مقترحات أولية من أجل بلورة مشروع كتابة جديدة لتاريخ الأدب العربي الحديث معتمدة على إشكالية القراءة.
الجزء الثاني.

الدكتور محمد بن بوعليبه.

في الجزء الثانى من هذا البحث وبعد أن تناولنا إشكالية استقبال الأنواع الأدبية الغربية. سنتعرض فى هذا الجزء لموضوع المستقبل الناقد وما مدى تأثير العنصر الأجنبي على أفق انتظاره في مرحلة معينة من تطور هذا الادب. لقد ساقنا إلى ذلك كوننا ندرك النقص الحاصل الآن في تاريخ الادب العربي المكتوب لعدم تركيزه على جوانب من مثل الاستقبال وما سنقدمه هنا لايعدو كونه محاولة لتعميق ناحية من نواحى الأدب وهي النقد وهدفنا من ذلك تصويب بعض الأطروحات التي أسقطها تاريخ الأدب التقليدي على تطور هذا الأدب.

إننا في هذا البحث سنرصد تطور حركة النقد والعوامل الخارجية التى اثرت على هذه الحركة ومامدى تأثير ذلك على الأدب والخلق وسوف نحاول الإجابة على هذا السؤال: ماهي مكانة العناصر المستوردة من النقد الغربي في النص النقدي العربي؟

وللإجابة على هذا السؤال حاولنا تقصى تطور العناصر الأجنبية في سياق النص النقدي العربي مركزين على نصوص نقدية للدكتورة خالدة سعيد التي واكبت ميلاد حركة مجلة شعر. إن البحث في تاريخ المؤثرات الأدبية في رأينا من أهم روافد التاريخ الأدبي كما أن المقاربة الدياكرونية والسنكرونية لحقبة محددة من تاريخ نوع أدبي قد تساعد إن أشفعت بدراسات مشابهة في المشروع الذى نقترح هنا.

لقد عرف الوطن العربي منذ بداية القرن التاسع عشر ما قد عرف بالنهضة هذه النهضة قد ساهمت وشجعت إدخال الأنواع الأدبية الغربية من مثل المسرح و الرواية والقصة القصيرة. كما رأينا في الجزء الأول من هذه المقترحات وعلينا في هذه الحالة الرجوع إلى الشعر الذي كان موضع نقاشات حادة. في الواقع كان بعض النقاد الذين شهدتهم بداية القرن العشرين قد طالبوا بمراجعة القواعد الشعرية التقليدية المستندة على وحدة البيت، وطالبوا بوحدة القصيدة التي كانت تعنى وحدتها العضوية، مما أدى إلى ظهور تحول في الكتابة الشعرية لدى جيل

الخمسينات، نازك الملائكة، بدر شاكر السياب، أدونيس، نزار قبانى هذا التحول الذى نجم عنه تكسير للعروض القائم منذ زمن الخليل.

وحول هذا الشعر الجديد ستنشأ حركات ستتصارع وسيتمحور هذا الصراع حول تيارين نقديين أحدهما تقليدي يرى أن هذا الشعر الجديد تابع لتصور غربي هدفه تكسير التراث العربي والتيار الآخر يدعى التجديـــــد ويقوده رؤوس من مثقفى تلك الفترة .متأثرون بسنت بوف Sainte -Beuve وبرونتيير Brunetiere وتين Taine ممثلين في شخصيات مثل طه حسين ومحمد مندور يليهم الأحفاد من أمثال أدونيس، يوسف الخال، خالدة سعيد هؤلاء المتأخرون الذين سيعارضونهم فيما بعد.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن لهذه الحركات النقدية تأثيرا بالغا على حركة الأدب، فلقد ساهم هذا النقد فى تقديم الآثار الأدبية إلى الجمهور وسمح في كثير من الأحيان بنوع من الحرية للشعراء وللكتاب. ولايعنى هذا أن الجمهور قد قبل بالضرورة هذا الشعر. وقد يبدو مذهلاً ذلك الحد الذى وصل إليه النقد فى دفاعه عن الأنواع الأدبية الجديدة، إلا أنه ينبغى توضيح أن الصراع حول مشروعيته قد خُرِزَ على نقاش إديولوجي أكثر عمقا، صراع كما بدا بين مجددين ومقلدين، يعنى بعبارة أخرى بين المجددين والمحافظين. وقد نجم عن ذلك حوار يعبر عن صراع بين عقد كلاسيكي وعن نسبوية حديثة تطمح إلى حداثة القرن العشرين وممثلة فى «الأنتلجنسيا» وهذه الأخيرة هي التى ستؤسس جمعية ثم مجلة في لبنان من أجل الدفاع عن هذه الأفكار الجديدة في مجال الشعر والنقد.

