الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة الـــمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللـــغة والأدب العـــربي

شعر التفعيلة وهندسة القصيدة عند:

نازك الملائكة وبدر شاكر السياب

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث

فرع: أدب عربي

من إعـداد الطالب:

? الساسي لطرش.

إشراف الأستـــاذ:

?د.عبد الرشيد نور

السنة الجامعية: 2013/2012

كلمة شكر و عرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

((وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون))

بفضل الله وعونه خرج هذا العمل المتواضع للنور فالحمد لله على فضله

أتقدم بالشكر الجزيل إلى المشرف والموجه والأستاذ الكريم

"عبد الرشيد نور"

على صبره معي طيلة هذا البحث فكان خير دليل ومنير لي في هذا الطريق

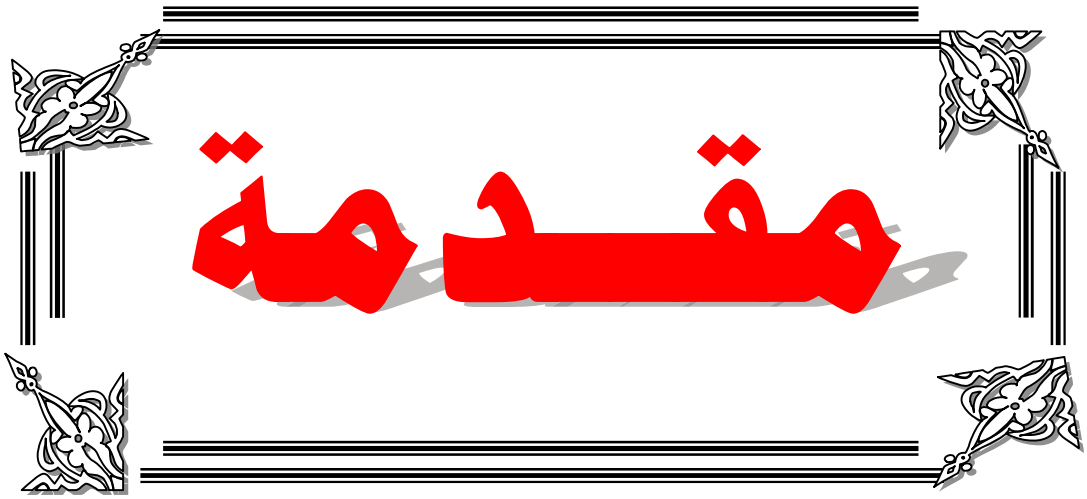
كما أتقدم بالشكر الجزيل

إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة المسيلة.

كما لا ننسى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد .

الساسي

بسم الله الرحمن الرحيم


مقـــدمة

تم بحمد الله

مقدمة:

مما لا شك فيه أن ظاهرة ما اصطلح عليه نقاد وشعراء حركة الإبداع التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين فيما يعرف بالشعر الحر، كانت ولا تزال من أهم القضايا الفنية التي استفحلت وبرزت في شكل حركة تجديدية مست الشعر العربي في تسميته بصفة عامة وفي بناء القصيدة بصفة خاصة.

ولقد كان لظهور هذه الحركة التجديدية عدة محاولات سبقتها في الشعر العربي القديم، ومحاولات تجديد في العصر الحديث، إلا أن دعامتها الأولى كانت ما نتج عن الشعرية الغربية بسبب التفاعل الحضاري الذي كان بين الشرق و الغرب.

إلا أن حركة التجديد هذه في الشعر العربي المعاصر كانت أكثر تجديدا وأكثر ثباتا بسبب رغبة الشاعر العربي المعاصر في البحث عن التجديد من خلال عمله الدؤوب على إعادة تشكيل خطاب شعري يتماشى ورغباته ومتطلبات واقعه ومجتمعه.

ولقد قام الشعر الحر بالثورة على الصعيد الشكلي فيما يضم الوزن والقافية مستبدلا بذلك تعدد التفعيلات بالتفعيلة الواحدة كوحدة أساسية في بناء القصيدة وبدلا من القافية الواحدة عدة قوافي محررا بذلك النص الشعري من روتينية النغم لكن ثورته هذه لم تقتصر على الصعيد الشكلي فقط أو بمعنى البناء الهندسي للقصيدة فحسب، بل امتدت إلى مضمونها فتغيرت الموضوعات القديمة المتعارفة في الشعر العربي من هجاء ومدح و رثاء و غزل، إلى أفكار إنسانية و واقعية و تشخيص للهموم الإنسانية عامة، وتحولات الواقع وإمكاناته الكبرى في البعث و النضال إيمانا من الشاعر العربي المعاصر بأن التأسيس الجديد القائم على هدم القديم لا يجب أن يدعم بالتوق إلى القديم بل لابد من النظر إلى الحديث والتماشي مع متطلباته ، فظهرت على الساحة الأدبية عدة محاولات جادة ومسؤولة، مثلت هذا التغيير الذي شهده الشعر العربي و القصيدة العربية أحسن تمثيل. وممن علا اسمهما في سماء هذا التشكيل المعروف بالشعر الحر، وارتبط اسمهما به. الشاعرة والناقدة نازك الملائكة التي حملت لواء التجديدمن الشواعر في إحداث هذا التغيير فكانت التجربة التي خاضتها في نهاية الأربعينيات تجربة رائدة و ناجحة في تأسيس هذا التشكيل الشعري الجديد خاصة بصدور ديوانها الأول "عاشقة الليل" سنة 1947 لكن نازك لم تقف عند هذا الحد الشعري فحسب بل تعدت إلى تقديم مجهودات نقدية كان لها الوزن و المقام العالي في بعض القضايا النقدية واللغوية في أدبنا الحديث و لعل كتابها "قضايا الشعر المعاصر" كان أحسن تحقيق لما قدمته

هذه الشاعرة للشعر العربي و للقصيدة العربية فكانت الشاعرة والناقدة التي شغلت الكثير من الدراسات فأصبحت محل نقاش تداوله النقاد الذين انقسموا بين مؤيد لها، يرى فيها بذور العطاء الحافلة بالنجاح، وبين معارض لها يلمس فيها تجربة حاملة لبذور الفناء المهددة بالموت.

أما من كان حامل لواء التجديد من الشعراء، فكان الشاعر الكبير بدر شاكر السياب الذي أبدع هو الآخر في بعث هذا اللون الجديد الذي فضله للشعر العربي، فكان شاعرا وعالما بإبداعاته الشعرية وإسهاماته في إرسال قواعد هذا الشعر علما وعملا، نظرية وتطبيقا، فكان ممن حرروا القصيدة العربية من شكلها القديم الرومانتيكي والاتجاه إلى الشعر الواقعي التصويري فكانت بدايته الأولى بإصداره لديوانه "أزهار ذابلة" سنة1947 أول بدايات إحداث الطفرة التجديدية في الشعر العربي، كما أنه أثبت العديد من النظريات اللغوية التي لطالما كانت محل نقاش وجدال لدى شعراء ودارسي الشعر الحر، فكان بذلك هو الآخر محل اهتمام العديد من الدراسات والأبحاث التي كرست لدراسة هذا الشاعر المفعم بحب الشعر منذ طفولته وحتى وفاته.

أما عن أسباب اختياري لهذا الموضوع. فترجع إلى عدة أسباب متعلقة بالموضوع في حد ذاته نلخصها في سببين مهمين:

أولا: الأهمية الكبيرة التي لقيها الشعر الحر ، والتي شغلت العديد من دراسات الباحثين والنقاد خاصة و أنه يتضمن قضية أخذت آفاقا واسعة وهي قضية الفصل بين من هوالأحق بريادة هذا الشعر الحر نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب.

ثانيا: الرغبة في تقصي بعض حقائق الشعر الحر التي دفعت به إلى إعطاء شكل جديد للقصيدة العربية كان الأنسب حسب منظور رواده الأوائل نازك الملائكة و بدرر شاكر السياب.

ولأن أي بحث مهما كان نوعه ينبغي أن ترسم له أهداف يسعى لتحقيقها وتتمثل هذه الأهداف في التأكيد على:

1- أهمية الشعر الحر في إعطاء صورة من الانتشاء دون قيود أو عوارض.

2- أهمية هذا اللون الجديد خاصة لأنه كان الأنسب للشعر العربي المعاصر حسب منظور رواده الأوائل.

3- البناء الهندسي للقصيدة العربية حسب ما أقرته نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

4- أهمية حياة الشاعرين في خلق الشعر الحر، وكيف تجلت أحزانهم وعواطفهم في خلق هذا الإبداع الجديد.

ولتقصي الحقيقة في هذا الموضوع فقد فرض عليَّ هذا البحث التساؤلات التالية:

* لماذا جاءت تسمية هذا الشعر الجديد بالشعر الحر؟ وما المقصود بالحرية هنا؟.

* على ماذا اشتمل الإيقاع في الشعر الحر؟

* ما مفهوم الشعر الحر وكيف جاء تصميم القصيدة العربية في ظله عند كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب؟

وتم تقسيم الخطة إلى مدخل وثلاثة فصول.

حيث اشتمل المدخل على الشعر العربي المعاصر وهندسة القصيدة من خلال "ماهية" الشعر العربي المعاصر وعلاقته بالتراث وبدايات التجديد في الشعر العربي ،وصولا إلى بناء القصيدة العربية المعاصرة و ملامح التشكيل الموسيقي فيها.

أما الفصل الأول، فاشتمل على الشعر الحر وأثره في تحول القصيدة العربية من خلال: حركة الشعر الحر المتضمنة لمفهومه بحوره، أنواعه، ثم القافية بنوعيها البسيطة والمركبة.

أما الفصل الثاني: فكان خاصا ببدر شاكر السياب وتصميم القصيدة الحرة من خلال إبراز مفهومه للشعر الحر، تصميمه للقصيدة العربية، وعلى أي أساس أقامها ثم تجليات التحديث في شعره المتضمنة للرمز والأسطورة، و أخيرا موقف النقاد من هذه التجربة السيابية.

أما الفصل الثالث فخصص لنازك الملائكة و تصميم القصيدة الحرة من خلال إبراز: مفهومها للشعر الحر وتصميمها القصيدة العربية. ومن أي أساس انطلقت في بناءها والانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت، ثم موقف النقاد من التجربة النازكية ثم يختم هذا البحث بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لكل ما جاء في الفصول.

ولأن معالجة الإشكالية المطروحة في بحثي هذا يجب أن تكون وفق منهج مع الاستعانة بمناهج أخرى حسب طبيعة الموضوع، فلقد اعتمدت في دراستي هذه على المنهج التحليلي. وذلك من أجل تفسير مختلف الحقائق والقضايا التي شغلت الشعر الحر.

أما عما واجهني من صعوبات ومتاعب فتصب إجمالا في تلك المعاناة التي أصابتني خاصة في المكتبة المركزية وباقي المكتبات، إلا أن رغبتي وقناعتي بهذا الموضوع للكشف

عن خباياه و أسراره أكثر ما حفزني وشجعني عليه أضف إلى ذلك ما بذلته من جهد كبير، سواء كان فكريا أو ماديا أو جسمانيا، ولقد اعتمدت في هذا البحث على أهم الدراسات التي تناولت الشعر الحر وتناولت رواده الأوائل على وجه التحديد، وكان أهمها: ديوان بدر شاكر السياب المجلد الأول والمتضمن لخمسة دواوين للسياب (أزهار وأساطير، أنشودة المطر، شناشيل ابنة الجلبي، المعبد الغريق، منزل الأقنان) ومقدمته المكتوبة بقلم ناجي علوش، ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد، مأساة الحياة وأغنية للإنسان، شجرة القمر) كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لعز الدين إسماعيل، بدر شاكر السياب -دراسة في حياته وشعره لإحسان عباس، قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي، حوار مع الشعر الحر لسعيد دعيبس.

وبهذا أكون قد أنجزنا هذا العمل بعد جهد كبير وأرجو من الله عز وجل التوفيق والسداد.

مدخل

بناء القصيدة العربية المعاصرة وملامح التشكيل الموسيقي فيها

بناء القصيدة المعاصرة و ملامح التشكيل الموسيقي فيها:

مرت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل و مسيرتها المتميزة بمحطات كبرى ظهرت في كل واحدة منها بشكل جديد و متميز، و في دراستنا هذه سنختصر هذه المحطات الأولى، ونقف عند محطتها المعاصرة و نفصل فيها أكثر. أولى هذه المحطات التي شهدتها القصيدة العربية هي محطة القصيدة الجاهلية التي نجهل بدايتها الحقيقية على وجه التحديد، ولكن ما نستطيع القول فيها أنها اكتسبت كل مقوماتها في العصر الجاهلي واكتملت فيه وظلت القصيدة العربية تمشي على منوالها المعروف، ولم تشهد تغييرا بارزا، إلا عند **أبي نواس** عندما قام بتغيير المقدمة الطللية بمقدمته الخمرية، ولكننا لا نستطيع الحكم على هذا التغيير واعتباره محطة بارزة في مسيرة القصيدة العربية، وثاني هذه المحطات هي محطة الموشحات الأندلسية حيث خرجت بعدها القصيدة بثوب جديد واكتسبت مقومات جديدة.

أما محطتها الأخيرة، فهي شكل القصيدة الجديدة أو المعاصرة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فلم تكتف بالتغيير الذي استحدثته الموشحات، و إنما تجاوزته لتزعزع كيان القصيدة العربية بأشكالها و مضامينها، خالفت في معظمها أسس و مقومات القدماء، و كما سبق و قلنا فإن المخالفة لا تعني الانقطاع "فقد ظلت روح القصيدة القديمة الفنية هي المسيطرة، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات، أو ما إلى ذلك من صور التقسيم الذي أمكن إدخالها على القصيدة، تخفيفا من حدة الأوزان و رتابة القوافي"[1].

و لأن القصيدة هي وسيلة التعبير عن التدفق الشعوري لدى الشاعر فلابد أن تكون ذات عمل متكامل ومتجانس حسب ما تقتضيه الذات النفسية، وفي هذا يقول **عباس محمود العقاد** عن القصيدة: "ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة، كما يكمل التمثال بأعضائه، و الصورة بأجزائها واللحن الموسيقي بأنغامه... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته"[2].

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1967، ص 45.

[2]- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب الحديث-، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1986، ص380

ونتيجة التحولات السياسية التي شهدتها نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وما تبعها من تحولات خاصة على المستوى الاجتماعي والفكري، بدأت القصيدة العربية تتفاعل مع مختلف مجالات الحياة في موضوعاتها ولغتها، لأن الشاعر المعاصر أدرك أن الجديد لابد له من كلام جديد ووزن جديد، ولهذا لجأ إلى بناء خاص لقصيدته المعاصرة.

وعن بناء القصيدة العربية المعاصرة، فلقد عرفت بناء جديدا غير الذي عرفته في القديم فهي تقوم على أساس السطر الشعري أو نظام السطر دون البيت الشعري الذي لطالما قامت عليه القصيدة العربية. أضف إلى ذلك اعتمادها على قالب موسيقي خاص بكل سطر أي متغير حسب الدفقة الشعورية على غير القديم الذي كان يعتمد
قالبا موسيقيا ثابتا. كما كسرت القصيدة العربية المعاصرة قيود القافية و الوزن.

فلم تعد تعتمد على قافية واحدة، بل غيرتها و نوعت فيها و أصبحت تعتمد على نظام التفعيلة وعلى كسر القديم و إحداث الجديد يقول رجاء عيد: "ليس مجرد كسر الشطرين، و استخدام التفعيلة ما يسمى فارقا بين القصيدة الجديدة و القصيدة العمودية إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي و تحويلات اللغة الشعرية"[1].

وعن التشكيل الموسيقي فيها يقول **رجاء عيد**: "فالصياغة التشكيلية في إيقاعية القصيدة الجديدة، هي مفارقة جمالية بين القالب التقليدي في إيقاعه المعروف و بين مستحدثات الشكل الإيقاعي الجديد"[2].

فرجاء عيد من خلال قوله هذا يجمع بين القديم و الجديد في قالبه الموسيقي.

أما **عز الدين إسماعيل**، فيتناول قضية التشكيل الموسيقي بالعودة إلى اللغة من حيث هي زمانية ومكانية فيقول:"إن التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزماني والمكاني فالقصيدة بنية زمانية ومكانية في وقت واحد"[3].

[1]- رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، دط، دت، ص09

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص52

ولأن التشكيل الموسيقي إنتاج نغمي بين الشكلين الزمني والمكاني، فلقد أخذت القصيدة المعاصرة طابعا خاصا في كل منهما، ففي تشكيلها الزمني "حاولت القصيدة الجديدة تغييره، فقد حطمت التشكيل الزماني سواء ذلك في القصيدة "السطرية" التي تتألف من سطور متتابعة، أو في القصيدة المدورة حيث تنتفي البيتية والسطرية معا، فالزمن في القصيدة "السطرية"، أو المتوالية السطور متداخل، و هو لا يأخذ إيقاعا متماثلا"[1].

ويقصد هنا تعدد التفعيلات داخل السطر الشعري ،فلابد أن يكون توافق في التوزيع فقد يكون في السطر الأول تفعيلة أو تفعيلتين، و في الثاني ثلاثة إلى أربعة تفعيلات و هكذا إلى آخر القصيدة.

أما عن التشكيل المكاني فقد "اختفى نهر الفراغ، و حل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة منعرجة من الأرض"[2].

لقد شهدت القصيدة العربية في شكلها المعاصر عدة أنماط جعلتها تكتسب صفة الجديد المتميز، فلقد عرفت ثلاثة مراحل أساسية وهي: مرحلة البيت، مرحلة السطر الشعري، و مرحلة الجملة الشعرية و لقد امتازت بالشكلين الآخرين أكثر، و لقد كان لكل منها إطارها الموسيقي و حسها الجمالي الذي تميزت به.

كما شهدت القصيدة المعاصرة أيضا عدة ظواهر لغوية و إيقاعية و فنية في بناءها أكسبها تميزا واضحا عما عرفته في عصور مضت، أما عن الظواهر اللغوية فلقد شهدت عدة إيقاعات: كوحدة التفعيلة، و إيقاع المزج بين تفعيلات البحور المختلفة، و إيقاع الموجة الشعرية و غيرها من الإيقاعات الجديدة أما و عن الظواهر الفنية، فلقد عرفت القصيدة في بناءها عدة أنماط، فنجد منها:

[1]- عبد العزيز مقالح: الشعر بين الرؤيا و التشكيل، دار العودة، ط 1، بيروت، 1981، ص106

[2]- المرجع نفسه، ص 106.

البنية الدرامية و القصصية، المسرحية، و أنواع القصيدة منها الطويلة و منها وغيرها من الظواهر التي عرفتها القصيدة العربية على حد سواء القصيرة"[1].

إذا كان الشعر العربي المعاصر قد تجلى في ماهيته في مفهوم المعاصرة و ارتباطه بالتراث الذي اعتمده رواده الأولون و تبعهم المعاصرون.

وإذا كانت المحاولات الأولى قد سعت إلى إحياء الشعر، فقد كان الهدف منها هو إخراج صورة لقصيدته حتى تكون أهلا لعصرها ولشعرائها، فتجسد شكل القصيدة العربية المعاصرة في نهاية مطافها، و لبست ثوبها الجديد، ونظرا لما شهدته الساحة العربية من حركات ومدارس تجديدية، ففي ظل هذا.

كيف كان تأثير إحدى هذه الحركات التي سنقف عندها بالتفصيل وهي حركة الشعر الحر في تحول القصيدة العربية؟ وكيف تجسدت الظواهر التي عرفتها في إيقاعها الموسيقي؟ وكيف كان بناء القصيدة لدى روادها الأوائل **نازك الملائكة** و **بدر شاكر السياب؟**

كل هذه النقاط ستكون محل نقاش في فصولنا القادمة.

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 2006، ص 304.

الفصل الأول

الشعر الحر وأثره في تحول القصيدة العربية

حركة الشعر الحر

أنواع الإيقاع في الشعر الحر

إيقاع السرد والحوار

إيقاع الأفكار

إيقاع الصورة الشعرية

القافية

البسيطة (الموحدة)

المركبة (المنوعة)

1- حركة الشعر الحر:

إن تراثنا الشعري يتمثل في القصيدة العربية العمودية التي ورثناها عن امرئ القيس وجرير والبحتري والمتنبي والبارودي وغيرهم ممن عززوا دعائم الشعر العربي بالمعاني والأغراض والأساليب الشعرية الأصيلة، في الموسيقى ذات التفاعيل المركزة التي كشف عن أصولها "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، وبذلك كان هذا التراث الشعري الأصيل جزء لا يتجزأ عن كيان القصيدة العربية التي لا يمكن أن تسمى قصيدة شعرية، ما لم تكن أبياتها من بحر شعري واحد وقافية واحدة لتظل بذلك القصيدة العربية تدور في هذا الفضاء الخليلي لسنوات طوال سجل فيها التاريخ أسماء شعراء كتبت أسماءهم بحروف من ذهب، احترموا قواعد الشعر الخليلي وساروا على خطاه، لكن الحياة لطالما تحمل شعار الثبات واللاقاعدة، حيث يقول برناردشو في المعنى نفسه في الحياة كما في الشعر، اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية"[1].

فالقاعدة الخليلية بدأت تعرف نوعا من الهجر ومن ثمة الهدم وإعادة البناء فطالما أن الرغبة في التغيير مستمرة في كل مجالات الحياة، فلابد للشعر من مواكبة التطور الحضاري، إذ ظهرت عدة إرهاصات خاصة بالتجديد في قوالب القصيدة العربية من حيث شكلها ومضمونها، ومن مثل ذلك التجديد ما نلمسه في شعر أصحاب الديوان وشعر مدرسة أبولو وشعراء المهجر، إلا أن الحركة الكاملة للتجديد في القالب الشعري قد ظهرت مع مدرسة أو حركة الشعر الحر "هذه الأخيرة التي تأثرت بالتيارات الغربية والقومية والمحلية، وترعرعت في غمار عالم يسوده الشعور بالمرارة والضياع والبحث عن الذات"[2].

حيث بدأت هذه الحركة مع نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وبلند الحيدري في العراق وسار على الدرب "علي أحمد سعيد" (أدونيس) ويوسف الخال في لبنان، وطائفة من الشعراء الفلسطينيين مثل: "محمود درويش" و"سميح القاسم"و في مصر "صلاح عبد الصبور" و"أحمد عبد المعطي حجازي" وفي السودان "محمد الفيتوري"... وغيرهم كثيرون.

لقد شهد العقد السادس من القرن الماضي أقصى صدى لهذه الحركة التي تناولت التجديد في الشعر العربي من ناحيتين هما: "الشكل والمحتوى "أو بمعنى آخر البناء الهندسي للقصيدة، إن هذه الحركة عرفت باسم "الشعر الحر" وعبارة "الشعر الحر" لها معنيان

---

[1] - نازك الملائكة: مقدمة شظايا ورماد، دار العودة، د.ط، لبنان، 1989، ص 7.

[2] - محمد عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد. دار الوفاء، ط 1، الإسكندرية، 2004، ص62

متناقضان تماما فهي عند مؤيدي حركة الشعر الحر تعني تطويرا جديدا لنظام القصيدة، وبناء موسيقاها على أسس حديثة منبثقة عن التراث العربي لموسيقى القصيدة العربية، وهي عند معارضي الشعر الحر تعني التحرر والتحلل عن النظام الثابت للقصيدة العربية .لقد قام خلاف حول مصطلح "الشعر الحر" حيث نجده يتضح من خلال التسميات المتعددة التي يطلقها النقاد عليه، فصلاح عبد الصبور مثلا يقول في مقال له بمجلة "المجلة" تحت عنوان "الشعر C7" ل الجديد[1].

لماذا... ؟

إذ يرى أن: "تسمية هذا الشعر بالشعر الحديث تسمية ظالمة، تدفع به إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة ولأن كلمة الحر توحي بأن هناك المستبد، ويرفض أيضا تسمية الشعر المطلق لأن كلمة المطلق توحي بأن هناك المقيد. و يختار مقاله راجيا أن يوفق أحد النقاد إلى إيجاد مصطلح لهذا اللون من الشعر"[2].

بينما نجد الدكتور محمد منذور في كتابه "قضايا جديدة في أدبنا الحديث" يسمى هذا الشعر الجديد حيث يقول: "والواقع أن لغة الشعر الجديد وموسيقاه تحتاج منا محاولات ملخصة لفهمها واستنباط مواضيع الجمال فيها وقوة التصوير" وفي الكتاب نفسه يهاجم "منذور" الشاعر "عزيز أباظة" الذي سخر من الشعر الحر إذ سماه "بالشعر المنثور" أو "الشعر المشعور"[3].

وهكذا اختلفت تسمياته من شاعر إلى آخر، فمحمد النويهي يسميه "الشعر المنطلق وشعر الشكل الجديد"، ويسميه عبد الواحد لؤلؤة شعر العمود المطور، أو يسميه الشعر المطور، ويسميه آخرون الشعر الحديث أو الشعر الجديد أو شعر التفعيلة أما الذين وقفوا منه موقفا سلبيا فقد نعتوه بأسوأ الأوصاف كالشعر "السياب" عند العقاد، والشعر اللقيط عند مفدي زكرياء.

ويكاد يكون الرأي القائل: إن أصدق تسمية قريبة للشعر الحر هي:

---

[1]- علي غريب بهيج: شخصيات عربية بدر شاكر السياب، مجلة الجديد، 169، الهيئة العامة للكتاب وزارة الثقافة، القاهرة، ص 45.

[2]- سعيد د عيبس: حوار مع الشعر الحر، دار بور سعيد، ط 1، الإسكندرية، 1971، ص 11.

[3]- المرجع نفسه، ص 12.

شعر التفعيلة، حيث يقترب هذا الرأي من أن يكون منطقيا إلى حد كبير، ذلك لأن الظاهرة الوحيدة التي لا يمكن أن توجد في الشعر العمودي، بينما هي موجودة في الشعر الحر، ظاهرة قيام موسيقاه على أساس التفعيلة، لا على أساس البيت، بينما خصائصه الأخرى من تعبير بالصورة إلى بناء درامي...، هذه الخصائص يمكن أن توجد في الشعر العمودي[1]، وعموما فالشعر الحر يطلق على نمط شعري محدد يقوم على جملة من الأسطر الشعرية التي تتكرر فيها تفعيلة معينة عددا من المرات، فالشاعر له الحرية في تحديد عدد تفعيلات كل سطر، كما أنه حر في طريقة التقفية.

من هنا فإن هذا الطريق الذي سار عليه أصحاب هذه الحركة ونادوا به، يقودنا إلى طرح سؤال هام وهو: أين يتجلى التجديد الشعري في القصيدة الجديدة/ الشعر الحر/ يا ترى؟ هل هو محاكاة للقاعدة الخليلية؟ أم هو انفصال تام عنها وعن أي قالب آخر؟

كما أشرنا سابقا، إن دعوات التجديد في الوطن العربي، ترددت صيحاتها لدى جماعة "الديوان" و"جماعة أبولو"، لكن لم يخرج واحد من هؤلاء بصورة مطلقة عن نظام شعر الشطرين، وإن أطلقوا عليه اسم الشعر المرسل أو "الشعر الحر المرسل" مشيرين بذلك إلى عدم الالتزام بالقافية الموحدة، فمن حظ هاتين التسميتين نلاحظ تداخل مفهوم "الشعر الحر" و"الشعر المرسل"، فنازك الملائكة رائدة الشعر الحر نفسها، تذكر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر".

"أن علي أحمد باكثير من أتباع "أبولو" قد توصل إلى الشعر الحر دون أن يهتدي إلى ذلك، فقد نظم مسرحية السماء سنة 1943 من بحر المتقارب، والتي جاء فيها الشطر بعدد من التفعيلات غير متساوية، ولكن مع ذلك أطلق عليه اسم الشعر المرسل، لكونه يتقيد بوحدة القافية"[2].

ومن هنا فلا بأس أن نقف هنا لنوضح الفرق بين الشعر المرسل والشعر الحر مستندين في ذلك على التفسير الذي وضعه الدكتور"حامد حنفي"، حيث بين الفوارق بينهما كما يلي:

1 - الشعر المرسل:

هو الشعر الذي يتقيد بالوزن ولا يتقيد بالقافية إذ يجددها الشاعر ويغيرها كيفما يشاء.

---

[1] - سعيد دعيبس : حوار مع الشعر الحر . ص13

[2] - نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1962 ،ص64

2- الشعر الحر:

وهو الذي يتحرر فيه الشاعر من الأوزان والأبحر الشعرية المعروفة، ولكن يتقيد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات.

3- الشعر المرسل الحر:

وهو الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية والوزن معا، ومن الممكن أن نطلق عليه اسم "الشعر المنثور" أو "الشعر المشعور" أو "قصيدة النثر"[1].

ويقول أحمد حنفي داوود: "أن الشعر المرسل أسبق في الظهور من الشعر الحر، لكن مع ذلك فإن نازك الملائكة تثبت بشكل صريح تارة، وبشكل إيمائي تارة أخرى، أنها صاحبة الفضل الأول والأخير في اكتشاف شكل الشعر الحر، إذ تقول في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" صدر كتابي هذا وفيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق، ومنه ولج إلى أقطار الوطن العربي"[2].

