تداخل الأصوات في الخطاب الشعري المعاصر لدى جبران

الأستاذ الدكتور: سطمبول ناصر

باحث أكاديمي ـ جامعة أحمد بن بلة

وهران1ـ الجزائر

تتأسس قصدية محو ملامح اللغة الأنواعية بين الأشكال الأدبية لدى جبران منذ قصيدة " المواكب " و" المجنون وكذا مؤلفه الموسوم بـ: "النبي "، وهي في مجملها تتسم بقصدية التداخل بين الخطاب الصوفي والواقعي والعدمي والثوري[1] وترتكز على لغة تتجاوز القصدية الاصطناعية، إلى لغة تفيض بالطبيعي وتنتهي إلى التجليات الصوفية وعدمية أبي العلاء ونزعة الإعلاء الأمرسوني[2].

Résumé: L'intentionnalité de l'effacement des caractéristiques de la langue espèces se fonde entre les formes littéraires chez ghibrane de puis son poème « les procession » et « le fou » ainsi que son livre intitulé « le prophète », et elle se caractérise en général par l'intention synthétique à une langue qui déborde du naturel et qui se termine aux reflets soufistes et le nihilisme d'Abu Alaala et à la tendance d'exaltation Amersonique.

إن لغة جبران تقف بمنأى عن الإكراهات المعيارية، متخذة في ذلك حضورا له فرادته ضمن الكثير من إبداعاته وكذا آراءه التصورية تجاه فلسفة اللغة ونسقية البلاغة العربية، وهذه الرؤيا نتجت عن مدى فاعلية تواشجه بلغة الخطاب المعرفي، ومن ثم خولت له الأخذ من عرفانية اللغة، كالتي أنتجها الخطاب الصوفي وخطاب الكتب المقدسة، إضافة إلى الخطابات الفلسفية وما يتخللها من تصورات قلقة ونزعات تأملية تجاه الوجود وعوالم خلود الروح وقدسية الطبيعة.

مما لاشك فيه أن حمولة هذه المرجعية أسهمت في تشكيل جمالية الغموض . حيث من خلالها لا يتأتى القبض على قصدية المؤلف لدى المتلقي بنفس المعايير المسبقة والمتواضع عليها، وما تبديه جمالية مجاز هذه البلاغة يتناهى بالضرورة إلى التداخل الغامض بين أمشاج الرؤى، لأن (المجاز لا ينبغي عندئذ أن يظهر فاترا وبلا حياة. وحتى حينما يكون هناك تناظر دقيق بين المجاز والمعنى، فإن مجمل اللغة الشعرية لازالت عندئذ في مستطاعها أن تمتلك ذلك البعد المفتوح من اللاتحدد الذي يتيح أن تكون شعرية، بمعنى ما لا يمكن استنفاده تصوريا..... والكلمة الشعرية تشارك في هذا الغموض وإنه ليحق لنا وصف اللغة الشعرية بأنها أسطورية، بمعنى أنها لا تتطلب أي إثبات من أي شيء آخر وراء ذاتها. فغموض اللغة الشعرية يوافق غموض الحياة الإنسانية في مجملها، وهنا تكمن قيمته الفريدة. فكل تفسير للغة الشعرية يفسر فقط ما قد فسره الشعر. وما يفسره الشعر لنا ويشير إليه ليس هو بالطبع نفس ما يقصده

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

الشاعر فما يقصده الشاعر ليس على الإطلاق شيئا فائقا لما يقصده أي شخص آخر. فماهية الشعر لا تكمن في توجه قصدي لا تكمن في توجه قصدي نحو شيء ما آخر. فهي تكمن ببساطة في أن يكون مقصودا وما يقال يكون مائلا هناك في القصيدة. فالتفسيرات المطروحة . شأنها شأن التلميحات الغامضة في القصيدة ذاتها . تكون مرتبطة ارتباطا وثيقا بوجود القصيدة.)[3].

يكاد يتحدد هذا التصور في ضوء ما يقدمه الخطاب الشعري لدى جبران خليل جبران، نظرا لكونه يتماهى بخطاب النبوءة، والمؤدي بدوره إلى ملامح من التجليات البانية لخطاب الرؤيا الشعرية العارفة، مثلما انبنت مكوناتها النصية في قصيدة المواكب[4] في هذا النحو من التشكل:

أ

كأنما هي أثمار إذا نضجت ومرت الريح يوما عافها الشجر
وإذ يقول هي الأجسام إن هجعت لم يبق في الروح تهويم ولاسمر
كأنما هي ظل في الغدير إذا تعكر الماء ولت وامحى الأثر
ظل الجميع فلا الذرات في جسد تثوى ولا هي في الأرواح تحتضر
فما طوت شمأل أذيال عاقلة إلا ومر بها الشرقي فتنتشر

ب .

لم أجد في الغاب فرقا بين نفس وجسد
فالهوا ماء تهادى والندى ماء ركد
والشذى زهر تمادى والثرى زهر جمد
وظلال الحور حور ظن ليلا فرقد
أعطني الناي وغن فالغنا جسم وروح
وأنين الناي أبقى من غبوق وصبوح

ج .

