جامعة الأزهر
حولية كلية اللغة العربية
بنين بجرجا

التجديد فى الشكل فى الشعر المصري المعاصر

الدكتورة
إيمان محمد عبد الفتاح الشماع
أستاذ مساعد بقسم الأدب و النقد
بكلية الدراسات الإسلامية و العربية للبنات بالإسكندرية
جامعة الأزهر

العدد الثامن عشر
للعام ١٤٣٥هـ / ٢٠١٤م
الجزء السابع
رقم الإيداع بدار الكتب المصرية ٦٩٤٠/ ٢٠١٤م
الترقيم الدولى ISSN 2356-9050

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

الشعر ديوان العرب كما قال الأوائل وهو أيضا ديوان الإنسانية كلها لأنه عبر عن النفس الإنسانية فى كل العصور ، وسجل عقائد الأمم وتاريخها وقيمها وأفكارها وعواطفها إلى حد بعيد .

لذا سعيت منذ تخرجى فى كلية الدراسات الإسلامية و العربية جامعة الأزهر إلى دراسة الشعر تحليلا ونقدا ، وإلى استكشاف عوالم الشعر والشعراء فى مصر والوطن العربى ، ومصادر إلهامهم ، ومناحى إبداعهم .

فتناولت دراساتى السابقة عدداً كبيراً من شعراء مصر ، خاصة من لاحظت فراغا واضحا فى مكتبتنا الأدبية بشأنهم ، وكان من بينهم الشعراء الكبار محمد محمد الشهاوى وفؤاد طمان والدكتور فوزى أمين والدكتور فوزى عيسى ، الذين خصصت لكل منهم دراسة مستقلة . كما تناولت بالدراسة إبداع عدد كبير من شعراء الإسكندرية الذين أبدعوا القصيدة السكندرية المعاصرة ، ثم نصوص عدد كبير من شعراء مصر الذين واكب إبداعهم ثورة الخامس والعشرين من يناير كما عرضت للنزعة الرومانسية عند شعرائها. وكان من هؤلاء جميعا معظم الشعراء المعاصرين فى مصر ، و فى طليعتهم أحمد عبد المعطى حجازى وأمل دنقل و محمد إبراهيم أبو سنة و فاروق شوشة ، ومن سبقهم من كبار الرومانسيين أمثال عبد الرحمن شكرى وإبراهيم ناجى وعلى محمود طه والهمشرى والصيرفى وأحمد زكى أبو شادى ومحمود حسن إسماعيل ، وكذا من جايلهم وأتى بعدهم وصولا إلى الشعراء المعاصرين الأحدث سنا وتجربتهم .

ومنهم الدكتور صابر عبد الدايم و محمد فريد أبو سعدة وأحمد عنتر مصطفى وإيهاب البشبيشى وحسن طلب وحلمى سالم ومفرح كريم وأحمد سويلم وأحمد شلبى وعزت الطيرى ومحمد سليمان وأحمد مبارك وصلاح اللقانى وجابر بسيونى وغيرهم .

وبعد تلك الدراسات الجزئية للشعر المصري المعاصر لاحت لى فكرة إعداد بحثين حول هذا الشعر يتسمان بالشمول ويتيحان لى عرض صورة بانورامية للتجديد فيه ، أخصص أحدهما للتجديد فى الشكل والآخر للتجديد فى المضمون .

لقد تناولت الدراسات العديدة موضوعات الشعر المصري المعاصر وإبداع كبار مبدعيه وبعض ملامح التجديد فيه ولكن ما طمحت إليه هو إعداد دراسة تتسم بالشمول والجدة قدر المستطاع لصور هذا التجديد ، منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية حتى الآن ، وهى المرحلة التاريخية التى اصطلح على تسميتها بالمرحلة المعاصرة ، والتى كانت ثورة التجديد فيها شكلا ومضمونا هى أوسع وأخطر ثورات التجديد فى تاريخ الشعر العربى كله وأبعدها أثرا ، فيما أظن .

وها أنا أبدأ بهذا البحث الذى خصصته للتجديد فى الشكل فى الشعر المصري المعاصر . حيث تتجلى صور التجديد فى القصيدة التفعيلية التى اجتاحت الخريطة الشعرية بدءا من منتصف القرن الماضى ثم القصيدة الرومانسية بموسيقاها الرشيقة الجديدة (التى برز فيها الإكثار من استخدام مجزوءات البحور وتنويع القوافى فى المقاطع داخل القصيدة الواحدة) كما يتجلى التجديد فيها فى لغتها النابضة بالحياة لغتها الطازجة المتحررة التى شقت أكفان اللغة القديمة وطورتها .

وفى القصيدة المدورة بصورتها الجديدة التى فجرتها أيضا ثورة الشعر التفعيلى ، فضلا عن إزدهار البيت المدور الكلاسيكى وانتشاره وما لأطلق عليه

القدامى التضمين (١) وفى الإبيجراما أو مقطوعة الومضة اللتين عرفناهما لأول مرة فى الشعر المصري المعاصر كتيار واضح وكانا قد عرفا من قبل فـــى الآداب الغربية ، وفى بعض نماذج الشعر العربى السابقة كذا تجلى التجديد فى القصـــيدة التى تمزج فى بنائها بين الشعرالبيتى العمودى والشعر التفعيلى ، وفى الموسيقى الجديدة للبحور المركبة التى ابتكرها بعض شعراء القصيدة التفعيليـــة ، بعـــد أن كانت القصيدة التفعيلية تكتب من البحور الصافية وحدها دون المركبة ثم الأبنيـــة الجديدة والمجددة لموسيقى الشعر الكلاسيكية داخل القصـــيدة البيتية(العموديـــة) الحديثة ، وأخيرا الشعر القصصى والسردى والمسرحى بعد أن كان الشعر العرب طوال تاريخة لايعرف سوى الشعر الغنائى .

هامش المقدمة

(١) التضمين الذى يطلق على البيت المدور يتعلق بالبيت الذى اشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر التالى وهو يختلف عن التضمين فى اصطلاح العروضيين أيضا الذى يطلق على عيب من عيوب القافية وهو أن تتعلق قافية بيت من القصيدة بالبيت التالى له بحيث لا يتم معنى تلك القافية إلا إذا قرأنا البيت الذى يلية (د. نور الدين صمود مقال بعنوان " إعادة النظر فى التضمين _ مجلة الشعر العدد السادس ابريل ١٩٧٧)

_ وغنى عن البيان أيضا أن التضمين سالف البيان (البيت المدوّر) لا علاقة له بمصطلح " التضمين" الذى يستخدمه العروضيون بمعنى أن يضمن شعره شيئا من شعر الغير مع ضرورة تبنيه المتلقى لذلك إن لم يكن مشهورا عند البلغاء [الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى] وهو ما يعرفه أصحاب اللسانيات و علماء البلاغة القدامى : بأن يأخذ الشاعر شطرا أو بيتا من شعر غيره بلفظه ومعناه و يدخله فى الموضع الذى يراه ملائماً بين أبيات قصيدته (سمات الحداثة فى الشعر العربى المعاصر_ د.حسن فتح الباب _ الهيئة العامة للكتاب ط ٩٧ ص٢٣٩) (راجع : مها حسين مصطفى توظيف الطبيعة فى شعر د. صابر عبد الدايم (رسالة ماجستير من جامعة الأزهر _ ط ٢٠١٧ ص ٣١٨

فصل تمهيدى

تطور الشعر المصري الحديث والمعاصر(١)

وثورة التجديد فى الشكل

اصطلح على اعتبار أن العصر الحديث فى مصر قد بدأ بالحملة الفرنسية عليها عام ١٧٩٨ أو بالأحرى بعد بدئها وبدء تأثيرها الحضارى ، أى فى بداية القرن التاسع عشر ، إذ أن هذه الحملة التى كانت تستهدف تحقيق المطامع الفرنسية فى السيطرة والتوسع قد أتت فى الوقت نفسه بعلمائها المتخصصين ومطبعتها الشهيرة (التى بدأ بها عصر الطباعة فى مصر) وقوانينها الفرنسية والأوروبية فى صورتها الحديثة ، فى وقت كان فيه المصريون يخوضون زمن التدهور والتخلف تحت حكم المماليك والعثمانيين ، مما أدى إلى وعيهم بالتقدم العلمى والثقافى والحضارى الذى بلغه الأوروبيون وبدء انتقال مصر للعصر . وقد تجلى ذلك الانتقال بعد ذلك فى عهد محمد على الكبير مؤسس مصر الحديثة الذى عنى بالتعليم وإيفاد البعثات إلى أوروبا والآستانة وبدأت فى عهده النهضة الزراعية والصناعية ونشأة الصحف وبدء حركة الترجمة التى شملت فيما يخصنا أساسا ترجمة روائع الشعر والأدب الغربى وأسفار الفكر الغربى المتقدم .

وبدهى أن محمد على إذ بدأ النهضة الحديثة فى مصر على ذلك النحو لم يكن باعثه حب مصر التى كان أجنبيا عنها وإنما تحقيق طموحه ومجده الشخصيين وإقامة دولة عسكرية قوية له ولأولاده

_ وتجدر الإشارة إلى أن نهضة الوطن العربى فى العصر الحديث لم تبدأ متزامنة تماما _ مع نهضة مصر .. ولكنها تتالت فى ربوعه متعاقبة بفواصل زمنية تَحَكَّمَ فيها توافر شروط النهضة شيئا فشيئا فى كل تلك البلاد .

ـ وقد بدأت نهضة الشعر المصري فى العصر الحديث بحركة الإحياء الشعرى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر على أيدى محمود سامى البارودى ورفاقه إسماعيل صبرى وعائشة التيمورية وغيرهما ، وتزامن هذا الإحياء أو تلاه مباشرة المد الإحيائى فى فلسطين والأردن ثم فى بقية البلاد العربية بفواصل زمنية تحكمت فيها الظروف السياسية والإجتماعية والثقافية لكل منها . وكان جوهر حركة الإحياء فى كل ربوع الوطن العربى – بصرف النظر عن الخلاف فى التفاصيل والمراحل الزمنية – هو تخطى عصور الضعف والتدهور التى مرت بها القصيدة العربية وذلك عن طريق محاكاة أروع نماذج الشعر العربى القديم فى أزهى صوره ، مع التفاعل مع العصر وهمومه وقضاياه. وقد لوحظ بجلاء اقتران النهضة الوطنية بالنهضة الفنية فى كل بلد من تلك البلاد .

ـ ولندرك معنى الإحياء ونتصور مدى تطور القصيدة العربية على يد الإحيائيين يكفى أن نقارن بين شعر محمود سامى البارودى وشعر مرحلة ما قبل الإحياء ، حيث كان الشعر قد تدهور حاله وصار تقليديا باهتا وأحيانا متخلفا رديئا، لا يركز فيه حتى الشاعر المجيد إلا على المهارة اللفظية والحيل اللغوية والمحسنات البديعية المتكلفة ، لا على روح الشعر وما تبثه فيه العاطفة الصادقة أو الفكرة اللماحة . ونختار مثالا لشعر ما قبل الإحياء نموذجا من شعر الشيخ على الدرويش يقول فيه :

عَلَىَّ علـى عينـيكَ عَـذْلُ عواذلى ∴ عـذابٌ ..عليها عند عاشقها عَذْبُ

عِذاركَ عُذرى ، وعُجْبُ عِطْفَكَ عُدَّتي ∴ عيونُكَ عَضبِى عاد عائبها عَضْب!!

ـ ولم ينج من إنتاج هذا النظم المتكلف الباهت سوى الشعراء القليلين الذين اتصلوا بشعر التراث الفخم وقلدوه من أمثال الشيخ حسن العطار.

_ أما شعر الإحياء الذى نقل القصيدة العربية نقلة هائلة فمثاله من ديوان البارودى قوله وهو منفى فى جزيرة سرنديب بعد فشل الثورة العرابية يأسى فيه لضياع شبابه ويحن فيه إلى وطنه ويصف جناته .

أيـــن أيـــام لـــذتى وشبابـــى ∴ أتـــراها تعـــود بعـــد الذهـــاب
ليـــت شـــعرى متـــى أرى روضـــة ∴ المنيـــل ذات النخيـــل والأعنـــاب
حيـــث تجـــرى الســـفين مســـتبقاتٍ ∴ فـــوق نهـــر مثـــل اللجـــين المـــذاب
ملعـــب تســـرح النواظـــر فيـــه ∴ بـــين أفنـــان جنـــة وشعـــاب
كلمـــا شـــافه النـــسيم ثـــراه ∴ عـــاد منـــه بنفحـــة كالمـــلاب
ذاك مرعـــى أنســـى وملعـــب لـــهوى ∴ وجنـــى صـــبوتى ومغنـــى صحـــابى

_ مثل هذا الشعر تعبير عن نفس الشاعر وعواطفه فى ديباجة مشـــرقة جميلة وإن كانت كلاسيكية . فالبارودى الذى عارض قصـــائد فحـــول الشـــعراء القدامى بنماذج لا تقل عن شعرهم فخامة كان شعره أيضا صورة صـــادقة لحيـــاة صاحبه وعواطفه وفكره على عكس معظم الشعر السابق لحركة الإحياء والـــذى تحول فى مراحل تدهوره ليكون لعبة لفظية وحيلة لغوية للتسلية والسمر ولـــيس إبداعا جاداً معبرا مؤثرا يسمو بالحياة والفن . وذلك كنظم أبيات تُقْرَأ من اليســـار كما تقرأ من اليمين ، أو كنظم أبيات تؤلف أوائل حروفها بيتا آخر من الشعر ، أو نظم أبيات كل كلماتها تبدأ بحرف معين ، أو نظم أبيات زاخرة بالسجع والجنـــاس والمحسنات البديعية المتكلفة دون أن تعبر عن نفس الشاعر وعواطفـــه الذاتيـــة بصدق كما فى نموذج على الدرويش سالف البيان .

_ وقد أطلق بعض النقاد والدارسين على الشـــعر الإحيـــائى الـــذى راده البارودى مصطلح الاتجاه المحافظ البيانى (٢) ، ومن هذا الاتجاه إسماعيل صبرى وعائشة التيمورية وغيرهما ، وإن كان البارودى أقواهم شاعرية وأغزرهم إنتاجاً

وأبعدهم عن الكتابة التقليدية الجافة . وقد أخذ هذا الاتجاه يقوى عوده على يد الجيل الذى خلف البارودى : أحمد شوقى وحافظ ابراهيم ومحمد عبد المطلب وأحمد محرم وغيرهم . والمراد بالمحافظة هو تمثل النمط المشرق للشعر العربى فى عصوره الزاهية ، والمراد بالاتجاه البيانى إبراز الجانب البيانى فى الشعر (أى الفصاحة والجمال اللغوى) باعتباره أهم عناصر الجمال فيه ، ربما سابقا فى ذلك للجانب الذهنى والجانب العاطفى .

لم يكن الاتجاه المحافظ إذن تقليدا إلا لفخامة الديباجة وإعلاء البيان ، ولكنه عند أصحابه المبدعين الحقيقيين وسيلة تعبير عن حياة الشاعر وأحاسيسه الذاتية ، كما يشهد شعر البارودى الذى عبر أيضا عن حسه الوطنى وقضايا وطنه مع تسجيل أحداث العصر. وقد وصل هذا الاتجاه بالشعر إلى قمم الجمال ونقل الشعر العربى الحديث من الموت والذبول إلى الإزدهار والروعة ، مع تسليمنا بأن بعض شعر هذا الاتجاه لم يخل من عيوب الشعر التقليدى .

_ استمر شعر العصر الحديث فى تطوره على يد شعراء الأجيال التالية جيل شوقى وحافظ وزملائهما وتلاميذهما الذين صاغوا شعرهم على طريقة البارودى وجددوه بما قضى إلى حد كبير على الطريقة التقليدية المتخلفة ومنح الشعر العربى عصرا جديدا من الازدهار، خاض فيه قضايا النضال الوطنى والقومى ، وعبر فيه أيضا إلى حد كبير عن تجارب الشاعر الذاتية فى الحب وفى مواجهة قسوة الحياة ، وعنى أحيانا بالإصلاح الاجتماعى وبرسم الصور الاجتماعية وتجسيد القيم الأخلاقية وتسجيل أحداث العصر .

_ ونستطيع أن نقول إن هؤلاء الشعراء المحافظين قد تخطوا بالشعر عصر الجمود والتخلف إلى طور الابتكار والتعبير عن الذات والوطن والاستجابة لروح العصر، فى صياغة جليلة وبيان رائع . ولكن حرصهم على التقاليد الشعرية

والتمسك التام بعمود الشعر جعل من هذا أسلوبهم الذى ارتضوه ، مع كثير من الظواهر التى ارتبطت به والمتصلة بالجو العربى القديم ، رغم وضوح إطلالهم على عصرهم ، ووقفوا عند ذلك فلم ينتقلوا بالشعر العربى الحديث لمرحلة جديدة مغايرة مستمرين فى صقل القصيدة العربية التى أحياها البارودى والرقى بها، اللهم إلا فى نواح جديدة محدودة للغاية كإبداع شوقى للمسرحية الشعرية . (٢)

تطور الشعر العربى الحديث بعد ذلك فى فترة ما بين الحربين العالميتين نحو الاتجاه الوجدانى الرومانسى من خلال شعراء المهجر وفى طليعتهم جبران خليل جبران وإيليا أبو ماضى وزملاؤها، ثم مدرسه الديوان التى تنسب إنجازاتها لعبد الرحمن شكرى والعقاد والمازنى ، ثم جماعة أبولو التى رادها أحمد زكى أبوشادى وبرز فيها شعراء الرومانسية الكبار إبراهيم ناجى وعلى محمود طه ومحمود حسن إسماعيل والهمشرى.... طه ومحمود حسن إسماعيل والهمشرى والصيرفى وصالح جودت ومحمود حسن إسماعيل والهمشرى والصيرفى وصالح جودت وعلى أحمد وزملاؤهم . وقد انتقل هؤلاء المجددون بالقصيدة العربية نقلة غيرت معالمها وحملتها إلى آفاق الجدة والحداثة .

_ ولعل أبرز ملامح هذا الاتجاه الوجدانى الرومانسى الذى مثمود حسن إسماعيل والهمشرى والصيرفى وصالح ل فى الوقت نفسه مرحلة التجديد فى القصيدة العربية ما يأتى :

أولاً : الدعوة إلى وحدة مضمون القصيدة واعتبارها مطلبا أساسيا فى الشعر العصرى .

ثانياً : التجديد فى الموسيقى وتململهم من وحدة الوزن والقافية فى القصيدة مما دعاهم إلى الاكثار من استخدام مجزوءات البحور، واتخاذ المقطوعة أحيانا وحدة لنظام القصيدة ، واصطناع أشكال موسيقية جديدة ، واستخدام شكل

الموشحة والتنويع عليه ، وابتكار أشكال من القصائد متنوعة القوافى لا حصر لها ، وهذه الأشكال تختلف عن المزدوجات والمربعات والمخمسات التى عرفتها المرحلة السابقة الكلاسيكية . بل أن بعض شعراء الرومانسية كأحمد زكى أبو شادى قد بشر بالشعر التفعيلى المرسل (المتحرر من القافية) والشعر التفعيلى الحر الجديد ، إلا أنهم لم يجدوا آنذاك صدى لدعوتهم إلا لدى عدد قليل من الشعراء مثل محمد فريد أبو حديد الذى نقل تجربة التفعيلى الجديد. إلى المسرح كما فعل فى مسرحية ميسون الغجرية المنشورة فى مجلة الرسالة فى أول يوليو١٩٣٣ والتى كانت تجربة رائدة فى المسرح الشعرى المتحرر من نظام البيت ومن نظام القافية الموحدة ،أعقبتها تجربة على أحمد باكثير المماثلة فى مسرحيته آخناتون ونفرتيتى.

ثالثاً : تكريس شعر الوجدان الذاتى ، وتمثل مقولات العقاد وشعار عبد الرحمن شكرى الخالد : (ألا يا طائر الفردوس إن الشعر وجدانُ) . فالشعر فى جوهره تعبير عن النفس إلى حد أن الأنا غدت محور القول الشعرى لدى رواد الرومانسية . وقد تجلى شعر الوجدان بصفة خاصة فى الشعر العاطفى المتصل بعاطفة الحب وأيضا فى الشعر الوطنى والشعر المحتفى بالطبيعة بل والملتصق بها إلى درجة الحلول و الشعر الذى يتتبع أسرار الكون والوجود والتأمل فى الحياة والموت والإيغال فى أعماق النفس وفى عوالم الخيال . وقد اقترنت العاطفة الفياضة فى الشعر الرومانسى بالصياغة المسرفة فى الغنائية . (٣)

رابعاً : تجديد المعجم اللغوى للشعر إلى حد كبير، وتحريره من الصيغ الجاهزة ، وترطيبه بماء الحياة ، والميل إلى الألفاظ والجمل الهامسة والنابضة بالحياة ، وبدء التحرر من قيود اللغة التقليدية خاصة فى شعر المهجر وهو أول المدارس الرومانسية العربية . (٤)

ـ وفى منتصف القرن العشرين أو قبل ذلك بسنوات قليلة تفجرت فى العراق ومصر حركة الشعر الجديد الذى أطلق عليه شعر التفعيلة (واشتهر باسم الشعر الحر) .

ولعل أشهر رواده الأوائل فى العراق نازك الملائكة وبدر شاكر السياب اللذان كتبا هذا اللون من الشعر كاتجاه واضح معلن بدءا من عام ١٩٤٧ تقريبا ، بينما كان أشهر رواده فى مصر عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وبعدهما أحمد عبد المعطى حجازى .

وقد سبق أو عاصر هؤلاء الرواد شعراء قادهم التجريب إلى هذا الاكتشاف فكتبوا قصائد محدودة منه دون أن يمثل ما كتبوه تياراً ملحوظاً ، و من هؤلاء عبد المنعم عواد يوسف ، و كمال نشأت و فى المسرح محمد فريد أبو حديد و على احمد ياكشير ثم انتشر هذا اللون انتشارا هائلا بين شعراء الستينيات من القرن العشرين ومن تلاهم وفى مقدمتهم أمل دنقل ومحمد إبراهيم أبو سنة و فاروق شوشة ومحمد عفيفى مطر وفؤاد طمان ومحمد مهران السيد ونصار عبد الله ونجيب سرور ومحمد محمد الشهاوى وكامل الشناوى ومحمود العتريس وكمال عمار وملك عبد العزيز وصابر عبد الدايم وأحمد سويلم وبدر توفيق وأحمد عنتر مصطفى ومهدى بندق وحسن فتح الباب وعزت الطيرى ومحمد أبو دومة وسامح درويش وعبد الحميد محمود ودرويش الأسيوطى وحسن طلب ومحمد سليمان وحلمى سالم ومحمد فريد أبو سعدة .

ـ ويمثل الشعر الحر التفعيلى نقلة جذرية فى تطور القصيدة العربية . فقد كان النموذج المتبع فى تشكيل القصيدة العربية منذ ميلادها فى الجاهلية حتى أربعينيات القرن العشرين أن يلتزم الشاعر وزنا واحدا فى كل القصيدة ، بحيث تتساوى الأبيات فى نوع التفعيلات المتخذة أساسا للإيقاع وفى عدد التفعيلات

الموجودة فى كل بيت ، وفى القوافى التى تنتهى بها هذه الأبيات (مع مراعاة أن الرومانسيين فى ثلاثينيات القرن العشرين كما سبق البيان كانوا قد نوعوا القوافى واستخدموا فى شعرهم نظام المقطوعات التى تتكون القصيدة الواحدة من عدد منها تستقل كل مقطوعة بقافية مختلفة) إلا أنه فى هذا الشعر الجديد تمثل الإيقاع فى وحدة التفعيلة بدلا من وحدة البيت ، فالشاعر لا يتقيد بتفعيلات البيت المتساوية بل تتفاوت سطوره الشعرية طولا وقصرا ، ويتكون السطر الشعرى من تفعيلة أو عدد من التفعيلات لا تتساوى مع تفعيلات السطور الأخرى فى القصيدة ... وكذا الأمر بالنسبة للقافية فى الشعر الجديد فالشاعر لا يلتزم دائما قافية واحدة فى القصيدة كلها ولا يلتزم بعدة قواف مختلفة محددة كما فى شعر المقطوعات ، إنما الشاعر حر فى التزام القافية أو إرسالها واستخدامها دون نظام وترتيب جامد محدد .. إنه حر تماما فيما يتعلق بعدد تفعيلات السطر الشعرى وفى استخدام القافية أو القوافى بالكيفية التى يراها فى كل القصيدة . وهو فى كل ذلك لا يراعى إلا مقتضيات المعنى ومقتضيات التعبير الشعرى ويكون مسئولا فى النهاية دون قيود مسبقة عن موسيقى القصيدة التى أبدعها !

ـ وفى غمار تجربة الشعر التفعيلى الجديد ظهر الإنديا ح من السطرى الشعرى أحيانا إلى الجملة الشعرية التى قد تتكون من أسطر عدة أو فقرة تنتهى بالقافية ، مما أفضى إلى شيوع ظاهرة التدوير فى الشعر التفعيلى الجديد (٥)

وذلك بدءا من ديوان صلاح عبد الصبور شجر الليل الصادر سنة ١٩٧٢م وكما فى شعر أمل دنقل وفؤاد طمان ومحمد ابراهيم أبو سنة وفاروق شوشة ومحمد عفيفى مطر ونصار عبد الله وأحمد عنتر مصطفى وصابر عبد الدايم ومن بعدهم فوزى خضر وزملاؤه وغيرهم .