أنشئت هذه المجلة في خريف 1957 وشارك في تأسيسها كل من يوسف الخال، أدونيس (على أحمد سعيد) وإليها ستنضم نازك الملائكة وخالدة سعيد وآخرون، وكانوا كلهم يمتلكون ثقافة أروبية فرنسية في الغالب، وإنكليزية مثل نازك الملائكة. مجلة شعر هي مكان التقاء الشعراء والنقاد الراغبين في تجديد الشعر العربي وإخراجه من قمقم العروض الكلاسيكي. ومن أجل هذا الهدف المنشود، فإنهم سيذهبون إلى حد الشعر المنثور.

يرى هؤلاء الشعراء والنقاد أن تجديد الشعر ضرورة تناسب التحولات الاجتماعية، هذه التحولات الاجتماعية فى نظرهم أنتجت رؤية أخرى للعالم تستند على المسؤولية الإنسانية، ولهذه الرؤية الشعرية صبغة وجودية يقول يوسف الخال فى مقاله فى العدد الثالث من مجلة شعر ص 114 «إننا نجدد لأن حياتنا بدأت تتجدد، أو لنقل إن الحياة بدأت تجددنا». (1) فى كتابها البحث عن الجذور ستعرض خالدة سعيد ثمانية مبادئ(2) تعرف من خلالها حركة الشعر الجديد فهي تقول إنها :

(1) كرست الطابعَ الإنساني

(2) حررت الشكل من كل شرط سابق أو قالب سابق لأن الشكل تجسد المعنى وكيانه العضوي وهو يتبدل ليظل منسجما وملائما له.

(3) هذه الحركة لاتعنى الفوضى بل تفرض دائما شكلا معينا لكل قصيدة

(4) الشكل لايعنى الوزن والقافية أو انعدامهما بالضرورة. الشكل الحديث أكثر من وزن وقافية، هو حركة القصيدة وطريقة تكونها، وعلاقات أجزائها بعضها بالبعض، والأصوات الداخلية فيها. أهي متقابلة أم متتابعة أم متجمعة حول بؤرة واحدة. ثم صورها وطبيعة الصور وأبعادها وتراكيب هذه الصور وهي كلها من عناصر الشكل في القصيدة الحديثة.

(5) إن الإيقاع الصوتي بمعناه المعروف ضروري دائما في القصيدة الحديثة لأن القصيدة الحديثة ليست للإنشاد أو الطرب.

(6) كل الكلمات شعرية إذا استعملت بشكل يعطيها دلالة شعرية.

(7) تخلصت من الجزئية فرفضت الحادثة وخدمة الأغراض السياسية أو الحزبية وبالتالى تخلصت من الخطابية والتعليمية.

(8) التعبير غير المباشر والاستعانة بالرموز التاريخية ليتمكن الشعر «من التعبير شعريا عن اللاشعر» كما يقول بدر شاكر السياب.

هذا الشعر الجديد الذى تقوم خالدة سعيد بالدفاع عنه هو ذلك الشعر الذى نشأ تقريبا في العراق عام 1947، وكان الشعر العربي يومئذ تنظمه قواعد العروض المعروفة، العروض الذى يعنى علم التفعلة.

وإذا كانت التغيرات العروضية التي أحدثها الشعراء الجدد على الشعر في شكله القديم مشابهة لتلك التي أحدثها الفرنسيون على شعرهم القديم. فإنها لم تحدث فى وقت واحد. إن التغيرات التي أحدثت على البيت الفرنسي قد حدثت على مراحل منذ الرومنسية بينما تغيرات البيت العربي حدثت في زمن قصير نسبيا وإن كانت قد وجدت جذور لها منذ بداية القرن لدى شعراء المهجر فى الأمريكتين ولدى جماعة ابولو فى مصر. وقبل هؤلاء شعراء الموشح فى الأندلس.

