

-ملاحم التحول الإيقاعي في الشعر العربي-

Caractéristiques de la transformation rythmique dans la poésie arabe.

Characteristics of the rhythmic transformation in Arabic poetry.

مفتاح عواج

دكتوراه، جامعة باتنة - 1 -

Résumé -

ملخص :

Cette recherche traite des caractéristiques de la transformation rythmique qui a touché le champ de la poésie arabe par l'attention des poètes et de leur accent sur la construction du poème arabe dans les temps anciens et modernes, et le résultat de cette transformation est la poésie libre et s'appuyant sur l'approche rythmique basée sur l'attention au rythme plus que le poids et la liberté des contrôles établis. Les concepts généraux qui régissent la science des présentations et des rimes, aboutissant à des textes poétiques aux rythmes contraires à l'ancien style de poésie, ont été considérés comme une richesse rythmique ajoutée à notre héritage poétique arabe.

يتناول هذا البحث ملاحم التحول الإيقاعي الذي مس ميدان الشعر العربي من جانب اهتمام الشعراء وتركيزهم على بناء القصيدة العربية قديما وحديثا، وحاصل نتيجة هذا التحول وهو الشعر الحر، والاعتماد على المقاربة الإيقاعية القائمة على الاهتمام بالإيقاع أكثر من الوزن والتحرر من ضوابطه الموضوعية، دون الخروج عن المفاهيم العامة التي تحكم علم العروض والقافية، مما نتج عنه نصوصا شعرية ذات إيقاعات مخالفة لنمط الشعر القديم اعتبرت ثروة إيقاعية تضاف لتراثنا الشعري العربي.

الشعر - كما هو معروف - ديوان العرب وهو صناعة متمثلة تعدّ جزءاً من سيرونة نمط حياتهم، متوارثة بين الأجيال العربية تتعاقب بتعاقب الزمن، حيث كان قولهم للشعر مبنياً على ما يواقي وقع حادثه ما يترجم حالة انفعالية تطبع الشاعر زمن تلك اللحظة، فكان هذا من ميزة حياتهم القائمة على نظم أبلغ الشعر وأفضله، فأبدع الشعراء العرب في قوله ونظمه وبقيت آثاره إلى وقتنا الحاضر، هذه الآثار الثابتة على صيغة متداولة قائمة على هندسة متشابهة لأبيات القصيدة، من تساو لتفعيلات الأبيات الشعرية وقوافيها وتوحيد وتكرير لموسيقى بحورها.

ولما كان التجديد سنة حميدة تفس مختلف المجالات وفي كل الأزمنة والأمكنة كان للأدب العربي نصيب من هذا التجديد الذي مس جوانب عدة داخل الشعر العربي منها التغيير الذي طرأ على إيقاع القصيدة العربية شكلاً ومضموناً حيث استقر أخيراً على نمط الشعر الحر الذي كان السمة الغالبة على هذا التحول، بإحداثه ثورة كبيرة داخل بنية الشعر العربي، فكان لقصيدة الكوليرا لنازك الملائكة والتي تصنف بأنها من الأوائل الذين كتبوا في هذا النوع من الشعر في المشرق، ورمضان حمود في المغرب العربي أثراً بالغاً في إحداث ثورة كبيرة في الشعر العربي، بسبب تقبل العديد من الشعراء لهذا النموذج الشعري حيث رأوا فيه محررهم من صيغ وقالب النظام الشعري القديم الذي كان يحدد بدايات ونهايات الأبيات الشعرية ما أدى إلى التركيز على بناء الشكل الهندسي للبيت أكثر من الاهتمام بإيقاعه.

