الجمهورية الجـزائرية الديـموقراطية الشعبيـة

وزارة التعليـم العالـي و البحـث العلمي

المـركز الجامعـي آكـلي محند أولحـاج

معهـد الآداب و اللّغـات

قسم اللّغـة العربية وآدابها

الملامح الفنية في الشعر الحر

قصيدة "تعالي لذرسم معا قوس قزح"

- لسميح القاسم انموذجا -

مـــــذكـرة مقدمة لنيل شهادة ليـسانس

إعـــــداد الطالبتين :

بـــوعمرية أسماء

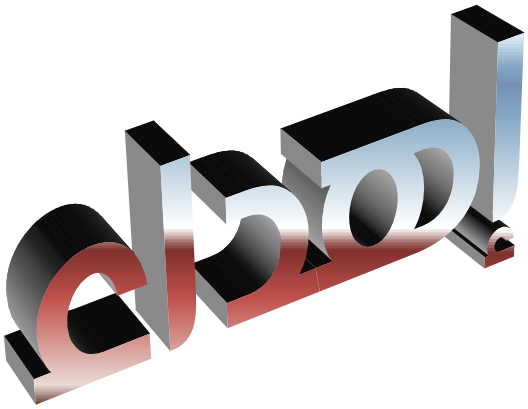
بـــوعمرية وسيلة

إشـــراف الأستاذة:

-أ- بوتالـي محمد

السنـة الجامعيـــــة : 2011 /2012

بسم الله الرحمن الرحيم



أهدي هذا البحث

إلى من وصى بهما الرحمان

" وَوَصَيْنَا الإنْسانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُهُ وَهْناً عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامينِ أنْ اشكُرْ لِي وَلِوَالِدِيْكَ إلَيَّ المَصِيرْ " سورة لقمان الآية 14.

إلى من كانت ولا زالت شمعة تحرق لتنير درب حياتي إلى من أنفق عمره خدمة لي ولإخوتي إلى أعظم وأحن مخلوقين عرفتهما منذ نعومة أظافري فبفائق الحب والامتنان أهدي لكما عملي هذا بكل فخر واعتزاز ، إلى **أمي الحبيبة** و**أبي الغالي** حفظكما الرحمان وأدامكما نورا لعيني وسعادة لقلبي.

إلى روح جدّي الطاهرة رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه.

إلى جدّتي الغالية "**الجوهر**" أطال الله في عمرها.

إلى شبل البيت أخي "**صالح**" حماه الله ووفقه .

إليكن أختاي: **نور الهدى** و**زينب** وفقكما الله .

إلى كل العائلة كبيرا وصغيرا وخاصة عمتي **فاطمة الزهراء**.

إلى الصديقات: **لأمية، وسيلة، كريمة، نوال، سميرة، نوال، أمينة، سميرة، أحلام**

إلى كل من وسعهم قلبي ولم تسعهم صفحتي

أهـــــــــــديكم عمـــــلي هذا

أسماء

كلمة شكر

« رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ » النمل الآية 29.

نتقدم بقلب شاكر لله تعالى الذي أعاننا و الهمنا الصبر على انجاز هذا العمل فالفضل و الحمد له.

وتطبيقاً لقوله (صلى الله عليه وسلم) "**من لم يشكر الناس لم يشكر الله ومن أسدى إليكم معروفاً فكافئوه فإن لم تستطيعوا فأدعوا له**"

فنشكر كل من ساعدنا ووجهنا على إتمام هذا العمل ولو ببذرة علم أو بنصيحة وبالأخص الأستاذ المشرف **بوتالي محمد** الذي أزال عنا الغموض ويسّر لنا الطريق بطيبة معاملته فأحسن توجيهنا، فكان هو المرشد دائما.

إهداء

بسم الله الرحمان الرحيم: "قل اعملوا فسيرى الله أعمالكم ورسوله والمؤمنون"

صدق الله العظيم

إلى من يكشف عنا الكروب، ويزيل عنا الخطوب، ويغفر لنا الذنوب، ويصلح لنا القلوب، ويذهب عنا العيوب إلاهي المجيب.

ألى من الصلاة والسلام عليه تذهب الغموم، وتزيل الهموم، وتشفي القلب المكلوم، وتفتح العلوم، ويحصل بها الفضل المقسوم. سيدنا محمد «صلى الله عليه وسلم».

إلى من كلله الله بالهبة والوقار ... إلى من علمني العطاء بدون انتظار ... إلى من أقول اسمه بكل افتخار ... أرجوا من الله أن يمد في عمره ليرى ثمارا قد حان قطافها بعد طول انتظار، وستبقى كلماته نجوما أهتدي بها اليوم وفي الغد وإلى الأبد

أبـــــــــــي الغالي

إلى من رفعت يدها لرب السماء، إلى من بكت وأجرت دموع الرجاء، بأن يجعل الله حياتي نورا وبهاء، كلها جمالا وعطاء

أمـــــــــــي الحبيبة

إلى شموع البيت المضيئة، وإلى قلوب بالحنان مليئة، إلى إخوتي: عبد القادر، حسني، فارس.

إلى رفيقات عمري أخياتي العزيزات: نصيرة، صمرة، عبلة، وردة، خيرة، وأزواجهن وأبناءهن بدون استثناء.

إلى صغيرة البيت: فاطنة.

إلى من ساعدتني على النجاح، إلى زوجة أخي نعيمة، وإلى من دلتني على مفتاح النجاح، زوجة أخي زليخة.

إلى لؤلؤة البيت، إلى من رسمت البسمة على شفاه أهل البيت: الكتكوتة الغالية نهلـــة.

إلى من كانوا ملاذي وملجئي في الحياة، إلى من تذوقت معهم أجمل اللحظات صديقاتي الحبيبات: سميرة، نوال، كريمة، لامية، حفيظة، أحلام، أسماء، سعاد، دليلة، مريم، نوال، سميرة، خديجة، كريمة، نعيمة، ريمة.

إلى أخواي في الجامعة: «عبد الهادي عزاز، محمد حداد (moh 6)»

«ربنا لا تأخذنا ان نسينا»، فإنا نهم أحيانا، ونغفل أوقاتا ويصيبنا الشرود، فعفوك يا رب على من نسيهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

إهداء

إلى الذين يسعون دائما إلى الأمام.

إلى الذين جعلوا التمييز لهم عنوان.

إلى الذين منحونا شرف الانتماء.

إلى من علمونا معنى الوفاء والإخاء.

إلى من جعلوا شعارهم: وحدة * حرية * عمل .

إلى أسرتنا أسرة الدين... رمز القوة واليقين، أسرة الاتحاد العام الطلابي الحر.

إلى من صفاته الأخلاق... وحب الاتحاد من الأعماق. إلى من اسمه مشتق من الدين، والذي هو اسم يمثل فخرا وعزاً لكل الاتحاديين، إلى رئيسنا رئيس الفرع: عروس عز الدين.

إلى من صفاته الخلق الحميد... إلى رمز التحدي والتجديد... إلى رئيسنا رئيس شعبة البيداغوجيا بهلولي عبد المجيد.

إلى رؤساء فرعنا السابقين: محمد أمين تالي، دحماني مناد، عبد الغني دحموني.

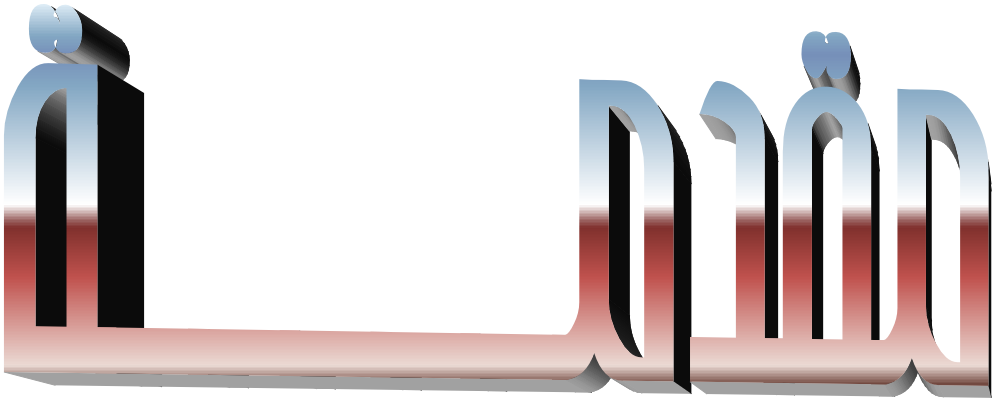
إلى أسود الاتحاد... إلى صانعي الأمجاد، إلى من أحبوا الاتحاد وأبرموا له الميثاق وحملوا المشعل في السماء العليا إخوة شعبة البيداغوجيا: moh ϕ، عبد الهادي، السعيد، زهير.

إلى من رفعوا الراية وصنعوا الأمجاد إلى من حافظوا على شعار النضال: ((وحدة * حرية * عمل))

أعضاء شعبتي 140 مسكن، شعبة جلاوي السعيد.

إلى من جعلنا الحياء لهن تاجا، والعفة نجاة والحجاب زينة: إلى كل اتحاديات شعبة عينوش شامة، وشعبة قبال عائشة.

وحدة * حرية * عمل هذا هو شعارنا


مقدمة

مقدمة:

لقد قطع الشعر العربي الحديث طريقا طويلا قبل الوصول الى قالب الشعر الحرّ، من خلال الشكل الذي يمتاز بالجدّة والمرونة، وقبل ان يستيقن الشعراء العرب أنّ التجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الشعري الخاص بها وأنّ الوزن والقافية في الشعر ليست لهما هذه الأهمية المهيمنة وقد بدأ التمرّد على شكل القصيدة العمودية، لما تتميز به من جمود، وانتظام صارم، وتأنّق مبالغ فيه، مع أول اتّصال جرى بين العرب، والشعر الغربي حيث أدّت المحاولات المبذولة إلى ترجمة الشعر الأوربي للعربية وتقليده شكلا ومضمونا إلى محاكاة صور التقفية في الشعر العربي وتبني طرق تشبهها، وهذا كله أدى إلى خلق أشكال جديدة استطاعت بمرور الزّمن أن تزحزح القصيدة العمودية عن مكانتها السامية المرموقة التي احتلتها مند أيام الجاهلية وعلى مدى تاريخ العربية كلّه.

ومن خلال ما سبق تعرضنا لمعالجة أهم الملامح الفنّية في شعر التفعيلة لأنّه شعر الحاضر، ولأنّه وليد طبيعي لمتطلبات العصر إذ يلي وجوده حاجة أساسية في نفس إنسان هذا العصر.

ويعوج سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى إعجابنا الشديد بالشّعر الحرّ، ورغبتنا الشديدة في الغوص في أهم القضايا التي عالجها هذا الاتجاه رغم علمنا المسبق بأنّ هذا الموضوع شائك ومتشعب، إلا أنّنا فضلنا المخاطرة عملا بقوله صلى الله عليه وسلّم << **من اجتهد وأصاب فله أجران، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر**>> عن صحيح البخاري.

وللشعر العربي الحرّ أهمية كبيرة، فهو أدب خالد لأنّه تعرض لكلّ ما يخص الإنسان ونفسيته، ومجتمعه، ونظرا لأهميته فقد انطوى تحت لوائه العديد من أعلام الشعر العربي أمثال: أدونيس، بدر شاكر السيّاب، نازك الملائكة، صلاح عبد الصبور، عبد الوهاب البياتي، سميح القاسم... وغيرهم كثير.

وقد حاولنا في بحثنا هذا الإجابة الإشكالية التي صغناها على النّحو التالي: إلى أيّ مدى يمكن التسليم بأنّ قصيدة تعالي لنرسم معا قوس قزح لسميح القاسم توفرت على تلك الملامح الفنّية؟

وللإجابة على هذا التساؤل قمنا بتقسيم بحثنا إلى فصلين، استبقناهما بمدخل عالجنا فيه إشكالية المصطلح نظرا لتعدد التسميات التي أطلقت عليه، وتناولنا أيضا بوادر ظهور الشعر الحرّ الذي احتوى بدوره على قسمين (عنصرين)، العنصر الأول محاولات التجديد التي ظهرت قبل 1947م، والثاني محاولات التجديد التي ظهرت أثناء وبعد 1947م.

أمّا الفصل الأول: عنوناه ب: الشعر الحرّ مفهومه وملامحه، متناولنا فيه مفهوم الشعر الحرّ، خصائصه، وكذا ملامحه الفنّية كالموسيقى الشعرية التي درسنا ها من خلال الايقاع الفنّي، والقافية الموسيقية وكذا التفعيلة وموسيقى الألفاظ، كما تطرقنا إلى التجديد على مستويي اللّغة الشعرية والصورة الشعرية.

أمّا الفصل الثاني فقد خصصناه للدراسة التطبيقية: تمثلت في الدراسة الأسلوبية لقصيدة تعالي لنرسم معا قوس قزح لسميح القاسم. إذ قسمناها بدورها إلى ثلاث مباحث.

المبحث الأول تمثل في المستوى الصوتي: الذي قسمناه إلى الإيقاع الداخلي تناولنا فيه الأصوات الصامتة بقسميها المجهورة والمهموسة، والأصوات الصائتة، وكذا التكرار بأنواعه: الصوتي، اللّفظي، وتكرار الجمل (العبارة)، والايقاع الخارجي تعرضنا فيه إلى الوزن وذلك بتقطيع الأسطر الشعرية والتعرض إلى أهم التغيرات التي طرأت على التفعيلة. وكذا تناولنا فيه: القافية بأنواعها (المطلقة، المقيدة) إضافة إلى الرّوي، والتدوير.

أمّا المبحث الثاني فتمثل في المستوي التركيبي والذي تضمن جملة من الظواهر اللغوية والتي تمثلت في: الأفعال والحروف والجمل وكذا ظاهرة التقديم والتأخير.

أمّا المبحث الثالث: فتمثل في المستوى البلاغي: في دراسة علم البيان بتفرعاته(استعارة، كناية، تشبيه)، وعلم البديع بتفرعاته ايضا: السجع، الجناس، الطباق وكذا الحقول الدلالية.

وفي الأخير أنهينا بحثنا بخاتمة أجملنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

اتبعنا في بحثنا هذا منهج وصفي تحليلي إذ عمدنا إلى وصف الظاهرة ثم تحليلها معتمدين في ذلك على عدّة مراجع نذكر أهمها:

نازك الملائكــة، قضايا الشعر المعاصر .

س، مورية: الشعر العربي الحديث.

محمد حسين الأعرجي: الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي.

سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث.

فاتح علاق: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ.

علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد.

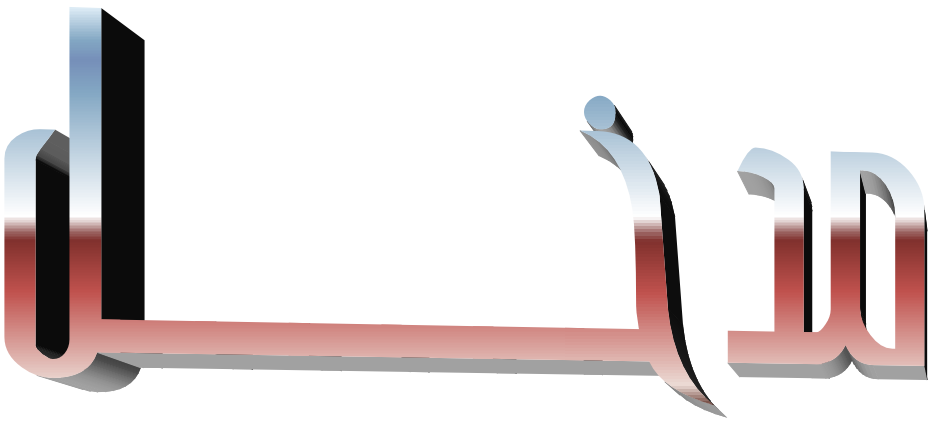
إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا اتساع الموضوع وتشبعه وصعوبة الحصول على بعض المراجع التي تعتبر المورد الأساسي لموضوعنا.

وفي الأخير نتوجه بالشكر لله سبحانه وتعالى ولكل من ساعدنا من بعيد أو من قريب ونخص بالذكر الأستاذ المشرف " بوتالي محمد " الذي لم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته.

فله منّا كل الاحترام والتقدير.

– فالحمد لله –


مدخل

مدخل:

إن الهزَة العظيمة التي هزَت سقف الكون وأرضه إبان الحرب العالمية الثانية قد غيرت فيها مجرى العادات والتقاليد والأنظمة والقوانين والدول والشعوب وظهرت فيها حضارات عظيمة في عصر العلم والتكنولوجيا والاختراع تغير فيها كل شيء حتى إن الإنسان تغير وتبعا لذلك لابد من تأثر الآداب والفنون بهذه التغيرات ومن ضمنها شعرنا العربي الذي سار في ركب التطور، فكان الشعر العربي المعاصر بمختلف أنواعه وأشكاله وتياراته.[1]

إنَ الشعر المعاصر فصل في باب الشعر العربي، وصفحات كثيرة مملوءة بفكر شعراء كبار أشعلوا نار النهضة، ورفعوا لواء التجديد حاملين رسالة شعرية، وقد قاموا بتأديتها دون التواء، فنتج عن نهضتهم شعر نابض بالحرية و الجمال، خال من القيود التقليدية، التي كانت تقف كحجرة عثرة في وجه الإبداع والمبدعين وبذلك حلقت القصيدة، المعاصرة في سماء الحرية.

وقبل أن تخوض في مفهوم الشعر الحر ينبغي أن تبيِّن التسميات المتعددة التي أطلقت على هذا النوع من الشعر وذلك نتيجة لترجمة بعض الشعراء للمصطلحات الغربية، وبما أن الترجمة تختلف من شخص لأخر فقد تعددت المصطلحات المستخدمة في حين لجأ بعض النقاد والشعراء إلى اختراع تسميات تتلاءم مع موضوعات وأشكال هذا النوع من الشعر، هذا التعدد كان موضع سعي واع وغريزي معا، بفعل التطور في الفهم والتعمق في الوعي لدى الشعراء الذي كان نتيجة للضغوط الاجتماعية والسياسية [2].

وسنحاول التعرض لبعض المصطلحات الشائعة التي أوجدت لتسمية هذا النوع من الشعر. فنجد الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" رائدة في هذا النوع من الشعر .تستخدم تسمية "**الشعر الحر**" للدلالة على هذا النوع من الشعر. وقد أوردت هذا الاسم في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد "حيث قالت: "الأسلوب الجديد في ترتيب التفعيلات الخليلية يحرر الشاعر من ألوان القيود "وأوردت ذلك أيضا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" في حين نجد الدكتور "محمد النويهي "استعمل اسم "**الشعر الجديد**"

(1) عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، بيروت، ط1، 1980، ص80.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات، الوحدة العربية، بيروت، ط1 2001، ص607.

وسنحاول التعرض لبعض المصطلحات الشائعة التي أوجدت لتسمية هذا النوع من الشعر. فنجد

الشاعرة العراقية "نازك الملائكة". رائدة في هذا النوع من الشعر، تستخدم تسمية "الشعر الحر "للدلالة على هذا النوع من الشعر وقد أوردت هذا الاسم في مقدمة ديوانها شظايا ورماد حيث قالت

"الأسلوب الجديد في ترتيب التفعيلات الخليلية يحرر الشاعر من ألوف القيود" وأوردت ذلك أيضا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" في حين نجد الدكتور "محمد النويهي" استعمل اسم "الشعر الجديد" وجعل منه عنوانا لكتابه "قضية الشعر الجديد" ولكنه في نهاية الكتاب يقترح على الشعراء والنقاد إطلاق تسمية "الشعر المنطلق" كبديل لتسمية الشعر الحر.[1]

وترد عبارة "الشعر الجديد" كذلك عند "زكي نجيب محمود" و "عز الدين إسماعيل" ويطلق عليه "عز الدين الأمين" تسمية "شعر التفعيلة" [2]، بينما يطلق عليه "يوسف الخال" تسمية "الشعر الحديث" وكان هذا في محاضرة ألقاها وأشار فيها إلى الشعر الجديد تحت هذا الاسم.[3]

وقد ذهب الدكتور "عبد الواحد لؤلؤة" إلى القول بأنَ تسمية "الشعر الحر" غير دقيقة عند إطلاقها على الشكل الشعري الجديد ويفضل تسميته "بشعر التفعيلة.[4]

أمَا الدكتور "غالي شكري" وقد ذهب في مقالاته المعنونة بـ"شعرنا الحديث إلى أين" إلى رفض وصف الشعر الجديد بكلمات "جديد" و"حر" و"منطلق" وأثَر عليها جميعا كلمة "حديث" وأطلق على الاتجاه كله الذي أدَى إلى ظهور هذا النوع من الشعر "اسم حركة الشعر الحديث" وهي حركة ذات رؤيا حديثة للشعر وتتميز بالعالمية والشمول والاستمداد من اللاشعور وتجنب الأساليب الجاهزة وذلك في مواجهة للعناصر التقليدية في الشعر المعاصر الذي يسود فيه المنطق والشكل والنزعة الإنسانية وهو الاتجاه الذي تسعى إليه الواقعية في الفن.[5]

ومن جهة ثانية فقد حاول بعض الشعراء العرب وخاصة المصريين إيجاد مصطلح جديد لهذا الشكل الشعري لأنَ مصطلح "الشعر الحر" يتضمن أنَ هذا الشعر حرَ بالمعنى الأوربي أي أمتحرر من الوزن والقافية، في حين أنَه ليس كذلك في الحقيقة.

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي: المرجع السابق، ص607.

(2) المرجع نفسه، ص 611.

(3) المرجع نفسه، ص 611.

(4) ينظر عبد السلام المسدي وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،د ط 1986 ص 110.

(5) ينظر غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، سنة 1978، ص 7-8.

فذهب نيقولا فياض إلى تسميته "شعر طليق" وسماه " بـ"كثير" "الشعر" أو "النظم المرسل المنطلق" واستخدم "زكي نجيب محمود" وبعض النقَاد والشعراء المصريين اسم "الشعر الحديث الحر والمنطلق" في حين رفض "صلاح عبد الصبور" هذه التسميات الثلاث لأنها تعني أنَ هذا النوع من الشعر ابتداع في مقابلة نوع أخر من الشعر (مقيد وقديم) ، لكن الواقع يقول أنَ أيَ أسلوب أدبي يتولد من صدِه [1].

- كما نجد اختلافات في تسميات متعددة لهذا النوع من الشعر.

1- **الشعر المرسل:** وهو نوع من الشعر الذي لا يتقيد لا بوزن ولا بقافية وسمي مرسلا لأنَ القافية ترسل فيه إرسالا، فتتغير وتتجدد كيفما يتراءى للشاعر ويقابل الشعر المرسل تسمية blank vers في الإنجليزية وهو يقوم على الوزن التقليدي لا على الأوزان المستحدثة الذاتية، فقد كان أحمد زكي أبو شادي أقل من استخدم هذا المصطلح للدلالة على طريقته الجديدة في النظم، والتي تقوم على المزج بين عدَة بحور متشابهة وكان اعتمادها بخاصة على البحور التي تتألف من نمطين مختلفين من التفعيلات في الأبيات الخالية من القافية خلال القصيدة كلها[2]

2- **الشعر المنثور:** وهو نوع الشعر لا يتقيد فيه بوزن ولا بقافية وإنَما يعتمد على جمال الصورة ورشاقة الألفاظ وحرسها وتصوير العواطف والخوالج، يقابل هذا المصطلح في الفرنسية تسمية vers libres وفي الإنجليزية تقابله تسمية poetry in prose ويعرفه الدكتور لؤلؤة عبد الواحد بقوله "قصيدة النثر كلام منثور على عدد من الأسطر، قد تطول وقد تقصر، لكنَها مثل الشعر الحر لا تلتزم وزنا ولا قافية".[3]

3-الشعر الحر: تقابله في الفرنسية تسمية vers libre، أمَا في الإنجليزية فتقابله تسمية free vers وهو نوع من الشعر يتحرر فيه الشاعر من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة، ولكنَه يتقيد بالقافية في مجموعة معينة من الأبيات.[4]

ويعرفه "مطران" في مقدمة ديوانه بقوله "هذا الشعر ليس ناظمه بعبده ولا تحمله ضرورات الوزن على غير قصده، يقال فيه المعنى الصحيح باللفظ الصحيح ولا ينظر قائله إلى جمال البيت المفرد

---

(1) س موريه، الشعر العربي الحديث(1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، د ط، 2003، ص 305.

(2) المرجع نفسه، ص 305.

(3) عبد السلام المسدي وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة، ج1،دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط، 1986 ص 124.

(4) س موريه، المرجع المذكور، ص 473.

ولو أنكر جاره، وشاتم أخاه، ودابر المصطلح، وقاطع المقطع وخالف الختام، بل ينظر إلى جمال البيت في ذاته وموضعه وإلى جملة القصيدة في تركيبها وفي تناسق معاينها وتوافقها ندور التطور، وغرابة الموضوع ومطابقة كل ذلك للحقيقة وشفوفه عن الشعور الحي، وتحرِي دقَة الوصف واستيقائه فيه على قدر".[1]

4- **شعر التفعيلة:** هو الشعر الَذي يتخذ التفعيلة معتمد، على الوزن والموسيقى متصرفا بعدد التفعيلات بحسب ما يوحي المعنى الَذي يرمي إليه الشاعر دون التقيد بعدد التفعيلات في السطر، أمَا القافية فتأتي منوعة على غير نظام ثابت. "وهو شعر يقوم على وحدة الشعر العربي الأساسية لأنَه لا يلتزم بقيود البحر الواحد والقافية الواحدة، ومن أنصار هذا الشعر وأعلامه المجددين فيه، فدوى طوقان، نازك الملائكة، نزار قباني.[2]

وعلى الرغم من اختلاف النقاد والشعراء في تحديد مصطلح دقيق لهذا الشكل الشعري الجديد إلاَ أنَنا ارتأينا في اختيار مصطلح "الشعر الحر" وذلك لعدَة أسباب أهمها: شيوع المصطلح، وكذا مناسبة العنوان للموضوع إذ أنَه يتضمَن التحرر على مستوى الشكل المضمون.

-بوادر ظهور الشعر الحر:

إنَ التغير الذي طرأ على شكل القصيدة العربية، كان نتيجة سعي الشعراء إلى كسر القاعدة الأساسية، التي يقوم عليها الشعر العربي المتمثلة في التوازي والتماثل، أيضا محاولتهم الرامية إلى إزالة صفة الاكتفاء الذاتي في البيت التقليدي ذي الشطرين ،وقد كان الدافع الأساسي وراء هذه الرغبة في التغيير وهو تأثر الشعراء العرب بالشعراء الغربيين أمثال: "بودلير" و"أليوت"، وأيضا رغبتهم في التحرر من نظام الشطرين والقافية الموحدة التي هي حسب نظرهم عقبة تعرقل حرية الشاعر.

1-الشعر الحر قبل 1947:

أول محاولة لكتابة الشعر الحر تعرى إلى الشاعر "أحمد زكي أبو شادي" وكانت ترمي إلى مزج عدة بحور في القصيدة الواحدة، وذلك المزج كان اعتباطيا من دون أي قاعدة، وقد أطلق على هذا النوع من الشعر تسمية النظم الحر أو الشعر الحر، لكن محاولة مزج البحور في القصيدة

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 89.

(2) ينظر د:عمر الطيب الساسي: دراسات في الأدب العربي على مّر العصور، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط13، 2008م-1429هـ، ص 92.

