الفصل الثانى

الشعرية العربية بين شعر التفعيلة و الشعر الحر

مشكلة البداية و التصنيف

(١)

للشعر بعدان : نسبى ، ومطلق. ويشكل البعد النسبى شكل النص الشعرى فى كل عصر أو فترة على حدة. أما البعد المطلق فهو الذى ندعو به كل هذه الأشكال شعراً ، بصرف النظر عن الاختلافات الحادثة بين نص و آخر. ونطلق صفة الشعرى على كل نص يحلق بخياله و يخاطب الروح الإنسانى حتى لو لم يكن قصيدة أو مقطوعة. فالشعرى هنا دلالة على تقنية و ليس دليلاً على موسيقى عروضية أو تفعيلية.

ويؤكد هذا أن كل قانون شعرى نسبى بالضرورة ، وقابل للتغيير بتطور الزمان و تغير المكان ، و اختلاف اللغة الإنسانية من جماعة لأخرى. كما تظل الروح الشعرية وإنسانية تحمل سمات و خصائص مطردة تمثل الإنسان قبل أن تمثل شعره. وهذا ما يجعلنا نعجب و نتذوق شعر الأمم القديمة حين يترجم إلى لساننا ، رغم فقده لموسيقاه فى لغته الأم.

ولا ننسى فى هذا السياق التأثيرات الحضارية المتبادلة بين الشعوب فى العصور المختلفة. وهذا ما يؤكد على قدرة النص الشعرى على النمو والتغير عبر عوامل ذاتية و عوامل خارجية ، تتواءم كلها لتصنع نصاً شعرياً يرضى الذائقة الخاصة بكل جماعة. و يقوم التجريب بدور المغامرة الشعرية التى تعطى لبعض الشعراء خصوصية داخل الخصوصية العامة للنص الشعرى فى كل جماعة إنسانية. ورغم هذه الخصوصيات هناك جوهر شعرى مشترك فى كل شعر إنسانى.

والشعر الحديث فى العالم كله ، و فى وطننا العربى، لم يخرج عن هذه السياقات الإنسانية والحضارية واللغوية والفنية. فكما حدث وتطور المجتمع الأوروبى والأمريكى مثلاً تطور المجتمع العربى الحديث بطريقته الخاصة. وهو ما أطلق عليه الرومانسيون الروح العصرى. أو الحياة الجديدة أو الأدب الحى. وهى النقلة التى قفز بها الشعر العربى إلى مرحلة تعبيرية ذاتية تواشجت مع مطالب الحرية والخصوصية والاستقلال فى المجتمع و الفن والأدب على السواء. بقصد تغيير الحياة العربية والمصرية بخاصة.

ورغم الاختلاف الحادث حول بداية قصيدة التفعيلة و قصيدة الشعر الحر. فإن التتبع التاريخىالمكثف لهذه القضية يحل المشكلة. لأن هذا التتبع يعنى دراسة لحركة التحديث الشعرى العربى معتمداً على فهم البنية الاجتماعية والثقافية التى تحاورت مع هذا التحديث فقبلت منه شيئاً. ورفضت منه أشياء، حتى انقلب الوضع و أصبح النص الحداثى يشغل المتن الشعرى فى الشعر المعاصر. ولكن لا يعنى ظهور شكل شعرى جديد إلغاء الشكل الشعرى القديم، لأنه يعيش فى الهامش الشعرى حتى تتاح له فرصة الظهور مرة ثانية و هكذا.

و بذلك تغيرت الشعرية العربية إلى أفق جديد سمح بظهور شعر التفعيلة منذ بدايات القرن العشرين إلى جانب الشعر المرسل و الشعر الحر، و الشعر المنثور، وقصيدة النثر. ومن ثمَّ زاد ثراء الشعرية العربية فى الأدب الرومانسى والشعرى منه بخاصة. و مهدت لاتساع رقعة التحديث أو كما يقول أحمد زكى أبو شادى فى دستور جمعية أبولو " مناصرة النهضات الفنية فى عالم الشعر "(١)

ولقد بدأت هذه النهضة بما يسمى بالشعر المقطعى الذى حرّك القصيدة التقليدية وهزها خاصة بعد ترجمة الإلياذة (١٩٠٤) على يد البستانى. " ومنذ ذلك التاريخ فصاعدا شاع استخدام الشعر المقطعى أساساً عند الشعراء الرومانسيين. وعند الذين تمردوا على القصيدة التقليدية وعروض الشعر الكلاسيكى. وكان على رأس هؤلاء مطران ومدرسته ، والعقاد ومدرسته. ثم أتى من بعدهما أعضاء الجمعية الأدبية المعروفة باسم الرابطة القلمية (١٩٢٠ - ١٩٣١) التى امتدت فى أبولو التى رأسها أحمد زكى أبو شادى (١٨٩٢ - ١٩٥٥) وغيرهم من الولايات المتحدة برئاسة جبران (١٨٨٣-١٩٣١) شعراء مدرسة الشعراء الرومانسيين"(٢) .