إن التشابه الكائن بين الوضعية الفرنسية للشعر والوضعية العربية له - رغم التحفظ - يمكن أن يفسر إرادة بعض النقاد العرب في البحث عن حجج تؤكد صحة أطروحاتهم حول الشعر الجديد، وذلك في أعمال لنظائرهم من الفرنسيين والإنكليز، ويبدو مثلا أن بيان خالدة سعيد المذكور أعلاه قد صنعته من أطروحات سوزان برنار Suzane Bernard التي عرضتها فى كتابها الشعر المنثور من بودلير حتى أيامنا ومن رؤى أليوت حول الشعر. وسنبحث هنا عن تأثير كتاب بعينه على حركة مجلة شعر من خلال البيان الآنف الذكر، كما سندرس تأثيرات اليوت من خلال البيان نفسه.

إن كمال خير بك فى كتابه حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر(3) يشير إلى ضجة حدثت داخل مجموعة شعر حول الفرق بين القصيدة النثرية والشعر الحر بعد قراءة هذه المجموعة لاطروحة سوزان برنار الآنفة الذكر. هذه الملاحظة تعنى أن الرسالة كانت قد قرئت بإمعان شديد. وأن كثيرا من أطروحات خالدة سعيد الواردة في البيان توجد في هذا الكتاب. فسوزان برنار حاولت أن تعرف القصيدة النثرية على أنها نوع شعري كامل الاستقلال، وذلك بإعطائه ألقاب

النبل، فهي إذن تقف في الدفاع عنه كما تقف خالدة سعيد في الدفاع عن الشعر العربي الجديد.

وإذا كانت خالدة سعيد فى النقطة الثانية قد ابتعدت عن إلزامية الشاعر بتقييد أفكاره الشعرية بأحد البحور الستة عشر كما حددها الخليل فإن سوزان برنار تركز في أكثر من موضع على ما تسميه «المبدأ الفوضوي» والمحطم لدى شعراء قصيدة النثر فهي تقول :

« ولد الشعر المنثور ﴿...﴾ من إرادة تحررية، ومن ثورة ضد الأعراف المسماة «شعرية» ومن بحور وتفعلة وضد الإصطلاحات الشعرية العروضية، واللغوية، وقد أريد من ذلك فصل الشعر والنظم (5).

وهذه الثورة هي التى جرت بعض الشعراء من أمثال بودلير Baudelaire وريمبو Rimbaud إلى أن يتجهوا نحو النثر باحثين فيه عن شعر جديد.

وعند ما تؤكد خالدة سعيد على الانسجام بين المعنى والشكل في نفس النقطة فإن «الوحدة العضوية» التي تتكلم عنها ترجع إلى معيار الوحدة العضوية التي تذكرها سوزان برنار والتى هي أحد الشروط التى تجعل من الشعر شعرا.

يوضح الاقتراح الثالث.الاقتراح الثاني مع الرد على اعتراض كامن عندما تقول خالدة سعيد إن الحرية ليس معناها الفوضى فإنها تأخذ من جديد الثنائية الأساسية التي توضحها سوزان برنار فى كتابها، إن فوضوية الشعر المنثور المحطمة، لتقابلها قوة تنظيمية تأخذ لنفسها الثورة مع تنظيمها بواسطة قوانين لغوية تحول النثر الى شعر. وبما أن لهذه القوانين طواعية النثر فإنها تمكن من وجود شكل خاص لكل قصيدة. وعليه فإننا سنجد مرة أخرى تصريحات سوزان برنار القائلة :

«نظرا لمطاطيته يمكن النثر من أكبر اختلاف فى الأشكال ويمكن للقصيدة - شأنها شأن البيت الحر - أن تدعي إعطاء الفكرة الشعرية حقها فى أن تخلق شكلها تبعا لنموها، كما يخلق النهر مجراه كما يقول فرهارن «Verhaeren»(7).

وفى المبدإ الرابع تعرف خالدة سعيد هذا الشكل بغض النظر عن القافية والمتحركات. وتحدد «الوحدة العضوية» المذكورة فى النقطة الثانية.

وبالتركيز على الحركات والعلاقات والأصوات، تتفق خالدة سعيد أيضا مع سوزان بارنار التى ترى أن الشعر المنثور عالم مغلق «عالم من العلائق»(8) كما تذكر الأصوات فى القصيدة أي الأجراس الموسيقية، والمعانى والإيحاءات. وتكون هذه الأصوات علاقات «عمودية» تنضم إلى الجريان الموسيقي الأفقي، وتولد فى كل لحظة معاني جديدة.

