مراجعات في الكتب

مراجعات في الكتب

شموئيل موريه، **الشعر العربي الحديث، ١٨٠٠ ـ ١٩٧٠، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي**، ترجمه وعلق عليه الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح، القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٨٦، (٥٠٨ ص).

عبدالله محمد الغذامي، **الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧، (١٩٣ ص).

مر الشعر العربي الحديث منذ نهضته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بمراحل عدة، أولها مرحلة الاتباعية الجديدة (neoclassicism) التي أحيت القصيدة التقليدية، ثم مرحلة الرومانسية التي هيمنت على الحلبة الأدبية العربية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، ثم المرحلة التي اهتدى الشعر العربي فيها الى قالب الشعر الحر المتسم بالمرونة والحيوية، ذلك القالب الذي بدأ يستحوذ على الشعر العربي برمته منذ أواخر الأربعينات من هذا القرن. ويرى الكثير من النقاد أن هذه المرحلة بدأت فور نشر قصيدتين رائدتين إحداهما «الكوليرا» للشاعرة نازك الملائكة (ولدت ١٩٢٣)، والثانية «هل كان حباً» لبدر شاكر السيّاب (١٩٢٦-١٩٦٤). ولقد ظهرت قصيدتا الشاعرين العراقيين قبيل نهاية عام ١٩٤٨.

الكرمل ــ ابحاث في اللغة والادب، العدد ٩ (١٩٨٨)

وقد كانت المرحلة الأخيرة من تطور الشعر العربي، اي ظهور الشعر الحر واتساع رقعته، منذ زمن ليس بطويل، الأمر الذي يجعل مهمة كل ناقد ادبي او عالم يريد تقييم مراحل تطور الشعر العربي شاقة للغاية، لا سيما وان عملية النقد الأدبي تفضل الاطلال على الآثار الأدبية من مسافة زمنية تتيح التأمل غير المتأثر بتقلبات العصور. وعلى الرغم من هذه الصعوبة فقد بدأت في مطالع الستينيات محاولات نقد وتقييم لجميع المراحل التي مر بها الشعر العربي، ولا سيما المرحلة الانقلابية التي بدأت مع الشعر الحر.

ومن ابرز هذه المحاولات كتاب نازك الملائكة[1]، التي كُنّا قد ذكرنا آنفاً فضل ريادتها للشعر الحر، وليس من المستبعد ان تكون صلتها المباشرة والفعالة بحركة الشعر المعاصر قد اثرت بعض الشيء، في قدرتها على النقد الموضوعي، حيث ان نازك الناقدة لم تستطع ان تنفصل عن نازك الشاعرة عندما اقبلت على تقييم حركة شعرية كان لها دور بارز فيها. وحري بنا ان نشير الى انه كانت محاولات بارزة اخرى باللغة العربية منها ما الفه عز الدين اسماعيل[2]، وغالي شكري[3]. وقد نشرت هذه الكتب الثلاثة والهامة بطبعات عديدة ومنقحة، و يشار بصفة خاصة الى كتاب نازك الملائكة الذي اضيفت الى طبعته الخامسة وما بعدها مقدمة جديدة من ٢٥ صفحة بقلم المؤلفة، تهدف منها الى ان تشخص فيها موقفها من الشعر الحر تشخيصاً جديداً، استناداً الى ما جدّ على الساحة الشعرية العربية، ورداً على ما وجه الى كتابها من نقد وما اثير من تساؤلات حول آرائها فيه. كذلك كتاب عز الدين اسماعيل، الذي ذيلت طبعته الثانية وما بعدها بتذييل من ٣٧ صفحة حاول فيها المؤلف الوقوف عند المعالم التي جدّت على خريطة الشعر العربي المعاصر منذ صدور الطبعة الأولى.

اما في السبعينيات فقد أُتحفت المكتبة النقدية العربية بثلاثة مراجع هامة اصبحت مصادر لا غنى عنها لدراسة الشعر العربي الحديث، هي كتاب محمد مصطفى بدوي[4]، ثم

---

١ نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، بيروت، ١٩٦٢.

٢ عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، القاهرة، ١٩٦٧.

٣ غالي شكري، **شعرنا الحديث... الى اين؟**، القاهرة، ١٩٦٨.

٤ M. M. Badawī, *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*, Cambridge University Press, 1975.

كتاب سلمى الخضراء جيوسي[٥]، وكتاب البروفيسور شموئيل موريه[٦] من الجامعة العبرية في القدس الذي وضعت ترجمته العربية الآن بين ايدينا. و يستند كتاب موريه اساساً الى اطروحة الدكتوراه التي اعدها في مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية في جامعة لندن خلال السنوات ١٩٦٢-١٩٦٥[٧].

وجاءت ترجمة هذا الكتاب دليلا ناصعاً على اهميته وشموليته بحيث انه يغطي فترة تمتد منذ اوائل نهضة الأدب العربي الحديث، و يتتبع جميع المراحل التي مر بها الشعر الحديث وكافة التقلبات التي شهدها. وقد بات مستحيلا اليوم دراسة الشعر العربي الحديث دون ان تلتفت الى هذا المرجع سواء بالاعتماد ام بالاشارة ام بالنقد. وقد تولى الترجمة اثنان من نقاد الشعر العربي الحديث في الجامعات العربية هما الدكتور شفيع السيد من كلية دار العلوم في جامعة القاهرة والدكتور سعد مصلوح من معهد الخرطوم الدولي للغات. وسبق للدكتور مصلوح ان ترجم مقالين للبروفيسور موريه، نشرا في مجلة معهد الدراسات الشرقية والافريقية بجامعة لندن[٨]، وجمعهما في كتاب صغير الحجم لقي تقدير الأوساط الأكاديمية في العالم العربي[٩]. وقد ادرج موريه هذين المبحثين في كتابه بعد ان اعاد كتابتهما معتمداً على مواد اضافية. واعاد الدكتور سعد بدوره ترجمة هذين المبحثين من اجل الترجمة العربية للكتاب.

وقد اثنى الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح في كلمتهما «بين يدي الترجمة» على الجهد الضخم الذي قام به البروفيسور موريه في بحثه الذي يشمل تطور الشعر العربي الحديث شكلا ومضموناً، خلال حقبة ممتدة في الزمان، مترامية في المكان، تمتد زماناً من

---

٥ S. K. Jayyūsī, *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry,* Leiden, 1977.

٦ S. Moreh, *Modern Arabic Poetry 1800-1970,* Leiden, 1976.

٧ S. Moreh, *Strofic, Blank, and Free Verse in Modern Arabic Literature,* Ph. D. Thesis, University of London, 1965

٨ *BSOAS,* vol. XXIX, No. 3, 1966, pp. 483-505; vol. XXXI, No. 1, 1968, pp. 28-51.

٩ س. موريه، **حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث**، ترجمه وقدم له وعلق عليه سعد مصلوح، القاهرة: عالم الكتب، ١٩٦٩.

بواكير عصر الاحياء في مطلع القرن التاسع عشر، الى مشارف السبعينيات من القرن العشرين. اما من حيث المكان فتغطي عدة اقاليم عربية، ولا سيا في المرحلة التي ظهر فيها الشعر الحر.

و يقولان ايضاً «ان الحس التاريخي يعد مرتكزاً للمؤلف في دراسته تلك، لكنه ليس المرتكز الوحيد، فلم يكتف برصد ملامح التطور ومظاهره في الشعر العربي عبر المساحة الزمنية المحددة، وانما نفذ برؤيته الى الظروف والملابسات الفنية والفكرية والاجتماعية التي ادت الى هذا التطور ودعت اليه، وهذا منزع نقدي تحليلي يمنح الدراسة قيمتها الحقيقية، بغض النظر عن اتفاقنا او اختلافنا معه في كل ما ذكره في هذا الشأن، او في بعضه على الاقل».

ومما اثار اعجاب الدكتور السيد والدكتور مصلوح لدى اقبالها على ترجمة الكتاب ان المؤلف تجاوز البيئة العربية بثقافتها ومكوناتها الى البيئة الغربية، كما انه لم يصدر احكامه بصيغ التعميم التي تحفل بها الدراسات الحديثة، وانما حرص على ان يشير الى مظاهر التأثر وان يدعم الحكم الذي يصدره بالنماذج الشعرية العربية التي تتضح فيها الظاهرة المعينة، مصحوبة بمصادرها التي احتذتها من الشعر الغربي.

