IRAQI Academic Scientific Journals
العراقية المجلات الأكاديمية العلمية
مجلة جامعة الكوت للعلوم الإنسانية
ISSN (E): 2707 – 5648 II ISSN (P): 2707 – 563 x
jh.uokut.edu.iq
k.u.c.j.hum@alkutcollege.edu.iq
المجلد 7 ، العدد 1 ، حزيران 2026

البنية الإيقاعية عند مصطفى جمال الدين قراءة في التصورات النظرية

أ. د. كريم الوئلي [1]

المستخلص

يُنظر إلى تصوّر مصطفى جمال الدين للشعر العربي الحديث بوصفه قراءة تستند إلى وعيٍ تراثي عميق بالعروض وتاريخه، إذ يتعامل مع الشعر الحديث بوصفه ظاهرة جمالية متصلة بالسياق التاريخي للشعر العربي، وليس بوصفه قطيعة معه، إذ يرى أن التحول الذي أحدثه الشعر الحديث لا يتمثل في إلغاء الوزن، وإنما في تعديل نظام التفعيلات داخل السطر الشعري، الأمر الذي يجعل هذا الشعر امتدادًا للنظام العروضي الخليلي أكثر من كونه خروجًا جذريًا عليه، ومن هنا يميل إلى الموازنة بين الأسبقية التاريخية للنصوص التراثية بوصفها الأصل، وبين التحقق الجمالي الجديد الذي تمثله التجربة الشعرية الحديثة، في إطار رؤية إصلاحية تحاول استيعاب الجديد من دون التفريط بأسس التراث.

يكشف هذا التصور عن صلة وثيقة بالنقاشات التي دارت مع نازك الملائكة حول الشعر الحر، إذ إن موقفه النقدي يظل قريبًا من التصورات الأولى التي نظّرت لهذا الشكل الشعري، ولاسيما تلك التي بقيت ضمن الإطار العروضي التقليدي، إذ يمتلك مصطفى جمال الدين معرفة واسعة بالتراث ويستند إلى مفاهيمه في قراءة الشعر، ولكنه لا يندفع كثيرًا نحو تبني الرؤى الحداثية اللاحقة التي أعادت النظر في مفهوم الإيقاع نفسه بوصفه بنية لغوية ودلالية مركبة.

ينسجم موقفه النقدي مع تجربته الشعرية؛ إذ ظل متمسكًا بنظام الشطرين في إبداعه، ولم يتجاوزه إلى تجارب الشعر الحر، الأمر الذي جعل عرضه النظري للسطر الشعري أقرب إلى إعادة تلوين للنظام الخليلي لا إلى تجاوز له، ولذلك يمكن النظر إلى مشروعه بوصفه مرحلة انتقالية في النقد الشعري الحديث، تجمع بين الوفاء للمرجعية التراثية ومحاولة استيعاب التحولات التي شهدها الشعر العربي في بدايات الحداثة، من دون الذهاب بعيدًا في تبني رؤى نقدية أكثر راديكالية.

الكلمات المفتاحية: الإيقاع، الشعر الحر، مصطفى جمال الدين، نازك الملائكة

انتساب الباحث
[1] كلية التربية، جامعة الكوت، العراق، واسط، 52001

[1] Karim_waili@yahoo.com

[1] **المؤلف المراسل**

معلومات البحث
تأريخ النشر : حزيران 2026

Affiliation of Author
[1] College of Education, University of al Kut, Iraq, wasit, 52001

[1] Karim_waili@yahoo.com

[1] **Corresponding Author**

Paper Info.
Published: Jun. 2026

The Rhythmic Structure in the Poetry of Mustafa Jamal al-Din: A Reading of the Theoretical Conceptions

Dr. karim Alwaili [1]

Abstract

Mustafa Jamal al-Din's conception of modern Arabic poetry can be understood as a critical perspective grounded in a profound awareness of the classical Arabic prosodic tradition (*ʿarūḍ*) and its historical development. Within this framework, he approaches modern poetry as an aesthetic phenomenon that remains connected to the historical continuum of Arabic poetic practice rather than representing a radical rupture with it. In his view, the transformation introduced by modern poetry does not lie in the abolition of poetic meter, but rather in the modification of the system of metrical feet within the poetic line. Consequently, modern poetry appears, in his analysis, as an extension of the classical Khalilian prosodic system rather than a decisive departure from it. This position reflects a reformist critical vision that seeks to reconcile the historical precedence of classical poetic texts, regarded as the foundational model, with the new aesthetic realization embodied in modern poetic experience, while preserving the essential principles of the inherited tradition.

This perspective is closely related to the debates that emerged between Jamal al-Din and Nazik al-Malaika concerning free verse. His critical stance remains largely aligned with the early theoretical formulations that sought to legitimize free verse within the framework of traditional prosody. Although Jamal al-Din demonstrates extensive knowledge of the Arabic literary heritage and consistently draws upon its conceptual apparatus in reading modern poetry, he shows limited inclination toward adopting later modernist approaches

that reconceptualize rhythm itself as a complex linguistic and semantic structure.
His critical position also corresponds to his own poetic practice. Jamal al-Din remained committed to the classical bipartite structure of the Arabic verse line and did not substantially engage in free-verse experimentation. As a result, his theoretical discussion of the poetic line appears less as a radical reconfiguration of the Khalilian system and more as a reinterpretation or variation within its established framework. For this reason, his critical project may be viewed as representing a transitional stage in modern Arabic poetic criticism: one that preserves a deep loyalty to the classical prosodic heritage while attempting to accommodate the transformations introduced by early modern Arabic poetry, without fully embracing the more radical critical perspectives that later redefined the concept of poetic rhythm.

Keywords: Rhythm, Free Verse, Mustafa Jamal al-Din, Nazik al-Malaika

المقدمة

يعنى هذا البحث بدراسة الايقاع عند مصطفى جمال الدين في اطار التصورات النظرية ، ويعالج الايقاع بوصفه ظاهرة جمالية تمتد أنساقها الى الابعاد التاريخية، والعروضية للشعر العربي، فهو يتفاعل مع الشعر الحديث بوصفة ظاهرة عروضية يمكن تعقبها ودراستها زمنيا؛ لأنّه لا يعدو مجرد تغيير في عدد التفعيلات في الشطر الواحد، وليس على إلغاء الوزن الشعري، ويجعل الشعر الحديث امتدادًا لنصوص شعرية سابقة، فهو يميل الى التسوية بين الأسبقية الزمنية للنصوص الشعرية التي تمثل الأصل، والتحقق الجمالي الجديد متمثلًا بالشعر الحديث، وكأن هذا يدلّ على مشروع إصلاحي متكامل، الأمر الذي يكشف تجليات مناقشاته العروضية مع نازك الملائكة التي تعدُّ من المنظرين التقليديين للشعر الحديث.