الواحدة دون قاعدة نتج عنه غياب بناء إيقاعي أصيل في القصائد، حيث كان الانتقال من وزن إلى أخر يتم غالبا من دون أي سبب ظاهر لذلك الانتقال، سواء على مستوى الإيقاع أو المعنى، كما لم يجد استعمال وزن بعينه مدَة كافية ، ليحدث أثر امتناعها واضحا في الإيقاع، مما لا غنى عنه في أي تذوَق فنَي ولهذا فانَ هذه الطريقة لم يكتب لها النجاح [1].

فيما بعد قام بتبني هذه الطريقة الشاعر الحضرمي علي أحمد باكثير وقد حاول تحسينها وتطبيقها في ترجمته مشهدا من مسرحية شكسبير المعنونّة بـ: "روميو وجولييت "سنة 1946، وقد أكد الشاعر أنه قام بهذه التجربة عام 1936، معتمدا في بناء عمله على بضعة أوزان ،ولم يعتمد وحدة البيت الشعري بل على الجملة الكاملة التي يمكن أن يمتد معناها فيشمل بيتين أو ثلاثة أو أكثر تتيح للقارئ القراءة المتواصلة من دون انقطاع حتى ينتهي المعنى في الجملة.

وقد اعتبر "باكثير" عمله شعرا حرًا، لأنه لم يلتزم فيه بعدد ثابت من التفعيلات، ولكن الظلل في هذه الطريقة يكمن في كون الانتقال المفاجئ من وزن الى آخر لا يساعد في تدفق المعنى، بل يعرقل السلاسة والانسجام الضروري بين الشكل والمحتوى [2].

وقد استمر الشعراء في تجريبهم المستمر، ففي عام 1932 قام الشاعر "خليل شيبوب" بنشر قصيدة طويلة بعنوان "الشراع" في مجلة "أبولو" استخدم فيها أوزان متنوعة كما غير في القوافي على هواه.

لكن الملاحظ في هذه التجربة أن الشاعر في أحد مقاطع قصيدته يستمر عن غير قصد في استخدام وزن واحد هو الرمل ،في عدة أبيات متتالية ،ونتج عن هذا الاستمرار درجة من الإيقاع المتناغم ،وقد عمل "شيبوب" عملا لا يقل أهمية عن سابقيه حيث نوَع في عدد التفعيلات منشطر إلى آخر وكانت النتيجة قطعة من الرمل ضمن قصيدة وقد ذات أوزان متعددة نسبت هذه القصيدة

الى الشعر الحر الحديث يقول في مقطع منها[3]:

هذا البحر رحيبا يملأ العين جلالا

وصف الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا

---

(1) ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 581-582.

(2) المرجع نفسه، ص 582.

(3) المرجع نفسه، ص 583.

وبدا فيه شراعا

كخيال من بعيد يتمشى

في بساط هائج من نسيج عشب

أو حمام لم يجد في الروض عشبا

فهو في خوف ورعب

ونلاحظ من خلال هذه المقطوعة أن الشاعر لم يلتزم فيها بعدد ثابت من التفعيلات فنجد في السطرين الأول والثاني أربع تفعيلات، وفي السطر الثالث تفعيلتين، أما في السطر الرابع والخامس والسادس فنجد ثلاث تفعيلات ويعود في البيت الأخير إلى استعمال تفعيلتين.

وفي سنة1934 قام "شيبوب "بتكرير تجربته بقصيدة متعددة الأوزان أيضا بعنوان "الحديقة الميتة والقصر البالي" استخدم فيها الشكلين التام و المجزوء في بحور عربية مختلفة مع التنويع في صور القافية، وقد أكَد أنَه استنبط هذه الطريقة بمجهوده الخاص حيث يقول "كل شطر من هذه القصيدة يرجع إلى بحر من بحور الشعر العربية أو إلى مجزوء أو مجزوء مجزوئه ولم تغفل فيه القافية مطلقا بل بقيت متشابكة أو متلاحقة بحسب النظم ، ولقد استنبطت هذه الطريقة بعد جهد ورأيتها أقرب إلى الشعر الحر والمرسل من سواها..." [1]

فالملاحظ على قصائد "شيبوب" أنَها لا تختلف كثيرا عن قصائد "أبو شادي" إلاَ في التقفية وغنائية الأسلوب، ورومانسية الصور، والأفكار الفلسفية، وقد استمرت هذه الطريقة لدى عديد من الشعراء منهم : الشاعر إلياس أبو شبكة في قصيدته "الصلاة الحمراء"، التي نظمها عام 1928 والدينونة سنة 1933 وقد نشرت كلها في ديوانه "أفاعي الفردوس" [2].

كما نجد "رشيد سليم" في قصيدة "أقصى التجلد" التي كتبها عام 1933 تنقسم إلى ستة أجزاء مختلفة الطول، ومتنوعة البحور، وتتخلل الأجزاء الشعرية فقرات قصيرة ذات إيقاع نثري مسجوع.

في عام 1936 نشرت قصيدة "الأرض" لنيقولا فياض استخدم فيها أوزان متعددة كمجزوء الوافر والهزج والمتقارب والرجز والمجتث.

---

(1) س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 255.

(2) المرجع نفسه، ص 256.

وفي عام 1943 صدرت قصيدتان من الشعر الحر للشاعر مصطفى عبد اللطيف السحرتي في ديوانه "أزهار الذكرى" [1]

وما يمكن قوله عن هذه التجارب أنها كانت محاولات مؤقتة، جرت من دون الاستناد إلى نظرية واضحة. ولذلك فقد اعتبرت مجرد إرهاصات أولى لبداية شعر جديد متحرر من القيود التقليدية، وربما الدافع الأساسي الكامن وراءها هو إظهار القدرة على خلق أنماط جديدة مغايرة للأنماط الشعرية القديمة، ترى الدكتورة "سلمى الخضراء الجيوسي" أن أهم نتيجة توصل إليها الشعراء الذين تزعموا هذه التجارب، وعلى رأسهم باكثير، هي اكتشافهم أنَ الأوزان الأكثر ملاءمة لهذا النوع الجديد من الشعر، هي الأوزان التي تقوم على تكرار تفعيلة واحدة وهي البحور التالية: المتقارب الذي يقوم على فعولن، الكامل الذي يقوم على متفاعلن، الرجز الذي يقوم على مستفعلن، المتدارك الذي يقوم على فاعلن، الرمل الذي يقوم على فاعلاتن، الهزج الذي يقوم على مفاعلين.

وقد قام باكثير بتطبيق هذه القاعدة في مسرحية كتبها عام 1943 تحت عنوان "السماء وأخناتون ونفرتيتي" وقد جاءت هذه المسرحية على بحر واحد هو "المتدارك" وكانت النتيجة شعرا حرا حديثا، يختلف عدد التفعيلات فيه بحسب مقتضيات المعنى[2].

وعلى الرغم من نجاح تجربة باكثير إلا أنها لم ترق إلى مستوى قصيدة "أنا لولاك" للشاعر اللبناني المغترب بفنزويلا "فؤاد الخشن" الذي نشر قصيدته في مجلة الأديب في نوفمبر 1946 وقد تزاوجت تفعيلاتها بين الواحدة والخمس للسطر الواحد، كما اختلف نظام الأسطر من مقطع إلى آخر، وقد اعتبرت هذه القصيدة أول قصيدة كاملة النجاح من الشعر الحر يقول في مقطع منها [3]: أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائي

يرقص الكون على لحن السناء

أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء

يتمطى تحت قبلات ذكاء

فإذا جاء المساء

يتوارى ويذاب

(1) س موريه، الشعر العربي الحديث تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي ، ص 250.

(2) ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 585-586.

(3) المرجع نفسه، ص 587.

باضطراب

خفقه السراب

يتلاشى فوق سمراء الرمال

وأنت حولت غنائي أزلا

وسكبت فوق يأسي أملا

أنت فتحت عيوبي فرأيت

واهتديت

كما لا يمكن إغفال محاولة واعية أخرى قام بها" لويس عوض" لكتابة الشعر الحر في مجموعته **"بلوتولاند"** وقصائد أخرى نشرها في القاهرة عام 1947 لكن حديثنا عن التجارب الشعرية التي ظهرت قبل 1947 لا يجعلنا نغفل عن نوع من الشعر كان سائدا في العراق حوالي القرن الحادي عشر للهجرة، ألا وهو البند وهذا الأخير يتميز بتغير قوافيه باستمرار ، وباعتماده على اثنين من بحور الشعر العربي هما: الرمل والهزج فقد يستخدم البند واحد من هذين البحرين دون سواه، كما قد يستخدم الاثنين معا. أما موضوعاته فهي لا تختلف كثيرا عن موضوعات النثر خلال القرن 11ه وبعده، فمعظمها تدور حول تمجيد الله ، مدح كبار رجال الدين والشخصيات البارزة، كما نجد بنودا في وصف الطبيعة وشرب الخمر والنساء ،إلى جانب بنود المراسلة. ومن أمثلة هذا الأخير تلك القطعة التي كتبت في القرن 2ه وهي لنصر الله الحائري توفي عام 1156م وهي مقطوعة تجري على بحر الهزج مع تدوير قليل جدا وموضوعها هو مراسلة مع أحد الوجهاء يقول فيها [1]:

سلاما ما شذا الزهر	مفاعيل مفاعيل
وما باكره القطر	مفاعيل مفاعيل
ولا العود على الجمر	مفاعيل مفاعيل
ولا نغمته المطربة النفس	مفاعيل مفاعيل مفاعيل
ولا العقد من الدر	مفاعيل مفاعيل

(1)ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات العربي والحركات في الشعر الحديث، ص 591-592.

على جيد مها الأنس	مفاعيل مفاعيل
ولا زهر نجوم الأفق مذ فارقها البدر	مفاعيل مفاعيلن مفاعيل مفاعيل
ولا وشي الطواويس ولا الخمر	مفاعيلن مفاعيل مفاعيل
وقد ناولها الساقي بكأس يشبه النجم	مفاعيل مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
ولا الوصل	مفاعيل
وقد جاد به الحب بعيد القطع والهجر	مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيل
ولا مبسمه الأشنب وهو اللؤلؤ الرطب	مفاعيل مفاعيل مفاعيلن مفاعيل

وقد كان تصنيف البند محل خلاف بين الباحثين، فمنهم من اعتبره نوع من أنواع النثر ومنهم من اعتبره نوعا من الشعر، فمن الذين صنفوه من الشعر نذكر الشاعرة العراقية "نازك الملائكة" التي ترى بأن البند هو أعظم إرهاص للشعر الحر بل تعتبره الشعر الحر نفسه ودليلها في ذلك أن البند شعر تفعيلة وليس شعر أشطر وكذلك لأن الأسطر فيه غير متساوية الطول، وأيضا لأن القافية غير موحدة، وقد ساندها الرأي "مصطفى جمال الدين" الذي اعتبره هو نفسه الشعر الحر باعتبارهما يتميزان بالحرية نفسها في الوزن [1].

أما "الزهاوي" وعبد الكريم الدجيلي فقد اعتبرا البند شكلا وسطا بين النشر والشعر [2].

وعلى عكس ذلك فقد اعتبرته سلمى الخضراء الجيوسي نوعا من النشر المنظوم ودليلها أنَ جل البنود تعاين من العيوب نفسها الخاصة بالنشر المسجوع ، كما تشترك معها بالمقاربة نفسها وحتَى بالهدف نفسه [3].

ومن كل ما سبق نقول أنَ التجارب الشعرية التي جاءت قبل سنة 1947 كانت المسؤولة عن نجاح حركة الشعر الحر في نهاية الأربعينيات، وذلك بما أدخلته من مرونة كبيرة ، ومن إيقاعات مختلفة على الشكل الشعري التقليدي مما خلخل ذلك التماسك الشديد في الشكل ، وعلى الرغم من عدم نجاحها فقد ساهمت في تهيئ أسماع الجمهور لتقبل إيقاعات جديدة في الشعر الحر الذي سيأتي في أواخر الأربعينيات.

(1) ينظر نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت ط13 2004، ص 12.

(2) ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات العربي والحركات في الشعر الحديث، ص 590.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص 594-595.

الشعر الحر خلال وبعد 1947: في ديسمبر من سنة 1947 فوجئ نقاد الأدب العربي الحديث، بنشر قصيدتين من خلال النظم إحدى القصيدتين هي قصيدة "الكوليرا لنازك الملائكة" التي نشرتها مجلة العروبة في اليوم الأول من شهر ديسمبر من نفس السنة ووصفتها الشاعرة بأنها من الشعر الحر.

وفي نفس الشهر "بدر شاكر السياب "ومجموعته الشعرية "أزهار ذابلة" مرفوقة بمقدمة كتبها الكاتب الصحفي "رفائيل بطي"–رئيس تحرير مجلة الحرية– الذي شجع التجارب الثورية في الشعر العربي الحديث أي كان الشعراء الذين كتبوها، وقد أشار في هذه المقدمة إلى قصيدة "هل كان حبًا" للسياب وقد رأى بأن السياب في هذه القصيدة حاول التجديد عن طريق التنويع في الأوزان والقوافي محاولا محاكاة الشعر الغربي وخاصة الانجليزي، وذلك في الجمع بين بحر من البحور ومجزوءاته ومعنى هذا اختلاف عدد التفعيلات من بيت لآخر [1].

كان ديوان نازك الملائكة الثاني بعنوان "شظايا ورماد" الذي نشر ببغداد هو الذي بدأ حركة الشعر رسميا و إعلاميا بالرغم من أن إحدى عشرة قصيدة فقط من بين قصائد الديوان الاثنين والثلاثين كتبت بالشعر الحر، فان الشاعرة في مقدمتها تعرض آراءها في الشعر الحر هدفه و أفضليته الفنية، وقد الحركة دعما عندما نشر بدر شاكر السياب (1926–1964) ديوانه الثاني أساطير عام 1950 في النجف وفيه بعض القصائد من الشعر الحر، كان هذان الكتابان حصيلة سنوات من التجريب، وقد تبع صدورهما جدل محرج عن أي من الشاعرين كان أسبق إلى كتابة الشعر الحر وهو جدل لم يعد له اليوم مغزى ولكن المغزى يكمن في أن ديوان الملائكة شظايا ورماد كان المنبر الذي أعلنت منه تجربة الشعر الحر، وأن كتاباتها عن الموضوع، رغم ما يؤخذ عليها في بداياتها قد بدأت النشاط النقدي الذي فسر الحركة وقدم لها الدعم و من ناحية أخرى كانت بعض تجارب السياب في الشعر الحر كما ظهرت في ديوان أساطير تجمع بين جاذبية الشكل الجديد وقوته رغم كونه يعد في طور التكوين ومحتوى سريعا ما اكتسب حداثة فنية وحيوية روحية في نظر الشباب الغاضبين في ذلك الزمن [2].

كان السياب منذ بداياته يكشف عن فحولة القديم في أسلوبه ولغته بحيث لا يتطرق الشك الى النبوغ الفذ الذي كان وراء تلك القصائد وتنم القصائد الحرة في شعر نازك الملائكة عن نقاء في

---

(1) ينظر س موريه، الشعر العربي الحديث (1800–1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ص 287.

(2) ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 598–599.

الأسلوب وخبرة في التقنية ورؤية نادرة الوجود ليس بين الشاعرات فحسب بل بين الشعراء كذلك[1].

وقد كان لظهور قصائد كل من نازك والسياب في الشعر الحر دورا كبيرا في تعبيد الطريق للشعراء الذين جاءوا بعدهم إذ سرعان ما أصبح الشعر الحر اتجاها أدبيا، وأخذ الشعراء ينظمون إليه وذلك بنظمهم لقصائد حرة وعلى رأسهم هؤلاء الشعراء نذكر الشاعر العراقي "عبد الوهاب البياتي" الذي ظهر شاعرا حديثا مكتملا عام 1954. عندما نشر ديوانه الثاني "أباريق مهشمة" فقد بدأ البياتي يكتب الشعر الحر في أوائل الخمسينات لكن هذا الديوان هو الذي أثار شهرته بين الشعراء المحدثين، وغير انطباع القراء القديم عنه بأنه شاعر رومانسي، وهذا الانطباع لحق به نشره ديوانه الأول "ملائكة وشياطين"عام1950 [2].

وفي مقابل هذه الحركة في العراق ،ولدت حركة مماثلة في مصر، وكان من روادها "كمال عبد الحليم" و"كمال زكي" و"صلاح عبد الصبور". أما في سوريا ولبنان فقد تألق عدة شعراء أمثال "أدونيس" و"خليل الحاوي" و"فدوى طوقان"، وفي فلسطين "فواز عبيد" و"معين بسيسو". يرى الدكتور إبراهيم خليل أن السبب الذي كلل مساعي هذه النخبة من الرواد بالنجاح ظروف محددة تعزى إلى ما يلي [3]:

1- وعي هؤلاء الشعراء بجلال الخطوة التي اتخذوها فأتبعوها خطوات أخرى تعمق الشعور بقيمة هذا التجديد و أنه لم يقتصر على الوزن أو الجرس الموسيقي.

2- رافق هذه المحاولات تنظير نقدي، وسجال يدعم هذا التوجيه دعما قويا مستندا إلى ثقافة أدبية جديدة متأثرة بالأدب الغربي و بمفاهيم النقد الحديث.

3- ظهور مجلات أدبية تتبنى هذا اللون من الشعر ،فتنشر النماذج الجيدة منه وما يكتب عنه من مقالات ن ومن المجلات التي كان لها دور في تثبيت حركة الحداثة في الشعر مجلة الآداب التي بدأت في الصدور عام 1954 و مجلة شعر 1957 وثمة مجلتان أقل أثرا من هاتين المجلتين هما مجلة حوار و مجلة مواقف.

4- وجود مطابع ودور نشر ترعى هذا النتاج الجديد مقابل دور النشر التي يقتصر نشاطها في مجالات الشعر القديم و المحافظ، ومن دور النشر التي أسهمت في دعم الحركة نذكر دار الآداب وتلتها دار العودة والى حد ما وزارة الثقافة والإعلام ببغداد.

---

(1) ينظر سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 600.

(2) ينظر المرجع نفسه، ص 601.

(3) ينظر عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 297.

5- تنظيم المهرجانات الشعرية في مناسبات متعددة وفيها بدأ الشعر الجديد هذا يفرض وجوده إلى جانب الشعر العمودي، بل غدا هذا الشعر ينافس النموذج الأول ممّا زاد حظوظ الحداثة الشعرية.

بالإضافة إلى هذه العوامل نجد التحولات الاجتماعية والثقافية، التي شملت المجتمع العربي، وجعلته مهيأ لتقبل الأفكار الجديدة، ليس في الشعر فحسب وإنّما في مختلف وجوه النشاط اليومي والحيوي، ففي ضوء هذه العوامل كلّها ترسخت القصيدة الجديدة وتعملقت تدريجيا وبات الشعـراء الناشئون يحاكــون من سبقهم من رواد التجديد دونما تردّد أو تهيّب [1].

ولعل من آثار ذلك الرسوخ، الذي تحدث عنه ابراهيم خليل، انتشار القصيدة الجديدة في الوطن العربي، ولم تعد محصورة في بيئة أدبيّة دون غيرها.

---

(1) ابراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص 270.

الفصل الأول

1- مفهوم الشعر الحر:

الشعر الحر هو الشعر الذي لا يتقيد بعدد التفعيلات في البيت الواحد ولا يتقيد بقافية معينة، وهذا ما يعرف بالإنجليزية Freverse وبالفرنسية Vers libres ولكن الشعراء الأوروبيين حيث يستخدمون هذا الاصطلاح فإنّهم يعنون به الشعر المتحرر من كل قيد ومن كلّ ترتيب ايقاعي مطّرد، وقد نشأ هذا التيار الجديد عقب الحرب العالمية الثانية حيث كانت النفس الانسانية تشرئب من أعماق الانسجام والانهزام باحثة عن منفذ إلى آفاق مشرقة، وكانت ذات الشاعرة العظيمة تحاول أن تأسوا جراحا خلفتها ويلات الحرب، وبهذا يبحث عن كوّة يستدْيلُ منها إلى مستقبل أكثر إشراقا بعد أن يتحرر من ثوب الماضي، وكانت قصيدة الشعر الحرّ جسرا نحو صفحة جديدة في شعرنا العربي، وعلى هذا عُرف بالشعر العالمي الذي قد بني في معظم اللّغات على رتابة الوزن ولزوم القافية، تغيرات هدفت أساسًا إلى إزالة هذه الرتابة في الوزن والقافية معًا [1].

يُعرف " در شاكر السياب " الشعر الحر بقوله << هو بناء فنّي جديد واتجاه واقعي جديد، جاء ليستحق الميوعة الرومانتيكية وأدب الأبراج العاجية وجمود الكلاسيكية، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي، الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به >> [2].

معنى هذا أنّ القصيدة الحرّة تختلف عن القصيدة القديمة من حيث الشكل والمضمون، فهي بناء متماسك يقوم على التفعيلة لا على استقلالية البيت، إنّها نظام تتكامل فيه عناصره، وتنموا متعالقة لتشكل بناءً فنّياً أساسه الوحيد العضوية، وهذا البناء امتداد واقعي، فهو شعر مرتبط بالحياة، لكنّه بعيد عن الخطابية والمباشرة لأنّه ليس وثيقة سياسية أو اجتماعية.

فمن خلال تعريف " السياق " للشعر الحرّ تتضح الخصائص المميزة للشعر الحرّ شكلا ومضمونا، فهو ليس مجرد ثورة عروضية بل ثورة مضمونية بالدرجة الأولى، وذلك المضمون هو الذي يُحدد

الشكل عند السّياب وهذا ما أكّده بقوله << لا بدّ لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل تابع يخدم المضمون، والجوهر الجديد هو الذي يبحث له عن شكل جديد، ويّحطم

الإطار القديم، كما تحطم البذور النامية قشورها >>[3]

---

(1) عبد الحميد حيدُة، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، ص295.

(2) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص108.

(3) فاتح علاق، المرجع السابق، ص 108.

وقد ذهبت " نازك الملائكة " إلى عكس ما ذهب إليه السّياب، فهي ترى أنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضية في المقام الأول فقد عبّرت عن هذا في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " حيث تقول: << لعلّه شيء لا ريب فيه أنّ كثير من الشعراء الذين تلقوا الدعوة إلى الشعر الحرّ في حماسة، لا يعرفون حتى الآن الغرض منها، إنّ بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربية، وبعضهم يظن أنّ غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر ولئن كنّا لا تنكر أنّ هذه الظنون وأمثالها لا تتعارض مع طبيعة الشعر الحرّ، غير أنّنا نُلِحُ مع ذلك على التذكير بأنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كل شيء، ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير، والزّحاف، والوتد، وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة >>[1].

فهي ترى من خلال قولها السابق أنّ العديد من الشعراء فهموا الدعوة إلى الشعر الحرّ فهمًا خاطئا، ولازالوا لا يدركون الغرض المرجو منها فيظّن بعضهم أنّ غايتها الوحيدة هي تثبيت ركائز الواقعية في الشعر ولذلك فهي تُلح على أنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كلّ شيء، باعتبار أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة.

وأورد "أحمد بسام" في كتابة "حركة الشعر الحديث في سوريا" أن ما قامت به هذه الشاعرة المعاصرة هو استبدال قيد بقيد آخر من خلال حديثها عن الشعر الحرّ إذ قالت: ((أنّني أول من أرّخ لحركة الشعر الحرّ وحاول وضع عروض مفصل لها مثل البحور الصافية والممزوجة)) [2].

فكأنّما أرادت بهذه المصطلحات المستعملة اختصار المسافة التي يجب أن يقطعها هذا النوع من الشعر ليكون له اطار حاص في الوزن والشكل فشعر التفعيلة لا يخرج عن الشعر العمودي إذ أنّه لا يتحرر نهائيا من التزامات الشعر العربي، بل التزم بالأصول الرئيسية لشعر التفعيلة مع التحرر من بعض الالتزامات الموجودة في الشكل القديم.

إذاً هذا النوع الشعري الجديد هو أقرب الأنواع الشعرية القريبة إلى الموسيقى الحديثة [3] لما فيه من أنظمة إيقاعية مختلفة في الشعر العربي كنظام ((البيت الشعري))، والموشح العربي ونظام إيقاع "البند" وإيقاع التفعيلة مازال يلي متطلبات إبداعية وفنّية ونقدية وثقافية واجتماعية وذلك باعتماد

---

(1) نازك الملائكة، الشعر المعاصر، ص 69.

(2) أحمد بسام، حركة الشعر الحديث في سوريا، ط1، 1978، ص55.

(3) المرجع السابق، ص 56.

الشعراء على اختيار بحر مركزي لبناء القصيدة ثم احداث تنوعات من البحور الأخرى (اختلاف البحور) أو بالتبادل بين التفعيلات أو التفعيلة ذاتها وهو ما سمّاه "كمال أبو ديب" بظاهرة ((الإبدال الوزني)) .

والجدير بالذكر أنّه قام على أساس ثورة عروضية ترمي إلى التخلص من قيود الوحدة العروضية القديمة **"البيت"** [1].

وقد أوردت الأستاذة صبيرة قاسي في كتابها بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أن أي حركة تجديدية لا تنبع من فراغ، وكذلك كان الأمر بالنسبة للشعراء العرب المجددين ((فالأفراد المجددون إنّما يجددون بدافع من حاجة روحية تناديهم إلى ملء فراغ ناشئ عن تصدع خطير في بعض نواحي المجال الذي تعيش فيه الأمة)) [2]، جلي إذا أن للواقع الاجتماعي دورا كبيرا في حركة التجديد التي عرفها الشعر العربي الحديث، وهذا ما يؤكده الشاعر **بلند الحيدري** حين يلخص تجربة الحداثة في محاولة الشاعر الحديث الثورة على الواقع الحتمي المألوف، ورغبة منه ((أن يجدد من خلال الثورة ما يغري على الراحة النفسية الأتية... فالواقع الاجتماعي والواقع العصري يؤثران في تجربة الشعر... وليس لشكل أن يغير نفسه إلاّ بتأثر من مضمون واقعي)) [3]، وبالنسبة للشعر الحر في حد ذاته نرى نازك الملائكة خلال حديثها عن **الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحرّ** أنّ هذا الشعر ((إندفاعة اجتماعية... تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه)) فقد وجد بعض من أفراد المجتمع أنفسهم قبالة ((تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة)) ممّا دفع بهم إلى إحداث الجديد في الفنّ والإبداع، وتشير نازك الملائكة إلى أنّ هناك أربع عوامل، من جملة العوامل الاجتماعية، أدت إلى **حركة الشعر الحرّ**، وتتحدّد فيما يلي [4]:

1-النزوع إلى الواقع.

2-الحنين إلى الاستقلال.

3-النفور من النموذج.

4-الهرب من التناظر.

5-إيثار المضمون.

---

(1) أحمد بسام، المرجع السابق، ص 66.

(2) صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، 46 ميدان الأوبرا، القاهرة 2008، ص 09.

(3) المرجع نفسه، ص 09.

(4) المرجع نفسه، ص 10.

وقد أوردت سلمى الخضراء الجيوسي، في كتابها أن تجربة الشعر الحرّ قد تطورت إلى حركة قوية بفضل تجارب العديد من الكتاب منذ عام 1954، وكانت تفسيرات نازك الملائكة لهذه الحركة تتطور كذلك، لكن المرء كان يستطيع أن يلمس بعض التناقضات في كتابها: قضايا الشعر المعاصر(1962) وهو مجموعة مقالات نشرت أغلبها في الخمسينيات ثم جمعتها مع بعض التصويبات، إنّنا نجد لديها فكرة صحيحة بأنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضية: لكنّها تناقض ذلك في فصل آخر، وتقول إنّ وراء الحركة أسبابا نفسية واجتماعية [1].

