بين الحداثة والاحداث
أو
بين الشعر الحديث والشعر المحدث

الدكتور أحمد بوملحم

لا بدّ قبل الخوض في التيّارات الجديدة في الشعر العربي خلال العصر الحديث، والنظر فيها من زاوية كونها أفرزت «حداثة»، أو أنها أفرزت «إحداثاً»؛ وإن شئنا بتعبير آخر النظر فيما أعطت التيارات الجديدة من شعر حديث أو شعر محدث، من التوقّف عند محطّات رئيسة في إطار تحديد فن الشعر في الجوهر كما هو لدى رموزه وأصوله، وهي: أرسطو من خلال «فن الشعر»، وهوراس في «فن الشعر» أيضاً، منتقلين بعد ذلك إلى التراث العربي، مستعرضين آراء ثعلب في «قواعد الشعر»، والأصمعي في «فحولة الشعراء»، والجاحظ في «البيان والتبيين»، وقدامة بن جعفر في «نقد الشعر»، والقاضي الجرجاني في «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، وأبي حيان التوحيدي في «الإمتاع والمؤانسة»، وابن خلدون في «المقدمة».

ننطلق بعد ذلك للبحث في ماهية الشعر الحديث، هل هو فعلاً حديث أم محدث، ونرى مدى مطابقته لقواعد الشعر كما سنّهاالأوائل، ملتفتين إلى آراء أئمة الحداثة من أمثال يوسف الخال من خلال «الحداثة في الشعر»، وأدونيس في «الشعرية العربية»، ونازك الملائكة في «قضايا الشعر العربي الحديث»، بالإضافة إلى آراء آخرين.

أولاً: ماهية الشعر

١ ـ الشعر كما يراه اليونان

يبدأ أرسطو (القرن الرابع قبل الميلاد) بتعريف الشعر بأنه نوع من أنواع «المحاكاة»[١]. وهو يعتبر جميع الفنون (شعر الملاحم وشعر التراجيديا والكوميديا والشعر الدثورمبي والصفر في الناي واللعب بالقيثار) تحدث بمحاكاة الوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على الانفراد أو بها مجتمعة[٢]؛ فالضرب على القيثار يستعمل الإيقاع والوزن؛ والرقص يستخدم الوزن وحده؛ وأما الصنعة التي تحاكي باللغة وحدها منثورة أو منظومة فليس لها حتى أيام أرسطو تسمية[٣]، لكن الناس يلحقون كلمة الشعر بالعروض المقول فيه، فيطلقون اسم شعراء المراثي «الإليجيين» على فريق، واسم شعراء الملاحم (الأبي) على فريق آخر، فهم لا يرجعون في تسمية هؤلاء وأولئك الى المحاكاة بل إلى العروض دون تمييز بين محاك منهم وغير محاك، حتى لقد جرت عادتهم أنه إذا وضعت مقالة طبية أو طبيعية في كلام منظوم سمّوا واضعها شاعراً[٤]. لذا اقترح أرسطو تعريفاً جديداً للشاعر يتضمّن ضرورة الإتيان «بالمحاكاة في مزيج من الأعاريض»[٥]. وعندما يتساءل أرسطو عن سبب ولادة الشعر يجيب أن هناك سببين يعودان إلى الطبيعة الانسانية وهما: المحاكاة وتطوّر الأقوال أو عن سبب ثالث كهذين السببين[٦]. وتكونُ المحاكاة إما خيراً من الناس الذين نعهدهم أو شراً منهم أو مثلهم. ومن هنا تختلف التراجيديا (المأساة) عن الكوميديا (الملهاة). فالأولى تمثّل أناساً أفضل ممن نعهدهم والثانية تمثّل أناساً شراً ممن نعهدهم[٧]. وبالتالي نظم الأوائل قصائد التمجيد والمديح والبطولة والفخر، في حين نظم الآخرون قصائد الهجاء أو الشعر المضحك[٨].

وأمّا بشأن تطور عروض الشعر فيذكر أرسطو أن العروض تغيّرت من الرباعي (التروخائي)[٩] إلى الأيامبي[١٠]، إذ استعمل الرباعي أول ما استعمل لأن الشعر كان ساتيرياً[١١] وكان أقرب إلى الرقص، فلما أدخل الحوار في التمثيل اهتدت الطبيعة نفسها إلى العروض المناسبة[١٢]. ويرى بأن العروض الأيامبية هي الأليق بالحوار[١٣].

أثناء تناوله عناصر التراجيديا الستة: العبارة (نظم الأوزان)، والغناء، والقصّة (نظم الأعمال أو محاكاة الفعل)، والفكر، والأخلاق، وتهيئة المنظر «بيّن ضرورة الغناء (الموسيقى) ونظم الأوزان[١٤]، «بيّن أن الأعاريض أجزاء للأوزان»[١٥]. وجاء في العبارة (نظم الأوزان) أنها من التعبير بواسطة الكلمات[١٦]. وأما الغناء فهو أعظم المحسنات الممتعة في صنعة المأساة[١٧]. وفي الفرق بين الشعر والتاريخ، يجعل أرسطو الشعر أقرب إلى الفلسفة، لأن الشعر يروي ما يجوز وقوعه في حين يروي التاريخ ما وقع بالفعل[١٨]. وبالتالي فإن الشعر أقرب إلى قول الكليات، ولذا فهو

أقرب إلى الفلسفة[١٩]. تطلّب أرسطو في الشاعر أن يكون صانعاً للقصص قبل أن يكون صانعاً للأوزان، لأنه يكون شاعراً بسبب ما يحدثه من المحاكاة[٢٠].

قبل أن ينهي أرسطو كتابه يتحدَّث عن الأوزان وما يناسب كل عروض، فيثبت الوزن السداسي للملحمة، ويقول: «لو أن قصيدة روائية نظمت في وزن آخر أو في جملة أوزان لبدت نافرة قلقة، ذلك أن الوزن السداسي هو أرزن الأوزان وأبهاها. وأنه أكثر قبولاً للغريب والاستعارة، وهما بعض ما تتميَّز به المحاكاة الروائية. وأما الوزن الأيامبي والوزن التروخائي فوزنان تشيع فيهما الحركة، فأحدهما مناسب للرقص والثاني مناسب للعمل»[٢١]. وأخيراً يستبعد أرسطو فكرة التوفيق أو المزج بين عدة أوزان في قصيدة واحدة[٢٢].

٢ ـ الشعر كما يراه الرومان

يضع هوراس (٨ ق.م)، في مجال تحديد ماهية الشعر، قاعدة «لكل مقال مقام، فليلزم الشعراء هذه الحدود»[٢٣]. والحدود التي يتحدَّث عنها هي تلك التي سنَّها القدماء أمثال هوميروس وأرخيلوكوس وكاليتوس وغيرهم. يقول هوراس: «لقد أرانا هوميروس أي بحور الشعر يصلح لرواية مغامرات الملوك والأبطال وقصص الحرب الأليمة. في مبدأ الأمر كان يُعَبَّر عن الشكوى بأبياتٍ متفاوتة الطول (هكسامتر(*) وبنتامتر)(**)، ثم أصبحت هذه تعبّر كذلك عن الصلاة المجابة. والنحاة مختلفون في حقيقة أول من نظم المراثي المتواضعة، وما زال الأمر تحت الفحص. كما سلح الجنون أرخيلوتوس ببحر الأيامب(***) وهو ملك له، ثم استعارت هذه التفعيلة الكوميديا والتراجيديا على السواء، وذلك لصلاحيتها لنقل الحوار، «ثم لأن طبيعتها تلائم الناس في تصرفاتهم العملية. لقد اختصَّت ربَّة الشعر القصيدة الغنائية بذكر مآثر الآلهة، والفائز في حلبة الملاكمة، والجواد المجلي في السباق، ومتاعب الشباب، والخمر التي حرَّرت شاربيها من عقالهم»[٢٤].

ينتهي هوراس إلى الاعتراف بأن الجمهور لن يحييه كشاعر إن قعد به العجز أو الجهل عن مراعاة الحدود التي ذكرناها أعلاه[٢٥].

ويعرف هوراس الأيامب بأنه «المقطع الطويل يعقب مقطعاً قصيراً، وهي تفعيلة سريعة. من هنا اكتسب الشعر الأيامبي اسماً آخر، هو الثلاثمتريات، وذلك لأنه وإن كان يشتمل على ست سكنات، فهو يتألف من تفعيلة السبوندي(****) الوقورة كيما يقع على الأذن موقعاً بطيئاً ثقيلاً»[٢٦].

وأرجع هوراس التسرّع والإهمال في النظم أو الجهل بالشعر إلى الحرية النسبية التي مارسها شعراء الرومان، فهو يقول: «ليس كل ناقد يستطيع أن يميِّز الشعر الرديء الموسيقى، فكان أن أدركت شعراء الرومان حرية غير محمودة»[٢٧]. واعتبر أن ربَّة الشعر وهبت الإغريق النبوغ: «فعلى الإغريق جادت المقدرة على صياغة الكلام المكتمل الموسيقى، لأن نهمهم الأوحد كان للمجد»[٢٨].

وأما غاية الشعراء فهي إما الإفادة، وإما الإمتاع، وإما إثارة اللذّة وشرح عبر الحياة في آن واحد. واعتبر أن الشعر الذي ينال رضى الجميع ويضاعف مال الوراقين، ويعبر البحار ويعود على واضعه بأجلّ من الشهرة هو «ذاك الشعر الذي يمزج النافع للمجتمع عن طريق تسلية القارىء وإفادته معاً»[٢٩].

وينهي هوراس مقاله بطرح السؤال: هل القصيدة الناجحة نتاج الطبيعة أم الفن؟ هذه المسألة ما برحت تشغل الناس. وأما بالنسبة لهوراس فالمسألة محسومة: «فليس يتبيَّن ما يستطيع التحصيل أن يثمره من غير نفحة وافرة من الموهبة الفطرية أو الموهبة الفطرية من غير تحصيل. إن أحدهما يلحّ في طلب الآخر، ويعاهده على صداقة باقية»[٣٠].

٣ ـ الشعر كما يراه العرب الأوائل:

أ ـ يعالج الجاحظ (٢٥٥ هـ) موضوعات الشعر في تضاعيف مؤلفاته الكثيرة ومن بينها **البيان والتبيين**، **والحيوان والرسائل**.

ويولي الجاحظ الأهمية في الشعر «لإقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، ولصحة الطبع ومتانة السبك. فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[٣١]. ولم يقم الجاحظ أهمية للمعنى: «فالمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي»[٣٢]. وأهمل الجاحظ عنصر العاطفة[٣٣]، إلا إذا كان يقصد بكثرة الماء: العاطفة، وهو تأويل قد يكون حظه من الصحة قليلاً. ولا يقبل الجاحظ في عِداد الشعر ما هو غير مقصود بحدّ ذاته. فإذا ألقينا الكلام على عواهنه فجاء موزوناً فلا يعني ذلك أنه شعر، إذ: «كيف يكون هذا شعراً وصاحبه لم يقصد إلى الشعر»[٣٤]. كما لا يقبل الشعر المنسوب إلى ما قبل الهجرة بأكثر من قرنين[٣٥].

بإيلاء الوزن الأهمية الأولى أدخل الجاحظ السجع أو القصيد والرجز والمزدوج في عداد أنواع الشعر[٣٦].

وانطلاقاً من موقفه في مواجهة الشعوبية يرى أن عامة العرب أشعر من عامة شعراء الأمصار والقرى من المولدة النابتة الذين ليسوا عرباً أقحاحاً، ولكنه لا يرى للقدامى من الشعراء فضلاً على المولدين إلّا بالأسبقية[٣٧]. ويرى أن الفرق بين القديم والمولد هو الفرق بين الطبيعة «والنشاط وجمع البال»[٣٨].

وينفي الجاحظ أثر البيئة أو الوراثة في الشاعرية، فالشاعرية هبة من الله سبحانه وتعالى يضعها كما يشاء في البلاد والأعراق والأشخاص[٣٩].

وعند الإجابة عن غاية الشعر يجد الجاحظ ثلاث فوائد للشعر، فائدة للشاعر المادح وفائدة للممدوح؛ وفائدة الشاعر: إظهار العبقرية والموهبة وكسب الجوائز، وأما فائدة الممدوح فترجع إلى تخليد مآثره على مرّ الأيام. والفائدة الثالثة هي في الإشادة بالمثل العليا

كالمروءة والكرم والشجاعة، فهي فائدة اجتماعية أخلاقية[٤٠].

وأما في علاقة الشعر بالوزن والموسيقى فهو يرى وزن الشعر من جنس وزن الغناء، ويرى العروض من نوع الموسيقى، ويعرّف الغناء بأنه شعر مكسو نغماً[٤١]. ويربط الجاحظ العروض بالنغم واللحن فيقول: أصول الآداب.. أربعة: النجوم... والهندسة... والكيمياء... واللحون ومعرفة أجزائها وقسمها، ومقاطعها ومخارجها ووزنها، حتى يستوي على الإيقاع ويدخل في الوتر... ولم يزل أهل كل علم فيما خلا من الأزمنة يركبون منهاجه، ويسلكون طريقه، ويعرفون غامضه... خلا الغناء... إلى أن نظر الخليل البصري في الشعر ووزنه، ومخارج ألفاظه، وميّز ما قالت العرب منه، وجمعه وألّفه، ووضع فيه الكتاب الذي سمّاه العروض... فلمّا أحكم وبلغ منه ما بلغ، أخذ في تفسير النَّغم واللحون، فاستدرك منه شيئاً، ورسم له رسماً احتذى عليه من خلفه... وكان اسحاق بن ابراهيم الموصلي أول من حذا حذوه... واجتمعت له في ذلك آلات لم تجتمع للخليل بن أحمد قبله، منها معرفته بالغناء... ومنها حِذقه بالضرب والإيقاع، وعلمه بوزنها...»[٤٢].

ب ـ حكم الأصمعي (١٢٣ هـ ؟) بالفحولة في الشعر لامرىء القيس لأنه «أولهم كلهم في الجودة، له الحظوة والسبق وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذاهبه»[٤٣]. وحكم لطُفيل الغنوي، وهو الذي كان يُسمَّى في الجاهلية بالمحبّر لحسن شعره، بالفحولة لأنه «غاية في نعت الخيل... وهو جيّد الصفة للخيل جداً». كما حكم بفساد شعر مزرِّد أخي الشمّاخ لأنه: «أفسد شعره بما يهجو الناس»[٤٤]. وكان أبو حاتم لا يقدم على الأعشى أحداً لأنه قال في كل عروض وركِب كل قافية»[٤٥]. وأسقط الأصمعي الحُوَيْدرة من قائمة الفحول لأنه «لو قال مثل قصيدته خمس قصائد لكان فحلاً..»[٤٨]. ولم يعط حكماً بحق جرير والفرزدق والأخطل لأنهم «إسلاميون». وفي مكان آخر يردف الأصمعي القول بأن الأخطل «لو أدرك يوماً واحداً من الجاهلية ما قدمت عليه جاهلياً ولا إسلامياً»[٤٧]. ووصف شعر لبيد بن ربيعة بأنه: «طيلسانٌ طَبَرِيٌّ يعني أنه جيِّد الصنعة وليس له حلاوة»[٤٩]. واستبعد الكميت بن زيد لأنه «مولد»[٥٠]. واعتبر ذا الرمّة حجة لأنه «بدوي، ولكن ليس يشبه شعره شعر العرب»[٥١].