إنَّ مصطفى جمال الدين ناقدٌ له معرفة عميقة بالتراث، ويقف بثبات في إطار الآفاق المعرفية القديمة، ولكنّه لا يغامر كثيرًا في اقتحام المجالات الحداثية الجديدة، وهذه مفارقة تجعل مشروعه النقديّ يتّسم بطابع مميز، فهو يستفيد من التراث، ولكنه يتوقف عند تخوم محددة من التحولات الحديثة.

1

اقترنت النشأة الفعلية للشعر منذ أزمانه البعيدة برحلة العمل الجماعي الذي يتطلّب تعاونًا بين الأفراد، كالصيد، وجني الثمار، والبناء، والحروب [1] ، ويوحّد هذا العمل المشترك الجهد، ويخفّف المشقّة، ويقود إلى تلاحم الحركات؛ الأمر الذي أفرز إيقاعًا منظِّمًا للأداء العملي، لذلك كانت أغنيات البدائيين نداءات، وكان إيقاعهم " تنظيماً لحركات الأداء العملي "[2]، بمعنى أنَّ أفعال الإنسان البدائي نداءات وظيفتها تنسيق الحركة وتحقيق الفاعلية.

ومن هذا السياق تولّدت المحاولات الإيقاعية الأولى التي انتظمت فيها الكلمات؛ لأنّها تؤدي أدوارًا في تنسيق الجهد، وتنظيم العمل، ويرتبط عمل الفرد بعمل الجماعة، وإنَّ أي انقطاع بين حركة الفعل والايقاع يعد أمرًا غير مقبول، لأنّه يؤثِّر في إحداث خللٍ في عملية الحياة والعمل معًا، ويتكئ هذ كلّه على طبيعة التكرار " متمثلاً في الفنون، بوصفه تكرارًا لعنصر ثابت، وبوصفه تناسباً وتناظراً"[3]؛ لذلك أصبح الإيقاع مبدأً فنيًا يتأصّل على التكرار، والتناسب، والتناظر.

وتتأسس الفنون الإيقاعية/ الشعرية في جوهرها على الصوت والزمن، فالصوت هو مادتها الأولية، والزمن هو الإطار الذي تنتظم فيه هذه الأصوات؛ لتكتسب معناها الجمالي، فالإيقاع نظام وزني للأنغام في الموسيقى والشعر، ولا يُفهم الإيقاع لمجرد تتابع آلي للضربات، بل لأنّه نظام منظّم تتوقّعه "الأذن كلّما آن أوانها " [4] ويجمع الإيقاع بين الحركة بوصفها بُعدًا ماديًا حيويًا، والتنظيم بوصفه بُعدًا ذهنيًا وروحيًا.[5]

ولمّا كانت اللغة مادة الأدب الخام، فإنها تتأسس على الأصوات، وتتحقق في الزمن، وهي في الوقت ذاته حاملة للمعنى والدلالة، فاللغة بحسب ابن جني " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم "[6]، الأمر الذي يكشف عن بعدها الصوتي والاجتماعي معًا.

إنَّ الإيقاع يتحدّد بتلازم عنصري الحركة والتنظيم، ولا يتحقّق أحدهما دون الآخر، وقد عبّر الدارسون عن هذا التلازم بصيغ متعددة، من أبرزها ما يقدّمه ابن فارس" أنَّ صناعة الإيقاع تقسّم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسّم الزمان بالحروف المسموعة "[7]، حين يؤكد المسموعة وحدة الجوهر بين الإيقاع الموسيقي والوزن ، حين يؤكد وحدة الجوهر بين الإيقاع الموسيقي والوزن الشعري، إذْ يرى أنَّ كليهما ينبني على تقسيم الزمان، غير

أنَّ الموسيقى تقسّمه بالنغم، في حين يجزّئه الشعر بالحروف المسموعة، ويكشف هذا التصور عن الطبيعة الزمانية للإيقاع في الموسيقى والشعر معًا، إذ تتجسد الحركة في الضربات الصوتية أو الوحدات اللفظية، غير أنَّ هذه الحركة تظلّ ناقصة ما لم يخضعها التنظيم الذي يضبطها ويمنحها نسقها الجمالي المتكامل.

ويرى ريتشاردز أنَّ الإيقاع، شأنه شأن الوزن، يقوم على " التكرار والتوقع "؛ إذْ يمثّل التكرار حركة في الصوت، في حين يشير التوقع إلى انتظام هذه الحركة على وفق نسق معيّن، من غير أنْ يكون تحقق التوقع شرطًا لازمًا، لأنَّ جانبًا من الإيقاع يرتبط بالحالة الشعورية الذاتية لدى المتلقي،[8] أمّا برتيل مالبرج فيعرّف الإيقاع اللغوي بوصفه تقسيم الحدث الكلامي إلى أزمنة منتظمة متكررة، ذات وظيفة جمالية، مؤكّدًا أنَّ الإيقاع يتحقق عبر" تقسيم الحدث اللغويّ إلى أزمنة منتظمة ذات علاقة متكررة وذات وظيفة وملمح جمالي" [9]، والإيقاع في تصوّر فؤاد زكريا " تنظيم لحركة اللحن بحيث يتناوب خلال هذه الحركة عنصر التأكيد المتوتر وعنصر إطلاق هذا التوتر وتخفيفه"[10]، بمعنى تنظيمًا لحركة اللحن يقوم على التناوب بين التوتر وانفراجه، إذْ لا يكتفي بتحديد عنصري الحركة والتنظيم، بل يمنح كلًّا منهما بعده الخاص، فالحركة تمثّل الجانب المادي في الإيقاع، في حين يُعبّر التنظيم عن بعده الذهني والروحي، وبهذا يغدو الإيقاع تركيبًا منسجمًا يجمع بين المادة والروح، وبين الحيويّ العضويّ والهندسيّ الذهنيّ في وحدة واحدة، ويتقاطع هذا التصوّر مع رأي شكري عيّاد الذي يرى أنَّ الإيقاع " حركة منتظمة والتئام أجزاء الحركة في مجموعات متساوية ومتشابهة في تكوينها شرط لهذا النظام"[11] ولا يتحقق نظامها إلّا عبر التئام أجزائها في مجموعات متساوية ومتشابهة، بما يؤكد مركزية الانتظام في تشكيل الإيقاع.

