عنوان المحاضرة:

الشعر العربي المعاصر: الرواد والتجربة الشعرية الجديدة.

د/ موسى عالم

حملت تجرِبة الشعر الحديث بذور الثورة على النموذج الشعري القديم الذي لم تعد تستجيب لحاجات العصر وتطلعاته، وراحت تبحث عن أشكال فنية جديدة ومضامين ذات صلة بمعاناة الإنسان العربي سياسيا واجتماعيا وفنيا. ولم تتمكن الأشكال المُعدّلة التي صاغها رواد التيار النيوكلاسيكي (الكلاسيكية الجديدة)[1] من إشباع طموح الشاعر العربي إلى التجديد، بينما كان التمَلمُل الرومانسي يزيد الشعراء إحساسا بالعجز ويزيد من تأجيج نار الثورة، وطنياً وفكرياً وفنيا.

استمرّت الحركة الشعرية في رحلة البحث عن الذّات إلى غاية مرحلة ما بين الحربين الكونيتين (1914.1945)، وانضمّ إليها مثقفون شباب نشأوا تحت نير الاستعمار وواجهوا الآثار المدمّرة للهجمة الغربية بأوجهها المتعدّدة، الحضارية والفكرية والأدبية والفنية. وما إن حلّت سنة 1947 حتّى وقعت نكبة فلسطين[2] التي أيقظت الشعراء من غفوتهم وفتحت أعينهم على حقيقة ما يواجهون من أخطار، فتغيّرت نظرتهم للفنّ ولدوره في الحياة، فكان أول رد فعل تجاه النكبة « هو تحرير العقول والنفوس من الغرور الواثق المطمئن، ومن الجهل بالذات. وكان الشاعر العربي الحديث، من جيل الشبان، هو أول من أدرك بحدسه وعمق وجدانه أبعاد المأساة العربية وأول من أرهص بمضاعفاتها القادمة»[3]، لذا فإنّ أول من خاض تجرِبة الخروج عن عمود الشعر العربي هم شباب أوجدوا شكلا جامحا سمّوه (الشعر الحرّ) أو (شعر التفعيلة)، ولسانُ حالهم يقول: (إننا نطلب شيئا واحدا منك: تجدد، أو تبدد، أو تعدّد)[4]، وقد تسببت ثورتهم تلك منذ بداياتها الأولى في صراعات شديدة بين المؤيدين والمحافظين، فبقدر ما كانت « ثورة الشعر في هذه المرحلة (1945.1950) وما بعد، حادة وناجحة في بعض الأحايين، كان الصدام مع القوى المحافظة عنيفاً والصراع حاداً... فأصيب العالم الشعري العربي الحديث بانفصام مرهق في حساسيته الشعرية: فقوم لا يستطيعون إلا تذوّق الشعر الموروث، وقوم لا يتذوّقونه على

---

[1] - اتجاه شعري حديث تبلور على أيدي تلامذة البارودي، يقوم على رفض التمسك بالشعر القديم وبالصناعة الشعرية التي كانت مظهرا من مظاهر الإحياء عنده، وأهم هؤلاء أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وإسماعيل صبري وأحمد مُحرّم وأحمد الكاشف والرصافي والزّهاوي والجواهري والشبيبي والنجَفي وحافظ جميل، والشاعر اللبناني إلياس أبو شبكة (1903 -1947) ، أحد مؤسسي "عصبة العشرة" (1930)، وأحمد زكي أبو شادي (1892 - 1955) مؤسس مدرسة أبولو ذات التوجه الرومانسي، التي ضمت شعراء الرومانسية في العصر الحديث.

[2] - السنة التي أصدرت فيها هيئة الأمم المتحدة قرارا بتقسيم فلسطين، ومع بداية عام 1948 سيطر الصهاينة على عشرات المدن والقرى الفلسطينية وطردوا سكانها بالقوة، وذلك تحت أعين سلطات الانتداب البريطاني. وفي الـ14 من مايو 1948 قرر البريطانيون إنهاء فترة انتدابهم لفلسطين، وفي اليوم نفسه -الذي انسحبت فيه قوات الانتداب البريطاني فلسطين- أعلن الصهاينة إقامة دولة إسرائيل.

