**المقياس:**

**نص أدبي معاصر**

# المحاضرة الأولى:

# الشعر العربي المعاصر: مدخل تاريخي.

كانت عصور الانحطاط التي امتدّت من سقوط بغداد حتى حكم العثمانيين فترة مظلمة مرّت بها الحياة العقلية والاجتماعية، حيث انحطّ الفكر فانشغل الناس بصغائر الأمور، وانحطّ الأدب فغرق في لُجّة التقليد والصّنعة. ودام الحال إلى بداية القرن العشرين، حيث استشرى الشُعور بوطأة حكم الممالك الذين كانوا خاضعين آنذاك للخلافة العثمانية، وأشرق بصيص الوعي القومي بينثلّة من الأدباء، على رأسهم الشاعران العراقيان مَعروف الرصافي (1875م - 1945 م) وجَميل صدقي الزهاوي(1863م - 1936م)اللذان قادا حملة انتقاد سياسيّ للحكم الجائر، وتجديد شعريّ مسّ مضامين القصيدة وموضوعاتها أكثر مما مسّ الجوانب الشكليّة فيها.

أمّا في مصر فيبدأ التأريخ لبدايات الأدب الحديث بالحملة الفرنسية(1798) التي فتحت باب الاحتكاك المثمر بين الشرق والغرب، وكشفت للعرب حاجَتهم إلى نفض غبار عصور الانحطاط، وقد مثّل البارودي (1839 / 1904) طفرة في سبيل إحياء القصيدة القديمة وتحديث النصّ الشّعري، فطَرَق موضوعات وأحداث متصلة بعصره وبيئته في حلل أسلوبية وبلاغية قديمة تحاكي أساليب فحول الشعر العربي القديم. لذلك بقي تجديده محصورا في الموضوعات، دون أن يمَسّ الأشكال والقوالب الخارجية للشعر. ومن الأدباء المصريين الذين كان لهم الأثر البالغ في نهضة الأدب العربي الحديث رافع رفاعة الطهطاوي وأحمد فارس الشدياق، فقد كان للأول الفضل في نقل صور حيّة مظاهره الحياة الاجتماعية والثقافية في فرنسا إلى المجتمع العربي من خلال كتابه (تَخليص الإبريز في تلخيص باريز)، بينما كان لأحمد فارس الشدياق الفضل في حثّ الشعراء على التجديد في الشعر، ونبذ التقليد، غير أنّه سلك في أسلوبه الشعري نهج القدماء مثلما فعل البارودي، ولم يُجسّد دَعوته النظرية عَمليًّا إلاّ قليلا، رغم اطلاعه الواسع على ثقافة الشرق والغرب وكثرة مؤلّفاته التي منها :(الساق على الساق فيما هو الفارياق) و(كشف المحبّ عن فنون أوربا) و(الجاسوس على القاموس).

أمّا في الجزائر فقد امتزج الإحياء الشعري بمعالم وعي تحرّريّ جامح ظهرت بوادره مع الأمير عبد القادر الذي استطاع أن يعيد للشعر العربي رونقه وبلاغته القديمة، فأحيا عمود الشعر وأغراضه وخياله، لكنّه بثّ في القصيدة من روح العصر ما يخدم إحياء الهوية الجزائرية وبثّ الروح القومية والوطنية في نفوس الجزائريين، فكانت جهوده الأدبية تصبّ غالبا في اتجاه التأصيل لمواجهة التغريب الاستعماري وإعادة الثقة إلى نفوس الشعل لألاّ يَهِنَ ويضمحلّ، وفي ديوانه قصائد كثيرة في الفخر والاعتزاز ، والحجاج لدحض ادّعاءات المستعمر.

واصل تلاميذ البارودي، وعلى رأسهم أحمد شوقي،وحافظ إبراهيم وأحمد محرَّم وعلي الجارم، مسارَ التحديث بعدما تبيّنت حاجة العصر إلى أشكال وأساليب جديدة تسوعب قضاياه واهتماماته، فظهرت فنون بعضها غربي دخيل كالشعر المسرحي والملحمي وبعضها أصيل تطوّر ليواكب العصر كالشعر السياسي التحرري، أمّا على مستوى الشكل، فظهرت أولى محاولات التجديد في هيكل القصيدة العربية في بداية الثلاثينيات على يد جماعة أبولو، التي تأسست سنة 1932 بدعوة من أحمد زكي أبو شادي، وترأسها أحمد شوقي قبل وفاته، فقد أبدى روادها رغبة ملحة في التخلّص من قيود القديم عن طريق الانفتاح على التيارات الأدبية الغربية والترويج للشعراء المجددين أمثال شيلر وبودلير وألفريد دي موسيه، غير أنّ تجربتهم مع التجديد الشعري بقيت محدودة، وأقرب في عمومها إلى الشعرالمرسل منها إلى الشعر الحر، لم يكتفوا بإطلاق القافية، بل مزجوا بين البحور المختلفة في القصيدة الواحدة، مزجا غير ناضج ، يشوبه في الغالب الانتقال المفاجئ بين البحور دون أن يكون لذلك علاقة بتغير في المضمون .

ومن محاولات التجديد الأولى، قصيدة(الشراع)، للشاعر السوري الأصل خليل شيبوب(1892 - 1951)، التي بلغت مائة بيت وبيت، وتمكّن في إحدى مقطوعاتهامن توظيف وزن واحد والاعتماد على تفعيلة واحدة مكررة عددا غير محدَّد من المرات بدل الشطر الشعري المحدد التفعيلات، وسمى هذا الشكل الجديد بالشعر المطلق، ومنها :

هدأ البحر رحيبا يملأ العين جلالا
وصفا الأفق، ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
أو حمام لم يجد في الروض عشا
فهو في خوف ورعب

فتحت تجربة أبولو باب التجديد الشعري، فتوالت محاولات ابتكار شكل جديد متحرّر من سلطة القوالب القديمة، ومن تلك التجارب ترجمة علي أحمد باكثير لمسرحية شيكسبير (روميو وجوليت) سنة 1936، حيث مزج فيها بين عدة بحور، ولم يلتزم بعدد معين من التفعيلات، ثم أغراه نجاح تلك التجربة بتأليف مسرحية جديدة هي (السماء) أو (أخناتون ونفرتيتي) ، نُشرت عام 1936، وهي مستوحاة من حياة الفرعون أخناتون الذي كما ثار ضد كهنة آمون، وتخلى عن الدين التقليدي القائم على تعدد الآلهة، وأدخلَ عبادة جديدة تتركز حول الإله أتون، وبشّر بالحب والسلام. وتعتبر هذه المسرحية مثالا رائدا للشعر الحر، حيث استخدم باكثيرا بحرا واحدا في العمل كله، وهو المتدارك، مع عدم الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات.

فتحت تجارب شعراء أبولو وعلي أحمد باكثير البابأمام محاولات تجديد أخرى، منها قصيدة الدكتور لويس عوض المسماة (كيرياليسون) التي قيل إنها كتبت عام 1937، ولكنها نشرت في ديوانه (بلوتلاند وقصائد أخرى) عام 1947 بمصر [1]. ومن تلك البواكير قصيدة لفؤاد الخشن بعنوان (أنا لولاكِ) التي نشرها في مجلة الأديب اللبنانية عام 1946 [2]، وهي على بحر الرمل، تتراوح تفعيلاتها بين الواحدة والخمس للسطر الواحد، كما يختلف نظام الأسطر من مقطع الى آخر.

لقد كانت حركة الشعر التي انتشرت بعد عام 1947 مسبوقة بمحاولات جماعة أبولو، وباكثير، ولويس عوض، وفؤاد الخشن، وقد شكّلت الظروفالقاسية التي مرت بها البلاد العربية خلال فترة ما بين الحربين العالميتين اجتماعيا وسياسياوثقافيا وفنيا دافعا قويا نحو التغيير، لكن تلك أولئك محاولات الرواد لم تبلغ مرحلة النضج الكفيلة ببلورة شكل شعري جديد يستوعب تطلعات المثقف العربي المحموم بخطورةالهجمات الاستعمارية الغربية التي امتدت إلى كل ربوع الوطن العربي مُهدّدة حضارته وفكره وأدبها بالزوال، ولعل ما زاد من إصرار الشعراء على الجديد،الطريقة السلبية وسياسة الهروب التي تعامل بها الرومانسيون مع الوضع العربي. فقد كانت محاولات التجديد تلك، كانت بمثابة رحلة للنقد الذاتي المرير والبحث عن الذات والهوية، استمرّت إلى غاية حدوث النكبة الكبرى سنة 1947، المتمثلة في سقوط القدس بين أيدي اليهود بتآمر من الإنجليز، فكان أول رد فعل تجاه النكبة« هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات، وكان الشاعر العربي الحديث من جيل الشباب، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة »[3].

ولقد جاءت إرهاصات التجديد مطبوعة بنغمات رومانسية رمزية، ومُحّملة بإرث فنيّ ثقيل، اكتسبه الشعراء من جيل العشرينات والثلاثينات من القرن الماضي ( ق 20)، وخاصة تراث " إلياس أبو شبكة " و"سعيد عقل" اللذين امتدّ تأثيرهما إلى عدد كبير من الشعراء العرب، أمثال بدر شاكر السياب، وأدونيس ( علي أحمد سعيد) وبُلَنْد الحيدري، ويوسف الخال.

---

[1]) - حسب الله الحاج يوسف، الآداب، ع10 / أكتوبر 1971، ص 75.

(بلوتولاند) ديوان صغير يضم بضع عشرة قصيدة بالإضافة إلى عدة مقطوعات نظمها لويس عوض بين عام1938وعام1940 حين سافر الي انجلترا مبعوثا الي جامعة كامبريدج، لكنه اضطر إلى أن يقطع بعثته بعد نشوب الحرب العالمية الثانية. واسم الديوان مأخوذ من الكلمة اليونانية بلوتون أي الغني واهب الثروة، وهي صفة من صفات إله الجحيم في الاساطير اليونانية القديمة، مضافة الي الكلمة الانجليزية لاند التي تعني الارض أو البلاد، فبلوتولاند هي مملكة الذهب، أو حضارة المادة التي حلت في هذا العصر محل حضارة العقل والروح.

[2]) - سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال في مجلة عالم الفكر، ع 2، م 4، 1973، ص 34.

[3])- سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال في مجلة عالم الفكر، ع 2، م 4، 1973، ص 33.

## المحاضرة الثانية:

## الشعر العربي المعاصر: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة.

حملت تجرِبة الشعر الحديث بذور الثورة على النموذج الشعري القديم الذي لم تعد تستجيب لحاجات العصر وتطلعاته، وراحت تبحث عن أشكال فنية جديدة ومضامين ذات صلة بمعاناة الإنسان العربي سياسيا واجتماعيا وفنيا. ولم تتمكن الأشكال المُعدّلة التي صاغها رواد التيار النيوكلاسيكي (الكلاسيكية الجديدة)[1] من إشباع طموح الشاعر العربي إلى التجديد، بينما كان التمَلمُل الرومانسي يزيد الشعراء إحساسا بالعجز ويزيد من تأجيج نار الثورة، وطنياً وفكرياً وفنيا.

استمرّت الحركة الشعرية في رحلة البحث عن الذّات إلى غاية مرحلة ما بين الحربين الكونيتين (1914.1945)، وانضمّ إليها مثقفون شباب نشأوا تحت نير الاستعمار وواجهوا الآثار المدمّرة للهجمة الغربية بأوجهها المتعدّدة، الحضارية والفكرية والأدبية والفنية. وما إن حلّت سنة 1947 حتّى وقعت نكبة فلسطين[2]التي أيقظت الشعراء من غفوتهم وفتحت أعينهم على حقيقة ما يواجهون من أخطار، فتغيّرت نظرتهم للفنّ ولدوره في الحياة، فكان أول رد فعل تجاه النكبة « هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات. وكان الشاعر العربي الحديث، من جيل الشبان، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة»[3]، لذا فإنّ أول من خاض تجرِبة الخروج عن عمود الشعر العربي هم شباب أوجدوا شكلا جامحا سمّوه (الشعر الحرّ) أو (شعر التفعيلة)، ولسانُ حالهم يقول: (إنناتطلبشيئاواحدامنك: تجدد،أوتبدد،أوتعدّد)[4]،وقد تسببت ثورتهم تلك منذ بداياتها الأولى في صراعات شديدة بين المؤيدين والمحافظين، فبقدر ما كانت « ثورة الشعر في هذه المرحلة (1945. 1950) وما بعد، حادة وناجحة في بعض الأحايين، كان الصدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً... فأصيب العالم الشعري العربي

---

[1] - اتجاه شعري حديث تبلور على أيدي تلامذة البارودي، يقوم على رفض التمسك بالشعر القديم وبالصناعة الشعرية التي كانت مظهرا من مظاهر الإحياء عنده، وأهم هؤلاء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وأحمد مُحرّم وأحمد الكاشف والرصافي والزّهاوي والجواهري والشبيبي والنجَفي وحافظ جميل، والشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة (1903 -1947) ، أحد مؤسسي "عصبة العشرة" (1930)، وأحمد زكي أبو شادي (1892 - 1955) مؤسسمدرسة أبولوذات التوجه الرومانسي، التي ضمت شعراءالرومانسيةفي العصر الحديث.

[2] - السنة التي أصدرت فيها هيئة الأمم المتحدة قرارا بتقسيم فلسطين، ومع بداية عام 1948 سيطر الصهاينة على عشرات المدن والقرى الفلسطينية وطردوا سكانها بالقوة، وذلك تحت أعين سلطات الانتداب البريطاني. وفي الـ14 من مايو 1948 قرر البريطانيون إنهاء فترة انتدابهم لفلسطين، وفي اليوم نفسه -الذي انسحبت فيه قوات الانتداب البريطاني فلسطين- أعلن الصهاينةإقامة دولة إسرائيل.

[3] - سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال نشر في مجلة عالم الفكر، وزارة الإعلام، الكويت، ع 2، م 4، سبتمبر 1973، ص 332.

[4] - سطر من قصيدة (العودة إلى تيزي راشد) للشاعر الجزائري أزراج عمر.

الحديث بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية: فقوم لا يستطيعون إلا تذوّق الشعر الموروث، وقوم لا يتذوّقونه على الإطلاق... وأخذت قضية الشعر الجديد (الحداثة) وجوه خلاف بين أنصار القديم وأنصار الجديد »[1]، لكنّ هذا الصراع لم يزد الحداثيين إلا إصرارا على نهج التغيير وتجريب أشكال شعرية أكثر معاصرة، أعادت النظر جذريا في مفهوم الشعر، سواء من حيث ارتباطه بالواقع المعاصر، أو من حيث انفتاحه على التراث الإنساني بما فيه من مدارس فنية واتجاهات فكرية وعناصر تراثية.

*** الشعر الحرّ بعد عام 1947 :**

يتفق الباحثون على أن البداية الأولى للشعر الحر كانت في العراق سنة 1947، غير أنّ مسألة الريادة بقيت محلّ خلاف بين النقّاد والدارسين، وكانت منذ البداية مُتنازَعة بين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. فقد ذهبت نازك إلى أنّ بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق، بل من بغداد نفسها، وأنّ أول قصيدة نشرت منه هي قصيدتها (الكوليرا) التي كتبتها في 1947/10/27، وصوّرت فيها وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا وباء الكوليرا الذي أصاب ريف مصر ، وأنّها نشرتها في مجلّة (العروبة) فقالت: « نشرتُ هذه القصيدة في بيروت ووصلتْ نُسَخها بغداد في أوّل كانون الأوّل 1947. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرّمل عنوانها (هل كان حبّا)»[2]، يقول في المقطع الأول منها: [3]

| | |
|---|---|
| 1. هَلْ تُسمّينَ الذي ألقى هياما ؟ | 5. بين عَينينا ، فأطرقتُ ، فراراً باشتياقي |
| 2. أَمْ جنوناً بالأماني ؟ أم غراما ؟ | 6. عن سماءٍ ليس تسقيني ، إذا ما ؟ |
| 3. ما يكون الحبُّ ؟ نَوْحاً وابتساما ؟ | 7. جئتُها مستسقياً ، إلاّ أواما |
| 4. أم خُفوقَ الأضلعِ الحَرَّى ، إذا حانَ التلاقي | ****** |

غير أنّ كلام الشاعرة لا يكفي دليلاً على أنّها كانت الأسبق في طَرق أبواب التجديد، فقد يكون بدر شاكر السياب قد كتب قصيدته قبلها بكثير، لكنه تأخّرَ في طبع ديوانه، ونحن نعلم أنّ نشرَ قصيدة قد يستغرق وقتا أقلّ بكثير ممّا يستغرقه طبع ديوان كامل، لذا فإنّ اعتماد تاريخ كتابة القصيدة مقياسا سيزيد الأمر التباسا، أمّا إذا كان المقياس هو تاريخ النشر فإنّ السّبق يكون لنازك.