_ كذا عرفت القصيدة التفعيلية تغيير القافية من مقطع لمقطع ، أو تغييرها بطريقة عشوائية خلال القصيدة الواحدة كما هو الحال لدى كل شعراء التفعيلة .

_ وشيئا فشيئا عرف الشعر الجديد المزج بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة فى القصيدة الواحدة كما فى بعض قصائد فاروق شوشة ومحمد عفيفى مطر وأمل دنقل وفؤاد طمان .

_ وبعد أن بدأ الرواد كتابة القصيدة التفعيلية من البحور الصافية وحدها كالمتدارك والرجز والمتقارب والوافر .. أخذ بعض الرواد ومن تلاهم من شعراء الأجيال التالية يكتبون قصيدة التفعيلة من البحور المركبة كالبسيط والخفيف . ولهم فى هذا المجال ابتكارات جديدة . فقد يكتبون من البحور المركبة بترتيب تفعيلاتها وقد يكتبونها بغير ترتيبها الأصلى ويكررون من التفعيلات ما لا يكرر فى البحر الأصلى . وقد برع فى هذا اللون أحمد عبد المعطى حجازى وفؤاد طمان وفاروق شوشة.

_ ظهرت أيضا فى هذه المرحله السوناتا بشكلها المأخوذ عن الشعر الأوروبى فقد دخلت إلى الشعر المصري المعاصر بنماذج نادرة ما لبثت أن ازدهرت وأصبحت من علامات التجديد فى الشكل . ومن روادها صلاح عبد الصبور ومن مبدعيها من لم يتقيد بنظامها الأوروبى الصارم مثل أحمد عنتر مصطفى و بدر توفيق ومنهم من تقيد تماماً بنموذجها الانجليزى الأصلى الشيكسبيرى مثل فؤاد طمان فى بعض نماذجه وإن كان قد طور موسيقاها فى نماذج أخرى حافلة بالإيقاعات الثرية .

_ وبينما كان جيل الستينيات ماضياً في إبداع الشعر التفعيلى على النحو السابق عرضه .. تمرد شعراء السبعينيات على مدرستهم مدرسة الستينيات _

وعلى جيل الرواد وبدأوا تجربتهم الخاصة ونزوعهم فيها إلى كسر المألوف والتجريب الدائم وتجاوز الثابت وتخطى المستقر وإعلان أن هذه المرحله الشعرية لاتكرر سابقتها . ولم ينج شعر السبعينيات من عثرات التجريب التي جعلته زاخراً بالسلبيات والرداءة فى كثير من نماذجه ، مما أعطى انطباعاً بأن القصيدة العربيه المصرية تواجه امتحانا خطيراًوربما محنة من أشد محنها

_ ولعل أبرز المظاهر فى تلك المرحلة الأخيرة من ناحية الشكل _ هو جنوح شعر السبعينيات في جانب كبير منه إلى قصيدة النثر بدلا من القصيدة الموزونة ، وإلى اندماج معظمه في منظومة ما سمى بالحداثة وما بعد الحداثة وقد أدى هذا التأثر بالحداثه إلى نمط مغاير بالنسبه للمعجم الشعرى وبالنسبه للغة عموما فضلا عن التنازل عن موسيقى الشعر المحكمة المعروفة والتخلى التام عن الوزن !

_ ولعل أبرز شعراء السبعينيات من القرن العشرين في مصر الذين نعنيهم هنا و الذين يكتبون بالفصحى الشعراء حسن طلب ومحمد فريد أبو سعده وحلمى سالم ورفعت سلام ومحمد سليمان ووليد منير وعبد المنعم رمضان وجمال القصاص وأحمد طه . وبينما استقر حسن طلب ومحمد سليمان على شعر التفعيله اتجه حلمى سالم وفريد أبو سعده وعبد المنعم رمضان للتحول إلى قصيدة النثر بعد أن كتبوا فى بداياتهم الشعر التفعيلى .

_ وقد ظهر في مرحلة السبعينيات حلفان شعريان هما جماعة (إضاءة) وجماعة (أصوات) أما إضاءة فجمعت حلمى سالم ورفعت سلام وحسن طلب وجمال القصاص وأما (أصوات) فضمت محمد سليمان وعبد المنعم رمضان وأحمد طه و محمد عيد إبراهيم وعبد المقصود عبد الكريم . (٦) .

وسرعان ما تفرقت الجماعتان دون أن تتركا أثرا يذكر ، وبقى منهما شعراء قليلون محددون كل منهم يكتب بطريقته الخاصة .

ـ ويحتاج شيوع نظرية الحداثه وقصيدة النثر في هذه المرحلة لبعض الإيضاحات على النحو التالى :

أولاً : **قصيدة النثر** : تأثر المبشرون بقصيدة النثر العربية بالفرنسيه سوزان برنار، وأكدوا أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى كما قال القدماء ، وأن الشعرية غير مرتبطة بالوزن ! وبالتالى فإن قصيدة النثر التى تتخلى تماما عن الوزن هى شعر مادامت تملك عناصر الشعرية الأخرى . وقالوا كذلك نقلاً عن سوزان برنار إن من خصائص قصيدة النثر الكثافه والإيجاز والتوهج .

وقالوا إنها لا تخلو من الايقاع ولكنه إيقاع غير تقليدى لأن للنثر أيضاً إيقاعاته وموسيقاه ، وهى اذا حطمت الإيقاع تماماً أفسحت حيزاً كبيراً للعناصر الدلاليه التى تخلق بديلاً عما فى الشعر من خطابة ومباشرة وغنائية حادة . (٧)

ـ ورغم إنتشار قصيدة النثر المصرية والعربية انتشاراً هائلاً بدءاً من سبعينيات القرن الماضى إلا أن شرعيتها لم تحسم ، وما زالت وستظل محل شك ، فما يفرق الشعر عن النثر فى رأى الباحثة و بحسب الأصل هو الموسيقى المنتظمة (أى الوزن) . أما وقد خلت من تلك الموسيقى فهى نثر، وهى فى نماذجها العليا النادرة نثر فنى رفيع فى رأى البعض(أو جنس أدبى جديد) و ليست شعراً كما يرى العديد من كبار الشعراء والنقاد وفى مقدمتهم الشاعران أحمد عبد المعطى حجازى وفؤاد طمان والناقد الدكتور محمد مندور وكوكبة من زملائه. وهو ما تراه الباحثة أيضاً وبالتالى فإن البحث الماثل لم يتطرق إلى " قصيدة النثر" التى هى فى الواقع نثر فنى وليست شعراً لافتقادها الموسيقى المنتظمة المطردة التى لا يقوم الشعر بدونها كما سلف البيان .

ثانياً : الحداثة

_علت موجه الحداثة فى مصر على يد بعض النقاد والشعراء فى النصف الثانى من القرن العشرين وبصفة خاصة منذ سبعينياته ، وكان فى مقدمة هؤلاء: الناقدان الدكتور جابر عصفور والدكتور محمد عبد المطلب ، على الرغم من أن الحداثة فلسفة قديمة مر عليها قبل هذه الحقبة قرنان من الزمان.

_ وهى لا تختص بالشعر و لا بالأدب وحدهما ، بل هى فلسفة عامة شامله نشأت فى الغرب بسبب ظروفه الخاصة ، جوهرها وضع كل شىء موضع المساءلة وإعادةً النظر فيه بما فى ذلك التراث والأديان وقواعد الفنون وضوابطها، بل دعا غُلاتها إلى القطيعة مع التراث والبدء من جديد ، والتخلى التام عن القوالب الكلاسيكية الموروثة والبحث عن إبداع جديد ليس له ضوابط موروثة !!

ومن آثار تلك الحداثة نفى القداسة عن التراث ومسلمات العقيدة والآداب والفنون . كذا كان من آثارها الجانبية فى الشعر المصري ذيوع قصيدة النثر ونفى المقولة التقليدية ان الشعر أساساً هو الكلام الموزون المقفى ، والزعم بأن الوزن أى الموسيقى المنتظمة ليس لازما للقصيدة ، وليس الوزن هو الذى يفرق الشعر عن النثر ، بل إن القصيدة يمكن أن تتخلى عن كل صور الوزن وتظل شعراً إذا توافرت لها عناصر الشعرية الأخرى !!

_ وقد علا صوت الحداثة وقصيدة النثر فى سبعينيات القرن الماضى فى مصر رغم أنه من قبل هذا التاريخ بسنوات وبالتحديد فى أوائل الستينيات بدأت فى الشام الدعوة لهما على يد (أدونيس) وجماعة (شعر) ، بل ظهرت قصيدة النثر قبل ذلك منذ بدايات القرن العشرين على يد أمين الريحانى ومنذ ثلاثينيات ذات القرن على يد حسين عفيف . ولا يقر أساطين الحداثة ذلك ، ويعتبرون أن قصيدة

النثر تبدأ بهم أما تجارب الريحانى وعفيف ومن حذا حذوهم فهى شىء آخر يدخل فى النثر الفنى البحت .

_ والشعراء الذين يتبنون الحداثة من جيل الستينيات والسبعينيات مقتنعين بها وبمقولات نقادها نزعوا إلى التجريب الدائم والمغامرة المستمرة والبحث عن صيغ جديدة ظنوا أنها ستكون أكثر صدقاً وغنىً و سعياً إلى قول ما لم يقل من قبل ، بل وإلى قول ما لم يقل بطريقة لم يقل بها آنفاً. فالعمل الشعرى فى رأيهم من ثمة تجاوز للثابت وتخط للمستقر واستكناه لما لم تؤطره الأعراف الشعرية ومن هنا فهو خطوة غير مسبوقة والمرحلة التى تنتمى إليها لا تكرر سابقتها (٨) . أما شعراء الثمانينيات ومن جاء بعدهم حتى الآن فقد انخرط معظمهم فى منظومة السبعينيين وتفشت بينهم قصيدة النثر وتأثيرات الحداثة ، وإن كان انتاجهم الشعرى فى النهاية كأجيال يتوزع بين القصيدة (البيتية العموديه) (التى حظيت بنماذج جيدة على قلتها _ أبدعها الشعراء أحمد بخيت وحسن شهاب الدين وأحمد شلبى وإيهاب البشبيشى وغيرهم) والقصيدة التفعيلية (ومنها أيضاً نماذج جيدة على قلتها)

لقد انتشرت قصيدة النثر انتشاراً هائلاً لا لنجاحها فى جذب المتلقى فهى لم تحقق مثل هذا النجاح على الاطلاق ، ولكن لسهولة كتابتها بعد أن تخلت عن معظم ضوابط الفن المتعلقة بالموسيقى واللغة والمجاز بل وبإحكام المعانى بحيث صارت أغلبية هذه القصائد نوعاً من الهذيان أو القول النثرى المباشر البحت الخالى من الموسيقى ومن الصور المتقنة والمجازات الموحية أى الخالى من الشعرية !

والأميل إلى المباشرة ، فى صياغة لاتخلو من الركاكة على الأقل ، إن لم تقع فى أخطاء فادحة فى اللغة ، وإن كان هذا لا يمنع من أن بعض قصائد النثر فى هذه المرحله قد نجا من تلك العيوب القاتلة ولكنه يظل نثراً فنياً وليس شعراً.

ـ وبعد هذا العرض لمسيرة الشعر المصري المعاصرالحديث و يجدر التنويه بأن تلك المراحل المتعاقبة و المذاهب المتتالية لم تؤدى إلى الوصول إلى انتصار مذهب من المذاهب على الآخر انتصاراً حاسما يزول معه المذهب القديم ليحل محله مذهب جديد . بل على العكس تماماً فالنتيجة النهائية هى بقاء كل هذه المذاهب على الساحة بنسب متفاوتة فى شعرنا المصري المعاصر ، الذى يتكون الآن من القصائد البيتية (العمودية) الكلاسيكية، والرومانسية ، ومن القصائد التفعيلية التقليدية والقصائد التفعيلية التى حفلت بصور التجديد التى نعرض لها فى هذا البحث.

ـ ومن ثم فإن ما يعرض له البحث فى فصوله التاليه هو : صور التجديد فى نماذج كل هذه المذاهب الشعرية . بحيث تمثل كل مظاهر التجديد فى الشعر المصري المعاصر وصوره الراهنة .

مع استبعاد قصيدة النثر من صور التجديد الشعرى لأنها لون من النثر الفنى فى حقيقة الأمر ما دامت قد خلت من الموسيقى المنتظمة المطردة التى تفرق الشعر عن النثر كما سلف البيان ، كذا فإن تجارب الحداثة المحصورة فى قصيده النثر لا مجال لها فى هذا البحث الذى يعنى فقط بالتجديد فى الشعر المعاصر.

ـ وقد انتهى البحث إلى صور التجديد الأساسية فى الشكل فى الشعر المصري المعاصر تتمثل فيما يلى:

أولاً : الشعر التفعيلى الحر .

ثانياً : إزدهار قصيدة المقاطع فى الشعر البيتى ثم فى الشعر التفعيلى .

ثالثاً : القصيدة المدّورة .

رابعاً: استخدام البحور المركبة فى الشعر التفعيلى بعد أن كان قاصراً على البحور الصافية .

خامساً : استخدام أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة والمزج بين تفعيلات البحور فى ذات القصيدة .

سادساً : المزج بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة فى القصيدة الواحدة .

سابعاً : تحرير هوامش شعرية للقصيدة .

ثامناً : الإبيجراما وشعر الومضة .

تاسعاً : ظهور أشكال شعرية عمودية جديدة ، وعودة الأشكال القديمة التى استهدفت تطوير القافية .

عاشراً : إزدهار شعر السرد والشعر المسرحى .

الحادى عشر : السوناتا .

هوامش

الفصل التمهيدى

١ـ راجع فى ذلك:

_ د. عز الدين اسماعيل: الشعر العربى الحديث والمعاصر فى مصر (دراسه منشورة فى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين : المجلد السادس طـ ٢ ص٥٤٣ وما بعدها).

_ د. محمد فتوح أحمد: الشعر العربى الحديث (توطئة نقدية لمعجم البابطين السابق المجلد الأول طـ ٢ ص٤٥ وما بعدها).

_ د. شوقى ضيف_الأدب العربى المعاصر فى مصر _دار المعارف _ط١٢ ص ٣٨ وما بعدها.

_ د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث فى مصر _دار المعارف_ط٧ ص٢٣ وما بعدها.

_ فؤاد طمان : الشعر المصري الحديث والمعاصر من الإحياء للحداثة_دار السفير ط ١ (٢٠١٧) ص٧ وما بعدها.

٢_ د. أحمد هيكل: المرجع السابق ص ١٠٨ وما بعدها.

٣_ د. محمد فتوح أحمد: المرجع السابق ص٥٧ وما بعدها.

٤_ د. محمد فتوح أحمد المرجع السابق ص٥٧ وما بعدها.

وراجع فى تفاصيل الخصائص الفنية للإتجاه الرومانسى:

د. أحمد هيكل :المرجع السابق ص٣١٢ وما بعدها.

٥ – د.محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ص ٦٥

٦– محمد فتوح أحمد_المرجع السابق ص٦٩ ، ٧٠

٧– د. حاتم الصكر " قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة " (مقال منشور فى مجلة فصول القاهرية – المجلد الخامس عشر _ العدد الثالث (خريف ١٩٩٦) الشعر العربى المعاصر الجزء الثانى – ص ٧٨وما بعدها .

٨– د. محمد فتوح أحمد – المرجع السابق ص ٦٩، ٧٠

٩– د . على عشرى زايد : مادة صلاح عبد الصبور فى " قاموس الأدب العربى الحديث إعداد الدكتور /حمدى السكوت والصادر عن دار الشروق ط ١ (٢٠٠٧)

المبحث الأول

ظهور الشعر التفعيلى (الحر) كثورة كبرى فى الشكل ، وازدهاره

ــ ذكرنا آنفاً أنه فى منتصف القرن العشرين أو قبل ذلك بسنوات قليلة تفجرت فى العراق ومصر حركه الشعر الجديد الذى أطلق عليه الشعر الحر أو شعر التفعيلة.

وأن أشهر رواده الأوائل فى العراق نازك الملائكه وبدر شاكر السياب اللذان كتبا هذا اللون من الشعر كاتجاه واضح معلن بدءاً من عام ١٩٤٧ ، صار بعد ذلك تياراً جارفاً ، بينما كان أشهر رواده فى مصر الشعراء عبد الرحمن الشرقاوى و صلاح عبد الصبور ثم أحمد عبد المعطى حجازى ، ثم انتشر هذا الشكل بعد جيل الرواد انتشاراً هائلاً بين شعراء الستينيات و السبعينات من القرن العشرين ، و من تلاهم و ظل مزدهراً حتى الآن ، ممثلاً نقلة جذرية هائلة فى شكل القصيدة العربية _ فضلاً عن موضوعها _ تضمنت لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى تجديداً بل ثورة فى نظام الأوزان والقوافى الموروث.

ــ فقد كان النموذج المتبع فى تشكيل القصيدة العربية منذ ميلادها فى الجاهلية وحتى أربعينيات القرن العشرين أن يلتزم الشاعر وزنا واحداً فى كل القصيدة . بحيث تتساوى الأبيات جميعاً فى نوع التفعيلات المتخذه أساساً للإيقاع، وفى عدد التفعيلات المكونة لكل بيت وفى القوافى التى تنتهى بها هذه الأبيات . أما فى هذا الشعر الجديد فقد تمثل الإيقاع فى وحدة التفعيلة بدلاً من وحده البيت . فالشاعر لا يتقيد بعدد تفعيلات البيت المتساوية بل تتفاوت سطوره الشعرية طولاً وقصراً .

ويتكون السطر الشعرى من تفعيلة أو عدد من التفعيلات لا تتساوى مع تفعيلات السطور الأخرى فى القصيدة. وكذا الأمر بالنسبة للقافية . والشاعر لا يلتزم دائماً قافية واحدة فى القصيدة كلها ولايلتزم بعدة قواف مختلفة محددة كما فى شعر المقاطع الذى عرفته قبل المرحلة الرومانسية إنما الشاعر حر فى التزام القافية وإرسالها واستخدامها دون نظام وترتيب جامد محدد . فهو حر تماماً فيما يتعلق بعدد تفعيلات السطر الشعرى وفى استخدام القافيه أو القوافى بالكيفية التى يراها فى كل القصيدة ، وهو فى كل ذلك لا يراعى إلا مقتضيات المعنى ومقتضيات التعبير الشعرى ويكون مسئولا فى النهاية عن موسيقى القصيدة التى أبدعها ، دون التقيد بقيود مسبقة فى هذا الشأن . وقد أشرنا فى مقدمة هذا البحث وفى الفصل التمهيدى لأسماء أهم رواد الشعر الحر من شعراء الخمسينيات وأسماء أهم شعراء الستينيات ومن تلاهم .(١)

_ ويعتبر الناقد الكبير الدكتور عز الدين أسماعيل هذه المرحلة هى المرحلة الكبرى الأحدث فى حياة شعرنا الحديث والتى امتدت حتى اليوم من خلال عدة أجيال متعاقبة . لقد طرحت هذه المرحلة تجربة جديدة خالفت فى منطلقاتها النظرية والعملية منطلقات المدرستين الإحيائية الكلاسيكية والرومانسية ، فحدث تغير جوهرى فى شكل القصيدة وفى مضامينها على السواء . ويضيف الناقد أن الفلسفة الجمالية لهذه التجربة تختلف اختلافاً جوهرياً عن جماليات الشعر التى سادت فى المراحل السابقة ، وذلك من حيث إنها تُشْتَق من طبيعة التجربة الفنية ذاتها وليست مبادئَ وقيماً فنية مفروضة عليها من الخارج .

ومن ثم لم يعد البيت الشعرى فى صورته وبنيته الموسيقية المحددة بوصفه الوحدة البنائية المتكررة فى القصيدة التقليدية هو أساس تشكيل القصيدة. بل أصبح تكوين هذا البيت مرناً من حيث طوله وقصره ومن حيث التزام الرَّوِىِّ

فى القافية أو إرسالها . وبهذا تخلص البيت من الكلام الحشو، ومن كل عناصر الصياغة الجاهزة ، أو التى كانت تحقق كثيراً من توقعات المتلقى، وصار المتلقى يفاجأ بانحرافات فى الأداء عن المسارات التقليدية ولكنها انحرافات مدهشة ، بحيث يمكننا أن نقول إن التجربة الشعرية الجديدة لشعراء الشعر الحر (التفعيلى) تكرس جماليات الدهشة بدلاً من جماليات التوقع ... ومع ذلك ظل رواد هذه التجربة مخلصين للتراث العربى والإسلامى والإنسانى ولم ينقطعوا عنه .

_ وكما انتهى الناقد الدكتور عز الدين اسماعيل بحق فإن كل شاعر ممن انتموا لتجربة الشعر الحر كان له ما يميزه عن غيره من نظرائه ، بحكم اختلاف التكوين والرؤية والتوجة بينهم، وبحكم اختلافهم فى درجه التجريب والمغامرة فى عالم القصيدة لدى كل منهم . فصلاح عبد الصبور غير بدر شاكر السياب وغير عبد الوهاب البياتى أو نازك الملائكة ، وهؤلاء جميعاً غير "ادونيس" أو خليل حاوى أو يوسف الخال أو أحمد عبد المعطى حجازى ، فلكل من هؤلاء صوته الشعرى المميز وآفاقه الخاصة وإن كانوا جميعاً يتحركون فى إطار التجربة العامة.(٢)

_ ومن أوائل رواد الشعر الحر فى مصر صلاح عبد الصبور.. يقول فى قصيدته الشهيرة (أحلام الفارس القديم) (٣) و نسوقها متتالية الأبيات دون أن نقطع ترتيبها بالتحليل أو التعليق ليتسنى بيان بنائها الموسيقى الكامل:

قد كنتُ فيما فات من أيامْ

يا فتنتى

محارباً صلباً .. و فارساً همامْ

من قبل أن تدوس فى فؤادىَ الأقدامْ

من قبل أن تجلدنى الشموس والصقيعْ

لكى تُذلَّ كبريائىَ الرفيعْ

كنت أعيش فى ربيع خالد..أى ربيعْ

وكنت إن بكيتُ هزنى البكاءْ

وكنت عندما أحسُّ بالرثاءْ

للبؤساء الضعفاءْ

أود لو أطعمتهم من قلبىَ الوجيعْ

وكنت عندما أرى المُحيَّرينَ الضائعينْ

التائهين فى الظلامْ

أود لو يَحرقنى ضَياعُهم ، أود لو أضىءْ

وكنت إن ضحكتُ صافيا ، كأننى غديرْ

يفترُّ عن ظل النجوم وجهُهُ الوضىءْ

ماذا جرى للفارس الهُمَامْ

انخلع القلب وولّى هاربا بلا زمامْ

وانكسرت قوادم الأحلامْ

.....

يا من يدلُّ خطوتى على طريق الدمعةِ البريئَهْ

يا من يدل خطوتى على طريق الضحكة البريئَّةْ

لك السلامْ

أعطيكَ ما أعطتنى الدنيا من التجريب والمهارهْ

لقاء يوم واحد من البَكارهْ

لا ليس غير (أنتَ) من يعيدنى للفارس القديمْ

دون ثمنْ

دون حساب الربح والخسارهْ

.....

فى هذه القصيدة تبين جّليةً ملامحُ الشكل الجديد للقصيدة العربيـــة إبّـــان ظهورها الباكر .. فقد تخلصت من نظام البيت الكلاسيكى ، و اتخذت من التفعيلة وحدتها الموسيقية .

وفى هذا النموذج كتبت القصيدة من بحر واحد (الرجز) غير متساوية فى سطورها الشعرية أو عدد التفعيلات ثم نوَّعَ الشاعر فيها قوافيـــه دون أى قيـــود مسبقة عليه و دون أن يلتزم قافيةً واحدة فى القصيدة.

وليس معنى هذا أن القصيدة تمثل الشعر التفعيلى الحر كله . بـــل إنهـــا صورة من صوره.. غير ملزمة فى شكلها لشعراء هـــذا اللـــون مـــن الشـــعر .. وسيبين ذلك من النماذج التالية.

