كلية الآداب– الدّراسات العليا

دائرة الفلسفة والدّراسات الثّقافيّة

برنامج الماجستير في الدّراسات العربيّة المُعاصرة

رسالة ماجستير بعنوان

القرية الخَراب: ثنائيّة الحاضرة الأوروبيّة والقرية العربيّة عند الروّاد الأوائل لشعر التفعيلة؛ بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة

The Waste Village: The Duality of the European Metropolis and the Arab Village in the Early Poetic Works of the Pioneers of the Free Verse Poetry: Bader Shaker Al-Sayyab and Nazik Al-Malaika

مُقدَّمة من الطَّالب

بدر عثمان

إشراف الدّكتور

إبراهيم أبو هشهش

2021

جامعة بيرزيت

BIRZEIT UNIVERSITY

كلية الآداب– الدّراسات العليا

برنامج الماجستير في الدّراسات العربيّة المُعاصرة

رسالة ماجستير بعنوان

القرية الخَراب: ثنائيّة الحاضرة الأوروبيّة والقرية العربيّة عند الروّاد الأوائل لشعر التفعيلة؛ بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة

The Waste Village: The Duality of the European Metropolis and the Arab Village in the Early Poetic Works of the Pioneers of the Free Verse Poetry: Bader Shaker Al-Sayyab and Nazik Al-Malaika

مُقدَّمة من الطَّالب

بدر عثمان

لجنة النّقاش

د. إبراهيم أبو هشهش (رئيسًا) .....

د. عبد الرَّحيم الشَّيخ (عضوًا) .....

د. أحمد حرب (عضوًا) .....

قُدّمَت هذه الرِّسالة استكمالًا لمتطلّبات درجة الماجستير في الدِّراسات العربيَّةِ المُعاصرة من كلّيّة الدّراسات العُليا بجامعة بيرزيت– فلسطين.

2021

الإهداء

إلى أُمّي

سنمضي معًا هذا الطَّريقَ؛ على طريقتكِ طبعًا.

إلى سجى

لطالما اعتقدتُ أنّ الحرص المَبني على الحُبّ، هو دليلهُ ودالّتهُ؛ أنتِ إثباتُ ذلك.

إلى أخواتي وإخوتي

أُهديكم هذا الإنجاز واحدًا واحدةْ.

إلى د. عبد الرَّحيم الشَّيخ

مدينٌ للحياةِ بهذه الصَّداقة.

إلى عزّ الدَّين التّميمي

لولا دعمك المُستمرّ، لما حدثَ شيءٌ من هذا.

إلى عبّاد يحيى

الفكرة صغيرة، تنبتُ مع الأصدقاء والأماكن.

إلى هلا شروف

صداقة ممتدّة، وإيمانٌ مستمرٌّ بالحياة.

إلى الأصدقاء الأحبّة: شريف ويعرب وبسَّام؛ التّشجيع الدَّائم ما زلتُ أسمعهُ جيّدًا.

إلى عُمّال مقهى بلدنا

أبو خالد وحمّودة وأبو هاني والعطاري ورشدي ورضا.

إقرارٌ بالفضل

إلى د. إبراهيم أبو هشهش

المُعلّم المُلهم، والنّاصح الجميل، والهادئ الرَّقيق، والحليم.
لكَ المحبّة والاحترام والتّقدير.

إلى د. أحمد حرب

تستمرّ هذه الرِّحلة بجزئيها: الأدب الإنجليزيّ، والأدب العربيّ أيضًا.
لكَ جُلّ التّقدير.

المُلخّص

ستبحث هذه الدّراسة في علاقة تجارب من الشّعر العربي المُعاصر في مرحلة مدرسة التّفعيلة وتفاعلها مع الحاضرة العربيّة، وبالتحديد عند بدر شاكر السيّاب شعرًا ونازك الملائكة نقدًا، مُحاولةً رصد حدود مرحلة التجديد في الشّعر العربيّ في تلك المرحلة، في ضوء المقارنة مع تجارب من الشعر الغربي، كُتبت وتطرقت وساءلت المدينة. وتركز هذه الدراسة على علاقات النُظم الثّقافيّة العربيّة وموقع الحاضرة والقرية في التشكيل الشعري الجديد في حينه. وبالرّجوع إلى محاولات النّقاد تأريخ الحداثة الشعريّة العربيّة، تحاول هذه الدراسة تفكيك التّفاعل الّذي صاحب مدرسة التفعيلة مع الشّعر الغربيّ وأسئلتهِ الثّقافيّة الّتي تكوّنت في الحاضرة الحداثية هناك، شروعًا لمعرفة ارتباط هذه المحاولة التجديديّة بالبيئة الثّقافيّة العربيّة أو اغترابها عنها.

وفيما ستتطرّق الدّراسة إلى نقاش بعض المقاربات، الّتي تقول إنّ تطوّر الشّعر العربيّ المُعاصر كان نتيجةً طبيعيّة لمحاولات متواصلة من التجديد، ستجري الدراسة قراءة مقارنة للعديد من المقولات النقدية الأخرى، لتقف على إجابة للتساؤل فيما إذا كان التغيير فعلًا بأثر مباشر من تحوُّلات الشعريّة الغربيّة، هذا إذا وضعنا جانبًا ماهيّة هذا التطوّر، بمعنى هل هو تطوّر شكلاني أم مضاميني، أم كانت هذه النّقاشات تجاهلت علاقات السّلطة الّتي قامت عليها عولمة النمط الأوروبّي في الكتابة الشّعريّة؟ وتنطلق الدراسة من المدينة، كثيمة للمقارنة، ولفهم آليات التجديد ومضامينه.

Abstract

This research comparatively examines contemporary Arabic poetry (Tafayleh School, i.e. Dactyl meter/Free Verse school of poetry) and its interaction with the Arab metropolis, specifically in the works of Bader Shakir Al-Sayyab (with focus on his poetry) and Nazik Al-Malaika (with focus on her work in criticism). The research attempts to question the boundaries of 'renewal' efforts for that phase in Arabic poetry by comparison with experiences from Western poetry that deals with the city as a thematic central focus.

This research focuses on the relations of the Arab cultural systems and the position of the city and the village in the then-new poetic form. With reference to the attempts of critics to chronicle Arab poetic modernity, this study attempts to deconstruct the interaction of the Tafayleh (Dactyl meter/free verse) school with Western poetry and its cultural questions revolving around Western modernist metropolis, in order to understand the relevance of this regenerative attempt within the Arab cultural environment or its alienation from said environment.

While the research will address critical approaches claiming that the development of contemporary Arabic poetry was a natural result of its continuous attempts at renewal, the study will conduct a comparative reading of many other critical claims, to gauge whether the change was really a direct derivative of the change in Western poetry. This claim casts aside if such change in Western poetry is made in form or in content. The study aims to test if such change in Arabic poetry resulted from ignoring the power relations on which the globalization of a European centric style of poetic writing basis itself. The study starts from the city, as a thematic tool for comparison, yet aims to understand the mechanisms and its implications on the process of poetic renewal.

قائمة المحتويات

الإهداء 3

المُلخّص 5

Abstract.....6

قائمة المحتويات.....7

الفصل الأوّل: منطلق نظري 9

1. أ. إطار نظريّ.....9

1. ب. إشكاليّة البحث 15

1. ج. الفرضيّة 16

1. د. المنهجيّة 16

1. هـ. ضبط مفهوميّ: الحداثة والرومانسيّة 17

1. و. مراجعة أدبيّات 19

الفصل الثاني: مقاربات حداثيّة في الشّعر الإنجليزي عند ت. س. إليوت. 25

2. أ. ما بعد الحروب؛ مستهلّ الفصل 25

2. ب. انكسار وعود الحداثة؛ لحظة الانقلاب على الرومانسيّة.....27

2. ج. حاضنة نشأة نصّ إليوت؛ في ظلّ الشروط الاجتماعيّة والاقتصاديّة 35

الفصل الثالث: حركة الشعر الحرّ في ظلّ الظّروف والسّياق والمدينة 42

3. أ. في معنى السخط على المدينة.....42

3. ب. أي حداثة؟ 48

3. ج. السيّاب... القرية المعرّفة والمدينة النكرة 56

3. د. قلق تجديد الشّعر عربيًّا.....63

3. هـ. العوامل الاجتماعيّة الاقتصاديّة لظهور حركة الشعر الحرّ 69

الفصل الرابع: بين قصائد السيّاب وتأطير الملائكة النّظري؛ مواجهة المدينة أم الهروب الرومانسي منها: ديستوبيا إليوت، في مقابل رومانسيّة السيّاب والملائكة الهجينة. 76

4. أ. بين المواجهة والهروب يقع النّقد 76

4. ب. ذهابًا إلى الخاتمة 88

قائمة المصادر والمراجع 94

الفصل الأوّل: منطلق نظري

1. أ. إطار نظريّ

ثمّة ارتباطات بدأت وتكوّنت بين مُمارسات الحركات الفنيّة في نشأتها والعلاقات القائمة في حواضر القرن العشرين الذي يُدعى "القرن الطويل" لكثرة حروبه وضحاياه والتحوُّلات الفنية التي ترتبت على تاريخه الدامي[1]، حيث بات من الصّعب فكّ الارتباط بين هذيْن المُركّبين. ولذا تجب الإشارة إلى النقاش الواسع حول مفهوم الحداثة نفسه.

من الضروريّ القول إنّ التفريق أمسى صعبًا للكثيرين بين مفهوميّ "الحداثة" و"التحديث"، وللتأكيدِ، فإنّ المُقاربة في هذا البحث بين الشّعراء الغربيين والعربّ؛ هي مقاربة حداثيّة تقوم بالأساس على نقد "التحديث" بوصفه نتاجًا لتحوُّلات فكريّة وأيديولوجيّة لقصَّة "الحداثة" باعتبارها السرديَّة التاريخيّة للمركز الأوروبي الغالب، وللهامش العالمي المغلوب. ولعل هذه المقاربة تفترض أنّنا نستطيع الملاحظة بأنّ تطوّر بعض الموضوعات في الأدب أتت استجابةً لتطوّر الحاضرة وتعبيراتها الفنّيّة المهلّلة بالانتصار الأيديولوجي والسياسي والعسكري، أو الناعية له، وما رافق ذلك كلّه من مقاربات نقديّة فكريّة، وسوسيولوجيّة، وفنّيّة[2].

سيتم التركيز في هذه الدراسة كذلك على المناخ الّذي تبلورت فيه كنفهِ الحداثة، مع العلم أنه ليس من مهمّة هذا البحث التطرّق إلى فلسفة المُصطلح، باستثناء نقطتين أساسيتين: الأولى، فكرة (برادبري ومكفارلين)[3] في كتابهما عن الحداثة، الّذي يقاربان فيهِ بين هزّات فكريّة تحدث بصورة متكرّرة بأنّها كالزّلازل، أيْ تُنتج قطيعة

---

[1] ويليامز، رايموند. 1999. طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد. ترجمة فاروق عبد القادر. الكويت: عالم المعرفة. 55

[2] Bergonzi, B. (1965). *Heroes' twilight: a study of the literature of the Great War*. London: Constable.

[3] كتّاني، ياسين. 2000. الحداثة في الفكر والأدب. مجلة جامعة، عدد. 397

ضروريّة عن ما سبق وتُحدث ولادةً جديدة، والأخرى، أنّهُ ليس من حداثة واحدة في العالم، بل حداثات صادرة عن "مراكز" مختلفة غير المركز الأوروبي، وبخاصّة بعد العام 1968.

وبهذا المعنى، هناك فهم شائع، على الرغم من الاختلاف عليه، أن وجود حداثات يعني إمكانيّة تبييئ أو محللة localization حداثة ما، لتتخذ من حاضنتها الثّقافيّة مضمونًا أو قلقًا أو سؤالًا نابعًا من صُلب هذه الثقافة. بصورة أقرب، كانت الحاجة للحداثة هي فكّ العلاقة بين روابط علاقات مُعيّنة، وإعادة إنتاجها بطريقة جديدة ضمن ذات الثّقافة ولكن بفهم وأسلوب مغايرين. وبالتأكيد، فإن الحداثة العربيّة، في جانبها الشعري، ليست استثناء، في هذا المقام.

لقد شكّل سؤال تجديد الشّعر، قلقًا عربيًّا تضاربت حولهُ آراء ونقاشات عدّة. ولكنّ من الجدير بالذّكر أنّ هذا النّقاش عربيًّا لم يتحرّر بشكلٍ جدّي من أسئلة التّراث العميق للشّعر العربي. وإذا أخذنا بشكلٍ مباشرٍ نقاش حداثة الشّعر عندما كسرت نازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب شكلًا مألوفًا للشّعر[4]، فقد أحدث هذا الكسر ضجّة هائلة وموجة اتّهامات لم نزل نقرأها حتّى يومنا هذا، انطلاقًا من كون الشاعرين قد اطلعا على الشّعر الإنجليزي وشكله الجديد، ولابساه على نحو أبقى الجدل حول تمكّنهما من تجاوز المحاكاة نحو إنتاج "حداثة شعريّة" عربيّة بفهمٍ خاصّ. ولكنّ الجزئيّة التفصيليّة هُنا، إذا ما رحنا لدراسة حداثة الشّعر الإنجليزي، تتجلّى في فترة ما بعد الحرب العالميّة الأولى الّتي انخرط فيها الشّعر انخراطًا وثيقًا مع المدينة لا بوصفها الحاضنة الثقافيّة فقط، بل والحاضنة الاجتماعيّة والاقتصاديّة أيضًا، وهنا نرى أن ثمّة ضرورة لمقاربة عمليّة التجديد في الشعر العربي في ضوء السياق عينه.

[4] عبّاس، إحسان. 1998. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة. ص14-15.

ومن هُنا، أي من لحظة الالتحام بالحاضرة، كانت القصائد، وبتفصيلٍ أدقّ قصائد ت. س. إليوت وعزرا باوند تخترق المألوف في الشّعر الإنجليزي، والإرث الرومانسي بمعناهُ الواسع المُستقى من الطّبيعة؛ أي الخارج من حُبّ الطبيعة بوصفها المكان الملاذ، وخصوصًا قصيدة "الأرض الخراب" الّتي اعتبرت إحدى أولى القصائد الّتي تفاعلت مع المدينة[5]. ثُم ذهبت القصائد إلى التعامل مع المدينة بوصفها المكان الجديد المادي والمجرد، ومصدر إنتاج الحضارة. بل وكان هناك إغفال قصدي للطبيعة في هذا الوصف، أو لتقريب المفهوم، التعامل معها بسوداويّة ما بدا أقرب إلى الرومانسيّة السّوداء، رآها بعض الشّعراء، فانعكست حتّى على الطّبيعة بجعلها المكان الخراب[6].

أُطلق على تلك التحوّلات لاحقًا "ثورة الكلمة"[7]، الّتي انطلق منها جويس، وبعده باوند ومن ثمّ إليوت، وهي تلك الثّورة الّتي نادت بها السّرياليّة والدّادائيّة في العقود الأولى من هذا القرن. وهو الأمر الّذي يراه يوسف الخال، مثلًا، بمساحة الشّعر العربي هذه المرّة، فيؤكّد على أنّ "لا شيء يطلع من فراغ" حسب تعبيرهِ[8]، قاصدًا بأنّ تراكمًا فنيًّا ومعرفيًّا ضروريًّا في عمليّة تناسل الإنتاج. وهو ما ندّعي أنّ نازك الملائكة تنفيهِ باقتناعها بأنّ الشّعر إلهام من الملأ الأعلى وليس من عمل الشّاعر وحده[9]، وعلى صعيد السيّاب، فإنّ السّياق الرومانسي فرض نفسه على نصوصه إلى درجة يصعب معها الحديث عن تجديد مضموني، عكس

[5] لؤلؤة، عبد الواحد. 1980. ت. س. إليوت الأرض اليباب الشّاعر والقصيدة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

[6] Kojecky, R. (1971). *TS Eliot's Social Criticism* (p. 153). London: Faber & Faber

[7] شاهين، محمّد. 1992. إليوت وأثره على عبد الصّبور والسيّاب. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر. ص25.

