الأجناس الشعرِيَّة الأنماط والماهية في ضوء المنهج الوصفي

Poetic genera، patterns and essence in light of the descriptive approach

د. ياسمين أحمد علي
D.Yasameen Ahmed Ali

الملخص

إنَّ هذه الأشكال بشتَّى أنواعها ما هي إلاَّ تطوُّر عن تداخل الثقافات فيما بينها كدخول الثقافة الأوربيَّة على العربيَّة وأنتجت أشكالاً شعريَّةً كقصيدة النَّثْر والشعر المرسل كما أنَّ تأثُّرَ الأدباء والشعراء الذين هاجرو إلى أوربا أو درسوا فيها بطريقة النظم ومن الملاحظ ميل هذه الأشكال الشعرِيَّة إلى السهولة المفرطة أحيانًا واعتماد الطريقة النثريَّة المباشرة الَّتي قد تسلب قوَّة الإيماء والصورة لدى هذه الأشكال.

Abstraict:

These forms of all kinds are nothing but a development from the intertwining of cultures among them، such as the introduction of European culture into Arabic and produced poetic forms such as the prose poem and sent poetry، as well as influenced by writers and poets who immigrated to Europe or studied in it in the manner of systems and it is noticeable that these poetic forms tend to be excessive at times And the adoption of the direct prose method that may rob the power of gesture and image in these forms.

* * *

المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير عباد الله أجمعين سيّدنا محمد الصادق الوعد الأمين وعلى آله وصحبه أجمعين.

أمَّا بعد؛ من المعلوم أنَّ أيَّ بادرة شعريَّة جديدة تخرج عن مسار المألوف تمثِّلُ شَغَفًا لكثير من الدارسين من أجل رصد هذه الظاهرة والوقوف على معاييرها الفنِّيَّة والإجرائِيَّة، ولهذا جاء البحث مُسلِّطًا الضوء على أجناس شعرِيَّة لها قيمة كبيرة في الشعر العربي الحديث، منها: «الشعر المرسل، والشعر الحُرُّ، وقصيدة النَّثْر».

اعتمد البحث على منهج تحليلي وصفي يعرض في أثنائه مجموعة من الأنماط الشعريَّة الَّتي سار عليها النتاج الأدبي العربي، وتناولت الدراسة الجانب التنظيري، والتحليلي لهذه الأجناس، وقد قُسِّمَ البحثُ على ثلاثة مباحث وخاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع، تناول البحث في المبحث الأوَّل (قصيدة النَّثْر) وتناول المبحث الثاني (الشعر المرسل) وتناول المبحث الثالث (الشعر الحُرّ)، أمَّا الخاتمة فقد وفقت على أهَمِّ نتائج البحث.

أمَّا أهمّ المصادر الَّتي وقف عليها البحث فأذكر منها (قضايا الشعر المعاصر) لنازك الملائكة، وكتاب (سياسة الشعر) لـ(أدونيس) وكتاب (فنّ المسرحِيَّة) لـ(علي أحمد باكثير).

وإذا كان لكلِّ جهد معوّقات، فإنَّ مسيرة بحثي قد سايرتها صعوبات شخصِيَّة خاصَّة.

وفي ختام المطاف أسأل الله التوفيق والعون فهو خير معين ...

* * *

المبحث الأول

قصيدة النَّثْر

- **قصيدة النَّثْر:**

تُعَدُّ قصيدة النَّثْر إحدى الخطوات التحديثيَّة الَّتي خطَّتها القصيدة العربيَّة، وهي تسلك سبيلها الإبداعيَّ في التعويض عن غياب الوزن والقافية، والتركيز على عناصر جماليَّة أخرى تُمَيِّزُ فنَّ الشعر.

إنَّ قصيدة النَّثْر في أيْسَرِ تعريفاتها هي كتابة الشعر نثرًا، ويبدو المنطق الرافض لها مرتكزًا في أقوى حججه على أنَّ الشعر شعر، والنثر نثر، ولا يجوز الجمع بينهما، فالجمع بينهما جمعٌ بين متناقضين لا يجتمعان وينتج عنه مخلوق مُشَوَّه فاقد لهويته، ويصرُّ هذا المنطق على عَدِّ الوزن والنظام الإيقاعيّ معيارًا وحيدًا للشعرِيَّة[١].

وفي إطار البحث والتَّأسيس حاول النقَّاد التنقيب في أصولها أو أشكالها العربيَّة الأولى، مع التأصيل العربي لقصيدة النَّثْر وجد بعض الدارسين أنَّ لقصيدة النَّثْر جذرها العربي الَّذي يمتدُّ إلى النَّثْر الصوفي العربي، ويعد أدونيس أحد أعلام قصيدة النَّثْر البارزين أوَّل من روَّج لهذه الفكرة، فرأى أنَّه في التراث الصُّوفي يجد الشاعر العربي لا ينحصر في الوزن وإن كانت طرق التعبير في هذه الكتابات وطرق استعمال اللُّغة هي جوهريًّا شعريَّة وإن كانت غير موزونة[٢].

ويرتكز أدونيس في إهمال شرط الوزن معيارًا أساسِيًّا للشعريَّة إلى مسند تراثي آخر يتمثَّل في احتكام عبد القاهر الجرجاني إلى جعل اللُّغة الشعرِيَّة أو طريقة استخدام اللُّغة مقياسًا للتمييز بين الشعر والنثر، لا مجرَّد تحقُّق الوزن والقافية[٣]، وحاولت بعض الدراسات أن تؤرّخ قصيدة النَّثْر عند الغربيّين والكشف عن جذورها الأولى لديهم ويبدو النصف الثاني من القرن التاسع عشر، البداءة الحقيقِيَّة لقصيدة النَّثْر العربيَّة وَيُجمِعُ الدارسون على أنَّ الشاعر الفرنسي (رامبو) هو أوَّل من كتب قصيدة النَّثْر، إلاَّ أنَّ قصائد بودلير نالت شهرة أكبر ممَّا نالته قصائد رامبو، في هذا الجذر الغربي نجد محاولات أخرى ترد أصولها إلى الشعراء الألمان من أمثال (كيسنو) و(نوفاليس) و(هالدرين) في مطلع القرن التاسع عشر وقبل بودلير أو إلى الشعراء الإنكليز أمثال (ديكوينسي) وغيرهم[٤].

وعلى هذا الأساس أصبح الجدل حول مفهوم الشعر جدلًا بين الأصيل والوافد من جهة وبين الثابت والمتغيِّر من جهة ثانية، فقد كان كثير من الأدباء والنقَّاد العرب فرصة الاطِّلاع على أدب الغرب عامَّة وشعره

على وجه الخصوص. فكان إعجابهم بهذا الشعر، لغةً ومضمونًا، حافزًا إلى طلب تغيير واقع الشعر العربي وإلى اتِّخاذ الشعر الغربي مثالًا ينبغي أن يُحتَذى، وكانت حركة الحداثة في الشعر الغربي قطعت شوطًا في تغيير مفهوم الشعر وإحداث أشكال أدبيَّة جديدة تتحرَّر قليلًا أو تمامًا من الوزن والقافية، وتعوِّلُ شعرِيَّتها على عناصر أخرى منها الخيال واللُّغة وموسيقى الأفكار، فما لبث بعض الأدباء العرب أن اطّلعوا على هذه الأشكال، فتأثَّروا بها وتحرَّكت في نفوسهم رغبة في احتذائها أو السير على نهجها، في التحرُّرِ من الوزن أو القافية، والاعتماد على لغة قوامها الخيال والعاطفة ورشاقة النظم، ومن هنا كانت دعوة النقاد إلى شعر مُحَصَّن يختلف عن الشعر الغنائي ويكون فيه النصيب من النغم قليلًا، وكانت دعوة أبي شادي إلى الشعر الَّذي لا يعتمد على صفة أو بهرج أو موسيقى بل يعتمد على طاقاتها فحسب وحديثه عن كفاية اللُّغة[٥].