[1]) . سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص 32 . 33.

[2]) - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987، ص 36.

[3]) –بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947، ص 69.

أبدت نازك إصرارا على أحقيتها بالريادة، فقالت : « المهم أن قصيدتي نشرت قبل قصيدته، ولم تكن لبدر شاكر السياب – رحمه الله- إذ ذاك أية معرفة، فلا هو اطّلع على قصيدتي عندما نظم قصيدته، ولا أنا قرأت قصيدته عندما نظمت قصيدتي وإن كلاّ منا بدأ على انفراد»[1]

من الواضح أنّ محاولتي الشاعرين –وإن كانت نازك أسبق بالنشر- كانتا متقاربتيين زمنيا، وهذا ما فتحباب الخلاف حول مسألة الريادة، فظهر فريق من الدارسين حاولوا تقليد السياب شرف التجديد، ومنهم محمّد النويهي ويوسف عز الدين [2]، وكمال خير بك[3]، بينما انتَصر البعض الآخر لنازك، وحمّل قصيدتها (الكوليرا) دلالات أوسع، مثل عبد الله الغذّامي الذي أشار في كتابه (اللغة والمرأة) إلى «المعنى العميق لكون الفتح الشعريّ قد تمّ على يد امرأة »[4]، واعتبر ريادة نازك الملائكة لحركة الشعر الحرّ بمثابة تحطيم لأهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعرمَال بعض الباحثين إلى التقليل من قيمة هذا السّبق الفنّي، نجد.

أمّا الفريق الثالث فاعتبر المسألة ثانوية، لأنّ العبرةَ في قيمة النقلة الفنية، وليس فيمن كان سبّاقا إليها، فثورة الشعر الحرّ لم تولد من فراغ فتُنسَبَ حصريا لهذا الشاعر أو ذاك، وهذا باعتراف نازك الملائكة نفسها، بل هي نتاج وعي جديد وحاجة عامّة إلى التغيير، تجسّدت تدريجيا في جهود ثُلّة من الشعراء، أمثال محمود حسن إسماعيل ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي،قبل أن تنضج أولىبواكير الشعر الحر على أيدي نازك والسيّاب، وهذا ما أكّد عليه إحسان عبّاس، حيث قال:«كانت الأسبقية للاهتداء إلى الشكل الجديد متنازعة بين نازك والسياب، وأرى أن هذه المسألة - على هذا النحو - طفيفة القيمة، لأنّ محاولات كثيرة تمّت قبل ذلك ... ولعلّ نازك أوّل من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدّقيق، في مقدّمة ديوانها شظايا ورماد (1949) »[5]، للشكل الجديد ومن هنا فالفضل الحقيقي الذي نالته نازك إنما يكمن في تقديمها لنموذج شعريّ اجتمعت فيه أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها نموذج قصيدة التفعيلة، بعدما كانت تلك العناصر والأسس تأتي مُتَضمَّنة في بعض أشعار مَن سبقها في شكل تغييرات جزئية في نظام الشعر التقليدي أو خُروج مَحدود عن قواعده، لذا فإنّ ما فعلته نازك يدلّ على أنّ التّجديد لديها كان مَشروعًا واعيا وليس وَليد صدفة أو مجرّد تقليد.

ونظرا إلى أهمية هذا النموذج الجديد الذي بشرت به نازك الملائكة، نذكر منه هذا المقطع من قصيدة (الكوليرا)، وهي من بحر المُتَدارَك (الخَبَب):[6]

---

[1]) – مجلة الآداب، لبنان، ع 8 /آب 1971، ص 28.

[2] – يُنظر: يوسف عز الدين، في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.

[3] – يُنظر: كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة مجموعة مترجمين، دار الفكر، بيروت، لبنان،ط 2، 1986.

[4] – عبد الله محمّد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 2005، ص 11.

[5] – إحسان عبّاس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري 1978، ص 15.

[6] – ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997،ص 139 - 140.

| | |
|---|---|
| 1. طلع الفجر | 8. موتى، موتى، لم يبق غد |
| 2. اصغ إلى وقع خطى الماشين | 9. في كلّ مكان جسد يندُبه مَحزون |
| 3. في صمت الفجر، أصِخْ، أنظر رَكب الباكين | 10. لا لحظة إخلاد لا صمت |
| | 11. هذا ما فعل كفُّ الموت |
| 4. عشرة أموات، عشرونا | 12. الموت الموتالموت |
| 5. لا تحص، أصِخ للباكينا | 13. تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت |
| 6. اسمع صوت الطفل المسكين | |
| 7. موتى، موتى، ضاع العدد | |

تُجسّد القصيدة نموذجا شعريا جديدا لم تلتزم فيه الشاعرة بنظام الشطرين، بل اعتمدت على تفعيلة واحدة من بحر (المُتَدارَك)، راحت تكررها عددا غير محدود من المرات في كلّ سطر، فالسطر لديها يطول أو يقصر حسب امتداد المعنى وطول النَّفَس الشّعري، واستبدلت نظام القافية الواحدة بنظام آخر، تتغيّر فيه القافية من سطر إلى آخر، بحسب تغيّر المضمون والإيقاع النفسي.

لقد جمعت نازك الملائكة بين الريادة العَملية بابتكارها لقصيدة حرّة مُتكاملة الأركان، وريادة التنظير من خلال ما قامت به في مقدّمة كتابها (قضايا الشعر المعاصر) من ضَبطٍ دقيق للقواعد الفنيّة التي تقوم عليها قصيدة التفعيلة، فلم تترك التجديد مَفتوحا دون أساس فنيّ، وذلك الذي « ذلك أنّ للسيّاب قصيدة واحدة نظمها قبل عام 1948 يزعم فيها أنّه اهتدى إلى شكل جديد، ولكنّها قصيدة لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا، لا يوحي لأحد من الناس بالجدة، بينما أصدرت نازك (عام 1949) ديوانًا يجري أكثره على هذا الشكل نفسه، وفيه مقدمة نقدية دقيقة تدلّ على وعي بأبعاد طريقة جديدة، بينما تُمثِّل مقدّمة السياب لديوانه (أساطير) خلطا صبيانيا وسطحية في الفهم للشعر الإنجليزي»[1]،فنازك كانت أكثر إدراكا لأبعاد التجربة وإلمامًا بقواعد الشعر الحرّ من السيّاب، وذلك ما ظهر بجلاء على مستوى الإبداع الشعري لكل منهما. فتجربة السياب في قصيدته الأولى (هل كان حبًّا) لم تكن على قدر كبير من النضج والاكتمال، واقتصرت أوجه التجديد فيها على تنويع عدد التفعيلات المتشابهة من سطر إلى آخر، وتنويع القوافي، بينما بقي المضمون الوجداني قديما، يتمحور حول معاناة الشاعر الذاتية الفردية، مثل جلّ قصائده الأولى التي غلبت عليها «النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيقيين» [2]وتعتريه نبَرةٌ خطابية أقرب إلى المباشرة منه إلى الإيحاء الشعري العميق.

[1] – إحسان عبّاس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1992، ص 97

[2]كمال خير بك، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة مجموعة مترجمين، دار الفكر، بيروت، لبنان،ط 2، 1986، ص 45.

والحقيقة أنّ قصيدتي السيّاب ونازك الملائكة قد حملتا ملاح شكل شعريّ جديد مختلف، ذي خصائص وسِمات واضحة، تُمَيّزُه عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وأبانتا عن نُضج كبير في تصوّر الشعراء لأبعاد التجديد، لكنّهما افتقدتا إلى النّضج الفنّي الذي يجمع بين جمال الموسيقى وحسن التعبير وعمق التجربة، ولعلّ السّبب يرجع إلى تركيزهما على الواجهة الشكلية للإبداع، فعملا على توفير ما يتطلبه هذا اللون الجديد من العناصر الموسيقية التي هي معقل التجديد الأول في شعر التفعيلة، على حساب المعنى والصورة الشعريين، وهذا ما لم يَغب عن أعين النقاد، فقد قال إحسان عبّاس عن هذين العَمَلين: «القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر، وهما قصيدة " الكوليرا " لنازك، وقصيدة " هل كان حبا " للسيّاب، لا يصلح اتخاذها مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى فإنّها خَبَب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرعب؟ - دون القدرة على إثارته - باختيار مناظر يراد بها أن تصوّر هول الفجيعة، وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير للغيرة والشك والحسد للضّوء الذي يُقبّل شَعر المحبوبة، ولولا تفاوت ضئيل في بعض الأشطر دون بعض، لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث.»[1]

غير أنّ جُرأة الشاعرين في ابتداع شكل جديد صدما به الذّائقة العربية، وتَمَكُّنُهما من خوض تجربة فنية غير مسبوقة بأيّ تنظير، قد يشفع لهما ما وقعا فيه من تَلَكُّؤ وهُزال فنّيين.

إنّ ميلاد الشعر الحر كان في المقام الأول ثمرةً من ثمار احتكاك الشاعر العربي بالتراث الغربي عامة، واستجابة لحاجته إلى أشكال قادرة على استيعاب قضايا الإنسان المعاصر وتعقيدات حياته ،والتغلغل إلى أعمق أعماق نفسه، فنازك والسياب كان كلاهما يقرأ الشعر الانجليزي، ويتأثر به، ويحمل همّا ثقافيا وشعورا مريرا بأوضاع أمته المتردية، فمهما كانت تجرِبتهما مُتعثّرة في بدياتها، إلا أنّهما فتحا بها آفاقا جديدة للإبداع الشعري، ما فتئت تكشف عن رؤى فنيّة جديدة ومخزون جمالي تنبض به لغة الشعر العربي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ السيّاب قد ثبت على شكل القصيدة الجديد رغم بداياته المتعثّرة، وتمكّن من تطوير فنّه الشعري، حيث خرج به من دائرة الذات وآلامها ليَطرُقَ العديد من المضامين السياسية والاجتماعية التي كانت تشغل بال المتلقّي، في قصائد تركت بصماتِها في نفس القارئ العربي مثل (أنشودة المطر) و(حفار القبور)، أمّا نازك فبعدما كانت مندفعة في السنوات الأولى إلى كتابة الشعر الحر، وسَعَتْ إلى صياغة قواعد فنية دقيقة لتأطيره، نجدها تتراجع فيما بعد، وتتشاءم من مستقبل هذا الشعر بسبب إيغالِه في الابتعاد عن أصوله الفنية، حتى انتهى بها الأمر إلى فقدان إيمانها بجدوى الشعر الحرّ حين رأته يتحوّل إلى وعاء بأيدي شباب لا دراية لهم بالشعر، يُصبُّون فيه كلَّ غَثّ مُبتذَل.

[1] – إحسان عبّاس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري 1978، ص29

لقد شقّ السيّاب ونازك الملائكة طريقا أغرى الشعراء المتطلعين إلى تحقيق ذواتهم والخروج عن القوالب المتوارَثة، وهذا ما كانت نازك تتطلع إليه، فقالت: « إنّ حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حدّ ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلّة وعن مقدّرات يمكن أن تُشحذ وتَبرُز فتعطيَه شخصيةً متفرّدةً تميّزُه عن أسلافه، وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفّسا لهذه الحرقة إلى الاستقلال ففاز بها»[1]. هكذا كان التصور الإيجابيّ الذي قدّمته نازك الملائكة، لكن الواقع أثبت بالمقابل أنّ تحطيم النموذج الشعري القديم قد نزل بالشعر إلى درجات من الإسفاف، تجاوزت بكثير ما بلغه في أسوأ فترات عصر الضّعف، فلم يتوقف بعض رواد الشعر الحرّ عندَ حدود تحطيم عمود القصيدة العربية القديمة، بل استباحوا قواعد اللغة، وجاؤوا بصور فجّة لا يتسع لها خيال عاقل، لما فيها من طلاسم وتهويمات سُميت باسم التجديد شعرًا.

وما تجدر الإشارة إليه أن الشعرَ الحرّ، بقدر ما كان بوابة ولج عبرها الدُّخلاءُ على الإبداع، كان بالمقابل فضاءً خصبا ارتاده كبارُ الشعراء، ليس لِعَجزٍ عن النظم وفق القالب القديم، بل رغبةً في انتقال واعٍ متّزن صوب الشكل الجديد، حيث بدأ أكثرهم شعراء عموديّن، أبدعوا قصائد ودواوين عمودية الشكل، قبل أن يتحوّلوا إلى كتابة الشعر الحر، فالسياب ونازك الملائكة بدآ عموديين، وإيليا الحاوي والبياتي نظما أيضا شعرا عموديا، ولعلّ أهمّ معالم نجاح تجربة التجديد أنّ حركة الشعر الحرّ قد تواصلت بثبات بعد نازك والسياب، فأصدر عبد الوهاب البياتي ديوان (ملائكة وشياطين) سنة 1950، ونشر شاذل طاقة ديوان (المساء الأخير) عام 1950 ، ثم سار على دربهم بُلَنْد الحَيدَري وسعدي يوسف وكاظم جواد وإيليا الحاوي وغيرهم.

**مراجع المحاضرة:**


1. إحسان عبّاس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1978.
2. إحسان عبّاس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1992.
3. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص 32. 33.
4. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال في مجلة عالم الفكر، ع 2، م 4، 1973.
5. عبد الله محمّد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 2005،
6. مجلة الآداب، لبنان، ع 8 /آب 1971.
7. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987.
8. يوسف عز الدين، في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
9. ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997
10. بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947


[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987، ص 58.

## المحاضرة الثالثة:

## الشعر العربي المعاصر: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة.

### 1- المصطَلح والمفهوم

**تمهيد:**

شهدت سنة 1948 نقلة حاسمة في تاريخ الشعر المعاصر إبداعا وتنظيرا، حيث كان ميلاد باكورَتَي الشعر الحر (الكوليرا) و(هل كان حبّا؟) متبوعا بصدور ديوان لنازك الملائكة، عنوانه (شظايا ورماد) سنة 1949، تصدّرته مقدّمة نقدية،حاولت الشاعرة أن تؤسّس فيها لقواعد نظرية مضبوطة، تؤطّر الشكل الشعريّ الجديد وترسم حدودَه، حتّى لا يتحوّل إلى مشروع هدمٍ لا تحدُّه ضوابط ولا يُوجهه تصوّر فنيّ واضح. ولأنّ الشعر الحر قد قام أساسا على كسر القيود ورفض الثبات على قاعدة واحدة، فإنّ محاولة الإمساك بحدود التجربة الشعرية الجديدة تقتضي منا الوقوف عند التصورات الكبرى والقواعد العامة التي نادى بها رواده وأعلامه، أو اتّسمت بها أشعارهم، من أجل رسم صورة نقدية لهذا المولود الجديد.

اتفق رواد الشعر العربي الحرّ على أن التجديد حاجة مُلحّة لتطور الإنسان والحياة، وأنّ الشكل القديم لم يعد فيه مُتّسع لاستيعاب تعقيدات الحياة المعاصرة، بمعانيها الجديدة، ومعاناتها وصراعاتها المتشابكة التي جعلت نفسيةَ الشاعرِ المعاصر أكثر تأزّما، ونظرتَه إلى الحياة أكثرَ تعقيد وعمقًا من ذي قبل، فالعالَم بات محكوما بنزاعات وصراعات توجّهها مصالح وحسابات، ترهن ببساطة حياة الإنسان ومصيره، وتدوس على كرامته وإنسانيته، والبيئة المعاصرة بدورها قد فقدت انسجامها وعذريتها فصارت بيئة صناعية فرضت نسيجا جديدا من العلاقات الإنسانية. أمّا الشاعر فقد صار في ظل هذه التحولات إنسانا باحثا عن ذاته، ساعيا إلى تحقيق وُجوده، بينما تفرض عليه ضرورة التأقلم مع البيئة الجديدة ومُسايرة تحوّلاتها المُتسارعة، أن يتجدّد باستمرار، فهي بيئة لا يَسَعُها الثّبات والجُمود، وإنّما تفرضُ على الشّاعر أن يُواكبها بالتجديد المستمر للغته

وخياله وأوزانه وموسيقاه.فالتجديد ليس غاية في ذاته إنما هو نتيجة طبيعية لتطور الحياة، وسعي دائم للتأقلم مع مُستجدّاتها، وهذا ما عبّر عنه الشاعر بُلَنْد الحيدري(*) حين قال إنّ التجديد « هو ذلك الجديد الذي استطاع أن يجد بُعدَه الحقيقيَّ في الذاتية المتميّزة والبيئة المعيّنة والعصر الخاصّ»[1].فالتجديد ليس مجرّد زخارف وأشكال جميلة، يبتدعها الشاعر بمعزل عن مفاهيم العصر ومضامينه الجديدة ليُبْهِر بها المتلقي، وإنّما التجديد يعني أن يُدرك الشاعر روح العصر ويتمَثّل معطياته، قبل أن يفكّر في تشيد أشكال جديدة تلائم تلك المضامين وتَسَعُها، « أما الذين يذهبون إلى تحديد الحداثة باسم الشكل فقط فهم مخطئون لأن الحداثة مضمون أيضاً والعكس وارد أيضاً. وعلى هذا فأنا لا أعتقد بأن نازك الملائكة أكثر حداثة من الجواهري في الكثير من أعمالها»[2]، لأن تركيز نازك الملائكة قد انصبّ على الأشكال أكثر من المضامين والرّؤى، بينما توصّل الجواهري إلى إقامة توازن بين حداثة الشكل وحداثة المضمون، والحداثة الحقيقية إنّما هي حركة واعية وليست تلاعبا بالكلمات والأشكال.

