

## المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر

العراق يخلف عن مصر وسوريا وفلسطين ولبنان في درجة انصاله بالغرب ، ولان المنكلمين باللغات الأجنبية نسبتهم في العراق اقل منها في البلاد العربية الاخرى . ولكن عددا من ناشري الكتب في البلاد العربية يقولون ان العراق اكبر مستهلك للكتاب العربي . فهل في ذلك يا ترى بعض السبب في هذا التفتح على ما لدى الغرب من ثقافات وفنون ظهرت بدرجات متفاوتة في ما كتبه شعراء العراق منذ اواخر الحرب العالمية الثانية الى اليوم ؟

قلت ان دار المعلمين العالية ببغداد ، منذ الاربعينات ، كانت تمور بالشعراء : نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، سليمان احمد العيسى ، عبدالوهاب البياتي ، لميعة عباس عمارة ، عانكة الخزرجي ، عبد الرزاق عبد الواحد ، سعدي يوسف وقائمة تطول . احسب ان هؤلاء الشعراء ، كل وطريقته ، قد ترك اثرا في الشعر العربي المعاصر يردد اصداؤه الكثير من شعراء العربية اليوم ، كما ردد اصداؤ شعر ابي نواس والمتنبي وغيرهم من عمالقة الامس شعراء العربية . وليس في هذا ولا في ذلك شيء من ضير ولا غضاضة .

في هذا الاطار الزمني ، كيف ظهرت بوادر المؤثرات الأجنبية في شعرنا المعاصر ، في العراق ، وبقية البلاد العربية ؟

لا مناص من استعراض نجاح الشعراء المعاصرين حسب تسلسل تاريخي ، ولكن امامي قائمة تزيد على عشرين شاعرا ، لا احسب من الحكمة ان اتناولها كلها او اغلبها في بحث محدود يقدم في مؤتمر كهذا المريد ، ولا احسبني الا مقصرا في حق جميع الشعراء ، حتى العدد القليل منهم الذين استعرض نتائجهم في هذا المجال المحدود ، ومن يقدم اعتذارا يعترف بتهمة .

معرفتي الشخصية بشعراء مثل نازك وبدر والبياتي ، اضافة الى متابعتي اشعارهم واشعار زملائهم في الاقطار العربية تحملني على المسارعة الى القول ان المؤثرات الأجنبية في نتاجهم كانت في بواكيرها اشد وضوحا ، ولكنها مع الزمن صارت تضع وتستهصي على الباحث. هذه الملاحظة هي التي تشعرنني بالسعادة لدى قراءة شعرنا المعاصر ، لاني استطعت تلمس كيف ان البذور الاولى انضجت ثمرا تحمّل مياسم البدايات ولكنها تمتزج في نموها بكل ما تقدمه بيئة الشعر العربي وموروثات لغتنا وادبنا عبر القرون .

في البدء كانت نازك الملائكة تستوحي قراءاتها في الشعر الانكليزي ، ومطالعاتها في الادب الاوربية من اساطير اليونان حتى

في حلقات الشاي التي كانت تجتمعنا ايام الكلية في حدود العام ١٩٥٠ ، قال البياتي مرة في معرض الحديث عن شعره « انني افرا كل شعر يصل الي يدي بما في ذلك الشعر الزنجي . » وبعد ذلك كان عليه ان يسرع الى محاضرة ، فتخلف بعضنا ، وكان بيننا عدد من الشعراء الذين كانت تزخر بهم دار المعلمين العالية يومذاك ، والذين هم بنظري نواة الحركة الشعرية الجديدة في العراق والعالم العربي . قال واحد منهم : « هل يعجبكم هذا القول ؟ سارق ، يتاثر بما يقرأ . » واليوم ، وبعد حقبة من التجوال في مدائن الحلم وبوابات العالم السبع يشهد ربع قرن من العطاء الشعري ان سارق النار هذا كان يحاول دائما ان يستمد نسخ الحياة من جميع منابع الحياة ، من اسطورة كلكامش الى تحولات مجيبي الدين بن عربي في ترجمان الاشواق ، مرورا باساطير بابل واليونان ، وفلسفات اوربا القروسطية حتى فلسفات اوربا وادابها في القرن العشرين ، وراحت تتناثر في شعره اسماء واشارات لم يكن للشعر العربي بها من عهد حتى السنوات التي انقضت فيها عن العالم كوابيس الحرب العالمية الثانية . واحسب ان شعر البياتي يمثل نموذجا يتميز بالعالية لشعر عربي تبدو فيه مؤثرات اجنبية ، ولكنها اشبه بمؤثرات اللقاح الطبي الذي يدخل الى الجسم كائنات غريبة عنه ، لا تلبث ان تنقلب نسفا من الصحة وتطعيما لشجرة الشعر .

وليس شعر البياتي وحده ، بالطبع ، تظهر فيه المؤثرات الأجنبية . فقد سبق البياتي تاريخا محاولات عديدة في مصر ولبنان وسوريا ، محاولات كانت تنزع الى ادخال دم جديد الى جسم الشعر العربي الذي ثقلت عليه تركات البيان والبديع وتكرار ما صنع الاولون . مدرسة ابولو في مصر ، جماعة الديوان ، الدكتور لويس عوض في ( بلوتولاند وقصائد اخرى ) المنشورة عام ١٩٤٧ ، محاولات شعراء لبنان في تطوير شكل القصيدة العربية بمغازلة اسلوب الشعر الحر ، وقصيدة النثر ، متأثرين بالرهزين الفرنسيين ، وشعراء مثل مالارمييه ، رامبو ، وبودلير ، كل ذلك يحمل شرف الريادة ، ويجسم فكرة الثورة على القديم التي كانت تدور في رؤوس وقلوب شعراء العربية بدرجات متفاوتة بعد الحرب الثانية ، كما كانت تدور فكرة « التجديد » في رؤوس الشعراء والمفكرين في اوربا بعد الحرب العالمية الاولى . ولكن ، لدي من القناعة ما يدفعني الى القول ، ان التجديد في الشعر العربي ، شكلا ومحتوى ، توفرت له في العراق ظروف اكثر موآتاة ، وهذا شيء يدنو الى التأمل ، لان