وكان يمكن تجنب هذا التناقض حسب رأي سلمى الخضراء الجيوسي، لو أنّها حاولت الربط بين السببين ليسا متناقضين بالضرورة: فالشعر الحرّ بدأ في الأساس تجريبيا في الشكل، لكنّه في الخمسينيات وجد تقبلا لأسباب نفسيّة واجتماعية، كان الدافع في نهاية الأربعينيات نحو التغيير والتجديد، وهو دافع دائم الوجود في كل فنّ حي قد بلغ بالشعر العربي غدا فيها ذلك ضروريا، فقد عرفوا عن كثب مرارة تجربة مأساوية مدمرة كشفت عن عقم غير محتمل، ولا مسوّغ له في الأمة، وقد استطاعوا مواجهة المشكلة بكثير من الواقعية والنضــج وأعادوا وصف المـوقف بعبارات حـديثة [2] وفي إطار الخلفيات النفسية والاجتماعية نجد " جبرا ابراهيم جبرا" في حديثه عن الشعر الحرّ يقول ((أنّ هذا الشعر ثورة لا على عمود الشعر وإيقاعه الغنائي فقط، بل على فراغه من تجربة الانسان الجديد إذا أردت التجديد فإنّك لا تريده لنفسه، بل لأنّ لديك ما لا يمكن قوله إلاّ إذا جددت، وإذا جدّدت محمولا على رجج من معانيك ومكتشفاتك فأنت ملقٍ عنك بالقديم إلقاءاً تاماً لا تردّد فيه)) [3].

أمّا مفهوم الشعر الحرّ عند "يوسف الخال" فإنّه مفهوم حديث كما ظهر عند "بودلير" ويتمثل في ((كتابة الشعر بحرية فرضها اعتباره فنّاً جمالياً يتوسله الشاعر للتعبير عن حدسه ورؤياه المطلق والكلي في الوجود من خلال الجزئي والشخصي في التجربة الإنسانية)) [4].

ويحاول الخال تحديد مفهومه للشعر الحرّ في عدّة نقاط نجملها فيما يلي [5]:

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 609.

(2) المرجع نفسه، ص 610.

(3) المرجع نفسه، ص 697.

(4) فاتح علاق، المرجع المذكور، ص 113.

(5) المرجــع نفسه، ص 113.

1-التعبير عن تجربة الشاعر يعيها بقلبه وعقله.

2-إستخدام الصورة الحيّة، وما يتبعها من تداع نفسي.

3-إدال التعابير القديمة بأخرى جديدة مستمدة من صميم التجربة.

4-تطوير الإيقاع الشعري العربي على ضوء المضامين الجديدة.

5-الإعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي.

6-الإنسان هو الموضوع الأول والأخير في تجربة الشاعر.

7-وعي التراث الروحي والعقلي للإنسان.

8-الغوص في أعماق التراث الروحي والعقلي للإنسان.

9-الإفادة من التجربة الشعرية التي حققها أدباء العالم.

10-الإمتزاج بروح الشعب لا بروح الطبيعة.

فمن خلال تحديد الخال لمفهوم الشعر عنده، نلمس أنّه حاول أن يضع عمودا شعريا جديدا، أو بالأحرى حاول تسطير قواعد عامة لكتابة الشعر الحديث، وهي قواعد ترتبط في مجملها بالتراث العربي والإنساني وبالتجربة الشعرية في العالم كما أنّه لم يحاول أن يحدّد مفهوم الشعر من خلال عنصر دون آخر كالإيقاع أو اللغة أو الموضوع لأن الشعر عنده ليس عناصر مكوّنة، وإنّما هو رؤيا قبل كل شيء.

أمّا "عز الدّين إسماعيل" في كتابة "الشعر العربي المعاصر" يرى أنّ ((شعر التفعيلة ليس صوتا منفردا بل عددا صغيرا من الأصوات يُضم بعضها إلى في نسق يعينه)) إلاّ أنّه يصرح أنّ التفعيلة من غير شك هي النظام الصوتي الذي يقوم بتكرار الشعر [1] وقد حاول أيضا تحديد مفهوم الشعر الحرّ من خلال مقارنته بالشعر التقليدي فقام بتحديد أهم الفروق الموجودة بينهما في النقاط التالية [2].

---

(1) عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، دار العودة، بيروت، الطبعة الثانية، 1972، ص 84.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 648.

أولا: ينبع المفهوم الجمالي الجديد من قلب العمل الفنّي، ولا يكون مفروضاً عليه.

ثانيا: الشعر الجديد محاولة لفهم واستقصاء جوهر الحياة لا الاستجابة لها وحسب كما في الشعر القديم.

ثالثا: الشعر الجديد يصوّر ثقافة العصر على اتساع النطاق العالمي محددا موقف الإنسان منها.

رابعا: الشعر الجديد يجسّد تجربة جماعية دائماً.

خامسا: الشعر الجديد يُحاول وضع التاريخ في المنظور برؤيته من وجهة نظر هذا العصر.

سادسا: بمّا أنّ الشعر الجديد يجسد مضمونا جديدا تماما، فإنّه يستخدم إطارا جديدا لا يتبع طريقة ثابتة يسهل بلوغها بالممارسة بل إنّ طريقته متفرّدة في كل قصيدة، تتألف من تنظيم التفعيلات في نطاق هذا الإطار.

وإذا كان "عز الدّين اسماعيل" قد حاول تعريف الشعر الحرّ من خلال مقارنته بالشعر التقليدي، فإنّ **"أدونيس"** عرّفه بقوله: ((الشعر الحديث رؤيا تُغير في نظام الأشياء، ثورة ضدّ الأشكال التقليدية والنظام الشعري ورفض لمواقف الشعر القديم والأساليب التي إستُنْفِذت أغراضها فوظيفة الشعر هي أن نرى ما تمنعنا الألفة والعادة من رؤيته، أن يكشف العلائق الخفية وأن يستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن ذلك كلّه [1]).

ويقول مشيرا إلى قول "بودلير" ((إنّ الشعر الحديث يجب أن يُهمل الحدث لأنّه يتعامل مع ظواهر أكثر ثباتا، فهو متوجه نحو المستقبل، ولأنّه يهمل الحدث فإنّه لا يعود واقعيا، ولأن الواقعية تقربه من النثر العادي، بإرغامه على استخدام الألفاظ في سياقها المألوفة، الشعر الواقعي يتعامل مع أفكار ومشاعر معروفة سلفا، وتصبح وظيفته جميعها هي التعبير عن ذلك عن طريق التركيبات الإيقاعية، بينما جوهر الشعر الحديث يقوم على النقيض من القيّم الواقعية فلكي يكون الشعر حديثا بالفعل يجب أن يكون هدفه القصيدة ذاتها، لا أي فكرة أو مشكلة خارجية)) [2].

ويعرف "شكري" الشعر الحرّ في مقدمة ديوانه عل أنّ الشعر ((الشعر هو كلمات العواطف والخيال والذوق السليم)) [3].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 614.

(2) المرجع نفسه، ص 614-615.

(3) المرجع نفسه، ص 618.

ويعرفه "المازني" بأنّ ((الشعر شعور مترجم)) [1].

فالشعر عند الجيل الجديد هو تعبير صادق عن واقع الحياة اليومية وانعكاس لما تُحس به الأنفس من أحاسيس ومشاعر تُؤَدى بلغة بسيطة يفهمها أكثر عدد ممكن من النّاس وبذلك جاء شعر هؤلاء إذا قيس بشعر السلف مهلهلا ولولا صدق تعبيره وحرارة أنفاسه، وشدّة نبضه لعُد في عداد النثر المنظوم.

إذاً فالشعر الحرّ بصفة عامة هو انطلاق الشاعر من واقعه النفساني موظفا انفعالاته وتشنجاته مصدرا وأشكالا كلامية ذات معنى معيّن غير مقيّد في ذلك بشكل من الأشكال المعروفة في الوزن أو القافية [2].

كان هذا بمثابة عرض مبسط لتحديد مفهوم الشعر الحرّ، ولا يُمكننا الحديث عن الشعر الحرّ دون ذكر أهم رواده وعلى رأسهم:

نازك الملائكة، بدر شاكر السيّاب، صلاح عبد الصبور، بلند الحيدري، عبد الوهاب البياتي، نزار قباني، محمود درويش، عبد المعطي حجازي، فدوى طوقان، سميح القاسم،... [3].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع السابق، ص 618.

(2) مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954-1962، دراسة موضوعيّة فنيّة، ديوان المطبوعات الجامعية 7، الساحة المركزية، بن عكنون-الجزائر، سنة 1998، ص 461.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 626.

2- خصائص الشعر الحرّ:

لقد تميّزت قصائد الشعر الحرّ بخصائص أسلوبية متعددة حيث اعتمدت على الوحدة العفوية فلم يعد البيت هو الوحدة وإنّما صارت تشكل كلاً متماسكا بين الشكل والمضمون معا، حيث أنّ البحر والقافية والتفعيلة والصياغة وضعت كلها في خدمة الموضوع، أمّا الشاعر صار يعتمد على التفعيلة وعلى الموسيقى الداخلية المناسبة بين الألفاظ، وقد استغنى شعراء هذا الاتجاه عن الصور البيانية والبديعية كالاستعارات والتشبيه والوصف، واعتمدوا على الصور المركبة، وصارت الألفاظ بسيطة، سهلة، سلسة، معبّرة كل التعبير، كما أفاد الشعر الحر من الأساطير والحكايات الشعبية فأدخل رموزها في القصيدة الحرّة، وعلى هذا الأساس يرى الدكتور **محمد مصطفى هدارة** أن الشكل الجديد للشعر يقوم على وحدة التفعيلة دون الالتزام للنظام الموسيقي للبحور المعروفة، وبالتالي أصبح شعراء القصيدة الحرّة يرون أنّ موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبطة بمدلولاتها، كما ينبغي أن تكون انعكاسا للحالات الانفعالية عند الشاعر [1].

وكما نجد في إطار هذه الخصائص رأي عز الدّين اسماعيل في كتابه الشعر العربي المعاصر، يقول: ((أن من خصائص شعر التفعيلة أنّها ليست صوتا منفردا بل عددا صغيرا من الأصوات يُضم بعضها إلى بعض في نسق بعينه)) [2] حيث أنّه يعمل على اتقان القافية فيقول: لم يكن من الممكن الإبقاء على الصورة الجامدة للوزن والقافية، وإنّما لا بدّ من ادخال تعديل عل هاذين العنصرين حتى يمكن تحقيق الصورة الجديدة فالقافية في الشعر الجديد نهاية موسيقية للسطر الشعر وأنسب لها من الناحية الإيقاعية.

ومن أبرز خصائص الشعر الحرّ كذلك استعمال "التدوير" أو الجريان من بيت لآخر حيث يتم تدوير التفعيلة على سطرين متتاليين أو تدوير شطر تقليدي من الأوزان الممزوجة، أو تدوير كل المقاطع في كل القصيدة أو كل النّص الشعري كاملا بوصفه جملة طويلة واحدة [3]، والسبب الرئيسي الذي يعطيه الشعراء لهذا هو أنّ الشاعر لا يريد الوقوف إلاّ حيث ينتهي المعنى، ومن ناحية أخرى قد يلجأ الشاعر إلى التدوير كذلك عندما تكون الكلمة في آخر البيت ذات مقطع صوتي زائد يتصل بالبيت اللاحق من ناحية عروضية، وهذا قد يفسد لفظ القافية الصحيح.

---

(1) عبد الحميد جيدة، الشعر المعاصر، ص 300.

(2) عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 84.

(3) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 678.

لكن الشعراء المعاصرين قد تقبلوه لأنّ القافية قد فقدت كثيرا من قيمتها الراسخة القديمة، كما في هذا البيت من شعر السيّاب.

فَيَرْجِعُ الصَدَى مَفَاعِلُن فَعَلْ

كَأَنَّهُ النَشِيجُ مَفَاعِلُن فَعَلْ مَـ

يَا خَلِيجْ فَاعِلَنْ.

ويلجأ الشعراء إلى التدوير أحيانا بوصفه وسيلة تقنية لأنّ المعنى المحدد يتطلب استمرارا قائما على الإيقاع [1].

مَنْ يُسْنِدُ الطَاوِينْ فِي أَحْلاَمِ يَقَضَتِهِمْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ.

الغَازِلِينَ مِنَ المَجَالِ رُؤَى عَجِيبَة مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُتَفَاعِلاَتُنْ فَعِلُنَ.

سُرَاراً عَلَى الشُرُفَاتِ تَحْتَ أَرَائِكِ الدِيبَاجِ مُتَفَاعِلُنَ مُتَفَاعِلُنَ مُتَفَاعِلُنَ مُسْتَفَع.

أَكْوَاباً مِنَ الأَكْسيرِ مَخْتُوماً بِذَوِي المِسْكِ لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفَع.

أَعْتَاباً، ظِلاَلاً مُورِقَاتْ؟ لُنْ مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلاَتْ.

إنّ تعداد بوادر النعيم في الفردوس (تلك الرؤى العجيبة) يتخذ شكل مقولة عُصابية تنطوي على تهكم مكتوم، فالأشياء موضــوع التعداد تنال توكيـدا وقيمة متماثلين، وتنطق عند تلاوتها بنفس واحد [2]. يقوم التدوير في القصيدة الحرّة على ضربين [3].

1-التدوير في الشطر مهما بلغ طوله وعدد تفاعيله، شرط أن لا تشمل القصيدة كلها.

2-التدوير الكلّي، حيث تكون القصيدة كلّها مدوّرة تدويرا كاملا من أولّها إلى آخرها كما لو كانت شطرا واحدا متصلا عروضيا وموسيقيا يقول صلاح عبد الصبور في قصيدته **الظّل والصليب** من ديوانه "أقول لكم" [4].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 679.

(2) المرجع نفسه، ص 679.

(3) عبد الحميد جيدة، المرجع المذكور، ص 307.

(4) رمضان الصباغ في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية 1998، ص 237.

يَنْشُدُهُ أَبْنَاؤُهُ وَأَهْلَهُ الأَدْنَيْنَ وَ الوِسَادَةُ التِي

لَوَى عَلَيْهَا فَخِذَ زَوْجِهِ، أَوْلَدَهَا مُحَمَدُ أَوْ أَحْمَدَا وَسِيّدَا

وَخَضْرُهُ البِكْرُ التِي لَمْ يَقْتَرِعْ حِجَابَهَا أَنْسُ وَلاَ شَيْطَانْ.

يعتبر هذا التدوير جزئيا حيث يقوم على جزء من القصيدة وليس في القصيدة كلّها، أمّا التدوير الكلّي فنجده عند الشاعر "خليل الخوري" الذي تعود تجربته في التدوير الكامل إلى ما بين (1958-1961) حيث تمت على يديه أول قصيدة مدورة "الشمس والنمل" يقول فيها: الشَمْسُ تُشْرِقُ فَوْقَ مَمْلَكَةِ النِمَالِ، وَتُسَلِمُ النَّمْلَ المُلَوَن لِلمَتَاهَة، وَالمَتَاهَةُ حُفْرَةُ الصَمْتِ الكَثِيفْ وَعُقْدَةَ الأَفْعَى، وَبِئْر دُونَ قَعْرٍ، غَيْرَ أَنَّ النُّورَ وَعَدَ بِالظِلاَل، وَمَنْ يَرَى النُّورَ المُشِعَ يَرَى الظَلاَلْ، وَفِي المَتَاهِ النَّمْلُ مَرْصُوفِ، وَثَلْجُ الصَّمتِ يَحْفِرُ فِي الصُدُورْ، وبهذا يبدوا التدوير كظاهرة موسيقية وبنائية في القصيدة [1].

التدوير الناجح سرّ آخر من أسرار الحرية في هذا الشكل الشعري ويمكن استعماله بحرية في الشعر الغنائي الدرامي كذلك عندما تنشأ الحاجة إلى جمل طويلة واستمرارية في النطق والإيقاع[2]

فالتدوير أتى لأداء أغراضه الجمالية والدلالية في النّص الشعري الحديث، بحيث يوزع مضمون السياق بشكل يثير الانتباه إلى محتوياته الفكرية والنفسية يفصلها عن بعضها العض.

إذ أنّه فتح مجالا واسعا أمام الشاعر ليعبر أكثر عمّا يختلج في صدره ولينقل أبعد رؤاه وأعمق مشاعره، كما قام بتحرير الوحدة النغمية من قيد القافية والروّي الموحد في صورتها التقليدية [3].

---

(1)رمضان الصباغ، المرجع المذكور، ص 238.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 680.

(3) عبد الحميد جيدة، المرجع المذكور، ص 309.

إضافة إلى كل ما سق سنحاول إيضاح خصائص الشعر والقصيدة المعاصرة في النقاط التالية[1]:

1-يعتبر الشعر العري المعاصر غاية من التخيّل والإيحاءات، يتجاوز الزمن وهذا ما جعله رائعا مسايرا في ابداعاته لما هو عالمي الشعر الحقيقي لا يستنفذ

2-إنّ الشعر الحداثي الجديد نقيض للشعر العمودي، متصل ومنفصل، متصل في التاريخ ومنفصل في إضافاته الجديدة، وهذه الإضافة تظهر في أمرين مترابطين : "شيء جديد يقال" "وطريقة قول جديدة".

3-هو ذلك الباحث الذي يتساءل عن مكونّات النفس، فيكون لحظة كونية، مقاربة للعالم العميق، وعلى هذا فهو غني بالمعارف وبالثقافة ويصح تسميته بـ "شعر المعرفة" الذي يقابل شعر الانطباع. فالقصيدة المعاصرة "... تبطل أن تكون لحظة انفعالية لكي تصبح لحظة كونّية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية والعلم والدّين [2].

4-إنّ الشعر المعاصر يتجاوز مقولة "الشعر مرآة عاكسة لواقع ما" ويستنكر ويجزم بأنّ الشعر لا قيمة له إذا طابق الواقع.

فالشاعر المبدع الحقيقي ليس ذلك المصوّر الفوتوغرافي لمظاهر خارجية وإنّما هو صاحب تفكير عميق واحساس مرهف ونظرة ثاقبة تجعله يرى ما لا يرى، ويسمع ما لا يسمع فيلجأ إلى باطن الأمور ليمتعنا على خلاف الشاعر العادي الفاقد لدقة الإحساس ورعة التذوق، فيتمدد على السطح الظاهر فقط، بينما الشاعر الحقيقي هو الذي يدعوا إلى أن "نتجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظهورها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته، بكارته وطاقاته على التجدد..." [3].

5-ومن خصائص هذا الشعر أيضا أنّه لا يهتم ولا ينظر إلى صغائر الأمور التي لا فائدة منها، فهي لا تضيف شيئا جديدا، بل يعمق الرؤية ((... فلا يمكن أن يكون الشعر عظيما إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم)) كما يرى أدونيس أن لا عظمة لشعر الذي يتم بالرؤية المشروطة الجزئية، ويركز على الحدث التافه الذي يقتل القصيدة ويجرها إلى ماضٍ مات ((...الشعر-الأغنية،

(1) أدونيس، زمن الشعراء، دار العودة، بيروت، ط2، سنة 1978، ص 72.

(2) المرجع نفسه، ص 10-11.

(3) أدونيس، زمن الشعراء، ص 12.

الشعر – الوقائع الصغيرة، الشعر – الوصف، نقيض للشعر بمعناه الجديد من حيث أنّه لا يقوم على كلّية التجربة الإنسانية)) [1].

6–كما غاير الشعر المعاصر كل ما هو قديم فتخلى عن الخطابية وأسلوب المباشرة في التعبير، وابتعد عن النعوت، والأوصاف التقليدية التزيينية، وأصبح يستوعب قيّم الفن الحقيقي، واكتشف صيغ جديدة للبلاغة القديمة الجاهزة، واستعاض عنها بالصور التركيبية، الصورة الرمز، أو الصور الشيء [2].

7–ثار الشعر المعاصر الحداثي على الأشكال القديمة، واحتج على البنى الثابتة المتجذرة فالمفهوم الحداثي للشعر هو "...يؤس فهما مغايرا، وحساسية مغايرة، ومبادئ كتابية مغايرة... وهكذا يكون الشعر، ليس كذلك داعية سياسية، وإنّما هو ذاك الشاعر الذي يختار شعرا ولو كان يحمل مضمونا إيديولوجيا يخالف مضمونه لذا ((فإنّما شعريا أن نحب شاعرا يخالفنا الرأي والسياسة ونحب آخر يوافقنا الرأي والسياسة، فالشعر لا الرأي والسياسة، هو الإنسان بامتياز...)) [4].

لهذا فإنّ الشعر موقف والالتزام لا يفسد الشعر والشعراء، بل الإلزام هو الذي يعيق، ويفسد حركة تطورهم، فأدباء روسيا كانوا ملتزمين بثورتهم ومبادئها عام 1917، وأنتجوا أدبا رائعا ما زال حيا، وكذلك الشعر القرني "أراغون" الذي كان ملتزما بالاشتراكية، ومع ذلك أبدع شعرا رائعا وغيرهم، ونريد من هذا أن نقول أن الشاعر الفطن هو الذي يجر الالتزام في الشعر بالقناعة فيخلص في النهاية إبداع ذاتي غير متكلف.

9–ومن سمات هذا الشعر أيضا أنّه يخالف الواقع ولا يتشبث بالمفعول فكان الشاعر الحداثي كالشاعر الذي يحيل اللامعقول إلى المعقول. ويحيل العادي إلى شيء مدهش خلاب فالشعر الحداثي "... تحرر كامل وكشف خارق يرفض الوضع الراهن، ويحيي في التخييل عالم المخيّلة في الغيب والبحث عنه في العجيب والمدهش، وفي الإشراق" [5].

10–صارت القصيدة المعاصرة بحرا بلا شاطئ تتجمع فيه كل الأفكار المتناقضة فخلقت أذواقا

---

(1) أدونيس، زمن الشعراء، ص 12.

(2) المرجع نفسه، ص 13.

(3) المرجع نفسه، ص 13.

(4) المرجع نفسه، ص 14.

(5) المرجع نفسه، ص 30–31.

متعددة وذلك بمخالفتها للمنطق، كما تحررت كذلك من [1]((السرد والتعليم والأخلاق، والسياسة والثقافة والنفير والتحليل، والمذهب، ذاكرين أنّه لن يكون الشاعر شاعر النصف الثاني من القرن العشرين ما لم يكن في الوقت ذاته، على طريقته وبحسب استعداده متدينا، ملحدا، سياسيا، عالما، فيلسوفا، ناقدا، قائدا، نبيّا، ما لم يكن كونيا)).

11-ومن سمات القصيدة المعاصرة أنها رفضت الفصل بين الشكل والمضمون كل متكامل، ووحدة مترابطة، فلا نستطيع التحدث عن شكل القصيدة إلا ضمن المضمون أو العكس ذلك لأن شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه، والقصيدة المكتوبة بحسب المفهوم الحديث يغلب أن تنمو نموا عضويا تتحاكا فيها النبرة والعاطفة إذ تنمو القصيدة وتتطور من فكرة أولية وموقف عاطفي مبدئي إلى نقطة الأزمة والامتلاء العاطفي[2] في حين أنّ القصيدة التقليدية كانت تنظر إلى الشكل كوعاء جاهز مستقل تفرغ فيه المضمون.

12-خاض الشعر المعاصر في ظاهرة الوضوح والغموض فهو يرفض البساطة في الشعر لأنّ الشعر العظيم حسب أدونيس موجه إلى نخبة مثقفة مزودة بثقافة فنّية، فالشيء السطحي لا يغري ولا يدهش، ولا يبعث على الحيرة كما يثير في ذهن قارئه شهوة البحث والكشف وهذا لا يعني أنّ الشعر المعاصر هو شعر مبهم مغلق بل هو غامض وساحر لذا يقول أدونيس "الشعر نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفا معلقا" [3].

لقد تكوّن هذا الغموض نتيجة تغير طبيعة هذا الشعر الذي لم يعد يحاكي الطبيعة، فتحول اليوم إلى كون ثقافي مشكل من ثقافة التراث العربي والتراث الغربي بالإضافة إلى تراث توظيف الأساطير والرموز فإذا كانت القصيدة القديمة صعبة من حيث اللغة فإنّ القصيدة المعاصرة أصبحت لا تُفك رموزها، ولا يُحل إلاّ بعدة مفاتيح نظرا للتطور الفكري فالبساطة خيانة حقيقية للقارئ لأنّها لا تقدم له شيئا "... محاكاة للطبيعة بالكلام لا في مستوى الثقافة بل في مستوى [4]

---

(1) أدونيس، زمن الشعراء، ص 32.

(2) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 682.

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، بيروت، ط2، سنة 1975، ص 111.

(4) المرجع نفسه، ص 114-115.

اللاثقافة، أو هي محاكات للعالم الذهني للبسطاء ومن الناس أي يقدم الشاعر لهم كلامية كالأشياء ذاتها، لا يمارسونها في مستوى التأمل، وإنّما يمارسونها في مستوى الحاجة والضرورة، فالقصيدة الحداثية هي التي تدعونا إلى التأمل والتعمق لفك شعرائها فهي حقل من التعارف والتجاري، ولذا فالقصيدة البسيطة هي قصيدة مملة لا نقرؤها باشتياق وانبهار.

13-إذا كانت القصيدة القديمة قد اعتمدت على جلجلة الجرس الموسيقي لتطري السامع من ناحية، لأنّها شفوية (الإلقاء)، ومن ناحية أخرى قد يعود هذا التوظيف إلى الصحراء التي تبعث على الوحشة والفرادة، ولذا يمكن أن نعتبر أن هذه الموسيقى كانت عبارة عن مؤانسة، وإذا عدنا إلى القصيدة المعاصرة وجدناها مغايرة تماما عن القصيدة القديمة فهي تركز على سحر الكلمة وما لها من دلالات في الأصوات، فلم يعد الشعر الحداثي يهتم القافية كعنصر مهم وكافٍ لإشباع القصيدة موسيقيا، فالشعر المعاصر خلق بدائل أخرى فيها موسيقى ثرية، لذا "فالتعبير الجديد تعبير بمعاني الكلمات وخصائصها لا كلها، وهي إذا ليست من خصائص الشعر بالضرورة، إنّ الشكل الشعري الجديد هو بمعنى ما، عودة الكلمة العربية إلى سحرها الأصلي، وإيقاعها، وغناها الموسيقي والصوتي القريض، قواعد ومقاييس كانت جميلة أو ضرورية في حينها ونحن نتجاوز القريض إلى الأساس الذي انبثق عنه، أعني الكلمة العربية وإيقاعها [1]، فالإيقاع أصبح في القصيدة المعاصرة عنصرا ثانويا عن العناصر الإيقاعية في تشكيل القصيدة الكلي، فالقصيدة شكل إيقاعي واحد أو كثير ضمن بتاء واحد لكن الشكل الإيقاعي وحدة لا تجعل بالضرورة من القصيدة أثرا شعريا، فلا بد من توفر البعد أي الرؤيا التي تنقل إلينا جسد القصيدة أو مادتها أو شكلها الإيقاعي إذ ليس الشعر علما تنميه وتطوره، كما ليس مجموعة من القوانين.

14-اعتمدت القصيدة القديمة على الوحدة العضوية القائمة على التسلسل والترابط لذلك كانت معانيها لا تفاجئ القارئ ولا تحيل إلى فك الرموز، وإذا قدمت الجديد يكون في حيز الإمكان فكانت العظمة تكمن في مدح الماك أو الافتخار بالقبيلة، أو وصف قصر، أما القصيدة المعاصرة فهي مكونّة من عالم متنافر متشابك، ومن خصائصها ((... حذف التسلسل المنطقي، أدوات التشبيه، وعرض الصور مهما كانت عبثية، كأنّها بداهة مضيئة والانفعال المعقد المرهف، وتداخل الصور، والمشاعر، والرموز، وتجاوزها والمزج فيما بينها. هذا كلّه يباغت بصيرة القارئ، ومن مظاهر هذا التنافر اضطراد الشاعر أن تحمل الكلمات معاني لا

---

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 115.