فبالرغم من أن "نازك" تعرف بأن آخرين سبقوها كما سبقوا "السياب" إلى نظم قصائد على طريقة الشعر الحر، إلا أنها اعتبرتها مجرد إرهاصات تتنبأ بظهور حركة الشعر الحر، وعن هذا الحديث تواصل كلامها فتقول: ...وإذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم "علي أحمد باكثير" و"محمد فريد أبي حديد"، و"محمود حسن إسماعيل" و"لويس عوض" وغيرهم كثيرون..."[3].

وقد استدلت بمقطع من قصيدة حرة للشاعر "بديع حقي"، حيث أشارت إلى أنها قد نشرت قبل قصيدتها الكوليرا وقصيدة "هل كان حبا" "لبدر شاكر السياب" وهذا مقطع من قصيدة "لبديع حقي":

أي نسمه
حلوة الحقق عليله
تمسح الأوراق في ليل ورحمه
و أنا في الغاب أبكي

---

[1]- حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1983، ص 32.

[2]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 14.

[3]- المرجع نفسه، ص 15.

أملا ضاع وحلما ومواعيد ضليله

فامحي النور وهام الظل يحكي[1]

كما تشير الشاعرة أيضا إلى أن الدكتور "أحمد مطلوب" قد أورد في كتابه "النقد الأدبي الحديث" قصيدة من الشعر الحر عنوانها "بعد موتي"، لكنه لم يجرأ على إعلان اسمه وإنما وقع عليه (ب، ن) وهذا مقطع منها:

أتركوه لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

وهو دائي ودوائي

وهو أكسر شقائي

فاتركوه، إن عيشي لشبابي معطب

وحياتي

بعد موتي[2]

فالظاهر حسب "**نازك**" أن هذا هو أقدم نص في الشعر الحر، لكنها مع ذلك تعتبره الشرارة الأولى التي تتنبأ بظهور حركة الشعر الحر، فاعتبرت بذلك القصائد المنظومة قبل عام 1947 عبارة عن شعلة سرعان ما انطفأ لهيبها، ليعود في الاشتعال مرة أخرى مع صدور ديوانها"شظايا ورماد"عام1949 والتي فيه ظهرت دعوتها الواضحة للشعر الحر"[3].

لكن المرحوم "**بدر شاكر السياب**" يعارض دعوة "**نازك**" فيقول:

"إن البداية كانت عنده في سنة 1946 لا في سنة 1947 التي ظهرت فيها قصيدتها "الكوليرا" ثم يذكر الأستاذ "**إنعام الجندي**" أن **السياب** أرجع التاريخ غير مرة إلى عام1944 وأنه -أي إنعام- يعلم بوجود نماذج من هذا الشعر في مجلات متعددة حيث يذكر بعضها قبل التاريخ الذي حددته الشاعرة لقصيدتها"الكوليرا" ومن هنا بدأت المساءلة بين النقاد والباحثين حول الريادة في الشعر الحر وخاصة بعد ظهور قصيدة "هل كان حبا" **للسياب** في

---

[1]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، ص17

[2]- المرجع نفسه، ص15

[3]- المرجع نفسه ، ص17

ديوانه "أزهار ذابلة" هذه الأخيرة التي وصفها الكثير بأنها انطلاقة جديدة للشعر العربي الحديث"[1].

وهكذا فإننا نلمس ذلك الاختلاف في حق الريادة أو الأسبقية بين **نازك الملائكة** و"**بدر شاكر السياب**"، فهناك من يرى قصيدة الكوليرا هي الشكل الشعري الأول والوحيد الذي عن طريقه أكتشف الشعر الحر، وهناك من يرى بأن "**بدر شاكر السياب**" له حق الريادة باعتباره هو الذي اكتشف هذا الشكل الشعري الجديد، فمن هنا نشأ جدال سجلت مواقعه العديدة من الدراسات الأدبية.

لكن رغم الاختلاف في حق الريادة إلا أن الهدف واحد ومشترك، بين **نازك الملائكة** و**بدر شاكر السياب**، وكل المحاولات التي سبقتهما، حيث تم تخطي قيود الشكل التقليدية في القصيدة العربية التي عرفت برتابة الوزن ولزوم القافية، لكن هذا الشكل واللون الجديد في الشعر، قام بإزالة هذه الرتابة في الوزن، وتخلى عن القافية[2].

كما نقلت الشعر من حالة الجمود إلى حالة أكثر حيوية، فالشاعر العربي المعاصر لم يعد قادرا على صب أفكاره، ورؤاه الحديثة في قوالب جاهزة، سبق لغيرهم من الشعراء أن أخرجوا منها صياغاتهم الشعرية.

وهكذا تعززت مضامين الشعر الحر بإرهاصات أولى، لتتضافر بعدها جهود "**نازك**" و"**السياب**" من أجل تبديل وتغيير القاعدة التقليدية، وتؤكد **نازك** هذا بقولها: "إنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر، لبدأها **بدر شاكر السياب** رحمه الله، ولو لم نبدأ أنا و**بدر** لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره... لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق في سنابل جديد باهرة، تغير النمط الشائع، وتبدأ عصرا أدبيا جديدا كله حيوية وخصب وانطلاق[3].

كما تؤكد "**نازك**" أن الشعر الحر هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء، إذ يقوم على عدة أسس وقواعد أولها الشكل الموسيقي للقصيدة، وعدد التفعيلات في السطر، كما يعنى بترتيب الأسطر والقوافي.

وبناء على هذه التنظيرات السالفة الذكر التي أوردتها **نازك الملائكة** في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" في مقدمة ديوان "شظايا ورماد"، يمكن أن نلخص معالم التجديد لدى

---

[1]- سعيد دعيبس: حوار مع الشعر الحر، ص 10.

[2]- مصطفى حركات: الشعر الحر، دار الآفاق، د.ط، الأبيار، د.ت، ص 5.

[3]- عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 17.

مدرسة الشعر الحر، باعتبارها أقوى صيحات الدعوة إلى اختراق القاعدة والكتابة على نمط اللاقاعدة، حيث أن نازك رصدت مظاهر الشعر الحر، انطلاقا من إيمانها العميق بالرغبة في التغيير حيث تقول:

"إنني أومن بمستقبل الشعر العربي، إيمانا حارا عميقا، أومن بأنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات ليبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم[1] فنلمس معالم التجديد حسب نازك في الشعر الحر من خلال ثلاث نواحي:

1- التجديد في موسيقى الشعر:

من التشكيلات التي نظرت لها نازك داخل هذه الحركة، بحور الشعر الحر، إذ قسمت البحور إلى بحور صافية وأخرى ممزوجة.

الأولى: هي التي يتآلف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ستة مرات وهي:

الكامل شطره متفاعلن متفاعلن متفاعلن

الرمل شطره فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

الهجز شطره مفاعيلن مفاعيلن

الرجز شطره مستفعلن مستفعلن مستفعلن

ومن هذه البحور أيضا بحران يتكون كل شطر فيهما من أربع تفعيلات، وهما:

المتقارب شطره فعولن فعولن فعولن فعولن

المتدارك شطره فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن أو فعلن فعلن فعلن فعلن

الثانية: وهي البحور التي تقوم على ذكر تفعيلتين متماثلتين، تليهما تفعيلة مختلفة عنهما في الشطر الواحد وهما:

السريع شطره مستفعلن مستفعلن فاعلن

الوافر شطره مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وانطلاقا من هذه التنظيرات، احتفظ الشاعر في هذا النوع من التجديد بوزن البحر الكلاسيكي كما هو إذا اكتفى بإعادة توزيعه ليهتدي بذلك إلى كتابة وقراءة جديدة في شكل شعري جديد، حيث أن هذه الكتابة والقراءة الجديدة لا تعد خروجا عن بحور الخليل، وإنما تعديلا لها تقول نازك الملائكة في هذا الصدد:

---

[1]- ديوان شظايا ورماد، دار العودة، د.ط، لبنان، 1989، ص 29.

"وينبغي أن لا ننس أن هذا الأسلوب ليس خروجا عن طريقة الخليل وإنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل"[1].

2- اعتماد نظام التفعيلة:

لم يتوقف الشعراء عند إعادة توزيع البحور التقليدية، وإنما تجاوزوها إلى الاكتفاء بتفعيلة واحدة إلى ما عرف فيما بعد بشعر التفعيلة، فإذا كانت محاولات إعادة توزيع هاته الأبحر لا تختلف كثيرا عن الأوزان القديمة، فليس معنى هذا أن نظام التفعيلة يعتبر خروجا عن هاته الأوزان أو إنكارها تماما، وإنما هو تعديل اقتضته صيحات التجديد والتلقائية في الكتابة والتعبير، ومع ذلك فإن الشعر العربي المعاصر لا يخرج عن فكرة عدم الاستغناء عن الوزن لأن الوزن كما تقول **نازك**: "هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية، وتصير بها شعرا فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف"[2].

ويقترب من هذا **عز الدين إسماعيل**، إذ يعتبر الشعر الجديد تعديلا جوهريا للوزن والقافية وليس إلغاء لهما، فعن طريق هذا التعديل يعبر الشاعر عن خلجات نفسه ومكبوتاته بكل حرية وطلاقة، فنظام التفعيلة الذي دعا إليه أقطاب الشعر الحر هو شكل تخلى فيه الشعراء عن نظام البيت وعجزه بكميات متساوية وعوضوه بالتفعيلة التي اعتبروها الوحدة الأساسية في الوزن مع حرية استخدام التفعيلة في الشطر أو السطر أو البيت الشعري"[3].

قد ينتهي معنى البيت في الشعر الجديد أو تكتمل شحنته العاطفية قبل اكتمال التفعيلة الواحدة فيضطر الشاعر بذلك إلى نقل ما تبقى من تفعيلته في البيت الموالي، وقد يعتمد ذلك بهدف التخفيف من استقلالية البيت وهو ما أسمته **نازك** "بالتدوير".

و مع أن "**نازك**" رأت أن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر إذ تقول: "إن التدوير يمتنع امتناعا تاما في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا"[4].

---

[1]- ديوان شظايا ورماد، مرجع سابق، ص30

[2]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 224- 225.

[3]- عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص65

[4]- نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص116

إلا أن الواقع الشعري والرؤية المعاصرة لدى كثير من الشعراء، وإن كانوا قد عاصروها، فإنهم تجاوزوا هاته القاعدة الحتمية واللازمة التي نادت بها فاعتمدوا التدوير كلما دعت الضرورة إلى ذلك.

نورد مثالا "**لسميح القاسم**" في قصيدته "الموت يشتهيني فتيا"، حيث اعتمد على التدوير إذ يقول:

تعبر الريح جبيني

والقطار

يعبر الدار فينهار جدار

بعده يهوي جدار

وينهار جدار

إن وزن القصيدة من بحر الرمل التي تتكرر فيه تفعيلة واحدة وهي:

(ونلاحظ أن البيت الخامس والسادس قد ربط بينهما //0/ فاعلاتن0 /) "تدوير"، إنقسمت بموجبه التفعيلة بين آخر البيت الخامس وأول البيت السادس

و جدار بعده يهوي

///0/0/0//0/0/0

فعلاتن فاعلاتن فا

و ينهار جدار

//0/0///0/0

علاتن فعلاتن

فرغم اعتماد كثير من الشعراء "التدوير" في شعرهم، إلا أن **نازك الملائكة** بقيت معارضة له في كتابها"قضايا الشعر المعاصر"، إذ ترى أن التدوير من شأنه أن يفكك الجملة الشعرية، فيصبح بذلك الجمال الشعري فيها متكلف[1].

كما أنها وقفت منه موقفا سلبيا في كتابها "عيوب التدوير وآثاره على الشعر العربي".

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص200

3- التجديد في القافية:

تعد القافية أهم ميزة يتميز بها الشعر الحر على الشعر التقليدي، هذا الأخير الذي كانت القصيدة فيه تقوم على قافية موحدة، حيث كان الشعراء قديما يخضعون لطغيان هذه الآلهة المغرورة (القافية).

على حد تعبير **نازك**، فقد كانت ضربا من الخيال سبح فيه الشعراء الأوائل مطولا الأمر الذي اضطرهم إلى مصانعتها غير مبالين بتوحيد الفكرة، لتقوم القصيدة على وحدة القافية، لا وحدة المعنى "فالقافية كانت دائما هي العائق... الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس"[1].

إن فكرة قيد القافية والخروج منها عند **نازك**، ودعاة الشعر الحر لا تقوم على الرفض التام لها، وإنما الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا، حيث أن هذا الأخير "الشعر الحر" تتغير أطوال أشطره بحسب عدد التفعيلات الواردة في كل شطر، فبمجيء القافية في آخر كل شطر سواء كانت موحدة أو متنوعة تعطي الشعر الحر شعرية خاصة، تنبع من أعماق روحه الحرة، ونظراته الإبداعية المتحررة من كل قيد.

إن عدم الالتزام بالقافية يعتبر خطوة أولى لتحرير حركة الشعر وبث دلالات جديدة أكثر تفاعل وحيوية، فهذا النوع والاختلاف يحرر القصيدة من كل القيود، لترفع بذلك من مستواها الشعري"[2]، ومن مثل ذلك قصيدة "ذكريات ممحوة" **لنازك الملائكة**، والتي تقول في مطلعها:

"وجهك أخفاه ضباب السنين
و ضمه الماضي إلى صدره
ألقى عليه من شبابي الحزين
أحزان قلب تاه في ذعره"[3].

نلاحظ أن الشاعرة قد تخلت عن نظام القافية الموحدة، لكنها بقيت قريبة منها وذلك باحتفاظها بروي واحد، فنجد البيت الأول والثالث، يلتزمان حرف روي واحد وهو "النون"، في حين يلتزم البيتان الثاني والرابع حرف روي واحد وهو "الهاء".

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 116.

[2]- عز الدين المناصرة: قصيدة النثر المرجعية والشعارات، دار بيت الشعر، ط 1، رام الله، فلسطين، 1998، ص 114.

[3]- نازك الملائكة: ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، دار العودة، ط 2، بيروت، 1981، ص 461.

وهكذا وبعد إرساء القواعد والأسس التي اعتمدها الشعر الحر، وبعد إيمان **نازك** الحار العميق بمستقبل الشعر العربي، إلا أنها تقر فيما بعد في مقدمة ديوانها "شجرة القمر" بأنها:

على يقين أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها"[1].

وهكذا فإن عدم توصل **نازك** إلى حسم قضية الشكل العمودي والحر في الشعر العربي المعاصر، وبقاؤها غامضة في مواقفها النقدية والتنظيرية ونتاجاتها الشعرية، يعزز وبصورة قوية قانون التغيير والتطور واللاثبات الذي يواكب الحياة دوما، ليصح قول **برناردشو مرة أخرى** "اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية".

2- **أنواع الإيقاع في الشعر الحر**:

لقد كان كتاب "القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية" للدكتور **محمد صابر عبيد**، خير منهل لنا في عرض أكثر أنماط الإيقاع حضورا في التجربة الشعرية الحرة عند الشعراء الرواد وغيرهم، ممن انتهجوا نهجهم في التشكيل الجديد فيما يأتي:

1. إيقاع السرد والحوار
2. إيقاع الأفكار بالإضافة إلى إيقاع الصورة الشعرية.

1- **إيقاع السرد والحوار**: "لقد دخلت القصيدة الحديثة الحرة عدة أبواب جديدة وذلك من أجل تأكيد وتوكيد حداثتها، حيث استفادت من بعض الفنون المجاورة فاكتسبت منها، لتوظفها بعد ذلك بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة، فكان أن توجهت القصيدة العربية الحرة نحو استعمال وتوظيف بعض من تقنيات القصة كالسرد والحوار، والاستغراق في تصوير الجزئيات، وبهذا أصبح لكل تقنية إيقاعها الشعري المتميز داخل بنية القصيدة، إذ أن السرد الشعري يتطلب إيقاعا نابعا من ذات الشاعر أثناء الوصف وإعادة صياغة الواقع بعين شعرية، لأن إيقاع السرد ووصف الأمكنة لابد من أن يميل إلى الهدوء ببطء، في حين أن أسلوب المحادثة والحوار يميل إلى السرعة في

[1]- نازك الملائكة: مقدمة ديوان شجرة القمر، دار العودة، د.ط ، البصرة، 1967، ص 418.

الإيقاع باعتباره يحتوي على عنصر الحديث الذي يتضمن أسئلة وأجوبة...، كما استطعنا أن نلاحظ أن القصيدة هي رسم لوحة تفصيلية وتجزيئية للواقع والأشياء معا"[1].

وهذا ما نجده في قصيدة "السياب" وهي "عروس القرية" من ديوانه "الأسلحة والأطفال"، حيث تحكي قصة فتاة القرية الجميلة التي كانت بالنسبة للقرية أجمل شيء فيها، هذه الفتاة أخذوها من حبيبها القروي الفقير ليزوجوها بالثري العجوز، وكأنه اشتراها بماله، أو كأن الحب وقف على الأغنياء فقط، يبدأ الشاعر قصيدته بقوله:

عن جناح الفراشة، مات النهار

النهار الطويل

فاحصدوا يا رفاقي فلم يبق إلا القليل

كان نفر الدرابك منذ الأصيل

يتساقط مثل الثمار

من رياح تهوم بين النخيل

أو كمثل الأشرار

إنها ليلة العروس بعد انتظار!

مات حب قديم، ومات النهار

ثم يأخذ في الحديث عن العروس التي اسمها "نوار" قائلا:

يا رفاقي سترنو إلينا نوار

زهدتها بها حفنة من نضار

خاتم أو سوار، وقصر مشيد

ثم يتابع الشاعر موكب العروس إلى قصر الثري فيقول:

أو قد القصر أضواءه الأربعين

فاتبعوني إليها من الرائحين

أتركوني أغني أمام العريس

و أراقص ظلي كقرد سجين

و أمثل دور المحب التعيس

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديث بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001، ص 42- 43.

ضاحكا من جراحات قلبي الحزين[1]

والملاحظ من خلال هذه المقاطع السابقة، أن البداية كانت هادئة وبطيئة تماما، وهذا ما يسمى بإيقاع السرد والتفصيل، لأنه في الأول سرد لنا، ثم راح يفصل ويجزئ من خلال حديثه عن العروس، إذ تعرض لموكب نقل العروس إلى القصر كيف كان؟

يمكن أن نورد مثالا آخر عن إيقاع السرد للشاعر نفسه، لكن في قصيدة أخرى وهي "أنشودة المطر"، التي حققت له شهرة واسعة إذ لا نستطيع أن نتعرض لها هنا فهي أطول مما يتسع له المجال ،فهي تحتاج إلى شرح طويل، لهذا اكتفينا بتقديم مطلعها، الذي نلمس فيه إيقاع السرد يقول:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
و ترقص الأضواء... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنهما تنبض في غوريهما النجوم...[2]

ينبع السرد في مطلع القصيدة من ذات الشاعر ليخلق بذلك إيقاعا بطيئا، ارتكز على الوصف (وصف الحبيبة).

إن سرعة الإيقاع في القصيدة يمكن لها أن تتغير عندما يتناوب السرد والحوار معا بداخلها، فإذا كان الإيقاع الأول إيقاع سرد وتفصيل، فالبداية تكون بطيئة وهادئة بعض الشيء، أما عندما ينتقل الشاعر إلى إيقاع الحوار، فإن بنية الإيقاع تتطلب سرعة إيقاعية متميزة، تعكسها لنا بعض الجمل الحوارية أي الأسطر، ويتجلى لنا هذا التناوب الإيقاعي بوضوح أي (السرد والحوار) في قصيدة "أحبك... أحبك... أحبك... والبقية تأتي **لنزار قباني**.

حيث نلمس في بداية القصيدة السرد النابع عن ذات الشاعر، خالقا بذلك إيقاعا بطيئا ارتكز على الوصف، ثم ما لبث أن تفاعل الحدث داخل القصيدة، ليصل إلى مستوى الحوار

---

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، (أنشودة المطر)، مج 1، دار العودة، دط، بيروت، 1971، من ص 344 إلى 347.

[2]- المرجع نفسه، ص 474.

والتساؤل، فازداد بذلك الإيقاع سرعة، ثم عاد إلى مستواه، حينما رجع الشاعر إلى مستوى السرد من جديد يقول:

حديثك سجادة فارسية
وعيناك عصفورتان مشرقتان
تطيران بين الجدار والجدار
وقلبي مسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك
ويأخذ قيلولة تحت ظل السوار...
وإني أحبك
لكن أخاف التورط فيك،
أخاف التوحد فيك،
أخاف التقمص فيك،
فقد علمتني التجارب، أن أتجنب عشق النساء
وموج البحار
***
دعيني أصب لك الشاي
أنت خرافية الحسن هذا الصباح
وصوتك نقش جميل على ثوب مراكشية
وعقدك يلعب كالطفل تحت المرايا
دعيني أصب لك الشاي هل قلت إني أحبك ؟
***
أأعجبك الشاي ؟
ترغبين ببعض الحليب ؟
وهل تكتفين دوما كما كنت دوما بقطعة سكر؟
أكرر للمرة الألف إني أحبك...
كيف تريدين أن أفسر ما لا يفسر ؟
وحزني كطفل... يزداد في كل جمال ويكبر[1].

[1]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، مج 2، دار منشورات نزار، د.ط، بيروت، 1979، ص 203.

2- إيقاع الأفكار:

"إن موسيقية القصيدة توجد في هيكلها كوحدة وهذا الهيكل يتألف من نمطين، نمط الأصوات، ونمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ وهذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامهما، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول أو معانيه الثانوية"[1].

لهذا لا نعتقد أن الأصوات هي وحدها التي تخلق الإيقاع داخل القصيدة فالصوت لا يحمل إيقاعا إلا إذا ارتبط بدلالة، واحتوى جملة من الأفكار النابعة من تجربة الشاعر إذ أن هذه الأخيرة هي التي تمنح الأصوات المجردة إيقاعات موسيقية الأمر الذي "يستدعي قدرات شعرية خلاقة معززة بوعي شمولي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع وقد يصل الشاعر إلى إتباع طريقة تشبه طريقة التأليف الموسيقي التي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار"[2].

ومن هنا "فإيقاع الأفكار نوع من الإيقاع، استخدمه الشاعر لتعويض الإيقاع النمطي التقليدي، ففي القصائد التي تمتاز فيها بعض الكلمات أو التعبيرات أو الصور بالقدرة على الربط بين الحالات النفسية التي يصدر عنها، وذلك لبعث موسيقى فكرية في النفوس، فيأخذ اللفظ أو الفكرة داخل القصيدة دورا موسيقيا تعويضيا، يهدف إلى خلق إيقاع داخلي أكثر انسجاما مع الوحدات الصوتية المجردة فباستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن والترادف والتباين والتنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطور والكلمات والأفكار في مجموعة متنوعة"[3]، ونجد أن إيقاع الأفكار ينتج عدة جوانب فنية، ولعل أبسطها:

اللفظ الموحي:

إذ نجد بعض الألفاظ تمنحنا بنفسها معناها، فلا تراوغ ولا تحتال، فبمجرد رؤيتها نقرأها قراءة أولى وواحدة، مثل:

"**الليل**: دلالته مألوفة لدى كل واحد منا، فهو يدل على السواد والخوف.

---

[1]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط 2، القاهرة، 1971، ص23

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001، ص 52.

[3]- المصدر نفسه، ص 53.

كذلك لفظة **السحاب**: فهي تدل على المطر... الخ، فمعاني هذه الألفاظ دقيقة موحدة ومحددة، لكن في المقابل يمكن أن تصادفنا ألفاظ ذات أثر إيحائي، تحمل لنا عدة تأويلات ومعاني، فتحيلنا بذلك إلى عدة أشكال مختلفة"[1].

كلفظ الأنثى، المرأة/ الذي حيثما وجد في القصيدة احتمل عدة معاني كالحبيبة والوطن، والأم... ومن هنا فالألفاظ لها دورها الهام في إشباع القصائد بنوع خاص من الإيقاع، كما أن لها وقعها الخاص، وذلك من خلال التأمل داخل النص وأجوائه الخاصة به"[2].

حيث يتضح هذا في الكثير من النصوص الشعرية العربية التي ترسم الأفكار، وفق الرؤيا والتخيل، لتخلق أمام المتلقي سبيل مقاربة تلك الأفكار بناء على مستويات التلقي المختلفة، مما يعجل بظهور مستويات متزامنة أخرى من الإيقاع الفكري.

3- إيقاع الصورة الشعرية:

لقد كانت الصورة الشعرية وما تزال موضع اهتمام النقاد، ومحط إعجابهم منذ أرسطو وإلى يومنا هذا، حيث حظيت بمكانة رفيعة قد لا ترتقي إليها باقي الأدوات الشعرية الأخرى، بالرغم من حرص النقاد على الصورة الموسيقية وما تهب النص من قيم جمالية.

حتى رآها بعض النقاد أنها كيان يتعالى على التاريخ، بينما ذهب البعض الأخر إلى أنه لا يمكن أن نتصور شعرا بدونها أو خال منها، لأنه كما هو معلوم ومتعارف عليه أن الشعر يقوم على التصوير منذ وجوده.

لقد ارتبط مفهوم الصورة في القديم على ربطها بالاستعارة والتشبيه، وباقي النواحي البلاغية الأخرى كالمجاز والكناية...، بينما نجدها في مفاهيم النقد الحديث قد اتسع مفهومها، فهي لم تبق معلقة بالصور البلاغية وحدها، بل أضحت تقوم على عبارات حقيقية الاستعمال، لكنها رغم ذلك تكون لنا صورة دالة على خيال ثري وخصب.

"فهي لا تأتي مع الكلمات وحدها أو الأفكار، وإنما مأتاها من ذلك التأليف العجيب بين التراكيب والأفكار والمشاعر، والانفلات والمواقف والأخيلة والألفاظ، وإخراج صور جديدة للناس، يعرفون كل ما فيها من أسباب وعناصر، ولكنهم يجهلونها كاملة"[3].

---

[1]- أحمد بسام ساعي، حركة الشعر في سورية، دار المأمون للتراث، ط 9، دمشق، 1978، ص292.

[2]- المرجع نفسه، ص53.

[3]- إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط 3، بيروت، 1983، ص 430.

إنها محاولة للقبض على الواقع والسيطرة عليه ونقله، إنها تصوير للواقع كما يراه الشاعر، لا كما هو في الحقيقة، ومن هنا فالصورة الفنية ليست واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع، إذ توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة لأنها تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، وهي بذلك أغنى من الواقع لأنها ليست انعكاسا مرآويا ولا صورة لوعينا، بل صورة لانفعالنا بعد رؤيته ووعيه.

ومن هنا نستطيع القول أن الصورة الشعرية تتجاوز وتتعدى نقل الخبر إلى عرض أحوال الشاعر ورغباته النفسية ومواقفه، إذن فهي ليست "زينة أو حيلة يلجأ إليها الشاعر، بل هي جزء من التفكير وطريقة في التعبير وأداة لنقل الموقف والشعور"[1].

إذ أن الشعراء اتخذوا منها (الصورة الشعرية) أداة للتعبير عن تلك الظروف التي واجهتهم، يقول "**بدر شاكر السياب**": "إن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى، إنه يعيش في عالم لا يعطيه إلا علاقات متدهورة بين الإنسان والإنسان سوى تعكير وتحطيم لوجوده وإنسانيته، إن واقعنا لا شعري ولا يمكن التعبير عنه باللاشعور أيضا... لم تكن الحاجة إلى الرمز أو إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسود فيه قيم لا شعرية والكلمة العليا فيها للمادة لا الروح... راحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحد فواحد، وتنسحب إلى هامش الحياة، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور، لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال بحرارتها لأنها ليست جزء من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزا، أو ليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب الجديد"[2].

فمع كل هذه الأحوال التي واجهت الشعراء ومروا بها، من ظروف في النقد السياسي والاجتماعي، فهم عانوا من القيود المفروضة على حرياتهم وفي مقدمتها حرية القول، لكن رغم هذا لم يسكتوا ويبقوا مكتوفي الأيدي، بل راحوا يواجهونها من خلال عودتهم إلى التراث الذي وجدوا فيه خيرا معينا، يمدهم بأصوات الرفض والإدانة، لكل قوي التسلط والتعس ومن هنا اقتنع الشاعر المعاصر باستخدام الرموز التراثية التي من شأنها أن تضفي على العقل الشعري عراقة وأصالة، كما تمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول والكلية، فلقد أصبح هذا التراث منجم طاقات لا تنفذ، تستمد منها معطيات تراثية تعيش في وجدان الناس

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ص 261- 262.

[2]- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط 2، بيروت، 1984، ص 50.

وأعماقهم، باعتبارها تمثل أصل الجذور الأساسية التي تمثل تكوينهم الفكري والوجداني، والنفسي[1].

