تجليات حداثة الشكل في قصيدة "عاشق الليل" لنازك الملائكة

د. ياسين بغورة
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج - الجزائر

yassinebeghoura@yahoo.fr

ملخص:

ترتكز روح الحداثة على مبدأ الرشد، لأن الأصل في الحداثة هو الانتقال من حال القصور إلى حال الرشد. والمراد بالقصور هنا، هو التبعية الفكرية والسلوكية، أمّا الرشد هو تحصيل الاستقلال والإبداع في التّفكير والسّلوك[1] ، وهذه الرّوح الحداثية مسّت القصيدة العربية، واخترقت نظامها، من حيث القالب الشّعري، من جهة، ومن حيث المضمون من جهة أخرى، وفي هذا السياق يقول طه حسين:" ففي الشّباب العربي نزعة إلى التّحرر من قيود الشّعر العربي الموروث هم لا يريدون أن يقيّدوا أشعارهم بالقافية، بل يريدون أن يتحرّروا من قيود الوزن التقليدي، الذي تركه لنا العرب والقدماء، ويذهبون في هذا التّحرر مذهبهم في شأن القافية، يغلو بعضهم فيرسل الكلام إرسالا، يطلقه من كل قيد لفظي"[2].

وهذه نبرة واضحة يكشف عنها 'طه حسين' في نزعة الشّباب العربي، الذي يريد التّمرد والتّحرر في القصيدة باعتبارها بناء متكاملا قائما بذاته، وهذا ما نجده عند "نازك الملائكة" حيث تقرّ بأنّ القصيدة هي مجموعة من العناصر الطبيعية المؤلفة من موضوع وهيكل وتفاصيل وموسيقى، فهي فيما بينما تؤلف بنية خفية لا يمكن فهمها، ونجد نازك الملائكة تحبذ الشكل عن الموضوع باعتبار أنّ هذا الأخير أهون عناصر القصيدة[3].

تقول نازك في هذا الصّدد: "لأنّه في ذاته قاصر على أن يضع قصيدة مهما تناول من شؤون الحياة، إنّه مجرد موضوع خام... إنّ القصيدة ليست

كامنة في الموضوع...وإنّما يصبح الموضوع مهمّا، ويستحق الالتفات في اللّحظة التّي يقرّر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه... لا ريب في أنّ الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيرا فيها، ووظيفته الكبرى أن يوّحد ما يمنعها من الانتشار ويلّمها داخل حاشية متميّزة"[4]. فالشاعرة هنا تؤكد أنّ للقصيدة عالمها الخاص بها .

لقد رأينا أنّ محاولات التّجديد في عمود الشّعر العربي قد ظهرت منذ زمن الموشّحات، إن لم تكن قائمة منذ وجود الشّعر العربي نفسه، وذلك من خلال شعر الأراجيز والمسّمطات، وما إليها من أنماط شعرية مخالفة للقصيدة العمودية ذات الروي الواحد، ولئن كان حبّ التّغيير والتّجديد قد مسّ الجانب الخارجي للقصيدة وتعرّض لوزنها كأبرز مظاهرة إلّا أنّه يحمل دوافع فنيّة ونفسية، يجب الأخذ بها أكثر، لأنّها مؤشرات حقيقية للتّطوير والتّجديد[5].

وللشاعرة العراقية "نازك الملائكة" هنا رأي تقرّ به: أنّ كل من الشكل والمضمون وجهان لعملة واحدة، لا يمكن فصل جزئيه، حيث تقول:" أنّ حركة الشّعر الحر قامت بالربط بين الشكل الفنّي للقصيدة، وبين مضمونها لتكون وحدة فنّية مترابطة"[6].

وهي بذلك تقرّ بضرورة الانسجام القويّ بين البناء الشكلي، وما يعبّر عنه الشاعر من مشاعر وأحاسيس فكلّ شطر في القصيدة الحرّة جاء متفقا في معناه ووزنه حسب الفكرة المعبرّة عنها دون زيادة أو نقصان، وهنا تكمن قوة التعبير، وهذا ما لا يوجد في القصيدة التّقليدية[7].

1/- العنوان:

يعتبر العنوان العتبة الأولى للقصيدة، ومنه فقد عرفت القصائد في العصر الجاهلي بمقدّماتها و هكذا استمر الحال إلى أن جاء العصر الحديث و أصبحت مقدمات القصائد غير كافية لتدلّ على قصيدة بعينها و هو ما لفت الانتباه إلى ضرورة وضع عنوان للقصيدة المعاصرة فيكون بذلك مفتاحا لنص الحداثة.

وللعنوان دلالة وإحالة معينة على نص معيّن، فهو لائحة دلالية ذات طاقات مكتنزة، وهو مدخل أوّلي لابدّ منه لقراءة النّص، ويدلّ أيضا على العمل الأدبي محددا هويته وماهيته، ويكرّس انتماءه لأدب ما.

أمّا إذا ذهبنا إلى الناقدة العربية "بشرى البستاني" فهي ترى أنّ العنوان عبارة عن رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية فتحدد مضمونها وتجذب القارئ لها، وتغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدلّ على باطن النّص ومحتواه"[8].