ولقد تخلص هؤلاء الشعراء فى البداية من القافية الموحدة ، قبل أن تدخل أية تجديدات عروضية أخرى. وساعد شكل المقطع على هز وحدة البيت. وأصبح المناخ مناسباً لشعر التفعيلة والشعر الحر والشعر المنثور وقصيدة النثر منذ هذه اللحظة.

ولقد كان الشعر فى العالم المتقدم آنذاك يسير فى الاتجاهات نفسها بل زاد القرن العشرون انطلاقه نحو المطلق الشعرى وموسيقاه المطلقة. إذ كان رواد التحديث يضعون التجربة مكان الموروث. كما أدى ظهور الرمزية الأولى والثانية والتكعيبية والسوريالية و الدادائية إلى مزج منجزات الفن التشكيلى بالشعر. وعاد النص الشعرى يتواصل مع غيره من الأعمال التشكيلية و ليس الرسم فقط كما قال أرسطو أو كما قال الجاحظ فيما بعد.

وانتقلت هذه العلاقة من جديد إلى تواشج بين النص العربى والفن التشكيلى والفنون الجميلة العربية والغربية. وتوارت فكرة ارتباط النص بالأخلاق أو الطبيعة. بل بالحياة الخاصة لصاحبه وموقعه من إعادة صياغة الآخر والمجتمع. فأخذ الشاعر دور المصلح والناصح و المنتقد. فحوّل الاهتمام بالفكرة والغرض الى الاهتمام بالرسالة الشعرية وعبر الصور و الموسيقى العامة فى النص تسرب تعبيره عن ذاته إلى الآخر.

و كان لتأثيرات الحروب الأهلية فى أوروبا ثم الحربين العالميتين أثار ضخمة فى هذا. فقد واجه الشاعر ضرورة بناء مجتمعه و إنسانه بعدما هدمتهما الحروب. وبالتالى تناسب ذلك مع البحث عن الجديد داخل الإنسان وخارجه وداخل النص الشعرى وداخل المتلقى. وكان الشاعر العربى آنذاك يواجه الاستعمار العسكرى على طول وعرض الوطن العربى. وكان النزاع النفسى والعقلى بين الموهبة الفردية والموروث مطروحاً لموازنة بين طريقتين فى الكتابة.

ولذا شهدت الساحة العربية معارك كثيرة حول النص الشعرى الجديد. وحول التحول الموسيقى بخاصة. وظهرت على الساحة المصرية معارك مدرسة الديوان ثم معارك مدرسة أبولو التى يعزى إليها دخول الشعر العربي إلى العالم الشعرى الجديد بكل ما أنجزته الحضارة الغربية المعاصرة له. دون الخوف على الهوية العربية أو على النص الشعرى الموروث. و لقد أخذت المسرحية الشعرية و الحكاية الشعرية و الأوبرا و الأوبريت و التمثيليات الشعرية

دورا بارزاً فى هذا العصر بسبب حالة السيولة الموسيقية و الدلالية التى سمح بها الفهم الحديث للشعرية العربية.

(٢)

ويعد محمود حسن اسماعيل أول من كتب قصيدة التفعيلة. كما تعد قصيدته " مأتم الطبيعة " التى كتبها فى (أكتوبر ١٩٣٢) فى رثاء أمير الشعراء أحمد شوقى. أول قصيدة من شعر التفعيلة التى تقوم على السطر الشعرى و تنويع القوافى والروى. وقد نشرها أحمد زكى أبو شادى فى مجلة أبولو فى فبراير (١٩٣٣). وقدمها بعنوان (قصيدة من الشعر الحر) و قد أعادت مجلة الهلال نشرها فى عدد أكتوبر (١٩٧٠) فى الذكرى الرابعة والثلاثين لوفاة شوقى.

