الشعر الحر كائن متحرك مفاجئ

م.د.عباس اجريدي لفته
الكلية التربوية المفتوحة / بغداد

الملخص

ما انفك النقاش حول الشعر الحر يزداد باضطراد يوماً إثر آخر ، فلم تفلح الدراسات والمقالات الكثيرة التي تناولته تاريخاً وتنظيراً وأنموذجاً في منحنا صورة نهائية تبين ملامحه الحقيقية وأبعاده ، فكان للباحثين والشعراء العرب ، على اختلاف اتجاهاتهم الفكرية والثقافية ، إسهام واضح في تلك الضبابية سواءٌ من خلال الفهم النقدي له أم من خلال الاستثمار الفني في نماذج الشعراء منهم ، فسادت ((فوضى المفاهيم والتسميات .... وكثر المتحزبون لهذا الصنف أو ذاك بحماس فيه الكثير من الحرارة وقليل من الضوء))[١] . وهذا أدى إلى رسوخ بعض المفاهيم النقدية غير الدقيقة عن هذا النمط الإبداعي بسبب القصور في فهمه كما ولد في الآداب التي أبدعته ، وظهور نماذج شعرية حاولت التأسيس لرؤيا نقدية تتفق وقدراتها الإبداعية وكذلك الرغبة في تحقيق الريادة فيه بادعاء الجهل بتجارب سابقة أو الاختلاف عنها[٢] ، ففي حين عده بعض الشعراء ((ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، وذلك أنه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة ويتعلق بعدد التفعيلات في السطر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي ... وغير ذلك ممّا هو قضايا عروضية))[٣] ، عدّه بعضٌ آخر ((... مذهبه الاحتفاظ بالوزن فقط ...))[٤] .

وممّا زاد في ذلك الغموض إطلاق بعض الشعراء تسميات غير دقيقة على نتاجهم الشعري تتفق جميعها في محاولة التمرد ، وإن كانت بدرجات متفاوتة ، على التقاليد الشعرية العربية / الخليلية لاسيّما متخذة من المتغير الجديد في الساحة الثقافية العربية عموماً مسوغاً لتكريس الأسماء وتزكية نتاجها ، وهو الأمر الذي أدى إلى خلط المفاهيم وأفقدها الكثير من الدقة وأضاع فرصة الفهم الصحيح لمصطلح (الشعر الحر) ودلالته .

نشأ الشعر الحر تحديداً مع صدور ديوان (أوراق العشب) للشاعر الأمريكي (ولت وتمان) في عام ١٨٥٥ ، آثر فيه الخروج على قيود الوزن والقافية خروجاً تاماً معتمداً على الإيقاع في العبارة التي تطول وتقصر بمقاييس الأوزان التقليدية به مستخدماً لغة هي على النقيض من لغة الشعر المشذبة المنتقاة .

جاء في الموسوعة البريطانية تحت مادة الشعر الحر بـ Free Verse (إنها في الأصل ترجمة للكلمة الفرنسية Veers Libre) وقد ذكرت في المقدمة التي كتبها فرانس فيليه كرامن لجويس (إن هذا الشعر حر Levers est liber) ولهذا أصبح اسماً لقصيدة مكتوبة في فرنسا عام ١٨٨٠ على مبدأ عروضي قصصي .

وقد شاع هذا الشكل في فرنسا ، وأهم من طوره تكنيكيا فرانس جميس وأندره سباير ، ثم انتقل بعد ذلك إلى إنكلترا ، وقد كان الشعراء الإنكليز الأوائل طلاباً قريبين إلى الشعر الفرنسي أهمهم : ت .ي.هولم ، و ر.ي.فلنت وازررا باوند وت.س.اليوت. وقد دعيت حركة هؤلاء باسم المدرسة التصويرية[٥] .

وعلى الرغم من أن ت.س.اليوت هجر الشعر الحر فيما بعد وعاد إلى الشعر التقليدي الموزون ،فإنه ظل يعني عنده صرخة قتال تدعو إلى الحرية ، إلا أن تلك الصرخة التي أيقظت الحركة الشعرية العربية من سبات قرون استثمرت استثماراً متبايناً من حيث المفهوم وانقسم الشعراء إزاء دلالتها على فئتين :

الفئة الأولى : وهي التي ينتمي إليها بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور وآخرون ، وتعود في جذورها إلى احمد زكي أبو شادي الذي عُد من اكثر المتحمسين للشعر الحر من خلال مجلة أبولو الصادرة عام ١٩٣٢ حينما أخذ يمزج بين بحور وقوافٍ مختلفة في القصيدة الواحدة ، وقد ذهب إلى ((أن مسألة القافية وتنويع البحور ومزجها تصبح أمراً ثانوياً إذا آمنا بروح الشعر ومعناه ومبناه ... فالمعنى الشعري هو الذي يبحث عن ثوبه اللفظي وليس العكس))[٦] ، وقد كتب أبو شادي في ذلك ديوانه (الشفق الباكي) :

تفتش في لب الوجود معبراً
عن الفكرة العظمى به لألباء
تترجم أسمى معاني البقاء
وتبث في الفن سرّ الحياة
وكل معنى يزف لديك في الفن حي
إذا تأملت شيئاً قبست منه الجمال .[٧]

وفي عام ١٩٣٢ كتب الشاعر السوري خليل شيبوب (١٨٩١-١٩٥١) في مجلة ابولو قصيدة (الشراع) اصطلح لتسميتها بـ (الشعر المطلق) تأسيساً لرؤيا نقدية مفادها (... أما الشعر المطلق فمذهبه في الاحتفاظ بالوزن فقط ، أما القافية ...فقد آثرنا إبقاءها في هذه القصيدة . وان كل شطر من هذه القصيدة يرجع مثله من بحور الشعر أو من مجزوئها))[٨].

وفي محاولة للتغلب على الصعوبة المتوقعة في عدم تقبل الذوق السائد لهذه الطريقة المعتاده على أسلوب مغير لها ، فإنه يرى أن ((... من يتلو القصيدة مرتين لا يلبث أن ترجّع أذنه بحكم التكرار نغمة الوزن المفقودة))[٩] . ومن هذه القصيدة :

هدأ البحر رحيباً يملأ العين جلالا
وصفا الأفق ومالت شمسه ترنو دلالا
وبدا فيه شراع
كخيال من بعيد يتمشى
في بساط مائج من نسج عشب
فهو في خوف ورعب

انه غيمة سرت في سماء
قد صفت زرقتها
لكنما هذا جناح طائر
مرفرف في ملعب الضياء
يجر زورقاً على الرأماء
والشمس في الأفق بدت صفحتها
أكبر ياقوته كنز فاخر (١٠)

وقد عزز شيبوب تجربته السابقة بتجربة أخرى ... فنشر قصيدة (الحديقة الميتة والقصر العالي) في عام ١٩٤٣ مشفوعة هي الأخرى بهامش يبين فيه فهمه للشعر الحر ، حيث ذهب إلى أن (.. كل شطر في هذه القصيدة يرجع إلى بحر من بحور الشعر العربية ، أو إلى مجزوئه أو إلى مجزوء مجزوئه ولم تغفل فيه القافية مطلقاً بل بقيت متشابكة أو متلاحقة بحسب النظم . وقد استنبطت هذه الطريقة بعد جهد ورأيتها أقرب إلى الشعر الحر أو المرسل من سواها))(١١).

ومما يمكن ملاحظته عدم استقراره في هاتين التجربتين على تسمية واحدة للمصطلح، ففي (الشراع) شعر مطلق وفي (الحديقة الميتة..)شعر حر أو مرسل . ومنها :

أمرّ عليها كل يوم فابصر
اشجارها مهشومة الأغصان
ويأخذني حزنٌ عليها فأشعر
باليأس يعقل خاطري ولساني
*****
تهدم السور حولها فبدا
للعين عري الحديقة
كأنها مليحة
قد خلعت جمالها
فأصبحت كسيحة
ناسية أسمالها
مرها غير الليالي حالها
تطلب عند الناس عطفاً وجدى
من القلوب الشفيعة
رقص البلى في ساحتها عرياناً(١٢)

وفي عام ١٩٤٠ أقدم علي أحمد باكثير على تجربة غنية بوضعه مقدمة لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) موضحاً فيها أنه تبنى أسلوبه على الجملة الكاملة مبتعداً عن وحدة البيت ولم يلتزم بعدد معين من التفاعيل ، وفي هذا يقول لقد ((... اهتديت بعد التفكير الى انه اصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية وقد وجدت أن البحور التي يمكن

استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة ، أما البحور التي تختلف تفعيلاتها ... فغير صالحة لهذه الطريقة ... والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات ، وقد ينقص عنها ولا يزيد إلا في النادر ، كما أن البيت هنا ليس وحده كما هو الحالفي الشعر العربي المألوف ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى))[١٣] .