فلسفة شوبنهاور . نجد مسحة التشاؤم في شعرها الذي سبق ديوانها الاول ( عاشقة الليل ، ١٩٤٧ ) تظهر جليا في مطولة ( مأساة الحياة ) التي نظمها عام ١٩٤٥ ونشرتها عام ١٩٧٠ وكان عمرها يوم نظمها اثنين وعشرين عاما ، كما تذكر في مقدمتها (١) . وكانت تكسر من قراءة الشعر الانكليزي بما فيه من مطولات ، وهو ما اوحى لها بهذه القصيدة من حيث الشكل ، اما من حيث المعنى ، والاسلوب ، فنجد هذا النزوع الرومانسي الى المجهول ومحاولات فك الاسرار المستغلقة ، وتعليق الوزن الشخصي برأي لفيلسوف كبير مثل شوبنهاور ، تمثلت الشاعرة تشاؤمه تمثلا رومانسيا ، وراحت تردد آراءه في الحياة والموت متأثرة بظروف الحرب العالمية الثانية . الشكل لا يزال من موروث الشعر العربي الذي يطوع البحر الخفيف وينوع القافية لتلائم السرد القصصي وعرض الافكار بدل ارهاق النفس بموسيقية اصعب ، من بحر آخر وبالتزام روي واحد . ولا احسب ان في مراوحة القوافي والتزام واحد من البحور الستة عشر ما يوحى بمحاولة واعية لتطوير الشكل ، رغم وجود امثال تلك المحاولات لدى شعراء سوريا ولبنان ، ممن سبقوا نازك تاريخيا وبناء على شعرهم جيل الشعراء الجديد . الاثر الاجنبي هنا اذن ، هو اثر يمكن ان ادعوه « ثقافيا » بمعنى الكلمة الواسع . تشاؤم شوبنهاور فكر غريب على القارئ العربي ، لا يشبه تشاؤم العربي مثلا ، ولكنه دخل ذهن الشاعرة ، من قراءاتها لادب اجنبي فوجدت فيه ترجيما لشاعرها الخاصة . اعادت الشاعرة نظم مطولة ثانية بنفس العنوان عام ١٩٥٠ ، لظروف شرحتها في مقدمتها ، واعطت لذلك تبرا ما صنعه الشاعر الانكليزي جون كيتس عندما كتب قصيدته المعروفة « هايبيرون » ثم عاد بعد فترة ونظم مطولة على نفس الفرار بعنوان « سقوط هايبيرون » الفرق بين القصيدتين لدى الشاعر الانكليزي يمثل التطور الذي حصل في اسلوبه وفكره ، وهذا ما ارادت الشاعرة ان تظهره لنا بنشر مطولتي ( مأساة الحياة ) مظهرة بذلك حضور الشعر الانكليزي وبعض الفلسفة الاوربية في شعرها المبكر .

بقي التشاؤم طابع اول دواوين نازك ( عاشقة الليل ) ولكن ليس من السهل القول ان كان هذا التشاؤم ينبع من فلسفة شوبنهاور حصرا ام يعود الى اوضاع نفسية او فكرية خاصة . ومن ناحية اخرى ظلت الرومانسية الانكليزية المتمثلة في ابرز شعرائها ( كيتس ) تطبع قصائد ( عاشقة الليل ) . وهناك قصيدة خاصة بعنوان « الى الشاعر كيتس » تستوحى فيها ما يعده بعض النقاد واحدة من ابرز قصائد الشاعر الانكليزي « اغنية الى عندليب » . يترسخ حضور الرومانسية الانكليزية في هذا الديوان بترجمة الشاعرة قصيدة رومانسي انكليزي آخر هو ( بايرون ) في مقطوعة عن « البحر » . ثم هناك قصيدة ( توماس كراي ) وما فيها من ارهاصات رومانسية اضافة الى جوها الكئيب التي نقلتها الى العربية بعنوان « مرثية في مقبرة ريفية » . وانا احسب ان ترجمة قصيدة كراي من ادق وابرع ما ترجم من شعر اجنبي الى شعر عربي .

في ديوانها الثاني ( شطايا ورماد ، ١٩٤٩ ) خطت نازك خطوة واضحة في اظهار اثر الشعر الانكليزي في قصائدها ، ويبدو ذلك في مقدمتها المشهورة التي احسبها وضعت اللبنة الاولى في صرح الشعر العربي المعاصر . تطوير الشكل في القصيدة العربية كان مبعثه رغبة في التحرر من الشكل الخليبي بشطريه وتكرار تفصيلات الشطر الاول والتزام حرف روي واحد . لقد تحدثت عن كل هذا في مناسبة

سابقة (٢) ، ولا اريد هنا ان اعيد ذلك الكلام ولا تحليل تلك المقدمة بالغة الاهمية . ففي المقدمة ، كما في قصائد الديوان الثاني ، تظهر الآثار الواضحة لشكل القصيدة الانكليزية ، وللمفاهيم الادبية الاوربية في اشعار نازك . هنا يستقي الشكل الذي طوره نازك من نموذج مقطوعة سبنسر ، ( من شعراء الانكليز في القرن السادس عشر ) ، كما يستقي من اسلوب ادكار آلن بو ، ( من شعراء القرن التاسع عشر الاميركان ) . هناك ست فصاد في هذا الديوان الثاني تطور الشكل فيها عن الشكل الخليبي ذي الشطرين ، مع احتفاظه بالاقناع الاساسي الذي يعتمد نفعيلة بحر معين ، ولكن الذي تغير هو تطوير نظام السفعيلات من حيث العدد في الشطر الواحد ومراوحة القافية ، مما حرر الشاعرة ، والشعراء بعدها ، وفسح المجال للاهتمام بالفكرة والصورة في القصيدة بدل توجيه اغلب الاهتمام الى الشكل الخارجي الذي حدده الخليل قبل اكثر من الف عام .

اضافة الى هذا التطوير في شكل القصيدة الجديدة ، السذي يظهر مؤثرات اجنبية دفعت اليه بصورة مباشرة ، نجد الشاعرة تلحق الديوان بشروح لعدد من الكلمات الاجنبية التي وردت في القصائد مما يشير بوضوح شديد الى دخول مفاهيم هذه الكلمات الى الشعر المعاصر من ينابيع اجنبية .

في ديوانها الثالث ( فرارة الموجة ، ١٩٥٧ ) نجد امتدادا للشاعر الرومانسية الاولى ومسحة التشاؤم التي تعهت وراحت تعاقب مشارف الفلسفة . وهنا احسبني فادرا على القول ان المؤثرات الاجنبية شكلا ومعنى لم تعد واضحة المعالم بحيث نستطيع تلمسها ، بل عادت نضوجا في المنهج والفكر يميز الشاعرة التي لها من رصيدها السابق في الشعر ما يرسخ هذا النضوج الفكري ، بحيث عادت تقف على قدميها بحرية وتتكلم لغة اصبحت علما عليها دون سواها . اما الديوان الرابع ( شجرة القمر ، ١٩٦٨ ) فلا يتحرر من النزعة الرومانسية التي بدأتها في شعرها الذي سبق ديوانها الرابع بعشرين عاما ، فنجد قصيدة « شجرة القمر » ذاتها تعتمد قصة انكليزية كما شرحت الشاعرة في المقدمة ، ولكن الشاعرة تناولتها فطورت فيها تطويرا لا يستطيع الفكك من الرومانسية الانكليزية كما تمثلت عند خير المبرين عنها . هنا الشاعر عاشق طبيعة ، يسرق القمر ويدفنه فينبت اقمارا اخرى على شجرة . الشاعر يطور جمال الطبيعة لينثره على كل البشر ، كما اراد شيلي من ربح الغرب ان تحمّل كلماته فتشرها في جهات الارض لتنبث عطاء جديدا بين البشر وميلادا جديدا يتفنى بحب الجمال .