_ فها هو أحمد عبد المعطى حجازى رائد الشعر التفعيلى الحر فى مصـــر بعد الشرقاوى وصلاح عبد الصبور يتجلّى بقصيدته الجديدة المتميـــزه (مرثْيـــة لاعب سيرك) . و نسوقها أيضاً دون تحليل أو تعقيب على مقاطعها ليتسنى بيان بنائها الموسيقى الكامل يقول حجازى:

لأن جسمك النحيلْ
لو مرةً أسرع أو أبطأَ
هوى وغطى الأرض أشلاءَ!
.....
فى أى ليلهٍ ترى يقبع ذلك الخطأْ ؟
فى هذه الليلة أو فى غيرها من الليالْ؟
حين يفيض فى مصابيح المكانِ نُورها..
و تنطفىءْ
ويسحب الناس صياحَهُمْ
على مَقْدِمكَ المفروشِ أضواءَ !
.....
حين تلوح مثل فارسٍ
يجيل الطرف فى مدينتهْ
مودّعاً يطلب ودّ الناس فى صمت نبيلْ
ثم تسير نحو أول الحبالْ
مستقيماً.. مومِئا
وهم يدقون على إيقاع خطوك الطبولْ
و يملأون الملعب الواسع ضوضاء
ثم يقولون ابتدىْ
فى أى ليله ترى يقبع ذلك الخطأْ
وأنت تبدى فنك المرعبَ آلاءً و آلاءَ؟
تستوقف الناس أمام اللحظة المدمرةْ
وأنت فى منازل الموت تلجُّ عابثاً .. مجترئاَ

وأنت تفلت الحبال للحبالْ
تركت ملجأً وما أدركتَ بعدُ ملجأَ
فيجمد الرعب على الوجوه لذةً وإشفاقا و إصغاءَ
حتى تعود مستقراً هادئاَ
ترفع كفيك على رأس الملأْ
فى أى ليله تُرى يقبع ذلك الخطأْ
ممدداً تحتك فى الظلمةِ
يجترُّ انتظاره الثقيلْ
كأنه الوحش الخرافىّ الذى
ما روّضت كفُّ بَشَرْ
فهو جميل كأنه الطاووسُ
جذاب كأفعى
و رشيقٌ كالنّمِرْ..
وهو جليلْ
كالأسد الهادىءَ ساعةَ الخطرْ..
وهو مخاتل فيبدو نائماً
بيناً يعد نفسه للوثبة المستعرةْ
وهو خفىٌّ لا يُرى
لكنه تحتك يعلُكُ الحَجَرْ
منتظرا سقطتك المنتظرةْ !!

فى قصيده حجازى تلك ، التى كتبت من بحر(الرجــز) بزحافاتــه وعللــه المعروفة عروضياً .. يلتزم حجازى وزنا واحدا هو وزن ذلك البحر . وهو ينوع القوافى و حركة الرَّوَىّ على مدى نصه. وبينما رأينا عبد الصبور ينوع القــوافى

ولا يعود إليها فهو ينتقل من قافية لأخرى مختلفة نجد أن حجازى الذى ينوع القوافى داخل القصيدة يعود إلى بعض تلك القوافى فى المقاطع التالية مما يعطى موسيقاه طابعاً محكما مختلفا ، وهو يفعل ذلك تلقائياً دون خطة مسبقة ، ولا يفوته ــ على عكس عبد الصبور ــ فى المقطع الأخير أن يعود لبعض القوافى السابقه ثم يختتم القصيدة _ بذات القافية التى بدأ بها القصيدة فيقول فى النهاية :

حين تدور الدائرةْ
يرتبك الضوءُ على الجسم المهيض المرتطمْ
على الذراع المتهدل الكسير والقدمْ
وتبتسمْ
كأنما عرفت أشياءَ
وصدقتَ النبأْ !

وهكذا تتوحد قافية الخاتمة بقافية البداية التى قال فيها :

فى العالم المملوءِ أخطاءَ
مطالبٌ وحدك ألا تخطئاَ
فى أى ليلة تُرى يقبع ذلك الخطأْ (٤)

_ ويلاحظ أن أسلوب حجازى فى التقفية ، خاصَة فى قصائد السنوات الأخيرة ، يتميز بوحدة القافية أو على الأقل بالرجوع إلى قافية أساسية تقوم عليها القصيدة ، على عكس صلاح عبد الصبور ومعظم شعراء التفعيلة الذين لم يأبهوا بذلك وقد حذا حذو حجازى فى ذلك شعراء قليلون بعينهم منهم فؤاد طمان، وأمل دنقل فى معظم قصائدهما.

وهذا هو شاعر ثالث من شعراء المدرسة الحديثة يكتب من شعر التفعيلة قصيدة تضج بالموسيقى، (من بحر الكامل) وبمقارنتها بالقصيدتين السابقتين يبين جلياً ثراء شعر التفعيلة الموسيقى ودوره الباهر فى تجديد القصيدة المعاصرة . فأما الشاعر فهو نصار عبد الله ، وأما القصيدة فهىً "إلى الشاعر الذى لم يعد يكتب إلا للأطفالً " ، وفيها يقول:

أنتَ الذى سَمَّى الهزيمة بالهزيمةِ
واستدار لكى يقولَ العارُ عارْ!!
أنت الذى رفع الستار عن الستارِ عن الستارْ!
هتك الإزار فكان أن لا قِبلةٌ ترجى و لا قدسٌ يُزارْ!
أنت الذى ما عاد يكتب غير للأملِ المؤمل فى الصغارْ
أنت الذى ما زال يكتب للصغار لكى يطهرهم ،
من العفاريت التى صاغت ملامحها أكاذيبُ الكبارْ!
وأنت تأبى أن تفرَّ ، وأنت تأبى أن تموت فتستريحْ..
وأنت تعلم أن فوزهمو طوابير من الأزهار قد أُسِرتْ ،
وعصفور جريحْ ..
أنت الذى رغم الحصارْ
حمل القناديل المضيئه للصغارْ
حمل الدفاتر والكراريسَ التى
منها سيبتدىءُ النهارْ!! (٥)

أما الشاعر فؤاد طمان فيقدم فى قصيدته التفعيلية نموذجاً آخر للتقفية شأنه شأن الكثيرين من شعراء الشعر الحر . ففى قصيدته رحلة الحب والموت التى كتبها من بحر الكامل ،يختص كل مقطع من مقاطعها بقافية خاصة لايعود إليها أبداً فى المقاطع التالية ، فمن قافية الميم الساكنة كتب المقطع الأول :

ألقاكِ فوق سفينة السَّفرِ الأخير
فتدخلين القلب منذ النظرةِ الأُولى
وأقرئكِ السلامْ ..
وأرى بعينيكِ المروج الخضرَ
والحلمَ الذى ضيعته عاماً فعامْ ..
نتبادل النظراتِ
يأخذنا الحوارُ من الجريدة والشرابِ
إلى المدى الموصولِ ما بين الطفولةِ والختامْ

وينتقل الشاعر للمقطع الثانى فيأتى له بقافية أخرى هى الدال الساكنة يقول :

تبدو جبالُ الألب شاهقةً
وغاباتُ الصُّنَوْبَر والجليدْ
وأنا وأنتِ على السفينة لم نزل فى حلمنا الورديِّ
والغيماتُ يسطع بينها الضوءُ الوليدْ
أغدو قريباً منكِ قرب العطر من خديكِ
ترتاحين فى صدرى..
وتنتظرين مثلى كأسَكِ الأُولى
ونصفَ الليلِ والعامَ الجديدْ
ويموت فى غير الأوانِ الضوءُ
يهوى فجأةً سيل الرصاصِ
ويبرز الموت المخادع من بعيدْ!

وأما المقطع الثالث فيجعل الشاعر قافيته الراء الساكنة :

لا تحزنى والشمسُ فى أوج الجمالِ ∴ تموت فى الأفق المحاصرْ..
ها نحن فى ثبح الظلامِ ، ∴ وفى مغاراتِ المَخَاطرْ..
ها نحن نسقط فى الطريقِ ∴ ونفقد الأحبابَ والقلبَ المغامرْ
ها نحن نذوى فى الرياحِ ∴ ونفقد الأرضَ التى فيها وُلِدْنا
والأمانىَّ الغوالى ، ∴ تحت أقدام القياصرْ!

ونصل إلى مقطع الختام حيث يُختَصُ بقافية أساسية أخرى تقوم على اللام الساكنة ، ويقول :

ما زلت تنتظرين فصلا لن يجىءْ
ما زلت تنتظرين أن يتحقق الحلمُ القديمُ المستحيلْ
أما أنا ـ الموعودَ بالسر المخبأ فى الطلولْ_
فلقد قنعت بوجهك الحلو المضىءْ
وبصوتك العذب الدفىءْ
وبقدرتى بعد السقوط _على النهوضِ
على العبور بلا دليلْ..
تحت البروق....وطائر الرعد المدمدم فى المدى عَبْرَ الفصولْ.

التى كتبها من بحر الكامل ، يختص كل مقطع من مقاطعها بقافية خاصة لا يعود إليها أبداً فى المقاطع التالية ، فمن قافية الميم الساكنه كتب المقطع الأول :

ألقاكِ فوق سفينة السَّفرِ الأخيرِ
فتدخلين القلبَ منذ النظرةِ الأُولى
وأقرئكِ السلامْ ..

وأرى بعينيكِ المروجَ الخضرَ
والحلمَ الذى ضيعته عاماً فعامْ..
نتبادل النظراتِ
يأخذنا الحوارُ من الجريدة والشوق

_ وهكذا أيضا فعل الشاعر مهدى بندق فى قصيدته المختلفة المنطوية على صياغة جديدة تماما (موسم الجفاف) التى كتبها من بحر الرجز ، يختص كل مقطع من مقاطعها بقافية مستقلة .. يقول:

رصاصة أطلقتُها تجاهَ ذئبِ الوادى
فغيرت مسارَها واخترقَتْ
من تحت سِرجى _فجأةً_ جَوادى!
الوردةُ التى كَتَبْتُ فيها الشعر ذات يومْ
وطئتُ جسمها الفتىْ
وما انتظرت لحظةَ احتضارِها
ما بين ساعدىْ
وإنما انطلقت فى الطريق بالسيارةْ
لأدرك الميعاد عند سيدى
رئيسِ مجلس الإدارةْ!
قصيدةُ تهزُّ فى المخاضْ جذع النخلة البليدةْ ..
فلاَ يرى وليدُها هناك وجهَ النوْر..
وإن رآه لمحةً فى هامش الجريدةْ
أعرض عنه القارىءُ المعابثْ
منتقلاً بوجهه المخمورْ
لصفحة الحوادثْ !(٧)

أما الشاعران أمل دنقل وفؤاد طمان فهما يقسمان بعض قصائدهما إلى لوحات ويعطيان لكل منهما رقما ، ويختصان كل لوحة بقافية مختلفة ، وقد لوحظ أنهما يكتبان القصيدة بكل لوحاتها من بحر واحد لا يتغير .

من ذلك : قصيدة فؤاد طمان (الصغيران) فهى مكونة من قسمين لكل قسم منهما رقم وقافية مختلفة وقصيدته(لوحات الشتاء الدامى) وهى مقسمة لثلاث لوحات لكل منها رقم وقافية خاصة .(ولوحات من مدن الحب والهزيمة) وهى تتكون من خمس لوحات لكل منها رقم وقافية مستقلة ، وقصيدتة (زرقة متبلة بالنور) فهى تشتمل على ثلاثة مقاطع لكل مقطع منها أيضا رقم وقافية ، كذلك الحال بالنسبة لقصيدته (دمشق تحت الحصار) وقصائد أخرى عديدة من ذلك أيضاً قصائد أمل دنقل (الموت فى لوحات) فهى مقسمة لعدة لوحات لكل منها رقم وقافية وكذا قصائده (أيلول) و (السويس) ، (بطاقه كانت هنا) ، و(بكائية الليل والظهيرة) حديث خاص مع أبى موسى الأشعرى)، (فقرات من كتاب الموت). (٩)

هوامش المبحث الأول

١ــ عز الدين اسماعيل _ المرجع السابق ص ٦١٤ وما بعدها .

٢ــ راجع أيضاً : فؤاد طمان _ تجربتى الشعرية _ دار السفير _ الطبعة الثانية /٢٠١٧ ص ٣٣ .

٣ــ صلاح عبد الصبور : قصيدة (أحلام الفارس القديم) من ديوان (أحلام الفارس القديم) منشوره فى مختارات من الشعر العربى فى القرن العشرين ج ٣ الناشر: مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين الطبعة الأولى (٢٠٠١) ص ٥٨٧

٤ــ أحمد عبد المعطى حجازى : قصيدة (مرثية لاعب سيرك) من ديوان (مرثية للعمر الجميل) منشورة فى مختارات من الشعر العربى فى القرن العشرين ج٣_ إعداد د. القط وآخرين (المرجع _ السابق) ص ٦٠٨

٥ــ نصار عبد الله : والقصيدة منشورة فى : مختارات الشعر العربى الحديث فى مصر _ إعداد وتقديم د. سيد البحراوى _ الناشر دار آفاق (الطبعة الأولى (٢٠٠٦) ص ٢٣٠ _ ٢٣١.

٦ــ فؤاد طمان : من ديوان أوراق الرحلة المرجأة ، والقصيدة منشورة فى مختارات الشعر العربى فى القرن العشرين _ المرجع السابق ص ٦٤١ ، ٦٤٢

٧ــ مهدى بندق : من ديوان (إضراب عن الماء) والقصيدة منشورة فى مختارات الشعر العربى فى القرن العشرين _المرجع السابق _ ص٦٣١

٨ــ راجع _ فؤاد طمان : ديوان سيرة العاشق _الهيئه العامه للكتاب الطبعة الأولى (٢٠١٢) سلسلة إشراقات جديدة ص٣١ ، ص ٤٥_٤٧ ، ١٢٢_ ١٢٧

ــ ديوان مختاراتة : المختار من أشعار فؤاد طمان _ الهيئه العامة للكتاب (سلسلة الإبداع الشعرى المعاصر ، الطبعة الأولى (٢٠٠٩) ٤٦ _٥٠ ، ص ٧٩ _٨١ ، ٨٤ _٨٦ .

٩ــ راجع : _ أمل دنقل _ الأعمال الشعرية الكاملة _ المجلس الأعلى للثقافة _ الطبعة الأولى ص ١٦٩ ، ١٤٣ ، ١٤٧ ، ١٧٥ ، ١٨٩ ، ٢٠٩ ، ٢٣٠ .

المبحث الثانى

ازدهار قصيدة المقاطع فى الشعر البيتى (العمودى) الكلاسيكى والرومانسى ثم فى الشعر التفعيلى

_ لم يحدث تجديد يذكر فى شكل القصيدة العربية منذ عرفها العرب فى الجاهلية حتى ازدهار الدولة الأموية فى الأندلس . وعندئذ فقط ظهر شكل جديد للشعر العربى هو شكل الموشحات ، جنباً إلى جنب مع الشكل التقليدى للقصيدة التى كانت _ أساساً_ على مدى ما يزيد عن أربعة عشر قرناً موحده الوزن والقافية من أول بيت لآخر بيت فيها.

عدا أنماط تقليديه معروفه من تنويع القوافى ظهرت على مدار رحلة الشعر العربى عبر القرون ، كالمزدوج والمربع والمخمس والمُسَمط وما شابهها (وهى تتكون من بيتين أو أربعة أو خمس أبيات أو شطرات_أو من أبيات أو شطرات منسقة تنسيقاً خاصاً) (١)

_ ولما كانت هذه الأشكال قد ظهرت من جديد فى الشعر المعاصر البيتى (العمودى) فسوف تتناولها فى موضعها من هذا البحث.

_كان شكل الموشحات متسقاً مع ازدهار فن الغناء فى المجتمع الأندلسى ويبدو أن الدافع الى إبتكار شكل الموشح هو مناسبته لهذا الفن .

إذ تتنوع الموسيقى فى هذا الموشح ، ويتجلى التنوع فى أزهى صوره فى تنويع القوافى وفى ظهور لون من الشعر لا تتساوى فيه الأبيات والأشطر فى عدد التفعيلات .

ويكفى أن نضرب مثلا واحدا من الموشحات الأندلسية لنتبين هذه النقلة الهائلة فى الموسيقى ، وهذا التجديد الأول فى الأشكال الشعرية ، وإن كان

للموشحات جذورها فى أشعار العرب قبل الأندلس إلا أن التنوع الهائل فيها فى زمن الأندلس جعلها طفرة موسيقية غير مسبوقة ولنأخذ مثالاً للموشح الأندلسى قول لسان الدين الخطيب:

جادك الغيثُ إذا الغيث همى

يا زمان الوصل فى الأندلسِ

لم يكن وصلك الا حُلُماً

عابراً أو خلسة المختلس

ومن ذلك أيضاً الموشح الشهير:

أيها الساقى إليكَ المشتكى ∴ قد دعوناك وان لم تسمعِ

ونديم همت فى غُرتــهِ

وبشرب الراح من راحته

كلما استيقظ من غفوته

جذب الزّق إليه واتكا ∴ وسقانى أربعاً فى أربع

ولم تتضمن الموشحات تنويعاً فى القوافى فقط ولكن بعضها تضمن تنويعاً فى الوزن فى الموشح الواحد ولم يحدث أى تطوير فى الشكل الشعرى بعد الموشحات إلا ما صنعه الرومانسيون بمدارسهم المختلفة فى العصر الحديث ، من ابتكار قصيدة المقاطع حيث تتكون القصيدة طويلة كانت أو قصيرة من عدة مقاطع متحدة فى الوزن . وتكون هذه المقاطع متساوية فى عدد الأبيات غالباً وإن لم يكن ذلك شرطاً لها ، ويكون لكل مقطع منها قافية مستقلة . ولنقيّم هذه النقلة فى الموسيقى تقييماً واضحاً ونقدرها حق قدرها

نذكر بما سبقها من موسيقى الشعر قبل ظهورها مباشرة ، أى موسيقى القصيدة عند الإحيائيين والكلاسيكيين .حيث كانت القصيدة تتكون من عشرات الأبيات وربما مئات الأبيات بوزن واحد وبقافية واحدة من أول بيت لآخر بيت ، فها هى قصيدة البارودى التى كتبها فى منفاه سرنديب (سيلان) يرثى فيها زوجته مكونه من ٦٧ بيتاً وهى شأن كل قصائد البارودى من وزن واحد و بقافية موحدة ومطلعها :

أَيد المنـــونِ قَدَحتِ أىَّ زنـادِ ∴ وأَطَرْتِ أَيَّه شعـــلةٍ بفـؤادى

أوهنتِ عزمى وهو حملةُ فيلقٍ ∴ وحطمتِ عُودى وهو رمحِ طِرادِ

ويستمر هذا النسق الموسيقى وصولاً إلى خاتمة القصيدة :

قد كدتُ أقضى حسرةً لو لم أكن ∴ متوقعاً لقياك يوم معـادى

فعليك من قلبى التحيـــة كلمـا ∴ نـاحت مطوقةٌ على الأعوادِ

_ وها هى قصائد شوقى الكلاسيكية يبلغ بعضها ما يزيد عن المائة بيت كلها من وزن واحد وقافية واحده. من ذلك قصيدة الهمزة النبوية (ولد الهدى) ١٣١ بيتاً وقصيده (سلوا قلبى) ٤٥ بيتاً وقصيدة (نهج البردة) ٢٠٠ بيتاً .

_ وهكذا... إلى أن جاءنا الرومانسيون بقصيدة المقاطع منوعين القافية فى كل مقطع منها . وهى أُولى صور التجديد الشكلى فى شعرنا المعاصر . وقد ظهر هذا التيار ابتداءً من ظهور الرومانسية فى شعرنا الحديث منذ ثلاثينيات القرن العشرين حتى انتشرت بعد ذلك انتشاراً هائلاً . وإذ ظهرت قصيدة التفعيلة (الشعر الحر) فى منتصف ذلك القرن انتقلت قصيدة المقاطع إليها أيضاً. وما زالت قصيدة المقاطع بطبيعه الحال من صور شعرنا البيتى العمودى المعاصر الآخذه فى الإنتشار حتى الآن .

ـ ويلاحظ كثرة استخدام مجزوءات البحور فى قصيدة المقاطع الرومانسية وإن لم يكن ذلك شرطاً لها بطبيعة الحال .

ـ نجد قصيدة المقاطع فى شعر أعلام الرومانسيين إبراهيم ناجى وعلى محمود طه وأحمد زكى أبو شادى والصيرفى والهمشرى وصالح جودت ومحمود حسن اسماعيل . وكذا نجدها فى شعر الأجيال التالية من الرومانسيين مثل عامر بحيرى وأحمد مخيمر وكامل أمين عبد الرحمن والخميسى وحامد طاهر وصابر عبد الدايم (٣)

ـ من ذلك قصيدة الأطلال لناجى والمكونة من عدد كبير من المقاطع لكل مقطع قافيته المستقله ومنها :

يا فؤادى رحم الله الهوى ∴ كان صَرحاً من خيال فهوى
اسقنى واشرب على اطلاله ∴ وارِ عنى طالما الدمع روى
كيف ذاك الحب أمسى خبرا ∴ وحديثا من أحاديث الجوى

.....

وبسَاطاً من ندامى حُلُمٍ ∴ هم تواَروا أبدا وهو انطوى

.....

ياحبيبى كل شىء بقضاة ∴ ما بأيدينا خلقنا تعساءْ
ربما تجمعنا أقدارنا ∴ ذات يوم بعد ما عز اللقاءْ
فاذا أنكر خِلٌّ خِلّهُ ∴ وتلاقينا لقاء الغرباءْ
ومضى كلٌّ إلى غايته ∴ لا تقل شئنا فإن الحظ شاءْ

.....

من ذلك قول ناجى أيضاً فى قصيدته (عاصفة روح) :

أيـــن شـــط الرجـــاءْ ∴ ياعبـــاب الهمـــومْ

ليلتـــى أنـــواءْ ∴ ونهـــارى غيـــومْ

.....

أعـــولى يـــا جـــراحْ ∴ اسمعـــى الديـــانْ

لا يهـــم الريـــاحْ ∴ زورق غضبـــانْ

من ذلك قول على محمود طه فى (سيرنا دا مصرية):

دنا الليل فهيا الآن يا ربة أحـلامـى

دعانا مَلَكُ الحب إلى محرابه السامـى

تعالى فالدجى وحى أناشـيد وأنغـامِ

.....

على النيل وضوءُ القمر الوضاحُ كالطفـلِ

جرى فى الضفه الخضراء خلف الماء والظلِّ

تَعـالَىْ مثلَهُ نلهو بلثم الـــورد والفُـلِّ

.....

- ومن ذلك أيضا قصيدته الشهيرة ميلاد شاعر .
- وبعد ظهور الشعر الحر كتيار رئيس بدءا من عام ١٩٤٧

– ظل معظم الشعراء الذى يكتبون القصيدة العمودية يبدعون قصيدة المقاطع ومنهم على سبيل المثال الشعراء صالح جودت وأحمد رامى وجميلى العلايلى وعبد القادر حميدة (٤)

– وظلت قصيدة المقاطع حية منتشرة من الرومانسيين الأوائل حتى الآن ، وأصبحت مظهراً دائما للتجديد الموسيقى فى القصيدة المصرية المعاصرة . وها هو الشاعر أحمد بخيت من شعراء الأجيال الجديدة يبرع فى هذا اللون ويصدر الدواوين الكاملة من شعر المقاطع. فديوان شهد العزله مثلاً عبارة عن قصيدة طويلة مكونة من مقاطع من بحر واحد ووزن موحد ولكل مقطع قافية مستقلة :

وأمى فى صلاه الفجر ∴ ترفع وجهها للهْ
ليرجع طفُلها المخطوفُ ∴ يوماً واحداً لتراهْ
فمنذ رأى عروس البحر ∴ أصبح شعرُه منفاهْ

.....

بدءا من شعراء الستينيات ومن القرن العشرين "ومن القصائد العمودية التى جدد الشاعر الدكتور صابر عبد الدايم فيها قصيدة " خواطر عائد من القرية " التى نظمها على طريقة المقطوعات الشعرية جاعلا لكل مقطع رويا خاص بها . ومنها :

لِمَ لا ؟ وانتِ مهاد آمالى وأحلام الطفولةْ وعلى ثراكِ نشأتُ مثل الطهر فى حضن الفضيلة ودرجت فيكِ فراشة ومصصت أزهار الرجولة وغدوت بدرا فى الحياة وما يرى أحد أفوله

والمُدْنُ إنْ نعمت بموسيقى يفوه بها الوترْ فلديك ترجيع البلابل للحون على الشجر وخرير ماء النهر فاق الشدو فى ليل السمر " (٥)

لقـــد ندهتـــه جنياتـــه ∴ فانســـاحَ فـــى الملـــكوتْ
ومســـته الـــرؤى فاختـــار ∴ وعَـــد النـــارِ للكبـــريتْ
إذا هجـــرته نـــار الشـــعرِ ∴ مـــات! ولـــو رعتـــه يمـــوتْ !

.....

أنـــا قنينـــه الفوضـــى ∴ ولا ترتيـــب للصعلـــوكْ
ولا أحـــد سيجعلنـــى ∴ أقـــدم بيعـــةَ الملـــوك
حـــديثى نصـــفُ سوقـــىً ∴ ولكـــن الجـــراحَ ملـــوك
ولـــدت علـــى ســـرير الحـــب ∴ شـــأن أعـــزّ مـــن وُلِـــدوا
وأتقـــن لعبـــه الأشـــواق ∴ أعـــرف كيـــف اتـــقدُ
وأعـــرف مـــا يـــحس النـــاس ∴ إن وُجـــدوا ولـــم يـــَجِدُوا

.....

ولـــدت هنـــاك حيـــث النيـــلُ ∴ والقـــرآن والأجـــراسْ
ودفءُ البـــوح بـــوح الدمـــع ∴ دمـــع الصـــدق صـــدق النـــاس
وكـــل بكـــارة فـــى مصـــر ∴ لا يبتاعـــها النخـــاس

.....

