قصّة الشِّعْر المُرْسَل

كتب إليَّ السيد محمد رضا من أدباء الثغر بكرموز يسألني عن هذا النوع من الشعر الذي يقرأه من حين إلى حين في الصحف، فلا يدري كيف ينسبه إلى بحر من بحور العروض؟ ولا كيف يرجعه إلى فن من فنون القريض؟ ويشكو من أن أذنه لا تسيغه وذهنه لا يهضمه .. والسائل الأديب يقصد ولا شك تلك المقطوعات العاطفية التي ينظمها بعض الشعراء الشباب مطلقة من قيود القافية، وذلك ما نسميه بالشعر المرسل ويسميه الإفرنج بالشعر الأبيض.

وكان أول من استحدث هذا النوع الشاعر الإيطالي " تريسينو " سنة 1525م فأنكره قوم وعرفه آخرون، ولكن الآذان لم تلبث أن ألفته وصغت إليه فانتشر في أوروبا ونظم منه شكسبير بعض دراماته. ثم تطوير وغلا في التطور حتى اشتق منه نوع آخر يتخفف من بعض أثقال العروض ويقبل أن يتألف بيت من تفعيلة أو اثنتين وبيت يليه من أربع أو أكثر، وذلك هو " الشعر الحر "[1].

---

(1) قلت: ظل شكل القصيدة قبل عصر النهضة في الأدب الحديث . وهي فترة النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي . يجري على نمطه الذي كان سائدًا خلال العصر العثماني. فظل، بالرغم من تفاهة أفكاره وابتذال معانيه وأساليبه المثقلة بالصّنعة والبديع، محافظًا على شكل القصيدة التقليدية سواء في بحورها الخليلية أو قافيتها الموحدة أو بيتها المكون من صدر وعجز.

ومنذ نهاية القرن التاسع عشر، بدأ الشعر العربي الحديث يغيِّر نمطه وكانت أهم تجديداته متصلة بالموضوعات وإن ظل شكل القصيدة يتبع القالب التقليدي ولا يخرج عنه. وأصبح من أهم الأغراض الشعرية شعر الحماسة والكفاح ضد الاستعمار، والغناء للوطن، والدعوة للإصلاح الاجتماعي، والثورة ضد الفقر والجهل والمرض، والدعوة للحاق بركب الأمم.

ومع النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي أخذت النهضة الفنية في الشعر العربي الحديث تتبلور في اتجاهات فنية محددة بلغت ذروتها خلال القرن العشرين. وعلى يد روّاد هذه الاتجاهات، بدأ التجديد في القصيدة الحديثة يتجاوز المعاني والصور والأفكار إلى تجارب فنية تتصل بالشكل، فبدأت محاولات الشعر الحر والشعر المرسل الذي لا يتقيد فيه الشاعر بالوزن وقد لا يتقيد بالقافية أيضًا.

=

وعندما تصل مسيرة الشعر الحديث إلى الأربعينيات من هذا القرن يتحول نمط القصيدة العمودية أو ما يسمَّى بالقصيدة التقليدية إلى نمط جديد هو الذي عُرف بالشعر الحُر. وقد تعددت أشكاله بين الشعر المرسل والشعر المنطلق وقصيدة النثر...

تعريف الشعر الحر:

يعني ألا يتبع الشاعر القواعد التقليدية لكتابة الشعر، فلا يتقيد الشاعر ببحر واحد أو قافية واحدة أو إيقاع واحد. وبظهور الشعر الحُر، بدأ الشعراء يكتبون على نهج جديد باستخدامهم أعدادًا غير منتظمة من المقاطع في البيت الواحد وقافية غير موحدة وأوزانًا متداخلة ونهايات غريبة الإيقاع في الأبيات. ولكن ليس الشعر الحُر حُرًا من كل قيد، فهو يستخدم فنونًا شعرية أساسيةً مثل تكرار الحرف الواحد وتكرار الكلمات.