وَتُعرَفُ قصيدة النَّثْر بأنَّها القصيدة الَّتي يكون قوامها نثرًا متواصلًا في فقرات كفقرات – أي نثر آخر – على فارق المضمون، وأنَّها ترجمة لمصطلح فرنسي الأصل (poem enprose) وُجِدَ لتحديد بعض كتابات رامبو النثريَّة الطافحة بالشعر، وهي مثل الشعر المنثور تُعزَى شِعريَّتُهَا إلى اعتمادها على الصور الشعرِيَّة والموسيقى الداخلية الَّتي تتخطى انتظام التفاعيل[٦] فهي والشعر الحُرّ (الشعر المنثور) كلاهما نثر لكن الأوَّل يقع في أسطر قصيرة غالبًا، يُشَكِّلُ السطر منها صورة أو فكرة بعينها، قد تتواصل مع الصورة اللاحقة في الأسطر اللاحقة، وقد لا تفعل ذلك، لكن قصيدة النَّثْر كلام منثور على عدد من الأسطر قد تطول أو تقصر لكنها مثل الشعر الحرّ لا تلتزم وزنًا ولا قافية[٧]، أو تختلف قصيدة النَّثْر عن النَّثْر الشعري – كما يسجل أبرز دعاتها – بأنَّ النَّثْرَ الشعريَّ إطنابيٌّ سرديٌّ وصفيٌّ شرحيٌّ، له شكل من الإيقاع ونوع من تكرار بعض الصفات الشكليَّة، في حين قصيدة النَّثْر مركَّزة مختصرة إيحائيَّة وليس لها شكل إيقاعي مسبق يقيدها[٨].

ومهما يكن من تعريف قصيدة النَّثْر، ومن الفرق بينها وبين الشعر المنثور أو النَّثْر الشعري ((فهي استمرار لمسيرة التأثُّر بالغرب أو دعوات التجديد والتغيير في مفهوم الشعر، وإعادة النَّظر في وجه الاختلاف بينه وبين النَّثْر، ومحاولة التَّحرر بما يُتَصَوَّرُ أنَّه تقييد للُّغة والخيال والعاطفة، أو التمرد على الثوابت والتقاليد طمعًا في مواكبة حداثة الغرب، فهي إحدى نتائج حركة الحداثة الشعرِيَّة الَّتي ظَلَّت تبحث عن المدهش في صراع دائم مع الأشكال السابقة وفي محاولة هدفها نفي السائد والانقطاع عنه))[٩]؛ لذا ((هي ترتبط في طبيعتها العربيَّة بعاملين أساسيين: أحدهما التأثُّر بالغرب وبالشعر الفرنسي خاصة، والآخر التجديد في لغة الشعر بتحرير هذه اللُّغة من كل ما يعيقها))[١٠].

نستنتج تبنِّي عدد من النُّقَّاد العرب المعاصرين فلسفة الحداثة بكل أفكارها أو قيمها ومواقفها ومذاهبها بل تناقضاتها، وقد قامت هذه الفلسفة أوَّلًا على مبادئ العقلانيَّة والتطوُّر ولكن المبدأ الثاني ما لبث أن تغلَّب على الأوَّل فتطوَّر الأمر إلى كفر بالعقلانيَّة أو ضيق بها وتحوَّل إلى فلسفة وجوديَّة، بل عدميَّة، لا تؤمن

بوجود سابق أو وضع قائم أو حقيقة ثابتة أو قيمة مطلقة بل تؤمن بالإنسان سيِّدًا لاختياره حُرًّا في تصرُّفه، يرى الواقع كما يحلو له، لا كما هو كائن، ويعتقد أنَّ الكون كل ما فيه هو الَّذي ينبغي أن يخضع لإراده الإنسان ولتصوُّره، وليس على الإنسان أن يتصوَّر الكون كما هو، ثُمَّ ما لبث مبدأ الحرية والتطور أن اتَّسعا، فأصبحت فوضى أشكال وقيم ومفاهيم، وأصبح التطوُّر تجاوزًا مستمرًّا لِكُلِّ شكل سابق أو فكر قديم، وهكذا دخل الجدل حول مفهوم الشعر في قلب فلسفة الحداثة وتأسيس خطاب الحداثة حول مفهوم الشعر على مبدأ التطوُّر المستمرّ، وأسبقيَّة الشاعر على الشعر، ومن هذا المبدأ انبثق الإيمان بقصيدة النَّثْر والدعوة إليها، يقول أدونيس: ليس هناك وجود قائم بذاته نسمِّيه الشعر، ونستمدُّ منه المقاييس والقيم الشعرِيَّة الثابتة المطلقة، ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدِّدُ الشعر ماهيَّةً وشكلاً تحديدًا ثابتًا ومطلقًا، والوجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة في تعاقب القصائد، وإكمال بعضها البعض الآخر، ما يُغَيِّر فهم الشعر أو النظرة إليه، فالشعر أُفق مفتوح، وكلُّ شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق، إذ يضيف إليه وظيفة جديدة[١١].

وما يفعله أدونيس هنا ليس مُجَرَّد دعوة إلى التجديد كما كان يفعل جماعة الديوان، أو إلى تحرير الشعر من القيود الشكليَّة، كما كان يفعل كثيرٌ من دعاة التجديد، ولكنَّه يعود إلى تغيير جذري وجوهري في مفهوم الشعر، ودعوة إلى مناهضة الفكر القديم لأنَّه قديم، أو لأنَّه عربي عليه طابع الدين، واعتناق الفكر الحديث لأنَّه حديث، أو لأنَّه غربي يؤمن بأنَّ الإنسان هو مركز الكون لا الله. ودعوة إلى نبذ الشكل والتمرد على القالب والثورة على النموذج، لأنَّ الحداثة تمرُّد على السلطة والشكل والنموذج والطقس والدين، هذه كلُّها سلطة قامعة لحريَّة الإنسان وإرادته وفعاليَّته، يقول أبو ديب: ((الحداثة جوهريًّا ليست رفضًا للشكل فقط، بل هي رفض للتشكل، إنَّها وعي حادّ لخطورة التشكُّل، لأنَّ المتشكِّل النّهائي المحدد، الواضح، هو وحدهُ القابل لأنْ يكون طقسًا، والطقس تجسيد اسمى للسلطة، والسلطة لا تعبِّر عن نفسها، أولًا واخيرًا إلَّا عن طريق الشكل الطقسي، فالسلطة لا يمكن أن تسمح لنفسها أن تكون هذا الهلام))[١٢].

لذا يتَّضح أنَّ وراء الدعوة إلى قصيدة النَّثْر تمرُّدًا على الشكل والتشكُّل، ووراء التمرُّد على الشكل نزعة التمرد على الفكر الديني، أو بالأحرى على الدين ووراء التمرد على الدين الرغبة في التحرر من سلطة الأمر والنهي، ووراء هذا جميعًا فلسفة التطوُّر والحُرِّيَّة كما تفرضها حداثة الغرب.

ونتج عن هذا كلِّهِ أنَّ قصيدة النَّثْر تندرج ضمن هذا السباق، سباق التمرُّد على الأشكال والقيم والمقاييس، والتحرُّر من التكرار والرتابة والمطابقة والاتِّفاق، انتصارًا لِحَقِّ الإنسان في إبداع وجوده واختيار أشكاله، فقد انبثقت في الغرب في مجتمع صناعي ضاجّ بإيقاعات المكائن المتكرِّرة الرتيبة والرهيبة، الَّتي تشبه بعض أوزان الشعر[١٣]، فكان لهذا الواقع المتسلِّط بصلابته وضجيجه ورتابته فعل في النفوس الشاعرة الَّتي تنزع بطبعها إلى الحُرِّيَّة والتميُّز والانفلات وتضيق بالرتابة وهيمنة الشكل. يقول محمد مبارك ((قد

يكون لجوء الأدباء إلى قصيدة النَّثْر، تخلصًا من عادة التكرار الَّتي تمتلئ بها الحياة واعتادت الأذن سماعها في الخارج، فتمَّ التركيز على استبعاد الوزن والانتقال من الخارج إلى الداخل، فجرى الاهتمام باللُّغة أوَّلًا باعتبارها سببًا داخليًّا في الشعر، واستبعاد الوزن ثانيًا لسبب داخلي))[١٤].

ويذهب بعض دعاة الحداثة إلى القول بأنَّه لا ضرورة إلى تقسيم الكلام إلى شعر ونثر، فقد تطوَّر النظر إلى فلسفة الإبداع ولم يَعُدْ هنالك من محل لموضوع الأجناس الأدبيَّة؛ لأنَّ الإبداع يرفض التشكُّل ويأبى على القوالب الجاهزة والنماذج الَّتي أنشأها الأسلاف، لقد صار على المبدع، في نظر هؤلاء أن يخلق شكله، أن يُبدِعَ نَصَّهُ، أن يُنْشِئَ كتابته وكفى، فليس هنالك إلَّا كتابة أو خطابة، إبداع أو لا إبداع، لغة المعيار والنمط أو لغة الدهشة والغرابة[١٥].

