جامعة باجي مختار – عنابة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

السنة الثانية ليسانس : شعبة الدراسات الأدبية

شعرية الحداثة : النظام الإيقاعي / أ. الطاهر رواينية

يتفق الدارسون للظاهرة الإيقاعية على أن الإيقاع يتولد من انتظام الحركة وانسيابها في الأعمال الفنية ، وفي غيرها من التجارب الإنسانية التي يتجسد من خلال إيقاع الذات في تقاطعها وانسجامها مع إيقاع الحياة ، أو في ردود أفعالها المتوترة تجاه هذا الإيقاع الذي قد يبدو رتيبا ، أو في حركة الكون، فالكون إيقاع ، وتوقف حركته يعني الموت ، وإذا أردنا حصر موضوع الإيقاع ، فهو ، يتجلى باعتباره نظما " في مجال فنون الموسيقى والغناء والرسم ، والنحت ، أو في مجال الكلام من شعر وسجع وخطابة ومزدوج ، أو [في] مجال الظواهر الفيزيولوجية كدقات القلب ، وحركات الجسد في الخطو والعدو والرقص ، أ و [في] مجال الظواهر الكونية كتداول الليل والنهار ، وتعاقب فصول السنة ... ألخ " [1] والمد والجزر والشمس والقمر.

والنظم نعني به الصياغة والتأليف وفق أسس بنوية ومعمارية " تتآلف وفقها عناصره المادية في هيئة متماسكة تتعلق أجزاؤها البعض بالبعض والبعض بالكل ، وتنتظم حسب نسب ومقادير ومواضع وأمداد وأوصال ، أو فواصل مضبوطة جميعها ضبطا لا تصيبه زيادة أو نقص ، أو تغير إلا اختل أو انعدم قوام الإيقاع المقصود صنعه " [2] ، وهنا تجدر الملاحظة أن الإيقاع لا يقوم مستقلا عن المعني في أي نظم لآن صانع الإيقاع يتوخى متلقيا بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ، فالإيقاع ليس مجرد " شيء فيزيائي ، ليس شيئا في طبيعة الأصوات نفسها ، وإن نسبناه إليها ، إنما هو في الواقع إيقاع للنشاط النفسي الذي من خلاله لا صوت الكلمات [أو حركة الأشياء] فقط بل ما فيها من معنى وشعور " [3] ، وفي هذا السياق يرى ريتشاردز أنه " ربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة ، . وهذا يفسر لنا لماذا سرعان ما يصبح الإيقاع المسرف في البساطة شيئا مملا تمجه النفس ، خاليا من الانفعال والتأثير [...] كما نجد في الكثير من الرقص والموسيقى البدائيين [...] ويمكن أن نجعل هذا التعريف للإيقاع يشمل أيضا الفنون التشكيلية وفن العمارة " [4] ، أن الذي يحدد العلاقة بين الصوت / أو الحركة والمعنى هو خصوصية النظم ، ولذلك يرى فيه جان كوهين " بنية صوتية – دلالية " [5] ، تربط بين الأجزاء التي تؤلف كلية العمل الفني " وهذا هو كل ما ينبغي تحققه لكي يصبح الإيقاع ممكنا " [6] ودالا .

وقبل أن نتحدث عن النظام الإيقاعي في شعريات الحداثة علينا أن نشير إلى أن قضية الإيقاع قديمة قدم الفكر الإنساني عند اليونان والرومان والعرب ، وغيرهم من الشعوب الأخرى ، حيث يقول كمال أبو ذيب : " عبرت الشعرية عند العرب عن نفسها بغنى إيقاعي مدهش . ولئن كانت رتابة الصحراء والسياق المادي للحياة قد انعكس في مظاهر أخرى للنشاط الفني ، لقد حفل إيقاع الشعر بحيوية وتنوع هما نقيض الرتابة المباشر ، بل ربما كانت الحيوية المنبعثة من تنوع الإيقاع صورة لحنين لا واع لرفض الرتابة بالغناء ، الغناء المرهف ، المنسرب ، المائج ، الراقص ، الصاخب أحيانا الهامس أحيانا والهارج الراجز أحيانا " [7] ، وقد استمرت هذه الفعالية الشعرية تمارس فعلها الإبداعي ، دون سند نظري تقعيدي لأكثر من ثلاثة قرون من الزمن ، قبل أن يكتشف الخليل من خلال تحليله لإيقاع الشعر العربي ، ويصف نماذجه ووحداته المكونة في بناء نظري منتظم وشمولي ، عرف بأوزان الشعر العربي ، أو بحوره ، " إلا أن قوانينه لا تبصرنا بحقيقة الشعر العربي وعناصره الموسيقية ، ثم إنها لا تدع مجالا لفهمنا سبب حصر تلك الأوزان على ذلك النحو ، إذ ما هي العناصر التي تكون الوزن ؟ وهلا يمكن أن تجتمع تلك العناصر في أوضاع ونسب أخرى ، فيكون من الممكن كتابة الشعر على أوزان جديدة ؟ " [8] .

