الباب الثالث

التجديد في البنية والإيقاع

الفصل الأول

الطاقات الموسيقية والإيقاعية

تأخر التجديد الموسيقي بمعناه الحقيقي إلى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينيات متستضيئاً بالمحاولات السابقة للشعراء الرومانسيين التي فتحت المجال للجرأة على الموسيقى التقليدية في الشعر العربي ونبهت الأذهان إلى انغلاق القصيدة التقليدية وإلى أنها بدأت "تستنفد قواها بالتكرار الكثير"[278] وبالإضافة إلى ذلك كان الشعراء يطلعون على الصورة الموسيقية في الشعر الغربي وأصبح ما كان مرفوضا في هذه الصورة بالأمس القريب أو غير مستساغ منها محل جدال وتفكير وتأمل، وأصبحت المقارنة بين الصورة الموسيقية الغربية ومثيلتها العربية القديمة الشغل الشاغل للمهتمين بتجديد الشعر، و"احتاج شعراء هذا القرن إلى ثلاثة أجيال من الاستماع إلى موسيقى الشعر الغربي"[279]، وأثمر هذا الاستماع في خروج تجارب موسيقية جديدة، فقد تضافرت هذه الوضعية الثقافية مع الوضعية الاجتماعية لتولد الحاجة الملحة إلى تعبير مختلف يناسب الحاجات الفكرية والنفسية الجديدة."لقد كان التحول للشكل الجديد نابعا من تطور طبيعة الشعر التي أصبحت فنا يستخدم الكلمات ليخلق تأثرات موسيقية ودرامية ومن هنا يكون "الإيقاع" هو القرار الأساسي لحدة الشكل والمضمون"[280].

وقد وصفت نازلك الملائكة هذه القضية في أكثر من سياق بما يجعلها رائدة في تنظير هذه الحركة التجديدية، ففي مقدمة ديوانها "شظايا ورماد" تشرح تطبيقيا الفارق بين إحدى قصائدها في الهيئة التفعيلية وبينها في الهيئة التقليدية لتصل من خلال ذلك إلى أن هذا التجديد يعتمد على الشكل الطباعي وأنه لا يخرج على قواعد الخليل"[281]، بما يشير إلى حرص الشاعرة على الصلة بالتراث العربي وعدم الرغبة ولو نظريا في الانقطاع عنه كما يشير إلى وعيها بحاجة التجربة الحديثة إلى صورة موسيقية ملائمة، ومما يثير الدهشة ما تقوله نازك الملائكة من أن الشعر الحرب "ظاهرة عروضية قبل كل شيء ذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويعني بترتيب الأسطر والقوافي وأسلوب استعمال

([278]) د. السعيد الورقي: لغة الشعر، ص209.

([279]) سلمى خضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص18.

([280]) د. رجاء عيد، لغة الشعر، ص57.

([281]) انظر مقدمة شظايا ورماد، ص10.

التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[282]، فالتجديد الموسيقي في القصيدة المعاصرة ارتبط بتطور الرؤية الشعرية وارتبط بتطور الواقع العربي عامة ولم ينطلق من الحاجة المحضة إلى الإيقاع فقط، ولم يكن ظاهرة عروضية محضة.

وقد سجل الشعراء المعاصرون أصحاب الاتجاه الواقعي وعيهم بدوافع التجديد الموسيقي ومدى ما يخلقه من إمكانات تعبيرية جديدة خلاقة تضع أمام الشاعر مساحة واسعة من الحرية المطلوبة للإبداع عامة، يقول البياتي: "دفعني فهمي لموسيقى الشعر المرتبطة بنوعية ومدى التجربة الشعرية إلى البحث عن إيقاع موسيقي خارجي يتسق مع إيقاع التجربة الجديدة، تجربة تقويض أبنية قديمة واختيار أثمن ما فيها لتشييد بناء جديد لحمته وسداه ينعكس من واقع اجتماعي وفكري ووجداني مختلف"[283]، فالتمرد على القالب الموسيقي القديم لم يكن لمجرد التمرد –كما يشير الشاعر- ولم يكن رفضا للقابل الموسيقي في حد ذاته ولكن رفضا لعجزه عن استيعاب الشعر الجديد.

ويسجل السياب بدوره أثر الشكل الموسيقي للشعر الإنجليزي على توجهه إلى التجديد فيقول: "لاحظت من مطالعتي في الشعر الإنجليزي أن هناك الضربة –وهي تقابل التفعيلة عندنا- مع مراعاة خصائص ما بين الشعرين من اختلاف- وقد رأيت أن من الإمكان أن نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال الأبحر ذات التفاعيل الكاملة على أن يختلف عدد التفاعيل من بيت إلى آخر، وأول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة "هل كان حبا" من ديواني أزهار ذابلة وقد صادف هذا النوع من الموسيقى قبولا عند كثير من شعرائنا الشباب أذكر منه الشاعرة المبدعة الآنسة/ نازك الملائكة"[284]. وهذه الكلمة الهامة تشير إلى وعي الشاعر بطبيعة الإيقاع العربي القديم وإلى وعيه بكيفية الإفادة من الشعر الغربي بما يتفق مع الشعر العربي.

ويعد تطور لغة الشعر عاملا من عوامل بحث الشعراء المعاصرين عن شكل موسيقي جديد في رأي أحمد عبد المعطي حجازي الذي يقول: "إن الشعر في بحثه عن لغة جديدة تساعد على التحرر من أسر اللغة القديمة كان مضطرا للخروج على العروض القديم، وهذا شيء يختلف تماما عن إسقاط الوزن كشرط لازم للتجديد، والذين خرجوا على الأوزان التقليدية لم يخرجوا عليها تخففا أو استسهالا وإنما لكيلا يتناقض النظم مع الشعر. إن الطويل والبسيط والمنسرح

([282]) نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص65 ونزعم أن التجديد الذي حققته القصيدة المعاصرة تجديد في التجربة الكلية وليس في الإطار الموسيقي فقط.

([283]) عبد الوهاب البياتي: تجربتي الشعرية، ص18.

([284]) فتحي سعيد: الغرباء، سلسلة مذاهب وشخصيات، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1966م، ص67.

من بحور الشعر ليست أصعب من الرجز أو الكامل أو المتدارك، لكن الجملة الحديثة التي تغير نفسها والتي تغيرت لهجتها ونحوها لابد أن يتغير عروضها في الوقت ذاته"[285].

وفضلا عن وعي الشاعر بالعلاقة بين لغة الشعر وإيقاعه، فهو يثبت وعيه بضرورة الإيقاع في القصيدة ويثبت رغبته في عدم الطيعة مع التراث.وقد حرص بعض الشعراء المعاصرين على تأكيد وعيهم بالشكل الموسيقي التقليدي وعدم ازدرائهم له في حد ذاته، وأن قضيتهم معه تتبع من مسألة الملاءمة فقط، يقول أمل دنقل معلقا على حصوله على أول جائزة شعرية عن قصيدة تقليدية كتبها في مطلع شبابه "كنت أريد أن أحصل على اعتراف رسمي بأن الذين يكتبون الشعر الحديث يستطيعون أيضا كتابة القصيدة العمودية، ردا على الاتهام الشائع حول هذا الموضوع"[286].

كما أشار الشاعر إلى أن الصدق والملائمة بين الشكل الموسيقي وتجربة القصيدة هما محك الفصل في هذه القضية، وذلك حين سئل –وقد حضر المهرجان الشعري الخاص بشوقي وحافظ- عما أعجبه من قصائد المهرجان فأشاد بقصيدة الشاعر اليمني عبد الله البردوني قائلا: إن هذا الشاعر أثبت أن الشعر ليس مشكلته أن يكون عموديا أو حدثيا، وإنما الشعر أساسه صوت خاص، وفي نفس الوقت يحمل أفكارا"[287]، بما يؤكد بحث الشعراء المعاصرين عن إيقاع جديد كان مدفوعا بما يحملون من أصوات شعرية خاصة.

ولشعراء الحداثية بعض الرؤى المتصلة بهذه القضية التي تختلف أو تتفق أحيانا مع رؤية شعراء الاتجاه الواقعي، فالوزن عند أدونيس انتظام شكلي لا داخلي، هو "خارجي، إضافة، أنه كمي لا نوعي، أي أنه ليس عنصرا شعريا"[288]، بما يعني أن الشاعر ينفي عن الوزن قدرة التعبير عن ظلال التجربة أو تحقيق التجربة بمفهومها الحداثي الذي عايناه من قبل –في الفصل الخاص بالحداثة- وهو يضيف أن الوزن في رأيه يحول الشعر إلى تطبيقات منهجية"[289] تخرجه عن حدود الإبداع الحر، متفقا في ذلك مع رأي نازك الملائكة الذي سبق أن أشرنا إليه والذي تؤكد فيه أن الإصرار على الشكل الموسيقي القديم تعبير عن مشاعر الشاعر القديم"[290]. ويرى أدونيس أن الصورة الموسيقية الخليلية تهدد التجربة الشعرية بأكملها إذ تحرمها من الصدق والنفاذ في الرؤية، "فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه

([285]) أحمد عبد المعطي حجازي: القصيدة الجديدة وأوهام الحداثة، العدد التاسع، مجلة إبداع، سبتمبر1985م، ص9.

([286]) أمل دنقل: حوار، مجلة إبداع، العدد الخاص، ص19.

([287]) أمل دنقل، المرجع السابق، ص19.

([288]) أدونيس: سياسة الشعر، ص23.

([289]) أدونيس: زمن الشعر، ص164.

([290]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص110.

الشعرية في سبيل مواضعات وزنية.. الشعر يفقد كثيرا بالقافية يفقد اختيار الكلمة وبالتالي يفقد اختيار المعنى والصورة والتناغم"[291].

بهذا الرفض للصورة الموسيقية التقليدية اتجه الشعراء المعاصرون إلى البحث عن صورة جديدة ملائمة، وقد وجدوا في الشعر الغربي –الإنجليزي خاصة- هيئات موسيقية متعددة أتاحت لهم فرص الاختيار "أولها نظم تقليدي يمتد ويتعرج بطرق مختلفة، وثانيها نوع من النظم يبدأ فيما يبدو بدون قاعدة رسمية اللهم إلا إيقاع حر تمليه طبيعة التجربة نفسها.. وثالثها يحرص على أن يتجنب أنغام النظم الإيامبي المعتاد، ويستخدم عدد متنوعا من الوسائل كالتأثيرات الكمية والتوازن بين اللفظ والإيقاع تلك التي تؤسس نظاما شكليا يتسم بالتخطيط والتعقيد بمعنى أنه يكاد يستعصي على الوصف ويمثل الأول ت.س اليوت والثاني د. هـ لورانس والثالث عزرا باوند"[292].

وقد أفاد الشعراء المعاصرون من هذه الأنماط جمعيا جاعلين التجربة الشعرية هي المتحكمة في إيقاعها، كما اطلع الشعراء المعاصرون على ظاهرة موسيقية أخرى في الشعر الغربي هي ظاهرة مزج البحور في القصيدة الواحدة وهو تكنيك اتبعه شعراء غربيون بارزون مؤثرون في شعرائنا المعاصرين مثل عزرا باوند والشاعرة هلدا دولتيل الأمريكيين، والشاعر الإنجليزي ريتشارد الدينجتون"[293]، وت.س اليوت"[294].

وجد الشعراء المعاصرون هذه الأنماط الموسيقية تلبية لما بحثوا عنه، وبديلا لصورة موسيقية تقليدية أصبحت غير ملائمة لهم، وقد تجاوب الشعراء المعاصرون مع الصورة الموسيقية الغربية التي لبت كثيرا من أنماطها حاجات العقلية العربية المعاصرة، فإذا كانت العقلية العربية القديمة –فيما نفترض- أقرب إلى البرناسية في بحثها عن التناسق الشكلي الخارجي والإيقاع الخارجي فإن العقلية العاصرة عقلية رؤيوية تبحث عن المعنى ومن ثم فإن مفهوم الجمال تغير لديها فأصبح ذا مدلول إنساني وهو الانسجام مع الحياة، مع جوهر الحياة بما حول الشاعر المعاصر من طريق الجمال الشعرية القديمة كالبيان وغيره و"بتأثير من الغرب بدأ في التخلص من الصنعة البيانية والنغمة الرنانة في الشعر الكلاسيكي واتجه نحو الشعر الخالص ومال إلى أن يكون تجربة عاطفية"[295]. وكان تغير الواقع العربي واندفاعه إلى أحداث كبرى سياسيا واجتماعيا خالقا لتجارب شعرية جديدة ورؤى جديدة ومن ثم دافعا إلى البحث عن الشكل

([291]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص115 بتصرف.

([292]) س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص86، 87.

([293]) س. موريه، المرجع السابق، ص85.

([294]) س. موريه، المرجع السابق، ص24.

([295]) هذا الرأي للدكتور محمد مصطفى بدوي، انظر س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص123.

الموسيقي الجديد المستقى من موسيقى الشعر الغربي فقد كان "التكنيك الغربي الحديث مجرد ظلال حتمية الحدوث لواقع أصلي هو الرؤيا الحديثة للعالم"[296].

ولذلك فقد صدق حدس نازك الملائكة في استشراف واقع الشعر العربي حين قالت "إن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير والتجارب الشعرية أو (الموضوعات) ستتجه اتجاها سريعا إلى داخل النفس بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد"[297]. وبالفعل اندفع الشعراء المعاصرون إلى تطوير الشكل الموسيقي مختلفين فيما بينهم في درجة الإبقاء على ظلال الصورة التقليدية العربية، ومختلفين أيضا في مدى الإفادة من التكنيك الموسيقي الغربي، وفي المدى الذي يريدونه من هذا التجديد.

وهذه الاختلافات كان يحكمها الاتجاه الشعري وطبيعة التجربة وقد أكد شعراء الاتجاه الواقعي في الخمسينيات والستينيات ضرورة المحافظة على لون من العلاقة بالشكل الموسيقي الموروث والاعتدال في الإفادة من تكنيك الإيقاع الغربي، يقول أحمد عبد المعطي حجازي :"الثورة الشعرية الحديثة لا تهدف إلى القضاء على التقاليد كفكرة بل تقف ضد ابتذالها وتسعى لاكتشاف تقاليد جديدة"[298] فالشاعر لا يرفض إتباع قانون موسيقى معين لكنه يرفض عدم ملاءمة هذا القانون لتجربته وهنا يختلف الاتجاه الواقعي مع الاتجاه الحداثي، فمدى التجديد عند الحداثيين لا يحده حد وهو مهموم بإلغاء الشكلانية كما يقول أدونيس: "إن الشعر الجديد باعتباره كشفا رؤيوي غامض متردد لا منطقي، ولهذا لابد له من العلو على الشروط الشكلية لأنه بحاجة إلى مزيد من الحرية.. مزيد من السر والنبوة، فالشكل يمحي أمام القصد أو الهدف، ومع ذلك فإن تحديد شعر جديد خاص بنا نحن في هذا العصر لا يبحث عنه جوهريا في فوضى الشكل ولا في التخلي المتزايد عن شروط البيت، بل في وظيفة الممارسة الشعرية التي هي طاقة ارتياد وكشف"[299].

وينفي أدونيس إمكانية خلق نمط إيقاعي حداثي ثابت، يقول: "لن تسكن القصيدة الحديثة في أي شكل "وهي جاهدة أبدا في الهروب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محددة

([296]) د. غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص90.
([297]) نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، المقدمة، ص21، 22.
([298]) أحمد عبد المعطي حجازي: الخروج من الأسطورة، مجلة الهلال، ديسمبر1985م، ص73.
([299]) أدونيس: زمن الشعر، ص13.

بحيث يتاح لها أن تكشف بشكل أشمل عن الإحساس بتموج العالم والإنسان الذي لا يدرك إدراكا كلها"[300]، فالشكل الموسيقي المتحرك ترجمة لتغير الحياة والنفس الإنسانية.

وإذا كانت الاتجاهات الشعرية العربية المعاصرة فيما يبدو قد اختلفت في درجة التمسك بالموروث الموسيقي وفي الغاية من التجديد الموسيقي، فهي قد اتفقت في شيء هام هو اتساع مفهوم الصورة الموسيقية بما يتخطى الوزن والقافية إلى إمكانات أعميق اتفق على تسميتها بـــــــالإيقاع.

البحث عن الإيقاع الشعري:

ميز الشعراء المعاصرون باختلاف اتجاهاتهم بين الوزن والإيقاع حيث أصبحت الأوزان وفق رؤاهم التجديدية رافدا من روافد الإيقاع فالوزن كمي والإيقاع كيفي، الوزن خارجي والإيقاع ترجمة للحدس والإثارة، فإذا كان الوزن يثير الأذن في المقام الأول فالإيقاع بمجموعه بنية الروح والجانب التأملي في الإنسان لا الجانب الحي والإيقاع "ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان. الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس، الوعي الحاضر والغائب"[301].

الوزن آلي والإيقاع حركي متجدد لأنه ينبثق من مجموع عناصر التجربة "الوزن الذي هو نمط، نتعرف عليه بواسطة التقطيع الذي يخلق نظام توقعاته الخاص، جموده الخاص وسرعان ما يصبح إدراكه آليا. والتنوع الذي تقدمه المتغيرات الإيقاعية يحطم آلية الإدراك ويكون مقوما أساسيا في التأثير الجمالي العام للنص"[302]، فالوزن ينحصر في كم محدود متساو من التفعيلات، أما الإيقاع فمتسع لأنه إشعاع من الظلال النفسية التي أضافها الشاعر على لغته فيأتي مشربا بلون الانفعال وبجرس الأصوات وعلاقات الجمل وكم التفعيلات ومخارج الحروف والأساليب اللغوية والبلاغية المتعددة في القصيدة، بل إن الإيقاع يتولد من مساحات والفراغ الذي يتركه الشاعر متعمدا عن طريق الحذف أو التنقيط، كما يتولد من القصيدة الغنائية كانت أم درامية، ويصطبغ بلونها الدرامي قصصيا أو حواريا أو مسرحيا..إلخ. فهو "ليس مجرد تلاعب بالمقاطع وإنما هو يعكس الشخصية بطريقة مباشرة، وهو لا يمكن فصله عن الألفاظ التي تكونه، والنغم المؤثر في الشعر لا يصدر إلا عن دوافع قد انفعلت انفعالات صادقة، ولهذا

([300]) أدونيس: زمن الشعر، ص14، وفي موقع آخر يردد هذا المعنى حيث يول: "الإيقاع كالإنسان يتجدد" مقدمة للشعر العربي، ص110.

([301]) د. خالدة سعيد: حركة الإبداع، ص111.

([302]) بارتون جونسون: دراسة يورن لوتمان للشعر، مجلة الفكر العربي، ترجمة: د. سيد البحراوي، العدد25، ص151.

فهو أدق دليل على نظام النزعات"[303]، وبذلك فالإيقاع يشتمل على الوزن ويتسع له ويفوقه تأثيرا ورحابة.

الإيقاع يتطلب من الشاعر مهارة إبداعية تفوق مهارة الشاعر التقليدي، فالشاعر المعاصر مطالب بتعويض الكم الموسيقي الهائل الواضح من خلال اللغة ذاتها، ومن هنا فإن عليه عبء التلوين الموسيقي في داخل اللغة لا في حرفها الأخير فقط أو في حملها إلى الانتظام في البحر الخليلي، يبقى عليه أ، يفجر الحروف، وينتقي الكلمات، ويوجد علاقة عضوية إيقاعية بين الكلمات بعضها البعض، وبين الجمل بعضها والبعض وأن ينتقي أساليبه الشعرية البلاغية وغيرها فلا تأتي في القصيدة وفق ما اتفق، بل لابد لها من أن تنتظم في علاقة جدلية مع رؤيته ليتكون من الأساليب ذاتها إيقاع القصيدة إذ أن الوزن في أساسه كما يقول كولردج:

"الوزن مصدره التوازن في العقل نتيجة الجهد التلقائي الذي يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة. ونستطيع بسهولة أن نفسر أيضا كيف أن العاملين المتصارعين من شأنهما زيادة حدة هذا الصراع بدلا من القضاء عليه إذ يشجع كل منهما الآخر، وكيف أن التوازن بين هذين العاملين المتصارعين اتخذ شكلا منظما. فأصبح هو الوزن (بالمدلول المتفق عليه لهذه اللفظة، وذلك عن طريق تدخل فعل إرادي وحكم واع في سبيل الحصول على اللذة المتوقع حدوثها)[304].

ومن هنا فإن مصادر الإيقاع في الشعر العربي المعاصر متعددة منها:أصوات الحروف المجهور منها والمهموس، الأساليب البلاغية المتعددة، تعدد ألوان الخطاب في القصيدة ما بين استفهام وتقرير وتعجب و....، البنية الفنية للقصيدة غنائية أو درامية، عدد التفعيلات التي يعبر الشاعر من خلالها عن تجربة أدوات الربط في القصيدة ما بين حروف العطف وغيرها، نظام التقفية وحرف الروي، بعض الأساليب اللغوية كالحذف والتنقيط وغيرها.

وقد اتفقت الاتجاهات الشعرية على أن تجديد الصورة الموسيقية الشعرية ينطلق من البحث عن الإيقاع وتحقيقه، يقول أمل دنقل: "إذا كان الإيقاع عنصرا هاما جدا من عناصر التواصل بين الشاعر والقارئ، فلماذا نتخلص بأيدينا من هذا العنصر، وخاصة إذا عرفنا أن الإيقاع في الشعر بالنسبة للأذن العربية والمستمع العربي هام جدا، وأنا أرى أن الفيصل في أي لون أدبي هو الوصول للناس[305]، هكذا ينطلق أمل دنقل من اتجاهه الواقعي الحريص على المتلقي.

أما خليل حاوي فقد اعتبر الإيقاع –أيا كان نوعه- ميزة للشعر يقول: إما الإيقاع فهو أهم عناصر الشعر. فكل قصيدة تخلو من نمط معين من الإيقاع يميزها عن الإيقاع المعهود في

([303]) العلم والشعر، ص48، 49.

([304]) كودلرج: النص الثامن، ص174، محمد مصطفى بدوي، ص174.

([305]) أمل دنقل، مجلة إبداع، العدد الخاص، أكتوبر 1983م، ص18.

النثر، فهي لا تخرج عن نطاق النثر"[306]. ويؤكد يوسف الخال ضرورة تميز الشاعر المعاصر عن القديم من خلال إيقاع القصيدة يقول "يمكننا تسمية الإيقاع بالنغم أو الموسيقى أو حتى بالوزن على ذلك ليس من الضروري أن يكون تقليديا أو موروثا أو مفروضا مسبقا على الشاعر، فللشاعر ملء الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص وهذا ما يميز المفهوم الحديث في الشعر عن المفهوم القديم الذي كان يصر على نوع معين من قواعد الوزن"[307]. أما تصور أدونيس للإيقاع فهو أنه تجدد ومو "فطرة، حركة غير محدودة، حياة لا تتناهى، والإيقاع نبع والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع، والإيقاع شعريا هو كل تناوب منتظم إنه بعبارة ثانية تناوب في نسق[308]، ولكن يرى أن الإيقاع وحده لا يعني شيئا ففي رأيه "لابد من توفر شيء آخر أسميه البعد، أي الرؤيا التي تنقل إلينا عبر جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي"[309]. منطلقين من هذا الوعي نبحث في الصورة الموسيقية الشعرية المعاصرة عن بعض ألوان الإيقاع ومصادره في القصيدة المعاصرة. وذلك من خلال عدة أنماط هي على التوالي:

أولا: الإيقاع الموسيقي القائم على وحدة التفعيلة:

يعتمد الشاعر في بث أدائه الانفعالي وخلق إيقاعه الموحي بالتجربة على التباينات الكمية في توزيع التفعيلات على الأسطر فقد استبدل الشاعر المعاصر نظام الأشطر المتقابلة المتساوية في عدد التفعيلات بالأسطر المتتالية والمختلفة كميا في عدد التفعيلات وفي الأداء الإيقاعي بشكل عام حسب تصاعد نبرة التجربة عاطفيا وتباين لون الخطاب الشعري، وانتقال الشاعر بين ألوان من الأداء الدرامي هذا اللون من الخلق الإيقاعي لم يقابل في بدايته بالتقدير ولم ينظر إليه بصوفه مواكبة إيقاعية للتموجات الانفعالية النفسية للشاعر إذ اتهم بأنه مخالفة للموروث الموسيقي ومجرد تغيير شكلي من نمط الشعر إلى هيئة الشطر، ولكن الواقع الشعري المعاصر في تجاربه الناجحة الناضجة أكد الصلة الوثيقة بين هيئة التجربة وقلب التجربة ومن التجارب الشعرية التي وظفت هذا النمط وعبرت به عن نمو التجربة وذبذباتها الباطنية، قصيدة أمل دنقل:

"صفحات من كتاب الصيف والشتاء" التي يقول:

"ساق صناعية"

([306]) د.جوزيف شريم: الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج22، العدد الثالث، يناير مارس أبريل يونيه1994م، ص98.