إذا جاز لنا أن نستنبط موازين الأصمعي في الشاعرية من خلال أحكامه على فحولة هؤلاء وجدناها تارة في الأولية والحظوة والجودة في نعت الخيل أو الحرب أو المرأة... وطوراً لأن الشاعر قال في كل عروض وركب كل قافية، أو لأنه حُرم بالعكس من رتبة الفحولة نظراً لقلّة إنتاجه. ثم يردف هذه المعايير بمعيار الجاهلية والبداوة. إذن هي معايير شكلية تتناول الأولية والكمية.

ج ـ وجد ثعلب (٢٠٠ ـ ٢٩١ هـ) قواعد الشعر في جزالة اللفظ واتساق المعنى.. وعرف الجزالة بأنها تكمن فيما: «لم يكن بالمغرب المُسْتَغْلِق البدوي، ولا السَّفساف العاميّ، ولكن ما اشتدّ أسرُه، وسَهُلَ لفظه، ونأى واستعصب على غير المطبوعين مَرامُه، وتُوُهِّمَ إمكانُه»[٥٢]. كما عرف اتساق النظم بأنه الشعر الذي «طاب قريضُه، وسلم من السّناد، والإقواء، والإكفاء، والإجازة، والإيطاء وغير ذلك من عيوب الشعر، وما قد سهل العلماء إجازته من قصر ممدود، ومدّ مقصور»[٥٣]. ورأى أن أقرب الشعر من البلاغة وأحمده عند أهل الرواية «المعدَّل من أبيات الشعر»[٥٤]، ثم تأتي بعدها: «الأبيات الغر»[٥٥]. وتتبعها: «الأبيات المحجلة»[٥٦]. ورابعها «الأبيات المُوضَّحة»[٥٧]. وأبعدها من عمود البلاغة وأذمّها عند أهل الرواية: «الأبيات المُرَجَّلة»[٥٨].

وقد لاحظ «نولدكه» الطابع المدرسي في تقسيم الكتاب ومنهجه. فإن ثعلباً ينظر إلى فصاحة اللفظ من ناحية وإلى خلوّ الشعر من العيوب من ناحية ثانية بالإضافة إلى بعض الشواهد على أنواع من التعبيرات الصائبة، أو التعبيرات المعيبة كميزان لقواعد الشعر.

د ـ يرسل قدامة بن جعفر (٣١٠ هـ/٩٠٧ م) التعريف الأكثر شهرة مع أنه الأكثر تعرّضاً للنقد ألا وهو: «حدّ الشعر الجائز عمّا ليس بشعر: قول موزون مقفًى يدلّ على معنى»[٥٩]. ويتابع فيشرح التعريف الموجز: فقولنا قول دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر. وقولنا موزون: يفصله عمّا ليس بموزون، إذ كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا مقفًى: فصل بين ما له من الكلام الموزون قواف، وبين ما لا قوافي له، ولا مقاطع. وقولنا يدلّ على معنى: يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن، مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك، من غير دلالة على معنى». ويمضي قدامة حتى نهاية الكتاب وهو يفصل حدّ محاسن كل عنصر من العناصر البسيطة المذكورة وعيوبه، أو محاسن هذه العناصر ومساوئها إذا ائتلف بعضها مع بعض.

وإذا ما انتقلنا إلى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني (٣٦٦ هـ) في «الوساطة بين المتنبي وخصومه» وجدناه يعرِّف الشعر بأنه علم من علوم العرب، «يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه»[٦٠]. ويضيف أن «من اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرِّز»[٦١]. ويستوقفنا هذا التعريف المتميّز المتقدّم. فالشعر علم من علوم العرب، ونحن نقسم الكتابة إلى علم وأدب، ونجعل الأدب شعراً ونثراً، ونفرّق تفريقاً واضحاً بين العلم والأدب من حيث العاطفة والخيال والصنعة في اللغة. ثم يحاول الوقوف على أسباب الشعر التي تحسّن وتبرز هذا العلم فيجدها في ثلاثة أمور وعامل مساعد؛ والأسباب هي: الطبع

والرِّواية والذكاء. وأما العامل المساعد فهو الدُّربة التي تشكِّل قوة لكل واحد من أسباب الشعر. في حين حدَّد أرسطو سببي توليد الشعر في: «المحاكاة وتطوير الكلام المعقول»، أو بكلام الجرجاني بالرواية والدربة مهملاً الطبع والذكاء. ويرى الجرجاني أن الشعر يختلف باختلاف طبائع البشر، ويتأثَّر بالحضارة والبداوة[٦٢]. ويجعل الجرجاني التفاضل بين الشعراء في شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والغزارة بداهة وكثرة الأمثال وشوارد الأبيات وتحصيل عمود الشعر ونظام القريض[٦٣]. ويضيف أن العرب لم تكن تحفل بالجناس والمطابقة والبديع والاستعارة[٦٤].

هـ ـ إذا أردنا استعراض آراء أبي حيان التوحيدي (٤١٤ هـ) وجدنا خلاصة الأمر عنده أن الكلام إما أن يكون شعراً من عفو البديهة، وإما نثراً من كدّ الرؤية، وإما مركباً بينهما؛ أما الشعر فهو أصفى غرضاً ولكنه أبعد عن العقل؛ وأما النثر فهو أشفى غليلاً ولكنه أقل اقتراباً من الحسن. ويرى أن الشعر: «داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف»[٦٥].

ويرى الشعر موسيقى ويأخذ بتعداد أفضال الموسيقى على الشعر: «والغناء معروف الشرف، عجيب الأثر، عزيز القدر، ظاهر النفع في معاينة الروح، ومناغاة العقل، وتنبيه النفس، واجتلاب الطرب، وتفريج الكرب، وإثارة الهزّة، وإعادة العزّة، وإذكار العهد، وإظهار النجدة، واكتساب السلوة، وما لا يحصى عدده»[٦٦].

ويؤكِّد التوحيدي على فكرة النظم التي وضع أسسها الجاحظ وبلغ بها عبد القادر الجرجاني مرتبة الكمال كنظرية لتحديد ماهية البلاغة في كتابه «دلائل الإعجاز». وينفرد بتعبير خاص به، فهو يجعل «النظم في الشعر» يقابل «السياقة» في الحديث؛ يقول: «فإذا لقيها (يعني المعاني المبسوطة في النفس) الفكر بالذهن الوثيق والفهم الدقيق ألقى ذلك إلى العبارة، والعبارة حينئذ بين وزن هو النظم للشعر، وبين وزن هو سياقة الحديث»[٦٧].

ويحدّ التوحيدي الشعر بالقريحة والطبع والذوق، فهو يقول: «يجيش به صدره، ويجود به طبعه، وصحّ عليه ذوقه»[٦٨].

و ـ يقسّم ابن خلدون (٧٧٩ هـ) لسان العرب وكلامهم على فنّين: الشعر المنظوم وهو الكلام الموزون المقفّى، والنثر وهو الكلام غير الموزون[٦٩]، ويؤكِّد على ما يسمِّيه «بالصناعة الشعرية»، ويقصد بها: «المنوال الذي يُنْسَجُ فيه التركيب أو القالب الذي يُفْرغُ فيه، ولا يُرْجع إلى الكلام باعتبار إفادته أصل المعنى الذي هو وظيفة الإعراب ولا باعتبار إفادته كمال المعنى الذي هو وظيفة البلاغة والبيان، ولا باعتبار الوزن الذي هو وظيفة العروض، فهذه العلوم الثلاثة خارجة عن الصناعة الشعرية، وإنما يُرْجَع إلى صورة ذهنية للتراكيب المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها الذهن من أعيان التراكيب وأشخاصها، ويصيّرها في الخيال كالقالب والمنوال. ثم ينتقي التراكيب الصحيحة عند العرب... فيرصّها فيه رصّاً كما يفعله البنّاء في القالب أو النسّاج في المنوال»[٧٠].

يؤكِّد ابن خلدون على الوزن والقافية من جهة وعلى الصناعة الشعرية من جهة ثانية، ولكنه لا يلبث أن يستدرك عنصراً كان قد فاته ألا وهو الاستعارة والأوصاف. فيعرِّف الشعر بأنه: «الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصَّل بأجزاء متقفّية في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عمَّا قبله وبعده، الجاري على أساليب العرب المخصوصة به»[٧١].

عمود الشعر عند ابن خلدون هو في الكلام البليغ والاستعارة والوزن، والروي، واستقلال كل جزء عن غيره، والجري على أساليب العرب المخصوصة. ويولي ابن خلدون الأهمية الكبرى للوزن والروي للفصل عن النثر، ثم تلي الاستعارة والأوصاف من حيث الأهمية، وقبل هذين الركنين تأتي ضرورة كون الكلام بليغاً لأن ذلك يُعتبر جنساً. وهو لا يهتمّ للمعنى «لأن المعاني تبع للألفاظ»[٧٢]. وصناعة النظم والنثر هي في الألفاظ لا في المعاني؛ وأما الوسيلة التي بها يحاول امتلاك ملكة الكلام في النظم والنثر فإنما يحاولها في الألفاظ «بحفظ أمثالها من كلام العرب»[٧٣]. وهو في الفكرتين تبع للجاحظ في قوله: إنما المعاني مطروحة للجميع وأن الإجادة تكون في الدربة والحفظ. ويضيف ابن خلدون أن جودة النظم تكون على «قدر جودة المحفوظ»[٧٤].

نجد أصداء هذه الآراء لدى ابن الأثير في «المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر»، وابن طباطبا في «عيار الشعر»، والمرزوقي في «شرح الحماسة»، وابن رشيق في «العمدة»، والباقلاني في «إعجاز القرآن»، والمعرّي في «رسالة الغفران».

نخلص إلى القول إن النظم عماده الوزن ولا غنى عنهما في الصناعة الشعرية، يتفق في ذلك المؤسِّسون في الغرب: أرسطو وهوراس، مع المؤسِّسين في الأدب العربي بدءاً بالأصمعي وانتهاءً بابن خلدون. فما الذي حدا بكثير ممن طرقوا أبواب الشعر في الأدب العربي منذ مطلع القرن العشرين حتى اليوم للخروج على عمود الشعر الذي يحد الشعر ويخرج منه كل من خرج عليه؟

ثانياً: الشعر «المحدث»

١ ـ لماذا هو «شعر مُحْدَث»؟

تعدَّدت أسماء «الشعر» الذي خرج على عمود الشعر، فمنهم من أطلق عليه اسم الشعر الحديث مقابل الشعر القديم، ومنهم من أسماه «الشعر الحر» مقابل الشعر المقيَّد بالوزن والقافية، ومنهم من أسماه «الشعر المرسل» لأنه أقرب إلى الترسل منه إلى النظم، وقديماً كانوا يقسِّمون الأدب إلى «ترسل وشعر». ومنهم من أسماه اللامنتظم مقابل المنتظم والنظم، ومنهم من أسماه «مجمع البحور» مقابل الشعر الذي يقوم على بحر واحد، ومنهم من أسماه «الشعر الجديد» كالشعر الحديث، لأنه تغلب عليه الجدّة؛ ومنهم من أسماه «شعر النثر» وهي تسمية قريبة من تسمية «الشعر المرسل»، لأن الغالب عليه طابع النثر، ومنهم من أسماه «الشعر الأبيض» ترجمة حرفية للتعبير Versblane. وكلٌّ يدافع عن الاسم الذي أطلقه، والشائع على ألسنة هؤلاء الشعراء اسم «الشعر الحديث» وهي التسمية المحبَّبة إلى أنفسهم.

بعد إجالة النظر في هذه التسميات نجدها لا تنطبق كثيراً على المسميات. ولذا نقترح اسماً جديداً يحيط بمختلف أنواع هذا «الشعر» وأساليبه، وأغراضه هو «المُحْدَث»[٧٥]. فإذا عدنا إلى المعاجم والاشتقاق اللغوي وجدنا أنها اللفظة الأنسب والأوسع شمولية والأدقّ دلالة.

«المُحْدَث» لغة: جاء في **لسان العرب** «المُحْدَث» الأمر المبتدع نَفْسُه وهو الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنّة (في مادة حدث). في حين أن الحديث نقيض القديم. وكل حديث سيصبح قديماً بعد مرور الزمن عليه. أما «المُحْدَث» فيبقى «محدثاً» ولو مرَّ الزمن عليه لأنه يتضمَّن معنى الابتداع والمنكر والخروج على السنّة المعروفة.

و«الشعر» الذي نحن بصدده مبتدع بمعنى أن فيه ابتكاراً. وهو «منكر» لأنه تحدَّى القائم من الشعر فأنكره الكثير من الناس حتى إن اللجنة التحكيمية التي شُكِّلت في مصر لتقويم القصائد بمناسبة النصر في معركة السويس سنة ١٩٥٦ رفضت النظر في قصائد «الشعر الحديث» لأنها لم تعتبرها شعراً، وهي لجنة مخوَّلة التحكيم في «الشعر». وهو أخيراً «شعر» يخرج على السنّة المعروفة في «الشعر» وهذا ظاهر للعيان باعتراف أصحابه وخصومه على حدٍّ سواء.

وإذا قارنَّا هذه اللفظة بالأخريات وجدناها تفضّلها جميعاً.

أطلق البعض تسمية اعتبرها جامعة مانعة ألا وهي الشعر المنثور أو «النثر الشعري»، لكن هذه التسمية رفضها كثير من مؤيدي هذا النمط، وهي لا تشمل جميع أصناف الانتاج الجديد. فبعضه موزون غير مقفًّى، أو موزون على بحور عدة، أو هو موزون على تفعيلات تختلف عدداً عما تعارف عليه المؤسِّسون.

وسمَّاه العقَّاد بالشعر السايب، وهي تسمية غير دقيقة، فلفظة السايب تعني الذي لا يعرف له مالك ولا مسؤول يرعاه. وهذا الانتاج يصدر عن أشخاص معروفين ومشهورين وله مؤسساته التي ترعاه، كمجلة «شعر» و«جماعة أبولو».

وسمَّاه البعض «شعر العمود الجديد» أو شعر «الشكل الجديد»، وهي تسمية غير دقيقة، لأننا قد نعثر على «قصائد» لا عمود لها، أو ليس لها شكل واحد تسير على هديه؛ بل هي كأي نثر سبقها من قبل، ليس لها عليه ميزة جديدة.

وسمَّاه الجارم «الطمطماني»[٧٦] نسبة إلى الطمطمانيّة وهي العجمة. والطمطماني هو الأعجم الذي لا يُفصح. ودُفِعَ على الجارم إلى هذه التسمية رفض اللجوء بكثرة إلى الرموز والأساطير والمعميات من الأمور.

كما سمَّاه عزيز أباظة «السرطاني» تشبيهاً له بالمرض الخبيث المميت تارة ومدرسة «هذيان المحمومين» وهي مدرسة الجيل الناهض من الشبَّان[٧٧]، من ضمن رؤيته لأربع مدارس هي:

- المدرسة المتأثّرة بالثقافة الانجليزية (محمد السباعي، وعبد الكريم شكري، والعقَّاد والمازني).
- المدرسة المتأثّرة بالثقافة الفرنسية (مطران، وناجي، وأبو شادي).
- المدرسة الأصيلة التي يتزعمها العملاق أحمد شوقي.
- فضلاً عن مدرسة رابعة تشبه هذيان المحمومين وهي مدرسة الجيل الناهض من الشبَّان.

