مجلة منتدى الأستاذ

المجلد: 18 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2022 الصفحات 491- 503

مظاهر التحديث وإمكانات التجديد في الشعر العربي الحديث

-نماذج مختارة-

Updates and Modernisation Potentialities in Modern Arabic poetry

-Nazik al Malaika as a model-

ياسين بغورة[1]،*

[1] جامعة محمد البشير الإبراهيمي/ برج بوعريريج (الجزائر)، yassinebeghoura@yahoo.fr

تاريخ الإرسال: 2022 /07/25 تاريخ القبول: 2022 /12/14

الملخص:

عرفت الشعرية العربية الحديثة تحولات مهمة، شملت الأبنيّة الخارجية للقصيدة (نظام السطر أو الشطر والتفعيلة) والمحتويات الداخلية لها (الموضوعات والمضامين) نتيجة عوامل خارجية تمثلت في تغيّر رؤية الإنسان للعالم المحيط به وحصول بعض التطورات التاريخية والتغيّرات الفنيّة في القصيدة الشعرية؛ وأخرى داخلية، تتعلق بمستوى التجديد ورغبة الشعراء في التحديث والتجريب في شكل ومضمون القصيدة العربية الحديثة.

لقد قدّمت القصيدة العربية الحديثة للشعراء المجدّدين إمكانات كبيرة للتجريب والتحديث في بنية القصيدة الداخلية والخارجية، وأثبتت مقدرتها على مسايرة هموم الشعراء واحتواء تجاربهم ورؤاهم الفكرية والثقافية، وإثبات حضورها القوي في الآداب الوطنية والقومية والعالمية، وأبرز نموذج في الشعر العربي المعاصر نازك الملائكة التي تعد رائدة من رواد التجديد في القصيدة العربية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية:
الحداثة؛
التحديث؛
إمكانات التجديد؛
الشعر العربي الحديث؛
المظاهر؛
نازك الملائكة؛

ABSTRACT:

Modern Arabic poetry has witnessed various changes at both levels: the external structures of and the internal contents of the poem along together with some external factors including the change of man's view of the surrounding world and the occurrence of some historical developments and technical changes in the poetic text as well as internal factors related to the level of renewal and the poets' desire to modernize and experiment the form and content of the modern Arabic poem. The modern Arabic poem offered poets possibilities to modernize the internal and external structure of the poem. The latter proved its ability to keep pace with the poets' concerns, encompassing their intellectual and cultural experiences and perceptions. Moreover, the modern Arabic poem demonstrated its strong presence in national and international literature. Nazik al Malaika's poetry is an outstanding example of contemporary Arabic poetry as the poet is considered a pioneer of innovation in Arabic poems.

Keywords:
Updates, modernization, potentialities, modern Arabic poetry, manifestations, Nazik al malaikah,

* ياسين بغورة

تقديم

لا تكون الثورة في شكل الفن على وجه العموم بتغييره مطلقا، بل بمحاولة التجديد فيه، مما يفتح المجال واسعا أمام المبدع ليصيغ رؤيته الفكرية برؤى معاصرة مستفيدا من تراكم التراث الإنساني وتجدده، فالقضية قضية تعديل وراثي كما يطرحها محمود الشلبي فهي حديث ذو صلة مباشرة بقضية التجديد في الشعر العربي الحديث بدءا بالإرهاصات الأولى والمحاولات الجادة التي تبناها مجموعة من الشعراء، أمثال: بدر شاكر السياب ومحمود درويش ونازك الملائكة وأدونيس... وغيرهم ممن أثروا الساحة الأدبية والنقدية بمشاريعهم الإبداعية التي حركت وتيرة لنقد في العصر الحديث، فالحداثة ترتكز أساسا على مبدأ الرشد، لأن الأصل في الحداثة هو الانتقال من حال القصور إلى حال الرشد والمراد بالقصور هنا، هو التبعية الفكرية والسلوكية، أمّا الرشد هو تحصيل الاستقلال والإبداع في التّفكير والسّلوك[1] وهذه الرّوح الحداثية مسّت القصيدة العربية، واخترقت نظامها، من جهة القالب الشّعري أو البناء الشكلي، ومن جهة المضمون أو المحتوى الفكري أيضا، يقول طه حسين في هذا السياق:" ففي الشّباب العربي نزعة إلى التّحرر من قيود الشّعر العربي الموروث هم لا يريدون أن يقيّدوا أشعارهم بالقافية، بل يريدون أن يتحرّروا من قيود الوزن التقليدي، الذي تركه لنا العرب والقدماء، ويذهبون في هذا التّحرر مذهبهم في شأن القافية، يغلو بعضهم فيرسل الكلام إرسالا، يطلقه من كل قيد لفظي"[2].

