تشكُّل المصطلحات الإيقاعية، والعروضية بعد ظهور حركة الشعر الحُر:
دراسة نقدية

د. راشد بن فهد بن عايض القثامي
أستاذ مشارك في تخصُّص الأدب
قسم اللغة العربية وآدابها–الكلية الجامعية في تربة–جامعة الطائف

تشكُّل المصطلحات الإيقاعية، والعروضية بعد ظهور حركة الشعر الحُر: دراسة نقدية

د. راشد بن فهد بن عايض القثامي

أستاذ مشارك في تخصُّص الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها – الكلية الجامعية في تربة– جامعة الطائف.

Rfad٢٠٠٩@hotmail.com

تاريخ تقديم البحث: ١٤٤٦/٨/١٩هـ تاريخ قبول البحث: ١٤٤٦/١١/٢٠هـ

ملخص الدراسة:

يتناول هذا البحث بالدراسة النقدية تشكُّلَ المصطلحاتِ الإيقاعية، والعروضية بعد ظهور حركة الشعر الحُر، مُستهدفًا بذلك تفاعل الدارسين مع التجديد العروضي والإيقاعي الذي تسبَّبتْ فيه حركة الشعر الحُر؛ لينطلقوا في وضع خلاصات نظريَّةٍ، تشتملُ على مصطلحات ومفاهيم، وهذا يعني أنَّ البحث يتأسَّس في منهجيَّته على القراءة والتلقي.

وخلص البحث إلى نتائج عديدة، منها: أن الحُريَّة الشعرية قد أسهمت في ظهور مصطلحات إيقاعية وعروضية جديدةٍ، جاءت في سياقِ تَغَيُّرٍ طرأ على الأشكال الموسيقية، وهذه التغيير لا بُدَّ أن يُعيد نظر الدارسين في المصطلحات العروضية القديمة.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، العروض، الشعر الحر، التفعيلة.

Rhythmic and prosodic terminology formed after the advent of the free Poetry movement: A critical study

Dr. Rashid bin Fahd Al Qathami
Associate Professor of Literature, Department of Arabic Language and Literature Terba University College,
Taif University.

Abstract:

This critical study examines the formation of rhythmic and prosodic terms after the emergence of the free Verse movement, targeting the interaction of learners with the prosodic and rhythmic regeneration caused by the free Verse movement; To start developing theoretical abstracts, including terms and concepts, this means that research is based in its methodology on reading and receiving.

The research came to several conclusions, including that poetic freedom contributed to the emergence of new rhythmic and prosodic terms, which came in the context of a change in musical forms, and this change must reconsider the scholars in the old prosodic terms.

key words: Rhythm, prosody, free Verse, Foot.

المقدمة:

تسبَّبتْ حركة الشعر الحُر في وجودِ فعلٍ نقديٍ لم يتوقَّف حتَّى وقتنا الحالي، وأنَّ النُقَّاد والدارسين عالجوا القصيدة الحُرَّة بطرائق مُختلفةٍ، ومُتعدِّدة، ولعلَّ الدراسات الإيقاعية، والعروضية شكَّلتْ الجزءَ الأكبر من هذه الدراسات، وذلك؛ لأنَّ حركة الشعر الحُر قامَتْ في أصلها على التجديد الموسيقي، والتجديد في الموسيقى الشعرية ما زالَ مُستمرًا عند الشعراء، وإنْ كان يحملُ شكلاً من أشكال التمرُّد على ما هو تقليدي.

انطلق هذا البحث من سؤالٍ واحدٍ هو: كيف تشكَّلت المصطلحات الإيقاعية والعروضية بعد ظهور حركة الشعر الحُر، وبالتحديد عند الدارسين الذين تناولوا إيقاع الشعر الحُر؟ ولذا يُمكن أن نُعيد سؤال البحث بصيغةٍ أخرى، وهي: كيف استثمر النُقَّاد حريَّة الشعر؛ لبناء المصطلح الإيقاعي، وتكوُّنه؟

وتظهر أهمية الدراسة في جانبٍ لم يجدْ رواجًا في الدراسات الأكاديمية، وهو: سبب تكوُّن المصطلح النقدي، وخصوصًا ذلك المصطلح المتصل بلُغة الشعر، ومن ذلك: الإيقاع، والعروض، ولهذا يُمكن تلخيص أهداف الدراسة في الآتي:

١. ربط حريَّة الشعر بتشكُّل المصطلحات العروضية، والإيقاعية عند النقاد الذين عاصروا هذه الحركة أو ظهروا بعدها.

٢. إعادة ترتيب هذه المصطلحات، وتنظيمها، ويكون ذلك من بداية ظهور التسميات المتصلة بالشعر الحُر، وصولاً إلى المصطلحات المتعلِّقة بأجزاء القصيدة.

٣. إعادة اكتشاف المصطلحات والتسميات الإيقاعية والعروضية التي لم تلقَ شيوعًا في الدراسات النقدية، ويعني ذلك محاولة تتبُّع جُلَّ المصطلحات المنحوتة من لدن الدارسين.

أمَّا المنهج المتبَع في بناء هذه الدراسة فهو التلقي أو القراءة؛ إذ يُربَط سياق البحث بمُنتَج الناقد، وتفاعله مع المدوَّنات الشعرية التي ظهرت في المنتصَف الثاني منَ القرن العشرين.

ويمكن للباحث أن يستعرَض أبرز الدراسات السابقة التي لها صلة ما بموضوع البحث، وهي على النحو الآتي:

١. بحث بعنوان: الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحُر لأحمد الجوة، وعبد الإله الشحام بوصفه باحثًا مُشاركًا. ونُشِر هذا البحث في مجلة جامعة الملك عبد العزيز كلية الآداب والعلوم الإنسانية، في المجلد الرابع والعشرين، العدد الأول.

٢. كتاب فتحي النصري، بعنوان: بنية البيت الحُر؛ دراسة في نظام الشعر الحر العروضي. الصادر عن دار مسكلياني، عام ألفين وثمانية. تناول فيه الباحث بعض المصطلحات النقدية التي شاعت في كُتب النقاد، التي تناولت إيقاع الشعر الحُر.

٣. فصل بعنوان: المصطلح اللساني، وتحديث العروض العربي، وذلك في كتاب سعد مصلوح المعنون بـ: في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف، والصادر عن عالم الكتاب في بيروت، عام ألفين وأربعة، في طبعته الأولى.

٤. بحث بعنوان: المصطلح العروضي عند ابن رشيق القيرواني للباحث محمد غانم شريف، وقُدِّم هذا البحث في مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر المنعقد في ألفين وعشرة في الأردن في جامعة اليرموك.

٥.بحث بعنوان: البعد الاجتماعي للمصطلحات العروضية للباحث عمر عتيق، نُشِرَ في كتاب المؤتمر النقدي الدولي الثالث عشر في الأردن جامعة اليرموك.

وبعد أن اسْتَعْرَضْتُ أبرز الدراسات التي وصلتُ إليها يمكن القول: إنَّ الدراسات السابقة تختلف عن البحث هذا بأن بعضها مثل بحث الجوة والشحام، يتناول الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحر دون التركيز على التطور النظري للمصطلحات. وأن النصري يدرس في كتابه بنية البيت الحر من منظور عروضي؛ لكنَّه لا يركز على التفاعل النقدي مع المصطلحات الجديدة. ويناقش سعد مصلوح المصطلح اللساني، وتحديث العروض العربي؛ لكنَّه لا يتعمق في الشعر الحر تحديدًا. ومثله شريف وعتيق فإنَّهما يدرسان المصطلح العروضي تاريخيًّا أو اجتماعيًّا؛ لكنَّهما لا يربطان ذلك بالتجديد الإيقاعي في الشعر الحر. في حين أنَّ هذا البحث يدرس المصطلح الإيقاعي والعروضي من زاوية مُختلفةٍ، وهي: استثمار النقاد، والدارسين لمبدأ الحُرية الشعرية في الوزن؛ لنحت المصطلحات، وهذه الزاوية التي تربط وجود التسمية بحرية الشاعر في التحكُّم بالمدى الزمني بالتفعيلة، ستجعل الدراسة تبتعد عن مصطلحاتٍ ربطها أصحابها بعلم الموسيقى أو النص المسرحي كالمقطع، والمشهد، وغيرها منَ المصطلحات والتسميات التي لا تتَّصل بمنحى الدراسة.

ولا شك أن الدراسات السابقة قد أفادت الباحث كثيرًا في تحديد الإشكالات المصطلحي لتفادي التكرار، بناءً على ما تم اكتشافه من مشكلات.

تمهيد:

ارتكزت العلوم الإنسانية الحديثة في اشتغالها التأصيلي على بيان المُصطلحات التي تضبط العلاقة بين المفاهيم العلمية والثوابت التي منَ المفترَض الانطلاق منها، وهو ما أشار إليه عزت محمد جاد(١). ويُمكن القول: إنَّ المصطلح يُعدُّ المفتاح الأولي لإدراك المفاهيم الخاصَّة بحقلٍ علميٍ مُعيَّن، وهو وِفق هذا التصوُّر يُعدُّ دالاً ينفتح على مدلولٍ مخصوصٍ، وهو المدلول الذي لا يوضِّح المعنى الحرفي للكلمة. وإنَّ العناية بالمصطلح النقدي تختلف عن تلك الدراسات المعنية بالمصطلَحات بشكلٍ عامٍ، أو التعريفات والحدود المستدل بها بواسطة الكلمات إلى أشياءٍ مُعيَّنة(٢).

لا ريب في أنَّ تجاوز المصطلحات في عموميَّتها، والدخول في قضايا المُصطلح النقدي يعني الانتقال إلى فِعل نقدي؛ أي: أنَّ المصطلح النقدي سوف يُساعد في استكناه الممارسة النقدية، وكيفية اشتغالها. وإنَّ الانطلاق من أصل الممارسة النقدية يعني ضرورة تجاوز تلك النظرة الشائعة حول المصطلحات، وهي النظرة التي تربط وجود المصطلح، وتكوُّنه بالشيوع،

(١) ينظر: نظرية المصطلح النقدي: عزت محمد جاد، ص٧١.

(٢) ينظر: المصطلح بين الخوارزمي والتهانوي: محمد خالد الفجر، ص٢٢١.

والتواطؤ[1]، وإنَّ هذه الرؤية التي يقوم عليها هذا البحث ترتكز على جانب الابتكار للمصطلحات المتعلِّقة بالشعر الحُر؛ أي: أنَّ مُصطلحات قد اكتسبَت ذيوعًا وانتشارًا، وفي المقابل مُصطلحات لم تتجاوزْ المؤلَّفَ النقدي الذي وُجِدَت فيه، وتحديد التعامل مع المصطلح النقدي في هذا البحث يجعلنا نتعامل مع مُصطلحات مُبتكَرة ظهرَت بعد وجود حركة الشعر الحُر، تلك الحركة التي كسرتْ قيودًا مألوفةً في الشعرية العربية، وقد ارتبطت هذه القيود بمنظومةٍ مُصطلحية يجب أن يدخلَ عليها بعض التغييرات من لدن النُقَّاد، والدارسين، ويعني ذلك: أنَّ مجموع المصطلحات الإيقاعية، والعروضية الجديدة ترتبط بأصحابها ارتباطًا مُباشِرًا، وهذا خِلاف ما كان عليه المصطلح النقدي العربي الذي يشهد تطوُّرًا مُستمرًا لا يتعلَّق بجيلٍ واحدٍ منَ النُقَّاد؛ بل يتعداه إلى أكثر من جيلٍ، مثل: مُصطلح النظم، ومُصطلح الجودة، وغيرها منَ المصطلحات الشائعة في المدوَّنة النقدية العربية.

إذن يجب القول: إنَّ هذا البحث لا يُعالج إشكال المصطلح النقدي الحديث، وإنَّما يُركِّز على ابتكار الناقد العربي للمُصطلح في ضوء حريَّة الشعر المعاصر من جهة التكوين العروضي، والبناء الإيقاعي، وهذا لا يفصلنا بشكلٍ نهائي عن إشكال المصطلح النقدي الحديث؛ بل يجعلنا نُركِّز على زاوية نظرٍ مُختلفة ألا وهي: اختراع المصطلح من لدن الناقد أو الدارس، ولا شكَّ في أنَّ هذا الاختراع ينبني على مبدأ حريَّة الشعر؛ ولهذا يجب البدء من مُصطلح الشعر الحُر نفسه؛ لتحرير بقيَّة المصطلحات المتعلِّقة بأجزاء القصيدة، وتأصيلها.

---

(١) ينظر: نظرية المصطلح النقدي: عزت محمد جاد، ص٧٥، ٧٦.

ويُستخلَص ممَّا تقدَّم أنَّ المصطلح في هذا البحث يُقصَد به تلك التسمية التي ابتكرها الناقد؛ ليُعالج إيقاع الشعر الحُر.

المبحث الأول: مصطلح الشعر الحرُ، وكيفية التشكل

إنَّ مصطلح الشعر الحُر هو أبرز مُصطلحٍ يواجه القارئ في تاريخ ظهور شعر التفعيلة، ويتساءل إبراهيم أنيس إذا ما كان يُوجَد شِعرٌ حُر، وشِعرٌ غير حُر؟ فيرى أنَّ حُريَّة الشاعر هي في خروجه عنِ المألوف، أو انحرافه بلُغة الشعر عن تلك اللُغة العادية (١). ويظهر أنَّ الدارسين المعاصرين قد طرحوا أسئلةً تأتي في سياق نقدي حول هذه المصطلحات المستحدَثة، ولعلَّ مُصطلح الشِعر الحر يُعَدُّ أكثر هذه المصطلحات أهميَّةً، ولفتًا لانتباه الباحثين، والنُقَّاد؛ لتداوله منذ ظهوره حتَّى وقت قريب. وتداول المصطلَح، وذيوعه، وانتشاره لا يعني دِقَّة مدلوله أو ما يُشير إليه؛ إذ تبيَّن ذلك في سؤال أنيس عن إذا ما كان هناك شعر حُر، وشعر غير حر؟ ويتَّفق محمد النويهي مع هذه الوجهة فيرفض تسمية الشعر الحُر؛ لأنَّها تعني عند الغربيين التمرُّد على كُلِّ القيود الشكلية في النص الشعري، ويقترح تسمية الشعر المنطلِق (٢)، والانطلاق – هنا – يعني انسياب الوزن، وعدم وجود قافية تحدُّه داخل فضاء البيت الشعري، وهذه التسمية التي اقترحها النويهي لم يُكتَبْ لها الانتشار؛ ولكنَّها تُشير إلى رفضه لمصطلَح الشعر الحُر.

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص٣٣٣.

(٢) ينظر: قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، ص٢٧٠.

وشاعَ استعمال مصطلح الشعر الحر عند الشعراء العراقيين، مثل: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، ومَنْ سار على نهجهم[١]، ومعَ ذلك فليسوا هم أوَّل مَنْ استخدم هذا المصطلح، فقد أُطلقِ في العراقِ عام ألف وتسعمائة وواحد وعشرين ميلاديًّا على قصيدة (بعد موتي) نُشِرَتْ في صحيفة بغداد العراقية لشاعرٍ مجهول اكتفى بالتعبير عن نفسه بحرفي (ب. ب)، تحت عنوان (النظم الطليق)[٢]، كما وردَ استخدامه عند جماعة أبولو، وخصوصًا عند أحمد زكي أبي شادي في مقدمة قصيدته (الفنان) في ديوانه (الشفق الباكي)[٣]. وترى نازك الملائكة أنَّ تسمية أحمد أبي شادي للشعر الحُر تختلف عن تسميتها، ومكمن الاختلاف يُلحظ في المزج بين بحورٍ مُختلفة في قصيدةٍ واحدةٍ عند الشاعر أبي شادي، وأمَّا تسمية الشعر الحُر عند نازك الملائكة فهي تتعلَّق بكسر قيد القافية، وتجاوز العدد الثابت للتفعيلات[٤]، ويبدو أنَّها ربطتْ تسمية الشعر الحُر بأسلوبها الشعري الذي كتبتْ عليه، وهو الأسلوب الشعري الذي تُستعمَل فيه البحور الصافية كالكامل، والرجز، وكذلك يُلتزَم فيه بحضور التقفية أو وحدة الضرب. والواقع أنَّ تسمية الشعر الحُر تتَّسع للمزج بين أوزانٍ مُختلفة في قصيدةٍ واحدة كقصيدة (الفنان) لأبي شادي، وكما هو في أسلوب شعر

(١) ينظر: في الأدب العربي الحديث: يوسف عز الدين، ص٢٨٣، ٢٨٥، ٢٨٦، والصوت القديم الجديد: عبد الله محمد الغذامي، ص١٧.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص١٥.

(٣) ينظر: الصوت القديم الجديد، عبدالله الغذامي، ص١٧.

(٤) ينظر: الصومعة والشرفة الحمراء: نازك الملائكة، ص١٨٨.

التفعيلة الذي وُجِد عند نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وهذا يتَّضح في مراحل شعرية حديثة كمرحلة الستينات الميلادية [١].

لا شكَّ في أنَّ مدرسة أبولو، ومدرسة الديوان قد اشتُهِرتا بالابتكار، والتجديد، ويُمكن أنْ تكونَ بداية التجديد الموسيقي من عند أصحاب الاتِّجاه الرومانسي، ومع ذلك فالمصطلحات التي استخدمها الرومانسيون لم تحصل على نفس الزخم الموجود عند شعراء التفعيلة ونُقَّادهم؛ ولعلَّ ذلك يرجِع إلى شِدَّة مُعارَضة أصحاب الاتِّجاه التراثي لهذا التجديد؛ إذ يرى محمد جواد البدراني أنَّ الشِعر الحُر يرتبطُ بكُلِّ محاولات التجديد السابقة له، من تلك المحاولات: وجود الأوزان المجزوءة، والتنوُّع في القوافي عند شعراء مدرسة أبولو[٢]. ولم يتوقَّف الباحث عند ذلك فحسب؛ بل ربط تجديد الشعراء المعاصرين بالأصالة التي نعثرُ عليها في النصوص الشعرية التراثية، مما يلحظ الباحث تناقُضًا بين كلمتي الأصالة والحُريَّة؛ إذ لا يُمكن تصوُّر وجود حُريَّة شعرية تنبثق من أصالة موروث يرتكزُ على قيودٍ عروضيَّة صارمة. وإنَّ مصطلح الشِعر الحر لمْ يجد قبولًا مِنَ النقاد، فقد سمَّاهُ إبراهيم المازني الشِعر الطلق، وأما محمد النويهي فيصف تسمية الشعر الحر بالتسمية الرديئة؛ لأنَّ التسمية توهِمُ أنَّ هذا الشِعر يتحرَّرُ مُطلقًا مِنَ الوزن، ويرى الغذامي أنَّ هذا القول فيه إجحافٌ في حق مصطلح الشعر الحر؛ لأنَّ المصطلح لا يؤخَذُ على ظاهرِ معناه اللُغوي[٣].

---

(١) ينظر: الصوت القديم الجديد: عبد الله محمد الغذامي، ص٣١، ٣٢، ٣٣.

(٢) ينظر: الحركة النقدية حول السياب: محمد جواد البدراني، ص٢٠٨.

(٣) ينظر: الصوت القديم الجديد: عبد الله محمد الغذامي، ص١٧.

يبدو أنَّ الغذامي تجاوز التسمية، وركَّزَ على الناحية التطبيقية الفعَّالة التي ترتبط بكسرِ قيد القافية، والعدد الثابت للشطر الواحد، ولا شكَّ في أنَّ عدم التركيز على وضع المصطلح من جهة التسمية سوف يجعلُ الناقد أكثرَ قُربًا منَ الشق العملي للتحرُّر الموسيقي الذي وُجِد بشكلٍ واضحٍ عند شعراء منتصف القرن العشرين.

لقد سمَّى الناقد عز الدين الأمين الشِعر الحر بشِعر التفعيلة، وتستند هذه التسمية على التفعيلة الموجودة في البحور الصافية، ويُوحي مُصطلح شعر التفعيلة إلى اقترابِ التسمية من آلية بناء شِعر التفعيلة، التي اعتمدتْ في أصلها الأوَّل على التفعيلة بدلًا منَ البيت في اشتغالها الإيقاعي داخل بنية القصيدة، وهُنا يتَّضح-بجلاء-تجاوز التسميات التي لا تقترب بأيِّ حالٍ من طريقة أداء الشعر التفعيلي، وقد تبيَّن ذلك في مُصطلح الشعر الحُر، والشعر الطلِق[١].

وأما غالي شكري فيعترض على كلِّ تلك التسميات، ويقترحُ تسمية الشِعر الحديث، وهذا المصطلح غير دقيق، ومِنَ النقاد الذين استخدموا تسمية غالي شكري الناقدة خالدة سعيد في كتابها (البحث عن الجذور)[٢] مع إطلاقها تسمية الشعر الحر على الشعر المنثور[٣]، وإنَّ إطلاق هذه التسمية على شعر التفعيلة ارتكزت على قاعدة الحداثة الّتي وُجِدت في القرن العشرين؛ لكنَّ الحداثة الشعرية لا تُمثِّل شعر التفعيلة فحسب؛ بل تُمثُّل طرائق شعرية أخرى كطريقة

(١) ينظر: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، محمد عزالدين الأمين، ص٥٢، ٨٣.