يبدو لي ان الشعراء العرب المعاصرين ، بصورة عامة ، وبالخصوص جيل الرواد الذي اتحدث عنه ، وقفوا ازاء المؤثرات الاجنبية وقفة مشدوه . لم يسهل عليهم النزول عن كبرياتهم ، وهم ورثة شعر هو ديوان العرب ، لكي يتلقوا ما لدى الغرب من فنون الشعر . لذلك تجد اغلبهم حذرين ، مصرين على تطعيم موروثهم الشعري بما يخالون عن الغرب . وتنتج عن هذا حتمية كون المؤثرات الاجنبية لم تنتعد عن القشرة الا قليلا ، في كثير من الاحيان . وفي احيان اخرى يبدو لي ان الشاعر المعاصر كان يعتمد وضع ما يستعيره من الغرب في اطار محلي ، تراثي ، مفرق في المحلية والتراثية احيانا ، ربما لانه لا يريد ان يقال عنه كما قيل عن البياني قبل ربع قرن تلك العبارة الساذجة انه « سارق يتاثر بما يقرأ » . من امثال ذلك ان « يوتوبيا » ، المدينة الفاضلة في شعر نازك ، هذا « اللامكان » يتحقق في سرسنتك ، في جبال شمال العراق . ومن ذلك ايضا ان اطار

(٢) في كتابي : البحث عن معنى ، ص ٦١ وما بعدها ( بغداد . ١٩٧٠ ) .

(١) نازك الملائكة : مأساة الحياة واغنية الانسان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٠ ص ٦ .

الحقيقة وحدها دليل على أن بدر لم يتنازل عن جذوره الثقافية الموفلة في التراث العربي حتى في أشد حالات انتمائه السياسي وأكثر فترات انفتاحه على الآداب العالمية ومنها الشعر الانكليزي .

في ديوانه الاول ( ملائكة وشياطين ، ١٩٥٠ ) لا نجد عبد الوهاب البياتي يختلف كثيرا عن ابناء جيله من الشعراء الشباب من حيث التعبير عن الرومانسية الشابة ، كما لا نجد تطورا لشكل القصيدة رغم كثرة الحديث عنها تلك الايام عدا قصيدة « الى ساهرة » التي تظهر نوعا من الملاعب بعدد التفعيلات ومراوحة القوافي . ولكن هذه محاولة خجلي، وحيدة بين قصائد الديوان الاول . ولكنه في ديوانه الثاني ( اباريق مهشمة ، ١٩٥٤ ) يندفع في اسلوب العمود المطور بشكل لم يكن منظرا . بالرغم من ان البياتي لم يدرس الآداب الاوربية بلقائها الاصلية لكنه انفتح على ثقافات عديدة منذ اوائل عهده بالشعر . ففي حديث خاص مع الشاعر افاد بانه كان يجتمع الى اثنين من الاصدقاء يتدارسون معا نماذج من الشعر الفرنسي المترجم ، وكان الصديقان يحلان ما يترجمان من الفرنسية شعرا وقصة مما افاد البياتي كثيرا ولكن على المستوى الثقافي بمعناه العام وليس على مستوى الشكل واسلوب الكتابة الشعرية . اما من الشعر الانكليزي فهناك البيوت ، الذي كان حديث المثقفين اوائل الخمسينات ، وبخاصة قصيدة « الارض الخراب » وقصيدة « الرجال الجوف » . كان اطلاع البياتي على الشعر الاجنبي عن طريق الترجمة ، التي جربها مع احمد مرسي في ترجمة نماذج من بول ايلوار واراغون . بوسع القارئ ان يلاحظ آثار هذين الشعارين في بعض شعر البياتي ولكنني اعود الى التكرار ان التأثير ثقافي بمعناه العام . هناك بعض الملاحظات السطحية مثلا في قصيدة اراغون بعنوان « شظايا » نجد ٢١ مقطعا مرفمة ، بعض المقاطع تكون من بيت ، او سطر واحد ، مثل « اعرف كلمة الخجل ؟ » او بينين مثل « حاولوا ان تدخلوا في بيت شعر فرنسي/ هذه الكلمة التي تشبه الخنجر : ساقية سيدي يوسف » نجد مثل ذلك في ديوان ( قصائد حب على بوابات العالم السبع ) المقطع فيه بيت واحد ( تقودني اعمى الى سفاهي : عين الشمس ) او « لم اجد الخلاص في الحب ولكني وجدت الله » وهناك مقاطع فيها بيتان او ثلاثة . هذا النوع من التركيز في التعبير احسب الشاعر يحاكي فيه نماذج من اراغون وايلوار بخاصة ، ولكنها محاكاة شكلية ، احسبها جديدة في اسلوب الكتابة الشعرية عندنا ، وهي في يد شاعر موهوب قد تفوق في تأثيرها قصيدة عمودية من شطرنج تحاول ان ترسم نفس الصورة . ايلوار كتب « سبع قصائد حب » ربما اوحت للبياتي بقصيدة « تسع رباعيات » او ( عشرون قصيدة من برلين ، ١٩٥٩ ) كل هذه مؤثرات اجنبية من حيث الشكل ، لا تقل اهمية عن تطور العمود الخليلي ، لانها في الحالتين دعوة الى التركيز وابرار الصورة الشعرية واهمال ما عدا ذلك مما كانت تزخر به قصائد الشطرنج . ومن باب التركيز في الصورة الشعرية نجد آثارا اولى في ( اباريق مهشمة ، ١٩٥٤ ) كانها تقليد مقصود لاسلوب الصوريين ( الايماجيين ) الذي نلمسه في قصائد البيوت المبكرة مثال ذلك « سوق القرية » و « الحديقة المهجورة » و « في المنفى » .

