أشكال البناء الشعري في القصيدة العربية المعاصرة.

د. حنان بومالي

المركز الجامعي لميلة

الملخص:

يشكل البناء الفني في العمل الأدبي عموما والشعري خصوصا أساسا تشكيليا وجماليا من أسس العمل، فلا يوجد عمل فني من دون بناء فني، وكل عمل أدبي له خصوصية بنائية معينة ومحددة تتلائم وطبيعة هذا العمل، حيث إن مفهوم البناء يعد الحجر الأساس في هيكلة العمل الفني، والبناء الشعري تسهم فيه العناصر الفنية المشكلة للقصيدة، ولعل هذه المقاربة أن تكشف عن أشكال البناء الشعري في القصيدة العربية المعاصرة باعتبارها شكلا جديدا في مسار القصيدة العربية، وخروجا عن مألوف الشكل التقليدي الراسخ في الذهنية العربية ردحا من الزمن.

مقدمة:

أدى تطور الحياة العربية المعاصرة إلى تغير أنماط كثيرة من أنماط الحياة ومنها النمط الشعري القديم، وقد أخذ هذا النمط يتغير منذ الاتصال بالغرب، ليتجاوز مفهوم الشعرية المعاصرة مجموعة المحددات التقنية المشكلة لما كان يسمى بأدبية الأدب، إذ يحتضن ظواهر اللغة وما وراءها، مما يرتبط بأوضاع الخطاب واستراتيجياته.

الأمر الذي يفتح منافذ جديدة، تستوعب أفق النص الشامل بكل تفاعلاته الحيوية، ويشير خصوصا إلى عصبه الرئيسي الماثل في وجهته ومبتغاه، ذلك لأن تحديد هذه الوجهة يسمح لنا بالإدراك الصحيح لنسيج القول ووظيفته معا، كما يبرز العناصر المهيمنة عليه ويفسر علاقاته المختلفة،[1] مما يتيح الفرصة لرصد التحولات الكبرى للنصوص وبخاصة على مستوى البناء الفني، وتحديد تراتب أبنيتها الكلية في تجلياتها العديدة.

إذ بالتئام هذه الأبنية وتوحدها وأساليب صوغها تتشكل القصيدة على وفق نظام بنائي قادم من منطقة العناصر ومستجيب لحالاتها وقوانينها، وكلما كان عمل هذه العناصر متينا ومتماسكا انعكس إيجابا على نوعية البناء من حيث القوة والقدرة على حمل التجربة الشعرية التي اضطلع بها البناء الشعري.

والبناء الفني يوصف عادة بأنه ليس مجرد شكل يتمظهر عبر تقانة فنية معينة، وإنما هو مضمون فني أيضا يندمج بهذا الشكل على نحو عميق وفعال ومنتج، وهو على هذا النحو يمثل جوهر اللغة الشعرية ويعبر عن خصوصيتها،[2] كما أنه لا يمكن إدراك الصورة العامة للبناء الشعري إلا من خلال «معرفة دلالته بعلاقة بنياته المتعددة ببعضها البعض، فالبناء الفني يتميز على نحو شامل بالكلية والتحول والتحكم الذاتي في وحدات هذا البناء.»[3]

ثم إن البناء الشعري بمواصفاته الأنموذجية المعروفة بلا شك هو أساس القصيدة وعنوان نجاحها، والقصيدة من دون بناء محكم يتداخل فيه الشكل بالمضمون تداخلا عميقا ومنتجا ما هي إلا «عبث يفتقر إلى أدنى شروط العلمية والمعرفة الشعرية»[4]، ولكل قصيدة معاصرة بناء شعري متميز وخاص ونوعي تختلف به عن غيرها من القصائد الأخرى، وعلى هذا الأساس فإن دراسة أشكال البناء الشعري في القصيدة المعاصرة مرهونة وخاضعة لطبيعة التجربة الشعرية من جهة ولمعرفة أشكال هذا البناء من جهة أخرى.

نص المقال:

بناء القصيدة لا يعبر عن إحساس الشاعر بالتجربة الشعرية فقط، بل قد يتجاوز هذا إلى إحساسه ببناء الحياة عامة والرؤى الفكرية التي يواجه بها معضلات هذا الوجود وقضاياه، فالبناء الفني يعني الرؤية المعمارية للهيئة التي وفدت بها التجربة إلى مخيلة الشاعر،

ويجمع في طياته تفاصيل اللغة والإيقاع والصورة والأساليب ليعبر عن الروح العامة التي سرت في التجربة الشعرية سواء أكانت الروح غنائية أو ملحمية درامية.

إن هذه الأنماط من البناء قد تلقي الضوء على قضايا أخرى تتعلق بشخصية الشاعر وقضاياه، ومن هنا فإن أساس تقدم الشعر والبحث فيه أولا وقبل كل شيء بحث عن الشكل، بما يختاره هذا الشكل من أنظمة خاصة على المستويات الخاصة، وبناء القصيدة هو السيطرة على التجربة واضطراباتها في نفس الشاعر.[5] ومن هنا يمكن القول إن التطور الذي لحق الشعر العربي المعاصر ولغته وصوره وإيقاعه، تزامن مع تطور بناء القصيدة الفني، فالقصيدة أو التجربة كل لا ينفصل، وكل ما فيها من عناصر رؤيوية مؤثر في العناصر الأخرى لزوما.