(٢) ينظر: البحث عن الجذور: نقد، خالدة سعيد، ص٧، ٨، ١٦، ١٨.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٧٢، والصوت القديم الجديد: عبد الله محمد الغذامي، ص٢١.

أصحاب الاتِّجاه الرومانسي، وأيضًا طريقة بعض المجدِّدين الذين أنتجوا قصائد عمودية، تتَّسم بالحداثة في تصويرها الفني، وفي دلالاتها الشعريَّة، ولقد فضَّل بعض الباحثين ترْك مُصطلح الشعر الحديث إطارًا يُمثِّل التجارب الشعرية المُختلفة.

ويستخدمُ شعبان صلاح تسمية الشِعر الحر، ويرى أنَّ الحرية لا تقتصر على البحور الصافية؛ بل يُمكن استخدام بحور ذات تفعيلات مزدوجة كالسريع، والبسيط، والطويل، والخفيف(١)، ووصف استخدام هذه البحور بالنُدرة، وذلك عكس البحور الصافية، وذوات التفعيلة الواحدة، وأمَّا بدوي طبانة فيربط تسمية الشعر الحُر بالتمرُّد على القوالب الشعرية القديمة، ومن أشكال هذا التمرُّد عنده: كسر قيد القافية، والخلط بين أوزانٍ عدَّة في وقتٍ واحد(٢).

يُلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ تسمية الشعر الحُر عند شعبان صلاح، وبدوي طبانة تتجاوز كسر قيد القافية في البحور ذوات التفعيلة الواحدة، ووجود أكثر من وزنٍ في قصيدةٍ حُرَّة، والسؤال الوارد في هذا السياق: هل أُستُعمِلَ مُصطلحُ الشعر الحُر في تلك القصيدة التي أُنشئت على بحرٍ مُركَّب؟ الأمر لم يأخذْ في الانتشار من جهة الاستعمال عند شعراء التفعيلة؛ أي أنَّه لا يُمكن أن نصفَ البحور المتعدِّدة التفعيلات بالشعر الحر.

إنَّ ارتباط الشِعر الحُر بالبحور ذوات التفعيلة الواحدة قد أخذَ في الذيوع والانتشار؛ ولذا تحدَّد نمط الشعر الحُر في ذلك الشِعر غير الثابت في قافيته،

---

(١) ينظر: موسيقى الشعر بين الاتَباع والابتداع: شبعان صلاح، ص٣٣٩.

(٢) ينظر: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: بدوي طبانة، ص٣٠٦.

وعدم الالتزام بالقافية ارتبطَ بشكلٍ واحدٍ منَ البحور ألا وهي: البحور الصافية، وهذا الارتباط الحاصل بين كسر قيد القافية والبحور ذوات التفعيلة الواحدة يعني أنَّ مُصطلَح الشِعر الحر قد أُنتِجَ من خلالِ وجودِ تطويرٍ دخلَ على البنية الشكلية للقصيدة العربية، وهنا يجب القول: إنَّ الشعراء المعاصرين عندما طوَّروا البنية الإيقاعية قد تجاوزوا هذا المنطق الشكلي؛ ليجعلوا من هذه الابتكارات سبيلًا؛ لإعادة ضبط العلاقة بين الموسيقى الشعرية والدلالة(١)، ويظهر أنَّ الاشتغال على الشكل الإيقاعي في شِعر التفعيلة قد أسهم في توليدِ مصطلحات جديدة، لم يكُن يعرفها المشتغلون بالعروض والنقد الأدبي من قبل، مثل: الإيقاع المنبثق، والإيقاع الحركي، والدلالي، والتي لم تكن موثوقة سابقًا في الشعر العربي.

وسَّعَتْ نازك الملائكة من استخدام كلمة الحريَّة وما يُرادفها عند حديثها عنِ الشعر الحر؛ فهي تُشير إلى الأوزان الحُرة، وتُشير إلى الشاعر الحُر(٢). والحريَّة في هذا السياق النقدي لا تعني عدم وجود القيود التي وُجِدَت في البنية العروضية التقليدية، وتُلمِّح نازك الملائكة إلى مُشكلةِ طول العِبارة في قصائد التفعيلة، وهذا الطول يؤدِّي إلى تجمُّعِ أشطر عِدَّة في بيتٍ شعري واحد، أو جُملةٍ واحدة(٣)، وكأنَّها تحاول العودة إلى قاعدة استيفاء الشطر الشعري للمعنى، وقد عُنيَ النُقَّاد القدماء بهذه القاعدة المرتبطة ببنية البيت الشعري، وبقوانين عمود

(١) ينظر: مقدمة للشعر العربي: أدونيس، ص٨٧.

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٤٤.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص١٢٠.

الشعر، ويظهر ممَّا سبق أنَّ نازك الملائكة أرادت تضييق مفهوم الحريَّة؛ ليُصبحَ مُرتبِطًا بالتحرُّر من قيد القافية الثابت من جهة عددِ التفعيلات في داخل البيت الشعري الحُر، أو الجُملة الإيقاعية بحسب استخدام البعض كمحمد الخبو، وخميس الورتاني[1]، وإذا كانت الحريَّة عندها ترتبط بالخروج على عدد التفعيلات المحدَّد داخل البيت الشعري، فإنَّ الحرية فرضتْ نفسها متغيِّرًا جوهريًّا في بنية إيقاع الشعر الحديث، وهذا ما أشار إليه منصور قيسومة[2].

يبدو أنَّ الشعر العربي ما قبل شعر التفعيلة، وما بعد شعر التفعيلة تأرجح بين التزامٍ صارمٍ بالنظام الإيقاعي، والخروج عليه. وقد وُصِفَت حالة الخروج بالتحرُّر أو الحرية؛ وذلك يعود إلى كثرة القيود الإيقاعية في النظام الإيقاعي التقليدي. وإنَّ حالة التأرجح هذه انتهتْ عند دخول التجارب الشعرية الحديثة في مرحلة تمرُّدٍ دائمٍ على قواعد الشعر القديم، ويُمثِّل منصور قيسومة بالشاعر عبد الوهاب البياتي الذي أدخل النثرية في قصائده التي بُنيَت على طرائق شعر التفعيلة[3].

نكتشف ممَّا سبق أنَّ صفة الحريَّة وُصِف بها الشِعر الذي أراد أصحابه إعادة خلخلة قوانين إيقاع الشعر العربي؛ ولكنْ هل اتِّصاف هذا الشعر بالتحرُّر سوف يُسْهم في تحديد اشتغال النمط الإيقاعي بشكلٍ دقيق؟ وهذا لن يتحقَّق؛ لأنَّ مُفرَدة حُر لا تُبيِّن بوضوحٍ آلية الاشتغال، وكيفية الأداء، وما يهمُّ هو بعث

---

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خميس الورتاني، ١/ ٢١٩.

(٢) ينظر: مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث: منصور قيسومة، ص٤٤.

(٣) ينظر: مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث: منصور قيسومة، ص٤٧.

المُصطلَح من داخل بنية الإيقاع الشعري نفسه؛ أي يجب الابتعاد عن تلك المصطلحات المُتَّصلة بظرف خارج نصي، ولعلَّ مُصطلَح الشعر الحُر لم يكنْ مُتَّصلاً بطريقة الاشتغال إلَّا في جانبٍ ضيّقٍ، وهو زيادة عدد تفعيلات الشطر الشعري، وكسر قيد القافية، وبمعنى أكثر دِقةً يُمكن أن تنشأ حريَّة الشاعر الحديث من خلال إيجاده لطرائق جديدة في الشِعر، تُمكِّنه من كسر بعض القيود؛ لتقديم تجربته الشعرية، ويبدو أنَّ إحداث أي تغيير في النمط الإيقاعي السائد سوف يُعبَّر عنه بمصطلحات تأتي من خارج النص، مثل: الحرية، والمغامَرة، والتجديد، وإنَّ الشعر الحُر يُعدُّ ظاهرة عروضية، هذا كما تقول نازك الملائكة التي وصفت القافية في القصيدة القديمة بالاستبداد(١)، وهذا الوصف يعني أنَّ الحرية في الشِعر المعاصر بدأت من مُنطلِقٍ مُحدَّد؛ هو محاولة التخلُّص من قيد القافية، وهو القيد الذي ينبني عليه عدد ثابت في التفعيلات داخل الشطر، واللافت للنظر في رأي نازك الملائكة هو ارتكازها على التطوُّر الاجتماعي عند حديثها عنِ الشِعر الحر. ولا شكَّ في أنَّ التطوُّر الاجتماعي، وتطوُّر البناء، والعمران قد يُسهم في إنتاج نصوصٍ أدبيَّة مُتجدِّدة؛ ولكنْ هل هذا يُعدُّ سببًا لذيوع التحرُّر الشعري؟ يبدو أنَّ هذا لا يكفي؛ لأنَّ صِناعة الشعر تحدث داخل فضاء النص، وإنْ كان النص يُمثِّل مظاهر خارج نصية، مثل التطوُّر الاجتماعي، كما تذكر نازك الملائكة، التي ركَّزت في تنظيرها لشعر التفعيلة على الجانب الإيقاعي، وهذا التركيز تسبَّب في تجاوز النص الشعري.

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٦٣.

تجاوز عز الدين الأمين مُصطلح الشعر الحديث، واستعمل مُصطلح الفن المتجدِّد، وكذلك تجاوز مُصطلح الشعر الحر، واستعملَ شعر التفعيلة[١]، وهذا التجاوز يرتكزُ على اتِّساع مُفردة حديث، وعدم وضوحها، وارتباكها، وكذلك يُلمِح إلى عدم دِقَّة الشعر الحر؛ ليضع الناقد مُفردة التفعيلة؛ لتكون بديلاً أكثر قُربًا من واقع الشعر، وقوانينه النصيَّة التي تتَّصل بالعروض، وقد سار محمد حماسة عبد اللطيف على خُطى عز الدين الأمين، وفضَّل مُصطلح شعر التفعيلة على مُصطلح الشعر الحُر؛ لأنَّ تسمية شعر التفعيلة تقتربُ من فاعليَّة النظام العروضي لهذا الشكل الموسيقي المستحدَث[٢]، ويبدو أنَّ عز الدين الأمين، ومحمد حماسة عبد اللطيف اتَّجها إلى طبيعة البنية الموسيقية للشعر الحُر؛ ليترتَّب على ذلك ظهور اسم شعر التفعيلة، لذا يتضح للباحث مما تقدم أنَّ عز الدين الأمين ونازك الملائكة وغيرهم، قد اتَّفقوا على قاعدةٍ أصيلةٍ يحصل الانطلاق منها، هي حصول التجديد الشعري على أسسِ الموسيقى الشعرية القديمة؛ أي أنَّ التثوير الموجود في هذه المصطلحات لا يُشير إلى نقضٍ كاملٍ للتقاليد الموسيقية الأصيلة، وهذا ما كانت تُشير إليه نازك الملائكة وغيرها منَ المعنيين بشعر التفعيلة.

والسؤال الذي يتبادر إلى أذهاننا في هذا السياق: كيف نُحدِّد ملامح التجديد الإيقاعي عند نُقَّاد هذا الاتِّجاه الشعري الجديد؟ لعلَّ الأمر يتعلَّق بالخروج على القافية دون المساس بجوهر النظام التفعيلي، وما ينتجُ عنه من

(١) ينظر: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، محمد عزالدين الأمين، ص٨٣.

(٢) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية: محمد حماسة عبد اللطيف، ص١٤٨.

زحافٍ، وحضور للتقفية، ولا يتوقَّف الأمر عند ذلك؛ بل شكَّلَت هذه الرؤى نقلًا للموسيقى الشعرية من جمود العروض إلى المعالجَة النقديَّة، وهي تلك المعالجات التي تُعيد دراسة البناء العروضي في مسار نقدي خالِص، والمسار النقدي هنا يُستثمَر فيه العروض بوصفه إحدى الركائز التي تقوم عليها الشعريَّة، ويذكر سامي عبابنة أنَّ نازك الملائكة قد ركَّزت في بدايات قراءتها للشعر الحُر على المنحى العروضي؛ ولكنَّها فيما بعدُ أدخلتْ قضايا جديدة تتعلَّق بظاهرة الشعر الحر(١)، ويبدو أنَّ الدمج بين العروض والنقد أثناء التقعيد لشعر التفعيلة قد ساعد في إنتاج مُصطلحات إيقاعية جديدة، وقد لُوحِظ ذلك في ربط المعاصَرة بهذا الشكل الشعري الجديد كما يُلحظ عند عز الدين إسماعيل بحسب قراءة سامي عبابنة(٢).

ويُلحظ ممَّا تقدَّم وجود علاقةٍ وطيدة بين العروض والنقد الأدبي، وأسهمت هذه العلاقة في خروج مصطلحاتٍ يحاول واضعوها جعلها أكثر تناسُبًا مع ما تستدعيه هذه التجربة المُختلفة في تاريخية الشعرية العربية.

إن التداخل بين العروض والنقد أنتج مجموعةً منَ المصطلحات التي لا تنتمي للمنظومة الاصطلاحية العروضية، ولُوحِظ هذا في التنظير للشعر الحُر، ولقد أضاف حسن الغرفي إلى كلمة الحر، النسق؛ ليُصبح هناك نسقان، هما: النسق التقليدي، والنسق الحُر(٣)، وكلمة نسق تُشير إلى النظام؛ ولكنْ هل

(١) ينظر: اتجاهات النقاد العرب: سامي عبابنة، ص٩٧.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص٩٧.

(٣) ينظر: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي، ص٣٠.

إضافة مُفرَدة النسق إلى الشعر الحُر تتنافى مع حالة التمرُّد الموجود في شعر التفعيلة؟ يبدو أنَّ الحرية والنسقية لا تلتقيان، ومع ذلك هناك محاولات نقدية لوصف الشعر الحُر بأوصافٍ عديدة تتعلَّق بالنظام أو النسق وغير ذلك من مُفردات تُشيرُ إلى الالتزام بخطٍ مُحدَّد لا يُمكن الخروج عليه عند المنظرّين، الذين أرادوا أنْ يكون شِعر التفعيلة مُرتبطًا ارتباطًا كاملًا بالعروض الخليلي، ويرى علي يونس أنَّ الشعر المبني على نسقِ الموسيقى التقليدية يُهيمن عليه التكرار المُنظَّم(١)، ونكتشفُ من خلال هذا الرأي أنَّ شعر التفعيلة خرج على النسق؛ وذلك لعدم وجود التكرار المنظَّم؛ فعدد التفعيلات لا يتكرَّر بنفس الكميَّة، ويبدو أنَّ حريَّة شعر التفعيلة ترتكزُ في اشتغالها على عدم وجود التكرار المنظَّم، والأشطر المتساوية في أعداد تفعيلاتها، ولقد أسهم ذلك في ظهور مصطلحات جديدة لم تُعرَف من قبل؛ كمُصطلح النسق، والخروج عنِ النسق؛ فالنسق يُقصَد به الشعر العمودي، والخروج على النسق يُقصَد به الشعر الحر. ويرى علي يونس أنَّ الخروج على النسق يُوجَد في كسر الوزن، ووجود الزحاف(٢)، ويُفهَم من خلال هذا الرأي أنَّ الشعر الحُر يتَّسم بالنسقية، ولا شكَّ في أنَّ عدم الالتزام بنظام الأشطر في القصيدة التقليدية يُعدُّ خروجًا عنِ النسق، ولعلَّ مُفردة الحُريَّة ظهرت على هذا الأساس؛ فالشاعر المعاصر استطاع الإخلال بالنظام العروضي الذي استمرَّ قرونًا من تاريخ الشعر العربي، والإخلال بالنظام العروضي الثابت قد أنتجَ مُصطلحات تتناسب مع هذا الإخلال، وكسر القيود،

(١) ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، ص ١٧١.

(٢) ينظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، ص ١٧١.

ويبدو أنَّ الحُريَّة في الشِعر المعاصر ترتكز على تجاوز طريقة القدماء في تشكيل إيقاعهم الشعري، ويظهر هذا في الانتقال من نمطٍ موسيقي يتحدَّد في بيتٍ واحدٍ تأتي فيه التفعيلات متساوية داخل الشطرين، وهذا التساوي يحصل بناءً على ما يقتضيه تشكُّل البيت المفرَد، وهذا لم يكُن عند شعراء قصيدة التفعيلة الذين ربطوا حرية الشعر بوِحدة البناء في كامل القصيدة(١).

نفهم ممَّا تقدَّم أنَّ مُصطلح الشعر الحُر ارتبط بمصطلحات أخرى من قبيل وحدة بناء القصيدة، وتماسك النص، وإنَّه ينبني على تجاوز شعريَّة البيت المفرَد عند القدماء، وهذا التجاوُز يأتي لغايات مُتعدِّدة، من أبرزها القُدرة على التعبير.

يرى على عشري زايد أنَّ الشِعر الحُر لم يتحرَّر منَ الالتزامات العروضية الخليلية إلَّا فيما يتعلَّق بحدود البيت المنضبِطة بعدد تفعيلات مُحدَّد في الشطر الأول وفي الشطر الثاني(٢)، ويظهر أنَّ الحُريَّة في هذا السياق تُختزَل في تخطِّي حدود البيت المفرَد الذي يتألَّف من عروضٍ، وضربٍ، وعدد ثابت للتفعيلات، وإنَّ العدد الثابت للتفعيلات يؤطر دائمًا بالضرب، والعروض، وكسْر هذا التأطير يُعدُّ فِعلاً تحرُّريًّا؛ ولذا استُخدِمَتْ عِبارة الشِعر الحُر.

ويُوجِد على عشري زايد ثنائيَّة تتعلَّق بالموسيقى الشعرية العربية؛ فهناك شكلٌ موسيقي جديد، وشكلٌ موسيقي تراثي يتَّصف بثبات النغمة(٣)، وثبات النغمة تُشبه التكرار المنظَّم الذي ذُكِر من قبل، ويبدو أنَّ إضافة مُفردة الموسيقى

(١) ينظر: الشعر العربي الحديث كيان النص: شربل داغر، ص١٤٠.

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: على عشري، ص ١٦٤.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٦٦.

إلى الشكل تأتي في سياقِ وضع موسيقى الشِعر تحت الشكل الذي يُقابل المضمون، وهنا تتكوَّن قاعدة نقديَّة جديدة هي ربط الإيقاع الشعري بالمضمون أو التعبير؛ ولكنَّ السؤال الوارد في هذه المعالَجة: هل يختلط مُصطلح الإيقاع بمُصطلح الموسيقى الشعرية أو الشِعر الحُر؟ هذا الأمر مُلاحَظ عند الدارسين المعاصرين الذين عبَّروا عنِ الإيقاع بمُصطلح الشكل الموسيقي، والشعر الحُر، ولقد ظهر ذلك في تطبيقاتهم المحدَّدة في البحور الشعرية، والقوافي؛ إذ يرى الدارسون أنَّ الشعر الحُر لم يخرج عن الالتزام الموسيقي بالوحدة الإيقاعية الموجود في العروض الخليلي(١)، والوحدة الإيقاعية المكرَّرة يُقصَد بها التفعيلة، وهناك بعض الدارسين يستخدم مُصطلح النغمة بدلاً من مصطلح الوحدة الإيقاعية، ومُفردة النغمة تقتربُ من روح الموسيقى، ويبدو أنَّ تعدُّد هذه المصطلحات يؤدِّي إلى معنى حدوث الانتظام أو تشكُّل النظام، وتشكُّل النظام يُعَدُّ قاسَمًا مُشترَكًا بين الشعر العمودي والشعر الحُر؛ ولذلك يجب التوقُّف عند حدود الحُرية في الشعر الحُر الذي لم يترك روَّاده الالتزام الثابت في القصيدة العمودية، وهو تكرار النغمة أو الوحدة الإيقاعية.

يأتي التكرار ضِمن السمات التي تُشكِّل القالب الوزني(٢)، ومُصطلح القالب يُشير إلى ما يُشبه الحدود المؤسِّسة لبنية القصيدة؛ فالوزن، والقافية، والجرس الموسيقي؛ كالجناس، وتكرار الأصوات كُلُّها تُعَدُّ قوالب يقوم الشاعر من خلالها بصياغة لُغته الشعرية، ويبدو أنَّ معنى القالب لا يتساوق مع معنى الحرية المتَّصل

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص١٧٠.

(٢) ينظر: في البنية الصوتية والإيقاعية: رابح بن خوية، ص١٠٢.

