

<p>شعبة الدراسات العربية وحدة الشعر الحديث الأستاذ عبد الغني حسني</p>	 <p>المعنية بشعبة الدراسات المتكاملة FACULTÉ PLURIDISCIPLINAIRE DE NADOR</p>	<p>جامعة محمد الأول الكلية المتعددة التخصصات الناظور</p>
---	---	--

حركة الشعر المعاصر

أولاً: النشأة والتسمية

يطلق مصطلح الشعر المعاصر على الحركة الشعرية التي بدأت مع منتصف القرن العشرين بوصفها تجاوزاً للحركتين التجديديتين السابقتين (حركة الإحياء والحركة الرومانسية). ويؤرخ لبداية هذه الحركة عادة بسنة 1947 حين كتب الشاعران العراقيان نازك الملائكة ويدر شاعر السياب قصيدتيهما: "الكوليرا" و"هل كان حبا" اللتين كسرتا بنية البيت الشعري ذي الشطرين، وإن كان عدد من النقاد يرون أن بداية الحركة تعود إلى ما قبل ظهور هاتين القصيدتين.

وقد اختلف النقاد والباحثون في تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة، فأطلق عليها كل من الشعارين: أحمد المعداوي ويوسف الخال اسم "الشعر الحديث"، وسمها محمد النويهي "الشعر المنطلق" دلالة على تحررها من نظام البيت ذي الشطرين، أما نازك الملائكة فسمتها "الشعر الحر" و"الشعر المعاصر". وهذه التسمية الأخيرة نجدها عند ناقلين آخرين هما محمد بنيس وعز الدين إسماعيل في كتابه "الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية". وقد وصف عز الدين إسماعيل هذه الحركة أيضا بأنها تقوم على نظام التفعيلة. ومن هنا جاءت تسميتها بحركة الشعر التفعيلي...

غير أن اختلاف الشعراء والنقاد حول تسمية هذه الحركة الشعرية الجديدة لا ينفي اتفاقهم حول كون بدايتها الحقيقية تعود إلى منتصف القرن العشرين، وحول كونها قد أحدثت تطورا عنيفا في مسيرة الشعر العربي لما حققته من تجديد لم يسبق لحركة شعرية أخرى أن حققته.

وقد ساهمت عوامل متعددة، تاريخية وثقافية واجتماعية، في ظهور حركة الشعر المعاصر خلال منتصف القرن العشرين، أبرزها:

- نهاية التجربة الرومانسية التي وصلت إلى طريق مسدود بتكرار معاني اليأس والهروب من الحياة والعجز عن تحقيق تجديد حقيقي على المستوى الفني.
- تزامن بدايتها مع نكبة فلسطين سنة 1948: حيث خلفت النكبة آثارا بالغة على نفسية الإنسان العربي وغيرت نظرتة إلى واقعه وماضيه، فكان ذلك عاملا مساعدا على تمرد الشاعر على كل ما حوله. وفي هذا الإطار تقول الباحثة سلمى خضراء الجبوسي: "والواقع أن ذلك الجيل من الشعراء كان أول من قاسى كثيرا من الوضع الذي ساد بعد عام 1948. ولم ينجُ أحد من الشعراء البارزين من عقابيل تلك الكارثة. أما أولئك الذين أبدوا عدم اكتراث شعري واجتماعي تجاه ذلك الوضع الإنساني في أول الأمر فإنهم سرعان ما تحولوا عن موقفهم إلى آخر أكثر التزاما" (الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث)
- العامل الثقافي: يتمثل في أثر الفلسفة الوجودية التي سادت في الغرب بعد الحرب العالمية الثانية وبدأت آثارها تصل إلى العالم العربي. وهي فلسفة تشيع فيها معاني اليأس والاعتراب التي تحفل بها تجربة الشعر المعاصر، يضاف

إلى ذلك الأثر الذي تركه على هذه الحركة بعض الشعراء الغربيين، وفي مقدمتهم الشاعر الإنجليزي توماس إليوت من خلال قصيدته "الأرض الخراب" التي أصبحت مرجعا لدى عدد كبير من الشعراء المعاصرين، إضافة إلى وصول الفكر الماركسي إلى المجتمعات العربية بداية من الخمسينيات وتبني عدد من المثقفين والشعراء مبادئه وموقفه من الأدب يجعله معبرا عن الواقع وساعيا إلى تغييره، والنظر إلى الشاعر على أنه مسؤول عن قيادة مجتمعه نحو الحرية.

هذه العوامل مجتمعة أدت إلى نشأة حركة شعرية تحمل شعار التمرد والثورة على تقاليد الكتابة الشعرية وتجعل الشاعر مرتبطا بواقعه ومعبرا عنه دون أن يؤدي به ذلك إلى إهمال همومه الخاصة، فامتزجت لديه هذه الهموم بجموع الجماعة. وبذلك كانت قصيدتنا نازك والسياب بداية لهذه الحركة التي شهدت تطورا كبيرا منذ الخمسينيات مع عدد من الشعراء منهم: أدونيس ونزار قباني وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي...

وبسبب القيمة التأسيسية لهاتين القصيدتين سنقف عند مقطعين منهما وما يمتازان به من خصائص:

أ- مقطع من قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة:

سكن الليلُ
أصغِ إلى وَقَعِ صَدَى الأَنَاتِ
في عُمُقِ الظلمةِ، تحتِ الصمتِ، على الأمواتِ
صَرَخَاتِ تَعْلُو، تضطربُ
حزنٌ يتدفقُ، يلتهبُ
يتعثَّرُ فيه صَدَى الآهاتِ
في كلِ فؤادٍ غليانُ
في الكوخِ الساكنِ أحزانُ
في كلِ مكانٍ روحٌ تصرخُ في الظُّلماتِ

ب- مقطع من قصيدة "هل كان حبا" للسياب:

هل تُسمِّين الذي ألقى هياما؟
أم جنونا بالأمانِ؟ أم غراما؟
ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساما؟
أم خفوق الأضلع الحري إذا حان التلاقي

بين عينينا فأطرقْتُ فراراً باشتياقي

عن سماء ليس تسقيني إذا ما؟

جئتها مستسقياً إلا أواما

يدل هذان المقطعان على أن القصيدتين تمتازان بخصائص تؤشر على التحول الذي أحدثته في مسيرة الشعر العربي، وخاصة في الجانبين الإيقاعي والمضموني:

فمن الناحية الإيقاعية تشتركان في الخصائص التالية:

- اعتماد تفعيلية واحدة تتكرر في القصيدة: تفعيلية الخبب عند نازك (فعلن فعلن...) وتفعيلية الرمل عند السياب (فاعلاتن فاعلاتن...)
- تفاوت طول الأبيات نتيجة عدم التزام الشاعر بعدد واحد من التفعيلات في كل بيت: مثلاً: البيت الأول من قصيدة نازك يتكون من تفعيلتين فقط، بينما يتكون البيت الثالث من ست تفعيلات.
- تنوع القوافي.