وكما هو معروف في جميع المعارف والعلوم فلا تكون الاكتشافات إلا بعد مضي زمن مليء بالتجارب والاجتهادات، فيكون للشئ المكتشف تمهيد يمسه ويبرز جوانبه الظاهرة والخفية من قواعد وأسس وعناصر ومؤثرات داخلية وخارجية متعددة، وهو ما ينطبق على الشعر الحر الذي بقي السمة الغالبة على ما سبقه من تغييرات تفس الشعر العربي، هذا التغيير الذي يرجع بدر شاكر السياب سبب ولادته «إلى أمرين متلازمين: الأول سياسي، والآخر، هو حصيلة الأول: انحدار الفن إلى دائرة المناسبة، ومن شأن المناسبة أن تولد التسطح»⁽¹⁾.

زيادة على التعود على رتبة الإيقاع المتكرر الظاهر للقصيدة عكس الشعر الحر المبني على الغموض الإيقاعي والفلسفي لمضمون النص الشعري، فتستطيع أن تحدد موضوع القصيدة في العمودي من الوهلة الأولى، بينما يصعب ذلك في الشعر الحر حتى تصل القصيدة إلى نهايتها، فأصبحت هندسة القصيدة تخضع لانفعالات النفس موازية للدقة الشعرية للشاعر

يبد أن إدراك هذه الحركية الإيقاعية واستبانة مواضعها في النصوص الشعرية لم يتأتى عن طريق الصدفة بل كان مبنياً على عوامل أساسية متعددة يذكر بعضها فوزي سعد عيسى بقوله : «هناك ثلاثة عوامل أساسية دفعت الشعراء والنقاد في العصر الحديث إلى طلب الجديد، أولها: شعورهم بأن الشكل التقليدي للقصيدة - برتابته وخطابته - قد أصبح عائقاً في سبيل التعبير الحر عن التجربة الشعرية، وثانيها: اختلاف تجربة الإنسان المعاصر عن تجربة الشاعر القديم، وتعتقد هذه التجربة على نحو يتطلب للوفاء بها وسائل تتيح أكبر قدر ممكن من الحرية التعبيرية، وثالثها: محاولة استخدام الشعر العربي في الأعمال الدرامية والقصصية والملحمية والخروج به من غنائته التي سيطرت عليه عبر تاريخه الطويل»⁽²⁾ وعدم اعتباره وحصره في جانب واحد وإلزامه بأداء دور معين على حساب إمكاناته

كل ذلك جعل الشعراء يحسون باكتساب معطى إيقاعيا جديدا اعتبروه ثروة إيقاعية تضاف للتراث الشعري العربي «الذي يفلسف موسيقى الشعراء فلسفة تأخذ في الاعتبار الأول قيمة الإيقاع النفسي للنسق الكلامي لا صورة الوزن العروضي للبيت الشعري» ⁽³⁾ الذي لا يسمح بالتوزيع المحكم للحلقات الإيقاعية الصغيرة المكونة للإيقاع العام الموازي لانفعالات النفس لحظة توهجها، والذي قد يقصر أو يطول عن وحدة البيت المشكلة لمتن القصيدة العمودية ، فتميّز «الإيقاع عن الوزن يأتي من ناحيتين:

الأولى: أن "الظاهرة الصوتية" ليس من الضروري أن تكون مقاطع أو حركات وسكنات أو نبرات كما في تحديد الوزن، بل يمكن أن تكون "سكونا" مثلاً.

والثانية: أن طبيعة التوالي في الإيقاع فيها قدر من الحرية لا يتوفر في الوزن، لأن الشاعر يستطيع أن يحددها كما يشاء، بشرط أن يكون التوالي موجودا وعلى نظام ما وهذان التميزان للإيقاع Rhythm يضعانه مباشرة في جانب الحرية، بينما يظل الوزن في جانب الثبات والتقييد «⁽⁴⁾ دون أن يعين الشاعر على تحقيق رغبته النفسية في التعبير عن مكوناته الداخلية، الأمر الذي استوجب البحث عن بديل إيقاعي يدخل ضمن مسايرة التجديد بصفة عامة.

