

# الشعر الحر

## نشأته وخصائصه

للككتور ماهر حسن فهمي

المدرس بقسم اللغة العربية

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

١٩٤٦

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 ، التي دافعت فيها عن وجهة نظرها فرأت أن الأوزان قد كبلت الشاعر منذ القدم بقيود أصبح مضطرا معها الى أن يصوغ معانيه في قوالب ظلت تتكرر وتتجبر على مر السنين فلم نستطع أن نبدع ما أبدعه غيرنا ، وفي ذلك تقول : « فنحن عموما ما زلنا أسرى ، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الاسلام . وما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، وقرقعة الألفاظ الميتة ، وسدى يحاول أفرادنا أن يخالفوا فاذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه ، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سنة . كأن سلامة اللغة لا تتم الا ان هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام ، وكأن الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا ان خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل . ويقولون ما لطريقة الخليل ؟ وما للغة التي استعملها آباؤنا

منذ عشرات القرون ؟ والجواب أوسع من أن يمكن بسطه في مقدمة قصيرة لديوان . ما لطريقة الخليل ؟ ألم تصدأ طول ما لا مستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أساعنا ، وترددها شفاها ، وتعلقها أقلامنا ، حتى مجتهدا 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 هي هي ، والقوافي هي هي ، وتكاد المعاني تكون هي هي . «<sup>(١)</sup> ثم تحاول أن تثبت رأيها بطريقة عملية فتأتي بمعنى وتصوغه مرة صياغة حرة ومرة أخرى تلتزم الأوزان التقليدية ، فيتبين لها أن الصياغة الأولى قد أدت المعنى بطريقة موجرة وأن الصياغة الثانية قد استدعت زيادة بعيدة عن المعنى تكمل بها البحر .

ولنستمع اليها تقول : « الأبيات التالية تنتمي الى البحر الذي سماه الخليل ( المتقارب ) وهو يرتكز الى تفعيلية واحدة هي ( فعولن ) :

يداك للمس النجوم .

ونسج الغيوم ...

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

يداك للمس النجوم الوضاء ونسج الغمام ملء السماء

وهي صورة جنى عليها نظام الشطرين جنابة كبيرة . ألم نلصق لفظ « الوضاء » بالنجوم دونما حاجة يقتضيها المعنى اتاما للشطر بتفعيلاته الأربع ؟ ألم تنقلب اللفظة الحساسة « الغيوم » الى مرادفتها الثقيلة « الغمام » وهي على كل حال لا تؤدي معناها بدقة ؟ ثم هنالك هذه العبارة الطائشة « ملء السماء » التي رقعنا بها المعنى ، وقد أردنا له الوقوف فخلقنا له عكازات ؟ هذا كله اذا نحن

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

اخترنا الوزن « المتقارب » أما اذا اخترنا « الطويل » مثلا ، فالبلية أعمق وأمر .  
اذذاك تطول العكازات وتوسع الرقع ، وينكمش المعنى انكماشاً مهيناً»<sup>(١)</sup> .

ثم تحدث بعد ذلك عن القافية كعائق يعترض أحاسيس الشاعر وتتحطم عليه وحدة القصيدة ، فتدعم بذلك أدلتها في اختيار الشعر الحر الذي تحرر تماما من القافية فنقول : « ثم تحدث عن القافية ، ذلك الحجر الذي تلقمه الطريقة القديمة كل بيت . قالوا ان العربية لغة واسعة غنية ، وان ذلك يبرر كونها اللغة الوحيدة التي اتخذت القافية الموحدة سنة في 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 التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي ، مع أنها وجدت في آداب الأمم المجاورة كالفرس واليونان . وليس هذا مكان الحديث عن الخسائر الفادحة التي أنزلتها القافية الموحدة بالشعر العربي طيلة العصور الماضية ، وانما المهم أن نلاحظ أن هذه القافية تضيء على القصيدة لونا رتبيا يعل السامع فضلا عما يثير في نفسه من شعور بتكلف الشاعر وتصيده للقافية . ومن المؤكد أن القافية الموحدة قد خنقت أحاسيس كثيرة ، وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها . ذلك لأن الشعر الكامل — الغنائي منه خاصة ، والشعر العربي غنائي كله تقريبا — لا يستطيع أن يكون الا وليد الفورة الأولى من الاحساس في صدر الشاعر ، وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها ، فهي أشبه بحلم سرعان ما يفيق منه النائم ، والقافية الموحدة قد كانت دائما هي « المائق » فما يكاد الشاعر يفعل وتعتبره الحالة الشعرية ، ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ، حتى يبدأ محموله من القوافي يتقلص ، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله ، والتفكير في القافية ، وسرعان ما تفيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها ويمضي الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس . ولذلك قلما نجد في 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 المعرورة»<sup>(٢)</sup> .