وللعنوان في نظر الشعراء المعاصرين أهمية بالغة لما يثيره من تساؤلات لا توجد لها إجابة إلّا في النّهاية وبالتالي فهو يفتح شهيّة القارئ للقراءة أكثر، من خلال تراكم مجموعة من علامات الاستفهام في ذهنه، والتّي بالضرورة سببها الأول هو: العنوان، فينظر إلى دخول عالم النّص بحثا عن إجابات عن تلك التّساؤلات بغية إسقاطها على العنوان، ولم يصبح هذا الأخير زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النّص، وإنّما أصبح عضوا وعنصرا أساسيا يستشار ويستأذن[9].

فهناك عناية تامة من ناحية المبدعين الشعراء بالعناوين حتى إنّ الشاعر "عبد الوهاب البيّاتي يذكر أنّ كثيرا من الشعراء يطلبون منه أن يضع لهم أسماء لقصائدهم أو مجموعاتهم الشعرية، مع أنّ عبد الوهاب البيّاتي يعيب ذلك عليهم ويستغرب من أمرهم وكيف يكتب شاعر ديوانه، ولا يعرف كيف يختار العنوان[10].

و إذا وقفنا عند عنوان "عاشقة اللّيل " لنازك الملائكة "والذي محل دراستنا، نلاحظ أنّ الشاعرة ينتسب شعرها إلى هذه التّقاليد الرّمزية المقترنة باللّيل، حيث بدأت هذا بديوانها الأوّل " عاشقة اللّيل (بغداد 1947) وأوّل مظهر من مظاهر الانتساب عنوان الديوان نفسه، إذ يلفت العنوان الانتباه بما ينطوي عليه من هموم الشاعرة وآلامها وآمالها، ويكشف هذا الأخير الحضور المتميّز للأنا العاشقة التي تفرض وجودها، وتحدد دلالتها بإضافتها إلى اللّيل، بينما يكشف من ناحية أخرى الحضور المتميّز للذات المعشوقة لّليل الذي اقترن بالأحلام والإبداع مثلما اقترن بالكآبة والموت.

فالشاعرة تجعل من اللّيل ملاذا لمن فقد النّهار من ناحية، ومجالا للتّأمل في الأنا ذاتها من خلاله، ومن ناحية أخرى جعلت من اللّيل مصدرا ومنبعا للوحي والإبداع[11]، ففي القرآن الكريم نجد تكرر كلمة الليل بكثرة لعلاقتها بالوحي وشدة التأمل، منها قوله تعالى: ﴿وَٱلضُّحَىٰ ۝١ وَٱلَّيۡلِ إِذَا سَجَىٰ﴾[12]، وقال أيضا: ﴿وَٱلَّيۡلِ إِذَا يَغۡشَىٰ ۝١ وَٱلنَّهَارِ إِذَا تَجَلَّىٰ﴾[13].

ولعنوان 'عاشقة اللّيل' دلالة عظيمة حيث أنّ اللّيل الكئيب يبعث الكآبة وهذه الأخيرة حالة ملازمة من حالات عشق اللّيل، تقترن بمعاني الفناء والموت التي ينطوي عليها اللّيل، بالقدر الذي تقترن بمعاني الإبداع والشعر[14].

من المعروف أنّ اللّيل نقيض النهار، حيث أنّ عشق اللّيل رفض لعالم النّهار وانسحاب منه إذ لا يعرف اللّيل سوى من فقد النّهار، فلذلك تنطوي دلالات اللّيل فيما تنطوي عليه في شعر نازك الملائكة على معاني الانسحاب إلى الذّات والإبحار إلى عوالم الأحلام والخيال، بينما تنطوي دلالة النّهار على رمضاء الواقع الخشن والحقيقة القاسية[15]، قال الله تعالى: ﴿ يُولِجُ ٱلَّيۡلَ فِي ٱلنَّهَارِ وَيُولِجُ ٱلنَّهَارَ فِي ٱلَّيۡلِ ﴾[16]. هذا التّعارض بين اللّيل والنّهار تعارض أساسي في شعر نازك، ولكنّه ينساب في أزواج متعدّدة من الثّنائيات، تتعارض فيها الأنا مع الآخر والخيال مع الواقع، والحلم مع الحقيقة[17].

إذن يمكننا القول أنّ العنوان في الشعر المعاصر كان يحتل الرتبة الأولى من العناصر، فقد كانت هذه العناوين تتكوّن من لفظة أو اثنان ويكونان متناقضين فقد تكون تحمل رمز اسم معيّن أو شخص أو أسطورة، ومنه فقد كان العنوان العتبة الأولى لنص الحداثة.