لقد وعى الشاعر المعاصر هذه الحتمية التي تربط عناصر التجربة بعضها ببعض، وأدرك ما في هذا التشكيل من اندفاعية وتلقائية غير متعمدة، فاستلزم تطور بناء القصيدة نظرة متحررة من القواعد المسبقة و«تجاوز النظرة التقليدية إلى القصيدة على أنها شكل ومضمون أو مبنى ومعنى، إذ ليس هناك شكل في المجرد، وليس هناك أيضا مضمون خارج بنية التعبير، القصيدة نص كتابي لا يمكن تقويمه أي نقده إلا انطلاقا من بنية التعبير.»[6]

وعلى هذا الأساس فإن عملية البناء الشعري تبقى مرهونة وخاضعة لطبيعة التجربة التي يعيشها الشاعر المعاصر إذ «ليس في الشعر ما هو نهائي، وما دام صنيع الشاعر خاضعا أبدا لتجربة الشاعر الداخلية فمن المستحيل الاعتقاد بأن شروط ما، أو قوانين ما، أو حتى أسسا شكلية ما هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال»[7].

ثم إن البناء الشعري في قصيدة التفعيلة يتنوع بتنوع التجربة الشعرية لأن « الحال الشعرية وما صاحبها من توقد ذهني وإيقاعية ملحة تسرع إلى مواقف مألوفة محددة بجاذبيتها الموسيقية، ومحددة بصداها في النفوس، وكذلك بمضمونها المقرر، والشاعر الكبير هو الذي يلفت إلى تلك المشكلة أشد الالتفات، ويحرص على أن لا يجعل لانفعاله هذه القوالب المتكررة، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به، من غير أن يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل.»[8]

بمعنى أن الشاعر المعاصر يذهب في فضاءات أخرى يرسم فيها صورة تجربته ضمن نمط بنائي يستجيب لرؤيته فيها ويحقق شكله الشعري من خلالها، وتشترك كل عناصر التشكيل الشعري في بناء الأنموذج الشكلي للقصيدة، والتي تحقق باندماجها وتفاعلها وصيرورتها الفضاء التشكيلي العام الذي تنتهي إليه القصيدة المعاصرة وتحقق به هويتها الفنية والجمالية.

لقد انتهت القصيدة المعاصرة في مرحلتها الأخيرة إلى نوع جديد من الحركة الداخلية، لا يتم وفق المنطق ولكن طبقا لديالكتيك شديد التشابك والتعقيد، يتم فيه حوار جدلي عميق بين الجزيئات والتفاصيل المختلفة للعمل الشعري، ويفتقد المتلقي فيه خاصية الإشباع المستمر لتوقعاته ذات الطابع الاستطرادي[9] الذي يتطلب منه الاجتهاد القرائي من أجل الاستمرار في التلقي الصحيح الذي قد يجاوز أفق تلقيه ويكسر توقعه على مختلف المستويات والتوجهات القرائية له. ونظرا لكثرة وتنوع أنماط البناء الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، فسنقصر الحديث على أهم الأشكال التي اشتهر بها هذا النوع الجديد من الشعر، وهي:

أولا: البناء المقطعي:

يتسم هذا النوع من البناء بالتكامل والتوازن والتشكيل، إذ تحتوي القصيدة في هذا التشكيل على مجموعة مقاطع كل مقطع يمثل جزءا من تجربة القصيدة، وبمجموع المقاطع تتشكل الرؤية العامة، كما أن القصيدة المقطعية نوعا عاليا من التشكيل، والقصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها،[10] لأن التشكيل يضمن للقصيدة فضاء ينطوي على درجة عالية من التكامل والصيرورة الشعرية، كما نقرأ ذلك في قول الشاعرة "سعاد الصباح" في قصيدة "قتافيت امرأة" التي تتكون من مجموعة مقاطع شعرية كل مقطع أخذ عنوانا مستمدا من العنوان الكبير للقصيدة، تقول:[11]

أيها السيد... إني امرأة نفطية تطلع كالحنجر من تحت الرمال

تتحدى كتب التنجيم، والسحر، وإرهاب المماليك، وأشباه الرجال

إنني فاطمة...
أصرخ كالذئبة في الليل...
وسيارات أهل الكهف جاءت لاعتقالي...
أيها السيد...
إني امرأة مجنونة جدا... ولا وصف لحالي...
إن عشقي لك، من باب الخرافات...
فلا تكسر خيالي...