ويمكن أخذ هذا النموذج أيضاً من قصيدة السياب لتوضيح هذه الخصائص:

ما يكون الحب؟ نوحاً وابتساماً؟

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أم خفوق الأضلع الحرى إذا حان التلاقي

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فالمقطع يمتاز بالتزام تفعيلية واحدة هي تفعيلية الرمل، وتفاوت طول البيتين (إذ يتكون الأول من ثلاث تفعيلات ويتكون الثاني من أربع تفعيلات)، إضافة إلى تنوع القوافي الذي يخص هنا اختلاف الروي، مع التزام ضرب موحد هو فاعلاتن.

ومن الناحية المضمونية تمكنت نازك من التخلص في قصيدتها من النزعة الرومانسية المتمثلة في الغوص في هموم الذات والانعزال عن الواقع، فعبرت عن ارتباطها بهموم المجتمع من خلال رؤية ذاتية للواقع، بينما اقتصر التجديد عند السياب على الجانب الإيقاعي، مع محافظة مضمون قصيدته على الطابع الرومانسي.

وبذلك تكون هاتان القصيدتان قصيدتين تأسيسيتين لحركة جديدة سعت إلى تجديد الشعر على مستوى المضامين والأساليب الفنية، كانت بدايتها هي التخلي عن البيت ذي الشطرين والانتقال إلى نظام التفعيلية والأبيات المتفاوتة، مع الانتقال من النزعة الرومانسية التي تغوص في هموم الذات إلى رؤية شعرية جديدة تمزج هموم الذات بهموم المجتمع.

ثانياً: امتداد الحركة

بعد قصيدتي السياب ونازك شهدت حركة الشعر المعاصر امتداداً داخل العراق وفي بقية أرجاء العالم العربي.

ففي العراق نشر السياب عام 1948 قصيدة أخرى بعنوان "في السوق القديم" منها:

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات، إلا غمغمات العابرين

وحُطى... الغريب

وما تبثّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم

الليل، والسوق القديم، وغمغمات العابرين

والنور تعصره المصابيح الحزاني في شحوب

مثل الضباب على الطريق

من كل حانوت عتيق

بين الوجوه الشاحبات

كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم

وكان من أهم الإضافات التي حملتها هذه القصيدة إلى تجربة السياب الشعرية: مزجها بين الحزن الشخصي للشاعر وبين الصورة المأساوية للواقع. وهو ما يعني انتقال السياب نحو التخلص من النزعة الرومانسية القائمة على الانطواء على الذات. يضاف إلى هذا جرأة الشاعر في توسيع مجال الصورة الشعرية لتستند في تشكيلها إلى خيال الشاعر وحده، كما في قوله: "النور تعصره المصابيح الحزاني" وقوله: "كأنه نغم يذوب".

لكن الانطلاقة الحقيقية للحركة الجديدة كانت بظهور ديوان "شظايا ورماد" لنازك سنة 1949 وديوان "أزهار وأساطير" للسياب سنة 1950. وقد تضمننا قصائد من الشعر التفعيلي.

وبعد ذلك نشر الشاعر العراقي عبد الوهاب البياتي سنة 1954 ديوانه "أباريق مهشمة" الذي ضم عدداً من القصائد التفعيلية.

وبذلك كانت انطلاقة حركة الشعر المعاصر من العراق مع كل من السياب ونازك والبياتي، قبل أن تتمدد بعد ذلك إلى مختلف أرجاء العالم العربي.

وقد ساهم النقد الأدبي بداية من منتصف القرن العشرين في امتداد هذه الحركة الشعرية وتجاوزها حدود العراق:

ففي العراق الذي كان مهدا لها، ساهمت آراء السياب حول ضرورة التخلص من إرث الرومانسية، في جانبي الشكل والمضمون، في اتساع هذه الحركة ووصولها إلى فئة واسعة من الشعراء والقراء، كما ساهم في ذلك عدد من المقالات التي نشرتها نازك في الخمسينيات دفاعاً عن الشعر الحر وتعريفاً بخصائصه، وجمعتها في كتابها "فضايا الشعر المعاصر" سنة 1962.

وساهمت الحركة النقدية التي كان يشهدها لبنان أيضاً في نشر آراء رواد هذه الحركة. ويمكن الإشارة في هذا السياق إلى مجلتين رائدتين هما مجلة "الآداب" ومجلة "شعر": فقد كانت مجلة "الآداب"، التي أسسها سهيل إدريس سنة 1953 بعد عودته من فرنسا، تنشر مقالات نقدية حول الشعر العربي الحديث. وكانت مجلة "شعر" التي أسسها الشاعر يوسف الخال سنة 1957 تحمل شعار التجديد من خلال المقالات التي كان يوسف الخال يكتبها حول الحركة الشعرية الجديدة بجانب الشاعر "أدونيس".

فقد هاجم الخال على صفحات هذه المجلة شعراء الخمسينيات ووصفهم بالتقليد على مستوى الشكل والمضمون، وبعدم القدرة على التخلص من الرومانسية. وقدم تصوره للتجربة الجديدة التي يدعو إليها، والتي تقوم على تجسيد الارتباط بالواقع وهموم الشعب العربي بدل الارتباط بالطبيعة، وتحطيم قواعد الكتابة الشعرية، وعلى الانفتاح على التراث الغربي والتجارب الشعرية الحديثة مع الوعي بالتراث العربي وقيمه.

وكتب أدونيس سنة 1959 مقالة عرّف فيها الشعر الجديد بأنه "رؤيا" تتجاوز الواقع وقوانين المنطق، لتعتمد على الحلم والخيال في استشراف المستقبل. كما دعا إلى تجاوز تقاليد الكتابة في اللغة والإيقاع، مع تأكيد أنه الشعر الجديد ليس ظاهرة شكلية تتلخص في تحطيم قواعد البيت الشعري، ولكنه "رؤيا" تهدف إلى هدم واقع وإقامة واقع آخر مكانه.

وإضافة إلى هذا عملت المجلة على ترجمة أعمال شعراء غربيين أبرزهم إليوت وعزرا باوند وسان جون بيرس... لتساهم بشكل كبير في ترسيخ الوعي بالحدثة الشعرية التي حملتها التجربة الجديدة التي انطلقت مع منتصف القرن العشرين. لكن المجلة ما لبثت أن توقفت عام 1962، حيث نشر الخال في عددها الأخير بيانا حول الحدثة الشعرية يبرز فيه ما حققته هذه الحدثة وما عجزت عن تحقيقه، جاء فيه:

"كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقق مثل هذا النقل العفوي... غير أن هذه النقلة الكبرى لم تحقق من الغاية إلا بعضها.

وهكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة: فإما ان تحترقه أو أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات الشعرية التجديدية، بما في ذلك التوشيح الأندلسي. وجدار اللغة هذا هو كونها تُكْتَب ولا تُحْكَى مما جعل الأدب (وخصوصاً الشعر، لأنه أَلصق فنونه باللغة) أدباً أكاديمياً ضعيف الصلة بالحياة من حولنا.

