# أثر توماس ستيرنز إليوت
# في الشعراء والنقاد العرب
## دراسة تحليلية مقارنة

دار الجندي للنشر والتوزيع – القدس
*
darjundi46@gmail.com

**أثر توماس ستيرنز إليوت في الشعراء والنقاد العرب**

**(سعد المنسوب محمد الشيخ)**

*

الطبعة الأولى (2022).

*

جميع الحقوق محفوظة لا يسمح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأي شكل من الأشكال، بدون إذن خطي من الناشر.

All rights reserved. No part of this book may be reproduced in any form or by any means without prior permission of the publisher.

# أثر توماس ستيرنز إليوت
# في الشعراء والنقاد العرب

## دراسة تحليلية مقارنة

الدكتور

سعد المنسوب محمد الشيخ

الطبعة الأولى

2022 م

# الإهداء

- أهدي هذا العمل إلى روح أمي التي ودعتني وأنا صغيراً وما زالت أشعر بحنانها الفياض يملأ حياتي حنيناً إليها، ودعوات لها بالرحمة والغفران والرضوان.
- وإلى روح أبي الذي غمرني بالحنان والرعاية وشجعني لمواصلة طريق العلم والتعلم. مازلت أنعم بدعواتك يا أبي رحمة الله عليك.
- وإلى روح أبي الثاني، شقيقي الأكبر/ محمد الفاتح بطل حرب الاستنزاف ورد الكرامة، وإلى روح أخي الكبير صلاح الذي كان يشتري لي الكتب النادرة التي مازالت تملأ حياتي علماً. أسكنكما الله مع أبي وأمي الفردوس الأعلى من الجنة.
- وإلى روح خالي الحبيب الدرعمي القدير الأستاذ الشاعر/ السيد محمد عقار، قدوتي في حب العربية. وإلى أرواح كل معلميَّ في كل المراحل التعليمية.
- وإلى روح من تلقاني بكل الحب والرعاية بالكلية، وصاحب فكرة هذا البحث، الأستاذ الدكتور/ محمد يحيى عبد الوهاب عقل، أسكنه الله جنة الخلد.
- إلى أولادي فلذات كبدي: صلاح، ومحمد، وطه، ورقية، ناقشت رسالتي هذه وأنا فوق الخمسين، فاطلبوا العلم من المهد إلى اللحد، ولا تكِلّوا.

# الفهرس


المقدمة ..... - 10 -
التمهيـــــد ..... - 21 -
أهم مصطلحات الدراسة : ..... - 21 -
1. الأدب المقارن Comparative Literature : ..... - 21 -
2. الأثر الأدبي: ..... - 21 -
3. الشعر والشعراء لغةً واصطلاحاً: ..... - 22 -
4. النقد والنقاد لغةً واصطلاحاً: ..... - 23 -
تعريف بـالشاعر الناقد "ت. س. إليوت" T.S. Eliot (1888- 1965) ..... - 24 -
الفصل الأول ..... - 33 -
الشعراء النقاد المتأثرون بإليوت ..... - 33 -
توطئة: ..... - 33 -
لماذا الشعراء النقاد؟ ..... - 33 -
محاكاة محضة: ..... - 40 -
أثر إليوت في الدكتور لويس عوض. ..... - 44 -
خصائص شعر "إليوت" "Eliot" عند د. لويس عوض: ..... - 44 -
رأي الدكتور لويس عوض في "ت. س. إليوت": ..... - 46 -
أثر إليوت في نازك الملائكة . ..... - 50 -
أثر إليوت في بدر شاكر السياب: ..... - 63 -
أثر إليوت في صلاح عبد الصبور: ..... - 69 -
أثر ت. س. "إليوت" "Eliot" على يوسف الخال وجماعة "شعر". ..... - 89 -
مظاهر تأثر الخال ورفاقة بمباديء "إليوت" "Eliot" الشعرية: ..... - 91 -
ترجمة الخال لأعمال "إليوت" "Eliot": ..... - 92 -
أثر إليوت في "أدونيس": ..... - 96 -
المباديء الشعرية المشتركة بين "أدونيس" و"إليوت": ..... - 96 -
1- تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر: ..... - 96 -
2 – وحدة الشكل والمضمون: ..... - 96 -

أثر "إليوت" "Eliot" على "أدونيس" في استقلالية الشعر ورمزيته: ..... - 99 -
تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" في اللغة الشعرية: ..... - 103 -
تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" في موسيقا الشعر: ..... - 104 -
تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" في الصور الشعرية: ..... - 107 -
تأثر أدونيس بـ"إليوت" "Eliot" في الصلة بالتراث: ..... - 109 -
أثر "إليوت" في "محمود درويش": ..... - 113 -
الفصل الثاني ..... - 123 -
أثر ت. س. إليوت في النقاد العرب ..... - 123 -
تمهيد: ..... - 123 -
أثر "إليوت" "Eliot" في الشعر الإنجليزي إيجاباً وسلباً. ..... - 123 -
دور الأيديولوجيات الفكرية في مدى التأثر بـ"إليوت": ..... - 129 -
أثر ت. س. إليوت في الدكتور رشاد رشدي ..... - 133 -
صدى إليوت في نقد نبيلة إبراهيم: ..... - 137 -
أثر إليوت على الدكتور في عشري زايد: ..... - 139 -
أثر إليوت في الدكتور محمد مصطفى بدوي: ..... - 140 -
أثر إليوت في الدكتور/ محمد زكي العشماوي: ..... - 148 -
الحراك النقدي الإليوتي بين النقاد العرب ..... - 149 -
أثر إليوت على الدكتور صلاح فضل: ..... - 154 -
نشأة "النظرية الموضوعية": ..... - 163 -
ثورة إليوت على الرومانسية: ..... - 163 -
مبادئ إليوت لموضوعية الشعر: ..... - 164 -
مبادئ إليوت لموضوعية النقد: ..... - 166 -
رأي إليوت في علاقة الشعر بالمجتمع والأخلاق: ..... - 167 -
رأي إليوت في أثر الشعر على الشعوب: ..... - 167 -
أثر النظرية الموضوعية الإليوتية على الشعر والنقد العالميين: ..... - 169 -
تعقيب على ترجمة د.شاهين لبيت إليوت: ..... - 193 -
اقتراح الباحث ترجمة جديدة: ..... - 195 -
عندما يكون النقد تحت وطأة السياسة! ..... - 196 -

اللجوء إلى الأسطورة والميتافيزيقا من المظاهر الإليوتية: ..... - 215 -
الفصل الثالث :..... - 218 -
"المعادل الموضوعى" وأثره فى الأدب العربى المعاصر ..... - 219 -
تمهيد: ..... - 219 -
المعادل الموضوعى لغةً:..... - 221 -
المعادل الموضوعى اصطلاحاً: ..... - 222 -
جذور المعادل الموضوعي:..... - 224 -
مفهوم المعادل الموضوعى عند إليوت:..... - 225 -
أشكال المعادل الموضوعي ..... - 227 -
كثافة المعادل الموضوعى فى شعر (إليوت) Eliot..... - 230 -
مقومات المعادل الموضوعى عند إليوت: ..... - 234 -
خطورة المعادل الموضوعى فى الأدب: ..... - 235 -
هوس الشعراء بفكرة المعادل الموضوعى ..... - 237 -
مراجعة نقدية .. ..... - 239 -
مفهوم النقاد للمعادل الموضوعى من الناحية التطبيقية..... - 241 -
القناع والرمز والأسطورة صور للمعادل الموضوعى..... - 242 -
المعادل الموضوعي" والصورة الفنية في الشعر العربي: ..... - 258 -
الخاتمة..... - 262 -
قائـــــمة المصادر والمراجع..... - 264 -

# المقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد النبي الأمي الأمين وأشرف الخلق أجمعين. أما بعد،

فلقد شاعت، في العصر الحديث، الحروب والثورات الإجتماعية والسياسية والثقافية؛ مما أدى إلى تحول نظرة الإنسان إلى البحث عن الخلاص. وكان سبيل الإنسان في سعيه لهذا الخلاص هو التعبير عما يجيش في صدره من الآلام، فكان لزاماً عليه، شاعراً أو ناقداً، أن يغيِّر ويطور اللغة الشعرية وشكل القصيدة ليعبر عن رؤيته العصرية. و بدءاً من فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى حتى الآن، التمس الشعراء والنقاد العرب القدوة من مختلف أدباء العالم وكل الثقافات العالمية، فوجدوا "توماس ستيرنز إليوت" (1888- 1965) Thomas Stearns Eliotواحداً من أهم الأدباء العالميين المؤثرين- بل وأبرزهم- على من يقرأ شعره أو نقده.

وكان من أهم الشعراء والنقاد العرب الذين تأثروا بإليوت: صلاح عبد الصبور ود.لويس عوض ود.رشاد رشدي ود.علي عشري زايد ود. محمد مصطفى بدوي ود. محمد زكي العشماوي ود. محمود الربيعي ود. صلاح فضل ونبيلة إبراهيم، من مصر، ونازك الملائكة وعبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب، من العراق، وعلي أحمد سعيد (أدونيس) ويوسف الخال من سوريا وخليل حاوي من لبنان، ومحمود درويش ود. سلمى خضراء الجيوشي من فلسطين، ود. محمد شاهين من الأردن، ود. حفناوي بعلي من الجزائر.

وكان من أهم مظاهر تفشي هذا التأثر بإليوت من جانب الشعراء والنقاد العرب:

1- الترجمة : فقد ظهرت ترجمات إبداعية عديدة لقصائد إليوت وأشهرها:

| | |
|---|---|
| "الأرض الخراب" | "The Waste Land" |
| و"صورة سيدة" | "The Portrait of a Lady" |
| و "الفتاة الباكية" | "La Figlia che Piange" |

وأغنية حب لـ جي ألفرد بروفروك". "The Love Song of J. Alfred Prufrock"

كما ظهرت ترجمات عديدة لأهم قصائده أشهرها ترجمة الأرض الخراب من د.عادل راغب من مصر، ود.عبد الواحد لؤلؤة من فلسطين، وآخرين، وكذلك ترجمت أشهر مقالاته النقدية على يد د.لطيفة الزيات من مصر، ود.عبد الواحد لؤلؤة من فلسطين، وآخرين.

2- حب المحاكاة : فقد انبهر الشعراء والنقاد العرب بعبقرية إليوت الشعرية ، وخصوصا تصويره الدينامي للواقع في القصيدة ، فيمزج بين الموروث الشعري القديم بموضوعاته الجديدة في بوتقة موهبته الفردية ، فتمثلوا أسلوبه، وحاكوه في تصويرهم للواقع حيث يهتمون بالتسجيل الفوتوغرافي لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضيء منها، عن طريق الانتقاء والتعلق بالمخفي والأشياء الصغيرة.

3- كما أن اللغة الواقعية ، التي هي لغة الحياة اليومية ، تعد مظهرا من مظاهر تأثر الشعراء العرب بإليوت . وفيها يستخدم الشاعر الكثير من التعابير والمصطلحات الشعبية ، والتبسيط في استخدام الأساليب اللغوية إلى حد النسيج العادي البسيط، لغة أقرب إلى النثرية وبعيدة عن لغة القواميس ، ولكنها مشحونة بدلالات معنوية رامزة.

4- تبني الشعراء والنقاد العرب لفنيات إليوت الشعرية والنقدية: وأولى هذه الفنيات المعادل الموضوعي Objective Correlative الذي كشف عنه في نقده الأدبي لمسرح شيكسبير الشعري، والذي ظهر في مقالته النقدية بعنوان "هاملت ومشكلاته Hamlet and His Problems"، وقد طبقه إليوت في شعره، وكذلك القناع (الشخصية التاريخية)، والرمز، والأساطير، والإشارات، والتضمين.

ولقد تأثر الشعراء والنقاد العرب بـ"إليوت" في التمسك بالموروث الشعري، وإدراك الوعي والحس التاريخيين، أي أن الشاعر يكتب لا لمجرد أنه يحس بجيله وحده في دمه، بل بإحساسه بأدب كل الأجيال السابقة على المدي التاريخي، أي الوعي بالتراث، واستنفار حسهم الدقيق بأحسن ما في ذلك الموروث الشعري، وذلك لأن للتراث أثرا في الحاضر،

وكذلك يجب أن تظهر ملامح للشعر القديم في الشعر الجديد بشكل مقصود لتحقيق الانسجام بين القديم والحديث في آن واحد.

**أهمية الموضوع وأسباب اختياره:**

تتجلى في الآتي:

1- الحاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث في هذا السياق؛ فرغم أن "إليوت" اسم ملأ الأسماع في مختلف الأنحاء، فهو شاعر وأديب وناقد، مشهور، لكن ما زال قادراً على تحدي أفهام الكثير من الشعراء والنقاد لثرائه الشعري والنقدي. ولذلك قل من الشعراء من ضارعه في شعريته وحداثته، وكذلك قل من النقاد من طبق مبادئه النقدية؛ فقل من ضارعه في رفعته النقدية.

2- رغبة الباحث في دراسة أهم جوانب القوة الشعرية عند إليوت، وأهم قصائده التي أبدع فيها لغة جديدة، على مستوى الألفاظ والعبارات، والحيل الشعرية الجديدة التي أحدثت دوياً في عالم الحداثة الشعرية شرقا وغرباً.

3- الرغبة في دراسة جوانب قوة إليوت النقدية، وأهم مقالاته النقدية التي أبدع فيها؛ فأثر بها على معظم النقاد في الغرب والشرق.

4- الرغبة في حصر أهم نقاط تأثر الشعراء العرب بـ"إليوت" في شعرهم، وأهم أساليبهم للتعبير عنها.

5- الرغبة في حصر أنم نقاط تأثر النقاد العرب بإليوت في نقدهم للشعر العربي، وأهم أساليبهم في ذلك.

6- محاولة التعرف على الشعراء العرب الذين وصلوا – أو كادوا أن يصلوا- إلى قمة الشعرية الإليوتية على مستوى اللغة والأخيلة والحيل الشعرية.

7- محاولة التعرف على النقاد العرب الذين وصلوا- أو كادوا أن يصلوا- إلى قمة القدرة النقدية الإليوتية، على مستوى فنيات التناول النقدي للنصوص وتحليلها.

**منـهـج البـحـــث :**

لقد اقتضت طبيعة الدراسة إلى الاستناد إلى المنهج التحليلي المقارن، وذلك لتحليل الجزيئيات ومقارنتها بمثيلاتها، وبذلك يمكننا تحليل مواطن التأثر بإليوت ومقارنتها. وكذلك اقتضت طبيعة الدراسة إلى مزاوجة المنهج التحليلي المقارن بالمنهج النفسي لتفسير نوايا الشعراء وأغراضهم في تعابيرهم وحيلهم الشعرية التي تأثروا فيها بإليوت.

**الدراسات السابقة :**

ومن الدراسات التي سبقت وتتعلق بالموضوع ، على حد علم الباحث وما طالته يداه ، مرتبين تاريخيا من الأقدم إلى الأحدث كما يلي :

**الدراسة الأولى:**

S. Moreh: The Influence Of Western Poetry And Particularly T. S. Eliot on Modern Arabic Poetry (1947-70), Studies In Arabic Literature, Modern Arabic Poetry (1800-1970), Supplements to The Journal Of Arabic Literature, (chap.7), ed.: M.M. Badawi, et.al. volume v, Leiden. Brill, 1976, PP.(216-266).

وهي دراسة كتبها س. موريه، بعنوان: "أثر الشعر الغربي وخاصة ت. س. إليوت على الشعر العربي الحديث" (1947- 1970)، ضمن الفصل السابع في (العدد التكميلي للمجلد الخامس) من "مجلة الأدب العربي" الأجنبية، في الصفحات (216- 266)، عام 1976. تناول فيها جوانب تأثر الشعراء العرب بالشعراء الإنجليز وخاصة "ت. س. إليوت"، وكان أبرز هذه الجوانب:

1- أثر التركيب العروضي للبحر الأيمبي Iambic الإنجليزي على بحور الشعر العربي التي استخدمها الشعراء العرب بعد إليوت، وتكرار قوافي الأسطر الشعرية.
2- تكرار الألفاظ داخل الأسطر الشعرية المتجاورة؛ لإشاعة الأغراض الشعرية المختلفة.
3- المعادل الموضوعي الذي ابتكره إليوت.
4- الاستشهادات.

5- أصوات الحيوانات والطيور.
6- العناصر الدرامية، مثل: الحوار، والمناجاة، والشعارات.
7- الأساطير والخرافات، والعناصر الدينية.
8- الشعر الحديث: نقاده، ومدافعيه.

ومع ذلك جاءت الدراسة مختصرة للغاية، ولم تتناول أثر إليوت على حركة تطور النقد العربي.

ولكن هذا البحث محل الدراسة درس جوانب تأثر الشعراء العرب بإليوت بتوسع، مع دراسة حركة تطور النقد الأدبي تأثراً بإليوت بنفس القدر من التوسع.

**الدراسة الثانية:**

وهي دراسة للدكتور/ ماهر شفيق فريد بعنوان: "أثر ت .س. إليوت في الأدب العربي الحديث"، نشرها في مجلة "فصول"، المجلد الأول، العدد الرابع (يوليو1981)، القاهرة، ص ص (173- 192). وقد صدرها بكلمات صادمة للقارئ حول ضعف محاكاة الشعراء لإليوت باستثناء قلة نجحوا في قليل من إنتاجهم وهم: د. لويس عوض وبدر شاكر السياب وصلاح عبد الصبور. وشملت العناصر الآتية بالتحليل والنقد المختصرين في تسلسل زمني من الأقدم إلى الأحدث:

1- كتابات أدبائنا عن إليوت.
2- ترجماتنا لأعمال إليوت، وذلك في مجالات الشعر والتقد والمسرح، ولما كتب عنه من كتاب أجانب وترجماتها العربية.
3- أثر إليوت على نقدنا العربي.
4- أثر إليوت على شعرنا العربي وخصوصاً في الثلاثة المذكورين عاليه.
5- أثر إليوت على مسرحنا الشعري.

واهتم الدكتور فريد اهتماماً شديداً بإبداء الملاحظات وتصويب أخطاء الكتاب والمترجمين التي وقعوا فيها، سواء في أسماء الكتاب أو الشعراء الأجانب، أو أسماء

القصائد والأماكن الأجنبية. وتنتهي حدود هذه الدراسة بعام 1981. أما دراستنا محل هذا البحث تمتد إلى ما بعد ذلك.

**الدراسة الثالثة:**

وهي دراسة للدكتور/ محمد شاهين(فلسطيني- أردني الجنسية)، في كتاب بعنوان: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي السياب – صلاح عبد الصبور – محمود درويش دراسة مقارنة"، ونشره على ثلاث مراحل: بين المرحلة الأولى والثانية خمس عشرة سنة، وبين الثانية والثالثة ثلاث عشرة سنة.

**فالمرحلة الأولى،** كانت بعنوان: "إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب"، نشرته المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت عام 1992، ووقع الكتاب في مائة وست عشرة صفحة، وتكلم فيه عن أثر ت. س. إليوت في الشاعرين المذكورين في العنوان فقط.

أما **المرحلة الثانية،** فهي تشتمل على إضافة شاعر ثالث وهو محمود درويش، وكان العنوان :"ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي: السياب – صلاح عبد الصبور– محمود درويش دراسة مقارنة"، ونشر الكتاب في دار آفاق للنشر والتوزيع ، القاهرة ، عام 2007. ويتكون من مائة وثمانين صفحة من القطع المتوسط.

وفي **المرحلة الثالثة**، فقد أعاد الدكتور محمد شاهين طباعة الكتاب عدة مرات بعنوان معدل:"إليوت في العربية .. ثلاثة نماذج، دراسة مقارنة" ونشره في (دار العائدون للنشر والتوزيع)، عمان، الأردن، وصدرت الطبعة الثالثة عن هذه الدار مؤخراً عام 2020.[1]

وستعتمد هذه الدراسة على الطبعة الأولى لدار آفاق المصرية، 2007.

---

1 عزيزه على، مقال بعنوان:" صدور الطبعة الثالثة من كتاب »إليوت في العربية« لـ محمد شاهين"، موقع جريدة الغد الأردني الإلكترونية بتاريخ 5 فبراير، 2020 https://www.alghad.com

والمدقق للمراحل الثلاثة والفارق الزمني بينها يعي مقدار اهتمام المؤلف كناقد أدبي بأثر إليوت في الأدب العربي، ومتابعته وتفصيله لهذا الأثر على مر السنين. فهو موضوع لم يفارق تفكيره عشرات السنين، وهذا كله يدل على أهمية إليوت الكبيرة عند النقاد العرب؛ فيقول: "عندما يدور الحديث عن الشعر العربي الحديث– الذي يدعى أحياناً بالشعر الحر– وعن المؤثرات الخارجية التي أسهمت في تكوينه، فإن صورة إليوت تبرز حتماً في المقدمة. فمنذ أواسط القرن الماضي، لم يكف اسم إليوت عن التردد في المجلات وملاحق الصحف الأدبية المختلفة، وقد حظيت قصيدته "الأرض الخراب" The Waste Land باهتمام الكتاب والمترجمين العرب وتعليقاتهم وتحليلاتهم على نحو لم تحظ به أي قصيدة أجنبية أخرى أو أي عمل أدبي كتب بلغة أجنبية. ولكثرة ما حظيت به هذه القصيدة من الإهتمام فقد نسي البعض أنها ظهرت في العشرينيات، وظلت تبدو وكأنها كتبت في خمسينيات القرن العشرين أو ستينياته على الأقل. لكن الشهرة الواسعة التي حظي بها إليوت في العالم العربي لم تؤد إلى إحداث الأثر العميق والمأمول في مشهد الشعر العربي الحديث"[1]. لقد أظهر المؤلف هذه الأهمية في تصديره لطبعة دار آفاق المشار إليها آنفاً وقارن بين أثر إليوت على الشعراء الثلاثة، فقد أظهر استمرار تقصيه لأثر إليوت في الشعر العربي على مر السنين، فيقول:

"تضم هذه الطبعة، إضافة إلى ما سبق قوله عن أثر إليوت على السياب وعبد الصبور، نموذجاً ثالثاً بالغ الأهمية من الشعراء الذين تحاوروا مع إليوت في نتاجاتهم. وقد حظي إليوت بتقدير الشاعر الكبير محمود درويش الذي طالما اعتبره أكبر شعراء العصر، والذي كان لصوته أثر بالغ في تكوين الشعر العالمي الحديث"[2].

قدم المؤلف للكتاب في الأربع وعشرين صفحة التي تلت التصدير، وبين فيها خطته كلها للكتاب. وكانت المقدمة بعنوان: "إليوت في العربية – لمحة موجزة". وللوهلة

---

1 د. محمد شاهين: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي: السياب– صلاح عبد الصبور– محمود درويش دراسة مقارنة"، دار فاق للنشر والتوزيع، القاهرة،2007، ص 9.

2 د. محمد شاهين: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 7.

الأولى في هذا التقديم، اظهر الكاتب خيبة أمله في الأثر الضحل لإليوت في الأدب العربي مقابل هذه الضجة الإعلامية التي تزعمتها الصحف والمجلات الأدبية. وكان المؤلف في إظهاره لخيبة أمله هذه، سائراً في ركاب أول ناقد أشار إليه من متعقبي أثر إليوت في الأدب العربي، وهو الدكتو ماهر شفيق فريد الذي بدأ دراسته في مجلة فصول، يوليو1981 بعبارة "طراد الإوزة البرية"[1]. وأخذ المؤلف في شرح عبارة الدكتور فريد، وأصلها اللغوي الغربي، ومعناها، مما يؤثر ذلك في القاريء أيضاً. والمتأمل لهذا الموقف لايرى إلا خيبة أمل في الدراسات الأدبية من جراء هذا الإستسلام لمجرد تواجد مصطلح أجنبي من ناقد.

ثم عرض المؤلف لبحثٍ باللغة الإنجليزية كتبه "جبرا ابراهيم جبرا" بعنوان "الأدب العربي الحديث والغرب"Modern Arabic Literature and the West وكان قد حاضر به في عدة جامعات بريطانية عام 1968. وأشار الدكتور شاهين أن جبرا قد أقر أن إليوت قد سحر الكتاب العرب بأفكاره الريادية، والتي كان أكثرها في مقالته الشهيره "التراث والموهبة الفردية"[2].

وانتقد المؤلف ترجمات النقاد المترجمين العرب لبيتٍ شعري في قصيدة إليوت "الأرض الخراب" والذي اعتبره مفتاح القصيد لفهم القصيدة، ومفصلياً فيها، وكان أشهر المترجمين: "يوسف اليوسف" والدكتور عبد الواحد لؤلؤة، والدكتور لويس عوض. واقترح الدكتور شاهين ترجمةً للبيت، مقترحاً أنها الأفضل، فكانت أقل دقة وأكثر تصنعاً[3].

وأخيراً لخص المؤلف خطته التي سيتناولها في باقي الكتاب بأنها تحتوي على ثلاث دراساتٍ لأثر إليوت على كتاب ثلاثة: الأول: صلاح عبد الصبور، والثاني: بدر شاكر السياب، والثالث: محمود درويش. وأصدر حكماً نهائياً مقدماً بفشل الأول، ونجاح الثاني

---

1 د. ماهر شفيق فريد: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص173.

2 د. شاهين: المرجع السابق، ص 12.

3 ينظر: د. شاهين، المرجع السابق، ص ص (18، 19).

جزئياً، ونجاح الثالث نجاحاً منقطع النظير. وهو بذلك يقطع الطريق على القاريء، فلم يترك له فرصة يحكم بنفسه، هذه الذاتية الواضحة هي بعينها التي حاربها إليوت في كل الأجناس الأدبية[1].

أما دراستنا هذه محل البحث فترد على ما اقترفه الدكتور محمد شاهين من ظلم على الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، والشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وأخطاء نقدية أخرى.

**أقسام البحث وفصوله :**

يأتي هذا البحث في مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة.

أما المقدمة: فقد احتوت ذكر أهمية موضوع البحث وأسباب اختياره، ومنهج البحث، والدراسات السابقة، وأقسام البحث وفصوله.

و أما التمهيد: فقد جاء التمهيد توطئه لموضوع البحث، ولبيان مصطلحاته وشرحها للوقوف علي ممكناتها البحثية، ثم التعريف بـ"إليوت" وأهم إنجازاته الشعرية والنقدية، وأثره في الأدب.

وأما المدخل: فقد جاء لإلقاء الضوء على أهمية الشعراء النقاد في الأدب العربي والأجنبي، وأهم المشهورين منهم في الأدبين العربي والأجنبي، وتحديد من وقع اختيار البحث عليهم لدراسة مدى أثر "إليوت" فيهم.

و يأتي الفصل الأول بعنوان : "أثر إليوت في الشعراء النقاد العرب"

ويشتمل على أثر إليوت على الشعراء العرب ذوي التنظيرات الشعرية النقدية، وأبرزهم : نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، والدكتور لويس عوض، ويوسف الخال وجماعة "شعر"، وأدونيس، ومحمود درويش. فلكون هؤلاء شعراء نقاد؛ فهم أقرب لفهم "إليوت" الشاعر الناقد، وأظهروا في تنظيراتهم تأثراً وفهما جيداً

1 ينظر: المرجع السابق، ص ص 21- 23.

لمبادئ إليوت الشعرية والنقدية، وحاولوا تطبيقها في أشعارهم تطبيقاً أقرب من غيرهم إلى الصحة.

و يأتي الفصل الثاني بعنوان: "أثر إليوت في النقاد العرب"

ويشتمل على أثر إليوت على حركة النقد الأدبي العربي على يد النقاد العرب المتأثرين بنظريات إليوت، وما دار بينهم من حراك نقدي وخاصةً بين الدكاترة البارزين محمد غنيمي هلال ورشاد رشدي، وكذلك النقاد البارزين الأخرين من أمثال الدكتور رشاد رشدي، ونبيلة إبراهيم، والدكتور علي عشري زايد، والدكتور محمد مصطفى بدوي، والدكتور محمد زكي العشماوي، والدكتور محمود الربيعي، والدكتور صلاح فضل، والدكتور محمد شاهين، والدكتور حفناوي بعلي.

و يأتي الفصل الثالث، وهو دراسة تطبيقية بعنوان:

"المعادل الموضوعي وأثره في الأدب العربي المعاصر".

ويشتمل على التعريف بالمعادل الموضوعي لغةً واصطلاحاً، ثم مفهومه ومقوماته وصوره عند إليوت، وتطبيقه للمعادل الموضوعي عملياً في شعره ونقده. ثم أهمية هذا المصطلح في الأدب العربي المعاصر، ومدى فهم الشعراء والنقاد العرب لصور هذا المصطلح المختلفة، وتطبيقهم له عملياً في الشعر والنقد.

ثم الخاتمة والتي تشتمل على خلاصة البحث ونتائجه، وأهم التوصيات. ثم تلى ذلك قائمة المراجع والموضوعات.

□

# التمهيـــــــــــــد

## أهم مصطلحات الدراسة :

لأن هذه الدراسة مقارنة، فهي تدخل في باب الأدب المقارن الذي يُعْنَى بالأثر الأدبي أو ظاهرة التأثير والتأثر بين الآداب المختلفة، ومن اللغات المختلفة ؛ ولذلك يحسن بنا الوقوف على مفهوم كل من الأدب المقارن، والأثر الأدبي، والتأثير الأدبي من الشعراء والنقاد وفيما بينهم.

### 1. الأدب المقارن Comparative Literature :

عرفه الدكتور مجدي وهبه[1] بتعريفين وهما :

أ- المقارنة بين آداب أو أدباء مجموعة لغوية واحدة، أو مجموعات لغوية مختلفة.

ب-دراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدى الحدود اللغوية والجنسية والسياسية، مثال ذلك : دراسة الرومانتيكية في آداب مختلفة.

### 2. الأثر الأدبي:

لغةً: الأثرُ: بقية الشيء، والجمع آثار، والأثر: العلامة. وجاء في أثره: في عقبه. والأثرُ: ما خلفه السابقون. والتأثير: إبقاء الأثر في الشيء، وأثرَّ فيه: أي ترك فيه أثراً. وائتثره: تتبع أثره[2]. وفي المثل: "لا تطلب أثراً بعد عين"، يضرب لمن يطلب أثر الشئ بعد فوت عينه.وتأثَّرَ الشيءُ: ظهر فيه الأثر، وتأثَّرَ بالشئ: تطبع به، وتأثر الشئَ: تتبع أثره. وآثر الشئَ بالشئ: جعله يتبع أثره[3].

---

1 مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي فرنسي عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 80 .

2 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، ط دار المعرف، القاهرة، (د.ت)، ص 25، بتصرف.

3 مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، القاهرة، مكتبة الشروق الدولية، ط1، القاهرة، ص5.

واصطلاحاً ينقسم إلى:

**أ- الأثر الأدبي Literary Impact :**

هو ما نتج عن تأثر أديب معين، أو جماعة من الأدباء، أو جمهور من القراء، بفكرة أدبية أو أثر أدبي خاص ، مثال ذلك حديث عيسى بن هشام للمويلحي الذي أثار جمهور النقاد بنقده اللاذع للعيوب المتفشية بين الناس في عصره بأسلوب خيالي روائي شيق[1].

**ب- التأثير الأدبي Literary Influence :**

وهو تأثير تيار أدبي ماض على أديب لاحق . أو تأثير تيار أدبي أجنبي ماض أو معاصر على أديب معين ، مثال : تأثر أدباء العرب المعاصرين بالمدارس الواقعية والرمزية في الآداب الأوربية[2].

كما عرفه آخرون بأنه تقبل سلطة رمزية لنص سابق أو معاصر، أو الخضوع لنزعة أدبية أو تيار عالمي، أو الوقوع تحت تأثير مثاقفة أدبية.[3]

وتعنى هذه الدراسة بالتأثير الأدبي الحاصل من جانب الشاعر والناقد الأنجلو أمريكي "ت. س. إليوت" في الشعراء والنقاد العرب من مختلف الأقطار العربية في مجالي: الإبداع الشعري والنقد الأدبي.

## 3. الشعر والشعراء لغةً واصطلاحاً:

يُعَرَّفُ الشاعر على أنّه الشخص الذي يقول الشعر وينظمه، ويُعزى سبب تسمية الشاعر بهذا الاسم لفطنته، وذكائه، ودقة ملاحظته، ومعرفته القوية بالشعر. والشعر هو الكلام الموزن والمُقفّى، وتُنتظم كلّ أوزانه على حرف روي واحد، ويُطلق عليه اسم

---

1 مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص 200.

2 نفسه.

3 د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985، ص30.

القافية[1]. والشعر عند ابن منظور هو: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، والشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار، وقائله شاعر، ورجل شاعر: وهو قائل الشعر، سمي شاعراً لأنه يشعر ما لا يشعر غيره، ولكثرة فطنته[2]. وهكذا، لا يختلف معناهما اللغوي عن معناهما الاصطلاحي.

وتعنى هذه الدراسة بالشعراء الرواد في مجال الإبداع الشعري من مختلف الأقطار العربية، وكان أبرزهم: نازك الملائكة وبدر شاكر السياب من العراق، ود. لويس عوض وصلاح عبد الصبور من مصر، ويوسف الخال ورفاقة (جماعة "شعر") من لبنان، وعلى أحمد سعيد (أدونيس) من سوريا، ومحمود درويش من فلسطين.

## 4. النقد والنقاد لغةً واصطلاحاً:

النقد لغةً: هو تمييز الدراهم وإخراج الزيف منها، ونقدت الدراهم وانتقدتها إذا أخرجت الزيف منها، وناقدت فلاناً إذا ناقشته في الأمر، ونقد الشيء نقداً: نقره ليختبره، أو ليميز جيده من رديئه. ونقد الطائر الفخ ينقده بمنقاره: ينقره. ونقد: عاب واعتاب. واصطلاحاً: عرّفه قدامة بن جعفر بأنه "علم جيد الشعر من رديئه"[3]، فن تمييز جيد الكلام من رديئه، وصحيحه من فاسده. ونقد الشعر، أو انتقده: أظهر ما فيه من عيب أو حسن. والناقدُ الفنيُ: كاتبٌ عمله تمييز العمل الفني: جيده من رديئه. وصحيحه من زيفه. والجمع نقاد، ونقدة[4].

---

1 محمد عبد الرحمن شميلة الأهدل: الشعر في ضوء الشريعة الإسلامية، مجلة الدراسات الإسلامية والعربية، الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، الجزء الأول، ط10، ص 149.

2 ابن منظور: لسان العرب، مرجع سابق، ص ص(2273، 2274)، بتصرف. وينظر: مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 484 ( بتصرّف).

3 أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1963، ص 13.

4 ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة نقد، مرجع سابق، ص 4517، (بتصرف). وينظر: مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مرجع سابق، ص 944، بتصرف.

وهكذا لا يبتعد مفهومهما الاصطلاحي كثيراً عن دلالتهما اللغوية: فهما يدوران حول التمييز بين الجيد والرديء، وهو ما نحققه في مجال الدراسات الأدبية من خلال طرق إجرائية، بدءاً بالاستجابة الذاتية والتذوق، ثم التأمل، ثم الوصف والتحليل، لاستخراج قيمة النص الأدبي المعنوية والفنية، ثم الحكم عليها في النهاية.

وتعنى هذه الدراسة بالنقاد الرواد في مجال الإبداع النقدي من مختلف الأقطار العربية، وكان أبرزهم: الدكاترة: رشاد رشدي، ومحمد غنيمي هلال، ومحمد زكي العشماوي، وعلي عشري زايد، وصلاح فضل، ومحمود الربيعي من مصر. والدكتور محمد شاهين من الأردن، والدكتور حفناوي بعلي من الجزائر.

## تعريف بالشاعر الناقد "ت. س. إليوت" T.S. Eliot (1888 - 1965)

يُعَدُ إليوت من أعمدة الشعر والمسرح والنقد المعاصر، وصاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على الشعر والمسرح بصفة خاصة، وعلى الأدب العالمي بصفة عامة. ولد في مدينة سان لويس بولاية ميسوري St. Louis, Missouri بالولايات المتحدة، وتلقى تعليمه بجامعة هارفارد Harvard College، وحصل منها على درجة الماجستير 1910. ثم درس في جامعة أكسفورد Harvard College بانجلترا، ثم السوربون بفرنسا. وعمل بالتدريس بمدارس لندن لكسب قوته ثم بأحد المصارف. ولفرط نشاطه الأدبي في باكورة شبابه؛ عمل مساعداً لرئيس تحرير مجلة "الإيجويست" The Egoist. أسس إليوت المجلة الفصليةThe Criterion في عام 1922م ، وترأس تحريرها منذ أن صدرت وحتى عام 1939م. صدر أول دواوينه بعنوان "قصائد" "Poems" عام 1915م ثم "بروفروك وملاحظات أخرى Prufrok and Other Observasion عام 1917م ثم توالت مؤلفاته الشعرية والنقدية بعد ذلك.

حصل على الجنسية البريطانية عام 1927 واستقر بها حتى مات. انضم مستشاراً للنشر في فريق إدارة شركة النشر البريطانية "فيبر و فيبر" "Faber & Faber" عام 1935 وكان مسؤولاً عن تبني مواهب الشعراء الإنجليز الجدد ونشر أعمالهم من أمثال دبليو

إتـش أودنW. H. Auden وسـتيفن سـبندر Stephen Spender وتيـد هيـوز Ted Hughes. كما شغل منصب رئيس مجلس إدارة مكتبة "لندن" عام 1952م.

ثار إليوت على النمط الشعري الذي كان سائداً آنذاك عاجـاً بـالتكرار والتقليـد؛ ولذلك اصطلح معظم النقاد على أن "إليوت" كان رائداً للشعر الإنجليـزي والأمريكـي في القرن العشرين. ولقد اعترف معارضوه، وأبرزهم: "وليـام كـارلوس وليـامز" و"و.ه. إودن" بإعجابهم الشديد بقوته الشعرية والنقدية الأخاذة والمؤثرة[1].

جذب إليوت اهتمامًا واسعًا لأول مرة بسبب قصـيدته "أغنيـة حـب جيـه ألفريـد بروفـروك" The Love Song of J. Alfred Prufrock في عـام 1915، والـتي تم قبولهـا كتحفة فنية عصرية. تبعتها بعض القصائد الأكثـر شـهرة في الأدب الإنجليـزي والعـالمي، وخصوصاً قصيدته "الأرض الخراب"(1922)"The Waste Land"، والتي أثرت في أشـعار معظم بلدان العالم، لأنها تعج بالمعادلات الموضوعية تجسيداً للضياع في متاهات الحضـارة الحديثة، وكذلك الرجال الجـوف "The Hollow (1925) Men"، وأربعـاء الرمـاد "Ash Wednesday" (1930)، والرباعيـات الأربـع (1943) Four Quartets، وهـو معـروف أيضًا بمسـرحياته السـبع أشـهرها "جريمـة قتـل في الكاتدرائيـة" (1935) Murder in the Cathedral وحفل الكوكتيل (1949) The Cocktail Party . حصل علـى جـائزة نوبـل

---

1 د. نبيل راغب: مقدمة كتاب "أرض الضياع رائعة الشـاعر ت.س. إليـوت"، ترجمـة ودراسـة نبيـل راغـب، المركـز القـومي للترجمة، العدد(1808)، القاهرة، 2011، ص ص (37- 48)، بتصرف.

وينظـر: Ronald Bush: "T. S. Eliot's Life and Career", in https://www.modernamericanpoetry.org/content/ronald-bush-t-s-eliots-life-and-career.

وينظـر: Ellyn Sanna: "Biography of T. S. Eliot". In Bloom, Harold (ed.). T.S. Eliot. Bloom's Biocritiques. Broomall: Chelsea House Publishing,2003, pp. (3–44),in: https://www.gradesaver.com/ts-eliot-prose/wikipedia/notes

وينظـر: "The Nobel Prize in Literature 1948." Noble Prize.org.Nobel Media AB 2021, Mon. 25 Jan 2021,in: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/summary

في الأدبNobel Prize in Literature عام 1948، "لمساهمته البارزة والرائدة في الشعر الحالي."[1]

أمضى إليوت معظم وقته في لندن؛ فكان لهذه المدينة تأثير هائل على حياته لعدة أسباب: كان أهمها تقديمه للشخصية الأدبية الأمريكية المؤثرة عزرا باوندEzra Pound في 22 سبتمبر 1914، وافتتن به على الفور. وكان لباوند دورٌ حاسمٌ في بداية مسيرة إليوت الشعرية ، حيث كان له الفضل في الترويج لإيليوت من خلال الأحداث الاجتماعية والتجمعات الأدبية.[2]

بحلول عام 1916، كان قد أكمل رسالة الدكتوراه لجامعة هارفارد حول المعرفة والخبرة في فلسفة ف. برادليF.H. Bradley "Knowledge and Experience in thePhilosophy of"، لكنه فشل في العودة لاستكمال الاختبارات. عاد إليوت بعدها إلى لندن وتولى العديد من وظائف التدريس، مثل إلقاء المحاضرات في كلية بيركبيك بجامعة لندن London. Birkbeck College, University of[3]

كان لزواج إليوت بفيفيان هاي ووود Vivienne Haigh-Wood أثر بالغ على حياته شاعرا وناقدا؛ فقد تسبب له أزمات صحية ونفسية كثيرة أثرت في إبداعه وأثرته. فقد تزوجا في 26 يونيو 1915[4]، ولكن كان الزواج غير سعيد بشكل ملحوظ ويرجع ذلك جزئيًا إلى مشاكل فيفيان الصحية. ففي رسالة موجهة إلى عزرا باوند كان أهم وأخطر أعراض مرضها عدم الاستقرار العقلي الواضح ، مما دعا إليوت وأطباءها لإيداعها لفترات طويلة من الزمن في مصحة نفسية على أمل تحسين صحتها ، ومع مرور الوقت ، أصبح إليوت أكثر انفصالًا عنها. انفصل الزوجان رسميًا في عام 1933. وفي

---

1 علي شلش: ت. س. إليوت في ذكراه المئوية، مقال في: أدب وأدباء، سلسلة "إقرأ" من إصدارات دار المعارف، 1992، ص (146 – 150)، بتصرف.

2 John Worthen: T.S. Eliot: A Short Biography. London: Haus Publishing,2009, pp. 34–36, : https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes.

3 Helen Gardner: Davies, Hugh Alistair and Tate, Allen. "T.S. Eliot". Encyclopedia Britannica, 7 Jan. 2021, : https://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot. Accessed 23 January 2021

4 Don Skemer, (16 May 2017). "Sealed Treasure: T. S. Eliot Letters to Emily Hale". PUL Manuscripts News. Retrieved 6 January 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Emily_Hale

عام 1938، أودع فيفيان شقيقها، موريس، إلى مستشفى للأمراض العقلية ، رغماً عنها ، حيث بقيت حتى وفاتها بمرض القلب في عام 1947. ولقد اعترف إليوت بأثر هذا الزواج على شاعريته؛ ففي ورقة خاصة كتبها في الستينيات من عمره، اعترف إليوت: "جئت لأقنع نفسي بأنني أحب فيفيان لمجرد أنني أردت حرق قاربي وألزم نفسي بالبقاء في إنجلترا. وقد أقنعت هي نفسها أيضًا تحت تأثير من عزرا باوند بأنها ستنقذ الشاعر بإبقائه في إنجلترا. لكن الزواج لم يجلب لها السعادة، أما بالنسبة لي، فقد أخرج الحالة الذهنية التي خرجت منها قصيدة "الأرض الخراب" "The Waste Land".[1]

تحول إليوت دينياً إلى "الإنجليكانية" من "التوحيد" وذلك في 29 يونيو 1927، وفي نوفمبر من ذلك العام حصل على الجنسية البريطانية، وأصبح راعياً على كنيسته الرعوية، سانت ستيفن St. Stephen's في لندن، وعضواً مدى الحياة في جمعية الملك تشارلز الشهيد. وأعلن صراحةً بأنه: أنجلو كاثوليكي في الدين، كلاسيكي في الأدب، ملكي في السياسة.[2]

ولما بلغ 68 عاماً، تزوج إليوت من "إسمي فاليري فليتشر" Esmé Valerie Fletcher التي كان يبلغ من العمر 30 عامًا في 10 يناير 1957. وعلى عكس زواجه الأول، عرف إليوت فليتشر جيدًا ، حيث كانت سكرتيرته في فابر وفابر Faber and Faber منذ أغسطس 1949. أقيم الزفاف حفل سراً في كنيسة القديس برنابا Barnabas' Church بلندن ولم يحضره أحد سوى والدي زوجته[3].

توفي إليوت بسبب انتفاخ الرئة في منزله في "كنسينجتون" Kensington في لندن، في 4 يناير 1965م، عن عمر يناهز الـ 77 عاماً، دفن رماد جثته، التي حرقت بوصيته، في

---

1 Eliot, T. S. The Letters of T. S. Eliot, Volume 1, 1898–1922. London: Faber and Faber. 1988. p. xvii, p. 533, https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot.

2 ت. س. إليوت: (قصائد لإليوت مختارة): دراسة وترجمة ومختارة بواسطة يوسف سامي اليوسف: دار منارات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1986، ص 12.

3 ينظر: "Marriage. Mr T. S. Eliot and Miss E. V. Fletcher". The Times (53736). 11 January 1957. p.10. ISSN 0140-0460. Retrieved 3 March 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot

كنيسة "إيست كوكر" East Coker في سومرست Somerset ، وهي القرية التي هاجر منها أسلافه إلى أمريكا. وأقيم على روحه قداس في كنيسة "ويستمنستر" "Westminister" حضرته الملكة ورئيس الوزراء، وشارك في القداس الممثل الشهير"سيراليك جينيس" الذي ألقى خمسة مقاطع من قصيدة "إليوت" التي بعنوان "الرباعيات الأربع" "Four Quartets". وكتب الشاعر الكبير "سيسيل داي لويس" ينعيه في جريدة التايمز:"أخيراً رحل أكبر الشعراء الإنجليز تأثيراً في عصرنا". صممت لوحة جدارية في الكنيسة تخليداً لذكراه باقتباس من قصيدته "إيست كوكر" حيث يقول:

"In my beginning is my end. In my end is my beginning".

"في البداية نهايتي. في النهاية هي بدايتي"[1]

بعد وفاة إليوت ، كرست "فاليري فليتشر" وقتها للحفاظ على إرثه الأدبي من خلال تحرير قصائده رسائله والتعليق عليها وخصوصاً مسودة قصيدته "الأرض الخراب" The Waste Land.[2]

قدم إليوت مساهمات كبيرة في مجال النقد الأدبي، مما أثر بشدة على مدرسة النقد الجديد. ففي مقالته النقدية "التقليد والموهبة الفردية" "Tradition and the Individual Talent" ، يجادل إليوت بأنه لا يجب فهم الفن في معزل، ولكن في سياق القطع الفنية السابقة. "بمعنى أن الفنان أو الشاعر يجب أن يخضع حتما لمعايير الماضي" . وكان لهذا المقال تأثير مهم على النقد الجديد من خلال تقديم فكرة أنه لتقييم عملِ فنيٍ ما، يجب أن يُنظر إلى هذا الفن في سياق الأعمال الفنية للأجيال السابقة في أمته، في ترتيبها الزمني (وهذا هو "التقليد"). استخدم إليوت نفسه هذا المفهوم في العديد من أعماله، وخاصة في قصيدته الطويلة The Waste Land.[3]

---

1 Simon Jenkins: (6 April 2007). "East Coker does not deserve the taint of TS Eliot's narcissistic gloom". The Guardian. Retrieved 3 January 2018, https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes.

2 Jane Gordon: "The University of Verse", The New York Times, 16 October 2005; Wesleyan University Press timeline Archived 1 December 2010 at the Wayback Machine, 1957, : https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes.

3 Dirk Weidmann: And I Tiresias have foresuffered all.... In: LITERATURA 51 (3), 2009, pp. 98–108,: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waste_Land.

وقال إليوت إن على الشاعر الناقد أن يكتب "نقدًا برنامجياً – أي النقد الذي يعبر عن اهتمامات الشاعر كشاعر ، يختلف تمامًا عن الدراسات التاريخية التي تتوقف عند وضع الشاعر في خلفيته. خلق نقد إليوت بقصد أم لا ، جوًا يمكن من خلاله فهم شعره وتقديره بشكل أفضل مما لو كان عليه الظهور في بيئة أدبية تهيمن عليها معايير العصر السابق. في مقال "التقليد والموهبة الفردية" ، الذي ظهر في مجلده النقدي الأول، الغابة المقدسة (1920)، يؤكد إليوت أن التقليد، عندما يستخدمه الشاعر، ليس مجرد تكرار لعمل الماضي القريب، "والجدة خير من التكرار". بدلا من ذلك، فهو يشمل كل الأدب الأوروبي، من هوميروس حتى الوقت الحاضر. لذلك، قد يصنع الشاعر الذي يكتب باللغة الإنجليزية تقليده الخاص باستخدام مواد من أي فترة سابقة، بأي لغة. وجهة النظر هذه "برمجية" بمعنى أنها تدفع القارئ لقبول الجدة الثورية لاقتباسات إليوت متعددة اللغات والمحاكاة الساخرة لأساليب الشعراء الآخرين في The Waste Land.[1]

استخدم إليوت عبارة "المعادل الموضوعي" في سياق نظريته الشعرية اللاذاتية. وبالتالي كان لها تأثير هائل في تصحيح الغموض في الخطاب الفيكتوري المتأخر من خلال الإصرار على تطابق الكلمة والموضوع. نشر إليوت مقالتين أخريين لأول مرة بعد عام من كتاب The Sacred Wood، وكاد يكمل كتابه النقدي: "الشعراء الميتافيزيقيون" و "أندرو مارفيل" ، المنشور في مقالات مختارة ، 1917–1932 (1932). وفي هذه المقالات، وضع منظورًا تاريخيًا جديدًا في التسلسل الهرمي للشعر الإنجليزي، حيث وضع دون وشعراء ميتافيزيقيين آخرين في القرن السابع عشر وخفض شعراء القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. تظهر العبارة الشهيرة الثانية لإيليوت هنا – "تفكك الإحساس"، التي تم اختراعها لشرح التغيير الذي حدث على الشعر الإنجليزي بعد جون دَن John Donne (1572 -1631) وأندرو مارفيل Andrew Marvell (1621– 1678). ويبدو أن هذا التغيير يتمثل في فقدان اتحاد الفكر والشعور. تمت مهاجمة العبارة، لكن لا يمكن إنكار الحقيقة التاريخية التي أدت إلى ظهورها، ومع شعر إليوت وباوند كان لها تأثير قوي في إحياء الاهتمام ببعض شعراء القرن السابع عشر.[2]

وهكذا اشتهر إليوت بمفاهيمه النقدية وأشهرها "المعادل الموضوعي" "Objective Correlative"، الذي اكتسب شهرته وأهميته في عالم النقد الجديد، فهو يفترض ارتباطًا كلياً يجمع بين

---

1 رونان ماكدونالد: موت الناقد، ترجمة وتقديم: فخري صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط مكتبة الأسرة 2015، ص 97.

2 Steven Burt, and Lewin, Jennifer. "Poetry and the New Criticism". A Companion to Twentieth-Century Poetry, Neil Roberts, ed. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001. p. 154, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waste_Land

كلمات النص والأحداث والحالات الذهنية والتجارب، و أن القصيدة تعني ما تقول، ولكنها تفرض وجوب حكمٍ غير ذاتي يثير تفسيرات مختلفة للقراء.[1]

وكانت مقالات إليوت عاملاً رئيسياً في إحياء الاهتمام بالشعراء الميتافيزيقيين. فقد أشاد بشكل خاص بقدرة الشعراء الميتافيزيقيين على إظهار تجاربهم على أنها نفسية وحسية، وتتسم بالذكاء والتفرد. وفي مقالته الشهيرة "الشعراء الميتافيزيقيون" "The Metaphysical Poets"، أحيا أهميةً واهتماماً جديدين للشعر الميتافيزيقي ، معرفاً إياه بـ "الإحساس الموحد" "unified sensibility"، والذي يعتبره البعض أنه يعني نفس المصطلح "ميتافيزيقي" "metaphysical"[2].

أثر ت. س. إليوت في العديد من الشعراء والروائيين وكتاب الأغاني، بما في ذلك Seán Ó Ríordáin و Máirtín Ó Díreáin و Virginia Woolf و و Bob Dylan و Hart Crane و William Gaddis و Allen Tate و Andrew Lloyd Webber و Trevor Nunn و Ted Hughes و Geoffrey Hill و شيموس هيني Seamus Heaney ، راسل كيرك Russell Kirk ، وجورج سيفريس George Seferis (الذي نشر في عام 1936 ترجمة يونانية حديثة لكتاب The Waste Land). كان لإيليوت تأثير قوي على الشعر الكاريبي في القرن العشرين المكتوب بالإنجليزية ، بما في ذلك ملحمة (Omeros) (1990) لـ "ديريك والكوت" "Derek Walcott" الحائز على جائزة نوبل[3]، و"أحلام الإمبراطورية" (1988) Empire of Dreams للشاعرة البوريكية جيانينا براشي Giannina Braschi[4]، و"جزر" (1969) Islands لـ"كاماو براثويت" Kamau Brathwaite[5].

---

1 دكتور عبد الواحد لؤلؤة: في مقدمة كتابه: "ت. س. إليوت: الأرض اليباب الشاعر والقصيدة"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3 (منقحة)، 1995، ص 29.

2 A. E. Malloch, "The Unified Sensibility and Metaphysical Poetry", College English, Vol. 15, No. 2 (Nov. 1953), pp. 95–101, https://handwiki.org/wiki/Biography:T. S. Eliot

3 K. C. Washington, (6 January 2020). "Derek Walcott (1930–2017)". Retrieved 7 November 2020. Heavily influenced by the modernist poets T.S. Eliot and Ezra Pound, Walcott became internationally prominent with the collection In a Green Night: Poems 1948–1960 (1962), https://www.blackpast.org/global-african-history/derek-walcott-1930-2017. And, https://en.wikipedia.org/wiki/T. S. Eliot

4 "About Giannina Braschi | Academy of American Poets". Poets, Academy of American. poets.org. Retrieved 7 November 2020, https://poets.org/poet/giannina-braschi, and https://en.wikipedia.org/wiki/Giannina_Braschi.

5 Brathwaite, Kamau (1993). "Roots". History of the Voice. Ann Arbor, Michigan University of Michigan Press. p. 286. https://chicago.universitypressscholarship.com/view/10.7208/chicago/9780226703374.001.0001/upso-9780226703442-chapter-5

# الفصل الأول

# الشعراء النقاد المتأثرون بإليوت

# الفصل الأول

# الشعراء النقاد المتأثرون بإليوت

## توطئة:

### لماذا الشعراء النقاد؟

لقد وقع اختيار البحث على بعض الشعراء العرب أصحاب التنظيرات الشعرية لدراسة أثر ت. س. إليوت- بوصفه شاعراً ناقداً- فيهم، وكيفية تمثلهم لمبادئه الإبداعية والفكرية النقدية، فهم مثله شعراء نقاد، ولذا فهم أقدر من غيرهم على فهم إبداعه الشعري والنقدي نظريةً وتطبيقاً، واتسموا برؤية إبداعية ونقدية تطورية تفيد منها حركة الشعر والنقد في الوطن العربي.

ولقد عد النقاد، في كل الأقطار، "ت. س. إليوت" من أهم الشعراء النقاد في الأدب الغربي، ولم تقل شهرته ناقداً عن شهرته شاعراً. فقصيدته الأشهر "الأرض الخراب" جابت شهرتها وأثرها الآفاق، وكذلك اشتهرت مؤلفاته النقدية التي أضافت الجديد لحركة النقد بمبتكراته النقدية التي رجت موازين النقد الأدبي، وأشهرها: المعادل الموضوعي، ودعوته للقران بين التراث والموهبة الفردية[1].

ولقد دعا إليوت أن يترك النقاد التأريخيون والفلسفيون نقد الإبداع للمبدعين فيقول:"علينا أن ندعوا النقاد التأريخيين والفلسفيين مؤرخين وفلاسفه"[2].

"... now inclined to believe that the "historical" and the "philosophical" critics had better be called historians and philosophers quite simply."[3]

---

1 انظر: ف. أ. ماثيسن: ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت، 1965، ص ص 20- 31، 129.

2 إليوت: الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 144، شباط 1974، ص 52.

3T.S. Eliot, The Perfect Critic, The Sacred Wood, New York, Alfred A. Knopf, 1921, P14.

ذلك لأن المبدع هو الذي يملك الإستجابة المطلوبة لذلك، فالإستجابة تشمل نوعين من الحساسية: حساسية المبدع، وحساسية الناقد القادر على استكناه الإبداع. ويرى إليوت ندرة في تواجد هذه الحساسية بنوعيها، ولذلك يقول:

"The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person."[1]

"وبما أن الحساسية نادرة وغير شائعة ومرغوب فيها فإن من المنتظر أن يكون الناقد والفنان المبدع الشخص نفسه في كثير من الأحيان."[2]

وهكذا يرى إليوت أن الشاعر وحده هو الأقدر على استيعاب التجربة الشعرية وتحليلها، لكونها ابداعاً شعرياً. لقد قصر إليوت هذه الحساسية على الشعراء المبدعين عن قناعة بأنهم أقدر على نقد الإبداع، واستندت قناعته هذه إلى قول الشاعر "جونسن":"إن الحكم على الشعراء هو من اختصاص الشعراء، وليس كل الشعراء بل أفضلهم"[3].

"…to judge of poets is only the faculty of poets; and not of all poets, but the best".[4]

ولقد سبقهم لهذه القناعة على مدى تاريخ الأدب الإنجليزي شعراء نقاد أثروا النقد الأدبي بملكاتهم الإبداعية الخلاقه، فكان أشهرهم في مرحلة ظهور الرومانسية: "وليام وردزورث William Wordsworth (1770 - 1797) ، و"صمويل تايلور كولردج" Samuel Taylor Cooleridge (1772 – 1843) ، و"بيرسي بيش شيلي" (Percy Bysshe Shelley) (1792 – 1822) ، وربما كان وراء توجههم إلى النقد إبداعهم، بما فيه من حداثة تتخطى السائد في ساحة الشعر آنذاك، مما دفعهم إلى تقديم رؤيتهم والدفاع عن الجديد الذي توصلوا إليه. وأصبح ذلك اتجاهاً أدبياً جديداً، كان

1 T.S. Eliot, The Perfect Critic, Op.Cit, p14.

2 إليوت: الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مرجع سابق، ص52.

3 إليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 58. وينظر: محمد سيدي، الشعراء والنقاد.. أسرار معرفة النص، موقع مكة بتاريخ: الجمعة 21 مارس 2014: https://makkahnewspaper.com/article/19604

4T. S. Eliot: The Use Of Poetry And The Use Of Criticism, Fabre And Fabre, London,1933, p53.

شعراؤه هم دعاته والمنافحون عنه، وهم الذين أرسوا له مساراته، ومثال ذلك نجده عند أصحاب المذهب الرمزي "ستيفان مالارميه Mallarmé (Stéphane) ( 1842– 1898)" و"فاليري Paul Valéry (1871– 1945). يقول تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)( 1939– 2017) : "إذا أردنا أن نجد في فرنسا نظرية للأدب خلال المئة وخمسين عاماً الأخيرة فإن علينا التوجه نحو كتابات الشعراء والروائيين منذ جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)؛ (1821 – 1880) وستيفان مالارميه إلى فاليري"[1].

وأصبح دافع الشاعر إلى كتابة النقد يقينه بامتلاكه مؤهلات معرفية وثقافية تسعفه لتقديم مستوى جديد من التنظير النقدي، يتداخل مع أبعاد تجربته الإبداعية، ولذلك يقول "بول فاليري": "حينما عدت إلى نظم القصائد كان الفكر والمناهج وطريقة التفكير ــ التي أصبحت جوهرية بالنسبة إليّ ــ لا تستطيع إلا أن تظهر وإلا أن تعمل في نتاجي الأدبي"[2]

والمتفحص في فلسفة النقد الأدبي عند العرب يجد هذه القناعة متأصلة فيه منذ عصر صدر الإسلام، ويمكن لمن يهتم بالجانب النقدي في شخصية الشاعر العربي أن يتوقف عند عدد كبير من الشعراء، الذين توفر فيهم مستوى من التعبير عن تجربة نقدية برزت فيهم، ومن خلال ما دار حولها من تتبع نقدي، منذ عصر صدر الإسلام. لقد عرف النقد العربي أن الشاعر هو الناقد الأول لنصه.

لقد حكَّمَ الزبرقانُ بن بدر عمرَ بن الخطاب(584م– 644م) – رضي الله عنه وأرضاه– في هجاء الحطيئة (600م– 678م) له، فاستدعى حسان بن ثابت (ت 673) وحكَّمه في المسألة فقال حسان: "ذرق عليه"، أي سبه وشتمه وأقذع في ذلك. فلم يكتف عمر بحسان، واستدعى لبيد، فأكد لبيد أن ذلك البيت الذي قاله الحطيئة هو أشد أنواع

1 تزفيتان تودوروف: "الشعرية": ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص 15، (بتصرف).

2 بول فاليري: "الخلق الفني: تأملات في الفن"، ترجمة بديع الكسم، دار طلاس، دمشق، 1998، ص 8.

الهجاء"[1]. وكان استدعاء عمر للشاعرين عن قناعة بأن الحكم النقدي الدقيق على الشعر لا يتوافر إلا علي من كان شاعراً.

ولقد ثارت همة الشعراء المبدعين لتطوير الشعر العربي ومحاولات التجديد في مساره فبدأ ذلك أبو نواس والبحتري، اللذين لم يريا أحداً أقدر على فهم خصوصية التجربة الشعرية من الشعراء أنفسهم. ولذلك لما سئل البحتري:"أمسلم أشعر أم أبو نواس (146هـ-198هـ/ 763م-813م)؟" فقال: "بل أبو نواس؛ لأنه يتصرف في كل طريق، ويبرع في كل مذهب: إن شاء جد، وإن شاء هزل، ومسلم، ومسلم يلزم طريقاً واحداً لا يتعداه، ولا يتحقق بمذهب لا يتخطاه فقال له عبيد الله: إن أحمد بن يحيى ثعلباً لا يوافقك على هذا، فقال: أيها الأمير، ليس هذا من علم ثعلب وأضرابه ممن يحفظ الشعر ولا يقوله؛ فإنما يعرف الشعر من دفع إلى مضايقه، فقال: وريت بك زنادي يا أبا عبادة، إن حكمك في عميك أبي نواس ومسلم وافق حكم أبي نواس في عميه جرير والفرزدق؛ فإنه سئل عنهما ففضل جريراً، فقيل: إن أبا عبادة لا يوافقك على هذا، فقال: ليس هذا من علم أبي عبيدة؛ فإنما يعرفه من دفع إلى مضايق الشعر"[2].

والخليل بن أحمد الفراهيدي((100ه- 170 هـ ، 718م- 786م) يرى أن المبدع هو الأقدر من سواه على فهم التجربة الشعريه بالوعي الكامل للمبدع، فهو القائل:"الشعراء أمراء الكلام يصرفونه أنى شاءوا. ويجوز لهم ما لا يجوز لغيرهم من إطلاق المعنى وتقييده، ومن تصريف اللفظ وتعقيده، ومد المقصور وقصر الممدود، والجمع بين لغاته والتفريق بين صفاته، واستخراج ما كلت الألسن عن وصفه ونعته

1 ينظر: ابن سلام: طبقات الشعراء، تقديم ودراسة: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001، ص ص 51، 52. ود. علي محمد الصلابي: فصل الخطاب في سيرة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 2003، ص 304، 305.

2 ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه (باب التصرف ونقد الشعر)، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل الطبعة: الخامسة، 1981، ج2، ص 104. وينظر: الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة، دار المعارف - مصر الطبعة: الخامسة،1997، ص 116.

والأذهان عن فهمه وإيضاحه، فيقربون البعيد ويبعدون القريب، ويحتج بهم ولا يحتج عليهم، ويصورون الباطل في صورة الحق، والحق في صورة الباطل"[1].

لقد فصَّل الخليل الفراهيدي قدرات المبدع النقديه تفصيلاً، وكفى منها قدرة المبدع- عند نقده للإبداع- الجمع بين معاني الشعر، والتفريق بين صفاته المتنافرة، واستخراج ما يعجز غيره عن استخراجه، وقدرة المبدع على الوصف والفهم والإيضاح.

فأغلب الشعراء القدماء كانوا يرفضون أن يحكم على شعرهم مؤدب أو لغوي، لذلك نصبت للنابغة خيمة للنقد وام تنصب لعالم لغوي. فناقد الشعر هو شاعر في الأصل، لذلك لما علم بشار بن برد أن اللغويين يفسرون شعره غضب ونفى عنهم فهم الشعر ومعرفته قائلا: "إنما يعرف الشعر من يضطر إلى أن يقول مثله"[2].

ثم توالت هذه القناعة على مر السنين وتوارثتها الأجيال في مسار الأدب العربي حتى وصلت للأدب الحديث والمعاصر. فكان منهم الشعراء النقاد حملة راية التجديد في الأدب العربي الحديث والمنادين بتطويره. واتسم النقد الذي كتبه شعراء العصر الحديث والمعاصر بابتعاده عن أن يكون رؤية ذاتية متفردة، حيث تركت عوامل التقارب والالتقاء في التوجه الثقافي، وفي منطلق الرؤية الفكرية والسياسية، آثارها في ظهور اتجاهات أدبية، تجمع عدداً من الأدباء الذين يقدمون عطاءهم الإبداعي والنقدي من خلال هذه الرؤية المشتركة. ولذلك تصبح رؤيتنا لكتابات الشاعر النقدية غير مكتملة الصورة، مالم نضعها في اتجاه أو تيار أدبي معين، نفترض أنه تمثل رؤيته النقدية.

ولعل أبرز الشعراء النقاد الذين يشار إليهم في الأدب العربي الحديث هم الذين برزوا في التجمعات الأدبية مثل جماعة الديوان، وشعراء المهجر، وجماعة أبولو، وهي

---

1 ينظر: حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، الطبعة الأولى،1966م (ص143-144).

2 ينظر: الباقلاني، إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة، مرجع سابق، ص 116، 117. وينظر: محمد سيدي، الشعراء والنقاد.. أسرار معرفة النص، مرجع سابق.

تجمعات قامت أساساً على تصورات شعراء نقاد، تقف عندهم ذاكرة النقد العربي الحديث باهتمام بيّن.

وكانت بجماعة الديوان، أول تجمع أدبي ونقدي عربي في العصر الحديث. فكان للديوانيين ملامح فكرية وفنية واضحة، ومستوى من الثقافة العصرية، لم تقف عند الموروث العربي وحده، بل استطاعت أن تنظر إلى مالدى الغرب من مذاهب واتجاهات وتستعين بجوانب منها، لتقديم رؤية جديدة تستوعب التجربة العصرية. ولم يكن أمامهم إلا أن يواصلوا الكتابة النقدية، بما يبرز التوجه الجديد لهم، مع الاستمرار في تقديم المثال الشعري الذي يعكس الرؤية ذاتها. وكان عباس محمود العقاد أشهرهم وقائدهم، ويؤكد إنتاجه حجم الإبداع الشعري والنقدي للجماعة كلها.[1]

ولقد أوصى العقاد (1889م - 1964م) بقراءة كتاب الغربال لميخائيل نعيمة. ولعل ميخائيل نعيمة (1889م - ت. 1988م) أبرز أدباء المهجر، إذ استطاع في كتابه (الغربال)، الصادر عام 1923م، أن يسهم في إنضاج رؤية حديثة في الأدب العربي. ومع أن نعيمة كتب الغربال في سن مبكرة فقد ظهرت فيه شخصيته النقدية واضحة. وربما كان وراء نضجه الذهني تأريخ حياته الحافل بالتجارب والاطلاع، وتنقله طلباً للاستزادة من المعرفة والثقافات المتنوعة، مما جعله "يستقر على فلسفة نهائية في وظيفة الأدب وفي منهج النقد"[2].

ثم كان لجماعة أبولو أثرهم في مسار التجربة الأدبية العربية المعاصرة حيث كانوا حريصين على إيصال رؤيتهم الأدبية والنقدية إلى العدد الأكبر من أدباء الأقطار العربية وشعرائها لاستقطابهم، بما تنشره لهم من نتاج أدبي في مجلة (أبولو) الصادرة عام 1932م، التي صار اسمها عنواناً لهذا التجمع الأدبي الجديد[3]. وكان زعيمهم هو الشاعر

---

1 ينظر: عبد الحي دياب، عباس العقاد، ناقداً (رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ج. القاهرة 1964)، دار الشعب ، القاهرة ، ط1، 1970، ص 865، 866.

2 محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997، ص 24- 26.

3 ينظر: محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 3.

أحمد زكي أبو شادي الذي كان لأفكاره النقدية التي حملتها بعض كتبه[1] ومقدمات دواوينه ومقالاته أثر كبير في مسيرة هذا التجمع لطبيعة ثقافته الحديثة وسعة اطلاعه على الأدب الغربي، لاسيما الأدب الإنجليزي[2].

وتوالت التنظيرات النقدية للشعراء النقاد للشعر الحر، ودعوا إليه لمسايرة الأحداث السياسية والاجتماعية المتلاحقة، وأطلقوا عليه شعر التفعيلة. فالدكتور لويس عوض (1915م – 1990م) كتب مقالته الضافية عن "ت. س. إليوت" في مجلة الكاتب المصرية عام 1946، وأعاد نشرها عام 1950 في كتابة "في الأدب الانجليزي الحديث"، وكان بيان نزار قباني (1923م – 1998م) بعنوان:"في الشعر" والذي أرخه بعام 1947 وهو مقدمة لديوانه "طفولة نهد" الذي صدر عام 1948، ثم بيان نازك الملائكة (1922م-2007م) في مقدمة دوانها "شظايا ورماد" عام 1949، فضلاً عن كتابها "قضايا الشعر المعاصر" 1962 عن دار النهضة بالقاهرة. ثم بيان بدر شاكر السياب (1926م – 1964م) مقدمةً لديوانه "أساطير" 1950،ثم بيان عبد الوهاب البياتي (1926م - م1999) بعنوان "إعادة نظر واجبة" 1953، فضلاً عن كتابه "تجربتي الشعرية" عام1972 عن دار العودة بيروت. ثم محاضرة يوسف الخال(1916م- 1987م) التي ألقاها في الندوة اللبنانية عام 1957، بعنوان "مستقبل الشعر في لبنان"، والتي قال عنها أدونيس(ولد عام 1930م) أنها بمثابة البيان النظري الأول عن الحداثة الشعرية العربية[3]، ثم كتب أدونيس أيضا مقالة بعنوان:"نحو أدب حديث" بمجلة أدب، شتاء 1963، وبياناً بنفس العام بعنوان:"مفهوم القصيدة الحديثة"، ثم أصدر كتابه "مقدمة للشعر العربي" عن دار العودة، بيروت عام 1971، ثم كتابه المعنون:"الحداثة في الشعر" عام 1978عن دار الطليعة

1 من أهم مؤلفات أبي شادي: قطرة من يراع، ومسرح الأدب، ودراسات أدبية، وقضايا الشعر المعاصر، فضلاً عن دواوين شعره.

2 ينظر: منيف موسى، نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبناني، ط1، بيروت، 1984، ص 164.

3 أدونيس: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، 1993، ص61.

ببيروت، ثم واصل تنظيراته النقدية في مقالاته في باب "هيئة التحرير" بأعداد مجلة شعر. وكذلك أصدر أدونيس بياناً بعنوان:"بيان الحداثة (1979- 1992)"، ثم أصدر "الثابت والمتحول"، ثم أصدر عن نفس الدار كتابه "دراسات في الشعرية العربية المعاصرة" عام 1985.[1] وكذلك كتب صلاح عبد الصبور(1931م- 1981م) بيانه بعنوان:"حياتي في الشعر" ضمن أعماله الكاملة 1972، عن دار العودة ببيروت.

ولقد تأثر هؤلاء الشعراء النقاد والنقاد العرب بالثقافة الغربية وروادها شعراً ونثراً، ويحاول البحث من خلال فصوله أن يطالع مواطن تأثر بعضهم بـ"ت. س. إليوت" شعرا ونقدا. ويتناول البحث دراستهم حسب أسبقية كتاباتهم المتعلقة بإليوت، سواء شعراً أو نقداً، كما تم إثباته في الفقرة السابقة.

**محاكاة محضة:**

لقد بلغ ولع الشعراء العرب بإليوت مبلغاً جعل معظمهم يقع في بئر ترديد عناوين قصائده وكلماته المشهورة في قصائدهم لغرض لفت الأنظار إليهم أنهم على قدر عال من الثقافة والحداثة؛ فجاء ترديدهم هذا فجاً لا معنى له.

ولقد أورد الدكتور ماهر شفيق فريد مجموعة من الشعراء العرب قد حاكوا "إليوت" محاكاة فجة؛ فمنهم من أقحم عنوان قصيدة إليوت "الأرض الخراب" في عناوين قصائدهم مثل الشاعر عبد الحكيم عبد السلام العبد الذي أطلق على قصيدة له عنوان "الأرض الخراب" والتي نشرها في مجلة "الأدب" (عدد يونيه 1964)، وكذلك الشاعر محمد كمال الدين إمام الذي أطلق عنوانا لقصيدة من قصائده وهو:"الليل والأرض اليباب"، وكذلك الشاعر فالح حسن عبد الرحمن يطلق على قصيدة له "رجوع وملاحظات أخرى"، والتي نشرها بمجلة "شعر" البيروتية ( خريف 1962)، على غرار عنوان إليوت لقصيدته: "بروفروك وملاحظات أخرى"[2].

---

1 ينظر: جميلة سيش: مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2009، ص 21،22.

2 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 191.

وكذلك ذكر الدكتور فريد ثلاثة شعراء عرب وهم: جيلي عبد الرحمن السوداني(1931م - 1990م)، ومحمد عفيفي مطر (1935م - 2010م)، وإبراهيم شكرالله، كانت محاكاتهم في أشعارهم لإليوت محاكاةً سطحية جدا كالتالي[1]. فالشاعر جيلي عبد الرحمن يذكر في قصيدته التي بعنوان "الجواد والسيف المكسور" عنوان قصيدة إليوت "الأرض الخراب" حيث يقول:

"لا شيء في داري سوى قلب وقافية. كتاب
حمى النهار وحلم معتوهين في الأرض الخراب".

وكذلك يرددها الشاعر محمد عفيفي مطر في قصيدته من "أغاني الكوخ" حيث يقول:

"مر في الليل غريب يسأل الرفد
فعضته الكلاب
طرق الأبواب لم يفتح له في الليل باب
سمع الناس بجوف الدور كالأرض الخراب".

وكذلك يحاكي الشاعر إبراهيم شكرالله مشهداً من الجزء الأول من "الأرض الخراب" لإليوت، حيث يقول شكرالله:

"وقد استدار الحول
هل أينع الموتى
وأزهروا؟
الأجداث التي زرعناها
حديقة بيتنا أول الشتاء
هل تشققت عنها الأرض
وهل طرحت؟".

---

1 نفسه.

وهو بذلك يحاكي قول إليوت:

"That corpse you planted last year in your garden,
Has it begun to sprout? Will it bloom this year? "[1]

"هل أينعت تلك الجثة التي زرعتها العام الماضي في حديقتك؟

وهل تزهر هذه السنة؟".

وكذلك يحاكي شكرالله "إليوت" في مطلع قصيدته "نورتون المحترقة"، حيث يقول شكرالله:

"وإن الزمن الماضي، والزمن المستقبل

قائمان في اللحظة الحاضرة.

واللحظة الحاضرة ضائعة بين طرفي

الماضي والمستقبل".

وهو محاكاة سطحية لبداية قصيدة إليوت نورتون المحترقة:

"Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past."[2]

"الحاضر والماضي

ربما كانا حاضراً في المستقبل

وربما كان المستقبل طي الماضي".

