رِهانات التّجديد في الشّعر العربيّ الحديث والمعاصر

سارة كماش .باحثة دكتوراه - إشراف أ.د جمال مجناح.

بريد المرسل : *sarakamech@gmail.com*

كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربيّ جامعة محمد بوضياف المسيلة الجزائر

الترقيم الدولي :1969 - 2335 ISSN – ترقيم الإلكتروني 2602-506 E.ISSN X

الملخص:

بتتبع مسارات التّحديث التي عرفها الخطاب الشعريّ العربي الحديث والمعاصر، لاحظنا أن التّحول العميق والإبدال الوحيد كان مع قصيدة النّثر؛ التي شكلت قطيعة وثورة على الأوزان الخليليّة الّتي كانت عمود الخطاب الشّعريّ لفترة طويلة من الزمن. إلاّ أنّ هذه التّحولات كانت في معظمها استعارات لسياقات ثقافيّة غربية. .

الكلمات المفتاحيّة:

الخطاب الشّعري ـ لغة الخطاب الشّعريّ ـ الإبدالات ـ قطيعة ـ التّجديد.

The Challenges of the Renovations of Modern and Contemporary arab Poetry

ABSTRACT :

The contomporary Arab poetical discourse witnesses a great change which is concided with the realise of the poem of prose.This later strives to get rid of all the limitations and boundries that are embeded in the old .Actionally ,the preceding verse develops gradualy not totaly .The poem of prose is an inspiration of the western cultures and societies.

***Key words** : Poem . Poetical discourse . Change . Inspiration*

تَوطِـئة :

عرف الخطاب الشّعري العربيّ عدّة صيرورات أثرت بدورها على بنياته المختلفة بما في ذلك اللّغة، التي تعتبر مكونا متشعبا ومتداخلا مع سائر المكونات الشّعريّة الأخرى. الأمر الذي جعلنا نحتار في إيجاد الخيار المنهجي الأنسب لتحرير هذه الصفحات، ومن ثمة هل يصح أن نعرض بنى الخطاب الشّعريّ الواحدة تلوى الأخرى (إيقاع، صورة...) عرض الجزائر المنفصل بعضها عن بعض؟، أم أنّنا نعرض كرونولوجيا تلك المكونات من مناظير الاتجاهات النّقديّة العربيّة، أو من مواقف النّقاد أفذاذا، أم أنّ العرض الكرونولوجي ينصرف لمتابعة مسارات التّحديث الشّعري العربيّ

من حركة الإحياء إلى قصيدة النّثر مرورا بالشّعر المرسل، وشعر التفعيلة أو الشّعر الحر، باعتبارها الأطر الخاصة لتحولات المشهد الشّعريّ العربيّ بما في ذلك اللّغة.

إنّ المهم بالنسبة لنا، لا يكمن في الطريقة التي ستتم بها عملية العرض؛ بقدر ما يهمنا ما الذي نعرضه؟ وما إن كان يُمَكِّنُنَا في نهاية المطاف من فهم السِّر في تحولات لغة الخطاب الشّعري. وما إن كان استجابة طبيعيّة للتحوّلات التي مست بُنى الشّعر العربي المعاصر على مستوى الكتابة، أم أنّ مرده لأسباب أخرى. وهذا يحيلنا إلى تساؤل آخر: هل كانت التّحولات التي مست بُنى الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر منبثقة عن تغيرات شهدتها البيئة العربيّة، أم أنَّها كانت شكلا من أشكال المثاقفة الخارجيَّة؟ وهل كانت هذه التحولات تطورا وامتدادا للمراحل السابقة، أم أنّها كانت إبدلات وقطائع معها؟

للإجابة عن ذلك يتعيّن علينا الوقوف عند كل مرحلة مرّ بها الخطاب الشّعري العربيّ المعاصر. ونحاول تَلَمُّس الأثر الذي أحدثه الفهم الجديد للشعر في بنيّة لغة الخطاب الشّعريّ؛ كونها مكونا أساسيا و جزءًا لا يتجزأ من بُنى الخطاب الشّعري.

أ- الشّعر العربي من الإحيائيّة إلى الرومنسيّة:

نستهل عرضنا بأولى المراحل التي عرفها الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر والمتمثلة في مرحلة التّقليد والبعث، أو ما اصطلح على تسميته بعصر النّهضة، حيث كانت مقولة العودة إلى التّراث الشّعري القديم ومحاكاته وإعادة بعثه، المبدأ الراسخ والشّعار الذي حمله الأعلام والتّابعين لمدرسة النهضة وعلى رأسهم "**محمود سامي البارودي**"؛ الذي عدّه الكثير من النّقاد رائِد الإحياء في الشّعر العربيّ الحديث «**ولعل اعتبار البارودي- لدى بعض السلفين- فاتحة لعصر النهضة على صعيد الحركة الشعرية راجع إلى طبيعة الفترة التي استعادت أنفاسها بعد مرحلة الانحطاط، بدافع القومية من جهة، ومن جهة أخرى احتفاء بإحياء التراث بدافع الرغبة في مضاهاة الغرب بامتلاكنا ذاكرة خاصة بنا** »[1] ؛ أي أنّ السِّر وراء بعث الشّعر القديم راجع إلى تكريس روح الانتماء القومي من جهة، وعدم التّنصل من الهوية بتقديس التّراث من جهة ثانية. فلم «**ينظر شاعر النهضة إذن إلى شعره بعين الرؤيا والإبداع، وإنما نظر إلى ماضيه بروح القداسة، فلم يضف شيئا، وإنما ظل مشدودا إلى جذوره متخذا إياه بمثابة مثله الأعلى**»[2]؛ لأنّ همه آنذاك هو النّهوض بالشّعر وتخليصه من رواسب الانحطاط. غير أن هناك من تحفَّظ على وصف الشّعر العربيّ على العهد المشار إليه سابقا بشعر النّهضة، ومن بين أولئك "أدونيس" الذي يرى أنّ الشّعر العربي لم يصب حظا من النّهضة ولا خروجا «**إلى فضاء الشعر الحقيقي. كان على العكس، من الناحية الشعرية استمرارًا للانحطاط. كان عصر احتذاء وتقليد**»[3]، ولم يكتف بذلك بلّ ذهب