«ليس فقط بين الحقائق الممثلة، لكن بين هذه الحقائق والكلمات التى هي علامات، وانسجامات الإيحاءات التي تأتى لتغنى وتمدد معنى الكلمات»(9) لهذا ليس للعنصر معنى إلا في مجموعة من العلائق المعمارية Architectoniques (10) ويوازي تركيز خالدة سعيد على

الصور - من أجل تعريف الشعر الحديث - رفض أشكال البحور العربية القديمة.
فى الواقع تتزايد أهمية الصور هنا حتى أنها أصبحت السمة الأساسية للشعر فى وقت تتراجع فيه سماته الشكلية. وقد أعطتها السريالية - وهي الحركة الأكثر «فوضوية» مكانة مرموقة كما تريدها أن تكون فى منتهى الاعتباطية. ومن شأن دراسة للصور التي تتكلم عنها خالدة سعيد أن تبين تقاربا مع الصور الاعتباطية التي كان يريدها Breton «برتون». ومع قصائد محمد الماغوط سيحدث الانعطاف المصيري نحو هذا النوع من الصور، يقول كمال خير بك إن هذا الشعر أخذ :
«منعرجا من خلاله بدأت الصورة الحديثة - المبنية على الانزياح؛ انزياح يباعد بين قطبي المعادلة في الصورة التقليدية - تطغى على كل إنتاج حركة الشعر الجديد. وهي كذلك تشكل العنصر الأقوى في عباراتهم الشعرية » . (11)
ويؤول الأمر هنا إلى مأزق للشعر الحديث: أي أن القطيعة مع الأشكال القديمة من أجل خلق شكل جديد، يمكن أن يؤدي إلى عدم فهم الجمهور.
ويعني الإيقاع الذي تذكره خالدة سعيد في النقطة الخامسة العدد المحدد من التفعيلات التى يتضمنها كل واحد من البحور الستة عشر التي يجب احترامها من طرف الشاعر.
وإذا تحرر الشعر الحديث من العروض القديم فإنه يبقى مرتبطا بالإيقاع الذي يشكل البحور القديمة. لكن كلمة «إيقاع صوتى» كلمة غامضة إذا كان استعمال خالدة سعيد لها لتدل على تفعلة بالمعنى الخليلي لها فهي تتناقض مع محاولات أدونيس الرامية إلى خلق تفعيلات جديدة خارجة عن إطار العروض الخليلي. وبينما احترم الجيل الأول الشعراء الجدد في نهاية الأربعينات وبداية الخمسينات التفعيلة القديمة، راح جيل مجموعة شعر يكتب قصائد نثرية• فالكلمة التي تستعملها خالدة سعيد ليست إذن دقيقة أي أنه يمكنها أن تدل على إيقاع النثر الإيقاعي المعروف فى العادات الكتابية العربية تحت إسم « السجع » وأن تدل كذلك على إيقاع الشعر المنثور الذى استعمله جبران خليل جبران. تقول خالدة سعيد: « أعتبر أن الشعر المنثور شعر»(12) وقد كان العروض القديم الذي يوازن التفعلة بين شطري البيت، يضفي غنائية، ويشكل تركه ما يفسره - قول خالدة سعيد - «لايراد للقصيدة الحديثة أن تغنى » كما تشرح أن تغير الإيقاع في القصيدة يناسب تغيرات الحياة الاجتماعية. والحق أنه لا يمكن استعمال ايقاعات الخبب مثلا وهو أحد البحور الخليلية الذى كان يحاكى سير الجمل فى حضارة لم يعد الجمل فيها وسيلة النقل الرئيسية.
ولهذا فإن وظيفة الشعر كما تذكر خالدة سعيد في النقطة الأولى هي إرساء ثوابت لإنسان جديد• وهذا هو نفس البرهان الذى تقدمه سوزان برنار لشرح إدخال قصيدة النثر فهي تقول: «يُدْخِلُ النثر الواقعية والحداثة فى الأدب عن طريق اللغة وبنية الجملة: فى الواقع إن الشكل المنثور أكثر استعدادا من البيت للتعبير عن كل مظاهر الواقع الحديث» (13) ونفس الدليل يوضح محاولات الشعراء الفرنسيين المحدثين فى بداية القرن.