لقد فتحت حركة التجديد التي تبلورت نظريا في كتابات نازك الملائكة الباب واسعا أمام الشعراء، كي يتحرّروا من عمود القصيدة العربية، حيث كان أغلبهم يرى فيه مجموعة من الأشكال القاسية التي وقعت في تعارض مع جموحهم ورغبتهم في كسر القيود، ولم تعد تتسع لتجارب العصر وحاجاته. ولعلّ هذا التصادم بين القديم الثابت والجديد المُنطلق هو الذي جعل الرواد الأوائل ينجرفون وراء موجة التحرّر، ويُطلقون على تجاربهم تلك تسمية (الشعر الحرّ)، رغم كونها تسمية لم تحظَ بإجماع المُنَظّرين.

**1- تسمية الشعر الحر:**

كانت نازك الملائكة أوّل من أطلق على نموذجها الأول المتمثل في (الكوليرا) اسم (الشعر الحرّ)، وهي تسمية يبدو أنّها استوحتها من مطالعتها للشعر الغربي،بل هي ترجمة حرفية للمصطلح الأوربي (الأبيات الحرّة / Freeverse Vers libres/) الذي يطلق على قصيدة النثر الخالية من الوزن والقافية، وكان الشاعر الأمريكي والت ويتمان(WaltWhitman) أوّل من أطلق هذه التسمية على ديوانه (أوراق العشب) سنة 1985، حيث قال سعدي يوسف في مقدمة ترجمته للديوان إنّ ويتمان كان «شاعر ثورة شعرية امتدّت إلى أوربا، وآتت أكلها، فقصيدة النثر ما كان لها أن تشُقّ سبيلها الأوربي لولا إسهامة ويتمان الكبرى »[3]، وقد تأثّر بويتمانشعراء فرنسيون أمثال إدغار ألان بو (Edgar Alain Poe) وستيفان مالارميه

*) -بلند الحيدري (1926–1996) شاعر عراقي، كردي الأصل،تعتبر بعض كتاباته من الإرهاصات الأولى في الشعر الحر، له دواوين كثير، منها: خفقة الطين، وهو من الشعر الحر، صدر سنة 1946- أغاني المدينة الميتة- جئتم مع الفجر- خطوات في الغربة - رحلة الحروف الصفر - أغاني الحارس المتعب-حوار عبر الأبعاد الثلاثة. .

[1] -بلند الحيدري، إشارات على الطريق،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980، ص104.

[2] - شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس 1978 (ص 36).

[3] - والت ويتمان، أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، منشورات الجَمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2010، ص23.

(Stéphane Malarmé) ورامبو(Arthur Rimbaud)، ثم تطوّر الشعر الحرّ في الغرب على يد الشاعر والناقد الأمريكي إزراباوند (Ezra Weston Loomis Pound) والشاعر الإنجليزي ت.س.إليوت(T.S.Eliot)، وكان شعرًا لا يعتمد على الوزن والقافية الموحَّدين.

ولما كان النموذج الذي جاءت به نازك الملائكة غير متحرّر نهائيا من الوزن والقافية، رفض العديد من النقاد تسميته بالحر، فقال محمّد النويهي مُنتقدا هذه التسمية: « تسمية (الشعر الحرّ) التي يطلقها الكثيرون على شعر الشكل الجديد هي تسمية جدّ رديئة، لأنّها توهم أنّ هذا الشعر يتحرّر نهائيا من الوزن. وهذا غير صحيح»[1] ، واقترح تسميته (الشعر المنطلق)، كما اقتُرحت تسميات أخرى كثيرة، في سياق البحث عن مصطلح مُطابقة لجوهَرهذا الجديد، ومن تلك التسميات: (العمود المطوَّر) باعتباره شكلا متطورا من القصيدة القديمة، و(شعر التفعيلة) لأنه يقوم على أساس التفعيلة بدل البحر. أمّا غالي شكري فاعترض على تلك التسميات كلّها،واقترح، بدلا منها، مصطلحَ (الشعر الحديث)، بحجّة ما تحمله التسميات السابقة من تعميم، من جهة، ولأنّ هذا الشعر الجديد – في رأيه – هو عملية تحديث لشعرنا القديم، وليس دعوةً للتحرر منه والابتعاد عنه، فقال: « إذن فثَمّة شيء آخر، مختلف كيفيًا، يميّز الحركة الجديدة المُنطلقة، التي ينبغي أن ندعوها فيما أرى بحركة الشعر الحديث»[2]، وهذا دليل على أنّ (شعر التفعيلة) قد رافقته مخاوف كثيرة من أن يفقد الشعر العربي شعريته ويتميّع شكله.

لقد أثارت تسمية (الشعر الحر)، بالفعل، الكثير من الالتباس، فظنّ البعض أنّهم وجدوا فيه فرصة للتحلُّل نهائيا من قوانين الشعر القديم، وظهرت إلى الوجود الكثير من الأشعار الضّعيفة والمُستَهجنة، كما خالف بعض الشعراء القواعد الأساسية لهذا الشعر فعمدوا المزج بين البحور في قصيدة واحدة، وذلك ما اعتبرته نازك الملائكة في بعض حواراتها محاولات مَردودة ستموت في مَهدها، وتأسّفت الشاعرة على إطلاق تسمية(الشعر الحر)،بسبب ما أثارته من التباس، حيث كانت جماعة أبولو قد دعت ،في الثلاثينيات من هذا القرن، إلى مزج البحور كلّها في شعر سمّوه (الشعر الحر) لكنّ دعوتهم لم تكُن لها أيّة علاقة بحركة الشعر الحرّ، وكانت مجرّد تنويعات شكلية محدودة لنظام الشعر العربي، ولم تُعمّر طويلا[3]. أمّا تسميته (الشعر المنطلق) و(الشعر الحديث)، فتفتقران إلى الدقّة، لأن الانطلاق والحداثة مصطلحان مُتغيّران، لا يستوعبان شكلا فنيا قارًا بذاته، كما أنّهما لا يجسّدان الفرق الجوهري بين الشعر الجديد والشعر العمودي، فكم من قصيدة عمودية كتبت هذه الأيام فجاءت حاملة لسمات الانطلاق والحداثة والتّحرّر دون أن تكون شعرا حُرًّا.

---

[1]. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العلمية، القاهرة، 1964، ص 269.

[2]. غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين.. ؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1991، ص : 7.

[3] – يُنظر: محمد محمد نجيب، مقابلة أدبية مع الشاعرة نازك الملائكة، مجلة الآداب، لبنان، ع 8 /آب 1971، ص 27.

ويبدو من خلال الضوابط التي سنّتها نازك وبقيّة الرواد لهذا المولود الجديد، أنّ تسمية (شعر التفعيلة) هي الأنسب والأدقّ، فهو شعر لم يتحرر نهائيا من قوانين الشعر العربي القديم، بل قلّل من الالتزام بها فحسب، فاستبدل وحدة البحر بوحدة التفعيلة، وتقيّد بالقافية مع التنويع فيها.

2- **تعريف شعر التفعيلة:**

عرّفت نازك الملائكة الشعر الحرّ بقولها: «هو شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت وإنما يصحّ أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر،ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»[1]، فالشعر الحرّ يقوم على تكرار التفعيلات وليس تكرار البحر كاملا، أي تكرار تفعيلة واحدة عددا غير محدّد من المرات في كلّ سطر من سطور القصيدة، والسطر قد يطول وقد يقصر، حسب حاجة الشاعر وطول نَفَسه الشعري. ومن هنا جاءت تسميته بشعر التفعيلة، فقد حلّت التفعيلة الواحدة محلّ البيتذي الشطرين المتَماثلين، وحلّت تسمية (السّطر) مكانَ ا(لبيت) في النظام القديم.

**<u>مراجع المحاضرة</u>:**


1. غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين.. ؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1991.
2. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العلمية، القاهرة، 1964.
3. شخصيات ومواقف: ماجد السامرائي. الدار العربية للكتاب. ليبيا. تونس 1978.
4. بلند الحيدري، إشارات على الطريق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 1980.
5. مجلة الآداب، لبنان، ع 8 /آب 1971.
6. نازك الملائكة، ديوان (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.
7. والت ويتمان، أوراق العشب، تر: سعدي يوسف، منشورات الجَمل، بيروت، لبنان، ط 1، 2010.


[1]- نازك الملائكة، ديوان (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997،ص 142.

## المحاضرة الرابعة:

## الشعر العربي المعاصر: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة.

### 2- موسيقى شعر التفعيلة

حرصت نازك الملائكة على تحديد معالم تجربتها الجديدة، في مقدّمة ديوانها (شظايا ورماد)، ثم في كتابها (قضايا الشعر المعاصر)،فلم تكتف بتعريف الشعر الحر وتبيين دوافعه وغاياته، بل عملت على وضع ضوابط دقيقة لأوزانه وقوافيه، مما جعل التجديدَ يتحوَّل لديها إلى مشروع واعٍ ورُؤية فنية واضحة، تهدف إلى طرح بَديل جديد مُعادل للنموذج العروضي التقليدي.

**3- أوزان الشعر الحرّ:**

يخضع بناء السطر الشعريّ في الشعر الحرّ، لقانون عروضيّ مَفَادُه أنْ يتمَّ استبدال وحدة البيت بوحدة التفعيلة، فبدل الالتزام بتكرار تفعيلات البحر كاملة في كلّ بيت، كما كان يفعل الشعراء العموديون، يكتفي الشاعر الحديث بتفعيلة واحدة من البحر، إن كان صافيا، فيَلتزم بتكرارها عددا غير مَحدود من المرات في السطر الواحد، أمّا إذا كان البحر مكوّنا من تفعيلتين متشابهتين وواحدة مُنفرِدة، فالشاعر مُلزَم بتكرار المنفردة مرّة واحدة في كلّ سطر، كما هو حالها في البحر الخليلي، بينما يجوز له تكرار الأخرى ما شاء من المرات في السطر الواحد، وهذا هو التصوُّر الذي وضّحته نازك الملائكة بأمثلة، فقالت: "يمكن نظم الشعر الحر بتكرار أيّة تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف، سواء أكان البحر صافيا كالمتقارب: (فعولن x 4)، أو ممزوجا مثل السريع (مستفعلن مستفعلن فاعلن)... فإنما تكون الحرية في الشطر الحر في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي، فإذا كانت التفعيلة منفردة، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصح للشاعر أن يخرج عليها، فلا بد له أن يوردها في مكانها، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع. وإنما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) المكررة في أصل الشطر –وينقصها."[1]، وقد أشارت

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987، ص80.

نازك الملائكة إلى أنّ نظم الشعر بالبحور الصافيّة أَيْسَر، حيث لا يكون الشاعر حينذاك مُقَيّدا لا بتنويع التفعيلات ولا بِعدد مُعيّن منها في السطر الواحد.

الغالب في الشعر الحر أن يُصاغ من البحور الصافية المتكوّنة من تفعيلة واحدة أساسية تتكرر بانتظام، ونادرا ما يصاغ من البحور المركّبة، والبحور الصافية سبعة هي:

**الو افر** (مُفاعلتن مُفاعلتن فعولُن). **الكامل** (مُتفاعلن مُتفاعلن مُتفاعلن).

**الرمل** (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن). **الرجز** (مُستفعلن مُستفعلن مُستفعلن).

**الهَزج** (مَفاعيلن مَفاعيلن مَفاعيلن). **المتقارب** (فَعولن فَعولن فَعولن).

**المُتَدارَك** (فاعِلن فاعِلن فاعِلن فاعِلن)

ودعَت نازك إلى تقييد عدد التفعيلات في السطر الواحد **بأربع**، لتفادي الوقوع فيما لم يقع فيه العرب منذ القديم، فهم لم ينظموا أشطرا خماسية لعِلمهم أن المبالغة في الطول تجعل السطر ثقيلا. وأعطت مثالا بنموذج من شعر خليل الخوري، كلّ سطر منه ذو تسع تَفعيلات، حيث قال (من المتقارب):

«تَمُرّ لَيالٍ أحسّ بها أنّني لن أُكحل جَفني بمرأى الصباحْ

ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمُدّ إليّ الجناح»[1].

فهذه الأسطر شديدة الطول، ثقيلة على السّمع، تُجهِد المُتلقي أكثر مما تُمتعه وتفيده.

وأيّا كان البحر الذي اختار الشاعر النظم فيه، فعليه الالتزام به في كلّ القصيدة، وهذا ما يُعَد تقييدا جديدا، يُجبر الشاعر، في الغالب، على الكتابة في سبعة بحور فحسب، لكن يتيح له حريّةَ التحكم في طول السطر، وسهولةَ التصرُّف في الوزن، ويحرّره من الصنعة والتكلّف اللّذين يفرضهما الوزن الخليليّ.

لقد لقي تصوّر نازك لأوزان الشعر الحر استحسان عديد الشعراء، فصاغه بعضهم شعرا حرّا، التزم فيه بالقوانين الجديدة وسوّق لها، كما هو الحال مع محمّد عفيفي مطر في قصيدته (الشعر):[2]

دعوا التشطير والتخميس ... هذا الشعرُ أجداثُ

وأوهامٌ مُخَرَّقةٌ وأضغاثُ

دعوا الخيام يشرب كأسه وحده

ويلعن ظُلمةَ الحُفرةْ

ويشكو قسوة الأقدار للندمان

دَعوا (شوقي) يُسَبّح ربّه السُّلطان

[1]-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 125.

[2] – محمّد عفيفي مطر ، الأعمال الكاملة، ج1، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 36 .

ويلبس تاج مملكة مُزيّفة بلا تيجان

دعوا المَوتى

فالشاعر يدعو صراحة إلى تجاوز أشكال الشعر القديم كالتشطير والتّخميس والتّوشيح، وتجاوُز موضوعاته وأغراضه القديمة كالمدح والشكوى والخمريات. وبالمقابل، فقد جسّد في قصيدته شكلَ الشعر الحر، فاعتمد على تكرار تفعيلة الوافر (مُفاعَلَتُن) عددا غير مُحَدّد من المرات في كلّ سطر. ولم يلتزم برويّ واحد، بل كرّر الثاء مرّتين ثمّ الهاء السّاكنة مرّتين، ثمّ النون ثلاث مرّات، فاختيار الرويّ لديه مَحكوم بنوع الموسيقى التي يُفتَرضُ أن تكون مُسايرة لطبيعة المعنى الشعري ولنفسية الشاعر. وبذلك، يكون قد جمع بين التجديد الفني والثورة المُعلَنة على الشعر القديم، حيث دعا إلى التّخلي عن أغراضه ومضامينه وأشكاله العروضية.

وأبدت نازك الملائكة، بدورها، إعجابها بِما أتاحه لها نظام التفعيلة من حرية وسهولة في النظم وتَفرُّغ للفكرة، وعبّرَت، بالمقابل، عن ضيقها بالشكل العمودي، واستدلّت بهذا المثال من بحر المُتَقارب ذي التفعيلة الوحيدة (فَعولن):

يداك للَمس النجوم

ونَسج الغيوم

يداك لِجَمع الظلال

وتشييد يوتوبيا في الرمال

ثمّ علّقت على هذا المَقطع الشعريّ بقولها: «أ تراني لو كنتُ استعملت أسلوب الخليل، كنتُ أستطيع التعبير عن هذا المعنى بهذا الإيجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا ... فأنا، إذ ذاك مضطرّة إلى أن أُتمّ بيتا له شطران، فأتكلّف معاني أخرى غير هذه أملأُ بها المكان، وربّما جاء البيت الأوّل بعد ذلك، كما يلي:

يداك للمس النجوم **الوضاء** ونسج الغمائم **مِلْءَ السّماء**»[1].