2/-تجاوز عمود الشعر:

بنيت القصيدة العربية القديمة على القالب العمودي، الذي شكل خاصيتها ونظامها، وبعد مجيئ الخليل بن أحمد الفراهيدي، الذي وضع القوالب الموسيقية للشعر العربي، ذات الشطرين، والمحصورة في الستة عشر بحرا المعروفة، تابع الشعراء هذا التقليد، لسنوات طوال، وأصبح نظاما خاصا يميز القصيدة العربية، ومن تجاوزه فقد أخل بهيكلها، لكن مع بداية تطور الحياة، ظهرت بعض المحاولات التجديدية على مستوى هذا الهيكل، في أواخر القرن الخامس وأوائل الثامن الهجري، مع ظهور الموشحات حيث كانت ثورة وتمردا على نظام القصيدة في الأوزان والقوافي[18]. أمّا في العصر الحديث فقد كان للشعر الإنجليزي والفرنسي دور كبير في تحفيز الشعراء والنقاد على إحداث ثورة جديدة في موسيقى الشّعر، وقد كانت هذه الأخيرة (الثورة) في بدايتها بالثّورة على القافية ونظم الشعر المرسل، وهي شعر عمودي ذو شطرين، و الذي لا

يلتزم برويّ معيّن أي أنّه مرسل من القافية، وهناك من الشعراء من يطلق عليه اسم " الشعر الأبيض" إلى غير ذلك من التسميّات[19].

ولكن هذه القصائد ذات الشّطرين لم تلق رواجا هائلا يشجع شعراءها على الاستمرار في نظم أمثالها والسّبب في ذلك كما يرى " مورية" في " حركات التّجديد" أنّ الشعراء ظلّوا يكتبون هذا النوع من الشعر بطريقة تقريرية، ضف إلى ذلك الأسلوب الخطابي،[20]، وهناك سبب آخر كما أشارت إلى ذلك 'سلمى الجيوشي'، أنّ هيكل الشعر العمودي القديم مبني على تقسيم هندسي صارم وشديد التّماثل والتّوازن[21].

كانت القصيدة العربية القديمة صارمة، ملتزمة بالوزن والقافية، متخلّلة بديكورات فخمة من بيان وبديع وجناس وطباق ومجاز واستعارة ولا تخلو من الحكمة والمواعظ وغيرها من الأفكار الفلسفية، حيث كان تصميم بنائها ثابت الشّكل، وهذا راجع إلى تغيير وثائر التّفعيلات في البيت الواحد، والذي يكرر نفسه وينقل الموسيقى إلى عموم القصيدة[22]، وإذا التفتنا إلى القصيدة الحرّة (المعاصرة)، وجدنا عكس ذلك، لأنّ الإيقاع موسيقى خاصة، ذات تفعيلة واحدة سائدة مع بعض القوافي، لتخفيف وطأة الإيقاع الواحد، ودفع السّأم عن أذن سامعها أو قارئها، بالإضافة إلى أنّها تتميّز بالقليل من المحسنات البديعية ومظاهر الفخامة حيث أواخر الجمل والسطور والمقاطع ساكنة بشكل يكاد أن يكون مطلقا[23].

يقول عبد الرّحمان عبد الحميد علي: "الكلمة المفردة أصبحت وحدة لها مذاقها، الخاص وعليه فإنّ الضوء يسلط عليها، وبهذا تكون قد حلّت محل وحدة البيت الشعري المعروف في القصيدة العمودية"[24].

اعتمد الشاعر المعاصر في تحريك موسيقى القصيدة على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف وهذا ما نجده في طول وقصر السّطور الشعرية في القصيدة بعد أن كان الخضوع للنظام تقني ثابت، حيث ارتبطت هذه السّطور في طولها وقصرها بمدى التدفّقات الانفعالية التّي تحاول الصورة الموسيقية كجانب من جوانب اللغة الشّعرية أن تنقلها[25].

وترى نازك الملائكة أنّ الأساس الذي قام عليه هذا الفن العربي في الأساس الذي قام عليه شعرنا القديم حيث كان الشطر أو البيت وحدة يحافظ

الشّاعر على عزلة هذه الأخيرة، ملتزما في ذلك الخطوات المضبوطة بينها وبين باقي الوحدات التّي يكرّرها إلى نهاية القصيدة[26].

وجاء الشّاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشّطرين فوجده يبيح له شكلا مقيّدا بنمط معيّن ذي طبيعة هندسيّة مضغوطة، إنّ الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابدّ أن تفرض على المادة المصبوبة فيها شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات[27]. حيث تطلق نازك الملائكة هذه الظاهرة بهندسة الشّكل وهذه الأخيرة والتي تتطلّب مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشّكل بعيدا عن السّياق، باعتبار أنّ القوالب تفرض شكلها على المادة التّي تنحصر في داخلها، وإذا كانت القصيدة الشّعرية الشّطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة يستلزم أن تكون المادة التّي يعالجها الشّاعر ذات مسافات متناسقة، وهذا راجع إلى حكم قانوني مستتر يجمع بين الشّكل والمضمون بحيث يجعل أحدهما يؤثّر في الآخر و يتأثر به إلى أن وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجا إلى بداية أولى من هذا الفكر الهندسي الصّارم الذي يتدخّل في طول عباراته، وليس هذا عجيبا في عصر يبحث عن الحريّة وتحطيم القيود ويعيش ملئ مجالاته الفكرية والروحية وأن إحدى خصائص الفكر المعاصر أنّه يكره النّسب المتساوية[28].