لذلك تنهي مجلة شعر السنوات الأولى من حياتها بالتوقف عن الصدور."

وإضافة إلى العراق ولبنان، شهدت **مصر** بداية من الستينيات حركة نقدية موازية لتجربة الشعر المعاصر تعرّف بها وبخصائصها الموضوعية والفنية. ويمكننا الإشارة في هذا الإطار إلى كتابين ظلا، لفترة طويلة، مرجعين حول حركة الشعر المعاصر، هما: "قضية الشعر الجديد" لحمد النويهي، و"الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية" لعز الدين إسماعيل.

فقد نشر النويهي كتابه سنة 1964 للتعريف بهذه الحركة، مبرزا أن أهم خصائصها الفنية تتمثل في التجديد العروضي ولغة الحديث اليومي.

أما عز الدين إسماعيل فقد نشر كتابه سنة 1966، ووقف فيه، كما يتضح من عنوانه، على أبرز القضايا التي تثيرها هذه الحركة على المستويين الفني والموضوعي وأهمها: قضية الإطار الموسيقي الجديد والصورة الشعرية وقضية الغموض واللغة الشعرية والمنهج الأسطوري وعلاقة الشاعر المعاصر بالمدينة...

وكان من نتائج هذه الحركة النقدية اتساع حركة الشعر المعاصر وامتدادها إلى خارج العراق:

ففي مصر ظهر شعراء تبناوا منهج الحدائث الشعرية، أبرزهم: صلاح عبد الصبور الذي يعد رائد هذه الحركة في مصر بإصداره أول ديوان من الشعر الحر سنة 1957 هو ديوان "الناس في بلادي"، وأمل دنقل الذي كان أول ديوان له يضم قصائد من الشعر الحر هو ديوان "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" الذي صدر سنة 1969، وأحمد عبد المعطي حجازي من خلال ديوانه الأول الذي يضم قصائد حرة: "مدينة بلا قلب" الذي صدر سنة 1959.

وفي سوريا ولبنان انطلقت حركة الشعر المعاصر خلال الخمسينيات، حيث انتقل الشاعر نزار قباني من الشكل العمودي إلى الكتابة بالشكلين: العمودي والتفعيلي، كما ضم ديوان أدونيس الأول "قصائد أولى" قصائد من الشعر الحر كتبت ما بين 1949 و1955، كما ضم أول ديوان صدر للشاعر خليل حاوي سنة 1957 "نهر الرماد" قصائد من الشعر الحر.

وظهرت في فلسطين أسماء لشعراء عرفوا بانتمائهم لهذه الحركة أبرزهم: محمود درويش وفدوى طوقان وسميح القاسم.

أما في المغرب فقد كانت بداية الستينيات مرحلة انطلاق حركة الشعر المعاصر مع شعراء منهم: أحمد المجاطي ومحمد السرغيني وأحمد صبري وأحمد الجوماري...

ثالثا: الخصائص الموضوعية والفنية لحركة الشعر العربي المعاصر

1- الخصائص الموضوعية:

يمكن تلخيص أهم الخصائص الموضوعية للشعر المعاصر فيما سماه أحمد المعداوي في كتابه "ظاهرة الشعر الحديث" بتجربة الغربة والضياع وتجربة الحياة والموت.

ففيما يخص موضوع **الاغتراب**، يمتاز الشعر المعاصر بتصوير اغتراب الشاعر في واقعه. وهذا الاغتراب ليس شبيها بما جسده الرومانسيون من فرار من الواقع الاجتماعي إلى الطبيعة، بل هو نابع من إحساس بمسؤولية الشاعر تجاه واقعه.

لذلك جاء هذا الاغتراب معبرا عن إحساس بحزن الشاعر وقلقه تجاه واقع عربي متروِّدٍ يحلم بتغييره، لكنه لا يجد إلى ذلك سبيلا، وخاصة بعد نكبة فلسطين سنة 1948 وبعد الهزائم المتوالية للجيش العربي. ولهذا لم يكن غريبا أن تحضر قضايا الأمة والمجتمع في هذا الشعر، فتناول الشعراء قضايا الفقر والاستبداد والقضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني (قبل نكسة 1967 وبعدها)، كما صوروا قسوة الحياة في المدينة ومعاناة الإنسان بها. وفي هذا الإطار نقف عند ثلاثة نماذج لكل من أمل دنقل وعبد الوهاب البياتي وأحمد عبد المعطي حجازي.

نموذج 1: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، لأمل دنقل

أيتها العرافة المقدَّسة

جنثُ إليك... مثخناً بالطعنات والدماء

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجنث المقدَّسة

منكسر السيف، مغرَّبَ الجبين والأعضاء

أسأل يا زرقاء

عن فمكِ الياقوتِ، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع... وهو ما يزال ممسكاً بالراية المنكَّسة

عن صور الأطفال في الخوذات.. ملقاةً على الصحراء

عن جاري الذي يهْمُ بارتشاف الماء

فيثقب الرصاصُ رأسه... في لحظة الملامسة

نموذج 2: ولكن الأرض تدور، عبد الوهاب البياتي:

إذا أردتم، سادتي، فالأرض لا تدورُ

ولا يغطِّي نصفها الديجورُ

ولا تضم هذه القبور

إلا الدمى ولعب الأطفال والزهورُ

وكل ما كان وما يكون

مقدَّر مكتوب

فأنتم الأسيادُ

ونحن في بلاطكم طنافس وخدمٌ نسُوس في الحظائر الجياذ
ونحن في الحرب لكم أجنادُ
نموت من أجل عيون ققط الأميرُ
ولمعان ذهب اللصوص والتجار في خنادق الهجيرُ
ونحن في جنازة الغروب
شعب فقير جائع مغلوب

نموذج 3: رسالة إلى مدينة مجهولة، لأحمد عبد المعطي حجازي:

أبي..

وكان أن عبرتُ في الصِّبَا البحورُ
رسوتُ في مدينة من الزجاج والحجرُ
الصيف فيها خالد، ما بعده فصولُ
بَحِثتُ فيها عن حديقةٍ فلم أجد لها أثرُ
وأهلها تحت اللهب والغبار صامتونُ
ودائماً علي سفرُ
لو كلموك يسألون.. كم تكون ساعتك؟
مضيت صامتاً موزعَ النظرُ
رأيتهم يحترقون وحدهم في الشارع الطويل
حتى إذا صاروا رماداً في نهايته
نما سواهم في بدايته
وجدت ساق الوليد فوق جثة الفقيدُ
كأن من مات قضي ولم يلدُ
ومن أتى أتى بغير أب
فُجعت فيهم يا أبي، كرهتهم في أول النهارُ

وفي المساء قارب الظلام بين حَطُونَا
رَأَيْتَهُمْ... وَارْتَوْا وراء الليل موتاهم
وانهمرت دموعهم، واخضلَّ مَبْكَاهم

فهذه النماذج الثلاث تعبر عن اغتراب يعيشه الشاعر في واقعه. لكن هذا الاغتراب لا يعكس تجربة ذاتٍ منعزلةٍ ومنطوية على نفسها كما كان الأمر عند الشعراء الرومانسيين، بل هو تعبير عن تجربة جماعية تتمثل في اغتراب الإنسان العربي في واقعه الذي وسمته الهزائم المتتالية التي أسفرت عن ضياع أجزاء أخرى من الأرض العربية بعد احتلال فلسطين، كما وسمه ضياع كرامة هذا الإنسان على يد أنظمة عسكرية أو شبه عسكرية تتناوب على حكمه وعلى استعباده.