إنّ هذا الانبهار الذي أبدته الشاعرة تُجاه الشكل الجديد، لا يعني التّقليل من قيمة الشعر القديم، فليس كل من كتب بالشكل القديم يتكلّف المعاني من أجل ملء الفراغ، كما تقول نازك، بل إنّ المسألة تتعلّق، أساسا، بموهبة الشاعر نفسه. فكم من شاعر أعجَزته أوزان الخليل فحاول مُداراةَ عجزه بالالتجاء إلى الشعر الجديد! غير أنّ فضاء الحرية الذي تغنّت به نازك لم يكن كافيا لستر عيوبه، فراح يتكلّف من المعاني كلّ غَثّ وسمين لملء الفراغ، والتجأ إلى لُغة عرجاء وأسلوب هزيل، وكم من شاعر فذّ، اكتملت موهبتُه، فنَظم في الشكلين، القديم والجديد معًا، وكان في كليهما مُبدعا! وإنّما يكون التجديد تجديدا فنيا إيجابيا بيد الشاعر الحقيقي الذي إذا مال إلى الشعر الحرّ مال إليه مُختارا، قاصدًا التجديد بوعي، وليس لعجز منه عن تسلّق عمود الشعر القديم.

4- **القافية في الشعر الحرّ:**

[1]- نازك الملائكة، مقدمة (شظايا ورماد) ، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997،ص : 11.

كان الشاعر القديم مُلزَما بجعل نهايات أبياته موحّدة الرويّ، بينما تحرّر الشاعر الحديث نسبيًّا من هذا القيد، حيث أبقى مُنَظِّرو شعر التفعيلة على القافية كعنصر أساس في تشكيل الموسيقي والإيحاء بالدلالة، لكنّهم أبقوا الحرية للشاعر في تنويع قوافيه، فهو يختار القافية التي تلائم المضمون الشعري والحالة النفسية المُعبَّر عنها في السطر الواحد أو في المقطع، ويلتزم بها أو يغيّرها تَبَعًا لذلك كيفما شاء في القصيدة الواحدة، فيُنهي سطور قصيدته نهايات تتشابه حينا، وتختلف حينا آخر، وقد تختلف نهايات السطور اختلافا كاملا إن اقتضى الأمر ذلك، « وهكذا صارت القافية هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية في السطر الشعري، وهي النهاية الوحيدة التي تعبّر عن سُكون النفس في ذلك المكان»[1]. فالقافية لم تعد قيدا يدفع الشاعر إلى تصنّع الألفاظ كي تتوافق نهايات أبياته، بل صارت مرتبطة بتجربة الشاعر نفسه، تنقل ما يموج في نفسه من أحاسيس، وما تتفجر فيها من دلالات، قد يعجز اللفظ الصريح عن نقلها، فينوب عنه حرف الرويّ بإيقاعه الفَريد. وأصبح الشاعر حرّا في اختيار نهايات الأسطر، لا يوجّهه إلا خياله الشعري وثراءُ لُغته ونضج تجربته.

ترى نازك أنّ الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا المتوفّرة في شعر الشطرين. فالقافية لم تَعد وسيلة لإطراب السّمع فحسب، بل غَدت وَسيلة للإيحاء ولنَقل المضمون وتكثيف الدّلالة الشعريّة، ومن هنا فإنّ حُسن اختيار القوافي يُعبّر عن قدرة الشاعر على مُسايرة التغييرات الجذرية التي أحدثها شعر التفعيلة في البنية الموسيقية للقصيدة الخليلية، تقول نازك الملائكة: «ولذلك فإنّ مَجيء القافية في آخر كل شطر، سواء أكانت مُوحّدة أم مُنوّعة، يعطي هذا الشعر الحرّ شعريّة أعلى ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له»[2]، واستشهدت الناقدة بقصيدتين، كلتاهما من بحر الكامل، الأولى مُرسَلَة من دون قافية، لصلاح عبد الصّبور، يقول فيها:

كنّا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذّبين كآلهة
بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المَقيت
طال الكلام مضى المَساء لجاجة، طال الكلام
وابتلّ وجه الليل بالأنداء

والقصيدة الثانية لنزار قباني، يقول فيها:

ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثّة البيضاء تدفعه جموع الراقصين

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص180.
[2]. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 191.

ويهمُّ فارسُكِ الجميل بأخذه فتُمانِعين

وتقهقهين

((لا شيء يستدعي انحناءك، ذاك طوق الياسمين))

حيث ترى نازك الملائكة أنّ نزار قباني أحسنُ وقعا وأكثر تأثيرا من قصيدة عبد الصبور التي فقدت جمال الوقع وعلوّ النّبرة بسبب غياب القافية.[1] بينما يرى نقاد آخرون، ومنهم رمضان الصبّاغ، أنّ مفهوم التجديد عند الشاعرة بقي محدودا، فهي لم تَستَغنِ سوى عن قاعدة تساوي الأشطر، بينما احتفظت بكلّ جماليات الشعر الخَليليّ الأخرى،[2] فكبّلت الشعر من جديد، بحجّة الحفاظ على إرث الخليل العروض تارة، وبحجّة مراعاة ذائقتها الشعرية، التي كانت تقليدية إلى حدّ بعيد، تارة أخرى، وتلك حُجج لم تُقنع الشعراء المجددين ولم تمنع القصيدة المعاصرة من مواصلة الخروج عن قواعد الخليل وإجراء تغييرات جذرية في بنية القصيدة.

استدلّ الصبّاغ بقصيدة للشاعر أمل دنقل، بيّن من خلالها أنّ جماليات الشعر الحر لا تكمن في تلك التعديلات المحدودة التي دعت إليها نازك، وإنّما في تشكيلات جديدة مُبتَكرة، بعيدة عن التصور الخليلي لبنية القصيدة، كهذا المثال الذي تمسّك فيه الشاعر بوحدة القافية، وأضاف لها في الوقت نفسه وسيلة تعبير أخرى هي طول الأسطر وانتقاء الكلمات ذات الإيقاع الخاص:

«أيها الواقفون على حافة المذبحة

أشهِروا الأسلحة!

سقط الموت، وانفرط القلب كالمسبحةْ

والدّم انساب فوق الوشاح!

المنازل أضرحةْ

والزنازن أضرحةْ

والمدى أضرحةْ

فارفعوا الأسلحةْ

واتبعوني!

أنا ندَمُ الغَد والبارحةْ

رايتي عظمتان وجمجمةْ

[1]. ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 191.

[2]. ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العبي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 181.

وشعاري الصباح»[1].

فالقافية مُنتظمة ومع ذلك كان تأثيرها إيجابا في النص، إلى جانب الوقفات القصيرة ذات الإيقاع المُتسارع المُثير للانفعال، فالسطر الثاني القصير (أشهِروا الأسلحة!)يوحي بالسرعة والحسم، ويؤدي غرضا نفسيا تحريضيا، ثم تقصُر الأسطر حتى تصير تفعيلة واحدة (واتبعوني)، هي بمثابة مفصل بين موقفين شعريين، موقف الاستبداد وموقف المقاومة والثبات، فكأنه يقسم المقطع إلى قسمين متقابلين نفسيا ودلاليا.

أمّا بُلند الحيدريّ فلخّص جوهر التجديد عند الرواد الأوائل في ثلاثة أصول، تصُبّ جميعُها في بوتقة التّحرّر من الأشكال القديمة الثابتة، حيث نادوا جميعا بتحرير الشاعر من سُلطة المعايير الخارجية المفروضة مُسبقًا، والانتقال به نحو وسائل فنية جديدة يقتضيها التّعبير وتفرضُها التجربة المعاصرة. فالوزن والقافية وكلّ عناصر التشكيل الشّعري، قد صارت تَنبعُ لديهم من داخل النصّ، وتنمو نموّا عضويا في تَكامُل وانسجام. وتلك الأصول هي:

**أوّلا: تغيير علاقات الموسيقى بالقصيدة**: فقد وجد هؤلاء الشعراء أنّ«الموسيقى في القصيدة العربية الكلاسيكية شبيهة بإطار الصور الكلاسيكية، أي أنّها لا تتفاعل مع الموضوع»[2]. وخير مثال عن ذلك شعر المعارَضات، حيث ينظم الشاعر قصيدة يعارض بها قصيدة شاعر آخر، فنجده يخوض في موضوعات ومضامين مُختلفة، دون أنّ يغيّر في الوزن والقافية شيئا، فالموسيقى التقليدية شكلية، جاهزة، لا ترتبط بالموضوع ولا بالمضمون، وهي متصلة بمرحلة سابقة، ولا تصلح للتعبير عن التجارب المعاصرة، لهذا حاول هؤلاء الرواد البحث عن موسيقى جديدة للتعبير عن تجاربهم الفردية الجديدة،«بحيث تتحوّل الموسيقى في كل قصيدة إلى موسيقى القصيدة الخاصة، لا إلى موسيقى البحر»[3]، فيمكن للموسيقى أن تتغيّر كلّما تغيّر المضمون، ولا يكون الشعر مُلزما باستعمال موسيقى واحدة للتعبير عن مواقف مُتَباينة.

**ثانيا: الوحدة العضوية**: تعني «الانتقال من القصيدة ذات التسامي أو التركيب الطابقي إلى القصيدة ذات النموّ، العضويّ»[4]. فالمعنى في القصائد القديمة، باستثناء القصصية منها، مبنيّ طبقات بعضها فوق بعض، كلّ طبقة منها تقع في بيت أو عدد من الأبيات. أما القصيدة الجديدة فتنمو كلّ أبعادها نموا عضويا، في آنٍ واحد. وهذا يسمّى الوحدة العضوية.

**ثالثا: علاقة الشاعر مع المفردة**: يرى بُلند الحيدريّ أنّ الشاعر المُعاصرلم يحتَفِ بالمعاني المُعجَمية للكلمات، لأنّ قدرتها على التعبير محدودة، فقد وجَد الشاعر المعاصر أنَّ «المعنى القاموسي ليس ما يريده، ولكن إيحائية الكلمة،

---

[1]. ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العبي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، ص 181 - 182. والقصيدة لأمل دنقل، عنوانها: أغنية الكعكة الحجرية، (من سفر الخروج) – العهد الآتي – الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي القاهرة، 1995، ص336-337.

[2]- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا، ط 2، 1985، ص 86.

[3]- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا، ط 2، 1985، ص 87.

[4]- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص 89.

الكلمة الموحية. فإذا قُيِّض لي أن أختار بين كلمتي (سِكّين ومِدية) لاخترتُ السكّين ... فالسكيّن كلمة تُعايشنا في البيت ، ولها تداعيات في القوى الذهنية عند القارئ وتُطلق هذه الأبعاد من خلالها»[1]. فالشاعر الحديث قد يكتفي بعدد قليل من الكلمات، لكنها كلمات غنيّة بإيحاءاتها وبقُربها من حياتنا اليومية، مما يجعلها أعمق تعبيرا وأكثر تأثيرًا.

لقد وجد الشعراء المعاصرون في قصيدة التفعيلة حريّة الحركة والإبداع، فعملوا على تحرير الشعر من القيود الشكلية التي كانت مفروضة عليه من قبل في شكل قوالب جاهزة، فحرروا الكلمة من معانيها القاموسية المحدودة، وخلَّصوا الوزنَ من ضوابطه الثابتة الجاهزة، والقافية من نظامها الرّتيب، وحاولوا، بالمُقابل، نسج قصائدهم وفق قواعد نابعة من التجربة والموقف الشّعريين، بطريقة تجعل جميع عناصر التشكيل الشعري تنمو من الدّاخل في تآلف وانسجام ووحدة عضويّة، لتنقُل تجربة الشاعر ناضِجَة مُكتمِلَة. ولأنّ هذا التصوّر الحداثيّ بقي عَصيًّا عن التقعيد، لا تَكاد توضَع له قاعدة أو تُرسَمُ له حُدودٌ حتّى يتفلّت منها، باحثا عن شكل آخر غير مَسبوق، وكأنّه يرقُبُ كلَّ يوم في تَحَرُّره أُفُقًا جديدًا، فهو في بحث دائم عن شعريّة (جمالية) اختلف الشعراء في تصوّر شكلها ومُحيّاها، فمنهم مَن دعا إلى الاكتفاء بموجة التحرر الأولى التي أطّرتها [redacted] ومنهم من نادى بمزيد من التغيير دون التخلّي نهائيا عن جوهر الموسيقى التقليدية، بينما رأى آخرون أنّ الحلّ يكمُن في التّحلُّل (التنَصُّل) نهائيا من ضوابط الشعر العربي القديم، وعلى رأسهم محمّد الماغوط وجبرا إبراهيم جَبرا ومُظفَّر النوّاب وأنسي الحاج وعزّ الدين المناصرة، وأدونيس الذي قلب كلّ المفاهيم التقليدية للشعر والشّعريّة، سواء في دواوينه، أو في كتبه النقديّ (الشعريّة العربية).

**مراجع المحاضرة:**


1. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987.
2. محمّد عفيفي مطر ، الأعمال الكاملة، ج1، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
3. ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.
4. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.
5. عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا، ط2، 1985.


[1] - عبد العزيز المقالح،الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، ص 90و.

**-المحاضرة الخامسة:**

**الشعر العربي المعاصر: قضايا القصيدة الجديدة.**

**3- مفهوم الشعرووظيفته.**

اتخذت القصيدة العربية بعد نازك الملائكة والسياب والبياتي مَنحى تجديديا مُتَسارعا، بعدما تبيّن أنّ طريق التجديد التي شقّها هؤلاء الرواد كانت مَحدودة، ولا تستجيب لتطلعات الشعراء الشباب الراغبين في ارتياد أبعد آفاق التجديد. يقول إحسان عباس : «وقد أصبح من المعروف ان الرواد العراقيين ! نازك والسياب والبياتي ، كانوا هم رسل هذه الثورة بتأثير من الشعراء الإنجليز، وكانت ثورتهم في شكلها الأولي تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة دون الاستغناء عن القافية تماما، وتنويعا في عدد التفعيلات في السطر الواحد دون مبارحة الإيقاع المنظّم[1].غير أنّ تلك الثورة التي كانت تسعى إلى تحرير الشعر القديم من شكله الثابت، ما فتئت أن أنتجت شكلا آخر ثابتا، هو (شعر التفعيلة) الذي استقرّ على احترام قواعد محدّدة، لا يكاد يخرج عنها، أهمّها تعدّد القافية ، وتنوّع الإيقاع، والتخلي عن الأغراض التقليدية، وأصبح ثبات الشكل نفسه سمة مميّزة وجد فيها بعض الشعراء قيدا يستوجب الكسر، فكسروه وأَوغَلوا في التجديد،فبالغُوا في معاداة كلّ القيم الفنية القديمة كانتظام الوزن ووحدة القافية.

لقد شهد النصف الثاني من القرن العشرين ثورة كبيرة في مفهوم الشعر ووظيفته، غذّاها تنامي إحساس الشعراء بموجة التحرر والتجديد، واحتكاكهم المتزايد بالشعر الغربي ومدارسه الفنية، لذا يبدو من الأهمية بما كان استعراض مواقف بعض رواد الموجة الثانية من رواد الشعر العربي المعاصر، كأدونيس والبياتي وصلاح عبد الصبور، بغية تقفّي آثار التطورات الفنية الكبرى التي بلغها الشعر العربي المعاصر، والتحولات العميقة التي مسّت شعرية القصيدة العربية، وإن كنا نعترف بأنّه من الصعب الإحاطة بجميع مظاهر التجديد في الشعر المعاصر، نظرا لتعدد

[1] – إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1992،

مواقف الشعراء من القضايا المحورية كالموسيقى واللغة والتراث، وهي مسائل خلافية تعكس تعدّد مشاربهم والمؤثرات التي أسهمت في تشكيل شخصياتهم الفنية.

1- **مفهوم الشعر عند أدونيس**[1]:

تتضمن نظرة أدونيس إلى التجربة الشعرية تصورا جديدا مغايرا لمفهوم الشعر الجديد ووظيفته، وعلاقاته بالعالَم، وبالحياة، وبالفنون الأخرى. فالمعاصرة، بالنسبة إليه، لا تعني مجرّد تجديد مقَنَّن للأدوات التعبيرية القديمة، بل تعني الانطلاق إلى فضاء التجديد المَفتوح على الممكن، وعلى غير المتوقَّع.

أعاد أدونيس النظر في العلاقة التي تربط الشعر بالوزن والقافية مثلا، حيث سعى إلى تجاوز مسألة الشكل القديم نهائيا والتخلص من أهم مكوّنات موسيقي الشعر العربي التقليدي، معتقدا أنّها مجرّد معايير خارجية قد تجعل من الكلام نَظمًا، لكنها لا تمنَحه صفة الشعر، فقال: « إنّ تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي، سطحيّ، قد يناقض الشعر؛ إنّه تحديد للنظم لا للشعر. فليس كلّ كلام منظوم شعرا بالضّرورة، وليس كلّ نثر خاليا، بالضرورة، من الشعر»[2]، فشعرية القصيدة تكمن – حسب رأيه – فيما يتضمنه الكلام من تجربة إنسانية وصور فنية ورؤيا شعرية وإيقاع جميل، وهذه سِمات قد تتوافر في النثر كما تتوافر في الشعر.

