# المحاضرة الأولى: مسار التّجديد في الشّعر العربي المعاصر.

## 1. مفهوم التجديد:

جاء في معجم لسـان العرب لابن منظور بأن "**الجُّد" هو نقيض البلى، ويقال شيء جديد، صار جديدا وهو نقيض الخـلق، وجد الثوب، أي جد بالكسر صـار جديدا، والجديد مالا عهد لك به.**" وهذا يعني أن التجديد إعـادة ترميم الشـيء البـالي، وليس خلق شيء لم يكن موجودا، أي أن نعيد الفكرة أو الشيء الذي بلى إلى حالته الأولى مع التجديد فيه.

وجـاء في معجم الوسيط أنّ: "**جدّد الشيء: صيّره جديدا، ويقال جّدد العهد ... (استجدّ) الشيء صار جديدا، والشيء استحدثه وصيّره جديدا.**"

التجديد إذن، هو: الانتقال من الوضع الحالي، إلى وضع أحدث منه عن طريق وجود مجموعة من الظروف، والعوامل التي تساعد في تطبيق التجديد بأسلوب صحيح.

أما مفهوم التجديد في الشعر العربي: فهو تغيير أصول الشعر بأسلوب يحافظ على المنهج الشعري، ولكنه يضيف له تطوراتٍ مستحدثة، أو غير مستخدمة من قبل؛ ويعرف أيضاً، بأنه: التغيير الكلي في المبنى المعروف للقصيدة الشعرية، والتحول عن المسار المعتاد في صياغة القصيدة الشعرية من خلال استخدام أدوات، وطرق جديدة في الكتابة.

## 2. مسار التّجديد في الشّعر العربي.

يعود ظهور مفهوم التجديد في الشعر العربي الحديث، إلى منتصف القرن التاسع عشر للميلاد، وتزامن مع ظهور المدارس الشعرية الحديثة، والمرتبطة بالعديد من الشعراء العرب

المعاصرين والمشهورين، مثل: أحمد شوقي، وأبو القاسم الشابي، ونازك الملائكة، ونزار قباني، ومحمود درويش، ومحمد الماغوط، وغيرهم ممن ساهموا بالتأسيس لمفهوم شعري جديد، ظهر تأثيره واضحاً في تغيير النمط الشعري المتبع في القصائد العربية. ويرجع بعض الدّارسين جذور التجديد في الشعر العربي، الى العصر العباسي الأول، الذي شهد نهوضا شاملا لنواحي الحياة المختلفة، كان لها أثرها الواضح في ادخال عناصر جديدة في قوالب وأشكال الشعر ومضامينه ومعانيه، ثم توالت حركات التّجديد إلى أن وصلنا إلى النصف الثاني من القرن الماضي، أو قبل ذلك بقليل من السنوات، حيث عادت قضية الشكل في الشعر العربي تؤرق الشاعر الطامح إلى التجديد، خاصةً وهو يرى أن القصيدة العربية بصرفها ونحوها وقوافيها لا تف بغرض التحديث أو تتسع له، ولم تعد في نظره حركة الإحياء الشعري التي أسس لها محمود سامي البارودي، وأثراها من بعده كل من الرصافي، والزهاوي، وشوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، وغيرهم... لم تعد كافية في منظور الحداثة، إذ أصبح لا بد من فك القيود الشكلية إلى حد ما، لتخرج القصيدة العربية بثوب جديد يليق بلغة، وأسلوب الحداثة الشعرية المنشودة، بدلاً من أن يظل الشاعر المعاصر محكوماً بإطار القصيدة التقليدية التي تقيد حركته في غمرة المعاناة واشتعال التجربة بقواعدها اللغوية والوزنية الزاخرة بلافتات نحوية وشواخص بلاغية أو عروضية.

لقد رأى رواد الحداثة الشعرية غير ذلك في دعوتهم الصريحة والجريئة إلى التحديث، حيث وقفوا دون تهيب من الماضي على شرفات القرن العشرين، فجعلوا من أنفسهم دعاة للخروج على الشكل الكلاسيكي التقليدي للقصيدة العمودية، وتنصلوا من الالتزام بوحدة البيت ورتابة القافية، ومن النظام العروضي الصارم الذي وضعه الخليل بن أحمد الفراهيدي.