الإطلاق... وأخذت قضية الشعر الجديد (الحداثة) وجوه خلاف بين أنصار القديم وأنصار الجديد »[1]، لكنّ هذا الصراع لم يزد الحداثيين إلا إصرارا على نهج التغيير وتجريب أشكال شعرية أكثر معاصرة، أعادت النظر جذريا في مفهوم الشعر، سواء من حيث ارتباطه بالواقع المعاصر، أو من حيث انفتاحه على التراث الإنساني بما فيه من مدارس فنية واتجاهات فكرية وعناصر تراثية.

*** الشعر الحرّ بعد عام 1947 :**

يتفق الباحثون على أن البداية الأولى للشعر الحر كانت في العراق سنة 1947، غير أنّ مسألة الريادة بقيت محلّ خلاف بين النقّاد والدارسين، وكانت منذ البداية مُتنازَعة بين بدر شاكر السياب ونازك الملائكة. فقد ذهبت نازك إلى أنّ بداية حركة الشعر الحر كانت في العراق، بل من بغداد نفسها، وأنّ أول قصيدة نشرت منه هي قصيدتها (الكوليرا) التي كتبتها في 1947/10/27، وصوّرت فيها وقع أرجل الخيل التي تجرّ عربات الموتى من ضحايا وباء الكوليرا الذي أصاب ريف مصر ، وأنّها نشرتها في مجلّة (العروبة) فقالت: « نشرتُ هذه القصيدة في بيروت ووصلتْ نُسَخها بغداد في أوّل كانون الأوّل 1947. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السياب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرّمل عنوانها (هل كان حبّا)»[2]، يقول في المقطع الأول منها: [3]

1. هَلْ تُسمّينَ الذي ألقى هياما ؟	5. بين عَينينا ، فأطرقتُ ، فراراً باشتياقي
2. أَمْ جنوناً بالأماني ؟ أم غراما ؟	6. عن سماءٍ ليس تسقيني ، إذا ما ؟
3. ما يكون الحبُّ ؟ نَوْحاً وابتساما ؟	7. جئتُها مستسقياً ، إلاّ أواما
4. أم خُفوقَ الأضلعِ الحَرَّى ، إذا حانَ التلاقي	******

غير أنّ كلام الشاعرة لا يكفي دليلاً على أنّها كانت الأسبق في طَرق أبواب التجديد، فقد يكون بدر شاكر السياب قد كتب قصيدته قبلها بكثير، لكنه تأخّرَ في طبع ديوانه، ونحن نعلم أنّ نشرَ قصيدة قد يستغرق وقتا أقلّ بكثير ممّا يستغرقه طبع ديوان كامل، لذا فإنّ اعتماد تاريخ كتابة القصيدة مقياسا سيزيد الأمر التباسا، أمّا إذا كان المقياس هو تاريخ النشر فإنّ السّبق يكون لنازك.

أبدت نازك إصرارا على أحقيتها بالريادة، فقالت : « المهم أن قصيدتي نشرت قبل قصيدته، ولم تكن لبدر شاكر السياب – رحمه الله- إذ ذاك أية معرفة، فلا هو اطّلع على قصيدتي عندما نظم قصيدته، ولا أنا قرأت قصيدته عندما نظمت قصيدتي وإن كلاّ منا بدأ على انفراد»[4]

من الواضح أنّ محاولتي الشاعرين – وإن كانت نازك أسبق بالنشر- كانتا متقاربتيين زمنيا، وهذا ما فتح باب الخلاف حول مسألة الريادة، فظهر فريق من الدارسين حاولوا تقليد السياب شرف التجديد، ومنهم محمّد النويهي ويوسف عز الدين [1]، وكمال خير بك[2]، بينما انتَصر البعض الآخر لنازك، وحمّل قصيدتها (الكوليرا) دلالات أوسع، مثل عبد الله الغذّامي الذي أشار في كتابه (اللغة والمرأة) إلى «المعنى العميق لكون الفتح الشعريّ قد تمّ على يد امرأة »[3]، واعتبر ريادة نازك الملائكة لحركة الشعر الحرّ بمثابة تحطيم لأهم رموز الفحولة وأبرز علامات الذكورة وهو عمود الشعرمَال بعض الباحثين إلى التقليل من قيمة هذا السّبق الفنّي، نجد.