فهؤلاء النُقَّاد يواجهون ثقافة عربيَّة لم تزل تُمَيِّزُ بين الشعر والنثر بالوزن والقافية، ولم تزل ترفض أو تتردّد في قبول قصيدة النَّثْر مع اضطرارهم إلى الإقرار بأنَّ الشعر غير النَّثْر، لكنَّهم يذهبون بالتمييز مذهبًا آخر يأخذ أصوله من الغرب، وهذا ما يقوله أدونيس: ((مهما تخلَّص الشعر من القيود الشكليَّة والأوزان، ومهما صقل النَّثْر بخصائص شعريَّة، تبقى هناك فروق أساسيَّة بين الشعر والنثر، أوَّل هذه الفروق هو أنَّ النَّثْر اطِّراد وتتابع لأفكار ما، في حين أنَّ هذا الاطِّراد ليس ضروريًّا في الشعر، وثانيهما هو أنَّ النَّثْر ينقل فكرة محدودة؛ ولذلك يطمع أنْ يكون واضحًا، أمَّا الشعر فينقل حالة شعوريَّة، أو تجربة؛ ولذلك فإنَّ أسلوبه غامض بطبيعته، والشعور هنا موقف، إلَّا أنَّه لا يكون منفصلًا عن الأسلوب، كما في النَّثْر، بل متحد به. ثالث الفروق هو أنَّ النَّثْر وصفي تقريري ذو غاية خارجيَّة مُعَيَّنة ومحدودة، في حين غاية الشعر هي في نفسه، فمعناه يتجدَّد دائمًا بحسب السحر الَّذي فيهِ وبحسب قارئه))[١٦].

وفي خضم ما سبق وآراء القائلين باستقلاليَّة قصيدة النَّثْر، أو تضييع الحدود بين الشعر والنثر أو إقحام الكتابة النثريَّة في عالم الشعر تحت مُسَمَّيات مضطربة، نذهب إلى نازك الملائكة الَّتي تُعدُّ من الشعراء الوجدانيّين الَّذي اطَّلعوا على أدب الغرب، وتأثَّروا به، وحاولوا إخصاب الشعر العربي ببعض من خصائصه الروحيَّة بالأسلوبيَّة من حيث المضمون والرؤية وأسلوب التصوير، وتُعدُّ من شعراء التجديد في اللُّغة والمضمون ومن روَّاد المجدِّدين في إيقاع الشعر بمساهمتها الفاعلة في إحداث هذا الشكل الجديد الَّذي حظي بالقبول والانتشار خلافًا لقصيدة النَّثْر، الَّذي كان لها فضل تسميته هذه التسمية الَّتي راجت واستقرَّت بـ(الشعر الحرّ).

وقد أظهرت نازك الملائكة ضيقًا ببعض التقاليد الإيقاعيَّة في الشعر القديم، أكثر ما تتجسَّد في وحدة القافية ونظام الشطرين، وأبدت رغبة واضحة في التحرُّر من هذه التقاليد، والتفرُّد بأسلوب شعري يعبِّرُ عن شخصِيَّة الشاعر، ويتجاوب مع حاجات العصر، فهي الَّتي تقول ((يجب على الشاعر الحديث أنْ يثبت

فرديَّتِهِ باختطاط سبيل شعريّ معاصر، يَصُبُّ في شخصيَّتِهِ الحديثة، الَّتي تتميَّزُ عن شخصيَّة الشاعر القديم، إنَّهُ يرغب في أن يستقلَّ ويبدع لنفسه شيئًا يستوحيه من حاجات العصر. يريد أنْ يكفَّ عن أن يكون تابعًا لامرئ القيس والمتنبي والمعرّي، وهو بهذا أشبه بصبيّ يتحرَّق إلى أن يُثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما))[١٧].

وبهذا فإنَّ نازك ((لم تتجاوز حدود النزوع الفطري إلى التفرَّد، والتشديد، والتجديد، والتحرُّر من النموذج إلى النزوع الفكري الواعي إلى هدم الثوابت والتمرُّد على التراث الفكري والأدبي، مواكبةً لحداثة الغرب... ومن هنا فقد مازج دعوتها إلى التشديد كثير من الحذر على ثوابت الشعر والإشفاق على تقاليده اللغويَّة والإيقاعيَّة العريقة الخالدة، فنبَّهت إلى كثير من المزالق الَّتي يقع فيها كتّاب الشكل العروضي الجديد (الشعر الحرّ)[١٨]. وبهذا تكون قد تصدَّت إلى كثير من الأصوات الَّتي جمحَ بها التمرُّد إلى تجاوز القواعد وتحطيم الأصول، وفي هذا السباق يقف رفضها الصارم لقصيدة النَّثْر.

تستند نازك الملائكة في رفضها المفهوم الجديد للشعر وعدّ قصيدة النَّثْر شعرًا إلى المنطق، وقد باشرت جدلها في هذا الموضوع بتنبيهها إلى الطائفة الَّتي يصدر منها هذا المفهوم الجديد المغاير مغايرة جوهريَّة للمفهوم القديم ((وهي طائفة من أدباء لبنان، تتَّخِذُ منبرًا لدعوة مجلَّة (شعر) الَّتي تصدر في بيروت بلغة عربيَّة وروح أوربيَّة))[١٩].

وبعد هذه الآراء المتمرِّدة حول قصيدة النَّثْر لابُدَّ للبحث أنْ يستعرض نماذج تطبيقيَّة عن طريق وقفات لمجموعة مختارة من أمثلة قصائد النَّثْر التسعينيَّة، الَّتي وصفها مقدِّموها (فرج الحطاب، وعباس اليوسفي) بأنَّها تجربة هؤلاء الشعراء في سنوات التسعينات، التجربة الجديدة في مجمل مدياتها، بدءًا من الكتابة وانتهاءً بإصدار معظمهم لدواوين صغيرة بإمكانيَّات طباعيَّة يبسيرة، وهي تجربة لم يُمارسها أحد غيرهم في أي وقت مضى، وهي محاولة لممارسة الحريَّة على حدِّ تعبيره، وأصحابها ليسوا شعراء فقط، بل محاربون يواجهون الغزاة والتحدّيات، وليقدّموا تجربتهم، وسنقف عند أولى قصائد هذه المجموعة وهي قصيدة فرح الحطاب (خلاصات) تقوم هذه القصيدة في شعريَّتها على لعبة التعريفات النثريَّة ذات السمت المنطقي، إذ تقوم الإسنادات فيها بين الدالّ والمدلول على التضايف بين المجرّد والمحسوس وقيام القصيدة على الانثيالات المتوافرة في تغلغل كلّي أشبه بالمونولوج المروي الطويل:

ما هذا الجوهر

ما هذا العمق

إنَّه ينحني

ونحن بحاجةٍ للقيام

وتبدو الخلاصات في هذه القصيدة وكأنَّها تعريفات مُجَرَّدة مقصودة لذاتها مِمَّا يتطابق مع شيوع هذه الظاهرة في قصيدة النَّثْر الَّتي تحاول ترسيخ الجذر الدلالي على نحو مبالغ فيه قد يَفُتُّ في شعرِيَّة القصيدة، وسرعان ما يفتح النصُّ ذراعيه في (خلاصاته) للمفارقة القائمة على شعرِيَّة (الإقحام)، الَّتي تحاول حصر عناصر غير متجانسة في بنية يفترض أنْ تقوم على التجانس[٢٠].

