القصيدة العمودية وتحديات التحديث

دراسة تحليلية

إعداد ودراسة الدكتور محمد بن علي الحسون
أستاذ الأدب المقارن المساعد في جامعة الإمام
١٤٣١-١٤٣٢هـ

القصيدة العمودية وتحديات التحديث

مقدمة:

تشكلت القصيدة العمودية تاريخيا كهوية حصرية للنص الشعري العربي ، ولم يكن ذلك التشكيل الذي تميز برسم خاص في الكتابة عبر التماثل والتناظر في شطري البيت الشعري العربي من ناحية ، وعبر إيقاع صوتي تمثل في الأوزان الشعرية وبحورها الستة عشر من ناحية ثانية ؛ لم يكن ذلك النمط العمودي في الكتابة الشعرية بالنسبة للعرب مجرد تعبير جمالي فحسب ؛ بل كان أيضا هوية إبداعية جسَّد بها العرب تفوقا خاصا لهم فيه بين جميع الأمم ، حتى قالوا عن ذلك في أقوالهم المأثورة: (الشعر ديوان العرب) أي كتابهم الذي يحفظ الذات العربية بكل مكوناتها.

ولقد ظلت القصيدة العمودية هي الشكل الكتابي الغالب لنموذج الشعر العربي طوال أكثر من ألفي سنة، واستوعبت قدرتها التعبيرية الكثير من الموضوعات والأغراض الشعرية رغم التحولات الكبرى التي مر بها العرب على مر العصور.

ولم يؤثر ظهور الإسلام والفتوحات التي صحبته ، وطبيعة الحياة العربية التي تغيرت إلى حد كبير من الجاهلية إلى الإسلام ، في تغيير تلك القصيدة لناحية شكلها الكتابي والإيقاعي حتى أصبحت تلك السمة الكتابية والإيقاعية كما لو أنها شكل حصري للقول الشعري عند العرب ، إذ لم تكن جهود الخليل بن أحمد في اكتشاف الأوزان الشعرية إلا استقراء للبنية العميقة للإيقاع العربي من خلال البنية السطحية المتمثلة بكم القصائد التي قام باستقرائها ، إذ تمكن بحسه الإيقاعي المرهف النفاذ إلى النظام التجريدي الذي يحكم هذه الظاهرة من الوصول إلى حركات البحور في الشعر العربي.

وبعد نزول القرآن الكريم ارتبط الشعر العربي بمكانة كبرى شكلت له قيمة مضافة عما كان عليه في الجاهلية لكونه مصدرا ثقافيا شكل مرجعية هامة في فهم ألفاظ القرآن ومعانيه المرتبطة بالشعر واللغة.

مشكلة البحث:

منذ النصف الثاني للقرن العشرين، ونتيجة للتفاعلات المتجددة مع الغرب، والسعي نحو التحديث الشامل، ظهرت ملامح انعكاسات ذلك التحديث على الكتابة الشعرية، عبر تجارب رائدة، انطلقت من خلال تقديم نماذج مستحدثة في بنية الكتابة الشعرية بابتداع (قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر) ولا زالت تلك التجارب الجديدة في تزايد، تلقى قبولاً وانتشاراً في الأوساط الأدبية حتى أخذت مكانتها الجمالية واستقرارها المنافس لبناء القصيدة العمودية، مما شكل لدينا قضية تحتاج إلى دراسة وعناية عبر طرح التساؤل التالي:

هل أثَّرت البنائيات الشعرية الجديدة على بنائية القصيدة العمودية مما أعجزها عن المواكبة؟

فتجربة قصيدة التفعيلة برزت نماذجها الأولى على أيدي أشهر روادها الأوائل في العالم العربي[١] ، أمثال المؤسس: علي أحمد باكثير في ترجمته لمسرحية (اخناتون ونفرتيتي)[٢] ، ومن بعده مجموعة من الشعراء كمحمد فريد أبي حديد ، ومحمود حسن إسماعيل ، وعرار شاعر الأردن ، ولويس عوض ، وبدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، ومع ظهور نمط التفعيلة كظاهرة شكلية حديثة سارت الكتابة الشعرية على نمطها إلى جوار القصيدة العمودية ؛ كان هناك ثمة تبرير في اقتراح ذلك الشكل الجديد لارتباطه بحرية أكثر في الانتقال بين مجزوءات البحور قبل استكمال القافية.

وبعد مرور أقل من عشرين عاما على الكتابة بنمط التفعيلة في القصيدة العربية الحديثة ظهرت التجارب الأولى لقصيدة النثر كشكل آخر من أشكال الكتابة الشعرية ، بدت معالمها على يد جماعة مجلة (شعر)[٣] التي أصدرها من لبنان مجموعة من الشعراء العرب كيوسف الخال ، وأدونيس ، وأنسي الحاج ، لاسيما بعد ترجمة كتاب الناقدة الفرنسية سوزان برنار (قصيدة النثر منذ شارل بودلير إلى أيامنا هذه) ، ثم تشكلت قصيدة النثر لتكون نمطاً تعبيرياً له ذائقته الجديدة التي حظيت بالعناية والقبول على نطاقٍ واسع ، لاسيما في الانفجار الكبير الذي شهدته هذه القصيدة في الصحافة الثقافية العربية ، وفي كمِّ الإصدارات الهائلة التي صحبت ذلك ، حتى

---

[١]- الملائكة ، نازك صادق: مقدمتها على كتابها: قضايا الشعر المعاصر ، الطبعة الخامسة ، الكويت ، ١٩٧٨م.

[٢]- باكثير ، علي أحمد: مسرحية أخناتون ونفرتيتي ، مكتبة مصر ، الطبعة الثانية ، ص: ٥.

[٣]- الملائكة ، نازك صادق: ص: ١٨٢.

أوحت كما لو أن هذه التجربة هي النهاية الأخيرة لمدونة الشكل التعبيري في الشعرية العربية المعاصرة.

لقد كان الزعم الأكبر في ضرورة تجاوز القصيدة الكلاسيكية (القصيدة العمودية) هو تغير الحياة الإنسانية في العصر الحديث، فالعصر الحديث هو الذي "بدأ مع بداية الثورة الصناعية باكتشاف القوى البخارية والمائية، ومضى الإنسان الحديث في حربه المستمرة للانتصار. لقد تغيرت نظرة الإنسان إلى الطبيعة كما تغيرت نظرته إلى نفسه وإلى المجتمع البشري في خلال القرنين الأخيرين تغيرات كبيرة صاحبت ثوراته الصناعية والاجتماعية والدينية والعقلية أو تأثرت بها ونتجت عنها وانعكست بالضرورة على وجدانه الفني وظهرت في تعبيره الشعري".[١]

وعلى هذه الخلفية رأى بعض النقاد في التحولات الكبرى التي أصابت الإنسان في العصر الحديث ضرورة لتغيير بنية الشكل الشعري بطريقة موازية لذلك التغيير الكبير، ومن ثم فقد كانت تلك التقنيات الجديدة في كتابة القصيدة العربية تقدم رهانا حديثا حاول أن يوحي بقطيعة مع كتابة نمط القصيدة العمودية كما هي في الشكل الشعري العربي الكلاسيكي.

سؤال البحث:

يحاول البحث مناقشة أثر التحولات في البناء الشعري على بناء القصيدة العمودية خلال الفترة: (منذ النصف الثاني للقرن العشرين وحتى يومنا هذا)، من خلال الإجابة على السؤال التالي:

- ما أثر تحولات البناء في الكتابة الشعرية الحديثة على بناء القصيدة العمودية؟

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى بيان أثر التحديث في الكتابة الشعرية على بناء القصيدة العمودية.

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي.

---

[١] – الغذامي ، عبد الله: الصوت القديم الجديد ، دراسات في الجذور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص: ١٥.

هيكل البحث:

يقع البحث في فصلين، إضافة إلى المقدمة والتمهيد والخاتمة، حيث جاء على النحو التالي:

- **مقدمة البحث:**
- **التمهيد:**
- **الفصل الأول: أبرز ملامح التحول:**
- **الإيقاع الشعري.**
- **القصيدة والذاكرة.**
- **الفصل الثاني: أثر التحديث على بناء القصيدة العمودية.**
- **الخاتمة.**

هذا، ولم يخلُ البحث من صعوبات تواجه السائر فيه، شأن كل درب، وقد كان أبرز ما واجهني من صعوبات: عدم وجود اتفاق واصطلاح محدد على تعريف الكتابة الشعرية الحديثة، وسبر خصائصها وسماتها، وتقييد حدود بنائها. كما واجهتني صعوبة أخرى تركزت في البحث عن النماذج الشعرية المنافسة، التي حافظت على بناء القصيدة العمودية مع مواكبتها لقضايا التحديث، فليست الصعوبة في قلة النماذج بل في البحث عن الأجود من بين نماذج المعاصرين، ولقد اجتهدت في الاختيار سائلا الله تعالى أن أكون قد وفقت في ذلك، متمنيا أن يكون هذا البحث قد قدم إضافة جديدة لمكتبة الأدب العربي، والله الموفق.