ومقطوعة من القصيدة توضح لنا الشكل التفعيلى القائم على السطر الشعرى متعدد القوافى و الروى ، يقول مثلاً :

* أخرس الشادى بشجو و غرام
أى خطب قد دهاه ؟
و أسى أطبق فاه ؟
أترى شام الجناه
خمدت فيها الحياه
فبكى ؟!

(ديوان نهر الحقيقة ص ٨٠ ، ص ٨١)

ويعنى هذا أن هناك مجموعة من الجسور الشعرية نقلت موسيقى الشعر العربى الحديث من النمط المرسل و المقطعى إلى النمط التفعيلى (الذى يطلق عليه أحياناً لقب حر) وإلى النمط القصيدى النثرى فيما بعد. وقد كتب أبو شادى قصائد شعره الحر ابتداءً من عام (١٩٢٦) الأمر الذى يجعل دعاوى نازك الملائكة و السياب وغيرهما فى الأربعينات من هذا القرن ، دعاوى ناقصة. فقد سبق الجسر الأبولى متمثلاً فى أبى شادى ومحمود حسن إسماعيل ماكتباه الأول منذ (١٩٢٦) والثانى منذ(١٩٣٢)

و يعد على أحمد باكثير الجسر الثانى للانتقال إلى الشعر التفعيلى (والحر) (أو المنطلق). فقد كتب باكثير مسرحية " إخناتون و نفرتيتى "عام (١٩٣٨) وهو تاريخ كتابة إبراهيم عبدالقادر المازنى لمقدمة المسرحية. ثم نشرها عام (١٩٤٠). ويقرر باكثير فى مقدمته للمسرحية مذهبه فى الشعر التفعيلى و الذى أسماه آنذاك الشعر المنطلق يقول :

" والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات. وقد ينقص عنها. ولا يزيد عليها إلا فى النادر. كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال فى الشعر العربى المألوف. و إنما الوحدة هى الجملة التامة المعنى. فقد تستغرق هذه الجملة بيتين أو ثلاثة أو اكثر دون أن يقف القارىء إلا عند نهايتها. وهذا هو معنى المنطلق هنا.."(٣)

وقد تم هذا الأمر المتطور قبل عام (١٩٤٦) بالقطع أى عام كتابة نازك لقصيدة الكوليرا. " وإذا كانت قد عملت على تعديل البنية الوزنية فى القصيدة، متوصلة إلى تحقيق وحدة معينة بين المضمون و الشكل الشعريين. فقد كانت

تحرص فى الوقت نفسه على عدم الابتعاد عن الأنماط التعبيرية التى شكلت ثروة مدرسة المهجر، وحركة أبولو، ومجموع الاتجاهات الرومانطيقية والرمزية."(٤)

وهكذا يقوم على أحمد باكثير بخطوة مزدوجة ، يكتب فيها الشعر التفعيلى من ناحية ، و يفك قيود المسرحية الشعرية من الناحية الأخرى. كما نرى أحد رواد الرومانسية المجددين فى مطلع هذا القرن – و هو المازنى – و هو يقر التجديد ويباركه لأنه يكمل هذه المسيرة التجديدية.

و لا ننسى أن تجديد باكثير يسبق هذا التاريخ. إذ يعود إلى عام (١٩٣٣) حين ترجم مسرحية شكسبير " روميو و جولييت " ، و كتب ترجمته بما أسماه النظم الحر. كما أشار فى مقدمة هذه الترجمة فى ص ٣ بخاصة.

ويأتى الجسر الثالث متمثلاً فى تجربة " بلوتو لاند "(٥) للويس عوض. وهو ديوانه الوحيد ، الذى قدمه للناس بعد عودته من بعثته فى لندن و نشره عام (١٩٤٧) بعد أن نشرت نازك الملائكة قصائدها الحرة الأولى. وأهم ما فى هذا الديوان أنه قدم محاولة جديدة لتقييم الشعر العربى بمقدمة نظرية، وعدد من القصائد التى تؤكد هذا التقييم والاختلاف. وواضح من الديوان والمقدمة أن لويس عوض كان يقيس تطور الشعر العربى بتطور الشعر الأوروبى والإنجليزى بخاصة.

وقدم لويس عوض تسع ملاحظات هى مجموعة من التجارب الشعرية. قدم فى كل واحدة منها نقداً لقديم ، ووصفاً لجديد من وجهة نظره.

وقد صدق لويس عوض حين جعل ملاحظاته التسع بعنوان (تجربة) فهى تجارب متفرقة على المستوى النظرى ، حاول أن يجعل قصائد ديوانه مصدقة لها، وشاهدة عليها.