هنالـــك حيـــث تعلـــو الـــرو ∴ حُ فـــى زهـــو علـــى الأوجـــاعْ
وحيـــث فجاجـــهُ الأيـــامِ ∴ سافـــرةٌ بغـــير قنـــاعْ
وحيـــث نجـــابه الدنيـــا ∴ بقلـــب أعـــزل و ذراعْ (٥)

ـ وها هو الشاعر حسن شهاب الدين من الأجيال الجديدة أيضاً يكتب قصيدة المقاطع فيقول فى قصيدته (السدنة):

سنابل الوقت فى الجدران عالقةٌ ∴ وهم كتابُ نهارٍ أخضر الورق
مجنحون بصوت الله مذ عبروا ∴ باب القيامة منذورون للألق
فاحت بهم زهراتُ الغيب فانهمروا ∴ وظللت خطوهم صفصافهُ العبق
كانوا بلا أُفقٍ حتى إذا اكتملوا ∴ فى سدره النور صاروا قبلة الأفق

.....

صبيحةُ الخلق والألوان نابضة ∴ فى لوحهَ الأفق كانوا ريشهَ المَلَكِ
صفراء كالبرق فى قنديل حكمته ∴ خضراء كالبيد أو بيضاء كالحلك
تناثروا كل نجم من مشارقهِ ∴ ووحدتهم صلاة النور فى الفلك
الساكبو الدمع والأعتاب شاهدةٌ ∴ هم الضيوف هنا فى حضره المِلكِ

.....

لأيهم شجرات النور راحلة ∴ وأيهم بسفين الحق يرتحلُ
بصوت من ترتدى الجدرانُ ذاكرةً ∴ ومن له روضة بالباب تنهدلُ
الهؤلاء الذين الشمس نسبتهم ∴ توضأوا بثرى الأعتاب واكتحلوا
نوافذ الله فيهم غير موصدةٍ ∴ وسدرة الله عنهم ليس تنسد

هوامش المبحث الثانى

المراجع:

١- السيد أحمد الهاشمى: ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب _الطبعة الرابعة عشرة (١٩٦٣) _ الناشر: المكتبة التجارية الكبرى .

٢- عبد العزيز نبوى: العروض والقوافى بين القديم والجديد _ الدار المصرية اللبنانية_الطبعة الأولى (٢٠١٥) .

٣- راجع : قصائد المقاطع المشار اليها فى :

- جماعة ابولو / مختارات شعرية – المرجع السابق : قصيدة ابراهيم ناجى " الأطلال " ٢٣ وما بعدها ، وقصيدة على محمود طه " ميلاد شاعر " ص ١٣ وما بعدها
- مختارات من الشعر العربى المعاصر (مصر) – المرجع السابق
- قصيدة الهمشرى : أحلام النارنجة الذابلة ص٤٨٤ وما بعدها ، وقصيدة عامر بحيرى " عودة الربيع " ص ٥٠٧ وقصيده أحمد مخيمر " عراف الصمت " ص ٥١٠ وما بعدها وقصيدة كامل أمين " عواصف الخريف ص٥١٨ وما بعدها. وقصيدة عبد الرحمن الخميسى " أشواق" ص٥٤١ وما بعدها وقصيدة حامد طاهر " البقايا" ص٦٣٥ وما بعدها .

٤- عبد القادر حميده : المختار من اشعاره (سلسة الابداع الشعرى المعاصر الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الأولى(٢٠٠٥) : ومن قصائد المقاطع فى هذه المختارات قصائده (المكتوبة فى الأعوام) ١٩٤٩ ، ١٩٥٠ ،١٩٥٣ . وهى " ذلك المساء" ص ٢٩ (٤٩) و" غضبة فلاح" و" نشيد الفأس " ص ٣٧ و" الشاعر" ص٤٠ وحكاية قلب ص٤٥ .

٥- صابر عبد الدايم : ديوان الفارس و الشمسى منشور ضمن الأعمال الشعرية الكاملة طبعة ٢٠١٥ و الفقرة و القصيدة أوردتهما الباحثة : مها حسين جاد فى " تصوير الطبيعة فى شعر الدكتور صابر عبد الدايم " رسالة ماجستير مقدمة لكلية الدراسات الإسلامية و العربية للبنات بسوهاج (جامعة الأزهر) ص٤١٣

٦- أحمد بخيت ديوان – شهد العزلة – إصدارات دائرة الثقافة و الإعلام – الشارقة (٢٠٠٤) ص١٣ وما بعدها

٧- حسن شهاب الدين : قصيدة " السدنة " من ديوان (أثرى فى المرآة) (مختارات شعرية) الناشر الحركة الثقافية فى لبنان ص ١٨٥

المبحث الثالث

القصيدة المُدَّورَة

_ انبثق عن الشعر التفعيلى الحر شكل جديد للقصيدة العربية هو شكل القصيدة المدورة .

_ ويبدو أن صلاح عبد الصبور هو رائد هذا النسق الموسيقى فى الشعر المصري. فقد قدم أول نماذجه المصرية فى قصيدة " توافقات " من ديوان (شجر الليل الصادر عام ١٩٧٤ م .

_ وأول من كتب القصيدة المدورة من شعراء الإسكندرية بعده هو الشاعر فؤاد طمان الذى أقر لصلاح بالسبق وبأنه تعلم منه القصيدة المدورة بعد إطلاعه على قصيدة "توافقات" سالفة الذكر فقد أُعجب بهذا النمط المبتكر كما قال وبدأت قصائده المدورة تتوالى من يومها وحتى الآن، وأصبح التدوير طبيعة وملمحاً ملحوظاً فى شعره(٢)

_ وكما أشرنا آنفاً فإن التدوير الذى أصبح من أبرز ملامح التطور الإيقاعى فى الشعر الحر يتمثل فى التحول من السطر الشعرى (الذى حل محل البيت فى الشعر العمودى) إلى الجملة الشعرية التى قد تتكون من عدة أسطر شعرية . باعتبار أن السطر الواحد قد لا يستغرق المعنى المطلوب أو الدفقة المعنوية التامة (٣)

_ أما قصائد فؤاد طمان المدورة فهى كثيرة منها قصائده : (لوحات من مدن الحب والهزيمة) ، (لاشىء ينقصنى)، (أنشودة أورفيوس الأخيرة) . (شتَّان ما بينى وبين حبيبتى)، وصايا أبولو ،(بكائيه الزمن الجميل)، (الغوايه) ، (المدينة / ٢٠١٢) (سيرة العابر)،(البحر) ،(مضوا كلهم) ،(الجنرال).

ونستطيع إن نقول واثقين أن التدوير صار ظاهرة طاغية فى قصائد فؤاد طمان التى كتبها على مدى السنوات العشر الأخيرة . وقد بلغ التدوير حدا استغرقت معه إحدى قصائده رقعة القصيدة كلها حتى حلت تلك القصيدة كلها محل السطر الشعرى(٤)

_ ومن أكثر مبدعى الشعر الحر إستخداماً لتقنية التدوير الشاعر محمد عفيفى مطر.. ونورد فيما يلى مقاطع من قصيدته (رعوية العبور فى الخوف)التى اعتمدت تلك التقنية :

لم أكن أحلمُ ..شِقٌّ فى حِرام الصوفِ مفتوحٌ على

شِق عريضٍ فى فضاءِ الليلِ.. يَهوى منه صوتُ

الكروانْ

فى نعيب البوم فى غوغقة الغربان فى صوتِ انطفاءِ

النيزكِ الحيران فوق الثبج الأسودِ .. رعب فى

دمى يفتح عينىَّ على الفجر الوليدْ

وأنا أنفخ شبورة دفءٍ بين كفى.. وأغنامى ورائى ،

وأمامى(سَيِّدى عَبُّودُ) فى صمت المقامْ

وبالمثل برز التدوير فى قصيدته (رعوية نوم الحطاب) وقصيدته (رعوية الدخول إلى إرم) وقصيدته (ألف قيامة لموت واحد) و (مرثية فى اغتيال شامل باسيف) (٥) وفى عشرات القصائد الأخرى .

_ كذا شاع التدوير فى الشعر الحر المعاصر وأصبح ظاهرة فى أعمال جيل الستينيات والأجيال التالية حتى الآن وبصفة خاصة فى قصائد الشعراء السابق ذكرهم وفى قصائد غيرهم أمثال أمل دنقل وفوزى خضر ومحمد ابراهيم أبو سنه وفاروق شوشة وأحمد سويلم وأحمد عنتر مصطفى ونصار عبد الله ومحمد فريد أبو سعدة وصلاح اللقانى والمنجى سرحان ، ومحمود نسيم وعلى منصور وعماد غزالى وسامح درويش (٦)

ويلاحظ أن القصيدة المدورة تختلف عن البيت المدور الذى عرفة العلماء بأنه البيت الذى إشترك شطراه فى كلمة واحدة بأن يكون بعضها من الشطر الأول وبعضها من الشطر الثانى .

والبيت المدور رغم معرفة القدماء به ووجوده فى شعر بعضهم .. إلا أنه انتشر انتشاراً هائلا فى شعرنا المعاصر بحيث أصبح يشكل ظاهرة عامة لا يخلو شعر أى شاعر معاصر منها خاصة . محمود أبو الوفا وعلى الجندى وعلى محمود طه ومحمود غنيم وحسن كامل والصيرفى وأحمد فتحى وأحمد مخيمر والعوضى الوكيل وصلاح عبد الصبور والدكتور صابر عبد الدايم وفؤاد طمان .وتقول الباحثة مها حسين مصطفى جاد فى رسالة الماجستير التى أعدتها عن شعر الدكتور صابر عبد الدايم إن البيت المدور هو من الوسائل الواضحة عنده لإثراء الموسيقى واضفاء التناغم الذى يزيد من جمال شعره من أمثلة ذلك قوله فى ديوانه "مدائن الفجر" ص ٨٨ :

فحجارتى الصماء كم أصغت إلْيـ	∴	كَ وأنت فى حضن البتول تشقِشقُ
وتقول يا "طه" بأولى القبْلَتَيْـ	∴	نِ الحق يصلب فى النهار ويشنَقُ
والعدل فى أنهار ظلم القادريـ	∴	نَ من المفاسد والمجازر يغرق

كذا قوله فى قصيدة "الفارس" فى رثاء الرئيس جمال عبد الناصر ، من ديوانه "إيقاعات القمر الأسير" ص٤١١.

ياروضنا الريان إن سقطت ثما	∴	رك فالجذور أصيلة الأعماق
ياقصة حفرت بذاكرة الزما	∴	ن ولم تزل تروى بدون نفاق
ياناصر المستضعفين وقاهرالـ	∴	متجبرين .. وطيب الأعراق

ـ وتقول الباحثة إن هذا الارتباط بين شطرى البيت بوثاق محكم يدل على الأرتباط فى المضمون ، مما يساعد على خلق حالة من الانسجام المعنوى والتناغم الموسيقى (٧)

هوامش المبحث الثالث

١_ صلاح عبد الصبور : ديوان شجر الليل : دار الآداب _ الطبعة الاولى١٩٧٤. ويلاحظ أن الدكتور محمد فتوح أحمد فى مرجعة السابق ص ٦٥ يقرر أن القصيدة المدورة بدأت فى شعر بدر شاكر السياب (العراقى)

٢_ فؤاد طمان تجربتى الشعرية _ الطبعة الثانية/٢٠١٧ دار السفير _ ص٣٤

٣_ د. محمد فتوح أحمد المرجع السابق ص ٦٥

٤_ هذه القصائد المدورة / منشورة فى: (فؤاد طمان : قصائده المختارة) الجزء الأول _ الطبعة الثانية (٢٠١٧) _ دار السفير للطبع والتوزيع . وأما القصيدة التى أستغرق التدوير رقعتها كلها فهى قصيدته القصيرة : محمد الدرة ينقذ القبيلة من ديوانه "مدى للورد والرصاص"

٥_ هذه القصائد جميعاً منشورة فى : " تخلع الخليقة أسماءها " (قصائد مختارة للشاعر محمد عفيفى مطر _ طبعة (٢٠٠٧) _دار الكتب والوثائق القومية من ص ١٥ إلى ص ٣٢ .

٦_ على سبيل المثال قصائد " الحياه السعيدة .. الحياة التى لم تكن " ، هل يضجر البحر ، شتاء العروبة ، سأبقى مع الحب : من ديوان "شجر الكلام" للشاعر محمد إبراهيم أبو سنة الطبعة الأولى (٢٠٠٠) _ الناشر : دار الشروق وقصيدته " أبخرة المنافى "من ديوانه " كأنما أتوا من الخيال : ٢٠١٥ الطبعة الأولى الناشر دار المعارف .

_ وقصيدة "كوابيس " من ديوان أحمد سويلم "تراتيل الغضب" الناشر الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى (٢٠١٢) .

وقصائد حسين القباجى : الشكاوى و " بلا رأس بلا قدمين "و" عازف الناى العجوز" و" حديث الذى اقترب" من ديوانة " من أحاديث الكباش : الناشر الهيئة العامة للكتاب الطبعة الأولى (٢٠١٤) .

_ ورغم شيوع ظاهرة التدوير فى الشعر المعاصر حتى أصبحت ملمحا رئيسا من ملامحه إلا أن الخلاف ثار بشأنها . ففى حين يرى فؤاد طمان فى كتابه تجربتى الشعرية (المرجع السابق ٣٥) أن اكتشاف القصيدة المدورة أثرى الايقاع فى الشعر الحر على نحو رائع ومبتكر ، يحذر الناقد الشاعر الدكتور محمد فتوح أحمد فى مرجعه السابق ص ٧٣ من انتشار هذه الظاهرة ، لأنها تطفىء الإيقاع وتجهد المتلقى فى اللهث وراء الشاعر حتى ينتهى إلى قرار

يمكن التوقف عنده ، و كان هذا الجهد محتملاً فى ظل محدودية الظاهرة ولكن ماذا يقال الآن وقد امتدت أصابع التدوير فأصبحت تستغرق أحياناً رقعة القصيدة بأكملها وحتى غدت وحدة المقطوعة أو الفقرة أو وحدة العمل برمتة تحل محل السطر الشعرى .

_ والقصيدة المدورة ما زالت حتى اليوم مزدهرة منتشرة إذ اعتبرها الشعراء المعاصرون اكتشافاً موسيقيا تجديدياً وما زال النقاد يوالونها بالتأييد وكان فى مقدمتهم د.عز الدين اسماعيل فى مرجعه السابق الإشارة اليه(ص ٦٢١) حيث يقول :

إن بنية السطر الشعرى على ما فيها من مرونة بالقياس إلى وحدة البيت المكتمل والمغلق صارت فى بعض الأحيان أصغر مما تحتاج إليه الدفقة المعنوية الجزئية ، فلزم عند ذاك الامتداد بالكلام وفقا لمقتضيات بنيته النحوية والدلالية ، وإن جاوز السطر إلى سطر آخر أو أكثر و هنا حل ما نسميه الجملة الشعرية محل السطر الشعرى . وكانت نتيجة هذا إتاحة الفرصة لمزيد من المرونة والإنسيابية فى أداء الشاعر عن نفسه من جهة ، وكسر حدة النهايات الساكنة للأسطر المتتابعة من جهة أخرى" .

ويستطرد الناقد الكبير قائلاً " على أن هذا النموذج الذى برز على استحياء فى المرحلة الأولى من التجربة الشعرية الجديدة سيتطور وينمو فى حقبة السبعينيات لكى يشكل ظاهرة فنية واسعة النطاق عرفت باسم "التدوير" فى القصيدة.و نقول" ظاهرة" لأن التدوير اجتذب جيل الشعراء الشباب فى تلك الحقبة كما جذب إليه _ على السواء _ شعراء الريادة والجيل الذى لحق بهم فى الستينيات على الساحة العربية كلها . والتدوير فى بساطة هو إتساع نطاق الوحدة البنائية للقصيدة ، جاوزت به هذه الوحدة حيز الجملة الشعرية إلى ما يمكن أن نسميه " الفقرة الشعرية" حتى إن القصيدة لم تعد تبنى على أساس البيت أو السطر الشعرى أو الجملة ، بل على أساس الفقرة كاملة .وفى حدود هذه الوحدة تحقيق أكبر قدر من مرونة الأداء والانسيابية".

(٧) مها حسين مصطفى جاد : توظيف الطبيعة وصلتها بالتجربة الشعرية فى شعر الدكتور صابر عبد المنعم الدايم (رسالة ماجستير) من جامعة الأزهر : كلية الدراسات الإسلامية و العربية للبنات بسوهاج عام ٢٠٠٧ ، و استشهاداتها الشعرية من ديوانى الشعر " مدائن الفجر " ، و من إيقاعات " القمر الأسير " المنشورين فى أعماله الشعرية الكاملة الصادرة عام ٢٠١٥

المبحث الرابع

تطور موسيقى الشعر التفعيلى باستخدام البحور المركبة فيه

بعد أن كان قاصرا على البحور الصافية.

** عندما بدأت حركة الشعر الحر كتب مبدعوها جميعا قصائدهم من البحور الصافية ، التى يتكون البحر منها أساسا من تفعيلات موحدة .

وهكذا بدأ الشعر التفعيلى كله محصورا فى تلك البحور الصافية وهى سبعة بحور من إجمالى بحور الشعر التى حصرها الخليل بن أحمد فى خمسة عشر بحرا زاد عليها الأخفش بحرا واحدا فبلغت ستة عشر بحرا ، كتب عليها الشعر العربى على مدى خمسة عشر قرنا من الجاهلية حتى الآن .

** فأما البحور الصافية فهى : (١)

المتقارب وتفعيلته : فعولن

المتدارك : فاعلن

الرجز : مستفعلن

الكامل : متفاعلن

الرمل : فاعلاتن

الهزج : مفاعيلن

الوافر : مفاعلتن

** من هذه البحور الصافية وحدها كتبت دواوين الشعر الحر الأولى كلها : رسالة من أب مصرى إلى الرئيس الأمريكى لعبد الرحمن الشرقاوى ، والناس فى

بلادى وأحلام الفارس القديم لصلاح عبد الصبور ، ومدينة بلا قلب وأوراس ولم يبق إلا الاعتراف ومرثية العمر الجميل لأحمد عبد المعطى حجازى . وظل الأمر كذلك بالنسبة للشعراء الرواد وشعراء الموجة الثانية بعد الرواد : مثل كمال نشأت فى ديوانه " رياح وشموع" وعبد المنعم عواد يوسف فى ديوانه " عناق الشمس" ومحمد عفيفى مطر فى دواوينه من دفتر الصمت ، وكتاب الأرض والدم ، والنهر يلبس الأقنعة ، وأمل دنقل فى ديوانيه البكاء بين يدى زرقاء اليمامة والعهد الآتى ، ومحمد ابراهيم أبو سنة فى ديوانيه : قلبى وغازلة الثوب الأزرق ، وأجراس المساء. وفاروق شوشة فى دواوينه " إلى مسافرة ، لؤلؤة فى القلب ، العيون المحترقة ، فى انتظار ما لا يجئ . وفؤاد طمان فى ديوانيه " أوراق الرحلة المرجأة " و "بيروت تحت الحصار" وحسن فتح الباب فى ديوانه " فارس الأمل " ، وأحمد سويلم فى ديوانيه " الطريق والقلب الحائر" والنيل" و "ذاكرة الأوراق وغيرهم من شعراء الموجات التالية من شعر الستينيات والسبعينيات والقصائد التى عرضنا لها فى المبحثين الأول والثانى كلها تشهد على هذه الحقيقة لأنها جميعا من البحور الصافية .

** و تبين أهمية تطوير موسيقى الشعر التفعيلى باستخدام البحور المركبة فى هذه المرحلة من مقولة الشاعر والناقد الدكتور محمد فتوح أحمد الآتية :

" من أبرز الملاحظ السلبية على تجربة الشعر الحر على المستوى الإيقاعى ظاهرة نمطية الأوزان المستخدمة فيها وقلة تنوعها . فمن المعلوم أن قلة قليلة من نماذج الشكل الجديد هى التى كتبت أو تكتب فى إطار الأوزان المركبة ، وأن كثرته الكاثرة تدور فى إطار الأوزان السبعة البسيطة (الصافية) : الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل والرمل والوافر والهزج .

وحتى هذه الأوزان السبعة ليست سواءً من حيث نسبة دورانها على أقلام المبدعين ، لأن جمهرة الشعراء تركن إلى الإمكانات الايقاعية فى الأبحر الأربعة الأولى وتكاد تحرم نفسها مما عسى أن تقدمه الأوزان الأخرى من عطاء إيقاعى ، لدرجة أن بعض المجموعات الشعرية الكاملة توشك أن تكون تنويعات نمطية على وتر وزنى واحد لا تتجاوزه ، رغم اختلاف التجارب وتنوع الرؤى الشعرية ! واخشى ما نخشاه أن تفضى نمطية الإيقاع بالدوران داخل أوزان بعينها إلى نمطية التصوير والتعبير . لأن الإيقاع ليس كياناً موسيقياً أصم . بل هو قادر على أن يستدعى إلى ذهن المبدع جملة الرموز والصيغ التى ارتبطت به بحكم التكرار والمعاودة .

ومن ثم لا يكون الشاعر الجديد قد نجا من تقليد للقديم مستهجن إلا ليقع فى قبضة تقليد للحديث أكثر هجنة . " (٢)

** من هنا اعتبرنا استخدام البحور المركبة تطويرا موسيقيا هاما لشعر التفعيلة .. ومن حسن الطالع أن هذا الاستخدام الذى كان محدودا للغاية حتى نهاية القرن العشرين ، بدأ فى الانتشار والازدهار حتى صار ظاهرة موسيقية واضحة فى الشعر الحر الآن .

** ومن أوائل التجارب فى هذا الصدد تجارب أحمد عبد المعطى حجازى وفؤاد طمان ومحمد عفيفى مطر فمن تجارب حجازى الباكرة قصيدته " طلل الوقت"التى كتبها من بحر الخفيف (٣)

(فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

ويقول فيها : طلل الوقت والطيور عليه / شجر ليس فى المكانِ / وجوه غريقة فى المرايا / وأسيرات يستغثن بنا / شجر راحل ووقت شطايا....

ومن تجارب فؤاد طمان الأولى قصيدته التفعيلية "موسيقى الحزن والفرح"(٤) التى كتبها من بحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ويقول فيها :

أصغى إلى البحرِ أُصغى للتراتيلِ

الصوت صوت الصبا ..

صوت الصبايا اللواتى بحن لى ..

علمننى الحب فى الفجر البديعِ

وكم غَنَّين لى ولهُ

رسمن بالقبل البيضاء من ولهٍ

عمراً من الفرح الفّواحِ

ها أنذا وحدى على الشطِّ

شوق القلب يعصف بى

عبر الليالى .. وما جفت مناديلى

.....

وهكذا استخدم الشاعر بحر البسيط المركب .. محققاً ايقاعاً موسيقياً جديداً غير مسبوق فى شعره جاعلا وحدته الموسيقية . " مستفعلن فاعلن " مكررا إياها بتصرف حقق لقصيدته مذاقا موسيقيا خاصا .

واذا كان الشاعر قد استخدم فى هـذه التجربـة الوحـدة الموسـيقية " مستفعلن فاعلن " عماد بحر البسيط دون أى تعديل فيها أو فى ترتيـب ورودهـا متعاقبة فى القصيدة ؛ ففى تجربة أخرى استخدم بحرا مركبا آخر هو بحر الخفيف استخداما مختلفا تماماً فهو لم يتقيد بترتيب تفعيلات البحرالأصلى وكرر فى السطر الشعرى من التفعيلات ما لا يتكرر فى الشكل الموروث . وهو تجديد موسيقى نتج عنه ايقاع جديد تماما حتى كاد البحر أن يكون بحرا جديدا ليس هو الخفيف الذى نعرفه . هذه القصيدة هى قصيدة موعد آخـر للطيـف " مـن ديـوان " أغـانى اورفيوس " فى طبعته الأولى (٢٠١١) وفيها يقول .

كنت ألهو مع الحفيدات صُبْحاً (فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن)

ونغنى فى شرفة بالمصـــيفِ (فعلاتن مستفعلن فاعلاتن)

هبط الطيف وانتحى بى جانباً (فعلاتن مفاعلن مستفعلن)

ثم أفضـى إلى بالسرِّ أفضـــى (فاعلاتن مفاعلن فاعلاتن)

بدمعه .. وبالفؤاد الأســيفِ ! (مفاعلن مفاعلن فاعلاتن)

فالشاعر وإن تقيد هنا بتفعيلات بحر الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) فلم يستخدم أى تفعيلات أخرى من خارج البحر ؛ إلا أنه كرر التفعيلتين فاعلاتن ، ومستفعلن فى السطر الشعرى دون تقيد بترتيب التفعيلات حسبما وردت فى بحر الخفيف الأصلى .

وهكذا فعل أحمد عبد المعطى حجازى فى قصيدته سالفة البيـان وهـى أيضا من بحر الخفيف.