التمهيد:

توافقت تعريفات الكثير من النقاد ودارسي الأدب العربي على حدود القصيدة العمودية، وتركز الاتفاق على توفر وحدة الوزن والقافية كشرط فيها، فمنهم من عرفها بأنها هي "القصيدة الممتدة على وحدة الوزن والروي والتي جاء عليها معظم الشعر العربي".[١]

---

[١] – الغذامي ، عبد الله: ١٩٨٧ ، ص: ٩.

كما عرفها آخرون بأنها "تلك القصيدة التي ينهج فيها الشاعر نهجا متوازنا، سواء أكان ذلك في البحر أم في القافية" وبهذا المعنى فالقصيدة العمودية تعتبر بمثابة بناء لغوي يتألف من كلام موزون تام ومقفى، وفق الأوزان المعروفة بأوزان الخليل بن أحمد.

وضمن هذه البحور تشكل الإطار الموسيقي العام للقصيدة العمودية ، وظلت هذه القصيدة تستجيب لموضوعات الشعر وأغراضه لأكثر من ألفي عام في الثقافة العربية ، في مختلف العصور والأقاليم والفضاءات ، فعلى نمط هذه القصيدة كتب شعراء العربية منذ ما قبل الإسلام إلى بدايات العصر الحديث ، بل وتغنى المتذوقون بتلك القصائد ترداداً في المجامع والمجالس ، وإنشاداً في المحافل ، وعلى مثل هذا النمط الشعري برزت أساطير الشعر العربي في عصوره المتفاوتة عبر مئات السنين ليطلق المجتمع عليهم ألقاب التميز والخلود: (المعلقات ، المتنبي بالشعر ، أمير الشعراء ...) تأكيداً على استمرارية التذوق والقبول ومواكبة الحياة ، رغم المد والجزر ، والبسط والانحسار.[١]

إن القصيدة العمودية بالرغم من الابتعاد عنها في كتابة بعض الشعراء الشباب المعاصرين لتخوض تحديا كبيرا في كتابتها الشعرية فيما يتسق مع طموحات التحديث، وهو ما سنتطرق له في مباحث هذه الدراسة بإذن الله.

وأما قصيدة التفعيلة: فليس ثمة تعريفات ثابتة تعتبر محل اتفاق بين النقاد والدارسين للأدب العربي حول قصيدة التفعيلة ، فالموجود عبارة عن توصيفات متباينة لها ، ينقاد لها البعض ويخالفها الآخر كما حصل في مخالفة السياب لتعريفات نازك ، فمن تلك التوصيفات: ما ذكرته نازك الملائكة بأنها: "ظاهرة عروضية ... يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعني بترتيب الأشطر والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة"[٢] ؛ حيث كانت من أهم أساليب الحداثة الشعرية الجديدة إذ كانت هذه القصيدة بمثابة ثورة كبرى على تجاوز الشكل العمودي لكتابة الشعر.

بدأت قصيدة التفعيلة انطلاقتها الأولى على أيدي مجموعة من شعراء العصر الحديث انطلاقاً من علي أحمد بالكثير ومن بعده، ثم أصبحت منذ منتصف الخمسينات والستينات من القرن الماضي من أهم أساليب الكتابة الشعرية لدى الكثير من الشعراء العرب من أمثال صلاح

١- انظر: محبوبة ، عبدالهادي: مقدمته على كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة ، ط: ٤ ، ص: ١٠-١١.

٢- الملائكة ، نازك صادق: ص: ٥٣.

عبد الصبور، وأحمد عبد المعطي حجازي، ومحمد الفيكتوري وغيرهم إلى أن ظهرت أسمى تجلياتها التعبيرية لدى الشعراء أمثال محمود درويش من فلسطين، وسعدي يوسف من العراق.

إن من أهم سمات وخصائص قصيدة التفعيلة أنها ذات سطر واحد، واتسامها بالتدفق، وحرية الحركة من خلال المجزوءات العروضية للبحر الواحد أو لغيره، فليس لها طول واحد ثابت يعتمد على تكرار التفعيلة الصافية، بل بتغيير عدد التفعيلات' بل إن السياب قد كتب على البحور الممزوجة[١]. ولهذا فإن إيقاع قصيدة التفعيلة قد تملّك حرية مطلقة في الفضاءات العروضية، يشكل توقيعاتها اللذيذة كيفما شاء لاسيما في بحر المتدارك الذي "ناسب جل شعراء حركة الشعر الحر فمارسوا النظم فيه على تباين الأداء مع إفادتهم في الانتقال من ضرب إلى ما سواه في القصيدة الواحدة، وهي حرية يمنحها الشعراء لأنفسهم لقتل الرتابة والتكرار".[٢]

والمفارقة هنا أن تسارع التحديث وقوة الظهور الذي واكب ابتداع شعر التفعيلة في أشكال الكتابة الشعرية انعكس بسرعة كبيرة نحو الانصراف عنها، فقصيدة التفعيلة التي انطلقت منذ منتصف أربعينات القرن العشرين، سرعان ما ظهرت بعدها في أقل من عشرين عاما قصيدة النثر التي أصبحت اليوم بمثابة الشكل الكتابي الأكثر شيوعا بين الشعراء.

وأما قصيدة النثر فليس لها تعريفات تعتبر محل اتفاق بين النقاد والدارسين للأدب العربي، يرجع ذلك إلى اتساع مساحتها الحرة التي تتحرك فيها بما يجعل من الصعوبة بمكان سبر تحديد وتقييد لها، فنمط قصيدة النثر خال من كل القواعد العروضية، وبالتالي يمنح حرية أكبر للشاعر كي يعبر عن انفعالاته الباطنة، وهي مكونة من جمل تتلاحق بحدة شدةً وهبوطا، وكذلك تتميز بالمجانية أو اللاغرضية، وبالكثافة والسرد والتوتر.[٣] كما أن الضابط من ذوبان قصيدة النثر في الكتابة النثرية (النثر الفني) هو الإيقاع الداخلي لوحدات المعنى، والتناغم الإيقاعي لحركة الحروف والتكثيف، والموسيقى الباطنية لبنية النص الكاملة ووحدة التجربة الشعورية ضمن تقنيات أخرى.

---

[١]- المرجع السابق ، ص: ٣٤.

[٢]- علي ، عبدالرضا: موسيقى الشعر قديمه وحديثه ، دراسة وتطبيق ، دار الشروق ، فلسطين ، ١٩٩٧ ، ص: ١٠٢.

[٣]- الجنابي ، عبد القادر: قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر ، دار الغاوون ، بيروت ، ٢٠١٠ ، ص: ٣٦.

وقد ظهرت قصيدة النثر العربية منذ منتصف الخمسينات، ولا زالت مستمرة إلى يومنا هذا تلقى رواجاً كبيراً، فهي اليوم تمثل الشكل الكتابي الأكثر شيوعا في تجارب الشعراء العرب، لاسيما الشباب منهم.

ومنذ بداية ظهور كتابة قصيدة النثر لدى شعراء مجلة (شعر) اللبنانية من أمثال: أدونيس ، وأنسي الحاج ، وشوقي أبي شقرا ، والقصيدة تحقق انتشارًا واسعًا ، وتعتبر قصيدة النثر من أهم الأساليب التعبيرية عن روح الحداثة[١] في الوقت الراهن ، في ظل تعقيدات الحياة الحديثة ، وما يتصل بها من كثافة هائلة في العالم الصناعي ، والنزعة المادية ، والاستهلاكية التي طغت على الإنسان في العصر الحديث لاسيما الشاعر ، فأصبحت قصيدة النثر الأسلوب الموازي لتلك الحياة وتعقيداتها بالاندفاع نحو التحرر من مطلق القيود عدا النغمة السجعية ، كما قال هادي محبوبة: "والذي نعرفه أن للنثر الفني موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها ، ذلك التوازن الذي هو أقرب إلى الوزن في الشعر ، وذلك السجع الذي هو أشبه بالقافية فيه ، مما يدلنا على أنه هو الأصل الذي ارتقى منه الشعر ، كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة ، ولكن هذا الطراز من البيان العربي قد جفاه المجددون من الكتاب أيضًا"[٢] دون أن تكون بديلا بالطبع عن الأشكال الكتابية الأخرى للشعر سواء أكانت القصيدة العمودية، أم قصيدة التفعيلة.

---

[١]- ضياء ، خضر: شعر الواقع وشعر الكلمات ، اتحاد الكتاب العرب ، ص: ١٩.