٢ ـ تصنيفات الشعر «المحدث»:

أشهر المصنّفين لإنتاج «المحدث» محمد مندور وعزيز أباظة ونازك الملائكة والبصري وموريه.

أ ـ محمد مندور والهمس: يرى محمد مندور تيَّار البعث الأدبي على أساس العودة إلى الشعر العربي الأصيل ـ القديم في عصور ازدهاره، ورائد هذا البعث الشاعر محمود سامي البارودي، وقد اقتفى أثره وتابعه كل من شوقي وحافظ والجارم وعبد المطلب وينهي محمد مندور السلسلة بالشاعر عزيز أباظة.

وإلى جانب هذا التيار هناك تيار التجديد بشعبتيه، شعبة جماعة الديوان (العقَّاد والمازني وشكري)، وشعبة أبولو (وعلى رأسها أحمد زكي أبو شادي).

ويتبيَّن محمد مندور ملامح مدرسة «الشعر المهموس» سنة ١٩٣٩ من خلال نصوص من الشعر المهجري؛ وهو شعر لا خطابة فيه، و«يجد نماذجه في شعر ميخائيل نعيمة وعريضة»[٧٨].

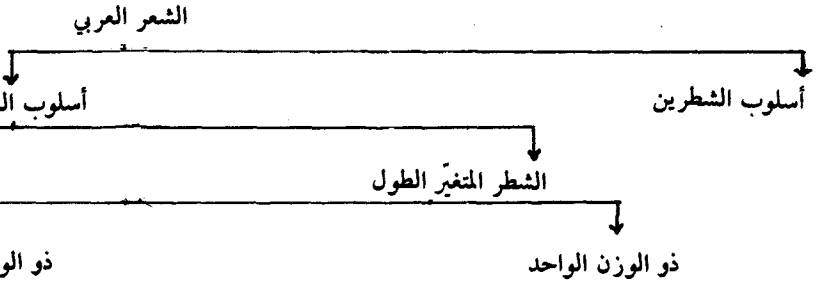
ب ـ نازك الملائكة والتفعيلة[٧٩]: ترى الملائكة وجود أربعة أساليب:

ـ أسلوب البيت المؤلَّف من شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما؛ قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع، وإما ثلاث كما في الكامل والسريع، وإما أربع كما في المتقارب والبسيط.

ـ أسلوب الشطر الواحد: تفعيلاته ثابتة العدد عبر القصيدة كلها، ويكون له ضرب واحد، ومنه ما يسمَّى في العربية بالأرجوزة.

ـ أسلوب الشعر الحر: شعر يجمع بين وزنين اثنين من دائرة واحدة هما الهزج والرمل. ومن المباح أن يكون له أكثر من ضرب واحد.

وتستطيع أن تمثل هذا التقسيم بالصورة التالية:



ج ـ **البصري وأصواته المستة**[٦٠] (٨م): يسمع البصري بعد نازك الملائكة بثلاثة أصوات، تصل إلى مرتبة المدارس وهي:

ـ الصوت الأول: صوت محمود أمين العالم الذي تأثَّر أشدّ التأثّر بفيشر في كتابه **الاشتراكية والفن**. اعتبر محمود العالم أن الشعر الحر هو نتيجة تطور طبيعي للشعر العربي في مرحلة جديدة من مراحل حياتنا الاجتماعية. فالشعر الحر يمثِّل القضايا العامة من خلال التجارب الشخصية الذاتية؛ ومسائله الصياغية تكمن في التفعيلة الواحدة وانعدام التقفية، أو التقفية المتراوحة، والحوار الجانبي، والتعبير بالصور. ويرى محمود العالم أن الشعر الحر يستطيع إزالة الازدواجية بين الحس والفكر، واستخدام الأجواء والتعابير والمصطلحات الشعبية. وقد دعا العالم إلى ضرورة استعانة الشعر بالألفاظ المستمدّة من الأساطير والفنون الشعبية وإلى التخلّص من التعابير المنحوتة المتوارثة.

ـ الصوت الثاني: صوت مجلة «شعر» البيروتية، ورموزها يوسف الخال، وأدونيس، وتوفيق صايغ، وجبرا ابراهيم جبرا، وخالدة السعيد، ومحمد الماغوط، وفؤاد رفقة، وخليل حاوي، وقد توزَّعوا بين شاعر وناقد. ولعب الخال وأدونيس دور الرائد والموجِّه، وادّعى هذا الصوت أنه كرَّس الطابع الإنساني وحرَّر الشكل من كل شرط أو قالب.

ـ الصوت الثالث: نهج نهجاً وسطاً بين العمودية والتحرّر. ورائدا هذا النهج هما يوسف الخطيب ومحمد جميل شلش. وخلاصة رأيهما أن الموسيقى الشعرية يجب أن تكون حصيلة نقيضين: الذوق الموروث (الوزن والقافية)، والذوق المبدع الذي يخلق الأسلوب الخاص والقدرة على التوزيع. ويدعوان إلى جمع الرجز والرمل والهزج في عمل واحد متساوق النغم أسمياه «الكرمل» (**العيون الظمأى إلى النور**، ص ٩). ونجد هذه الظاهرة بارزة بشكل واضح في ديوان شلش الحب والحرية.

وأما الأصوات الثلاثة الأخرى الخافتة التي لا تصل إلى درجة المدرسة فهي:

ـ صوت الشعر الوجودي الذي نادى به د. عبد الرحمن بدوي.

ـ صوت موسيقى النبر الذي نادى به د. محمد النويهي.

ـ القصيدة الهندسية التي تكتب على شكل دوائر ومثلثات وأشكال هندسية أخرى وربما برموز رياضية، ورائدها المهندس قحطان المدفعي في ديوانه فلول.

د ـ **موريه**[٨١]: **عبري يتابع الشعر الحر العربي: رصد موريه خمسة أنماط من الشعر الحر هي:**

ـ نمط أبي شادي، وشيبوب، وأبو حديد، وبدوي، وفيه استخدام عدة بحور عربية ترتبط ببعض أوجه الشبه، ونادراً ما تنقسم الأبيات إلى شطرين. ووحدة القصيدة تقوم على الجملة التي تستغرق ما تشاء من التفعيلات، وقد تختفي القافية أو تستخدم بشكل غير منتظم.

ـ نمط شوقي بغدادي وحسن الظريفي: استخدما البحر بشطريه، كما استعملا البحر تاماً ومجزوءاً ولكنه لا يمتزج بغيره في مجموعة واحدة من الأبيات، وتغير البحر والقافية في هذا النمط سريع وغير منتظم.

ـ نمط السحرتي ويتضمَّن اختفاء القافية وانقسام الأبيات إلى شطرين وعدم انتظام في استخدام البحور.

ـ نمط محمد منير رمزي أقرب إلى الشعر الحر الأميركي، ونلاحظ فيه اختفاء القافية، وعودة التفعيلات إلى الأوزان العربية التقليدية.

ـ نمط باكثير وغنام والحسَن، ويقوم على استخدام بحر واحد في أبيات غير منتظمة الطول، ونظام التقفية غير منتظم.

لقد عالج موريه الشعر الجديد في مقالتين: الأولى بعنوان الشعر المرسل في الأدب العربي الحديث، وقد رأى فيه الشعر الموزون غير المقفَّى، والثانية بعنوان الشعر الحر في الأدب العربي الحديث: أبو شادي ومدرسته. وقد رأى الأنماط الخمسة أعلاه تحت العنوان الأخير.

٣ ـ مميزات «المُحْدَث»:

أ ـ ما له: يزعم «المحدثون» أن القافية وموسيقاها ليستا ضرورتين من ضرورات الشعر، وأنهما على العكس من ذلك تحدّان من المعاني وتضطرّان الشاعر إلى إخضاع عواطفه وأفكاره. وفسّروا خلوّ الشعر العربي من «الشعر القصصي والدرامي والملحمي» بعقبة القافية الكأداء التي تمنع من الخوض في غمار هذه الفنون العالمية. وظنّ بعضهم أن باستطاعة الشعر العربي اجتياح الدراما والملحمة والقَصَص إذا أهملت القافية. ويعتقد الزهاوي أن القافية «عضو أثري قد بقي من كلمات كان يكرِّرها في آخر كل بيت النادب في المناحات والمتحمِّس في الحرب والصدام يوم تولَّد الشعر في عصوره الجاهلية الأولى، ولا بدّ من زواله بالتمام لعدم فائدته اليوم، ولتقييده الشعر فلا يتقدَّم حرّاً كبقية الفنون» (الزهاوي، **السياسة الأسبوعية**، ٢، ص ٧٨، سنة ١٩٢٧، مقال بعنوان حول النثر والشعر، نقلاً عن موريه، **حركات التجديد**، ص ١٢). ويكرِّر هذه الأفكار أدونيس بعد نصف قرن عندما يقول: «الشعر يفقد كثيراً بالقافية، يفقد اختيار الكلمة، وبالتالي اختيار المعنى والصورة والتناغم... ربما جاءت القافية زائدة يمكن الاستغناء عنها دون الإساءة إلى القصيدة» (أدونيس، **مقدمة**، ١٦٥). وكان سليمان البستاني قد سبقهما إلى هذا الموقف عندما قال: «القافية مملّة، وتقييد غير ضروري في شعر الملاحم والقصص الشعري» (البستاني، **الإلياذة**، ١٠١ ـ ١٠٢).

ويعتقد أدونيس أن في قوانين الخليل «إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها، فهي تجبر الشاعر أحياناً أن يضحّي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواصفات وزينة كعدد التفعيلات» (المصدر عينه أعلاه).

كذلك يتهم أنصار الشعر «المحدث» الوزن التقليدي بأنه يجرّ الشاعر إلى استخدام أسلوب وإيقاع وتكتيكات تضرب بجذورها في أعماق عقله الباطن، وتملي عليه الإيقاع والمعجم والأسلوب، وتغلبه على إبداعه وشخصيته... حتى الشعراء الكبار من أمثال شوقي ومطران عندما يعالجون موضوعاً واحداً، مستخدمين بحراً واحداً يعبّرون عن الموضوع بكلمات وأفكار واحدة.

كذلك تسيء القافية واعتبار التضمين عيباً إلى الشعر لأن الشاعر يضطر إلى أن يعبّر عن فكرة تامة في كل بيت منفرد باستخدام قافية في نهاية كل بيت مستقل. وبالتالي تصبح القصيدة وكأنها مجموعة وحدات منفصلة لا وحدة من الموضوع والتجربة والفكر.

ويزعم هؤلاء أن الشعر المرسل ذو إيقاع جديد لم يكن يعرفه الشعر المقفّى.

ويتابع بعض أنصاره أن «عنصر التنسيق الصوتي المجرَّد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية (التي حلّت محل البحر) قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هي ذلك الإيقاع الناشىء عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر (اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ٦٦).

وتضيف نازك الملائكة «أن وراء الشعر «الحر» الرغبة في الجديد وليست قسوة عمود الشعر وصرامته، وإلاّ لما ذهب المعرّي وغيره إلى الزيادة في القيود» (الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ١٣).

ويفذلك أدونيس دواعي «الإحداث» بما يلي: «التغيّر لا الثبات، الاحتمال لا الحتمية، ذلك ما يسود عصرنا، والشاعر الذي يعبّر تعبيراً حقيقياً عن هذا العصر هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمَّم، هو شاعر المفاجأة والرفض، الشاعر الذي يهدم كل حدّ، بل الذي يلغي معنى الحد...» (أدونيس، **مقدمة**، ١١٧).

ويدّعي أدونيس في مرحلة الاندفاع أن ملامح قيّمة تحقّقت في النتاج الجديد منها:

ـ تجاوز الماضي في الأشكال والمقاييس والمفاهيم؛ لقد فقد الماضي قدسيته.

ـ الطرافة ويعني بها انعدام السوابق المماثلة، فكانت الفرادة وتخلّص الشعر من المنطق والتعلم والسرد.

ـ الإبداع والتحرّر من نظام الجمالية الخارجية... ولم يعد الشعر نوعاً تحدِّده أصول وقواعد موضوعية بشكل مسبق.

ـ التخييل أو التصوّر وهو الملمح الأساسي الرابع ويعني به القوة الرؤيوية التي تستشفّ ما وراء الواقع. (أدونيس، **المقدمة**، ١٣٤ ـ ١٣٩).

ـ استبدال الحكمة بالتساؤل، أي استبدال المعطي بالبحث. وقد نجم عن ذلك استبدال القناعة والصبر بالقلق والخوف واليأس، والرجاء، والأمل، والتمرّد.

ـ أصبح الشعر شعر الأرض، أصبح شعر الإنسان وقضايا الإنسان في المقام الأول.

ـ رفض النموذج ورفض الشكل الثابت الاتجاه نحو الشكل المتحرِّك.

ـ ينظر الشاعر «المحدِث» إلى الزمن نظرة جديدة: كان الماضي مقدّساً لأنه هو الأصل، وأما الحاضر والمستقبل فانحطاط وابتعاد عن النموذج الأصلي، في حين أن الشاعر الجديد يرفض الزمن المغلق، ويبني زمن الانفتاح والتغيير، يبني التاريخ.

ـ كانت الغنائية فردية وهي تتجه مع الشعر الجديد إلى الغنائية الكونية.

ـ كان الشعر غناءً وتأمّلاً ضمن إطار جزئي، وهو يحاول في الإطار الجديد أن يمثّل تجربة شاملة ترتبط بالخلق، والتغيير، لا بالصناعة والوصف (أدونيس، **المقدمة**، ١٢٨ ـ ١٣٠).

كذلك تخيَّل البعض أن الشعر الجديد يستتبع لغة جديدة لتواكب الجوانب الجديدة في الحياة، لأن اللغة أداة إيصال، ولذلك وجب على الشاعر أن يبدع لغة توصل الإبداعات في الحياة. فهناك ضرورة

اتحاد بين اللغة والوجود، وبالتالي كانت الفرادة في معنى اللفظ ظاهرة من ظواهر الشعر الجديد (حجازي، **لم يبقَ إلاّ الاعتراف**، ص ٣٣ ـ ٣٤، نقلاً عن اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ص ١٧٣ ـ ١٨٦).

وانبرى بعضهم يفلسف الغموض في الشعر كميزة من ميزات الشعر الجديد ويفرّقه عن الإبهام، ليصل إلى القول بأن الغموض صفة راسخة في طبيعة التفكير الشعري. من هنا ارتبط الغموض بالاستعارة التي ارتبطت بالأسطورة والخرافة، وفي الخرافة كل مميزات المجاز التي تعني المبادلة بين صفات الكائنات الحيّة وغير الحية (اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**).