([307]) يوسف الخال: في مقابلة مع المحرر الأدبي إلياس كاب، مجلة الحوادث اللبنانية، 29 أيلول 1962م، ص57.

([308]) أدونيس: زمن الشعر، ص164.

([309]) مقدمة للشعر العربي، ص108.

obeikandl.com

1- في الفندق الذي نزلت فيه قبل عام

2- شاركني الغرفة

3- فأغلق الشرفة

4- وعلق "السترة" فوق المشجب المقام

5- وعندما رأى كتاب الحرب والسلام

6- بين يدي: إربد وجهه

7- ورف جفنه.. رفه

8- فغالب الرجفة

9- وقص عن صبية طارحها الغرام

10- وكان عائدا من الحرب.. بلا وسام

11- فلم تطق ضعفه

12- ولم يجد –حين صحا- إلا بقايا الخمر والطعام[310].

نتأمل هذه التجربة فنجدها تدور في إطار إنساني عنونه الشاعر بـــــ"ساق صناعية" مشيرا إلى دائرة العجز والتعطيل التي تحيط بالشخصية مدار التجربة، فصاحب الساق الصناعية لا يعاني الإعاقة في ساقه فقط ولا يتوكأ على ساق صناعية مادية فقط بل يعاني من الإعاقة المعنوية الحادة، فقد عاين الهزيمة العربية الكبرى –بالنظر إلى تاريخ القصيدة المذيل في نهايتها وهو عام 1969م. فصاحب الساق الصناعية خرج مهزوما من هذه الحرب فهو لم يفقد ساقه فقط بل فقد الحلم والكرامة والزهو والساق والأمل والقدرة على العطاء، وقد صور الشاعر هذا العجز في صورة ضعفه الجنسي، وثيمة العجز والإعاقة المعنوية المادية هي عطب هذه الشخصية التي رمزت للمجتمع فهي تؤثر الانعزال هربا وخجلا وتفشل في إقامة علاقة حب وترتجف في كل سلوك تقوم به، هي شخصية منكسرة معطلة.

وبنظرة إلى الصورة التفعيلية، نرى أولا تفاوتا في طول الأسطر التي انتظمت وفق تفعيلة الرجز "مستفعلن" بصورها المتعددة، وهذا التفاوت يصل بالأسطر في الحالة القصوى إلى خمس تفعيلات في السطر وفي الحالة الأدنى إلى تفعيلتين، وبالنظر إلى الأسطر التي حملت العدد الأكبر من التفعيلات نجدها معنية بالسرد كالسطر الأول والرابع والخامس والتاسع والعاشر، أما الأسطر ذات التفعيلات الأقل فإيجازها متق مع حالة الشخصية ونوع الانفعال،

([310]) أمل دنقل، المجموعة، ص206، 207.

obeikandl.com

فالعدد القليل للتفعيلات يعطي زمنا مكثفا يتسق مع بعض السياقات المعنوية والمادية مثل سرعة الحدث في (وشاركني الغرفة) والسلوك الخائف الهارب في "فأغلق الشرفة" والإثارة في "فغالب الرجفة" وفشل العلاقة في قوله "فلم تطق ضعفه"، بينما جاءت بعض الأسطر ذات التفعيلات الكثيرة لتصف التهاوي والترنح والسقوط من خلال ما تمنحه من الزمن الطويل الذي تحمله التفعيلات كما في قوله (ولم يجد حين صحا إلا بقايا الخمر والطعام فقد أعطى عدد التفعيلات الخمس إيحاء بالحركة البطيئة التي تصور إحساس هذا الرجل بالصدمة عند اكتشاف غياب الحبيبة وفراغ وجوده منها، ومواجهته لوحشته مرة أخرى. وفي ذات الوقت يبدو التعادل التفعيلي بين بعض الأسطر إيحاء من الشاعر بوجود اشتراك دلالي كما في:

"شاركني الغرفة" تفعيلتان

و"أغلق الشرفة" تفعيلتان

وفيما يبدو أن المشترك هنا هو السرعة والآلية في الإقدام على مشاركة الغرفة ثم سرعة العزلة، إن هذه الشخصية موجودة بقدر غيابها، موجودة في المكان وغائبة من خلال العزلة وإسدال ستار بينها وبين الآخرين وهذا الاشتراك التفعيلي يعكس رؤية الشاعر لهذه الشخصية وما تعانيه من ازدواج ومن صراع في علاقتها بالأشياء والأشخاص، فالهزيمة تحولت إلى الداخل وابتنت جدار بينها وبين الحياة.

الغياب هو المحور الدلالي البارز في التجربة السابقة: غياب صاحب الساق الصناعية عن الحياة وإيثاره العزلة، غياب المجد عنه من خلال حرمانه من الوسام، غياب الحبيبة وهجرها له ورفضها ضعفه، غياب الساق الحية واستبدال الصناعية بها. هذا الغياب تعكسه الصورة الموسيقية من خلال الزحافات والعلل التي لحقت بالتفعيلة لتبدو التفعيلات في نقصانها معادلا موسيقيا لنقصان حياة هذه الشخصية كما في قوله (شاركني الغرفة) ويتكون من مستعلن ومستف، حيث يلحق بالتفعيلة الأولى ما يعرف بالطي[311] والثانية يلحق بها الحذذ[312]ويصبح هذا الحذف المعادل الموسيقي لغياب الشخصية من الواقع وتنبيها إلى زيف هذه المشاركة القشرية المبتورة والشبيهة بالصورة التفعيلية، ويلحق الحذف والطي بقوله (فأغلق الشرفة) مترجما فعل موارية هذه النافذة ومعبرات عن هذه الشخصية التي تعيش على حافة الحياة ومن هنا جاء الحذف معبرا عن نقصان الفعل.

وإذا ما نظرنا إلى التفعيلات الأخرى التي لحق بها الحذف نجدها في كلمات أخرى مثل رفة التي يتلاءم مع الحذف مع سرعة حركاتها، كذلك في رجفة كما أن الحذف يلائم معنى الضعف في قوله (ضعفه).

([311]) هو حذف الرابع الساكن من مستقطن.

([312]) هو حذف الوتد المجموع الأخير.

صورة أخرى للنقصان العروضي الملائم للدلالات يأتي في كلمات: الطعام ووسام وغرام حيث يلحق بها الخبن[313]، والحذف فتأتي الكلمات السابقة بهذين النقصين على وزن (--00) مع زيادة سكون أخيرة، وهذا الحذف المزدوج يلائم السياقات المعنوية لهذه الكلمات، فالطعام أولا لم يكن مكتملا بل كان بقايا، كذلك كان الوسام حلما غائبا وكانت العلاقة الغرامية مبتورة، فاتفقت دلالات هذه الكلمات مع نقصانها الموسيقي وبدا التغير في الكم التفعيلي بين سطر وآخر وكأنه يعكس حركتي المد والجزر والنمو الانفعالي في التجربة، وهي مساحية زمانية دلالية معا تسمح للشاعر بتجسيد انفعاله وشهقته وتوتره، وخوفه، وتسمح له بتكثيف الحدث، وتصوير الإثارات النفسية التي بدت له مختزلة في السلم التفعيلي.كذلك عبر الشاعر عن تجربة العجز والغياب والانكسار في هذه الأبيات عن طريق الأصوات مثل صوت الفاء الذي تناثر في الأبيات وتردد في الكلمات الآتية: الفندق، فيه، غرفة، فأغلق، شرفة، فوق، رف، جفنه، رفه، رجفة، فغالب، فلم، ضعفه) وقد أعطى صوت إلغاء بصفته من الأصوات المهموسة معادلا إيقاعيا للرغبة في الخفاء والعزلة والتشرنق كذلك أعطى حرف الميم الشفاهي المطبق إحساسا بالتأزم والمجاهدة والعدم في الكلمات التي حملته مثل "عام، مقام، سلام، وسام، غرام، طعام"، وساعد ألف التأسيس في الكلمات السابقة على اتساع وطول مدى الصوت بما يوحي بالتهاوي، وبمضي التجربة وتلاشي صاحبها معنويات وفاعلية وحيوية في الحياة.

وهناك مصدر آخر للإيقاع اعتبر موازاة صوتية للدلالة وهو نظام المقاطع وتباينها بين الطول والقصر، بما يتلاءم مع الدلالة، وسوف نلجأ إلى بعض الرموز الشكلية للإشارة على المقطع الطويل والمقطع القصير مستعيرين رموز هذه المقاطع من دراسة قام بها د.علي يونس"[314]، وهذه الرموز هي –للمقطع الطويل، والرمز V للمقطع القصير ووفقا لهذه الرموز يكون توزيع المقاطع في الأبيات السابقة كما يلي:

في الفندق الـــ/لذي نزل/ت فيه قب/ل عام

V-V/ -V/ -V-V/ -V –

شاركني الـــــــــ/غرفة

VV-/ -V-V

وعلى الســـ/ـترة فو/ق المشجب الـــــــ/مقام

V-V/ -V--/-VV-/-V-V

وعندما/رأى كتا/ب الحرب والســـــــ/سلام

([313]) هو حذف الثاني الساكن.

([314]) انظر كتابه: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي.

obeikandl.com

V-V/-V--/ -V-V/ /-V-V

بين يدي/ي أربد وجـــــمهه ورف/ف جفنه/ رفه

VV-/ VV-V/ -VV V-/ -VV-/ -VVV

فغالب الر/رجفة

VV-/-V – V

وقص عن/ صبية/ طارحها الـــــ/غرام

V-V-V/ -VVV/ -V-V/ -V-V

وكان عا/ئدا من الـــــ/حرب بلا/ وسام

V-V/-VV-/-V-V/-V-V

فلم تطق/ ضعفه

-VV/-V-V

ولم يجد/ حسن صحا/ إلا بقا/يا الخمر والطـــــــــ/طعام

V-V/-V--/-VV/-VV-/-V-V

بالنظر إلى هذه المقاطع نجد أن منها حوالي ستا وستين مقطعا طويلا، وخمسة وسبعين مقطعا قصيرا، نستنتج من هذا أن عدد المقاطع القصير يفوق عدد المقاطع الطويلة بما أوحى بمناخ إيقاعي مكتوم مقيد يشير إلى مناخ العجز والحصار.فضلا عن ذلك فقد ساهمت بعض الاختيارات اللغوية في الإشعار بالإيقاع الخاص الذي أشرنا إليه كالتشديد في كلمة أربد والذي أعطى إيحاءا بالاهتزاز والانفعال وكان معادلا صوتيا لمعنى الفعل، ذات الشيء في الفعل رف.كذلك ساهم التركيب الجملي في إحداث إيقاع منتظم داخليا، فقد تشابهت كثير من الجمل في الابتداء بجمل فعلية ومنها: شاركني الغرفة،، أغلق الشرفة، وعلق السترة...الخ.

وكما هو واضح فإن هناك تناوبا بين واو العطف وفاء التعقيب في الجمل السابقة مما يحدث إيقاعا خاصا موحيا بالتدرج والتراتب في الأحداث، وبالنظر إلى نهايات الأسطر وإلى الكلمات التي فضل الشاعر الوقوف عندنا في نهايات الأسطر نجد أنه قد قف عند كلمات تبرز الأزمة الجوهرية وتصورها تصويرا دالا، وهذه الكلمات هي على التوالي: عام، غرفة، شرفة، مقام، سلام، وجهه، رفه، رجفة، غرام، وسام، طعام، وبالنظر إلى الدلالات المجتمعة لهذه الكلمات نجد أنها تشكل الدلالة المركزية للأبيات، وتشير الإدانة إلى بعض أسباب العجز في القصيدة.

obeikandl.com

كما أن بعض الأسطر يصلح أن يكون تتتمة عروضية للسطر التالي له، بما يعني أن الشاعر قد تعمد عدم التواصل بين الأسطر لغاية دلالية من أمثلة ذلك قوله:

"بين يدي/ اربد وج/ هه

ورف/ ف جفنه/ رفة

وفيما يبدو أن الشاعر قد أراد أن يلفت انتباهنا إلى كلمة وجهة ففصلها عروضيا –أو كتابيا- عن السطر التالي، ويبرر له هذا بما تحمل كلمة الوجه من الإشارة إلى عموم الإنسان وكيانه والوجه في هذه التجربة كان المتأثر الأول والمتحمل لعبء التشوه النفسي للشخصية سالفة الذكر.

وفي تجربة أخرى يبدو الانسجام بين دلالات التجربة الشعرية وبين الصورة الموسيقية أيضا، ففي قصيدة الناس في بلادي يقول صلاح عبد الصبور:

1- الناس في بلادي جارحون كالصقور.

2- غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر.

3- وضحكهم يئذ كاللهيب في الحطب.

4- خطاهمو تريد أن تسوخ في التراب.

5- ويقتلون، يسرقون، يشربون، يجشأون.

6- لكنهم بشر.

7- وطيبون حين يملكون قبضتي نقود.

8- ومؤمنون بالقدر[315].

يقدم الشاعر في هذه التجربة نموذجا للبساطة والصلابة والتجلد، هذا النموذج من واقع المجتمع المصري ومن عمقه الأصيل ويتمثل في نمط من البسطاء المكافحين الذين يغالبون أقدارهم ويستميتون في سبيل الحصول على طريق العيش، حيث لا تلين لهم أيامهم ومن هنا فقد تشكلت لهم صورة نفسية غاية في التعقيد وإن كانت خادعة في مظهرها، فهؤلاء البسطاء يبدون ضعفاء لمن لا يعرفهم ويبدون أشرار لمن لم يخبرهم لكنهم في الحقيقة غاية في الصفاء حين يأمنون الحياة ويلمسون جانبا من الطمأنينة أما في غير ذلك فهم جارحون مقاتلون يائسون، خطاهم تبحث عن الموت وضحكهم يفزع ولا يسلي.

([315]) صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، المجموعة الكاملة، ص29.

obeikandl.com

هذا الموضع من القصيدة يقدم تحليلا نفسيا عميقا لهذا النمط من البسطاء الذين عرفهم ولا يزال يعرفهم الواقع المصري والشاعر يصورهم من خلال اللغة ومن خلال الصورة الموسيقية، فإذا نظرنا إلى الصورة الموسيقية وجدنا تناغما وتفاعلا هارمونيا مع الصورة النفسية التي أشرنا سابقا لهذا النمط من البسطاء فقد اختار الشاعر تفعيلة الرجز وهي تتوزع توزيعا متباينا على أسطر القصيدة فالسطر الأول والثالث والرابع والخامس والسابع يشتمل على أربع تفعيلات، وهذه الأسطر تتفق في وصف نمط البسطاء في مناخ دلالي واحد بينما يشتمل السطر السادس والثامن على تفعيلتين، نفترض أن عددهما القليل يعود إلى رغبة الشعر في تحميلهما دلالة حاسمة ورؤية نهائية لهذه الشريحة الإنسانية، وهذان السطران هما:

"لكنهم بشر

ومؤمنون بالقدر"

إن دلالة هذين السطرين تتعلق بجوهر القضية: البشرية والإيمان: البشرية بمعنى القابلية للخطأ والصواب والتمرد واحتمال الانزلاق إلى مواضع الخطيئة عند الإحساس بالحرمان ومرارة الظلم، والإيمان بالقضاء القدر قابلية التطهر من دنس البشرية، ولأن هاتين الصفتين حاسمتان جاءت التفعيلات قليلة لتتناسب مع هذا الحسم .أما في قول الشاعر "غناؤهم كرجفة الشتاء في ذؤابة المطر" فقد احتوى على عدد أكثر من التفعيلات ويبرر بالملاءمة بين عدد التفعيلات والامتداد الصوتي الذي يحمله الغناء.

وإذا نظرنا إلى نهاية كل سطر سنجد أنه ينتهي بكلمة حمل دلالة جوهرية تصف هذا النمط الإنساني مثل: صقور، مطر، حطب، تراب، يجشأون، بشر، نقود، قدر وهذه الكلمات كما نرى حددت أطراف القضية الإنسانية: الإنسان والمادة والقدرة والحياة وردود الفعل البشرية على النقص الحياتي، وهي في ذات الوقت تصف أدق خلجات هؤلاء الناس وتصف تناقضاتهم: الصفة الصقرية، الضعف، الهشاشة، البشرية، الطمع.

ونفترض أن الشاعر أراد أن يوفق بين دلالة الانهزام الانسامي في هذه الشخصيات وبين هيئة التفعيلة، حيث جاءت هذه الهيئة ناقصة في الغالب (مستفعلن متفعلن) لتعبر من خلال ذلك عن نقص الإرادة البشرية في مواجهة المصير، ومعبرة أيضا عن غلبة الحياة على هذه الشخصيات وانتقاصها من حقوقها الطبيعية كالضحك والغناء، ولذلك نجد أن الصورة الناقصة للتفعيلة تلحق بالأسطر الآتية:

"غناؤهم/ كرجفة الشـــــ/شتاء في/ ذؤابة الـــــ/ مطر

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متف

وضحكهم/ يئز كالـــــــــ/ لهيب في الـــــ/ حطب

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متف

خطاهمو/ تريد أن/ تسوخ في التـــــ/ تراب

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفع

ويقتلو/ ن يسرقو/ ن يشربو/ ن يجشأون

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متفعلن

لكنهم/ بشر

مستفعلن/ متف

وطيبو/ن حين يم/ لكون قبـــــ

مستفعلن/ متفعلن، متفعلن

ضتي نقود

متفعلان

ومؤمنو/ ن بالقدر

متفعلن/ متفعلن

إن الأفعال الإنسانية في هذه التجربة أفعال غير مكتملة، فالغناء ارتجاف وارتعاش وأنين، والضحك غضب مكتوم، والخطى سعي إلى الموت، والأفعال الشريرة شر مزيف مؤقت، والطيبة والوداعة ليست صفات ثابتة إلا ساعة الأمان لكنها تتعرض للاهتزاز والنقصان، لذلك جاءت هذه الصفات كلها محمولة في تفعيلات متعرضة للحذف (مستفعلن متفعلا) كما اعتمد الشاعر في تصوير تجربته موسيقيا على خلق معادلة صوتية لبعض الأفعال الغنسانية ليقترب من صورتها في الواقع كقوله (غناؤهم كرجفي الشتاء) فالصورة البصرية تخلقت منها صورة سمعية تولدت من اجتماع صوت الرجفة وحركتها وصورة المطر المتخلل لنحصل على نتيجة هي الارتعاش العبر عن الهزيمة النفسية، كذلك قوله: وضحكهم يئز كاللهيب في الحطب، حيث عبر صوت الزاي عن الإحساس بالحنق والغيظ التأزم، كما كان الفعل يجشأون معبرا عن البشرية وبساطة السلوك من خلال اجتماع صوتي الجيم والشين.

وقد عبر نظام المقاطع الصوتية عن هذه الدلالات حيث واكبت المقاطع الطويلة بعض الصفات الإنسانية التي توحي بالقدرة والاستطالة كما يلي:

الناس في / بلادي جا/ رحون كالصـــــ/ صقور

obeikandi.com

-V-V/- V-V/--V/-V—

في ذات الوقت تغلب المقاطع القصيرة على الأسطر التي يصف فيها الشاعر انكسار هذا النمط الإنساني وانهزامه كما في قوله:

غناؤهم / كرجفة الشـــ/ شتاء في / ذؤابة الـــــ/ مطر

VVV/-V-V/-V-V/-V-V

وقد عبر الشعراء الحداثيون عن تجاربهم في الصورة الموسيقية التفعيلية، ومن بين هؤلاء يوسف الخال الذي اختار هذا النمط لتصوير تجاربه في قصائد: "الدارة السوداء، البئر المهجور، الحوار الأزلي، السفر...الخ" وفي البئر المهجور يقول يوسف الخال:

"عرفت إبراهيم، جاري العزيز، من زمان

عرفته بئرا يفيض ماؤها

وسائر البشر

تمر لا تشرب منها، لا ولا

ترمي بها، ترمي بها حجر"[316].

نلاحظ أن عدد التفعيلات يزيد في المناطق السردية في القصيدة والتي يتقمص فيها الشاعر صوت الراوي، وزيادة التفعيلات يتلاءم مع طبيعة القص كما في الفقرة السابقة، وتبعا لذلك يتغير عدد التفعيلات مع انتقال الشاعر من تيمة السرد إلى المونولوج الذي يدور بين إبراهيم وذاته فيزيد عدد التفعيلات في المناطق الغنائية من المونولوج ويقل في مناطق الرؤية والحسم الفكري كما في قوله على لسان إبراهيم:

1- لو كان لي أن أنشر الجبين

2- في سارية الضياء من جديد

3- يقول إبراهيم في وريقة

4- مخضوبة بدمه الطليل

5- "ترى يحول الغدير سيره كأنه

6- تبرعم الغصون في الخريف أو ينعقد الثمر"[317].

([316]) يوسف الخال: البئر المهجورة، المجموعة الكاملة، ص120.

([317]) يوسف الخال، المصدر، ص121.

obeikandi.com

وإذا نظرنا إلى الكيفية التي وزع بها الشاعر التفعيلة "مستفعلن" على هذه الأسطر سنجدها كما يلي:

1- لو كان لي/ أن أنشر الـــ/ جبين

مستفعلن/ مستفعلن/ مستنفع

2- في/ سارية الغد/ ضياء من /جديد

لن/ مستعلن/ متفعلن/ فعولن

3- يقول إبـــ/ راهيم في / وريقة

متفعلن/ مستفعلن/ متفعلن

4- مخضوبة/ بدمه/ الطـــــــ/ طليل

مستفعلن/ متعلن/ فعولن

5- ترى يحو/ ول الغديـــ/ر سيره / كأن

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ متف

6- تبرعم الـــ/ غصون في الـــ/ خريف أو

متفعلن/ متفعلـــــــــــــــــــن، متفعلن

ينعقد الثـــــ/ ثمر

مستعلن/ متف

7- ويط/ لع النبا/ ت في الحجر

متفعلن/ متفعلن/ متفعلن

وهذه الأسطر تصور حالة نفسية واحدة هي رغبة إبراهيم الذي قد يمثل التراث في القصيدة – في التواجد، وتمنيه أن يمتلك القدرة على التغيير، ولذلك فقد تساوت هذه الأسطر في عدد التفعيلات.

كما أن بعض الأسطر اتصلت عروضيا رغم بقائها موزعة ومنفصلة كالسطر الأول والثاني اللذين اتصلا من خلال "جبين في" مما يصل السطرين –كما يبدو من الشكل السابق- وهذا يدل على رغبة الشاعر في تسليط الضوء على كلمة جبين وإظهارها منفردة، وكلمة جبين في ظننا تحمل دلالة مركزية بما هي مطلع الوجه ورمز الإباء والكرامة وتحقيق الذات، وهي مناط

obeikandl.com

الدراما في القصيدة حيث أن الهدف الذي يسعى إليه إبراهيم والذي يتناقض مع ما يلقاه من مجتمعه من إهمال وظلم يمس جبينه وكينونته وبالتالي فإن كلمة جبين قد تحملت عبء التوتر الدرامي في القصيدة.

وذات الشيء في السطر السادس والسابع حيث ارتبطا من خلال كلمتي "ثمر ويطلع" لتكوين مما يكون تفعيله متفعلن "ثمر ويط" ونظن أيضا أن الشاعر أراد إفراد كلمة ثمر في نهاية السطر لتسليط الضوء على إمكانيات التراث- أو البئر المهجورة وأراد أن يؤكد قدرته على الخصوبة والعطاء.