فنزعة التحديث والتجديد بحسب رأي "طه حسين" ارتبطت برغبة الشّباب العربي في التحرر من قيود الشعر العربي القديم، في الوزن والقافية، والتعبير عن آمالهم وآلامهم في قالب شعري منفتح على آفاق النفس والكلم العربي، وهذا ما نجده عند الشعراء المحدثين حيث يرون أنّ القصيدة هي مجموعة من العناصر الطبيعية المؤلفة من موضوع وهيكل وتفاصيل وموسيقى، فهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فهمها، ونجد نازك الملائكة مثلا تحبذ الشكل عن الموضوع باعتبار أنّ هذا الأخير أهون عناصر القصيدة[3].

تقول نازك الملائكة في هذا الصّدد: "لأنّه في ذاته قاصر على أن يصنع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة، إنّه مجرد موضوع خام فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها، وإنما هو أشبه بطينة في يد نحات يستطيع أن يصنع منها ما يشاء، إنّ القصيدة ليست كامنة في الموضوع، وإن كان هذا لا ينفي أنه من الممكن أن نصوغ من أي موضوع عددا لا نهاية له من القصائد. وإنّما يصبح الموضوع مهمّا، ويستحق الالتفات في اللّحظة التّي يقرّر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته فهو إذ ذاك يوجه الهيكل و يمشي معه... لا ريب في أنّ الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأقواها تأثيرا، ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمها داخل حاشية متميزة "[4]. فالشاعرة هنا تؤكد أنّ الشكل الخارجي هو العتبة الأولى لاقتحام عالم التجديد والتحديث في القصيدة، وهو الذي يفتح باب الغواية الشعرية لتناول الموضوعات.

لقد رأينا أنّ محاولات التّجديد في عمود الشّعر العربي قد ظهرت منذ زمن الموشّحات، إن لم تكن قائمة منذ وجود الشّعر العربي نفسه، وذلك من خلال شعر الأراجيز والمسّمطات، وما إلى ذلك من أنماط شعرية مخالفة

للقصيدة العمودية ذات الروي الواحد، ولئن كان حبّ التّغيير والتّجديد قد مسّ الجانب الخارجي للقصيدة وتعرّض لوزنها كأبرز ظاهرة إلّا أنّه يحمل دوافع فنيّة ونفسية، يجب الأخذ بها أكثر، لأنّها مؤشرات حقيقية للتّطوير والتّجديد[5].

وللشاعرة العراقية "نازك الملائكة" هنا رأي تقرّ به: إنّ كل من الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، لا يمكن فصل جزئيه وإغفال أحدهما عن الآخر، حيث تقول:" أنّ حركة الشّعر الحر قامت بالربط بين الشكل الفنّي للقصيدة، وبين مضمونها لتكون وحدة فنّية مترابطة"[6].

وهي بذلك تقرّ بضرورة الانسجام القويّ بين البناء الشكلي، وما يعبّر عنه الشاعر من مشاعر وأحاسيس فكلّ شطر في القصيدة الحرّة جاء متفقا في معناه ووزنه حسب الفكرة المعبرّة عنها دون زيادة أو نقصان، وهنا تكمن قوة التعبير، وهذا ما لا يوجد في القصيدة التّقليدية[7]؛ بل جاءت القصيدة الحرة كحركة تصحيحية لمسار الشعرية العربية الحديثة.

مظاهر التجديد والتحديث في القصيدة العربية الحديثة:

لقد أولى شعراء الحداثة العربية فائق عنايتهم بموارد الإبداع ومواطن التفرد والتميز في الكتابة الشعرية الحديثة، بخلاف السائد والمتوارث عن الشعرية العربية القديمة؛ وبطريقة تحيل القراء لإدراك سرّ القصيدة داخليا وخارجيا بدءا بـ:

1/– العنوان:

يعتبر العنوان العتبة الأولى للقصيدة، ومنه فقد عرفت القصائد في العصر الجاهلي بمقدّماتها، وهكذا استمر الحال إلى أن جاء العصر الحديث، وأصبحت مقدمات القصائد غير كافية لتدلّ على قصيدة بعينها وهو ما لفت الانتباه إلى ضرورة وضع عنوان للقصيدة المعاصرة فيكون بذلك مفتاحا لنص الحداثة.

وللعنوان دلالة وإحالة معينة على نص معيّن، فهو لائحة دلالية ذات طاقات مكتنزة، وهو مدخل أوّلي لابدّ منه لقراءة النّص، ويدلّ أيضا على العمل الأدبي محددا هويته وماهيته، ويكرّس انتماءه لأدب ما.

فالعنوان عند الناقدة اللبنانية "بشرى البستاني" عبارة عن رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية فتحدد مضمونها وتجذب القارئ لها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه"[8].