وواضح أن مقدمة باكثير تتناص كثيراً مع مقدمة (شظايا ورماد) التي جاءت متأخرة بتسع سنوات ، من غير أن تشير إليها نازك ، جهلاً أو تجاهلاً منها .

وفي عام ١٩٤٤ طلعت مجلة الأديب البيروتية تحمل في متنها قصيدة للشاعر سليم حيدر (أمنية) والتي تعد من التجارب التي تبنتها المجلة في الخروج على السائد والمألوف ، ومنها :

يا ليل أنت لهذه الدنيا طمأنينة
تتقلب النجوى على كفيك مأمونة
لا النوح فضاحٌ ولا الأسماع مسنونة
وصغائر القوم
في اللؤم واللوم
تهوي لديك بغمرة النوم
فتعيدها للصبح مكنونة
جياشة ، نكراء ، مجنونة
تصل افتراء الأمس باليوم
كم تفتدي يا ليل من سوم
لو كنت تبقيها إلى الاباد مدفونة
في غمرة النوم
فتظل أنفسنا عن الأحقاد في صوم
وتظل أنت لهذه الدنيا طمأنينة [١٤]

ثم تبعته بقصيدة أخرى نشرت في الأديب أيضاً عام ١٩٤٥ سار فيها على الأسلوب نفسه الذي اختطه في الأولى ... ومنها :

على وجنتيك الدموع السماح
ودمع السماء يروي البطاح
وثوبك تعبث فيه الرياح
وتكشف ما تسترين
ووجه السماء
بلون المساء
مساء الشتاء
ألا ترجعين[١٥]

وتواترت التجارب الشعرية بعد ذلك محرزة إقبالا واسعا من لدن الشعراء والمثقفين عموماً ، لاسيما أن الأجواء باتت تسمح بانتشار هذا الشكل من الشعر .ومن

ذلك ما نشرته مجلة الأديب للشاعر اللبناني فؤاد الخشن في عام ١٩٤٦ في قصيدة (أنا لولاك) :

أنا لولاك لما كنت ولا كان غنائي
يرقص الكون على لحن السناء
أنا لولاك لما كنت على الأرض سوى ظل فناء
يتمطى تحت قبلات ذكاء
فإذا جاء المساء
يتوارى ويذاب
باضطراب
خفقه خفق السراب
يتلاشى فوق سماء الرمال
أنت حولت فنائي أزلا
وسكبت فوق يأسي الاملا
أنت فتحت عيني فرأيت...
واهتديت [١٦]

بعد ذلك قام الشاعر لويس عوض بتجربة مهمة في ديوانه (بلوتولاند وقصائد أخرى) عام ١٩٤٧م وهو العام الذي نشر فيه كلّ من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أولى تجاربهما في الشكل الجديد[١٧] ، إلا أن الديوان لم يلق من الذيوع والانتشار حظاً وبقي محصوراً داخل مصر لمقدمته التي أعلن فيها موت الشكل العمودي والدعوة إلى الكتابة بالعامية[١٨].

من خلال ما تقدم يتضح أن مصطلح الشعر الحر لم يكن مقتصراً على تجربة الشعراء العراقيين في أواخر الأربعينيات وبداية الخمسينات من هذا القرن ، ولا نشارك أصحاب الرأي القائل بأنهم أول من حاول إعطاءه تفسيراً نقدياً وأول من دعا له[١٩] ، بل أن تجربة هذه الفئة (الملائكة والسياب والبياتي) التي انبعثت في العراق عام ١٩٤٧م لم تكن إلا تجربة تكميلية حاولت الإفادة من التجارب الرائدة في هذا المجال ، وقد كان ذلك نتيجة طبيعية للتركة المعرفية التي ورثها ((هؤلاء الشعراء كجزء من غريزتهم الشعرية ، وكانت أدوات الشعر في أواسط القرن وما جاء بعده قد أصبحت مرنة وقابلة للتفاعل مع التجارب الجديدة))[٢٠] . إن قراءة نتاجهم الشعري في تلك المدة يبين لنا مدى ارتباطه بالقصيدة العمودية ووفائهم لها ، وهو أمر يكاد ينطبق على النتاج الشعري للشعراء الذين عاصروهم عاكساً اقتراباً لغوياً ورؤيوياً معيناً من الشعر العمودي.

إن دلالة المصطلح لدى هذه الفئة ظلت محصورة في الشكل الإيقاعي الهندسي للقصيدة العربية ، اعتمدت في مشروعها الجديد على تعدد البحور والقوافي في القصيدة الواحدة في البداية وعلى تعدد التفعيلة بين بيت وآخر في تجربة الشعراء العراقيين ، وهي بهذا تنأى كثيراً عن دلالة المصطلح وأصوله الغربية التي تنص بالخروج على الوزن والقافية في القصيدة عند (وتمن) في (أوراق العشب) وآخرين غيره ، إذ اكتسب

المصطلح على أيديهم خصائصه الأدبية المتميزة عن غيره من الأنماط الإبداعية ومن بينها الشعر التقليدي .

ونتيجة لهذا الفهم العائم للمصطلح عند هذه الفئة ، فقد حاول كثير من النقاد والباحثين العرب استبداله بمصطلحات اكثر دلالة وقرباً خصوصاً أن قصائدهم أكثر التصاقاً بالقالب العربي منها بالقالب الغربي ، فانتشرت مصطلحات مثل (الشعر المستحدث) و(شعر التفعيلة) والشعر المنطلق) و(الشعر الجديد) والشعر الحديث) و(العمود الخليلي المطور) .

وعلى الرغم من كثرة المصطلحات التي ولدت عن تجربة هذه الفئة ، فإن مصطلح (الشعر الحر) ظل لصيقاً بها، مع أنه يحمل تناقضاً بين دلالته المباشرة وبين دلالته التي أطلق عليها !

الفئة الثانية : وهي الفئة التي كان للشعر عنها مفهوم مغاير لمفهوم الفئة الأولى والتي حاولت الإدعاء بريادته وجعله مقتصراً عليها ، لقد حررت هذه الفئة نفسها من كل العناصر الأساسية في القصيدة العربية القديمة كالوزن والقافية والتفعيلة فكانت رداً فنياً وثقافياً على الاتجاه الأول الذي انطلق من داخل الإيقاع الخليلي .

ويعود ظهور هذه الفئة التي نهايات القرن التاسع عشر وتحديداً مع كتابات (فرنسيس فتح الله مراتس ١٨٣٦-١٨٧٣) و (نتولا فياض ١٨٧٤-١٩٥٨) والشاعر(خليل مطران خليل ١٨٧٢-١٩٤٩) ، الذي عد من أوائل من حرر القصيدة العربية من الوزن والقافية كما في القطعة التي كتبها في تأبين إبراهيم اليازجي (١٨٤٧-١٩٠٦)وقد نشرها في الجزء الأول من ديوانه :

أطلق عبراتك من حكم الوزن والقافية
وصعد زفراتك غير مقطعة عروضها ولا محبوسة في نظام
قل وقد نظرت إلى الموت وهو قاتل عامد
ما توحيه إليك النفس لدى رؤية أثمه الرائع
لا عتب على الظلام هو الظلمة والحياة والنور
هو الأصل الأزلي الأبدي، والنور حادث زائل[٢١]

عدت هذه القطعة من التجارب المهمة على صعيد التجديد في الشكل واستثمار المضامين ، لاسيما أن الشاعر قد شفعها بدعوة إلى ((أن الفن ينضج في جو من الحرية وهذه القيود الثقيلة ، قيود القافية الواحدة والوزن الواحد تتعارض مع حرية الفن . على أن للقدماء طريقتهم فمالنا لا نحاول أن تكون لنا طريقتنا)) ، كما نادى في مجلته (الضياء) عام ١٨٩٩ بأن الوزن ليس من ضرورات الشعر ، لأنه يوجد شعر كثير لدى الأمم القديمة لم يعرف الوزن وأن التأثير في الشعر يرجع إلى الجاز والكناية والمعاني .