وقد خضعت الأسطر الشعرية السابقة لألوان من الزحافات والعلل التي تتسق في ظننا مع دلالات التجربة ومع الأجواء النفسية والفكرية التي أحاطت بإبراهيم "البئر المهجورة" وقد صورت هذه الزحافات والعلل مدى الإعاقات التي تعرض لها حلمه وهدفه في هذا المجتمع الظالم، فالحذف لحق بكلمات هامة دلاليا مثل: جبين، ضياء، ولحق بجملة "يقول إبراهيم، وكأن الشاعر أراد بإنقاص هيئة هذه الكلمة عروضيا أن يرمز إلى ما سوف يلاقيه إبراهيم من إعاقة في توصيل رسالته ومن ثم في تحقيق هدفه، كما أن إلحاق الحذف بالجبين والضياء معادلة موسيقية لتعطيل هذا الهدف وهو الضياء، وإصابة هذا الجزء وهو الجبين.

كذلك يلحق الحذف بالسطرين الأخيرين اللذين يمثلان خطة إبراهيم في العطاء والفداء:

"ترى يحول الغدير سيره كأن

تبرعم الفصول في الخريف أو ينعقد الثمر

ويطلع النبات في الحجر"

كما يلحق الطيّ ببعض الكلمات السابقة مثل "ينعقد الثمر" ليؤدي دلالة الجدب القحط مستقبليا، ويلحق الكبل"[318] بقوله طليل في: "مخضوبة بدمه الطليل"، و"الكبل" يعادل بذلك موسيقيا ما لحق بهذا الدم من إهدار وإراقة.

وحين يتزايد الإيقاع النفسي حد وإثارة يتجاوب الكم التفعيلي معه في الأسطر الآتية التي ما زالت مظلة المونولوج:

1- لو كان لي

مستفعلن

([318]) الكبل هو الخبن مع القطع أي حذف الثاني الساكن من مستفعلن وساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله لتتحول بذلك إلى متفعل وتحول إلى فعولن أنظر عدنان حقي: المفصل في العروض والقافية وفنون الشعر، مؤسسة الإيمان، بيروت، لبنان، دار الرشيد، دمشق، بيروت، 1987م، ص17.

2- لو كان أن / أموت أن/ أعيش من/ جديد

مستفعلن/ متفعلن/ متفعلن/ فعولن

3- أتبسط الســـــ/ سماء وجـــــ/ ها فلا

مفتعلن/ متفعلن/ متفعلن

4- تمزق الـــ/ عقبان في الـــ/ فلاة

متفعلن/ مستفعلـــــــــــــن/ فعولن

5- قوافل الضـــــــــ/ ضحايا

متفعلـــــــــــــن/ فعولن

6- اتضحك الـــ/ عامل الد/ دخان

متفعلـــــــــــن/ متفعلـــن / فعولن

7- اتسكن الضـــــ/ ضوضاء في الـــــــ/ حقول

متفعلـــــــن/ مستفعلـــــــــــــن/ فعولن

8- في الشارع الـــــــــ/ كبير

مستفعلـــــــــــــــن/ فعولن

9- يأكل الـــــــ/فقير خبـــــــــ/ز يومه

متفعلن/ متفعلـــــــن/ متفعلن

10- بعرق الجـــــــ/ جبين لا/ بدمه الذ/ ذليل

متفعلـــــــن/ متفعلـــــــــن/ متفعلن/ فعولن

وقد ساهمت الزحافات في الإيحاء بسرعة الإيقاع بما يتواءم مع التدفق الانفعالي واقتراب التجربة من التأزم ورغبة المتكلم/ بطل التجربة في أن يسبق الزمن والتي اتضحت في حذف الشاعر لبعض أدوات العطف للإيحاء بالتعاقب كما في قوله "لو كان أن أموت أن أعيش من جديد"، فقد حذف حرف العطف المفترض بين الجملتين، واتبع نفس المنهج في بقية الأسطر السابقة.

كذلك لحق الزحاف بمواضع التعبير عن الفعل والقدرة التي ينزع إليها إبراهيم فأوحى الشاعر بالنهاية المأساوية التي سوف تؤول إليها أمنيته حيث أن المواضع التي جاءت فيها صورة

obeikandl.com

التفعيلة كاملة مواضع قليلة في الوقت الذي جاءت مخبونة في الغالب "متفعلن" كما في قوله "أن أموت أن أعيش".

وبذلك صور الإيقاع الموسيقي أزمة التراث الذي بدا لا هو بالحي ولا هو بالمائت.

ذات الشيء يتبعه الشاعر في قوله:

"أيأكل الفقير خبز يومه

بعرق الجبين لا بدمع الذليل

حيث عبر الشاعر من خلال الإيقاع ع الحيلولة التي وقعت بين المتمني وهذه الأمنية وتعرضت كلمات هامة دلاليا لظاهرة الكبل مثل كلمة "جديد في السطر الأول معبرة عن إعاقة التراث وعجزه عن التجديد والاستمرار كذلك كان الكبل معادلة موسيقية للذل في قوله "ذليل" فكما أن الكبل حذف من الهيئة الكاملة للتفعيلة كذلك كان الذل اقتطاعا من الكينونة التامة للإنسان.

أما المواضع التي تأتي فيها مستفعل تامة الهيئة فمنها قوله "لو كان لي"، وصورتها التامة تتجانس مع صدق إبراهيم وخلاصه واستحواذ التمني عليه، ولعل تكرار هذه الجملة يؤكد ما وصلنا إلهي في تحليلنا عروضيا.

وتتأزم تجربة القصيدة حين ترتطم الذات بالعدو/ أو الأنا بالآخر/ أو التقليد بالتجديد- فتبرز الذات للمواجهة لكنها تلقى حتفها (مصير إبراهيم) ويبادر الإيقاع إلى مواكبة هذا الحدث الدامي حيث يسرع ليوحي بالخطر هكذا يكون الإيقاع في الأبيات التالية:

1-وحين صوب العدو مدفع الردى

2- واندفع الجنود تحت وابل

3- من الرصاص والردى

4- صيح بهم: "تقهقروا، تقهقروا

5- في الملجأ الوراء مأمن

6- من الرصاص والردى

7- لكن إبراهيم ظل سائراً

8- إلى الأمام

9- وصدره الصغير يملأ الردّى

10- تقهقروا. تقهقروا

11- في الملجأ الوراء مأمن من

12- الرصاص والردّى

13- لكن إبراهيم ظل سائراً

14- كأنه لم يسمع الصدى[319].

نلحظ في هذا القصم من القصيدة قلة عدد التفعيلات في الأسطر بما يعد موازاة موسيقية لسرعة الحدث وللصدام العنيف الذي تم بين الجنود والأعداء، أو الأنا والآخر، كما نلحظ أن التكرار لعب دوره في خلق إيقاع متوتر، فقد كرر الشاعر قوله:

من الرصاص والردى

وقوله تقهقروا/ تقهقروا

ليعادل مناخ المواجهة الحربية، وليوحي باستمرار القتال وتأزمه من جهة، وليعطي انطباعا بانعدام تكافؤ القوى بين الطرفين، بما يوحي بهزيمة الجانب الذي ينحاز إليه إبراهيم في النهاية، فكان التكرار بمثابة الاستغاثة دلالياً وإيقاعياً.وأتى قوله تقهقروا في صورة موسيقية مخبونة موحياً بفشل هذا التقهقر في حماية أصحابه بينما أتى قوله:

"لكن إبراهيم ظل سائرا"

محتويا على مستفعلن كاملة مرتين ليوحي إيقاعينا بتمام هذا الحدث وبتصور إبراهيم لما سيكون مصيره.وعلى الرغم من الصلة العروضية بين السطر الحادي عشر والثاني عشر من خلال حرف الجر من وكلمة الردى إلا أن الشاعر آثر الوقوف عند حرف الجر ليوحي بغموض مصدر الخوف وليعطي انطباعا بأن هذا المصدر أكبر من أن يكون الرصاص والموت المادي وأكبر من أن يسمي.

فقد أظهرت وقفات الشاعر في نهايات الأسطر كلمات هامة مثل: الردى مكررة أربع مرات بصيغ نحوية مختلفة وكلمة وابل وتقهقروا وقوله سائرا، المدى، الصدى، وهذه الكلمات مجتمعة هي الدلالة المركزية للتجربة والتي تشكل دائرة الخطر والانهزام والتصدي والمواجهة من قبل التراث.

وتتخذ نهاية القصيدة من خلال الإيقاع مناخاً جنائزياً يرثي إبراهيم والذات:

1- وقيل إنه الجنون

2- لعله الجنون

([319]) يوسف الخال: البئر المهجورة، المجموعة الكاملة، ص205، 206.

3- لكنني عرفت جاري العزيز من زمان

4- من زمن الصغر

5- عرفته بئراً يفيض ماؤها

6- وسائر البشر

7- تمر لا تشرب منها، لا ولا

8- ترمي بها، ترمي بها حجر

يزيد عدد التفعيلات في الأسطر السردية التي تستحضر الماضي في صورة غنائية كما في السطر الثالث بينما تقل عدد التفعيلات في الأسطر التي يتخذ فيها التجربة حكما نهائيا كما في السطر الأول والثاني والرابع وقد أعطت هذه الفقرة التي هي عودة إلى بداية القصيدة بما يعرف بالشكل الدائري –أعطت- هذا المناخ الجنائزي والرثائي إذ ربط الشاعر الحاضر بالماضي، وكان كأنه في حالة تأبين للمفقود باستحضار هذه الذكرى، فالتكرار قام بوظيفته الدلالية من خلال دوره الإيقاعي وكان الترفيل في بعض المواضع ملائما للدلالة كما في "زمان" حين أضاف الشاعر للتفعيلة سببا خفيفا لتصبح متفعلن متفعلاتن وقد لاؤم هذا الترفيل كلمة زمان حيث أعطاها ما تحتاجه من امتداد وسعة كذلك لاءم الخبن والحذذ اللذين لحقا بـــــ مستفعلن وحولها إلى "متف" لما لاءم الدلالة التي قصد إليها الشاعر وهي الإشارة إلى تكاسل المجتمع عن أهون ما يجب فعله تجاه البئر. وتجاهلهم إعطاءه أي اهتمام ولو كان ضئيلا مثل الحجر.

وهكذا نستطيع من خلال النماذج الشعرية السابقة أن نفترض أن الشاعر العربي المعاصر في تأثره بهذا النمط الموسيقي الغربي وإيثاره له مع رفض الشكل الموسيقي التقليدي المتوارث، كان مدركاً لما سوف يتيحه له الشكل الجديد من مساحات إيقاعية تضمن له حرية الإبداع، وكان مدركا من جهة أخرى أن الشكل الموسيقي المتوارث يعيقه من خلال الفرضية الشكلية المسبقة التي كثيرا ما تؤثر عليه سلبا وتتسبب في تفكك عرى التجربة الشعرية، أو في فرار التدفق والنمو منها.

الشعر التفعيلي أو الشعر الحر إذن حر من القيود المسبقة ومن عبودية النموذج العروضي، وليس منفلتا من ضرورة الإيقاع في الشعر، بل إن الشاعر الذي يصور تجربته من خلال هذا النمط يتمكن من التعبير عن إيقاع الروح التي اجتازت التجربة، ويستطيع أن يصور أدق الخلجات النفسية المتناقضة المعقدة التي مرت به أثناء تصاعد التجربة ونموها، فالشاعر قد تخلص من عبء، استكمال البيت عروضيا وانطلق إلى ألوان من المد والجزر العاطفي

بإيقاعاته الجديدة التي عوضت إهماله للجانب الإنشادي في الشعر، مما مكنه من الحفاظ على التماسك الدلالي والتجانس الفني.

وقد طمأنتنا التجارب الشعرية في هذا المجال إلى أن الشعراء حاولوا قدر الإمكان الإفادة إيجابيا من هذا النظام الموسيقي الغربي وأن رفضهم لنظيره التراثي، لم يكن لرفض التراث أو لتقليد الغرب بل كان حرصا على التجربة الشعرية وسعيا إلى أقصى إمكانية لتجسيدها كما مرت بالشاعر، أو كما داهمت روحه.

الإيقاع من خلال المزج بين التفعيلات البحور المختلفة:

لم يكتف الشاعر المعاصر باستغلال النمط التفعيلي في التعبير عن تباين مراحل تجربته، وتلوين إيقاعها حسب قدراته الصوتية واللغوية بل حاول الإفادة من تجربة التمرد على القالب الموسيقي المتوارث واكتشاف النمط التفعيلي الغربي قدر الإمكان.فأضاف إلى تجربة التفعيلة المفردة الموزعة توزيعا حرا على الأسطر، نمطا آخر هو المزج بين تفعيلات البحور المتعددة ليصور المناخ الدرامي في تجاربه، خاصة إذا كانت هذه التجارب تشتمل على أصوات إنسانية متعددة، وتتضمن أطرافا متباينة في الملامح النفسية والفكرية والسلوكية، فأمكنه أن يعبر عن إيقاع كل شخصية بما يرتأيه ملائما له من التفعيلات.

وقد تأثر الشعراء المعاصرون بتجارب موسيقية شعرية للقصائد الغربية في هذا النمط من هذه القصائد قصيدة لوركا ذائعة الشأن رثائيته في صديقه مصارع الثيران أخناسيوس سانشيس ميخياس، والتي كتبها في اربع حركات مختلفة الوزن والإيقاع، وقد أشار أحد شعرائنا المعاصرين إلى إطلاعه على هذه التجربة وإعجابه بها"[320].

ومن شعراء الاتجاه الواقعي الذين، وظفوا هذا النمط الإيقاعي صلاح عبد الصبور في قصيدته مذكرات "الملك عجيب بن الخصيب"، وهي تنقسم إلى فقرات مرقمة تنتقل ما بين السرد والمونولوج وغيره من ألوان، وتبدأ القصيدة بكلمات الملك عجيب وفق تفعيلة الرجز مستفعلن كما يلي:

1- لم آخذ الملك بحد السيف، بل ورثته.

2- عن جدّي السابع والعشرين، (إن كان الزنا

3- لم يتخلل في جذورنا

([320]) أعني صلاح عبد الصبور الذي أشار إلى هذه القصيدة في مقدمة ترجمة لبعض أعمال لوركا، أذكر مسرحية يرما وقصائد أخرى، ص10.

4- لكنني أشبهه في صورة أبدعا رسّامه

5- رسامه... كان عشيق الملكة[321]

وتتوزع التفعيلة على الأسطر السابقة كما يلي:

1- لم آخذ الـــــــــــ/ ملك بحد/ د/ السيف ب ل/ ورثته

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلـــــــــــن/ مستفعلن

2- عن جدي الـــــــ/ سابع والـــــــ/ عشرين (إن/ كان الزنا

مستفعلـــــــــن/ مستفعلـــن/ مستفعلن/ مستفعلن

3- لم يتخلل/ لل في جذور/ رنا

مستفعلن/ مستفعلـــــــــــن/ متف

4- لكنني/ أشبهه/ في صورة، أبدعها رسامه

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

5- رسامه/ كان عشيـــــــــــ/ ق الملكة

مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن

تحتوي هذه القصيدة على تجربة فلسفية تبحث في طبيعة الإنسان وتصف سعيه الفطري الدائب إلى الحقيقة، فهذا الملك الذي يسخر من طبيعة حكم أجداده، ويشكك في كل شيء حتى في السلالة، يرتطم بأب على النقيض منه غارق في الشهوات والملذات، محاط بحاشية من المنافقين ومنهم الشعراء والمغنون وغيرهم من أهل البلاط، وه يملأ يومه بالجواري والنساء والخمر حتى يموت وفي يده مزقة من رداء إحداهن، باكياً على فوات المتع....، وهذا المضمون انعكس على طبيعة الإيقاع الموسيقي في القصيدة، فكما وظف الشاعر الصورة واللغة والأساليب وغير ذلك لتصوير الهوة الشاسعة بين الابن وأبيه من جهة وبين الابن وحاشية القصر من جهة أخرى، كذلك طوع الإيقاع للتعبير عن ملامح كل شخصية، وللتعبير عن دلالات أخرى نتبينها من المضي في القصيدة.

فإذا كان الشاعر قد عبر عن (صوت) الملك عجيب بتفعيله الرجز مستفعلن فإنه ينتقل إلى شكل وزني آخر عند الانتقال إلى شخصيات أخرى وسياق مختلف حيث مات والد الملك (الخصيب)

([321]) صلاح عبد الصبور: أحلام الفارس القديم، المجموعة، ص253.

obeikandl.com

وانهالت طائفة من الشعراء المخادعين المنافقين بالرثاء وهنا يلجأ الشاعر إلى بحر الطويل بصورته التامة موزعا أشطره على أصوات الشعراء- الرثائيين.

1- "صوت حيران"

هناء محا ذاك العزاء المقدماً

2- "صوت فرحان"

فما عبث المحزون حتى تبسما

3- "صوت ريان"

فأنت هلال أزهر اللون مشرق

4- "صوت آسيان"

وكان أبوك البدر يلمع في السّما

5- صوت غضبان

وأنت كليث الغاب همّك همّه

6- صوت بالدمعة نديان

وكان المليك الراحل اليوم قشعماً

7- صوت بالبهجة ملآن

وأنت الغمام الماطر الغيم دائماً

8- صوت فياض بالأحزان

وكان أبوك البدر قد فاض أنعما

9- صوت مبسوط حتى قرب القافية الميمية

فحييت من سبط سليل أشاوس

كرام سجاياهم

وبورك من نما....الخ

(ما أضجر هذي القافية الميمية)

لن يسكت هذا الشعر حتى يفنى حرف الميم)

obeikandl.com

لقد اختلفت أحوال الشعراء الرثائيين في الأبيات السابقة ما بين غضبان وفرحان وملـيء بالأحزان...الخ ومع ذلك فقد جعلهم الشاعر يلقون رثائياتهم في بحر واحد هو بحر الطويل الذي لحق به زحاف القبض[322] أحيانا كما في قوله:

هناء/ محا ذاك الـــــــــ/ عزاء الـــــــــ/ مقدما

فعولن/ مفاعلين/ فعولن/ مفاعلن

وإنما أراد الشاعر أن يؤدي إلينا دلالتين من خلال هذا:

أولاهما: على مستوى التجربة التي تحملها القصيدة: تأكيد الهوة الفكرية والنفسية بين الملك وبين حاشية أبيه ومجتمعه بشكل عام، هذه الهوة التي تمثلت في طبيعة الملك الجادة الباحثة عن الحقيقة في حين اتصفت أنماط مجتمعه بالخداع والتبعية والغش والبحث عن الملك والسطوة، لذا فقد جعل لكل من الطامعين والملك والحاشية صوتا خاصا وإيقاعا مختلفا، كل على حدة.

الدلالة الثانية: وتختص بشاعرنا المعاصر صلاح عبد الصبور فهو يتوجه إلى نقد القالب الموسيقي التقليدي في هذا السياق ويصفه بالجمود وبأسبقيته على التجربة، ولذلك فقد تعمد أن يجعل معاني الرثاء على ألسنة الشعراء الراثين نظرا لاتفاقهم في القالب الموسيقي حيث لا يبدو فرق واضح بين الشاعر المحزون والشاعر الفرح.

أما تعليق الشاعر –أو الملك عجيب- في وصفه لهذه الأصوات فقد جاء في وزن شعري مختلف يؤكد اختلافه النفسي عن هذا المجتمع المحيط، وذلك كقوله "صوت حيران، صوت فرحان"....الخ وهو من تفعيلة الخبب "فعلن".

كذلك وقع تعليقه الأخير المتعلق بنقد الشعر التقليدي والمجتمع التقليدي في تفعيلة الخبب كقوله:

ما أضـــــ/ جرها/ ذي القا/ فية الـــــــ/ ميمية

فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن/ معا

لن يســـــ/ كت ها/ ذا الشا/ عر حت/ ت يفـــــــــ

فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن / فعلن

ني حر/ ف الميم

فعلن/ فعلن

([322]) القبض هو حذف الخامس الساكن، عدنان حقي، المفصل في العرض والقافية، ص15.

ومرة أخرى يعود الشاعر إلى صوت الملك من خلال مستفعلن في هذا المونولوج الداخلي الذي ندرك منه انشغاله بحقيقة الوجود الإنساني وندرك أنه منفصل انفصالا تاماً عمن حوله من أفراد الحاشية وغيرهم من الفارغين فكريا:

"لو قلت كل ما تسره الظنون

لقلتمو مجنون

"الملك المجنون!"

لكنني أبحث عن يقين

في مجلس الصبح أنا تاج وصولجان

تقطيب عينين وبسمتان

أو بسمة تعقبها تقطيبتان

وكل حال لها أوان

لكنني في مخدعي إنسان

وفزعي من المسا إذا أطل

وافزعي من حيرة الأفكار في السبل

ويجوب الملك أنحاء الحياة باحثا عن الحقيقة ويواكبه صوت إيقاعي خاص مترجما هذه الحالة التأملية المنعزلة في ذات التفعيلة "مستفعلن"، ولأن هذه الأبيات جاءت وفق نمط التفعيلة فقد استطاعه الشاعر أن يتحكم في إيقاعه وأن يوحي باشتداد الانفعال في المواقع التي تستلزم هذا كقوله على لسان الملك وهو يخاطب الحقيقة منفعلا أسيانا:

"أبحث في كل الحنايا عنك، يا حبيبتي المقنّعة

يا حفنة من الصفاء ضائعة

هل تختفين في الجسد

أعصره فينتفض

وحين يروي ينزوي ولا يرد

وبعد ساعة يعوده الظمأ، كأن كل ما ارتوى

كان سراباً أو أو زبد"[323].

ويمتزج الصوتان: تفعيلة الرجز وتفعيلة الكامل في الأسطر التالية لتعبر عن تأزم الحالة النفسية للملك المهموم بالبحث عن الحقيقة والمكابد لغموضها:

هل تختفين في غيابة الكؤس والحشيش والأفيون

وهي من الرجز كما يلي:

هل تختفيـــــــن في غيا/ بة الكؤ/س والحشيـــــــــــ/ ش والأفيون

مستفعلن/ متفعلـــــــن/ متفعلن/ متفعلـــــــن/ فعولن

كما يقول/ ل الشاعر الـــــــــ/ مأفون

مستفعلن/ مستفعلـــــــــــن/ فعلن

ويأتي قول هذا الشاعر المأفون من بحر الكامل لأنه يتضمن دلالة لا يرتضيها الملك عجيب كما يلي:

لولا الحشيش وسنة الإلف

(ويقصد الأفيون

لغدوت في بؤس وفي قرف)

لولا الحشيـــــــ/ش وسنة الـــــــــ/إلف

مستفعلـــــــــن/ متفاعلـــــــــــــن/ فعلن

(ويقصد الـــــــــ/ أفيون

مستفعلن/ فعلن

لغدوت في / بؤس وفي/ قرف

متفاعلـــــــــن/ مستفعلن/ متفا

الإيقاع من خلال التفعيلات المتعددة للبحر الواحد:

([323]) صلاح عبد الصبور: تأملات في زمن جريح، المجموعة الكاملة، ص258.

obeikandl.com

استزادة من التجديد ورغبة في الوصول إلى أقصى حدود الحرية الإيقاعية في التشكيل الموسيقي لم يتوقف الشاعر المعاصر عن البحث عن ألوان جديدة من الإيقاع تعوضه الشكل التقليدي الموسيقي، ونقول الإيقاع لا الوزن لأن الشاعر في بحثه عن توليفات تفعيلية جديدة سواء عن طريق التفعيلة الواحدة أو البحور المتعددة أو التفعيلات المركبة يبحث عن إيقاع لا عن وزن خارجي.

وقد تعرض الشاعر المعاصر لبعض المؤاخذات التي أدانت انحصاره في إيقاع التفعيلة، وهوجم بأنه مختزل للأوزان الشعرية التقليدية "فمن المعروف أن الأوزان العروضية القديمة بمجزوءاتها ومشتقاتها وأشكالها المختلفة تصل إلى ما يقرب من الثمانين في حين أن تأسيس السطر الشعري على نظام التفعيلة يحد من هذا العدد الهائل، فالسطر الشعري لا يخرج عن أن يكون مؤسسا على واحدة من هذه التفعيلات: فعولن- مفاعلين- فاعلاتن- مستفعلن".وقد كان إيقاع التفعيلة أول ما بدأ به الشاعر تجديده الموسيقي فاعتمد على الأخذ من البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة بل أن بعض الشعراء أولى اهتماما خاصا ببحر واحد بعينه كالرجز الذي كان الوزن الشعري المفضل للشعراء المعاصرين في بدايتهم التجديدية بما اعتبر مأخذا عليهم"[(324)].