[٢]- محبوبة ، هادي: ص: ١٨.

الفصل الأول: أبرز ملامح التحول

المبحث الأول: الإيقاع الشعري

لفظ الإيقاع في اللغة مشتق من "التَّوقيع، وهو نوع من المشية السريعة، يُقال وقَّع الرجل أي مشى مسرعاً، ومشية الإنسان من الأصول الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع، ويُقصد به اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"[١]. وفي لسان العرب الإيقاع "من إيقاع اللحن وهو أن يوقّع الألحان ويبنيها"[٢].

ولقد ظلت الموسيقى هي المشترك في إيقاع الشعر بين مختلف الأمم في العصور القديمة ، الأمر الذي يدل على أن الإيقاع الشعري ظاهرة كونية انتظمتها جميع النصوص الشعرية في العالم القديم، كما قال هادي محبوبة: "إلا أن في الوزن موسيقى لا نجدها في غيره بله في عدمه حتى ليخيل إلينا ونحن ننشد قصيدة موزونة أن في الوزن شيئًا أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها ، هو نَغَمُ المعنى الذي كان صداه الوزن ، ولعل هذا هو الذي ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء في الأصل ، وجعله من خصائصه وميزاته ، ليس في لغة العرب وحسب وإنما في لغات الأمم جميعها".[٣]

يتكون الشعر من كلمات تنتظم بشكل معين وفقاً لتتابع الحركة والسكون، وهذا ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص، فالتجربة الشعرية هي التي تحدد الشكل الذي تتخذه القصيدة، وأول ما يحدث في التجربة هو "وقع جرس الألفاظ على أذن العقل، والإحساس بالألفاظ وهي تتردد في المخيلة، هذان معاً يمنحان الألفاظ جسدها الكامل".[٤]

وعليه فإن الإيقاع عنصر جوهري في تشكيل الشعر يقوم على الانسجام وتآلف الأصوات، لذا ارتكز عليه الشعر ارتكازا أساسيا حتى يتحقق التوافق والانسجام في القصيدة، فهو يلون كل قصيدة بلون خاص، ويعطي الشاعر مساحة كبيرة من الحركة، فلا يقيده بإطار مُعد سابقاً ولا يلزمه بحدود معينة، ومن هنا تتأتى "قدرة الإيقاع على التعبير والتصوير والتأثير".[٥]

---

[١] – أنيس ، إبراهيم: المعجم الوسيط ، مطبعة الخانجي ، القاهرة ، ج: ٢ ، ط: ١ ، ١٩٦٠ م ، ص: ١٠٩٣.

[٢] – ابن منظور: لسان العرب ، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرين ، دار المعارف ، القاهرة ، ص: ٣٨٩٧.

[٣] – محبوبة ، هادي: ص: ١٨.

[٤] – ريتشارد: أ ، أ: العلم والشعر ، ترجمة مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ص: ١٥.

[٥] – العياش ، محمد: نظرية إيقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، ط: ١ ، ١٩٧٨ م ، ص: ٦٩.

ويعتمد الشاعر على الإيقاع اعتماداً كبيراً في التعبير عن المعاني، وتصوير الانفعالات ونقل المشاعر حتى يشركنا في تجربته الشعرية، لأن الإيقاع أحياناً "يبدو صدى لمعنى القصيدة، ويطرح معاني وتعبيرات وظلالاً للمعنى"،[١] كما يُعتبر وسيلة مهمة لتأكيد المعنى.

إن تكوين الإيقاع في القصيدة ناتج عن قدرة الشاعر على وضع الكلمات في نسق معين، وهي في هذا النسق تكتسب أبعاداً جديدة وفقاً للحالة النفسية لدى الشاعر فالإيقاع "ينشأ عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي فتهز أعماقه في هدوء ورفق"،[٢] وعليه فإن إيقاع القصيدة يخضع خضوعاً مباشراً لحالة الشاعر النفسية والشعورية التي يصدر عنه ، وباستطاعة الشاعر أن يعبر عن حالات الحزن والفرح وحالات نفسية أخرى معقدة ، ويعبر عن تقلبات النفس مستخدماً الإيقاع الملائم للحالة النفسية.

ويعتبر كثير من النقاد الإيقاع صورة فنية لها نفس مكانة الصور البلاغية، "فالإيقاع والصورة يجريان معاً في حلبة الشعر"[٣] أي أنهما مرتبطان ببعضهما البعض ارتباطاً وثيقاً، ذلك لأن الشاعر يستخدم كل إمكانيات الإيقاع وتشكيلاته المعبرة عن الجو النفسي ويناسب بينه وبين ما يصور من المواقف.

إذن الإيقاع عنصر فعال ولازم في إقامة البناء الشعري في مختلف عصوره، وبحكم حركة التطور أصبح لكل عصر أنماطه وإيقاعاته؛ وذلك لأن إيقاع الشعر الحديث يقوم على فرضية "أن القصيدة بنية إيقاعية خاصة ترتبط بحالة شعورية معينة لشاعر بذاته، فتنعكس هذه الحالة في صورة جديدة منسقة تنسيقاً خاصاً مما يساعد المتلقي على تنسيق مشاعره وفقاً لنسقها"[٤] وانطلاقاً من هذه الفكرة اختلف أساس الإيقاع في الشعر الحديث عن الأساس الذي كان يقوم عليه إيقاع الشعر القديم.

فالشعر الحديث لم يلغ الوزن والقافية، ولكنه قام بإجراء تعديلات جوهرية عليهما، فلم يعد الشاعر يتقيد بالأوزان والقوافي والتفعيلات القديمة عند كتابته للشعر بل حاول إدخال إيقاعات جديدة ذات تأثير وإيحاء "عندما استغنى الشاعر المعاصر عن القافية بوصفها القديم ألزم نفسه

---

[١] – النوبهي ، محمد: قضية الشعر الجديد ، معهد الدراسات العالية ، القاهرة ، ط:١ ، ١٩٦٢ م ، ص: ٢٦٣.

[٢] – هلال ، محمد غنيمي: النقد الأدبي ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص: ٤٦١.

[٣] – درو ، أليزا بيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة ، إبراهيم الشوش ، مكتبة منيمنة ، بيروت ، ١٩٦١ م ، ص: ٦٠.

مقابل ذلك بالقافية المتحررة، تلك التي لا ترتبط بسابقتها أو لاحقتها إلا ارتباط انسجام وتآلف".[١] إذ أن بُعْدَه عن تفعيلات الشعر القديم أتاح له مساحة واسعة للحركة نفسياً وموسيقياً، وفق التموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه دون تقييد ، ولذا فثمة مزاعم ترى أن التقييد المصاحب للإيقاع في القصيدة العمودية قد جعله صناعة لا ذوقاً حساً مرهفاً ، وأنه قد أتاح تعلمه لمن ليسوا أهلا له ، وهذا الظن في غير محله ، لأن ما يجعل الشعر رديئا هو عجز الشاعر ومحدودية موهبته التي تنعكس على تلك الإيقاعات وتفسدها بالحشو في الكلمات المتممة للقافية ، ولك أن تنظر في الذين ينظمون الشعر على نسق جميل دون أن يدرسوا العروض.

إضافة إلى جوانب التحول فقد لجأ الشعراء المعاصرون إلى ما يسمى بـ: (الإيقاع اللغوي) الذي "يعتمد على الألفاظ كأداة شعرية لنقل الرؤيا الشعرية التي تنطوي على إثارة الخيال والعاطفة مما يسمو بالموسيقى الداخلية للشعر".[٢]

إن الإيقاع بمثابة الروح التي تسري في العمل الشعري، يعتمد على الحالة النفسية للشاعر، ويرتبط بالتجربة الشعرية بكل ما تحويه من ثراء وخصوبة.

المبحث الثاني: القصيدة والذاكرة:

تطرح القصيدة العمودية رهانا ذا علاقة أخرى تتصل بذاكرة المجتمع ذلك أن الشعر العمودي هو رهان الذاكرة الشعبية العربية المعاصرة ما يعني أن العلاقة المتصلة بفضاء التعبير حيال ذلك المجتمع تقترح تماهيا مع تلك الذاكرة من ناحية، وترهينا للتعبير من ناحية أخرى.

وإذا كان الشعر حاجة إنسانية بطبيعة الحال فإن اتصال الشاعر عبر الإيقاع العروضي وغيره في استجابته لتلك الحاجة الإنسانية سيجسر الكثير من الفجوات الوجدانية في ذائقة المجتمع، دون أن يتنازل بالطبع عن رهانه الجمالي بالأساس، فليست العلاقة تعبيرا عن استجابة لمزاج شعبوي ، بل تأتي كريادة جمالية وإبداعية في ذلك المجتمع.