و يتألف الكتاب من تسعة فصول، تجمعها ثلاثة اقسام:

الأ ول ـ يحمل عنوان الشعر المقطعي(strophic verse) وهو مؤلف من ثلاثة فصول اولها عن احياء الشعر المقطعي وتطوره في الأدب العربي الحديث في القرن التاسع عشر. و يستخدم موريه مصطلح «الشعر المقطعي» ليشير الى ما يسمى بالانكليزية (stanzaic form) والى الموشح والزجل والمسمط في الشعر العربي.

و يصدر المؤلف في هذا الفصل عن يقين بأن دراسة تطور الأشكال الشعرية المقطعية في الشعر العربي على جانب كبير من الأهمية، نظراً لأن «الشعر العربي الحديث هو نتاج حركتين ادبيتين: اولاهما تطور الموشح والمسمط والزجل وغيرها من الأشكال المقطعية، وثانيها التقليد المباشر للشعر الغربي» (ص ٢٣). و يقول موريه ان تأثير الأدب الغربي على الأدب العربي وعلى احياء الأشكال المقطعية ظهر في مرحلتين او حركتين:

الأ ولى ـ عن طريق مصر، ولا سيا على ايدي العلماء المسلمين الذين تلقوا تحصيلهم العلمي في اوروبا او في المدارس المدنية. وكانت نقطة انطلاقهم الأدب العربي القديم وتقديسهم لهذا التراث.

الثانية ـ عن طريق سوريا ولبنان، من خلال المسيحيين وبخاصة اولئك الذين تعلموا في مدارس الارساليات التبشيرية. وقد كانت نقطة الانطلاق هنا من اللغة القريبة من العامية التي كانت تستعمل في الطقوس الدينية المسيحية.

وكانت الحركة الأولى من هاتين الحركتين بطيئة في استيعاب التأثيرات الغربية بسبب حواجز الدين والشقافة والاعجاب بالتراث القديم، ولكنها كانت ذات فعالية كبرى لما تتمتع به مصر من مكانة وتأثير في العالم العربي. اما الحركة الثانية فكان التأثير الغربي فيها اسرع لانه لم يواجه العقبات التي اعترضت الحركة الأولى، اذ ان المسيحيين كانوا اكثر استعداداً لاكتساب افكار الغرب وعلومه.

ولقد ساعدت هجرة السوريين واللبنانيين المسيحيين الذين تعلموا في مدارس الارساليات الى مصر على توحيد الحركتين فيما بعد فأثرت كل منهما في الأخرى، مع ان الثورة التي قام بها المسيحيون المهاجرون الى مصر محدودة اذا قيست بثورة المسيحيين المهجريين في امريكا الشمالية.

ومن الانجازات القيمة التي حققها المؤلف في هذاالفصل نجاحه في ان يثبت، اثباتا غير قابل للنقض في اعتقادي، مدعوماً بالشواهد الجلية الواضحة، تأثير الترانيم المسيحية، ولا سيما البروتستانتية الامريكية منها التي ترجمت الى العربية، على سير تطور الشعر العربي الحديث.

ان القصيدة التقليدية كانت الطريقة المفضلة لكتابة الشعر في القرن التاسع عشر، بيد ان هذا القرن شهد ايضاً، كما يثبت مورية، احياء الأشكال المقطعية من التراث القديم، والى جانب ذلك اقتباس اشكال جديدة من العروض الانكليزي من قبل البروتستانت لتأليف الترانيم المسيحية والأناشيد المدرسية ليكون بالامكان تطويعها للألحان الانكليزية التي تؤدى في الكنائس. وقد استخدمت هذه التجارب، لأول مرة في الأدب العربي، صور القافية الانكليزية، وصارت صور القافية الشبيهة بتقفية المزدوج والموشح والزجل شائعة بين المهجريين وشعراء «ابولو» في مصر.

والى جانب التأثير من ناحية الشكل استمد الشعر العربي من الشعر الغربي موضوعات جديدة كتوقان النفس الى الله، وضعف الطبيعة البشرية امام قوته، وحاجة البشر الى هدايته، وكل هذه الأفكار تناولها الشعراء المهجريون بطريقة علمانية متأثرين بالأدب والفكر الغربي.

اما الفصل الثاني فيدور حول تطور الشعر المقطعي في مصر في مطلع القرن العشرين استمراراً للتجارب التي بوشر بها في القرن التاسع عشر، ولكن مع الحرص على تنقية الأسلوب وتطوير الأشكال الجديدة لتكون اكثر ملاءمة لروح العصر الحديث. ومما يشير اليه البروفيسور موريه في هذا الفصل ان الشعر المقطعي دخل مصر عن طريق الاتصال الشخصي بين الشعراء المسلمين المصريين وبين الشعراء والصحفيين السوريين واللبنانيين، بعد ان حقق انتشاراً واسعاً في سوريا ولبنان من خلال استخدام الترانيم المسيحية والأناشيد المدرسية والترجمات والشعر غير الديني، وبعد صدور ترجمة الالياذة من قبل البستاني في عام ١٩٠٤. ومنذ ذلك التاريخ فصاعداً شاع استخدام الشعر المقطعي اساساً عند الشعراء الرومانسيين سواء في العالم العربي ام في المهجر.

ومن اهم ما يؤكده موريه في هذا الفصل الدور الفعال الذي لعبه الشاعر الكاثوليكي اللبناني خليل مطران (١٨٧٢ - ١٩٤٩) في التيار الذي تعزز رويداً رويداً، وزحزح في نهاية المطاف القصيدة العمودية عن مكانتها المرموقة. ومما يميز هذا الشاعر تمرده الناجح في مجالي الشكل والمعنى وقدرته على تحقيق افكاره الجديدة، مستعيناً بما استمده من الأدب الغربي ولا سيما الفرنسي منه. ولقد كان مطران ايضاً اول من حقق ما طمح اليه العديد من الشعراء العرب المحدثين من كتابة الشعر القصصي الأصيل والحكايات الدرامية المطولة ذات الطابع الرومانسي والتاريخي، حيث اكثر من استخدام الشعر المقطعي.

ويقف موريه في هذا الفصل ايضاً عند الأسباب التي حدت بالعقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) ومدرسته الى رفض التعاون مع مطران ومدرسته على الرغم من اعجابهم بشعره وبابتكاراته، ثم يعالج في نهاية الفصل تعاون العقاد مع الرابطة القلمية ويخلص الى القول بأن «مدرسة العقاد وان برهنت على اخفاقها التام في مجال الأشكال الشعرية المقطعية، قد مهدت الطريق لشعر مدرسة المهجر وجعلته موضع القبول والاعجاب من اجيال الشباب في العالم العربي» (ص ١٢٢).

ويتمحور الفصل الثالث من القسم الأول حول مدرسة المهجر في امريكا الشمالية وتطور الشعر المقطعي لدى شعرائها. ولقد تجنب المهجريون اخطاء الشعراء المسلمين ولكن مع الحرص على استغلال ما حققه اولئك الشعراء من انجازات. وحري بنا ان نذكر ان ثمة فارقاً كبيراً بين الشعراء المسيحيين الذين هاجروا الى مصر وبين اولئك الذين هاجروا الى الولايات المتحدة. فعلى حين دخلت الطائفة الأولى الى مجتمع اسلامي محافظ، تمتعت الطائفة الثانية بحرية شاملة في بيئة مسيحية، واذا اضفنا الى ذلك عزلتها

عن المراكز الأدبية في المشرق العربي سهل علينا فهم الثورة التي أحدثوها في عالم الشعر العربي في عصرهم.

ومن ابرز الانجازات التي حققها موريه في كتابه أنه قد تسنى له أن يثبت بأن الشعراء المهجريين تأثروا، فيما استحدثوا من اشكال شعرية وما جعلوه من موضوعات لقصائدهم، بالانجيل وبالتراتيل المسيحية البروتستانية المترجمة الى العربية، وبالمناقشات التي شهدها القرن التاسع عشر في نهايته والقرن العشرين في بدايته حول النفس وطبيعتها وخصائصها، ومصيرها بعد الموت. ولم يكتف بذلك وانما وقف موقف المنتقد، مستعيناً بالأدلة والشواهد البينة، لآراء اخرى عن منابع الشعر المهجري مثل تلك التي أبداها محمد مندور (ص ١٤٤)، او شوقي ضيف واحسان عباس و يوسف نجم ونادرة سراج (ص ١٤٦).