ومن التعسف أن تنسب ريادة التجديد في القصيدة العربية الجديدة الى شاعر بمفرده، لأن مثل هذه المحاولات التي اتسع تأثيرها وتعمق، كانت أكبر من أن تكون مجهود شاعر واحد لتتابعها في زمن قصير نسبيا على نحو يدل على انها كانت تعبيرا عن حاجة أصيلة هي

التي دعت الى التجديد، وأنها جاءت ثمرة للتطورات الجوهرية التي أصابت الثقافة، والمجتمع العربي كله منذ بواكير النهضة الحديثة.

كما لا يمكن التصور ايضا ان الحركة الشعرية الجديدة مقطوعة الجذور عن التغييرات التي طرأت على شكل القصيدة العربية في العصر الحديث، بداية من نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين، أين بدأت النهضة الأدبية التي اعتمدت على إعادة صياغة التراث نصا وروحا، ومرورا بالفترة الرومانتيكية التي مثلتها جماعات أدبية، كالديوانيين، وشعراء المهجر، وجماعة أبولو وغيرهم، وان كانت نازك الملائكة تنكر أن تكون قد تأثرت بشعراء أبولو في دعوتهم الى شعر جديد وتقول إنها: "**لم تسمع بهذه المدرسة إلا ببداية الخمسينات**".

وقد أفضى نهج التّجديد إلى ابتداع الشعراء شكلا جديدا للقصيدة العربية، سُمّي بالشعر الحر، أو قصيدة التفعيلة، معلنين تسخير اللغة لشعور الشاعر، وخياله، وانفعاله بقضايا عصره، وأحداثه الجسام، وظهر ذلك جلياً في أشعار بدر شاكر السياب، ونازك الملائكة، وعبد الوهاب البياتي، ومحمد الفيتوري، وصلاح عبد الصبور، ونزار قباني....

## 3. أسس الحركة التّجديدية في الشعر المعاصر:

يرى أدونيس أنّ الحركة التجديدية في الشـــعر المعـاصر تستند إلى الأسس التالية:

**أ. التمّرد على الذهنية القديمة:** فالتجديد عند أدونيس لا يتم بالعودة إلى التقليد، أو بالتلاؤم مع أشكـــاله النثرية، والتقليد ثـــابت، والحياة حركة، ومن يلتزم بالتقليد يبقى خـــارج الحياة التقليد نفي للحياة، ولكن هذا لا يعني أنّ أدونيس قد طالب بالقطيعة الجذرية مع التراث والماضـي، وإنما طالب في الكثير من الأحيان بالتجديد ضمن آليات تراثية.

**ب .تخطّي المفهوم القديم للشعر العربي:** يعني تخطي قيم الثبـــات، والبحث عن المتغير والبديل وكذلك تخطّي الثقـــافة الفنية القديمة.

**ج .تخطّي المفهوم الذي يرى في الشعر القديم وثوقية جمالية، وأنموذجا لكل شعر يأتي بعده:** يعني ذلك رفض المقياس الشعري القديم وتجــاوز المفهوم التقليدي، المفهوم الذي يرى أنّ التراث الشعري قيمة بحّد ذاته.

## 4. تعامل شعراء الحداثة مع الموروث الشّعري العربي.

ظلَّ تحديد الشّكل الفني هاجس الشّعراء قديما وحديثا، وساد الظن بأن الشكل التقليدي للقصيدة العربية القديمة هو العائق أمام تحديد المضمون الشعري وتعميقه، وتوسيع دائرة الرؤية فيه.