وليس غريباً أن يعنون هذه التجارب بعنوان " كسر عمود الشعر " الذى هو عنوان (رامز) فى تراثنا العربى. ويعنى الخروج على تقاليد القصيدة العربية المتوارثة منذ عصر الجاهلية. ومع ذلك كانت دعوته لكسر عمود الشعر واقعة تحت وطأة ثقافته الغربية، وبعده النسبى عن التراث الشعرى العربى، مما جعل تجاربه خاضعة للتهتهيش.

فهو يعتقد " أن عمود الشعر العربى لم ينكسر فى جيلنا، وإنما انكسر فى القرن العاشر الميلادى : كسره الأندلسيون. وحقيقة الحال أن الشعر العربى لم يمت فى جيلنا وإنما مات فى القرن السابع الميلادى. قتله المصريون. وأصدق من هذا أن يقال إن الشعر العربى لم يمت. لأنه لم يولد قط بها. " وحقيقة الأمر أن الشعر العربى كسر عموده منذ ولادته الأولى ، فليس الشعر العربى هو المعلقات العشر ، إنما هو القصائد والمقطوعات والأهازيج وشعر الحجيج وأغانيه، والمخمسات، والمضمتات وكل الخارج على عمود الشعر العربى منذ البداية وحتى تجديدات الزجل والموشحة.

ولا يعنى الخروج على العمود الشعرى ، موت عمود الشعر العربى، إنه يعنى انكساره.

ولهذا فكسر عمود الشعر لم يبدأ مع الأندلسيين ، ولم يبدأ على يد المصريين. ولم يمت الشعر العربى فى مصر، بل أخذ تجليات محلية ميزت الشعر العربى فى

مصر ، عن غيره من الأقطار العربية الأخرى ابتداءً من عصر الفتوح الإسلامية، وعصر الدول والإمارات ، حتى العصرين المملوكي والعثماني الذى انتهى بدخول التأثيرات الغربية فى الفكر والأدب مثل غيرهما من الأنشطة الاجتماعية والاقتصادية الأخرى ابتداءً من عصر محمد على كما أوضحنا ذلك عند مناقشة سى موريه.

ومن ثمّ أخذ الشعر العربى خصوصية غنائية موسيقية فى الأندلس تمثلت فى شكل الموشح الذى لم يخل من حس شعبى مختلط بموسيقى الشعر والغناء. مثلما أخذ خصوصية لغوية شعبية فى مصر. تبدو واضحة عندما تقارن بالشعر العربى الإحيائى فى مصر. ثم عندما يقارن بالشعر العربى الرومانسى فيما بعد، عصر الاحياء، داخل الوطن العربى، وداخل أشعارهم فى المهاجر. فهل نستطيع أن نسمى الشعر الشعبى فىمصر شعراً عربياً ؟

لاشك أنه شعر عربى أيضاً لأنه يتوسل بعربية يومية ، ليست منقطعة عن سياقاتها العربية. و ليس ذلك تهويناً من شأن العامية والشعبية أمام العربية الفصحى. إنما لرد الفرع إلى الأصل العربى الذى انحرف الفرع عنه ولحن.

ولهذا يجب ألا نضع مقابلة أو تضاداً بين العامية والعربية، حتى لا يسقط الآخرون أوهامهم الإيديولوجية علىَ هذا الاختيار اللغوى. وهى الأوهام التى أسماها لويس عوض (غلطة فى الجدل). فكلا التعبيرين الشعبى / العامى والفصيح طريقة فى التعبير والتشكيل لا تستدعى هذه الثنائية الضدية الحادة.

وقد لاحظ لويس عوض فىَ تجربته الثانية خلو الشعر العربى من القص الشعرى. عبر تاريخه ، قياساً على قراءته لـ " ولتر سكوت " و هو محق فى

هذه الملاحظة بشكل عام. و لكن إذا وضعنا ملاحمنا الشعبية فى مواجهة هذه الملاحظة أدركنا خصوصية التشكيل الشعرى العربى والشعبى ، الذى يتضمن طاقة درامية فى قصصه الساذجة عند عمر بن أبى ربيعة، وفى ترجمة شيطان لدى العقاد ، و فى مسرح شوقى الشعرى. ويعنى ذلك ألا نتخذ من الشعر الغربى فقط نموذجاً مطلقاً فى المقارنة والموازنة ، إذ لابد من مراجعة الظروف الاجتماعية والنفسية والفنية التى أدت إلى فقدان الشعر العربى لخصائص (ما) وجدها لويس عوض فى الشعر الملحمى الغربى بخاصة.