وطبقًا لقانون قصيدة النَّثْر الَّذي وضعته سوزان برنار وللنظر إلى تشكيل هذه المفارقات الإقحامية:

الهواء يستقبل باصات مهدمة لا يشبه الملوك

الملوك لا يشبهون أحدًا لماذا نحتاج ملوكًا

العدم ينمو كبكتيريا كمشهد يتكرَّر

فما الَّذي يجمع بين هذه الدوالّ ومدلولاتها سوى الرغبة في الإدهاش وخلق الفجوات المنطقيَّة، وتكريس القصد الدلاليّ المحض؟

ويمعن النصُّ في تسييج نفسه برباط المفارقة الثقيلة في خاتمته إذ يقول:

وكأنَّنا الانقراض

يفتحن

خلاصة

الالم

فكيف للانقراض وهو (عدم) أن يفتحن خلاصة الألم (وهو قمَّةُ الإحساس بالحياة) إلَّا بوصفها أي المفارقة واحدة من تنويعات قصيدة النَّثْر الَّتي شعرا من خلالها معانقة الأضداد، وقد يتم في هذه الصورة تحويل الحسِّي إلى مجرد:

كأنَّنا = نحن: مادي – حسي

الانقراض = معنوي – مجرد[٢١]

وكما ذكرنا آنفًا إنَّ أحد روَّاد هذه القصيدة وهو أدونيس حاول أن يوجد لها تسمية أخرى وهي الوحدة العضوِيَّة، وهذه الوحدة هي الإطار العام الَّذي يتكوَّنُ منه الشكل في قصيدة النَّثْر، وداخل هذه الوحدة ثمَّة وحدة أخرى أصغر منها يتحدَّثُ عنها أدونيس ويسمِّيها (الجملة) وهي تقوم مقام البيت في القصيدة التقليديَّة، وهو يرى أنَّه لا بُدَّ للجملة في قصيدة النَّثْر من التنوُّع بحسب التجربة للألم والفرح والمشاعر الكثيفة، إذ إنَّ أدونيس يخلق لقصيدة النَّثْر إيقاعا جديدًا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوّع يتجلَّى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت، إذ إنَّ الوحدة العضوِيَّة والجملة والإيقاع قواعد بنائيَّة أساسيَّة في قصيدة النَّثْر، وقد تحدَّث أدونيس عن هذه القواعد وسمَّاها (خصائص) ويسميها أنسي الحاج

(شروط) فعلى قصيدة النَّثْر أن تتجنَّب الاستطرادات والإيضاحات والشرح، فكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى، وهنا نقطف نموذجًا لمحمد الماغوط من قصيدة سمَّاها المسافر:

(بلا أمل... بقلبي الَّذي يخفق كوردة حمراء صغيرة، سأودِّع أشيائي الحزينة في ليلة ما: يقع أكبر وآثار الحمرة الباردة على الشمع اللَّزج، وصمت الشهور الطويلة، والناموس الَّذي يمصُّ دمي هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيدًا بعيدًا....)[٢٢].

وكذلك تتمثَّل قصيدة النَّثْر في نصوص (سليمان جوني) القائمة على العلاقات الإسناديَّة التقريبيَّة الَّتي تخلقها المفارقة الساخرة، ولا يخفى الرابط بينها، أي بين المفارقة والسخرية، وفي نص (تغيير) تكون المفارقة مبنية على الكتلة السوداء فيرصد هذا النصُّ حالتين تمثلان قطبي الدلالة يحدث فيهما التغيير وبذلك تتطابق الدلالة مع العنوان وهذا ما يسعى إلى إثباته النصُّ، فالحالة الأولى الَّتي يرصدها النصُّ هي حالة ما قبل الحرب، الَّتي تمثِّلُهَا السطور الآتية في علاقات تقريبيَّة واضحة:

في ماضي أمي ـــــــــــ زقورة
كنت أرى أبي ـــــــــــ هرما
أمي زقورة إخوتي رياضيات
أو ١+١

وأبي هرما
وإخوتي رياضيات
او ١+١

ولكن لا يصعب مع هذه العلاقات (التجريديَّة – الحسِّيَّة) التأويل إذا ما انتقلنا إلى الجزء الآخر من النصِّ الَّذي يفتح بالمسند اللساني والزمني أو الظرفي (عندما):

عندما أكلتني الحرب بفمها الادرد
تغيَّر كلُّ شيء[٢٣]

وهناك كثيرٌ من النصوص الَّتي تضمَّنت هذه القصيدة، لكنَّنا نجدها تتماثل مع الفسحات الأسلوبيَّة الَّتي مرَّ ذكرها حتى يسهل اختيار مقاطع مجزَّأة من القصائد من دون أن يؤثِّر كثيرًا على استشفاف طبيعة الظواهر المراد رصدها، ومن أمثلة ذلك المفارقة ذات السمت الساخر ما نجده في نص (إجراءات الخدمة) لحسين علي يونس، ومثلها قصائد عبد الأمير جرص (دقائق مغشوشة) ومن النصّ الأوَّل نختار ما يأتي:

أثناء خدمتي العسكريَّة
ضعفت (٦) مرات

خلال عامين
والمرة السابعة حين أوشكت
أنْ أدخل الثلاثين
صفعني شرطيٌّ في السابعة عشرة من عمره
لأنَّ أنفي صارية
ولعيوني أجنة لم تعجبه (٢٤)

نجد أنَّ تبعة الحرب تتَّخذ أكثر من شكل تعبيريّ أو كتابيّ في قصائد مِمَّا يُخرجها أي قصيدة النَّثْر، من مبدئها الشعريّ القائم على المحايثة أو الامتلاء بالقصد الشعري.

وأحيانًا تتماهى في كثير من قصائد النَّثْر مفردات الشخصية، ومنها ما ينوء به نص (صورة قيد) لسليمان داود محمد:

- عمري ٣٧ شظية واس يتكرر....
- في تمام الهدنة ظهرًا....
- أوصافي حشود تلوح، وطحين أعمى....
- لست كما تدَّعي الثكنات

ومن ذلك كلِّه تستطيع القصائد ذات النمط السرديّ أن تنفتح على مسارب شعريَّة أكثر ثراءً وامتلاءً، وينفسح المجال لتمثّل مظاهر شعريَّة واستيعاب استراتيجياتها القائمة على تفعيل البعد الدلالي ورسم المظاهر الدلاليَّة المتضادَّة، ووجدنا هذا النمط يتمثَّل على نحو يسير وواضح في قصيدتين: قصيدة (أفعل ما يحلو لي) لعبد الخالق گيطان والأخرى (جرائم شخصيَّة جدًّا) لمحمّد غازي، وتغلب على هذه القصائد تقنية المفارقة وفرض مفردات الصورة على أكثر من حقلٍ دلالي متصادم كصوت وصدى، ويدفع إلى هيمنة اللُّغة الَّتي تنتجها أقطاب النسيج البنائيّ المتعارضة(٢٥).

* * *

المبحث الثاني

الشعر المرسل

- **الشعر المرسل (نظم بلا قافية)**

بدأت بوادر التمرُّدِ على المفهوم القديم المستقرّ للشعر بالهجوم على القافية، وكان الشاعر العراقي جميل صدقي الزهاوي أوَّل الضائقين بها المتحاملين عليها، وأوَّل المحاولين تقديم نماذج من النظم لا يُعتَدُّ بها ولا يلتفت إليها، فقد شارك في حوار بدأه أحمد هيكل وطه حسين حول تَقَدُّم النَّثْر وجمود الشعر، فكان من رأيه أنَّ تقدم النَّثْر مرجعه إلى مرونته وعدم تقيُّده بما يعوق سيره إلى الأمام، وإنَّ جمود الشعر مردُّه ما يقيِّدُهُ من أوزان وقوافٍ وإعراب[٢٦]. وبهذا عدَّ الزهاوي الأوزان قيدًا طبيعيًّا ضروريًّا في الشعر لا مناص من الالتزام به وَرَدَّ على الَّذين يريدون تقليد الشعر العربي في كل شيء بقوله: ((إنَّ الشعر ليس من قبيل العلوم، بل هو أمر يتعلَّق بالنَّفس وشعورها أكثر من العقل ومنطقه، والشعور يتفرَّع في الأمم بحسب اختلاف حياتها منذ مئات العصور وإن كان أصله في الجميع واحدًا، ولا يسهل توجيه الفرع الممتدّ من الشجرة في سمتٍ خاصّ إلى سمت فرع آخر دون أن يلتوي أو ينكسر))[٢٧].

وذهب بالقول إلى أنَّ القافية هي السبب الأكبر لتأخُّر الشعر في العربيَّة عنه لدى شعر الغرب، وأنَّه لابد من زوال هذا القيد بالتمام لعدم فائدته، ولأنَّه يُقَيِّدُ الشعراء عن المضي إلى المعاني الَّتي تجيش في نفوسهم، وإنَّ القافية ليست من الشعر؛ لأنَّ الشعر يتميَّز عن النَّثْر بالوزن وحده[٢٨]، وبهذا يكون الزهاوي قد فتح جهة للجدل في مفهوم الشعر لم تلبث أن اتَّسعت أطرافها، فقام أنصار الثوابت يدفعون التهمة عن الوزن والقافية، ويتَّهمون خصومهم بإحلال الفوضى وزعزعة الثوابت والقيم، وجرّ الشعر العربي إلى أن يخرج من أصله ليصير ظلًا لشعر الغرب أو نسخة منه، حتَّى وصل بهم التمرُّد بعد الوزن والقافية واللُّغة، لكن الشاعر السوري رِزق الله حسون قد سبق الزهاوي في التخلُّص من القافية لأنَّ الشعر عنده نظم موزون لا تشترط فيه القافية إلاَّ لتحسينه[٢٩]، وبعد هذه الدعوة وجد بعض الشعراء في أنفسهم ميلًا إلى التحرُّر من القافية الموحَّدة، فأحيوا من الأشكال العربيَّة القديمة ما يوافق.