لم يكن موريه أول من كتب عن الشعر المهجري واعلامه الذين استطاعوا خلال فترة زمنية قصيرة ان يؤسسوا مدرسة جديدة في الشعر الرومانسي تعتمد على الأسلوب البسيط، مستخدمين الشكل المقطعي في اغلب اعمالهم الشعرية، ومتمسكين برؤية فلسفية للعالم، وغير مترددين في استعمال الوسائل الدرامية للتعبير عن افكارهم. ولكن موريه كان اول من نفذ الى المؤثرات الأجنبيه التي كان لها دور بارز في تكوين الشعر المهجري ومن ثم تكوين الشعر العربي الحديث. لقد ادرك موريه ان شعراء المهجر الشمالي، لما اتصفوا به من تحرر حيال اللغة الشعرية وقيود الوزن والقافية، ولما تركه شعرهم من بصمات واضحة على الحركة الشعرية الجديدة في العالم العربي، لعبوا دوراً بارزاً للغاية في ما وصله الشعر العربي الحديث في ايامنا.

وقد تمكن المهجريون، بتأثير الترجمة العربية للكتاب المقدس وتأثير الأدب الغربي، من أن يكيفوا اللغة والشكل الشعري للموضوع والفكر، حيث استطاعوا ان يبتكروا اساليب جديدة، و يستحدثوا موضوعات واشكالا جديدة، كما انهم افلحوا في استثمار اشكال الموشحات، التي تحافظ على مبدأ الوزن الكمي المعتمد على «الفرق الايقاعي بين الأوتاد والأسباب، وان كانت تنحرف من عدة نواح عن البحور الخليلية بأشكالها الكلاسيكية المتبلورة الثابتة[١٠]».

---

١٠ **الكرمل**، العدد ٧، ١٩٨٦، ص ٢٠٦ (ضمن «مراجعات في الكتب، حول الموشحات في القرون الوسطى»، بقلم دافيد صيمح).

وقد كرس المؤلف القسم الثاني من الكتاب للشعر المرسل (blank verse) في الأدب العربي الحديث، اي الشعر العربي غير المقفى الذي حاول فيه الشعراء العرب احتذاء الشعر المرسل الانكليزي في كتابة الأعمال الدرامية ولأغراض الترجمة. والشعر المرسل يكتب في اي من بحور الشعر العربي، كما ان ابياته موحدة الطول، وتنقسم بوجه عام الى شطرين. اما الوزن فهو موحد طوال القصيدة كلها، وقد يستعمل هذا المصطلح احياناً لتسمية الأ بيات ذات القوافي المزدوجة او المقفاة بالتناوب.

وقد تطرق موريه في سياق هذا الفصل الى ما شكله الشعر المرسل من وسيلة لترجمة الشعر القصصي والدرامي والتأملي، كما عالج مسألة تحديد اول محاولة في مجال الشعر المرسل فاوضح رأيه في انها كانت على يد رزق الله حسون (١٨٢٠-١٨٨٠) في ترجمته المنظومة للاصحاح الثامن عشر من سفر ايوب. اما اول شاعر عربي حاول ان يقدم هذا النوع من الشعر في القرن العشرين فهو جميل صدقي الزهاوي (١٨٦٣ - ١٩٣٦)، الذي كان من اعظم الشعراء تحمساً لكتابة هذا النوع من الشعر، في اطار محاولاته لايجاد شكل جديد يأتي محل القصيدة العمودية. ويجدر بنا ان نشير الى ان هناك آراء اخرى حول الأ ولوية في هذا المضمار ولكننا لسنا بمعيرين كبير اهمية لهذه المسألة، اعتقاداً منا بان ظاهرة الشعر المرسل نفسه وما تمثله من علامة هامة نحو تطور الشعر العربي فيما بعد، كما يوضح المؤلف نفسه (ص ٢٢٦)، هي الأ ولى بالاهتمام.

اما القسم الثالث من الكتاب فخصص للشعر الحر (free verse)، ذلك المصطلح الذي كثيراً ما دل عند بعض النقاد على ما تختلف دلالته لدى غيرهم. فقد استخدم الشعراء في مصر والعراق هذا المصطلح لتسمية نوعين من النظم تتبع فيهما اساليب مختلفة لا صلة لها بالشعر الحر في المفهوم الامريكي - الانجليزي، ولا بالشعر الحر في المفهوم الفرنسي (vers libre).

وكان أحمد زكي ابو شادي (١٨٩٢ - ١٩٥٥) اول من استخدم هذا المصطلح ليشير الى طريقته في استعمال مزيج من البحور العربية يتوافر فيها قدر من التشابه، بما في ذلك البحور التي تتألف من نوعين مختلفين من التفعيلات، في نفس القصيدة. وقد حاول ابو شادي من خلال هذه الطريقة، ابتداء من عام ١٩٢٦، محاكاة الشعر الحر بالمفهوم الامريكي - الانكليزي. وكانت هذه الطريقة شائعة حتى عام ١٩٤٧.

اما اعتبارا من عام ١٩٤٨ فقد شاع استخدام مصطلح «الشعر الحر» لتسمية نمط آخر من النظم يقوم على اساس البحور العربية التي تتألف من تفعيلة واحدة، او تختلف في التفعيلة الأخيرة فقط، بينما يتغير طول الأ بيات وتقفيتها على غير نظام موحد.

ويتألف القسم الثالث من الكتاب من خمسة فصول، جاء ترقيمها بعد الفصول الثلاثة الأولى من القسم الأول وبعد الفصل الوحيد الذي يحويه القسم الثاني. ويتناول الفصل الأول في هذا القسم، وهو الفصل الخامس في الكتاب، الشعر الحر في الأدب العربي الحديث وخاصة دور احمد زكي ابي شادي ومدرسته فيما بين ١٩٢٦ و١٩٤٧. وتمثل هذه الفترة تزايد تأثير الأدب الغربي، كما تشهد الاعتراف الرسمي ببعض الأشكال الشعرية التي بدأت الارهاصات الأولى لظهورها في القرن التاسع عشر.

وكان ابو شادي اول من اقدم على محاولة جادة لكتابة الشعر الحر القائم على ايقاع شعري. وهنا نكتشف فطنة المؤلف الذي احترس كيلا يقع في ما وقع فيه نقاد آخرون من اخطاء، حيث امتنع ان يعزو فضل المرحلة الجديدة في الشعر العربي الحديث الى تأثير دافع واحد ليس غيره، بل حرص على ان يذكر اهمية التأثير الغربي الى جانب تأثير الشاعر خليل مطران، وما استمده ابوشادي وجماعة «ابولو» من نشاط الرابطة القلمية في الولايات المتحدة، كما اهتدى موريه الى التأكيد ان ابا شادي لم يتمرد على الأشكال التقليدية لغرض التمرد ليس الا وانما حرص على التحرر من قيود لا ضرورة لها. ويرى موريه ان اهمية ابى شادي تكمن في كونه ناقداً ممتازاً اكثر من كونه شاعراً عبقرياً، اذ انه «لم يوفق الى تقديم الأمثلة الصحيحة لتجاربه، ولا سيما حين حاول تقليد اتباع المدرسة التصويرية في اسلوبهم البسيط الخالي من الزخرف والانفعال والغنائية والصبغ البياني» (ص ٣٨١).

وفي الفصل السادس يتناول المؤلف مدرسة الشعر الحر في العراق واتباعها منذ سنة ١٩٤٧، حيث يشدد على اهمية شاعرين عراقيين ارتفعا بالشعر العربي الى مرتبة قد تضاهي مرتبة الشعراء الغربيين، اي الشاعرة والناقدة الموهوبة نازك الملائكة، والشاعر العبقري بدر شاكر السياب، اللذين نجحا في الاعتماد على التجارب السابقة والشعر الغربي ولكن مع تفادي عيوب تجارب من سبقهما من الشعراء الرواد.