ولكن الشاعر المعاصر لم يقف عند حد في البحث عن صورة موسيقية تستطيع أن تكون ترجمة أمينة لخفقات الروح ونبضات الكون الخفية، إنه يبحث عن الإيقاع الخفي الذي يريد أن يوصله إلى القارئ كما استشعره في معايشة التجربة، لذلك بادر بالإقدام على تجربة البحور المركبة ذات التفعيلات المتعددة مدركا أنها سوف تحتوي على طاقة إيقاعية تمنحه المزيد من الكثافة الشعورية والإيحاء الفني "ففي رأي Fussell أن كل تنويع وزني Variation غير متوقع يمكن أن يكون علامة على الدهشة لإلقاء ضوء على تحول مفاجئ في الفكر أو الشعور، أو علامة على وجود فجوة أو مقاطعة"[(325)]. والبحر ذو التفعيلات المتعددة بصورته النمطية لا يعد تنويعا وزنيا بل هو بتوالي الاستخدام يصبح رتيبا ومتوقعا كأن نقول من بحر السريع:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

أو الخفيف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

([324]) أنظر رأي د. رجاء النقاش في هذا الموضوع وقد سجله في مقدمة وضعها لديوان أحمد عبد المعطي حجازي، "مدينة بلا قلب"، ص14.

([325]) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، ص210.

obeikandl.com

فكل هذه الصور الوزنية بمضي التجارب الشعرية سوف تغدو نغما مكرورا غير مدهش وقد أدرك الشاعر المعاصر هذه الحقيقة ومن ثم عمد في حال لجوئه إلى البحر ذي التفعيلات المتعددة إلى توزيع التفعيلات توزيعا غير متوقع بما يثير الانتباه ويلفت القارئ إلى الانتقالة الدلالية الجديدة أو إلى تغيير يتعلق بطبيعة التجربة أو ببنائها وغير ذلك من متعلقات فنية تستلزم تغير الإيقاع. من تجارب هذا النمط الإيقاعي قصيدة أمل دنقل "أيلول" والتي بناها الشاعر على صوتين أحدهما يسمى صوت والآخر جوقة، ولكل واحد منهما إيقاعه الخاص، يقول الشاعر:

(صوت)	(جوقة خلفية)
1- أيلول الباكي في هذا العام	**ها نحن يا أيلول**
2- يخلع عنه في السجن قلنسوة الإعدام	**لم ندرك الطّعنة**
3- تسقط من سترته الزرقاء.. الأرقام!	**فحلت اللعنة**
4- يمشي في الأسواق: يبشر بنبوءته الدموية	**في جيلنا المخبول**
5- ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية	**... ... ...**
6- ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئاً	**قد حلت اللعنة**
7- فوق عصاه	
8- قد مات، ولكنا نحسبه يغفو حين نراها!!!	**في جيلنا المخبول[326].**

وإذا تبينا مواضع التفعيلات وكيفية توزيع الشاعر لها في هذا الموضع السابق من القصيدة نجد أن الـــ"صوت والجوقة" قد انفرد كل منهما بإيقاعه الخاص كما يلي:

فيما يخص الصوت فتفعيلاته موزعة على النحو التالي وفق تفعيلة الرجز مستفعلن:

1- أيلو/ ل البا/كي ها/ ذا العام

فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن

2- يخلع عنـــــــ/ ـــــه في الســـــ/ سجن قلنـــــــ/ سوة/ إعدام

([326]) أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، المجموعة الكاملة، ص127.

openkanal.com

مستعلن/ فعلن/ مستعلن/ فعلن/ فعلن

3- تسقط من/ سترته الز/زرقا/ ء الأرقا/ م

مستعلن/ مستعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن

4- يمشي/ في الأســـ/واق/ يبشر/ بنبو/ ءته الد/دموية

فعلن/ فعلن/ فعلن / متفعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن

وهكذا أعطى الشاعر بتوزيعه للتفعيلات وفق النسق الأسبق شكلا غير معهود للبحر الشعري، وقد بدا أنه تعمد أن يوزع التفعيلات في شكل يبديها مشعثة وكأنه يخلق بحرا جديدا وإيقاعا مختلفا ليناسب بذلك بين الإيقاع ومناخ الاعتراف الذي ساقه على لسان الصوت الذي نفترض أنه رمز للوطن المنتهك أو الشاعر الواعي أو الشعب المقهور، فضلا عن ذلك فقد ساهمت كثرة الزحافات في الجزء السابق في الإيحاء بهذا الاضطراب النفسي وفي خلق إيقاع اعترافي –إذا صحت هذه التسمية- فالخروج على النسق الوزني المعهود يشير إلى رغبة الشاعر في لفت انتباهنا إلى دلالة خالصة هامة وإلى تعمده لهذا الخروج الذي "يقاوم الخدر الناشئ من التكرار المنتظم فيثير الانتباه واليقظة، ويدعم الجانب الفكري في مواجهة الجانب الحسي، ويجعل العمل الفني أقدر على التعبير"[327]. أما الأسطر الشعرية التي ساقها الشاعر على لسان الجوقة فتأتي شبه منتظمة حيث يكاد يتكون كل سطر منها من تفعيلتي: مستفعلن فعلن كما يلي:

1- ها نحن يا / أيلول

مستفعلن/ فعلن

2- لم ندرك الطـــــ/ طعنة

مستفعلـــــــــن/ فعلن

3- فحلت الـــــــ/ لعنة

مستفعلـــــن/ فعلن

4- في جيلنا الـــــــــ/ مخبول

مستفعلـــــــن/ فعلن

وقد ناسب الإيقاع المنتظم التفعيلات الدلالة التي تحملها الأبيات السابقة وما يفترض في كلمات الجوقة من دلالة على اليقين والثبات والحكمة، فصورة الإيقاع صورة وزنية من الصورة

([327]) د. علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر، ص172.

الدلالية بالموازاة وبالتداخل، فهذه الجوقة التي قد تكون الضمير أو صوت الأمة أو المجموع أو صوت التاريخ تحمل خلاصة رؤيوية لمصير الشعوب الواقعة تحت مثل هذه التجربة –الهزيمة وموت الحاكم وسلب إرادة الشعوب- ومن ثم تأتي كلماتها مصبوغة بصبغة اليقين والحكمة النهائية بما تطلب من الشاعر أن يجعل صورته التفعيلية في هيئة منتظمة تترجم هذا الثبات واليقين موسيقيا، في ذات الوقت ساهم الإيقاع المنتظم لكلمات الجوقة في صبغها بصبغة غنائية رثائية تفجر الشجن من خلال كلماتها وتعطي إيحاءا بتشييع مائت ما لعله الحلم القومي لعله الحاكم لعله الشعب.

الإيقاع من خلال الاتصال العروضي بين الأسطر الشعرية:

درج كثير من الشعراء المعاصرين على خلق إيقاعهم الشعري من خلال هذا المنهج الذي يتحكم فيه الشكل الكتابي أو الطباعي للقصية بما يخلق قراءة دلالية ثانية وإيقاع جديدا مضافا إلى مصادر إيقاعها التفعيلة والصوتية. ومن قصائد الاتجاه الواقعي التي استثمرت هذا النمط الإيقاعي قصيدة حجازي "الطريق إلى السيدة" والتي يبدؤها بقوله:

1- يا عم....

2- "من أين الطريق؟

3- أين طريق السيدة"؟

4- أيمن قليلاً ثم أيسر يا بني

5- قال... ولم ينظر إلي!"[328].

إن قول الشاعر "يا عم" يتصل عروضيا مع حرف الجر "من" لتشكيل تفعيلة الرجز مستفعلن وبذلك يفترض أن تكون هيئة الكتابة لهذه الجملة كما يلي: يا عم من أين الطريق؟

وبهذه الهيئة تكون نهاية السطر كلمة الطريق فقط، أما الهيئة الطباعية التي نظم بها الشاعر قصيدته فقد جعلت كلمة يا عم نهاية سطر، وكذلك كلمة الطريق بما يعني أن هاتين الكلمتين تحملان دلالات هامة معا، وبالفعل نفترض أن كلمة عم تحمل عبء تصوير طبيعة العلاقات الإنسانية للقرويين، وهي علاقات دافئة أسرية وقد حمل هذا القروي المغترب في القصيدة هذه المشاعر الدافئة ونظر من خلالها إلى المدينة ومن ثم كان جوهر أزمته الإنسانية افتراضية الإنسانية في مدينة تتسم بالجفاء والغلظة، فوقوف الشاعر عند كلمة عم رغم إخلاله بنظام التفعيلة إلا أنه أفاد دلاليا ومنحنا مساحة إيقاعية جديدة تحاكي إيقاع اللغة العربية المتداولة في مثل هذه الظروف، ومن ثم بدا الشاعر بهذا المنهج مضاهيا للواقع خالقا لمزيد من المعاني.

([328]) أحمد عبد المعطي حجازي: مدينة بلا قلب، ص105.

obeikandl.com

إيقاع الموجة الشعرية (الاتصال العروضي والدلالي بين الأسطر الشعرية):

يجبرنا الشاعر من خلال هذا النمط الإيقاعي على قراءة قصيدته قراءة متصلة في كثير من أجزائها رغم توزيع هذه الأجزاء على أسطر منفصلة بما يوحي بمعاني ودلالات غير واردة في كلمات القصيدة وحروفها كما يخلق إيقاعا مضافا إلى الإيقاع الأساسي في القصيدة.

وفي قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي " أشجار الأسمنت" نرى نموذجا للإيقاع النغمي المتموج فهذه القصيدة تنقسم إلى ثلاث دورات نغمية داخلية يتصل بعضها ببعض، وتتصل بعض الأسطر داخلها اتصالا عروضيا مما يخلق في القصيدة إيقاعات متعددة، يقول الشاعر في الأبيات التي تمثل الدورة الأولى:

1- يقبل الوقت ويمضي

2- دون أن ينتقل الظل

3- وهذا شجر الأسمنت ينمو

4- كنبات القطر

5- يكسو قشرة الأرض

6- فلا موضع للعشب

7- ولا معنى لهذا المطر الدافق

8- فوق الحجر المصمت

9- لا ينبت إلا صدأ

10- أو طحلبا دون جذور[329].

تتكون الدورة النغمية السابقة من اثنتي وعشرين تفعيلة من بحر الرمل "فاعلاتن"، كذلك فإن بعض الأسطر تتصل ببعضها عروضيا بهذه الهيئة بما يوجد اختلافا بين عدد الأسطر طباعيا وعددها عروضيا:

يقبل الوق/ت ويمضي/ دون أن ينـــ/ثقل الظل/ ل وهذا/ شجر الأســـ/منت يعلو/ كنبات الـــــــ/فطر يكسو/ قشرة الأر/ض فلا مو/ضع للعشـــ/ب ولا معـــ/نى لهذا الـــــ/مطر الدا/فق/ فوق الـــــــ/حجر المصـــ/مت لا ينـــ/بت إلا/ صدأ أو / طحلبا دو/، جذور.وبهذا الاتصال العروضي تتغير هيئة القصيدة كتابيا ويبرز إيقاعها المتدفق الذي أراد الشاعر أن

([329]) أحمد عبد المعطي حجازي: أشجار الأسمنت، ص44.

obeikandl.com

يؤديه إلينا من خلال الصورة الإيقاعية. أما الدورة النغمية الثانية فهي في الديوان الشعري كما يلي:

1- تقبل الريح وتمضي

2- دون أ، تعبر هذا الصمت

3- أو تقوى على حمل استغاثات القرى

4- والسفن الغرقى

5- وهذا شجر الأسمنت في كل مكان

6- يتمطى وبخور

7- كالشياطين

8- ويصطاد العصافير التي تسقط كالأحجار

9- في أجهزة الرادار

10- أو تشنق من أعناقها الزغب

11- على أسلاك آلات استراق السمع

12- في تلك السموات التي نعرف من شرفاتنا

13- أن العصافير تموت الآن فيها

14- حينما يرتطم السرب

15- فتهتز قرون المعدن الوهاج في الضوء الأخير

تتكون هذه الدورة النغمية من ثلاث وأربعين تفعيلة مزحقة وتتصل الأسطر عروضيا في المواضيع الآتية:

1- تقبل الريـــــــ/ح وتمضي

2- والمواليـــ/د الذين أع/تاد أبا/ وهم الصمـــــــــ/ت يجيئو/ن قصارا/ ناقصي الخلـــــ/قة لا يخـــــــــ/رج من أفـــــــ/واههم صو/ت ولا تنـــــ/مو خصاهم.

3- والنفايا/ت التي تلـــــ/فظها الشهـــــــ/وة في كل/ل صباح

4- سأما لا/ شبعا تو/ ضع أكدا/ سا على الأب/ واب والا/لات تلقي/ غيرها زبـــ/دار وخمرا.

5- في انهيرا/ت التي تف/ضي إلى البا/عة والأ/رض تدور

وقد نجم عن اتصال الأسطر عروضيا عدة نتائج دلالية تكونت من تجاوز بعض الكلمات مما كون علاقات نحوية صميمة الاتصال بالتجربة الشعرية، من مواضع هذا الاتصال العروضي الاتصال بين السطر الثاني والثالث كما يلي: "دون أن نشبع من نوم وهذا شجر الأسمنت يلتف علينا".

لقد أدى الاتصال العروضي بين هذين السطرين إلى خلق علاقة سببية بين الأرق وطغيان المناخ الأسمنتي الذي تميزت به المدينة بما يجعل هذا المناخ سببا للاختناق بالتفافه على الروح الإنسانية، وهذه الدلالة تختلف عما نستخرجه من معنى في الكتابة السطرية الطباعية التي أعطت قضية الأرق أهمية خاصة من خلال إفراد كلمة الأرق في نهاية السطر، كما أعطت جملة وهذا شجر الأسمنت دلالة أخرى خاصة حيث جعلتها بداية مأساة جديدة ونبهت إلى خطرها. كذلك كان توزيع السطر الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن في الكتابة الطباعية لافتا إلى مأساة التشوه الإنساني الناتج من تفسخ العلاقات الإنسانية بينما كان الاتصال العروضي بين هذه الأسطر –خاصة في السطر الثالث- موحيا بمأساة القضية ككل دون لفت إلى تفاصيلها الداخلية.

أما اتصال الأسطر الأخير في قول الشاعر: في النهيرات التي تقضي (إلى الباعة والأرض تدور)، أعطى هذا الاتصال إيحاءا بإلقاء النفايات إلى الباعة والأرض معا وكأنما أصبح الإنسان مهموما بغرائزه وشهواته التي تسبب السأم وتنتج عن السأم وإنعدام الصلات الروحية.

هذا فيما يخص الدلالات الهامة التي أنتجها الشاعر من خلال توزيع أسطره الشعرية توزيعا طباعيا، والتي خلقها أيضا تخيره الدقيق للغته وتراكيبه بهذه الهيئة الدالة. أما الدورات النغمية التي تكونت منها هذه القصيدة فهي تبين ثلاث دورات نغمية تباينت في عدد تفعيلاتها فالأولى ثلاث وأربعون تفعيلة والثانية اثنتان وعشرون تفعيلة والثالثة ثمان وثلاثون تفعيلة بما يعني وقوع الشاعر تحت إثارات نفسية مختلفة عبر عنها هذا التباين الكمي في التفعيلات.

ونلاحظ أن هذه القصيدة –وغيرها من القصائد المعاصرة- في اعتمادها على الدورات النغمية تجعل الدورة الوسطى أطول الدورات، ولا نقصد أن الشاعر قد تعمد هذا ولكن نفترض أن إيقاع التجربة يستلزم طول الدورة الوسطى التي تقع دائما في قلب التجربة وتأزم الحدث، وفي مقابل هذا تكون الدورة الأخيرة أقصر الدورات النغمية بما يتناسب مع كونها بداية الانسحاب من التجربة وبداية الإمساك بالذروة الرؤيوية.

نلاحظ في هذه القصيدة التناسب والانسجام بين اعتماد الشاعر على نظام الدورات النغمية وبين دور الزمن في هذه التجربة فقد بدأت القصيدة بالزمن كما يلي:

بدأت بـــ"يقبل الوقت ويمضي، وانتهت بـــــــ"والأرض تدور".

إن الابتداء بالزمن والانتهاء به يشكل في حد ذاته دائرة تحيط بالتجربة وتسيجها بسياج من الوقت المميز، فكأنما أراد الشاعر أن يشعرنا بهذا الحصار الزمن وهذا المأزق الوجودي وأن يصور لنا ضيقه وانحباسه وإحساسه بالاختناق من خلال إطار الدورات النغمية الذي يعطي إيحاءا بالفلك المستدير والدائرة المفرغة التي عبرت عنها اللغة: يقبل... ويمضي... دون أن، يقبل.. ويمضي دون أن....الخ.

إن الزمن مهيمن على القصيدة وهو المنتظم والمكتمل الوحيد فيها بما يتناقض مع وضعية الإنسان في القصيدة –في الحياة العامة- فالإنسان تتضاءل فيه الروح ويتعرض للاستلاب والانتهاك والحصار، وقد عبر الإيقاع النغمي عن التناهي البشري واللاتناهي الزمني "وتتابع الجمل على هذا النحو مقصود من الشاعر فهو يريد من قارئه أن يستمر في القراءة وإذا توقف عند نقطة ما فإن توقفه يكون وفقا لاختياره الخاص، وبذلك يشارك المتلقي الشاعر في إنتاج دلالة النص"[330] هذه المشاركة تعني إيجابية المتلقي بما يكفي لأن ندعو إلى تسمية نقدية أخرى له حيث إن كلمة المتلقي لا تتجاوز مشاركته استقبال الدلالة دون فاعلية أو رؤية في الوقت الذي تتطلب فيه كثير من القصائد المعاصرة المشاركة والتفاعل الفكري والنفسي الذي يتعدى حدود الاستقبال.

ومن قصائد الاتجاه الحداثي التي عالجها الشاعر وفق إيقاع الدورات النغمية قصيدة أدونيس "أول الكلام" وهي من بحر الخفيف "فاعلاتن مستفعلن" وتعتمد على الدورات النغمية القصيرة بالقياس إلى غيرها من القصائد المعاصرة، في ذات الوقت هي نموذج للمزج بين التفعيلتين، وتتكون من ثلاث دورات نغمية يقول أدونيس في أولها:

1- ذلك الطفل الذي كنت، أتاني

2- مرة،

الدورة الأولى 3- وجها غريبا

4- لم يقل شيئا مشنا

5- وكلانا يرمق الآخر في صمت. خطانا

6- نهر يجري غريبا

([330]) د. محمد حماس عبد اللطيف: الجملة في الشعر العربي، ص190، كثيرة هي النماذج الشعرية المعاصرة التي تعتمد على إيقاع الموجات الشعرية ولعل الشاعر عبد الوهاب البياتي من أكثر الشعراء الواقعيين اعتمادا عليه كما في قصائده في ديوان أشعار في المنفى والمجد للأطفال والزيتون وبستان عائشة.

7- جمعتنا، باسم هذا الورق الضارب في الريح، الفصول

الدورة الثانية 8- وافترقنا

9- غابة تكتبها الأرض وترويها الفصول

الدورة الثالثة 10- أيها الطفل الذي كنت، تقدم

11- ما الذي يجمعنا، الآن، وماذا سنقول؟"[331].

يتبين من توزيع التفعيلات في هذه القصيدة اتصال بعض أسطرها الشعرية عروضيا بما يؤثر في عدد التفعيلات لكل دورة نغمية الدورة الأولى تتوزع تفعيلاتها كما يلي:

1- ذلك الطفـــــــــ/ ل الذي كنـــ/ت أتاني

2- مرة

3- وجها غريـــــــــم/با لم يقل/ شيئا مشيد/ نا وكلا/ نا يرمق الـــــ/آخر في/ صمت خطا/نا نهر/ يجري غريـــــــــ/با

وبهذا فإن الدورة الأولى تتكون من ثلاث عشرة تفعيلة موزعة على ست أسطر طباعية وثلاث أسطر متصلة عروضيا أما الدورة الثانية فهي كما يلي:

1- جمعتنا باســـــ/م هذا الـــــــــ/ ورق الضا/رب في الريـــــــمح الأصول

2- وافترقنا

3- غابة تك/ تبها الأر/ض وترويـــــــ/ها الفصول

وهذه الدورة يبلغ عدد تفعيلاتها/ عشر تفعيلات موزعة على ثلاث أسطر طباعية وثلاث عروضية، أما الدورة الأخيرة فهي كما يلي:

1- أيها الطفـــــ/ل الذي كنتـ/ت تقدم

2- ما الذي يجـــــــ/ معنا الآ/ن وماذا / سنقول

وهي من سبع تفعيلات موزعة على سطرين عروضيين وسطرين طباعيين معنى هذا أن الشاعر خلق تنويعا إيقاعيا في هذه القصيدة من عدة طرق منها: توزع مساحات انفعالاته وإثارته على دفقات متوالية شكلت لكل منها دورة نغمية ودلالية فالدورة الأولى عبرت عن التقاء الزمنين: زمن الطفولة والحاضر في ضمير الشاعر أما الدورة الثانية فقد عبرت عن مرحلة الذكريات وصورت الدورة الثانية مرحلة المواجهة والاندماج بين الزمنين/ الطرفين.

([331]) أدونيس: المطابقات والأوائل، المجموعة الكاملة، ج2، ص494.

obeikandi.com

وقد اتسقت كل دورة نغمية مع الدلالات المتضمنة فيها، فالدورة الأولى كانت أطول الدورات من حيث عدد التفعيلات واتسقت بذلك مع طول الحدث ومفاجأته للشاعر وما تتطلبه هذه المفاجأة من التأمل والصمت الطويل الذي عبر عنه الشاعر بقوله "كلانا يرمق الآخر في صمت وقوله خطانا نهر يجري غريبا.في ذات الوقت كان العدد القليل في الدورة الثانية منسجما مع سرعة اللقاء الذي تم بين الطرفين: الماضي والحاضر والذي عبر عنه الشاعر بقوله في سطرين متتاليين يصور تعاقبهما بهذه السرعة التي تمت بين اللقاء والافتراق: "جمعتنا وافترقنا"

كذلك كان الكم التفعيلي الصغير في الدورة الثالثة منسجما مع انعدام الأمل في اندماج الطرفين. فكان التدفق الكمي للدورات منسجما مع الدلالة وليس مجرد تباينا تفعيليا.وكان الاتصال العروضي بين الأسطر –كما بينا من قبل مؤكدا لاتصال النغمة داخل الدورة الواحدة، ومن ثم فإن توزيع الأسطر الطباعية يوجه نظر المتلقي إلى كلمات لهلا دلالات هامة مثل:"غريبا" "مشينا" "خطانا"بما يشير إلى المسافة الزمنية والمعنوية التي تفصل بين طرفي اللقاء وبما يمهد ويوطئ للحيلولة بين اندماجهما.

إن الشاعر رغم تدفق تجربته في دورات نغمية إلا أنه قصد إلى إيقاع آخر داخل كل نغمة من طريق علامات الترقيم التي أكثر منها وجعلها وقفات داخلية خاصة مثل:

ذلك الطفل الذي كنت، آتاني

مرة،

وجها غريبا

لم يقل شيئا. مشينا"

وهكذا وفيما نظن أن هذه العلامات أرادها الشاعر كمعادل شعوري للحظات توتره، ومعادل إيقاعي للإحساس بالتجربة.

الإيقاع الإيحائي:

وفيه تبرز قدرة الشاعر المعاصر على خلق الإيحاءات الدلالية عبر طاقات اللغة وأساليبها المختلفة كالاستبدال والتقطيع والحذف، ومن خلال التوزيع (الدلالي) للتفعيلات في كل سطر شعري، ومن خلال طرق الإيقاع التي مررنا ببعضها في الصفحات السابقة، فالموسيقى الإيحائية تتولد من كل سبيل "صوتي" يسعى من خلاله الشاعر إلى خلق الدلالة من خلاله، ذلك أن عظمة الشعر تكمن فيما يبثه الأداء من عوالم لمزية رحيبة تكون الأصوات فيه موازاة رمزية لعالم أغنى من المشاعر والأفكار"[332].

([332]) د. مصطفى السعدني: البناء اللفظي للزوميات، ص93.

وتندفع عناصر التعبير اللغوية والصورية –نسبة إلى الصورة- متضامنة مع التركيب الجملي ونظام إلغاء أدوات الربط والتقفيه وغير ذلك من عناصر شعرية لخلق مناخ "البث" بدلالات التجربة، ذلك أنه "لما كانت عناصر الوزن تدين بوجودها لحالة زيادة من الاستثارة فإن الوزن نفسه كذلك ينبغي أن يكون مصحوبا باللغة الطبيعية للاستثارة.. ومن أجل هذا الغرض فإن آثار الإرادة الموجودة ينبغي كذلك أن تدرك نسبيا خلال اللغة المنظومة"[333].