فهذا الاغتراب إذن يحمل رؤية رافضة لهذا الواقع وتمرده عليه. وهو ما يعني تخلص الشعر العربي مع هذه التجربة الجديدة من عدمية التجربة الرومانسية، وارتباطه أكثر بهموم الإنسان العربي.

أما موضوع **الحياة والموت**، الذي يسميه المعدواي تجربة الحياة والموت في الشعر الحديث، فيعبّر عن تصوير الشاعر دمار الواقع العربي وموته، مع تطلعه إلى البعث وانتصار الحياة على الموت. ويجسد الشاعر العربي من خلال هذه التجربة مفهوم الرؤيا الذي عبر عنه أدونيس وجعله سمة للشعر المعاصر، حين قال بأن هذا الشعر يجب ألا يقف عند حدود الوصف وتصوير تناقضات الواقع، بل يجب أن يكون تطلعاً نحو المستقبل.

ولما كان أدونيس، بجانب يوسف الخال، من أوائل الداعين إلى ربط الشعر بالرؤيا والتعبير عن مفهوم الحياة بعد الموت، فقد جاء جزء كبير من شعره مجسّداً هذا التوجه، كما في قصيدة "تيمور ومهيار". وهي قصيدة طويلة نظّمها الشاعر على شكل نص مسرحي يحتوي على حوار بين الشخصيات، وعلى إرشادات تتضمن سرداً للأحداث ووصفاً للمكان والشخصيات. ويصور فيها الشاعر محنة مهيار (شخصية أبداعها خيال الشاعر) مع تيمور، الحاكم المستبد، حيث يمعن الحاكم في تعذيبه وقتله بشتى السبل، لكن مهياراً ينتصر في كل مرة على معاناته وموته. ويلجأ في الأخير إلى إحراقه بعد وضعه داخل تمثال من النحاس مُلئاً بالكبريت والزرنيخ والنفط والرصاص، ليموت مهيار، ثم ينبعث بعد ذلك من رماده، وتنبعث معه المدينة التي كانت غارقة في موتها أيضاً. ومما جاء في هذه القصيدة:

(ردهة في القصر، تيمور وحوله حراس مسلحون)

تيمور (بغضب):

هاتوه هاتوا حمم البركان، هاتوا نَهْمَ الضَّبَاعِ

لُقُوهُ بالجرذان والأفاعي

هاتوه واسحقوه ...

(تنصب خشبة تغطيها أمشاط الحديد. يُمدد عليها مهيار، يُجلد حتى يتقطع لحمه. يسمر رأسه بمسامير حُميت في النار. يؤخذ إلى السجن. يُيطح على وجهه. توضع أسطوانة من الحجر على ظهره. تُقيد بالحديد يداه ورجلاه)

(تيمور، مهيار، حراس مسلحون)

تيمور: ألم تكن في السجن؟ كيف جئت؟

انسللت من شقوقه؟ هدمته؟ أخرجك السجن؟

...

(يُمدد بين خشبتين. يقطع رأسه. يقطع جسده إلى أجزاء صغيرة تُرمى في جبّ للأسود. الأسود لا تأكلها، بل تنحني وتبتعد عنها)

(جمهور، مهيار، تيمور، الساحر)

أصوات: شبيهه. كأنه مهيار

يعود، كيف عاد

يا سيد الأسرار

يا ساحر البلاد كيف عاد؟

تيمور: شبيهه؟ مهيار ...

أموت، كل خلجة طاعون

أموت... كل غضو يقر من ثيابي،

يدور كالمجنون

مهيار؟ عاد، أين... أين ساحر البلاد

ماذا ترى؟ رأيت؟ كيف؟

الساحر: ... ثوراً

أريد ثوراً أسود الجبين والقرنين،

تحت فكّه السفليّ شامتان،

لكي أرى الآتي كما يراني ...

تيمور: أخرجهُ من قميصه ...

الساحر: أمسحهُ

تيمور: جرادة، أو نملة عرجاء، أو حرباء ...

الساحر: مُر لي بكأس ماء ...

(يجيء الثور. ينفث في إحدى أذنيه فتصير اثنتين. ينفث في الثانية فيصير الثور ثورين. يأخذ بذاراً يذرّه ويحرثه. نبتّ الزرع وأينع وحُصد. دُزّي وطحن وعجن وخبز وأكل في ساعة واحدة. أخذ كأس الماء ونفث فيها. أعطاها إلى مهيّار وأمره أن يشربها. يشربها مهيّار كلها)

الساحر (إلى مهيّار) :

ماذا تُحسّ الآن؟

مهيّار: كلّ جزء

في جسدي ينبوعٌ

(يتسم. صمت)

واشتدّت الحياةُ في عروقي ...

...

(يصنع من النحاس تمثالاً مجوفاً بشكل ثور يحشوه نفضاً ورصاصاً وكبريتاً وزرنيخاً. يدخل مهيّار في جوفه. يشعل فيه النار. يلتهب وينصهر ويتحول كل شيء إلى رماد. تهبّ ريح تملأ الفضاء سحاباً أسود ورعوداً وصواعق وأعاصير. يسودّ ما بين السماء والأرض، ويمكث الناس أياماً حائرين لا يميزون بين الليل والنهار. يتحرك الرماد ويخرج منه مهيّار)

الراوي: وقيل صارت تُمطر السماء

ناراً على المدينة. استُذِلَّتْ

فأنسحت واحترقت،

وبقيت زماناً
يخرج من أنقاضها دحانٌ
يشمّه الناسُ فيسقطونُ
موتى،
ومهبأر دّمٌ وماءٌ
والأرضُ مثل وجهه،
تبدأ، مثل صوتِه
والناسُ يُولدونُ...

فهذه القصيدة تمثل انتصار الحياة على الموت من خلال انبعاث الحياة من رماد مهيار. وهو ما يعكس رؤية الشاعر إلى الواقع العربي من خلال وصف الدمار الذي حل به منذ النصف الثاني من القرن العشرين بفعل تداعيات الهزائم المتتالية، وتجاوز هذا الوصف إلى التطلع نحو المستقبل حيث سينبعث الإنسان العربي من رماده وتنتصر الحياة على الموت.