وقد افاض المؤلف في هذا الفصل في تقصي قضية الريادة في الشعر الحر، اي مَنْ مِن الشعراء العرب المحدثين يعقد له لواء السبق في كتابة الشعر الحر؟ بدر شاكر السياب ام نازك الملائكة؟ ام احمد زكى ابي شادي ام علي احمد باكثير ام غيرهم؟ ولقد تعددت الآراء وتباينت الاجتهادات، وكما يقول المترجمان في كلمتهما «بين يدي الترجمة»، كل يدعي وصلا بليلى!!! ولا يبقى لنا الا ان نسلك مسلك المترجمين اللذين اشادا ببصيرة موريه التي هدته الى معالجة القضية من النقطة الصحيحة، اي تحديد مفهوم المصطلح

الذي يدور حوله الحديث ـ «الشعر الحر» ـ ثم الانطلاق في معالجة القضية المطروحة في ضوء ما اسفر عنه هذا المفهوم. ومما يؤكد الطريقة الناجحة التي تناول بها المؤلف هذه القضية عنايته ببيان مدى الاختلاف بين مفهوم هذا المصطلح الذي لقي رواجاً بين الشعراء العرب، ومفهوم المصطلح المقابل له لدى الشعراء الفرنسيين من ناحية، والشعراء الانكليز والامريكيين من ناحية اخرى.

و يتناول الفصل السابع موضوع تأثير الشعر الغربي وخاصة شعر ت. س. اليوت على الشعر العربي الحديث في الفترة ١٩٤٧ ـ ١٩٧٠. وقد صدر المترجمان هذا الفصل من الكتاب بمقدمة مطولة تحوي خلاصة محاضرة للأديب السوداني الدكتور عبدالله الطيب، في ندوة عقدت بكلية الآداب، جامعة الخرطوم، خلال شهر اغسطس من عام ١٩٨١، بعنوان «اثر الأدب العربي في شعر ت. س. اليوت». وجاء ذلك، على حد قول المترجمين، «امتداداً عكسياً لموضوع هذا الفصل». بيد اننا لا نرى اية ضرورة استوجبت مثل هذا التقديم للفصل.

و يعالج موريه في هذا الفصل ما احدثه الشعر الغربي ولا سيما شعر اليوت من تأثير في الشعر العربي الحديث. وقد امتد هذا التأثير الى البنية الايقاعية، واساليب التعبير، واستخدام الأساطير والرموز الدينية التراثية في الشعر. ومما يؤكده موريه ان الشعراء العرب لم يقلدوا اليوت تقليداً اعمى «بل على العكس طوروا تكنيكاته بطريقة تناسب اهدافهم، لانهم لم يواجهوا مادية الحضارة الحديثة مثله، حيث لم يصلوا الى هذا المستوى من الحضارة، واذا كانوا قد استخدموا الرموز التي استخدمها فانما ليعبروا بها عن مشكلاتهم الخاصة، ومشكلات العالم العربي وهي الفقر والجهل والمرض والاستغلال. وفوق ذلك فانهم انتهوا الى ان التكنيكات التي تعلموها من اليوت لم تكن تناسب كل تجربة شعرية، بل تناسب فقط تلك التي تشمل العالم الحديث» (ص ٣٨٩).

وحري بنا ان نذكر ان ثمة من يقللون من اهمية الدور الذي يعزوه موريه لشعر اليوت في مسيرة تطور الشعر العربي الحديث، ونشير على سبيل المثال الى رأي الدكتور غالي شكري الذي يقول في كتابه الآنف الذكر[١١] ان العديد من الشعراء العرب تأثروا بأليوت لا لأن «لغة الحديث» هي التي جذبتهم الى شعره، «بل لأن توقيت اللقاء بين

---

١١ غالي شكري، **شعرنا الحديث... الى اين؟**، ص ٢١٥.

جيلنا والحضارة الأوروبية صادف من ناحية ازدهار اليوت على النطاق العالمي، ولأن «الأرض الخراب» التي شاعت روحها في الشعر الغربي قد التقت مع روح اليأس التي كادت تخنق الأجيال المعاصرة في اعقاب كارثة فلسطين واثناء سيطرة الأنظمة الرجعية في جميع انحاء المنطقة العربية سيطرة تامة في تآزر وثيق مع الاستعمار». ويمضي شكري الى القول ان «هذا المناخ الاليوتي لم يكن هو الأب الشرعي للغة الواقع اليومي في شعرنا الحديث. فهذه اللغة الحية كانت احدى عناصر المد الثوري في حياتنا السياسية والاجتماعية، التي نشأ شعراؤنا الحديثون في احضانها اي ان امتدادات الفكر الاشتراكي في مجال الأدب كانت الدعوة الى احترام اللغة الشعبية وامكانية التخاطب الشعري بها من الفنان الثوري الى الجماهير القارئة».

و يرى شكري انه «بينما تقترن الدعوة الى لغة الحياة في الشعر الغربي بالاحساس العميق بالخراب الذي يحيق بالحضارة الانسانية في ظل التقدم العلمي مع مناشدة الانسانية الالتفاف حول القيم الروحية كمخلص وحيد من مأساة العلم والعقل، تقترن الدعوة الى لغة الحياة في الشعر العربي بالنضال الثوري من اجل الاشتراكية والتقدم العلمي لان العلم بغير اشتراكية هو المعمل الذري للقنابل النوو ية، اما العلم بالاشتراكية فهو منهج الحرية والتقدم والسلام».

اما الفصل الثامن الذي يحمل عنوان الاتجاهات الايديولوجية في الشعر الحر فيتناول اساليب تطبيق قالب الشعر الحر لدى ثلاث جماعات من الشعراء هي الاشتراكيون والشيوعيون العرب، والقوميون العرب ومدرسة مجلة **شعر** اللبنانية، ولو ان هذا التصنيف لا يخلو من تعسف كما يشير الى ذلك المؤلف نفسه (ص ٣٩١).

وقد ارتبط الشكل الشعري الجديد بصورة خاصة بالشعراء الاشتراكيين والشيوعيين، لا سيما وان نصيره الأكبر كان الشاعر العراقي بدر شاكر السياب الذي اشتهر في فترة مبكرة من حياته بنشاطه الشيوعي، الى ان استقال من الحزب الشيوعي عام ١٩٥٢. ومن أبرز الشعراء الذين كان نشاطهم الشعري يتّسم بالجنوح الى الاشتراكية والشيوعية المصري صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١)، والعراقي عبد الوهاب البياتي (ولد ١٩٢٦).

أما شعراء جماعة القوميين العرب فقد التفوا حول سهيل ادريس ومجلة **الآداب** البيروتية التي كان يصدرها. ومن أبرزهم نازك الملائكة، ونزار قباني (ولد ١٩٢٣) الذي وسّع منذ أواسط الخمسينيات مجالات اهتمامه الى المواضيع القومية بعد أن كان شعره في الأربعينيات محصورا في موضوع المرأة وجسدها.

وقد أفرد موريه في اطار الحديث عن الشعراء القوميين بعض الصفحات وذكر فيها نشاط الشعراء القوميين الفلسطينيين. وهنا، للأسف الشديد، أضاف المترجمان ملاحظة كان من الأولى بهما أن يمتنعا عنها. وأرى أن هذه الملاحظة لم تأت إلا بسبب خطأ بسيط في الترجمة وقع فيه المترجمان، ولكي أثبت صحة ما أقول أورد فيما يلي الأصل الانكليزي الذي كتبه موريه[١٢]:

The national poetess from Nāblūs, Fadwā Tūqān (born 1923) continued to write nationalist poems after the Six-Day War. There she lamented the Arab defeat and extolled al-Fatḥ activities.

اما الترجمة العربية الواردة فهي (ص ٤٠٥): «وقد ظلت الشاعرة القومية، ابنة مدينة نابلس، فدوى طوقان (ولدت في سنة ١٩٢٣) تكتب القصائد القومية بعد حرب الأيام الستة تأسى فيها لهزيمة العرب وتمجد النشاط الفاشي*». وفي الهوامش اضيفت الملاحظة التالية: «(*) التزاماً بالأمانة العلمية ترجمنا هذه الكلمة كما ذكرها المؤلف لكننا نختلف معه اختلافاً تاماً في اطلاق هذا الوصف على العمل الفدائي الذي يقوم به اصحاب الأرض لاستردادها ممن اغتصبوها». ولا اخالني مبالغاً اذا قلت ان هذه الملاحظة جاءت بسبب خطأ في الترجمة اذ ان العبارة al - fath activities ترجمت خطأ «النشاط الفاشي» بدلا من «نشاط حركة فتح».

ويجدر بنا أن نشير الى أن مواقف الشيوعيين والاشتراكيين من الشعراء العرب لم تناقض دائما مواقف القوميين منهم وبخاصة قبل اواسط الخمسينيات حيث ان الجماعتين تمسكتا بمواقف مشتركة حيال العديد من القضايا مثل مساندة الثورات الوطنية، كما برزت نظرة شعرائها السلبية ازاء الحضارة الأوروبية المتدهورة، وتهجمهم على اوروبا.