إن المتلقي للقصيدة "فتافيت امرأة" يسجل ملاحظة وهي أنها تقوم على نظام المقاطع، وكل مقطع منها يفتح بلفظة "أيها السيد"، وهو نداء موجه إلى صفة محددة، وهي صفة "السيادة/السلطة" التي يمارسها الذكر العربي على المرأة العربية، وهي هنا مناط الخطاب، بل إنها القطب الذي تدور حوله رحى المعركة في فضاء النص وتخومه، ومن هنا يفهم لماذا ابتدأت القصيدة بهذا الافتتاح في جميع المقاطع، إذ تضع هذه السيادة في مواجهة امرأة سمتها التاريخية المعروفة أنها الجنس الناعم "الضعيف".

ولأن هذا النوع من البناء الشعري لا يمكن أن يبنى في صيغته التعددية المقطعية إلا على تجربة كبيرة وغنية ومتعددة الجوانب والاشكالات[12] فإن الشاعر خليل حاوي يرسم ملامح التواصل الموضوعي الشعري بين المقاطع المكونة لقصيدته "جنية الشاطئ"، أين تمكن فيها من وضع حدود مستقلة لكل مقطع من المقاطع الستة، فالمقطع الأول من القصيدة جاء بعنوان "خيم الغجر" ويتضح من عتبة العنوان ما ترمز إليه مفردة "الغجر" المضافة إلى "خيم"، إذ تتناغم حركة الترحل المستمر للغجر في عيشهم المهرجاني المستمر، يقول:[13]

هل كنت غير صبية سمراء
في خيم الغجر
خيم بلا أرض
وأوتاد وأمتعة تعيق
الريح تحملها فتبحر
خلق أعياد الفصول.
تحط من عيد لعيد في الطريق

إن هذا المقطع مكتف بذاته ويعبر عن فكرة الانتماء إلى العيش الهـــنيء الذي كانت ترتع فيه الغجرية السمراء، والذي يقوم على انسجام بينها وبين الطبيعة يؤديه ذلك التآلف بين الخيم والريح، كما أن العلاقة بينهما تتمثل في صورة مشهدية مركبة موحية بالحرية والانطلاق والتجدد، وعلى الرغم من استحواذ الصيغة الاستفهامية على المقطع الأول بأكمله إلا أن علامة الوقف الخاصة بالاستفهام لم ترد في النهاية، وكأن السؤال لم يكتمل بعد.

إن استعمال الصيغة نفسها في مطلع المقطع الثاني استعادة وتصحيح مسار للسؤال نفسه، وذلك حين يقول الشاعر في المقطع الثاني بعنوان "وعول الجبل وخيول البحر"، حيث تتقدم الذات "الغجرية" محور التعبير ويتتبع أوضاعها المختلفة مستقصيا أوجه الحيوية الطبيعية:[14]

هل كان في جسدي
سوى طبع الرمال الغضة
العطشى، رمال.
تشتف عنف الموج يمخرها

ويحتاح الشواطئ والمضيق.

وينحو المقطع الشعري اللاحق الموسوم "في المدينة" منحى ذاتيا خاصا جدا، لأنه يعبر عن الإيجابية في العطاء الطبيعي والفطري للذات، فتتمثل المرأة بأعياد البيادر في الحصاد وبتفاحة الوعر الخصيب إعلانا لانتمائها العضوي إلى الطبيعة والأرياف في انطلاقها وزهوها،[15] يقول:[16]

هل كنت في ليل المدينة

غير أعياد البيادر في الحصاد

تفاحة الوعر الخصيب، وهبت

من جسدي ،دمي،

حمرا ونراد

وعجبت من جسد تلويه

وتعصره سياجات عشر

أيعب غير رطوبة الحمى

ويعقدها ثمر.

إن المتلقي لقصيدة "جنية الشاطئ" يجد أن المقاطع الثلاثة المتبقية "الكاهن الموسوي والدنيوية" و"دمغة الجن والخطيئة" و"عجوز مجنونة" على التوالي تعمل كسابقاتها في منطقة مستقلة تعبيريا، ولكنها وفية للتسمية التي تصدرت القصيدة وتعمل كلها في قضاء شعري عام يظهر المأزق الاجتماعي قبل أي شيء آخر، وتجربة الغجرية تمثيل حي ونابض على هذه الأزمة الاجتماعية.

بناء على النموذجين السابقين يتضح أن القصيدة ذات البناء المقطعي تتميز بأنها «عالم ذو أبعاد.. علم متموج متداخل، كثيف بشفافية، عميق يتلألؤ، تعيش فيه وتعجز عن القبض عليه، يقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقل بنظامه الخاص.»[17]، والشاعر في هذا النوع من البناء الشعري يقدم في كل مقطع من مقاطعها موجة معينة من موجات تجربة القصيدة، حتى إذا اكتملت المقاطع وصلت القصيدة إلى شكلها النهائي والتام.

ثانيا- البناء التوقيعي:

إن البناء الشعري التوقيعي «ينتمي انتماء حاسما أكثر من بقية أنواع البناء إلى روحية الشاعر ونفسيته وخصوصيته، ويعبر عن شكله الشخصي الخاص به الذي يمليه على نفسه، والذي يتماشى مع طبيعته الذاتية المزاجية»[18] هذه الطبيعة التي تنعكس على نحو كثيف في تجربة كتابة هذه القصيدة.