ومن خلال النماذج الكلاسيكية الكبرى والنموذجية للشعر العربي المتمثلة في المعلقات السبع التي تواطأت الذاكرة الجمالية والتاريخية على كونها قمة الإبداع الشعري العربي منذ الجاهلية، واستمرت تلك المعلقات على مكانتها الجمالية طوال التاريخ الإسلامي؛ هذا النموذج

---

[١] – المرجع السابق ، ص: ٦٨.

[٢] – زكريا ، فؤاد: مع الموسيقى ، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٦٨م ، ص: ٧٦.

التاريخي للمعلقات السبع أصبح بحد ذاته من أهم عناصر الذاكرة التاريخية للقصيدة العمودية العربية. وإذا كان الكثير من المؤلفين والأدباء قد أضافوا قصائد بعينها إلى جانب المعلقات السبع كما فعل أبو زيد القرشي، والمفضل الضبي، والأصمعي وغيرهم، فإن ذلك الاختيار كان بمثابة نهج على منوال تلك الكتابة الشعرية على نسق المعلقات السبع.

من جهة أخرى كان إحساس العرب بتفردهم في إجادة فن الشعر على الأمم الأخرى، حتى أطلقوا عليه لقب الكتاب في مقولة الشعر ديوان العرب، منعكسا من طبيعة اللغة الموسيقية ذاتها.

ومن الملاحظ هنا تلك العلاقة الجدلية بين التعبير الشعري باستناده على الوزن، وبين البيئة الصحراوية التي نشأت فيها هذه اللغة؛ أي أن طبيعة العيش في البداوة والصحراء كانت تفرض نمطا من الحياة تتعذر معه إمكانات التعبير الكتابي، ومن هنا فقد كان العرب أمة أمية كما جاء في القرآن الكريم: "هو الذي بعث في الأميين رسولاً منهم".[١]

على ضوء هذه الحقيقة يبدو في تقديرنا أن الشعر طوال التاريخ العربي الجاهلي كان هو أداة التعبير التي تختزن تجاربهم وأحداثهم وتصور طبيعة حياتهم. وطبيعة الشعر الموسيقية والإيقاعية تسهل حفظه وترديده من ناحية، وتجعل من مضمونه سببا مضافا لحفظه من ناحية ثانية، ولهذا يندر وجود كتابات نثرية عن تاريخ العرب قبل الإسلام، كما تقل القطع النثرية المتمثلة في الخطب وغيرها إذا قارناها بالشعر في حياة تلك الأمة.

وهذه الذاكرة التي تمثلها القصيدة العمودية في تاريخ الشعر العربي لا تزال هي النمط المتعارف عليه للشعر في ذاكرة الشعوب العربية، فالمجتمعات العربية المعاصرة لا تزال تختزن نموذج القصيدة العمودية في ذاكرتها كتعبير متفرد للشعر.

صحيح أن هناك بعض التحولات التي حدثت في ذائقة المجتمعات العربية من ناحية قصيدة التفعيلة لاسيما في نماذجها الكبرى، كما في شعر محمود درويش، ونزار قباني، لكن بصورة عامة نجد أن الغالبية من هذه المجتمعات تحتفظ بتعريفها للشعر من خلال القصيدة العمودية كأبرز نمط متعارف عليه للتعبير الشعري.

---

[١] – القرآن الكريم ، سورة الجمعة ، آية: ٢.

وعلى مدار التاريخ العربي لم يكن العمود الشعري عائقا للتجديد في التعبير الشعري العربي كما هو الحال مع الموشحات الأندلسية وغيرها من فنون التجديد ، "فعمود الشعر قابل لأن يرافق القصيدة الشعرية في أقصى مظاهر تطورها ، والعودة إلى تاريخ هذه القصيدة يبرز ذلك بوضوح ؛ إذ أن توجه الشعراء المجددين إلى العناصر الجمالية الوصف والتشبيه ، ويمكن إضافة المحسنات ، لم يكن ليلغي عمود الشعر ، بل كان توسيعا لدائرته بدخول بعض العناصر الإضافية أو تلك التي كانت هامشية لتصبح شريكا أساسيا في إنتاج القصيدة ، كالاستعارة مثلا".[١]

ذلك أن القصيدة العمودية وفق نظامها الإيقاعي لها القدرة على استقطاب كل الثيمات الجمالية التي تشكل عناصرها؛ فهي "لا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض"[٢] كما يقول الجرجاني. وعدم احتفالها ذلك لا يعني إهدارا لمنطق الاستعارة كما قد يتبادر من قول الجرجاني، فالاستعارة ثيمة تدخل في الشعر والنثر، وإنما أراد أن يؤكد أن اندراج الاستعارة داخل العمود هو الذي يمكن أن يكون، وأن لا يكون لصالح سمة أخرى من سمات المجاز، أما الإبداع في سياق كلام الجرجاني فهو يعني الجديد الذي يدخل في عمود الشعر وضمن نظامه من العناصر الجمالية الأخرى.

فعمود الشعر غير جامد وغير مُكْتَفٍ بعناصر محددة، بل إنه قابل للإضافة والاختزال كلما دعت ضرورات العصر الذي تكتب فيه القصيدة.

وبمعنى آخر أن تحديات الاستجابة لكتابة العمود الشعري ستكشف لنا عن تحديات من طبيعة أخرى، لا تدخل في هوية الشعر، بقدر ما تدخل في الأدوات التي ينبغي أن يمتلكها الشاعر لإنتاج الشعر، سواء عبر الموهبة أو عبر المعرفة باللغة والشعر التي من شأنها أن تصقل الموهبة.

ولقد أشار الناقد محي الدين صبحي إلى هذا الجانب تعليقا على قول القاضي الجرجاني الذي أوردناه آنفا حين قال: "وإنها لَلَفْتَةٌ حَسَنَة من الجرجاني أن يُدْمِج العناصر التزيينية الشكلية التي أدخلها المحدثون في عمود الشعر العربي، لأن شيوعها وانقياد الشعراء لمطالبها جعل من إدراجها ضرورة لإتمام ذكر مقومات المفهوم العربي للشعر".[٣]

---

[١] -عدنان ، محمد: مدونات إيلاف ١٥\٤\٢٠١٠ .

[٢] – الجرجاني ، عبد العزيز: الوساطة بين المتنبئ وخصومه ، المطبعة العصرية ، بيروت ، ٢٠٠٦ ، ط: ١.

[٣]– صبحي ، محي الدين: نظرية الشعر العربي ، الدار العربية للكتاب ، ١٩٨٤. ١٣٨-١٤٢.

ومن خلال هذه السياقات يتضح لنا أن القصيدة العمودية لا تزال تمتلك رهانا في الكتابة الحديثة، وأن التعبير بالعمود الشعري لا يمكن نقضه أو دحضه، وإنما هو من إشكالات الكتابة الشعرية المتصلة بعجز الكثير ممن يدعون الكتابة الشعرية على الاستجابة له سواء لجهة عدم قدرتهم على ذلك لانتفاء الموهبة عنهم بكتابة إيقاعية وزنية، أو عدم اطلاعهم على نظام الأوزان والبحور.

الفصل الثاني: أثر التحديث على بناء القصيدة العمودية:

سنتناول في هذا الفصل نماذج من القصائد العمودية وبالدراسة والتحليل الفني للوقوف على قدرة القصيدة العمودية في تناول المضامين الحداثية ومواءمتها لروح العصر، وإمكاناتها التعبيرية حيال قضايا العصر، وهذه النتيجة ستجلي لنا مدى تأثر القصيدة العمودية بتلك التحولات، هل تقدر على الصمود وتقبل المنافسة، أم أن التحديث سيفرض عليها ثوباً جديداً.

والنماذج المختارة للدراسة مختلفة البحور والموضوعات والشعراء، لنؤكد قدرة العمود الشعري على استيعاب مرونة كاملة تستجيب لعواطف الشاعر حتى في اختلافها وتناقضاتها ذلك "أن تشابه الإطار الموسيقي ليس مقدمة لتشابه الانفعالات والأحاسيس والمشاعر في القصيدة الواحدة وفي قصائد البحر الواحد، فالإيقاع الداخلي للكلمات يختلف من بيت شعري إلى بيت آخر".[١]

وسنتناول بالدراسة التحليلية الفنية قصائد ومقاطع مختارة من بلدان وأقاليم متباعدة، لشعراء معاصرين هي:

الأولى بعنوان (أنسى أن أموت) للشاعر اليمني عبد الله البردوني.

والثانية: بعضاً من قصيدة طويلة بعنوان (إلى حسناء الكوخ) للشاعر العراقي المعروف بدر شاكر السياب.

والثالثة: قصيدة (كن بلسما) لشاعر المهجر إيليا أبو ماضي.