هل تخذت الغاب مثلي منزلا دون القصور
فتتبعت السواقي وتسلقت الصخور
هل تحممت بعطر وتنشفت بنور
وشربت الفجر خمرا في كؤوس من أثير
هل جلست العصر مثلي بين جفنات العنب
والعنا قيد تدلت كثريات الذهب
فهي للصادي عيون ولمن جاع الطعام

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وهي شهد وهي عطر ولمن شاء المدام
هل فرشت العشب ليلا وتلحفت الفضا
زاهدا في ما سيأتي ناسيا ما قد مضى؟
وسكوت الليل بحر موجه في مسمعك
وبصدر الليل قلب خافق في مضعك

تعد قصيد " المواكب " أكثر القصائد بروزا وتنوعا من حيث أبنيتها الشعرية وتعددا من جهة مزجها بين بحرين البحر البسيط ومجزوء الرمل، وعليه تصبح إجرائية ممارسة المزج مؤدية إلى تعدد الأصوات، نحو الخطاب المطلق، وخطاب الذات إلى غاية خطاب الآخر الذي لا يتجه لمخاطب ضمن وحدة الخطاب الشعري، وعبر هذه النقلة من حركية الخطاب الشعري ترسم اللغة الشعرية إرهاصا لوسم التداخل سواء من حيث حوارية التشكل المرآوي لرسم الخطاب الشعري وهو يتراوح بين صيغ الأبنية:

أ - التأملي، ب الإنشادي،ج – الحواري في نص متعدد له مقاصده التداولية و(عندئذ يصبح المدلول هو عين الدال في الرسم ومنه تتولد المدلولات الجديدة... حيث يصبح التمثيل [المرئي] ليس إلا إفادة الأفعال بأكثر تعييناتها في المكان دلالة عليها فيكون الرسم نائبا عن القول. [ومن ثم فالنص] هو ترجمة لفعل بمجراه في المكان أو بثوابت الحركة التي تحصل في المكان وتكون أكثر دلالة عليه: هو إذن الرسم)[5]، لذلك مكنتنا قصيدة " المواكب " من رسم يترجم مسألة تجاوب الأبنية ضمن وحدة البناء الشعري ومن ثم ظلت وهي على هذا النحو من هذا التشكل البنائي تمثل انعطافا عن أبنية الشعر التقليدية، الحاملة لمغزى الصوت الواحد وفرادة التقديم للموضوع وبتراكيب تكاد تكود مكرورة.

ولعل الذي أسهم لدى جبران خليل جبران في مثل التقديم لأشكال تحديث الأبنية للإبداع الشعري أو النثري يعود أساسا إلى تلك المرجعية التصورية التي أفاد منها، انطلاقا من نزوعه التصوري لأفكار نيتشة انطلاقا من مؤلفه " النبي " بوصفه يمثل ذروة الأعمال (والتي جعلت ميخائيل نعيمة لا يتردد في القول بأن " النبي كان الذروة الأعلى في ذلك النتاج، وإن كان كل ما كتبه قبل " النبي " وبعده لم يكن غير درجات إلى تلك الذروة[6] إنه " ويا للأسف " . جاء من حيث قالبه شبيها بكتاب زاردشت لنيتشه. وأي بأس في ذلك ؟ إن الذين قرأوا زاردشت ليدركون في الحال وجه الشبه. ولكن القوالب الكتابية أمر مباح للجميع)[7].

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

إن انخراط جبران في استلهام الكثير من الرؤى المعرفية انطلاقا من مؤلف نيتشه الموسوم بـ " هكذا تكلم زاردشت " بوصفه أنموذجا للمطلق التصوري وفي المقابل وإضافة إلى تماهيه بكثير من التصورات امتلك لغة أخذت مرجعيتها من التصورات البدئية والكشوفات المقدسة انتهت به إلى تقري الحقول الأسطورية ("حيث استعمل جبران خليل أسطورة أدونيس وعشتروت في لقاء في دمعة وابتسامة"[8]... ومنهم من يرى أنه ورد ذكر عشتار وأسطورة أدونيس لدى جبران في ثلاث مواضع نحو قصيدة " دمعة وابتسامة "، وفي قصة " رماد الأجيال والنار الخالدة "، والموضع الثالث يأتي ذكر عشتار في " الأجنحة المتكسرة " وهذا يعلل لنا اهتمام مدرسة أبولو بجبران... وحاولت أن تؤسس مناهج جديدة في الكتابة)[9]. وعليه، ترد قصدية اللغة في الكتابة الجبرانية حاملة لمغزى التماهي بالخطاب المقدس وبالرؤى العرفانية الحالمة بالنبوة وإشراقات التجلي الصوفية في الكثير من مؤلفاته والتي وردت عناوينها موسومة بدلالة المطلق بوصفها عتبات لكتابة اللاتحديد الأنواعي نحو" المجنون " و" النبي " و" التائه " و" يسوع ابن الإنسان "، " آلهة الأرض " و" حديقة النبي "، (لذلك، ألحت لغة جبران على ضرورة معانقة الذات لذاتها، ودفعت بها إلى التفكير لإيجاد صيغة مشروعة لعام جديد، وفرضت تأويلا جديدا لمشكلات الإنسان على أساس وعي تاريخي حي. لقد تأثر الخطاب الشعري بهذه الروح الرومانتيكية الثائرة، فكان قلقه بداية للتحرر من السطحية والرية الفقيرة)[10].