وتحدث بعض النقّاد عن الرمز والأسطورة وموقعهما من الشعر الجديد فوصل الحدّ بهم لتصنيف الشعراء على أساس الرمز، فبعضهم سيزيفيّون وبعضهم أبولونيون. وهذا ما فعله جليل كمال الدين في كتابه **الشعر العربي الحديث وروح العصر** (اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر**، ٢٠٥). وأهم الرموز والأساطير التي وردت على ألسنة هؤلاء الشعراء هي: السندباد، وسيزيف، وتموز، وعشتروت، وأيوب، وهابيل وقابيل، والخضر، وعنتر وعبلة، وشهريار، وهرقل، والتتار، وسقراط، وأوديب، وأبو الهول، وحكاية نوم علي في فراش النبي ليلة هجرته، وبروموثيوس، وديونيسوس، وأبولون.

باختصار ادعت الحركة الجديدة أنها تهدف إلى تحرير الشعر من الموسيقى الجبرية، ومن حتمية البحور، ووثنية القافية، كما قادت عصياناً ضد كل العادات والأنماط اللغوية والبلاغية، وغيّرت هندسة القصيدة فلم يعد البيت الشعري المنعزل أساس العمل الشعري، واتخذت القصيدة شكل سهم يتجه نحو الأعماق (قباني، **قصتي مع الشعر**، ١٧٥ ـ ١٨٢). ويحمل هذا السهم إحساساً عارماً بالشعبية والوطنية والرسالة. وقد اتسم هذا الإحساس بالقلق والحيرة والشك والعذاب والسخرية، وروح العطف على الخاطئات، وصوفية الغزل، (نعمان فؤاد، **الآداب**، ك ٢ ١٩٥٥، ٤٢ ـ ٤٧)، ليصل الأمر عند رمزيْ الحركة (يوسف الخال وأدونيس) للاعتراف بالوصول إلى حائط مسدود، وهذا الحائط هو اللغة الفصحى، فلا بدّ لمتابعة الطريق من تحطيم هذا الحائط، أي بمعنى آخر لا بدّ من تحطيم الفصحى ومباشرة النظم بالعامية.

ولم تكتف الحركة بهذه الدعوى بل اعتبرت نفسها مرحلة تطورية طبيعية لعروض الشعر العربي لا حركة هجينة مقتبسة عن الشعر الغربي، وهي لم تعالج المضمون وإن كان هو الحاجة الملحّة التي دفعت إلى اختراعه، ولم تدرس وحدة الموضوع وإن كانت هي الحافز القوي لإبداعه، وهي مرحلة طبيعية لأنها وريثة إرهاصات الشعر المهجري وجمعية أبولو (الملائكة، **قضايا**، ١٣ ـ ١٤).

ب ـ **ما عليه؟**: عرض رجل على الأصمعي ببغداد شعراً رديئاً، فبكى الأصمعي. فقيل له: ما يبكيك؟ قال: يبكيني أنه ليس لغريب قدرٌ. لو كنت ببلادي بالبصرة ما جسر هذا الكشحان (داء يصيب الكشح ما بين الخاصرة إلى الضلع والخلف) أن يعرض عليَّ هذا الشعر وأسكت عنه (المرزباني، **الموشّح**، ٥٦١).

حال الأوساط الأدبية العربية الأصيلة شبيه بحال الأصمعي، تعرض عليها بإلحاح نماذج الشعر «المحدث» وهي غريبة في وطنها العربي الكبير، لا تملك الرفض، لأن «المحدث» يتمتّع بمنابر في كل مكان يكاد يأخذ الطريق على الشعر الأصيل، عبر سيل يتدفّق يجرف أمامه كل من يقف في وجهه، رغم أن الذوق العربي لم يستسغ هذا «الشعر» حتى الآن وبعد مرور ما يزيد على نصف قرن من تاريخ نشوئه. وتعترف نازك الملائكة، إحدى رائدات هذا التيار في إحدى مراحله، بأن أغلب الأوساط الأدبية والفكرية التي يعتمد عليها «تتحدّث عنه بازدراء وسخرية»، وتحاول أن تضلّل موقف الجمهور المقاوم له باختلاف طبيعة «الشعر الحر» عن طبيعة أسلوب الشطرين، وبإهمال الشعراء الجدد (الملائكة، **قضايا**، ١١٧ ـ ١١٩).

وللدلالة على الحالة المزرية التي استقبل بها الناس «الشعر الحر» نورد هذا الحوار المعبِّر الذي دار في بيت نازك الملائكة بعد نشر أول قصيدة لها من «الشعر الحر» هي قصيدة «الكوليرا»:

إحسان: إن عشّاق الشعر الأوروبي سيفهمونها.

أبو نزار: ما هذا الشعر الجنوني، إنه هذيان، أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟

نازك: هل تعني أنك لم تفهم فكرة القصيدة؟

أبو نزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها، ولكن هذا الوزن المبتكر **لم يطربني**، وأنا لم **أفهمه**، اسألي أمّك!.

أم نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم، وقلت لها إنها **أشبه بالشعر المنثور**، مع أنها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان: اكتبي عليها أنها من الوزن الفلاني ليصدِّقوا!

نازك: إن الجمهور سيضحك منِّي، ولكني واثقة أن هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي.

أبو نزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبِّي وجزالة البحتري؟ **إنك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي**، فأنت واحد والأمة ملايين.

نازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم أني أشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة (نازك، **قضايا**، ١٢ ـ ١٣).

تهاجم عائلة نازك شعرها، وهي عائلة مثقّفة، متفتّحة، من المفترض أن تتعاطف مع ثمرة إنتاجها وتدافع عنها. وجدنا العكس، فهي تهاجم هنا الشعر من حيث خلوّه من الوزن والقافية

ومن حيث الغموض في الفكرة، وترداد ألفاظ على شكل الهذيان، ويتهم أيضاً بضعف الموسيقى وبقربه من النثر وبعده بشكل عام عن الذوق العربي.

كذلك يتفق نزار قباني مع الأجواء التي تتحدَّث عنها نازك الملائكة، ويقول: «الشاعر الحديث يقف في قارة والناس يقفون في قارة... بينهما بحار من عقد التعالي والغرور وعدم الثقة... إن ثلاثة أرباع شعرائنا الحديثين يمارسون، عن قصد أو عن غير قصد، إقطاعاً فكرياً وشعرياً جعلهم منفيّين خارج أسوار الذوق العام وحولهم كائنات خرافية تتكلَّم لغة أخرى... لماذا يرد البريد قصائد شعرائنا الحديثين إليهم؟ لأنهم نسوا عنوان الشعب... إنهم عاجزون عن الوصل والتواصل... عاجزون عن تحويل الشعر إلى قماش شعبي يلبسه كل الناس (نزار قباني، **قصّتي مع الشعر**، ص ١٥٦ - ١٦٤).

لماذا نبحث عن أدلّة تظهر نبوّ الذوق العام عن الشعر «المحدث»، وأكبر دليل عليه أن الشاعر «المحدث» هو ذاته لا يستطيع أن يتذكَّر إحدى قصائده، في حين أن القصائد الأصيلة تتردَّد عبر وسائل الإعلام. ما زلنا ونحن في نهايات القرن العشرين نجمع تراث شاعر من أفواه الناس المحبِّين لهذا الشاعر، أليس في هذا دليل كاف للتفريق بين ما هو شعر وبين ما ليس بشعر؟ لقد ألقيت هذه الحجة في إحدى جلسات الحوار (وكنت في وضع صعب)، فأجابني محاوري وكان من أنصار الشعر «المحدث»: إليك مقطوعة للماغوط! فأثار إعجابي وقلت: هل من مزيد؟ فقال: ربما إذا حاولت جهدي عليّ أستطيع أن أستذكر بعض مقطوعات هذا الشعر. لكني وبعد هذا الاستشهاد برجل يتذوَّق «المحدث» ويروي بعض مقطوعاته، أؤكِّد على أن الشاذ إنما يبرهن على صحة القاعدة.

ويردّ خصوم المحدث على حجج أنصاره بما يلي:

- ما يدّعيه أنصار الجديد عرفه التراث العربي عبر العصور، فالتجربة الشخصية يعبِّرون عنها بالعنصر الشخصي، والكلمات الجديدة كانوا يعبِّرون عنها بالألفاظ المولدة، والموضوعات الجديدة عبَّروا عنها بالأغراض الجديدة، والتحرّر من الأوزان عبَّروا عنه بالتوشيح والزجل والبند والفوها والكان ما كان... والمدارك الوثنية والأساطير والخرافات موجودة في شعر كل عصر، والتضمين وإن عُدَّ عيباً كان منتشراً عبر التاريخ (فروخ، **هذا الشعر الحديث**، ٢٢٥ - ٢٣٠). إن ما يدَّعيه «المحدث» إذن من فضائل قد عرفه الشعراء من قبل.

- الحرية البرَّاقة تنسي «المحدث» ما ينبغي ألَّا ينساه من قواعد. فهو غير ملزم باتباع طول معيّن لأشطره، وهو غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية، بل يجب أن يلغيها، فتخلب لبّه السهولة التي يتقدَّم بها ويقع خارج الشعر.

- بحجة التفتيش عن موسيقى داخلية، يُكتب كلام غثّ مفكَّك، فيخلو الشعر من الموسيقى المبنية على الوزن والقافية ولا يتوافر فيه بديل يخفي العيوب.

- التدفق، وهو مزية يراد به الخلاص من الوقوف عند البيت الشعري. لكن هذا التدفق يجعل النصّ غالباً خلواً من الوقفات الشديدة الأهمية... الأمر الذي يؤدي إلى الطول الفادح وصعوبة الختم (الملائكة، **قضايا**، ٢٨ - ٣٤).

- فشل «المحدث» في الشعر القصصي والملحمي، والدرامي، وعلى العكس من ذلك استطاع أحمد شوقي وخليل اليازجي ونجيب الحداد وأباظة وغيرهم ولوج باب الفن المسرحي بالشعر الأصيل. وإذا كان هناك انحسار في كتابة نصوص مسرحية شعرية فالسبب في ذلك انحسار عالمي في ذلك ليحلّ النثر مكان الشعر في المسرح. والأدب العربي قلَّد الغرب في هذا الباب، فكان لا بدّ من أن يتأثَّر بهذا الانحسار.

- فشل «المحدثون» في إيجاد معجم شعري حديث بديل عن المعجم الشعري القديم، والنجاح النسبي الذي لاقاه المهجريون يعود إلى اقتباسهم وتأثرهم بالبيئة الحضارية المتقدِّمة بإبداعاتها وابتكاراتها على جميع الصعد. أضف إلى ذلك أنهم قبسوا الطقوس المسيحية عبر عودتهم إلى العهد القديم الذي تمثَّلوه وهذَّبوه لمسايرة القرن العشرين، هذا الأمر الذي لم يكن بمستطاع المقيمين لبعدهم عن مراكز الإبداع والابتكار في الحضارة العالمية. عجيب أمر من يطالب بمعجم شعر جديد ونحن ما زلنا نراوح مكاننا نعيش على فتات الحضارة الغربية وعلى بعض ما يشعّ من زوايا حضارتنا السحيقة! كيف نبدع لغة جديدة ونحن لا نبدع على جميع الصعد؟ أليست اللغة أداة للتعبير والوصل والتواصل؟.

- يرى أدونيس أن في الشعر الجديد تضخّماً يرافقه ضجيج فارغ، فيه انحسار بالطرافة، وبحث عنها بمختلف الوسائل، وفيه إلى ذلك زيف كثير بأشكال مختلفة، ثم إن الاستحداث صار لدى البعض طقساً، صار بحدّ ذاته المقياس الوحيد والقيمة العليا، لتكن القصيدة مستحدثة ولا يهم ما يكون، لا يهم ما تشهد له أو تراه أو تعبِّر عنه... هذا يولِّد إشكالاً يشارك في بلبلة الآراء وإفساد التذوّق... ويعوز أكثره أبسط أدوات الشاعر: الكلمة والإيقاع. (أدونيس، **مقدمة**، ١٤١).

لذا وصل عبد الواحد لؤلؤة إلى هذه القناعة: «الشعر «الحر» أقلّه جيِّد وأكثره رديء، والجيِّد منه غير كافٍ لإعطاء صورة واضحة المعالم، أراني مضطرّاً لرفع الجلسة انتظاراً لمزيد من الدلائل» (لؤلؤة، **البحث عن معنى**، ١٦٦).

- إن غياب القافية يخذل روح التوقّع عند القارىء، إذ يقطع الاتساق الإيقاعي، ويحطِّم التوازي والتوازن بين الأبيات، كما يقود

إلى الإطناب، ويجمع بين الأبيات في سلسلة واحدة من الوحدات المفكّكة (مورية، حركات، ٥١ ـ ٥٤).

ـ ويطالعنا العقّاد بنظرية قوامها الفطرة، يعلّل بها فشل الشعر المرسل. يقول: «سواء رجعنا بتحليلنا ذلك إلى وحدة القصيدة عندنا وعندهم أو إلى أصل الحداء في لغتنا وأصل الغناء في لغاتهم، أو إلى غلبة الحسيّة في فطرتنا وغلبة الخيالية والتصوّر في فطرة الغربيين، فالحقيقة الباقية أننا نحن الشرقيين نلتذّ بشعرهم المرسل، ولا نفتقد القافية فيه، وأننا ننفر من إلغاء القافية عندنا... ليس من اللازم أن نتعمّد مجاراتهم أو يتعمّدوا مجاراتنا في كل إطلاق وتقييد، ولهم دينهم ولنا دين. (العقّاد، ويسألونك، ٦٥، نقلاً عن مورية، حركات، ٥٥ ـ ٥٦).

٤ ـ عوامله ودوافعه

ثلاثة عوامل ودوافع كان لها الدور الأساسي في خلق الشعر «الحر المحدث»:

ـ الاتصال بالغرب.

ـ الانسياق مع السهولة والشعرنة العربية.

ـ الأغراض السياسية.

أ ـ **الاتصال بالغرب**: يبدو أن ظاهرة «الشعر المحدث» وليدة الانفتاح على الغرب وأدبه؛ على الرغم من أن هذه الظاهرة تجد بعض قدراتها في التراث العربي (الموشّح، الزجل وما ينسب إلى أبي نواس وأبي العتاهية من شعر ليس على أوزان العرب المتعارف عليها). إذ إن طلائع الشعراء «المحدثين» هم الذين تأدّبوا بأدب الغرب، والذين لم يتصلوا بأدب الغرب أو كان اتصالهم به سطحياً كان تأثرهم سطحياً، فللدلالة على ذلك يكفي أن تستعرض أسماء من نظم «المرسل» و«الحر» لتتأكّد من صحّة هذه المقولة. فإذا تجاوزنا مراش حسون الحلبي[٨٢] سنة ١٨٧٠، أول رائد خرج على قواعد الشعر العربي في عصر النهضة بترجمته لفصل من العهد القديم بشعر «مرسل»[٨٣]، لنصل إلى أمين الريحاني وأعضاء الرابطة القلمية في المهجر[٨٤]، وإذا تركنا جماعة الرابطة القلمية فإننا نعثر على جماعة أبولو التي تأسّست بعد وفاة جبران وتوقّف الرابطة بسنتين تقريباً (١٩٣٢ ـ ١٩٣٥). وعلينا أن نتجاوز جميل صدقي الزهاوي[٨٥]، لنصل إلى أبولو[٨٦]، لأن تأثّر الزهاوي كان سطحياً على الرغم من ثورته العارمة على القافية وتنظيره للشعر المرسل القائم على التخلّي عن القافية. فجماعة أبولو التي توالى على رئاستها كل من أبي شادي وأحمد شوقي وخليل مطران شديدة التأثّر بالغرب وأميركا.