وتفسر التجربة الثالثة عند لويس عوض هذه المقولة السابقة فشعر (البالاد) بملاحمه البسيطة التى " تنقل قصة صغيرة ، أو حادثاً ذا مغزى عميق " وهى ملامح شعبية ، هو أقرب إلى روح النماذج العربية التى أنكرها فى التجربة الثانية. وله فضل الكتابة فى هذا النوع الشعرى الجديد.

أما التجربة الرابعة ، وهى كتابة (السونيته) على النمط الأوروبى و فى بحر الرجز ، فهى تبين – لدى لويس عوض – خطورة ما فعله أبو شادى حين كتب سونيته فى بحر راقص. و قد رفض لويس عوض عبث أبى شادى بأصول السونيته كما وضعها الغربيون و فى الوقت نفسه يعترض على تحجر القصيدة العربية التقليدية. و قد كتب لويس عوض سونيتات جيدة فى ديوانه هذا.

والتجربة الثانية ، والثالثة ، والرابعة ، تفضى إلى التجربة العروضية والحديث عن البحور الشعرية العربية. و لهذا أدخل وزناً جديداً فى قصيدتى " ما فعلت الشمس بالشاعر " و " ما فعل القمر بالشاعر " بوزن (فاعلن، فاعلن ، فاعلن) والحقيقة أن البحور التى أضافها العباسيون على بحور الخليل

والتى استنبطوها من مقلوبات البحور الخليلية كالممتد ، والمستطيل ، وغيرهما. وهى مقلوبات لا تنتهى إذا اتخذت نظام التوافيق والتباديل إذ لن تقف عند ستة مقلوبات بل يمكن استنباط ما لا يحصى من التركيبات الموسيقية غير الخليلية، كما أشار لويس عوض. كما أن ما اكتشفه الأخفش و استدلل به على أستاذه الخليل ، و ما اكتشفه أبو العتاهية و غيره من الشعراء العباسيين بعد إضافة حقيقية إلى روح الخلق الشعرى الذى لم يشر إليه لويس عوض.

فليست البحور ستة عشر بحراً ، و ليس ما كتبه لويس عوض على وزن (فاعلن ، فاعلن ، فاعلن) جديداً على موسيقى الشعر العربى الخاضع لعمود الشعر العربى.

و من هنا يمكن للويس عوض أن يضيف ما يشاء من بحور ، أو أن " ينصح كل مشتغل بالشعر المسرحى أن يلتزم الشعر المرسل " كما استخدمه باكثير من قبل.

(٢)

والحقيقة أن التجربة الخامسة للويس عوض تقف عند : أن " محنة الشعر العربى على وجه التخصيص فى نظام القافية الواحدة وقد حاول هو كتابة " فقرة يسميها الهرمية ، تبدأ بمستفعلن واحدة ثم تتسع فتصير مستفعلن مستفعلن ثم تتسع وتتسع حتى تكون لها قاعدة عظيمة. ومثال هذه الفقرة الهرمية قصيدته " كيريا ليسون " وهى محاولة تشبه محاولات الشعراء فى العصرين المملوكى والعثمانى فيما عرف آنذاك بتشجير الشعر.

ولهذا كانت التجربة السادسة (كسر رقبة البلاغة) تجربة مهمة. لأنها تعنى شعرية جديدة." و " تخييلاً جديداً " وهذا ما أشار إليه لويس عوض فى الفارق بين "البوصيرى "وبين " إليوت" على سبيل المثال ، وله الحق فى ذلك ، إذا نجح فى تذوق الجميل من القديم فى شعرنا العربى ، ولعله أكمل بالتجربة السابقة خطة عمله اللغوية. إذ أقر أنه يجب علينا أن نحرر لغتنا دون أن نصل بها إلى الرطانة و(اللخبطان).

والتجربة الثامنة تشير إلى أهمية خاصية (الجريان). وهى تسلسل المعنى فى أكثر من بيت ، و يعتقد لويس عوض أنها " خاصية لا وجود لها فى الشعر العربى الذى توارث فيه وحدة البيت ". وهى التى أسماها شعراء الديوان (الوحدة العضوية).