لكن البدايات الأكثر رسوخاً في هذا المجال تعود إلى الشعراء العرب الذين كان لهم اتصال بالأدب الغربي ، ممن توافر على إتقان اللغة الإنكليزية ، ومن بين هؤلاء الشعراء أمين الريحاني (١٨٨٦م-١٩٤١م) الذي هجر لبنان في بداية القرن العشرين ضارباً في ارض الله الواسعة هرباً من ثلاث عبوديات : عبودية السياسة وعبودية

الأدب ، وعبودية الطائفية[٢٢]. وقد صرح الشاعر باحتذائه الشعراء الإنكليز والاميركان في مقدمة كتابه (هتاف الأودية) ، إذ يقول ((يدعى هذا النوع من الشعر الجديد بالفرنسية Vers Libers وبالإنكليزية Free Verse أي الشعر الحر الطليق ، وهو آخر ما توصل إليه الارتقاء الشعري عند الإفرنج وبالأخص عند الإنكليز والاميركيين ... على أن لهذا الشعر الطليق وزناً جديداً وقد تجيء القصيدة فيه من أبحر عديدة . وولت وتمان هو مبتكر هذه الطريقة وزعيمها ، وقد انضم تحت لوائه بعد موته كثير من شعراء أميركا العصريين ، ومن نماذجه التي كتبت تحت هذا التأثير قصيدة (غصن ورد) :

هجرت الموت وركبت البحار
نثرت على المياه حبي كما تنثر شمس تموز ماسها ولآليها
نثرته صباحاً فتلونت الأمواج من أهوائه
نثرته مساءً فتوهجت الآفاق من لألائه
كلم حبي السحاب فأجابه، دعا البحر فلباه
لمس الآفاق بأنامله فارتعدت
وكموجة مبتهجة متوهجة
ناديته من فحم لبنان فلم يجبني
فتشت عليه في الآفاق ، في مشرق الشمس ومغربها
فلم أجده
في وطني ، تربة أجدادي
غرست غصن ورد طري[٢٣]

وعلى الرغم من إشارة الشاعر إلى تأثره بالنموذج الغربي للشاعر الأميركي (والت وتمن) الذي ترجم له قصيدة (إلى المصلوب) في عام ١٩١٦ وضمها في ديوانه (هتاف الأودية) فقد ظل يشكل الرؤيا النقدية للشاعر في مجال التنظير من دون أن يجد ما يسنده من نماذج شعرية في نتاجه . ومن الملاحظ على ذلك النتاج تأثره الواضح بالأساليب القرآنية ولاسيما في قصيدة (الثورة) من الديوان :

ويومها القطوب العصيب
وليلها المنير العجيب
ونجمه الآفل تحدج بعينه ، الرقيب
وصوت فوضاها الرهيب
من هتاف ولجين ونحيب
وزئير وعندلة ونعيب
وطغاة الزمان سيامون ناراً
واجنارة يحملون الصليب
ويل يومئذٍ للظالمين ، للمستكبرين والمفسدين

هو يوم من السنين، بل ساعة من يوم الدين
ويل يومئذٍ للظالمين[٢٤]

فضلاً عن تأثره الواضح بأسلوب القصيدة العربية القديمة الذي استثمرها كذلك في نتاجه خلال تلك الحقبة... ويبدو أثر بيت امرئ القيس واضحا في المقطع الآتي من قصيدة (غريبان) :

رأيت في وجه الغريب
ما خالج قلبي الكئيب
فصرخت ساكتاً : إنّا غريبان ههنا[٢٥] .

ومن بين الشعراء الذين عاصروا الريحاني الشاعر جبران خليل جبران(١٨٨٢م-١٩٣١م) ، وتكمن أهميته في الدور الذي أسداه للأدب العربي عامة والشعر خاصة .

وإذا كان الريحاني قد غلب عليه التأثر بالأسلوب القرآني ، فإن جبران قد وضح في أسلوبه التأثر بأسلوب العهد القديم ، فهو ((يحاول في الكثير من نبراته محاكاة مزامير داود ونشيد سليمان وسفر أيوب ومراثي ارميا وتخيلات اشعيا وعظات الناصري)) ومما نشره في (النبي) :

قليلاً ولا ترونني
وقليلاً وترونني
لان امرأة أخرى
ستلدني [٢٦]

ومن الجدير بالملاحظة أن جبران لم يتخلص من البناء الهندسي للقصيدة العربية فحسب ، بل خلق نمطاً من التعبير معتمداً على الحرية التي أوجدها النص ذاته .وإذا كان الريحاني ((قد عمد إلى سبك الخيال الشعري بعبارات منثورة مما لم يتعوده العرب))[٢٧] ، فإن جبران أطلق ((... تياراً من الغنائية الشعرية والعاطفية والخيال الشعري الراقي عبر النثر ، محررا اللغة الشعرية من علاقتها بالشعر الكلاسيكي ومانحاً دفقة جديدة من الحيوية إلى التقنية الشعرية التي استفادت من تجربته النثرية إلى أقصى حد)) . إلا أن الشيء الأكثر أهمية في كتابات جبران محاولته الرائعة في تطوير اللغة وتنقيتها واستخدامها استخداما مؤثرا لم يسبقه إليه أحد ، ومن ذلك قوله مخاطبا الشعراء والكتاب ((.. لكم لغتكم ولي لغتي ، لكم من اللغة العربية ما شئتم ، ولي منها ما يوافق أفكاري وعواطفي .. وما غربلته الأذن وحفظته الذاكرة من كلام مأنوس تتداوله ألسنة الناس في أفراحهم وأحزانهم .. ولي منها جدول يتسارع مترنماً نحو الشاطئ ، فلا يدري ما إذا كان الوزن في الصخور التي تقف في سبيله ام القافية في أوراق الخريف الذي تسير معه)) .

وفي عام ١٩٢٥ قام الشاعر العراقي روفائيل بطي بإصدار مجموعة شعرية سماها (الربيعيات) محتذياً الريحاني في ريحانياته ، ولاسيما أن الأخير قام بزيارة العراق عام ١٩٢٢ ونشر الكثير من نصوصه في الصحف العراقية ولقيت رواجاً كبيراً

من لدن الأدباء العراقيين الذين لم تزل تجربة الزهاوي وما أثير حول جديتها وجديدها ساخنة بين أوساطهم ، وقد بين بطي دواعيه في الكتابة الشعرية الجديدة ((.... إن الأنفس العصرية أصبحت تمج التقليد ، وتكره القيود ، لذلك هي ترحب بالطرائق الجديدة)) ومن نماذجه قصيدته في وداع الرصافي عام ١٩٢٤م :

ابتعد عن الأكواخ الحقيرة والقصور الفخمة
فلا موطئ فيها لقدميك
إن في الأكواخ أشباح الفقر والمسكنة
وفي الصروح هياكل العظمة الباطلة
يجلل كل منها ستارا من الظلام الدامس
ازدحمت في بقعنا الأرجل ، وبسطت الأيدي
فضاق لها الفضاء [28]

وقد تحمس كثير من الشعراء العرب لتجارب الريحاني وجبران ، فنسجوا على منوال هذا الشكل الشعري الجديد ، وقد ذكر(موريه) أربعة عشر ديواناً تم طبعها ما بين ١٩٢٣و١٩٥٠ ، ومن بين الأسماء التي كتبت في تلك الفترة رشيد أيوب (١٨٧١-١٩٤١) وآمين شرف(١٨٩٨-١٩٣٧) ومي زيادة(١٨٨٦-١٩٤١) وآخرين لم يشكلوا تياراً مهماً في الشعر العربي ، وبقيت تجاربهم تتعايش مع الأشكال الشعرية الأخرى المهيمنة على الساحة الثقافية آنذاك .

ويعود سبب عدم تشكيل هذه المجموعة تياراً واضحاً مهماً في المشروع الشعري الجديد إلى عوامل عديدة منها :

١- غياب الموهبة الشعرية الكبيرة القادرة على وعي معرفي عالٍ يضمن لها الاستمرارية والشيوع .

٢- غياب التمهيد للأذن العربية بشكل مستمر ، مما جعل هوة بين المتلقي والمبدع ومن ثم اندثار كثير من التجارب الشعرية لظهورها قبل أوانها .

وفي الأربعينيات من هذا القرن نشطت الكتابة الشعرية الحرة ، بالمعنى الدقيق للمصطلح الذي يتفق مع الموجهات النقدية التي أنشأته في الآداب الأوربية والأميركية وكانت مجلة (الأديب) البيروتية المنبر الذي أتاح للشعراء نشر تجاربهم العربية فامتلأت صفحاتها بالأسماء الجديدة ، واحتضنت مواهبهم وأعطت للكثير دفقاً قوياً بعد أن اكتسبت القصيدة الحرة شرعية وجودها من خلال التعبير عن الذائقة الأدبية الجديدة التي شكلتها محاولة التمرد على القديم في الجوانب السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية وبأشكال متعددة ومن بينها شكل القصيدة العربية القديمة . وبفعل تكرار النماذج الشعرية الجديدة والكتابات النقدية التي عالجتها ، ككتابات جرجي زيدان في مجلة الهلال ودفاعه عن الشعر المنثور ونشره الكثير من النصوص النثرية ، وكتابات ميخائيل نعيمة الذي صرح (بغرباله) عام ١٩٣٢ ((لا الأوزان والقوافي من ضرورات الشعر)) ، وغيرهم الكثير سواء في الكتب أم في المجلات والصحف ، مما خلق استعدادا افضل في تقبل النتاج الشعري الجديد .