أمَّا بداية ظهور الشعر المرسل في الآداب العالمِيَّة فقد كانت في إيطاليا في أوائل القرن السادس عشر كما كتب دريني خشبة وذلك حينما كتب به الشاعر ترسينو Trissino مأساته سوفونيسبا Sofenisba وذلك عام ١٥٢٥، ولا يعرف تاريخ الآداب العالمِيَّة شعرًا مرسلًا أكثر من هذه المأساة، ثم انتقل هذا الضرب من

الشعر إلى الإنكليزية في أواخر عهد هنري الثامن حينما ترجم هنري هوارد H.Howard جزأين من أنيادة فرجيل إلى الإنكليزية بهذا الشعر، ثم استحلَّه شكسبير في معظم رواياته، ولم يزل يتأرجح بعد شكسبير بين العلو والسفل حتى جاء ملتون فنظم طرفته الخالدة (الفردوس المفقود) الَّتي وضعت الحرب بين (عيسى) الخير و(الشيطان) الشرّ، وكيف تمَّ الفوز للمسيح آخر الأمر، حيث بلغ فيها الشعر المرسل قِمَّة الإجادة[٣٠]، أمَّا بواكير هذا الشعر في العربيَّة فقد ظهرت على أيدي الشعراء، محمَّد فريد أبي حديد، وعلي أحمد باكثير، وأحمد زكي أبي شادي، وعبد الرحمن شكري، وخليل شيبوب، وجميل صدقي الزهاوي وآخرين.

أمَّا الرائد الأوَّل للشعر المرسل فقد اجتاز فيه دريني خشبة بن عبد الرحمن شكري وأبو حديد.. وإن ذهب إلى أنَّ أبا حديد هو الثائر الأوَّل الَّذي فكر في نظم درامة كاملة بالشعر المرسل هي (مقتل سيدنا عثمان) سنة ١٩١٨ لكنَّها لم تَرَ الضوء إلاَّ سنة ١٩٢٧[٣١]، في حين يحصر العقاد بداية الشعر المرسل في العصر الحديث بتوفيق البكري وزهاوي وشكري على التوالي[٣٢] أمَّا عند أبو حديد فالرائد الأوَّل هو (شاعرنا الموهوب عبد الرحمن شكري)[٣٣] أمَّا في رأي موريه فإنَّ التجربة الأولى في الشعر المرسل كانت قبل بداية القرن العشرين، أي قبل هؤلاء جميعًا، عندما قام رِزقُ الله حسون بترجمة منظومة للفصل الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه (أشعر الشعر) عام ١٨٦٩، وقد شرح حسّون هذا منهجه قائلًا: ((وقد سنح لي أن أنظم الفصل الثامن عشر من سفر أيوب على أسلوب الشعر القديم بلا قافية، لأنَّ حَدَّ الشعر عندي نظم موزون، وليست القافية تشترط إلاَّ لتحسينه، فقد كان الشعر شعرًا قبل أن تعرف القافية، كما هو عند سائر الأمم ولم يسمح للعرب بسبعة أبيات على قافية واحدة قبل امرؤ القيس لأنَّه أوَّل من أحكم قوافيها))[٣٤].

ومهما اختلف أمر السبق فإنَّ قراءة الشعر المرسل عند أبي حديد تحتاج إلى وعي القارئ، إذ على القرَّاء ((أن يقرأوا الشعر المرسل على أنَّه كلام موزون لا ينتهي عند آخر البيت أو الشطر، لكنَّه ينتهي عندما ينتهي الغرض من الكلام أو الغرض من الحوار، فالكلام جارٍ مجرى الحوار ولا يقف إلاَّ عند نهاية المنظر، أو ليس يقف أجزاء عند القافية كما هي الحال في الشعر الغنائي))[٣٥] وبهذا يخالف الشعر الحُرُّ عند أبي شادي الَّذي جعل البيت كلّه وحدته في أكثر ما نظم، ولذلك يضطر قارئه إلى الوقوف آخر كلّ بيت، وعند ذلك يشعر هذا القارئ مضطرًّا، أنَّه قد فقد عزيزًا أو غير عزيز وهو القافية.

ومع هذا فإنَّ أبا حديد قد سمَّى شعره هذا بالشعر المرسل، إلا أنَّه يختلف عمَّا هو عند باكثير الَّذي سَمَّى شعره (بالنظم المرسل) المنطلق أو بالتعبير الإنكليزي Runing Blank/ verse[٣٦]. الَّذي هو مزيج من النظم المرسل المطلق أو النَّظم الحر، فهو مرسل من القافية، وهو منطلق لانسيابه بين السطور. فالبيت هنا ليس وحده وإنَّما الوحدة هي الجملة التامة المعنى الَّتي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر دون أن يقف القارئ إلاَّ عند نهايتها. وهو- أي النظم – حرّ كذلك؛ لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد[٣٧]،

ويتضح الخلاف في النظم في طريقة باكثير وأبي حديد.

يقول باكثير من مسرحية (اخناتون ونفرتيتي) على لسان اخناتون وهو محزون لوفاة زوجته الأولى (نادو) يقص على والدته بعض ذكرياته معها:

فطفقت أقبّلها قبلات الشهر الَّذي
غابته بأيَّامهِ ولياليهِ في
ثغرها المعسول اللذيذ في وجنتها المورّدتين
وفي شعرها الذهبي الجميل، وكانت
تعدّ علي وكنت أغالطها في الحساب (٣٨)

ويقول أبو حديد في مشهد يمثّل موقف رجل غجري يحاول إلانةَ قلب فتاة غجريَّة جامحة العاطفة معرضة عنه وهي تجيبه إجابة تَمَنُّعٍ ودلال يطّرد في بيتين بل ينقطع عند نهاية البيت الأوَّل، ويبتدئ من جديد في أوَّل البيت التالي، وبذلك يفقد هذا الشعر أبرز ميزة له في الشعر المرسل الإنكليزي، التضمين Enjambmen الَّذي هو واحدة من تقنيات الشعر المرسل الأساسِيَّة(٣٩)، ويتمثَّل هذا اللون من الشعر المرسل العربي لدى الزهاوي وفي قطعة لسهير القلماوي بعنوان (ذو الفأس) تقول:

متكئا على الفأس في انكسار — منحني الظهر من الهموم
ينظر في الارض بلا انتهاء — فليس الا نحوها المصير
قد أوهنت عظامه السنين — وغضنت جبينه العصور
وقسوة المسعى امام العيش — قد أفقدته جزأه الإنساني

واضح من هذا الشعر افتقاده للوحدة العضوِيَّة للقصيدة، بل والموضوعِيَّة أيضًا، حيث تبدو القصيدة أبياتًا متفرِّقَةً أو أشبه بالأقوال المأثورة كلّ بيت مستقلّ بنفسه، والقطعة تبدو بلا نظام سوى وحدة الوزن الَّتي انشأت عليها الأبيات.