إلى تفضيل عصر الانحطاط على عصر النّهضة، لأنّه لم يبالغ في التّقليد، كما حمل في طياته بذور التّطور. ويظهر هذا من خلال موقفه من "البارودي" «**ولم يفد كثيرا دور البارودي في نقل الشعر العربي من عالم الألفاظ والمحسّنات البديعية إلى عالم الواقع لقد رجع إلى الأصول القديمة دون أن يأخذ بعين الاعتبار ما وصل إليه الشكل الشعري واللغة الشعرية في التطور في عصر الانحطاط**»[4]. فتّجاهل "البارودي" التّطور الذي مسّ شكل ولغة الخطاب الشّعريّ في عصر الانحطاط قلص من أهميّة وفائدة ما قدمه.

يبدو أنّ عمل "البارودي" وغيره من الشّعراء النهْضَاويين (شوقي، حافظ..) تلخصّ في إعادة استنساخ الشّعر العربي القديم شكلا (إيقاع، صورة، لغة.....) ومضمونا، فلم يضيفوا أي جديد، يقول "محمد بنيس" «**لا نجد ذكرا للتحديث والتجديد في مقدمات دواوين البارودي، وشوقي، وحافظ**»[5]. ويبرر ذلك بقوله « **وليس صدفة عدم تعرض كل من البارودي وشوقي للتحديث والتجديد والعصرية، فهما ينطلقان من إطار التصور المطلق للشعر، فيما هما يظلان متمسكان بعودة أبدية للموروث الشعري**»[6]. والعودة كانت حتميّة فرضتها ظروف البيئة العربيّة الشّعريّة آنذاك، والتي وصلت إلى أقصى درجات التدّهور والضّعف، فكان لزاما عليها اتباع الأسلاف، وكما ذهب "بنيس" فهي عودة مشروعة لها ما يبررها ولكن في اللّحظة الأولى، ولا يعني ذلك أن تكون أبدية ومتكررة[7].

يتبيّن لنا ممّا سبق أنّ الكتابة الشّعريّة على عهد الحقيقة المشار إليها انحصرت في المحاكاة، فلا تجديد ولا تغيير. فلم يكن الشّعر العربيّ سوى « **تكرار صنْعي لاشكال وأفكار جامدة ومستنفدة ... يستعيرون اجواء أسلافهم و صيغهم ... كانت الطبيعة في شعرهم قاموسا من الكلمات والتعابير والأوصاف الجاهزة، المتداولة المتوارثة. وقلمَا كان يظهر في هذا الشعر بعد شخصي ... هكذا كانت تأتي القصيدة نسخة منقولة من هنا وهناك وتلتصق صنعيا بالواقع** »[8]. أي أنّ الكتابة الشّعرية تقولبت وتكلست في أنماط جامدة، لأنّها بقيت أسيرة الشّعر العربيّ القديم، ولم تستطع تخطيه.

إنّ طرائق صنع الشّعر القديم ولغته لا تستطيع أن تنفذ إلى المشاعر والحياة المتبدلة – على حد تعبير طه حسين–[9]، فهذه الطرائق التقليديّة لا تصلح لكل زمان ومكان، ذلك أنّ الشّعر العربيّ القديم ليس نموذجا خالدا. لذا أدى عجز الشّعر عن مواكبة المستجدات إلى بروز وعي جديد يطمح للتغيير ويرفض المحاكاة. وقد تجسد ذلك فيما سمي بالرومنسية، التي كانت « **رد فعل للكلاسيكية وما فيها من قوانين. ولهذا فهي في جوهرها ثورة على الأدب القديم، وتمرد على موضوعاته وطرقه الفنية، كما هي ترحيب بالعاطفة والخيال** »[10]. لكن المتأمل للرومنسية فيما

يبدو لم تصل إلى تلك الحدّة التي بلغتها نظيرتها الغربيّة؛ لأنّها كانت في معظم أطوارها رومنسية مستوردة. وربما هذا ما دفع بعض النّقاد إلى القول إنّ «**الحركة الرومنطيقية في الأدب العربي خالية من العمق الفلسفي الذي ارتكزت عليه الرومنطيقية في الغرب فيما عدا أعمال جبران ونعيمة التي استندت إلى أساس فكري معيّن**»[11]. ويمكن أن نضيف إليها تجربة الشّابي– بحيث لا تقل أهميّة، خاصة إذا أخذنا في الاعتبار قِصر عمر صاحبها.

غير أنّ "**محمود الربيعي**" له رأي مختلف في هذه المسألة، فهو لا يرى في محاولة التّجديد لدى جماعة الديوان تقليدا أعمى للغرب بل هو تجديد واعٍ؛ لأنّ « **تحمس هذه الجماعة للفكر الرومانتيكي جاء في وقت كانت فيه هذه الأفكار تمر في الفكر الإنجليزي. بحالة انحسار على جميع الجبهات ... إذ لم تتأثر بموضة العصر فيمكن أن توجه لها تهمة الانبهار والتقليد، وإنما تأثرت باتجاه لا ولوع للعصر به**»[12]. ويبقى هذا التخريج مقبولا إلى حد ما، خاصة إذا أخذنا بالحسبان جملة من الآراء التي تعكس مدى انبهار جماعة الديوان بالثقافة الإنجليزية.