بشعر التفعيلة، ولقد أطَّرَ الباحثون هذه العناصر الشكلية، وحددوها من خلال مجموعةٍ منَ المسميَّات المبتكَرة؛ ليدرسوا بنية النصوص الشعرية دراسةً لا تخلو منَ استبطان النصوص، ويحدث ذلك إذا انطلق الدارس منَ الأشكال، وانتهى بالمضامين، وأي انطلاق منَ الأشكال يجب أنْ يحضر فيه الإيقاع وما ينضوي تحته من أوزانٍ، وقوافٍ، وغير ذلك من عناصر إيقاعية، وهذا يؤكد أنَّ القصيدة المعاصرة أوجَدَت تسميات تتعلَّق بالأشكال مثل: الشعر الحر، وشعر التفعيلة، وهذه التسميات تمنح الناقد والدارس القُدرة على إدراك كيفية اتِّصال الشكل بالمعنى؛ لذا فإنَّ وجود قصيدة حُرَّة يعني وجود طريقةٍ مُختلفة للتعبير الشِعري. والتلازُم بين حريَّة الشعر، والقُدرة على التعبير ساعد في تحقُّق تساوقٍ بين التركيب والدلالة، هذا إذا أُضيفَت الموسيقية إلى التراكيب اللُغوية، وبعيدًا عن هذا الاستطراد فينبغي أن تُدرَك كُنه العلاقة بين مُصطلَح الشعر الحُر وتلك المصطلحات المتعلِّقة بالمعنى والدلالة، ولعلَّ ذلك سوف يُلحظ في ظهورِ مُسميَّات من قبيل الدفقة الشعورية.

يُطلقُ عز الدين إسماعيل مُصطلح التشكيل الموسيقي على البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة[١]، ومُصطلح التشكيل الموسيقي جاء منَ الرسم أو الفن التشكيلي، وهذا الرأي النقدي يتَّجه لوضع التشكيل المكاني الموجود في الرسم، والتشكيل الزماني الموجود في الموسيقى داخل البنية الإيقاعية لقصيدة التفعيلة، ونكتشف في هذه المعالجَة حضور التداخل بين الشعر والفنون الأُخرى، وهذا التداخل أسهم في إيجاد مُصطلح التشكيل الذي يتعلَّق بالبناء الإيقاعي، وهو

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص٤٢.

يختلف عن مُصطلح الشكل الموسيقي الذي ذُكِر من قبل، ومكمن الاختلاف يُلحظ في ارتباط التشكيل بالتعبير الفني؛ فتشكيل الرسَّام لوحته بالألوان ينتُج عنه تعبيرات تتعلَّق بتنسيق الألوان، وهذا التنسيق يكون مكانيًّا، والتنسيق المكاني هو نقيضٌ للتنسيق الزمني الموجود في الموسيقى؛ ويرى عز الدين إسماعيل أنَّ القصيدة المعاصِرة جمعَت بين التشكيلين: الزماني الموجود في تعاقب المقاطع والأصوات، والتشكيل المكاني الموجود في ترتيب الكلمات، والجُمَل، وعلامات الترقيم على الورقة(١)، وينصبُّ هذا كله؛ لخدمة التعبير أو الدلالة؛ إذ لا تشكيل موسيقي من دون دلالةٍ وتعبير، ولا دلالة شعريَّة من دون تشكيلٍ إيقاعي، ولا شكَّ في أنَّ المصطلحات المرتبطة بالحُريَّة في موسيقى الشِعر ترتكزُ على انطلاقٍ ما يسمح للشاعر بالتوسُّع في إنتاج دلالته.

ويُشير عز الدين إسماعيل إلى مصطلح الزمن الحُر أو الحُريَّة الزمنية، ويعني ذلك تمدُّد البيت الشعري بزيادة عدد تفعيلاته، والزيادة الكمية تتَّصل بحركيَّةٍ زمنيَّة تتجاوز العدد الثابت للتفعيلات، والقافية الواحدة داخل البيوت الشعرية للقصيدة(٢)، ويُضاف مصطلح الزمن الحُر إلى مصطلح الشعر الحر، والقصيدة الحُرة؛ لتتجلَّى الحرية في عدم تقيُّد الشاعر بعددٍ مُحدَّد للتفعيلات، وقافية واحدة كما كان يفعل الشعراء القدماء الذين لم يصل تجديدهم الإيقاعي إلى حدِّ الحُرية؛ بل اكتفوا بالتلوين الشكلي(٣)، وإنَّ مُصطلح التلوين الشكلي يرتبط

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص٤٢.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٤٧.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٤٩.

بالجرس الموسيقي أو الإيقاع الداخلي من خلال العناصر الصوتية غير العروضية داخل النص الشعري؛ كالترديد والتنغيم والنبر، والذي يُضيفه الشاعر على قصيدته، والسؤال الوارد في هذا السياق: هل تتنافى هذه المصطلحات كمصطلح التلوين الشكلي، والجرس الموسيقي مع الحرية، والانطلاق الموجود عند شعراء التفعيلة؟ يظهر أنَّ كاتب الشعر الحُر يجب أنْ يتحكَّم بهذه المزايا الإيقاعية؛ لكي لا تفرضَ عليه مزيدًا منَ القيود الموسيقية، وحينئذٍ يعود إلى قاعدة الالتزام المرتبطة ببنية الشِعر القديم.

إذن يُلحظ وجود مصطلحات جديدة كانت نِتاجًا لحُرِيَّة الشعر، ومنها: التشكيل الموسيقي، والتشكيل الزماني، والتشكيل المكاني، ويبدو أنَّ التعاطي النقدي مع ظاهرة الشعر الحُر أعاد بناء المصطلحات المتعلِّقة بالإيقاع الشعري من جديد؛ فقد استعملَ النُقَّاد مصطلحات جديدةٍ، وأدرجوها تحت دراسة موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ولعلَّ مصطلح التشكيل الموسيقي يُشير إلى ذلك كما ورد عند عز الدين إسماعيل أثناء مُقارنته بين القيود في القصيدة القديمة والقصيدة المعاصرة(١)، وظهور الشعر الحُر لفتَ الانتباه إلى ظواهر إيقاعية استخدمها القدماء؛ كالتقسيم الذي هو وجود جُمل مُقفَّاة داخل البيت الشعري، ولقد وُضِعَت هذه الظواهر تحت ما أُطلِق عليه التشكيل الموسيقي؛ لتنتقل هذه المصطلحاتُ من عالم البديع إلى عالم الإيقاع الذي يشمل البديع، والوزن، والتقفية، وإنَّ توظيف المكوِّن البديعي في الشعر الحر قد يُساعد في توزيع التفعيلات على الأشطر، ولعلَّ ذلك يظهر بشكلٍ جليٍّ في تقسيم الجُمل

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص٥٤.

المقفَّاة داخل البيت الشعري، والشعر الحُر في أصله اكتسب هذه التسمية من حصولِ تحرُّرٍ في القافية، وعدد التفعيلات في الشطر، ومُساهمة المكوِّن البديعي تتعلَّق بالإيقاع بشكلٍ عامٍ، ولا تتعلَّق بظاهرة الشعر الحُر.

لقد ظهرَ التشكيل الموسيقي عند النُقَّاد الذين درسوا ظاهرة الشعر الحُر؛ إذ يرى عز الدين إسماعيل أنَّ التشكيل الموسيقي في القصيدة الحُرَّة يعمل على إيجاد تلاؤم بين البنية الإيقاعية للقصيدة، والحالة النفسية للشاعر(١).

ونكتشف ممَّا تقدَّم أننا أمام مصطلحين يتعلَّقان بشعر التفعيلة؛ ولكنَّهما يختلفان اختلافًا ملحوظًا؛ فمُصطلَح القصيدة الحُرة أو الشعر الحُر يتَّصل بالبناء العروضي فحسب، وهو البناء المستند إلى الوزن الذي تجاوز قيد القافية، والعدد الثابت للتفعيلات في الشطر الواحد، وأمَّا مصطلَح التشكيل الموسيقي فهو يتَّصل بعناصر إيقاعية شتَّى؛ لعلَّ منها: الوزن، والتقفية، والمكوِّن البديعي، والتشكيل البصري.

ويُلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ مُصطلح التشكيل الموسيقي أكثر شمولاً واتِّساعًا من بقية المصطلحات مثل مصطلح الشِعر الحُر؛ ولهذا يمكن القول: إنَّ عِبارة الشعر الحُر قد أسهمت في ظهور هذه المصطلحات جميعها، ويذكر عزالدين إسماعيل أنَّ الشعر الحُر يُعَدُّ كسرًا للوِحدة الموسيقية للبيت(٢)، وأنَّ مُصطلح الوحدة الموسيقيَّة يتنافى مع مصطلح الشِعر الحُر، ويتبيَّن أنَّ هذه الاصطلاحات تتناسل من بعضها دون وجود ضابطٍ ثابتٍ يضبط ظهور هذه المصطلحات، وتنظيمها

---

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص٥٦.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٥٧.

في علم موسيقى الشعر ما بعد ظهور حركة الشعر الحُر، وهذا خلاف ما كان عليه علم العروض التقليدي الذي رُتِّبَت مُصطلحاته ترتيبًا علميًّا، يرتكزُ على مرجعيةٍ ثابتة للمصطلحات، هي حياة العربي، ومن ذلك: مُصطلح البيت، ومُصطلَح القافية، والسبب، والوتد، والفاصلة. ولهذا نشير إلى أنَّ هذا البحث لا يُركِّز على إيجاد مُقارنةٍ بين المصطلحات القديمة والمصطلحات الحديثة، والمتعلِّقة بموسيقى الشِعر، وإنَّما ما يُشكِّلُ أهميَّةً كبرى في هذه الدراسة هي طريقة ظهور المصطلحات عند النُقَّاد المعاصرين الذين درسوا الشِعر الحُر من جهة التنظير.

إنَّ الشِعر الحُر ارتبطَ في ظهوره بمُصطلحات عِدَّة، منها: مُصطلح القافية المتحرِّرة الذي أطلقه عز الدين إسماعيل على تلك القافية التي لا يلتزم الشاعر فيها بالروي الثابت[١]، ويظهر أنَّ اختيار مُصطلَح القافية المتحرِّرة يأتي امتدادًا لمصطلَح الشعر الحُر، ويُطلق أحد الباحثين على القافية المتحرِّرة اسم التفعيلة الأخيرة منَ البيت[٢]، والسؤال الوارد في هذا السياق: هل يُمكن استحضار مصطلحات عروضية في القصيدة البيتية[٣] كمصطلح الضرب الذي يشتمل على القافية أو التفعيلة الأخيرة؟ والشعر الحُر تجاوز في بنيته وجود العروض والضرب المرتبطين في الأساس بالبيت المكوَّن من شطرين متساويين، وعدم وجود التساوي بين الشطرين في الشعر الحُر يعني أنَّ القصيدة الحُرة تُعدُّ قصيدة

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٥٨.

(٢) ينظر: العروض العربي: إسماعيل الكفري. ص١٤٢.

(٣) ينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: علوي الهاشمي، ص٨١.

الشطر الواحد، وليست قصيدة الشطرين المتساويين، ويترتَّب على وجود الشعر الحر غياب مُسمَّيات في العروض الخليلي مثل: الصدر، والعجز، والعروض، والضرب، والحشو كما تقول نازك الملائكة[١]، وهنا نكتشف أنَّ التجديد العروضي قد ابتعد عن استعمال مثل هذه المسميات والمصطلحات، وفي الوقت نفسه لم يتجاوز الشعر الحُر وجود بعض المسميَّات؛ كمُصطلَح البيت، ومُصطلَح الشطر، ومُصطلَح القافية، وهذا يظهر اضطرابًا في ظهور هذه المصطلحات أثناء تأسيس حركة الشِعر الحُر، وهذا الاضطراب استمرَّ إلى الوقت الحالي.

يطرحُ عز الدين إسماعيل مُصطلحًا آخر لشعر التفعيلة، وهو مُصطلح الشعر الجديد، وكأنَّه بهذا المصطلَح يسعى إلى تجاوز المسميَّات الشائعة كمُصطلَح شعر التفعيلة، ومُصطلَح الشعر الحُر[٢]، ويبدو أنَّ أيَّ تحرُّرٍ من قيد القافية، وعدد التفعيلات لا يكون شِعرًا جديدًا عند عزالدين إسماعيل؛ إذ تُوجَد شروطٌ أُخرى لتحقُّق الشعر الجديد، ومنها امتداد الجُملة الشعرية على أسطر عِدَّة، والملاءمة بين المدى الموسيقي والإنتاج الدلالي. والسؤال هنا: هل استعمال مُصطَلَح الشعر الجديد سيصنع التباسًا مع اسم الشعر الجديد الذي أُطلِق على قصيدة النثر؟ يُفرِّق علوي الهاشمي بين ثلاثة مُصطلحات تُعنى بالشعر، وهي:

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٩٤.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل، ص٦٠

مُصطلح القصيدة البيتية التراثية، ومُصطلح قصيدة التفعيلة الحُرة، والشعر الجديد(١).

ونكتشفُ ممَّا تقدَّم أنَّ التباينات بين الدارسين في استعمال المصطلحات المُتعلِّقة بالشِعر ملحوظة، ولا يُمكن تجاوزها أثناء قراءة هذه المدوَّنة النقدية المعاصرة، فلم تستقرْ رؤية النُقَّاد حول المصطلحات المتعلِّقة بالشعر الحُر؛ لأنَّه لا بُدَّ أنْ تأخذ في الاعتبار منهجية القدماء، ومنهجية المحدثين أثناء تعاطيهم مع الإيقاع الشعري؛ إذ يعتمد النُقَّاد المعاصرون على تجاربهم القرائية التي يرتكز عليها كُلُّ واحدٍ منهم، وهذا لم يحدث عند القدماء الذين احتفظوا بطريقة الخليل ووضعه لمصطلحات علمي العروض والقافية.

ترى ربيعة الكعبي أنَّ أكثر المصطلحات العروضية قد أهملها الدارسون المعاصرون، وهذا يعود إلى كثرتها، وعدم جدواها(٢)، وإنَّه منَ الضروري العناية بهذه المصطلحات العروضية، وشرحها، وترتيبها(٣)، ووفرة المصطلحات العروضية لم يُعنَ بها المُنظِّرون الذين درسوا إيقاع الشعر الحُر؛ لأنَّهم حاولوا الالتزام بعددٍ قليلٍ منَ المصطلحات، مثل: مُصطَلح قصيدة البيت التراثية، والشِعر الحُر، والقصيدة الحُرة، والوزن الحُر، وإنَّ عدم العناية بأكثر المصطلحات العروضيَّة قد أسهمَ في إنتاج مُصطلحات جديدةٍ، بعضها كان وليد الثقافة الغربية، والبعض الآخر كان من إنتاج الدارسين وابتكارهم، الذين درسوا إيقاع

(١) ينظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: علوي الهاشمي، ص٨١.

(٢) ينظر: العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي: ربيعة الكعبي، ص٨٠.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٨١.

الشِعر الحُر، وإنْ كان الابتكار يرتكزُ – أحيانًا – على ثقافة الناقد، والذي ظهرَ جليًّا في اختيار مُصطلح الشعر الحُر، فربطَت نازك الملائكة حركة الشعر الحُر بالحركات الفكرية آنذاك[١]، وهذا الربط يرتكز على ثقافة الناقدة المتعلِّقة بإيديولوجيات وُجِدَت في منتصَف القرن العشرين، ويظهر أنَّ هذا الربط لا يتَّصل بالواقع الشعري؛ فلو عدنا إلى النُقَّاد القدماء لوجدنا أنَّهم لم يتجاوزوا المصطلحات التي وضعها الخليل على أساسٍ يعتمد على حياة البدوي في الصحراء، والنُقَّاد كانوا أبناء المدينة، والحضارة المترتِّبة عنها.

إنَّ مُصطلَح الشعر الحُر يعني وجود نظمٍ حُر كما كان الحال عند القدماء؛ إذ ربطوا مُصطلح الشعر بالنظم، وربط نظم الشعر بوجود القافية، ووجود العدد الثابت للتفعيلات، وهذا ظهر عند الشعراء الجاهليين كما يُشير إلى ذلك محمد مهدي المقدود[٢]، وإنَّ مُصطلَح النظم الدال على التأليف، وضم الشيء إلى الشيء يُستخدَم في غير موضعٍ من علوم العربية استخدامات مُختلفة، ومن ذلك: النظم بمعنى التأليف كما ورد عند البلاغيين[٣]؛ ولكن لماذا استعمل بعض الدارسين المعاصرين مُصطلَح النظم الحُر مثل فتحي النصري الذي تحدَّث عن وحدات تقطيع النظم الحُر[٤]؟

---

(١) ينظر: قضاي١٠ الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص ٣٨.

(٢) ينظر: العروض والشعرية: محمد المهدي المقدود، ص ٤٠١.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٤٠٢.

(٤) ينظر: بنية البيت الحر، دراسة في نظام الشعر الحر العروضي: فتحي النصري، ص ١٩

يُلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ خلطًا ملحوظًا بين المنظومة الاصطلاحية العروضية القديمة، وتلك المنظومة الاصطلاحية المتَّصلة بحركة الشعر الحُر، وقد نتج عن هذا الخلط استخدام مُصطلحات مُتعدِّدة تُشيرُ إلى أمرٍ واحد مثل مُصطلح الشعر الحُر، وقصيدة التفعيلة، والشعر الحديث، وإذا ما عُدنا إلى نازك الملائكة لوجدنا أنَّها تخلط بين مُصطلحين رئيسين في البنية الإيقاعية، وهما: مُصطلح الشِعر الحُر، ومُصطلح الوزن الحُر(١)، والشعر بطبيعة الحال لا يُختزَل في الوزن فحسب، ويبدو أنَّ الخلط بين مُصطلح الشعر الحُر ومصطلح الوزن الحُر يعود إلى مزايا الشعر الحُر التي لا تُوجَد إلَّا في الوزن، ومنها: الحُرية، والموسيقية، والتدفُّق، ولقد تنبَّه كمال أبو ديب إلى ذلك، وأجرى تمييزًا بين مُصطلحي الوزن والإيقاع؛ فالوزن يتعلَّق بذلك المتحرِّك والساكن الذي رُتِّب على التفعيلات المتتابعة داخل الشطر، وأمَّا الإيقاع فهو أشمل من ذلك بكثير؛ لاشتماله جميع عناصر اللغة داخل النصوص الأدبية بشكلٍ عام، والنصوص الشعرية بشكلٍ خاص(٢)، وجاء هذا التمييز في سياق تقويض العروض الخليلي، وإحلال بديل له. وأنَّ من أهمِّ أسباب استعمال كلمة إيقاع في العقود المتأخِّرة قد ظهر لتفادي هذا الخلط الحاصل بين بعض المصطلحات؛ جرَّاء ظهور حركة الشعر الحُر التي أنتجَت مصطلحات تتعلَّق بها؛ وهي المصطلحات التي تنتمي إلى خلفيَّات علميَّة مُختلفة كما أُشير إلى ذلك من قبل.

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٤٤.

(٢) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، ص ٤٦.

يذكر سعد مصلوح أنَّ الوزن يندرج تحت بنية الإيقاع؛ ليصِلَ إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ جميع القوالب الشكلية في النَّص الشعري ترتبط ببنية الإيقاع؛ مثل: الوزن، والنبر، وغير ذلك من قوالب شكليَّة[1]، ويبدو أنَّ سعد مصلوح قد أدركَ الخلط الواقع في الدرس النقدي إزاء مُصطلحات الشعر الحُر، ومن ذلك إدخال النبر في البنية الموسيقية للشعر العربي، وهذا الأمر سوف يتسبَّب في إعادة إنتاج مُصطلحات تتفاوت عن تلك المصطلحات التي أنتجها الخليلُ بن أحمد الفراهيدي، وجميع هذه المصطلحات العروضية تنتمي إلى البنية الشعرية التي حدث فيها تغيُّر أثناء ظهور حركة الشعر الحُر، وكتابة الشعراء على طريقته سوف يعمل على خلخلة بعض المصطلحات العروضية.

ويظهر أنَّ مُصطلَح الشعر الحُر ومُصطلَح شعر التفعيلة، كانا أكثر انتشارًا من جهة الاستعمال عند الدارسين المعاصرين الذين حاولوا إعادة إنتاج المصطلَح العروضي؛ وذلك وِفقًا للتحديث الحاصل على بنية النَّص الشعري، ويُقصَد في هذا السياق النقدي تلك الجهود النقديَّة التي تدور في فلك العروض الخليلي؛ وهو العروض الذي استثمره شعراء التفعيلة؛ لصياغة قصائدهم عليه.

المبحث الثاني: مصطلحات أجزاء الشعر الحرُ، وكيفية التشكل

بعد أنْ تحدَّثنا في المبحث الأوَّل عن مُصطلَح الشعر الحُر عند الدارسين المعاصرين، فسننتقل إلى تلك المصطلحات المتعلِّقة بأجزاء الشعر الحُر، ولعلَّ أوَّل مُصطلَحٍ يواجه الباحث هو مُصطلح القصيدة؛ إذ اختلف هذا المصطلح من جهة استعماله عن استخدامات القُدماء، فيُقسِّم محمد حماسة عبد اللطيف

(١) ينظر: في النقد اللساني: سعد عبد العزيز مصلوح، ص ٩٠.

القصيدة إلى نوعين، وهما: قصيدة البيت المفرَد، وقصيدة التفعيلة[١]، ويُلحظ أنَّ الدارس أضاف كلمة بيت مُفرَد على القصيدة التي تنتهج طريقة القدماء في الموسيقى الشعرية، وكلمة التفعيلة على القصيدة التي تحرَّرت من بعض القيود العروضية التي التزم بها الشعراء القدماء.