(١) مقدمة شظايا ورماد ص ١٠ ، ١١

(٢) مقدمة شظايا ورماد ص ١٢ ، ١٣

ولا يمتضى عامان آخران ، حتى تطلعتنا 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 هذا أيضا لقبه الدكتور لويس عوض بالشاعر الجور فى مقاله 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 هذا 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<sup>(١)</sup> .

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 هذا ترى أن الاطار العام ، اطار الخطاب المفتوح الذى اختاره عبد الرحمن الشرقاوى ، قد فرض عليه اتجاهها فى الأداء والصياغة ، وهو أقرب

(١) خطاب مفتوح من أب مصرى الى الرئيس ترومان ( نظم عبد الرحمن الشرقاوى : القاهرة - 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 يؤدي بلغة النثر المؤلف ... 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 المتبدلة ، وتفيض بالسحر لا لسبب الا لأنها مرتبطة فى أذهان الناس بالقول الساحر الذى قاله 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 وبراوننج ، لم يكن نهاية الحياة ، بل كان نهاية عصر انتهى<sup>(١)</sup> .

وكأما 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 وغيرها .

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

نون 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 خاطئ عند كثير منهم لطبيعة المذهب الواقعى ، وتضييق لدائرة ابداعهم ، ينتهى بالقارئ فى كثير من الأحيان الى السقم ثم الى الشك فى صدق ما يقرأ<sup>(١)</sup> . »

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 النشر 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 الأديباء 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 .

والنقاد الذين دافعوا عن الشعر الحر رأوا أنه بعيد عن شعر المناسبات التي كان ينظم فيها شوقي وحافظ وغيرهما ، وإنما هو ارتباط تام بين الشاعر والمجتمع . صحيح أنه يعالج القضايا العامة ، ولكن من خلال التجارب الذاتية ، وفي ذلك يقول «العالم» : « فهو لا يعرض القضايا العامة كما كان يفعل حافظ وشوقي ومحرم عرضاً تقريرياً ، بل انه يتمثل هذه القضايا العامة خلال تجاربه الذاتية . وهكذا جمع الشاعر الحديث بين ظاهرتين متعارضتين في التعبير الشعري السابق ، جمع بين التعبير التقليدي العام والتعبير الذاتي ، جمع بين التجربة الشخصية والقضية العامة ، فخلص القضية العامة من الجمود والتقريرية ، وخلص التجربة الذاتية من الخصوصية والانزغال » . ويدلل على رأيه هذا بأبيات الشرقاوى التي تعرض لقضية السلام عرضاً ذاتياً بعيداً عن التحليل والتقرير ، وإنما يقول في بساطة ويسر :

فدعنى أقل لك أنى أبك  
وأنت أب وكلانا حنون  
ولى طفلة كائتلاق الصباح  
كحلم الربيع ، كهمس القبل  
كنوارةٍ فى اخضرار الحقول ينغنج فى شفتيها الأمل  
كعصفورةٍ فى المروج الفساح

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

تحاول جاهدة أن تسير وكانت لعهدى لم تقعد  
فحينما تلوذ الى حائطٍ فإن لم تجد فالى مقعد  
ويا ربما رنحتها الحطى ويا ربما وقعت ضاحكه  
لتنهض عازمةً من جديدٍ كذلك تمضى بنا المرکه  
تدربها عشرات الطريق وتدفعها خبرة التجربه

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

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

ألسـت تصـون حـياة ابتـك ؟

فهل تصنع الموت للأخريات ؟

وانى لأدعوك باسم الأبوة باسم الحياة وباسم الصغار

لتعقد حلقا يصون السلام ويرعى المودات بين الكبار

فأنت أب قد صنعت الحياة ولن تصنع الموت بعد الحياة

وهكذا تبيض القضية العامة بلمسات قريبة الى القلوب ، أشد ما تكون ألفه وحياء . فالحقائق السياسية العابرة التي تنتهى بانتهاها مناسبتها لن تكتب للشعر البقاء ، والحقائق الفردية التي لا تتصل بالحياة والتي 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 بوجود تحرره المادى والمعنوى ، ولا يميل الى الشعر الصافى الذى يرمى الى مجرد الطرب والمتعة ... ويؤثر الشعر ذا المعانى المحددة على الشعر ذى المعانى والفكرات المطلقة »<sup>(١)</sup>.