لعل الوجه الأبرز فيما قدمته مدرسة الديوان من تجديد، يكمن في مفهومها للشّعر. و يختزل في البيت الذي وضعه "عبد الرحمن شكري" على واجهة أول ديوان أصدره.

أَلاَ يـــا طَائـــرَ الفِـــرْد و سِ إِنَّ الشّـــعرَ وِجْـــــــدَ انُ

إن ربط مفهوم الشّعر بالشعور والوجدان وبواطن النّفس يعكس اختلاف جماعة الديوان مع المفهوم الكلاسيكي للشّعر الذي ارتبط بنظريّة عمود الشّعر. فقد أدرك العقاد وزميله مدى صعوبة ربط الشّعر «**بحدود منطقية صارمة، يلتزمها النقاد في تقويم الشعر، نظرا لطبيعة هذا الفن القولي التي لا تخضع للتحديات المعيارية، إلاّ في حدود ضيقة جدّا. وبالقدر الذي تسمح فيه بناءات النص الشعري، إذ الشعر لا تنحصر وظيفته في العلاقات اللغوية وما يكتنز من قيم جمالية ومعرفية. إن كان الغالب عليه ذلك، وإنما ما وراء الصياغة التعبيرية، وفضاءات المقاصد، من ظواهر نفسية** »[13].

لقد فسح هذا الفهم الجديد للشعر عند الجماعة الطريق لتقديم تصورات أخرى لباقي المكونات الشّعرية. وقد كان لهذه النظرة الجديدة للشعر تأثير على رؤيتهم للصورة الشّعرية، فرفضوا الوصف السّطحي للأشياء الخالي من الإحساس والشعور، لذلك أطلق "العقاد" على هذا الشّعر شعر القشور والطلاء، كما دعا أفراد هذه الجماعة إلى كتابة قصيدة جديدة ذات وحدة[14]. وهذا ما سمي بالوحدة العضوية التي كانت بديلا لوحدة البيت التي سادت فيما سبق .

إنّ الفهم الجديد لدى جماعة الديوان والوجدانيين بوجه عام أفضى أيضا إلى تبني إيقاع جديد ينسجم مع السّابق «**فقد كان من الطبيعي أن ينشد الشعراء بعض الأطر الجديدة التي تناسب طبيعة التجربة الوجدانية والمفهوم العصري للشعر والفن –وهكذا بدأوا يتجهون– إلى نظام المقطوعة المتغيرة القوافي، متأثرين أحيانا بما سبق من نماذج هذا النظام في الشعر العربي القديم في الموشحات والمخمسات والأسماط، وبروافد أخرى مما قرأوا في الشعر الغربي الحديث**»[15].

لا شك أنّ هذه الرّهانات التي حملتها جماعة الديوان في سبيل التّحديث الشّعري حملت "أدونيس" على التّأكيد بأنّها محاولة «**تتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه**»[16].

هذا بإيجاز شديد، ما تعلق بتحولات المشهد الشّعري كتابة ونقدا في رحاب جماعة الديوان، ولا تختلف كثيرا عن الأصوات الرومنسية الأخرى، ويبدو أنّها أحدثت تحولا عميقا في فهم حقيقة الشّعر على المستوى النّقدي، لكن على المستوى الإبداعي بقيت متأرجحة بين القديم والحديث كما بيّنت ذلك بعض الدراسات.

يبدو أنّ الحاجة إلى التّجديد كانت تسير في منحى تصاعدي، فإذا انتقلنا من جماعة الديوان إلى الشّعراء المهجريين نتبيّن هذه الحقيقة جليًّا. حيث أُخرج الشّعر العربي من شرنقته وهذا من عدّة مناحي «**منحى التجديد في طرائق التعبير، أي منحى الخلاص من الطّرائق القديمة وعلى الصعيد الاجتماعي، منحى التغيير، أي الخلاص من الأفكار والقيم والتقاليد القديمة. ومن هنا سيطر الطابع النبوئي الرسولي في نتاجهم، لكن بدرجات متفاوتة**»[17]. وبوجه خاص لدى جبران الذي اقترن الشّعر لديه بالنبوءة.

لقد كان "جبران خليل جبران" من أهم أقطاب الرومنسية الذين عملوا على تجسيد التذجديد، ففي نتاجه «**مناخ ثوريّ أخلاقي صوفيّ يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان. وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرّد على الواقع والتطلع إلى واقع أكثر سموّاً وأبهى**»[18].

ولعل ما دفع أدونيس إلى الإعجاب بما قدمه "جبران" هو ربطه الشّعر بالنبوءة، ففيها تتحقق الرؤيا، ونتجاوز الواقع المعاش ونرتاد عوالما جديدة، فيها تتجلى الأحلام و التّطلعات. والرؤيا هي التّحديد الذي وضعه أدونيس للشعر وسنتطرق له لاحقا.

في الفهم السّابق للشعر يتجلى التّجديد عند جبران، الّذي كان منذ البداية مأخوذا بهاجس التّجديد والتّفرد وهذا ما كان يظهر في رسائله إلى "ماري هاسكل" التي أبان فيها أن إيقاعاته

وموسيقاه وأشكال التّأليف كانت جديدة [19]. وقد تميّزت لغة شعراء المهجر بأنّها لغة مستقاة من الحياة اليوميّة، فليس فيها اصطياد للكلمات الحوشية، بل هي سهلة رقيقة تختلف اختلافا بيّنا عن لغة شعراء البعث والديوان. وعلى هذا الأساس كان جبران يحذف بعض الأصوات والحروف من بعض الكلمات، بُغية تخليصها من القوة أو الشدّة مثل كلمة تخذت[20].