ومن هنا أصبح الشاعر المعاصر، يستعمل هذا التراث الإنساني من رموز، وأساطير ليوظفها في قصائده الحرة، لتضفي بعد ذلك إيقاعا متميزا وهو إيقاع "الصورة الشعرية"، لكن هذا لا يمنع من البحث عن رموز وشخصيات معاصرة لا تقل شأنا عن الرموز والأساطير والشخصيات القديمة، حتى تستطيع بذلك أن تنقل لنا صورة عن أوضاع الوطن العربي الآنية والراهنة.

فنجد مثلا "**بدر شاكر السياب**" في قصيدته "المبغي" يقول:

بغداد مبغى كبير

لواحظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار...

بغداد كابوس: ردى فاسد

يجرعه الراقد

ساعاته الأيام، أيامه الأعوام، والعام نير

العام جرح ناغر في الضمير[2].

فلقد استخدم الشاعر"المغنية لواحظ" في هذه المقطوعة، حتى يلهي بها الناس عن مظاهر الفساد والدمار الحاصلة في بغداد، فالمغنية لواحظ رمز للفرح والمتعة، وإنما استعملها الشاعر هنا لكي يخفي مظاهر الدمار في بغداد.

كما نجد "**نازك الملائكة**" في قصيدتها "قيس وليلى" حيث تتخذ من قصتهما رمزا للمعاناة والحزن، حيث تقول:

كيف مات المجنون ؟ هل سعدت لي

لي؟ سلوا هذه الصحاري الحزينة

إسألوها ما حدث الريح قيس ال

---

[1]- سعد الدين كليب: وعي الحداثة -دراسات جمالية في الحداثة الشعرية-، إتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1997، ص 33.

[2]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، ص 449- 450.

أمس ليلا وكيف عاش سنينه

ثم تقول في مقطع آخر:

و يبقى قيس المعذب يبكي

ما تبقى من عمره المصدوم

راقدا عند حافة القبر لا يف

تأ يشكو إلى الصبا والغيوم

يتمنى ليل المنايا ويدعو

ه إليه بأعذب الأسماء

و يغني للموت أجمل ألحا

ن هواه تحت الدجى والضياء

ثم جاء الصباح يوما وقيس

في يد الموت ذاهل مصروع

ليس تبكيه غير تنهيدة الر

يح وصوت البوم الكئيب دموع

ياقلوب العشاق حسبك حبا

وأقبسي من مأساة قيس مثالا[1]

4- القافية:

لقد ارتأينا أن ندرس مراحل تشكيل القافية في الشعر العربي الحديث/ الحر/ عن طريق كتاب "تطور البناء الفني في القصيدة العربية" للدكتور "**الربعي بن سلامة**"، حيث أشار إلى أنها مرت بعدة مراحل، تمظهر خلالها التشكيل التقفوي وفق آليات إجرائية مختلفة، يقول: "مرت القافية، خلال تجارب القصيدة الجديدة بعدة مراحل، فقد رأينا أصحاب الشعر المرسل وهم يتخلون عن القافية مع احتفاظهم بالوزن، وهم في الحقيقة إنما تخلوا عن وحدة الروي فقط، لأن مفهوم القافية، كما هو معروف أوسع وأشمل من مفهوم الروي، ورأينا المحاولات الأولى لما سمي بالشعر المنثور، وقد تخلى فيها أصحابها عن الوزن والقافية معا، ولكن هذه المحاولات الأولى بنوعيها لم يكتب لها الانتشار الواسع، وإنما كانت بمثابة تمهيد فتح الباب لما سيتلوه من المحاولات الناجحة عبر قصيدة التفعيلة التي تنوعت

[1]- نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص 140- 142- 143.

فيها القافية، وتنوعت أنظمتها بتعدد قصائدها، كما تنوعت بشأنها آراء النقاد، والدارسين تبعا لموقفهم من القصيدة الجديدة أو درجة تعلقهم بنظام القصيدة القديمة فمنهم من يعتبرها ضرورة لا يمكن الاستغناء عنها، ومنهم من يعتبرها عبئا يستحسن التخلص منه، ومنهم من يكتفي بقبولها، إن جاءت في مكانها المناسب، ولا يكلف نفسه أو غيره عناء البحث عنها أو الجري وراءها"[1].

وقد طالبت **نازك الملائكة** بضرورة التحرر من القافية الموحدة، بمفهومها الكلاسيكي، ضمن نظام القصيدة القديمة القائمة على تساوي عدد التفعيلات في الشطر أولا والبيت ثانيا، فيتساوى طول الأبيات الشعرية في القصيدة أو عندما كان الشعر الجديد/ الحر/ يفتقد إلى الخصائص السابقة وكانت أسطره متغيرة الطول فقد أضحت القافية الموحدة أو المنوعة ضرورة من ضرورات خلق الإيقاع الموسيقي العام أمام المتلقي رغبة من الشاعر في رصد أكبر قدر ممكن من التجاوب مع شعره لأن القافية في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي، أو الموسيقي للقصيدة"[2].

تقول **نازك** في مقطع قصيدة "مرثية غريق"

كل يوم بين أيدينا غريق
و غدا نحن جميعا مغرقونا
عالم حف به الموت المخيف
و تباكى في حماه البائسونا

***

ضاق يا صياد في عيني الوجود
يا لكون سره لا ينجلي
كل ما فيه إلى الفكر يقود
ما الذي يبقى لنا من أمل؟[3]

أول ما نلاحظه، هو ذلك الدور البارز، الذي لعبته القافية المنوعة، في رصد أحاسيس الشاعرة، ونقلها بأمانة إلى المتلقي دون أن نشعر بملل، إذ أصبحت هذه المقطوعة

---

[1]- الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، د.ط، عين مليلة، الجزائر، 2006، ص 90.

[2]- رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 189.

[3]- نازك الملائكة: ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص 511- 512.

عبارة عن وحدة شعورية متكاملة، تنقل لنا مآسي تنجم عن الموت الذي ينجم عن الغرق هذا الأخير الذي يقود إلى القبر.

ومن هنا استغنى الشاعر عن القافية في وضعها التقليدي: "لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة، تلك التي لا تربطه بسابقاتها أو لاحقاتها، إلا ارتباط توافق وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي، وبذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع. ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد، وكانت قيمتها الفنية كذلك"[1].

حيث تتجلى تلك القيمة الفنية في الأبعاد الجمالية التي ينتجها الشاعر ليعرضها أمام المتلقي، ضمن قافية موحدة وسهلة على الأذن، ضمن إيقاع موسيقي بسيط، فتؤدي بذلك هدفها الوظيفي داخل سياقات النص الجمالي والفني والاجتماعي... يقول **نزار قباني** في مقطع من قصيدة "طوق الياسمين" وهي على تفعيلة الكامل:

"**ولمحت طوق الياسمين**
في الأرض مكتوم الرنين
كالجنة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهم فارسك الجميل يأخذه فتما نعين
وتقهقهين...
لاشيء يستدعي انحناءك، ذلك طوق الياسمين"[2].

لقد استطاع **نزار قباني** في هذه المقطوعة أن يجعل من كلمات بسيطة مألوفة مشحونة بالمشاعر والأحاسيس، عن طريق تفجير الطاقات الكامنة الموجودة في الكلمة نفسها، فالكلمة قد تتفاعل صورها كلما اقتربت من الشعر.

وقد توصل الدكتور "**محمد صابر عبيد**" بعد عدة استقراءات فاحصة إلى أكثر أنماط القافية المستعملة والمستخدمة في الشعر الحر إلى تقييم نمطين من القافية يندرج كل منهما إلى ثلاثة أنواع وهي كما يلي:

1. **النمط الأول**: القافية البسيطة (الموحدة) وتتضمن ثلاثة أنماط وهي:

---

[1]- عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 59.

[2]- نزار قباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 235.

أ- التقفية السطرية

ب- تقفية الجملة الشعرية

ج- التقفية المختلطة

2. **النمط الثاني**: القافية المركبة (المنوعة)

أ- التقفية الحرة المقطعية

ب- التقفية الحرة المتقاطعة

ج- التقفية الحرة المتغيرة

وسنعرض فيما يلي كل نمط على حده بشكل مفصل مع أمثلته الخاصة به.

1- **القافية البسيطة (الموحدة)**: تقوم هذه القافية على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، فاقتربت بذلك من نمط القافية التقليدية القديمة، "وقد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل استئثارا بهذا الاستخدام وذلك لأن الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة، كما أن روح التمرد والانفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها"[1].

وتنقسم القافية البسيطة إلى ثلاث أنواع:

أ- **القافية (التقفية) السطرية**: "غالبا ما تكون الأسباب الغنائية والتطريبية والإيقاعية الصرف، هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من حيث أن هذه التقفية التي يعتمدها السطر الشعري، على أساس، القافية تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقبا لا انقطاع فيه، ونجد مثل هذا النوع من الشعر في مرحلة الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن الماضي، حيث حافظ كل واحد منهم على الصياغة وفق التقفية السطرية البسيطة، يقول"**محمد الفيتو** ري "في قصيدة" ستانلي فيل"[2]:

في ستانلي فيل دخان

والشمس على الحيطان

والسيف التاريخي، وقبعة القرصان

ودم الإنسان

ما زال دم الإنسان

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص 96- 97.

[2]- المرجع نفسه ، ص97

الزنجي العريان
في عروة أوروبا المومس نيشان
في شعرها بغاياها
عطر وذهان
****
يا ستانلي فيل
يسقط الإنجيل
في الأقدام الفاشيست
لصوص الخيل
سقطت رايات الجبل
و وقفت لهم في كل سبيل
تتلقين الطوفان
و لومومبا ما بين يديك قتيل
يا لؤلؤة "الكونغو" يا ستانلي فيل
الظل ثقيل
الظل بطيء الخطوة
يستلقي الجدران
الظل الأبيض والظل الأسود
ظل الخلجان المرجانية والوديان
و جبال السفن المشدودات
إلى الشطأن[1]

نلاحظ أن قافية المقطع الأول تتألف من صورتين متتاليتين هما:

الألف الممدودة والنون، حيث تتكرر عبر الأسطر الثانية للمقطع مع تكرار نفس حرف الروي وهو النون، كما أن قافية المقطع الثاني لا تختلف عن قافية المقطع الأول، إلا باختلاف الأصوات المكونة لها فقط، إذ جاءت هي أيضا مكونة من صوتين متتاليين هما "الباء واللام" في ثمانية أسطر، رغم أن الشاعر قد قام بتنويع القافية في أسطر أخرى

[1]- محمد الفيتوري :الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 2، بيروت، 1985، ص 97.

(السطر السابع والثاني عشر، والرابع عشر، والسادس عشر) من المقطع الثاني، والسبب حسب رأينا هو:

خلق نمط إيقاعي متميز يشد المتلقي لهذا النوع الشعري الجديد

ب- القافية (تقفية الجملة) الشعرية:

"لقد استطاع مصطلح الجملة الشعرية بفعل دقته ووضوحه أن يتكرس ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالا لعملها، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض واللبس والضبابية، والجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكتفية بذاتها، وقد يكون سطرا أو مجموعة سطور شعرية، واستقلاليتها ليست استقلالية موسيقية، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعورية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"[1].

حيث تعمل القافية داخل الجملة الشعرية على تشكيل الموسيقى والربط الدلالي بين الجمل وخلق البنية الدلالية العامة للقصيدة خاصة إذا كانت القافية بسيطة ومشتركة بين مختلف الجمل الشعرية في القصيدة من البداية إلى النهاية.

ج- القافية المختلطة:

"هو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة الموحدة، الذي لا يعتمد النظام الشعري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضا، بل قد تأتي القصيدة الواحدة قافية موحدة ولكنها موزعة توزيعا عفويا لا يخضع لنظام ثابت، بل يخلط بين النظامين الأنفي ذكر حيث أن هذا النوع من القافية يتوزع في القصيدة بين الأسطر تارة، وبين الجمل الشعرية تارة أخرى، بكل حرية[2].

وهذا ما نلاحظه في قصيدة "إلى جواد سليم"، أين تتداخل القافية السطرية مع قافية الجملة الشعرية، فقللت بذلك من رتابة القافية السطرية الكلاسيكية يقول:

النار في الرماد

والموت في بغداد

ونشوة اللون وحزن الصمت والأبعاد

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية، الدلالية، ص 104- 105.

[2]- المرجع نفسه، ص129

والقلق اللاهث والحمى التي تقصف في ربيعها

الأوراد

تشعل في الخطوط والألون والسواد

حرائق الليل التي لا تنطفئ

حرائق الأعياد

كانت ربيعا أسودا

طفولة ضائعة الميلاد

لم تطق الرقاد

توهجت عبر جهاد المستحيل

و غدا الصباح

من أطفأ الشموع

من خبأ البذور في الصقيع

و الدموع في قبعة الحداد

الشاهد القابع في الظل

تدلي رأسه

رماد[1]

نلاحظ وجود تقفيتين:

القافية السطرية: توزعت عبر خمسة أسطر، ثلاثة في بداية القصيدة (الرماد، بغداد، الأبعاد) واثنان توسطتا

القصيدة بعد جملتين شعريتين (الميلاد، الرقاد).

قافية الجملة الشعرية: تراوحت عبر ست جمل عدد الأسطر فيها بين السطرين، وثلاثة أسطر في الجملة الأخيرة، حيث أن القافية الموزعة في هذه القصيدة هي قافية اسمية تضمنت عدة دلالات جعلتها أكثر ثباتا في النص.

[1] - عبد الوهاب البياتي: السيف والقيتار "مختارات من شعر عبد الوهاب البياتي"، اختارها وقدمها شوقي عبد الأمير، دار الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 2000، ص 77- 78.

5- القافية المركبة (المنوعة):

"في الوقت الذي كانت فيه القافية لا تحقق في القصيدة الحديثة سوى قدر يسير من الغنى الفني الذي لا يرضي كثيرا مستقبلات المتلقي المعاصر، فإن التقفية المركبة تمتاز بدقة الجمال الموسيقي وعذوبته"[1].

فالقافية المركبة إذن أصبحت بإمكانها موازاة واحتواء المتن الشعري بغموضه وأسئلته المفتوحة، كل هذه الأمور لم تعد القافية البسيطة محتوية لها.

أ- القافية الحرة المقطعية:

"يقوم نظام المقاطع في مثل هذا النوع من الشعر على تقسيم القصيدة إلى مقاطع معينة تختلف من حيث الشكل الكتابي بين مقطع وآخر، فمنها ما يأتي مرقما بأرقام ومنها ما يستعمل فواصل وإشارات معينة بدل الأرقام، ومنها ما يأتي خاليا منها، وبناء على هذا التقسيم فإن القافية تظهر في شكل من الحرية النابعة عن الأبعاد النفسية والعاطفية عند الشاعر.هذا الأمر الذي جعل كثيرا من الشعراء العرب المحدثين يستخدمونه ومن ثم يطورونه لينعكس بعد ذلك على موسيقى القصيدة وإمكاناتها الإيقاعية"[2].

نورد مثالا عن "القافية الحرة المقطعية" في شعر "**عبد الوهاب البياتي**" من خلال قصيدة تحولات "**محي الدين بن عربي**"، هذه الأخيرة التي جاءت مقسمة تقسيما مقطعيا إلى ثمانية مقاطع، نتناول منها أربع مقاطع على النحو الآتي:

1

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر

ووردة أرشق فيها فرس المحبوب

وحملا يثغو وأبجدية

أنظمة قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور

أحمل قاسيون

تفاحة أقضمها

و صورة أضمها

---

[1]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية، ص197

[2]- المرجع نفسه، ص118

تحت قميص الصوف

أكلم العصفور

و بردي المسحور

فكل اسم بشارده ووارده أذكره عنها أكني واسمها أعني

وكل دار في الضحى أندبها فدارها أعني

توقد إلى أحد في الكل

والظل في الظل

وولد العالم من بعدي ومن قبلي

2

كلمني السيد والعاشق والمملوك

والبرق والسحابة

والقطب والمريد

وصاحب الجهالة

أهدي إلى بعد أن كاشفتني غزالة

لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق

فاصطادها الأغراب وهي في مراعي الوطن المفقود

فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت

وصنعوا من جلدها، ربابة ووترا لعودا

وها أنا أشداه فتورق الأشجار في الليل ويبكي عندليب الريح

وعاشقات بردى المسحور

والسيد المصلوب فوق الصور

3

تقودني أعمى إلى منفاي عين الشمس

4

تملكتني مثلما تملكتها تحت سماء الشرق

ووهبتها ووهبتني وردة ونحن في مملكة الرب نصلي في

انتظار البرق لكنها عادت إلى دمشق

مع العصافير ونور الفجر

تاركة مملوكها في النفي

عبدا طروبا أبقا مهيأ للبيع

وميتا وحيا

يرسم في دفاتير الماء وفوق الرمل

جبينها الطفل وعينيها ومفر البرق عبر الليل

فعالما يموت أو يولد قبل صيحته الموت والحياة[1]

بلغ عدد تقفيات المقطع الأول ست عشرة تقفية، والمقطع الثاني ثلاث عشر تقفية، والمقطع الثالث تقفية واحدة، أما الرابع فقد توزع على عشر تقفيات، وقد جاءت القافية في القصيدة خليطا بين القافية السطرية الواحدة والقافية السطرية المنوعة، وقافية الجملة الشعرية من جهة أخرى، كما نلاحظ أن توالي التقفيات عبرت عن حالة الشاعر النفسية والعاطفية وهي "ديجور، نور، عصفور، مسحور (و) أقضمها أضمها (و) الكل، الظل" وقد استمر هذا الأمر إلى المقطع الثاني، فجاءت قافية منوعة وزعت على ثلاثة عشر سطرا تكرر منها ثلاثة فقط (جلالة، غزالة).

(مفقود، العود) (مسحور، سور) الأمر الذي جعلنا نلاحظ تلك الاستقلالية الواضحة للقوافي بحيث يكاد كل سطر ينفرد بقافيته.

"إن تنوع القوافي وتلاحمها بهذا الشكل، إنما يعبر عن تلون الصورة الشعرية وحيويتها وتحولاتها"[2].

ب- القافية الحرة المتقاطعة:

"يعرف **محمد صابر** عبيد هذا النوع من القافية على أساس أنه نوع من التقفية التي تخلق أسلوبا جديدا يقدم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزعا عفويا، إنما يتحكم فيها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعا هندسيا منتظما، وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظامه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقا من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدمها القصيدة"[3].

---

[1]- عبد الوهاب البياتي: السيف والقيتار، ص 140.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص129

[3]- المصدر نفسه، ص 131.

وتمثل قصيدة"لحن النسيان"**لنازك الملائكة** النموذج الأكثر انتظاما وتشكيلا للقافية في نمطها التقاطعي.

لم يا حياه
تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه؟
لم، وارتطام الكأس بالفم لم يزل
في السمع همس من صداه ؟
***
ولم الملل
يبقى يعشعش في الكؤوس مع الأمل
و يعيش حتى في مرور يدي حلم
فوق المباسم والمقل
***
و لم الأمل
يبقى رحيقي المذاق، أعز حتى من نغم ؟
و لم الكواكب حين تغرق في الأفق
تفتر جذلي للعدم
***
و لم الرياح
لم تدر حتى الآن، أن لنا جراح ؟
لم تدر كم حملته من ملح البحار
لجراحنا هي والنواح ؟
***
و لما النهار
ينسى بأن مدامعا ترى غزار
تأبى التألق في الجفون المثخنة
و تود لو هبط الستار ؟
***

و الأزمنة

كم ذكريات كم فواجع محزنة

ضمت صفائحها وكم رقد التراب

فوق الخذوذ اللينة

***

و لم الغياب

يفتن في رمش الجمال على هضاب

بعدت، على كل الوجوه الغامضات

خلف المرامي والشعاب

***

والأغنيات لو كانت تعيش مع الحياة

وتظل نابضة وإن نسي الغرام

ولحونه المتنهدات[1]

نلاحظ أن التشكيل التقفوي جاء تشكيلا منتظما في العدد بين المقاطع، فاعتمد كل مقطع على قافيتين مختلفتين، توزعتا على أربعة أسطر بالتساوي مع سائر المقاطع المكونة للقصيدة، وضم كل مقطع قافيته الأولى في السطر الأول والثاني والرابع أما السطر الثالث فتفرد بقافيته إلى جانب الانتقال إلى المقطع الثاني، حيث تصبح القافية المتفردة في المقطع الأول هي القافية الرئيسة في هذا المقطع، وهكذا مع سائر المقاطع الأخرى، حيث تتشكل العملية التقاطعية.

ج- القافية الحرة المتغير:

"يستعمل الشاعر هذا النمط التقفوي بحرية أكثر، وكثافة أشمل من النمطين السابقين، حيث لا يتقيد بنظام تقاطعي معين، وإنما ترد القوافي في القصيدة الواحدة، وبالقدر الذي يمنحه هذا الاستخدام التقفوي للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة دون إلزامه بنظام محدد، فإنه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق الانسجام والتوافق والانتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة"[2].

---

[1]- نازك الملائكة: ديوان الحياة وأغنية الإنسان، ص 340- 342.

[2]- محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، ص 136.

ويتضح هذا النوع بوضوح في قصيدة "ملاحظات في زمن الحب" **لنزار قباني**، وهي قصيدة طويلة توزعت على أربعة عشر مقطعا، نأخذ منها مقطعين وهما الثالث والرابع:

3

ألاحظت ؟

كيف تحررت من عقد الذنب...

كيف أعادت

لي الحرب كل ملامح وجهي القديمة

أحبك في زمن النصر

إن الهوى لا يعيش طويلا

4

هل الحرب لنقدنا بعد طول الضياع

و تضرم أشواقنا الغافية

فتجعلني بدوي الطباع

وتجعلك امرأة ثانية[1].

لقد تنوعت القافية في المقطعين السابقين تنوعا حرا، زاد من إبراز وظيفتها الدلالية من جهة، وطرح الجانب العاطفي والنفسي والشعوري عند الشاعر من جهة أخرى على هذا النحو:

المقطع الثالث: أ (قديمة، هزيمة)

المقطع الرابع: ب (الضياع، الطباع) ج (غافية، جاثية)

ومن هنا فالشاعر استعمل التقفية المقطعية دون أن يضطر إلى تكرارها في المقطع التالي، وإنما راح يشكل الجانب التقفوي بكل حرية، وقد ساعده في ذلك موضوع القصيدة وهي: (حرب تشرين 1973) فجاءت المقاطع على هذا النمط المتحرر.

[1]- نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، ص 864.

الفصل الثاني

بدر شاكر السياب وتصميم القصيدة الحرة

1. مفهوم الشعر الحر عند السياب
2. التصميم السيابي للقصيدة العربية
3. تجليات التحديث في شعر السياب
   - 3-1- توظيف الرمز
   - 3-2- توظيف الأسطورة
4. موقف النقاد من التجربة السيابية

1- مفهوم الشعر الحر عند السياب:

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نذكر اسم الشعر الحر، اسمين لامعين ارتبط اسمهما بهذه الثورة التجديدية، فسطع نجمهما في سماها، فكانا الرائدين الأوّلين في خلق هذا النوع الجديد من التعبير الشعري وهما: بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة. وسنقف في رحلتنا هذه عند هذا الفن الجديد وعند من أحدث هذا التصميم الجديد. إنه الشاعر العراقي الكبير المتشائم و المريض دائما بدر شاكر السيّاب أما طرفه الثاني في التجديد -نازك الملائكة- فسنخصها بفصل خاص بها فيما سيأتي لاحقا. فما هو مفهوم الشعرالحر عند السيّاب وما هي بواعث شاعريته؟ وبماذا امتاز هذا الشعر عنده ؟

كل هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها فيما يلي: وسنخص بعض الأمور بالشرح المفصّل، ولكن البعض سنقف عنده كمحطات حسب ما تقتضيه دراستنا. لم تكن ريادة السياب مبنية على التلقائية أو نبذ الماضي، فلقد كان ثوريا قي ريادته، صحيح أنَه خالف النظام المتعارف عليه سابقا في التصميم القصائدي إلا أنَ هذا لا يعني أنَه بتجديده نبذ هذه الأصالة و الماضي، و كما سيتضح لنا في حديثنا عن التصميم السيابي للقصيدة أنَه أقامها على التراث القديم بالحفاظ على القاعدة الخليلية. فقط ما قام به التغيير المتعلق بالتفعيلات وتوزيعها -سيتضح هذا فيما سيأتي-

فكذلك كانت فكرة هذا التطوير الذي جاء به والذي عدَه استعراضا لماضيه. وأن حياة المستقبل مبنية على إحياء الماضي، وعن نظرته هذه يقول السيَاب: "إن الثورة الناضجة نوع من أنواع التطوَر... إنها استعراض للماضي للتراث، وإهمال الفاسد فيه، والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام، فالثورة على القديم لمجرَد أنه قديم جنون وانتكاس... إذ كيف نستطيع أن نحيا وقد فقدنا ماضينا[1].

وبظهور هذه الحركة التجديدية والمنطوية تحت اسم الشعر الحر،ولأن السياب كان أحد أهم أقطابها البارزين، فلقد أوضح مفهومه لهذا الشعر حتى يكون معروفا وواضحا لدى شعراء و نقاد عصره. وعن مفهومه للشعر الحر يقول: "إن الشعر الحر هو أكثر وأكبر من اختلاف عدد التفعيلات المتشابهة في البيت الواحد إنه بالإضافة إلى ذلك بناء فني جديد واتجاه واقع جديد، جاء ليسحق الميوع الرومانسية، وأدب الأبراج العازية، والقضاء على

[1]- عبد الجبار داود البصري: بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر، وزارة الثقافة والإرشاد، دط، بغداد، 1966، ص 86.

الجمود الكلاسيكي القديم، وليسحق الشعر الخطابي التقريري الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيون الكتابة به[1].

ولا شك أنَ الثورة تدل على أنَ الشاعر يهدف من وراء هذا التعريف إثبات أنَ الشكل الثوري الجديد لا ينبع إلاَ من مضمون و أفكار ثورية جديدة تنبع من واقع الإنسان العربي المعاصر إمَا قضايا اجتماعية أو اقتصادية، سياسية، ثقافية أو فكرية.

و لهذا نجد أنَ وجود أفكار جديدة يستلزم شكلا تعبيريا جديدا مثلما يوضح السيّاب في قوله: "لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل، فالشكل الشعري يجب أن يكون تابعا وخادما للمضمون، وعندما يكون الفكر جديدا ثوريا فلا بد له من شكل جديد مناسب له، فيحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية لتنمو قشورها لتخلق نباتا جديدا"[2].

إنَ رفض السياب في بعض آراءه للقديم لا يعني بالضرورة أنَه متناقض في رفضه وتأييده للقديم، فهو وإن عارض في بعض الأمور قد لا يكون ذلك من صميم القديم الذي رأى فيه السياب أنَه ملزوم في شعره الجديد، فالشعر الحر ليس مجرد ثورة شكلية على الوزن و العروض و الشعر العمودي كما توهم بعض الناس لكنه ثورة -حسب ما تبين من دراستنا لرأي السياب- شاملة على المضمون أوَلا والشكل ثانيا، لأنَ موضوعات الأدب المعاصر ليست أو إنَ صح التعبير لم تعد وصف للعواطف الذاتية المريضة وليست فخرا أو مدحا، و إنما هو مضمون فكري وثوري يشمل الصرَاع الداني المستمر بين الخير و الشر.بين الحرَية والعبودية بين الوجود والعدم، وكل هذا تجلى في شعر السياب خاصة وما عاناه من أزمات ولأنَه أحسَ بقدرته في شعره بشكله الحرَ أصبح أداة و وسيلة التعبير عمَا تتوق إليه أنفس شعبه وأمته، ولأنَه أعتبر رائدا للشعر الحرَ فلقد كان شعره حدَا فاصلا بين مرحلتين:

"شملت المرحلة الأولى المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدي في البناء الملتزم بعمود الشعر والمحافظ على العروض العربي بأوزانه وبحوره، والخاضع لنظام البيت الشعري المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة، والمرحلة الثانية والتي حاولت التحرَر في هذا النظام ورأت عدم الالتزام بالسطر الشعري المنقسم إلى قسمين والمحافظ

[1] -HTTP :/WWW. DJAZ AIRESS.COM /ALFA D JR

[2] - op-cit.

على عدد التفعيلات وأعطت لنفسها حرَية الحركة وحرَية التوزيع في تفعيلات القصيدة وفي قافيتها"[1].

لم يكن لجوء السيَاب إلى هذه الكتابة الشعرية بالأمر المطلق أو التلقائي بل هناك ما دفعه إلى التحليق عاليا في سماء الشعر، فتفجرت في قلبه ينابيع شعرية متعددة أثرت فيه، فكانت معاناته لليتم بسبب فقدانه للأحباب، وفقره بسبب عنوده السياسي، الذي أدى به إلى الانفصال عن الوظيفة و مرضه الذي عانى منه طويلا حتى أنه عندما استخدم أسطورة السندباد استخدمها لوصف حاله و كيف أنه أصبح سندبادا في تنقله.