[8] فاضل، جهاد. 1998. قضايا الشّعر الحديث. عمّان: دار الشّروق. ص286.

[9] فرج، نبيل. 1988. مملكة الشعراء. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. ص188.

إليوت الّذي راح إلى نوع من القطيعة مع تلك الرومانسيّة، بإحالتها إلى موقف سوداوي ساخط على المدينة[10].

لقد نشأت حداثة الشّعر الإنجليزي على النّقيض مع المدرسة الرومانسيّة، وعلى علاقة وثيقة مع المدينة الّتي تشكّلت منها مفاهيم الحداثة كالاغتراب، والوحدة. وتشكّلت عضويًّا علاقة الشّعر مع المدينة امتدادًا لعلاقة الحداثة بالمدينة[11]. بل أصبحت المدينة هي القصيدة مع حمولاتها الثقافيّة والاقتصاديّة، وعلاماتها الماديّة الّتي تنقل معاني المعاني أو دلالات الدلالات كما عبّر مارك جوتدينز: "قد لا يعني ارتداء معطف من الفرو شيء أكثر من كون الشخص يشعرُ بالبرد. ومع ذلك، فإن السّلوكيات الاجتماعيّة المصنّفة أعلى من هذا المستوى من المعنى، وهي بالتّالي تنتج دلالات تعطي معنًى ثانيًا يُمثِّل معنىً اجتماعيًّا أكثر من رسالة مبطّنة. يمكن أنْ يُشير ارتداء معطف من الفرو إلى الوضع الاجتماعي، والثروة، والمشاركة في الموضة"[12].

ومن المُمكن القول، إنّ المدينة أصبحت حاضنة الحضارة ليس في وجهها السياسي والاقتصادي والثقافي وحسب، بل وفي التعبيرات الفنية المعبِّرة عن تحوُّلات هذه الأبعاد مجتمعةً[13]. لذا، فإنّ العلامات الحضريّة شكلت نصّ المدينة، فحسب فلاديمير تويوروف[14] الّذي تقتسبهُ ميكاليف في دراستها؛ فإن المدينة كنصّ تعتمد على الثقافة الماديّة والروحيّة، والمواد الطبيعيّة والتاريخيّة، واتحاد هذه العناصر يجعل البناء الاجتماعي للواقع مُمكنًا. وبالتّالي، يُمكن القول، إنّ الشّعر، بأخذهِ المدينة نصًّا، يجاري المدينة بكلّ تركيباتها بجزئيّة

---

[10] استشراق الشّعر: دراسة أولى في نقد الشّعر العربي الحديث، القاهرة، الهيئة المصريّة، 1985، ص176.

[11] Bush, R. (1983). *TS Eliot: A Study in Character and Style*. New York: Oxford University Press.

[12] Mihkelev, Anneli. 2003. *City and Poetry: Interaction between Material and Verbal Signs*. *Koht ja paik. III Place and Location*. Page: 345

[13] Lehan, R. (1998). *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Univ of California Press.

[14] *City and Poetry: Interaction between Material and Verbal Signs*. Ibid. p346.

الشّكل والمضمون المادّي والروحي. مع التوضيح البسيط على أنّ المدينة هُنا، هي بالضّرورة المدينة الصّناعيّة وليس المدينة الّتي تحمل إرثًا تاريخيًّا وحضاريًّا عميقًا. وتبني ميكاليف دراستها على فرضيّة أنّ العلاقة بين المدينة والمؤلّف الّذي ينغمس في المدينة هي مماثلة للعلاقة بين النصّ الفعلي والقارئ.

ثمة آراء عديدة ترى أنّ حداثة الشّعر العربيّ، كما هو الحال في الشّعر الأوروبّي، مبنيّة على تراكم تاريخيّ مستمرّ من الشّعر ما قبل الإسلامي حتّى المُجددين الأوائل[15]، فيما يبدو أنّ عمليّة التجديد خضعت لأنواع واسعة من التأثيرات، بحيث نقلت نخبة المترجمين الأوائل، التغييرات الديناميكيّة في الشّعر الأوروبّي إلى اللّغة العربيّة دونَ انشغالٍ بارز بعلاقة الشّكل الجديد بالنّظم البيئيّة الثّقافيّة العربيّة. إن المدينة هُنا سؤال هذا البحث، ومثالهُ التوضيحي على علاقة حداثة الشّعر العربيّة بالحداثة الغربيّة، والانفكاك عن سؤال المدينة، بموقفهِ؛ أي الشّعر الغربيّ، لا الرّافض للمدينةِ من عتبتها، بل المتوغّل فيها، المُفكّك لبنيتها، والموضّح لصورة الحقيقيّ والواقعيّ فيها.

ثمّة لحظة حاسمة جعلت من الشعر الحديث في الغرب، ينخرط في المدينة، فضاء وفكرةً، ويتفاعل معها ويحاول الإجابة على الأسئلة الوجوديّة الّتي نشأت فيها. وهو الأمر الّذي يدرسهُ فيصل درّاج عندما يقارن على وجه التحديد بين حداثة بودلير ومدينة باريس بربط تجربة الحداثة عند بودلير بتجربة الزّحام[16].

تتمحور الدّراسة بشكلٍ أساسيّ حول علاقة تأثّر بدر السيّاب ونازك الملائكة بالشّعر الإنجليزي الحديث[17]، وانشغالهم بالشّكل الحداثي للشّعر الأوروبّي دون تبيئ لهذا الشّكل، ما أدّى إلى انحيازهم أو بقائهم في نطاق

[15] أدونيس. 1979. مقدمة للشّعر العربي. بيروت. الطبعة الثالثة. دار العودة. ص130.

[16] درّاج، فيصل. 2005. حداثة بودلير وصرابا المدينة الحديثة. مجلة الكرمل، عدد 83. ص46.

[17] خضراء الجيّوسي، سلمى. 2001. الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة. 597-608.

التّعامل والتفاعل مع القرية بدلًا من المدينة، وحتّى عند التفاعل مع المدينة فإنّ النصّ يتشكّل بالهروب منها إلى القرية بوصفها الملاذ النّوستالجي.

إنّ من الواضح أنّ هذه العلاقة تجربة شبه أوروبيّة؛ أي العلاقة المُركّبة للشّعر مع المدينة كما يُعبّر فيصل درّاج في دراستهِ عن بودلير، حيث وصفهُ بأنّهُ خلق حداثته معايشًا المدينة الحديثة بتصورٍ جديدٍ للعالم، ووضع الخلق الإنساني فوق المتوارث والمألوف القديم. والتعبير كذلك عن تجربة بودلير (1821–1867) "الّتي أضاءت على حداثة عربيّة مبتورة في اتّجاهين: حداثة شعريّة تغترب في علاقات اجتماعيّة تقليديّة، وحداثة سلطويّة. ولعلّ هذه الهُجنة الحداثيّة هي الّتي وضعت في الحداثة الشعريّة نقاطًا عمياء متوالدة، باستثناء حالات قليلة"[18].

[18] انظر المرجع رقم 16.

1. ب. إشكاليّة البحث

ترصد هذه الدّراسة تفاعل السيّاب والملائكة مع الحاضرة العربية وما رافق ذلك من مُجاورة لأسئلتها الثّقافية. فيما تبحث ضمن ذات السّياق في الادعاء القائل بأنّ محاولات السيّاب والملائكة التجديديّة لم تعدُ كونها ترجمة محليّة لأسئلة الإنسان الأوروبي في المدينة الصّناعية الكبيرة وقضاياه وتجربتِهِ التي تشكلت على تخوم الخروج من الحروب الكبيرة والتغيرات الحاسمة في التّاريخ الغربي المُعاصر. من هنا، تتجلى الإشكالية المركزية للدراسة عبر بحثها في التساؤل فيما إذا كانت حركة الحداثة العربيّة المتمثلة في إرثها المشرقي للسياب والملائكة، محض محاكاة فنيّة لتيارات مشابهة في الحواضر الغربيّة، وبخاصة الأوروبيّة، أم كانت تعبيرًا ثقافيًّا عن حداثة غير أوروبيّة آخذة بالتبلور في مركز حداثي مشرقي عربي له شروطه التاريخيّة التي ترتبط بشروط الحداثة الأوروبيّة، لكنها لا تصدر عنها بعلاقة سبب ومسبب.

وعليه، يعالج هذا البحث هذه الأسئلة الفرعية:

1. **ما هي سمات الحداثة العربيّة تاريخيًّا وثقافيًّا التي شكّلت حاضنة للتحوُّلات الثقافية في محايثتها والتعبير عنها وما موقع المدينة منها؟**
2. **ما هو موقع الحركة الشعريّة في هذا التشكيل الثقافي للحداثة العربيّة؟**
3. **كيف تجسّد التفاعل عند السيّاب ونازك الملائكة، مع شكل الشعر الحديث الّذي تبلور في بيئات ثقافية ومدينيّة مختلفة بالتركيز على ثيمة موقفهما من المدينة؟**

1. ج. الفرضيّة

تفترض الدّراسة أنّ قلقًا للتجديد أصاب الشّعر العربيّ وتبلور في مرحلة مدرسة التفعيلة تحديدًا، كونه شكّل نقلة ملحوظة، حتى لغير المتخصصين، في ماهية الشعر العربي الجماليّة والسياسيّة. ومع أن الدراسة تفترض أن هذه النقلة كانت متأثرة بالإرث العالمي للتحوُّلات الشعرية الكبرى في القرن العشرين، إلّا إنها تبحث في ترجمة القلق الحداثي العربي في أنماط شعرية كان السيّاب والملائكة من روادها. وتفترض الدّراسة أيضًا أنّ هذا التأثّر العربيّ في مرحلة مدرسة التفعيلة لم يكن ذا اتّجاهٍ واحدٍ، ولكنَّ التمثيل على تعدد أشكال الحداثات الشعرية العربية سيكون بصورة أقل من حالة السيّاب والملائكة.

1. د. المنهجيّة

تتبنّى الدّراسة توجهين، الأوّل واقعيّ يرى أنّه تجب قراءة النصّ بما هو نصّ فنّي مُتكامل أُنتج في سياق ثقافي وحضاري محدد[19]. والثّاني، شكلاني يدرس الشّكل الفنّي للنصّ بتغييب السّياق الاجتماعيّ لهُ. تجمع الدّراسة بين التوجهين، وفي الوقت نفسه، وتستعين بمنهج تحليل الخطاب النقدي (CDA)، وعليه فإن المقاربة النظريّة للتجديد الّتي يقوم عليها البحث لا تتعلق حصرًا بشكل الشعر ولا بمضمونه وحسب، وإنّما بالتّفاعل بينهما مع الأسئلة الثّقافيّة المُحيطة، والشروط السياسيّة والتاريخيّة الحاضنة لذلك كله.

وسيكون ذلك عن طريق البحث في النّتاج الشعريّ لنازك الملائكة وبدر شاكر السيّاب وسياقات كلّ نتاج على حدةٍ عبر الرّجوع لمراحل حياتهم وبعض إنتاجاتهم الفكريّة. وكذلك بالاعتماد على أدبيّات أطّرت نظريًّا هذه المرحلة تنافذيًّا مع مراحل ما قبلها وما بعدها، وقامت بتحليل مرتبط بسياق تاريخي للشعر العربي. وأيضًا ستطرّق الدّراسة إلى رصد محاولات التجديد الغربيّة الّتي ارتبطت بالمدينة بعد الحرب العالميّة الأولى.

[19] Terry Eagleton. Two Approaches in the Sociology of Literature, Critical Inquiry 14, no. 3 (Spring, 1988): 469-476.

1. هـ. ضبط مفهوميّ: الحداثة والرومانسيّة

إنّ ما يُعبّر عنه ليوتار بخصوص مفهوميّ الحداثة وما بعد الحداثة، يدلّ على كم هو "عبثيّ كلّ تحقيب للزّمن الثّقافي"، وحسب رأيهِ، لأنّهُ يترك وضعيّة الآن؛ أي الحاضر، دون مساءلة[20]. وهو تعريف يبدو في لُبّ الدّراسة، حيث إنّنا نرى أنّ الصّراع الّذي عايشه المحدّثون على الشّعر وبالأخصّ السيّاب والملائكة، علقوا في ثنائيّة التّراث والحداثة، هذه الثّنائيّة الّتي خلقتها الحداثة، والّتي أبعدت سؤال الرّاهن أو الحاضر.

ويستكمل ليوتار المداخلة بقولهِ: "حين نُطبّق هذه الحجّة (يقصد حجّة الرّاهن) على الحداثة، ينتج عن ذلك أنّهُ لا الحداثة ولا المُسمّاة ما بعد الحداثة يُمكن تحديدها وتعريفها ككيانات تاريخيّة مرسومة بدقّة"[21]. ولعل من الضروري الوقوف عند التّفريق الّذي أحدثهُ أدونيس في مقدمتهِ للشّعر العربيّ بين مُصطلحيّ الحديث والجديد. فحسب رأيهِ: "الحديث يعني كلّ ما لم يُصبح عتيقًا، أمّا الجديد فيحمل معنيْين؛ الأوّل: زمنيّ ويعني ما استجدّ. والثّاني: فنّي: ليس من مثيل لهُ من قبل"[22].

أمّا بخصوص الرومانسيّة، فقد "أُطلقت على مذهب وجماعة تاريخيّة لعدد معيّن من فلاسفة ألمان في آخر القرن الثّامن عشر. ويتميّز هذا المذهب خصوصًا بردّة فعل ضد روح القرن الثّامن عشر ومناهجه، وبتحدّي القواعد الجماليّة والمنطقيّة والحطّ من قيمتها، ولم تكن كلمتنا رومانسي ورومانسيّة تدلّان إلّا على الحركة الفنيّة والأدبيّة الّتي كان فكتور هوغو، ودولاكروا، وبرليوز من أبرز ممثّليها على التّوالي، في الآداب والرّسم

---

[20] ليوتار، جان- فرانسوا. 2016. في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفنّ. ترجمة السّعيد لبيب. بيروت: المركز الثّقافي العربيّ. ص70-71.

[21] انظر المرجع السّابق.

[22] انظر المرجع السّابق. ص292.

والموسيقى"[23]. ثم أصبحت دالة على أنماط من الشعر الغربي المهمومة بالطبيعة باعتبارها خلاصًا جماليًا ووجوديًا. عربيًا تأثرت أوساط أدبية وتجارب شعرية حديث بالنمط عينه، وتمت الإحالة غالبًا إلى المفهوم من خلال تجربة مدرسة المهجرة، لكن النمط عينه بدا رائجًا في تجارب عديدة، متباينة زمنيًا وثقافيًا، إلى درجة تصعب معها كما تدعي الدراسة أي عملية تحقيب.

[23] لالاند، أندريه. 2001. موسوعة لالاند الفلسفيّة. تعريب خليل أحمد خليل. باريس: منشورات عويدات. ص1225.

1. و. مراجعة أدبيّات

تطرقت العديد من الأدبيات السابقة، إلى شعر بدر شاكر السيّاب ونقد نازك الملائكة، باعتبار، شعرهِ ونقدها، نموذجًا أوليًا ومبكرًا لشعر التفعيلة العربي. وفي حين اندرج عدد كبير من هذه الدراسات في التّساجل حول تأثر السيّاب بشعر نماذج من الشعراء الغربيين، ومحاكاته لاستخدام الأساطير[24]، فإن القراءات الشاملة، لتطور هذا النمط، وعلاقته بالسياق الاجتماعي وقضايا الحضارة العربية، لا تزال محدودة[25].