وإذا كان الشاعر - كما يقول سادرس Cendrars قد وعى زمنه فهو كذلك يشكل هو نفسه - أي الشاعر - وعي هذا الزمن(14)• وأنه بذلك سوف يحاول تحطيم العروض القديم•

وستوضح سوزان برنار أيضا أن القطيعة مع العروض الكلاسكي لاتمنع قصيدة النثر من أن يكون لها إيقاع معين وهي تفصل بين نوعين من الشعر المنثور في قصيدة النثر المبنية أو الفنية، وينجم الإيقاع عن نوع من البناء «الدائري» جد واضح ومحكم «15»•

أما بالنسبة للقصيدة الفوضوية مثل قصائد ريمبو Rimbaud وماكس جاكوب Max Jacob، فتوضح سوزان برنار، انطلاقا من Rimbaud أنها تملك أيضا إيقاعا واضحا جدا

.

وهكذا يخلق «أسلوب للنثر »، و« إيقاع للنثر » (16)

بال نسبة لكلتا الناقدتين، فالقطيعة - مع العروض (قطيعة جزئية بالنسبة للشعر العربي، وكلية بالنسبة لقصيدة النثر الفرنسية) - وهذه القطيعة تحدث إيقاعا جديدا ينسجم مع العصر الحديث.

وتستهدف النقطة السادسة رفع كل فصل بين اللغة الشعرية واللغة العامية. فلقد أدخل الشعر الجديد في المجال الشعري أنواعا من الكلمات العامية والأدبية، وبعض الكلمات الخاصة بمجالات محددة فاكتسبت بذلك أبعادا دلالية أخرى وفى نظر مجموعة شعر كان الهدف من ذلك هو

« تفجير اللغة ». وقد سمح الشعر الحر والشعر المنثور - كما توضح سوزان برنار نظرا لقدرتهما على التعبير عن الواقع الحديث - بإدخالهما الخشونة والترهات النثرية (17) في المجال الشعري - قد سمح لهما ذلك بالتعبير عن الواقع الحديث .

في الحقيقة لقد كانا وحدهما القادران على استقبال لغة حديثة وواقعية، وعلى تسمية الأشياء بأسمائها (18).

في المبدأ السابع ترفض خالدة سعيد بعض أنواع الشعر العربي مثل المدح والهجاء والرثاء التي سطرها النقاد العرب القدماء.(19) وإذا كان الشعر الفرنسي لم ينتظر القصيدة النثرية ليبتعد عن المدح L'éloge والقصيدة العنائية L'Ode (والتى وجدت آثارها فى بداية القرن العشرين) فإن سوزان برنار تذكر Gonzague-Frick أحد رواد المذهب الجمالى وصديق آبولينير Apollinaire الذي يقر كقاعدة للقصيدة النثرية «ابتعادها عن المدح L'apologue وابتعادها كذلك عن استخدام الأمثال Proverbes (20).

وإذا كانت النقطة السابعة أقل جلاء من السادسة بالنسبة لقصيدة النثر الفرنسية فإنهما - وذلك شأن سابقتها قد استطاعتا تقوية النقد العربي من أجل تطوير الشعر العربي الجديد والذي يقوم هذا النقد بالدفاع عنه.

في النقطة الأخيرة ترجع خالدة سعيد إلى الرموز التاريخية والأسطورية التى يستعملها الشعراء الجدد، مثل المسيح، وصقر قريش، والحلاج... يضفى هؤلاء الأشخاص والمأخوذون عن

الدين والأسطورة، والتاريخ يضفون على الكلمات المثارة في النقطة السادسة بعدها الشعرى؛ إن هذا النوع من الصور مـــــوجود في الرومنسية الأوروبية كأسطورة افوست Faust عند Goethe والمسيح Christ عند فني Vigny.

وعندما تتكلم خالدة سعيد عن الأسلوب غير المباشر، فإنها لا تعنى الأنواع الثلاثة لخطاب السرد (مباشر، غير مباشر، غير مباشر حر) إنها تريد من وراء ذلك ضرورة عدم استخدام الشاعر للكلمة في معناها العادي والشائع، أي إعطاءها قوة إيحائية. وقد تعلق برتون Breton بنفس التغير كما تنقله سوزان برنار(21). ومن هنا فهمنا بعض ما قصدته خالدة سعيد في نقطتها الأولى يجب أن يتكلم الشعر عن العالم الذي يعيش فيه الإنسان المعاصر. لكن ثورة الشعر الجديد تتجاوز الإطار الأدبي لتقر نمطا جديدا للحياة، كردة فعل ضد التقليد. تقول خالدة سعيد في أول كتابها :

«لكي لا تكون نظرتنا إلى الشعر الحديث جزئية يجب أن ننظر إليها كنظرية لحركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأسس والمفاهيم التي استقرت عليها طويلا»(22).