وكما في الأبيات السابقة فللزهاوي مثلها من قصيدته (في الشعر المرسل –كتبها عام ١٩٠٥):

الفتى
جرحت فؤادي
بدلا يثير فيَّ لهيبًا
فأعيدي سعادتي واعيدي
بسمات الرضا اعيدي حياتي
الفتاة: (ضاحكة ساخرة)

ليت قلبي يسير طوعًا سميعًا
فيلبي نداءَ كلِ شفيع
ان قلبي بهِ هواه فيمضي
حيث شاء الهوى جموحًا عنيدًا[٤٠]

فواضح أنَّ باكثير يجعل من المعنى، أو في الجملة التامَّة المعنى والوزن وحدة واحدة، وليس السطر، في حين يشكل السطر عند أبو حديد وحدة قائمة بذاتها من حيث الوزن بينما قد يستمرُّ المعنى في أكثر من ذلك، والظاهر أنَّ هناك طريقتين في كتابة الشعر المرسل، نوع لا يختلف عن الشعر التقليدي في شيء، سوى بتخلِّيه عن القافية الموحَّدة، فالبيت فيه وحدة تامَّة المعنى. إذ اتَّفق أحيانًا أنَّ البيت ليس بوحدة فيه من حيث المعنى والإعراب، فإنَّه على أيَّة حال يكون وحدة مستقلة من حيث النغم والموسيقى، أي أنَّ هذا النغم لا:

لموت الفتى خير لهُ من معينه ... يكون بها عبئًا ثقيلًا على الناسِ
و أنكد من قد صاحب الناس عالم ... يرى جاهلًا في العز وهو حقير
يعيش نعيم البال عثر من الورى ... وتسعة اعشار الورى بؤساء
أما في بني الراض العريضة مصلح ... يخفف ويلات الحياة قليلا
إذا ما رجال الشرق لم ينهضوا معًا ... فأضيع شيء في الرجال حقوقها[٤١]

حيث يضلّ الزهاوي، رغم محاولته التجديد أو ادّعائه ذلك يظلّ أسير المدرسة التقليدِيَّة، وعاجزًا عن ابتداع أسلوب ذاتي أو جديد يمكنه أن يقنع القارئ بقيمته الخاصة[٤٢].

أمَّا النوع الثاني، فهو الأكثر تطوُّرًا وأقرب إلى روح الشعر المرسل الإنكليزي كما هو عند ملتن، ويمثّل هذا شعر أبو حديد وباكثير، إذ هو لا يقوم على وحدة البيت، بل تجري فيه المعاني جريانًا في السطور ولا يقف القارئ إلاَّ عند نهاية الجملة الَّتي قد تستغرق بيتين أو اكثر[٤٣]. فضلًا عن تحرُّره من القافية، أمَّا وظيفة هذا الشعر المرسل ودواعي الكتابة فيه، فهي إدخال بعض الأنواع الشعرِيَّة إلى العربيَّة.

* * *

المبحث الثالث

الشعر الحر

- **الشعر الحر (النشأة والتطور):**

أمَّا الشعر الحرّ كما هو عند أبي شادي الَّذي يرى أنَّه هو الَّذي شقَّ طريقهُ، وجماعة أبولو فيختلف اختلافًا أساسِيًّا عن الشعر المرسل بكلا نوعيه فهو الـ Free verse التعبير الطليق الفطري كأنَّما النظم غير نظم؛ لأنَّه يُساوق الطبيعة الكلامِيَّة الَّتي لا تدعو إلى التقيُّد بمقاييس معيَّنة من الكلام، وهكذا نجد أنَّ الشعر الحرَّ يجمع أوزانًا وقوافيَ مختلفة بحسب طبيعة الموقف ومناسباته، فتجيء طبيعة لا أثر للتكلّف فيها، لذلك فهو مناسب جدًّا للمسرح، خلافًا لمن يدعون إلى التقيُّد ببحر مُعَيَّن وقافية مُعَيَّنة على لسان كلّ متكلِّم كهذا المثال من شعر أبي شادي من ديوانه (الشفق الباكي):

نفتش في لب الوجود معبرًا (طويل)
عن الفكرة العظمى به لالباء (طويل)
تترجم اسمي معاني البقاء (متقارب)
وتبث بالفن سر الحياة (متقارب)
وكل معنى يرف لديك في الفن حي (مجتث)
إذا تأملت شيئًا قبست منه الجمال (مجتث)
وصنته كحبيس في فنك المتلاني (مجتث)
تبث فينا العبادة [٤٤] (بسيط)

وواضح هنا تعدُّد الأبحر الَّتي استخدمها أبو شادي، ومع غرابة التجربة وجدّتها، فإنَّ أبا شادي قد استفادها باتسامها تقريبًا من تجربة الشعر الأمريكي الحُرّ، وخاصَّة لدى الشعراء الَّذين يُغَيِّرُون في الدراما تبعًا لتغير الحالة الشعورِيَّة.

ولعل أفضل تجربة جاءت بهذا الشعر، هي قصيدة خليل شيبوب (الحديقة الميّتة والقصر البالي) حيث يقوم كلّ شطر منها على بحر من بحور الشعر العربيَّة أو إلى مجزوئه أو مجزوء مجزوئه، دون أن يغفل القافية، حيث بقيت متشابكة أو متلاحقة بحسب النظم، وبذلك جاءت التجربة هذه – على رأي شيبوب نفسه – (أقرب إلى الشعر الحرّ والشعر المرسل من سواها)[٤٥] وقال فيها:

كأنَّها مليحة

قد خلعت جمالها

فأصبحت قبيحة

كاسية اسمالها

مرهاء غيرت الليالي حالها

ومهما يكن من تعدُّد أنماط النظم الَّتي عرفت بمصطلح الشعر الحرّ فإنَّ هذه التجارب جميعًا – بما فيها الشعر المرسل – وباستثناء تجربة شيبوب وباكثير ومحمّد منير رمزي، كانت تجارب تقودها الفجاجة في التجربة الداخليَّة والرِّكَّة في الأسلوب، لا لأنَّها لم تتوفَّر لها عبقريَّة شعريَّة وحسب، بل لأنَّها لم تدرك طريق التَّجديد الحقيقي، بل سلكت طريق التقليد، ولم تدرك معنى الثورة في الفنّ، بل فضّلت أن تضلَّ أسيرة الشكل التقليدي والمعجم التقليدي، ولم تتغوَّر في أعماق الحياة بل ضلَّت طافية في السطح. لقد كانت تجارب باكثير وشيبوب ومحمّد منير ذلك الشاب الرومانسي الَّذي تأثَّر بتجارب أبي شادي والأدب الإنكليزي،، فاستطاع أن يستنبط إيقاعًا ذاتِيًّا من تركيبه الخاص للتفعيلات باستخدام توليفات جديدة، بحيث يُمكِنُنَا التعرُّف على بعض البحور التقليدِيَّة في بعض الأبيات، في حين لا نعرف في بعضها الآخر، كما اتَّبع طريقة خاصَّة في اطِّراد التفعيلات كما في هذه الأبيات:

إنَّ الليل عميق يا معبودتي

لكنَّ أعماقه ضاقت بآلامي

أحكي له في دمعة أشجاني

وأرسل في آذان الصَّمت أغنيتي

لكن أصداءها ترتدُّ في ذلّ إلى قلبي فيطويها[٤٦]

كانت تجارب هؤلاء أقرب في روحها إلى التجديد من الناحية الشكلِيَّة، ليس غير، ولهذا السبب كانت ملهمًا لروَّاد حركة التجديد الشعريّ في العراق في نهاية الأربعينات، الَّتي اعترفوا بإفادتهم منها.

ولم تَقِفْ حركة التطور الموسيقِيَّة للقصيدة العربيَّة عند حدود التحرر الجزئي من قيود القافية، فقد ظهرت محاولة جديدة وجادَّة في ميدان التجديد لموسيقى الشعر العربي، بعد أن وجد الشعراء في النظام العمودي للقصيدة العربيَّة حاجزًا منيعًا أمام رغبتهم في التعبير عن مستجدات الحياة المعاصرة وتجاربهم الجديدة الَّتي تبحث عن شكل عروضي يتناسب معها، وإذا كان النظام العروضيّ العموديّ يحدّ من حُرِّيَّة اختيار الشاعر لعدد كلماته في البيت الواحد استجابة للعدد المقدَّر سلفًا من التفعيلات وقانون القافية الموحَّدة، فإنَّ القصيدة الحُرَّة وفَّرت للشعراء الفرصة في اختيار ما يشاؤون من عدد الكلمات في السطر الواحد؛ لأنَّها

لا تلزمهم بعدد مُحَدَّد، وبإمكان الشاعر أن يتوقَّف حيث يشاء فيُشكِّلُ سطرًا مُقَيَّدًا أو طويلًا[٤٧]. وهناك من يَعُدُّ الشعر المرسل محاولة ممهدة وسابقة للشعر الحرّ وإن لم يكتب لها النجاح، فكانت محاولة الشعر الحرّ أكثر نجاحًا من سابقتها، وقد تجاوزت حدود الإقليميَّة؛ لتصبح نقلة فعلِيَّة وحضاريَّة عامَّة في الشعر العربي، ولم تمضِ سنوات قلائل حتَّى شكَّلت هذا اللون الجديد في الشعر مدرسة شعرِيَّة حطَّمت كلَّ القيود المفروضة على القصيدة[٤٨].