تحملها أو لم تتعود أن تحملها أي الانشقاق بين أدوات التعبير وما يراد التعبير عنه)) [1].

15-الوزن عند أدونيس هو عنصر أساسي في بناء الشعر ولكنّه يدعوا الشعراء المحدثين إلى البحث عن مصادر موسيقية أخرى وضمها إلى رصيد الخليل.

كما يرى أدونيس أنّ بعض الأعمال المجردّة لموسيقى الشعر، ويعني بها الوزن شعرا، وهو يقصد قصيدة النثر، التي تقوم على الموسيقى الداخلية، كما يعبر مثلا: إبداعات النفري [2]، في المواقف والمخاطبات شعرا خالصا بالرغم من انعدام الوزن فيها، إلى جانب الإشارات الإلهية "لأبي حيان" التي تتفجر شاعرية في نظره، لذا فإن القصيدة المعاصرة لا تعتبر الوزن عنصرا أساسا ل تضيف أشياء أخرى تأتي عن طريق (الكلمة- الجملة- الرؤية).

16-من سمات القصيدة المعاصرة التنويع في طول الأبيات فلا يقتصر على عدد التفعيلات التقليدي في الشطر (الذي يتراوح بين التفعيلتين أو ثلاث أو أربع) بل يمتد إلى أعداد غير مألوفة كخمس تفعيلات أو سبع أو تسع في البيت الواحد من الشعر [3].

17-مدّ البيت من الشعر إلى طول لم يبلغه في القديم من قبل، فبالرغم من حتمية وجود حد لطول أي وحدة إيقاعية فإنّ مجال الحرية واسع في الشعر الحرّ يسمح بين الفينة والفينة بورود أبيات بالغة الطول، إذ أحس الشاعر بأنّ ذلك مناسب من حيث الإيقاع والمعنى [4].

18-استعمال عدد من أشكال الضرب في القصيدة الواحدة مما قد يخفي تنويعا ملحوظا على الإيقاع [5].

19-اللجوء إلى الوقف الاختياري حتى في وسط الأبيات مما يتيح للشاعر تنويع الوقفات وسيولة العبارة [6].

---

(1)أدونيس، زمن الشعراء، ص 20-21.

(2)المرجع نفسه، ص 287.

(3)سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 684.

(4)المرجع نفسه، ص 684.

(5) المرجع نفسه، ص 684.

(6)المرجع نفسه، ص 685.

20-التحرر النهائي من التناظر والتوازن الموجود في نظام الشطرين [1].

21-القصيدة الحداثية هي تجريب مستمر للأشكال، فالتجربة ضرورية لرفع مستوى الإبداع وهي المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة أو التي أصبحت قوالب وأنماط وابتكار جديد فالشعر التجريبي هو الذي يقودنا إلى الأفضل فهو علامة الحياة والحركة في التاريخ ((... أولا ليس متابعة ولا انسجاما، ولا ائتلافا، وإنّما هو على عكس اختلاف، وهو ثانيا بحث مستمر عن نظام آخر للكتابة الشعرية، وهو ثالثا تحرك في أفق الإبداع: لا منهجية مسبقة، بل مفاجئات مستمرة، هو رابعا ليس تراكما... بل بداية دائمة... وأخيرا تحرك دائم في أفق إنساني فوري من أجل عالم أفضل، وحياة انسانية أرضى)) [2].

22-من سمات القصيدة المعاصرة أيضا أنها تغالب في الذاتية وتبتعد عن الموضوعية، ممّا أدى إلى خلق فجوة بين الشاعر والقارئ فهذه القصيدة حسب أدونيس: جسم كامل كلي لا يقبل التجزئة والتفكيك فالشكل والمضمون يسيران جنبا إلى جنب ولا يقبلان التجزئة، كما يرى في الذاتية عيبا، ولا يرى في الموضوعية قيمة بل الإبداع هو المهم [3].

لقد كانت محاولة تهدف إلى تفصيل بعض الخصائص لشكل الشعر الحرّ في العربية، بإمكاننا القول أن الشاعر العربي الحديث يميل إلى تحرير الإيقاع والوزن من ((البناء الرسمي القديم)) ليكون هذا الشاعر حرا بعبارة "هربرت ريد" "Herbert Read" في أن ((يتصرف بإبداع بحسب قوانين من وضع خياله الخاص)) [4].

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 685.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص 289.

(3) المرجع نفسه، ص 289.

(4) سلمى الخضراء الجيوسي، المرجع المذكور، ص 685.

3- اللغـــــة الشعرية:

تعتبر اللغة الظاهرة الأولى في كل عمل أدبي فنّي، إذ تستخدم الكلمة أداة للتعبير، فهي بمثابة النافذة التي من خلالها نطّل وهي المفتاح الذهبي الذي يفتح كل الأبواب وينقلها إلى شتى الآفاق وبالتالي الإنسان لم يعرف الشعر إلاّ يوم أدرك قوة الكلمة ووقعها، فالشعر هو امتداد لاكتشاف الأسرار، أصبح الوسيلة الوحيد لغنى الكلمة وغنى الحياة على السواء، وبهذا تغيرت نظرة الشعراء إلى تحديد مفهوم الشعر عامة والقصيدة خاصة، كما تغيرت نظرتهم إلى طافة عناصرها الشكلية إبتداءا من عنصر اللغة [1]. فالمتتبع للغة يجدها تتطور مع تطور وتقدم مظاهر الحياة وخاصة الأدبيّة منها، وهذا ما نلحظه في "أبي تمام" ((الذي حاول التجديد في القصيدة على صعيد الكلمة لأنّه استخدمها في الشعر استخداما جديدا، فالقصيدة عنده لم تعد نموا أفقيا بخط واحد بل أصبحت تنمو عميقا، صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة، فهو خلق لغة جديدة، تغاير لغة الحياة الشعرية السائدة)) [2] فقديما كانوا ينظرون إلى اللغة على أنّها أداة تعبير، فهذا الأخير يجرد اللغة من فاعليتها، فقولهم أداة يجعلها شيئا جامدا لا حركة فيه، ولا دور له، ومن هنا غدت الألفاظ وسائل لتجميد هذه اللغة وبهذا فالكشف عن جوانب جديدة في الحياة يقتضي بالضرورة الكشف عن لغة جديدة، فليس من المعقول في شيء أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة ومن هنا لا بد أن تتميّز لغة الشعر المعاصر عن لغة الشعر القديم، فكل عصر همومه ومشكلاته، وقضاياه [3]، فالشاعر المعاصر ينبغي أن يعبر عن تجربته باللغة الجديدة ولهذا قيل أن التعرف على الإطار الحضاري لشعب من الشعوب في زمن من الأزمنة يكون بدراسة لغته ففي عروق اللغة يعيش نبض العصر فلغة عصرنا تختلف بالتأكيد عن لغة عصر مضى وهذه القضية تثار دائما عند كل مرحلة من مراحل التجديد والتطور وعلى هذا ألّف **محمد النويهي** كتابا ضخما عن الشعر الجاهلي وقال ((بأنّ الشعر الجاهلي كان يستخدم من الألفاظ والصور التعبيرية ما هو شديد القرب من لغة الناس في حياتهم وعلى الشاعر المعاصر أن يحسن تذوق هذا العصر وأن يتمثله في إطار روح اللغة، وبهذا نستطيع أن نقول أنّ اللغة لا تكون لغة شعرية إلاّ عندما تكون نابضة بروح العصر، وأن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة، ومكثفة، وفي نفس الوقت يجب أن يكون هذا التعبير الفني أداة

---

(1) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 337.

(2) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 45.

(3) عبد الحميد جيدة، المرجع المذكور، ص 337.

تواصل بين المبدع والمتلقي، وهنا يكمن سرّ الشعر في اللغة الشعرية، وبهذا لقد كان مفهوم اللغة قديما أنّها أداة للتعبير، ولذلك كانت لغة الشعر هي هيكل التجربة الشعرية الذي يتألف بواسطته وواقع التجربة لدى الشاعر والنتاج المباشر للطريقة التي تنتظم بها نزعاته)) [1].

فبداية التغيير في لغة القصيدة التقليدية كان بظهور حركة الشعر الحرّ التي رفعت لواء الثورة على اللغة الكلاسيكية، لأنّ اللغة الشعرية في نظرهم وسيلة تتجاوز النقل والتواصل ((فهي وسيلة استبطان واكتشاف فمن غاياتها الأولى أنّها تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق أنّها تهامسنا لكي نصير أكثر، ممّا تهامسنا لكي نتلقى، إنّها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللغة فعل نواة حركة خزان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها)) [2] وبهذا فاللغة ((خلق فنّي في ذاته، لها طاقة تعبيرية فنّية تتسم بالإيحاء والتصوير والنغم والانفعال هذا إذا فهمناها في كامل رحابتها باعتبارها مستودعا للإحساس والصورة والنغم والفكر)) [3]. فمن هنا كان لا بد من إيجاد لغة قادرة على التعبير وفقا للحياة الجديدة والمعاصرة وبالتالي فقد أيقن الشعراء الجدد أن لكل تجربة جديدة لغتها الجديدة التي تعبي عنها وتمنحها الروح والحياة.

وعلى هذا الأساس قامت ثورة **نازك الملائكة** على اللغة التقليدية التي جمدت بفعل التكرار، وبليت من كثرة الاستعمال حتى فقدت معناها وعلاقتها بالحياة، إن اللغة في نظر الشاعرة، قد فقدت قوة إيحاءها التي كانت تتمتع بها من قبل، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط ووضع التماثيل، فصنعوا من ألفاظها نسخا جاهزة ووزعوها على شعرائهم وكتابهم [4] وهذا ما جعل هؤلاء الشعراء يثورون على النظام التقليدي، وذلك بهدم تلك العلاقات السائدة بين الألفاظ بتفجيرها من الداخل وافراغها من تلك المعاني الكلاسيكية الموروثة، وملئها بمعانٍ وشحنات جديدة تخرجها من إطارها العادي ودلالتها القديمة والمعروفة، وذلك لشدّة إيمانهم ((بأنّ اللغة كائن حي ينمو ويتطور مع تطور الحياة وقد تصاب بالفقر والموت إن لم تجد المناخ الملائم

لتحيا فيه فثمة ألفاظ تحيا وأخرى تموت في ظلّ الجمود والركود)) [1].

---

(1) عبد الحميد جيدة، المرجع المذكور، ص 338.

(2) أدونيس، المرجع المذكور، ص 79.

(3) محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في النقد والأدب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص 13.

(4) ينظر: نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة بيروت، د. ط 1997، ص 09.

(5)فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص 208.

فالشاعر المعاصر لم يعد يحسّ أنّ الكلمة مجرد لفظ له معنى ودلالة فقط ((وإنّما صارت الكلمة تجسيما حيًّا للوجود، ومن ثمة اتخذت اللغة والوجود في منظور الشاعر، وصار هذا الاتحاد بينهما ضرورة لا بديل لها)) [1] فبهذا الاتحاد تتميّز لغة الشعر عن لغة النثر.

فاللغة في نظر الشاعر المعاصر لم تعد وسيلة لترجمة الأفكار والمشاعر فقط وإنّما أصبحت وسيلة للتعبير عن الوجود المتمثل في التجربة، والحياة المحيطة، ولهذا يجب على الشاعر أن يراعي منبع الحياة في اللغة، "فنازك الملائكة" نجدها دائما تطالب الشاعر، ((بأن يدخل تغييرا جوهريا على القاموس اللفظي المستعمل في أدب عصره فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرون المنصرمة ويدخل مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة، وذلك لأن الألفاظ تخلق كما يخلق كل شيء يمرّ عليه أصبع الاستعمال، في هذه الحياة المتغيرة وهي تكتسب بمرور السنين جمودا يسبغه عليها التكرار فتفقد معانيها الفرعية شيئا فشيئا، ويصبح لها معنى واحد محدد، يشل عاطفة الأديب ويحول دون حرّية التعبير [2].

فالشاعرة من خلال ديوانها "شظايا ورماد" تدرج بعض الألفاظ التي كثر استعمالها وملّتها الأذن البشرية من كثرة تداولها وسماعها، فلم تعد هذه الألفاظ تحمل تلك الدلالية الإيحائية بل فقدت معناها ومنها: عمير، كافور، غصن بان، قد، هلال، صدغ، عود، نرجس، لؤلؤ [3] فهذه الألفاظ كانت في العصور السابقة توحي بالرقة وبعث الحياة والحرارة، والروح في القصيدة ولكن مع كثرة استعمالها وتكرارها فقدت معانيها الإيحائية، وفقدت تلك الرّقة وذلك العمق الذي كان يتمتع به معناها، ولكن ليس معنى هذا أن الألفاظ هي التي تعطي للقصيدة شاعريتها أو تحرمها تلك الصفة وإنّما طريقة التوظيف والاستعمال هي التي تحدد هذه الشاعرية، فمثلا نجد بعض الكلمات: كالنبل، الشهاب، الشراع التي تبدوا في مظهرها كأنّها كلمات كلاسيكية ولكن إذا أحسن الشاعر استعمالها وتوظيفها بطريقة جيّدة في سياق القصيدة، فإنّها سوف تعطي رؤية جديدة ودلالات عميقة، أمّا إذا استعمل الشاعر كلمات جديدة كالطائرة والقطار... وغيرها من الألفاظ ولم يحسن توظيفها، فإنّها لا تمد القصيدة بدلالات أو معان مميزة، وهذا ما يفسر رأي وموقف "نازك الملائكة" التي ترى ((أنّ تطور اللغة وحياتها، إنّما ينبع من احساس الشاعر المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، فيمد الألفاظ معاني جديدة، لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسّه الفنّي فلا يُسيء إلى اللغة وإنّما يشدها إلى الأمام، فالشاعر والأديب هو

---

(1) عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّية والمعنوية، ص 108.

(2) نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 11.

(3) المرجع نفسه، ص 11.

الذي تتطور على يده اللغة فيستطيع أن يقدم ما يعجز النحوي عنه)) [1].

فالشعراء المعاصرون لم يتوقفوا عند حدّ تجديد اللغة، وخلق أفق جديد لها ((بل نجدهم كثيرا ما يحدثوننا في قصائدهم وحارج قصائدهم عن معاناتهم للكلمة وسعيهم الدائب لاستخراجها من مكانها طازجة وغضة ومفعمة بالنبض)) [2].

وخير مثال على ذلك الشاعر أدونيس الذي تميّز في قول الشعر، حيث استطاع أن يخلق لنفسه لغة خاصة، ومعجما شعريا مفعما بالمصطلحات الجديدة المواكبة للحياة المعاصرة، يقول في قصيدة **ساحر الغبار** [3]:

وَاليَوْمَ لِي لُغَتِي...

وَلِي تُخُومِي وَلِي أَرْضِي وَلِي سِمَّتِي.

فأدونيس استطاع أن يرتقي بلغته إلى درجة التعبير عن عمق التجربة الشعرية، يقول عز الدّين إسماعيل عنها ((إنّها تتولد نتيجة للحفر والتنقيب في سراديب الواقع إنّها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه وليست الكائنات والظواهر في منظور الشاعر إلاّ الحروف التي ينسج منها الوجود الكلّي للغة)) [4].

أمّا الشاعر "عبد المعطي حجازي" فيعبّر في قصيدته **موعد في الكهف** عن تلك العلاقة الموجودة بين اللغة والشعر والوجود فيقول [5]:

وَكُنْتُ شَاعِراً حَكيماً ذَاتَ يَوْمٍ.

حَتَى إِذَا اسْتَطَعْتُ أَنْ أَحْمِلَ اللَّفْظَيْنِ مَعْنَى وَاحِدٍ.

فَقَدْتُ حِكْمَتِي وَضَاعَ الشِعْرُ مِنِّي بَدَدَا.

---

(1) نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 09-10.

(2) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 179.

(3) المرجع نفسه، ص 174.

(4) المرجع نفسه، ص 174.

(5) عبد المعطي حجازي، ديوان عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، د. ط، 2001، ص 278.

كما استطاع بدر شاكر السيّاب أن يفجر طاقة اللغة حيث أصبحت الكلمة عنده تحمل عدّة أبعاد وتتفجّر بالمعاني العديدة فهي عنده إيحاء وإيثار للأحلام أو غاية من المعاني والدلالات، ونلمس ذلك جلّيا في قصيدته أنشودة المطر حيث تعتبر لفظة "مطر" المحور الأساسي الذي تتجمع فيه كثافة القصيدة، وتعتمد على الإثارة وعلى السحر البدائي الكامن في اللفظة ((فاللفظة المتكررة هي التعويذة التي يرددها الساحر القديم أو هي كلمة السرّ التي يفتح على وقعها مغيبات النفوس)) [1] يقول [2]:

كَأَنَّ أَقْوَاسَ السَحَابِ تَشْرَبُ الغُيُومْ

وَقَطرَةً فَقَطْرَةً تَذُوبُ في المَطَرْ

وَكَركَرَ الأَطْفَالِ فِي عرَائِشِ الكُرُومِ

وَدَغْدَغَتِ صَمتَ العَصَافِير عَلى الشَجَرْ.

أُنْشُودَةُ المَطَرْ...

مَطَرْ...

مَطَرْ...

مَطَرْ...

فكلمة "مطر" التي تكررت على طول القصيدة، تحمل إيقاعا يوحي بسقوط المطر المتواصل، فهذه الكلمة تعتبر اللازمة التي استخدمها السيّاب في حياته فهي بالنسبة إليه أداة تمكنه من التغلب على الجوع والفقر والظلم.

كما نجد السيّاب في شعره، استخدم الجملة الشعرية فاستعمل صيغ التوكيد والإثبات في شعره، فالشاعر باستخدامه لهذه الصيغ كان: يهدف إلى إثبات هذه الحقائق التي لا تحتاج في تصديقها

---

(1) سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي،أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،بيروت، ط1 2004،ص 115.

(2) بدر شاكر السيّاب،ديوان بدر شاكر السيّاب،المجلد الأول، دار العودة،بيروت، د. ط، 1971، ص 475.

إلى رد وأخذ وهذا ما نجده في قصيدته في المغرب العربي التي يصف فيها مشاعره واحساسه بالزهو لما حققته الثورة الجزائرية من انتصارات.

فالشاعر خلال هذه القصيدة يؤكد أن الجزائر أرضه أيضا لأنها جزء لا يتجزأ من الوطن الإسلامي العربي وذلك قصد تثبيته في الذهن والشعور يقول:

قَرَأْتُ إسْمِي علَى صَخْرَةٍ

وَبَيْنَ إسْمَيْنِ فِي الصَحْرَاءِ

تَنَفَسَ عَالَمُ الأَحْيَاءِ

كَمَا يَجْرِي دَمُ الأَعْرَاقِ بَيْنَ النَبْضِ وَ النَبْضِ

وَمِنْ آجِرَةٍ حَمْرَاءٍ مَاثِلَةٍ علَى حُفْرَةٍ

أَضَاءَ مَلاَمِحُ الأَرْضِ

بِلاَ وَمَضٍ

دَمٌ فِيهَا، فَنَسِيمُهَا

لِتَأْخُذَ مِنْهُ مَعْنَاهَا

لأِعْرِفَ أَنَّهَا بَعْضِي

لأِعْرِفَ أَنَّهَا مَاضِي لاَ أَحْيَاهُ لَوْلاَهَا

وَأَنِّي مَيِّتٌ لَوْلاَهَا أَمْشِي بَينَ مَوْتَاهَا [1]

إن تكرار ((النبض)) يدل حتما على إستمرار الحياة في الكائن الحي وفي الأمة وتكرار الفعل ((لأعرف))... ثلاث مرات وقد سبق بلام التعليل، واتبع ((لأنّ)) التي هي للتوكيد وتفيد معنى الفعل، يفضي قطعا إلى الإقناع وإلى المعرفة اليقينية ولذلك جاءت المعاني المؤكدة في صور وصيغ متنوعة إلاّ أنّها تعني شيئا واحداً هو (أنا) الشاعر – رمز الأمة العربية – ماضيا وحاضرا

(1) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د. ط، ص 193.

ومستقبلا فكلمات (أرضي، وبعضي، وماضي)، والضمير (الهاء) المكرر ثلاث مرات كلّها تعني حقيقة واحدة هي وجود هذه الأمة حية بين الأمم الأخرى، فهذه الوسائل التوكيدية كلّها تهدف إلى الإقناع، وتقرب الشاعر من الحقيقة وإقناع القارئ والمتلقي [1].

اللغة والتراث الشعري:

لقد حاول الشاعر المعاصر اكتشاف قيم جديدة في شعر التراث، لم يلتفت إليها القدماء أنفسهم، فحاول التغلغل داخل التراث الشعري قصد الوصول إلى أسلوب خاص كما حاول النظر إلى هذا التراث بمنظار العصر الحالي، وذلك من أجل تقييم ما يحويه من قيم ذاتيّة وانسانية وتوطيد العلاقة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام تلك القيّم في إبداعاته العصرية، فقد حدّد من التراث القيمة الجمالية للتجربة الشعرية المعاصرة حيث أصبحت هذه القيّم نابعة من حميم العمل الفنّي نفسه، فالشاعر يصنع لنفسه جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل أو المضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثر بحساسية العصر وذوقه ونبضه [2].

فشعراء التجربة الجديدة استطاعوا أن يستغلوا هذا التراث لا صورا وأشكالا وقوالب بل جوهرا، وروحا، ومواقف، فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنّوية فهم بخروجهم عن الشكل القديم للقصيدة لم يقصدوا تهديم التراث بل رموا إلى تحطيم ذلك الشكل الذي جمّد القصيدة وفي هذا يرى **عثمان حشلاف** "أنّ الشعراء الجدد لديهم رغبة حقيقية في توسيع اطلاعهم على التراث العربي، ومحاولة التعمق في فهم العمل الشعري وتذوقه وهذ الفهم المتحرّر الواعي لمعنى التراث، جعل الشاعر المحدث أكثر وفاءا لقيم ذلك التراث فهو ينصب نفسه حارسا أمينا عليه، يمنحه الحضور، وينقله من مرحلة الجمود في مطاوي الأسفار والكذب، إلى مرحلة المعايشة الواقعية الحيّة، بحيث يتلاءم وروح العصر" [3].

فالشاعر الحديث لا يهدف إلى الانغماس في تلك العلاقات التقليدية والتراثية للغة بل يهدف إلى استغلالها وتطويرها وفقا لمنهج الحياة المعاصرة، فهو سعى إلى امتصاص البنى والقواعد القديمة وجعلها تتماشى وتتعايش والكلمة البسيطة المباشرة إذا فلا شك أن كل شاعر يترسّم درب وخطى

---

(1) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،د. ط، ص 194.

(2) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنّية وطاقاتها الإبداعية، ص38.

(3) عثمان حشلاف، المرجع المذكور، ص 15.

ذلك التراث الفنّي المفعم بالروح والحيوية فشعراء الحركة الجديدة في تعاملهم مع التراث استطاعوا تجاوز تلك النظرة الضيقة التي انحصرت في التراث الشعري الإسلامي، بل تجاوزوا ذلك إلى التراث اليوناني، والروماني، والبابلي، والاغريقي، وغيرها من الحضارات الأخرى، فكانت نظرتهم تختلف عن نظرة القدامى، فكانوا يرون أنّ هذا التراث "كيان له أبعاده الفكرية والانسانية وأحسّوا أن عليهم كفنانين معاصرين أن يعودوا إلى هذا التراث ويتفهمونه، ويدركونه من خلال الاحساس بالمعنى الانساني فيه" [1]. فالشاعر المتمكن هو الذي يحقق معادلة التوافق بين التراث والتجديد، بمعنى يجدد في لغته ويحافظ على أصالتها في الوقت نفسه "إذا فتجربة الشعر الحديث تخلص لروح التراث، وإن تمردت على أشكاله وقواعده، فهو لم يطرح قضيّة التعامل مع هذا التراث جانبا، فالمتأمل لهذا الشعر يلحظ بوضوح كيف يعيش هذا التراث في أعماقه وثناياه" [2]. ومن الشعراء الذين تناولوا اللغة باعتبارها ساهمت بقسط كبير في تحديد ملامح التجديد **بدر شاكر السيّاب** الذي تأثر بالتراث القديم إلاّ أنّه في نفس الوقت يدعوا إلى التجديد مثلا: كتوظيفه لأسلوب القسم يقول:

يَا أَقْدَامِ أَطْفَالِنَا العَارِيَةُ

يَمِيناً وَ بِالخَيْرِ وَ العَافِيَّةُ [3].

فالقسم في هذا السياق كان جديدا من حيث مضمونّه، حيث أنّ يمين الشاعر هنا يتضمن معطيات جديدة متمثلة في رد الاعتبار للإنسان والاعتراف بوجوده وليس لهدف الاقناع، بالإضافة إلى توظيفه للمفردات والألفاظ المعبرة عن بيئته، كتوظيفه للماء في كثير من الحالات، وكذا توظيف كلمات مختلفة تنتمي إلى دلالة الماء مثل:

بُوَيْبْ

بُوَيْبْ

أَجْرَاسُ بُرْجٍ ضَاعَ في قَرَارَةِ البَحْرِ

المَاءُ في جِرارِ، والغُرُوبُ في الشَجَرْ [4]

---

(1) السعيد الورقي، المرجع السابق، ص 39.

(2) عز الدّين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 29.

(3) ديوان السيّاب، الأسلحة والأطفال، المجلد الأول، دار العودة، بيروت 1971، ص 583.

(4) ديوان السيّاب، النهر والموت، ص 453.

ففي هذا المقطع كلمات (بويب، قرارة، البحر، الماء، المطر...) كلها تدّل على الماء، كما اعتمد الشاعر على كثرة الماء والشجر عند شطّ العرب بحث ترى زوارق الصيادين الدائبة الحركة وتحوطها طيور البحر، وحيث الفلاحون يجنون التمور أو تشديب النخيل وتصريف المياه،... كل هذا يجري في بيئة الشاعر التي عاشها في معظم مراحل حياته، فانطبع هذا كلّه في ذهنه وظهر أثره في شعره كقوله:

عَيْنَاكِ غَابَة نَخِيلٍ سَاعَةَ السَحَرْ [1]

أوْ شُرْفَتَانِ رَاحَ يَنْأَى عَنْهُمَا القَمَرْ

عَيْنَاكِ جَيْنَ تَبْسُمَانِ تُورِقُ الكُرُومْ

فالنخيل تحيل إلى بيئة الشاعر وهي من مظاهر تأثره بها بالإضافة إلى المياه التي تتوافد من الأنهار، والتي تتخلل غابات النّخيل، وبهذا فإنّه يسجل ذكرى أيامه السعيدة هناك بين الماء والنّخيل في الطبيعة الهادئة، بالإضافة إلى اعتماده على الصيغة النعتية التي بنيت على توليد تضاد صارخ بين النعت والمنعوت والسيّاب لجأ لهذا لأغراض دلالية مثل قوله [2]:

عَلَى جَوَادِ الحِلْمِ فَاشْهَدِي

أَسَرَتْ عَبْرَ التِلاَلِ

أَهْرُبُ مِنْهَا مِنْ ذِرَهَا الطِوَالِ

مِنْ سُوقِهَا المُكْتَظِ بِالبَائِعِينْ

مِنْ صُبْحِهَا المُتْعِبِ

مِنْ لَيْلِهَا البَارِحِ وَ الغَابِرِينْ

مِنْ نُورِهَا الغَيْهَبِ

مِنْ عَارِهَا المَخْبُوءِ بِالزَهْرِ.

---

(1) ديوان السيّاب، أنشودة المطر، ص 474.