ويذكر فتحي النصري أنَّ القصيدة الحُرة ظهرتْ عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب؛ وذلك في الأربعينات منَ القرن العشرين، ويُقصَد بها تِلك القصيدة التي تخلَّصَت من قيود القصيدة البيتية المتمثِّلة في العدد الثابت للتفعيلات، ووجود تقفية ثابتة في البيت المفرَد، ولم يستمر مُصطلح القصيدة الحُرة على هذا النحو؛ فقد استعمله جبرا إبراهيم جبرا؛ ليُطلِقَه على قصيدة النثر[٢]، ويظهر أنَّ إطلاق مُصطلَح القصيدة الحُرة على أسلوبين شعريين مُختلفين من جهة التشكيل الإيقاعي يُعبِّر عن مدى الاضطراب في توظيف هذه المصطلحات التراثية، ويُعيدُ بعض الدارسين-كأحمد المستجير وأدونيس-هذا الاضطراب إلى اختلاف الترجمة منَ اللُغات الغربيَّة، واختلاف الترجمة يُمكن لمنظري الشعر الحُر تجاوزه، وظهر هذا في تجريبهم الدائم على الموسيقى الشعرية للقصيدة الحديثة، وهو ما سمَّاه أحمد المستجير تمرُّدًا عروضيًّا، وقد درسَ هذا التمرُّد العروضي عند أدونيس[٣]، والتمرُّد العروضي يُعدُّ شكلاً من أشكال الحُريَّة الشعرية التي وُجِدَت في القرن العشرين، ولا شكَّ في أنَّ هذه الحُريَّة قد أنتجت

(١) ينظر: البناء العروضي للقصيدة العربية: محمد حماسة عبد اللطيف، ص ٢٩.

(٢) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص٢٢

(٣) ينظر: مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي: أحمد مستجير، ص١٣٦.

تسميات شتَّى تنتمي إليها كما هو الحال في عِبارة التمرُّد العروضي عند المستجير.

إذن فمُصطلَح القصيدة الحُرة كان يُشير إلى القصيدة التي تحرَّرت من قيد القافية، وعدد التفعيلات الثابت، وأمَّا تلك القصيدة الحُرة التي تخلَّصت منَ الوزن فيُوجَد لديها تسميات مُختلفة مثل: قصيدة النثر، والشعر المنثور، وبعيدًا عن هذا الاتِّجاه الشعري يجب أنْ يُربَط بين تسمية القصيدة، وما تتكوَّن منه؛ فالقصيدة البيتية تختلفُ عنِ القصيدة الحُرة من جهة المكوِّنات التي لا بُدَّ أنْ تتَّصل بالتسمية؛ فإذا قيل: إنَّ هناك قصيدة بيتية فهي ستكون مُختلفةً عنِ القصيدة الحُرَّة.

إنَّ اسم القصيدة يعني وجود وزنٍ، وقافية، وعددٍ مُحدَّد منَ الأبيات؛ هذا عند القدماء[1]، وأمَّا المحدثون الذين تبنُّوا الشعر الحُر؛ فيعني اسم القصيدة عندهم: ذلك النص الشعري المشتمِل على وزنٍ، وعددٍ غير ثابت للتفاعيل في البيت الشعري، ويبدو أنَّ معنى القصيدة لم يختلف كثيرًا عند الشعراء الروَّاد في مدرسة الشعر الحُر، وهذا يتَّضح في مُعارضتهم لمصطَلح قصيدة النثر كما جاء عند نازك الملائكة وسعيد عقل، ويرى رشيد يحياوي أنَّ هذا الرفض يُعدُّ شكلاً من أشكال الأصالة، وكذلك يُوجَد انحيازٌ للشعر على حساب النثر[2].

يُلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ اسم القصيدة بقيَ كما هو عند مُنظري شعر التفعيلة؛ ولكنَّ المشكلة تبقى في عدد أبيات القصيدة أو مكوِّناتها، وفي هذه الحالة

---

(١) ينظر: العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: الشيخ جلال الحنفي، ص ٣٠.

(٢) ينظر: قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة: رشيد يحياوي، ص ٧٦.

سوف يدلُّ اسم القصيدة على دلالةٍ تشهدُ اختلافًا في بعض الجوانب، وتتركَّز هذه الجوانب في مجموعةٍ أبعاد، ومنها: البُعد اللُغوي، والبُعد الموضوعي أو الدلالي؛ إذ لا يُمكن إطلاق اسم القصيدة على كُلِّ نصٍ يشتملُ على وزنٍ وقافية؛ بل يجب أن تحضُرَ مكوِّنات غير الوزن، وقد ظهرَ ذلك في تنظيراتِ النُقَّاد المعاصرين الذين قدَّموها حول تجربة الشعر الحُر القائمة في أصلها على التحرُّر من بعض القيود العروضية التراثية.

يذكرُ شربل داغر أنَّ القصيدة الحديثة بدأتْ في تجديدها من التجديد العروضي الذي كسر قيد القافية، وتحرَّر من العدد الثابت للتفعيلات(١)، وأنَّ تسميتها تتجاوز في مدلولها الحقيقي التجديد العروضي(٢)، وتتجاوز تسمية قصيدة التفعيلة، والقصيدة الحُرَّة، ولعلَّ ذلك يتجلَّى في اشتمال القصيدة الحديثة على مكوِّناتٍ جديدة غير المكوِّن العروضي، وإذا أُضيف المكوِّن العروضي إلى المكوِّنات الأُخرى سوف يتسبَّب ذلك في تكوُّن القصيدة بتسميتها الجديدة، وما تدلُّ عليه؛ لذا حاول دارسون عدَّة التمييز بين مكوِّنات عِدَّة داخل فضاء القصيدة، ومثال ذلك: تمييزهم بين الإيقاع والوزن(٣)، وكُلُّ هذا يحدث بسبب شكل القصيدة الحديثة، وما ينضوي تحت تسميتها من وزنٍ، وإيقاعٍ، وتصويرٍ فنِّي، وإنَّ تسمية القصيدة – أحيانًا – تتعلَّق بالوزن، ولقد ظهر ذلك في تصنيف

(١) ينظر: الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية: شربل داغر، ص٣٩.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٩.

(٣) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: محمد المتقن، ص ٥٤.

الباحث سمير سحيمي للأوزان التي استعملها نزار قباني[1]، وهذا التصنيف والإحصاء يرتبط باسم القصيدة؛ إذ تأتي كُلُّ قصيدةٍ بوزنٍ مُعيَّن، ويظهر أنَّ اسم القصيدة يتساوى مع اسم الشعر الحُر من جهة التخصيص، وهذا يظهر في تسمية القصيدة عند النُقَّاد والدارسين، في إضافة بعض التسميات لمفردة القصيدة، مثل: قصيدة التفعيلة، والقصيدة الحديثة، وهنا يُلحظ وجود تشابُهٍ بين تسمية القصيدة والشعر من جهة الاستعمال.

ويُفرِّق مشري بن خليفة بين القصيدة الحديثة والقصيدة القديمة، وهو يعتمد في تفريقه على البيت؛ فالبيت في القصيدة القديمة يكون مُكتمِل البناء، وهذا الاكتمال يفصله عنِ الأبيات الأخرى من جهة قيام الشطرين، وتساويهما، وحضور المعنى، وهو ما تُسمَّى البنية التامَّة عنده، وأمَّا القصيدة الحديثة فيأتي البيت فيها ضِمن مجموعة منَ الأبيات أو الجُمَل التي تكوِّن بنية النص الشعري[2].

يتَّضح ممَّا تقدَّم أنَّ تسمية القصيدة، وإعادة النظر في هذا المصطلَح نظرَ إليه النُقَّاد والدارسون نظرةً ترتبط بالجانب المفهومي أو المصطلحي، وهذا سيظهر في انتشار تسمياتٍ عِدَّة تُضاف إلى مُفرَدة قصيدة، مثل: القصيدة الحديثة، والقصيدة الحُرة[3]، ولقد تُداولَت هذه التسميات في كثيرٍ من الدراسات والبحوث المعنية بالتنظير للشعر الحُر؛ كدراسة محمد حماسة عبد

(١) ينظر: الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد: سمير سحيمي، ص٣٨.

(٢) ينظر: النقد المعاصر والقصيدة الحديثة: مشري بن خليفة، ص٨٠.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٨١.

اللطيف، وفتحي النصري، وجبرا إبراهيم جبرا، وغيرهم، وهذا يعني أنَّ الأمر سيتغيَّر عند التطبيق. وإنَّ القصيدة بمعناها الموجود عند شعراء التفعيلة تتجاوز ذلك المعنى القديم للقصيدة، الذي ينحصر في: الوزن، والقافية، والدلالة، وعددٍ ثابت للأبيات لا يكون أقل من سبعة أبيات(١). ويُشير محمد بنيس إلى تحكُّم الشكل الجديد للقصيدة في إعادة حيوية الشعر المفقودة في الشكل القديم، التي فُقِدَت بفعل التقادم، وينتج عن ذلك ولادة مصطلحات مُختلفة؛ كمصطلح القصيدة الطويلة، ومصطلح القصيدة القصيرة، ومصطلح البيت الجديد، ومصطلح البيت القديم(٢)، ويبدو أنَّ مُصطلح القصيدة الحُرة تتزامن معه مصطلحات عِدَّة، منها ما يتعلَّق بالقصيدة، ومنها ما يتعلَّق بالأجزاء التي تأتي تحت القصيدة.

وإنَّ مُصطلَح القصيدة الحُرة، ومُصطلَح الشعر الحُر يتَّصلان بالبيت الحُر، وهو البيت الشعري الذي يمنح الشاعر القُدرة على اختيار عدد التفعيلات كما يُشير إلى ذلك محمد النويهي(٣)؛ إذ يُفهم أنَّ الحُريَّة في هذا السياق ذات دلالةٍ ضيِّقة؛ كحضور مُصطلَح الخطأ العروضي أو الخطأ الوزني(٤)، والتخطئة لا تتناسب مع الحُرية المرتبطة بالشعر، والقصيدة، والبيت، ولقد أشار إلى ذلك النويهي أثناء ردِّه على نازك الملائكة التي أوردَت في كتابها مُصطلَح الخطأ

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، ص٢٩٣.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث: محمد بنيس، ص ٦٨.

(٣) ينظر: قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، ص ١٦٤.

(٤) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص١٧١.

العروضي، ولا شكَّ في أنَّ مُصطلحات من قبيل الأخطاء أو العيوب تتنافى مع الحُريَّة التي تحثُّ عليها نازك الملائكة[١]، وإنْ كانت الحُريَّة ترتبط عندها بالسماح للشاعر بأنْ يُطيل في عباراته، ويتجاوز فضاء الشطر. وتجاوز فضاء الشطر لا يعني الخروج على الوزن الخليلي، وهذا يعني أنَّ قصيدة التفعيلة وقفَت حُريَّتها عند ذلك الحد؛ لتبقى أنموذجًا شعريًّا يُحتذى به، ويذكر عبد الناصر هلال أنَّ هذا الأنموذج الَّذي رسَمَت حدوده نازك الملائكة جعلها ترفض قصيدة النثر [٢]، ولا شكَّ في أنَّ مُصطلح قصيدة النثر أُستبعِد عند شعراء التفعيلة الذين فضَّلوا البقاء داخل إطار الوزن الخليلي المرتكز على الكم.

ويتبيَّن ممَّا تقدَّم أنَّ مُصطلَح قصيدة التفعيلة أُضيف إلى مُصطلح القصيدة العمودية؛ ذلك من جهة تصنيفات النُّقَّاد والدارسين للشعر العربي، وقد نتج عن ذلك رفض مُصطلَح قصيدة النثر، ومثال ذلك ما ورد عند أحمد عبد المعطي حجازي الذي سمَّاها القصيدة الخرساء[٣]، والخرس، وعدم النطق يُوحي بغياب الوزن الذي هو شرطٌ أساسٌ من شروط بناء القصيدة كقصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية، ويبدو أنَّ الرافضين لمصطلَح قصيدة النثر يُلمحون إلى التناقض بين كلمتي قصيدة ونثر؛ فالقصيدة لا تأتي نثرًا، بل يجب أنْ تكون موزونةً عندهم، وهذا يعني أنَّ حريَّة القصيدة لا تتجاوز عند نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي كسر قيد القافية، والتحكُّم بعدد التفعيلات داخل

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص٦١.

(٢) ينظر: قصيدة النثر العربية السعودية: عبد الناصر هلال، ص ١٤٨.

(٣) ينظر: قصيدة النثر العربية السعودية: عبد الناصر هلال، ص ١٥٣.

فضاء البيت، ولا يُقصَد من ذلك التقليل من أهميَّة القصيدة الحُرة في إعادة بناء الشعريَّة العربيَّة، وتكوين ملامحها من جديد؛ فكسر قيد القافية، والتحرُّر منَ العدد الثابت للتفعيلات؛ يؤدِّي إلى ظهور تقنيات جديدةٍ، لعلَّ من أبرزها: التشكيل البصري، والاعتماد على إيقاع البياض الذي يعد إيقاعًا بصريًّا؛ بل متاهةً لكثير من الاحتمالات والتأويلات من لدن القارئ، وهنا نُدرِك أنَّ مُصطلَح القصيدة الحُرَّة يعمل على تشكُّل فهم مُختلفٍ للقصيدة العربيَّة، وقد ظهر ذلك في وجود تقنيات إيقاعية لم تكُن موجودة في الشعر العربي من قبْل.

إنَّ القصيدة الحديثة تتَّسمُ بالتحرُّر الذي يُساعد في إنتاج الدلالة الشعرية، وينتج عن ذلك تعديل على مُصطلَح القصيدة التي تعني عند القدماء نمطًا شكليًّا يتَّصف بالاستقرار، وذلك يتبيَّن في عدد الأبيات، وعدد التفعيلات داخل البيت الشعري الواحد، ولقد ربط الدارسون المحدثون مُصطلح القصيدة الحديثة ببنيةٍ نصيَّةٍ مُتماسكة تأتي الأبيات فيها مترابطةً لا ينفكُ أوَّلها عن آخرها[1]، ولا شكَّ في أنَّ عناصر الإيقاع في القصيدة الحديثة تعملُ بشكلٍ مُختلفٍ عمَّا كانتْ عليه القصيدة القديمة، وفي هذا السياق تتكشَّف دلالة مُصطلَح القصيدة عند المعاصرين، وعند القدماء.

وبعد أن عُولجَت تسمية الشعر الحُر، والقصيدة الحُرة سوف تُدرَس أجزاء القصيدة، ومكوِّناتها العروضية، ومنها: البيت الحُر، ويبدو أنَّ تسمية الشعر الحُر، والقصيدة الحُرة، والبيت الحُر جميعها تشتركُ في إضافة مُفرَدة الحرية لهذه التسميات، ولقد اقترح الدارسون تسميات مُختلفة للبيت الحُر، ومن أهمِّها:

(١) ينظر: النقد المعاصر والقصيدة الحديثة: مشري بن خليفة، ص٨٤.

مُصطلح الشطر، والسطر، والجُملة الشعرية، والجُملة الإيقاعية، ويرى فتحي النصري أنَّ تسمية البيت الحُر ستُجنِّب دارس الإيقاع الشعري الوقوع في الخلط بين المصطلحات(١)، ولا شكَّ في أنَّ الخلط بين التسميات سيُوجِد خللًا في المنظومة الاصطلاحية العروضية، وهذا ما أشار إليه النصري الذي رفض التسميات الجديدة للبيت(٢)، والتي ظهرتْ تحت ذريعة عدم وجود الشطرين المتساويين في البيت الحر؛ ولذا لا يصح إطلاق تسمية بيت عندهم؛ إذ يذكر النصري أنَّ القدماء استخدموا كلمة بيت في الأراجيز، والموشحات، وهي أنماطٌ شعرية، تختلف عن نمط القصيدة البيتية ذات الشطرين المتساوقين، وإنَّ مُصطلَح البيت الذي أُخِذ من بيت الشَعْر أُستعمِل بالكيفية نفسها عند نازك الملائكة التي تقول: إنَّ البيوت، والمباني الحديثة تخلَّصت منَ التناظر أو التساوي بين قسمي البيت، وهذا انعكس على البيت الحُر(٣)، وهي تُوجِد تشابُهًا بين بيت الشَّعر وبين الشِّعر عند القدماء، والبيت الحُر والبيت المبني على الطراز الحديث، ويكشف هذا التمثيل الذي تُوجِده نازك الملائكة عن التزامها بالمنظومة الاصطلاحية الخليلية؛ فبنية البيت الحُر تُشبه طراز المباني الحديثة كما أنَّ البيت الشعري المتناظر يُشبه بيت الشَعْر في تساوي أجزائه، والأمر المِلاحَظ – في هذا السياق النقدي – هو استقرار التسميات الخليلية عند أبرز مُنظري الشعر الحُر الذين اتَّبعوا الخليل في أخذ تسميات أجزاء القصيدة منَ الواقع الاجتماعي

(١) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص ٣٦.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٦.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٦٢.

مع وجود فرقٍ بين البداوة والمدنية، وهذا ظهر في تسمية البيت الحُر والمباني الحديثة التي اتَّسمت بالتمدُّن عكس ما كان عليه البيت الشعري وبيت الشَعْر المأخوذة من واقع البدو في العصر الجاهلي.

ويرتبط البيت الحُر بالبحر الصافي في ابتداء أمره عند منظري الشعر الحر، وتسمية البحر الصافي تُشير إلى وجود تفعيلةٍ واحدة تتكرَّر بنفس الوزن، وهذا خلاف ما كانت عليه البحور ذوات التفعيلتين؛ كالطويل، والبسيط، ولا يعني ذلك أنَّ البحور المركَّبة لا تصلُح للشعر الحُر؛ ولكن كما تقول نازك الملائكة: البحر الصافي أيسر للشاعر منَ البحور ذوات التفعيلتين[١]، و تسمية البحر الصافي تتَّصلُ بالبيت الحُر، والقصيدة الحُرة، والشعر الحُر، وإنَّ هذه التسميات التي شكَّلت نسقها التجربة الشعرية المعاصَرة تؤدِّي إلى بعض أو تتعلَّق ببعض كما هو الحال في البيت الحُر، والبحر الصافي، والقصيدة الحُرَّة.

يستبعد محمد جواد البدراني تسمية البحر من شِعر التفعيلة؛ لأنَّ البحر مُصطَلحٌ خليلي يرتبط بالبيت الشعري الذي تساوى شطراه، وهو يقترح مُصطلح النمط الوزني لتنقسم الأوزان عنده إلى أوزان مُفرَدة، وأوزان ثانوية[٢]، وإنَّ استبعاد تسمية البحر سوف يؤدِّي إلى استبعاد تسمية البيت بما يشتمل عليه من تسمياتٍ؛ كالعروض والضرب، ومحمد جواد بنى تصوُّره هذا على خلخلة النظام العروضي الخليلي، وخصوصًا من جهة المصطلحات، والتسميات، وهذا ظهر في استبدال تسمية النمط الوزني بتسمية البحر، وكذلك

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص٨٥.

(٢) ينظر: النص بين سلطة الإيقاع وبوح الدلالة: محمد جواد، ص١٢.

استبدال الشطر أو السطر بتسمية البيت، والأمر الملاحَظ في هذا السياق هو الابتعاد عن تسميات الخليل، وهذا ينتج عن الإفراط في التحرُّر الشعري، ومن صور ذلك: المزج بين البحور في قصيدةٍ واحدة. وإنَّ المزج بين البحور من عدمه لم يُلغِ التسميات المتعلِّقة بهذه الأبحر؛ كالطويل، والبسيط، والمنسرح، والسريع، وهذا يعني أنَّ الدارس لأيّ قصيدةٍ تشتملُ على مزجٍ بين الأبحر يجب أن يُحدِّد أسماء الأبحر المستعمَلة.

ويُلحظ ممَّا تقدَّم مُسميات كانت عصيَّةً على التغيير عند دارسي الشعر الحُر، ولعلَّ أسماء الأبحر تُشير إلى ذلك. وإنَّ العلاقة بين اسم البيت واسم البحر قائمة في البحث العروضي؛ ولكنَّ الإشكال الذي واجه البحث العروضي هو ظهور الدراسات المعنية بإيقاع الشعر العربي؛ ولذا يذكر سعد مصلوح أنَّ كمال أبي ديب يخلط في نسبة الوزن إلى الإيقاع أو العروض(١)، عند دراسته إيقاع الشعر العربي، وهو لا يُعنى بالبحث العروضي(٢)، وهذا خلاف ما كانت عليه دراسته ذات الطابع العروضي، ويبدو أنَّ ظهور الشعر الحُر قد تسبَّب من ناحيةٍ نظريَّةٍ في تداخل مجالات البحث، سواءً أكان البحث العروضي أم البحث الإيقاعي، وفي هذه الحالة سوف تُوجَد فوضى في المُسميات، والمصطلحات الجديدة، والقديمة، ولا يُقصَد من ذلك فصل العروض عنِ الإيقاع، وإنَّما القصد تفادي الخلط بين المسميات ذات الخلفيات العلمية المختلفة، ولعلَّ هذا تبيَّن في تداخل مُصطلَح الكم مع مُصطلح النبر المعتمد على الارتكاز، والضغط

(١) ينظر: في النقد اللساني: سعد عبد العزيز مصلوح، ص ٩٢.

(٢) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، ص٩.