وحقَّقَت مدرسةُ الشّعر الحر كُلَّ ما طمحت إليه المحاولاتُ السابقة في تجديد الشعر، واستثمرت جهود السابقين لها بعد أن تظافرت عوامل كثيرة حضارِيَّة وثقافِيَّة واجتماعِيَّة وسياسِيَّة، فالتجديد الَّذي حَقَّقتهُ محاولاتها السابقة لم تُحَقِّقْ التجديد الحقيقي، أمَّا المدرسة الشعرِيَّة الواعية المجدِّدة (مدرسة الشعر الحرّ)؛ لأنَّها أسَّست للشعر الجديد وأشاعَتْه، وعمَّقتُهُ بعد الحرب العالمية الثانِيَة[٤٩].

أمَّا فيما يَخُصُّ الريادة فنازك الملائكة تؤكِّدُ لنفسها الريادة؛ فإنَّها أوَّل من نظمت في هذا النوع من النظم وهي قصيدتها (الكوليرا) في عام ١٩٤٧، أمَّا قصيدة السيَّاب (هل كان حُبًّا) الَّتي نظمت بعدها في كانون الثاني من السنة نفسها[٥٠].

أمَّا مفهوم الشعر الحرّ، فقد قدَّمت نازك الملائكة تعريفًا له فهو شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت، وإنَّما يَصِحُّ أن يتغيَّر عدد التفعيلات من شطر إلى شطر ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم بهِ[٥١].

فالشعر الحرّ يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى الواضح لهذا الحكم وإنَّ الحرِّيَّة في تنويع عدد التفعيلات أو طول الأشطر على هذا النسق:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن[٥٢]

ولنا أن نتمثَّل بقصيدة من الشعر الحرّ نجد أنَّها موزونة من ألفها إلى يائها، ونجد أنَّ صاحبها لم يتعدَّ في بناء أبياته، عدد التفعيلات التقليدِيَّة في البحر الَّذي يُنسَج عليه، كما أنَّه لم يهبط من الحد الأدنى إلى أقلّ من التفعيلة الواحدة، القصيدة لعبد الوهاب البياتي وهي من البحر الكامل بعنوان: شعري جواد جامح يعدو بفارسه الحزين:

شعري جَوَادٌ جامحٌ، يعدو بفارسه الحزين

نحو الينابيع البعيدة

في الجبال

بفارس الأمل الحزين

ماذا عن الشعراء لو قطعوا يد المتطفلين؟

وأشعلوا نار الحنين

في ليل عالمنا

ودكّوا بالأناشيد العروش(٥٣)

ويرى الباحث أحمد حازم أنَّ مفهوم الشعر الحرّ هو حُرِّيَّة التفعيلة والقافية ومعنى ذلك أن لابد من الوزن أولًا (وإلا انقلبت التغيير نثرًا) والقافية ثانيًا (وإلا أصبح التغيير في حالة الوزن نشازًا)، إلا أنَّ الوزن الجديد لا يتبع أوزان الخليل وإن كان مشتقاتها له الحُرِّيَّة في التفعيلة فقد يأتي بأحد الأبيات في خمس تفعيلات مثلًا ويأتي البيت الَّذي يليه في تفعيلة أو تفعيلتين، وبالطبع يمكن أن تكون هذه الحُرِّيَّة مصدر للإبداع عن من هو مبدع أو مبعثًا للسخف عندما تنقصه الموهبة، ثم إنَّ هناك محاولات مشابهة في القديم أوّلها وأهمُّها ما يسمَّى بالبند(٥٤).

- **نشأة الشعر الحرّ وَمُمَيِّزاته:**

تقول نازك الملائكة كانت بداية الشعر الحُرِّ سنة ١٩٤٧ في العراق بل من بغداد نفسها وزحفت وامتَدَّت حَتَّى غمرت الوطن العربي، وكانت أوّل قصيدة حُرَّة الوزن تنشر قصيدة (الكوليرا) ثم قصيدة (هل كان حُبًّا) لبدر شاكر السياب في ديوانه أزهار ذابلة، وكلا القصيدتين نُشِرَتَا عام ١٩٤٧(٥٥). ونجد أنَّ الشاعرة العراقِيَّة نازك في مُسْتَهَلِّ كتابها تقول ((ثُمَّ فوجئت بعد ذلك بأنَّ هناك قصائد حُرَّة محدودة، فنظرت في المجالات الأدبِيَّة والكتب منذ عام ١٩٣٢ وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين لكنِّي لم أقرأ بعد هذه القصائد ومصادرها وإذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها علي أحمد باكثير، ومحمد فريد أبي حديد، ومحمود حسن ولويس عوض..... وغيرهم))(٥٦)، ثُمَّ تُحاول نازك الملائكة بعد أن أيقنت أنَّ أوَّلِيَّات الشعر الحرّ لم تكن لها وإن كان ذلك لا يُؤَثِّر على نشأة أي عمل أدبي، وإنَّما الغرض هو تصحيح مسار النشأة وتاريخها ليس غير فتقول: ((ثُمَّ إنَّ الباحث د. أحمد مطلوب قد أورد في كتابه النقد الأدبي الحديث في العراق قصيدة عن الشعر الحُرِّ عنوانها (بعد موتي) نشرتها جريدة العراق بغداد ١٩٢١، تحت عنوان النظم الطليق، وفي تلك السن المبكِّر من تاريخ الشعر الحر لم يجرؤ الشاعر على اعلان اسمه ووقع (ب ن) (٥٧)وهذا نص القصيدة:

اتركوه لجناحيه صفيق مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو اكسير شفائي

وله قلبٌ يجافي الصب غنجًا لا لكي

يملأ الإحساس آلامًا وليّ
فاتركوه إنَّ عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي[٥٨]

وَتُعَقِّبُ عليه قائلة ((والظاهر أنَّ هذا أقدم نَصٌّ من الشعر))، وقد أثارت نازك تساؤلاً، فهل نستطيع أن نحكم أنَّ حركة الشعر الحرّ بدأت في العراق سنة ١٩٢١؟ أو أنَّها بدأت في مصر ١٩٣٢، فالَّذي يبدو لها أنَّ هناك شروطًا ينبغي أن تتوافر لكي نُعِدُّ قصيدة ما أو قصائد هي بداية الحركة:

أن يكون ناظم القصيدة واعيًا إلى أنَّه قد استحدث بقصيدته أسلوبًا وزنِيًّا جديدًا سيكون مثيرًا أشَدَّ الإثارة حين يظهر للجمهور.

أن يُقَدِمَ الشاعر قصيدته تلك مصحوبةً بدعوة إلى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة شارحًا الأساس العروضي لما يدعو إليهِ.

أن يستثير دعوته صدى بعيدًا لدى النقاد والقرَّاء فيضجُّون سواء أكان ذلك الضجيج إعجابًا أم استنكار، ويكتبون مقالات يناقشون الدعوة.

أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأ فورًا باستعمال اللون الجديد وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كلّه، ولو تأمَّلنا القصائد الحر الَّتي سبقت عام ١٩٤٧ فإنَّها مَرَّت صامتة بدون دعوة رسمِيَّة لذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة ولم تلتهب حتَّى صدر ديوان شظايا ورماد ١٩٤٩ الَّتي كان دعوة الشاعر للشعر الحرّ[٥٩].

* * *

الخاتمة

بعد هذه الرحلة الأدبِيَّة مع الأشكال الشعرِيَّة العربيَّة تَوَصَّل البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إجمالها في الآتي:

١. إنَّ هذه الأشكال بشتَّى أنواعها ما هي إلاَّ تطوُّر ناتج عن تداخل الثقافات فيما بينها.

٢. تأثَّر الأدباء والشعراء العرب الَّذين هاجروا إلى أوروبا أو درسوا فيها بطريقة النظم، ولا سيما الأدب الإنكليزي الَّذي نتج عنه الشعر الحرّ.

٣. قصيدة النثر دعوة للتمرُّد على الشكل والتشكُّل.

٤. الشعر المرسل كتب بطريقتين الأولى تشابه الشعر التقليدي، إذ لا تختلف عنه إلا بابتعادها عن القافية الموحدة، فالبيت فيها وحدة تامَّة، أمَّا الثانية فهي أكثر تطورًا، إذ تقوم على وحدة البيت.

