الشعر الحر

نشأته وخصائصه

للدكتور ماهر حسن فهمى

المدرس بقسم اللغة العربية

ان الباحث فى هذا الموضوع يدرك أن المحاولات القوية فيه قد بدأت بعد الحرب العالمية الثانية . ففى عام ١٩٤٧ طلع علينا الدكتور لويس عوض بكتاب غريب هو « بلوتولاند » . ولقد كان الكتاب غريبا حقا : غريبا فى صورته ، غريبا فى مادته ، حتى لقد أنكره كل من قرأه ، سوى نفر قليل من الشباب الحيارى الذين وجدوا فيه تعبيرات عن أشياء يحسونها ولا يدركونها حق الادراك ، وقد اضطر المؤلف بعد ذلك الى سحبه من السوق .

أما الخطوة الكبرى فكانت بعد ذلك بعامين حين طلعت علينا «نازك الملائكة» الشاعرة العراقية بديوانها « شظايا ورماد » وتضمن الديوان مجموعة من الشعر الحر ، ولكن المهم هو مقدمة الديوان ، التى دافعت فيها عن وجهة نظرها فرأت أن الأوزان قد كبلت الشاعر منذ القدم بقيود أصبح مضطرا معها الى أن يصوغ معانيه فى قوالب ظلت تتكرر وتتحجر على مر السنين فلم نستطع أن نبدع ماأبدعه غيرنا ، وفى ذلك تقول : « فنحن عموما ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التى وضعها أسلافنا فى الجاهلية وصدر الاسلام . وما زلنا نلهث فى قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا فاذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة وألف حريص على التقاليد الشعرية التى ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه ، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة . كأن سلامة اللغة لا تتم الا ان هى جمدت على ماكانت عليه منذ ألف عام ، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا ان خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل . ويقولون ما لطريقة الخليل ؟ وما للغة التى استعملها آباؤنا

منذ عشرات القرون ؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه فى مقـــدمة قصيرة لديوان . ما لطريقة الخليل ؟ ألم تصدأ لطول ما لا مستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا ، وترددها شفاهنا ، وتعلكها أقلامنا ، حتى مجتها وتقيأتها ؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون . لقد سارت الحياة ، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك مازال شعرنا صورة لقفانبك وبانت سعاد . الأوزان هى هى ، والقوافى هى هى ، وتكاد المعانى تكون هى هى . »[1] ثم تحاول أن تثبت رأيها بطريقة عملية فتأتى بمعنى وتصوغه مرة صـــياغة حرة ومرة أخرى تلتزم الأوزان التقليدية ، فيتبين لها أن الصياغة الأولى قد أدت المعنى بطريقة موجزة وأن الصياغة الثانية قد استدعت زيادة بعيدة عن المعنى تكمل بها البحر .

ولنستمع اليها تقول : « الأبيـــات التاليـــة تنتمى الى البحـــر الذى سماه الخليل (المتقارب) وهو يرتكز الى تفعيلة واحدة هى (فعولن) :

يداك للمس النجوم .
ونسـج الغيوم ...

أترانى لو كنت استعملت أسلوب الخليل ، كنت أستطيع التعبير عن المعنى بهذا الايجاز وهذه السهولة ؟ ألف لا . فأنا اذ ذاك مضطرة الى أن أتم بيتا له شطران ، فأتكلف معانى أخرى غير هذه ، أملأ بها المكان ، وربما جاء البيت الأول بعد ذلك كما يلى :

يداك للمس النجوم الوضـــاء ونسج الغمـــائم ملء السماء

وهى صورة جنى عليها نظام الشـــطرين جناية كبيرة . ألم نلصـــق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى اتماما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الغيوم » الى مرادفتها الثقيلة « الغمائم » وهى على كل حال لا تؤدى معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التى رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟ هذا كله اذا نحن

---

(١) شظايا ورماد ص ٧ ، ٨ (نظم نازك الملائكة : بيروت ـ الطبعة الثانية ـ سنة ١٩٥٩) .

اخترنا الوزن « المتقارب » أما اذا اخترنا « الطويل » مثلا ، فالبلية أعمق وأمر . اذ ذاك تطول العكازات وتتسع الرقع ، وينكمش المعنى انكماشا مهينا »[١] .