وللإجابة عن مثل هذه التساؤلات وغيرها التي أمعنت في انتقاد النظام الخليلي بدءا بالأخفش ثم أبي العتاهية الذي يرى أنه أكبر من العروض ، وعبد القاهر الجرجاني الذي أولى أهمية خاصة للنظم على حساب الوزن ، لكن الدراسين بعده عمدوا إلى " التقنين لما يسمح به وما لا يسمح به من تشكيلات إيقاعية . [و]هكذا انقلب فن وصف الإيقاع الشعري إلى علم يميز به صحيح الشعر من فاسده " [9] شأنهم في ذلك شأن غلاة شراح شعرية أرسطو ، وقد انبرى في العصر الحديث الكثير من نقاد العروض الخليلي من عرب ومستشرقين ، حيث يعيب محمد مندور على العروض العربي جهله بنظام المقاطع ، أما إبراهيم أنيس فإنه يعيب على هذا العروض إسرافه في المصطلحات على قلة أوزانه مما يتعارض مع الخاصية الجمالية للشعر ؛ يقول في نقده للعروض الخليلي : " ولقد نهج الخليل في عروضه نهجا خاصا غير مؤسس على الأسس العلمية من الناحية الصوتية . وإننا حين نحلل ما أسماه بالتفاعيل باحثين عن الأسس التي تخضع لها نصطدم بأمور متناقضة ، فيها ناحية صناعية بعيدة عن الناحية الموسيقية والترتيب المقطعي للكلام " [10] ، والمتداول في الدراسات الصوتية أن المقطع وحدة صوتية مشتركة بين لغات العالم ، أما مندور فيرى أن التفاعيل جوهر الوزن ، ولكن الدارسين – كما يرى شكري عياد – يذهبان مذهب المستشرقين في نقدهما للعروض الخليلي من حيث خطأ الأساس اللغوي وخفاء الأساس الموسيقي [11] . وعلى كل حال فإن التتبع التاريخي الاستقرائي يمثل التوجه الحديث في دراسة العروض العربي دراسة وصفية لا معيارية ، يرى أصحابه " أن

لتطور الأوزان الشعرية صلة ما بتغير الأفكار وفقا لتغير البيئة وتغير الحضارة " [12] ، وهو توجه يربط بين الممارسة الشعرية الذاتية وروح العصر ، وقد توج هذا التوجه بما أصبح يعرف بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة .

1- النظام الإيقاعي للشعر الحر:

أسهم كتاب " قضايا الشعر المعاصر لنزك الملائكة جدلا كبيرا بين الشعراء والنقاد ، حول مدى استجابة ما سمي الشعر الحر لدواعي التطور والتجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، وهذا انطلاقا من كونه شعرا ، حيث ترى " أن الشعر الحر ظاهرة عروضية ن قبل كل شيء ، ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، وعنى بترتيب الأشطر والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد ، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة ، إننا مع دعوة لدراسة الإمكانيات التي تقدمها بحور الشعر العربي الستة عشر ن للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق " [13] ، مركزة في ذلك على وحدة التفعيلة ، اما الحرية فتكمن في عدد التفعيلات على مستوى الشطر ، عل أن تكون متشابهة ، مع عدم الخروج على القانون العروضي للبحور الصافية ، فهي " أسر على الشاعر من نظمه على البحور الممزوجة ، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر " [14] ، وفي تعليقه على الكتاب يرى إبراهيم أنيس أن نازك الملائكة لم تعرض في دراستها لأي من النظريات الصوتية الحديثة التي يجب أن يعتمد عليها الدارس لأوزان الشعر ، وأن اشيء الوحيد الذي يحسب لها هو امتلاكها لأذن موسيقية مرهفة اعتمدت عليها فيما قررته من إيثار وزن على آخر ، وفيما أخذته على أصحاب الشعر الحر ، والشعر الحر عندها يجمع بين الوافي والمجزوء والمشطور جميعا [15] ن أما شكري عياد فيرى أنها طبقت العروض الخليلي على الشعر الحر ، غير معترفة للشعر الحر إلا بإمكان التصرف بعدد التفاعيل في البيت أو السطر ، ولكنها استطاعت أن توجه النظر إلى ما لطريقة النظم الحر من تأثير في المعاني ، بالإضافة إلى ظاهرة التدفق في الشعر الحر[16] .

يأني كتاب محمد النويهي " قضية الشعر الجديد " ليدعم هذا التوجه في كتابة الشعر الحر ، حيث يشير إلى أثر إليوت في شعراء الشعر الحر في العالم ، مركزا في ذلك على ضرورة اقتراب لغة هذا الشعر من الخطابات اليومية ، وتحطيم الأوزان التقليدية وإعادة بنائها من جديد ، مع تركيز إليوت على ضرورة احترام العنصر الموسيقي في الشعر ، لما لهذا العنصر من وقع على المتلقين[17] ، وهو يرى أيضا أن جدة الشكل في الشعر الحر تحسب له ، بالإضافة إلى تنبئه بأن النبر لا الكم هو قاعدة شعر المستقبل [18] .

وعلى العموم فإن النصوص الأولى من تجربة الشعر الحر " الكوليرا " لنزك الملائكة ، و" هل كان حبا " للسياب ، حاولت التمرد على شكل العمود الشعري ، والإفلات من هيمنة الماضي الثقافي بما فيه من صناعة لفظية ، "جاءت التفعيلة الخليلية فيها ناتئة ، منها يتولد أغلب إيقاع النص ن وينشأ بعضه الآخر عن بروز القافية في أكثر من موضع ، . معنى ذلك أن هذه النصوص لم تخلق إيقاعها الخاص ، بل أشارت إلى أن الخروج على المؤسسة الشعرية القديمة أمر ممكن وملئ بالاحتمالات المغرية " [19] . ومهمي يمن الأمر فإن الشعر الحر لا يخرج عن الروح العام لموسيقى توالي المقاطع في الشعر العربي ، والمقاطع نوعان ؛ المقطع المفتوح ، وهو ما ينتهي بحركة طويلة أو قصيرة ، والمقطع المغلق وينتهي بصوت ساكن ، وتؤثر اللغة العربية بوجه عام المقطع المغلق ، ويظهر ذلك في النثر والشعر ، ولذلك اقتصرت زحافات العروض وعلله على تسكين الحرف ، ولم تشر إلى تحريك الساكن أبدا ، كما يرى إبراهيم أنيس[20] .

والملاحظ في هذا الصدد أن العروضيين العرب لا يفرقون بين الوزن والإيقاع ، يقول شكري عياد : "لا أظن أن ثمة خلافا على أن الشعر نشأ مرتبطا بالغناء ، ومن ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد ، وهو الشعور بالوزن ، أو الإيقاع [...] فالوزن أو الإيقاع يعرف إجمالا بأنه حركة منتظمة ، والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام ، وتميز بعض الأجزاء عن بعض في كل مجموعة شرط آخر " [21] ، كما يشير إبراهيم أنيس إلى أن الإيقاع لم يدرسه العروضيون في زمنه وقبل زمنه ؛ يقول : " ففي رأي أنه العن الموسيقي الهام الذي يفرق بين توالي المقاطع حين يراد بها أن تكون نظما ، وتواليها حين تكون نثرا ,قد يختلق هذا الإيقاع باختلاف البيئات العربية [...] إذ ليس الإيقاع في أنشاد الشعر إلا زيادة في ضغط المقطع المنبور على حرف مد ، لأن الشطر الواحد من الشعر يتطلب في إنشاده عددا من الإيقاعات تساوي عدد المقاطع المنبورة في هذا الشطر ، وليست حقيقة الإيقاع مقصورة على زيادة في كمية المقطع بل يمتزج بنغمة موسيقية فيها علو أو هبوط ، يهدف بها المنشد إلى أن ينفعل السامع " [22] ، ولا يبقى من هذه الحركة بالنسبة للشعر المكتوب سوى آثارها ، وهو ما يجعل " العناصر الصوتية والميلودية ، والإيقاعية ليست مجرد حلية خارجية تصاحب التعبير عن الفكرة وإنما هي الشكل المحسوس الذي تتجسم فيه وتتبلور " [23] ، حيث يتجلى الإيقاع في الشعر انطلاقا من النبر المقطعي الذي تشيع على مستوى كلية النسيج النصي ، أو على مستوى التكرار والترجيع الذي لا ينحصر إيقاعيا في المستوى الصوتي ، وإنما يشمل كل أنواع التكرار ، كتكرار