فعلى مستوى بناء النص الشعري كانت هناك أصناف «يسيرة من التبدل والتجديد في الشعر القديم قد برزت في أنماط من الأراجيز، والموشحات، والأوزان المولدة، والفنون المستحدثة، إلا أن أسلوب الشطرين المتناظرين بقي الصورة الغالبة على الشعر العربي، حتى تجاوزت الانطلاقة الحديثة تلك الحدود، وبدا التحول جليا في النصف الأول من القرن العشرين، وآل الأمر أخيرا إلى لون من الشعر ((الحر)) اشتهر باسم (شعر التفعيلة) وكانت حركته ((أهم حركة تطويرية في تاريخ الشعر العربي، لأنها تناولت ميدان البناء الشعري والأداء، وهذا ما يميزها عن حركات التجديد السابقة)) «⁽⁵⁾ التي لم تستمر في الوجود لعدم قناعة الشعراء بفاعليتها الإيقاعية الغير مساوقة لأحاسيسهم الوجدانية وترجمة رغباتهم الشعورية.

إن مصطلح الإيقاع ومفهومه في الهيكل الشعري الجديد لا يعد تنميكا زائدا داخل معان متعددة، وإنما هو عملية ربط وصقل هذه المعان للوصول إلى خلق تشكيل موسيقي مميّز يؤدي إلى تساوي الإيقاع بالتجربة الشعرية المعبر عنها نفسيا وصوتيا وداليا، وعلى هذا «انطلق النقاد المحدثون —على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مناهجهم وأطروحاتهم— من رفض التعريف المزمّن للشعر على أنه " كلام موزون مقفى، معتبرين أن هذا التعريف كان مسؤولا عما وصلت إليه القصيدة العربية من نمطية وما انتهت إليه إيقاعاتها من شحوب. لذلك فإن إعادة بناء هذه القصيدة اليوم يستدعي تحرير الشاعر الحديث من هذا المفهوم وما دار حوله من ركام نظري يحصر الشعر في عنصر واحد من عناصر البناء الشعري، هو الإيقاع الذي يضيق مفهومه في الرؤية التقليدية حتى ينحصر في الوزن ذي البحور الخليلية المحددة» ⁽⁶⁾ التي تجعل من الشاعر أسير هذه الآليات العروضية ولا تسمح له بتجاوزها، فيكون عمل الشاعر مركزا على تصحيح الاختلالات الوزنية أكثر من اهتمامه بالإيقاع، وهذه الأسطر الشعرية لبدر شاكر السياب من قصيدة "ها ها هو" من بحر الطويل شبيهة بما سبق قوله، غير أن الشاعر تحرر في نسجها على المنوال الذي رآه أنها تصلح عليه، يقول السياب ⁽⁷⁾:

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ

وَبَابُنْ / غَفَا بَيْنَ شْ / شُجَيْرَا / تِ أَخْضَرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ

لَقَدْ أَثْمَرَ صَصْمُتُنْ/لَّذِي كَانَ يَثْمُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

مَعَ الصُّبْحِ بِالْبُوقَاتِ أَوْ نُوحٍ بَائِعٍ

مَعَصَصُوبٍ/ حِ بِلْبُوقَاتٍ أَوْ نُوحٍ بِائِعُنْ

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِتَيْنٍ مِنَ الذُّكْرِى وَكِرْمٍ يُقَطِّرُ

بِتَيْنُنْ / مِّنْ ذُّكْرَى/ وَكِرْمُنْ/ يُقَطِّطُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

عَلَى كُلِّ شَارِعٍ

عَلَى كُلِّ لَشَارِعِنْ

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

فَيَحْسُو وَيَسْكُرُ

فَيَحْسُو/ وَيَسْكُرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

بِرَفْقٍ فَلَا يَهْدِي وَلَا يَتَنَمَّرُ⁽⁸⁾

بِرَفْقِنْ / فَلَا يَهْدِي/ وَلَا يَ تَنَمَّرُو

فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ / فَعُولُنْ / مَفَاعِيلُنْ