ثم تتحدث بعد ذلك عن القافية كعائق يعترض أحاسيس الشاعر وتتحطم عليه وحدة القصيدة ، فتدعم بذلك أدلتها فى اختيار الشعر الحر الذى تحرر تماما من القافية فتقول : « ثم تتحدث عن القافية ، ذلك الحجر الذى تلقمه الطريقة القديمة كل بيت . قالوا ان العربية لغة واسعة غنية ، وان ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التى اتخذت القافية الموحدة سنة فى قصائدها ، ونسوا أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت ، لا تستطيع أن تمد « ملحمة » بقافية واحدة ، أيا كانت ، ولم ينتبهوا الى أن ذلك كان واحدا من الأسباب التى حالت دون وجود الملحمة فى الأدب العربى ، مع أنها وجدت فى آداب الأمم المجاورة كالفرس واليونان . وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التى أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربى طيلة العصور الماضية ، وانما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضفى على القصيدة لونا رتيبا يمل السامع فضلا عما يثير فى نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية . ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ، وأدت معانى لا حصر لها فى صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لأن الشعر الكامل — الغنائى منه خاصة ، والشعر العربى غنائى كله تقريبا — لا يستطيع أن يكون الا وليد الفورة الأولى من الاحساس فى صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهى أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائما هى « العائق » فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محصوله من القوافى يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير فى القافية ، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضى الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافى دونما حس . ولذلك قلما نجد فى أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة ، يسيطر عليها جو تعبيرى واحد منذ مطلعها الى ختامها . فالشاعر يضطر الى مصانعة القافية ، وأنا أعرف شعراء يختارون القافية ، ثم يكتبون البيت وفقا لها ، وهذا أبرز دليل على طغيان هذه الآلهة المغرورة »[٢] .

---

(١) مقدمة شظايا ورماد ص ١٠ ، ١١

(٢) مقدمة شظايا ورماد ص ١٢ ، ١٣

ولا يمضى عامان آخران ،حتى تطالعنا قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى ، التى طبعت بعنوان « خطاب مفتوح من أب مصرى الى الرئيس ترومان » وهى قصيدة جديدة فى صورتها من حيث اتخاذها أسلوب الخطاب وطريقته ، وعدولها نهائيا عن عمود الشعر العربى المعروف .

ومن أجل هذا أحدثت القصيدة ضجة أدبية ، ومن أجل هـذا أيضا لقبه الدكتور لويس عوض بالشاعر الجسور فى مقـاله الذى نشر باحدى الصحف اليومية ، والذى عرض فيه الصورة الجديدة للقصيدة قائلا : « فى هذه الصورة قد تبلور تطور الحساسية الشعرية من جيل الأمس الى جيل اليوم . فلقد كان يمكن أن ينظم شوقى أو الزهاوى أو حافظ أو الرصافى أو العقاد أو رامى أو ناجى أو طه المهندس القريض فى السلام فيخرج لنا منهم قريض رفيع فى مادته رفيع فى صورته ، ولكنه قريض غير هـذا القريض الذى تقرأ اليوم من جيل اليوم ... أما عبد الرحمن الشرقاوى فقد أنشأ لنا طريقة جديدة فى الأداء لم نألفها من قبل ، واستحدث لنا صورة للشعر ما كان يمكن أن تكون فى الماضى ، وما فعل كل ذلك افتعالا ولكنه فعله لأن الحساسية الشعرية والمفهومات الشعرية قد تغيرت من جيل الى جيل . فهو أولا قد اختار لنفسه اطارا عاما هو اطار الخطاب أو الرسالة ، فكان هذا أول خروج على قواعد الانشاء التى عرفناها فى القدماء ومن تأدبوا على القدماء . قال الشرقاوى :

يا سيدى[1] .
اليك السلام وان كنت تكره هذا السلام
وتغرى صنائعك المخلصين لكى يبطشوا بدعاة السلام
ولكننى ، سأعدل عن مثل هذا الكلام
وأوجز فى القول ما أستطيع
فأنت معنى بشتى الأمور ، بكل الأمور .

ومن هـذا ترى أن الاطار العـام ، اطار الخطاب المفتوح الذى اختـاره عبد الرحمن الشرقاوى ، قد فرض عليه اتجاها فى الأداء والصياغة ، وهو أقرب

---

(١) خطاب مفتوح من أب مصرى الى الرئيس ترومان (نظم عبد الرحمن الشرقاوى : القاهرة ـ ١٩٥١) .