(2) ديوان السيّاب، العودة لجيكور، ص 420.

في هذه المقاطع نلاحظ هيمنة النعت بحيث تتلاحق الواحدة بعد الأخرى مشكلة سمّة أسلوبية، وهذا الانتقال هو ما جعل الأبيات مثيرة ومبنية بناء محكما، وذلك من أجل ابراز لسمّة أسلوبية تستبطن المتناقضات في الوقت الذي تبدوا فيه منسجمة بالإضافة إلى العديد من الظواهر الأخرى كظاهرة الحشو عند الجرجاني وظاهرة الحوار، إذا كل هذا يبيّن لنا مظاهر التجديد عند السيّاب من خلال اللغة الشعرية.

فدراسة لمعجم اللغة عند السيّاب نكتشف أنّه على صلة حميمية مع التراث، وأنّ استخدامه للدلالات اكتسبت استعمالا وتوظيفا جديدا وهذا من خلال ميله العميق للتوكيد واصطناع المجاز [1].

ومن هنا كانت هذه السمّة بارزة في الشعراء الروّاد ممن ينظمون الشعر الحرّ إذ أنّهم منحوا تراثهم قيمة واهتماما قلّما حظي بمثله، فعاشوا فيه وأحبوه، ونهلوا منه على اختلاف مشاربهم، واجتهدوا في فهمه، فانجلى لهم عن معاني العظمة والنبل والتسامح، التي لم تتكشف للسابقين عليهم بهذا العمق والحياة، فنجد الشاعر أدونيس "قد جمع هذا التراث في الشعر وصنفه في ثلاثة أجزاء وسماه **ديوان الشعر العربي** لأنّه تيقن أنّ لهذا الشعر قيمة وأهمية لا تفنى [2]، ومن ثم يعتبر التراث الوسيلة الأساسية التي تمكن الشاعر من الاستمرار والإبداع، وخلق ما هو جديد.

ولكن مع هذا نجد من الشعراء من رفضوا التعامل مع لغة التراث الشعري واعتبروها لغة جامدة، راكدة، لا تتماشى مع مقتضيات العصر أمثال: **خليل الحاوي**، الذي ((لا يدعوا الشاعر إلى تملك لغة التراث حتى يمكن تجاوزها، واغناءها بعلاقات جديدة، وإنّما يدعوه إلى أن يأخذ لغته من الحياة والتجربة بدل الموروث لأنّ لغة الحياة قابلة للتطور بخلاف لغة القاموس فهي جامدة)) [3].

ومن هنا جاءت الدعوة إلى استخدام لغة الحياة اليومية أو اللغة المحكية في الشعر العربي المعاصر.

---

(1) ديوان السيّاب، العودة لجيكور، ص 420.

(2) عثمان حشلاف، التراث والتجديد في شعر السيّاب، ص 14.

(3) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص 219.

اللغة والحياة اليومية:

يذهب عزّ الدين اسماعيل إلى أنّ كل مرحلة من مراحل التجديد تثار فيها علاقة اللغة بالحياة، والعصر، أو قربها من الواقع، على أن قربها من الحياة لا يعني أنّها تكون مثل لغة الناس، ولكن بمعنى أنّها تحمل نبض الحياة الجديدة، فهي قريبة من روح العصر، وروح الناس، وليست لغة الناس في الوقت نفسه، وهو ما يقيم علاقة تواصل بين الشاعر والمتلقي [1].

لذا أثار رواد الشعر الحرّ هذه العلاقة بين لغة الحياة والشعر متأثرين بالشاعر الغربي **إليوت** الذي يدعوا إلى استخدام لغة الحياة اليومية في الشعر "وذلك من أجل تجديد هذا الشعر وإعطاءه نوعا من الحيوية، فعالم إليوت هو عالم الحياة اليومية العصرية" [2].

ونجد **بدر شاكر السيّاب** في لغته يقترب من اللغة العاميّة (المحكية) يقول في **الأهزوجة الشعبية** التي كان يرددها أطفال جيكور كلما نزل المطر يقول [3]:

يَا مَطَرَ يَا حَلَبِي

عَبْرَ بَنَاتِ الجَبَلِي

يَا مَطَرْ يَا شَاشَا

عَبْرَ بَنَاتِ البَاشَا.

كما استعمل كذلك بعض الرّواد اللغة المحكيّة في شعرهم أمثال: عبد الصور وخليل حاوي، ولكنّهم في الوقت نفسه دعوا إلى تهذيبها وتصويبها قبل ادماجها في جسد القصيدة، بمعنى انتقاد الألفاظ ذات الأصل الفصيح.

فنجد الشاعر **صلاح عبد الصبور** في قصيدته **النّاس في بلادي** يوّظف العامية، لكنّه يحسن توظيفها، حيث ألبس هذه الألفاظ ثوب الفصحى يقول [4]

بِالأَمْسِ زُرْتُ قَرْيَتِي، قَدْمَانَ عَمِّي مُصطَفَى

ووَسَدُوهُ فِي التُرَابِ

---

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 179.

(2) حامد حنفي داوود، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط 1983، ص147.

(3) بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، ص 599.

(4) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، د. ط 1998، ص31.

لَمْ يَبْتَنِ القِلاَعَ (كَانَ كُوخُهُ مِنَ اللَبَبِ)

وَسَارَ خَلْفَ نَعْشِهِ القَدِيمْ

مَنْ يَمْلِكُونَ مِثْلَهُ جِلْبَابَ كِتَانٍ قَدِيمْ

لَمْ يَذْكُرُوا الإِلاَهَ أَو عَزْرَئِيلْ أَوْ حُرُوفُ (كَانْ)

فَالعَامُ عَامُ جُوعٍ

وَعِنْدَ بَابِ القَبْرِ قَامَ صَاحِبِي خَلِيلْ

أما في قصيدته **الحزن** فقد عبر عبد الصبور عن أشياء الحياة بلغة آنية، حيث أراد التحرر من اللغة الشعرية الكلاسيكية إلى لغة أكثر ملائمة لهذا المشهد، ولمضمون هذه القصيدة [1] .

يَا صَاحِبِي إِنِّي حَزِينْ

طَلَعَ الصَبَاحُ، فمَا ابْتَسَمتُ، لَمْ يَبَرْ وَجْهِي الصبَاحْ

وَخَرَجْتُ منْ جَوفِ المَدِينَةِ أَطَلُبُ الرِزقَ المُتَاحْ

وَغَمَسْتُ في مَاءِ القَنَاعَة خُبْزَ أَيَامِي الكِفَافْ

وَرَجَعْتُ بَعدَ الظُهرِ في جَيْبِي قُرُوشْ

فَشَرِبْتُ شَاياً في الطَرِيقْ

وَزَنَقْتُ نَعْلِي...

فالقصيدة بسيطة في لغتها عميقة في دلالتها تصور الروتين والتكرار في حياة النّاس، هذه الحياة التي أفرغت من محتواها، وفقدت طعمها ولم يعد الإنسان يدرك غايته وهدفه من هذه الحياة إلاّ أن يشبع بطنه ويملأ جيوبه ((فعبد الصبور بدأ يلتقط العادي من الحياة ليضع منه فنّا عظيما فالقصيدة طعمت بأشياء تافهة في المفهوم الشعبي كـ(الخبز، القروش، النعل) لكنّها معبّرة في المجال الفنّي والواقعي، فقد يعود استخدام الشعر لهذه اللغة "المحكية" في محاولته لتوصيل رسالته إلى القارئ

(1) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة بيروت، د. ط 1998، ص 36.

بشفرة الشارع البسيطة والواقعية، وبالتالي لم تعد لغة الكتب المحنطة والقواميس هي لغة الخطاب عند الشاعر)) [1].

أمّا الشاعر يوسف الخال فيدعوا إلى إدخال اللّغة العاميّة في الشعر والتخلص من قواعد اللّغة والإعراب، حيث ارتقى بهذه اللّغة إلى مستوى اللّغة الفصحى واعتبر لغة الشاعر أكثر أدبيّة وشعرية من لغة الرجل العادي (أي العاميّة)[2] وهذا ما يبرره "سعيد بن زرقة " في قوله " بل أجد (الخال) في مواطن كثيرة يدين اللغة العربية الفصيحة ويعتبرها من معوقات الإبداع والكشف ففي واحدة من محاضراته يثنى على اللهجة أو العامية العالميّة، ويعتبرها الأساس أو الحجر الذي بنيت عليه آداب الشعوب الغربية [3] ومن الشعراء الذين وضفوا العاميّة نجد الشاعر **محمود درويش** في قصيدته " رسالة من المنفى" يقول[4]:

صِرْتُ فِي العِشْرِينْ

وَصِرْتُ كَالشَبَابِ يَا أُمَاهْ

أُواجِهُ الحَيَاة

وَأَجْمَلُ العِبْءَ كَمَا الرِجَالُ يَحْمِلُونَ

وَأَشْتَغِلْ

فِي مَطْعَمِ وَأَغْسِلُ الصُحُونْ

وَأَضَعُ القَهوَةَ لِلزَبُونْ

وَأُلْصِقُ البَسَمَاتِ فَوقَ وَجْهِي الحَزِينْ

لِيَفْرَحَ الزَبُونْ

---

(1) سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 91.

(2) ينظر: فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص 225.

(3) سعيد بن زرقة، المرجع المذكور، ص 127.

(4) محمود درويش، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة بيروت، ط14 1994، ص 35.

فمن خلا لهذه المقطوعة نستنشق أن الشاعر وظف العامّية في شعره فجاءت بغته سطحية مباشرة تخلو من جماليات التصوير والتعبير وهذا ما جعلها قريبة من اللغة العامّية مثل استعماله (أشتغل، أغسل الصحون، أضع القهوة...) فكلّها عبارات متداولة ومعروفة نستعملها في الحياة اليوميّة، وهذا ما جعل الشعر الحرّ والشعراء الذين مارسوا هذه التجربة أقرب إلى روح الحياة الواقعية.

أمّا الشاعر أدونيس فيرى ((أنّ اللغة الشعرية لا تطابق لغة الحياة، لأنّ اللغة الشعرية تعتبر لغة خلق وابداع واكتشاف، فهي تقول ما لا تستطيع اللغة العامّية قوله، إذا فاللغة الشعرية ضد المنطق، فكلّما ابتعدت عن هذا المنطق تحققت شعريتها، لأنّ هناك أشياء ومواقف غامضة لا تستطيع اللغة العاديّة التعبير عنها، أو الغوص فيها وهنا يكمن سرّ الشعر أي تكمن الخاصيّة في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة فهده اللغة محدودة ولا تستطيع أن تعبر بالمحدود عن غير المحدود، لا بدّ إذا من اللّجوء إلى وسائل نتغلب بها على هذه المحدودية، فهذه الوسائل هي تحديد خاصية الشعر أو لغته، وهي التي سمّاها أسلافنا لغة المجاز)) [1]. ونجد الشاعرة العراقية نازك الملائكة ترفض استخدام اللغة العاميّة في الشعر سواء كان هذا الاستعمال قليلا أو كثيرا، وذلك لعدّة أسباب منها: * إنّ استعمال اللغة العامية في الشعر الفصيح منفر للنفس العربية لأنّه ينقلنا إلى آفاقنا المتخلفة، ويذكرنا بعهود الظلام والعذاب التي نشأت فيها هذه اللهجات العامية.

* أنّ اللغة العامية لغة ساذجة تعكس العواطف البدائية، وضحالة الفكر وتضرب الشاعرة مثلا لذلك بفقر العامية وغنى الفصحى من خلال الفعل (شَرِبَ) وماله في الفصحى من مترادفات.

* إنّ اللغة العامية أفقدت الترابط الذي تميّزت به اللغة العربية [2].

كما تقف الشاعرة ضدّ الدعوات المفرضة لبعض المفكرين، والشعراء الذين يريدون الخروج عن قواعد اللغة العربية بدعوى أنّها تحول دون الإبداع الحرّ، ومحاولتهم تسويغ الأخطاء في الشعر لذلك فهي ترى أنّ القاعدة تحفظ الشاعر من الوقوع في الغموض والالتباس، وتجعله يسير في طريق مأنوس سار الأوائل عليه، كما تعتبر الدعوة إلى استعمال العاميّة محل الفصيحة دعوة ضدّ اللغة وضدّ الفنّ الذي يتوسل هذه اللغة، والشاعر الأصيل هو الشاعر الذي يتعرف بأصول اللغة العربية وقواعدها لأنّ جمال اللغة يكمن في نظامها، وخضوعها لقواعد النحو والإعراب وبالتالي فإنّ الشعر بخروجه عن هذه القواعد لا يستطيع تحقيق تلك الرّوح الشعرية في القصيدة.

---

(1) أدونيس، الثابت والمتحوّل، ج4، دار الساقي، بيروت، ط8 2002، ص 251.

(2) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص .223

4- الموسيقى الشعرية:

عرفت الموسيقى على أنها فنّ فطري غريزي، هذا لأنّها وجدت في الطبيعة منذ وجود الإنسان في الحياة، حيث تمثّل كينونة الإنسان في حركيته وتفاعله مع الطبيعة والمجتمع الذي يعيش فيه فالموسيقى ظهرت في الطبيعة كفنّ في غناء الطير، حفيف الأوراق، وقع المطر، وفي هدير الأمواج.

<<والنشوء الفطري للموسيقى خلق عند الإنسان احساسا غريزيا لجمالها وتذوقها طبيعيا>> [1].

فالمراد بالموسيقى لغة العواطف والوجدان، كما يراد بها هذه النغمات التي تأتي على درجات من الشدّة أو الضعف واللّين أو القوة والسرعة أو البطء، ونحو ذلك من الصفات التي تصحبها آثار وجدانية وألوان عاطفية من نشاط أو فتور، وحزن أو سرور، وثبات أو اضطراب إلى غير ذلك من أنواع اليقظة النفسية التي تجيء عن طريق حاسة السمع والحواس الأخرى التي تتصل بها وتتأثر بمؤثراتها وتدور بفلكها [2]. لهذا استعمل الإنسان هذا الفنّ لحاجاته المعيشية والقضايا الاجتماعية والسياسية كالحرب والأفراح والطقوس الدينّية <<وقد ترنّم ها الجاهلي في أثناء ترحاله في القفار فكانت سلوه عن متاعب السفر، وهموم العيش غناها وسمعته الصحراء العربية، فرددت جوانبها أصداء هذا الغناء، وطورته أراجيز، ثم كانت القصيدة الكلاسيكية وليدة هذا الترداد>> [3].

ومن هذا المنطلق نشير إلى أن الشعر العربي قد نشأ نشأة غنائية موسيقية وعلى هذا الأساس وضع العروضيون أوزانهم، وبذلك أصبح فن الموسيقى يظهر على أنّه فنٌّ ذا أهمية في الشعر وفي المتلقي ((إذ أنّ الموسيقى أصبحت تحيينا بالكلمة وتقرب الألفاظ إلى نفوسنا وترسّخ الأبيات في أذهاننا وتطرب لسماعها ونشوق إلى تكرارها دائما)) .

ذلك لأنّ تلك الألفاظ تؤثر فيهم، وفي نفوسهم وتجذبهم إليها بذلك الطرب الموسيقي، ولهذا قال أرسطو قديما في كتاب الشعر: ((إنّ أساس الشعر عاملان اثنان: غريزة المحاكاة، وغريزة الموسيقى)) ومن المؤكد أن الموسيقى هي التي تميز الشعر عن النثر، لكن هذا لا يعني أن الموسيقى لا توجد في النثر، بل إن النثر له موسيقى تتبع خطا مستقيما، بينما الشعر فموسيقاه تكرر في حركة دائرية حول نفسها لأنّها تقوم على وزن معيّن يتكرر طيلة القصيدة [4].

(1) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، ص 350.

(2) المرجع نفسه، ص 350.

(3) مصطفى بيطام، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي، 1954-1962، ص 424.

(4) عبد الحميد جيدة، المرجع المذكور، ص 350.

وبهذا تنقسم الموسيقى في الشعر إلى نوعين هما: الخارجية والداخلية

الخارجية: هي تلك الأوزان الشعرية الخليلية وتلك القافية التي ينهي بها الشاعر بيته الشعري، والوزن هو مقياس ونظام تمشي عليه القصيدة التقليدية، وعندما تطورت هذه الأوزان في القصيدة العربية الحديثة، أصبح الشاعر يتعدى نظام البحر إلى نظام التفعيلة لكن بالاعتماد على الأوزان الخليلية، إذ أصبح الشعراء المحدثون يستغنون عن نظام الشطر، فالشاعر أصبح حراً في طريقة نظم شعره، واستعماله عدد التفعيلات في السطر الواحد الذي هو البيت.

كما تنوعت التفعيلات في القصيدة الواحدة وأصبح الشعراء يلتزمون بتنويع القوافل أي أنّهم تخلو عن القافية، كل هذه التطورات والتغييرات في الموسيقى أخرجت الشاعر إلى جوازات لم تكن من قبل مثل [1]: << ذَاهِبٌ أَتَقَيَأُ بَيْنَ البَرَاعِمِ والعُشْبِ أَيْنَ جَزِيرَةُ

أَصَلَ الغُصْنَ بالشُطُوطِ

وَإِذَا ضَاعَتْ المَرَافِئُ وَاسْوَدَتْ الخُطُوطُ

أَلْبَسَ الدَهْشَةَ الأَسِيرَةَ

في جَنَاحِ الفَرَاشَةِ

خُلِقَ حِصْنُ السَنَابِلِ والضَوءُ في مَوْطِنِ الهَشَاشَةِ.

وبتقسيم هذا المثال إلى تفعيلات نرى:

فاعلن فعلن فعلن فاعلن فعلن فعلن فاعلن فا

فعلن فاعلن فعول

فعلن فاعلن فعول فعولن فعولن/فا

فاعلن فاعلن فعولن

فاعلن فاعلن فا

فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فاعلن فعولن>> [2].

(1) عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر، ص 352.

(2) عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص 354.

الشعار هنا استعمل الاتجاه المعاكس لأنّه يناسب البنية الإيقاعية لقصيدته أمّا **الموسيقى الداخلية** في الشعر ليست زخرفة خارجية تضاف إليه بل هي وسيلة من أبرز وسائل الإيحاء وأقدرها على التعبير عن كل ما هو عميق وخفي في عالم النفس وفي عالن أغوارها، ممّا لا يكون في وسع ومقدرة الكلام التعبير والإفصاح عنه، ولهذا فهي من أقوى وسائل الإيحاء تأثيرا وسلطانا على النفس وأعمقها تأثيرا فيها بل هي من بنية الشعر لدى أية أمّة من الأمم [1].

فالموسيقى الداخلية هي <<النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، إذا هي مزاوجة تامة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي>>، مثل قول: **بدر شاكر السيّاب** : أَيُّ ثَغْرٍ مِن هَاتيكَ الشِفَاهَا

سَاكِياً شَكْوَاهُ آهاً... ثُمَ آهَا؟

غَيْرَ أَنِّي جَاهِلٌ مَعْنَى سُؤَالِي عَنْ هَوَاهَا؟

أَهُوَ شَيْءٌ مِنْ هَوَاهَا يَا هَوَاهَا؟ [2]

فتكرر لفظ **"آها"** يبين معنى عذاب الشّاعر والحالة النفسيّة التي يعاني منها، فيجعلنا نحسّ بهذه الحالة وتلك المعاناة مع كلّ كلمة ترد في مقطعه هذا.

ومن هنا نستنتج بأنّ تكرار لفظ معين أو تفعيلة معينّة في قصيدة ما يعطي لها أبعاد موسيقية، وهذا ما يجعلنا نطرح إشكالا ونبحث في مجال جديد في القصيدة العربية الجديدة وهي **ظاهرة الإيقاع** .

والشيء الذي يجب ذكره هو أنّ الباحثين مازالوا يفرقون بين الوزن والإيقاع لأنّ هذا الأخير يأتي من جميع الكلمات والحركات التي تكوّن القصيدة ويعرفه الناقد أ. **ريتشاردز** بقوله: <<إنّه هذا النسيج من المتوقعات والإشباعات والاختلافات والمفاجآت التي يحدثها تتابع المقاطع>> [3]، وبهذا يقال أن للإيقاع تعريفين.

- اعتماد جزء على جزء داخل كلّ سيّمه من التوقع والتنبؤ
- التشكيل المتكرّر، أي مجموعة من المجموعات بحيث أنّ المجموعات المتعددة المتداخلة

---

(1) مصطفى بيطام، المرجع المذكور، ص 425.

(2) عبد الحميد جيدة، المرجع السابق، ص 356.

(3) عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص 357.

في تكوينه، تكون شبيهة الواحدة بالأخرى وإن لم يكن هذا التشابه تاما بالضرورة.

أمّا **عياد شكري** يعرف الإيقاع بأنّه شيء ذاتي في الكلام وكما يرى أنّ اللغة الشعرية تعتمد على عاملين أساسيين:

1-الإيقاع: تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم.

2-الميلودية: تلك الظاهرة التي تقوم على التناسب بين النغمات.

إذن الإيقاع يعتبر علامة أو إشارة يعطي الدلالات بطريقة مجارية على نحو يجعل هذه الدلالات متعددة وكثيفة فهو من العناصر الفاعلة داخل ناء القصيدة وذلك من خلال قول نزار قباني في قصيدته **"إلى الأمير الدمشقي":** فَأَذْكُرْ حِينَ أَرَاكَ عَلِياً

وَتَذْكُرْ حِينَ تَرَانِي الحُسَيْنَ

كَانَ لَيُوسَفَ حَسَناً... وَكُنْتُ أَخَافُ عَلَيْهِ مِنَ الذِئْبِ.

كُنْتُ أَخافُ عَلى شَعْرِه الذَهَبِي الطَوِيل

وَأَمْسُ أَتَوا يَحْمِلُونَ قَمِيصَ حَبِيبِي [1].

وهكذا فإنّنا ندرك أهمية الإيقاع الموسيقي ودوره في القصيدة الشعرية الجديدة والحديثة، وذلك من خلال آراء الباحثين والنظريات التي اهتمت بهذا العنصر من الموسيقى والذي ينتج عن تكرار لفظة معينّة أو تفعيلة واحدة، مثل قول: **أدونيس**

رَأَيتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو على الحُنَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عِنْدَ كَتِفِ الحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ يَسِيرُ في جَنَازَةِ الحُسَيْنِ [2].

فلفظة **"رأيت"** ولفظة **"الحسين"** يعطيان للقصيدة ايقاعا معيّنا حيث اللفظة الأولى تولد شعورا بشدّة المأساة والثانية تعطي للقصيدة إيقاعا حزينا.

---

(1) بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن 1999، ص 19.

(2) المرجع نفسه، ص 20.

لقد فتحت الحداثة على النّص الشعري أبوابا جديدة من الإيقاع تضاف إلى الوزن والقافية، فالإيقاع المترتب عن التكرار، فالتكرار ظاهرة موسيقية تثري الإيقاع وتحاول أن تعوض النواحي الموسيقية الخليلية.

((والتكرار إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها ومعناها، في موقع آخر أو مواضيع متعددة، وبوسعه أن يثري المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه وإلاّ فليس أيسر من أن يتحوّل هذا التكرار نفسه الشعر إلى اللّفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي، والموهبة والأصالة)) (1)

فالتكرار يعتبر من ضمن الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي، وأول تكرار هو تكرار الكلمات التي تبنى من أصوات يستطيع الشاعر بها أن يخلق جوّا موسيقيا خاصا يشع دلالة معينّة، أسلوب قديم، ولكنّه أصبح على يد الشاعر المعاصر تقنية صوتية بارزة تكمن وراءها فلسفة (2)

ومن النماذج التي تناولت التكرار نجد قصيدة (نهر النسيان) "لمحمود حسن اسماعيل" حيث كرر لفظة **"نسيت"** في كل بيت، وهو سرّ جمال التكرار ونجاحه في الشعر المعاصر، وبهذا يقول (3):

وَنَسَيْتُ الأَنْسَامَ تَتْقُلُ في المَرَجِ صَلاَةَ الطُيُورِ لِلعُذَارَى

وَنَسَيْتُ النُجُومَ وَهِيَ عَلى الأُفُقِ نَشِيدُ مُبَعْثَرُ الأَوْرَاقِ

وَنَسَيْتُ الرَّبِيعَ وَهُوَ نَديمُ الشِعْرِ وَالطَيْرَ وَالهَوَى وَالأَمَانِي

وَنَسَيْتُ الخَرِيفَ وَهُوَ صَبَامَات فَسَجَتْهُ شَيْبَةُ الأَغْصَانِ

وَنَسَيْتُ الظَلاَمَ وَهُوَ أَسَى الأَرْضِ وَتَابُوتَ شَجُوْهَا الحَيْرَانُ

إذا لفظة **"نَسَيْتُ"** تعد محور التركيب وفيها تمركزت البنية الدلالية كما لها نغمة موسيقية، وعل أساسه يبنى التماثل اللغوي الذي يحمل نموذجا موسيقيا وعلى هذا الأساس نقول أن التكرار يعطي للشعر الخاصية الموسيقية بدل غالبية الوزن والقافية باعتبار أن النغمة ترد لدوافع فنّية، تحقق النغمة لأنّ هذه النغمة الموسيقية تجعل العبارات تنساب خاصة عندما يتفاعل مع بقية عناصر القصيدة فتنشأ حينئذ علاقة وثيقة بين ما تكرر وسائر بنيات العمل الفنّي.

---

(1) رمضان الصباغ، نقد الشعر العربي، ص 211.

(2) مصطفى السعداني،البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي،منشأة المعارف،الإسكندرية 1987، ص 38.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 266.

ومن النماذج التي تحدث عن التجديد نجد بدر شاكر السيّاب وهو واحد من هؤلاء الذين أسهموا قسط كبير في التجديد الشعري شكلا ومضمونا حيث لم يصل إليها ، إلاّ بعد تجارب ومحاولات سابقة نظمها في قالب الشطرين وظهر تأثره واضحا بموسيقى القدماء القائمة على ارتفاع النبرة والخطابة. كما كان معجبا بعض معاصريه، لذلك نظّم كثيرا على موسيقى البحور الشعرية فتجمع له من هذا الشعر القائم على موسيقى الشطرين حوالي سبعين قصيدة [1]، فتجربة "السيّاب" في موسيقى البحور قد أكسبته دربة موسيقية على درجة عالية من الإتقان، هذه التجربة مكنته من ارتياء أفاق موسيقية جديدة في الحقل الشعري، وهذا ما يظهر بوضوح في شعر التفعيلة إذ تحوّل إلى النظم على موسيقى التفعيلة المفردة، والكتابة ي قالب الشعر الحرّ، وهو على علم أنّه مقدم على تجربة مثيرة تتمثل في الثورة الميوعة الرومانسية والشعر الخطابي من ناحية وفي تثبيت نظام موسيقى جديد يكون بديلا لنظام البحور الشعرية وشعر الشطرين وما فيه من خصائص القافية الموّحدة، ونظام القصيدة من ناحية أخرى، إذن حاول الشاعر في هذه المرحلة أن ينظم عناصر الصورة الموسيقية في شعره تنظيما أكثر دقة وانسجاما مع ذوق العصر، ويكاد أن يختفي في شعره إيقاع الصخب الذي يدل على الذوق الدوي غير المتحضر، وبدا الشاعر أكثر رفاهة إزاء جرس الحروف وأصوات الكلمات مكثرا في الوقت نفسه من عناصر المؤالفة في نغمات القافية، ولكنّه لم يبعد كثيرا عن إيقاع الشعر الموروث، بل ظلّ يتقدم نحو العصرية في حذر وتحفظ، فوظّف موسيقى التفاعيل المركبّة، وساوى بين أطوال الأسطر في أحيان أخرى وربّما حتى الرّوي الواحد لبضعة سطور في أجزاء محدودة في قصائده دون أن يؤثر ذلك في اجتهاده نحو التجديد[2].