ويحظى العنوان بدرجة كبيرة من الاهتمام في الدرس النقدي الحديث الغربي والعربي على حد سواء، لدرجة أنه وضعت فيه مؤلفات وكتب، وأصبح هناك ما يسمى بعلم العنوان، أو علم العنونة، وجاء هذا الاهتمام بالعنوان لخصوصية موقعه بالنسبة لباقي بنيات النص أو الخطاب، فهو أول ما تقع عليه عين القارئ فيثيره ويغريه، ولهذه الأهمية البالغة للعنوان اعتبر في الخطاب النقدي الحديث نصا موازيا للنص الرئيس، والجدير بالذكر أنه على الرغم من أهمية العنوان كمدخل لفهم النص الرئيس وفك شفراته، فإنه يمثل في أحيان كثيرة بنية عصية على الفهم والتأويل، تشاكس القارئ وتحيره لا سيما في القصيدة الحداثية التي ينحو فيها أصحابها نحو الرمزية والغموض في عنونة النص، فقد بات من المألوف في الشعر الحداثي خاصة، أن العنوان سواء أكان عنوان قصيدة أم عنوان مجموعة شعرية ليس ذا وظيفة تمييزية فقط، بل ربما كانت وظيفته التمييزية أقل أهمية من وظيفته الجمالية الفنية، مما يجعل القارئ يلجأ إلى

نص القصيدة لتفسير العنوان، فتصبح القصيدة في هذه الحالة هي الدالة على العنوان ومفسرة له[9]. وسنتوقف عند لافتات أحمد مطر لنحاول أن نقدم بعض الدلالات:

لافتات أحمد مطر:

يعد عنوان (**لافتات**) من أكثر العناوين حضورا في إبداع أحمد مطر الشعري، حيث عنون به سبعة دواوين أو مجموعات شعرية، على النحو التالي: (لافتات1، لافتات2، لافتات3، لافتات4، لافتات5، لافتات6، لافتات7) مما يثير تساؤلات حول جدوى تكرار هذا العنوان، فالتكرار عموما دليل أهمية وعناية بالشيء، فهو ليس بالعنوان العابر أو فارغ الدلالة، إنما مرتبط ارتباطا شديدا بالفكرة التي تلح على الشاعر وهي تعرية الواقع المعيش. وخير سبيل للإمساك بدلالة العنوان هو شرحه لغويا، فكلمة لافتات (اسم فاعل) من الفعل (لفت)، فاسم الفاعل يوحي بالذي قام بالفعل ويحمل دلالات الثبوت والديمومة، والكلمة وردت جمع مؤنث سالم الذي يفيد الكثرة، مفرده لافتة: وهي لوحة من خشب يكتب عليها اسم أو شعار لتوجيه النظر والتنبيه، وكأن الشاعر يريد أن يجعل شعره إشارات إلى قضايا بعينها، وهذا يتماشى مع النظرة الحداثية للغة، فاللغة نظام من العلامات المعبرة، والكلمة هنا تتجاوز المعنى المعجمي إلى معان ودلالات أخرى، مثل التوبيخ والفضح وكشف المسكوت عنه[10].

يظهر لنا مما سبق عناية المبدعين والشعراء بالعناوين، حتى إنّ الشاعر "عبد الوهاب البيّاتي يذكر أنّ كثيرا من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم أسماء لقصائدهم أو مجموعاتهم الشعرية، مع أنّ عبد الوهاب البيّاتي يعيب ذلك عليهم ويستغرب من أمرهم وكيف يكتب شاعر ديوانه، ولا يعرف كيف يختار العنوان[11].

إذن يمكننا القول إنّ العنوان في الشعر المعاصر كان يحتل المرتبة الأولى من العناصر الجمالية للقصيدة العربية الحديثة، فقد كانت بنية هذه العناوين تتكوّن من لفظة أو اثنتين تجمع بينهما علاقة (تعاضد/ تضاد)، وقد كانت تحمل رمزا معينا، أو اسم شخص أو أسطورة يقوم المتن الشعري بفك شفراتها ويبحث في حيثياتها، ومنه كان العنوان العتبة الأولى لنص الحداثة الشعرية العربية.

2/–تجاوز القالب الشعري العمودي:

بنيت القصيدة العربية القديمة على القالب العمودي، الذي حدّد بنيانها وشكّل نظامها الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي وضع القوالب الموسيقية للشعر العربي، والمحصورة في ستة عشر بحرا المعروفة، وقد تابع الشعراء هذا التقليد لسنوات طوال، وأصبح نظاما خاصا يميّز القصيدة العربية، ومن تجاوزه فقد أخلّ بقانونها وعرّض نفسه للرفض والمعارضة. لكن مع بداية تطور الحياة، ظهرت بعض المحاولات التجديدية على مستوى هذا الهيكل، في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الثامن الهجري، مع ظهور الموشحات، حيث كانت ثورة وتمردا على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي[12]. أمّا في العصر الحديث فقد كان للشعر الانجليزي والفرنسي دور كبير في تحفيز الشعراء والنقاد على إحداث ثورة جديدة في موسيقى الشّعر، وقد كانت هذه الأخيرة (الثورة) في بدايتها ثورة على القافية ونظم الشعر المرسل، وهي شعر عمودي ذو شطرين، والذي لا يلتزم رويّ معيّن؛ أي إنّه مرسل من القافية، وهناك من الشعراء من يطلق عليه اسم " الشعر الأبيض" إلى غير ذلك من التسميات[13].