إنَّ الإيقاع في الموسيقى والشعر يتحقق عبر تتابع وحدات حركية منتظمة داخل إطار زمني محدد، فالتكرار والتوقّع أساس جوهري " يرتكز عليه الوزن والإيقاع، وقد أدرك الناقد العربي هذه الخاصية في الشعر في كون الوزن تكرارًا للحركة والصوت، و قد أدرك أثر هذا التكرار من حيث تتابع الوحدات الصوتية المنتظمة والمتتالية في الزمن كما هو الحال في البناء العروضي"[12] إذْ لا يمكن تصوّر الإيقاع فيهما خارج الامتداد الزمني، غير أنَّ مفهوم الإيقاع لا يقتصر على الفنون الزمانية، بل يمكن تمثّله آنياً في الفنون المكانيّة البصريّة كالرسم والعمارة والنحت، إذ لا يقوم على التتابع الزمني بل على الإدراك البصري. ففي الرسم يتجلّى الإيقاع عبر " تكرار المساحات مكونًا وحدات قد تكون متماثلة، أو مختلفة، أو متقاربة، أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى تعرف بالفترات"[13] عبر تكرار المساحات، وتنظيمها في وحدات تفصل بينها فترات، سواء كانت هذه الوحدات متماثلة أم متباينة، لذا ألفينا ريتشاردز يؤكد أنَّ السياق الزمني ليس " لازماً للإيقاع "[14] .

تنطوي الوحدات الصوتية بالقوة على إمكانات إيقاعية كامنة، غير أنَّ فاعليتها لا تتحقق إلّا في داخل سياقات فنية مخصوصة، ويبلغ أثرها ذروته في الشعر، فهذه الوحدات تمثل المادة الأساسية التي يصوغ منها الشاعر إيقاعه، إذْ يقود تنظيمها وتكرارها على نحو معين إلى توليد الإيقاع الشعري، وتنبع موسيقى الشعر من البنية الصوتية للغة ذاتها، بحيث لا تكتسب الوحدات اللغوية" ولا تصبح لها قيمة عروضية إلا إذا انتظمت على أساس موسيقي "[15]، إذْ يمنحها بعدها الايقاعي .

2

لا يبدأ الإيقاع عند مصطفى جمال الدين من التفعيلة بوصفها مصطلحًا تراثيًا مغلقًا، بل من الصوت نفسه، من الحرف المتحرّك والساكن، ومن الطريقة التي تتشابك بها المقاطع الصوتية في داخل البنية الشعرية؛ لذلك يعرّف الإيقاع " بأنّه مجموعة أصوات متشابهة تنشأ في الشعر خاصة، من المقاطع الصوتية للكلمات، أي من انتظام الحركات والسكنات "[16] وهذا التعريف يضعه مباشرة في تماسٍّ مع علم الأصوات اللغوي الحديث، لا مع العروض بوصفه علمًا شكليًا فقط [17] .

وحين ينتقل إلى الحديث عن الشكل التقليدي للشعر، فإنّه يحدّد أساس الإيقاع بوحدة كبرى ثابتة تتكرر في كل بيت، وهي مجموعة من المقاطع الصوتية المتشابكة عددًا وترتيبًا، بحيث يتألف كل بيت من عدد ثابت من الحركات والسكنات مرتبة ترتيبًا صارمًا، ويضرب مثالًا افتراضيًا لبيت يتكون من ثلاثين حرفًا متحركًا وساكنًا، بنسبة محددة، كأن تكون وحداته متحركين فساكن، ويؤكد أنَّ وحدة الإيقاع في هذا النمط كامنة في البيت بوصفه وحدة مغلقة، لا في الشطر ولا في التفعيلة المفردة،[18]، وبهذا يتبدّى وعيه بأنَّ الإيقاع التقليديّ يقوم على التماثل الكامل بين الأبيات، وأن أي إخلال بالعدد أو الترتيب يفضي إلى كسر الإيقاع.[19]

أما في الشكل الحديث، فيتحدّد بوحدة إيقاعية أصغر وأكثر مرونة، لا تقوم على البيت الكامل، بل على التفعيلة الواحدة بوصفها مجموعة مقاطع صوتيّة محدّدة تتكرر من أول القصيدة إلى آخرها، مع اختلاف أطوال الأشطر، فإذا كانت التفعيلة الأولى، تتكون من

خمس متحركات وساكنين بترتيب معين، فإن هذا النسق الصغير يجب أنْ يتكرر عددًا، وترتيبًا ليضمن وحدة إيقاعية جديدة تختلف في طبيعتها عن وحدة البيت التقليدي،[20]، في هذا التصوّر، لا ينفي الإيقاع، بل يعيد توزيعه على مستوى أدق، ويمنحه قابلية للتجدد دون التفريط بالانتظام الصوتي.[21]

ومن هنا ينطلق نقده للعروضيين القدامى، حين يرى أنَّ كثرة الحديث عن الزحافات، والعلل قد أفضت إلى تضخّم اصطلاحي لا تقابله ضرورة فنية حقيقية، فهو بعد تتبع دقيق لواقع الشعر العربي وتحولاته، يصل إلى نتيجة مفادها أنَّ جميع هذه التغيرات لا تتجاوز في حقيقتها ستة زحافات، وست علل، في حين أنَّ كتب العروض تحصي قرابة ثلاثين، [22]هذا الموقف لا يعني رفض العروض، بل تنقيته وإعادته إلى حدوده الوظيفية، وربطه بما يقع فعليًا في النصوص، لا بما تفرضه التقسيمات الذهنية.

ويستكمل هذا المسعى التبسيطي حين يعيد النظر في عدد البحور، فيرجعها إلى أربعة عشر بحرًا أساسيًا، بعد أن يبيّن بعض البحور المتداولة ليست إلّا صورًا فرعيّة أو تحوّلات لأخرى، مثل إرجاع بحر الهزج إلى الوافر المعصوب، وبحر المقتضب إلى الخفيف المجزوم،[23]. ويفضّل ترتيب هذه البحور ترتيبًا تعليميًا لا دائريًا، لأن الغاية عنده ليست المحافظة على هندسة الدوائر، بل تسهيل الفهم والتعلّم.

ويظهر البعد المنهجيّ التعليميّ بوضوح حين يصرّح بأنه اعتمد في التقطيع وفهم الأساس الإيقاعي على طريقة المقاطع الصوتية المزدوجة والمنفردة، مع إعطاء رمز لكل نوع، دون أن يهمل في الوقت نفسه تقسيمات الخليل من أسباب وأوتاد، غير أنه استنادًا إلى تجربة تعليمية مباشرة، يرى أنَّ طريقة علماء الأصوات اللغوية أكثر إفهامًا للطالب من الطريقة القديمة، ولذلك سعى غالبًا إلى الجمع بين الطريقتين بدل إقصاء إحداهما،[24] وهذا الجمع يعكس نزعة توفيقية واعية بين التراث والدرس اللغوي الحديث.