من بلد إلى بلد باحثا عن شفاءه، والتقاءه بالعديد من الكتاب و الأدباء، وبسبب اتساع ثقافته الأدبية التي شملت الأدب العربي و الغربي. وعلى ذكر الأدب العربي فلقد كان السيّاب شديد التأثر بأبي تمام "فلقد كان اهتمام السيّاب بأبي تمام ليس مصادفة، فقد كان أبو تمام مجدّدا مولعا بالجديد حتى أتهم من طرف معاصريه بالغموض، بالخروج على (عمود الشعر العربي) على الرغم من التسليم له بالتفوق هو الحال كذلك مع السيّاب وخاصة مع صدور ديوانه الأول الشعري في أيامه"[2] التي تضمنت قصيدة حرّة الوزن بعنوان "هل كان حبا"، فلقي في أزهار وأساطير أيامه العديد من الانتقادات والإستغرابات والاتهامات بالخروج عن النظام الشعري المتعارف عليه قديما في أيامه.فلقد كانت تلك البواعث من أبرز الدوافع التي دفعت السيّاب إلى اللجوء إلى مثل هذه الكتابة وإعطائه الحق في لقب الريادة خاصة و أنّ الجوّ العربي آنذاك شهد منافسة قوية بين الشعراء المعاصرين.

لقد كانت نتيجة مزج عبقرية السيّاب القوية وحياته الشاذة المليئة بالمأساة الآلام والآهات وتدفق شاعريته القوية دافعا إلى إبداع المطوّلات التي تميز بها وبشكل واضح عمّا كتبته نازك الملائكة. ولقد جمعت هذه المطولات والتي هي "حفار القبُور" (1952)، "المومس العمياء" (1954)، "الأسلحة والأطفال" (1955)، كل المراحل التي عرفها السيّاب في حياته وشعره شملت الرومانسية والواقعية التموزية والذاتية فلقد امتزجت هذه المراحل وتمثلت في عدّة تقنيات، وفي هذا الصدّد يقول فايز الذنيبات: "ففي هذه المطوّلات تختلط الرمزية والمتمثلة في حكايات... وتختلط الكلاسيكية من خلال فضاضية التعبير والترادف في الصوّر والإطالة في الوصف والتبسيط في المعاني وسطحية اللغة... كما تتجلى

[1] - محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة، د.ط، مصر، د.ت، ص 139.

[2] - عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، د.ت، ص 18.

الرومانسية بمعانيها الوجدانية وتعبيرها عن الباطن المخبوء... كما تتجلى الواقعية في التعبير عن مفهوم الواقع المعاش، وهموم المجتمع بشكل عام... كما تتجلى الوجودية بالتعبير عن أزمة الكائن البشري في وجوده والصراع المحموم بين الغيبيات والرغبات"[1].

وما يميز هذه المطوّلات كذلك أو ما عرفت به استهلالها بمقاطع وصفية و انتهائها بنهاية مفتوحة كما فعل في "حفار القبور" وإذا كان السيّاب قد انتحى مناحي الوصف الوجداني الذي يشمل عليه الخيال ويطويه في ظله وتحت جناحيه، فإنه يتمثل جبران في وصفه لحفار القبور"[2].

ويقول في هده القصيدة:

"ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، علي القبور
واه كما ابتسم اليتامى، أو كما بهتت الشموع
في غيهب الذكرى يهوّم ظلهن على الدموع
والمدّ رج النائي تهبّ عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه"[3].

لقد عرف السيّاب بابتكاراته المبدعة وإسهاماته الجديدة في إضفاء الروعة و الجمال على الشعر العربي من خلال اعتماده للرمز والأسطورة وهذا ما يلحظ جليا في مطوّلاته هذه خاصة في "المومس العمياء" فهي أبنية رمزية أراد السيّاب من وراءها إيصال فكرة ما أو التنديد بشعار ما. وهذه المطوّلات في مجملها هي قصص معاشة أراد السيّاب أن يوصل للقارئ شعور وإحساس معاناة بعض من الناس والتي هي بعيدة عن تفكير أناس آخرين.

وكما سبق وقلنا أن الشكل الثوري الجديد لا ينبع إلا من مضمون وأفكار ثورية جديدة تنبع من واقع الإنسان العربي المعاصر، فإن السيّاب لم يحصر كتابته الشعرية في تحدثه عن واقع بلاده بل شمل واقع البلدان العربية، فنجد من كتاباته ما كتب عن ثورة الجزائر فيقول:

---

[1] - HTTP:/FORUM.STOP55.COM/216888.HTML

[2] - إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب من سلسلة الشعر العربي المعاصر دراسة وتقييم، ج 2، دار الكتاب اللبناني، ط 3، لبنان، 1983، ص 37.

[3] - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 543.

"لا تسمعينا... إنَّ أصواتنا
تخزي بها الريح التي تنقل
باب علينا، من دم مقفل
ونحن نحصي، ثمَّ، أمواتنا
ونحن في ظلمائها نسأل
من مات؟ من يبكيه؟ من يقتل؟"[1]

إن تمجيد الثورة عند السيّاب في هذه القصيدة هو تقابل لوضع العجز في العراق وثورة الجزائر وما تعانيه من حالة الموت في بلاده العراق. فتجديد السياب كان شاملا شمولا تاما للشكل والمضمون، فكان خير وسيلة للتعبير عن الأنفس أو رفض الواقع. أو الحنين والشوق لبلاده حتى وكأنه في العراق لكنه يحس دائما بالغربة والوحدة، لأنه كان إنسانا رافضا و ناكرا للمستعمر و إذا كان السيّاب قد أخذ مكانا بارزا بشعره بين شعراء عصره، فهذا لما تميز به شعره من مميزات وملامح جمعها ناجي علوش في مقدمة ديوان بدر شاكر السيّاب نوجزها فيما يلي:

1. **بروز روح الشعر العربي التقليدي**: وقد تجلى هذا في الاهتمام بجزالة اللفظ وحسن السبك، وبالعروض اهتماما خاصا، فلقد أبدع السيّاب في هذا وكان من أكثر الشعراء تفوقا،كما امتاز أيضا بالتعبير المباشر والتشبيه العادي أي أنه يعمد إلى السهولة و البساطة دون التكلف و التصنع.
2. **استعمال الأسطورة والرمز**: فلم يستعمل أي شاعر عربي الأسطورة والرمز بالقدر الذي استعملها السيّاب. حتى أننا أصبحنا نفتقد إلى قصيدة للسيّاب خالية من الرمز أو الأسطورة وتوظيفه لها قد يكون إمّا ضمنيا في القصيدة أو بطريقة مباشرة باستعمال الكلمات وهذا ما سنلاحظه في حديثنا لاحقا عن هذا التوظيف.
3. **الموسيقى الحادة والاستفادة من الأوزان**: فلقد كانت موسيقاه حادة إمّا عندما تكون هامسة أو رثائية، وتعود حدّتها إلى حرص بدر على الموسيقي الخارجية من جهة وحسه الداخلي من جهة أخرى كما استفاد من الأوزان العربية كاملة.

[1]- بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، ص ص 386- 387.

4. **الإنسياح بدل التمركز**: فقصائده مثل الدوائر المائية تتجه إلى الإنسياح والتوسع دون التعمق وكان ذلك نتاجا لتوفر شاعرية السيّاب المتدفقة وعدم الانطلاق من مركز ثابت. فهي وحدة فنية متماسكة.
5. **العفوية**: قصيدة بدر مكتوبة بوعي ولكن الصناعة فيها لا تكشف عن نفسها على خلاف ما عرفت به قصائد الشعر الحديث، وهذه العفوية ناتجة عن ثمرة المعاناة الذهنية التي تطل من ورائها شخصية هذا الشاعر الكبير.
6. **الإسهاب بدل التركيز**: على عكس القصيدة الحديثة التي كانت مركزة وفائضة بالإحياء والإيماءات وتفجير الدلالات، تقتصر على الكلمات، ولكن قصيدة "بدر".

كانت فيضا، كان من أسبابها ميله إلى المركزة من جهة و إلى شاعريته المفرطة التي كانت تنتج الغزارة والتي حلت مقام التركيز كما قام الانفعال مقام التأمل في شعر السيّاب"[1].

بعدما تعرفنا على مفهوم الشعر الحر من منظور السيّاب، دوافعه الكتابية وما تميز به شعره، سنعرج في نهاية رحلتنا هذه إلى إدراج رأي و موقف هذا الشاعر من الشعر الحر، فماذا قال السيّاب عن تجربته هذه؟

يقول ناجي علوش في مقدمة ديوان بدر شاكر السيّاب: "كتب بدر مرة يقول: مهما يكن، فإن كوني أنا ونازك أو باكتير أوّل من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهمّ، إنما الأمر المهمّ هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه، و لن يشفع له إن لم يجد، أنه كان أوّل من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية...، ولنكن متواضعين و نعترف بأننا ما نزال جميعا في طور التجربة يحالفنا النجاح حينا ويصيبنا الفشل أحيانا كثيرة، ولا بدّ للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي، أن يولد ذات يوم مكبرا جهود الذين سبقوه، أو لعلّه مازال يمسك القلم بيده حتى الآن"[2].

من خلال ما قاله السيّاب يتضح لنا أنّه لم يول أهمية كبيرة لأحقية الريادة بينه و بين نازك وحسب قوله فإنه ترك هذا الأمر للنقاد. وحتى من قام بهذه التجربة التجديدية أولا، فما يهمه هو الجدّية في الكتابة ليس المهم من يكون الأوّل بقدر ما يهم قيمة الكتابة، وليس على أي شاعر جديد أن ينكر جهود السابقين، وهنا نتأكد جيدا من أن السياب لم يكن نابذا لما قدمه

[1] - ناجي علوش: مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، دار العودة، د.ط، بيروت، ص 83.

[2] - المصدر نفسه، ص 84.

سابقوه في ميدان الشعر، فكانت رسالته إلى شعراء الجيل القادم بعده بأن يحترموا جهود سابقيهم و الاستناد إليهم.

لقد كان دور السيّاب في بعث حركة الشعر الحر كبيرا، شهد له الكثير من النقاد ومعاصري عصره. وقبل أن ينظم هذا الفن الجديد كان تنظيمه قائما على النمط العمودي، فجمع بين التجديد والإيقاع الموسيقي المتوازن، ولأنه لم يخالف القاعدة الخليلية إلا في نقاط محدّدة تعلقت بقاعدته الحرة الشعرية، ولأن القصيدة الحرّة نضجت على يديه. فكيف كان تصميمه للقصيدة العربية؟ وما هي الأصول الجديدة التي وضعها حتى شكلت أساسا فنيا لدى الشعراء المعاصرين واللاحقين؟

كل هذه الأمور سنتعرض لها و نبحث فيها في حديثنا عن التصميم السيّابي للقصيدة العربية.

2- التصميم السيّابي للقصيدة العربية:

شهدت القصيدة العربية وعلى مرّ عصورها عدّة أشكال وأبنية، فرضتها أحوال وظروف بيئتها ومجتمعها، وكان لخروجها في شكلها الحر حاجة الشعراء المعاصرين لهذا النوع أو النمط الجديد من التعبير الذي رأو فيه المقدرة والرغبة عمّا تتوق إليه أنفسهم للتعبير عما يجول في داخلهم وما تعانيه الشعوب والأمم خاصة وأن المناخ العام للمجتمع العربي في أواخر الأربعينيات، وأوائل الخمسينيات كان مناخ تغيير وثورة وتجديد على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري شمل التغيير أشياء كثيرة، وبدا سمة طبيعية لظروف هذه المرحلة. وقد كان المجتمع العربي في منتصف هذا القرن مهموما بكثير من القضايا المتعلقة بالتجديد والتحرير والثورة والاستقلال، وقد امتلأ الشارع العربي بهذه الكلمات لانشغاله بالهموم العربية الإقليمية والقومية. وعلى الرغم من أنّ القصيدة الحرّة عرفت محاولات عديدة سبقت محاولات روادها إلاّ أنّ شكلها لم يستقر على حاله إلاّ على يد بدر شاكر السيّاب، ونازك الملائكة.

ولأن الشعر الحرّ يقوم في نظامه العروضي على وحدة التفعيلة في القصيدة والحرية في عددها في كل سطر، وحرّية الرّوي والقافية، ولأن القصيدة في شكلها الجديد تخلق ذوقا وفهما جديدين، فلقد كانت في شعر السيّاب مفاجأة فعالة لأن "شعره مسكون بهاجس التواصل مع الآخر، بهاجس التغيير، يلتزم يكافح، يريد أن يحقق وعيه الجديد، في الإنسان و الحياة، يريد أن يعيد الزمن الذي أوقفه التقليد إلى مسيرته، أن يطلقه في مجاري إيقاعه الجديد ولقد

برزت هذه الهواجس جلية في كتابته الشعرية خاصة وأنه كان إنسانا مفعما بحب بلاده والتغيير عن المعاناة"[1].

فكيف كان تصميم السيّاب للقصيدة؟ وما ميزّ هذا التصميم؟ هذا ما سنحاول معرفته في رحلتنا القادمة. أوّل ما نوّد الإشارة له أنّ بدر شاكر السيّاب، على الرغم من التغيير الذي جاء به وأحدثه في الشعر العربي، إلاّ أنه ظلّ محافظا في تصميمه للقصيدة على تراثه فلقد أمن بالتغيير و لكنّه ظلّ محافظا على حرمة التراث، وسمح لنفسه أن يتجاوز تقاليد العمود الشعري العربي... ولم يتجاوز الأسس المتعارف عليها في العروض العربي إلا في أقل القضايا أهمية، وهي عدد التفاعيل"[2].

ولأن بدر حمل لواء الريادة في الشعر الحرّ، فلقد كان ذلك بسب ما أحدثه من طفرة تجديدية في شكل القصيدة ووزنها بإصداره لديوان "أزهار ذابلة" سنة (1946) حيث تضمن قصيدة "هل كان حبا"، كانت حرة الوزن، وطرحت عدّة تساؤلات لدى قرائها، ونقاد عصره. تجاوز فيها القاعدة الخليلية، وأقامها على قاعدة الشعر الحرّ، فلم يتقيد بعدد محدّد من التفعيلات ولا بنظام معين في توزيعها في كل سطر. كما أنه تصرف بكل حرية في قوافيها، فلم يكن هناك أي إنسجام بين الأسطر في القافية وسنلاحظ هذا بشكل واضح من خلال تحليلنا لهذه القصيدة.

وقبل الشروع في البحث عن أسس تصميم السياب للقصيدة نوّد الإشارة إلى أن اختيارنا لهذه القصيدة لم يكن صدفة أو إعجابا بها. ولكن اختيارنا جاء على أساس ما أحدثته هذه القصيدة. فبصدورها ولدت حركة الشعر الحرّ. وبها لقب بدر بالشاعر الحرّ ولأنها كانت محل نزاع لدى النقاد في إعطاء أحقية الريادة بين نازك الملائكة وبين بدر شاكر السيّاب. ولهذا أردنا أخد هذا النموذج لأنها القصيدة التي منها سنعرف تصميم السياب للقصيدة و بها أحدث السيّاب الطفرة التجديدية في الشعر العربي.

يقول السيّاب في قصيدته "هل كان حبا":

"هل تسمين الذي ألقى هياما؟
أم جنونًا بالأماني؟ أم غراما؟
ما يكون الحبُّ؟ نوحا وابتساما؟

---

[1] - أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط1 ، بيروت، 1982، ص 97.

[2] - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، مج1، ص 189.

أم خفوق الأضلع الحرّى، إذا حان التلاقي
بين عينيا، فأطرقت فرارًا باشتياقي
عن سماءٍ ليس تستقيني. إذا ما؟
جئتها مستسقيا، إلا أواما

****

العيون الحور، لو أصبحت ظلا في شرابي
جفت الأقداح في أيدي صحابي
دون أن يحضين حتى بالحباب
هيئ، يا كأس، من حافاتك السكرى، مكانا
تتلاقى فيه، يوما، شفتانا
في خفوق و التهاب
وابتعاد شاع في آفاقه ظلُّ اقتراب

****

كم تمنّى قلبي المكلوم لو لم تستجيبي
من بعيد للهوى، أو من قريب
أه لو لم تعرفي، قبل التلاقي، من حبيب!
أيُّ ثغر مش هاتيك الشّفاها
ساكبًا شكواهُ آها... ثم آها؟
غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواها؟
أهو شيء من هواها يا هواها

****

أحسدُ الضوء الطروبا
موشكًا، مما يلاقي، أن يذوبا
في رباطٍ أوسع الشَّعرَ التثاما،
السماء البكرُ من ألوانه آنا، آنا
لا ينيلُ الطرْفُ إلاّ أرجوانا
ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين

أهو حبٌّ كلُّ هذا؟ ! أخبريني"[1]

إن أوّل ما نلاحظه على هذه القصيدة أن السيّاب أقامها على نظام السطردون نظام البيت الشعري الذي عرف مند القصيدة الجاهلية إلى عصرنا الحديث.

أضف إلى ذلك أنه لم يلتزم بعدد التفعيلات ولا بنظام توزيعها في كل سطر. حيث نجد في الأسطر الثلاثة الأولى ثلاث تفعيلات. (قد نتعرض في بعض الأحيان إلى تجاوزات شعرية تستدعيها الضرورة الشعرية) وهي (فاعلاتن. فاعلاتن.فاعلاتن)

هل تسمين الذي ألقى هياماً ؟
0/0//0/ / 0/0//0/ / 0/0/0/
فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

أم جنونًا بالأماني؟ أم غراما؟
/0/0//0 / /0/0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ما يكون الحبُّ؟ نوحا وابتساما؟
/0/0//0/ / 0/0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ثم ينتقل إلى اعتماد أربع تفاعيل في السطر الرابع و الخامس يقول:

أم خفوق الأضلع الحرّى، إذا حان التلاقي
/0/0//0/ / 0/0//0/ / 0/0//0/ / 0/0//0
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

بين عينيا، فأطرقت، فرارًا بإشتياقي
/0/0//0/ / 0/0//0/ / 0/0///0/ / 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ثم يعود إلى اعتماد ثلاث تفعيلات في السطرين السادس والسابع يقول:

عن سماءٍ ليس تستقيني. إذا ما؟
/0/0//0/ / /0/0//0/ / 0/0//0/
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

[1]- ديوان بدر شاكر السياب: أزهار وأساطير، مج 1، ص 101- 104.

جئتها مستسقيا، إلا أواما
/0//0/0 / /0//0/0 / /0//0/0
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لم يقتصر تجديد السيّاب على الحرّية في عدد التفعيلات و توزيعها، بل مسّ كذلك انسجام القوافي، فهو لم يعتمد الانسجام المطلوب حيث نجد قافية الأسطر الأوّل والثاني والثالث تنسجم فيما بينها مع السطر السادس والسابع بينما نجد قافية السطر الرابع والخامس تختلفان عن الأسطر السابقة وتتفقان فيما بينهما.

ولأن القاعدة الخليلية تقتضي "الالتزام بثلاث تفعيلات في الشطر الواحد إذا كان البحر تاما. وباثنين إذا كان البحر مجزوءا" فإن بدر خرج عن هذا النظام كما إتضح لنا سابقا وجمع بين المجزوء والكامل من بحر الرمل الذي إعتمده في بداية تجربته التجديدية هذه"[1].

لم تقتصر كتابة بدر للشعر الحر على بحر الرمل بل كتب كذلك في البحر المتقارب و بحر الرجز، حتى أنه أثبت أن جميع البحور تصلح للكتابة الشعرية الحرة فكان بذلك تحديا للرأي القائل بأن الشعر الحر لا يصلح لبعض البحور الشعرية بمعنى أنه يصلح للبعض ولا يصلح للكل.

يقول السيّاب في بحر المتقارب:

تعالي فما زال لون السحاب
//0/0 / //0/0 / //0/0 / //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن
حزينا..... يذكرني بالرحيل
//0/0 / //0/0 // //0 / //0/0
فعولن فعول فعولن فعولن
رحيل؟!
//0/0
فعولن
تعالي، تعالي.....نذيب الزمان
//0/0 / //0/0 / //0/0 / //0/0
فعولن فعولن فعولن فعولن

[1]- ناجي علوش: مقدمة بدر شاكر السياب، مج 1، ص 450.

وساعاته، في عناق طويل

//0/0 / 0//0/ / 0/0/ / //0/0

فعولن فعلن فعولن فعولن

إن ما نلاحظه في قصيدة السيّاب في البحر المتقارب أنه إستعمل تفعيلة البحر ذاتها (فعولن) ولكن توزيعها غير منتظم. فلقد بدأ بأربع تفعيلات وتكرر نفس العدد في السطر الذي يليها ثم يجعلها منفردة ثم يعيد تكرارها أربع مرات و إذا استمرينا في التقطيع يتبين لنا كيف وزّع هذه التفعيلة بين الفرادى المثنى والثلاثى والرباعى دون أي نظام متبع.

وعن البحر الرجز يقول السيّاب في قصيدته "أنشودة المطر" سنأخذ مقطعا صغيرا منها فقط لتوضيح كيفية تجسيد هذا البحر وكيف استعمل تفعيلاته، لأن هذه القصيدة ستكون محل دراسة في حديثنا عن تجليات التحديث في شعر السيّاب باعتماده للرمز يقول السيّاب[1]:

"ومنذ أن كنّا صغارًا كانت السّماءُ

//0/0 / 0//0/0/ / 0/0//0/ / 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعل

تغيم في الشتاء

//0//0 / 0/0/0

متفعلن مستفعل

ويهطل المطر

//0 / 0//0//

متفعلن فعل

وكل عام. حي يعشب الثرى نجوع

//0/0 / 0//0// / 0//0/0/ / 0//0//

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعل

ما مّر عام والعراق ليس فيه جوع

//0/0 / 0//0// / 0//0/0/ / 0/0/0//

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعل

[1]- ناجي علوش: مقدمة بدر شاكر السياب، مج1 ، ص 36.

مطر، مطر، مطر
0// / 0// / 0//
متفعلن فعل"[1].

لقد عرف بحر الرجز منذ القدم بحمار الشعراء عند القدامى والمحدثين، ولكن بدر بفنياته وشعوره القوي جعل منه حصانا. لأنه شخص يريد إثبات ما تغافل عنه الأقدمون، فهو لم يقصر بحق البحور الشعرية الأخرى، فنجد له من الكتابات ما كان من البحر السريع كما حدث في قصيدة "رسالة من مقبرة" ونجد من البحر المتدارك كما حدث في قصيدة "المسيح بعد الصلب" وعن هذا الأخير يقول السيّاب:

بعد ما أنزلوني، سمعت الرياح
/0//0 / /0//0 / /0//0 / /0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

في نواح طويل تسف البخيل
/0//0 / /0//0 / /0//0 / /0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

الخطى وهي تنأى إذن فالجراح
/0//0/0 / /0//0 / /0//0 / /0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل
/0//0/0 / /0/// / /0//0 / /0//0 / /0//0/
فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن"[2]

إن ما نلاحظه في هذه القصائد المتنوعة بتنوع بحورها أن السمة البارزة في تجديد السيّاب هي حريته في توزيع التفعيلات دون قيد محدد وحسب ما يقتضيه الذوق العربي في الإيقاع، وإذا كرر السيّاب التفعيلات أو لم ينظمها فهذا لا يعني أن ا خالف الخليل ابن أحمد، فأساسه القاعدة الخليلية فقط ما قام به هو أنه حوله بدر من نظام العروض الخليلي إلى نظام الحرية، وأخرج الأوزان القديمة من قواعدها المألوفة إلى أوزان أملتها عليه معانيه ونبضات

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، مج1 ، ص 479.

[2]- المرجع نفسه، ص 457.

وجدانه، وتصرف بالتفاعيل والقوافي وفق للمزاجية الشعرية التي يوحي بها مقتضى الحال[1].

إذا كان بدر شاكر السيّاب قد عرف بالكتابة الحرة و الخروج عن النمط المعروف للقصيدة فهذا لا يعني أنه لم ينظم أي قصيدة في شكلها المعروف، فلقد كانت أولى بداياته الشعرية من خلال ديوانه "أزهار وأساطير" عبارة عن قصائد قائمة على شكل البيت الشعري أي شطر وعجز، وذلك ما حدث في قصيدة "أقداح وأحلام" التي كتبها يوم الرابع عشر من شهر ديسمبر من عام 1964 يقول فيها:

"أنا ما أزال وفي يدي قدحي * يا ليل، أين تفرق الشّرْب**
مازلت أشربهـــا وأشربها * حتى ترنّح أفقك الرّحب**
الشرق عفر بالضباب فما * يبدو، فأين سناك يا غرب؟**
ما للنجوم غرقن، من سأمٍ * في ضوئهن، كادت الشُّهب؟**
أنا ما أزال وفي يدي قدحي * يا ليل، أين تفرق الشّرْب؟**

******

ألحان بالشهوات مصطخب * حتى يكاد بهنَّ ينهار**
وكأن مصباحيه من ضرج * كفان مدهما لي العار**
كفان ؟ !بل ثغران قد صبغا * بدمٍ تدفق منه تيارُ**
كأسان ملؤهما طلى عصرت * من مهجتين رماهما الحب**
أو مخلبان عليهمـــا مـــزق * حمراء تزعم أنها قلب**

******

يا ليل، أن تطوف بي قدمي؟ * في أي منعطف من الظلم؟**
تلك الطرقُ أكاد أعرفهـــا * بالأمس عتم طيفها حلمي**
هي غمدُ خنجرك الرهيب، وقد * جردته ومسحت عنه دمي**
تلك الطريق على جوانبهـــا * تتمزق الخطوات أو تكبو**
تتثاءب الأجســـاد جائعـــة * فيها، كما يتثاءب الذئب"[2].**

[1]- حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي- الأدب الحديث، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1986، ص 640.

[2]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، مج 1، ص 5.

ولكن كتابة السيّاب للقصيدة العربية بهذا المبنى لم تقتصر على بداياته الأولى التي عرفت في ديوانه الأول "أزهار وأساطير" بل كتبها أيضا في دواوينه الأخرى ومنها قصيدة "مرثية الآلهة" من ديوان "أنشودة المطر" يقول فيها:

بلينا وما تبـــلى النجـــوم الطوالـــع * ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع**
ويبقى كرب الجالب الكرب كالصدي * يغص المنادي بالردى، وهو راجع**
كأن الأميـــبي تـــوأم وهـــو تـــوأم * لها، فهو في منجى من الموت قابع**
ولكنه الفرد الذي يحـــزف الـــورى * إلى حيث ترمي مقليته المطامع**
أعنقاء من صحـــراء نجـــد تفحمت * بها مغرب الشمس البعيد الزعازع.**
مـــن أهـــرام فرعـــون هـــاجـــع * وقته انتقاض الدود منه، المباضع؟ أم أنسل**
ومن ليس يحيا لن يرى وهـــو هالك * فلو كان يحيا ما عدته الفواجع**
وما كان إلا اسما "كـــرب" ابن مثله * به يدمغ اثنان: الورى و البضائع**
ولكنـــه اسم بالأســـامي يغتـــدي * تهجـــاه زفـــار اللّـــظى و المدافـــع**
تمنيـــت أنـــي آلـــة لا يصيـــبهـــا * كلالُ و لا وقتُ بها مرّ ضائع**
لها من دمـــاء الناس قوت وخلفها * من المال عن أن ينفد القوت مانع"**[1].

إن ما نخلص إليه من بحثنا في التصميم السيابي للقصيدة العربية هو أنه أقامها على مصطلح الحرية، شملت هذه الحرية عدد التفعيلات وتوزيعها القافية والروي ولكنه لم يخالف قديمه ولا حديثه. ولقد عرف شعره بسيمات الظواهر برزت بشكل واضح في كتاباته جعلته يكون أكثر الشعراء المعاصرين استخداما لها. فكان شعره مفعما بالرموز والأساطير وغيرها من الظواهر النحوية منها والصرفية أعطت لشعره طابعا خاصا به اختلف فيه عن زميلته نازك الملائكة.

3- تجليات التحديث في شعر السياب:

إن أول ما يلاحظه قارئ مسيرة حياة السياب، ودواوينه الشعرية. أنه إنسان مفعم بالحب والشوق، والآلام والآهات، حبه شمل البلاد والعباد، النساء والشاعر العربي عنها، كره الاستعمار ونبذه. ولأن الشعوب، أحب ذاته وتحد كان دائما في حالة البحث عمّا يعبّر عنه. أو بالأحرى عن وسيلة تكون له راحة في التعبير وإبداء الرّأي دون أي قيد أو خوف، ولأن الأوضاع السّياسيّة منها على وجه الخصوص لم تسمح بالحريّة في التعبير، لجأ

[1]- بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 349.

الشعراء المعاصرون إلى اعتماد ونخبة في المجتمع، استخدام الطرق والأساليب الغير مباشرة التي لا يفهمها إلا فكانت عبارة عن شفرات لا تحلّ إلاّ بمفاتيح الشرح. ومن هذه التقنيات اعتماد:

أ- الرّمز والأسطورة.