ازدهر هذا الشعر في الآداب الأوروبية خلال القرن التاسع عشر الميلادي، عندما تبنَّى الرومانسيون هذا الأسلوب. وقد كانت تجربة الشاعر الإنجليزي جون ميلتون في القرن السابع عشر الميلادي إرهاصًا مبكرًا لهذا اللون من الشعر. ولكن الشاعر الأمريكي والت ويتمان يُعَدُّ الأب الحقيقي للشعر الحُر في القرن التاسع عشر، وتُعد قصيدته أغنية نفسي (1855م)، الشكل الأمثل لهذا الأسلوب. كما كان الشاعر الإنجليزي جيرارد مانلي من المجددين الذين سلكوا دروب الشعر الحُر في القرن التاسع عشر. وفي أوائل القرن العشرين، بدأت الحركة التصويرية تستخدم الشعر الحُر. فظهر شعراء كبار يكتبون على نهجه. وكان تي. إس. إليوت وعزرا باوند هما العمود الحقيقي لبلورة حركة الشعر الحُر.

وفي الشعر الغربي أضحى الشعر الحُر، في منتصف القرن العشرين، هو الشكل المألوف للشعر وخاصة في أعمال كبار الشعراء مثل روبرت نويل و دي. إتش. لورنس ووليم كارلوس وليمز.

وفي الشِّعر العربي، كانت نازك الملائكة هي رائدة هذا الاتجاه، على خلاف في ذلك، في قصيدتها الكوليرا في أواخر الأربعينيات، فقد استخدمت في هذه القصيدة بحرا واحدًا هو الخبب وإن وزعت تفعيلته فَعْلُنْ بأعداد متفاوتة في الشطر الواحد الذي حل محل البيت ذي الصدر والعجز في القصيدة التقليدية. وإن كان الشعر الحُر في الآداب الأجنبية يعني تعدد الأوزان في القصيدة الواحدة، فهو في العربية يعني شعر التفعيلة التي تحررت من التناسب، أي من التفعيلات المتساوية في كل بيت من أبيات القصيدة إلى تفاوتها من بيت لآخر في القصيدة الحرة في الشعر العربي. وهذا الفرق في الدلالة لمصطلح الشعر الحُر بين العربية والإنجليزية، مثلاً، هو الذي جعل بدر شاكر السّيَّاب يستخدم مصطلحًا آخر

=

هو الشعر المنطلق وهو ترجمة لمصطلح شكسبير، إذ هو يقوم على انطلاق التفعيلة من التساوي في العدد إلى التفاوت فيه.

ولم يكن السّيَّاب، أو غيره، رائد هذا المصطلح، فقد استخدمه علي أحمد باكثير عام 1937م في ترجمته لمسرحية شكسبير: روميو وجولييت، ومسرحية أخرى بعنوان: أخناتون ونفرتيتي. كتبها على بحر الخبب نفسه مراعيًا مبدأ التفاوت في الأبيات الشعرية لعدد التفعيلات لا مبدأ التساوي كما هو الحال في الشعر التقليدي.

وعلى كلٍّ، فإن ما قامت به نازك الملائكة أو باكثير أو السياب أو غيرهم لم يكن استعارة حرفية لنموذج الشعر الحُر في الآداب الأجنبية، ولكنه ممارسة لمبدأ التحرر ضمن السياق العضوي لبنية الشعر العربي وإيقاعاته العروضية.

ولما كانت الأوزان العربية كلها لا تقبل مبدأ تحرر التفعيلة، إذ إنها تتراوح بين مركَّبة ونصف مركبَّة وبسيطة، انتهت من ثم تجارب الشعراء إلى تحرير ثمانية بحور من صيغها القديمة المتساوية إلى صيغ جديدة متفاوتة. هذه الصيغ تُدعى أحيانًا الشعر الحُر وأخرى شعر التفعيلة ولكن مصطلح الشعر المنطلق لم يكتب له الفوز بالبقاء مع أنه أكثر دلالة على طبيعة التطور الذي دخل بنية العروض العربي.