فألاحظ أن السياب قد تصرف بحرية في كتابة الأسطر السابقة بإخضاعها لانفعالاته النفسية على حساب الشكل

الهندسي المعروف لبحر الطويل، حيث يستقيم نظمها حتى على المنوال العمودي دون إهمال للقافية أو الروي، فأعطى قيمة

للإيقاع على حساب شكل البيت، بتغيير وتعديل طفيف مسّ هندسة البيت الشعري يمكن ملاحظته كما يلي:

لَقَدْ أَثْمَرَ الصَّمْتُ الَّذِي كَانَ يَثْمُرُ

وَبَابٌ غَفَا بَيْنَ الشُّجَيْرَاتِ أَخْضَرُ

بِتَيْنٍ مِنَ الذُّكْرِى وَكِرْمٍ يُقَطِّرُ

مَعَ الصُّبْحِ بِالْبُوقَاتِ أَوْ نُوحٍ بَائِعٍ

بِرَفْقٍ فَلَا يَهْدِي وَلَا يَتَنَمَّرُ

عَلَى كُلِّ شَارِعٍ فَيَحْسُو وَيَسْكُرُ

فالتحرر الذي اكتسبه الشاعر في بناء القصيدة الشعرية من التحول الإيقاعي الجديد جعله يركز على عملية الإبداع

في النسخ الشعري للبحث عن إيقاع متنوع يجاور ويمثل عمله المنسج القائم على مساهمة انفعالات النفس التي يترجمها إيقاع

يَنْحَنِي شَوْ/قَنْ إِلَى قُبْ/لَةٍ طُفْلِي/ وَزَعَارِي/دَ وَشَاعِرْ

فَاعِلَاتُنْ / فَاعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ / فَعِلَاتُنْ

فهذا نموذج لجملة شعرية مكونة من بضعة أسطر تمثل صدى لإحساس الشاعر بحيث يمثل عدد كل تفعيلية لمرتبة السطر التي فيه، بداية للسطر الأول والتي تحوي تفعيلية واحدة إلى غاية السطر الخامس والذي يحوي خمسة تفعيلات، مركبة تركيباً تصاعدياً أرادها الشاعر بهذا التشكيل الموازي لدفقته الشعرية.

أما على مستوى الزخافات والعلل فيقول عبد الله درويش أنه «زيادة على هذا فإن الشعر الحر يستخدم الزخافات والعلل أوسع استخدام . فمثلاً التذييل والترفييل يكونان في مجزوء الكامل في الشعر الملتزم، غير أن تخلص الشعر الحر من كمية التفعيلات يبيح استعمال التذييل في أي بيت من القصيدة وهكذا»⁽¹²⁾ دون أن يلتزم بباقي التفعيلات الأخرى، والذي أجد أنه قد ارتسم في عدّة مواقع من خلال رصد هذه الأسطر الشعرية للشاعر صلاح عبد الصبور حيث وظّف الضرب المذال (مُتَفَاعِلَاتُنْ) والضرب المرقّل (مُتَفَاعِلَاتُنْ) بتوزيعها على مختلف الأسطر بقوله:

وَعَمَسْتُ فِي مَاءِ الْقَنَاعَةِ خَبَرَ أَيَّامِي الْكَفَافِ

وَعَمَسْتُ فِي / مَاءِ لُقْنَا/عَةِ خَبَرَ أَيَّامِ لُكْفَافِ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلَانْ

وَرَجَعْتُ بَعْدَ الظُّهْرِ فِي جَيْبِي قُرُوشَ

وَرَجَعْتُ بَعْدَ ظُظُّهْرِ فِي / جَيْبِي قُرُوشَ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلَانْ

فَشَرَبْتُ شَايَا فِي الطَّرِيقِ

فَشَرَبْتُ شَايَا/يْنَ فِي طَطْرِيقِ

مُتَفَاعِلُنْ / مُتَفَاعِلَانْ

وَرَتَّقْتُ نَعْلِي⁽¹³⁾

وَرَتَّقْتُ نَعْلِي

مُتَفَاعِلَاتُنْ

فالضرب المذال (مُتَفَاعِلَاتُنْ) في الشعر العمودي هو ضرب للعروض الثالثة المجزوءة "مُتَفَاعِلَاتُنْ"، والضرب المرقّل (مُتَفَاعِلَاتُنْ) هو كذلك ضرب آخر للعروض الثالثة المجزوءة "مُتَفَاعِلَاتُنْ"، ولكن استخدامات كل ضرب في الشعر العمودي تأتي منفصلة، فكل قصيدة تنظم على ضرب خاص بها، أما في الحر فيجوز المزج بين الضربين.

كما سمح هذا التحول الإيقاعي لبعض الشعراء بابتداع بعض التغييرات التي تمس السطر الشعري، مثال ذلك الزحاف الذي ذكره محمود علي السمان في كتابه العروض الجديد وهو: اجتماع العصب والقصر وهو زحاف مزدوج جديد، وأطلق عليه اسم ((العصر)) وشاهده قصيدة ((أو يستيقظ الانسان)) لمحمد البخاري⁽¹⁴⁾

لقد استهوى الشعر الجديد معظم الشعراء المعروفين، فأجد أدونيس قد أطلق العنان في قبول الشكل الجديد من خلال النظم الدائم لأشعاره عليه، وتجاوز النظام القديم الذي قَدّم فيه ملاحظات يعيب فيها على نظامه القسري، إلا أن «ملاحظة أدونيس هذه لا تنطلق من أرضية الرفض السجالي الساذج لسلطة النموذج، بل تتأسس على رؤية تطمح إلى افتتاح الكتابة الشعرية من آلية العروض وقوانينه الصارمة، انطلاقاً من رؤية جديدة تتأسس على مفهوم الإيقاع الذي يتجاوز حدود العروض»⁽¹⁵⁾ الذي كان يعتبر كجدار تحطم أمامه تموجاتهم النفسية فيكتبها ولا تخرج إلا بمقدار ما رسم لها. ومن خلال هذه المقاربة الجديدة التي تبناها الشعراء في «الحقل النقدي العربي، بدأت مقاربة الإيقاع وعياً عميقاً بالبنية المتشكلة من داخل النص ذاته، وتراجع الاهتمام بالوزن إلى المرتبة الثانية. ذلك أن هذا الوزن بما هو يخلق نظام توقعاته القسري ويعمل على حجز الإيقاع الشعري في قوالب خارجية، قد جهد الشعر في نظام معياري سكوني ترسمي»⁽¹⁶⁾ الأمر الذي دفع الشعراء إلى التحول من رؤيتهم للإيقاع قديماً كوسيلة لتنسيق البيت الشعري إلى اعتباره هدفاً في بناء السطر الشعري، وبالتالي تكوين أحسن للنص الشعري، الأمر الذي مس حتى المتلقي الذي انتقل من السماع الآلي لبداية ونهاية البيت الشعري إلى السماع الآني في كل لحظة، وبدا التحول جلياً من الصورة القديمة إلى الوضع الذي يكون فيه المستمع بانتظار إصدار إيقاع جديد كل لحظة منسوج بطريقة تجعله يستمتع بالإيقاع المتنوع عوض الإيقاع المتكرر باستمرار. وبالنسبة لشكل القصيدة في الشعر الحر فأصبح استخدامه بالصيغة التي يراها الشاعر بأنها ترجمة لمشاعره موازية لانفعالاته، وفي شعر نازك صور عديدة فيما يخص هذا التحرر وأمثل له بهذه الأسطر من قصيدة: "في وادي العبيد" المنظومة على بحر الرمل وقد استعملت فيها الضرب المحذوف "فَاعِلُنْ" والصحيح "فَاعِلَاتُنْ":