ومن التجارب التي اكتسبت أهمية كبيرة وكان لها اثر واسع في الأوساط الأدبية العربية تجربتان : الأولى ديوان (لمن) للشاعر البير أديب الذي نشر معظم نصوصه خلال الأربعينيات وصدرت عام ١٩٥٢ تحت عنوان ثانوي هو (من الشعر الرمزي) ، ومن نماذج قصيدة (لمن) :

ترى من اطلع الفجر علينا
ولم عوى الكلب الأمين
من عرى شجرة الميموزة
*** * ***
أسمعت الكادح يسعى
قدمه مثقلة كقلبه
ألوان السماء في جلبابه الأزرق
الشارع الطويل يقهقه
يميت الصدى ولا يعيده
فالقدم المثقلة خرساء
لا يرجعها الصدى
والقلب المثقل كهف
الوجع فيه عواء
الناس ينام
والقصور الشامخة تحلم
والبيوت الشاهقة
تعبس باحتقار
من يقلق الشارع الطويل
قدم مثقلة تمتد
وتسير...
*** * ***
الفجر شروق
مولد اليوم الجديد
للكلب عواء العندليب
من أطلع الفجر علينا؟
... من أطلع الفجر علينا ؟
قدم مثقلة تشق الطريق
... تشق الطريق [29]

ويمكن لدارس ديوان البير أديب أن يسجل مزايا تجربته في دعوتها إلى كتابة هذا النوع من الشعر باعتماد التداعيات وانثيال الأفكار في تسلسل واضح لا يحتمله

الشعر أولاً ، وثانياً باتخاذها الصورة وسيلة التوصيل ، ولا ترى حرجاً في الإبقاء على القافية ثالثاً .

وعلى الرغم من مفارقته لقالب القصيدة العربية إيقاعيا ، فإنه لم يتخلص من المهيمنات المضمونية الذاتية وظلت قصيدة كما هو مع (لمن) ذات القوالب المستهلكة في مثلث(طلع الفجر علينا) و(الناس نيام) .

أما التجربة الثانية فهي تجربة بشر فارس الذي كتب شعراً حراً برؤيا تنم عن عمق معرفي بفن الشعر ومحاولته البحث عن مناطق شعرية جديدة داخل القصيدة العربية ، وما توكيد الوحدة البنائية في نتاجه الشعري إلا تعويضاً عن فقدان الوزن والقافية ، ومن بين نماذجه التي نشرها في الأديب البيروتية قصيدة (غبطة) التي كتبها عام ١٩٤٨م :

في السماء
رفت زينة بشرك
واستيقظت الشمس على وجد
الشمس التي تنافسك بحلم
مجدتك ...
لأنها كشفت جسارتك الساذجة
فلقفها ضمأي (30)

والى جانب هاتين التجربتين هناك تجربة رافقتها وظلت محصورة ولم تأخذ مداها من الانتشار والشيوع ، ولو اتيح لها ذلك لكان لها صداها الكبير ، لكنها بقيت خارج فضاءات الترويج الإعلامي وهي تجربة حسين مردان في (النثر المركز) التي ظلت لصيقة به ولم تفارقه لخصوصيتها وتفردها على المستوى الفني والمضموني ، ومن نماذجه قصيدة (البطولة) :

لقد كنت بحاجة إلى
كلمة
كلمة واحدة فقط !
كلمة خفيفة مثل خيط
من الموسلين
ثقيلة كعربة القطار ....
وعذبة كخصلة شعر ...
كلمة من دم ونار وماء
تغطي كل المساحات
وتحول الحديد إلى أغنية
من أجل ذلك
ذهبت إلى البحار ،
اللؤلؤ والمرجان وأذرع

الأخطبوط [٣١]

وقد كان من دواعي لجوئه إلى كتابة هذا النمط هو اعتقاده ((أن الوزن يحد من إظهار الحيوية النفسية ونقل العالم الباطني بصورة دقيقة))[32].

وفي أواسط الخمسينيات ظهرت مجموعة أخرى ((الشعراء كانت تطور في وقت واحد شكلاً جديداً من الشعر الحر على نحو جذري أو ترفض الشعر الحر المبكر لأنه لا يناسب التعبير عن الرؤى والتجارب)) ، فكتب نمطاً من الشعر بتأثير من الشعر الحر الإنكليزي Free Vrse المتحرر من القوافي والقيود العروضية .

إن ظهور هذه المجموعة من الشعراء من أمثال : توفيق صايغ وجبرا إبراهيم جبرا ومحمد الماغوط وإبراهيم شكر الله ورياض نجيب الريس وكمال أبو ديب هم ممن توافر لهم وعي خاص بالتجديد وتثقفوا ثقافة جادة وواعية قد ساعد على ((تعددية الاتجاهات والأساليب ومثلوا رد فعل فني وثقافي على نمط الشعر الحر القائم على التفعيلة الخليلية وعكسوا الشاعر الخاص وحساسيته ورؤيته الشخصية .. انهم نادوا بتحول أكثر جذرية في الشعر العربي المعاصر وسعوا إلى خلق ما اعتبروه النمط الأكثر صدقاً والأكثر تحرراً))[33].

وقد كان لصدور ديوان (ثلاثون قصيدة) لتوفيق صايغ عام ١٩٥٤ الشرارة الأولى التي تلقفتها المجموعة التي أوجدت أثرها في الوسط الأدبي وصداها الخاص والتي سيستثمرها ((أصحاب تجمع شعر وهم بصدد الترويج لقصيدة النثر والشروط التي يجب أن تتوفر فيها)) .

بعد ذلك بسنوات خمس صدرت مجموعتان أخريان هما مجموعة (تموز في المدينة) لجبرا إبراهيم جبرا ، الذي يعد إلى جانب توفيق صايغ ومحمد الماغوط من أهم من تبنوا وقادوا حركة ظهورها في الخمسينيات والستينيات ، وأهمية المجموعة لا تكمن في الشعر الذي احتوته فحسب بل في المقدمة القصيرة التي حاول من خلالها التركيز على نمط الشعر الذي يكتبونه حين يقول جبرا ((... إن إدخال نغمة جديدة على فن قديم يعتمد على موسيقى تقليدية أمر يحتاج إلى جرأة كبيرة ، له القدرة والبراعة ... ففي قصائدي هذه اعني بالتفعيلة ولا أعنى ، بعض الآبيات موزونة وبعضها غير موزون ، وقد تتلاحق أبيات موزونة ، ولكنْ لكل منها في القصيدة الواحدة وزنٌ مغاير للآخر))[34] .

لقد اكتسبت المقدمة أهمية تفوق كثيرا من النماذج الشعرية التي ظلت على الرغم من شعريتها بئرا تتراقص فيه أصداء جبران والبير اديب ووالت وتمن واليوت واخرين ، وعلى الرغم من إصدار مجموعتين لاحقتين هما (المدار المغلف) و(لوعة الشمس)، فعنه ظل مخلصاً لفنه الشعري الذي اختطه في (تموز في المدينة) ، ومن نماذجه الشعرية قصيدة (رسالة إلى توفيق صايغ) :

نحن الغرباء الابدون

نحن الرافضون، المخلفون للطين

سلاحف الطين ، النافذون
مصاريع الأيام كالرصاص
غبار أرجلنا قصائد
ينتحر به الآخرون [35]

غير أن جبرا إبراهيم جبرا كان يعاني صعوبة كتابة الشعر بالعربية لأنه وكما يقول ((لقد مررت بفترة كنت اكتب فيها كل يوم قصيدة ولكن باللغة الإنكليزية ، ولم انصرف عن النظم بالإنكليزية إلا بعد أن أصبنا بأعز ما لدينا في فلسطين ، فلما قدمنا إلى بغداد حاولت إلباس الطاقة الشعرية نفسها ثوبا عربيا – ويا للصعوبة)) . لذا فقد ظلت نماذجه الشعرية غير قادرة على أن ترسم اتجاها مؤثرا أو أن تجد لها مؤيدين على مستوى الشعر العربي مقارنة بجهوده النقدية التي حاول من خلالها التنظير لأبرز الانتقالات الفنية داخل القصيدة العربية . وبقيت أهميته ناقدا وروائيا ومترجما هي الطاغية والمؤثرة ، حيث كانت تزاحم موهبته الشعرية ، وما تركه لنا من نقودات يؤشر امتلاكه الأدوات النقدية سواء من حيث المنهج أم الثقافة والوعي العالي الذي امتاز به عن أقرانه .

أما المجموعة الثانية التي صدرت عام ١٩٥٩م فهي (حزن في ضوء القمر) للشاعر محمد الماغوط الذي ((يكاد أن يكون برغم غنائيته الرهيبة وثيقة شعرية فريدة عن الإنسان المسحوق الذي يتنفس من جديد ، في العالم الثالث طالبا متوسلا بعنف ، الحرية المستحيلة ، العدالة المستحيلة والحب المستحيل))[36] .