على المقطع. واسم النبر، واسم الكم لا يُمكن أنْ يجتمعا من جهة التطبيق[١]؛ إذ يذكر تامر سلوم أنَّ النبر والكم ينتميان إلى العروض الأوربي، وقد استخدمه الدارسون العرب؛ لتحليل إيقاع القصيدة المعاصرة[٢]، والأمر الملاحَظ فيما سبق هو وضوح التسميات في الشعر الحُر، والقصيدة الحُرة، وكثرتها، وغموض بعضها في البيت الحُر، والأجزاء التي تأتي تحته كالتفعيلة.

يُوجَد هذا الغموض عند عز الدين إسماعيل الذي اقترح تسمية جديدة للبيت الحُر؛ إذ سمَّاه السطر الشعري[٣]، وسبب التسمية يعود إلى اختلاف البيت الحُر عنِ البيت الشعري في القصيدة العمودية، وتسمية السطر الشعري لا تختلف عن تسمية البيت من جهة المعنى؛ فالبيت يعني وجود تفعيلات عِدَّة في الشطرين، وكذلك السطر يشتمل على تفعيلات مُتعدِّدة مع تفاوت أعداد التفعيلات، وهذا التغيير في التسمية لا يُشير إلى أيِّ تغيير في طبيعة الشعر الحُر، وإنَّما هي إحلال تسمية مكان تسميةٍ قديمة، وإنَّ استبدال كلمة الشطر بكلمة السطر يستندُ إلى أساسِ التحرُّر الشعري الذي يقوم على خلخلة النظام البيتي القائم على تساوي الشطرين من جهة أعداد التفعيلات؛ إذ يرى فتحي النصري أنَّ تسمية السطر تتعلَّق بالكتابة والمكتوب، ولا تصلح للشعر الذي هو شفهي بطبيعته[٤]، ورأي النصري الرافض لتسمية السطر بحُجَّة انتماء التسمية للخط

(١) ينظر: في النقد اللساني: سعد عبد العزير مصلوح، ص ٩٣.

(٢) ينظر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي: تامر سلوم، ص١٠.

(٣) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٧٢.

(٤) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص ٢٣.

والكتابة تجاوز كون الشعر الحُر يقوم على الكتابة، وهذا يظهر في الإيقاع المرئي أو الخطي؛ ولذا يجب أنْ يكون هنا تبريرٌ لرفض تسمية السطر، ولعلَّ التداخل بين كلمة الشطر، وكلمة السطر يجعل الباحث يرفض هذه التسمية؛ لوجود تجانسٍ بين هذه الكلمات والتسميات. ويوافق خميّس الورتاني فتحي النصري في أنَّ مُصطلَح السطر الشعري يتعلَّق بالفضاء المكاني، ولا يتعلَّق بالبُعد الزمني(١)، وإنَّ ارتباط مُصطلَح السطر الشعري بالكتابة يعني ابتعاده عن توالي الحركات والسواكن من ناحيةٍ زمنية، وأنَّ محاولة التأصيل لهذه المصطلحات، والتسميات لم تنفصل عن طبيعة الشعر الحُر؛ إلَّا أنَّه يُوجَد عدم استقرار في وضع المصطلح، وتحديده، واستقراره بين الدارسين الذين فُتِحَت لهم آفاقٌ جديدة لم تكُن عند سابقيهم، ومن ذلك الانتقال من دراسة القصيدة دراسة عروضية إلى الدراسة الإيقاعية، وهذا نلاحظه عند محمد الخبو الذي فضَّل مُصطلح الجُملة الإيقاعية الشعرية على مُصطلح البيت الشعري(٢)، وهذا التفضيل سببه التحرُّر من النظام البيتي التقليدي؛ لذا كان منَ الضروري ظهور تسميات تتناسب مع البحث الإيقاعي علماً بأنَّ مُصطلَح الإيقاع مُصطلحٌ مُشْكِل، ويتَّصل بالموسيقى أكثر من اتِّصاله بالعروض، والجمع بين مُفردة جُملة ومُفردة إيقاع يعني ربط كلمتين مُختلفتين في مرجعيتهما؛ فالجُملة جاءت منَ النحو، والإيقاع في أصله وُجِد عند الموسيقيين، والفلاسفة القدماء الذين ارتبطوا

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خميس الورتاني، ١/ ٢١٩

(٢) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي: محمد الخبو، ص ٥٨.

بالمنطق والموسيقى[١]، ولعلَّ الجُملة في هذا السياق تُعبِّر عن مكوِّنٍ إيقاعي للقصيدة، وأشار عز الدين إسماعيل إلى مُصطلح الجُملة الشعرية التي تستوعب عنده أسطرًا عِدَّة، كُلُّ سطرٍ فيها يتضمَّن عددًا منَ التفعيلات[٢]، ولا يُوجَد اختلافٌ كبير بين مُصطلح الجُملة الشعرية، ومُصطلح الجُملة الإيقاعية الشعرية عند الخبو.

ويُقسِّم محمد الخبو الجُملة الإيقاعية الشعرية إلى قسمين، أحدهما: الجملة الإيقاعية الشعرية المحدودة؛ أي: مجموعة التفعيلات الموجودة في سطر واحد، والآخر: الجُملة الإيقاعية الشعرية الممتدَّة، وهي مجموعة التفعيلات التي تأخذ حيّزًا مكانيًّا يمتدُّ إلى أسطر عِدَّة، وإنَّ الجُملة الإيقاعية المحدودة تنقسم إلى جُملةٍ إيقاعية شعرية طويلة، وجُملةٍ إيقاعية شعرية قصيرة[٣]، ويرى فتحي النصري أنَّ تسمية الجُملة الإيقاعية الشعرية المحدودة لا تعني إلَّا البيت الشعري الحُر التام أو الشطر، وأمَّا الجُملة الإيقاعية الشعرية الممتدَّة فهي تعني الجُملة الشعرية عند عز الدين إسماعيل التي يقصد بها وجود تعالقٍ في التفعيلات المنتهية بقافية، والخبو لا يشترط ذلك؛ بل يكتفي بالتعالق التفعيلي[٤]، ويرفض النصري مصطلح الجُملة الإيقاعية الذي أشرنا إليه من قبل عند الورتاني[٥]، ويبدو أنَّه

(١) ينظر: النثيرة والقصيدة المضادة: محمد ياسر شرف، ص١٢٥.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٩٥.

(٣) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٧٢.

(٤) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٧٩.

(٥) ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٢.

يرى أنَّ مُصطلح الجُملة الإيقاعية لن يكون بديلًا لمصطلح البيت الشعري الحُر، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ وجود مُفاضَلة بين تلك المصطلحات يتعلَّق بمدى صلاح المصطلَح ودقَّته.

تستعمل الباحثة ولاء محمود مُصطلح الجُملة الشعرية، وتُفرِّق بينه وبين مُصطلح الجُملة التامَّة الذي استعمله علي أحمد باكثير في إحدى مسرحياته(١)، وإنَّ الجُملة الشعرية تُشير إلى التركيب النحوي، والبناء العروضي، وتقُسِّم ولاء محمود الجُملة الشعرية إلى جُملةٍ شعريَّةٍ كُبرى، وجملةٍ شعريَّة صُغرى؛ فالكبرى تُعدُّ بنية شعرية ذات مستويات مُتعدِّدة متداخلة، والصغرى هي بنية نحوية إيقاعية تشتمل على وزنٍ(٢)، ومُصطلح الجُملة الشعرية هنا يتعرَّض إلى تقسيمٍ من جهة الحجم، وهذا يُشبه ما وُجِد عند الخبو الذي قسَّم الجُملة الإيقاعية الشعرية باعتبار الطول والقِصَر(٣)، وإنَّ استحداث تسمية الجُملة الشعرية قد أتى؛ لاحتواء البنية الإيقاعية، والبنية النحوية داخل البيت الشعري الحُر، ولكن: هل مُصطلح الجُملة الشعرية يستوعب البناء العروضي، والجُمل النحوية المتعدِّدة داخل البيت الشعري الحُر؟ يبدو أنَّ الحُرية الشعرية كسرَت التناغم الحاصل بين النحو والعروض الذي كان في الشكل التقليدي؛ ولذا أُبتكِرَت هذه المصطلحات؛ لإيجاد مُقارَبة جديدة تضبط هذه العلاقات المختلفة في القصيدة الحُرة. وإنَّ مُصطلَح الجُملة يتعلَّق بالدرس النحوي، وكذلك يتعلَّق بالدرس

(١) ينظر: الجملة الشعرية في قصائد محمود البريكان: ولاء محمود، ص ٣٩.

(٢) ينظر: الجملة الشعرية في قصائد محمود البريكان: ولاء محمود، ص ٤٣.

(٣) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٧١.

البلاغي، والدرس المنطقي[1]، واستخدام مُصطلَح الجُملة الشعريَّة أو الجُملة الإيقاعية يأتي لضبط الامتداد الزمني الذي تتسبَّب فيه التفعيلات المتتالية في أسطر شعريَّة عِدَّة؛ ولهذا أُستخدِمَت تسمية الجُملة لوضع حدودٍ للبيت الشعري الحُر؛ إذ لا يُعرَف – أحيانًا – متى ينتهي، وخصوصًا في القصيدة الحُرَّة التي لا تشتمل على قوافٍ، ويستعمل بنعيسى بوحمالة مُصطلَح الجُملة الشعريَّة، ويربطه بالبنية الإيقاعية، ويترتَّب على ذلك وجود عناصر عِدَّة في الجُملة الشعرية، هي: الدلالة، والتخييل، والوزن[2]، ويظهر أنَّ المؤلِّف بحث عنِ البُعد الدلالي في بنية البيت الشعري الحُر عند الشاعر العراقي حسب الشيخ جعفر، وهذا البحث قد استثمر تقنيات الشعر الحُر الجديدة؛ للاستنطاق الدلالي، وبعيدًا عن هذا الاستطراد نكتشف أنَّ مُصطلح الجُملة الشعرية ينضوي تحته بُعدٌ عروضي، وبُعدٌ تخييلي، وبُعدٌ دلالي، وهنا يُمكن تحديد تمام الجُمَل الشعرية التي أُستُعمِلَت بديلًا لمصطلَح البيت الشعري الحُر؛ لكون مُصطلح البيت الشعري الحُر لا يستوعبُ هذه الأبعاد التي أشرنا إليها؛ بل ينتمي إلى منظومةٍ عروضيَّة صِرفة؛ لذا فضَّل بعض الباحثين مُصطلح الجُملة الشعرية أو مُصطلح الجُملة الإيقاعية؛ وذلك لاستيعاب عناصر مُختلفة منها الإيقاعي، ومنها غير الإيقاعي، ومن أبرز العناصر الإيقاعية: الأسطر الشعرية، والتوزيع المكاني للتفعيلات، والتناغم الزماني، إلى مرحلةٍ حصل فيها الانتقال منَ البحث العروضي إلى البحث

(١) ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة، وكامل المهندس، ص١٣٧.

(٢) ينظر: أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر: بنعيسي بوحمالة، ١/١٣٠

الإيقاعي، وتُوجَد مُلاحَظة حيال هذا المصطلَح: هي استعماله في القصائد ذات الأوزان الحُرَّة، وهذا يعني أنَّ الدارسين لم يستعملوا مُصطلح الجُملة الشعرية في الشعر العمودي، ولعلَّ ذلك يعود إلى خضوع تجربة الشعر الحُر إلى منظومة اصطلاحيَّة لا تنفصل عنِ العروض بشكلٍ مُباشر؛ ولكنّها تستحدث بعض المصطلحات الجديدة.

واستحداث هذه المصطلحات الجديدة جاء نِتاجًا لمحاولة بعض النُقَّاد تقويض عمل الخليل، وإيجاد بديلٍ جذريٍّ له، ولعلَّ محاولة كمال أبي ديب تُشير إلى ذلك؛ إذ غيَّر بعض المصطلحات والمفاهيم؛ ليُسميَ التفعيلة وحدة إيقاعية، وعناصر التفعيلة نواة إيقاعية[1]، وهذه التسميات تتداخل في قراءته مع مُصطلحات الخليل؛ كما في تسمية البحر؛ إذ يُسميه أنموذجًا إيقاعيًّا، ويبدو أنَّ هذه المحاولة أوجدتْ خلطًا بين مُصطلحات الخليل والتسميات الجديدة التي تنتمي للإيقاع، وأنَّ هذا الخلط ربما كان نتيجةً للتحرُّر الشعري الذي بدأ في منتصف القرن العشرين، ولقد تسبَّب هذا التحرُّر في كسر الإحكام الموجود في علمي العروض والقافية. وإنَّ الانتقال منَ الدرس العروضي إلى الدرس الإيقاعي أوجد خلطًا بين تسميات تنتمي إلى الفنين؛ ولكنَّ هذه التسميات تختلف في الأداء، ومن ذلك: إسقاط مُصطلح الكم في الشعر على مُصطلح الكم في الموسيقى، وهذا وجدناه عند كمال أبي ديب الذي حاول بناء منظومةٍ إيقاعيةٍ

(١) ينظر: في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، ص٤٧٩.

ترتكز على النغم الموسيقي وغيره، ويُعارض سعد مصلوح هذا التوجُّه، وهو يرى أنَّ كمية النغم تختلف عن كمية المتحرِّك والساكن في العروض[١].

وربما أنَّ تداخل العلوم التي يُدرَس من خلالها إيقاع الشعر قد تسبَّبت في اضطراب اصطلاحي؛ إذ يذكر مصلوح أنَّ انتماء المُصطلح الواحد لعلوم عدَّة لا يعني حضوره بنفس الكيفية في كُلِّ علمٍ[٢]، ولو طبَّقنا كلامه هذا على مُصطلح الجُملة الشعرية لأدركنا بُعد رأيه؛ فتسمية الجُملة تُوجَد في البلاغة، وفي النحو، وفي المنطق، وتحوُّل هذه التسمية إلى الإيقاع يستوجب إضافة إليها كلمة ثانية؛ للتوضيح، والتبيين، مثل: الجُملة الشعرية، والجُملة الشعرية الإيقاعية، والجُملة الموسيقية، والجُملة العروضية، ويُلحظ أنَّ هذه الجُمَل تتَّصل بكلماتٍ تليها، وهذا يحدث في سياق تطويع تسمية الجُملة؛ لتتناسق مع المنظومة الاصطلاحية المتعلِّقة بعروض الشعر الحُر.

يرى خميس الورتاني أنَّ مُصطلحات كمال أبي ديب لم تكُنْ إلَّا نِتاجًا للكلام الإنشائي، أو ما يُمكن تسميته عشوائية في إطلاق التسمية، ولعلَّ ذلك يتَّضح في مُصطلح الحركة الداخلية[٣]، وهذا المصطلح كغيره منَ المصطلحات المتناثرة في كتاب أبي ديب، مثل: التشكيل الإيقاعي، والوحدة الإيقاعية، والنموذج الإيقاعي، والانتظام، والكم، ويُشير الورتاني إلى الترادف الحاصل عند أبي ديب؛ وذلك في استعماله لمصطلحي الوحدة الإيقاعية، والتشكيل الإيقاعي

(١) ينظر: في النقد اللساني: سعد عبد العزيز مصلوح، ص ١٠٠.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٠١.

(٣) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خميس الورتاني، ١/ ٨٨.

مع مُصطلحي التفعيلة، ومُصطلح البيت[1]، وما دامت هذه المصطلحات تؤدي إلى معانٍ واحدة؛ فالتنويع في استخدامها يعني وجود خللٍ في تطبيق منهجيةٍ ثابتة أثناء الدارسة، هذا بالإضافة إلى مجيء المصطلحات من علومٍ مُختلفة بعضها يبتعد عنِ العروض، مثل: مُصطلح الكم، ومُصطلح الوحدة.

يتبيَّن ممَّا تقدَّم أنَّ سعد مصلوح وخميس الورتاني اتَّفقا على وجود خللٍ في تكوين المُصطلحات عند كمال أبي ديب، وترتكز هذه الآراء على اختبار وضع المُصطلح داخل المنهج والطريقة التي اختارها أبو ديب، ولا شكَّ في أنَّ التسميات والمصطلحات ترتبط بالمناهج والطرائق المختارة من لدن الدارسين؛ ولذلك يُلحظ وجود اضطراب مُصطلحات عند أبي ديب كما يذكر الدارسون؛ ويعود هذا إلى محاولة بنائه لطريقةٍ جديدةٍ في تحليل موسيقى الشعر، وتعتمد هذه الطريقة على الانتقال منَ العروض إلى الإيقاع، وأنَّ هذا الانتقال يرتكزُ على إعادة فهمٍ للعلاقة الحاصلة بين مكوّنات القصيدة؛ كالعروض، والنحو، والدلالة.

ويُشير سيّد البحراوي إلى الصراع الحاصل بين الجُملة النحوية والبيت الشعري في القصيدة الحُرة، وهذا الصراع لا يُوجَد في القصيدة العمودية؛ إذ يُمكن ضبط حدود الجُملة النحوية مع البيت الشعري، وهذا الاشتغال كوَّن مفاهيم جديدة عنِ الشعر الحُر وإيقاعه[2]، وأنَّ مُصطلح الجُملة الشعرية يُراد منه استيعاب التشكيل العروضي، والجُملة النحوية، والفضاء المكاني الموجود في

(١) ينظر: المرجع نفسه، ١/ ٨٨.

(٢) ينظر: الإيقاع في شعر السياب: سيد البحراوي، ص ١٨٤.

الأسطر الشعرية، ولا يُلغي ذلك صلاح مُصطلح البيت الشعري الحُر الذي اختاره فتحي النصري، الذي يرى أنَّه يتساوق مع البنية العروضية[١]، وقد فضَّل الالتزام بمنظومة المصطلحات والمفاهيم العروضية؛ منْعًا لحصول أي خلطٍ بين المُصطلحات القديمة والمصطلحات المستحدَثة، والالتزام بمصطلحات الخليل – بشكلٍ حرفي – يتعارض مع التجربة الشعرية الحديثة؛ وذلك يتبيَّن في مُصطلح البحر، ومُصطلح التفعيلة؛ فالبحر عند الخليل بن أحمد الفراهيدي هو نسق يُوصَف بالتجانس الموسيقي، وأمَّا الشعر الحُر فلا يشتمل على هذا التجانس الموسيقي الموجود في القصيدة العمودية؛ إذ تُوجَد زيادات أو نقصان في مدى الأسطر الشعرية[٢]، ولقد أشار الباحثون إلى هذا التحوُّل الناتج عن حركة الشِعر الحُر، وتلك التجارب الشعرية المنضوية تحتها؛ ولذا أجازوا لأنفسهم استعمال مُصطلحات لا تتعلَّق بالمنظومة الاصطلاحية التابعة لعلم العروض.

إذن يُلحظ أنَّ الانتقال من موسيقى البحر إلى موسيقى التفعيلة قد شكَّل رؤيةً جديدة؛ أنتجت مُصطلحاتها الخاصَّة بها، ويمكن أنْ يُمثَّل في هذا السياق بدراسة إيقاع المقاطع داخل موسيقى التفعيلة، وهذا يقوم على البحث في توالي المقاطع الصوتية الطويلة أو القصيرة[٣]، ومُصطلح المقاطع راجَ بعد ظهور الشعر الحُر، وهذا بفضل علم الأصوات الذي ساعد في عمليَّة الانتقال من دراسة

---

(١) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص ٣٤.

(٢) ينظر: نظام الشعر دراسة في الشعر العربي الحديث: عباس إبراهيم، ص٥٨

(٣) ينظر: أنظمة إيقاعات الشعر العربي المملكة العربية السعودية: محمد مصلح الثمالي، ص٥٦.

موسيقى البحر الشعري إلى موسيقى التفعيلة، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ وجود مصطلح المقاطع سوف ينتج عنه وجود مُصطلح الانتظام، ومُصطلح الكم، ومُصطلح النبر، ووجود هذه المسميَّات الجديدة أعاد النظرة إلى مُصطلح البيت الشعري؛ ليقترح الدارسون مُصطلحات أُشير إليها من قبل كمصطلح الجُملة الشعرية، ومُصطلح الجُملة الإيقاعية، وهذا الاشتغال النقدي لم يكُن لولا ظهور مبدأ التحرُّر الشعري الذي نقل إيقاع القصيدة العربية منَ البحر المتَّسق إلى إيقاع التفعيلة، وإيقاع التفعيلة يتحدَّد في موسيقى الوحدة نفسها، ويتبيَّن ممَّا تقدَّم أنَّ الحوار النقدي حول الشعر الحُر، وأجزائه ما زال مُستمرًا، وهذا ظهر في الاختلاف في المصطلحات المستخدَمة من لدن الباحثين(١)، وهذا يعني أنَّ إشكال المُصطلحات تعود إلى اختلاف الرؤى النقدية حول الشعر الحر.