الى لغة النثر منه الى لغة الشعر . وقد أحدث « عبد الرحمن الشرقاوى » حدثا فى قواعد الانشاء الأدبى حين أثبت أن الشعر الرفيع يمكن أن يؤدى بلغة النثر المألوف ... كان من الممكن أن يهرب عبد الرحمن الشرقاوى من اللغة التى يستخدمها الناس صباح مساء فى سنة ١٩٥١ ، وأن يستحلب الشعرية ، ولا أقول الشعر ، استحلابا من لغة الماضى البعيد بكل ما فيها من جلجلة لفظية سامية تنضح بالشاعرية لا لسبب الا لأنها بعيدة عن الحياة اليومية المبتذلة ، وتفيض بالسحر لالسبب الا لأنها مرتبطة فىأذهانالناس بالقول الساحر الذىقاله الأولون كذلك كان فى امكان عبد الرحمن الشرقاوى أن يهرب من هذه اللغة الحيوية فى لفظها وفى معناها الى لغة روماتيكية سامية ليستحلب الشعر استحلابا من ضرع الخيال الذى يحيا فيه صاحبه ، ولكن الناس لا يحيون فيه ... لقد أثبت الشرقاوى كما أثبت « اليوت » أن الأداء الشعرى القديم قد أصبح مستهلكا غير ذى موضوع لا تربطه بحياة العصر رابطة أو سبب . كذلك أثبت الشرقاوى ، كما أثبت اليوت أن موت شوقى وحافظ كموت تنسيون وبراونتج ، لم يكن نهاية الحياة ، بل كان نهاية عصر انتهى[1] » .

وكأنما كانت هذه القصيدة حقيقة بداية لحركة هائلة فى شعرنا المعاصر ، وصيحة تردد صداها فى منتدياتنا الأدبية ، وتتابعت بعدها دواوين الشعراء تسير على هذا النسق الجديد .

ففى عام ١٩٥٤ صدر ديوان « أباريق مهشمة » لعبد الوهاب البياتى ، وفى عام ١٩٥٦ صدر ديوان « قصائد » لنزار قبانى ، وفى عام ١٩٥٧ صدر ديوان « الناس فى بلادى » لصلاح عبد الصبور ، وفى عام ١٩٥٩ صدر ديوان « مدينة بلا قلب » لأحمد عبد المعطى حجازى ، وفى عام ١٩٦١ صدر ديوان « أنشودة الطريق » لكمال نشأت . بل لقد أخذت الدوريات تهتم اهتماما كبيرا بذلك الشعر الحر ، حتى غلب هذا اللون على أشهر مجلاتنا الأدبية كالأديب والآداب وغيرهما .

ولكن هذه الحركة الجديدة لم تجد الطريق أمامها سهلا ، ولم يهتف لها النقاد — كل النقاد — ولم تخل من بعض الأخطاء فى أول الأمر ، فقد غلب عليها

---

(١) جريدة المصرى ٢٦ مارس ١٩٥٤

لون سوداوى ، لا يصور بيئتنا بخصائصها المعروفة ، وان ادعى الشعراء أنهم واقعيون ، حتى شك بعض النقاد فى أصالة تجاربهم ، وفى فهمهم لهذا الاتجاه ، حين لم يجدوا فى قيثاراتهم غير وتر واحد حزين ، وحين وجدوهم يسرفون فى التوقيع عليه ، ويسرفون فى اختيار مادتهم من صور البؤس وحدها .

وفى ذلك يقول الدكتور عبد القادر القط : « والحق أن الواقعية لا تتمثل فى اختيار الموضوع بقدر ما تتمثل فى طريقة معالجته ، فالواقعية طريقة خاصة فى ادراك الحياة ، والنظر الى الأشياء على اختلاف ألوانها ، وكل موضوع يصلح ليكون مادة لقصة واقعية أو لأخرى رومانسية ، وانما يتحكم فى ذلك طبع الكاتب وثقافته ووعيه الاجتماعى ، وطريقة احساسه بالحياة . فالحاح كتابنا على تلك الصور المظلمة المتشائمة هو نتيجة فهم خاطىء عند كثير منهم لطبيعة المذهب الواقعى ، وتضييق لدائرة ابداعهم ، ينتهى بالقارىء فى كثير من الأحيان الى السقم ثم الى الشك فى صدق ما يقرأ [1]» .

هذا من ناحية المادة أو المضمون ، وأما من ناحية الشكل ، فقد دارت معركة بين العقاد وطه حسين من ناحية وبين المدافعين عن هذا المذهب الجديد ، وجمع حصادها فى كتاب « فى الثقافة المصرية » لمحمود العالم وعبد العظيم أنيس . ويؤثر عن العقاد فى النوادى الأدبية — وهو رئيس لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب — أنه كان يحول كل قصيدة ترد اليه من هذا الشعر الحر ، الى لجنة النثر للاختصاص ، دلالة على عدم اعترافه به .