٥. للشعر المرسل وظيفة ودواعي مهمَّة، فهو وسيلة لإدخال بعض الأنواع الشعريَّة إلى العربيَّة.

٦. صوّرت هذه الأشكال الشعريَّة واقع الحياة الاجتماعيَّة والسياسيَّة للمجتمع وتجسيد آلام الشعب والظلم الَّذي عاناه من الاستعمار وجور الحكَّام.

٧. اعتمدوا في أنظمتهم لهذه الأشكال على لغة قريبة للغة الحياة اليوميَّة فأصبحت تحاكي كل المستويات.

* * *

الهوامش

١. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٨٣-١٨٤.

٢. ينظر: سياسة الشعر: ٧٦.

٣. ينظر المصدر نفسه: ١١.

٤. ينظر: قصيدة النَّثْر في الأدب الإنكليزي: الأديب المعاصر: ٤٦.

٥. ينظر: قضايا الشعر المعاصر, أبو شادي: ٨.

٦. الرحلة الثامنة: ١٥.

٧. ينظر: البحث عن معنى: ١٥٨.

٨. صدمة الشعر: ٢٠٩.

٩. اللُّغة الشعرِيَّة في الخطاب النقدي العربي:٢٦٠.

١٠. المصدر السابق نفسه: ٢٦٠.

١١. ينظر: مقدمة للشعر العربي: ١٠٧-١٠٨.

١٢. الحداثة - السلطة – النص: ٤٥.

١٣. ينظر: اللُّغة الشعرِيَّة في الخطاب النقدي العربي: ٢٦٣.

١٤. المصدر نفسه: ٢٦٢.

١٥. ينظر: صدمة الحداثة: ٣١٢.

١٦. مقدمة للشعر العربي: ١١٢.

١٧. قضايا الشعر المعاصر: ٤٤.

١٨. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ٢٨-٣٣.

١٩. المصدر نفسه: ١٨٥.

٢٠. ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث: القصيدة العربيَّة وتحولاتها:٧٤.

٢١. ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث القصيدة العربيَّة وتحولاتها: ٧٤-٧٥.

٢٢. ينظر: افق الحداثة وحداثة النمط: ٩٥-٩٩.

٢٣. ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث, القصيدة العربيَّة وتحولاتها: ٧٥-٧٦.

٢٤.

٢٥. ينظر: نصف قرن من الشعر العربي الحديث: القصيدة العربيَّة وتحولاتها: ٧٧-٧٨.
٢٦. ينظر الحوار الأدبي:٥٠٣.
٢٧. المصدر نفسه:٥٠٣.
٢٨. ينظر: الحوار الأدبي: ٥٠٤.
٢٩. ينظر: الحوار الأدبي: ٤٨٥.
٣٠. ينظر: الشعر المرسل والشعر الحر: ٨٤٧.
٣١. الشعر وشعراؤنا الذين حاولوه: ٣٣٢ مجلة.
٣٢. ينظر: في الشعر العربي: ٩٠١ مجلة.
٣٣. قضايا الشعر المعاصر: ٧.
٣٤. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث:١٩-٢٠.
٣٥. الشعر المرسل والشعر الحر: ٩٠٦ (مجلة).
٣٦. ينظر: اخناتون ونفرتيتي: ٢.
٣٧. ينظر: فن المسرحية: ٨-١٠.
٣٨. المصدر نفسه: ١٠ وينظر: اخناتون ونفرتيتي:٣٣.
٣٩. حركات التجديد في موسيقى الشعر.
٤٠. الشعر المرسل والشعر الحر:٨ مجلة.
٤١. ديوان الزهاوي: ٣١.
٤٢. ينظر: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ٢٩.
٤٣. ينظر: فن المسرحية: ٨-٩.
٤٤. ينظر: مجلة ابولو العدد ١٠, سنة ١٩٣٤, ٩٠٠.
٤٥. مجلة الرسالة العدد ٥٤٥, لسنة ١٩٤٣: ٩٩٨.
٤٦. حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث: ١١٩.
٤٧. ينظر: المدارس الشعرِيَّة وملامحها:١-٤ (مجلة)
٤٨. ينظر: نشأة الشعر العربي (مقالة)
٤٩. ينظر: التجديد الحقيقي: ١-٢ (مقالة).
٥٠. ينظر: الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره: ١-٣.
٥١. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٤.

٥٢. ينظر: نشأة الشعر العربي واتجاهاته: (مقالة).

٥٣. ينظر: الفن والأدب: ٩٥-٩٧.

٥٤. الدفاع عن الشعر الجديد: ٧٣ (مجلة).

٥٥. ينظر: الأدب العربي الحديث: ٣٠١, وينظر: نازك الملائكة وبداية الشعر الحر:١٠٨.

٥٦. ينظر: قضايا الشعر المعاصر: ١٤.

٥٧. قضايا الشعر المعاصر: ١٥.

٥٨. من قضايا الشعر المعاصر: ١٥, وينظر الشعر العربي الحديث "٩٨.

٥٩. ينظر: من قضايا الشعر المعاصر: ١٥-١٧.

* * *

المصادر والمراجع

- أخناتون ونفرتيتي، علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، ١٩٩٨.
- الأدب العربي الحديث دراسة في شعره ونثره، د. سالم الحمداني، ود. فائق مصطفى أحمد، كلية الآداب، جامعة الموصل، مكتبة اللُّغة العربيَّة، شارع المتنبي.
- البحث عن المعنى، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسَّسة العربيَّة للدراسات والنشر، ط٣، بيروت، ١٩٨٣.
- حركات التجديد في موسيقى الشعر الحديث، س.موريه، ترجمة سعد مصلوح، ط١، عالم الكتب، ١٩٦٩.
- الحداثة – السلطة – النص، كمال أبو أديب، مجلة فصول، غ.ع، ١٩٨٤.
- الحوار الأدبي، محمّد أبو الأنوار، ط٢، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦.
- ديوان الزهاوي.
- الرحلة الثامنة، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسَّسَة العربيَّة للدراسات التاريخِيَّة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.
- سياسة الشعر، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.
- الشعر المرسل والشعر الحرّ، دريني خشبة، مجلة الرسالة، ع ٥٣٨، أكتوبر ١٩٤٣، ١٢٤، ١٩٣٣.
- الشعر وشعراؤنا الَّذين حاولوه، دريني خشبة، مجلة الرسالة، ع ٥٤٠ لسنة ١٩٤٣.
- صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، ط٤، بيروت، ١٩٨٣.
- فن المسرحِيَّة، علي أحمد باكثير، دار الضياء للنشر والتوزيع، ١٩٤١.
- الفن والأدب، د.شيال عاصي، منشورات تجارية، بيروت، ١٩٧٠.
- في الشعر العربي، عبّاس محمود العقّاد، مجلّة الرسالة، ع ٥٤١، ١٥ نوفمبر ١٩٤٣.
- قصيدة النَّثْر في الأدب الإنكليزي، الأدب المعاصر، د. عبد الستار جواد.
- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط١، بيروت، ١٩٦٢. مطبعة مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥.
- قضايا الشعر المعاصر، أحمد زكي أبو شادي، الشركة العربيَّة للطباعة، القاهرة، د.ت.
- اللُّغة الشعرِيَّة في الخطاب النقدي العربي، محمّد رضا مبارك، دار الشؤون الثقافِيَّة العامَّة، ط١، بغداد، ١٩٩٢.
- وزارة المعارف العمومية، طبعة دار المأمون منقحة ومضبوطة.
- مقدّمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.

- نصف قرن من الشعر العربي الحديث القصيدة العربية وتحولاتها، علي الطائي، دار الشؤون الثقافيَّة، آفاق، ٢٠٠٠.

- **المجلات والمقالات**

- الدفاع عن الشعر الجديد، أحمد حازم يحيى، مجلة أقلام، ج ٤ سنة ٢ كانون الثاني ١٩٦٥.

- مجلة أوبولو، العدد ١٠، سنة ١٩٣٤.

- المدارس الشعرِيَّة وملامحها، د. أحمد جار الله ياسين، مجلة الرافد، تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة.

- نشأة الشعر العربي واتِّجاهاته الفنِّيَّة (في الأدب الحديث والنقد)، د. مسعد زياد، مشرف تربوي ومطور، محاضر في العلوم اللغوِيَّة (مقالة).

* * *