لقد كان لهذه المجموعة اثر كبير ليس على معاصريه فحسب ، بل تعده إلى الأجيال اللاحقة لما امتازت به قصائد المجموعة من ثراء الصورة ((فالقصيدة عقد من الصور ... وصوره بوجه عام حسية تلتقط ماديتها من أشياء العالم))[37] وثراء لغته التي كانت اقرب إلى الإيحاء منها إلى المباشرة وبروز التقابلات الصورية فيها وتناول الموضوعات البسيطة واتسامها بالإيجاز والتكثيف وعدم الإطناب في طرح الفكرة . ومن بين نماذجه الشعرية (جناح الكآبة) :

مخذول أنا لا أهل ولا حبيبة
أتسكع كالضباب المتلاشي
كمدينة تحترق في الليل
والحنين يلسع منكبي الهزليتين
كالرياح الجميلة ، والغبار الأعمى
فالطريق طويلة
والغابة تبتعد كالريح
مدي ذراعيك يا أمي
أيتها العجوز البعيدة ذات القميص الرمادي
دعيني المس حزامك المصدف
وانثبح بين الثديين العجوزين

لالمس طفولتي وكآبتي
الدمع يتساقط
وفؤاد يختنق كأجراس من الدم
فالطفولة تتبعني كالشبح
كالساقطة المحلولة الغدائر[38] .

لقد مثلت (حزن في ضوء القمر)إضافة إلى ما ذكرناه آنفا سطوع الرفض العربي الذي تجلى في الأربعينات والخمسينيات من رفض الواقع السياسي والاجتماعي والثورة عليه ، وإذا كانت فلسفته قد وقفت إلى جانب الإنسان في ضعفه ويأسه في الغرب فقد بقي عبء تفسير العالم ومواجهة مشكلاتــه على عاتق الشعر وحده في العالم العربي[39]، الذي ظل طيــلة قرون عده رازحاً تحت هيمنة اجترار الأشكال الثابتة وتقديسها .

والتخلص من صرامة القيود والقوانين الموروثة التي لم يتم إلا بعد مخاضات عانتها العقلية العربية لتكسب حريتها القصوى في التعبير ، فكان الشعر الحر الذي ظنه اغلب الناس شعرا سهلا ما دام خاليا من الوزن والقافية ومفارقا عموديته المعهودة ، وفي ذلك يقول توفيق صايغ مخالفا الرأي ، ومبينا الموجهات النقدية التي حكمت تجرته الشعرية من الناحية النظرية ((في هذه الحركة الأكثر تجددا أو الجديدة حقا يمكن الاستغناء عن الوزن والقافية ووحدة البيت وموضوع الشعر الحديث المبكر وكما كان من اليسير مهاجمته على انه (لا شعر) فالحقيقة ليس لك في هذا الشعر اكثر من غير طريق وسط ، فهو أما أن يكون جيدا أو رديئا ، والشاعر الذي يستغني عن كل عناصر الشعر ومقوماته عليه أن يعوض عنه بلغة مجازية بنوع جديد وداخلي ومتكامل من الإيقاع والموسيقى برؤية جديدة للحياة والوجود . وقلة قادرة أن تفعل هذا على نحو ناجح ومقنع)) . وهو ما دفع خالدة سعيد إلى اعتباره ((... مزلقا خطيرا ينجو منه الشعراء وحدهم))[40] .

لقد زرعت (حزن في ضوء القمر) وما قبلها بذرة الصراع بين الأشكال الشعرية العربية وان كانت قد سبقتها في ذلك (ثلاثون قصيدة) التي تسميها نازك الملائكة خطأً بـ (جب اسود) وهو عنوان المقال الذي كتبه جبرا ابراهيم جبرا عن المجموعة [41]، إلا إنها لم تثر ما أثارته الثانية لدى النقاد والشعراء خصوصاً الذين انقسموا إلى ثلاث فئات ، كل فئة تحاول الانتصار للنمط الذي تكتبه :

الفئة الأولى : كانت نازك الملائكة من بين المبرزين فيها ، وقد شنت هجوما عنيفا على المجموعتين الشعريتين في آن واحد ، واصفة الأولى بأنها كتاب نثر[42] وواصفة الثانية بأنها مجرد خواطر وتأملات [43]، مما دفع جبرا إبراهيم جبرا وخالدة سعيدة إلى مناقشة ما جاء في المقالتين خصوصا فيما يتعلق بالشعر الحر مصطلحاً فهما لم يتفقا مع الرأي الذي ذهبت إليه نازك الملائكة في فهمهما للشعر الحر ، فانه يعني لهما شعرا ((... لانه موزون يخضع لعروض الخليل وتجري على ثمانية من أوزانه ، وهو حر لانه ينوع عدد التفعيلات الحشو في السطر ، خالصاً من قيود العدد الثابت في قيود العدد الثابت في شطر الخليل))[44].

الملاحظ على الفئة الأولى أن شعرية النص لديها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوزن فلا شعر بلا وزن ، وكل قول خارج الوزن هو بالنتيجة خارج الشعر ، بل إن معيار الشعرية لديها كان الوزن ، وهو ما ذهبت إليه نازك الملائكة ((ليس هناك .. شعر إلا وهو موزون)). وهي بذلك تؤيد وتفارق : تؤيد النسق العربي القديم ((الشعر كلام موزون مقفى)) ، وتفارق دلالة المصطلح ذات الأصول الغربية الذي كتب فيه توفيق صايغ وجبرا ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط ، فالشعر لديهم يأخذ دلالات مناقضة لدلالته لدى الفئة الأولى ، فهو لديهم ((... لا يعود لثمرة المساحات والعدادات لانه من صلب المعايشة الحارة للزمان أو المكان ، تحيي تجربة الشاعر فوق مستوى التاريخ ، ولا يعود ثمة أمل في خبرة قصيدة بوضعها في أنابيب الوزن والنير))[45] .

الفئة الثانية : كان يمثلها أصحاب تجمع شعر الذين وجدوا في دراسة نازك الملائكة حول قصيدة النثر فرصة للانعتاق من ربقة ذوي الثقافة الانكلوسكونية الذين ((كانوا يمتلكون رؤيا واضحة وقراراً واضحا))[46] لاسيما أن كتابا فرنسيا كان قد صدر عام ١٩٥٩ متخذا من قصيدة النثر موضوعا لدراسته ، وسرعان ما اتخذه أصحاب تجمع شعر منهجا وناموساً ، فسارعوا إلى تبني ما جاء به الكتاب من اطروحات بخوص قصيدة النثر ، فكتب أدونيس (محاولة في تعريف الشعر الحديث) قائلاً ((الشكل موسيقى لكنه نوع من البناء ، لهذا يبقى كل بناء قابل للتجدد والتغير ولا تتبع الموسيقى في الشعر الجديد من تناغم بين أجزاء خارجية واقيسة شكليلة ، بل تتبع من تناغم داخلي حركي هو اكبر من أن يكون مجرد قياس))[47]. ثم تبعه ببحث آخر في عام ١٩٦٠م سماه (في قصيدة النثر) اعترف فيه باحتذائه (سوزان برنار) في كتابها (قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا) والذي يبتدئه بالقول بأن ((الشعر لا يخضع لمقاييس مفروضة بشكل قبلي أو نهائي ، انه كائن متحرك مفاجئ))[48] خالصا إلى القول بان ((شاعر الوزن يقبل قواعد السلف ويتبناها ، بينما شاعر النثر متمرد رافض : فهو ليس تلميذا ، بل خالق وسيد))[49] . وفي هذه الأخيرة تتجسد رؤية مجلة شعر التي ظلت حتى عام ١٩٦٠م تحت هيمنة الشعر الحر بدلالته (التفعيلية) و(الخالي من الوزن والقافية) ، وأدونيس في كلا البحثين لم يتطرق إلى جماعة توفيق صايغ وظل يتحدث عن شكلين شعريين فقط ، هما (العمودي) و(شعر التفعيلة) على عكس يوسف الخال الذي يصرح ١٩٥٩ بأن ((الشعر الحر من القافية والوزن الكلاسيكي هو شعر المستقبل ، فالحياة الحاضرة تنزع إلى الحرية في كل شيء))[50] ، والذي يعود بعد ثلاث سنوات مهاجما اطروحات نازك الملائكة التي اتهمت مجلتهم بأنها ذات توجه أوربي ، فيعلن بان مجلة شعر ما جاءت إلا ((لتحمل لواء الحركة الجديدة فتخرجها من من حيرتها وترددها وذعرها ، وتوسع مفهومها وتعمقه وتجعلها بالفعل مظهرا ثوريا حقيقيا من مظاهر نهضة العقل العربي الراهنة))[51] . مبينا في الوقت ذاته الخلط الذي وقعت فيه نازك الملائكة في فيهما دلالة المصطلح وموضحا أن نتاج الماغوط وتوفيق وجبرا شعر حر وليس قصائد نثر ، وان نازك الملائكة تفهم الشعر الحر كما هي تكتبه ، أي تغير في التفعيلات ، خالصا إلى وجود ثلاثة أنماط من الشعر في أدبنا العربي

الحديث ، الأول (شعر الوزن) ويتضمن تغير التفعيلات ، والثاني هو (الشعر الحر) الخالي من الوزن والقافية ، والثالث (قصيدة النثر) الذي يكتبه أصحاب تجمع شعر[52] .