إن موضوع الإنسانية الذي تتحدث عنه «خارج الإنسان الآن، وقبله»(23) - على حد تعبير Ponge - هدفه خلق إنسان جديد، و«تغيير حياة» حسب تعبير Rimbaud ريمبو. وإذا كان هذا هو هدف الشعر بالنسبة للتقليد الفرنسي (من ريمبو Rimbaud مرورا بمالارمى Mallarmé وحتى السرياليين) فإن سوزان برنار تشير إلى وجود هذا السعي لدى الشعراء الذين كتبوا قصيدة النثر في فرنسا. ولم يكن هدفهم هو فقط تجديد الأشكال الشعرية بل كانوا هم أيضا مثل الشعراء العرب في ثورة ميتافيزيقية واجتماعية على مجتمعاتهم.

بالتأكيد إن قصيدة النثر ليست الشعر الحر، ولكن التوازي موجود بين أطروحات سوزان برنار وبيان خالدة سعيد. إن هذه الأخيرة وإن لم تكن من شعراء تيار التجديد هذا لكنها بحثت في التجارب الشعرية في الثقافة الأجنبية من أجل إعطاء هذا التيار الشرعية.

ودائما وعبر البيان سنقترح البرهنة على مؤثرات أخرى هي مؤثرات أليوت. وإذا كانت سوزان برنار قد قدمت مشروعية تاريخية لهذا التيار فإن أليوت يظهر وكأنه الأول الذي تأثر به الشعراء العرب الجدد.

ففي سنة 1955 كتب أدونيس قصيدة «الفراغ» وقد كان أسعد زروق قد قارنها من حيث الأهمية بقصيدة «الأرض الخراب». إن هذه الحقيقة الأدبية التاريخية تظهر أهمية الشاعر الإنكليزي لدى جيل شعراء العرب في هذه المرحلة. ففي كتاب البحث عن الجذور ترجع خالدة سعيد إلى دراسة أسعد زروق لكي توضح أن الفراغ الشرقي لا يمكنه أن يقارن بالفراغ الغربي الذي يتحدث عنه أليوت.

فلدى خالدة سعيد يمكن مقارنة الأساطير المستخدمة عند هؤلاء وأولئك الشعراء ولكن يجب الأخذ بعين الاعتبار الفروق المعنوية فيما يتعلق بمشكلة الشكل المثارة فى النقطة

الثانية، والرابعة من بيانها. إن أليوت يشرح فى كتابه **بعض الشعر وبعض من الشعراء** الصادر عام 1957 فى لندن أن البيت الحر «كان ثورة على شكل انسحبت منه الـــحياة»(24) ومع ذلك «وحده الشاعر الرديئ هو الذي يستطيع أن يناصر البيت الحر على أنه تحرير للشكل»(25). هذا التناقض يمكن تفسيره : إن التحرير لا يعنى الفوضى إذا اخذنا قول خالدة سعيد، ولكن خلق شكل جديد؛ ويتابع أليوت « على الأشكال أن تتكسر ثم يعاد بناؤها»(26) ولهذا السبب سيحارب اليوت شكل القصيدة الحرة التي «تظهر فجأة عند قيام الشاعر بالجهد ليقول شيئا»(27) - يعني ذلك كما عند خالدة سعيد أن الشكل يتغير ليتناسب مع الفكرة ويتطابق معها- والعروض الذي هو هوية النغم لدى الشعراء المتأثرين بعضهم بالبعض.

إن خاصية كل قصيدة تشرك الشكل مع الفكرة لهي مسلمة لدى أليوت، اليوت الذى يعارض الوحـــدة الداخلية Unité Interne لكل قصيدة مكتوبة التفعلة مع الوحدة الخارجية Unité Externe لأشكال القصائد المكتوبة بالطريقة العروضية التامة.