الوزن، من وجهة نَظر أدونيس، مثلُ النّثر، كلاهما أداةٌ من أدوات كتابة الشعر، غير أنّ إتقان الأداة لا يعني القدرة على صياغة شعر جيّد، فشعريّة القصيدة لا تكمن في وجود الأداة فحسب، بل في قدرة الشاعر على إبداع نظام من العلاقات خاصّ به، و«الكتابة بالوزن أو بالنثر، ليست بذاتها امتيازا أو خصوصية، وإنما الامتياز والخصوصية في نظام التعبير، أي في عالم العلاقات الذي يبدعه الشاعر»[3]، وتلك العلاقات تمسّ عنصر اللغة ومدى قدرة الشاعر على إبداع لغة خاصة به تكون جزءًا من هويته الفنّية الخاصّة به، وتمسّ مستوى الرّؤيا الذي يتجلى في قدرة الشاعر على

[1] –علي أحمد سعيد إسبر، أديبٌ وكاتب سوريُّ الأصل، ولد سنة 1930م، لقب نفسه بـ"أدونيس" تيمُّنا بأسطورة أدونيس الفينيقية، تزوج بالأديبة خالدة سعيد، ولهما ابنتان: أرواد ونينار (فنانة تشكيلية وكاتبة)، يُقيم في فرنسا منذ 1986، درَّس بالجامعة اللبنانية، ويلقي محاضرات بعدة جامعات عربية وأوربية وأمريكية. تحصل على الإكليل الذهبي للشعر بمقدونيا، والجائزة الكبرى ببروكسل، وجوائز أخرى كثيرة. وصدرت له عشرات الدراسات والمُختارات الأدبية والدراسات النقدية. ويعدّ من أكثر الشعراء إثارة للجدل، سواء بأطروحة الدكتوراه (الثابت والمُتحوّل)، أو بطريقته التجريبية الجديدة في توظيف اللغة الشعرية.

[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص .

[3] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهاية القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص .

صياغة تجربته وتشكيل صورة جديدة للعالم، وتمسّ تلك العلاقات كذلك مستوى حيث تفاوت قدرة الشعراء في قدرتهم على تحويل الصورة إلى بنية تركيبية جديدة من إبداعهم.

ليست وظيفة الشعر، من وجهة نظر أدونيس، مقتصرة على نقل المشاهد ورواية الأخبار ولا على صناعة الأشكال، بل إنّ الشعر تعبير عن تجربة أعمق من حيث صلتها بالإنسان وبالعالم، تجربة إبداع وتغيير روحي وفكري للحياة، حيث قال إنّ «الشعر العربي الجديد يحاول أن يكون تجربة شاملة، أن يكون موقفا من الإنسان والحياة والعالم. ولم يعد معناه يقوم على الشكل. بمعنى أنّ النثر اليوم يمكن، في بعض الحالات، أن يعتبر شعرا. ومعناه اليوم يقترن بالخلق والتغيير، لا بالصناعة والوصف كما كان الأمر قديما. لم يعد الشعر شكلا، وإنما أصبح وضعا وحالة»[1]، فكل كلام تضمّن رؤيا شعرية فيها خلق وإبداع يمكن اعتبارها شعرا، بدليل أنّ أدونيس كان من أوّل المبشرين بما يسمى (قصيدة النثر) التي تحلّلت بشكل نهائي من الوزن والقافية، واستند أصحابها إلى معايير شعرية (جديدة) كالإيحاء، والرمز، وتكثيف اللغة، والحدس، والرؤيا الشعرية.

يبرّر أدونيس تجاوزه لمسألة الشكل الشعري، بأنّ التحرر من المعايير الشكلية كالوزن والقافية، لم يمنع القصيدة المعاصرة من أن تكون وسيلة للتواصل الحضاري، حيث بقي الكثير من القيم العربية الأصيلة التي زخرت بها القصيدة القديمةحيّةً ضمن الحركة الشعرية الجديدة، وتلك القيم لم تُستَمدّ من شكل الشعر القديم، بل من نزعة التصوّف فيه، تلك النزعة التي أمدّت الشاعر المعاصر بما يسميه أدونيس (الحدس الشعري).

فالشاعر المعاصر قد يقول كلاما لا تتوافر فيه المعايير الشكلية القديمة كالوزن والقافية، لكنّه يحمل رؤيا شعرية توجز تاريخا كاملا من العيش في وضع غير طبيعيّ. ترصد مواطن الاختلال الرهيب في هذا العالم وتَلج إلى عُمق معاناة الإنسان العربي، كقول محمّد الماغوط في قصيدته (مُدرجات رومانية):

«نعم دخلنا القرن الحادي والعشرين

ولكن كما تدخل الذُّبابةُ غرفةَ المَلك!»[2]

فالسطران يجسّدان أهمّ مكوّنات الشعرية التي نادى بها أدونيس، من حيث دقّتهما في وصف (وضع) أو (حالة) من التأزّم تمرّ بها الأمة العربية، ومن حيث تمكّنهما من رصد ذلك الاختلال الحضاري الحاصل في تاريخها بحدس شعريّ وإحساس فنيّ، تمكّن الشاعر بفضلهما، أن يسُدّ الفراغ الذي تركه الوزن والقافية بغيابهما.

لقد انتقل أدونيس بالقصيدة العربية من الاهتمام بشعرية الشكل الخارجي البرّاني، إلى التركيز على شعرية الرؤيا التي تعبّر بدورها عن أضاع مرتبطة بالحاضر والمستقبل، وليس بالماضي، وعلى التجربة الشعرية التي تمثل الجانب الداخلي الجواني في القصيدة.

---

[1] – أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص .

[2] – محمّد الماغوط، شرق عدن، غرب الله .. (مجموعة شعريّة)، ط1، دار المدى للطباعة والنشر، بغداد، العراق، 2005، ص .

إنّ جمالية الشعر تكمن أصلا في روح التجدّد المستمر، فكلّ قصيدة هي تجربة جديدة ورئيا شعرية فريدة. وانطلاقا من هذا المفهوم الجديد للشعرِ ولعلاقتِه بالحياة ولوظيفتِه فيها، يرى أدونيس بأنّ أهم مظاهر التجديد التي تحققت في الشعر العربي الجديد، في بعضه لا في كلّه، تتلخص في ثلاثة ملامح، هي:

**أوّلا:تجاوز الماضي:** يعني أدونيس بتجاوز الماضي التّخلّي عن «الأشكال والمقاييس والمفاهيم التي نشأت كتعبير عن أوضاع مرتبطة بزمانها ومكانها»[1]، فقد سعى أدونيس إلى إزالة هالة القداسة عن كلّ القيم والمعايير الفنية القديمة، وجعلها عرضة للتغيير والهدم والتجاوُز، باعتبارها أشكالا جاءت للتعبير عن أوضاع وحالات قديمة، ولم تعد قادرة على استيعاب الحاضر، ومن هنا فالشاعر العربي الجديد لم يعد يهتمّ بها إلاّ بالقدر الذي يتيح له محاورتها والإفادة منها وتطويرها. ولعلّ هذا الطرح يثير لدى القارئ عدّة أسئلة حول فعل التجاوز نفسه، ما هي حدوده؟ وهل الشاعر المعاصر مطالب فعلا بطرح الأشكال القديمة جميعها؟ ألا يمكن للتجربة أن تتجدّد داخل شكل قديم، يكون مَرِنًا قابلا للتشكُّل دون أن يفقد صلته بأصوله الشكلية الموسيقية، كما هو الحال في شعر التفعيلة؟ وقد نرى من الصُّعوبة تحقيق شعرية الشعر بالعزف على أوتار المعنى دون المبنى، خاصة إذا تعلّق الأمر بالذائقة العربية التي نشأت على حب الإيقاع والسير على حَدوِه في شعرها ونثرها، الأمر الذي لم يغفله حتى الوحي، فجعل الله تعلى جانبا كبيرا من الإعجاز القرآنيّ متعلّقا بالفاصلة والإيقاع الجميل، وأمر بترتيل القرآن ترتيلا. ثمّ إنّ التصوُّر الأدونيسي لمفهوم الشعرية، قد وضع الحركة الشعرية أمام محاذير جمّة، إذ فتح الباب لظهور كتابات لا تحمل من الشعر إلا اسمه، بدعوى التجديد. وهذا باب واسع للتفكير والنقاش.

**ثانياّ: الطرافة:**يقصد بها أدونيس الفَرادَة والجدّة والابتكار، أو ما يسمّيه: "انعدام السوابق المماثلة"[2]، فالشاعر المعاصريرفض التقليد وتكرار النماذج القديمة، ويسعى إلى تخليص الشعر من النماذج والمقاييس والقواعد الجمالية المنطقية التي كانت تُسيطر عليه، حيث صارت القصيدة الجديدة انبثاقًا من الداخل، من تجربة الشاعر، من معاناته الداخلية الخفيّة، ومن حنايا النفس الغامضة.

وبسبب ذلك الغموض الذي يلُفُّ التجربة الشعريّة بمفهومها المعاصر، يرى أدونيس أنّ الشاعر لا يستطيع أن ينقلها واضحة كأيّة صورة محسوسة أو حكاية مَعيشة، وإنّما يكتفي باستجلاء ملامحها وأبعادها الروحية العميقة عن طريق الرّمز والإيحاء.

وإذا كانت القصيدة المعاصرة تُعبّر عن تجربة فريدة ولم يسبق أن عُبِّرَ عنها، ليست تكرارا لتجارب سابقة، فإنّها تتطلب لغة فريدة مُتميّزة، لأنّ اللغة المُتوارَثة ببيانها ودلالاتها الوضعية المعهودة تكون عاجزة عن نقلها أو التعبير عنها، مما يقتضي من الشاعر ابتكار لغة جديدة تعتمد على الإيحاء بدل التعبير البياني العادي، لأنّ«هذه المُعاناة تُبطِلُ اللغة

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط 3، 1979، ص .

[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص.

أن تكون نَسَقًا لفظيا بيانيا، وتصبح حالة إيحائيّة»[1]، فالقصيدة المعاصرة تنبثق من مُعاناة خفيّة غامضة، وتنقل أحاسيس مُبهمة وصورًا نفسية عن طريق الإيحاء بها وإثارتها، بدلَ الحديث عنها ووصفها وصفًا مجرّدًا.

وتجدر الإشارة في هذا المقام أنّ التعبير عن التجربة بالرمز والإيحاء هي مَقولة شاعت من قبل بين دعاة المذهب الرّمزي، الذي ظهر في فرنسا متأثرا بفلسفة أفلاطون المثالية.ومن رواده شارل بودلير، وإدغار ألان بو، وستيفان مالارميه.

فالرمزيون يعتقدون أنّ الأشياء ووجودها الخارجي المحسوس ما هي في الحقيقة إلاّ رموزً للحقيقة المثالية البعيدة التي لا تدركها الأبصار ولا يمكن وصفها إلا رمزًا وإيحاءً.

**ثالثا**: الشعر إبداع وليس قاعدة: يقول أدونيس: «لم يعد الشعر يحدّد بالقاعدة، بل بالإبداع. هكذا يتحرر الشعر من نظام الجمالية الخارجية، وهو نظام عقلي منطقي»[2]، يرفضه الشعر. فالشعر يسعى إلى أن يكون مثل الحياة ومثل الطبيعة، أعلى من الكل المقاييس، لا يخضع لحسابات العقل، ولا يتمّ بشكل واعٍ، بل ينبع من إحساس فنيّ أو من غريزة فنيّة، دون أن يعني ذلك التغييب التام للعقل.

ولكي يتفادى الوقوع في ضيق التحديدات التي وقع فيها القدماء بقولهم إنّ (الشعر كلام موزون مُقفّى)، وهي عبارة تدفع إلى الانغلاق والثبات، وتتعارض مع جوهر الشعر وطبيعته الجوهرية التلقائية العفوية المتحررة، سعى أدونيس إلى تأسيس شعرية جديدة تقوم على التّجاوز ورفض الوضع القائم بمعاييره ونظمه وقيوده، ومن هنا دعا إلى تجاوز القصيدة الحكاية، أو قصيدة الزخرفة الشكلية والمواضيع الخارجية إلى قصيدة جديدة سمّاها (قصيدة الرؤيا)، وهي قصيدة لا تصدر عن حالة مزاجية ولا عن انفعال ظرفيّ ، بل تنبع من أعماق الشاعر من حدسه وخياله وتستوعب تحولات العالم المحيط به، لتشكل صورة شعرية تكشف عن تلك التحولات وتؤسس لعالم متجدّد غير ثابت.

الرؤيا مفهوم شاع بين رواد التجديد الشعري العربي، ويقصدون به أن تتضمن القصيدة نظرة متكاملة في الحياة، نابعة من فكر الشاعر وروحه وحدسه. يقول أدونيس: «إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا، بالإضافة إلى بُعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نُعرّف الشعر الحديث بأنّه رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها»[3]، فالرؤيا مفهوم له أبعاد روحية وفكرية وإنسانية عميقة وليس مجرّد تصوير خارجي أو نظرة سطحية، ومن ثمّ فقصيدة الرؤيا تحمل وعيا فنيا أو نوعا من المعرفة الكاشفة الخلاّقة المتطلّعة إلى تجاوز الظاهر والمحسوس، وتسعى إلى التغيير والكشف والخلق والبناء، فالرؤيا هي كشف وتأسيس لعالم يتجدّد باستمرار. ولا يتحقق هذا التأسيس إلاّ بالهدم والتجاوز والتحرّر .وتلك مَهَمّة تقتضي، بالضرورة، أن يَعيَ الشاعر العالم والواقع وعيا عميقا، سيما إذا كان ذلك الواقع يمثّل مظهرًا من مظاهر الجمود والتخلّف، يتطلّب التقويض أو العلاج والتقويم،ومن ثمّ فإنّ«علاقة الشعر بالواقع لغوية – فنية. . . فالشعر يغيّر الواقع لا من حيث يقلبه سياسيا أو

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص.

[2] – أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي،ص.

[3] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 6، 2005، ص.

اقتصاديا أو اجتماعيا، بل من حيث أنّه يتجاوزه ويقدّم صورة جديدة لواقع جديد أفضل وأغنى. »[1] ،فالرؤيا ثورة تنبثق من وعي عميق للواقع.

يقول أدونيس في قصيدته (مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف) [2]:

لم تيأَسْ انتَفَضتَ صرتَ الحلمَ والعيون
تظهر في كوخ على الأردنّ أو في غزّة والقُدسْ
تقتحم الشارع وهو مَأتَم تتركه كالعُرسْ
وصوتك الغامر مثلُ بحرٍ
ودَمُكَ النافرُ مثلُ جَبَلٍ
وحينما تحملك الأرض إلى سريرها
تترك للعاشق للاحقِ جَدولينْ
من دَمك المَسفوح مرّتين.

يكشف الشاعر في هذا المقطع عن ارتباطه القويّ بالأرض، وعن رؤيته لأبعاد ذلك الارتباط العضويّ الذي يتجاوز مستوى الانتساب الشكلي إليها، أو التعلّق السطحيّ العابر بأشيائها، فالشاعر هو الحُلُم والأمل، المتجدّد دائم الانبعاث، حيثما أنّت الأرض واستصرخت كان حاضرا، يزرع الثورة والأمل في أوصالها.ومن شدة عشقه للأرض فإنّ الحدود بينه وبينها تُلغى، ويصيرُ العاشق حاضرًا في كل رُبوعها، في القدس وفي الأردنّ وفي كلّ شبر منها.

يجسّد المقطع حقيقة الرؤيا الشعرية التي دعا إليها أدونيس، من خلال صورة الإنسان المَنشود، الثوريّ العاشق، المتماهي في الوطن. إنّه يتعلّق بالأرض تعلّقا خاصًّا عميقا، فيصير بعضًا منه، يولد فيها ، وبدمه يفتدي بقاءها، وأمّا موته فليس رحيلا، بل عودة إلى حضن الأرض بعد أن أدّى مَهمّته السامية في الحياة، وبعد أن ترك خلفه من يرث عشقه للأرض ودمه الثائر.

لعلنا نكون بهذه القراءة قد تبيّنا ملامح رؤيا شعرية، تسعى إلى تشكيل عالم جديد، يقوم على مفاهيم وقيم جديدة، ينفض فيه الإنسان غبار الخنوع والهزيمة ويرفع شعار الثورة والمقاومة. يسمو بالعلاقة التي تربطه بالأرض من مجرّد انتساب بالوثائق إلى مستوى العشق الذي يبلغ به غاية التضحيّة والخُلود. إنها رؤيا تحلم بالتغيير، وتستشرف النّصر من عمق المأساة، لأنّها اكتشفت في ثنايا الزمان والمكان الحزينين قوّة كامنة، هي قوّة الشهادة التي تعني الإصرار حتى تغيير ذلك الواقع، أي تحقيق النصر. وهذه الرؤيا ليست وليدة استنتاج منطقي أو حسابات منطقية بحتة، وليست

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، سياسة الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط 2، 2005، ص 157.