والبناء التوقيعي أحد أهم أنماط البناء الشعري في القصيدة المعاصرة، ينهض على تكثيف اللحظة الشعرية في منطقة كتابية محدودة لا تتجاوز الأسطر القليلة، وقد يصطلح عليها أيضا بالقصيدة القصيرة، أو تسميات أخرى لا تخرج في إطارها عن صفتي القصر والتوقيع،[19] بمعنى أن هذا النوع من البناء الشعري يهتم كثيرا بخاصيتي الإيجاز والاختصار، وفي أضيق حيز كتابي ممكن يعبر عن التجربة الشعرية للشاعر.

ويمكن في هذا الصدد معاينة شبكة قصائد توقيعية عند الشاعر المعاصر، كما نقرأ ذلك عند الشاعرة "فدوى طوقان" في قصيدتها "كفاني أظل بحضنها" وذلك حين تقول: [20]

كفاني أموت على أرضها

وأتعفن فيها

وتحت ثراها أذوب وأفنى

وأبعث عشبا على أرضها

وأبعث زهرة
تعيث بها كف طفل نمته بلادي
كفاني أظل بحضن بلادي
ترابا
وعشبا
وزهره.

تعبر الأبيات عن فكرة خاطئة استبددت بالشاعرة وتهيأت في هذا الشكل القصير، وهذه الفكرة هي تمني الموت بأرض فلسطين والدفن بها، وهي الشاعرة التي آلت على نفسها أن تتحول من شاعرة رومانسية منطوية على ذاتها إلى شاعرة مقاومة «فتلتقي في حيفا مع شعراء الأرض المحتلة، وتمضي معهم على الطريق... فكان ديوان "الليل والفرسان" يمثل مرحلة جديدة في شعر فدوى طوقان».[21]

وعليه فإن تجربة القصيدة التوقيعية عند الشاعرة تقوم على حشد الفكرة والصورة واللغة في منطقة بنائية واحدة يحملها البناء التوقيعي، وينتهي بها عبر درجة عالية من التركيز إلى تمثل الحال الشعرية للشاعرة التي تنفتح على الأمل القادم من فضاء الحلم بالموت في أرضها "أموت، أدفن، أذوب، أفنى ، أبعث..."

ولا شك في أن هذا النوع من البناء وإن بدا سهلا إلا أنه «يفشل في إحداث التأثير المطلوب، إن لم يحسن التكثيف واختيار اللقطة الغريبة والمتميزة، واعتماد الصدمة أو المفارقة، تعويضا عن الإشباع الذي توفره القصائد التي ترصد بأناة تجربة شعرية كاملة.»[22]، على النحو الذي يستوقفنا في قصيدة "كلمة قصيرة" لصلاح عبد الصبور، والتي تعبر بحق عن هذا الشكل من أشكال البناء الشعري، لأنه بناء على مبدأ الصدمة أو المفارقة، وذلك حين يقول:[23]

أصبحنا مثل الطين بقاع البئر
لا يملك أن يتأمل صفحة وجهه

يضعنا الشاعر أمام مفارقة حادة بين طرفين "التعرف والإمكان"، ذلك أنه أمسك بخاطرة سريعة هي فكرة التجمد والتحجر أو الاغتراب عن الذات، والتي وجد لها معادلا فنيا في هذه الصورة "الطين المترسب في قاع البئر"، فهو لا يملك الماء ولا يملك النظر إلى وجهه في صفحة الماء، وبالتالي فهي حالة العجز والاغتراب التي يعانيها الفرد العربي.[24]

ويتشكل معنى التوقيع في قصيدة "غزل" لأحمد عبد المعطي حجازي بمفهومه الإبداعي الخلاق الذي يصل إلى حقيقة مفادها أن القصيدة حين تولد في ذات الشاعر، فإن ولادتها قدر لا يمكن محوه، يقول:[25]

أكلما أوغلت في العمر تزيدين حبا
متى إذن لقاؤنا
ليل فسيح
ليس لي فيه سوى غيابك الحميم أما وأبا.

تمتزج الذات الشاعرة في هذه المقطوعة بذات الحبيبة الغائبة البعيدة، حيث الشوق إلى اللقاء في ليل فسيح ليس فيه إلا الغياب، على النحو الذي يجعل هذا الغياب أشبه بالموت الذي يفرقنا عن ذوينا وأهلينا، وأشبه بالمرض المزمن الذي لا يهادن ولا يداوى، فتنهض القصيدة التوقيعية بذلك على حساسية التشكيل البنائي القائم على فعالية التوقيع في مجال اللمحة الشعرية القائمة على محورين أو قطبين.

وعليه فإن القاسم المشترك بين هذه القصائد التوقيعية وغيرها من القصائد المبنية على هذا النوع من التشكيل في الشعر العربي المعاصر، هو الرؤية الشعرية التي تصاغ في شكل خاطرة سريعة مبنية على مبدأ المفارقة أو المعادلة بين طرفين متصارعين في الحياة، لتنتج صورة مركبة للشاعر يرسم معالمها بالاقتصاد اللغوي والتمركز الصوري في المجال الشعري الضيق.