وكما أن هناك بحرًا تامًا وبحرًا مجزوءًا وبحرًا منهوكًا، فيمكن القول إن هناك بحرًا منطلقًا أيضًا على القياس نفسه. وهكذا تولدت في حركة الشعر الحديث قيم عروضية جديدة وبحور شعرية محدثة وهي التي تشكل عروض الشعر الحُر في شعرنا الحديث، نجملها فيما يلي:

منطلق الخبب – فعلن / فاعلن

منطلق الرمل – فاعلاتن

منطلق الهزج – مفاعيلن

منطلق الكامل – متفاعلن

منطلق الوافر – مفاعيلن

منطلق الرجز – مستفعلن

منطلق المتقارب – فعولن

إلا أن القصيدة ليست أوزانًا وقوافي مجردة، بل هي تعبير عن معاناة إنسانية تتوفَّر فيها الفكرة والعبارة والصورة والانفعال والإيقاع، فَرَنين الكلام وحده لا ينتج شعرًا.

=

من هنا، علينا أن نميز بين النظم والشعر والإيقاع أو الموسيقى والوزن، وكل هذا ما هو إلا حاضن للإنسان ومعناه وجوهره وشفافيته. وهذا هو معيار الشعر الحقيقي.

الشعر المرسل:

هو الشعر المتحرر من القافية الواحدة والمحتفظ بالإيقاع أي محتفظ بوحدة التفعيلة في البحر الشعري دون احتفاظه بالوزن. وقد يحافظ الشاعر في الشعر المرسل على القافية حين يتبع نظامًا أقرب ما يكون إلى نظام الشعر في اللغات الأوروبية بقوافيه المتعانقة أو المتقاطعة. وقد يلتزم الشاعر كذلك بالقافية والإيقاع معًا ولكن الوزن قد يختلف. مثال ذلك قصيدة الشاعر كيلاني سند أنا وجارتي حيث التزم القافية ووحدة التفعيلة مع تنوع الوزن:

لا تقلقي
إنا بذرنا دربنا بالزنبق
ستبصرينه غدًا خميلة من عبق
أتعرفين جارتي بثوبها الممزق
وكفَّها المشقق
كم قلت لي جارتنا ككومة من خرق
غدًا ترينها غدًا في ثوبها المنمق.

وكتابة هذا اللون من الشعر أشد عسرًا من كتابة الشعر الملتزم بالأوزان التقليدية في بحورها المحددة. ذلك أن هذا الشعر يقتضي معرفة دقيقة بأسرار اللغة، الصوتية، وقيمها الجمالية مع دراية بالتناسب المطلوب بين الدلالات الصوتية والانفعالات المتراسلة معها، وما يتبع ذلك من سرعة في الإيقاع أو بطء فيه، وما يصاحبه من تكرار وتوكيد وتنويع في النغم، وهو أمر لا يقدر عليه إلا شاعر مرهف الحس قد ملك أدواته اللغوية والفنية.

ومن أطيب أمثلة هذا اللون من الشعر قصيدة نزار قباني إلى مسافرة وهي تدل على أن الشاعر إن ملك ناصية أدواته الشعرية، كتب شعرًا مرسلاً مبدعًا:

صديقتي، صديقَتي الحبيبة
غريبة العينين في المدينة الغريبة
شهر مضى؛ لاحرف ... لا رسالة خضيبة
لا أثر ... لا خبر

=

منك يضيء عزلتي الرهيبة

أخبارنا

لا شيء ياصديقتي الحبيبة

نحن هنا

أشقى من الوعود فوق الشفة الكذوبة

أيامنا

تافهة فارغة رتيبة

دارك ذات البذخ والستائر اللعوبة

هاجمها الشتاء ياصديقتي الحبيبة

بغيمه

بثلجه

بريحه الغضوبة

والورق اليابس غطى الشرفة الرهيبة

قَصيدةُ النَّثر:

هناك تمايز عالمي وتاريخي بين الشعر والنثر في كل الآداب، وما يتميّز به النثر من منطق وروية ووضوح وعبارة غير موزونة، يقابله الشعر بكثافة المعنى، أو ماتدعوه البلاغة العربية بالإيجاز والشفافية والصورة والموسيقى والنزوع إلى الوجدان.