إنَّ التجديد في المصطلحات العروضيَّة كان محدودًا في أكثر الدراسات النقدية، وتُستثنى تلك الدراسات التي بحث أصحابها عنِ البديل الجذري للعروض الخليلي، ولو دقَّقنا النظر في مصطلح الزحاف، ومُصطلح القافية لوجدنا أنَّ هذين المصطلحين يُستعملان في الدراسات المعنية بموسيقى الشعر الحُر، ومع ذلك فيُلحظ أنَّ القافية أصبحت تُدرَس في سياق إيقاعي لا يقوم على التساوي بين أشطر الأبيات الشعرية كما هو الحال في القصيدة البيتية، وهذا يُشير إلى وجود أنواعٍ جديدة منَ القافية، ووجود هذه الأنواع يعني إضافة تسميات جديدة، مثل تسمية الوقفة التي جاءت من حقولٍ علميَّةٍ لا علاقة لها بعلمِ العروض التقليدي، ويرى فتحي النصري أنَّ الوقفة ترتبط بالصمت

(١) ينظر: الحوار الأدبي حول الشعر: محمد أبو الأنوار، ص ٦٣٨.

الذي ينتهي إليه الشاعر عند قول قصيدته الحُرَّة أو كتابتها، وفي حالة الكِتابة يُمكن إدراك الصمت من خلال مِساحة البياض التي تلي البيت[١]، والتي يتركها الكاتب بين جمل وعبارات وأسطر نصوصه الشعرية، ويبدو أنَّ التمرُّد على التساوي بوصفه قانونًا يحكم القصيدة التقليدية قد أدَّى إلى ظهور مفهوم الوقفة، ولا شكَّ في أنَّ الشعر الحُر فكَّك العلاقة التلازمية بين الوزن والقافية، ويُحاول محمد بنيس أن يُميِّز بين الوقفة والقافية[٢]؛ ولذلك يذكر أنَّ الوقفة وُجِدت عند علماء القراءات[٣]، والإفادة منَ الوقفة في الشعر أو النثر يرتبط بحُسن التوقُّف، والصمت عند نهايات الجُمَل.

والتوقُّف كما يرى فتحي النصري يتَّصل باتِّساقٍ يحصل بين النفس، والوزن، والتركيب؛ أي: لا بُدَّ أن يحصلَ تناسقٌ بين الوزن والتركيب اللُغوي الناتج عن بناء الجُملة[٤]، وهذا يشير إلى أنَّ مُصطلح الوقفة يرتبط بالقصيدة الحُرَّة المكتوبة أو المنطوقة على ألسنة الشعراء، وهنا يجب أنْ يُعاد النظر في مُصطلح الوقفة الذي يتقاطع مع مُصطلحات أُخرى تقترب منه مِثل مُصطلح الخاتمة الذي أشارتْ إليه نازك الملائكة، وهي تقصد خاتمة القصيدة الحُرَّة، وربطتها بالتدفُّق[٥]. ونتساءل: هل يُمكن ارتباط الخاتمة بالتدفُّق؟ ارتباط الوقفة بالتدفُّق،

---

(١) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص٥٤.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث: محمد بنيس، ١/ ١٦٢.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ١/ ١٣٨.

(٤) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص٥٧.

(٥) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٤٥.

يرِد مع وجود فارقٍ بين الخاتمة التي تتعلَّق بنهايات القصيدة، والوقفة التي تحصل في الجُمَل داخل البيت الشعري الحُر، ويظهر أنَّ نازك الملائكة أطلقتْ مُصطلح التدفُّق؛ لضبط حُريَّة القصيدة القائمة على الأشطر غير المتساوية، وهذا لا نجده عند النُقَّاد المتأخرين الذين أصَّلوا لمصطلح الوقفة داخل البيت، وذلك حدث تفاديًا لاضطراب القصيدة الحُرَّة التي تتداخل فيها الأشطر والتفعيلات؛ لذا يمكن القول: إنَّ القصيدة المضطربة في بنيتها كانت تُمثِّل نوعًا منَ التجارب الشعريَّة الحُرَّة، أو كما يُسميها بسام قطوس القصيدة الفوضوية، وهذه الفوضى لا تُفصَل عن وعي الشاعر الذي يبني هذا النوع منَ القصائد(١)؛ ولذا هل يُمكن تحديد الوقفة في هذا النوع منَ القصائد كما هو الحال في القصائد الحُرَّة المنظَّمة؟ لا شكَّ في أنَّ المصطلح هنا سوف يواجه ارتباكًا؛ لأنَّ هناك حالة منَ التحرُّر الشعري ما زالتْ مُستمرَّة؛ أي: لا يُمكن التعويل على تنظيرات نازك الملائكة.

ويُقسِّم فتحي النصري الوقفةَ إلى مجموعةٍ من الأقسام، وهذه الأقسام تزيد في التسميات والمصطلحات المُتعلِّقة بالوقفة، والأقسام تأتي على النحو الآتي:

أولاً: الوقفة الوزنية، هي الوقفة التي يكتمل فيها الوزن دون التركيب(٢).

ثانيًا: الوقفة التامَّة، هي الوقفة التي يكتمل من خلالها التركيب الوزني، والتركيب اللُغوي مع تمام المعنى(٣).

---

(١) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: بسام قطوس، ص٢٤٥.

(٢) ينظر: المرجع نفسه، ص٥٨.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص ٥٨.

ثالثاً: الوقفة الدلالية، هي الوقفة التي يكتمل في وجودها التركيب اللُغوي، والمعنى دون اكتمال الوزن(١).

رابعاً: وقفة النفس، هي الوقفة التي اقترحها فتحي النصري؛ لضبط طول البيت إذ ينقطع النفس؛ لتتشكَّل وقفة ترتكز على توقُّف نفس مُلقي الشعر الحُر أو قائله(٢).

يُشير مُصطلح الوقفة إلى حالة السكوت التي تظهر في امتداد تفعيلات الشعر الحُر، وهنا يتجلَّى تأثير التحرُّر الشعري في نشوء المُصطلح المُتعلِّق بموسيقى القصيدة الحُرَّة، والأمر المُلاحَظ في هذا السياق هو أنَّ مُصطلح الوقفة يُوجَد في النثر، وفي الشعر الحُر؛ ولذا يُمكن تطويع هذه المصطلحات؛ لتشمل موسيقى النصوص النثرية الحديثة أو قصائد النثر؛ ولكنَّ المشكلة التي تواجه المنظِّر لإيقاع الشعر الحُر هي التشابك بين المصطلح العروضي والمصطلح البديعي، وغيرها منَ المصطلحات القادمة من معارف أُخرى، وكُلُّ ذلك يحدث لاكتشاف الإيقاع الشعري للشعر الحُر الذي أعاد تموضُع بعض المصطلحات، مثل مُصطلح الوقفة.

ويرى أحمد الجوة وعبد الإله الشحام أنَّ الوقفة كانت واضحةَ المعالم في البيت الشعري التقليدي؛ إذ ترتبط بالقافية التي تُمثِّل نهاية البيت(٣)، ولقد

---

(١) ينظر: المرجع نفسه، ص ٥٩.

(٢) ينظر: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: بسام قطوس، ص٦٠.

(٣) ينظر: الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحر: أحمد أبو بكر الجوة، وعبد الإله الشحام، ص٨٢.

فكَّكت طبيعة الشعر الحُر العلاقة بين القافية والوقفة الموجودة في القصيدة التقليدية، وإنَّ حريَّة الشِعر أعادتْ ترتيب الوقفة والقافية بشكلٍ مُختلف؛ ليدلَّ ذلك على انفكاك تسمية الوقفة عن تسمية القافية؛ أي: أنَّ الوقفة تُعبِّر عن توقُّفٍ يحدث في تفعيلات القصيدة الحُرَّة؛ يظهر ذلك من خلال استعمال علامات الترقيم، والبياض، وتسمية البياض تتداخل مع مُصطلحات ثانية غير الوقفة، مثل: الإيقاع البصري أو الإيقاع الخطي، وكُلُّ هذه المصطلحات التي ترتبط مع بعضها ظهرتْ بهذا الشكل بعد نضوج الشعر الحُر بشكله الموجود عند بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي.

إذن، يتَّضح أنَّ ظهور مُصطلح الوقفة برز بشكلٍ أعمق بعد ظهور حركة الشعر الحُر؛ أي: أنَّ الوقفة يجب أنْ تكون موجودة، وهذا خلاف ما آلتْ إليه القافية؛ إذ تُوجَد قصائد حُرَّة غير مُقفاة، ويبدو أنَّ الوقفة لُوحِظَت – في البدء – عند دراسة الشعر المرسَل، وهو ذلك الشِعر العمودي الذي لا يُلتزَم فيه بحرفِ روي ثابت[1]، ويُشير أحد الباحثين إلى أهميَّة الشعر المرسَل في تكوُّن هويَّة القصيدة الحُرَّة[2]، ويُستخلَص ممَّا تقدَّم أنَّ طريقة الشعر الحُر قد كوَّنَت نظامها المصطلحي؛ تبيَّن ذلك في استعمال الوقفة التي ترتبط بالإيقاع الخطي، والإيقاع المسموع، وأنَّ مُصطلَح الوقفة شَهِد تحوُّلاً في تموضعه بين المصطلحات العروضية والإيقاعية داخل نقد القصيدة الحُرَّة، وهُنا يُمكن ترتيب علاقة الوقفة بالتسميات الأُخرى على النحو الآتي:

---

(١) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص٣٤٦.

(٢) ينظر: النثيرة والقصيدة المضادة: محمد ياسر شرف، ص٢٠٢.

أوَّلًا: الوقفة والبياض، وارتباط الوقفة بالبياض يعود إلى تقدُّم الكِتابة الشعرية على الشفهية كما قرَّر محمد الخبو[١]، ويتبيَّن في هذه الحالة أنَّ الوقفة تتعلَّق بمُصطلحات تُعنى بالإيقاع البصري، وكيفية اشتغاله، مثل: مصطلح البياض، ومصطلح التوزيع، ومُصطلح الإيقاع الخطي.

ثانيًا: الوقفة والمشافهة، ولا شكَّ في أنَّ هذه الحالة كانت قديمةً في الشعرية العربية؛ ولذا قُدِّم ارتباط الوقفة بالبياض على ارتباط الوقفة بالمشافهة أو الإيقاع المسموع.

ويختلف الأمر عند عزالدين إسماعيل الذي أشار إلى مُصطَلَح الوقفات أو التوقُّف؛ إذ يرى أنَّ هذه الوقفات ضابطُها الوحيد هو نَفَس الشاعر فحسب، ومدى مقدرته على الاستمرار في قول الشِعر[٢]، ولعلَّ عز الدين يختلف عنِ النصري والخبو في تعامله مع مُصطلح الوقفة الذي يُعدُّ مُصطلَحًا ثانويًّا، ويكتسب بُعدًا جماليًّا أو تحسينيًّا، ومعنى ذلك عدم ارتباط الوقفات – عنده – بالبُعد الدلالي للموسيقى الشعرية التي يحدث جريانها بدءًا من أوَّل القصيدة الحُرَّة حتَّى آخرها؛ ولذا يرى عز الدين أنَّ التوقُّف يعمل على تنظيم الدفقة الشعورية[٣]، وهذا يعني أنَّ اسم الدفقة الشعورية أُستعمِل للتعبير عن توالي التفعيلات على لسان قارئ الشِعر، ويبدو أنَّ هذه المصطلحات تؤدِّي إلى بعضها، مثل: مُصطلح التوقُّف، والدفقة، والبياض، والتوزيع.

---

(١) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٣٨.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٤٢.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٩٧.

ويُعالج فتحي النصري المدى الزمني للوقفة، واستعمال مُصطلح المدى الزمني يأتي لضبط حدود الوقفة داخل نسق التفعيلات[١]، وهو يُحدِّد أنماطًا عِدَّةً للوقفة؛ كالوقفة الوزنية، والوقفة التامَّة، والوقفة التامَّة المقفَّاة، والأمر في هذا السياق يتعلَّق بمحاولة إيجاد تصنيف للتوقُّف، وأنَّ محاولة التصنيف، ومحاولة الترتيب تُعيد العروض إلى تقليديَّته القائمة على كثرة المصطلحات، وهذا ما حاول تفاديه عز الدين إسماعيل الذي تجنَّب تصنيف الوقفات كما يُسميها، وجعل التوقُّف مُرتبطًا بالدفقة الشعورية أو النَفَس[٢].

ويتبيَّن أنَّ محاولة التصنيف أوجدَت مُصطلحات رئيسة، ومُصطلحات ثانوية تتفرَّع منها، مثل: مصطلح الوقفة، والوقفة الوزنية، والوقفة الدلالية، وإيجاد هذه الاصطلاحات كان نِتاجًا للتنظير، أو صناعة تصوُّرات نظريَّة، تُمثِّل الجانب النظري لموسيقى الشعر الحُر، وهذا التنظير كان عند القدماء أثناء وضعهم لعلم العروض؛ إذ افترضوا وجود أوزان تفرَّعت منها أوزان أُخرى، وذلك نجده في بحر الوفر الذي أصله: (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن)؛ ليتحوَّل إلى: (مفاعلتن مفاعلتن فعولن)[٣]، وبعيدًا عن هذا الاستطراد يُمكن أن نُحدِّد سببًا لظهور المصطلح، وهو محاولة التصنيف، وتأسيس تصوُّر نظري لا يرتبط بالتطبيق إلَّا فيما ندر.

---

(١) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص ٦٥.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٩٦.

(٣) ينظر: موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، ص٥٤.

عُنِيَ النُقَّاد المعاصرون بمُصطلح الوقفة؛ وذلك لاكتشاف مواضع التوقُّف والسكوت في التفعيلات المتتالية داخل البيت الشعري، وهذا المصطلح لم يكُنْ شائعًا عند القدماء الذين درسوا العروض، وسبب هذا وجود القافية التي تتسبب في وجودِ وقفة إلزامية في نهاية البيت، وُمصطلح القافية طرأ عليه تحوُّلٌ؛ إذ تعني القافية عند أغلب العروضيين القدماء بأنَّها الساكنان اللَّذان يأتيان في آخر البيت مع ما بينهما منَ الحروف المُتحرِّكة، مع وجود مُتحرَّك قبل الساكن الأوَّل[١]، والقدماء وقعوا في نفس المشكلة؛ إذ اختلفوا في تصنيف علم القوافي، ونِسبة هذا العلم إلى العروض، وكذلك اختلف القدماء في تعريف القافية؛ إذ تعني عند طائفةٍ منهم القصيدة، وتعني عند بعضهم البيت، وتعني عند آخرين الكلمة الأخيرة منَ البيت، وهذا القول أُشتهِر به الأخفش[٢]، وإذا كان هناك اختلافٌ بين القدماء في تصنيف القافية، وتعريفها فإنَّ المحدثين أفادوا منَ الدراسات النقدية الحديثة، ومنَ التجارب الشعرية الحُرَّة، ويرى صبري السيد أنَّ القافية هي الجزء الأخير منَ البيت، ويحصل التعرُّف عليها إذا نُظِرَ إلى البيت منَ اليسار إلى اليمين[٣]، ويظهر أنَّ هذه النظرة إلى تسمية القافية ترتكز على الإيقاع الخطي، وهذا ما لم يكُنْ مُلاحظًا عند القدماء، وقد استشهد صبري السيد بنماذج شعرية لنزار قباني وأحمد رامي؛ ليُشير إلى معنى القافية.

(١) ينظر: العيون الغامزة على خبايا الرامزة: بدر الدين الدماميني، ص ٢٣٨.

(٢) ينظر: كتاب القوافي: أبو يعلي عبد الباقي عبد الله، ص ٦٩.

(٣) ينظر: أصول النغم في الشعر العربي: صبري إبراهيم، ص ٣١٧.

يرى عز الدين إسماعيل أنَّ مُصطلح القافية يحملُ في مدلوله إشكالًا عند القدماء، وعند المحدثين، ويؤكِّد صعوبة وضع القافية من لدن الشاعر الحديث، ولعلَّ الصعوبة تظهر في محاولة الشاعر تنظيم أسطره الشعرية، ويذكر أنَّ القافية تتسبَّب في التنسيق الموسيقي للأبيات، ويصل إلى نتيجةٍ مفادها أنَّ الشعر الحُر قد تُبنى بعض أجزائه على قافيةٍ واحدة، وروي مُختلف(١)، وإنَّ ربط القافية بالتنسيق الموسيقي من جهة إلحاق هذه التسميات ببعضها يعود إلى التحرُّر الشعري الذي اتَّسمت به القصيدة الحُرَّة؛ أي: أنَّ وجود كلمةٍ أخيرة في آخر البيت الحُر أو السطر الشعري يجب أن تُساعد في تنسيق النص الشعري، ويُمكن ربط كلمة قافية بكلمة تنسيق، ومصطلح التنسيق يُلمحُ إلى دور الكلمة الأخيرة في السطر الشعري، وهي: القافية في إحداث تناغمٍ موسيقيٍّ بين أجزاء القصيدة، وهو ما سماه عز الدين إسماعيل تنسيقًا موسيقيًّا.

وإنَّ إشكال مفهوم القافية وُجِدَ في الموشَّحة؛ إذ كانتْ تحتوي على قوافٍ مُتغيِّرة، وقوافٍ ثابتة(٢)، وهذا كان ملحوظًا في الشعر الحُر، ومع ذلك فلم يحدث أيّ تغييرٍ في مُصطلح القافية؛ مع العلم أنَّ التغيير في القافية بدأ منَ الموشَّحة (٣)، ويبدو أنَّ استقرار مُصطلح القافية في مُقابل تغييرات على مُصطلح البيت يجعل الباحث يسأل عن سبب استقرار تسمية القافية مع وجود هذا

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص٩٨.

(٢) ينظر: التشكيل الإيقاعي في الموشحات الأندلسية: محمد جواد حبيب البدراني، وهدى مصطفي، ص٨٩.

(٣) ينظر: المرجع نفسه، ص١٨٢.

التجديد في بنية القصيدة! ولعلَّ الانشغال بالأوزان، والتركيز على بنيتها؛ جعل تسمية القافية تكتسبُ ثباتًا حتَّى في مرحلة ظهور حركة الشعر الحُر، ومع ذلك فوجود القافية لا يُعدُّ أمرًا ضروريًّا عند شعراء التفعيلة، فيوجد مَن يُرسل الأبيات من دون قافية، ويوجد مَن يستعمل القافية أثناء إنشائه لقصائده الحرة.

ويستعرض محمد الخبو مدلولات تسمية القافية عند المحدثين؛ إذ تعني عندهم آخر مقطع طويل في البيت، أو آخر مقطعين طويلين مع وجود مقاطع بينهما، وكذلك يُشير إلى أنَّ القافية قد تعني حرف الروي، وينتهي إلى الرأي الذي يصف القافية بأنَّها التنسيق الموسيقي لأواخر الأسطر الشعرية(١)، وهذا الرأي أشار إليه عز الدين إسماعيل الذي يربط القافية بالتنسيق الموسيقي(٢)، والسؤال الوارد في هذا السياق: هل التنسيق الموسيقي للقافية يجب أن يحضرَ في كُلِّ القصائد الحرة؟ هذا يتعذَّر حدوثه؛ لأنَّه تُوجَد قصائد غير مقفاة، ويبدو أنَّ الربط بين هذه المصطلحات: القافية، والتنسيق الموسيقي، والمقاطع الطويلة لا يحدث إلَّا في القصيدة الحُرَّة التي تشتمل على قافيةٍ سواءً أكانت هذه القافية واحدة أم مُتعدِّدة ومنوَّعة. وإنَّ القصيدة الحُرَّة فرضَت بطابعها نمطًا مُختلفًا للقوافي، وهذا النمط تسبَّب في ظهور بعض المصطلحات؛ إذ يقترح محمد الخبو إلحاق مُصطلح التناسب بين القافية والجملة الإيقاعية، والتركيب اللُغوي، وهو يذكر أنَّ التحرُّر الشعري يُسهم في غياب التناسب بين القوافي والجُملة الإيقاعية، والجُمل النحوية؛ أي: أنَّه يُوجَد جُملةٌ إيقاعية تستوفي حدودها

(١) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٨٢.

(٢) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، ص١٠١.

النحوية، وتُختَم بقافية، وكذلك تُوجَد قافية تأتي في جُملٍ لم تكتمل بعد[١]، وفي موضعٍ آخرٍ يُوجِد مصطلح الائتلاف، والافتراق، والائتلاف يُشير إلى توالي القوافي بنفس كيفيَّتها، وأمَّا الافتراق فلا يُلمِح إلى توالي القوافي؛ بل تحضر قافية في جملةٍ إيقاعية، وتأتي بعد عِدَّة جُملٍ إيقاعية غيرها[٢]، ويستعمل علي يونس مُصطلح الائتلاف في تآلف القافية مع المحتوى الشعري للبيت الشعري، وهو يستعمل هذه التسمية في إطار دراسته للقصيدة البيتية العباسية[٣].

يُلحظ ممَّا تقدَّم أنَّ طبيعة الشعر الحُر أسهمتْ في إيجاد نظرةٍ جديدةٍ لبعض المصطلحات والتسميات، مثل: مُصطلح الائتلاف، والتناسب، وهذه المصطلحات يُمكن أن تنضوي تحت ما أُطلِق عليه تنسيقًا موسيقيًّا، وهذا الاشتغال النقدي كان يُراعي قاعدة التحرُّر التي كسرَت قيد القافية، وألغت وحدة الضرب للقصيدة العربية[٤]، وإلغاء وحدة الضرب يعني نهاية الالتزام الصارم بهذه التفعيلة التي ينتهي بها البيت التقليدي بنفس الكيفية، ونفس الثبات؛ دون حصول أي تغيير أو استعمال لزحافٍ وغيره.