أمّا الفريق الثالث فاعتبر المسألة ثانوية، لأنّ العبرةَ في قيمة النقلة الفنية، وليس فيمن كان سبّاقا إليها، فثورة الشعر الحرّ لم تولد من فراغ فتُنسَبَ حصريا لهذا الشاعر أو ذاك، وهذا باعتراف نازك الملائكة نفسها، بل هي نتاج وعي جديد وحاجة عامّة إلى التغيير، تجسّدت تدريجيا في جهود ثُلّة من الشعراء، أمثال محمود حسن إسماعيل ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي، قبل أن تنضج أولى بواكير الشعر الحر على أيدي نازك والسيّاب، وهذا ما أكّد عليه إحسان عبّاس، حيث قال: «كانت الأسبقية للاهتداء إلى الشكل الجديد متنازعة بين نازك والسياب، وأرى أن هذه المسألة - على هذا النحو - طفيفة القيمة، لأنّ محاولات كثيرة تمّت قبل ذلك ... ولعلّ نازك أوّل من شمل هذا الكشف بالإيمان العميق والوعي النقدي الدّقيق، في مقدّمة ديوانها شظايا ورماد (1949) »[4]، للشكل الجديد ومن هنا فالفضل الحقيقي الذي نالته نازك إنما يكمن في تقديمها لنموذج شعريّ اجتمعت فيه أهم العناصر الأساسية التي يقوم عليها نموذج قصيدة التفعيلة، بعدما كانت تلك العناصر والأسس تأتي مُتَضمَّنة في بعض أشعار مَن سبقها في شكل تغييرات جزئية في نظام الشعر التقليدي أو خُروج مَحدود عن قواعده، لذا فإنّ ما فعلته نازك يدلّ على أنّ التّجديد لديها كان مَشروعًا واعيا وليس وَليد صدفة أو مجرّد تقليد.

ونظرا إلى أهمية هذا النموذج الجديد الذي بشرت به نازك الملائكة، نذكر منه هذا المقطع من قصيدة (الكوليرا)، وهي من بحر المُتَدارَك (الخَبَب):[5]

1. طلع الفجر	8. موتى، موتى، لم يبق غد
2. اصغ إلى وقع خطى الماشين	9. في كلّ مكان جسد يندُبه مَحزون
3. في صمت الفجر، أصِخْ، أنظر رَكب الباكين	10. لا لحظة إخلاد لا صمت
	11. هذا ما فعل كفُّ الموت
	12. الموت الموت الموت

4. عشرة أموات، عشرونا 5. لا تحص، أصِخ للباكينا 6. اسمع صوت الطفل المسكين 7. موتى، موتى، ضاع العدد	13. تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

تُجسّد القصيدة نموذجا شعريا جديدا لم تلتزم فيه الشاعرة بنظام الشطرين، بل اعتمدت على تفعيلة واحدة من بحر (المُتَدارَك)، راحت تكررها عددا غير محدود من المرات في كلّ سطر، فالسطر لديها يطول أو يقصر حسب امتداد المعنى وطول النَّفَس الشّعري، واستبدلت نظام القافية الواحدة بنظام آخر، تتغيّر فيه القافية من سطر إلى آخر، بحسب تغيّر المضمون والإيقاع النفسي.