وأما محمد عفيفى مطر فقد استخدم " البسيط" وهو من البحور المركبـة فى قصيدته " وجوها يتنطف الدم " (٥) وفيها يقول :

الراحلون هموا أم أنت مرتحلُ (مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلنْ)

أم هم إقامة ظن فى مرابعه (مستفعلن فعلن مستفعلن فَعِلنْ)

تسفى الرياحُ فلا (مستفعلن فعلن مستفعلن فَعِلنْ)

صيد النميمة يمتد الكلام به (مستفعلن فعلن مستفعلن فَعِلنْ)

والصمت محض شتات الريح فى دمنا (مستفعلن فاعلن مستفعلن فَعِلنْ)

وهكذا فعل بعض شعراء جيله وشعراء الأجيال التالية فى السنوات الأخيرة . فقد دأب فاروق شوشة على استخدام بحر الخفيف ذى التفعيلات المركبة .

وفى قصيدته " أسرعى " جاءت كل الأسطر الشعرية متوافقة فى ترتيبها مع تفعيلات البحر الأصلى عدا سطور شعرية قليلة تكونت من التفعيلات : فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن وحدها على نحو ما نرى فى الأسطر التالية :

أسرعى قبل أن يحل شتاء العمر
تسرى برودة الوقت و الظل
وفى القلب رجفةٌ وارتعاشةْ
تسرى برودةُ الوقت والظلِّ
أسرعى باللظى بنيـ (فاعلاتن مفاعلن)
ران أنفاسك بالجمروهيا (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن)
أسرعى فالشتاء يسـ
نو وعصف الريح يدنو (فاعلاتن فاعلاتن)
وقطرة الزيت لا تكفى
قلوباً مقرورةً
وارتعاشة (٦)

هوامش

المبحث الرابع

(١) د/ حسنى عبد الجليل يوسف : علم العروض _ الطبعة الأولى (٢٠٠٣) مؤسسة المختار للنشر والتوزيع _ ص٢٥

_ السيد أحمد الهاشمى : ميزان الذهب فى صناعة شعر العرب _ المرجع السابق

_ د/ محمد فتوح أحمد _ المرجع السابق ص ٧٣

(٢) د/ محمد فتوح أحمد _ المرجع السابق ص ٧٣

(٣) من ديوان "طلل الوقت" منشور ضمن الأعمال الشعرية الكاملة الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب الطبعة الأولى ٢٠١٤ "

(٤) من ديوان " مدى للورد والرصاص " _ الطبعة الأولى ٢٠٠١ _ دار السفير ص ٩٢ وما بعدها

(٥) محمد عفيفى مطر : الأعمال الشعرية _ الطبعة الأولى ١٩٩٨_ دار الشروق ص ٤٩٥ وما بعدها

(٦) فاروق شوشة _ ديوان " الرحيل إلى منبع النهر " الناشر : الدار المصرية اللبنانية _ الطبعة الأولى (٢٠١٢) ص ٩١ وما بعدها .

المبحث الخامس

استخدام أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة والمزج بين تفعيلات البحور فى ذات القصيدة

من صور التجديد فى شكل القصيدة المعاصرة استخدام الشعراء _ خاصة مبدعى شعر التفعيلة _ بحرين أو أكثر من بحور الشعر فى القصيدة الواحدة . بدأت هذه التجارب فى نماذج قليلة بدءاً من سبعينيات القرن العشرين، ثم بدأت فى الإنتشار حتى صارت ظاهرة واضحة ولا يخلو هذا التنويع الموسيقى المبتكر من مزايا .. فلا شك أنه أثرى إيقاعات القصيدة وخطا خطوة جديدة ضد نمطية الأوزان خاصة المستخدمة فى الشعر الحر وقلة تنوعها. ولإثراء هذه الموسيقى عمد مبتكروها أحيانا إلى تغيير القوافى كلما غيروا البحر حتى لو كان توحيد القوافى ممكنا .

ومن أوائل هذه التجارب قصيدتا الشاعر فؤاد طمان : عناقيد الغضب ، فصل الختام ، والياسمينة (١) .

فأما القصيدة الأولى فقد كتبت من بحر المتقارب أساسا أما ما ورد بها من فقرات الحوار فقد كتبت من بحر آخر هو المتدارك ويلاحظ أن ثمة وشائج موسيقية بين هذين البحرين فهما ينتميان لدائرة واحدة من دوائر البحور هى دائرة المتفق (والدائرة مجموعة عروضية تضم البحور التى تترابط بينها وتتشابه) (٦) ويلاحظ أيضا أن الشاعر عندما غير البحر فى قصيدته غير أيضا القافية تبدأ القصيدة بمقطع سردى من البحر الأساسى فيها (المتقارب) ، وهى قصيدة سياسية تنتمى للشعر القومى اللاحق لحرب أكتوبر ، وتناقش جدوى الحوار مع العدو التقليدى (إسرائيل) وفكرة السلام العربى الإسرائيلى منتهيا إلى استحالته .

يمرالجنودُ على صفحة اللازوردِ ..

على قمر غارق تحت ظل الحمامْ ..

يمرون عبر الصحارى وبين الجبال البعيدةِ

فــى ســاحة الأمسِ

فى ساحة الدم والنار والرعدِ

يمشون فى الساحل الناعم المترامى

من المجد حتى بقايا الخيام ..

يجوزون خط الخنادقِ ، خط الزوالِ ،

نداء الرفاق النيامْ ..

" وسيناء " تشرق بالنورِ خالية من حصون العدو ،

وتبدو السماواتُ صافيةً ،

ليس غير الحمامِ الذى يعبر الآن أفق النخيلِ ،

ويقطع قوسَ القناةِ ،

وزيتونة فى انتظار الغمامْ ..

ثم ينتقل الشاعر إلى مقطع حوارى .. يدور الحوار فيــه بــين الجنــود المصريين الذين قاتلوا فى حرب أكتوبر ببسالة والذين يتطلعون إلى السلام وبين الشاعر الذى يحذرهم من أوهام السلام ويدعوهم إلى اليقظة والإبقاء علــى روح القتال . ويختار الشاعر لهذا الحوار بحرا أخر هو المتدارك مع إبقائه علــى روى

البحر السابق (الميم الساكنة) و يغير وزن القافية لتكون فاعلان بدلاً من فعــولْ فى البحر السابق .

آن أن نستريح ، وأن نتفيأ ظل السلامْ ..

أيها الجند : هذى الصحارى لها لغةٌ فاسمعوا بوحها

والرياح لها نُذُرٌ حملتها النوارس مذعورةً ،

والمعابد خلف التلال البعيدةِ ،

لا تحجب الآن أسرارها الأزليَّةَ ،

والأنبياء يعودون جرحى من الشرقِ ،

تحت ستار الظلامْ !

إنهم مثَّلنا مُتعَبونَ ،

وهم مثَّلنا يبحثون لأبنائهم عن فراشٍ دفئٍ ،

وينبوع ماءٍ ومرعى لحملانهم ،

وسكون جليل وهم يذرفون الدموعَ ،

وهم يضعون الزهور على شاهد من رخامْ ..

إن أطفالهم يحلُمونَ .....

ولكن آباءهم يزرعون عناقيد حنظَلِهم

من ضفاف الفرات إلى النيل

يا أيها الجُند :آن إذن أن تضجَّ الأناشيدُ !

أو أن تسيروا على الحبلِ ،

من حافة النهر حتى شطوط المحالْ ،

وأن تسقطوا قبل لحن الختام !

وهكذا تتوالى مقاطع القصيدة ، فالمقاطع السردية من بحر المتقارب ومقاطع الحوار من بحر المتدارك .

** وأما القصيدة الثانية للشاعر فؤاد طمان " الياسمينة " فهى قصيدة ذاتية مكونة من متن وأقواس . فأما المتن فهو من بحر " الرمل " وأما ما بين الأقواس فهو من بحر الكامل .

مع ملاحظة تنويع الشاعر لقوافى القصيدة وحرصه مع ذلك على الإبقاء على الروى رغم تغيير البحر ، فالقافية فى المتن النون المفتوحة تليها هاء ساكنة (ياسمينَهْ) (فاعلاتن) والقافية فى المقاطع المختلفة فى بحرها الواردة بين الأقواس هى أيضا النون المفتوحة التى تليها هاء ساكنة (حَوْلِى شجونَهْ = مستفعلاتن) يقول الشاعر :

ذاهبا كنت إلى النومِ ،

لحلم فاتن أو للجثامِ ..

تاركاً فصلا بلا زهر

وأياما بلاجدوى ورائى وأمامى

مارقا بين الندى

مستقبلا أوراق أشجارى الحزينةْ

(تلك التى خلعت ثيابَ العُرس شاحبةً

وقد عزف الخريف مقدماتِ اللحنِ

فانتقض الحفيف على الغصونِ

وفى ممرات الحديقةْ

وارتمى من عرشه للطين زهرٌ

بثَّ من حولى شجونَهْ)

ذاهبا كنُت إلى النوم أو الموت

ولكن الشذا نادى ونادى

أيقظت قلبىَ فى الليل المولىَّ _ اليا سميَنهْ !

وهكذا يمضى الشاعر فى قصيدته لنهايتها : المتن من بحر الرمل وما بين الأقواس الشارحة من بحر الكامل ، محافظا على روّى القافية الأساسى فى الحالتين .

وبعد أن كان هذا اللون من التجديد الموسيقى يرد نادرا أصبح ظاهرة ملحوظة : ومن هذه التجارب أيضا ما عمد إليه محمد عفيفى مطر وشعراء آخرون من وضع هوامش شعرية للقصيدة فجعلوا المتن من بحر ، والهوامش الشعرية من بحر آخر.

من ذلك قصيدة "حلم تحت شجرة النهر" لمطر (٢) فقد جاء الجزء الأول من القصيدة من بحر الرمل وأما الهامش فجاء من بحر المتدراك ، وذلك على النحو الآتى :

أنت ، ها أنت بلاد الدفء والأرضُ قميصْ .

فوق أكتافك محلولُ العرى والبحر فى حفويك محرورٌ

رمى سرواله الأخضر واستلقى نعاساً

تحت أفيائك

والأرض صراخ نُثرت فوق مهاويه القرى (١)

ألبستنى القرى عُرْيَها معطفا وأساورطينيةً

من مجاعاتها ، وهبتنى قبيل رحيلَ زوّادةً

من مواويلها ، والبقاء برجلىَّ خُفّان

أبوابها موعد للبقاء وأعتابها غربة تترجّل

فى وطن الروحِ ، والثأر أحصنه حمحمت

تحت شمس الشراسة ، ألقت بفرسانها

فى برار من الماء والنارِ ، والنهر يغدرُ

بالجثث الطافيةْ ..

** ومن تجارب تنويع البحور فى القصيدة الواحدة ما عمد إليه بعض الشعراء من تقسيم القصيدة إلى أجزاء أو لوحات يختص كل جزء أو لوحة منها ببحر واحد . ومن ذلك قصيدة فاروق شوشة : " ثلاثية الثورة " فقد كتب الجزء الأول منها من بحر الخفيف والجزء الثانى من بحر المتدارك والجزء الثالث من المتقارب (٣) وكذا قصيدتة " صور ريفية " التى كتبها من خمسة أجزاء : الأجزاء الثلاثة الأولى منها من بحر المتدارك والرابع منها من بحر الكامل والجزء الأخير من بحر الرمل

** واذا كان أستخدام أكثر من بحر فى القصيدة الواحدة يتم وفق نظام ما عند فؤاد طمان دائما ، وعند محمد عفيفى مطر وفاروق شوشة فى بعض قصائدهما فإن ذلك الاستخدام يتم بطريقة عفوية دون أى نظام محدد عند شعراء آخرين فى مقدمتهم محمد عفيفى مطر وفاروق شوشة

*ففاروق شوشة مثلا استخدم فى قصيدته " بيروت" خمسة أبحر هى " البسيط والمتقارب والوافر والمتدارك والرجز " دون أن يضع ضوابط محددة لهذا الاستخدام الذى جاء عفويا دون نظام فاستهل القصيدة بأبيات من البسيط

عيشوا على حدها المسنونِ ، أو موتوا

فدى لها .. إن ماء العين بيروتُ

وجه على البحر مشدود إلى ألف

به تعلم فن السحر هاروت

ثم ينتقل الشاعر إلى بحر المتقارب فيقول :

على باب بيروت أخشعُ

وها أنا فى ذروة الحلم أصعدُ

معراج روحى سماء لبيروت

تحملنى فى غمام فضاءاتها

فأطل على ومضة من صباىَ

وفجر تكبله الظلمة الطاغية

ثم ينتَّقل الشاعر إلى بحر الوافر فيقول :

وبيروت الكتاب المفعم الصفحات والأصوات

أقرؤه .. فأشعر أننى حُرٌ

وأن فضاء هذا الكون موسيقى

وأنى أمسك النجم البعيد براحتىَّ

وأعبر الأعراف نحو الخلد

ثم يعود الشاعر إلى بحر المتقارب الذى استخدمه فى القصيدة من قبل فيقول :

وبيروت حلْمٌ وبيروت وعدٌ

وبيروت غيثٌ وبيروت رعدٌ

وبيروت أمٌ وبيروت مهدٌ

وبيروت جسرٌ وبيروت حدٌّ

وأفق بعيد المدى لا يُحَدُّ

ثم يعود الشاعر مرة أخرى إلى بحر البسيط فيقول :

لا زالتِ معضلة للحاسدين فلا

يأس يَروُعُ ولا هدم وتفتيتُ

ماذا جنيتم بأحقاد تمزقكم

ورسمكم فى فضاء الريح ممقوت

ومرة أخرى يعود الشاعر لبحر المتقارب فيقول:

هنالك فى زمن قد مضى

وقد كنت أبكيكِ

كل محبيك يبكونَ

كنت أردد محترقا كالرماد

ومتشحا بالحداد

وبيروت فى قبضة الأسر والهولِ واللعنة الجامحة

وفى صدر عشاقها مذبحة

من اغتال فاتنة الشرقِ

فالموت فى كل ركن وزاويةٍ

والحنايا مآتم لا تنتهى

والشوارع كل الشوارع فى ساحها أضرحةْ !

ويأتى المقطع التالى من بحر آخر هو المتدارك :

تلك بيروت أم مزقٌ من قمرْ

وقلوبٌ حَجَرْ

ورصيف على البحر

ناء بأحزانه وانكسرْ !

ثم يعود الشاعر إلى البحر البسيط:

بيروتُ : فيروزُ فى أغلى نفائسها

يزين تاجَ العلا درٌّ وياقوتُ

فى شدوها وطن غال نقدسه

و فى مداه شراب الروح والقوت

ومرة أخرى يعود الشاعر للمتقارب فيقول :

وها أنذا عاشق قادمُ

يقبّلُ بيروت فى عُرسها

وتنثال كل الشوارع عطرا

وتصبح كل الأزقة وردا وزنبقْ

وينهمر الضوء فى كل زاويةٍ

والمزامير فى كل رابيةٍ

اكتمال البهاءْ والتراتيل تأخذنا للأعالى

وبيروت تطرد عنها النعاسَ، وتصحو

وبيروت تستقبل الفجر والنور..تشرقْ..

و تأخذ زينتها فى اكتمال البهاءْ

ويأتى المقطع التالى من البحر الخامس للقصيدة :بحر الزجز:

بيروت يا ياقوتةٌ مُشِعّهٌ

تحضنها شمس الغروبِ كلَّ يومْ

حاملةً أسرارَكِ المعطَّرَةْ

وسحرَ عينيك المضيقتين بالجلالْ

يا نشوة الروح ويا أيقونة الجمالْ

ويا سماءً لا يحدّها محال

و يختتم الشاعر قصيدته بأبيات من بحر البسيط كما بدأها به :

أُمَّ الحياةِ وأم الشعرِ أنت لنا

نعم الوسامُ ونعم الجَاهُ والصيتُ

ولن يضيرك بعد اليوم منقمعُ

ولن يُحكَّم فى بيروتَ طاغوتُ(٤)

** ويخوض بعض الشعراء وفى مقدمتهم محمد سليمان تجربة أخرى فى التجديد فى هذا المجال . فهم يكتبون القصيدة من تفعيلات بحرين مختلفين أو أكثر من البحور الصافية (كالمتدارك والرجز مثلا) وهم يخلطون فى أبيات القصيدة بين تفعيلات البحرين أو الثلاثة دون قاعدة محدودة أو قيود ما معتقدين أنهم بهذه الطريقة يثرون الموسيقى ويتخلصون من نمطية الأوزان المحدودة(٥)

فقد اشتهر سليمان باستخدام تفعيلات البحرين السابقين معا فى القصيدة الواحدة كما فى الصورة الآتية مثلاً فاعلن مستفعلن مستفعلن وتكرار ذلك حتى نهاية القصيدة مما ظن معه بعض الدارسين أن مثل هذه القصائد تنتمى لقصيدة النثر ولكنها فى الواقع من الشعر التفعيلى الذى يجمع بين تفعيلات البحرين .

وخير مثال لمزج تفعيلات البحور فى القصيدة الواحدة فى تجربة الشاعر محمد سليمان قصيدته " مثل كل السمك" من ديوانه "كالرسل أتَوْا" وهى من بحر

المتدارك أساسا ولكنه مزج تفعيلاته بتفعيلات بحرين آخرين هما الزجر والمتقارب . وهو مزجه تفعيلات البحور الثلاثة يستخدم أيضا زحافاتها (ففى المتدارك يستخدم التفعيلة الأصليه فاعلن وزحافها فَعِلن ، وفى الرجز يستخدم التفعيلة الأصلية مستفعلن وزحافها مُفْتعلُنُ وفى المتقارب يستخدم التفعيلة الأصلية فعولن وزحافها فعو) كما هو فى المقطع الآتى :

التحيات لكمْ ــ (فاعلن مفتعلن)

والصلاة على الشهداء ينامون فى القلبِ ــ(فاعلن)

ناموا ــ(فاعلن)

لكى يوقظوا ــ(فاعلن)

وغابوا ــ (فعولن)

لكى تشرق الشمس فى دُورنا ــ (فعولن فعولن فعولن (فعو)

والسلام عَلَيـ ــ(فاعلن (فَعِلن)

نا عندما نعلن الحرب ضد قرا ــ (مستفعلن) فاعلن فاعلن فعلن

صنةٍ عششوا فى الكلا ــ (فعلن فاعلن فاعلن)

مِ وضد سلاطين سدوا شبابيكنا بالظلام ــ (فعلن فعلن فاعلن)

دوا شبابيكنا بالظلا ـ (فاعلن فاعلن فاعلن)

م ولاذوا أعماقنا كالمرضْ ..... الخ ــ (فاعلن فاعلن فاعلن)

ويستمر الشاعر فى مزج تفعيلات البحور الثلاثة حتى آخر القصيدة مغلبا تفعيلة بحر المتدارك وهو البحر الأساسى فى القصيدة (٦)

هوامش

المبحث الخامس

(١) من ديوان مدى للورد و الرصاص _ الطبعة الأولى (٢٠٠١)_ دار السفير ص ٣٢ وما بعدها و ص ٧٣ وما بعدها.

(٢) من ديوان (والنهر يلبس الأقنعة) الأعمال الشعرية لمحمد عفيفى مطر _دار الشروق _ الطبعة الأولى ١٩٩٨ ص ٨٤

(٣) من ديوان الرحيل إلى منبع النهر _فاروق شوشة_ الطبعة الأولى (٢٠١٢) . _ الناشر : الدار المصرية (من ص ١٧ إلى ٣٥ ، ومن ص ٧٤ إلى ص ٨٤

(٤) فاروق شوشة : ديوان : الرحيل إلى منبع النهر (المرجع السابق) _ قصيدة بيروت (من ص ٤٤ إلى ص ٥٩)

(٥) محمد سليمان : شهادته فى ندوة التجديد فى الشكل فى الشعر المعاصر _ المجلس الأعلى للثقافة ٢٠١٧ (شارك فى الندوة .. محمد عبد المطلب ، الشاعر محمد سليمان ، الدكتور شوكت المصري ، الدكتور محمود الضبع وأداها الشاعر فؤاد طمان .)

(٦) محمد سليمان : ديوان " كالرسل أتوا " – المجلس الأعلى للثقافة ط١ (٢٠١٢) قصيدة : " مثل السمك " ص٥ وما بعدها .

المبحث السادس

المزج بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة

فى القصيدة الواحدة

** من صور التجديد الموسيقى فى القصيدة المعاصرة مزج الشعراء بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة فى القصيدة الواحدة وقد ظهرهذا على استحياء فى القصيدة المصرية المعاصرة فى خمسينات وستينيات القرن العشرين، ثم ما لبثت هذه التجربة أن انتشرت حتى أصبحت ظاهرة ملحوظة فى السنوات الأخيرة

** لعل أحمد عبد المعطى حجازى هو أول من بدأ هذه التجربة فى الشعر المصري فى قصيدته رثاء المالكى من ديوانه " لم يبق إلا الاعتراف " المكتوبة عام ١٩٥٩ حسبما أشار حجازى فى ديوانه المذكور

** يلى حجازى فى هذا التجديد محمودحسن إسماعيل فى دواوينه الأخيرة صوت من الله (١٩٧٩) وفى ديوانه " لزوم مايلزم" ١٩٧٦ وعبد الحميد محمود فى قصيدته " قصة النار" من ديوان فرس عربى جامح (٢٠٠٠) من ذلك اللون أيضا قصيدة الشاعر فاروق شوشة (عندما يرحل عنى) فقد بدأها بأبيات من الشعر العمودى

عندما يرحل عنى يأخذ الدنيا مَعَهْ

خلفه تمضى حياتى كسراب مسرعهَ

أى سر فى حنايا القلب يوماً أودعه

أى فجر لم يزل يرنو و أرجو مطلعه

ما له الليلة يبكينى ويخفى أدمعه

ثم انتقل الشاعر إلى الشعر الحر حيث أكمل تلك القصيدة حتى نهايتها بسطور من شعر التفعيلة :

عندما ترحل عنى
لا غدُ ، لا أمس ، لارؤيا
ولا حلم بصدرى يتكوَّرْ
المسافات انفصالٌ ، قسوةُ
ذئبُ من الصحراء أغبرْ
والليالىُّ الشبيهات التعيسات
بقلبى تتكرر
و أنا أقفز من خلفِكَ ،
أطوى شرفَة الغيم ،
وأعبرْ..... الخ (١)

** ومن أمثلة هذا التجديد أيضا قصيدة فاروق شوشة السابق الإشارة إليها فى المبحث السابق (بيروت) فقد استهلها و اختتمها بأبيات من الشعر العمودى منها :

عيشوا على حدها المسنون أو موتوا

يستهل حجازى قصيدته بالأبيات العمودية ومنها

ذكراك عيد يهيج الحزن والفرحا ∴ يا من رأى شعبه إغفاءه فصحا
ذكراك عدنان ذكرى كل معركة ∴ مضت بتاج هوى أو لاجئٍ نزحا
تحييك معنى إذا عبد السلام رأى ∴ من سجن بغداد بغداد التى فتحا

ثم ينتقل حجازى إلى الشعر التفعيلى فيقول :

بغداد مقهورةْ ..
ترى بنيها على أعوادها جثثا
فى الأفق منشورةْ
الوحدة الوحدة الكبرى وحلم غدٍ
عدل و حرية !
أشلاء أغنية
لما تزل فى الشفاه اليبس منثورةْ
و الريح فى الليل أحزان نهارية
تمشى كأن عجوزا واحد الولدِ
يرنو إلى أوجه الموتى على العمدِ
يصيح ياولدى !
والريح فى الليل أحزان خرافية
شدت عباءته فانهدَّ مُطَّرِحا
ودوّمت صوته آثار مرثية
لما تزل تبكى
فى هذه الأعين القتلى الرمادية
لما تزل تحكى
أخبار عدنانَ والحرب البطولية (٢)

فدى لها .. إن ماء العين بيروتُ
وجه على البحر مشدود إلى ألقٍ
به تعلم فن السحر هاروتُ

أما باقى مقاطع القصيدة فهى من شعر التفعيلة ومنها :

على باب بيروت أخشعُ

وبيروت طاقُ من النورِ

يطلق أشرعة فى فضاء بعيدٍ

ويسكب فينا الرحيق..... الخ

**ومن أمثلة هذا اللون السابق من التجديد أيضا قصيدة محمد عفيفى مطر التى سبق الإشارة إليها فى المبحث السابق (الأرض القديمة) فقد استهلها مطر بأبيات من الشعر العمودى :

رأيتها فى صكَوك الإرث مكتوبةْ

سِفراً من الإنسان والإزميلِ والحجرِ

رأيتها من شقوق الصيف مسكوبة

غابات أيدٍ ترعرع فى دم الشجرِ

ثم انتقل الشاعر بطريقة تبدو عفويه إلى شعر التفعيلة فكتب منه باقى القصيدة :

كانت صَكوك الإرث مختومةً

بخاتمٍ ملتهبٍ..

وأحرف مشويَّةٍ

وكان فى أطرافها من سلة الأيامْ

زخرفة كوفيّةْ .....الخ

هوامش

المبحث السادس

(١) فاروق شوشة : ديوان (الرحيل إلى منبع النهر)(المرجع السابق) ص ٨٧ _ ٩٠.