---

[١] – يوسف ، عبد الجليل حسني: ص: ٢٦.

المبحث الأول: تحليل قصيدة:

(أنسى أن أموت) [١] **للشاعر عبد الله البردوني:**

تمتصّني أمـواج هـــذا الليـــل فـي شـــرهٍ صمـــوتْ

وتعـــيد ما بدأت ... وتـــنـــوي أن تفـوت ولا تفـوت

فتـــثـيـر أوجاعي وتـــرغـــمـني على وجع السّكوت

وتقول لي: مت أيهـــا الذاوي. فأنسى أن أمـوت

لكنّ في صـدري دجى المـــوتى وأحـــزان البـيـوت

ونشيج أيتام ... بلا مـــأوى ... بـــلا مـــاء وقـوت

وكـــآبة الغـــيم الشّتـــائي وارتجـاف العنـــكبـوت

وأسى بلا اســم واختـنـــاقات بـــلا اسم أو نعـــوت

مـــن ذا هنا؟ غير ازدحام الطيـــن يهمس أو يصوت

غير الفراغ المنحني ... يـــذوي. يصرّ على الثّبوت

وتعـــبّه الآحـــاد والجمع العـــوانس والسبـــوت

ودم الخـــطى والأعيـــن المـــلأى بـــأشلاء الكبـــوت

من ذا هنا؟ غير الأسامي الصفر تصرخ في خفـوت

غيـــر انهـيـــار الآدمـــية وارتـــفـاع (البـنكـنوت)

وحدي ألوك صدى الرياح وأرتـــدي عـــري الخـبـوت

---

[١] – ديوان البردوني: المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص: ١٧١.

الفكرة العامة للقصيدة:

يناقش الشاعر البردوني قضية عصرية حداثية ألا وهي (الحرمان والإحساس بالوحدة) والتي تدفعه إلى فكرة: (الهروب إلى الطبيعة).

عناصر التشكيل في القصيدة:

يشكل الشاعر لوحته الوحدوية عبر عناصر أساسية هي: السواد، الصمت، الوحدة، الصراع، هدوء الليل، تكرار مترادفات الكبت والضغط، توظيف صورة الضعف عبر تشكيل الإذواء والارتجاف.

دراسة وتحليل النص:

يدلف الشاعر إلى القصيدة عبر الرمز في العنوان حينما جعله العتبة الرمزية الأولى: (أنسى أن أموت)، فالنفس البشرية في وقت الأزمات تذهل عن كل شيء ولا تذكر إلا نفسها -يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت -، لكن الشاعر يتناسى كل شيء حتى نفسه من شدة الحيرة فقد طاش العقل والوعي فهو بلا وعي ولا إدراك، بل هو يعيش لحظة الهذيان.

ثم يستعرض -من خلال اختيار بحر الكامل -معاناته مع الوحدة والحرمان، ويرسم لها إطارا من الليل ليعبر خلال فضاءاته الفسيحة عن الإحساس بالوحدة، فكأن الشاعر بات غريباً في هذا العالم المزدحم، بل أمسى الليل يستلبه شعوره فبات بلا وعي، يسبح في خيال الخيال والتفكير. يقوم البناء الفني للقصيدة على توظيف المجاز عبر الصور البيانية المعبرة عن مراد الشاعر حينما خلع على الليل ثوباً مستعاراً من العالم البحري السفلي، فجعل لليل أمواجاً، والغرق في خيالات الليل وأعماقه السحيقة كتجاويف البحار والمحيطات التي ابتلعت آلاف السفن والبحارة بكل شرهٍ فلا يشبع من الابتلاع الأزلي. لجأ الشاعر لهذه الصورة الحزينة بتشكيل جميل يحمل تجسيدا لعناصر الطبيعة ليرسم لحظات العزلة والوحدة كيف تسيطر عليه وتتفرد به، مستعينا بأحرف القافية التي تبعث المد المستسلم، والسكون الهامس على حرف الروي (تْ)مما يثير أجواء البوح والآهات الحزينة، مما يساعد تشكيل الإيقاع العام للقصيدة عبر تفعيلة البحر الكامل.

تمتصّني أمواج هـــــذا الليـــــل فـي شـــره صمـــــوث فيتجسد أمامنا التلاشي والفناء لروح الشاعر تنعدم فيها نداءات الاستغاثة مع سيطرة الصمت، وهو ذوبان يتجدد كل مرة مع الإيحاء بمحاولة التوقف دون جدوى، الأمر الذي يعكس أثرا مؤلما لمعاناة الشاعر وحرمانه.

وطبيعة المجاز ينسجها الشاعر ليرسم المعنى من خلالها ضمن رؤية كلية، فيتشكل الصراع من أجل البقاء، فالشاعر يحاول عدم الاستسلام لكن الليل المسيطر يجبره على السكوت، فالصورة الرمزية تبرز من تحت القناع المظلم إنه المحيط الأناني المجاور للشاعر، وأصوات الموج تساهم في السحق والتلاشي بقولها: (مت أيها الذاوي) إشارة إلى الإعاقة التي يعاني منها الشاعر فكأن إعاقته علامة الإذواء. وبهذه الصورة التي يرسمها الشاعر كإطار خارجي لوصف إحساسه بالعالم، نجده بداية من البيت الخامس يرسم عالمه الداخلي الموازي لذلك العالم الخارجي ليستكمل به الإحساس المتصل بالخارج والداخل فيقول:

لكنّ في صـــدري دجى المـــــوتى وأحـــــزان البـــيوت

ونشيج أيتام ... بلا مـــــــأوى ... بـــــلا مـــاء وقـــوت

وكـــــــــآبة الغـــــــيم الشّتـــــائي وارتجـــاف العنـــــكبـوت

وأسى بلا اســـم واختـــنـــــــــــاقات بـــــلا اسم أو نعـــــوت

فثمة ظلام آخر في أعماق الشاعر هو أصلا ظلام البيوت الخاوية من أهلها الموتى أحباب الشاعر. إن صدر الشاعر هنا هو عالم الحزن ومفرداته المنعكسة في الأصوات (النشيج) وفي حياة اليتامى المعدمين ، ونجد أن الشاعر في هذه القصيدة كلما أوغل فيها يكشف لنا عن صور مضاعفة للحزن وتكثيف أكثر سوادا ، فما يزيد من حزن اليتامى هو فقرهم المدقع ، وهذه صورة تعمق معنى الحزن الذي يريد الشاعر تصويره ، ثم يرسم لنا الشاعر صورة أخرى من الطبيعة موازية لعالمه الداخلي حين يصف الكآبة التي تتطبع في النفس من رؤية غيوم الشتاء التي ترتجف لها العنكبوت ، ثم يختزل الشاعر كل ملامح الحزن وعناصره في عبارة (أسى بلا اسم) فحين يكون الحزن بغير اسم ، فهذا يدل عل حال من التنكير تنتظم كل عوالم الشاعر في ذلك الحزن ، ثم يلتفت الشاعر إلى الحياة التي تدور من حوله في دوامة الحزن والحرمان:

مـــن ذا هنا؟ غير ازدحام الطيـــــن يهمس أو يصوت

غير الفراغ المنحني ... يـــذوي. يصرّ على الثّبوت

وتعـــــــــــبّه الآحـــــاد والجمع العـــــوانس والسبـــــــوت

ودم الخـــطى والأعيـــن المـــلآى بـــأشلاء الكبـــــــــوت

في هذا المقطع توصيف حصري لزحام البشر الذين يحس بهم الشاعر في وحدته، ويسمع همسهم وأصواتهم الشاكية في فراغ عريض وحياة ذاوية تمضي فيها الأيام وتملؤها بالآحاد والسبوت والجمع.

ويختم الشاعر المقطع بوصف الكدح الذي يدمي الخطى ويجعل العيون منكسرة ببقايا الذل، وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر لإعادة السؤال مرة أخرى وذكر الأسماء التي لا تعرف إلا المرض والأنين، ليخلص في النهاية إلى وصف كل تلك الصور التي عبر بها في خلاصة مكثفة هي انهيار إنسانية الإنسان في عالم المادة والمال وفي عالم كهذا فإن الشاعر وحده من يعيش بعيدا عنه بالصبر على مضغ الرياح والتحاف القفر.

من ذا هنا؟ غير الأسامي الصفر تصرخ في خفـــوت

غيـــر انهـــيـــــار الآدمـــــــــــــية وارتـــفـــاع (البـــنكـــنـــوت)

وحدي ألوك صدى الرياح وأرتـــدي عـــــري الخـــبـــوت

كما يعبر الشاعر عن غربة الإنسان وهوانه تحت وطأة الحياة المادية، وهي إحدى سمات العصر الحديث الذي اغترب فيه الإنسان عن القيم الإنسانية.