ولكن هذه القصائد ذات الشّطرين لم تلق رواجا هائلا يشجع شعراءها على الاستمرار في نظم أمثالها والسّبب في ذلك أنّ الشعراء ظلّوا يكتبون هذا النوع من الشعر بطريقة تقريرية، ضف إلى ذلك الأسلوب الخطابي،[14]،كما أنّ هيكل الشعر العمودي القديم مبني على تقسيم هندسي صارم وشديد التّماثل والتّوازن[15].

كانت القصيدة العربية القديمة ملتزمة بالوزن والقافية، متخلّلة بديكورات فخمة من بيان كالمجاز والاستعارة والتشبيه، وبديع كالجناس والطباق ولا تخلو من الحكمة والمواعظ وغيرها من الأفكار الفلسفية، حيث كان تصميم بنائها ثابت الشّكل، وهذا راجع إلى تغيير وثائر التّفعيلات في البيت الواحد، والذي يكرر نفسه وينقل الموسيقى إلى عموم القصيدة[16]، وإذا انتقلنا إلى القصيدة الحرّة، وجدنا عكس ذلك، لأنّ الشيء البارز فيها هو الإيقاع والموسيقى، والتفعيلة الواحدة السائدة مع بعض القوافي، وهذا لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد، ودفع السّأم عن أذن سامعها أو قارئها، بالإضافة إلى أنّها تتميّز بالقليل من المحسنات البديعية ومظاهر الفخامة حيث أواخر الجمل والسطور والمقاطع ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقا[17]، ومن هذا السكون في الحركات والمقاطع، تجد النفس الشاعرة نفسها في انبساط تام وحركة متجددة، في مساحات واسعة وفضاءات متعددة من الكلمات والمعاني المستحدثة؛ يقول عبد الرّحمان عبد الحميد علي:" الكلمة المفردة أصبحت وحدة لها مذاقها، الخاص وعليه فإنّ الضوء يسلط عليها، وبهذا تكون قد حلّت محل وحدة البيت الشعري المعروف في القصيدة العمودية"[18].

اعتمد الشاعر المعاصر في تحريك موسيقى القصيدة على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف وهذا ما نجده في طول وقصر السّطور الشعرية في القصيدة بعد أن كان الخضوع للنظام تقنيا ثابتا، حيث ارتبطت هذه السّطور في طولها وقصرها بمدى التدفّقات الانفعالية التّي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشّعرية أن تنقلها[19]. في ترنيمة متناسقة وتغريدة متجانسة.

وجاء الشّعر الحديث باتجاهاته المختلفة، ونظر في نظام الشّطرين فوجده يبيح له شكلا مقيّدا بنمط معيّن ذي طبيعة هندسيّة مضغوطة، تفرض على المادة المصبوبة فيها شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات[20]؛ حيث تطلق نازك الملائكة هذه الظاهرة بهندسة الشّكل، وهذه الأخيرة التي تتطلّب مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشّكل بعيدا عن السّياق، باعتبار أنّ القوالب تفرض شكلها على المادة التّي تنحصر في داخلها. وإذا كانت القصيدة الشّعرية الشّطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة يستلزم أن تكون المادة التّي يعالجها الشّاعر ذات مسافات متناسقة، وهذا راجع إلى حكم قانوني مستتر يجمع بين الشّكل والمضمون بحيث يجعل أحدهما يؤثّر في الآخر ويتأثر به. إلى أن وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى بداية أولى من هذا الفكر الهندسي الصّارم الذي يتدخّل في طول عباراته، وليس هذا عجيبا في عصر يبحث عن الحريّة وتحطيم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية، وأن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنّه يكره النّسب المتساوية[21].

يقول السياب في قصيدته أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساحة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف[22]

تجاوز الشعراء المعاصرون عمود الشعر وانسابت قصائدهم كما رأينا نموذج السياب، تماما كالانسيابية التي عرفتها القصيدة القديمة، وربما الوجه المشترك بينهما أن كلاهما حافظ على أوزان الخليل، نقول: مهما عرفت الحداثة من توجهات وتغيرات على مستوى شكل القصيدة أو مضمونها إلا أنها تبقى محافظة على نسقها العام الذي يضمن لها استمراريتها لكونها قصيدة عربية مهما تغيرت ملامحها.