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى : "ديوان لم يبق إلا الاعتراف" منشور فى الأعمال الشعرية الكاملة _ المرجع السابق ص ١٨١ وما بعدها . وقصيده "رثاء المالكى" ص٢٢٩

المبحث السابع

تحرير هوامش شعرية للقصيدة

** من صور التجديد فى الشكل فى القصيدة المصرية المعاصرة تحرير الشاعر هوامش شعرية لمتن قصيدته وقد ظهر ذلك فى العقود الأخيرة من القرن العشرين. انتشرت هذه التجربة انتشارا أصبح يشكل ظاهرة واضحة فى شعرنا المعاصر حتى الآن.

** وقد بدأت هذه الظاهرة عند مبدعى شعر التفعيلة مثل محمد عفيفى مطر وأمل دنقل ورفعت سلام (الذى تحول بعد ذلك إلى قصيدة النثر) ولم تلبث أن انتقلت إلى القصيدة العمودية المتطورة كما هو الحال بالنسبة لحسن شهاب الدين مثلا .

ففى قصيدة مطر : (حلم تحت شجرة النهر) التى كتبها عام ١٩٧٣ استهل القصيدة بلوحة أولى من بحر الرمل ، وضع لها هامشاً شعريا فى أسفل الصفحة من بحر المتدارك . وقد أشرنا لهذه التجربة بصدد تعدد البحور فى القصيدة الواحدة (المبحث الخامس ص٥٤) وفى الجزء الثالث من ذات القصيدة) يضع الشاعر هامشا شعريا وكلا النصين : المتن والهامش من الشعر الموزون يقول:

اركضى فى خطواتى..قبل أن يسَّاقط الغرينُ من جميزة النهر(١) فإنى

(فى هذا الهامش يصف النهر) : كان أبيضَ أحمرَ أخضر ، من كان ذا بصر فليرَ الآن ماذا تقول الحواشى التى كتبت فى لفائفه ثم فسَّرها الطلع والشجر الآدميُّ.. اقرءوا كل شىء قراءة !

*وفى الجزء الثانى من ذات القصيدة يضع الشاعر هامشاً شعرياً آخر على النحو التالى :

جسدى يطلع من طينته ، والغَمرُ محفوفٌ بليل الخلقِ

والله على جوهره الخضرة يدعونى كتابا وقراءه ..

وأنا أسمع صوت الشجر الطالع فى الرعدِ

فأدعوه رغيفا وعباءة {٢}

كنت أنا أرتديها ..

أكانت مخبأةً تحت جلدى ؟

زمانا ارقّع والخرق ليس يضيقُ ،

وها أنذا خالعٌ جسدى .

*وفى نهاية الجزء الثانى من القصيدة يضع الشاعر هامشاً شعرياً آخر على النحو التالى :

فأنا عصفور ماء .. وطنى جُميَزةُ أسقطها البرق ..

وفى مملكة الريح دمى فسحةُ حُلم بالبراءهْ ..

وأنا أبحر .. هذا جسد الليل ، وهذى مدن البحر (١) المُضاءهْ ..

فمن يستطيع كتابة مرثية المدن الراحلاتِ ..

تمر جنائزها ، كل موت ولاية

وكل الولايات باعت مفاتيحها ،

قطعت من صكوك الرؤى شجرا للقِرى والسقاية ..

وفى قصيدة أخرى لمحمد عفيفى مطر كتبها عام ١٩٧٤ بعنوان (وشم النهر على خرائط الجسد) يستخدم أيضا الهوامش الشعرية التى يضعها أسفل المتن . على النحو الآتى :

رأيتك طالعاً ورأيت شمس الدمِع طالعة

وراء قميص شَعرِكَ ، والظهيرة نخلة الوشم المُدَلَّى

فى فضاء الحلم ، والمَوالُ بوابات أرضكَ

هذه تغريبةُ الخيل الفتية فى

مراعى الدهشة الخضراء والبحرُ المراهقُ وردةٌ

فتحت على زبد الغرائز جلوةَ العرس الخرافةِ

..... صمتُكَ الدهرى خبز فى انتظار الآكلينَ..

خطاكَ نفش دائم التجوال فى لحم الكتابةْ (١)

كتابك يطلع بين الأظافر واللحم عرسا

من الصرخات ، وطميا من الغضب المنتشى

بالمياة العميقة .. يطلع من رجفة الجرح تحت

نصال المطرة!

ويلاحظ أن هذة القصيدة تتكرر على مداها هوامش شعرية من بحور مختلفة (٢) وبصدد الهوامش الشعرية يقول الدكتور عز الدين اسماعيل : ((من الظواهر الفنية التى ظهرت فى حقبة السبعينيات (من القرن العشرين) ظاهرة التهميش على المتن الشعرى بكلام شعرى كذلك . وقد يورد الشاعر هذه الهوامش فى ذيل الصفحة أو بعد نهاية القصيدة خصوصا عندما تكون التهميشات

طويلة كما هو الشأن عند الشاعر محمد عفيفى مطر (أنظر الفقرة الأولى من قصيدتة حلم تحت شجرة النهر فى ديوانه والنهر يلبس الأقنعة ، وهى القصيدة التى أشرنا إليها آنفا فى هذا المبحث وأظننا بهذا نقترب من الصورة التى التزمها أمل دنقل بوضع كل تعليق فى موضعه من المتن ولكن بين قوسين (٣). وسوف نجد فى المرحلة الأخيرة (لشعرنا المعاصر) حلا آخر لوضع متن القصيدة و هوامشها فى فضاء الصفحة يقدمه الشاعر رفعت سلام فى إشراقاته . إذ يجعل التعليقات فى الهامش الجانبى من الصفحة مجاورة للمتن وليست فى ذيل الصفحة أو فى نهاية القصيدة و أيا ما كان الحل فإن القصيدة صارت نصين أحدهما متن و الآخر تعليق(٤)

وقد انتشرت فى شعرنا المعاصر طريقة أمل دنقل فى التهميش التى أشار إليها الدكتور عز الدين اسماعيل فى الفقرة السابقة خاصة عند فؤاد طمان وأحمد عنتر مصطفى و مهدى بندق فهم يضعون كل تعليق فى موضعه من المتن ولكن بين قوسين (٥)

هوامش المبحث السابع

(١) محمد عفيفى مطر : الأعمال الشعرية (المرجع السابق) ص ٨٣ وما بعدها.

(٢) محمد عفيفى مطر : المرجع السابق _ ص ٩٣ وما بعدها

(٣) راجع على سبيل المثال قصائد أمل دنقل (الأعمال الشعرية الكاملة _ الطبعة الأولى (٢٠١٤)) يوميات كهل صغير السن ، بكائية الليل والظهيرة ، أشياء تحدث فى الليل (من ديوان البكاء بين يدى زرقاء اليمامة) و(فقرات من كتاب الموت) (من ديوان تعليق على ما حدث) و سفر الخروج و (أغنية الكعكة الحجرية) (من ديوان العهد الآتى) و السرير (من ديوان أوراق الغرفة ٨) وكلها منشورة ضمن الأعمال الشعرية الكاملة .

(٤) د. عز الدين اسماعيل- المرجع السابق ص ٦٢٣ ، ص ٦٢٤

(٥) راجع بالنسبة لفؤاد طمان على سبيل المثال قصائده : البحر(من ديوان ما أبقت الريح)، لوحات من مدن الحب والهزيمة ، العودة من مملكة الماء (من ديوان أوراق الرحلة المرجأة) عناقيد الغضب / فصل الختام ، الياسمينة ، عمر للندم (من ديوان مدى للورد والرصاص) والمرثية ، وموعد آخر للطيف والعودة للظلام من ديوان وصايا أبولو وبالنسبة لأحمد عنتر مصطفى على سبيل المثال قصائده عن الموت والطقوس الأخيرة فى بلاط شهريار ، أبجدية الموت والثورة ، مشاهدات فى مدينة تاريخية (الأعمال الشعرية الكاملة – المجلس الأعلى للثقافة الطبعة الأولى (٢٠١٤)

المبحث الثامن

ازدهار الإبيجراما وشعر الومضة

** الإبيجراما (أو الإبيجرام) شكل شعرى جديد ازدهر فى شعرنا المعاصر . وأطلق عليه أيضا (شعر الومضة) وهو شكل جمالى بدأ حديثا فى الظهور ثم الانتشار، ويتكون من عدد محدود من الأبيات القليلة تحمل معنى مكثفا* وكما يقول الناقد الدكتور أيمن تعيلب فان " التجريب الجمالى والمعرفى فى الفنون عموما لا يقف عند حد ، فالابداع الأصيل يراجع باستمرار ما يكتبه متجاوزا الأشكال المعتادة السائده إلى أشكال أخرى جديدة فى سيرورة جمالية لا تتوقف" ، ويستدرك الناقد قائلا(إن فن الإبيجرام الجديد هو قديم أيضا . وإن أدبنا العربى قد روى من هذا الفن القائم على بلاغة الإيجاز البنائى الكثيف المقطر . فنجد هذا الموروث النثرى الرائع للمتصوفة العرب لدى الحكم بن عطاء الله السكندرى والنفرى فى مواقفه ومخاطباته . وإن موروثنا الشعرى القديم عرف شعر المقطعات القصيرة الخاطفة فى شعرنا الجاهلى وفى الشعر العباسى ، كما شاع ما عرف بقصيدة البيت الواحد ويقول إننا لا ننسى هنا ما عرف بفن (التوقيعات) عند العرب التى تتشابه تقنياته الأسلوبية والدلاليه مع فن الومضة الشعرية . وربما اقتربت الومضة أيضا من فن اللزوميات فى الشعر العربى القديم والمعاصر . فمن اللزوميات القديمة ما قاله المعرىّ :

ضحكنا وكان الضحك منا سفاهةً ∴ وحق لسكان البرية أن يبكوا
تحطمنا الأيام حتى كأننا ∴ زجاج ولكن لايعاد له سَبْكُ

ومن اللزوميات المعاصرة قول الشاعر أحمد مخيمر :

إرادة الكون فى آفاقنا ذهبت ∴ تجسم الدهر أشكالا وألوانا
كأنما النور فيض من منابعه ∴ روّى النفوس فأغواها وأغواناً

ويقول الناقد الدكتور أيمن تعيلب مع ذلك " إن الشكل الشعرى الــوامض الموجود الآن فى الشعر العالمى المعاصر شىء يختلف عــن الشــكل الشــعرى التقليدى القديم فى الأدب العالمى أو فى الأدب العربى . إذ يظل الفارق هائلا بــين أن نرى الجديد فى حقيقته التاريخية الجمالية المعقدة وبين أن نراه كما لو كــان فعلاً من أفعال الماضى . وفى ضوء هذه المستجدات الجمالية تخصص كثير من الشعراء رأسا فى كتابة أعمال شعرية كاملة فى فن الومضة الشعرية ويأتى على رأسهم الشاعر كمال نشأت .

ثم تعددت صور وأســاليب شــعرية الومضــة لــدى الشــعراء العــرب والمصريين: أدونيس و نزارقبانى وعز الدين إسماعيل وبدر توفيق ويوسف نوفل وحسن فتح الباب وأحمد سويلم ونصار عبد الله وكمال عمــار وعــزت الطيــرى وغيرهم ويختتم الناقد رؤياه بأن ثمة كتبا نقدية كثيرة عالجت فن الإبيجرام أو ما عرف بفن الومضة الشعرية فى خطابنا النقدى المعاصر (١)

** أما الدكتور عبد الله رمضان فيقول إن هذا الفن قد بلغ ذروتــة فــى الأدبين اليونانى والرومانى على يد شعراء وأدباء كبار أبرزهم : كاليما خــوس . وهو يعرف " الإبيجرام" أو "الإبيجرامة" بأنه شكل أدبى _ شعر أو نثــر _ يتميــز بالتركيز و التكثيف ، وواحدية الفكرة التى تطرحها المقطوعة الواحدة منه ، وقد يعتمد على لغة المفارقة وبنية التضاد وغالبا ما ينتهى بنوع من أنواع المفاجأة أو الإدهاش . و هو يرى أن ما عرف (بشعر الومضة) فى شعرنا العربى المعاصر هو فن الإبيجرام ذاتة فقد رأى أن الومضة الشعرية المعاصرة إيجاز كثيف . وهى مثل قصيدة الإبيجراما ومض ومزج كثيف من الشعر والتأمل والفلسفة والدهشــة والخيال والمفارقة دفعة واحدة . فهى نسيج جمالى مرهف معقــد تتــداخل فيــه

الحدود الجمالية والفلسفية والثقافية ، وهى علاقة جمالية فى عصر علمى جديد انهارت فيه فكرة الحدود المعرفية الصارمة بين الفنون .(٢)

** ومن " إبيجراما ما كتبه الشاعر الناقد عز الدين اسماعيل بعنوان (لهاث)

كنتُ إما جابهته لجَّ فى القولِ

وإما أعرضت عنه تصـــايحْ

يلهث الكلــب إن حملت عليه

فإذا ما تركته ظلّ يلهث (٣)

* وفى إبيجراما ثانية يقول عز الدين اسماعيل تحت عنوان (حذر)

ألفت أن اصنع خبزى بيدى

وأعصر النبيذ فى دنانى

فذا طعامى إن أجع و ذا شرابى

تأنف أن تأكل زاد الآخرين ؟

لا ، بل أخاف خنجر اليد الخئون ! (٤)

**وفى إبيجراما بعنوان (إنجيل بولس) يقول الشاعر أحمد مطر :

فى البدء كان الكلمةْ..

ويوم كانت أصبحت متهمةْ..

فطوردت .. وحوصرت.. واعتقلت

وأعدمتها الأنظمةْ !

فى البدء كان الخاتمةْ ! (٥)

* وفى إبيجراما أخرى للشاعر أحمد مطر بعنوان (اعتذار) يقول :

صحت من قسوة حالى

فوق نعلى كلِ أصحاب المعالى !

قيل لى عيبُ فكررت مقالى

ثم لما قيل لى : عيب

تنبهت إلى سوء عباراتى.. وخففت انفعالى

ثم قدمت اعتذارا

لنعالى !! (٦)

** وأما الشاعر كمال نشأت فقد نشر إبداعه من الإبيجراما تحت مسمى (شعر الومضة) وأغلب الظن أنه أول من استعمل هذا المصطلح فى شعرنا المصري المعاصر .

*يقول فى إحدى هذه الإبداعات :

فى اليوم السابع من طوبهْ

رجعت أمواه البئرْ

فتصايح مبتهجاً من فى الدارْ

لكنى ذات نهارْ

خلّفت ورائى البئر الغدارْ

حتى أملك أن أختارْ ! (٧)

ـ وفى إبيجراما أو ومضة أخرى يقول الشاعر كمال نشأت تحت عنـــوان (تناقض الحياة) :

الطائر النَّقَّار يأكل النمالْ

حياته تحيا على موت الحياة ! (٨)

* وفى ومضة أخرى أو إبيجراما يقول كمال نشأت تحت عنوان (عجب) :

عجب لا تلقى أقرانَهْ :

عصفور يصنع قضبانَهْ (٩)

* وفى ومضة بديعة أو إبيجراما يقول الشاعر كمال نشأت تحت عنوان (شاعر)

لم يزين صَدرهُ وَهْجُ وسامْ

شامخا قد عاش ما بين الأنامْ

عمره الأبيض ترتيل اليمامْ

شاعر قد نام فى الترب ولكنْ

خطوُهُ فوق الغمامْ..! (١٠)

** <u>وتحت عنوان (وداع) كتب الناقد والشاعر المعروف لويس عوض</u> هذه الومضة :

حُمَّ الوداعُ ، دعينى ..

فى الستر بين الغصون

فالليل كَثٌ صفيقٌ

معطفه يطوينى..

حم الوداع ، دعينى

قد بدلتنى سنينى

بينى وبينك نهرُ

يا أخت روحى الحزينِ (١١)

** ومن تجارب الشاعر فؤاد طمان القليلة فى هذا اللون من شعر الومضة أو الإبيجراما مقطوعته (سورة القلب) (١٢) وهى من الشعر العمودى عكس النماذج السابقة كلها التى كتبت من الشعر الحر :

أَمضى على الطُّرقِ التى اختار الفؤا ∴ دُ شميمها .. أنا لا أخون فؤادى

عُمْرى على قَدْر الصبابةِ والهوى ∴ قلبى بحجم حبيبتى وبلادى

وقيامتى حورُ يطفنَ بشاهدى ∴ أَوَلم يَكُنَّ بشائر الميلاد ؟!

كذا تقف إبيجراما فؤاد طمان (الزهرة والنار) ١١(سبتمبر) شاهدا على استمرار ازدهار الإبيجراما فى شعرنا المعاصر بخصائصها سالفة البيان :

ليس فى سيرة الزمن المترامى كهذا الحريقْ

محدقٌ بالمدائن فى موعد واحدٍ

ينثر اللهبَ الأبدىَّ

ويخطف أبصارَ كلِّ القبائلِ منه البريقْ

يمتطى صهوة الموتِ

مقتحما بالدخان الكثيف مخادعَنا ،

ووعودَ الأَجِنّةِ

لكنه قد يصير نفير القيامة للراقدينَ!

وقد تستعيد به زهرةُ الدهرِ سِرّ الرحيقْ ! (١٣)

* و تتضمن آخر مجموعات فؤاد طمان الشعرية إبيجراما بعنوان (الخروج من الغار) يقول فيها :

خلعت عباءات النبوءةِ زاهدا ∴ وما كذبت يوما وعود النبوءةِ..
وغادرت غار الأولياء مسافرا ∴ إلى حيث تبكى فى طلولى حبيبتى
وما أرهقتنى ذات يوم بشارتى ∴ ولا هَمَّنى يوما وعيد القبيلةِ
وقلت أريد الكون ملكا لنا معاً ∴ فراديس يرويها نبيذ المحبة
وها أنذا فى الليل أخرج باكياً ∴ وأكشف للأحباب زيف المسيره
نبىءُ ولكنى أسيرُ مكّبلٌ ∴ فماذا عساها قد تفيد مشيئتى؟!
تركت رسالات الوجود لأهلها ∴ وواعدت ليلى فى سعير الحقيقةِ !

** وللشاعر سامح درويش ومضة شعرية أو أبيجراما من الشعر العمودى أيضا يقول فيها تحت عنوان (صيفيةْ) :

لافحٌ جوُّكَ يا صيفُ وقلبى يحترقْ
ونهارى مرهق الساعات ، والليل اَرَق
تلك نار تتنزى منك ، أم ذاك عَرَق
أم هى الرغبة تنزو ولظاها قد بَرَق ! (١٥)

**وأبدع فى شعر الإبيجراما أو الومضة شعراء من الأجيال التالية فى مقدمتهم أحمد بخيت وحسن شهاب الدين وهما من شعراء القصيدة العمودية :

*يقول الشاعر أحمد بخيت من هذا اللون الذى تميز به وصدرت له مجموعات شعرية كاملة منه تشهد بقوة إزدهار شعر الومضة فى شعرنا المعاصر وانتشاره :

(١)

بسملة

سَـمَّيْتُ بـاسـمكَ بعـد الله يـاوطنـــى ∴ سميت بـاسمك لا تحزن ولا تَهِـنِ !
لا يـأخـذ المـوت مـن روح الحـيـاةِ سـوى ∴ ما فاض عن جسد الشهداء من زمنِ
غـدا سـتنعس حسنـــاء عـلـى أَمـــل ∴ أن تلتقى فارسا فى الحلم يشبهنـى
لا تطفئ العُرسَ لم يـذهب فتـاك سُدًى ∴ مليـون أم بهـذى الأرض تنجبنـــى

(٢)

فتنة

وتقـــول فاتنـــةُ تـــوزع عطْـــرَهـا ∴ للعابـــــرين كـــوردة جُوريّـــةْ
لجبينـــكَ اشـتعلت مواســم غربتـــى ∴ وبكـت عصـور الشـوق فـى عينيَّـهْ
مشـــتـاقة لـــك لانكسـار سلاسلـــى ∴ مشتـــاقة للأحـــرف الضوئيّـــهْ
أتـــزور أحلامـــى ليـــوم واحـــد ∴ وتغيـب تسـعة أشـهر قمريَّـةْ ؟
أأكـــون عـــابرةً ككـــل جميلـــةٍ ∴ سـكنت مـدائن عمـرِك المنسـية ؟
أحييتَهـــا بعبـــارة وردّيـــةٍ ∴ وقتلتهَـــا بعبـــارة ورديـــة !

(٣)

ثروات

سـهر الهـواة ليحرسـوا أخطاءنـا ∴ وسـهرت أحـرس ثـورة الأبـرارِ
دعـوات أمـى.. أمنيـات حبيبتـى ∴ نهـر الـبراءة فـى عيـون صـغارى
صـوت المـؤذن وهـو يصـعد صـافيا ∴ ورضـا المـرنّم فـى كنيسـة جـارى
مصـر التـى يستضـعفون حـنانها ∴ جبـارة فـى صوتـى الجـبار
هـذا الجـبين جبينهـا لا ينحنـى ∴ إلا أمـام الـواحـد القهّـارِ!

(٤)

سؤال

بقلب مطفَىءٍ وخطى مضيئة ∴ أقول لصرختى كونى مشيئةْ !

رمت فقراءَها نارُ الليالى ∴ هوىً خطأً وأحلاما خطيئة

سألصق بالجدار الصعب روحى ∴ وألقى جمر أسئلتى البريئة

سيوجعكم ويوجعنى سؤالى ∴ هل للفقراء قافية رديئه..؟! (١٦)

*اما الشاعر حسن شهاب الدين الذى يمثل الأجيال الجديدة فى شعرنا المعاصر فيقول فى ومضته (تكوين) بلغة حية وديباجةُ مشرقة :

قيل اقرأ الغيب ، قلت الصمت يكفينى

ماذا إذا دمية الصلصال باغتها

برق اكتمالكَ بين الكاف والنونِ

فأشرقت فوق ما تسطيعُ من أَلقٍ

وزلزلت فوق ما تسطيعُ تمكينى

وحان منها التفاتُ فارتأت جبلا

وقد تطاير من فَخَّار تكوينى ! (١٧)

هوامش المبحث الثامن

(١) د. أيمن تعيلب : مقدمة كتاب فن الإبيجرام فى الشعر العربى المعاصر _ الهيئة العامة لقصور الثقافة _ الطبعة الأولى (٢٠١٦) ص ٧ وما بعدها

(٢) د. عبد الله رمضان : فن الإبيجرام فى الشعر العربى المعاصر _ المرجع السابق حيث يضيف ما يلى :

- صنف أستاذه الناقد الدكتور محمد حسن عبد الله ديوان الشاعر أحمد مطر (لافتات) على أنه يدخل ضمن فن الإبيجرام (ص ١٥)
- أنه اختار فن الإبيجرام موضوعا لرسالة الدكتوراه التى أعدها تحت إشراف الناقد الدكتور محمد عبد المطلب لما به من جدة وأهمية تمثلت فى ندرة الدراسات التى تناولته على الرغم من وجود هذا الفن وبروزه فى ساحتنا الابداعية العربية باستثناء المقدمتين التنظيريتين اللتين كتبهما كل من الدكتور طه حسين فى (جنة الشوك) والدكتور عز الدين اسماعيل فى (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) ،ورسالة ماجستير مقارنه بعنوان (فن الإبيجرام بين طه حسين وجون دن(الانجليزى) ، ورسالة دكتوراه بعنوان (بناء قصيدة الإبيجرام فى الشعر العربى الحديث) . (ص٥١ _ ٤٥)
- أن الساحة الإبدعية مليئة بالنماذج الكثيرة التى تندرج تحت هذا الفن ولم تدرس دراسة علمية تؤصل له وتستكشف سماته . وهناك تفاوت كبير بين جمهور المبدعين والنقاد الذين يدرسون أعمالا إبداعية تندرج تحت هذا الفن دون إدراك واضح لكنهه . ومن ثم نجد كثيرا من التسميات التى حاول بها نقاد ومبدعون تسمية الأعمال الإبيجرامية دون إطلاق اسم إبيجرام عليها من ذلك تسميتها (قصيدة الومضة) و (التوقيعة) و (اللافتة) و (القصيدة القصيرة) وغيرها (ص ٥٤)
- أن مصطلح (إبيجرام) استخدمه بتمامه الدكتور طه حسين والدكتور عز الدين اسماعيل ، وقد يرد على حسب النطق اللاتينى (إبيجراما epigramma) أو حسب النطق الإنجليزى_ إبيجرام epigram) (ص ٥٤)
- أن عميد الأدب العربى الدكتور طه حسين كان منحازا لفن الإبيجرام ويقول فى كتابه (جنة الشوك) ص ٧ هذا لون من ألوان القول لم يطرقه أدباؤنا المعاصرون فى أدبنا المعاصر يعتبر الدكتور طه حسين أول من أشار إلى هذا الفن فى كتابه (جنة الشوك)..... وبعد

طه حسين أنتج الدكتور عز الدين اسماعيل عملا إبداعيا سماه (دمعة للأسى.. دمعة للفرح) بدأه بمقدمة تنظيرية ثم ثناها بنماذج إبداعية أبدعها هو .