وفي تتبعنا لتعامل الأدباء، والنّقاد العرب مع تراثهم الشّعري، نرصد ردة فعل طائفتين متباينتين منهم:

- تبدّت الأولى في شعراء ونقاد مغالين في تحديثهم اعتبروا التّمرد على شكل القصيدة شغلهم الشاغل، دون اعتبارهم الغاية المضمونية التي قامت من أجلها حركة الشعر الحديث. وراحوا يبالغون في استحداث الأشكال الشعرية على الطريقة الأوروبية، إضافة إلى غرقهم الطوعي في سيريالية حدت بهم إلى لغة الإبهام، والطلسمة، والتهويم، الذي لا طائل منه، فجاءت قصائدهم في معظمها هجينة المبنى والمعنى، مفتقرة إلى شفافية الرمز والإيحاء، قاصرة عن تمثلها قضايا العصر وإشكالاته وإرهاصاته؛ كأنها بقيت خارج المد الإنساني الحضاري وحركته المتسارعة. واغتنموا الفرصة للدعوة إلى انقلاب حداثوي على القديم، يتيح لهم التمرد على التراث الشعري، وارتضوا بالارتماء في أحضان الحداثة الشعرية الغربية بكل ما فيها من صراعات التجديد وأشكال الخروج.
- وأمّا الطائفة الثانية، فهم من الشعراء والنّقاد رواد الحداثة الشعرية المنطلقين من هموم أمتهم وجراحها، ومن آلامها وآمالها، حين رفعوا لواء التحديث لم يتخلوا عن التراث الشعري لأسلافهم، ولم يديروا ظهورهم له، وإنما وضعوه في موضع الاعتزاز، ليتقدموا به نحو

عصرهم مجددين ومحدثين، فجاءت قصائدهم على حداثتها ضاربة الجذور في أعماق التراث القومي، حيث عرفوا على صعيد التجديد كيف يستثمرونه، فعمدوا إلى تطوير أدواتهم وأساليبهم في طريقة التعامل معه، فاستظلوا به وهم يحدثون شكل القصيدة، لتكون قصيدة التفعيلة المتحررة من قوالب الأوزان ورتابة القافية. لقد فهموا الدافع الفني لضرورة التحديث وأسسوا له، وتبنوا انطلاقته الحداثوية، ولم يروا في تحديث الشكل سوى وسيلة لتعميق المضمون وتفعيل محتواه، بحيث لا يتناقض أو يتعاكس مع المضمون القومي والإنساني للقصيدة العربية. لقد اتخذ هؤلاء من حرية الشكل ساحة رحبة للإبداع، فنجحوا أيما نجاح في تجديد الشكل والمضمون معاً، ويكفي لنستدل على ما نذهب إليه من رأي أن نقرأ أشعار كل من السياب والفيتوري ونزار قباني، إلى أن نصل إلى أشعار أمل دنقل، ومحمود درويش، وسميح القاسم، وممدوح عدوان، وغيرهم ممن يعدون على الأصابع.

من هنا نجد من الضرورة بمكان أن نتعامل مع تراثنا الشعري المضيء تعاملاً واقعياً وموضوعياً، وبروح انتقائية تمكننا من الاستنارة به، ومن وضع اليد على كنوزه الثمينة، بطريقة توقيفية ساكنة لا تمكننا من التجديد أو الإضافة تمشيا مع روح العصر وطبيعته المختلفة. إذ لا بد من توظيف الكنوز التراثية توظيفا ديناميكيا فاعلاً ومتفاعلاً مع تحديات الحاضر الراهن، مستشرفاً لمعالم المستقبل، وهنا منبع الدافع إلى التجديد وتجلياته المبررة.

## المحاضرة الثانية: دواعي التّجديد في الشعر العربي المعاصر.

دافع أنصار حركة التّجديد في الشّعر العربي عن وجودها، وعلّلوا ظهورها بدوافع موضوعية، منكرين على خصومهم الاتهامات التي يوجّهونها إلى هذه الحركة، ومن هذه الدّواعي نذكر:

1. **الدّواعي الاجتماعية**: التجديد الشّعري حصيلة حركة اجتماعية محضة، تحاول بها الأمّة إعادة بناء ذهنها العريق على أساس حديث، شأنها في ذلك شأن سائر الحركات المجدّدة، ومن هذه العوامل الاجتماعية، تذكر نازك الملائكة:

أ- **النّزوع إلى الواقع**: على الشّاعر أن ينصرف إلى مشاكل عصره؛ لأنّه لا يجد وقتا لترف القيود، وبطر القافية الموحّدة، فغاية الشّعر التّعبير لا الجمالية الظّاهرية.