يقول الدكتور فريد:

" وتنظر إلى هذه الأبيات كلها في سياقها (حيث إن من الظلم انتزاعها هكذا) فلا تجدها نابعة من داخل القصيدة، وإنما هي مفروضة عليها من فوق، فرضها تعالم الشاعر، ورغبته في تضخيم ذاته. وذلك عن طريق التطفل على شاعر عظيم. وهو جهد ضائع، إذ

1 T. S. Eliot The Waste Land. New York: Horace Liveright, c1922, Third Printing, August, 1928, p.16.
2 Four Quartets. New York: Harcourt, Brace. 1943,

لا خير في محاكاة لا تضيف شيئاً إلى الأصل. وهذا لا معنى لإعادة صنع ما قد سبق صنعه على أكمل الأنحاء وأبعدها عن الفجاجة والقصور."[1]

ولكن هذا لا ينفي أن هناك من الشعراء العرب من تأثروا بإليوت تأثرا أصيلاً وتمسكوا بشخصيتهم وهويتهم العربية، ولم يتماه كيانهم في الثقافة الأجنبية. ولقد كان على رأس هؤلاء الذين أخذوا من إيجابيات إليوت لتطوير الشعر والأدب العرب عدة شعراء وعلى رأسهم نازك الملائكة*، وبدر شكر السياب♥ وصلاح عبد الصبور♦، والدكتور لويس عوض♣ وغيرهم.

---

1 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 191.

* هي: "نازك صادق الملائكة"، شاعرة عراقية، ولدت ببغداد عام 1923، تربت في أسرة تهتم بالعلم والأدب، عاشت في القاهرة- مصر منذ عام 1990 وحتى توفيت بها عام 2007 عن عمر يقارب ال 83 عاماً، حصلت على شهادة الليسانس باللغة العربية من كلية التربية ببغداد، وفي عام 1959 حصلت على شهادة الماجستير في الأدب المقارن من جامعة وسكونسن في الولايات المتحدة، وعينت أستاذة في جامعة بغداد وجامعة البصرة ثم جامعة الكويت، وقد مثلت العراق في مؤتمر الأدباء العرب المنعقد في بغداد عام 1965. زعم كثير من النقاد أنها أول من كتب قصيدة الشعر الحر بقصيدتها "الكوليرا" عام 1947، في أول دواوينها "عاشقة الليل" عام 1947، ومن أهم دواوينها: "شظايا ورماد" عام 1949، و"قرارة الموجة" عام 1957، وغيرها.

♥ هو بدر شاكر عبد الجبار السياب، شاعر عراقي، ولد بالبصرة عام 1926، وتوفي بالكويت عام 1964 عن عمر يناهز 38 عاما بعد معاناة كبيرة من المرض. يعد من أهم الشعراء الذين ساهموا في إرساء قواعد الشعر الحر في الأدب العربي، ومن أهم دواوينه: "أزهار ذابلة" عام 1947، "أساطير" عام 1950، و"المومس العمياء" عام 1954، و"الأسلحة والأطفال" عام 1955 وغيرها.

♦ هو محمد صلاح الدين عبد الصبور الحواتكي، شاعر مصري رائد من رواد الشعر الحر والحداثة في مصر والوطن العربي، ولد في الزقازيق محافظة الشرقية عام 1931، من أهم مؤلفاته في التنظير للشعر الحر كتابه: "حياتي في الشعر" عام 1977، ومن أهم مؤلفاته الشعرية الدواوين: "الناس في بلادي عام 1957، و"أقول لكم عام1961، و"تأملات في زمن جريح عام 1970، وغيرها.

♣ لويس عوض (1915 – 1990)، مفكر ومؤلف مصري، ولد في المنيا. ركز على الدور النقدي للمثقف، ومحاربة تجميد الفكر وتقديس ماضي الثقافة العربية. نال الإجازة في الآداب، قسم الإنجليزية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف عام 1937. وحصل على ماجستير في الأدب الإنجليزي من جامعة كامبريدج سنة 1943، ودكتوراة في الأدب من جامعة بريستن عام 1953 عمل مدرساً مساعداً للأدب الإنجليزي ثم مدرساً ثم أستاذاً مساعداً في قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة (1940 – 1954م) ثم رئيساً قسم اللغة الإنجليزية، عام 1954م، وكان أول رئيس مصري لقسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب بالجامعة، كماعمل أستاذا للأدب المقارن بجامعة كاليفورنيا. قام بالإشراف على القسم الأدبي بجريدة الجمهورية عام 1953، وعمل مديرا عاما للثقافة بوزارة الثقافة عام 1959، وعمل مستشارا ثقافيا لدار التحرير للطبع

## أثر إليوت في الدكتور لويس عوض.

ونشر الدكتور لويس عوض عن "إليوت" "Eliot" وأهم أفكاره مقالة كبيرة في مجلة "الكاتب المصري" في عدد يناير 1946، وأعاد نشرها في كتابه "في الأدب الإنجليزي الحديث" الذي صدر عام 1950 ، حلل فيها أفكار "إليوت" "Eliot" من خلال أشعاره، وقدم ترجمة لعدة مقاطع شعرية أهمها المقطع الأول من قصيدة "الأرض الخراب" بعنوان "دفن الموتى" ووصفه بأنه تداعي للمعاني اللامترابطه بما يشبه التحليل النفسي عندما يجلس المريض أمام الطبيب ويسترسل في سرد أفكاره ومشاعره بكل حرية ودون أي نظام. فيكشف كل هذا عن عقله الباطن وما يحوي من مكنونات ومكبوتات، وكل ذلك نتيجة للتمرد على مبدأ سيادة العقل وتحكمه الذي ساد في أوروبا في أوائل القرن العشرين ثم ثبت بعد ذلك فشل العقل والعلم في تحقيق التقدم المرجو منذ القرن التاسع عشر الذي سخر فيه الرأسماليون العلم لخدمة مآربهم وليس لخدمة المجتمع.[1]

## خصائص شعر "إليوت" "Eliot" عند د. لويس عوض:

ويتبين للقاريء من مقال الدكتور عوض أن من خصائص شعر "إليوت" "Eliot" الخصائص الآتية:

---

والنشر، عام1961، ولمؤسسة الأهرام (1962 – 1982)، وكان عضوا في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية حتى عام1973. نال وسام فارس في العلوم والثقافة الذي أهدته إليه وزارة الثقافة الفرنسية عام 1986، وجائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1988، ثم وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى عام1996. من أهم كتبه هي الكتب الأكاديمية الثلاثة التي درست في الجامعة، ووضع بها الأساس النظري للمنهج التاريخي في النقد، الأول "فن الشعر لهوراس" عام 1945، والثاني "بروميثيوس طليقا لشلى" عام 1946، والثالث "في الأدب الإنجليزى الحديث" عام 1950. ومن أهم أعماله: البحث عن شكسبير، عام 1968 ومذكراته في كتاب "أوراق العمر" وروايته الشهيرة "العنقاء" ومقدمتها التي سجل فيها ما عاشه في سنوات شبابه، هذا إلى جانب ديوان "بلوتولاند وقصائد أخرى"، إضافة إلى "كتاب تاريخ الفكر المصري الحديث" و"مقدمة في فكر اللغة العربية" و"المسرح العالمي" و"الاشتراكية والأدب" و"دراسات أوروبية" و"رحلة الشرق والغرب"، و "قنعة الناصرية السبعة" عام 1976، و"مصر والحرية"، وقد ناقش محمود محمد شاكر آراء لويس عوض ونقدها في كتابه "أباطيل وأسمار".

1 ينظر: لويس عوض:"ت. س. إليوت"، مجلة الكاتب المصري، العدد 4، يناير 1946، ص 557- 568. وينظر : د. لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987، ص ص(286 – 307)

1- أنه يتكون من عدة مقاطع ليس بينها رابط منطقي أو علاقة مباشرة ولكنها تتحدد في الجو النفسي والمعنى العام للقصيدة، وهذا ما شبهه بالتقنيات التصويرية المستخدمة في السينما التي تعتمد على الإنتقال المفاجيء من مشهد إلى أخر دون رابط مكاني أو زماني مباشر.[1]

2- وكذلك اتسم شعر "إليوت" "Eliot" بامتلائه بالإشارات إلى الأساطير، ولكن الأساطير في شعر "إليوت" "Eliot" ليست محددة المصدر كما هو معهود في الشعر الإنجليزي فإن الأساطير في الشعر الإنجليزي ظلت لمدة أربعة قرون تنتمي للحضارتين اليونانية والرومانية فقط، بينما الأساطير في شعر "إليوت" "Eliot" تنتمي لكافة شعوب وحضارات العالم الشرقية والغربية. وذلك لأن "إليوت" "Eliot" تأثر بالأساطير التي ملأت كتاب "جيمس فريزر" "الغصن الذهبي The Golden Bough"، بل ويعد المصدر الأساسي لأفكار وثقافة "إليوت" "Eliot" الشعرية.[2]

3- ومن الخصائص النفسية لشعر "إليوت" "Eliot" أنه يدخل في اختبارات شخصية يتحدى بها شخصيته وذاته أمام عجلة الأفكار الجماعية الطاحنه لطموح الفرد. ومع أن هذ التحدي، وهذه الإختبارات تنطوي على الإحتجاج على الروح الجماعية السائدة في المجتمع جراء الثورة الصناعية، إلا أنها تنتهي دائماً بانسحاب شخصية الفنان وهزيمته أمام القوى الجديدة للحضارة المادية التي تسحق أمال وطموح الفرد بشكل كامل. وهذا يتجلى بشكل واضح في أشهر قصائده مثل"أغنية حب جي. ألفرد بروفروك" The Love Song of J. Alfred Prufrock وكذلك "الرجال الجوف" "The Hollow Men" التي تعتبر أبلغ رثاء للعالم.[3]

وقسم الدكتور لويس عوض المراحل التي مر بها تطور شعر "إليوت" إلى الثلاث مراحل الآتية:

---

1 لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، المرجع السابق، ص 290.

2 لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، مرجع سابق، ص ص 291، 292.

3 المرجع السابق، ص ص 292، 293.

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الريادة، والتي كتب فيها قصائد مثل"الأرض الخراب" "The Waste Land" و"الرجال الجوف" "The Hollow Men" وانعكست فيها الأزمات الروحية والمظاهر الإجتماعية بين الأفراد والسمات الأخلاقية للمجتمع ككل.[1]

والمرحلة الثانية: وهي مرحلة الدعوة للروح الإيجابية اللجوء إلى الإيمان كمخرج ضروري، واتسمت قصائده باللجوء إلى العام أكثر من الخاص، واللجوء إلى التجريد والفكر والبعد عن العاطفة، وأهم قصائده في هذه المرحلة مجموعة "أربعاء أيوب"* و"جريمة قتل في الكاتدرائية" [2] Murder in the Cathedral .

المرحلة الثالثة: التي تتسم بالرجعية واللجوء إلى الكنيسة والطبقية. وهي المرحلة التي كتب فيها الشعر الفلسفي والميتافيزيقي وأهمها مجموعة قصائد "الرباعيات الأربع".[3]

**رأي الدكتور لويس عوض في "ت. س. إليوت":**

وفي ختام مقاله، أبدى الدكتور لويس عوض رأيه في ت. س. "إليوت" "Eliot" رأياً اتسم بالماركسية التي اعتنقها عوض نفسه. فقد انتقد الدكتور عوض "إليوت" عدم فهمه للضروريات المادية والروحية التابعة للتطور التاريخي للمجتمع الذي تغير منذ الثورة الصناعية. ذلك لأن "إليوت" رفض البرجوازية الصناعية في المجتمع الغربي، وكذلك رفض الثورة الشيوعية في روسيا. كان "إليوت" _ في رأي الدكتور عوض _ مفكراً طبقياً تحسر على إختفاء طبقته الأرستقراطية مما جعله يلجأ إلى الكنيسة كملاذ وملجأ، ولذلك فهو يعد أثراً من أثار المدنية البائدة التي تنتمي للعصور الوسطى والإقطاع. ولذلك تعد أفكاره السياسية أفكاراً رجعية وفاشية.[4]

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص ص 295- 300.

* هكذا وردت في الأصل ، ولكن الاسم المعروف هو "أربعاء الرماد".

2 ينظر: المرجع السابق، ص 300.

3 ينظر: المرجع السابق، ص ص (301- 304).

4 ينظر: لويس عوض: في الأدب الإنجليزي الحديث، مرجع سابق، ص ص (304- 307)

ورغم هذه النظرة الماركسية التي قيم بها الدكتور عوض "إليوت" ووصفه فيها بالرجعية والفاشية، إلا أن تأثره بأساليب "إليوت" "Eliot" الشعرية لم تتوقف. فقد انبهر الدكتور عوض بلغة "إليوت" الشعرية، ولذلك كتب في مقدمة ديوانه "بلوتولاند وقصائد أخرى" أنه يرفض التمسك بالتراث العربي والبلاغة العربية واللغة الفصحى على وجه الخصوص. وبين سبب ذلك قائلاً:

"إن جيلنا هو جيل معذب ثائر، لقد عشنا في الأرض الخراب التي نجمت عن حربين عالميتين ... لم يولد جيلنا على أبواب أحد. نقرأ فاليري و"إليوت"، لا البحتري وأبا تمام"[1].

ومقدمة الدكتور عوض هذه تشير إلى الخلفية الأيديولوجية لحركة الشعر الحر في الشعر العربي لأن كثيراً من الشعراء العرب قد اتبعوا الدكتور عوض في دعوته للتخلي عن التراث العربي والبلاغة العربية وكان أشهرهم البياتي* في وصفه لثقافة جيله وروافدها.[2]

ويؤكد منح خوري ما سبق في دراسته عن كتاب الدكتور لويس عوض فيقول إنه نتيجةً لتأثيرات الغرب، حدثت التغيرات الجذرية في ظروف العالم العربي الحديث المادية، والإجتماعية والفكرية إلى تغير مماثل في الحساسية وأنماط الفكر والقيم، وأدى التغير داخل المجال الأدبي إلى جعل النظام الشعري القديم عتيقاً يقتدي التعديل أو الاستبدال، ولذلك قاد حركة الشعر الحر في العالم العربي مجموعة من الشعراء ينتمون إلى جماعات أقلية في الوطن العربي وجدوا من الضروري أن يتحدوا ضد هيمنة التراث العربي

---

1 لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط2، القاهرة، 1989، ص 25.

* هو الشاعر عبد الوهاب البياتي، ولد بالعراق عام 1926 وتوفي عام 1999، ومن أهم أعماله: "ملائكة وشياطين" 1950، و"أباريق مهشمة" 1954، و"المجد للأطفال والزيتون 1956، و"رسالة إلى ناظم حكمت"= =1956، وغيرهم. يعد البياتي من رواد الشعر الحر والمعاصر في العراق خاصةً وفي الوطن العربي عامةً، واكتسب العالمية من تتبعه لمنابع الحداثة الأوروبية في الأدب الحديث، وخصوصاً إليوت.

2 ينظر: عاطف فضول: الالنظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة: إسامة إسبر،المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 32.

والإسلامي، وأن يبتكروا لأنفسهم عالماً جديداً من خلال تعديل أو تبديل هذا التراث بتراث أكثر شمولاً وأكثر عالمية.[1]

وتشير مقدمة عوض في كتابه "بلوتولاند وقصائد أخرى" إلى أن "إليوت" قد جذب انتباه الشعراء والنقاد واهتمامهم في أواخر الأربعينيات، وزاد هذا الإنتباه أكثر في الخمسينيات حتى صارت نظرية "إليوت" "Eliot" الشعرية وأشعاره، خصوصاً قصيدة "الأرض الخراب" "The Waste Land" نبراسا ليهتدي به رواد حركة الشعر الحر العربي. ودلائل ذلك أن ظهرت الترجمات الأولى لأفكار "إليوت" "Eliot" النقدية، والتي بدأها الدكتور منح خوري في مجلة "الأديب" عامي 1955، 1956، وكان أبرز أفكار "إليوت" "Eliot" النقدية التي ترجمها الدكتور منح خوري: مقالتي "التراث والموهبة الفردية"، و"موسيقا الشعر" اللتين أحدثتا تأثيراً قوياً في النقاد والشعراء العرب.[2]

ولقد رصد الدكتور ماهر شفيق فريد عدة ملامح إليوتية في شعر لويس عوض تعكس تأثر عوض بإليوت، وذلك في قصيدة بعنوان "الحب في سان لازا"، أهمها: الإلماعات الأسطورية مثل أسطورة "أوديسيوس"، ووفاء زوجته "بينيلوب"*، وبحارة "الأرجو"،

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص 33.

2 نفسه.

* تروي ملحمة الأوديسة The Odyssey لـ "هوميروس" Homer قصة "أوديسيوس" Odusseus "، الذي كان معروفا باسم "أوليسيس" Ulysses في اساطير الرومان، وكان ملك مدينة ايثاكا، وتركز أيضا على رحلته لبلاده = بعد سقوط تروي. واستغرقت رحلته للوصول إلى اثيكا عشر سنوات بعد حرب تروي التي دامت لعشر سنين. وفي غيابه، وكان يحسب انه قد مات خلال فترة غيابه، فكان على زوجته بينلوب وابنه تليماتشوس التعامل مع مجموعة من الخاطبين العنيدين الذين كانوا يتنافسون لخطبة يد بينلوب. وخلاصة قصة بنلوب زوجة أوديسيوس، أن كثيراً من النبلاء قاموا بمحاصرة قصرها، ومطالبتها بالزواج من أحدهم، وعرضوا الكثير عليها. فقامت بإقناعهم بالانتظار حتى تنتهي من خياطة ثوب العرس. وكانت تقوم بحياكته في النهار أمامهم، أما في المساء فتقوم بحل ما حاكته. منتظرة عودة زوجها أوديسيوس. عندما عاد أوديسيوس، قامت بإعطائه قوسه، فقام بجمع النبلاء إلى وليمة وقتلهم. ينظر: https://ar.wikipedia.org/ و https://www.marefa.org/

وبحارو الأرجو أو الأرجوناوتيون (بالإنجليزية: Argonauts) هم مجموعة من الأبطال الأغريق الذين أبحروا قبل الحرب الطروادية مع جاسون بن أيسون ملك أيولكوس في تساليا، إلى أيا التي عرفت في أزمنة لاحقة باسم كولخيس، والتي تقع على الطرف الأقصى من البحر الأسود. جاء اسمهم من اسم سفينة الأرجو التي سميت على اسم صانعها أرجوس، وكان غرض هذه الحملة إحضار الصوف الذهبي للكبش (الصوف الذهبي هو صوف خيالي لكبش طائر خيالي تناقلته

بالإضافة إلى الإشارة الصريحة لـ "ألفرد بروفروك"، وهو تجاور يجمع الحداثة والقدم. كما رصد استخدام كلمات بالعامية وسط الكلمات الفصحى، مثل "نمرة 8" لوصف الرصيف في محطة فيكتوريا اللندنية، بالإضافة إلى المفارقات التي تضفي السخرية على الأسلوب، مثل قدوم البواخر محملة بالقطن والبصل لمصر رغم أنها هي المنتجة لهما[1].يقول الدكتور لويس عوض في قصيدته[2]:

في محطة فيكتوريا جلست وبيدي مغزل.
وكان المغزل مغزل أودسيوس.
عفوا إذا اختلفنا أيها القارئ
فقد رأيتهم، رأيتهم سكان الأرجو، وجلهم من النساء ارتدين
البنطلونات ولبس أحذية من كاوتشوك.
أما نحن، أنت وألفريد بروفروك وأنا.
فلنا المغازل تعلل بها، وبين الخيط والخيط نرفع أهدابنا إلى
الأمواج في الأفق، لعل موج الأفق يحمل الأرجو:
وفي الصباح عندما يصير موج الأفق موج الشاطئ، نرى وجه
السعادة.
جلست وفي يدي مغزلي في انتظار بنيلوب التي لا أعرفها.
وهل أتت بنيلوب إلى رصيف نمرة 8؟

---

الأساطير اليونانية) الذي هرب عليه إينو إلى الساحر أيبتيس ملك أيا، الذي أكرم وفادته وزوجه ابنته خالكيوبي فنحر الكبش ضحية وعلق صوفه في حرج أريس Ares حيث ظل يحرسها أفعوان دائم السهر الذي لا ينام إطلاقاً. وكاتب قصة أبطال الأرجو هو أبوللونيوس الرودسي Apollonius of Rhodes، ولد بالإسكندرية في مصر حوالي عام 260 ق.م.، ولقب بـ الرودسي لأنه قضى شطراً طويلاً من عمره في جزيرة رودس. تولى أبوللونيوس أمانة مكتبة الإسكندرية حوالي عام 193 ق.م، نظم ملحمة طويلة من شعر الأبطال باسم أرجوناوتيكا في أربعة كتب وينظر: محمد محمد حسن وهبة: أبوللونيوس الرودي- رحلة بحارة الأرجو، ط مكتبة سعيد رأفت، القاهرة،(د.ت) https://ar.wikipedia.org/

1 د. ماهر شفيق فريد، أثر إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ص (187، 188).

2 لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، مرجع سابق، ص ص (57- 80).

كلا، لم تأت بنيلوب إلى رصيف نمرة 8.
هذه الجزيرة العابسة. لقد رأيت الجاريات يدخلن خلجانها
مثقلات.[1]

وهذا المقطع تتضح فيه الإلماعات من الأساطير القديمة جنبا إلى جنب مع الإشارة لـ "ألفرد بروفروك"، مع الكلمات الدارجة جنباً إلى جنب مع الألفاظ الفصحى. أما المقطع التالي من القصيدة نفسها ، فتتجلى فيه السخرية الإليوتية النابعة من المفارقة:

رأيت الجاريات يحملن الطيوب والخشب المر.
رأيت الجاريات يحملن العبيد إلى سوق النخاسة في مسقط رأس ولبرفورس.
رأيت الجاريات يحملن السمك إلى ألسكا والسكر إلى جزيرة
موريس والقطن والبصل إلى مصر والشاي إلى الصين والأفيون
الهند والببغاوات والفيلة وأدوات الزينة إلى القطبين والمترليوزات
إلى الصديق والعدو على السواء. لكنني لم أر الأرجو بينها.[2]

**أثر إليوت في نازك الملائكة .**

تأثرت نازك الملائكة في تنظيراتها للشعر في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" بتنظيرات مدرسة الحداثة الأنجلوساكسونية في الشعر، وبالأخص تنظيرات رائدها البارز "ت.س.إليوت".[3]

وتتأسى نازك الملائكة برأي "ت. س. إليوت" في البعد عن الانغماس في الأفكار والسكر بالنظريات، فهؤلاء الشعراء العرب الموهوبون يملكون من ملكات الإبداع إلا إنهم تلهوا عن الإبداع بالنقد الأدبي، وينسجون حول القصائد نظريات وتفسيرات يتحمسون لها رغم أن هذه النظريات والتفسيرات بعيدة عن مرمى القصائد مرمىً بعيداً،

1 لويس عوض: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة، مرجع سابق، ص 57.
2 المرجع السابق، ص 79.
3 د. حفناوي بعلي: استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر، دراسة نقدية مقارنة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016، ص69.

ومع ذالك فهم ينتشون ببريق أفكارهم محاولين إرغام القصيدة على أن تتقولب في القالب الذي صمموه لها.[1]

وكذلك تنتقد نازك الملائكة انبهار النقاد العرب بالنقاد الغربين وانسياقهم ورائهم كالمسحورين تحت سيطرة الساحر، فالدراسات التي يكتبها النقاد الغربيون وأبرزهم إليوت وريتشاردز وغيرهما تبهر نقادنا العرب وتفقدهم أصالة تفكيرهم وتؤثر عليهم بتأثير يشبه التنويم المغناطيسي، فالناقد العربي سرعان ما "يشتهي تطبيق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا".[2]

وقد كتبت نازك الملائكة ما كتبته من كتب ومقالات نقدية للقصيدة العربية وكان ذلك على نهج إليوت في موقفه من الشعر الإنجليزي التقليدي. وتجلى ذلك في معظم كتاباتها، مثل مقدمتها لديوان "شظايا ورماد" (1949). ووجهت الشعراء الجدد في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" لعدم الإنسياق الأعمى وراء الشعر الغربي وتقليده دون وعي. لقد نصحتهم بمزيد من الالتزام بالتراث العربي. وحاولت في ذلك ربط حركة الشعر الحر بالموروث العروضي[3]، فقالت إن الشعر الحر ليس خروجاً على قوانين الأذن العربية والعروض العربي، ولكنه يجب أن يسير على نهج هذه القوانين، وأن أي قصيدة تخالف ذلك تكون ركيكة ومختلفة الوزن والموسيقى، وسيرفضها الذوق العام[4]. ولقد رأت نازك الملائكة أن أغلب الذين ينادون بالتخلي عن القافية هم الشعراء الضعاف الذين يرتكبون الأخطاء النحوية والعروضية الفاضحة، وخشيت أن تكون دعوتهم هذه هدماً للشعر العربي.[5]

---

1 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978، ص323.

2 المرجع السابق، ص335.

3 د. محمد عبد العزيز موافي: حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري، من اصدارات الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة اصدارات خاصة، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، يناير 2005، ص18.

4 د. محمد عبد العزيز موافي: حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري، ص ص 18، 19.

5 نازك الملائكة: "قضايا الشعر المعاصر"، مرجع سابق، ص 189.

لقد صرحت نازك الملائكة، في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد"، بأن "الشعر وليد الحياة واللاقاعدة هي القاعدة الذهبية كما قال برنارد شو"[1]. وربما ساقت هذه القاعدة من برنارد شو لأنها ترى الحياة مليئة بالتناقضات، والشعر لابد أن يساير تغييرات الحياة، وهذا ربما تمهيد للجديد الذي ستأتي به في بيانها هذا.

وتقول:"ما زلنا أسرى قواعد الأوزان القديمة: أوزان الخليل"[2]، وأن الشاعر يصنع اللغة أكثر مما يصنع ألف نحوي ولغوي مجتمعين لأنه يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وبحسه المرهف تتطور اللغة[3]. ذلك لأن الشاعر ذا الحس المرهف لابد وأن يمتلك ثقافة عميقة تمتد جذورها في صميم الأدب القديم والحديث، مع اطلاع واسع على آداب الأمم الأجنبية، ولو أمة واحدة على الأقل، حتى يمتلك ثروة لغوية أكثر وحسا لغوياً أعلى.[4]

وعلى الشاعر أن يطور من لغة عصره باستعمال الألفاظ التي لم تكن مستعملة من قبل لتحل محل الألفاظ القديمة؛ فالألفاظ القديمة تصدأ من كثرة الاستخدام، وتحتاج إلى استبدالها بألفاظ جديدة بديلة. فكلمة "البدر" فقدت رونقها بين الناس وحلت محلها كلمة "القمر"[5].

وبدأت نازك الملائكة الثورة على ترتيب تفاعيل الخليل وعددها في السطر الشعري الجديد الذي حلت به محل البيت ذي الشطرين. فقد رأت أن في الالتزام بعدد وترتيب تفاعيل الخليل جناية على الصورة؛ ذلك لأنها تشكل فجوات يضطر الشاعر لملئها بالصفات الزائدة بل ويلجأ للإتيان بعبارات عديمة الفائدة لإكمال تفعيلات البيت[6].

---

1 مقدمة شظايا ورماد، ديوان نازك الملائكة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، 1997، ص7.

2 المرجع السابق، ص 8.

5 المرجع السابق، ص 8- 10، بتصرف.

4 المرجع السابق، ص 10، بتصرف.

5 المرجع السابق، ص 11، 12، بتصرف.

6 نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، مرجع سابق، ص 13، 14، بتصرف.

وتسعى الشاعرة لتأسيس تعديل وتطوير لأوزان الخليل بالتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها، ليتحرر الشاعر من صرامة نظام الشطرين، فيختم الشاعر سطره الشعري عند التفعيلة التي تنهي دفقته الشعورية وسياقه الشعري. فقد تنتهي الدفقة الشعورية عند التفعيلة الأولى أو الرابعة أو السابعة مثلاً، وعندها ينتهي السطر الشعري[1].

وكذلك سعت الشاعرة لتأسيس تعديل وتطوير في النظام القديم للقافية الموحدة؛ فهي تعوق التطور الشعري على مر الزمن، ودللت على ذلك بعدم وجود ملاحم في الشعر العربي بسبب القافية الموحدة التي لا يستطيع الشاعر توفيرها في الملاحم، ولكنها وجدت في اللغات الأخرى التي لا تلتزم بالقافية الموحدة في الشعر. كما أن القافية الموحدة تعوق الشاعر أثناء تعبيره عن عاطفته؛ فذهنه يتشتت ويتوزع بين التعبير عن انفعالاته والإتيان بالقافية الموحدة. ولأن الشعر الحقيقي يولد مع "الفورة الأولى" لأحاسيس الشاعر، فيستلزم عدم وجود عوائق لانسياب انفعالاته وأحاسيسه، والتعبير عنها بسلاسة. لكن هذه الفورة الأولى سرعان ما تخمد مع أول قافية يبحث عنها في خضم التعبير عن مشاعره وكتابة القصيدة، وتصبح كالحلم اللذيذ الذي استفاق منه دون أن يكمله. وحينما يفلس الشاعر عن الإتيان بالقوافي المناسبة لأحاسيسه، تهبط فورته الشعرية، ويأخذ في رص الكلمات والقوافي لسد أماكنها في القصيدة؛ فتتفكك القصيدة وتصبح خالية من وحدة المعنى، وهذا هو السبب في قلة القصائد العربية القديمة التي تتوفر فيها الوحدة العضوية.[2]

من أجل ذلك، لجأ الشعراء المعاصرون إلى الخروج على سلطان القافية الموحدة بنظام المقطوعات الرباعية ومثيلاتها. ولكن الشاعرة خرجت على ذلك كله وأحدثت في قصائدها نظاماً جديداً للقوافي عبارة عن تنوع القوافي وتكرارها داخل القصيدة الواحدة مثل قصيدة "الكوليرا" و"مسامير" و"رماد" و"غرباء"، وزادت تحرراً في قصائد:" مر القطار" و"نهاية السلم" و"خرافات"، إلى حد أنها شبهت ما فعلته بقوافي الشعر المرسل الأجنبي Blank

1 المرجع السابق، ص 15- 17، بتصرف.

2 المرجع السابق، ص ص 17- 18، بتصرف.

Verse. ووصلت لأوج تحررها في قصيدة "الجرح الغاضب" التي اعترفت أنها اقتبست نظام قافيتها من الشاعر الأمريكي "إدجار آلان بو" في قصيدته "Ulalume" [1]

وتؤسس الشاعرة دعوة لاستغلال القوة الكامنة في الألفاظ، واستغلال قوتها الإيحائية أفضل استغلال، مثل الرموز التي تعبر عن الحالات النفسية الخاصة، والأحلام الباطنية، والخلجات الغامضة، واتجاهات اللاشعور، لأن كل ذلك فيه إثراء للشعر العربي بكشف العوالم الخفية والمناظر الغامضة، ويظهر نضج لغتنا العربية. ففي الأحلام ينطلق التداعي الحر لآلاف من الذكريات الراكدة والمنطمسة في العقل الباطن منذ عشرات السنين، لكنها قد تقفز في اليقظة إلى العقل الواعي إذا وقع نظر الإنسان على منظر يضاهي منظراً قديماً مرتبطاً بهذه الذكريات، لكنها تأتي غامضة وتحتاج لتفسير، والرموز هي المفتاح لهذا التفسير. وإذا كان الإنسان العادي يرى في أحلامه المناظر المتراكمة في العقل الباطن، فإن للشاعر أن يستدعيها في أشعاره. وضربت الشاعرة مثلاً على ذلك في قصيدتها "الخيط المشدود في شجرة السرو"، ذلك الحبل الذي استغرق البطل في النظر إليه هرباً من فجيعة خبر موت حبيبته، وكذلك قصيدة "مر القطار" وقصيدة "أفعوان" وقصيدة "خرافات" وقصيدة "قصائص الورق الممزق في الخرائب"، و"الغبار" و"مقاعد الغرف القديمة" [2]

ودعت الشاعرة إلى تطوير اللغة وخاصةً الأساليب، ودعت إلى العناية بتوسيع آفاق دلالة الألفاظ، وذلك من خلال الاطلاع على الأداب الأوروبية، ودراسة أحدث النظريات الفلسفية، وأحدث نظريات علم النفس، وأحدث نظريات الفن. ودعت الشاعرة إلى إحداث هذا التطور عن طريق التقاء الأمم مع بعضها البعض، فتوقظ احداها الأخرى. وهكذا تستفيد الأمة من تجارب الأمم الأخرى وتنهض وتتطور. [3]

---

1 نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، مرجع سابق، ص 18-20، بتصرف.

2 المرجع السابق، ص 20-27، بتصرف.

3 نازك الملائكة، مقدمة شظايا ورماد، مرجع سابق، ص 27-29، بتصرف.

ومع سهولة رصد الملامح المشتركة في معركة كل من نازك الملائكة وإليوت، كلٍ في زمنه ولغته وأمته، إلا أن الدكتور علي عشري عزا هذا التشابه لتشابه ظروف معركة كل منهما، ولذلك تشابهت دعوات كل منهما للتجديد. فكانت دعوات نازك الملائكة نابعه من محاولات تغييرها لواقع الشعر في العالم العربي وليس لمجرد تقليد إليوت. ولكن جوهر دعوتها لتغيير الشعر العربي تأثرت تأثراً مباشراً بجوهر دعوة إليوت[1]، فقد قالت في مقدمة ديوانها "شظايا ورماد":

"إن مقومات القصيدة العربية ستزدهر وستتطور لأن هذا هو "النتيجة المنطقية لإقبالنا على قراءة الآداب الأوروبية[2]".

ولقد كان من أهم القواعد والأسس التي تأثرت بها نازك الملائكة بإليوت في دعوتها لتجديد الشعر العربي أن تأثر القصيدة العربية بالقصيدة الإنجليزية، وخصوصاً قصائد إليوت لا يزيد عن التأثر في شكل القصيدة وإعادة تشكيلها من حيث اللغة والموسيقى[3].

وتُعدُ قصيدتها "الكوليرا" أول قصيدة تنتمي الى الشعر الحر في الأدب العربي، وهي القصيدة التي ضمها ديوانها الأول »عاشقة القمر« الذي صدر عام 1947. واستكملت بعدُ مشروعها رائدةً للشعر الحر من خلال باقي قصائد الديوان والدووين الأخرى. وفي هذه القصيدة استخدمت الملائكة التكرار Repetition، وهو التكنيك الإليوتي البارز والمتمثل في: تكرار الكلمات والعبارات الأولى من الأبيات، والقوافي وأجزاء الأبيات، والأبيات الكاملة، وعدة الأبيات[4]. والغرض الرئيسي منه هو تكثيف النغم، ومنع القصيدة من التدهور إلى مجرد نظم بعد الاستغناء عن مبدأ التناسق والانتظام، سواء في

---

1 د. محمد عبد العزيز موافي: حداثة المحافظة وأصالة التجديد، مرجع سابق، ص19.

2 انظر: علي عشري زايد: موسيقى الشعر العربي، رسالة ماجستير، مخطوطة بمكتبة دار العلوم بالقاهرة، نوقشت عام 1968، ص ص 16، 17.

3 د. محمد عبد العزيز موافي: حداثة المحافظة وأصالة التجديد، مرجع سابق، ص20.

4 ينظر: S. Moreh: The Influence Of Western Poetry And Particularly T.S. Eliot On Modern Arabic Poetry, Op.cit, pp 221-226,227.

استخدام الوزن أوالقافية. وبرز هذا التكرار في معظم قصائده وخاصةً، على سبيل المثال لا الحصر، في قصيدة "الأرض الخراب"The Waste Land كما يلي:

Burning burning burning burning"
O Lord Thou pluckest me out
O Lord Thou pluckest
burning"1

وفي قصيدة "أغنية حب ل جي ألفرد بروفروك" The Love Song of J. Alfred Prufrock" كما يلي:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes,"
The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes,
…
And indeed there will be time
For the yellow smoke that slides along the street,
Rubbing its back upon the window-panes;
There will be time, there will be time
…
And indeed there will be time
…
I have seen the moment of my greatness flicker,
And I have seen the eternal Footman hold my coat, and snicker"2

وكذلك في قصيدته "أربعاء الرماد"Ash Wednesday" كالتالي:

"Because I do not hope to turn again
Because I do not hope
Because I do not hope to turn
…
Because I do not hope to know
The infirm glory of the positive hour
Because I do not think
Because I know I shall not know
…
Pray for us sinners now and at the hour of our death
Pray for us now and at the hour of our death"3

---

1 ينظر: http://famouspoetsandpoems.com/poets/t_s_eliot/poems/15130

2 ينظر: http://famouspoetsandpoems.com/poets/t_s_eliot/poems/15125

3 ينظر: http://famouspoetsandpoems.com/poets/t_s_eliot/poems/15133

وفي قصيدته "الرجال الجوف" "The Hollow Men" كما يلي:

"We are the hollow men
We are the stuffed men
…
Eyes I dare not meet in dreams
In death's dream kingdom
…
Let me be no nearer
In death's dream kingdom
…
Is it like this
In death's other kingdom
…
Between the motion
And the act
Falls the Shadow
…
For Thine is the Kingdom
…
For Thine is
Life is
For Thine is the
…
This is the way the world ends
This is the way the world ends
This is the way the world ends"[1]

نجد الملائكة، في قصيدتها "الكوليرا" تكرر لفظ الموت باقتدار لتنويع دلالاته فتقول:

"سكن الليل،
اصغ إلى وقع صدى الأنات
في عمق الظلمة، تحت الصمت على الأموات
صرخات تعلو، تضطرب

1 ينظر: http://famouspoetsandpoems.com/poets/t__s__eliot/poems/15120

حزن يتدفق، يلتهب
يتعثّر فيه صدى الآهات
في كل فؤاد غليان
في الكوخ الساكن أحزان
في كل مكان روح تصرخ في الظلمات
في كل مكان يبكي صوت
هذا ما قد مزقه الموت
الموت الموت الموت
يا حزن النيل الصارخ مما فعل الموت"[1]

يتكرر ذكر الشاعرة للمكان الذي تفوح منه رائحة الموت: في عمق الظلمة، في كل فؤاد، في كل مكان، لتظهر مدى شيوع الموت، وتكرر عبارة "في كل مكان" لتؤكد أنه لا مهرب لأحد من الموت، ولذلك تكرر أيضاً لفظ "الموت" خمس مرات متجاورات في آخر هذا المقطع، وكأنه لا يسمع شيء حينها في مصر سوى الموت.

وفي المقطع الثاني تقول:

"اسمع صوت الطفل المسكين
موتى، موتى، ضاع العدد
موتى، موتى، لم يبق غد
...
هذا ما فعلت كف الموت
الموت الموت الموت.
تشكو البرية تشكو ما يرتكب الموت"[2]

---

1 نازك الملائكة: ديوانها، مج 2:"شظايا ورماد"، ط دار العودة، بيروت،1997، ص ص 138، 139.
2 المرجع السابق، ص 139، 140.

لقد كررت الشاعرة لفظ "موتى" مرتين في بيتين متتاليين، وهو استخدام للفظ الجمع بصيغة جمع التكسير "موتى" للدلالة على كثرة عدد الأموات في الوقت الواحد، ثم إن كلمة موتى لجمع من مات مع من سيموت، كقول الله تعالى:" والموتى يبعثهم الله ثم إليه يرجعون" (الأنعام: 36) ، وذلك للدلالة على قسوة الكوليرا التي لا تدع مرضاها إلا وتقتلهم، فهم في عداد الموتى وهم لا يزالون على فراش المرض. ثم كررت ذكر "الموت" خمس مرات في آخر أبيات هذا في المقطع أيضاً، وبنفس خريطة التكرار في المقطع السابق وكأن الموت يسير ويحصد الناس في ربوع البلاد بخطة ممنهجة، وبسرعات متفاوته: الموت/ الموت الموت الموت/ الموت.

وفي نهاية المقطع الثالث تقول:

"لا شيء سوى صرخات الموت

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت"[1]

وتكرار الشاعرة للفظ "الموت" في هذا المقطع، وبنفس خريطة التكرار السابقة لا يعنى أنه تكرار بلا معنى، فالموت شخص يلتبس الكوليرا لينتقم، وتكرار الموت يعني تكراراً لهذا الشخص؛ ليصبح أشخاصاً كثيرين شرهين للانتقام، فهو جيش إذاً كالتتار.

وفي نهاية المقطع الرابع تقول:

"لا شيء سوى أحزان الموت

الموت، الموت، الموت

يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت"[2]

وبقدر فعلات الموت بمصر، يتمزق شعور الشاعرة يمنه ويسره؛ وبنفس خريطة الالتهام يكون التمزق.

---

1 نازك الملائكة، ديوانها، مج 2، مرجع سابق، ص 141.

2 المرجع السابق، ص 142 .

ويشعر المتفحص للاستشهادات السابقة من القصيدة أن الغرض من هذا التكرار هو إشاعة جو التجربة الشعورية المتمثلة الحزن العميق النابع من صدى صوت أنّات المرضى بالكوليرا وصرخات حزن ذوي الأموات. إن تكرار كلمة "الموت"، و"موتى" في أبيات القصيدة ومقاطعها يعكس كثرة الضحايا هنا وهناك. وهذا واضح من المقطع الأول والثاني.

ولقد برز هذا التكرار لكلمة الموت في الثلاثة أبيات الأخيرة من مقاطعها الأربعة كما هو واضح عالية؛ ولكأن الموت، بموجته الهائجة والكاسحة (الكوليرا)، هو المصير المحتوم في النهاية للمصابين دائماً كما تنتهي أبيات كل مقطع بالموت المتكرر.

وتتجلى المؤثرات الإليوتية في شعر نازك الملائكة في قصيدتها "الخيط المشدود في شجرة السرو": فنرى ظاهرة التكرار التي تؤكد وتشيع المعنى في كل مقاطع القصيدة متنوعاً. لقد كررت عبارة "إنها ماتت" في عدد كبير من المرات منثورة داخل أبيات القصيدة كلها وسط بوليفونية رائعة كالسيمفونية المتناغمة التي تعزف لحناً جنائزياً حزينا لنعي الحبيبة، ولتبث ألم الفجيعة في قلب القارئ. تبدأ نازك الملائكة سرد قصة خيبة الأمل التي سيلاقيها العاشق في نهاية المطاف بهذه الأبيات:

"في سوادِ الشارعِ المُظلم والصمتِ الأصمِّ
حيثُ لا لونَ سوى لونِ الدياجي المدلهمِّ
حيثُ يُرخي شجرُ الدُفلى أساهُ
فوقَ وجهِ الأرضِ ظلاًّ،
قصةٌ حدّثني صوتٌ بها ثم اضمحلا
وتلاشتْ في الدَّياجي شفتاهُ"[1]

[1] نازك الملائكة، ديوانها، مج 2، مرجع سابق، ص 187.

هكذا، تحتل فكرة "الاضمحلال" معنىً محوري في نص نازك الملائكة السوداوي بإبداع؛ فالقصيدة بأكملها تتحدث حول الاضمحلال، والذي يصل لأقصى درجاته في صورة الفناء: الفناء المعنوي للحب -أي تلاشيه-، والفناء المادي للمحبوب -أي موته.

فالعاشق الهاجر ما زال منتشيا على أمل أن يجدها ليغتسل بالتوبة والندامة بين يدي محبوبته، باحثا عنها في أجواء المكان علّها مختبئة خلف بابٍ، أو هي تتعمد التخفي. كانت هذه الأفكار تحتدم في مخيلته لحظة بحثه عنها متشحاً ببقايا أمل سحيق بدأ ينفذ بعد لحظات من طرقه الباب، إنها لحظة الجنون عندما يدوي الصوت الأول من أعماقه في رعب عندما يتوقع أنها ماتت.

" "هلْ .. ؟ " ويخبو صوتُكَ المبحوحُ في نَبْرٍ حزينْ
لا تقولي إنها" ...
"يا للجنونْ!

ولم تستقبل جوارحه ومخيلته هذا الصوت الثاني لأختها عندما أعلمته أنها ماتت، وإنما بقي شارداً ذاهلاً متأملاً خيطاً صغيراً شُد في الشجرة يحمل أسراراً و حكايا. وقد بدأ الذهول والشرود يرتسم على وجهه بأوضح معانيه وارتعشت كل جوارحه. ثم دوَّى صوت أختها مرة أخرى وهو الدويَّ الذي هزه من أعماقه: «إنها ماتت» يسكب في أذنه سقيع متضمخ بألم الفجيعة أشبع بمرارة الفقد. وهنا هيمنة التكرار لشيء يصعب تصديقه، فكان دوياً تتردد أصداؤه بين أروقة الظلمة التي عجّ بها المكان:

أيها الحالِمُ ، عَمَّن تسألُ؟
إنها ماتتْ "
وتمضي لحظتانْ
أنت ما زلتَ كأنْ لم تسمعِ الصوتَ المثيرْ
جامداً، تَرْمُقُ أطرافَ المكانْ
شارداً، طرفُك مشدودٌ إلى خيطٍ صغيرْ
شُدَّ في السرْوة لا تدري متى؟

ولماذا؟ فهو ما كانَ هناك
منذُ شهرينِ، وكادتْ شفتاكْ
تسألُ الأختَ عن الخيطِ الصغيرْ
ولماذا علَّقوهُ؟ ومتى؟
ويرنُّ الصوتُ في سمعكَ: "ماتت"..
"إنها ماتتْ.." وترنو في برودِ"[1]

إنه صوت الأخت المفجوعة المليء بنبرات الأسى الخانق لمفارقتها أختها، فراحت في غير وعي تردد «إنها ماتت». هذا الصوت الثالث ظلت تردده الأخت لتضفي على حكيها نبرةً اختلفت عن الصوتين الآخرين، فيلاحظ التوتر والانفعال النابع من لجة الألم، لذلك كان صوتها مشبعاً حد التخمة بمفردات الفقد والتفجع والصور السوداوية التي أطبقت على النص واحتوته. في أكثر من تسع مرات في مقطعين من القصيدة ومن ذلك قولها:

"هي «ماتت».. لفظة من دون معنى...
صوت «ماتت» داوياً لا يضمحل
يملأ الليل صراخاً ودويا
«إنها ماتت» صدىً يهمسه الصوت مليّا"[2]

ومن المفردات التي تكررت في أربعة أبيات متتالية: سدى، غابت، استحالت، صراخا، الظلمات، الحزين، ماتت، يفنى، الرتيب، الليل، السحيق، الخانق، خلا العالم منها. وكلها تحمل شحنات مملوءة بمعانى التلاشي والفراق والاضمحلال والموت والألم والوحشة.

[1] نازك الملائكة، ديوانها، مج 2، مرجع سابق، ص ص 191، 192.
[2] نازك الملائكة، ديوانها، مج 2، مرجع سابق، ص 193.

**أثر إليوت في بدر شاكر السياب:**

قدم بدر شاكر السياب محاضرة عن الشعر الحديث، وخصائص الشاعر الحديث اقتبس فيها كثيراً من أقوال أدباء غربين كان أبرزهم "ت. س. إليوت""Eliot" وخصوصاً قوله بأن الشاعر القديم هو الذي يزعج القارئ أكثر مما يسره، وأن الشعر هو منفذ الروح من كابوس الحياة المعاصرة والمدنية المزيفة المخيفة، وذلك باللجوء إلى الأساطير والرموز التي كان من أهمها أسطورة "تموز" وهذا يدل على أن السياب كان خبيراً بأراء "إليوت""Eliot" وأفكاره وشعره.

وفي محاضرة أخرى في روما عام 1961، حول الأدب العربي المعاصر هاجم السياب الشيوعين، ونقدهم في مذهبهم الذي ينتقدون فيه "إليوت"، وامتدح الشعراء العرب المتأثرين بأفكار "إليوت"، وامتدح التزامهم بأفكاره جنباً إلى جنب عدم التخلي عن ذواتهم وشخصياتهم من أجل أن يبقى الفن من أجل الفن وليس من أجل هدف أخر.[1]

وذكر الدكتور ماهر شفيق فريد طائفة[2] من الأصداء الإليوتية في شعر بدر شاكر السياب، معظمها أبيات ذكر فيها أسماء قصائد لإليوت وألفاظه المشهورة، مثل:

"أكل الرجال الجوف أن يملأوا به...خواء الحشا هذا الإله المضارع"[3].(مرثية الآلهة)

وأي حشد من وجوه كالحات

من أكف كالتراب

نبتها الآجر والفولاذ كالأرض الخراب"[4].(رؤيا في عام 1956)

وفي نفس القصيدة تأثر السياب بأبيات اليوت في "الأرض الخراب"، فقول السياب:"عين بلا أجفان تنداح من روحي"[1] متأثراً فيه بقول إليوت:"لنطبقن عيونا لا جفن لها"

1 عاطف فضول: الالنظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 49.

2 ينظر: د. فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 188.

3 السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، 2014، ص34.

4 المرجع السابق، ص93.

"Pressing lidless eyes"[2]

وقول السياب:"مازجا بالشئ ظله"[3] متأثرا بقول إليوت: "لأرينك شيئا يباين ظلك"

And I will show you something different
from either
Your shadow …[4]

وقول السياب:"...النفوس عطشى تريد المطر"[5] متأثرا بقول إليوت: "إنا لنرى الماء"

If there were water we should stop and drink.[6]

وعندما قال السياب أيضاً:

"إن روحي تتمزق
إنها عادت هشيما يوم أن أمسيت ريحاً"[7]،

فهو متأثر بقول إليوت من قصيدة إليوت "الرجال الجوف":

We ar the hollow men
We are the stuff men
Leaning together
Headpiece filled with straw. Alas! [8]

"نحن الرجال الجوف
نحن الرجال المحشوين
نتساند معا
واحسرتاه! لقد حشيت رؤوسنا قشا"

وفي معظم قصائد السياب نرى أثر إليوت ظاهراً في تقسيم القصيدة إلى مقاطع، والكلمات التي تشي برهافة الحس، وتناسب الأوزان مع الدفقات الشعورية، واستخدام

---

1 المرجع السابق، ص 88.

2 T. S. Eliot The Waste Land Op.Cit., line 137. p.12.

3 السياب: أنشودة المطر، المرجع السابق، ص 88.

4 Ibd. P11.

5 السياب: أنشودة المطر، المرجع السابق، ص 91.

6 T. S. Eliot The Waste Land Op.Cit., p.41.

7 السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص 88.

8 httpsdrbaplit.files.wordpress.com201812hollow_men_pdf.pdf

القوافي الداخلية، والثيمة التموزية التي استعاروها من إليوت، وهي الحاجة إلى الخلاص، والتوق إلى مياه النعمة والإيمان، وضرورة الميلاد الجديد[1].

ويرى آريه لويا Arieh Loya أن أكثر ما جذب السياب في إليوت هو الاقتصاد في اللغة، والعناية بالشكل، واستخدام العامية، وصورا متناثرة تبدو غير مرتبطة ببعضها البعض[2]، ولكن تشترك جميعها في بناء إطار يهدف إليه الشاعر في ذهن القارئ، بالإضافة إلى استخدام السياب لنظام التفعيلة في نظام الشعر الحر الذي ابتكره إليوت، لدرجه أنه يمكن استخدام التفغيلة الواحدة في سطرين شعريين متتاليين؛ مما يوفر في القصيدة قدراً كبيراً من الوحدة والتماسك[3].

ولقد أراد السياب أن يشيع روح الأمل في إحياء الأمة بعد طول الجدب والجفاف فلجأ إلى توظيف الأسطورة، أسطورة الخصب البعث بعد الموت. ولذلك فهو يأتي برموز تشكل عناصر الأسطورة مثل: تموز إله الخصب الذي يشير إلى إعادة ميلاد وإحياء مدينة بابل، والتي ترمز بدورها إلى كل المدن العربية التي تعاني من القهر والظلم، فيقول:

"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب
صحا تموز، عاد لبابل الخضراء يرعاها"[4].

ومما يبين أن تأثر السياب بإليوت كان تأثراً أسلوباً وموضوعاً، أن تموز رمز الخصوبة عند السياب يذكرنا بالماء رمز الخصوبة عند إليوت. فعندما يقول السياب:

"ومنقذه الذي في كل عام من هناك يعود بالأزهار
والأمطار، تجرحنا يداه لنستفيق على أياديه؟"[5]

---

1 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 188.

2 نفسه.

3 Raghad Adnan Suleiman Al- Ma'ani: T. S. Eliot's influence and Badr Shakir Al- Sayyab's Individual Talent in "A city without Rain", international Journal of Arts and Commerce,Vol.1 No.2,p 80-1.

4 السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص 133.

5 المرجع السابق، ص 134.

يـذكرنا بقـول السـياب في قسـم "مـا قالـه الرعـد" What The Thunder Said من "الأرض الخراب":

"In the flash of lightening.Then a damp gust
Bringing rain"[1].

وتوظيف الأسطورة وعناصرها ملمح إليوتي بارز تـأثر بـه السـياب في معظـم أشعاره، وذلك لأن أسباب لجوء إليوت للأسطورة والرمز هي نفس الأسباب التي دعت السياب لتوظيفهم، وهي تفسير أزمة الإنسان المعاصر، وإعادة لتقييم التجارب الإنسـانية في ضوء الواقع المثقل بالأزمات الحضارية[2].

يقول السياب أيضا عـن سـبب أسـتخدامه للأسـطورة: "لعلـي أول شـاعر عربـي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا ، كان الدافع السياسـي أول مـا دفعـني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكي السعيدي بالشعر اتخذت من الأسـاطير الـتي ما كان لزبانية قاسم أن (يفهموها) ستارا لأغراضي تلك. كما أنـي أسـتعملتها للغـرض ذاته في عهد قاسم. ففي قصيدتي مثلا المسماة "سربروس في بابل" هجوت قاسما و نظامـه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته إلى ذلك. كمـا هجـوت ذلـك النظـام أبشـع هجـاء في قصيدتي الأخرى "مدينة السندباد" و حين أردت أن أصور فشل أهداف ثورة تموز الأصلية أستعضت عن أسم "تموز" البابلي بأسم "أدونيس" اليوناني الذي هو صورة منه"[3]..

ويختلف السياب عن الشعراء الغـربيين في أن ميلـه للأسـطورة لا يمثـل غوصـا في سبات العالم على حد قول أرنست فشر و لا هروبا إلى اللامسـؤولية، بـل إنـه يعـبر عـن أعلى قيم المسؤولية الاجتماعية و الإنسانية حين يضحي الشاعر (والمترجـم) بنفسـه مـن أجل الحرية[4].

---

1 T. S. Eliot The Waste Land. Op Cit, p.46.

2 د. عبد الجبار عباس: السياب، بغداد، دار الشئون الثقافية، 1971، ص 188.

3 عيسى بلاطة: بدر شاكر الساب: حياتـه و شـعره، المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر، بـيروت، ط6، 2007، ص ص (258، 259).

4 مسلم حسب حسين: الرمز في الشعر العراقي المعاصر-رواد الشعر الحر- رسالة ماجسـتير غـير منشـورة. جامعـة البصـرة، 1990، ص 50، بتصرف.

وأورد الدكتور ماهر شفيق فريد أن الدكتور محمد مصطفى بدوي يري أن أسلوب السياب في قصيدته "رؤيا فوكاي" ما هو إلا تقليد آلي لأسلوب إليوت، وهو أسوأ أنواع التقليد، لأنه يجب أن يكون لكل شاعر أسلوبه الخاص[1]. وبالبحث الدقيق حول هذا الاتهام وجد الباحث أنه اتهام ليس له أي أساس من الصحة*. وبفحص القصيدة، نجدها تنم عن شخصية الشاعر العربي الأصيل. فالقصيدة تضرب بجذورها في الأدب العربي. صحيح أن السياب قد انتهج نهج إليوت في إيراد الإشارات في التعليقات السفلية، فقد أورد ثلاث عشرة إشارة، تتنوع فيما تشير إليه بين القديم والجديد، كذلك تنوع شكل الأبيات في مقاطع القصيدة بين شعر التفعيلة والشعر العمودي، إلا أن السياب استطاع أن يخلق تجربته الشعرية الخاصة به والتي تؤكد شخصيته. فقد جاءت ألفاظه وصوره العربية الأصيلة، والتي تملأ القصيدة، كثيفة جدا ووفيره، في مقابل الألفاظ والصور التي استعارها من قصيده "الأرض الخراب" لإليوت.

فعلى سبيل المثال لا الحصر: نجد لفظة "غرناطة" تذكرنا بالمجد العربي لإمارة بني الأحمر في الأندلس، والتي ساهمت في تجارة الذهب من جنوب الصحراء

---

1 د. ماهر شفيق فريد: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 188، بتصرف.

* وبالبحث الدقيق تبينت المفاجأة المذهلة، وهي أن هذا الاتهام يعد سقطة بحثية كبيرة لأنه صدر من قامة أكاديمية مثل الدكتور/ فريد؛ فقد نوه أن هناك مقالة للدكتور بدوي بعنوان:"ت. س. إليوت والشعر العربي المعاصر" منشورة في مجلة اسمها "الأدب" وحدد لها عدد شهر إبريل عام 1958. وبتمشيط المواقع الإلكترونية المتخصصة في نشر المجلات الأدبية، وأشهرها الموقع الشهير باسم "أرشيف" (وصواب نطقها: أركايف) للمجلات الأدبية والثقافية https://archive.alsharekh.org/ تبين أن للدكتور بدوي ثلاث عشرة مقالة منشورة في مختلف المجلات الأدبية، ولا توجد مقالة بينها له بالاسم الذي ذكره د. فريد في أي مجلة أو دورية أدبية، كما تبين أنه لا توجد مجلة باسم "الأدب" مطلقاً. مما يثير التساؤل: من أن جاء الدكتور فريد بهذا الاتهام؟

ويرى الباحث أنه ربما اختلط الأمر على د. فريد بخصوص مقالة س. موريه المشار إليها في الدراسات السابقة الخاصة بهذا البحث، وهي التي كان د. بدوي أحد محرريها في الدورية الإنجليزية "دراسات في الأدب العربي"؛ فقد أشار فيها "موريه" أن السياب انتهج نهج إليوت في الإشارة إلى مصادر أبياته في قصيدة "من رؤيا فوكاي" من الآداب الأجنبية الأخرى. وينظر: السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة 2014، ص36. وينظر مقالة موريه ص 241. S.Moreh: The Influence Of Western Poetry And Particularly T.S. Eliot On Modern Arabic Poetry (1947-70), Op.cit, p.241.

الكبرى والمغرب العربي، وإشارة السياب بلفظ "الغجر" قوية الدلالة على زوال المجد العربي بعد أن بُنيت كاتدرائية غرناطة فوق مسجد غرناطة الشهير الذي بناه بنو الأحمر وسط المدينة.[1]

وقوله: "طائر الحديد" يذكرنا بالخرافة العربية "الهامة والصدى" التي ذكرت في "قول ذي الإصبع العدواني، مهددا ابن عمه المبغض له:

يا عمرو إلا تدع شتمي ومنقصتي ... أضربك حتى تقول الهامة اسقوني[2]

وهي مقولة مبعثها ولوعهم بالثأر، وأي تحريض على الثأر أقوى من زعمهم أن القتيل الذي لم يؤخذ بثأره يخرج من هامته طائر يسمى الهامة، فلا يزال يقول: اسقوني اسقوني، حتى يُقتلَ قاتلُه فيسكن!"[3]

فضلاً عن ايلتعالق النصي بقوله: "صماء بكماء" مع القرآن الكريم في قوله تعالى:"صم بكم عمي فهم لا يبصرون" (سورة البقرة: 18)،

وكذلك تعالقه النصي في قوله:

"ولو أودع الله إياها أمانته...لنالها على استيداعها ندم"

مع قوله تعالى:

"إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمَانَةَ عَلَى السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَالْجِبَالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَهَا وَأَشْفَقْنَ مِنْهَا وَحَمَلَهَا (الأحزاب:72)

وعندما يقول:

"هذا الربيع الذي تهدى شقائقه...ريح المنايا إلى قلبي برياها"،

---

1 ينظر موقع: غرناطة /https://www.marefa.org

2 ذو الإصبع العدواني (حرثان بن محرث): ديوانه، جمع وتحقيق: عبد الوهاب محمد الدواني، ومحمد نائف الديلمي، مطبعة الجمهور، الموصل،العراق، 1973، ص 18، 92.

3 ينظر موقع : http://islamport.com/k/adb/5814/505.htm

فلفظ "شقائق" بالإضافة إلى المعنى الكلي للبيت بما فيه من إنزياح، يـذكرنا بتشـبيه البحتري المقلوب لمنظر الندى فوق شقائق النعمان بـدموع الشـوق علـى خـدود حسـان :شقائق يحملن الندى فكأنه دموع التصابي في خدود الخرائد.[1]

وهكذا تمتلئ القصيدة بعبـق الأدب العربـي العريـق الـذي يؤكـد علـى شخصـية السياب العربية الأصيلة.

وكذلك استطاع السياب من خلال استدعاء الرموز القرآنية أن يستقي مـن المنـابع الأصيلة للتجربة الإنسانية التي تطرق اليها القرآن المجيد و يجعلها كنمـوذج صـادق لإلمـام القرآن الكريم بحوادث العصور المختلفة و معالجتها لقضايا الأجيال على مـرّ العصـور و الأزمان ، وكان شاعرنا ذا قدرة و مهارة في اختيار الرموز ،يحسن تمييز العلاقة التي تـربط الرمز بحوادث العصر.

غير أن السياب رغم استدعائه أكثر الرموز بملامح قرآنية قد لجأ الى بعض الملامح غير القرآنية ، كقصة صلب المسيح التي يعتقدها النصرانيون ، وهذا إذا دل على شيء إنما يدل على تسامح الشاعر مع سائر الأديان و احترامه لمعتقـدات المتـدينين بهـا مـع حفـظ ثقافته الإسلامية التي ينتمي إليها .

## أثر إليوت في صلاح عبد الصبور:

لقد ظهرت ملامح أثر "ت. س. إليوت" في صلاح عبد الصبور في بيانه الذي فصله في كتابه "حياتي في الشعر". فتكلم عن استخدام مصطلحي "الذاتيـة" و"الموضـوعية" و رأي أن اسخدامهما في النقد الأدبي ما هو إلا تخريب في عالم الفن وسوء فهم، لأن – عنده- كل فن جيد يكون ذاتياً وموضوعياً في ذات الوقت. ففصل الذاتية والموضوعية كفصـل لـون الزهرة عن رائحتها.

---

1 أبو عبادة البحتري( الوليد بن عبيد الطائي): ديوانه،(سلسلة: ذخائر العرب) تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامـل الصـيرفي، دار المعارف، ط3، القاهرة، المجلد الأول، (د. ت) ص 623.

وينظر موقع: https://azharb48.blogspot.com/2018/07/blog-post_39.html وكـذلك موقـع: https://almerja.net/reading.php?idm=110335

وواضح أن رؤية عبدالصبور هذه قد استقاها من تقرير إليوت عن الذاتي والموضوعي عندما قال:

"إن كل شيء، من إحدى وجهات النظر، ذاتي. وكل شيء، من زاوية أخرى للنظر، موضوعي. وليس ثمة زاوية للنظر مطلقا يمكن منها النطق بقرار.[1]

ومعيار تصنيف الفن عند صلاح عبد الصبور هو أن العمل إما غنائي أو حكائي. فالغنائي هو الذي يعد عن صاحبه مثل القصيدة الغنائية والسوناتا الموسيقية أما الفن الحكائي هو الذي يخلق فيه المبدع أشخاصاً يبرزهم من خلال حوار ويختفي هو ورائهم. ويقرر المبدع في هذا الحوار رأيه ورؤيته من خلال الأحداث وتركيبها، وهذا يبدو في المسرحية ولكن عبد الصبور ينوه على أن كل عمل غنائي لا يخلو من العنصر الحكائي والعكس صحيح، فكل عمل حكائي لا يخلو من الغنائية. ويرى عبد الصبور أن منبع قضية الذاتية والموضوعية هو تصور بعض النقاد أن الشاعر الذي يعبر عن الحياة فقط فهو موضوعي، بينما الذي يعبر عن نفسه فهو ذاتي. ولكن هذه الرؤية في نظره هي "آفة الأفات في المقاييس النقدية" لأنه يشكل تفرقة وتضاد بين العقل والحس، والمادة والروح، والإنسان والكون.[2]

وكانت قصيدة "ألارض الخراب" The Waste Land الإليوتية هي المحور الذي تدور حولة أفكاره النقدية. فيذكر صلاح عبد الصبور- بخصوص قضية جدوى الفن ومنفعته- رأي "جان جاك رسو" الذي يستنكر وجود الفن الناقص بجوار الطبيعة الكاملة إذ كان الفن يريد محاكاتها. وذكر رأي "سان سيمون" ودعوته إلى الفن النافع وتقييمه للفنون بمقدار نفعها،ثم رأي "تولستوي" الذي كان حريصاً على الربط بين الفن والأخلاق ويرى أن قضية الالتزام هي قضية قديمة، ولا شك عنده أن الدافع لها كان ومازال حب

---

1 "ت. س. إليوت":(من" الكاتب والناقد 1955) في: المختار من نقد ت. س. إليوت، اختيار وترجمة وتقديم: ماهر شفيق فريد، الجزء الثاني، برقم(135)، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 2000،، ص594.

2 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة، بيروت ط2، 1977، ص 63-64.

المجتمع، والغرض منها منفعته. ولكنه يرى أن هذا الدافع أصبح لوناً من السيطرة على الفن وعائقاً كبيراً في سبيل تقدمه، وخصوصاً من قبل رجال الدين والسياسة والفلسفة. وضرب الشاعر لنا مثلاً على ذلك، مثلاً تطبيقياً، فعقد محاكمةً صورية لقصيدة إليوت "الأرض الخراب". وكانت المحاكمة للقصيدة بدعوى أنها رجعية وضد التقدم. وأجرى حواراً شيقاً بين قضاة المحكمة من جهة والقصيدة من جهة أخرى، كما أجرى حواراً أخر ساخناً بين قضاة المحكمة الثلاثة فيما بينهم- كل يريد أن يفرض حكمه. كما أجرى حواراً أخر عبسياً من قبل الجمهور الجالس في المحكمة، خالياً من المضمون. وفي غمار حوار المحاكمة، يظهر عبد الصبور أن دعاة التقدم لا يعنيهم جمال الفن، بل ويعتبرونه عسلاً يتضمن سماً قاتلاً للمجتمع. ولكن عبد الصبور يظهر حبه الجم للقصيدة فيدافع عنها، ولكنه يتخذها قناعاً يتحدث من ورائه، فيجعلها تدافع عن نفسها، بإبراز مضامينها الاجتماعية السامية[1]:

"...ولكن هذا يا سيدي هو ما كنت أدعو إليه، ألست أندد بفقدان القدرة على الإهتمام بالإنسان وبالحياة المتسيبة المفككة، وبالعلاقات المزيفة بين بني البشر. ألست أندد بالموت في الحياة حين يعجز الإنسان أن يرتفع عن مستوى السائمة إلى مستوى الإنسان الكامل. ألست أسخر بسقية الرجال وابتزال النساء. ألست أتحدث عن الجدب الذي ألم بالأرض حين افتقدت صدقها ونقاءها"[2].

ويصيح القاضي الوسط معلناً أن التقدم هو أن تسود الطبقة العاملة، وهذا القاضي يمثل طبقات الشعب الكادحة، ولكن قاضي اليمين يصيح محتجاً قائلاً إن التقدم هو أن تسود الأخلاق: الشرف والعفة والأمانة، واحترام زوجات الأخرين وعدم النظر إليهن بشهوة؛ وهكذا يمثل هذا القاضي السلطة الدينية. ولكن قاضي اليسار يصيح بأن

1 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص111- 114.
2 المرجع السابق، ص 114، 115.

التقدم هو سيادة القانون وسيطرة الدولة الرشيدة على أهلها واخضاعهم لأخٍ كبيرٍ عادل يقودهم إلى استرجاع أمجاد أجدادهم[1]، وهذا القاضي يمثل التوجه اليساري الشيوعي.

وبخصوص جدوى الفن أيضاً، يصرح عبد الصبور:"لا يخدم الفن المجتمع، ولكنه يخدم الإنسان" وذلك لأنه يعتقد أن كلمة "المجتمع" هي كلمة جديدة على اللغة الإنسانية. ولكنها وليدة الفلسفة الحديثة.[2]

وتأسياً بإليوت الذي ضج من خراب العالم، يقرر صلاح عبد الصبور أن لديه شهوة لإصلاح العالم، وهي التي تحرك فيه النبي والشاعر والفيلسوف.[3]

ويقرر صلاح عبد الصبور أن الميزة الحقيقية في الفن والأدب أنهما تراث ممتد، يستفيد فيه الخلف من السلف وكل يضيف اضافة بإبداعاته ولو إضافة بسيطه. ثم يسوق مثالاً واضحاً بإليوت الذي ضمَّن في قصائده من "دانتي" و "بودلير". ثم يؤكد مرة أخرى أن الفنان لابد أن ينتمي إلى التراث العالمي ولابد أن يقف على قممه ومرتفعاته، وأن يعرف أجداده في الفن حتى الجد التاسع، وإلا سوف يضل طريقه، ولن يكون جزء من التراث الإنساني، ولن يستطيع تحقيق ذاته أو دوره كإنسان.[4] لقد أحب صلاح عبد الصبور أن يكون جزءاً من التراث الإنساني، فأخذ يصور أنماط البشر من حوله، ليكون تعكس المرآة التي تعكس مميزاتهم وعيوبهم، ويشير إلى ذلك في تعليقه على قصيدته "الظل والصليب" فيقول:

" في قصيدتي »الظل والصليب« كان همي أن أتحدث عن نماذج من البشر لا يستطيعون أن يحققوا ذواتهم، ويخشون من التجربة فيموتون قبل أن يعرفوا الموت. كنت أتحدث عن موت الأحياء في جبنهم وسأمهم ولا مبالاتهم. كنت أتحدث عن المجتمع "التافه"، وأريد أن أشير إلى علة تفاهته."

---

1 المرجع السابق، ص115، 116

2 المرجع السابق، ص 117.

3 المرجع السابق، ص 135.

4 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص 145.

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك. [1]

ويورد الدكتور ماهر شفيق فريد كوكبة من مواطن عدها النقاد لتأثر صلاح عبد الصبور- شاعراً- بإليوت[2]: فالدكتور عز الدين إسماعيل يرى أن عنوان قصيدة عبد الصبور"الملك لك"[3] ما هو إلا ترجمة للسطر الشعري:

"For Thine is the Kingdom"[4] من قصيدة إليوت "الرجال الجوف".

وكذلك يرى محيي الدين محمد أبياتاً من قصيدة عبد الصبور"الشئ الحزين":

"فأنت لو دفنت جثة بأرض
لأورقت جذورها وأينعت ثماراً
ثقيلة القدم"[5]

ويرد هذه الأبيات لأبيات إليوت في "الأرض الخراب":

"You who were with me in the ships at Mylae! "That corpse you planted last year in your garden,
"Has it begun to sprout? Will it bloom this year?"[6]
أنت يا من كنت معي على السفن في "مايلي"

---

1 المرجع السابق، ص162، 163.

2 د. ماهر شفيق فريد: أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، المرجع سابق، ص189.

3 صلاح عبد الصبور: "الناس في بلادي"، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص77. وينظر: ديوان صلاح عبد الصبور: المجلد الأول، "الناس في بلادي"، دار العودة، ط1، 1972، ص57.

4 httpsdrbaplit.files.wordpress.com201812hollow_men_pdf.pdf

5 ديوان صلاح عبد الصبور: المجلد الأول، "أقول لكم"، دار العودة، ط1، 1972، ص 110.

6 T. S. Eliot The Waste Land. New York: Horace Op Cit, p.15, 16.

هل أينعت تلك الجثة التي زرعتها العام الماضي في حديقتك؟
وهل تزهر في هذه السنة؟"
وحين يقول عبد الصبور في قصيدته "البحث عن وردة الصقيع":
"وفي الذراعين اللتين تكشفان عن منابت الزغب
حين يهل الصيف"[1]
فإن هذا يذكرنا بقول إليوت في قصيدته "بروفروك":
"ولقد عرفت الأذرع كلها، عرفتها كلها
الأذرع البيضاء العارية التي تحيط بها الأساور
(لكنها في ضوء الصباح تبدو مكسوة بالزغب البني الفاتح !"

"And I have known the arms already, known them all—
Arms that are braceleted and white and bare
(But in the lamplight, downed with light brown hair!)""[2]

وكذلك قول عبد الصبور في قصيدته "أغنية من فيينا":
"لما دخلنا في مواكب البشر
المسرعين الخطو نحو الموت"[3]
فإننا نتذكر قول إليوت عن سكان "الأرض الخراب":
قد تدفق جمع من الناس على جسر لندن، جمع كثير.
ما كنت أحسب الموت خليقا يحصد هؤلاء الناس جميعا."

"A crowd flowed over London Bridge, so many,
I had not thought death had undone so many."[4]

ونرى عبد الصبور في قصيدته "رحلة في الليل" يقول:
"وفي لقانا الأخير يا صديقتي وعدتني بنزهة على الجبل
أريد أن أعيش كي أشم نفخة الجبل".

---

1 صلاح عبد الصبور: شجر الليل، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1977، ص 50 .

2 T. S. Eliot: Poems, New York, A.A. Knopf, 1920, p 39.

3 ديوان صلاح عبد الصبور: المجلد الأول،"أحلام الفارس القديم"، ط دار العودة، مرجع سابق، ص312.

4 T. S. Eliot The Waste Land. Op.Cit. p.15, 16.

وهو في ذلك متأثر بقول إليوت في "الأرض الخراب":

"في الجبال يحس المرء بالحرية". "In the mountains, there you feel free."[2]

ونرى صلاح عبد الصبور يقول في قصيدته الناس في بلادي:

"ويطوفون
يحدقون في السكون
في لجة الرعب العميق والفراغ والسكون"[3].

وهو في ذلك متأثر بقو إليوت في الأرض الخراب:

"لم أكن بالحي ولا بالميت. ولم أكن أدرك شيئاً.
فقد كنت أنظر في قلب الضوء. السكون".

"Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence."[4]

ولقد تعلم صلاح عبد الصبور من إليوت التلاعب بالكلمات القليلة باستخدمها في عدة سياقات متعددة مكتسبة دلالات متنوعة؛ مثل ما جاء في هذا المقطع من قصيدة "الظل والصليب" لعبد الصبور حيث يقول:

"أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلني الفكر ولكني رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حيث أتاني الموت لم يجد لدي ما يميته"
وعدت دون موت"[5].

---

1 صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص13. وكذلك في ديوانه: ط دار العودة، مرجع سابق، 1972، ص10.

2 T. S. Eliot The Waste Land. Op.Cit. p.15, 10.

3 صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص40. وكذلك في ديوانه: ط دار العودة، مرجع سابق، 1972، ص30.

4 T. S. Eliot The Waste Land. Op.Cit. p.15, 12.

5 صلاح عبد الصبور: "أقول لكم"، منشورات المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، ط1، 1961، ص83، وفي ديوانه، المجلد الأول، ط دار العودة، مرجع سابق، ص 149.

وهو في تكرار لفظتي "الفكر"، و"الموت"، و"أنا رجعت" متأثر بإليوت في الحركة الخامسة من قصيدته "أربعاء الرماد" حيث يكرر لفظتي "الكلمة" و"العالم" قائلاً:

"إذا كانت الكلمة الضائعة قد ضاعت. إذا كانت الكلمة المبددة
قد تبددت
إذا كانت الكلمة غير المسموعة ولا المنطوقة
لم تنطق ولا سمعت
فستبقى رغم ذلك الكلمة غير المنطوقة. الكلمة غير المسموعة.
الكلمة دون الكلمة. الكلمة الكامنة
في العالم ومن أجل العالم".

If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard؛
Still is the unspoken word, the Word unheard،
The Word without a word, the Word within
The world and for the world؛ [1]

ولكن الواضح، من خلال النقول السابقة التي أوردها د. فريد، أن تأثر صلاح عبد الصبور بإليوت تأثر أضاف به عبد الصبور إلى القصيدة العربية؛ ذلك لأنه وظف الصورة الإليوتية في قصيدته توظيفاً مختلفاً عن توظيف إليوت لها في قصيدته. فإذا نظرنا إلى الصورة الأولى في قصيدته "الشيء الحزين" على سبيل المثال، نجده وظف صورة زرع الجثة في الأرض وإثمارها توظيفاً يخدم صورة الخوف بثماره "ثقيلة القدم"، يؤكد ذلك تكهنه بكينونة الخوف الغامض بـ"لعله الندم"، بينما ثمار الجثة في الصورة الإليوتية ثماراً يجدد بها الحياة. وشتان بين ثمار الندم وثمار تتجدد بها الحياة. وينسحب هذا التوظيف

1 T. S. Eliot: Ash-Wednesday. New York: Fountain Press. 1930, p1.
وينظر موقع: http://famouspoetsandpoems.com/poets/t_s_eliot/poems/15133
وموقع: https://thepoetryplace.wordpress.com/2010/02/17/ash-wednesday-by-t-s-eliot/

المختلف للصورة على كل المواطن التي قد يراها النقاد بانها مواطن نقل من إليـوت، وفي كل توظيفٍ إضافة.

