عنوان المحاضرة:

الشعر العربي المعاصر: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة.

1- موسيقى شعر التفعيلة

د/ موسى عالم

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.

1- 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 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:

الوافر (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) يُسَبِّح ربّه السُّلطان

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 لوكنت 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.

2- **القافية في الشعر الحرّ:**

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
وبهمُّ 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.[3] 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،[1] 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
وشعاري الصباح».[2]

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» [1]. 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»[2]، 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»[3]. 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 المُعاصر لم يحتَفِ بالمعاني المُعجَمية للكلمات، لأنّ قدرتها على التعبير محدودة، فقد وجَد الشاعر المعاصر أنَّ «المعنى القاموسي ليس ما يريده، ولكن إيحائية الكلمة، الكلمة الموحية. فإذا قُيِّض لي أن أختار بين كلمتي (سِكّين ومِدية) لاخترتُ السكّين ... فالسكّين كلمة تُعايشنا في البيت ، ولها تداعيات في القوى الذهنية عند القارئ وتُطلق هذه الأبعاد من خلالها»[4]. 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 نازك الملائكة نقديا، في وقت مُبكّر، 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.