لقد لاحظ عدد من الباحثين ان البياتي ربما كان من اكثر الشعراء تطوارة في البلاد ، وهذا يذكرنا بالشاعر التركي ناظم حكمت ، الذي عرفه البياتي عن كتب ، ملتزما في خط نضاله السياسي ، مفتريا عن وطنه من اجل وطنه . وكان بين البياتي وناظم حكمت اعجاب متبادل وفترة من حياة متشابهة . فلا غرابة ان تنعكس في شعر البياتي بعض الآثار من قصائد ناظم حكمت التي نقل بعضها الى العربية الدكتور اكرم فاضل عام ١٩٥٩ ، قبيل صدور ( عشرون قصيدة من برلين ) . في قصائد ناظم حكمت ( يا نحية المنفى من مهنة شاقة ) نجد قصائد حب وشوق الى زوجة الشاعر وولده وشوق اعم من ذلك الى اسطنبول . نجد ما يذكرنا بذلك عند البياتي في ( اشعار في المنفى ) او ( يوميات سياسي التتمة على الصفحة - ٦٥ -

الطبيعة الجبلية الساحرة في شمال العراق هو ما اختارته نازك لاسطورة شجرة القمر الانكليزية المصدر . ومصادر الشعر الانكليزي ما زالت ماثلة حتى في الديوان الرابع الذي صدر عام ١٩٦٨ ، حيث نجد فيه قصائد مترجمة عن الشعر الانكليزي يرجع تاريخ نظمها الى عام ١٩٥٢ .

وفي شعر السياب نجد في البواكير نفس البدايات الرومانسية التي نجدها في شعر نازك . اما المؤثرات الاجنبية في شعره ، فقد جاءت من الشعر الانكليزي بالدرجة الاولى ، مما درس في السنتين الاخيرتين بدار المعلمين العالية . اعمال مشاهير الشعراء الانكليز كانت مالوفة لديه ، وبخاصة شيلى وكيتس بين الرومانسيين . وهنا كل ذلك في اواسط الاربعينات وبدر كان في اول شبابه . ولكن التأثير الاكثر اهمية هو محاولات بدر الاولى في تطوير عمود الشعر الخليلي . نجد ذلك في قصيدة « هل كان حبا » التي يؤرخها بدر في ١٩٤٦/١١/٢٩ بينما تؤرخ نازك قصيدتها « الكوليرا » في ١٩٤٧/١٠/٢٧ . لقد كتب الكثير عن اي الشعارين سبق في تطوير العمود الخليلي معتمدا الشطر الواحد القائم على التفعيلة ، وهو ما ادعوه « بالعمود المطور » . انا لا اعتقد ان هناك فائدة كبيرة من هذا الجدل سيما وان الدكتور لويس عوض كان قد نشر في مصر « بلوتولاند » عام ١٩٤٧ كذلك . ولكن الذي اريد الاشارة اليه هو ان اطلاق تسمية « الشعر الحر » على التلاعب بعدد ونظام التفعيلات في العمود الخليلي هي تسمية غير دقيقة . فالشعر الحر هو مستورد اميركي بالذات ، ولد عام ١٨٥٥ في مجموعة ( اوراق المشب ) للشاعر وولت وتمن ، وقصائد المجموعة هذه لا تعترف بوزن او قافية بالشكل التقليدي ، وهذا « الشعر الحر » بمعناه الدقيق كان احد المؤثرات الاجنبية التي ظهرت في شعرنا العربي المعاصر في فترات مختلفة سوف استعرضها في هذا المجال .

اما تطورات لويس عوض وبدر ونازك لشكل العمود الخليلي فاحسب انها صدرت من معين واحد وهو الشعر الانكليزي ، اذ يشترك الثلاثة بدرجات متفاوتة في انهم ممن توفر على دراسته .

بالاضافة الى شعراء الرومانسية الانكليز ، نجد آثارا لشعراء آخرين على درجات متفاوتة من الوضوح في شعر بدر في اوائل الخمسينات ، كما تشير الهوامش العديدة في قصائده ، خصوصا تلك التي اجتمعت في ديوان ( انشودة المطر ، ١٩٦٠ ) هذه المؤثرات الاجنبية في شعر بدر تدخل ضمن المحتوى واسلوب معالجة الموضوع دون شكل القصيدة المطور . اهم ناحية في هذا المجال هي استعمال الاسطورة والرمز اللذان اندفع بدر في استعمالهما اندفاعا كبيرا ، وربما لاول مرة بهذه الصورة في الشعر العربي المعاصر . اهم الامثلة على ذلك في ديوان ( انشودة المطر ) الذي يمثل ذروة شاعرية بدر . وهنا ايضا نجد الشاعر العربي المعاصر في استعماله المفرط للاسطورة والرمز يريد ان يؤطرها باطار محلي وتراثي فنجد ( سبروس ) كلب الجحيم ذا الرؤوس الثلاثة لا يعوي في العالم السفلي كما في الاسطورة اليونانية بل يعوي في « بابل الحزينة المهتمة » وكذلك الحال في الاشارات الى الاساطير في قصيدة « الومس العمياء » وغيرها . الواقع ان بدر بدأ يهتم بالاساطير من قراءته ترجمة جيرا ابراهيم جيرا لفصلين من كتاب ( الفصن الذهبي ) علاوة على اهتمامه بقصيدة البيوت « الارض الخراب » ومحاولاته الواعية او غير الواعية تقليد ما جاء في تلك القصيدة الكبرى من اشارات مفرطة الى الاساطير والى الآداب الاجنبية ، وهو ما يطبع شعر بدر الذي توجه في ( انشودة المطر ) ، واطافة الى الشعر الانكليزي فاننا نجد مؤثرات من شعراء عالميين آخرين تظهر في شعر بدر في اوائل الخمسينات وهي فترة انتمائه السياسي العنيف . وهو في جميع الاحوال يستخدم ما يتأثر به من شعر اجنبي استخداما « ثقافيا » يخضعه لشاعرته وموهبته ، وكل ذلك باسلوب يتراوح بين العمود المطور والعمود التقليدي ، وهذه

## المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر

تابع المنشور على الصفحة - ١٩ -

السابق على المؤثرات الأجنبية الا وهي مركز بالهوية مع انفتاح على امكانات التطوير فد لا اكون مبالغا اذا قلت انني اجد شيئا له في شعر محمد بن يس وشعر البياتي في الاشهر الاخيرة . وقد اسر الي البياتي ، وارجو انني لا اذيع سرا بسماجة ، ان من بين محاولاته الاخيرة في شكل القصيدة ادخال مقول القول باللغة الانكليزية ولكنه يتردد كثيرا في نشر هذه التجربة ، وانا اود لو ينشرها . لقد كتب نزار قباني الى البياتي مرة يخبره فيها انه ذاهب الى الصين وانه مستبشر لذلك ، لان الرحلة الى بكين « مشوار جديد وتجربة اتوقع ان تكون ذات اثر جنري في شعري ، ومن يدري ، ربما عدت بديوان مكتوب بصورة عمودية على الطريقة الصينية » (٤) هذا تطبيق عملي لطلب العلم ولو كان في الصين شرقا ، او الغرب العربي غربا ، وتبقى شاعرية الموهوب فوق هذه وتلك معا . « مرت باستامبول بعد الليلة الالف وبعد السنة العاشرة التقيت بالرفاق : كان بعضهم مات وكان بعضهم شاخ وكان بعضهم خان ضياء القمر الطالع في البسفور بعد الليلة الاولى ... » في قصيدة « الموت في البسفور » يتفجج الشكل الشعري الجديد عند البياتي ويبقى الموهبة فوق الشكل ، خلييا كان العمود ام مطورا ام نثرا موزونا ، حريرا تفصل منه ما تشاء من الاثواب .