ورغم ظاهرة تكرار الألفاظ في قصيدة "الظل والصليب"، والتي تبادلها عبـد الصـبور مع إليوت في "أربعاء الرماد" إلا أن لصلاح عبد الصبور مقولـة تحيلنـا إلى فحـوى قصـيدة لإليوت مختلفة تماما عن "أربعاء الرماد"، حيث يقول:

إن حديث الشاعر عن قصيدته هو نفس فحوى قصيدة "الرجال الجـوف" لإليـوت، وهنا تتجلى أصالة الشاعر المتأثر لأنه عبر عما تأثر به في سياق جديد.

ولقد تأثر الشاعر الناقد (صـلاح عبـد الصـبور) في وظيفـة الناقـد بقـول "إليـوت" إن "الناقد إما أن يوضح العمل الفني، ويصحح أذهان القـراء، وإمـا أن يعيـد الشـاعر إلى الحياة ثانية ..."[1]،

"From time to time, every hundred years or so, it is desirable that some critic shall appear to review the past of our literature, and set the poets and the poems in a new order."[2]

فعبد الصبور لا يرى في الناقد إلا تابعاً متذوقاً لشعر الشاعر، لينير الطريـق بكـل الطرق أمام القراء. ولم ينس عملية توليف الشاعر لشعره فجعل من خبرته كشاعر وقارئ في الشعر القديم والحديث ركيزه لتكون مصباحه الذي ينير الطريق للقارئ لفهم قصـيدة ما. وهذا ما ركز عليه في كتابه "حياتي في الشعر"[3].

ولم يترك صلاح عبد الصبور فرصـة، يـذكر فيهـا إليـوت، إلا ويعـترف بفضـل إليوت، وأثره عليه. فعبد الصبور يصف إليوت بأنه كـان ذا صـولة في الشـعر، وتمـددت

1 ت. س. إليوت: مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده، ترجمة صلاح عبد الصبور، مجلة "المجلة"، السنة 4 العدد (77)، مـايو 1963، القاهرة، ص67.

2. The Use of Poetry and the Use of Criticism, Op.Cit P.108.

3 د. سامي منير عامر، وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث، (دراسة في تطـور مفهـوم التـذوق البلاغـي)، دار المعـارف، (د.ت)، ص156.

صولته هذه على عبد الصبور وجيله في بداية مشوارهم الشعري في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات.[1]

وأعجب صلاح عبد الصبور أشد الإعجاب بقصائد إليوت، والتي وصفها عبد الصبور وشعراء جيله بالقصائد العنقودية. فكانت الواحدة من قصائد إليوت كأنها عنقود به حبات متجاورة وكل حبه لها مذاق خاص ولكن هذه الحبات في النهاية تتكامل في طعم واحد.[2] وهذا ما شكل عنده مبدأ التشكيل الشعري[3]، أو توليف الشاعر للقصيدة.

ولقد لاحظ الدكتور على عشري زايد تمكن صلاح عبد الصبور من هذه الملكة الشعرية، وخاصة في ديوانه "الناس في بلادي"، فعلق قائلاً:

"كان صلاح عبد الصبور يدرك جيداً أن الشعر تشكيل لغوي في النهاية، وأن كل المشاعر والأحاسيس والأفكار والمعاني تظل عناصر غير شعرية حتى تتشكل في أبنية لغوية خاصة، وأن هذه الأفكار والأحاسيس تمتزج بهذه الأبنية اللغوية وتتلاشى فيها"[4].

وفي غمار اعتزازه بتفحص "التشكيل الشعري" في القصيدة التي يتناولها بالنقد، يجعل نصب عينيه أن عماد التشكيل الشعري هو سيطرة الشاعر من خلال تجربته على كلماته ليملأها بالشحنات والطاقات الشعرية المؤثرة، كما ارتبط هذا التشكيل الشعري بما لاحظه هو في شعر إليوت، وأطلق عليه "الجسارة اللغوية"[5]. وربما استوحى عبد الصبور هذا المصطلح الذي صاغه هو عندما رأى الدكتور إبراهيم بيومي مدكور، متأثراً أيضاً بإليوت، يشجع الشعراء لهذه الجسارة، فالدكتور مدكور يشجع الشاعر أو الأديب أن يكون "حراً في تفكيره، يرسل أحاسيسه ومشاعره كما تبدو له، حراً في تعبيره، يصوغ

---

1 المرجع السابق، ص 158، وينظر للمؤلف نفسه: ملامح وحدة القصيدة في الشعر العرب بين القديم والحديث، الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية، ط1، 1979، ص531-537.

2 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد، المرجع السابق، ص 158.

3 ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر،(ديوانه)، مجلد 3، مرجع سابق، ص ص (30- 37).

4 د. علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998، ص 48.

5 ينظر: صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص ص (165- 179).

معانيه في النحو الذي يروقه، ولا يضيره أن يخرج أحياناً على بعض قيود النحو واللغة، وربما فتح خروجه باباً لنحو ولغة جديدة.[1]

وربما كانت هذه الدعوة الجريئة، الجسارة على قواعد اللغة نحواً وبلاغة، نتاجاً لدعوة من نادوا بالتخلي عن كل القواعد، وكان على رأسهم الدكتور لويس عوض الذي قال بأنه سيكسر عنق البلاغة. ولكن عبد الصبور ينظر لهذه الجسارة اللغوية من منظور أخر، منظور يجعل الشاعر يمتلك لغته الخاصة، وأدواته وألفاظه وكلماته التي يتميز بها عن طريق هضم ما في التراث الشعري من نماذج يحتذى بها أو يتشربها ثم يشغل هو ألته اللغوية عندما يصوغ قصائده.

وفي ذلك يقول:

"إن شعرنا جدير بأن يبلغ أفاقاً أسمى لو مُنحنا الجسارة اللغوية، ذلك لأن الفكر الغني لا بد له من لغة غنية تستوعبه- وأظن ان سبيلنا إلى ذلك هو إتقان اللغة، ولا بد لإتقان اللغة من معاودة النظر في التراث الأدبي العربي. لا لمحاكاته، ولكن لإدراك الغنى الفائق للغتنا العربية من خلاله، ثم لابد بعد ذلك من الإقدام على الألفاظ الجديدة وترويضها للدخول في سياقاتنا الشعرية"[2]

ولقد اعترف صلاح عبد الصبور بتأثره البالغ بالجسارة اللغوية التي أظهرها إليوت في قصيدته الأرض الخراب، وذكر مثالاً قوياً على ذلك بالمقطع الذي يقول فيه إليوت: " في الساعة البنفسجية ... وقمصانها ومشدَّاتها" وكذلك عدَّدَ الألفاظ الجريئة: "التايبيست- الشاي- علب الصفيح- الغسيل المنشور- الأطقم الداخلية- الجوارب- الشبشب- المشدَّات"[3]

---

1 د. ابراهيم بيومي مدكور: في اللغة والأدب ، سلسلة إقرأ ، رقم (337)، دار المعارف، القاهرة، ص136

2 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص178. وينظر: د. سامي منير عامر، وظيفة الناقد، مرجع سابق، ص ص161-162.

3 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص 166، 167.

ويصف عبد الصبور حياة الفتاه التي تعكس الحياة في المدن الصناعية التي تئن من طغيان المادة ولا وقت فيها لغذاء الروح، ويسرد الأحداث حتى نهاية مشهد اللقاء الجنسي الفج. ويوضح أن إليوت أراد بذلك المشهد تصوير جدب الحياة وإمحالها في ظل المدنية الحديثة. فقد فقدت هذه الحياة كل القيم الإنسانية فيقول: "ومما لاشك فيه أنها هي الكلمات الوحيدة التي تستطيع نقل الصورة التي يهدف إليها الشاعر"[1].

ولقد كانت قصيدة "الأرض الخراب" هي التي فتحت عين عبد الصبور علي حقيقة لم يكن يدركها من قبل وهي أن الشعر لا قاموس له بكلمات محددة، وأن الشعر العالمي قد تجاوز الألفاظ المعتقة في المعاجم والقواميس[2].

ولقد طبق صلاح عبد الصبور مبدأ الجسارة اللغوية في شعره، مثلما كان يطبقه في نقده لأشعاره، وقد تحرر من اللغة الشعرية التقليدية إلى لغة الحوار بين الناس، لغة الواقع اليومي، فيقول:

"حين نشرت قصيدتي "الحزن" دار حولها حديث كثير. ولعل معظمه، كان اعتراضاً على قاموس كلمات المشهد الأول منها، حين حاول التحرر من اللغة الشعرية التقليدية، إلى لغة رأيتها أكثر ملاءمة للمشهد:

يا صاحبي، إني حزين
طلع الصباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة أطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شاياً في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق

1 المرجع السابق، ص 167.
2 المرجع السابق، ص168.

قل ساعة أو ساعتين
قل عشرة أو عشرتين
وضحكت من أسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق"[1]

واتخذ عبد الصبور ذلك قاعدة له في أشعاره وديدناً في قصائدٍ خصها بالذكر وهي: "شنق زهران" الذي أراد أن يرسم فيها الحياة الريفية كما هي في الواقع:

"وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبي* زيد سلامة
ممسكاً سيفاً
وتحت الوشم نبشٌ كالكتابة
مر زهران بظهر السوق يوماً واشترى شالاً منمنماً وعمامة"[2]

وكذالك في قصيدته "الملك لك":

"حنيني غريب
إلى إخوتي
إلى أخواتي
إلى حفنة الأشقياء الظهور ينامون ظهراً على المصطبة
وقد يحلمون بقصر مشيد
وباب حديد
وحورية في جوار السرير

---

1 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المجلد الثالث، المرجع السابق، ص ص (170،171). وانظر الأبيات للشاعر في ديوانه: الناس في بلادي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص ص (47،48).

*هكذا وردت، والصواب "أبو".

2 حياتي في الشعر، المرجع السابق، ص 169.

ومائدة فوقها ألف صحن
دجاجٌ وبطٌ وخبزٌ كثير"[1]

وتتجلى نفس الملكة الشعرية في مرثية رجل تافه (تأملات في زمن جريح) حين يرثي الإنسان المطحون:

"أجمع فى الجراب
بضع لقيمات تناثرت على شطوطها التراب
ألقى بها الصبيان للدجاج و الكلاب
وكنت إن تركتُ لقمة أنفتُ أن ألُّها
يلقطها، يمسحها في كمِّهِ
يبوسها، يأكلها"[2].

فنحن نرى بجانب الكلمات الدارجة استعمالاً مثل "يبوسها"، صوراً دارجةً في الواقع متراكبة كالعنقود تشكل صورة كلية مثل:" ألقى بها الصبيان للدجاج و الكلاب"، و"يلقطها، يمسحها في كمِّهِ"، و"يبوسها، يأكلها". وهي كلها كلمات وصور من الحياة اليومية للإنسان العادي. ويأتي استعمال هذه الكلمات والصور لأن عبد الصبور، برؤيته الطليعية الفريدة فضلاً عن إنسانيته، يرثي الفرد الذى هو أنا وأنت، يرثي سمه المواطن إن شئت، أو سمة الإنسان الذى "مضت حياته...كما مضت ذليلة موطَّأة كأنها تراب مقبرة". إنها مقدرته على التصرف في اللغة بمستوياتها المختلفة لخدمة السياق الشعري؛ فتزداد الصورة جلاءً وتزداد القدرة على التعبير.

ويعلل صلاح عبد الصبور لهذه الجسارة اللغوية قائلاً:

"كنت أريد أن أقدم صورة لحياة تافهة، تنطلق في الصباح وراء فتات العيش، وتقضي أصيلها في ممارسة السخف، والإبتعاد عن جوهر الحياة"[3].

---

1 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المرجع السابق، ص 169، 170.
2 صلاح عبد الصبور: ديوانه، المجلد الأول، ط دار العودة، مرجع سابق، ص 310.
3 حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص ص 171، 172.

وعزا صلاح عبد الصبور فقر لغتنا العربية إلى الألفاظ الفصيحة ذات الدلالة الشعرية الفقيرة في عصرنا الحالي، وأن لغتنا قد تحفظت من أدوات الحضارة الحديثة، ومن المصطلحات الجديدة في العلوم وخصوصاً العلوم الإنسانية، وأن الفقر أتى إلى لغتنا من مصدرين وهما: فقدان التراث، وعدم اكتساب الجديد. ثم نعى بعد ذلك رفض اللغة الشعرية إيراد أي لفظ جرى استعماله في الحياة العادية بين الناس، وهذ كله كان لحساب تزيين الشعر على حساب الصدق فيه، فكان التكلف والتقليدة. ونسو أنه لا يمكن للفظ أن يحل محل الأخر في القصيدة، ولا يوجد في لغة الشعر ترادف أو تعادل بين الألفاظ، وضرب مثلاً بأن لفظة "الحب" ليست هي "الشغف"، وليست "العشق"؛ فقل لفظة لها دلالتها الخاصة التي تختلف عن دلالة الألفاظ الأخرى، ونسو أن العبرة بالصدق لا بالجودة والرونق، يقول "فليس هناك لفظ أجود من لفظ وأكثر ملائمة، بل إن هناك لفظاً هو أكثر صدقٍ وأوضح دلالة من سواه، وهو وحده جدير بالإستعمال"[1]

ويقرر صلاح عبد الصبور الحكمة من استعمال الألفاظ العامية بجرأة في الشعر بأن الكلمات- سواء كانت ألفاظ محنطة في القواميس أو أخذها الشاعر من أفواه الناس العاديين- إذا كانت تدخل في السياق الشعري المناسب وتخدم في التعبير وجلاء الصورة في ذلك المحك.[2]

وهكذا تجلت الجسارة اللغوية في شعر عبد الصبور، والتي تأثر بها من إليوت، في استخدامه للصور الشائعة في الحياة اليومية وألفاظ اللغة الدارجة المصرية مثل:"وشربت شاياً "وعشرة"، و"عشرتين" بجانب ألفاظ الفصحى داخل القصيدة الواحدة. وتوظيفة لهذه الكلمات الدارجة يأتي خادماً لتوصيل شعوره المجرد للقاريء وبكل وضوح، بل ويدخل القاريء في التجربة الشعرية ليشارك في القصيدة وكأنه يجلس على طاولة النرد في الناحية المقابلة لصلاح عبد الصبور ليشاركه اللعب والسأم. وهذا ما وصفه الدكتور علي عشري زايد يرى بالإبداع قائلاً:

---

1 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، المرجع السابق، ص 176.

2 المرجع السابق، ص 177.

"...وأن اللغة في العمل الشعري ليست أداة توصيل وأنما هي أداة إبداع وخلق..ولهذا حرص صلاح عبد الصبور على أن يرهف لغته ويشحذها ويفجر فيها من الطاقات التعبيرية ما يمكنها من استيعاب رؤيته الشعرية بكل أبعادها المتنوعة، وتجسيدها تجسيداً فنياً.[1]

ويدعو صلاح عبد الصبور الشعراء العرب إلى إتقان اللغة ومعاودة النظر في التراث العربي لإدراك ما به من غنة، ونصحهم بعدم محاكاته محاكاتاً ألية، ثم يدعوهم بعد ذلك إلى الإقدام إلى الألفاظ الجديدة وترويدها لإدخالها في السياقات الشعرية.[2]

وفي معرض استخدام الشاعر للأسطورة في قصائده، يشير عبد الصبور إلى استخدام إليوت لشخصية "تيريزياس" الأسطورية، ذلك الرجل الكفيف الذي يرى كل شئ وهو الرجل والأنثى في ذات الوقت. فقد جعله إليوت شاهداً على العصر الذي يستهجنه وجعله معلقاً على المادية التي تطغى على الحياة في عصر المدنية الحديثة والثورة الصناعية بكل صلابتها ضد روح الإنسان.[3]

وكان استخدام إليوت لهذه الشخصية ليكون قناعاً يتكلم من وراءه. فكان ذلك دافعاً لعبد الصبور لأن يستخدم شخصية أسطورية استجلاها من قصص التراث العربي "ألف ليلة وليلة" وهو الملك "عجيب بن الخصيب"، ليكون بطلاً وقناعاً له في ذات الوقت في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب" وجعله يخرج من ملكه متنكراً "للفرجة على البلاد والناس" مثلما كان "تريزياس" يتجول في أنحاء "الأرض الخراب"، ليكون شاهداً على العصر.[4]

وفيما يتعلق باستلهام التراث يشير صلاح عبد الصبور إلى قصيدته "الخروج" من ديوانه "أحلام الفارس القديم" حيث يستلهم فيها أحداث الهجرة النبوية الشريفة وجعلها

---

1 د. علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 48.

2 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص 178.

3 المرجع السابق، ص 184.

4 المرجع السابق، ص 185.

خطاً موازياً لتجربته الشخصية؛ خروجه الذي يتمناه من واقعه المرير إلى واقع "أكثر نوراً وصفاء"، فكان لقصيدته مستويان: مستوى مباشر يدل على تجربة الشاعر الشخصية ومستوى إنساني عام، وهو شوق الإنسان إلى الخروج من القيود إلى الحرية والنور[1] قائلاً:

"أخرج كاليتيم
... لم اتخير واحداً من الصحاب
... سيقان الدم"[2]

وكذالك قصيدته "أغنية للشتاء" التي استلهم فيها سيرة المسيح عليه السلام:

"الشعر ذلتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها صلبت
... عرفت أنني ضيعت ما أضعت"[3]

وكذلك أسطورة "أوزوريس" حين يخاطب مدينة القاهرة:

"وأن أذوب أخر الزمان فيكي
... حين يلم شملها تابوتي المنحوت من جميز مصر"[4]

ويقرر صلاح عبد الصبور بكل أريحية وشفافية بأن هذا المنهج أصبح ديدنه في الشعر قائلاً:

"هذا هو منهجي، ولعل لهذا النهج صلة حميمة بما فهمته منذ مطلع حياتي الشعرية من نظريات الموروث الأدبي"[5]

---

1 صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص 188.
2 المرجع السابق، ص 190.
3 المرجع السابق، ص 191.
4 المرجع السابق، ص 192.
5 نفسه.

وكان تأثير إليوت واضحاً في عبد الصبور ناقداً حينما التزم بمقولات "إليوت" التي تهدف إلى "إن الناقد الممتاز ينبغي له أن يجمع إلى الحساسية الممتازة سعة الإطلاع على الشعر"[1].

وإذا حاولنا تلمس سبب تأثر عبد الصبور بهذا المبدأ الإليوتي، يبدو لنا أنه ربما قد اطلع على مقال "الناقد الكامل" حيث يقول إليوت فيه:

"Of all modern critics, perhaps Remy de Gourmont had most of the general intelligence of Aristotle. An amateur, though an excessively able amateur, in physiology, he combined to a remarkable degree sensitiveness, erudition, sense of fact and sense of history, and generalizing power.

We assume the gift of a superior sensibility. And for sensibility wide and profound reading does not mean merely a more extended pasture. There is not merely an increase of understanding, leaving the original acute impression unchanged." [2]

"من بين جميع النقاد المعاصرين ربما كان "ريمي دي غورمونت" الذي يمتلك معظم الذكاء العام لأرسطو. فعلى الرغم من أنه هاوٍ إلا أنه متمكن أمكن في علم وظائف الأعضاء، فقد جمع بين الحساسية، وسعة الاطلاع، والشعور بالحقيقة والشعور بالتاريخ، وقوة التعميم. إننا نحبذ موهبة الإحساس الفائق وللحساسية، لأن القراءة الواسعة والعميقة لا تعني مجرد معرفة المزيد. فالزيادة في الفهم حتما تؤدي إلى تطور في الانطباع (الشعري) الأصلي القوي."[3]

وهذا ما جعل عبد الصبور يلمس في قراءاته الجديدة للشعر القديم بعض المقطوعات التي تتوفر فيها الموسيقى الداخلية من حروفها، بجانب اهتمامه لما فيها من

1 د. مصطفى سويف، دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، مطبعة أطلس، ط1، 1983،ص29.

2 T. S. Eliot: The Perfect Critic, The Sacred Wood, Op.Cit, p12.

3 (ترجمة الباحث)، وربما كان إليوت يقصد أن "ريمي دي غورمونت" هاوٍ في النقد، وربما كان يقصد أن سعة الاطلاع تزيد من تطور الانطباع الشعري أو المقدرة الشعرية.

ملامح (الدراما)، وتتوفر بها المواقف والصور، وكان أهمها قصائد البحتري وأبـي تمـام. وكان أبرز المقطوعات الشعرية الدرامية للبحتري في وصف الذئب[1]:

"عوى ثم أقعى فارتجزتُ فهجتُهُ ∴ فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد
فأوجرتُه خرقاءَ تحسبُ ريشَها ∴ على كوكب ينقض، والليل مسود
فما ازداد إلا جرأة وصرامة ∴ وأيقنتُ أن الأمر منه هو الجد
فأتبعتُها أخرى، فأضللتُ نصلَها ∴ بحيث يكون اللب والرعب والحقد
فخرَّ وقد أوردتُه منهَلَ الردى ∴ على ظمإٍ، لو أنه عَذُبَ الوِردُ".

وفي تحليله النقدي لهذه المقطوعة، ظهر تأثره بإليوت في أهمية سعة الإطـلاع علـى شعر السابقين والحساسية الممتازة لهذا الشعر بالإضافة إلى الإستفادة من الخيـال السـمعي كقارئ للقصيدة وكناقد لها. فوضع يـده علـى الموسـيقى المتـوفرة في الصـوت المتـوفر في الحروف الحلقية وكان أكثرها تكراراً في الأبيات حرف العين، والذي بدا في أول الأبيـات مناسباً لعواء الذئب في الألفاظ مثل "عوى"، "أقعى"، "الرعد"، "فأتبعهـا"، "الرعـب". وهنـا تتحـد ذات الشاعر الناقد مع الموضوع كالمعادن التي تتحد في انصهارها معا لتنتج شكلا جديدا، مما يجعل الشاعر الناقد قادراً على إظهار الإمكانات الشـعرية للشـاعر كاتـب القصـيدة[2]. وفي ذلك يقول عبد الصبور: "وهنا تفعل الإرادة الفنية للشاعر فعلها، فتفرض علـى هـذه المعادن المختلفة نظاماً يحقق التزام المطلوب في الهيكل الفني الذي ستصب فيه التجربة"[3]

ويقول الدكتور سامي منير عامر في ذلـك: " وهنـا يـتعين علينـا أن نقـر في شـأن الشاعر الناقد عبد الصبور بأمر هو من صميم وظيفة الناقد الأدبـي المتجـدد- كمـا قـال بذلك إليوت- ألا وهو وعيه بضرورة الرؤية الشـاملة للـتراث الأدبـي، والإقـدام علـى قراءته قراءة صحيحة، تجلو عنه صدأ العصور القديمة، وتخلق منه تراثاً معاصراً، يتجاوب

1 انظر د. سامي منير عامر، وظيفة الناقد، مرجع سابق، ص168. والأبيات في ديوان البحتري، مرجع سـابق، المجلـد الثـاني، ص 744.

2 ينظر: د. سامي منير عامر، وظيفة الناقد، مرجع سابق، ص 170.

3 صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، مرجع سابق، ص17- 20

مع معارفنا ومواقفنا وأحاسيسنا"[1]. ولا شك أن قول إليوت الذي أشار إليه الدكتور سامي منير عامر، هو قوله: "إن الماضي لا يحيا إلا بمقدار حياته فينا نحن، .. وإن إدراك الحاضر للماضي يكون في عمقه ومداه إدراك الماضي لنفسه"[2].

ومما سبق نستطيع أن نقف على المبادئ النقدية التي وقف عليها صلاح عبد الصبور شاعراً ناقداً متأثراً بإليوت، وهي:

1- على الناقد أن يستخدم ذائقته الشعرية، وهو سر الإلهام في عملية الخلق الشعري وذلك حتى يعين القارئ على اكتشاف ثمرات القصيدة
2- على الناقد أن يستجلي التراث الشعري الذي تشربه، ويستكشفه داخل القصيدة، وهذا ما يجدد التراث، ويثري القصيدة
3- على الشاعر الناقد استخدام ذائقته الشعرية في التعرف على الألفاظ مفتاحية الدلالية في القصيدة، وهي الألفاظ المجملة بالشحنات العاطفية، وذلك لإستجلاء الصور الدرامية في القصيدة.
4- على الناقد أن يقف على مكونات تشكيل الشعر لقصيدته.

---

1 د. سامي منير عامر، وظيفة الناقد، مرجع سابق، ص 173.

2 ت. س. إليوت: التقاليد والموهبة الفردية، ضمن: مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة: د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص52. وكذلك ينظر: د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، من إصدارات جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964،ص ص(65-66)

## أثرت. س. "إليوت" "Eliot" على يوسف الخال* وجماعة "شعر".

لقد كان للأيديولوجية اللبنانية دور كبير في تأثر جماعة شعر خاصة والأدباء والشعراء اللبنانين عامة بـ"إليوت". فقد قامت الأيديولوجية اللبنانية أنذاك، والتي أسسها شارل مالك[1]، على الدراسة العميقة للتراث الثقافي الإنساني والتفاعل معه بجانب الحرية

---

* يوسف الخال (1916م – 1987م)، شاعر وصحفي لبناني سوري، ولد في عمار الحصن وهي إحدى قرى وادي النصارى في سوريا قيل عنه سوري لأنه ولد في سوريا ثم رجع ليعيش صباه في مدينة طرابلس، شمال لبنان. درس الفلسفة على يد شارل مالك (1906 – 1987) إلى أن تخرج بدرجة بكالوريوس. أنشأ في بيروت دار الكتاب، وبدأت هذه الدار نشاطها باصدار مجلة "صوت امرأة" التي تسلم الخال تحريرها، بالإضافة إلى إدارة الدار حتى سنة 1948. سافر سنة 1948 إلى الولايات المتحدة الأمريكية للعمل في الأمانة العامة للأمم المتحدة في دائرة الصحافة والنشر. قرر العودة إلى لبنان سنة 1950، لكن استدعي للسفر مع بعثة الأمم المتحدة لتهيئة ليبيا للاستقلال. وعاد إلى لبنان سنة 1955. أنشأ مجلة "شعر" الفصلية التي صدرت بين العام 1957 والعام 1964. ثم استأنفت الظهور في أول 1967. وأعيد طبع مجموعتها كاملة في 11 مجلّداً. وفي عام 1967 أنشئت دار النهار للنشر فانضم إليها مديراً للتحرير. أنشأ صالوناً أدبياً لافتاً هو صالون مجلة «شعر» (1957–1959) المعروف ب«صالون الخميس». أركان الصالون كانوا: الشعراء: يوسف الخال، أدونيس، أنسي الحاج، شوقي أبي شقرا، فؤاد رفقة وآخرين. يعدُّ الشاعر يوسف الخال من أوائل الشعراء الذين كتبوا الشعر الحديث، حيثُ ثار على الشعر القديم بأساليبه وأشكاله وأوزانه، واعتبر أنّ اتباع الأساليب القديمة واستخدام قوالب خارجية جاهزة أمر مشين ولا يجوز للشاعر أن يقوم به، فيجب على الشاعر أن يبتكر أشكاله الشعرية الخاصة، وخصوصًا في هذا العصر الذي تتغير فيه أنماط الحياة بشكل غير مسبوق يصل بالإنسان حدّ الذهول، حيثُ انطلق بالشعر من صميم الحياة وأكثر من الرموز الأسطورية والفلكلورية والتاريخية، وقد كانت مجلة الشعر التي أنشأها راعيةً لمشروع الشعر الحداثي، كما كان له دور كبير كمترجم ومثقف في العمل على تجديد الثقافة في الأوساط العربية، ودعم القصيدة العربية الحديثة وخصوصًا قصيدة النثر، وقد ظهرت المواءمة بين رؤية الشاعر ولغته في كثير من أشعاره كما في ديوان قصائد في الأربعين، توفي سنة1987 بمرض السرطان. أشهر مؤلفاته: "سلمايّ" (1936)، و"الحرية" (1944)، و"هيروديا" مسرحية شعرية (1954)، و"البئر المهجورة" (1958)، وترجمة "الأرض الخراب"، لـ"ت. س.اليوت" عام 1958، و"الحداثة في الشعر" (1978)، و"دفاتر الأيام" عام 1988.

1 شارل حبيب مالك (1906 – 1987) هو سياسي ودبلوماسي ومفكر لبناني أرثودكسي. كان العربي الوحيد الذي شارك في صياغة وإعداد الإعلان العالمي لحقوق الإنسان في ديسمبر 1948 بصفته رئيس المجلس الاقتصادي والاجتماعي التابع للأمم المتحدة. شغل منصب وزير الخارجية بين نوفمبر 1956 وسبتمبر 1958. كما شغل منصب وزير التربية والفنون الجميلة من نوفمبر 1956 حتى أغسطس 1957. ترأس الجمعية العامة للأمم المتحدة بين عامي 1958 و1959. ساهم في بدايات الحرب الأهلية اللبنانية في تأسيس الجبهة اللبنانية.. حصل على الدكتوراه في الفلسفة (على أساس الميتافيزيقيا في فلسفات وايتهيد وهايدغر) من جامعة هارفرد. وعمل بالتدريس هناك وكذلك في غيرها من الجامعات في الولايات المتحدة. بعد عودته إلى لبنان أسس مالك قسم الفلسفة في الجامعة الأميركية في بيروت، فضلا عن برنامج الدراسات

الفكرية المناصرة للحضارة الغربية المستندة إلى المسيحية، ورأى مالك وكثير من رفاقه المفكرين أن لبنان مهد الحضارة الغربية، وأن المسيحية هي إحدى صفات لبنان الخاصة، وهذا ما تشابه مع آراء "إليوت""Eliot" وباوند اللذين طالما دافعا عن حضارة أوروبية متوسطية، وخصوصاً "إليوت""Eliot" الذي طالما دافع عن حضارة أوروبية تمتد جذورها في عمق الحضارتين الرومانية واليونانية، وأكد على دور مصر وبعض البلاد الأسيوية في بناء الحضارة اليونانية القديمة وازدهارها. ولأن يوسف الخال قد أمضى ثمانية أعوام في الولايات المتحدة الأمريكية (1948– 1955) ودرس هناك الأدب والنظرية الشعرية الأمريكية للقرن العشرين، فقد عاد إلى لبنان عازماً على تأسيس حركة أدبية مشابهة لحركة باوند و"إليوت"، وهذا ما يفسر تأثر الخال بـ"إليوت ""Eliot" في دفاعه عن الحضارة الأوروبية المسيحية الناشئة في حوض البحر الأبيض المتوسط. وهكذا التقت أيديولوجية المفكرين واللبنانين عامة، وجماعة شعر خاصة مع أيديولوجية "إليوت""Eliot" في البعد المسيحي للحضارة الغربية والمتوسطية.[1]

ولقد راسل الخال "إزرا باوند"، وذكر له أنه قابل ابنه "عمر" في نيويورك وطلب من باوند أن يشترك معهم في جماعة "شعر" بالكتابة في مجلة "شعر" معللاً ذلك بأنه يعرف أن "باوند" يهتم بالأداب الأسيوية، وربما يريد أن يوجه رسالة إلى أدباء وشعراء الأدب العربي المعاصرين . ودعم الخال في رسائله "باوند" ضد الحملة التي ثارت ضده في أمريكا، مؤكداً على اعجابه وصداقته " لباوند". ولقد رد باوند على الخال برسالة في (عام 1957) وذكر له عدة مفكرين وأدباء للتواصل معهم من أجل الإنصهار الثقافي المتبادل بين العالمين العربي والغربي. وكان هذا التواصل بمثابة تواصل بين راعي حركة التجديد في الأدب الأمريكي وبين راعي حركة التجديد في الأدب العربي، ولذلك بدأ الخال نشاطه في توجيه الشعراء الشبان، كما ساند "باوند" "إليوت""Eliot"، وساعده في نشر قصائده في

---

الثقافية. بقي في هذا المنصب حتى عام 1945 عندما تم تعيينه ليكون سفير لبنان لدى الولايات المتحدة والأمم المتحدة. توفي في بيروت في 28 ديسمبر 1987م بسبب مرض السرطان.

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص ص (42,43).

مجلة "شعر" الأمريكية، وأولها قصيدة أغنية حب جي ألفريد بروفروك، خصوصاً أن "إليوت" "Eliot" قد حاول نشر قصائده وباءت كل محاولاته بالفشل.[1]

## مظاهر تأثر الخال ورفاقة بمباديء "إليوت" "Eliot" الشعرية:

واستند الخال في مفهومه للشعر إلى مفهومي "باوند و"إليوت" وخصوصاً إلى فكرتيهما إن لغة الشعر يجب أن تكون قريبة من اللغة المحكية. وفي ذلك يقول الخال: "أنا أقرب إلى باوند وإليوت مني إلى سواهما من أقطاب التجديد الشعري منذ بداءة هذا القرن. وذلك أني أميل إلى الحركة التي أطلقاها في الشعر المعاصر، تلك الحركة الداعية إلى دنو الشاعر في ألفاظه وتعابيره وموسيقاه من اللغة المحكية، فلا يعتمد لغة الكتب، بل تلك التي تنطلق على ألسنة الناس، فيتطور الشاعر ويطور بدوره اللغة لأن الشاعر صائغها".ولما رأى الخال أن اللغة العربية المكتوبة بعيدة كل البعد عن اللغة المحكية على ألسنة الناس، كان همه وشغله الشاغل هو إزالة الفاصل بين اللغة المكتوبة واللغة المحكية. وذلك ليس في الشعر فقط، وإنما في كل الأجناس الأدبية. ورأى أن ذلك من علامات تطور الأمم، فالأمة المتطورة هي التي لا تجمد لغتها، بل تتطور مع الزمن على ألسنة الذين يتكلمون بها.[2] ولكن باءت محاولات الخال ورفاقه في أول الأمر لدرجة أنهم عجزوا عن مواصلة اصدار مجلة شعر عام 1964 معترفين أنهم قد اصطدموا بجدار اللغة المنيع، ووصلت حركتهم إلى طريق مسدود، إلى أن عاودوا اصدارها عام 1967 كذلك كان من أهم المباديء الشعرية التي تشربها الخال من "إليوت" "Eliot" أن الشعر يجب أن يعبر عن تجربة إنسانية شخصية ويجب أن تكون تجربة عالمية في نفس الوقت. كذلك يجب ألا يتعمد الشعراء إيصال أية رسالة، وأقر في حوار صحفي مع صحيفة الهدف وأعيد نشره في مجلة "شعر" بأن مجلة "شعر" ليست لها رسالة، لأن القصيدة لا تشرح أو تفسر العالم أو تصوره، وإنما تعيد تشكيله وخلقه من جديد. ولقد كتب الخال كتابه "الحداثة في الشعر" متأثراً في كل مقالاته بنظرية "إليوت" "Eliot" عن طبيعة الشعر وخصوصاً الفصل الذي

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 44.

2 يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 6.

يناقش مفهوم قصيدة الشعر الحر. ويقول عاطف فضول في ذلك: "وتُظهر قراءة متأنية لمقالات "الخال" في طبيعة الشعر، والتي جمعت في كتابه "الحداثة في الشعر" أن جميع المقولات التي اقترحها هي صدى لأفكار "إليوت"، وهذا واضح جداً في الفصل الذي يناقش مفهوم القصيدة الحديثة[1].

## ترجمة الخال لأعمال "إليوت" "Eliot":

وأخذ الخال في ترجمة أعمال "إليوت"، وذلك من أهم مظاهر تأثره بـ"إليوت، وكان أولها كتاب صدر عن دار مجلة شعر بعنوان: "ت. س. "إليوت""Eliot" مختارات شعرية " عام 1958، وضم الكتاب ترجمة لأهم قصائد "إليوت""Eliot" وهي "الأرض الخراب"" The Waste Land" التي اشرك الخال "أدونيس" في ترجمتها ليقربه أكثر من عالم "إليوت""Eliot"، و"أغنية حب ل ج. ألفريد بروفروك" و" الرجال الجوف"، و" أربعاء الرماد"، فضلاً عن ترجمة مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية"[2].

وترجمة أعمال "إليوت""Eliot" بهذا الكم تعكس قدر افتتان الخال بشعر "إليوت" وأن شعر "إليوت" يمثل له الشعر النموذج الذي يجب أن يتبعه هو نفسه فضلاً عن الشعراء العرب.

ولقد حاولت جماعة "شعر" الالتصاق بـ"إليوت""Eliot" شخصياً والالتحام معه أدبياً، وظهر ذلك عندما نشرت مجلة "شعر" مرثية لـ"إليوت""Eliot" عام 1967، بكته فيها بكاءً مريراً كفرد منهم، وبطل في ساحتهم[3]. تقول المرثية:

"من اللحظة الأولى كان ت. س. "إليوت""Eliot" ( 1888 – 1965 ) حاضراً بيننا. كان مع رفاق له – عزرا باوند سان جون بيرس وأندره بريتون وسواهم من أعلام الشعر المعاصر- بطلاً من أبطال الساحة نزل معنا بكامل سلاحه ماضياً، وكان يتقدم الصفوف فتنهزم من أمام وجهه الأشباح. عرف بنا في أواخر أيامه وسره أن يكون أحد الذين

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص ص (47,46).

2 المرجع السابق، ص 47.

3 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 48.

اقترنت أسماؤهم بنهضة الشعر العربي المعاصر.. كنا بحاجة إلى "إليوت" "Eliot" أكثر ما يكون لأن نهضة الشعر العربي كانت تفتقر إلى بعض ما تعلمناه منه: التجربة الإنسانية الشخصية على فرادتها موصولة بتجربة الإنسان كإنسان"[1].

وإصرار مجلة "شعر" على رثاء "إليوت" "Eliot" عام 1967 بعد وفاته بعامين في أول عدد ظهر لها، يدل على أنهم أحسوا بخسارته كفرد من جماعتهم لأنهم اتصلوا به، وسره أن يكون أحد جماعتهم، وسره أن يكون أحد المشاركين في نهضة الشعر العربي المعاصر. وإحساس جماعة "شعر" بأن "إليوت" "Eliot" قد أطلق تياراً جديداً في الشعر والنقد كان عميقاً؛ فقبل رثائهم له بعشر سنين كتب "منير بشور" ترجمة ودراسة لقصيدة "أربعاء الرماد" "Ash Wednesday" معترفاً بأن تأثير "إليوت" "Eliot" امتد في كثير من الشعراء العرب المعاصرين بنفس القدر الذي أثر به على الأدب الأنجلوساكسوني ثم اللاتيني والفرنسي.[2]

ونشر الناقد "جميل جبر" تقريراً في مجلة "شعر" إثر عودته من لندن في يناير 1958. وتحدث في هذا التقرير عن مدرسة "إليوت" "Eliot" الشعرية، وحدد خصائص مدرسة "إليوت" "Eliot" الشعرية المتمثلة في الغموض والصور المعقدة، والموضوعات التي تركز على عدم جدوى الحضارة الحديثة، فضلاً عن أسلوبه المتطور[3].

كذلك نشر "رياض نجيب الريس" رسالة له من لندن، في مجلة شعر في عدد إبريل 1958 يعبر فيه عن انبهاره بمكانة "إليوت" "Eliot" في زعامة الشعر الحديث وبكونه الملهم الكبير لألاف الشعراء الشبان الإنجليز.[4]

وشهد خليل حاوي* بأن "إليوت" "Eliot" نقطة تحول كبرى في الشعر الحديث، وشهد بإجماع الأوساط الأدبية في انجلترا على إعتبار "إليوت" أحد كبار شعراء انجلترا وكل هذه

---

1 "ذو الحضور"، بقلم :رئيس التحرير: قضايا وأخبار، ، مجلة شعر، العدد 33- 34، إبريل 1967، ص189.

2 ت.س. إليوت: "أربعاء الرماد Ash Wednesday"، ترجمة: منير بشور، مجلة شعر، العدد 2، إبريل 1957، ص66.

3 ينظر : العدد 5، أخبار وقضايا، ص ص(120-122).

4 ينظر: العدد 6، رسالة من لندن: ثورة ضد الأشياء المقبولة، ص 122.

* شاعر لبناني ولد عام 1919، أهم أعضاء الحزب السوري القومي الاجتماعي، نشر أعماله في "العروة الوثقى" التي كان أحد مؤسسيها. لم يتحمل رؤية فظائع الاحتلال الاسرائيلي في لبنان فأطلق على نفسه الرصاص ومات عام 1982. ومن

المقالات والرسائل والتقارير التي نشرت عن "إليوت" "Eliot" في مجلة "شعر" تعكس مدى الإهتمام الذي حظى به "إليوت" "Eliot" من جماعة "شعر"، وهذا يعكس مدى تأثرهم البالغ به[1].

ونشر "أسعد رزوق" مقالة له في مجلة " شعر " بعنوان: "الناس في بلادي" تحدث فيها عن تأثير "إليوت" "Eliot" على الشاعر المصري صلاح عبد الصبور، وقال إن محاكات صلاح عبد الصبور الكبيرة لأسلوب "إليوت" "Eliot" وصيغه الفنية، وصوره ورموزه تصل إلى حد التقليد.[2]

وفي مراجعته للكتاب الذي نشرته دار مجلة "شعر" ترجمة لأشعار "ت. س. "إليوت"، اعترف أسعد رزوق أن "إليوت" "Eliot" هو الرائد الأول لهم كشعراء باطنيين، وأن أبرز سمات الشعر الحديث الذي يتزعمه "إليوت" "Eliot" هي الإغراق في الغموض والرموز والإشارات الباطنية، وهذا كله مما يتسبب في صعوبة الشعر الحديث وخصوصاً شعر ت. س."إليوت" "Eliot" ولذلك لا يفهم هذا الشعر الحديث سوى النخبة التي تؤمن لمعتقدات "إليوت" "Eliot" الباطنية وتعرف مغزى رموزه وإشاراته. ولذلك ليس بإمكان الكثيرين الاتفاق مع "إليوت" "Eliot" في رأيه في الحضارة الأوروبية المعاصرة، والتي تؤمن بالمقاييس الأخلاقية المنحطة، ولكنهم يتفقون معه في الحلول التي يتبناها في شعره للخلاص من هذا الخراب، وإن تذوق شعر "إليوت" "Eliot" يتوقف بقدر كبير على إيمان القارئ بمعتقدات "إليوت" "Eliot" التي يعبر عنها في قصائده فضلاً عن الذوق النابع من الشعر نفسه، والذي هو الهدف الرئيس من ترجمة قصائد "إليوت".[3]

---

أشهر أعماله الشعرية: "نهر الرماد" عام 1957، و"الناي والريح" عام 1961، و"بيادر الجوع 1965، و"ديوان خليل حاوي" عام 1972، وغيرهم.

1 ينظر: العدد 4، أكتوبر 1957، ص ص 118، 119.

2 ينظر: العدد 3، يونيه 1957، ص ص(97 – 100).

3 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص ص(51، 52).

وعلى الرغم من ذلك كله، فقد تفاوتت اتجاهات رواد حركة ومجلة "شعر" تجاه تأثير "إليوت" "Eliot" على الشعر والنقد العربيين، فكان منهم من يظهر افتتانه بـ"إليوت" "Eliot" صراحة مثل كاتب المراجعة النقدية لكتاب "الشعر قنديل أخضر" لنزار قباني*، جاء فيه أن "إليوت" "Eliot" قد منح الشعر العربي وحدة الشكل والمضمون وأصبحت القصائد تتمتع بالوحدة العضوية بعدما طبق شعراؤها أسلوب وتكنيك "إليوت" "Eliot" تأثراً به[1]. وعلى النقيض من ذلك، كان هناك من يقللون من شأن أثر "إليوت" "Eliot" على الشعر والنقد العربيين. وللمفاجئة كان أبرزهم "أدونيس" وذلك لأنه كان قد اندمج في الحزب السوري القومي الاجتماعي، وطغت علية أفكار ومعتقدات الحزب، وأصبحت شغله الشاغل، وتقمصته القومية التي ينادي بها الحزب مما جعله يقلل من تأثير "إليوت" "Eliot" على الأدب العربي لما في ذلك من تناقض مع السيادة القومية التي ينادي بها الحزب وإظهاراً للجودة الذاتية في الأدب العربي[2]، بالإضافة إلى أن هناك تقريراً نشر في مجلة شعر عام 1963، ينتقد الشعراء العرب أخذهم عن "إليوت" "Eliot" أخذاً عشوائياً دون فهم أو دراسة متأنية واعية، ومثل كاتب هذا التقرير بتوظيف بعضهم الأساطير في قصائدهم - تأثراً بـ"إليوت" – دون فهم مغزى الأسطورة ولا إلى ما ترمز إليه، كذلك انتقد التقرير الشعراء العرب عدم فهمهم لنظرية "إليوت" "Eliot" الشعرية فهماً جيداً، فقلدوه تقليداً أعمى، ففقدوا شخصيتهم العربية، وجاءت قصائدهم مفككة ومترهلة[3].

---

* هو الشاعر السوري الكبير نزار توفيق القباني، ولد عام 1923. لكثرة قصائدة الغزلية الصريحة، عرف بـ"شاعر الحب والمرأة"؛ وأشهر قصائدة "قارئة الفنجان" التي غناها الفنان "عبد الحليم حافظ. وانغمس في الشعر السياسي بعد نكسة 1967، عمل سفيرا دبلوماسياً لبلاده. مات عام 1998. أهم دواوينه :"قالت لي السمراء" عام 1944، و"طفولةُ نهد" عام 1948، و"يوميات امرأة لامبالية" عام 1968، وأنا رجل واحدٌ وأنت قبيلةٌ من النساء" عام 1992، وغيرهم.

1 نادية لويس، "الشعر قنديل أخضر لنزار قباني"، مجلة الشعر، العدد 1، مصر، يناير 1964، ص116. وينظر : إبراهيم السولامي، "الشعر..قنديل أخضر"، مجلة أقلام، العدد1، المغرب، يناير 1964، ص ص( 126، 127).

2 ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 69.

3 ينظر: يوسف الخال، "قضايا وأخبار(في ثلاثة أشهر)"،مجلة شعر، العدد(26)، لبنان، إبريل 1963، (129- 131).

## أثر إليوت في "أدونيس"*:

### المباديء الشعرية المشتركة بين "أدونيس" و"إليوت":

لقد تشرب "أدونيس" المبادئ الإليوتية الشعرية، وهي أصيلة في التراث المثالي الألماني، ولذلك ظهرت ملامحها في شعره فباتت مشتركة بينهما، ولقد أبدع فضول في رصد هذه المبادئ المشتركة، وكان أهمها المبادئ التالية:

### 1 - تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر:

لقد كانت بداية هذا التحطيم عند "إليوت" "Eliot" لأنه تأثر بالثقافة الألمانية؛ فكانت دراسته لنيل درجة الدكتوراه تدور حول الفكر الفلسفي والمثالي عند "ف. ه. برادلي" " F. H. Bradley "، بالإضافة إلى تأثره بـ" فريدريك نيتشه Friedrich " Nietzsche و"مارتن هايدجر Martin Heidegger"؛ فجاء شعره فلسفيا ومغرقا في مبادئها. وكذلك تأثر "أدونيس" بالفكر الألماني المثالي من خلال "أنطون سعاده" مؤسس الحزب السوري القومي الإجتماعي. ولأن "شارل مالك"، أحد مؤسسي الحزب وقد تتلمذ علي يد "هايدجر"؛ فقد تتلمذ "أدونيس" على يد "شارل مالك" بعد أن عرَّف الخال بينهما؛ وهكذا فقد تشرب "أدونيس" المباديء الأيديولوجية الألمانية أيضاً مما جعل خلفيته الثقافية تتحد في المناخ مع خلفية "إليوت" "Eliot" ألمانية الثقافة. وذلك بدوره مهد لتأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" فيما بعد، فيما يخص نفس المفاهيم الشعرية والنقدية.[1]

### 2 – وحدة الشكل والمضمون:

ومن ملامح تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" أن "أدونيس" يؤمن تماماً مثل "إليوت" "Eliot" بأن الشعر يوحد بين الذات والموضوع، وأن الشعر لا يفصل بين

---

* هو الشاعر"علي أحمد سعيد إسبر"، شاعر وناقد سوري الأصل ولد عام 1930 ولكنه اكتسب الجنسية اللبنانية عام 1963مع أسرته، تبنى أسطورة "أدونبس" الفينيقية في شعره فاكتسب الاسم شهرة له. يعد من أشهر أعضاء جماعة "شعر" اللبنانية الذين خرجوا عن قواعد الشعر واللغة في أشعاره . تميز بغزارة الانتاج الشعري والنقدي، ومن أهم أعماله: "أغاني مهيار الدمشقي" عام 1961، و"مفرد بصيغة الجمع" عام 1977، و"هذا هو اسمي" عام 1980، وغيرها.

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص71.

الكلمة والشيء، أو بين العلم واللغة، ولا بين المثالية والواقعية. وأنه لا يوجد مبدأ مطلق يمكن من خلاله التفريق بين كل هذه المباديء. وبذلك يمكن للشعر أن يكون له دور في حل مشكلة الوضع الإنساني المتردي في العالم الحديث.[1]

ونلاحظ عدم وضوح المغزي من هذا المبدأ، وميله للرومانسية في توحد ذات الشاعر مع المضمون، لأنه مبني على الكلام الفلسفي، ولأنه يعكس تأثر أدونيس بالفلسفة الألمانية التي تأثر بها إليوت وأثرت في شعرهما.

واتخذ "إليوت" "Eliot" شكل القصيدة وسيلة "لخدمة المضمون". فالشكل عنده طريقة لخدمة الشعور، ولا يكون الشكل عند "إليوت" "Eliot" مجرد قافية أو إيقاع داخلي أو خارجي وإنما تحقيق لملائمة هذه القافية أو هذا الإيقاع للمضمون. ولذلك فإن الشكل والمضمون يتطوران تزامنياً في اللاوعي عند الشاعر بتلقائية دون أي تحكم منه فينتج عن ذلك توفر الوحدة العضوية للقصيدة، وهذا ما تأثر به "أدونيس"، فعنده لا بد من تداخل الشكل مع المضمون لتوفير الوحدة العضوية للقصيدة. يقول "أدونيس":

"... ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء كان واقعياً أو مثالياً، تقدمياً أو رجعياً، وإنما في كيفية التعبير عن هذا المضمون"[2].

ولذلك تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" في أهمية شكل القصيدة وتفضيله في معظم الوقت على المضمون ولقد تأثر بذلك أيضاً معظم شعراء مجلة "شعر". لقد تأثرو بأهمية الأسس الجمالية للشعر دون الالتفات لأي وظيفة اجتماعية أو أخلاقية للشعر، ولقد انحدرت إليهم هذه الفكرة من التيار الشكلاني الغربي الذي يترأسه "كانط"، وأظهره لهم "إليوت" "Eliot" في كتاباته النقدية. بالرغم من أن "إليوت" "Eliot" قد اتخذ فيما بعد موقفاً وسطاً بين الجمالية والإلتزام الإجتماعي.[3]

---

1 المرجع السابق، ص 76.

2 أدونيس: زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2005، ص 71.

3 ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص ص(98- 102).

ولقد تأثر"أدونيس" بطريقة التعبير الشعرية لـ"إليوت""Eliot" في قصيدته الأرض الخراب، لقد نظر "أدونيس" إلى ماضي قصيدة "الأرض الخراب" من انفتاح القصيدة بمزج "إليوت""Eliot" فيها الأنواع والأشكال والموسيقا والرسم والفنون الأخرى، وتوليفه فيها بين الماضي والحاضر من ثقافات متعددة وأداب مختلفة وكتابة هوامش شعرية للتفسير. فقد اعتبر "أدونيس" أن قصيدة الشعر لا بد من أن تكون كليةً حاويةً، تتداخل فيها أشكال التعبير المختلفة كالحوار والنثر والغناء والملحمة والقصة، بجانب الأبيات الموزونة شعرياً. ويقول إن الكتابة الجديدة ستتجاوز الأجناس الأدبية وتصهرها جميعاً في القصيدة المفتوحة. فالقصيدة المفتوحة عنده ستغير مقاييسنا الشعرية والجمالية.[1] ولقد أظهر "أدونيس" تأثره هذا كله في معظم قصائده، فكتب هوامشاً شعرية لقصيدته "إسماعيل"[2]، وكذلك نوَّع الأجناس الأدبية

---

1 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979، ص ص(117- 118)، وينظر لأدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992، ص 22، 213، 216، 220 ،221.

2 وهو نمط من الانقطاع المعروف قديما، ولكنه يتخذ أشكالاً جديدة في القصيدة الحديثة، ويراد به تقسيم النص إلى أجزاء يفصل بينهما طباعياً ويمكن قراءة كل جزء على أنه نص قائم بذاته، مع أنه يرتبط بوشائج معينة مع الأجزاء الأخرى من النص. وفي قصيدة "إسماعيل" لأدونيس مثل واضح على هذا النمط من الانقطاع. طباعياً يتكون فضاء القصيدة من ثلاثة طوابق أو مستويات إذا صح القول، كما تتكون القصيدة من عدة لوحات، بعضها يحتل القسم الأعلى من الصفحة، وهو المتن، بينما تحتل هوامش المتن الجزء الأسفل من الصفحة وتفصل بين لوحة وأخرى رسوم هندسية على شكل مربعات أو مستطيلات بعضها مغلق والآخر مفتوح من جانب أو جانبين أو خطوط متوازية، كما يتضح من اللوحة رقم(2) التالية:

متدثراً بدمي أسير تقودني
همم ويهديني حطام
حفل تخص به الإبادة نسلها
حفل لإسماعيل يختتم الزمان (تراه يفتتح الزمان؟)

وينتهي المقطع لنقرأ مقطعاً آخر وضع بين مستقيمين متوازيين يعقبه مقطع آخر، وضع عليه الهامشين رقم 22، 23:

" – حشد يوزع ورده
فرحا بمقصلة تقام
الأطلس العربي جلد
نعامة غلبت نعامه
لا غالب إلاه/ سرج حصانه

بوضوح في قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة"[1].

## أثر "إليوت" "Eliot" على "أدونيس" في استقلالية الشعر ورمزيته:

لقد حاول "إليوت" "Eliot" التسوية بين رأي "كانط" الذي اتحد معه "ريتشاردز" في أن الفن ما هو إلا تعب دون جدوى، ومجرد شكل جمالي فقط، مع الرأي الأنطولوجي Ontology (الوجودي) الذي يعتبر الفن كشفاً عن الحقيقة ومرآة لها. لكن "أدونيس" كان مع الرأي الأخير فقط مما يؤكد شخصيته حتى مع تأثره بـ"إليوت". ولما كان "إليوت" "Eliot" قد استقى مبادئه الرمزية من خلال تراث الرمزيين الذين ينشدون وجهة نظر في الواقع المادي من خلال الفن، وهو المبدأ الذي يتشابه مع مبدأ المثالية الألمانية الذي يفيد بأن المثالية مزروعة في العالم المادي، وأن المادية هي الحقيقة المثالية، كذلك تشرب "أدونيس" المباديء الرمزية من سعيد عقل الذي لخص لها في مقدمة ديوانه (المجدلية)1937، فضلاً عن محاضراته التي ألقاها عن الرمزية في الثلاثينيات، وقد حضرها "أدونيس" وهكذا

---

ذهب وجبهته غمامة

- من أنت؟ من أمية؟ 22

- لا لست من أمية.

- من أنت؟ هاشمي؟ 23

وتحت الخط الذي يقسم الصفحة طباعياً إلى جزأين نقرأ الهامشين 22، 23 اللذين يرد فيهما:

(22) "وهي من أمية بنيانها

وهان على الله فقدانها...

(23) بني هاشم، عودوا إلى نخلاتكم

فقد صار هذا التمر، صاعا بدرهم

إذا قلتم رهط النبي محمد

فإن النصارى رهط عيسى بن مريم"... 18- انظر: القصيدة في مجلة فصول المجلد 4 العدد3، ابريل، مايو، يونيه 1984. ص62- 63.

1 ينظر: أدونيس: شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، فمثلا ص 8، يتداخل فيها النثر مع الشعر، وهكذا باقي الكتاب.

يلتقي "أدونيس" مع "إليوت" "Eliot" في مفهوم الرمزية، وفي خلفية ثقافية مشتركة عن مفهوم الشعر[1].

والشعر عند "إليوت" "Eliot" مستقل تماماً عن مصادره الأصلية، فالقصيدة مستقلة تماماً عن أي ينابيع فكرية استمد منها الشاعر أفكاره، وتأثيرها في القارئ تختلف عن التجربة الشعورية لكاتبها. ومع ذلك فالشعر لا بد أن يمزج الفكر بالعاطفة، ويسوغ كل منهما للأخر. فالشعر يقدم إذناً فكرياً للشعور، وإذناً عاطفياً أو جمالياً للفكر. وتمتلك القصيدة عند "إليوت" "Eliot" حياتها الخاصة وأفكارها المنمقة التي لا تمت لحياة الشاعر بصلة. كذلك يختلف كل من الشعور والأفكار والرؤيا في القصيدة عن مثيلاتها التي في ذهن الشاعر. فالقصيدة مستقله تماماً عن الشاعر. كذلك لا يمكن للشعر أن يكون بديلاً عن الأخلاق أو الدين أو السياسة، وإن كان هناك ثمة علاقة تربط بينهم وبين الشعر. ذلك لأن الشعر، من وجهة نظر "إليوت"، لا يجب أن يكون هدفه إرشادياً أو اقناعياً، ولكن محاولة لتوسيع حدود الوعي الإنسانسي والإخبار عن المجهول، والتعبير عما لا يعبر عنه، وهذا هو العنصر النبوي في الشعر الذي يشعرنا بالبهجة والهدوء والمصالحة، ثم يتركنا بمفردنا لندخل منطقة ما دون مرشد أو دليل وهنا يقدم الشعر صيغة رؤيوية تعد بمثابة انتاج شعري عظيم للحياة وهذا المفهوم استخلصه "إليوت" "Eliot" من التراث الرمزي الرومانسي. إن وظيفة الشعر عند "إليوت" "Eliot" مرتبطة بالعاطفة أكثر من الفكر، فلا يمكننا أن نشعر بالشعر بلغته الفكرية[2].

وإذا تأملنا هذا الكلام، فمن الصعب أن نتقبل أن القصيدة لا تمت لحياة الشاعر بصلة، ومن الصعب تقبل اختلاف الشعور والأفكار والرؤى في القصيدة عن مثيلاتها عند الشاعر، لأن هذا يشعرنا بالفصام النفسي عند الشاعر. ولكننا يمكن أن نتقبل أن الشعر ليس بديلاً للدين، وأن الإقناع والإرشاد من اختصاص الدين والسياسة.

---

1 ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص (77- 79).

2 ينظر: المرجع السابق، ص (81- 84).

وكذلك فرغم ثورة إليوت على الرومانسية، فإنه يسلك طريقها في العنصر النبوي للشعر، وأن الشعر مرتبط بالعاطفة أكثر من ارتباطه بالفكر. وهذا فيه تناقض في موقف إليوت الشعري؛ لأن تأثير القصيدة في القارئ لو اختلف عن التجربة الشعورية لكاتبها فهذا يناقض مفهوم المعادل الموضوعي الذي ابتكره إليوت وتناقله عنه الشعراء والنقاد.

لقد كان كل هم "إليوت" "Eliot" أن يوحد الفكر بالعاطفة في الشعر. ولقد تبنى "أدونيس" نفس أفكار "إليوت" "Eliot" في مفهوم الشعر واستقلاليته ووظيفته. فـ"أدونيس" يرى أنه لا يمكن تحديد ماهية الشعر، لأنه خارج كل المقاييس فلا يمكن أن نحدد ماهية الشعر في ضوء المقاييس الدينية أو الأخلاقية مثلاً، فالشعر خرق لكل المقاييس نظراً لإستقلاليته[1]. فالقصيدة عند "أدونيس" – مثل "إليوت" "Eliot" تماماً – مستقلة عن ينابيعها، لأن القصيدة تتجاوز حدود اللغة والظروف السياسية أو الإجتماعية أو الإقتصادية.

ومن الملحوظ أن قول أدونيس إن القصيدة تتجاوز حدود اللغة والظروف السياسية..الخ لهو ترديد لعبارات طنانة، وشعارات رنانة غير واضحة المفهوم؛ لأنها ترتبط بقوله إن القصيدة مستقلة عن ينابيعها.

كذلك نرى "أدونيس" يتفق تماماً مع "إليوت" "Eliot" في أن الشعر يقدم رؤيا في الحياة، ولكن هذه الرؤيا لا تمت للمفهومات السائدة في المجتمع بصلة، ولكنها خارجة عن كل المفهومات، وتغير في نظام الأشياء، والنظر إليها. والشعر الحديث عنده تمرد على الشكل العربي القديم، تطوراً مع العصر المتطور[2]، ولذلك فهو يستقل بمبدأ التمرد على الشكل القديم للشعر عن "إليوت" "Eliot" الذي ينظر للشكل الجديد للشعر على أنه إحياء للشكل القديم. كذلك تأثر "أدونيس" بـ"إليوت" "Eliot" فيما يخص الجانب النبوي للشعر، فـ"أدونيس" يرى الشعر كشفاً للحجب وانشغالا بالمسائل الوجودية، فالشعر عنده حساسية ميتافيزيقية.[3]

---

1 أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص213.

2 المرجع السابق، ص 9.

3 أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص 150.

وقول أدونيس إن الشعر يقدم رؤيا في الحياة، وإن هذه الرؤيا لاتمت للمفهومات السائدة بصلة، قول غامض ولم يقدم عليه أي مثال. كذلك لم يستقل أدونيس بمبدأ التمرد على الشعر القديم عن إليوت. فتمرد إليوت على قواعد الشعر القديم واضح لأنه أول من أبدع شعر التفعيلة، وسار وراءه الآخرون.

ولكن "أدونيس" يختلف عن "إليوت" "Eliot" في الحساسية الميتافيزيقية للشعر. ذلك أن "إليوت" "Eliot" يرى أن ضعف الشعر يمكن في مزج الحقلين الميتافيزيقي بالإنساني، ونوه بذلك بالشعر والنقد في القرنين التاسع عشر والعشرين، فقد ادعى الشعراء والنقاد فيهما أن الشعر قادر على تغيير الأخلاق والحياة، وأنه قادر على ان يكون بديلاً للدين، وهذا ما عده "إليوت" "Eliot" هرطقة، وهنا يمكن أن يُعد "أدونيس" – في عرف "إليوت" "Eliot" مهرطقاً. ذلك لأن "أدونيس" يميل إلى عبور الخط الفاصل بين المجال الميتافيزيقي والإنساني، ويمزج بينهما، فهو يطلب من الشاعر ان يزيح الله عن عرشه، ويحل مكانه، فهو يقول في إحدى قصائده:

"نمضي ولا نصغي إلى ذلك الإله.

تقنا إلى رب جديد سواه."

في حين أن "إليوت" "Eliot" يريد الشاعر أن يتصالح مع الله ويتصالح مع الحكمة الإلهية في الكون والحياة من خلال اكتساب الغوص في اللاشعور الجمعي للسلالة البشرية واكتساب حس تاريخي، وان يركز التاريخ البشري كله في وعيه وتخطي كل حدود الزمن. وضرب في ذلك أروع المثل في قصيدته " الرجال الجوف"، لأنها رفض للذاتية المتطرفة وإقرار بأن الإنسان لا يستطيع أن يحقق النجاة إلا بالاستسلام للقدر الذي قدره الله للعالم.[1]

ويدور "أدونيس" في فلك "إليوت" "Eliot" فيما يخص دور الشاعر، فـ"إليوت" "Eliot" يؤكد على دور الشاعر في تخليص ثقافته من أخطار الهرطقة وتسطيح القيم.

1 ينظر : عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص (91- 93).

ويؤكد "أدونيس" على دور الشاعر في الثورة ضد جميع أنواع السلطة وكلاهما يؤكدان على ان الشاعر هو مخلص حضارته ومنقذها وضميرها فالشاعر عندهما له دور العبقري الذي يبذر بذور الثورات والتحولات الجديدة دائماً في الحياة بجانب الشعر. إنه يمتلك القوى الإبداعية الفائقة التي لا يملكها غيره[1].

## تأثر "أدونيس" بـ"إليوت " "Eliot" في اللغة الشعرية:

لقد تبنى "إليوت" "Eliot" جعل لغة القصيدة أقرب إلى اللغة الدارجة في الحياة اليومية، ذلك لأنه يرى أن الفكر نوع من المحادثه، وأن المحادثة ذات أهمية عظيمة للأديب سواء كان يكتب شعراً أونثراً. وأن الإبداع الأدبي كله ينبثق من المحادثه مع الأخرين أو الذات[2]. ويؤمن "إليوت" "Eliot" كذلك بأن الشعر كان من أول الأجناس الأدبية التي عرفتها البشرية، والشعر يعبر عن العواطف والمشاعر التي تعبر عنها اللغة الشائعة للشعب، فاللغة الشائعة تعبر عن شخصية الشعب، فإذا استخدم الشعر لغة الشعب أصبح قريباً من شخصية أمته وقوميتها[3]. يقول "إليوت" "Eliot" "لا يجوز أن يبقى الشعر بعيداً جداً عن اللغة اليومية العادية التي نستخدمها ونسمعها"[4]. ويرى "إليوت" "Eliot" أن لغة الشعر يجب أن تتطابق مع الشيء الذي تعبر عنه، وتسعى جاهدة للتعبير عن أشياء جديدة، ومشاعر جديدة ومفهومات جديدة، وأن الشعر لا بد وأن يمزج الأشياء والكلمات والأحاسيس في بوتقة واحدة وارتباط وثيق[5]. وهذا ما يجعل الشعر وثيق الصلة مع الحياة وبعيد عن التجريد والغموض، وحاول اثبات ذلك المبدأ في مسرحياته الشعرية ولكنها مليئة بلغة حوارية قريبة جداً من لغة الشعب. وكذلك توجد في قصيدته الأرض الخراب مقاطع حوارية كاملة بلهجة أهل لندن.[6]

---

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 93.

2 T.S. Eliot: Selected Essays, Faber and Faber Limited, London,1932, pp.(446, 447).

3 T. S. Eliot: 'The Music of Poetry', in "On Poetry and Poets" (OPP), (London: 3Faber and Faber,1957) p.8- 9.

Ibd, p.10.

5 T. S. Eliot: 'Dante', in "The Sacred Wood"" (SW)(London: Methuen, 1976) pp. 49- 50.

6 T. S. Eliot, (OPP), Op.Cit, p.23. □

ولقد راقت مباديء "إليوت" "Eliot" حيال لغة الشعر، وجعلها قريبة من اللغة المحكية، للكثير من الشعراء والكتاب العرب الذين شعروا بالهوة الكبيرة بين اللغة العربية المكتوبة والمحكية. وكان أول هؤلاء الكتاب يوسف الخال زعيم جماعة "شعر" الذي نقل بدوره الفكرة لأدونبس. لقد تبنى يوسف الخال هذا المبدأ لتتغير الحياة والثقافة العربيتين، مقتنعاً بأن اللغة المحكية ما هي إلا تطور للغة الفصحى المكتوبة، وأن هذه اللغة الدارجة المحكية تتميز بأنها تعكس التطور الفكري للغة الشعب وحساسيته وبالرغم من أن "أدونيس" لم يتفق مع ذلك الرأي اتفاقاً تاماً، وجعل المشكلة الإبداعية الشعرية تنحصر في عقل وابداع الشاعر في استخدام اللغة المكتوبة ، إلا أنه يرى أن علاقة الشاعر بلغة قصيدته هي علاقة شخصية وفردية ويستطيع أن يستخدم اللغة المحكية في شعره بكامل حريته ولقد تأثر "أدونيس" بـ"إليوت "" Eliot" في وجوب تطور اللغة وتجديدها دائماً، وعبر عن ذلك شعراً قائلاً:

"من أين أجيئ..
وكيف أجدد للكلمات الجنس ..
وللغة الأحشاء.. لتقول الأشياء"[1]

ولقد تأثر "أدونيس" أيضاً بـ فكرة "إليوت" "Eliot" أن اللغة المحكية تعكس شخصية الشعب ووضعه الإجتماعي، وحضارته، وكذلك في فكرة وجوب التوحد بين الكلمة والشيء في الشعر، وأن اللغة الجديدة هي أداة الشعر لتغيير العالم.[2]

## تأثر "أدونيس" بـ"إليوت " "Eliot" في موسيقا الشعر:

إن الشعر في رأي "إليوت" "Eliot" لا يفقد قيمته مهما كانت طريقة كتابته وأسلوبه، موزوناً أو غير موزون، ولن يفقد تواصله البشري ولا مع الحياة، وتنبثق موسيقاه من لغة الكلام الشائع في زمن ومكان الشاعر. وأن موسيقاه تتكون من تناغم أصوات الكلمات ومعانيها، أي حس الإيقاع وحس التركيب ولذلك لا تنفصل موسيقا

1 أدونيس: كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت، 1979، ص 15.
2 أدونيس، زمن الشعر، مرجع سابق، ص 288.

الشعر عن معاني كلماته. وتكتسب الكلمة موسيقاها أيضاً من تناغمها مع الكلمة التي تسبقها والتي تليها، أي تلائم وتناغم الكلمات المتجاورة واتساق معاني الكلمات مع السياق الكلي للنص الشعري. وايقاع القصيدة أو موسيقاها عند "إليوت" "Eliot" ما هو إلا خطة منظمة لمزج الفكر والشعور والمفردات معاً، ولذلك فـ"إليوت" "Eliot" يعيب على كثير من الشعراء الذين يكتبون النثر الرديء تحت مسمى الشعر، فيقول:

"لا يوجد شعر حر للإنسان الذي يريد أن يقوم بعمل جيد. لا أحد يعرف أكثر مني أن كمية كبيرة من النثر الرديء كتبت تحت اسم الشعر الحر، لا يُرحب بالشعر الحر بوصفه تحرراً من الشكل إلا الشاعر الرديء"[1]

وأوضح "إليوت" "Eliot" أن الشعر الحر كان تجديداً لشكل الشعر القديم لأنه يتمركز في الوحدة الداخلية للقصيدة بخلاف التمركز في الشكل الخارجي والقافية للشعر القديم.[2]

وقلل "إليوت" "Eliot" من أهمية الوزن في الشعر لأنه يرى أن أي بيت شعري ولو كتب بالنثر، قد نجد فيه تفعيلات ونبرات ايقاعية، وإنما الشعر الجيد في رأيه هو الذي يبدأ بوزن شعري معروف في أول القصيدة ثم يتحرر منه الشاعر شيئاً فشيئاً إلى أن يتحرر منه نهائياً في أخر القصيدة. أو الذي يبدأ فيه الشاعر دون وزن ثم يقترب شيئاً فشيئاً من وزن شعري معروف يتم معرفته في أخر القصيدة. المهم أن نرى شبح الوزن الشعري في القصيدة. ولهذا فهو يرى أن الشعر قد كتب في صورة نثرية، أو قد كتب النثر في صورة قصيدة شعرية. ولقد أوضح "إليوت" "Eliot" رأيه في الفرق بين الشعر والنثر في مقدمته لترجمته لقصيدة "سان جون بيرس Saint-John Perse [3]" التي بعنوان "أنابازAnabasis "

---

1 د. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، بيروت،2001، ص 688.

2 ينظر: المرجع السابق، ص ص (688، 689).

3 ولد سان – جون بيرس (اسمه الأصلي ألكسي ليجيه) عام 1887 في جزيرة "سان ليجيه لي فوي" في الغوادالوب، المستعمرة الفرنسية في بحر "الكاريبي". ولقد جاءت عائلته إلى فرنسا إثر زلزال أصاب جزيرته وجزر أخرى مجاورة عام 1897. أقامت العائلة في مدينة "بو" حيث تابع الشاعر دراسته الثانوية، ثم التحق بجامعة مدينة "بوردو" فدرس الحقوق،

وأوضح أن الشاعر بيرس قادر على كتابة الشعر في صورة نثرية أو كتابة النثر في شكل قصيدة[1].

وهنا ظهر تأثر "أدونيس" بـ"إليوت ""Eliot" في أسلوب الكتابة الشعرية، فقد ترجم هو أيضاً نفس القصيدة لـ "بيرس"وكتب مقدمة لترجمته أعاد فيها صياغة أراء "إليوت""Eliot" قائلاً إن هناك أسلوبين للتعبير الأدبي: الوزن والنثر، وأن هناك أربع طرق للتعبير وهي[2]:

1- التعبير نثرياً بالنثر.
2- التعبير نثرياً بالوزن.
3- التعبير شعرياً بالنثر.
4- التعبير شعرياً بالوزن.

---

وانفتح، في الوقت نفسه، على جميع مظاهر المعرفة: شعر، موسيقى، فن، فلسفة، طب، جيولوجيا، أنتروبولوجيا.. عام 1904، كتب قصيدته "صُوَر إلى كروزويه" (نشرت في "المجلة الفرنسية الجديدة" عام 1909). عام 1911 نشر قصيدته "مدائح" في المجلة ذاتها. دخل السلك الديبلوماسي عام 1914، وبدأ مهماته في بكين، ومنها انتقل إلى فرنسا فالولايات المتحدة الأميركية، فأماكن كثيرة أخرى من العالم. عام 1940، وبعد أن تمّ فصله من منصبه الديبلوماسي، أصبح مستشاراً أدبياً في "مكتبة الكونغرس" في واشنطن. حاضَرَ في جامعة "هارفارد" عام 1946 وحصل على جائزة نوبل عام 1960. توفي في فرنسا عام 1975. قبل وفاته بثلاث سنوات، نشرت دار "غاليمار"، ضمن سلسلة "البلياد"، أعماله الشعرية الكاملة وكان الشاعر ينظرها بنفسه. من القصائد الطويلة التي تتضمّنها هذه الأعمال الكاملة إضافة إلى ما= =سبق: "أناباز" (1924)، والتي تعني الرجوع إلى البداوة، "منفى" 1942، "أمطار" 1942، "ثلوج" 1944، "رياح" "1946"، "منارات" 1957..يؤسس سان – جون بيرس لتقاليد شعرية جديدة تجعله صوتاً متفرداً في الشعر الحديث. معه ينكسر الحدّ الفاصل بين الشعر والنثر، بين الميثولوجي والمقدّس. تصبح الكتابة تعبيراً عن تجربة إنسانية وكونية كبرى. يصبح الشعر نشيداً. كسِفر تكوين يتقدَّم، كموسيقى عظيمة ماحية أمامها كل شيء.. قد يكون أفضل مدخل لقراءة هذا الشعر هو تمثّله بالموسيقى، حركة وإيقاعاً. فكل قصيدة من قصائده المطوّلة تتألف من جملة من الحركات تتمحور حول حركة مركزية واحدة. كل قصيدة جزء من نتاج كبير واحد يشبه في اندفاعه تدفُّقَ البحر وهديره.

ينظر: عيسى مخلوف: "سان – جون بيرس بين الأمس واليوم"، مقال بجريدة الرياض(السعودية)، بتاريخ: الخميس 24 محرم 1432 هـ – 30 ديسمبر 2010م – العدد 15529، وتم الاطلاع عليه في : الأحد 10 صفر 1442هـ – 27 سبتمبر 2020م، على الموقع الإلكتروني: http://www.alriyadh.com/590078

1 د. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص 686، نقلا عن:

Saint-John Perse: Anabasis, A Poem, Translated by T. S. Eliot, 3rd ed. (London: Faber and Faber,1959), pp. 15- 16.

2 أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت،1985، ص ص(22، 23).

ولقد تأثر "أدونيس" كثيراً بأراء "إليوت" "Eliot" حول موسيقا الشعر، واستقى معظم أرائه النقدية في هذا المجال من مقالة "إليوت" "Eliot" "موسيقا الشعر" فهو يؤكد مثل "إليوت" "Eliot" أن كل الكلمات تحتوي في طياتها شعرية يحسها القارئ[1]. كذلك تبنى "أدونيس" مبدأ "إليوت" "Eliot" أن الوزن ليس معياراً رئيساً للشعر، وإنه معيار للنظم لا الشعر، وإن شكل الشعر ليس مجرد وزنه وإنما هو نوع من البناء بالإضافة إلى أنه ايقاع داخلي ينبثق من التناغم الحركي الداخلي الذي هو سر الموسيقا، بعيداً عن تناغم الأجزاء الخارجية والأقيسة الشكلية[2].