مما يتضح أن قصدية الرؤى لدى جبران تحددت إلى جهة الشعر بوصفه حاملا لفيض الرؤيا الاستشرافية وحافلا بشذرات من الترجيع الإنشادي الذي يعود تأسيسه ضمن قصيدة "المواكب" وهو يقترب كثيرا من إيقاع " الجوقة أو " الكورس " حيث استلهمته كتابة جبران من المعطى الديني للترانيم والتهاليل والمزامير إضافة إلى الشعر التأملي والأقرب إلى خطاب السرد والذي يكاد يأتي في نحو من الشعر المنثور نحو هذا النص الموسوم بـ "وراء وحدتي ":

إن وراء وحدتي وحدة أبعد وأقصى.
وما انفرادي للمعتزل فيها سوى ساحة تغص بالمزدحمين
وما سكوني للساكنين سوى جلبة وضجيج.
إنني حدث مضطرب هائم بعد، فكيف أبلغ تلك الوحدة القاصية ؟
إن ألحان ذلك الوادي تتموج في أذني،
وظلاله السوداء تحجب الطريق عن عيني،
فكيف أسير إلى تلك الوحدة العلوية ؟
إن وراء هذه الأودية والتلال غابة حب وافتنان،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وما سكوني لمن فيها سوى عاصفة هوجاء صماء،
وما افتتاني لعاشقيها سوى انخداع وغرور.
إنني حدث مضطرب هائم بعد، فكيف أبلغ تلك الغابة القدسية ؟
فإن طعم الدماء لا زال في فمي،
وقوس أبي ونشابه ما برحا في يدي،
فكيف أسير إلى تلك الوحدة العلوية ؟[11]

إن جسارة اللغة لدى جبران مكنته من الدخول إلى أشكال الكتابة في ضوء أخذ فضاءات النصوص بالمماثلة بدل الأخذ بالمعيارية لأجناسية الأشكال الأدبية، حيث تم له تجاوز سنن العمود الشعري وما يتبعه من معايير بلاغية إلى لغة استعار منها خطاب التجلي ومجازات الجنون فكادت أن تتأتى له مكنة الانتقال من القصد اللغوي إلى القصد الفلسفي في وقت (كان الشعر قبله في مستوى الأشياء العادية العامة. كان كما وصفه هو نفسه، " مادة تتناقلها الأيدي ولا تدري بها النفوس "... وبدءا من جبران أتيح للشعر العربي أن ينتقل فجأة بلا تمهيد أو مقدمات إلى عالم آخر وراء هذه السطوح التي باغت فيها المشاعر والأفكار – عالم أسرار ومشاعر تطلعات جديدة.)[12].

إن عملية الرفض التي مارسها جبران ضد النظم والأعراف والنواميس إلى حد الجنون، أفرزت لديه لغة التخطي ومن ثم لم يكن ديدنها بناء نص أو تثبيت خطاب بقدر ما جاءت تنتج المسافة مع اللغة لإحداث عوالم دائمة التجدد[13]، وفي" حلقة من سلسلة طويلة مصنوعة من معادن مختلفة"[14]، وهذا ما أدى به كي يتجاسر في الإفصاح عن تفرده بلغة يتمثلها، فيجد منها مكنة الوجود، متلافيا في ذلك لغة الغير في نبرة تكاد تكون بيانا حجاجيا " لكم لغتكم ولي لغتي"[15]، إذ راح منها يبدي تبرمه في هجائية ترجع كل ما علق باللغة من معاينة واصفة ناعتة نحو: " اليابس والمحنط والبارد والجامد والمحدود والمحتوم" ثم يلتفت إلى المعياري منها في نمط من التعداد المسيج لمطلق التعبير مثل القواعد الحاتمة والقوانين المحدودة وما أملته القواميس والمـ ،عجمات والمطولات ومن ضمنه الشعر وما فعلته في لغته العروض والتفاعيل والقوافي وما يحشر فيها من جائز وغير جائز، وكذا الأغراض وما تسلكه البلاغة في الشعر من بديع وبيان ومنطق، إضافة إلى ضيقه من سنن لنحو اللغة حتى غدت على هذا الحال.

مجمل هذا التوصيف يدلل على مدى الانعطاف الإجرائي الذي أسهم به جبران في الالتفات إلى توجه يؤدي بلغة الخطاب الأدبي إلى عتبة تنحرف عن معيارية الإتباع الشعري أو

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

النثري، ومن ثم كانت قصديته إلى لغة لا يرتهن حضورها إلى الصوت الواحد أو كونها ظلت رهن الغنائية الشعرية والمشدودة إلى سنن الخطابات الأدبية ومن ثم التفت إلى تقنية الحوار وكذا أنماط السرد الحكائي ضمن الخطاب الشعري، كما أدخل لغة الشعر إلى الخطاب النثري، بحيث (قام جبران بمحاولات جدية ليطعم الأنواع والأجناس الأدبية بعضها ببعض فهو يفجر لغة الشعر في لغة النثر، ويفتح القصيدة على الحكاية والحكاية على القصيدة، يتجاوز تقليد الأنواع والأجناس الكلاسيكية ويوافق معاناته الإنسانية وعصره من طرق الكتابة الحديثة)[16]، يدخل مجمل هذا الإجراء تحت حقل الكتابة، حيث اللغة أدت فعل الحوارية بين الشعري والنثري، ومن ثم كان لجبران وأمين الريحاني فضل السبق في الالتفات إلى قصيدة النثر، إضافة إلى منعطف آخر تمثل لدى الريحاني في إدخال لغة التخاطب والاستهلالات السردية، كهذا النص الشعري: " ثلاثة على بساط الريح[17] ":