وهو في كل هذا يستعير صوت (سوزان برنار) التي تنص على وجود ثلاثة أشكال مختلفة في الشعر ، وهي الشعر التقليدي والشعر الحر وقصيدة النثر[53] التي أصبحت بعد مدة قصيرة تشير إلى أصحاب التجمع لاسيّما بعد صدور ديوان (لن) لأنسي الحاج الذي حاول هو الآخر الانسياق ضمن موجة التبني لأفكار (برنار) في مقدمته لديوانه الصادر عام ١٩٦٠ ، فهو يوجز فيها شروط قصيدته وقصيدة رفاقه في ((شروط ثلاثة : الإيجاز و، التوهج ، المجانية))[54] وفي هذا تقول (برنار) ((إن الشروط الضرورية كي تصل قصيدة النثر إلى جمالها الذاتي ، أي تكون فعلا قصيدة لا قطعة نثر فنية هي : الإيجاز ، التوهج ، المجانية ، ومن دون هذه العناصر تبدو قصيدة النثر غير موجودة))[55] .

لقد ظل انس الحاج الأقرب إلى روح قصيدة النثر من زملائه الآخرين وظلت نماذجه (لن) و(الرأس المقطوع) و(ماضي الأيام الاثنين)إلى يومنا تمثل الصدارة في تمثلها لقصيدة النثر التي لم تكن مقتصرة في الأصل الأوربي على الأدب الفرنسي بل إنها ((تشكل جزءا مهما من الأدب الألماني منذ سالمون غير الذي نشر عام ١٧٥٦ ديوانه (قصائد ريفية) الذي كتبه نثراً ، محققاً نجاحا أوربيا كبيرا ، وبالذات في فرنسا وقبل بودلير بحوالي قرن)) . كذلك وجدت في الأدب الإنكليزي منذ القرن التاسع عشر ((من خلال كتاب توماس ديكوينس (اعترافات إنكليزي مدمن على الحشيش) إلا انه لم يفرض نفسه كتيار شعري مستقل وانما فضل الاتحاد في الأغلب مع أنماط أدبية أخرى)) ومن نماذج انسي الحاج قصيدته (خطة) :

كنت تصرخين بين الصنوبرات ، يحمل السكون
رياح صوتك الى احشائي
كنت مستترا خلف الصنوبرات اتلقى صراخك
واتضرع كي لا تريني
كنت تصرخين بين الصنوبرات : تعال يا حبيبي
كنت اختبئ خلف الصنوبرات لئلا تريني
فأجيء اليك ، فتهربي[56]

لقد كانت قصيدة النثر لأصحاب التجمع الحل الأمثل أو ((حدا نهائيا لتجاربهم الشعرية)) كما ضرع بذلك اودنيس صاحب الجهد التنظيري المهم في هذا الحقل وعلى الرغم من إنجازاته الشعرية التي شكلت وحدها تياراً داخل الشعر العربي ، فان تصوره التنظيري ظل مفارقا للمنجز الشعري ، على الرغم من اهميتهما كليهما وظلت اغلب نصوصه تنأى كثيرا عن قصيدة النثر وتدرج ضمن باب الشعر الحر Free Verse .

الفئة الثالثة : جماعة الشعر الحر Free Verse والتي كان جبرا إبراهيم جبرا منظرها الوحيد لإدراكه جيدا أنه ((للشعر الحر أصدقاء قلائل وأعداء كثيرون))[57] ،

لكنه مع ذلك يراهن بان السنين القادمة ستشهد تغلبه وانتصاره[58] ويبدأ محاورا نازك الملائكة اصطلاحياً لدرايته التامة إلى ما ترمي اليه اطروحات الملائكة التي حاولت إفراغ التجربة الشعرية الحرة من مضامينها وجديتها ، فكتب مقالته ((الشعر الحر والنقد الخاطئ))[59] ردا على طروحات نازك الملائكة وتوجيهاتها النقدية . فهو يعيب عليها التنكير على مفاهيم شعرية موروثة في تقويم الشعر الحر ، في حين أن ((الشعر الحر قلب للمفاهيم الموروثة وفتح لارض جديدة))[60] ، فالماضي لدى جبرا ومن حذا حذوه ((جذر ومنبت وجذع تستمد منه اللغة طاقتها ويستمد منه الإبداع عصارة الديمومة ، فيصبح كل جديد فرعا آخر في دوحة عظيمة دون أن يعيد الفرع شكل الفرع الآخر)) وهو في طرحه هذا يمزج بين التجديد الذي أصابه الشعر وبقي الفنون ، بل انه يعد التجديد لم يقتصر على ((الشعر وحده بل في تفكيرنا السياسي والاجتماعي برمته))[61] . وعلى هذا الأساس يبني موقفه من الشعر الحر الذي ((...لا يمكن أن يتقيد بهذه القيود كلها ويسمى اعتباطا حراً)) ، فالحرية التي يتوخاها جبرا وتوفيق والآخرون نابعة من فهمهم العميق للمصطلح وأصوله الغربية التي ترد بإيجاز في تعريف للشعر الحر بقوله ((إن الشعر الحر ... يعتمد على الصورة الشعرية والموسيقى الداخلية التي تتخطى انتظام التفاعيل ، ولا يحفل بالقافية إلا إذا وردت عفوا))[٦٢] .

لقد حاول جبرا أن يحدد نوع الشعر الذي يكتبه هو وتوفيق والآخرون والمنظرون تحت الـ ((Free Verse)) والذين لم يكلوا ((في محاولة زحزحة الباب العملاق ...)) كما يسميه في دراسة له لديوان (موت الآخرين) لرياض نجيب الريس ، والذي يعد قصيدته (توفيق صايغ والضياء الضرير) مفتاحا لعالمه الشعري على الرغم من صعوبتها لأنها شخصية صرف برمتها :

يده تمسك المكان
تصعد التلال
توزع الأرغفة
تسأل (سلو في السماء)
عن موعد
(لموعظة الجبل)
وعيونه التي تنور في أعماقه
تغفو على حنين الناصري
الشارع يسبح في البلل
يأكل منا
من حياتنا
انتصارا، ضياعا ، وملا
وأنا على موعد معه
(سلو في السماء) هذا
يطاردني

يلح علي
يسألني
يسأل عنك
في المكتبات (السوهوية)
يبحث عن (ثلاثين قصيدة)
ولا يجد
يرجو
ثلاثين أخرى
وكنت وأنت على موعد مع واحدة
مقهانا الصغير هذا ،
في المنحنى
كنا نعرفه من زمان
منذ أن نضبت أقدامنا
وهربنا من السماء
والمطر(٦٣)

إن الفوز في أعماق هذه القصيدة لا يتيسر دون الرجوع إلى شعر توفيق صايغ خصوصا (ثلاثون قصيدة) التي كانت الشرارة الأكثر سطوعا بين مجايليه ، بل إنها القضية كما يسميها حبرا إبراهيم جبرا الذي حاول في اكثر دراساته ومقابلاته التركيز على دور توفيق صايغ في الشعر العربي خصوصاً الشعر الحر ، فكتب ثلاث دراسات تكاد تكون المفتاح الأهم للدخول إلى عالم توفيق صايغ الشعري الذي ظل غائبا عن القارئ العربي إلا القليل . وفي ذلك يقول جبرا ((إن خيبته كانت أليمة لان شعره لم يقرأ ، كان يحس كأن حجابا من دخان يطلق من حيث لا يدري لمنع رؤيته ورؤية شعره ، ومهما كانت فترة الخمسينات والسيتينات فترة التجدد الثائرة فانه كان لا بد للشاعر فيها ، لكي يقرأه الناس ، أن يبرع في الإعلان عن نفسه باستمرار ، أن يفتعل المناظرات والمهاترات ، أن ينضوي تحت الويه يتبناها وتتبناه وهذا ما رفض توفيق أن يفعله ، رفض ان يعلن عن نفسه أو أن يفتعل مهاترة أو أن يتبناه أحد ، بقي شعره للقلة ، وبقي شعره ذا نفوذ صامت ، قلما تحدث عنه حتى المتأثرون به – ولو أن التأثر به ظل هو أيضا أمرا نادرا ، لتميزه وفذاذاته وصعوبته غير انه بقي شعرا أكاد أقول رهيبا ، موضوعا على الرف كقنابل موقوتة لابد يوما أن تنفجر))(٦٤) .