اما الجماعة الثالثة فهي مدرسة مجلة **شعر** اللبنانية وهي اكبر جماعة استخدمت الشعر الحر وبرز في اطارها الشاعران يوسف الخال (١٩١٧-١٩٨٧) وعلي احمد سعيد (ادونيس) (ولد ١٩٣٠). وكانت غاية هذه المدرسة «رفض جميع تقاليد الشعر العربي، واللحاق بركب الحركات الأدبية العربية، متخطية كل مراحل التطور، ومستغنية عن كل القيم المتعارف عليها سواء فيما يتصل بالشكل او استعمالات اللغة» (ص ٤٠٧).

---

١٢ Moreh, *Modern Arabic Poetry 1800-1970,* p. 277.

وقد احسن موريه عندما اشار الى ان المبادىء التي وضعها يوسف الخال وادونيس «لم تكن مستخلصة من الشعر العربي الحديث، او الاتجاهات العامة للشعراء، وتطور ثقافة القراء واذواقهم، وانما هي مستمدة من الشعر الفرنسي الحديث ومن النقد الفرنسي الحديث ايضاً» (ص ٤١٤).

وتشير الفقرة الأخيرة من هذا الفصل الى النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث والتي كان للبروفيسور موريه وللبروفيسور ساسون سوميخ من جامعة تل ابيب فضل الأولوية في رصدها وتقدير اهميتها في خريطة الشعر العربي الحديث. وقد حلل البروفيسور سوميخ بصورة موجزة احد مظاهر هذه النزعة في محاضرته امام المؤتمر الثالث للجمعية الشرقية الاسرائيلية الذي انعقد في حيفا يوم ١١ ايار من عام ١٩٧٦ اي في نفس العام الذي صدر فيه كتاب البروفيسور موريه في نسخته الانكليزية. ثم نشر سوميخ نصاً موسعاً للمحاضرة[١٣].

وكان لملاحظة موريه في كتابه ولمقال سوميخ الفضل في لفت نظر كاتب هذه السطور الى النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث وبالتالي كتابة اطروحة دكتوراه عن هذه النزعة[١٤] التي لا يختلف اثنان في ايامنا على كونها احد التيارات المركزية في الأدب العربي المعاصر.

و يتناول الفصل التاسع والأخير في الكتاب النثر كأداة لمفهوم جديد للشعر العربي المعاصر. ولم تكن قصيدة النثر والشعر الحديث الذي يقوم على ايقاع النثر اول محاولتين لاستعمال النثر اداة للشعر، اذ كما يقول المؤلف، ان الشعراء العرب منذ مطلع القرن العشرين، يكتبون بطريقة النثر (ص ٤٢٣). و يقف المؤلف في بداية الفصل عند الموقف الاسلامي المعروف الذي فرق بين الشعر والنثر، ثم يذكر تطور النثر الشعري (poetic prose) والشعر المنثور(poetry in prose)بتأثير الطقوس المسيحية والشعر الغربي ولا سيما الفرنسي.

---

١٣ ساسون سوميخ، «ملامح الصوفية الجديدة في الشعر العربي الحديث»، **الشرق**، تموز ـ ايلول، ١٩٧٩، ص ٥-١٤.

١٤ Reuven Snir, *Ṣūfī Elements in Modern Arabic Poetry 1940-1980,* unpublished doctoral thesis, the Hebrew University of Jerusalem, 1986.

ويختم موريه كتابه بخاتمة من بعض الصفحات نرى من الأهمية بمكان ان ننقل منها بعض الأسطر لاعتقادنا انها توجز النظرة الصحيحة الى الشعر العربي المعاصر: «ان المشكلة الحقيقية ليست في القافية الموحدة او الأوزان الكمية التقليدية ولكنها مشكلة الموهبة، ومشكلة الرؤية والثقافة الأدبية التي تتسم بالاتساع والشمول والطابع الانساني العام، ومشكلة القدرة على استثمار السمات الخاصة باللغة العربية الى جانب تمثل تأثيرات الأدب العالمي بالطريقة الصحيحة، وهي اخيراً مشكلة نشوء جماعة من القراء القادرين على الاستمتاع بهذا النمط من الشعر وعلى ضمان استمراره» (ص ٤٦٣).

وقد الحق موريه بالنسخة الانكليزية لكتابه معجم مصطلحات ليسهل على القارىء ان يستفسر عن معنى مصطلحات ادبية ترد في الكتاب. وقد قسم هذا المعجم في الترجمة العربية للكتاب الى معجمين اولهما «معجم المصطلحات الأجنبية» (ص ٤٦٥-٤٧٣) والثاني «معجم المصطلحات العربية» (٤٧٤-٤٨٢) ولكننا لا نرى اي ضرورة لذلك اذ ليس بالامكان التفريق بين مصطلحات اجنبية وعربية، سيما بالنسبة لمصطلحات اجنبية لها مصطلحات شبيهة باللغة العربية.

ومما نستغربه ان المترجمين اكتفيا بايراد المراجع والمصادر العربية في نهاية الكتاب مهملين تماماً قائمة المصادر الأجنبية وهو امر يمس بالكتاب بصفته مرجعاً علمياً من الدرجة الأولى، وبخاصة اذا اخذنا بالحسبان ان امتيازه بالمقارنة مع اغلبية المراجع الأخرى ينبع من اعتماده على مصادر ومراجع عربية واجنبية. كذلك نأسف لعدم ادراج فهرس الأعلام واسماء الكتب في الترجمة العربية، كما في النسخة الانكليزية، اذ ان هذا الفهرس ذو اهمية بالغة للباحثين والطلاب، لا سيما في مرجع ضخم من هذا القبيل.

ولنا ان نشير ايضاً الى ان في الترجمة العربية العديد من الأخطاء المطبعية، ولا سيما فيما ورد في الترجمة بالحروف الانكليزية، وكان بالامكان تفاديها مع الجهد اليسير، وبخاصة اذا نظرنا الى الجهد الكبير الذي بُذل في الاعداد للترجمة العربية للكتاب. وكنا نعتزم ان نقدم قائمة بالأخطاء المطبعية لتكون خدمة للمترجمين لتصحيحها ولكننا وجدناها لا تحصى اعتباراً من صفحات الكتاب الأولى، فعلى سبيل المثال اول ملاحظة في هامش الكتاب التي يرد فيها عنوان مقال للبروفيسور موريه جاءت في الترجمة العربية للكتاب تنطوي على ما لا يقل عن خمسة اخطاء مطبعية في عنوان المقال الوارد بالانكليزية! زد على ذلك انه حتى اسم احد المترجمين يرد على الغلاف بصورة خاطئة!

ان ما ذكرناه آنفاً من اخطاء او ملاحظات هامشية ليس من شأنه التقليل او النيل من اهمية الكتاب او قيمة الترجمة التي بين ايدينا. لقد بذل الدكتور شفيع السيد والدكتور سعد مصلوح في الترجمة جهداً كبيراً مقدمين للنقد العربي الحديث، بل لكل من يهمه ما مر به الشعر العربي من تطورات، خدمة جليلة لا تقدر بثمن. ونأمل في ان تصحَّح هذه الأخطاء في الطبعة الثانية من الترجمة لهذا الكتاب.

* * *

واثار كتاب موريه منذ صدوره لأول مرة بالانكليزية عام ١٩٧٦ ردود فعل عديدة وكانت له اصداء واسعة في الأوساط الأكاديمية وغيرها في انحاء العالم بما في ذلك في الدول العربية. واخترقت ردود الفعل الجدران السياسية حيث تبين ان العلماء في العالم العربي يتجاوبون بصورة موضوعية مع انجازات علمية بغض النظر عن جنسية الباحث. وقد اتاح كتاب موريه للباحثين في مجال الأدب العربي ولاسيما لنقاد الشعر، فيما قدمه من تفكير اصيل يثير الأذهان، مادة فتحت منافذ جديدة للحوار والمناقشة.

وكانت هذه الردود تعبيراً عن تقدير الباحثين لما بذله من جهد ولما ابداه من فطنة ثاقبة ارست مقاييس جديدة لتفهم نمو الشعر العربي الحديث. وقد استذكر العديد من العلماء آراء موريه في تطور الشعر العربي الحديث، بل ربما لا نجد كتاباً ذا قيمة في هذا المجال يخلو من اشارة الى هذه الآراء سواء يوافقها ام يحاول طرح آراء معارضة لها[١٥].