مررت بأشباح الأحزان، في ظلمات الزمان،
غداة لاحت في الأفق الأسني،
في الجادة اللازوردية، بين الفرقدين والجوزاء،
ثريا جديدة ذات نجمات ثلاث باهرات
فسمعتهن يخاطبن من لاتراة العين الفانية
فقالت الأولى: ثلاث قلوب في عقل واحد يرتلون
وقالت الثانية: ثلاثة عقول قلب واحد يسبحون
وقالت الثالثة: ثلاثة أرواح على بساط واحد يسجدون.
وقلن كلهن بصوت واحد وقور وديع: هو بساط الريح.....

يقترب الشاعر أمين الريحاني من تصور جبران حيث يقدم تصوره للشعر[18] بعيدا عن تصنيف الأغراض الحماسي، التعليمي، الحكمي، حيث الخيالي هو المنشود في تصوره، ومن ثم كان له الأخذ بالشعر المنثور" **LIBRES VERES** "، انطلاقا من علمين في الشعرالغربي، أحدهما في الشعر الإنكليزي شكسبير" **SHAKESPEARE** " بوصفه أطلق الشعر من قيود القافية، والشاعر الأمريكي وولت ويتمان "**WALT WITMAN** "، كون هذا الأخير أطلقه من قيود العروض كالأوزان الاصطلاحية والأبحر العرفية[19]، لذلك ومن هذا المعطى قد كان للشاعر أمين الريحاني قصب السبق - قبل جبران في الالتفات إلى موسيقى الشعر حيث تم له نقله من من مستواه الكمي إلى المستوى النوعي، ومن ثم انتهى إلى استعمال اصطلاح الشعر المنثور في وقت مبكر، كونه مطلعا على كثير من الرؤى الشعرية الغربية انطلاقا من وولت ويتمان**WALT WITMAN** وشكسبير

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

SHAKESPEARE وشعرغوتهGOETHE وشعر وردزورث WORDSWORTH وبعض من التراث الشعري الفلسفي نحو لزوميات أبي العلاء وشعر الفلسفة الإلهية للشاعر ابن الفارض، إضافة إلى تلمسه مقاصد النثر الفلسفي في الرؤيا الكونية مثل حي ابن يقضان لابن طفيل وكذا " إحياء علوم الدين للغزالي، وعليه مكنته هذه المرجعية من قصدية التحديد للرؤيا البانية للخطاب الشعري[20].

إن مجمل هذا التصور الشعري لدى جبران والريحاني أفرز إرهاصات التحديث للأبنية الشعرية وكذا الأساليب والإجراءات المتعلقة بموسيقى الشعر، وبالتالي قدمت هذه البدئية البنائية شذرات التحديث بمعطى تعدد الأصوات داخل البناء الشعري متخطية في ذلك سلم عمود الشعر وخلخلت أنماط تجاوب الأغراض الشعرية، ابتداء من التجربة الشعرية المهجرية وبخاصة ما انتهت إليه تجربة مدرسة أبولو لدى كثير من الشعراء[21] تتمة لما نادت به مدرسة الديوان

كما أفادت هذه النوازع الشعرية من التصور الرومانسي لمفهوم الشعر، ومن ثم انصبت خلاصة التصور لدى الشعراء الغرب في تلاشي الفوارق بين لغة الشعر والنثر، (حيث لا تختلف لغة الشعر عن لغة النثر الجيد . في نظر وردزورث . إلا في أن الكلام منظوم. بل أن أروع الأجزاء في أبرع القصائد هي ما جرت في لغتها مجرى النثر إذا أجيدت كتابته. فليس ثمة فارق جوهري بين لغتي النثر والشعر. فمقابل كلمة (النثر) الوحيد (الوزن)، بل لا يراه وردزورث مقابلا دقيقا، لأنه كثيرا ما يرد في النثر أسطر وقواف موزونة بحيث يكاد يستحيل أن تتجنب فيها الوزن: " إن الشعر لا يهمي من العبرات ما يشبه عبرات الملائكة ولكنه يسفح دمعا آدميا طبيعيا. إنه لا يستطيع أن يفاخر النثر بأن دماء مقدسة تجري في عروقه فميزت دماءه من دماء النثر، إذ يدب في عروقهما على السواء دم بشري واحد")[22]، ومما لاشك أن فيه أن مسألة تلافي الفوارق بين الشعر والنثر قد أحدثت كثيرا من التأسيسات البنائية للخطاب الشعري حيث وردت قصدية التداخل بين لغة الشعر والنثر تترجم حضورها في تحاشي الصوت الواحد في صدارة الشعر الغنائي.