هكذا استطاع الشاعر عبر هذه القصيدة العمودية أن يتناول قضية حداثية معاصرة وهي الإحساس بالوحدة ، وأن يوظف إمكانية البناء العمودي في رسم تلك اللوحة في إيقاع عام يتضمن: البنية اللغوية الرامزة والمستعارة ، وتكرار الصور الوحدوية الأليمة ، والإفادة من توظيف عنصر اللون ، وتفعيلة البحر الكامل (فعولن مفاعلين) ، والقافية الممتدة الهامسة النابسة ، بحيث يستمر هذا الإيقاع بشكل عام من أول القصيدة وحتى نهايتها ، مع وحدة الروي ليقدم لنا أنموذجا على قدرة القصيدة العمودية في استيعاب موضوعات الحداثة دون أن يكون ذلك أدنى عائقا لحرية الشاعر في استخدام العمود الشعري كما رأينا في هذه القصيدة.

المبحث الثاني: تحليل بعضاً من قصيدة:

(إلى حسناء الكوخ) [١] للشاعر بدر شاكر السياب نظراً لطولها:

يا شعلـــة في المـــوقد المهجور يحرقها سناها

يا نغمة عادت تذوب صدى وتفنى في صداها

يا بـــؤس عاشقة يفيض هـــوى عليها ساعـداها

عـــذراء تحلـــم بالعـــناق فما يعانـــــــــقـها سواها

كالـــزهرة الظـــمأى يفـــتها لغيـــر نـدى شـذاها

من كل عبء في الحياة عليكِ واش أو رقيب

هيهات أن تدع المناجل من حيـــاتك ما يطيب

واحسرتـــاه إذا تأوهـــــتِ المعـــاول فـــي الصباح

بين القبور الصامتات الموصدات على الجراح

اللحد شد على أبيك فـــــشد منك على الجنـــاح

وانفض عنك الحاضرون وأسلموك إلى النواح

أين الفـــــرار إذا أطـــل على حماك المستـباح؟

لـيـل كأن النجم في آفـــــــــــاقه القصوى نـيوب

مـــزقن أستار العفـاف وأظهرت غـدك الثقوب

---

[١] – السياب ، بدر شاكر: المجموعة الشعرية الكاملة ، الجزء الثاني ، دار المنتظر ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص: ٢٩٥.

الفكرة العامة للقصيدة:

يناقش الشاعر السياب قضية عصرية حداثية ألا وهي (الشعور باليأس والانسحاق) أمام شدة الاستبداد وكثرته التي لا تنتهي، فهو يناقش قضية وجدانية ألا وهي: (مناجات الحرية) التي تعايش ويلات الاستباحة والتسلط العسكري المنبعث من المعسكر الشيوعي آنذاك.

عناصر التشكيل في القصيدة:

يشكل الشاعر لوحته المأسوية نتيجة التسلط والاستباحة وإخماد مطالب الحرية عبر عناصر أساسية هي: الظلام، الألفاظ الرمزية، الاحتراق، الاختفاء، الصمت، الوحدة، التحطم لحظة التفاؤل، الاستسلام، تكرار مترادفات الانسحاق، توظيف صورة شدة المراقبة والقتل والاستباحة وتمزيق العفاف.

دراسة وتحليل النص:

يلوح الشاعر بمطالبه في وجه الاستبداد عبر الصورة الرمزية التي تبرز من خلال العتبات النصية في العنوان: فـ (الحسناء) هي الحرية المنشودة، و (الكوخ) البلد المنكوب المسلوب الخيرات لدرجة الانسحاق. ثم يشرع في رسم الفضاء المكاني بريشته الرقيقة التشكيلية فيجمع كل الأضواء الحزينة في أركان ذلك الكوخ المتهالك. فالموقد الذي هو منبع الدفء والضوء تتلاشي الشعلة فيه من بداية اشتعالها ، فتحترق وتتآكل ، بل يأكلها سناها ، فتتلاشى إلى الداخل عبر الاحتراق حتى الفناء ، فكأنه يبرز لنا المعنى المقنع تحت هذه الشعلة وهي الرغبة في الحرية عبر بناء روح المقاومة في دواخل الروح فقط ، لكن الاستبداد يصل إليها ويجتثها من جذورها ، ثم يكرر تلك الصورة الرمزية عبر تشكيل جديد في نداءات الصوت المطالبة بالحرية تسير في فضاءات الفراغ حتى يتلاشى فيصير النداء صدى ، لكن الصدى لا يبرح أن يتهالك حتى يتلاشى ، فليس للصدى ترداد كأي صدى آخر. والشاعر لا يكتفي بتلك الصور بل يدعمها بصور جديدة أبلغ تأثر فيرسم تجسيدا لتلك الفتاة الغيداء الحسناء حبيسة الكوخ، ساعداها العاريتان هي من تلامس جسدها الرقيق عندما تلتف بهما محتضنة رأسها وصدرها وتستسلم للدموع، فتاة غيداء في عمرها المراهق تحلم بالحبيب يعانقها، لكن الحرمان صيرها تعانق ذراعيها ورأسها المسجى بين ركبتيها، فهي كالزهرة العطرية التي أصابها العطش والجفاف فبدأت تذوي ويختفي عطرها. هذه الصور الرمزية المتوالية تحدث إشكالات واستفهامات عن أسباب عزلة هذه الفتاة في هذا الكوخ العتيق، وهنا يلوح لنا الشاعر بمعناه الدفين عندما يشير إلى رقابة (أصحاب

المناجل) وهو العسكر ذو التوجه الشيوعي، ثم يذكر القتل الذي لحق بوالدها نتيجة مجرد التفكير في الحرية، فـ (المعاول) ترمز للعقاب والأسر الجمعي الذي يلحق بتلك البيوت بالقتل للرجال وهتك محارم النساء.

هذا المقطع من قصيدة (إلى حسناء الكوخ) يستخدم فيه الشاعر بدر شاكر السياب بحر الكامل في موضوع مختلف عما مر بنا في موضوع المبحث السابق لقصيدة (أنسى أن أموت) للشاعر عبد الله البردوني. فإذا كان أسلوب الخطاب في قصيدة البردوني يقوم على حديث الذات وهروبها إلى فضاءات الطبيعة، فإن قصيدة (إلى حسناء الكوخ) للسياب، تستخدم أسلوب خطاب موجه إلى الآخر الرمزي، وهي هنا حسناء الكوخ (الحرية في العراق) وربما كان عنوان القصيدة بذاته يشير إلى ذلك، وحياة الشاعر الحافلة بالاضطهاد والتشريد.

تلتقي القصيدتان في تصوير البؤس والهم الإنساني، لكن كل واحد من الشاعرين يصور ذلك البؤس من خلال مرجعية مختلفة.

تقوم بنية القصيدة على تصوير موضوع البؤس من خلال حياة فتاة فقيرة انعكس عليها ذلك البؤس في أكثر من منحى، ويستخدم الشاعر في بنائه الفني للقصيدة المجاز لاسيما الاستعارات، بالإضافة إلى الإيقاع المتدفق والحار، وهو إيقاع يوازي تلك الصور البائسة التي يرسمها الشاعر للمعاني الإنسانية.

كما يختتم الشاعر كل مقطع من القصيدة ببيتين تختلف فيهما القافية عن قافية المقطع ليكثف المعنى الختامي للمقطع ببيتين يؤكدان دلالة البؤس والحزن بصورة أكثر عمقا توازي تغيير القافية.

ومن خلال القصيدة ينجح الشاعر في تصوير ألوان ذلك البؤس ورصد علاماته في أكثر من ملمح في حياة (حسناء الكوخ)، يقول السياب في مطلع المقطع الأول:

يا شعلـــة في المـــــوقد المهجور يحرقها سناها

يا نغمة عادت تذوب صدى وتفنى في صداها

نجد الشاعر هنا يشتق المعاني السالبة فيما يمكن أن يكون إيجابيا من صفات الحسناء ليوحي لنا قدر البؤس الذي أصاب هذه الفتاة، ففي الصور التي يستخدمها يؤكد لنا أن من يكون البؤس نصيبه سيجد أسبابه في كل ما يمتاز به، فالشعلة التي تضيء وتمنح النور للظلام تصبح

سببا للحريق الذي يناله حظ الفتاة من ذلك الضوء الذي يفيض من جمالها المتوهج، والفتاة هنا جمالها يحترق في موقد مهجور لينعكس سببا من أسباب شقائها بدلا من أن يكون سببا لسعادتها.

هكذا تعود الفتاة صدى للألحان التي تصدر عنها، فهي انعكاس اللحن في الفراغ، فلا أذن تسمع ذلك اللحن لتسعد بجماله، سوى ذوبانها الذي تفنى فيه من ترجيع ذلك اللحن وتردده في الأصداء التي من حولها، والشاعر هنا أيضا يشير من طرف خفي للوحدة التي تعيش فيها هذه الحسناء بالإضافة إلى حزنها وبؤسها.