وقد أبرزنا فيما سبق بعض التجارب الصوتية التي لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون لتخليق هذا الإيقاع الإيحائي، ولفتنا إلى قيمة توظيف نظام المقاطع الصوتية واختلاف الضمائر والهيئة الطباعية في ذلك المجال، ونشير في هذه الصفحات إلى ما يتبع هذا من أساليب فنية أخرى لجأ إليها شعراؤنا المعاصرون في توليد الإيقاع الإيحائي.

وفي قصيدة الطيور صورة للإيقاع الإيحائي الذي يقدم معادلا موسيقيا لهذه التجربة التي اتخذت من الطير رمزا للإنسان في رحلة الوجود لما يحيط بها من الخطر والنواقص والفجيعة. يقول أمل دنقل في بداية هذه القصيدة.

"الطيور مشردة في السماوات

ليس لها أن تحط على الأرض

ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح

ربما تتنزل...

فوق النخيل- النجيل- التماثيل-

أعمدة الكهرباء-

حواف الشبابيك والمشربيات

والأسطح الخرسانية

(اهدأ، ليتلقط القلب تنهيدة

والفم العذب تفريدة

والقط الرزق..."[334].

([333]) كولردج: النظرة الرومانتيكية في الشعر، ترجمة: د. عبد الحكيم حسان، دار المعارف، مصر، 1971، ص294، 295.

([334]) أمل دنقل: المجموعة الشعرية، ص302.

obeikandl.com

تصف الصور البصرية في هذه الأبيات ما جلبت عليه الطيور من الحركة الدائبة والانسياح في الكون، وتكد الصورة البصرية أن هذا التجوال هو طبيعة الطيور الأساسية بينما يبدو السكون استثناء (ليس لها أن تحط على الأرض، ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح) هذه الصورة البصرية تدعمها الصورة الإيقاعية من خلال كثرة حروف المد المعادلة للحركة والطيران وذلك في الكلمات الآتية:"الطيور، لسموات، فلوات، الرياح، النخيل، النجيل، التماثيل، الكهرباء، الشبابيك، المشربيات الخرسانية"...الخ.

وكما لاحظنا فإن مواضع المد/ الحركة الانسياحية كثيرة بالقياس إلى الكلمات الساكنة الضدية لهذه الحركة مثل كلمة (الأرض) وبينما عبرت الكلمات المحتوية على حروف المد عن أماكن تجوال الطيور، عبرت الكلمات الخالية من هذه الحروف عما يعيق الطيور عن حريتها.

كذلك عبر الشاعر عن طريق إظهار حركات الإعراب أو إخفائها على أواخر الكلمات- عبر عن هذا الصراع والتوتر الدرامي بين الطيور والوجود، ففي حال وصفه حركة الطيور تظهر الحركات الإعرابية على الكلمات كما في قوله:

"فوق النخيلِ، النجيلِ، التماثيلِ

أعمدة الكهرباء

حوافِ الشبابيكِ والمشربياتِ"

بينما يسكن أخر كلمة (الأرض) التي حطت عليها الطيور ليخلق معادلة صوتية لهذا السكون، كذلك يضع السكون على الجملة الآتية ليعبر عن دلالتها"

"اهدأ، والقطْ الزرقْ"

ويوزع الشاعر عدد التفعيلات على الأسطر ما يعادل الحركة الخارجية والداخلية (النفسية) في التجربة، فهو يخلق ما يشبه الموجة النغمية الدالة على تقافز الطيور وخفتها ورشاقتها في الحركة بما يخلق أمواجا من التوتر والانبساط في الأبيات، يقول أمل دنقل:

"سرعان ما تتفرع

من نقلة الرجلِ

من نبلة الطفلِ

من ميلة الظل عبر الحوائط

من حصوات الصياح

وهو يستغل إمكانات لغوية أخرى كالاستبدال ليخلق إيقاعها مضافا وذلك في (الرجل، والطفل، والظل) "نقلة، نبلة، ميلة".وقد حمل هذا الاستبدال دلالة أخرى هي الإشارة إلى اشتراك كل كتلة من الكلمات المتجانسة في أمر ما كالكتلة الأولى التي يشترك أفرادها في إيقاع إفزاع الطيور ويقول أمل دنقل في موضع آخر:

"والطيور التي أقعدتها مخالطة الناس

مرت طمأنينة العيش فوق مناسرها

فانتخت،

وبأعينها.. فارتخت

وارتضت أن تقاقئ حول الطعام المتاح

ما الذي يتبقى لها.. غير سكينة الذبح

غير انتظار النهاية

إن اليد الآدمية.. واهبة القمح

تعرف كيف تسن السلاح!"

يبدو الصراع في هذه الأبيات دائرا بين (الطيور والإنسان): طمأنينة الطيور ووحشية الإنسان، ويبدو مقتل الطيور ناتجا من كليهما معا:

من الوداعة التي تشابه الغفلة، ووحشية الإنسان التي هي أقرب إلى الخداع والجبن، ولما كان مقتل الطيور مصدره هذين السلوكين النفسيين نجد معادلا موسيقيا لهذا المعنى يقدمه أمل دنقل من خلال الحروف كما يلي:

"المتاح، السلاح" الذبح، القمح"

ويقوم الاستبدال هنا –وهو مصدر للإيقاع الموسيقي- بعملية تفسير التجربة أو تأكيد الصورة البصرية سمعيا، فالمشابهة بين الطعام (المتاح وبين السلاح) ليست في الحروف فقط بل إن المشابهة في الحروف أوصلتا إلى دلالة المشابهة بين الطعام والسلاح في قتل الطيور وهو نفس المعنى الذي نتوصل إليه من المشابهة الصوتية بين الذبح والقمح حيث يكون الذبح/ الموت قادما من الإطعام/ القمح وهذا المعنى هو الذي يصفه الشاعر في الفقرة كلها والذي يصوره لنا مؤكدا غفلة الطيور عن قسوة الإنسان. كذلك أدت عملية تسكين الحروف دورها في تمثيل فعل الغفلة في قوله:

"انتحت، وارتخت، وارتضت"

obeikandl.com

فكان وقوف الشاعر وارتكازه على التاء موحيا بهذا المناخ فالصوت أو المقطع الذي ينطلق بارتكاز أكبر سواء في كلمة من الكلمات يبرز "بروزا" موضوعيا من سائر الأصوات والمقاطع التي يحاورها".

هذا المناخ الموسيقي يعبر به الشاعر علن ذروة التجربة التي دفعت إليها فنصل إلى رؤية الشاعر وهي ضعف الطيور واستهدافها من قبل أخطار السموات والأرض يقول:

"الطيور.. الطيور

تحتوي الأرض جثمانها.. في السقوط الأخير!

والطيور التي لا تطير

طوت الريش واستسلمت

هل ترى علمت

أن عمر الجناح قصير.. قصير؟!

الجناح الحياة

والجناح ردي

والجناح نجاة

والجناح.. سدى"[335].

تتآزر حروف المد مع الدلالات اللغوية للكلمات لتعطي إيحاء بالرثائية والتفجع وهذه الحروف في "الطيور، السقوط، الأخير، تطير، قصير، الجناح، ردي، سدى".ويؤدي التكرار دوره في خلق الإيقاع الجنائزي –إيقاع المرثية- (الطيور.. الطيور) (الجناح الجناح، الجناح).كذلك يصور الاستبدال بين ردي وسدى يصور حالة الضياع والوحشة الوجودية كما ساهم الكم التفعيلي المحدود في الإيحاء بالخلاصة الميتافيزيقية التي أراد الشاعر أن يبلورها لنا وأن يضعها فيما يشبه الثوابت الفكرية:

"الجناح حياة

الجناح ردي

الجناح نجاة

الجناح سدى

([335]) أمل دنقل، المجموعة الشعرية، ص303.

obeikandl.com

وإذا لاحظنا أن الكلمات الدالة على الحياة "حياة، نجاة والدالة على الموت" ردي، سدى" تحمل كلتاهما حروف المد، أدركنا أن الشاعر قصد إلى أن يسوي بين معنى الحياة ومعنى الموت، وأن يظهر التكافؤ بين الطرق المؤدية إليهما، بل قصد أن يلخص كل هذه الطرق في طريق واحد (في حال (الطيور)- وهو الجناح مبعث الردي، والجناح مبعث الحياة وهو المشترك الدامي في هذه المفارقة الوجودية وقد أعانتنا الصورة الموسيقية على تكشفه دلاليا.

ومما يتبع الإيقاع الإيحائي تعمد بعض الشعراء أن يقلد أصوات الأشياء في قصيدته، وقد أشرنا إلى هذه التجارب في مواضعها الأخرى من الدراسة ومنها قصيدة السياب (أنشودة المطر)[336] التي حاول فيها خلق صوت تساقط المطر عبر تكرار هذه الكلمة وقصيدته "من رؤيا فوكاي" التي عمد فيها إلى تقليد دقات الجرس[337] وقصيدة أمل دنقل "بكائية الليل والظهيرة"[338].

القـــــــافيـــــــة

أشرنا إلى قيمة القافية في النقد القديم وكيف اعتبرها بعض النقاد العرب القدامى شرطا أساسيا لتمييز الشعر وصحته لدرجة أن بعضهم أخرج من الشعر ما ليس بالمقفى.وقد بلغ من أهمية هذا العنصر الموسيقي في النقد القديم أنه محك اختبار الشاعرية كما يقول أبو العلاء المعري:"إذا جاء الروي فضح الغوي، ولو قيل أن القافية سميت قافية لأنها تقفو الجاهل بها أي تعيبه لكان ذلك مذهبا من القول"[339].

كذلك بلغ من أهميتها أن قسمها بعض النقاد إلى أنواع[340] وكان طلب القافية يتم بكل سبيل فكانت ظاهرة التصريع في الشعر العربي القديم إمعانا في التقفية.ورغم قيام محاولات تجديدية في العصر العباسي للتجديد في القافية أو للتخلص منها إلا أنها لم تكن محاولات كافية لشق طريق تجديدي مستمر وظلت علامات ثورية في مجال الإيقاع ولكنها لم تستمر مثل تجربة الشعر المرسل وتجربة أبي نواس في ابتكار القافية الصوتية. ظلت التجربة قيد تاريخها في هذا الوقت ولم يسمح المناخ العام للنقد العربي القديم باستمرار طموحها إلى أبعد من هذا وظلت القافية أساسا مهما تنوعت.

وقد سجل مطلع القرن العشرين محاولات مماثلة للتخلص من القافية ونسبت لبعض الشعراء مثل توفيق البكري وجميل صدقي الزهاوي وعبد الرحمن شكري، وكانت محاولات مبكرة

([336]) السياب: ديوان أنشودة المطر، ص39.

([337]) السياب، المصدر السابق، ص98.

([338]) أمل دنقل: ديوان تعليق على ما حدث، المجموعة الكاملة، ص166.

([339]) المعري: رسالة الصاهل والشاحج، تحقيق د. عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، رسالة ذخائر العرب، رقم ، ط

([340]) انظر مقدمة اللزوميات، ص30.

نشرت حوالي 1905م[341] واحتدم حولها نقاش شديد، حول صحتها من جانب ومدى ارتباطها بالتراث، وحول تعيين أسبقية هؤلاء الشعراء في كتابة الشعر المرسل في العصر الحديث وقد ألح بعض الشعراء في التنبيه إلى عبء القافية مثل الزهاوي متأثرا في ذلك بالنشاط العلمي والأدبي للإرساليات الأمريكية، وساهم سليمان البستاني في هذا المجال بترجمة للإلياذة وهي من الشعر المرسل في شعر مقطوعي مخففا من حدة القافية الموحدة ودعا بعض الرومانسيين إلى إهمال القافية، وإزاحتها من طريق الشعراء لتمكينهم من حرية التعبير وكان في مقدمة هؤلاء ميخائيل نعيمة في كتابه الغربال، والعقاد في تقديمه ديوان المازني، وكان إطلاع هؤلاء النقاد على الأدب والنقد الإنجليزيين من بين الدوافع المباشرة التي دفعتهم إلى هذه المحاولات التجديدية.

ومع ذلك ونتيجة الهوة الكبيرة بين النقد والشعر الرمانسيين ونتيجة المناخ العام للعصر الذي لم يساعد على الإنطلاقة الكاملة إلى التجديد فإن العقاد نفسه لم يستسغ الشعر المرسل في هذا الوقت، وسجل في كتابهيسألونك –عام1943م- أنه طوال ثلاثين عاما لم يلتذ بهذا النمط الشعري الجديد في نموذجه العربي، رغم التذاذه به في الأدب الإنجليزي، وحاول تبرير ذلك بقوله: "وسواء رجعنا بتعليل ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغتهم أو إلى غلبة الحسية في فطرة الساميين وغلبة الخيالية في التصوير في فطرة الغربيين فالحقيقة الباقية هي أننا –ونحن الشرقيين نلتذ شعرهم المرسل ولا نفتقد القافية فيه وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا ونداريه بالتوسط المقبول بين التقييد والإطلاق.. ليس من اللازم أن نتعمد مجاراتهم أو يتعمدوا مجاراتنا في كل إطلاق وتقييد ولهم ديننا ولنا دين"[342].

وهكذا انتهى العقاد إلى نتيجة مفادها صعوبة هذه التجربة الجديدة في الشعر العربي ولم يتطرق إلى أهم عائق حال بيننا وبين هذا التجديد فيما مضى وهو عدم تطور تجربة الشاعر بالشكل الكافي الذي يتطلب مثل هذا الإيقاع الجديد ولم يشر العقاد إلى أن الشعر المرسل أو غيره من ألوان الإيقاع ليس تجديدا بل هو جوهر مفهوم الشعر وجوهر تجربة الشاعر لذلك لم تستسغ هذه التجربة في عصره لأنها كانت رداءا جديدا فوق جسد قديم ونعني أفكار الشعراء وتجاربهم التي لم تكن تخرج في كثير منها عما كان يردد في الشعر العربي القديم.

وقد كان قيد القافية من بين ما انتبه إليه رواد التجديد في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينيات حيث أشارت نازك الملائكة إلى تعارض انتظام القافية مع حرية الإبداع الشعري ومع صدق التجربة في ذات الوقت ذلك أن الحفاظ على القافية يستتبع التقيد بالمفردات اللغوية

([341]) س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص18.

([342]) العقاد: يسألون، ص63 بتصرف.

المتضمنة لها بما قد لا يتلاءم مع السياق النفسي والفكري للتجربة الشعرية، تقول نازك عن القافية أنها "تضفي على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثيره في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية"[343]، هذا عن المتلقي أما فيما يخص الشاعر فمن المؤكد كما تقول الشاعرة "أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيسا كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها"[344].

وفي رهافة حس تصف الشاعرة أثر القافية على الإلهام وحالة التدفق الأولى وكيفية إعاقة القيود المسبقة للاسترسال الوجداني فتقول: "ذلك لأن الشعر الكامل" الغنائي منه خاصة والشعر العربي غنائي كله تقريبا" لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها.. والقافية الموحدة قد كانت دائما هي العائق"[345]. وتذهب الشاعرة إلى الرأي الذي يردده كثيرون بأن القافية الموحدة قد حرمت الشعر العربي من بعض الفنون الشعرية الغربية كالملاحم"[346]، فكما هو معروف أن الإلياذة قد كتبت في قالب الشعر المرسل أو The Blank Verse ولأن تجديد القافية في هذه الحركة التجديدية كان تأثرا مباشرا بنسق القوافي في الشعر الإنجليزي على وجه الخصوص فقد واجه اعتراضا نقديا مبنيا على المقارنة بين السياقين الشعريين العربي والإنجليزي فاحتج بعض النقاد بأن "عدم توفر القافية في الشعر الإنجليزي وبخاصة قوافي الحقيقة لا قوافي المجاز دعت إلى الشعر المرسل في اللغة الإنجليزية ولم يكن العربي بحاجة إلى هذا الضرب من الشعر لتوفر القوافي وكثرتها في العربية"[347].

ومع هذا الاحتجاج المقنع في ظاهره فإن نظرة إلى واقع الشعر العربي تؤكد أن توفر القوافي يقلل منه كثرة الشعراء المستهلكين لها بما قد يؤدي كثيرا إلى تكرار ذات القافية عند أكثر من شاعر وربما في ذات التجربة وبذات التركيب الجملي وهذا يعني أن الاحتجاج بكثرة القوافي احتجاج واهن.

وبازدياد وعي الشعراء بمسئولية القافية المطردة عن تقييد حرية الإبداع تشكلت لديهم الكيفية الواضحة للتجديد فيها والتي بدأت بثورتهم على الاطراد النسقي للقافية وهذا بدوره دعا إلى تشجيعهم إلى ضرورة إتباع القافية للتجربة بجعلها نتيجة عضوية طبيعية للتجربة لا قيدا سابقاً عليها.وقد التزمت بعض القصائد الشعرية المعاصرة بهذه القافية ولكنها عدلت في أنساقها ـكما

([343]) نازك الملائكة: مقدمة ديوان شظايا ورماد، ص12، 13.

([344]) نازك الملائكة، السابق، ص13.

([345]) نازك الملائكة، السابق، ص13 بتصرف.

([346]) نازك الملائكة، ص12 ويشاركها أ. أحمد أمين في هذا الرأي في كتابه: فيض الخاطر، ج2، القاهرة، 1940م، ص246.

([347]) د. يوسف عز الدين: التجديد في الشعر الحديث، ص116.

سنبين فيما بعد- واتفقت هذه القصائد فيما بينها على عدم الخضوع المسبق للقافية كما اتفقت في توظيف القافية باعتبارها عنصرا حيا من عناصر التجربة الشعرية بما يعد مخالفة صريحة واضحة كاملة لموقع القافية في الشعر العربي القديم ولكيفيتها.

وفيما نظن أن مفهوم الشعر عند الشعراء المعاصرين ووعيهم بطبيعة التجربة الشعرية وما تتطلبه من استغراق وصدق وحرية كان الدافع الأول لتحولهم عن المفهوم القديم للقافية أما الدافع الثاني فنظن أيضا أنه تمثل في تجديد لغة الشعر وتطورها واستثمار ما بها من طاقات إيقاعية لدنية-ذاتية لا خارجية في خارجها- تعوض الإيقاع الخارجي الرتيب المتمثل في القافية أو في الوزن التقليدي- كما مر بنا.

أدرك الشاعر المعاصر أنه بتنازله عن إيقاع القافية ودورها الهام في إغلاق الأبيات موسيقيا ومسئوليتها عن إشعار المتلقي بنهاية المعنى وإطراد الإيقاع وتوحيد أبيات القصيدة في نغم موقع خارجي نهائي، أنه لن يخسر كثيرا إذا ما وعضه من خلال إيقاع اللغة والانفعال والأساليب الشعرية- والتنويع الكمي للوزن والتعامل الجديد للقافية التي يفجر منها أنساقا جديدة لا تخل بصدق التجربة ونبضها.من هنا نطلع على أنساق التقية في الشعر العربي المعاصر لنتعرف على مدى اقترابها وابتعادها من نسق التقفية في الشعر التقليدي من ناحية ونسق التقفية الغربي من ناحية أخرى مع محاولة تحديد هذه النقاط فيما يخص الاتجاهات الشعرية العربية المعاصرة.

النسق الأول: التقفية التقليدية:

نستعين بأبيات صلاح عبد الصبور التي يسخر فيها من النسق التقليدي للشعر في معرض قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" وقد أشرنا إليها في مجال نقد الشعراء للوزن التقليدي، وهي في ذات الوقت تشير إلى موقف الشاعر –الذي يعبر عن اتجاه شعري كامل- من نظام التقفية التقليدي فحين انهالت أبيات الرثاء الميمية التي اشترك فيها شعراء مختلفون في توجهاتهم والذين يفترض فيهم التباين في الطرح الشعري اشتركوا في قافية واحدة حتى أتى رأي شاعرنا النقدي معقبا:

"ما أضجر هذه القافية الميمية

لن يسكت هذا الشاعر حتى يغني حرف الميم"[348].

وهذان البيتان يتضمنان إشارتين هامتين بخصوص موقف الشاعر المجدد من الاطراد النسقي للقافية:

([348]) صلاح عبد الصبور، المجموعة الكاملة، ص256، 257.

أولاهما: إسناد مسئولية فشل القصيدة وفتورها وإملائها إلى القافية المطردة بما يعني رفضه لها لهذا السبب، وواضح من سياق القصيدة أن موضوع القصيدة تقليدي بحت هو الرثاء ورثاء الملك على وجه الخصوص أي أن الشاعر يعتبر إطراد القافية في الموضوعات التقليدية ناتجا من التجربة من الروح والمغزى، ومسببا في ذات الوقت لفشلها وخوائها.

ثانيا: الإشارة الثانية والتي تتضمن نقده للشعر العربي القديم في مجال القافية هي إشارته إلى أن مدار اهتمام الشاعر القديم ترديد كل الكلمات الحاوية على هذا الحرف سعيا وراء المهارة الشكلية. وجماع الإشارتين أن الشاعر يرفض القافية المطردة التي لا تساهم في إبراز التجربة، والتي تعتبر عنصرا خارجيا من عناصر القصيدة لا نسيجا لها.هذا يعني أن الشاعر المعاصر لم ير بأسا في هذا النسق إذا كان يحمل روح التجربة ويعبر عنها، وإذا كانت القافية جزءا عضويا من التجربةوقد حملت تجارب الاتجاه الواقعي والحداثي قصائد استعانت بالقافية المطردة وكثير من هذه التجارب مثلت بدايات التجديد وعبرت عن المرحلة الانتقالية التي انتقل فيها الشعراء بالشعر من المرحلة التقليدية إلى المرحلة التجديدية المعاصرة بأنماطها الإيقاعية المختلفة.

وكذلك تبدو القافية المطردة في قصيدة البياتي (أغنية خضراء... إلى سوريا)

يقول:

"عيناي في عينيك: يا وطن العقيدة والكفاح

والناي في قلبي، وفي يدي السلاح

أحمي حدودك من صغار النحل

يا وطن الأقاح

وأنا أغني، والجراح

صبغت سماء مدينتي:

طلع الصباح

يا أخوتي

طلع الصباح"[349].

ويبدو من ملاحظة قصائد الاتجاه الواقعي الملتزمة بالقافية المطردة أن كثيرا منها يدور في سياق الالتزام السياسي والتبشير بالحلم والحرية، كما أن كثيرا منها ينتسب زمنيا إلى مرحلة

([349]) البياتي: ديوان المجد للأطفال والزيتون.

أولى من مراحل الشعراء الشعرية.وفي قصيدة دنقل طفلتها تبدو القافية المطردة مبررة بالروح الغنائية في القصيدة، يقول دنقل:

"لا تفرّي من يدي مختبئة

... خبت النار بجوف المدفأة

أنا..

(لو تدرين)

من كنت له طفلة

لولا زمان فجأة

كان في كفي ما ضيعته

في وعود الكلمات المرجأة

كان في جنبي

لم أدر به

... أو يدري البحر قدر اللؤلؤة؟"[350].

وقد التزم بعض شعراء الاتجاه الحداثي بالقافية المطردة، كما نرى في قصيدة خليل حاوي "جحيم بارد" التي نلحظ فيها المزج بين الغنائية والثورية الحداثية:

"ليتني مازلت في الشارع أصطاد الذباب

أنا والأعمى المغني والكلاب

وطوافي بزوايا الليل

بالحانات من باب لباب

أتصدّى لذئاب الدرب

ماذا؟ ليتني مازلت درباً للذئاب

وعلى حشرجة الأنقاض في صدري

على الكهف الخراب"[351].

([350]) أمل دنقل: مقتل القمر، المجموعة الكاملة، ص50.

([351]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص45.

obeikandl.com

وربما كان يوسف الخال من أكثر شعراء الحداثة قصائد نمطية في بداياته الشعرية، حيث يمتلئ ديوانه الأول (الحرية) بقصائد خليلية الوزن وموحدة القافية، ولكنه أيضا في مراحله الحداثية يلجأ إلى هذا النمط الموحد كما في قصيدة "الخطيئة" التي يتمزج فيها الطرح الحداثي بالغنائية الرومانسية [352].