يعبر أحمد عبد المُعطي حجازي في كتابهِ شجرة حياة[26]، عن لُبس أصاب فترة الحداثة المُبكّرة وهو الحكم على الرّيادة بمجرّد الخروج عن الشّكل القديم. لأنّ ما يجب أنْ يؤخذ بعين الاعتبار هو اللغة الجديدة الّتي كتبت بها القصيدة. وهذا اللّلُبس، نعتقدُ، لا غيرهُ دفع بموجةٍ من المُبالغة في استحداث الأشكال الشعرية على الطريقة الأوروبيّة، فمن قصيدة على شكل شجرة إلى أشكال عديدة تُعبّر عن غرق طوعي لا طائل تحتهُ حسب تعبير علي البتيري في مقالهِ الحداثة الشّعريّة بين الحداثة والمضمون[27]، الّذي رأى أنّ المُحدّثين اغتنموا فرصة الزمن المواتية لإدارة الظّهر للتراث العربي المُكتنز، وإنما ارتضوا الارتماء في أحضان الحداثة الشّعريّة الغربيّة بكلّ ما فيها حسب تعبيرهِ.

---

[24] For example: El-Azma, N. (1968). The Tammūzī Movement and the Influence of TS Eliot on Badr Shākir al-Sayyāb. *Journal of the American Oriental Society*, 671-678.

[25] انظر المرجع السابق.

[26] حجازي، أحمد عبد المعطي. 2017. شجرة حياة. الجيزة: دار الصحافة العربيّة ناشرون. 120-123

[27] علي البتيري، الحداثة الشعرية بين الحداثة والمضمون، الجزيرة/http://www.aljazeera.net/news/cultureandar

وعلى خلاف ذلك، تُجادل دلال عنبتاوي في كتابها بدر شاكر السيّاب "قراءة أُخرى"[28]، أنّ السيّاب قد غاص في تفاصيل المدينة اجتماعيًّا وسياسيًّا، وقد أثّرت المدينة الأجنبيّة على شعرهِ، إلّا أنّها لا تُنكر صِبغة الرومانسيّة عند السيّاب في الهروب إلى الريف (بالشّعر)، وهو ما نسعى إلى محاورتهِ في هذا البحث من منطق مساءلة تجاوز الحداثة الشّعرية العربيّة للرومانسيّة باعتبار هدا التجاوز شرطًا من شروط عملية التحديث في الشعر الغربي؟[29] وهل بدلًا من تفكيك المدينة العربيّة والتعامل معها ومع الخراب والوحدة وكلّ الأحاسيس الّتي تنتج عنها، كان السيّاب يهربُ منها ومن سطوتها إلى الرّيف؟ أي كما فعل الشعراء الرومانسيون الإنكليز أمثال (ووردزوورث وشيلي وكيتس) في القرن الثّامن عشر.

إنَّ الأمر الّذي يؤكّدهُ أنيس خرّم في مقالهِ بدر شاكر السيّاب كشاعر رومانسي[30] الّذي يُعبر بجزمٍ عن كون السيّاب شاعرًا رومانسيًّا خالصًا، يجعلنا نذهب بخطى ثابتة نحو سؤال البحث لرصد هذا الأدبيّة، التفاعل مع المدارس ومع البيئة الثقافيّة (المدينة بشكلٍ خاصّ). مع التّأكيد على أنّ السيّاب قد تأثّر بشكلٍ واضحٍ بالتجربة الرومانسيّة للشعر الإنجليزيّ أكثر من تجربة الحداثة. وقد ذكر محمّد النّاهض في مقدمة الأعمال الشعريّة الكاملة للسيّاب[31]، أنّهُ قد فُتح له أفقًا جديدًا في مطالعاتهِ للشعر، ويقول إنّ زميلهُ في الصّف الشّاعر السّوريّ سليمان العيسى كان يسأله باستمرار عن ترجمة بعض الشعر الفرنسي كشعر لامارتين ودي موسيه وفرلين ولا سيما بودلير لاهتمامهِ؛ أي العيسى، بمساعدة السيّاب ودفعهِ للاطّلاع على المنتج العالمي.

ولكنّ النّقطة الأساسيّة هُنا، أنّ السيّاب كما يذكر النّاهض، لم يعد يقضي أوقات فراغهِ مع أبي تمام والبحتري والمتنبّي ولكن مع مسرحيّات شكسبير ودواوين الشّعراء الرومانسيين أمثال ووردزوورث وبايرون وشيلي

---

[28] عنبتاوي، دلال. 2016. بدر شاكر السيّاب قراءة أُخرى. عمّان: الآن ناشرون وموزّعون.

[29] Lobb, E. (2015). *TS Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Routledge.

[30] خرم، أنيس عبد الرحمن. 2016. بدر شاكر السيّاب كشاعر رومانسي. مجلة العاصمة، المجلّد الثّامن 138-140.

[31] السيّاب، بدر شاكر. 1997. الأعمال الشعريّة الكاملة. بيروت: دار العودة.

وكيتس. ويُذكر في ذات المُقدّمة، أنّ أربع قصائد قد كتبها السيّاب يعود تاريخها إلى 1944 والّتي أهداها إلى "روح الشّاعر ووردزوورث "وواحدة "إلى روح شاعر الطبيعة ووردزوورث"، وهذا ما يقود بشكلٍ واضحٍ إلى اتجاهٍ بنفي علاقة التأثّر بين السيّاب وإليوت[32]، لا سيّما وأن القصيدة المشهورة "الأرض الخراب" قد تمّ نشرها لأوّل مرّة عام 1922.

وقد يكون من الدقيق رصد العلاقة بين قصيدتي السيّاب "في القرية الظلماء"، وإليوت "الأرض الخراب"، بأنّ الأولى كانت ما زالت تنغمسُ في القرية البسيطة والعودة المُتكررة إليها، وبين التعامل مع المدينة كنصّ عند إليوت[33]. ويمهّد لنا إحسان عبّاس في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"[34] طريقًا لهذه الدراسة، ببدء فصل "الموقف من المدينة" في الكتاب بسؤال المدنية لدى الشاعر العربيّ واعتقاده بأنّ المدينة ليست سوى "قرية كبيرة"، وشعور الريفي المعروف نحو المدينة وهذا النفور من الضجيج.

إلّا أنّ سؤالًا لم يحظَ بإجابة عبّاس، وهو ما هي النظم الثّقافيّة البيئيّة الّتي جعلت هذا الشّعر يبتعد عن المدينة؟ لأنّهُ وبنفس وقت هذا النفور من المدينة، كان بعض الشعراء مثل نازك الملائكة يكتبون عن مدن يوتوبيا خيالية، بمعنى أنّ ميلًا طبيعيًّا للمدينة كان يُقمع عند الشّعراء لتصورات مختلفة. فأمست المدينة هي خصم القرية النقية والطاهرة و"الأم" الأبديّ، بل تطوّر وصف محافظ في تلك التجربة الشعرية، نابع من حقدٍ واضحٍ على المدينة بوصفها عاهرة ومومس، وإلى آخر هذه الوصوف الجنسيّة. ورغم مرور عبّاس على خُلاصة مهمّة بالنّسبة لنا إلّا أنّها بحدّ ذاتها سؤال لم يتم إجابته، وهو لماذا لم يستطع السيّاب إقامة جسر من التفاهم والمودّة بينه وبين المدينة الّتي قضى فيها أكثر عمره؟

---

[32] الشّمعة، خلدون. 1996 المثاقفة الإليوتيّة. مجلة فصول 15، العدد 3 (خريف): 64.

[33] السيّاب، بدر شاكر. 1981. أزهار وأساطير. بيروت: دار العودة.

[34] عبّاس، إحسان. 1998. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة.

وقد يبدو الباحث مختار علي أبو غالي في دراسته المدينة في الشعر العربي المعاصر[35] بعيدًا عنّ لُبّ دراستنا في مقدمتهِ، حيث يبرر الباحث بالقول لا يعني سبق الشاعر الغربي إلى موضوع ما –كالمدينة– هو الأصل وغيره عالة عليه، وفي الحقيقة هذا ليس نقاشنا. لأننا نأخذ المدينة كحاضنة ثقافيّة تحمل حضارة، وتنتج معاني جديدة جديرة بالاهتمام. خصوصًا وأنّ أبو علي يؤكّد على كون المدينة العربيّة ليست كمثيلاتها الأوروبيّة. إذًا يتكوّن هُنا، سؤال آخر لم يتخطّاه وهو أين كان التفاعل الشعري المغمور في المدينة لا على ضفافها؟ لكن أهمية الدراسة تتمثل في أنها جزء من نمط للتعامل النظري مع غياب أسئلة المدينة في الشعر العربي.

ويرصد موريه التّأثر العربيّ بالشّعر الغربيّ منذ العام 1947 في كتابهِ "أثر التيارات الفكريّة والشعريّة الغربيّة في الشعر العربي الحديث"[36]، ويصفهُ بأنّه تأثر بالغ العمق والثوريّة. ويرى أنّ التأثّر هذه المرّة كان يحمل جانبي الشّكل والمضمون، لذا، كانت لترجمات شكسبير وغيره بالغ الأثر على القصيدة العربيّة كاستخدام الصور الشعرية الدالة، واستخدام التشخيص، وكذلك التعبير عن الأفكار بشكلٍ قصصي، ومحاولة تحقيق الوحدة بين الفكرة والعاطفة. لكنّهُ يكثّف التأثر عند إليوت فيقول إنّ ما من تأثير عميق على الشّعر العربي مثلما كان لإليوت، الّذي كاد يقطع الشعر عن أصوله الأولى، ويبرر هذا القطع بكون شعر إليوت أحدثّ نقلةً في الشكل والتكنيك لم تسبق.

قد يحمل بعض هذا النّقد دلالات استشراقية، كون القصيدة العربيّة دائمة الخضوع للتطوير الشّكلاني في هذه الحالة. ولكننا نرى أن في رصد موريه شيء من الدّقة في سياق ملاحقة عمليات التأثر الشكلاني عربيًا في

---

[35] أبو غالي، مختار علي. 1978. المدينة في الشّعر العربيّ المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة.

[36] موريه، أ. د. ش. 2014. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي المعاصر 1800-1970. ترجمة: شفيع السيّد وسعد مصلوح. بيروت: دار الجمل.

ضوء مقارنتها مع التجربة الغربية، وهُنا تكمن المداخلة، وهي أنّ الشّعر العربيّ قد تأثّر حقيقةً بالشّعر الإنجليزيّ ولكن لم يتأثّر بالنظم الثّقافيّة المُحيطة بهذا الشّعر. ويذهب موريه إلى تحديد التغيّرات الّتي طرأت على الشعر العربي بإنتاجها لثلاث ظواهر أساسيّة:

1. النتيجة الّتي انتهى إليها الشّاعر العربي الحديث أنّ الشعر العربي القديم وموروثه الثّقافي لا يستجيبان لتحديات العالم المعاصر، ولا يحققان طموح الشّاعر إلى إبداع شعر عربي ذي نزعة إنسانيّة عالميّة.
2. الانتقال من الوصف المادي، إلى وصف العالم الداخلي، عالم الشاعر النفسي والروحي، وقد بدأ هذا الانتشار مع التأثر بالرومانسيّة.
3. إهمال الأسلوب الشّعري الكلاسيكي، والشكل المتناسق الرتيب للقصيدة.

ربما لم يتنبه مورييه أنّ ثمّة سياقًا مُختلفًا لتخلق تلك النزعات في التجربة العربية، في سياق ثنائيات مثل الفردي والعام، وهوية الفرد مقابل هويات قومية كانت لا تزال تتبلور، محاولة إنتاج قطيعة نوعًا ما مع تراث عميق أنجزه الاستعمار. وبالتالي فإننا لا نرى في أن التجربة الشعرية العربية تلك، حُكمت فقط في نوع التحديات والأسئلة التي طرحها الشعراء على أنفسهم، بقدر ما نشير إلى نوع من الاغتراب آل إلى الهروب من أسئلة، لا تبدو أسئلتهم، وتصميم واقع افتراضي لا للعيش فيه، ولكن للهرب منه.

إن ما تبينه هذه الشّواهد، أنّ فكرة الخراب ذاتها، التي وردت في قصائد السيّاب ونازك الملائكة، كانت مرتبطة بنهاية الحرب العالميّة الأولى، وبمضمون يُعبّر عن واقع الشعراء الأوروبيين، حتى بدا هؤلاء الشعراء العرب يهربون من واقع ليس واقعهم ومن "خراب" ليس خرابهم. هنا ستبدأ هذه الدراسة في ملاحقة محاولات

السيّاب والملائكة لصياغة مفهوم شعري للمدينة، وفحص إن كان المفهوم عينه يمثل المدينة العربية أم يمثل أنماطًا مدينية لم يعايشوها، بقدر ما قرأوا عنها.

الفصل الثاني: مقاربات حداثيّة في الشّعر الإنجليزي عند ت. س. إليوت

"نيسان أقسى الشّهور"

ت. س. إليوت

2. أ. ما بعد الحروب؛ مستهلّ الفصل

مثّلت الحرب العالميّة الأولى، وبشكلٍ أوضح الحرب العالميّة الثانية، لحظة فارقة في السردية الأساسيّة للحداثة الغربيّة. ففي حين انطلقت تلك السرديّة من مقولات واثقة ووعود كبرى عن العالم والكون والطّبيعة ووعدت بخلاص إنساني شامل ينهي الخوف الإنساني إلى الأبد، كانت الحرب لحظة لانكسار هذه الوعود، وشعور جمعي بخيبة الأمل، فالحداثة نفسها التي وعدت بإنهاء الخوف، صارت مصدرًا أساسيًّا له بعدما آلت إلى دمار كلّيّ، وحروب وإبادات[37].

على عتبة هذا الفشل، وفي خضمّ انتهاء يوتوبيا الحداثة إلى خيبة أمل أو ديستوبيا؛ تخلّقت مساحة نشأت فيها أنماط شعريّة جديدة عالجت الأسئلة الوجوديّة للإنسان الأوروبيّ المغترب عن ذاته وعن محيطهِ، وفي نفس الوقت عن الطّموحات الكبرى التي كان ما زال يعيش آثار فشلها[38].

في هذه المساحة المركّبة الغامضة، بين اليوتوبيا والديستوبيا، كان الشعر الأوروبي الحديث يذهب باتجاهات جديدة ليس فقط على المستويات السياسيّة أو النّفسيّة، وإنّما على مستويات شكلانيّة وفنيّة مرتبطة. من هُنا،

[37] Bauman, Z. (2013). *Liquid fear*. John Wiley & Sons.

[38] Nicholls, P. (2008). *Modernisms: a literary guide*. Macmillan International Higher Education.

يصحّ النّظر إلى التزاوج بين الثّيمات المُتشكّلة والسيّاق الاجتماعي السياسيّ لها. وعلى الرّغم من أنّ هذا البحث يتوخّى الحذر من بعض الافتراضات النقديّة الحاسمة الّتي عالجت النصّ الأدبي باعتباره نصًّا اجتماعيًّا خالصًا في آلية تمّ الاصطلاح عليها لاحقًا بِـ "الطّغيان السيوسيولوجي" أو (Sociological Imperialism)[39]، إلّا أنّها في نفس الوقت تفترض أنه لا يمكن قراءة النّص الأدبي باعتبارهِ عائمًا في فراغ فنّي فقط، إنّما ترى في القيم الجماليّة الفنيّة نفسها خلاصات للتفاعل بين السياق الاجتماعي وبين الميكانيزمات الداخليّة التي يتطوّر من خلالها الأدب.