ولقد اتضح هذا جليّا في الشعر العربي المعاصر وبشكل واضح وكانت ميزة من ميزاته العصرية، وكان الدافع لذلك ما تميز به الشاعر العربي المعاصر من الوعي اللازم بتاريخه الإنساني والقومي والشخصي. وتأثيره الكبير بالثقافات الشاعر العربي المعاصر كان واعيا جدّ الوعي المتعددة والمتنوعة، إضافة إلى أن بدوره في الحياة خاصة وأنّه المعبّر عن أحوال ومعاناة شعبه.فكان ذلك دافعا بارزا في توظيفه للرمز والأسطورة. فكيف كان توظيف السيّاب للرمز والأسطورة؟

ب- توظيف الرمز:

لم تقتصر ريادة بدر شاكر السّياب على ما أحدثه من تجديد في النظم الإيقاعي فحسب بل بما أضافه من تطوير للقصيدة العربية في جوانب فنية أخرى كان من أبرزها استعمال الرمز* ولقد كانت معظم قصائده مفعمة بالرموز الفنية التي إنبنت عليها. والتي كانت دائما تجسيدا لصورة حيّة مؤلفة بين ذات الشاعر و الواقع الذي يريد أن يصوره، فيخلق منه قوة تأثيرية على قارئه.

لقد تنوعت رموز السياب حسب ما اقتضته حالته وظروفه المعيشية فكانت رموزه مرتبطة بكل ما يحيط به، ارتبطت بمدينته التي ولد فيها، ارتبطت بلوعة حبه وكرهه، بآهاته ومعاناته مع المرض و الغربة.

"ولقد تجسدت بعض الرموز التاريخية في شعره تمثلت في رمز المدينة التي أراد بها السياب أن تكون ابتكاره الخاص وذلك بتفجير الدلالات الرمزية لتاريخ مدينة ما، أو نسج دلالات جديدة على هذه المدينة من واقع رؤية الشاعر لها وأحاسيسه بها[1]، ما يخرج بها من نطاق المألوف إلى نطاق الرمز وهو الحال مع السيّاب مع مدينة "جيكور" التي كانت مسقط

---

* **الرمز لغة**: من رمز يرمز رمزا و نعني به الإخفاء و الإشارة بما لا يفهم سواء بالكلام أو بحركات الجسم.

أما اصطلاحا: فلن يخرج عن دائرة الصورة المجازية من حيث عدم الاكتفاء بمدلول واحد، وبالتالي الانتقال من مدلول الأول إلى المدلول الثاني فهو الغاية والوسيلة في التعبير.

[1]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 546.

رأسه والتي حمّلها همومه الشخصية والقومية، واعتبرها رمزا للكينونة والماهية الضائعة، ولأنها احتضنت صباه وطفولته وشبابه، احتضنته وراعته بكل طبيعتها، ولذلك خصها في ديوانه "أنشودة المطر" بعدّة قصائد منها: "مرثية جيكور"، "تموز جيكور"، "العودة لجيكور".

فتعدد هذه القصائد كان بتعدد دلالات رموزها و معانيها التي تعني للسياب. فلقد حمّل لجيكور عدة معاني. فكانت رمزا للضياع والعذاب والفقر، وهي هوية الشاعر التي تتطلب منه الفداء و التضحية كما يقول في قصيدته "تموز جيكور:

هيهات، أتولد جيكور
إلا من حضنة ميلادي؟
هيهات، أينبثق النورُ
و دمائي تظلم في الوادي؟
أيسقسق فيها عصفورُ
ولساني كومة أعواد؟[1]

وجيكور في قصيدته "العودة لجيكور" رمز الأمان الذي يبحث عنه الشاعر بعدما ضاقت به السبل، فكانت مدينته رمزا للميلاد والبعث يقول السيّاب:

جيكور، جيكور أين الخبز والماءُ؟
الليل وافي وقد نام الأدلاء؟
والركب سهران من جوع ومن عطشٍ
والريح صرٌّ وكل الأفق أصداءُ
بيداء ما في مداها ما يبين بهِ
دروبُ لنا وسماء الليل عمياءُ
جيكور مدِي لنا بابا فندخلهُ
أو سامرينا بنجم فيه أضواء![2]

فجيكور في هذه الأبيات هي أمل الشاعر في النجاة من الضياع والتيه، والظلمة التي تحيط به، والجوع والعطش. إنه يستغيث بها عسى أن تمدّه بيدها وتنير له طريقه بنجم قد يسطع في سمائه فيهتدي بها.

---

[1] - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 412.

[2] - المرجع نفسه، ص 422.

ويأخذ السياب في قصيدته "جيكور والمدينة" رمز الحلم المستحيل والمدينة الفاضلة. يقول السياب:

وجيكور من دونها قام سور

وبوابة

واحتوتها سكينه

فمن يخرق السور؟ من يفتح البابَ يدمي على كل قفل يمينه؟

ويمنايِ: لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

لابتعاث الحياة من الطين... ولا قبضةً

لكنها محض طينه

وجيكور من دونها قام سور

وبوابة

واحتوتها سكينه[1]

لقد استطاع السياب بقوته الشعورية وإبداعه أن يجعل من جيكور مدينة أحلامه ومولده رمزا كبيرا نستطيع القول فيه أ نه قارب الأسطورة، بكل ما حمله من دلالات و معاني حنين مكبوت في نفسه لتلك الأيام التي عاشها فيها. فكانت الرموز لها الأثر البارز في شعره.

ولأنّ السياب عان من المرض و الضياع كثيرا في حياته، فلقد لجأ إلى اعتماد المسيح كرمز للتعبير عن هذه المعاناة. كما وظّفه في صورة شعرية ليع بر من خلاله عن أزمته الشخصية خاصة وأنه بالإضافة إلى هذه المعاناة، عانى من الغربة كثيرا سواءٌ كانت غربة المنفى أو غربة الانتقال والهجرة، فيقول في قصيدته "غريب على الخليج" التي ينادي فيها العراق.

غنيّت تربتك الحبيبة

وحملتها فأنا المسيح يجرُّ في الملتقى صليبه

فسمعت وقع خطى الجياع تسير، تدمى من عثار

فتذرُّ في عيني، منك و من منا سمها، غبار

ما زلت اضرب، مترب القدمين أشعث في الدروب

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 419.

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطهار أبسط بالسؤال يدا ندية

صفراء من ذلٍّ وحمّى: ذلّ شحاذِ غريب[1]

إنّ المسيح عند الس ياب تجسيد للعذاب الذي عانى منه سواء على مستوياته الفردية أو القومية، كما أنه دليل على نقص الحياة و شقائها.

كما نجد رمزا آخر وظّفه السياب ليعازر الذي أحياه المسيح كما حدث في صيدته رؤيا في عام 1956يقول:

"**العازر قام من النعش**

شخنوب العازر قد بعثا

حبا يتقافز أو يمشي

كم ظلّ هناك و كم مكثا

أترى عاما أم عامين ؟

أم دامت ميتته ساعة؟"[2].

ونجد شرحا للسياب في الهامش لمصطلح العازر يقول: "العازر هو الذي أحياه المسيح من قبره، وشخنوب هو عامل اسمنت الذي استأجره الفوضويون فتظاهر بالموت وحملوه في النعش تشهيرا بالجيش والذي يقتل العمال كما قالوا. ثم قام ماشيا حين سقط النعش"[3].

لقد كان هذا التوظيف سطحيا أراد به السياب أن يصور لنا الصّراع بين الشيوعيين ومعارضيهم في العراق، أي أنّه يعبر عن حال بلاده السياسي. ولقد كان في اعتماده لبعض الرّ موز لا يحمل دلالاتها العميقة بل يكتفي باتخاذ هيكلها الخارجي للتعبير فقط عن موقف مباشر دون الخوص في المعنى.

ولأنّ السّياب في رحلته الثقافية جمع بين الأدب العربي والأدب الغربي. ونخصّ الأدب الإنجليزي على حدّ سواء.فلقد كان الدافع إلى ذلك هو رغبته في أن يتنفس برئتين لا برئة واحدة، فلم يقصّر بحق الرموز الغربية وأعطاها حقها في كتاباتها الشعرية، فلقد اتخذ

---

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 321.

[2]- المرجع نفسه، ص 441.

[3]- كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 24.

رمز لوركا* للتعبير عن الفكر الشيوعي. والمجاهد في سبيل الفقراء و الشهيد في ساحة الشعر و المذهب. يقول السيّاب في قصيدته "غارسيالوركا" في قلبه تنور.

النار فيه تطعم الجيّاع

والماء من جحيمه يفور

طوفانه يطهر الأرض من الشرور

ومقلتاه تنسجان من لظى شراع[1]

لقد كان السياب محبا للحرية في أرضه وأرض بلاده العربية كاملة ناكرا ونابذا للاستعمار، فعمد إلى توظيف بول إيلوار رمز للحرية فيقول في قصيدته "الأسلحة والأطفال" سلام لباريس روبسبيير**

وإلوار* والغابة الحالمة**

وعشاقها في المساء الأخير

تذرّيهم قوة ظالمه

كدوّ امة من رياح السّعير

على "تونس" من لظاها ظلال

وحول الرباط المدّمي هدير

وفي جيرة الصيف حلّ انخذال

يقطعانها الفظّة الضارية

لك المجد يا أسية[2]

عرف السياب في ديوانه "أنشودة المطر" وخاصة بقصيدته أنشودة المطر باستعماله لما يعرف بالرمز الإبتكاري. والمقصود به "هو ذلك الذي يتميز بالأصالة والابتكار يبتدعه

---

* لوركا: في الشعر المعاصر هو الشاعر الغجري. شاعر الفطرة والبدائية وهو صاحب المبدأ السياسي الذي أنهى حياته نهاية مأساوية على يدي الفاشية.

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 333.

** روبيسبيير: بطل الثورة الفرنسية

*** إلوارا: الشاعر الفرنسي الحر العظيم.

[2]- المصدر السابق: مج 1، ص 589.

الشاعر على غير مثال سابق من خلال مزج رؤياه بالواقع مزجا تخيليا عميقا فيعطيه أبعاده الجمالية والتأثيرية"[1]

فلقد كان رمز المطر حاملا لعدة معاني متناقضة جمعت المعنى وضدّه فكانت رمزا للحياة والموت، النور والظلام، الخصب والجذب. فلقد حمّل السياب للفظة مطر عدّ ة معاني، كما أنه أضفى ظاهرة لغوية تعدّ عيبا من العيوب اللغوية وهي التكرار، إلا أنّ التكرار هنا كان ذا مغزى آخر دالا على الثورة وعلى الرفض. ولا ننسى أن نشير إلى أنّ الباحثين درسوا الرمز في أنشودة المطر[2] دراسة تفصيلية و لا حاجة لنا هنا إلى التكرار.

إذا أردنا الحكم على مدى توفيق السياب في اعتماده للرمز. فما نستطيع القول هو أنه وفّق بدرجة جعلته يكون أكثر الشعراء المعاصرين توظيفا للرموز. لكنّ الذي أخذ الدرجة الأكبر والتوفيق المستحق هو الرمز الأسطوري، ولقد كانت كلّها تعابير عن أحواله وظروفه. وعليه فالقصيدة السيابية باحتوائها للرّموز تعتبر محطة من محطات تطوّر القصيدة العربية المعاصرة، والرموز التي فجرتها من ذاتها ومن الإفادة من رموز الشعر الغربي المعاصر كانت رموزا فعلية فتحت آفاقا كبرى للتجربة الإبداعية النفسية.

رأينا في رحلتنا السابقة مدى توفيق السيّاب في توظيف الرّمز، فكيف كان توظيفه للأسطورة، ولماذا أضافها في كتابته الشعرية؟ هذا ما سنحاول معرفته في بحثنا عن توظيف الأسطورة.

1- توظيف الأسطورة:

لم يقتصر الشعر العربي بصفة عامة و لا شعر السيّاب بصفة خاصة على التمييز باعتماده للرمز. ولم يكن هذا الأخير وحده من أضفى على هذا الشعر من الجمال والروعة التي ظهر بها. بل اشترك مع ما يعرف بالأسطورة* وما نستطيع القول فيها أنّها "كانت وما لا تزال تشكل روح الشعر وهاجسه الدائم. وتعد ملهم الشعراء أيضا، فقد كان هناك باستمرار -توافق بين الشعر والأسطورة من حيث ولقد كان إضفاءها في الشعر العربي

[1]- إيمان "محمد أمين: أخضر الكيلاني: بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره دار وائل للنشر، ط1، الأردن، 2008، ص 87.

[2]- عبد الرضا علي: الأسطورة في الشعر السياب.

* الأسطورة: هي قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي، تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة أو بعض من جوانب عبقرية البشر و مصيرهم.

دافعا لأن يجعل النشأة والوسيلة- أو الغاية[1] من بنية القصيدة نسيجا من الدلالات والرموز التي تحيل إلى ذلك العالم الغامض الخفي الذي يتوخى الشاعر تجسيده على المستويات الفكرية والنفسية والإنسانية.

ولقد تجلت الأسطورة في أعمال الكثير من الشعراء المعاصرين وعن بدر شاكر السياب فلقد كان الأكثر اعتمادا لها. وذلك نتيجة تأثره بالشاعر الإنجليزي "ت.س إليوت" خاصة بقصيدته "الأرض والخراب". حيث رأوا فيها تشابه في فكرة البعث والتجديد والارتباط بالحرية والتحرر خاصة وواقع البلاد العربية من أزمة الاستعمار. وإذا كانت الأساطير "في مضمونها العام حكايات أو قصص غارقة في الخيال والتصورات الخرافية بوصفها مجافية للمنطق الحضاري الحديث"[2] إلا أن السيّاب من خلال قصائده نجده قد حدّد بنفسه منظور اتجاه الأسطورة حيث يقول في قصيدته "أساطير":

أساطير من حشرجات الزمان
نسيج اليد البالية
رواها ظلام من الهاوية
و غنّى بهاميتان
أساطير كالبيد، ماج السراب
عليها، وشقت بقايا لشهاب
يلاقي سدا من ظلال الرغيف[3]
أساطير مثل المدى القاسيات
تلاوينها من دم البائسين
فكم أومضتُ في عيون الطغاة
بما حمّلت من غبار السنين
يقولون: وحي السماء
فلو يسمع الأنبياء
لها قهقهت ظلمة الهاوية

---

[1] - عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، دت، ص 20.

[2] - HTTP://WWW.AFAQIRAQ.ORG/MODULES.PHP?NAME=NEW&FILE=486

[3] - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير، مج 1، ص 33.

بأسطورة بالية

تجرّ القرون[1]

على مقلتك انتظار بعيد

وشيء يريد:

ظلال

يغمغم في جانبيها سؤال

وشوق حزين

يريد اعتصار السراب

وتمزيق أسطورة الأولين[2]

لقد فهم السياب أن الأسطورة خرافة وأنّ محتواها من دم البائسين، ويرى في عيون حبيبته رغبة في القضاء على الأسطورة. ولقد رأى أنّ الأسطورة سراب ولكنه رأى فيها بريق الذهب ورأى فيها السكاكين القاسية، كما أنه فهم أنّ الأسطورة تعبر عن شيء بائد وقديم. وعليه فإذا كان مفهوم السياب للأسطورة يقتصر على أنها حكاية خرافية. فلماذا لجأ إليها السياب على الرغم من إيمانه الشديد على أنها شيء بائد؟

قبل أن نشير إلى العوامل التي دفعت بالسيّاب إلى اعتماد الأسطورة نود الإشارة إلى أنّ مجمل الباحثين اتفقوا على أن السياب هو أوّل الشعراء الروّاد من العراقيين استخداما للأساطير في شعره وهو أكثر اهتماما بالأساطير خاصة بعد فترة مرضه للتعبير عن حرمانه وغربته مرضه وانتظاره للموت خاصة بعد ثورة 1958.

ولأن السيّاب رأى في بعض الظروف السياسية التي يمر بها العالم العربي خاصة إبّان تلك الفترة سببا قويّا في لجوئه إلى اعتماد الأساطير بهدف التلميح والإشارة يقول: "لعلني أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا وكان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي كما أنني استعملتها للغرض ذاته في عهد عبد الكريم قاسم، ففي قصيدتي "سربروس في بابل" هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته لذلك، كما هجوت النّظام أبشع هجاء في قصيدتي

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 34.

[2]- المصدر نفسه: ص 37.

"مدينة السندباد" وحين أردت أن أصوّر فشل أهداف ثورة تموز إستعصنت عن اسم تموز البابلي بأدونيس اليوناني الذي هو صورة منه"[1].

ولقد تعمّدنا كتابة القول كاملا حتى نبين أنّ العامل السياسي كان العامل الأساسي في توظيفه للأسطورة. وقد استعملها كقناع نجده حول أبرز العوامل التي وقعت وراء توظيف المنهج الأسطوري في الشعر العربي يقول: "لم تكن الحاجة إلى الرمز، إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لا شعرية، والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.... فماذا يفعل الشاعر إذن؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي مازالت تحتفظ بحرارتها، لأنها ليست جزء من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزا، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب و الحديد. كما أنه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن[2].

من خلال قوله هذا يتضح أن العوامل الجمالية كان لها دور كبير في المساهمة في اندفاع الشاعر إلى المنهج الأسطوري، ونجد أن السياب كان واعيا بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها منذ بدايته خاصة عندما اطلع على العديد من المصادر الأسطورية.

أما وعن أنواع الأساطير التي وظفها السياب في شعره فقد تنوعت فنجد منها الأساطير الشرقية العربية ومنها الأساطير الغربية اليونانية، ويعود هذا كله إلى العوامل التي ذكرناها سابقا. وسنقف عند بعض الأساطير التي اختارها السياب في كتاباته الشعرية. فنجده يوظف الأسطورة اليونانية توظيفا فنيا ودلاليا وهذا ما نجده في قصيدته "سربروس في بابل" حيث تخرج هذه الأسطورة من إطارها الأسطوري القديم إلى بعدها الدلالي المعاصر، وسربروس هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية وترمز بابل في القصيدة إلى مدينة الخراب عسعس فيها اللصوص والمخربون والضياع يقول:

ليعود سربروش في الدروب
في بابل الحزينة المهدمة
ويملأ الفضاء زمزمه

---

[1] - إيمان "محمد أمين" الكيلاني" بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 131.

[2] - المرجع نفسه: ص 130.

يمزق الصغار بالنيوب، يقضم العظامْ

ويشرب القلوب

عيناه ينـــزكان في الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مدى

تخبئ الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق

يؤجّ في العراق[1]

يتضح لنا من هذا النص أن السيّاب يتخذ من سربروش رمزا أسطوريا يرمز به إلى القوى الشريرة في المجتمع. ولقد حاول السيّاب أن يوظفه في بابل الحزينة والمهدّمة.

ونجده قد اعتمد أيضا في قصيدته الواقعية على الأسطورة اليونانية حينا والعربية في الحين الآخر ليعبر من خلالهما عن تناقضات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في العراق، خاصة في الأربعينات والخمسينات، يصور من خلالهما أيضا المذابح الدموية التي جرت في العراق في تلك الآونة كما نجده أيضا يلجأ إلى توظيف أسطورة يونانية عن إيكار الذي ركب ريشا في جناح يسبح وعندما اقترب من الشمس انصهر الشمع فسقط إيكار لكنه في لجوءه لهذه الأسطورة كان المراد منها هو وصف الجوّ العراقي وهذا ما نجده في قصيدته "شباك وفيقة" يقول:

إيكار يمسّح بالشمس

ريشاتِ النسر وينطلق

إيكار تلقفه الأفق

ورماه إلى اللجج الرمس[2].

كما نجده أيضا يستخدم أسطورة "إرم ذات العماد: ولكن توظيفه لها في قصيدته أعطتها بناء دراميا رائعا، حاول من خلاله أن "يذكر الأمة العربية بماضيها الجميل المتمثل في أسطورة "إرم". كما حاول أن يبعث فيها الحنين الممزوج بالأسى إلى فكان ذلك استعماله

[1] - بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر، مج 1، ص 482.

[2] - المرجع نفسه، ص 117.

لدلالاته وإشاراته الموحية إلى معناه الخاص ذلك المجد الزائل"[1] ليبني بها عالما فنيا وشعريا جميلا، يقول في قصيدته "إرم ذات العماد":

من خلل الدّخان من سيجاره
من خلل الدخان
من قدح الشاي وقد نشر، وهو يلتوي، إزاره
ليحجب الزمان والمكان،
حدثنا جدُّ أبي فقال: "يا صغار،
مغامرا كنت مع الزمان،
نقودي الأسماكُ لا الفضة والنضارْ،
والورق الشباك الوهار
وكنت ذات ليلة
كأنما السماء فيها صدأ وقار،
أصيد في الرميْلة
في خوْرها العميق، أسمع المحار[2].

لم يقتصر توظيف السياب للأساطير العالمية على "إرم ذات العماد"، بل وظف كذلك أسطورة "السندباد"* في قصائد عديدة وخاصة في قصيدة "رحل النهار"، فلقد عانى السياب الكثير من مرضه داء الشلل الأمر الذي جعله يتنقل من بلد إلى بلد بحثا عن الشفاء فكان حاله كحال الرحال القاهر للصعاب يبحث عن دواء يشفى منه وهكذا وجد السياب في أسطورة "السندباد" رمزا غنيا للتنفيس عن نفسه وتعويض النقص الذي يشعر به، وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توصف أسطورة "السندباد" بأنها شوق أبدي إلى الإنعتاق والحر ية، ورغبة شديدة في الإبحار إلى عوالم سحرية جذابة من يقول السياب في أجل الكشف المتواصل والمعرفة الصحيحة والحرية المطلقة[3] قصيدته "رحل النهار" من ديوانه "منزل الأقنان":

رحل النهار

---

[1]- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في الشعر السياب، ص 21.

[2]- بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب -شناشيل ابنة الجلبي-، مج 1، ص 602- 603.

* السندباد: هو ذلك البطل الأسطوري الذي يمتاز عن غيره برحلاته الطويلة عبر البحار، قاهرو الصعاب والمحيطات.

[3]- المرجع نفسه، ص 34.

ها إنّه انطفأت ذبالته على أفق توه ج دون نار
وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السّفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي فهو لن يعود[1]

لم تكن حدود اعتماد السياب للأساطير متوقفة عند هذه الأساطير فحسب والتي كان في كل منها يعبر عن مبتغى معين أو يود إبلاغ رسالة معينة صنعتها ظروفه القاهرة وظروف بلاده، بل تنوعت بتنوع مصادره الأسطورية والتي جمعت بين مؤثرات ثقافية لشعراء أوروبيين وبين مؤثرات ميتولوجية قديمة لكتب وأساليب أدبية حوت مضامينها دلالات اجتماعية وإنسانية كثيرة. ونجد من هذه الأساطير أسطورة "تموز"، أسطورة "زيوس"، أسطورة "عشتروت"، أسطورة "المسيح المصلوب" وغيرها، إلا أننا ارتأينا إلى أخذ الأبرز منها حتى نوضح بها تجليات الحديث عند هذا الشاعر. وما يمكن القول فيه أنه بقدر توفيقه في اعتماد الرّ مز كان توفيقه هو الآخر في اعتماد الأسطورة، فيكون بذلك وبالإضافة إلى إحداث التجديد قد أحيى التراث الذي لطالما غاب عن كتابات الشعراء، لأنه كان ينظر إليه نظرة التقليد لا نظرة التحديث.

وكما سبق وأشرنا إلى أنّ دراسة الرّ مز عند السياب كانت محل دراسات مفصّلة عند الكثير من الباحثين والنقاد، فهو الأمر نفسه بال نسبة للأسطورة في شعر السياب[2] كما أن لجوءه لها كان بمثابة أمتعة وتضاليل قام بها السياب معبرا عن واقعه المعيش وواقع بلاده والعالم العربي كافة. ولأن السياب أبدع الجديد وأحدث التغيير المفاجئ، فسنحاول البحث عما أشاد به النقاد حول تجربة السياب، وإلى أي مدى وفق السياب في تجربته هذه وخاصة

[1]- بدر شاكر السياب: ديوان -منزل الأقنان-، ص 229.

[2]- عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط 1، ط 2، بيروت، لبنان، 1984.

في إبداعاته الجديدة في كتاباته الشعرية، هذا ما سنعرفه في نهاية فصلنا هذا من خلال موقف النقاد من التجربة السيابية.

4- موقف النقاد من التجربة السيابية:

بعدما تطرقنا إلى ماهية الشعر الحر عند السياب وأدركنا من خلال ما درسناه أنه يستحق لقب الرعيل الأول للشعر الحر، بتجديداته التي لم يقتصرها على أمر محدد، شملت الشكل أوّ لا والمضمون ثانيا، ولأنه كان أول من أحدث الطفرة التجديدية في الشعر العربي، فلقد عدّه النقاد من أبرز أعلام الشعر العربي المعاصر. ولقد حظي بدراسات كثيرة وواسعة شملت حياته وشعره بشكل مفصل حتى يبقى هذا الاسم الكبير نجما ساطعا ينير درب وطرق الأجيال اللاحقة، فلقد كان السياب في هذه الدراسات والأبحاث والنقاشات التي شملته "شاعر لا يقف على أطراف أصابع رجليه، ولا يضع قطنا داخل قميصه ليبدو صاحب عضلات مزيفة.... وكيف لا تكون له نظرات نقدية وهو الذي عرف كيف يحول الفوضى إلى نظام وكيف يحول آلام الدم إلى حبر[1] وسنقف في نهاية رحلتنا هذه التي اقتصرت على السياب عند بعض الملاحظات والآراء، التي قالها النقاد فيه. فماذا قيل في هذا الشاعر الكبير؟ وكيف كان حكم النقاد على تجربته؟ وإلى أيّ مدى وصفت هذه التجربة بالنجاح؟.

لأن السياب كان المجدد الأول بإحداثه التغيير كما أشرنا سابقا، وكان ذلك بخروجه عن نطاق القديم والتوق إلى الجديد حسب ما اقتضته حالته الشعورية الخاصة والعامة. فلقد جعله هذا يحمل لقب مؤسّس الشعر العربي المعاصر، وكان في تأسيسه هذا مرتبط بأصالته وماضيه، لم ينبذ يوما هذا الأمر، فجمع تجديده بين أصالته وتجديده. وفي هذا الصدد فلقد وصفه يوسف عز الدين بأنه:

"أحسن بكثير من الشعراء في الاستفادة من محيطه ومن مجتمعه وتاريخ أمته، فلقد لأن شعره كان خير مع بر عن هموم كانت تنازعه حركتا التجديد والأصالة"[2]، ومعاناة شعبه، ولأنه كما لاحظنا في بواعث شاعريته، كانت حياته -إن استطعنا القول- حياة مليئة بالأحزان، والتشاؤم والألم، فكان خير مستفيد من هذا وهذا ما جعل النقاد يلتفتون إلى دراسته وإبداء الرأي فيه.

---

[1] -HTTP/WWW.SHMS DUAT.NET /VB /ARCHIVE /INDEX.PHP / ET84161

[2] - كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة، ص33

أما عن كمال السبتي فيقول عنه: "كان مؤسس الشعر العربي الجديد، لكنه كان ابن تراثه العربي في صرامته أولا، لغة وأدبا، وفي الوقت الذي يصول الشعراء العرب فيه من المغرب إلى بغداد، ويجولون بأخطائهم اللغوية والعروضية، فإن بدرا أرسى أمرا آخر في تعاليمه : محرم عليك أن تخطأ في اللغة أو العروض"[1].

لقد كان صوت بدر صوتا صارخا في سماء الشعر العربي بتجديده، فلم يكن هناك منافس له في صدى صوته خاصة الشخصي على الرغم من شعراء كبار أمثال:

إلياس أبي شبكة، الرصافي وعلي محمود طه وغيرهم كانوا مجددين، لكن صوتهم التجديدي الشخصي هذا ذهب مع الريح وأسرى معانيه بين أحضان أصوات شعراء ذهبت أصواتهم مع التاريخ، فلم يبق صوتهم عاليا مدويا وراسخا في أذن أجيالهم اللاحقة بهم. ظلت أسماؤهم مكتوبة من ذهب إلا أن شعرهم ذهب هدرا، ولأن بدرا كان هو الآخر مجددا وابن آباءه القدامى إلا أن صوته الشخصي ظل راكبا منارة القمم مدويا صوته الساحة العربية بشعره خالدا فيها. لأنه وبكل فخر كان منارة أجياله الحاضرة معه واللاحقة به. وفي هذا الصدد يقول عنه كمال السبتي كذلك في ضوء تجديده للشعر: "فإن بدرا جاء بأمر هام آخر هو الصوت الشخصي الذي بدأ يتكون معه بيتا بيتا، قصيدة قصيدة، وانتقل منه إلى رفاقه كلهم ممن رافقوه في البدء أو ممن لحقوا به متأخرين عددا من السنوات، ولم نملك صوتا شعريا واضحا وكاسحا قبل صوت بدر....، وكان السياب ابنهم وابن آبائهم كلهم، لكنه كان يؤسس شعرا جديدا، فكان التأسيس نفسه يكون له صوتا شخصيا جديدا تصاحبه فيه إضافة إلى موهبة نادرة المهارة الشخصية والتراجيديا الشخصية والطرف الموضوعي العام، صوت بدر هو صوت شعري أول في الشعر الحديث وصوت أب تشظى في الشعراء العرب كلهم"[2].