موهبة الشاعر هي التي بقيت طاغية فوق جميع المحاولات الواعية لتطوير الشكل وانضمون في الشعر العربي المعاصر ، تلك المحاولات التي تبنتها وسعت لامانها بحماس مجلة ( شعر ) منذ العام ١٩٥٧ . لقد شهدت صفحات هذه المجلة في عمرها القصير - الطويل بين المجلات الادبية عددا كثيرا من قصائد شعراء العربية من العراق حتى المغرب العربي وما بينهما . وقد نشرت المجلة مجاميع شعرية من شعرائنا المعاصرين . كان التيار الرئيس في جهود المجلة تقديم نماذج مختارة من الشعر الاوربي ونماذج مختارة من روائع التراث العربي مع عدد كبير من الدراسات التي تدعو الى تشذيب الشعر مما علق به في القرون المظلمة من الامور التي هي ليست من روح الشعر وطبيعته . ورغم ما قيل ويقال عن تلك المجلة فانا اعتبرها علامة مهمة في تطوير شعرنا المعاصر . وهذا لا يعني للحظة ان من غير الممكن توجيه الملاحظات حول الحماس المفرط الذي كان يسم بعض المحاولات الشعرية التي نشرت فيها او الدراسات التي كانت تنمو الى الانفتاح الكامل على تراث الغرب . على الباحث المنصف ان يدرك ان هذا الحماس مبعثه رغبة مخلص للقفز وراء الحدود ، وقد تسبب القفزة في سقطة حيناً او ساعد مكسور حيناً آخر . ولكن على المراقب الموضوعي ان يهتم بالمحاولة ودوافعها اولا . انا افهم لماذا يقرأ الشعراء العربي ، او المثقف العربي عموما ، شعر فرلين وبودلير ورامبو واراغون وباوند واليوت وويلكه وغيرهم ويريد ان يكون لنا في شعرنا العربي عملاقة مثلهم ، يكتبون الشعر مثلهم ويترجم شعرهم الى لغات اوربية كما ترجم بعض شعر الاوربيين الى لغتنا الجميلة ، التي اثبتت انها تستطيع استيعاب ابداعات شعراء الغرب ، شريطة ان تتوافر قابلية المترجم في معرفة اللغة الأجنبية إضافة الى الموهبة الشعرية . فال الدكتور كارل بتراجك البلجيكي « البياتي اقرب الشعراء العرب الى قلوب الاوربيين ... لان الصور في شعر البياتي تحدثنا بلغة العصر » (٥) وقسال ديزموند ستوارت الانكليزي ان وضوح قصيدة البياتي « وتناولها الموضوع بشكل مباشر حركت قراء الانكليزية الذين اعتنبتهم التعقيدات والترهات التي هي طابع الكثير من الشعر المعاصر » (٦) هل كان يمكن للشعر العربي ان يقترب من ذهنية القارئ الاوربي لو لم يكن منفتحاً على

محترف ) رغم الاختلاف في تواريخ صدور هذه الدواوين . في دواوين البياتي الاخيرة نجد هوامش وتعليقات كثيرة لا بد منها لفهم القصائد واحسب ان هذه سببها كثرة الاشارات الى الاساطير والرموز والروافد الثقافية التي ليست في متناول عامة القراء . يوم نشر اليوت ( الارض الخراب ) عام ١٩٢٢ وجد من الضروري ان يلحق القصيدة باشارات كثيرة وهوامش حول كتب اجنبية وبلغات غير انكليزية ، تذكيرا للقارئ بعوالم ثقافية لم يسافر خلالها . وارى ان البياتي في دواوينه الاخيرة بدأ يدرك ان رحلته الثقافية فد طالت وتنوعت منذ نزل شاطيء الوجودية والالتزام في اواسط الخمسينات حتى التحاقه بخرفة الصوفي في اوائل السبعينات . رحلات ربع قرن قد علق بها ولا شك تجارب وكتب واسماء من الشرق والغرب ظهر على صفحات دواوين البياتي ، يعجز عنها الحصر . ومن الطبيعي ان ذلك كله يغري باللاحقة والبحث عن الجذور ، ولكننا في كل رحلة صيد نجد ان موهبة الشاعر هي التي تطفئ ، حتى في هذا الطور الاخير من التطوير في شكل القصيدة الذي نجده في ديوانه الاخير ( سيرة ذاتية لسارق النار ، ١٩٧٤ ) . ففي قصيدة « الموت في البسفور » تعتمد القصيدة على التفعيلة وحدها دون اعتبار للثقافية على الاطلاق . لقد قرأت نماذج من هذا الشكل لشعراء من المغرب نشرت في مجلة لبنانية قبل اربعة اعوام ، تستمر القصيدة عديمة الالبيات في انسياب نثري من اول السطر الى اخره لا تعتمد الا على التفعيلة ، وقد ينتهي المقطع في ثلاثة او ستة اسطر او عشرين ، تبعا للفكرة والصورة . وهكذا نشر البياتي هذه القصيدة في جريدة « الثورة » ولكنه عاد فنشرها بشكل يعتمد الاشطر في الديوان ، يتحكم بالشرط تركيز الصورة فتبدو الاشطر متفاونة الاطوال ، لا تجمعها فافية ولذلك لا استطيع تسمية هذا الشكل الجديد بالعمود المطور ، لانه لا يشبه محاولات نازك الاولى وما تبعها من شكل شعري ابداع فيه البياتي نفسه خصوصا في الستينات . وان كان لا بد من تسمية لهذا الوليد الجديد فانا اقترح اسم « قصيدة النثر الموزون » التي لا اعلم من اين استقى شكلها الشاعر المغربي محمد بنيس عندما كتب « باب المراثي » .