وبهذا سنحاول الوقوف على عند هذا التجديد في ملامح الإيقاع في شعر "السيّاب" وهو يقول في قصيدته ((**المومس العمياء**)).

مَا بَيْنَ لَيْلِكِ وَالنَّهَارِ، وَلَيْسَ ثَمَّ سِوَى الوُجُودُ

يَسْتَوِي الظَّلاَمُ، وَوَطْءِ أَجْسَادِ الزَّبَائِنِ والنُقُودِ

وَلاَ زَمَانٌ يُسَوَى الأَرِيكَةُ وَالسَرِيرُ، وَلاَ مَكَانٌ

لِمَ تَحْتَسِينَ لَيَالِي السَأَمِ المُسْهَّذَةِ الرَتِيبَةِ [3].

---

(1) عثمان حشلاف، التراث والتجديد، ص 140.

(2) المرجع نفسه، ص 147.

(3) بدر شاكر السيّاب، ديوان بدر شاكر السيّاب، ((مج: أنشودة المطر))، ص 540.

في هذه المقطوعة لم يحدث خلالا إذ تتساوى مجموع التفعيلات بين جميع الأسطر، فهي من بحر **الكامل** الذي ينشأ عن تكرار تفعيلة **"مُتَفَاعِلُن"** ست مرات، فكأنّ هذه الموسيقى والنغم الذي يحدثه بحر الكامل استجابة لتوزيع نفسي من قبل المتلقي، وتحقيق للحيوية والحساسية في المشاعر العامّة.

إذا الإيقاع يعدّ من أهم عناصر الموسيقى كما هو العنصر الذي لا يزول بالنسبة للشعر، حيث لا شعر بدون إيقاع، لأنّ الإيقاع هو الدم والشعر هو الإنسان، إذا الشعر هو العربي قد ارتبط ارتباطا وثيقا بمنظور المرحلة للإيقاع عموما والوزن على وجه الخصوص، فبالتالي فإنّه يستعمل للتعبير عن موسيقى الشعر، وعلى هذا الأساس أي من خلال المفاهيم والنظريات وآراء الباحثين.

نستنتج أنّ الموسيقى الشعرية عامة والإيقاع الموسيقي خاصة ظاهرتان فنّيتان مهمتان في الشعر العربي الحديث، كمّا أنّ الإيقاع الموسيقي مدعم بإبداعات يمكن لشاعرنا المعاصر أن يستغلّها ليخرج بالشعر العربي الحديث إلى الأروع والأجمل، لأنّ من حتمية الإيقاع الموسيقي أن يطوّر وذلك بخرق الأوزان الخليلية لا بالتخلي عنها، وبالبحث عن شكل شعري جديد يتكوّن من الكلمة العربية وإيقاعها [1] .

(1) بدر شاكر السيّاب، المرجع السابق، ص 540.

ب- القافية الموسيقية:

لقد اهتم العرب بالقافية منذ القديم، وهذا من خلال تعريفهم للشعر الذي يعد صناعة جمالية للإيقاع الخفّي الذي يحكم تجربتنا الإنسانية الشاملة، وهو بذلك ممارسة للرؤيا في أعماقها ابتغاء استحضار الغائب من خلال اللغة، أنّه مغايرة للنثر الذي قوامه العقل والمنطق [1].

ويتفق معظم النقاد على أنّ الوزن والقافية من دعائم التشكيل الموسيقي الشعري للقصيدة العمودية حيث تعتبر من أعظم أركان الشعر ما يؤكده **بن رشيق** بقوله <<ولا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية>> [2]، ذلك أنّ البيت الشعري يتكون من تتابع وحدات نغمية مكررة كتكرار الإيقاع في الجملة الموسيقية على نحو منظم دقيق ويختم هذا التسلسل بمقاطع صوتية تعبر عن القافية لقول **حازم القطاني** <<والقوافي حافز الشعر عليها جريانه، واطراده، وهي مواقفة، وإن صحت استقامت جريته وحسنت مواقفه، ونهاياته >> [3].

ولأجل قيمتها الموسيقية كانت العرب تهتم بها، وتسعى لبلوغ جماليتها حتى أصبحت محلّ تنافس الشعراء فكان للقافية والوزن دور في عملية الحفظ منذ القديم لقول **إبن رشيق** <<فالكلام إذا كان منثورا تبدد في الأسماع وتدحرج عن الطباع... وإذا أخذه سلك الوزن، وعقد القافية تألفت أشتاته وازدوجت فرائد... يقلب في الألسن، ويخبأ في القلوب مصوتا باللب، ممنوعا من السرقة>> [4] .

ومن بين التعريفات نجد **بن رشيق** يقول عن بنية الشعر <<أنّها مبنية من أربعة أشياء اللفظ والوزن ، المعنى والقافية>> [5].

أمّا "جعفر بن قدامى" يقول <<الشعر كلام موزون، يدّل على معنى>>، كم يؤكد أهمية هذا العنصر وضرورة وجوده في الشعر العربي **بن سينا** في قوله <<لا يكاد يسمى عندنا بالشعر ما ليس بمقفى>> [6] أمّا عند بن سنان فهي التي لا يصح أن تكون في بيت واحد لأنّها مأخوذة من فتوت الشيء إذا تلوته، وهذا يعني أن يكون البيت يتلو البيت الآخر لتسمى القصيدة قصيدة، وبالتالي

(1) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص 163.

(2) أبو العلي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج:01، ت: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر القاهرة، ط3، 1963، ص91.

(3) محمد بوزواوي، عن أبي الحسن حازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، ت: محي الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان بيروت، ط2، 1981، ص 271.

(4) بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص 236.

(5) محمد بن ينيس، الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاتها، ص 164.

(6) نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة، المؤسسة الجزائرية العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979،ص 223.

القافية عنده غير محددة، وفي موضع آخر يقول << أنّها قافية من أجل أنّها مقطع البيت وأخره >>

كما يؤكد **أبو زكريا الفرا** <<بأن القافية هي حرف الروّي الأخير الذي تبنى عليه القصيدة>> أما **الفرابي** يقول <<هو أن يجعل من القافية هي الروّي حيث يشير إلى أن القوافي ربما كانت حروفا، وربّما كانت أسبابا وربّما كانت أوتادا>> (1).

القافية إذن تعد عنصرا أساسيا في تركيبة الإيقاع أو بنية الزمان في شعرنا العربي القديم، فهي تعتبر وحدة موسيقية أي أنّها ((تنسيق معيّن لعدد من الحركات والسكنات، ذات الطابع التجريبي للأوزان)). وبهذا بعد أن حطمت الحداثة بنية الوزن والبيت وذلك لإحساس الشاعر بمدى ثقل النموذج الثابت الملزم لنفس القافية، إجهاد لهم وطريقة سادها التكلف والتعسف حيث اعتبرتها **نازك الملائكة** <<بأنّها تمثل ذلك العائق، فما يكاد الشاعر ينفعل، وتعتريه الحالة الشعرية، ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أسطر وأبيات حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها>> (2). ومن أجل ذلك جاءت ضرورة الثورة على الرتابة المملّة والواقعة في النظام التقليدي، وذلك بكسر عمود القافية التي تلتزم بها القصيدة القديمة من حيث هي صوت مفروض على الأبيات فرضا دون أن يكون له مبرر في كل حالة. إذا فالقافية تشكل وقفة دلالية، نحوية، إيقاعية تحد من نهاية البيت.

عندما شعر الشعراء المعاصرين بوطأة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم، أحسّوا أنّ مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها في تلك البحور العروضية والأبيات المقيّدة بقافية واحدة، فقرروا اللّجوء إلى محاولات جادّة لتغير هذا الإطار الشعري، وبهذا لم تعد القافية في الشعر الجديد كلمة يبحث عنها الشاعر في قائمة الكلمات التي تنتهي بنهاية واحدة، وإنّها هي كلمة " ما " من بين كل كلمات اللّغة يستدعيها السياق المعنوي والموسيقي للسطر الشعري، لأنّها الكلمة الوحيدة التي تضع لذلك السطر نهاية ترتاح النفس الوقوف عندها(3).

وهذا ما دفع بالشاعر إلى الاستغناء عن القافية في وضعها القديم مقابل لزومه بنوع من القافية المتحرّرة مثل قول: " **عبد المعطي حجازي** " في قصيدته " **البطل** "(4).

---

(1) محمد الحسين الأعرجي، نظريات الموسيقى الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، مذكرة تخرج معهد اللّغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1988– 1989م، ص236.

(2) نازك الملائكة، شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، د. ط، 1997م، ص18_ 19.

(3) عز الدّين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص57.

(4) عبد المعطي الحجازي، ديوان عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط2001م، ص204.

فَلْتَمْلَأ الطَرِيقَ، هَذَا هُوَ رَكْبُ المُنْتَصِرْ

هَذِي يَدَاهُ، وَجْهُهُ، ابْتِسَامَتُه

جَبِينُهُ الذِي يَمُوجُ بِالغُصُونْ

هَذَا الذِي سَعَى إِلَيهِ أَلْفُ سَيْفٍ وَانْكَسَرْ.

هَذَا الذِي تَمْسَحُهُ الأَيْدِي وتَجْلُوهُ العُيُونْ

هَذَا الذِي مَشَى عَلَى أَيْدي المَنُونْ

وَعَادَ بَاسِماً، كَمَا يَعُودُ زَارِعُ تَتَسَمَ المَطَرْ

كَمَا يَعُودُ عَاشِقٌ مِنَ السَفَرْ

واضح أنّ الشاعر هنا قد استخدم في سبعة أسطر من هذه الثمانية جرسين اثنين هما "الراء الساكنة"، و"النّون المسبوقة بحرف مد" كما أن كل سطر يقبل التوقف عند نهايته، لكنّه لم يكرر جرس واحدا في القصيدة كلّها، بل لم يلتزم بالجرسين اللّذين ارتاحا لهما، فقد رأينا كيف أنهى السطر الثاني، بجرس مخالف وهو الهاء الساكنة [1].

وقد لجأ هؤلاء الشعراء إلى استعمال القافية المتراوحة وهذا ما نلحظه عند **"صلاح عبد الصبّور"** يقول [2]. يَنْبُئِني شِتَاءُ هَذَا العَامْ أَنِّي أَمُوتُ وَحْدِي

ذَاتَ شِتَاءٍ مِثْلُهُ، ذَاتَ شِتَاءْ

يُنْبِئُنِي هَذَا المَسَاءُ، أَنِي أَمُوتُ

ذَاتَ مَسَاءٍ مُثْلُهُ، ذاتَ مَسَاءْ

وَأَنَّ أَعْوَامِي التِي مَضَتْ، كَانَتْ هَبَاءْ

وَأَنَّنِي أُقِيمُ فِي العرَاءْ

يُنبِئُنِي شِتَاءُ هَذَا العَامْ أَنِّ دَاخِلِي

مُرْتَجَفٌ بَرْداً

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 118.

(2) صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، ص 193.

إنّ القافية في هذه المقطوعة متنّوعة ومتناوبة حسب حرف الرّوي ففي كل مرة يختفي حرف الرّوي تاركا الدور للآخر ليعود ثانية وهذا هو التنويع بالتناوب.

ومن هنا نرى أن القافية تمثل عنصرا إيقاعيا مهمّا في ابراز الإيقاع الشعري، ويعتبر التخلي عنها هو التخلّي عن الموسيقى الشعر [1]، إذا فعلى الشاعر الحديث أن يأخذ بعين الإعتبار أهمية القافية ودورها في بناء القصيدة لأنّ إهمال القافية يجعل الشاعر يقع أمام مقاييس النثر، كما أن زوالها يؤدي بالألفاظ إلى فقد موسيقاها وجاد بيتها الناعمة، وبالتاي الكشف عن نقاط ضعف القصيدة.

(1) فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص 257.

ج- التفعيلة وموسيقى الألفاظ:

إنّ الشعر الحديث باعتباره شعر تجديد، ليس مرتبط بالقافية فقط في موسيقاه ولا ببعض الأساليب الفنّية والبلاغية المعروفة في تاريخ الشعر العربي، ذلك لأنّ اخيار تفعيلة ما في بحر ما لا يتلاءم مع مناخ القصيدة، ولا يحقق الإيقاع الموسيقي إذ أنّه لا توجد قاعدة أو قانون فنّي في مجال التفعيلة [1]، وعليه أن يصل إلى إيقاعه الموسيقي بحسه الموسيقي والفنّي واللغوي، إن الشعر الجديد ((ما زال قائما على التفعيلة العروضية القديمة بأساسها الإيقاعي التقليدي، وهو لذلك سيظل محتفظا بدرجة من حدّة الإيقاع وبروزه، ورتابة تملُها الأذن المرهفة التي تطمع في إيقاع أكثر خفوتا وموسيقى أكثر دقة وتنويعا)) [2]، معنى ذلك أن دعاة التجديد لا يريدنا أن يتخلص الشعر من كل نظام إيقاعي، لأنّ الذي يهدف إليه الذوق الناضج هو نظام إيقاعي يكون أقلّ حدّة وبروزا، وأقلّ رتابة وتكرار، فتكون موسيقاه أخف وأدق وأكثر تنويعا وغنى، وأكثر احتياجا إلى إرهاف الحسّ.

لقد كانت المحاولات التي بذلت من أجل تطوير الصورة الموسيقية للقصيدة حتى قبل العقد الخامس من هذا القرن محاولات إمّا سطحية دارت داخل الإطار التقليدي وإمّا بالية مبعثرة لم تحدث أي أثر [3]، ومع هذا فقد فتحت باب التجديد والتغيير ومنحت الفرصة لحركة الشعر الحرّ لمواصلة هذه الثورة، وتحرير القصيدة العربية شكلا ومضمونا من تلك القيود وقد بدأت هذه المحاولات بثورة **نازك الملائكة** التي تكلمت في مقدمتها شظايا ورماد عن موقفها من موسيقى البحور الشعرية فقالت عنها <<ألم تصدأ لطول ما لامستها الأقلام والشفاه، منذ سنين وسنين؟ ألم تألفها أسماعنا وتردّدها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مَجّتها، منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون لقد سارت الحياة وتقلبت عليها الصور، والألوان والأحاسيس، ومع ذلك ما زال شعرنا صورا لقفا نبكي وبانت سعاد الأوزان هي هي، والقوافي هي هي... وتكاد المعاني هي هي؟>> [4].

فالشاعرة في مقدمتها تدعوا إلى التحرر من عبودية الشطرين لأنّ القصيدة التقليدية كانت تفرض على الشاعر أن يلتزم بعدد تفعيلات البحر، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى في التفعيلة الثالثة أو الرابعة.

---

(1) نزيه أبو نظال، جدل الشعر والثورة، ص 232.

(2) مصطفى بيطام، عن محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، دار الفكر، ط2، 1971م، ص 232.

(3) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 175.

(4) نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 09.

ورأت الشاعرة أنّه يجب أن يكون هناك تلاعب بالتفاعيل حيث استخدمت في هذا الب ما يعرف بتفاعيل البحور الصافية وهي التفاعيل المفردة أي التفعيلة الواحدة والمكررة، كالكامل والرجز، والهزج، والمتقارب، والمتدارك [1]، وقد ضربت لنا مثالا بتفعيلة "الكامل" "متفاعلن" فرأت أنّه من الممكن أن تكتب السطور الشعرية متفاوتة القدر من هذه التفاعيل، حتى يتمكن الشاعر من اتمام الوقوف عند المعنى الذي يريده وبالتالي التخلص من الحشو الزائد [2] .

فهؤلاء الشعراء قد أدركوا أن التفعيلة هي الوحدة الأساسية والإيقاعية فهي تمثل <<المفتاح الذي أخذه الشعراء وحاولوا أن يفتحوا به المغالق العديدة في مجاهيل الشعر>> [3]، إذا فالتفعيلة هي وحدة مهمة بالنسبة لهم، فهي أداة التفريق بين الكلام المنظوم والكلام المنثور.

لذا اكتفى الشاعر الحديث بهذا الأساس، واعتبره فرصة سانحة تمنح له الحرية في استخدام الحريات في السطر الشعري بقدر الحاجة إليها، فقد يستعمل الشاعر في السطر الواحد ستّ تفعيلات، وقد يصل إلى عشرة أحيانا، وقد يكون قصيرا لا يتجاوز التفعيلة الواحدة أحيانا، وهذا ما حاولت الشاعرة نازك الملائكة أن تثبته في قصيدتها "مرثية يوم تافه" نقول [4]:

كَانَ يَوماً تَافِهاً، كَانَ غَرِيباً

أنْ تَذُّقَ السَاعَةُ، الكَسْلَى وَتَخُصِي لَحَظَاتِي

إِنَّهُ لَمْ يَكُ يَوماً مِنْ حَيَاتِي

إِنَّهُ قدْ كَانَ تَحْقِيقاً رَهِيباً

لِبَقَايَاَ لَعْنَةِ الذِكْرَى التِي مَزَّقَهاَ

هِيَ والكَأْسُ التِي حَطَمْتُهَا

عَنْ قَبْرِ الأَمَلِ البَيْتِ خَلْفَ السَنَّواتِ

خَلَفَ ذَاتِي؟

---

(1) نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص 15.

(2) المرجع نفسه، ص 16.

(3) أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحرّ، دار الشجرة، دمشق، ط1 2000م، ص 102.

(4) نازك الملائكة، المرجع المذكور، ص 96.

فمن خلال هذه المقطوعة نرى أن الشاعرة قد استخدمت تفعيلة "فاعلاتن" ونوّعت في استخدامها في عدد السطور الشعرية فنجدها مثلا في السطر الأول استخدمت ثلاث تفعيلات، أمّا السطر الثاني فاستخدمت فيه أربع تفعيلات، فجاءت هذه الأسطر مختلفة طولا وقصرا، وكل سطر منها ينتهي بحق النهاية الموسيقية المريحة، دون أن تتقيد بنظام ثابت أو بحرف روّي واحد، وإنّما استطاعت أن تراوح ين حروف الرّوي الثلاث التي استخدمتها في نهاية هذه السطور الثمانية [1].

ومن الواضح أن تقسيم التفعيلات في القصيدة خاضع إلى الحالة النفسية والشعورية التي تسيطر على الأبيات الشعرية فتأتي خاضعة لحركة الانفعال التي تبدأ بسيطة لتفعيلة واحدة لتبلغ دورتها في ثلاث تفعيلات وأكثر، ثم تهدأ الحركة ويخف التوتر النفسي فتعود تفعيلة واحدة [2].

وبالنسبة للبحور الشعرية في هذا الاتجاه فإنّه من خلال استقراءنا للنّصوص الشعرية العربية نجد أن هناك بحور تتلاءم مع موضوعات أكثر من غيرها مثل: الرثاء والمدح والفخر، والحماسة التي نجدها في بحور الكامل، الطويل، والوافر. فنجد موضوعات نابعة من الانفعالات الرقيقة تستعمل أبحرا مجزوءة مثل: المتدارك والمتقارب. فمثلا خالد أبو خالد في حديثه عن معاناة "لقصيدة شهرزاد" يستعمل البحر الكامل، ثم يلجأ إلى استعمال المتدارك والمتقارب في حديثه عن الانتصار، الذي حققه الوطن المحرّر، كما استعمل بحر الرجز في حديثه عن العرب وبحر الرمل حين يتحدث عن الأرض، ويغازلها أما في أيام الغناء والرقص والفرح يستعمل إيقاعات الأكان الشعبية [3]. ومن خلال التنويع في البحور الشعرية نلاحظ أن القصيدة تحمل غنى موسيقيا يحقق الشاعر من خلاله التوافق والانسجام بين مناخ القصيدة وأجواءها النفسية المتعددة بين إيقاعات نغمية إضافة إلى ذلك فإنّ الشاعر في كثير من الأحيان يستعمل بحرين في قصيدة واحدة، أي ينتقل من بحر إلى آخر مثلما نجده عند **أحمد دحبور** في قصيدته **على الجوع أن يفتح الباب:**

دَهَتْكَ... بَلْ فَتَى الجُوعُ يَأكُلُ

وَلَمْ يَبْقى بَابٌ للفِرَارِ

صِغَارِ عَلَى البَاب والجُوعُ يُغْرِي صِغَارِي [4]

---

(1) عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، مكتبة غريب الفجالة، ط4، ص 78.

(2) مصطفى بيطام، عن عمر بوقرورة، الغربة والحنين في الشعر العربي الحديث، ص 345.

(3) نزيه أبو نظال، جدل الشعر والثورة، ص 233.

(4) المرجع نفسه، ص 233.

والقراءة التفعيلية لهذه الأبيات كما يلي:

فعولن مفاعيلن مفعولن مفاعلن

فعولن مفاعيلن فعولن

فعولن فعولن فعولن فعولن

نلاحظ أن الشاعر هنا استعمل في السطر الأول والثاني البحر الكامل ثم انتقل مباشرة الى بحر المتقارب في السطر الثالث.

وبهذا اهتم الأدباء المحدثين بالموسيقى الشعرية ومدى تأثيرها في القصيدة الحديثة، إذ أنّهم توسعوا في هذا المجال واهتموا بقيمة البحور الشعرية، واهتموا كذلك بمدى أهميتها في خدمة المناخ النفسي للقصيدة عامة، واحساسات الشاعر خاصة والملاحظ أنّه ليس هناك قاعدة تحدد اختيار البحر المناسب للدلالة التي يحملها البيت، أو الحالة النسية للشاعر في شعره فبحور الشعر العربي صالحة للتعبير عن مواقف مختلفة وعن حالات نفسية عديدة، وهذا راجع إلى قدرات الشاعر الفنية واللّغوية على اختيار الألفاظ المناسبة للمعاني في كل قصيدة، دون الاهتمام بالبحر الملتزم، وبالتالي على الشاعر أن يحسن اختيار ألفاظ قصيدته، لأنّ موسيقى الشعر لا تحدّدها التفعيلة فقط وإنّما تحددها قدرة الشاعر على اختيار الكلمات الملائمة بما تحتويه من ايقاعات موسيقية وشحنات ذات دلالات تعبيرية.

فالقصيدة العربية الجديدة تمثل وحدة موسيقية منسجمة فعند قراءتها، نحس بالروح الشعري الذي يتدفق من خلال هذه الموسيقى وكمثال على ذلك نجد " صلاح عبد الصبور" في قصيدته " أغنية الحب" قائلا [1]: صَنَعْتُ مَركباً منَ الدُّخانِ والمَدادِ والوَرَقْ

رُبانُّها أمْهَرُ من قَادَ سفِيناً في خَضَمْ

وَفَوق قِمّةِ السَفِينةِ يَخْفِقُ العَلَمْ

وَجهُ حَبِيبِي خَيْمَةٌ من نُور

حَبَبْتُ اللَّيَالي بَاحثاً في جوفِهاَ عن لُؤْلُؤَةٍ

وَعُدْتُ في الجِرابِ بِضعة من المَحَارِ

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 99.

وَكَومةً منَ الحَصى وقَبْضةً منَ الجِمَارِ

وَمَا وَجَدْتُ لُؤْلُؤَةً

سَيِّدَتِي إِليكِ قَلْبِي، واغْفِرِي لِي... أبْيَض كاللُؤْلُؤَةِ

وَطَيِّبٌ كاللُؤْلُؤة

وَلاَمعٌ كاللُؤْلُؤة

هَدِيَة الفَقِيرِ

وَقَدْ تَرَيْنَهُ يُزيِنُ عُشَكِ الصَغِير

فهذه المقطوعة تمثل النمط الجديد من التشكيل الموسيقي للقصيدة بحيث عندما نقرأ الأسطر نحس بارتباط نغمي بين السطر والآخر.

وعلى هذا الأساس تحتفل القصيدة الجديدة بالتشكيل الموسيقي باعتبار أن الكيان الفني للشعر المعاصر قائم على هذا التشكيل الذي جعل من موسيقى الشعر ذبذبات تتحرك بها النفس لا مجموعة من الأصوات تروع الأذن [1]، وما من شك فإنّ الشعر الجديد ((كان تغييرا عروضيا واضحا في الشعر العربي وهو كونّه من مؤثرات الحضارة الأوروبية التي احتضنها العرب في العصر الحديث إلاّ أن شعراءنا وجدوه أكثر استجابة لنوازعهم الداخلية من النظام البيتي القديم)) [2]

ومن ثمة نستطيع أن نقول أنّ الرّومنسية تعتمد على الربط بين الانفعال والوزن المصاحب له وهي بذلك تلغي القيمة التركيبية للوزن، وتعتمد كل الاعتماد على القيمة الإيحائية المتوفرة في الموسيقى التعبيرية [3].

---

(1) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 100.

(2) شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر، ص 142-143.

(3) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 174.

الفصل الثاني

I- المستوى الصوتـــــــــي:

المستوى الصوتي هو الذي يتطرق فيه الدارس إلى ما في القصيدة من أصوات وإيقاع وتتمثل البنية الصوتية للقصيدة في العلاقة المتبادلة بين الأصوات المجهورة والمهموسة.

1- الإيقاع الداخلي:

هو النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر والناتج عن تكرار الأصوات والألفاظ.

أ- **الأصوات:** قسم الباحثون الصوت إلى قسمين صوامت وصوائت.

أ$_1$- **الأصوات الصامتة:** (Consonants) وتسمى بالحروف عند علماء العربية وتنقسم إلى مجهورة ومهموسة.

1-1-الأصوات المجهورة: يحدث الصوت المجهور حين يقترب الوتران الصوتيان من بعضهما البعض في أثناء مرور الهواء وفي أثناء النطق فيضيق الفراغ بينهما بحيث يسمح بمرور الهواء ولكن مع احداث اهتزازات وذبذبات سريعة منتظمة لهذه الأوتار، وفي هذه الحالة يحدث ما يسمى **بالجهر(Voicing)** فالصوت المجهور إذاً هو الذي تتذبذب فيه الأوتار الصوتية حال النطق به وهي: **أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ظ، ع، غ، ل، ق، م، ن، و، ي، ط** [1].

ويرى يوسف أبو العدوس أنّ الجهر سمة صوتية توحي بالقوة أو الرفض والتحدي والجهر يتناغم مع ارتفاع الصوت [2].

1-2- الأصوات المهموسة: " عندما يبتعد الوتران الصوتيان بعضهما عن بعض في أثناء مرور الهواء من الرئتين بحيث يسمحان له بالخروج دون أن يقابله أي اعتراض في طريقه، ومن ثمة لا يتذبذب الوتران الصوتيان وفي هذه الحالة يسمى الصوت **مهموس "Voiceless"** فالصوت المهموس هو الصوت الذي لا تتذبذب الأوتار الصوتية حين النطق به وهي: **ف، ح، خ، ت، ث، س، ش، ص، ك، هـ** [3].

---

(1) د جمال بشر، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 124 شارع نوبار، لاضو علي القاهرة دط. دت 2000م، ص 184.

(2) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق،دار الميسرة للنشر والتوزيع،ط1،الأردن 2007، ص 267.

(3) المرجع السابق، علم الأصوات، ص 185.