صَاعَ غُمْرِي فِي دِيَا جِيرِ الْحَيَاةِ

صَاعَ غُمْرِي / فِي دِيَا جِي / رِ لِحَيَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وَحَبَّتْ أَحْلَامُ قَلْبِي الْمُعْرِقِ⁽¹⁷⁾

وَحَبَّتْ أَحْ / لَامُ قَلْبِلْ / مُعْرِقِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

هَآ أَنَا وَخَدِي عَلَى شَطِّ الْمَمَاتِ

هَآ أَنَا وَخْ / دِي عَلَى شَطْ / طِ لِمَمَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وَالْأَعَاصِيرُ تُنَادِي زُورَقِي

وَلْأَعَاصِي / رُ تُنَادِي / زُورَقِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

لَيْسَ فِي عَيْنِي غَيْرُ الْعَبَرَاتِ

لَيْسَ فِي عَيٍّ/نَبِيٍّ غَيْرُ لٍ/عَبْرَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

وَالظَّلَالُ السُّودُ تَحْمِي مِفْرَقِي

ووظلالُ سٍ/سودُ تحمي/مفريقي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

لَيْسَ فِي سَمْعِي غَيْرُ الصَّرَخَاتِ

لَيْسَ فِي سَمٍّ/عِيٍّ غَيْرُ صٍ/صَرَخَاتِي

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن

أَسْفًا لِلْعُمُرِ مَاذَا قَدْ بَقِيَ؟⁽¹⁸⁾

أَسْفَنُ لِّلْ/عُمُرِ مَاذَا/ قَدْ بَقِيَ؟

فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلن

فمن ملاح التحول الإيقاعي اختيار الشاعر للشكل الذي يراه يساوق انفعالاته النفسية ومنها هذه الأسطر الشعرية التي أرادت الشاعرة أن تكون مستقلة على الرغم من أنها تصلح على منوال الشعر العمودي، وذلك بإعادة تشكيلها على الهندسة الشعرية العمودية، فالعامل النفسي لعب دورا في تشكيل الأسطر الشعرية على منوال الشعر الحر، لأن النفس تتوق دفتها الشعورية عند بناء السطر الشعري على ثلاث تفعيلات فقط في السطر الواحد، بالرغم من أن الشاعرة كانت قادرة على نسجها على هذا المنوال كما يلي:

وَحَبَّتْ أَحْلَامُ قَلْبِي الْمُعْرِقِ

وَالْأَعَاصِيْرُ تُنَادِي زَوْرَقِي

وَالظَّلَالُ السُّودُ تَحْمِي مِفْرَقِي

ضَاعَ عُمْرِي فِي دَيَاجِرِ الْحَيَاةِ

هَآ أَنَا وَحْدِي عَلَى شَطِّ الْمَمَاتِ

لَيْسَ فِي عَيْنَيَّ غَيْرُ الْعَبْرَاتِ

لَيْسَ فِي سَمْعِي غَيْرُ الصَّرَخَاتِ أَسْفًا لِلْعُمُرِ مَاذَا قَدْ بَقِيَ؟

فالجانِب النفسي هو الذي استدعى تركيب هذه الأسطر على منوال الشعر الحر لأن الشاعرة ارتاحت نفسيّتها لهذا التركيب، أما على مستوى المضمون فالمتعارف عليه في بحر الرمل أن العروض هي التفعيلة المحذوفة والضرب هو الصحيح لكن حدث العكس، فالشاعرة أرادت أن تجرب عكس التشكيل الإيقاعي المعروف في بحر الرمل من عروض محذوفة وضربها الصحيح، إلى العروض الصحيحة والضرب المحذوف لسماع إيقاع آخر جديد على منوال الشعر الحر والمبني على إيقاع التفعيلة «والحق أن نظام التفعيلة هو النظام الذي تفرضه طبيعة هذه اللغة. ومن ثم كان الخروج على نظام البيت مشروعاً، مادام النظام الأساسي والضروري قائماً، وهو نظام التفعيلة»⁽¹⁹⁾ المتعددة وغير مقيدة بترتيب معين فقد تكون واحدة وقد تصل تسعة تفعيلات، كما أنها غير مرتبطة ببعضها فهي مستقلة بذاتها.