صوت آخر ضمن هذه المجموعة ، صوت إبراهيم شكر الله ، وهو ((صوت قريب جدا من صوت توفيق صايغ .. ولكنه اقل منه مأسوية وأخف لوعة)) . وقد نشرت له مجلة الشعر أربعة نماذج تكاد تكون اشهر ما نشر من شعر ضمن هذا الاتجاه ، وهي (موقف اللذة) عام ١٩٥٧ ، و(موقف الخوف) عام ١٩٥٧ كذلك وقصيدة (سان باولي) عام ١٩٦٠ ، و (في الذكرى الأولى لوفاة أبيه) عام ١٩٦٢م التي نجتزئ منها المقطع الآتي :

وقد استدار الحول
هل اينع الموتى
وأزهروا
الأجداث التي زرعناها
حديقة بيتنا أول الشتاء
هل تشققت عنها الأرض
وطرحت ثمراً ؟
أرضنا موات
القينا البذر
على الصخر ،
لففنا العدم
بالعدم
في ساعة التهاويل ، في بيداء الظهيرة ، عند انحناءة خط الضوء
شاهدت الموتى يهرعون إلى أعمالهم
بوجوه تخفيها القناعات . هل اغتصب الموت
كل هؤلاء ؟ (65)

لقد ظلت نماذج إبراهيم شكر الله ، كالنموذج المستشهد به آنفاً ، قريبة إلى روح القصيدة الإنكليزية الحرة ولم تتخلص من هيمنة النص الاليوتي ، وجاءت اغلبها محاكاة ل ـ (الأرض الخراب) و (الرجال الجوف) و (أغنية الحب) وباقي اليوت المشهورة التي كان لها بالغ الأثر في الشعر العربي الحديث ، بل هي ((حديث المثقفين في أوائل الخمسينيات)) عامة ، لذا فقد بقي ((الشعر الحر يعي اليوت وعيا شاملاً إلى درجة إدخال اليوت مقتطفات من قصائد اليوت بلغتها الإنكليزيـــة في تضاعيف القصيدة العربية)) عدا الشاعر محمد الماغوط الذي كان نسيجا متميزا داخل الشعر الحر واغلب ما كتبه من نصوص ظلت ملكه وحده من صنعه وابتكاره ((فكل تجاربه هي تجارب من دقائق الحياة العادية ، من غير أقنعة ومن دون زيف فهو إنسان مطارد وملاحق ، بدوي من غير مضرب ، ومشرد من غير رصيف)) .

وعلى الرغم من النماذج الشعرية المشرقة التي قدمها أصحاب الشعر الحر Free Veres وابتداء من نهايات القرن التاسع عشر واتخاذها أشكالا مختلفة مثل الشعر المنثور والنثر الشعري والنثر المركز ن فإنها ظلت نصاً تاليا بإزاء النص السيابي والنازكي ((لأنهم كتبوا شعرهم عن طريق النثر في زمن كان الشعر العربي لم يزل مرتبطاً تقنياً ونفسيا بأسلوب النظم)) ، فلم تفلح النماذج التي قدموها على الرغم من اهميتها في إغوار العين العربية – عدا محمد الماغوط – إلا في وقت متأخر ، وظل هذا الإغواء هو الآخر مقتصرا على نخبة معينة من المثقفين العرب ، في حين ظل القسم الأكبر من القراء إلى يومنا هذا لا ينسب الشعر الحر إلا إلى الرواد العراقيين ، غافراً لهم الخطأ الاصطلاحي الذي وقعوا في شراكه ، وبقيت نصوص توفيق صايغ وجبرا

ابراهيم جبرا ومحمد الماغوط وإبراهيم شكر الله ورياض نجيب الريس وغيرهم تنسب إلى قصيدة النثر ما دامت لا تلتزم بالوزن والقافية .

وعلى الرغم من التقارب بين قصيدة النثر ذات الأصول الفرنسية والشعر الحر Free Verse ذي الأصول الانكلو أمريكية فقد بقي ((الحد الفاصل بين شعر النثر والشعر الحر غير واضح تماما ... وفي اللغة العربية أدام الكتاب والنقاد على السواء هذا التشويش)) ، فأصحاب مجلة شعر لا يرون في كتابات توفيق وجبرا ومحمد الماغوط إلا شعرا حرا خاليا من الوزن والقافية حسب المفهوم الفرنسي ، وأصحاب الشعر الحر Free Verse لا يقبلون بقصيدة النثر صفة لقصائدهم وفي ذلك يقول توفيق صايغ ((أنا لا اسمي قصائدي نثرية ، بل شعرا ، شعرا خاليا من الوزن والقافية ، شعرا غير خليلي))[66] ، ويشاركه الرأي جبرا قائلا : ((أنا لا اكتب قصيدة نثرية .. القصيدة التي اكتبها لا تتوخى التفعيلة ولا القافية ، إنها شعر حر يحقق بايقاعه وصوره وتماسكاته الخاصة به التعبير الذي تحاوله القصيدة في أي شكل آخر))[67] .

وعلى الرغم من هذه المحاججات بين الطرفين ، فان هناك شرطين مهمين يفرقان بينهما :

الأول : أن قصيدة النثر تجسد الفكرة عبر تكرار صورها ، ومما يحفز ذلك انقسامها إلى فقرات عنقودية ، في حين أن الشعر الحر يصر على كلية القصيدة في تجسيد الفكرة ، ((فمن الظلم أن يقتطف الدارس اقتطافا من الشعر الحر ، فالعدل أن تسرد القصيدة كلها ، فههنا المقاطع تتشابك لتعطي الصورة النهائية ، فالفكرة تساق عن طريق سلسة من الصور)) .

الثاني : أن قصيدة النثر تختلف عن قصيدة الشعر الحر في أنها ((ليس فيها نهايات للأبيات)) ، متجاوزة بذلك نظام السطر الشعري بحسب ما تمده الفكرة وانسياباتها داخا البياض ، وقد تعتمد نظام الفقرة ، بل إنها كثيرا ما تشبه ((القصة القصيرة في أن فيها مكانا لسرد الأفكار ، بل هي في الواقع حكاية رمزية كما عند بودلير . وقصيدة النثر إن طالت أصبحت نثرا شعريا وفقدت التوتر والأثير))[68] في حين نجد الشعر الحر يحافظ في الأغلب على نظام السطر ، وينأى كثيرا التجزيئات والتقسيمات بهدف الإبقاء على تواصل الفكرة وانسيابها .

وعلى الرغم من هذين الشرطين الذين يتفق عليهما اغلب الدارسين ، إلا انهما ظلا كذلك مغيبين من النقود العربية والدراسات الأكاديمية إلا في النزر اليسير الذي بقي هو الآخر ضمن الهوامش كشعر توفيق صايغ .

وقد اخذ المجال التنظيري يبسط نفوذه على الوسط الثقافي بشكل مؤثر حتى أنه سلب النص الشعري بريقه واستطاع أن ينفذ إلى القراء والمثقفين حتى بات الشعر تاليا إزاءه ، ثم ان الدراسات نفسها آخذت تمزج بفضل المناهج الحديثة ، لاسيما الدراسات الألسنية والبنوية والأسلوبية ، بين النقد والفلسفة حتى أصبحنا أمام نص استقى من الفلسفة الشيء الكثير،مما أدى إلى الاهتمام به والتوغل في مجاهيله وأضحى الشعر اليوم – عدا الدراسات الأكاديمية القليلة – مجرد أنموذج لصلاحية المناهج وديمومتها ،

وفي ذلك يقول انسي الحاج بعد خمسة عشر عاما من إصداره (لن) مناهضا التصنيفات والتقسيمات التي شغل بها المنظرون : ((فلتسقط من شفاهنا هذه التصنيفات ، لقد توغلنا في أخطائها ما يكفي . الشعر واحد وفي تنوع أهوائه واختلاف لغاته بالذات واتحاده ووحدته . انه يتنوع ليتجاذب نفسه عبر تميزاته الشعر واحد ، إذا كنت أرضى صفة الحداثة لشعري فلأني افهم الحداثة بمعنى الحياة . الشعر الحي هو الشعر في كل زمان ومكان . لا يليق بالشعر حقيقة غير صفة واحدة هي الأبدية . هناك الشعر الحي وهناك الشعر الزائل . لا يليق بالشعر أن تهبط به الأوصاف اقل من ذلك)) .[69]

مصادر البحث وهوامشه

(1) البحث عن المعنى ، د. عبد الواحد لؤلؤة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ١٩٧٢ ، ص ١٤٠ .
(2) شجر الغابة الحجرية ، طراد الكبيسي ، دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٢ ص٤٤٥ .
(3) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٦، ١٩٤١ ، ص١٣٧ .
(4) البحث هن المعنى ، ص١٣٧ .
(5) موسوعة المصطلح النقدي ، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة ١ ، ص٤٦٠ .
(6) جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث ، عبد العزيز الدسوقي ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، ١٩٧١م ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ص١٨٧ .
(7) الشفق الباكي ، أحمد زكي أبو شادي ، القاهرة ، المطبعة السلفية ، ١٩٢٦ ، ص٧٣ .
(8) الشراع ، خليل شيبوب ، مجلة أبوللو ، ع١ ، ص٢٢٧ .
(9) المصدر نفسه ، ع١ ، ص٢٢٧ .
(10) المصدر نفسه ، ع١ ، ص٢٢٧ .
(11) الحديقة الميتة والقصر العالي ، خليل الشيبوب ، مجلة الرسالة ، ع ٥٤٥ ، ص٩٩٨ .
(12) المصدر نفسه .
(13) مسرحية اخناتون ونفرتيتي ، مسرحية شعرية ، علي أحمد باكثير ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ،القاهرة ، ١٩٤٠ ، ص١٢-١٣ .
(14) أمنية ، سليم حيدر ، مجلة الأديب البيروتية ، ص٢٧ .
(15) قصيدة سليم حيدر ، ١٩٤٥ ، مجلة الأديب البيروتية ، ص٢٣.
(16) أنا لولاك ، فؤاد الخشن ، ١٩٤٦ ، مجلة الأديب البيروتية ، ٢٥.
(17) ظهرت قصيدة نازك (الكوليرا) في مجلة العروبة عام ١٩٤٧م ، وقصيدة السياب (هل كان حباً) ظرت في ديوان (أزهار ذابلة)عام ١٩٤٧م أيضاً .