إن عملية استحداث تعدد الأصوات في الممارسات الأولية للإبداع الشعري تمت في الواقع، انطلاقا من قصيدة (" المواكب " لجبران، والصباح الجديد، و" الجنة الضائعة" للشابي، و" قيد " للشاعر المغربي عبد الكريم بن ثابت، ولقصيدة المواكب تعدد الأصوات... وهذا يكسبها خصيصة الحوار.... إن تعدد الأصوات في المواكب جاء محايثا ومتفاعلا مع الدوال العروضية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

من حيث تعدد الوحدات العروضية وتركيب المقاطع من بحرين وثلاث قواف ومجموعتين فرعيتين. فكل مجموعة فرعية تستقل بصوت مفرد وتتجاوب مع الصوت الثاني في المقطع. وعلى هذا النحو تتمفصل مقاطع القصيدة بجميع أبياتها وتتلاحم متفاعلة ببعضها بعضا)[23]. إن مسألة تعدد الأصوات لم تعد مقصورة على التعدد الإيقاعي للأبيات أو المقاطع، بقدر ما انتهت لغة الشعر إلى تخطي هذه العتبة المتواشجة الأصوات، إلى تمثل الحوار بوصفه منجزا بنائيا داخل الخطاب الشعري، دون أن نغفل مسألة تعدي السنن الخطي للوحدات العروضية، ذلك أن غلبة الصوت الواحد في الخطية العروضية لا تمكن الخطاب الشعري من التعدد، نحو ما يلحظه محمد بنيس لدى الشاعر نسيب عريضة في كونه تجاوز مسألة الخطية إلى مسار من التنوع[24]، وعليه فإن عملية إدخال تقنية الحوار مكنت لغة الشعر من تجاوز تلك المحددات الخطية للخطاب الشعري،على الرغم من أن هناك تجارب مرت بممارسة فعل الحوار داخل عمود الشعر، نحو قصيدة " سؤال وجواب " للشاعر علي محمود طه ولكنها ظلت قيد البناء التقليدي دون أن تنفتح حواريتها على التعدد البنائي والتي وردت في هذا النحو:

تسائلني: وهل أحببت مثلي ؟ وكم معشوقة لك أو خليلة ؟
فقلت لها وقد همت بكأسي إلى شفتي راحتها النحيله:
نسيت وما أرى أحببت يوما كحبك، لا، ولم أعرف مثيله
فقالت لي: جوابك لم يدع لي إلى إظهار ما تخفيه حيله
وفي عينيك أسرار حيارى تكذب ما تحاول أن تقوله
فقلت: أجل عرفت هوى الغواني لكل غاية ولها وسيله

.....

فقالت: كيف تضعف ؟ قلت: ويحي وكيف أطاع " شمشون " دليله؟
فقالت: ما حياتك؟ قلت: حلم من الأشواق أوثر أن ، أطيله

تحفل هذا القصيدة بصيغة حوارية ضيقة ضمن تقنية غنائية خالصة، تحصنها في ذلك تلك الذاتية التي تتمترس اللغة الشعرية داخلها وفق ما تمليه أنواعية الشعر بوصفه ذاتيا، وعلى الرغم من كونها توسمت بواكير التجاوب الحواري داخل البناء الشعري، فإنها تعيد تكرارية الموروث البدئي لحوارية لها تجلياتها في الشعر العربي القديم وبخاصة لدى الشاعر عمرو بن كلثوم، (وهو حين يروي الحوار فانه يبتعد عن التجسيم الدرامي بقدر ما يقترب من السرد القصصي)[25]، إضافة إلى هذه التجارب الشعرية، وردت محاولة للمازني تخرج على النحو البنائي الذي انتهى الشاعر علي محمود طه حيث تجاوزت خطية الأشطر الشعرية إلى قصدية

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التداخل شديدة الشبه بالشعر الحر، موسومة تحت عنوان "أين أملك. محاورة مع ابني محمد"[26].

ولعل هذه النماذج والأشكال الشعرية التي مارست فعل التجريب ضمن حقل الحوار قد ذللت قصدية اللغة الشعرية إلى حقل التداخل الفعلي، وبخاصة حين (تم هذا من خلال تقنيات درامية حاولت تمثيل الذات في شكل موضوعي، حتى في الشعر الغنائي نفسه، ففي الوقت نفسه الذي هيمنت اللحظة الداخلية / الذاتية / الغنائية، كان هناك اتجاه إلى التخلص من الذاتية أو الشخصية، وقد لاحظنا... كيف يميل الأدب والنقد المعاصر إلى القضاء على الذات المتكلمة وسيطرتها على الأدب. لقد كان الجمع بين تقنيات إخفاء الذات وإبرازها، والجمع بين تقنيات التشكيل الزماني والتشكيل المكاني، كانت محاولة التخلص من الثنائية القاسية واحدة من أهم سمات الأنواع في الأدب المعاصر، بل إنها كانت واحدة من أهم السمات التي شككت في مصداقية مقولة " النوع ". ذلك أن التقسيمات النوعية كانت تعتمد على هذه الثنائيات إلى حد كبير... وكثيرا ما أعيد توزيع ثنائية الذات والموضوع على الأنواع المختلفة. أما الآن فها هو الشعر الغنائي يكتسب طابعا دراميا، والقصة القصيرة تتفاعل بقوة مع الغنائية.)[27] ، وعليه لم تعد لغة الشعر أو بالأحرى الخطاب الشعري ملكا للشاعر بوصفه متكلما مهيمنا، ومن ثم فقد انحرفت إلى قصدية تتحاشى حصانة الصوت الواحد فتقمصت بذلك حس الصراع الداخلي بين ذوات مختلفة، حتى وإن كانت القصدية البدئية للغة المتداخلة في تجارب الأشكال الشعرية الأولى تأخذ نمطا من البنية المتوازية وهي تمارس فعل الحوار داخل الخطاب الشعري بآلية الاهتداء إلى تكسير نظام الأشطر الشعرية بين الشخوص المتحاورة نحو ما التفت إليه عبد القادر القط في تجربة شعرية اقتربت من الخطاب المسرحي لدى الشاعر محمد فريد أبو حديد وهي من الشعر المرسل تحت عنوان " ميسون الغجرية "[28]، حيث أورد مقطعا منها على النحو الآتي:

الفتى: جرحت فؤادي
بدلال يثير في لهيبا
فأعيدي سعادتي، وأعيدي
بسمات الرضا . أعيدي حياتي
الفتاة: (ضاحكة ساخرة) . ليت قلبي يسير طوعي سميعا،
فيلبي نداء كل شفيع !
إن قلبي له هواه، فيمضي، حيث شاء الهوى،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

جموحا عنيدا.

الفتى: كنت . ميسون . سلوتي وحياتي،

فاذكري عهدنا القديم، وعودي لفؤادي الجريح ياميسون !

الفتاة: (بعناد). إن ماء العيون يحلو جديدا،

.....

الفتى: (بتذلل) أنت روحي، وكيف أحيا وحيدا ؟

.....

الفتاة: (جامدة) إنه كلام ثقيل !

الفتى: (غاضبا) ويل نفسي ! أما بصدرك قلب ؟

على الرغم مما أتت عليه مثل هذه المماراسات، فقد ظلت غنائيتها طافحة بحضور الذات، وفرادة الصوت الواحد، حتى وإن اهتدت إلى إجراءات توزيع الحوار الشعري بين الشخوص، فقد أضحت قصدية اللغة مشوبة بالتفرد في صوتها إلى حد بروز المتكلم في صيغة تكاد تترجم حضور الشاعر بكليته، حيث لا يتملكها هاجس القلق أو الصراع النفسي.

إضافة إلى كون هذه المماراسات ظل معجم خطابها الشعري غارقا في محاكاة خطاب عمود الشعر دون أن تتقصد اللغة الشعرية صلب التداخل (مع القالب المسرحي بكل تقنياته بما فيه من تعدد الأصوات والأشخاص . الحوار . الجوقة (الكورس) . الوثائق التسجيلية . ذلك أن صلة القصيدة بالمسرح قديمة في الأدب الإغريقي . بدأ المسرح شعرا أو العكس . كتبت الملحمة شعرا ... ثم انفصل الشعر عن المسرح وتبلورت القصيدة الغنائية أكثر في النزعة الرومانتيكية . وصار مصطلح الشعر ملتصقا بالغنائية، ولكننا نلحظ عودة المسرح إلى الشعر، أو الشعر إلى المسرح في العصر الحديث مع ت. س إليوت (مقتلة في الكاتيدرائية) وصلاح عبد الصبور " مأساة الحلاج ")[29]، وعليه اقتربت لغة الشعر المعاصر من الطرح الإليوتي للغة الشعر، بوصفه فاتحة تقصدت من خلالها تجربة الصوت الثالث من بين الأصوات الثلاث[30] إذ مكنها هذا من قصدية الحس الدرامي، ومن ثم غدت تنزاح عن وقعها الأول، لغة الصوت الواحد، ولما كان الشعر الغنائي هو شعر الصوت الأول، أضحى بالنسبة لإليوت لا لزوم له إذا كان لمجرد الزينة، فالشعر لا بد وأن يبرر وجوده دراميا[31].

لذلك، ينتهي إليوت إلى مقاصد اللغة الشعرية من خلال مقولة الأصوات الثلاث، بحيث يتحدد أداءها أكثر أثناء الكتابة بالصوت الثالث، فيرد فعل التكثيف الدرامي متزايدا، وفي المقابل يصبح الصوت الثالث هو صوت الدراما[32]، ومنه تتحقق للغة الشعر قصدية التداخل،

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وإن كانت في مظان التصور الإليوتي (أن القصيدة تستجيب لأكثر من صوت سواء كانت تقوم على التأمل الذاتي، أم كانت ملحمة أو مسرحية. كما قد يخرج الكاتب ببلاغة رائعة إذا امتنع كلية عن الحديث إلى نفسه، ولكنه إن فعل لا يخرج قط بالشعر، ومتعة استراق السمع إلى كلمات لا توجه إلينا هي جانب من المتعة التي نخرج بها من الشعر العظيم. ولو جاءت القصيدة من أجل الكاتب فحسب لجاءت في خاصة ومجهولة، والقصيدة التي هي قصيدة بالنسبة لكاتبها فقط ليست بقصيدة على الإطلاق)[33].