ورغم كل هذا إلّا أنّ هناك علاقة وطيدة بين الشّعر الحر والشّعر العمودي، فلا يختلف اثنان في أنّ الشّعر الحر وليد شرعي للشّعر العمودي فهو مشتق منه، لأنّه يقوم أساسا على وحداته الموسيقية ومنه فتفعيلات الشعر الحر هي نفسها تفعيلات الشّعر العمودي، وعليه فارتباط الشّعر العمودي هو عبارة عن ارتباط وثيق لأنّه لا يستطيع الشاعر أن ينظم شعرا حرا إلّا إذا كان يستطيع نظم الشّعر العمودي[29]، رغم صرامة وشدّة الشّعر العمودي حسب البعض، هذا ما أدّى بالشّعراء المعاصرين إلى استخراج نوع جديد للشّعر تستقرّ عنده عامتهم فيكون لهم خير قالب تنصب في أفكارهم وعواطفهم ومشاعرهم، ويعبّرون به عن أنفسهم وحياتهم، وهو ما يعرف بنظام الشّطر الواحد أو الشّعر الحر[30].

3/ نظام البحر الشعري:

بدأ الشّعراء المعاصرون تجاربهم في التّفعيلة باستخدام تفاعيل البحور المفردة وهي: الرمل (فاعلاتن)، الكامل (متفاعلن)، الرجز (مستفعلن)، الهزج (مفاعلين)، المتدارك (فاعلن).

وهذا ما جعل نازك الملائكة كغيرها من الشّعراء تقسم البحور إلى نوعين: بحور صافية وأخرى ممزوجة.

*- **البحور الصافية:** وهي التي يتألّف شطرها من تكرار التّفعيلة الواحدة ستّ مرّات وهي: الكامل (متفاعلن، متفاعلن، متفاعل) الرمل (فاعلاتن، فاعلاتن فاعلاتن) الهزج (مفاعيلن، مفاعيلن) الرجز (مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن).

*- **البحور الممزوجة**: وهي التّي يتألّف شطرها من تفعيلة واحدة على أن يتكرّر إحدى التّفعيلات وهما بحران اثنان: السريع (مستفعلن، مستفعلن، فاعلن) الوافر: (مفاعلتن، مفاعلتن،فعولن)[31].

ومما ينبغي الإشارة إليه هو أن هذه الكتابة والقراءة الجديدة لا تعدّ خروجا عن بحور الخليل وإنّما تعديلا لما تقوله نازك في هذا العدد لما يتطلبه تطور الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل[32]

والسّبب في استعمال نازك لبحر الرّمل لأنّه من البحور الصافية، وذلك أنّ البحور الصافية أيسر في كتابة الشّعر الحر يتكون من أسطر شعرية متفاوتة في الطول والقصر يستطيع الشاعر بذلك أن يقف عند أيّ تفعيلة يراها مناسبة في نظره، وقد سمي بهذا الاسم نظرا لسرعة النّطق به[33]، ولأنّ الرمل يطلق في اللّغة على نوع من السير السريع وقيل سمي كذلك تشبيها له برمل الحصير، أي نسجه لانتظام أوتاده من أسبابه[34]، ومفتاح بحر الرمل: رمل الأبحُر يرويه الثقاتُ فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلاتُ[35].

تقول في مثل هذا الصدد:

مَا الَّذِي، شَاعِرةَ الحيـــرَةِ، يُغْرِي بِالسَّمَـاءِ؟[36]
مَلْلَذِيْ شَاْعِرَةَ لْحَيْـــرَاةِ يُغْـرِيْ بِسْسَمَـاْئِيْ
0/0//0/ 0/0/// /0 /0/0// 0/0//0/
فَاعِلاتُـــنْ فَـعِـلاتُنْ فَعِلاتُـنْ فَاعِـلاتُنْ

وتقول أيضا:

أَمْ هُوَ الإغْـرَامُ بِالـمَجْـهُولِ أَمْ لَـيْـلُ الشَّـقَـاءِ؟[37]
أَمْ هُوَ لْإغْـــرَاْمِ بِلْمَجْـــهُوْلِ أَمْ لَيْـــلُ شْشَقَـاْئِيْ
0/0//0/ 0/0///0/ 0/0//0/ 0/0//0/

فَـاعِـلاتُنْ فَـاعِـلاتُنْ فَـاعِـلاتُنْ فَـاعِـلاتُنْ

3-1-وحدة التفعيلة: إنّ وحدة التفعيلة هي السّمة الأساسية لقصيدة الشّعر الحر، حيث أنّ الشاعر المعاصر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرّر بصورة منتظمة وذلك من خلال عدد التّفاعيل في كل سطر، حيث يستعمل الشاعر من التّفاعيل العدد الذي يتلاءم مع دفقته الشعورية وذلك في كل سطر، وهذا الأخير مرتبط ارتباطا وثيقا بطبيعة التّشكيل الطباعي للشّعر الحر، أو طريقة كتابة قصيدة التّفعيلة، وعلاقة ذلك بالإيقاع وذلك من خلال الكشف عن الوزن والندرة أيضا على الكشف عن رؤية النّص[38].