ولقد تأثر "أدونيس" بطريقة "إليوت" "Eliot" في كتابته لقصيدة "الأرض الخراب"، ولأنه لاحظ أنها تحتوي على مزيج من عدة أنواع مختلفة من النصوص ، منها النثر والشعر، والحوار العادي بلغة أهل البلد، فابتكر "أدونيس" مصطلحاً جديداً في الشعر الحر وهو " القصيدة الشبكية المركبة " وتجلى هذا المصطلح في قصائده خصوصاً قصيدة "إسماعيل"[3].

ولقد تأثر "أدونيس" وزملاؤه بأراء "إليوت" "Eliot" وغالوا فيها أكثر من "إليوت" "Eliot" نفسه بدليل أنهم قد تبنوا قصيدة النثر، ولم يكتب "إليوت" "Eliot" قصيدة النثر أبداً، وأحلو فيها الجملة الموسيقية محل البيت الشعري الموزون.

## تأثر "أدونيس" بـ"إليوت " "Eliot" في الصور الشعرية:

إن أهم ما يميز صور "إليوت" "Eliot" هي أنها عالية التركيز، وعالية الدقة وتتمتع بالإيحاء الشديد اللانهائي. إن صور "إليوت" "Eliot" مازجة دائماً بين المجرد والملموس. إن الأدب إذا تمتع بجودة العرض سواء للأفكار أو للأحاسيس فهو الأدب الخالد في رأي "إليوت". وهذا ما حداه إلى ابتكار "المعادل الموضوعي" الذي من شأنه أن يوحد بين الأشياء بالعواطف. ولقد استوحي "إليوت" "Eliot" فكرته هذه عن "المعادل الموضوعي" من شدة اعجابه بشعر "دانتي" "Dante" الذي رأى فيه عبقرية عرض الأفكار والأحاسيس المجردة

---

1 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 127.

2 أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص 14.

3 ينظر: أدونيس: سياسة الشعر، مرجع سابق، ص ص (72- 74).

بطريقة ملموسة. فقد وجد "إليوت" "Eliot" "دانتي" "Dante" يحقق ما لا يمكن ادراكه بالحواس بسهولة ووجده يحقق ذلك في صور بصرية ويؤسس علاقات بين جمال الأشياء المتنافرة ويؤلف بينها في صور واضحة ودقيقة. ووجده يعبر عن الأفكار غير المألوفة بصور ملموسة[1].

ولقد تأثر "إليوت" "Eliot" بالشعراء الميتافيزيقيين في تشبيهاتهم البارعة. فتأثر بتشبيه "كاولي" للعالم بلوح شطرنج، وبتشبيه "دون" للعاشقين بزوج من البوصلات ورأى أن الشاعر الجيد هو الذي يستطيع أن يمزج بين المتنافرات في ذهنه ويخرجها للقاريء في صور واضحة.[2] إن أهم ما جذب انتباه "إليوت" "Eliot" في شعر دانتي هو القصة الرمزية التي تقدم الفكرة في صورة بصرية واضحة وبسيطة. وذلك ما يصفه "إليوت" "Eliot" بالعبقرية. لقد استند دانتي في تشبيهاته إلى ما يشاهده الناس في حياتهم اليومية[3].

ولقد تأثر "أدونيس" بكل أراء "إليوت" "Eliot" في شعر كل من "دانتي" "Dante" و"شيكسبير" "Shakespeare" والشعراء الميتافيزيقيين، وطبقها بالكامل في رؤيته لأشعار "جبران". إن عبقرية "دانتي" "Dante" التي رأها "إليوت" "Eliot" في صوره المميزة وتشبيهاته المأخوذة من الحياة اليومية هي التي جعلت "إليوت" "Eliot" ينادي بأن الشعراء المعاصرين له يجب أن يواكبوا الحياة في أشعارهم، ويجب أن تواكب أشعارهم مشاهد العصر والحضارة المعاصرة بما فيها من تسارع الأحداث وتعقيد للمشكلات يجب أن تكون أشعارهم على نفس مستوى الصعوبة والتعقيد التي تتسم بها العصر والحضارة المعاصرة. ويجب أن يكون الشاعر شمولياً في ذلك، وأكثر إيحاءً وبعيداً عن المعاصرة، يقول "إليوت":

"أرى أن الشعراء في حضارتنا المعاصرة، يجب أن ينشدوا الصعوبة، فحضارتنا تشهد تنوعاً وتعقيداً كبيرين، وعندما تقع حساسية الشاعر عليهما فسيؤديان إلى نتائج متنوعة

---

1 ينظر: T.S. Eliot: Selected Essays, Op.Cit, pp.(242,243).

2 Ibd, p.282 .

3 ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، (121، 122).

ومعقدة. يجب أن يصبح الشاعر أكثر شمولية وأكثر إيحاءً وبعيداً عن المباشرة حتى يستطيع أن يخلخل اللغة إذا اقتضى الأمر ليعبر عن معناه"[1].

## تأثر أدونيس بـ"إليوت" "Eliot" في الصلة بالتراث:

ولقد ردد "أدونيس" نفس مضمون مقولات "إليوت" "Eliot" حول علاقة الكتاب الجدد بالتراث. فـ"إليوت" "Eliot" يقول عن علاقة الشعراء الأنجلو – أمريكان الجدد بالتراث: "لا يعني هذا أننا أنكرنا الماضي ... بل أننا وسعنا مفهومنا عن الماضي، وأنه في ضوء ما هو جديد، نرى الماضي في نسق جديد"[2]، وكذلك يؤكد "أدونيس" على الصلة الوثيقة بين المجددين وأسلافهم، لأنهم فهموا تراثهم بشكل جيد أكثر من المقلدين[3]. ويتفق "أدونيس" مع "إليوت" "Eliot" في جدلية تعاطي المجددين مع التراث، فكلاهما يعدان التراث مجالاً مفتوحاً يكتشفه الشعراء العظماء، ويعيدون اكتشافه وصياغته دائماً. وستكون معرفتنا مفتوحة أيضاً طالما صلتنا بالتراث مفتوحه.[4]

ولقد رأى "إليوت" "Eliot" أن الأسطورة من أحسن الوسائل التي يمكن التعبير من خلالها عن صعوبة وتعقيدات حضارتنا المعاصرة الطريقة الأسطورية التي اتبعها في قصيدته "الأرض الخراب"، ودافع عنها أشد دفاع، وأثنى كثيراً على "جيمس جويس" لإستخدامه الطريقة الأسطورية في روايته "يوليسس" أو "عوليس" كما يسميها البعض من الكتاب العرب. لقد رأى "إليوت" "Eliot" أن الطريقة الأسطورية توفر توازناً بين المعاصرة و القدم. إنها توفر بانوراما كبيرة من العبث والفوضى التي تميز عصرنا الحالي. ولذلك فهو يراها بديلاً جيداً للطريقة السردية لأنها تمكن الكاتب من تجسيد العالم في الفن.[5]

---

1 T.S. Eliot: Selected Essays,Op.Cit, p.(289).

2 T. S. Eliot:' (TCTC). Op Cit. p.57.

3 أدونيس: مقدمة للشعر العربي، مرجع سابق، ص 136.

4 ينظر: أدونيس: سياسة الشعر،مرجع سابق، ص ص( 15– 17).

5 ينظر: T. S. Eliot, Selected Prose,Harcourt Brace Jovanovich, 1975, pp.139,177, 263.

وينظر: د. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ص(797، 798).

لقد جذبت الطريقة الأسطورية التي جلبها "إليوت" "Eliot" في الشعر كثيراً من الشعراء العرب ولفت نظرهم إليها، فترجم "جبرا ابراهيم جبرا" الجزء الخاص بأسطورة "أدونيس" في كتاب "الغصن الذهبي" طبعته الأولى عام 1957، والثانية عام 1979.[1] كما طبق عدد من الشعراء العرب هذه الأسطورة كثيراً في أشعارهم. فأطلق "جبرا ابراهيم جبرا" على هؤلاء الشعراء "الشعراء التموزيين"، وذلك في مقالة له حول ديوان يوسف الخال "البئر المهجورة"، واستخدم الشاعر "خليل حاوي"، الأسطورة في قصائد كثيرة في مجموعته الشعرية "بيادر الجوع"[2].

ولقد سلط الناقد العربي "أسعد رزوق" الضوء حول الشعراء التموزيين واستخدامهم الطريقة الأسطورية في قصائدهم في كتابه ومواصلة لتعقب أثر "إليوت" "Eliot" في الشعراء العرب، كتب أسعد رزوق كتاباً بعنوان: "الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر" شرح فيه طريقة توظيف "إليوت" "Eliot" للأساطير في شعره وتأثير ذلك على الشعراء العرب. لقد وصف أسعد رزوق الشعراء الذين اتبعوا "إليوت" "Eliot" في توظيف الأساطير بـ "الشعراء التموزيون" لأنهم استخدموا أسطورة تموز كثيراً في شعرهم ناسجين قصائدهم على منوال "إليوت"، ورصد أيضاً تأثرهم بأسلوب "إليوت" "Eliot" ورموزه وخصوصاً التي استخدمها في قصيدة "الأرض الخراب"، التي نعى فيها أزمة الحضارة الغربية بعد الحرب العالمية الأولى، واقترح فيها العودة إلى تراث العصور الوسطى المستند إلى الإيمان بأهم مباديء المسيحية، وهو "الإيمان بالخطيئة الأصلية" وعجز الإنسان ونقصه، وهذا كله دعوة إلى العودة إلى الدين والمعتقدات الإيمانية ولقد طور "إليوت" "Eliot" في شكل

---

1 وذكر جبرا أن هذا الكتاب ترجمة للجزء الأول من المجلد الرابع من كتاب الغصن الذهبي Golden Bough والذي نشر لأول مرة عام 1900، انظر: جيمس فريزر، أدونيس أو تموز (دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة)، ترجمة: جبرا إبراهيم جبر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2، بيروت، 1979، ص 7.

2 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس المرجع السابق، ص 125.

القصيدة أيضاً فضلاً عن مضمونها ولذلك فإن ملامح هذا كله ظهرت في قصائد الشعراء التموزيين شكلاً ومضموناً.[1]

ولقد ساق رزوق أسباب اتباع الشعراء التموزيين لـ"إليوت" "Eliot" في توظيف الأساطير في شعرهم، فهذا التوظيف للميثولوجيا لهو نوع من البحث عن الذات. إن مشكلة الشعراء العرب، منذ إعلان قيام دولة اسرائيل، يشعرون بأنهم فاقدون لهويتهم القومية والحضارية. إنها أزمة نفسية خلفت في نفوسهم جرحاً يحلمون بالتئامة، ووجدوا أنفسهم يعيشون في جو فكري مختلف تمتماً عما يفرضه عليهم اتباعهم لقواعد ومضامين الأدب القديم لمدرسة الإحياء والبعث، وحتى لو تمثل في ثوبه الجديد بالخصائص الرومانسية لمدرسة الديوان. إن الشعراء التموزيين بتوظيفهم للأساطير، يعثرون على هوية داخلية، ومجموعة من القيم التي تساعدهم على التوحد مع ذواتهم فيشعرون بالإستقرار، ولو لمدة قصيرة يعودون بعدها إلى الاشيء خاليي الوفاض. ولقد حدد "رزوق" الشعراء التموزين وذكر أسمائهم، وكان أشهرهم خليل حاوي، ويوسف الخال، و"أدونيس"، وبدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا.[2]

ولقد اكتسب الشاعر "محمد أحمد سعيد إسبر" لقب "أدونيس" من كثرة استعماله لأسطورة "أدونيس" في قصائده ، وتكلم فيها على لسانه وكان من أشهر قصائده التي وظف فيها الأساطير: "قالت الأرض"، و"الفراغ"، و"البعث والرماد" وهذه القصائد ساد فيها الشعور بالإغتراب الروحي والألم الذي ينشأ من الشعور بوجود مسافة تفصله عن مجتمعه، والفراغ والقحط، ثم الأمل الذي ينشأ فجأة من وجود شخصية أسطورية منقذة. ولقد أقر "رزوق" أن "أدونيس" استخدم المعادلات الموضوعية تأثراً بـ"إليوت"[3].

---

1 ينظر: أسعد رزوق: "الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الحمراء للطباعة والنشر، 1990، ص ص(1- 10).

2 ينظر: المرجع السابق، ص ص (11- 15).

3 ينظر: أسعد رزوق: "الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص ص(54- 57).

لقد كان كتاب رزوق "الشعراء التموزيون:الأسطورة في الشعر المعاصر" من أهم روافد تعرف الشعراء العرب بـ"إليوت".

وكما أكد "إليوت" "Eliot" على أن جودة الشعر تكون بقدر ما يوفر من صور ملموسة وبصرية، فإن "أدونيس" يرى أن الشعر يعرض الصور مهما كانت تبدو عبثية في نظر البعض، لأنها ستكون مضيئة للأخرين، وأن الشعر الجيد يتصف بتداخل الصور والمشاعر والرموز بطريقة غير عادية تشوق القارئ وتدهشه[1]. ويرى "أدونيس" أن الصور هي أهم ما يميز الشعر، لأنها تبسط الفكر وتجسده في شكل رموز وصور[2]. وينظر "أدونيس" إلى الصور في الشعر على أنها مفتاح لعالم مجهول وأنها الطريق لإكتشاف معرفة مجهولة في مجالات مجهولة. لقد كانت صور "أدونيس" في أشعاره أقرب إلى صور "إليوت" "Eliot" في أشعاره من حيث توظيف المعادل الموضوعي "Objective Correlative" بما ينطوي على الإستعارات والكنايات والتلميحات لتركيز عيون القرّاء على مناط الإشارات والإحالات، ليلمس الإبداع الشعري في القصيدة.[3]

لقد اتبع "أدونيس" "إليوت" "Eliot" في جعل اللغة الشعرية أيقونية ودقيقة وإيحائية. فـ"إليوت" "Eliot" الذي كانت أكثر صوره تعج بالصور الصوفية خصوصاً في قصيدته المشهورة "الرباعيات الأربع"، قد أثر في "أدونيس" فجعل صوره هو أيضاً تهتم بالإشارات إلى الواقع الماورائي للعالم.[4]

لقد كان تأثير "إليوت" "Eliot" على نقادنا العرب واضحاً في النقد الذي كتبه "أدونيس" عن دور "جبران" في تطوير استخدام اللغة العربية في الشعر، فاستخدم "أدونيس" عبارات مشابهة لعبارات "إليوت" "Eliot" التي وصف بها دوري "دانتي" "Dante" و"شيكسبير" "Shakespeare" في لغتهما الشعرية. فـ"إليوت" "Eliot" يرى في

---

1 أدونيس: زمن الشعر، مرجع سابق، ص 20.

2 المرجع السابق، ص 19.

3 ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس المرجع السابق، ص ص( 125- 127).

4 المرجع السابق، ص 127.

كل من "دانتي" "Dante" و"شيكسبير" "Shakespeare" مثالاً للشاعر العظيم الذي يخدم لغة أمته في شعره، كلاهما صار خادماً للغة أمته في شعره، لقد خدم "دانتي" "Dante" لغته الإيطالية في شعره كما خدم "شيكسبير" "Shakespeare" لغته الإنجليزية في شعره[1]. ولقد وصف "أدونيس" دور جبران في "تغيير اللغة من خلال تغيير أشكالها التعبيرية الموروثة، واكتشاف لغة جديدة تستطيع أن تعبر عما لا يعبر عنه فالشاعر بالنسبة لجبران هو أبٌ وأمٌ للغة، يجددها باستمرار من خلال نظراته للحياة والتعبير عن هذه النظرات".[2]

**أثر "إليوت" في "محمود درويش"*:**

لقد أعرب درويش عن إعجابه الشديد بإليوت في أكثر من مناسبة[3]، وتأثر بمبدأ إليوت الذي ينادي فيه بوجود بقاء التراث الأدبي من "فيرجيل" إلى يومنا هذا أيضاً مفتوحاً ومتاحاً أمام الشاعر على الدوام، وأن التراث الأدبي ليس حكراً على زمن بعينه، مع المحافظة على هذا التراث من التشويه أو التحوير. وبناءً على ذلك فإن درويشاً لم يخل بالرسالة التي يتلقاها من التراث ولكنه يطوعها حسب موهبته دون الإخلال بأصلها. ولذلك فإن رسائله لم تكن تعليمية أو وعظية مباشرة، ولكنها توصل تأثيراً باستخدام اللغة[4].

---

1 T. S. Eliot:' To Criticize the Critic', To Criticize the Critic (London: Faber and Faber, 1965). p. 133.

2 أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، 3- صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ص 205، 206.

* شاعر الفلسطيني، ولد عام 1941، وتوفي عام 2008. أطلق عليه "شاعر القضية الفلسطينية" لشدة مناصرته لها ولأنه كان أحد أعضاء منظمة التحرير الفلسطينية التي كان يرأسها الرئيس الفلسطيني الراحل "ياسر عرفات، ومن ثم عرف شعره طريقه للشهرة العالمية. اعتقل عدة مرات من قبل قوات الاحتلال الإسرائيلي خلال الستينيات وأوائل السبعينيات؛ فرحل لاجئاً إلى القاهرة، ثم رحل منها إلى لبنان احتجاجا على معاهدة "كامب ديفيد". استقال من منظمة التحرير الفلسطينية إثر خلاف بينه وبين الرئيس الفلسطيني "ياسر عرفات" بسبب معاهدة "أوسلو". ومن أهم دواوينه الشعرية: "ديوان محمود درويش" عام 1994، و"خطب الديكتاتور الموزونة" عام 2013و"أنا الموقع أدناه" عام 2014، وغيرهم.

3 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 120.

4 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 115.

ولقد حافظ درويش على ميتافيزيقية الزمن التي توفرت بغزارة في قصيدة "بروفروك" لإليوت فوعي إليوت العقلي نطق على لسان "بروفروك" بطل القصيدة، فلما تبين هذا البطل فشله في التواصل مع المجتمع، لم يحاول إصلاح نفسه بنفسه، ولم يواجه نفسه، ولكنه ألقى بمسؤلية ذلك على الزمن، وحمَّل الزمن ما لا يصح أن يُحَمِّله[1]، فيقول:

"وللحق، سيكون ثمة وقت،
للدخان الأصفر، الذي ينزلق عبر الشارع
ماسحاً ظهره على أفاريز النوافذ
سيكون ثمة وقت-سيكون ثمة وقت
لتحضير وجه يقابل الوجوه التي سنقابل،
سيكون ثمة وقت، للقتل والخلق..
ووقت لكل أعمال الأيدي وأيامها
تلك التي ترفع سؤالاً وتلقي به على طبقك
وقت لك، ووقت لي
ووقت أيضاً لمائة قرار لم يتخذ بعد،
ولمائة رؤيا ومراجعة،
قبل تناول الخبز المحمص والشاي.."

وميتافيزيقية الزمن هذه هي الرسالة التي حافظ عليها درويش ونقلها، ولكنه نقلها إلينا بلغته الشعرية الخاصة بتجربته الشعرية فقال[2]:

"للولادة وقت
وللموت وقت

---

1 المرجع السابق، ص116.

2 المرجع السابق، ص 117، والأبيات الشعرية نقلاً عن: محمود درويش، جدارية محمود درويش، دار الريس، بيروت، 2000، ص 90.

وللصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت"

ويؤكد الدكتور شاهين طبيعة هذا تأثر درويش الواضح بإليوت فيقول:

"إن أي نظرة إلى الصورتين تبين بوضوح أنهما تتقاطعان وتختلفان، وإن كان محمود درويش قد تأثر بإليوت، فإنه تأثر لا يزيد على استحدام نفس الفكرة بشكل مغاير تماماً. فقد أفضى تميز موهبة محمود درويش إلى اكساب هيكل الفكرة هذا الشكل الجديد الأنيق. وصورة محمود درويش هنا تنسجم في تمثيلها للتناقضات مع صورة التضاد المختلفة التي تنتشر في القصيدة من أولها إلى أخرها، أي أن محمود درويش لم يعبأ بالدخول في متاهات إليوت وخلفيتها الحضارية وهو من أحرص الشعراء على شعره من أن يصيبه أى خلل يمكن أن تسببه جاذبية الحضارة المختلفة..."[1]

وكلام الدكتور شاهين معناه أن تأثر درويش كان متركزاً في الصياغة اللغوية لإبراز المتناقضات والتي انتشرت في قصيدة بروفروك لإليوت، وأن درويش لم يكن كإليوت يستتر خلف الزمن من عجره، لكنه كثف تجربته الشعرية لغةً باللعب على ميتافيزيقية الزمن مع تقريره بأن هناك حرباً للانتصار لقضيته. أي أن توظيف درويش لميتافيزيقية الزمن كان لغوياً فقط، ولا ينبع من عدم ثقته في نفسه بالانتصار.

ويرى الدكتور شاهين أن درويش قد تأثر بالهوة التي يجعلها إليوت دائماً بين عنوان قصيدته ومضمونها. فقصيدة "أغنية حب جي ألفريد بروفروك" ليست أغنية إطلاقاً كما يظهر من عنوانها، ولو عبر "بروفروك" في رغبة جامحة في الغناء، لكنه لم يجد الشجاعة ولا القدرة على ذلك، وتظل الرغبة في الغناء رهينة عجز "بروفروك" عن مواجهة نفسه

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص119.

ومواجهة الناس. كذلك جاءت جدارية درويش، لم يكن في النص أية جدارية[1]. يقول الدكتور شاهين:

"إن قراءة متأنية للقصيدتين جنباً إلى جنب، تكشف لنا أن قصيدة إليوت هي الأخرى جدارية حب وغناء لا وجود لهما ... والقصيدتان في اعتقادي تندرجان تحت ما يعرف بـ Requiem"[2]

ولأن إليوت – كما يقول الناقد المعروف "كلينث بروكس" للدكتور شاهين- يحب أن يمسرح الحدث في لوحة مجسمة[3]، فإن إليوت- كما يقول "هيوكنز"- قد تخفى عن الأنظار، و أطلق صوتاً أسماه "بروفروك"، وإن كان اسماً نكرة وليس له وجود. وبهذا تأثر درويش وأطلق صوتاً في بداية جداريته[4] يقول:

"هذا هو اسمك/
قالت امرأةٌ،
وغابت في الممر اللولبي"[5]

وقد قصد درويش بهذا أن الصوت الذي أطلقه، أنه اسماً قد أطلق على درويش ولكن ليس له دلالات الإسم الحقيقي للشاعر المجاهد من أجل قضيته "محمود درويش". فهو يعني أن هذا الجسد المسجى على سريره، وعلى مشارف الموت، مجرد حالة مرضية، واسمها "محمود درويش" وهو ما يميزها عن باقي حالات المرضى المشرفين على الموت أمثالها، أو حتى الذين ماتوا بالفعل. وهكذا مسرح درويش الحدث في قصيدته كإليوت.

وحتى اسم "محمود درويش" الذي وضعه درويش كجزء من عنوان قصيدتة "جدارية محمود درويش" ليس له أثر في القصيدة كما يظن القارئ، أول ما يقرأ العنوان، أو السامع

---

[1] محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص125.

[2] المرجع السابق، ص 126، وRequiem معناها: أنشودة جنائزية.

[3] المرجع السابق،، ص 127.

[4] المرجع السابق، ص 128.

5 محمود درويش، جدارية محمود درويش، دار الريس، بيروت، 2000، ص 9.

لمجرد العنوان، أن هذه القصيدة ستحكي نضال وجهاد محمود درويش من أجل قضيته وطيلة حياته. وهذه الهوة بين عنوان القصيدة ونصها ما هي إلا مظهر من مظاهر تأثره بإليوت:

"ولا بد من الإشارة هنا إلى وجود اسم محمود درويش كجزء من عنوان القصيدة لا يخضع القصيدة إلى شخصيته يكون الإسم فيها إشارة إلى شخص محمود درويش، إذ أن هناك هوة بين عنوان القصيدة ونصها، مثل تلك الهوة بين بروفروك ونص قصيدته."[1]

ولقد عالج درويش هذه الهوة بما أسماه الدكتور شاهين معالجة الانفصال بالاتصال2؛ فبعد أن عبر درويش عن رؤاه لمرحلة إقدامه على الموت، وهو يعتبر انفصالاً عن الحياة، وهي لحظة مرعبة عبر عنها "جوزيف كونراد"- والذي مر بنفس تجربة المرض الشديد الذي جعله على مشارف الموت- على لسان "كيرتز"، بطله في رواية "قلب الظلام" وهو يقول:

The horror, the horror"

يا للرعب .. ياللرعب"[3].

ولكن درويش يفاجئنا بقوته التي لا تهزم، ومقاومته التي لا تضعف، وتمسكه بالحياة، وبعد أن كان في عِداد الموتى، فإذا به يتصل بالحياة مرة أخرى ويلتصق بها[4]، وهكذا يُحدِث الاتصال انتصاراً على الانفصال.

ولكن من الملاحظ بوضوح أن هناك فرقاً بين دافع التجربة الشعرية عند إليوت وهو يصف نفسه، بكل ما أوتي من وعي، بأنه بلا قيمة، وأنه يعاني من الجبن الاجتماعي، وعن تحقيق أحلامه في الحياة، شخص يحتقر نفسه؛ ليصيبها بصدمة لعله يفيقها، ويعود شخصا سويا- وبين دافع التجربة الشعرية لشخص يصف معاناته المرضية وآلامه الجسمية. إن دافع إليوت دافع إنساني يمس قطاعاً كبيراً من البشر، ويظهر كامل

1 محمد شاهين: مرجع سابق، ص129.

2 المرجع السابق، ص99.

3 المرجع السابق، ص 103.

4 المرجع السابق، ص130.

النضج النفسي والعمق الشعري، بينما دافع درويش دافع ذاتي وسطحي؛ ومن هنا كانت سطحية تأثر درويش بإليوت: مجرد محاولة شكلية ليس إلا.

ولقد ظهر تأثر درويش بإليوت في عدة صور أخرى : أشهرها الصورة الإليوتية لـ "المساء الذي تمدد كالمريض على طاولة السماء" الموجودة في بروفروك، وهي صورة يتجعل القارئ ينزعج ويبتعد عن خيالاته الرومانسية الخاصة بالمساء والسماء، يقول إليوت:

"لنمض إذن أنت وأنا..
بينما المساء يمتد على صفحة السماء .
مثل مريض ممدد على طاولة"

فكانت صورة درويش التي يصف فيها السماء في لحظة إشرافه على الموت[1]، يقول درويش:

"أرى السماء هناك في متناول الأيدي،
ويحملني جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى،.."[2].

وكلا الصورتين فيهما صراع يقع فيه البطل، ولكن بطل إليوت "بروفروك" يظهر انهزامه أمام نفسه وعجزه عن التواصل، ويتعلل بالزمن لعله ينتصر على ضعفه فيما بعد، فكان انتصاره لفظياً بحتاً، بينما فاز بطل درويش في النصر على الموت وعاد إلى الحياة وأن الملمح المشترك بقوة بين الصورتين يتمثل في مدى انجاح الذات الفردية الداخلية المبدعة، في التغلب على الذات الخارجية الإجتماعية الخاضعة لروتين الحياة المألوفة والتي تحاول السيطرة بمرور الزمن على الذات الفردية. فالذات الخارجية في جدارية درويش مريضة بالفعل وعلى مشارف الموت ولكن ذاته المتمردة والمقاومة للموت تنتصر، وتتغلب على المرض، وتعود إلى الحياة، وتغني للحياة[3]؛ يقول درويش:

---

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 130.

2 محمود درويش، جدارية محمود درويش، مرجع سابق، ص 9.

3 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(131، 132).

"فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأبدية البيضاء. جئت من قبيل ميعادي
فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:
"ماذا فعلت هناك في الدنيا؟"
ولم أسمع هتاف الطبيبة، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياض،
أنا وحيد..."[1]

أما الذات الخارجية في "بروفروك" إليوت، تشعر بالمرض بسبب عدم تكيفها مع المجتمع المادي وتفاهاته. وهنا يكمن الصراع بين هذه الذات الخارجية والذات الفردية المقاومة، فتتغلب الذات الخارجية، ولا تستطيع الذات الفردية الغناء، كما يتغنى بروفروك، بسبب التردد والخوف[2]. ومن ثم تتعلل بالوقت:

" سيكون ثمة وقت، سيكون ثمة وقت
لتحضير وجه يقابل الوجوه التي سنقابل
...ووقت أيضاً لأي قرار لم يتخذ بعد،"

وتعود للحياة الرتيبة المملة، ويسير بروفروك في شوارع المدينة المهجورة هرباً من السؤال الذي يلح عليه:

"هل أجرؤ؟" و"هل حقاً أجرؤ؟"

والإجابة على هذا السؤال كانت ستكون بمثابة انتصار للذات الفردية المقاومة، ولكنها لم تفعل. ولكن الذات الفردية استطاعت التغلب على هذا السؤال وانتقلت إلى الغناء:

"كف عن السؤال الصعب من أنا؟..
ههنا، أأنا ابن أمي؟"

---

1 محمود درويش، جدارية محمود درويش، مرجع سابق، ص 10.

2 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 132.

يقول الدكتور شاهين:"ورغم أنه يشبه بروفروك في عدم الإجابة عن السؤال، إلا أنه يختلف عنه في اجترائه على طرح السؤال. والأهم من هذا وذاك هو أن شاعر الجدارية لا يدع ميتافيزيقية السؤال تقف حائطاً يصده فيرتد عنه عائداً أدراجه، بل هو يقفز متخطياً أعلى الحواجز ليتحول عن الميتافيزيقا إلى الغناء أو يغني الميتافيزيقا نفسها، فبعد السؤال مباشرة، يقول الشاعر:

"لا تساورني الشكوك ولا يحاصرني
الرعاة أو الملوك. وحاضري كغدي
معي."[1]

إن تأثر درويش بإليوت لم يجعله نسخة مطابقة للأصل، وذلك لأن درويش لم يجعل من ذاته الفردية ذاتاً ترضخ للذات الخارجية بأي حال من الأحوال، فزادت من مقاومتها وتحصنت بالذات الجماعية لشعبه، ويظهر هذا في أجزاء الجدارية.

ويرى الدكتور شاهين أن تأثر درويش بإليوت لا يجعل القارئ يفهم المتأثر في ضوء المؤثر فقط، ولكنه يوفر للقارئ تنويراً متبادلاً، فيجعله يفهم المؤثر في ضوء المتأثر أيضاً. بل إن جدارية درويش من القوة بمكان أن تجعل القارئ يلتفت إلى قصائد أخرى لإليوت غير "أغنية حب لـ جي ألفريد بروفروك"

يقول الدكتور شاهين:

"هذا ما يميز جدارية محمود درويش عن أغنية حب ج. ألفرد بروفروك وهذا ما يجعلنا نتحول عند قرائة الجدارية إلى قصائد إليوت الأخرى التي كتبها بعد بروفروك، وخصوصاً ذلك الجزء من "الأرض اليباب"، "ما قاله الرعد" ... وربما لا نبالغ لدى القول إن دراسة مقارنة بين محمود درويش وغيره من كبار الشعراء يكون التنوير فيها متبادلاً، وأن قراءة جدارية محمود درويش وأغنية حب ل جي ألفريد بروفروك معاً تعين على استيعاب إليوت مثلما تساعد على فهم محمود درويش"[2] .

وهذه مبالغة شديدة من الدكتور شاهين وليس لها أي أساس لاختلاف التجربة الشعرية لكل منهما: عمق إليوت الإنساني مقابل ذاتية درويش.

---

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص (133–134).
2 المرجع السابق، ص ص ( 135، 136).

# الفصل الثاني

# أثر ت. س. إليوت في النقاد العرب

□

# الفصل الثاني

# أثر ت. س. إليوت في النقاد العرب

## تمهيد:

تميزت خطورة إليوت"Eliot" في النقد بأنه وضع المعايير، فلقد تركزت كتاباته وخصوصاً في مجلة "كرايتيريان" Criterion على معالجة الأزمة الثقافية والسياسية بين البلدان الغربية، ونادى بأن تعامل العلاقات السياسية بين بلاد أوروبا والغرب عموماً معاملة الفلسفات العامة للبلاد كالشيوعيه والفاشيه، ونادى بوضع معايير أدبية بجانب حشد جهد فكري لتأكيد مبادىء الحياة السياسية، لأنه بدون هذه المبادىء والمعايير ستحدث الكوارث.[1]

## أثر "إليوت" "Eliot" في الشعر الإنجليزي إيجاباً وسلباً.

لقد تركزت كتابات "إليوت" "Eliot" وخصوصاً في مجلة " كرايتيريان" Criterion ، وأثرى جيله بالمصطلحات الشعرية التي نهلها من التراث الإنجليزي السابق عليه وعلى جيله كالإليزابيثية واليعقوبية والميتافيزيقية والرمزية، وهذا هو العمل الأبرز والأعمق الذي قام به "إليوت" "Eliot" لجيله الشعري.[2]

ويعترف النقاد جميعهم بأن "إليوت" "Eliot" و"باوند" "Ezra Pound " أضافا مبدأ الجمع إلى التصويرية، أي إضافة الصور النقية إلى بعضها البعض دون رابط مباشر بينها، وما يجعلها منسجمة في أخر الأمر هو وحدة الدافع الشعري النابع من داخل الشاعر، كما أن أدموند ويلسون يثني على دور "إليوت" "Eliot" النقدي عام 1931م فيقول: "أثر "إليوت" "Eliot" في الرأي الأدبي منذ الحرب بشكل أكثر عمقاً من أي ناقد أخر يكتب في الإنجليزية". ويؤكد" ف. ر. ليفز"Frank Raymon Leavis" أن "إليوت" "Eliot" قد شكل

---

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 13.

2 المرجع السابق، ص 18.

وعي عصره وفعل ذلك بإقتدار لأنه ناقد بالإضافة إلى أنه شاعر[1]. وكذلك يرى رينيه ويلِك "René Wellek" أن "إليوت" "Eliot" هو أهم ناقد ناطق بالإنجليزية في القرن العشرين، وتأثيره شديد الوضوح على أدباء ونقاد وشعراء عصره، وإعاد تقييم كبار الشعراء والنقاد الإنجليز، فضلا عن إحيائه للحساسية الشعرية والذوق الشعري والترويج لهما.[2]

ولكن المعتقدات الأيديولوجية التي يعتنقها الناس تؤثر فيما يفكرون، ولذلك سنجد من يعارض وبشدة فكر "إليوت"، بل ويرفضه جملة وتفصيلاً. فالماركسيون والناصريون مثلاً يرفضون أفكار "إليوت" "Eliot" الفلسفية والسياسية والأدبية وخصوصاً ما هو حول استقلالية الشعر، ولذلك فهم لا يحبذون أعماله الأدبية.[3]

مراحل تطور الشعر العربي بدءاً من منتصف القرن العشرين تأثراً بالشعر الإنجليزي وخصوصاً شعر "إليوت":

لقد ضاق شعراء العرب في أواخر الأربعينيات من القرن العشرين ببحور الخليل لأنهم أحسوا أنهم محبوسون في جدران مغلقة تعيقهم عن التعبير الملح عن الأحداث المتلاحقة، فكان أول من كسر هذه القواعد هما الشاعران العراقيان بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، كسراً جزئياً، فتخليا عن شطري البيت الشعري المتوارث في الشعر العمودي، وعمدا إلى السطر الشعري الذي يطول ويقصر طبقاً للدفقات الشعرية، وتكون التفعيلة هي الأساس في وزن القصيدة. وكان لجماعة مجلة "شعر" الدور الرائد في إبراز التغيرات الطارئة على الشعر الغربي للقارئ العربي، فتأثر بها الشعراء العرب، وفتحت لهم مجلة شعر المجال لينشروا فيها تجاربهم الجديدة على منوال الشعر الغربي. وبهذا بدأ

---

1) F. R. Levis: New Bearings in English Poetry: A Study of the Contemporary Situation, University of Michigan Press, 1960, p. 196. Also, C. N. Srinath: The Illumined Vision: Essays on American Literature, Mittal Publications, 1988 p.73. Also, Jaydipsinh Dodiya, Nidhi Tiwari: Critical Perspectives on T.S. Eliot's Poetry, Sarup & Sons, 2008, p.86. □

2 رينيه ويلك: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750- 1950)، الجزء الخامس: النقد الإنجليزي، (1900- 1950)، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2004، ص377.

3 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص19.

أثر "إليوت" "Eliot" يظهر في قصائد شعراء مجلة شعر واستندوا إلى نظرياتة في الشعر والنقد، فتأثر النقاد به أيضاً.[1]

وكان هناك من الظروف السياسية والاجتماعية الضاغطة على الشاعر والناقد العربيين مما اضطرهما إلى اللجوء إلى التغيير والتطور وبالتالي التأثر بالأدب والشعر الغربيين وخصوصاً نظريات "إليوت" "Eliot" في الشعر والنقد. فبعد أن هزمت تركيا في الحرب العالمية الأولى، وانتهى حكمها على البلدان العربية وطمح الناس في الحرية والاستقلال، جثم على صدورهم الاحتلال الأجنبيي في صورة الانتدابين البريطاني والفرنسي، ثم بعد الحرب العالمية الثانية طمحت الشعوب في الاستقلال من جديد إلا أن ظهور إسرائيل 1948 كانت بمثابة الشوكة في ظهر العالم العربي تؤلمه في كل وقت وحين، وسيطرت على الشعوب العربية بعض الأنظمة الاستبدادية القمعية التي كانت تكبت حرية الفكر والتعبير. وفشلت محاولات الوحدة بين الشعوب العربية، وفشلت محاولات الزعيم الراحل جمال عبد الناصر في تحقيق القومية العربية وتحطمت على هزيمة الجيوش العربية في يونيه1967م، وما كاد الناس يتنفسون نسمات نصر أكتوبر1973م حتى بدأت زفرات الحرب الأهلية اللبنانية عام 1975، ونشبت الحرب العراقية الإيرانية 1980م وكان لهاتين الحربين نتائج مدمرة على الاقتصاد العربي وخصوصاً في مصر والعراق.[2]

وتشابهت بذلك ظروف الأدباء العرب مع ظروف "إليوت" "Eliot" وجماعة عصره، فعبرت كتابات الأدباء العرب الشعرية والنثرية عن الإحساس بالأزمة، والحاجة الملحة لإيجاد مخرج لإنقاذ الثقافة والمجتمع العربي من هذا الوضع السياسي. ولهذا فقد وصفت نازك الملائكة المجتمع العربي في محاضرة القتها في بيروت عام 1945 بأنه يعاني من القلق الذي يدل على فقدان التوازن وهذا نذير الانهيار.[3] وشخصت سبب هذا القلق وفقدان التوازن بأنه تسبب عن الميل إلى فصل الأشياء المتحدة بعيداً عن بعضها البعض، مثل

---

1 المرجع السابق، ص20، 21.

2 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 22.

3 السابق، ص 23.

فصل اللغة بمعزل عن الدين، وفصل السياسة بمعزل عن الفنون، وكذلك المبالغة والاهتمام الزائد بالسياسة، وكذلك الصراع بين المبادىء والقيم المحافظة مع المستجدات الأخلاقية الواردة من الغرب وهوة سحيقة بين العقل والعاطفة. ودعت إلى نظام اجتماعي متوازن يساعد في تطوير الطاقات الإبداعية والأدبية للأفراد عن طريق الربط بين الأخلاق والقانون والحاجات البشرية.[1]

كذلك يصف البياتي حسه بالأزمة التي عاناها جيله باكمله، فكان عليه ان يغادر الريف إلى بغداد ليدرس ويعمل. فكانت صدمته كبيرة عندما وجدها مختلفة تماما عما عرفها من خلال كتب التاريخ والحضارة، أحس أنها مدينة مزيفة قامت بالصدفة وفرضت عليه، إنها مليئة بالطبقية والحقد بين الطبقات، وكان هناك فصام بين الفكر السائد وبين الواقع الأليم. كان البياتي يتمنى لو أن ناراً أحرقت هذا الواقع وتطهره. ولهذا عكست أشعار البياتي في أواخر الخمسينيات صورة هذا الواقع المدمر، وكانت تصويراً للدمار والعقم الشاملين. وعندما نظر البياتي إلى أشعار الجيل السابق له وأشهرهم جبران خليل جبران أحس بأنه لا يعدو عن كونه كاهن عجوز يلبس ملابسَ سوداء ويبكي أمام جثة ميتة، وأحس بأن أدبهم ما هو إلا ثورة رومانسية جوفاء بعيدة عن التعبير عن جيله الجديد، ذلك الجيل الذي وجد فرصته في التعرف على الثقافات والأداب العالمية المتنوعة فتزود بالوسائل الثقافية التي تمكنه من مواجهة مشكلاته الإنسانية والواقع المرير، واقتراح الحلول الممكنة لها من خلال طرق التعبير الجديدة التي استقوها من أشعار (أودن) و(إليوت) بغنائيتها الواقعية.[2]

لقد تنبه النقاد العرب إلى كتابات "إليوت" "Eliot" في أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات. ومهدت كتاباتهم للتطورات التي حدثت في الشعر العربي حينما ظهرت في المجلات المصرية. وكان أولهم "معاوية محمد نور" والذي عكست كتاباته وجهات نظر متأثرة بأراء "إليوت" "Eliot" في الشعر والفن فقد انتقد "نور" الكتاب الكبار في ذلك الوقت

1 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق، ص 24.
2 المرجع السابق، ص 24، 25.

مثل "محمد حسين هيكل" و"طه حسين" و"سلامة موسى" لأنهم ينشرون الأراء والنظريات الغربية وحدها دون تقديم ما يلائمنا في المجتمع العربي في مجال الفن والأدب، وسار نور على هدى كلمات "إليوت" "Eliot" فيقول :" ... لأن من خواص الفن الوحدة، والاكتفاء بعنصره ... فعناصر الفن موجودة فيه وهي تشرح نفسها للذي يعرف كيف يقدر الفنون وهذا هو سر الفن وجلاله الخالد" وهو بذلك يردد عبارات وحدة الفن التي نادى بها "إليوت"، وكانت مقالات نور إحدى المؤشرات الأولى الدالة على ظهور حركة الشعر الحر.[1]

وفي عام 1964 نشر الدكتور محمد النويهي كتاباً ليدافع فيه عن الشكل الجديد للشعر العربي بعنوان "قضية الشعر الجديد"، وقد بنى كل أفكاره في هذا الكتاب على مقالة "إليوت" "Eliot" "موسيقا الشعر"[2]. وقد حث "إليوت" "Eliot" الشعراء على تسجيل تراث شعبهم وفنهم الشعبي في قصائدهم، وكان أكثر المتأثرين به في ذلك الشاعر صلاح عبد الصبور، فقد سجل الفلكلور الشعبي في شعره أكثر من أي شاعر أخر، وكشف عن ذلك الناقد العربي "محمد النويهي" الذي أشار إلى براعة عبد الصبور في استخدام اللغة المحكية في شعره تأثرا أصيلاً بـ"إليوت" "Eliot" في ذلك المجال، وعبر عنها بالتفصيل مع الأمثلة من ديوان "الناس في بلادي" لعبد الصبور. وقال إن الشعر العربي الجديد نشأ استجابه للحاجة إلى تقريب الشعر من اللغة المحكية. وإن الشعر العربي القديم كان يستمد لغته من لغة الناس فيما بينهم أنذاك، ولكن الشعر بهذه اللغة القديمة لم يعد مناسباً للتطورات التي حدثت للغة المحكية بين الناس، وتنبأ بأن التفعيله التي يستند إليها الشعر العربي الجديد

---

1 معاوية محمد نور: دراسات في الأدب الحديث (من أثار معاوية محمد نور)، جمع وتقديم الطاهر محمد علي البشير الدار السودانية ط1 1970، ص6 (وفيها نقد لجماعة الديوان وبالأخص الشاعر أحمد زكي أبو شادي [ ومعاوية محمد نور (1909-1942) سوداني الجنسية، درس الأدب الإنجليزي في بيروت وشارك في الحياه الأدبية في مصر ما بين (1934-1937)]

2 ينظر: د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، من إصدارات: معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، 1964، ص ص (11- 24).

ستتطور إلى شكل إيقاعي جديد يعتمد على النبرة وكل هذه الأراء التي استمدها من "إليوت""Eliot" يعكس حجم تأثره بـ"إليوت ""Eliot" في كتاباته النقدية[1].

ونشرت مجلة "الأديب" ترجمات لمقالات "إليوت"الشعر والدراما"و "الشعر والفلسفة" عام 1955.[2] وفي نفس المجلة ظهرت مقالة مقارنة للناقد الدكتور احسان عباس بعنوان " بين عبد الوهاب البياتي و ت. س. "إليوت" في مارس 1955.[3]

وقد ترجم ابراهيم شكرالله قصيدة رباعية لـ"إليوت""Eliot" بعنوان "برنت نورتون" في مجلة الآداب (مايو 1955).[4] ولخص محمد الشفقي مقالة "إليوت"" Frontiers of" criticism في عدد (أغسطس) 1961، وفيها حدد حدود النقد الأدبي، واعترف أنه ضد المدرسة الانطباعية في النقد، وأن النقد يعاني من بعض المشكلات التي أضعفته، ونوه أن النقد الأدبي لابد ألايهتم بالشرح والتفسير لأنهما لا ينتميان للنقد الأدبي، ولكن يجب أن يهتم بالفهم والتذوق الأدبي للأعمال الأدبية الجيدة وليس الردئية، وإتاحة ذلك للناس ليستمتعوا بالأدب.ولذلك أبدى ندمه على إرفاقة بعض الشروح لقصيدته "الأرض الخراب".[5]

---

1 ينظر: د. محمد النويهي: المرجع السابق، ص ص(109- 116).

2 ينظر: ت. س. إليوت، الشعر والدراما، ترجمة: محمود السمرة، مجلة الأديب، ع6، يونيو1955، لبنان ص ص(13- 5). وينظر: ت. س. إليوت، الشعر والفلسفة، ترجمة:د. منح خوري، مجلة الأديب، ع7، يوليو1955، لبنان ص ص(3، 4).

3 ينظر: د. إحسان عباس: بين عبد الوهاب البياتي و"ت. س. إليوت"، مجلة الأديب، ع3، مارس 1955، لبنان ،ص (22، 23).

4 ينظر: ت.س. إليوت: "برنت نورتون"، ترجمة: إبراهيم شكر الله، مجلة الآداب، العدد (5)، مايو، 1955، لبنان، ص(92 – 93).

5 ينظر: محمد عبد الله الشفقي: "ت. س. أليوت ناقداً: حدود النقد"، مجلة الآداب، العدد (8)، أغسطس 1961، لبنان، ص ص( 34 – 37).

وفي العدد الخاص في كانون الثاني 1955، والذي خصصته مجلة الآداب للشعر الحديث، كتب توفيق صايغ* مقالة ضافية بعنوان "الشعر الإنجليزي المعاصر"، قدم فيها صورة واضحة للشعر الإنجليزي في القرن العشرين، ودور "إليوت" Eliot" في امتصاص ثقافات مختلفة وبثها في شعره مما أثر بدوره على الشعراء اللاحقين له، ويقيم صايغ دور "إليوت" Eliot" في هذه المقالة، مشيراً أن "إليوت" Eliot" قد تشرب ثقافة الشعر الميتافيزيقي الذي كان سائداً في القرن السابع عشر والذي كان رائدها "جون دون"، وكان من أهم مبادئها استخدام العبارات المجازية والصور كعناصر إيجابية في القصيدة، وليس لمجرد الزخرفة، وكتابة الأسطر الشعرية متفاوتة الطول والقصر، والقوافي غير المنتظمة والغموض الذي تتطلبه الفكرة. وتعلم ثقافة المدرسة الرمزية الفرنسية والتي قادها "لافورج" وكان من أهم مبادئها البلورة والإيجاز وتجنب الكلمات الزائدة والتخلص من الخطابية والسردية والتعليمية في الشعر.[1] ولأن "إليوت" Eliot" قد تعلم كل هذا فقد أثر في الشعر والنقد الحديثين. ولذلك يشير "بيكاسو" إلى هذا قائلاً إن دور "إليوت" Eliot" في الشعر الحديث كان مساوياً لدوره هو في الرسم الحديث.[2]

## دور الأيديولوجيات الفكرية في مدى التأثر بـ"إليوت":

لقد لعبت الأيديولوجيات الفكرية دورها في مدى تأثر الكتاب والمفكرين بأراء "إليوت". ولذلك كان الماركسيون أشد رفضاً لـ"إليوت" Eliot" وأفكاره فقد رفضت مجموعة من الكتاب في مقالاتهم أفكار "إليوت" Eliot" وشككت بفائدتها للشعر العربي. فقد رفض "معين بسيسو" "إليوت" Eliot" وأراءه، من منظور ماركسي، في مقاله له نشرت في تشرين الأول 1946[3]. وكذلك انتقد "خليل حاوي" الشعراء والكتاب العرب تبنيهم

---

* هو الشاعر توفيق عبد الله الصايغ، شاعر فلسطيني ولد عام 1923 بجنوب سوريا، وتوفي في لندن عام 1971. أصدر مجلة أدبية اسمها "الحوار"، ثم هاجر إلى أمريكا ليدرس في جامعة كاليفورنيا. أهم دواوينه: "ثلاثون قصيدة" عام 1954، و"القصيدة ك" عام 1960، و"معلقة توفيق صايغ" عام 1963. يعد من رواد قصيدة الشعر الحر في الوطن العربي.

1 ينظر: توفيق صايغ: "الشعر الإنجليزي المعاصر"، مجلة الآداب اللبنانية، العدد (8)، يناير، 1955، ص( 92 – 96).

2 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق ص 35.

3 المرجع السابق ص 36.

لأراء "إليوت""Eliot" وزملائه وأفكارهم قائلاً بأن هـذا تـرك الشـعر العربـي دون معـايير واضحة يمكن أن يتطور على أساسها.[1]

وظهـرت المعـارك الأدبيـة بـين جمـاعتي مجلـة الآداب ومجلـة شـعر، تحـت وطـأة الأيديولوجية الفكرية لكل منهم، وكان "إليوت""Eliot" هو محور صراعهم الفكـري، فمـن عارضوه كانوا من شعراء ونقاد مجلـة الآداب، ذلـك لأن هـذا الفكـر كـان يتبنـى فكـرة القومية العربية وكانوا ناصريين حتـى النخـاع، بينمـا رواد مجلـة شـعر هـم الـذين تبنـوا طريقة "إليوت""Eliot" الشعرية وأفكاره النقدية. ولقد وصل الأمر بعـدد مـن الكتـاب إلى التذبذب والتردد تجاه قبول ورفض "إليوت""Eliot" وأفكاره، وأبرزهم الناقد المصري " محي الدين محمد " الذي كتب مقالاته في مجلتي "الآداب" و"شعر"، وتباينـت أفكـاره وتناقضـت في مقالاته هذه.[2]

أما الشاعر اليمنى سعيد الشيباني نشر في مجلة الآداب ( أغسطس، 1964) قصيدة تعد هجاءً لـ"إليوت""Eliot" وأفكاره، عنوانهـا: "رسـالة إلى تـي. اس. "إليـوت" يـربط فيهـا الشيباني بين "إليوت""Eliot" والإستعمار الغربي الذي ضرب الوطن العربي ونهب ثرواته وتركـه أرضـاً خراباً كـالتي يتشـدق بهـا "إليـوت""Eliot" في قصـائده، ويقـول الشـيباني لـ"إليوت""Eliot" أن أشعاره لا فائدة منها ولا قيمة لها:

"أشعارك السوداء مرفوضة..فلتلقها يالورد للمقصلة."[3]

وتوالت الترجمات لقصـيدة "الأرض الخـراب""The Waste Land" لـ"إليـوت"Eliot، وكان أشـهرها ترجمـة الـدكتور عبـد الواحـد لؤلـؤة في كتابـة "الأرض الخـراب: الشـاعر والقصيدة" وحللها في دراسة موسعة مبيناً مرجعياتها الأجنبية.[4] ثم الشـاعر صـلاح عبـد الصبور الذي كتب عدة مقالات نشرت في مجلـة "المجلـة" مـايو1963، تـرجم فيهـا بعـض

---

1 نفسه.

2 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق ص 36.

3 ينظر: العدد (8)، لبنان، ص56.

4 ينظر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3(منقحة)، بيروت، 1995، ص ص (35-205).

أشعار "إليوت"، وبعض أفكاره النقدية، وكانت هذه المقالات تحت عنوان " مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده"[1]، ثم ترجم مسرحيتين لـ"إليوت""Eliot" هما "جريمة قتل في الكاتدرائية"و "وحفلة كوكتيل" نشرتهما وزارة الإعلام الكويتية في سلسلتها "من المسرح العالمي".[2]

وكتبت "صفية ربيع" مقالة عن "إليوت""Eliot" الناقد، قدمت فيها وجهات نظر "إليوت""Eliot" الرئيسية في الشعر والنقد، وذلك في مجلة "المجلة"، فبراير 1965، وركزت فيها على الأسس التي تقوم عليها نظرية "إليوت""Eliot" في النقد الفني مثل: وظيفة الناقد الأدبي عند "إليوت""Eliot" في تطوير الإبداع كالوقوف على طبيعة التجربة الشعرية والعوامل المكونة والمميزة للتعبير الشعري، وألا يعتمد الناقد على صفات الكاتب الشخصية، كما ركزت على الأهمية التي أولاها "إليوت""Eliot" للتراث الأدبي من أجل المبدع وكيفية ربط عمله بالتراث العالمي. كما حددت وظيفة الشعر الاجتماعي عند "إليوت""Eliot" بتعليم الناس وإمتاعهم. كذلك تطرقت ألى مفهوم "إليوت""Eliot" عن أنواع النقد الأدبي، ومراحل العملية النقدية، وكيفية الحكم الفني[3]

وكذلك كتب الدكتور محمد غنيمي هلال نقداً على النقد حينما كتب مقالاً بعنوان "ما الأدب في نقد ت. س. "إليوت" والنقد العالمي" مثبتاً فيها أن "إليوت""Eliot" لم يكن من مؤيدي استقلالية الأدب والفن وكان هذا المقال رداً على كتاب الدكتور رشاد رشدي الذي ألف كتابه "ما هو الأدب" يدعو فيه إلى استقلال الأدب عن الإهتمامات الإجتمعية والأخلاقية متأسياً فيه بأراء "إليوت".[4]

---

1 ينظر العدد 77، ص ص( 65- 71).

2 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، المرجع السابق ص37.

3 ينظر: د. صفية ربيع: "ت. س. أليوت ناقداً"، العدد(98)، ص ص(10- 15).

4 ينظر: د. محمد غنيمي هلال: "في النقد التطبيقي والمقارن"، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2009، ص ص (126-143).

وكتبت كذلك الكاتبة نبيلة إبراهيم تحليلاً موجزاً عن قصيدة "الأرض الخراب""The Waste Land" في "المجلة" يناير 1959، ووصفتها بأنها "نفحة روحية أخرجها الشاعر في موسيقى عذبة وألفاظ سحرية...وأنها وغيرها من شعر "إليوت""Eliot" تعد قوة وعامل توازن في الشعر الحديث، والفكر الحديث على السواء"[1].

وكان مقال الدكتور ماهر شفيق فريد عن تواجد ت. س. "إليوت""Eliot" في الأوساط الأدبية العربية أكثر شمولاً موضحاً كيف تواجد "إليوت""Eliot" في خمس نواحي وهي الترجمة والنقد والشعر والمسرح والكتابات الحرة وفي نهاية المقال، يعتبر د. فريد أن أثر "إليوت""Eliot" على الأدب العربي الحديث بدعة فاشية، وكان أثراً اصطناعياً وليس له فائدة بل إن ضرره أكبر من نفعه، وأن محاولات كثير من النقاد والشعراء محاكاته باءت بالفشل لأنها كانت محاولات قائمة على التكلف والحزلقة[2].

وعلى عكس حكم الدكتور ماهر شفيق فريد على أثر "إليوت""Eliot" في الأدب العربي، كان حكم الشاعر الروائي اللبناني جبرا ابراهيم جبرا الذي وصف أثر "إليوت""Eliot" في الأدب العربي بأنه أثر انفجاري وملح، ويصف الأرض الخراب بأنها مفتاح حركة الشعر العربي الجديد.[3]

وكذلك تصف الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي أثر "إليوت""Eliot" في الأدب العربي الحديث في كتابها "الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث"، وتؤكد هذا التأثير في عدة مظاهر أولها انتشار التلميحات الأسطورية في الشعر، والتي اشتهر بها "إليوت"، وانتشرت في شعر البياتي والسياب وصلاح عبد الصبور وأخرين.[4]

---

1 ينظر: العدد(25)، ص ص(42- 51)، والاقتباس الأخير من ص51.

2 ينظر د. ماهر شفيق فريد: أثر "ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ص 190، 191.

3 عاطف فضول: النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، مرجع سابق ص38.

4 ينظر د. سلمى الخضراء الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، الهامش رقم (224) ص 726، وكذلك ينظر ص ص(731، 732).

وكذلك يصف الدكتور محمد بدوي أثر "إليوت" "Eliot" في الأدب العربي الحديث في كتابه " الشعر العربي الحديث" Modern Arabic Poetry"، والذي أصدره باللغة الإنجليزية.[1]

وكذلك يصف الدكتور عز الدين إسماعيل في كتابة "الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية" أثر "إليوت" "Eliot" في الأدب العربي الحديث وخصوصاً طريقة "إليوت" "Eliot" الأسطورية، وبنيته الدرامية في الشعر، والحديث عن المدينة في الشعر العربي الحديث.[2]

ويقدم الكاتب الإنجليزي "س. موريه" S. Moreh في كتابة Modern Arabic Poetry,(1800-1970) "الشعر العربي الحديث (1800– 1970)" تقييماً موسعاً عن تواجد مباديء "إليوت" "Eliot" الشعرية والنقدية في الأدب العربي الحديث، وخصوصاً في صورة الأشكال الإيقاعية الجديدة للشعر الحر[3].

## أثر ت. س. إليوت في الدكتور رشاد رشدي

لقد كتب الدكتور رشاد رشدي عن إليوت كتابات تشرح أهم قصائده التي ترجمها في إظهاره لعالمية إليوت وأثره البليغ في الشعر العالمي المعاصر. وكانت أولى كتابات رشدي عن إليوت عبارة عن محاضرة بعنوان "مقومات الشعر الإنجليزي" نشرت عام1956. تحدث فيها عن غموض الشعر الإنجليزي في القرن العشرين الذي يثبت أن به كنوزاً إذا تم فهمه عن طريق القراءات المتعددة وبصوت مرتفع، وذكر أهم الشعراء في هذا المجال مثل "هوبكنز Hopkins"، "ويتس Yeats"، ولكنه وضع إليوت على رأسهم[4]، ووصفه بأنه أول شعراء العصر الحديث بلا منازع، وليس في انجلترا وحدها ولكن في

---

1 M. M. Badawi: A critical introduction to modern Arabic poetry Cambridge University Press, New York, 1975, pp.223- 256.

2 ينظر: ط3، دار الفكر العربي، القاهرة ، 1966، ص ص(230– 232)، 281، 326، 354.

3 ينظر: The Influence Of Western Poetry And Particularly T.S. Eliot On Modern Arabic Poetry, Op.cit, pp 216-266.

4 د. رشاد رشدي: "مقومات الشعر الإنجليزي" مقال ضمن كتاب: "نظرات في الأدب الإنجليزي (باللغة العربية)"، سلسلة محاضرات في الموسم الأدبي سنة 1956)، مؤسسة الثقافة الشعبية، القاهرة، 1957، ص 83.

العالم الأوروبي كله، مع شرحه لفحوى قصيدة "الرجال الجوف" التي ترجمها إلى العربية[1]. ثم انتقل الدكتور رشدي لشرح فحوى قصيدة إليوت "الأرض الخراب" مع ترجمة لعدة مقاطع منها[2]. ثم عاد ليجد قيمة أخرى في قصيدة "الرجال الجوف" وهي النزوع إلى التصوف وإيجاد قيم روحية إيمانية هروبا من حياة الآلة الجامدة[3].

ويتبلور أثر ت. س. إليوت في فكر الدكتور رشاد رشدي النقدي في مفهومه لبلاغة العمل الأدبي. فقد أشار الدكتور رشاد رشدي إلى أن فكرة المعادل الموضوعيObjective Correlative التي أستحدثها إليوت قد قلبت موازين البلاغة بالمفهوم القديم على أنها تعبير صادق عن احساس صادق بأسلوب صادق يظهر أحاسيس المبدع. فالعمل الأدبي لن يكون عظيماً إذا حاول المبدع أن يعبر فيه عن شخصيته وأحاسيسه جيداً، ولكن بإيجاد ما يعادل إحساسه هذا في صورة مجسمة. فإذا نجح المبدع في إيجاد هذا المعادل جيداً، أثار في المتلقي الإحساس الذي يهدف إلى إثارته فيه. يقول الدكتور رشاد رشدي:" ... حتى إذا ما اكتمل خلق هذا الشيء، أو هذا المعادل الموضوعي، استطاع أن يثير في القارئ الإحساس الذي يهدف إلى إثارته"[4].

ونظَّر الدكتور رشاد رشدي للمفهوم الجديد للبلاغة في ضوء مفاهيم ت. س. إليوت، وخصوصاً المعادل الموضوعي، فجعل بلاغة العمل الأدبي تتمحور حول ثلاثة محاور:[5]

الأول: يتمثل في العمل الأدبي في حد ذاته،
والثاني: يتمثل في علاقة العمل الأدبي بالمبدع
والثالث: يتمثل في علاقة العمل الأدبي بالمتلقي.

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص 93، 94.

2 ينظر المرجع السابق، ص ص (95- 97).

3 المرجع السابق، ص ص (99، 100).

4 د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971، ص ( 1، 2).

5 المرجع السابق، ص2

فالمحور الأول؛ وهو الذي يتمثل في جعل العمل الأدبي كله معادلاً موضوعياً لإحساس الكاتب، وذلك عن طريق استخدام اللغة لنحت العمل الأدبي في شكل فريد خاص به.[1]

وأما المحور الثاني؛ فهو يتمثل في مهارة هذا الكاتب في تحويل الكم الهائل من أحاسيسه الخاصة إلى مركب جديد في صورة مختلفة عن أحاسيسه المجردة. وفي ذلك يصف الدكتور رشاد رشدي هذه العملية بالعملية الكيميائية التي ينتج عنها مركب جديد.

وأما المحور الثالث؛ فهو يتمثل في كيفية الأثر الذي يقع على المتلقي من العمل الأدبي عن طريق "المعادل الموضوعي"، فإذا أراد الكاتب أن يؤثر جيداً على المتلقي وينجح في ذلك، عليه أن يحول أحاسيسه المجردة إلى صور مجسمة محسوسة، ويكون معادله الموضوعي ناجحاً، أما إذا فشل في تحويل أحاسيسه المجردة إلى صور مجسمة محسوسة، أي فشل معادله الموضوعي، لم يشعر المتلقي أنه يقرأ عملاً إبداعياً، لأن العمل الأدبي لم يضف إليه شيئاً[2].

ويلخص الدكتور رشاد رشدي هذه النقطة، بناءً على اتفاق كل من "آلن تيت" Allan Tate" مع "ت. س. إليوت"، في تعريفه لبلاغة العمل الأدبي على أنها تعتمد على درجة التعادل بين المخصص والمجرد. فيقول الدكتور رشدي: "فالكاتب البليغ هو الذي يستطيع أن يجعل المخصص- أي الجسم المحدد الذي يخلقه- مساوياً للمجرد- أى الإحساس الذي يبغي إثارته"[3]

كما جعل الدكتور رشاد رشدي المعادل الموضوعي الإليوتي ركيزة يعتمد عليها الكاتب لاستقلالية عمله الأدبي عن الأعمال الأخرى. فكل عمل أدبي له كيان مستقل بفضل معادله الموضوعي المستقل، يقول الدكتور رشاد رشدي: "إذ أنه المعادل الموضوعي

---

1 المرجع السابق ص3.

2 د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مرجع سابق، ص3.

3 المرجع السابق، ص4.

لإحساس معين لا يمكن الحصول عليه في غير العمل الفني نفسه حتى الخبرات التي كانت السبب في خلق العمل الفني تختلف في داخل العمل الفني عنها في خارجه"[1]

وضرب الدكتور رشاد رشدي مثلاً على ذلك حينما قال:

"فزهرة البنفسج التي يصورها الشاعر في شعره تزودنا بمشاعر تختلف عما تزودنا به زهرة البنفسج التي نراها في حديقة ما، لأن البنفسج الذي يصفه الشاعر ليس إلا رمزاً من رموز عدة يستخدمها الشاعر ليعبر لنا عن إحساس معين، وهذا الإحساس ليس صفه من صفات البنفسج كما أنه ليس صفة من صفات أي رمز من الرموز الأخرى التي يستعملها الشاعر، بل إن البنفسج والورد والياسمين، وأي شيء أخر لا يمكن أن تكون له صفة شاعرية معينة ما لم يستعمله الشاعر كمعادل موضوعي للإحساس الذي يريد نقله للقارئ، ومن ثم يتضح لنا أن بلاغة الأدب في موضوعيته، إذن إن أي موضوع وأية لغة وأية أداة تصلح مادة للأدب ما دام الكاتب يستخدمها كمعادل لإحساس معين يرغب في التعبير عنه"[2].

ومثال الدكتور رشاد رشدي هنا لا يوضح جوانب استخدام المعادل الوضوعي عملياً بطريقة جيده، لكنه التزم الأسلوب النظري لشرح النظرية، وهذا لا يخدم استيعاب القارئ لفكرته كما لو كان أتى بفقرة شعرية من قصيدة، ثم وضع يده على المعادل الموضوعي فيها وفصله للقارئ، لأنه بالمثال يتضح المقال.

أما الدكتور ماهر شفيق فريد فقد كتب سيرة ذاتية موسعة عن إليوت، ووصفه بالتلميذ النجيب لـ "إزرا باوند" Ezra Pound، والذي فاقت شهرته شهرة أستاذه، وتمكن بجدارة أن يتربع على عرش الشعر في عصرنا مع ييتس وفاليري وغيهما. ووصف

1 المرجع السابق ص10.

2 نفسه.

الدكتور فريد أهم مراحل تطور إليوت لثقافياً وفكرياً، وأهم قصائده والمغزي منها مع ترجمات متعددة لفقرات متنوعة من أهم قصائده، وخصوصا الأرض الخراب.[1]

**صدى إليوت في نقد نبيلة إبراهيم:**

رصدت نبيلة إبراهيم قدرة أمير الشعراء أحمد شوقي على استيعاب تراثه الحضاري، وامتلاكه الوسائل التي تجعل من فنه مشاركة جماعية لإدراك المثال[2]. فرصدت ذلك في مقطع شعري لأمير الشعراء أحمد شوقي من مسرحيته "مجنون ليلى" حيث ذهب ابن عوف المناصر لقيس لمقابلة المهدي والد ليلى، ويشرع في خلع حذائه قبل أن تطأ قدمه بيت المهدي وعندئذٍ يقول له المهدي:

"أتخلع نعليك! لا يا بن عوف ∴ نشدتك بالله لا تفعل
أتمشي في منزلي حافياً ∴ فديتك، من أنا ، ما منزلي
فيرد ابن عوف قائلاً:
خلعتهما وانتعلت التراب ∴ إلى خيمة السيد المفضل"[3].

ولكن هذا الرد لايكفي لأن يثير في حس القارئ الشعور بمثال النبل. ولا تحدث هذه الإثارة إلا عندما يتدخل "نصيب" ليقدم هذا المثال من عمق التاريخ[4]، ويقول:

دعه يا مهدي يفعل ∴ إنما يرمي لمعنى
كالحسين بن علي ∴ هو بالعشاق يعنى
الحسين انتعل التراب ∴ إلى والد لبنى
فرآه حافياً في سا ∴ حه الدار فجنا
قال لا أملك يا بن ∴ المصطفى بنتاً ولا ابناً

---

1 د. ماهر شفيق فريد: الشعر الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية ( جامعة حرة)، العدد (273)، ص ص(41- 50).

2 نبيلة إبراهيم: شعبية شوقي وحافظ، مجلة "فصول"، مج3، ع2، (يناير/ فبراير/ مارس 1983)، والخاص بـ "شوقي وحافظ" (الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص219.

3 أحمد شوقي: مجنون ليلى، مكتبة مصر، القاهرة، (د. ت)، ص63،61.

4 نبيلة إبراهيم: شعبية شوقي وحافظ، مرجع سابق، ص220.

أنت في الدار أمير ∴ فـما شئـــــت فمـــــــرنا[1]

وتعلق نبيلة إبراهيم على حس شوقي بالتراث، وإدخاله في شعره ليضرب الأمثال العليا للناس من خلال هذا التراث، فيصبح فنه تهذيباً لأفراد المجتمع، فتقول:

"إن الفنان عندما يكون مستوعباً كل الإستيعاب لتراثه الحضاري بروافده المختلفة وعندما يشغله بحق أن يكون فنه وسيلة بعث لروح الجماعة التى يخشى أن يصيبها الغفوة والغفلة، أي عندما يدرك أن رسالة فنه حضارية في المقام الأول هذا الفنان هو الذي يستطيع أن يقدم للإنسان أهم احتياجاته النفسية عندما يشعره بأن وجوده له مغزى"[2].

ولا شك أن حرص نبيلة إبراهيم على تسليط الضوء على استيعاب شوقي للقيم النبيلة في التراث العربي، واستلهامها في شعره، لهو صدى لفكر إليوت الذي ينادي فيه بوجوب معرفة الشاعر لتراث لغته بالإضافة إلى التراث العالمي.

وتؤكد نبيلة إبراهيم ملاحظاتها النقدية أن المثال الأخلاقي والاجتماعي إذا كان من صميم التراث الحضاري، فإنه يرسخ القيمة الإبداعية للعمل الأدبي فتقول:

"ولا يمكن أن يحقق الفنان هذا الهدف المثالي إلا إذا ارتكن إلى النماذج الأصلية القديمة، التي لا تكون قريبة كل القرب من حس الجماعة إلا عندما تكون منتزعة من تراثها الحضاري. إن هذه النماذج ليست ملكاً لأفراد، بل هي ملك للجماعة، وهي المركز الذي يسعى الجميع نحوه وإذا ما تعلق الفنان أولاً بهذه النماذج وسعى إليها، فإنه يتأكد بذلك، لا دوره الإجتماعي فحسب، بل مكانته الإجتماعيه كذلك"[3].

إن الناقدة بحسها النقدي المنقح بالثقافة النقدية الغربية، وخصوصاً ثقافة إليوت النقدية، والتي يؤكد فيها أن التراث الإنساني ملك للجميع، لجميع الشعراء والفنانين من كل الجنسيات- نراها تؤكد على هذا المفهوم- تأثراً بإليوت- بوضوح تام. بل إن ثمره استفادة الفنان أو الشاعر من القيم الإنساني في التراث الإنساني، واستلهامها في شعره،

---

1 أحمد شوقي: مجنون ليلى، مرجع سابق، ص63،61.

2 نبيلة إبراهيم: شعبية شوقي وحافظ، مرجع سابق، ص220.

3 نبيلة إبراهيم: شعبية شوقي وحافظ، مرجع سابق، ص220.

أوعمله الفني، لهو من صميم التزام الشاعر نحو رسالته في الكون، بوصفه معلم، ومرشد، ونبي.

ولقد رصدت نبيلة إبراهيم أن شوقي أراد من خلال شعره أن يغير ويطور المجتمع، ولا شك أن عصر شوقي كان مليئاً بالصراعات السياسية. والتي أودت بـه للمنفـى. ولمـا كان التزام شوقي نحو مجتمعه واصلاحه كان كل همه. فأراد أن يحيي في المجتمـع مناصـرة البطل الأعزل الذي لا يملك السلاح للذود عن نفسـه أمـام الطغـاه. فأخـذ يرسـخ هـذا المفهوم الحضاري، وهذه القيمة الأخلاقيـة مـن خـلال مثـال تـاريخي ليعـيش في ضـمير الجماعة. فجاء بشخصيات تاريخية مثل عنتره وقيس مجنون ليلى. فجعل من عـنتره مثـالاً على تحمل الألم الذي لا يتحمله شخص عادي فيقول على لسان عنتره:

"تفردت بالألم العبقري ∴ وأنبغ ما في الحياة الألم"[1].

ولا شك أن استخدام الشاعر للبطل الأسطوري ليجعله مضرباً للمثل أمام المجتمع ليعلي به قيمة ما، لهو ملمح إليوتي رصدته نبيلة إبراهيم، لأنه ملمح نقدي تأثرت به هي ذاتها.

## أثر إليوت على الدكتور في عشري زايد:

ولقد لاحظ الدكتور علي عشري خطورة أثر إليوت على الشعر العربي الحـديث، فربط ذكر ت. س. إليوت بأي كلام يتصل بصلة الأدب العربي الحديث بالثقافة الغربية. ولاحظ أيضاً اهتمام النقاد بتقصي هذا الأثر في فصول كاملة في كتـبهم كالـدكتور محمـد النويهي في كتابه "قضية الشعر الجديد"(1964)، واعترافات الشعراء الكبار في مجال الشـعر الحر بتأثرهم بإليوت كالسياب الذي كرر اعترافه في أكثر من موضع[2].

ولقد رصد الدكتور علي عشري ترجمات مقالات إليوت الشهيرة إلى اللغة العربية، وكان أهمها مقالة "التقاليد والموهبة الفردية" والتي كان من أشهر مترجميها الدكتورة لطيفـة الزيات والدكتور منح خوري. واللافت للنظر أن الدكتور علـي عشـري لشـدة اهتمامـه

1 المرجع السابق، ص218، 219.

2 د. محمد عبد العزيز موافي: حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري، مرجع سابق، ص17.

بمقالات إليوت أنه أشار إلى صحة تاريخ نشر إليوت لمقالته " التقاليد والموهبة الفردية" عام 1919، بعد أن أثبتها بعض المترجمين بعام 1917.[1] وهذا يدل على أن لإليوت أثراً واضحاً في فكر الدكتور علي عشري.

**أثر إليوت في الدكتور محمد مصطفى بدوي:**

ولقد لاحظ النقاد أن الموسيقى في الشعر لها اهتمام كبير عند إليوت عند تقييمه للشعر، وساروا على نهجه، وكان أبرزهم الدكتور عبد الواحد لؤلؤة الذي قال:"... فالشاعر الذي يخفق في ابراز الإيقاع في عباراته، أو يكتب عبارة ذات إيقاع ضعيف، يصبح شعره أقرب إلى النثر الرديء منه إلى الشعر الموزون الرديء ". وهو في قوله هذا متأثرٌ بقول إليوت عندما قال:"إن الكلمات من أصعب وسائل الفن إذ عليها أن تعبر في آنٍ معاً عن الجمال المنظور والجمال المسموع كما أن عليها أن تقوم بتوصيل العبارة النحوية".[2]

ومواصلة لهذه الفكرة، تتبع الدكتور محمد مصطفي بدوي ملامح إليوت الشعرية، والتي سار في ركابها الشعراء العرب، فوجد أن إليوت لدية موسيقى قوية ومدوية ومتنوعة في شعره. و أن العلاقة بين الشعر والموسيقى ظاهرة هامة في شعر إليوت. فغاية الشعر في نظره أن يسمو إلى مستوى الموسيقى، وأن يتحقق فيه نمط الموسيقى أو شكلها. وإذا أدركنا ذلك لن نجد غرابة في تسميته أخر قصائده التي بلغت فيها عبقريته ذروتها "الرباعيات الأربع" فالرباعية شكل موسيقي معروف". مما جعل شعراؤنا العرب يتخلون عن التسلسل التقليدي للشعر في القصيدة ليصبح خواطر غير مترابطة في ظاهرها، تمثل كل خاطرة منها لحظة سيكلوجية، فاقترب الشعر عندهم من الموسيقى،

---

1 المرجع السابق ص92، نقلاً عن علي عشري زايد: موسيقى الشعر الحر، مرجع سابق، ص192. و ينظر: ت. س. إليوت: مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة د. لطيفة الزيات، مرجع سابق، ص5- 19. و ينظر: د. منح خوري: الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت 1966، ص 104.