ولأن السيّاب حمل العراق في دمه وعروقه فإن هذا لم يجعل منه إنسانا محايدا لحب وطنه وعامته تاركا ذاتيته، فهو كان من أبرز شعراء التعبير عن الذات خاصة وهو في أول حالات نضاله والتزامه. وعن هذا يقول عبده وزان: "إن عراقية السيّاب لم تجعله في أي

[1] - RTTR://WWW.AHEWAR.ORG/DEBAT/SHOW.ART.ASP?AID84161

[2] - op-cit.

لحظة شاعر العامة والوطن في ما تعني هاتان المفردتان من تهميش للتجربة الشعرية، فهو ظل شاعر الذات، وشاعر المكابدة الذاتية حثي في أوج نضاله والتزامه وواقعيته"[1].

وعن التزام السيّاب والذي عرف به هذا الشاعر خاصة أمام وطنه وشعبه يقول عنه كذلك عبده وزان: "كتب السيّاب مرة على سرير احتضاره معاتبا نفسه قائلا: ماذا جنيت من الالتزام؟ هذا الفقر وهذا المرض؟ مثل هذا الكلام لا يلغي طبعا ما كتب السيّاب بحبره ودمه من قصائد وآلام.... وعذابه الذي كان شخصيا جدا وجد فيه الكثيرون عذابهم الخاص والعام".

ولم تقتصر الدراسات التي شملت السيّاب وملاحظات النقاد على ما سبق وتطرقنا إليه بل شملت وتجاوزت مراحله الشعرية بما فيها السيّاب التموزي، الواقعي.... وما إلى ذلك.

يقول عبده وزان: "أما بدرا الشيوعي والقومي والعروبي والتموزي والرومانسي والواقعي والرؤيوي والتقليدي والثائر.... فلم يكن باختصار إلا ذاك الشاعر الذي جاء غريبا عن هذا العالم ورحل غريبا عنه، بل الشاعر الذي لم يستطع أن يتصالح مع الحياة إلا عبر الموت، ولم يتصالح مع الحب إلا عبر الموت وكذلك مع العالم والأفكار والتاريخ"[2].

كان السيّاب من مبدعي الأسطورة والرمز ومن أكثر الشعراء المعاصرين استخداما لها، وذلك بتأثير من الثقافة الغربية خاصة في انتهاجه لمنهج ت.س إليوت ولقد أشرنا إلى هذا سابقا وبشكل واضح - فيقول عبد العزيز إبراهيم عن هذا التوظيف وإلى أي مدى نجح شاعرنا في استخدامه: "أما ما سجل في شعر السيّاب فإنه وإن نجح حين دمج الرموز والأساطير في نسيج قصائده أعطاها معنى شاملا. ولكنه أخفق في نماذج غيرها إخفاقا تاما حين جعل منها مجرد كلمات ملصقة على جسد القصيدة، ولكن لغة السيّاب بقيت بين هذا النجاح وهذا الإخفاق، لغة معجمية وبقيت العلاقة بين الدال والمدلول فيها علاقة تقليدية، فالدال لا ينتج مدلولا جديدا بل ينتج مدلولا مطابقا أو مألوفا أو متوقعا"[3]. ولأنه حمل لواء أحسن من وظف الأسطورة في حد ذاتها، يقول عنه فاضل العزاوي: "فإن السياب بأسطورة حياته التي عكسها في شعره يظل الشاعر الأكثر قدرة على أن يكون شاعر القرن العشرين العربي في ذاكرة المستقبل، أكيد أن كثيرا من قصائده ستمحوها يد الزمن وتنسى مثلما

---

[1] - RTTP://WWW.ALIRAQI.ORG/FORUMS/SHOW.THREACH.PHP?T:40682

[2] - op-cit.

[3] - عبد عزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، إتحاد كتاب العرب، دط، دمشق، 2005، ص 189.

سيغفر له أبناء المستقبل هفواته ومشاشته الفكرية، لكن بضع قصائد عظيمة من شعره مثل أي شاعر عظيم، آخر ستكون كافية لأن تضمن له الخلود[1]. أما ما خص به ناجي علوش للسياب من ملاحظة في تجربته فلقد جعلها آخر ما كتبه عنه في مقدمة ديوان بدر شاكر السياب. يقول أن السياب كان يدرك جيدا بأن ما خاضه من تجديد هو تجربة كأي تجربة قد تلقى الرفض أو تلقى القبول وقد تلقى الاجتياز.

وعن هذا يقول ناجي علوش: "لقد كان بدر يدرك أنها تجربة، وكان يعرف أن هناك من الآتين من سوف يتجاوزونه، ولكنه حاول أن يعطي هذه التجربة كل ما يستطيع"[2].

وختاما لدراستنا هذه التي خصصناها لهذا الشاعر الكبير بدر شاكر السياب ما نستطيع القول فيه أنه كان شاعرا كبيرا، كبيرا بشعره، بإبداعه، بتجديده، بقدرته على إعطاء المزيد وباستمرار، قادر على ترك الأثر الحي الدائم المستمر، ولهذا كانت قراءاته ودراساته متعددة المنظورات والطرق التي شاء كل ناقد أو باحث أن يسلكها للوصول إلى خفايا هذا الشاعر الكبير الذي كان مفعما بالألغاز والخفايا والأسرار في لغته، أسلوبه، أشكال تعبيره، وحتى في إيقاعاته لكن كل هذا شمل التوحيد في روحه وتشاؤمه وحتى في أفراحه، وفي ذكريات رحيله والتي كانت تخص وفي كل عام ومنذ وفاته بوقفات اعتزاز وافتخار بهذا الشاعر الكبير، ولقد أدرك النقاد والدارسون أن بدر الذي قرأناه وفي أوانه، مازلنا بحاجة إلى قراءته أكثر ماضيا وحاضرا ومستقبلا، لأنه شاعر حي بذاته وشعره، بنزعاته وآلامه وآلام وطنه وبلاده العربية جمعاء.

لقد كان حقا شاعرا بمعنى الكلمة في كل شيء، شاعريته أبدعت وسطعت وحلقت عاليا،برموزها وأساطيرها، بحبها ونبذها، بكرهها وعشقها وحتى شوقها وسيظل بدر شاكر السياب وعلى حد قول لميع عباس عمارة:

"شعلة انطفأت قبل أن ينفذ الزيت، وثمرة قطعت قبل أن يتم نضجها"[3]. فالشاعر الكبير يبقى دائما خالدا أبديا في أذهان حاضريه ولاحقيه.

ففخرا لك يا عراق بهذا المولود الذي حملِك وحمِل شعبك وألمك في قلبه وروحه ورفع اسمك واسم أمته عاليا في سماء الشعر العربي المعاصر خاصة.

---

[1] - عبد عزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، مرجع سابق، ص 189.

[2] - ناجي علوش : مقدمة ديوان بدر شاكر السياب، مج 1، ص 12.

[3] - RTTP://WWW.ALIRAQI.ORG/FORUMS/SHOW.THREACH.PHP?T40682

الفصل الثالث

نازك وتصميم القصيدة الحرة

1. مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة
2. التصميم النازكي للقصيدة العربية
3. الانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت
4. موقف النقاد من التجربة النازكية

1- مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة:

نازك الملائكة من بين الشعراء الذين ذاع سيطهم وشعرهم في الساحة الشعرية العربية وفي كل مكان، كانت تدرس الآداب في دار المعلمين العليا ببغداد على يد طائفة من أساتذتها من كبار الأدباء، ومع طائفة من زميلاتها الأديبات والشاعرات، ومن زملائها الشعراء، ومن هؤلاء بدر "شاكر السياب"، "عاتكة الخزرجي" و"رباب الكاظمي". وفي يمنى يديها دواوين المهجريين والأبوليين، وبخاصة: ناجي وعلي محمود طه ومحمود حسن إسماعيل والهمشري، وقد ألفت كتابا نقديا عن "علي محمود طه"، وفوق ذلك كله كانت هناك تأثراتها بأبويها الشاعرين: "صادق الملائكة وأم نزار الملائكة" التي أهدت إليها ديوانها "قرارة الموجة" عام 1957 بجملة موجزة: "إلى أمي أول شاعرية خصبة تتلمذت عليها".

و لما ذاعت شاعريتها، وتفوق إبداعها الشعري في هده السن المبكرة أصدرت دواوينها:

- عاشقة الليل عام 1947 م.
- شظايا ورماد عام 1949 م.
- ثم ديوانها" قرارة الموجة" عام 1957 م الذي جاء مؤكدا نبوغ شاعرة عربية مبدعة.
- و في عام 1968 م أصدرت ديوانها الرابع" شجرة القمر".
- ثم صدر لها عام 1971 م ديوان" مأساة الحياة.
- وأغنية للإنسان[1].

قد تلتقي رؤية نازك الملائكة مع رؤى الكثير من الشعراء وهي: "أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه، بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية، فنحن عموما ما زلنا أسرى، تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية وصدر الإسلام، ما زلنا نلهث في قصائدنا ونجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة، وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد الشعرية التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسبه زمانه، فجمدنا نحن ما إبتكرناه واتخذناه سنة، كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما

[1]- عبد المنعم خفاجي: حركات تجديد، ص 260.

كانت عليه منذ ألف عام، وكان الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل"[1].

وبهذا فإن "نازك" تؤكد على موقفها الذي أعلنته في مقدمة ديوان "شظايا ورماد" حول ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية، حيث ترى أن الشعر الحر "ما هو إلا اندفاع اجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع ذاته، ورغم معارضة التقليديين والغيوريين على الشكل القديم، إلا أن الشاعرة آمنت أن مرحلة التغيير قد بدأت، وأن كل تراجع سوف يعيدنا إلى عصر الانحطاط، فالأفراد الذين يخلقون الأنماط الجديدة، ويبدو أن حركات التجديد، إنما يفعلون ذلك رغبة منهم في تلبية حاجاتهم الروحية، فيسدون بذلك فراغهم الذي يشعرون به، هذا الأخير الناتج عن تصدع أو يعوضه عما تصدع"[2].

وبهذا فقد عرضت لنا "نازك" أسباب اندفاع الشاعر والقارئ معا، نحو تلقي ظاهرة الشعر الحر، على أساس أنها كانت تمثل في مرحلة الخمسينات والستينات كيفية التمظهر الحداثي المتفرد للشعر العربي الحديث، إذ فشلت كل محاولات الظاهرة الشعرية الجديدة ويرجع ذلك حسب "نازك الملائكة" إلى:

* **النزوع نحو الواقع**: "لأن التشكيل الجديد يفسح المجال للشاعر، كما للمتلقي أن يقترب من واقعه، فلا يبتعد عن تمثل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤاه دون القيود التقليدية المتوارثة، لذلك سجلت نازك أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر الهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقية الواقعية، وقد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة لأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية.

* **الحنين إلى الاستقلال**: "يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر، يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر يريد أن يكف عن أن يكون تابعا لامرئ القيس والمتنبي والمعري، وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما، ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذورا نفسية تفرضها، وكأن

[1] - نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 40.

[2] - المرجع نفسه، ص 56.

العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرا، يرغب في أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه وكأنه طفل أبدا"[1].

والمقصود هنا أن الشاعر المعاصر يريد الاستقلال من أجل تحقيق، تفرده في الإبداع من جهة، وتميزه عن الشاعر القديم من جهة أخرى.

* **النفور من النموذج**: "من طبيعة الفكر المعاصر، عموما أنه يجنح إلى النفور مما أسمته بالنموذج في الفن والحياة، وأقصد بالنموذج إتخاذ شيء ما وحدة..... ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها"[2].

ثم إننا نلمس هذا الشعور عند الشاعر العربي في بداية القرن 20، في محاولات "جماعة الديوان" و"جماعة ابولو" وغيرهم..... وصولا إلى "نازك الملائكة" و"بدر شاكر السياب"، إذ ليس هدا غريب في عصر يبحث عن "الحرية والاستقلال" هذه الحرية التي دعت الشاعر العربي إلى كسر القيود المفروضة عليه.

إلا أن كل هذا لم يمنع "نازك الملائكة" من أن تذكر بعض المزايا المضللة للشعر ذاته، حيث أن الأوزان الحرة والانسيابية الموسيقية التي تتولد من جراء هذا التحرر المباشر من قيود الأوزان، بإمكانها أن توقع الشاعر المعاصر في أخطاء كثيرة كانت قد تطرقت إليها الشاعرة وسنلخصها فيما يلي:

أولا: الحرية البراقة: "إن الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر والحق أنها حرية خطرة . إن الشاعر يلوح معها غير ملزم بإتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية، فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها، فلا قافية تضايقه ولا عددا معينا للتفعيلات يقف في سبيله، وإنما هو حر، حر سكران بالحرية، وهو في نشوة هذه الحرية ينسى حتى ما ينبغي أن ينساه من قواعد وكأنه يصرخ بآلهة الشعر: "لا نصف حرية أبدا، إما الحرية كلها أولا"! وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتزان ووحده القصيدة وأحكام هيكلها وربط معانيها، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة"[3]، إذن فالشاعر من خلال هذه الحرية المعطاة له، يهدم قواعد وأسس القصيدة التقليدية.

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: مرجع سابق، ص 57.

[2]- المرجع نفسه ، ص 58.

[3]- المرجع نفسه، ص 41.

ثانيا: "إن الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة، تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب، فيفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وإنما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه، يزيد تأثيرها . إن الأوزان الحرة جديدة في أدبنا ولكل جديدة لذة، وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالا على الشاعر، بدلا من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها"[1] كما أنها تساهم في إبعاد الشاعر عن المضمون والمحتوى، وذلك لأن الشاعر يستطعم ويتلذذ بتلك الحرية الموسيقية، هذه الأخيرة التي من شأنها أن تحد من إبداع الشاعر في رفعه لمستوى القصيدة.

ثالثا: **التدفق**: "وهي ميزة معقدة تفوق الميزتين السابقتين في التعقيد، وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة، فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر،و هذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا، كما يتدفق جدول في أرض منحدرة فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر، وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا، كما يتدفق جدول في أرض منحدرة، وهي كذلك مسؤولة عن خلوه من الوقفات، والوقفات كما يعلم الشعراء شديدة الأهمية في كل وزن، ولا يدرك الشاعر مدى ضرورتها إلا حينما يفتقدها في الشعر الحر، إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده، وحشد قواه لتجنب الانحدار من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس"[2] ومن نتائج التدفق في الأوزان الحرة ما سندرجه فيما يأتي:

إن هذه التدفقية التي لاحظناها تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

أ- تجنح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولا فادحا وهذا نموذج من قصيدة "لبدر شاكر السياب":

"وكأن بعض الساحرات
مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء
تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح
في أخر الأفق المضاء

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 41.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

هده الأسطر كلها عبارة واحدة، وليس فيها وقفة من أي نوع"[1].

ب- تبدو القصائد الحرة وكأنها لفرط تدفقها، لا تريد أن تنتهي وليس أصعب من اختتام هذه القصائد، وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من انعدام الوقفات، ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة، لأنها هي في ذاتها وقفة، فلا يبق على الشاعر إلا أن يختم المعنى، وهنا تستطيع أي عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة، خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها، أما في الوزن الحر فإن الوقفات لطبيعية معدومة، والشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات الجهورية قطعا يحس أن القصيدة لم تقف، وإنما استمرت تتدفق وعليه لابد أن يستمر في تغذيتها وإطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول، وتشدد المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد، ولذلك تصلح الأوزان للشعر القصصي والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره"[2].

كما ترى "نازك الملائكة" أن خواتم قصائد الشعر الحر تتميز بالضعف، فتقول:

"يلوح لنا من مراجعة الأساليب التي يختم بها الشعراء قصائدهم الحرة، إنهم شاعرون ولو دون وعي، بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر، ولذلك يلجئون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة".

ومن تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ونموذجه قصيدة "لبلند الحيدري" وهي "يا صديقي"

يا صديقي

لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي

قد فرغنا وانتهينا

وتذكرنا كثيرا ونسينا".[3]

وليس هذا الاختتام محض صدفة، فالشاعر قد استعمله في قصائد كثيرة غير هذه منها "أعماق" و"لن أراها" و"حب قديم" و"غدا نعود" في ديوانه "أغاني المدينة الميتة" بالإضافة إلى

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 41- 42.

[2]- المرجع نفسه، ص 43.

[3]- المرجع نفسه، ص 45.

شعراء آخرين: فهي ترى "أن نسينا" بعينها المكسورة لا تصلح قافية، والظاهر حسب رأيها أن الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقراها بفتح السين"[1].

و من الأساليب الأخرى التي يلجأ إليها الشعراء في اختتام القصائد الحرة، والتي تعتبرها نازك ضعيفة هي تلك القصائد التي تختتم بأسلوب و"يظل" فهو في نظرها أسلوب تنويمي، لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة. فكأن الشاعر يقول للقارئ ثم وقد استمر الأمر على هذا...." وبهذا ينتهي دوره، ويصح للقصيدة أن تنتهي[2] تعطينا مثالا على ذلك وهو قصيدة "حفار القبور"لبدر شاكر السياب" حيث قال في أخر هده القصيدة الطويلة.

و تظل أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد

و يظل حفار القبور

ينأى عن القبر الجديد

متغير الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال في خاتمة قصيدة أخرى:

ويلوح ظلك من بعيد وهو يومئ بالوداع

وأظل وحدي في صراع

وهي ترى أن السبب في ذلك هو: الطبيعة المتدفقة للشعر الحر،على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعفي شاعرا ناضجا من إنهاء قصيدته إنهاء فنيا مقبولا[3].

"وهكذا فإذا كانت المزايا المضللة في الشعر الحر الثلاث قد استحالت شراكا للشاعر، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هدا الوزن؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر لنفسه، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات في الشعر الحر، وسنقف عندهما فيما يلي:

أ- يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر.

وفي هذا للشاعر أن يضيق مجال إبداعه، فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا بوافرها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها، وقيمة ذلك في التنويع

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 45.

[2]- المرجع نفسه، ص 46.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبيرة، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصا ملحوظا فيه.

ب- يرتكز أغلب الشعر الحر -ثمانية بحور- منه من عشرة إلى تفعيلة واحدة، وذلك يسبب فيه رتابة مملة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته، وعند نازك فإن الشعر الحر لا يصلح للملاحم فقط، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم، لا في طول الأبيات العددي فحسب، وإنما في التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارئ، ومما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على صاحبها الشاعر أن يبدل جهدا متعبا في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها، وترتيب الأفكار فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل[1].

وهكذا وبعد عرض مفهوم الشعر الحر ومزاياه المضللة فيه، وسبب تهافت القراء و الشعراء عليه، وصولا إلى عيوبه فان نازك وصلت إلى ما يلي:

"إنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحده التفعيلة وانعدام الوقفات و قابلية التدفق والموسيقية، ولسنا ندعو بهذا نكس الحركة، وإنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة، أن الابتذال والعامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان، والحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها مند سنة 1951 ولا نظن هذا غريبا، ولا داعيا للتشاؤم، فلو درسناها من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية، وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادئ الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير، وبهذا نحس بالاطمئنان إلى سلامة الحركة، رغم مظاهر الرخاوة والإسفاف التي غمرتها"[2].

لقد أجرى الأستاذ "جهاد فضل" حوارا مع الشاعرة "نازك الملائكة" وكانت من بين التساؤلات التي طرحها عليها قوله: ما مستقبل الشعر العربي في رأيك؟

فمن خلال إجابتها عن هذا السؤال أردنا أن نختم عنصر مفهوم الشعر الحر عندها وذلك بإعطاء صورة موجزة في رأيها حول مستقبل الشعر العربي حيث تقول:

---

[1]- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص 47- 48.

[2]- المرجع نفسه، ص 48.

"للشعر العربي مستقبل عظيم، ذلك أننا حققنا في هذا العصر إبداعا يختلف عما حققه القدماء. كانت القصيدة تنظم لتعبر عن غرض المدح أو الهجاء أو الرثاء أو الوصف أو الغزل، فجاء الشاعر المعاصر وخرج عن هذه الأغراض الميتة المستهلكة واتخذ الحياة كلها غرضا، لم يعد الهجاء موضوعا ولا الرثاء ولا الوصف وإنما أصبح لابد للشاعر أن يكون له موضوع خاص مؤثر يجول فيه، فبدلا من أن يمدح الملك نجده يخاطب البحر الذي يغير ألوانه، ويصف كيف تنتصر الكبرياء على المشنقة ولكن شعر هدا العصر لن يخلد كله. وإنما سيذهب أكثر جفاء ولا يبق منه إلا الأصيل المبدع المبتكر. الشعراء الذين لا يقلدونهم وحدهم الذين سيبقون، وسيكنس الزمن شعر مئات من المقلدين فلا يذكرون إلا في دراسة تاريخ الأدب المفصل، ومن ذلك أن يبحث الدارس عن ظاهرة معينة من شعر عصرنا، فيضطره ذلك إلى أن يرجع إلى المجلات والصحف، حيث يجد شعراء مغمورين لم يحتفظ التاريخ بأسمائهم"[1].

2- **التصميم النازكي للقصيدة العربية**:

الشاعرة العربية نازك الملائكة شاعرة محلقة، ذاعت شهرتها وشعرها وشاعريتها في كل مكان، واقترن اسمها بميلاد الشعر الجديد، وميلاد المدارس الجديدة، وبخاصة مدرسة المهجر ومدرسة أبولو.

لقد عنيت نازك الملائكة بفتح مغاليق النص الشعري، وبمد الجسور بين التجربة الرومانسية العربية الثرية، والإبداع الحديث وأخرجت القصيدة من الفردية الذاتية إلى النص الجمالي. الأمر الذي جعلها من أكبر رواد الشعر العربي الحديث.

وبهذا فإن ملامح القصيدة عند شاعرتنا هي ملامح أبولية رومانسية، من تعدد في القوافي وتنويع في الأوزان والتفاعيل، والهيام بالطبيعة التي اقتربت وذابت فيها وصاغت منها ألحانها.... إلى الشعور بالاغتراب، والحلم بالمستقبل، مع الالتفات إلى الماضي بين الحين والحين، والحياة مع الذات والنفس والوجدان والعاطفة والتجارب الحزينة.

وقد التفتت الشاعرة التفاتة ذكية إلى رواد أبولو، فاهتمت بالصورة الشعرية وبموسيقى القصيدة اهتماما شديدا، متبعة في ذلك خطى علي محمود طه، الذي كانت القصيدة عنده بصورها الدقيقة وموسيقاها الشجية، وتجربتها العميقة أدق تعبير عن مشاعر الشاعر ووجدانه وذاته.

[1]- جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1984، ص 55.

بالإضافة إلى تكثيف الرمز في شعر نازك، مع العناية بالموسيقى والهيام بالطبيعة والشعور الشديد بالاغتراب، والحياة مع القلق والدجى والليل والأشباح[1].

هي كلها من سمات القصيدة عند الشاعر محمود حسن إسماعيل .تقول الشاعرة في قصيدة دعوة إلى الأحلام التي كتبتها عام 1948:

سنحلم أنا صعدنا
نزور جبال القمر
و نمرح في عزلة، اللا
نهاية واللا بشر
"سنحلم أنا نسير
إلى الأمس لا للغد
وأنا وصنا إلى بابل
ذات فجر ندى
حبيبين نحمل عهد
هو أنا إلى المعبد
يباركنا كاهن بابلي
نقي اليد

فبحق نرى ظاهرة الشعور بالاغتراب والخوف والقلق والحيرة، والليل الذي تعشقه بأسرار رهيبة لا تتكشف أبدا.كما أن الحلم بالمستقبل حينا والإرتداد إلى الماضي حينا أخر، واضح جلي في شعر شاعرتنا المبدعة، فهي في قصيدتها الأرض المحجبة، تبحث عن أرض السعادة فلا تجدها وتقول في قصيدتها صائدة الأحلام:

سأصيد الأحلام من أمسنا الها
رب حلما حلما وراء الزمان
وألم الأفراح في كل ركن
ضائع في مقابر الأحزان

كما تؤمن الشاعرة بالحرية، فتكره القيود، وتطوف بمقلتيها صور الغد، كما نراها في قصيدة الرحيل التي تقول في ختامها:

[1]- عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد، ص 137.

وقولا له أننا لن نعود

لأرض القيود

فقد أشرق الفجر منذ عصور"[1].

لقد أصبحت القصيدة العربية المعاصرة، تأخذ شكلا جديدا منحها إياه الشعر الحر، هذا الأخير الذي يقوم على وحدة التفعيلة في نظامها العروضي، لا على وحدة البيت ونظام الشطرين، كما أنه يتمتع بالحرية الكاملة في التقفية، فلا يلتزم بقافية موحدة وواحدة، وإنما يقوم بتنويعها كل هذا سمح للشاعر بأن يوزع التفعيلات بكل حرية .خالقا بذلك نمطا شعريا قد تغير مفهومه لينتج بذلك تذوقا طعمه جديد متغير عما سبقه.

إن نازك الملائكة من أكبر رواد الشعر الحر الذي برزت معالمه في شعرها، خاصة وأن شعرها كان متنوع الموضوعات، فنجدها تارة حالمة، وتارة أخرى خائفة حزينة، خائفة من الموت أو فوبيا الموت، حزينة إلى درجة أنها غنت الحزن، إذ لم تجد طريقة للخلاص منه سوى التغني به، بالإضافة إلى العديد من الموضوعات.... التي خاضت فيها، كل هذا استدعى منها خلق نمط شعري جديد، يعطيها تذكرة تسافر بها، لتعبر بها عما يجيش في نفسها وخاطرها.

فيا ترى كيف كان تصميم نازك للقصيدة العربية؟

لقد حملت الشاعرة لواء التجديد، وذلك من خلال قصيدتها "الكوليرا" التي جاءت ديوانها "شظايا ورماد" الصادر عام 1949، هذه الأخيرة التي أثارت كثيرا من التساؤلات فكانت محل نقاش لطالما تداوله النقاد والقراء، ذلك لما كان فيها من تجاوز للقاعدة الخليلية التي كانت عمادا وأساسا لابد من إرساءه في كل القصائد فالشاعرة في هذه القصيدة، خرجت على نظام الشطرين، فلم تتقيد بنظام معين في عدد التفعيلات ولا في طريقة توزيعها في كل سطر، كما أنها قامت بالتنويع في القوافي، فتصرفت فيها بكل حرية، وهذا ما سنلاحظه عند عرضنا لهذه القصيدة، ثم إن سبب اختيارنا لهذه القصيدة بالذات كونها هي التي جعلت نازك تحمل لواء الريادة في ميدان الشعر الحر .لتصبح فيما بعد محل نقاش نوقش ولا زال يناقش وما زال يناقش.

---

[1]- عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد، ص 140.

لقد كتبت الشاعرة هذه القصيدة، إثر انتشار وباء الكوليرا الذي انتشر يوما بعد يوم ليفتك بآلاف المصريين، الأمر الذي حز في نفس الشاعرة، فخلف فيها حزنا عميقا أفرغته بعد ذلك في هذه القصيدة.

وقبل عرض قصيدة الكوليرا التي أقامتها الشاعرة على نظام السطر دون نظام البيت، يجب أن نشير إلى أنها نظمت كثير من القصائد التي جاءت وفق نظام الشطرين، الذي لطالما استخدمه الشعراء في أشعارهم منذ القصيدة الجاهلية إلى وقتنا الحالي الراهن.

مثال على ذلك: مقطع من قصيدة بين قصور الأغنياء:

سرت بين القصور وحدي طويلا * أسال العابرين أين الطـــروب؟**

فإذا فتنـــة القصـــور إلا قلوبـــا * حائرات وعـــالـــما محزونـــا**

ليس إلا قـــوم يضيقـــون بالأي * ام ضيق الجيـــاع والبائسيـــن**

ليس ينجيهم الغنى من يدا الأش * جان ليست تنجيهم الكبريـــاء**

ليس يعفو الممات عنهم فهم حز * ن وصمت وحيرة وبكاء وحيرة**

كم وراء قصور من مقـــل تب * كي بكوخ على حفاف الغدير**

أن يكونوا نجوا من الجوع والفق * ر ولم يفتـــر سهم الحرمـــان"**[1]

بالإضافة إلى العديد من القصائد، الموزعة في دواوينها الشعرية والمكتوبة بهذا النمط أي نظام الشطرين، وكل هذا دليل على أن الشاعرة بقيت محافظة على التراث، إذ لم تخرج عليه خروجا تاما، رغم إيمانها العميق بالتغيير.