إنَّ عدم وجود وحدة الضرب يترتَّب على غياب نظام الشطرين المتساويين، وظهور الشطر الواحد الذي لا يُلتزَم فيه بعددٍ ثابتٍ للتفعيلات، ويُشير ذلك إلى انعدام العدد الثابت للبيت، والتساوي بين الشطرين، وهذه النظرة حكمت

---

(١) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٨٦.

(٢) ينظر: مدخل إلى الشعر العربي الحديث: محمد الخبو، ص ٩١.

(٣) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري، ص ٢٣٨.

(٤) ينظر: العروض العربي: إسماعيل الكفري. ص ١٤٣.

النقد الأدبي القديم؛ ولكنَّ ظهور القصيدة الحُرَّة أعاد النظر في هذه التصوُّرات القديمة تُجاه الإيقاع الشعري. ومن أبرز التصوُّرات النقدية القديمة حول القافية هو ربط القوافي بالترنُّم والإنشاد(١)، وهنا إشارةٌ إلى ارتباط القافية بمسميَّات أُخرى كالترنُّم، ولا شكَّ في أنَّ مُصطلح القافية عند منظري الشعر الحُر لن يرتبط بهذه التسميات التي تُفضي إلى معانٍ ومفاهيم تدلُّ عليها، وإنَّما سوف تتعلَّق القافية بالوقفة أو بالتنسيق الموسيقي، ونكتشف أنَّ أساس التحرُّر أعاد تشكُّل المصطلحات الإيقاعية بشكلٍ عامٍ، والمصطلحات العروضية بشكلٍ خاص، وهذا يتَّضح في الأسباب التي أطلقها منظرو الشعر الحر؛ وذلك حينما وضعوا مُصطلحاتهم، أو أعادوا تشكُّل المصطلحات والتسميات القديمة، وترى سلمى الخضراء الجيوسي أنَّ ظهور الشِعر الحُر جاء نتيجةً لعاملين، هما:

أولًا: التأثُّر بالحداثة الشعرية الغربية.

ثانيًا: الحاجة إلى التغيير في البنية الشعرية، وكان مِن أهمِّ نتائج هذا الاحتياج ظهور التحرُّر الشعري(٢)، ويُلحظ أنَّ الوصول إلى التحرُّر الشعري لم يكُن له تأثيرٌ في البناء الشعري فحسب؛ بل لُوحِظ تأثيره في التنظير المتِّصل بالنقد الذي تزامن مع ظهور هذا الإنتاج، ومن ذلك البحث الإيقاعي أو العروضي.

ويرى تامر سلوم أنَّ القافية تُمثِّل النظام المقطعي عند الخليل، والمقاطع في بنية القافية ثابتة من جهة الكم؛ هذا يُلحظ في الشعر القديم، وأمَّا في الشعر

---

(١) ينظر: العروض والشعرية: محمد المهدي المقدود، ص٣٣٢.

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث ضمن كتاب (تاريخ الأدب العربي الحديث)، تحرير: محمد مصطفي بدوي، ص ١٨٥.

الحر فهذا المعنى للقافية سوف يتلاشى، ويظهِر معنى جديدًا يُناسب البيت الحُر أو الجملة الإيقاعية، ويبدو أنَّ مُصطلح القافية يرتبط في هذه الحالة بالتكرار الإيقاعي والتناسب الموسيقي[١]، وهذه التسميات التي وُجِدَت في الإيقاع المتعلِّق بالقصيدة العمودية يُمكن وجودها في القصيدة الحُرَّة؛ ولكنَّ الأمر سيختلفُ؛ وذلك لأنَّ التحرُّر الشعري قد يضعف خاصيَّة التكرار المرتبطة بالقافية؛ لذا فسوف تظهر مُصطلحات وتسميات تتعلَّق بهذه الحالة، وقد تبيَّن ذلك في مصطلح البيت الحُر، والجُملة الإيقاعية الشعرية؛ أي: أنَّ هذين المصطلحين لهما علاقة بالقافية؛ ويرجع ذلك إلى طول البيت وقصره، وحدوده، وحضور القافية من عدمها.

إنَّ مُصطلح القافية يحضر في الشعر المنظوم، ويحضر في الشعر الحُر، ويغيب في الشِعر المرسل غير المقفَّى، ويوجَد إشكال في تسمية القافية في ظلِّ حضور هذه الرؤى النقدية وهو علاقة مُصطلح القافية بالتعريفات الحديثة للبيت، وخصوصًا تلك التعريفات التي جعلَت حد البيت يقع داخل نسقٍ إيقاعي، وبنية خطية[٢]، وتسمية القافية في هذا السياق النقدي سيعتريها الاختلاف في معناها كما هو الحال في تسمية البيت أو تعريفه.

وتشير نازك الملائكة إلى تسمية القافية الموحَّدة، وهي القافية التي تحضر بنفس الكيفية في جميع الأبيات الحُرَّة[٣]، والقافية غير الموحَّدة تُلمحُ إلى ذلك

---

(١) ينظر: أسرار الإيقاع في الشعر العربي: تامر سلوم، ص٢٤٨.

(٢) ينظر: بنية البيت الحر: فتحي النصري، ص ٣٧.

(٣) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ص.٩٣

التنوُّع الموجود في القوافي، وإنَّ تسمية القافية الموحَّدة في الشعر الحر لم تكُنْ رائجةً؛ وذلك لأنَّ الحُرية التي مُنِحَت للشعراء في بناء إيقاعاتهم، جعلتهم يتجاوزون النماذج الثابتة، والقوالِب الواحدة التي لا تُغيَّر، وأنَّ التحرُّر الشعري استهدف في المرتبة الأولى القافية الثابتة، والأشطر المتساوية؛ ولذا فلن يُشاع استعمال مُصطلح القافية الموحَّدة في نقد إيقاعات الشعر الحُر، وخصوصًا في التجارب الشعرية المتأخِّرة، ويذكر خميس الورتاني أنَّ التغيُّر وعدم التوافق تُعدُّ خصائص إيقاعية للشعر الحر، وهذا يعني أنَّ مُصطلح القافية الموحَّدة لن يكتسبَ شيوعًا وانتشارًا عند دارسي الإيقاعات الشعرية الحُرَّة(١)؛ ولذا يمكن القول: إنَّ من أبرز صور عدم التوافق غياب التساوي بين الأشطر أو الأسطر داخل البيت الشعري الحُر، ولا ريب في أنَّ التغيُّر، وانعدام التوافق يرتكز على قاعدة الحُريَّة الإيقاعية التي أطلقها شعراء مدرسة الشعر الحر.

إذن، يرتبط معنى القافية عند القدماء بالتساوي، والتناسب الصوتي، وهذا ما سوف يُلحظ اختلافه في الدراسات التي درست إيقاع الشعر الحُر؛ إذ يتَّصل معنى القافية بالتنسيق الموسيقي، ويبدو أنَّ مفهوم التحرُّر الشعري جاء نتيجةً للانتقال منَ التجربة الجزئية المختزَلة في البيت إلى الفضاء الأكثر رحابةً الذي هو فضاء البنية الكُليَّة، سواء أكانت بنية القصيدة أم البنية الكاملة لمجموع النصوص الشعرية التي تنتمي لمرحلةٍ ما، وقد أشار عز الدين أسماعيل إلى ذلك الأمر(٢)، ويتبيَّن أنَّ المعنى المركزي للقافية تغيَّر؛ لتُصبح القافية منضوية تحت ما

(١) ينظر: الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خميس الورتاني، ١/ ٢١٩.

(٢) ينظر: الأسس الجمالية في النقد العربي. عز الدين إسماعيل، ص ٣٠٩.

أُطلِق عليه تنسيقًا موسيقيًّا أو تحسينًا إيقاعيًّا لا ينضبط بحدٍ مُعيَّن، وهذا ما فرضتْه التجارب الشعرية الحُرَّة بعيدًا عن بعض الرؤى النقدية التي حاولتْ ضبط حدِّ البيت الحُر بعددٍ مُحدَّدٍ منَ الأشطر والتفعيلات، ولقد أزاح الشعر الحُر الانضباط العددي؛ أي: أنَّ التقيُّد بعددٍ ثابتٍ لا يخرج عن ضوابط الإيقاع الخليلي، ولقد أشار محمد النويهي إلى أنَّ التفعيلة – التي هي أساس الجُملة الموسيقية في الشعر الجديد – ينتج عنها تفرُّد كُلِّ قصيدةٍ بذاتها دون أنْ تتطابق مع القصائد الأخرى من جهة التنميط الإيقاعي(١)، والقافية وِفق هذا التصوُّر ليس لها حدٌ يُمكن أنْ تُلاحَظ عنده، وهذا يعني أنَّ معنى القافية ومفهومها ارتبط بانطلاق التفعيلة داخل البيت الحُر، أو الجُملة الموسيقية كما ذكر النويهي، وإنَّ عدم وجود حد مُعيَّن للقافية سوف يُغيِّر معنى القافية؛ لترتبط بالنظام المقطعي، وهذا لا يعني عدم ارتباط القافية عند القدماء بالمقاطع الصوتية، وإنَّما عمَّق الشعر الحُر هذا المفهوم.

ويذكر أحمد حيزم أنَّ القافية هي مقاطع صوتية يقوم باختيارها الشاعر؛ لكي يختمَ أبياته الشعرية، وهو بذلك يُراعي التركيب النحوي، والبناء الصرفي لتلك الكلمة المرتبطة بالقافية، والدلالة الشعرية الناتجة عن هذا التشكُّل(٢)، وحيزم يُشير إلى أنَّ التقافي – كما يُسميه – يُعدُّ مركزًا للتوقيع، ويبدو أنَّنا أمام مجموعة مصطلحات ترتبط بالقافية ؛كالتقافي، والتوقيع، وهذه الرؤية النقدية تتعلَّق بالشعر العمودي أكثر من تعلُّقها بالشعر الحُر الذي ألغى مركزية التوقيع

(١) ينظر: قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، ص٢٧٠.

(٢) ينظر: من شعرية الإيقاع وكتابة الذات: أحمد الحيزم، ص ٣٣.

للقافية؛ لتظهر مواضع متنوِّعة للتوقيع تُوجَد في الوقفة، والقافية، والنهاية المرئية للسطر، وخاتمة الجُملة الإيقاعية أو البيت الشعري الحُر، ورأي أحمد حيزم في هذا السياق يُفرَّق بين مجموع الرؤى النقدية حول بنية الإيقاع الشعري القديم والحديث؛ إذ فرضت حُريَّة الشعر انطلاقًا يحدُّ من القيود الكثيرة الموجودة في القصيدة البيتية، ولعلَّ منها مركزية التوقيع للقافية، ومركزية التوقيع تضبط العدد، وشكل البيت المتناظر، وهذا سوف يتغيَّر بفضل الانتقال من إيقاع البيت إلى إيقاع التفعيلة الذي برزَ في أعقاب حركة الشعر الحُر.

الخاتمة:

إنَّ هذا البحث الذي قام على أساس تأثُّر إنتاج المصطلح بشكلِ الشعر الحُر يكشف عن توسُّع الاختراع، والابتكار في عالَم المصطلح، ويُلحظ أنَّه يُوجَدُ علاقةٌ تلازميَّة بين ابتكار المصطلح وشكل الشعر الحُر الذي فرض منظومةً مُصطلحية جديدة؛ ولكنَّ هذه المنظومة المصطلحية لَم تستقرْ منذ ظهور حركة الشعر الحُر حتَّى ظهور ما أُطلِق عليه قصيدة النثر، وعدم الاستقرار المصطلحي يعني حدوث الابتكار بشكلٍ مُستمر من لدن النقاد والدارسين الذين عالجوا إيقاع القصيدة الحُرَّة مُعالجات تتراوح بين تجاوز الأشكال العروضية إلى عُمق الإيقاع، وبين البقاء داخل الشكل العروضي الخالِص، ولا شكَّ في أنَّ هذا التراوح قد أنتج بعض المصطلحات التي حاول أصحابها مواكبة البحث الإيقاعي الجديد الذي ظهرَ بشكله العميق على يد البنيويين في القرن العشرين.

ويتصل اختراع المصطلحات العروضية والإيقاعية – غالبًا – بالتجربة الشعريَّة اتصالًا مُباشرًا، وهذا خلاف ما كان عليه وضع المصطلح العروضي الخليلي؛ إذ استُخلصت كُلُّ المصطلحات من مُنتجٍ شعري حصل استقراؤه، وتتبُّعه بشكلٍ كاملٍ، ولا ريب في أنَّ التعامل مع تجربةٍ شعريَّة بطريقةٍ مُباشرة يختلف عنِ مُلاحَظة قصائد مرحلةٍ كاملةٍ؛ ولذا اتَّسمت مُصطلحات الخليل بالثبات والدوام، ويبدو أنَّ السياق الذي استعملت فيه المصطلحات العروضية والإيقاعية يُسهم في ديمومة المصطلح، وإمكان استعماله في أزمنةٍ مُتباعدة، وهنا يجب القول: إنَّ سياق البحث حتَّم وجود نوعٍ منَ الموازَنة تتبيَّن فيه حالة المصطلح العروضي والإيقاعي بين القديم والجديد؛ ولكنَّ هدف البحث لم يكنِ

الموازَنة، وإنَّما حاولنا التركيز على أساس التحرُّر الشعري في بناء المصطلح وتشكُّله، وهذا الأساس أوجد مفاهيم جديدة يُمكن أنْ تُسهم في بناء طرائق حديثة من خلالها تُدرَس الموسيقى الشعرية التي ترتبط بمُقدِّمات نظرية، يُكشَف من خلالها عنِ الاصطلاحات، والمفاهيم التي تتناسب مع الشكل الشعري الجديد. وفيما يأتي أبرز النتائج وأهمها، التي توصَّل إليها البحث:

١. ساهمت الحُريَّة الشعرية في ظهور مصطلحات جديدةٍ، وهذه المصطلحات جاءت في سياقٍ تغيُّر طرأ على الأشكال الموسيقية، وهذا التغيير لا بُدَّ أن يُعيد نظر الدارسين في المصطلحات العروضية القديمة؛ لذا يُلحظ أنَّ طبيعة الشعر الحُر أوجدت هذه المصطلحات، وحفَّزت الدارسين على استعمال مُصطلحاتهم التي تصف موسيقى الشعر الحُر وأجزائها.

٢. ابتكر الدارسون مُصطلحات جديدة تُعبِّر عن ماهية الشعر الحُر، وذلك مثل الشعر الحديث، والشعر المنطلق، وشعر التفعيلة، وجميع هذه المصطلحات استعملت من لدن النُقَّاد؛ ليضعوا هذا الشكل الشعري المستحدَث في مُقابل الشعر العمودي أو القصيدة البيتية، وغيرها من التسميات التي تُمثِّل واقع الشعر القديم من جهة بنيته الإيقاعية، ويُلحظ هنا أنَّ التسميات التي تُعبِّر عنِ الشعر القديم، وتُعبِّر عنِ الشعر الحُر تتقابل فيما بينها.

٣. يُوجَد قسمان منَ المصطلحات التي تُعبِّر عنَ التجربة الشعرية الجديدة؛ فالقسم الأوَّل كان أساسه التأطير التاريخي، وذلك مثل: مصطلح الشعر المعاصر، والشعر الحديث، والشعر الجديد، وأمَّا القسم الثاني فيرتبط بالتغيُّرات التي طرأت على البنية الإيقاعية للقصيدة، مثل: الشعر الحُر، وشعر التفعيلة،

والشعر المنطلق، وما زال استعمال هذين النوعين منَ المصطلحات موجودًا في الدراسات النقدية التي كُتِبت عن هذا النمط الشعري الحديث.

٤. يُوجَد ارتباك أثناء استخدام التسميات التي تُعبِّر عنِ الشعر الحُر؛ إذ استعمل بعض الدارسين تسمية الشعر الحُر، وفي الوقت نفسه استعملوا تسمية الشعر المعاصر أو الشعر الحديث، وهذا الارتباك يعود إلى جِدَّة التجربة الشعرية الحُرة وحداثتها، وتسارع التغيير في الشكل الموسيقي للقصيدة من لدن الشعراء.

٥. إنَّ التسميات المرتبطة بالشعر الحُر وُجِدت في تلك التسميات المتَّصلة بالقصيدة؛ إذ يُلحظ وجود تسميات من قبيل القصيدة الحُرة، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة الحديثة، وهذه التسميات يُقابلها في الوقت نفسه تسميات أوجدها النُّقَّاد؛ ليقابلوا بين القصيدة الحُرة والقصيدة القديمة، مثل: القصيدة البيتية، والقصيدة العمودية وغيرها منَ التسميات، وهذه الصنوف منَ التسميات ارتبطتْ بنقد الشعر الحر ودراسته، ويبدو أنَّ ظهور الشعر الحُر في بدايته كان يُشكِّل ثنائية مُتضادَّة مع الشعر القديم، وهذا تبيَّن على مستوى القصائد، وكذلك مستوى مكوِّنات القصيدة، والمصطلحات العروضية والإيقاعية؛ ولكنَّ هذه الثنائية لم تستمر، بل انتهت جرَّاء وجود تحديثٍ دائمٍ على بنية القصيدة.

٦. التوسُّع في استعمال المصطلحات وابتكارها جاء بشكلٍ واضحٍ في المصطلحات المتعلِّقة بالبيت الشعري، مثل: مُصطلح الشطر، والسطر الشعري، والجملة الإيقاعية، والجُملة الموسيقية، والجُملة الإيقاعية الشعرية، وربما أنَّ هذا يعود إلى طبيعة الشعر الحُر؛ إذ تعتمد موسيقته على موسيقيَّة التفعيلة داخل إطار البيت الحُر الذي يُقابل البيت المفرَد في القصيدة القديمة، وهذا لا يتعارض

مع تلك الأطروحات النقدية التي يرى أصحابها أنَّ إيقاع التفعيلة يؤدِّي إلى وِحدة القصيدة، وترابط أجزائها.

٧. حدث تغيُّرٍ في استعمال مُصطلح القافية، فلم يعُدْ مُصطلحًا دائمًا من جهة الاستعمال، وظهرت مصطلحات وتسميات عِدَّة تقترب من مفهوم القافية وطريقة اشتغالها، وذلك مثل: مُصطلح الوقفة، وما يأتي تحتها من تسميات، مثل: الوقفة التامَّة، والوقفة الدلالية، والوقفة الوزنية، وجميع هذه التغيُّرات ترتَّبت على ظهور حركة الشعر الحُر.

٨. يُلحظ وجود مصطلحات يُعبِّر أصحابها من خلالها عن طبيعة التحرُّر الشعري، وذلك مثل: الشعر الحُر، والتمرُّد العروضي، والامتداد، والمدى المرتبط بزمن أجزاء التفعيلة داخل البيت الحُر، ما يؤكد أنَّه يُوجَد عدم استقرار في استعمال هذه المصطلحات؛ إذ إنَّ كُلَّ مُمارسة نقدية تستعمل تسميات ومصطلحات تختلف عنِ التجارب الأُخرى.

أهم التوصيات:

بعد أن أُستكمِلت نتائج البحث، توصي هذه الدراسة بما يأتي:

١. استقصاء جميع المصطلحات التي وُجِدَت بعد ظهور حركة الشعر الحُر، وتنظيمها وترتيبها، وخصوصًا تلك المصطلحات التي لقيَت رواجًا وشيوعًا بين الباحثين؛ وذلك لتجنُّب الوقوع في الاضطراب، والارتباك في استعمالها.

٢. موازنة المصطلحات المستعملة في نقد إيقاع الشعر الحُر بتلك المصطلحات المرتبطة بالعروض التقليدي، والشعرية العربية القديمة، وهذا ينتج عن ربط المدوَّنة النقدية الحديثة بالمدوَّنة النقدية القديمة حول نقد الإيقاع.

المصادر والمراجع:

- اتجاهات النقاد العرب: سامي عبابنة، الأردن، إربد، ط٢، ٢٠١٠م.
- أسرار الإيقاع في الشعر العربي: تامر سلوم، سوريا، اللاذقية: دار مرساة، ط١، ١٩٩٤م.
- الأسس الجمالية في النقد العربي: عز الدين إسماعيل، مصر، القاهرة: دار الفكر العربي، د.ط.
- الإشكال المصطلحي في نقد الشعر الحر: أحمد أبو بكر الجوة، وعبد الإله الشحام، مجلة جامعة الملك عبد العزيز كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٢٤، العدد الأول. ٢٠١٦م.
- أصول النغم في الشعر العربي: صبري إبراهيم، مصر، القاهرة: دار المعرفة الجامعية، د.ط.
- أنظمة إيقاعات الشعر العربي المملكة العربية السعودية: محمد مصلح الثمالي، مكة المكرمة، ط١، ٢٠٠١م.
- أيتام سومر في شعرية حسب الشيخ جعفر: بنعيسي بوحمالة، المغرب، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط١، ٢٠٠٩م.
- الإيقاع في الشعر العربي الحديث: خميس الورتاني، سوريا، اللاذقية: دار الحوار، ط١، ٢٠٠٥م.
- الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: محمد المتقن، المغرب، فاس، مطبعة أميمة، ٢٠١٢م.
- الإيقاع في شعر السياب: سيد البحراوي، مصر، القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، ط٢، ٢٠١١م.
- الإيقاع في شعر نزار قباني من خلال ديوان قصائد: سمير سحيمي، الأردن، أربد: عالم الكتب الحديث، ٢٠١٠م.