الكلمات والجمل والصيغ ، والأصوات ، والمعاني ، وهي تشكيلات لغوية وعناصر خطابية منتجة للمعنى .

- بين كيف تجلى النظام الإيقاعي في علاقته بالمعنى في قصيدة الشعر الحر من خلال قصيدة محمود درويش :" لحن غجري " – البحر مجزوء الخفيف .

شارع واضح
وبنت
خرجت نشعل القمر
وبلاد بعيدة
وبلاد بلا أثر ...
+ + +
حلم مالح
وصوت
يحفر الخصر في الحجر
اذهبي يا حبيبتي
فوق رمشي ... أو الوتر
+ + +
قمر جارح
وصمت
يكسر الريح والمطر
يجعل النهر إبرة
في يد تنسج الشجر
+ + +
حائط سابح
وبيت
يختفي كلما ظهر
ربما يقتلوننا
أو ينامون في الممر
+ + +
زمن فاضح
وموت
يشتهينا إذا عبر
انتهى الآن كل شيء

واقتربنا من النهر
انتهت رحلة الغجر
وتعبنا من السفر
+ + +
شارع واضح
وبنت
خرجت تلق الصور
فوق جدران جثتي
وخيامي بعيدة
وخيام بلا أثر .

2- النظام الإيقاعي في قصيدة النثر :

يذهب الدارسون للإيقاع عي قصيدة النثر إلى ان الشعرية العربية على مدى تاريخها لم تحط النظام العروضي بقداسة مطلقة ، بل إن هذا النظام كان عرضة على الدوام للانتهاكات والتحريفات ، ولذلك على الشاعر الذي يعبر عن ذاته وعن تجربته أن ينصت إلى ما يقوم بين هذه الذات وتجربتها الشعرية من تفاعل ومن تجاوب ، يتجلى في ما تمتلئ به هذه التجربة من حركة واضطراب وهدوء ، فبل ان يولي أية أهمية لما تفرضه القوالب الجاهزة من حركة مصنوعة ، ولذلك وجدنا أغلب شعراء قصيدة النثر لا يعطون للعروض الخليلة أية أهمية تذكر ، فهذا يوسف الخال يذهب إلى حد رفض الإيقاع الخليلي ونفي أن يكون الوزن والقافية من أصول الشعر وقواعده ، فهذان العنصران لا يحولان دون قيام قصيدة عظيمة ، كما أن توفرهما لا يضمن الشعرية للقصيدة ، فقد يكون حضورهما مواكبا لغياب هذه الشعرية [24] ، كما يعبر عن هذا الموقف في بيانه الشعري سنة 1956 ، حيث يرى هو ونزار قباني أيضا أن الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري ، فهما موقف اختياري ، وهو ما دفعه إلى القول : " إن شروط العروض هي أمر اعتبره موجها لسواي منذ أن كتبت نثرا ، ولم أحد عنه ولا أزال " [25] ، أما خالدة سعيد فهي تذهب بعيد في موقفها من العروض ، إذ ترى : " أن موسيقى الشعر القديم هي الوزن والقافية ، فهي الآنية التي تمسك بالمادة الشعرية ، جاء بعض الشعراء الحديثين ليتخلوا عنها ن فكسروا الانية واندلق الشعر حيا بين أيديهم " [26] ، وانطلاقا مما يقوم بين قصيدة النثر وبين التحولات الاجتماعية والحضارية في الزمن المعاصر ، وبالتالي تعبيرها عن روح هذا العصر ، فإن أنسي الحاج يترجم