يبدو أنه إذا كان البيت الحر تحريرا - بالفعل - فهو ليس فوضى لأنه نمّى شكلا فى حد ذاته، شكلا مستقلا عن التفعلة والقافية اللذين يفضيان إلى نتيجة حتمية يفرضها شكل القصيدة الذى اختاره الشاعر كالمقطع مثلا ذلك ما وضحته خالدة سعيد في الصفحة 37 من كتابها البحث عن الجذور عندما كانت تتحدث عن مجموعة قصائد أدونيس المعنونة قصائد أولى فهي تقول : «لقد أنتقل أدونيس من أسار الأنماط التقليدية وراح يبدع لنفسه أنماطا جديدة تتوافق مع نظراته الجديدة الخاصة في الوجود، وإذ كان لم ينطلق فى هذه المجموعة إنطلاقا تاما بل ظل تحت تأثير إيقاع القافية والموسيقى الخارجية التي يبعثها عمود الشعر التقليدي، فإننا نشعر أنه مازال في بدايات الطريق التي ستنتهى إلى زيادة فى الانطلاق نحو إيقاع جديد وموسيقى داخلية تنبعث من إنسجام الوحدة االفنية فى القصيدة بمجموعها وبمختلف أجزائها»(28).

هذا الاستشهاد الذى يربط بين الإيقاع والشكل يظهر كما فى قصيدة النثر أن الإيقاع هو الذي يربط أجزاء القصيدة بعضها بالبعض وهكذا يشكل الإيقاع المؤثر الثاني لإليوت على خالدة سعيد.

لقد أشرنا إلى غموض هذا المصطلح لدى اليوت فى الفصل الثاني من كتابه الآنف الذكر. وفى هذا الفصل المعنون «موسيقى الشعر» يبدأ بإثارة التفعلة في العروض لكي يتكلم بعد ذلك عن لغة الشعر الحديث في نهاية بحثه : «إن القصيدة الموسيقية هي القصيدة ذات الرسم ﴿نمط﴾ الصوتي الموسيقي»(29) ولكننا لا نستطيع التمييز لدى اليوت ما إذا كان هذا النمط الموسيقي يعقد علاقة أم لا مع العروض(30). فى الواقع بالنسبة لإليوت الإيقاع أو الموسيقى يأتي من مقدرة الشاعر على القبض على الكلام المألوف (المصطلاحات والأصوات) ليجعل منها المادة الأساسية للشعر ذلك ما تقوله خالدة سعيد في النقطة السادسة من بيانها عندما تصل إلى التمييز بين الكلمات النبيلة والمبتذلة ولكنه كذلك يوجد لدى أليوت معنى آخر للإيقاع

فهو يميز بين نوعين من الشعر :

«نـــوع من الشعر أعد لكي يغنى، أما فى زماننا فإن الشعر موجه بالأساس لكي يتكلم(31)

وسيعرف الإيقاع على أنه انعكاس لذلك التلميح بواسطة الكلمات أي اللعب بها: إن موسيقى الكلمة تأتى من موقعها في القصيدة وعلاقاتها بالسياق، والعلاقات المعنوية التى تخلقها من خلال معانيها السابقة (32) .

وكما رأنا أعلاه فالإيقاع هو الناتج من وحدة القصيدة ومن نظام العلاقات الداخلية فيها. ولهذا تكون بالنسبة لخالدة سعيد الحركة الداخلية والإيقاع الداخلي والحركة الداخلية والأصوات الداخلية، الموسيقى الداخلية كلها تعني نفس الشيء.

وفى دراستها لقصيدة أدونس «هذا هو إسمى» بينت خالدة سعيد الخصائص المسرحية لهذه القصيدة مركزة هنا على الأصوات فيها تقول :

« ليست قصائد الديوان مسرحية بالمعنى المعروف إنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية ﴿...﴾ مثل تعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات والحوار على مستويات مختلفة﴿...﴾ ويفيد أدونس في قصيدة «هذا هو إسمى» من هذه التجارب ويصل الى نوع من التجريد المسرحى»(33) وبعد ذلك نراها تتكلم عن الخشبة والأعماق(34). إنها تعني - بالمعنى المألوف للمسرح - المسرح المكتوب شعرا والذى ظهر في البلاد العربية منذ بداية القرن مع عزير أباظه فى «قيس ولبنى و «شجرة الدر» «ومصرع كيلو بطرة» لأحمد شوقي.