ويوسف أبو العدوس ينظر إليها على أنّها حركة خفيفة تتبع نطق الصوت المهموس والهمس يتناغم مع انخفاض الصوت وهدوئه [1]. ومن الأصوات المجهورة التي وظّفها سميح القاسم نجد:

الأصوات المجهورة	أ	ب	ج	د	ذ	ر	ز	ض	ظ
عددها	250	57	31	47	6	73	24	10	4

ع	غ	ل	ق	م	ن	و	ي	ط
44	18	131	40	71	120	84	189	13

نلاحظ طغيان الأصوات المجهورة على القصيدة التي بلغ عددها (1212) حرفا، فهي تعبر عن الحالة النفسية والانفعالية للشاعر، فالشاعر كان محكوما بظروفه، وبطبيعة العمل الثوري فشعر المقاومة يقتضي ذلك ومن جهة أخرى عبّر بتلك الأصوات المجهورة عن شعوره بالضياع والظلام والانتكاسة والموت البطيء، ورغبته بالفجر وتحقيق الصفاء والنقاء في الحياة لكن الواقع كان عكس ذلك ممّا ولّد لديه انفعالا حاداً وشديداً، فكانت الأصوات المجهورة هي الأنسب للتعبير عن الاضطراب النفسي الذي كان يعيشه سميح القاسم، كما أحدثت هذه الأصوات حركية انفعالية هي أشد وقعا في النفس وتأثيراً فجعل القارئ يتفاعل مع مضمون القصيدة.وبالمقابل نجد الأصوات المهموسة واردة بقلة وهي:

الأصوات المهموسة	ف	ح	خ	ت	ث	س	ش	ص	ك	ه
عددها	42	44	7	81	9	30	13	12	46	34

فقد استعملها الشاعر في تفاؤله بفجر جديد وحياة سعيدة وانتظار السلام والسكينة ويتجلى ذلك في قوله: ((حتى تلد الريح الغمام)) و ((الأم الرحيمة ماتزال تنجب))، ((الشمع))، ((الحمام))، ((سآتيك بطفلة))، ((ونسميها طلل))... فالشاعر هنا عبر هذه الصور في حالة هدوء فكانت الأصوات المهموسة هي المعبّرة عن خلجات نفسه، كما وظّفها في تأسفه ولحظات يأسه بعدم تحقيقه لطموحه وآماله وقد بلغ عددها 318 حرفا. لقد ولد التبادل بين أصوات الجهر والهمس انفعالا شديدا لدى الشاعر والذي يظهر جليا من قراءة القصيدة، كما أنّ تكرار الأصوات المجهورة يوحي بالحركة وهذا يتلاءم مع مقصود الشاعر الذي يطالب بحرية الشعب، هذا المزج ولد ايقاعاً صوتياً متنوعاً حيث

(1) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 266.

أنّ هذا الانفعال تطل تذبذب الأوتار الصوتية فجاءت أصوات الهمس للتخفيف من حدة هذا التوتر.

أ2- الأصوات الصائتة: يعرف كمال بشر الصوت الصائب على أنّه " الصوت المجهور الذي يحدث في أثناء النطق به أنْ يَمُرْ الهواء حراً طليقاً خلال الحلق والفم دون أن يقف في طريقه أي عائق أو حائل، أن يضيق مجرى الهواء ضيقاً من شأنه أن يحدث احتكاكا مسموعاً " [1].وعدد الأصوات الصائتة في اللغة العربية ستة وهي:

-**الفتحة القصيرة:** مثل: نَازِلاً، يَمْتَصُنِي، يَوْمَ، لَيْلَة، يَبِسَتْ...

-**الفتحة الطويلة: (الألف الممدودة)** مثل: صَارخاً، راكِعاً، ناديت.

-**الضمة القصيرة:** مثل: ضمدتُ، عرفتُ، أذكرُ، الحمامُ، الزاجلُ.

-**الضمة الطويلة: (الواو الممدودة)** مثل: جعلوها، باعوها، المشحون،...

-**الكسرة القصيرة:** مثل: أحرقِيني، نسِيتها، نحِيل،...

-**الكسرة الطويلة: (الياء الممدودة)** مثل: أضيء، أحضنيني، ستأتيـن،...

وعموما فإن الصوامت في القصيدة قد وردت متفاوتة فيما بينها كما أنّ ورودها كان مقترن بورود الصوائت فهي لازمة لها.

ب- التكرار:

والمقصود بالتكرار هو ((الإتيان بعناصر متماثلة في مواضيع مختلفة من العمل الفني والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره، فنجده في الموسيقى، كما نجده أساسا لنظرية القافية في الشعر، وسرّ نجاح الكثير من المحسنات البديعية)) [2].

((ويكون التكرار على مستوى الصيغة والتركيب، فعلى مستوى الصيغة يشمل تكرار الحروف، حروف الجرّ، أدوات الشرط والنداء، تكرار الضمير، تكرار الحكمة، أمّا على مستوى التركيب فيشمل تكرار الجملة وتكرار المقطع)) [3] فالتكرار مرتبط بتحديد التركيب الإيقاعي ويشترط في الكلمة المتكررة ضرورة ارتباطها بالسياق والكشف عن الدلالات الداخلية ويعد التكرار الركيزة الأساسية للحركة الإيقاعية، إذ اعتنى به الشعراء كثيرا في قصائدهم وسميح القاسم واحد من هؤلاء الشعراء وهذا ما نلمسه في قصيدته "تعالي لنرسم معا قوس قزح" إذ راح يتفنن في توظيف أنواع التكرار عكست لنا حالته النفسية ومدى

(1) د. عبد المعطي نمر موسى، الأصوات العربية المتحولة وعلاقاتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، دت، 2008م، ص 143.

(2) مجدي وهبة،معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان،بيروت ط2،1977،ص 115.

(3) مصطفى السعدي، البنيّات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، دط 2000، ص 147.

اصراره على توصيل مشاعره للمتلقي، كما أنّ للتكرار في شعره مزايا فنية وأسلوبية على مستوى التجربة بناء وصورة وموسيقى، حيث تتعدد وظائفه بين التوكيد والإيحاء وتركيب الصورة وبناء القصيدة وينبغي النظر إليه من الزاوية الموسيقية التي تحدث على مستوى الكلمات أو الأسطر، ومن الزاوية اللفظية حيث الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير على ما يقدمه التكرار من معنى ومن التكرار الذي استخدمه سميح القاسم نذكر:

1-التكرار الصوتي: وهو عبارة عن تكرير حرف يهيمن صوتيا في بنية المقطع أو القصيدة[1] فقد نوع الشاعر في هذه الأصوات من **"الباء"** و **"الراء"** و **"العين"** و **"اللام"** و **"الميم"** و **"التاء"** و **"السين"** و **"النون"**...

فحرف **الراء** هو صوت شديد مهجور يناسب الإيقاع الحماسي الشديد والقوي حيث ينطبق هذا الصوت مع الحالة الانفعالية للشاعر، واضطراب نفسيته فورد صوت الراء بكثرة في قصائده إذ كرره **73** مرة مثل: "صارخا"، "أحرقني"، "راكعا"، "أتطهر"...

كما نجد حرف اللام فهو صوت يخرج من طرف اللسان، سهل الجريان أثناء النطق فيعبر به الشاعر عن مناجاته وآلامه تكرر 131 مرة.

مثال: نازلاً كنت على سلَّم أحزان الْهزيمة

واغفر لِي نازلاً يمتَّصُني الْموت الْبطيء.

وكذا حرف الميم فهو صوت صامت مجهور شفوي تكرر 71 مرة.

مثل: الهزيمة، شمع، فمي،...

أمّا صوت الدال فقد تكرر 47 مرة مثال: زندي، القديمة، سجّدا...

فهو صوت انفجاري مجهور يتوقف برهة ثم ينفجر دفعة فساعده على ابراز انفعاله وتأثره، وحرصه على ايقاظ الحس القومي لأبناء عصره.

إن تكرار الحروف في القصيدة يكسبها إيقاعا ونغما موسيقيا يستشعر القارئ مما يجعله يتفاعل مع القصيدة [2].

---

(1) مصطفى السعدي، المرجع نفسه، ص 147.

(2) ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص 264.

2- التكرار اللفظي: أن تكرار اللفظة امتداد وتنامي للقصيدة في شكل ملحمي انفعالي متصاعد نتيجة تكرار العنصر الواحد إذ تمنح القصيدة قوة وصلابة نتيجة تزويد اللفظة المكررة، والتكرار في هذا المستوى أن يبدأ الشاعر بلفظة تكون إما اسماً وإمّا صفة ثم يكررها في البيت [1].

وقد وظّف الشاعر هذا النوع من التكرار في القصيدة من ذلك نجد كلمة "وحدي"، "الربيع"، "بكينا"، "عينيك" فنلاحظ أنّ هذه الألفاظ تكررت أكثر من مرة في القصيدة فتكرار لهذه الألفاظ أعطى للقصيدة نوعا من الموسيقى الداخلية والإصرار على قضيته .

3- تكرار الجمل (العبارة):

نجد هذا المستوى يعتمد على البنيات التي يتألف منها المستوى الأول والمستوى الثاني، ويعتمد التكرار في الشعر على تكرار العناصر من الأصغر إلى الأكبر كما يعتمد هذا المستوى على فكرتي الديمومة والامتداد، أمّا الامتداد فيكون عرضيا لا طولياً، وأمّا الدّيمومة فيكون حدّها البيت الصوتي وأقل من البيت الصوتي، كما أنّ تكرار لفظتين أو ثلاث في مجال افقي يكون لهما دور تنظيمي للإيقاع [2].

ومن أمثلة تكرار الجملة في القصيدة ما يلي:

نازلاً كنت، على سلّم أحزان الهزيمة.

نازلاً...يمتصني موت بطيء.

تمثل التكرار في السطر الأول في جملة "نازلاً كنت" أما التكرار في السطر الثاني فيظهر في جملة "نازلاً... يمتصني موت بطيء"، حيث عمد الشاعر إلى تكرارها عدة مرات في القصيدة.

ويظهر التكرار كذلك في قوله:

واغفري لي، نازلا يمتصني الموت البطيء

واغفري لي، صرختي للنّار في ذّل سجودي.

---

(1) ينظر عبد الرحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر والنشر والتوزيع، ط1، القاهرة 2003، ص 212.

(2) عبد الرحمان تبرماسين، المرجع السابق، ص 219.

نلاحظ أنّ التكرار تمثل في جملة "واغفري لي" وهو تكرار عمودي جاء في السطر الأول وتكرر في السطر الثاني.

ومن الجمل المكررة أيضاً في القصيدة نذكر قوله:

واستوى المارق والقديس إذ كررها الشاعر ثلاث مرات في القصيدة وفي قوله:

يوم ناديت من الشط البعيد.

يوم ضمدت حيبتي بقصيدة.

نلاحظ أن التكرار تمثل في جملة "يوم ناديت"

وكذلك قوله: الحمام الزاجل الناظر في الأقفاص يبكي.

الحمام الزاجل العائد في الأقفاص

..... يبكي.

فالتكرار هنا تمثل في جملة، "الحمام الزاجل".

كما عمد الشاعر أيضا إلى تكرار "المقاطع" وتمثل ذلك في قوله:

وستأتيني بطفلــة.

وتسميها "طلل".

وبديوان غزل !

حيث كرره الشاعر في وسط القصيدة وفي نهايتها.

وظف الشاعر التكرار بكل أشكاله من حرف وكلمة وجملة وكان لهذا التكرار دور في اثبات المعنى وتأكيده، وكذا منح القصيدة ايقاعاً موسيقياً يتناسب مع موضوع القصيدة إذ نجده يساهم في تماسك القصيدة ووحدة بنائها.

وعموما فقد كان للتكرار جانب مهم في تأكيد المعنى من جهة ومنح القصيدة نوعا من الموسيقى المنسجمة مع انفعالات الشاعر من جهة أخرى، كما جعل المتلقي يتفاعل مع القصيدة من البداية إلى النهاية.

2- الإيقاع الخارجي:

يقوم على الوزن والإيقاع والقوافي والروي، وهي التي تبنى عليها القصيدة فالشعر الحر لم يلتزم بوحدة البيت ولا بعدد تفعيلاته ,فهو يقوم على تعدد القوافي والأوزان، وكما يرى الدكتور عز الدين إسماعيل وهو المنادي بضرورة تطوير الشعر العربي أن أهم صعوبة واجهت الشعر المعاصر في تشكيل القصيدة هي كيف يجعل من القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة دون إلغاء الوزن والقافية فكان الحل هو تحطيم الوحدة الموسيقية للبيت وكان نظام التفعيلة هو الأنسب لطبيعة هذه اللغة والخروج من نظام البيت

أ-الوزن: ويقصد به مجموع التفعيلات التي يتشكل منها البيت وهي مختلفة في الشعر كما وكيفا ومن هذه الاختلافات تتشكل البحور وأجزاؤها التي تكون الوزن العام للقصيدة، فكل بحر يختلف عن الأخر، فالطويل يختلف عن الرمل من حيث عدد التفعيلات كما يختلف البسيط عن الكامل...الخ

وبتعبير آخر هي "تجزئة البيت بمقدار من التفعيلات لمعرفة البحر الذي وزن عليه البيت ويسمى أيضا بالتقطيع"

وفيما يخص قصيدة "تعالي لنرسم معا قوس قزح" فالشاعر اختار بحر "الرمل" الذي تقوم تفعيلاته على تكرار تفعيلة فاعلاتن ثلاث مرات مرات على النحو التالي: فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وقد تتخلل هذه التفعيلات زحافات وعلل.

تقطيع الأبيات الشعرية:

1-نَازلًا كنت على سلم أحزان

نَازلَنْ كُنْتُ عَلَ سْسُلَمِ اَحْزَانِ لْهَزِيمَة

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

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فاعلاتن

2-نازلا... يمتصّني موت بطيء

نَازِلَنْ يَمْتَصْصُنِي مَوْتُنْ بَطِيء

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلان

3-صارخا في وجه أحذافي القديمة

صَارِخَنْ فِي وَجْهِ أَحْذَافِي لْقَدِيمَة

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

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

4- أحرقني أحرقني....لأضيئ

أَحْرِقْنِـــي أَحْرِقْنِـــي لِأُضِيءْ

00/// 0/0/0/ 0/0/0/

فالاتن فالاتن فعلات

5- لم أكن وحدي

لَمْ أَكُنْ وَحْدِي

0/ 0/0//0/

فاعلاتن فا

6- ووحدي كنت في العتمة وحدي

وَوَحْدِي كُنْتُ فِلْعَتْمَة وَحْدِي

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

علاتن فاعلاتن فعلاتن

7- راكعا.. أبكي، أصلي، أتطّهر

رَاكِعًا أَبْكِي أُصْلَلِي أَتَطَهْهَرْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

8- جبهتي قطعة شمع فوق زندي

جَبْهَتِي قِطْعَةُ شَمْعِنْ فَوْقَ زَنِدِي

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

فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

9- وفمي....ناي مكسر

وَفَمِي....نَايُنْ مُكَسْسَرْ

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

فعلاتن فاعلاتن

10-كان صدري ردهة

كَانَ صَدْرِي رَدْهَتُنْ

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

فاعلاتن فاعلا

11- كانت ملايين مئة

كَانَتْ مَلَايِيْنَ مَئْه

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

تن فاعلاتن فعلا

12- سجدا في ردهتي

سُجْجَدَنْ فِيْ رَدْهَتِيْ

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

فاعلاتن فاعلا

13- كانت عيونا مطفأة

كَأْنَتْ عُيُوْنُنْ مُطْفَأَةْ

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

تن فاعلاتن فاعلا

14- واستوى المارق والقديس

وَسْتَوَ لْمَأْرِقُ وَلْقِدْدِيْسُ

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

فاعلاتن فعلاتن فاع

15-في الجرح الجديد

فِلْجُرْحِ لْجَدِيْدْ

00//0/ 0/0/

لاتن فاعلات

16- واستوى المارق والقديس

وَسْتَوَ لْمَأْرِقُ وَلْقِدْدِيْسُ

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

فاعـلاتـــن فعلاتن فاع

17- في العارالجديد

فِلْعَأْ رِ لْجَدِيْدْ

00//0/ 0/0/

لاتن فاعلات

18- واستوى المارق والقديس

وَسْتَوَ لْمَأْرِقُ وَلْقِدْدِيْسُ

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

فاعلاتن فعلاتن فاع

19- يا أرض...فميدي

يَاْ أَرْضُ فَمِيْدِيْ

0/0// / 0/0/

لاتن فعلاتن

20- واغفري لي ,نازلا يمتصني موت بطئ

وَغْفِرْلِيْ نَاْزِلَنْ يَمْتَصْصُنِيْ مَوْتُ لْبَطِئْ

00//0/ 0/0//0/ /0//0/0/0/0/

فالاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

21- واغفر لي صرختي للنار في ذل سجودي

وَ غْفِرْ لِيْ صَرْخَتِيْ لِنْنَاْرِ فِيْ ذِلْلِ سُجُوْدِيْ

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

فالاتن فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

22- أحرقني أحرقني ....لأضيئ

أَحْرِقْنِيْ أَحْرِقْنِيْ لِأُضِيْءْ

00///0/0/0/0/0/0/0/

فالاتن فالاتن فعلات

23-نازلا كنت

نَاْزِلَنْ كُنْتُ

/0/0//0/

فاعلاتن ف

24–و كان الحزن مرساتي الوحيدة

وَكَاْنَ لْحُزْنُ مَرْسَاْ تِلْوَحِيْدَةْ

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

علاتن فاعلاتن فاعلاتن

25– يوم ناديت من الشط البعيد

يَوْمَ نَاْدَيْتَ مِنَ شْشَطِ لْبَعِيْدْ

00//0/ /0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلات فاعلات

26–يوم ضمدت جبيني بقصيدة

يَوْمَ ضَمْمَدْتُ جَبِيْنِيْ بِقَصِيْدَةَ

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

فاعلاتن فعلاتن فعلاتن

27–عن مزاميري و أسواق العبيد

عَنْ مَزَاْمِيْرِيْ وَ أَسْوَاْقِل ْعَبِيْدْ

00//0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلات

28– من تكونين؟

مَنْ تَكُوْنِيْنَ

/0/0//0/

فاعلاتن ف

29–أأختا نسيتها

أَأُخْتَنْ نَسِيَتْهَاْ

0/0/// 0/0//

علاتن فعلاتن

30– ليلة الهجرة، أمي، في السرير

لَيْلَةَ لْهِجْرَةِ أُمْمِيْ فِسْسَرِيْرْ

00//0/ 0/0/// 0/0//0/

فاعلاتن فعلاتن فاعلات

31– ثم باعوها لريح، حملتها

ثُمْمَ بَاْعُوْهَاْ لِرِيْحِنْ حَمَلَتْهَاْ

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

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن

32–عبر باب الليل ... للمنفى الكبير؟

عَبْرَ بَاْبِ لْلَيْلِ لِلْمَنْف لْكَبِيْرِيْ

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

فاعلاتــن فاعلاتن فاعلاتــن

II-المستوى التركيبي:

يعتمد النّص الشعري مثل باقي نصوص اللغة على مجموعة من الجمل المتنوعة بين الفعلية والإسمية بمختلف أنواعها وغالبا ما تطرأ على هذه الأخيرة تغيرات عديدة يتكفل بتحديدها علم النحو والأسلوبية ومن بين الدراسات التي تولي اهتماما خاصاً بهذا الجانب نجد المستوى التركيبي الذي يهتم بالجملة وطبيعتها وتركيبها ضمن مجالها النحوي [1].

1-المستوى النحوي:

أ- **الأفعال:** الفعل ((هو لفظ يدل على حدث مقترن بزمن والزمن يعني التطور والتغيير والتجديد ولا تزيد أحرف الفعل عن ستة مثال ذلك خرج استخرج، استغفر...إلخ والفعل ثلاث أقسام: الماضي، المضارع والأمر)) [2].

وقد تنوعت الأفعال في القصيدة بين الماضي والمضارع والأمر وجاءت بنسب متفاوتة حيث تكرر الفعل الماضي 18 مرة وتكرر الفعل المضارع 25 مرة، أمّا فعل الأمر فقد جاء بنسبة ضئيلة مقارنة بالأفعال الماضية والمضارعة فتكرر 4 مرات في القصيدة، ومن أمثلة الأفعال الماضية: **ناديت، راكعا، صمدت، نسيتها، باعوها**،...إلخ.

أمّا الفعل المضارع فنجد من أمثلته: **يمتصني، أحرقيني، أضيء، أبكي، أتطهر، أشرب**،...إلخ.

أمّا الأمر فنجد: فميدي، إبك، احضنيني، ارفعي،...إلخ.

فدلالة الأفعال الماضية تكمن في الثبات لأنها تدل على أحداث وقعت في الزمن الماضي فهي ثابتة.

أمّا الفعل المضارع فهو يدل على الزمن الحاضر والمستقبل أي على استمرارية الحدث وظفها الشاعر للتعبير عن آماله وأحلامه التي يطمح إلى تحقيقها وأفعال الأمر لم يوظفها بكثرة لعدم حاجته لها لأنّه لم يكن في مقام طلب وإنّما في مقام الترجي والتمنّي.

---

(1) ينظر: نور الدين السّد، الأسلوبية والخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، دت، ص 189.

(2) إياد عبد المجيد ابراهيم، في النحو العربي، دروس وتطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002م، ص 14.

ب- الأسماء: لفظ يدل على معنى في نفسه غير مقترن بزمن محمل [1].

ب$_1$- إسم الفاعل: يدل على ما وقع منه الفعل أو من قام به على معنى الحدوث ويضاع من الفعل المبني للمعلوم من الثلاثي على وزن فاعل نحو كاتب، قارئ ومن غير الثلاثي على وزن مضارعه بإبدال حرف المضارعة ميما مضمومة وكسر ما قبل الآخر نحو: أكرم، يكرم، مكرم[2].

وفي قصيدة "تعالي لنرسم معاً قوس قزح نجد: نازلا، صارخا، راكعا، المارق.

ب$_2$-الصفة المشبهة: هي اسم يصاغ من الفعل اللازم ليدل على ثبات صفة لصاحبها ثبوتا عاملا ودائما [3]، وفي هذه القصيدة نجد: قديمة، هزيمة، مكسّر. وقد ساهمت في اعطاء القصيدة موسيقى داخلية.

الجمـلـــــــة:

هي البناء اللغوي الذي يكتفي بذاته وتكون عناصره المكوّنة مرتبطة ترابطا مباشرا أو غير مباشر بالنسبة إلى المسند والمسند إليه هو المقطع الذي يشكل الركيزة الأساسية للقول [4].

تنقسم الجملة بحسب الاسم والفعل إلى اسمية وفعلية وبحسب الخبر والإنشاء إلى خبرية وإنشائية.

1- **الجملة الإسمية:** هي جملة تبتدأ باسم ويليها الاسم أو الفعل أو الحرف ففيها المسند إليه أولا ثم المسند نحوك المجتهدون قادمون [5].

وسميح القاسم في قصيدته نوع بين الجمل ومن الجمل الإسمية نذكر قولهُ :

- نازلا... كنت على سلّم أحزان الهزيمة.
- صارخا في وجه أحزاني القديمة.
- جبهتي قطعة شمع فوق زندي.

---

(1) صالح بلعيد، النحو والصرف، دراسة وصفية تطبيقية في المفردات، السنة الأولى جامعي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2003م، ص 46.

(2) إيمان بقاعي، معجم الأسماء، دار المدار الإسلامي، لبنان، ط$_1$، 2003، ص 230.

(3) أيمن أمين عبد الغاني، النحو الكافي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط$_2$، 2007، ص 441.

(4) عبد الراجحي، التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط$_1$، 2004، ص 90.

(5) محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،ط$_1$ 2000، ص135.

- وفمي ناي مكسر.
- واستوى المارق والقديس.

والملاحظ أنّ توظيف الشاعر للجمل الإسمية قليل بالنسبة للجمل الفعلية.

2-الجملة الفعلية: "هي التي تبدأ أصالة بالفعل وتتركب من مفرد بين نحو، جاء خالد. وقد أسند المجيء لخالد" [1].

"وهي تتألف إمّا من فعل مبني للمعلوم أو فعل مبني للمجهول وفاعل ونائب فاعل ومفعول به أو أكثر" [2].

ومن الجمل الفعلية الواردة في قصيدتنا هذه:

- واغفري لي، نازلاً يمتصني موت بطيء.
- أغمضي عينيك من عار الهزيمة.
- ودعينّي أشري الدّمع دعيني.
- يبّست حنجرتي ريح الهزيمة.
- وتحدّثنا عن الغربة والسجن الكبير.
- وستأتين بطفلة ونسمّيها "طلل".

وقد أكثر الشاعر من استخدام الجمل الفعلية وذلك بشكل لافت للانتباه نظرا لطبيعة الموضوع الذي يتناوله والمتّسم بالحركية إذ بلغ عددها نحو 52 جملة فعلية.

3-شبه الجملة: هي "التي تبتدئ بجار ومجرور أو ظرف وهي ليست بالمعنى الذي تفيده الجملة وتسمى شبه جملة لأنّها لا ترتقي إلى مستوى الجملة، والجار والمجرور لا يؤدي فائدة في غياب الأفعال أو مشتقاتها [3]"، ومن شبه الجمل الواردة في القصيدة نذكر:

- في الجرح الجديد.
- في العار الجديد.
- بين أحراج الجبل.
- وعلى أنقاض أبراج الحمام.

---

(1) محمود مطرجي، في النحو وتطبيقاته، ص 135.

(2) إيمان بقاعي، معجم الأفعال، دار المدار الإسلامي، بيروت، ط1، 2003، ص 166.

(3) صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة، الجزائر، د.ط، 2004، ص 29.

- على جدران سجني.
- في وهمي.

وقد وظفها 11 مرة للدلالة على الظروف الزمانية والمكانية.

- **الجملة الندائية:** تكون مسبوقة بأداة نداء أو في بعض الأحيان تحذف ويأتي بعدها المنادى منصوبا كقوله: "يا أرض فميـدي"
- **الجملة الاستفهامية:** ((وهي التي تكون مصدّرة بأدوات الاستفهام سواءً حرفية أو إسمية وهي جملة طلبيّة)) [1].

ونجد في القصيدة قوله:

من تكونين؟

فتلقتها يدايا؟

لم يستعن الشاعر بهذا النوع لعدم حاجته إليه.

- **الحـــروف:** ((الحرف كلمة تدل على معنى في غيرها ودلالة خالية من الزمن، والحرف لا يقبل شيئا من علامات الاسم ولا شيئا من علامات الفعل، ولا يدّل على معنى في نفسه وإنّما تكون دلالته على معناً في غيره بعد أن يكون في جملة)) [2].

1-حروف الجر: وهي تقوم بجر معنى الفعل قبلها إلى الاسم بعدها أو تضيف معاني الأفعال قبلها إلى الأسماء بعدها، فهي توصل المعنى بين الفعل والاسم المجرور، حيث لا يستطيع العامل إيصال آثاره على ذلك الاسم إلاّ بمعونة حرف الجرّ مثل: "كتبت بالقلم" [3].

ومن حروف الجرّ التي استعملها الشاعر في قصيدته نذكر: **"في"، "من"، "عن"، "اللاّم"، "الباء"، "على"**.

فنجد الحرف **"في"** تكرّر 15 مرة ومن أمثلته ما يلي:

- نازلاً كنت: على سلّم أحزان الهزيمة.
- صارخا في وجه أحزاني القديمة.
- ووحدي كنت، في العتمة وحدي.

أمّا الحرف **"من"** فقد تكرر 7 مرات ومن أمثلته نجد:

---

(1) ينظر عبد الراجحي، التطبيق النحوي، ص 346.

(2) محمد أسعد النادري، نحو اللغة العربية، كتاب في قواعد النحو والصرف مفصّلة وموثقة، مؤيدة بالشواهد والأمثلة، المكتبة العصرية بيروت، د.ط، 2007، ص 17.

(3) شمس الدين أحمد ن سليمان، أسرار النحو، تح، أحمد حسن حامد دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، نابلس، ط2، 2002، ص 270.

- يوم ناديت من الشطِّ البعيد.
- أغمضي عينيك من عارِ الهزيمة.