بعدها تتابع الشعر «الحر» المحدث على ألسنة عبد اللطيف السحرتي[٨٧] سنة ١٩٣٦ ولويس عوض[٨٨]، وبشارة الخوري، وقيصر المعلوف، والشطي، وعبد اللطيف الشهابي، وفي سنة ١٩٣٩ نجد نوري الراوي وعبد الرزاق حبيب وحسيب الكيالي[٨٩]. وفي سنة ١٩٤٣ نجد علي أحمد باكثير[٩٠]، ثم كانت القفزة الكبرى على يد الشاعرين العراقيين نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب[٩١] سنة ١٩٤٧، ونبلغ نهاية المطاف مع يوسف الخال وأدونيس في مجلة «شعر»[٩٢]. وبعدها يعلن الاثنان عن الوصول إلى الطريق المسدود، ويدعو أحدهما بصراحة إلى «اللغة المحكيّة»[٩٣]. إن هذه الأسماء التي ذكرنا أو الأسماء الأخرى التي لم ترد في هذه اللائحة، ورأى نزار قباني أنه خطأ تاريخي وأخلاقي أن لا نضع في قائمة الثوار اسماً كالياس أبي شبكة وبشارة الخوري وأمين نخلة وصلاح لبكي ويوسف غصوب وسعيد عقل وفوزي المعلوف، وعمر أبي ريشة، وعلي محمود طه، وابراهيم ناجي[٩٤]. ويضيف إليها مورية أسماء حسن الظريفي وحسين غنام...

هذه اللوائح يطغى عليها صيغة التلمذة على الغرب، وكلنا عيال على الغرب. لكن منا من تأثّر وبدا التأثر واضحاً من خلال التقليد المباشر فكان «الشعر المرسل والحر المحدث».

كيف بدا التأثر بالغرب؟

يظهر أثر الغرب من خلال تكرار أسماء كبار شعراء الغرب في نتاج «المحدثين»، ومن خلال اعترافاتهم. فأسماء وتمن، وباوند، واميلي ديكنسون، وايدت ستويل، وتي. أس. اليوت، ودبليو ا. ح. أودن، وربما أمبسون، وديلن توماس وغيرهم معروفة جيداً بين شعرائنا. حتى الذين ينكرون هذا التأثر هم متأثّرون بشكل أو بآخر يقول لؤلؤة: «إن تطوير شكل القصيدة في شعر نازك الملائكة قد جاء من عوامل مشتركة في ثقافتها أبرزها في نظري الاطلاع المحدود على بعض الشعراء الإنكليز، فهي قد وجدت في تطوير شكسبير لتوزيع الأبيات وتغيير القوافي مثلاً باعثاً إلى معاملته في قصائدها الأولى التي كتبت بما سمّته «الشعر الحر» والذي بلغت نسبته ثلث قصائد ديوانها الأول، وزادت هذه النسبة في الديوانين التاليين. ووجدت في مقطوعة سبنسر التي استعملها بايرون شكلاً آخر ممكناً في سبيل التجديد. ومقطوعة سبنسر تسعة أبيات، ثمانية منها من الوزن الخماسي والبيت التاسع من الوزن السداسي التفعيلات، وقافية المقطوعة اتبعت الترتيب التالي:

أ ، ب

أ ، ب

ب، ج

ب، ج

ج

تنتهي المقطوعة إذن بالقافية «ج». من هنا يعتبر لؤلؤة أن تأثير الغرب بادٍ في نازك الملائكة. وإذا كان هذا الحال مع نازك الملائكة الرائدة المرتدّة التي فهمت «الشعر الحر بأنه أسلوب في ترتيب تفاعيل

الخليل، وهو جارٍ على قواعد الخليل، ملتزم قواعد العروض العربي كل الالتزام، وكل ما فيه أنه يجمع الوافر والمجزوء والمشطور جميعاً، وليس ابتداع بحور جديدة أو تحريراً من قيد القافية، ولا امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها»[٩٤]، فكيف برائد شارد يتخطّى جميع الحدود والحواجز كما هو الحال مع يوسف الخال، المنظّر والمؤسِّس لمجلة ناطقة بلسان جماعة «المحدثين». يقول يوسف الخال: «في أميركا اتصلت بالأجواء الأدبية المعاصرة فاكتسبت المفهوم الجديد للشعر، هذا المفهوم الذي عملت على التبشير به بعد عودتي إلى بيروت عام ١٩٥٥، والذي أنشأت مجلة «شعر» للتعبير عنه وتطبيقه على الشعر العربي. ومن أهم اتصالاتي هناك اتصالي بعزرا باوند[٩٥] (وكان ما يزال محجوزاً في المستشفى لنشاطه الفاشي مع موسوليني عندما كان في إيطاليا)، فقد كان له أنصار في نيويورك كما في كل مكان»[٩٦].

أظن أنه بعد هذا الاعتراف المباشر لم تعد قضية التأثر بالغرب تهمة تلصق بهذا التيّار، بل هي حقيقة ظاهرة للعيان.

ظهر التأثر بالغرب عن طريق شحن الصور والإيحاءات والتراكيب اللغوية التي أخذت طريقها إلى أذهانهم إما من خلال ثقافتهم وإما من خلال ترجماتهم من تلك الآداب الإنكليزية والأميركية والفرنسية. ففي شعر لويس عوض صدى التصوّف المسيحي أو شعر التقوى وشكل مقطوعة سبنسر... وفي دعوة يوسف الخال إلى تبنّي المحكية والابتعاد عن الفصحى صدى للشاعر «ورد زورث» الذي أعلن صراحة أن لغة الشعر يجب أن تقترب من لغة الكلام العادي، وأن الشكل في القصيدة يجب أن يتحرَّر ما أمكن من قيود تؤثّر على المضمون، ولذا نجده يغيّر كثيراً في نظام القوافي ويعتمد على الشعر المرسل. لكن يوسف الخال يتجاوز ورد زورث، ويدعو إلى اعتماد المحكية لا الاقتراب منها[٩٧]. وأمّا د. محمد مصطفى بدوي[٩٨] فقد تأثّر بأليوت وج. م. هوبكينز، والتأثّر واضح في ديوانه **رسائل من لندن** سنة ١٩٥٦، وفي **بقايا قصيدة** سنة ١٩٤٦.

واقتفى أحمد زكي أبو شادي آثار سونيبرن وهو مثله يعتقد أن الوزن من الأركان الأساسية في الشعر. ويبدو التقليد واضحاً في «الشفق الباكي»[٩٩].

ويبقى من نافل القول إن المهجّرين تأثّروا بالبيئة الجديدة والثقافة الجديدة فكان الشعر المهجري بداية للشعر الحر و«المحدث».

ب ـ **الشعرنة والانسياق مع السهولة**: نقول «الشعرنة» لأن حكاية الشعر مع العربي حكاية المعشوق مع العشيق؛ يقول نزار قباني: «أنا من أمّة تتنفّس الشعر، وتتمشّط به، وترتديه. كل الأطفال عندنا يولدون وفي حليبهم دسم الشعر. وكل شباب بلادي يكتبون رسائل حبّهم الأولى شعراً... وكل الأموات في وطني ينامون تحت رخامة عليها بيتان من الشعر... المعجزة أن لا يكون الانسان العربي شاعراً... وهل الشعر لعنة العرب، أم هو فضيلة العرب كما يقول الجاحظ؟»[١٠٠].

إذا كان هذا هو قدرنا مع الشعر فلا غرو في أن تتلاطم أمواج الشعر على صفحات الجرائد والمجلات في غياب رقابة أدبية فعّالة، أو بالأحرى في بعض الحالات بوجود حوافز على الكتابة الخاطئة. فتدنٍّ مستوى بعض النشريات وسوء نيّة بعض القيّمين يكمن وراء هذا النشر الواسع لما هو شعر ساقط أو ما هو ليس بشعر. إن حالة الانحطاط التي رانت على الأمّة هذه القرون الطويلة وتفشّي الجهل يؤدّي إلى فساد الذوق، وبالتالي انعدام الرقابة الأدبية المعنوية الفعّالة.

تعتبر الرغبة في «الجديد» من العوامل الدافعة لكتابة «الشعر المحدث»، وقد تحدَّث أدونيس عن هذا اللهاث وراء الجديد بأي ثمن لأنه يعتقد «أن القصيدة الحقيقية هي القصيدة التي لم تكتب»[١٠١].

الشعرنة واللهاث وراء الجديد يفسّران إلى حدٍّ بعيد استسهال الكتابة «المحدثة» التي تستطيع أن تغطّي الإساءات إلى اللغة العربية، والضعف الذي يحسّه الكاتب فيما لو حاول كتابة الشعر بحسب قواعده المتعارف عليها.

إن الخروج على قواعد الشعر يخلّص الكاتب من أثقال ومعوقات تعوقه عن كتابة القصص والدراما والملحمة.

ج ـ **العوامل السياسية**: يدّعي البعض أن الشعر «المحدث» يتيح للفرد العربي أن يهرب من الأجواء الرومنطيقية إلى جو الحقيقة الواقعية، فالقافية والوزن يضيفان الغنائية على الشعر ويبتعدان به عن الواقعية.

أضف إلى ذلك أن الشعر «المحدث» أقل هيبة ووقاراً مما ينجم مع الحياة المنتجة العصرية.

غاية الشعر «المحدث» التعبير لا «الجمالية»، ولذلك فهو لا يعبأ بالغنائية التي تتحقّق بالوزن والقافية.

ثم إن من سمات العصر كره النسب المتساوية واستخدام تعابير شعبية وزوال الازدواج بين الحس والفكر، بين التعقّل والشعور[١٠٢].

تلك كانت حجج المدرسة الاشتراكية عند تبريرها وتبنّيها للشعر «المحدث».

برزت من جهة ثانية مدرسة أخرى يمينية المنشأ، تعود جذورها إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي بخلفياته المعادية للعروبة في منتصف هذا القرن، تحتضن مجموعة من المبدعين الذين وظّفوا إبداعهم توظيفاً صبّ في خانة «الشعر المحدث».

وقد انضمّت إلى هذه المجموعة عناصر تبشيرية ومسيحية وإقليمية حاولت الإفادة من هذا الاتجاه في مشاريعها السياسية. هذا ما يفسّر تكوكب أدونيس وسعيد عقل وجبرا ابراهيم جبرا ويوسف غصوب

وغيرهم حول يوسف الخال. ولقد اتهمت مجلة شعر بتمثيل تيّار ينتمي إلى أقليات طائفية وسياسية[١٠٣]، وإلى اتجاهات أبرزها الاتجاه القومي السوري حتى الخمسينات. ويعترف الخال أن هذا كان عاملاً أساسياً في عزل المجلة وفي وضع العراقيل أمام تأدية رسالتها. وعندما سأل العكش الخال: «هل للمجلة طابع مسيحي أو تبشيري؟» أجاب: «طابعها طابع الذين ينشرون فيها»...

نضيف إلى هذه العوامل: أن الانسحاق أمام الغرب كردّ فعل على التخلّف عن الركب الحضاري أدّى إلى ظهور ذلك بالتعبير والسلوك، فكان التعبير بـ «المحدث».

وأخيراً كان من العوامل المؤثرة رفع شعارات وهّاجة منها مثلاً الذي ما فتىء أدونيس يقوله ويكرّره: «الشكل الشعري الجديد هو بمعنى ما عودة إلى الكلمة العربية، إلى سحرها وإيقاعها وغناها الموسيقي الصوتي وتجاوز للقريض بقواعده ومقاييسه الجميلة في حينها»[١٠٤].

أو قوله: «حيث نحيد باللغة عن طريقتها العادية بالتعبير والدلالة، ونضيف إلى طاقتها خصائص الإثارة والمفاجأة والدهشة يكون ما نكتبه شعراً»[١٠٥].

أو كما يقول في تفريقه بين الشعر والنثر: «النثر اطراد وتتابع لأفكار ما، وهو ينقل فكرة محدودة في حين أن الشعر ينقل حالة شعورية وتجربة... هو غاية في نفسه...»[١٠٦].

٥ ـ مقام الوزن والقافية والموسيقى من الشعر عامة و«المحدث» خاصة

أ ـ **أوزان العرب**: ما بنت عليه أشعارها، واحدها وَزْنٌ، وقد وزن الشعر وزناً فاتزن. والوزن روز الثقل والخفّة؛ والوزن أيضاً ثِقْل شيءٍ بشيءٍ مثله[١٠٧]. والوزن من قوام الشعر وجوهره[١٠٨]. والموزون من الكلام أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر، والسواكن والحركات، فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً[١٠٩].

أمّا القافية فهي دليل على شعرية الشعر؛ قال الخليل بن أحمد الفراهيدي (١٠٠ ـ ١٧٠ هـ): «أشعر بيت تقوله العرب ما أوّله دليل على قافيته[١١٠]. وترتبط القافية بالوزن، فإن لم يكن الكلام موزوناً وتتناهى أجزاؤه إلى أشياء واحدة بأعيانها فهو مسجوع أو سجع، وتسمّى أقاويل ذات قوافٍ إذا كانت موزونة[١١١]. وكان الجاحظ أول من شرط جمع الوزن والقافية لشعرية الشعر عندما قال: «كانت العرب تحتال في تخليدها بأن تعتمد في ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفّى، وكان ذلك هو ديوانها»[١١٢]. وإذا سمع العربي لفظة شعر علم فوراً أن المراد بالنظر إلى اللفظ الكلام المقفّى الموزون ورسخت في ذهنه القافية رسوخ الوزن.

ومقام الوزن والقافية من الشعر له أهميته لدى جميع أبناء الشرق: كالسريان والفرس والترك؛ ويقارن سليمان البستاني بين مختلف اللغات، فالفرنسوية لا يصلح شعرها بدون قافية، والإنكليزية فيها المقفّى وغير المقفّى، ومثلها الإيطالية والألمانية[١١٣]. ويُرْجِع أهمية الوزن والقافية في العربية إلى غناها بالألفاظ التي يمكنها حمل مئات القوافي في حين تفتقر اللغات الأوروبية إلى هذه الميزة. يقول البستاني في ذلك: «فلربما أجهد الغربي نفسه في مواضع كثيرة فلتعذر عليه تعزيز قافيتين بثالثة، والشاعر العربي بعكس ذلك، فإذا انحبست فلا تنحبس إلّا لقصر باع أو لقرع باب ضيّق أو لتجاوزه في إطالة القصيدة»[١١٤].

تتفق جميع اللغات إذن على ضرورة الوزن وتختلف على القافية، كما هو الحال مع الشعر اليوناني الموزون ولكن غير المقفّى[١١٥].