وأخيراً يتعرض لويس عوض فى التجربة التاسعة، لتجربة الشعر (المنثور) و هو الشعر (حر الموسيقى ، حر القافية) وقد كتب لويس عوض قصيدتين فى هذا الديوان متاثراً بأليوت، واعتبر ما أنتج فى هذا الصدد (لخاصة الخاصة) تمشياً مع استراتيجيته الفكرية المتوجهة إلى الخاصة أو الطليعة أو الصفوة. وهو توجه يعتقد أن الفكر الاجتماعى والفنى والجمالى لابد أن يحمله مثقفون متميزون يقودون به واقعهم و مجتمعهم.

(٣)

أما قصائد الديوان فقد قصد بها أن تكون نموذجاً تطبيقياً لمقولاته النظرية التى جاوزناها فى الفقرات السابقة. ولذلك يمكن أن يقال فيها ما قلناه فى التجارب التسع السابقة أيضاً.

ونحس أن أفضل قصائد الديوان يكمن فى القصائد التى كتبت مصدقة لما فى نفس و قلب لويس عوض. وهى السونيتات العامية ، فهى لغة أقرب لممارسة لويس عوض للحياة و حكمتها. ولم يكن غريباً أن يستفيد منه صلاح جاهين فى رباعياته. كذلك نجد القصائد المكتوبة للتعبير عن تجارب ذاتية أكثر تلقائية وفنية من غيرها.

أما بقية القصائد فقد اختلط فيها العربى بالأوروبى بالعامى ، كما اختلط فيها الرمز القديم بالأماكن والأسماء الغربية على المتلقى العادى. ومعنى ذلك أننا نجد فى القصيدة الواحدة أكثر من لغة ، وأحياناً نجد أكثر من مستوى من مستويات اللغة لهذا نضعها جميعاً فى صف التجريب اللغوى والتقنى.

وهذا يعنى أن لويس عوض وهو يقف – فى هذا الديوان – على عتبات عصر جديد ، و فكر جديد ، لم ينته إلى النهايات كاملة ، إنما وضع البذرة لمن يأتى بعده أو لمن يعاصره و يسير على دربه.

وإن كان المتلقى قد تغيب تماماً فى هذه الرحلة. وكأن لويس عوض يكتب لنفسه ولأصدقائه. وهنا يتواصل و يتقاطع مع الآخر فى وقت واحد. ولكنه، على أية حال ، صاحب رؤية مستقبلية ، وشجاعة حاولت أن تسبق عصرها.

لقد كان ديوان " بلوتو لاند " محاولة ، تخدم خطاباً تجريبياً ثورياً متمرداً، وقد حقق تأثيره المطلوب خلال نصف قرن من الزمان كما يفهم من تذييل لويس عوض للطبعة الثانية.

وبذلك تتعاون الاتجاهات والمدارس الشعرية العربية فى زحزحة القصيدة التقليدية والاحيائية خطوة خطوة حتى تقبلت كل الأشكال الشعرية المطروحة،

سواء أكانت من تزاوج تأثير التراث و الاتصال الثقافى بأوروبا ، أم كانت اجتهاد شعرياً خاصاً بصاحبه كحالة أحمد أبى شادى. وكان من الطبيعى أن يبدأ التغيير من القافية (٦) و المحافظة على البحر. وبدأ عبد الرحمن شكرى ومطران (والزهاوى) و أبو شادى هذه الخطوة التى استمرت ربع قرن تقريباً حتى بدأ الشعراء كتابة قصيدة تقوم على وحدة التفعيلة بديلاً عن وحدة البحر، وإن كانت محاولته لكتابة القصيدة متعددة البحر لم تجد تلاميذ لها بعكس ما وجدته قصيدة الشعر التفعيلى فيما بعد.

" وليس من شك فى أننا حين نقارن هذه التجارب بتجربة نازك الملائكة فى قصيدتها "الكوليرا " و قصيدة السياب " هل كان حباً" فسنجد فروقاً كبيرة. سواء فى طريقة استخدام التفعيلة المنتقاة من بحر واحد و توزيعها فى أسطر القصيدة بنسب متفاوتة ، أو فى تدفق المعنى من بيت لآخر دون أن يقف وقفته المعهودة فى نهاية السطر.