ومنذ الثورة على المذاهب التقليدية وقيمها المستقرة، اتجهت جهود المبدعين إلى هدم الحواجز بين الأجناس الأدبية أو ابتكار فنون جديدة أو تطعيم جنس بجنس أدبي آخر وهكذا.

فقصيدة النثر هي جنس فني يستكشف مافي لغة النثر من قيم شعرية ويستغلها لخلق مناخ يعبر عن تجربة ومعاناة من خلال صورة شعرية عريضة، تتوافر فيها الشفافية والكثافة في آن واحد. وتعوّض انعدام الوزن التقليدي فيها بإيقاعات التوازن والاختلاف والتماثل والتناظر معتمدة علي الجملة وتموجاتها الصوتية بموسيقى صياغية تُحسّ ولا تُقاس.

وقد تعددت المصطلحات التى تدلّ على هذا الجنس من ثقافة إلى أخرى. فقد استخدم أمين الريحاني مصطلح الشعر المنثور، الذي لا وزن له وأدخله في الشعر الحر، أي شعر التفعيلة عندنا الذي يقاس ويُوزن.

وكان أكثر ما يستعمل النوعان في الملاحم والمسرحيات والمطولات إشفاقًا على الشاعر من جرائر القافية كالتكرار والحشو والغرابة.

وكان من العوامل التي مهدت لقبول الشعر المرسل في العروض الأوروبي أن القافية بمعناها العربي لم تكن عنصرًا جوهريًا في الشعر الإفرنجي، وإنما كانت القافية فيه نوعًا من الاتحاد الصوتي بين الكلمة والكلمة وهو " أسونانس " كما يكون بين كتاب ونظام وبين عظيم وقدير. فلما اتصل " التروبادور " وهم شعراء جنوب فرنسا في القرون الوسطى بعرب الأندلس اقتبسوا منهم القافية بحكم الجوار والخلاط.

قال المؤرخ الفرنسي " لويس فياردو " في الجزء الثاني من كتابه تاريخ العرب والبربر في أسبانيا: " كان الشعر الفرنسي مضروبًا على مثال الشعر الأسباني المأخوذ عن الشعر العربي، لأن الأسبان لم يقفوا على الشعر اليوناني ولا على الشعر الروماني قبل القرن الرابع عشر حتى يقلدوهما .. ولقد أخذنا صناعة الشعر ونظام القوافي عن العرب، جاءتنا مع التجار الأسبان عن طريق مرسيليا وطولون ".

أما الشعر فله خصيصتان يتميز بهما على سائر الشعر: إحداهما القافية الواحدة للقصيدة مهما تطل؛ والأخرى بناء كل بيت في القصيدة على عدة التفاعيل في بناء البيت الأول، فتكون القصيدة كلها كاملة أو مشطورة أو مجزوءة على حسبه.

=

لكن شعراء العربية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، استخدموا مصطلح قصيدة النثر، وهو مصطلح فرنسي استخدمه بودلير وبعض معاصريه، وشاع شيوعًا كبيرًا في المرحلة الحديثة.وجريًا مع انفتاح الشعراء العرب على التجارب الإبداعية العالمية، فإن دخول الشعر المنثور أو قصيدة النثر إلى شعرنا العربي الحديث وإن سوغته تطورات ضمنية، في حياتنا الأدبية، قام على مبادرات شعراء عرب استوحوا نماذج شعرية وتجارب إبداعية من الآداب الأخرى.

ويُعد شعر المهجر مهد ميلاد قصيدة النثر في الشعر العربي؛ فقد كتب شعراء المهجر: أمين الريحاني وميخائيل نعيمة وجبران خليل جبران محاولات شعرية متأثرين فيها بالشاعر الأمريكي والت ويتمان، ثم انتقلت من هناك إلى المشرق.

لم تجد قصيدة النثر رواجًا كبيرًا في الشعر العربي الحديث؛ إذ إن الذائقة العربية ماتزال محكومة بوزن الشعر العربي وإيقاعه في نماذجه الموروثة.