« كانت فباب الليل قد حملت ورودا والجبال غوارب في الظل والاشجار تسطع تصعد الافق المحمل بالعمود وكان صدر الارض اخضر كان حرف الماء اخضر كان وسم الخطو اخضر قلت تمت نطفة الاملان(٣) . قد لا يكون لهذا الشكل الجديد مصدر في شعر اجنبي ، وقد يكون اجتهادا شخصيا واستمرارا في عملية التجربة في تطوير العروض الخليلي التي بدأت منذ ربع قرن . وهذا الاجتهاد الشخصي الذي يستمد من التراث العربي جذوره يذكرني باجتهادات الشاعر الانكليزي جيرارد مانلي هوبكنز ، الراهب اليسوعي الذي راح قبل قرن من الزمان يستقطر من موروث الشعر الانكلوساكسوني اسسا جديدة في الايقاع الموسيقي فيما يكتب من قصائد ، رغم ان قصائده كانت تحافظ على الشكل الموروث وتحترم القافية . كان الشعر الانكليزي القديم ، كما توضح مخطوطات القرن الثامن الميلادي ، يعتمد الشطرين وما يدعى بالقافية الراسية وفي اواسط القرن الرابع عشر زال نظام الشطرين والقافية الراسية وحل محله الشطر الواحد والقافية الختامية ، بفعل مؤثرات من الشعر الفرنسي والاطالي . وفي اواسط القرن السادس عشر كان اكبر تطوير في شكل القصيدة الانكليزية واوزانها قد دخل من ( السوناتا ) الايطالية فطوره الشعراء الانكليز اللاحقون من شكسبير حتى يومنا هذا . وما رجعة هوبكنز الى التراث الانكلوساكسوني

(٤) مأساة الانسان في شعر عبدالوهاب البياتي ، القاهرة ،

١٩٦٦ ص ٢٩٥ .

(٥) المصدر السابق ص ٤٩ - ٥٠ .

(٦) مجلة الافلام ، العدد الخامس - ١٩٧٢ .

(٣) مجلة موافق - ٩ - ١٩٧٠ ص ١٢ .

مؤثرات غربية عنه جعلته يتكلم لغة العصر ؟ انا كعربي احس بالغبطة عندما يترجم شعر البياتي الى تسع لغات اوربية شرقية وغربية . واحس بغبطة مماثلة عندما يترجم شعر ادونيس الى الانكليزية والفرنسية والاطالية والاسبانية وربما الروسية مؤخرا . اعتقد اننا بلغة الشعر نستطيع ان نفتصب العالم الغربي ، ومعتره من ورنمات ، كما سبقنا الى اغتصاب اميركا اعداؤها ، ليس ببرتقال يافا وحده .

لاجل ان ندخل عالم الشعر الذي صنعه ادونيس ، علينا ان نطوف بفلسفات الشرق والغرب ، ونطيل التجوال في شعر المتصوفة وفلاسفة الاسلام . هنا الشعر خلق دائم ، لكنه الرئيس منذ (قصائد اولى ، ١٩٥٧) يردد « يا تقاديرنا على الارض - عين الارض تاهبت - فغيري الاشياء » (٧) الشعر هنا عملية تهتم القائم وتعيد بناءه ، والوسيلة اعادة نظر في الدواخل ، واغراق في رحلة استكشاف المجهول ، تحولات وهجرة في آفاق الذات ، محاولات اكتشاف العالم الاكبر ضمن العالم الاصغر . لذلك عاد من اشق الامور على الباحث ان يتابع اثر شاعر معين او اسلوبا معيناً ترك في شعر ادونيس انارا ، لان هذا الشاعر يقول ويصهر فلا يعسود بين السبيكة وبين ما دخل في تكوينها ما يدل على المهاد التي صدرت عنها ، ويعود « البحث عن الجذور » من اشق العمليات ، لانه بحث في « مجموعة هائلة من العناصر الفكرية والنفسية والجمالية والحضارية ، تفاعلت فيما بينها على نحو غاية في التركيب والتعقيد » (٨) .

ومع ذلك تبقى القشرة هي الظاهرة . فمنذ البدايات استخدم ادونيس اسلوب العمود المطور لما يعطيه من حرية يكشف الشاعر فيها رؤاه . ومن هذه الحرية النسبية في الشكل الذي استوى على قدميه في اواسط الخمسينات يتجه ادونيس في تجارب الهدم والبناء فيمر بتجربة الشعر الحر بمعناه الدقيق وتجربة قصيدة النثر ليكتب فيها « مزامير » او ليستوعب هذا الشكل - للشكل في كلام النفري « ذلك المجنون السماوي الذي انحل الارض وسمح لها ان تسكن بين الكلمة والاشارة » (٩) اخر قصائده المنشورة في آثاره الكاملة « قبر من اجل نيويورك » سبيكة عجيبة خارجها قصيدة نثر مزجها الشعر الحر ، تستوقف القارئ طويلا وتثير فيه مشاعر ورؤى شتى وترتك آثارا اشبه بما يتركه كلام المتصوفة من شده « تسكن بين الكلمة والاشارة . » والشكل ، بعد كل هذا ، يذكرنا بأسلوب الشعر الحر في « الارض الخراب » حيث تزدهم الاسماء والاشارات وتتداخل عبارات بلغات خارجة عن اللغة الاصل .

اسلوب « الشعر الحر » الذي يرتب الكلام اسطرا لا تستند الى وزن ولا قافية ، هو اسلوب مستورد من الشعر الاميركي ، كما سبقنا اشارتي اليه ، ثم من قصائد البيوت ، خصوصا « الارض الخراب » ، ومن بعض الشعر الفرنسي في اواخر القرن الماضي . من المشروع ان نبحث عن هذه المصادر لدى كتاب الشعر الحر بالعربية الذين توفرت لهم ثقافة غربية في هذا المجال . من آخر ما اطلعت عليه من هذه النماذج ديوان صغير بعنوان ( من رائتي ايرميا ) للشاعر السوري الدكتور كمال ابو ديب ، الذي درس في اكسفورد واصبح استاذاً فيها . في قصيدة « رؤية العالم القديم » (١٠) نجد ثلاثة مقاطع

(٧) ادونيس : الآثار الكاملة ، بيروت ١٩٧١ ، ج ١ ، ص ٤٧ .

(٨) غالي شكري : شعرنا الحديث الى اين ؟ القاهرة ، ١٩٦٨

ص ١٤٣ .

(٩) ادونيس : الآثار الكاملة ، بيروت ١٩٧١/ج ٢ ص ٦٦٢

(١٠) نشرت اول مرة في مواقف ١٨/١٧ ، ١٩٧١ ص ٢٣ وما

بعدها .