والأهم من ذلك كله طريقة توزيع القوافى و مجيئها فى أماكن دقيقة من القصيدة كحيلة من الحيل الموسيقية لتعويض غياب الوزن التقليدى فضلاً عن أساليب التكرار و التكرار المتوازى ما بين المعانى والأصوات و الاهتمام بالإيقاعات الداخلية ، و التكرار الصوتى فى المقاطع و الحروف. و كلها محاولات و أساليب تعويضية عن القافية المنتحية عن موقفها " المألوف. "(٧)

وما يصدق على نازك و السياب هنا، ينطبق على أصحاب شعر التفعيلة الذى سمى فى هذه الفترة بالشعر الحر، كما تجلى فى أعمال عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى ومحمد ابراهيم أبو

سنة و عفيفى مطر وأمل دنقل. وزاد هؤلاء اللاحقون الاستفادة من التراث الشعبى والأسطورى و التناص مع الشعر العربى فى كل عصوره. بل امتد الأمر للتناص مع الأعمال الإنسانية العالمية الخالدة على مختلف العصور والاتجاهات ، كما وضع الواقع ونثريته فى الحسبان. إذ حاولت القصيدة رغم تعمقها فى هذه الإحالات والتضمينات والإشارات أن تكون إلى جانب عمقها أن تكون بسيطة اللغة لتصل إلى الناس ، فى سياق ما سمى آنذاك الالتزام بقضايا الواقع المصرى والعربى.

وساعد استخدام البحور الصافية وتكرار التفعيلة الواحدة على بساطة الإيقاع وسهولته. رغم أن القصيدة عوضت فقدان بقية البحور والقوافى والروى بما تعلمته من حسن الصياغة ، وجودة توجيه الجملة الشعرية عبر أساليب عربية خالية من التعقيد وفى معجم لم يبارح معجم الرومانسيين كثيراً.

وبذلك أحلت القصيدة العربية نظاماً موسيقياً وتصويرياً وتقنياً ، محل نظام قديم رتيب. " وبما أنه إنتاج " إيقاع فوضوى " صعب. لأن الإيقاع يمثل بطبيعته مرادفاً للنظام. نجد الصورة أكثر اكتمالاً للنمط الفوضوى تظهر فى " الشعر المنثور " عموماً ، و " قصيدة النثر " بوجه خاص"(٨)

وقد انعكست فوضى إيقاعات الشعر المنثور وقصيدة النثر إلى غموض تعريفها عند النقاد والشعراء العرب المعاصرين. وشوش هذا الغموض المفهومى على كتابة نصوصهما. حتى أننا نجد فوضى التعريف وغموضه فنجد أحد النقاد يعرفها بقوله :

" ظهرت القصيدة النثرية الغنية فى غنائيتها المرهفة المرتبطة بالجيل كل الارتباط. وتحول معه " النثر " إلى إنشاد شعرى يحمل موسيقاه الخاصة ، على نحو يذكرنا بالأناشيد القديمة التى كانت تقدم إلى الآلهة. "(٩)

بل يجد ناقد آخر فى قصائد نثر الماغوط أنها " تعود إلى المنابع الأولى للشعر، تنثر جواً حسياً ، وتدفع بموسيقى لا تلمس ولكنها تتسرب إلى نفوسنا فتثير فينا انفعالات كالتى يثيرها الشعر الموسوق العظيم. لقد استغنى عن موسيقى الخليل و استبدلها بموسيقى النفس."(١٠)

وبينما يتحول النثر إلى إنشاد شعرى عند سقّال ، يتحول الشعر إلى موسيقى النفس عند وفيق خنسه ، دون الدخول إلى التعريف الجوهرى بماهية هذا النوع الشعرى. وحينما حاول ناقد ثالث هذه المحاولة فاكتفى بقوله :

" قصيدة النثر ترجمة حرفية لمصطلح poeme en prose تكتب كما يكتب النثر تماماً. أى هى تدفق ، و تقدم مستمر وجدت لتحديد بعض كتابات : رامبو النثرية الطافحة بالشعر (كفصل فى الجحيم) و (إشراقات) و لها أصول عميقة فى الآداب كلها. ولا سيما الدينى منها والصوفى."(١١)

دون أن نصل معه إلى تعريف شاف يمكن من متابعة نصوص هذا النوع الشعرى المراوغ. بل أسماها بعض النقاد القصيدة المستحيلة وعرفها بأنها :

" قصيدة لازمانية. أى أنها لا تتقدم نحو غاية أو هدف كالأشكال الشعرية والنثرية الأخرى. بل تقدم نفسها دفعة واحدة كشىء مستقل يخلق لأول مرة"(١٢) وجعل من سماتها : الحكاية، والمجانية والوحدة المغلقة ، والكثافة. وسماها قصيدة للقراءة.