---

١٥ راجع على سبيل المثال علي عباس علوان، **تطور الشعر العربي الحديث في العراق**، بغداد، ١٩٧٥؛ عدنان قاسم، **الأصول التراثية في نقد الشعر العربي المعاصر**، ليبيا، ١٩٨٠؛ عدنان حسين العوادي، **لغة الشعر الحديث في العراق بين مطلع القرن العشرين والحرب العالمية الثانية**، بغداد ١٩٨٥؛ رشيدة مهران، **الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي المعاصر**، الاسكندرية، ١٩٧٩.

وتوخياً للأمانة العلمية نرى بان علينا في هذه المناسبة بالذات، التي ننقد فيها الترجمة العربية لكتاب موريه، ان نشير الى ان هناك مؤلفات حاولت عرض نظريات مناقضة للنظريات المعروضة في هذا الكتاب ومن ثم ننقد احدى هذه المحاولات. وقد اخترنا لهذا الغرض احد هذه المؤلفات وأكثرها جدية الا وهو كتاب الدكتور عبدالله محمد الغذامي من جدة بالسعودية الذي صدر اخيراً.

و يقول الدكتور الغذامي في مقدمة كتابه ان كتاب موريه عن الشعر العربي الحديث كان الحافز الرئيسي لتأليف كتابه، «لما اوحشني فيه من رده لكل فنيات الشعر العربي الحديث الى تأثر غربي مباشر، به حاكى شعراء العرب اقطاب شعراء الغرب وبالأخص ت. س. اليوت» (ص ٥). ويمضي الدكتور الغذامي قائلا انه لم يكتف بقناعته الثقافية التي توحي له عكس ما ذهب اليه موريه وانما ذهب الى التراث العربي القديم حتى وجد ما هو سند تاريخي يدعم حججه: «وجدت اشعاراً ذات اوزان متنوعة كقصيدة عبيد بن الأبرص، ووجدت اشعاراً ذات اوزان غير اوزان الخليل بن احمد، كما وجدت قصائد هي اشبه بالشعر الحر منها بالشعر العمودي، مثلما وجدت قصائد منثورة. وهذه كلها في العصر الجاهلي اي في عصر من عصور الاستشهاد عند اللغويين... كما انني جمعت اشعاراً تنوع فيها الروي واختلف، بل جاء بعضها مرسل الروي، ومنه اشعار جاهلية واسلامية مبكرة... هذا كتابي اسعى فيه الى كشف العلاقة الفنية بين اليوم والأمس، بين قصيدة الشعر الحديث والمعلقة الجاهلية بأدلة تاريخية ونصوصية تقيم العلاقة العضوية الأكيدة داخل اللغة العربية بل كل انماط الكتابة الابداعية فيها» (ص ٧).

و يتألف هذا الكتاب من ثلاثة فصول فقط يتناول اولها الشعر الحر، حيث يفرق المؤلف في بدايته بين المصطلحات المختلفة للشعر المعاصر و يعرض الأطوار التي مر بها الشعر العربي منذ قديم الأزمنة والى اليوم من حيث البناء العروضي: الأرجوزة والقصيدة العروضية والموشحة والشعر المرسل ثم الشعر الحر حيث يقول ان هذا القالب من الشعر يعتمد على التفعيلة الخليلية كأساس عروضي للقصيدة «و يتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة مثلما يتحرر من الروي الثابت» (ص ١١). و يكرس المؤلف بعض الصفحات للمحاولات المتنوعة لتسمية هذا القالب الجديد ابتداء بـ «الشعر الطلق» كما اسماه المازني، او «الشعر المنطلق» كما اقترح الدكتور محمد النويهي، او «شعر التفعيلة» طبقاً لما حدد عز الدين الأمين، و يقول المؤلف عن هذه المحاولة بأنها «اقرب المحاولات الى حقيقة الشعر الحر اذا نحن اخذنا بالجانب العروضي لهذه الحركة لولا ان تغيير

المصطلح فيه ما في تغيير اسم الانسان من عنت واختلاط» (ص ١٤). ثم يتحدث الغذامي عن الطور السادس من اطوار الشعر العربي الا وهو الشعر المنثور وقصيدة النثر ويخلص الى القول ان هذه الأطوار الستة ظلت «متداخلة متواصلة لم يقم اي منها على الغاء سابقه» (ص ١٨).

ثم اخذ الدكتور الغذامي في مناقشة قضية الأولوية في كتابة الشعر الحر ويقف موقف المنتقد من نازك الملائكة التي تتبع وسائل مختلفة لاثبات اولويتها مثل «حصر قضية الأولية بينها وبين السياب في قصيدته «هل كان حباً» متجاهلة كل ما سبقها من محاولات وتجارب» (ص ١٩). وكذلك انها تنفي تأثرها بأي نمط شعري سابق لها بأن تزعم عدم معرفتها بتلك الأنماط الشعرية، «فلا اثر للموشحات عليها... اما البند فلم تعلم به نازك الا سنة ١٩٥٣، على زعمها، وتعطي نفسها اعذاراً تبرر بها جهلها لهذا الفن الشعري السائد في بلدها... وتنكر نازك الملائكة ايضاً معرفتها بتجارب احمد زكي ابي شادي في الشعر الحر... وكأننا بنازك تصف نفسها بالجهل لتدّعي العبقرية» (ص ١٩-٢٠). ويتهم المؤلف نازك الملائكة بانها لم تعط الموشحات حقها في التأثير في نفوس شعراء العربية.

ويتناول المؤلف ادعاء نازك الأسبقية بانكارها المعرفة بتجارب ابي شادي من وجهتين احداهما تاريخية والأخرى فنية. اما من الناحية التاريخية فيعرض محاولات كتابة الشعر الحر منذ مطلع القرن العشرين ويورد بعض ما نشر من المقطوعات الشعرية الحرة في الفترة ١٩١١-١٩٤٥، جزء منها في الصحف والمجلات في العراق بلد الشاعرة، وأمام كل ذلك يتساءل الغذامي: «فهل لنازك ان تأتي بعد ذلك وتنكر ان تكون قد رأت شيئاً او سمعت بشيء من هذه المحاولات؟» واعتقد اننا امام ما ساقه الدكتور الغذامي من شواهد لسنا بقادرين الا ان نوافق رأيه من ان نازك لا بد كانت على علم ولو ببعض محاولات من سبقها من الشعراء ولو انها تنكر ذلك لتدّعي الأسبقية.

اما من الناحية الفنية فيتناول الغذامي هذا الموضوع من ثلاث زوايا:

اولا، يقول ان اغلبية القصائد الموزونة وزناً مماثلا لنظام الشعر الحر والتي كتبت قبل قصيدة «الكوليرا» لنازك كانت على وزن فاعلاتن من بحر الرمل او شقيقتها الصغرى فاعلن من بحر المتدارك، مما يشير الى الارتباط بين هذه المحاولات وبين الموشحات، اذ انه «من المعروف ان معظم الموشحات المعتمدة على النظام الوزني العربي والمشهور منها

بالذات كانت على وزن فاعلاتن» (ص ٣٢). كما ان ذلك يدلّ على تأثر هؤلاء الشعراء ببعضهم، «وإلاّ ما معنى اصرارهم على اعتماد هاتين التفعيلتين بالذات وهم في طور التجريب» (ص ٣٢). زد على ذلك ان الدكتور الغذامي يحاول ان يثبت ان نازك تأثرت بتجربة علي احمد باكثير في مسرحيته المترجمة «روميو وجولييت» وينفي ادعاء نازك انها ابتكرت تفعيلة جديدة في بحر الخبب هي فاعل، اولا بنسبة هذا الابتكار الى باكثير وثانيا باقتراحه تقطيعاً آخر ينتفي في اطاره وجود تفعيلة جديدة. ويرى الدكتور الغذامي تجربتي نازك وباكثير «متلاحمتين مما يقوم دليلا على تشيع نازك بهذه المحاولة (محاولة باكثير - ر. س.) وانعكاسها لا شعورياً في عملها نفسه» (ص ٣٣).