2 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث مرجع سابق، ص115. وينظر: د. عبد الواحد لؤلؤة في الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة) لـ"ت. س. إليوت"، مرجع سابق، ص ص( 24- 29).

وأصبح أكثر طواعية لاستيعاب موضوعات الحياة المتسارعة الإيقاع، حتى لو اضطر ذلك الشاعرَ إلى اللجوء إلى الألفاظ العامية لتخدم سياق القصيدة[1].

وكان "التداخل المتوازن بين الشعر والموسيقى"، هو الملمح الإليوتي الذي لمحه الدكتور محمد مصطفى بدوي في شعر إليوت ونقده، هو القاعدة الخاصة التي يطبقها في كتاباته النقدية على الأشعار العربية، فسادت في تعليقاته النقدية شاعرية كست ألفاظه وعباراته النقدية. وسادت هذه الشاعرية في كتابه "مختارات من الشعر العربي" والذي صدر في عام 1969، وقد ترجم معظم هذه القصائد إلى اللغة الإنجليزية، وعلق عليها نقدياً، بالإنجليزية، في كتابه الذي صدر في عام 1975 بعنوان:

"A critical introduction to modern Arabic poetry"[2].

يقول الدكتور سامي منير عامر: "وأنا أعني بالشاعرية الإحساس بإيقاع الشعر في اختيار كلمات تتحقق فيها موسيقى الشعر وإن بدت في صميمها تعليقاً نقدياً"[3]. ولما اتسم أسلوب الدكتور محمد مصطفى بدوي في نقده للشعر بالشاعرية، فكان يختار الكلمات في العبارات النقدية، وكأنها جملة موسيقية تتناغم مع موسيقى الشعر الذي يكتب عنه نقدياً سواء باللغة العربية أو باللغة الإنجليزية. وجاء خير مثال على ذلك في تعليقه نقدياً، نقداً شاعرياً، على عدة أبيات من قصيدة المساء لإيليا أبي ماضي حيث يقول:

"as, for example, in his poem 'Evening', where the sight of a girl resting her cheek on her hand and looking sad at 'the dying of the light' and the approach of night inspires the poet to write a poem about the human predicament, as moving if not as concise as Hopkins's poem Spring and Fall. The poem ends with this exhortation:

Dead is the light of day, the morning's child; ask not how it has died.

Thinking about life only increases its sorrows.

---

1 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص116. وينظر: ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص173-192.

2 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص117-119.

3 المرجع السابق، ص118.

So leave aside your dejection and grief.
Regain your girlish merriment.
In the morning your face was like the morning, radiant with joy:
Cheerful and bright;
Let it be also so at night.

"لقد بدا منظر الفتاة، في هذه القصيدة، حزيناً. وحين تسند خدها على يدها، وهي تراقب زوال النهار ودخول الليل، مما ألهم الشاعر أن يكتب هذه القصيدة حول مأزق الإنسانية الجالب للحزن أكثر- إن لم يكن مساوياً- من قصيدة "هوبكنز" التي بعنوان "الربيع والسقوط"، وهكذا يختم أبو ماضي قصيدته بهذه العظة في هذه الأبيات"[1].

مات النهار بن الصباح فلا تقولي كيف مات
إن التأمل في الحياة يزيد أوضاع الحياة
فدعي الكآبة والأسى واسترجعي مرح الفتاة
قد كان وجهك في الضحى مثل الضحى متهللاً
فيه البشاشةُ والبهاء
ليكن كذلك في المساء"[2]

وظهرت الشاعرية الموسيقية في عبارات د. بدوي النقدية حينما عبَّر عن مضمون عدة أبيات ترجمها لشيكسبير، حيث كانت ترجمته للأبيات:

"ومع ذلك كان غيابي عنك في فصل الصيف
وفي أيام الخريف الممتلئة الحبلي بالكثرة العزيزة
حاملة ثمرة الربيع الخصبة. كبطون الأرامل عقب موت بعولهن[3].

---

1 M. M. Badawi: A critical introduction to modern Arabic poetry Cambridge University Press, New York, 1975, p.191 □ ترجم الباحث النص الإنجليزي عن د. بدوي

2 للشاعر إيليا أبي ماضي نقلاً عن: د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص119. والأبيات من قصيدة "المساء" لإيليا أبي ماضي: ديوانه، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ص ص (767، 768).

3 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق،، ص117. وينظر: د. محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1979، ص17 .

فجاء تعليق بدوي الموسيقي قائلاً: "... فغياب شاعرنا عن حبيبه، سلب الدنيا في نظره معناها وقيمتها وجمالها ودفئها. وجعل باطن الأشياء غير ظاهرها فهو يعيش في الشتاء ودماؤه تجمد من البرد وأيامه قاتمة وكل ما حوله قاحل ماحل... رأى الأشجار مورقة حقاً لكن أوراقها "شاحبة" فبالشتاء يبدأ الشاعر وإلى الشتاء ينتهي به المطاف، وما ذلك في الواقع إلا لكونه لم يخرج عن الشتاء طيلة الوقت. فالشتاء في روحه، وهو يخلعه على الطبيعة خارجة..."[1]

كذلك تأثر الدكتور محمد مصطفى بدوي برأي إليوت، والذي ينصح فيه الناقد أن يقرأ العمل الأدبي ،الذي ينقده، عدة مرات قبل أن ينقده، فالقراءة المتعددة للعمل الأدبي تتيح للناقد أن يتعرف على الجوانب الخفية في العمل الأدبي، وتجعله يقف على أسراره، وتضئ له الجوانب المظلمة على القارئ العادي[2]. يقول ت. س. إليوت: "إن الناقد الأدبي هو "الشاعر الناقد" أي الشاعر عندما يتخذ النقد وسيلة لتمحيص إمكانيات التعبير الشعري ولتوجيه إمكانياته الخاصة، ولا يجاري هذا الشاعر الناقد، سوى الناقد الذي يستطيع خلال ملكة خاصة، ليست غريبة عن نفسه، أن يعايش الشاعر في صياغته لشعره، يعايشه فيحي[3] من التعبير الشعري"[4]

يقول الدكتور سامي منير:"وهذا يتحقق للدكتور م. بدوي حين يتناول نص الشابي "الصباح الجديد" بالنقد وخاصة تلك النغمة الدءوب الملحاحة على لاوعية الشابي ولا يستطيع منها فكاكاً، يقول الشابي: "اسكني يا جراح واسكتي يا شجون

مات عهد النواحوزمان الجنون

---

1 المرجع السابق، ص118. وينظر: د. محمد مصطفى بدوي: دراسات في الشعر والمسرح،19،18.

2 ينظر: د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص130.

3 هكذا وردت في الأصل والأصوب "فيحيى".

4 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، المرجع السابق، ص131،130. وينظر: د/ صفية ربيع، ت. س. إليوت ناقداً، مقال بمجلة "المجلة" القاهرة ع 98، فبراير 1965، ص14.

وأطل الصباحمن وراء القرون"[1]

ويقول الدكتور بدوي، معلقاً، مظهراً قوة وصلابة الشابي في وجه الموت: "ليس مطلقاً نغم الإنتصار الجهوري الممتليء بالحياة، بل هو نغم خافت تكاد لا تسمع همسه الأذن، قصير النفس، متقطع إلى أجزاء صغيرة، فكأنك تسمع الشاعر يلهث ... وتؤكد هدوءه تلك الحروف الصامتة الطويلة أو المدات التي تنتهي بها كل شطره ...فالذي يهز قلب الشاعر هو الحياة الأخرى التي يوجدها الموت، فعن طريق الموت سيجد الشاعر الحياة بما فيها من عذاب وسقام، محياته في هذا العالم في جوهرها ضرب من الموت، ولن يصل الشاعر إلى الحياة الأخرى الحقة التي أحس بقدومها، إلا بعد أن يتحرر من قيود هذه الحياة، ولهذا فلن يأتيه الصباح الجديد إلا بعد أن يموت الزمان وتنصرم القرون"[2]

وهكذا سبر الدكتور بدوي غور النص، من خلال قراءته المتعددة التنويرية للنص، ومن خلال إنصاته المتعدد لنصيحات الشاعر المهموسة باستخدام خياله السمعي الذي تأثر به من إليوت.

يقول الدكتور سامي منير عامر:"هذا التعليق النقدي السابق للدكتور م. بدوي، لا نظن أنه يأتي هكذا عفواً دون معاودة ومعايشة لقراءة النص ... بل إن بدوي لينصت إلى النغم "الماورائي" للألفاظ المنظومة لدى لاوعية الشاب تاركاً لنفسه حبل الإنصات والإنصات ... والإنصات إلى الخيال السمعي الواجب توافره لدى الناقد- وهو ما سبق لإليوت أن قال به"[3]

ويصف الدكتور بدوي كيف يصل إلى أسرار القصيدة من خلال القراءة المتعددة للقصيدة فيقول:

---

1 المرجع السابق، ص131. والأبيات من قصيدة "الصباح الجديد" لأبي القاسم الشابي: ديوان "أغاني الحياة"،الدار التونسية للنشر، تونس،1970، ص243.

2 المرجع السابق، ص132،131. وينظر: د. محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، مرجع سابق، ص 42،41.

3 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص133.

"ولا شك أننا لن نصل إلى معنى القصيدة حين نسمعها أو نقرؤها مرة واحدة، بل يجب علينا أن نقرأها في أناة وتبصر، المرة تلو المرة، حتى تؤثر فينا تأثيراً عميقاً، وحتى نستجيب لعناصرها الإستجابة الصافية فتهبط صورها وموسيقاها إلى أعماق شعورنا وتتخذ شكلاً معيناً هو المغزى الكلي للقصيدة، وهذا هو ما يجب أن نصنعه دائماً في الشعر الذي يستغل القوى الإيحائية في الألفاظ"[1]

والمتأمل في كلام الدكتور بدوي يرى كيف أن القراءات المتعددة للقصيدة، وهو مجال تأثره بإليوت، تضيف إضافات متعددة بعدد القراءات. فمرة تنكشف الصور في القصيدة، ومرة تنكشف الموسيقى سواء الداخلية أو الخارجية، ومرة يكتشف القوة التعبيرية للألفاظ والأساليب ومرة يقبض يده على خيال الشاعر، وفي النهاية يتعرف على المعنى الذي يسكن بطن الشاعر.

ولقد عزا الدكتور سامي منير عامر الخيال السمعي الذي تأثر به الدكتور بدوي عن "إليوت" أنه يرجع إلى الرمزية التي تُعَوِّل على مسايرة اللغة مع الموسيقى، وفي ذلك يقول:

"هذا التقويم النقدي المنبيء[2] عن معايشة لصدى رنين القصيدة داخل "الخيال السمعي" للدكتور م. بدوي هو أثر من مفهوم إليوت المشتق عن الرمزية والتي ترى ... قابلية اللغة، بما فيها من ألفاظ وتراكيب وأصوات، على مضارعة الموسيقى، ... واكتفوا من الجملة بمراكز الإيحاء فيها[3] ... "فصدى الكلمة عندهم ليس ما تعنيه، بل ما يوائمها وينسجم معها من الألفاظ انسجاماً صوتياً غير مقيد بحدود الدلالة...وتغدو وحدة

1 المرجع السابق، ص143،133. نقلا : د. محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، ص45.

2 هكذا وردت، والأصوب المنبئ

3 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص134.

سينفونية، تتنوع نغماتها بتنوع إيقاع الحياة النفسية للشاعر، وتتفق من حيث عضويتها إيحائياً في العمل الشعري"[1].

ونفهم من ذلك أن الخيال السمعي يتأتي للقارئ الناقد عندما يسمع إيقاعات بعينها بأذنه المتخيلة فتنقله إلى أجواء تكونت في عقل الشاعر، وعندما تترسب هذه الصور في ذهن القارئ الناقد دون البحث عن علاقاتها المنطقية، وحلقات ارتباطها، فإنها في النهاية تحدث التأثير المطلوب. وهكذا يشعر القارئ الناقد بما كان يشعر به المبدع أثناء تشكيله وبنائه لعمله الإبداعي. ولا شك أن الدكتور سامي منير هنا يؤكد على وظيفة دلالة الألفاظ وقيمتها عند الناقد الذي يقرؤها مراراً وتكراراً للاستكناه نفسية الشاعر وأحاسيسه في القصيدة.

ولقد تأثر الدكتور بدوي بفكرة "المعادل الموضوعي" الإليوتية. وتتبعها في نقده للأشعار وشغلته كثيراً قدرة الشاعر على تحويل عاطفته، من خلال مواقف أو صور، إلى موضوع محدد يهدف إليه، ولذلك فهو يركز على لفظة "الليل" والذي اعتبرها المعادل الموضوعي في قول النابغة الذبياني[2] للنعمان[3] هو:

---

1 المرجع السابق، ص134. نقلاً ع: د. ياسين الأيوبي، مذهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2(الرمزية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1982، ص80.

2 النابغة هو زياد بن معاوية بن ضباب الذبياني، يكنى أبو امامة ويلقب النابغة (وذلك لنبوغه في الشعر وإكثاره منه بعدما احتنك)، قال عنه ابن رشيق القيرواني: (هو أحد شعراء الطبقة الأولى المقدمين على سائر الشعراء) وهو أحد الأشراف الذين غض الشعر منهم وكان يضرب له قبة من ادم بسوق عكاظ فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها وقد عده ابن سلام في طبقاته بعد امرئ القيس وقبل زهير والأعشى وكان عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) يعده أشعر العرب. ينظر: طبقات فحول الشعراء، محمد بن سلام الجمحي(139-231ه)،قرأه وشرحه: أبو فهر/ محمود محمد شاكر، ص ص (51، 52، 56،57)، دار المدني/ جدة، (د.ت). وينظر: محمد بن سلام الجمحي: طبقات الشعراء، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2001، ص ص (53- 57) وينظر: النابغة الذبياني: ديوانه، شرح وتقديم : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996، ص ص(3،4).

3 النعمان بن المنذر بن المنذر بن امرئ القيس اللخمي، الملقب بأبي قابوس (582-609 م) تقلد الحكم بعد أبيه، وهو من أشهر ملوك المناذرة في عصر ما قبل الإسلام .كان داهية مقداما. وهو ممدوح. وهو باني مدينة النعمانية على ضفة دجلة اليمنى، وصاحب يوم البؤس والنعيم؛ وقاتل عبيد بن الأبرص الشاعر، في يوم بؤسه؛ وقاتل عدي بن زيد وغازي (قرقيسيا) بين الخابور والفرات .(وفي صحاح الجوهري: قال أبو عبيدة» :إن= =العرب كانت تسمى ملوك

"فإنك كالليل الذي مدركي∴وإن خلت أن المنتأى عنك واسعُ"[1]

يقول أحد شراح البيت: "وقوله:"فإنك كالليل"، أي أنا قبضتك حيث كنت وإن بعدت عنك، فأنت كذلك كالليل الذي يدركني ويشملني بظلامه أينما وجهت؛ وإنما خص الليل لأنه يلبس كل شيء، وكل شيء يسكن فيه"[2]

ويقول الدكتور بدوي معلقاً على كلمة ( الليل ):

"نلاحظ أن النقاد (على الأقل في كتاباتهم) قد عجزوا عن إدراك إيحاءات لفظة "الليل" فلم يهتموا إلا بوجه الشبه القريب المباشر، وهو أن النعمان كالليل لا محالة مدرك النابغة، أما التسوية بين النعمان وبين الليل التي يوحي بها قول الشاعر- ذلك الليل البدائي المرعب بما فيه من تجارب قاسية وبما فيه من قوة خفية وسلطان غير مفهوم على البشر- فلم يهتم بها أحد من النقاد، ولم ينتبه أحد من النقاد إلى هذه المشاعر التي لابد وأن يكون قد أحس بها شاعر عاش في عصر قديم مثل النابغة إزاء الليل"[3]

فالنابغة، لما أراد أن يبين شدة مخاوفه من النعمان، أضفى على الصفات التي يعرفها بدو الصحراء من الخوف من الليل، وفي الليل، ففي الليل تخرج الهوام والسباع والحيوانات المفترسة لتبحث عن ضحاياها، وسكان الصحراء لا يحتمون إلا في الخيام، والخيام لا تحمى من الهوام أو الحيوانات المفترسة. فكأن قدوم الليل كان عندهم همٌ ثقيلٌ

---

الحيرة -أي كل من ملكها- (النعمان) لأنه كان آخرهم .«كان أبرش أحمر الشعر، قصيرا وكانت أمه يهودية من خيبر، نصره شمعون بن جابر عام 594 م . ينظر : القاضي أمين الدولة محمد بن محمد بن هبة الله الحسيني الأفطسي(المتوفي بعد 515 ه- 1121م): المجموع اللفيف، مختارات تراثية في الأدب والفكر والحضارة، تحقيق الدكتور/ يحيى وهيب الجبوري، دار الرب الإسلامي،

بيروت ط1، 2005، ص205. وينظر: جمهرة أنساب العرب لابن حزم الأندلسي (384-456)، تحقيق وتعليق/ عبد السلام محمد هارون، دار المعرف، اقاهرة، ط5، 1982، ص ص (422،423).

1 النابغة الذبياني: ديوانه، شرح وتقديم : عباس عبد الستار، مرجع سابق، ص56.

2 النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2،(د.ت)، ص38.

3 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص138. وانظر: د. محمد مصطفى بدوي، دراسات في الشعر والمسرح، مرجع سابق ص30

لابد أن يحتموا منه بكل الأسباب. مثل هذا الخوف المتأصل في نفس البدوي، كان المعادل الموضوعي الذي أتى به النابغة ليعادل خوفه من النعمان.

**أثر إليوت في الدكتور/ محمد زكي العشماوي:**

ولقد ظهر تأثر الدكتور/ محمد زكي العشماوي ناقداً، بإليوت في السير على خطى إليوت النقدية، عندما التزم بعدة نقاط نقدية إليوتية[1] طبقها على شعر شوقي في أخر مبحث صدر له بعنوان:"دلائل القدرة الشعرية عند شوقي"[2] وهذه النقاط تتلخص في الآتي:

1- صلة الشاعر بتراثه
2- عنصري الموسيقى والإيقاع الشعري
3- العاطفة الهادئة المركزة التي تبتعد عن الانفعال الصاخب، وتخضع لسلطاني العقل والفن
4- قدرة الشاعر على الخروج إلى الإطار الإنساني العام

يقول د. سامي منير عامر: "وبتأملنا لتلك الدلائل الأربعة التي ارتآها الناقد الشاعر د. العشماوي والتي هي ظل لتأثره فيما نرى بإليوت ناقداً"[3].

ولقد لخص الدكتور سامي منير هذه النقاط الأربعة في عبارة "شمولية ثقافة الناقد" وأظهر تأثر معظم النقاد، وعلى رأسهم د. مندور ود. بدوي ود. العشماوي، بإليوت في هذه الشمولية الثقافية[4].

---

1 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، المرجع السابق: ص ص(142،143).

2 ينظر: مجلة فصول، مج3، ع1(أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)، 1982، عدد خاص بـ"شوقي وحافظ" (الذء الأول)، ص ص(12- 15)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

3 د. سامي منير عامر: وظيفة الناقد الأدبي، مرجع سابق، ص143.

4 المرجع السابق، ص 145.

## الحراك النقدي الإليوتي بين النقاد العرب

أثارت أفكار "ت. س. إليوت" الحداثية الحراك بين النقاد العرب، وسرت بينهم مسرى النار في الهشيم، كل يفسرها على طريقته، فمنهم من أخذها على علاَّتها دون ربطها بمناسباتها التي قيلت فيها، أو الأسباب التي دعت إليوت إلى الجهر بها، ومنهم من ردها إلى سببها، ولم يجتزئها وربطها بماسبقها وبما لحقها من أفكار. وهذا الخلاف في التفسير والتناول، هو الذي سبب الحراك الفكري، والمناقشات النقدية بينهم، بعضهم يعارض بعضاً، وبعضهم يصحح الأخرين.

وفي ذلك يقول الدكتور نبيل راغب: "وكثيراً ما تردد اسم الشاعر الناقد ت. س. إليوت في معاركنا النقدية، وكثيراً ما أسئ فهمه أيضا حتى ارتبط اسمه في عالمنا العربي باتجاه الفن للفن الذي يعادي ارتباط الأدب بالحياة،برغم أن قصيدته الشهيرة "أرض الضياع" التي كتبها في أعقاب الحرب العالمية الأولى كانت بمثابة شهادة أدبية دامغة على العفن الذي يسري في جسم الحضارة الغربية برغم رونقها الظاهري المبهر"[1]

وكان أبرز مثال على ذلك، النقاش الذي دار على صفحات الكتب من الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه "في النقد التطبيقي والمقارن"، رداً على الدكتور رشاد رشدي. وللدقة، لقد كان رد الدكتور محمد غنيمي هلال مقالاً بعنوان:"ما الأدب للدكتور رشاد رشدي"[2] وكان هذا المقال رداً على ما جاء في كتاب "ما هو الأدب" للدكتور رشاد رشدي، والذي تناول فيه عدة أفكار لـ "ت. س. إليوت" وأهمها "المعادل الموضوعي"، و"استقلالية العمل الأدبي" أي تطبيقاً للذين نادوا بنظرية "الفن للفن"[3].

وكان أهم ما يلفت النظر في هذه المناقشة هو اعتراف الدكتور هلال بأثر ت. س. إليوت في النقد العربي، تبعاً لما أثر به في الشعراء العرب. وبالإضافة إلى أن الدكتور هلال وصف إليوت بالناقد العالمي العظيم، إلا أنه تتبع المراحل التي مر بها إليوت في مشواره

---

1 ت.س. إليوت: "أرض الضياع" ترجمة ودراسة : نبيل راغب، مرجع سابق، ص (7، 8).

2 ينظر: د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، ص ص (126- 143).

3 ينظر: د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مرجع سابق، ص ص (1- 32).

النقدي. يقول الدكتور هلال: "وحق لنا أن نتحدث- بهذه المناسبة- عن هذا الناقد العالمي العظيم، فنجلو بعض جوانب نقده لذاتها، لأنه أثر في نقدنا العربي الحديث، وفي شعرائنا وبخاصة لدى من تثقفوا بالثقافة الإنجليزية. ولكنا سنبدأ من الكتاب الذي كان السبب في كتابتنا هذا المقال، مبينين مصادره من ت. س. إليوت. ذاكرين مصادر هذا الناقد العظيم، ومشيرين إلى ما دفعه إلى هذه النظرة في أولى مراحل حياته في النقد، لنذكر كيف طور هذا الناقد نفسه فعدل عن هذه الآراء، أو توسع فيها"[1].

والمتفحص في هذه الفقرة من الدكتور هلال، يجد أنه يجل ويحترم "ت. س. إليوت" كثيراً بدليل أنه وصفه بالناقد العالمي والعظيم. ثم أنه يعترف بأن إليوت قد أثر في الشعراء والنقاد العرب اعترافاً صريحاً. وهذان دليلان نظريان على مدى تأثر الدكتور هلال بـ"ت. س. إليوت". ولكن الدكتور هلال لم يكتف بهذين الدليلين النظريين، ولكنه قدم أكبر دليل عملي على تأثره به، ألا وهو أنه أخذ يتتبع مصادر الدكتور رشدي من كتب ت. س. إليوت، ثم أخذ يتتبع أفكار إليوت في منابعها الأصلية. وهذا ولا شك جهد شاق، ولا يقوم به إلا كاتب مأخوذ بأفكار ت. س. إليوت في الأساس. وهذا التتبع للأفكار لا شك أنه لن يؤدي وظيفته في هذا النقاش وكفى، إذ لا بد وأنه قد ترسخ في فكر الدكتور هلال ليطبقه فيما بعد في كتاباته النقدية التاليه والتي سيكون فكر إليوت هو محورها. وهكذا يستمر تأثر الدكتور هلال بإليوت في كتاباته النقدية.

وكان "المعادل الموضوعي"، وهو أحد أفكار إليوت النقدية الرئيسية، محل النقاش من جانب الدكتور هلال، فقارن بين تعريف المعادل الموضوعي من جانب الدكتور رشاد رشدي بتعريف إليوت نفسه، وقرر أن تعريف "إليوت" أوضح.[2]

كما أوضح الدكتور هلال أن فكرة "المعادل الموضوعي" قد سبق بها إزرا باوند قبل إليوت وأسماها "المعادلة" "equation" عندما قال:"إن الشعر"... نوع من الرياضة الملهمة التي

---

1 ينظر: د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، ص 128.

2 ينظر تعريف د. رشدي للمعادل الموضوعي في كتابه "ما هو الأدب"، ص2، وترجمة د. هلال لتعريف إليوت "للمعادل الموضوعي"، في المقال ص128، عن نص إليوت.

نقف منها على معادلات، لا لأرقام مجردة أو مثلثات أو دوائر وما شابه ذلك، لكنها معادلات للإنفعالات الإنسانية"[1].

وتتبع الدكتور رشدي جذور "موضوعية العمل الأدبي" الإليوتية، ووجدها موجودة في النقد الأدبي الأوروبي النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقرره كل من "فلوبير" و"إيميل زولا" و"بلزاك" و"دونسافيل" وغيرهم على جنسياتهم المختلفة[2].

وكان من بالغ تأثر الدكتور هلال بـ ت. س. إليوت أنه أثنى عليه ووصفه بأنه "العالم الباحث الصادق" لأنه اعترف وأقر بمصادره التي استقى منها أفكاره عن الأخرين. ودافع عن أصالة إليوت، وأن تأثره بالأخرين ونقله عنهم، وهضم ما نقله عنهم يزيده قوة لأنه أظهر شخصيته، وبذلك "كان التأثر الهاضم غير ماس بأصالة الكاتب أو الناقد"[3].

ولقد تأكد الدكتور هلال أن الدكتور رشدي قد أخذ بظاهر النص عندما ناقش موضوع "استقلال العمل الأدبي" عن كاتبه، والذي في كتابه ص 12، 13، 16 والذي اعتمد فيه على أفكار إليوت بالأساس، وأن الدكتور رشاد رشدي قد اجتزأ النص من سياقه، وذلك لأن إليوت كان يدافع عن مقومات العمل الأدبي ضد أفكار نبعت من تيارين في النقد الأدبي أنذاك، أولهما، "نقد الكلاسيكين" والمتمركز حول مبدأ "الأسلوب هو الرجل" والذي يعني أن شخصية الكاتب في حياته الواقعية تظهر في أدبه عن وعي أو عن غير وعي. وثانيهما، نقد "المدرسة النفسية" بزعامة (سانت بوف)، الذي يقرر أنه يمكننا التعرف على جوانب شخصية الكاتب من خلال صوره الأدبية، وتبعهم في ذلك النقاد الرومانسيون[4].

---

1 ينظر: د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، ص 129.

2 المرجع السابق، ص 130.

3 د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، ص 130.

4 المرجع السابق، ص ص (132،133)

وخلص الدكتور هلال فيما يخص استقلالية العمل الأدبي عن حياة الكاتب وشخصيته، أنه، خلافاً لما نادى به الدكتور رشاد رشدي، يرى أن إليوت لم يقلل من قيمة الوقوف على تاريخ الكاتب وحياته في حدود ما يحتاجه الناقد، إلا إذا صرف الناقد كل اهتمامه للتعرف على دقائق وتفاصيل حياة الكاتب دون أن يكون لها صلة بالعمل الأدبي وتذوقه وأن الملابسات التاريخية لا بد منها في فهم العمل الأدبي حتى يتمكن الناقد من تحليل العمل الأدبي، حتى ولو كانت هذه الملابسات تتعلق بأحداث خاصة في حياة الشاعر لتنير العمل الأدبي وتساعد على تذوقه[1].

وشغف الدكتور هلال بالمراحل التي مر بها إليوت حتى استخلص مبدأه النقدي عن استقلالية العمل الأدبي عن كاتبه، تدل على أن الدكتور هلال تتبع جيداً (فكر إليوت) وعرف من أين تجيء، وإلى أين تذهب، وهذا بالطبع قمة التأثر بإليوت[2].

ولم تقل دراسة الدكتور هلال لفكرة إليوت عن استقلال العمل الأدبي عن الغايات والأهداف الإجتماعية والأخلاقية عن سابقتها. وفكرة استقلالية الأدب عن الغايات الأخلاقية قد ناقشها الدكتور رشاد رشدي في كتابه في الصفحات رقم (25، 31، 33) على وجه الخصوص. ولكن الدكتور هلال قد وصف تناول الدكتور رشدي بأنه لا يزيد عن ترديد لمقولات (إليوت) في بدء عهده بالنقد. وقلب الدكتور هلال فكرة الدكتور رشدي رأساً على عقب حينما قال:"ولسنا مع الدكتور رشاد في أن هذه الأراء تمثل وجهة النقد الأدبي الحديث، بل إننا لسنا معه في أن هذه الأراء تمثل أفكار ت. س. إليوت نفسه فيما انتهي إليه من أراء في مرحلة نضجه في النقد الأدبي. ذلك أن (إليوت) مر بمرحلتين فيما يتعلق بصلة العمل الأدبي بالحياة وبالغايات الاجتماعية والخلقية"[3].

---

1 المرجع السابق، ص 134.

2 المرجع السابق، ص 135.

3 د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، 136.

وكلام الدكتور هلال هذا يدهشنا لأنه يدل على استمرارية في تتبع فكر إليوت يوماً بيوم، وسنة بسنة، ومرحلة بمرحلة، أكثر مما تتبع الدكتور رشاد رشدي الذي لم يظهر أي معلومات عن مراحل (إليوت) هذه.

وأفاض الدكتور هلال في شرح وتوضيح المرحلتين اللتين مر بهما (إليوت) بخصوص فكره عن صلة العمل بالغايات والأهداف الخلقية لخدمة المجتمع. وفي نهاية عرضه للمرحلة الأولى أكد أن (إليوت) كان في مقدمة دعاة نظرية (الفن للفن)، والذين عدلو عن رأيهم. وأن ما قال به إليوت في هذه المرحلة كان بدافع الخوف من أن يهمل الكاتب النواحي الفنية في العمل الأدبي من أجل أن يخدم فكرة دعائية ليست نابعة من أصالته الفنية، وهذا ما دفع إليوت أن يعتني بالنواحي الفنية إلى مدى جعلها غايةً في ذاتها، ثم عدل عن ذلك في المرحلة الثانية من نضج فكره النقدي. واستدل بأقوال "بودلير" في ذلك ليؤكد على أهمية الصلة بين العمل الأدبي وخدمة المجتمع وخدمة الأخلاق إلى أن قال: "لكن الصلة بين صور الفن وإطارها الإجتماعي جزء هام من النقد لم يوفه أحد حقه من التعمق"[1]

وفي ذلك ينقد الدكتور هلال فكر الدكتور رشاد رشدي قائلاً:

"وفي ذلك يجحد إليوت دعوة (الفن للفن)، ويقرر في ما سبق –صراحةً- جدوى الأدب وارتباطه بالقيم الحيوية. فالقيم الجمالية في الأدب ليست جوفاء خالية من الغايات وليست مقصورة لذاتها. ووحدة العمل الفني الناضج تستلزم- ضرورة- هذه القيم الإنسانية التي بدونها يكون الأدب لا جدوى له"[2].

وتأثر الدكتور هلال بفكر إليوت الناضج في مرحلته الفكرية الثانية، جعله يربط أهمية وجدوى العمل الأدبي بخدمة المجتمع والأخلاق، وبدونها يفقد العمل الأدبي فائدته مهما كانت فيه مظاهر جمالية ـــ على عكس الدكتور رشاد رشدي الذي خلص

---

1 المرجع السابق، ص ص(137-140).

وينظر: T. S. Eliot: A commentary, in: criterion, June, 1926, P. 470.

2 د. محمد غنيمي هلال: في النقد التطبيقي والمقارن، مرجع سابق، ص139.

إلى أن ربط العمل الأدبي برسالة إنسانية أو قومية أو وطنية يعد ترفاً يمكن الإستغناء عنه. ويؤكد الدكتور هلال أن إليوت في دعوته لأهمية الصلة بين العمل الأدبي والأهداف الإجتماعية والأخلاقية، يمثل التيار العالمي في النقد الحديث[1].

وأفصح الدكتور هلال في أخر مقاله- تأثراً بإليوت- أنه يريد أن يكون هذا هو الفكر النقدي السائد، لأنه هو الفكر النقدي الصحيح. وينادي بنشره بين النقاد فيقول:

"ونكرر أننا في حاجة ماسة إلى أن نسير على هذا النهج السليم، فننشر هذا الوعي الإيجابي في الأدب والنقد، لأنه هو الذي يتفق ومرحلة البناء التي نضطلع بأعبائها وتأكيد الدكتور هلال على أهمية الفكرتين سواء صلة العمل الأدبي بحياة وشخصية كاتبه، أو صلته بخدمة المجتمع والأخلاق، كوعي إيجابي ضروري لمرحلة البناء والنهضة النقدية، يظهر في النهاية حبه الشديد وتأثره البالغ بإليوت"[2].

**أثر إليوت على الدكتور صلاح فضل:**

ولقد لاحظ الدكتور صلاح فضل أن السياب قد استجاب بعمق لمبدأ الدرامية في الشعر، والتي أسماها الدكتور فضل "الملحمية". ولأن (إليوت) قد قرن شعره بصبغة أدبية مسيحية، فتطلع السياب أن يكون شعره ملحمياً. وكانت مظاهر الملحمية عند السياب هي: الترجيع، والإنشاء، والتناص، والأسطرة، والترميز[3].

فالترجيع يتمثل في مستوى الإيقاعات الصوتية في الكلمات والجمل، مثل كلمة "بابا" في قصيدة "مرحى غيلان"، و "مط" في "أنشودة المطر" و"جيكور" في أغانيه ومراثية، و"هياي، كونغاي، كونغاي" في قصيدة "من رؤيا فوكاي". وكذلك تتعدد صيغ السياب الإنشائية وتتنوع بين النداء والأمر والإستفهام والتعجب وذلك مثل انشاءاته في قصيدة "سفر أيوب" من ديوان "منزل الأفنان":

---

1 ينظر: المرجع السابق، ص141.

2 نفسه.

3 ينظر: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2016، ص ص(90-97).

"وأنت يا شاعر واديك، أما تؤوب
من سفر يطول في البطاح
تراقص النهر
وتلثم المطر
أما سمعت هاتف الرواح؟
"خام وزنبيل من التراب
وأخر العمر ردى". ويطلع القمرْ.
فأبرق، أرعد، أرسل المطرْ
قصائد احتوى مداها دارة العمرْ
يا غيمة في أول الصباح
ياشاعراً يهم بالرّواح
وودّع القمر"[1].

ولا شك في أن مقدرة الدكتور صلاح فضل، ناقداً، على العثور على مقطوعة شعرية واحدة تجتمع فيها كل الأساليب الإنشائية هكذا يدل على أنه متشرب في ذاكرته عناصر الملحمية الإليوتية جيداً مما يظهر تأثره به نقدياً.

كما لاحظ الدكتور فضل أيضاً ملمحاً إليوتياً في شعر السياب وهو "المعادل الموضوعي" فقد استخدمه السياب في مواضع كثيرة، منها عندما يقول:

بغداد؟ مبغى كبير
( لواحظ المغنية
كساعة تتك في الجدار
في غرفة الجلوس في محطة القطار)
يا جثة على الثرى مستلقية

1 د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص(96، 97). والأبيات لبدر شاكر السياب: منزل الأقنان، نشر مؤسسة هنداوي سي آي سي،القاهرة، 2019، ص38.

الدود فيها موجة من اللهيب والحرير"[1]

ولقد استخدم السياب الأقواس ليفصل بين المدينة ومعادلها الموضوعي ألا وهو "لواحظ المغنية" ليثري فيه دلالة المعادل الموضوعي دون إسفاف بصفات مباشرة للعاهرة، عن طريق خلق سياق سردي عبر تشبيهها بالساعة وآلية تكاتها الرتيبة، والعمومية المفضوحة في محطة القطار. ثم بعد الأقواس يكثف الدلالة أكثر لينحت في عقل القارئ ما يعانيه من حزن على بغداد، عندما ربطها بالجثة المستلقية.[2]

إن الاحترافية التي وضح بها الدكتور صلاح فضل دلالات المعادل الموضوعي داخل وخارج الأقواس في المقطوعة يظهر لنا مدى تشربه وسيطرته على مفهوم المعادل الموضوعي ووظيفته، وكيفية توظيفه. وهذا يظهر لنا أيضاً مدى تأثره بهذا المفهوم الإليوتي، والذي يشي بمدى إعجابه الشديد بإليوت ذاته.

وينكشف لنا مزيداً من تأثر الدكتور صلاح فضل بإليوت عندما نراه يلاحظ أدق التفاصيل الإليوتية، ملمحاً ولو بسيطاً في بيت شعري عند أي شاعر عربي. فهو يلاحظ تناصاً قام به السياب مع كلٍ من الشاعر العربي البدوي "علي بن الجهم" و"إليوت" و"لوركا".

وأما صورة السياب هي صورة البدر الباكي على بغداد، والذي يذرف دموعه من ثقبين كالعينين:

"ويسكب البدر على بغداد
من ثقبي العينين شلالاً من الرماد"[3]

يقول الدكتور صلاح فضل في هذا التناص:

---

1 د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص98، 99. والأبيات لبدر شاكر السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص103. والأقواس أوردها الدكتور فضل معكوفة هكذا() ولكنها في الديوان وردت أقواس تنصيص هكذا "".

2 ينظر، د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص99.

3 د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص100، والأبيات من قصيدة المبغى للسياب: أنشودة المطر، مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص103.

"ويتجلى حينئذٍ أن التناص الذي يذهلنا لايقوم بين السياب وهذا الشاعر البدوي المدجن فحسب، وإنما يقوم أيضاً بينه وبين كل من "إليوت" و "لوركا". فهذا البدر المثقوب يبدوا أنه قد انفلت إلى قصيدة السياب من أقمار لوركا الرمادية التي طالما سكبت الحزن على مدينة نيويورك عندما زارها وغازلها وهجاها. كما تدفق هذا "الرماد" حتى صار – شلالاً – عبر أربعاء إليوت الشهير الذي طالما تملأه السياب"[1].

وبالبحث عن موضع تناص السياب مع إليوت، والذي ذكره الدكتور صلاح فضل، كان موضع تناص السياب مع إليوت في عنوان قصيدته "أربعاء الرماد[2]" "Ash Wednesday". والرماد عند إليوت يقصد به الفناء الذي يتعرض له الناس بعد الموت، فقصيدة إليوت تمثل مرحلة نهائية في مشواره الفكري حتى التدين العميق، توبةً من ملذات الحياة الحسية والاتعاظ بالمآل الأخير للبشر وهو الرماد. ولذا فالمراجع لسيرة إليوت الذاتية يجده أوصى بحرق جثته حتى تصير رماد. وكان الرماد هو المعادل الموضوعي الذي اتخذه السياب لرثائه لبغداد بعد الخراب الذي حل بها جراء الصراعات

---

1 المرجع السابق، ص101. وقوله"البدوي" إشارة إلى الشاعر العربي"على بن الجهم"(188–249ه) أصله من خراسان وانتقل والده إلى بغداد. نبغ في الشعر وهو صغير في الكتاب دون العشر سنين، ولما كبر كان يرتاد قبة الشعراء في المسجد الجامع ببغداد، فضلا عن تعلمه علم الحديث على يد الإمام أحمد بن حنبل. واشتهر شاعرا في خلافة المأمون (218– 198ه) وولاه المعتصم (227– 218ه) مظالم حلوان بالعراق. وكان صديقا مقربا لأبي تمام، ورثاه أبو تمام لما مات (ينظر: علي بن الجهم، ديوانه، تحقيق خليل مردم بك (رئيس مجمع اللغة العربية سابقا(1895– 1959)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980، ص ص(1،10). وتناص السياب مع قول علي ابن الجهم "عُيونُ المَها بَينَ الرُصافَةِ وَالجِسرِ:: جَلَبنَ الهَوى مِن حَيثُ أَدري وَلا أَدري" (ينظر: ديوان علي بن الجهم السابق، ص ص (141، 220، 252).

ولوركا (فيديريكو غارسيا لوركا) بالإسبانية (Federico García Lorca) شاعر إسباني، وُلد بغرناطة 5 في يونيو، 1898، يعُده البعض أحد أهم أدباء القرن العشرين. من أشهر قصائده "شاعر في نيويورك". أُعدم من قبل الثوار القوميين وهو في الثامنة والثلاثين من عمره في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية بين قرى فيثنار وألفاكار عام 1936، ولم يعثروا على جسده كما تنبأ هو في إحدى قصائده. (ينظر: محمود علي مكي: حياته،آثاره الفلسفية الجمالية، فيديريكو غرسيه لوركا: الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم محمود علي مكي،مج1،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،1998، ص(15،16).

2 ينظر: د.فائق متى: نوابغ الفكر الغربي، إليوت، دار المعارف، القاهرة، ط 2، 1991.

السياسية التي استخدمت السلاح. كما نلاحظ أنه تناص أيضا مع عدة أبيات رائعة أخرى لإليوت، ومعبرة عن نفس الفكرة من قصيدته: "رباعيات أربع" Four Quartets[1]"

"رماد على كم الشيخ
كل ما تترك الورود المحروقة من رماد
غبار معلق في الهواء
يشير للمكان الذي انتهت فيه قصة
الغبار المستنشق كان بيتا–
جدارًا، وإفريزاً وفأرا. ...
فيضان وقحط
على العينين وفي الفم
ماء ميت ورمل ميت
يتنازعان على الغلبة
التربة الملفوحة المقلوبة
تذهل لأباطيل الفناء
تضحك بلا مرح
هذا موت التراب"[2]

Ash on an old man's sleeve
Is all the ash the burnt roses leave.
Dust in the air suspended
Marks the place where a story ended.
—Dust inbreathed was a house
The walls, the wainscot and the mouse,

---

2http://www.davidgorman.com/4quartets/4-gidding. html, http://www.columbia.edu/itc/history/winter/w3206/edit/tseliotlittlegidding.html

2 توفيق صايغ: "الأعمال الكاملة"،رباعيات أربع: ت.س. إليوت، منشورات رياض الريس، لندن، ط2، 1990،ص ص (120،119). مع ملاحظة أن توفيق صايغ أسقط بيتين في نهاية الفقرة الأولى لم يترجمهما. وهما: " موت الرجا واليأس ::: ذلك موت الهواء" (ترجمة الباحث).

The death of hope and despair,
This is the death of air.
There are flood and drouth
Over the eyes and in the mouth,
Dead water and dead sand
Contending for the upper hand.
The parched eviscerate soil
Gapes at the vanity of toil,
Laughs without mirth.
This is the death of earth.

وإذا كنا بصدد هذا التناص الذي يبين تـأثر السـياب بشـعر إليـوت، فإننـا مازلنـا نتلمس الظواهر الإليوتية في نقد الدكتور صلاح فضل، ولكن هذه المقطوعة مـن كلامـه، والتي تحمل شاعرية جمة لاتقل شـيئاً عـن أبيـات الشـعراء، تظهـر مـدى ثقافتـه النقديـة الواسعة، وسعة اطلاعه في الأدب العـالمي، فعـرض علينـا صـور تـأثر السـياب "إليـوت" و "لوركا" فضلاً عن الشاعر العربي القديم.

ومن مظاهر تأثر الدكتور صلاح فضل الواضح بـ "ت. س. إليوت" أنه كلمـا قـرأ شعراً لشاعر يستطيع أن يلمح فيه الأفكار والمباديء الإليوتيـة؛ فقـد لاحـظ شـيوع لغـة الحياة اليومية وغلبة الفورية على الكلام في شعر صلاح عبد الصـبور، كأنـه ينطقـه أمـام المتلقي، وهذا مما يكسب شعر عبد الصبور حيوية دائماً تكسبه درامية، فلغة الحياة اليومية هي التي تكسب الشعر أعلى مستويات التعبيرية[1].

يقول الدكتور صلاح فضل: "وإذا كان الشعر الدرامي كمـا يقـول "إليـوت" – وهـو مصدر إلهام عبد الصبور الثري- "قادراً على الإيصال قبل أن يفهم" أدركنا أنـه يمثـل ذروة التعبيرية المعاصرة"[2]

وساق الدكتور صلاح فضل مقطوعة شعرية لصلاح عبد الصبور:

"صديقتي

1 ينظر: د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص115.

2 المرجع السابق، ص114

عمى صباحاً، إن أتاك في الصباح
هذا الخطاب من صديقك المحطم المريض
وادعي له إلهك الوديع أنه يشفيَه
وسامحيه، كيف يرجو أن ينمق الكلام
وكل ما يعيش فيه أجرد كئيب؟"[1]

ويعي الدكتور صلاح فضل جيداً مضمون قصائد إليوت، ولذلك يستطيع أن يضع يدة دائماً على المفردات والأساليب والمضامين الإليوتية في الشعر العربي، فنراه يلمح في شعر عبد الوهاب البياتي صورة "الرجال الجوف"، بما تحمل من مسيحية "إليوت" وطقوسه الجنائزية.

يقول عبد الوهاب البياتي:

"فلتدفعي
رجالك الجوف
إلى الصلاة،
فالأموات
قد دفنوا أمواتهم"[2]

ولذلك يقول الدكتور صلاح فضل:"ويبدو أن صورة "إليوت" عن الرجال الجوف قد أصبحت هي الأخرى من مكنونات المحصول التخييلي الملازم لتعبيرات البياتي للدلالة على الإنسان المعادي له، سواء كان شرقياً أو غربياً، وسوف نلتقي بها مرات عديدة فيما

1 المرجع السابق، ص 116، والأبيات من قصيدة بعنوان"رسالة إلى صديقتي" للشاعر صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص 111.

2 د. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، مرجع سابق، ص170. والأبيات من قصيدة الرائي للبياتي: كتاب المراثي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، عمان، ط1، 1995، ص13.

بعد، لكن سمعة "إليوت" المسيحية قد جعلت شاعرنا يهيب بهؤلاء الرجال أن يندفعوا للصلاة؛ أصبحت الصلاة لديه جنائزية طقوسية فحسب"[1]

وتصريح الدكتور صلاح فضل بأنه يلتقي بالصور الإليوتية في شعر البياتي مرات عديدة يدل على أنه يستطيع رؤية صور إليوت جيداً في الشعر العربي، وهذا يدل على استيعابه لمفاهيم وصور "إليوت" جيداً. ولذلك فإننا نرى الدكتور صلاح فضل يلتمس مجدداً الصور الإليوتية في شعر عبد الوهاب البياتي حين يقول:

"رجل من قش ودخان
ليس له بيتٌ
أو وطنٌ
ليس له عينان
يبكي حين تهب رياح القطب
وحين تنام الغابات"[2]

وفي ذلك يقول الدكتور صلاح فضل:"... يستثير عوالم خصبة في ذاكرة الشعر الحديث، ابتدأ من رجال "إليوت" الجوف الذين التقينا بهم كثيراً عند البياتي"[3]

وها هو الدكتور صلاح فضل يستمر في ملاحظته للملامح الإليوتية كثيراً في شعر البياتي. فهو الذي فهمها حق الفهم واستوعبها للدرجة التي يتعرف عليها ولو من بعيد.

وكذلك نلحظ التأثر الواضح من جانب الشاعر عبد الوهاب البياتي بصور وأبيات إليوت الشعرية؛ ويتضح ذلك جليا في رسالته الأولى إلى ولده "علي" يرثيه فيها فيقول:

" قمري الحزينْ
البحر مات وغيّبت أمواجُهُ السوداء قلع السندباذْ

---

1 المرجع السابق، ص 170-171

2 المرجع السابق، ص 183. والأبيات من قصيدة الرائي للبياتي: كتاب المراثي، مرجع سابق، ص11.

3 نفسه.

ولم يعد أبناؤه يتصايحون مع النوارس والصدى المبحوح عاد
والأفق كَفَّنَهُ الرمادْ
فَلِمَنْ تغنّي الساحراتْ؟
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيوات
كانت لنا فيها ، إذا غنى المغنّي ، ذكريات
غرقت جزيرتنا وما عاد الغناء
إلا بكاءْ
والقُبَّرَاتْ
طارت ، فيا قمري الحزين
الكنز في المجرى دفين
في آخر البستان ، تحت شجيرة الليمون ، خبأهُ هناك السندبادْ
لكنه خاوٍ، وها أنَّ الرماد
والثلجَ والظلمات والأوراق تطمره وتطمر بالضباب الكائنات
أكذا نموت بهذه الأرض الخراب؟
ويجفّ قنديلُ الطفولةِ في التراب؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراءِ نارْ ؟"[1]

فالقصيدة مليئة بالكلمات المألوفة في قاموس إليوت الشعري مثل الرماد، الساحرات، التراب، الأرض الخراب، وغيرها الكثير. كذلك بدا التأثر بإليوت واضح من البياتي عندما كتب قصيدة "إلى ت. س. إليوت" بالإسم الصريح. وامتلأت القصيدة أيضا بمفردات إليوت اللغوية، مثل: "أرض الأموات"، "الغرباء"، "الأشرار"، "رجال ينتظرون"،

1 عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، الجزء الثاني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1995، ص21.

وكلمات أخرى.[1] ولقد لاحظ بعض النقاد استغلال البياتي للتكنيك الشعري المتمثل في تكثيف الأفكار في المقطع الأخير للقصيدة، فأطلقوا عليها ظاهرة شعرية إليوتية استخدمها إليوت كاللعبة؛ فاستخدم المغني رمزاً لتناسق أهداف الفن والثورة، ولتجميع الفكرة بشكل أعمق وأكثر شمولية[2].

## نشأة "النظرية الموضوعية":

ينسب الدكتور محمود الربيعي نشأة وأساس النظرية الموضوعية في النقد الأدبي لأفكار شعراء المدرسة التصويرية Imagism وهم؛ هيوم Hume، وإزرا باوند Pound وت. س. إليوت; T. S. Eliot . وكان هؤلاء التصويريون قد دعوا إلى أن يودع في الصورة الشعرية دقة اللغة ووضوح الرؤية وتركيز الفكرة.[3]

ولكن الذي بلور الفكرة- فكرة التفكير الموضوعي- وأخرجها للنور باسم النظرية الوضوعية، هو إليوت Eliot. ولقد تأثر إليوت بالشعراء الميتافيزيقين: وعلى رأسهم "جون دن" و"مارفيل" و"كليفلاند"؛ وكانوا يستخدمون في شعرهم لغة الحياة العادية، ويزاوجون الفكر بالعاطفة، والبحث في أرجاء النفس الإنسانية. كذلك تأثر إليوت بالرمزيين من أمثال "بودلير"و"فلوبير" ولكن إليوت ثار ضد الرومانسية وشعرائها، وظهر ذلك جليا لما نشر قصيدته "الأرض الخراب" عام 1932، واكتسحت العالم ولفتت الأنظار.[4]

## ثورة إليوت على الرومانسية:

وظهرت بوادر ثورة إليوت ضد الرومانسية في الشعر عندما كتب مقالة "الغابة المقدسة" عام 1930، وركز فيها على أهمية إدراك الروح السارية في التقاليد لتندمج مع

---

1 عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية، الجزء الأول، مرجع سابق ص357.

2 الصادق النيهوم: الذي يأتي ولا يأتي، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات(2)،مؤسسة الانتشار العربي، لبنان بيروت، ط1، 2002 ص ( 115، 119، 120).

3 د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، ص148.

4 المرجع السابق، ص150.

فكر العصر، فيكمل كل منهما الأخر، ويعين كل منهما على فهم الأخر. فالحاضر عند إليوت ما هو إلا حلقة مكملة للتقاليد يتوفر فيها عنصرا الثبات والنظام، وعصرنا الحالي يتميز بالذكاء والعضوية. ولذلك فإن الشعر لكي يكون شعراً جيداً وترجماناً للعصر، لابد وأن تتوفر فيه كل هذه الصفات.[1]

**مبادئ إليوت لموضوعية الشعر:**

لقد هاجم إليوت أراء "وردوث" "Wordsworth" الرومانسية التي تقول إن الشعر تعبير عن المشاعر الغلَّابة، أو أنه استعادة للمشاعر في حالة سكينة. فإليوت يرى أن العواطف المستعادة في حالة سكينة ليست ملائمة للتعبير الشعري الناجح، لأن الشعر عنده تركيز لمجموعة هائلة من التجارب يتمخض عن شيء جديد. فالشعر عنده ليس تعبيراً عن العواطف، ولكنه هروب من العواطف. وليس تعبيراً عن الشخصية، وإنما هو هروب من الشخصية.[2]

وعاب "إليوت" على "بليك" "Blake" أنه أولى اهتماماً أكبر من اللازم لأشياء مثل فلسفتة الخاصة، ورؤيته الشعرية الخاصة، ولم يهتم بالقالب الشعري. وعلى الرغم من أن "بليك" كان لديه القدرة على فهم الطبيعة الإنسانية، والقدرة على الرؤية الخيالية والإحساس الأصيل بموسيقى اللغة، فأنه لم يربط كل هذه القدرات بالأسباب الموضوعية، والعلم، والإحساس العام. وعاب على كل الرومانتيكيين عدم ولائهم للمستويات الموضوعية الثابتة التي يجب أن يتفق الناس عليها عند الحكم على أي شعر أو أي شاعر. ورفض المبدأ الرومانتيكي القائل بأن الشعر تعبير عن الشخصية، وكذلك رفض المنهم "البيوجرافي في النقد. واعتبر أن التفاصيل عن حياة الفنان أو الشاعر قد تعيق الفهم الجيد للقصيدة. ولذلك يجب أن يتوجه الناقد إلى القصيدة ولا يتوجه إلى الشاعر؛ وذلك من خلال اتباع أسس للنقد الموضوعي.[3]

---

1 د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، مرجع سابق، ص151.

2 المرجع السابق، ص152.

3 المرجع السابق، ص (153،154).

وتنتظم هذه الأسس: أن الناقد ينظر للشعر على أنه بناء فني مستقل عن ذاتية الشاعر وظروف حياته أثناء عملية الإبداع، وكذلك أن يعمل النقد على أن يكون هدفه الشعر لا ما حول الشعر من حقائق غير شعرية.[1]

ولما شرح إليوت مراحل نضجه فكريا وشعريا ونقديا، فتأكد أنه لكي يصل الناقد لهذه الدرجة الموضوعة الخالصة لابد له أن يمر بعدة مراحل للنضج الفكري والنقدي؛ كالمراحل التي مر بها إليوت حتى وصل لنظريته الموضوعية.

ولقد حلل إليوت مراحل نضجه: فكرياً، وشعرياً ونقدياً إلى المراحل الثلاثة الآتية[2]:

المرحلة الأولى؛ مرحلة الطفولة والصبا؛ وهي المتعة بالأشعار المشهورة في تاريخ الأمة كالأناشيد القومية والوطنية كجزء من التراث، وانتهت عادة عند سن الثانية عشرة (12 سنة) من العمر.

المرحلة الثانية ؛ مكث سنتين لايهتم بالشعر، وعندما بلغ الرابعة عشرة (14 سنة) من العمر، قرأ "عمر الخيام" لـ "فيتزجيرالد"، وأعجب به لأنه مليئ بالألوان الزاهية، فقضى فترة المراهقة مع الرومانتيكيين مثل "بيرون" و"شيللي" و"كيتس" و"روزيني" و"سوينبرن". واقتدت هذه المرحلة حتى التاسعة عشرة. وتميزت هذه الفترة من عمر إليوت بالمتعة الحادة عندما تغزوه قصيدة ما فتسلب وعيه وتسيطر عليه تماماً. ولقد حذر إليوت من هذه المرحلة بشدة ؛ لأن الكثير من الشباب لا يتقدم عن هذه المرحلة، ويصير الشعر عبارة عن ذكرى عاطفية في مراحل عمرهم المتأخرة.

المرحلة الثالثة؛ وهي المرحلة الموضوعية وهي التي وصلها عندما استطاع أن يفصل نفسه عن القصيدة التي يقرؤها. ويقرر إليوت أن في هذه المرحلة المهمة، تكون حواسنا النقدية يقظة تماماً ونكون على وعي بما يقدمه لنا الشاعر، ونتعرف على القصيدة بوجودها الخاص المستقل.

---

1 د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، مرجع سابق، ص155.

2 المرجع السابق، ص ص (155، 156 ).

وينصح "إليوت" أنه لكي ننفصل عن المرحلة الثانية وننتقل إلى المرحلة الثالثة، يجب أن نتمسك بالتقاليد الفنية، ونبه على ضرورة الإحساس بالماضي في الحاضر. وبذلك يوجه الماضي الحاضر امتداد للماضي، يستفيد منه ويقرؤه، ويعدل منه. ولذلك فالشعر الذي لا يرتبط بالماضي لايتمتع بالأصالة الكاملة.[1]

وعند إليوت، على الشاعر الذي يريد أن يصل لقمة الموضوعية في عمله الذي يبدعه، عليه أن يستسلم بكيانه كليةً للعمل الأدبي. كما عليه أن يتعرف على ما يشبه لحظته الإبداعية الحالية بمثيلتها من اللحظات في الماضي، وأن يعرف جيدا ما حدث فيها، وكيف يربطها بلحظته الحاضرة. وبذلك يكون الشاعر- في نظر إليوت- تقليديا ومجددا في نفس الوقت.[2]

والمعادل الموضوعي، عند إليوت، و الذي استخدمه لأول مرة في مقالته "هاملت" لشيكسبير1919، يتأتي بتعبير الشاعر عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الشخصية، واستخدام خصائص تجربته الشخصية لخلق مركز عام. وهو، طبقاً إليوت، "التعبير عن العاطفة في قالب فني، في صورة "مجموعة من أو موقف أو سلسلة من الأحداث تشكل وعاء لهذه العاطفة الخاصة، فتنفجر هذه العاطفة عند تقديم الأحداث الخارجية في تجربة حسية"[3].

وهكذا دارت كتابات إليوت حول موضوعية النقد وموضوعية الشعر جنباً إلى جنب، وكلاهما، يتم الأخر.

**مبادئ إليوت لموضوعية النقد:**

معتمداً النقاط الآتية، يرفض إليوت أن يعتمد الناقد في المقام الأول على حياة المؤلف، أو الظروف الذي كتب فيها هذا العمل الإبداعي، كما يرفض التعويل في النقد على التاريخ والفلسفة:

---

1 د. محمود الربيعي، في نقد الشعر، مرجع سابق، ص156.

2 المرجع السابق، ص 157.

3 نفسه. وينظر: ت.س.إليوت: أرض الضياع، مرجع سابق، ص 8.

1-اعتبار أهمية مكونات بناء القالب الشعري، واعتبار الشعر ذهناً وصنعة تماماً مثل ما يتم في عالم المعمار، وفيه دلالات رمزية وأسطورية، واستقلالاً ذاتياً.

2-إن مهمة الناقد الأولى هي مواجهة النص مواجهة مباشرة، وقراءته قراءة فاحصة، والإستعانة بوسائل فنية، للتوصل إلى ما فيه من رموز ودلالات وإشارات[1].

## رأي إليوت في علاقة الشعر بالمجتمع والأخلاق:

يرفض إليوت ربط الشعر بأي هدف أو فائدة أخلاقية. ويعتبر إليوت أن محاولة ربط الشعر بأي مسائل اجتماعية أو دينية لهي محاولة خطرة؛ إذ أنها تفرض على الشعر مسئوليات لا يعترف بها. وربط إليوت الشعر بالمتعة التي يحققها، واعتبر إليوت الشعر في هذا المجال مثله مثل التحفة الفنية أو قطعة الموسيقى، أو قطعة من المعمار الأنيق. ونستمتع دون أن نسأل عن ماذا ربحنا واستفدنا منه. ولكن قد تكون المتعة في تحويل الناس من شيء إلى شيء أخر.

ومع رفض النظرية الموضوعية الإليوتية ربط الشعر بأية أهداف؛ فهي تتعاطف مع نظرية الفن للفن، ولكنها لا تتبناها، بل تراها خاطئة وليست عملية على الإطلاق. والحل الوسط الذي ارتأته النظرية الموضوعية هو أن هناك فائدة كبرى للشعر ينبغي ان نكون على وعي بها، وهي القدرة على تصفية إحساسنا عن طريق الفهم[2].

وخلاصة رأي إليوت، أنه لا يجب أن يكون الشعر مقياساً للسلوك الإنساني أو معياراً للأخلاق. والخلاصة أن الشعر غير ملزم أو مسئول عن أي فائدة.

## رأي إليوت في أثر الشعر على الشعوب:

يقول إليوت:

"I suppose it will be agreed that every good poet, whether he be a great poet or not, has something to give us besides pleasure: for if it were only pleasure, the pleasure itself could not be of the highest kind. Beyond

1 انظر: د. محمود الربيعي: في نقد الشعر، مرجع سابق، ص ص( 158، 159).

2 المرجع السابق، ص ص ( 159- 161).

any specific intention which poetry may have, such as I have already instanced in the various kinds of poetry, there is always the communication of some new experience, or some fresh understanding of the familiar, or the expression of something we have experienced but have no words for, which enlarges our consciousness or refines our sensibility."[1]

"أفترض أننا جميعا سنتفق على أن كل شاعر جيد ، سواء كان شاعراً عظيماً أم لا ، لديه ما يقدمه لنا إلى جانب المتعة: لأنه لو كان مجرد متعة، فلن تكون المتعة نفسها من أعلى المستويات. بعيدًا عن أي هدف محددة قد يسعى له الشعر ، مثل التي سبق أن تحدثت عنها في أنواع مختلفة من الشعر ، هناك دائمًا توصيل بعض التجارب الجديدة، أو بعض الفهم الجديد لما هو مألوف ، أو تعبير عن شيء اختبرناه ومررنا به من قبل ولكننا لم نجد كلماتللتعبير عنه، فكل ذلك يسهم في توسيع وعينا و تنقية إحساسنا."[2]

وهكذا نفهم رؤية إليوت أن الشعر يستطيع، على المدى البعيد، أن يحدث ثورات بإحساس الناس ويساعدهم على كسر الإطار التقليدي، ويجعلهم قادرين على رؤية العالم على نحو أوسع، ويجعلهم أكثر وعياً بالمشاعر العميقة التي لا نستطيع أن نسميها؛ وهي المشاعر العميقة الباطنة في وجودنا، والتي لا نتوصل إلى كنهها إلا في حالات نادرة. كل هذا قد يحدث تغيير في كلام الناس ومشاعرهم وطريقة حياتهم.

وكما يقول إليوت، سيظهر هذا التغيير حتى لو بدا صعباً كالسراب:

"The influence of poetry, at the furthest periphery, is of course very diffused, very indirect, and very difficult to prove. It is like following the course of a bird or an aeroplane in a clear sky: if you have seen it when it was quite near, and kept your eye on it as it flew farther and farther away, you can still see it at a great distance, a distance at which the eye of another person, to whom you try to point it out, will be unable to find it. So, if you follow the influence of poetry, through those readers who are most affected

1 https://tseliot.com/prose/the-social-function-of-poetry T. S. Eliot:'The Social Function of Poetry', in: " On Poetry and Poets", London, 1957, p.18 نقلا عن:

2 (ترجمة الباحث)

by it, to those people who never read at all, you will find it present everywhere."[1]

"إن تأثير الشعر ، في مداه البعيد، متشعب للغاية، وغير مباشر للغاية، ويصعب إثباته. إنه يشبه اتباع مسار طائر أو طائرة في سماء صافية: فإذا رأيتها بسهولة عندما كانت قريبّة جدًا، وراقبتها عيناك أثناء تحليقها أبعد وأبعد، فلا يزال بإمكانك رؤيتها حتى لو وصلت لمكان على بعدٍ عظيم المسافة، وهي المسافة التي لن تتمكن عندها عينا شخص آخر رؤيتها عندما تحاول أن تشير له إليها. وهكذا إذا تتبعت تأثير الشعر من خلال هؤلاء القراء الأكثر تأثراً به، لأولئك الذين لم يقرؤوه أبداً ، فستجده موجوداً بينهم جميعاً."[2]

وهكذا شبه إليوت تتبع هذا التغير الحادث في المجتمع من أثر الشعر، على المدى الطويل، كالمتتبع لطائرة أو لطائر في الهواء، وكلما دوامت على متابعته ظللت تراه حتى بعد أن يذهب بعيداً جداً لدرجة أن أحداً غيرك لن يستطيع أن يراه حتى وأنت تشير له إليه. وسيكون هذا التأثر على من سيقرؤون الشعر من لا يقرؤه.

وسيكون هذا التغير هو الوظيفة الإجتماعية للشعر من وجهة نظر إليوت كرائد للنظرية الموضوعية[3].

## أثر النظرية الموضوعية الإليوتية على الشعر والنقد العالميين:

لقد أحدثت النظرية الموضوعية أثراً على مفهوم الشعر والنقد في العصر الحديث. أما فيما يخص أثر النظرية الموضوعية على مفهوم عملية الإبداع أو الخلق الشعري؛ فنظرت إلى الشاعر على أنه إنسان عادي يقع تحت المؤثرات الحياتية، وتكون ردود أفعاله عادية جداً كأي إنسان ساعة الموقف الذي يجتاحه. إلا أنه في مرحلة زمنية تالية، وبعد فترة من انقضاء الحدث، يدخل في مرحلة الكتابة عن هذا الحدث؛ فيكتب عملاً شعرياً. ولكنه في هذه الحالة قد تخلص من تحت طائلة الحدث المباشر وأصبح يفكر في الأمر

1 https://tseliot.com/prose/the-social-function-of-poetry
T. S. Eliot, 'The Social Function of Poetry', in: " On Poetry and Poets", London, 1957, p. 22 نقلا عن:

2 (ترجمة الباحث)

3 انظر: د. محمود الربيعي، مرجع سابق، ص161.

بموضوعية كاملة، وبذهن صاف من التشويش، وبتحرر من آلام الموقف. ولو افترضنا أن الشاعر بدأ يكتب عمله الشعري بعد الحدث مباشرة فإنه سرعان ما يحاول التخلص من المشاعر المباشرة المتصلة بالحدث، ويركز مجهوده في البناء الفني للعمل الأدبي[1].

ومن المدهش أن نلاحظ أن نظرية إليوت لإبداع وعملية كتابة الشعر قد تشبه هنا إلى حدٍ كبير نظرية ووردذورث- من حيث وقت الكتابة عنما قال:

"Poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquility[2]".

"الشعر هو التدفق التلقائي للمشاعر القوية: فهو يستمد أصله من المشاعر التي يتذكرها الهدوء."

فبالرغم أنه من خلال "الاستدعاء للعواطف في لحظة هدوء وسكينة"، يرى وردزورث أن الشعر- وهو مسألة مزاج وإلهام- يتطور من مشاعر الشاعر؛ فالشاعر لا يستطيع الكتابة تحت الضغط. ولكن بعد انقضاء هذا الضغط، يتدفق الشعر من قلبه بطريقة طبيعية وطلاقة. أي أنه في مرحلة زمنية تالية، وبعد فترة من انقضاء الحدث، يدخل في مرحلة الكتابة عن هذا الحدث؛ فيكتب عملاً شعرياً. ويكون في هذه الحالة قد تخلص من تحت طائلة الحدث المباشر وأصبح يفكر في الأمر بموضوعية كاملة، وبذهن صاف من التشويش، وبتحرر من آلام الموقف. بمعنى أن المشاعر القوية والفكر العميق يجعلان الشعر مثاليًا. وإن الشاعر لا يمكنه الاعتماد على الإحساس وحده؛ لكن يجب أن يكون شخصًا فكر طويلًا وبعمق. بعد ذلك، يأتي دور العقل الهادئ ضروريًا لتزويد المشاعر السابقة بالأفكار.

أي أنه في البداية ، قد يلاحظ الشاعر شيئًا أو شخصيةً أو موقفًا، فيضع مشاعراً قويةً في ذهنه. ولكن الشاعر لا يتفاعل على الفور. إنه يسمح لها بالغرق في ذهنه مع المشاعر التي أثارتها. ثم يأتي تذكر المشاعر في وقت لاحق في لحظات الهدوء والتدبر، وقد

---

1 انظر: المرجع السابق، ص163.

2 Wordsworth, William, and Samuel Taylor Coleridge. Preface to Lyrical Ballads. London: Routledge Classics, 2005.p. 307.

يكون هناك فاصل زمني لعدة سنوات. وهكذا ينشأ الشعر من عاطفة يتذكرها في الهدوء والتدبر، وبالتالي فهو في النهاية نتاج التدفق الحر الأصلي لتلك المشاعر في لحظات الهدوء والتدبر.

إلا أن تي إس إليوت في مقالته "التقليد والموهبة الفردية" يرفض تعريف وردزورث للشعر ويؤمن بفكرة أن الكاتب يجب أن يكون غير شخصي وأن تكون كتاباته خالية من المشاعر والمشاعر الشخصية[1].

وأما من حيث أثر نظرية إليوت على النقد؛ فقد أصبح النقد الأدبي الحديث كله يؤمن بالموضوعية، واستقلال العمل الأدبي بعيداً عن مشاعر المؤلف وظروفه، فأصبح التأثير منصباً بشكل كلي على القصيدة فقط ولا شئ غيرها، فوصل التحليل الفني إلى أقصى درجات النجاح، وصلت الدراسات التي اهتمت بالعلاقات اللغوية، وتحديد الخصائص الموضوعية والعضوية للبناء الشعري إلى مستوى مثمر وملائم وملك الناقد الأدبي زمام موقفه وطور أدواته الفنية وعمل بأدوات موضوعية خالصة[2].

**الدكتور شاهين متأثراً بإليوت ومقارناً به الشعراء العرب.**

لقد أظهر السياب شاعريه أصيله، رغم تأثره بإليوت تأثراً كبيراً، واستطاع أن يبرز شخصيته في قصائده التي فيها ظلال من إليوت. لقد استمتع السياب بقصيدة إليوت "الأرض الخراب" أولاً ثم استطاع بعد ذلك أن يشدو بصوته ولحنه الخاص في أنشودته "أنشودة المطر". ولقد شكلت أنشودته صورة قائمة بذاتها ومستقله تماماً عن "الأرض الخراب" لدرجة أن يمكننا الإستمتاع بها مستقلة بذاتها دون الحاجة إلى الرجوع إلى "الأرض الخراب". إن بصمات التأثر لم تظهر في قصيدة السياب لأنه تمثل المؤثر على درايه، وحوله إلى شاعرية أصيلة لاتقل أصالة عن المؤثر. وكانت طبيعة تأثر

---

1 ت. س. إليوت: التقاليد والموهبة الفردية، ضمن مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة: د. لطيفة الزيات، مرجع سابق، ص 18.

2 المرجع السابق، ص ص 161،162.

السياب بـإليوت أنـه حـدد انتقـاءه مـن "الأرض الخـراب" ولكنـه عمـق النظـرة في هـذه الإنتقاءات.

يقـول الـدكتور محمـد شـاهين إن السـياب قـد وقـع علـى بيـت القصـيد في قصيدة "الأرض الخراب"، والذي يسميه الدكتور شاهين بـ "واسـطة العقـد"*، وهـو الجـزء الأخير من القصيدة والذي عنوانـه "مـا قالـه الرعـد"، وهـو يمثـل ذروة إبـداع إليـوت في القصيدة[1].

وبالفعل، يعد النقاد هذا الجزء- "ما قالـه الرعـد" مـن قصـيدة "الأرض الخـراب" الذروة التراجيدية للقصيدة، لأنه يظهر الشقاء والعذاب بمختلـف أنواعهمـا، ثـم مصـير المدن في الخراب بعد الحروب، ومصير البشر في الجفاف والجفاء النفسـي الـذي أصـابهم وجعلهم على شفا حفر الهلاك، ثم يأتي الخلاص من الطبيعة ومـن السـماء ومـن القـيم الروحية، لا من الإنسان المخرب.[2]

وباعتراف إليوت نفسه في رسالة لصديقه "فورد مـادوكس" عـام 1923 أن التسـعة وعشرين بيتاً من الأرض الخراب هي أجود أبياتها، وهي المعنونة بـ "ما قاله الرعـد". كمـا أن هذه الأبيات قد نالت إعجاب "ازرا باوند" عندما قرأها لأول مرة ولم يصحح أو يشطب فيها كلمة واحدة. ويحاول شاهين أن يقارب ظروف إليوت المرضية وقت كتابتـه للجـزء المعنون لـ"ما قال الرعد"، والذي يعد أفضل جزء فيها، بظروف السياب المرضية حيث كتب قصيدته "أنشودة المطر" ومعظم قصائده ويجعل من هذا التقارب سبباً قد يكون لفت انتبـاه

* ومن الملاحظ أن د. شاهين أشار بهذا المصطلح وكأنه هو الذي ابتكره، ولكن بالتدقيق نجد أنـه اسـتفاد مـن مقـال الشـاعر صلاح عبد الصبور "قراءة جديدة لشعر إليوت، أغنية حب جي ألفريد بروفروك"، والذي أشار فيه بأن قصيدة إليوت "أغنيـة حب جي ألفرد بروفروك" هي "واسطة العقد" لمجموعته الشعرية "قصائد منتقاة". ينظر اعتراف د. شـاهين بـذلك في كتابـه: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، ص 8. وينظر مقال الشاعر صلاح عبد الصبور "قراءة جديدة لشعر إليوت، أغنية حـب جي ألفريد بروفروك"، مجلة المجلة، مرجع سابق، ص 2.

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص45.

2 "ت. س. إليوت: الأرض الخراب مع التفسـيرات النقديـة الجديـدة" ترجمـة توفيـق صـايغ، تحقيـق ودراسـة: محمـد مظلـوم منشورات الجمل، بغداد. بيروت 2017، ص 24.

السياب لهذا الجزء من قصيدة إليوت، حيث يقول إليوت عند هذا الجزء:"إن حدة المرض في بعض الحالات المرضية قد تكون مواتية للإبداع الأدبي والخلق الفني، حيث تكون الفرصة مهيأة لانطلاق مفاجئ في التعبير عن فكرة طال أمد احتباسها في ذهن الشاعر"[1]

ولقد تأثر السياب بما في "الأرض الخراب" من رغبة في التعبير عن الواقع المرير في أقسى معاناة الشاعر للألم، هذا الألم الذي يطهر النفس ويجلي الرؤية للشاعر. فتتولد لحظات الإبداع الشعري. واستطاع السياب أن يقتنص هذه اللحظات الصعبة ويشكلها من جديد ويطوع ايقاعها لشاعريته بأصالة.

ولحظة الإبداع القصوى، وهي لحظة الشدة في "أنشودة المطر" تجمع بين حالتي انحباس المطر، ونزوله. أي حالة القحط الشديد الذي يصيب البلاد قبل نزول المطر ثم حالة العقم واليأس التي تصيب العباد بعد نزوله. وهي نفس الحالات التي تنبع منها المعاناة في قصيدة "الأرض الخراب" لإليوت. ومع أن فكرة أزمة المطر مشترك بين القصيدتين، إلا أن هناك اختلافاً في تناول مضمونها ودلالتها بين القصيدتين، وهذا لا ينفي تأثر السياب بإليوت، ولكنه يثبت أنه تأثر وليس تقليد، يثبت فيه السياب شخصيته كشاعر أصيل ومطبوع[2]. يقول الدكتور شاهين:"وربما صادف أن يشابه وضع المطر هذا عند السياب ذلك الوضع الذي مثله في "الأرض اليباب". لكن الأمر المهم هو أن تأثر السياب بإليوت يعود في مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب لا المضمون (أو الثيمة)"[3].

ومن الواضح أن أنشودة المطر تشترك مع "الأرض اليباب" في الإيقاع الداخلي الذي تولده الموسيقى الداخية للغة. فالموسيقى في كلتا القصيدتين هي التي تحرر اللغة من

---

1 ينظر: محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(46، 47).

2 ينظر: محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص (48، 49)

3 المرجع السابق،، ص51. ومن الواضح أن ما قاله الدكتور شاهين هنا استحسانا لأنموذج تأثر السياب بإليوت هو نفسه ما قاله استهجانا لأنموذج تأثر عبد الصبور بإليوت، ينظر نفس المرجع للدكتور شاهين ص 26، وفي هذا تناقض صارخ وازدواجية في المعايير، ويظهر تحامل الدكتور شاهين ضد الشاعر صلاح عبد الصبور.

قيود التقاليد المألوفة، وهي التي تيسر التعبير المباشر الذي ينساب بسلاسة وسهولة. وفي النهاية، نجد التعبير يحملنا إلى ما بعد الموسيقى.