وكلها تعريفات من خارج النص. ويقترب محمد جمال باروت من تحديد أحد جوانب قصيدة النثر ، بل جانبها الجوهرى وهو الإيقاع فيضع التعريف على بداية الطريق الصحيح ، بقوله :

" إن قصيدة النثر ليست معينة بالإيقاع الجاهز أو بمقارنته أو مشابهته على نحو ما. وبمعنى آخر ليست معنية بأية ترسيمة نمطية للإيقاع بقدر ما هى معنية بابتكار إيقاعها الخاص. إلا أنه – و الحال كذلك – و فى ضوء هذه الإمكانيات الطليقة التى تحتملها طبيعة قصيدة النثر. كيف نفسر " التناص " أو " التراسل " ما بين الأشكال الإيقاعية لقصيدة النثر. "(١٣)

ويعنى هذا أن قصيدة النثر لا تزال فى مرحلة التجريب الكتابى و القرائى وأنها لازالت تحتاج لدراسة النماذج الموجودة لنخرج بتعريف جوهرى لها. يفرق فيما بينها و بين : النثر الفنى ، و الشعر المنثور و الشعر. فقد تطورت نصوص هذا النوع الشعرى المراوغ فى الكتابة العربية من نتاجات أمين الريحانى و جبران ، إلى نتاجات أنسى الحاج و أدونيس ومحمد الماغوط، مختلطة بأجواء صوفية ، ورمزية وسوريالية وادائية كما مثله جيل مجلة شعر السورية.

" ودون أن نزعم التوقف طويلاً عند السجال الذى أثير حول الطابع النثرى والخصوصية الأسلوبية لقصيدة النثر. نحدد اننا نفهم بقصيدة النثر مجموع العمل الشعرى المحرر من القافية والإيقاع المميزين للنظم ."(١٤) المطرد. وهذا ما أطلق جون كوين عليه قصيدة الدلالة.

وبهذا ، بل بالرغم من هذا ، فقد شهدت الشعرية العربية تغيراً فى مفهومها بسبب هذه الممارسات الشعرية. والدور الكبير للشعراء المعاصرين. فلم يعد

الشعر كلاماً موزناً مقفى. ولم يعد التعبير الجميل عن الشعور الصادق. ولم يعد – حتى فى آخر تطوراته – رؤيا تعيد صياغة كل شىء. أصبح الآن يستوعب كل هذه التعريفات ، و يزيد عليها رفاهية التجريب ومزج الأنواع، وعبور الجنسيات. إنه الآن (حر).

إحالات الفصل الثانى

(١) مجلة أبولو ، مج ١، ع١ ، سبتمبر ١٩٣٢ ، ص ٤٦.

(٢) سى . موريه ، الشعر العربى الحديث ، ص ٨٥.

(٣) على أحمد باكثير ، مسرحية اخناتون و نفرتيتى ، دار الكاتب العربى للطباعة و النشر ، ط ٢ ، ١٩٦٧. ص ١٣.

(٤) كمال خير بك ، الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، ص ٤٤.

(٥) لويس عوض ، ديوان بلوتو لاند ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٨.

(٦) كمال نشأت ، أبو شادى و حركة التجديد فى الشعر العربى الحديث ، دار الكاتب العربى للطباعة و النشر القاهرة ، ١٩٦٧. ص ٣٩٥.وما بعدها.

(٧) على عباس علوان ، تطور الشعر العربى الحديث فى العراق ، مطبوعات وزارة الثاقافة و الإعلام ، بغداد ،١٩٨٦. ص٥٢٤

(٨) كمال خير بك ، الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، ص ٣٦٥.

(٩) ديزيره سقّال ، حركة الحداثة ، طروحها و انجازاتها ، منشورات سيريم، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩١. ص ٢٠٤.

(١٠) وفيق خنسه ، دراسات فى الشعر الحديث ، دار الحقائق ، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٠ . ص٦٩.

(١١) محمد محمود ، الحداثة فى الشعر العربى المعاصر ، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ، الطبعة الأولى ، ١٩٨٦ ، ص ١٨١.

(١٢) نديم الوزة ، مجلة الرؤية ، بيروت ، السنة الثانية العدد ١٩ ، ١٩٩١.

(١٣) محمد جمال باروت ، قصيدة النثر بين المصطلح و الخطاب مجلة الرؤية ، بيروت ، العدد ١٩ – ١٩٩١. ص ١٧ .

(١٤) كمال خير بك ، السابق ، ص ٣٥٥.