ب- **الحنين إلى الاستقلال**: على الشّاعر أن يستقلّ بسبيل شعريٍّ يصبّ فيه شخصيته الحديثة، المتميّزة عن شخصية الشّاعر القديم، وأن يبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات عصره؛ ولا ريب "...**في أنّ هذه النّزعة (الحنين إلى الاستقلال) هي تفسير ما نراه من ايغال بعض النّاشئين من الشّعراء في التّطرّف والاندفاع، وقد ظنّوا أنّ الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة، وتعالوا حتى عن القواعد الشّعرية التي رسخت عبر مئات من سنوات الشّعر واللّغة.**"

ت- **النّفور من النّموذج (المقيّد)**: اعتبرت نازك الملائكة أنّ القالب الشّعري التّقليدي ذو طبيعة هندسية مضغوطة، مقيّدةٍ، يحدّ من انطلاق العبارة؛ "**لم تكن حركة الشّعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقًا تامًّا ... إننا نتكلم بحسب الحاجة، فنطيل عباراتنا ونقصره وفق المعنى لا وفق نظام هندسي**

**مفروض. ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير."**

**ث– إيثار المضمون:** على الشاعر المعاصر، أن يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية. بمعنى أنّه لا يجب تحكيم الشّكل في الشّعر فالشاعر الحديث **"يرفض أن يقسم عباراته تقسيمًا يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها."**

**ج–** يضيف إحسان عباس عوامل أخرى ساعدت تلك الحركة الشعرية على الثبات البقاء منها: **"روعة الجدة، والملاءمة لروح العصر، وصدق كثير من التجارب، والمثابرة على تحدي الصعوبات، وسرعة العدوى ..."**

**ح– التضامن الصامت،** ظلّت حركة الشعر الحديث بمنأى من الانقسامات الداخلية، **"...وهكذا استطاع هذا التضامن الصامت أن يحتضن مختلف الانتماءات والنظرات والمواقف، التي كان من الممكن أن تجر إلى انقسامات وتراشق بالاتهامات مثلما تفعل على الصعيد السياسي، وكان مما ساعد على ذلك؟ في المرحلة الأولى –عدم وضوح تلك الانتماءات والمواقف، على نحو ساطع، إذ كان الرواد الأول لا يبغون من انتحال شكل جديد تعبيرا عن موقف فكري أو انتماء سياسي أو عقائدي وإنما كانوا يبحثون عن شكل يفرغون فيه مشاعرهم الرومنطقية، على نحو تحليلي، لم يعد يسعف عليه الشكل القديم..."**

**خ–** ظهور مجلات أدبية أتاحت لهذه الحركة الثبات، والدّعم، والانتشار. ومن المجلات التي كان لها دور في تثبيت حركة الحداثة في الشعر: مجلة (الآداب)، التي بدأت في الصدور عام: 1651م، ومجلة (شعر)، التي بدأت في الصّدور عام: 1657م، وثمة مجلتان أقل أثرا من هاتين المجلتين، وهما: (حوار)، و(مواقف).

**د–** دور النّشر التي ساعدت على نشر الشّعر الجديد، ووقفت في سبيل ذلك بعناد، وإصرار. ومن دور النشر التي أسهمت في دعم الحركة: (دار الآداب)، وتلتها (دار العودة)، وإلى حد ما وزارة الثقافة والإعلام ببغداد.