وعلى الرغم مما في هذه التجارب المتنوعة الواقعية والحداثية من احتفاظ بالقافية المتوالية إلا أنها تختلف عن نمط القافية الموحدة في الشعر التقليدي فلغة الشاعر منتقاة من قلب التجربة وليست مستقاة من قاموس غيره من الشعراء، فضلا عن أن النمط التفعيلي في هذه التجارب ميز توالي القافية.

ثانيا: القافية المتعددة المتوالية:

في هذا النسق من القافية يكثر الشاعر من قوافيه لكنه مع هذا يجعلها تتوالى بشكل منظم مطرد في القصيدة خالقا من خلال هذا إيقاعا خاصا بكل قافية، وإيقاعا متنوعا للقصيدة ككل، من هذا النمط في الاتجاه الواقعي قصيدة البياتي (بور سعيد) يقول فيها:

على رخام الدهر، بور سعيد

قصيدة مكتوبة بالدم والحديد

قصيدة عصماء

قصيدة حمراء

تنزف من حروفها الدماء

تهدر في رؤيها المنتصر الجبار

صيحات حجر الثار

تطل من أبياتها بنادق الأنصار

وأعين الصغار"[353].

إذن يتوالى نسق القافية حسب النظام الآتي:

د- د- همزة- همزة- همزة، راء، راء، راء، ونفترض أن في انتقال الشاعر بين هذه القوافي المختلفة انتقالا متعمدا بين أصوات تتفق كلها في الإيحاء بجو الكفاح والحماس، فقد انتقل الشاعر من روي الدال وهو من الصوامت الشديدة الانفجارية إلى الهمزة وهي من الصوائت

([352]) يوسف الخال: ديوان قصائد لاحقة، المجموعة الكاملة، ص328.

([353]) البياتي: ديوان أشعار في المنفى، ص38، 39.

الشديدة أيضاً إلى الراء وهو صوت مجهول مفخم، وهذه الأصوات جميعها شاركت في الإيحاء بمعاني الفخر والقوة والثورة.

ثالثا: القافية المتناوبة:

وفي هذا النمط ينوع الشاعر قوافيه ولكنه يوقع التبادل بين أماكنها بما يبدو متعمدا لتنويع الإيقاع الذي يستثمر لمواكبة معاني التجربة، من هذا النمط قصيدة حجازي "رسالة إلى مدينة مجهولة" والتي يقول فيها:

"أبي...

إليك حيث أنت

إليك في مدينة، مجهولة السبيل

مجهولة العنوان والدليل

إليك في مدينة الموتى، إليك حيث أنت

أول رسائلي

وإنها رسالة حزينة حزينة

بغير حد

لأنها سترتمي أمام هذه المدينة

بغير رد

يا غارقاً في الصمت، يامكفناً به إلى الأبد

لن تستطيع أن ترد

فاقرأ رسالتي ولا ترد

وإن أهاجت شوقك القديم للكلام

هب لي لقاء في المنام

إذا أشرنا إلى توالي القوافي في هذه الأبيات عن طريق الأرقام سنجدها على الصورة الآتية التي تحدد المتشابه منها والمختلف وتعطي صورة لكيفية اختيار الشاعر لقوافيه:

5-5-4-4-4-2-4-3-1-2-2-1

obeikandl.com

وقد استدعت تجربة الشاعر هذا الانتقال والتنوع بين القوافي حيث اشتملت التجربة على أطراف مختلفة في موقعها من الشاعر وموقعها من أحداث التجربة ومن ثم كان لابد للشاعر أن يتخير أصواتا متباينة لأطراف هذه التجربة كما سنوضح في الجدول الآتي:

أطراف التجربة	حقل الكلمات	حرف الروي	الصوت
الأب المفقود	أنت	التاء	انفجار مهموس
	الأبد	الدال	صامت شديد انفجاري
	ترد	الدال	صامت شديد انفجاري
	الكلام	الميم	صوت شفوي أنفي مجهور
	المنام	الميم	صوت شفوي أنفهي مجهور
مدينة الموتى	السبيل	اللام	صامت مجهور
	الدليل	اللام	صامت مجهور
رسالة الشاعر	حزينة	النون	أسناني لثوي أنفي مجهور
	حد	الدال	صامت شديد انفجاري
المجتمع	المدينة	النون	وسط لساني
	بغير رد	الدال	صامت شديد انفجاري

وقد تبين من خلال هذا العرض مدى الملاءمة والتجانس بين أطراف التجربة والأصوات التي تعبر عنها في الكلمات المخصوصة بها، على سبيل المثال جاءت أصوات حروف الروي في مجال تصوير فقد الأب ومناجاته انفجارية شديدة كذلك جاء بعضها انفجاريا مهموسا كالتاء ليعبر عن مناخ الاختفاء والغياب الذي يحيط بالمائتين، أما أصوات الروي التي اختصت بحقل الكلمات المصور لمدينة الموت فقد كانت في الغالب أصواتا صامتة مجهورة توحي ببروز المدينة وعملقتها وثقلها النفسي على الشاعر كما ساهم حرف التأسيس "الياء" الذي سبق حرف الروي في الإيحاء بالبعد المكاني والاختلاف الكيفي لهذه المدينة عن مجتمع الأحياء ذلك أن حرف التأسيس أعطى مساحة زمنية تماثل أو تكاد المساحة المكانية التي تقع بين الحياة والموت، أما رسائل الشاعر فقد عبرت عنها مجموعة من الكلمات حملت صوتي النون والدال الموحين بالتفجع والذبول، والفشل في التعبير.

وعلى الرغم من أن صوتي الدال والنون مشتركان بين طرفين من أطراف التجربة وهما رسائل الشاعر والمجتمع إلا أن الأصوات في حال اقترانها بالكلمات المعبرة عن أي طرف من أطراف التجربة تنتج دلالات خاصة كذلك فإن السياق الذي يختلف من آن إلى آخر في كل مرحلة من مراحل القصيدة يحمل عبء التمييز بين أطراف التجربة، فالدال والنون في حالة تصوير المدينة أو المجتمع أعطى إيحاءا بأن الشاعر يعاني من صلادة المدينة وقسوتها. إن الأصوات تساهم بلا شك في تخليق الدلالة الموحية ولكنها في هذه المساهمة عضو فعال وعنصر من عناصر التجربة التي لابد أن تتكاتف لتحقيق هذه الدلالة.

وفي قصيدة "خطوات مقتلعة": أغنيات متجول يعمد الشاعر محمد عفيفي مطر إلى إحداث التنوع والتبادل بين قوافيه كما في الفقرة الآتية التي يقول فيها:

"الشمس تشرب البحر لكي تموت

والأرض –في فجيعة العالم- تأكل البيوت

والشاعر الكاهن والقصيدة العلامة

شرنقة تحبل بالقيامة

الروي في السطرين الأولين من المثال السابق هو التاء الساكنة أما في السطرين الأخيرين الميم المتصلة بهاء الوصل، أما روي الباء الذي تعقبه هاء الوصل فهو يصبح أول صوت في الفقرة التالية:

الصمت في الربابة

والعالم المسجون في خزائن التجار

علامة دامية ترقص في قوائم الأسعار"[354].

وهكذا تتخذ القافية المترددة شكلا أرابيسكيا حيث تتكرر الأصوات في صورة وحدات تنتقل في شكل منتظم جماليا كما يتضح في التصوير الآتي الذي نشير فيه إلى السطر الشعري بالرمز س:

س1: ت- ت- م- م

س2: ف- ف- م- ت

ت- ب- ب- ب

([354]) محمد عفيفي مطر، مجلة المجلة، أكتوبر 1969م، العدد 154، ص18.

ومن قصائد الاتجاه الحداثي التي تتبع هذا النمط من التقفية قصيدة " الخلاص " ليوسف الخال " و التي تعتمد على أنظمة تقفوية متعددة، يقول الشاعر:

"ندق بوابة النعيم

وتنزف أيدينا

يقال هذا حظنا القديم

والله صامت فينا"[355].

إن الانتقال بين القوافي المتعددة انتقال بين أصوات متنوعة وإيحاءات ثرية الدلالة وفي ذات الوقت يعبر هذا الانتقال عن التعقد الدرامي للقصيدة وعن ازدحامها بأطراف متعددة وعن دراية الشاعر بضرورة انتقال القصيدة وانتقال صوته الشعري بين مناطق المد والجذب التي يساهم الإيقاع التقفوي في تكثيفها.

القافية الفقرّية أو المقطعيّة:

في هذا النسق تتردد القافية في نهاية كل فقرة أو مقطع شعري أو جملة شعرية لتحدد وقفة القارئ في قراءة الأبيات ولتربط بين الجمل الشعرية ربطا دلاليا فهذا النوع من القوافي لا تقتصر وظيفته على الوظيفة الإيقاعية فقط بل يتعدى ذلك إلى حد المسئولية عن تحديد بداية ونهاية الجملة الشعرية التي قد تتوزع على أسطر طباعية مخالفة لطولها الدلالي أوالعروضي كما بينا من قبل.ومن شعراء الاتجاه الواقعي الذين وظفوا هذا النسق من التقفية في تصوير تجاربهم الشعرية أحمد عبد المعطي حجازي الذي يكاد يقتصر على هذا النسق في ديوانه أشجار الأسمنت خاصة في القصائد التي تعبر عن مناخ الاغتراب والمنفى الباريسي بما يدل على إيثاره الاحتفاظ بقيم الإيقاع التقفوي الذي يتظلل برابطة من التراث ويعكس في ذات الوقت ما في شعر حجازي من روح رومانسية وغنائية عذبة، ولعل قصيدة طليلة تكون من أبرز قصائد هذه المرحلة دلالة على هذا النسق من القوافي، يقول الشاعر:

كان الحنين مدي عذباً، وكان لنا

من وجهها كوكب في الليل سيار

هذا دخان القرى، مازال يتبعنا

وملء أ؛لامنا زرع، وأجنحة

([355]) يوسف الخال: قصائد لاحقة، المجموعة الكاملة، ص309.

وصبية،

وطريق في الحقول إلى الموتى

3- فملتقى الأرض بالأفق التي اشتعلت

ألوانه شفقاً

فالقاطرات التي غابت مولولة

في بؤرة الضوء

فالحزن الذي هطلت

على أمطاره يوماً

فصرت إلى طير

وسافرت من حزن الصبي إلى

حزن الرجال فكل العمر أسفار[356].

إن حروف الروي في هذا المثال وهو الراء المسبوقة بألف التأسيس هو الرابط الموسيقي المنتظم بين الجمل الشعرية الدلالية المتوالية والتي أشرنا إليها بالأرقام ومن ثم فقد عبر هذا الرابط الموسيقي عن انتظامها في دائرة إيقاعية واحدة كما حدد لنا طول الجمل الذي يختلف أحيانا عن هيئتها الطباعية كذلك أوحى حرف الروي بخضوع التجربة الشعرية لنسق شعوري واحد هو الذي عبر عنه صوت حرف الروي المفخم المجهور والذي ساهم مع ألف التأسيس في الإيحاء بما تطلبه مناخ الطلبية من ظلال حزينة وجو الغياب والإشعار بمناخ الذكرى والحنين والزمن البعيد فضلا عن ذلك فقد أوحى حرف الروي بالمناخ الغنائي الذي يذكرنا بغنائيات الشعر العربي القديم بما يجعلنا نشير إلى رغبة الشاعر الواضحة في الحفاظ على صلته بالتراث. وقصيدة طللية لم تكن القصيدة الوحيدة التي تدلنا على هذا الاتجاه فإن قصائد حجازي طردية والعودة من المنفى والشيء والمصابيح وغير ذلك من قصائد المرحلة الباريسية توضح هذا العمق التراثي في شعر حجازي "هذا الشاعر يبقي خليلياً وهو في باريس، وخليليته الباريسية تجعله أكثر من زملائه الرواد... حرصا على ألا يقطع الصلة بالغنائية العذبة سواء الموروثة منها أو تلك المبتدعة من إيقاع الحياة الجديدة"[357].

القافية الدائرية:

([356]) أحمد عبد المعطي حجازي: أشجار الأسمنت، ص6، 7.

([357]) د. عبد العزيز المقالح: شعرية اللون (قراءة في كائنات مملكة حجازي)، مجلة فصول، مج15، ع3، خريف1996م، ص320.

obeikandl.com

في هذا النسق التقفوي الذي يميل إليه بعض الشعراء نجد الشاعر في نهاية القصيدة يعود إلى قافية السطر الأول منها معلنا بذلك ختام الجملة الشعرية أو القصيدة ككل وفي ذات الوقت يوحي بالوحدة الإيقاعية للتجربة. ويكثر هذا النسق التقفوي عند شعراء الاتجاه الحداثي خاصة أدونيس الذي يقول في قصيدته "الشهيد":

حين رأيت الليل في جفونه الملتهبة

ولم أجد في وجهه نخيلا

ولم أجد نجوما

عصفت حول رأسه

كالريح- وانكسرت مثل قصبة"[358].

إن التقفية في هذا المثال السابق لم توجد إلا في السطر الأول والأخير بما أعطى إيحاءا بمناخ الحصار أو المناخ الدائري هذا من ناحية ومن ناحية أخرى نتلمس من توافق الكم الإيقاعي للتقفية في هذين السطرين المشار إليهما الإطراد في الموقف النفسي والفكري للشاعر فإذا كان السطر الأول يصف الليل بجفونه الملتهبة الحادة والمؤرقة للشاعر والسطر الأخير يصف انكسار الشاعر وسقوطه تحت مناخ الاغتراب والوحشة فقد أوحت هذه التقفية الدائرية بالتساوي بين هاتين القوتين والتكافؤ بينهما في مقدار تأثيرهما على الشاعر مما يجعل طرفي التجربة بهذه الهيئة:

إيغال الليل في وحشته = إيغال الشاعر في انكساره.

القافية المتنوعة في غير نسق:

يعبر هذا اللون من التقفية في الغالب عن المناخ الدرامي الذي تنبع منه التجربة ويصور تشابك الأجواء والانفعالات والرؤى،لا بمعنى الاختلاط في الرؤيا بل بمعنى التعقد والتدرج وصولا إلى ذروة الانفعال وأقصاه بما يجعل للتقفية دورا إيقاعيا هاما في تصوير الشحنة النفسية المكثفة وتعميق التوتر الدرامي.

في أنشودة المطر للسياب تساهم التقفية المتنوعة في الإيحاء بهذه الأجواء فالشاعر الذي بدأ تجربته في انتظام شبه تقفوي متبعا القافية المتناوبة أو الترددية ينتقل مع تصاعد شعوره بالأزمة والتوتر إلى الإكثار من حروف الروي مع المباعدة بينها مستزيدا من الأصوات وطاقتها الموسيقية مازجا بين كل هذا بما يخلق مناخا تراجيديا، هكذا نستشعر الدور الموسيقي الموحي بالدلالة للقافية المتنوعة في قول السياب:

([358]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ج2، ص230.

تثاءب المساء، والغيوم ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

كأن طفلا بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، ثم حين لجّ في السؤال

قالوا له: "بعد غد تعود..."

لابد أن تعود

وإن تهامس الرفاق أنها هناك

في جانب التل تنام نومة اللحود

تسفّ من ترابها وتشرب المطر

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

وينثر الغناء حيث يأفل القمر"[359].

وكما بدا فإن توالي القوافي في الجزء السابق من القصيدة كان تواليا متنوعا دون نظام متعمد –فيما يبدو ظاهرا للعيان- حيث يبدأ نشيج التجربة وتوترها فيتفق هذا المناخ المضطرب القلق مع تشعث القوافي فتتضافر بذلك الدالة والدلالة وتتجانس عناصر التجربة والقيمة الفكرية والنفسية التي تحملها التجربة، وإن نظرة إلى نظام التقفية في المثال السابق يطلعنا على هذا التشعث كما يلي:

ل- ل- م- م- ل- د- د- ك- د- ر- ك- ر- ر

كذلك يساهم التنوع غير المطرد للتقفية في الإيحاء بأجواء غير معهودة نفسيا وفكريا، كما في قصيدة البياتي "مقاطع من عذابات فريد الدين العطار" والتي تدور في مناخ صوفي وجدي يهيمن عليه الاستغراق القلبي والتأمل الميتافيزيقي والإحساس بالتوحد مع الوجود والحلول في أجزاء هذا الوجود، فضلا عما يظلل القصيدة من مناخات العطش والأشواق المميزة للصوفية والألم المتناهي من عجز الإنسان عن الوصول إلى درجة كافية من الإشباع والتسامي الروحي، هذه الأجواء الخاصة تتطلب بلا شك إيقاعها خاصا مميزا سريع الانتباه والمواكبة والتعبير

([359]) بدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ص143.

obeikandl.com

الحساس المرهف عن هذه اللطافات الفكرية والنفسية ولم يكن يتسنى للشاعر أن يصور تجربته المميزة تلك دون اعتماد على نظام غير معهود من التقفية.

وفي كثير من التجارب الشعرية المعاصرة ينسجم هذا النظام التقفوي مع مناخ التجربة ويتعاضد مع مخرج حروف الروي وطبيعته الصوتية لإنتاج دلالة غير مرئية متجانسة مع الدلالة المرئية كما في قصيدة العشاء الأخير لأمل دنقل إن العجز الذي يصوره الشاعر من بداية هذه البكائية والمتضح في طلبه الاستجدائي (أعطني القدرة حتى أبتسم) هذا العجز وهذه الوحشة عبر عنها حرف الروي وهو الميم الساكنة المطبقة والتي أوحت صوتيا بهذا الجدار المعنوي الذي حال بين الشاعر والآخرين وحال بينه وبين الحياة، فكأن إطباقه الفم في حروف الروي كانت معادلا صوتيا لعجز الشاعر عن الابتسام وعن ممازجة الحياة، كذلك انسجم اختيار هذه الروي مع نظام التقفية اللامتسقة والتي أوحت بالتداعي والانهيار والتفتت.ومن تجارب الشعر الحداثي المتبعة للقافية المتنوعة قصيدة خليل حاوي (في جوف الحوت) والتي يقول فيها:

ومتى يمهلنا الجلاد والسوط المدمي؟

فنموت

بين أيد حانيات

في سكوت، في سكوت

ومتى يخجل مصباح الخفير

من مخازي العار

والدمع المدوي من سرير إلى سرير

ومتى يحتضر الضوء المقيت

ويموت

عن بقايا خرق شوهاء

عنا، عن نفايات المقاهي والبيوت

حشرت في مصهر الكبريت

في مستنقع الحمّى

رست في جوف حوت

obeikandl.com

مضغاً يجترها الغاز الجحيمي السعير[360].

وقد أوحى النظام التقفوي غير المنتظم في هذا الجزء من القصيدة بمناخ الصراع الدائر بين الكتلتين المعهودتين في الشعر الحداثي: الفكر الحداثي والمجتمع التقليدي، ورغم ا يبدو من تشعث القوافي في هذه الأسطر إلا أنها انتظمت في توزعها وتفرقها على هاتين الكتلتين لتدل كل مجموعة من الأصوات والحروف، على حالة كتلة منهما فضلا عن ذلك فإن تشعث القوافي وصف اضطراب الشاعر وثورته وصخبه الفكري ورفضه للجمود الذي يرين على المجتمع العربي.

وفيما نظن كان الاتجاه الحداثي من أكثر الاتجاهات الشعرية ميلا إلى نظام التنوع غير المطرد للقافية ويبرر هذا بأن هذا النظام ينسجم مع رفض الحداثيين للثوابت وللتقليد بشكل عام سواء على مستوى التشكيل الفني أو على مستوى التقاليد الفكرية ومن هنا نتفهم دوافع إصرارهم على البحث عن مصادر إيقاعية متنوعة بعيدا عن الاطراد النغمي الخارجي وبما يخرجهم من مبدأ التوقع النغمي، وهذا كله يعتبر من إيجابيات هذا النظام التقفوي التي حصدها الشعر العربي باعتماده على نظام التفعيلة أو التحرر من التقليد في الأوزان ذلك "أن الشعر الحر قد حرر القافية من الوزن كما حرر الوزن من القافية"[361]، كذلك فإن الاطراد غير النسقي للقافية ساهم في تحريرها من الغنائية أو لنقل ساهم في دفعها إلى مناخ هو مزيج من النزعة الدرامية والغنائية الجديدة"[362].

نسق التقفية الداخلية:

في هذا النظام التقفوي تتردد القافية في ثنايا الأسطر الشعرية، لا في نهايتها فقط بما يضاعف من جرعة الإيقاع المتولد منها وبما يوحي بالزخم الموسيقي الذي تتطلبه بعض التجارب الشعرية، وقد تميز الاتجاه الواقعي بحرص شعرائه على هذا النظام الإيقاعي الذي يبدي القصيدة في هيئة متعلقة بالإيقاع التراثي والمحافظة عليه. من نماذج القصائد الواقعية المتبعة لهذا النظام قصيدة صلاح عبد الصبور "عود إلى ما جرى ذلك المساء" والتي يقول فيها:

في ذلك المساء

يا سادتي الأماجد، الأشاوس

الأحامد، الأحاسن

([360]) خليل حاوي: نهر الرماد، المجموعة الكاملة، ص63.

([361]) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966م، ط3، ص106.

([362]) يقول د. محمد حماسة عبد اللطيف، فيما يتعلق بهذه القضية "إذا كانت غنائية الشعر القديم" شعر البيت قد أسهم فيها إطلاق القوافي فإن الشعر الحر يحاول التخلص من هذه الغنائية عن طريق عدم التماثل في القافية سواء أكان ذلك في البنية المقطعية أم في تكرار حروف معينة في أواخرها" الجملة في الشعر العربي، ص137.

يا زينة المدائن

يا أنجم الساري،

مغرقين في البلاد تزدادون روعة

فإن تجمعتم،

فنور كل كوكب يخامر النور الذي يبثه رفيقه

ولا يذوب فيه

أقولها صدقا، ولا أزيد فيه"[363].

في هذا السياق الساخر الذي يعبر فيه الشاعر عن اختلافه وانشقاقه عن المجتمع المنافق المحيط به تأتي التقفية الداخلية معادلا إيقاعيا لهذا التنميق الخارجي الذي تحرص عليه هذه الفئة، ويعد هذا النسق لونا من ألوان النقد لها، إذ يلجأ الشاعر إليه لتصوير تقليديتهم تصويرا إيقاعيا مضافا إلى التصوير اللغوي، ويبلغ هذا النمط حدته الإيقاعية المواكبة لعلو نبرة السخرية في الجزء التالي من القصيدة والذي يكدس فيه الشاعر مجموعة من الصفات التقليدية المضحكة والمثيرة للهزء من هذه الفئة من المجتمع مع الحرص على التقفية الداخلية،

لقد عبرت التقفية الداخلية في الأبيات السابقة كما اتضح لنا من خلال تمثل دلالتها عن التناقض الصارخ والنفاق والكذب الذي تتسم به هذه الفئة البشرية، ذلك أن الكلمات التي اتفقت في تقفيتها اختلفت في دلالتها بما أوحى لنا بهذا التناقض، من هذه الكلمات: "التعمير/ التدمير" "التخريب/ التجريب" بما يعد إشارة إيقاعية أو لنقل دلالة إيقاعية على هذا الزيف وهذه القدرة المريبة على فعل الشيء ونقيضه بنفس القدرة بنفس الكفاءة بنفس "الإيقاع".

وفي قصيدة أمل دنقل "صلاة" تأتي هذه التقفية الداخلية لتعبر عن تجربة أخرى مغايرة وعن رؤية جديدة يقول أمل دنقل:

"أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك باق

لك الجبروت. وباق لنا الملكوت. وباق لمن

تحرس الرهبوت"

.....

([363]) صلاح عبد الصبور: تأملات في زمن جريح، ص285، 286.

تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر. إلا. الذين يماشون

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون.. فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت

تعاليت. ماذا يهمك ممن يذمك؟ اليوم يومك

يرقى السجين إلى سدة العرش..

والعرش يصبح سجنا جديدا وأنت مكانك. قد

يتبدل رسمك واسمك. لكن جوهرك الفرد

لا يتحول الصمت وشمك والصمت وسمك

والصمت –حيث التفت- يزين وسمك

بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف

الفراشة.. والعنكبوت"[364].