ثالثا- البناء القصصي:

وجد الشاعر المعاصر في البنية القصصية مساحة كافية تستوعب خبراته الإنسانية المتعددة، وتتسع لما تتسم به التجربة الإنسانية عامة من الاضطراب والتعقيد والتداخل والصراع بين الشخوص بعضها ببعض، وبينها وبين الأحداث، وبين كل ذاك وتعقدات الوجود من زمان ومكان وحدود نهائية... وغيرها.

وتعد القصيدة المعاصرة من أكثر الاتجاهات الشعرية ميلا إلى البنية القصصية الشعرية، وهذا أمر بديهي للانسجام والتناسق الحاصل بين قضايا الواقع وحرص الشاعر المعاصر على مخاطبة أكبر قاعدة ممكنة من المتلقين، وبين شعبية البنية القصصية عامة، وحظوظها باهتمام المتلقي لما تخاطب فيه من مناطق إنسانية، ولما تحدثه من أثر تشويقي وترفيهي.[26]

ومما لاشك فيه أن تطور النماذج البنائية التي عرفتها القصيدة المعاصرة وتعددها في مغامرتها الشعرية، ارتبط منذ البداية بطبيعة وكيفية استجابة الأسلوب التشكيلي الشعري لحاجات ومقتضيات وضرورات هذه النماذج ومعطياتها، فضلا على أن الواقع الشعري الجديد الذي صاحب الثورة الشعرية الكبرى نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، تمكن من فرض أجناس أدبية وأشكال فنية جديدة بتأثير الاتصال الحضاري مع الغرب.

فكانت الإفادة والأخذ والاستعارة على نحو متزايد وكثيف من انجازات ومعطيات الفنون الأخرى، ومن المعطيات النقدية العالمية التي تمخضت عن تطور الدرس النقدي والمنهجي، وحساسية النماذج الشعرية المتقدمة، وصولا إلى إدراك نسبي لضرورة إخضاع البناء الشعري للحالة النفسية التي تسود التجربة الشعرية في مناحيها المختلفة ومقتضيات الموضوع الشعري وتفاصيله وخصوصياته.[27]

إن أسلوب البناء القصصي هو الأقرب إلى روح الشاعر العربي من خلال الحضور الطاغي للحكاية في نفسه فاستخدم الشاعر المعاصر هذا النوع من البناء في قصائده محاولة «للربط بين شعوره بفردية الحياة وبين حقيقة العالم حواليه»[28] عبر بنية حكائية نقلت القصيدة من الحدود الذاتية إلى الانفتاح على الآخر، كما نقرأ ذلك في قصيدة "هجم التتار" لصلاح عبد الصبور أين يصور حياة البسطاء والفلاحين ممثلة في شخصية "زهران"، يقول:[29]

كان زهرانا غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نقش كالكتابة
اسم قرية
دنشواي.

تزدحم المقطوعة بالحكاية والموروث الشعبي القائم أساسا على بنية الحكي والسرد، حيث إن الاستهلال السردي للقصة الشعرية يرسم ملامح القروي "زهران"، أين تحضر الحيوية والفتوة والإقبال على الحياة بجلد وعنفوان يرسمها في وشم على يديه وفي انتمائه للأبطال الشعبيين "أبو زيد الهلالي". وكأن الصورة المشهدية تقول كل شيء ممكن على النحو الذي تتماثل فيه الصورة السردية للثبات والأصالة والعمق التاريخي، ومن ثمة الديمومة.

إن هذه الوحدة السردية الاستهلالية تعقبها وحدة سردية ثانية تتصاعد فيها الحبكة والتوتر الدرامي، وذلك بتصعيد نبرتي الشر والخير، حين يلقى زهران الجميل الوسيم الموت على يد أعداء الحياة، يقول:[30]

مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياة
ورأى النيران تجتاح الحياة.

تبرز هذه الوحدة السردية تطور سرد شعري جديد يمكن أن يشكل لحظة تنوير سردية تخضع لتطور الزمن والمكان والحدث والرؤية، لكنها تذهب باتجاه إبراز اللحظة السرد شعرية التنويرية التي تمثل محرق السرد الحكائي في القصة الشعرية (بظهر السوق يوما/ زهران صديقا للحياة)، وبهذا تبدو الوحدة وكأنها تنطوي على تفصيل يومي يتغير فيه الزمن والمكان، ولكن ضمن سياق الحدث ذاته (ورأى النيران تجتاح الحياة).

ولأن هذا النوع من البناء الشعري الجمالي الكثيف الذي يحمل في طياته خصائص سردية يسهم في تحقيق وجود الشاعر في فنه الشعري ووجود الآخرين ووجود الطبيعة والأشياء خارجه، [31] فإن شعر عبد الوهاب البياتي ليس خلوا منه خاصة عندما يختار شخصياته ممن يغلب عليهم نمط الثوار والشهداء والأحرار والمعتقلين أكثر من أنماط القرويين البسطاء كما يفعل عبد الصبور، يقول:[32]

وفي قريتي، كان أطفالنا
يغنون للأرض، عن المطر
وكان الربيع يهز الحياة
يساعده في دروب القمر.