2- الخصائص الفنية:

يمكن تلخيص أبرز الخصائص الفنية لحركة الشعر المعاصر في ثلاثة هي: الصورة الرمزية والتناص وكسر بنية البيت.

أ- الصورة الرمزية:

لعل السمة البارزة التي صارت تطبع لغة الشعر العربي المعاصر أنها لغة مُفارقة، خاضعة لانزياحات متعددة تبعد بها عن اللغة التوصيلية الواضحة. وهذا ما جعل الغموض خاصية ملازمة لها. فكان ذلك من أبرز مظاهر التجديد التي حملتها هذه التجربة على مستوى اللغة الشعرية. ويعدّ تجديد الصورة جزءاً من هذا التجديد الذي حققته اللغة الشعرية. وفي هذا الإطار سعى الشاعر المعاصر إلى توسيع مجال الصورة ليتجاوز شكلها البياني المألوف القائم على التشبيه والاستعارة، وذلك بتوظيف الرموز التي تشكل ما يمكن تسميته بالصورة الرمزية، وتعدّ مظهراً من مظاهر غموض اللغة في هذا الشعر.

ويستند مفهوم "الصورة الرمزية" إلى مفهوم "الرمز" الذي يمكن تعريفه بأنه "اسم يدل على شيء أو مكان أو شخص، يستعمل في النص الشعري بدلالات مجازية قائمة على الاستعارة". وهذا التعريف يستند إلى التصور الذي تقدمه حوله سيميوتيقا شارل ساندرس بيرس، حيث ميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات في دلالاتها على الأشياء، هي: الأيقونة icone والمؤشر (القرينة) indice والرمز symbole. وعرّف الرمز بأنه علامة تدل على الموضوع عن طريق الوضع والعرف. أي أن دلالتها عليه ليست دلالة أصلية، ولكنها خاضعة للعرف، كدلالة الحمامة على السلام أو الحرية، أو دلالة الزيتون على السلام، أو الورد الأحمر على الحب...

ومعنى ذلك أن الرمز يتضمن دلالات خيالية قائمة على الإيحاء، وأن هذه الدلالات تتغير بتغير الأزمنة والثقافات. ولهذا فهو مرتبط بالاستعمالات المجازية للغة، عن طريق توسيع دلالاتها لتصير لها دلالات أخرى رمزية غير متضمنة في دلالاتها المعجمية.

وهذا المفهوم هو الذي يقوم عليه جزء كبير من الصورة في الشعر المعاصر الذي تستمد فيه الرموز دلالاتها من السياق، لا من المعاني المعجمية للكلمات. ومن أهم أنواع الرموز التي وظفها الشاعر المعاصر:

- الرمز الطبيعي: كما في قول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدته "رسالة إلى مدينة مجهولة":

أبي..

وكان أن عبرت في الصبا البحور

رسوت في مدينة من الزجاج والحجر

الصيف فيها خالد، ما بعده فصول

بحثت فيها عن حديقة فلم أجد لها أثر

وأهلها تحت اللهب والغبار صامتون

حيث يتقابل في هذا المقطع نوعان من الرموز الطبيعية: رموز دالة على الموت والقسوة (الزجاج، الحجر، الصيف، اللهب، الغبار)، ورموز أخرى تدل على الحياة (الحديقة). ويعدّ النوع الأول مهيمنا على لغة القصيدة. وهي هيمنة ترتبط بالصورة الكلية التي يعبر عنها الشاعر في قصيدته، والمتمثلة في تصوير معاناة الإنسان المعاصر وغربته في المدينة.

- الرمز التاريخي: تتمثل أهم تجلياته في استلهاش الشخصيات البارزة التي ساهمت في صناعة التاريخ العربي والإسلامي، كخالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي وطارق بن زياد والمنتبي وامرئ القيس... ومثاله قول نزار قباني في قصيدة "هوامش على دفتر الهزيمة" التي نظمها سنة 1991 بعد حرب الخليج الثانية التي مزقت الوحدة العربية وزادت من قوة المحتل الصهيوني وغيره من القوى الاستعمارية في المنطقة العربية:

يأتي امرؤ القيس على حصانه

يبحث عن ملك من الغبار

حيث يرمز امرؤ القيس للحاكم العربي الذي أدار ظهره لهموم شهبه وأمتته وتفرد لتوطيد دعائم حكمه بالتحالف مع القوى الاستعمارية. وهو في ذلك يستدعي ما حدث لامرئ القيس، الشاعر الجاهلي، الذي فقد ملك أبيه وخرج من قبيلته للبحث عنه بطلب النصر من ملك الروم.

ومن ذلك أيضا قصيدته "شعراء الأرض المحتلة" التي جاء فيها:

شعراء الأرض المحتلة

ما عاد لأعصابي أعصاب

حرمات القدس قد انتهكت

وصلاح الدين من الأسلاب

ونسى أنفسنا كتاب؟

إذ يوظف الشاعر رمز صلاح الدين الأيوبي، محرر القدس من يد الصليبيين، ليرمز به إلى كرامة الإنسان العربي التي انتهكت بعد احتلال الصهاينة للقدس الشريف.

- الرمز الديني: يتمثل في توظيف أسماء شخصيات دينية كأسماء الأنبياء وأصحاب الكهف وأسماء الصحابة...

وتعدّ شخصية المسيح عليه السلام أكثر الرموز الدينية استحضارا في الشعر العربي المعاصر، حيث يتم استدعاؤه عادة بطريقة تخضع للتصور المسيحي، بالإشارة إلى حادثة الصلب المزعومة. ولعل ما دفع الشعراء إلى استدعاء هذه الحادثة، على الرغم من عدم اعتقادهم بصحتها، هو تجسيدها مفهومي: الفداء عن طريق الصلب، وانتصار الحياة على الموت، لارتباطها في المعتقد المسيحي بحادثة "القيامة" وهي انبعاث المسيح من موته بعد ثلاثة أيام من صلبه. وهو ما ينسجم مع مفهوم "الرؤيا" الذي عبّر الشعراء المعاصرون من خلاله عن انتصار الحياة على الموت. يقول السياب في قصيدة بعنوان "المسيح بعد الصلب" متقمصا شخصية المسيح وقد تعرّض للصلب:

بعدهما أنزلوني، سمعتُ الرياح

في نواح طويل تسفُّ النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تُمتني. وأنصتُ: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

مثل حبل يشد السفينة

وهي تهوي إلى القاع. كان النواح

مثل خيط من النور بين الصباح

والدجى، في سماء الشتاء الحزينة

ثم تغفو، على ما تحس، المدينة

بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة

كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة

كان شيءٌ، مدى ما ترى العينُ

كالغابة المزهرة

كان، في كل مرمى، صليبٌ وأمُّ حزينه

فُدسَ الربُّ

هذا مخاض المدينة

فالشاعر هنا يختفي خلف قناع المسيح متحدثا بلسانه ومصورا لحظة صلبه، وانتصاره على الموت، حيث يكون موته سببا في انبعاث المدينة كلها. وهو بذلك رمز للشعب العربي وللواقع العربي الذي سينبعث من رماده، حين ينتصر على موته وهزائمه، ليصير هذا الموت نفسه سببا للبعث.