ورغم كل هذا تظل العلاقة بين الشّعر الحر والشّعر العمودي وطيدة، فلا يختلف اثنان في أنّ الشّعر الحر وليد شرعي للشّعر العمودي فهو مشتق منه، لأنّه يقوم أساسا على وحداته الموسيقية؛ ومنه فتفعيلات الشعر الحر هي نفسها تفعيلات الشّعر العمودي، وعليه فارتباط الشّعر الحر بالشعر العمودي هو ارتباط متين ووثيق، لأنّ الشاعر لا يستطيع أن ينظم شعرا حرا إلّا إذا كان يستطيع نظم الشّعر العمودي[23]، رغم صرامة وشدّة الشّعر العمودي حسب البعض، هذا ما أدّى بالشّعراء المعاصرين إلى استخراج نوع جديد للشّعر تستقرّ عنده عامتهم فيكون لهم خير قالب تنصب فيه أفكارهم وعواطفهم ومشاعرهم، ويعبّرون به عن أنفسهم وحياتهم، وهو ما يعرف بنظام الشّطر الواحد أو الشّعر الحر[24]. يتحرر به الشعراء قليلا من قيود الوزن والقافية، ويصوبون رميهم نحو المعاني المستحدثة والمتجددة.

3/ نظام البحر الشعري: بدأ الشّعراء المعاصرون تجاربهم في التّفعيلة باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهي: الرمل (فاعلاتن)، الكامل (متفاعلن)، الرجز (مستفعلن)، الهزج (مفاعيلن)، المتدارك (فاعلن)، المتقارب (فعولن)، الوافر (مفاعلتن).

وهذا ما جعل النقاد يقسمون البحور إلى نوعين: بحور صافية وأخرى ممزوجة.

– **البحور الصافية**: وهي التي يتألّف شطرها من تكرار التّفعيلة الواحدة ستّ مرّات وهي: الكامل (متفاعلن متفاعلن متفاعل) الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) الهزج (مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن) الرجز (مستفعلن مستفعلن مستفعلن)، الوافر (مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن) المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) المتدارك(فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن).

– **البحور الممزوجة**: "وهي التّي يتألّف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على أن تتكرّر إحدى التّفعيلات وهما بحران اثنان: السريع (مستفعلن، مستفعلن، فاعلن) الوافر: (مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن)"[25].

ما ينبغي الإشارة إليه هو أن هذه الكتابة والقراءة الجديدة لا تعدّ خروجا عن بحور الخليل وإنّما تعديلا لما تقوله نازك في هذا الصدد لما يتطلبه تطور الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل.[26]

والسّبب في استعمال معظم الشعراء بحر الرّمل لأنّه من البحور الصافية، وذلك أنّ البحور الصافية أيسر في كتابة الشّعر الحر، يتكون من أسطر شعرية متفاوتة في الطول والقصر يستطيع الشاعر بذلك أن يقف عند أيّ تفعيلة يراها مناسبة في نظره، وقد سمي بهذا الاسم نظرا لسرعة النّطق به[27]، ولأنّ الرمل يطلق في اللّغة على نوع من السير السريع، وقيل سمي كذلك تشبيها له برمل الحصير، أي نسجه لانتظام أوتاده من أسبابه[28]، ومفتاح بحر الرمل: رمل الأبحر يرويه الثقات فاعلاتن، فاعلاتن ،فاعلاتن[29].

تقول نازك الملائكة:

ما الذي، شاعرة الحيرة، يغري بالسماء؟[30]

مللذي شاعرة لحيرة يغيريبسممائي

0/0//0/ 0/0/// 0/0/// 0/0//0/

فـاعــلاتــن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

وتقول أيضا:

أم هو الإغرام بالمجهول أم ليل الشّقاء؟[31]

أم هو لإغرامبلمجهول أم ليل ششقائي

0/0//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فـاعــلاتن فاعلاتن فاعلاتن

4–وحدة التفعيلة: إنّ وحدة التفعيلة هي السّمة الأساسية لقصيدة الشّعر الحر، حيث إنّ الشاعر المعاصر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرّر بصورة منتظمة وذلك من خلال عدد التّفاعيل في كل سطر، حيث يستعمل الشاعر من التّفاعيل العدد الذي يتلاءم مع دفقته الشعورية، وذلك في كل سطر، وهذا الأخير مرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة التّشكيل الطباعي للشّعر الحر، أو طريقة كتابة قصيدة التّفعيلة، وعلاقة ذلك بالإيقاع وذلك من خلال الكشف عن الوزن والقدرة أيضا على الكشف عن رؤية النّص[32].

يقول محمود درويش في قصيدة جواز السفر:

لم يعرفوني في الظلال التي

0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن

تمتص لوني في جواز السفر

0//0/ 0//0/0/ 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فاعلن

وكان جرحي عندهم معرضا

0//0/ 0//0/0/ 0//0//

متفعلن مستفعلن فاعلن

لسائح يعشق جمع الصور

0//0/ 0///0/ 0//0//

متفعلن متفعلن فاعلن

فأبيات درويش من بحر السريع الذي يعد من الأبحر وحيدة التفعيلة، و الخفيفة على السمع، حيث تنساب مع تتابع الأبيات في موسيقى عذبة تنجذب معها الأحاسيس والمشاعر في صورة مشوقة لتتبع أبيات القصيدة والوقوف عند مختلف الدلالات .