يا بـــؤس عاشقة يفيض هـــوى عليها ساعـداها

عـــــذراء تحلـــم بالعـناق فما يعانـــــــــــقـها سواها

كالـــزهرة الظـــمأى يفـــــتها لغيـــــر نـدى شـــذاها

في هذه الأبيات يواصل الشاعر رسم البؤس عبر صفات أخرى للفتاة، ويعيد توظيف أسلوبه السابق في رصد البؤس من صفات الفتاة نفسها وتصويره كمعنى سلبي لتلك الصفات، فالفتاة هنا عاشقة ولكنها لا تنتظر أحدا، فهي تحتضن الهواء والغياب لأن لا أحد سيكون عشيقا لها من شدة بؤسها، ولهذا فإن هذه العذراء تحلم في اليقظة ولا تجد من يعانقها سوى ظلها البائس، وهكذا برغم حسنها وجمالها فقد أصبحت هذه الحسناء زهرة ذابلة. ويوحي لنا الشاعر بأشد صور البؤس التي تضرب ذلك الجمال حين تصبح الوردة أتعس حظا بشذاتها الذي يذهب لغيرها، ونجد أن الشاعر يرسم صورا متحركة في وصفه للمعاني التي تعيشها الفتاة من خلال حركاتها التي تصدر عنها بحثا عن الحب فلا تجد ثم حبيب.

ثم يختم الشاعر المقطع بهذين البيتين عبر قافية مختلفة ليجسد لنا معاني أعمق في تصوير ذلك الحزن فيقول:

من كل عبء في الحياة عليكِ واش أو رقيب

هيهات أن تدع المناجل من حيـــاتك ما يطـــيب

هكذا يؤبد الشاعر أسباب البؤس والحزن في حياة (حسناء الكوخ) عبر عبارة (من كل) ليوحي بأن البؤس هو قدر هذه الحسناء، فهو بؤس يتدفق من كل المصائب والأعباء التي تلتف حول الحسناء عبر وشاتها ورقبائها بحال لا يسمح لها بتبديل ذلك القدر، فمناجل الحزن والبؤس

لا تكف عن اجتثاث الآمال والأفراح التي تنبت لها في أرض حياتها، وحين يعبر الشاعر بكلمة (هيهات) فهو يوغل في تجسيد البؤس الذي لا فكاك منه في حياة (حسناء الكوخ).

في المقطع الثاني من النص يواصل الشاعر رصد أسباب البؤس وأحداثه في حياة هذه الحسناء ليضيف إليه موت أبيها وما يخلفه في حياته من بؤس مضاف وحزن متراكم.

يقول الشاعر راسما إحساس الحزن حتى في أدوات الحفر التي تحزن لحال هذه الفتاة:

واحسرتـــاه إذا تأوهـــــتِ المعـــــاول فـــي الصباح

بين القبور الصامتات الموصدات على الجراح

اللحد شد على أبيك فـــــشد منك على الجنـــاح

وانفض عنك الحاضرون وأسلموك إلى النواح

بدأ الشاعر المقطع ناطقا بكلمة (واحسرتاه) ثم رسم الحزن على المعاول التي تتأوه لموت أبيها في الفجر، كما يصور لنا الصمت علامة لتلك القبور التي تسببت في جراح ذويها بالفراق، وهذا فراق آخر بموت أبي الفتاة؛ ذلك الموت الذي شد على أبيها، فشد منها جناحا إلى الذل والهوان.

وهذه الأبيات تكشف عن استعارات رائعة (تأوهت المعاول) (القبور الصامتات) وكذلك في تصوير اللحد وسطوته على أبيها تحت التراب، بما ينعكس ذلا في حياتها بسبب الحرمان الذي سيهيض جناحها، ثم يعود الشاعر إلى تصوير الوحدة التي أشار إليها في المقطع السابق ليجسدها هنا بأشد الصور قسوة، فوحدة الفتاة حين ينفض عنها المعزون ويسلمونها إلى النواح من أقسى اللحظات التي نجح الشاعر في تصويرها كحالة مضافة إلى ذلك البؤس الذي لف حياتها.

وقبل ختام المقطع يقوم الشاعر بربط المعنى في البيت ما قبل الأخير مع المعنى المكثف للحزن والبؤس في البيتين الأخيرين اللذين يتميزان بقافية مختلفة في بناء القصيدة ليختم الشاعر عبرهما دلالة مكثفة وملخصة لذلك البؤس الذي يظل يرسم ملامحه عبر صور مختلفة في حياة (حسناء الكوخ)، يسأل الشاعر الفتاة ليؤكد لها تعذر الفرار وصعوبته، حين تكون فريسة لوحش الليل الهائل فيقول:

أين الفـــــرار إذا أطـــل على حماك المستـباح

لـــيـل كأن النجم في آفـــــــــــاقه القصوى نـيوب

مـــــزقن أستار العفـــاف وأظهرت غـدك الثقوب

هكذا يصبح الليل وحشا بملايين الأنياب ليستبيح حمى فتاة بائسة بأنياب تمزق عفافها، وتحول حياتها عن طريق العفاف مرة وإلى الأبد. ومن الملاحظ هنا أن الشاعر يرسم مفارقة عميقة الدلالة بين الضعف المتناهي للفريسة والقوة المتناهية للوحش ليجسد المعنى بأكثر صور التعبير عمقا في دلالتها على البؤس والحزن في حياة (حسناء الكوخ).

المبحث الثالث: تحليل النموذج الثالث:

قصيدة (كن بلسماً)[1] للشاعر المهجري الكبير إيليا أبو ماضي، يفند فيها قضية حداثية معاصرة تتمثل في (بناء الذات عبر الرؤية التفاؤلية) يقدم الشاعر هذه النظرة المشرقة ليسهم في إزاحة النظرة التشاؤمية التي انغرست لدى الشعراء الحداثيين نتيجة الأحداث العالمية، محاولاً غرس التفاؤلية المنسرحة مكانها، فيدعو الإنسان إلى تغيير النظرة للحياة، واستلهام الطبيعة في عودتها للحياة رغم كثرة الحطام عليها، فيقول:

كن بلسماً إن صار دهرك أرقما وحلاوة إن صار غيرك علقما إن الحياة حبتك كل كنوزها لا بخلن على الحياة ببعض ما أحسنْ وإن لم تجز حتى بالثنا أي الجزاء الغيثُ يبغي إن همي من ذا يكافئ زهرة فواحةً أو من يثيبُ البلبل المترنما عُد الكرامَ المحسنين وقسهم بهما تجدْ هذين منهم أكرما يا صاحِ خُذ علم المحبة عنهما إني وجدتُ الحبَّ علماً قيما غفا لولا الشعور الناس كانوا كالدمى

لو لم تَفُحْ هذي وهذا ما شدا عاشت مذمة وعاش مذموما فاعمل لإسعاد السوي ونهائهم إن شئت تسعد في الحياة وتنعما أيقظ شعورك بالمحبة إن أحبب فيغدو الكوخ قصراً نيرا وأبغض فيمسى الكون سجناً مظلما

الفكرة العامة للقصيدة:

يناقش الشاعر السياب قضية عصرية حداثية ألا وهي (إعادة بناء الذات) أمام أمواج الأزمات وكثرتها التي لا تنتهي، فهو يناقش قضية شعورية عبر رسم خيال لشخصية جديدة

يخاطبها الشاعر، وهو في الحقيقة يخاطب نفسه التي ذاقت التشريد والهجرة والغربة فيحاول إعادة بناءها مرة أخرى.

عناصر التشكيل في القصيدة:

يشكل الشاعر لوحته التفاؤلية رغم تتابع الأزمات والمعانة عبر عناصر أساسية هي: البلسم الشافي، الحلاوة المسيطرة على كل مرارة، اكتشاف الكنوز، استمرارية العطاء، تكرار سردي لصور الإحسان في الحياة دون مقابل، وقد استخدم الشاعر قافيته مختومة بحرف الروي الممدود إلى الأعلى، فتجد النفس تبعث بمكنونات نفسها خارجاً عبر حركة (الألف) في الروي فلا تجعل للمعاناة مكاناً ينحبس فيه داخلاً.

دراسة وتحليل النص:

تبدأ رمزية الشاعر عبر عتبة العنوان عندما يقول: (كن بلسما) إشارة إلى المعنى البعيد ألا وهو كثرة الأنكاد والمنغصات في الحياة بشكل لا يتوقف، فتجعلك تصاب بسموم الهموم النفسية، فتمتلئ التجاويف بها، فـ (كن) دعوة للتحول الدائم إلى (البلسم الشافي) بمناعة قوية تصمد في وجه الأنكاد والمنغصات.