ولكن هذا الكتاب لم ينشر فى حينه بل نشر لأول مرة عام ٢٠٠٠ متضمنا الإبيجراما التى تتميز بالإيجاز المكتمل والمفارقة المفتوحة (ص ٩٩ _ ١٠١)

(٣) د. عز الدين اسماعيل : ديوان (دمعة للأسى ..دمعة للفرح) _ الطبعة الأولى (٢٠٠٠) _ مطابع لوتس (القاهرة) ص ٨٥

(٤) المرجع السابق ص ٧١

(٥) أحمد مطر : الأعمال الكاملة (لافتات) _ الدولية للنشر والتوزيع بالقاهرة _ الطبعة الأولى (٢٠٠٦) ص ١٠٧

(٦) أحمد مطر : المرجع السابق ص ١٢٨

(٧) كمال نشأت : (ديوان مسافر ولا وصول) _ مطبعة الحرف الذهبى (القاهرة) الطبعة الأولى (٢٠٠٠) ص ٣٨.

(٨) كمال نشأت : (ديوان مسافر ولا وصول) _ المرجع السابق _ ص ١٣

(٩) كمال نشأت (المرجع السابق)ص ١٦

(١٠) كمال نشأت (المرجع السابق) ص ٢٩

(١١) لويس عوض :ديوان (بلوتولاند) _ مكتبة الأسرة _ الهيئة المصرية العامة للكتاب _ الطبعة الأولى (٢٠٠٣) ص ٨٣ . ويلاحظ أن هذه القصيدة كتبت عام ١٩٣٨ .

(١٢) فؤاد طمان : ديوان (ما أبقت الريح) الناشر دار السفير_الطبعة الأولى (٢٠٠٧) ص١٤

(١٣) فؤاد طمان _ المرجع السابق _ص١٨

(١٤) فؤاد طمان _ ديوان (البحر أسرع من نشيدى) الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب _ الطبعة الأولى (٢٠١٥) ص ١٢٥

(١٥) ألقى الشاعر سامح درويش هذه الإبيجراما فى صالون الأربعاء الشهرى الذى تقيمه لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠١٦ ولدى الباحثة صورة منها

(١٦) أحمد بخيت : ديوان (وطن بحجم عيوننا _ الطبعة الأولى (٢٠٠٣) _ منشورات أحمد بخيت ص ٧ ، ١٩ ، ٣١ ، ٥٥

(١٧) حسن شهاب الدين : (أثرى فى المرآة) (مختارات شعرية) _ الناشر: الحركة الثقافية فى لبنان _ الطبعة الأولى (٢٠١٥) ، ص١٢٧.

المبحث التاسع

ظهور أشكال شعرية عمودية جديدة ،

وعودة وازدهار الأشكال القديمة التى استهدفت تطوير القافية

(كالمزدوج والمشطر والمُسَمَّط الذى يشمل الموشحات)

**استقر شعر الإحياء والشعر الكلاسيكى على النمط التقليدى القديم للقصيدة العربية من حيث وحدة الوزن والقافية فى القصيدة على نحو ما شاهدناه فى شعر البارودى واسماعيل صبرى وشوقى وحافظ وزملائهم ومن تلاهم ، إلى أن ظهرت مدارس الرومانسية المصرية :مدرسة المهجر ومدرسة الديوان وجماعة أبولو فاتجهت مع الشكل القديم إلى شعر المقاطع حيث تتغير القوافى فى كل مقطع و بالنسبة لشعراء الديوان فقد (أدركوا ضيق القالب التقليدى للقصيدة ووجدوا فى الموشح القديم بأشكاله المختلفة ما شجعهم على اصطناع تشكيلات جديدة لبنية القصيدة تكسر حدة الرتابة فى الوزن الواحد والقافية الموحدة(١)

(ثم تأتى مرحلة أبولو وفيها إزدادت تجربة شعرائها تميزا عندما ننتقل إلى شكل القصيدة وبنيتها . لقد دعا العقاد وصاحباه _ شكرى والمازنى _ تململُهم من وحدة الوزن والقافية فى القصيدة إلى إصطناع شكل الموشحة والتنويع عليه . لكن هذا الاتجاه استفاض لدى الرومانسيين بعد ذلك فابتكروا أشكالاً من القصائد متنوعة القوافى لا حصر لها .حتى بدا كأن كل شاعر يبتكر فى حرية مايشاء من هذه التشكيلات ويصبح لكل شكل من هذه الأشكال نظامة الداخلى الخاص، ولكن هذه الأشكال لاتخضع لمبدأ تنظيمى واحد . وهذه الأشكال جميعاً غير المزدوجات والمربعات والمخمسات التى عرفتها المراحل السابقة)(٢)

** وبعد هذه المرحلة الرومانسية إزدهر شعر الواقعية وظهر الشعر الحر التفعيلى الذى اكتسح الساحة الشعرية شيئا فشيئا فى النصف الثانى من القرن العشرين.. إلا أن القصيدة العمودية ظلت موجودة على يد شعراء موهوبين ما لبثوا أن سعوا لتطوير موسيقاها كما فعل الرومانسيون من قبلهم فمع كتابتهم القصيدة الكلاسيكية موحدة الوزن والقافية .. كتبوا شعر المقاطع الذى ازدهر من جديد ونوعوا فى القوافى وابتكروا فى نظامها وبعثوا شعر الموشحات وأخذوا فى التنويع عليه وابتكروا أشكالا جديدة من القصائد متنوعة القوافى لا حصر لها .. وهو ما ظل ظاهرة واضحة فى شعرنا المعاصر حتى الآن

_ من ذلك قصيدة الشاعر عبد الحميد محمود ((أربعة أقنعة لوجه عربى)) من ديوان " لو أنفيك من زمنى" ، وفيها يقول :

على الجبين نجمة وآيتان ∴ وفى العيون دمعتان تَهْميانْ

ولحية عطرها الفجر ندى ∴ فاستغفرت عشقا وصلى حاجبان

فهذه القصيدة من بحر الرجز الذى تأتى تفعيلاته الأصلية كالآتى :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن ∴ مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ولكن الشاعر أبدل التفعيلة الأخيرة (الضرب) (مستفعلن) فجعلها مستفعلان وفى هذا يقول الشاعر والناقد الدكتور محمد حماسة عبد اللطيف "يحاول الشاعر أن يستخدم أنواعا من (الضرب) فى قصائد شعر البيت غير مستعملة فى الشعر القديم .فهو مثلا يستخدم فى قصيدة أربعة أقنعة لوجه عربى _وهى من بحر الرجز تفعيلة (مستفعلان) فى مقطعين منها وهذا الضرب غير مستخدم فى أى صورة من صور الرجز التقليدى " (٣)

* من ذلك أيضا قصيدة الشاعر عبد الحميد محمود (قصة حب) من ذات الديوان وهى من بحر الرجز المشار إليه فى الفقرة السابقة وفيها يقول :

عيناك نجمتان تبحثان فى ∴ تزاحم الوجوه عن مدارْ
تجمعت تلك الوجوه فجأةً ∴ فأحكمت من حولك الحصارْ

وهنا أبدل الشاعر التفعيلة الأخيرة (الضرب) فجعلها (فعولْ) فى حين أنها غير مستخدمه فى بحر الرجز التقليدى وفى هذايقول الدكتور حماسة عبد اللطيف ((من الأضرب التى استحدثها الشاعر عبد الحميد محمود فى بحر الرجز تفعيلة فعولْ وذلك فى مقطع من مقاطع قصيدته (قصة حب) .

وهذا الاستخدام المستحدث أثر من أثار الشعر الحر .

وهكذا نرى الشاعر برغم ميله إلى القالب الموروث يطور فيه ويغذيه بما أحدثه الشعر الحر فيحدث بذلك تزاوجا جديدا بين النمطين) (٤)

* ومن التشكيلات الجديدة لبنية القصيدة التى أريد بها التنويع الموسيقى وكسر حدة رتابة القافية الموحدة ما دأب علية الشاعر فؤاد طمان فى قصائده العمودية من الخروج من آن لآخر عن المألوف بالنسبة للقافية :

من ذلك قصيدته " هاتف الأعراف "(٦) وفيها يقول :

نجوت من الموت الذى ليس بعده ∴ نشور.. فلن أخشى منيَّة خالدِ
تطهرت.. واخترت الطغاة فرائساً ∴ وأطلقت شمسا لا تؤول لمغربِ
ولكننى فى العشق جاوزت حَدَّهُ ∴ وسابقت للذات كلَّ معاندِ
خفىٌّ من الغيب البعيد يقول لى ∴ رويدَكَ.. رفقا بالفؤاد المعذَّب
ذنوبُكَ كُثْرُ..غير أنك لم تزلْ ∴ طهورا كماء من مدى المُزْنِ شارد
هنيئا لك القلبَ الذى وَسِعَ الهوى ∴ شفيفاً.. فلم يكره ولم يتحجَّبِ

ففى هذه القصيدة عمد الشاعر إلى استخدام قافيتين فى أبياتها فالبيت الأول بقافية أولى والبيت الثانى بقافية أخرى والبيت الثالث بذات القافية الأولى والبيت الرابع بذات القافية الثانية وهكذا إلى نهاية القصيدة وهو نمط غير مسبوق

*ومن ذلك أيضا قصيدة فؤاد طمان (نداء القيامة) (من ديوان أشعار الثورة) (٧) التى كتبها إبان الخامس والعشرين من يناير ٢٠١١ والتى أمعن فيها فى تغيير القافية فى شطرات هذة القصيدة العمودية على نحو غير مألوف وغير متوقع ، خارجا عن نظام القافية الموحدة وقافية المقاطع من أجل ما يراه إثراءً لموسيقى القصيدة وتجديدا فيها بل إنه يورد أشطراً لاقافية لها بين الأشطر المقفاة.

يقول مستهلا القصيدة بتضمين لبيت من شعر التراث :

(لقد أسمعتَ لو ناديتَ حَيًّاً

ولكن لا حياةَ لمن تنادى

فصبرا يا بلاد المجد صبراً

إلى أن يبعث الأبطالُ يوماً

ويومض جمرنا بين الرمادِ

.....

أرى فى الحلم شمسَ البعث شقت

مدى الغيم الملبد والسوادِ

وفرسانا على خيل بدت لى

كعاصفة تهب على الوهادِ

تهب على حصون الظالمينا

فيهرب جند قيصر ذاهلينا

وينهمر الربيع وتلتقينا

مليكتنا وقد ذبنا حنينا

وتسرى فرحة الأحرار فينا

وتعلو أغنيات المجد .. تعلو

على إيقاع موال الحدادِ

..... الخ

*ومن تجارب فؤاد طمان أيضا الباكرة فى استخدام غير المألوف من الأنماط العروضية قصيدته (الوجه الباكى فى الساحة (٨) وهى من قصائد هزيمة ١٩٦٧ ومطلعها :

أقبل الفُرسُ وخانتنا القبائلْ ∴ وأنا يا أم ماضٍ لأقاتلْ

قلتُ أمضى قالت الريح تمهلْ ∴ هيمن الموت على كل المداخلْ

فالقصيدة من بحر الرمل ، والمألوف منه على مدى تاريخ الشعر العربى هو الوزن الآتى :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن ∴ فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ولكن فؤاد طمان كتب القصيدة على الوزن الآتى :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن ∴ فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

_ ووجهة نظره تتمثل فى الاستفادة من كل الأنماط العروضية غير المألوفة ما دامت تروق له موسيقاها لأن من شأن هذا أن يثرى الموسيقى ويكسر الرتابة . ويقول إن وزن بحر الرمل فى أصله العروضى النظرى هو فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مكررة مرتين فى شطرين وله شواهد فى الشعر العربى القديم ولكنها شواهد نادرة (٩)

_ وتقول الشاعرة الناقدة نازك الملائكة إن بحر الرمل لا يستعمل كاملا على الإطلاق ولابد لعروضه (الجزء الأخير من الشطر أن تكون محذوفة . والحذف هو حذف السبب الخفيف فيها لتصير فاعلن) (١٠)

_ وقد كتب على هذا الوزن غير المألوف شعراء كثيرون بعد فؤاد طمان ، وسبقه الشاعر عبد المنعم الأنصارى (١١)

*ومن الشعراء المعاصرين الذين بعثوا شكل الموشح وابتكروا أشكالا متنوعة التشكيل والقوافى وأحيوا نماذج المزدوجات والمربعات والمخمسات والمُسَمَّطات القديمة بما أثرى موسيقى الشعر العمودى المعاصر الشعراء صابرعبد الدايم و محمد محمد الشهاوى وفؤاد طمان وإيهاب البشبيشى الذين يبدعون هذه الأشكال حتى الآن ومن قبلهم صالح جودت ومحمد أبو الوفا ومحمود عماد وجليلة رضا وابراهيم ناجى والعقاد ومأمون الشناوى وأحمد فتحى ومحمود حسن اسماعيل والشرنوبى وغيرهم من الذين أبدعوا تلك الأشكال حتى الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين وحتى رحيلهم ومن التجارب الموسيقية الرشيقة والمبتكرة أحيانا والتى تبعث الأشكال القديمة أحيانا أخرى نماذج أبدعها الشعراء المعاصرون الجدد أحيو بها ما عرفه التراث فى مجال تنويع القوافى كالمزدوج والمشطر الذى يشمل المربع والمخمس والمسدس وكالمسمط الذى يشمل الموشحات ومن الشعراء المعاصرين المجددين من ابتكروا

أنظمة للقوافى لم تشع فى التراث مثل المثلثات التى هى على غراز المشطر ولم ينظم الشعراء القدامى على منوالها بينما نظم العقاد وغيره على غرارها وكالأشكال الجديدة للقوافى التى ابتكرها شعراء المهجر ابتكارا وفق نظام موسيقى محكم غير مسبوق من ذلك قصيدة (ساعة) لمأمون الشناوى (١٢) ومنها :

إن دنيا الحب قد عشنا لها

وبها نحيا ونفنى وَلَهَا

ساعة فى الليل ما أجملها

بددت شمل تباريح النوى

ساعة فى الليل عشناها هنا لكْ

قلت يا فاطمُ ما أحلى وصالك

أنا فى الجنة أم عند الزمالك

أم هنا يا جنتى أرض الهوى

.....

لى صديقٌ مات لماً طلبَا

قبلة ممن هواه فأبى

لهف نفسى مات فى روض الصَّبا

كان كالزهر نضيرا فذوى !

.....

(فهنا تكونت القصيدة من رباعيات ، الشطرات الثلاثة الأولى منها بقافية تتغير فى الروى والوزن من رباعية لأخرى ، والشطر الرابع بقافية موحدة الوزن والروى فى كل القصيدة) ومن ذلك قصيدة (القلب الجموح) لحسن محمد محمود(١٣) وفيها يقول :

ها هى الشمس فى الغروب تراءت ∴ فى احمرار مثل الدم المسفوك

وطيور المساء تهفو غراما ∴ حين عادت لوكرها تحدوكِ

.....

وجرى الماء فى الجداول فجراً ∴ هامسَ الخفق يُسعد المحزونا

واستقر العصفور فوق ذرى الرو ∴ حِ يناجى أليفه مفتونا

.....

* ومن ذلك أيضا قصيدة " ليالى " للشاعر حسن عفيف (١٤)

أيا ليل غَنِّ أغانى الهوى ∴ وغرد بصوت شجىٍّ طروبْ

فتأسر سمع المحب الشتيتِ ∴ وتحي بشعرىَ هذى القلوبْ

.....

أيا ليل خبر قساةَ القلوبِ ∴ بأن الحياة غرامٌ وحُبْ

وردّد على أرغن ساحرٍ ∴ نشيداً يثير هُياما بصَبْ

.....

نشيداً يرجّع لى ذكرياتى ∴ من الزمن الغابرِ الساخرِ

فقد طال فيك السكونُ الحزينُ ∴ وطال انتظارىَ للهاجرِ

* ومن ذلك قصيدة صالح جودت : العيون الزرق (١٥)

ومنها يقول :

عينُ من يهواكَ تشتاق الكرى ∴ قلب من يهواكَ يشدو بالحنينْ

هل رأيت الدمعَ من عين جرى ∴ هل سمعتَ القلبَ موصول الأنينْ

.....

يا شقيق الزهر والطير أما ∴ ساءلت نفسُك عنّى أخويْكْ؟

أنا فى روضك أرويه بما ∴ فاض من دمعى مدى العمر عليك !

.....

أيها الهاجر من غير سببْ ∴ لو تجافى .. أنا راضٍ بجفاكْ

العيون الزرق والشَّعر الذهبْ ∴ حملانى يا حبيبى لهواكْ

* ومن المثلثات التى دعا لها العقاد وفيها تتكرر قافية الشطر الثالث قوله :

أذن الشفاء فماله لم يُحْمَدِ ∴ ودنا الرجاء وما الرجاء بمسعدى

أعدوتَ أم شارفتُ غايةَ مقصدى

برد الغليل اليوم وانطفأ الجوى ∴ وسلا الفؤاد فلا لقاء ولا نوى

وتبدد الشملان أىّ تبدد

ومن المربع المعاصر قول على محمود طه :

هاتف الفجر الذى راعَ النجومْ ∴ وأطار الليل عن آفاقها

لم يزل يغرى بنابنت الكرومْ ∴ ويثير الوجد فى عشاقها

.....

صيدحُ جُنَّ غراما بالسَّحَرْ ∴ أنطقته لهفة الروح المشوقْ

موثق القلب وميعاد النظرْ ∴ مهرجان الثور فى عرس الشروقْ (١٦)

ومن الإبداع المعاصر المتميز تأتى قصائد الشاعر الدكتور صابر عبدالدايم التى ابتكر شكلها على نظام الموشحات و منها قصيدة " الصباح " (١٧)

جاء الصباح و وجهه أخفته أقنعة الضبابْ

والشمس تحت ستائر السُّحْب الحوامل فى احتجابْ

و الأفْق ملتثم بغيم فوقه مثل النقاب

و النور عن صرح الوجود رأيته ولّى وغاب

أضواؤه لا تســطَعُ

و شعاعه لا يلمعُ

و نأى عن العين المشوقة للضياء سنا الفلاحْ

و عن الفؤاد المستهام لقد خبا نور الصباحْ

لقد بدأت القصيدة " بالدور" المكون من مجموعة من الاشطرات متفقة فى الوزن و القافية ثم جاء " القفل " بعدها (و نأتى عن العين...الخ) و هو لم يتفق مع " الدور " فى القافية بل جاء مختلفا عنه و قد التزم الشاعر قافية هذا القفل فى باقى القصيدة ، مع اختلاف قافية الأدوار فى اقى القصيدة :

الزرعُ هذا الأخطر الكسو بأثواب البهاءْ

كالسندس المنثور فوق خميلة وسْط الضياء

نثر الضباب عليه أجنحة حِماها فى السماء

وكسا الصباح بحُلّةٍ من نسجه فغدا مساء

عيناه مقفلة الجفونْ

أنغامه أسر السكون

فغدائين من الوثاق و أسره .. يغى السراحْ

و يقول تبّاً للقيود تشدنى أنا الصباحْ

و هذا التنويع يسير عليه فى الموشحات الأندلسية الذى يعتمد على تحرير الإيقاع مع الالتزام النغمى و لا تقف فى تكوينها هند نمط محدد بل بل تتنوع صورة كبيرة (١٨)

و مما جاء على نظام المربعات التى جاء فيها الشطر الأول مرافقا للثالث و الثانى للرابع : "وقفة على القبر" للشاعر الدكتور صابر عبد الدايم يقول فيها :

وعلى الغدير شاطئينْ

يشدو الحمام على الغصونْ

يمشى و ينشر ساعدَيْهْ

فــى كل ناحية تكونْ

عرف الجمال و عانقَهْ

و شدا به وبنشويه

والخط جاء وطوّقَهْ

حنانهِ وبرقتِهْ (١٩)

هوامش المبحث التاسع

(١) عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٥٩٦

(٢) عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٦١٠

(٣) د/ محمد حماسة عبد اللطيف : اللغة وبناء الشعر – الناشر : دار غريب – الطبعة الأولى (٢٠٠١) – ص ١٩٧

(٤) د/ محمد حماسة عبد اللطيف : اللغة وبناء الشعر – الناشر : دار غريب – الطبعة الأولى (٢٠٠١) – المرجع السابق ص ١٩٨

(٥) عبد الحميد محمود : ديوان " لو أنفيكِ من زمنى " – الناشر دار الهداية الطبعة الأولى

(٦) فؤاد طمان : ديوان البحر أسرع من نشيدى – المرجع السابق ص ١٠٥

(٧) فؤاد طمان : ديوان أشعار الثورة – الطبعة الأولى (٢٠١٧) – الناشر دار السفير – ص ١٨

(٨) فؤاد طمان : قصائده المختارة – ج ٧ – الناشر دار السفير الطبعة الأولى ٢٠١٧ ص ٨٢

(٩) فؤاد طمان – تجربتى الشعرية – المرجع السابق ص ٤٤

(١٠) نازك الملائكة : موسيقى الشعر – المرجع السابق ص ٨٢

(١١) فؤاد طمان – تجرتى الشعرية – المرجع السابق صـ٤٥

(١٢) أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة :" جماعة أبولو– مختارات شعرية " الناشر : المجلس الأعلى للثقافة – الطبعة الأولى (٢٠١٣) – ص ١٩٧

(١٣) المرجع السابق ص ٢٠٦

(١٤) المرجع السابق ص ٢٠٤

(١٥) المرجع السابق ص١٩١

(١٦) د. ابراهيم أنيس : موسيقى الشعر . الطبعة الثانية ١٩٥٣ الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية ص٢٧٧ وما بعدها.

(١٧) صابر عبد الدايم "ديوان " ازرعوا الزيتون فى قلب البشر منشور ضمن الأعمال الكاملة ص ٢٦٣ المرجع السابق

(١٨) الباحثة مها حسين مصطفى " توظيف الطبيعة فى شعر الدكتور صابر عبد الدايم (المرجع السابق) ص ٤١٠ وما بعدها حيث تقول " سار الشاعر على طرق مختلفة عما هو مألوف فى الشعر العمودى فتفنن فى الأوزان وغير فى القوافى ولكنه تغيير سائر على ترتيب منظم يدل على براعة الشاعر الفنية وحسه الابداعى فى تشكيل موسيقاه

(١٩) الباحثة مها حسن مصطفى (المرجع السابق) ص ٤١٧

حيث تورد مربعات من قصيدة الشاعر الدكتور عبد الدايم من ديوانه " أنداء الصباح "

فى الأعمال الكاملة – السابقه ص ٤١٧

المبحث العاشر

ازدهار شعر السرد والشعر المسرحى

أولا: الشعر القصصى :

** نعرف أن الشاعر خليل مطران اللبنانى الأصلى الذى هاجر إلى مصر واستقر بها وأبدع فيها شعره وأدبه الرفيع إلى أن توفى بها والذى عاصر البارودى واسماعيل صبرى وشوقى وحافظ هو الذى بدأ مسيرة الشعر القصصى الحديث الذى يشكل ركنا أساسيا فى تجربته الشعرية (١) أما تجربة شوقى فقد كانت محصورة فيما كتبه من قصص مبسطة للأطفال.

** وفى الشعر المعاصر ظهر الشعر القصصى وازدهر على يد عبد الرحمن شكرى أحد أركان مدرسة الديوان بل إنه كتب خمس قصائد عرفت بأنها من الشعر المرسل الذى تحرر فيه تماماً من القافية الموحدة الروىّ هى " كلمات العواطف " والجنة الخراب وعتاب الملك حجر لابنه امرئ القيس وواقعة أبى قير وكانت كلها ذات طابع قصصى (٢) ويقول الأستاذ العقاد إن شكرى نظم الكثير من القصص العاطفية والاجتماعية قبل أن يشيع نظم القصص فى ادبنا (٣)

** ومن بعد شكرى كتب مؤسس أبولو أحمد زكى أبو شادى قصائد قصصية كثيرة فى شعر مرسل يدين به لشكرى . (٤)

** والشعر القصصى وإن ظل محدوداً فى شعرنا المعاصر إلا أن ظاهرة السرد فيه ازدهرت ازدهاراً شديداً حتى أصبحت سمة بارزة فى هذا العصر .

* ومن الشعراء الذين احتفوا احتفاءً شديداً بالسرد القصصى من شعرائنا المعاصرين صلاح عبد الصبور وحجازى ودنقل وفؤاد طمان ومحمد عفيفى مطر

ونرى بجلاء ظاهر السرد فى أعمال عدد كبير من الشعراء الأخرين منهم عبد العليم عيسى ومحمود عماد وصالح الشرنوبى ومحمد الجيار ومحمود العتريس وأحمد شلبى وايهاب البشبيشى وأحمد بخيت وحسن شهاب الدين وفاروق شوشة ومحمد إبراهيم أبو سنة ومحمد محمد الشهاوى ونصار عبدالله وعلى منصور .