وربما اعتبر النقاد المهاجمون أيضا أن هذا الشعر الحر وسيلة ميسرة لكل شاعر عاجز ، فهو غير مقيد بوزن ، وغير مقيد بقافية . ومن الحق أن المتطفلين قد كثروا ، وأن الأدعياء قد ملأوا الصحف بشعرهم المسف ، ولكن بوتقة الزمن لم تبق الا الجيد منه ، كما لم تبق من الشعر العربى القديم الا أصلحه للبقاء فى أكثر الأحيان . ولكن من الحق أيضا أن الشعراء الأصلاء أصحاب هذا الاتجاه الجديد — الذين ذكرنا دواوينهم — كلهم قد بدأوا حياتهم ينظمون بالطريقة التقليدية ، ثم عزفوا عنها حين وجدوا أن الشعر الحر يتيح لتجاربهم أبعادا أكبر ، وتعبيرا أكثر دقة وأشد انطلاقا من الشعر التقليدى .

---

(١) مجلة الشهر أبريل ١٩٥٨

والنقاد الذين دافعوا عن الشعر الحر رأوا أنه بعيد عن شعر المناسبات التى كان ينظم فيها شوقى وحافظ وغيرهما ، وانما هو ارتباط تام بين الشاعر والمجتمع. صحيح أنه يعالج القضايا العامة ، ولكن من خلال التجارب الذاتية ، وفى ذلك يقول «العالم» : « فهو لا يعرض القضايا العامة كما كان يفعل حافظ وشوقى ومحرم عرضا تقريريا ، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية . وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين فى التعبير الشعرى السابق ، جمع بين التعبير التقليدى العام والتعبير الذاتى ، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، فخلص القضية العامة من الجمود والتقريرية ، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانعزال » . ويدلل على رأيه هذا بأبيات الشرقاوى التى تعرض لقضية السلام عرضا ذاتيا بعيدا عن التحليل والتقرير ، وانما يقول فى بساطة ويسر :

فدعنى أقل لك أنى أبٌ
وأنت أب وكلانا حنون
ولى طفلةٌ كائتلاق الصباح
كحلم الربيع ، كهمس القبل
كنوارةٍ فى اخضرار الحقول ينغنغ فى شفتيها الأملْ
كعصفورةٍ فى المروج الفساح

ومن خلال هذه الرابطة الانسانية يتحدث الشاعر عن ابنته وهى تحاول أن تسير ، وكلما ترنحت قامت بعزيمةٍ جديدة :

تحاول جاهدة أن تسير وكانت لعهدىَ لم تقعد
فحينا تلوذ الى حائطٍ فإن لم تجد فإلى مقعد
ويا ربما رنّحتها الخُطى ويا ربما وقعت ضاحكه
لتنهض عازمةً من جديدٍ كذلك تمضى بنا المعركه
تدربها عثراتُ الطريقِ وتدفعها خبرة التجربه

(١) فى الثقافة المصرية ص ١٢٦ (تأليف محمود العالم وعبد العظيم انيس . بيروت ـ ١٩٥٥) .

وهكذا أخذ الشـــاعر ينتقل انتقالا يتمثل فيه تجربته ، انتقالا من الحدث الخاص الى الحدث العام ثم يخلص الى قوله :

ألست تصون حياة ابنتك ؟
فهل تصنع الموت للأخريات ؟
وانى لأدعوك باسم الأبوة باسم الحياة وباسم الصغار
لتعقد حلفا يصون السلام ويرعى المودات بين الكبار
فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة

وهكذا تنبض القضية العامة بلمسات قريبة الى القلوب ، أشد ما تكون ألفة وحياة . فالحقائق السياسية العابرة التى تنتهى بانتهاء مناسبتها لن تكتب للشعر البقاء ، والحقائق الفردية التى لا تتصل بالحياة والتى يترنم بها الشاعر فى برجه العاجى لن تعيش طويلا فى الأذهان .

« وجيلنا الحاضر فى الغالب يميل بطبعه ومزاجه العلمى التقدمى الى الشعر الهادف الذى يتحدث عن كرامة الانسان ، ويؤمن بوجوب تحرره المـــادى والمعنوى ، ولا يميل الى الشعر الصافى الذى يرمى الى مجرد الطرب والمتعة ... ويؤثر الشعر ذا المعانى المحددة على الشعر ذى المعانى والفكرات المطلقة »[1] .