أشرنا سابقا إلى الصعوبة المنهجيّة التي تعترض سبيلنا، وتتمثل أساسا في صعوبة حصر كل تجارب التّجديد في الشّعر العربي. وهي ليست خافية عنّا. فلا يمكن أن ننسى تجارب "خليل مطران" ولا حتى "الشابي" وآخرون يشق علينا ذكرهم جميعا وحسبنا في ذلك كله أن يكون عرضا لبيان صيرورات التّجديد. ومن هنا يتحتم علينا المضي في انعطافه أخرى في تجارب التّجديد.

ب- حركية الشّعر العربيّ من شعر التّفعيلة إلى قصيدة النّثر:

إنّ التّحقيب المعتمد في العناوين، لا يخلق جدارا بين المرحلة المشار إليها سابقا والتّالية لها بل هناك روابط جامعة بينها. ومن هنا يمكن القول إنّ فكرة الإبدالات المطروحة في إشكاليّة البحث، يمكن الحديث عنها في هذا السياق بتحفظ. لكن يمكن الإشارة إلى إبدال حصل في مفهوم الشّعر لدى الرومنسية استطاع النأي بنفسه عن نظرية عمود الشّعر التي تربعت على عرش الشّعر العربي زمنا طويلا.

فالتحول الذي مسّ المفهوم قاد إلى تحول مماثل مسّ البنية الإيقاعية لشعر العربيّ، وهو ما نستخلصه من طرح "**عبد السلام المسدي**" الّذي يقول «**إن النتيجة الطبيعية لقانون تطور الذائقة الشعرية في التبدل الطارئ على العمود الفقري لماهية الشعر كما اطرد في أحاسيس الثقافة العربية، ومعلوم أن الإيقاع هو لُبَابُ ذلك العمود، فيه نسغه ومنه ماؤه؛ إذ على أعمدته يشيّد المعمار الشعري بأكمله**»[21]. ومنه يمكن الحديث عن تحول في بنية الشّعر العربيّ لكن لا نستطيع الجزم ما إن كان إبدال المفهوم قاد إلى إبدال مماثل على مستوى الإيقاع، وسنترك الصفحات المتبقية تجيب عن السؤال.

إنّ قياس درجة التحول والتّجديد لمرحلة معينة، يكون بمقدار تجاوزها للتراث، وجرأتها على التّمرد عليه، وكسر تلك النّظرة المثالية له، ومسح القداسة عنه، وقد كانت القصيدة العموديّة الخليليّة النّموذج الأعلى، والقانون الذي لا يتحول في عُرْفِ العرب (معظم الجمهور العربي)، بحيث تعد كل محاولة للخروج عنه مروق وبدعة. وقد «**كسر الشاعران العراقيان: بدر شاكر السياب ونازك الملائكة جزئيا تلك القواعد في قصائد نشرت في 1947، وبدلا من التمسك ببنية البيت المتناسقة والمؤلفة من شطرين، جاءت هذه القصائد في سطور بأطوال متنوّعة، حيث**

أساس النموذج الإيقاعي هو التفعيلة لا التوازن التناسقي بين الشطرين»[22].كانت محاولة جريئة، لاقت ضجة واسعة وتهكما وسخرية، وكيف لا، وقد أحدثت تغييرا أساسيا في ذلك المفهوم المقدّس للشعر.

لقد مثلت الحركة ثورة « **على أنظمة التقاليد الموروثة، وانعتاقا من العروض الخليلي الذي لم يعد يتناسب وطموح القصيدة الحديثة في ابتداعها لنظامها الإيقاعي الخاص** »[23]. وهذا يدل على أنّ هذه الحركة قطيعة مع النّظام الخليلي الّذي ساد القصيدة العمودية. وهذا ما ذهبت إليه "نازك الملائكة" في مقدمة ديوانها شظايا ورماد حيث جاء فيه «**الذي أعتقده أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يبقي من الأساليب القديمة شيئا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستزعزع قواعدها جميعا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقا جديدة واسعة من قوة التعبير**»[24]. ويظهر من موقف "نازك الملائكة" أنّ الشّعر الحر في صميمه نقلة نوعيّة وانفصال تام عن الأساليب القديمة، ولكنّ النّاقدة لا تثبت عن موقفها المشار إليه، وإنّما تناقضه في كتابها قضايا الشعر المعاصر، حيث تقول «**ما فعلته حركة الشعر الحر أنها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على احداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير واطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال**»[25]. فهي تقِرُ بأنّها استندت إلى علم العروض القديم ليعينها على إحداث تغيير يتناسب مع روح العصر، لذا يظهر الشّعر الحر باعتباره امتدادا و تطور للنظام الخليلي. فحركة الشّعر الحرّ «**ليست دعوة لنبذ الابحر الشطرية نبذا تاما. ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل وتحل محلّها، وإنما كان كل ما ترمي إليه أن تبدع أسلوبا جديدا**»[26].