ويقارب الدكتور محمد شاهين بين الإيقاع الداخلي في "أنشودة المطر" ونظيره في "الأرض الخراب". فيجد كلا القصيدتين قد تحررتا من القيود التقليدية للغة والمتمثلة في العبارات الشعرية المألوفة، واتباع القواعد النحوية في الكتابة، ودلالات الألفاظ المعجمية[1].

ويتمثل التركيب اللغوي في ترديد بعض الكلمات والمقاطع بطول القصيدة مثل:"مطر، المطر، عيناك، نخيل، السحر، القمر، المساء، الطفل، طفلاً، الأطفال الجياع، نجوع، العراق، دمعة" وتنتشر هذه الكلمات في القصيدة لتنشر معها طاقات شعرية تتفجر خلال القصيدة كلها. وتتردد هذه الكلمات مع اختلاف الدلالات فهو ليس تكراراً لغوياً فقط، بالإضافة إلى خلق ايقاع موسيقي خلاب داخل القصيدة. يقول الدكتور شاهين:"وكان "جويس" أول من استخدم هذا الأسلوب في "صورة الفنان في شبابه"، حيث نجد الكلمات تتردد من جملة إلى أخرى في نفس الفقرة، ومن فقرة إلى أخرى في نفس الفصل، ... وهكذا وقد كان إليوت معجباً بهذا الأسلوب، حيث تتردد الكلمات (ولا تتكرر) لتخلق إيقاعاً موسيقياً تذوب فيه المعاني المعجمية والقواعد اللغوية"[2].

ثم يقول:"أي أن قراءة لأنشودة المطر، خصوصاً إذا ما قرئت إلى جانب "ما قاله الرعد" ترينا كيف استفاد السياب من حداثة إليوت في تناوله اللغة الشعرية، وكيف اتجه إلى استثمار الموسيقى في اللغة العربية، ورغم أن السياب أخذ من إليوت، كما ذكرنا سابقاً، نغم القصيدة وموسيقاها، إلا أننا سنجد إذا ما أمعنا النظر تشابهاً (لاتطابقاً) يكاد يكون قريباً بين بعض التراكيب في القصيدتين. ويدلل هذا على أن السياب كان مهتماً بـ"الأرض اليباب" وبإليوت جملةً وتفصيلاً"[3]

---

[1] محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص52.

2 المرجع السابق، ص ص ( 55- 58).

3 المرجع السابق، ص59.

ويسوق الدكتور شاهين عدة مقاطع متزاوجة من إليوت والسياب. ومع اختلاف وتناقض الأفكار في بعض المقاطع بين اليوت والسياب كما هو واضح في المقطع الأول الذي ساقه من إليوت، ثم شبيهه من إليوت[1]، إلا أن الدكتور شاهين يؤكد أن السياب قد تمثل تجربة إليوت تماماً، ولم يقتصر التأثر بإليوت من جانب السياب على التركيب اللغوي والإيقاع الداخلي فقط، وإنما بالحاسة الشعرية لإليوت، وصدى شاعريته. يقول الدكتور شاهين: "وهذه بعض الشواهد يمكن أن تزيد من قناعتنا بأن السياب قرأ إليوت، وأنه لم يتأثر عرضاً بالحاسة الشعرية عند إليوت أو بصدى شاعريته فقط"[2]

وهذا كلام خطير معناه أن السياب قد تقمص شخصية إليوت وأحاسيسه وهو يكتب "أنشودة المطر"، وكأن إليوت هو الذي كتب قصيدة "أنشودة المطر" لا السياب. وهذا من شأنه أن يشعرنا بضعف شخصية السياب في "أنشودة المطر" وكأن الدكتور شاهين قد بالغ في وصف درجة تأثر السياب بإليوت، فعادت هذه المبالغة بعكس ما يريد.

ولهذا فنحن نتسائل: ماذا يقصد الدكتور شاهين بـ"الحاسة الشعرية أو صدى الشاعرية" و "فقط" . هل يقصد نفس التجربة/ الخبرة الشعورية بالإضافة إلى التراكيب اللغوية أيضاً؟ وهل يحدث أن يتحد شاعران في نفس الخبرة الشعورية وفي نفس التراكيب اللغوية فينتج عن كليهما نفس القصيدة؟ وهل إذا تعمد الشاعر الأخير أن يمشي على خطى الأول كما في هذه الحاله، يعد ابداعاً حقيقياً!؟

إن الدكتور شاهين بهذا ينفي الإبداع من السياب مطلقاً، بل ويدفع به إلى ركن التكرار والتقليد المرفوضين طبقاً لإليوت نفسه الذي يقول:

"Yet if the only form of tradition, of handing down, consisted in following the ways of the immediate generation before us in a blind or timid adherence to its successes, "tradition" should positively be discouraged. We have seen many such simple currents soon lost in the sand; and novelty is better than repetition"[3].

---

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص59.

2 نفسه.

3 T.S. Eliot: Selected Essays, Faber and Faber Limited, Op.Cit. p.14.

"ولو حددنا معنى التقاليد على الاتباع الخجول للطرق التي نهجها الجيل الماضي، أو المحاولة العمياء لإحراز نفس نجاحه، فمن الواجب عدم تشجيع هذه التقاليد لأننا رينا أكثر هذه النماذج تذهب هباءً. فالابتكار أجدى من التكرار"[1].

إن كلام الدكتور شاهين يسيء للسياب ولا يقوي موقفه في مجال فهم إليوت والتأثر به، وهو عكس ما يريد الدكتور شاهين تماماً؛ ويبين عدم فهمه- وهو الناقد- لآراء إليوت النقدية، وعدم صحة رأيه في تأثر السياب بإليوت.

ومن الصور التي رصدها الدكتور شاهين للتأثر بإليوت، تأثر السياب بصور إليوت في البيت الأول من "الأرض الخراب": "إبريل أقسى الشهور"، بمافيها من تناقض واضح قد يدهش القارئ، لأن ابريل هو من أجمل شهور الربيع وفيه تتفتح الزهور، فكيف يكون أقساها؟، ولأن إليوت يريد أن يقول إن هذا الشهر بما فيه من تجدد للحياة فإنه يبعث عنده الذكريات الحزينة، والرغبات الدفينة، وهذا سر قسوة الشهر على إليوت وحزنه فيه. ولذلك التقطها السياب وتمثلها وأنتج صورة مشابهة لها تماماً فقال:

"أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟ وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟".

فالسياب هنا موحياً لنا أن المطر يحزنه رغم أنه سبب انبات ونمو النباتات الخضراء والزهور والورود الزاهية.[2] يقول الدكتور شاهين:

"وهي صورة تقابل صورة إليوت تماماً بكل ما فيها من مغزى. فالذكريات والرغبات الحزينة ترجع إلينا حية مثل ما يحيى النبات في شهر نيسان. وإذن، فإن ما يقابل حزن نيسان عند إليوت هو حزن المطر والمزاريب عند السياب"[3]

---

1 ترجمة الباحث

2 ينظر: محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(62، 63).

3 المرجع السابق، ص ص(63، 64).ومن الملاحظ هنا إقرار الدكتور شاهين بتأثر السياب بإليوت شكلاً ومضموناً، بعكس ما قال من قبل: " لكن الأمر المهم هو أن تأثر السياب بإليوت يعود في مجمله إلى أنموذج الشكل أو التركيب لا المضمون (أو الثيمة)، نفس المرجع، ص51.

ولكن المتأمل لعرض الدكتور شاهين يجده أتى ببيت واحد لإليوت في مقابل بيتين للسياب. وكان البيت الثاني للسياب مناقضاً لفكرة الدكتور شاهين مطلقاً إذ ما علاقة نشيج المزاريب بتجدد الحياة التي يقوم بها المطر؟ إن نشيج المزاريب يوحي بهدم الحياة ولا يوحي بتجددها!

ثم يسوق الدكتور شاهين مقارنة بين مطر نيسان إليوت وبين مطر عراق السياب لا يفهم منها القارئ شيئاً، يصفهما بالإختلاف ولكن القارئ لا يجد أي اختلاف في النهاية، يقول الدكتور شاهين:

"ونحن نعلم أن نيسان إليوت البريطاني أو الأوروبي يختلف عن نيسان السياب العراقي أو العربي، فنيسان الأول هو نيسان ماطر في أغلب الأحيان، أو هو يحتوي على رصيد من المطر يكفي لتهيئة حياة جديدة للنبات. أما ما يهيئ مثل هذه الحياة في عراق السياب فهو المطر في الدرجة الأولى. ومهما يكن واقع الحال، فإن تفتح الحياة في النبات هو الذي يبعث على تفتح الجروح عند الإنسان، كما توحي الصورة"[1].

ونحن نجدد التساؤل: هل ينبعث الحزن داخل السياب من تجدد الحياة بالمطر؟ ولماذا يحزن السياب من تجدد الحياة في العراق وهو يحب العراق؟، وما دخل نشيج المزاريب في تجدد الحياة؟

وإجابات هذه التساؤلات هي إجابة واحدة. وسر هذه الإجابة الواحدة هي خلط الدكتور شاهين بين سببي حزن إليوت والسياب فحزن إليوت سببه يتصل تحديداً بالزمن (نيسان) وقت أن قابل صديقه الفرنسي "فردينال" في حديقة عامه وفي يده باقة زهور، ثم موت هذا الصديق في نيسان أيضاً. بينما سبب حزن السياب من حالتي المطر وعاقبتهما؛ فالحالة الأولى هي شحة المطر وما يتسبب عن قحط وجدب وفقر وموت، أما الحالة الثانية فهي انهمار المطر فينمو الزرع وتنضب الغلال ويزداد الخير، ولكن كل هذا الخير ينهبه اللصوص، ويتركون أفراد الشعب الكادحين في جوع وفقر مدقع. والسياب

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص64.

يفسر ذلك في القصيدة؛ ثم إذا انهمر المطر على بيوت هؤلاء الفقراء المبنية بالطوب اللبن وتنهمر حولها المزاريب، تنهار البيوت على سكانها. ولهذا فصوت المزاريب يبعث في نفس السياب الحزن والأسى فكأنها تنشج وتجهش بالبكاء لهذا الدمار. إن السياب لايحزن أبداً من تجدد الحياة والخير، ولكنه يحزن من نهب اللصوص للخير وحرمان الفقراء من قوتهم، وهدم بيوتهم، أي حرمانهم من الحياة.

وما زال الدكتور شاهين يحاول بكل قواه النقدية أن يلوي عنق أفكار السياب حتى تدخل في ركاب أفكار إليوت ويجبرها على التشابه معها وربما التطابق. وهو في هذا المجال لا يسلم منه النقاد الأخرون. فهو يعيب على صبري حافظ نظرته لتركيز السياب على "جمال الطبيعة"، وهذا واضح جلياً في القصيدة، مقابل اظهار "القبح والجور، وتعميق للإحساس ببشاعتها في الآن نفسه". ويصف هذه النظرة بالسطحية وأنها "لاتتعدى ما ترسمه القصيدة من حدود خارجية"[1]. ولو تأمل الدكتور شاهين كلمات صبري حافظ جيداً، لوجد عبارة "القبح والجور" والتي فصلها السياب في قصيدته: قبح اللصوص الأفاعي وجورهم على حق المساكين. ولكن الدكتور شاهين لايرى إلا غرضاً واحداً، وهو تطويع السياب في ركاب إليوت لغرض إظهار التأثر.

ولا يزال الدكتور شاهين يصر على إثبات أن السياب كان سبب حزنه من تجدد الحياة بالمطر، كإليوت تماماً فيكمل نقده لصبري حافظ ويقول:

"ولا يخفى علينا أن هذه القراءة لا تتعدى ما ترسمه القصيدة من حدود خارجية، هي في واقع الأمر إثارة لبعد أعمق لا تفصح عنه القصيدة، وأن ما يبدو تناقضاً في ظاهره هو أنموذج من الموازاة التي يقع المعنى بين طياتها. إن أكبر ما تدل عليه صورة السياب هو أنه كان على وعي بأعمق أبعاد الصورة المماثلة عند إليوت، حيث أدرك السياب أن البعث أقسى من الموت لأنه يحمل معه البداية لا النهاية. فجاء مطر السياب مثل نيسان إليوت مخاضاً ينتهي إلى انبعاث يحرض المشاعر الدفينة التي تحييها ذكريات حديقة زهور

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(64، 65) .

الياسنت ( والتي يشار إليها في ما بعد. بحديقة الزهور) من خلال عبيرها. وهي صورة تقابلها عند السياب صورة المزاريب التي تبعث أصواتها ذكريات مماثلة. وفي كلتا الحالتين تحيا الذكريات من خلال الصورتين الحسيتين وترتبط إحداهما بالشم والأخرى بالسمع"[1].

نعم، يحزن إليوت في نيسان، لشم الزهور، التي تدل على تجدد الحياة، فهل يحزن السياب لسماع المطر ونشيج المزاريب لأنهما يدلان على تجدد الحياة!؟

إن الدكتور شاهين ما زال يصر ويقرر في أكثر من موضع أن سبب حزن السياب هو تجدد الحياة بالمطر، وصوت المزاريب يحزنه لأنه صوت المطر، وهو نفس سبب حزن إليوت من نيسان وزهوره لأنهما يظهران تجدد الحياة وإليوت كاره للحياة. هل كان إليوت في قصيدته "الأرض الخراب" كارهاً للحياة؟

ويتحدث الدكتور شاهين عن هذا التناقض المشترك في قصيدتي إليوت والسياب – وهو الحزن من الشيء المفرح – ويؤكد فكرته مراراً وتكراراً، ويجبرنا على ذلك فيقول:" ... وهكذا نرى أن المطر مثل نيسان يوقظ الذكريات الميته ويجعلنا نعيش ألم المخاض وقسوة البعث"[2]

إن السياب لايكره أبداً تجدد الحياة وزيادة الخير، وإنما يحزن لحرمان الفقراء من هذا الخير، حرمانهم من الحياة الكريمة التي يجلبها المطر، وخوفهم من الجوع والعري وهدم بيوتهم الضعيفة التي قد يتسبب فيها المطر. وشتان بين سبي إليوت والسياب. إن رغبات إليوت الدفينة وأحزانه والتي تثيرها الزهور التي تنبت من مطر نيسان، هي رغبات المثلية الجنسية التي أصبحت وصمة عار تلاحقه ويحاول بكل جهده سترها،[3] وهذا السر في وصف إليوت لقصيدته "الأرض الخراب" أنها وثيقة شخصية بحته،[4] بينما حزن السياب كان لحرمان شعبه الفقير من الخير، فشتان بين مبعثي الحزن عند إليوت والسياب

---

1 نفسه.

2 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 65 .

3 ت. س. إليوت الأرض الخراب مع التفسيرات النقدية الجديدة، مرجع سابق، ص ص(48 –54).

4 المرجع سابق، ص27.

هذا الشرك النقدي الذي أوقع الدكتور شاهين فيه نفسه بنفسه، سببه الذاتية العارمة التي طغت على فكره بسبب ما يبيت من نية لتشوية صلاح عبد الصبور في تحامل شديد، فوصف تجربته في قصيدته "لحن" بالذاتية، بينما وصف تجربة السياب في "أنشودة المطر" بالتجربة الإنسانية من أجل وطنه قائلاً:

"وهكذا ليظل الفرق في التأثر واضحاً بين من ينقل مضموناً مثل عبد الصبور، ومن يتشرب روحاً مثل السياب وإليوت ويبدو عبد الصبور وقد فاته أن إليوت قد عمق إلى تفريغ مضمون الأمير هاملت في شيكسبير ... ولنا أن نتساءل: أين أمير عبد الصبور من أمير إليوت؟ وتكون الإجابة أن احدهما قد اكتسب مضموناً ظاهرياً للرومانسية ... وبنفس الطريقة نسأل: أين أمير عبد الصبور وجارته وشرفته وغناؤها من عيني غابتي النخيل وشرفتي القمر عند السياب؟ والإجابة التي تطرح نفسها من خلال الفرق بين الصورتين هي أن السياب رسم لنا عراقاً بأكمله... أما صورة عبد الصبور فتظل مرئية لا تتعدى في معالمها البعد المألوف الذي ينطق باسم المتكلم. والفرق كبير بين من ينطق نيابة عن الصورة، وبين من يرسم الواقع صورة تنطق بالوحي والإيماء. أي بين من يغريه المضمون فيسطو عليه، وبين من تثير خياله روح المضمون فيسري بها إلى أفاق جديدة"[1].

ولقد تكبد الدكتور شاهين عناء تلفيق تشبيه توهم هو وجوده بين صورة للسياب وصور لإليوت ألا وهي الصورة التي يصيح فيها السياب على الخليج:

"أصيح بالخليج: "يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار، والردى!"
فيرد عليه صدى صوته ينظراً بخيبة أمل:
"فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
ياخليج

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص (71، 72)،

ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى"[1]

وصورة إليوت التي ساقها الدكتور شاهين ليلفق لها تشبيهاً بصورة السياب هي حديقة الزهور التي تحولت ذكراها إلى رماد. ورغم ما بينهما من إحباط مشترك وخيبة أمل، إلا أن الدكتور شاهين من فرط تركيزه على تشويه عبد الصبور، لم يركز في فكرته هذه محل الحديث فأخطأ في عدة مواضع وهي:

الخطأ الأول: أنه أخطأ في الاستشهاد بأبيات السياب وكرر كلمة "اللؤلؤ" في أخر أبيات الإستشهاد بالسياب، والسياب قد حذفها في هذا البيت بالذات لأن رجوع الصدى بدونها هو مركز فكرة السياب في خيبة الأمل، في غربته التي طالت دون طائل.

والخطأ الثاني أن الدكتور شاهين لم يتحكم في أسلوبه في وصف مصير حديقة الزهور عند إليوت، فتارة يقول إنها "تتحول ذكراها إلى غبار" وتارة يقول إن الحديقة ذاتها تحولت إلى غبار[2]، مما يلبس على القارئ المصير الحقيقي لهذه الحديقة في قصيدة إليوت. وهل كان هناك حقاً حديقة زهور في قصيدة إليوت!؟

والخطأ الثالث أنه لم يأت باستشهاد (بأبيات) من قصيدة إليوت تظهر لنا حقيقة "حديقة الزهور" هذه، ولكنه تحدث عنها كثيراً وفسّر مشاهدها، ولكن للأسف، كان كل التوضيح الذي ساقه د.شاهين لمشهد حديقة الزهور يبين أن المعنى في حديقة الزهور بعيد كل البعد عن الاقتباس الذي ساقه من قصيدة السياب، ثم ما يلبث الدكتور شاهين أن يتذكر ثأره (السياسي) عند عبد الصبور، ولا يستطيع أن ينسى أن يقحمه في المقارنة حتى يكيل له التشويهات. ولكن للعجب العجاب إنه يأتي باستشهاد لعبد الصبور- مع عدم ذكر مصدره- لا يحتاج إلى أي توضيح حتى يتعرف القارئ على التأثر الجيد من قبل عبد الصبور بإليوت. ذلك أن الدكتور شاهين يتساءل إذا كانت عينا عبد الصبور قد وقعتا على بيت إليوت:

---

1 ينظر: محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص72.

2 المرجع السابق، ص ص (72، 73).

"سأريك الخوف في حفنة من غبار"[1]

عندما قال-عبد الصبور:

"سأريك العجب المعجب في شمس النهار

إنني خاوٍ ومملؤ بقش وغبار

أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً"[2]

ومع أن الأبيات التي استشهد بها الدكتور شاهين من عند عبد الصبور لا تحتاج إلى توضيح لإظهار التأثر بالبيت الذي ساقه من قصيدة إليوت إلا أن الدكتور شاهين لا يزال يمارس البهلوانية النقدية على القارئ فوقع في عدة أخطاء أخرى ظاهرة، وهي:

الأول: أنه أتى ببيت شعري وادعى أنه لعبد الصبور من ضمن الأبيات التي استشهد بها والمذكورة عاليه، وهو بالتحديد "إنني خاوٍ ومملؤ بقش وغبار" وبالاطلاع على القصيدة في عدة مصادر أصلية لها، وجد أن هذا البيت غير موجود في القصيدة الأصلية[3].

والخطأ الثاني، أن الدكتور شاهين أخذ يلف ويدور ليدعي أن صورة عبد الصبور ليست إلا مجرد حديث لا يرتقي لإحساس القارئ أو شعره بأي واقع فيه مرارة التجربه، يقول:"إن وعد أو وعيد عبد الصبور، يظل قولاً لا تجسده التجربة المباشرة، فهو على النقيض من إليوت، لا يرينا كيف تحول "العجب المعجب" إلى تجربة مريرة تؤرق صاحبها بسبب فقدانها، والقدرة على تذكرها أو تخطيطها إلى ما هو أرفع وأسمى"[4].

---

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص75.

2 نفسه .

3 ينظر: صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط دار العودة، بيروت، مرجع سابق، ص64- 66 وينظر: صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص87-90، وينظر المختار من شعر صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة، 1998، ص37-39.

4 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص75، وقد ردد إقحامه لهذا البيت في مقارنته في صفحتي (42، 43) وهذا تدليس، وإن كان غير مقصود. وللأمانة العلمية، فقد وجد الباحث- والحق يقال- أن هذا البيت قد تناقلته كتب نقدية كثيرة لنقاد كبار، ولكن لم يشر أحد منهم إلى مصدر لهذا البيت، ولا يجدر بالدكتور شاهين، وهو هو بهذه القيمة النقدية الكبيرة والشهرة الواسعة، أن يقع في هذا الخطأ.

وادعاء الدكتور شاهين هذا يعد دليلاً واضحاً يثبت لنا أنه لم يقرأ كل قصيدة صلاح عبد الصبور، أو أنه قرأها ولم يفهم خباياها وتفاصيلها كما سبق الإشارة إليه من قبل غفلانه عن أقواس التنصيص في القصيدة، أو أنه يعي كل ذلك، ويفهم القصيدة جيداً، وتعمد أن يجتزئ بيتاً واحداً وتكلم عنه كأنه القصيدة كلها، وحكم على القصيدة كلها من خلال هذا البيت.

ولو تأمل الدكتور شاهين أخر بيتٍ في الاستشهاد الذي ساقه هو من قصيدة عبد الصبور، وهو:"أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً"[1] لوجد أن هذا البيت هو أول مظاهر "العجب المعجب" التي سيسردها عبد الصبور، واحدةً تلو الأخرى، عبر باقي أبيات القصيدة إلى أخرها، ليظهر أن "العجب المعجب" هذا يتمثل في مظاهر الفروق الطبقية الاجتماعية[2]، ومعاناة الفقراء، وإثراء الأغنياء على حساب أقوات الفقراء وجهدهم، ونهب أموالهم. وتلك المعاناة هي عين فكرة السياب في أنشودة المطر". يقول صلاح عبد الصبور:

"سأريك العجب المعجب في شمس النهار
أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاماً
وبخديك من النعمة تفاح وسكر
فاضحكي يا جارتي للتعساء
نغمي صوتك في كل فضاء
وإذا يولد في العتمة مصباح فريد
فاذكري
زيته نور عيوني وعيون الرفقاء
ورفاقي تعساء
ربما لا يملك الواحد منهم حشو فم

1 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص75.
2 د.بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3 (مزيدة منقحة)، 1986، ص270.

ويمرون على الدنيا خفافاً كالنسم
ووديعين كأفراخ حمامة
وعلى كاهلهم عبءٌ كبير وفريد
عبء أن يولد في العتمةِ مصباح وحيد"[1]

ومما يحير القارئ أن الدكتور شاهين قد عقد المقارنة بين قصيدتين لإليوت وعبد الصبور ليثبت – بادعائه – فشل عبد الصبور في التأثر بإليوت، وهاتان القصيدتان هما "لحن" لعبد الصبور، "وصورة سيدة Portrait of a Lady" لإليوت[2]، وإذ به بعد عدة صفحات يتناسى هذا ويقفز إلى قصيدة اخرى لإليوت وهي "الأرض الخراب"، والجزء الأخير منها بالتحديد "ما قاله الرعد" ثم يقفز مرة أخرى إلى أول قصيدة الأرض الخراب وخصوصاً حديقة الزهور، والبيت:"سأريك الخوف في حفنة من غبار"[3] ومع ذلك فإن القارئ سيلحظ تشابهاً في عدة معانٍ لأبيات من قصيدة عبد الصبور بعدة معانٍ لأبيات من قصيدتي إليوت على السواء: مثل بيت عبد الصبور:"أنا لا أملك ما يملأ كفيَ طعاماً"، وبيتي إليوت:"لكن، ماذا أملك يا صاح، ماذا أملك
فأعطيكه؟ بماذا تظفر من مثلي؟"[4].

وكذلك بين بيت عبد الصبور"ألقيت في رجلي الأصفاد منذ كنت صبياً"[5] وبيت إليوت:" أخذلني لساني ولم يطاوعني النظر لم أكن حياً ولا ميتاً"[6]. وكذلك بين بيت عبد

1 الناس في بلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص89-90

2 ينظر : محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص26. وبرغم أن الدكتور شاهين حدد ثلاثة مصادر لعبد الصبور في تأثره بإليوت وهي قصائد إليوت: صورة سيدة، وأغنية العاشق ألفريد بروفروك"، والرجال الجوف" إلا أنه لم يورد في مقارنته إلى صورة سيدة، ولم يذكر اية أبيات يقارن بها من القصيدتين الأخرتين.

3 المرجع السابق، ص75.

4 انظر: المرجع السابق، ص148.

5 الناس في بلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص88.

6 ينظر محمد شاهين، مرجع سابق، ص77.

الصبور: "وبخديك من النعمة تفاح وسكر"[1]، وبيت إليوت: "وملء ساعديك تسكن الزهور، وشعرك مبتل".

وجدير بالذكر أن الدكتور شاهين قد خلط أبيات إليوت من مقاطع مختلفة ببعضها البعض دون مراعاة أن لكل مقطع دلالة تشمل أبياته، وذلك واضح في أنه زج بالبيت "سأريك الخوف في قبضة من غبار" مع الأبيات التي اقتبسها إليوت من "فاجنر"، وهو بهذا ينسب البيت لـ "فاجنر" وهذا غير صحيح لأن البيت يخص مشهداً مقتبساً من "دانتي" وله دلالة أخرى مختلفة عن الأبيات التي تليه[2].

وعلى النقيض مما سبق، نرى الدكتور شاهين يورد ملمحاً أخر لتأثر السياب بإليوت، وهو الشبه الواضح بين مناجاة "ترستان" Tristan للبحر شوقاً إلى حبيبته "إيزولدا" Isolde وبين صرخة السياب للخليج منتظراً منه اللؤلؤ، وكلتاهما باءتا بالعدم[3].

وكذلك عرض الدكتور شاهين، أيضا، لتعرف الشاعر صلاح عبد الصبور على مواطن القوة عند إليوت، فوضح أنه كتب عن إليوت عدة مقالات عرض فيها لأهم انجازات إليوت في تطوير تحديث الشعر الإنجليزي، منها مقالة بعنوان: "قراءة جديدة لشعر إليوت"، عرض فيها عبد الصبور لولع إليوت بالتضمين والإقتباسات من الثقافات الأخرى، وهذا بالطبع يعكس اتساع ثقافة صلاح عبد الصبور وسعة اطلاعه كما هي عند إليوت، كذلك الاتكاء على الأساطير والقصص القديمة، والجرأة في استعمال بعض الألفاظ التي كانت غير مألوفة أنذاك في الشعر، لكن إليوت أدخلها في أشعاره لأنها كانت ضرورية جداً في الحياة اليومية أنذاك. كذلك تأثره بأبيات بعينها في شعر إليوت. وكان

1 الناس في بلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص89.

2 ينظر: ت.س.إليوت: أرض الضياع، مرجع سابق، ص52، والشرح في ص86، وكذالك ينظر: تي اس إليوت الأرض الخراب، ترجمة توفيق صايغ، مرجع سابق، ص89، والشرح في ص ص(152، 153).

3 ينظر محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(77، 78).

لمثل هذه الأبيات الإليوتية صدى في أشعاره، كالبيت الإليوتي: "لا، أنا لست الأمير هاملت ولم أنتو أن أكونه"[1].

وكذلك أظهر الدكتور شاهين تعقب عبد الصبور لكتابات إليوت النقدية، وفهمها جيداً، وذلك عندما قدم عرضاً لكتاب السيرة الذاتية لـ "ماثيوز"، والذي كان بعنوان "شاعر وثلاث نساء"[2]. ولقد كان الإضطهاد الديني الذي عبر عنه إليوت في مسرحيته "جريمة قتل في الكاتدرائية" دوراً في تشجيع عبد الصبور لكي يصور نفس الإضطهاد الذي أودى بحياة "الحلاج"، فكتب مسرحيته الشعرية الشهيرة "مأساة الحلاج"، ولكن عبد الصبور اعتمد بالدرجة الأولى في مسرحيته على الموروث العربي، ولم يشكل موروث إليوت في مسرحية عبد الصبور إلا رافداً ثانوياً[3]. بالإضافة إلى أن عبد الصبور قد فهم جيداً قصيدة "أغنية العاشق بروفروك" لإليوت ومغزاها باستشفاف أسرار حياة الإنسان وهو مشرف على الموت، واستشفاف مصيره بعد الموت، وهي الفكرة التي ألهمته كتابة مسرحية "مأساة الحلاج"[4]. و أن عبد الصبور ترجم لإليوت عدة قصائد، أهمها "أغنية العاشق بروفروك"، والتي يصفها عبد الصبور بأنها كالمعلقة العربية، وأنها "واسطة العقد" في شعر إليوت.

وعلى الرغم من هذه الاعترافات، يدعي الدكتور شاهين أن عبد الصبور ظن أن شعر إليوت الحر أشبه بالنثر الذي لايخضع لقيود الشعر التقليدية، فجاءت ترجمة لإليوت نثرية وخالية من الشاعرية[5]، وأن استحسان عبد الصبور لشعر إليوت، وتذوقه إياه، جعله يصف البطل الإليوتي "بروفروك"، في القصيدة، بأنه يعاني معاناة الأنبياء بغير نبوة[6]. وساق

---

1 المرجع السابق، ص80. وينظر مقال الشاعر صلاح عبد الصبور: "قراءة جديدة لشعر إليوت، أغنية حب جي ألفريد بروفروك"، مجلة "المجلة"، العدد 170، فبراير 1971، ص ص(2- 9).

2 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص81.

3 المرجع السابق، ص ص(80، 81).

4 المرجع السابق، ص90.

5 المرجع السابق،، ص82.

6 المرجع السابق،، ص83.

الدكتور شاهين عدة أبيات من ترجمة عبد الصبور لقصيدة "بروفروك" ووصفها بالترجمة الباهته، وسخر من عبد الصبور في تعبيره عن بروفروك إليوت إنه "يدخل في تجارب الأنبياء دون النبوة"، ووصف ترجمته هذه بأنها التي ينطبق عليها تعبير الدكتور ماهر شفيق فريد "طراد الإوزة البرية"[1].

تقلبات نقدية وانقلابات واضطرابات فكرية لا تصدر إلا ممن يعرف قدر عبد الصبور جيدا ولكنه يحاول أن ينكره.

وساق الدكتور شاهين صورة أخرى في شعر السياب موازية لصورة مثيلتها في شعر إليوت. وهي صورة المساء الشائعة في قصيدة "بروفروك"، وكذلك صورة الصخرة الصماء في "الأرض اليباب"[2]:

"عندما ينفرش المساء على صفحة السماء
مثل مريض مخدور على طاولة"

ووجد أن الصورة المماثلة عند السياب عندما قال:

"وفي الليل فردوسها المستعاد،
إذا عرض الصخر فيها غصونه
ورص المصابيح تفاح ونار"...
وتخضل من لمسها من ألوهية القلب فيها، عروق الحجار؟"[3].

واعتمد الدكتور شاهين قول الدكتور"إحسان عباس" إن قوة قصائد السياب تعتمد على "السحر البدائي الكامن في اللفظة"،[4] ليربط هذا القول بأقوال النقاد الذين وضعوا أيديهم على أسباب القوة في شعر إليوت، وكان أشهرهم (هيوكنز) و(ديفيد مودي)،

---

1 المرجع السابق، ص ص(82، 83). وينظر د. ماهر شفيق فريد: "أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث"، مجلة فصول، مرجع سابق، ص 173.

2 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص( 92، 93).

3 المرجع السابق،، ص93. نقلاً عن ديوان السياب (بيروت ص414).

4 المرجع السابق، ص94. نقلاً عن إحسان عباس: بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة،طبعة خاصة، بيروت، 1983، ص 207.

وجميعهم اتفقوا على أن شعر إليوت ينبعث من صوفية لها قدسية بدائية تتحدى المألوف بما فيها من قوة ورهبة وتلقائية. وترتبط هذه الصوفية بالحضور الإلهي في هذا الكون ويرتبط هذا الحضور بدوره بالكلمة"[1].

وربط الدكتور شاهين كلام الدكتور "إحسان عباس" بكلام النقاد الغربيين المشار إليهم سابقاً، ليدلل على صحة قوله بأن السياب قد تأثر بإليوت تأثراً ناجحاً لأنه عرف كلمة السر عند إليوت، ألا وهي القدرة التركيبية للكلمة" الكامنة في "السحر البدائي الكامن في اللفظ"[2].

الترجمة بوصفها مظهراً من مظاهر تأثر الأدباء العرب بإليوت:

ظهور العديد من الترجمات لأشعار "إليوت":

ويظهر أثر ت. س. "إليوت""Eliot" في الأدب العربي في مظهر أدبي أخر، وهو الترجمة. فقد تعددت الترجمات العربية لقصائد "إليوت""Eliot" كلها، وكذلك تعددت الترجمات لمقالاته النقدية.

فعلى سبيل المثال لا الحصر، تعددت ترجمات مقالات إليوت النقدية وأهمها "التقاليد والموهبة الفردية" الذي كان من أهم مترجميها الدكتور رشاد رشدي، مع مقتطفات من مقالتي "مهمة النقد" و"شيكسبير ورواقية سينيكا" وذلك في كتاب "مختارات من النقد الأدبي المعاصر (مكتبة الأنجلو المصرية 1951)، و"الشعر والدراما"، و"مهمة النقد"، و"أصوات الشعر الثلاثة"، التي ترجمتها الدكتورة لطيفة الزيات في كتابها "مقالات في النقد الأدبي" (مكتبة الأنجلو المصرية 1964)، و"ملاحظات حول تعريف الثقافة" التي ترجمها الدكتور شكري عياد عام 1962.[3]

ويرى الدكتور نبيل راغب أكثر من دافع لترجمته لقصيدة "الأرض الخراب" مع تقديم دراسة لهذه القصيدة مرفقه بترجمته، وذلك لأن القصيدة من نوع رائد وفريد، وكما

---

1 المرجع السابق، ص95.

2 ينظر: المرجع السابق، ص94- 96.

3 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مجلة "فصول"، مرجع سابق، ص 180.

تركت بصماتها على الشعر الأنجليزي والأمريكي تركت بصماتها وأثرها الممتد على الشعر العالمي في مختلف اللغات والحضارات، وخصوصاً شعرنا العربي الذي تأثر فيه بإليوت، على سبيل المثال لا الحصر: صلاح عبد الصبور من مصر، وبدر شاكر السياب من العراق، ونزار قبني من سوريا، وغيرهم ممن كان لهم دور في تطوير الشعر العربي وتجديده ابتداءً من النصف الثاني من هذا القرن.[1]

كذلك تنوعت ترجمات "الأرض الخراب" "The Waste Land" وترجمة هوامشها وشروحها. فقد نشر "إليوت" "Eliot" القصيدة لأول مرة عام 1922 في مجلة المعيار بدون أية تفسيرات منه أو هوامش له على القصيدة، ثم لما أعيد نشرها عام 1971 عن طريق زوجته الثانية وأرملته "فاليري فليتشر" في دار "فيبر وفيبر" "Faber & Fabe" أرفقت بالقصيدة صورة طبق الأصل للقصيدة كاملة مكتوبة على الآلة الكاتبة، ومعها تعديلات "إزرا باوند" وتعليقاته على النسخة بخط يده، وإلى جانبها تعليقات زوجته الأولى "فيفيان"، وذلك في كتاب بعنوان "الأرض الخراب: صورة طبق الأصل ومخطوطات المسودات الأصلية، ورسائل إليوت"، تحرير وشرح "فاليري إليوت"[2]. وكان ظهور هذا الكتاب سبباً في تغيير مسار النقد الأدبي كله تجاه قصيدة "الأرض الخراب". فقد بدأ النقاد يميزون بين نص منشور بعد صياغته النهائية، وأخر أصلي طبق الأصل عن المخطوط، لأن الأخير يضيء الأول. لقد كان لظهور المخطوطة الأصلية لقصيدة "الأرض الخراب" "The Waste Land" أثرٌ بالغٌ غيَّرَ من وجهةِ النقد الإنجليزي تجاه القصيدة، وحولته إلى التعويل على التفسيرات النفسية للأدب. ذلك لأن المخطوطة الأصلية بشروحها وهوامشها أتاحت للنقد الأدبي التعرف على جوانب نفسية وشخصية من حياة "إليوت" "Eliot" لم تكن معروفة من قبل. فظهرت العشرات من الدراسات والمقاربات الإنجليزية الجديدة للقصيدة، وتحتوي هذه الدراسات الجديدة مواداً إضافية جديدة تتيح من خلالها فهماً جديداً.

---

1 ت. س. إليوت: أرض الضياع، مرجع سابق، ص 7.

2 تي اس إليوت: "الأرض الخراب مع التفسيرات النقدية الجديدة"، مرجع سابق، ص (14).

ولكن التفسيرات الجديدة لقصيدة "الأرض الخراب" "The Waste Land" في ضوء ما حوته مخطوطتها الأصلية لم تجد صداها في الكتابات النقدية العربية حتى جاءت ترجمة "توفيق صايغ" لقصيدة "الأرض الخراب" بتفسيراتها الجديدة التي سجلها وحققها محقق الكتاب.[1]

ومما أكد على أهمية التفسيرات النقدية التي اتبعت منهج التحليل النفسي للقصيدة اعترافات "إليوت" "Eliot" نفسه بأن القصيدة كانت بمثابة تنفيس نفسي لمعاناته في الحياة. وبأنها وثيقة شخصية تنطوي على التذمر المتناغم، ومضامين شخصية ففي الكتاب الذي نشرته أرملته، نشرت وثيقة بخط يد "إليوت" "Eliot" يقول فيها:

"العديد من النقاد أسبغوا عليَّ شرف تفسير القصيدة على أنها انتقادات للعالم المعاصر ونظروا إليها بوصفها ضرباً هاماً من النقد الإجتماعي. بالنسبة لي كانت نوعاً من الإستشفاء والإحتجاج الشخصي الخالص ضد تفاهة الحياة. إنها مجرد قطفة من التذمر المتناغم".[2]

ومهما كانت نية إليوت من قصيدته، إلا أن للنقاد رأياً أو أراءً أخرى؛ فقد رأوا فيها، بجانب التداعي الحر للأفكار ودواخل النفس، السأم من المدينة، والتحرر من الشكل التقليدي للقصيدة وأوزانها. والإعتماد الغزير على الأساطير ومأثورات التراث المتعدد على مستوى العالم الغربي، والإعتماد على الألفاظ مشكلة التأويل، ولغة الغياب التي جعلت القصيدة تعج بالمضامين الغامضة الخاضعة لتفسيرات شتى.

ونضيف إلى ما سبق المعادل الموضوعي الذي يمنح الشاعر مرونة فائقة في التعبير، وإن كانت دلالات هذا التعبير تتنوع عند المتلقين طبقاً لاختلاف نفسيات وبيئات وظروف وأعمار كل منهم، مما يوفر الخصوبة والثراء ؛ لأن كل منهم يسقط العاطفة التي أثارها المعادل الموضوعي داخله على تجاربه الشخصية فيصبح العمل الفني حينئذٍ تجربةً نفسيةً تخصه هو فقط، وجزءً عضوياً يتأثر بكيانه ويؤثر فيه. وتعتبر قصيدة "أرض الضياع"

---

1 المرجع السابق، ص ص(13- 15).

2 تي اس إليوت: "الأرض الخراب مع التفسيرات النقدية الجديدة"، مرجع سابق، ص 27.

تجسيداً شعرياً وفنياً لهذه النظرية لأنها سلسة متناسقة من المعادلات الموضوعية التي توفر التعادل بين العاطفة المثارة والتعبير الموضوعي عنها[1].

وكذلك كانت أبرز الترجمات لأشعار إليوت في كتاب "ت. س. إليوت قصائد" الذي نشر في بيروت عام 1958، والذي اشترك في إخراجه أدونيس مع منير بشور، وبلند الحيدري، ودزموند ستيوارت، ويوسف الخال، وكانت أبرز القصائد المترجمة: "الأرض الخراب"، و" أربعاء الرماد"، و"أغنية العاشق بروفروك"، و"الرجال الجوف"[2]. كما ظهرت ترجمات أخرى عديدة لقصائد إليوت على صفحات المجلات الأدبية والصحف أبرزها ترجمات لقصيدة "الأرض الخراب" والتي ترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة "الكاتب" (يناير 1962)، وترجم الدكتور عادل سلامة جزءاً من الجزء الخامس من القصيدة في مجلة "الهلال" (يوليو 1977)، كما ترجم عبد الله البشير القصيدة في عددين من جريدة "الأهرام" المصرية (20/ 5/ 1978، و27/ 5/ 1978) والتي كانت ملهمة للدكتور سمير سرحان لكتابة مسرحيته "الملك يبحث عن وظيفة"، كما علق نصر الدين عبد اللطيف على ترجمة عبد الله البشير بمقالة عنوانها "على أطلال الثقافة الأوروبية، لماذا؟" في مجلة ("الهلال" 1978)، كما أعاد نشر هذه المقالة في كتاب "الناس والعصر" (كتاب الهلال ديسمبر 1979).[3] وترجمات عديدة لقصيدة "أغنية العاشق ج. ألفرد بروفروك"؛ فترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة الكاتب (يوليو 1961)، وترجمها الدكتور محمد عبد الحي في صحيفة "الخرطوم" (مارس 1967، ص 45- 48)، وترجمها الشاعر إبراهيم ناجي في مجلة المجلة عدد فبراير 1971، في مقال ضاف بعنوان " قراءة جديدة لشعر إليوت."[4] وترجم الدكتور عبد الغفار مكاوي قصيدة "الرجال الجوف" في مجلة "الثقافة" (15 ديسمبر 1952، ص17)، كما ترجمها الدكتور لويس عوض في مجلة "الكاتب" (مايو 1961)، كما ترجمها

1 د. نبيل راغب: أرض الضياع رائعة الشاعر ت.س.إليوت، مرجع سابق، ص 9.

2 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 179.

3 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 179.

4 نفسه.

الـدكتور محمـد عبـد الحـي بعنـوان "الفـارغون" في مجلـة "الـرأي العـام" بـالخرطوم في (25 مايو1964، ص4)، وترجم منير بشور قصيدة "أربعاء الرماد" في مجلة "شعر" (بيروت، ربيـع 1957، ص 51- 66)، كما ترجمها الدكتور لـويس عـوض في مجلـة " الكاتـب" ( يونيـو 1961)[1]. كما ترجم توفيق صايغ قصيدة" رباعيات أربع" في مجلة "أصوات" اللندنيـة عـامي 1961 و1962 في أربع أعداد متتالية من العدد الرابع حتى السابع، وترجم إبراهيم شكر الله "نورتـون المحترقـة" في مجلـة الآداب (بـيروت، مـايو 1955)، كمـا تـرجم بـدر توفيـق قصيدة "إلى الهنود الذين ماتوا في إفريقيا" مع تقديم ضاف في مجلة "الدوحـة" (قطـر، أكتـوبر 1979).[2]

ولقد نصح "باوند" الشعراء الناشئين في انجلترا وأوروبا بنقل أشعار غيرهم إلى لغتهم ليتمرسوا على الإيقاع الشعري، وإثراء شاعريتهم بموروثات اللغات الأخرى. ولقد عمل السياب بهذه النصيحة فترجم منذ بداياته في الشعر قصائد كـثيرة بلغـات أجنبيـة، وكـان أهمها مجموعة قصائد شعرية لعدة مشاهير من شعراء العالم، وكانت بعنوان "مختارات مـن الشعر العالمي الحديث"، بغـداد عـام 1955[3]. وكانـت أكثـر قصـيدة، في هـذه المجموعـة، أظهرت روح إليـوت الشـعرية، دون الانتقـاص مـن شـاعرية السـياب، قصـيدة "رحلـة المجوس"[4].

وينوه الدكتور محمد شاهين أنه بالرغم مـن أن الـدكتور لـويس عـوض أول مـن ترجم "الأرض اليباب" لإليوت، وكان لها الفضل الأول في تعريف القارئ العربي بإليوت، إلا أنها كانت ترجمة نثرية في المقام الأول، ولم تنقل شاعرية إليـوت، ولا روح القصـيدة، فأفقدتها دلالاتها الشعرية.[5] وأن من أهم عيوب ترجمة الدكتور لويس عوض لــ "الأرض

1 المرجع السابق، ص 180.

2 نفسه.

3 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، المرجع سابق، ص180.

4 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(83، 84).

5 المرجع سابق، ص 85. وينظر مجلة شعر (خريف 1968، ص 107-124)

اليباب" أنها أصابت القصيدة في مقتل في أهم مقاطعها. فلقد ترجم الدكتور لويس عوض مشهد حديقة الزهور على أن هناك فتاة هي التي تتحدث في معظم الحوار، دون وعي بأن هذا المشهد هو استمرار للذي قبله، والذي اقتبسه إليوت من "فاجنر". كما أن الدكتور لويس عوض لم يراع الوحدة العضوية التي تربط المشهد بالصورة؛ فجاء المتكلم في ترجمته كأنه الفتاة لا الرجل. فقال:"فلم أكن بالحية ولا الميتة، ولم أعرف شيئاً كما تحولت لحظة التحرر التي أبدعها إليوت في الجزء الأخير من القصيدة:"ما قاله الرعد" إلى لحظة استسلام[1]. كما عزى الدكتور شاهين الأخطاء التي تشوب الترجمات الأدبية للأشعار إلى شهرة الشاعر الذي يترجم له، فشهرة الشاعر صاحب القصيدة محل الترجمة تؤثر على ترجمة المترجم لهذه القصيدة فشهرة إليوت الواسعة كرائد للحداثة في أوروبا ثم العالم العربي، والتي اعترف بها د.لويس عوض في كتابه:"الأدب الإنجليزي الحديث" (1950) وأقر فيه "أن إليوت أعظم شاعر انجليزي"، هذه الشهرة هي التي تتسبب في أخطاء في الترجمة، لأن المترجم يحاول بكل سعيه أن يوصل شاعرية هذا الشاعر المشهور، فتتحول الترجمة إلى النثرية الصحفية، أو الخطابة النثرية، فتضيع في هذه النثرية روح القصيدة الأصل، وبالطبع فإن التأثير الخطابي النثري على القارئ فإنه سيظل بعيداً عن الوصول إلى الشاعر نفسه[2]. ولقد صاغ الدكتور شاهين تنظيراً لهذه القضية الشائكة، فجعل أمر التأثير والتأثر في مجال الترجمة الشعرية يخضع لعدة عوامل، "أولها الشهرة، وثانيها القدرة على فهم الشاعر (نسبياً)، وثالثها القدرة على استثمار كل هذا وذاك وتحويله إلى شعر أصيل ينطق باسم الشاعر المتأثر"[3].

**تعقيب على ترجمة د.شاهين لبيت إليوت:**

لقد شكل شعر إليوت صعوبة أمام المترجمين سواء كانوا نقاداً أم شعراء. فقد كانت كلمات إليوت في شعره لها دلالات تتخطى الدلالات والمعاني المعجمية التي يعتمد

---

1 المرجع السابق، ص86.

2 محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص ص(84 – 87).

3 المرجع السابق، ص87.

عليها المترجمون العرب ولقد ضرب الدكتور شاهين مثلاً لذلك ببيت الشعر من "قصيدة الأرض" الخراب رقم 431[1] القائل:

These fragments I have shored against my ruins.

فترجمها الدكتور لويس عوض "هذه الكسر جمعتها إناء حطامي"، وترجمها الدكتور لؤلؤة (1980):"هذه النثاره دعمت بها خرائبي"، وترجمها يوسف اليوسف (1986):"أدعم بهذه الشذور أطلالي"[2].

وترجمها الدكتور شاهين نفسه:"هذه الكسر التي أجأتها إلى خرائب روحي"[3].

فماذا- يا ترى- أراد الدكتور شاهين بلفظة "أجأتها"؟ إن هذه اللفظة تحيلنا على الفور إلى قوله تعالى:"فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة" (مريم الآية: 23)، والذي تعني في معظم التفاسير "ألجأها"، فهل يا ترى يقصد الدكتور شاهين هذا المعنى؟ إن كان كذلك، فإن "ألجأ إلى" تفيد التجاور الذي يتخالف في الدلالة مع كلمة "against" التي في البيت الشعري والتي تعني التقابل والمواجهة. ومع أن الدكتور شاهين قد حدد باقتدار سبب المشكلة التي واجهت المترجمين وطبيعتها، ولخص ذلك في استخدام كلمة (shored) كفعل، وأساسها shore وهي اسم في اللغة الإنجليزية بمعنى شاطيء، ويندر استخدامها في اللغة الإنجليزية كـ "فعل" كما استخدمها إليوت، وكيف أن هذه الكلمة يجب أن تترجم ترجمة تربط بين لفظتين أخريين وهي (fragments) بمعنى "كسر" أو "أجزاء" و(ruins) بمعنى حطام. وقارن بين الترجمات المختلفة وقارب بينها وأظهر المشترك بينها جميعاً، وبين أنها جميعاً أخفقت في الربط بين اللفظة الأولى (shored)، واللفظتين الأخريين وهما (fragments) و(ruins).[4] إلا أنه أخفق هو أيضاً، مثل سابقيه، بل إن ترجمته (shored) بـ(أجأتها) أكثر غموضاً على القاريء من ترجمات سابقيه.

---

1 ينظر هذا الترقيم في كتاب:" تي. أس إليوت: "الأرض الخراب" مع التفسيرات النقدية الجديدة"، ترجمة توفيق صايغ، تحقيق ودراسة: محمد مظلوم، ط1، منشورات الجمل، بيروت 2007، ص127.

2 د. محمد شا هين: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، ، مرجع سابق، ص(15، 16).

3 المرجع السابق، ص 19.

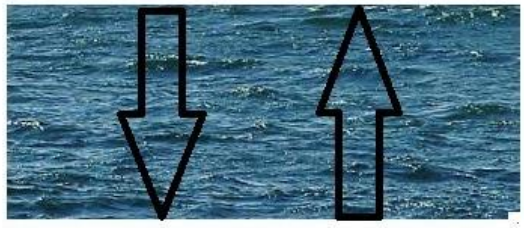
4 المرجع السابق، ص 16.

**اقتراح الباحث ترجمة جديدة:**

وإن جاز لنا أن نقترح، كما اقترح الدكتور شاهين، ترجمة جديدة لهذا البيت محل المشكلة، فإنه يتوجب علينا أن نلجأ لمعنى ودلالة كلمة (against)، وربما قادنا ذلك إلى تخيل الصورة التي أرادها إليوت في البيت وهي أنه وضع حطام حياته ومعاناته وكل مشاكله في ناحية من شاطيء بحر ذي موج له مدٌ وجزر، ووضع المقتطفات والاقتباسات والاستعارات التي اقتبسها من التراث الحضاري متعدد الأمم في الناحية الأخرى على الشاطيء المقابل. ففي المقابلة هنا مقارنة وتفسير. وهكذا يتأرجح الموج مداً وجزراً رابطاً بين الشاطئين بما يحملان من وجهين لعملة واحدة. فما على كل شاطيء صورة للأخر ويؤدي إليه ويفسره، فمن يريد فهم شعر إليوت بما يحتوي على نوازع نفسية وألام ومعاناة، عليه أن يركب الموج وينتقل للشاطيء الأخر ليجد تفسير ما يريد في المقتبسات التراثية والأساطير، على النحو المتمثل في

هذا الشكل التخطيطي:

شعر إليوت بنوازعه النفسية وآلامه



الاقتباسات التراثية والأساطير

وبناء عليه تكون ترجمتنا المقترحة هي:"تلك الكسر أقابل بها حطامي" وبناءً عليه أيضاً إن جاز لنا أن نحكم على الترجمات الأخرى، فترجمة يوسف اليوسف هي الأقوى في الدلالة والشعرية، تليها ترجمة د. لؤلؤة، وأضعفها ترجمة د.لويس عوض.

## عندما يكون النقد تحت وطأة السياسة!

لقد احتكم الدكتور شاهين إلى مقولة "مودي" على قصيدة إليوت "أربعاء الرماد" حيث يقول "إن القصيدة ليست تعبيراً عن تجربة الحب، بل هي نظام محكم يهدف إلى التحكم وتحويل المشاعر الملحة إلى شكل أخر خارج نطاق التجربة نفسها" وجعل هذه العبارة محكاً يفرق به بين "الانبهار بشاعر والتأثر به، حتى لو وصل التأثر به إلى التعامل مع شعره بدرجة واعية من الفهم"[1]

والدكتور شاهين بهذا المعيار الذي أخذه من مودي يبدأ جولة جديدة من جولات الهجوم على عبد الصبور مقارناً إياه بالسياب ليحكم في النهاية أن عبد الصبور لم يطابق المعيار، بينما طابقه السياب وأظهر مقدرة فذة في التأثر بالسياب. ففهم عبد الصبور لشعر إليوت لم يتعد عن كونه وعياً جيداً، بينما طبقه السياب في أشعاره[2].

وللوصول إلى هدفه، امتدح الدكتور شاهين فهم عبد الصبور الجيد لشعر إليوت أولاً. وبيَّن أن عبد الصبور يبرز أهم مصادر شعر إليوت، ومنابع المقتطفات التي يصدر بها قصائده، ويدخلها داخل القصائد. فأوضح أن إليوت قد اقتطف من دانتي في قصيدة "بروفروك"، وفسر أحداث المقتطف التي تدور في الجحيم" بين "جويدو" و"دانتي". و"جويدو" يتكلم بحرية ويعترف لدانتي دون خجل بخطاياه في الدنيا، ظاناً أن دانتي لن يعود إلى الدنيا. وهو نفس المعنى الرئيس الذي يدور في عقل بروفروك حيث لايريد أن يطلع أحد على نقاط ضعفه أمام العالم الذي لايرحم ضعفه[3].

كذلك يمتدح الدكتور شاهين فهم عبد الصبور الجيد لشعر إليوت الذي حوى قصة "اليعازر" مع الموتى. وامتدح مجهود عبد الصبور في البحث عن مصدرها الأصلى.

---

1 د. محمد شا هين: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، ، مرجع سابق، ص88.

2 المرجع السابق، ص ص (88- 91).

3 د. محمد شا هين: "ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، ، مرجع سابق، ص ص (88- 91).

وأن عبد الصبور قد وضع يده على أهم قضايا شعر إليوت، وهي قصة الغيب وأساطير البعث، ومعرفة أسرار الكون التي لا نراها ونحن أحياء[1].

ثم ما لبث أن أظهر الدكتور شاهين المعاني الرئيسية لشعر إليوت في شعر السياب، وخصوصاً قضية الغيبيات وأساطير البعث، ومعرفة أسرار الحياة والممات، كل ذلك ظهر وأسهم في بناء قصيدة السياب "جيكور والمدينة"[2].

يقول الدكتور شاهين: "إننا لو نظرنا إلي المقطعين الأولين في "بروفروك" والأولين في "جيكور والمدينة" لاتضح لنا كيف أن السياب حول الصورة الكئيبة لدروب المدينة التي تعرف عليها في قصيدة إليوت إلى صورة مماثلة، ولكنها جديدة كل الجدة حيث صهرت صورة إليوت وأخرجتها صورة مختلفة تلائم متطلباته الفنية"[3].

ومن هنا يختلف الدكتور شاهين كثيرا مع الدكتور عز الدين اسماعيل فيما يخص تأثر الشاعر صلاح عبد الصبور بإليوت، ففي قصيدة "لحن" في ديوانه حذف" عبد الصبور كلمة "هاملت" التي تتلو كلمة "الأمير" في قصيدة إليوت، مما جعل الدكتور عز الدين اسماعيل يشير إلى تأثر عبد الصبور بإليوت دون أن يحدد المصدر الإليوتي الذي استقى منه عبد الصبور شعره. ويرى أن الدكتور عز الدين اسماعيل قد بالغ كثيراً في الإشارة إلى تأثر عبد الصبور بإليوت[4]. وذلك لأن عبد الصبور لم يتأثر بإليوت ولكنه بالكاد حام حوله وطارده طراد الإوزة البرية على حد وصف ماهر فريد، فيقول:

"من الواضح أن قصيدة عبد الصبور هذه إليوتيه في مظهرها لا في مخبرها. وهذا ما أريد التحدث عنه، عن ذلك التأثر الذي لايؤتي ثماراً في النهاية، وإنما يظل شكلياً

---

1 المرجع السابق، ص ص(89، 90).

2 المرجع السابق، ص 90.

4 المرجع السابق، ص 91.

4 يشير الدكتور شاهين هنا إلى مقال الدكتور عز الدين إسماعيل: "المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، بمجلة "الشعر"، العدد 1، يناير 1964، ص 48.

يوهم بالوصل مع المصدر دون أن يتشرب روحه أو يتعمق في جذوره أو ينهل من ينابيعه"[1].

ثم يناقض الدكتور شاهين نفسه ويعترف بأن عبد الصبور خبير بقصائد إليوت، وإن قصيدة عبد الصبور فيها ظلال عدة قصائد من إليوت، فيقول:

"إن مصادر "لحن" عبد الصبور هي اثنان أو ثلاثة، أولها "صورة سيدة" وثانيها "أغنية العاشق ألفريد بروفروك" وثالثها "الرجال الجوف"[2].

ويرى الدكتور شاهين خللاً واضحاً في تأثر صلاح عبد الصبور بإليوت، وهو أن عبد الصبور قد أخذ صور إليوت الشعرية، وقدمها إلينا نثراً في قصيدته، وأنه نثر الصور الموسيقية التي تشكل صور رئيسية في قصيدة إليوت[3].

فبادئ ذي بدء، يشير الدكتور شاهين إلى أول مقطع في قصيدة "لحن" لعبد الصبور على أنه عبارة عن صورة مبتورة ولا تقدم شيئاً، ولا شيء يقدمها، وأنها مسرودة ومنثوره، ويورد من القصيدة هذه الأبيات:

"جارتي مدت من الشرفه حبلاً من نغم
نغم قاسٍ رتيب الضرب منزوف القرار
نغمٌ كالنار
نغمٌ يقلع من قلبي السكينة
نغم يؤرق في نفسي أدغالاً حزينة"[4].

وهكذا أورد الدكتور شاهين كلمة "نفسي" هكذا في اقتباسه من عبد الصبور، وهي ليست اللفظة الدقيقة؛ فبمراجعة القصيدة في مصادرها الأصلية وجد أنها وردت

1 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي،مرجع سابق، ص 25، 26.
2 المرجع السابق، ص 26.
3 المرجع السابق، ص 32.
4 المرجع السابق، ص 33.

بلفظة "روحي"[1]، وهذا يعكس عدم دقة الدكتور شاهين في نقل الاقتباسات من مصادرها الأصلية، وهذا خطأٌ منه في حق المبدع، فضلاً عن كونه خطأً في حق القاريء.

ويفضل الدكتور شاهين أول مقطع من قصيدة إليوت على المقطع السابق لعبد الصبور، لأن صورة إليوت للسيدة جاءت مسبوقة بصورة للشقاء:

"عشية يوم من ديسمبر

ودخان وسديم يتشكل طوعاً كيف يشاء ...

جو يحكي قبر ( جولييت )"[2].

ويستمر الدكتور شاهين في المقارنة بين القصيدتين، وكل همه أن يقلل من شأن صور عبد الصبور، وبلغة متعمدة وواضحة ومكشوفة فيقول:

"وعندما نقارن لحن شوبان مع لحن "الجارة" فإننا نجد عبد الصبور قد اختزل صورة إليوت في سطر نثري جمع فيه الحبل مع النغم (ولست أدري كيف يمكن تكوين صورة من الإثنين مجتمعين معاً): جارتي مدت من الشرفة حبلاً من نغم"[3].

ويسلب الدكتور شاهين الشاعرية من مقطع عبد الصبور، فيصف صورة عبد الصبور في المقطع الأول من القصيدة بأنه خالٍ من الشاعرية، وبأنه مزعج. وأن هذه المشاهد الخالية من الشاعرية مألوفة جداً في القاهرة. ويعبر عن ذلك بلغة نقدية معقدة جداً على القاريء، فيقول:

"والفرق كبير بين من يحاول خلق شاعرية من المألوف عن طريق تخطي المألوف للبحث عن أبعاد جديدة ومكونات وارتباطات غير مألوفة، وبين من يطل على المألوف من الشرفة ليغتصب منه شاعرية لا وجود لها"[4].

---

1 وينظر ديوان صلاح عبد الصبور: "الناس في بلادي"، دار العودة مرجع سابق، 1972، ص64. وينظر كذلك نفس الديوان للشاعر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص87. وينظر كذلك: المختار من شعر صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص 37.

2 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 33.

3 المرجع السابق، ص 34.

4 نفسه 34.

وهنا ينجلي، وبقوة، سوء فهم الدكتور شاهين لمشهد الحبل والشرفة! وفي هذا المقام يجدر بنا أن نذكر ما قاله الدكتور على عشري زايد استحساناً للتناول البارع للتراث العالمي من جانب عبد الصبور في قصيدته "لحن"، التي هي محل انتقاد دكتور شاهين، واستحساناً لمشهد الحبل والشرفة خاصة، يقول الدكتور زايد:

" وقد استلهم عبد الصبور الموروث الأدبي الأوربي استلهاماً بارعاً في قصيدته "لحن" التي وظف فيها موروث أديبين كبيرين هما شيكسبير وإليوت، فهو يعتمد في الهيكل العام للقصيدة على مسرحية "روميو وجولييت" لشيكسبير وبخاصة مشهد الشرفة ومد جولييت لروميو حبلاً منها ليصعد إليها عليه."[1]

أليس من "العجب المعجب" بتعبير الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور أن يفهم الدكتور زايد المشهد بهذا الفهم الواعي، وهو أستاذ متخصص في الأدب العربي فقط، ولا يفهمه الدكتور شاهين وهو أستاذ متخصص في الأدب الإنجليزي؟!

وكلام الدكتور شاهين هنا أيضاً يثير الدهشة والتعجب معاً. الدهشة من التحامل الظاهر ضد عبد الصبور، والتعجب من الإفتعال الواضح في اللغة بغرض الحط من شأن عبد الصبور ولنا هنا أن نسأل سؤالين:

أولهما: هل إذا غنت الجارة على مسمع جارها، أو أدارت المذياع ليسمع أغنية عاطفية تعبر عن مكنوناتها العاطفية يكون هذا خالياً من الشاعرية؟

وثانيهما: أي مألوف يمكن أن نطل عليه من الشرفة لنغتصب منه شاعرية لا وجود لها؟ هل تقتصر الشاعرية على غير المألوف، ولا توجد في المألوف؟

ويكرر الدكتور شاهين نفس العيب الذي يصف به صورة عبد الصبور في أكثر من موضع، وهو أن صورة عبد الصبور نثرية ومختزله في سطر أو أسطر قليلة، فذكر هذا الإتهام في صفحة 34 مرة واحده، ثم في صفحة 35 مرتين، ثم في صفحة 36 مرتين.

---

1 د. علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 60.

والدكتور شاهين يسلب من عبد الصبور قدرته على تكوين الصورة كليةً، بل والموهبة الشعرية أيضا؛ فيتهمه بالكلام الخالي من الصورة، فيقول:

"فالشاعر هنا يقول ولا يصور، ويحدث عن الأزمة دون أن يمثلها أو يتمثلها في صور"[1]. ويدلل على كلامه هذا بيتين لعبد الصبور يقول فيهما:

"بيننا يا جارتي بحر عميق

بيننا بحر من العجز رهيب وعميق ...

بيننا يا جارتي سبع صحاري".[2]

وللرد على الدكتور شاهين: نقول إن للقارىء هنا أن يسأل: "بيننا يا جارتي بحر عميق"، (اثنان بينهما بحر) أليس في ذلك صورة؟

إن الكلمة الأولى "بيننا" توفر عنصرين من أهم العناصر المكونة للصورة: العنصر الأول: "البينية" وهي تشمل المكان والزمان معاً، فهي كلمة "زمكانية" توحي بمسافة يمكن قطعها في زمن ما.

والعنصر الثاني: الأشخاص وهم الشاب المتكلم وجارته. كما أن الكلمتين: "يا جارتي" توفران الحوار الكامن في النداء، وتسمية المنادى. والبحر العميق بلونه يوفر الطبيعة القاسية بما في البحر من موج هادر محطم. والبحر عميق، أي غريق، يعكس مخاوف المتكلم وحزنه من الصعوبات التي تواجه حبه.

إن كلمات عبد الصبور قليلة لكنها توفر صورة مكتملة الأركان وغزيرة المعاني ومشحونة بالدلالات. فكيف للدكتور الدكتور شاهين أن يقنعنا بعدم وجود هذه الصورة الكاملة. إنه التحامل السياسي المتخفي خلف قناع النقد الأدبي، وسنبين ذلك بالتفصيل والأدلة فيما بعد.

كما أن هناك أيضاً مظهراً فجاً لتحامل الدكتور شاهين ضد شاعرنا المصري صلاح عبد الصبور، هو أنه حرف في كلمات القصيدة، وكذلك حرف في معانيها،

---

1 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 36.

2 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 36.

بالتغافل عن عدم الدقة في علامات الترقيم، كأقواس التنصيص التي من شأنها أن تضيف معنى مهماً جداً في القصيدة. إن أقواس التنصيص تعني أن الكلمات بينها اقتباس من كلام شخص ما. وهذا الشخص من المؤكد أنه شخص من أشخاص القصيدة، وإن كان ثانوياً، ويجب تحديده تحديداً دقيقاً، ولا يجب أن نخلط بين الأشخاص وننسب كلام شخص لشخص أخر، مهما كان صاحب الكلام شخصاً ثانوياً، والشخص المنسوب إليه شخصاً رئيسياً. وندلل على قولنا هذا بقول الدكتور شاهين:

"وعلى نفس النحو، فإن الفتاه عندما تتحدث في قصيدة عبد الصبور، تبوح بالمشكلة بالخط العريض، وهذا ما نراه في الحديث الذي يدور بينهما. وهذا الجزء الوحيد في القصيدة الذي يتم عرضه بطريقة درامية أي بمحادثة، ولكن هذه المحادثة تأتي لفظية في دراميتها، أي أنها لاتحمل في طياتها مفارقة الموقف ... وهذه هي كلمات الحوار الذي يدور بين الشاب والفتاة:

"أشرقي يا فتاتي"

"مولاي!"

"أشواقي رمت بي"

"أه لاتقسم على حبي بوجه القمر"

"ذلك الخداع في كل مساء"[1].

فلقد أثبت الدكتور شاهين لفظة في البيت الأول وهي "فتاتي"، وهي لفظة غير صحيحة لأن بالرجوع للمصادر الأصلية للقصيدة وجد أنها "فتنتي"[2]، وهذا الخطأ يتكرر هنا للمرة الثانية، بعد أن استبدل لفظة "نفسي" بلفظة "روحي".

---

1 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 36.

2 وينظر ديوان صلاح عبد الصبور: "الناس في بلادي"، دار العودة ، مرجع سابق، ص65. وينظر كذلك نفس الديوان للشاعر، ط الهيئة المصرية العامة للكتاب، مرجع سابق، ص88. وينظر كذلك: المختار من شعر صلاح عبد الصبور، مرجع سابق، ص 38.

ولقد زاد الدكتور شاهين من أقواس التنصيص في البيتين الآخيرين، وهي زيادة ليست موجودة في القصيدة الأصل؛ حيث لم ينته كلام المتحدث في هذا الاقتباس بعد. وهذا خطأ متكرر في نقل الدكتور شاهين للاقتباسات، فضلاً عن تحوير المعنى وتشتيت النص.

ثم إن بعد هذا الاجتزاء والبتر الذي قام به الدكتور شاهين للمقطع السابق من القصيدة، فإن القاريء الذي يقرأ قصيدة عبد الصبور سيلمح ملمحين مهمين يكشفان تحامل الدكتور شاهين على الشاعر صلاح عبد الصبور:

أولهما: تغافل أقواس التنصيص التي وضعها عبد الصبور، حول بعض أجزاء الحوار، وهذه الأقواس تشير- في الحقيقة - إلى أن هذا الشخص ليس الشاب بطل القصيدة، كما يدعي الدكتور شاهين. وإنما هو الفارس الأمير الذي افترضه الشاب أنه سيأتي موفراً للأميرة كل ما تتمناه من حياة رغيدة كالتي تربت فيها، وهذا ما لا يملكه الشاب بطل القصيدة.

والملمح الثاني هو أن الدكتور شاهين ادعى أن القصيدة خلت من مفارقة الموقف. ولكن مفارقة الموقف واضحة جداً بين موقف الشاب بطل القصيدة (الفقير) تجاه الفتاه الأميرة، وبين موقف الفارس الأمير( الغني، المفترض في القصيدة) تجاهها. موقفان متناقضان تتجلى فيهما المفارقة: الشاب بطل القصيدة يبدي عجزه بكل صراحة، والأمير الفارس يبدي إمكانياته المادية الهائلة، مع تخوف الفتاه الأميرة من كونه لعوباً أو زير نساء.

ومرة أخرى، يكرر الدكتور شاهين اتهامه لعبد الصبور بأن ما يكتبه في القصيدة نثراً وليس شعراً فيقول:

"إن انعدام الثقة لدى الشاب هنا لا يجد ما يبرره في القصيدة، سواء في البداية أو في النهاية. وأغلب الظن أنها قراءة استقرأها عبد الصبور من الصور الواردة في قصيدة

إليوت ونثرها محاولاً أن يقدم فهما لسبب الجفوة بين الشاب والفتاه ...ولكننا لا نعرف سببا لهذا الموقف"[1]

وللرد على د. شاهين نقول: إن مضمون هذا الكلام الدكتور شاهين خطير جدا لسببين:

أولهما: أنه ينفي الموهبة الشعرية من شاعرنا صلاح عبد الصبور ويدعي أن ما يكتبه نثرا وليس شعراً. وهذا مردود عليه بإنه، كيف ينفي الموهبة الشعرية عن شاعر مثل صلاح عبد الصبور بعد أن أظهر هو نفسه عدم تمييزه للفرق بين لفظتي "روحي" ونفسي"!!؟

وثانيهما: أنه لم يميز بين الموقفين المتناقضين من الشاب بطل القصيدة ومن الأمير الفارس الوهمي.

وهذا يؤدي إلى واحدة من نتيجتين خطيرتين في عالم الأدب والنقد:

أولاهما: أنه فعلا لم يميز ولم يعِ الموقفين، وهذه طامة كبرى.

وثانيتهما: أنه يعي جيدا ويفهم، ويميز بين الموقفين، ولكنه يستخدم المراوغة من أجل غرضه في القدح في صلاح عبد الصبور، وهذه طامة أكبر، وتؤدي إلى الطامة ثالثة الأثافي، ألا وهي الغش وعدم الأمانة مع القارئ. وهذا ما أكده هو بنفسه حين ذكر استشهادا من مقال الدكتور عز الدين إسماعيل المشار إليه سابقا يوضح فيه الفرق بين بطل عبد الصبور وأميره الخرافي.[2]

وتكرار هذه المواقف من الدكتور شاهين لا يعني إلا التعمد المستمر للتقليل من شأن شعرية صلاح عبد الصبور، ونفي عن قصيدته شاعريتها. ولفرط هذا التعمد من جانب الدكتور شاهين، فلقد خانته لغته النقدية وغلب عليه التحزلق الذي من شأنه الفوضى في الألفاظ، والتبديل بينها. فيأتي لفظ مكان لفظ أخر، ولا يجوز أن يحل محله. فيقول:

---

1 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 37.

2 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 25.

"وعندما يكتشف الشاب الموقف نفسه، نجده يصاب بذهول أكبر وبألم أشد، ولكن دون أن يتمكن من اجتراح حل لما هو فيه."[1]

وأخاله يقصد:"اقتراح حل"، فهل يمكن اجتراح الحل!؟

ولا يزال الدكتور شاهين يكيل الإتهامات لعبد الصبور، فيتهمه بأنه هامشي وسطحي، يلتقط الصور من شعر إليوت التقاطاً سطحياً وظاهرياً دون أن يعي عمقه[2]، فيقول:

"ويبدو أن عبد الصبور قد التقط ظاهر هذا التحدي للرومانسية كما يبدو من الحوار:

جارتي الست أميراً
لا ولست المضحك الممراح في قصر الأمير
لأريك العجب المعجب في وضح النهار
إنني خاو ومملوء بقش وغبار

إن هذه الأسطر، كما هو واضح مأخوذة من قصيدتي إليوت " أغنية العاشق بروفروك" و"الرجال الجوف"." (أ.ه)

وربط الدكتور شاهين لمقطع من قصيدة عبد الصبور إلى قصيدتين من قصائد إليوت دون تحديد واضح للأسطر من أي من القصيدتين يعد كلاماً مهلهلاً، ولا يعتمد نقداً أدبي. وهو نفس المأخذ الذي أخذه من قبل على الدكتور عز الدين إسماعيل. وقد أشرنا إليه من قبل[3].

ويكرر الدكتور شاهين الاتهامات لقصيدة عبد الصبور بالمباشرة والتقريرية والخلو من الصور، بينما يثني على صور إليوت المجسمه لمشاعر الأشخاص[4]، فيقول:

---

1 المرجع السابق، ص 37.

2 المرجع السابق، ص 39.

3 ينظر الهامش الأول ص 8 من هذا البحث.

4 د. محمد شاهين: المرجع السابق، ص ص 39، 40.

"ويكمن الفرق الجوهري بين إليوت وعبد الصبور في التعبير عن هذا التحدي في أن عبد الصبور يجعل التحدي بين الشاب والسيدة مباشراً ... أما تحدي إليوت فيأتي من خلال الصور الماثلة ... ويأتي الفرق بين عبد الصبور وإليوت في التعبير من الفارق بين تعبير يتقيد بالذاتية وأخر يتحلى بالموضوعية"

وتكلم الدكتور شاهين عن صور إليوت، وأفاض في وصفها، دون أن يذكر هذه الصور بالتحديد، أو أن يوضح أركانها[1]، بينما يعج المقطع الذي ساقه هو من قصيدة عبد الصبور بالصور المكتملة الأركان كالصوت المتوفر في الحوار، واللون المتوفر في ألوان القصر الزاهية، ولون النهار، ولون القش والغبار ورائحتهما، وأشخاص الحوار، والصور في حد ذاتها متعددة، فهناك صورة الأمير، وصورة الفقير، وصورة الرجل الخاوي كالحاوية المملؤة قش وغبار- كل ذلك، ولم يعره الدكتور شاهين اهتماماً.

ترى عن أي صور لإليوت يتكلم الدكتور شاهين، وهو لم يذكر صورة واحدة بعينها، فقط مجرد أوصاف لهذه الصور، أوصاف هلامية. إن تسليط الضوء من جانب الدكتور شاهين على مقطع عبد الصبور في معرض انتقاداته، دون ذكر أي مقطع من قصيدة إليوت يبين غرضه الذاتي الذي ينأى عن الموضوعية. وبذلك يكون قد وقع في نفس الذاتية التي اتهم بها عبد الصبور في تعبيره الشعري.

ويواصل الدكتور شاهين، بكل تحامل، التأكيد على عدم انتفاع عبد الصبور من أشعار إليوت[2]؛ فيقع للأسف في تحريف أبيات عبد الصبور ليطوعها لنقده، ويتناسى التناص والاقتباس فيقول:

"ولا أعتقد أن عبد الصبور قد انتفع بأشعار إليوت التي انتزعها من قصيدتي إليوت المذكورتين، وخصوصاً ذلك البيت المشهور الذي يكثر ترديده وهو "أنا لست الأمير هاملت" حيث يحذف عبد الصبور "هاملت" كي لايبدو البيت منقولاً بحرفيته"

---

1 المرجع السابق، ص 39.