[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، الأعمال الشعرية الكاملة (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)، دار الساقي، دار المدى، دمشق، سوريا، ط 1، 1996، ص.

شخصية مرتبطة بمصير فرد أو مجموعة أفراد، بل هي رؤيا كونية نابعة من فكر الشاعر وعقله وروحه وحَدسه وتجربته مَعًا.

يرتبط مفهوم الرؤيا عند أدونيس بمرجعيات روحية شرقية،وفلسفية غربية، تتجاوز الظاهر المرئيّ، فقد بدا جليا تأثر الشاعر بالفلسفة الغربية التي أمدّدته بالقدرة على الانفصال عن الواقع، وممارسة التفكير التجريدي الفلسفي الهادف إلى بناء عالم جديد ينبعث من ركام الهزائم، وإنسان عبقري ينبثق من رحم الانحطاط والهزيمة. ومن أهم التيارات الغربية التي تأثر بها أدونيس السوريالية (Le surréalisme)، وهي حركة فنية أدبية حديثة، تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن والخيال والحلم بصورة عفوية لا تخضع لمراقبة النظام والمنطق والعقل. كما أمدّه الفكر الصوفي الشرقي بالقدرة على التحرّر من الواقع بكل تناقضاته، والتغلغل في أعماق الروح من أجل استبطان الحقيقة الكامنة وراء زيف العالم المرئي، حيث قال: «تأثّرتُ بالسوريالية كنظرة، والسوريالية هي التي قادتني إلى الصوفية، تأثرتُ بها أوّلا ولكنني اكتشفتُ أنّها موجودة بشكل طبيعيّ في التصوّف العربيّ، فعدتُ إليه»[1]. يتقاطع التياران في كونهما ذَوَي طابع روحي، ويقومان على مقولة التحرر من العالم الظاهر، فالسوريالية مذهب فني يرى أصحابه أنّ الكتابة يجب أن تكون تعبيرًا عن العقل الباطن أو اللاّوعي ولا يوجهها العقل أو المنطق، هو موقف غير بعيد عن الصّوفية التي تُعرف بكونها طريقا روحيا يسلكه العبد لتزكية النفس وتطهير الأخلاق، وهو السبيل الذي يفتح للمتصوّف باب الارتقاء في مَراتب مَعرفة الله والقُرب منه.

وقد منح هذان التياران الشاعرَ المُعاصر إمكانية الغوص في أعماق الروح ، والارتقاء في مراقي البحث عن الحقيقة المتمثّلة في بناء عالم جديد على أنقاض العالم المُهترئ الذي يعيش فيه، وعملية الهدم والبناء التي يصبو إليها الشاعر هذه تحتاج إلى قوّة روحية كبيرة،يستبطِنها شعريا بالغوص في أعماق الروح والفكر والخيال، فتنجلي في شعره رُؤيا شبيهة بنبوءة تبشّر بها القصيدة خارج كل حسابات العقل،وهذا ما عبر عنه أدونيس بقوله:[2]

هذا الجيل الطالع بعدي مثلَ هدير الأشياء
هذا الجيل وقفتُ عليه كلّ غنائي
لم يولد بعد، ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن
ها هو يحرق ثوب العفن.
ها هو ينقُب سَدّ الأمس،
بيد الشمس،
ذاك الجيل الطالع بعدي مثلَ الماء

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن، ص.
[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، فاتحة لنهايات القرن،

مثل هدير الأشياء.

إنّ صورة الجيل الثائر التي ينقلها الشاعر عبر هذا المقطع الشعريّ، ليست محاكاة للواقع ولا استنتاجا منطقيا لتحولاته، بل هي رؤيا شعرية تنبثق من حدس الشاعر وخياله، ومن إيمانه الروحي العميق بضرورة حدوث الانبعاث يومًا.

وتماشيا مع نزعته الفلسفية الصوفية،ركّز أدونيس اشتغاله على لغة الشعر، فسعى إلى تحريرها من بعض تقاليدها وعلاقاتها الإحالية المحدودة التي قيّدت دلالاتها، حتى يعطي للكلمة حياة حرة جديدةتتجاوز بها بعض القوانين الخارجية التي تمنع تطورها، وفي ذلك يقول الشاعر إنّ «تحرير اللغة من مقاييس نظامها البرّاني، والاستسلام لمدّها الجوّاني، يتضمّنان الاستسلام، بلا حدود، للعالم»[1].واللغة إذا تحررت مَنَحت للشاعر فضاءً أرحب للتعبير، وللوصول إلى المعنى والدلالات الروحية البعيدة، فتصبح اللغة بذلك وسيلة لمحو الحدود بين الشاعر والعالَم.

غير أن دعوى تحرير اللغة التي نادى بها أدونيس قد قابلها بعض النقاد بامتعاض ورفض كبيرين، خاصة حين تحوّل التّجديد إلى هدم غير مبرّر لقواعدها الأساسية، ومن ذلك الظاهرة التي تتكرر كثيرا في شعر أدونيس، وهي تحويل همزة الوصل في (أل) التعريف إلى همزة قطع، كقوله: في قصيدة (النهار):

ألنهار كسانا

بعباءته القديمة.

ألنهار بكانا هنا وبكانا هناكْ

فاتحا صدره للهزيمه

راسما شارة المَلاكْ

فوق أشلائنا وخُطانا.[2]

فماذا يفيد هذا التجاوز الغريب لقواعد اللغة شعريةَ الشعر، وأي إيحاء جديد يضيفه لكلمات القصيدة؟ فالمقطع يرسم صورة لزمن الكساد والجمود الموهِم بالطّمأنينة، زَمن يطلّ فيه النهار مُنيرا هادئا كأنّه مَلاك، وهو في حقيقته يومٌ آخر للموت والجمود والتخلّف، ليس فيه جديد، بل هو مجرّد تكرار للماضي. وربما أراد الشاعر التعبير عن مدى امتعاضه من ذلك النهار الجديد القديم، الثقيل بوقعه، فصدّره اسمَه بهمزة قطع ثقيلة بدل همزة الوصل، لكنّ اللفظ لم يعد ثقيلا فحسب، بل صار نَشازً مُستَهجَنًا، وكان الشاعر كمن أراد أن يُخرج النّهار من أعماق بئر سقط فيه فمدّ إليه حَبلا لُغويا مُهتَرئا، فضاع النهار وضاع معه الحبل، وسُئل المتنبّي عن حاله لقال:

نُعيب زَماننا والعيبُ فينا وما لِزَماننا عَيبٌ سِوانا

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 3، 1996.

[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، الأعمال الكاملة - أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى.

ومن الخصائص التي طبعت لغة الشعر المعاصر عامة، ولغة أدونيس خاصة، ظاهرة الغموض التي شاعت في قصائده، وهي ظاهرة قد نجد لها تبريرًا بغموض العوالم الروحية التي تنبثق منها القصيدة لديه، أو بالغموض الذي يلفّ رؤيا الشاعر نفسِه، فالرؤيا ليست حدثا معيشا ولا واقعا محسوسا ينقله الشاعر بواسطة لغة واضحة الدلالة، بل هي تصورات غير متناهية، يلفها الغموض والفجوات الدلالية، لأنّ مَنشَأها روحي صوفي خيالي، يصعب أن تمسك به الكلمات العادية. غير أنّ الغموض الذي نادى به أدونيس، كثيرا ما حوّل الشعر إلى طلاسم وصور تفتقد إلى الانسجام الداخلي بين عناصرها، أو إلى عبث غير مُجدٍ بالكلمات، ومثال ذلك قوله في قصيدة (السماء الثامنة) التي وردت ضمن مجموعة من القصائد، موسومة بـ: (رحيل في مدائن الغزالي):[1]

...(شددتُ فوق جسدي ثيابي

وجئتُ للصحراءْ

كأنَّ البُراقَ واقفاً يقودُه جِبريل، وجهُه كآدم،

عيناه كوكبان

والجسم جسم فَرَسٍ. وحينما رآني

زَلزَلَ مثل السمكة

في شَبَكَهْ . . .)

. . . . . .

أيقنتُ هذا زمن التناسُخِ – الإضاءَهْ:

<u>ألشمسُ</u> عينُ قطّة

والنّفطُ عين جَمَلٍ

تقلّد الخنجَر والعباءة،

فقد تحوّل الشعر في هذا المقطع إلى رصف قسري لشخصيات دينية لا يربطها سوى سياق قصّة الإسراء والمعراج، بينما يشوّهها الشاعر بحشد من الألفاظ التي يبدو أنّه أراد من خلالها إلباس القصّة أبعادا صوفية مستوحاة من فكرة الحُلول التي قال بها الحلاج، حيث يبدو أنّ الشاعر المتدثّر بثياب الغُموض، القادم إلى الصحراء قد حلّت فيه قوّة زَلزَلَها البراق وانهزم. لكنّ هذا التّخريج الذي يجهد الفكر لربط خيوطه، يزداد إغراقا في الإبهام والغموض مرّة أخرى بحضور فكرة (التناسُخ)، وهي فكرة مستوحاة من بعض المعتقدات الدينية الشرقية، لا علاقة لها بالصورة الأولى ذات الاتجاه الإسلامي. الأمر الذي يزيد كلمات المقطع وعناصر الصورة الشعرية تنافرا ويجعلها أقرب إلى التهويم منه إلى الخيال المنسجم.

[1] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، الأعمال الكاملة ، ج2، (هذا هو اسمي وقصائد أخرى)،

لقد وجّه بعض الدارسين نقدا شديدا لأدونيس بسب ظاهرة التعقيد اللغوي والغموض المبالغ فيه، حيث اعتبروا ذلك نوعا من قصور اللغة وتفكك الخيال لديه، ومثال ذلك قوله في قصيدة (فصل المواقف): [1]

«الزمن فخَّارْ والسماء طحلُبْ. ماذا تفعل؟

أصير الرّعدَ والماء والشيء الحيّ.

وحين تفرغ المسافات حتى الظل؟

أملؤها بعين تلبس الجهات الأربع،

أملؤها أشباحاً تخرج من الوجه والخاصرة

وترشحُ بالحلم وذاكرة الشجر.

وحين لا تواتيكَ الدنيا؟

ألهو بعينيّ ليزدوجَ فيها العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين» [2]

فقد علّق السامرائي على هذا المقطع بقوله: : «إنّي لأرثي لهذه الكلمات التي حَبسها أدونيس هذا وقَسَرها على أن تظلّ حبيسة لا تفقهُ هويّتها، بل تبتئس من جاراتها لما قدّر لها أن تكون حيث جاءت»[3]، فالغموض هنا ناتج من الإغراق في الخيال بطريقة سوريالية متملّصة إلى حدّ ما من الوعي ومن رقابة العقل، مما جعل الشاعر يسعى التأليف بين ما لا يأتلف في العرف اللغويّ.

ويبقى أدونيس، في الأخير،شاعرا مثيرا لجدال نقديّ لا يفتر، سواء بين النقاد المحافظين ونُظرائهم السائرين في تيار التجديد، أو بين المجدّدين أنفسهم، الذين انقسموا بدورهم إلى فئتين، فئة ترى أنّ التجديد حركة مستمرة لا يمكن أن توقفها حواجز اللغة ولا تقاليد الشعر العـ[redacted]ة تدعو إلى ضرورة الحفاظ على طبيعة اللغة العربية وجمالياتها التي تمنحها هويتها، والتمسّك بجوهر الشعر العربي وقيمه الأصيلة القابلة للتطوير، بدل الإغراق في التغريب والهدم، حتى لا يُفتح المجال لكلّ نشاز أن ينتسب إلى روضة الشعر.

[1] – إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر، عمان، الأردن، (د س ط)،

[2] –أدونيس (علي أحمد سعيد)، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار، دار الآداب، بيروت، لبنان، (د ط)، 1988،

[3] – إبراهيم السامرائي، في لغة الشعر، دار الفكر، عمان، الأردن، (د س ط)،

## المحاضرة السادسة:

## الشعر العربي المعاصر: قضايا القصيدة الجديدة.

### 4- مفهوم الشعر ووظيفته.

**5- التجديد في رأي عبد الوهاب البيّاتي[1]:**

عرف عن عبد الوهاب البيّاتي أنّه **ثالث الرواد الأوائل الذين اقتحموا تجربة الشعر الحرّ، كان شاعرا و اقعيا، مرتبطا بقضايا عصره وأمّته**، شديد الارتباط بواقع الشعوب العربية ومعاناتها، ومن ثمّ فإنّ التجديد الشعريّ بالنسبة إليه فعل مرتبطٌ بالمجتمع ، يُعبّر عن حاجة ماسة اقتضاها تطور الحياة. فالتجديد «ليس ثورة على العروض والأوزان والقوافي كما خُيّل للبعض، بقدر ما هو ثورة في التعبير»[2]، لذا فإنّ الشاعر المعاصر، عامّة، والبيّاتي خاصة، كان دائم السّعي إلى تجديد ذاته ومواكبة زمنه من خلال إيجاد الوسائل الفنية الملائمة للتعبير عن قضايا عصره، سواء أتعلق الأمر بالمضامين والمعاني، أو بأساليب التعبير وبطرائق التصوير، وهذا ما أعطى لتجربة البيّاتي الشعرية ومواقفه النقدية أبعادا حداثية مُتميّزا مسّت جميع عناصر التشكيل الشعري.

**1- البحث عن قيم فنية جديدة:**

ثار البيّاتي على الشعر العربي التقليدي كلّه واتهمه بالجمود، ولم يعترف بصوَر الحداثة التي تغنّى بها شعراء العصر الحديث كالبارودي وشوقي وجبران، كما تمرّد على الكثير من القيم الشعرية التي كانت سائدة قبله، «وقد أدّى التمرّد عند البيّاتي وأفراد جيله إلى الثورة التي ظهرت فيما بعد في الأسلوب التعبيري، وفي طريقة الأداء »[3]، وهي ثورة تجسّدت في شكل بحث مستمر عن الأدوات الفنية القادرة على نقل تجربته حيّةً مؤثِّرةً في الواقع، فالحداثة الحقيقية لا

---

[1] عبد الوهاب البيّاتي (1926 – 1999) شاعر عراقي ولد في بغداد .تخرج بشهادة اللغة العربية وآدابها 1950، اشتغل مدرسا ومارس الصحافة مع مجلة الثقافة الجديدة لكنها أغلقت، وفصل عن وظيفته، واعتقل بسبب مواقفه الوطنية. سافر إلى سوريا ثم بيروت ثم القاهرة .واشتغل أستاذاً في جامعة موسكو الحكومية، وزار معظم أقطار أوروبا الشرقية والغربية .

أسقطت عنه الجنسية العراقية سنة 1963، فعاد إلى القاهرة وأقام فيها إلى عام 1970، ثم أقام الشاعر في إسبانيا، فنال بها شهرة أدبية كبيرة. توفي في دمشق عام 1999. وصدر له ديوان في ثلاثة أجزا، ومسرحية (مُحاكمة في نيسبور) وأعمالا أخرى.

[2] - ديوان البيّاتي، مج2، دار العودة. بيروت، ط3 ، 1979.

[3] – عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط2، 1985

تعني تصوير الواقع بأدوات فنية جديدة فحسب، بل تعني إعادة إبداع الواقع وإحداث تغيير فيه، فالبيّاتي «لا يرى الشعر في تجربته انعكاسا للواقع، بل هو إبداع للواقع، وهو لذلك يرى الثورة فنا أو بالأحرى شعرا، وحين ينظر إلى الوطن العربيّ يراه جسدا مغطّى بالتعاسة »[1]، وإذا علمنا أنّ إحداث التغيير الجذري في حياته وحياة شعبه هو غاية ما يطمح إليه الشاعر ، فإنّنا سندرك بسهولة أنّ التجديد عنده لم يعُد مجرّد تغيير للأدوات الفنية، بل بحثًا عن طريقة فنية تمكّنُ الشاعر من إبداع الواقع، بكشف حقيقة مآسيه وجراحاته الغائرة، بغية تجاوزها والتطلّع إلى بناء واقع أفضل، تُجتثّ فيه جذور المعاناة والألم. ولعلّ هذا ما يجعل شعرَه استكمالا لمشروع التجديد الشعري الذي أطلقته نازك الملائكة والسياب، وركّزا من خلاله على شكل القصيدة ونظامها الموسيقي، وفي ذلك يقول إحسان عباس: « فإذا كان نازك والسياب قد اشتركا في ارتياد شكل جديد، فإن البيّاتي كان أسبق المجددين إلى تغيير طبيعة المحتوى في ذلك الشكل. »[2] ، حيث ربط الشعر بالواقع الحضاري الحالك الذي تمرّ به الأمة، وخاصة قضيّة فلسطين التي ارتبط ميلاد الشعر المعاصر بها زمانيا وكان لها تأثير عميق في مضامينه واتجاهاته. غير أنّ ارتباط البيّاتي قد امتدّ ليلامس كلّ الثورات التحررية في العالم، من مُنطَلق توجّهه اليساري (الاشتراكي) المناهض لجميع أشكال الاستعمار والقهر، كما حَضَرت في شعره كلّ القضايا العالمية المعاصرة كالحرب والسلام، والتمييز العنصري، والحرب الباردة بين المعسكرين الكبيرين والاستعمار الجديد، وظهور معسكر عدم الانحياز، وقضايا البترول والصراعات والتكتلات السياسية وأثرها في داخل البلاد العربية، وغيرها من القضايا التي أسهمت في تبلوُر مفهوم جديد للشعر الثوري، و(الرؤيا) المستقبلية التي نادى بها كل الشعراء المعاصرين.