هذه العلاقة في قوله :" إن موسيقى الوزن والقافية هي موسيقى خارجية ، وهي علاوة على ذلك صالحة لشاعر وعالم مختلفين عن الشاعر والعالم المعاصرين ، وهذه الموسيقى ثابتة في عالم متغير لإنسان متغير ولإحساس جديد " [27] ، فلم يعد الإيقاع في قصيدة النثر نابعا من الوزن والقافية فحسب ، وإنما هو نابع من تحولات الرؤيا ، ومن الصور والمعاني والأفكار الجديدة .

أسهمت الدراسات اللغوية والموسيقية الجديدة في اتساع مفهوم الإيقاع متجاوزا الصوت وما ينتج عنه من آثار، وأصبح يشمل كل تكرار للحروف أو الألفاظ أو الجمل ، في أبعاد متساوية وغير متساوية ن وهو أيضا شكل من أشكال التنسيق على مستوى النسيج النصي يضمن للعبارات التوازن وحسن التعبير ، كما يشمل كل الأساليب التي تسهم في تقوية المعني كالإيحاء والانزياح الدلالي ، وفي هذا السياق يفرق عزالدين إسماعيل بين الوزن والإيقاع ، كون الإيقاع يشمل " حركة الأصوات الداخلية التي لا تعتمد على تقطيعات البحر والتفاعيل ، وهو غير الوزن ، وهو التلوين الصوتي الصادر عن اللفاظ المستعملة ذاتها ، فهو يصدر عن الموضوع ، في حين يفرض الوزن على الموضوع ، هذا من الداخل ، وهذا من الخارج " [28] ، وهو ما يجعل مفهوم الإيقاع عند شعراء قصيدة النثر مبني على التجاوز ومواكبة توترات النفس الإنسانية وتحولاتها في أزمنة الحداثة العربية بكل ما تحمله من معاني المفارقة .

أسهم مبدأ التحرر من جميع القوالب الشعرية الموروثة في جعل قصيدة النثر شكلا متجددا ن يمكن الذات الشاعرة من حرية الفعل والمبادرة ن وقد عبر عنه " بودلير في أيام طموحه بمعجزة نثر شعري ، موسيقى بدون إيقاع ، وبدون قافية ، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس ، ومع تموج الأحلام ، وقفزات الوعي " [29] ، كما يعبر أدونيس عما يقوم بين إيقاع القصيدة والذات الشاعر من تجاوب ، عبر عنه بقوله :" إن القصيدة ليست نغما فحسب ، وإنما هي نغم وتعبير ، إذ يجمع النغم بين الإيقاع والمدلول ، في حين ان التعبير يربطنا بصاحبه وموضوعه في آن واحد ، وإذا ما وجدنا لذة شعرية في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها ، فإن هذه اللذة تكون مشروطة بكون تلك الحركة تتولد عن تفجرات الأعماق ، وإذا لم تكن كذلك ، فإنها تتحول إلى رنين بارد صنعي وأجوف " [30]

وعلى الرغم من تجاوز قصيدة النثر لمبدإ التقنين ، كونها إنجازا فنيا متجددا ومتجاوزا لما هو منجز من التجارب الشعرية ، فإن يمنى العيد تقترح إبدالا إيقاعيا لقصيدة النثر ، نلخصها فيما يلي :

1 -التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها

2 -التوزيع والتقسيم على مستوى القصيدة بهدف دلالي محدد
3 -التوقيع على جرس بعض الألفاظ والموازاة بين حروفها [31]