وتكمن براعة الشاعر في صناعته لشخصية تستمع لنصيحته وتوجيهه وخبرته في الحياة ، مع أنه الشاعر هو المقصود بالخطاب حقيقة فهو شاعر الألم والهجرة والتشريد ، لكنه يعيد بناء ذاته ، بل ويتحول من مرحلة التشافي إلى مرحلة العطاء والإحسان للآخرين ، فينفذ الشاعر إلى التجسيد التفاؤلي عبر إعادة تشكيل النظرة ، وتحفيز المشاعر المتبلدة ، عبر تكرار الصور التشبيهية، وتوظيف التضاد اللفظي: (البلسم: الأرقم - الحلاوة: العلقم – الكنوز: البخل – الكل: البعض – أحبب: أبغض – نير: مظلم – الكوخ: الكون – الكون: السجن) استخدم الشاعر التضاد بين المعاني ليوضح لنا قيمة الحب ، ليخلق جواً منطقياً يساعد في الإقناع النفسي من ناحية ، ومحو الترسبات اللاشعورية من ناحية أخرى ، فهو يريدنا أن نكون بلسماً شافياً في الحياة حينما تنتشر سموم التشاؤم واليأس لتلتف بالضعفاء فتستنزفهم ، كما تعتصر الأفعى فريستها بعد نفث سمومها ، فعندما يصفو الصدر سيحلو منا اللسان ولو كان المجتمع يسقينا نباتاً مراً ؛ فالحياة وهبتنا من نعمها الجميلة مما يجعلنا نتعامل مع الآخرين بالخير والمحبة والكلمة الطيبة والبسمة الصادقة ، وعلى الإنسان أن يحسن دائماً للآخرين دون انتظار الشكر والعرفان من أحد ، فالحياة

---

[١] – أبو ماضي، إيليا ظاهر: ديوان الخمائل ، الطبعة الرابعة ، ١٩٤٠ ، ص: ٣٠٦.

حافلة بالعطاءات الكبرى دون أن تنتظر من المخلوقات شكراً ، فالمطر ينهمر إلى الأرض ليبعث فيها الحياة بعد الموت والشقاء لكنه لا ينتظر الثناء على خيريته من أحد.

ثم ينطلق متسائلاً: عمن يقدم المكافأة للزهرة التي تنشر عطرها الفواح في أرجاء الطرقات والحدائق ومحيطات الأنهار والجداول، هل تتلقى أجرا على عطائها ذلك، وهل البلبل الصداح ذو الصوت العذب الذي يبعثها من إشراقة الصباح، وبواكير الخير، لينعش النفس ويشرح الصدر، ويحفز الراحة والبسمة تجاه اليوم الجديد، هذه الزهرة وذلك البلبل هل يتلقيان أجراً من أحد على هذا العطاء الكبير. إن العطاء الذي يقدمانه جعلهما يعرفان بين الناس بالجمال وكثرة العطاء، ولولا ذلك لما عرفهما الناس ولحق بهما الذم والأذى.

ثم يغير الشاعر خطابه من اللسان المنطقي إلى اللسان الخطابي فيحذر من موت الضمير أو غفوته، أو أن تخبو مشاعر الخير في النفوس ولو للحظة واحدة، بل علينا أن نبقي مشاعرنا متيقظة دوما بالحب، فلولا هذه المشاعر لكنا أجساداً خاوية من الأرواح والمشاعر مثل الألعاب والدمية الصناعية المجوفة من المشاعر والأحاسيس، فالنظرة للحياة تعكس رؤيتها على القلب ثم على اللسان المعبر، فمن رأى الدنيا سجناً ضيقاً مظلماً، فقد جرب البغض والحقد من الآخرين، وكذلك العكس في النظرة المشرقة.

نظرة شاملة على النصوص السابقة:

من خلال دراسة النصوص السابقة يمكن أن ننتهي إلى نقاط جوهرية تساعدنا في فهم الدور الذي قدمته القصيدة العمودية في مواءمتها لتحديات العصر.

أولا: المرونة الكبيرة التي تقدمها القافية وحرف الروي في القصيدة العمودية لخدمة الإيقاع العام للقصيدة. فالقصيدة الأولى (أنسى أن أموت) استخدمت القافية الممدودة مع انضمام الشفاه، النابسة بالسكون على حرف الروي التاء المستمرة حتى نهاية القصيدة مما يدعم الإيقاع العام للقصيدة. وكذلك في القصيدة الثالثة (كن بلسماً): فقد نجحت القافية الممدودة للأعلى في بعث إيقاع التفاؤلية بشكل منتظم في جنبات القصيدة حتى نهايتها دون عجز أو انحسار. أما في القصيدة الثانية (إلى حسناء الكوخ) فنجد القافية لا تلتزم بحرف الروي الثابت، ومع ذلك نجحت في رسم التشكيل المنشود عبر تنويع القافية.

ثانياً: أن الحداثة تجلت في هذه النماذج الثلاثة في: مضامينها، بنائها، إيقاعها العام، مواكبتها لأجواء العصر الحديث، رغم اختلاف أقاليم الشعراء والظروف التي عاشوا فيها، لكن القصيدة العمودية كانت خير وعاء، وأفضل قالب اختاروه لهذه المضامين الحديثة.

ثالثاً: أن قيود الوزن والقافية لم تمنع الشعراء الثلاثة من تقديم النصوص الرائعة التي يضرب بها المثل في الشعر العمودي الحديث، ولا ندري لو قدمت تلك الصور بغير تلك القوالب هل ستكون بنفس تلك الجودة والجمال؟

الخاتمة

في ختام هذا البحث عن (القصيدة العمودية وتحديات التحديث) نجد أن ما أسلفنا ذكره في جنبات البحث قد ناقش ما يشاع حول انحسار القصيدة العمودية عن مكانتها في الساحة الأدبية، أو أن شعر التفعيلة (الحر) وشعر النثر قد تسببا في تحولات طرأت على القصيدة العمودية، وهذا يجعلنا نقف بالدليل على ما يلي:

أولاً: أن القصيدة العمودية لا تزال في مكانتها الأدبية حتى أن رموز الشعر في الأدب العربي الحديث لا يقدمون الجيد من أشعارهم إلا من خلالها.

ثانياً: أن النماذج التي درسناها تبين أن القصيدة العمودية تقبل الأخذ بالتحديث وألوانه الجديدة مع المحافظة على القالب العربي الأصيل في الوزن والقافية.

ثالثا: ظلت القصيدة العمودية شامخة رغم كل التحديثات التي مر بها الشعر العربي الحديث، ولها الذائقة الخاصة من لدن الملقي والمتلقي وهذه النماذج السالفة شواهد لفحول الشعراء في الوطن العربي الكبير.

المصادر والمراجع

١. أليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة، إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت، ١٩٦١ م.

٢. إيليا أبو ماضي: ديوان الخمائل، الطبعة الرابعة، ١٩٤٠.

٣. بدر شاكر السياب: المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الثاني، دار المنتظر، بيروت، بدون تاريخ.

٤. ضياء خضر: شعر الواقع وشعر الكلمات، اتحاد الكتاب العرب.

٥. عبد الجليل حسني يوسف: موسيقى الشعر العربي، الجزء الأول الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩.

٦. عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبئ وخصومه، المطبعة العصرية، بيروت، ٢٠٠٦، ط: ١.

٧. عبد القادر الجنابي: قصيدة النثر وما تتميز به عن الشعر الحر، دار الغاوون، بيروت، ٢٠١٠.

٨. عبد الرضا علي: موسيقى الشعر قديمة وحديثه، دراسة وتطبيق، دار الشروق، فلسطين، ١٩٩٧.

٩. عبد الله البردوني: ديوان البردوني: المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

١٠. عبد الله الغذامي: الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧.

١١. عبد الهادي محبوبة: مقدمته على كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ط٤.

١٢. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية "، دار الفكر العربي، القاهرة، ط: ٣، ١٩٦٦م.

١٣. علي أحمد با كثير، مسرحية: أخناتون ونفرتيتي، مكتبة مصر، الطبعة الثانية.

١٤. القرآن الكريم، سورة الجمعة.

١٥. محمد العياش: نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ط: ١، ١٩٧٨ م.

١٦. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العالية، القاهرة، ط:١، ١٩٦٢ م.

١٧. محمد عدنان: مدونات إيلاف ٢٠١٠\١٤\١٥

١٨. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦م.

١٩. محي الدين صبحي: نظرية الشعر العربي، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.

٢٠. نازك صادق الملائكة: مقدمتها على كتابها: قضايا الشعر المعاصر الطبعة الخامسة.