**ذ–** تنظيم المهرجانات الشعرية في مناسبات متعددة، وفيها بدأ الشعر الجديد يفرض وجوده إلى جانب الشعر العمودي.

**ر–** يضاف إلى هذه العوامل التنظير نقدي، الذي رافق هذه المحاولات التّجديدية، والدّعم القويّ الذي وجّهه هذا النّقد بالاستناد إلى ثقافة أدبية جديدة متأثرة بالأدب الغربي، وبمفاهيم النقد الحديث. وكذا ظهور عدد من المنظرين في مجالات الآداب عامة، والشعر خاصة ممن ألّفوا، أو كتبوا كتبا أثرت تأثيرا جيدا في الذوق السائد، وجعلته يتقبل هذا الشعر. ومن هؤلاء: جبرا إبراهيم جبرا، توفيق صايغ، يوسف الخال، علي أحمد سعيد(أدونيس)، رجاء النقاش، عزالدين إسماعيل، محمد النويهي، إحسان عباس، نازك الملائكة، خالد سعيد...

## 2. المثاقفة.

كان الشّعراء الحداثيون أكثر احتكاكا بالغرب، فاطلعوا على آداب تلك البيئات، واندمجوا بحياتها الجديدة بكل أبعادها الكونية والاجتماعية، فكان لثقافة تلك البلاد الأثر القوي، الذي جعل شعراءنا يستعيرون من شعراء الغرب معارض تفكيرهم وشعورهم وصور خيالهم..."ولا غرو أن ترى كلّ شاعر منهم يشير إلى شاعر أجنبيّ تأثّره بالذّات، أو إلى ناقد حاول أن يستلهم نظريته النّقدية..." ومن ذلك أن نحا الشّعر نحو التقاط التّعبيرات الشّعبية، والعامية، لتبدو قادرة على نقل مضامين، وصور، ورموز، مؤثّرة في النّص الشعري.

## المحاضرة الثالثة: إرهاصات الشعر الحر، ومفهومه.

- **إرهاصات الشّعر الحر:**

لم يكن ظهور الشّعر الحر وليد الصّدفة، أو اللحظة، بل وجد أرضا خصبة ترعرع فيها، ليبلغ ذروته فيما بعد على يد رواده. وتعود إرهاصات هذا الشعر إلى عهد شعراء التيّار الوجداني، كشعراء جماعة الديوان، وأبولو، وشعراء المهجر، الذين دعوا إلى التجديد والتحرّر من قيود الماضي والخروج من بوتقة التقليد، سواء كان ذلك على مستوى اللّفظ، أم الصّورة، أم الوزن؛ ومن أولئك: "إيليا أبي ماضي" القائل:

**لست مني إن حسبت الشعر ألفاظا ووزنـــا**

**خالفتْ دربك دربـــي وانقضى ما كـــان منا**

**فانطلق منّا لئـــــلا تقتني همـا وحزنا**

**واتخذ غيري رفيـــق وسوى دنياي مغنـىّ**

كما كان لظهور بعض المذاهب الأدبية الغربية الأخرى، كالواقعية، التي حاولت تجاوز عيوب الرومانسية، والانشغال برصد الواقع وعلاج أحداثه؛ إضافة إلى المذهب الرّمزي المستغرق في لغته الهامسة، والرّمزية، تأثير واضح على ذهنية الأدباء، والنّقاد العرب، وتوجيههم للثورة على القديم والتقليد. وتمخض عن هذه الثورة استنباط قوالب جديدة للشعر، فظهر ما يسمى بـ: "الشعر المرسل "، و "الشّعر المنثور"، المعاديان لأوزان الخليل، واللذان يجتنبان وحدة القافية، وينأيان عن المواضيع التقليدية السائدة، وصولا إلى قصيدة التّفعيلة، المتمرّدة على النّظام الخليلي جملة.