ومن الحق أن نظرة الدكتور عبد القادر القط كانت صائبة حين قالها منذ سنوات ، فالذى يقرأ مثلا ديوان « المجـد للأطفال والزيتون » لعبد الوهاب البياتى ، يجد طعما مرا شديد المرارة ، ولكن الواقع أيضا أن هذا الاتجاه الجديد قد أخذ يتجه الى الطريق الصحيح ، طريق التعبير الصادق عن مجتمعنا ، وبدأت الشخصية العربية تفرض نفسها على شعر أصحاب هذا الاتجاه ، حتى لننظر الى الى آخر ديوان صدر فى عامنا هذا ، وهو « أنشودة الطريق » لكمال نشأت ، فنجده ريفيا حتى فى غزلياته ، عائليـــا حتى فى وطنياته ، يداعبه الأمل ، وترتد جذور نتاجه الى بيئتنا دائما .

ولنأخذ مثلا قصيدته « أحلام عـــذراء » ، فالشاعر يخط بريشته الخطوط الأولى للمنظر الذى سيحيط بدقائق تجربته ، فلا يجد أجمل من صغار حمام

---

(١) شعر اليوم ص ١٧ (تاليف مصطفى السحرتى : القاهرة ـ ١٩٥٧) .

تاهت فى البرية ليعبر عن الأحلام الوردية الشاردة لفتاة الريف فى ليله من لياليه القمرية . وهى ليلة صيف قمرية ، لأنها من الليالى التى تغرى بالسهر ، وتطلق وراءها الأحلام ، أما ليالى الشتاء فتغرى بالنعاس والدفء ، وتطفىء الخيال ، وتقعد بالحلم ، ثم هو ينطلق وراء خيال الفتاة ويتتبع خطوات أمانيها ، فيبرز ملامح الصورة فى شخص رجل أحلامها (فتى القرية) وهو يختال فتى الخطوات والشال على كتفه ، كالبدر الذى تراه ، ويطلق أحلامها ترعى ، ولكنها لا تراه بعين الحقيقة ، فقد توشح بغمام الخيال . وتكتمل الصورة بدقات الطبول ، طبول العرس وهى تعانق أنغام الأرغول ، وتتعالى الزغاريد ، وتموج الدار بالزوار ، ولكنها ترى أمها وسط الجمع الحافل وهى ترش الملح لتقيها من حسد العيون . وتلك عادة مصرية ، ومن تقـاليد الريف عندنا فى الأفراح . وبين هتاف الزوار وضجيجهم ، ينفذ الشاعر بعينه الفاحصـة الى أغوار نفس الفتاة ، ويبين عن أسرارها التى احتضنتها خلف جناحها ، فيرى نشوتها الكبرى والغيرة فى صدور الصبايا من حولها وعلى وجوههن ، ثم زهوها وهى تتيه بثوبها (اللماع الأخضر) الذى يعجب فتاة الريف لأنه من لون الحقول المخضرة ، وهو جدير بالاعجاب لأنه صنع (البندر) وليس من صنع الريف ، فتنفض طرفها حياء ، وتضم جناحها على الأسرار ، حتى لا تظهر فى مقلتيها أفراح العرس ، ولا يعرف سرها الا قلبها الطروب [1] .

أليست هذه الصورة منتزعة من بيئتنا الخاصة ؟ ثم هل نجد لها مثيلا فى شعرنا التقليدى الحديث ؟

ان الصراع بين النقاد ما زال يدور حول الشعر الحر ، ولكن التيار يسير دون أن يعوقه كثيرا ذلك الصراع .

وقد أثار هذا الصراع كما قلنا من قبل طه حسين والعقاد . أما طه حسين فيرى أن اللغة هى صورة الأدب ، وأن المعانى مادته ، بينما يرفض ذلك نقاد هذه الحركة الجديدة ، ويرون أن الحديث عن اللغة حديث عن الأسلوب لا عن الصورة واللغة أداة من أدوات الصورة التى هى تجسيم لمنظر حسى أو بصرى وسيلته اللغة والحركة واللون والموسيقى . أما مادة الأدب أو مضمونه فلا يمكن أن تكون هذه

---

(١) راجع انشودة الطريق ص ٦١ (نظم كمال نشات : القاهرة ـ ١٩٦١) .