إنّ أهميّة المدينة في سياق النقد الأدبي تتجسّد في كونها فضاءً لهذا التّفاعل بين الجمالي والسّياسي، فهي المساحة الحضريّة والرّمزيّة التي تتبلور على الحاجات الإنسانيّة الماديّة، وفي ذات الوقت، على تطلّعات النّاس والنّخب الثقافيّة والقوميّة وأسئلتهم الوجوديّة والنّفسيّة. وفي حين يسائل البحث موضوعًا شائكًا وشاغلًا هو علاقة الحداثة بالنّص الأدبيّ، فإنّه لا يجوز القفز عن المدينة كفضاء وكمكان لإنتاج هذه العلاقة وتغييرها، وبالتّالي، فإنّ فحص علاقة المدينة بالنّص الأدبي قد يكون بمثابة آليّة لفحص علاقة الحداثة بالنّصّ نفسه.

يلاحق هذا الفصل اللّحظة الممتدّة لنشوء أنماط شعريّة حديثة للشعر الإنجليزي، ليس باعتبارها لحظة حاسمة، وإنّما باعتبارها ممتدّة وقائمة على تفاعل تدريجي وطويل الأمد. في سبيل ذلك، يأخذ الفصل من نصوص ت. س. إليوت مثالًا لفحص واختبار هذا الحيّز الذي نشأت فيه الأنماط الشعريّة المذكورة.

[39] Wilkinson, Doris Y. “Sociological Imperialism: A Brief Comment on the Field.” *The Sociological Quarterly*, vol. 9, no. 3, 1968, pp. 397–400.

2. ب. انكسار وعود الحداثة؛ لحظة الانقلاب على الرومانسيّة

يمثّل إليوت نموذجًا للمنتج الأدبي السّاخط على الحداثة، وعلى وعودها المذكورة، وعلى نتائجها المرئيّة والمتجسّدة في المدينة الأوروبيّة، ومآلات هذا الفشل في تحقيق يوتوبيا إنسانيّة واعدة. لا يبدو سخط إليوت سخطًا ما قبل حداثيّ، إنّ صحّ تحقيبه، بمعنى أنّه لم يحمل حنينًا رجعيًا إلى ما قبل مجتمع الصّناعة الحديث، ولكنه كان نوعًا من الديستوبيا التي تشير بوضوح إلى القيم المتناقضة التي أنتجها إخفاق الحداثة، وربما إدراك أنّ هذا "الخراب" ليس مجرّد نتيجة لهذا الإخفاق أو لعدم تحقيق الحداثة لآمالها، إنّما كان هذا "الخراب" جزءًا من صيرورة الحداثة نفسها، وربّما نتيجة لشروطها[40].

فقد أظهر إليوت عدم رضاه، عن طريق القصائد، عن الإنجاز العلمي والتقدّم الصّناعي في أوروبّا، لأنّها ببساطة، حوّلت قيم المجتمع الحديث إلى مسخ وانحطاط. وعبّر عن ذلك، أي عن الموت والانحطاط في قصيدتهِ الشّهيرة "الأرض الخراب"، الّتي اعتُبرت وثيقةً اجتماعيّة جماليّة، توضّح الحالة المعيشيّة للأشخاص المنتمين لها. وبالنّسبة لإليوت، كان يرى العالم الحديث أرضًا تتلخّص فيها تجربة بمشاعر الموت في الحياة[41].

وكانت ثيمات السّواد بعد اتّضاح الحياة الحديثة في المدينة بعد الحرب العالميّة الأولى، عنده، أي ت. س. إليوت، الّذي استخدم المدينة كأداة للإلهام ومصدرًا للبحث، وفي الوقت ذاته، مصدرًا لتمثيل العذاب والرّعب والعقم الرّوحي الذي لا مفرّ منه[42]. هذه الثّيمات المستقاة من الواقع اليوميّ المعيش بعد الحرب العالميّة

[40] Crawford, R. (1989). The Savage and the City in the Work of TS Eliot.

[41] Roxana Trandafir. City Imagery in the Early Poetry of T. S. Eliot, Cultural Representations of the City, no. 2 Vol. VI\ 2016: 131-132.

[42] عوض، لويس. 1987. في الأدب الإنجليزي الحديث. مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. ص 66

الأولى قد شكّلت خيبة أمل واضحة وعميقة، تمثّلت في عدّة مشاعر تبلورت لثيمات تشكّلت في داخل القصائد، مثل الإخفاق الحضريّ، والكارثة الشخصية والشعور بالوحدة والاكتئاب والعزلة والعقم الرّوحي، تطوّرت هذه المشاعر لتتشكّل، كما أسلفنا، ثيمات سوداء تعكس قيم المجتمع الحديث، وتقود لقصيدة تعكس رغبة الموت لدى الشّعوب[43].

"هيا بنا إذن، نمضي كلانا

حين ينتشر المساء عل السماء

كأنّه مريض مخدر على مائدة.

هيا بنا نتجوّل في بعض الطرقات نصف المهجورة، حيث همس النزلاء

في ليالي الأرق برخيص الفنادق المعدّة للعابرين،

وحيث المطاعم مفروشة بنشارة الخشب، مزينة بأصداف أم الخلول."[44]

إليوت الّذي عاش في أمريكا وعاصمة بريطانيا وعواصم أوروبّا، استهلّ جديدًا لا باستلهام الماضي الورديّ، كما فعل الرّومانسيّون، بل سلّط الضّوء على قُبح الحاضر بالتّعامل معهُ في ظلّ الحاضرة الأوروبيّة، وهذه نقطة هامّة لا بدّ من البتّ فيها، وهي التّفريق بين علاقة الشعراء الرّومانسيّين وعلاقة الشّعراء الحداثيّين مع الحاضر والماضي، فنجد أنّ الرومانسيّين يهربون نوستالجيًّا إلى الماضي وإلى الطّبيعة بالمقارنة مع الحاضر والمدينة، أيْ هو تعامل بمنطق الحنين الورديّ للطبيعة/ الماضي، أمّا الحداثيّون فيتعاملون مع الحاضر بمنطقهِ، أيْ يقومون بعمليّة تفكيك وتفتيت للعناصر الحاضرة (هُنا، الآن)، دون العودة إلى ثيمة قديمة أو

[43] انظر المرجع السّابق.

[44] انظر المرجع السّابق. ص309-310

رومانسيّة طبيعيّة. وهو فرق يظهر جليًّا عند مقارنة شعراء مثل باوند أو إليوت، بشعراء، مثل وورزوورث وشيلي [45].

فيقول وورزوورث مثلًا في قصيدتهِ "وحيدًا أتجوّل":

"إذ كنت وحيدا أتجولْ

كالغيمة تطفو عاليةً

فوق الهضْبة والوادي

لاح لبصري جمهرةٌ

من زهر النرجس ذهبيةْ

تحت الشجر وجنب بحيرةْ

تهتزُّ وترقص في النسمةْ".

أمّا إليوت في قصيدتهِ "أغنية حب إلى ج. ألفريد بروفروك:

"إنّي أشيخ، إنّي أشيخ

وغدًا تكثر الأطواء في حجر سروالي.

أأفرق شعري من الوراء؟ أأجسر على الخوخة فآكلها؟

لسوف أرتدي بنطالًا من الفانلة البيضاء وأتمشّى على الشاطئ.

لقد سمعت حور الماء تغنّي كلّ منهنّ للأُخرى

[45] Hargrove, N. D. (1978). *Landscape as Symbol in the Poetry of TS Eliot* (pp. 104-54). Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

ولستُ أحسب أنّهن سيغنّين لي."[46]

وضمن هذا كلّهِ، كان شعر إليوت يعكس وجود الإنسان الحديث، عبر المدينة، عبر وجودٍ يشعر ضمنه البشر بأنّهم محاصرون ويعتقدون بأن لا إمكانيّة لتجاوز الذّات، وفي ذات السّياق، يشعرون بفقدان الأخلاق، وعدم القدرة على التمييز بين الصّواب والخطأ. لقد استخدم إليوت المدينة الأوروبيّة، بوصفها الحاضرة الحاضنة لكلّ التّغيّرات الاجتماعيّة والاقتصاديّة للتعبير لا فقط مضامينيًّا عن الثّيمات الّتي أسلفنا، إنّما شكلانيًّا، عبر توظيف الحواسّ في قصائدهِ، فيُمكن هذه المرّة تصوّرها، أي المدينة، وسماع أصواتها وشمّ رائحتها عبر المتكلّمين في القصائد ومشاعرهم التي تُعزّز الخراب من الصّور التي يختارها الشّاعر، بل وحوّل هؤلاء المتكلّمين أنفسهم إلى مركّب أصيل من مركّبات المدينة [47].

إذًا، لقد خلق إليوت في وقتٍ مبكّرٍ جوًّا من الخراب، ما تمثّل في مساحةٍ شعريّةٍ مليئة بالشّخصيّات الّتي فقدت إحساسها وضاعت أخلاقيّاتها[48]. وقد كانت المدينة عنصرًا أساسيًّا في خلق هذا الجوّ، أزقّة المدينة الدّاكنة، الفنادق الرّخيصة، الاغتراب والتّفكّك. وكلّ هذه الصّور إنّما تكشف عن "كم يبدو المكان كمصيدة" حسب تعبير د. حسين البرغوثي، بل أكثر من ذلك، إنّما كم يبدو المكان كلعنة.

"والصّيف فاجأنا إذ جاء على بحيرة شتارنرجرزي

بشآبيب المطر: فاحتمينا منها ببهو الأعمدة

ثم مضينا حين بزغت الشمس في حديقة الهوفجارتن

---

[46] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص318.

[47] Shamsi Farzana. The problems of City life in Thomas Stearns Eliot's Poetry, Journal of Literature, Language and Linguistics, Vol. 15, 2015: 81.

[48] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص67-70.

وشربنا القهوة، وأخذنا نلغو نحو ساعة.

ما أنا بالرّوسيّ، وإنّما أنا ألماني من لتوانيا.

وعندما كنا أطفالًا نقيم في قصر الأرشيدوق، قصر ابن عمي

خرج بي مزلقة الجليد،

فانتابني الذّكر. قال: يا ماري، يا ماري،

تشبّثي بقوّة، ثم انزلقنا إلى أسفل."[49]

إنّ قصيدة "الأرض الخراب" على وجه الخصوص، وقصائد إليوت عمومًا، إنّما عبّرت بوضوحٍ عن فشل المدينة في تلبية احتياجات سكّانها، وعن فشل التّواصل الذي كان عنصرًا في تجزئة المجتمعات، حيث أمسى الاغتراب، اغتراب الفرد الواعي عن مجتمعهِ، سبيل خلاصهِ من تهمةِ هذا التيهِ كلّهِ[50]، وذهبت القصائد أكثر لاستمرار تعزيز الشّعور بالانحطاط الاجتماعيّ، كما في "قصيدة أغنية حُبّ إلى ج. ألفريد بروفروك"، مشهد الفنادق الرخيصة التي تدلّ على الدّعارة، وتكرار صور شخصيّة المرأة التي اهترأت روحها ضمن الصّور القذرة المتشكّلة في ذاكرتها، وهي تقنيّة من قِبل الشّاعر، إليوت، لتفكيك أجزاء الجسم وقتلها، انعكاسًا لنوعيّة العمل المفعول.

وقد يكون مفيدًا، ضمن هذا السّياق، الإشارة إلى ثلاث مواضع ضمن توظيف إليوت الطّويل والممتدّ لخواء الأرواح البشريّة ضمن ظلّ الحاضرة. **الموضع الأوّل:** التناصّ الشّهير الذي يبدأ بهِ قصيدة "الأرض الخراب"، وعكس مضمون السّطر كلّيًّا، فيناقض ما كتبه جيفري تشوسّر في أوّل أسطر أشهر آثاره "حكايات كانتربري":

---

[49] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص321.

[50] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص 70.

"عندما يكون رذاذ شهر نيسان العذب قد تساقط، واحترق جفاف شهر مارس، واجتثّه من جذوره، ويكون قد أروى كلّ شريان بسائل، يتميّز بأنّه سبب حياة الزّهور"[51].

ليكون سطر إليوت الشّهير: "نيسان أقسى الشّهور/ يخرج اللّيلك من الأرض الموات/ يمزج الذّكرى بالرّغبة/ يحرّك خامل الجذور بغيث الرّبيع"[52]. هُنا يجب التنويه أنّ نصوص إليوت لم تكن نوعًا من الرومانسيّة المناقضة، التي رأت في الطّبيعة موتًا بدلًا من الحياة ولكنّها تميّزت كما سبق وأشرنا عن النصّ الرومانسي بأنّها لم تتضمّن حنينًا رجعيّا يهرب من الحاضر، وإنّما تعاملت معه كما هو، وكان نفورها من الحاضر بطبيعة الحال جزءًا من الحاضر نفسه، وهي ثيمة أساسيّة ميّزت نصّ إليوت الحديث عن النصوص الرومانسيّة. وهي مقدمة تمهّد الكثير ممّا سيأتي لاحقًا في القصيدة من ثيمات، خصوصًا حين يتحوّل شهر الرّبيع شهرًا للموت.

الموضع الثّاني: التّوظيف العميق لأسطورة تريسياس من عمل "الملك أوديب" أو "أوديب ملكًا" لسوفوكليس وهو الذي ربط فيهِ إليوت أرض أوديب القاحلة الناجمة عن زنا المحارم والأرض المهدرة للحضارة الحديثة. وكأنّ ما يحاول إليوت قولهُ أنّ تريسياس؛ النّبيّ الأعمى، الذي جرّب الحياة كرجلٍ وامرأة ينتمي إلى الماضي عندما أعمتهُ معرفتهُ، وإلى الحاضر كذلك عن طريق رؤية كابوس المدينة الحديثة العظيمة[53].

إنّ استخدام هذه الأسطورة يُشير بوضوح إلى العمى النّاتج عن الرؤية؛ أي المعرفة، رؤية ومعرفة المدينة الأوروبيّة الحديثة ومآلاتها بوصفها جهنّم فيكمل إليوت الوصف، وهنا **الموضع الثّالث:** يكمل وصف النّاس

---

[51] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. 82-83.

[52] انظر المرجع السّابق.

[53] انظر المرجع السّابق.

الّتي تدفّقت أعلى وأسفل "شارع الملك ويليام"، عبر استخدامهِ لِـ "جهنّم"، حسب رؤيتهِ لعالم ما بعد الحرب، أرض غير صالحة للنّاس[54].

"هذا هو الرجل ذو العصي الثلاث، وهذه هي العجلة،

وهذا هو التاجر الأعور، وهذا الكارت الأبيض،

شيء يحمله التاجر على ظهره

شيء محجوب عنّي.

ولست أرى المشنوق، فاحذر الموت غرقًا.

أرى جمهرة من الناس تمشي في مثل دائرة.

شكرًا. إن رأيت مسز أكيتون

فقل لها إنّي أعد الطالع بنفسي

ففي أيامنا هذه لا بدّ من الاحتياط."[55]

"(وأنا تيرسياس قاسيت كلّ شيء قبل حدوثه،

كلّ شيء حدث على تلك الأريكة أو ذلك الفراش:

أنا من جلس تحت الجدار عند طيبة

وجلس بين حثالة الأموات).

ثم يمنحها قبلة واحدة أخيرة هي قبلة المولى للأَمة،

ويتلمس طريقه على السلم المطفأ.

[54] Rabaté, J. M. (1994). Tradition and TS Eliot. *The Cambridge Companion to TS Eliot*, 210-222.

[55] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص324.

... أيّتها المدينة، أيّتها المدينة،

أنّي لأسمع أحيانًا بجوار حاذ بشارع التاميز الأسفل

نشيج ماندولين جميل."

"مدام سيزوستريس، قارئة الغيب الشّهيرة،

أصابها زكام شديد،

ومع ذلك عرفت بأنّها أحكم امرأة في أوروبا،

هذا هو الكارت الذي يخصّك: البحار الفينيقي الغريق

(أنظر! هاتان لؤلؤتان، كانتا من قبل عينيه)"[56].