ثانياً، يعتمد الدكتور الغذامي على كتاب البروفيسور موريه ليبرهن على ان قصيدة «الكوليرا» لنازك ليست بالشعر الحر وانما «هذا نوع من الشعر معروف باللغة الانجليزية يلتزم فيه الشاعر بنفس النظام الذي وضعه لنفسه في اول مقطع في القصيدة ويمضي الغذامي في الاعتماد على موريه ليقول ان «هذا النمط الشعري كان معروفاً في العربية وذلك في الترانيم المسيحية وفي الشعر المهجري الا ان المهجريين كانوا ينظرون اليه كنوع جديد من الموشحات» (ص ٣٥)، وبعد ان يورد مقطوعتين من شعر نسيب عريضة (١٨٨٧ - ١٩٤٦) وميخائيل نعيمة (١٨٨٩ - ١٩٨٨) ويشرح نظامهما العروضي يخلص الى القول ان قصيدة «الكوليرا» تخرج من الشعر الحر وصاحبتها مسبوقة بالمهجريين «والجميع يأخذون بنظام الموشحات في هندسة القصيدة وتوزيع التفعيلات فيها والروي كما يحلو للشاعر بأن يجعل قصيدته اسماطاً اسماطاً واغصاناً اغصاناً ويكثر من اعاريضها المختلفة) (ص ٣٦ - ٣٧).

ثالثاً، يقول المؤلف ان كثيراً من المحاولات المبكرة في مجال الشعر الحر كان «متأثراً بالشعر الغربي مجارياً له اكثر من كونه احساساً داخلياً بضرورة التغيير والتجديد» (ص ٣٩)، وان هذه المحاولات المبكرة كانت «تجريباً تمهيدياً لا يمس الا الجدار الخارجي للقصيدة، فهي تطوير عروضي بحت» (ص ٤٠)، ثم يحدد سنة ١٩٤٨ كسنة انطلاقة الشعر الحر مع قصائد مثل «الخيط المشدود الى شجرة السرو» لنازك و«السوق القديم» للسياب حيث اعقبتها قصائد اخرى لهذين الشاعرين وشعراء آخرين في العراق ومصر ولبنان وغيرها من البلدان العربية. والنتيجة التي يتوصل اليها الغذامي ان «الأولية ليست لنازك حتماً اما الريادة فهي بلا شك واحدة من كوكبة من الشعراء حملوا راية هذه الحركة في بدايتها بدوافع من اطلاعها على الآداب الأوروبية ودراسة احدث النظريات في الفلسفة والفن وعلم النفس،فهو تطور ناشيء من التقاء فكري من الشرق

والغرب دعت اليه الحاجة الى لغة حديثة ذات طاقة ايحائية تستطيع مواجهة القلق والتحرك التي (كذا في الأصل! - ر. س.) تملأ انفسنا اليوم» (ص ٤٠-٤١).

ويمضي المؤلف فيما بقي من صفحات الفصل الأول في مناقشة قضايا فنية وعروضية في الشعر الحر اثارتها نازك في كتابها **قضايا الشعر المعاصر** منها ما اسمته نازك «المزايا المضللة في الشعر الحر» و«عيوب الشعر الحر» ومشاكل عروضية افاض المؤلف في مناقشتها مستعيناً بالشواهد المقنعة التي نوافق على اغلبها.

اما الفصل الثاني فموضوعه تحرر الأوزان في الشعر القديم حيث يحاول ان يبرهن على ان الشعر الحر لم يكن خروجاً على الوزن الشعري العربي وان كان خروجاً عن المعايير الخليلية للأوزان. ويتتبع المؤلف لهذا الغرض مسيرة الشعر العربي وخروجه عن قواعد الخليل منذ الجاهلية.

ويبدأ الدكتور الغذامي بمسألة الخروج عن الوزن الواحد للقصيدة ويورد قول الباقلاني «ان ما اختلف وزنه ليس بشعر» (ص ٧٩) ثم يحاول ان يبرهن على ان غيره ممن سبقوه من شيوخ الأدب واللغة يرون غير ما يرى. وبعد هذه المقدمة كنا نأمل ان يأتي المؤلف بآراء اخرى تناقض ما ذهب اليه الباقلاني ثم بأمثلة عديدة لقصائد تخرج عن الوزن الواحد للقصيدة بيد انه يكتفي بايراد مثالين اولهما قصيدة عبيد بن الأبرص التي مطلعها:

اقفر من اهله ملحوب　　فالقطبيات فالذنوب

ويقول الدكتور الغذامي ان هذه القصيدة دخلت ديوان الشعر العربي من اوسع ابوابه وذلك على الرغم من خروجها من الوزن الخليلي. ويورد المؤلف ما وجده قدامه بن جعفر وابو عبيد الله المرزباني من عيوب في هذه القصيدة من حيث افراط صاحبها في الزحاف، ثم يورد ابياتاً من القصيدة ليبرهن على ان اختلاف وزن القصيدة ليس لِمَا فيها من زحاف وانما لأخذ الشاعر بفكرة المزج بين البحور ومن ثم يخرج من هذه الأبيات باوزان شعرية سبعة في قصيدة واحدة.

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى قصيدة الأسود بن يعفر الموزونة في خمسة ابياتها على اربعة اوزان ثم ينتهي الى القول «ومن هذا نلاحظ ان شاعرين مهمين من شعراء العربية لم يهتما بالنمط الواحد لوزن شعرهما بل غيرا في الوزن ولم يقلل ذلك من شأنهما كشاعرين، ولا من شعرهما كشعر» (ص ٨٧).

ونعتقد انه لا ضرورة للخوض في شروح المؤلف لأوزان هاتين القصيدتين اذ انهما، بكسر القاعدة المألوفة في الشعر القديم، وبما قاله عنهما علماء الشعر القدماء، لخير دليل على ان الوزن الواحد للقصيدة كان معياراً اساسياً للشعر العربي القديم. زد على ذلك ان الخروج عن المعايير الخليلية في هاتين القصيدتين ليس له اي هدف، وشتان ما بينه وبين الخروج عن المعايير الخليلية في الشعر الحر في القرن العشرين، وهنا نستطيع ان ننقل عن المؤلف نفسه قوله في الفصل الأول عن الشعر الحر انه «تطور ناشيء من التقاء فكري من الشرق والغرب دعت اليه الحاجة الى لغة حديثة ذات طاقة ايحائية... لاستكشاف ما في اللغة من قوى كامنة مخبوءة يستطيع الشاعر وحده الوصول اليها وذلك عن طريق الثورة والتجديد» (ص ٤١). اي ان الدكتور الغذامي نفسه يقول ان التجديد ليس بالتطوير العروضي البحت. اذن، اين التجديد في القصيدتين اللتين يوردهما؟ لا سيما وان كلتيهما قبيحة على حد قول قدامة بن جعفر الذي يقول «ان ما جرى هذا المجرى من الشعر ناقص الطلاوة قليل الحلاوة»[١٦]. ان محاولة المؤلف ان يستشهد بهاتين القصيدتين ليبرهن على تحرر الأوزان في الشعر القديم ليست مقنعة بل ان ما قيل فيهما من نقد لعيوبهما يشير الى كونهما خارجتين عن القاعدة المألوفة، سيما ولم تكن هاتان المحاولتان مقرونتين بنظرية نقدية. ونستطيع ان نقول انه لو عاش الغذامي في الجاهلية وصدر الاسلام وعرض آنذاك النظرية التي يعرضها اليوم، ولو حظيت هذه النظرية بتجاوب الشعراء في تلك الحقبة لكنا نقول بحقيقة تحرر الأوزان في الشعر القديم.

وفي محاولة اخرى للمؤلف ليبرهن على تحرر الأوزان الخليلية يعالج موضوع الخروج عن هذه الأوزان ويقول ان الخروج عن عروض الخليل كان على ثلاثة اوجه: اولها، قصائد موزونة على اوزان ثابتة لكنها غير موازين الخليل. اما الثاني فهو قصائد جاءت على غير وزن موحد، وانما اعتمدت على نوع من الايقاع يختلف عن العروض، ثم الوجه الثالث وهو اغفال العدد الثابت للتفعيلات في الأبيات وذلك بالزيادة والنقصان منها حسب ما يقتضيه المعنى. ويذكر المؤلف قصائد وردت في الشعر العربي في العصر العباسي مبنية على تفعيلة واحدة، وكل بيت فيها مقفى بروي موحد فيها كلها.

وفي نهاية الفصل يستخلص الدكتور الغذامي ان «شعراء العربية لم يتخلوا عن الوزن قط، ولكن الوزن عندهم... امر فني يخضع لرغبة الشاعر وماهية تجربته الفنية» (ص

---

١٦ قدامة بن جعفر، **نقد الشعر**، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١٧٨-١٧٩.