عبرت التقفية الداخلية في هذا الموضع من القصيدة عن المناخ الكهنوتي الذي أراد الشاعر أن يوصله إلينا باعتباره الصفة المركزية التي تتصف بها الشخصية الرئيسية في القصيدة: رجل المباحث المتزيي بزي الإرهاب والقداسة المفتعلة والمستر وراء جدار القهر. بل إن هذه التقفية الداخلية من حيث أوحت بهذا المناخ الكهنوتي ارتفعت بشخصية رجل المباحث من مصاف القداسة المعقولة إلى مصاف قداسة غير معقولة وغير مقبولة حيث أحاطتها بما يشبه التأليه، لذلك فقد جاءت كلمات القصيدة –كما يقول د. محمد حماسة عبد اللطيف "جميعا على وزان الكهنوت"[365].

إن التقفية الداخلية كما بدأ لنا من خلال المواضع السابقة من الشعر العربي المعاصر لم تكن بديلا للإيقاع الخارجي التقليدي الذي تخلت عنه القصيدة المعاصرة واستبدلته بإيقاعها كذلك لم يكن هيئة خارجية تبحث عن الانسجام والتنعيم والتوقيع بل إن التقفية الداخلية في هذه الرؤيا

([364]) أمل دنقل: العهد الآتي، المجموعة الكاملة، ص265، ونلاحظ أن الشاعر تبع نمط التقفية الداخلية في قصيدته الطيور والخيول كذلك.

([365]) انظر الجملة في الشعر العربي، ص63، وقد توفر الناقد على التحليل الإيقاعي لهذه القصيدة في الصفحات 63، 72.

obeikandl.com

جزء من تجربة الشاعر ورؤيته، فهو يعبر عن مواقف الشاعر الفكرية والنفسية، يعطي إيحاءاته الخاصة التي لا تكفي الصورة أو الأساليب للإيحاء بها، وهو بعد هذا دليل على إتقان الشاعر للغته وقدرته على استثمارها ودليل حرص الشاعر على البحث الملح عن إيقاعه الخاص، على أن الإيقاع الخاص قضيته الحقيقة وليس الانسلاخ من الوزن الخارجي.

النسق الأخير: الشعر غير المقفى :

تأثر الشعراء ببعض الدعوات الغربية إلى نبذ القافية فقد قال ملتون: "بأنها ليس إضافة ضرورية ولا زخرفا حقيقيا للقصيدة أو الشعر الجيد، وخاصة في الأعمال المطولة، ولكنها اختراع من العصر البربري لكي ينطلق الشعر بمضمون بائس ووزن أعرج"[(366)].

والشعر غير المقفَّي يعتبر نمطا من أنماط التقفية في الشعر المعاصر إذ يتعامل فيه الشاعر مع الفراغ الذي تتركه القافية باعتباره مصدرا للإيقاع مثلما يكون الصمت بافتراض ملئه بمادة إيقاعه من خيال المتلقي.

يشيع هذا النمط من الشعر في القصائد الحداثية بما يعد تمييزا لها عن الاتجاه الواقعي في مواقفهما من التراث، إذ تبدو أنماط التقفية في الاتجاه الواقعي في الخمسينيات والستينيات أنماطا حريصة على وجود صورة من صور الإيقاع بما يعني حرصها على ألا تبتر علاقتها كلية بالطبيعة الأساسية للشعر العربي بما هي طبيعة إيقاعية. ومن تجارب الشعر الحداثي في هذا المجال قصيدة (مرآة السياف) لأدونيس، يقول فيها:

"هل قلت أنك شاعر

من أين جئت؟ أحس جلدك ناعما

سياف تسمعني؟

وهبتك رأسه

خذه، وهات الجلد واحذر أن يمس الجلد

أشهى لي وأغلى

سيكون جلدك لي بساطا

سيكون أجل مخمل

---

(366) See arodisse lost, ed. A. W verity combridge 1952.

مأخوذا من س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ص57، 58.

obeikandi.com

هل قلت إنك شاعرا؟[367].

استعاض الشاعر عن إيقاع القافية بهذا التوالي الجملي وهذا التكثيف الجملي والإيحاء بالموسيقى النفسية الناجمة من توتر الموقف الدرامي وتعقده وزيادة عدد الشخوص: الشاعر والحاكم والسياف مع خلق إيقاع من خلال الأسلوب المتلون: الاستفهام الذي تعلو نبرته تدريجيا إلى أن يصل إلى ذروته في نهاية القصيدة، والأمر والتقرير مع بعض التوقيع من خلال الصيغ: أشهى وأغلى والتكرار: الجلد ثلاث مرات، وشاعر كررت مرتين فضلا عن الاحتفاظ بموسيقى التفعيلة.

وفي تجربة يوسف الخال "الحوار الأزلي" نجد هذا النسق حيث يستعيض الشاعر بالانسياب ونمط الموجة الشعرية عن إيقاع القافية يقول:

"متى تمحى خطايانا؟

متى تورق آلام المساكين؟

متى تسلمنا أصابع الشك؟

أموات على الدرب ولا ندري

تواريا عن الأبصار أكفان

من الرمل، غبار ذرة الحاضر

في ملاعب الشمس

تقول لي:

أنا لم أزل طفلا، تأملني

فللطوفان آثار على قميص الرطب،

وفي عين أسرار

غد أرى اتفق بعد، تباريح

سكن الدمعة الأولى، جراحات

ملأت جسمي الغض وما زلن"[368].

([367]) أدونيس: المسرح والمرايا، المجموعة الكاملة، ص67.

([368]) يوسف الخال: البئر المهجور، المجموعة، ص220.

obeikandi.com

تتوالى القصيدة على هذا النسق الذي لم يعتمد على إيقاع القافية، بينما تفجر الإيقاع من هذه الأساليب المتباينة، خاصة الاستفهام المتكرر الذي أوحى بالتدفق والغضب والثورة، مع أسلوب الأمر: تأملني وتكرار: متى حوالي ثلاث مرات فضلا عن تشابه التراكيب: متى تمحى/ متى تورق/ متى تلمس مع إيقاع التفعيلة: مفاعلتن، لقد آثر الشاعر الكثافة والتوتر وأوحى إلينا أنه إزاء خطاب غير نمطي وقضية أيديولوجية لا تحتمل التوقيع الموسيقي الخارجي.

لقد تميز الشاعر الحداثي بهذا النسق الذي مهد لقصيدة النثر واستمر معها بعد ذلك متجاوزا بما يدل على علاقة خاصة بين الاتجاه الحداثي والتراث، فهذا الاتجاه الشعري يسعى إلى مشروعه الخاص الفكري والفني بطموح قد يصل إلى التباين التام عن القالب الشعري التقليدي والقطعية التامة معه، مع إيثار النمط الموسيقي الغربي، ففي الوقت الذي تحرص فيه قصائد الاتجاه الواقعي في الخمسينيات والستينيات على الاحتفاظ بالقافية في صورها المتعددة المبتكرة التي لم توجد في التراث من قبل، فهي تحفظ للشعر المعاصر صبغته الإيقاعية الخارجية التي تميزه عن النثر من جهة، والتي لا تتعارض مع صدق التجربة ورؤية الشاعر.

قصيدة النثر:

آثرنا أن تكون النمط الأخير في دراسة قوافي وأوزان القصيدة المعاصرة من حيث تخليها عنهما معا سواء في ثوبها التقليدي أو في أنماطها الجديدة المعاصرة. فقصيدة النثر أكثر الأشكال الشعرية المعاصرة انفلاتا من تقاليد الشعر العربي القديم وأكثرها اقترابا من النمط الغربي للشعر، وعلى الرغم مما يقال في تاريخ الشعر العربي من أنه لم يسمع العرب سبع أبيات على قافية واحدة قبل امرئ القيس إلا أن نمط التقفية كان الغالب على الشعر العربي القديم بما يجعل هذا الشكل نمطا عربياً.

مفهوم قصيدة النثر في الشعر الغربي:

انبثقت قصيدة النثر في الغرب شكلاً شعريا مضادا للأنماط التقليدية المسيطرة آنئذ فهي "وليدة رد فعل ضد شعر القرن الثامن عشر العروضي والمصاب بالجفاف والتصنع. تشكل قصيدة النثر في الوقت نفسه الإعلام عن روح فردية في صراع ضد المبادئ اللغوية الكلاسيكية محاولة لتحديد الأغراض الشعرية باستغلال ينابيع الإلهام التي تقدمها البلاد أو الأغاني الشعبية بسخاء كبير"[369].

ومعنى هذا أنها رغم كونها شكلا ضديا تمرديا إلا أن انبثاقها ذاته لم يتحرر تماما من الواقع المحيط، بل اتجه إلى مصدر ثقافي منه كان غائبا من الساحة الكلاسيكية هو النمط الشعبي

([369]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، صحيفة الرياض، العدد 10503، 27مارس1997م، ص30.

"أنها كانت واحدة من بوادر الميل الرومانسي إلى اللون المحلي (الغريب أو الوسيطي) إلى الأساطير الشعبية إلى العجيب، إلى الحلم"[370].

وكان مبدأ التمرد وهدف الثورة على الأشكال التقليدية هو مصدر كل سمة شكلية اتسمت بها قصيدة النثر وسعت إلى تحقيقها وهي في الغالب سمات تخضع لقانون الاستقلال والكينونة ومن هنا التقت مع مبادئ الفكر الوجودي "كتب مارلو: أن للفن الحديث قيمة أساسية (..) إنها الإرادة المفرقة في القدم الهادفة إلى خلق عالم مستقل تختلي بذاتها لأول مرة.

بكل الوسائل تتكلم لنا قصيدة النثر على الإنسان المتمرد وهو يصارع هذا العالم الذي يرهقه محاولا أن يخلق لنفسه "عالماً مستقلاً هذا العالم المستقل روعي فيه أن يكون انعكاسا للعالم الداخلي للشاعر لا للعالم المحيط به و"كان بودلير أول من أدرك ضرورة إعطاء قصيدة النثر شكلا حديثا متكيفا مع الحياة، مع الحركات الداخلية، مع مطامح الإنسان الحديث"[371].

من هنا كانت السوريالية إحدى مطامح قصيدة النثر، وكانت نهوجها ملائمة للفوضى التي تطلبتها هذه القصيدة وكان بودلير متزعم هذه الفوضى المنظمة:

"إننا نشهد لدى بودلير أولى تلك التقلبات التي تنتقل بقصيدة النثر دوريا من قلب إلى آخر. من المبالغة في التنظيم الفني إلى المبالغة في الفوضى"[372]، وكان الارتكاز على الحلم السوريالي أهم هذه النهوج الفوضوية التي تتيح للشعر إطلاق أسر اللغة الباطنية، وأن يترك مجالا للهذيان الحلمي أو الكابوس، وأن يخترق حصار التراكيب وقواعد النمو، فيفكر بمنطق الحلم لا بمنطق اليقظة، من هنا كانت من أهم جماليات قصيدة النثر أن تحتوي على "إشراق ساطع، حكاية (سرد) محملة إلى حد ما بالرموز، قص حلم، فكاهة سوداء، إبداعات غربية (فانتستيك).. والأهمية التي اكتسبها شكل السرد تثبت ذلك: لم يعد سردا متسقا يعد إلى غايته المنطقية كما هو الحال في النثر بل حكايات تمد جذورها في الصمت وفي المجهول، حكايات يخيل أنها آتية من كون آخر"[373]. وتمزج قصيدة النثر الغربية بين تفاصيل الحياة اليومية وبين طابع الحلم والباطن، من هنا استقلت تماما عن شعر البيت "بسبب طابعه الفني الإرادي والنهائي إلى درجة قصوى"[374]. فشعر البيت مغلق بينما قصيدة النثر نمط مفتوح.

([370]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، صحيفة الرياض، العدد 10503، 27 مارس1997م، ص30.

([371]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، صحيفة الرياض، العدد10503، ترجمة: د.محمد رضا المصري، ص30.

([372]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا، صحيفة الرياض، ص30.

([373]) سوزان برنار، السابق، ص30.

([374]) سوزان برنار، السابق، ص30.

سبب آخر لرفض شعر البيت هو حرص هذا النمط على الجمال الشكلي بينما تحرص قصيدة النثر على المضمون والفكر مستعلية على الجمال لطابعه المتداول، فهي "تستنشد الفاعلية، أكثر مما تنشد الجمال الشكلي"[375]. وتعد قصيدة النثر أكثر أنماط الشعر توجها إلى اللغة واستثمارا لها لأنها –أي اللغة- صارت المصدر الوحيد للدهشة للغرابة والإيقاع الانفعالي، والإيحاء، فقصيدة النثر "سواء حاولت أن تصبح سحرا إيجابيا مع بودلير، أم قادتنا نحو المجهول مع رامبو أم ثارت ضد الابتكار وآلات اللغة مها مع لوتريامون، أم حاولت أن تبلغ المطلق مع مالارميه عن طريق صهر زكي لأبدية الشعر مع تتابعية النثر، فإن القضية دائما (إيجاد لغة) تطويع الكلمات المعروفة كفايات جديدة تماما"[376].

وعن طريق الاهتمام الفائق باللغة يخلق الشاعر في قصيدة النثر إيقاعه، ويبحث عنه بطرق مرهقة مختلفة في ذلك عن الشاعر في قصيدة البيت أو الشعر الحر، فـــ"الإنشاد الذي هو صرخة انبجاس، انفعال يهتدي إلى إيقاعه بصورة عفوية، قلما يعبر عن ذاته بالنثر، لأن تعدد النبرات، في لحظات التوتر الأكبر هذه يقود إلى بيت الشعر"[377].

وضدية قصيدة النثر للشعر التقليدي لا تقف عند حد الإيقاع بل التعبير أيضا ولذا ترفض هذه القصيدة جمال التعبير في بلاغته "لدينا هنا رفض لكل بلاغة، لكل تصنيع لفظي "جمالية الحد الأدنى ستكون في الواقع القاعدة...."لا ينبغي للشعر أن ينبجس من جمال التعبير بقدر ما ينبجس من طراز الرؤية"[378].

تستعيض قصيدة النثر عن الجمال الشعري المألوف بآليات جمالية تستقي ذاتها من طبيعة النثر وطبيعة الشعر معا، فالرؤية والفكر الواضحان أهم ما في هذه القصيدة كذلك "الإيجاز والكثافة والاعتباطية بالنسبة إليها ليست عناصر جمالية ممكنة، بل حقا عناصر مكونة"[379]. كذلك اعتمدت قصيدة النثر على سمات التكعيبية[380] ومن هنا التزامها بنهج خاص –رغم حرصها على اللامنهج، فقصيدة النثر تتعمد صدمة القارئ المعتاد على الشعر التقليدي بأن تحطم آليات التعبير التقليدي خاصة في سمة التراتب والوضوح والعلائقية "وغياب الترقيم نفسه ينفي كل فكرة لحدوث متتابع، مقسم إلى وقفات، إن الكلمات أو أعضاء الجملة لم تعد مترابطة مثل نوتات موسيقى بل مكدسة مثل بقع اللون في لوحة.

([375]) سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: د. محمد رضا المصري، صحيفة الرياض، ع10503، ص30.
([376]) سوزان برنار، السابق، ص30.
([377]) سوزان برنار، السابق، ص30.
([378]) سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: د. محمد رضا المصري، صحيفة الرياض، ع10503، ص30.
([379]) سوزان برنار، السابق، ص30.
([380]) السابق، ص30.

نهوج بنيوية مثل هذه هي في الحقيقة بعيدة عن النثر، بعدها عن الأبيات الكلاسيكية"[381]. والرابط بين الكلمات المتراصة المكتبية هو شحنة الانفعال والتوتر والإيجاز الملقى على مناخ القصيدة "إن الشعر الحديث يلقي كل الشروحات بتكديس أشياء أو أفكار متباعدة وجمعها بفظاظة باستعمال كلمات معزولة وجمل من غير أفعال متجمعة على شكل ثريات استحضارية مشحونة بإيحاءات وصور أكثر منها بأفكار منطقية"[382] وحين نقارن بين النثر الفني وقصيدة النثر يبادر أصحاب الأخير مدافعين عنها بقولهم "إن الشاعر يفكر في الأشياء قطعا مفككة، أفكارا مفصول بعضها عن بعض، صور مكونة بالتجار الذهني Contigute أما الناثر فيعبر عن نفسه وينشئ سلسلة من الأفكار موجودة قبلا في ذاته وتظل مترابطة منطقيا، إنه يسلسل أما الشاعر فيكدس"[383].

قصيدة النثر إذن خارج الأشكال المألوفة، وخارج شكلها نفسه، لأنها بحيث لا ينتهي وعد الكشوف الجدية في اللغة والداء المرتبطين بغوامض النفس، والوجود ذاته، وتمرد مستمر على المواصفات المسبقة، لذا فهي أشبه بشكل فضائي غير متعلق بالسابق أو بالحاضر أو بالآتي، يقول بعض شعرائها الغربيين "القصيدة يجب أن تقطع كل الحبال التي تربطا بما سببها واحدا فواحدا.. وفي كل مرة يقطع الشاعر واحدا منها يخفق قلبه.. وعندما يقطع الأخير تنفصل القصيدة وترفع وحدها مثل بالون جميل في ذاته ومن دون أي رابط آخر مع الأرض"[384].

الشعر في هذه القصيدة يتجه إلى مخاطبة الحدس والتلقي الداخلي المتخلي عن آليات تلقي الشعر التقليدي... على المتلقي لقصيدة النثر أن يخلو تماما من أي توقع لجمال خارجي أو أي وضوح رؤيوي أو أي اتصال مباشر بلغة القصيدة، وأن يرض بأن يستقبل هذه القصيدة بصفتها الجديدة التي أطلقها عليها مؤسسوها في الغرب وهو:(المرسلة الروحية)، هذه التسمية التي تجعلها لا منقطعة الصلة عن كلاسيكيات الشعر القديم فقط بل عن آليات الشعر الحر المعاصر لها وعن النثر المألوف: الموقع الفني أو المجرد الذهني، هذا ما جعل شعراءها في الغرب يقولون: "إننا لم نشعر أبدا مثلما شعرنا في أيامنا وخاصة منذ السوريالية بالأهمية الأساسية للكلمات التي تؤلف مادتنا اللغوية أو حاولنا وحاولنا أن نكشف تنظيمها ومدلولاتها

([381]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى يومنا هذا، صحيفة الرياض، ترجمة: د. علي رضا المصري، ص30.

([382]) السابق، ص30.

([383]) سوزان برنار، صحيفة الرياض، ص30.

([384]) سوزان برنار: قصيدة النثر، صحيفة الرياض، ص30.. سنجد في تنظير الشعراء العرب المعاصرين لقصيدة النثر وصفا مشابها لهذا الوصف وهو أنها شكل فضائي.

الخطية، أو أن نؤثر على النواميس، على تكوين اللغة ذاتها، نبحث وبشغف لا عن معنى ومدى فنيين، بل ما ورائيين: نطلب من الشعراء مرسلة روحية"[385].

وهذه التسمية ترتبط بنشأتها كضدية متمردة مستعصية على التقولب، وكبحث دائم ملح عن الفردانية في عالم مادي وكمواجهة وجدانية –نعم وجدانية- لجفاف الحياة الغربية حيث "حل الكابوس بالنسبة إلى الكثيرين، محل الحلم السعيد وأحيانا يبدو أنهم يهيمون في عالم حيث كل شيء يفلت من أيديهم"[386]. وهنا تبدو قصيدة النثر مواجهة لموت الإنسان وصراعا منذ حتمية السقوط في الابتذال الفني والمادي والروحي. وربما تكون هذه الغايات عند البعض حسن تخلص من الشعراء كي لا يتهموا بالجهل بآليات الشعر التقليدي، ولكن سوزان برنار سارعت إلى الرد على هذا الاتهام بملاحظة هامة هي أن المتجهين إلى قصيدة النثر من شعراء الغرب بل الرواد منهم كانوا في الحقيقة شعراء قريض، بما جعلها تصل إلى القول "بأن الشعراء الحقيقيين عندما يأتون إلى النثر بعد التمرس بنظم القريض، لا يأتون إليه رغبة في التخفف من الصعوبات فهم على الأقل قد أثبتوا أنهم قادرون على نظم الأبيات ولم يتخلوا عنها إلا طلبا لشيء آخر"[387].

وإذا كانت الصفحات القليلة السابقة قد ألقت بعض الضوء على المنطلقات التي انبعثت منها قصيدة النثر الغربية والمفهوم الذي تأسس حولها والأهداف التي سعت إلى تحقيقها، فالسؤال الطبيعي هنا ما المنطلقات التي انبعثت منها قصيدة النثر العربية وما مفهومها وما أهدافها؟

قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر:

ظهرت قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر في أواخر الستينيات على يد شعراء الاتجاه الحداثي الذين نشروا نماذجهم الشعرية الجديدة وتنظيراتهم النقدية في مجلة شعر اللبنانية.

وكان اتجاه الحداثيين إلى هذا الشكل الشعري الجديد متأثرا بالنقد الغربي المؤسس له، وبنظيره الشعري الغربي، وكان النموذج الحداثي ممثلا في كتاب سوزان برنار وغيره في طليعة النقد المؤثر في الاتجاه الحداثي، يقول د. نذير العظمة:"حين أسسنا مجلة شعر مع يوسف الخال بدءا من عام 1957م. كان من عادة أدونيس أن يمر تقريبا كل يوم على مكتبة الخياط في رأس بيروت تجاه الجامعة الأمريكية ويسأل عن آخر الإصدارات الفرنسية ولاسيما الشعر والنقد،

([385]) سوزان برنار: قصيدة النثر، صحيفة الرياض، ص30، سنجد في تنظير الشعراء العرب المعاصرين لقصيدة النثر وصفا مشابها لهذا الوصف وهو أنها شكل فضائي، بتصرف.

([386]) السابق، ص30.

([387]) سوزان برنار: قصيدة النثر، ص30.

ويتمتع أدونيس بهذا الدأب والحيوية لمعرفة الآخر المبدع، فوقع على كتاب برنار مما شجعه إلى المضي في قصيدة النثر التي لم يعرها اهتماما جديا من قبل"[388].

وربما كان أدونيس في طليعة الحداثيين المتحمسين لهذا الشكل الشعري وأكثرهم تنظيرا له، وفيما يبدو أن إطلاع أدونيس على النموذج الغربي لقصيدة النثر لم يكن إطلاعا سطحيا أو اعتباطيا، فقد سجل أحد النقاد زيارة أدونيس لفرنسا وبقاءه فيما يزيد على عام وكيف أنه بعد عودته إلى بيروت "بدأ التنظير لشعر جديد وراحت أطروحات جديدة تخالف التفكير السائد:القصيدة وعلاقتها بالتاريخ والعلم واللغة، وساهما تتداعى تحت يراعه، وبخاصة في بيروت والقاهرة راح القارئ العربي يجد بين يديه عددا من المراجع الأساسية في جديد الفكر الغربي"[389].

تبدو إذن العلاقة واضحة بين الإطلاع على مشروع قصيدة النثر الغربي في نماذجه الشعرية وتنظيراته النقدية وبين ظهور هذا المشروع في الشعر العربي المعاصر.ويبدو التأثير واضحا بين المفهومين، حين نطلع على نماذج التنظير الحداثي لقصيدة النثر التي تهدف على وصف ماهيتها وغايتها، وبيان مدى انتظامها في السائد الماضوي أو المعاصر، ومدى علاقتها بالشعر أو بالنثر وأول ضدية تطلقها قصيدة النثر هي ضديتها لمفهوم الوزن والإيقاع الشعريين العربيين، فهي تخالف الأوزان التقليدية، والإيقاع بمفهومه الجديد في شعر التفعيلة، وتتمرد على أشكال الشعر العربي القديمة والمعاصرة مثل قصيدة النثر العربية فهي عند أدونيس "ذات وحدة دائرية مغلقة، وحدة عضوية، هي كثافة وتوتر قبل أن تكون جملا أو كلمات"[390]، ويؤكد أدونيس أن قصيدة النثر لم تحدث قطيعة مع الموروث الثقافي العربي، فهي لم تنقطع إلا عند الوزن بمفهومه التقليدي لكنها تنبثق أساسا من طاقات اللغة وإيقاعها فهي "ليست جزءا من أشكالنا الشعرية وحسب وإنما كذلك جزء من لغتنا الشعرية ذاتها، والشعرية الوزنية هي ما يميز اليوم بين قصيدة وزن وقصيدة نثر"[391].