تبدأ المقطوعة بداية سردية تقليدية باستهلال يشير إلى بداية القصة الشعرية مع بداية وصف القرية وأطفالها، ومن ثم التحول نحو وصف طبيعة هذه القرية وتجلي الفضاء السرد شعري بأنموذجه المكاني (يغنون للأرض)، والزماني (وكان الربيع)، والرؤيوي (يهز الحياة بساعده في دروب القمر)، وبالتالي تبدو المأساة في ظلم الواقع، وفي حرمان هؤلاء الأطفال من أبسط حقوق الحياة.

ويعتمد محمد عفيفي مطر على البناء القصصي في أكثر من قصيدة، ونجد شخوصه القصصية متنوعة، وفي الغالب هي شخصيات الواقع العربي في هذه الفترة، و«إن كان الشاعر يستلهمها ويفجرها ويبتكرها انطلاقا من الخرافة الشعبية التي يتخذها تبعا لقصائده القصصية في هذه الفترة»،[33] ففي قصيدة "بهلوان" مثلا يكون البهلوان هو الشخصية المحورية المأساوية التراجيدية، فهو يحمي الحقول والخضرة فيها، وفي الوقت نفسه هو الشهيد الذي يضحي بنفسه من أجل قريته دونما ثمن، يقول:[34]

أنا بهلوان الحقول
تعلمت أرجوزة الموت في صمتها والغناء
بجيبي صكوك الشياطين، في القلب جوع الرحيل
أنا زارع السمسم المر فوق النخيل
السواقي التي ترجع الماء للنهر
قطعت لحمي الترابي لحمي بحانوتكم لا يباع
أنا بهلوان الحقول
تذوقت في بركة الطين والأرز- أحبولة

الاغتيال وفي السجن تبرق شمس اللواطة

مما يسجل على النماذج السابقة ونماذج أخرى تعج بها مدونات الشعر العربي المعاصر أن أسلوب البناء القصصي أقرب إلى روح الشاعر المعاصر من خلال الحضور الطاغي للحكاية في نفسه، وقد تجلت استفادته من هذا الضرب الجديد من خلال اعتماده الكثير على مستلزماته، كما «يسرت تجربة الشعر الحر ذلك للشعراء، ذلك إن الشكل الجديد كان مهيئا لأن يحتوي كثير من الانجازات التي لم يكن يصلح لها النمط التقليدي.»[35]

رابعا- البناء الدرامي:

تتجه القصيدة العربية المعاصرة اتجاه واضحا نحو الدرامية، سواء في مضمونها النفسي والشعوري والفكري، أو في بنائها الفني، حيث حاول الشاعر المعاصر في بداية الأمر أن يعبر عن تعدد الأبعاد والمستويات الشعورية والنفسية في رؤيته الشعرية، وعن الحوار والتفاعل بين هذه الأبعاد،[36] بهذا المعنى وجد البناء الدرامي في القصيدة المعاصرة، فهو ليس منفصل عن التجربة ولا مستقل عن بنائها وعناصرها التعبيرية.

ويتميز البناء الشعري الدرامي بخصوصيته الكبيرة النابعة من الشعر ،وهو قريب جدا من الدراما، ويعبر عن حساسية «التوتر الناجم عن محاولة توحيد التناقضات، والاتجاه بهذا التوتر إلى أعلى نقطة فيه، مما عرف في النقد الأدبي بالذروة، إلا أن هذا المستوى من الوعي لأهمية الحركة والبناء يستلزم مستوى فكريا عاليا»[37]، مما يعني أن يكون الشاعر ذا ثقافة وإمكانية شعرية وحساسية درامية، حتى يتمكن من تحقيق التفاعل والتناسق بين العناصر الدرامية والشعرية في آن واحد.

ولقد اتجه الشعراء المعاصرون إلى الإفادة من البنية الدرامية في بعض تجاربهم الشعرية، سعيا وراء إثراء القصيدة بإمكانات الفعل الدرامي وتعميق التجربة وإكسابها مساحة زمانية ومكانية ورؤيوية أبعد مما تكتسبه من خلال الطرح التقليدي، وبهذا تبدو كثير من قصائد أدونيس متسمة بالتوتر الدرامي العالي، لأنها تصور مأساة الفرد البطل في مواجهة قوى متعددة الاتجاهات كما في قصيدة "سيمياء"، حين يقول:[38]

أتشوق إلى ما لست منه

أنتسب إلى ما ينفيني

أعلن الخيبة راحة وأقول: اليأس أحرى

وكل ما تبقى خزف

والخزف شاهدي

يشهد في

ويشهد بي.

لعل الفضاء الدرامي العميق والكثيف واضح تمام الوضوح في بنية الحكاية التي سعى الشاعر إلى استثمارها وتوظيفها في قصيدة "سيمياء"، بحيث اجتهد في دمج تجربة القصيدة بتجربة الحكاية على نحو درامي بالغ الصيرورة والتجلي فالبطل الدرامي في هذه القصيدة تتجدد صوره فيما يشبه الاستنساخ، وفي كل حال يتلبس البطل الفكر الحداثي والهم الحداثي أيضا.