و بمقارنة بسيطة بين موقفها من مفهوم الشّعر الحر في ديوانها شظايا ورماد، وبين ما ذهبت إليه في قضايا الشّعر المعاصر، نلتمس ذلك التناقض وتلك الفجوة العميقة بين التّصورين. وعلى الرغم من هذا إلا أنهّا كانت تُصِرُ على التّجديد، الذي لا يستلزم إحداث قطيعة مع التّراث والثّورة عليه، فالنهل منه والعودة إليه لا يشكلان عائقا – في تصورها – نحو المضي قدما في التّجديد والتغيير، فالعقوق «**لم يكن يستوجب قتل الأب**»[27]. ومرّة أخرى نجد أنفسنا أمام تحولات طبيعيّة لبنيّة الشّعر العربيّ.

يذهب "محمد بنيس" إلى أنّ "نازك الملائكة" « **ليست هي مصدر "اكتشاف" الشعر الحر، سواء في العربية أو غيرها، لأن الشعر الحر معطى أولي قبل كل شيء** »[28]. وهذا معناه أنّ حركة الشّعر الحر لم يكن منبعها البيئة العربيّة، كما أقرت "نازك" «**أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشرسنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذورا اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه**»[29].فهي تعلّل بأنّ تقبل هذه الحركة في نهاية المطاف

معناه أنّها ليست دخيلة وغريبة.فـ"نازك الملائكة" استعملت التأويل الشخصي في قراءتها الشّعر الحر في أوربا وأمريكا.[30] هكذا يتحدد موقف "بنيس" من مفهوم الشّعر الحر عند نازك الملائكة م حيث ذهب إلى أنّها« **لم تكن تبتغي تثبيت مطلق عروضي فقط، بل كانت دونما علم ضرورة، ترمي إلى إحلال المطلق والمقدس محل النسبي والذاتي، رابطة بين تحررها وبين كلاسيكية أروبية لا يمكن للشعر العربيأن يستمد حريته ضمنها أو في أفقها** »[31]. لأنها تتعارض مع خصوصيّة البيئة العربيّة.

يعتبر"صلاح عبد الصبور" من الذين مثلوا هذا الاتجاه، حيث حدث أن تقدم إلى مسابقة شعريّة، نظم فيها واحدة من القصائد التي تنتمي إلى هذا الشّكل الجديد، ولكن "العقاد" الذي عُرضت عليه القصيدة كتب أسفلها تحال إلى لجنة النّثر للاختصاص. الأمر الّذي أغضب "صلاح عبد الصبور" ودفعه إلى كتابة مقال: ‹ **موزون والله العظيم موزون** ›[32]. فالعقاد مازال متمسكا بشرط الوزن الخليلي في الشّعر العربيّ، ولم يدرك أنّ قصيدة "عبد الصبور" امتداد وتنويع لهذا الوزن.

في سياق التّغيرات والتّحولات التي مسّت جميع الجوانب بما في ذلك الاجتماعية والفكريّة والثّقافيّة، أو في جانب مفهوم الشّعر ووظيفته أصاب بنية الشّعر العربيّ، مثلما أصاب مفهومه ووظيفته، فالتحول في التجربة بمفهومها العام، زامنه تحول في الأداء الشّعري، وهذا التحول هو شعر التفعيلة[33]. وفي ذلك تأييد لرأي "نازك الملائكة" وذلك في فكرة أنّ شعر التّفعيلة قد تمخض وظهر استجابة لحساسية العصر، وتجسيدا لتلك التّغيرات والتّحولات. فجدّة الفكرة تستلزم جدّة الشّكل[34]، وما نلحظه أنّ التّغيرات التي عايشها الشاعر العربيّ كان لها أثرها في صياغة مفهوم جديد للشعر، أدى بدوره إلى التّأثير على البُنى المشكلة للخطاب الشّعري.

لقد أبان العرض السّابق لمختلف المواقف النّقدية أنّ شعر التّفعيلة لم يرق إلى حدِّ الإبدال لإيقاع الشّعر العربيّ، وغاية ما في الأمر أنّها محاولة للتّنويع على مستوى الميزان الذي يلخصه العروض الخليلي، ولقد لاحظنا كيف اختلف النّقاد في سر تلك الدينامية التي طبعت بنية الشّعر العربيّ، فذهب بنيس إلى اعتبارها معطى غربي في حين ذهب آخرون إلى اعتبارها استجابة للتغيرات التي عرفها الشاعر العربيّ في كنف بيئَته الاجتماعية والفكرية. فتغيّر الفكر أتبعه تغيّر في بنية الخطاب الشّعريّ بما في ذلك اللّغة حيث «**كان طبيعيا أن تتأثر لغة القصائد الجديدة بمجمل الظروف التي شهدتها هذه الحقبة**»[35].

وقد ذهبت "نازك الملائكة" إلى أنّ الأديب المرهف سَيُدْخِلُ تغييرا جوهريا على القاموس اللّفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك طائفة كبيرة من الألفاظ التي كانت مستعملة في القرن المنصرم، و يُدْخِلُ مكانها ألفاظا جديدة لم تكن مستعملة. ذلك أنّ هذه الألفاظ تصدأ وتحتاج

إلى استبدال بين حين وحين[36]. إنّها دعوة للتماهي مع روح العصر وذلك بهِجرة القاموس القديم، وتبني قاموس جديد، وذلك قصد كسر الرّتابة ومواكبة العصر.

إنّ الكلمات ليست أدواتا في الشّعر بل تصبح غايات بحد ذاتها «**وهذا ما ينطبق على شعر"عبد الوهاب البياتي"، الذي اختار لنفسه الاتجاه الشعري الذي يعتبر الأشياء لا كعلامات، لذلك فهو يخلق الكلمات من جديد، وإنّه بعد أن يطهرها من ابتذال الاستعمال، وقد تجسدت انفعالاته وعواطف و أفكاره. وهنا يحدث تغير هام في الاقتصاد الداخلي للكلمات**»[37]. فالبياتي وفقا لذلك، يخلق اللّغة؛ لأنّها غاية عنده لا وسيلة.