ضمن هذا يدرك إليوت قيمة هذا التفريع لقصدية اللغة الشعرية بين الصوت غير الدرامي والصوت المقارب للدرامي، والصوت الدرامي وهذا الحد الأخير يمثل المرتكز لتداخل الأصوات الثلاث، وبخاصة حين تتعاضد الدراما مع لغة الشعر. إن ما يتوسمه إليوت في لغة الشعر، كونها تستجيب للأداء الدرامي وكذلك للنوازع الداخلية للذات، ومن ثم فالشعر هو اللغة القادرة للتعبير على الانفعالات[34]، ليس بالقدر الذي انتهت إليه الرومانسية، وإنما الشعر الذي(يكفل الوحدة بين الفكر والعاطفة، وفي الوقت ذاته يجمع بين المبهم والبسيط في صوغه للكلمات. ذلك لأن الأشكال الجديدة . في تصور إليوت . قد تبتكر من الحديث الدارج، كما أن تضافر الشعر بالدراما تشكل لدى إليوت انطلاقا من مسرحيته "حادثة قتل في الكاتدرائية " حيث انتهى به الاعتقاد إلى أن الشعر هو الوسيلة الطبيعية الكاملة للدراما وأن المسرحية الشعرية نوع من التجريد قادر على أن يمنحنا جزءا فحسب مما يستطيع المسرح أن يمنحه، وأن المسرحية الشعرية قادرة على شيء أشد حدة وإثارة)[35]، وعليه تأتي مجمل هذه المعالم التصورية لدى إليوت . انطلاقا من مقولة الأصوات الثلاث، مسهمة في بلورة النزعة الدرامية في القصيدة العربية المعاصرة، وبخاصة ضمن حقل المسرح الشعري.

لقد ظل إليوت حريصا تجاه لغة الشعر أكثر من لغة النثر بوصفها أكثر أداء للحس الدرامي، (فالشعر هو الوسيلة الطبيعية الكاملة للدراما و... الشعر أشد تكثيفا للأداء المسرحي من النثر وأبعث على الإثارة وأمعن في الحدة وأدعى إلى التوتر، بما يمتاز به من إيقاع وموسيقى ووزن فهو قادر على تحفيز الانفعال المطلوب لدى الجمهور بوسائل يقصر عنها النثر أيما قصور وهذا أمر نظري لا تشوبه شائبة)[36]، في ضوء هذا التحديد للشعر، تأتي تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور والشاعر السياب وهما على قدر كبير من الريادة في تمثل الأثر الإليوتي في شعرهما، وهذا الأخير يتراوح تأثره به في شعره بين التلميح والتصريح، مما أكسب شعره قصدية التداخل للأشكال (وقصد لغة إليوت، واستخدامه العامية وإسقاطه أفكارا وصورا شذرية على نقلات

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

يلوح ظاهريا أنها منعدمة... كما يلوح في تجزئة القصيدة إلى مقاطع، ورهافة الحس اللغوي الذي يختار الكلمات، وتطويع الأوزان للدفقات الانفعالية، واستخدام القوافي الداخلية، فضلا عن الأثر الخيطي " وهو شائع بين الشعراء التموزيين " كالحاجة إلى الخلاص وضرورة الميلاد الجديد)[37]. هذا إضافة إلى ما تقصده الشاعر صلاح عبد الصبور مثل غيره من أبنية شعرية أسهمت بها لغته الشعرية في تخلق الكثير من الإجراءات البنائية سواء على مستوى آلية (التكرار، أو التوازي أو استخدام معادلات موضوعية أو الالماع إلى الكتاب المقدس وقصائد السابقين. واستخدام الأساطير والرموز الدينية، والهوامش الشارحة.)[38]، يعزى هذا المجموع الإجرائي إلى الأثر الإليوتي، مما استوجب في مقابل هذا تشكل قصدية التداخل ضمن التعبير الشعري العربي المعاصر، حيث تجاوزت اللغة الشعرية، - انطلاقا من هذه المحددات البنائية لدرامية التعبير وتقنية البناء الشعري المعاصر- قصدية التحديد المعياري للتعبير والبناء، التي كانت ترومها بنية القصيدة القديمة تبعا لسنن توخته دون أن تمكنها المواضعات الشعرية القديمة كي تتحلى ببارقة من التعالي الدلالي أو البنائي.

مراجع البحث وإحالاته:

1- ينظر: المرجع نفسه، ص:210.

2-(نسبة إلى **رالف والدو أمرسون** (1803 1883)، فيلسوف وشاعر من مواليد مدينة بوسطن، من سلالة دينية تعاقبت فيها سبعة أجيال من القساوسة، كان والده آخرهم ' اكتسب لقب زعيم مذهب التعالي بعد نشر مقالته الذائعة الصيت " الطبيعة " سنة 1836، كما انفتح فكره على تراث الشرق، الهندي، الفارسي والعربي، فكان يؤمن بنظام روحي متسام خالد لا يتقيد بحدود الزمان والمكان، يعد الشاعر "وولت ويتمان " زعيم الشعر الحديث من أتباع مدرسة التعالي الأمرسونية ...).

- ينظر: نعيمة (ميخائيل)، المجموعة الكاملة، دار العلم للملايين، بيروت، ط.2، 1979، مج: 07، ص:457..462.

- ينظر: العظمة (نذير)، جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دار طلاس للدراسات والترجمة، ط.01، 1987، ص:73..95.

3- جادامر (هانز جيورج)، تجلي الجميل، تر: سعيد توفيق، ص:170..172.