إن العناصر المزدوجة بين الشعر والدراما هي عناصر بالغة التعقيد والتداخل والجدل والتفاعل، وقد «لا يستطيع الشاعر أن يميز بينهما، فيضطر إلى إبراز شكلها الموحد في لحظات من الإشراقة الخالدة، التي تقود إلى بناء أنموذج شعري مثالي خصب وثري ومعبر أفضل تعبير عن طبيعة التجربة الشعرية وخصوصيتها وقيمتها الدلالية والبنائية»[39]، وهو الأمر الذي يقف عليه المتلقي لقصيدة "أيلول" لأمل دنقل، والتي قسمها إلى "صوت" و "جوقة خلفية"، كما يأتي:[40]

(صوت) (جوقة خلفية)

أيلول الباكي في هذا العام ها نحن أيا أيلول

يخلع عنه قلنسوة الإعدام لم ندرك الطعنة
تسقط من سترته الزرقاء... الأرقام فحلت اللعنة
يمشي بين الأسواق: ينشر نبوءته الدموية في جيلنا المخبول
ليلة أن وقف على درجات القصر الحجرية .....
ليقول لنا: إن سليمان الجالس منكفئا
فوق عصاه قد حلت اللعنة
قد مات! ولكنا نحسبه يغفو حين نراه في جيلنا المخبول
أواه فنحن يا أيلول
قال... فكممناه، فقأنا عينيه الذاهلتين لم ندرك الطعنة
وسرقنا من قدميه الخفين الذهبيين .....
وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمة.

تقوم القصيدة على تقانة الجوقة الدرامية، والتي أضفت بعدا تراجيديا ودراميا عميقا، لأنها عبرت عن صوت الجموع العربية المصدومة بنكسة حزيران 1967م، ليتنامى المسار الفعلي لأفعال الجوقة ممتلئا بأضداد المشاعر والخيبة والهزيمة والانكسار، كما أن توظيف الصوت في القصيدة يجعلها تأخذ بعدا دلاليا وسيميائيا وحركيا ودراميا من خلال الطبيعة التي يتحلى بها، وهو صوت الضمير الإنساني بشكل عام.

ثم إن الارتباط الحاصل بين الصوت والجوقة يسير الحادثة الدرامية ويوجهها ضمن أفق ومسار ومناخ الاتساع والغموض والرهبة، كما يدخل القصيدة في منعطف جديد يدين الجموع التي أسهمت في موت الحاكم و لم تنته إلى فشله بعد الهزيمة، مما يؤكد أن اتجاه الشاعر إلى البناء الدرامي لم يكن اعتباطيا وإنما يشير إلى الجزء الواعي من الشاعر، ومن الجموع، ومن الإنسان العربي حتى يبلغ التوتر الدرامي أقصاه في النفس الإنسانية.

وعليه فإن «التحول من الغنائية إلى الدرامية يعد أفضل مناخ للتعبير عن الواقع»[41]، والاستجابة لضروراته وقضاياه ومشكلاته، على النحو الذي يجعل من أنموذج البناء الشعري الدرامي للقصيدة المعاصرة وسيلة فعالة من وسائل تخليص القصيدة من الغنائية والخطابية، وتشكيلها على وعي شعري درامي عالي متفاعل مع التجربة الجديدة.

خاتمة:

لازالت القصيدة العربية المعاصرة في مرحلة البحث عن نمط معين إذا كان لها أن تستقر في النهاية عند شكل محدد، مما يعني أننا محمولون في إطار الشكل الشعري الجديد أن نعترف بتعددية الأنماط الشعرية وأشكال البناء الشعري وبالتالي تعددية واسعة من نماذج "البنى الفنية "بحسب اختلاف مفاهيم الشعراء وتوجهاتهم والمراحل التي تؤثر في التطور التجريبي لكل منهم.

ومن خلال ما طالعناه من أشكال البناء الشعري للقصيدة المعاصرة نستطيع القول إن تطور البنية الفنية لهذه القصيدة وتعدد أشكالها مرتبط بتطور التجربة الجديدة من جهة وبالأخذ من التجارب الغربية من جهة أخرى، وأهم من هذه الأشكال البناء التوقيعي الذي يفيد من تقانة اللقطة السينمائية مثلا، ويفيد البناء المقطعي من تقانة المونتاج، في حين يفيد البناء القصصي من السرد القصصي بمختلف أشكاله وتفاصيله، ويفيد البناء الدرامي من فن المسرح وتقاناته.

الإحالات والهوامش.

1- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية. دار الآداب: بيروت.ط1. 2002م. ص45.

2- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. عالم الكتب الحديث: إربد-الأردن. ط1. 2011م. ص9.

3- جان بياجيه: البنيوية. تر: عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات: بيروت. ط4. 1985م. ص8.

4- المرجع نفسه. ص549.

5- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ".دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية 2006م.ص729.