وفي إطار تحديده للفارق الجوهري بين الشعر والنثر، يؤكد أنَّ ما يميز الشعر حقًا هو وجود وحدة إيقاعية منتظمة، في حين يفتقدها النثر، مع التنبيه على أنَّ هذه الوحدة تختلف من بحر إلى آخر. ويشير إلى أنَّ العروضيين لجأوا إلى ترميز هذه الوحدات النغمية بكلمات لا معنى لها في ذاتها، سوى الدلالة على مواضع الحركة والسكون، وسمّوها تفعيلات،[25] بهذا الوصف يجرّد التفعيلة من قدسيتها الاصطلاحية، ويعيدها إلى وظيفتها الصوتية الخالصة.

وفي ضوء ذلك، يسوّغ تبنيه لطريقة المقاطع الصوتية عند الغربيين، لأنها تحدد المقاطع بصورة أبسط وأوضح، فهو يميز الحرف المتحرك الذي لا يليه ساكن ويسميه مقطعًا منفردًا، من الحرف المتحرك الذي يليه ساكن ويسميه مقطعًا مزدوجًا، ويقترح رموزًا واضحة لتمثيل ذلك في التقطيع،[26]، هذه الخطوة لا تعني استيرادًا أعمى لمنهج غربي، بل توظيفًا لأدوات علم الأصوات في خدمة فهم الإيقاع العربي.

بهذا المعنى، يمكن القول إنَّ منهج مصطفى جمال الدين يقوم على ردّ الإيقاع إلى أساسه الصوتي، وتحريره من التعقيد الاصطلاحي، مع الحفاظ على جوهر النظام العروضي، وتكييفه مع حاجات التعليم والقراءة الحديثة، إنه منهج يسعى إلى أنْ يجعل الإيقاع مفهومًا، ومُدركًا بالأذن والعقل معًا، لا محفوظًا بالمسميات وحدها.

3

صنف المستشرقون الشعر العربي بأنه شعر كمّيّ شأنه شأن الشعرين الإغريقي واللاتيني، لذا يحللون" الابيات الى مقاطع بدلا من تحليلها الى تفاعيل كما صنع القدماء من علماء العرب"[27] بمعنى أنَّ الشعر العربي يتأسس في إطار منظومة عروضية قوامها الأبعاد الصوتية التي تشتمل على تحليل التفعيلات إلى مقاطعها الأساسية، ويعرّف إبراهيم أنيس الشعر الكمّيّ بأنّه " يؤسّس على الكمّ في المقاطع، وما يتطلَّبه المقطع من زمن النطق به، ويتّخذون أقصر المقاطع وحدة يقيسون فيها، وينسبون إليها"[28] وبهذا يكون الزمن مشتملا على، العملية الإيقاعية، ويعزو سيد البحراوي هذا الفهم حين أكّد أنَّ " الأساس الذي قام عليه العروض العربيّ أساس صوتيّ، حيث يعتمد القيمة الكمّية للأصوات بصفة أساسية"[29] ولا يخرج مصطفى جمال الدين عن النظريّة الكميّة الشعر العربي، إذْ يعتمد الشعر الإيقاع فيه على وحدة هي الشطر المؤلف من عدد من المقاطع الصوتية المترتبة، ويوضّح ذلك بأمثلة متعدّدة، منها شعر البحر البسيط الذي يتكون من تفعيلات مستفعلن فاعلن مستفعلن، فإنّه يتألف من 14 مقطعا صوتيا [30].

يصدر مصطفى جمال الدين عن رؤية صارمة تتأسس على تعريفه للشعر بانه شعر كمّي، أي أنّه شعر يتأصّل على حساب المقاطع الصوتيّة وتنظيمها العددي والترتيبيّ، لا على النبر أو التنغيم، وينطلق ــ من هنا ــ لتبنّي قاعدة مفادها أنَّ الإيقاع يتأسس على عدد محدّد من المقاطع الصوتية المرتبة في كل شطر، فالإيقاع أساسه العدد المعيّن من المقاطع الصوتيّة المترتبة في كل شطر[31]، ولذلك يرفض أي تداخل بين الاشطر المتساوية في عدد المقاطع،

واختلاف في ترتيبها، إذْ "لا يجوز أنْ نجمع بين أشطر متساوية في العدد مختلفة في الترتيب، لأنّنا نفقد بذلك "إيقاع الشطر" ذي المقاطع المتساوية عددًا وترتيبًا"[32]. ويقرر موقفا سبق انْ قررته نازك الملائكة، بأن "الشعر الحر جارٍ على قواعد العروض العربيّ، ملتزم لها كل الالتزام، وكل ما فيه من غرابة أنه يجمع التام، والمجزوء، والمشطور جميعًا" [33] وعلى وفق هذا الفهم، فإن أي إخلال بعدد المقاطع أو ترتيبها، يؤدّي بالضرورة إلى اختلال في الإيقاع، الأمر الذي يجعله يربط الإيقاع ربطًا عضويًّا بالبنية الكمية الصارمة، ويجعل النظام العروضيّ شرطًا سابقًا، ومحدّدًا لأي تجربة حداثية ممكنة.

وعلى الرغم من أنَّ هذا التصوّر يبدو منطقيًّا لكنّه يحصر الإيقاع في إطار نظريّ مغلق، فالإيقاع لا ينظر إليه تجربة سمعية قابلة للتشكيل بحسب السياق الشعري، بل هو نظام حسابيّ دقيق، لا يجوز الخروج عليه إلّا في مدًى ضيق هو الزحاف المسموح به، لذا يبحث مصطفى جمال الدين عن وحدة بديلة تضمن استمرار أنظمة الشعر الكمّيّ، ليصل الى أنّه " ليس بين أيدينا ما يصلح لذلك، غير وحدة التفعيلة المتشابهة. بمعنى أن يكون أساس الإيقاع في الشعر الحرّ هو: (العدد المرتب لمقاطع التفعيلة الواحدة)" [34].