ويؤكد في موضع آخر صلتها بالطبيعة الذاتية للغة قائلا إنه في هذا الشعر الجديد يعتمد على مقياس جديد للشعرية "يستمد أصوله من موسيقى اللغة العربية ومن طريقة التعبير استنادا إلى هذه الموسيقى التي لا تمثل الوزنية إلا بعضا من جوانبها"[392]. فالوزن ليس الشعر، بل هو النظم، وتحديد خارجي للشعر على حد تعبيره[393]. وكما يبدو فإن فكرة تحلل قصيدة النثر

([388]) د. نذير العظمة: أضواء على قصيدة النثر الجزيرة، العدد 8575، ص19.
([389]) كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص107.
([390]) أدونيس، مجلة الشعر، ربيع1960م.
([391]) أدونيس، مجلة أ×بار الأدب، العدد49، 19يونيه1994م، ص6.
([392]) أدونيس: مقدمة من الشعر العربي، ط4، 1983م، ص116.
([393]) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص113.

من الوزن والإيقاع السائدين واعتمادها على استغلال طاقات الإيقاع اللغوية والانفعالية فكرة آتية من المفهوم الغربي لقصيدة النثر حتى لو توجهت إلى استثمار اللغة العربية، فهذا من بديهيات الأمور، لكن الانطلاقة الفنية إلى هذا الاستثمار كان بدافع محاكاة النموذج الغربي ومن ثم اتكأ شعراء الحداثة العربية على مفهوم جديد يدافعون به عن مشروعية قصيدة النثر هو مفهوم (الشعرية) لا الشعر، من حيث أن مصطلح الشعر ارتبط بكيان إبداعي عربي خاص له وزنه وإيقاعه، بينما تتأسس الشعرية على كتابة مغايرة لا تلتزم الوزن والإيقاع المعهودين بل تتبنى إيقاع اللغة أولا وأخيرا، وليس كجزء من إيقاعها الكلي. وهذه الشعرية التي أشار إليها ابن سينا في شروحه على كتاب أرسطو –اعتبرها بعض المتحمسين لقصيدة النثر دليلا على مشروعيتها وعلى تأصيلها التراثي، لذا أشاد البعض بإمكانية استفادة قصيدة النثر من "شعرية النثر العربي الكلاسيكي الذي يفوق في مواطن كثيرة الشعر العربي بمعناه المقفى أو الموزون"[394].

ولكن شعرية النثر التي يُشار إليها في الكلمة السابقة تختلف عن الشعرية في قصيدة النثر، ففي النثر الفني الكلاسيكي العربي نجد الموسيقى الخارجية واضحة عن طريق التقسيم الجملي أو التوازن أو الازدواج والسجع فضلا عن الموسيقى النابعة من بعض الأساليب البلاغية كالتضاد والجناس، وقد لا تعدم بعض العبارات الموزونة عفوا أو بتعمد، فضلا عن الموسيقى الناجمة من التكرار والترادف وغيرها فالنثر المشعور أو الشعر المنثور "يخضع لشكل من التلوين الموسيقي الخارجي المعتمد على بعض الزخرفة اللفظية"[395].

أما قصيدة النثر فهي تعتمد في الأساس على موسيقى منبجسة من التجربة لا موسيقى ملحقة بها وإذا نظرنا إلى شروط شعرية قصيدة النثر عند شعراء الحداثة سنلحظ الفارق الهائل بينهما وبين النثر المشعور، بما لا يدع مجالا لمحاولة إلحاقها بهذا الفن العربي الكلاسيكي، يقول إنسي الحاج "لتكون قصيد النثر قصيدة نثر أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر- يجب توافر شروط ثلاثة:"الإيجاز (أو الاختصار) والتوهج والمجانية"[396].

قصيدة النثر تنطلق من الكثافة والتوتر الدرامي والصورة الموحية والضدية الكامنة بين المفردات والصور والمواقف والمشاعر ولعل الفارق الكبير بين الكتابتين يكمن في الإيحاء الذي تتمثل به قصيدة النثر ولا يحرص عليه النثر المشعور. من نماذج قصيدة النثر في الاتجاه الحداثي قصيدة يوسف الخال "القصيدة الطويلة" يقول في مطلعها:

([394]) سيف الرحبي: شاعر عماني معاصر ورئيس تحرير مجلة نزوي العمانية، مجلة أخبار الأدب، العدد 144، 14أبريل1996م.

([395]) د. السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص245.

([396]) من د. محمد أحمد العزب: ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي المعاصر، ص66.

"لا أرى سيدا في الجمع. البجع يتمطى في

البحيرة ولا نسر في الأفق. المياه راكدة والضفاف

أقرب من الأنف. الهواء ثقيل. النور ثقيل. الحمار

ينطلق، لا بأعجوبة. الأعمى يبصر، لا بأعجوبة.

الميت يقوم، لا بأعجوبة. الأعجوبة رقم في آلة

والسماء بقيت في المجاهل"[397].

تعتمد القصيدة على شحنة انفعالية مركزة يتلقاها القارئ غامضة في البداية –ويظل جزء منها غامضا بعد طول تأمل- ولكن نعثر على بعض العلاقات الدرامية التي رغم غموضها توحي بهذا التوتر الدرامي: هناك فراغ يشكو منه الشاعر: لا أرى سيدا في الجمع/ لا نسر في الأفق/ سأبتسم وفمي بلا شفاه "يبدو إذن هذا الفراغ باعثا للحزن بينما يبدو الوجود باعثا له في صور أخرى. "البجع يتمطى/ المياه راكدة/ الضفاف أقرب من الأنف/ الهواء ثقيل/ النور ثقيل/ الحمار ينطق..الخ".

ويبدو هذا الوجود ضدي للفراغ السابق بما يحدث توترا وقد تحطمت العلاقات المنطقية بين أجزاء الصورة إذ لا يوجد رابط واضح بين غياب السيد عن الجمع وبين تمطي البجع وغياب النسر، كذلك تبدو كل عبارة منفصلة عن اللاحقة مستقلة بذاتها بما يوحي بمناخ، الشعر المترجم ويوحي هذا الانفصال بين الجمل، بمناخ الكآبة والتشتت النفسي والذهني، وكأنا حيال حالة من الهذيان العصبي يؤكده ضمير المتكلم المهيمن على القصيدة "لا أرى/ كنت صامتا/ وأنا أتكلم/ إلى جانب/ سأجرع/ سأبتسم/ فهمي/ سأحصد أنا الليل/ ينتظروني".

وضمير المتكلم المتردد هنا لا يوحي بالغنائية التقليدية، ولكنه يوحي بحالة من الاستبطان والاستغراق الشديدين في التجربة، كأن الشاعر يعكف على مخزونها الداخلي في محاولة الوصول إلى أعماق التجربة ليصفها لا ليتغنى بها. ويبدو الإيقاع قادما من توالي الأسماء وتوالي الأفعال والاعتماد على السرد بما يعطي انطباعا بمناخ تجريدي مأساوي.

كذا كانت الصورة المكدسة بالأشياء والمليئة بأنماط من الكائنات والخالية من الإنسان مساهمة في الإيحاء بالغرابة والمناخ الكابوسي الثقيل الذي تؤكده الأفعال المزيفة العدمية (سأجرع الكأس والكأس فارغ/ سأبتسم وفمي بلا شفاه/ سأحصد حقلا زرعته في الظلمة) وعلى الرغم من وجود علامات الترقيم في القصيدة السابقة إلا أنها لم تساهم في نفي الغرابة عنها ولم تمنحنا وضوحا كافيا نتلقى من خلاله التجربة تلقيا مألوفا كما في شعر التفعيلة والنهج

([397]) يوسف الخال: ديوان قصائد في الأربعين، المجموعة، ص283.

السوريالي واضح في القصيدة من خلال الجمع بين المتناقضات وإسناد الأفعال الغريبة إليها فالصورة تمتلئ بأنماط من الحيوان والطير مع فراغها من العنصر الإنساني إلا الشاعر الذي يبدو عجزه فراغا أيضا إيقاع الغياب هو المهيمن على العلاقات المعهودة بين الجمل والمفردات ونعني بالغياب: غياب الحياة، غياب الشاعر عن الفعل في هذه التجربة بخضوعه للاغتراب هكذا نجد ذات المناخ في "للعروق وحدها أن تنطق" و"العشاء الأخير" و"صلاة في الهيكل" ليوسف الخال.

وفي "سيمياء" لأدونيس نجد نموذجا آخر لقصيدة النثر، يقول:

"سيري، أيتها الحقول، بخطوات من القش

اخلع قميصك أيها الجبل

الضوء يعبر وتعبر حشراته

الأدغال تعبر

وتعبر خواصر التلال

وأنا

مكسوا بالزمن ورماده

يرميني الشجر من نوافذه

يتلقفني فضاء تسيجه أفخاذ غير مرئية"[398].

المناخ الاغترابي الكابوسي ذاته والناتج من تزاحم عناصر شتى من الحياة مع غياب العنصر الإنساني فيما عدا الشاعر المستلب المنكسر "مكسورا بالزمن ورماده/ يرميني الشجر من نوافذه....إلخ" فالأفعال تنسب للعناصر غير الإنسانية: الحقول تسير والأدغال تعبر وكذا الضوء والحشرات والتلال بينما لا يقدم الإنسان على الفعل بل هو خاضع لأفعال العناصر فيه فيتلقفه بعضها ويقذفه الآخر وهكذا... فتهميش دور الإنسان في الصورة، وتضخيم وبروز الفعل غير الإنساني يوحي بمناخ الكابوس والغرابة المفجعة والعزلة الميتافيزيقية فضلا عن بعض الإشارات الصورية التي تلمح إلى هذه الدلالة:

خطوات القش، ورماد الزمن...، مع حرص الشاعر على اختيار عناصر متعملقة من الطبيعة: (الجبال/ الأدغال/ التلال/ الفضاء) بما يوحي بالتيه الذي أشار إليه وبالضياع الذي يسكنه

([398]) أدونيس: ديوان مفرد بصيغة الجمع، المجموعة، ج2، ص655.

obeikandl.com

ويسكن المتلقي دون أن يستطيع تلمس أبعاد مباشرة وربما نلاحظ أن الشاعر لم يلجأ إلى علامات الترقيم إلا في ثلاث مواضع:

في السطر الأول ثم في الأخير حيث علامة الاستفهام ومن ثم تمثل غياب علامات الترقيم باعثا جديدا للإيحاء بمناخ الاغتراب وتفسخ العلاقات المنطقية بين عناصر الصور ويعطينا الإيحاء بأننا إزاء بقع لونية أو لقطات منفصلة تجمعت بلا رابط إلا هذا النسيج النفسي الخاص المهيمن عليها.

كذلك فإن غياب علامات الترقيم يعطي الإيحاء بالكثافة والتوتر لأنه لا يتيح للقارئ مساحة تنفس بين الجمل، ومن ثم تتعاقب السطور موحية بانفعال ما وتركيز واستغراق. وفي هذه القصيدة نلمح ما لمحناه في قصيدة يوسف الخال من الغنائية المزيفة التي تبدو في ضمير المتكلم "وأنا/ مكسوا/ يرميني/ يتلقفني...إلخ".

والإلحاح على ضمير المتكلم لا يوحي بالغنائية المعهودة التي لمسناها عند الرومانسيين وغيرهم بل يوحي بمناخ الفاجعة والمأساة والتفرد اليائس قبالة الوجود: التفرد الكئيب المواجه لاغترابه وبعملقة الأشياء، ومن ثم نجد مناخا دراميا في الضدية الكامنة بين كثرة ضمائر المتكلم من ناحية وشعورنا بضآلة العنصر الإنساني في الصورة. الإيقاع إذن تراتبي وليس ملموسا، إنه يتراكم لدينا من قراءة النموذج دفعة واحدة ليصدر الإيقاع من وتولد انفعالنا، وإحساسنا بغياب الترقيم، والعلاقات غير المنتظرة بين الأشياء ومناخ الحلم أو الكابوس ومعنى هذا أن قصيدة النثر فن بصري لا سمعي وهذا سبب من أسباب غياب التلقي، ومن ثم الإيحاء بعالم آخر غير موجود في الكلمات والذي تدفعنا إليه الكلمات إن المناخ الغربي يغلب على هذه القصيدة ويقف دون تقبلنا لها وتلقينا لها: المناخ الغربي وليس قصور أدوات النقد وتقليديتها كما يقول أصحاب قصيدة النثر ولندلل على هذا نورد مقالا ساقته سوزان برنار في نقدها لقصيدة النثر حول قصيدة لأبو لينير يقول فيها:

"في الآس كانت تبيض القاقم

سألنها عن علة

الشتاء المزيف.. كنت أطلع قطعانا غبراء اللون

أوركينز ظهرت في الأفق.. توجهنا

نحو هذه المدينة،

متحسرين على الوديان حيث تغني

أجار التفاح

وتصفر وتزمجر"[399].

إنه نفس المناخ الغرائبي الكابوسي الغريب المفتقد للعلاقات المنطقية في الصورة واللغة، والمفتقد للتراتب الذهني الإرادي الذي نفترضه في عملية تنظيم الشاعر لتجربته كذا تتشابه هاتان التجربتان: التجربة العربية التي سقناها من خلال أدونيس والخال مع هذه التجربة في استحضار عناصر كونية وتضخيمها مقابل غياب الإنسان، مع حذف علامات الترقيم، وتوالي الأفعال والأسماء في جو هذياني انفعالي يوحي بالتمرد والاغتراب ولا يعطينا إلا الإيحاء بهما. وعلى الرغم من أن القصيدة الأخيرة غربية إلا أن تعقيب سوزان برنار عليها يوحي بغرابتها ولا مألوفيتها في ذات بيئتها التي صدرت منها، تقول سوزان برنار: "لا شك في أن عدم التسلسل، المقارنات غير المنتظرة، الإحساس بعالم آخر هي فعلا عناصر أساسية من هذا الحلم"[400].

كما تقول في لمحة نقدية بارعة تفرق بين قصيدة النثر وما قبلها من أنماط الشعر: "إنه في الواقع ليس لدينا هنا قصيدة قوية البنيان: إنه حدوث أكثر مما هو شيء محكم التنظيم، نهر يتابع مجراه من أن تحدد ضرورة داخلية نقطة الوقوف هنا وليس هناك"[401] فقد أشارت الناقدة إلى فارق هام بين النمط المعهود من الشعر وبين قصيدة النثر، إذ يبدو الأول متكئا على التنظيم وتصويره، بينما يوحي النمط الأخير –قصيدة النثر- بالحدوث ولا يعطي آليات الحدث والتساؤل الذي يفرض نفسه بعد ملاحظة مدى الشبه بين قصيدة النثر الغربية وقصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر هو: ما دفع شعراءنا إلى تبني هذا الشكل الشعري الغربي في أواخر الستينيات تحديدا"[402]. ورغم وجود شعر التفعيلة في الساحة العربية؟ ما الذي دفعهم إلى الاندفاع إليه رغم ما فيه من قطيعة قاسية سافرة مع تقاليد الشعر العربي لا القديم بل المعاصر المتمثل في شعر التفعيلة أيضا؟

لن نستطيع هنا أن نغفل دور المنهج التاريخي في النقد والذي يجعلنا نتحسس دور البيئة ومناخها السياسي والاجتماعي في انتقال الأشكال الشعرية والفنية عامة إلى طفرات مفاجئة فالمنهج التاريخي يطلعنا على أن ما نراه طفرات في الأشكال الفنية هو نتاج تراكمات وتغيرات سياسية واجتماعية طرأت على المجتمع، فظهور قصيدة النثر في أواخر الستينيات فيما نظن له علاقة بانكسار الحلم القومي والهزائم السياسية والوجودية المختلفة، ومن ثم بدت أخطاء

([399]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى يومنا هذا، ص30، صحيفة الرياض.

([400]) سوزان برنار، السابق، ص30.

([401]) سوزان برنار، السابق، ص30.

([402]) أشار د. إبراهيم عبد الرحمن إلى محاولات ناصف النازجي وغيرها في هذا المجال في بداية القرن وكيف أنه احتج بأن الفرق بين الشعر والنثر معنوي لا إيقاعي انظر: مجلة فصول، مج3، ع4/ 1983م، ص147، 148، ولكنه لا يمثل تيارا مثلما في الحداثة ومن هنا توجهنا وتوجه سائر الكتابات النقدية إلى الحداثة بالحوار والنقاش.

الحكم العربي وسوء تخطيطه لهذا الحلم، وبدا واضحا للجميع سذاجة التصديق والتهليل التي عمت المجتمع انتظارا للميلاد الجديد.. فضلا عن ذلك فإن أواخر الستينيات أطلعتنا ـكما أشرنا في الباب الخاص بالعلاقة بين الشعر والواقعـ على المناخ الهزائمي الذي انتاب الشعر والشعراء بعد مواكبتهم لهذا الحلم وتهليلهم له. ومن ثم بدأ الانسحاب الداخلي لبعض الشعراء من الواقع، واتخذ الانسحاب أشكالا عدة منها التحول من الواقعية المنتشرة في الاتجاه الواقعي إلى الرمزية والشعر الفلسفي، والتأمل، ومنها هذا التوجه الصريح إلى نموذج شعري غربي مثل قصيدة النثر. تعبيرا عن رفض قيم الشعر العربي والشك في كل مواضعات المجتمع والتاريخ العربيين، والبحث عن لغة جديدة للتعبير وشكل صدامي يبدو من خلال التمرد والخرق والثورة، ويبدو من خلاله انسحاب الشاعر من الواقع وإيثاره للعزلة والاغتراب الفني والنفيس وفي كل هذا اعتراف بعجز الشعر عن القيام بدور في الواقع.

والاتجاه إلى نموذج شعري غربي من طبيعة الأمور التي تجعل المهزوم يقلد المنتصر ويثق بقدراته الفنية ـوالعلميةـ من حيث جرب قدرته العسكرية والسياسية فضلا عن التشابه الذي وقع بين أسباب نشأة قصيدة النثر الغربية ونظيرتها العربية ونعني الثورة على جماليات الشعر السائد والاهتمام بالبلاغة الخارجية. وكان اضطلاع الاتجاه الحداثي بقصيدة النثر تفرقة عامة بين هذا الاتجاه والاتجاه الواقعي في الشعر المعاصر، فبدا الخلاف بينهما واضحا في صلة كل اتجاه بالتراث الشعري العربي، بما أكد عدم وجود حدود أو مدى للطموح الفني للاتجاه الحداثي، وعدم وجود حرج أو قيد في تعاملهم ففي الوقت الذي يهاجم فيه أصحاب الاتجاهات الشعرية المختلفة مشروع قصيدة النثر، ينتقد أدونيس قصائد النثر في الشعر العربي المعاصر من حيث عجزها عن الوصول إلى الحقيقة الفنية لهذه القصيدة"[403].

قصيدة النثر أكثر الأشكال الشعرية انفصالا عن التراث واقترابا من المنظومة الغربية الفكرية والفنية، وإن ما تحمله من رؤى وفكر معقدين يجعلنا نختلف مع الرأي النقدي الذي ساقه د. عبد الله الغذامي والذي يشبهها ببدايات الشعر الجاهلي الخالي من الوزن والقافية"[404]. إذ لا نظن أن هذه البدايات قد حملت قيم السوريالية والوجودية والتفكيكية والتكعيبية وغيرها أو حملت هذه المناخات الغربية، فقصيدة النثر ليست نموذجا متمردا على الإيقاع العربي القديم والحديث بل هي مضمون وفلسفة وفكر خاص ومع ذلك فقد صدرت كثير من الآراء الرافضة لهذا الشكل الشعري عن رفض لتخليها عن الوزن والإيقاع العربي[405].

([403]) أدونيس، أخبار الأدب، العدد140، 17مارس1996م، ص11.

([404]) د. عبد الله الغذامي: كيف تتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، مج4، ع4، سبتمبر1984م، ص100.

([405]) انظر د. عز الدين الأمين: نظرية الفن المتجدد وتطبيقها على الشعر، ص17، كذلك كان رأي نازك الملائكة الذي أشار إليه د. عبد الله أحمد المهنا في مجلة عالم الفكر، مج19، ع3، 1988م، ص13، انظر: د.عز الدين الأمين، نظرية الفن المتجدد، ص33، 34 والجدير بالذكر أن د. عز الدين الأمين يرفض كذلك نمطي الشعر

اعتبر بعض النقاد قصيدة النثر تعبيرا عن العجز الفني والجهل بالإيقاع العربي[406] وانتبهت بعض الآراء إلى العلاقة بين مشروع قصيدة النثر والدوافع التاريخية الغربية التي أدت إلى نشأتها بما يؤدي إلى تبني شعرائنا المعاصرين لا لهذا الشكل الفني فقط بل لموروثاته الفكرية الغربية، بما يعد تهديدا للذائقة العربية الشعرية من جهة، وللشخصانية العربية فكرا ورؤى بما أسماها الناقد بـــــــــــ"دوافع أخرى مشبوهة متأثرة بشكل أو بآخر بالمشروع العالمي التدميري أصالة الشعوب والإنسان في العالم الغارق في التبعية"[407]. والطريف إن معارضة قصيدة النثر والتعامل الحذر معها لم يصدر من المجتمع العربي وحده بما لديه من أسباب وجيهة، بل لقد أشارت سوزان برنار إلى الأخطار التي تتهدد قصيدة النثر بما يجعلها تبدو في دائرة انتحار ذاتي، من هذه الأخطار الشكلانية[408] التي انبثقت قصيدة النثر بالتمرد عليها في الشعر السائد ووقع بحسب نظر القارئ على كل حال في اللاشكل والتمتمة[409].

واعتبرت سوزان برنار قصيدة النثر مأزقا للأبد[410]، نخلص من كلمة سوزان برنار، إلى الانتباه إلى وعي المجتمع الذي أفرز هذا الشكل الشعري بمخاطره ورفضه لهذه المخاطر ومنها القطيعة مع اللغة والوقوع في الشكلانية والقطيعة مع المتلقي، وخطر تلاشي الحدود بين الأنواع بما يجعل النقل العربي المعاصر أحق بهذا التخوف وهذا الوعي خاصة إذا ما أضاف للأخطار السابقة والأسباب السابقة خطر القطيعة مع الهوية الشعرية وتبني الملحقات الفكرية الرؤيوية التابعة لقصيدة النثر.

الإشكالية تخص المجتمع العربي بأكمله وليس النقد وحده إذ علينا إذا أردنا أن نتعامل مع قصيدة النثر تعاملا إيجابيا أن نجعلها ابنا شعريا لهذا المجتمع لا نقف عند حد التبني الفني والشكلي التقني، بل نتبنى –كما سبق وأشرت- كل ما دفع بقصيدة النثر العربية إلى الوجود من منظومات فكرية وسياسية وجمالية ودينية، وأن نستشعر الحاجة الملحة إلى تبني المنظومة الغربية الحياتية والسلوكية الفكرية كاملة لكي نتهيأ بعد ذلك لعملية التذوق ثم النقد، ولأن عملية امتصاص المنظومة الغربية كاملة لن تحدث لأنها إحلال مجتمع مكان مجتمع وتاريخ مكان تاريخ ستبقى إشكالية قصيدة النثر قائمة وسيظل المجتمع العربي منقسما تجاهها إلى فريقين: فريق الشعراء المنتجين لها لأسباب خاصة تعود إليهم وفريق النقاد والمتلقين وكلاهما

الحر والشعر المرسل للأسباب ذاتها، انظر: ص33، د. شكري محمد عياد، أ×بار الأدب، العدد17، 7نوفمبر1993م، ص6.

([406]) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص48.

([407]) شوقي بغدادي: هل انتهى زمان الشعر، كتاب العربي، رقم13، 15أكتوبر1986م، ص164، 165.

([408]) سوزان برنار، صحيفة الرياض، ص30.

([409]) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير حتى يومنا هذا، صحيفة الرياض، ترجمة: د. علي رضا المصري، ص30.

([410]) سوزان برنار، السابق، ص30.

يتسم بالغياب الحقيقي من ساحة النثر، الناقد غائب كأداة تذوق وتوجيه وتفاعل، والمتلقي غائب كعنصر اقتفاء وانفعال وعرض وطلب.لذا تبقى قصيدة النثر إحدى الشروخ الإبداعية الكبرى في ساحة الإبداع العربي وشاهدا على الشروخ التي ألمت بالمجتمع في أواخر الستينيات وما نتج عنها من إصرار البعض على تبني الذائقة الغربية كتعبير عن التمرد؟ الانتحار؟ الخرق؟ الاغتراب؟ العزلة؟ الكفر بدور الشعر؟ لقد عبر الشعراء المعاصرون عن كل هذه النتائج الشعورية السلبية بتبنيهم لهذه الأنماط الفنية غير المنسجمة مع الذائقة العربية.

obeikandl.com