لقد كانت قصيدة الكوليرا خير وأحسن وسيلة تعبر بها الشاعرة عن حزنها وتضامنها الشديدين مع إخوانها المصريين في بلدهم الشقيق:

<u>قصيدة الكوليرا:</u>

"سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

صرخات تعلو، تضطرب

حزن يتدفق، يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

[1]- نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 75.

في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان
في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت
ياحزن النيل الصارخ مما فعل الموت
طلع الفجر
أصغ إلى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر، أصغ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات، عشرونا
لا تحص أصغ للباكينا
أسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غد
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد لا صمت
هذا ما فعلت كف الموت
الموت الموت الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت
الكوليرا
في كهف الرعب مع الأشلاء
في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء
استيقظ داء الكوليرا
حقدا يتدفق موتورا
هبط الوادي المريح الوضاء
يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا
في كل مكان مخلبه أصداء
في كوخ الفلاحة في البيت
لا شيء سوى صرخات الموت
الموت الموت الموت
في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت
الصمت مرير
لا شئ سوى رجع التكبير
حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير
الجامع مات مؤذنه
الميت من سيؤنبه
لم يبق نوح وزفير
الطفل بلا أم وأب
يبكي من قلب ملتهب
و غدا لا شك سيلقفه الداء الشرير
يا شبح الهيضة ما أبقيت
لا شيء سوى أحزان الموت
الموت الموت الموت
يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت"[1].

أول ما نلاحظه في هذه القصيدة، أنها اعتمدت نظام السطر، فلم تقم على نظام الشطرين، الذي ظل طاغ على القصائد الجاهلية. حتى يومنا هذا إذ لا زال ولا يزال يعتمده الكثير من الشعراء الحداثيين والمعاصرين، بالإضافة إلى أنها لم تلتزم بعدد التفعيلات، ولا نظام توزيعها في كل سطر، كما نلاحظ أيضا تنويعا وتغييرا في القوافي.

إن هذه القصيدة جاءت على وزن بحر "الخبب"، "هذا الأخير الذي هو نوع من أنواع بحر "المتدارك"، وهو مبني على تفعيلة "فعلن" المكونة من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف،

[1] - نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 136- 140.

وقد تأتي التفعيلة في البيت على أحد الشكلين وهما: فعلن، فعلن مثل: كما تأتي التفعيلة على شكل/ فاعل/ وهو نادر عند غالب الشعراء"[1].

سكن الليل

///0 / /0/0

فعلن فعلن

أما القافية فالشاعرة في هذه القصيدة، قامت بتنويعها من سطر لسطر آخر، فهي بهذا إذن تجاوزت قاعدة توحيد القافية، وذلك ظاهر وجلي من خلال أنها: استخدمت في السطر الأول "اللام"، أما السطر الثاني والثالث "التاء". وفي السطر الرابع والخامس "الباء"، لتعود بذلك مرة ثانية إلى "التاء" في السطر السادس، أما السابع والثامن "النون"، ثم نجدها في السطر التاسع والعاشر، والحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر تعود إلى التاء مرة أخرى وهكذا راحت "تازك الملائكة" تقفي قصيدتها بحرية تامة ومطلقة.

أما فيما يخص عدد التفعيلات ونظام توزيعها، فلم تلتزم الشاعرة فيها أيضا من خلال ما يلي:

سكن الليل

///0 / /0/0

فعلن فعلن

نلاحظ هنا اعتمادها تفعيلتين ثم تنتقل إلى اعتماد أربع تفاعيل كما يلي:

أصغ إلى وقع صدى الأنات

/0 / /0/0 / ///0 / /0/0 / /0/0

فعلن فعلن فعلن فعلن فع

ثم اعتماد ستة تفاعيل وذلك من خلال ما يلي:

في عمق الظلمة، تحت الصمت، على الأموات

/0/0 / /0/0 / /0/0 / /0/0 / /0/0 / /0/0 / /0

لن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم تلجأ إلى اعتماد أربع تفاعيل فيما يلي:

[1]- مصطفى حركات: الشعر الحر أساسه وقواعده، ص 28.

صرخات تعلو، تضطرب

//0 / /0/0 / /0/0 / //0

فعلن فعلن فعلن فعلن

حزب يتدفق، يلتهب

/0/0 / ///0 / /0/0 / ///0

فعلن فعلن فعلن فعلن

وهكذا إلى غاية نهاية القصيدة، مستبدلة بذلك تعدد التفعيلات بتفعيلة واحدة كوحدة أساسية في بناء القصيدة، وفي تنويعها للقافية استطاعت التحرر من روتينية النغم.

كما أن كتابة الشعر الحر عند نازك لم تقتصر على بحر الخبب، بل كتبت كذلك في عدة بحور مثل: الكامل- الرجز... الرمل هذا الأخير الذي نظمت مطولتها مأساة الحياة وأغنية للإنسان وفقه، "حيث اعتبرته بحرا عروضيا مرنا يجري بين يدي الشاعر، كما يجري نهر عريض في أرض منبسطة"[1].

وتجدر الإشارة إلى أنه لا ينبغي لنا أن ننسى أن هذا الأسلوب الجديد، ليس خروجا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل، "فالخليل قد جعل وزن البحر الكامل كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن مثل:

كفاي ترتعشان أين سكينتي ؟

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مرتكز إلى "متفاعلن" التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثا منها في كل شطر، وكل ما سنصنع نحن الآن. أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحيانا كقصيدة "جدران وظلال" وهذا مقطع منها:

وهناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شئ رهيب بارد

خلف الستار

يدعلى جدار

[1] - نازك الملائكة: مقدمة "مأساة الحياة وأغنية للإنسان"، ص 7.

أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلان متفاعلن متفاعل

متفاعلان

متفاعلن متفاعلان

وميزة هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين، فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[1].

أما فيما يخص القافية، كما أشرنا من قبل فإن نازك عمدت إلى تنويعها، فالقافية الموحدة حسب رأيها "خنقت أحاسيس كثيرة، وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها، ...والقافية الموحدة كانت دائما هي "العائق" فما يكاد الشاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعورية ويمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات، حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص، فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن انفعاله، والتفكير في القافية، وسرعان ما تغيض الحالة الشعرية وتهمد فورتها. ويمضي ولهذا فلابد من أن لا يخضع الشاعر يصف الكلمات ويرص القوافي دونما حس"[2] الشعراء تحت طغيان هذه الإلهة المغرورة وذلك من خلال تغييرها وتنوعها حسب ما تقتضي الحاجة.

إلا أن كل هذا لا يمنع من أن التجديد في شعر نازك" ليس مقصورا على الشكل وإجادتها في مذهبها ليست قائمة على حدود التخلص من التقفية والمساواة بين شطري البيت: هذه حقيقة لابد أن يفهمها من يقلدون هذا الاتجاه وهم لا يتمتعون بما وهبته الشاعرة من قدرة فنية فذة، وإرهاف عجيب، وتعمق لجوانب النفس، واستشعار لخطرات الحلم، وإيمان بحرية الفن وطلاقته . إن كل شاعر يسير في هذه الطريق لابد أن يكون مترجما عن حلمه الخاص به، دون اعتبار للشكل وحده، فإذا لم يكن له حلمه وانطوائيته وإرهافه وفهمه الدقيق لخلجات النفوس .فإن الشكل وحده لن يغني عنه شيئا"[3].

---

[1]- نازك الملائكة: "مأساة الحياة وأغنية للإنسان"، ص 13- 15.

[2]- نازك الملائكة: مقدمة "شظايا ورماد"، ص 16- 17.

[3]- إحسان عباس: محاولات في النقد والدراسات الأدبية، مج 3، دار الغرب الإسلامي، ط 1، بيروت، دت، ص 517.

3- الانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت:

الأغاني الرقراقة للألم التي غنتها "نازك الملائكة" في عدد من قصائدها الموزعة في دواوينها الشعرية، من "مأساة الحياة وأغنية للإنسان" المنظوم ثلاث مرات متباعدة خلال الأعوام [1945- 1950– 1965] إلى "الشجرة القمر" المنظوم عام 1968، لم تقف بها عند هذا الحد من رومانسية العذاب وتدليل الألم العامل في أعصاب الشاعرة وقصائدها، عمله الدءوب بل توغلت أكثر في اتجاه الامحاء في اليأس أو الدخول في "رعب الموت" أو "فوبيا الموت"[1].

فلقد كانت أحداث ومآسي الحرب العالمية الثانية، قد فعلت فعلها المدمر في النفس الحساسة والحائرة للشاعرة، خاصة أنها كانت صبية، إذ نظمت عام 1945 مطولتها "مأساة الحياة وأغنية للإنسان"، وهي ابنة اثنتي وعشرين من عمرها 22 سنة، متأثرة بذلك بمطولات الشعر الإنجليزي، فأرادت أن يكون لنا في الوطن العربي مطولات مثلهم فسرعان ما بدأت بكتابة قصيدتها "مأساة الحياة" وهو عنوان يدل على تشاؤمها المطلق، وشعورها بأن الحياة كلها إبهام وألم وتعقيد فاتخذت بذلك لقصيدتها شعارا يكشف عن فلسفتها، وهو في الواقع شعار يوافق الموفق الفلسفي المتشائم للفيلسوف الألماني "شوبنهاور" الذي يلخصه بقوله: "لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة، كلما أسدل على هزيمة وموت، لست أدري لمادا نخدع أنفسنا بهده الزوبعة التي تثور حول لا شيء؟ حتام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي؟ متى نتذرع بالشجاعة، فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة وأن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت"[2]؟.

إننا نكاد نعتقد بأن مطولتها الشعرية الأولى المبكرة "مأساة الحياة وأغنية للإنسان" سدت عليها منافذ الخلاص الرؤيوي والشعري معا،في جميع مراحل حياتها اللاحقة فقد نظمتها وأعادت نظمها بثلاث صور على امتداد عشرين عاما [1945- 1965] ونشرتها للمرة الأولى العام 1970، أي بعد نشر جميع دواوين الشعرية الحاملة لنظريتها ونصوصها في الحداثة الشعرية والشعر الحر، من "عاشقة الليل" الصادر عام 1947 إلى "شظايا ورماد" الصادر العام 1949 مع مقدمته النظرية المسهبة والجريئة في أسس الشعر وأوزانه ولغته ومفرداته وبنيته، وهي تعتبر أول نظرية مبكرة للحداثة الشعرية في تاريخ الشعر العربي

[1]- تأليف نخبة من الكتاب: كلمات من طمي الفراث رقم 53 .دار الكتاب العربي، دط، 2003، ص 120.

[2]- نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية للإنسان ص 6- 7.

الحديث والمعاصر،عززتها الشاعرة وفصلتها في كتابها النقدي والنظري الرائد "قضايا الشعر المعاصر الصادر" لها عام 1962.

"فإذا اعتبرنا ديوانها الخامس "مأساة الحياة وأغنية للإنسان" كتب على امتداد مراحلها الشعرية التغييرية، ولكنه صدر الأخير لها، فإن فعله المدمر في تحديد اتجاهها الشعري، ولجم ثورتها التجديدية المبكرة في بعض قصائدها، ومقدمة ديوان "شظايا ورماد" هو فعل بين، فالشاعرة إذ تؤرخ لهدا الديوان وتكتب مقدمة له بمنزلة رسم بياني زمني لتطوره من "مأساة الحياة" إلى"أغنية للإنسان"، تحاول أن تخرج من شرنقة الموت إلى نبض من الأمل، لكن هذا النبض يبقى خافتا ومستورا، كنار خفيفة تحت رماد كثيف، فالبحث المضني عن السعادة في جميع المطارح والأمكنة، يبقى بمنزلة تلويحة في الفراغ[1].

"إن ألفين ومائتي بيت من البحر الخفيف التي تؤلف الديوان بقسميه، وفي مراحله الثلاث، تنسرح كنهر رتيب موحش في مجرى موحش، في أرض موحشة، ولا من جنة ولو صغيرة على امتداد هذا النهر، لا لدى الأغنياء ولا الفقراء، ولا لدى الرهبان ولا الشريرين ولا في الطبيعة حيث دائما يأكل الذئب الراعي والحمل، ولا لدى الشعراء ولا العشاق فلعلهم ذاقوا السعادة، إلا أنها لم تجد السعادة عند كل من هؤلاء.

فلا عند الأغنياء رغم عيشهم حياة مترفة وناعمة، وذلك لأنهم لا يستطيعوا أن يدفعوا وحشة القبر والأكفان بأموالهم، ولا عند الرهبان والزاهدين، لأن عواطفهم المكبوتة تقلقل حياتهم، فيسكن الحرمان في نفوسهم ليبدو على وجوههم، ولا عند المجرمين لأن ضمائرهم تعذبهم بشدة، نتيجة ارتكابهم الجرائم والآثام، إلى أن وصلت إلى الريف حيث الأشجار الجميلة والهدوء والسكينة، إلا أنها وجدت أهاليها محرومين يعيشون عيشة بؤس وعذاب وفقر شديد، ثم انتقلت إلى عالم الشعراء لعل السعادة عندهم، لكن بارقة الأمل التي تسكن نفوسهم سرعان ما تزول بسبب مشاعرهم الحزينة المتأثرة بحال الفقراء والجياع والمحرومين، ثم اتجهت نحو العشاق تبحث عن السعادة عندهم لكن دون جدوى، لأن الشهوة الجنسية تفسد روحهم و هكذا تنتهي الرحلة بخيبة من الأمل، إذ لا تجد الشاعرة السعادة مطلقا، فراحت تبحث عن بديل أخر لعله يخفف من أرائها المتشائمة[2].

---

[1] - تأليف نخبة من الكتاب: كلمات من طمي الفرات رقم 53، ص 122.

[2] - نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية الإنسان ص 8- 10.

لقد راحت الشاعرة تغني للحزن باعتبارها لم تجد منفذا آخر، فالذي يقرأ مرثية "ثلاث مرات لأمي" يدرك وبوضوح وعلى الفور أن فجيعة الشاعرة بوفاة عمتها كانت أخف وطأة من فجيعتها في أمها، فالمرثية مكونة من ثلاث قصائد مترابطة هي:

أغنية للحزن -مقدم الحزن- الزهرة السوداء، وقد كتبتها الشاعرة خلال أسبوع واحد، فهي بالرغم من أنها قصيدة رثاء، إلا أنها ليست عادية إذ ليس فيها من مقومات وأسس الرثاء أي شيء، فلا يوجد فيها لتعبير مباشر أو تصريح بالفاجعة وهي "فقدان الشاعرة لأمها"، بل إن القصائد الثلاث فيها تجسيد أليف للحزن، وعشق له وولع به تقول: "لم أجد لألمي منفدا آخر غير أن أحبه وأغني له"[1] ومن أجل ذلك تقول:

نحن هيأنا له حبا وتقديسا ونجوى

وتهيأنا للقياه عيونا وشفاها

وسنلقاه مصلين كما نلقي إلها[2]

ونحن نلاحظ من خلال هده المقاطع الثلاث إنه لم يطغ عليها بكاء أو نوح أو صراخ أو أنين، وإنما يسري في نفسها شعور هادئ ولكنه مرير ومؤلم، عاصف صحيح أنه بسيط لكنه ينفد إلى الأعماق وداخل الأنفس عند الإنسان:

إنه حزننا الصبي لقينا ه على غير موعد وانتظار لم يزل هادئا خجولا كما كان وما زال غامق الأسرار جاءنا دافئا أرق من الدمع وأحلى من رعشة الأوتار[3] ففرشنا له طريقا من اللهفة والحب والدموع الغزار و بهذا فإن موقف "نازك" من الحزن قد تغير، وذلك تبعا لمراحل النضج الشعري والفكري والعاطفي للشاعرة، إذ تطورت تجاربها في الحياة، لتبلغ أعلى درجة من النضج، نظرا لغنى ثقافتها واتساع مجال رؤيتها الشعرية، وانفساح عواملها النفسية كل هذا ساعد في تحول حزنها إلى حزن فلسفي غني بالإيحاءات عالي القيمة، يعنى بالمسائل الكبرى للكون أو ينظر عميقا في قضايا الإنسان الكبرى:

مثل قضية الموت والحياة، الخلود والفناء، السعادة والشفاء .ففي قصيدة "خرافات" تقول عن الأمل:

قالوا الأمل

---

[1]- نازك الملائكة: شجرة القمر، ص 311.

[2]- المرجع نفسه، ص 317.

[3]- المرجع نفسه، ص 315.

هو حسرة الضمآن حين يرى الكؤوس

في صورة فوق الجدار

هو ذلك اللون العبوس

في وجه عصفور، تحطم عشه فبكى وطار

و أقام ينتظر الصباح، لعل معجزة تعيد

إنقاض مأواه المخرب من جديد[1]

وكما أشرنا سابقا فإن موقف "نازك" من الحزن تغير كليا مند وفاة أمها، وهي أقسى تجربة مرت بها الشاعرة على الإطلاق، كما تغير أسلوبها الشعري في التعبير عنه في كل من "ثلاث مرات لأمي 1953 "، ثم في "خمس أغان للألم" 1957 حيث تقول عن الألم:

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير

ماذا توقعناه فيهما؟ غبطة ورضى قرير

أحبابنا بعثوا بهما عبر البحار

لكنها انقضت وسالت أدمعا عطشي حرار

وسقت أصابعنا الحزينات النغم

إنا نحبك يا ألم.....

ومن عساه يكون ذلك الألم ؟

طفل صغير ناعم مستفهم العيون

تسكته تهويدة وربتة حنون

وإن تبسمنا وغنينا له ينم[2]

وتقول عن الحزن:

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول

ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفية[3]

والملاحظ من خلال هذه المقاطع أن :نازك قد جسدت الحزن فجعلت منه "غلام مرهف الحس" خجول، كما جسدت الألم لتجعل منه طفلا صغيرا ناعما و"وردة حمراء

[1]- نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 495.

[2]- نازك الملائكة: شجرة القمر، ص 460- 461.

[3]- نازك الملائكة: شظايا ورماد، ص 314.

دافئة العبير"، ثم إن هذا التجسيد ليس مجرد شكل فارغ من أي محتوى، وإنما هو يحمل صفة التعاطف نحو الحزن والألم، والألفة والمحبة لهما أي (للحزن والألم).

وبهذا فإن "نازك" غنت الحزن والألم بألفة ومحبة، لم يسبق لها مثيل في الشعر العربي، فالحزن واحد من القوى التي تخرج الشاعر من الحدود الداخلية لتدخله في دائرة الإبداع[1]، هذا الأخير الذي أدى دوره وأنتج تعبيرا شعريا جديدا هو التغني

بالألم والحزن. وهكذا رأينا أن حزن "نازك الملائكة"، بدأ قاسيا مدمرا، ثم تطور وخفت وطأته عن الطريق التعني به، محاولة منها في العثور على السعادة في الحياة لتدخل فيما بعد بما يسمى "بفوبيا الموت" حيث أن هذا الموضوع استأثر اهتمام كثير من الشعراء، فشغل أحاسيسهم وأفكارهم، وانعكس كل ذلك في شعرهم لكن طبيعة إحساسهم بالموت تباينت واختلفت من شاعر لآخر، فمنهم من يحس به إحساسا مسيطرا ملازما، وبعضهم يحس به إحساسا أقل حدة وتأثيرا وبعضهم الأخر يحس به إحساسا سطحيا عابرا.

"أما "نازك الملائكة" فقد كان إحساسها بالموت إحساسا مسيطرا غالبا في شعرها إلى حد يثير الانتباه والدليل على ذلك مطولتها "مأساة الحياة وأغنية للإنسان"، فقد قامت أساسا على موضوع فلسفي يدور حول الموت والحياة وما يكتنفهما من أسرار، كما صورت لنا هذه المطولة مدى تشاؤمها وخوفها من الموت"[2]

لقد استأثر موضوع "الموت" بنسب كبيرة في كل من "عاشقة الليل"، "شظايا ورماد" يقول محي الدين صبحي عن نازك بسبب استحضارها "للموت" في كثير من قصائدها أن الموت موضوع أثير لديها، وذو ارتباط بحياتها لأسباب عديدة تجعله يحظى باهتمامها، ويشغل فكرها"[3].

تقول نازك في مطلع قصيدة فيم لا تيأسني ؟ ثم تأمر نفسها باليأس.

فايأسي يا فتاة ما فهمت من
قبل أسرارها ففيم الرجاء؟[4]

---

[1]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 222.

[2]- نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص 9.

[3]- محي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1972، ص111.

[4]- نازك الملائكة: مرجع سابق، ص 357.

فاليأس جواب عن حل مبهمات الحياة والموت، عن حل هدا الطلسم الوجودي الكبير، هدا الطلسم الذي حاول فك رموزه "إيليا أبو ماضي" قبل "نازك" في لا أدرياته المعروفة: "جئت لا أعرف من أين/ ولكني أتيت/ ولقد أبصرت للدينا طريقا فمشيت/ وسأبقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت/ كيف جئت؟ كيف أبصرت
طريقي؟ "لست أدري"[1].

فجاءت نازك لتقول:

"أسفا يا فتاة لن تفهمي الأيا * م فلتقنعي بأن تجهليها"**[2]

و هكذا فإن لم نفهم الأيام، فلنقنع بأن نجهلها أي:

غموض فهم الأيام = القناعة بجهل ما فيها

في المقاطع الأولى لمطولة "مأساة الحياة" تتساءل الشاعرة تساؤلا ممزوجا بحيرة كبيرة عن لغز الموت وعن المصير الإنساني فتقول:

لهفتي يا حياة كم تلعب الأو * هام بكم يؤودني التفكيـــر**
أبدا أسأل الليالي عن المـــو * ت وما ذا ترى يكون المصير**
طالما قد سألت ليلي لكـــن * عز في هده الحياة الجـــواب**
ليست غير الأوهام تسخر مني * ليس إلا تخبط واضطراب**[3]

ولكنها لا تظفر بجواب يخفف عنها ألامها النفسية، فتعود بخيبة أمل نظرا لعدم وجود حل يبعد عنها هدا الخوف والألم ثم تقول:

هل فهمت الحياة كي أفهم المو * ت وللموت صوت قلب ضنين**[4]
ضنين[4]

فعجزها عن فهم الموت جزء من عجزها عن فهم الحياة، الأمر الذي يجعل الرعب من الحياة كالرعب من الموت أساس الرؤية في شعر الشاعرة، ذلك الرعب المدمر للحياة كل هذا قلب الصورة في عين الشاعرة، حتى إنها كلما رأت العشاق لا تبصر فيهم مشاعر الحب وإنما ترى فيهم مأساة قيس تقول:

---

[1]- تأليف نخبة من الكتاب، كلمات من طي الفرات، ص 122- 123.

[2]- نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص 356.

[3]- المصدر نفسه، ص 26.

[4]- المصدر نفسه، ص 143.

يا قلوب العشاق حسبك حبا * واقبسي من مأساة قيس مثالا**[1]

وترى في زهور الحقول ما يفكرها بالموت فتقول:

وزهور الحقول تحمل سرا * بذرة الموت والذيول**[2]

وهكذا امتد الخيط السوداوي في شعر "نازك الملائكة" ليشمل كل مجالات حياتها ومظاهرها. ثم نجدها في مجموعة "قرارة الموجة" تتحدث عن الموت بطريق رمزي في قصيدة "الرحيل".

سنرحل فالأنجم الوامقات تشير لنا
أصابعها اللدنة المخملية في دربنا
تطرز كل غد قادم بخيوط المنى
تقود خطانا خلال الشعاب الطوال
سنرحل بعد زمان قصير
وعصر صغير
فلم يبق من ليلنا غير ومضه[3]

فهي ترمز بالرحيل للموت، وتبدو هنا الشاعرة أنها مشتاقة حقا للرحيل، ومستبشرة بالموت ومفضلة إياه على الحياة، كل هذا لأن الشاعرة لطالما بحثت عن السعادة والطمأنينة في هذه الحياة، إلا أنها لم تجد ما يشبعها باعتبار أن الحياة كانت مملوءة بالأنين والألم والعذاب، لكل هذا نجد الشاعرة تودع الدنيا غير آسفة عليها ولا أبهة بها فتقول:

وفي الغد من بعدنا، إن أطل جبين القمر
ولأمس ضوء النجوم النشاوي حرير النهر
ورن مع الليل صوت بعيد الصدى واندثر
كما رن يسأل عنا وأين رمتنا البحور ؟
فقولي له إننا نعود
للأرض القيود
فقد أشرق الفجر مند عصور[1]

---

[1]- المصدر نفسه، ص 361.

[2]- نازك الملائكة: مأساة الحياة وأغنية للإنسان، ص 313.

[3]- المصدر نفسه، ص 359- 400.

والخلاصة أن موقف "نازك الملائكة" من الموت، تطور عبر مراحل حياتها ومسيرتها الشعرية الحافلة بالإنتاج، فقد رأينا أن موقفها كان يتمثل في معاداة الموت وكرهه والخوف منه، ثم خف تدريجيا إلى أن أصبح الموت شيئا عاديا مألوفا لديها الأمر الذي ساعدها نفسيا وفكريا في تحقيق التطور العظيم الذي حصل في فكرها ومواقفها، ومن هنا نعلم كم بعد بعض الباحثين عن الصواب والحقيقة، إذ يرون أن "نازك الملائكة" عاشقة للموت ومولوعة به ومن بينهم: جليل كمال الدين الذي يرى أن نازك قد تأثرت "بكيتس" فيقول: "تعشق مثله الموت وهامت به"[2]

لكن ما استطعنا أن نلاحظه نحن من خلال إطلاعنا على أعمالها، ودواوينها الشعرية إنها قد اهتمت بالموت اهتماما شديدا كما مر معنا مسبقا، بل إن الموت فرض عليها نفسه فرضا، حتى أصبح ملازما لها كظلها إلا أنها لم تكن تعشقه أو تحبه أو تأنس إليه، وإنما كان الرعب والموت الشديد من الموت السمة التي طبعت على شعرها في إحدى مراحلها الشعرية.

4- موقف النقاد من التجربة النازكية:

لقد أثار ظهور "الشعر الحر" في النصف الثاني من القرن 20 لغطا كبيرا في أوساط الثقافة العربية، إذ ذهب النقاد مذاهب مختلفة بين مؤيد للفكرة ومعارض لها، الشيء الذي أدى إلى هذا الانقسام في وجهات النظر حول شرعية هذه الحداثة الشعرية المعاصرة، وفيما إذا كانت لها ما تبرزه على الساحة الشعرية، أم أنها مجرد بريق يتوهج لكن سرعان ما ينطفىء، فهذا مثلا: الأستاذ "عزيز أباظة" "حريص على أن يكون محافظا في الشعر، معتزا بهذه المحافظة إذ يرى الخروج عليها إفسادا للفن، فيسأل الخارجين على هذه المحافظة ما بالهم لا يتحررون من قواعد النحو، كما تحرروا من قواعد الوزن والقافية ثم يقول:

"لابد من أن يلزموا طريقة شوقي والذين قلدهم شوقي، بحيث لا ينبغي لأحد أن ينازعهم في ذلك"[3]

كذلك هو الحال مع الشاعرة "نازك الملائكة"، فلقد تباينت حولها الآراء واختلفت فيما أقدمت عليه حينما أتت بتلك الموجة الحداثية، فهناك من يراها مجددة بالفعل وتستحق أن

---

[1]- المصدر نفسه، ص 358.

[2]- محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص 156.

[3]- طه حسين: من أدبنا المعاصر، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط 1، القاهرة، 1951، ص 33.

يقف لها الجميع معترفين بالجميل الذي قدمته للوطن العربي عامة، وللشعر خاصة،و هناك من يرى أنها قد أوقدت نارا من دون حطب، أي أخفقت في كل ما قدمته، بحيث صنعت عالما جديدا من ورق لكن دون جدوى، إذ هناك من اتبعها واعتبرها منهلا ينهل منه، وهناك من رفض ما جاءت به فظل يسير على منهج القدماء.

وهذا ما سنحاول أن نعرضه من خلال ذكرنا لبعض المواقف التي كانت قد تباينت في إبداء موقفها من هذه الموجة العالية النازكية:

* لقد قدمت "نازك الملائكة" عدة قصائد ريادية جعلتها تحتل الصدارة والريادة، إلا أن شعراء جيل الستينات يقولون عنها:

"إن لغة نازك لم تستطع التخلص من إيقاعها المهجري، ولم تتخط القاموس الرومانسي، إلا في حدود ضيقة جدا وبذلك لم يتحقق واحد من أهم أهدافها التي دعت إليها، وأعني دعوتها إلى منح اللغة آفاقا جديدة وتجديد القاموس الشعري"[1].

ثم ترد الشاعرة "نازك" على من يدعو إلى أن يكون الشاعر حرا في لغته لعذر أن يمنحها آفاقا جديدة فتقول: "نحن نرفض بقوة وصرامة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو تفعيلة تضغط عليه، إنه لسخف عظيم أن يحمل الشاعر نفسه أي حرية لغوية، ثم تتساءل باستغراب فتقول: "فمن قال أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شئ في غير الإطار اللغوي لعصره"[2].