لقد جمعت نازك الملائكة بين الريادة العَملية بابتكارها لقصيدة حرّة مُتكاملة الأركان، وريادة التنظير من خلال ما قامت به في مقدّمة كتابها (قضايا الشعر المعاصر) من ضَبطٍ دقيق للقواعد الفنيّة التي تقوم عليها قصيدة التفعيلة، فلم تترك التجديد مَفتوحا دون أساس فنيّ، وذلك الذي « ذلك أنّ للسيّاب قصيدة واحدة نظمها قبل عام 1948 يزعم فيها أنّه اهتدى إلى شكل جديد، ولكنّها قصيدة لم تنشق عن الشكل القديم إلا انشقاقا جزئيا طفيفا، لا يوحي لأحد من الناس بالجدة، بينما أصدرت نازك (عام 1949) ديوانًا يجري أكثره على هذا الشكل نفسه، وفيه مقدمة نقدية دقيقة تدلّ على وعي بأبعاد طريقة جديدة، بينما تُمثِّل مقدّمة السياب لديوانه (أساطير) خلطا صبيانيا وسطحية في الفهم للشعر الإنجليزي»[1]، فنازك كانت أكثر إدراكا لأبعاد التجربة وإلمامًا بقواعد الشعر الحرّ من السيّاب، وذلك ما ظهر بجلاء على مستوى الإبداع الشعري لكل منهما. فتجربة السياب في قصيدته الأولى (هل كان حبًّا) لم تكن على قدر كبير من النضج والاكتمال، واقتصرت أوجه التجديد فيها على تنويع عدد التفعيلات المتشابهة من سطر إلى آخر، وتنويع القوافي، بينما بقي المضمون الوجداني قديما، يتمحور حول معاناة الشاعر الذاتية الفردية، مثل جلّ قصائده الأولى التي غلبت عليها « النبرة السوداوية للشعراء الرومانطيقيين» [2] وتعتريه نبَرةٌ خطابية أقرب إلى المباشرة منه إلى الإيحاء الشعري العميق.

والحقيقة أنّ قصيدتي السيّاب ونازك الملائكة قد حملتا ملاح شكل شعريّ جديد مختلف، ذي خصائص وسِمات واضحة، تُمَيّزُه عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية، وأبانتا عن نُضج كبير في تصوّر الشعراء لأبعاد التجديد، لكنّهما افتقدتا إلى النّضج الفنّي الذي يجمع بين جمال الموسيقى وحسن التعبير وعمق التجربة، ولعلّ السّبب يرجع إلى تركيزهما على الواجهة الشكلية للإبداع، فعملا على توفير ما يتطلبه هذا اللون الجديد من العناصر الموسيقية التي هي معقل التجديد الأول في شعر التفعيلة، على حساب المعنى والصورة الشعريين، وهذا ما لم يَغب عن أعين النقاد، فقد

قال إحسان عبّاس عن هذين العَمَلين: «القصيدتان اللتان وصفتا بأنهما بداية الانطلاقة الجديدة في الشعر، وهما قصيدة " الكوليرا " لنازك، وقصيدة " هل كان حبا " للسياب، لا يصلح اتخاذها مؤشرا قويا على شيء سوى تغيير جزئي في البنية، فأما الأولى فإنّها خَبَب موسيقي لذلك الموكب المخيف الذي يمثله الموت، ووصف خارجي للوصول إلى إثارة الرعب؟ - دون القدرة على إثارته - باختيار مناظر يراد بها أن تصوّر هول الفجيعة، وأما الثانية فإنها تنطلق من محاولة لتحديد معنى الحب هل هو نوح وابتسام أو خفوق الأضلع عند اللقاء، ثم تتردد فيها المشاعر بين تصوير للغيرة والشك والحسد للضّوء الذي يُقبِّل شَعر المحبوبة، ولولا تفاوت ضئيل في بعض الأشطر دون بعض، لما ذكرت هذه القصيدة أبدا في تاريخ الشعر الحديث.»[1]

غير أنّ جُرأة الشاعرين في ابتداع شكل جديد صدما به الذّائقة العربية، وتَمَكُّنُهما من خوض تجربة فنية غير مسبوقة بأيّ تنظير، قد يشفع لهما ما وقعا فيه من تَلَكُّؤ وهُزال فنّيين.