١٠١) وهو قول لا نستطيع الموافقة عليه اذ ان بعض الأمثلة المتحررة من المعايير الخليلية لا يمكن ان تكون اساساً لتعميم من هذا القبيل، كما ان ما استخلصه المؤلف لا يتمشى والأمانة النقدية، لاسيا وانه ليس مقروناً بنظرية نقدية قديمة تدعم الأمثلة التي يسوقها الغذامي بل بنظرية تضاف بعد مرور اكثر من الف عام.

ويقول المؤلف فيا بعد ان «الخروج بالوزن عن الخط المرسوم لا يعد عيباً ولا يقلل من شأن الشعر، وثبوت الخروج عن القاعدة وحدوثه من شعراء مشهود لهم بالباع الطويل في الشعر مثل عبيد بن الأبرص وطرفه بن العبد وسلمى بن ربيعة والأسودين يعفر والمرقش وعروة بن الورد وابي العتاهية وسلم الخاسر وابي نواس والبحتري يؤكد ان الشعراء نظروا للوزن نظرة متحررة وتعاملوا معه كأداة فنية تخدم غرضهم النفسي في التعبير الشعري وأيدهم في ذلك نقاد على قدر كبير من الأهمية كالمبرد حينا اكد ان الوزن تبع للمعنى، والفصحاء يزيدون في الوزن وينقصون منه حسب ما يقتضيه مضمون القول ويفهم السامعون ذلك منهم» (ص ١٠١-١٠٢). واعتقد ان هذه الفقرة لا تتمشى والمعايير النقدية المألوفة في عصرنا من ناحية ما يسندها فنياً وتاريخياً، اذ انه خلافاً لما يقوله الغذامي فان الخروج عن الوزن الخليلي اعتبر عيباً، كما نجده، على سبيل المثال، عند قدامة بن جعفر في المصدر الآنف الذكر. كما ان جميع الشعراء الذين ذكر المؤلف أنهم خرجوا عن القاعدة الخليلية كان خروج اغلبهم قليلا، كما ان خروجهم كان اعتباطياً وليس على اساس نقدي متين.

ويذكر المؤلف فيا بعد «ان الشعر العربي مليء بالأمثلة المشابهة لما ذكرنا، كما ان ما رُوِي لنا من الشعر العربي لا يمثل الا نسبة قليلة منه وهذه حقيقة ثابتة بالعقل والنقل وثبوتها بالعقل هو انه لم يُرْوَ لنا من الشعر الا ما حفظته الذاكرة على مر ما يقارب قرنين من الزمان وقرنان من الزمان كفيلان باضاعة الكثير مما قيل» (ص ١٠٤)، اي ان المؤلف لا يستطيع ان يقدم الأمثلة الكافية لاثبات نظريته فيذهب الى الافتراض ان ما يؤيدها من شعر قد ضاع اغلبه وهو ايضاً امر لا يمكننا ان نقبله. ويعاود الغذامي نفس الادعاء في الصفحة الأخيرة من الفصل حيث يقول: «لسنا نشك في ان في المفقود الشيء الكثير مما يخالف قواعد الخليل بدليل وجود قصائد قديمة كقصيدة عبيد بن الأبرص وسلمى بن ربيعة وعروة بن الورد وغيرهم ممن ذكرنا سابقاً وهي قصائد لا يمكن ان تكون شاذة بل لابد انها كانت سائرة وفق نماذج مشابهة لها في زمنها غير انها لم تُرْوَ لنا» (ص ١٠٥). كيف يمكن ان نستند الى مواد ليست بحوزتنا؟ وَكَأَنَّ

الدكتور الغذامي لا يعلم ان كل نظرية نقدية تعتمد بالضرورة على مواد موجودة، الا اذا وجدت مواد اخرى تستطيع ان تكون قاعدة لنظرية اخرى تناقض تلك النظرية. اما بالنسبة الى قصائد الشعراء المذكورين فانها شاذة، خلافاً لما يقوله المؤلف، وإلاّ لما ذكرها العلماء كنماذج للخروج عن الأوزان الخليلية، كما ذكر قدامة قصيدة عبيد بن الأبرص.

ويدور الفصل الثالث والأخير حول ارسال الروي في الشعر العربي القديم، حيث يقول المؤلف فيه ان تنويع الروي في الشعر العربي القديم جاء تنويعاً منظماً كما في المسمطات والمزدوج والموشحات مما يؤكد، على حد قوله، «وعي الشعراء القدامى لهذا الفن الشعري وتعمدهم الأخذ به» (ص ١٣٢)، وهو قول نوافق عليه موافقة تامة. كما جاء التنويع، كما يقول المؤلف، مرسلا اي ان يختلف الروي في بعض ابيات القصيدة الواحدة، وهو ما سماه العروضيون بالاكفاء وقد يكون من اسمائه الاجازة في بعض حالاته. ويقول الدكتور الغذامي نفسه ان «الاكفاء عند العروضيين يعد عيباً يؤخذ على الشاعر الا اذا جاء منظماً» (ص ٨٠). ويتحدث المؤلف عن ان هذا الذي عدوه عيباً كثير الورود في الشعر العربي، مما يحمله على الحديث عن عدم الانصاف في الحكم النقدي لدى العلماء الأقدمين ثم عن الجور في الحكم وهو امر لا يمكن ان نقبله، سيما انه اذا اراد المؤلف ان يثبت ارسال الروي في الشعر القديم فعليه ان يشفع ذلك بآراء نقدية من تلك الفترة دون الحديث عن انصاف او جور.

ويذهب المؤلف بناء على ذلك، الى ان تنويع الروي يعد ضرباً من ضروب الضرورة الشعرية يلجأ اليه الشاعر «انسا بها واعتيادا لها واعدادا لذلك عند وقت الحاجة اليها» (ص ١٤٤). ويقول الدكتور الغذامي ان الضرورة تأتي لسبب فني يقصده الشاعر ويميل الى الأخذ به، ولكنه لم يتطرق بجدّ الى ان الضرورة في حد ذاتها تعني الخروج عن المعهود في النصوص الشعرية القديمة، كما ان ما يقوله لم يشفع بالنظريات النقدية القديمة.

ويتضمن الكتاب ايضاً ملحقاً عن آراء الأديب الشاعر محمد حسين عواد في العروض كما تمثلت في كتاب له[١٧]. وقد تناول الدكتور الغذامي في هذا الملحق آراء عواد في الوزن وبخاصة الرموز والمصطلحات الجديدة التي ابتكرها بهدف التبسيط والتجديد. واعتقد ان هذا الكتاب يستحق وقفة نقدية اخرى في وقت لاحق، وعندئذ سيكون بالامكان التطرق الى ما يبديه الغذامي في ملحقه من آراء.

---

١٧ محمد حسين عواد، **الطريق الى موسيقى الشعر الخارجية**، مصر، ١٩٧٦.

واخيراً نستطيع ان نقول ان الدكتور الغذامي، طبقاً لما حدده في مقدمة كتابه، حاول أن يناقض آراء موريه بيد انه جاء عن غير قصد منه مساندا لها. ان موريه لم يحاول في اي حال من الأحوال ان يقصر تطور الشعر العربي الحديث على التأثير الغربي وانما حرص على تأكيد دور التراث ولو من ناحية التصارع مع الأفكار الجديدة وتطويعها (راجع على سبيل المثال ص ٢٣، ٤٦٤) مضيفاً الى ذلك التأثير الغربي، بينما لم ينف الدكتور الغذامي نفسه اهمية التأثير الغربي (راجع على سبيل المثال ص ٣٥، ٤٥) وانما هو يشدد على أهمية التراث، مقتبساً منه امثلة شعرية لدعم نظرياته. ولكن، للأسف، دون ان تكون هذه النظريات مسنودة بنصوص نقدية مناسبة تثبت ان هذه الأمثلة لم تكن شاذة في عصرها. كما ان محاولته الاستناد الى ما فُقِد من الشعر العربي، اعتقاداً منه ان هذا المفقود لولا فُقِد لجاء داعماً لآرائه، لأمر لا يقوم على برهان علمي. ويبدو ان تأكيد الدكتور الغذامي على دور التراث في تطور الشعر العربي الحديث ينعكس في قائمة المراجع التي يوردها في نهاية الكتاب ايضاً حيث انه يعتمد على ٦٦ مرجعاً عربياً و ٤ مصادر اجنبية فقط.

رؤوبين سنير