أما ادونيس فغنه يرى أن قصيدة النثر تستثمر عناصر إيقاعية ، كإيقاع الجملة ، وعلاقات الأصوات والمعاني والصور ، والطاقة الإيحائية للكلام ، وما يتبعها من أصداء متلونة ومتعددة [32] . ومع ذلك فإن أدونيس وغيره من شعراء قصيدة النثر يتبنون مبدأ الهدم والبناء ، ولا يؤمنون بنموذج أعلى يمكن أن يحتذى ، فكل قصيدة جديدة هي نموذج قائم بذاته ، وبالنسبة لقصيدة النثر فإن شديد الالتحام بالبنية الدلالية والتركيبية ، وهو خاص بكل قصيدة ، إلى حد يصبح هو الخاصية المستهدفة ، يحقق للقصيدة الانسجام الداخلي الذي لا يخضع إلا لحركة الرؤيا والتجربة الإبداعية ، يتنوع بتنوع الأساليب المستعملة في تشكيل القصيدة ن وما ينتج عنها من تنغيم يتنوع صوتيا بتنوع تلك الأساليب ، بين الاستفهام والتعجب والنفي ، والحوار المنقطع ، والفواصل والنقاط ، أو البياضات الدلالية بالإضافة إلى التردد الصوتي المتواصل أو المنقطع على مستوى سيرورة النسيج النصي .

- حلل المقطع الشعري الآتي ، وهو مأخوذ من ديوان " مفرد بصيغة الجمع لأدونيس " في ضوء خصاص الإيقاع في قصيدة النثر :

1- تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة قصابين
2- إنها ساعة اللقاء بين الزرع والحصاد بين شطيرة الحلم
3- وصحن الأيام شمعة شمعة تشتعل الجبال
4- جرسا جرسا
تستيقظ السهول إنها ساعة الدخول في فرو التعب
5- حيث الهواء يسير على قوائم أربع
ويكون للزمن وجه الصلصال ...

- المراجع :

1- محمود المسعدي ، الإيقاع في السجع العربي ، محاولة تحليل وتحديد ، نشر وتوزيع مِؤسسات عبد الكريم بن عبد الله ، تونس ،1996 ، ص 5 – 6 .
2- المرجع نفسه ، ص 6 .
3- شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، ط 2 ، 1978 ، ص 156 – 157 ، عن مبادئ النقد الأدبي لأرميسرونغ ريتشاردز ، النسخة الإنجليزية ، 217 .
4- إ. ا . ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، المؤسسة المرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، القاهرة ، 1963 ، ص 192 .

5- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1986 ، ص 52 .
6- إ. ا . ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ص 193 .
7- كمال أبو ذيب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، دار العلم للملايين ن بيروت ، ط 1 ، 1974 ، ص 43 .
8- شكري محمد عياد ن موسيقى الشعر العربي ، ص 9 .
9- كمال أبو ذيب ، في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ص 45
10- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، دار القلم ، بيروت ، 1972 ، ص 62 .
11- انظر : شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 11 .
12- المرجع نفسه ، ص 15 .
13- نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 5 ، 1978 ، ص 69 – 70 .
14- المرجع نفسه ، ص 80 .
15- انظر: إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 372 – 374 .
16- انظر: شكري محمد عياد ، موسيقى الشعر العربي ، ص 20 .
17- انظر: المرجع الساق ، ص 23 ، عن محمد النويهي ، القاهرة ، 1964 ، ص 131 .
18- انظر : المرجع السابق ن ص 23 .
19- محمد لطفي اليوسفي ، في بنية الشعر العربي المعاصر ن سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص 8 .
20- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 380 .
21- المرجع نفسه ، ص 57 .
22- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، ص 385 – 386 .
23- أحمد حيزم ، من شعرية اللغة إلى شعرية الذات ، صامد للنشر والتوزيع ، صفاقس ، تونس ، 2010 ، ص 174 .
24- محمد عزام ، الحداثة الشعرية ، ص 65 .
25- نفس المرجع ن ص 65 .
26- خالدة سعيد ، مجلة شعر ، السنة 3 ، صيف 1959 ، ص 94 .
27- أنسي الحاج ، لن ، ص 7 .
28- انظر عزالدين المناصرة ، إشكاليات قصيدة النثر نص مفتوح عابر للأنواعية (ملحق) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2002 ، ص 71 .

29- جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري ن دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ن ط 1 ، 1986 ، ص51 .
30- أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 108 .
31- يمنى العيد ، في معرفة النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط 4 ن 1999 ، ص 106 .
32- أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 116 .