ومن الحق أن نظرة الدكتور عبد القادر القط كانت صائبة حين قالها منذ سنوات ، فالذى يقرأ مثلا ديوان « المجد للأطفال والزيتون » لعبد الوهاب البياتى ، يجد طعما مرا شديدا المرارة ، ولكن الواقع أيضا أن هذا الاتجاه الجديد قد أخذ يتجه الى الطريق الصحيح ، طريق التعبير الصادق عن مجتمعا ، 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 ، فنجد ريفيا حتى فى غزلياته ، عائليا حتى فى وطنياته ، يداعبه الأمل ، وترتد جذور تاجه الى يبتنا دائما .

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

(١) شعر اليوم ص ١٧ ( تأليف مصطفى السمرتى : القاهرة - ١٩٥٧ ) .

تاقت في البرية ليعبر عن الأحلام الوردية الشاردة لفتاة الريف في ليلة من ليالي القمرية . وهي ليلة صيف قمرية ، لأنها من الليالي التي تغرى بالسهر ، ويطلق وراءها الأحلام ، أما ليالي الشتاء فتغرى بالنعاس والدفء ، وتطفىء الخيال ، وتقعده بالحلم ، ثم هو ينطلق وراء خيال الفتاة ويتبع خطوات أمانها ، فيبرز ملامح الصورة في شخص رجل أحلامها (فتى القرية) وهو يختال فتى الخطوات: والشال على كتفه ، كالبدن الذي تراه ، ويطلق أحلامها تغرى ، ولكنها لا تراه بعين الحقيقة ، فقد توشح بغمام الخيال . وتكتمل الصورة بدقات الطبول ، ضروب العرس وهي تعانق أنغام الأرغول ، وتعالى الزغاريد ، وتموج الدار بالزوار ، ولكنها ترى أمها وسط الجمع الحافل وهي ترش الملح لتقيها من حسد العيون . وتلك عادة مصرية ، ومن تقاليد الريف عندنا في الأفراح . وبين هتاف الزوار وضجيجهم ، ينفذ الشاعر بعينه الفاحصة إلى أغوار نفس الفتاة ، ويبين عن أسرارها التي احتضنتها خلف جناحها ، فيرى نشوتها الكبرى والغيرة في صدور الصبايا من حولها وعلى وجوههن ، ثم زهوها وهي تتيه بثوبها (اللماع الأخضر) الذي يعجب فتاة الريف لأنه من لون الحقول المخضرة ، وهو جدير بالاعجاب لأنه صنع (البندر) وليس من صنع الريف ، فتغض طرفها حياء ، وتضم جناحها على الأسرار ، حتى لا تظهر في مقلتها أفراح العرس ، ولا يعرف سرها إلا قلبها الطروب (١) .

أليست هذه الصورة منتزعة من بيئتنا الخاصة ؟ ثم هل نجد لها مثيلا في شعرنا التقليدي الحديث ؟

إن 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 هي صورة الأدب ، وأن المعاني مادته ، بينما يرفض ذلك نقاد هذه الحركة الجديدة ، ويرون أن الحديث عن اللغة حديث عن الأسلوب لا عن الصورة واللغة أداة من أدوات الصورة التي هي تجسيم لمنظر حسي أو بصري 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 - ١٩٦١ ) .