- البحث عن الجذور: نقد، خالدة سعيد، بيروت: دار مجلة شعر، ١٩٦٠م.
- البناء العروضي للقصيدة العربية: محمد حماسة عبد اللطيف، مصر، القاهرة، د.ط.
- بنية البيت الحر، دراسة في نظام الشعر الحر العروضي: فتحي النصري، تونس: دار مسكيلياني للنشر، ط١، ٢٠٠٨م.
- التشكيل الإيقاعي في الموشحات الأندلسية: محمد جواد حبيب البدراني، وهدى مصطفي، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٦م.
- التيارات المعاصرة في النقد الأدبي: بدوي طبانة، مصر، القاهرة: دار مكتبة الأنجلو المصرية، ط٢، ١٩٧٠م.
- الجملة الشعرية في قصائد محمود البريكان: ولاء محمود، العراق، البصرة: دار الفكر.
- الحركة النقدية حول السياب: محمد جواد البدراني، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٣م.
- حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر: حسن الغرفي، المغرب: الدار البيضاء. لبنان: بيروت، د.ط، ٢٠٠١م.
- الحوار الأدبي حول الشعر: محمد أبو الأنوار، مصر، القاهرة: مكتبة الآداب، ط١، ٢٠٠٧م.
- الشعر العربي الحديث القصيدة العصرية: شربل داغر، لبنان، بيروت: دار منتدى المعارف، ط١، ٢٠١٢م.
- الشعر العربي الحديث ضمن كتاب (تاريخ الأدب العربي الحديث)، تحرير: محمد مصطفي بدوي، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم. مصر، القاهرة: المركز القومي للترجمة. ط١، ٢٠٢٢م.
- الشعر العربي الحديث كيان النص: شربل داغر، لبنان، بيروت، ط١، ٢٠١٤م.
- الشعر العربي الحديث: محمد بنيس، المغرب الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ط٢، ٢٠٠١م.

- الشعر العربي المعاصر: عزالدين إسماعيل، مصر، القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ط٦، ٢٠٠٣م.
- الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث: عبد الله محمد الغذامي، كتاب الرياض، العدد ٦٦، ١٩٩٩م.
- الصومعة والشرفة الحمراء: دراسة نقدية في شعر علي محمود طه: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٢، ١٩٧٩م.
- العروض العربي: إسماعيل الكفري. سوريا، دمشق: دار نينوى، ط١، ٢٠١٩م.
- العروض تهذيبه وإعادة تدوينه: الشيخ جلال الحنفي، العراق، بغداد: وزارة الأوقاف، د.ط.
- العروض والإيقاع في النظريات الحديثة للشعر العربي: ربيعة الكعبي، تونس: مركز النشر الجامعي، ٢٠٠٦م.
- العروض والشعرية: محمد المهدي المقدود، تونس: دار زينت للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٩م.
- عن بناء القصيدة العربية الحديثة: علي عشري، مصر، القاهرة: مكتبة ابن سيناء، ط٤.
- العيون الغامزة على خبايا الرامزة: بدر الدين الدماميني، تحقيق: الحساني حسن عبد الله، مصر، القاهرة: مكتبة الخانجي، ط٢، ١٩٩٤م.
- في الأدب العربي الحديث: بحوث ومقالات، يوسف عز الدين، بغداد، مطبعة دار البصري، ١٩٦٧م.
- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي: علوي الهاشمي، لبنان، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي: كمال أبو ديب، لبنان، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.
- في البنية الصوتية والإيقاعية: رابح بن خوية، إربد، الأردن، ط١.

- في النقد اللساني: دراسات ومثاقفات في مسائل الخلاف: سعد عبد العزيز مصلوح، بيروت: دار عالم الكتب، د.ط، ٢٠١٠م.
- قصيدة النثر العربية السعودية: عبد الناصر هلال، بيروت، لبنان: مؤسسة الانتشار العربي مطبوعات نادي الباحة، ط١، ٢٠١٢م.
- قصيدة النثر العربية أو خطاب الأرض المحروقة: رشيد يحياوي، المغرب، الدار البيضاء، دار أفريقيا الشرق، د.ط، ٢٠٠٨م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، لبنان، بيروت، ط١١، ٢٠٠٠م.
- قضية الشعر الجديد: محمد النويهي، مصر، القاهرة: دار المطبعة العالمية، ١٩٦٤م.
- كتاب القوافي: أبو يعلى عبد الباقي عبد الله. تحقيق: محمد عوني. مصر، القاهرة: مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، ط٢.
- مدخل إلى الشعر العربي الحديث أنشودة المطر لبدر شاكر السياب نموذجا: محمد الخبو، تونس: دار الجنوب، د.ط.
- مدخل إلى جمالية الشعر العربي الحديث: منصور قيسومة، تونس، ط١، ٢٠١٣م.
- مدخل رياضي إلى عروض الشعر العربي: أحمد مستجير، مصر، القاهرة: دار العين للنشر، د.ط، ٢٠٠٥م.
- المصطلح بين الخوارزمي والتهانوي: محمد خالد الفجر، الإمارات العربية المتحدة: أبو ظبي، ط١، ٢٠١٢م.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.
- مقدمة للشعر العربي: أدونيس، لبنان، بيروت: دار الساقي، د.ط، ٢٠٠٩م.
- من شعرية الإيقاع وكتابة الذات: أحمد الحيزم. تونس، صفاقس: دار صامد للنشر والتوزيع، ط١.

- موسيقى الشعر بين الاتَباع والابتداع: شبعان صلاح، مصر، القاهرة: دار غريب، د.ط، ٢٠٠٧م.
- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، مصر، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، ١٩٩٧م.
- الموشحات الأندلسية دراسة في الضوابط الوزنية: مضاوي بنت صالح حمد الحميدة، إصدار النادي الأدبي بمنطقة تبوك، ط١، ٢٠٠٧م.
- النثيرة والقصيدة المضادة: محمد ياسر شرف، الرياض: النادي الأدبي، ١٩٨١م.
- النص بين سلطة الإيقاع وبوح الدلالة: محمد جواد، الأردن، عمان: دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١٦م.
- نظام الشعر دراسة في الشعر العربي الحديث: عباس إبراهيم، سوريا، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، د.ط ٢٠١٥م.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي: علي يونس، مصر القاهرة د.ط ١٩٩٣م.
- نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، محمد عزالدين الأمين، القاهرة، مكتبة وهبة، ١٩٦٤م.
- نظرية المصطلح النقدي: عزت محمد جاد، مصر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، ٢٠٠٢م.
- النقد المعاصر والقصيدة الحديثة: مشري بن خليفة، الأردن، عمان، دار الحامد، ط١، ٢٠١٣م.
- وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث: بسام قطوس، الأردن، أربد: ط١، ١٩٩٩م.

References and Sources:

١. Ittijāhāt al-nuqqād al-ʻArab : Sāmī ʻAbābinah, al-Urdun, Irbid, ṭ٢, ٢٠١٠.

٢. Asrār al-īqā‘ fī al-shi‘r al-‘Arabī : Tāmir Sallūm, Sūriyā, al-Lādhiqīyah : Dār mrsāh, Ṭ١, ١٩٩٤.

٣. al-Usus al-Jamālīyah fī al-naqd al-‘Arabī : ‘Izz al-Dīn Ismā‘īl, Miṣr, al-Qāhirah : Dār al-Fikr al-‘Arabī, D. Ṭ.

٤. al-Ishkāl al-muṣṭalaḥī fī Naqd al-shi‘r al-Ḥurr : Aḥmad Abū Bakr al-Jūwah, w‘bdāl’lh al-Shaḥḥām, Majallat Jāmi‘at al-Malik ‘Abd al-‘Azīz Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, al-mujallad ٢٤, al-‘adad al-Awwal. ٢٠١٦.

٥. Uṣūl al-nagham fī al-shi‘r al-‘Arabī : Ṣabrī Ibrāhīm, Miṣr, al-Qāhirah : Dār al-Ma‘rifah al-Jāmi‘īyah, D. Ṭ.

٦. Anẓimat Īqā‘āt al-shi‘r al-‘Arabī al-Mamlakah al-‘Arabīyah al-Sa‘ūdīyah : Muḥammad Muṣliḥ al-Thumālī, Makkah al-Mukarramah, Ṭ١, ٢٠٠١.

٧. Aytām Sūmar fī shi‘rīyah Ḥasab al-Shaykh Ja‘far : bn‘ysy bwḥmālh, Morocco, al-Dār al-Bayḍā’ : Dār Tūbqāl lil-Nashr, Ṭ١, ٢٠٠٩.

٨. al-Īqā‘ fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth : Khamīs al-Wartānī, Syria, al-Lādhiqīyah : Dār al-Ḥiwār, Ṭ١, ٢٠٠٥.

٩. al-Īqā‘ fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir : Muḥammad al-Mutqan, Morocco, Fās, Maṭba‘at Umaymah, ٢٠١٢.

١٠. al-Īqā‘ fī shi‘r al-Sayyāb : Sayyid al-Baḥrāwī, Egypt, Cairo : al-Hay’ah al-‘Āmmah lil-Kitāb, ṭ٢, ٢٠١١M.

١١. al-Īqā‘ fī shi‘r nzāz Qabbānī min khilāl Dīwān qaṣā’id : Samīr Suḥaymī, Jordan, arbd : ‘Ālam al-Kutub al-ḥadīth, ٢٠١٠.

١٢. al-Baḥth ‘an al-judhūr, Khālidah Sa‘īd, Beirut : Dār Majallat shi‘r, ١٩٦٠.

١٣. al-Binā’ al-‘arūḍī lil-qaṣīdah al-‘Arabīyah : Muḥammad Ḥamāsah Latif, Egypt, Cairo.

١٤. Binyat al-Bayt al-Ḥurr, dirāsah fī Niẓām al-shi‘r al-Ḥurr al-‘arūḍī : Fatḥī al-Naṣrī, Tunis : Dār Miskīliyānī lil-Nashr, Ṭ١, ٢٠٠٨.

١٥. al-Tashkīl al’yqā‘y fī al-Muwashshaḥāt al-Andalusīyah : Muḥammad Jawād Ḥabīb al-Badrānī, whdá Muṣṭafá, Jordan, ‘Ammān, Ṭ١, ٢٠١٦.

١٦. al-Tayyārāt al-mu‘āṣirah fī al-naqd al-Adabī : Badawī Ṭabānah, Miṣr, al-Qāhirah : Dār Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, ṭ٢, ١٩٧٠.

١٧. al-Jumlah al-shi‘rīyah fī qaṣā’id Maḥmūd al-Buraykān : Walā’ Maḥmūd, al-‘Irāq, al-Baṣrah : Dār al-Fikr.

١٨. al-Ḥarakah al-naqdīyah ḥawla al-Sayyāb : Muḥammad Jawād al-Badrānī, Beirut, Lebanon, Ṭ١, ٢٠١٣.

١٩. Ḥarakīyah al-īqā‘ fī al-shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir : Ḥasan al-Ghurfī, al-Maghrib : al-Dār al-Bayḍā’. Lebanon : Beirut, D. Ṭ, ٢٠٠١.

٢٠. al-Ḥiwār al-Adabī ḥawla al-shi‘r : Muḥammad Abū al-anwār, Egypt, Cairo : Maktabat al-Ādāb, Ṭ١, ٢٠٠٧.

٢١. al-Shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth al-qaṣīdah al-‘Aṣrīyah : Sharbal Dāghir, Lebanon, Beirut : Dār Muntadá al-Ma‘ārif, Ṭ١, ٢٠١٢.

٢٢. al-Shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth ḍimna Kitāb (Tārīkh al-adab al-‘Arabī al-ḥadīth), taḥrīr : Muḥammad Muṣṭafá Badawī, tarjamat : ‘Abd al-Maqṣūd ‘Abd al-Karīm. Cairo, Egypt : al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah. Ṭ١, ٢٠٢٢.

٢٣. al-Shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth Kiyān al-naṣṣ : Sharbal Dāghir, Lebanon, Beirut, Ṭ١, ٢٠١٤.

٢٤. al-Shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth : Muḥammad Bannīs, Morocco Casablanca : Dār Tūbqāl lil-Nashr, ṭ٢, ٢٠٠١.

٢٥. al-Shi‘r al-‘Arabī al-mu‘āṣir : ‘Izz Ismā‘īl, Egypt, Cairo : al-Maktabah al-Akādīmīyah, ṭ٦, ٢٠٠٣.

٢٦. al-Ṣawt al-qadīm al-jadīd : Dirāsāt fī al-judhūr al-‘Arabīyah li-mūsīqá al-shi‘r al-ḥadīth : Allāh Muḥammad al-Ghadhdhāmī, Kitāb al-Riyāḍ, al-‘adad ٦٦, ١٩٩٩.

٢٧. al-Ṣawma‘ah wālshrfh al-Ḥamrā’ : dirāsah naqdīyah fī shi‘r ‘Alī Maḥmūd Ṭāhā : Nāzik al-Malā’ikah, Dār al-‘Ilm lil-Malāyīn, ṭ٢, ١٩٧٩.

٢٨. al-‘Arūḍ al-‘Arabī : Ismā‘īl al-Kafrī. Sūriyā, Dimashq : Dār Nīnawá, Ṭ١, ٢٠١٩.

٢٩. al-‘Arūḍ tahdhībahu wa-i‘ādat tdwynh : al-Shaykh Jalāl al-Ḥanafī, Iraq, Baghdad : Wizārat al-Awqāf, D. Ṭ.

٣٠. al-‘Arūḍ wa-al-īqā‘ fī al-naẓarīyāt al-ḥadīthah lil-shi‘r al-‘Arabī : Rabī‘ah al-Ka‘bī, Tunis : Markaz al-Nashr al-Jāmi‘ī, ٢٠٠٦.

٣١. al-‘Arūḍ wa-al-shi‘rīyah : Muḥammad al-Mahdī almqdwd, Tunis : Dār zynt lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ١, ٢٠١٩.

٣٢. ‘An binā’ al-qaṣīdah al-‘Arabīyah al-ḥadīthah : ‘Alī ‘Ashrī, Miṣr, al-Qāhirah : Maktabat Ibn Sīnā’, ṭ٤.

٣٣. al-‘Uyūn alghāmzh ‘alá khabāyā alrāmzh : Badr al-Dīn al-Damāmīnī, taḥqīq : al-Ḥassānī Ḥasan Allāh, Miṣr, al-Qāhirah : Maktabat al-Khānjī, ṭ٢, ١٩٩٤.

٣٤. Fī al-adab al-‘Arabī al-ḥadīth : Buḥūth wa-maqālāt, Yūsuf ‘Izz al-Dīn, Baghdād, Maṭba‘at Dār al-Baṣrī, ١٩٦٧.

٣٥. Falsafat al-īqā‘ fī al-shi‘r al-‘Arabī : ‘Alawī al-Hāshimī, Lubnān, Bayrūt : al-Mu’assasah al-‘Arabīyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, Ṭ١.

٣٦. fī al-binyah al-īqā‘īyah lil-shi‘r al-‘Arabī. Kamāl Abū Dīb, Lebanon, Beirut, ṭ٢, ١٩٨١.

٣٧. Fī al-binyah al-ṣawtīyah wa-al-īqā‘īyah : Rābiḥ ibn khwyh, Irbid, Jordan, Ṭ١.

٣٨. Fī al-naqd al-lisānī : Dirāsāt wmthāqfāt fī masā’il al-khilāf : Sa‘d ‘bdāl‘zyr Maṣlūḥ, Beirut : Dār ‘Ālam al-Kutub, D. Ṭ, ٢٠١٠.

٣٩. Qaṣīdat al-nathr al-‘Arabīyah al-Sa‘ūdīyah : Abdelnasser Hilāl, Beirut, Lebanon : Mu’assasat al-Intishār al-‘Arabī Maṭbū‘āt Nādī al-Bāḥah, Ṭ١, ٢٠١٢.

٤٠. Qaṣīdat al-nathr al-‘Arabīyah aw Khaṭṭāb al-arḍ al-maḥrūqah : Rashīd Yaḥyāwī, al-Maghrib, al-Dār al-Bayḍā’, Dār Afrīqiyā al-Sharq, D. Ṭ, ٢٠٠٨.

٤١. Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir : Nāzik al-Malā’ikah, Lebanon, Beirut, ṭ١١, ٢٠٠٠.

٤٢. Qaḍīyat al-shi‘r al-jadīd : Muḥammad al-Nuwayhī, Egypt, Cairo : Dār al-Maṭba‘ah al-‘Ālamīyah, ١٩٦٤.

٤٣. Kitāb al-qawāfī : Abū Ya‘lá ‘Abd-al-Bāqī Allāh. taḥqīq : Muḥammad ‘Awnī. Egypt, Cairo : Maṭba‘at Dār al-Kutub wa-al-Wathā’iq al-Qawmīyah, ṭ٢.

٤٤. Madkhal ilá al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth Unshūdat al-maṭar li-Badr Shākir al-Sayyāb namūdhajan : Muḥammad al-Khabw, Tunis : Dār al-Janūb, D. Ṭ.

٤٥. Madkhal ilá jamālīyah al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth : Manṣūr Guissouma, Tunis, Ṭ١, ٢٠١٣.

٤٦. Madkhal Riyāḍī ilá ‘arūḍ al-shi‘r al-‘Arabī : Aḥmad Mustajīr, Cairo, Egypt : Dār al-‘Ayn lil-Nashr, D. Ṭ, ٢٠٠٥.

٤٧. al-Muṣṭalaḥ bayna al-Khuwārizmī wālthānwy : Muḥammad Khālid al-Fajr, al-Imārāt al-‘Arabīyah al-Muttaḥidah : abwẓby, Ṭ١, ٢٠١٢.

٤٨. Mu‘jam al-muṣṭalaḥāt al-‘Arabīyah fī al-lughah wa-al-adab : Majdī Wahbah wkāml al-Muhandis, Maktabat Lebanon, ṭ٢, ١٩٨٤.

٤٩. Muqaddimah lil-shi‘r al-‘Arabī : Adūnīs, Lebanon, Beirut : Dār al-Sāqī, D. Ṭ, ٢٠٠٩.

٥٠. Min shi‘rīyah al-īqā‘ wa-kitābat al-dhāt : Aḥmad al-Ḥayzam. Tunis, Ṣafāqis : Dār Ṣāmid lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ١.

٥١. Mūsīqá al-shi‘r bayna alātabā‘ wa-al-ibtidā‘ : Shab‘ān Ṣalāḥ, Egypt, Cairo : Dār Gharīb, D. Ṭ, ٢٠٠٧.

٥٢. Mūsīqá al-shi‘r : Ibrāhīm Anīs, Miṣr, al-Qāhirah : Maktabat al-Anjlū al-Miṣrīyah, D. Ṭ, ١٩٩٧.

٥٣. al-Muwashshaḥāt al-Andalusīyah dirāsah fī al-ḍawābiṭ alwznyh : Maḍāwī bint Ṣāliḥ Ḥamad al-ḥamīdah, iṣdār al-Nādī al-Adabī bi-Minṭaqat Tabūk, Ṭ١, ٢٠٠٧.

٥٤. Alnthyrh wa-al-qaṣīdah al-muḍāddah : Muḥammad Yāsir Sharaf, al-Riyāḍ : al-Nādī al-Adabī, ١٩٨١.

٥٥. al-Naṣṣ bayna Sulṭat al-īqā‘ wa-bawḥ al-dalālah : Muḥammad Jawād, Jordan, Amman : Dār Majdalāwī lil-Nashr wa-al-Tawzī‘, Ṭ١, ٢٠١٦.

٥٦. Niẓām al-shi‘r dirāsah fī al-shi‘r al-‘Arabī al-ḥadīth : ‘Abbās Ibrāhīm, Syria, Damascus : al-Hay’ah al-‘Āmmah al-Sūrīyah lil-Kitāb, D. Ṭ ٢٠١٥.

٥٧. Naẓrah jadīdah fī Mūsīqá al-shi‘r al-‘Arabī : ‘Alī Yūnus, Egypt, Cairo D. Ṭ ١٩٩٣.

٥٨. Naẓarīyat al-fann al-mutajaddid wa-taṭbīqihā ‘alá al-shi‘r, Muḥammad ‘Izz al-Amīn, al-Qāhirah, Maktabat Wahbah, ١٩٦٤.

٥٩. Naẓarīyat al-muṣṭalaḥ al-naqdī : ‘Izzat Muḥammad Jād, Egypt, Cairo : al-Hay’ah al-Miṣrīyah al-‘Āmmah lil-Kitāb, D. Ṭ, ٢٠٠٢.

٦٠. al-Naqd al-mu‘āṣir wa-al-qaṣīdah al-ḥadīthah : Mishrī ibn Khalīfah, Jordan, Amman, Dār al-Ḥāmid, Ṭ١, ٢٠١٣.

٦١. Waḥdat al-qaṣīdah fī al-naqd al-‘Arabī al-ḥadīth : Bassām Qaṭṭūs, Jordan, Irbid : Ṭ١, ١٩٩٩.