ومما سبق نرى أن انحصار التحول الإيقاعي في ميدان الشعر الحر دون غيره من الأنواع الشعرية الأخرى يرجع أساساً إلى تقبل وقبول هذا النوع من الشعر من الشاعر والمتلقي معاً، كما أن هذا التغيير مسّ في عموم مضمون وشكل النص الشعري بشيء من الثراء الإيقاعي الهيكلي والفكري واللغوي دون المساس بجوهر القصيدة الشعرية العربية، وحتى وإن كانت المحاولات الأخرى تدخل في باب التجديد الإيقاعي إلا أن ما يعاب عليها هو اهتمامها بالتنميق السطحي للإيقاع والتدخل في تغيير لبّ القصيدة العربية بشكل جعلها تخرج عن نطاقها المعروف من ناحية الشكل والمضمون، عكس الشعر الحر الذي اهتم ببناء القصيدة من جميع النواحي دون المساس بمعالم القصيدة الشعرية العربية، كما مكّن من إثراء التراث الشعري العربي بنوع جديد من الهندسة الشعرية وبالتالي إنتاج تراث إيقاعي مميز ومتنوع، يتسم بميزة الغموض الذي يكتنف المعاني والفلسفة الإيقاعية التي تسمو بالقصيدة إلى أعلى نشوات الاستمتاع، وهو ما انعكس أيضاً على فلسفة التفكير سواء من طرف الشاعر أو المتلقي.

الهوامش:

- 1 - فيصل هادي عبد الله، دفاعاً عن الحداثة الشعر الحر وضرورة التجديد، حولية المنتدى، العراق، د ت، ص: 250.
- 2 - فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط 2، 1998. ص: 235.
- 3 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 05، 1994 م، ص: 54.
- 4 - سيد البحراوي، موسيقى الشعر عند شعراء أبو لولو، كلية الآداب، جامعة القاهرة، د ط، د ت، ص: 13.
- 5 - محمود فاخوري، موسيقا الشعر العربي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، دمشق، 1416 هـ / 1996 م، ص: 197.
- 6 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، دار المعرفة، الجزائر، د ط، 2009 م، ص: 50.
- 7 - بدر شاكر السياب، شنائيل ابنة الجلي، دار الطليعة، بيروت، ط 01، 1965 م، ص: 54.
- 8 - يَتَنَمَّرُ: من تَمَرَّ وَتَنَمَّرَ أي غَضِبَ وساء خلقه، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط 8، 1426 هـ - 2005 م، مادة: نمر.
- 9 - فوزي سعد عيسى، العروض العربي ومحاولات التطور والتجديد فيه، ص: 235.
- 10 - محمد علي الشوابكة، أنور أبو سويلم، معجم مصطلحات العروض والقافية، دار البشير، الأردن، د ط، 1411 هـ - 1991 م، ص: 121.
- 11 - الشريف مريعي، اللغة العربية وآدابها، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، د ط، 2008 م، ص: 117.
- 12 - عبد الله درويش، دراسات في العروض والقافية، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط 03، 1407 هـ / 1987 م، ص: 11-12.
- 13 - الشريف مريعي، اللغة العربية وآدابها، ص: 157.
- 14 - محمود علي السمان، العروض الجديد، أوزان الشعر الحر وقوافيه، دار المعارف، د ط، 1983 م، ص: 44.
- 15 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، ص: 50.
- 16 - المرجع نفسه، ص: 52.
- 17 - المعرق: قليل اللحم، مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة: عرق.
- 18 - نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت، مجلد 1، 1997 م، ص: 480.
- 19 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 74.