المعاني المتحجرة - كما يقولون - وإنما هي في الوحدة العضوية التي رسمتها الصورة . بمعنى أن تكون اللوحة التي أمامنا لا تعنى هدفا عاما وحسب وإنما هي صورة لفرد معين في وضع معين لهدف معين ، عملت الأصباغ والظلال عنها المتشابك مع أبعاد الصورة وملاحظها ، بحيث إذا تغير شيء منها بالنسبة للوضع أو الخطوط أو الأصباغ ، لم تعد نابضة بالحياة التي منحها إياها الفنان ، بل تغير الوضع كله بالنسبة للمنظر . وفي ذلك يقول العالم : « نحب أن نقرر أولا أن ما نتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعي ، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته ، إلى ما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة ، وإلى ما رسبوه في وجداننا القومي من قواعد فجة لا تقضى بالابداع الفنى إلا إلى أزمة متقلبة ، ولهذا فعندما نتقدم لتحديد موقفنا من هذه القضية ، فإننا نحدد موقفنا كذلك من المدرسة القديمة ، سواء في النقد أو الابداع . هكذا عرض عميد الأدب للقضية ، وهكذا اهتدى إلى حل لها ( أن اللغة هي صورة الأدب ، وأن المعاني هي مادته وأن صورة الأدب ومادته شيئان لا يفترقان أو هما شيء واحد ان شئت ، وأضاف إليهما عنصرا ثالثا ان صح أن يستعمل العدد في مثل هذا الموضع ، هذا العنصر يلزمهما لزوما لا فكاك منه وهو عنصر الجمال ) . ومن هذه المقومات الثلاثة : اللغة والمعاني والجمال الذي لا فكاك منه ، يتضح الموقف النقدي للمدرسة القديمة .

الا أننا نرى أن قصر الصورة على اللغة ، وقصر المادة على المعاني لا يكشف عن ادراك سليم لحقيقة الظاهرة الأدبية ، ذلك أن اللغة أداة من أدوات الصورة . فإن قصرنا الصورة على اللغة ، فقد تحدثنا لا عن الصورة بل عن الأسلوب . ان الأسلوب الشائق الرائق الذي يحسن موقعه عند سامعه ليس صورة للأدب ولا صياغة له ، بل هي مظهر خارجي أو أداة من أدوات الصورة . وكذلك شأن المعاني ، فليست مادة للأدب بل إحدى أدواته كذلك . فلو قدمت لنا جملة جميلة رائعة شائقة تحفل بمعنى لم يسبقه إليه أحد ، لما كان في هذا وحده دافع إلى أن تعدها من الأدب ، فالمعاني كالألفاظ سواء بسواء ، وسائل وأدوات لما هو أجل وأعظم .

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

اليوم في قلب القرن العشرين ، وبعد أجيال من التطور الثقافي والتجارب النقدية التي لا حصر لها ، لما وجدناه يخرج عن ترديد هذا الموقف النقدي القديم ، المسرف في القدم . والحق أن أزمة التعبير الأدبي تقوم الى حد كبير على هذا الاحتفال البالغ بالأسلوب ، وهذا الوقوف الجامد عند حدود المعاني المنفردة المتناثرة ، نجد هذا في الحكم النقدي ، وفي التعبير الأدبي ، ثره 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 اليبس المفرد لما فيه من أسلوب رائق ومعنى شائق ،

فهذا الشاعر الفحل - أمير الشعراء أحمد شوقي مثلا - يؤلف القصيدة من ثلاثمائة بيت في الحرب أو في التنفى بآثار مصر القديمة مثلا ، فلا يعالج الموضوع معالجة أدبية بحيث يكون له مضمونه المصوغ أو مادته المصورة ، بل هي أبيات متناثرة لمعان لا رابط بينها غير وحدة القافية أو وحدة الوزن أو وحدة الموضوع من قريب أو بعيد ... ان مضمون الأدب في جوهره أحداث تعكس مواقف ووقائع اجتماعية ، والصورة الأدبية أو الصياغة عملية لتشكيل هذا المضمون وابرار عناصره وتنمية مقوماته (١) .

أما « العقاد » فهو كما ذكرنا لم يعترف بهذا اللون من الشعر ولم ير فيما أتى به نقاد هذه الحركة جديدا بالنسبة للوحدة العضوية ، ورأى أن ذلك لا يعدو أن يكون ترديدا لما قاله هو من زمن طويل ، فجاء رد « العالم » مبينا وجهة نظرهم في أن هذه الوحدة العضوية ليست من ابتكار العقاد ، وإنما هي قديمة قدم أرسطو ، ولكن العقاد حين قرأها لم يمثّلها ولكنه فهم أنها وحدة الموضوع وحسب . وضرب لذلك الأمثلة من دراساته لشوقي وابن الرومي ، وأتى بشواهد من شعره هو صنع بها ما صنعه العقاد بشوقي حين غير من أبيات القصيدة وبديل في نظامها . واستنتج العالم من هذا أن شعر العقاد لا تربطه غير وحدة العنوان والوزن والقافية ، وهذا دليل على تفسخ العمل الأدبي وبعده عن الوحدة العضوية (٢) .