- **مرحلة التأصيل للشعر الحر:**

تبلور الشعر الحر، وبلغ أوجه، باكتماله على يد رواده العراقيين" نازك الملائكة" و"بدر شاكر السيّاب" اللذان قاما بتأسيس درب الشّعر الحر، خاصة ما جاءت به "نازك"، فقد

كانت لها الأسبقية للتنظير لهذا الشعر وأبدعت فيه، وأوّل قصيدة من الشّعر الحر، هي "لنازك الملائكة" تحت عنوان "الكوليرا"، التي نظمتها في: (1947.10.27م). وهي من الوزن "المتدارك/الخبب"، وفيها صورت المأساة التي حدثت بمصر بسبب وباء " الكوليرا "، وقد قالت حول نظم هذه القصيدة: " **وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقني ضرورة التعبير لاكتشاف الشعر الحر.**"

وفي نفس السنة، وفي النصف الثّاني من الشهر نفسه، من صدور "الكوليرا "، برز الرّائد الثاني للشعر وهو "بدر شاكر السيّاب"، الذي صدر له ديوانه المعنون: "أزهار ذابلة"، وفيه قصيدة حرّة الوزن تحمل عنوان "هل كان حبا"، وقد علّق عليها في الحاشية أنّها من الشعر المختلف الأوزان والقوافي." ؛ كما تعتبر قصيدتيه "أساطير"، و"أنشودة المطر" قفزة إلى الأمام في مجال التّخلص من عمود الشعر التقليدي.

وتقول "نازك الملائكة" في كتابها النقدي " قضايا الشعر المعاصر": " **ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصحف شعرا حرا على الإطلاق.**" إلى غاية صدور ديوانها "شظايا ورماد" الذي احتوى في مقدمته على شرح وافٍ لأوجه التّجديد في الشّعر العربي، وبيان مواضع الاختلاف بين القصيدة الحرة، والقصيدة التقليدية، كما حدّدت في تلك المقدمة البحور الخليلية التي تصلح لهذا الشعر.

ثم بدأت الدّعوة تنمو وتتسع، فصدرت دواوين عدّة تحمل قصائد حرّة منها: ديوان "**ملائكة وشياطين**"، لعبد الوهّاب البيّاتي"، ثم ديوان "**أساطير**"، لبدر شاكر السياب، في سنة 1950، وغيرها.

- **مفهوم الشّعر الحر.**

تعرف نازك الملائكة الشّعر الحر بقولها: "**وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصح أن يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر. ويكون هذا التغير وفق قانون**

**عروضي يتحكم فيه...**" ثم بيّنت الشّاعرة تفعيلات هذا النّمط الشّعري الجديد فقالت: "**أساس الوزن في الشعر الحر أنه يقوم على وحدة التفعيلة. والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أن الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه، فينظم الشاعر، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحدة المكررة، أشطرًا تجري على هذا النسق مثلًا:**

**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

**فاعلاتن فاعلاتن**

**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

**فاعلاتن**

**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

**فاعلاتن فاعلاتن**

**ويمضي على هذا النسق، حرًّا في اختيار عدد التفعيلات في الشطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرمل، جاريًا على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربي منذ الجاهلية حتى يومنا هذا.**"

أمّا عن القافية في الشعر الجديد، فهي-ببساطة-"...**نهاية موسيقية للسّطر الشّعري، هي أنسب نهاية لهذا السّطر من النّاحية الايقاعية. ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشّعر الجديد، وكانت قيمتها الفنية كذلك... [إنّ القافية] في الشّعر الجديد لا يبحث عنها في قائمة الكلمات التي تنتهي نهاية واحدة، وإنّما هي كلمة "ما" من بين كلّ كلمات اللّغة، يستدعيها السّياقان المعنوي والموسيقي للسّطر الشّعري؛ لأنّها هي الكلمة الوحيدة التي تصنع لذلك السّطر نهاية ترتاح النّفس للوقوف عندها.**"

## المحاضرة الرّابعة: خصائص الشّعر المعاصر (شعر التّفعيلة).

تختلف الفلسفة الجمالية للشّعر المعاصر اختلافا جوهريا عن الفلسفة القديمة في أنّها تنبع من صميم طبيعة العمل الفني، وليست مبادئ خارجية مفروضة، فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل، أو بالمضمون؛ وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التّأثر بحساسية العصر، وذوقه، ونبضه.