6- أدونيس: سياسة الشعر. " دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ." دار الآداب: بيروت . ط1. 1985م.ص152.

7- فيليب فن تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. ط3. 1983م. ص317.

8- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس: بيروت. ط2. 1980م. ص123.

9- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة ص170.

10- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. دار العودة: بيروت. ط1. 1969م. ص19.

11- سعاد الصياح: فتافيت إمرأة. دار سعاد الصياح: الكويت. 1992م. ص17.

12- علي جعفر العلاق: مملكة الغجر. دار الرشيد: بغداد. ط1. 1982م. ص120.

13- خليل حاوي: بيادر الجوع. دار الآداب: بيروت. ط1. 1965م. ص17.

14- المصدر نفسه. ص18.

15- سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة "من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح". دار الآداب: بيروت. ط1. 1997م. ص80.

16- خليل حاوي: بيادر الجوع. ص21.

17- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة: بيروت. 1973م. ص158-159.

18- محمد محمد عناني: النقد التحليلي. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة. ص120.

19- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. ص171.

20- يوسف بكار، فدوى طوقان "دراسات ومختارات". دار المناهل: بيروت. ط1. 2004م. ص20-21.

21- سامي يوسف أبو زيد: الأدب العربي الحديث "الشعر". دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة: عمان. ط1. 2014م. ص233-234.

22- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. ص171.

23- صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة. دار العودة: بيروت. 1986م. ص292.

24- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص817.

25- أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان. دار العودة: بيروت. 1979م. ص106.

26- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص784.

27- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق. مطبعة الأديب البغدادية. 1978م. ص200.

28- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر. تر: محمد مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة. ص74.

29- صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة. ص19.

30- المصدر نفسه. ص21.

31- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر. ص62-63.

32- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة. دار العودة: بيروت. ط3. 1972م. ص200.

33- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة. ص794.

34- محمد عفيفي مطر: يتحدث الطمي. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر. ص6-7.

35- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق. ص202.

36- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة ابن سينا: القاهرة. ط4. 2004م. ص189.

37- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق. ص227.

38- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة . ط5. دار العودة: بيروت. 1981م. ج1. ص720.

39- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. ص197.

40- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة . ط2. دار العودة: بيروت. 1985م .ص127.

41- فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر. وزارة الإعلام: بغداد. 1975م. ص367.

قائمة المصادر والمراجع.

1- أحمد عبد المعطي حجازي: الديوان. دار العودة: بيروت. 1979م.

2- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي. دار الأندلس: بيروت. ط2. 1980م.

3- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة . ط5. دار العودة: بيروت. 1981م.

4- أدونيس: زمن الشعر. دار العودة: بيروت. 1973م.

5- أدونيس: سياسة الشعر. " دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ." دار الآداب: بيروت . ط1. 1985م.

6- أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة . ط2. دار العودة: بيروت. 1985م .

7- جان بياجيه: البنيوية. تر: عارف منيمنة وبشير أوبري. منشورات عويدات: بيروت. ط4. 1985م.

8- خليل حاوي: بيادر الجوع. دار الآداب: بيروت. ط1. 1965م.

9- سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة "من ظواهر الابداع في الرواية والشعر والمسرح". دار الآداب: بيروت. ط1. 1997م.

10- سامي يوسف أبو زيد: الأدب العربي الحديث "الشعر". دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة: عمان. ط1. 2014م.

11- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر. تر: محمد مصطفى بدوي. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.

12- سعاد الصياح: فتافيت امرأة. دار سعاد الصياح: الكويت. 1992م.

13- سلمان علوان العبيدي: البناء الفني في القصيدة الجديدة. عالم الكتب الحديث: إربد-الأردن. ط1. 2011م.

14- صلاح عبد الصبور: الأعمال الكاملة. دار العودة: بيروت. 1986م.

15- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر. دار العودة: بيروت. ط1. 1969م.

16- صلاح فضل: تحولات الشعرية العربية. دار الآداب: بيروت.ط1. 2002م.

17- عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة. دار العودة: بيروت. ط3. 1972م.

18- علي جعفر العلاق: مملكة الغجر. دار الرشيد: بغداد. ط1. 1982م.

19- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة. مكتبة ابن سينا: القاهرة. ط4. 2004م.

20- فاضل ثامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر. وزارة الإعلام: بغداد. 1975م.

21- فيليب فن تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا. تر: فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. ط3. 1983م.

22- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة "دراسة تحليلية في البنية الفكرية و الفنية ".دار المطبوعات الجامعية الإسكندرية .2006م.

23- محمد عفيفي مطر: يتحدث الطمي. الهيئة المصرية العامة للكتاب: مصر.

24- محمد محمد عناني: النقد التحليلي. مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.

25- يوسف الصائغ: الشعر الحر في العراق. مطبعة الأديب البغدادية. 1978م.

26- يوسف بكار، فدوى طوقان "دراسات ومختارات". دار المناهل: بيروت. ط1. 2004م.