وكما ذكرنا من قبل أن قصيدة "الكوليرا" للشاعرة نازك الملائكة قد قامت بإحداث التغير، إلا أن غالي شكري يستبعد هذا في الفصل السابع من كتابه "شعرنا الحديث إلى أين؟ تحت عنوان "غربة الشاعر الحديث" فيقول:

"من غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة "نازك الملائكة"، "الكوليرا" هي التي أحدثت هذا التغير الهائل في مسار الشعر العربي المعاصر، فلربما لم يقرأ شاعر مصري واحد قصيدة "الكوليرا" لنازك للملائكة، قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة، فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر"[3] ثم يستدرك فيقول:

---

[1]- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005، ص 12.

[2]- المرجع نفسه، ص 12.

[3]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 204.

"لكن عندما نقول "مظاهر التجديد" ونحصرها في هذا النطاق إلى حد كبير، حينئذ يمكن أن يقال أن قصيدة "الملائكة والسياب" وغيرهم من الشعراء العرب المحدثين، من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي، أي أن هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربي الحديث، فربما تكون نازك قد نجحت أكثر من غيرها في اتخاذ وحدة التفعيلة أساسا للبناء الشعري"، و ربما كان السياب قد استطاع أن يبلور رؤياه بصورة أكثر نضجا من خلال الأسطورة، ولكنهم جميعا ينسجون وحدة حية متكاملة في ريادة مفهوم الحداثة في الشعر"[1].

إن المتتبع لكتاب "قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة، سيلمس وبصورة واضحة تغير موقف الشاعرة نحو حركة الشعر الحر، إذ غدا تناولها أكثر حذرا، وصارت تحاول وضع الكثير من القواعد لكي تحدد، ما كان يبدو لها حرية منفلتة في هذا الشكل الجديد، وربما دفعها إلى ذلك:

أولا: "الدفق من الشعر الحر الرديء في نهاية الخمسينات.

ثانيا: ذلك الاستفزاز الذي عانته لقاء ما شعرت (حقيقة أو وهما) أنه جنوح غير سليم عند بعض الكتاب، لاسيما أنها كانت سياسية مناقضة للمد اليومي يومئذ وبخاصة "مجلة شعر"، مما كانوا يطالبون في الوقت نفسه بحرية أكبر في شكل الشعر ولغته لكن هذا الحذر من جانبها لم يرتفع إلى ما كان ينتظر منها، لأن بوسعها عند نظمها للشعر أن تكون مبدعة في النواحي التقنية، فإخلاصها وألمعيتها ومحبتها العميقة للشعر وأذنها الحساسة لموسيقاه، كان يجب أن تؤدي بها إلى مغامرات أكبر في الشكل، وكان عليها أن تدرك أن أسس الفن لا يمكن أن تدمرها تجارب غير ناجحة، لأن هذه وحدها غير كافية لخنق الموهبة الأصيلة وكان يمكن لخبرتها الخاصة أن توجه أحكامها، ألم تكن هي نفسها قد نجحت حين أخفق الذين إن مفهوم نازك الملائكة للحرية المسموح بها للشاعر في الشعر الحر سبقوها؟"[2]، يمكن تلخيصها كما يأتي: استخدام عدد متغير من التفعيلات في كل شطر من الشعر هو النوع الوحيد من الحرية في يد الشاعر، الذي يميز هذا الشكل الجديد عن نظام الشطرين

[1] - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص 204.

[2] - سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد، لؤلؤة دار الجيل، ط 1، بيروت، 2001، ص662.

التقليدي في القصيدة، إلا أن النقاد لم يستطيعوا تقبل رأيها، فدخلوا معها في نقاش كبير، كما عارضها كل من: جبرا إبراهيم جبرا، عز الدين إسماعيل، لويس عوض"[1].

فقد كانوا يعارضون بشدة محاولتها فرض الحدود على حرية الشعراء، في تناول البناء العروضي في القصيدة، ورأوا في ذلك قيودا مفروضة على إبداع الشاعر العربي الناشئ، الذي لا يزال في أول الطريق على رأي "لويس عوض" الذي إستغرب الشروع في فرض القوانين على شعر ما يزال في طور التجريب، ولم يكن ذلك أول تحذير من نوعه، ففي عام 1959 ظهر ميل "نازك الملائكة" لفرض القوانين على الشعر والنقد وحذرت منه، ولكن بظهور كتابها توسع الجدل ليشمل تجارب أخرى لدى مختلف الشعراء الجدد، والواقع أننا إنما نرى حيوية الشعر الحر وإمكاناته في هذه التجارب المستمرة لدى الشعراء الجدد، ولكن على المرء أن يعترف بأن نقادا مثل: نازك لديهم اهتمام صادق بالحفاظ على مستوى ووعي صحيحين بتقنيات الشكل الشعري ولغته، لهم كل الحق في التعبير عن آراءهم، ثم لقد كان التحذير من الإهمال الذي عكسه شعر، العديد من الشعراء مسألة حيوية و توجيها في محله، فقد قدمت نازك خدمة كبيرة للشعر العربي بأن أظهرت للشعراء بعض المزالق الواجب تجنبها في هذا الشكل الجديد[2].

ومن هنا فإن "نازك الملائكة" شاعرة مجددة، وهي أقرب ما تكون إلى مدرستي "أبولو" و"المهجر"، ومع ذلك فللشاعرة ولكل الشعراء شخصياتهم المتميزة المستقلة المبدعة على طول أيامهم في الإبداع والشعر والشاعرية.

أما فيما يخص المواضيع التي خاضت فيها الشاعرة، موضوع تغنيها "الحزن والألم"، إذ هناك من الكتاب من اعتبرها أنها تأثرت بالشعراء العاطفيين الذين جعلوا بينهم وبين حزنهم محبة وألفة فكما لاحظنا من قبل في عنصر الانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت، كيف غنت "نازك" الحزن والألم، إذ لم تجد بدا من ذلك سوى ألفته ومحبته بطريقة لم تستعمل من قبل، "فنازك" بذلك أنتجت تعبيرا شعريا جديدا عن الحزن، حيث جعلت منه ذرة نفيسة لا تقل قيمتها عن ذرر الشعر العربي كله، وكما أشرنا سابقا أن هناك من رأى العكس وهو "جلال الخياط" هذا الأخير الذي أدلى برأي مخالف، إذ يقول في كتابه "الشعر العراقي الحديث":

---

[1]- المرجع نفسه، ص 663.

[2]- سلمى خضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 664.

"شعر نازك الملائكة في معظمه تجربة تكرر نفسها، لأنها شكت وبكت وتأوهت ولم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة، كأن تخلع إحساسها بالألم على الآخرين، فتصور بؤسهم ومشكلات حياتهم، ومآسيهم الكثيرة، فتبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية، أو بطرق في التعبير يجدر بمن ينسب لنفسه اختراع الشعر الحديث أن يبتكرها، ولكنها حصرت نفسها في الدموع ولا شيء غير الدموع.... إن الشاعرة أنانية في حزنها، تأثرت تأثرا خارجيا بالشعراء العاطفيين الذين غنوا أحزانهم"[1].

إلا أننا نحن كطلاب وباحثين، وحسب إطلاعنا الواسع على قصائدها، خصوصا قصيدة "ثلاث مرات لأمي" التي يقول عنها شكري عياد: "وهي بتشخيصها الأليف رأينا أنه، للحزن، الغلام المرهف السابح في بحر أريج ذرة من ذرر الشعر العربي"[2].

قد تحامل عليها، إذ كيف نسي أنه قد قال أن نازك قد تأثرت خارجيا بالشعراء العاطفيين الذين غنوا حزنهم، أي أنها بهذا لم تتخذ من الشعر وسيلة تعبر بها عن نفسها، ثم نجده بعد ذلك يعلن سبب شهرة نازك من خلال وجهة نظره قائلا:

"اشتهرت نازك الملائكة في عالم الشعر لأنها إمرأة، وقد كثر عدد الشعراء من وهذا القول يوضح لنا بصورة أكثر تجلي عن تحامله على الشاعرة فنحن، الرجال لا نر في تغنيها الحزن سوى إبداع صورة تعبيرية جديدة ورائعة في الشعر"[3].

ثم نجد الدكتور عيسى الناعوري يتعرض لنازك الملائكة في كتابه: نحو نقد أدبي معاصر تحت عنوان: مع نازك الملائكة "من خلال تجربة مخفقة" فقد قال بأن:

"أنا حريص على أن أعطي هذا الفضل - الذي لا فضل فيه إلى نازك، وليس إلى بدر شاكر السياب، رغم كل ما قيل وما كتب في أولوية هذه البدعة الشعرية وتحيرها بين نازك وبدر[4]، إلا أنه اعتبر هذه التجربة "الشعر الحر" ومن يخوض، فيها "فكأنما ارتضى لنفسه أن يسير في قافلة الضياع في تجربة محيرة، وفي مسيرة هائمة"[5].

---

[1]- جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث -مرحلة وتطور-، دار صادر، د.ط، بيروت، 1970، ص 161.

[2]- شكري عياد: الرؤيا المقيدة، دراسات في التفسير الحضاري للأدب، الهيئة العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، 1978، ص92.

[3]- جلال الخياط: مرجع سابق، ص 169.

[4]- عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، 1981، ص 66.

[5]- المرجع نفسه، ص 66.

فهو يقر بأن نازك هي: صاحبة الدعوة الجديدة، وصاحبة أول قصيدة واضحة المعالم في هذا الاتجاه، هي قصيدتها الكوليرا، وكانت قبل ذلك قد ظهرت في مجلة العروبة التي كان يصدرها الشاعر "محمد علي الحوماني" سنة1947 ، ومع الكوليرا ظهرت في "شظايا ورماد" قصائد أخرى من هذه التجربة الجديدة، تقول نازك أن عددها ست قصائد فقط، ولكنها في الواقع عشر قصائد وهذه عناوينها:

1- مر القطار 2- الأفعوان 3- خرافات 4- مرثية يوم تافه

5- جامعة الظلال 6- نهايات السلم 7- أغنية الهاوية

8- في جبال الشمال 9- لنكن أصدقاء

وأخيرا 10- يوتوبيا في الجبال، إضافة إلى قصيدة "الخيط المشدود في شجرة السرو"، وهذه تختلف عن القصائد الأخرى حيث بان فيها حس القصيدة وموسيقاها ولكن في سطور مبعثرة على طريقة القصيدة الجديدة، بحيث يضيع فيها الشعر بين الهندسة المستحدثة المتهالكة، والنغم العربي الأصيل.

وهكذا وبعد إطلاعه على مجموعة من قصائدها، وكذا كتابها "قضايا الشعر المعاصر" وصل إلى: "إن هذه التجربة أو الدعوة التي مضى عليها ثلاثين عاما، وجرفت الأجيال الجديدة في طريقها إلى ما يلي: أ

أولا: أنها صاحبة الدعوة نفسها التي ندمت على دعوتها وعادت عنها إلى الدعوة إلى الأصالة العربية في الشعر والموسيقى والأوزان.

ثانيا: الشعر الجديد ظل غريبا، ولذلك، كره الكثيرون الشعر كله.

ثالثا: ظل هناك شعراء عمالقة يحافظون على أصالة الشعر، ولا يرضون عنه بديل.

رابعا: ظلت اللغة العربية تزداد انتصارا، وتزداد قوة وانتشارا واتساعا بفضل المؤمنين بها وبالأصالة العربية، وحين يموت الشعر الحر ستظل لغتنا حية وقوية و راسخة الجذور.

وهكذا وحسب رأيه أي رأي -الدكتور- عيسى الناعوري:

"إن تجربة نازك الملائكة قد انتهت إلى الإخفاق، لأنها بنيت على حماسة الشباب وعلى الانخداع ببريق الغرب وحده دون الاعتماد على قاعدة أصيلة يدعمها الحس والذوق وإدراك الجمال"[1].

[1]- عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، ص 66- 67.

وهو يرى أن النتيجة التي وصل إليها هي نفس النتيجة التي أعلنتها نازك في مقدمة ديوان "شجرة القمر" قائلة: "إني على يقين أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد، وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية، بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها"[1]. إذا كان الدكتور عيسى الناعوري يرى بأن تجربة نازك الملائكة قد انتهت بالإخفاق، فإن الدكتور إحسان عباس اعتبرها "موجة" كانت أقوى من أن تصدها أناة النقد، ورزانة الفكر التنظيمي"[2].

فنازك حسب وجهة نظره"لعلها هي أول من شمل هذا الكشف، بالإيمان العميق والوعي النقدي الدقيق، في مقدمتها "شظايا ورماد" 1949، فيبدو أن هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية، وقرنت بين التجربة العملية والسند النظري، ومن اللافت للنظر أن نازك حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء والإبهام فاتهمت اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الإيحاء، ودافعت عن الإبهام لأنه جزء أساسي من حياة النفس البشرية، لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنا يصف النفس ويلمس حياتها لمسا دقيقا"[3]. فهو إذن من خلال هذا مؤيد لفكرة وتجربة نازك مرحبا بها في هذا الشكل الجديد.

[1]- عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، مرجع سابق، ص 79.

[2]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 19.

[3]- المرجع نفسه، ص 19.

خاتمة

خـــاتمة:

وصلت إلى توقيع النهاية بعد أن كنت قد وقعت أولى صفحاتها مع بداية عرضي هذا وحاولت أن أتوج ما خطه قلمي في متن بحثي المتواضع هذا، بأن أعطي نظرة موجزة عن شعر التفعيلة وبناء القصيدة عند نازك الملائكة وبدر شاكر السياب. حيث حاولت الخوض في هذا العالم الواسع، راجيا أن أكون قد وفقت بتقديم لوحة وصورة فنية عن خبايا عالم الشعر الحر وأسراره حتى ولو كانت هذه الصورة بسيطة دون أن تكون ساذجة، ذلك أن الشعر الحر بحر واسع كلما تقدمنا فيه وجدنا أنفسنا نغوص في أعماقه، لهذا اكتفيت بتقديم هذا العمل المتواضع الذي يمثل الجزء دون الكل، فالشعر الحر أوسع وأشمل من أن يحده أي حصر.

وقد أثمر عملي بنتائج تتوج نهاية كل فصل:

ففي الفصل خلصت إلى النتائج التالية:

أولا: إن الشعر الحر بأسسه وقواعده التي أقامها دارسوه، وتسميته التي أقرها باحثوه، استطاع أن يتخطى العرف العادي الذي لطالما كان متعارفا عليه منذ القدم.

ثانيا: استطاع الشعر الحر أن يتعدى إلى فنون أخرى في تقنياته الإيقاعية المعتمدة في التعبير، فكان تجاوزه شاملا لتقنيات القصة بما فيها السرد، الحوار والأفكار. وأخرى متعلقة ببعض الصور الشعرية التي كان منها ما هو معروف سابقا وأخرى كانت من وحي إبداع الشعر الحر.

ثالثا: لم تقتصر القافية في الشعر الحر على شكل واحد معتمد فحسب بل تعدت إلى عدة أشكال اقتضتها ضرورة الدفقة الشعورية لكل شاعر.

أما الفصل الثاني فخلصت إلى ما يلي:

أولا: كان بدر شاكر السياب من أحسن الذين استطاعوا الاستفادة من تجربتهم الحياتية وأحزانهم وآلامهم في خلق هذا الشعر الجديد، والتعبير عنها، وإعطاء هذه الصورة الجمالية حتى تكون رسالة سامية إلى أجيال لاحقة.

ثانيا: استطاع بدر في تصميمه للقصيدة أن يقدمها وفق أسس الشعر الحر حسب ما اقتضته قواعده المنهجية.

ثالثا: أبدع السياب في حسن توظيف الرمز والأسطورة، فكان ممن لمعوا في اعتماد هذا الأسلوب، خاصة وأن ما حصل له من مآسي وآلام، وتأثره الكبير بالثقافة الغربية جعله يبدع ويتألق في اعتماد هذا الأسلوب من التعبير.

رابعا: استطاع بدر أن يجعل لنفسه مكانة عالية المقام بين شعراء عصره والشعراء الذين أتوا من بعده.حيث أثبت نجاحه الكبير في إرسال هذا الشعر الجديد وإعلاء اسمه في سماء الشعر الحر.

أما الفصل الثالث فخلصت إلى ما يلي:

أولا: استطاعت نازك الملائكة أن تقدم لنا مفهوما راقيا للشعر الحر دون أن تنسى المزايا المضللة فيه وكذا عيوبه التي كانت قد حذرت من الوقوع فيها، وقد جمعت كل هذا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" الذي كان خير منهل للأجيال اللاحقة، إذا ما أرادت الخوض في ميدان الشعر الحر.

ثانيا: من خلال ألحان وشعور نازك الملائكة نستطيع أن نلمس في قيتارتها وترا موسيقيا لا يوقع إلا أنغاما حزينة تبعث الشجى في النفس وتشق طريقا إلى الكآبة والقلق،فكانت متشائمة دائما لا تر من الوجود والحياة إلا جانبها الأسود حتى لقبت بالموجة القلقة من قبل بعض دارسيها، فكانت أن أحبت الحزن بألفة.

ثالثا: لم تكن نازك الملائكة بتجربتها الشعرية هذه مجرد شاعرة أخذت مكانة بين شعراء وشاعرات عصرها فحسب، بل كانت تمثل إحدى البنايات الشعرية التي قلما ارتفعت وعلت في ساحة الأدب النسائي في تاريخنا العربي.فكانت خير ممثلة للشواعر في تغيير مهم طرأ على الشعر العربي في وقت نستطيع القول فيه أنه الأنسب في ظهوره.

وختاما وما يمكن قوله أن: كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب على الرغم مما جمع بينهما من قضايا مشتركة وأخرى متناقضة إلا أنهما استطاعا أن يحدثا هذا التغيير الذي شهده الشعر العربي في مرحلته هذه، فكان بناؤهم للقصيدة العربية قائما على أسس وقواعد الشعر الحر،بما في ذلك نظام السطر دون نظام البيت وتفعيلات غير منتظمة جاعلين من التفعيلة الواحدة وحدة أساسية في بناء القصيدة مستبدلين قافية واحدة بعدة قوافي،كل هذا جعل من هذين النجمين يكونان لنفسيهما تجربة ناجحة ظلت تسمو وتسمو حتى وصلت إلى أن تكون خير رسالة سامية أفادت الأجيال.

ولاشك أن أي كل واحد منا يتساءل عن أحقية الريادة، فهل تعود إلى نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب؟ هي قضية أخذت حيزا كبيرا من الأبحاث والدراسات ولكن أين هي الحقيقة؟ هذا ما كان قائما وما يزال قائما وسيظل مفتوحا في دائرة النقاش والبحث عن الحقيقة عبر العصور.

ولكن ما نستطيع قوله في هذه القضية وحسب ما توصل إليه الباحثون وأقروه هو أن:

بدر شاكر السياب كان قد كتب قصيدته "هل كان حبا" يوم 29 نوفمبر 1946 ونشرت في ديوانه "أزهار ذابلة" يوم 15 ديسمبر 1947 في العراق في حين كتبت نازك الملائكة قصيدتها "الكوليرا" يوم 27 أكتوبر 1947 ونشرتها في جريدة "بيروت"يوم 01 ديسمبر 1947وعليه، إذا أخذنا معيار الكتابة فنقول بدر شاكر السياب أسبق إلى الريادة من نازك الملائكة.

أما إذا أخذنا معيار النشر فنقول نازك الملائكة كانت سباقة إلى الريادة من بدر شاكر السياب بخمسة عشرة يوما.

ولكن يبقى هذا مجرد بحث وسعي لفصل هذا الجدال القائم في قضية الريادة، ولكن هذا لا يمنع من قولنا أن الشعر الحر قام مع اسمين لامعين هما: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

وفي الأخير فإنني لا أدعي أنني في هذا البحث قد جئت بجديد، أو ألممت بكل جوانب الموضوع، فذلك ما أتهيب الخوض فيه حتى اللحظة لوعورة الطريق، وكثرة المتاهات فيه، ولكني حاولت جمع ما تفرق وتوضيح ما أبهم، ملتمسا من القارئ العذر على ما يجده من قصور.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

1. بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب، ج 1، دار العودة، د.ط، بيروت، 1971.
2. نازك الملائكة: ديوان شجرة القمر، دار العودة، د.ط، البصرة، 1967.
3. ـــــ ـــــ: ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان، دار العودة، ط 2، بيروت، 1981.
4. ـــــ ـــــ: ديوان شظايا ورماد، دار العودة، د.ط، لبنان، 1989.
5. نزارقباني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2، دار منشورات نزار، د.ط، بيروت، 1979.
6. محمد الفيتوري: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 2، بيروت، 1985.

II. المراجع:

7. إحسان عباس: بدر شاكر السياب -دراسة في حياته وشعره-، دار الثقافة، ط 5، بيروت، لبنان، 1983.
8. إحسان عباس: فن الشعر، دار الثقافة، ط 3، بيروت، 1983.
9. إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر .دار الشرق للنشر والتوزيع، ط 3، الأردن، 2001.
10. إحسان عباس: محاولات في النقد والدراسات الأدبية، مج 3، دار العرب الإسلامي، ط 1، بيروت، د.ت.
11. الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية، دار الهدى، د.ط، عين مليلة، 2006
12. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، ط 1، بيروت، 1982.
13. إيليا الحاوي: بدر شاكر السياب -من سلسلة الشعر العربي المعاصر "دراسة وتقييم"-، ج 1، دار الكتاب اللبناني، ط 3، بيروت، 1983.
14. إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السياب -دراسة أسلوبية لشعره-، دار وائل للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008.
15. جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث "مرحلة وتطور"، دار صادر، د.ط، بيروت، 1970.

16.جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط 1، القاهرة، 1984.
17.حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، 1983.
18.حنا الفاخوري: الجامع في تاريخ الأدب العربي -الأدب الحديث-، دار الجيل، ط 1، بيروت، 1986.
19.رجاء عيد: لغة الشعر -قراءة في الشعر العربي المعاصر-، منشأ المعارف، د.ط، د.ت.
20.رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية- دار الوفاء للطباعة والنشر، ط 1، الإسكندرية، مصر، 1998.
21.سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، دار الجيل، ط 1، بيروت، 2001.
22.سعد الدين كليب: وعي الحداثة -دراسة جمالية في الحداثة الشعرية-، اتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، سوريا، 1997.
23.سعيد دعيبس: حوار مع الشعر الحر، دار بورسعيد، ط 1، الإسكندرية، 1971.
24.شوقي ضيف: الأدب المعاصر في مصر، دار المعارف، ط 3، القاهرة، د.ت.
25.طه حسين: من أدبنا المعاصر، الشركة العربية للطباعة والنشر، ط 1، القاهرة، 1951.
26.عباس بن يحيى: مسار الشعر العربي المعاصر، دار الهدى، د.ط، عين مليلة، د.ت.
27.عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، ط 2، بيروت، 1984.
28.عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، دار منشورات إتحاد كتاب العرب، د.ط، دمشق، 2005.
29.عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العود، ط 1، بيروت، 1981.
30.عبد الوهاب البياتي: السيف والقيتار، مختارات من شعر عبد الوهاب البياتي، اختارها وقدمها شوقي ضيف.
31.عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر، د.ت.

32.عز الدين المناصرة: قصيدة النثر -المرجعية والشعارات-، دار بيت الشعر، ط 1، رام الله، فلسطين، 1998.
33.عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية-، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة، 1967.
34.عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر، الدار العربية للكتاب، د.ط، تونس، 1981.
35.غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعارف، د.ط، مصر، 1968.
36.كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، دار المطبوعات الجامعية، د.ط، الإسكندرية، 2006.
37.نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط 1، بيروت، 1962.
38.محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط 2، القاهرة، 1971.
39.محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، إتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2001.
40.محمد عبد المنعم خفاجي: حركات التجديد، دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.
41.محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، د.ط، د.ت.
42.مصطفى حركات: الشعر الحر، دار الآفاق، د.ط، د.ت.
43.محي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر، دار وزارة الإرشاد القومي، د.ط، دمشق، 1972.
44.تأليف نخبة من الكتاب: كلمات من طمي الفرات، رقم 53، دار كتاب، العرب، د.ط، 15يوليو 2003.

III. **المعاجم**:

45.إبراهيم مصطفى: أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي التجار: المعجم البسيط، ج 1، دار العودة، د.ط، القاهرة، د.ت.
46.أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج 6، دار الفكر، د.ط، القاهرة، 1972.

47.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: لسان العرب، مج 3، دار صادر، ط 4، بيروت، 2005.

IV. الرسائل الجامعية:

48.خلفة مبارك: شعر نزار قباني بين التراث والحداثة، مذكرة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2005- 2006.

V. الدوريات:

49.مجلة الجديد، العدد 165، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 15 يناير،1979.

VI. المواقع الالكترونية:

50. HTT://WWW. afaqiraq.omg/auq/modules.php?
51. HTT://WWW.ahewar.org/debai/show.art.asp?aid84161
52. HTT://WWW.aliraqui.org/forums/show.threach.php?4068
53. HTT://WWW.arwikipedia.org/wiki
54. HTT://WWW.ARWIKIPEDIA.ORG/WIKI
55. HTT://WWW.djazairess.com/alfadjr/76701
56. HTT://WWW.forum.stop55.com/216888.R.tml
57. HTT://WWW.shamsdubai:net/Vb/archie/indesx.php

فهرس المحتويات

فهــرس المحتويــات

الموضوع	الصفحة
تشكرات	
مقدمة	أ
مدخل: بناء القصيدة العربية المعاصرة وملامح التشكيل الموسيقي فيها	
بناء القصيدة العربية المعاصرة وملامح التشكيل الموسيقي فيها	**6**
الفصل الأول: الشعر الحر وأثره في تحول القصيدة العربية	
1. حركة الشعر الحر	**11**
2. أنواع الإيقاع في الشعر الحر	**21**
3. إيقاع السرد والحوار	**21**
4. إيقاع الأفكار	**25**
5. إيقاع الصورة الشعرية	**26**
6. القافية	**29**
6-1- البسيطة (الموحدة)	**32**
6-2- المركبة (المنوعة)	**36**
الفصل الثاني: بدر شاكر السياب وتصميم القصيدة الحرة	
1. مفهوم الشعر الحر عند السياب	**43**
2. التصميم السيابي للقصيدة العربية	**49**
3. تجليات التحديث في شعر السياب	**57**
3-1- توظيف الرمز	**58**
3-2- توظيف الأسطورة	**63**
4. موقف النقاد من التجربة السيابية	**70**

الفصل الثالث: نازك وتصميم القصيدة الحرة

1. مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة **75**

2. التصميم النازكي للقصيدة العربية **82**

3. الانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت **91**

4. موقف النقاد من التجربة النازكية **98**

خاتمة

قائمة المراجع

الملخص بالفرنسية

فهرس المحتويـــات

Résume:

Notre étude portait sur :**trochée de cheveux et de génie de la poésie:** "**Nazek anges et Badr Shaker Sayyab**"

Que peut-on dire que: Tous Nazek anges et Badr Shaker Sayyab malgré la collecte des enjeux communs et d'autres contradictoires, mais ils ont réussi à l'événements ce changement témoigne la poésie arabe dans la phase de cela, il était le poème arabe sur la base des principes et règles du vers libre, y compris de leurs enfants Ce système en ligne de système sans domicile et L'activations Jaalin irrégulière de pied par unité de base dans le poème de construction côté de la maison rime un plusieurs Rhymes, tout cela fait de ces deux étoiles Akunan pour eux-mêmes une expérience réussie a été celle transcende et transcende même obtenu d'être le meilleur message sémitiques générations rapportés.

Il ne fait aucun doute que chacune et chacun d'entre nous s'interrogent sur l'éligibilité de la direction, sera de retour aux anges Nazek ou Badr Shaker Sayyab? Est la question a fallu beaucoup de recherches et d'études, mais où est la vérité? C'est ce qui a existé et existe toujours et continuera à être ouvert dans le cercle du débat et la recherche de la vérité à travers les âges.

Mais ce que nous pouvons dire, dans ce cas, selon les conclusions des chercheurs et Okaroh est que:

Badr Shaker Sayyab avait écrit son poème «Est-ce de l'amour" le 29 Novembre 1946 et publié dans son livre "Les fleurs fanées" le 15 Décembre 1947 à l'Irak, tout en route Nazek anges poème "choléra" le 27 Octobre 1947 et publié dans le journal "Beyrouth" Journée 01 décembre 1947 et par conséquent, si nous prenons l'écriture standard et disons Badr Shaker Sayyab plus tôt à la direction de Nazek anges.

Mais si nous prenons un déploiement standard, nous disons Nazek Anges a été le précurseur de la direction de Badr Shaker Sayyab cinq dix jours. Mais cela reste seulement la recherche et de chercher à séparer cet argument dans le cas du plomb, mais cela n'empêche pas notre disant que les cheveux libres avec deux noms pour deux brillants: Nazek anges et Badr Shaker Sayyab.