إنّ أهم ما حرصت عليه حركة الشّعر الجديد، هو تطوير لغة الشّعر، وتشكيله الموسيقي. وشملت هذه اللّغة: المعجم الشّعري، والتّراكيب، والصّور ومجالاتها، كالرّمز، والأسطورة، والتّراث الشّعبي، والتّاريخ. لذلك اكتسبت هذه الحركة خصائص تميّزها عن غيرها من التّجارب الشّعرية، نذكر منها:

### 1-الخصائص الإيقاعية:

تميّز الشّعر الجديد بنظام عروضيّ مخالف لما ألفه العروض العربي القديم؛ وأساس الوزن في هذا الشّعر أنّه يقوم على وحدة التّفعيلة، وللشّاعر أن ينوّع عدد التّفعيلات في كلّ سطر شعري، ويمضي على هذا النّسق سواء أكان البحر صافيا، أم ممزوجا، وذلك دون التزام نظام قافويّ موحّد، على الرّغم من أنّ نازك الملائكة ترى أنّه لا بدّ من المراوحة بين القوافي الفنية، فقالت: "...**والحقيقة أنّ القافية ركن مهم من موسيقية الشّعر الحر؛ لأنّها تحدث رنينا، وتثير في النّفس أنغاما وأصداء، وهي فوق ذلك قوية واضحة بني الشّطر والشّطر، والشّعر الحرّ أحوج ما يكون إلى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنّثرية الباردة.**"

### 2-الخصائص الفنّيّة:

**1-لغة الشّعر الجديد:** لغة الشّعر الحرّ لغة حيّة، نابعة من الواقع، تستجيب لروح الشّعب وتتعاطف مع النّاس البسطاء، وتنقُلُ بصدق أسلوب الحديث، وإن يكن بلغة عربية سليمة، بما يمتلئ به من الجمل القصيرة، والتعبيرات المعترضة، والانقلابات السريعة، من تغيّر

الفكرة، وتموّج العاطفة؛ وهو ما جعل البعض يسم لغة هذا الشّعر بالابتذال، والرّكاكة، والبعد عن اللّغة الشّعرية السّامية، والارتداد إلى اللّغة النّثرية الممجوجة.

ويؤكّد أنصار الشّعر الجديد، أنّ لغة الشّعر عندهم لغة إيحائية، وهي ليست (لغة تعبير)، ولكنّها (لغة خلق)؛ فليس الشّاعر "**الشخص الذي لديه شيء ليعبّر عنه، بل الشّخص الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة.**"

2**–الوحدة العضوية:** حرص الشّعر الجديد على تنمية الوحدة العضوية.

**3–التّضمين الثّقافي:** ترجم الشّعر المعاصر ثقافة مبدعيه، فجاء حافلا بمظاهر ثقافية عديدة، لها قيمتها التّعبيرية، كاستخدام الصّورة، والرّمز، والتّاريخ، وغيرها...

**4–التّركيز:** "... **إنّ استخدام الثّقافة في الشّعر يقود حتما إلى التّركيز؛ لأنّه يعتمد أساسا على ما سميناه بالتّضمين، وهو استحضار فكرة سابقة، قد تكون لشاعر متقدّم، وقد تكون نظرية علمية–استحضارها بكلمات قليلة–لإدخالها في بناء القصيدة...**"

**5–التّجريد:** إنّ مجال الشّعر هو التّعبير المباشر عن النّشوة التي يستشعرها الإنسان في كيانه النّفسي جميعه من اتّصاله بالعالم الخارجي، إنّه يلحّ على العلاقات الدّاخلية في العمل الفنّي أكثر من الحاجة إلى تصوير العلاقات للعالم الخارجي واستنساخها، وهذا هو لبّ التّجريد.

**6–الشّعر رؤيا:** يرى السّياب أنّ الشّعر يتناول أفكارا، وآراء، ومشاعر قبلية، قائمة في ذهنية النّاس؛ ويقتصر دوره على غنائها، على تصنيفها، وعرضها في إيقاعات؛ فجوهر الشّعر المعاصر قائم على "**عكس القيم الواقعية**". يقول عزالدين إسماعيل: "كل الشعر قديمه، وحديثه تعبير عن خبرة شعورية، لكن الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية، وبلورة لها في أي اتجاه كانت هذه المشاعر."