وانطلاقا مما سبق فإنّ «**إحساس الشعراء والنقاد على حد سواء بأهمية تطور المفردة ومن ثم التركيب واللغة الشعرية ... يعبر عن ضرورة لازمة لعملية التجديد في المجتمع بشكل عام. هذا التجديد الذي انعكس في الأدب عامة والشعر خاصة عبر التجربة الشعرية الجديدة**»[38]. وما هذا إلا تأكيد للعلاقة الجدليّة بين البنيّة التّحتيّة والفوقيّة حسب التّعبير الماركسي.

لم تتوقف صيرورات الخطاب الشّعري المعاصر عند شعر التّفعيلة، وإنّما كانت أكثر بروزا مع حركة أخرى حملت لواءها مجلة شعر، تجسدت فيما اصطلح عليه بقصيدة النّثر التي كانت « **ثاني التحولات والتغيرات التي أصابت بنية الشعر، في سياق التحولات والتغيرات الاجتماعية والثقافية والفكرية** »[39] .فإذا كانت قصيدة التّفعيلة أو الشّعر الحر تَحَوُّلٌ من نظام السّطرين إلى نظام السّطر الواحد، ومن تعدد التّفعيلات إلى أحادية التّفعيلة، مع التّنويع في القافية والرّوي، فإن ما قامت به قصيدة النّثر أعمق من ذلك.

كان "أدونيس" من أهم من مثّلوا هذا الاتجاه، وإنّ إصدارنا هذا الحكم لا ينطلق من فراغ، فأهميته وقيمته تكمن في ما قدمه حيث «**جاءت محاولته الأولى لتعريف المفهوم الجديد للشعر في مقالة نشرت في مجلة شعر في عام 1959 بعنوان "محاولة في تعريف الشعر الحديث"**»[40] . وقد ذهب "أدونيس" إلى اعتبار الشعر رؤيا «**والشعر تأسيس، باللغة والرؤيا: تأسيس عالمٍ واتجاهٍ لا عهد لنا بهما من قبل. لهذا كان الشعر تخطيا يدفع إلى التخطي، وهو إذن، طاقة لا تغيّر الحياة وحسب، وإنما تزيد إلى ذلك، في نموّها وغناها وفي دفعها إلى الأمام وإلى فوق**»[41].

إنّ المفهوم السابق يتجاوز تلك المفاهيم السّابقة ويثور عليها، ذلك أنّ الرؤيا تقوم على التّجاوز المستمر، وبالتالي لا تقبل قوالبا جاهزة تصاغ ضمنها، إنّها تميل كل الميل إلى التّحرر، يقول "أدونيس"

« **الشعر هو الكلام الموزون المقفى، عبارة تشوه الشعر**»[42]. ذلك أنّ الرؤيا التّي تحدث عنها "أدونيس" وجدت ضالتها في قصيدة النّثر التي تخلصت من شرطي الوزن والقافية، فكانت القالب الأنسب لاحتضان رؤيا الشاعر. وقد كان تحررها من هذه القيود ثورة عارمة على النّظام الخليلي فهي «**جزء من مؤامرة على التقليد العربي ولا نفع لها إن لم تكن هكذا**»[43]؛ أي أنّها لم تكن تطورا وامتدادا للقصيدة الخليلية، بل كانت قطيعة وانفصالا وتمردا على كل أشكال الخطاب الشّعري السّابق لها ليس على مستوى الشّكل فحسب وإنّما على جميع الأصعدة، وما نلحظه هو روح العدائية الذي تُكنِّه قصيدة النّثر لتلك القصيدة التقليديّة.

يذهب الناقد "عبد الرحمن القعود" إلى أنّ هذه القطيعة لم تكن نهائية « **كما لا يعني قطع قصيدة النثر كل علاقة لها بالقصيدة العمودية قطيعة نهائية مع التراث؛ فمن الصعب في رأيي؛ أن تحقق هذا ولو أرادته، لأنّ قصيدة النثر ... لها صلة بها التراث بإحالتها إليه سواء منه القديم حين وصلها بالتراث الصوفي بظهوره فيها، أو الحديث حين وصلها بالشعر المنثور** »[44]. يتبيّن من موقف "القعود" أنّ قصيدة النّثر وإن أبدت تمردها على هذا التّراث، إلاّ أنّها لم تستطع أن تتجرد من آثاره كالتراث الصوفي الّذي كان له حضور مميز في كتابات "أدونيس". فهناك مفارقة بين ما كان يدعو إليه من لزوم الانعتاق من كل الأشكال التّقليديّة للشعر، وما يميز كتاباتهم الشّعرية الّتي لم تتخلص من التراث.

إنّ ما يجب إثارته في هذا السياق هو الإشكالية المتَّعلِّقة بمرجعيّة قصيدة النّثر؛ ما إن كانت استجابة للتغيرات التي عرفتها البيئة العربيّة أم أنها استعارة فنيّة جاهزة.

لمعرفة ذلك سنتوقف عند رأي "فخري صالح" عن الأفكار الواردة في مقدمة **(لـن)** لـ "**أنسي الحاج**". يقول: «**من الواضح، عبر مقابلة الأفكار الواردة في مقدمة (لـن) بالأفكار الواردة في كتاب سوزان برنار (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا)، أن أنسي يُترجم عبارات الناقدة الفرنسية أو يعيد صياغتها للتعبير عن رؤية لمفهوم قصيدة النثر. لا جديد في كلام أنسي الحاج عن الأسس النظرية لمفهوم قصيدة النثر سوى الشحنة الحماسية والرغبة في الهدم وإعادة بناء مفهوم الشعر والقصيدة في نظرية الأنواع الأدبية العربية**»[45]. يمما يدل على أنّ رؤية "أنسي الحاج" لمفهوم قصيدة النّثر يطابق تلك الرؤية عند سوزان برنار؛ فما فعله هو نقل تلك القصيدة بكل تفاصيلها إلى السّاحة الشّعريّة العربيّة.