2 د. محمد شاهين: المرجع السابق، مرجع سابق، ص 40.

وبالرجوع لقصيدة عبد الصبور"لحن" في ديوان الناس في بلادى، لم يجد الباحث بيتاً بالنص الذي زعم فيه الدكتور شاهين أن بحذف عبد الصبور لكلمة "هاملت" يصير بيته "أنا لست الأمير"!. ولكن بالرجوع إلى المصادر الأصلية وجد أن النص الحقيقي للبيت في قصيدة عبد الصبور يقول:"جارتي لست أميراً!. وأميراً دون الألف واللام لاتعني أميراً بعينه كالأمير "هاملت"، كما يزعم الدكتور شاهين، وإنما تعني أي أمير يملك الإمكانيات المادية المطلوبة لإسعاد الأميرة، المحبوبة في القصيدة.

كما إننا لو وازنا بين نص إليوت: الذي زعمه د. الدكتور شاهين والسطر الشعري الصحيح لعبد الصبور لوجدناه تناصاً. ناهيك عن عدم تحديد الدكتور شاهين للبيت الإليوتي تحديدا مباشراً مما يغييم على القارئ رؤيته ويشتت فهمه.

ومن المؤكد أن تلفيق التهم بالكلام الهلامي، ثم بالتحريف، ما هو إلا ظلم كبير، وتدبير بليل عن نية مبيتة. ولا شك في أن هذا العداء وراءه عدة أسباب، وهي سياسية في المقام الأول، وسيتم كشف اللثام عنها في موضع قادم.

ومارس الدكتور شاهين البهلوانية في النقد لإيهام القاريء بما يريد، وإقناعه بما ليس حقيقياً، فقد عاب على عبد الصبور استخدامه لصورة الأمير، وسخر منها. وأقام موازنة بين هاملت شيكسبير وهاملت إليوت(شاب إليوت في قصيدة صورة لسيدة) وأظهر أن عبد الصبور فاته أن يتعرف جيداً على شاب إليوت، وأن يرى أن إليوت قد وازى شيكسبير "موازةً صورية توحي بوجود التناقض بين الصورتين، حيث احداهما مأساوية وثانيتهما هزلية. فشاب إليوت يرغب ان يكون بطلاً مأساوياً مثل هاملت ... ولما كان بروفروك لا يستطيع أن يخفي عن نفسه ما يخفيه عن الناس، فإنه يصل إلى مواجهة مع ذاته بعد عناء ليوبخها بقوله:"أنا لست الأمير هاملت/ ولم أنتو أبداً أن أن أكونه". وهكذا يلتقي بروفروك مع نفسه بعد طول الهروب منها"[1].

1 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 40، 41.

وهنا تظهر البهلوانية النقدية، فالبيت الشعري الإليوتي "أنا لست الأمير هاملت" من قصيدة بروفروك لإليوت، وهي قصيدة أخرى خلاف قصيدة "صورة سيدة" التي يقارنها الدكتور شاهين بقصيدة "لحن" لعبد الصبور، في المقام الأول.

وإذا نظرنا في كلام الدكتور شاهين عندما تحدث عن "الموازاة الصورية"، التي صنعها إليوت مع شيكسبير نجدها متوفرة في قصيدة عبد الصبور، وبتفوق شعري واضح. وهذا يتضح من استحداث عبد الصبور لأمير افتراضي ذي حديث افتراضي مع الأميرة، موضوع بين أقواس تنصيص. فعبد الصبور بهذا يظهر التناقض بالفعل بين حال الشاب العاشق الفقير، وحال الأمير المفترض في "الصورة الهزلية" على حد زعم الدكتور شاهين. وهذا ما ينكره الدكتور شاهين ويدعى عجز عبد الصبور عن القيام به. وهذا يؤكد مرة أخرى على التلفيق الذي يتعمده الدكتور شاهين لتشويه شاعرية عبد الصبور الأصيلة.

ومما يثير العجب ما أكده الدكتور شاهين بنفسه، وبكل وغرور، عندما أعطانا درساً كقراء، أو بالأحرى أن عبد الصبور هو المقصود بالدرس الذي خلاصته عدم فهم الحيل الشعرية الإليوتية و"الأسلوب الإيحائي الذي يستعمله من خلال التوازي في الصور. ذلك التوازي الذي يوهم بالتشابه او التطابق بدلاً من العكس، وكذلك لا يتوقف إليوت عند البعد الأول الذي يبدو في بناء التوازي من أول وهلة حيث توقف عبد الصبور"[1].

فمن المضحك بشده ان يعيب الدكتور شاهين على عبد الصبور عدم فهمه لحيلة إليوت بينما هو نفسه لم يفهم جيداً حيلة عبد الصبور. وهذا وإن دل فإنما يدل على تمكن صلاح عبد الصبور من مهاراته الشعرية وإن تأثر بإليوت تأثراً واضحاً، فإن شخصيته كشاعر أصيل الموهبة قد ظهرت ببراعة؛ إذ أظهر تمكنه من حيلة إليوت المتكرره في قصيدتيه – على حد قول الدكتور شاهين – في قصيدة واحدة. وهذا مما يؤكد أن عبقرية عبد الصبور الشعرية لا تقل جودة عن عبقرية إليوت، وأن عبد الصبور فهم إليوت جيداً، ولما تأثر بصوره – طوعها لبراعته الشعرية، فلم يطغ التأثر على أصالته.

---

1 المرجع السابق، ص 41.

ويجدر بنا في هذا المقام أن نتذكر كلمات الدكتور علي عشري زايد وهو يعلق تعليقاً نهائيا على براعة عبد الصبور في استخدام الموروث العالمي قائلاً:

"...ثم يمزج بعد ذلك بين هذا التراث الشيكسبيري وبين تراث إليوت حيث يستعير بعض أبيات...وهو يحدث بالطبع بعض التحوير في النصوص المستعارة لتلائم السياق. على هذا النحو الثري يتنوع تراث عبد الصبور، حيث يتعانق التراث القومي مع التراث الإنساني العام هذا العناق البارع الرائع".[1]

ولنجعل هذا الحكم الشافي من الدكتور علي عشري زايد خير ختام للدفاع عن الشاعر صلاح عبد الصبور. بقي أن نبحث في سبب هذا العداء النقدي من جانب الدكتور شاهين ضد الشاعر الكبير صلاح عبد الصبور، والطعن في مقدرته الشعرية، والتي أظهرت النية المبيتة له في صدر الكتاب.

لقد كشف الدكتور شاهين عن نيته في الطعن في مقدرة عبد الصبور الشعريه وإظهار عجزه عن فهم شاعر كبير كإليوت، وذلك من أول صفحة تصدر بها الكتاب، والتي تقع بعنوان "جديد هذه الطبعة المميزة"، وهذا العنوان لافتٌ لنظر القاريء لما سيأتي بعده: "... وإذا كان عبد الصبور قد نظر إلى إليوت على أنه غاية لم يستطع تمثلها، وإذا كان السياب قد استوعب تجربة إليوت دون الذهاب بعيداً في البناء عليها، فقد استطاع محمود درويش أن يتمثل الغاية وأن يستوعب التجربة، ثم تخطاها معاً ليظهر كعادته طالعاً بصوته الخاص الذي لايقل عن إليوت روعة وتميزاً".[2]

وهكذا – وعلى المكشوف – فشل صلاح عبد الصبور فشلاً ذريعاً بينما نجح محمود درويش نجاحاً باهراً! أما السياب المسكين – فقد اتُخِذَ قنطرة للعبور من الفشل الذريع إلى النجاح الباهر. وهكذا تكون حيل النقاد المتحاملين. وهذا مما دعا الباحث لتقصي أسباب هذا التحامل.

---

1 د. علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 61.

2 د. محمد شاهين: ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، المرجع السابق، ص 7.

وبالبحث أولاً عن جنسية الدكتور محمد شاهين، وجد أنه فلسطيني المولد، ودرس الأدب الإنجليزي في مصر، وحصل على ليسانس اللغة الإنجليزية وأدابها من جامعة عين شمس عام 1962، عاد بعدها إلى فلسطين ليعمل بالتدريس في مدرسة الهاشمية الثانوية، ثم واصل دراسته حتى حصل على درجة الماجستير من جامعة كلورادو بالولايات المتحدة الأمريكية عام 1964 ثم عاد إلى فلسطين ليعمل معلماً بدار المعلمين، ثم حصل على درجة الدكتوراه من جامعة كمبردج ببريطانيا عام 1974. وشارك في ملتقي القاهرة الدولي الخامس للإبداع الروائي وتم تكريمه من قبل وزير الثقافه المصري فاروق حسني عامي 2003و 2005 وحاز على وسام لجنة تحكيم الجائزة. وكان أحد أعضاء لجنة التحكيم في ملتقى القاهرة الدولي الثالث للشعر العربي عام 2013. وحاز على عدة جوائز، وتم تكريمه.[1] وارتبط الدكتور شاهين بعلاقة وثيقة مع الشاعر محمود درويش نشأت من التقاء فكريهما، فكان الدكتور شاهين يترجم دواوين درويش، وكان يعرض عليه الترجمة أولاً بأول قبل أن تنشر، ويقرأها الشاعر محمود درويش كلمة كلمة في لقاءات دورية بينهما لمناقشة الترجمة.[2] وفي حوار أداره الشاعر معين شلبية مع الدكتور شاهين أكد الدكتور شاهين أنه ارتبط بصداقة وطيده مع الشاعر محمود درويش منذ اختيار درويش الأردن كمنفى اختياري ليظل قريباً من قرية البروة مسقط رأسه بفلسطين. وتوطدت صداقتهما لمدة تزيد عن اثنتي عشرة سنه. وكان درويش يرى في الدكتور شاهين أنه انسان شرود الذهن؛ بسبب الإغتراب الذي يربطهما نفسياً. وكان الدكتور شاهين دائماً يسجل ما يسمعه من درويش في دفتر صغير أثناء لقائهما. وكان الدكتور شاهين يجلب لدرويش عنباً من كرمته الخاصه لأن بذورها من بذور عنب "الخليل"، وكان درويش يعشق عنب الدكتور شاهين.[3]

---

[1] انظر موقع الويكيبيديا بعنوان: محمد شاهين (أكاديمي) بتاريخ 3/ 6/ 2020 محمد شاهين (أكاديمي) https:// ar.wik:pedia. Org/wiki.

2 انظر محمد شاهين (أكاديمي)، نفس الموقع السابق.

3 صفحة الشاعر معين شلبيه Moaen shalabia- poet على الفيسبوك، حوار بعنوان: "د. محمد شاهين: محمود درويش كان يخاف أن يعيش مشلولاً. بتاريخ 4 يوليو 2016 https//www. Facebook.com

وفي الندوه التي عقدها في ملتقى "العويس الثقافية" بدبي في 10 أكتوبر 2019، أكد الدكتور شاهين أنه كان مقرباً جداً من درويش وأنه جمع مختارات من أشعار درويش وترجمها بعنوان:"محمود درويش، مختارات شعريه"[1] وصرح الدكتور شاهين أنه كتب كتاباً أخر عن أشعار درويش، وعن بعض نواحي حياته وتم نشره في بريطانيا وأمريكا، وكتبت عنه مجلة أمريكا مراجعة نقدية وقالت "هذا الكتاب يسحر" وفي حوار مع الشاعر محمود درويش بعنوان"السياسة والشعر وتجربة الموت"، وأذيع الحوار في الأصل من "المؤسسة اللبنانية للإرسال (LBC) بتاريخ 15 / 7/ 2001، تكلم فيه عن الوضع السياسي الفلسطيني أنذاك، والعمليات الاستشهادية، ومفاوضات كامب ديفيد.[2] الأمر إذاً يتعلق بموقف محمود درويش من اتفاقية السلام "كامب ديفيد" التي عقدها الرئيس المصري محمد أنور السادات مع العدو الإسرائيلي. فقد اتخذ محمود درويش موقفاً معادياً جداً ضد هذه الإتفاقية وقال: "إن ما يفعله هذا الحاكم المصري منذ سبع سنين خطير، يعادل الكارثة. لقد أدخل الصراع العربي الصهيوني في زمن جديد زمن التسامح والإستسلام. لنعترف بذلك ولندبر أمورنا على هذا الأساس"[3].

وكانت مصر في عهد جمال عبد الناصر بالنسبة لدرويش بمثابة الوطن، أما مصر في عهد السادات فهي التي وقعت اتفاقية كامب ديفيد[4]، وفي ذلك يقول درويش:"ولايخرج من كامب ديفيد إلا هدير السكون ... على العرب أن ينسوا القومية العربية وعلى

---

1 ينظر: موقع جريدة العين الإخبارية بتاريخ 13/ 10/ 2019 بعنوان : ناقد أردني: محمود درويش كتب قصيدة "سجل أن عربي على علبة سجائر" قرائة فنيه لتحولات محمود درويش في ملتقى العويس الثقافيه. وينظر موقع جريدة البيان دبي، تاريخ 12/ 10/ 2019 https://www.albayan.ae/five-senses/east-and-west/2019-10-12-1.3671824 ، وينظر موقع جريدة "الشرق الأوسط" دبي، تاريخ 14 / 10/ 2019، العدد رقم= [14930] = بعنوان محمود درويش .. محور ملتقى "أثر الفراشة لايزول" https://aawsat.com/home/article/1944436.

2 https://oldwebsite.palestine-studies.org/ar/mdf/abstract/34775
وينظر: https://www.palestine-studies.org/en/node/34775

3 محمود درويش: في وصف حالتنا (مقالات مختارة 1975- 1985)، ط1، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1987، ص23.

4 تهاني عبد الفتاح شاكر، محمود درويش ثائراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004، ص57.

الفلسطينين أن يدكروا انهم بلا مستقبل"[1] وقد اتهم الرئيس السادات أنه هو الذي "تعهد بسحب مصر من العروبة ومن دائرة الصراع العربي الإسرائيلي"[2] ولأن درويش اعتبر أن السادات قد حطم صورة الوطن والأم، فإنه لم يستطع البقاء فيها وغادر إلى بيروت[3]. وهناك ألف كتابه "في وصف حالتنا" وكرسه كله لهجاء مصر والرئيس الراحل محمد أنور السادات.

وبالطبع إذا كان المرء على دين خليله، فما الموقف الذي سننتظره من الدكتور محمد الدكتور شاهين، رفيق درب درويش والمترجم الخاص لكتبه، والذي كان يتبادل معه الفاكهة والطعام!؟

إن الدكتور شاهين يرى أن درويش "أسطورة شعبه وأزمته، يجسم بإخلاص وشجاعة أدبية روحها. إنه جاء تلبية لما يعتمر بداخل شعب بأكمله وإنه ليس صدفة بل امتداد أو تركيب شعوري لهذا الشعب بأكمله"، "وتميز محمود درويش بقدرته على صياغة الفكر الحديث شعراً، وعلى الربط بين الماضي والحاضر، وبين الأسطورة والواقع، وبقدرته على تحطيم الزمن شعراً! من يفعل هذا غير كبار الشعراء والفنانين"[4].

وبالطبع فهذا الكلام يؤكد أن الدكتور شاهين كان يقدس موقف درويش السياسي ويتبعه شبراً شبراً وذراعاً ذراعاً حتى لو دخل جحر ضب لاتبعه. ولذلك فهو يكن العداء لمصر مثل صديق عمره، ولأن درويشاً كان يتقاضى راتباً مخصصاً له من منظمة التحرير الفلسطينية أينما ذهب[5]، واكتسب شهرته العالمية كشاعر على حساب الأزمة الفلسطينية السياسية، فهو يستطيع البوح بما في صدره ولكن الدكتور محمد الدكتور شاهين كناقد أدبي وأكاديمي يمارس التدريس في الجامعة الأردنية، لايستطيع التصريح

---

1 محمود درويش: في وصف حالتنا(مقالات مختارة 1975- 1985)، مرجع سابق، ص27.

2 محمود درويش: في وصف حالتنا، مرجع سابق، ص27.

3 تهاني عبد الفتاح شاكر، محمود درويش ثائراً، ص58.

4 زياد أبو لبن، نقود ادبية، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، ،2011، ص259.

5 عبد الباري عطوان: ربع قرن على مصيدة أوسلو، جريدة "رأي اليوم" بتاريخ 13/ 9/ 2018 https://www.bbc https://www.raialyoum.com/index.php/45519412

بذلك مثل درويش، خوفاً من إثارة القلاقل السياسية في الأردن، وخوفاً من خسارة مصر كبلد يمارس فيها نشاطه النقدي المتمثل في حضور المؤتمرات والتحكيم في المسابقات الأدبية الكبرى، والجوائز والأوسمة التي تمنحها مصر له في كل مناسبة أدبية كبرى يحضرها. ولكن عداءه لمصر الكامن الخفي يظهر في كتبه عندما يحكم على شعراء مصر، واتضح ذلك في حكمه على صلاح عبد الصبور، ظلماً وعدواناً.

ويؤكد الدكتور ماهر شفيق فريد، على ما سبق، بمثال أخر على محاولة الإضرار بسمعة مصر الأدبية من جراء النقم السياسي من الدول الأخرى على سياسة مصر الخارجية في عهد الرئيس محمد أنور السادات، وهو الشاعر والمترجم اليمني "عبد الله العذري"[1]. فقد ألف العذري كتاباً بعنوان "الشعر الحديث في العالم العربي" من اصدارات سلسلة (بنجوين) المشهورة عام 1986، وضم الكتاب مختارات للأربعة وعشرين شاعراً، تحدث فيها عن شعراء حركة (التفعيلة) في العراق (1947-1957) وشعراء (مجلة شعر) في سوريا (1957- 1967)، وشعراء (خبرة حزيران) (1967- 1982) و (الخبرة البيروتية) (1982- ). ولكن الكتاب قد خلا من أي شاعر مصري، وفي ذلك يقول الدكتور فريد:"والكتاب جهدٌ طيب ولكنه يصدم القاريء-العربي قبل المصري- بخلوه من أي شاعر مصري كأنما مصر لم تنجب صلاح عبد الصبور ولا أحمد عبد المعطي حجازي ولا محمد ابراهيم أبوسنة ولا فاروق شوشة ولا أمل دنقل ولا محمد عفيفي مطر ولا صلاح جاهين"[2].

ولم يكن الدكتور فريد وحده هو الذي لاحظ هذا الغبن العربي لمصر، فقد كتب الدكتور محمد عناني مقالةً في مجلة "القاهرة" في (15 سبتمبر 1986)، وجه فيها "النظر إلى هذا الإغفال الذي لا يمكن أن يكون سهواً وإنما من الواضح أنه جاء مع سبق الإصرار والترصد"[3]. ويضع الدكتور فريد يده على السبب الحقيقي وراء هذا الإغفال لمكانة مصر

1 د. ماهر شفيق فريد، في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007، ص (333، 334).

2 المرجع السابق، ص 334.

3 المرجع السابق، ص 334.

الأدبية وأدبائها، وصرح بأن السياسة هي السبب وراء كل ذلك الغبن، فيقول:"قد تكون للعذري تحفظاته على سياسة مصر الخارجية في عهد الرئيس محمد أنور السادات، ولكن من الصغار الذي يضر أصحابه أكثر مما يضر مصر أن يتجاهلوا البلد الذي أنجب طه حسين والعقاد وسلامة موسى وهيكل والمازني والزيات، والذي مد يده إلى أغلب الأقطار العربية وساعدها على التقدم نحو الصدارة والحضارة دون من أو انتظار مقابل، كم تجنى السياسي على الأدب وكم يسيء العذري وأمثاله إلى قضية الأدب العربي- من حيث أرادوا أن يخدموها- بتجاهلهم الشعب المصري![1]".

وها قد تأكد، وللأسف، أن السبب السياسي الذي أشار إليه الدكتور فريد هو نفسه الذي كان وراء محاولات الدكتور شاهين لتشويه سمعة شاعرنا المصري صلاح عبد الصبور، تحيزاً إلى بني جلدته الشاعر الفلسطيني محمود درويش الذي نقم على سياسة مصر الخارجية في عهد الرئيس السادات. مما يجعلنا نكرر عبارة الدكتور فريد المؤثرة :"كم تجنى السياسي على الأدب".

ولقد رأى بعض النقاد أن الدكتور شاهين، في سبيل دفاعه الكبير والمستمر عن درويش، قد يقحم أشياء في غير محلها حتى يصل إلى غايته، فيفقد بذلك منهجيته، وذلك حينما أحدث تداخلات وإقحامات عندما عقد مقارنة غير مبررة بين الشاعر الإنجليزي وليم بتلر ييتس ومحمود درويش[2] وهذا ما فعله تماماً في حكمه على عبد الصبور حينما عقد مقارنة بين صلاح عبد الصبور ودرويش في مستوى تمثل كل منهما لتجربة إليوت الشعرية. مما أفقده الحكم الصواب في هذه المقارنة.

**اللجوء إلى الأسطورة والميتافيزيقا من المظاهر الإليوتية:**

يعزو جبرا ابراهيم جبرا التأثير الواسع لقصيدة "الأرض الخراب" على الشعراء العرب أن الظروف التي طرأت على الوطن العربي وعانوا منها أشد المعاناه بدءاً بنكبة فلسطين والإحتلال الإسرائيلي للأرض المقدسة، تشابهت مع الظروف التي عانى منها

1 د. ماهر شفيق فريد، في الأدب والنقد، مرجع سابق، ص334.

2 زياد أبو لبن: نقود أدبية، مرجع سابق، ص259

العالم كله بعد الحرب العالمية الأولى، وعانى منها إليوت وعبر عن معاناته بقصيدة "الأرض الخراب"[1]. وبسبب نكبة 1948، عمد الشعراء العرب في أواسط الخمسينيات إلى استعمال الأسطورة للتعبير عن قحط الحياة بعد النكبة، وعن الشوق الكبير واللهفة إلى عودة الكرامة والإرادة الأبية، فوجدوا في استعمال إليوت أساطير "الخصب والنماء"، و"الموت والبعث" في قصيدته "الأرض الخراب" نموذجاً جيداً للتعبير عن شوقهم إلى ما فقدوا[2]، وحبهم للكرامة، والقدرة عى العطاء والتضحية. "وكان أكثر ما جذبهم فكرة الموت القرباني الذي يؤدي إلى الولادة الجديدة."[3]

ولقد استخدم إليوت الأساطير من تراث مختلف الأمم ببراعة، في قصيدته "الأرض الخراب"، فتعامل مع هذه الأساطير وسبر أغوارها فأسكنها في أغوار قصيدته. ولكن الشعراء العرب عندما حاولوا استخدام الأساطير، سواء من تراثهم العربي أو من التراث الغربي، في قصائدهم، تعاملوا معها بسطحية لأنهم لم يسبروا غورها، فلم ينجحوا في ذلك مثل نجاح إليوت. والسبب في ذلك أنهم لم يفهموا شعر إليوت جيداً، والسبب في هذا الفهم غير الجيد هو الفارق بين اللغتين الإنجليزية والعربية في دلالة الألفاظ والعبارات. وكذلك لأن إليوت بدأ دراسته بالفلسفه، فبدأ شعره مفعماً بالغموض الفلسفي وصعباً[4].

كما أحب إليوت الشعر الميتافيزيقي، وكذلك أحب الدراما الإليزابيثية، وخصوصاً دراما شيكسبير، وكذلك أحب الرمزية الفرنسية في الشعر، فكان كل ذلك له أثر في شعره مما زاد شعره صعوبة على عقول الشعراء العرب. فكان من الصعب محاكاتهم له محاكاه

---

1 المرجع السابق، ص 12.

2 د. ماهر شفيق فريد، أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 186.

3 د. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983، ص167، نقلاً عن: د. سلمى الخضراء الجيوسي: الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، بحث بمجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني (يوليو، أغسطس، سبتمبر 1973) ص52.

4 المرجع السابق، ص 13.

سليمة. ولقد كان إليوت كلاسيكي الثقافة، إلا أن هذه ظهرت في شعره تمسكاً بالتراث واحيائه، وليس في الشكل الشعري القديم[1].

□

1 د. محمد شا هين: ّت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 14.

# الفصل الثالث

## "المعادل الموضوعى" وأثره فى الأدب العربى المعاصر

# الفصل الثالث

# "المعادل الموضوعى" وأثره فى الأدب العربى المعاصر

## تمهيد:

لقد انتشرت فكرة المعادل الموضوعى الإليوتية فى أوساط الأدب العربى الحديث وخصوصاً فى حقبتى الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. ولقد اتخذ عدة وجوه لاختلاف استيعاب الأدباء والنقاد والشعراء لفكرته، ولكنهم جميعاً اتفقوا على أن فكرته جاءت كرد فعل من (ت. س. إليوت) T.S Elio تجاه الدمار الذى خلفته الحرب العالمية الأولى . فقد ألقت الحرب العالمية الأولى بظلامها القاتم على تفكير ووجدان أدباء وفلاسفة الغرب، وأدت الى مراجعات شاملة فى الفكر والأدب والفلسفة وجميع ميادين الحياة الأخرى، وكان المعادل الموضوعى أبرز هذه المراجعات. " فقد ابتكره (إليوت) Eliotليكون بديلاً عن الرومانسية التى تعبر عن العواطف والإنفعالات بطريقة مباشرة . وهذا ما اتفق عليه كثير من النقاد والباحثين العرب أمثال الدكتور محمد غنيمى هلال. ومنيف موسى وعبدالرضا على"[1].

ولقد نصع "المعادل الموضوعى" على الساحة الأدبية نصوعاً لافتاً جعله من أهم معالم الحداثة، بل يعتبره معظم النقاد هو الحداثة بذاتها، ولذلك قال البعض إن "المعادل الموضوعى" هو الحداثة، فالفن الحداثى يثبت كينونته كما يقول إليوت من خلال إثارة الإنفعال مباشرة فى متلقيه[2]. ولذلك يمكن تطبيقه على معظم الفنون بصفة عامة وعلى فنون اللغة بصفة خاصة، وذلك لقدرته على تجسيد أحاسيس النفس البشرية مثل: الحب

1 فؤاد مطلب، ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب،ع3، 2010، ص ص 99 – 100.

2 Keith M. Opdahl : Emetion as Meaning : the literary case for how we imagine, Bucknell University press . USA . 2002 p. 80 .

والكره، والحزن والفرح، والاطمئنان والرعب، والأمل واليأس والألم، وغيرها، فيمكن تجسيد كل ذلك بعدد كبير من الصياغات والأساليب[1].

أي أنه إذا أراد الكتاب أو الشعراء أو الكتاب المسرحيون خلق رد فعل عاطفي في الجمهور، فيجب عليهم العثور على مجموعة من الصور أو الأشياء أو الوصف الذي يثير المشاعر المناسبة. إن مصدر رد الفعل العاطفي ليس في كائن معين أو صورة معينة أو كلمة معينة. بدلاً من ذلك، تنشأ المشاعر من مزيج من هذه الظواهر عندما تظهر معًا.

ولمزيد من تبسيط فكرة المعادل الموضوعي، وقبل الدخول في تفاصيله الدقيقة، يمكننا توضيحة بالمثال التالي:

إذا افترضنا مشهدا سينيمائياً، ويظهر في المشهد عشرات الأشخاص المختلفين يرتدون ملابس سوداء ويحملون مظلات. المكان عبارة عن مقبرة مليئة بأحجار القبور الرمادية المتشققة. السماء مظلمة ، وقطرات المطر تنزلق على وجوه الملائكة الحجرية مثل الدموع. أرملة وحيدة ترفع حجابها وهي تخلع خاتم زواجها وتضعه على شاهد القبر. يُسمع النحيب الخافت في مكان ما خلفها وسط حشد من المعزين. عندما تبدأ الأرملة في الابتعاد ، يظهر فاصل في السحب. من هذه الفجوة في السماء الرمادية ، ينزل عمود واحد من ضوء الشمس ويسقط على بقعة خضراء بالقرب من القبر ، حيث تتفتح زهرة قطيفة صفراء واحدة. تتلألأ قطرات المطر مثل الذهب على بتلات الزهرة. ثم ينتهي المشهد ، وتبدأ أسماء الممثل بالتمرير عبر الشاشة في نهاية الفيلم.

لنفترض أننا سألنا المشاهدين: ما رد فعلك العاطفي بعد مشاهدة هذا المشهد؟ سيقول معظمهم، "في البداية، يبدأ المشهد حزينًا حقًا ، لكني شعرت بأمل جديد للأرملة على الرغم منها الحزن. "لماذا نتفاعل جميعًا بنفس الطريقة عاطفياً؟ لم يقدم المخرج أي تعليق صوتي يوضح أن هناك لا يزال أمل للمرأة، ولا توجد شخصية تذكر هذا بالفعل. لم يذكر المشهد أبدًا بشكل مباشر أن الأرملة نفسها كانت حزينة في البداية. إذن ما الذي

1 د. نبيل راغب: أرض الضياع رائعة ت.س.إليوت، مرجع سابق، ص (8، 9).

أثار رد الفعل العاطفي على وجه التحديد؟ إذا نظرنا إلى المقطع، لا يمكننا تحديد أي شيء أو كلمة أو شيء واحد من شأنه أن يثير الأمل بالضرورة. لكن يمكن لأشعة الشمس أن تثير أي عاطفة إيجابية، والقطيفة في حد ذاتها جميلة، وعندما نرى أي منهما ، فإننا لا نشعر عادةً بتفاؤل شديد. في المشهد الموصوف أعلاه، يبدو أن رد فعلنا العاطفي لا ينشأ من كلمة أو صورة أو عبارة واحدة، ولكن من مزيج كل هذه الأشياء معًا، مثل نوع من الجبر العاطفي. وفي هذه الحالة، فالمجموع أكبر من الأجزاء: "ملابس سوداء + مظلات + شواهد شواهد رمادية متصدعة + سماء داكنة + قطرات مطر + وجوه ملائكة حجرية + حجاب + خاتم زواج + نحب خافت + الابتعاد" هي صيغة فنية تعادل إحساسًا معقدًا بالحزن. عندما يتم الجمع بين هذا الشعور المعقد بالحزن مع "الابتعاد + كسر السحب + ازدهار القطيفة الصفراء المفردة + عمود من ضوء الشمس + بقعة خضراء من العشب + قطرات مطر متلألئة + بتلات" ، تخلق المكونات الجديدة الآن نكهة عاطفية جديدة: الأمل. يشعر الفنانون ذوو الحس الجيد بديهياً بهذه الرمزية أو الخطابية. إذاً فالمعادل الموضوعي هو تلك الصيغة لخلق رد فعل عاطفي محدد فقط من خلال وجود كلمات أو أشياء أو عناصر معينة متجاورة مع بعضها البعض[1].

وخلاصة فكرة إليوت Eliot أنه إذا نجحت مسرحية أو قصيدة أو قصة وألهمت العاطفة الصحيحة، فإن المؤلف المبدع قد وجد معادلاً موضوعيًا صحيحًا. أما إذا كان هناك مشهد معين يبدو ثقيلاً، أو يترك الجمهور بدون رد فعل عاطفي جيد، أو يستدعي عاطفةً خاطئةً غير مناسبة للمشهد، فإن هذا المعادل الموضوعي المحدد غير صالح.

**المعادل الموضوعى لغةً:**

المعادل: اسم فاعل من عَادَلَ يُعادِلُ مُعَادَلة، وعادل بين الشيئين: وازن، وعادل الشيء بالشيء: سواه به، وجعله مثله قائما مقامه، ومنه معادلة الشهادات. وتعادلا: تساويا. و(العِدلُ): المثل والنظير. والعدل: نصف الحمل يكون على أحد جنبي البعير.

1 http://web.cn.edu/kwheeler/documents/objective_correlative.pdf (بتصرف)

والعديل: المثل والنظير [1]. ويقال: هو يعدل أمره ويعادله إذا توقف بين أمرين أيهما يأتي، أي أنهما عنده متساويان تمام الاستواء لا يقدر على اختيار أحدهما ولا يترجح عنده، فكل منهما يكافيء الآخر ويعادله[2].

والموضوعي: نسبة إلى "الموضوع"، وهو المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه، والموضوعية (في الفلسفة) اتجاه فلسفي يرى أن المعرفة إنما ترجع إلى حقيقة غير الذات المدركة. ويقال: بحث الأمر بموضوعية: عول على الحقائق[3].

**المعادل الموضوعى اصطلاحاً:**

من المشتهر أن المعادل الموضوعي(Objective correlative) مصطلح نقدي يُشير إلى الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف. ويستعمل عنواناً للطريقة التي يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التي قد لا يُصرحُ بالعاطفة فيها، لكنها التمثيلات التي تعبر عن هذه العواطف. وهذا ما سمي بـ"الاتجاة الموضوعي" في النقد.

ولقد حدد لنا (إليوت)Eliot المعادل الموضوعى بأنه:

"The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked"[4].

وترجمةً لتعريف إليوت، يكون:

"التعبير عن الإحساس فى قالب فنى بإيجاد مجموعة من الموضوعات أو موقف، أو سلسلة من الأحداث التى تشكل وعاء لهذا الإحساس الخاص، بحيث يتجلى هذا

1 المعجم الوسيط، مادة (عدل)، مجمع اللغة العربية، ج2، ط مكتبة الشروق الدولية، 2004، ص 588.

2 لسان العرب: مادة (عدل)،ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، (د.ت)، ص 2841.

3 المعجم الوسيط ، مادة (وضع)، مرجع سابق، ص 1040.

4 T.S. Eliot: The sacred wood, Essays on poetry and Criticism, New York, Alfred A. Knopf, 1921. p92. Also: T.S. Eliot, The sacred wood, Methuen co ltd. londen, 1920, p92. Also:T.S. Eliot, selected Essays, Faber and Faber Limited, London,1932, p. 145.

الإحساس بمجرد أن تعرض تلك الموضوعات أو المواقف أو الأحداث مقدمة فى شكل تجربة حسية"[1].

وهكذا نرى علاقة تطابق بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي للمعادل الموضوعي. فكلاهما يدل على التعادل والتوازن بين المحسوس والمجرد؛ المحسوس كمجموعة من الأشياء أو الصور أو المواقف مجتمعة لاستحضار المجرد كعاطفة معينة، بعيداً العاطفة الجياشة والتفضيل الشخصي الذي يتسرب من ذاتية الكاتب. وكلاهما يهتم بتجسيد الموضوع المجرد في محسوس.

وذلك ما يفسر لنا ما نراه في أفلام الرعب السينمائية من حدوث عواصف رعدية أو رسائل غامضة، أو أحداث في الليل، أو في كوخ مهجور، من بشخصيات لا يبدو أنها تمشي خمس خطوات دون التعثر؟ يستخدم كتاب السيناريو هذا النوع من الصور وهذه الأحداث وحتى الشخصيات لأن ذلك كله يسهل توصيله إلى الجماهير باعتباره تمثيلات للعواطف مثل الخوف أو الرهبة أو الرعب أو الذعر.

إذن، فإن المشهد الذي يتضمن بطلًا أخرق يحاول التعثر في كوخ مظلمة في ليلة عاصفة يمثل ارتباطًا موضوعيًا كاملاً مصنوعًا من الجمع بين كل هذه العناصر لإيصال إحساس بالخطر يمكن للجمهور التقاطه على الفور.

ويربط الدكتور مجدي وهبة المعادل الموضوعي بالاتجاه الموضوعي من حيث المضمون فيقول:

"يقصد به وجوب الأخذ بالقيم فى نظر جميع العقول، لا فى نظر فرد واحد، فالعقل الموضوعى هو ذلك العقل الذى يصور الأشياء من غير أن يشوهها بتأويل فردى[(2)]. ويضيف بأن الموضوعية بهذا المعنى هى فكرة نسبية، أو لا يتأتى لفرد ما أن يقحم أى فكرة دون أن يضفى عليها صبغته الشخصية، فضلاً عن أنه يستحيل الإجماع

1 (ترجمة الباحث)

2 د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص 359 .

فى الحكم على الأشياء. وغاية الأمر أن الموضوعية اتجاه نحو الأخذ بحكم كثرة من الأفراد، وبما تواضع عليه الناس منذ أمد بعيد"[1].

وكذلك نرى أن الدكتور/ مجدى وهبة يركز فى تعريفه بالمعادل الموضوعى على"الحتمية الفنية" "The artistic 'inevitability" التى، كما يقول إليوت، يوفرها المعادل الموضوعى لأنها "lies in this complete adequacy of the external to the emotion" [2] "تكمن فى ملائمة العناصر الخارجية للإنفعال ملائمة كاملة"، وهى ما توفرت فى مسرحيات شكسبير وأبرزها "ماكبث" فمشهد(الليدى ماكبث) وهى تمشى نائمة قد ربط بإدراك المشاهدين من خلال تراكم مكثف للإنطباعات الحسية المتخيلة، وكذلك الكلمات التى يقولها(ماكبث) عندما يعلم بموت زوجته تبدو لنا كأنها، مع تسلسل الأحداث، قد أطلقت آلياً من منطلق آخر حدث فى سلسلة الأحداث، وهذا كله لم يتوفر فى مسرحيته "هاملت" لأن هاملت تسيطر عليه عواطف واهمة، ولكنه لم يستطع التعبير عنها لأنها تجاوزت معطيات المأساة وحقائقها[3].

وهكذا نستنتج أن إليوت يستخدم الحالة الذهنية لليدي ماكبث كمثال على المعادل الموضوعي الناجح؛ حيث تتوفر فيها الحتمية الفنية والتي توفر بدورها الملاءمة الكاملة للعاطفة الخارجية، على النقيض من هاملت، كما أثبت إليوت.

## جذور المعادل الموضوعي:

تمت صياغة المصطلح لأول مرة من قبل الرسام والشاعر الأمريكي"واشنطن ألستون Washington Allston" (1779-1843)، لربط العلاقات الفنية بالعاطفة وذلك في عام 1840.وكذلك فقد نوه إزرا باوند في روح الرومانس 1910 أن "الشعر

---

1 نفسه .

2 T.S. Eliot: The sacred wood, Alfred A. Knopf, &, Methuen co ltd, op.cit, p.92.
Also: T.S. Eliot, selected Essays op.cit, p.145.

3 د. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مرجع سابق، ص ص 359، 360 .

نوع من الرياضيات الملهمة، لا تعطينا معادلات للأرقام المجردة والمثلثات والمحيطات وما أشبهها، بل تعطينا معادلات للانفعالات الإنسانية"[1].

"Poetry is a sort of inspired mathematics, which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres and the like, but equations for the human emotion."[2]

ولقد تأثر الدكتور على عشري زايد بهذا المفهوم الرياضي وأوصى به الشعراء والنقاد على السواء قائلاً:

"و...طبيعة المهمة التي ينبغي على الناقد أن ينهض بها في هذه المرحلة بالذات محاولة تحويل الشعر إلى معادلات رياضية حاسمة، واعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد لخلاص الشعر والنقد كليهما من أزمتهما."[3]

وتم تقديمه بواسطة ت. س. إليوت عرضاً في مقالته "هاملت ومشاكله" (1919) ثم نشره في ونشر في الغابة المقدسة (1920)، لينوه عن كيفية استحضار العاطفة في الجمهور. ولقد لاحظ إليوت بعدها رواجاً ملحوظا لمصطلح المعادل الموضوعي في النقد الأدبي مما أذهله.

## مفهوم المعادل الموضوعى عند إليوت:

يتضح لنا، من تعريف إليوت للمعادل الموضوعي، أنه قد فرق بين الأحاسيس الوجدانية المجردة وبين الحقائق الواقعية كمقابل مادى للأحاسيس الوجدانية المجردة. واستخدام هذا المقابل المادى الواقعى معادلاً للأحاسيس الوجدانية المجردة هو بالضبط ما يطلق عليه المعادل الموضوعى.

ومن الواضح أيضاً أنه يجب التساوي والتكافؤ بين كم الأحاسيس الوجدانية المجردة وكم الحقائق الواقعية، ولا يجب أن تطغى كفة أحدهما على الآخر، وإلا حدث

---

1 د. محمد عزام: المنهج الموضوعي، مرجع سابق، ص 144 .

2 Ezra Pound: The Spirit of Romance, J. M Dent & Sons Limited, London, 1910, p5.

3 د. علي عشري زايد: قراءات في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 8.

الخلل والغموض والفشل الذريع. وهو ما حدث بالضبط فى مسرحية(هاملت) عندما طغت كفة الأحاسيس الوجدانية على الوقائع المادية ، فحدث الخلل وأغرق العمل الأدبى فى الغموض لغياب التعادل بينهما وهو غياب المعادل الموضوعى، فقد سيطرت انفعالات (هاملت) ومشاعره المجردة على شخصيته، ولم يستطع التعبير عنها بما يكفى، فغرقت المسرحية فى الغموض.

وعلى عكس ما سبق فإننا نرى التعادل بين كفتى الأحاسيس والحقائق الواقعية فى معظم مسرحيات (شكسبير) الأخرى وخصوصاً (ماكبث) التي تحوي تجسيداً معادلاً للحالة الذهنية للسيدة (ماكبث) عندما تسير وهى نائمة فعكست عدة انطباعات حسية متخيلة[1].

وعلى هذا، فإن الوقائع الحسية العامة التى تنتهى بتجربة حسية هى التى تجسد مشاعر الشاعر وتجليها لدى القارئ. ولذلك إذا أراد الشاعر المبدع أن يحدث تأثيراً عاطفياً جيداً على قرائه، أو أراد الكاتب المسرحى أن يكون لمسرحيته الأثر المرجوة وأن يكون رد فعل جمهوره إيجابياً، فعليه أن يجد جملة من الصور المترابطة. أو الأوصاف المتشابكة أو الأحداث المنسجمة التى تستدعى تلك العاطفة المناسبة ، وذلك التأثير الوجدانى المرجو.

ومن خلال تعريف (إليوت) Eliot للمعادل الموضوعى، فإنه من الواضح أن المعادل الموضوعى لا يمكن أن مجرد حدثاً واحداً، أو كلمة واحدة، أو جملة واحدة، أو صورة فنية واحدة، أو رمزاً أسطورياً أو تاريخياً واحداً، وإنما يتكون من تشابك كل هذه العناصر وترابطها، فيحدث التأثير المنشود على المتلقى[2] .

وترتكز رؤية (إليوت) Eliot لمكونات المعادل الموضوعى فى مدى التناغم والترابط بين هذه المكونات. وهذا بالضبط ما أسماه إليوت بالمعنى الكلى للعمل

1 T.S. Eliot: The sacred wood, Alfred A. Knopf, &, Methuen co ltd, op.cit, p.92. Also: T.S. Eliot, selected Essays op.cit, p.145.

2 محمود قاسم، موسوعة جائزة نوبل ( 1901 – 1995 )، مكتبة مدبولى، القاهرة، ص 176.

الفنى[1]. أى أن المعيار الحقيقى للعمل الفنى يكمن فى مدى التناغم الذى يحدث بين عناصره المختلفة والمتناقضة، ويصل قمته فى نهاية العمل. وهو التناغم الذى ينتقل بدوره كاملاً الى داخل القارئ المتلقى بمجرد الانتهاء من قراءة العمل.

ويذهب إليوت الى أنه ينبغى على الشاعر أن يجد لأحاسيسه المعادل الموضوعى المناسب ليكسبها صفة الشمول والموضوعية ، ويضمن صدق تجربته بتنحيه ذاته عنها[2].

وبذلك يمكننا أن نرى أن مفهوم إليوت عن "المعادل الموضوعي" هو استمرار وتطبيق لنظريته الموضوعية في الشعر التي تقوم على فكرة أنه: لا شدة العاطفة ولا عظمة مكوناتها هي التي تحدد درجة الجودة الشعرية للقصيدة، لكن ما يهم هو شدة الانصهار، وأن أحد الطرق التي يحقق بها الشاعر هذا الانصهار هو من خلال تجسيد العاطفة في شيء ملموس.

**أشكال المعادل الموضوعي**

ومن خلال تعريف إليوت نستطيع أن نوجز أربع طرق لاستخدام المعادل الموضوعي وهي:

1- من خلال الأشياء المادية.
2- من خلال الاستعارات.
3- من خلال وصف وجهة النظر.
4- من خلال حالة أو سلسلة من الأحداث.

فأما الطريقة الأولى: ففي بعض الأحيان، يستخدم المعادل الموضوعي الأشياء المادية ذات خصائص معنينة للتدليل على الخصائص العاطفية للشخصية.

ومثال كلاسيكي على استخدام الكائنات يأتي من دراما "حديقة الحيوانات الزجاجية "The Glass Menagerie" " لـ "تينيسي ويليامز* "Tennessee Williams" :

1 د. رشاد رشدى ( دكتور): ماهو الأدب، مرجع سابق، ص 6، 7.
2 د. محمد مندور: الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، القاهرة، ص 85 .

إحدى الشخصيات الرئيسية، فتاة صغيرة تدعى لورا Laura ، وهي تعرج برجليها من الطفولة بسبب مرض شلل الأطفال، لديها مجموعة من الحيوانات الزجاجية التي تعتز بها. هشاشتها هي رمز لهشاشتها. وتعكس معاملة المسرحية للحيوانات حالتها العاطفية؛ فعندما تشعر بالراحة، تقضي الوقت في تلميع المخلوقات وترتيبها. لكن في ذروة الدراما، تحطم Laura أحد الحيوانات. ولأننا نعلم بالفعل ربط الحيوانات بـ Laura ، فإن الحيوان المسحوق يؤكد آمالها المحطمة بطريقة مدمرة.

والطريقة الثانية: يأخذ المعادل الموضوعي في بعض الأحيان شكل الاستعارات التي تكشف حقيقة أعمق عن الحالة العاطفية للشخصية. في رواية كريس كرو Chris Crowe* بعنوان الموت يصعد تلاً Death Coming up a Hill ، يستخدم استعارة "الجسر" ليخبرنا كيف تشعر الشخصية الرئيسية بين والديه.

والطريقة الثالثة: في بعض الأحيان يأتي المعادل الموضوعي من الحالة المزاجية التي تم إنشاؤها بواسطة الأوصاف المصفاة من خلال وجهة نظر معينة:

للحصول على تفاصيل أخرى رائعة لمشهد من Scorpio Races ، انظر هنا في الفصل الافتتاحي من قصة الفتاة الإوزة Goose Girl** لـ Shannon Hale*** ، تستعد

---

* تينيسي ويليامز كاتب مسرحي وناقد أدبي، ولد في كولومبوس بولاية ميسيسيبي، كتب دراما The Glass Menagerie "حديقة الحيوانات الزجاجية" من فصل واحد عام كتبها عام 1944 ونُشرها في عام 1945. وكانت خير منطلق لمسيرته الأدبية والمهنية ويعتبرها بعض النقاد أفضل دراما له. ينظر موقع:
https://www.britannica.com/topic/The-Glass-Menagerie-play-by-Williams

* كريستوفر إيفريت كروChristopher Everett Crowe (ولد عام 1954 في دانفيل، إلينويIllinois ) أستاذ أمريكي لتعليم اللغة الإنجليزية والإنجليزية بجامعة Brigham Young بريجهام يونج. وينظر:
(https://en.wikipedia.org/wiki/Chris_Crowe_(author

** الفتاة الإوزة The Goose Girl هي رواية خيالية من تأليف Shannon Hale مستوحاة من حكاية Brothers Grimm الخيالية التي تحمل العنوان نفسه، ونشرتها Bloomsbury في عام 2003. وهي الرواية الأولى لهيل حصلت بها على جائزة جوزيت فرانك للرواية عام 2003 وتم نشرها باللغات الإنجليزية والإسبانية والهنغارية والهولندية واليابانية والفيتنامية.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Goose_Girl_novel

*** شانون هيل (Shannon Hale) (26 يناير 1974 في سولت ليك سيتي) كاتبة، وروائية، وكاتبة سيناريو، وكاتبة للأطفال من الولايات المتحدة. https://ar.wikipedia.org/wiki/

العمة التي ربت الأميرة آني للمغادرة ، ونرى استياء العمة ووحدة آني الوشيكة من خلال هذا الوصف:

That year, when the trees burned the fire of late summer into their leaves and the ground mist was a ghost of the river, long and wet and cold, the aunt looked from her window to the walls around her and imagined another winter inside them. She began to see the world as a bird sees bars, and she scratched her arms beneath her sleeves..

"The aunt took Ani to the shore of the swan pond where the lazy-armed trees dipped themselves into their own reflections and the aspens' hard little leaves shook in the wind with a noise like snapping fingers. The aunt pointed north, where few people lived and trees grew thick and prickly green all year, and where the girl could not follow.

"I'm going home," she said. She kissed Ani's forehead, but her eyes did not leave the purple horizon."[1]

"في ذلك العام ، عندما أحرقت الأشجار نار أواخر الصيف في أوراقها وكان ضباب الأرض شبحًا للنهر ، طويلًا ورطبًا وباردًا ، نظرت الخالة من نافذتها إلى الجدران المحيطة بها وتخيلت شتاءًا آخر بداخلها. بدأت ترى العالم كما يرى طائر قضبانًا ، وخدشت ذراعيها تحت أكمامها.

"أخذت العمة آني إلى شاطئ بركة البجع حيث غطت الأشجار ذات الأغصان المتدلية في انعكاساتها بالماء، واهتزت الأوراق الصغيرة الصلبة للحور الرجراج في الريح مع ضوضاء مثل طقطقة الأصابع. أشارت العمة إلى الشمال ، حيث قلة من الناس عاش ونمت الأشجار كثيفة وخضراء شائكة طوال العام ، ولم تستطع الفتاة متابعتها.

قالت: "أنا ذاهب إلى المنزل". قبلت جبهته لكن عينيها لم تتركا الأفق الأرجواني."[2]

تقوم الأوصاف المختارة بعناية بالعمل العاطفي في هذا المقطع: "الشبح المؤلم" ، المعنى المقيد لكل من "القضبان" وخدش العمة. حتى الوصف غير المريح للخشب ، "أوراق

---

1 https://thinkingthroughourfingers.com/2015/06/05/writing-with-emotion-the-objective-correlative /

2 (ترجمة الباحث)

صغيرة صلبة" ، "تقطع الأصابع" ، "أخضر شائك". كل ذلك يجذب القراء إلى الحالة العاطفية لـ آني". تؤكد الصورة النهائية، للعمة التي تركز بالفعل على أفق واعد، وعلى عزلة آني.

والطريقة الرابعة: هي التي يأخذ فيها يأخذ المعادل الموضوعي شكل "موقف أو سلسلة أحداث" تسمح للقارئ بتجربة عاطفة معينة. وهي التي سنفصلها في نموذج بروفروك لإليوت فيما يليً:

## كثافة المعادل الموضوعى فى شعر (إليوت) Eliot.

ينتشر المعادل الموضوعى فى كل مقاطع قصائد (ت . س إليوت) Eliot، ولكن يمكننا عامةً ملاحظة تواجده بوضوح في قصيدة "أغنية حب ج. ألفريد بروفروك" The (Love song of J. Alfred profrock)، فهي أشهر قصيدة عرفت في النقد الأدبي بإبراز المعادل الموضوعي.

ولكن المقطع الأشهر فى القصيدة في النقد الأدبي هو المقطع الذى ترجمه الدكتور لويس عوض كما يلي:

"فلقد عرفتها من قبل جميعاً ، عرفتها جميعاً
عرفت الأمسيات والأضاحى والعصارى
لقد أفرغت معين حياتى بملاعق القهوة
أعرف الأصوات المتلاشية فى وقع متلاش
تحت الأنغام المنتشرة من غرفة نائية
فكيف إذاً أجسر"[1] .

فملاعق القهوة التى يقيس بعددها عدد أعوام عمره، والأصوات المتلاشية والواقع المتلاشي، والأنغام المبعثرة، والغرفة النائية، وعدم الجرأة، وعدم الجرأة، والتقهقر، كل هذه المفردات الحسية تشكل صورة كلية مترابطة تعادل الموضوع الذى يتجرع الشاعر أساه، وهو ذهاب عمره هباء، وهكذا أصبحت الصورة الفنية الكلية للمحسوسات

1 د. لويس عوض: فى الأدب الانجليزى الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978ـ ص 312، 313 .

معادلاً موضوعياً للأحاسيس المجردة، فيشعر المتلقى هو أيضاً بالحسرة على كل ما ذهب هباء من عمره .

وبنظرة مفصلة للقصيدة، نرى إليوت يعرض اليأس والسلبية لرجل في منتصف العمر يسمى بروفروك profrock. ويهتم إليوت بالمرض الروحي لبروفروك ولكنه لا يعرضه بشكل مباشر؛ فيعرضه من خلال الصور الكلية والتشبيهات. فكل خيال وكل صورة تأتي بدقة كبيرة لتجسيد عقم بروفروك.

فبسبب خجل بطل الرواية، بروفروك، وقلة ثقته في ذاته، يود أن يهرب من صراعاته العصابية حتى عن طريق التخدير. وصورة هذا المساء الذي يبدو بلا حياة ، مثل المريض المسجى على طاولة، يعكس حالته العقلية؛ حالة الفراغ العقلي الحاد. وصورة التردد الذي يتملك بروفروك، ذلك التردد الذي يثير الشفقة عليه والاشمئزاز منه، يتم عرضها من خلال سلسلة من الصور المليئة بالاقتراحات لخيال القارئ. فالشوارع المتعرجة التي تؤدي الى الصالون حيث انه يجب أن يقدم عرض الزواج تصور العمليات العقلية المملة التي تؤدي في النهاية إلى نقطة الفعل الذي يجب أن ينجز، أو القرار الذي يجب أن يتخذ. لكنه يتهرب من هذا المأزق بسبب وعيه الذاتي، ويمني نفسه بالأماني الكاذبة:

سيكون هناك وقت ، سيكون هناك وقت ، لتحضير الوجه المناسب لمقابلة الوجوه التي تقابلها يدخل بروفروك غرفة حيث "تأتي النساء وتذهب / يتحدثن عن مايكل أنجلو". ومايكل أنجلو، هو النحات الإيطالي المعروفً بقوته ورجولته. وهكذا تبرز الإشارة إلى مايكل أنجلو اضمحلاله الجسدي وعجزه. علاوة على ذلك، تشير السطور إلى أن المرأة تدعي الثقافة في حديثها وسلوكها ولكن ثقافتها شديدة السطحية. ويشعر بروفروك بالخجل من تقدم سنه ورأسه الأصلع. إنه واع إلى حد كبير بما سيقول عنه الناس: سيقولون: انظروا إلى نحافة ذراعيه ورجلاه. كانت حياته حرفيا لا تنشغل إلا بشرب القهوة ؛ كل يوم يمر بلا طائل مثل سيجارة مدخنة. وهذا الملل في حياته يتم التعبير عنه من خلال الأسطر التالية:

لقد قمت بقياس حياتي بملاعق القهوة ... لأبصق كل النهايات المرة لأيامي ومسالك حياتي ويتذكر النظرة الحادة القاسية للعيون التي تثبته كما لو كانت تقيس قدره بالفعل من أخمص قدمه إلى قمة قامته. إن مأزقه المثير للشفقة يستحضر من خلال صورة لدودة مسكينة مثبتة علي الجدار برأس دبوس حاد وتتلوى هناك بلا حول ولا قوة.

العيون التي تثبتك وحددت قدرك بالمعيار وعندما أكون معلقاً –بعيونهم–

كدودة مترامية الأطراف– على دبوس،

عندما أعلق وأتلوى على الحائط،

إذا كيف يجب علي أن أبدأ؟

إن الإشارة إلى الرجال المنعزلين ، الذين يرتدون قمصانهم ، ويميلون من النوافذ ، لهي تلميح في حد ذاتها إلى شعوره بالوحدة والملل اللذين أجبراه على طلب الراحة في الحب والزواج. لكنه لا يستطيع مواصلة هذه الفكرة ويشمئز من عقله المضمحل، ولذلك فهو يفضل حياة مخلوق يتوسد أعماق البحر. وبتصويره كالسلطعون فإن بروفروك هكذا يشبه مخلوقًا بدائيًا طائشًا. وبتصويره كالسلطعون، فإن بروفروك يسير هائما على وجهه ولا يعرف لنفسه وجهة. وفي ذلك الوقت وهو في قاع البحر، يتأمل المنظر أمامه فيجد انعكاسًا لنفسه المتعبه، مثل طفل هدأ لينام بجانبه في آخر يومه العصيب.

لقد افتقر بروفروك إلى الشجاعة الأخلاقية، وهو، كذلك، ليس نبيًا مثل يوحنا المعمدان. إنه جبان وكثيرا ما تخيل نفسه في قبضة الموت، ولكن الموت سخر فقط من جبنه وتركه ينجو. ولم يكن بروفروك أبداً مثل هاملت، على الرغم من أن تسويفه وسلبيته ستجعلنا نتعامل معه على أنه يشبه هاملت. إنه، في الواقع، مثل اللورد بولونيوس المداوم على أن يزور شاطئ البحر من أجل يخدع الملل الذي يملأ حياته الاجتماعية المتحضرة. أما الصورة البدائية للبحر، والحوريات التي تعني كل واحدة للأخرى فإنها تعبر بشكل رمزي عن الذات المكبوتة لبروفروك وشوقه لتحقيق الغرام والحب. لكن عبارة "ونغرق" تعيده من عالم الأحلام الرومانسي إلى كهف الواقع المظلم؛ إلى عالم التأمل اللاذع والنقاش العقيم.

ولذلك خلص بعض النقاد إلى أن المعادل الموضوعى ما هو إلا لعبة استبدال لغوية للتعبير المباشر عن العاطفة فى مادتها الخام بموقف متكامل يعبر عن هذه العاطفة، وسلسلة متراصة من التلميحات والتلويحات التى تسهم فى تدفق الدلالة المرجوة، وتحقيق الإثارة المبتغاة فى المتلقى بطريقة غير مباشرة. ذلك أن القصيدة عند إليوت تقول نفسها بنفسها، تعرى مجاهيلها، وتفصح عن معانيها وما وراء تلك المعانى من خلال نوافذها التى تفتحها على ذاتها[1].

وهذا الكلام يغلب عليه الإنشاء وعدم تحرى الدقة، إذ أن هناك تناقضاً بين كونه سلسلة متراصة من التلميحات والتلويحات... بطرقة غير مباشرة وبين القصيدة التي تقول نفسها بنفسها، تعرى مجاهيلها وتفصح عن معانيها.. فالتلميحات والتلويحات ذات المعانى غير المباشرة يشوبها قدر من الغموض يتطلب فك شفرات المعانى، فكيف إذن تقول القصيدة نفسها بنفسها؟ وكيف تعرى مجاهيلها؟ وكيف تفصح عن معانيها؟.

والشعور بالاغتراب يجعل إليوت فى صراع دائم غالباً ما ينتهى بالشعور بالتشاؤم واليأس والتمزق، فلا يشعر إلا أن الحياة ليست إلا موتاً يحصد مجموع البشر، فيستغرق فى النعى المأساوى لمظاهر الحياة انطلاقاً من افتقار العالم الى النظرة الأخلاقية المقنعة، وعجزه عن الإلتزام بأى موقف ذى سعى تجاه الخير والشر، ونرى ذلك متكرراً فى شعر إليوت وخصوصاً عندما يصف المظاهر المتكررة فى الحياة المعاصرة، فهو ينعى العالم نعياً شاملاً فى مدينة لندن الحديثة[2].

يا مدينة الوهم
تحت الضباب الداكن فجر شتاء
تدفق حشد فوق جسر لندن ، حشد غفير،
لم أتصور أن الموت قد طوى كل هؤلاء[3].

---

1 فؤاد مطلب، ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، مرجع سابق، ص 173.

2 د. حسام الخطيب: ملامح فى الأدب والثقافة، ط 2، رام الله، 218، ص 33، 34 .

3 ت.س.إليوت: أرض الضياع، ترجمة ودراسة: نبيل راغب، مرجع سابق، ص54.

وهذا الشعور بالموت والانفصام عن الحياة ظاهرة عامة عند أدباء الغرب المعاصرين، ويمثل إليوت كل هؤلاء الأدباء فى التعبير عن هذا الشعور ولقد عزى نقاد العرب سبب هذا الشعور بأنه الخضوع للتنظيمات والهيئات والآلات خضوعاً لهذه الأشياء فى حد ذاتها نجد أنفسنا فى خطر فقدان الصلة بينابيع البهجة والحيوية[1].

ولقد عالج ت . س إليوت الاغتراب بعبقريته، بجعله وسيلة لإحياء الحس التاريخيى فى العصر الحديث عن طريق العودة الى التاريخ والاتصال الحيوى بما أثر عن الماضى من أساطير، واللجوء لتعاليم الدين، فكل هذا برغم أنه فى ظاهره هروب فكرى ووجدانى، إلا أنه يشكل طريقاً لإعادة الاتصال بالانتماء الانسانى[2].

**مقومات المعادل الموضوعى عند إليوت:**

وقد جمع الدكتور حسام الخطيب مقومات المعادل الموضوعى عند النقاد الجدد ووجد أن أهمها:

1- أن القصيدة خلق،

2- وأن الشعر ليس تعبيراً مباشراً عن الشخصية،

3- وأن الفنان الكامل هو الذى يستطيع أن يحقق انفصالاً تاماً بين الانسان والمبدع، وأن يتمثل العواطف التى هى مادة الخلق،

4- وأن اللغة هى ما يتمثل الشيء الى درجة أنهما متطابقان،

5- وأن انفعال الفن ليس شخصياً، ويتعلق بالقصيدة لا بالمشاعر،

6- وهو لا يوصف بالمصطلحات العقلية والرمزية، وإنما يترجم الى موقف أو عمل ملموس يثير استجابة انفعالية،

7- ليخلص الى أنه على الفنان ألا يحاول التعبير عن الانفعال بشكل مبالغ فيه،

---

1 م . ل روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسينى، مينظرة د. موسى الخورى، فرانكلين ( بيروت – نيويورك ) 1963، ص 21 – 22 .

2 د. حسام الخطيب: ملامح فى الأدب والثقافة، مرجع سابق، ص 36 .

8- وأن يكون دقيقاً لا ينقص ولا يزيد"[1].

وذكر الدكتور/ محمد زكى العشماوى أثر إليوت (Eliot) فى الكثير من الأدباء والشعراء فقال: "أثر إليوت (Eliot) فى كثيرين وعلى الأخص فيما أسماه "المعادل الموضوعى" أو "موضوعية الأدب"، وقيمتها فى أنها نبهت الأذهان الى حقيقة هامة، وهى أن الأدب خلق وليس تعبيراً "[2].

وفى كلام الدكتور العشماوى خلط ظاهر بين مفهومى "المعادل الموضوعى" و "موضوعية الأدب"، فالأول حيلة شعرية من جانب الشاعر، بينما الثانى منهج نقدى من جانب الناقد يلتزم فيه الحيادية ويبعد عن الذاتية.

ويدعو الدكتور/ رشاد رشدى الى اللغة الرمزية فى الكتابة الشعرية، فالرمزية فى التعبير عنده هى التطبيق الأمثل لفكرة "المعادل الموضوعى" لأن اللغة عنده رمز، وأنها يجب أن تكون وسيلة لا غاية تنشد فى ذاتها[3].

**خطورة المعادل الموضوعى فى الأدب:**

وتبعاً لما سبق فإن كاتب النص إذا استطاع أن يوجد المعادل الموضوعى الأمثل للتعبير عن مشاعره فإنه يحدث تأثيراً فى الجمهور بهز المشاعر وملامسة الوجدان وسيقع هذا التأثير موقع البلسم من الجرح، وموقع النوتة من الإيقاع، أما إذا فشل الكاتب فى إيجاد المعادل الموضوعى، فإما أن تحدث القطيعة النهائية بين النص والمتلقى ويستغلق على الجمهور ، وإما أن يحدث شرخ جزئى يؤدى الى الإنفعال الخاطئ. فينتج مشاعر النفور بدلاً من المشاركة الوجدانية، وأحاسيس الغضب بدلاً من الطمأنينة، وفى الحالتين يفشل العمل الإبداعى فشلاً ذريعاً من الناحية الفنية والجمالية[4].

---

1 د. حسام الخطيب: أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق،1973 ص 136 – 137.

2 د. محمد زكى العشماوى: الرؤية المعاصرة للأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،1986، ص114.

3 د. رشاد رشدى: ما هو الأدب، مرجع سابق، ص 9 .

4 فؤاد مطلب، ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، مرجع سابق، ص ص (173، 174).

**هوس الشعراء بفكرة المعادل الموضوعى**

ولقد كان من الطبيعى أن يؤثر المعادل الموضوعى على الأدب العربى أول ما يؤثر، حتى إن بعض الشعراء الغربيين اتخذوا لفظ (Obiective Carrlotive) المعادل الموضوعى " اسماً لبعض قصائدهم، وكان أبرزهم الشاعرة "لوسى بروك برويدو" Lucie "Brock Broido" التى أسمت بعض قصائدها بـ (سبعة معادلات موضوعية Seven Objective Correlatives). ويتمثل التفشي الأبرز فى أدبنا العربى فى أن الشاعر المصرى (محمد قرنة) أطلق إحدى قصائده بعنوان "المعادل الموضوعى للفرح"، وهذا بالطبع يعكس وهج الأثر البالغ لفكرة المعادل الموضوعى فى شعرائنا العرب[1].

وظيفة المعادل الموضوعى عند النقاد والأدباء.

اختلف النقاد والأدباء على غرض المعادل الموضوعي الذى من أجله ابتكره (إليوت) Eliot . فالدكتور محمد غنيمى هلال يقرر أن هدف إليوت من المعادل الموضوعى هو "الإقناع"، أى إقناع القارئ عبر المقومات الفنية للعمل الأدبى التى تسوغ الأفكار والأحاسيس وذلك بإخفاء الكاتب لمشاعره المباشرة، ويحاول إشعار القارئ بعمومية تجربته الشعرية على أنها إنسانية مشتركة[2].

أما منيف موسى فيقرر أن المعادل الموضوعى ما هو إلا هروب من العواطف، وهو بذلك يحتج بموقف (إليوت) Eliot المضاد للرومانسية، فيقول: "وفى مجال رفض النقد الرومانطيقى الذى يقول إن الشعر تعبير عن العواطف. قال (إليوت) Eliot إن الشعر ليس تعبيراً عن العواطف، وإنما هروب من العواطف، فوضع بذلك الأساس المتين للنقد الموضوعى أو ما يسمى بالمعادل الموضوعى[3].

---

1 أحسن دوس:المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلوأمريكى الجديد، مجلة الأثر، ع26، سبتمبر، الجزائر، 2016 ص51.

2 د. محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، لبنان، 1973، ص 323.

3 منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد فى الأدب العربى الحديث (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط1، 1984، ص121.

أما الأستاذ عبد الرضا على فيرى المعادل الموضوعى حلاً وسطاً بين الواقع الأليم وبين ما هو مأمول فيقول: "إن الشاعر المعاصر الواقع تحت تأثير المناخ الإليوتى عن وعى أو عن غير وعى يرمى الى سد الثغرة التى تفصل بين عالم الخراب كما يراه وبين العالم كما يريد"[1].

أما الاستاذ جليل كمال الدين فيسمى المعادل الموضوعى "تحكماً" لأنه يعتبر أن الشاعر يتحكم من خلاله فى عواطفه ومشاعره، ويحتج بموقف (إليوت ) Eliot من الأحداث المعاصره له، فيقول :"... ولكى يكون "جنتلمان"، وكذا. لابد له أن يبدأ بعواطفه فيتحكم بها، وهذا الى حد كبير ما كانه (إليوت) Eliot وكأنه بطله بروفروك، (فإليوت) و(بروفروك) جنتلمانان من القرن السابع عشر، يعيشان فى القرن العشرين، يحترمان النساء، وأنيقان مهذبان لا يتبذلان فى إبداء عواطفهما، بل إن إليوت يخترع المعادل الموضوعى تجنباً لإبداء العاطفة بشكل مباشر"[2].

وبهذا نرى أنه إذا كان المعادل الموضوعى عند الدكتور محمد غنيمى هلال" إقناعاً للقارئ، وعند منيف موسى "هروباً من العواطف المباشرة"، وعند عبد الرضا على "حلاً وسطاً أو تعويضاً" وعند جليل كمال الدين"تحكماً"، فهذا كله يرتبط بمضمون القصيدة ولم يذكروا أية صلة للمعادل الموضوعى بالشكل الظاهر من القصيدة .

إلا أن هناك من يرى أن إليوت قد ابتكر المعادل الموضوعى لمعالجة الجانب الفنى والجمالى المرتبط بشكل النص الأدبى لا بمضمونه... ذلك أن قيمة الشعر المعاصر تحديداً تكمن فى الشكل الذى يصوغه الشاعر لغة وصورة وإيقاعاً، وإذا شئنا الدقة فى هذا الموضوع فإنه يمكن القول إن ما قصده إليوت فى هذا المعادل هو الصورة الفنية وذلك على أساس ألفاظ إليوت التى عرف بها المعادل الموضوعى، مثل (مجموعة أشياء)

1 عبدالرضا على: الأسطورة فى شعر السياب، وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، 1978 ص 23.

2 جليل كمال الدين: دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العالمية، بغداد ص 260.

أو(سلسلة أحداث)، ولا يوجد من بين فنيات الشعر أصلح من الصورة للقيام بذلك، لأن الصورة تشتمل على "مجموعة أشياء أو سلسلة أحداث"[1].

وربط المعادل الموضوعى بالصورة الفنية يسانده – وبقوة – اعتبار الدكتور رشاد رشدى للمعادل الموضوعى على أنه البلاغة. فالكاتب يخلق معادلاً موضوعياً للإحساس الذى يرغب فى التعبير عنه، أو بعبارة أخرى أن يخلق الكاتب شيئاً يجسم الإحساس ويعادله معادلة كاملة دون نقص أو زيادة فإذا نجح الكاتب فى إكمال خلق هذا الشئ وهو المعادل الموضوعى، استطاع أن يثير فى القارئ الاحساس المنشود[2]. أما إذا لم يترجم الاحساس إلى معادل موضوعى يفتقد العمل الفنى أثره وتزول عنه صفة البلاغة[3].

## مراجعة نقدية ..

لقد انتشر الخلط بين المفاهيم فى رؤية النقاد للمعادل الموضوعى، وحتى الخلط فى المسميات والتواريخ، فنرى فى كلام منيف موسى خلطاً بين مفهومى النقد الموضوعى، والمعادل الموضوعى، فقد اعتبرهما مفهومين لنفس الشئ أو كأنه أعتبرهما وجهين لعملة واحدة والمتفحص فيهما يرى الفرق بينهما على أن المعادل الموضوعى هو حيلة شعرية يلجأ إليها ليرسم ويجسد بها مشاعره فى مقاطع القصيدة، بينما النقد الموضوعى هو التناول النقدى الذى يتتبع فيه المعادل الموضوعى الذى ابتكره الشاعر فى القصيدة، محللاً إياه وشارحاً إبداع الشاعر فى استخدام المعادل الموضوعى لتجسيد مشاعره وأحاسيسه. أى أن المعادل الموضوعى صلة إبداعية من جانب الشاعر، أما النقد الموضوعى فهو منهج نقدى من جانب الناقد.

كذلك يأخذنا التساؤل حين نرى أن عبدالرضا على يعتبر المعادل الموضوعى حلاً وسطاً بين الواقع الأليم وبين ما هو مأمول. والسؤال الذى يطرح نفسه هنا: هل

---

1 فؤاد مطلب، ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، مرجع سابق، ص ص(101، 102).

2 د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مرجع سابق، 1971، ص2.

3 المرجع السابق : ص ص (3، 4).

يصلح المعادل الموضوعى الذى يجسد به الشاعر أحاسيسه المفعمة بالحزن من الخراب النفسى والبيئى حلاً وسطاً !؟ إذا كان المعادل الموضوعى يعكس تصوراً مجسماً للحزن والخراب، فأين هو الحل الوسط !؟ اللهم إذا كان المعادل الموضوعى الذى يصور به الشاعر ما يتمناه من واقع مأمول فهو إذا يعد تخفيفاً للقارئ عما لحق به مسبقاً من أحاسيس مفعمة بالحزن من الخراب. وبذلك لا يجوز أن نعمم إطلاق الحل الوسط على المعادل الموضوعى.

كذلك يأخذنا التعجب عندما وصف جليل كمال الدين مفهومه للمعادل الموضوعى على أنه تحكمٌ؛ معللاً ذلك بالسمات الشخصية لإليوت نفسه التى انعكست على بطله (بروفروك). أى أن السمات الشخصية لإليوت هى التى انعكست على القصيدة وإبداعاتها وذلك ردة رومانسية تعارض الغرض الذى من أجله ابتكر إليوت المعادل الموضوعى، وهو البعد عن الرومانسية التى لبها أن القصيدة تعكس شخصية الشاعر.

وقد عرف إليوت بنفسه الشعر بأنه هروبٌ من الذاتية والشخصية عندما قال:"...فليس إطلاقاً لسراح الانفعال وإنما هو هروب من الشخصية"[1]، ويؤكد ذلك ما يؤيده النقاد من أن الفنان الكامل هو الذى يستطيع أن يحقق انفصالاً تاما بين الانسان والمبدع[2].

كذلك نرى الخلط بين الحرب العالمية الأولى بالثانية، وهذا خطأ تاريخى وقع فيه فؤاد مطلب ولطيف محمود كاتبا مقال "إليوت عند النقاد العرب" وظاهره لقلة الدقة، فقد نسبا الثورة الأدبية لإليوت ورفاقه لما بعد الحرب العالمية الثانية[3]، والصواب هو نسبتهم لما بعد الحرب العالمية الأولى، إذ أن إليوت قد نشر قصيدته الشهيرة "الأرض الخراب" عام

---

1 ت. س. إليوت: التقاليد والموهبة الفردية، ضمن: مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة د. لطيفة الزيات، مرجع سابق، ص 18.

2 فؤاد مطلب، ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، مرجع سابق، ص 179.

3 د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مرجع سابق، ص 2.

1922 ليصف الدمار والخراب الذى حل بأوروبا مادياً ونفسياً جراء الحرب العالمية الأولى.

## مفهوم النقاد للمعادل الموضوعى من الناحية التطبيقية

يرى بعض النقاد أن المعادل الموضوعى عبارة عن الأداة الرمزية المستخدمة للتعبير عن مفاهيم مجردة كالعواطف، ويراه آخرون بأنه الطريقة التى يقدم بها الفن مجموعة من التمثيلات التى تعبر عن العاطفة دون تصريح[1].

وعرفته بعض معاجم المصطلحات الأدبية على أنه:" معادل خارجى لحالة ذهنية داخلية"[2]. وقدمه رشاد رشدى على أنه: "نظرية بسيط للغاية، وهى فى الواقع قانون من قوانين الفن، ولم يكن لإليوت فضل فى ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه ولكن رغم بساطتها فقد كان لها أثر فعال فى النقد والخلق على السواء. كما أنها أصبحت مقياساً توزن به الأعمال الفنية، وتساعدنا على فهمها كذلك أصبحت نبراساً يهتدى به الكتاب فى كتاباتهم"[3]، وقدمه أيضاً، بعبارات إليوت، على أنه الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان فى الفن عن طريق خلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل هذا الوجدان الذى يراد التعبير عنه، فإذا اكتمل خلق هذا الجسم المحدد بالحقائق الخارجية، انتهى الى خبرة حسية تحقق الوجدان المطلوب إثارته، وهذا ما يطلق عليه (الحتمية الفنية) التى تتحقق بتساوى الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة[4]، وذلك أيضاً ما يطلق عليه فى النقد الأدبى بـ (التحقيق) Realization [5]. فالنقاد يرون المعادل الموضوعى داخل القصيدة على أنه تقنية فنية يوظفها الشاعر وتتكون من مجموعة من المواقف والرموز والأغراض التى تتسلسل لتشكل صورة فنية يتلقاها القارئ دون أن

---

1 أحسن دوس: المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلوأمريكى الجديد، مجلة الأثر، ع26، سبتمبر 2016، الجزائر، ص 48.

2 Chris Baldick, the cenice oxford Dictionary of literary terms, p 167 .

3 د. رشاد رشدي: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 121.

4 د. رشاد رشدي: شكسبير والمعادل الموضوعى، مجلة المسرح، ع 4، ابريل 1964، ص 5، 6

5 د. محمد عناني: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط 3، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة (لونجمان)، 2003، ص 53.