المعانى المتحجرة — كما يقولون — وانما هى فى الوحدة العضوية التى رسمتها الصورة . بمعنى أن تكون اللوحة التى أمامنا لا تعنى هدفا عاما وحسب وانما هى صورة لفرد معين فى وضع معين لهدف معين ؛ عملت الأصباغ والظلال عملها المتشابك مع أبعاد الصورة وملامحها ، بحيث اذا تغير شىء منها بالنسبة للوضع أو الخطوط أو الأصباغ ، لم تعد نابضة بالحياة التى منحها اياها الفنان ، بل تغير الوضع كله بالنسبة للمنظر . وفى ذلك يقول العالم : « نحب أن نقرر أولا أن ما تتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعى ، انما يرجع الى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته ، الى ما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة ، والى ما رسبوه فى وجداننا القومى من قواعد فجة لا تفضى بالابداع الفنى الا الى أزمة مقفلة ، ولهذا فعندما نتقدم لتحديد موقفنا من هذه القضية ، فانما نحدد موقفنا كذلك من المدرسة القديمة ، سواء فى النقد أو الابداع . هكذا عرض عميد الأدب للقضية ، وهكذا اهتدى الى حل لها (ان اللغة هى صورة الأدب ، وان المعانى هى مادته وان صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان أو هما شىء واحد ان شئت ، وأضف اليهما عنصرا ثالثا ان صح أن يستعمل العدد فى مثل هذا الموضع ، هذا العنصر يلزمهما لزوما لا فكاك منه وهو عنصر الجمال) . ومن هذه المقومات الثلاثة : اللغة والمعانى والجمال الذى لا فكاك منه ، يتضح الموقف النقدى للمدرسة القديمة .

الا أننا نرى أن قصر الصورة على اللغة ، وقصر المادة على المعانى لا يكشف عن ادراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية ، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة . فان قصرنا الصورة على اللغة ، فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب . ان الأسلوب الشائق الرائق الذى يحسن موقعه عند سامعه ليس صورة للأدب ولا صياغة له ، بل هى مظهر خارجى أو أداة من أدوات الصورة . وكذلك شأن المعانى ، فليست مادة للأدب بل احدى أدواته كذلك . فلو قدمت لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بمعنى لم يسبقه اليه أحد ، لما كان فى هذا وحده دافع الى أن تعدها من الأدب ، فالمعانى كالألفاظ سواء بسواء ، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم .

ولو راجعنا تاريخ النقد العربى القديم ، لوجدنا أنه لا يخرج فى مجمله عن البحث الجاد عن اللفظة الرائقة للمعنى الفريد ، ولو تأملنا ما يقوله عميد الأدب

اليوم فى قلب القرن العشرين ، وبعد أجيال من التطور الثقافى والتجارب النقدية التى لا حصر لها ، لما وجدناه يخرج عن ترديد هذا الموقف النقدى القديم ، المسرف فى القدم . والحق أن أزمة التعبير الأدبى تقوم الى حد كبير على هـذا الاحتفال البالغ بالأسلوب ، وهذا الوقوف الجامد عند حدود المعانى المنفردة المتناثرة ، نجد هذا فى الحكم النقدى ، وفى التعبير الأدبى ، نثره وشعره على السواء ، وكما كان نقاد العرب القدامى يعدون بيتا من الشعر أبلغ ما قالته العرب وبيتا آخر أهجى ما قالته العرب ، وبيتا ثالثا أصرح ما قالته العرب ، والى غير ذلك من أفعال التفضيل ، لا يزال نقادنا وأدباؤنا من المدرسة القديمة يحتفلون كذلك بهذا المعنى الواحد أو البيت المفرد لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق .

فهذا الشاعر الفحل — أمير الشعراء أحمد شوقى مثلا — يؤلف القصيدة من ثلثمائة بيت فى الحرب أو فى التغنى بآثار مصر القديمة مثلا ، فلا يعالج الموضوع معالجة أدبية بحيث يكون له مضمونه المصوغ أو مادته المصورة ، بل هى أبيات متناثرة لمعان لا رابط بينها غير وحدة القافية أو وحدة الوزن أو وحدة الموضوع من قريب أو بعيد ... ان مضمون الأدب فى جوهره أحـداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، والصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وابراز عناصره وتنمية مقوماته [1] » .

أما « العقاد » فهو كما ذكرنا لم يعترف بهذا اللون من الشعر ولم ير فيما أتى به نقاد هـذه الحركة جديدا بالنسبة للوحدة العضـوية ، ورأى أن ذلك لا يعدو أن يكون ترديدا لما قاله هو من زمن طويل ، فجاء رد « العالم » مبينا وجهة نظرهم فى أن هذه الوحدة العضوية ليست من ابتكار العقاد ، وانما هى قديمة قدم أرسطو ، ولكن العقـاد حين قرأها لم يتمثلها ولكنه فهم أنها وحدة الموضوع وحسب . وضرب لذلك الأمثلة من دراساته لشوقى وابن الرومى ، وأتى بشواهد من شعره هو صنع بها ما صنعه العقاد بشوقى حين غير من أبيات القصيدة وبدل فى نظامها . واستنتج العالم من هذا أن شعر العقاد لا تربطه غير وحدة العنوان والوزن والقافية ، وهذا دليل على تفسخ العمل الأدبى وبعده عن الوحدة العضوية [2] .