وقد عبّر شعراء آخرون عن هذا المعنى، منهم خليل حاوي كما في قصيدته "حب وجُلجلة" التي يجمع فيها بين معنى البعث ومعنى الفداء، حيث يقول:

وأنا في حُبِّكُمْ، في حبِّكُمْ

وفدى الزنبق في تلك الجبابة

أتحدّى محنة الصَّلبِ

أعاني الموت في حبِّ الحياة

- الرمز الأسطوري: يعبر توظيف الشاعر المعاصر الرموز الأسطورية عن سعة ثقافته وامتدادها إلى الثقافات الإنسانية وتراثها. لذلك تعد الصورة الشعرية القائمة على الرموز الأسطورية من أبرز خصائص الشعر المعاصر، وهو ما يسميه عز الدين إسماعيل بالمنهج الأسطوري.

وتعد الأساطير التي تحيل على المعاناة والغربة، أو على البعث وانتصار الحياة على الموت، أكثر الأساطير حضورا في هذا الشعر، كأساطير سيزيف وبرومثيوس وطائري الفينيق والعنقاء اللذين يكون احتراقهما سببا في انبعاث الحياة، وأسطورة تموز وحبيبته عشتار، اللذين ينزلان إلى العالم السفلي بداية كل شتاء، لينبعثا قُبَيْلَ الربيع وتنبعث معهما الحياة.

يقول السياب في قصيدة "رؤيا عام 1956" مستحضرا رمزي تموز وعشتار:

عشتار على ساق الشجرة

صلبوها دقوا مسمارا

في بيت الميلاد الرَّحِمِ
عشتار بحفصة مستتره
تُدعى لتسوق الأمطارا
تدعى لتُساق إلى العدم
عشتار العذراء الشقراء مَسِيل دم
صلّوا هذا طقس المطرِ
صلّوا هذا عصر الحجرِ
صلوا. بل أصلوها نارا
تموزُ تجسّد مسمارا
من حفصة يخرج والشجرة

حيث ترمز عشتار إلى الشهيدة العراقية حفصة التي ينكّل بها وتُصلب وتُحرق، لكن موتها يكون إيدانا ببدء حياة جديدة عندما ينبعث منها تموز ليعيد الحياة إليها وإلى الأرض كلها، كما تقول الأسطورة البابلية، لتكون شهادتها انتصارا على أعدائها.

ومن هذه الرموز أيضا: رمز أورفيوس العازف العظيم الذي ماتت حبيبته يوريديس فنزل إلى العالم السفلي متوسلا للآلهة أن تعيد إليها الحياة، فتمكّن من تحقيق مبتغاه بعدما سحر الآلهة ببراعة عزفه. وقد استحضره أدونيس في بعض قصائده، ومنها قصيدة "ساحر الغبار" التي يقول فيها:

عاشقٌ أندحرجُ في عتمات الجحيمِ
حجرا، غير أني أضيءُ
إنّ لي موعدا مع الكاهناتِ
في سرير الإله القديمِ
كلماتي رياحٌ تمزّ الحياةُ
وغنائِي شرارُ
إنني لغةٌ لإلهٍ يجيءُ
إنني ساحرُ العُبارِ

والخلاصة أن الشاعر المعاصر تمكّن، من خلال توظيف الرموز المختلفة، من توسيع مفهوم الصورة الشعرية، فلم تعد مقتصرة على الجانب البياني، كما جعل الصورة الرمزية مرتبطة بالصورة الكلية للقصيدة، لتتجاوز دلالتها حدود البيت الشعري.

ب- التناص:

إن التناص، بما هو استدعاء نصوص داخل نصوص أخرى، ليس بالظاهرة الجديدة على الكتابة الشعرية العربية، ولكن ما يميز الشعر المعاصر هو تكثيفه من هذه الظاهرة التي صارت سمة مميزة له، مع إعطائها أبعادا جمالية ودلالية جديدة. وهي سمة تدل على ما صار الشاعر المعاصر يمتاز به من سعة في ثقافته تفرض على القارئ البحث في مصادر هذه الثقافة لتحقيق التواصل مع شعره.

وقد تعددت المصادر التي استقى منها الشاعر المعاصر نصوصه، وأهمها: القرآن الكريم والكتاب المقدس والحديث النبوي الشريف والنص التاريخي والشعر العربي قديمه وحديثه، إضافة إلى نصوص ثقافات أخرى قديمة وحديثة.

فمن نماذج التناص مع القرآن الكريم قول نزار قباني في قصيدة "هوامش على دفتر النكسة" التي نظمها بعد نكسة 1967 التي شهدت هزيمةً مُذلةً للجيش العربية أمام الجيش الصهيوني:

لا تلعنوا السماء

إذا تخلت عنكم... لا تلعنوا الظروف

فالله يؤتي النصر من يشاء

وليس حدّادا لديكم يصنع السيوف

وفيه استحضار لقوله تعالى من سورة آل عمران: "وما النصر إلا من عند الله"

وقوله من سورة الروم: "يومئذ يفرح المؤمنون بنصر الله. ينصر من يشاء. وهو العزيز الرحيم"

ومنها أيضا قول الشاعر الفلسطيني محمود درويش في قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، موظفا رمز النبي يوسف عليه

السلام، مع التناص مع القرآن الكريم:

أَنَا يُوسُفُ يَا أَبِي. يَا أَبِي، إِخْوَتِي لَا يُحِبُّونِي، لَا يُرِيدُونَني بَيْنَهُمْ يَا أَبِي. يَعْتَدُونَ عَلَيَّ وَيَرْمُونِي بِالْحَصَى وَالْكَالِمِ.
يُرِيدُونَني أَنْ أَمُوتَ لِكَيْ يَمْدَحُونِي.

وَهُمْ أَوْصَدُوا بَابَ بَيْتِكَ دُونِي.

وَهُمْ طَرَدُونِي

مِنَ الحَقْلِ، هُمْ سَمَّمُوا عَيْنِي يَا أَبِي. وَهُمْ حَطَّمُوا لُغِي يَا أَبِي. حِينَ مَرَّ النَّسِيمُ وَلَا عَبَّ شَعْرِي غَارُوا وَثَارُوا عَلَيَّ وَثَارُوا عَلَيْكَ، فَمَاذَا صَنَعْتَ لَهُمْ يَا أَبِي؟ الْفَرَاشَاتُ حَطَّتْ عَلَيَّ كَيْفِيَّ، وَمَالَتْ عَلَيَّ السَّنَابِلُ، وَالطَّيْرُ نَامَتْ عَلَى رَاحَتِي. فَمَاذَا فَعَلْتَ أَنَا يَا أَبِي؟ وَلِمَاذَا أَنَا؟ أَنْتَ سَمَّيْتَنِي يُوسُفًا، وَهُوَ أَوْقَعُونِي فِي الجُبِّ، وَأَهْمُوا الذُّنْبَ؛ وَالذُّنْبُ أَرْحَمُ مِنْ إِخْوَتِي.. أُبَتِّ! هَلْ جَنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ عِنْدَمَا قُلْتُ: إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ.