(18) تطور الشعرالعربي الحديث ومستقبله ، سلمى الجيوسي ، مجلة عالم الفكر ع٣ ، ص٣٧ .
(19) المصدر نفسه .
(20) السياب والتجديدات الشعرية ، سلمى الخضراء الجيوسي ، نزوى ،العدد السابع ١٩٩٦ ، ص١٥ .
(21) خليل مطران ، ديوان الخليل ، ٤ج ، ط٣ ، بيروت ، دار الكتاب العربي ١٩٦٧ ، ج١ ،ص١٥.
(22) رائد الفكر العربي إلى العالم الجديد ، سامي الكيلاني ، مجلة الأديب ، ١٩٤٥م السنة الرابعة ، ص٨ .
(23)هتاف الأودية ، أمين الريحاني ، دار الريحاني للطباعة والنشر ، بيروت ١٩٥٥ ، ص٦٥.
(24) المصدر نفسه ، ص٦٥ .
(25) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية ، تقديم ميخائيل نعيمة بيروت ، د.ت ، ص٢٥ .
(26) المجموعة الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية ، ص٢٣.
(٢٧) الشعر المنثور ، أمين الريحاني ، مجلة الهلال ، ١٩٠٥ ، ص٥٠ .
(28) الربيعيات ، روفائيل بطي ،١٩٢٥ ، ص٣٣ .
(29) لمن ، البير أديب ، بيروت ، ١٩٥٢ ، ص٣٧ .
(30) غبطة ، بشر فارس ، مجلة الأديب البيروتية ، عام ١٩٩٨ ، ص٥٢ .
(31) من يفرك الصدأ ، حسين مردان ، في مقالاته ونثر مركز ،١٩٩٨ ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ٢٧٣ .
(32) المصدر نفسه ، ص١٢٣ .
(33) شعر النثر تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر ، منح خوري ، ترجمة سامي محمد ، الأديب ، المعاصر ، ص٣٩ .
(34) تموز في المدينة ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ص٥ .
(35) المدار المغلق ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ، ٢٧٣ .
(36) دفتر الثقافة العربية الحديثة ، عصام محفوظ ، الكتاب اللبناني ، بيروت الطبعة الأولى ، ١٩٧٣ ، ص٨٢ .
(37) البحث عن الجذور ، خالدة سعيد ، دار مجلة شعر ، ١٩٦٠م ، ص٧١ .
(38) حزن في ضوء القمر ، محمد الماغوط ، مجلة شعر ، ١٩٥٩ .
(39) بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث ، خالدة سعيد ، مجلة شعر ، ع ١٩ ١٩٦٢ ، ص٨٨.

(40) البحث عن الجذور ، خالدة سعيد ، دار مجلة شعر ، بيروت ، ١٩٦٠م ص٧١ .
(41) قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط٦ ١٩٨١ ، ص٢١٦ .
(42) المصدر نفسه ص٢١٧ .
(43) المصدر نفسه ص١٧٣ .
(44) المصدر نفسه ص٢١٨ .
(45) اتجاه السهم لحركة الشعر الحديث ، غالي شكري ، مجلة حوار عدد ٢٢ ١٩٥٩م ، ص٧٩ .
(46) أفق الحداثة وحداثة النمط ، سامي مهدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٨م ، ص٢٤ .
(47) محاولة في تعريف الشعر الحديث ، أدونيس ، مجلة الشعر ، ع ١١ ، ١٩٥٩م ص٧٩ .
(48) المصدر نفسه .
(49) في قصيدة النثر ، ادونيس ، مجلة الشعر ، ع ١٤ ، ١٩٦٠ ، ص٧٥، ٨٣ .
(50) أخبار وقضايا ، يوسف الخال ، مجلة الشعر ، ع١٠ ، ١٩٥٩م ، ص١٢٤.
(51) في النقد ، يوسف الخال ، مجلة الشعر ، ع٢٤ ، ١٩٦٢م ، ص١٣٨ .
(52) المصدر نفسه ، ص١٤٦ .
(53) قصيدة النثر من بوليـر الى أيامنـا ، سوزان برنار ترجمة د.زهير مجيد امغامس ، دار المؤمون ،١٩٩٣م ص١٢٩.
(54) لن ، انسي الحاج ، دار مجلة شعر ، ١٩٦٠ ، ط١ ، ص٤ .
(55) قصيدة النثر من بولير الى أيامنا ، ص٢٦٩ .
(56) لن ، انسي الحاج ، ص٤ .
(57) في جب الأسود ، جبرا إبراهيم جبرا ، مجلة شعر ، ع١٥ ، ١٩٦٠م ص١٠٥ .
(58) المصدر نفسه ، ص١٠٥ .
(59) الرحلة الثامنة ، جبرا إبراهيم جبرا ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ١٩٦٧م ص٧ .
(60) المصدر نفسه ، ص٨ .
(61) الرحلة الثامنة ، ص١٠ .
(62) الرحلة الثامنة ، ص١٠.
(63) توفيق صايغ والضياء الضرير ، رياض نجيب الريس ، مجلة شعر ، ١٩٦١م ص٧٨.
(64) النار وجوهر ، جبرا ابراهيم جبرا ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط٣ ١٩٨٢م ، ص٩٤ .
(65) في الذكرى الأولى لوفاة أبيه ، إبراهيم شكر الله ، مجلة شعر ، ١٩٦٢م ص٩٩.

(66) شعر النثر ، تحولات جذرية في الشعر العربي المعاصر ، منح خوري ترجمة سامي محمد ، مجلة الأديب ، المعاصر، ع٤١، ١٩٩٠ ، ص٤١.
(67) المصدر نفسه ، ص٤١ .
(68) بعيداً داخل الغابة ، فاضل العزاوي ، دار المدى للثقافة والنشر ، ١٩٦٤م الطبعة الأولى ، ص١٠١ .
(69) إضاءة الإشارات إلى مجموعة (لن) ، ياسين رفاعية ، مجلة الأديب المعاصر ع٤١ ، ١٩٩٠م ، ص١٢٢ .

ملخص البحث

كثر الحديث حول مصطلح الشعر الحر،اهو شعر تفعيلة،أم شعر مطلق،أم شعر منطلق ؟،أم شعر جديد،أم نثر مركز،أم ماذا؟.

على الرغم من كثرة المصطلحات المصاحبة للشعر الوليد إلا أن مصطلح(الشعر الحر) ظل لصيقا به،مع انه يحمل تناقضا بين دلالته المباشرة،وبين دلالته التي عرف بها.

لقد ثبت للبحث أن مصطلح الشعر الحر يختلف عن مصطلح قصيدة النثر في كونه يصر على كلية القصيدة في تجسيد الفكرة،بينما قصيدة النثر تجسد الفكرة عبر تكرار الصور فضلا عن أن قصيدة الشعر الحر تحافظ على نظام السطر،وتواصل الفكرة بخلاف قصيدة النثر التي ليس فيها نهايات .

هذه الأفكار ،وغيرها هي مجال هذا البحث الذي يستعين بالنصوص الشعرية والنقدية لغرض تثبيت الحقيقة ضمن منهجية نصيّة لا شأن لها بما يدور حل النصوص نفسها ،وإنما تحتكم إلى دلالاتها وحسب.

Abstract of the research

Dr. Abbas Jredi LeFta
opened educational collegue : Baghdad .

The speech has been in creased a bout the term of the free poetry is it an activation poetry unlimited new prose or what is it ? Al thought there are many terms accom panied the new born poetry but the term of the free poetvy is still sticked to even it carries contrast between it's direct meaning or siginificance and the scnse or meenig which has knowa to It made Sure for the research that the term of the free poetry differes from the term of the prose poemthat it in sists on the whole poem in embodiment of in corboration the idea while the prose poem embodies the idea throught the in corborate repetition of the images besides as well as that the poem of the free poetry obsevves on the discipline of Line and continues the idea against the prose poem which has no eudings .

These ideas and others are the sield of this research which seeks the help of the poetical and critical texts in order to a chiere the fact within a textual systematic which has no role about the texts them selves , but it is only submit to it's meanings .