نلاحظ في شعر نازك الملائكة أنّ الحد الأقصى لعدد تفعيلات السّطر هو أربعة، وقد عابت نازك على استعمال الأعداد الفردية مثل: 5، 7، 9...الخ، وحسبما أنّ هذا العدد من التّفعيلات لا يمكن شطره إلى نصفين، لأنّ هناك تفعيلة واحدة ستبقى وحيدة[39]، و في هذا الصّدد تقول:" لعل هذه النّماذج هي نفسها تخبرنا لماذا لم يرتكب العرب الوقوع في التّفعيلات الخماسية، ذلك لأنّها تبدو قبيحة الوقع عسيرة على السّمع بحيث لا تحتاج إلى أكثر من إيرادها للتّدليل على ضرورة تحاشيها"[40].

ونموذج التّفعيلة هو نموذج حقق مجده وشهرته في منتصف القرن 20، وقد أتيح لهذا النّموذج عدد كبير من المواهب الفذّة تبنّت تطويره، وريادة هذا النّموذج بدأت بالسيّاب ونازك وصلاح عبد الصّبور وأدونيس مرورا بالجيل الثّاني كأمل دنقل فهذا ما يجعلنا نقول أنّ هذه التّجربة مازالت قائمة بفضل روّادها الذين كانوا يعملون على بعث الحياة في نموذجهم، فلا يمضي عام إلّا و يخرج أحدهم ديوانا جديدا أو قصيدة جديدة[41].

يرى صلاح عبد الصّبور أنّ " التّفعيلة العروضية" مصطلح نغمي يلتقي على صعيده كل من الشّاعر والنّاقد غير أنّه ليس هو المصطلح الوحيد فحسب، فالقافية أيضا تعتبر مصطلحا نغميا تحمل في طيّاتها عنصر التّطور حيث القافية موحدة في القصيدة ثم جاء الرّجز فأوجد بذلك منفذا جديدا لتنويع القافية" والآن نجد في تراثنا الشّعري العربي المخمسات والمرّبعات والمسمّطات أو الموشّحات، والدوبيت الفارسي والثّنائيات العربية[42].

ويكشف صلاح عبد الصّبور هنا لمنتقدي حركة الشّعر الحر أنّ هذا التّحول الجديد في الشّكل الشعري يعدّ أساسا إلى علم مصطلح النّغم ّالموسيقي أو ما يسمّى بعلم العروض، وبالتّالي فالتّفعيلة هي الخليّة القادرة على التّطور ومنه

يمكن لها أن تكون وعاء شعريا أو إناء موسيقيا على حد تعبيره و" الموشحة الأندلسية" أكثر الصّور الشعرية دلالة على أنّ التفعيلة المفردة تستطيع أن تكون وعاء شعريا[43].

وبالتّالي فالحركة الشعرية العربية الجديدة ليست خارج أسوار التّراث، بل هي ضمن أسواره تستمدّ جذورها من العناصر الصالحة فيه للبقاء، والقادرة على التّطور مع مقتضيات التّغير واحتياجات الإنسان[44].

يتميّز بحر الرّمل بالرقّة والرّشاقة، ويلائم الموضوعات المتّصلة والعواطف كالأحزان والأفراح والفخر والحماسة والرّثاء، وهذا ما تجسّد في قصيدة نازك الملائكة ، ولذا أكثر في شعر الأندلسيّين وأخرجوا منه ضروب الموشّحات[45].ومن ناحية أخرى تبرز ظاهرتان أكثر خطورة في التفعيلة وهما: التّدوير وتعدد الأضرب.

3-2-وحدة الضرب: من السمات التي ميزت أشعار نازك الملائكة "وحدة الضرب،" حيث أنّ نهاية كل سطر شعري تشتمل على تفعيلة متشابهة، وقد نلاحظ من خلال التّقطيع العروضي السابق"وحدة الضرب" في قصيدتها التي جاءت على وزن " الرّمل" فجميع الأضرب فيها هي فاعلاتن، فعلاتن[46]، وترى نازك أنّ وحدة الضرب قانون جاء في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها عموديا أو حرّا[47].

من خلال الأبيات وحسب نازك الملائكة، فالتّدوير حسب رأيها لا يجوز في هذه الـأبيات وغير مقبولا، فالأشطر المدوّرة هي (2، 3، 5، 7)، وأنّ الشّعر الحر ذو شطر واحد، وبالتّالي فالتّدوير هنا مرفوض كلّ الرّفض لأنّ العرب لا تدوّر ضرب الشّطر أو البيت، وإنّما يدور العروض وحسب[48].