[56] انظر المرجع السّابق. ص323.

2. ج. حاضنة نشأة نصّ إليوت؛ في ظلّ الشروط الاجتماعيّة والاقتصاديّة

إذا كان من الممكن تلخيص الشروط الأساسيّة التي نشأ ضمنها نصّ إليوت الحديث، فلا بدّ من الإشارة إلى مجموعة من الشروط الحداثيّة، ليتمكن البحث لاحقًا من مقاربة ومقارنة نصوص من الشعريّة العربيّة المأخوذة في ضوئها:

1. التناقض مع الرومانسيّة: حيث كان واضحًا فيما أخذناه من نصوص، أنّ نزعة واضحة طغت على قصائد إليوت ليست ناقمة فقط على النزعة الرومانسيّة، ولكنها تظهر ثقة أنّ الشعر الرومانسي يتضمّن نظرة غير كاملة، أو فهمًا غير ناضج وغير واقعي للعالم أو للمدينة، وهو ما يبدو جليًّا في التّناصّ الذي أشرنا إليه، حيث أنّ الربيع أو شهر نيسان ليس مجرّد لحظة زمنيّة تنبت فيها الطّبيعة، وإنّما لحظة مجازيّة تمثّل القيم الدّائمة للمجتمع الأوروبي الحديث وللمدينة الأوروبيّة.

هُنا، يتجرّد إليوت من وصف المكان من خلال عناصره الملموسة، ويتوقّف عن ربط هذه العناصر مثل الطّبيعة مع دلالات كلاسيكيّة طغت على الشعر الرومانسيّ، بل راح إلى مجاز يمتدّ إلى ما بعد الطّبيعة نفسها، ويولي اهتمامًا أقل بها، باعتبارها نموذجًا بدائيًّا ضاع في المدينة الحديثة، وفي قتامتها[57].

"يا مدينة الوهم،

تحت الضباب الأسمر، ضباب فجر الشتاء

على جسر لندن تدفّق جمع غفير،

[57] Menand, L. (2007). *Discovering modernism: TS Eliot and his context*. Oxford University Press.

لكثرته نسيت أن الموت حصد جمعًا غفيرًا.

وصعدت آهات، قصيرة كل حينٍ طويل

وثبت كل بصره أمام خطاه.

على التلّ تدفّق الجمع ثم هبط إلى شارع كنج ويليام،

إلى حيث ضبطت الساعات أجراس كنيسة سانت ماري وولنوت،

بصوت خامد حين دقّت تسع دقّات.

هناك رأيت رجلًا أعرفه، فاستوقفته صائحًا:

"أي ستيتسون!

يا من كنت معي على السفائن في ميلاي!

هل بدأت الخضرة تنبت

من الجثة التي زرعتها في حديقتك في العام الماضي؟

أتراها ستزهر هذا العام؟"[58]

ويجدر هنا الوقوف قليلًا عند التّأريخ للحركة الرومانسيّة الإنجليزيّة والفرق بينها وبين الشّعر الحديث الذي ليس بالضّرورة أنّه أحدث عمليّة قطيعة معها، بل تداخلت المراحل تداخلًا أدّى إلى اختلاط التّأريخ على النّقّاد ومؤرّخي الأدب من فترة مبكّرة جدًّا. فقد كان معسكر الأرستقراطيين عند ظهور الحركة الرومانسيّة قويًّا في المملكة المتّحدة ومعظم دول أوروبا، وقد كثر الأدباء الإقطاعيّون، حينها، إلى حدٍّ صبغت الحركة الرومانسيّة بصبغتهم، حتّى حَسِب النّقاد أنّ الحركة الرومانسيّة في صميمها حركة رجعيّة اقطاعيّة[59].

[58] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص325-326

[59] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص 66

ولا بدّ من التوضيح أنّ التيار البرجوازي الفردي الذي أنجب وورزوورث وشيلي وكيتس، لا علاقة له بالتيار الرجعي الإقطاعي الذي أنجب وولتر سكوت ومن دعا مثله إلى العودة للعصور الوسطى[60]. ولا بدّ من الإشارة إلى المقياس الأوحد الذي يمكن قياس الأدب بهِ في عصر البرجوازية، عصر الثورة الفرنسية وما بعدها، هو مقياس الفردية، وما يتبع هذا المقياس من تعزيزٍ لمفاهيم الحريّة والإيمان بالذّات، وهو مقياس تحقق في الأدب الإنجليزي الذي نبع من سبنسر، ورجع إلى العصور الوسطى، وتحقّق في أدب وورزوورث وشيلي وكيتس، ولم يتحقّق في أدب سكوت وأسلافهِ وأخلافهِ كما يعبّر د. لويس عوض. فأدب سكوت وأسلافهِ وأخلافهِ خطّ قوطي طويل في الأدب الإنجليزي يبدأ باسبنسر في القرن السادس عشر، وينتهي بـِ ت. س. إليوت في القرن العشرين، وهو أدب لا ينتمي إلى المدرسة الرومانسية كما اعتاد أن يلقّبها النّقاد التقليديّون، "وأي تبويب، حسب د. عوض، لهؤلاء الأرستقراط المضمحلين، يقصد الرومانسيين، مع البورجوازيين النامين، يقصد الحداثيين، هو خلط في التقييم لا منشأ له إلّا افتقار نقّاد الأدب ومؤرّخيهِ إلى منهج علمي يكشف لهم عن جوهر الحركات الأدبيّة فيميّزوا بهِ الصلب الأصيل من العرض الدّخيل"[61].

2. إنّ نصّ إليوت بقدر ما كان نصًّا حداثيًّا، إلّا أنّه مثل خيبة أمل مما آلت إليه الحداثة نفسها وفشل وعودها. وقد كان نصًّا واقعًا على ضفاف الدمار الذي انتهى إليه التقدّم العلمي والصّناعي، والذي شكّل نصّ ما بعد الصّدمة على المستوى القيمي والحضاري والنّفسي.

"أفكّرُ أنّنا في ممرّ الجرذان

حيث فقد الموتى عظامهم

"أيّه ضوضاء هذه؟"

[60] انظر المرجع السّابق. ص69-75
[61] انظر المرجع السّابق.

إنّها الرّيح تحت الباب.

"وما هذه الضوضاء الآن؟ ماذا تفعل الرّيح؟"

لا شيء، نعم لا شيء.

"ألا تعرف شيئًا، ألا ترى شيئًا؟

ألا تذكر شيئًا؟"[62]

لكن لا بدّ من الإشارة إلى أنّ التّأريخ لشعر ما بعد فشل الوعود لا بدّ أن يأخذ بعين الاعتبار الوعود نفسها. أي أنّه لا يمكن التّأريخ لنصّ إليوت عن فشل التقدم العلمي والصناعي بمعزل عن التقدم العلمي والصناعي نفسهما، أي أنّنا لا يمكن أن نقرأ ديستوبيا إليوت من دون اللّجوء إلى فهم اليوتوبيا التي سبقتها.

3. الشّرط الاجتماعي الاقتصادي. من المهم ذكر أنّ تاريخ الأدب في بريطانيا العظمى يبدأ بإدموند سبنسر وينتهي بإليوت[63]. سبنسر الذي مثّل شخصية الأرستقراطيّة في بدء البرجوازية التجاريّة، وإليوت الذي مثل فلسفة الأرستقراطيّة في نهايات البرجوازيّة الصّناعيّة. وكانت هناك عوامل التّخريب في البرجوازيّة متمثّلًا بقيام الأرستقراطيّة المنهزمة بهجومها (حركة أكسفورد)، وكذلك، الفتنة التي قام بها معسكر البرجوازية الصغيرة، التي قد أعلنت عليها الحرب أختها البرجوازيّة الكبيرة. وقد قامت بذلك بما منحها الانقلاب الصّناعي من قدرة على ضخامة الإنتاج والتوزيع ما سحق قدرة الأفراد الصغيرة على الإنتاج والتوزيع وقد سبب مفعول البرجوازيّة الكبيرة هذا سخطًا من البرجوازية الصغيرة التي اتّفقت وأهداف الأرستقراطيّة على عدوٍ واحد هو البرجوازيّة الكبيرة[64].

---

[62] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص329

[63] انظر المرجع السّابق. ص 66-67

[64] انظر المرجع السّابق.

إنّ المجتمع الصّناعي الذي تشكّل بفعل البرجوازيّة الكبيرة قد أفضى إلى تثبيت حضريّ مدينيّ صناعيّ أتى، بطبيعة الحال، على حساب الحضارة الريفيّة الزراعيّة المتبنّاة من قِبل الأرستقراطيّة. ما أدّى ببساطة إلى سحق عميق للمجتمع الزّراعيّ وقضاء على الإنتاج الفردي الذي كان يحظى بهِ، ما أدّى كذلك، إلى انعدام مفهوم الحريّة الذي رافق ظهوره، أي هذا الانعدام، العمل الميكانيكيّ تحت ظلّ المصانع[65]. ما دفع الطّبقة البرجوازيّة الصغيرة بالقيام بالندب الاجتماعيّ الشّامل، ووصف هذا الانسحاق الفظيع والبؤس الذي تشكّل بفعل المجتمع الصّناعيّ.

ورجوعًا، إنّه لمن الملاحظ أنْ لا فروق واضحة بين انتهاء مرحلة الرومانسيّة، في الشعر الأوروبي والإنجليزي تحديدًا، وبداية مرحلة الحداثة. بل كان الخطّ الزّمني ليس خطًا أفقيًّا واضحًا، بقدر ما كان خطًّا فيهِ من التعرّجات والتقدّم والعودة مرارًا وتكرارًا بين المراحل وتعبيراتها المختلفة وفقًا لرؤية الشعراء الذين عبّروا عن كلّ مرحلة. ولكنّ مرحلة حاسمةً تتمثّل بتشكّل المُجتمع الصّناعي وسحق طبقات عديدة من البرجوازيّات الصّغيرة النّاشئة، والتّشابك النّاجم عنها في الاقتصاد والمُجتمع والقيم المُختلفة استوجب ظهور الحروب العالميّة الطّويلة، الّتي ساهمت بدورها بتحطيم ما بقي من وعود البرجوازيّات الكبيرة الّتي تمثّل الحداثة.

"خيمة النهر تحطّمت. وأوراق الشجر الأخيرة

تمسك كالأصابع بالشّط البليل وفيه تنغرس

والرّيح تجتاز الأرض السمراء، لا يسمع لها صوت،

وحور الماء انصرفن.

أجر في رقة، يا نهر التايمز الحلو، حتّى أتمّ نشيدي.

[65] انظر المرجع السّابق.

وصفحة النهر لا تحمل زجاجات فارغة، ولا أوراق الساندويتش

ولا المناديل الحريريّة أو علب الكرتون أو أعقاب السجائر

أو أي شاهد من سهرات ليالي الصيف."[66]

ولكنّ هذا الخطّ الزّمني قد بات واضحًا مؤرّخًا، إنّ صحّ التعبير، بقصائد إليوت الّتي عُبئت بكلّ ما أسلفنا من دمار على المستوى الإنسانيّ، وبحضارةٍ وحاضرةٍ آليّة لم تعد تحملُ شيئًا نقيًّا على حسب تعبيراتهِ، مثلًا في "أغنية حُبّ إلى ج. ألفريد بروفروك" حين يقول: "هيا بنا إذا نخرج معًا حين يستلقي المساء على السّماء/ استلقاء المريض المُخدّر على المائدة"[67].

وهُنا فقط يجدر القول، إنّ كلّ ما سبق ذكرهُ من المراحل والمآسي، قد أنتجت ببساطة الشّاعر ت. س. إليوت. حيث بات واضحًا أنّ كلّ هذه المراحل قد تفاعلت في قصائد الشّاعر، كما ذكرنا آنفًا، ليس مضامينيًّا فقط بل شكلانيًّا كذلك. ويمكن الإشارة هُنا تحديدًا، إلى تغيّر عمود الشّعر الإنجليزي عند إليوت[68]، والذّهاب لاستخدام الميثولوجيا اليونانيّة والرومانيّة، والكتابة ضمن نصّ واحد بلغات كثيرة منها الإيطاليّة والألمانيّة والفرنسيّة، والإحالات العديدة لشعراء مثل سبنسر وشكسبير ودانتي وأوفيد وبوذا، فيمكن القول هُنا إنّ قصيدة إليوت عبّرت عن رغبة كونيّة بالتوّحد.

واستكمالًا لتكنيكات ت. س. إليوت، فقد استغرق بصناعة تشابيه جديدة وصور جديدة، ويدمجها في السياق ادماجًا دون روابط منطقيّة لهذه الرّبط الموضوعيّ، وهو تكنيك يطلق عليه "juxtaposition" أو "التّداعي

*ملاحظة بما يخصّ القصائد المترجمة لإليوت: قصائد إليوت الموظّفة في هذا الفصل هي من ترجمة الدّكتور لويس عوض، وهي متضمّنة في كتابهِ "في الأدب الإنجليزي الحديث"، الموثّق.

[66] عوض، لويس. في الأدب الإنجليزي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص333.

[67] انظر المرجع السّابق. ص318.

[68] انظر المرجع السّابق ص72.

اللّامترابط". وهذه الخاصّيّة في الشعر، حسب د. عوض، كانت نتيجة انسحاق الفرد الفنّان أمام القوى الحضاريّة الجديدة.

الفصل الثالث: حركة الشعر الحرّ في ظلّ الظّروف والسّياق والمدينة

"إنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة في المقام الأوّل"

نازك الملائكة

3. أ. في معنى السخط على المدينة

لقد قَرَأَت بعض الآراء النقدية، تطور نزعة حداثية في الشعرية العربية، باعتبارها نزعة متواصلة ناتجة عن تراكم تاريخي، وهي آراء بدت مهمومة بمساجلة قصة الحداثة الغربية، أي مساجلة الافتراض بأن كل عملية تحديث خارج حدود "العالم الأول"، جاءت استلهامًا للتجربة التي تبلورت غربيًا. غير أن تلك المحاولات التي بدت نقدية إزاء الافتراض عينه، قامت على نوع من التجاهل للسياق الإبستمولوجي لمفهوم الحداثة أو التحديث، وراحت إلى التعامل معه باعتباره مفهومًا فضفاضًا، غير محدد بسياق معرفي واضح، ونسبي إلى حد كبير، حتى بدا في محاولة أدونيس على سبيل المثال، كأنه رديف للتجديد.

إنّ أي محاولة لمساءلة حداثة نص السيّاب أو أي نص عربي، لا بدّ في نظر هذا البحث، أنْ تنطلق من المقاربة الإبتسمولوجيّة للمفهوم. ولا بدّ أن تحاكم قيمه الفنّية في ضوء ذلك، فهل من الصدفة أن تتكرر ثيم مثل وصف الدعارة باعتبارها رمزًا للانحطاط الإنساني وانحطاط المدينة في الشعر الإنجليزي وفي المحاولات الحداثيّة العربيّة في الوقت نفسه؟ قد يبدو هذا المثال أقل وضوحًا من أمثلة أُخرى مثل توظيف الأسطورة على سبيل المثال، ففي حين كان توظيف شعراء القطيعة مع الرومانسيّة الإنجليزيّة منحازًا للماضي الأسطوري (المُشرق)، للهروب أو لمجابهة ظلام المدينة الأوروبيّة، فكيف يمكن أن نفهم استخدام هذه الثيمة

في نصوص شعراء عاشوا في مدن أقلّ تطوّرًا بالمعنى التقني والصّناعي، وكان النفور منها، بالضرورة، أقل حدّة. وهُنا على سبيل المثال يُشير د. إحسان عبّاس، إلى أنّه:

"حين استنكر الفرد دي فيني "القطار"، لأنّه رمز العجلة، والعجلة من الشيطان، كان في الواقع يعلن عن شيئين معًا: عن تذمره من اختلال العلاقة بين الإنسان والزّمن، إذا أنّ هذه الوسيلة الجديدة لم تعد تسمح بالتّأمّل، والتّأمّل هو السمة المميّزة لإنسان، (كيف لو عرف الطائرات والمركبات الفضائيّة) وعن هذا التطوّر الحضاري السري الذي ينقل المرء، دون أنْ يعي، إلى عالم جديد يحسّ فيه بالاغتراب، وفي كلتا الحالين كان يعبّر عن "صدمة حضاريّة" أحسّها تجاه التطّور الآلي الجديد.