وكما نعلم فالخليل بن أحمد هو الذي استطاع أن يستنبط علم العروض، أي الأوزان التي بها يوزن الشعر، وقد استنبطها من الشعر نفسه، أو ربما وضع الوزن ثم مثل عليه من عنده. وبذلك استطاع أن يحصر بحور الشعر. وقد لاحظ المعرّي «أن المضارع والمقتضب والمجتثّ قلّ ما توجد في أشعار المتقدمين، وأن الخليل اضطرّ لنظم بيت للتمثيل على المقتضب فقال:

أعرضت فلاح لها عارضان من برء[١١٦]

حتى جاء أبو نواس فنظم:

حامل الهوى تعب يستخفّه الطرب

ويؤكّد المعري أن الخليل نظم بيتاً للتمثيل على المضارع:

إنْ تَدْنُ منه شبراً يقرّبك منه باعا

ويزعم الأطفش أنه سمع هذا البيت على المجتث:

جنّ هبين بليلٍ يندبن سيدهن

ويذكر صاحب فن التوشيح[١١٧] أن المتقارب لم تستعمله العرب قديماً.

تندرج ملاحظات المعرّي وابن سناء الملك وقبلهما الجاحظ في أن الخليل لم يستنبط الأوزان من الشعر المقول من قبل، وإنما اعتمد على موهبته الموسيقية وأذنه المرهفة، وذوقه الرفيع للاهتداء إلى مقاييس تخدم موسيقى الشعر وتحافظ عليها، وإلّا كيف نفسّر أنه لم يجد بيتاً يمثّل على المقتضب والمضارع والمجتث والمتقارب وغيرها فاضطرّ إلى وضع أبيات من نظمه؟

ب ـ **موسيقى الشعر**: يتداخل التاريخ الموسيقي مع تاريخ الشعر الغنائي بصفة عامة. وأهمّ المؤلّفين الموسيقيين القدماء كانوا شعراء، نذكر منهم: أرخيلوس، وسافو، وبنداروس، وسوفوكليس[١١٨]. ولفظة Lyrikos تعني الأغنية التي تؤدّى بمصاحبة العزف على القيثارة Lyra، وبعض الأغاني يصاحبها الفلوت Arlos. لكن القيثارة هي الأكثر شيوعاً، ولذلك كانت تدلّ بوضوح على الارتباط بين الفنّيْن[١١٩]. وتربط الموسيقى بشكل عام بين الشعر والغناء[١٢٠]. وقد قال أبو النضير: «إن الغناء العربي كان على تقطيع

العروض[١٢١]. ويضيف ابن رشيق: «إن العرب احتاجوا إلى الغناء بمكارم الأخلاق وطيب الأعراق فتوهَّموا أعاريض جعلوها موازين للكلام فلمَّا تمّ لهم وزنه سمّوه شعراً»[١٢٢].

والعلاقة أشدّ وضوحاً في التراث العربي، فالخليل بن أحمد الفراهيدي (١٧٠ هـ) هو موسيقار قبل أن يكون شاعراً، وقد اهتدى إلى الموازين لأنه موسيقار قبل كل شيء. وقديماً قال حسان بن ثابت الأنصاري:

تَغَنَّ بالشعر إمَّا كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار[١٢٣]

وبعده أنشد المتنبِّي[١٢٤]:

وما الدهر إلاّ من رواة قصائدي
إذا قلت شعراً أصبح الدهر منشداً
فسار به من لا يسير مشمّراً
وغنى به من لا يغنِّي مغرّداً

وكل ضروب الفن تبغي الوصول إلى مستوى التعبير الموسيقي: «لأن فن الموسيقى يلخّص كل الإمكانيات التعبيرية التي تتحقّق في الأشكال الفنية المختلفة»[١٢٥].

وهذه ليست خاصة من خصائص العربية فقط وإن كانت بها ألصق من غيرها. فهذا سبنسر يفلسف علاقة الموسيقى بالأفكار، يقول: «إن خير موسيقى هي التي تتمشّى مع الأفكار وتتساوق مع المعاني، وتتجاوب نغماتها ونبراتها مع حالات النفس. فالشاعر في اهتياجه وغضبه وغيظه يكون تعبيره الموسيقي عالي النغمة، وفي حزنه يكون منخفضاً، وفي تعجبه وفرحه وهدوئه واطمئنانه تكون مسافاته الصوتية قصيرة، وأما في بثه وألمه فتكون مسافاته الصوتية طويلة، وهكذا تساير النغمات حالات النفس كما تساير موضوع القصيدة وفكرتها». وقديماً قال لاسل كرومبي (La scelles Abe Crombic) في الشعر: موسيقاه ومعناه: «يلزم أن تصبح الموسيقى كل القصيدة في الشعر الغنائي»[١٢٦]. ويتحدَّث الناقد الإنكليزي غرينغ لامبورن Greaning Lamporn عن علاقة الموسيقى بالعروض ويقول: «إن الموسيقى خارجية وداخلية، والعروض يتكفَّل بالخارجية، أما الداخلية فتتكفَّل بها مقاييس صوتية في داخل النفس أكثر مرونة وشمولاً من العروض»[١٢٧]. وقبلهم جميعاً تحدَّث أرسطو[١٢٨]. وتحدَّث كذلك ابن رشيق في الموضوع ذاته عندما قال: «ونحن نعلم أن الأوزان قواعد الألحان، والأشعار معايير الأوتار»[١٢٩]. وأضاف المرزباني إلى ذلك أن: «العرب كانت تزن الشعر بالغناء...» ويستشهد ببيت حسان بن ثابت الأنصاري:

تغنَّ بالشعر، إمَّا أنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار[١٣٠]

والمضمار هنا مثل، لأن المضمار للخيل، لإصلاحها وتعريفها ورياضتها حتى تستوي، فشبَّه إصلاح الغناء لوزن الشعر بذلك. ويتجاوز ابن خلدون سابقيه عندما يجعل الغناء جزءاً من أجزاء فن الشعر، فيقول: «وكان الغناء في الصدر الأول من أجزاء الفن؛ كان تابعاً للشعر، وكان رجال الدولة العباسية يأخذون أنفسهم به حرصاً على تحصيل أساليب الشعر وفنونه»[١٣١].

ولماذا نتعب أنفسنا في التفتيش عن علاقة الغناء والموسيقى بالشعر، فلفظة «Aede» اليونانية تعني الشاعر والمغنِّي، وكان هوميروس يتغنَّى بالإلياذة على آلة موسيقية خاصة، مع أنها ليست شعراً غنائياً. كذلك تعني لفظة «Bard» الإنكليزية الشاعر والمنشد الذي يؤلِّف الشعر ويغنيه. وفي العربية تطلق العامة من الناس لفظة الشاعر على المغنِّي وهو عادة الذي ينشد الشعر مصحوباً بالموسيقى.

وحديث المغنيات في الجاهلية يلذّ السامع على لسان طرفة[١٣٢]، وامرىء القيس[١٣٣]، والمهلهل[١٣٤]، وسلامة بن جندل[١٣٥]، والأعشى[١٣٦]، وعمرو بن الاطنابة[١٣٧]، وعلقمة[١٣٨]، وعبد يغوث[١٣٩]، وكعب بن الأشرف، وبُرْج بن مسهر الطائي[١٤٠]، وعبدة بن الطيب[١٤١]، ومنفوسة بنت زيد الخيل[١٤٢]، والخنساء، ومرحبا اليهودي، وكعب بن مالك[١٤٣]، أضف إلى ذلك حديث استقبال أهل المدينة للنبي (ﷺ) عند هجرته. هذه العلاقة الحميمة بين الشعر والموسيقى دفعت ميخائيل خليل الله ويردى لتأليف كتاب أطلق عليه اسم «بدائع العروض، أحدث وأسهل أسلوب لنظم الشعر على الإيقاع الشعري»؛ وينتهي المؤلِّف إلى هذه الخلاصة: «منشأ الموازين الشعرية والموسيقية كان واحداً، أساسه الحرف الذي يقابل النقرة الزمنية البسيطة، ولكن بسبب إطالة الصوت في التلحين، اختلفت الموازين الموسيقية عن الشعرية»[١٤٤].

ج ـ **الموسيقى في الشعر «المحدث»**: يتساءل د. محمد مندور: «هل الموسيقى متوفرة في هذا الشعر «المحدث»؟ إلى الحدّ الذي يستحق معه هذا الشعر أن يحمل هذا الاسم؟

يعترف د. أحمد زكي أبو شادي بضعف موسيقاه ويدافع عن هذا الضعف بأن الشعر لا حاجة به إلى الموسيقى، يستطيع أن يستقيم دون مساعدتها. وتحمل نازك الملائكة على الذين أضاعوا موسيقى التفعيلة لأن الوزن والقافية ليسا قيدين في الشعر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرَّر منهما، وإنما هما خاصتان من أهمّ خصائص الشعر الجيّد ليتميَّز بهما عن النثر الفني... فالوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلَّى الشعر عنها إلا ويستحيل نثراً[١٤٥]. ويثبت أبو القاسم الشابي هذه النظرة بقوله: «الشعر الرفيع حياة موسيقية مختارة... والشاعر العظيم هو الذي يوفّق في فنه إلى المعادلة بين نسب العاطفة والفكر والخيال والأسلوب والوزن بحيث يحصل بينها التجاوب الموسيقي الذي ينسجم في القصيد انسجام التورد والعطر والماء والهواء في الزهرة الجميلة»[١٤٦]. ويتوقع مندور «أن نبذل جهوداً مخلصة

لاستنباط مواضع الجمال وقوة التصوير في لغة الشعر الجديد وموسيقاه»[١٤٧]. كما تحدَّث البعض عن موسيقى الأفكار، والبعض الآخر تحدَّثوا عن موسيقى نابعة عن الإيقاع في اللفظة[١٤٨].

الجميع إذن يتناولون علاقة الشعر بالموسيقى ويعتبرونها من بديهيات الأمور كعلاقة الرأس بالجسد، ما عدا أبو شادي الذي يدافع عن ضعف الموسيقى في الشعر. فالملائكة اعتبرت التفعيلة وقفة موسيقية[١٤٩]، ورأى نزار قباني **طفولة نهد، وأنت لي**، حالة موسيقية[١٥٠]. وذهب سليمان البستاني إلى أن الشعر كالنغم الموسيقي والقافية رسته أو قراره[١٥١].

٦ ـ مستقبل الشعر الحر (المحدث)

تضاربت الآراء في مستقبل الشعر الحر كما تضاربت في ماهيته.

لقد تنبَّأت نازك الملائكة، إحدى الرائدات، سنة ١٩٥٤، في مقال نشرته مجلة **الأديب** في بيروت، بأن حركة الشعر الحر ستتقدَّم حتى تبلغ نهايتها المبتذلة... واليوم «أجد نبوءتي قد تحقَّقت بكل حرف فيها... وأنا أتنبَّأ بأن حركة الشعر الحر ستصل إلى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الأخيرة الماضية، على أن ذلك لا يعني أنها ستموت. وإنما سيبقى الشعر الحر قائماً ما قام الشعر العربي... ولسوف ينتهي التطرّف»[١٥٢].

ويرى الدكتور أحمد زكي أبو شادي: «أنه لا بدّ من ارتباط مستقبله بمستقبل العروبة من حيث الحرية والاستقلال والمثالية والثقة بقدرة لغتنا المستمدّة أيضاً من ثقتنا بأنفسنا»[١٥٣].

في حين يرى رائد ثالث، وهو قمّة في التطرّف، أن الشعر الحر وصل إلى الطريق المسدود فاستدعى توقف مجلة «شعر» بعد مرور «ثماني سنوات على صدورها»، لأنها أدركت أن تعديل الأشكال الشعرية الذي لم يصب إلاَّ البحور الشعرية، لا موسيقاها، غير كافٍ لنقل التجربة الشعرية إلى الآخرين نقلاً عفوياً حيّاً صادقاً. كانت الحركة تظن أن تحطيم الأوزان التقليدية الرتيبة، بالتلاعب بتفعيلاتها، يحقّق مثل هذا النقل العفوي الحر الصادق، بل إن الاستغناء عن هذه الأوزان جملة باعتماد الإيقاع الشخصي الداخلي، يحرِّر الشاعر أكثر فأكثر نحو فضح أسراره ودخائله... هكذا اصطدمت الحركة بجدار اللغة فإما أن تخترقه وإمَّا أن تقع صريعة أمامه، شأنها شأن المحاولات التجديدية، كما في ذلك التوشيح الأندلسي، وجدار اللغة هذا هو كونها تكتب ولا تحكى[١٥٤].

يوافق رئيف خوري يوسف الخال في الجوهر ويختلف معه في الشكل. يبحث رئيف خوري مستقبل الشعر من زاوية القالب واللغة والغرض والشاعر. فمن ناحية القالب (ويعني به الوزن والقافية) يتنبَّأ بأن يتحرَّر من التزام صورة واحدة للوزن، حتى نصل إلى «النثر الإيقاعي المقطع المسجَّع شيئاً ما، وأن يخترع كل شاعر قوالبه مستعيناً بحقه النغمي وتدرّبه الموسيقي. ومن زاوية اللغة (العامية والفصحى) يتوقَّع ازدياد الكتابة بالعاميات على حساب الفصحى، على أن ذلك لن يضير شعر الفصحى»[١٥٥]. ومن زاوية النوع (الغنائي والتمثيلي والملحمي)، يرى أنه قد يعوّض النقص في الشعر التمثيلي والملحمي نظراً لاتساع القالب من خلال الشعر الحر، بالإضافة إلى وجود الموضوعات والتشجيع. ومن زاوية الغرض يتوقع رئيف خوري أن يعالج الشعر موضوعات الاستقلال والتحرر، والعدل، والانتقاد، والتفاؤل، وتمجيد الإنسان. وأخيراً من زاوية الشاعر نفسه يتوقَّع هذا الناقد اليساري نهضة جيل أوفر جلداً، وأطول نفساً، وأحرص على التجديد، يستطيع أن يصل ما كان ينقطع من علائق بين الشعر والشعب.

ويتفاءل جبرا ابراهيم جبرا[١٥٦] في مستقبل الشعر الحر فيرى المستقبل للشعر المتعدِّد القوافي، الطليق من القيود العاتية، ولكنه يخاف الحرية، فلذلك يرجو الشعراء أن لا يجعلوا من الحرية الفنية مبرِّراً لأشكال شعرية مترهّلة.

ويتفق خالد الشوّاف وعدنان الراوي[١٥٧] (ناقدان عراقيان) على أن خللاً أصاب الشعر ويجب إعادة التوازن بين عنصري الشعر اللازمين له ألا وهما المضمون (الموضوعات التي يجب أن تكون أحفل بالحياة ويجب أن تغني الحركات الطالعة) والبناء أو التركيب والأسلوب (يجب أن يجنح للضمور في البناء كما يجب أن تضمر جمالية الشكل في سبيل مضمونه).

أما صلاح عبد الصبور فنراه يتغنّى بالشعر العامي، ويؤيِّد وحدة القصيدة، ويعتبر التفعيلة أساساً للعروض متفقاً بذلك مع نازك الملائكة، وينظر إلى القافية كمظهر عفوي ويريد من الشعر أن يتبنَّى أشكالاً جديدة كالملحمة والقصة الشعرية والدراما، ويريد من الشاعر أن يحمل فكراً[١٥٨]. في حين يكره جورج صيدح اللغز في الشعر الحديث، كما يكره التعمل والغرور، ويبشر بتلاشي التطرّف[١٥٩].

