**الثانية : الريادة الإبداعية :** فقد كتبت نازك الملائكة قصيدة (الكوليرا) عام 1946م ، وأمّا السيّاب فقد كتب قصيدة (هل كان حبّاً) وبفضل هاتين القصيدتين وغيرهما تحقّق انتشار ظاهرة الشعر الحرّ . ولعلّ من أهمّ روّادها فضلاً عن السيّاب ونازك ، نجد (البيّاتي ، وسعدي يوسف ، وشاذل طاقة ، ومحمود البريكان ، وصلاح عبد الصبور ، وأحمد المعطي حجازي ، وأمل دنقل ، ومحمد الفيتوري ، ومحمود درويش ، وسميع القاسم ... وغيرهم) .

**المصطلح :** **س2/ لقد اختلف النقّاد في تحديد مصطلح الشعر الحرّ ، ناقش ذلك في ضوء دراستك للشعر الحر ؟** ج/ قد أطلق محمد مندور عليه مصطلح الشعر الجديد وتابعه في التسمية محمد النويهي ، والكاتب السوداني عزّ الدين الأمين يطلق عليه (شعر التفعيلة) ، ومن أوائل مَن أطلق على هذا اللّون مصطلح (الشعر الحرّ) هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي ، كما أطلق عليه أيضاً (النظم الحرّ) أو (الشعر المُرسل الحرّ) . ويبدو أنّ مصطلح الشعر الحرّ لم يكتسب هذه التسمية لدى الشعراء العراقيين الّذين وضعوا أصوله كظاهرة أدبية ، حتّى نازك الملائكة الّتي وضعت أوّل دراسة له لم يستقرّ لديها هذا المصطلح ، إذ أطلقت عليه (لون جديد) أو (اسلوب جديد) أو (طريقة) ، وذلك في مقدمة ديوانها (شظايا ورماد) . أمّا السيّاب فقد وصف هذا اللّون من الشعر بأنّه متعدد الأوزان والقوافي ، إلّا أنّ شعراء أبولو اعترفوا بهذا المصطلح (الشعر الحرّ) بعد أن شاع في الوسط الأدبي . **س3/ أطلق على الشعر الحرّ بـِ(شعر التفعيلة) ، فكيف تفسّر ذلك من خلال دراستك لهذا النوع من الأدب ؟** ج/ ليس الشعر الحرّ شعراً منثوراً كما يظن البعض ، وإنّما يلتزم (بحور الخليل) ، لكنّه يكتفي منها بالبحور الصافية كـَ(الرجز والرمل والكامل والهزج والمتقارب والخبب) ، وهو مع التزامه بهذه البحور يتحرّر من نظام البيت الكامل ، فسطور الشاعر تختلف طولاً وقصراً تبعاً لاختلاف عدد التفعيلات في الشطر الشعري ، ولا يحدّد هذا الطول إلّا ما يحتاجه الشاعر من انفعال وصدق في التعبير من وقفات ، لا ما يشترطه البيت الواحد من تفعيلات ، كما في قصيدة (هل كان حبّاً) للسيّاب :

**هَلْ تُسَـــــــــــــــــــــــــــــــــــــمِّينَ الَّذِي أَلْقَى هِيَامَا ؟ أَمْ جُنُونَاً بِالأَمَـــــــــــــــــــــــــــــــــاقِي ؟ أَمْ غَرَامَا ؟ مَا يَكُونُ الحُبُّ نَوحَـــــــــــــــــــــــــــــــاً وَابْتِسَامَا ؟ أَمْ خُفُوقَ الأَصْلَعِ الحَرِّي ، إِذَا حَــانَ التَّلاقِي بَيْنَ عَيْنَيْنَا ، فَأَطْرَقَتْ ، فِرَارَاً بِــــــــــــاشْتِياقِي عَنْ سَمَاءٍ ، لَيْـــــــــــــــسَ تَسْقِينِي ، إِذَا مَـا ؟ جِئْتُهَا مُسْتَســـــــــــــــــــــــــــــــــــــــْقِيَاً ، إِلَّا أَوَامَـا**

لذلك نرى أنّ التسمية لهذا اللّون من الشعر هي (شعر التفعيلة) ؛ لأنّه يلتزم بوحدة

التفعيلة في الشعر دون الالتزام بعدد التفعيلات للبحر الواحد في الوزن الخليلي ، أمّا

التسمية الأكثر شيوعاً وانتشاراً فهي (الشعر الحرّ) .

1. **بدر شاكر السيّاب (1926 ــ 1964)**

يعدّ الشاعر بدر شاكر السيّاب رائداً للشعر الحرّ ، فبعبقريته الواضحة وإدراكه لمتغيّرات الشعر العالَمي ، قد استطاع أن يغيّر شكل الشعر العربي الحديث ومضمونه ، ويبدو أنّ مناحي التجديد في الشعر العربي الحديث على يدي السيّاب كثيرة ومتنوّعة ، حتّى أصبح السيّاب يحمل منار التغيير في الشعر . وأصبحت قصائده أنموذجاً يعتدّ بها الشعراء من بعده . **س4/ ما هي مستويات التجديد في شعر السيّاب ؟ عدّدها مع الشرح المفصّل ؟** ج/ 1. المستوى التركيبي . 2. المستوى الدلالي . 3. المستوى الموسيقي .