ترى هل تمثّل المدنية لدى الشاعر العربي الحديث مثل هذه "الصدمة الحضاريّة" التي أحسّها دي فيني إزاء القطار؟ إنّ كثيرًا من الباحثين يميلون إلى الاعتقاد بأنّ المدينة في العالم العربي ليست سوى "قرية" كبيرة، وأنّ الشاعر حين يحسّ بتضايقهِ من المدنيّة ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع، مجرّد محاكاة، شعراء الغرب حين يضيقون ذرعًا بتعقيدات الحضارة الحديثة وبالمدينة الكبيرة ممثّلة لها"[69].

لو قمنا بقراءة هذه الثيمة (القطار والوقت) ضمن مقاربة أدونيس، ضمن الفصل القادم، فإنّها ستمثّل ثيمة حديثة، لكنّ قراءتها في سياقها الحضاري كما فعل د. عبّاس، تُحيلها إلى مجرّد محاكاة شكلانيّة لم تتحرّر من عبء المضمون التقليدي لأنّها لم تعبّر بالضرورة عن أسئلة عربيّة، ولكن كانت كأنّها إجابات عربيّة لأسئلة الحاضرة الأوروبيّة.

في سياق قراءة نصوص السيّاب وكثير من الشعراء المعاصرين لهُ، فإنّه لا بدّ من التفريق بين سياقين للسخط على المدينة، أو للنفور منها شعريًّا وجماليًّا، ففي حين برز نوعان من الشعريّة الغاضبة على المدينة في

[69] عبّاس، إحسان. 1998. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة. ص89.

الشعر الإنجليزي، تمثّل الأول بالهروب الأرستقراطي من تحوّلات المجتمع الصّناعي وهو ما مثّله شعراء إقطاعيّون، كان هناك نوع مما يمكن الاصطلاح عليه بأنّه نقد مديني للمدينة، بمعنى أنّه يعيد إنتاج التصوّرات الجماليّة في المدينة نفسها ويقوم على تعديلها في سياق دور النخبة الثقافية في إنشاء مفاهيم الجمال كما يصف أمبرتو إيكو[70].

ولذلك، فإنّه ثمّة مجادلات ترى أنّ هذا النفور من المدينة ومن قيمها كان نفورًا مدينيًّا، ربما يحنّ إلى صورة مختلفة منها، أو إلى شكل آخر من أشكال الحاضر، لكنه لا يحنّ بالضرورة إلى نمط عيش آخر بالمعنى الحضري، بمعنى أنّه لا يحن إلى الريف باعتبارهِ خلاصًا من تعقيد وقبح قيم المدينة الصناعيّة الجديدة.

أمّا في السياق العربي الذي مثله السيّاب وآخرون معاصرون له، فإنّ إشارةً إلى الأصول الحضريّة لنسبة غير قليلة منهم يحيل إلى تصوّر اجتماعي فنّي في آن، حيث مثّل هذا الشعر شعر القادمين من الريف، دائمي الحنين إليه، باعتبارهِ نموذجًا للبساطة المفهومة، وللإجابات الواضحة، وربط هذا النمط بين الريف والأصل/ الأموميّ ربطًا رومانسيًّا ما يحيل إليه عنوان قصيدة السيّاب مثلًا "جيكور أمي".

هُنا يقترح د. عبّاس، التفريق بين النفور من المدينة باعتبارهِ نفور فئة مدينيّة من تحوّلات جديدة لا تمثّل مصالحها أو قيمها، وبين النفور من المدينة كنوع من "الصدمة الحضاريّة" أو الفجوة الثقافية التي تعرّض لها جيل من الشعراء العرب الريفيين، الذين أنتجوا نصوصهم الشعريّة في المدينة[71].

[70] Eco, U. (2004). History of Beauty, New York: Rizzoli.

[71] عبّاس، إحسان. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. مرجع سبق ذكره. ص89.

هُنا يصحّ القول إنّ شعراء مثل السيّاب تعرّضوا لأسئلة غير أصيلة، بمعنى لا تمثّل المدينة العربيّة بل تمثّل الحاضرة الغربيّة، ولم يجيبوا عنها حتّى من خلال المدينة العربيّة، وإنّما من خلال هروب رومانسي إلى القرية. هُنا تنفصل القيم الجماليّة عن أسبابها فتؤول إلى صياغات شكلانيّة مبتورة ومنزوعة وخارج السياق.

وليس ما يطغى على شعر الشاعر الريفي عن قريتهِ مجرّد حنين إلى الطبيعة، أو إلى الهدوء، ولكن أيضًا ضمن آلية معقدّة يتمازج هذه التوق الرومانسي مع توق قيمي إلى الإجابات الواضحة للريف فـ "تأخذه الحسرة على ما فقده من "فضائل" الريف وأخلاقياته وعاداته، وينسى أن المدينة منحته حريّة فرديّة كبيرة وخلّصته من أسر العادات الرتيبة وقبضها الوثيقة، ذلك لأنّها، مقابل هذه الحريّة، قد حفزت أعصابه إلى حد "العصاب" بضجيجها وعجيجها، ووضعتهُ في خوف مستمرّ من الجريمة، وفي معاناة ضميريّة إزاء فئات المومسات والقوادين والمنحرفين والسكارى ومدمني المكيفات والضائعين من الأطفال والمتسولين والنشالين والطفيليين، وفي سخط دائم على تعقيدات البيروقراطيّة، والرشوة والوساطة و"الإتيكيت" الاجتماعي المشوب بكثير من النفاق، وفي قمة ذلك كلّه يتولّد لديه شعور بالاغتراب والعزلة وإحساس بفقدان الحرارة في العلاقات الاجتماعيّة جملة"[72].

يتضح ممّا أوردناه أعلاه أنّ ثمّة ما يجعل الشاعر الريفي القادم إلى المدينة، معلّقًا بين أسباب الشّعر وشروطه، وبين ما يتوقون إليه كأفراد من وضوح ومنظومات قيميّة يمثّلها الرّيف. حيث إن المدينة بما هي مساحة توفّر الفردانيّة وتتوفّر على دور نشر وصحف ويستطيع فيها الواحد منهم قراءة نصوص مترجمة، ولقاء شعراء آخرين والاحتكاك مع مترجمين، كانت أساسًا لإنتاج شعر ينقلب عليها، ويتوق إلى عالم لا تتوفّر

[72] انظر المرجع السّابق. ص90-91.

فيهِ هذه الشّروط، وكأنّ الشعر العربي في تلك الفترة، يتوق إلى ما يلغيهِ وما يتناقض معه في علاقة مضطربة وسمت عمليّة التفاعل بين الشعرية العربيّة والحداثة.

إنّ هذا النكران لفضل المدينة ميّز هذه المرحلة وهؤلاء الشعراء ولعلّه أيضًا، ميّزهم عن الشعراء الإنجليز الحديثين، فلا يبدو أنّ إليوت يتوق إلى ما يلغي شروط إنتاج الشّعر في سخطهِ على المدينة وعلى القيم الجديدة المشوّهة فيها، وهو ما نرى أنّه فرق أساسيّ ميّز السيّاب وشعرهِ عن إليوت وشعرهِ.

وقد تميّزت حقبة هؤلاء الشعراء العرب، بنزعة للتطلّع ليس فقط إلى نقاء الرّيف، ولكن أيضًا إلى نوع من القيم المحافظة التي طغت على تجاربهم الشعريّة بشكلٍ واضح. ففي هذا السياق كانت الدعارة في شعر السيّاب تمثّل المدينة، حيث وصف بغداد بأنّها مبغى كبير، ولا يبدو أنّ هذا الوصف يتوافق مع وصف إليوت الذي يشير إلى انعدام الحبّ وتسليع العاطفة والاغتراب عن الذات، بقدر ما كان عند السيّاب موقفًا محافظًا وشيئًا من الصدمة الحضاريّة. وهي صورة تتكرّر في نصوص عدد كبير من الشعراء العرب من معاصريه[73].

ولعلّ ما يشير إلى المدينة باعتبارها تجربة محدودة لا مفهومًا واسعًا بالنسبة إلى الشعراء المذكورين، أنّهم كتبوا عن مدنهم بالتّحديد، كما أشار د. عبّاس[74]، أي عن تجاربهم الشخصيّة وخيبات أملهم وعجزهم عن الاندماج في الفضاء الجديد. كما نلحظ أنّ القرية في شعر السيّاب على النّقيض من ذلك تمامًا، اتّسمت بصفات البراءة والطفولة والأمومة، بمعنى أنّه تمّ تحييدها جنسيًّا، ما يظهر الموقف المحافظ التقليدي من الجنس، وهو على أيّة حال، حنينٌ ميّز الشّعر الرومانسي في تلك الحقبة.

[73] Noorani, Y. (2010). Iraqi modernism and the representation of femininity: Badr Shakir al-Sayyab and Abd al-Wahhab al-Bayati. *International Journal of Contemporary Iraqi Studies*, *4*(1-2), 101-119.

[74] عبّاس، إحسان. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. مرجع سبق ذكره. ص91-92.

وفي حالات نادرة من عدم الحنين إلى القرية، كان ثمّة نوع من ابتكار المدن الخياليّة الفاضلة كتعبير عن يوتوبيا نافرة من المدينة الواقعيّة المعقّدة. ولعلّ من الطّريف القول إنّ هذه المدينة الفاضلة بدت أقرب ما بدت إلى قرية "تحرسها من الرياح غابة الزّيتون" كما يورد البيّاتي في إحدى قصائده. إذًا طغت القرية على هذين النوعين من الحنين، الحنين إلى الوراء/ إلى الماضي، أو إلى المستقبل/ الخيال. ومثّل النوعان من الحنين هروبًا من المدينة الحقيقيّة بما هي حالة معقّدة وغامضة يصعب الاندماج فيها، وتصعب الإجابة على أسئلتها الوجوديّة.

3. ب. أي حداثة؟

يتّفق أدونيس ود. أحمد علي محمّد على حداثة جبران خليل جبران المُبكّرة. ويعبّر أدونيس عن زاوية هذا الرّأي مُستندًا إلى فردانيّة جبران وصوته الشّخصيّ في نصوصه، ما يُحيل إلى مرحلة مُبكّرة جدًّا في الأدب العربيّ متمثّلة بصوت الفرد، وبشكلٍ أدقّ؛ صوت الفرد في محيط الحاضرة أو المُجتمع. ومن هُنا، يؤرّخ أدونيس لرأيهِ بجبران عبر تعميمِ على الشّعر العربيّ أنّهُ كان "مادّة تتناقلها الأيديّ ولا تدري بها النّفوس"[75].

ويعتبر أدونيس جبران العتبة الجديدة الّتي أتاحت للشعر العربيّ دون مقدّمات الانفتاح إلى عالم أسرار ومشاعر وتطلّعات جديدة. وهُنا يجدر بنا الرّجوع قليلًا، تنافذيًّا مرّة أُخرى، بين أدونيس ود. محمّد حيث اتّفقا على أنّ جبران هو صاحب البداية الرومانتيكيّة العربيّة، وهو بالتّالي رائد نشوء الحداثة الّتي تأخذ منحيين: الأوّل شكلاني ناجم من وعي مُبكّر عن جبران بقدرتهِ على الجمع بين الأجناس الأدبيّة في نصّ واحد. والثّاني: مضاميني يُحيل إلى إعادة النظر بمعنى الشّعر ومفهومه[76].

ويجدر الوقوف هُنا قليلًا، للحديث عن محاولة تأريخ أو تأصيل الحداثة الشّعريّة أنّها اعتمدتْ بشكلٍ واضحٍ على مرجعيّات أوروبيّة من جهة، وعلى الواقع الشّعريّ من جهة أُخرى. وهو الأمر الّذي يجب إعادة النّظر فيهِ في الحقيقة، لأنّه موضع تبعيّة نقديّة واضحة للغرب، الّذي كان جبران يُساكنهُ. إنّ هذا القول يتضمّن سؤالًا واضحًا حول اعتبار النّقاد جبران أحدث حداثةً لأنّ نصوصهُ أقرب إلى النصوص الرومانتيكيّة الغربيّة؟

---

[75] أدونيس. 1979. مقدّمة للشعر العربيّ. بيروت: دار العودة. ص84. أدوار الحداثة في الشعر العربي مقاربة إبستيمولوجيّة". مجلة الآداب. العدد 106.

[76] أدونيس. مقدّمة للشعر العربي. مرجع سبق ذكره. ص292.

والّتي بالضّرورة، كانت ستبتعد عن النّصوص العربيّة في حينهِ من باب اعتبار البيئة الثّقافيّة مكونًا مهولًا للنصّ الأدبي. في حان كانت القطيعة مع الرومانسية نفسها، ما يمثل الحداثة في نص إليوت.

لقد كان التّغيير في فترة بين الحربين، قلقًا عربيًّا بامتياز، ويظهر لدارس هذه المرحلة الشّعرية المحاولات العديدة في الشّعر العربيّ للخروج من النّمط الّذي بالاتّفاق الضّمني أمسى قديمًا. لكنّ أدونيس يرجع لتحيّزه الواضح لجبران باعتبارهِ نقطة انطلاقٍ وتحوّل ضمن التّراث الشّعري العربيّ. واعتبار تجربتهِ بأنّها دشّنت نوعًا من البداية المفاجئة الّتي ليس لها من سوابق قريبة أو بعيدة.

ومجدّدًا يعود السّؤال الّذي يخرج من تجربة جبران الإنسانيّة الّتي ابتعدت عن المحليّة لصالح الرومانتيكيّة الطبيعيّة، هل تتطلّب الحداثة تبييئًا للنصّ الشّعري؟ أي هل تتطلّب أنْ يكون النصّ ابن بيئتهِ مُتحاورًا معها مُتجاورًا مع معارفها وقلقها؟ أم يُمكن استقاء الحداثة من مجاورة الشّعر الغربيّ؟ ولا إشكال فكريًّا في حال كان النصّ مؤسّسًا لمرحلة جديدة ليست نابعة من بيئتهِ وأسئلتها.

رغم اتّفاق الناقدين على أهميّة جبران كمُحدّث مُبكّر في الشّعر، إلّا أنّ نصّهُ الممزوج بين النثر والشّعر أخفى هذه الحداثة. فكانت الحاجة إلى شعر يأخذ الشّكل العموديّ للقصيدة ولكن مُجدّدًا في بُنيتها بشكلٍ مباشرٍ. وهُنا ننتقل من أدونيس إلى د. أحمد علي محمّد الّذي يعتبرها اللّحظة الثّانية في سير الخطّ الحداثي الشعريّ. وهي تجربة مدرسة التفعيلة، أو حركة الشّعر الحرّ.

إنّ من الضّروريّ الوقوف عند التّفريق الّذي أحدثهُ أدونيس في "مقدّمة للشّعر العربيّ"[77] بين مُصطلحيّ **الحديث والجديد**. فالحديث: يعني كلّ ما لم يُصبح عتيقًا. أمّا الجديد فيحمل معنيْين؛ الأوّل: زمني ويعني آخر ما استجدّ. وفنّي: ليس من مثيل لهُ من قبل.