ونموذج التّفعيلة هو نموذج حقق مجده وشهرته في منتصف القرن العشرين، وقد أتيح لهذا النّموذج عدد كبير من المواهب الفذّة تبنّت تطويره، وريادة هذا النّموذج بدأت بالسيّاب ونازك وصلاح عبد الصّبور وأدونيس مرورا بالجيل الثّاني كأمل دنقل، هذا ما يجعلنا نقول أنّ هذه التّجربة مازالت قائمة بفضل روّادها الذين كانوا يعملون على بعث الحياة في نموذجهم، فلا يمضي عام إلّا و يخرج أحدهم ديوانا جديدا أو قصيدة جديدة[33].

يرى صلاح عبد الصّبور أنّ " التّفعيلة العروضية" مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشّاعر والنّاقد غير أنّه ليس هو المصطلح الوحيد فحسب، فالقافية أيضا تعتبر مصطلحا نغميا تحمل في طيّاتها عنصر التّطور، حيث القافية موحدة في القصيدة، ثم جاء الرّجز فأوجد بذلك منفذا جديدا لتنويع القافية" والآن نجد في تراثنا الشّعري العربي المخمسات والمرّبعات والمسمّطات أو الموشّحات، و الدوبيت الفارسي والثّنائيات العربية[34].

ويكشف صلاح عبد الصّبور هنا لمنتقدي حركة الشّعر الحر، أنّ هذا التّحول الجديد في الشّكل الشعري يعود أساسا إلى علم مصطلح النّغمّ الموسيقي أو ما يسمّى بعلم العروض، وبالتّالي فالتّفعيلة هي الخليّة القادرة على التّطور ومنه يمكن لها أن تكون وعاء شعريا أو إناء موسيقيا على حد تعبيره و" الموشحة الأندلسية" أكثر الصّور الشعرية دلالة على أنّ التفعيلة المفردة تستطيع أن تكون وعاء شعريا[35].

وبالتّالي فالحركة الشعرية العربية الجديدة ليست خارج أسوار التّراث، بل هي ضمن أسواره تستمدّ جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء، والقادرة على التّطور مع مقتضيات التّغير واحتياجات الإنسان[36].

5/– نظام القافية:

هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن[37] .

مثل قول بدر شاكر السياب:

زهراء أنت أتذكرينا

0/0/

تنورنا الوهاج تزحمه أكف المصطلينا.[38]

0/0/

والمقصود بالقافية في الشعر الحر أنّها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة العمودية، ومنه فالحديث عن القافية في الشعر الحر غير الشعر العمودي، باعتبار أنّ الشعر الحر عمل على كسر هذا الحاجز ودعا إلى التحرر من القافية، وهذا ما جعل ميخائيل نعيمة يقول:" إنّ القافية العربية التي مازالت سائدة ليست إلّا طوقا حديديا يعرقل شعراءنا، وكان يجب أن يكسر منذ زمن طويل"[39]، وبالتالي فالتحرر من القافية يثري الشعر في شكله ومضمونه وبإمكانه منافسة الشعر الأوروبي كما عبر عن ذلك أبو شادي، ونجده يساعد على تبعية النظم للشعر بدل تبعية الشعر للنظم. والقافية عند الخليل هي:" آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن"، والقافية بالنسبة لنازك الملائكة" بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في أذن السّامع، وبما أنّ الشعر المعاصر قد تخلى عن نظام الشّطرين في البيت الشعري فإنّ درجة الإيقاع تبدو أقل وضوحا، وهناك فئة من الشّعراء الحداثيين تدعو إلى ضرورة التّحرر من القافية "إيمانا منهم أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التّجربة الشّعرية ذاتها[40].و لقد أكّدت نازك الملائكة على وجوب توفّر القافية في الشّعر الحر مثله مثل الشّعر العمودي لما لها من أثر موسيقي على الأذن العربية[41].

6- التجريد:

أفضت الأساليب التعبيرية بعد ارتباطها وتفاعلها مع الحياة وتطوراتها وفكرها ولغتها إلى طريق الرؤيا، حيث تبهم معالم الأشياء الحسية، وتصبح الكلمات رموزا لعوالم ضاربة في الخفاء، لكن هذه الخاصية سرعان ما أصبحت منطلقا وخاصية لجيل جديد يتبنى هذا الأسلوب الشعري في تمثيل وتصوير الحياة، ليرتحل عبر عوالم لم يصل إليها الشعر العربي ولم تعرفها بنيته اللغوية من قبل، فقد اختزلت هذه الأساليب عمليات الإبداع الشعري البطيء في تجارب الشعر، وهذه المرحلة تؤسس للشاعر أدونيس الذي جاءت تجربته الشعرية غنية بهذه الخصائص، حيث اقترنت بالرفض كونها تهدد ثوابت الإبداع العربي، وربما عزلة أدونيس وانقطاعه عن العوالم الخارجية و عن التيارات الشعرية والحركة الثقافية العربية، بسبب انتمائه الفكري والسياسي ، ما أبعده عن النمو المتطور الشاق في أبنية الذهن والمجتمع في الحياة العربية المعاصرة. وتحمل لغة أدونيس آثار هذا الغياب إذ ترتكز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، مع كثافة في التخييل والتشتت في النسيج، الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ويفضي بالضرورة لاختفاء التجربة المعبر عنها، وارتسام جملة من التأويلات والدلالات المتضاربة.