أمّا حرف **"اللام"** فقد تكرر 8 مرات ومن أمثلته نجد:

- عن أغانيها لفجر في الزمن.
- واغفري لي صرختي للنّار في ذل سجودي.

أمّا الحرف **"عن"** فقد تكرر 5 مرات ومن أمثلته نجد:

- وانحسار الليل عن وجه الوطن.
- وتحدّثنا عن الكوخ الصغير.

في حين تكرر الحرف **"على"** أربعة (04) مرات، وحرف **"الباء"** تكرر مرة واحدة.

كان لحروف الجرّ هذه دورا مهما في ترابط القصيدة وانسجامها فهي تعمل على إيصال المعنى ين الفعل والاسم وبمعنى المصاحبة والتعليل.

2-حروف العطف: حروف العطف تسعة وهي، الواو لمطلق الجمع، والفاء للترتيب، مع للتعقيب، وثم للترتيب مع التراخي وأو للشك أو التخيير، وأم لطلب التعيين، ولا للنفي، وبل للإضراب، ولكن للاستدراك، وحتى للغاية [1].

نوّع الشاعر حروف العطف في القصيدة إلاّ أنّه استعمل حرف **الواو** بصورة كبيرة حيث تكرر هذا الأخير 43مرة ومن الأمثلة نذكر:

- وسآتيك بطفلة.
- ونسمّيها "طلل".
- وسآتيك بدوري وفلّه.
- وبديوان غزل.

ويعود استعمال الشاعر لحرف **"الواو"** بهذه الصورة الكبيرة لِمَالَهُ من دور في تجنب التكرار، وجعل النّص متماسكا ومترابطا بين عناصره وأجزائه، أمّا عن الفاء فقد تكرر عدّة مرات.

- فتلقتها يدايا؟
- فأنا أكتب شعري بشظيه.

أمّا عن الحرف **"ثم"** فقد وظّفه 3 مرات، والحرف **"حتى"** وظّفه مرة واحدة.

ومن الحروف الموظّفة في القصيدة أيضا نجد "حروف الجزم" في مثل قوله:

- لم أكن وحدي.

---

(1) علي الجازم ومصطفى أمين، النحو الواضح في قواعد اللغة العربية، ص 362.

كما نجده وظّف "حروف النفي" في مثل قوله:

- وكأنّا ما افترقنا.
- وكأنّا ما احترقنا.

فهذه الحوف تجعل من النّص بنية متماسكة مترابطة.

- **التقـــــديم والتأخيـــــــر:**

التأخير من الاصلاحات البلاغية ومعناه تركيب الكلام شعرا او نثرا بطريقة يتوخى منها هدف بياني معين، يتحقق بتأخير كلمة أو جملة أو معنى في سياق معين، وهو بهذا يقابل التقديم الذي يقيد دلالة معاكسة ويتوخى هدفا بلاغيا يتحقق في تقديم كلمة أو جملة في تركيب أدبّي [1].

وظّف الشاعر التقديم والتأخير في القصيدة نجد من ذلك تقديم خبر كان على اسمها في قوله: نازلاً كنت على سلّم أحزان الهزيمة.

حيث قدم خبر كان "نازلاً" على اسمها 'التاء"

كذلك نجد تقديم الظّرف على الفعل في قوله: ((يوم ناديت من الشط البعيد)).

إذ قدّم ظّرف الزمان (يوم) على الفعل (ناديت)

كما نجد أيضا تقديم ظرف زمان (مفعول به) على الفعل في قوله نسيتها ليلة الهجرة، أمّي، في السرير.

حيث قدم المفعول به (ليلة) والمضاف إليه (الهجرة) على الفاعل أمّي ومن مظاهر التقديم والتأخير الواردة في القصيدة نجد كذلك قوله: يبَّست حنجرتي ريح الهزيمة.

حيث قدم المفعول به (حنجرتي) على الفاعل (ريح الهزيمة).

وقد كان للتقديم والتأخير في القصيدة دور في تقوية المعنى وصدق العبارة وجمال التعبير.

---

(1) ينظر: علي أبو القاسم عون، بلاغة التقديم والتأخير في القرآن الكريم، ج1، دار المدار الاسلامية، ط1، لبنان 2003، ص 47.

III- المستوى البلاغي:

إذا نظرنا إلى القصيدة من حيث المستوى البلاغي نجدها حافلة بالبيان والبديع.

أ- **علم البيان:** هو اسم جامع لكل شيء، وهو علم يعرف به ايزاء المعنى، وعليه فالبيان هو علم يبحث في كيفية تأدية المعنى الواحد بطرق تختلف في وضوح دلالتها، وتختلف في صورها وأشكالها وما تتصف به من إبداع وجمال أو قبح [1].

1-الاستعارة: الاستعارة من المجاز اللغوي، وهي تشبيه حذف أحد ظرفيه فعلاقتها المشابهة وهي قسمان.

1-1- تصريحية: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به [2].

1-2- مكنيّـــــة: وهي ما حذف فيها المشبه به ورمز له بشيء من لوازمها [3]، وقصيدة تعالي لنرسم معا قوس قزح استمدت مجموعة من الاستعارات نذكر منها قوله: ((يمتصنّي موت بطيء)) فهي استعارة مكنية إنحذف المشبه به وهو الإنسان واشار إليه بأحد لوازمه وهو الفعل يمتص.

((صارخا في وجه أحزاني القديمة)) هي استعارة تصريحية حيث صرحنا بالمشبه (الأحزان) وحذف المشبه، فالأحزان ليس لها وجه.

((غير باب الليل)) فهي استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو المنزل وأشار إليه بأحد لوازمه وهو الباب.

وكذا قوله ((تلد الريح الغمام)) استعارة مكنية حيث حذف المشبه به وهو الانسان (المرأة) وأشار إليه بأحد لوازمه وهي الولادة.

فتوظيف الشاعر للاستعارات بكثرة في القصيدة جعل الأشياء المعنوية حيّة، فحملت بذلك دلالات ومعانٍ واسعة، فالاستعارة هي روح الشعر إذ تزيد المعنى تشخيصا وقوة كما أنّها ذات ايحاءات بعيدة.

2- الكنايـــة: تعرف الكناية بأنّها **"**لفظ أطلق واريد به لازم معناه مع جواز إرادة ذلك المعنى، وتنقسم الكناية باعتبار المكنى عنه إلى ثلاث أقسام فإنّ المكنّى عنه قد يكون صفة وقد يكون موصوف وقد يكون نسبة**"** [4].

---

(1) عاطف فضل، مبادئ البلاغة العربية، دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، الأردن 2006،ص 38.

(2) عبد العاطي شلبي، البلاغة الميسرة، دار النهضة للنشر والتوزيع، القاهرة 2001، ص 21.

(3) المرجع نفسه، ص 21.

(4) علي الجازم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان المعاني، البديع، المكتبة العلمية، بيروت، ط1، 2002، ص 115-116.

ومن الكنايات الواردة في القصيدة نجد قوله:

((جبهتي قطعة شمع فوق زندي)).

كناية عن الضياء.

وأيضا: ((أشرب الدمع)).

كناية عن كثرة البكاء.

وقوله ((انكسارات العرب)).

كناية عن الضعف.

((ويبّست حنجرتي ريح الهزيمة))، كناية عن اليأس وهذه الكنايات تتضمن ايحاءات كثيرة عن طريق التطيع بدل التصريح فساهمت بذلك في توضيح المعنى.

3- **التشبيه:** هو "أسلوب يدل على مشاركة أمر لأمر آخر في صفة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة وللتشبيه أربعة أركان هي: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه" [1].

والتشبيه الوارد في القصيدة قوله: ((وفمي ناي مكسر)).

تشبيه بليغ حيث شبه الفم بالناي المكسر وحذف أداة التشبيه ووجه الشبه ((وبكينا مثل طفلين غريبين)).

تشبيه إذ شبه بكاءهما ببكاء الطفلين الغريبين. إذ يحسان بالغربة وعدم الانتماء رغم وجودهما في وطنّهما.

فاستخدام الشاعر للتشبيه قليل بالمقارنة مع الاستعارة والكناية، فالشعراء القدامى اعتمدوا على التشبيه أمّا المعاصرون فقد اعتمدوا على الاستعارة فكما تزيد الاستعارة في ايضاح المعنى ومتانته يهم التشبيه أيضا في إعطاء القصيدة جمالاً ويبرز المعنى ويقويه.

ب-**علم البديع:** يعرف علم البديع بأنّه: ((علم يُعرف به وجوه تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال ووضوح الدلالة)) [2] .

وتنقسم المحسنات البديعية إلى معنوية ولفظية.

ومن المحسنات البديعية الواردة في القصيدة نجد:

1-**السجع:** وهو "أن تتفق الفاصلتين أو الفواصل في الحروف الأخيرة وقد يكون في أكثر من

---

(1) عاطف فضل مبادئ البلاغة العربية، ص 41.

(2) علي المعتال الصعيدي، بغية الإيضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة، في علم البديع، ج4، مكتبة الآداب، القاهرة، ط9، 2003، ص 03.

حرف، ويمكن أن يكون هذا الاتفاق في الحروف أو في الأوزان أو فيهما معاً، ويكون في الشعر ولكنّه في النثر أكثر [1].

وقد استعمله الشاعر في قصيدته ومن أمثلة ذلك:

(أبكي، أصلي)، (اغفري، صرختي، سجودي)، (التقينا، افترقنا، احترقنا)، (وهمي، أبكي، أغني)، (سبيّه، ثنيّه، شصيّه)، (قرار، نتار)، (غضب، عرب).

2- **الجناس:** وهو "من المحسنات البديعية اللفظية ويقصد به تشابه اللفظين في النطق واختلافهما في المعنى وهو نوعان، جناس تام إذا اتفق فيه اللفظان في أربعة أمور: نوع الحرف، شكله، عدده، ترتيبه. وجناس غير تام وهو ما اتفق فيه اللفظان في واحد من الأمور الأربعة" [2].

فقد استعمله الشاعر بقلة في القصيدة وجاء ذلك في قوله:

(الحمام، الغمام).

3- **الطباق:** وهو "أن يجمع بين متضادتين أي معنيين متقابلين في الجملة كما يسمى أيضا المطابقة أو التضاد وهو نوعان: طباق ايجابي، وطباق سلبي" [3].

ومن الأمثلة الواردة في القصيدة نذكر المارق ≠ القديس.

التقينا ≠ افترقنا، لم أكن وحدي ≠ ووحدي كنت.

نلاحظ أن القصيدة فقيرة من حيث المحسنات البديعية فالشاعر لم يوظف المحسن البديعي بكثرة وما ورد منه جاء عفويا ولعل هذا راجع إلى اختيارات الشاعر وقد يرجع إلى كون المقام ليس مقام الاهتمام بجمالية النّص ومحسناته ومع هذا فقد أعطت المحسنات البديعية الموظفة في القصيدة نغما موسيقيا وأكسبت المعاني رقّة وجمالاً.

- **الحقول الدلالية:** الحقل الدلالي هو مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع عادة تحت لفظ عام يجمعها مثال ذلك: كلمات الألوان في اللغة العربية فهي تقع تحت المصطلح العام ، وضمّ ألفاظ مثل: أزرق، أحمر، أصفر، أخضر...إلخ.

---

(1) ينظر أحمد محمد المصري، رؤى في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية كمباحث علم البديع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2008، ص 174.

(2) ينظر مصطفى الجازم، مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان، المعاني، البديع، ص 243.

(3) ينظر مختار عطيّة: علم البديع والدلالة، الإعتراض في شعر البحتري، دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د. ط، 2004، ص 43.

وعرفه **أولمان** بقوله: (هو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبر عن مجال معيّن من الخبرة..) [1].

تضمنت قصيدة تعالي لنرسم معا قوس قزح عدّة حقول دلالية وأهم هذه الحقول نجملها فيما يلي:

- **حقل الفاعلية:** وهو عارة عن حقل حركي يظهر من خلال سعي الأشخاص الفاعلة ضمن الضمائر وتبرز في هذا الحقل حركة المتكلم (الذات) مثل: نازلا، صارخا، أحرقني، راكعا، أبكي، أصلي، أتطهر، فمي، جبهتي، صدري، اغفري لي، يمتصني،...إلخ، ثم تنتقل حركية المتكلم إلى الغائب في قوله: نسيتها، باعوها، حملتها، فتلقتها،...إلخ، ثم انتقل إلى ضمير المخاطب في قوله: أغمضي، ابكي، احضنيني، دعيني.

  ثم انتقل إلى ضمير المتكلم الجمع في قوله: التقينا، افترقنا، احترقنا، تحدثنا، أغانينا، ثم عاد بحركة ذكيّة إلى ضميري المتكلم والمخاطب وتعتبر حركة المتكلم هي الحركة المسيطرة على القصيدة باعتبار أنّ هذه القصيدة هي انعكاس لنفسية الشاعر ولهذا نجد السيطرة للذات على حساب المتكلم (الجمع) والمخاطب والغائب.
- **حقل الحزن:** وينفتح هذا الحقل مبدئيا بعتبته "نازلا كنت على سلم أحزان الهزيمة" الذي له أثره وعمقه الدلالي في باقي القصيدة، وحقل الحزن تكرر بمعناه أكثر من مرة فنجد: الحزن، أبكي، الجرح، الليل، الظلام، الدمع، الموت...
- **حقل المكان (الطبيعة):** وحقل المكان تكرر في القصيدة بـ: الجبل، أحراج، وطن، أرض، منفى، أسواق، سجن، كوخ، غيمة، أرض، حجرية، الغمام، الحمام، بذرة، الأفق، جدران، واد، قوس قزح...
- **حقل الزمن:** تكرر حقل الزمن في القصيدة بمعاني: عشرين عام، الزمن، الفجر، الليل...
- **حقل الضعف:** تكرر في القصيدة بـ: الهزيمة، انكسار، الأقفاص، السجن، البكاء...إلخ.

---

(1) أحمد مختار علم، علم الدلالة، عالم الكتب، ط1، القاهرة، ط5، 1998، ص 79.

ملحق

سميح القاسم

تعالي لنرسم معا قوس قزح

نازلاً كنتُ على سُلم أحزان الهزيمة
نازلاً.. يمتصُنِي موتٌ بطيء
صارخاً في وجه أحزانِي القديمة:
أحرقيني ! أحرقيني.. لأضيء !
لم أكُن وحدي.
ووحدي كنتُ، في العتمة وحدي
راكعا.. أبكي، أصلي، أتطهر
جبهتي قطعة شمع فوق زندي.
وفمي.. ناي مكسر..
كان صدري ردهة
كانت ملايين مئة
سُجّداً في ردهتي..
كانت عيوناً مطفأة !
واستوى المارق والقديسُ
في الجرح الجديد
واستوى المارق والقديسُ
في العار الجديد
واستوى المارق والقديسُ
يا أرض.. فميدي
واغفري لي، نازلاً يمتصني الموت البطيء
واغفري لي صرختي للنار في ذل سجودي:
أحرقيني.. أحرقيني لأضيء
.....
نازلاً كنتُ،
وكان الحزنُ مرساتي الوحيدة
يومَ ناديت من الشط البعيد

يوم ضمدت جبيني بقصيدة
عن مزامير وأسواق العيد
من تكونين؟
أأختاً نسيتها
ليلة الهجرة، أمي، في السرير
ثم باعوها لريح، حملتها
عبر باب الليل.. للمنفى الكبير؟
من تكونين؟
أجيبيني.. أجيبي !
أي أخت، بين آلاف السبايا
عرفت وجهي، ونادت: يا حبيبي !

فتلقتها يدايا؟

أغمضي عينيك من عار الهزيمة

أغمضي عينيك.. وابكي، واحضنيني

ودعيني أشرب الدمع.. دعيني

يَبَّسَتْ حنجرتي ريحُ الهزيمة

وكأنا منذ عشرين التقينا

وكأنا ما افترقنا

وكأنا ما احترقنا

شبك الحب يديه بيدينا..

وتحدثنا عن الغربة والسجن الكبير

عن أغانينا لفجر في الزمن

وانحسار الليل عن وجه الوطن

وتحدثنا عن الكوخ الصغير

بين أحراج الجبل..

.....

وستأتينّي بطفلة

ونسميها ((طلل))

وستأتيني بدوري وفلة

وبديوان غزل !

.....

قلت لي –أذكر–:

من أي قرار

صوتك المشحون حزناً وغضبْ

قلتُ يا حبي، من زحف التتار

وانكسارات العرب !

قلت لي: في أي أرض حجريّةْ

بَذَرَتْكَ الريحُ من عشرين عام

قلت: في ظل دواليك السبيه

وعلى أنقاض أبراج الحمام !

قلتِ: في صوتك نار وثنية

قلتُ: حتى تلد الريح الغمام

جعلوا جرحي دواةً، ولذا،

فأنا أكتبُ شعري بشظيه

وأغني للسلام !

وبكينا

مثل طفلين غريبين، بكينا

الحمامُ الزاجلُ الناظر في الأقفاص، يبكي..

والحمام العائد في الأقفاص

... يبكيَ

ارفعي عينيك !

أحزان الهزيمة

خاتمة

خاتمـــــــــــــــــة:

مرّ الشعر العربي الحديث في تطوره بمراحل سارت في خطٍ موازٍ للتطور العقلي عند الشعراء العرب وهي المرحلة الحديثة التي تتضمن دراسة تحليلية لملامح التجديد في شعر التفعيلية شكلا ومضمونا وبهذا يمكننا أن نستخلص جملة من النتائج أهمها:

- إن الشعر العربي عرف عدّة مراحل من التجديد
- تجاوز الشعراء اللغة الكلاسيكية إلى اللغة إيحائية تتماشى والواقع.
- قاربوا ين لغة الشعر ولغة الحياة اليومية.
- بفضل تخلي الشعر الحرّ على وحدة البحر تلاشت وحدة البيت ووحدة القافية، ووحدة المعنى وظهرت الوحدة القائمة عل النمو العفوي للقصيدة، وتسلسل المعنى الواحد في عدد كير من الأبيات.
- التحرر من شطري البيت والاعتماد على سطر واحد.
- اللجوء من حيث الصورة الشعرية إلى الرمز والأسطورة.
- نلاحظ أنّ الشعر الحر أصبح ينظر لظاهرة التكرار ميزة بعدما كان ينظر إليها على أنّها عيب في الشعر التقليدي.

ومن خلال دراستنا لقصيدة تعالي لنرسم معا قوس قزح لسميح القاسم، وجدناها تحمل مغزى انسانيا هادفا وتندرج تحتها مضامين فرعية تعكس الحالة النفسية والشعورية للشاعر وهي غنية بالظواهر الأسلوبية حيث استعمل فيها الشاعر ألفاظا وتراكيب ذات ايحاءات جديدة فلم يكن فيها مقلدا بقدر ما كان مجددا ممّا أعطى للقصيدة بعداً ومعنى خاصاً وقد كانت هذه الألفاظ مناسبة للموضوع فوظّف لغة بسيطة ولكنّها ذات أفكار بعيدة المنال وحررها من الزخارف اللفظية.

ومن الجانب الصوتي لاحظنا انسجام الألفاظ وتألفها ممّا أنتج ايقاعا موسيقيا مميزا متمثلا في: التنويع بين الحروف والأصوات إذ مزج بين الأصوات المهموسة والمهجورة التي أضفت على القصيدة إيقاعا خاصاً وتناغما في الأصوات.

- عمد الشاعر إلى التنويع في القافية وحروف الروي والتدوير فلم يلجأ إلى القوالب الجاهزة المعروفة وإنّما جدد في القصيدة على مستوى الشكل والمضمون وربط بينهما وبين حالته النفسية والشعورية بالإضافة إلى مظاهر أسلوبية أخرى تتجلى في التكرار الصوتي واللفظي والتركيبي الذي لعب دورا كبيرا في إحداث نغم موسيقي للقصيدة.
- لم ينطلق الشاعر سميح القاسم من فراغ وإنّما عبر عن المعاناة المتولدة من رحم الثورة وألم الكتابة.

وبتشكيل النّص من أفعال وأسماء وجمل وحروف لاحظنا تماسكا في النّص فكان بنية مترابطة.

أمّا الجانب البلاغي فهو ثري بالصور البيانية الخصبة والحيّة منها: الكتابة والتشبيه وخاصة الاستعارة التي كانت الأكثر روادا في القصيدة.

في حين نجد النّص يفتقر إلى ألوان البديع وما جاء منه كان عفويا ولعل ذلك راجع إلى اختيارات الشاعر.

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:

* أدونيس: أ–الآثار الكاملة ،المجلد الثاني، دار العودة بيروت، ب ط.

ب–الثابت والمتحول، ج4، دار السياقي، بيروت، ط6، 2002.

ج–ديوان الشعر العربي، المجلد الأول، دار الفكر بيروت، ط2، 1986.

د–مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.

* البياتي عبد الوهاب، ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة بيروت، ط 1990.

* السياب بدر شاكر، ديوان بدر شاكر السياب، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، د ط،1971.

* الشابي أبو القاسم، أغاني الحياة إعداد أبو القاسم الشابي محمد كرو، دار الصادر بيروت، ط1،1999.

* حجازي عبد المعطي، ديوان عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، د ط،2001.

* درويش محمود، ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1،1994.

* عبد الصبور صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور.

* نازك الملائكة: – قضايا الشعر المعاصر، دار الملايين، بيروت، ط13،2004.

– شظايا ورماد، دار العودة، بيروت، د ط، 1997.

قائمة المراجع:

* إبراهيم إياد عبد المجيد، النحو العربي دروس وتطبيقات، الدار العلمية الدولية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2002.

* أبو العدوس يوسف، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار الميسرة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2007.

* أبو حاقة أحمد، الالتزام في الشعر عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 1979.

* أبو نضال نزيه جدل الشعر والثورة، المؤسسة الجزائرية العربية للدراسات والنشر، ط1، 1979.

* أحمد بن سليمان شمس الدين، أسرار النحو، تح: أحمد حسن حامد، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع نابلس ط2، 2002 .

* اسماعيل عز الدين: أ- التفسير النفسي للأدب، دار الفكر العربي ،القاهرة، ط8، 2002.

ب-الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة بيروت، ط3، د ت.

ج-الشعر العربي المعاصر عن:walley-(g) poetic process

* الجارم علي ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، البيان المعاني البديع.

* الجزار محمد فكري، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ايتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001.

* الراجحي عبده التطبيق النحوي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2004.

* الساسي عمر الطيب، دراسات في الأدب العربي على مر العصور، دار مكتبة الهلال للطباعة والنشر، بيروت، ط13، 2008م-1429هـ.

* السد نور الدين، الأسلوبية والخطاب،ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، د ت.

* السعداني مصطفى، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987.

* الصباغ رمضان، في الشعر المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، 1998.

* الصعيدي علي المتعال، بغية الايضاح لتلخيص المفتاح في علوم البلاغة ،في علم البديع، ج4، مكتبة الآداب القاهرة، ط9، 2000.

* العشماوي محمد زكي، الرؤية المعاصرة في النقد والأدب، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

* المصري أحمد محمد، رؤى في البلاغة العربية، دراسة تطبيقية لمباحث علم البديع ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية ط1،2008.

* المسدي عبد السلام وآخرون، الشعر ومتغيرات المرحلة، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د ط، 1986

* النادري محمد أسعد، نحو اللغة العربية، كتاب في قواعد النحو والصرف، مفصلة وموثقة، مؤيدة بالشوهد والامثلة، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 2007.

* الورقي السعيد، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية.

* أيمن أمين عبد الغني، النحو الكافي، د تر الكتب العلمية، بيروت ،ط2،2007.

* بروين حبيب، تقنيات التعبير في شعر نزار قباني، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن 1999.

* بسام أحمد، حركة الشعر الحديث في سوريا، ط1، 1978.

* بن زرقة سعيد، الحداثة في الشعر العربي، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع بيروت، ط1، 2004.

* بشر كمال، علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع 124 شارع نوبار، لاظو علي القاهرة، د ط، د ت، 2000.

* بلعيد صالح، النحو والصرف دراسة وصفية تطبيقية في المفردات، سنة أولى جامعي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،2003.

* بنيس محمد،الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته.

* بيطام مصطفى، الثورة الجزائرية في شعر المغرب العربي 1954-1962 دراسة موضوعية فنية، ديوان المطبوعات الجامعية 7، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر، 1998.

* تبرماسين عبد الرحمان، البنية الايقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

* جيدة عبد الحميد، الاتجاهات الجديدة في الشعر المعاصر.

* حشلاف عثمان، التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط.

* حلوم أحلام النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، دار الشجرة، دمشق، ط1،2000.

* حنفي داوود حامد، تاريخ الأدب الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط،1983.

* خليل ابراهيم، مدخل لدراسة الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت،ط13، 2004.

* شلبي عبد العاطي، البلاغة الميسرة، دار النهضة للنشر والتوزيع، القاهرة،2001.

* شلتاغ عبود شراد، حركة الشعر الحر في الجزائر.

* عطية مختار، علم البديع والدلالة، الاعتراض في شعر البحتري دراسة بلاغية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، د ط،2004.

* علاق فاتح، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،2005.

* غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، سنة 1978

* قاسي صبيرة، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب 46 ميدان الأوبرا، القاهرة،2008.

* مختار أحمد، علم الدلالة، عالم الكتب، القاهرة، ط5،1998.

* موسى صالح بشرى، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، لبنان، بيروت، ط1، 1994.

* نمر موسى عبد المعطي، الأصوات العربية المتحولة وعلاقتها بالمعنى، دار الكندي للنشر والتوزيع، ط1، د ت، 2008.

* وهبة مجدي، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان ، بيروت، ط2،1977.

قائمة المراجع المترجمة:

* أبو العلي حسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ج1، تر: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر القاهرة، ط3، 1963.

* الجيوسي سلمى الخضراء: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز الدراسات، الوحدة العربية، بيروت ط1،2001.

* اوستن وارين رنيه ويليك، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبيح، مراجعة: حسام عبد الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط، 1990.

* بوزواوي محمد عن أبي الحسن الحازم القرطاجي، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تر: محي الحبيب بن خوجة، دار المغرب الإسلامي، لبنان، بيروت، ط1،1981.

* س موريه، الشعر العربي الحديث (1800-1970) تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، تر: شفيع السيد وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، د ط، 2003.

المذكـــــــــــرات:

* الأعرجي محمد حسين، نظريات الموسيقى الشعرية في القصيدة العربية الحديثة، مذكرة تخرج معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر1988.

خطـــة البحـــث

مقدمـــــــة.....5

مدخـــــــل.....9

الفصل الأول: الشعر الحر مفهومه وأهم ملامحه الفنية.

1-مفهوم الشعر الحر.....22

2-خصائص الشعر الحر.....29

3-اللغة الشعرية.....38

4-الموسيقى الشعرية.....52

أ-الإيقاع الفني.....55

ب-القافية الموسيقية.....59

ج-التفعيلة وموسيقى الألفاظ.....63

5-الصورة الشعرية.....

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لقصيدة تعالى لنرسم معاً قوس قزح لسميح القاسم.

I. **المستوى الصوتي**.....69

1- الإيقاع الداخلي: أ$_1$-الأصوات الصامتة (المهجورة والمهموسة).....69

أ$_2$-الأصوات الصائتة التكرار (صوتي، لفظي، تكرار الجمل)..71

2- الإيقاع الخارجي: الوزن، القافية، الروّي، التدوير.....75

II. **المستوى التركيبي** (الأفعال، الحروف، الجمل، ظاهرة التقديم والتأخير).....82

III. **المستوى البلاغي**.....88

أ-علم البيان (الاستعارة، كناية، تشبيه).....88

ب-علم البديع (السجع، الطباق، الجناس، الحقول الدلالية).....89

ملحـــــق.....93

خاتمـــة.....98

قائمة المصادر والمراجع.....100