يفصح عنها الشاعر بصورة مباشرة، وهذا بالفعل يتطلب قدرة شعرية فائقة تمكن الشاعر من التعبير عن عاطفته وتجربته الشخصية فى صورة حقيقية عامة عن طريق رمز عام يتمثله المتلقى. وهذا بالفعل ما أقره ت. س. إليوت Eliot عندما قال:"إن قدرة الشاعر على التعبير عن الحقيقة العامة من خلال تجربته الخاصة المركزة، بحيث يستجمع كل الخصائص المميزة لتجربته الشخصية يستخدمها فى خلق رمز عام"[1].

ويراه رشاد رشدى صنو الرمزية فى الأدب العربى. ويدعو الى استخدام الرمز للوصول الى المعادل الموضوعى فى العمل الأدبى[2].

## القناع والرمز والأسطورة صور للمعادل الموضوعى

لقد وجد "أولسن (Olsen) أن ما أطلق عليه المعادل الموضوعى هو ما ينطبق تماماً على تعريف القناع"، إذ القناع عنده هو تقنية لنقل تجربة داخلية من خلال الموضوعية[3].

ويراه الدكتور/ إحسان عباس فى القناع الذى هو شخصية تاريخية يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها، وهذه الشخصية التاريخية ما هى إلا المعادل الموضوعى الذى ينشده الشاعر ليعبر من خلالها عن أحاسيسه بعيداً عن الذاتية[4].

ويرى الدكتور/ جابر عصفور المعادل الموضوعى صورة للرمز الذى يتخذه الشاعر درعاً ليتوارى خلفه عن الذاتية. معبراً عن موقفه الخاص محتمياً فى موضوعية الرمز[5].

فالشاعر يتكلم على لسان الشخصية التاريخية حتى يخيل إلينا أننا نستمع الى الشخصية التاريخية بصوتها المباشر، وشيئاً فشيئاً ندرك أنها القناع الذى يرتديه الشاعر

---

1 د. محمد عزام: المنهج الموضوعى فى النقد العربى، مرجع سابق، ص 28، نقلاً عن T.S.Eliot, Selected prose . p 23

2 د. رشاد رشدي: ما هو الأدب، مرجع سابق، ص 9 .

3 Flemming Olsen : Between positivisn and T. S. Eliot, Imagisn and T. E. Hulme, University pless of southern Denmark, 2008 , p 79 .

4 د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، فبراير، 1978، ص 154 .

5 د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقى، مجلة فصول، مج (1) ع (4)، يوليو 1981، ص 113.

المعاصر ليهرب من ذاتيته الى الموضوعية. فكان أمل دنقل*، متأثرا بالاستخدام الإليوتي للأسطورة اليونانية والفينيقية، وأعجبه تقنيات ت. إس. إليوت في الإشارة والتضمين وصياغة أقنعة القصيدة، فمضى في إثره محاولا استخدام الإشارات والشخصيات التي حسب أنها تعطي قصيدته امتداداً أوسع في التاريخ الإنساني، وتصل شعره بتجليات الأسطورة الفرعونية التي حاول اللجوء إليها.[1]

واتخذ الشعراء العرب- وأشهرهم البياتي والسياب، تأثرًا بالمعادل الموضوعي الإليوتي- الرمز والقناع والأسطورة في القصيدة، كوسيلة للتعبير الشعري.

وتتطابق معرفة عبد الوهاب البياتى بالقناع مع المفهوم الإليوتى للمعادل الموضوعى؛ فهو يجعل القناع وسيلة ليتجرد بها من ذاتيته، وخلق وجود مستقل عن ذاته حتى يستبعد المؤثرات الذاتية التى اتصف بها الاتجاه الرومانسى[2]. وفي ذلك يقول البياتي مبرزاً استخدامه للقناع والأسطورة والرمز:

"هذا وغيره قادنى الى ايجاد الأسلوب الشعرى الجديد الذى أعبر به، ولقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت، وبين المتناهى واللامتناهى، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وتطلب هذا منى معاناة طويلة فى البحث عن الأقنعة فى التاريخ والرمز والأسطورة، وكان اختيار بعض شخصيات التاريخ والأسطورة والمدن والأنهار، وبعض كتب التراث للتعبير من خلال"...قناع عن المحنة الاجتماعية والكونية من أصعب الأمور"[3].

---

* شاعر مصري مشهور ولد في محافظة قنا بصعيد مصر عام 1940 وتوفي شابا عام 1983 عن عمر يقارب الـ43 عاما. تزوج من الكاتبة الصحفية "عبلة الرويني" التي اهتمت بعد وفاته بنشر أعماله التي لم يتمكن من نشرها وهوعلى قيد الحياة. اشتهر بقصائدة السياسة الرافضة والتي أشهرها: "لا تصالح" و"الكعكة الحجرية". من أشهر دواوينه: "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" عام 1969، و"مقتل القمر" عام 1974، و"العهد الآتي" عام 1975، وغيرهم. طبعت أعماله الكاملة بعد وفاته بمكتبة مدبولي، القاهرة عام 1987بإشراف وتقديم زوجته السيدة عبلة الرويني.

1 المرجع السابق، ص 128 .

2 عبدالوهاب البياتى: تجربتى الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1993ص 37 .

3 عبدالوهاب البياتى: ديوانه، مج2، ص21، وتجربتي الشعرية، المرجع السابق، ص36.

وفى كلام البياتى هذا صدى صاخباً لمفهوم إليوت Eliot عن المعادل الموضوعى الذى يحث على إيجاد مجموعة من الأشياء، أو موقفاً ، أو سلسلة حوادث تكون معادلة لعاطفة الشاعر بالتحديد، فتثير عند القارئ نفس أحاسيس الشاعر وإنفعالاته دون آثار لشخصية الشاعر وذاتيته ، وبعيداً عن الغنائية والرومانسية، وبذلك نرى أن توظيف الأقنعة التاريخية ملمحٌ حداثيٌ يفرض حضوره فى قصائد عبدالوهاب البياتى، بحيث يصبح القناع عماد القصيدة، وهو ما يغنى النص ويعمق دوره ، يقول عبد الوهاب البياتى فى قصيدة محنة أبى العلاء:

"كان زماناً داعراً ياسيدى، كان بلا ضفاف
الشعراء عزفوا فيه، وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف
وكنت فى مأدبة اللئام
شاهد عصر ساده الظلام"[1].

وقد اتخذ البياتى من (تموز) إله الخصب عند البابليين قناعاً يتحدث من خلفه عن الثورة، وكذلك استخدام صوت أبى العلاء المعري وغيره فى "سفر الفقر والثورة "وفى ديوانه" الذى يأتى ولا يأتى"[2]. وتصبح القصيدة فى هذه الحالة عالماً مستقلاً عن الشاعر، وإن كان منشؤها، ولا تحمل آثار التشوهات والصراخ والهنات النفسية التى تجعل الشاعر يحفل بها الشعر الرومانسى الغنائى[3].

وكذلك اتبع "السياب" "إليوت" في استخدام تكنيك "المعادل الموضوعي" Objective Correlative في معظم قصائده. ففي قصيدته:"مدينة بلا مطر" يستخدم السياب المعادل الموضوعي لتصوير الجفاف الذي ضرب العراق، قبل الثورة، من خلال بعض الصور التي

---

1 عبدالوهاب البياتى: ديوانه، مج1، ص84.

2 د. حنان بومالى: عبدالوهاب البياتى وتجليات الحداثة الشعرية ، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية، ب / قسم الآداب والفلسفة، ع 15، جانفى 2016، ص 17 .

3 نجيب البعتيى: موسوعة الشعراء العرب والمعاصرين، مختارات ودراسات، ط ( 1 )، دار الفهل، ص 472.

تعزز فكرة الجفاف الذي ضرب مدينة بابل، مثل صورة الظلام الذي يعم المدينة؛ الذي ينتج عن الوجود الدائم للغيوم التي لا تحمل قطرات المطر[1]:

"مدينتنا تؤرق ليلها نار بلا لهب
تحم دروبها والدور، ثم تزول حماها
ويصبغها الغروب بكل ما حملت
من سحب"[2]

ثم يكمل المعادل الموضوعي في صورة أخرى للغيوم وهي لا تحمل إلا الرعد والبرق[3]:

"سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها
ولا هدأت- ننام ونستفيق ونحن نخشاها"[4].

ويضيف إلى الصورتين السابقتين؛ صورة النخيل الجرداء بلا ثمر، وموات الناس تحت هذا النخيل التي تشبه شواهد القبور إثر الجدب:

ولكن مرت الأعوام كثرا حسبناها
بلا مطر..ولو قطرة
ولا زهرة ..ولو زهرة
بلا ثمر- كأن تخيلنا الجرداء أنصاب أقمناها
لنذبل ونموت تحتها"[5]

ومن خلال الصور السابقة، يريدنا الشاعر أن نستنتج ترابطاً ذهنياً يجمع بينها، وهو أن حالة الجدب في المدينة تنبع من تأخير المطر الذي يعده رمزاً للخصب والنماء.

---

1 Al- Ma'ani: T. S. Eliot's influence and Badr Shakir, p.82.

2 السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص 133.

3 Al- Ma'ani, p.83.

4 السياب: أنشودة المطر، ط مؤسسة هنداوي مرجع سابق، ص 133، 134.

5 السياب: أنشودة المطر، المرجع السابق، ص 134.

وليشكل معادلاً موضوعياً آخر للأمل، يجمع الشاعر بين عدة صور متضادة؛ إحداها للجدب والأخرى للخصب. أما الأولى فهي صورة الأطفال العراقيين الذين يعانون من الخوف والجوع؛ ويتضرعون لعشتار (إلهة الخصب في بابل) لتحضر لهم المطر؛ فيتبع ذلك سقوط قطرات من مطر:

"جياع نحن مرتجفون في الظلمة
ونبحث عن يد في الليل تطعمنا ، تغطينا،
نشد عيوننا عنك في الظلماء، عن ثديين، عن حلمة
فيا من صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمة
سمعت نشيجنا ورأيت كيف نموت...فاسقينا!"[1]

ثم الصورة الثانية للخصب، ليشعرنا بأن هناك أمل أن المدينة سوف تحيا من جديد في المستقبل:

"ولكن خفقة الأقدام والأيدي
وكركرة وآه" صغيرة قبضت بيمناها
على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمة
على هبة من الغيمة
على رعشات ماء، قطرة همست بها نسمة
لتعلم أن بابل سوف تغسل من خطاياها"[2].

ويجعل السياب نهر"بويب" نهراً أسطورياً ليجعله معادلاً موضوعياً للفارق بين الحياة والموت ويود أن يغرق فيه بدمه حتى القرار هروباً من مساوئ البشر، وحزن القاتل، والقهر والخيبة السياسية التى وقع فيها العالم بأسره[(3)].

---

1 المرجع السابق، ص 135.

2 المرجع السابق، ص 136.

3 نجيب البعيتى والمعاصرين، مرجع سابق، ص 256 .

وعموماً، فالسياب بارع في جعل القصيدة كلها، بصورها المتناثرة والمترابطة، معادلاً موضوعياً كبيراً، واهذا واضح في قصيدته الكبرى »أنشودة المطر« حيث يبدأ السياب بوصف ساعة فراقه عن الحبيبة، التي أسبغ عليها خُضرة العينين، التي تغنّى بها بعض شعراء الرومانسية. ومشهد الفراق كما قال:"أو شرفتنان راح ينأي عنهما القمر" يشكل معادلاً موضوعياً لفراق روميو للحبيبة جولييت في مشهد الشرفة الشهير في مسرحية شكسبير. ولأن فراق بدر هرباً من مخاطر كانت تحدق به، أو هكذا تخيل، فإن الأسى في حالته أشد إيلاماً من حالة روميو:"وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع". وهنا براعة الشاعر في الإفادة من المثال الغربي وتبنّيه في مثال عراقي بَصري يحفل بالنخيل ومياه النهر ساعة السَحَر.

ولقد استخدم بعض الشعراء المعاصرين الشخصيات الأسطورية معادلاً موضوعياً يجسد حضورهم في التجربة الشعرية، فيتحد الشاعر بالشخصية الأسطورية، وتصبح هي وجهه الآخر الذي ينطق من خلاله، ويتخلص من العقل والواقع، ويسعفه ذلك ليخلق صوراً جديدة[1].

يقول أدونيس:

"ويتابع خيط الدم ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه
إلى المكان يتوشح بحطامه
يلتفت وراءه
أنصاب وتماثيل تحمل حروفا
أ و ر ف ي و س
أ د و ن ي س
يتحقق أنها نظاره وأسماؤه"[2].

1 د. محمد يحيى عبد الوهاب عقل: محاضرات في الأدب العربي، مطبعة السلطان، كفر الشيخ، ص ص(120، 121).
2 أدونيس:(رقعة من تاريخ سري للموت)، الأعمال الكاملة، ج2 دار العودة، بيروت،لبنان، 1985، ص 511.

ويتجلى المعادل الموضوعي في شعر أدونيس أيضاً عندما يعبر، مثلما عـبر "ت. س. إليوت"، عن الخواء الروحي في الحضارة الغربية المعاصرة، يعبر أدونيس عن حالـة الفـراغ الذي يطبق على الأمة العربية بشكل عام، ويستحضر صورة الخرق التي يلبثها الصوفيون ولكنها في ذات الوقت تشير إلى تهرأ حال الأمة وهشاشتها[1]:

ورأيت- كان الغيم حنجرة
والماء جدراناً من اللهب
ورأيت خيطاً أصفراً دبقاً
خيطا من التاريخ يعلق بي
تجتز أيامي وتعقدها
وتكره فيه- يد ورثت
جنس الدمى وسلالة الخرق.2

وتترابط عناصر الكون: الأرض والإنسان، والعالم، وتتحد لتكـوين الخـلاص مـن الضياع البشري والضياع الوجداني:

الضياع يخلصنا ويقود خطانا
والضياع
ألق وسواه القناع
والضياع يوحدنا بسوانا
والضياع يقلق وجه البحار[3]

ونلحظ مفارقة عجيبة، أو معادلة ذات حدين متباينين: فسلطة أدونيس على اللغـة شديدة القدرة على التعبير. فنرى انفصال الشاعر عن إنسيته، وتنقره لنفسـه، باسـتمرار، لبلوغ مرتبة الحق، ويتحرر بالغة ليبلغ أعلى المراتب من التحرر:

---

1 د. حفناوي بعلي: أثر ت.س.إليوت في الشعر والمسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 291.
2 أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، الأعمال الكاملة، الجزء اللأول، ص456.
3 المرجع السابق، ص276.

أتحرر من التوبة، العظة، العودة
أتحرر من الصبر
من دمي والتاريخ الراقد فيه
أتجزأ وأعرى وأوسوس نفسي ضد نفسي
أضع نفسي خارج كل شيء وأقول للجنون
الرشيق أن يسرق أهدابي كنسيم غربي
أنقطع، أنفصل، أنفصم[1]

وتبرز المفارقة، التي تقوي المعادل الموضوعي، فبدلا من أن يتحرر الشاعر من الذنوب ليتوب، نراه يتحرر من التوبة، ومن الصبر، ومن التاريخ، ومن العظة، ويوسوس نفسه.

ومعظم قصائد أدونيس تحفل بالمشاهد المترابطة التي تجعل من القصيدة معادلاً موضوعياً بارزاً ففي ديوانه "أوراق الرياح" يقول في قصيدته "الفراغ":

فراغ زمان بلادي فراغ
وتلك المقاهي
وتلك الملاهي
فراغ
يعشعش فيه الدمار
فراغ تكمش في جيلنا عمق الأعماق[2]

تعكس القصيدة الإنكسار الذي يعانيه جيل الشاعر، والإنهيار، والخراب الروحي، والموت، في تصوير تراجيدي، بصور وتشبيهات واستعارات في تكامل يقترب، مع البناء الموسيقي، من السمفونية والنغم التصاعدي: نغم متصاعد كضجيج التفكك والإنهيار من واقعنا العربي المرير.

---

1 أدونيس: الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص234

2 أدونيس الأعمال الكاملة، ص231، 232.

وفي موضع أخر يرى أدونيس الموت معادلاً موضوعياً للخلاص المنشود من خطايا المدنية الزائفة وقهر العالم المادي:

هربت مدينتنا
فرأيت كيف تحولت قدمي
نهراً يطوف دمعاً
هربت مدينتنا
والرفض لؤلؤةٌ مكسرة
ترسو بقياها على سفني
والرفض حطابٌ يعيش على
وجهي يلملمني ويشعلني
والرفض أبعادٌ تشتتني
فأرى دمي وأرى وراء دمي
موتي يحاورني ويتبعني[1]

ويتجلى ذلك أيضا في قصيدة لا تصالح للشاعر أمل دنقل حيث يستخدم الشخصية الأسطورية معادلاً موضوعياً وقناعاً يشكو من خلاله أحزانه من هزائم الأمة العربية في حروبها واستلاب أرضها ومقدساتها. إن للشاعر مخيلةً خاصة به، نابعة من وعيه الفردي. وإن لأمته مخيلة جمعية، مرتبطة بالهزيمة الممضة التي عانتها، والأرض السليبة التي ضاعت منها. والشاعر هنا - باستحضاره لصورة كليب وائل الماضية - مدركٌ سلفاً أنهُ ينشئ في ذهن المتلقي العربي واحدة من علاقات التداعي بينها وبين صورة حاضره المكلوم. ومن هنا فإنه متوقع منا ألا نصدق بأنه يتحدث لنا عن ملك مغدور في الزمن البائد، يكتب وصاياه بدمه على بلاطة صخرة.

1 أدونيس: أغاني مهيار الدمشقي، مرجع سابق، ص 458، 459.

إننا هنا نعاين عالمين متوازيين: كليب وائل الملك المغدور به في زمن الجاهلية، مقابل شرفنا العربي المطعون في الزمن الحاضر. فالملك المغدور به (الصورة)، هو الحكاية، ومنه يستمد الشاعر قناعه. والشاعر يمثل الحاضر لأنه هو الذي يحيل إليه مضمون القصيدة. فهو المقصود من كل هذا النشيد المشتعل بالغضب. إذن فنحن في هذه القصيدة نواجه شاعراً يرتدي قناعاً، وقد استبانت له الحقائق الكلية فجأة، وصار الآن ينطق بالحكمة، يتلبس القناعُ الممثلَ ويُنطقه. فهناك بطل مغدور مطعون ينزف ويكتب وصاياه، بينما الحربة مغروسة في ظهره. وهذا البطل القادم من التاريخ يتلبس الشاعر القادم من الحاضر. والقناع هنا هو الشخصية التاريخية ذاتها[1].

نحن الآن أمام نهاية مأساوية للبطل، وإن مأساوية هذا النهاية هي التي تحدو بنا إلى التوحد مع كفاحه، وتطلق فينا أعظم الطاقات الإنسانية، وأرفع البطولات، كما يقول (لوكاش) [2]. وهذا إقراراً لواقع دنيوي، حادث بالفعل في وعي الشاعر، وهو يسرد قصة المشابهة بين حالتي الحاضر: حيث الشرف العربي السليب، وحالة الماضي: حيث انتصار الغدر في هذا المشهد الحزين. وتعليق أمل دنقل على المجموعة، التي جاءت هذه القصيدة حجر الزاوية فيها يقرر ذلك فيقول :

"حاولت أن أقدم، في هذه المجموعة، حربَ البسوس ـ التي استمرت أربعين سنة ـ عن طريق رؤيا معاصرة. وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزاً للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة، التي تريد أن تعود للحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلاً لإعادتها إلا بالدم.. وبالدم وحده"[3].

وفي المقطع الثامن نرى كيف يؤكد الشاعر ذلك، إذ يقول:

---

1 ينظر: خلدون الشمعة. تقنية القناع. فصول، مجلد 16، عدد1، صيف1972، ص74.

2 ينظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، طبعة خاصة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005، ص133.

3 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، (أقوال جديدة في حرب البسوس)، ضمن حوار أجرته معه مجلة (آفاق عربية) في العام1981، ونشر مقتطفاً منه ناشرو أعمال الشاعر، بيروت: دار العودة، ص427.

"لا تصالحْ،
إلى أن يعودَ الوجودُ لدورته الدائرةْ:
النجوم لميقاتها،
والطيور لأصواتها،
والرمال لذراتها،
والقتيل لطفلته الناظرةْ "[1]

في عالم الصورة يخاطب كليب أخاه وائلاً - الغائب عنه - من خلال الكتابة. فالقتيل يمثل البطل التراجيدي في نهاية المسرحية. وهذا بعينه هو المعادل الموضوعي لعالم الأصل الذي فيه نرى الشرف العربي الفقيد، هو الذي يخاطب عالماً غائباً ينوب عنه جمهور المشاهدين.

والموضوعية تضمن البقاء للشعر واستماره وتجدده، ولذلك ظلت قصيدة "لا تصالح" لأمل دنقل، منذ أن نشرت، معلقة من المعلقات القومية التي يتناشدها الباحثون عن الكرامة الوطنية. وتقوم القصيدة على عشر وصايا كأنها معارضة موازية للوصايا العشر التي خلفتها الديانة الموسوية، وهي وصايا تؤكد ضرورة الحفاظ على الحق العربي، وعدم الصلح مع العدو الغادر، وتأكيد معنى الثأر الذي هو ثأر جيل فجيل[2]:

وغدا..
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة
يوقد النار شاملة
يطلب الثأر
يستولد، الحق من أضلع
المستحيل.

---

1 أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، مرجع سابق، ص435.

2 د. جابر عصفور: أقنعة الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص 110.

ولعل أمل دنقل من شعراء الحداثة الذين استفادوا بخبرات عميقة من التراث، على غرار إليوت فاستخدم أسطورة "اسبارتكوس" معادلاً موضوعياً في قصيدته "كلمات اسبارتكوس الأخيرة" لما يعانيه من رفض وثوره ضد الواقع الخالي من المبادئ والقيم. وذلك من خلال عدة صور مترابطة تكون هذا المعادل الموضوعي[1]، يقول دنقل:

المجد للشيطان معبود الرياح
من قال "لا" في وجه من قالوا "نعم"
من علم الإنسان تمزيق العدم
من قال "لا" فلم يمت
وظل روحاً عبقرية الألم
معلقٌ أنا على مشانق الصباح
وجبهتي بالموت محنية
لأني لم أحنها حية[2]

ويتجلى المعادل الموضوعي في جدارية محمود درويش من خلال الغنائية الدرامية التي تبرز الصراع بين الحياة والموت، وسيطرة هاجس الموت. وطوع درويش اللغة واستخدم الضمائر: ضمير المتكلم الذي يدل على شخص أخر يعادله[3]:

مازال ثمة وقت لأقرأ، أقرأُ فصلاً لدانتي ونصف معلقة،
وأرى كيف تذهب مني حياتي إلى الأخرين، ولا أتساءل
عمن سيملأ نقصانها
هكذا؟
هكذا؟

1 د. حفناوي بعلي: أثر ت.س.إليوت في الشعر والمسرح العربي المعاصر، دار اليزوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان 2019، ص250، 251.

2 أمل دنقل: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ومكتبة مدبولي القاهرة، ط2، 1985، ص73، 74

3 د. حفناوي بعلي: أثر ت.س.إليوت في الشعر والمسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، 271.

ثم ماذا؟
أمشط شعري
ثم
أمشي
إلى المقبرة[1]

وهكذا نرى أن ضمير المتكلم (الميت) الذي يعاني من المرض وبراثن الموت، يعادل الشعب الفلسطيني الذي يعاني من براثن الإحتلال الصهيوني، مما يظهر تمكن درويش من استخدام هذه التقنية الإليوتية ببراعة.

وفي موضع أخر يواصل نفس المعادل الموضوعي عندما يصور المريض المقبل على الموت، في مشهد درامي بصوتٍ ذاتي منفرد، ليتماهى في صوت الشعب الفلسطيني الصارخ:

تقول ممرضتي: كنت تهذي
كثيراً وتصرح: يا قلب
يا قلب، خذني
إلى دورة الماء
...
ما قيمة الروح إن كان جسمي
مريضاً، ولا يستطيع القيام[2]

فجسم المتكلم معادل موضوعي للشعب الفلسطيني، ومعاناة الجسم المريض تعادل معاناة الشعب الفلسطيني.

وكذالك يتجلى المعادل الموضوعي في قصائد الشاعر محمد مقدادي*، وخصوصاً في ديوانه الصوفي "أحدٌ أحد" والذي يتناص كثيراً ويتعالق بصوفية إليوت في الرباعيات

1 محمود درويش: الأعمال الكاملة، الجدارية، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2000، ص27، 28.
2 المرجع السابق، ص28

الأربع، في لحظات مكثفة من الألق النفسي والوهج الشعري، ولحظات الوجد وابتهاج التوحد بعد الإغتراب في الزمان والمكان، والحنين إلى الذكريات.

ففي سلسلة من المواقف والمغامرات النفسية والفكرية، تملأ القصيدة، تداهم سندباد مثلما تداهم دهاليز الوجود الغامضة الإنسان وتفقده توازنه- كل ذلك يشكل معادلاً موضوعياً يحاول فيه إظهار ما يؤلمه، من خلال سندباد من سيء التقاليد البالية والقيم المتخلفة المتفسخه في شتى مناحي الحياة[1] يقول الشاعر:

لأطوف بين خرائط الترحال،
والمدن الكفيفة،
فارداً قلبي، على كل أنحاء.
وأصبح – عبر تورم الضحكات -،
يا وطن الحفاء:
هذا دمي...،
وأنا المقاتل،

---

*ولد الدكتور محمد علي ظاهر مقدادي في بيت ايدس عام 1952، تخرج من جامعة دمشق يحمل بكالوريس هندسة زراعة عام 1974، وأكمل الماجستر في الجامعة الأردنية متخصصاً بالأقتصاد الزراعي عام 1988، وأتم دراسته للدكتوراه في الإقتصاد الدولي من الولايات المتحدة الأمريكية عام 1994. عمل مديراً لدائرة الإقراض والمتابعة، ورئيساً لقسم الدراسات والأبحاث لدى اتحاد المزارعين في وادي الأردن، وممثلاً إقليمياً لقسم الشؤون الطلبة العرب في جامعة الباسيفيك الأمريكية بكاليفورنيا، ويعمل حالياً رئيساً لفرع رابطة الكتاب الأردنيين في محافظة إربد. وهو عضو نقابة المهندسين الزراعيين، ورابطة الكتاب الأردنيين، وأتحاد الكتاب العرب، واتحاد الكتاب التونسيين، واتحاد الإقتصاديين الأمريكية. من أهم دواوينه: أوجاع في منتجع الهم (ديوان شعر) مطبعة الحرية، أربد 1984. حالات خاصة من دفتر العشق (ديوان شعر) دارل طبريا، أربد 1985. الإبحار في الزمن الصعب (ديوان شعر) مطبعة الحرية، أربد 1985. الانفجار (مسرحية شعرية) دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1998. أحلام القنديل الأزرق (شعر) دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان 1988. حقوق الليلك (ديوان شعر) وزارة الثقافة، عمان 1995. ذاكرة النهر (نص مفتوح) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2000. العولمة.. رقاب كثيرة وسيف واحد (دراسة) المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2000. طواف الجهات (ديوان شعر) دار مجدلاوي، عمان، 2002. وديوانه الأشهر "أحد.. أحد" (شعر) المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 2002. وينظر: https://culture.gov.jo/node/25175

1 حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص 341

.. وجع تطاول...،
فاستقر الطواف على أديمك،
راح يرقص رقصة الموتى
لأخر نبضة،
ويشيع في صمت بكاه الموسمي.
..فلتبدأ الرحلات،
منذ الوصلة الأولى..إليك
جرح...،
يقود إلى جراح
ودم...،
على كل المفارق...،
يستباح[1]
خرج الحضور...،
ودق الطبل... ثانية
رجل... تقوقع في زوايا العتم،
قيل تورمت عيناه
لكن الهوى أراده منتشياً،
بحلم... لا يجيئ
قيل: تدحرج صوب البحر المالح،
لكن الموج الراكض أبقاه على قارعة الدنيا.
قيل:
تدفق نفط،

1 محمد مقدادي: ديوان أحد..أحدٌ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص5، 6.

من بين أصابع الطفلة
وقيل:
تشرد مثل النار يبحث،
عن أغنية في السفح القاحل،
قبل حلول الليل، فأسقط، بين جناحيه، كتاباً[1].

ويتجلى المعادل الموضوعي في أشعار مقدادي، من خلال تأثره برؤية إليوت في "التقاليد والموهبة الفردية". فيطالعنا السندباد بوجهه التراثي وقد أضفى عليه الشاعر العديد من رؤاه الخاصة، ليستنطقه الشاعر في القصيدة. ورحلات السندباد ومغامراته، والمخاطر التي يعانيها في القصيدة تعادل ما يعانيه الشاعر من قلب محطم وأمال محطمة في الحياة، موضوعياً:

راح يحدث غيمته،
عن أول حب صادفه...
وبكى:،
فابتل الكون...،
تساقط شيء كالمطر الناعم،
فوق رؤوس الترشان،
فقالوا: ماذا ترى،
يبكيك يا رجل؟
قال: العذاب،
ودمع...،
في المدى... خجل.
قالوا: غريب..،

1 محمد مقدادي: ديوان "أحد..أحد"، المرجع السابق، ص 10.

ترى ماذا يكابده،
هل أخطأ السير،
أم غرت به السبل؟
قال:
ارحموني، فقد عانيت في سفري،
وإذ أتيت...،
فلا عشقٌ..،
ولا قبل.[1]

**المعادل الموضوعي" والصورة الفنية في الشعر العربي:**

يرى بعض البلاغيين أن المعادل الموضوعى والكناية يشتركان في أن كلاً منهما فن يضع المعانى فى صورة المحسوسات، ولكن الكناية أسلوب مختصر، بينما المعادل الموضوعى موضوع مطرد. فلظروف نفسية واجتماعية يلجأ الأديب إلى تجسيد معاناته بطريقة غير مباشرة، فيلجأ إلى المعادل الموضوعي للتعبير بصورة فنية عن موقف ما أو حادثة معينة أثرت في الأديب لا يصرح بها مباشرة وإنما يلجأ إلى معادلة ذلك الإنفعال بفكرة أخرى تؤثر في السامع بقدر تأثره لو صرح بها ذاتيا، ولكنه يلجأ إلى المعادل الموضوعي لأغراض فنية أو غيرها. فالشعر عند إليوت توفيق بين الوقائع والأحاسيس، أي بين ما مر به من تجارب وما حواه من فكر[(2)]. ولذلك يبدع الشاعر في خلق الصورة الفنية وفق معيار المعادل الموضوعي لتوفير التفاعل بين الحس والفكر[(3)].

---

1 محمد مقدادي: ديوان أحد..أحدٌ، المرجع السابق، ص11.

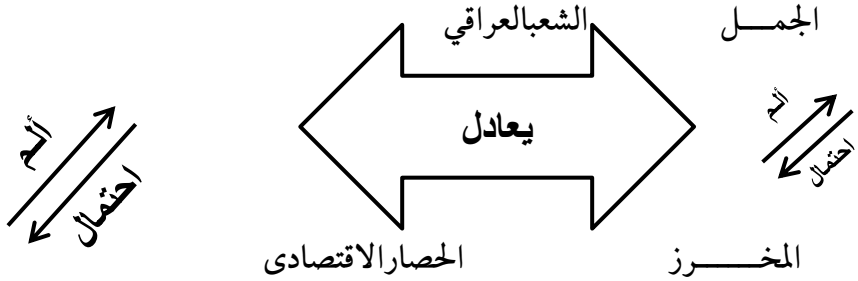
2 د. نهى حسين كندوح: المعادل الموضوعي المعنى في قلب الشاعر، دراسة تطبيقية ، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع(3,4)، مج 5، 2006، ص76.

3 عناد غردان: آفاق في الآداب والتقد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص 31.

يقول الشاعر العراقي عبدالرازق عبدالواحد فى ديوانه "صبر أيوب"[1] وهذا العنوان معادل موضوعى لصبر العراقيين إبان الحظر الاقتصادى، يقول :

قالو: وظل، ولم تشعر به الإبـــــل  يمشى وحاديه يحدو وهو يحتملُ
ومخرز الموت فى جنبيه ينشـــــتل  حتى أناخ بباب الدار إذ وصلوا
وعندما أبصروا فيض الدما جفلوا  صبر العراق صبور أنت يا جملُ

ومن التشبيه المقلوب في الأبيات السابقة، ومن جملة الأبيات، يمكننا أن نستنتج العلاقة بين أطراف المعادل الموضوعي المتشابكة كما جمعناها في الشكل التخطيطي التالي:




فمن الشكل الموضح عاليه نرى أن الشاعر جمع أطراف المعادل الموضوعي بحنكة بينت الدال والمدلول: فالصورة الكلية التي تصور الجمل يتحمل معاناة المخرز، ويواصل المسير ليصل إلى هدفه المنشود، برغم كثرة الدماء التي سالت منه، والتي تغافل عنها الناس عمداً، ولا شك أنها أنهكت قواه وأضعفت جسمه، لكنه لم يلتفت لذلك وواصل المسير بكل عزة وأنفه ليصل إلى هدفه- كل هذه الصورة هي معادل موضوعي لمعاناة الشعب العراقي من ضيق الحصار المفروض عليه من الدول المحتلة الظالمة، ورغم ذلك لم ينحن ولم يركع، وظل وسيظل صابرا حتى يعبر هذه الضائقة.

وكما استحضر الشاعر عبدالرازق عبدالواحد المأثور الشعبي لقصة المخرز الذي نسي تحت الحمولة على ظهر الجمل، قد يستحضر الشاعر الموروث الديني كتوظيف

1 سعد علي عبد المرشدي: المعادل الموضوعي في شعر الستينيات العراقي، (رسالة دكتوراه) الجامعة المستنصرية، العراق، 1977، ص163.

الآيات القرآنية، والأحاديث والسيرة النبوية، والموروث التاريخي والموروث الاجتماعي كالحكايات المنطوية على الحكمة والأمثال للتعبير عن الواقع النفسى والاجتماعى والسياسى بطريقة كنائية ذهنية معادلاً موضعياً في صورة فنية. يقول الشاعر أحمد مطر*:

"والعصر
إن الانسان لفى خسر
فى هذا العصر
فإذا الصبح تنفس
أذن فى الطرقات
نباح كلاب القصر
وانفلقت أبواب يتامى
وانفتحت أبواب القبر"[1].

فقد وظف الشاعر آيات قرآنية مقتبسة من سورتي العصر والتكوير في نصه الشعري، مكونا تعانقا لفظيا معبرا عن واقع عاشه.

وكذلك يقول:

"لا تهاجر / كل من حولك غادر / كل من حولك غادر
لا تدع نفسك تدرى بنواياك الدفينة وعلى نفسك من نفسك حاذر
هذه الصحراء ما عادت أمينة ، حولها ألف سفينة
وعلى باب المدينة وقفت خمسون قينة تضرب بالدف وتشدو
أنت مجنون وساحر / لا تهاجر / أين تمضى
رقم الغربة معروف ، وأوصافك فى كل المخافر

* شاعر سياسي عراقي ولد بشط العرب بالبصرة عام 1954. لقب بـ"ملك الشعراء" لفحولته الشعرية وقوته على خصومه في الأنظمة السياسية؛ فعوقب بالنفي إلى الكويت، ثم هاجر إلى "لندن" حتى مات بها عام 2014. ومن أهم دواوينه: "لافتات 1"عام 1984، و"لافتات 2 "عام 1987، و"إني مشنوق أعلاه" عام 1989، "لافتات 7" عام 1999، وغيرهم

1 أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، لندن، 2003، ص52.

وكلاب الريح تجرى ، ولدى الرمل أوامر .../ أنت أمـى فـلا تقـرأ ولا تكتـب/ سوف يلقونك / ولن يطبع أياتك ناشر .

أنت مطلوب على كل المحاور / لا تهاجر / قف كما أنت ورتل
سورة النسف على رأس الوثن ، إنهم قد جنحوا للسلم فاجنح
للذخار للعهود وللوطن المنفى
منصوراً الى أرض الوطن"[1].

والصورة الفنية في هذا النص تحيلنا إلى رحلة الرسـول صـلى الله عليـه وسـلم إلى مكة، ومعاناته التي سبقت الهجرة ودعت إليها، ولكن هذه الصورة مكنـت الشـاعر مـن استلهام شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم ومعاناته وهجرته، فجعـل يتحـدث عـن الشخصية من خلال الصورة الفنية المعادل الموضوعي. وكم نصـحه أصـدقاؤه أن يكـف عن الثورية ليعيش في سلام مع سلطات الاحتلال ولكنه ساق إليهم هذه الصورة الفنيـة معادلاً موضوعياً لتجربته الشعرية فيقول:

"فراشة هامت بضوء شمعة
فحلقت تغازل الضرام
قالت لها الأنسام
( قبلك كم هائمة ... أودى بها الهيام )
خذى بدعى / وايتعدى / لن تجدى سوى الردى فى دورة الختام
لم تسمع الكلام، ظلت تدور
واللظى يدور فى جناحها
تحطمت ثم هوت وحشرج الحطام
أموت فى النور ولا أعيش فى الظلام"[2].

---

1 أحمد مطر: المجموعة الشعرية الكاملة، ص27.
2 المرجع السابق، ص 371.

# الخاتمة

**أهم النتائج والتوصيات**

**أهم نتائج البحث:**

1- بدأت المحاولات الأولى لمحاكاة إليوت مجرد محاكاة محضة ليس فيها شخصية المبدعين ولا ثقافتهم اللغوية والمجتمعية وإنما نقلوا عناوين إليوت وألفاظه وعباراته نقلاً صريحا فجاً.

2- أبدع - بعد المحاولات الأولى- كثيرٌ من الكتاب في محاكاة "إليوت" محاكاةً أصيلة أظهروا فيها شخصياتهم وثقافتهم اللغوية والمجتمعية، وكان أبرزهم نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، وصلاح عبد الصبور، والدكتور لويس عوض، ويوسف الخال، وأدونيس، ومحمود درويش.

3- وكان أبرز عناصر محاكاه الشعراء العرب لـ"إليوت" هي استخدامهم للرمز، والقناع، والأسطورة، والمعادل الموضوعي، والصور الميتافيزيقية، ولغة الحياة اليومية. وكذلك تأثروا بـ"إليوت " وحاكوه بإبداع في استخدام أوزان الشعر الحر والموسيقا الداخلية.

4- تأثر النقاد العرب بـ"إليوت" تأثراً واضحا، وكان منهم المبدعون في استخدام تقنيات النقد الأدبي الإليوتي وأبرزهم: الدكتور رشاد رشدي، ونبيلة إبراهيم، والدكتور علي عشري زايد، والدكتور محمد مصطفى بدوي، والدكتور محمد زكي العشماوي، والدكتور صلاح فضل، والدكتور محمد شاهين.

5- ابتكر (إليوت) المعادل الموضوعي ثورةً في وجه الرومانسية التي اعتبرها تصريحاً فجاً بالأحاسيس الشخصية، مما يفرض شخصية المبدع وذاتيته على المتلقي.

6- والمعادل الموضوعي _حسب إليوت_ تجسيدٌ للأحاسيس والمشاعر المجردة في صورة محسوسة، مما يوفر عند المتلقي ما يعانية المبدع.

7- حسب إليوت: إذا نجح المبدع في إيصال ما يعانيه للمتلقي عن طريق المعادل الموضوعي، فهذا ما يطلق عليه "الحتمية الفنية" أو "التحقيق" اللـذَيْن إذا توفرا في العمل الأدبي أو الفني أنجحاه بقوة، وإلا فهذا العمل فاشل. وضرب لنا مثلا بمسرحية "هاملت" لشيكسبير.

8- تأثر شعراؤنا العرب الثائرون في وجه الرومانسية بالمعادل الموضوعي في تجاربهم الشعرية بدءاً بصلاح عبد الصبور وأمل دنقل ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب ومحمود درويش وأحمد مطر، وانتهاءً بالشعراء الشبان الذين _ من فرط افتتانهم _ أطلقوا "المعادل الموضوعي" عنوانا لبعض قصائهم، مثل الشاعر المصرى (محمد قرنة) الذي عنون إحدى قصائده بـ"المعادل الموضوعى للفرح".

9- وكانت الصور الأبرز لاستخدام الشعراء للمعادل الموضوعي في أشعارهم _ حذواً بإليوت_ القناع، والرمز، والأسطورة، والصورة الفنية المتكاملة، والتلميح بالأحداث التاريخية الفاصلة وأبطالها الخالدين، والمقتبسات الشعرية والدينية من كتب التراث والكتب المقدسة، مما يوفر فى القصيدة اتصالاً حيوياً للحاضر بالماضي، ودينامية تؤثر في المتلقي.

10- اختلف النقاد في الغرض الذي من أجله يستخدم الشعراء المعادل الموضوعي في أشعارهم: فمنهم من اعتبره "هروباً" من العواطف الشخصية والذاتية، ومنهم من اعتبره حلاً وسطاً بين الواقع الأليم والواقع المأمول، ومنهم من اعتبره "تحكماً" في العواطف وبعداً عن الرومانسية، ومنهم من اعتبره "إقناعاً" للمتلقي بموضوعية المبدع.

**أهم التوصيات:**

1- يجب أن يولي الباحثون اهتماما بالغاً بمدى وكيفية تأثر الشعراء والنقاد العرب بـ"إليوت"، في رسائل وأبحاث موسعة يستقل الواحد منها بعنصر واحد، فعلى سبيل المثال لا الحصر، يمكن تناول استخدام المعادل الموضوعي، أو استخدام لغة الحياة اليومية، في شعر العرب، وفي تناول النقاد للنصوص الشعرية.

2- كذلك يجب أن تنفرد الواحدة من الرسائل والأبحاث الموسعة ببحث مدى وكيفية أثر "إليوت" على عنصر واحد من عناصر الأدب العربي: كالشعر، والمسرح، والرواية، والنقد الأدبي، وغيرها.

# قائـــمة المصـــــــادر والمراجع

## أولاً: المصادر العربية.


1- ابن جعفر، أبو الفرج قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1963.

2- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب: إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر القاهرة، دار المعارف - مصر الطبعة: الخامسة،1997.

3- ابن الجهم، علي: ديوانه، تحقيق خليل مردم بك (رئيس مجمع اللغة العربية سابقا: 1895م-1959م)، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1980.

4- ابن رشيق القيرواني، أبو علي الحسن: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل الطبعة: الخامسة، 1981.

5- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير وآخرين، دار المعارف، (د.ت).

6- ابن سلام، محمد بن سلام بن عبد الله بن سالم الجمحي: طبقات الشعراء، تقديم ودراسة: طه أحمد إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، 2001.

7- أبو ماضي، إيليا: ديوانه، قصيدة "المساء"، دار العودة، بيروت، (د.ت).

8- أدونيس (علي أحمد سعيد): زمن الشعر، دار الساقي للنشر والتوزيع، بيروت، ط6، 2005.

9- ..... : الأعمال الكاملة،ج2 (رقعة من تاريخ سري للموت)، دار العودة، بيروت، لبنان، 1985.

10- ..... : الثابت والمتحول (بحث في الاتباع والإبداع عند العرب)(3- صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت.

11- .....: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط1، 1992.

12- .....: سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، بيروت،1985.

13- .....: شهوة تتقدم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.

14- .....: كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت، 1979.

15- ..... : مقدمة للشعر العربي، دار العودة ، بيروت، ط3، 1979.

16- .....: ها أنت أيها الوقت، دار الآداب، بيروت، 1993.

17- الأفطسي، القاضي أمين الدولة محمد بن محمد بن هبة الله الحسيني (المتوفي بعد 515 ه-1121م): المجموع اللفيف، مختارات تراثية في الأدب والفكر والحضارة، تحقيق الدكتور/ يحيى وهيب الجبوري، دار الرب الإسلامي، بيروت ط1، 2005.

18- الأندلسي، ابن حزم (384-456): جمهرة أنساب العرب، تحقيق وتعليق/ عبد السلام محمد هارون، دار المعرف، اقاهرة، ط5، 1982.

19- البحتري، ديوانه، تحقيق وشرح وتعليق: حسن كامل الصيرفي، دار المعارف (سلسلة ذخائر العرب)، القاهرة، ط3، (د. ت).

20- البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993.

21- .....: الأعمال الشعرية، ج 1، 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، 1995.

22- .....: كتاب المراثي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر، عمان، ط1، 1995.

23- الجمحي، محمد بن سلام (139-231ه): طبقات فحول الشعراء، قرأه وشرحه: أبو فهر/ محمود محمد شاكر، دار المدني/ جدة،(د.ت).

24- .....: طبقات الشعراء، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2001.

25- الخال، يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

26- درويش، محمود: جدارية محمود درويش، دار الريس، بيروت، 2000.

27- .....: في وصف حالتنا (مقالات مختارة 1975- 1985) ، ط1، دار الكلمة للنشر، بيروت، 1987.

28- دنقل، أمل: الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت: دار العودة.

29- الذبياني، النابغة: ديوانه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط2،(د.ت).

30- .....: ديوانه، شرح وتقديم : عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1996.

31- السياب، بدر شاكر ، ديوانه، لبنان، دار العودة،1989.

32- .....: أنشودة المطر، نشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، 2014.

33- .....: منزل الأقنان، نشر مؤسسة هنداوي سي آي سي، القاهرة، 2019.

34- الشابي، أبي القاسم: ديوان "أغاني الحياة"، الدار التونسية للنشر، تونس،1970.

35- شوقي، أحمد: مجنون ليلى، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.

36- صايغ، توفيق: "الأعمال الكاملة"، رباعيات أربع: ت.س. إليوت، منشورات رياض الريس، لندن، ط2، 1990.

37- عبد الصبور، صلاح: ديوانه، دار العودة، بيروت ط1، 1972.

38- .....: ديوانه، دار العودة، بيروت ط2، 1977.

39- .....: المختار من شعره، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة القاهرة، 1998.

40- .....: الناس في بلادي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 2015.

41- عوض، لويس: بلوتولاند وقصائد أخرى من شعرالخاصة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، القاهرة،1989.

42- القرطاجني، صنعة أبي الحسن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، الطبعة الأولى،1966.

43- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط مكتبة الشروق الدولية، 2004.

44- مطر، أحمد: المجموعة الشعرية الكاملة، لندن، 2003.

45- الملائكة، نازك: ديوانها، مج 2:"شظايا ورماد"، ط دار العودة، بيروت،1997.

46- .....: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5، 1978.

47- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب(إنجليزي فرنسي عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

## ثانياً: المصادر الأجنبية.

48- Eliot, T.S.: 'To Criticize the Critic', To Criticize the Critic, (London: Faber and Faber, 1965).

49- .....: Collected Poems 1909-1962, London: Faber and Faber, 1973.
50- .....: 'Dante',The Sacred Wood, (London: Methuen, 1976).
51- .....:The Perfect Critic, The Sacred Wood, New York, Alfred A. Knopf, 1921.
52- .....: Selected Essays, Faber and Faber Limited, London,1932.
53- .....: Selected Prose, Harcourt BraEssaysce Jovanovich, 1975.
54- Eliot, T.S.: 'The Music of Poetry', On Poetry and Poets, (London: Faber and Faber,1957).
55- .....: The sacred wood, Essays on poetry and Criticism, Methuen co ltd, londen, 1920.
56- .....:The Use Of Poetry And The Use Of Criticism, Fabre And Fabre, London,1933.

ثالثاً: الرسائل الجامعية.

57- حسين، مسلم حسب: الرمز في الشعر العراقي المعاصر- رواد الشعر الحر- رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة البصرة، 1990،

58- دياب، عبد الحي: عباس العقاد، ناقداً (رسالة ماجستير بكلية دار العلوم ج. القاهرة 1964)، دار الشعب ، القاهرة ، ط1، 1970.

59- زايد، علي عشري: موسيقى الشعر العربي، رسالة ماجستير، مخطوطة بمكتبة دار العلوم بالقاهرة، نوقشت عام 1968.

60- سيش، جميلة: مفهوم الشعر في بيانات الشعريين العرب المعاصرين، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر- باتنة، الجزائر، 2009.

61- عبد الحكيم، هدير عبد اللطيف: الشعر العربي المعاصر حتى 2020 "دراسة حول آليات التجديد، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة كفر الشيخ، 2020.

62- عبد المرشدي، سعد علي: المعادل الموضوعي في شعر الستينيات العراقي، (رسالة دكتوراه) الجامعة المستنصرية، العراق، 1977.

## رابعاً: الدوريات.

63- "الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية"، قسم الآداب والفلسفة، ع 15، جانفى 2016.

64- "الشعر"، العدد 1، يناير 1964.
65- "المجلة"، السنة 4 العدد (77)، مايو 1963، القاهرة.
66- "المجلة"، العدد(98)، فبراير 1965.
67- "المجلة"، العدد 170، فبراير 1971.
68- "فصول" المجلد 4 العدد3، ابريل، مايو، يونيه 1984.
69- "فصول"، المجلد 1، العدد 4،القاهرة، 1981.
70- "فصول"، مج3، ع2، (يناير/ فبراير/ مارس1983)، والخاص بـ"شوقي وحافظ" (الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
71- الأثر، ع26، سبتمبر 2016، الجزائر.
72- الآداب اللبنانية، العدد (8)، يناير، 1955.
73- الآداب اللبنانية، العدد (8)، أغسطس 1961، لبنان.
74- الآداب، العدد 3، لبنان، مايو 1955.
75- الأديب، ع3، لبنان، مارس 1955.
76- الأديب، ع6، لبنان، يونيو1955.
77- الأديب، ع7، لبنان، يوليو1955.
78- أقلام، العدد1، المغرب، يناير 1964، ص ص( 126، 127).
79- مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب،ع3، 2010.
80- مجلة الدراسات الإسلامية والعربية الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ط 10، ج1.
81- الشعر، العدد 1، مصر، يناير 1964.
82- شعر، العدد 2، إبريل 1957.
83- شعر، العدد(26)، لبنان، إبريل 1963.
84- شعر، خريف 1968.
85- فصول، مج3، ع1(أكتوبر/ نوفمبر/ ديسمبر)، 1982، عدد خاص بـ"شوقي وحافظ" (الجزء الأول)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
86- القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع(3,4)، مج 5، 2006.

87- الكاتب المصري، العدد 4، يناير 1946.
88- المسرح ، ع 4، ابريل 1964.

## خامساً المراجع العربية:

89- أبو لبن، زياد: نقود ادبية، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، الأردن، ،2011.
90- إبراهيم، نبيلة: شعبية شوقي وحافظ، مجلة "فصول"، مج3، ع2، (يناير/ فبراير/ مارس 1983 والخاص بـ"شوقي وحافظ"، الجزء الثاني) الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
91- إسماعيل، عز الدين (دكتور): "المنهج الأسطوري في الشعر المعاصر، بمجلة "الشعر"، العدد 1، يناير 1964.
92- إليوت، ت. س: "أربعاء الرماد Ash Wednesday"، ترجمة: منير بشور، مجلة "شعر"، العدد 2، إبريل 1957.
93- .....: "الأرض الخراب مع التفسيرات النقدية الجديدة"، ترجمة: توفيق صايغ، تحقيق ودراسة: مظلوم محمد، منشورات الجمل، ط1، بيروت، 2007.
94- .....: "برنت نورتون"، ترجمة: إبراهيم شكر الله، مجلة "الآداب"، العدد 3، لبنان، مايو 1955.
95- .....: الشعر والدراما، ترجمة: محمود السمرة، مجلة "الأديب"، ع6، لبنان، يونيو1955.
96- .....:الشعر والفلسفة، ترجمة د.منح خوري، مجلة "الأديب"، ع7، لبنان، يوليو1955.
97- .....: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم الدكتور يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1982.
98- .....: (قصائد لإليوت مختارة): دراسة وترجمة ومختارة بواسطة يوسف سامي اليوسف: ، دار منارات للنشر، عمان، الأردن، ط1، 1986.
99- .....: مختارات معاصرة في فهم الشعر ونقده، ترجمة صلاح عبد الصبور، مجلة "المجلة"، السنة 4 العدد (77)، مايو 1963، القاهرة.
100- .....: مقالات فى النقد الأدبى، ترجمة: د. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت).
101- .....: الناقد الكامل، ترجمة خلدون الشمعة، مجلة المعرفة، دمشق، العدد 144، شباط 1974.

102- الأهدل، محمد عبد الرحمن شميلة (1977)، الشعر في ضوء الشريعة الإسلامية (الطبعة العاشرة)،مجلة الدراسات الإسلامية والعربية الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة، ج1.

103- الأيوبي، ياسين (دكتور): مذهب الأدب معالم وانعكاسات، ج2(الرمزية)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، 1982.

104- بدوي، محمد مصطفى (دكتور): دراسات في الشعر والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1979.

105- البعتيى، نجيب: موسوعة الشعراء العرب والمعاصرين، مختارات ودراسات، ط (1)، دار الفهل .

106- بعلي، حفناوي (دكتور): استقبال النظريات النقدية في الخطاب العربي المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2016.

107- بلاطة، عيسى: بدر شاكر الساب: حياته و شعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت، ط6، 2007.

108- بومالى، حنان (دكتور): عبدالوهاب البياتى وتجليات الحداثة الشعرية، مجلة "الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية"، قسم الآداب والفلسفة، ع 15، جانفى 2016.

109- تودوروف، تزفيتان: "الشعرية": ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء 1987.

110- الجيوسي، سلمى الخضراء (دكتورة): الشعر العربي المعاصر، تطوره ومستقبله، بحث بمجلة "عالم الفكر" الكويتية، المجلد الرابع، العدد الثاني (يوليو، أغسطس، سبتمبر 1973).

111- الخال، يوسف، "قضايا وأخبار(في ثلاثة أشهر)"،مجلة "شعر"، العدد(26)، لبنان، إبريل 1963.

112- الخطيب، حسام ( دكتور): ملامح فى الأدب والثقافة، رام الله، ط 2، 2008.

113- الخطيب، حسام ( دكتور): أبحاث نقدية ومقارنة، دار الفكر، دمشق،1973 .

114- خوري، منح (دكتور): الشعر بين نقاد ثلاثة، بيروت، 1966.

115- دوس، أحسن : المعادل الموضوعى فى النقد الأنجلوأمريكى الجديد، مجلة "الأثر"، ع26، سبتمبر 2016، الجزائر.

116- راغب، نبيل (دكتور): مقدمة كتاب "أرض الضياع رائعة الشاعر ت.س. إليوت" ، ترجمة ودراسة نبيل راغب، المركز القومي للترجمة، العدد(1808)، القاهرة، 2011.

117- ربيع، صفية (دكتور): "ت. س. أليوت ناقداً"، مجلة "المجلة"، العدد(98)، فبراير 1965.

118- ربيع، صفية (دكتور): ت.س. إليوت ناقداً، مقال بمجلة "المجلة" القاهرة ع 98، فبراير 1965.
119- الربيعي، محمود (دكتور): في نقد الشعر، ط دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت).
120- رزوق، أسعد: "الشعراء التموزيون، الأسطورة في الشعر المعاصر، دار الحمراء للطباعة والنشر، 1990.
121- رشدى، رشاد ( دكتور): شكسبير والمعادل الموضوعى ، مجلة "المسرح"، ع 4، ابريل 1964.
122- رشدى، رشاد ( دكتور): فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998.
123- رشدي، رشاد (دكتور): "مقومات الشعر الإنجليزي" مقال ضمن كتاب: "نظرات في الأدب الإنجليزي (باللغة العربية)"، سلسلة محاضرات في الموسم الأدبي سنة 1956)، مؤسسة الثقافة الشعبية، القاهرة، 1957.
124- رشدي، رشاد (دكتور): ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1971.
125- روزنتال، م . ل : شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسينى، مراجعة د. موسى الخورى ، فرانكلين ( بيروت – نيويورك ) 1963.
126- الزيات، لطيفة (دكتورة): مقالات في النقد الأدبي ترجمة عن مقالات لـ"ت. س. إليوت"، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، (د.ت).
127- السولامي، إبراهيم، "الشعر..قنديل أخضر"، مجلة أقلام، العدد1، المغرب، يناير 1964.
128- سويف، مصطفى (دكتور): دراسات نفسية في الفن، مطبوعات القاهرة، مطبعة أطلس، ط1، 1983.
129- شاكر، تهاني عبد الفتاح: محمود درويش ثائراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004.
130- الشفقي، محمد عبد الله: "ت. س. أليوت ناقداً، حدود النقد"، مجلة "الآداب"، العدد (8)، أغسطس 1961، لبنان.
131- شلش، علي: ت. س. إليوت في ذكراه المئوية، مقال في: أدب وأدباء، سلسلة "إقرأ" من إصدارات دار المعارف، 1992.
132- الشمعة، خلدون. تقنية القناع. "فصول"، مجلد 16، عدد1، صيف1972.

133- صايغ، توفيق: "الشعر الإنكليزي المعاصر"، مجلة "الآداب" اللبنانية، العدد (8)، يناير، 1955، ص( 92 – 96).

134- الصلابي، علي محمد: فصل الخطاب في سيرة أمير المؤمنين عمر بن الخطاب، دار ابن كثير، ط1، دمشق، 2003.

135- طبانة، بدوي (دكتور): التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ للنشر، الرياض، ط3 (مزيدة منقحة) 1986.

136- عامر، سامي منير (دكتور): وظيفة الناقد الأدبي بين القديم والحديث (دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي)، دار المعارف، (د.ت).

137- عباس، إحسان ( دكتور): اتجاهات الشعر العربى المعاصر، عالم المعرفة، فبراير، 1978.

138- عباس، إحسان (دكتور): بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة،طبعة خاصة، بيروت، 1983.

139- عباس، إحسان (دكتور): بين عبد الوهاب البياتي و"ت. س. إليوت"، مجلة "الأديب"، ع3، لبنان، مارس 1955.

140- عباس، عبد الجبار (دكتور): السياب، بغداد، دار الشئؤون الثقافية، 1971.

141- عبد الصبور، صلاح: "قراءة جديدة لشعر إليوت، أغنية حب جي ألفريد بروفروك"، مجلة "المجلة"، العدد 170، فبراير 1971.

142- عزام، محمد (دكتور): المنهج الموضوعي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1999.

143- العشماوى، محمد زكى ( دكتور): الرؤية المعاصرة للأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع،1986.

144- عصفور، جابر ( دكتور): أقنعة الشعر المعاصر مهيار الدمشقى، مجلة "فصول"، مج (1) ع (4)، يوليو 1981.

145- عقل، محمد يحيى عبد الوهاب ( دكتور): محاضرات في الأدب العربي، مطبعة السلطان، كفر الشيخ، (د.ت) .

146- علي، عبد الرضا: الأسطورة فى شعر السياب، وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، 1978.

147- علوش، سعيد (دكتور): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

148- عناني، محمد (دكتور): معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط 3، الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة (لونجمان)، 2003.

149- عوض، لويس (دكتور): "ت. س. إليوت"، مجلة الكاتب المصري، العدد 4، يناير 1946.

150- عوض، لويس (دكتور): في الأدب الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1987.

151- غردان، عناد: آفاق في الآداب والنقد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990.

152- فاليري، بول: "الخلق الفني: تأملات في الفن"، ترجمة بديع الكسم، دار طلاس، دمشق، 1998.

153- فريد، ماهر شفيق (دكتور): الشعر الإنجليزي الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة الثقافية ( جامعة حرة)، العدد (273).

154- فريد، ماهر شفيق (دكتور): في الأدب والنقد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2007.

155- فشوان، محمد سعد: مدرسة أبولو الشعرية في ضوء النقد الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1982.

156- فضل، صلاح (دكتور): أساليب الشعرية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب (إصدارات مكتبة الأسرة)، القاهرة، 2016.

157- فضول، عاطف: نظرية الشعرية بين إليوت وأدونيس، ترجمة: إسامة إسبر،المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

158- قاسم، محمود: موسوعة جائزة نوبل ( 1901 – 1995 )، مكتبة مدبولى، القاهرة.

159- كمال الدين، جليل: دراسات أدبية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المكتبة العالمية، بغداد.

160- كندوح، نهى حسين ( دكتور): المعادل الموضوعي المعنى في قلب الشاعر، دراسة تطبيقية ، مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، ع(3، 4)، مج 5، 2006.

161- لوكاش، جورج، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، طبعة خاصة، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، 2005.

162- لؤلؤة، عبد الواحد (دكتور): "الأرض اليباب الشاعر والقصيدة" لـ ت. س. إليوت، من إصدارات المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3 (منقحة)، بيروت، 1995.

163- لويس، نادية، "الشعر قنديل أخضر لنزار قباني"، مجلة "الشعر"، العدد1، مصر، يناير 1964.
164- ماثيسن، ف. أ.: ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت، 1965.
165- ماكدونالد، رونان: موت الناقد، ترجمة وتقديم: فخري صالح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط مكتبة الأسرة 2015.
166- متى، فائق (دكتور): نوابغ الفكر الغربي، إليوت، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1991.
167- مجلة فصول المجلد 4 العدد3، ابريل، مايو، يونيه 1984.
168- مدكور، إبراهيم بيومي (دكتور): في اللغة والأدب، سلسلة إقرأ ، رقم (337)، دار المعارف، القاهرة.
169- مطلب، فؤاد ولطيف محمود: إليوت عند النقاد العرب، "مجلة جامعة الأنبار للغات والآداب"،ع3، 2010.
170- مكي، محمود علي: فيديريكو غرسيه لوركا: حياته ،آثاره الفلسفية الجمالية، الأعمال الشعرية الكاملة، ترجمة وتقديم محمود علي مكي،مج1،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998.
171- مندور، محمد ( دكتور): الأدب وفنونه، دار نهضة مصر، ط5، القاهرة، 2006.
172- .....: النقد والنقاد المعاصرون، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، 1997.
173- منير، سامي (دكتور): ملامح وحدة القصيدة في الشعر العرب بين القديم والحديث، الهيئة العامة للكتاب بالإسكندرية، ط1، 1979.
174- موافي، محمد عبد العزيز (دكتور): حداثة المحافظة وأصالة التجديد في نقد علي عشري، من اصدارات الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة اصدارات خاصة، الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، يناير 2005.
175- موسى، منيف: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد فى الأدب العربى الحديث من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب (دراسة مقارنة)، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط 1، 1984.
176- نور، معاوية محمد: دراسات في الأدب الحديث (من أثار معاوية محمد نور)، جمع وتقديم الطاهر محمد علي البشير الدار السودانية ط1 1970.
177- النويهي، محمد (دكتور): قضية الشعر الجديد، من إصدارات جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، 1964.

178- النيهوم، الصادق: الذي يأتي ولا يأتي، مكتبة النيهوم، سلسلة الدراسات(2)،مؤسسة الانتشار العربي، لبنان بيروت، ط1، 2002.

179- هلال، محمد غنيمى (دكتور): النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، لبنان، 1973.

180- هلال، محمد غنيمي (دكتور): في النقد التطبيقي والمقارنّ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2009.

181- هلال، محمد غنيمي (دكتور): في النقد التطبيقي والمقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2009.

182- الورقي، السعيد (دكتور): لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1983.

183- وهبة، مجدي (دكتور): معجم مصطلحات الأدب (إنجليزي فرنسي عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.

184- ويلك، رينيه: تاريخ النقد الأدبي الحديث (1750- 1950)، الجزء الخامس: النقد الإنجليزي، (1900- 1950)، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2004.

## سادساً: المراجع الأجنبية.

185- Al- Ma'ani, Raghad Adnan Suleiman: T. S. Eliot's influence and Badr Shakir Al- Sayyab's Individual Talent in "A city without Rain", international Journal of Arts and Commerce,Vol.1 No.2.

186- Badawi,M. M: A critical introduction to modern Arabic poetry, Cambridge University Press, New York, 1975.

187- Baldick, Chris: The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.

188- Eliot, T. S.: A commentary, criterion, June, 1926.

189- ……..:The Letters of T. S. Eliot, Volume 1, 1898–1922. London: Faber and Faber. 1988.

190- Levis, F. R.: New Bearings in English Poetry, A Study of the Contemporary Situation, University of Michigan Press, 1960.

191- Opdahl, Keith M. : Emetion as Meaning, the literary case for how we imagine, Bucknell University press . USA . 2002.

192- Perse,Saint-John: Anabasis, A Poem, Translated by T. S. Eliot, 3rd ed. (London: Faber and Faber,1959).

193- Sanna, Ellyn: "Biography of T. S. Eliot". In Bloom, Harold (ed.). T.S. Eliot. Bloom's Biocritiques. Broomall: Chelsea House Publishing, 2003.

194- Tiwari, Nidhi, and Jaydipsinh Dodiya: Critical Perspectives on T.S. Eliot's Poetry, Sarup & Sons, ,2008.

195- Wordsworth, William, and Samuel Taylor Coleridge, Preface to Lyrical Ballads. London: Routledge Classics, 2005.

196- Worthen, John : T.S. Eliot: A Short Biography. London: Haus Publishing,2009.

## سابعاً: مواقع الإنترنت:

197- سيدي، محمد: الشعراء والنقاد.. أسرار معرفة النص، موقع مكة بتاريخ: الجمعة 21 مارس 2014: https://makkahnewspaper.com/article/19604

198- شلبيه، معين (صفحة الشاعر على الفيسبوك)، حوار بعنوان:" د. محمد شاهين: محمود درويش كان يخاف أن يعيش مشلولاً. بتاريخ 4 يوليو 2016. https//www. Facebook.com Moaen shalabia- poet.

199- عطوان، عبد الباري: ربع قرن على مصيدة أوسلو، جريدة "رأي اليوم" بتاريخ 13/ 9/ 2018 https://www.raialyoum.com/index.php/45519412

200- علي، عزيزه: مقال بعنوان: "صدور الطبعة الثالثة من كتاب"إليوت في العربية" لـ محمد شاهين"، الموقع الإلكتروني لجريدة الغد الأردنية بتاريخ 5 فبراير، 2020. https://www.alghad.com

201- مخلوف، عيسى: "سان – جون بيرس بين الأمس واليوم"، مقال بجريدة الرياض(السعودية)، بتاريخ: الخميس 24 محرم 1432 هـ - 30 ديسمبر 2010م - العدد 15529، وتم الاطلاع عليه في : الأحد 10 صفر 1442هـ - 27 سبتمبر 2020م، على الموقع الإلكتروني: http://www.alriyadh.com/590078

202- موقع جريدة البيان دبي، تاريخ 12/ 10/ 2019 https://www.albayan.ae/five-senses/east-and-west/2019-10-12-1.367182

203- موقع جريدة "الشرق الأوسط" دبي، تاريخ 14 / 10/ 2019، العدد رقم= [14930] = بعنوان محمود درويش .. محور ملتقى "أثر الفراشة لايزول" https://aawsat.com/home/article/1944436.

204- موقع جريدة العين الإخبارية بتاريخ 13/ 10/ 2019 بعنوان : ناقد أردني: محمود درويش كتب قصيدة "سجل أن عربي على علبة سجائر" قرائة فنيه لتحولات محمود درويش في ملتقى العويس الثقافيه.

205- موقع الويكيبيديا: محمد شاهين(أكاديمي) بتاريخ3/ 6/ 2020 https://ar.wik:pedia. Org/wiki.

206- "About Giannina Braschi | Academy of American Poets". Poets, Academy of American. poets.org. Retrieved 7 November 2020, https://poets.org/poet/giannina-braschi, and https://en.wikipedia.org/wiki/Giannina_Braschi.

207- Brathwaite, Kamau (1993). "Roots". History of the Voice. Ann Arbor, Michigan University of Michigan Press. https://chicago.universitypressscholarship.com/view/10.7208/chicago/9780226703374.001.0001/upso-9780226703442-chapter-5

208- Bush, Ronald. "T. S. Eliot's Life and Career", inhttps://www.modernamericanpoetry.org/content/ronald-bush-t-s-eliots-life-and-career.

209- Burt, Steven and Lewin, Jennifer. "Poetry and the New Criticism". A Companion to Twentieth-Century Poetry, Neil Roberts, ed. Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 2001.
https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waste_Land

210- Eliot, T. S. The Letters of T. S. Eliot, Volume 1, 1898–1922. London: Faber and Faber. 1988. https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot

211- About Giannina Braschi | Academy of American Poets". Poets, Academy of American. poets.org. Retrieved 7 November 2020, https://poets.org/poet/giannina-braschi, and https://en.wikipedia.org/wiki/Giannina_Braschi.

212- Gardner, Helen , Davies, Hugh Alistair and Tate, Allen. "T.S. Eliot". Encyclopedia Britannica, 7 Jan. 2021, in: https://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot. Accessed 23 January 2021.

213- Gordon, Jane. "The University of Verse", The New York Times, 16 October 2005; Wesleyan University Press timeline Archived 1 December 2010 at the Wayback Machine, 1957, : https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes

214- Jenkins, Simon (6 April 2007). "East Coker does not deserve the taint of TS Eliot's narcissistic gloom". The Guardian. Retrieved 3 January 2018, https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes

215- Malloch, A. E. "The Unified Sensibility and Metaphysical Poetry", College English, Vol. 15, No. 2 (Nov. 1953), pp. 95–101, https://handwiki.org/wiki/Biography:T._S._Eliot

216- "Marriage. Mr T. S. Eliot and Miss E. V. Fletcher". The Times (53736). 11 January 1957. ISSN 0140-0460. Retrieved 3 March 2020, in: https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot "

217- "The Nobel Prize in Literature 1948." Noble Prize.org.Nobel Media AB 2021, Mon. 25 Jan 2021,in: https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1948/summary

218- Sanna, Ellyn: "Biography of T. S. Eliot". In Bloom, Harold (ed.). T.S. Eliot. Bloom's Biocritiques. Broomall: Chelsea House Publishing,2003, pp. (3–44),in: https://www.gradesaver.com/ts-eliot-prose/wikipedia/notes

219- Skemer, Don (16 May 2017). "Sealed Treasure: T. S. Eliot Letters to Emily Hale". PUL Manuscripts News. Retrieved 6 January 2020,
https://www.britannica.com/biography/T-S-Eliot. Accessed 6 January 2020.

220- Washington, K. C. (6 January 2020). "Derek Walcott (1930–2017)". Retrieved 7 November 2020. Heavily influenced by the modernist poets T.S. Eliot and Ezra Pound, Walcott became internationally prominent with the collection In a Green Night: Poems 1948–1960 (1962), https://www.blackpast.org/global-african-history/derek-walcott-1930-2017. And, https://en.wikipedia.org/wiki/T._S._Eliot

221- Weidmann, Dirk: And I Tiresias have foresuffered all.... In: LITERATURA 51 (3), 2009. : https://en.wikipedia.org/wiki/The_Waste_Land

222- Worthen, John: T.S. Eliot: A Short Biography. London: Haus Publishing,2009, : https://34.195.186.233/ts-eliot-poems/wikipedia/notes

223- http://www.columbia.edu/itc/history/winter/w3206/edit/tseliotlittlegidding.html.

224- http://www.davidgorman.com/4quartets/4-gidding.htm.

225- https://oldwebsite.palestine-studies.org/ar/mdf/abstract/34775.

226- https://www.palestine-studies.org/en/node/34775.

المقدمة ..... - 10 -
التمهيـــــد..... - 21 -
أهم مصطلحات الدراسة : ..... - 21 -
1. الأدب المقارن Comparative Literature : ..... - 21 -
2. الأثر الأدبي: ..... - 21 -
3. الشعر والشعراء لغةً واصطلاحاً: ..... - 22 -
4. النقد والنقاد لغةً واصطلاحاً:..... - 23 -
تعريف بـالشاعر الناقد "ت. س. إليوت" T.S. Eliot (1888- 1965) ..... - 24 -
الفصل الأول ..... - 33 -
الشعراء النقاد المتأثرون بإليوت ..... - 33 -
توطئة: ..... - 33 -
لماذا الشعراء النقاد؟..... - 33 -
محاكاة محضة:..... - 40 -
أثر إليوت في الدكتور لويس عوض..... - 44 -
خصائص شعر "إليوت" "Eliot" عند د. لويس عوض: ..... - 44 -
رأي الدكتور لويس عوض في "ت. س. إليوت": ..... - 46 -
أثر إليوت في نازك الملائكة . ..... - 50 -
أثر إليوت في بدر شاكر السياب:..... - 63 -
أثر إليوت في صلاح عبد الصبور: ..... - 69 -
أثر ت. س. "إليوت" "Eliot" على يوسف الخال وجماعة "شعر". ..... - 89 -
مظاهر تأثر الخال ورفاقة بمباديء "إليوت" "Eliot" الشعرية: ..... - 91 -
ترجمة الخال لأعمال "إليوت" "Eliot": ..... - 92 -
أثر إليوت في "أدونيس": ..... - 96 -
المباديء الشعرية المشتركة بين "أدونيس" و"إليوت": ..... - 96 -
1- تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر:..... - 96 -
2 – وحدة الشكل والمضمون:..... - 96 -
أثر "إليوت" "Eliot" على "أدونيس" في استقلالية الشعر ورمزيته: ..... - 99 -

تأثر "أدونيس" بـ"إليوت "Eliot" في اللغة الشعرية: ..... - 103 -
تأثر "أدونيس" بـ"إليوت "Eliot" في موسيقا الشعر: ..... - 104 -
تأثر "أدونيس" بـ"إليوت "Eliot" في الصور الشعرية: ..... - 107 -
تأثر أدونيس بـ"إليوت "Eliot" في الصلة بالتراث: ..... - 109 -
أثر "إليوت" في "محمود درويش": ..... - 113 -
الفصل الثاني ..... - 123 -
أثر ت. س. إليوت في النقاد العرب ..... - 123 -
تمهيد: ..... - 123 -
أثر "إليوت "Eliot" في الشعر الإنجليزي إيجاباً وسلباً. ..... - 123 -
دور الأيديولوجيات الفكرية في مدى التأثر بـ"إليوت": ..... - 129 -
أثر ت. س. إليوت في الدكتور رشاد رشدي ..... - 133 -
صدى إليوت في نقد نبيلة إبراهيم: ..... - 137 -
أثر إليوت على الدكتور في عشري زايد: ..... - 139 -
أثر إليوت في الدكتور محمد مصطفى بدوي: ..... - 140 -
أثر إليوت في الدكتور/ محمد زكي العشماوي: ..... - 148 -
الحراك النقدي الإليوتي بين النقاد العرب ..... - 149 -
أثر إليوت على الدكتور صلاح فضل: ..... - 154 -
نشأة "النظرية الموضوعية": ..... - 163 -
ثورة إليوت على الرومانسية: ..... - 163 -
مبادئ إليوت لموضوعية الشعر: ..... - 164 -
مبادئ إليوت لموضوعية النقد: ..... - 166 -
رأي إليوت في علاقة الشعر بالمجتمع والأخلاق: ..... - 167 -
رأي إليوت في أثر الشعر على الشعوب: ..... - 167 -
أثر النظرية الموضوعية الإليوتية على الشعر والنقد العالميين: ..... - 169 -
تعقيب على ترجمة د.شاهين لبيت إليوت: ..... - 193 -
اقتراح الباحث ترجمة جديدة: ..... - 195 -
عندما يكون النقد تحت وطأة السياسة! ..... - 196 -
اللجوء إلى الأسطورة والميتافيزيقا من المظاهر الإليوتية: ..... - 215 -

الفصل الثالث :..... - 218 -
"المعادل الموضوعى" وأثره فى الأدب العربى المعاصر ..... - 219 -
تمهيد: ..... - 219 -
المعادل الموضوعى لغةً:..... - 221 -
المعادل الموضوعى اصطلاحاً: ..... - 222 -
جذور المعادل الموضوعي:..... - 224 -
مفهوم المعادل الموضوعى عند إليوت:..... - 225 -
أشكال المعادل الموضوعي ..... - 227 -
كثافة المعادل الموضوعى فى شعر (إليوت) Eliot..... - 230 -
مقومات المعادل الموضوعى عند إليوت: ..... - 234 -
خطورة المعادل الموضوعى فى الأدب: ..... - 235 -
هوس الشعراء بفكرة المعادل الموضوعى ..... - 237 -
مراجعة نقدية .. ..... - 239 -
مفهوم النقاد للمعادل الموضوعى من الناحية التطبيقية..... - 241 -
القناع والرمز والأسطورة صور للمعادل الموضوعى..... - 242 -
المعادل الموضوعي"والصورة الفنية في الشعر العربي: ..... - 258 -
الخاتمة..... - 262 -
قائـــــمة المصادر والمراجع ..... - 264 -