يقول أدونيس في قصيدة رؤيا:

هربت مدينتنا
فركضت أستجلي مسالكها
ونظرت، لم ألمح سوى الأفق
ورأيت أن الهاربين غدا
والعائدين غدا

جسد أمزقه على ورقي
ورأيت كأن الغيم حنجرة
والماء جدرانا من اللهب
ورأيت خيطا من التاريخ يعلق بي
تجتر أيامي وتعقدها
وتكرها فيه، يد ورثت
جنس الدمى وسلالة الخرق

تنطلق القصيدة من الهروب الذي تم، وهو تغييب لأنه لم يسند لمتحرك بل أسند إلى ثبات (المدينة) ثم يتحرك الشاعر في إثرها كي يستوضح مسالكها فلا يلمح شيئا بل يرى المستقبل، كل من يهرب أو يعود غدا لا يهم اتجاه الحركة، يصبح جسدا يتمزق على الورق، فهنا تخلو المدينة وسكانها من تواجدهم المادي والفعلي ويتحولون من كائنات في المكان والزمان إلى مجرد معان في مخيلة كاتب فنان، ففقدان نظام الأشياء في الواقع والحس العام هو الخاصية الدلالية التي تشكل حقيقة الأداء الشعري هنا. فهي دلالة تغييبية تنبني على كثير من التجريد والإبهام.[42]

فيصعب بما كان أن نجد شاعرا من غير أدونيس ومن داخل الجيل الذي ينتمي إليه ، يقدم لنا مفهوما له قطيعته مع المفهوم السائد للشعر المعاصر، ويحدد لنا أدونيس ملامح الحداثة الشعرية انطلاقا من مصطلح الكتابة الجديدة وهذه الملامح، هي:

– نفي المعلوم وإيجاب المجهول: يسعى أدونيس منذ البدء إلى هدم أحد المعايير الرئيسة في الرؤية القديمة إلى الشعر والتفكير والكتابة، فالانحباس في المعلوم شعرا وتفكيرا وكتابة، يؤدي مباشرة إلى وضع يجعلنا لا نفكر في الواقع ولا نكتب.

– إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية: إذ على الكتابة أن تتغير تغييرا نوعيا حتى تصبح الخريطة التي كانت عليها حدود الأنواع بيضاء دون أدراج ولا رفوف، ويظل المعيار الأساس في تمييز نوعية المكتوب هو درجة حضوره الإبداعي.

– الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري: اتساع الزمن أدى إلى تغيير العلاقة في فعل الإبداع، لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق، وهذا يعني أن التراث لا ينقل بل يخلق، والماضي نقطة مضيئة لا بد من البحث عنها وجوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها.

– الإنتاج حركة خلاقة: بمعنى أن النتاج يكمن في حركة الإنتاج لا في النتاج ذاته، فهو صيرورة لا نهائية.

– الثقافة ابتكار: هذا الملمح يرتبط بسابقه فهو يوسع الإنتاج كحركة دائمة تتجه نحو المستقبل.

– الكتابة سؤال لا جواب: يدعو أدونيس إلى استبدال مقولة الفهم بمقولة التأمل، فالشاعر الذي كان يكتب ما يعرفه من المعاني أصبح مؤسسا لمعان هي نتاج الكتابة وتكف الكتابة بعد ذلك على أن تكون خاضعة لبداية

معلومة ونهاية معلومة، وإذا كانت الكتابة قد تخلت عن أسبقية المعنى فإن القراءة بدورها وهي تسلك سبيل التأمل ترى إلى القصيدة في فضائها لا في كتابتها.[43]

هذه الأسس الجديدة التي سطرها أدونيس جعلته يقوم بفعل مزدوج، فهو إذ ينتقد الوضع الشعري العربي الحديث في ذات الوقت يبني مفهوما منفصلا ومبتكرا عن السائد الشعري .

خاتمة:

يمكننا القول في نهاية هذه الدراسة إنّ هذه التغيرّات الجديدة التي مست جسد الكتابة الشعرية العربية الحديثة وباطنها، قد فتحت آفاقا جديدة للإبداع والتجريب والتحديث في وسائل الكتابة وآلياتها، من خلال التناول والتطرق لجميع المواضيع والقضايا التي تخص الإنسان العربي، والتي تتركه يقبل على تقبل وتمثل مثل هذه الكتابات الشعرية.

لقد اقتحم الشعراء العرب في العصر الحديث عالم التجديد والتجريب في الكتابة الشعرية من الجانب الشكلي الخارجي، الذي يمثّل المدخل الطبيعي للتحرر من قيود الوزن والقافية والانطلاق في التعبير عن شؤون النفس.