إن استخدام الأصوات بهذا السياق يظهر أنها بالفعل تتحدث عن الأصوات في المسرح وبذلك فهي تحيل مباشرة إلى أليوت في مقاله

«الأصوات الثلاثة في الشعر»

ففي هذا المقال يميز أليوت بين ثلاثة أصوات في الشعر : وإذا كان الصوت الثالث منها هو صوت المسرح الشعري، فإنه بهذا يعني المسرح مباشرة والصوت الثاني «هو صوت الشاعر الذي يتجه إلى جمهور كبير أو صغير»(35) فإن هذا ينطبق حسب خالدة سعيد على قصيدة أدونيس. فى الواقع أن شعر الصوت الثاني ليس معدا للتمثيل مع أنه يحمل عناصر مسرحية. إن خواص الأصوات عند خالدة سعيد لتحيل إلى تلك الخواص التي وضعها أليوت وخاصة بين الصوت الثاني والثالث: وإذا كانت هذه الأصوات بالنسبة لخالدة سعيد«تتفجر منطلقة من صوت الشاعر»(36) فذلك موقف أليوت حيال الصوت الثاني، فالشاعر بالنسبة له يتكلم من خلال شخوصه، خلافا لذلك في الصوت الثالث الذى يمحي هو أي الشاعر وراءها وهكذا يمكن لأليوت أن يكتب : «وعندما نستمع إلى مسرحية لشكسبير، فليس الذي نستمع اليه هو شكسبير، ولكن شخوصه. وعندما نقرأ منولوجا مسرحيا Borning، فلا يمكننا أن نتصور أننا نستمع إلى شيء غير صوت Borning نفسه» وفى الأخير فإن خلق القصيدة المسرحية الذي لا حظت خالدة لدى ادونيس لمرتبط بنظرية الأصوات لدى أليوت.

الهوامش:

(1) - الخال (يوسف) «مستقبل الشعر في لبنان » شعر رقم 2 صيف 1957 ص 114
(2) - سعيد (خالدة) البحث عن الجذور ط الأولى بيروت دار مجلة شعر 1960 ص 11 و 12.
(3) - خير بك (كمال) أعطى وصفا دقيقا لهذا العروض التقليدي في كتابه
Le mouvement moderniste de la poésie arabe contemporaine, publications Orientales de France 1978, P 221 - 263.
(5) - BERNARD (Suzanne) : Le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours, Paris Librairie Nizet, 1ère édition 1959 P. 435.

(6) - نفسه 14
(7) - نفسه 435
(8) - نفسه 440
(9) - نفسه 440
(10) - نفسه 440
(11) - KHEIR BEIK, (Kamal) Le mouvement moderniste de la poèsie arabe contemporaine, P. 221.

(12) - سعيد (خالدة)، البحث عن الجذور، ص. 71.
(13) - BERNARD (Suzanne) le poème en prose de Baudelaire jusqu'a nos jours P. 435.
(14) - سردته سوزان برناد فى كتابها :
Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours P. 615.

(15) - نفسه 431
(16) - نفسه 436 - 435
(17) - نفسه 436
(18) - نفسه 436
(19) - ومن أجل توضيحات أكثر راجعوا الطرابلسي أمجد فى كتابه :
La critique poètique des arabes jusqu'au Ve Siècle de l'Hégire (XI Siècle de J. c.). Damas, Institut Francais de Damas, 1956.
"Les genres poétiques" الفصل الخامس المعنون : «الأنواع الشعرية»
(20) - BERNARD (Suzanne) Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours P. 651.

(21) - نفسه ص. 659-660.
(22) - سعيد (خالدة) البحث عن الجذور ص. 7.
(23) - PONGE (Francis), Méthode Gallimard idées, P. 42,
(24) - ELIOT (T.S), De la poésie et de quelques poétes, Paris seuil 1964, P. 42.

(25) - نفسه ص42.
(26) - نفسه ص42 .
(27) - .. ..
(28) - البحث عن الجذور ص. 36.
(29) - ELIOT (T.S) De.la poésie et de quelques poétes P. 36.
(30) - يبين كمال خير بك هذا اللبس في كتابه الآنف الذكر في الصفحة : 347.
(31) - ELIOT (T.S), De la poésie et de quelques poétes, P. 35.

(32) - المرجع نفسه ص. 35 .
(33) - سعيد (خالدة) حركية الابداع، ص. 97- 98.
(34) - نفسه 98
(35) - ELIOT (T. S.) De la poésie et de quelques poétes, P. 64.

(36) - سعيد (خالدة)، حركية الإبداع، ص. 99.
(37) - ELIOT (T. S), De la poésie et de quelques poétes, P. 73.