حيث يستحضر قوله تعالى من سورة يوسف: "قَالُوا: أَأَنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ، قَالَ: أَنَا يُوسُفُ وَهَذَا أَخِي قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا"، إضافة إلى الآية التي تم استحضارها كاملة وهي قول يوسف لأبيه: "إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا، وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ، رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ".

في هذه القصيدة نلاحظ أيضا أن التناص مع القرآن الكريم يلتقي بتوظيف رمز يوسف الذي يمكن تأويله بطرق مختلفة أهمها أنه رمز لأرض فلسطين أو الشعب الفلسطيني أو للقدس التي خذلتها الأنظمة العربية وسلمتها للموت، مثلما فعل إخوة يوسف بأخيهم، ثم تظاهروا بالحزن والبكاء على ما أصابه من أذى.

ونجد في هذا الشعر استحضارا لنصوص أخرى كالنص الديني المسيحي. ومن نماذجه قول الشاعر أمل دنقل في قصيدته "صلاة":

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقٍ

لك الجبروت. وبقٍ لنا الملكوت. وبقٍ لمن

تحرس الرهبوت.

تفرذت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الخسر

أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

العيون... فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت!

وفيها استحضار لما يسمى بالصلاة الربانية المسيحية، وهي:

"أبانا الذي في السماوات ليتقدس اسمك، ليأت ملكوتك، لتكن مشيقتك كما في السماء كذلك على الأرض. خبزنا كفافنا أعطنا اليوم، واغفر لنا ذنوبنا كما نغفر نحن أيضا للمذنبين إلينا، ولا تدخلنا في تجربة، لكن نجنا من الشرير. لأن لك الملك والقوة والمجد إلى الأبد".

غير أن استحضر أمل دنقل هذا النصّ لم يكن لغاية دينية، بل لغايات أخرى ترتبط بدلالته الرمزية المتمثلة في انتقاد الأنظمة السياسية العربية التي تتأله على شعوبها وتسحق كل من لا يدور في فلكها. فجاء هذا الانتقاد بشكل ساحر شبيه بالخطاب الذي يوجهه المسيحي إلى الله في صلاته.

ج- كسر بنية البيت:

يمكن القول بأن أهم ما حققه الشعر المعاصر على مستوى الإيقاع يتمثل في كسر بنية البيت ذي الشطرين، فكان ذلك فاصلا بين زمنين إبداعيين: أولهما يمثل التاريخ الطويل للشعر العربي من الجاهلية إلى ما قبل منتصف القرن العشرين، حيث شهد حركات تجديدية لم تجرؤ على الخروج عن نظام الشطرين، وثانيهما يمثل حركة الشعر المعاصر التي تمكنت بداية من منتصف القرن العشرين من الخروج على النظام الذي حافظ عليه البيت الشعري طوال تاريخه. ويتضمن كسر بنية البيت تأسيس حركة الشعر المعاصر قوانين عروضية جديدة تترجم خروجه على الشكل القديم، وهي:

— الكتابة بنظام التفعيلة الواحدة

— وتنويع القوافي

— وكتابة أبيات متفاوتة الطول

ففي القانون الأول اختار الشاعر المعاصر نظم قصائده على تفعيلة واحدة تتكرر في أبيات القصيدة كلها. ويعني ذلك أنه يختار من بين بحور الشعر العربي تلك التي تسمى بالبحور الصافية وتتكون من تفعيلة واحدة. وقد حددت نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" هذه البحور التي لا يجوز للشاعر المعاصر الخروج عليها، وهي: المتدارك والخبب والرمل والكامل والرجز والمتقارب والهزج، إضافة إلى مجزوء السريع ومجزوء الوافر.

وقد التزم معظم الشعراء بهذا القانون، فنظموا قصائدهم على وزن من الأوزان الصافية التي حددتها نازك. ومثال ذلك هذا المقطع من قصيدة "صلاة" لأمل دنقل:

أبانا الذي في المباحث. نحن رعاياك. باقي

فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن

لك الجبروث. وباقي لنا الملكوث. وباقي لمن

فعولُ فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن فعو

تحرس الرهبوث

لن فعولُ فعولُ

غير أن عددا من الشعراء توردوا على هذه القاعدة، فلم يلتزموا بها. وكان خروجهم عنها بطريقتين، هما: المزج بين الأوزان (نظم قصيدة واحدة على أكثر من وزن) والنظم على الأوزان الممزوجة (غير الصافية).

وكان أدونيس من الشعراء الذين حققوا الانزياح عن القانون الذي وضعته نازك بالشكلين السابقين معا. فمن نماذج مزجه بين وزنين أو أكثر في قصيدة واحدة قوله في ديوان "الكتاب":

ثُراني هنا الآن غيري؟ وماذا سمعتُ

وأسمع؟ هذي العريشُ، دُمُ

النخلِ سَقَاؤها،

والليالي جِرَارُ.

في العريشِ الحدائقُ تحلُمُ: قمصاتها

ملئتُ أُنْجُمًا.

حيث جاء المقطع الأول من القصيدة على وزن المتقارب، والمقطع الثاني على وزن المتدارك.

ومن نماذج خروجها على قانون البحور الصافية، واختياره النظم على البحور الممزوجة قوله في قصيدة "أقاليم النهار

والليل":

أتهجأكِ، أوقظ النار في وجهكِ

فاعلاتن متفعِلن فاعلاتن فع

أستصرخُ الحروفَ البخيلة

ملاتن متفعِلن فاعلاتن

أحصنُ الفهدَ والغرابَ

فاعلاتن متفعِلان

وهو مقطع على وزن الخفيف الذي يمزج بين تفعيلتين هما: فاعلاتن ومستفعِلن.

والخلاصة أن الشاعر المعاصر، حين كسر بنية البيت ذي الشطرين، صار يتمتع بحرية أكبر في نظم قصائده ويجرب أساليب متعددة في الخروج على القواعد العروضية، مع حفاظه على جوهر الإيقاع العروضي المتمثل في التفعيلة.

وفي القانون الثاني الخاص بتنوع القوافي تمكّن الشاعر المعاصر من الخروج على نظام القافية الموحدة الذي كانت بواده قد بدأت مع بعض الحركات التجديدية السابقة كحركة الشعر الذاتي. وأصبح هذا التنوع يشمل تنوع الأضرب (التفعيلات الأخيرة من كل بيت) كما يشمل تنوع الروي، مثلما يتجلى في النموذج السابق لأدونيس، وهو يتكون من بيتين: ينتهي أولهما عند كلمة "البخيلة"، وينتهي الثاني في آخر المقطع عند كلمة "الغراب". وقد خالف الشاعر بين ضربيّ البيتين، فجاء أولهما على وزن "فاعلاتن" والثاني على وزن "متفعلان"، كما خالف بين الرويين أيضا (البخيلة/الغراب).