ويمكننا ايضا تأويل كثير من قصائد الشعراء المعاصرين بأنها صياغة شعرية لسيرة ذاتية أو لأجزاء من السيرة الذاتية (٥)

ثانيا الشعر المسرحى :

** نعرف أن الشعر المسرحى تأسس فى عصرنا الحديث على يد شوقى وأن المسرح الشعرى بعد شوقى فى شعرنا المعاصر لم يعرف إلا نماذج سارت على نهجه أبرزها وأهمها مسرحيات عزيز أباظة ولكن المسرح الشعرى منذ الستينيات من القرن العشرين قد ارتبط بالشعر فى صورته المتحررة بدءا من صلاح عبد الصبور وانتهاء بفاروق جويدة فى زمننا الراهن(٦) **ومن شعرائنا المعاصرين الذين كتبوا المسرحية الشعرية عبد الرحمن الشرقاوى ومحمد فريد ابو جديد وعلى أحمد باكثير وحسين عفيفى ونجيب سرور وعبد المنعم عواد يوسف . مؤخرا محمد إبراهيم أبو سنة واحمد سويلم ومهدى بندق ومحمد فريد أبو سعدة وبدر توفيق ونصار عبدالله وأحمد عنتر مصطفى وأحمد شلبى ودرويش الأسيوطى وإبراهيم داود وآخرون (٧)

.....

** ولا شك أن الشعر القصصى والسردى والمسرحى هو من أشكال وآيات التجديد فى شعرنا فى شعرنا المصري الذى كان مقصورا على الشعر الغنائى وحده منذ نشأه الشعر حتى العصر الحديث.

هامش المبحث العاشر

(١) د/ عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٥٨٤

(٢) د/ عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٥٩٦

(٣) د/ عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٦٠٨

(٤) راجع فى التأصيل النظرى لعلاقة الشعر بالسرد مع تطبيقه على قصيدة محمود درويش " جدارية " ، د/ سامى سليمان : الشعر والسرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط١ (٢٠١٢)

(٥) د/ عز الدين اسماعيل – المرجع السابق ص ٦١١

(٦) ديوان عبد الرحمن شكرى جمع وتحقيق نقولا يوسف (مقدمة محمد رجب البيومى ص ٣٦) الناشر المجلس الاعلى للثقافة ط ١ (٢٠٠٠)

(٧) من ذلك على سبيل المثال : مسرحيات صلاح عبد الصبور " مأساة الحلاج" ومسافرليل وليلى والمجنون والأميرة تنتظر.

- ومسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى مأساة جميله بين ثائرا والحسين ثائرا شهيدا ومسرحيات فاروق جويده " الوزير العاشق " و" دماء على أستار الكعبة والخديوى والفتى مهران والنسر ومسرحيات أحمد سويلم : " آخناتون " و" شهريار " و" عنترة" و" المجهول المعلوم"ومسرحيتا محمد أبو سنة "حمزه العرب" و" حصار القلعة"و مسرحيتا محمد مهران السيد " الحرية والسهم" و"" حكاية من وادى الملح " ومسرحية ابراهيم داود" الماضى" ومسرحية بدر توفيق " الإنسان والآلهة" ، ومسرحية محمد فريد أبو سعدة"حيوانات (الليل)

الخاتمة ونتائج البحث

هكذا نكون قد بلغنا خاتمة بحثنا الذى خصصناه للتجديد فى الشكل فى الشعر المصري المعاصر ، ملخصين أهم نتائجه فيما يلى :

أولا : بعد سطوع الاتجاه الوجدانى الرومانسى بدءاً من ثلاثينيات القرن العشرين تمثلت ثورة الشكل فى القصيدة العربية المعاصرة فى حركة الشعر الحر، أى ميلاد قصيدة التفعيلة ، وهى الثورة التى كانت فيما أظن – وحسبما يرى معظم النقاد والشعراء – أعظم ثورات الشكل فى الشعر العربى أثرا . فقد اجتاح شكلها الموسيقى الجديد الخريطة الشعرية العربية من المحيط للخليج ، (وفجرت توسعاً هائلاً متنوعا فى موسيقى الشعر مازال مستمرا حتى الآن . (ويلاحظ أن بحثنا الماثل منصَبٌّ على التجديد فى الشكل ولكن المؤكد أن ثورة الشعر الحر المتمثلة فى قصيدة التفعيلة كانت أيضا ثورة فى مضمون الشعر ورسالته ووظيفته)

*وقد قاد ثورة الشعر الحر فى مصر الرواد عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى وسبقتهم ارهاصات ونماذج محدودة وتلتهم موجات من مبدعى الشعر الحر من الخمسينيات القرن العشرين حتى الآن على ما بينا فى الفصل الاول .

ثانيا : ازدهرت فى شعرنا المعاصر قصيدة المقاطع الشعرية التى ابتكرها الرومانسيون منذ ثلاثنيات القرن العشريين والتى ظلت تزدهر وتتوهج فى شعرنا حتى الآن بحيث أضحت ظواهره السائدة ، بعد ان كانت القصيدة الكلاسيكية التى كتبها العرب والمصريون فى صورتها الأساسية هى القصيدة الموحدة الوزن والقافية من اولها لآخرها .

*وبعد ظهور الشعر الحر انتشرت فيه ايضا قصيدة المقاطع التى عرفها الشعر العمودى من قبل

ثالثا : واكب شعر التفعيله بعد سنوات من ظهوره شكل جديد هو القصيدة المدورة التى ازدهرت بصغة خاصة بدءًا من سبعينيات القرن العشريين فى مصر. وهى القصيدة التى ظهرت أوائل نماذجها فى الشعر المصري فى ديوان صلاح عبد الصبور " شجر الليل" . ثم أصبح التدوير ظاهرة سائدة فى شعرنا المعاصر خاصة فى شعر فاروق شوشة وفؤاد طمان ومحمد محمد الشهاوى ومحمد أبو سنة وعفيفى مطر وفوزى خضر وأحمد عنتر مصطفى وغيرهم

رابعا: تبع ثورة الشعر الحر وظهور وانتشار قصيدة التفعيلة استخدام الرواد وشعراء الأجيال التالية البحور المركبة فى ذلك الشعر الحر ، بعد أن كانت كتابتهم الشعرية قاصرة على البحور السبعة الصافية أى ذات التفعيلة الموحدة ، بل كانت قاصرة فى البداية على أربعة منها (هى الرجز والمتقارب والمتدارك والكامل) . ثم استخدمت البحور الثلاثة الصافية الأخرى وهى الوافر والاعزج والرمل) وتبع ذلك تطوير موسيقى تلك البحور المركبة وذلك بعدم التقيد بترتيب تفعيلاتها فى السطر الشعرى ، ووبتكرار تفعيلة لا يجيز البحر الأصلى تكرارها فى البيت أو السطر الشعرى .

وظهر ذلك بصفة خاصة فى استخدام بحور الخفيف والبسيط والطويل عند الشعراء أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة وفؤاد طمان ومحمد عفيفى مطر . وغيرهم .

خامسا : أسفرت التجارب الشعرية الجديدة فى القصيدة المعاصرة عن ظهور القصيدة التى تمزج بين الشكل العمودى والشكل التفعيلى . وبدأ هذا التجديد فى الشعر المصري فى قصائد أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة

ومحمد عفيفى مطر وفؤاد طمان وإن كان الأخير أقلهم استخداما لهذا الشكل الجديد.

سادساً : ظهرت فى الشعر المصري الحديث – على استحياء– قصيدة " الإبيجراما " المنقولة عن الآداب الغربية . وهى القصيدة القصيرة والقصيرة جدا .ولكنها فى الشعر المعاصر انتشرت انتشارا كبيرا وأصبحت ظاهرة واضحة فى هذا الشعر بمواصفاتها الفنية التى لا تقتصر على الإيجاز بل تعتمد مواصفات أخرى كالمفارقة والإدهاش. ولعل أشهر من خاضوا هذه التجربة لويس عوض الذى يشمل ديوانه الوحيد" بلوتولاند" نماذج منها ، وعز الدين اسماعيل فى ديوانه " دمعة للأسى .. دمعة للفرح " وكمال نشأت الذى كان أول من أطلق على هذا الشكل " شعر الومضة " وغيرهم .

وقد قصد هؤلاء المجددون بها القصيدة التى تتكون من عدة أبيات قليلة أو حتى من بيت واحد أو بيتين أو ثلاثة وتتميز بالتكثيف فى المعنى والإيجاز أساسا وقد ظهرت الإبيجراما أو قصيدة الومضة فى دواوين العديد من الشعراء المصريين المعاصرين بل أفرد لها بعض الشعراء مثل كمال نشأت دواوين كاملة (منها ديوانه مسافر ولا وصول) . وممن كتبوا فى هذا وممن كتبوا فى هذا الشكل فؤاد طمان ، وأحمد بخيت ، وأحمد عنتر مصطفى وآخرون.

سابعاً : ظهرت أيضا فى شعرنا المعاصر قصيدة ال" سوناتا " التى ابتكرها شكسبير والشعراء الإنجليز والإيطاليون ، والذين جددوا عدد أبياتها بيتا (او شطرا) تختتم ببيتين بقافية مختلفة (فى صورتها الغربية التقليدية) وإن كانت لها أشكال محدودة أخرى .

_* ولم يكن ثمة ما يمنع ظهور السوناتا فى الشعرالعربى العمودى بطبيعة الحال. إلا أنها ظهرت فى الشعر المعاصر التفعيلى بدءا من ديوان الناس فى بلادى لصلاح عبد الصبور الصادر عام١٩٥٧ .

* وقد رصدنا سوناتا للشاعر أحمد عنتر مصطفى من نوع خاص لم يتقيد فيها بمواصفات الأدب العالمى وكذلك نماذج عديدة لبدر توفيق وفؤاد طمان تجعل السوناتا صورة من صور التجديد الشكلى فى شعرنا المعاصر .

ثامناً :ازدهر السرد فى شعرنا المعاصر ، و أصبح مكثفا فيه بعد ان كان طوال تاريخه قليلا أو عارضا فى البناء الشعرى الذى كان غنائيا بالأساس .

* و لم يقتصر السرد على الشعر القصصى الذى بدأه خليل مطران ، ثم تبعه شعراء محددون أهم عبد الرحمن شكرى ، بل أصبح ظاهرة كاسحة فى شعرنا المعاصر خاصة فى شعر محمد عفيفى مطر وفؤاد طمان وأحمد عنتر مصطفى ومحمود العتريس وقبلهم فى شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى .

كذلك تطور الشعر المسرحى وازدهر.. وصار هو شعر السرد من آيات وصور التجديد فى الشكل فى شعرنا المعاصر.

تاسعاً: ظهرت وازدهرت أيضا أشكال جديدة فى شعرنا العمودى المعاصر، بالتنويع والابتكار فى استخدام الأوزان داخل القصيدة الواحدة ، أو التنويع والابتكار فى القوافى فيها ، أو ابتكار شكل محدد ثابت مكون من عدد معين من الأبيات أو الشطرات يضاف للأشكال القديمة ، أو التنويع على الموشحات التقليدية بعد ابتكار اشكالها جديدة فيها . ونجد ذلك فى شعر الرومانسيين الكبار ناجى ومحمود حسن اسماعيل وفى شعر من تلاهم مثل أحمد

فتحى وصالح الشرنوبى ثم صلاح عبد الصبور ونجيب سرور وصابر عبد الدايم وفؤاد طمان وعبد الحميد محمود وغيرهم.

وهذه الأشكال الجديدة تمثل إضافة خطيرة أصبحت ظاهرة من شأنها إثراء موسيقى الشعر وتنويعها على نحو ملحوظ ، وتسهم فى الرد على من يَدَّعُون ألأن موسيقى الشعر الموزون العمودى والتفعيلى تعانى من الضيق والنمطية والتكرار على نحو يفضلون معه قصيدة النثر زاعمين أنها تأتى بايقاعات جديدة ولو كانت ايقاعات النثر .

إن أشكال الشعر العمودى المعاصر تمثل ثروة موسيقية متنوعة لا يمكن الزعم معها بنمطية الشعر الموزون وجمود موسيقاه كما أثتناة .

عاشراً : بدءا من ستينيات القرن العشرين ظهرت لأول مرة قصيدة النثر كتيار له مؤيدوه ومعارضوه من الشعراء والنقاد وهو انقلاب خطير فى الأدب العربى مختلف بشأنه حتى الآن رغم مرور أكثر من نصف قرن على ظهوره ،وقد دعا متبعوه إلى تخليص الشعر من أوزانه الموروثة ، وموسيقاه المنتظمة التى ظلت على مدى تاريخ الشعر العربى مقدسة ، باعتبارها المعيار الأساسى الذى يفرق الشعر عن النثر .

ولم تتحقق قصيدة النثر إطلاقاً النجاح الذى كان يرجوه لها دعاتها كشكل شعرى أو كمستقبل للقصيدة العربية كما كانوا يحلمون ، وإن انتشرت انتشارا كبيرا فى الوطن العربى من المحيط للخليج خاصة فى سورية ولبنان والعراق والمغرب ومؤخرا فى مصر ، حيث كتبها من شعرائها بعض شعراء السبعينيات من القرن العشرين ومن تلاهم مثل حلمى سالم ورفعت سلام وفريد أبو سعدة وجمال القصاص وأحمد طه وعاطف عبد العزيز وغيرهم . كما كتبها غير الشعراء الذين لم يسبق لهم إطلاقا ابداع الشعر الموزون بأى صوره

وقد انتهت الباحثة مع نخبة من كبار الشعراء والنقاد إلى أن : من صوره قصيدة النثر ليست شعرا ، لأن ما يفرق الشعر عن النثر هو الموسيقى المنتظمة المطَّردة وهو ما تخلو منه تماما قصيدة النثر فلا شعر بغير موسيقى .

ومن ثم لم تعتبر قصيدة النثر تجديدا فى الشعر المعاصر بل هى فِى أفضل صورها _ نثر فنى أو جنس أدبى جديد كما يرى بعض الشعراء والنقاد .

.....

**تلك كانت صور التجديد فى الشكل التى عرفتها القصيدة المعاصرة ولكنها بطبيعة الحال تتواجد جنباً إلى جنب مع الأشكال الشعرية المختلفة التى عرفتها القصيدة العربية طوال تاريخها الممتد الطويل ، وهى القصيدة العمودية التقليدية والموشحات أولأشكال الأسبق منها فى مجال التنويع الموسيقى التى أشرنا اليها فى متن البحث.

**ولا شك أن صور التجديد فى الشكل سالفة البيان هى الدليل على ثراء الشعر العربى الذى استوعب كل هذا التطوير الفنى الموسيقى ، والدليل على صلاحية أوزانه للبقاء والاستمرار والتجدد وخلق ألوان لا نهاية لها من الأشكال الشعرية الجديدة .

المصادر والمراجع

(١) إبراهيم أنيس _ موسيقى الشعر _ الناشر : مكتبة الأنجلو المصرية _ الطبعه(١٩٥٣)

(٢) أحمد بخيت : ديوان (وطن بحجم عيوننا) ط ١ (٢٠٠٣) _ منشورات أحمد بخيت

(٣)أحمد بخيت : ديوان "شهد العزلة" – دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة – (٢٠٠٤).

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى : الأعمال الشعرية الكاملة : الناشر : الهيئه المصرية العامة للكتاب _ الطبعة الأولى (٢٠١٤)

(٥)أحمد عبد المعطى حجازى وفاروق شوشة (جماعة أبولو _ مختارات شعرية) الناشر المجلس الأعلى للثقافة _ ط (٢٠١٣)

(٦) أحمد سويلم _ ديوان تراتيل الغضب_ الهيئه المصريه العامه للكتاب ط ١ (٢٠١٢)

(٧) أحمد عنتر مصطفى : الأعمال الشعرية الكاملة – المجلس الأعلى للثقافة ط١ (٢٠١٤)

(٨)أحمد هيكل (أ.د) تطور الأدب الحديث فى مصر _ دار المعارف _ ط ٧ (١٩٩٨)

(٩) السيد أحمد الهاشمى : ميزان الذهب فى صناعى شعر العرب – المكتبة التجارية الكبرى – ط ١٤ (١٩٦٣)

(١٠) أمل دنقل _ الأعمال الكاملة _ المجلس الأعلى للثقافة _ الطبعة الأولى (٢٠٠٣)

(١١) د. أيمن تعلب (دكتور) : مقدمة كتاب فن الإبيجرام) فى الشعر العربى المعاصر _ الهيئة العامة لقصور الثقافة ط ١ (٢٠١٦)

(١٢) حاتم الصكر : قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة مقال منشور فى مجلة فصول القاهرية(المجلد الخامس عشر) العدد الثالث خريف ١٩٩٦ .

(١٣) حسن شهاب الدين (أثرى فى المرآه) (مختارات شعرية) ط ١ (٢٠١٥)

(١٤) د. حسنى عبد الجليل : علم العروض _ الناشر : مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ط_(١) _٢٠٠٣

(١٥) حسين القباصى : ديوان " من أحاديث الكباش " – الهيئة المصرية العامة للكتاب ط١(٢٠١٤)

(١٦) سامى سليمان (د.) الشعر والسرد – الهيئة العامة لقصور الثقافة ط١ (٢٠١٢)

(١٧) سيد بحراوى (أ.د) :مختارات من الشعر العربى الحديث فى مصر–آفاق للنشر والتوزيع – ط ٢٠٠٦

(١٨) شوقى ضيف (أ . د) : الأدب العربى المعاصر فى مصر– دار المعارف– ط١٢

(١٩) صابر عبد الدايم (أ.د): الأعمال الشعرية الكاملة الناشر ط١ (٢٠١٥) وتشمل المجموعات الشعرية الآتية :

١-المسافر فى سنبلات الزمن

٢-الحلم والسفر والتحول

٣-المرايا وزهرة النار

٤-العاشق والنهر

٥-مدائن الفجر

٦-العمر والريح

٧-النيل وإيقاع الشهداء

٨-من إيقاعات القمر الأسير

٩-الورد والنار

١٠-الفارس والشمس

١١-ازرعوا الزيتون فى قلب البشر

١٢-أنداء الصباح

١٣-سواقى الشمس

١٤-قصائد ضاحكة

(٢٠) صلاح عبد الصبور : ديوان "الناس فى بلادى" _ الهيئة المصرية العامة للكتاب- ٢٠١٥

(٢١) صلاح عبد الصبور : قصيدة أحلام الفارس القديم من ديوان أحلام الفارس القديم منشورة فى مختارات من الشعر العربى فى القرن العشرين ج ٣ _ مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين _ الطبعة الأولى (٢٠٠١)

(٢٢) صلاح عبد الصبور : ديوان شجر الليل _ دار الآداب _ط ١(١٩٧٢)

(٢٣) عبد الحميد محمود : ديوان (لوأنفيك من زمنى) الناشر : دار الهداية _ ط١ (١٩٨٦)

(٢٤) عبد الرحمن شكرى : ديوان عبد الرحمن شكرى _ المجلس الأعلى للثقافة ط_ ١ (٢٠٠٠)

(٢٥) عبد القادر حميدة : المختار من أشعاره الهيئة المصرية العامة للكتاب (٢٠١٥)

(٢٦) د. عبد الله رمضان : فن الإبيجرام فى الشعر العربى المعاصر _ الهيئة العامة للكتاب ط١ ٢٠١٧

(٢٧) عز الدين اسماعيل (أ.د) دراسة بعنوان الشعر العربى المعاصر فى مصر _ منشورة فى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين _ المجلد السادس _ ط ٢ (٢٠٠٢)

(٢٨) عز الدين اسماعيل (أ.د)–ديوان " دمعة للأسى .. دمعة للحزن "– مطبعة لوتس بالقاهرة ط١ (٢٠٠٠)

(٢٩) على عشرى زايد : مادة صلاح عبد الصبور فى قاموس الأدب العربى الحديث _ إعداد الدكتور حمدى السكوت _ دار الشروق ط١ (٢٠٠٧)

(٣٠) فؤاد طمان : الشعر المصري الحديث والمعاصر من الإحياء للحداثة دار السفير ط ١ (٢٠١٧)

(٣١) فؤاد طمان : ديوان (وصايا أبولو) _ الناشر المجلس الأعلى للثقافة ط ١ (٢٠١٣)

(٣٢) فؤاد طمان (البحر أسرع من نشيدى) الناشر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١(٢٠١٥)

(٣٣) فؤاد طمان _ ديوان (مدى للورد والرصاص)_ دار السفير ط ١ (٢٠١٧)

(٣٤) فؤاد طمان : أوراق الرحلة المرجأه _ دار السفير_ ط٢ (٢٠١٧)

(٣٥) فؤاد طمان (ما أبقت الريح) _ دار السفير _ ط ٢ (٢٠١٧)

(٣٦) فؤاد طمان :تجرتى الشعرية – دار السفير – ط٢ (٢٠١٦)

(٣٧) فاروق شوشة:ديوان(الرحيل إلى منبع النهر) -الدار المصرية اللبنانية ط ١ (٢٠١٢)

(٣٨) كمال نشأت : ديوان " مسافر ولا وصول " (من شعر الومضة) مطبعة الحرف الذهبى بالقاهرة (٢٠٠٠)

(٣٩) لويس عوض(أ.د) ديوان "بلوتو لاند " – الهيئة المصرية العامةللكتاب – مكتبة الأسرة – ط١(٢٠٠٣)

(٤٠) محمد إبراهيم أبو سنة – ديوان " شجر الكلام " دار الشروق ط١ (٢٠٠٠)

(٤١) محمد حماسة عبد اللطيف(أ.د) اللغة وبناء الشعر _ الناشر : دار الغريب _ ط ١ (٢٠٠١)

(٤٢) محمد سليمان :ديوان " كالرسل أَتَوْا "

(٤٣) محمد سليمان : شهادته فى ندوة التجديد فى الشعر المصري المعاصر – المجلس الأعلى للثقافة ط١ (٢٠١٧)

(٤٤) محمد عبد المطلب (أ.د) : إطلالة على شعرية القرن العشرين (مقدمة كتاب الشاعر والتجربة (شهادات) _ المجلس الأعلى للثقافة _ الطبعة الأولى (٢٠٠٣)

(٤٥) محمد عفيفى مطر : (تخلع الخليقة أسمائها) (قصائد مختارة) ط١ (٢٠٠٧) دار الكتب والوثائق القومية

(٤٦) محمد عفيفى مطر : الأعمال الشعرية _ دار الشروق _ط(١)_ ١٩٩٨

(٤٧) محمد فتوح أحمد (أ.د) : الشعر العربى الحديث (توطئة نقدية) لمعجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين – ط٢ (٢٠٠٢)

(٤٨) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين _ المجلد الأول والمجلد السادس الناشر : مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين _ الطبعة الثانية(٢٠٠٢)

(٤٩) مها حسين مصطفى جاد : توظيف الطبيعة فى شعر أ.د . صابر عبد الدايم (رسالة ماجستير من جامعة الأزهر – كلية الدراسات الإسلامية والعربية بسوهاج –ط١ (٢٠١٧)

(٥٠) مهدى بندق : قصيدة (موسم الجفاف) ديوان إضراب عن الماء _ منشورة فى مختارات الشعر العربى فى القرن العشرين ج ٣ مؤسسة عبد العزيز سعود البابطين _ ط١ (٢٠٠١)

(٥١) نازك الملائكه (أ.د): موسيقى الشعر _ مؤسسه جائزة عبد العزيز البابطين _ ط ١(٢٠٠٣)

(٥٢) نور الدين صمود (د.) : مقال بعنوان " إعادة النظر فى التضمين " منشور فى مجلة الشعر والصادرة عن اتحاد الاذاعة والتليفزيون – العدد السادس (إبريل ١٩٧٧).

فهرس الموضوعات

م	الموضوع	الصفحة
١	مقدمة	٦٢٠٧
٢	مبحث تمهيدى : تطور الشعر المصري الحديث والمعاصر، وثورة التجديد فى الشكل	٦٢١١
٣	المبحث الأول : ظهور الشعر التفعيلى (الحر) كثورة كرى فى الشكل وازدهاره	٦٢٢٧
٤	المبحث الثانى : إزدهار قصيدة المقاطع فى الشعر البيتى (العمودى) ثم فى الشعر التفعيلى	٦٢٤١
٥	المبحث الثالث : القصيدة المدورة	٦٢٥٠
٦	المبحث الرابع : تطور موسيقى الشعر التفعيلى باستخدام البحور المركبةً فيه (عد أن كان قاصرا على البحور الصافية)	٦٢٥٦
٧	المبحث الخامس : استخدام أكثر من حر فى القصيدة الواحدة ، والمزج بين تفعيلات البحور فى ذات القصيدة .	٦٢٦٣
٨	المبحث السادس : المزج بين الشعر العمودى وشعر التفعيلة فى القصيدة الواحدة	٦٢٧٦
٩	المبحث السابع : تحرير هوامش شعرية للقصيدة .	٦٢٨١
١٠	المبحث الثامن : إزدهار الإبيجراما وشعر الومضة .	٦٢٨٦
١١	المبحث التاسع : ظهور أشكال شعرية عمودية جديدة ، وعودة وإزدهار الأشكال القديمة التى استهدفت تطوير القافية (كالمزدوج والمشطر والمسمط الذى يشمل الموشحات)	٦٢٩٧
١٢	المبحث العاشر : إزدهار شعر السرد والشعر المسرحى .	٦٣١٠
١٤	الخاتمة ونتائج البحث .	٦٣١٣
١٥	ثبت المراجع .	٦٣١٩
١٦	فهرس الموضوعات	٦٣٢٦