وللقافية سلطان قوي على النفس العربية، لذلك الشعر في طوره البدائي وهو طور السجع، وفي طوره الراقي وهو طور الرجز، وفي طوره الأرقى وهو طور القصيد. ولم يحاول شاعر في العصور الأولى أن يتخلص منها بالشعر المرسل إلا ما روى أبو عبيدة لابنة أبي مسافع وقد قتل أبوها يوم بدر:

فمـــا ليـــث غريـــف ذو أظـــــافير وإقـــــدام
كحـــــي إذ تلاقـــــوا و وجـــوه القـــوم ألـــوان
وأنـــت طـــاعن الـــنجلا ء منهـــــا مزيـــــد آن
وبـــالكف حســـام صـــا رم أبـــــيض خـــــذام
وقـــد ترحـــل بالركـــب ومـــا نحـــن بصـــحبان

وإلا ما روى غيره لغيرها من نحو قول الشاعر:

ألا هل ترى إن لم تكن أم مالك بملـك يـدي أن الكفـاء قليـل
رأى مـن رفيقيـه جفـاء وغلظـة إذا قـام يبتـاع القلـوص ذميـم
فقـال أقـلا واتركـا الرحـل إننـي بمهلكـه والعاقبـات تـدور
فبينـاه يشـري رحلـه قـال قائـل لمـن جمـل رخـو الملاط نجيب

وهذان المثالان وغيرهما مما روي ولم نطلع عليه إنما صدر عن ذوق متخلف طبع متكلف فلا دلالة فيه على مذهب نشأ ولا على تطور حدث.

على أن من شعراء الأندلس والعراق من ضاق بتماثل النغمة وتكرارها في التزام روي واحد في القصيدة المطولة فعالجوا ذلك الرتوب بتنويع القافية على نحو ما فعلوا في الموشح والزجل. ولكن شعراء هذا العصر الحديث حينما دُفعوا بحكم التطور إلى نظم الروايات المسرحية والمطولات القصصية قاسوا من التزام القافية رهقًا شديدًا وقعوا منه في الغرابة أو الركاكة أو الفضول أو النبوّ، فدعوا إلى إرسال الشعر من غير قافية وقصروا هذه الدعوة على الشعر القصصي والتمثيلي وما في حكمها من القصائد ذوات الحوادث المتعددة والمواقف المختلفة.

بدأ ذلك الأستاذ محمد فريد أبو حديد فنشر في مجلة الرسالة سنة 1933م استفتاء في الشعر المرسل كانت مادته ترجمة بالشعر المرسل لخطبة أنطونيو في رواية يوليوس

قيصر لشكسبير، فاستطار حولها الجدل وتقسم فيها الرأي، ومضى يؤيد رأيه بالعمل فنظم بالشعر المرسل " مقتل سيدنا عثمان " و " خسرو وشيرين " و " زهراب ورستم "، وحذا حذوه المرحوم الدكتور أحمد وزكي أبو شادي فترجم بهذا الشعر رواية "ممنون" لفولتير، و " ترنيمة أتون " لبرستيد.

ومن قبل هذين الرائدين عالج الشعر السيد توفيق البكري في قصيدته " ذات القوافي " وجميل صدقي الزهاوي في " المؤيد " وعبد الرحمن شكري في " الجريدة ".

ثم فترت الدعوة وخشع الدعاة واستمسكت القافية على عرك النقد وشدة التطور حتى أتاح الله لها داعيًا جديدًا بعد فترة دامت عشر سنين هو الأستاذ دريني خشبة فجددها في " الرسالة " 1943م وأيدها بقوة. ولكن الأذواق لا تقارع بالمنطق ولا تجابَه بالدليل ولا تتغير بالأمر، فظل الشعر الحر أُمنية في بعض النفوس وحديثًا في بعض المجالس، حتى أصيب الغناء المصري في العهد الأخير بالتجديد المسيخ المفتعل فزيف شعور أهله وقطع تيار ماضيه ووضع في الأغنية الواحدة أنغامًا من كل لحن وأصواتًا من كل أمة. والغناء أصل الشعر، والشعر مادة الغناء، فتأثير أحدهما في الآخر تفاعل من عمل الطبيعة يحدث من غير اكتساب ولا قصد. فكما أراد بعض الملحنين أن يخضعوا الغناء المصري للغناء الأوروبي في الموسيقى، أراد بعض الناظمين أن يخضعوا الشعر العربي للشعر الأوروبي في العروض، فأصبحنا نقرأ ما ننكر كما نسمع ما نكره !.