لا يرى مصطفى جمال الدين في إيقاع الشعر الحر إعادة ابتكار، وانما إعادة توزيع له، وبذا تصبح التفعيلة نسخة مصغرة من الشطر، غير أنَّ الإيقاع لا يتحقق إلّا إذا كانت متشابهة المقاطع في ترتيبها، ومن هنا يبدأ استبعاده البحور الممزوجة، فحين يناقش بحر الخفيف، يبيّن بدقّة أنَّ شطره يتكون من تفعيلتين مختلفتين في ترتيب المقاطع، ويخلص إلى أنَّ اعتماد إحداهما وحدة إيقاعية يؤدي إلى انهيار النظام الكمّي، لأن الإيقاع سيصبح قائمًا على "عدد غير مرتب" بعد أنْ كان قائمًا على عدد مرتب،[35]وهذا يعني أنَّ التماثل شرط أساس للإيقاع، وانَّ الاختلاف يولّد الفوضى، على الرغم من أنَّ التجارب الشعريّة الحديثة اثبتت أنَّ الإيقاع قد يتولّد من التفاوت أيضا، فضلا عن التماثل، وانه قد يتأتى من كسر التوقّع السمعيّ، وعلى الانتقال بين أنماط صوتية مختلفة ومتعددة .

ولا يمكن التقليل من أهمية هذا التصوّر؛ لأنّه يوفر اطارًا نظريًا منضبطًا للشعر الحر، ويحول دون انزلاقه الى الفوضى، فحين يؤكد مصطفى جمال الدين أنَّ " ما كان متشابهًا صحّ أنْ نعتاض بإيقاعه عن إيقاع الشطر، وما لم يكن كذلك فلا يصحّ، لانعدام الإيقاع فيه" [36]فانه لا يصدر حكما انطباعيا، ولكنه يضع معيارا عروضيا يقوم على أساس الانضباط الكمّيّ، صحيح أنّه لا يستوعب ولا يفسر التجارب الشعرية التي ابدعت لاحقا، ولكنه يظل قادرا على تقديم تفسير مقنع على مرحلة من مراحل التطوّر الشعري، ولسنا في سياق إطلاق حكم عن خطأ رؤية مصطفى جمال الدين أو صوابها، إذْ يمكن القول إنه يتفاعل مع الشعر الحر في أطار النظام العروضي، وليس من خارجة، وينظر الى البنية الإيقاعية بأنها بنية فحسب، وبذا إنها قراءة تسهم في ضبط مفهوم إيقاع الشعر الحرّ، لكنّها لا تستطيع بسبب طبيعتها الخاصة استيعاب التجارب الشعرية اللاحقة، والمستقبلية .

وعلى الرغم من ذلك فإن موقع الشعر الحرّ يتحدد عند مصطفى جمال الدين في إطار البناء العروضيّ القديم، إذْ " ليس للشعر (حر) بحر جديد يختلف فيه عن البحور التي اكتشفها الخليل للشعر العربي، وإنما الجديد فيه هو: حرية التصرّف في عدد تفعيلات هذه البحور، وفي التوزيع الموسيقي لكل قطعة بما يتلاءم وحاجة الشاعر " [37]فالشعر الحرّ يتمسّك بالبحور الخليلية، لكنّه يمنح الشاعر قدرة اكبر في إعادة توزيع موسيقى الخليل، الأمر الذي يجعل الإيقاع تابعًا للانفعال أو المعاني قبل انْ يكون قالبا شكليا جامدا مفروضا سلفا[38].

ويقارن بين البيت التقليدي والسطر الشعري في القصيدة الحرّة، فيبيّن أنَّ البيت التقليديّ يتأسّس على نظام الشطرين، وتتحدّد فيه تفعيلات ثابته، ويحكمه عروض وضرب ثابتين تقريبا، في حين تكون تفعيلات الحشو قابلة للزحافات، ثم يخلص الى أنَّ " القصيدة الحرة قد ألغت نظام الشطرين، واقتصرت على شطر واحد في كل بيت " [39]وهذا يعني أنَّ إيقاع الشعر الحر قد أُعيد تنظيمه على مستوى الوحدة الصغرى بحيث تصبح التفعيلة لا الشطر أساسا للبناء الإيقاعي، ولذلك إنَّ الشعر الحرّ لا يتقيّد بعدد التفعيلات، إذْ قد يتكوّن من تفعيلة واحدة، أو اكثر الى اثنتي عشرة تفعيلة، في القصيدة الواحدة، والشعر والحالة هذه غير مقيّد بعدد التفعيلات[40]، ويتّضح الأمر حين يحلل البحر الكامل؛ لأن القصيدة هنا لا تلتزم بالعدد التقليديّ لتفعيلاته في العروض الخليلي، لأنّ هذا لا يلغي بحر الكامل، وانما يُعاد توظيفه إيقاعيّا بطريقة مختلفة، وتتحوّل التفعيلة من وحدة ثابتة داخل شطري البيت الخليلي الى وحدة ذات مرونة خاصة تتكرر بحسب إيقاع القصيدة الداخلي، إنَّ هذه الحرية لا تمسّ جوهر الإيقاع، وإنّما تتعلق بعدد التفعيلات، وتوزيعها في القصيدة، أي أنَّ النظام الخليلي لا يزال قائما، لكنه أصبح نظاما مرنا قابلا للتمدد والانكماش على وفق الحاجات التعبيرية.

يكرر مصطفى جمال الدين هنا قسما كبيرا من تصورات نازك الملائكة التي ترى أنَّ نظام الشطرين يختلف عن نظام السطر

الشعري، لأن الأول يلزم الشاعر بالصدر والعجز، ولا بد من انْ يتوقف الشاعر في البحور الشعرية كلِّها "عند نهاية الشطر الثاني وقفة صارمة لا مهرب منها فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى "[41]، وهذا يعني فرض قيود تعيق حرية الشاعر، أمّا نظام السطر الشعري فإنّه يخرج عن القيود الهندسيّة الصارمة التي يفرضها نظام الشطرين؛ لأنّه كما ترى نازك الملائكة يلغي نظام الشطرين، ويعتمد التفعيلة الواحدة المتكررة، و أنه يحطّم " استقلال الشطر تحطيما كاملا "[42].

وحين ينتقل مصطفى جمال الدين الى النصوص يتفق مع نازك الملائكة في أنَّ الشعر الحر كان على البحور ذات التفعيلة الواحدة، وهي : الكامل والرجز والرمل والمتقارب والمتدارك والخبب، وتضيف نازك الملائكة بحري السريع والوافر، من البحور الممزوجة مشترطة "أن يكون "التنويع في عدد التفعيلة المتكررة [43] عالجتها نازك الملائكة بكتابها قضايا الشعر المعاصر، وهذا يعني أنَّ البحور ذات التفعيلة الواحدة اكثر انسجاما، وقدرة على التكرار المرن، واكثر انسجاما مع الوحدة الايقاعية المتماثلة، [44]، كما أنَّ التفعيلات التي يعتمدها الشعر الحرّ هي نفسها التي يعتمدها العروض الخليليّ، ما عدا مفعولات لعدم تكررها في بحور الشعر الخليلية [45].