تتراوح بين الوزن واللوزن ولكنها تستخدم لغة طرية عذبة ، تصيح « متى يولد الرأس الجديد ؟ » هنا شاعر يقول :

« انتخب الوردة وابني عليها مملكتي

افتح كوى في السنبلة واطل منها على الموت

واقرا الرايات المسافرة في غيمة فوق حدودي

اخلق اللغة بالصمت .

وانفذ الى فجر الكلمات الجديدة ، اللغة الجديدة كالنهر ...

اخلق العلاقات الجديدة ، العالم الجديد ، الاشياء الجديدة ...

وفي قصيدة « مربية التاريخ والجذور » نجد غورا واعيا في اعماق الذات ومحاولة عنيبة في فهم « الانا » تستحضر صورا من تاريخ العربي الذي يجد نفسه وسط محيط غريب في بلاد غريبة ، فيفرق في مقارنات تجلده بسيياط نار وهو يتشوف الى « الانا الاعلى » لان الانسان المائل في الشاعر يقول :

لا علامة لي ، لا يد ، لا بشارة .

اتراه يكون .

موسم مقبل لطفوس الولادة الجديدة ؟

هذا الشعر الحر يعي البيوت وعيا شاملا الى درجة ادخال مقتطفات من قصائد البيوت بلغتها الانكليزية في تضاعيف القصيدة العربية ، هذا فضلا عن اشارات عديدة الى ثقافات وشعراء وكتب شتى . مثل ذلك قصيدة « الاضداد : مربية لابل الاصوات » التي تجمع الى العربية الفصحى الموزونة وغير الموزونة لغة عامية واغاني شعبية ، وصورا ، وصفحة من النوتة الموسيقية للمسمونية الاولى لفوستاف ماهر ، اضافة الى صفحتين بالزنگراف من ( كتاب الحب ) لنزار قباني ونماذج من جمل شعرية مكتوبة او منثورة على الصفحة على طريقة ابولينير وجماعة « الشعر الكونكريتي » او الشعر الملهوس ... هنا نجد تجميعا عجيبا من الاضداد ، يمتد الكلمة والصور والتخطيط وما اليها . كل ذلك من اجل ان يستحضر المؤلف امام القارئ صورة موحية ، هي اشبه بفيلم وثائقي يجمع اشتاتا من كل شيء مؤكدا نفمة رئيسية هي بابل الاصوات حيث لم يعد بمقدور احد ان يفهم احد لان الاخر لا يتكلم لغة الاول . و « القصيدة » ان قبلنا هذه التسمية هي مجهود رائع في نقل صورة البلبلة والضياح واختلاط الحابل بالنابل ، وهي صورة بارعة ، مؤثرة ، موحية .

كم من هذا التطوير في شكل القصيدة العربية ومضمونها سينقله قراء الشعر ودارسوه في العربية ؟ نحن لم نكد ننسى الضجة التي تارت في اواخر الاربعينات واول الخمسينات حينما تجرأت نازك الملائكة على فرط عقد الخليل وقدمت لقارئ الشعر اسلوبا دفتنه بالشعر الحر . يومها قال البعض ان هذا نثر ، وهذا كلام مترجم من لغة اجنبية ... وعندما برز مفهوم « الشعر الحر » بمعناه الدقيق في الستينيات ، دون التزام وزن او قافية كان القراء قد قبلوا تجربة نازك وكفوا عن مهاجمتها فانقلبوا الى مهاجمة هذا « الشعر الحر » الجديد . وعندما بدأ انسي الحاج يدعو الى « قصيدة النثر » في ديوان ( لن ) وما نشر في ( الرأس المقطوع ) و ( ماذا صنعت بالذهب .. ماذا فعلت بالوردة ) كان القراء والنقاد في حيرة من امرهم وقد برز تجديد ثالث للشعر كما عرفوه موروثا حسب نظام الخليل . التجديد الرابع هو ما دعوته « قصيدة النثر الموزون » ولا احسب ان هذا الاسلوب سيلقى هجوما او عنادا فهو تطوير لا زال يخترم تفعيلات الخليل . اما قصيدة النثر هذه ففي احسن الاحوال يقول عنها القائلون : ما لنا ولرامبو وآله وصحبه ؟ اما بكفينا ما لدينا من فنون الشعر ، ونحن ورثة شعر هو قوام ادبنا بالدرجة الاولى ؟ قصيدة

النثر ، كما يشرح انسي الحاج في مقدمته ، ترجمة لعمل رامبو ، الشاعر الفرنسي ، وهي غير الشعر الحر ، وغير الشعر المنثور او النثر الشعري . يلخص انسي الحاج كتاب سوزان برنان ( قصيدة النثر من بودلير الى ايامنا ) فلا يأتي جديدا يخرج عن حدود النخيل . يحاول انسي مخلصا ، وهذا مجهود يدعو الى الاعجاب ، ان يتلمس امكانات لتخلق قصيدة النثر في ادبنا العربي ، ويفرق في نفسيرات ومحاولات لا احسبه يخرج منها وهو في تمام العافية ، لانه يقرر ان « قصيدة النثر عمل شاعر ملعون ... حين يقول رامبو نشير الى عائلة من المرضى . قصيدة النثر بنت هذه العائلة » ( ١١ )

واذا تجاوزنا كل ذلك ، ودققنا النظر في نماذج قصيدة النثر كما قدمها انسي الحاج لا نتمالك ان نعجب بموهبة ثره وطاقت شعريّة عجيبة ، ترفدها ثقافة شعريّة وقرآيات في الادب الفرنسي . ولكن قصيدة النثر تبقى وفقا على المطلاعين على نماذج منها في لغتها الاصلية ، وقد حاولت مجلة ( شعر ) ان تقدم نماذج عديدة منها اغتت ثقافة القارئ ولا شك . وانا شخصيا لست ضد التجربة ولست ضد البحث عن اساليب جديدة في التعبير الادبي لانني اؤمن ايامنا راسخا بضرورة ان نفسح المجال لتتفتح الف زهرة وزهرة . الزمن وحده يملك الحكم على النماذج المشورة ، ولا احسب السنوات العشر الاخيرة قد حكمت الى جانب قصيدة النثر .