(١) في الثقافة المصرية ص ٤٢ ، ٤٩

(٢) في 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 نفض أيدينا منه ، وأن نعض أعيننا عما حولنا لأتينا غير واقعيين . فالشعر الأوربي قد عرف هذا اللون وهو ما يسمى بالشعر الحر Free verse .

وأوزان الشعر هي موسيقاه ، فهل ما زالت موسيقانا هي 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 تقف حجر عثرة في 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 في شبابهم ، ولكن هذا الصراع على أى حال يجنبنا الطفرة ويجعلنا نسير بخطوات معتدلة في مسيرنا .

ان الاستناد الى التفعيلة الواحدة « قد نوع موسيقى الشعر في نغماتها ، وتآلفها مع أفكار التعبير وانفعالاته ، فلم تعد تؤنسنا موسيقى الكلاسيكيين الرنانة ولا موسيقى الرومانتيكية المخدرة ... نظام يلحظ فيه التركيز والاقتصاد في الاستطراد ، نظام تتحرك فيه الصور ولا تجمد » (١) .

والتعبير بالصور هو أخطر أدوات الصياغة الجديدة شأنا ، لأن الأسلوب التقريري 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 والمشاقق أربع	متوحسات والجنود قيام
والمستشار الى الفظائع ناظر	ترمى جلود حوله وعظام
وعلى وجوه الثاكليين كآبة	وعلى وجوه الثاكلات رغام

أما الشاعر الجديد « صلاح عبد الصبور » فيتلقف الحدث خلال شئق « زهران »<sup>(١)</sup> 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  
وبعينيهِ وسامه  
وعلى الصدغ حمامه  
وعلى الزند أبو زيد سلامه  
مسكا سيفا وتحت الوشم نبش كالكتابة  
اسم قره  
دنشواى

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

شب زهران قويا  
وتقيا  
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 منضم

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

ومشى يخال عجباً مثل تركى معمم  
ويجبل الطرف ما أحلى الشباب  
عند ما يضح جبا  
عند ما يجهد كى يصطاد قلبا  
كان يا ما كان أن زفت لزهرا ن جميلة  
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما وغلاما  
كان يا ما كان ان مرت لياليه طويله  
ونمت فى قلب زهران شجيريه  
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 النطم على السكة والغيلان جاءوا  
وأتى السياف « مسرور » وأعداء الحياه  
صنعوا الموت لأحباب الحياه  
وتدلى رأس زهران الوديع  
وسارع الشاعر مرة أخرى الى المعالم العامه لقرينه يبرز حزنها وشكلها .

قريتى من يومها لم تأتدم الا الدموع  
قريتى من يومها تأوى الى الركن الصديق  
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  
« شفق زهران » وجدناها تشتمل على عدة لوحات : الأولى صورة زهران ،  
والثانية حياته ، والثالثة موته ، والرابعة صورة قريته الشكلى .

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 ، وهى 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  
الناضب 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 نضع 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 كفيف من التيارات السياسية ، ثم

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

« هذا الوعي والاحساس العميق ، بل وإيمان العربي بذاته ، كان الدافع الى انطلاقه فلم يعد يطيق الجمود ، وشعر بالطاقة الكامنة تدفعه الى التحرك . فالتفكير العربية التي انطلقت في أيامنا هذه قوية جارفة ، كان لا بد لها من مظاهر التعبير عنها في مختلف الميادين ، فكانت الثورات العسكرية هي التعبير السياسي ، وكان التطور الصناعي هو التعبير الاقتصادي ، وكان الشعر الحر هو التعبير الأدبي . وتقبل الناس له كما ذكرنا ، واقبالهم عليه ، يؤكد احساسهم بحاجتهم الى لون أدبي جديد » (١) .

وقد ظهرت الموشحات في الأندلس منذ قرون ، وخرجت على عمود الشعر العربي لتعبر عن الحياة الجديدة بما فيها من مرح تعرفه أوروبا ، وبما فيها من طبيعة ضاحكة ، ولم يتقبله المشاركة ، ولكنه أدى دوره في الأندلس .

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

(١) القومية العربية والشعر المعاصر ( تأليف دكتور ماهر حسن فهمي : القاهرة - ١٩٥٦ ) ص ١٢٢ ، ١٢٦