ويقابل ذلك البحور الممزوجة التي يتألف شطرها من تفعيلتين مختلفتين، وهي البحور" التي يصعب أنْ يعتمدها الشعر الحر"[46] كالبسيط، والطويل، والمديد، والخفيف، والمنسرح، والمضارع، والمقتضب، والمجتث، فالتغاير داخل الشطر الواحد يعيق إمكان بناء وحدة إيقاعية مرنة قابلة للتكرار الحرّ، وتعزو نازك الملائكة ذلك الى " لأنّ وحدة التفعيلة هناك تضمن حريّة أكبر وموسيقى أيسر"[47]، ويتابع مصطفى جمال الدين ظاهرة البحور الممزوجة عندها بدر شاكر السياب، ويتوقف عند استعماله البحر البسيط، و يخلص الى نتيجة أنَّ " أكثر هذه القصائد جاء على شكل أبيات أو أشطر كاملة في البسيط، كل ما تمتاز به أنها خالفت بين القوافي، أو لم تلتزم بها على طريقة (الشعر المرسل)"[48]، في ضوء هذا يقرر مصطفى جمال الدينَّأن السيّاب في الحقيقة لم يخرج عن البنية العروضية لبحر البسيط كما ارساه الخليل، ولكنه قام بأمر واحد فقط، وهو تغيير نظام القافية، اي التغيير كان على المستوى السطحي للبنيه الصوتية الخارجية، وليس على مستوى بناء للإيقاع الداخلي للوزن الشعري، ومن ثم إنّ هذه المحاولات لا تمثّل الجوهر الحقيقي الذي يسعى إليه الشعر الحرّ، وقد يقبل جمال الدين هذا النمط من الشعر من الناحية الموسيقية، ولكنه لا يعدّه شعرا تجديديّا، لأنّه لا يزال يحافظ على العروض التقليدي.

ويتبنى مصطفى جمال الدين محاولة أدونيس في البحور الممزوجة، ولا سيّما في وزني الخفيف والبسيط، ففي بحر الخفيف، " احتفظ فيها بإيقاع البحر كما هو، أي بإعادة (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) ،وهي الوحدة المميزة لموسيقى الخفيف، دون أنْ يفقد حريته" [49] أي أنَّ قصائده الحرّة الممزوجة خلت من (النشاز) الذي وقع به السياب "، ويلتفت جمال الدين الى أنَّ ادونيس وقع في امر آخر يعدّ جديدا، وهذا الأمر يحتاج أذنّا غير عربية، فلقد كتب ادونيس قصائده من مقاطع، فصل بين فقراتها تبعًا للمعنى الذي يريده، أي بدون قافية ولا ضرب، فهو لا يقف حيث يقف الشطر، بل يقف في وسطه، ويبقى الشطر معلّقاً بالذي يليه إمّا على طريقة (التضمين) أحياناً، وإمّا على طريقة (التدوير) أحياناً أخرى.[50]

4

تتجلى ملامح الحرية في الشعر الحر عند مصطفى جمال الدين بعدة ابعاد، إذْ تتحدد الحرية بعدد التفعيلات التي يستعملها الشاعر الحرّ في إبداع قصيدته، فهو " لا يلتزم بعدد معين من تفعيلات البحر، فله مطلق الحرّيّة فيها، من الواحدة إلى الست - غالباً - وقد يزاد على ذلك أحياناً " [51]، لان البيت الشعري في نظام الشطرين يتحدد بالبيت الشعري، وبعدد ثابت من التفعيلات، ويغدو الوزن معيارا هندسيا صارما، ولكن مع السطر الشعري فإن التفعيلة تصبح الوحدة الايقاعية الأساسية التي تتّسم بقدر أكبر من المرونة، ويمكن أنْ يقصر السطر الشعري، أو يطول بحسب عدد تكرارها، وهذا يعني أننا نمتلك حرّية في الانتقال من وحدة البيت القائمة على الثبات الى وحدة التفعيلة في السطر الشعري القائمة على التعدد والتغيّر، مع البقاء على النظام العروض العربي بشكل عام .

أمّا الحرية الثانية فهي إلغاء العروض، والإبقاء على الضرب، مع حرية في وضع الضرب، يقول جمال الدين إنَّ الشعر الحرّ " لا يلتزم بما كان في الشكل التقليدي من تفعيلتي (العروض) و(الضرب) الثابتتين"[52]، وهنا يتجلّى الفرق بين نظام الشطرين الذي يتقيّد بصدر وعجز، وعروض وضرب، وبين الشعر الحرّ الذي يلغي تماما نظام الشطرين، ويتبع ذلك إلغاء العروض نهائيا، والحفاظ على نمط من الضرب، بمعنى أنَّ القصيدة لا تخضع لقوالب مغلقة، وإنما يتدفق الإيقاع من تكرار التفعيلة في أسطر شعرية تتفاوت في طولها، بحسب عدد التفعيلات المتكررة، وكأننا

ننتقل من هندسة صارمة في بناء تقليدي صارم، الى حرية في دينامية السطر الشعري .

أمّا الحرية الثالثة فتتركز قي أن " يلتزم - أساساً - في حشوه بنفس تفعيلة البحر المتكررة، ولا يتجاوزها إلى تفعيلة بحر آخر، ويحقّ له الإتيان بها بنفس جوازاتها السابقة "[53] وهذا من شأنه انْ يمنح القصيدة هويتها الإيقاعية، إنَّ الفرق هو حرية تعدد التفعيلة، وتكرارها بحسب المعنى، أو الدفقة الانفعالية، ومن ثم فهو التزام نوعي لا عددي، بمعنى حرية في الكم، وليس تغيرًا في جوهر الإيقاع العربي .

أمّا الحرية الرابعة فإنّها تتصل بأضرب الشعر التي " قد تزيد أحياناً على الأضرب المسموعة للشكل التقليدي في كل بحر، ولا تضرّ شيئاً في موسيقاه " [54] وهذا يؤكّد حرية للشاعر في الإبداع، وكأنه يجعل الأذن العربية تتقبّل صيغا جديدة أيضًا، مادامت منسجمة مع روح الإيقاع العربي على وجه العموم .