إذا كان لنا أن نطلق على زعماء كل حركة اسم «المشايخ»، فالشيخ الثالث المتبقي على قيد الحياة، والأكثر ممارسة للتيار الجديد هو الشيخ أدونيس. وضع أدونيس كتاباً بعنوان «الشعرية العربية» عدَّد فيه أوهام «الحداثة» بالنقاط التالية[١٦٠]:

الوهم الأول: هو الزمنية. وهناك اتجاه يرى أن الحداثة هي الارتباط المباشر اليقظ باللحظة الراهنة... ما حدث الآن، متقدِّم بالضرورة على ما حدث أمس... الخطأ في أن هذا الاتجاه يحوِّل الشعر إلى زيّ وهو يغفل أن الشعر الأكثر حداثة صدر ويصدر عن عمق زمني يتجاوز اللحظة الراهنة...

الوهم الثاني: هو الاختلاف عن القديم، وهي نظرة آلية تجعل الإبداع في لعبة التضاد شأن القول بالزمنية... عدا عن أن

النظرة البسيطة إلى نصوص أبي نواس مثلاً، والنفري، ترينا أنهما أكثر حداثة من نصوص كثيرة مضادة لشعراء كثيرين يعيشون بيننا.

الوهم الثالث: هو في المماثلة. يرى بعضهم أن الغرب مصدر الحداثة، وتبعاً لهذا الرأي، لا حداثة خارج الشعر الغربي ومعاييره... ذلك هو الاستلاب الذاتي واللغوي والشعري: ذلك هو الضياع الكامل.

الوهم الرابع: في التشكيل النثري. يرى أصحابه أن مجرَّد الكتابة النثرية من حيث أنها تختلف مع الكتابة الوزنية القديمة هو دخول في الحداثة. ويبالغ بعضهم فيرى أن مجرَّد الكتابة بالوزن تقليد وقِدَم، ومجرَّد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة. وهذا القول هو الوجه المقابل للقول التقليدي. إن الوزن وحده الشعر. إن استخدام الشكل الوزني، كمثل استخدام الشكل النثري، لا يحقِّق بحدّ ذاته الشعرية ولا الشعر.

الوهم الخامس: في الاستحداث المضموني، كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو بالضرورة نص حديث. هذا زعم متهافت؛ فقد يتناول الشاعر هذه الإنجازات والقضايا من حيث أنه أدركها عقلياً، لكنه يقاربها من الناحية الفنية ـ التعبيرية بشكل تقليدي يفشل في أن يتمثَّل شعرياً ما أدركه عقلياً. وهذا ما يبرز بشكل واضح في الشعر العربي المعاصر، منذ شوقي وحافظ مروراً بالرصافي والزهاوي، وكما يفعل الشعراء الذين يكتبون أفكارهم الايديولوجية «الحديثة».

بعد تعداد هذه الأوهام السلبية ينتقل أدونيس للحديث الإيجابي فيرى مشكلة الحداثة تتمثَّل في كون الشاعر العربي الحديث يرى نفسه في تعارض أساسي مع ثقافة النظام العربي التي تستعيد الأصول تقليدياً، ومع الثقافة الغربية كما يتبنَّاها هذا النظام العربي ويعمِّمها... يعيش الشاعر في حصار مزدوج تضربه عليه ثقافة التبعية للآخر من جهة، وثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التقليدي من جهة ثانية[١٦١]. ويرى أدونيس أن بنية الفكر العربي بمنحييه «القديم» و«الحديث» تتناقض جذرياً مع الحداثة. ويلفت أدونيس الانتباه إلى أننا بهذه البنية الفكرية المأزقية نفسها تمَّ اتصالنا الحديث مع الغرب وحداثته. وقد أدَّى ذلك إلى أن نتبنَّى نوعاً من الحداثة التلفيقية الأزيائية، تتمثَّل على الصعيد الحياتي والعملي في استيراد المصنوعات الحديثة من كل نوع؛ وتتمثَّل على الصعيد الفكري والشعري بخاصة في اقتباس أشكال من التعبير مرتبط بلغات تختلف بخصوصياتها وعبقرياتها اختلافاً جوهرياً عن خصوصية اللغة العربية وعبقريتها. هكذا غابت عنا المبادىء العقلية التي ولَّدت الحداثة: وهي الكشف عن أسرار الطبيعة ومجهولات الكون عملاً وكتابة لا من أجل عودة إلى الماضي والعظيم بل من أجل مزيد من الكشف[١٦٢]. وانطلاقاً من هذا المفهوم يرى في أبي نواس والنفري وأبي تمام حداثة متقدِّمة على حداثة الغرب المتأخِّرة[١٦٣].

*** خلاصة:**

ليس للشعر صورة فوتوغرافية كما يقول نزار قباني (**ما هو الشعر**، ٢٠) حتى نقارن بين ما نقرأ ونسمع والصورة التي لدينا. لكن هناك نظاماً شعرياً لا بدّ منه، وإلاَّ لما كان هناك شعر. كل أمّة، وكل جماعة لا بدّ لها من أن تتوافق عقولها وأذواقها على رسم نظام عام وإلاَّ انتهت إلى الكتابة السائبة والفالتة. وإذا حاولنا أن نرسم النظام الشعري فإننا لا نهدف إلى سجن الشاعر في قالب جاهز لا يتغيَّر ولا يتبدَّل. إن هذا النظام الشعري واسع وعميق وأصيل بحيث لا يضيق ولا يرفض أي إبداع لا يسيء ألى عقل الأمة وذوقها العام. وإذا كان لنا أن نطلب من الشاعر أن يتقيَّد بالنظام الشعري فلأن كل عطاء خارج عنه سوف يسقط؛ فحرصاً منا على سلامة العطاء، وضنّاً بالجهود والطاقات المبذولة المهدورة نطالب بالتزام النظام الشعري. وما نطلبه ليس مستحيلاً، نطالبه بأن يحترم العقل ويحترم الناس ويحترم الطبيعة. شرط الطاولة أن يكون هناك سطح يجلس إليه من يشاء للكتابة أو لتناول الطعام أو للعمل... قد يكون هذا السطح صغيراً أو كبيراً، خشبياً أو معدنياً... مرتفعاً بحيث يساعد على إنجاز ما هو مطلوب منه... بسيطاً أو مركَّباً، مزخرفاً أو خالياً من الزخارف... كلها طاولات، لكن إذا عرض علينا أحدهم حدّاً على أنه طاولة فإن العقل والذوق يرفض ويستهجن هذا العرض. كذلك إذا عرض علينا أحدهم نثراً على أنه شعر فإن الذوق والعقل يرفض هذا العرض؛ فللنثر سمات وللشعر سمات أخرى، والحدّ الفاصل بينهما الموسيقى، والموسيقى تتولَّد من الوزن والقافية، فلا بدّ إذن من الوزن والقافية لتوليد الموسيقى وبالتالي لإبداع الشعر. صحيح أن الوزن والقافية لا يكفيان لإبداع الشعر، فربما نظمنا تاريخاً أو نحواً أو أي علم نظماً عن طريق الوزن والقافية، فالمنظوم يبقى تاريخاً ونحواً وعلماً، ولا يتحوَّل إلى شعر. لكن الموسيقى (المتولِّدة من الوزن والقافية) هي الشرط الضروري وليست الشرط الكافي لإبداع الشعر. ويجب التمييز بين ما هو ضروري، وبين ما هو كافٍ لإتمام عمل ما. فإذا استطاع أحد أن يعوِّض الموسيقى المفقودة من جرَّاء إلغاء الوزن والقافية، ويقدِّم بديلاً موسيقياً، فإننا نحترم هذا الانسان المبدع الذي عرض بضاعته بشكل جديد مبدع. وبما أن الموسيقى في الكلام لا تتولَّد إلاَّ من خلال الوزن والقافية فإننا سوف نبقى بعيدين عن الحقيقة والواقع، بعيدين عن العقل والذوق العام إذا وصفنا النثر بالشعر. وهذا ما يفسِّر انقطاع العلاقة بين الجمهور العربي والشعر العربي الحديث (المحدث). فالجمهور في وادٍ

و«الشعر» في وادٍ آخر. يذهب إلى هذا القول مشايخ الشعر الحر «المحدث» رغم تمسكهم بضرورة الاستمرار في خوض تجربة الشعر الحر الحديث المنثور... إلى آخر[١٦٤] التسميات. يكفي أن نعود إلى **الشعرية العربية وإلى ما هو الشعر**[١٦٥] **والحداثة**[١٦٦] لنتأكّد من الفجوة الكبيرة القائمة بين هذا الشعر وبين الجمهور.

أخلص إلى القول إن هذا بحث نظري في جوهر الشعر من حيث هو شعر بحاجة إلى متابعة تطبيقية في الشعر «المحدث» ومدى مطابقته للشعر كما تصوّرناه، كما لا مندوحة من نظرة في كتب فن الشعر الحديث[١٦٧]. وإن خير تسمية لهذا العطاء لفظة منحوتة من الشعر ومن النثر على حدٍّ سواء، لأن في هذا العطاء «الحر» «المحدث» بعض سمات الشعر، كما نجد فيه الكثير من سمات النثر؛ فلقد أخذ من الشعر «اللغة الشاعرية» وأخذ من النثر الترسل، ولذلك هو بين الشعر والنثر. من هنا نقترح لفظة «شتر» للدلالة على هذا العطاء، فهي لفظة أخذت من الشعر حرف الشين، ومن النثر: الثاء والراء التي هي مشتركة بين الفنّين. فلفظة شثر تفي بالحاجة، وتعطي لكلٍّ حقّه، وأما ألفاظ الحديث والمحدث والحر والجديد والأبيض وقصيدة النثر والمرسل وغيرها فهي صفات عامة تصلح للكلام ولغيره.

الهوامش

(١) أرسطو، **فن الشعر**، نقل بشر بن متى من السرياني إلى العربي مع ترجمة شكري عياد الحديثة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٧ م، الجمهورية العربية المتحدة، وزارة الثقافة، د. ط.، ص ٢٨.

(٢) المصدر عينه.

(٣) المصدر عينه، ص ٣٠.

(٤) المصدر عينه.

(٥) المصدر عينه.

(٦) المصدر عينه، ص ٣٧.

(٨) المصدر عينه، ص ٣٨ و٤٠.

(٩) العروض التروخائي: الرباعي.

(١٠) الأيامبي: تفعيلة مركّبة من مقطع قصير يتلوه مقطع طويل كقولك في العربي فعول: ′ ° ′. منشؤها مجهول، إلاّ أنها منسوبة إلى أرخيلوكس (٧١٤ ـ ٦٧٦ ق.م.) لكثرة ما نظم بها. وهذا الوزن أقرب الأوزان إلى النثر.

(١١) الساتيري: الشعر الهجائي.

(١٢) أرسطو، فن الشعر، ٤٢.

(١٣) م. ع، ٤٢ ـ ٤٤.

(١٤) م. ع، ٥٠.

(١٥) م. ع، ٣٨.

(١٦) م. ع، ٦؛ ويعطي مثلاً على ذلك أننا لو نظمنا تاريخ هوميروس شعراً لبقي تاريخاً، ولبقي هيرودتس مؤرِّخاً لا شاعراً.

(١٧) م. ع، ٥٦.

(١٨) م. ع، ٦٤.

(١٩) م. ع.

(٢٠) م. ع، ٦٦.

(٢١) م. ع، ١٣٦.

(٢٢) م. ع.

(٢٣) هوراس، **فن الشعر**، ترجمة لويس عوض، مكتبة النهضلا المصرية، ١٩٤٧، د. ط.، ص ٧٣.

(٢٤) المصدر عينه.

(٢٥) م. ع.

(٢٦) م. ع، ٨٤.

(٢٧) م. ع.

(٢٨) م. ع، ٨٨.

(٢٩) م. ع.

(٣٠) م. ع، ٩٢.

(*) هكسامتر: بحر مؤلف من ست تفاعيل.

(**) البنتامتر: بحر مؤلف من خمس تفاعيل.

(***) أيامب: انظر هامش ١٠.

(****) الثلاثمتري: وزن مؤلف من ست تفاعيل، وهو من فصيلة الأيامب، إلا أنه سريع.

(*****) السبوندي: تفعيلة تتألف من مقطعين طويلين كقولك في العربية فَعْلُنْ ′°.

(٣١) الجاحظ (عمرو بن بحر)، **الحيوان**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بمصر، ١٩٦٥ م، د. ط. (ج ٣، ص ١٣١ ـ ١٣٢).

(٣٢) م. ع.

(٣٣) بوملحم، علي، **المناحي الفلسفية عند الجاحظ**، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، (ص ٢١٠).

(٣٤) الجاحظ (عمرو بن بحر)، **البيان والتبيين**، دار الفكر للجميع، بيروت، ١٩٦٨ م، (ج ١، ص ١٩٥).

(٣٥) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٦، ص ٢٧٧.

(٣٦) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج ١، ص ١٥٤ ـ ١٥٥.

(٣٧) الجاحظ، **الحيوان**، ج ٣، ص ١٣٠.

(٣٨) م. ع، ١٣٢.

(٣٩) م. ع، ج ٤، ٣٨١.

(٤٠) م. ع، ج ١، ص ٨٠.
البيان والتبيين، ج ٤، ١٠١ و١٠٣ و١٠٤ و١٠٦ و١٠٨ و١١٠ و١١١ و١١٢.

(٤١) الجاحظ، **الرسائل**، قدّم لها وبوّبها وشرحها علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط ١، ١٩٨٧، (٧٢ ـ ٧٣)، في الرسائل الكلامية.

(٤٢) الجاحظ، **الرسائل الأدبية**، قدّم لها وبوّبها وشرحها علي بوملحم، منشورات دار ومكتبة الهلال، ط ١، ١٩٨٧، ٢١٧ ـ ٢١٨.

(٤٣) الأصمعي، كتاب **فحولة الشعراء**، تحقيق المستشرق ش. تورّي، قدّم لها د. صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ١٤٠٠ هـ/١٩٨٠ م. ص ٩.

(٤٤) م. ع، ١١.

(٤٥) م. ع، ١٢.
(٤٦) م. ع.
(٤٧) م. ع.
(٤٨) م. ع، ١٣.
(٤٩) م. ع، ١٥.
(٥٠) م. ع، ٢٠.
(٥١) م. ع.
(٥٢) ثعلب، أبو العباس أحمد بن يحيى، قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التواب، القاهرة، دار المعرفة، ١٩٦٦، ط ١، ٦٧.

(٥٣) م. ع، ٦٧.
(٥٤) م. ع، ٧٠ ـ ٧١، ويعني به ما اعتدل سطراه وتكافأت حاشيتاه، وتمَّ بأيهما وُقف عليه معناه.
(٥٥) م. ع، ٧٦، وهو ما نجم من صدر البيت بتمام معناه دون عجزه.
(٥٦) م. ع، ٨٠، وهو ما نتج قافية البيت عن عروضه، وأبان عجزه بُغْية قائله.
(٥٧) م. ع، ٨٥، وهي التي استقلَّت أجزاؤها، وكثرت فقرها.
(٥٨) م. ع، ٨٨، وهي التي يكمل معنى البيت فيها بتمامه ولا ينفصل الكلام منه ببعض يحسّن الوقوف عليه غير قافيته.

(٥٩) قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، تحقيق عيسى، ميخائيل سابا، المطبعة البوليسية، حريصا (لبنان)، ٢٠ تموز ١٩٥٨، د. ط.، ١٢.
(٦٠) القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط ٤، ١٣٨٦ هـ/١٩٦٦ م، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، ص ١٥.