على غرار "أنسي الحاج" فقد كان لـ"أدونيس" موقفا يماثله حيث أنّه بيّن أنّ قصيدة النّثر هي «**نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبيّة الأمريكية – الأوربية**»[46]. فهو يُقِرُ أنّ مرجعها غربيّ

من جهة، ويحاول التّأصيل لقصيدة النثر العربيّة من خلال العودة بها إلى التّراث الشّعري الصوفي من جهة أخرى.

أمّا "**يوسف الخال**" فموقفه يتّضح من خلال ما ذهبت إليه "خيرة حمر العين" «**وهكذا يتوسل الخال خطابه الحداثي في مرآة الغرب آفاقا ورؤيا حين ينظر إلى الحداثة عبر الغرب الليبرالي**»[47]، ممّا يعني أنّ "الخال" متحيّز للآخر ولمنجره، ولذلك شرّع الأبواب لاستقبال كل وافد إلينا فتتّصل من جذوره ومارس ثقافة الاستلاب، فقد « **استند مفهوم الشّعر الذي بدأ الخال بنشره بعد عودته من أمريكا إلى شعريّة إليوت و باوند. تأثر بشكل خاصٍ بفكرتهما القائلة إن لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من اللغة المحَلِية** »[48]. وما يجدر الإشارة إليه هو أنّ انبهار "الخال" بالآخر كان متعمدًا.

لقد أشرنا سابقا أنّ قصيدة النّثر حاولت التحرر من الإيقاع الخارجي الذي تختصره النّظريّة الخليليّة التي قامت على أساس ميزان الشّعر العربيّ القديم وأرادت (قصيدة النّثر) رد الاعتبار للإيقاع الدّاخلي، متأثرة بالقصيدة الغربيّة. ويكون ذلك الإيقاع مستمدا من الرؤيا التي يتبناها الشّاعر، إذ أنه إيقاع الجملة وعلاقات النّغمات بالمعاني، والقوة المثيرة للكلمات، وغموض الإيحاء والصورة[49]. وأدونيس – فيما ذهب إليه – متأثر بإليوت، يقول "عاطف فضول" «**خلاصة القول أن كلاً من إليوت وأدونيس أيّد تحرير الشكل الشعري من القوالب الجاهزة وعثر كل منهما على بديل لتلك القوالب في إيقاع داخلي مبني على علاقات الأصوات والمعاني والصور التي تخلق بنية موسيقية فريدة في كل قصيدة**»[50].

لقد كان للمفهوم الجديد للشعر أثرا عميقا على باقي المكونات الأخرى المكونة للخطاب الشّعري العربيّ المعاصر (قصيدة النّثر) بما في ذلك اللّغة، ذلك أنّ قصيدة النّثر تنطلق من ظاهرة « **إخضاع اللغة وقواعدها وأساليبها لمتطلبات جديدة** »[51]. فمثلما خضع الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر لمتطلبات جديدة فإنّ اللّغة التّي تمثل مادته، ستتأثر أيضا لا محالة بها. كما يذهب"القعود" إلى أنّ «**قصيدة النثر ذات بنية سائلة فيها طبيعة التعرج والتشعب وفضاءاتها اللغوية والإيقاعية مفتوحة دون حدود أو قيود** »[52]. وهو ما يجعل قصيدة النّثر تقوم على مفهوم اللّحظة الذي يعتبر من أهم مفاهيم الحداثة ، والذي بدوره يجعلها مفتوحة الآفاق.

نخلص بعد العرض الموجز لمسارات الخطاب الشّعريّ العربيّ المعاصر من مرحلة الإحياء إلى قصيدة النّثر، إلى أن الخطاب الشّعريّ العربيّ لم يعرف أي تحولات جوهرية مع حركة الإحياء؛ لأنّه يستند إلى نموذج مثالي يتلخص في الشّعر العربيّ القديم، ومحاولة تجاوز عصور الضعف للنهوض بالشعر، ونفض ما تراكم عليه من غبار، وبالتالي كانت لغته مستمدة من القاموس القديم.

كما لم يُحدِث التّحول في مفهوم الكتابة الشّعريّة عند الرومانسيين ثورة ولا قطيعة وإنّما كان إرهاصا بسيطا مهد الطريق للشّعر الحر الّذي لم يكن سوى تنويع للأوازن الخليليّة؛ لأنّه لم يخرج عن نظامها وظلّ يُنظَمُ وفق بعض بحورها، على عكس قصيدة النّثر الّتي تحررت من كل تلك القيود.

وما لاحظناه أيضا أنّ تلك التّحولات لم تكن مستمدة دائما من تغيرات عايشها الشّاعر العربيّ في بيئته، وإنّما كانت وافدة إلينا من الآخر، لذلك مثلت مظهرا من مظاهر التحيّز للثقافة الغربيّة؛ لأنّ المثاقفة الخارجيّة ومعاداة التراث، وإحداث قطيعة معه، كانت في نظرهم الحلّ الوحيد للتجديد والتخلص من الرّكود والجمود وتحقيق العصريّة، لذلك جاءت بعض المنجزات كاستعارات لسياقات ثقافيّة غربيّة.