أشارت " نازك الملائكة" في كتابها " قضايا الشعر المعاصر" إلى أخطاء التّدوير التّي يقع فيها بعض الشّعراء وكأنّه في بعض الأحيان يكون شعرهم خال من الإيقاع والموسيقى، فقد أوردت لنا نازك مثالا تؤكد فيه حقيقة ما تقوله وهي قصيدة للشاعر خليل الخوري من بحر الكامل، وهي كالآتي:

أَنَا فِي انتِظَارِ الـمُعْجِــزَه
أَنَـفِنْــتِـظَاْ رِ لْمُعْجِـزَهْ
0//0/0/ 0//0///

متفـاعلــن متْفاعلــن

مِنْ أَيْنَ؟
مِنْ أَيْنَ
/0/0/
متْفاعـ

لا أَدْرِي وَلَـكِـنِّي هُـنَا أَلْــتَاثُ[49]

لَاْ أَدْرِيْ وَلَاْ كِنْنِـيْ هُـنَاْ أَلْـتَاثُ
/0 /0/0/0 /0/0/0 /0//0/ /0/0/
لُنْ مُتْفَاعِلُـنْ مُتْفَـاعِلُــنْ مُتْفَاْعِـ

يُوجِعُنِي انْتِــظَـارُ الـمُعْجِزَهْ
يُوْ جِعُنِ نْـتِظَاْرُ لْمُعْجِـزَهْ
/0 /0///0 /0/0/ 0//0/
لُنْ فَعِــلاتُـنْ مُـتْفَاعِلُنْ

الصَّمتُ فِي الأَغْوَارِ يَزْحَف.....
أَصْصَمْتُ فِلْأَغْــوَاْرِ يَـزْحَف.....
/0//0/0/ /0//0/0/ /0//0/0/
مُتْفَــاعِلُنْ مُتْفَـاعِلُـنْ مُتَفاعلــن

يَأْكُلُ الأَبْعَـادَ يَفْتَرِسُ الـزَّمَــنْ
يَأْكُــلُ لْأَبْــعَادَ يَفْــتَرِسُ زْزَمَنْ
/0//0/ /0//0/0/ /0//0///
فَاعِلُــنْ مُتْفَــاعِلُنْ مُـتَفَاعِلُـنْ

أُصْغِـي أَكَـادُ أُحِـسُّ
أُصْغِي أَكَــادُ أُحِسُسْ
/0///0/0/
مُتْفَـاعِلُنْ مُـتَفَاعِـ

أَحْدِسُ مَا تَحِيكُ أَنَامِـلُ الصَّمْتِ العَمِيـقْ [50]
أَحْـدِسُ مَاْ تَحِيْـكُ أَنَاْمِلُ صْـطَمْتِ لْعَمِيْقْ
0/ 0//0/0/ 0//0/// 0//0/0/ 0//0/0/
لُنْ مُتْفَاعِـلُـن مُـتَفَـاعِـلُنْ مُـتْفَاعِـلُـن

4/- نظام القافية:

هي الحروف التي يلتزمها الشاعر في آخر كل بيت من أبيات القصيدة، وتبدأ من آخر حرف ساكن في البيت إلى أول ساكن سبقه مع الحرف المتحرك الذي قبل الساكن[51].

مثل قول نازك في المقطع الثاني:

هو لـيل فتاة شهد الـوادي سرَاْهَاْ
0/0/
أقبل الليل عليها فأفاقت مقلـتَاْهَاْ[52]
0/0/

والمقصود بالقافية في الشعر الحرّ أنّها الحرف الأخير الذي تقوم عليه القصيدة العموديَّة، ومنه فالحديث عن القافية في الشعر الحر غير الشعر العمودي باعتبار أنّ الشعر الحر عمل على كسر هذا الحاجز ودعا إلى التحرر من القافية وهذا ما جعل ميخائيل نعيمة يقول: "إنّ القافية العربية التي مازالت سائدة ليست إلّا طوقا حديديا يعرقل شعراءنا، وكان يجب أن يكسر منذ زمن طويل"[53]، وبالتالي فالتحرر من القافية يثري الشعر في شكله ومضمونه وبإمكانه منافسة الشعر الأوروبي كما عبر عن ذلك أبو شادي، كما أنّه يساعد على إرضاخ النظم للشعر بدل إرضاخ الشعر للنظم. والقافية عند الخليل هي:" آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل السّاكن"، والقافية بالنسبة لنازك الملائكة" بديل عن تساوي الأسطر الذي يحدث نبرة موسيقية في أذن السّامع، وبما أنّ الشعر المعاصر قد تخلى عن نظام الشّطرين في البيت الشعري فإنّ درجة الإيقاع تبدو أقل وضوحا، وهناك فئة من الشّعراء الحداثيين تدعوا إلى ضرورة التّحرر من القافية" إيمانا منهم أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التّجربة الشّعرية ذاتها[54].و لقد أكّدت نازك الملائكة على وجوب توفّر القافية في الشّعر الحر مثله مثل الشّعر العمودي لما لها من أثر موسيقي على الأذن العربية[55].