المراجع:

1–جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1 2008.

2–حمد يوسف الرومي: الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج19، ع3. أكتوبر–نوفمبر–ديسمبر 1988.

3– سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث 2010.

4–سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ط1982،2، دار المعارف، مصر.

5–صلاح فاروق: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية و الغموض، مكتبة طريق العلم، دط،2012.

6–طه حسين: من أدبنا المعاصر، دار النشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ; مدينة نصر، القاهرة- جمهورية مصر العربية-دط.

7–طه عبد الرحمان: الحداثة والمقاومة، الدراسات الدينية والفلسفية للنشر، ط1، آذار 2007م،

8–عبد الرحمان عبد الحميد علي: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، 1426هـ، 2005م،

9–عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، مجلة قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر). العدد الثالث 2014.

10–عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم والجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي الحديث– مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ، الرياض.

11-عدنان ظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر،مجلة ندوة، مجلة الكترونية للشعر المترجم تصدر كل شهرين . العدد 14، العراق. الرابط:
https://www.arabicnadwah.com/modernism/mukaranat-adnan.htm
12-محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998
13-محمود علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، مصر 1983.
14-حمد علي الهاشمي: العروض وعلم القافية، دار القلم للطبع و النشر و التوزيع، -بيروت، 1991.
15-محمود علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، دار المعارف بمصر ،كورنيش النيل القاهرة
16-نادر ظاهر : العروض في شعر نازك الملائكة وشكله الجديد. مجلة دنيا الوطن ، فلسطين،2010.
17-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت لبنان ط5 2010.
18-نازك الملائكة، الديوان،دار العودة بيروت لبنان2010 .

الهوامش والإحالات:

[1] ينظر: طه عبد الرحمان: الحداثة والمقاومة، الدراسات الدينية والفلسفية للنشر، ط1، آذار 2007م، ص :23.

[2] طه حسين: من أدبنا المعاصر، دار النشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ; مدينة مصر، القاهرة- جمهورية مصر العربية- دط، ص:24.

[3] ينظر: حمد يوسف الرومي. الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، الكويت، مج19، ع3. أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر 1988، ص: 16.

[4] نفسه ص: 16.

[5] عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم والجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي الحديث- مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ، الرياض، ص:46.

[6] المرجع نفسه، ص:51.

[7] ينظر: المرجع نفسه، ص:51.

[8] عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه. مجلة قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر) العدد الثالث ص 60.

[9] ينظر: محمّد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1998، ص105.

[10] ينظر: المرجع نفسه، 106.

[11] ينظر :المرجع نفسه 61

[12] ينظر: محمد علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، دار المعارف بمصر 1119،كورنيش النيل، القاهرة، ص:05.

[13] ينظر: المرجع نفسه :ص:05.

[14] ينظر: المرجع نفسه، ص:8-9.

[15] ينظر: المرجع نفسه، ص:9.

[16] عدنان ظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر، مجلة ندوة العدد 14 العراق ص 84.

[17] ينظر: المقال نفسه، ص 85.

[18] عبد الرحمان عبد الحميد علي: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، حقوق الطبع محفوظة، 1426هـ، 2005م، ص:26.

[19] ينظر: سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص:203.

[20] المرجع نفسه، ص:46.

[21] ينظر: المرجع نفسه، ص :47.

[22] بدر شاكر السياب، ديوان أنشودة المطر، دار هنداوي، القاهرة، مصر، ط/، 2014، ص 123.

[23] محمود علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه ،ص:171.

[24] المرجع نفسه ، ص:9.

[25] المرجع نفسه ،ص:84.

[26] نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر ،ص:52.

[27] عدنان ظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر، مجلة ندوة مجلة الكترونية تدر كل شهرين سبتمبر 2009 العراق.

[28] محمود علي السمان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:77.

[29] محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، دار القلم للطبع و النشر والتوزيع، دمشق، ط1. 1991م ص:89.

[30] نازك الملائكة، الديوان، ص :547.

[31] المصدر نفسه، ص:547.

[32] نادر ظاهر : العروض في شعر نازك الملائكة وشكله الجديد، مجلة دنيا الوطن، فلسطين، 2010.ص 73

[33] صلاح فاروق: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية و الغموض، دط، ص :194- 195.

[34] حمد يوسف الرومي: الحداثة والتحديث، في الشعر، ص:20.

[35] المجلة نفسها، ص:20.

[36]-المجلة نفسها ، ص:20.

[37] المرجع نفسه، ص:135.

[38] صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة 1998 ص97.

[39] محمد علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:106.

[40] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص: 215– 216.

[41] محمد علي السمان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص : 215.

[42] ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 254.

[43] ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال، لدار البيضاء ـ المغرب، ط4، 2014، ص 49.