Annex of the research summary :

The Challenges of the Renovations of Modern and Contemporary arab Poetry

Our research entitled: "the challenges of the renovations of modern and contemporary arab poetry" deals with following the modernisation ways which poetic speech has known from the revival movement to prose poem going through romantism and free poetry, those ways are considered the frames of arab poetry changes, including the language which is considered one of its important component that determines its particularity that is why language was a fundamental element in our study. On that basis, we divided the research into subtitles: the first is "the Arab poetry from revival to romantism", the second is "the movement of Arab poetry from syllables measures to prose poetry". We tried to answer some dilemas such as: were the changes wich poetic speech had underwent a natural response to the alterations that in fluenced the basis of contemporary poetic speech at writing level? And whether those changes were the results of the arab environment or they were one of inquivalent competencies.

For that reason, our main aim is to understand the secret in the changes of poetic speech language and knowing whether their nature was a break and transformation with the previous step, orit was an extension to them, through answering the question above.

At the end, we found that the poetic speech in the revival movement has known any renovation because the aimed goal in that period was to save the poetic speech from collapse and stagnation by bringing it back to the ancient poetry, it is a necessary back as "Mohammed Beniss" considered, but it does not mean it was eternal and repeated.

So, the poetic writing had been framed and restricted to the ancient poetry and had not been able to pass it. As for romantism, some renocation aspects have occured in the conceptof poetry which related to the feeling and affection in the group of "Eddiwan", and with the prophecy with exiled poets like "Djibran Khalil Djibran", where no important changes have appeared on poetry and its language, in addition to the absence of the philosophical depth which western romatism has known because it was important. Although the effect that the free poetry movement made because its relative

escape from El Khalili's balance, it was just varriating in those balances, on the contrary to the poetic prose which considered as a "vision".

We also notied that those changes were always related to the alteration which the arab poet lived in his society, but they came from the "other", that is way an aspect of the prejudiced to the western culture, because it was the only solution to renovation and leaving stagnation and realizing modernisation, for that reason some achievements occured as metaphors to cultutal western contexts.

Key words: Poetic speech. Poetic speech language. Break. Change. renovation

الهوامش:

1_ خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب، دم، دط، 1996، ص: 43.

2_ المرجع نفسه، ص: 43.

3_ أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 76.

4_ المرجع نفسه، ص: 76.

5_ محمد بنيس: حداثة السؤال، بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988 ص: 113.

6_ المرجع نفسه، ص: 114 .

7_ ينظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

8_ أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص: 78.

9_ ينظر، طه حسين: من أدبنا المعاصر (المجموعة كاملة)، مج12، دار الكتاب اللبناني:بيروت، دط،1974، ص: 246.

10_ عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، العوامل و المظاهر وآليات التأويل، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت،دط، 2002، ص: 89.

11_ سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر تطوره ومستقبله، مجلة عالم الفكر،مج4، ع2، الكويت. 1982، ص: 16.

12_ محمود الربيعي: في نقد الشعر، دار غريب للنشر، القاهرة،دط، 1998، ص: 107.

13_ محمد بن مريسي الحارثي: عمود الشعر العربي، النشأة و المفهوم، نادي مكة الثقافي الأدبي، مكة، ط1، 1996، ص: 251.

14_ ينظر، محمد مهدي غالي: الخطاب الشعري المعاصر، التعليم المفتوح، بنما، 2011-2016، ص:.60

15_ عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب مصر، 1988، ص:327 - 328

16_ أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، ج4، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994، ص:90.

17- المرجع انفسه، ص، ص: 145. 146.

18_ أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص: 79.

19_ ينظر، المرجع نفسه، ص: 80.

20_ ينظر، محمد مهدي غالي: الخطاب الشعري المعاصر، ص: 78.

22_ عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، تر: أسامة إسبر، دار الكويت، ط1 ،2013، ص: 29.

23_ خيرة حمر العين: جدال لحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 46.

24 _ نازك الملائكة: شظايا ورماد (المجموعة الكاملة)، دار العودة، بيروت، 1971،ص:.5

25_ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص: .39

26_ المرجع انفسه، ص: 49.

27_ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، بنياته و إبدالاتها، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط4، 2014، ص: 28

28_ المرجع نفسه، ص: 33.

29_ نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص: 41.

30_ ينظر، محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، ج3، ص: 33.

31_ المرجع نفسه، ص: 32.

32_ ينظر، مهدي غالي: الخطاب الشعري المعاصر، ص: 113.

33_ ينظر، عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: .145.

34_ ينظر، المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

35_ يوسف صائغ: الشعر الحر في العراق، منذ نشأته عام 1957 دراسة نقدية، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2006، ص: 212.

36_ ينظر، المرجع نفسه، ص: 213.

37_ المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

38_ المرجع نفسه ، الصّفحة نفسها.

39_ عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: 152

40_ عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ص: 123.

41_ أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص: 102.

42_ المرجع نفسه ، ص: 108.

43_ عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: 155.

44_ المرجع نفسه، ص: 156.

45_ فخري صالح: قصيدة النثر العربية، الإطار النظري والنماذج الجديدة، مجلة فصول، مج16، ع01، الهيئة المصرية للكتاب القاهرة، 1998، ص: 166.

46_ أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، دط، 1880، ص:316.

47_خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص: 78،79..

48_ عاطف فضول: النظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس، ص: .66

49_ ينظر، أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص: 166.

50_ المرجع نفسه، ص: 172.

51_ أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، ص: 113.

52- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: 169.