لقد عرض البيّاتي لأشكال المعاناة التي يعيشها الإنسان المعاصر، والمثقف بشكل خاص وهو يعاين مظاهر الشقاء والبؤس الذي فرضته سلطة المال والاستعمار على الإنسان العربي، وتتجسد لديه المأساة في المدينة التي تمثّل الحضارة الغربية المادية الفاقدة للقيم الإنسانية النبيلة، وهذا ما نجده واضحا في قصيدته: (المدينة)[3]

وعندما تعرت المدينة

رأيت في عيونها الحزينة

مباذل الساسة والصوص والبياذق

رأيت في عيونها المشانق

تُنصَب والسجونَ والمحارق

والحزنَ والضياعَ والدخان

رأيت في عيونها الإنسان

[1] – عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل.

[2] . إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978،

[3] – عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

يُلصَق مثل طابع البريد

في أيّما شيء

رأيت الدم والجريمة

وعلب الكبريت والقدّيد

رأيت في عيونها الطفولة اليتيمة

ضائعة تبحث في المزابل

عن عظمة، عن قمر يموت فوق جثث المنازل

اللافت للنظر أنّ البيّاتي يسلك نهجا واقعيا سلِسا في نقل صورة المأساة فلا يغرق الخيال ولا في نسج الصور، بل ينقل مشاهد صادمة بكلمات عفوية بسيطة، وكأنّه يسعى إلى التعبير عن المضامين الجديدة المتعلقة بحياة الإنسان البسيط بلغة مباشرة تستعير من قاموس العامّة لتُعرّي الواقع وتفضح عيوبه، دونما حاجة إلى الإغراق في الخيال أو في الأحلام الرومانسية البعيدة.

رغم صعوبة الإحاطة بجميع مظاهر التجديد والمعاصرة في شعر البيّاتي، سنقف عند أبرز عناصر التشكيل الشعري التي عمل جاهدا على إعادة النظر في بنائها وهندستها.

**2- التجديد في الموسيقى:**

تتشكل موسيقى الشعر العربي من عنصرين أساسين، هما الوزن والإيقاع، فأمّا الوزن فيتشكل من تكرار التفعيلات وفق نظام البحور العروضية المعروفة، ومن ثمّ فالوزن هو موسيقى الشعر الخارجية المحكومة بضوابط فنية ثابتة ومعلومة، مع إمكانية الخروج عنها في حدود ما تسمح به الزحافات والعلل. أمّا الإيقاع فهو الموسيقى الداخلية التي تصدر عادة عن الحالة النفسية الخاصة التي يمرّ بها الفنّان. والإيقاع سمة تتردّد في الشعر والنثر معا، بدرجات متفاوتة، وليست مختصّة بالشعر، بينما يختص الوزن بالشعر فحسب. وقد بيّن جميل صليبا ذلك بقوله: «والفرق بين الإيقاع والوزن، أنّ الوزن مؤلّف من أقسام متساوية الأزمنة، على حين أن الإيقاع مؤلف من أقسام متفاضلة الأزمنة، أضف إلى ذلك أن الوزن مؤلَّف من تعاقب أزمنة الألحان القوية والليّنة في نظام ثابت ومكرر، على حين أن الإيقاع مصحوب بنقرات مختلفة الكمّ والكيف تدل على بداية اللحن أو نهايته أو على أماكن الضغط واللين في أجزائه."[1]، ويظهر الفرق بين الوزن والإيقاع جليًّا في القصائد التي يتغيّر فيها الإيقاع من مقطَع إلى آخر، بين صخب وهدوء، وقوّة ولِين، وبُطء وسرعة، رغم أنها تسير على وزن واحد من مطلعها إل نهايتها، والسّبب أنّ الوزن وعاء ثابت، بينما الإيقاع يتغيّر بتغيّر الحالة النفسية. «فإذا كان الوزن هو المقياس الميكانيكي الثابت فإن الإيقاع هو الإبداع الفني المعبّر عن

[1] - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1992.

خلجات النفس»[1]، ومن هنا فإنّ الإبداع الموسيقي في الشعر يرتبط بالدرجة الأولى بقدرة الشاعر على ترك بصمته الإيقاعية واضحة في قصائده، وليس بتكرار الأوزان المتوارثة، وتلك حقيقة لم تغب عن البيّاتي، فكان تركيزه مُنصبّا على الجانب الإيقاعيّ، شأنه في ذلك شأن الشعراء المعاصرين عامّتِهم.

يرى البيّاتي أنّ الإيقاع «حركة داخلية شديدة التنوّع والتلوّن، ولها اتصال وثيق بنوعية التجربة الشعرية، فهي ليست وليدة تناغم بين أجزاء خارجية أو أقيِسة شكلية، بل تنبع من تناغم داخليّ حركيّ، وبذلك تصبح الموسيقى الشعرية جزءًا لا يتجزّأ من التجربة ومكمّلا لها»[2]، فهي تنقل ما قد تعجز اللغة عن نقله من مواقف وأحاسيس، فتُغني بذلك تجربةَ الشاعر وتكملُ رسمَ ملامحها، فالشاعر يبدع بالإيقاع ويفكّر به كما يبدع ويفكّر بالأسلوب، كما أنّ الشاعر يجد في الإيقاعات التي لا حصر لها ما لا يجده في الوزن الثابت، من حرية الاختيار وقدرة على تنويع وسائله الفنية.

**3- موقف البيّاتي من اللغة الشعريّة:**

لم يبتعد البيّاتي في تعامله مع اللغة الشعرية عن سنّة التجديد التي سار عليها نُظَراؤه من رواد الشعر المعاصر، فقد أعلن تمرُّدَه على اللغة القديمة بعلاقاتها التركيبية المحدودة وبنظامها الدلالي الذي صار في حاجة إلى تجديد ليستوعب التجارب المعاصرة. ومن ثَمّ دعا إلى تحطيم العلاقات المنطقية، وإلى ابتكار أنساق تعبيرية جديدة، تتفجّرُ عبرها دلالات الكلمات، وتولد فيها علاقات تركيبية نحوية وبلاغية جديدة، ومن أمثلة ذلك قوله: [3]

لتنطلق
منّا شراراتٌ تُضيء صرخةَ الثوار
وتوقظُ الديكَ الذي ماتَ على الجِدار
* * *
كأنّ شوارع المُدن
خيوط منك يا كفني
تطاردني
تُعلّقُني
على شباك مستشفى
ومن منفى إلى منفى
تسدُّ عليَّ بالظلمة

[1] - جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ص 186.

[2] - عبد الوهاب البيّاتي، ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلّة فصول، مج 3، ع1، 1982.

[3] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

شوارع هذه المدن التي نامت بلا نجمة

أما في قلبك الحجريّ من رحمة؟

تضمّن هذا المقطع تجديدا واضحا في النسق التعبيري، فلفظُ (الديك) مَثلا، معروف واسع التّداول منذ القديم، لكنّ الشاعر أكسبه حياة جديدة من خلال إقحامه في سياق ثوري مُعاصر، حيث انزاح به عن دلالته المألوفة وحمّله دلالتين جديدين، أولاهُما الجِدّ واليقظة اللّتين تُستشَفّان من صِفة التّبكير والصّياح وقت الفجر التي عُرِفَ بهما هذا الطير. والثانية هي الرجولة، وتلك دلالة جديدة، قد تكون مُستوحاة من الثقافة الغربية، لأنّ العربي لم يرمز للرجولة بالديك. ومما يزيد رمز الرجولة مأساوية أنّه فَنِيَ وزال ولم يبق منه إلا صورته المعلّقة في الجدار.

ونلاحظ في هذا المقطع أيضا تجديدا في العلاقات التركيبية التي تشكّلت بموجبها الجمل الفعلية، حيث انزاح الشاعر بالأفعال (تطاردني ،تعلقني ،تسدّ) عن معناها الأصلي، وضمّنها دلالات روحية جديدة، فالذي يطارد الشاعر هنا هو شبح الوَهَن والعجز، وتلك مُطاردة نفسية تُسبّب الحَنَقَ والقنوط. والتعليق على شباك المستشفى يتضمن تشبيها ضمنيا جديدا لم تألفه الأذن العربية، حيث شبّه المستشفى بشباك صيد يُقيّد الشاعر ثمّ يُغرقه في ظلمة السجن الروحي والضيق النفسي الذي يعيش فيه الشاعر المُحاصر بين جدران وشوارع مدينة غابت عن شوارعها معاني الأَنفة والرجولة والإباء، وصارت منفى روحيا يكبّل روح الشاعر ويقتل أحلامه.

**4- اضطراب اللغة:**

لعلّ رغبة عبد الوهاب البيّاتي في التجديد كثيرا ما كانت توقعه في اضطراب الصياغة وقلّة التركيز على سلامة اللغة، فتأتي بعض معانيه غامضة يعتريها بعض والتعقيد، كقوله في قصيدة (في المنفى):

« واليوم نخجل أن يرانا الليلُ في ظلّ الجدار

هذي القفار، بلا قَرارْ

الليل في أوداءها الجرداء، يفترش النهار»[1]

فقد وظّف الشاعر لفظ (أوداء) باعتباره جَمع (وادٍ) حسب ما يوحي به السياق، وتلك صياغة خاطئة لأنّ الجمع السليم الذي أقرّه مَجمع اللغة العربية لكلمة (وادٍ) هو «أوْديةٌ، وأَوادِيَةٌ، ووُدْيان »[2]، وهذا ما دفع بالناقد إبراهيم السامرائي إلى التعليق على هذه الصيغة بقوله: «... وما أعرف وجهاً للأوداء فهي ليست جمع "وَدي" لما بين المعنيين من بُعد. وأكبر الظن أنه يريد بها "وِديان" أو "أودية" جمع "وادي" وليس يُجمع "الوادي" على هذه الصيغة، فذلك من المجازات التي ألفت في الشعر الحديث، ولا بدَّ من الإشارة إلى أن مفهوم الوادي في ذهن الشاعر غير واضح وما أظنه قد

[1] – عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

[2] – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 1425ه/2004م، مادة (ودى)، ص 1022.

عرف الوادي على هذه الصورة الجرداء في دروس الجغرافية!» [1]، لأنّ الوادي رمز الخصب. فكيف صار أرضا جرداء في ذهن الشاعر؟

وليست دلالة الوادي هي الغامضة فحسب، فتوظيفُه للفظ (الليل) بدوره قد زاد المعنى – في رأينا - غُموضا وتَعقيدا لا طائل من ورائه، فالليل يصلُحُ رمزًا للتخلّف والانحطاط والهزيمة، وهو يفترش النهارَ رمزَ السعادة ويُغطيّه. وقد نجدُ لهذه صورة نَظيرًا في قوله تعالى: «وَآيَةٌ لَهُمُ اللَّيْلُ نَسْلَخُ مِنْهُ النَّهَارَ فَإِذَا هُمْ مُظْلِمُونَ »[2] أي ننزعُ عنه النهار، وكأنّ الليلَ والنهار في تَعاقُبهما قطعتان تغشى الواحدةُ منهما الأخرى، وإلى هذا الحدّ تبقى الدّلالة مُستقيمة. لكن أن يجعل الشاعرُ الليلَ (رمزَ الحزن والتخلّف) يَحِلُّ في الأودية الجرداء! - وهذه الكلمة بدورها رمزٌ يجمعُ بين مُتناقضين: الجدب والخصب معًا- فهذا ما يجعل كلامه تكديسا غير مُنسّق لرموزٍ، تُشَكّل مُجتمعةً صورةً ضبابيّة، تَنِمُّ عن خَيال مُشَوَّش.

**5- توظيف اللغة السهلة:** وجد عبد الوهاب البيّاتي في توظيف لغةٍ سهلةٍ ذات تعابير بسيطة متداولة، سبيلا آخر يوصله إلى المُتلقّي العربي، وذلك بتوصيل الرسالة بأقلّ جهد وإلى أوسع شريحة من القراء ، وخاصة حين يتعلّق الأمر بموضوع الثورة والتحرّر، ومثال ذلك قوله في قصيدة (المسيح الذي أعيد صلبه) التي أهداها إلى جميلة بوحيرد: [3]:

| | |
|---|---|
| 1. إنّ طعم الدّم | 12. يا جميلة |
| 2. في صوتي | 13. إنّ ثلجا أسودًا |
| 3. وفي أبيات أشعاري الشقيّة | 14. يغمر بستان الطفولة |
| 4. مثلُ سدٍّ يقف الليلة | 15. إنّ برقا أحمرًا |
| 5. ما بيني | 16. يحرق صلبان البُطولة |
| 6. وبين البربريّة | 17. إنّ حَرفًا، |
| 7. إنّ جيلاً كاملاً | 18. مارِدًا |
| 8. مات | 19. يولَدُ في أرض الجزائر |
| 9. نهار اليوم | 20. يولَد الليلة |
| 10. يا أختي الصبيّة | 21. لمْ تَظفَر به ريشة شاعِر |
| 11. يا جميلة | |

فالبياتي يعوّل في شعره على ملامسة وهي المهور الواسع من المتلقين، من خلال توظيف لغة سهلة ممتنِعة، مشحونة بنبرة حماسية توقظ الضمائر وتزرع الوعي القوميّ التحرّريّ، وليس ذلك غريبا على شاعر يساريّ ثائر في وجه الاستعمار والاستبداد والاستعباد. وقد صار الأسلوب الذي يهجر فيه الشاعر الخيال والغموض، ويتّكِئَ على أسلوب التحريض

[1] – إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

[2] . سورة يس، الآية 37.

[3] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

والإشادة بعظمة الثورة والثوار، نهجا شعريّا سار عليه العديد من الشعراء المعاصرين، مثل نزار قباني في قصيدة (جميلة بوحيرد)، والشاعر السوريّ سليمان العيسَى في قصيدته (من ملحمة الجزائر)، وفيها يقول:

ألف عذرٍ ، يا ساحة المجد ، يا أرْ ضي التي لم أضمّها ، يا جزائر
ألف عذرٍ ، إذا غمستُ جناحي من بعيدٍ بماءِ قاتِ الزماجـر
بيديكِ المصيرُ ، فاقتلعي الليلَ ، وصوغيه دافقَ النور ، باهـرْ

فالموقف الثوري يستدعي نشر الوعي وشحذ العزائم ، وليس الإغراق في تهويمات الرمز والخيال البعيدة عن الحقيقة وعن الواقع. ومن فرط ما يعوّل البيّاتي على ملامسة مشاعر العامة والاقتراب من جمهور القراء بجميع مستوياتهم الثقافية، فقد نجده شديد الحرص على إكساب قصائده موسيقى خارجية عن طريق الالتزام بتكرار حرف رويّ معيّن، حتّى لو اضطرّه ذلك إلى استعمال صيغ غريبة أو شاذّة، مثل كلمة (الذُؤبان)، وهي جمع نادرُ الاستعمال لكلمة (ذئب)، ويبدو أن اختياره لها في قصيدته (إلى القتيل رقم 8) [1]لم يكن إلاّ بدافع خلق تأثير موسيقي مُوازٍ لتأثير المضمون الشعريّ:

قميصه الممزّق الأردان [*]
وفرشة الأسنان
وخصلة من شَعره لوّثها الدخان
وفي ثنايا جيبه بطاقة الحزبِ
وحول رسمه خطّان أحمران
وعَبر زنزانته
مقبرةٌ تُعول فيها الريح والذؤبان

ويتكرّر توظيف الشاعر لصيغة (الذُؤبان)، إلى جانب صيغ أخرى غريبة، للأغراض نفسها، في قصيدة (الثعبان)، حيث يقول:[2]

زماننا كان بلا شعر وكان الأحدب الأمير والأوثان
والصحف الصفراء والأقزام والذؤبان
تعوي وتعوي، كنتُ يا صغيرتي سأمان
أمضغُ قلبي،
ألعنُ الزمان

[1] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

[*] - الأردان: جمع رِدن: الكُمّ.

[2] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995، ص 392.

لأنَّه مطيّة الأذناب والعُبدان...