4- جبران (حليل جبران)، المواكب، مؤسسة نوفل، بيروت، ط.2، 1985، ص:36، 39

5- ينظر: المرزوقي (أبو يعرب)، في العلاقة بين الشعر المطلق والإعجاز القرآني، ص:58، 59.

6- نعيمة (ميخائيل)، المجموعة الكاملة، مج: 07، ص:277.

7- نعيمة (ميخائيل)، المجموعة الكاملة، مج: 01، ص:724.

8- الورقي (السعيد)، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة، ط.2، 1983، ص:166.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

9- ينظر: العظمة (نذير)، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، ص:64 ...66.

10- ينظر: يوسف (أحمد)، تجليات القلق في شعر صلاح عبد الصبور، رسالة ماجستير مخطوطة، 1989، ص:22.

11- جبران (خليل جبران)، المجموعة الكاملة، تقديم: جميل جبر، دار الجيل، بيروت، ط.01، 1994، ص:68

12- أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدمة للشعر العربي، ص:84.

13- ينظر: حسن (بن حسن)، النظرية التأويلية عند ريكور ' - سلسلة فلسفية يشرف عليها محمد سبيلا، ص:46.

14- هذه الجملة وردت من قبل جبران ردا على رسالة لمي زيادة وهي تعنفه مستنكرة استسلامه لنيتشة، منتهية إلى لوم مرير عبرعنه سؤالها: " أهو أنت المجنون ؟ " فأجابها: المجنون لم يكن سوى حلقة من سلسلة طويلة مصنوعة من معادن مختلفة).

ينظر: عوض (ريتا)، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1، 79، ص:199.

15- ينظر: جبران (خليل جبران)، المجموعة الكاملة، نصوص خارج المجموعة جمع: انطوان القوال، دار الجيل، بيروت، ط.01، 1994، ص:93.97.

16- العظمة (نذير)، جبران خليل جبران في ضوء المؤثرات الأجنبية، دراسة مفاونة، ص:59.

17- الريحاني (أمين)، أنتم الشعراء، هتافا لأودية، بذور للزارعين، سلسلة الكتابات الشعرية أنتم الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط.04، 1989.ص: 185.

18- ينظر: المرجع نفسه، أنتم الشعراء ص:29.

19- ينظر: الريحاني، (أمين)، أنتم الشعراء، هتاف الأودية، بذور للزارعين، - نص المقال بالتفصيل والموسوم تحت عنوان: « الشعر المنثور » والذي دونه سنه 1910 -، ص:75.

20- ينظر: الريحاني (أمين)، أنتم الشعراء، هتافا لأودية، بذور للزارعين، ص:36 37.

21- (نحو جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وإيليا أبو ماضي ونسيب عريضة وندرة حداد ورشيد أيوب والقروي والياس فرحات وفوزي وشفيق معلوف وشكر الله الجروزكي قنصل .....)

ينظر: الورقي (السعيد)، لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ص:130 131.

22- الشطي (عبد الفتاح عبد المحسن)، عبد الرحمن شكري شاعرا، دار المعارف، القاهرة، ص:246

23- ينظر: بنيس (محمد) - الشعر العربي الحديث، بنياته وابدلاتها الرومانسية العربية - ج: 2، ص:111..113.

24- بنيس (محمد)، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدلاتها - الرومانسية العربية - ج: 2، ص:111

25- اسماعيل (عزلدين)، الشعر العربي المعاصر، ص:298.

26- ظهرت للمازني (إبراهيم) هذه المحولة وهي من الشعر المرسل عام 1924، يتضمنها مؤلفه « حصاد الهشيم "

27- ينظر: القط (عبدالقادر)، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص:388

28- القط (عبد القادر)، الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص:385.

29- زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص:208.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

30- (تتلخص مقولة الأصوات الثلاث لدى ت.س إليوت في التوزيع الآتي: (الصوت الأول صوت الشاعر وهو يتحدث إلى نفسه.أو لا يتحدث إلى أحد، والصوت الثاني صوت الشاعر يتحدث إلى جمهور، صغيرا كان أم كبيرا، أما الثالث فهو صوت الشاعر وهو يحاول خلق شخصية درامية تتحدث بالنظم، صوته لاعندما يقول هو شخصيا أن يقول، بل ما يستطيع فحسب أن يقول في حدود شخصية وهمية.)

31- ينظر: إليوت (ت.س)، مقالات في النقد والأدب، تر: لطيفة الزيات، ص:77 89.

32- ينظر: المرجع نفسه، ص:71

33- المرجع نفسه، ص:82.

34- ينظر: المرجع نفسه، ص:92

35- ينظر: ماثيسن (ف.ا)، ت.س إليوت، الشاعر الناقد، تر: إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت، نيويورك، 1965، ص:56، 57، 298 ′300.

36- ثروت (يوسف عبد المسيح)، معالم الدراما في العصر الحديث، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ص:231.

37- فريد (ماهر شفيق)، أثر ت.س إليوت في الأدب العربي الحديث، فصول، مجلة النقد الأدبي تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، محور العدد: قضايا الشعر العربي، مج: 01، ع: 04، يوليو 1981، ص:188.

38- ينظر: المرجع نفسه، ص:187.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com