---

(١) فى الثقافة المصرية ص ٤٢ ، ٤٩

(٢) فى الثقافة المصرية ص ٥٧ ، ٦٤

على أن عدم اعتراف بعض النقاد بالشعر الحر لتخلصه من القافية واستناده الى التفعيلة الواحدة بدلا من البحور العربية ، لا يعنى أن ننفض أيدينا منه ، وأن نغمض أعيننا عما حولنا لأننا غير واقعيين . فالشعر الأوربى قد عرف هذا اللون وهو ما يسمى بالشعر الحر Free verse .

وأوزان الشعر هى موسيقاه ، فهل ما زالت موسيقانا هى موسيقى الجاهليين؟ لماذا نقبل أن تتطور كل فنوننا من عمارة وموسيقى وغناء ، بل نقبل أن تتطور حياتنا الاجتماعية وأن تتبدل بالقياس الى العصور العربية القديمة ، ثم نقف حجر عثرة فى سبيل تطور موسيقى الشعر ؟ يبدو أن الصراع بين الشباب والشيوخ أو بين الجديد والقديم سيبقى دائما سنة الحياة النامية المتطورة ، فالعقاد وطه حسين وأكثر شيوخ الأدب الآن كانوا من زعماء التجديد فى شبابهم ، ولكن هذا الصراع على أى حال يجنبنا الطفرة ويجعلنا نسير بخطوات معتدلة فى مسيرنا .

ان الاستناد الى التفعيلة الواحدة « قد نوع موسيقى الشعر فى نغماتها ، وتآلفها مع أفكار التعبير وانفعالاته ، فلم تعد تؤنسنا موسيقى الكلاسيكيين الرنانة ولا موسيقى الرومانتيكية المخدرة ... نظام يلحظ فيه التركيز والاقتصاد فى الاستطراد ، نظام تتحرك فيه الصور ولا تجمد » [1] .

والتعبير بالصور هو أخطر أدوات الصياغة الجديدة شأنا ، لأن الأسلوب التقريرى مهما كان قويا هو مثل الصرخة ، قد تلفت سمع العابر ، ولكنه لا يلبث أن ينصرف عنها بعد حين ، ولكن المنظر هو الذى يستقر فى النفس الى أمد بعيد. ولنضرب على ذلك مثلا أتى به مؤلفا فى « الثقافة المصرية » . فشوقى وحافظ وغيرهما من شعراء هذه الطبقة قد نظموا فى حادثة دنشواى . فشوقى يعرض لحادثة دنشواى بهذه الأبيات الوصفية :

السوط يعمل والمشانق أربع ... متوحدات والجنود قيام
والمستشار الى الفظائع ناظر ... ترمى جلود حوله وعظام
وعلى وجوه الشاكلين كآبة ... وعلى وجوه الشاكلات رغام

---

(١) شعر اليوم ١٤ ، ١٥

أما الشاعر الجديد « صلاح عبد الصبور » فيتلقف الحدث خلال شنق « زهران »[1] أحد أبناء دنشواى فيتمثله ويفيض تعبيره من خلال الحدث نفسه فى صور يصوغ منها وحدة فنية متكاملة . فبدأ قصيدته بداية راح يبرز فيها زهران فى ملامحه الخارجية :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبى زيد سلامه
ممسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قريه
دنشواى

ومن هذه المعالم الخارجية راح يتعمق حياته الباطنية ، وحنياته الذاتية ، تمهيدا لاستقبال الحدث الرهيب :

شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء

ثم عاد يرسم الملامح الخارجية للحدث :

مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم

---

(١) الناس فى بلادى ص ٤٨ (نظم صلاح عبد الصبور : بيروت ــ ١٩٥٧) .

ومشى يختال عجبا مثل تركى معمم
ويجيل الطرف ما أحلى الشباب
عند ما يصنع حبا
عند ما يجهد كى يصطاد قلبا
كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما
كان يا ما كان ان مرت لياليه طويله
ونمت فى قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التى تحرق حقلا
عند ما مر بظهر السوق يوما
ورأى النار التى تحرق حقلا
ورأى النار التى تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران الى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما سودة حقد فى الدماء
ربما استعدى على النار السماء
وما زال حتى أبرز الشاعر الحدث نفسه :
وضع النطع على السكة والفيلان جاءوا
وأتى السياف « مسرور » وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياة
وتدلى رأس زهران الوديع
وسارع الشاعر مرة أخرى الى المعالم العامة لقريته يبرز حزنها وشكلها .