ومن دواعي التّمهيد، لا بدّ من تحديد مفهوم إبستمولوجي للحداثة، وهو الّذي يستهلّ بهِ د. أحمد علي محمّد دراستهُ في مجلة الآداب بعنوان "أدوار الحداثة في الشّعر العربيّ؛ مقاربة إبستيمولوجيّة"[78].

وإبستمولوجي تدلّ من حيث التّحقيب على فلسفة العلوم، لكن بمعنى أدقّ هي ليست حقًّا دراسة المناهج العلميّة، الّتي هي موضوع الطرائقيّة وتنتمي إلى المنطق. كما أنّها ليست توليفًا أو إرهاصًا ظنّيًا بالقوانين العلميّة. جوهريًّا المعلوميّة أو "الإبتسمولوجيا" هي الدّرس النّقدي لمبادئ مختلف العلوم. وفي الحقيقة، يختلف في اللّغة الإنجليزيّة استخدامها، فتُستخدم للدلّ على ما نسمّيه "نظريّة المعرفة". وبشكلٍ بُعديّ هي تدرس المعرفة بالتّفصيل في مختلفة العلوم والأغراض أكثر مما تدرسها على صعيد وحدة الفكر[79].

هُنا يبدو أنّ أدونيس يتجاهل التاريخ الإبتسمولوجي للتاريخ الحديث. بمعنى أنّه في خضمّ تعريفهِ للحداثة بمعنى فنّي صارم؛ أي من خلال ظهور أنماط يرى أنّها جديدة، بغضّ النظر عن الحقبة التي تنتمي لها، كان يتجاهل السياق الإبتسمولوجي المعرفي للمفهوم. وربما يُحاكي السرديّة الاستشراقيّة للحداثة، التي تنتقي من أزمان بعيدة إغريقيّة ورومانيّة ركائز لها، بحيث تصوّر تطوّر قيم الحداثة على أنّها مسار خطّي ممتدّ، متجاهلةً القطيعة التي تخلّقت في خضمّها هذه القيم، ليس بالمعنى الذي ينطوي على انفصال تام عن القديم،

---

[77] أدونيس. مقدّمة للشعر العربيّ. مرجع سبق ذكره.

[78] علي محمّد، أحمد. "أدوار الحداثة في الشعر العربي مقاربة إبستيمولوجيّة". مجلة الآداب. العدد 106. س2013. ص 287-311.

[79] لالاند، أندريه. 2001. موسوعة لالاند الفلسفيّة. تعريب خليل أحمد خليل. باريس: منشورات عويدات. ص357-358

ولكن بمعنى التفاعل الدائري الجدلي معه. فما الذي يعنيه أن نقول إنّ قصيدة معيّنة للمتنبّي هي قصيدة حداثيّة وربما تكون قصيدة أُخرى رومانتيكيّة وأُخرى كلاسيكيّة؟

إنّ المعنى الواضح الذي يستند إليه هذا المنهج هو أنّ قيمة الحداثة لا تُستقى من السياق الاجتماعي والثقافي للنصّ حسب أدونيس، بما يعطي القصيدة سلطة شبه شاملة وكأنّها تتمرّد بالكامل على فضائها الحضاري والإنساني، فيمكن لقصيدتين كتبهما نفس الشاعر في نفس الزمان ونفس المكان أن يتم تحقيبهما حداثيًّا بشكلٍ مختلف.

وفي هذا على ما نرى إسقاط لأيّ دلالة معرفيّة يتضمّنها مفهوم "الحديث" وإحالته إلى مجموعة من العناصر الفنيّة المجرّدة. فيمكن أنْ نقول إنّ طريقة العروض تلك هي طريقة حداثيّة، أو ذلك النمط من الاستعارة هو نمط حديث، لكن السؤال الذي يبقى مفتوحًا: ما الذي يحدّد ما هي العناصر الفنّية الحديثة وغير الحديثة في حال تمّ إسقاط السّياق؟ يبدو أنّ الإجابة الوحيدة تحيل إلى نوع من الذاتية المفرطة للناقد التي يتبنّاها أدونيس، بحيث يبدو أنّه يقتل المؤلّف بتعبير رولان بارت، لكنّه يُحيي النّاقد، ويمنحهُ قدرات مركزيّة وخارقة على تحقيب النصّ وتحديد ثيماتهِ بدون أي مرجعيّات واضحة.

نرفض في هذا السياق الذي ينطلق منه البحث، طرح أدونيس لأسباب منهجيّة وإبستمولوجيّة، وإن كانت الأسباب الإبتسمولوجيّة واضحة فيما سردناه سابقًا، فإنّ الأسباب المنهجيّة تبدو متصلة أيضًا، حيث إن أي محاولة لتقييم حداثة نص عربي، يجب أن تستند إلى معيار واضح من المرجعيّات المنفصلة بقدر ما هو ممكن عن ذاتيّة الباحث أو الناقد، ومتّصلة بفهمٍ أشمل لسياق النصّ الحضاري والإنساني والتاريخي، دون تجاهل الميكانيزمات الداخليّة التي تحتضن عمليّة نشوء القيم الجماليّة.

ومجدّدًا فإنّنا نرى أن هذه القيم الجماليّة والفنّيّة لا تنشأ في فراغ اجتماعي وتاريخي، وهي بالتّالي ليست خلاصات فنّية فقط وإنّما تمثّل وثائق اجتماعيّة أيضًا لا بدّ من قراءتها ضمن المسارات التي تبلورت فيها. على سبيل المثال، يبدو تعريف نازك الملائكة، التي سنأتي عليه لاحقًا، لمعنى الشعر الحديث باهتًا وأوّليًا جدًّا، حتّى بالنّسبة للمنهج الشكلاني للأدب، حيث ترى أنّ نوع الموسيقى/ العروض يحدّد حداثة الشعر أو انتفاء هذه الحداثة، وإذا عدنا إلى الذّاتية المتطرّفة التي يتبنّاها أدونيس فسيضطّر أي طرح تبنّي مقولة الملائكة، أو أي مقولة شكلانيّة أُخرى باعتبار أنّه لا وجود لأساسات موضوعيّة يمكن تحقيب النص الأدبي من خلالها.

لقد ذهبت مدرسة التفعيلة إلى كسر النمط الشّعري عروضيًّا، وشككت بكلّ المحاولات الّتي سبقت محاولاتها باعتبارها إرهاصات. وعلى الرّغم من التّنظير الثّوري لروّاد هذا المدرسة حول الخروج من الرومانسيّة والذّهاب إلى مضامين حداثيّة للشّعر العربيّ، إلّا أنّ الرومانسيّة ظلّت المُركّب الأساسيّ لشعر روّاد هذه المدرسة، ما أضاء على حداثة مبتورة في جانبين:

الأول: نقل نخبة المترجمين الّذين كانوا شعراء في الحقيقة، للشعر الإنجليزي بين الحربين، ما أدّى للتأثر الشّكلاني المُباشر بالشّكل الإنجليزيّ الجديد، والصّور الشّعريّة، والموسيقى المُعقّدة.

الثّاني: تحييد البيئة الثّقافيّة العربيّة وقلقها في مضامين هذه القصائد "الجديدة". ومن اسم المدرسة، الّذي كان خطأ فادحًا باعتقاد، ومزج بين مفهومين للشّعر، يظهر ضيق ثقافة روّاد هذه المدرسة، والمتون النّظرية الّتي استندت إلى أفكار تجديديّة أصيلة على المستويين العالميّ والعربيّ.

يمثّل أدونيس نموذجًا من الكتابة النقديّة العربيّة المنشغلة بأسئلة النهضة. بمعنى: هل هناك حداثة في التاريخ العربي؟ وهل يمكن للراهن العربي أن يكون حديثًا؟ وكيف السبيل للوصول إلى النهضة؟ هذه الأسئلة الثلاثة

التي كانت شاغلًا أساسيًا للفكر العربي في مرحلة مبكّرة، من بداية نشوء الدولة القومية العربيّة، ثم عادت بقوّة بعد هزيمة حزيران 1967 وما مثّلته من لحظة انكسار جمعي، دخلت ملحّة إلى سياق النقد الأدبي. فتطوّرت من خلالها أسئلة أُخرى عن طبيعة الشعر العربي الحديث، وعن علاقتهِ، بحداثة الشعر الغربي شكلًا ومضمونًا.

ولعلّ أدونيس هُنا، يعبّر عن تيّار نقدي عربي لم يرَ أنّ حداثة الشعر هي مجرّد نتيجة للتفاعل مع المنتج الحضاري الغربي أو حتّى خضوعًا له، حيث يجادل أنّ ثمّة حداثات وإن كانت متقطعة في التراث الشعري العربي ما قبل الإسلام وما بعد، على سبيل المثال يُعرّج أدونيس نفسهُ على تجربة المتنبّي باعتبارها تجربة حداثيّة عابرة للزّمن، استطاع فيها أنّ يلامس بشعره عمقًا إنسانيًّا تختلج فيه جميع الكائنات اختلاجة واحدة[80].

ومن المهم فعلًا، الوقوف عند عناصر الشّعر العربيّ القديم الّتي عددها أدونيس[81]، مقابل تعدادهِ لعناصر التّراث الشعري الصوفي العربيّ ميّالًا للتّراث الصّوفي باعتبار عناصرهِ عناصر مهمّة أكثر في الطّريق للحداثة. وكذلك ميله، إلى تعداد ملامح تحققت في النتاج الشعري العربي الجديد وهي: تجاوز الماضي، الفرادة، التخييل، كشروط فارقة في الذّهاب للحداثة كذلك.

هُنا، تبزغ إشارة واضحة في سياق التعقيب على منجز أدونيس في الإجابة على سؤال الحداثة، وهو تعاملهُ مع المفهوم باعتبارهِ مفهومًا لا تاريخيًّا ahistorical، أي بمعزل عن النقاشات النظرية والسياسيّة التي سمّيت في خضمّها مرحلة ما بالحداثة، وهو بالتّالي يفصل بين المفهوم السوسيو– تاريخي للحداثة الآتي من التجربة الأوروبيّة الحديثة، وبين الحداثة بمعنى التجديد في تعامل لغوي يبدو خارجًا عن سياقهِ. هنا، يصبح ما كتبه

[80] أدونيس. مقدّمة للشعر العربي. مرجع سبق ذكره. ص106.

[81] أدونيس. مقدّمة للشعر العربي. مرجع سبق ذكره. ص129-132.

أدونيس عن جبران خليل جبران باعتباره تجربة حداثية رائدة، مثالًا على هذا اللّبس. ففي حين تمّ تعريف الرومانسيّة باعتبارها مرحلة ما قبل حداثيّة بالنسبة لآراء نقدية حديثة، فإنّ أدونيس يسعى لإثبات حداثة جبران من خلال التصاق نصوصهِ بالرومانسيّة.

في كلّ الأحوال، فإنّ ما يغيب في نظرنا عن طرح أدونيس هو مقاربة الحداثة الشعرية العربية، في سياق الشروط التاريخيّة والاجتماعيّة والفنيّة التي تبلور في خضمّها مفهوم الحداثة نفسه. ليست هذه دعوة إلى تبنّي سرديّة كليّة متمركزة حول الثقافة الغربيّة، بقدر ما هي دعوة إلى التعامل مع المفهوم في المساحة التي نشأ فيها. وإذا كان نصّ إليوت كما أشرنا بالتفصيل، نشأ في ثلاثة شروط تتمثّل بالانقطاع عن الرومانسية وخيبة الأمل من التقدم العلمي والصراع بين الأرستقراطيّة والبرجوازيّة، فإنّ التساؤل عن أي نصّ عربيّ وعن حداثتهِ بمعزل عن هذه الشروط يبدو غامضًا ومنفصلًا عن موضوعهِ الاجتماعي والتاريخيّ.

ليبدو الأمر أكثرَ وضوحًا، فقد تبلور ميل إليوت إلى توظيف أساطير إغريقيّة في سياق الشعور بخيبة الأمل من الحداثة الغربيّة، والتساؤل الذي لا بدّ من طرحهِ هُنا، هو إن كان استخدام شاعر في بغداد أو القاهرة، لهذه الثيمة، وهو ما حدث فعلًا، يمثّل الانتقال الفنّي نفسه. ينبثق عن هذا التساؤل السوسيو– أدبي، تساؤل فنّي آخر: هل يصحّ تقييم الحداثة من خلال محدّدات النصّ الشكلانيّة فقط؟ أم علينا ملاحقة التفاعل الديناميكي بين الشكل والمضمون والظرف؟

إنّ نزعة أدونيس نحو إثبات حداثة عربيّة مبكّرة تبدو عالقةً في مناظرة مع المقولة النقديّة الغربيّة. حتّى يبدو أنّه يصرّ على إبراز ثيمات هذه الحداثة بدون تفسيرات واضحة، فالسؤال الذي لا بدّ من طرحهِ هو لماذا نعتبر نصًّا ما حديثًا ونصّ آخر غير حديث إن لم تتم مقاربته اجتماعيًا وفنيًّا ضمن الظروف المذكورة.

لقد لاحق هذا الجزء من الفصل الثالث إذًا سؤالًا لم يبدُ أنّ أدونيس وغيره من المقولات النقدية العربية قد أجاب عليه، وهو هل توفرت في المدينة العربيّة التي أنتجت نصوص التجربة الحداثية الأولى، الشروط لإنجاز نص شعري حديث؟ وهل يمكن إنجاز نص شعري حديث بدون تلك الشروط. هُنا نقارن بين الظروف الثلاثة التي أسست لنصّ إليوت مع المقاربة التي تضمّنها منجز السيّاب للوقوف على لُبس واضح لا يمكن تحقيب نص السيّاب في ضوءه باعتبارهِ حديثًا أو غير حديث.

3. ج. السيّاب... القرية المعرّفة والمدينة النكرة

يتبيّن من منجز الشاعر العراقي أنّه يتراوح بين المحاولة الرومانسيّة من ناحية المضمون والموضوع، وبين صيغة حداثية منجز شكلانيّة تعتمد على ثيمات فنيّة نشأت في سياق آخر وضمن شروط أُخرى. على سبيل المثال، فإنّ نص السيّاب لا يبدو نصًّا ناقمًا على المدينة، لأنّها تحوّلت أو اختلّت كما كان نصّ إليوت، وإنّما يبدو ناقمًا على المدينة بمنطق استفقادي يسيطر عليه الحنين إلى الريف، أو إلى قرية جيكور[82]. المفارقة أنّ حتى هذا الحنين إلى القرية لا يمكن تحقيبه باعتباره نصًّا رومانسيّا خالصًّا لأنه خارج عن الشرط التي نشأت فيه التجربة الرومانسيّة الغربية، أي الحنين إلى الزمن الارستقراطي، بل بدا وكأنّه حنين إلى تقشف أولي وبدائي يمثّل تجربة مبكّرة جدًّا من الأدب الغربي.

"على مقلتيك انتظار بعيد

وشيء يريد

ظلال

يغمغم في جانبيها سؤال

وشوق حزين

يريد اعتصار السراب

وتمزيق أسطورة الأولين

[82] DeYoung, T. (1998). *Placing the Poet: Badr Shakir al-Sayyab and Postcolonial Iraq*. SUNY Press.

فيا للعذاب

جناحان خلف الحجاب

شراع...

وغمغمة بالوداع"[83].

تبدو المدينة في شعر السيّاب نكرة، غير معرّفة ولا اسم لها، وكأنّها لا تعني الشاعر. هي مجرد مرحلة عابرة، أو منفى اضطر للبقاء فيه، غير منشغل بالتغيرات التي طرأت عليه فهو يبدو ثابتًا مظلمًا، بينما كانت القرية معرّفة واضحة ولها اسم، تمثّل خلاصًا للشاعر من منفاه المديني المظلم الذي يبدو اضطراريًّا.