وأكثر ما ينشر اليوم من المرسل هو الشعر الحر الذي يتخلص غالبًا من التزام القافية، ويتجرد دائمًا من تساوي الشطرات. والشعر الحر يُقبل في الأغاني والموشحات، كما يقبل الشعر المرسل في الملاحم والمسرحيات. واستعمالهما في غير ذلك قلب للأوضاع، وحرب على الأذواق والأسماع، ونزول بالقصيدة الريِّضة المحكمة إلى مستوى هذه الرقاعات الصوتية التي ينطبق عليها كل اسم تشاء ما عدا الغناء !.

كل شيء يجوز النزول به إلا الفن. وكل فن يجوز التيسير فيه إلا الشعر. وكل تيسير يجوز النظر فيه إلا القافية. وذلك أن الشعر يتميز من سائر ضروب الكلام بخصائص

ثلاث: موسيقية شديدة الحساسية، وصعوبة عسيرة التسهيل، وقدرة على تثبيت الفكرة بلفظها في الذاكرة. فالشعر الحر يستطيع أن يدرك شيئًا من الموسيقية إذا زاوج الشاعر بين الأبيات واستفاد من الحرية التي أوتيها، فتخير الألفاظ وعدَّل الأقسام وألف الألوان وحرك المعاني ونوّع الصور. وأخشى بعد ذلك كله ألا يرتفع عن النثر البليغ المحكم.

ولكن الصعوبة التي تلقى الشاعر في كل بيت عند القافية فيسلط عليها ذهنه وفنه وذوقه ولغته حتى يفجأ أذنك، وهي تنتظر في غير صبر، بتلك الحيلة الفنية واللفتة الذهنية والكلمة الصادقة الموسيقية، لا تجدها في غير الشعر المقفى .. كذلك يعجز الشعر الحر عن أن يهيئ للذاكرة في التمثيل على الأخص ما تهيئه لها القافية من نقط الارتكاز وعلائم الطريق حتى لا تجور ولا تضل.

على أن تسهيل الشعر بإلغاء القافية يخمد الذهن ويجدب القريحة، لأن الصعوبة ترهف الفكر فيدق إحساسه، وتوقظ العقل فيزيد إنتاجه، وتبعث الفن فيحيا بين إلهام الشاعر وإعجاب القارئ.

والواقع أن القافية لم يشكها شاعر مطبوع ولا ناظم مطلع، فإن الطبيعة الغنائية للشعر العربي من جهة، ووفرة الثروة اللفظية للشاعر من جهة أخرى، تجعلان القافية من أخص لوازم الشعر وأسهل فنونه. ولنا في الأراجيز القديمة والموشحات الحديثة وسائر ما استحدث المولدون من الأنواع القائمة على موسيقى القافية دليل ناهض على ما نقول.

فإذا وقع شاعر اليوم في رهق من بناء القافية لقلة محصوله من اللغة أو لمعالجته التمثيل أو القصص الطويل، كان له في تنويعها مندوحة عن هذا النوع الذي تذبذب بين النثر والنظم فوقف من الأذن موقف الغصة من الحلق! بذلك استطاع البستاني أن يترجم الإلياذة، وتسنَّى لشوقي أن يبدع في مسرحياته.

* * * * *

وبعد فإني لماذا نيسر الكتابة ونسهل النحو، ولكني لا أفهم لماذا نيسر الشعر ونسهل الغناء، أليكون الناس كلهم مغنين وشعراء؟ لا، يا أخي ! المسألة في الفن استعداد واجتهاد وقريحة.

إذا لـــم تســـتطع شـــيئًا فدعـــه وجـــاوزه إلـــى مـــا تســـتطيع