قريتى من يومها لم تأتدم الا الدموع
قريتى من يومها تأوى الى الركن الصديع
مات زهران وعيناه حياة
فلماذا قريتى تخشى الحياة .

على أن التعبير بالصور وحده لا يمكن أن يكون له وحده كل هذه القيمة ، وانما هنا عامل جوهرى هو البناء الدرامى . فاذا نظرنا الى القصيدة السابقة « شنق زهران » وجدناها تشتمل على عدة لوحات : الأولى صورة زهران ، والثانية حياته ، والثالثة موته ، والرابعة صورة قريته الثكلى .

ولكنها ليست لوحات منفصلة ساكنة ، ولكنها تتحرك فى شريط مترابط متتابع يعتمد على البناء الدرامى الذى يتركب من التجسيم والحركة والتشويق والمونولوج الداخلى فى بعض الأحيان .

فزهران فرد له ملامح خاصة ، وهي ان تكن ملامح قروية ، ولكنها متميزة ثم تبدأ الصورة فى التحرك فى المنظر الثانى تحركا نعرف به نفسيته بعد أن رأينا ملامحه الخارجية ، نعرف به قلبه الطروب ونعرف به ثقته بنفسه ، ونعرف به حبه للحياة ، ونعرف به رغبته فى صنع حياة أفضل له ولقريته ، ويدفعنا الشوق الى اللوحة التالية ، فاذا بها مفاجأة قاسية لم نكن نتوقعها للفتى النقى الطروب الذى أحب الحياة ، ومن أجل هذا كان الأثر قويا فى المنظر الأخير .

فهذا البناء الدرامى اذن قد حقق هدفين ، حقق عنصر التأثير القوى النابض الذى يأتى من التأثير فى أكثر الحواس لا فى الذهن وحده ، كما هو الحال فى الشعر التقليدى ، وحقق الوحدة العضوية فى بناء القصيدة بحيث يستحيل أن نبدل فيها كما كنا نصنع فى قصائد الشعراء السابقين .

***

بعد أن عرضنا نشأة الشعر الحر وخصائصه ، نحاول أن نجيب عن ذلك السؤال الذى طالما تردد . لم كانت هذه الثورة الأدبية ؟ والواقع أن كل الثورات فى وطننا العربى ترجع الى ايمان العربى بذاته . كانت هذه الحقيقة متوارية خلف حجاب كثيف من التيارات السياسية ، ثم

كانت فترة ما بين الحربين كافية لأن تختمر فيها هذه الحقيقة ، فتتوالى الثورات فى كل البلاد العربية ، ومن الواضح أن تلك الثورات لم تحقق أكثر الآمال التى كانت معقودة عليها ، ولكن من الواضح أيضا أنها كانت نقطة البداية . لم يعد العربى بعد ذلك يخشى أن يجابه نفسه أو غيره فى شكل ثورة .

« هذا الوعى والاحساس العميق ، بل وايمان العربى بذاته ، كان الدافع الى انطلاقه فلم يعد يطيق الجمود ، وشعر بالطاقة الكامنة تدفعه الى التحرك . فالنفس العربية التى انطلقت فى أيامنا هذه قوية جارفة ، كان لابد لها من مظاهر التعبير عنها فى مختلف الميادين ، فكانت الثورات العسكرية هى التعبير السياسى ، وكان التطور الصناعى هو التعبير الاقتصادى ، وكان الشعر الحر هو التعبير الأدبى . وتقبل الناس له كما ذكرنا ، واقبالهم عليه ، يؤكد احساسهم بحاجتهم الى لون أدبى جديد »[1] .

وقد ظهرت الموشحات فى الأندلس منذ قرون ، وخرجت على عمود الشعر العربى لتعبر عن الحياة الجديدة بما فيها من مرح تعرفه أوربا ، وبما فيها من طبيعة ضاحكة ، ولم يتقبله المشارقة ، ولكنه أدى دوره فى الأندلس .

وبعد أن تبلغ انطلاقتنا غايتها ، ونبنى آمالنا ، ونقف لنستريح ، وننظر الى الوراء ، أغلب الظن أن الشعر العربى سيعود مرة أخرى الى تراثه الموروث ، لأن التقاليد العربية ، عميقة الجذور فى حنايانا ، ولكن هذا الشعر الحر سيبقى دائما ، ليسجل واقعا عشناه فى أيامنا هذه .

---

(١) القومية العربية والشعر المعاصر (تأليف دكتور ماهر حسن فهمى : القاهرة ـ ١٩٥٦) ص ١٢٢ ، ١٢٦ .