الموهبة الشعريّة التي تطفى على الروافد الثقافية تظهر بجلاء بهيج في اعمال الدكتور خليل حاوي كما ظهرت في ديوان ( نهر الرماد ) وديوان ( الناي والريح ) وكذلك في شعر فؤاد رفقة في ديوان ( العشب الذي يموت ) . في شعر خليل حاوي نحن امام موهبة ترفدها ثقافة وتمكن من الصنعة الشعريّة . لذلك لا يبقى كثير اهمية اذا لاحظ القارئ ان خليل حاوي في استعماله شكل العمود المطور يسير في المسار التجديدي في اساليب الشعر المعاصر ، او انه يخزن في لا وعيه الشعري اعمال البيوت الشعريّة . لا احسب الاشارة الى اللغة المحكية واستعمال الاسطورة والاشارات والرموز والتضمين قد بقي لها اليوم من البريق ما كان لها قبل عشرين عاما . شعر خليل حاوي نتاج ملكة ناضجة تعي الثقافة الغربية ونخصها لادباعها ، وتبقى مرتبطة بالتراث . هذا ما نلمسه في مقدمة نهر الرماد ، وفي قصيدة « البحار واللويش » بالذات .

وفي شعر فؤاد رفقة نجد هذا الاعجاب الذي لا مناص منه تجاه شعر ( راينر ماريا ريلكه ) وهو الشاعر الالماني الذي توفي فؤاد على دراسته والترجمة من شعره . ( العشب الذي يموت ) مجموعة من القصائد العذبة الملى بالتشويق الى السفر والافتراب في نزوع رومانسي لا يهدأ « ابدأ وجهك المهاجر يصغي - في السواقي الى البلاد الجميدة » . ورغم هذا الحب للرحيل الى افاق بعيدة نجد الشاعر لا يتساهل حول التصاقه بالارض العربية وحينه الى طفولته المشقية وانتظار الثورة ان تفجر من الارض العربية ذاتها « لعلها آتية من هناك / من صفة الارض الجليلية . ( ١٢ )

من التطورات التي تسرعني الانتباه في الشعر العربي المعاصر ، الى جانب التطوير العجيب في قصيدة النثر على يدي ادونيس وابو ديب ، ظهر ببغداد عام ١٩٦٥ مجموعة شعريّة مترفة بعنوان ( فلول ) من تأليف المهندس المعماري العراقي قحطان المدفعي . ثمان عشرة قطعة من الرسم بالكلمات يختلط فيها الشاعر بالعمار وتستوحى مدارس فنية انكليزية بالدرجة الاولى واوروبية بصورة اعم . هنا نموذج من اعمال ابولنير بالعربية ، وهنا تتسع العربية للتعبير عن كتل ومحسوسات وصور احسب من الخطأ تسميتها ( بالشعر الكونكريتي ) لان المقصود الشعر المحسوس ، الذي يجسد الصورة اللفظية حتى تكاد تحسها

بيديك . هذا النوع من الشعر في اصوله الاوربية في العشرينات يمثل مدارس فنية ربما كانت « العادائية » ابرزها . وقحطان الذي درس فن العمار في انكلترا اعجب بشعر البيوت وايدت ستويل وكمنغز . لذلك فان حسه الشعري - الموسيقي - المعماري اعطاه هذه القدرة على معاملة الكلمات مثلما يعامل مواد البناء يشكل منها ما تشاء له ذاتته الفنية . فكما في فن العمار ترى الدائرة والمربع والمستطيل والاعمدة والاقواس يقيمها المهندس من مواد البناء المختلفة نجد الفنان يقيم من الكلمات اشكالا هندسية توحى بصورة وفكرة وتعبير عن مفهوم فني كما تعبر الحجارة وقطع النحاس والخشب عن مفهوم معماري . وهذا يستدعي نثر احرف الكلمة الواحدة على الصفحة لتوحى بتساقط « وريقات دريات باردة » كما تتساقط الاوراق من شجرة تصصف بها الريح امام الناظر . هذا الفن في هندسة الالفاظ يسميه قحطان شعرا واحسب انه في ذلك يتبع ابولنير وجماعته . ورغم ان المهتمين بالشعر قد لا يقبلون هذه التشكيلات اللفظية الجميلة في حقل الشعر ولكن من غير الممكن انكار ما في « فلول » من نفس شعري صاف بالمعنى العام للشعر ، ونجاح هذا الفن بالعربية دليل حيوية هذه اللغة وقابليتها في الاخذ والاعطاء .

خيمة الشعر التي انتشرت على مدى ثلاثين سنة في بلادنا يحمل عمودها نزار قباني ، هذا الشاعر الطود الشامخ الذي تهر جميع الضيوم بين يديه ، شرقية كانت ام غربية ، وهو ينظر اليها من عل ، باسمها لها وهي تمطر ذات اليمين وذات الشمال ، هذا شاعر وعي ما في شعر البلاد وما في فنون شعرائها : يتلفاها جميعا فيسمها بيسمها واذا هي قصيدة نزارية . العمود الخليي ، العمود الطور ، الشعر الحر : في كل هذه الاساليب تبقى الموهبة فوق الراقد الثقافي . في واسط الخمسينات كتب نزار شعرا حرا بمعناه الدقيق بعنوان « مذكرات اندلسية » ترغم القارئ ان ينسى العروض والقافية ، لانها الشعر - الشعر . وهو من اوائل من طوع التفعيله وحررها من الشطرية فلانت في يديه منذ « حبل » الى اخر ما نشر في مجلة الاسيوع العربي في ١٨ شباط . قصيدة « احبك ، احبك ، والبقية تأتي » تثير عددا من الملاحظات حول الفن الشعري ولغة الشعر وتقسيم القصيدة . ربما كان اروع ما في ذلك انها تذكر القارئ بدعوة وردزورث عام ١٨٠٠ الى استعمال لغة الكلام اليومي في الشعر اذا آنس الشاعر في نفسه موهبة ، تلك الدعوة التي بلورها البيوت في « الارض الخراب » واصبحت نهارا مشاعا للشعراء المعاصرين والقليل منهم من اتقن استعمالها . « العجيب الشاي - هل ترغبين ببعض الحليب - وهل تكتلين - كما كنت دوما - بقطعة سكر ؟ » . هذا الكلام العادي لا يصبح شعرا الا في يد شاعر يدرك معنى الشعر .

« وما معنى الشعر ؟ » قال الشاعر الانكليزي هاوسمن عام ١٩١١ ثم اجاب : « انا لا استطيع تعريف الشعر اكثر مما يستطيع كلب الصيد تعريف الجرذ . كلانا يحس بالشئ حين يراه » .

جامعة بغداد

## مجموعات « الآداب »

تحتفظ ادارة مجلة « الآداب » بعدد قليل جدا من المجموعة الكاملة للمجلة منذ صدورها يتفق بشأن فمنها مع الادارة . فمن كان يرغب في اقتنائها فيكتب للمجلة .

( ١١ ) انسي الحاج : لن ، بيروت ، ١٩٦٠ ص ١٥ .

( ١٢ ) فؤاد رفقة : العشب الذي يموت ، بيروت ، ١٩٧٠ ، ص ٧٢ .