**7–الغموض:** قد ينشأ الغموض من التركيز، والتّجريد، والتّضمين، والخروج عن المألوف. وقد أصبح الغموض في اللّغة الشّعرية هدفا يتقصّده الشّاعر؛ وهذا الغموض هو مدار حركة مضادّة لما كانت البلاغة القديمة تُكْبِرُهُ من الوضوح.

**8-الفضاء**: ويقصد به كيفية ورود كلمات القصيدة على صفحة الورقة، وهو ما يعبّر عنه بالتّشكيل النّصي، أو التمثيل الخطي، المخالف لما ألفه الشّعر التّقليدي. وهذا التّشكيل النّصي رسالة توجّه إلى المتلقي، الذي عليه أن يولي اهتماما بشكل الخط، وحضور النّقاط، أو غيابها، وبمساحة البياض، والرسوم، وغيرها من الأشكال...

## ثانيا: مشكلات تثار حول الشّعر الحرّ.

- **وهم السّهولة الظّاهرة**: إنّ الفرار من القالب العروضي التّقليدي، والتّخلّص منه لا يعني سهولة نظمه، فصعوبة الشّكل الجديد في إيقاعه الدّاخلي الذي يقود إلى قصيدة موحّدة، لها طرازها الموسيقي الخاص النّابع من تجربتها الخاصة.

- **الابتذال**: أدّى تكلّف استعمال بعض الشّعراء الكلام العامي، والمتداول، دون أن يكون لذلك هدفا فنيّا مؤكّدا، وكذا استعمال الكلمات الفصيحة العتيقة، في غير موضعها، إلى الابتذال في لغة الشّعر المعاصر.

- **الغموض**: من المشكلات اليت تثار حول الشّعر الجديد، قضية الغموض، المتأتية من طريقين: طبيعة التّجربة ذاتها، ثم طبيعة الشّعر الجديد، وما يتّصل بمضامينه.

وقد ردّ بعض الدّارسين الغموض في الشعر المعاصر إلى أمور ثلاثة، وهي:

- الإشارات الثّقافية (التّضمين الثّقافي)، والتّركيز، والتّجريد، وهو من الغموض المقبول، لأنّه ملازم للفن، الذي لا يجب أن يكون مسطحا، واضحا.

- غموض متأتٍ من ضعف تجربة الشّاعر، وضحالة خبرته، ومن عدم امتلاكه أدوات الشّعر الأساسية، ممّا يلجئ الشّاعر إلى تهويمات لا تقتضيها طبيعة تجربته، وإلى تقليد غير واع لشعراء مرموقين؛ وهذا الغموض ليس من الفن في شيء.

- وثمّة غموض أكثر تعقيدا، وهو يتّصل بفلسفة أصحابه الّذين يذهبون مذهبا مختلفا يسمونه (تفجير اللّغة)، فلا تصبح مهمّة الكلمة التّعبير عن معنى ما، بقدر من تبدو رمزا.

- **النّثرية، وخفوت الإيقاع**: نتج عن تخلّي الشّاعر عن الإيقاع الخارجي، وعدم قدرته على تعويضه بإيقاع داخلي مناسب، إلى بروز صفة النّثرية في الشّعر المعاصر. وقد حاول البعض تبرير النّثرية في الشّعر المعاصر إلى أنّه شعر للقراءة والتّأمّل، وأنّه يتوجّب على القارئ أن يكون إيجابيا في قراءة، وفهم القصيدة، وتحسّس إيقاعاتها.

-**التّقليد**: عند بداية كتابة القصيدة المعاصرة، ظهر شعراء رواد حاولوا أن يعبّروا عن تجاربهم الخاصة، وأن تكون لهم لغتهم المميّزة، إلاّ أنّ من خلفهم وجدوا أنفسهم عيالا على الشّعراء الذين سبقوهم، إذ راحوا يردّدون أفكاره، ومضامينهم، ولغتهم، وأساليبهم...بعيدا عن خصوصية تجاربهم.