وهذا ما جعلها تقول: "إنّ العروض في الشعر كأرقام الرياضيات، فمنها تحدّدت العصور والأفكار ونمت وصعدت، فإنّ الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغيّر أمّا ما يتغير فيها هو الأشكال والأنماط التي تبني هذه النسب، إن الموسيقى مثل قوس قزح يبقى محتفظا دائما بالألوان كلّها ولا يصنع الفنّانون المجددون إلاّ خلط تلك الألوان و التّجديد في رصفها و التّصوير بها" [56]، وبالتّالي فالموسيقى واحدة لكن الشاعر يضفي عليها خصوصيته أثناء التجربة الشعرية. فنلاحظ أنّ نازك الملائكة كلّما كانت تتلاعب في التّفاعيل، تتلاعب في القافية وأشكالها، ومن أشكال القافية التّي وردت في قصيدتها 'عاشقة اللّيل' ما يلي:

*- **المزدوج**: وهو عبارة عن قافية موحدة بين الشّطرين في البيت الواحد ومنهم من يجعل كل شطر لوحده أي متتالين[57]، ومثال ذلك:

يا ظلام اللّيل يا طاوي أحزان القل/وب.
أنظر الآن فهذا شبح بادي الشح/وب[58].

*- **المربّع:** وهو عبارة عن قصائد تكون فيها كل أربعة أبيات متتالية بقافية واحدة.[59] ومثال ذلك:

هو يا ليل فتاة شهد الوادي سراها
أقبل اللّيل عليها فأفاقت مقلتاها
ومضت تستقبل الوادي بألحان أساها.
ليت أفاقك تدري ما تغنّي شفتاها[60].

*- القافية الموحدة بين الشطرين الأوّل بالرابع وقافية أخرى موحدة بين السّطرين الثّاني والثّالث[61]، قولها:

فارجعي لن تدركي سرا طوته الكائنات.
قد جهلناه، وضنت بخفايا الحياة.
ليس يدري العاصفة المجنون شيئا يا فتاة.
فارحمي قلبك لن تنطق هذي الظلمات[62].

*- القافية الموحدة بين السّطرين الأوّل والثّالث وقافية أخرى موّحدة بين الثّاني والرّابع[63]، في قولها:

لم يزل سيري خيالا لفّه اللّيل العريض.
فهو يا عاشقة الظّلمة أسرار تفيض.
أه يا شاعرتي لن يرحم القلب المهيض.

فارجعي لا تسألي البرق فما يدري الوميض[64].

هذه القافية الموحَّدة بين كل بيتين متتالين الداخلية والخارجية مثل:

مغرقا في الفكر والأحزان والصّمت الطويل.
ذاهلا عن فتنة الظّلمة في الحقل الجميل.
أنصتي: هذا صراخ الرّعد، هذي العاصفات.
فأرجعي لن تدركي سرّا طوته الكائنات[65].

والملاحظ في قصيدة نازك الملائكة (عاشقة اللّيل) من خلال القافية ميلها إلى المد باستخدام الحركات التي تعوّض عن حركات المد الأصلية في نهايتها و كأنّها تودّ إنشاء صورة صوتية ممتدة ومتداخلة بالكسر والضّم باتجاه الالتحام مع الطبيعة في اللّيل العميق و الرتيب باتجاه فضاء اللّيل الفسيح[66].

وبهذا نجد أنّ نظام القافية علاوة على حركة التفعيلة الموحدّة داخل القصيدة هو من أهم ما يميّز الشعر الحر، الذي تحرّر من موقعية القافية، إذ لا فرق بين قصيدة تقليدية على بحر الكامل وأخرى جديدة حرة على البحر نفسه، سوى أنّ الأولى تلتزم القافية ثابتة غير قابلة للتّبديل، أمّا القافية في الشّعر الحر فإنّها خاضعة للتغيير والتنوع، وانطلاقا من هذه الظواهر كان لزاما على القافية بعد أن أصبحت أنسب صوت يمكن أن تنتهي عندها الوقفة الانفعالية والانتقال منها إلى وقفة جديدة، وأن تتخلّص من مشكلة حرف الرويّ الذي تحوّل بدوره إلى أن يكون صوتا متنقلا ومتغيرا لكنّه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض[67].

وعليه يمكننا القول أن هذه المتغيرّات الجديدة حتمت على شاعرتنا ابتكار واستخراج طرق شعرية جديدة فقد أصبحت القصيدة الشّعرية القوّة الحرة والمعاصرة صورة ناطقة باسم العالم المعاصر وما شهده هذا الأخير من أوجاع وانكسارات، ووجد الشاعر المعاصر نفسه أمام أسباب فرضت عليه طائعا أم مكرها البحث عن شكل جديد و عن شكل يليق بظروف العصر فقد فكر مليا و اهتدى إلى أنّ ظروف من سبقوه تختلف عن ظروفه و أنّ تجاربهم هي ليست تجربته و أنّه آن الأوان لمعرفة ما وراء المعروف وما يخبّئه الوجود والعالم فهذا الشاعر صلاح عبد الصّبور يرى أنّ الشّعراء هم ورثة الشّعر و أنّ لهم الحقّ كل الحقّ في تغيير ملامحه وتبديل قسماته و أنّ ملكية أرض الشّعر آلت إلى هذا الجيل فليخطّط إذا كما يشاء له وحيه.