(٦١) م. ع.
(٦٢) م. ع، ١٨.
(٦٣) م. ع، ٣٣ ـ ٣٤.
(٦٤) م. ع، ٣٤.
(٦٥) أبو حيان التوحيدي، **الامتاع والمؤانسة**، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، القاهرة، ١٩٥٣، د. ط.، (١٣٢ ـ ١٣٤).
(٦٦) م. ع، ١٣٦.
(٦٧) م. ع، ١٣٨.
(٦٨) التوحيدي، المقابسات، ١٢١.
(٦٩) ابن خلدون، **المقدمة (كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، د. ت، د. ط، ٥٤٦.
(٧٠) المصدر عينه، ٥٧٠ ـ ٥٧١.
(٧١) م. ع، ٥٧٣.
(٧٢) م. ع، ٥٧٧.
(٧٣) م. ع.
(٧٤) م. ع.
(٧٥) م. ع، ٥٧٨.
(٧٦) الإحداثي، من حَدَثَ وأَحْدَثَ. تحمل اللفظة في لسان العرب عدة معانٍ فمنها الحديث: نقيض القديم، والحديث: نقيض القُدمة، حدث الشيء يحدث حدوثاً وحداثة. وأحدث فهو محدث، ومحدثات الأمور: ما ابتدعه أهل الأهواء من الأشياء التي كان السلف الصالح على غيرها. الحَدَث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة؛ الاحدوثة: الأعجوبة، وأحدث الرجل، وأحدثت المرأة إذا زنيا، يُكنى بالإحداث عن الزنا. **لسان العرب**، دار صادر، ٢٩٠، مادّة حدث.

(٧٧) مندور، محمد؛ **قضايا جديدة في أدبنا الحديث**، دار الآداب، بيروت، كانون الثاني ١٩٥٨، د. ط.، دار الغد، (٨٦).
(٧٨) م. ع، ٨٤.
(٧٩) م. ع، ١٥ ـ ١٦.
(٨٠) الملائكة، نازك، **قضايا الشعر العربي المعاصر**، مكتبة النهضة ـ بغداد، ط ٣٠، مطبعة التضامن، ص ٣٢١.
(٨١) البصري، عبد الجبّار داود، **مقال في الشعر العراقي الحديث**، دار الجمهورية، بغداد، ١٣٨١ هـ/١٩٦٨ م، المؤسسة العامة للصحافة والطباعة، بغداد، د. ط. ص ٢١ ـ ٢٧.
(٨٢) موريه، ١٢٩ ـ ١٣١.
(٨٣) حسون، رزق الله، **أشعر الشعر**، بيروت، ١٨٧٠، ص ٣٠.
(٨٤) الموشحات، وما ينسب إلى أبي نواس وأبي العتاهية من نظم خارج قواعد الخليل.
(٨٥) مندور، **قضايا**، ٩٩ ـ ١٠٥؛ وقد سجَّل عبد الرحمن شكري نهجه في أول ديوان أصدره سنة ١٩٠٩.
(٨٦) السياسة الأسبوعية، ١٩٢٧/٩/٣، وقد نقلها أدونيس في هامش المقدمة، ص ٩١.
(٨٧) انظر هامش ٦٩، ومجلة الهلال، تشرين الثاني ١٩٣٣ (هذه القيود ويعني بها الوزن والقافية تتعارض مع حرية الفن).
(٨٨) السحرتي، **الشعر المعاصر**، ١٢٣، وقد اقتبسها موريه، ص ١١٧.
(٨٩) مما يذكر أن لويس عوض قد أصدر ديوانه بلوكلاند سنة ١٩٣٨ بالعامية وخارج عروض الخليل.
(٩٠) الخوري، بشارة في الأهالي، ١٩٣٨/٩/٣٠. المعلوف، قيصر، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/١٤. الشطي، مصطفى، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/٢٨. الشهابي، عبد اللطيف، في الأهالي، ١٩٣٨/١٠/٢٨. حبيب، نوري، في الأهالي، ١٩٣٨/١١/٦. حبيب، عبد الرزاق، في الأهالي، ١٩٣٩/١/٣. الكيالي، حسيب، في الأهالي، ١٩٣٩/٧/١٤. اقتباساً عن فروخ، **هذا الشعر الحديث!** ص ١٧٣ ـ ١٨٦.
(٩١) جمعة، نعمان، الطليعة الأدبية، ٢ شباط ١٩٨١، السنة السابعة، قال: نشر علي أحمد باكثير **روميو وجولييت**، **السماء**، ١٩٤٣ (وهي مسرحية شعرية)، قصيدة بعنوان نموذج من الشعر المرسل الحر سنة ١٩٢٥ نشرها في **مجلة الرسالة**، ١٩٤٥. انظر موريه، ١٢٨.
(٩٢) كتبت نازك الملائكة «**الكوليرا**» بتاريخ ١٩٤٧/١٠/٢٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة **العروبة** في ١٩٤٧/١١/١. وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيَّاب **أزهار ذابلة**، ثم كان ديوان عبد الوهاب البياتي ١٩٥٠، وبعده **المساء الأخير** لشاذل طاقة ١٩٥٠ أيضاً. الملائكة، **قضايا**، ٢٣ ـ ٢٥.
(٩٣) **شعر**، مجلة أميركية، صدرت في مدينة شيكاغو سنة ١٩١٢، حرَّرتها الشاعرة هارييت بتشجيع من الشاعر أزرا باوند الذي يعدّ رائداً من روّاد الشعر الجديد أو الشعر الحر. وفي سنة ١٩٥٧ أصدر يوسف الخال مجلة **شعر** في بيروت مقتفياً آثار ازرا باوند، ثم توقَّفت سنة ١٩٦٤ لأنها اعتبرت نفسها وصلت إلى طريق مسدود لاصطدامها بجدار اللغة الفصحى. فدعا رئيس تحريرها لاعتماد العامية المحكية؛ كان ذلك في بيان نعيها في آخر عدد صدر منها (شعر ٣١ ـ ٣٢، السنة ٨، صيف ـ خريف ١٩٦٤).
(٩٤) نزار قباني، **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط. ٦، ١٩٨٢، ٦٨ ـ ٦٩.
(٩٥) الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، ١٤ ـ ١٥ و٥٨ و١٢٢.
(٩٦) ولد في ولاية ايداهو الأميركية، سافر إلى إيطاليا حيث أصبح داعية للنظام

الفاشي (موسوليني)، سجنه الأميركيون حتى ١٩٥٨، فعاد إلى إيطاليا.
فروخ، **هذا الشعر!**، ٧٠.

(٩٧) لؤلؤة، م. ع، ١٣٠.

(٩٨) يعترف يوسف الخال أنه تأثّر أولاً بالمجموعة التي ضمّته ضمن الحزب السوري القومي (صلاح لبكي وسعيد عقل وفؤاد سليمان وغسان تويني)، ثم تأثّر في الجامعة الأميركية بشارل مالك، وبعازرا باوند في أميركا، وهذا يثبت سرعة تأثّره بما يحيط به وبعده عن الأصالة. ملحق «النهار» العدد ٩١٣٦، الأحد ١٢ أيلول ١٩٦٥.

(٩٩) موريه، حركات، ١٢٤ ـ ١٢٦.

(١٠٠) م. ع، ٧٢ ـ ٧٥. يبدو تأثّر أبو شادي الواضح من خلال نظرته إلى مطران والمهجريين.

(١٠١) نزار قباني، **قصتي**، ١٦ ـ ١٧. **العكش، أسئلة**، ١٢٩.

(١٠٢) المصدر عينه.

(١٠٣) **الملائكة، قضايا**، ٤٣ ـ ٥٠.
ـ محمود أمين العالم، الآداب، ك ٢، ١٩٥٥، ص ١٩ ـ ٢١.

(١٠٤) العكش، **أسئلة**، ١٥٧.

(١٠٥) المصدر عينه، ١١٤ ـ ١١٥.

(١٠٦) أدونيس، علي أحمد سعيد، **مقدمة الشعر العربي**، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٧١، ١١٣.

(١٠٧) المصدر عينه.

(١٠٨) **لسان العرب**، مجلّد ١٣، وزن.

(١٠٩) القرطاجني، حازم؛ **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، ط ٢، دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨١، ٢٦٣.

(١١٠) الباقلاني، **إعجاز القرآن**، دار المعارف بمصر، ١٩٦٣، ٦٣ ـ ٦٥.

(١١١) ابن عبد ربه، **العقد الفريد**، تحقيق أمين والزين والأبياري، القاهرة، ٥٩، ٣٢٥ ـ ٣٢٦.

(١١٢) الفارابي، **الموسيقي الكبير**، ١٠٩١.

(١١٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج ١، ٧٢.

(١١٤) البستاني، **مقدمة الإلياذة**، ٩٤ ـ ٩٥.

(١١٥) م. ع.

(١١٦) الفارابي، **الموسيقي الكبير**، تحقيق غطاس خشبة ومحمود الحفني، القاهرة، د. ت. د. ط.، ١٠٩١.
ـ البستاني، **الإلياذة**، ٩٥٦.

(١١٧) المعرّي، **الفصول والغايات**، ج ١، ١٣٢.

(١١٨) ابن سناء الملك، **دار الطراز في عمل الموشحات**، تحقيق د. جودت الركابي، دار الفكر، دمشق، ط ٢، ١٣٩٧ هـ ـ ١٩٧٧ م، (٦١ ـ ٦٣).

(١١٩) عثمان، أحمد، **الشعر الإغريقي**، ١٣٢.

(١٢٠) م. ع.

(١٢١) ابن سناء الملك، ٧٣.

(١٢٢) الأصفهاني، **الأغاني**، بولاق، ج ١١، ٢٨٨.

(١٢٣) ابن رشيق القيرواني، **العمدة**، حقّقه وفصّله وعلّق على حواشيه محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط ٤، ١٩٧٢، ١٢٤ ـ ١٢٥.

(١٢٤) حسان بن ثابت الأنصاري، **الديوان**، تحقيق د. سيد حنفي حسنين ومراجعة حسن كامل الصيرفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٤ م/١٣٩٤ هـ، ٢٨٠.

(١٢٥) المتنبي، الديوان؛ **العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب**، د. ط.، ١٨٨٧، ٣٨٨.

(١٢٦) اسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر**، دار العودة والثقافة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٢، ٢٧٨، اقتبسها عن الفيلسوف الألماني شوبنهور.

(١٢٧) المصدر عينه.

(١٢٨) نقلها مصطفى السحرتي إلى **الشعر المعاصر**، ١١٨، عن La scelles, Abecrombic poetry, its Music and Meaning.

(١٢٩) نقلها الحوفي إلى **الحياة العربية في الشعر الجاهلي** (١٣٣) عن Greening Lamporn, Rudement of criticism.

(١٣٠) انظر هامش ١٧.

(١٣١) ابن رشيق، ج ١، ٩.

(١٣٢) المرزباني، **الموشح**، ٢٩.

(١٣٣) ابن خلدون، **لمقدمة**، ٤٨٨.

(١٣٤) طرفة، **الديوان**، ٢٨.

(١٣٥) **ديوان امرىء القيس**، ١٨٧.

(١٣٦) الأصفهاني، **الأغاني**، ٥١/٥٥٠.

(١٣٧) **المفضليات**، ١١٨/١.

(١٣٨) **الأغاني**، ١٠٩/٩.

(١٣٩) م. ع، ١٦٤/٩.

(١٤٠) **المفضليات**، ٢٠٢/٢.

(١٤١) م. ع، ١٥٦/١.

(١٤٢) أبو تمام، **ديوان الحماسة**، ج ٢، ٨٣.

(١٤٣) **المفضليات**، ١٤٣/١.

(١٤٤) **الأغاني**، ٣٨/٣.

(١٤٥) ابن هشام، **السيرة**، ٣، ٣٨٣.

(١٤٦) ميخائيل خليل ويردى، **بدائع العروض، أحدث وأسهل أسلوب لنظم**

(١٤٧) **الشعر على الإيقاع الموسيقي**، وضعه ابن زيدون، دمشق ١٩٤٨، د. ط.، ٨.

(١٤٨) الملائكة، **قضايا**، ١٤.

(١٤٩) مندور، **قضايا**، ١٠٨ ـ ١٠٩.

(١٥٠) م. ع، ٨٧.

(١٥١) لؤلؤة، ١٥٧.

(١٥٢) الملائكة، **قضايا**، ٨٣.
البصري، **مقال**، ٦٥ ـ ٦٦.

(١٥٣) نزار قباني، **قصتي**، ٦٠ ـ ٦١.

(١٥٤) البستاني، **مقدمة**، ج ١، ٩٦.

(١٥٥) الملائكة، **قضايا**، ٣٤ ـ ٣٥.

(١٥٦) **الآداب**، العدد الأول، كانون الثاني ١٩٥٥، السنة الثالثة، د. أحمد

(١٥٧) زكي أبو شادي.

(١٥٨) **شعر**، العددان ٣١ ـ ٣٢، بيان يوسف الخال، لغتنا هي التي نتكلّمها، وفيها يجب أن نكتب نثراً وشعراً.
ـ العكش، منير، **أسئلة الشعر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٧٦، ١٠٦.

(١٥٩) **الآداب**، العدد ١، كانون الثاني ١٩٥٥، السنة ٣، رئيف خوري.

(١٦٠) جبرا ابراهيم جبرا، المصدر عينه.

(١٦١) المصدر عينه، عدنان الراوي وخالد الشواف.

(١٦٢) المصدر عينه، صلاح عبد الصبور.

(١٦٣) المصدر عينه، جورج صيدح.

(١٦٤) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، ط ١، حزيران ١٩٨٥، يقول أدونيس إن النص الفرنسي الأصلي يختلف عن النص العربي لضرورات.

(١٦٥) أدونيس، **الشعرية العربية**، ٩٣ ـ ٩٥.

(١٦٦) م. ع، ٩٢.

(١٦٧) م. ع، ٨٧.

(١٦٨) أدونيس، **الشعرية العربية**، مصدر سابق.

(١٦٩) نزار قباني، **ما هو الشعر**، ط ١، أيلول ١٩٨١، منشورات نزار قباني، بيروت.

(١٧٠) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، ط ١، كانون الأول ١٩٧٨، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

(١٧١) إشارة إلى كتب قيِّمة وضعت في فن الشعر نذكر منها:

ـ إحسان عباس، **فن الشعر**، ط ٦، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٩، ط ١، ١٩٥٥.

ـ محمد مندور، **فن الشعر**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الإقليم الجنوبي (مصر)، دار القلم، القاهرة، د. ط.، د. ت.، وإن كنا نعتقد أن صدور الكتاب كان في زمن الوحدة بين مصر وسوريا، أي بين ١٩٥٨ و١٩٦١.

ـ مصطفى الجوزو، **نظريات الشعر عند العرب**، دار الطليعة، بيروت، ط ١.

ـ خيري الضامن، **مشروع نظرية في التكوين الشعري**، منشورات عويدات، بيروت، ط ١، ١٩٥٨.

صدر حديثا

السبايا

مجموعة قصص
لإلياس العطروني

منشورات جمعية أصدقاء
الكاتب والكتاب