ويمتلك الشاعر حرية أخرى في " العلل الواردة في البحور القديمة، كلها ترد على الشعر الحر بفارق واحد هو ناحية عدم اللزوم" [55]، إنَّ هذه الحرية ليست حرية فلسفية بقدر ما هي مصطلح عروضي، يعيد توزيع عناصر العروض، مع بقاء الانتماء للإيقاع العربي .

5

يعي جمال الدين أنَّ منهج الخليل يتكئ على استعمال طريقة "الاستقراء" للشعر العربي المسموع في زمانه، وحكم عليه بحسّه وذوقه الموسيقي، فقعّد هذه القواعد الثابتة بالنسبة لنظام البيت ذي الشطرين، ولم يستطع مرور الزمن أنْ يغير منها شيئًا" [56]أي أنَّ الاستقراء أولا، ثم يأتي تحديد القوانين العروضية، بمعنى أنَّ القاعدة هي وليدة قراءة كاملة أو شبه كاملة للنصوص الشعرية العربية، فضلا عن اقتران ذلك بحس الخليل المرهف، وتتفق معه نازك الملائكة، وتؤكد أنَّ الخليل اعتمد " على حسّه الشعري وذوقه ومعرفته الواسعة بالشعر العربي المسموع في زمانه، وأن هذا المنهج القائم على الاستقراء، والذائقة الواعية هو الذي ينبغي له أنْ يُحتذى، وانطلاقًا من ذلك، ولذلك إنّها تؤكد اعتمادها طريقة الخليل في تقعيدها للشعر الحر، بالحسّ الشعري والذوق المتكوّن عبر حفظٍ عميق للتراث، ومتابعة دقيقة للتجربة الحديثة عبر سنين كثيرة، وتعزو الفضل الى الخليل؛ لأنّه الممهّد الأول، والمبتكر لعلمه ابتكارًا لا سابقة له في تاريخ الأدب العربي،" وأن رؤيتها نضجت عبر سنوات طويلة من متابعة ما تنشره المجلات الأدبية والصحف اليومية من تجارب في الشعر الحر، حيث تبلورت لديها ملاحظات تفصيلية تتصل ببنية هذا الشعر وإيقاعه، وحدوده الفنية [57]، لكن مصطفى جمال الدين يؤكد على مستوى التطبيق أنَّ قواعد نازك لم تتطابق و النصوص الشعرية، إذْ ":كانت قواعدها بجانب، ونماذج هذا الشعر - بما فيه شعر نازك - بجانب آخر"[58] والغريب أنَّ نازك اخذت تفرض هذه القواعد ليس على الشعراء الناشئين

" بضعف الحس والشناعة والقبح والجهل، وعدم العلم بالعروض " [59] بل كانت تعيب على الشاعرة فدوى طوقان بقولها : " أبيات فدوى مصابة باختلال فظيع يصك السمع العربي، ويعذب حسن الموسيقى لدى أي إنسان مرهف السمع، وما من عروضي قطّ يستطيع أنْ يقبلها "[60].

استنبط الخليل نظامه العروضي من واقع شعري مستقلّ، امّا نازك فإنّها حاولت تقعيد تجارب، دون استقراء للشعر الحرّ، ومنها قصائدها هي، ولا سيّما أنَّ الشعر الحرّ كان في مرحلة التكوين، ولذلك حصل النشاز، والتوتر بين تنظيراتها، وممارساتها، لذا نحن إزاء أنموذجين أولهما: وصفي يستقرئ القصائد الشعرية ثم يصوغ قانونها، ويسعى الى تحديث القانون دون استقراء كامل، وهذا ما اعتمده الخليل، ومعياري وهو ما اعتمدته نازك الملائكة، في ضبط التجربة الشعرية الجديدة قبل اكتمالها.

6

فرضت نازك على الشاعر" أنْ يوحد الأضرب في قصيدته بأن يختار ضرباً واحداً يلزمه في القصيدة كلها"[61] ففي عام 1957 جعلت هذا "قانونًا صارمًا شاملًا لا تستثني منه حالة، ولكنّها بعد ذلك أخذت تميل الى تلطيفه، وترقيقه بليونة، وتؤكد أنَّ القاعدة صحيحة " ولكنها لا تصدق على الحالات كلها "[62] وتستشهد بمقاطع لمحمود درويش تستند إلى معيار سمعي خالص، تقول إنَّ الأذن تنفر من الانتقال المفاجئ بين بعض الأضرب، من هنا تبدأ عملية "التلطيف" التي تقترحها. وترى أنَّ هذا " ما تقبله الأذن مجتمعًا في عروض البيت، وضربه يكون مقبولًا أيضًا في ضروب الشعر الحر "[63]، بهذا تنتقل من مبدأ وحدة الضرب الصارمة إلى مبدأ القبول السمعي المؤسس على التراث.

لقد ناقش جمال الدين تصوّر نازك الملائكة المبكّر الذي حددت فيه موقفًا صارمًا، ولذلك هو يعترض على القياس الذي اعتمدته نازك من نظام الشطرين الى نظام السطر الشعري؛ لأن وحدة الضرب

واجبة في نظام الشطرين لان أطوال أشطره ثابته، ولكنّها في نظام السطر الشعري فغير ثابتة، ولذا ليس هناك مسوِّغ لإلزام الضرب بتوحيده، ولكن نازك تطوّرت افكارها، كما أشرنا، الأمر الذي يؤكد أنَّ جمال الدين كان يناقش أفكار نازك في المرحلة الاولى من تنظيراتها، وليس في مراحلها الأكثر نضجا[64].

إنَّ ملاحظات جمال الدين لها أهميتها؛ لأنّها كانت تعالج تصورًا في مرحلة التأسيس النظري للشعر الحر عند نازك، ولا سيّما في تصوراتها عن احكامها القاسية عن الشعراء الناشئين الذين " خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعًا في القصيدة الواحدة"[65]، ونخلص من هذا أنَّ نازك الملائكة أخضعت نظام السطر الشعري الى القواعد الصارمة التي يقتضيها شعرنا العربي، كما حدد أصوله الخليل، الذي تشتمل فيه القصيدة على عروض وضرب، وان الخروج على قواعد الخليل يقود الى خلل ايقاعي يمس التجربة الشعرية الحديثة .