إحالات الدراسة:

[1]- ينظر: طه عبد الرحمان: الحداثة والمقاومة، الدراسات الدينية والفلسفية للنشر، ط1، آذار 2007م، ص :23.

[2]- طه حسين: من أدبنا المعاصر، دار النشر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة ; مدينة مصر، القاهرة- جمهورية مصر العربية- دط، ص:24.

[3]- ينظر: حمد يوسف الرومي الحداثة والتحديث في الشعر، مجلة عالم الفكر، مستشار التحرير، أسامة أمين الخولي، الكويت، المجلد التاسع عشر العدد الثالث أكتوبر- نوفمبر-ديسمبر 1988، ص : 16.

[4]- المجلة نفسها ص: 16.

[5]- عبد الله محمد الغذامي: الصوت القديم والجديد- دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر العربي الحديث- مؤسسة اليمامة الصحفية، 1420هـ، الرياض، ص:46.

[6]- المرجع نفسه، ص:51.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص:51.

[8]- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه،مجلة قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة (الجزائر).

[9]- عبد القادر رحيم: العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه.

[10]- ينظر :المجلة نفسها.

[11]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2008، ص: 29.

[12]- سورة الضحى، الآية ، 1،2.

[13]- سورة الليل،الآية،1،2.

[14]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص: 37.

[15]- جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص: 45- 46.

[16]- سورة فاطر،الآية 12،13.

[17]- جابر عصفور:رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر ص:46.

[18]- ينظر: محمد علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، دار المعارف بمصر 1119، كورنيش النيل، القاهرة، ص:05.

[19]- ينظر: المرجع نفسه :ص:05.

[20]- ينظر: محمد علي السمّان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر و قوافيه، ص:8-9.

[21]- ينظر: المرجع نفسه، ص:9.

[22]- عدنان ظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر، العراق.

[23]- ينظر: المقال نفسه.

[24]- عبد الرحمان عبد الحميد علي: النص الأدبي في العصر الحديث بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، حقوق الطبع محفوظة، 1426هـ، 2005م، ص:26.
[25]- ينظر: سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص:203.
[26]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص:45.
[27]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص:46.
[28]- ينظر: المرجع نفسه، ص :47.
[29]- محمود علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه ،ص:171.
[30]- المرجع نفسه ، ص:9.
[31]- محمود علي السمان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه ،ص:52.
[32]- نازك الملائكة :قضايا الشعر المعاصر ،ص:52.
[33]- عدنان ظاهر: مقارنات بين قصيدة الشعر القديم والشعر الحر، العراق.
[34]- محمود علي السمان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:77.
[35]- محمد علي الهاشمي: العروض وعلم القافية، دار القلم للطبع و النشر و التوزيع، دمشق4563-بيروت6501/113، ط1،1412ه، 1991م حقوق الطبع محفوظة، ص:89.
[36]- نازك الملائكة، الديوان، ص :547.
[37]- نازك الملائكة، الديوان، ص:547.
[38]- نادر ظاهر : العروض في شعر نازك الملائكة وشكله الجديد.
[39]- المقال نفسه.
[40]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص:103.
[41]- صلاح فاروق: القصيدة العربية الحديثة بين الغنائية و الغموض، دط ،ص:194- 195.
[42]- حمد يوسف الرومي: الحداثة والتحديث، في الشعر، ص:20.
[43]- المجلة نفسها، ص:20.
[44]- المجلة نفسها ، ص:20.
[45]- ينظر: محمد علي الهاشمي: العروض الواضح وعلم القافية، ص:93.
[46]- المقال نفسه.
[47]- محمود علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:38.
[48]- ينظر: نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر:158.
[49]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص :157-158.
[50]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص:158.
[51]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص:135.
[52]- نازك الملائكة: الديوان :546.
[53]- محمد علي السمّان: العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص:106.

[54]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، ص: 215- 216.
[55]- محمد علي السمان: العروض الجديد أوزان الشعر الحر وقوافيه، ص : 215.
[56]- المرجع السابق، ص: 75.
[57]- نادر ظاهر: العروض في شعر نازك الملائكة وشكله الجديد.
[58]- نازك الملائكة: الديوان، ص:546.
[59]- المقال السابق.
[60]- نازك الملائكة: الديوان، ص:546-547.
[61]- نادر ظاهر العروض في شعر نازك الملائكة و شكله الجديد.
[62]- المصدر السابق، ص:549.
[63]- المقال السابق.
[64]- المصدر السابق:547-548.
[65]- نازك الملائكة: الديوان، ص:549.
[66]- نادر ظاهر: العروض في شعر نازك الملائكة و شكله الجديد .
[67]- سعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، ص: 116.