إنّ ميلاد الشعر الحر كان في المقام الأول ثمرةً من ثمار احتكاك الشاعر العربي بالتراث الغربي عامة، واستجابة لحاجته إلى أشكال قادرة على استيعاب قضايا الإنسان المعاصر وتعقيدات حياته ،والتغلغل إلى أعمق أعماق نفسه، فنازك والسياب كان كلاهما يقرأ الشعر الانجليزي، ويتأثر به، ويحمل همّا ثقافيا وشعورا مريرا بأوضاع أمته المتردية، فمهما كانت تجربتهما مُتعثّرة في بدياتها، إلا أنّهما فتحا بها آفاقا جديدة للإبداع الشعري، ما فتئت تكشف عن رؤى فنيّة جديدة ومخزون جمالي تنبض به لغة الشعر العربي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ السيّاب قد ثبت على شكل القصيدة الجديد رغم بداياته المتعثّرة، وتمكّن من تطوير فنّه الشعري، حيث خرج به من دائرة الذات وآلامها ليَطرُقَ العديد من المضامين السياسية والاجتماعية التي كانت تشغل بال المتلقّي، في قصائد تركت بصماتِها في نفس القارئ العربي مثل (أنشودة المطر) و(حفار القبور)، أمّا نازك فبعدما كانت مندفعة في السنوات الأولى إلى كتابة الشعر الحر، وسَعَتْ إلى صياغة قواعد فنية دقيقة لتأطيره، نجدها تتراجع فيما بعد، وتتشاءم من مستقبل هذا الشعر بسبب إيغالِه في الابتعاد عن أصوله الفنية، حتى انتهى بها الأمر إلى فقدان إيمانها بجدوى الشعر الحرّ حين رأته يتحوّل إلى وعاء بأيدي شباب لا دراية لهم بالشعر، يُصبُّون فيه كلَّ غَثّ مُبتذَل.

لقد شقّ السيّاب ونازك الملائكة طريقا أغرى الشعراء المتطلعين إلى تحقيق ذواتهم والخروج عن القوالب المتوارثة، وهذا ما كانت نازك تتطلع إليه، فقالت: « إنّ حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حدّ ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه، عن مواهب كامنة غير مستغلّة وعن مقدّرات يمكن أن تُشحذ وتَبرُز فتعطيَه شخصيةً متفرّدةً تميّزُه عن أسلافه، وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفّسا لهذه الحرقة إلى الاستقلال ففاز بها»[2].

هكذا كان التصور الإيجابيّ الذي قدّمته نازك الملائكة، لكن الواقع أثبت بالمقابل أنّ تحطيم النموذج الشعري القديم قد

نزل بالشعر إلى درجات من الإسفاف، تجاوزت بكثير ما بلغه في أسوأ فترات عصر الضّعف، فلم يتوقف بعض رواد الشعر الحرّ عندَ حدود تحطيم عمود القصيدة العربية القديمة، بل استباحوا قواعد اللغة، وجاؤوا بصور فجّة لا يتسع لها خيال عاقل، لما فيها من طلاسم وتهويمات سُميت باسم التجديد شعرًا.

وما تجدر الإشارة إليه أن الشعرَّ الحرّ، بقدر ما كان بوابة ولج عبرها الدُّخلاءُ على الإبداع، كان بالمقابل فضاءً خصبا ارتاده كبارُ الشعراء، ليس لِعَجزٍ عن النظم وفق القالب القديم، بل رغبةً في انتقال واعٍ متّزن صوب الشكل الجديد، حيث بدأ أكثرهم شعراء عموديّن، أبدعوا قصائد ودواوين عمودية الشكل، قبل أن يتحوّلوا إلى كتابة الشعر الحر، فالسياب ونازك الملائكة بدآ عموديين، وإيليا الحاوي والبياتي نظما أيضا شعرا عموديا، ولعلّ أهمّ معالم نجاح تجربة التجديد أنّ حركة الشعر الحرّ قد تواصلت بثبات بعد نازك والسياب، فأصدر عبد الوهاب البياتي ديوان (ملائكة وشياطين) سنة 1950، ونشر شاذل طاقة ديوان (المساء الأخير) عام 1950 ، ثم سار على دربهم بُلَنْد الحَيدَري وسعدي يوسف وكاظم جواد وإيليا الحاوي وغيرهم.

مراجع المحاضرة:

1. إحسان عبّاس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فيفري، 1978.
2. إحسان عبّاس، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط6، 1992.
3. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، ص 32. 33.
4. سلمى الخضراء الجيوسي، الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، مقال في مجلة عالم الفكر، ع 2، م 4، 1973.
5. عبد الله محمّد الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط 2، 2005،
6. مجلة الآداب، لبنان، ع 8 /آب 1971.
7. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 5، 1987.
8. يوسف عز الدين، في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1973.
9. ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد)، المجلد 2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997
10. بدر شاكر السياب، أزهار ذابلة، مطبعة الكرنك بالفجالة، مصر، 1947