**الأول : المستوى التركيبي :** لقد استطاع السيّاب أن ينقل اللّغة الشعرية من مرتبة النبرة البلاغية الشديدة والخطابية العالية ، والوظيفة الانفعالية بقصد التأثير الآني بالمتلقّي إلى مرتبة الإيحاء وإدخال الرموز إلى اللّغة الشعرية ، واختيار الكلمة الأكثر تناسباً للموقف ؛ وذلك أصبحت الصورة الشعرية لدى السيّاب مبتكرة ، تعتمد كثيراً على ثقافة القارئ وإدراكه لمعانيها العميقة . إنّ لغة السيّاب تعتمد أساساً على المعاني الضمنية ــ وليس على المعنى الحقيقي كما رأينا في لغة الجواهري ــ والكلمة لدى السيّاب تتفاعل مع لغة القصيدة كلّها لإنتاج مضمون جديد مكثّف وإيحائي الدلالة ، ومصداقاً على ما تقدّم فإنّ مفردة (المطر) تكتسب عند السيّاب دلالات جديدة ، فهي تقترن بالحزن ، وفي المقطع الرابع من قصيدة

"انشودة المطر" يقول :

**تَثَاءَبَ المَسَــــــــــــــاءُ والغُيُومُ مَا تَزَال تَمْسَحُ مَا تَمْسَحُ مِنْ دُمُوعِهَا الثِّقَال**

فالشاعر يعبّر عن المطر بعبارة (الدموع الثقال) ، فأصبحت مفردة (مطر) تعبّر عن ثقل المساء وثقل مسح الغيوم وثقل الدموع ، وفي المقطع السابق من القصيدة تأكيد على اقتران مفردة (المطر) بالحزن في شعر السيّاب :

**أَتَعْلَمِــــــــــــــــينَ أَيَّ حُزْنٍ يَبْعَثُ المَطَر ؟ وَكَيْـــــــــفَ تَنْشُجُ المَرَازِيبُ إِذَا انْهَمَر ؟ وَكَيْفَ يَشْعُرُ الوَحِيدُ فِيهِ بِــــــالضَّيَاع ؟ بِلا انْتِهَاء، كَالدَّمِ المُرَاق ، كَالـــــجِيَاع كَالــــــــــــــــــحُبِّ ، كَالأَطْفَالِ ، كَالمَوْتَى هُوَ الـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــمَطَر**

يشكّل الحزن هنا علامة مهيمنة في المقطع (حزن ، تنشج ، وحيد ، ضياع ، الدم المُراق ، الجياع ، الموتى) ، فقد بدأ المقطع بالسؤال . (أتعلمين أيّ حزن يبعث المطر ؟) وينتهي النصّ بالجواب : (هو المطر) . فالجواب : (يبعث المطر حزنا هو المطر) ، فالحزن يأتي من المطر ، والمطر يأتي من الحزن لتكوّن سلسلة لا تنتهي من (الدور والتسلسل) بين المطر والحزن ، أحدهما يلد الآخر ، إنّ اقتران الحزن بالمطر هو موضوع شائع عند السيّاب ، إذ تسمعه يقول في قصيدة (النهر والموت) :

**فَيَدُلّــــــــــــُهُمْ فِي دَمِي حَنِينْ إِلَيْـــــــــــــــــــــــــــــــــــكَ يَا بُوَيْب يَا نَهْرِيَ الحَزِيـــــــنِ كَالمَطَر**

إنّ المعنى كان يتحكّم بالشاعر الكلاسيكي ، فالجواهري لم يضف إلى معنى مفردة (دجلة) أو مفردة (الشهيد) شيئاً ، بل على العكس ، فقد خضع للمعاني المتداولة لهاتين المفردتين في شعره ، أمّا السيّاب فكان يتحكّم بمعنى المفردة وظلالها الإيحائية ، وهذا أكبر إسهام حقّقه السيّاب في الشعر العربي الحديث . أمّا الإسهام الكبير الآخر والّذي حقّقه السيّاب فهو دخول اللّغة الدرامية في الشعر العربي الحديث عن طريق تقنية القناع mask ؛ وهي أن يتقمّص الشاعر شخصية ما ويتكلّم بلسانها ولغتها ، وذلك ما نلمسه في عدّة قصائد للسيّاب ، مثل :

**بَعْدَمَا أَنْزَلُونِــــــــــــــــــــــــــــــــــــــي ، سَمِعْتُ الرِيَاح فِي نَوَاح طَويــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــلٍ تَسِفُّ النَّخِيل والخُطَى وَهِيَ تَنْـــــــــــــــــــــــــــــأَى ، إِذَنْ فَالجِرَاح وَالصَّلِيبُ ألَّذِي سَتَرَونِــــــي عَلَيهِ طَوَالَ الأَصِيل لَمْ تُمِتْنِـــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــــي**

في قصيدة (المسيح بعد الصليب) يتقمّص السيّاب قناع شخصية (المسيح) ويتكلّم باسمه ، فلا ترى كلام السيّاب ، إنّما المتكلّم هنا هو المسيح فقط ، وهذه التقنية جاءت من الشعر الدرامي .