أما القانون الثالث الخاص بشكل البيت والطول الذي يبلغه، فقد استغل فيه الشاعر الحرية التي صار يتمتع بها في توزيع التفعيلات على الأسطر بشكل لا ينضبط لقاعدة محددة. وهذا ما طرح مشكلة أمام الباحثين وحيرة في تسمية هذه الوحدة الإيقاعية، فأطلقت عليها نازك الملائكة اسم "الشرط الشعري"، وسماها عز الدين إسماعيل "السطر الشعري"، ورأى بأن هذا السطر قد يمتد طوله فيصبح "جملة شعرية"، كما سماها بعض الباحثين، كمحمد حماسة عبد اللطيف وأحمد المعداوي: "البيت الشعري".

والحقيقة أن الشاعر المعاصر، وإن كان قد كسر بنية البيت الشعري فتخلى عن نظام الشطرين، فقد حافظ على عناصره العروضية فلم يهدمها هدمًا كاملاً. ونخص بالذكر هنا عنصرين يقوم عليهما البيت الشعري القديم هما: التفعيلة والقافية. فمثلما حافظ الشاعر المعاصر على النظام العروضي المتمثل في التفعيلة، حافظ أيضا على القافية التي تحدد نهاية البيت. ولهذا فقد ظل البيت بيتا، وإن كان شكله قد تغير فلم يعد يشبه البيت المكون من شطرين، وليس هناك داع لتسميته بالشرط أو السطر أو الجملة. وبذلك ظلت القافية عنصرا محددًا لنهايته مثلما كانت تحدد نهايته في البيت العمودي أيضا. ويلاحظ من خلال تأمل بنية هذا البيت في الشعر المعاصر أن الشاعر قد خضع لقواعد تحدد القافية، لا بد من أن يلتزم بوحدة منها على الأقل. وأهم هذه القواعد:

— انتهاء البيت بروي يتردد في القصيدة

— أو انتهاءه بسكون واجب أو علة لا تُجبر في بداية السطر الموالي

— أو وقوع تفعيلة الضرب نهاية لمقطع أو لقصيدة

وينتج عن هذه القواعد أن البيت في الشعر المعاصر قد يطول حتى يستغرق أسطرا متعددة ويتكون من تفعيلات كثيرة، لكنه لا بد أن ينتهي بقافية تحدد نهايته. ولتوضيح ذلك نأخذ نموذجين لكل من أمل دنقل وأدونيس:

يقول أمل دنقل في قصيدة "صلاة":

أبانا الذي في المباحثِ. نحن رعاياك. باقٍ

فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعولن

لك الجبروثُ. وباقٍ لنا الملكوثُ. وباقٍ لمن

فعولن فعولُ فعولن فعولُ فعولُ فعولن فعول

تحرس الرهبوت.

لن فعولُ فعولُ

تفرذت وحدك باليسر. إن اليمين لفي الحسر

فعولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن ف

أما اليسار ففي العسر. إلا الذين يماشون

عولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن ف

إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة

عولن فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

العيون... فيعشون. إلا الذين يشون. وإلا

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولُ فعو

الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت

لن فعولُ فعولن فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولُ

فهذا المقطع يحتوي على بيتين شعريين طويلين: يتكون أولهما من خمس عشرة تفعيلة وينتهي عند كلمة "الرهبوت"، ويتكون ثانيهما من سبع وثلاثين تفعيلة وينتهي عند كلمة "السكوت". وقد وضع الشاعر علامات متعددة لنهاية البيتين معا هي: وحدة الضرب (فعول) ووحدة الروي (التاء التي تسبقها واو الرفع) وعلة النقص (تحول "فعولن" إلى "فعول" عن طريق علة القصر).

ويقول أدونيس:

من يتقدم؟ صاحت

فاعلُ فاعلُ فعَلن

أجراسُ عصورٍ

فَعَلن فَعِلن فا

تتلاطم في حنجرة بحريّة

علُ فاعلُ فَعَلن فَعِلن فَعَلتن

حسنا، يا هذا البحر، ورفقاً

فِعِلن فَعِلن فَعِلن فَعِر

يا أدوات اللغة القُرَشِيَّة

لمن فِعِلن فاعلُ فاعلُ فَعِلن

فهذان بيتان شعريان من وزن الحُجُب محددان بالقافية. وهذه القافية لها ثلاث علامات: الأولى هي علة الزيادة التي ينتهي بها البيت الأول (فعلاتن)، والثانية هي تردد الروي (بحريه، قرشيه)، والثالثة هي كون كل بيت يمثل مقطعاً مستقلاً، إذ فصل الشاعر بينهما بفراغ يدل على استقلال أحدهما عن الآخر.

ومن مظاهر تكسير بنية البيت الشعري أيضا ما أصبح الشعر المعاصر يمتاز به من كثرة التضمين: فإذا كان الشعر القديم والإحيائي يميل في عمومهم إلى الحفاظ على استقلال البيت والخضوع لرأي القدماء الذي يعدّ التضمين عيباً من عيوب القوافي، فإن الشاعر المعاصر قد كسر هذه القاعدة، فصار التضمين عنده مَرَبَّةً إيقاعية تحقّق تنوعاً في إيقاع القصيدة. وهذا التنوع ناتج عن التوتر الحاصل بين الجانبين العروضي والدلالي، حيث يميل القارئ إلى الوقوف على نهاية البيت المكتمل عروضياً، لكن تعلق البيت بما بعده دلالياً وتركيبياً يفرض عليه الاستمرار، فلا يتوقف إلا عند اكتمال عناصر الجملة. ويمكن التمثيل لذلك بهذا المقطع من قصيدة "المسيح بعد الصلب" للسياب:

بعدهما أنزلوني، سمعت الرياح

في نواح طويل تسفّ النخيل

والخطى وهي تنأى، إذن فالجراح

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

لم تُمتني. وأنصتُ: كان العويل

يعبر السهل بيني وبين المدينة

إذ يمكن أن نلاحظ تعلق البيت الأول بالثاني، وتعلق البيت الثالث بالرابع، والرابع بالخامس، والخامس بالسادس، من الناحية التركيبية والدلالية، على الرغم من أن هذه الأبيات مكتملة كلها من الناحية العروضية.

وبذلك يكون التضمين من أبرز أشكال الانزياح العروضي التي يمتاز بها الشعر المعاصر، لكونه يكسر القاعدة التي كان الشعر العربي يسير عليها في استقلال البيت الشعري واستغنائته، عروضياً وتركيبياً ودلالياً، عما بعده من أبيات.