فضلاً عن انتقائه لرموز لا يحتاج المتلقي إلى مجهود كبير من أجل فكّ دلالاتها، مثل الأوثان والأقزام، فقد حرص الشاعر على دغدغة سمع المتلقّي باختلاق إيقاع موسيقي مؤثر، ولو بالعدول عن اللفظ الشائع الاستعمال إلى الأقلّ شيوعا، حيث عدل عن (الذئاب) وهو الشائع، إلى لفظ أقلّ منه استعمالا، وهو (الذؤبان)، كما عَدل عن (العبيد) ولجأ إلى (العبدان)، وفضّلَ (سأمان) على (سَئِيم)، وتلك وسيلة للاقتراب من جمهور المتلقّين، شاع الاعتماد عليها بين الشعراء المعاصرين، حتّى أنّ بعضهم نزل إلى مستوى استعمال الكلمات العامية في شعره. وإن كان بعض النقاد قد ربطوا استعمال البياتي للغة السهلة بتوجّهه اليساري الذي يفرض عليه توجيه الخطاب إلى الطبقات الكادحة والبسيطة من المجتمع. حيث ويرى غالي شكري في هذا الشأن «أنّ القضيّة الأساسية التي يثيرها هذا الشاعر وشعرَه هي قضية "الإيديولوجيا والشعر". فهي المفتاح لدراسة هذا التوجّه "اليساري" في شعرنا الحديث. لا من زاوية يَساريته، ولكن من زاوية علاقة الفكرة الاجتماعية بالبناء الشعري»[1]، ومن هنا فسهولة اللغة عند البياتي هي اختيار فنيّ وليست قُصورا في موهبته، ويمكن إدراجها في سياق إخضاع الشكل الشعري لمتطلبات الفكر الاجتماعي للشاعر.

**6- الصورة الشعرية:**

تبدو الصورة الشعرية عند البياتي متعدّدة المَشارب، تمتدّ بجذورها إلى التراث العربي حينا، وتستقي من الفكر الغربي حين آخر، وذلك دليل على انفتاح الخيال الشعري عند البياتي واتّخاذَ طابعا إنسانيا، غير أنّنا نبقى متمسّكينَ عند دراستنا للصورة عند البيّاتي، بموقفه الفنّي الضمنيّ الذي يعطي الأولويّة للرسالة الإيديولوجية على حساب البناء الفني. فقد نجد صورا قديمة كثيرة مبثوثة في أشعاره. وسواء أكان توظيفه لها بمعناها أم بمبناها، فإنّ غرضه من استحضارها لا يَعدو كونَه نوعا من التحليل والاستقراء الناقد للتراث، وسَعيًا منه إلى دفع المتلقّي إلى اتخاذ موقف انتقائيّ من مُكوّناته، وكلّ ذلك من أجل خلق رؤية جديدة عند المتلقي، تستفيد من تجارب الماضي لمواجهة الحاضر. وقد ذهب الباحث محسن اطيمش إلى أنّ أنماط توظيف الصور القديمة عند البياتي، مهما تنوّعت، فإنّها تجتمع عند غاية واحدة هي الاستفادة من الماضي لخدمة الحاضر، فقال: "ولعلّ هذه الأنماط ستكون إمّا تضميناً للصورة أو تمثلاً لها وإعادة خلقها من جديد لتلائم حالة الشاعر وتخدم مضمونه المعاصر، أو تقود الشاعر إلى استحياء المناخ التصويري الموروث بشكل عام"[2]، وربما وجدنا في ذلك دليلا آخر على أولوية الفكر لدى البيّاتي.

وكما هو شأنه في التعامل مع اللغة الشعريّة، نجد البياتي يقع فيما نسميه التوظيف القاصر للصور الشعريّة القديمة، بحيث تتسلّل الصورة إلى شعره كاملة دون إن يُخضعها إلى السياق الجديد، ودون أن يُكسبها دلالات مرتبطة بالواقع المُعاصر، فلا الصورة تكتسب تجدّدا وتطورا في دلالاتها ولا القصيدة تُفيد من التراث دلالات جديدة، حيث قال

[1]– غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟ غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1991.

[2] – محسن اطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

محسن اطيمش، وهو صاحب دراسة فنية قيّمة خصّ بها مواطنه البياتي: "إنّ العديد من الصور الشعرية الموروثة التي تسربت إلى نتاج عبد الوهاب البياتي تبدو أقرب إلى التضمين التام، أي أنّها لم تكتسب دلالات جديدة ولم تنصهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة، لتقدّم بالتالي حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث الذي تسربت منه"[1] . وضرب هذا الباحث مثالا للتضمين القاصر بقول البياتي في قصيدته "كتابة على قبر عائشة"[2]:

يا راكبا نجران
بلِّغْ نَداماىَ إذا ما طلع النهار
واقتحمتْ مدينةَ الموتى خيولُ النار
وشطَّ بي المَزَار
"أن لا تلاقيًا" ولا لقاء
وابكِ على طفولتي أمَام صمت القبر
وقِف على أطلال هذا القلب
مُصلّياً للرب

ثم علّق على المقطع بقوله إنَّ البيّاتي «يستعير قول الشاعر عبد يغوث بن وقاص:

أيا راكبا أمَّا عرضت فبَلِّغَنْ ندامايَ من نَجران أن لا تلاقيا

وواضح أن البيّاتي كان يتابع كلمات الشاعر القديم وهو وإن أدخل بين تلك الكلمات قوله" واقتحمت مدينة الموتى خيول النار" إلا أنه ما استطاع أن يخرج المعنى القديم من واقعه النفسي أو يضيف شيئاً جديداً أو أن يتوجه به وجهة أخرى. فبيت عبد يغوث كان يشير إلى الأحزان واليأس المتأتي من البعاد الذي لا يعقبه تلاق، وهذه الحالة النفسية هي محور معاني قصيدة البيّاتي أيضاً، ومن هنا ينأى تضمين الصورة الموروثة عن أن يكون إيجابيا، لأننا نعرف أن للتضمين الفني وظيفة هي في الغالب لتطوير المعنى أو الحدث أو التسامي بالانفعال"[3] ، في حين أنّ الشاعر مُطالب، في كلّ إبداعه، وبحكم تمثيله للطليعة الفكرية، أن يكون أسلوبه في التعامل مع التراث أعمق رُؤية وأدقّ تَمحيصا وأكثر قدرة على توليد الدلالات. وما يقال عن توظيفه للصور الشعرية القديمة، ينطبق على كيفية توظيفه للنصوص القديمة من قرآن كريم وأمثال وحكم.

لكن البياتي لم يكن في كلّ الأحوال محدود الأفق في تعامله مع التراث، فنحن حين نقرأ قوله في قصيدة (الموت في الحبّ):[4]

---

[1] – محسن اطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

[2] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

[3] – محسن اطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.

[4] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

أيّتها العذراء
هزّي بجذع النخلة الفرعاء
تسّاقَطُ الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار
نولد من ((مدريد))
تحت سماء عالم جديد.

نجده يستلهم القصة الواردة في سورة (مريم) بطريقة إبداعية راقية، حيث يقترب من لغة النصّ القرآني ولا يكاد يحيد عنها. يحوّر أسلوب الخطاب الذي وجّهه جبريل عليه السلام إلى مريم مِن (أمر) بصيغة (وهُزّي إليك بجذع النّخلة) ، إلى نداء للبعيد بُعدَ الإكبار والتعظيم (يا)، وباستخدام الصفة العظيمة التي امتُدحت بها مريم (العذراء) لتأكيد تعظيمها، باعتبارها رمزا للإعجاز. فقد حوّر الصورة من صيغة السرد إلى صيغة خطاب إعجاب واستدعاء. ثمّ يحيد بالصورة عن معناها القديم فيقول : (تسّاقط الأشياء / تنفجر الشموس والأقمار / يكتسح الطوفان هذا العار )، فالرّطب الجنيّ المذكور في النصّ السورة القرآنية، قد صار معجزة جديدة يريد لها أن تحصل، معجزة الأمل الساطع والثورة العارمة التي تمحو العار. وبطريقة فنية يُدخلُ البياتي المعجزة في إطار الممكن، باستدعاء (مدريد) رمز الأندلس التي هي رمز قوّة المسلمين/ وتندرج ضمن أحداث التاريخ التي يمكن أن تتكرّر، فالصورة القرآنية قد أصبحت في هذا المقطع سَنَدا اعتمد عليه البياتي لتوليد دلالات جديدة هادفة إلى بث الثقة والأمل، وتلك واحدة من أشكال الانسجام والتناغم الفني الممكن بين الصور التراثية والخيال المعاصر، والتي تعمل على تأصيل القصيدة المعاصرة وربطها بالماضي، دون أن يحدّ من قدرتها على ارتياد آفاق المُعاصَرة.

**7- الأسطورة في شعر البياتي:**

يرى غالي شكري أنّ البيّاتي يوظف الأسطورة من منطق سياسي مرتبط بالمرحلة الحضارية، وأنّ التعبير عنده كثيرا ما يميل إلى الوضوح لتبليغ الرسالة الثورية[1]، وذلك ما ينسجم فعلا مع نظرته العامة لوظيفة الشعر في المجتمع، ولدوره التحريضيّ الحاسم في تحرير الشعوب. ومن أمثلة ذلك قصيدته (في المَنفى) التي قال فيها:

«الصخرة الصمّاء للوادي يدحرجها العبيدْ
(سيزيف) يُبعث من جديد، من جديدْ
في صورة المنفى الشّريدْ
- ماذا تُريدْ؟

[1]– ينظر: غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟.

((القمح من طاحونة الأسياد يسرقه العَبيدْ))
- ماذا تريدْ؟
((الوردُ لا ينمو مع الدّم والحديدْ))
طلَلٌ وبيدْ
تقضي بقيّة عمرك المَنكود فيها تَستَعيدْ
حُلُمًا لماضٍ لن يَعودْ!
حُلُم العهود الذابلات مع الوُرودْ» [1]

استعاد فيها أسطورة (سيزيف) أو (سيسيفوس) من الميثولوجيا الإغريقية، وهو شخصية ماكرة استطاعت أن تُخادع ملك الموت (ثاناتوس) مما أغضب كبير الآلهة (زيوس) فعاقبه بدَحرَجة صخرة من سفح الجبل إلى أعلاه، وكلّما بلغ القمّة تهاوت الصخرة إلى الأسفل من جديد، ليبقى في شقاء أبديّ. وقد وجد البياتي في (سيزيف) أقرب رمز يعبّر عن حال الشعوب العربية التي تحيا حياة العبيد تحت سَطوة الأسياد في شقاء لا تلوح له نهاية في الأفق، كما أنّ القصيدة تحكي معاناة الشاعر من الاستبداد وما تعرض له من تشريد ونفي، حيث ساح مرغما بين عدّة بلدان كمصر وسوريا والأندلس، دون أن يرى في الأفق بصيص أمل في أن يتحرّر من قهر المستبدّ.

أمّا الجانب الموسيقي في هذا المقطع فيذكّرنا بما سلف أن قرّرناه بخصوص توظيف البياتي للموسيقى الشعرية، كأداة من أدوات التأثير على المتلقّي، فالقافية المقيّدة المختومة برويّ هو الدّال، وهو حرف انفجاريّ مجهور يحاكي قسوة الحياة في ظلّ الاستبداد، وهو ساكن يعكس حالة الجمود والعقم الفكري التي هي محور معاناة الشاعر.

**8- توظيف التراث:** كان تعامل البياتي مع التراث الفكري والأدبي قائما على الاستقراء النّاقد، حيث يستدعي منه بعض الرموز الإيجابية التي صنعت أمجاد الأمة، ليتّخذها مثالا وقدوة يحثّ بها المتلقي العربي على التحرر من حالة الوَهن التي تَعتريه. ويوظّف الشاعر بالمقابل رموزاً أخرى توظيفا ناقدا، يبلغ حدّ السخرية اللاذعة من مواقفها الانهزامية التي كانت مؤشّرا على بداية نكسة الإنسان العربي. ففي قصيدة (أبو زيد السروجي) قال البيّاتي:[2]

كان يغنّي
كان شحّاذا بلا حياء
يجترّ ما في كتب الأموات
أو يسطو على الأحياء
كان يغنّي في المواخير
وفي ولائم الملوك

[1] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.
[2] - عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.

في شهيّةٍ، لأنّه كان بلا حياء

فقد استدعى بطل مقامات بديع الزمان الهَمَذاني (أبو زيد السروجيّ) باعتباره رمزا مُعبّرا عن بداية الانحطاط الأخلاقيّ الذي هوى بالأمّة في مَهاوي التخلّف والهوان، حيث حلّ الجشع والمكر والخداع محلّ الكرم والشهامة. وقد أنزل البيّاتي بطل المقامات منزلة المُهرّج المُضحك المُثير للسخريّة، المُنحطّ أخلاقيا، فهو بلا حياء، يجترُّ كلاما قديما ليس فيه ذرّة إبداع. وتزداد حدّة السخريّة مع المفارقة (Paradoxe) بين فعل الغناء كحدث ثقافي فنيّ وبين الفضاءات المُتناقضة التي يحدث فيها، فمرّة يغني للملوك وتارة في الماخور، واضعً النبل والوضاعة في كفّة واحدة.

وفي المقطع الأخير من القصيدة نقرأ قول الشاعر:

كان يغنّي

عندما أغار هولاكو على بغداد

واستسلمت ((طرواد))

وعُلِّقتْ في قلب ((مَدريد)) وفي أبوابها

الأعواد

لأنّه كان بلا ميعاد

يظهر في كلّ زمان، راكبًا

بغلَتَه البَرصاء

يتبعه الجراد والوباء

فقد صار السروجي رمزا لإنسان هوت به الأقدام في مزبلة التاريخ لمّا تجرّد من كل قيمه التي تأسست على أركانها حضارتُه. فالطمع والجشع والمكر وذلّ المَسألة هي علل خطيرة، تهوي بصاحبها، لا مَحالة، في مهاوي التشرّد والزّوال، « ولعلّ تلك العلل مجتمعة، لا تعدو أن تكون استرسالا لتاريخ اليُتم العربيّ الذي اتّسع لمشاهد مُخزية من التعاسة الأرضية والعذاب الدنيويّ. وليس أبين لذلك من كونها قد بدت مُنفلتة من حدود الزمان والمكان، ولا سيما بعد أن مضت القصيدة في إيهام متقبّلها بأنّ أبا زيد مُخترِق للحظته وعابر لزمنه، إن لم يكُن مَصبًّا للأزمنة كلّها »[1]. وإنّ المتمعِّن في الصورة الساخرة التي رسمها البياتي لبطله، سيقف على ملامح البؤس التي تتشابه مهما تغير زمانها ومكانها، فقد اجتمعت في صورته ملامح (الدون كيشوت) بطل الكاتب الإسباني (سرفانتس) بمواقفه البَلهاء، وملامح الملك المَهزوم أبي عبد الله الصّغير، آخر مُلوك غرناطة والأندلس كلِّها.

كانت هذه أبرز القضايا الفنية التي طبعت شعر عبد الوهّاب البيّاتي بطابع خاص، ضمن الحركة الشعرية المُعاصرة، فمسائل الحداثة والتجديد واللغة الشعرية والرمز والأسطورة، هي ظواهر تضر بقوّة في الشعر العربيّ

[1] . فتحي خليفي، الإيديولوجي والشعري في ديوان عبد الوهاب اليّاتي، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.

المعاصر جُلّه، وإن كان لكلّ شاعر طريقته الخاصّة في توظيفها والتعاطي معها. وإن كان الجميع متفقا على أنّ تلك الظواهر الجديدة كانت دوما منهلا للتعبير الشعري، وسبيلا تعبر منه القصيدة إلى قلب جمهورها، وسبيلا إلى شدّ بين العُرى بين الحاضر والماضي، سعيا إلى تَجاوز لحظة الضعف، وطرق أبواب المستقبَل الواعد.

**مراجع المحاضرة:**

- سورة يس، الآية 37.

**قائمة المراجع والمصادر:**


1- إبراهيم السامرائي، لغة الشعر بين جيلين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980 .
2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1978.
3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، دار الكتاب اللبناني. مكتبة المدرسة، بيروت، لبنان، 1992.
4- عبد العزيز المقالح، الشعر: بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس، دمشق، سوريا، ط2، 1985.
5- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995
6- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1995.
7- عبد الوهاب البيّاتي، الأعمال الكاملة، ج 2، دار العودة. بيروت، ط3 ، 1979.
8- عبد الوهاب البيّاتي، ندوة خاصة بالحداثة في الشعر، مجلّة فصول، مج 3، ع1، 1982.
9- غالي شكري، شعرنا الحديث.. إلى أين؟
10- فتحي خليفي، الإيديولوجي والشعري في ديوان عبد الوهاب اليّاتي، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2013.
11- مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، مصر، ط 4، 1425هـ/2004م
12- محسن اطيمش، دير الملاك "دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1982.