الخاتمة

ظل مصطفى جمال الدين قريبا من الأسئلة التي طرحتها الحركة الشعرية الحديثة، ولاسيّما تلك التي ترتبط بنازك الملائكة التي وجَّهت نقدًا لبعض قصائده، ولذا ناقش مشروعها في الشعر الحرّ، ولكنّه ظلّ على نحو العموم يتحرّك في إطاري الوعي التراثي، من ناحية، والأفق النظرية في المرحلة الأولى من تطوّر الشعر الحديث، فهو يمثّل مرحلة انتقالية مهمّة، لمحافظته على صلته العميقة بالتراث العروضي من جهة، ومحاولته استيعاب التحولات التي جاءت بها تجربة الشعر الحرّ، لكنه لم يذهب بعيداً في تبني الرؤى النقدية التي ظهرت لاحقًا، تلك التي أعادت تعريف الإيقاع نفسه بوصفه بنية لغويّة ودلاليّة معقّدة.

ربّما كان هذا التردد نابعًا من طبيعة تكوينه الثقافي؛ فقد كان في الأساس ابن المدرسة التراثية التي تنظر إلى الشعر عبر مفاهيم العروض والبلاغة، ولذلك ظلّ وفيًّا لهذه المرجعيّة حتى حينما كان يحاول قراءة الشعر الحديث.

الهوامش

(1) ـ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الادب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973 م ص 48 .

(2) ـ نفسه، ص 48 .

(3) ـ ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د . ت ص 42 ـ 43 .

(4) ـ فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،1956 ص 20 .

(5) ـ نفسه، ص 61 .

(6) ـ ابن جني، الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952 – 1956 م، 33/1 .

(7) ـ ابن فارس، الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1977،ص 467 .

(8) ـ ريتشاردز، مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م، ص 188 .

(9) ـ برتيل مالبرج، علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985، ص 199 .

(10) ـ فؤاد زكريا، التعبير الموسيقي، ص 20 .

(11) ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي،، دار المعرفة، القاهرة، 1968،ص 53 .

(12) كريم الوائلي، الخطاب النقدي عند المعتزلة، وزارة الثقافة، بغداد، 2011م، ص 212.

(13) ـ عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973 م . ص 95 .

(14) ـ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ص 192 .

(15) ـ شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 25 .

(16) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، من البيت الى التفعيلة، مطبعة النعمان النجف الاشرف، 1970 ص 3

(17) يُنظر: مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص 4.

(18) نفسه .

(19) ينظر : نفسه .

(20) ينظر : نفسه، ص 5 .

(21) يُنظر : نفسه .

(22) يُنظر : نفسه، ص 5 .

(23) يُنظر : نفسه ص 6 .

(24) نفسه، ص 7.

(25)(25) يُنظر : نفسه ص 11 .

(26) يُنظر : نفسه ص 13.

(27) إبراهيم انيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1952، ص 148.

(28) نفسه، وينظر : إبراهيم انيس، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص 87 وما بعدها، وينظر : كمال أبو ديب، في البنية الايقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري للعروض الخليلي، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت ،1974، ص 195 وما بعدها.

(29) سيد البحراوي، العروض وايقاع الشعر العربي، محاولة لإنتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص 20 .

(30) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، 186 .

(31) يُنظر: نفسه، ص 158 .

(32) نفسه، ص 202

(33) نفسه، ص 159، وينظر نازك الملائكة، *قضايا الشعر المعاصر*، ص 122، الطبعة الثالثة 1967.

(34) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي ص 169.

(35) يُنظر : نفسه، ص 170 .

(36) نفسه، ص 170 .

(37) نفسه، ص 165 .

(38) لمزيد من التفصيل لعلاقة الإيقاع بالعالم الداخلي للشاعر ـ المعنى، والانفعال والدفقة الانفعالية ــ يُنظر : كريم الوائلي : التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة زاكي، بغداد، 2021م، ص 21 وما بعدها.

(39) نفسه . وينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ص 58 وما بعدها، وينظر كريم الوائلي، التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة، ص 31 وما بعدها .

(40) يُنظر : مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي ،ص 160 .

(41) ــ نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 42.

(42) ــ نفسه، ص 42 .

(43) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 81، وينظر: كريم الوائلي، التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ،ص 39 .

(44) يُنظر : مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص 167 .

(45) يُنظر : نفسه ،ص 167 .

(46) نفسه، ص 168 .

(47) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 77.

(48) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي 190 .

(49) نفسه، ص 195.

(50) يُنظر : نفسه، ص 195 .

(51) نفسه ،ص 184.

(52) نفسه،ص 185 .

(53) نفسه، ص 185

(54) نفسه .

(55) نفسه .

(56) نفسه، ص205 .

(57) ينظر: نازك الملائكة قضايا الشعر المعاصر ص 98 .

(58) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص 205 .

(59) نفسه، ص 206.

(60) نقلا عن : مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي 210، وترى نازك الملائكة أنَّ قصيدة فدوى طوقان من بحر الرجز " ألقى على الكلمات عبئاً ثقيلاً وكسرها تكسراً. والبيت، بعد ذلك، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعري الرقيق الذي يرد في بحر الرجز عادة" قضايا الشعر المعاصر، ص 106.

(61) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 21.

(62) نفسه .

(63) نفسه 25.

(64) يُنظر : مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي، ص 206 وما بعدها.

(65) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص، 90.

المصادر

- إبراهيم انيس: موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1952م.
  الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ارنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة ميشال عاصي، دار الحقيقة، بيروت، د . ت .
- برتيل مالبرج:علم الأصوات، ترجمة عبد الصبور شاهين، مكتبة الشباب، القاهرة، 1985 .
- ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1952 – 1956 م.

- ريتشاردز: مباديء النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1963م.
- سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر العربي، محاولة لانتاج معرفة علمية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.
- شكري عيّاد: موسيقى الشعر العربي،، دار المعرفة، القاهرة، 1968 .
- عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1973 م.
- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الادب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1973 .
- ابن فارس: الصاحبي، تحقيق السيد أحمد صقر، عيسى البابي الحلبي، القاهرة، 1977.
- كريم الوائلي: الخطاب النقدي عند المعتزلة، وزارة الثقافة، بغداد، 2011م.

التشكيلان الايقاعي والمكاني في القصيدة العربية الحديثة ، مكتبة زاكي، بغداد، 2021م.
- كمال أبو ديب: في البنية الايقاعية للشعر العربي، نحو بديل جذري للعروض الخليلي، ومقدمة في علم الإيقاع المقارن، دار العلم للملايين، بيروت ،1974.
- فؤاد زكريا: التعبير الموسيقي، مكتبة مصر، القاهرة ،1956م.
- مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي، من البيت الى التفعيلة، مطبعة النعمان النجف الاشرف، 1971م.
- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار مكتبة نهضة مصر، الطبعة الثالثة 1967.