الفرق الحاسم هنا في رأينا أنّ نص السيّاب على عكس نصّ إليوت، لا يبدو مدينيًّا. ففي حين يبدو نصّ إليوت مهمومًا بالتغيرات القيميّة والمشهديّة التي طرأت على المدينة التي ينتمي لها أو على الأقل ينتمي إلى جزء قديم منها، كان نص السيّاب غير مبالٍ بهذا الجدل كلّه، يحمل أسئلةً لها إجابة واحدة، هي جيكور. قد يصحّ هنا، العودة إلى أصول الشاعرين، ففي حين كان إليوت مدينيًّا، كان السيّاب قرويًّا، وربما كان شعره يعبّر عن الحنين إلى القرية من خلال الحمولات الفنيّة لنقمة الشعر الحديث الغربي على المدينة غير المتزنة[84].

"وتلتفّ حولي دروب المدينة

حبالًا من الطين يمضغن قلبي

ويعطين عن جمرة فيه طينة

[83] السيّاب، بدر شاكر. 2017. أزهار وأساطير. المملكة المتّحدة: مؤسّسة هنداوي سي آي سي. ص27-29.

[84] Boullata, I. J. (1971). The Poetic Technique of Badr Shakir Al-Sayyab (1926-1964). *Journal of Arabic Literature*, *2*(1), 104-115.

حبالًا من النار يجلدن عرى الحقول الحزينة

ويحرقن جيكور في قاع روحي

ويزرعن فيها رماد الضغينة

دروب تقول الأساطير عنها

على موقد نام ما عاد منها

ولا عاد من ضفة الموت سار

كأن الصدى والسكينة"[85].

في قصيدته الأكثر استشهادًا "أنشودة المطر"، يبدو هذا اللّبس جليًّا حتّى في المعاني التي يضفيها على الطّبيعة. فالمطر بالنسبة للسياب يبدو رمزًا للكآبة والوحدة، حتّى يحيل القارئ لوهلة إلى ما يشبه نصًا إنجليزيًّا حديثًا يعالج أسئلة وجوديّة رائجة. لكن النص نفسه، يكتمل شيئًا فشيئًا حتّى يبدو وكأنه يصوّر المكان/ العراق، بلغة قرويّة منشغلة بالأسئلة الإنسانيّة الأوليّة مثل الجوع، ثُم تنقلب صورة المطر نفسه إلى الصورة الطبيعيّة الأولى باعتباره مصدرًا لإنعاش الطبيعة. إذًا يتراوح نصّ السيّاب بين صورٍ متناقضة وكأنّهُ واقف على ضفتي الشعر الرومانسي وشعر ما بعد الرومانسية في آن، يقارب أسئلة الوحدة والكآبة مقاربة ريفيّة قرويّة.

"عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ،

أو شُرفتان راح ينأى عنهما القمر.

عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ

[85] السيّاب، بدر شاكر. 2014. أنشودة المطر. المملكة المتّحدة: مؤسّسة هنداوي سي آي سي. ص77.

وترقص الأضواء... كالأقمار في نهَرْ

يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السَّحَر

كأنما تنبض في غوريهما، النّجومْ...

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شفيفْ

كالبحر سرَّح اليدين فوقه المساء،

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء؛

فتستفيق ملء روحي، رعشة البكاء

ونشوةٌ وحشيَّةٌ تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!"[86].

أما في قصائد أُخرى، مثل "جيكور وأشجار المدينة" و"جيكور أمي"، فيبدو أنّه يستغني بصورة نهائيّة حتّى عن الأسئلة الوجوديّة وأسئلة الكآبة والوحدة، وينتهي إلى حنين مباشر إلى القرية والطّبيعة.

"أشجارها دائمة الخُضرة

كأنها أعمدة من رخام

لا عُري يعروها ولا صفره

وليلها لا ينام

[86] السيّاب، بدر شاكر. أنشودة المطر. المصدر السّابق. ص124.

يطلع من أقداحهِ فجره.

لكن في جيكور

للصيف ألوانًا كما للشتاء،

وتغرب الشمس كأن السّماء

حقلٌ يمصّ الماء

أزهاره السكرى غناء الطيور"[87].

"تلك أُمّي، وإن أجئها كسيحا

لاثمًا أزهارها والماء فيها، والترابا

ونافضًا، بمقلتي، أعشاشها والغابا

تلك أطيار الغد الزرقاء والغبراء يعبرن السطوحا

أو ينشرن في بويب الجناحين: كزهرٍ يفتح الأفوافا

...

كيف أمشي! خطاي مزّقها الداء. كأني عمود

ملحٍ يسير...

[87] السيّاب، بدر شاكر. 2000. المجموعة الشعريّة الكاملة: الجزء الثاني. بيروت: دار المُنتظر. قصيدة جيكور وأشجار المدينة. ص55.

أهي عامورة الغوية أم سادوم؟

هيهات... إنّها جيكور:

جنّة كان الصّبي فيها وضاعت حين ضاعا"[88].

ولعلّ عناوين كثير من قصائد السيّاب تحيل إلى ثنائيّة القرية الحقيقيّة والمعرّفة، والمدينة الزائفة والنكرة بالنّسبة له على غرار "جيكور وأشجار المدينة" و"جيكور أمي" "جيكور والمدينة". أمّا القصائد التي انطوت على شعور بالحنين إلى ماضٍ مزدهر فقد تضمّنت في متنها إشارةً واضحة إلى حاضرٍ ذابل ومنفّر وهو ما يبدو واضحًا في قصائدهِ التي أهداها إلى روح وورزوورث بعنوان "ذبول أزهار الدفلى" و"جدول جفّ ماؤه" و"العش المهجور".

"لذع الأوام أزاهرَ الدفل

فذوت كما يذوي سنا المُقل

كانت تعير النهر حمرتها

فيضيءُ فيه الموج كالشّعل"[89].

...

"واليوم أُطفئ نورها وخبا

فكأنها لم تَنْدَ أو تمل

88 انظر المصدر السابق. قصيدة جيكور أمي. ص74.

89 انظر المصدر السابق. قصيدة ذبول أزهار الدفلى. ص211.

واليوم أصبح عقدها بددًا

فرأيت جيدَ النهر في عطل"[90].

حيث إنّ هذه النصوص، بقدر ما تضمّنت نفسًا رومانسيًّا يتغنّى بالطّبيعة، فقد تضمّنت مقولةً ديستوبيّة وصفت أُفولها وذبولها، ما يجعلنا نقف على تكرار واضح للمصطلحات التي تصف ازدهار الطّبيعة، وفي نفس الوقت أُخرى تصف ذبولها وانحسارها وما يحيل إليه من كآبة. هنا، لا تبدو الطبيعة وحدة واحدة تمثل قريته، ولكنها تمثّل الثنائيّة معًا. فالقريّة تمثّل الربيع والطّبيعة في أوج عطاءها، بينما تمثّل المدينة الذبول والانحسار والهجران. وفي الحالتين، فإنه لا وجود للطبيعة. حتى بدا أن السيّاب استبدل "الأرض الخراب" التي يصف فيها إليوت دمار المدينة، بـ "القرية الخراب".

[90] انظر المصدر السابق.

3. د. قلق تجديد الشّعر عربيًّا

لقد كان قلق التجديد في الشعر قلقًا عربيًّا بامتياز منذ بداية قرن الحروب الطويل، القرن العشرين. فقد كان هناك محاولات تجديديّة مستمرّة من مختلف الاتجاهات دون أنْ يكون هناك رابط مشترك مضاميني أو مفاهيمي بين هذه المحاولات سوى قلق التجديد.

وكان لشعراء المهجر، وهم الأكثر اطّلاعًا على الشعر خارج الوطن العربي، ومدرسة أبولو أثرٌ كبيرٌ على جيل الشّعراء الشباب في أواخر أربعينيّات القرن العشرين[91]، إضافةً للتأثير الهائل وشبه المباشر للشعر في أوروبا وأمريكا عليهم.

واستمرّت طويلًا محاولات التجديد حتّى استطاع اثنان من الشعراء العراقيين، بدر شاكر السيّاب ونازك الملائكة، كتابة قصيدة تقوم على ميكانزمات جديدة وعلى تحطيم "ثوري" لعمود الشّعر العربي المعروف، هذه المحاولة التي أُطلق عليها اسم "الشعر الحر". وقد انتشرت هذه المحاولات، محاولات الكتابة الجديدة، بشكلٍ واسع، ما أدّى إلى انتشار النهج الجديد في كلّ الوطن العربيّ، خاصّة بين الشعراء الاشتراكيين، مُحطّمةً، أي هذه المحاولات، في طريقها شكل القصيدة التقليديّة[92]. ما أشعل جدلًا، ما زال موجودًا بطريقةٍ أو بأُخرى، حول الشكل الجديد وحيثيّاتهِ، ومن كان المبتكر الأوّل له، هذا الجدل الذي لم يحسم بدليلٍ مقنع، حيث لم يتم

[91] موريه، أ. د. ش. 2014. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي المعاصر 1800-1970. ترجمة: شفيع السيّد وسعد مصلوح. بيروت: دار الجمل. ص257

[92] انظر المرجع السّابق. ص260

تحليله تفصيليًا مع الأسئلة المحيطة بهِ مضامينيًّا، وخصوصًا تبيان العلاقة بينه وبين السياق الطّبيعي للشعر العربي[93].

ومن الضّروري الإشارة هُنا، إلى النّقاش الطويل الذي احتدم ودار حول من كان سبّاقًا بين السيّاب والملائكة، والذي انتهى إلى تحقيب المرحلة بأنّ أوّل من وظّف طريقة الشعر الحرّ هو علي أحمد باكثير في ترجمتهِ لمسرحيّة شكسبير "روميو وجولييت"[94]، رغم إصرار السيّاب على ريادتهِ لهذا الشكل قبل نازك الملائكة بعام. وقد أيّده في هذا كثيرون، اعتمادًا على أنّه هو أوّل من استخدام الشكل الجديد عبر إشارتهِ إلى نقطتين: الأولى، أنّ قصيدة الملائكة "الكوليرا"، وهي القصيدة الأولى لها ضمن هذا الشّكل، ليست شعرًا حرًّا. والثانية، أنّ الشعراء اتّبعوا منهجهُ لا منهج الملائكة ولا باكثير[95].

والأسئلة كثيرة هُنا، طرحَ منها صالح عبد الغني كبّة[96] أنْ كيف للشاعرين نشر أولى قصائدهما، التي وصفت بأنّها شعرٌ حرٌّ، في شهر واحد؟ وهل تتماثل التقنية والشكل في كلّ من القصيدتين؟ وضمن سياق هذا البحث نستطيع إضافة العديد من الأسئلة المتعلّقة حول الشكل الجديد والظّروف الاجتماعيّة والاقتصاديّة حوله.

ليس من مهمّة هذا البحث التحقيب العميق في تلك المرحلة، خصوصًا وأنّها مليئة بمحاولات التحقيب، ولكنّ إظهار خطأٍ فادحٍ في مفهوم تطوّر الشّعر بعيدًا عن أسئلتهِ الثقافيّة ومن منظور شكلاني بحت، وقد بدأت ملامح هذا الخطأ بتسمية الشكل الجديد، فالتكنيك المُستخدم في قصيدة الملائكة "الكوليرا" يسمّى في الشعر الإنجليزي بالشعر المقطعيّ (Monostrophic verse) لا شعرًا حرًّا (Free verse)[97]، وأمّا السيّاب

---

[93] انظر المرجع السّابق.

[94] الآداب، مج1، ع12، س1953، ص51.

[95] الآداب، مج2، ع6، س1954، ص69، لم يناقش كيف، ولماذا.

[96] الآداب، مج 2، س 1954، ص 49-50.

[97] موريه، أ. د. ش. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي المعاصر 1800-1970. مرجع سبق ذكره. ص272.

وتوصّله إلى هذا الشكل الجديد، فقد اعترفَ بأنّه اقتبسه من الشعر الإنجليزي[98]، بعد ثورة الجيل الجديد على وحدة القافية وهجران البحور الطويلة واستخدام القصيرة، والاستغناء عن الخطابيّة الرّنانة بالـ "الشعر المهموس، ورغم هذا كلّهِ، فقد كتب في مقدّمة ديوانه "أساطير"[99] كيفيّة توصله للشكل الجديد:

"وقد لاحقت من مطالعاتي في الشعر الإنجليزي، أنّ هناك (الضربة) وهي تقابل (التفعيلة) عندنا، مع مراعاة في خصائص الشعرين من اختلاف، و(الشطر) أو (البيت) الذي يتألّف من ضربات مماثلة في النوع للضربات الأُخرى في بقية الأبيات، ولكنها تختلف عنها في العدد، في بعض القصائد، وقد رأيت أنّه من الإمكان أنْ نحافظ على انسجام الموسيقى في القصيدة رغم اختلاف موسيقى الأبيات، وذلك باستعمال "الأبحر" ذات التفاعيل الكاملة، على أنْ يختلف عدد التفاعيل من بيتٍ إلى آخر، أول تجربة لي من هذا القبيل كانت في قصيدة "هل كان حبًّا" من ديواني الأوّل "أزهار ذابلة"".

وهنا فيما يبدو استغراق السيّاب في محاكاة أشكال الشعر الإنجليزي، الذي يتحرّر من الإيقاع في كلّ شطرة. ولكنّه لم يستطع في ذات الوقت من تحرير الشعر العربي من العروض كليًّا كما كان الحال في الشعر الإنجليزي أو الفرنسي، وذلك يرجع بنظرنا إلى سطحيّة التجديد دون سياق اجتماعيّ نفسيّ سياسيّ. هذا الأمر تعرّض لنقود عديدة نذكر منها نقد غالي شكري بضرورة رفض وصف الشعر الجديد بكلمات مثل "جديد" أو "حرّ"، بل "حديث". وأطلق على الاتّجاه هذا كلّه اسم "حركة الشعر الحديث"[100].

---

98 أساطير، ص 5، وصلاح عبد الصبور في المجلة، مج5، ع59، س1961، ص59.

99 أساطير، ص6

100 مقالة "شعرنا الحديث إلى أين". حوار، مج 4، ع1، س1965، ص60-79.

لقد عبّر السيّاب بوضوح عن اعتبارهِ الشكّل الجديد بأنّه "بناء فنّي جديد، واتجاه واقعي جديد، جاء ليسحق الميوعة الرومانتيكيّة وأدب الأبراج العاجيّة، وجمود الكلاسيكيّة، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيون والاجتماعيّون كتابته"[101].

ولإن يبدو السيّاب مدركًا لشرط أساسي من شروط الشعر الحديث، أي التناقض والقطيعة مع الرومانسيّة، فإنّه عندما كتب عاد مجدّدًا إلى أحضان الرومانسيّة نفسها. وفي ذلك إشارة، في رأينا، إلى ظاهرة فريدة وهي أنّ الفهم النظري للشعر الحديث قد اصطدم في تجارب عديدة منها تجربة السيّاب، مع الواقع الذي لا يتوفّر على شروط الشعر الحديث، ما أحالهُ إلى صيغة مشوّهة بين الرومانسيّة وبعض الثّيم الشكلانيّة الحديثة، وهو ما بدا واضحًا ممّا أشرنا إليه في استخدام تقنيات فنّية في غير سياقها، فكان نص السيّاب في سياق المدينة على عكس نصّ إليوت المتشائم من الحاضر والمستقبل، فكان توّاقًا لزمن مزدهر مليء بالتفاؤل والوضوح، لكنّه إمّا كان ماضيًا وإمّا كان يمثّل حيّزًا حضريًّا بعيدًا هو القرية، أو في حالة ثالثة مزيج بين الاثنتين.

وعلى خلافهِ، ذهبت الملائكة للتعبير بأنّ هناك خلطًا بين كتابة الشعر الحرّ، والدعوة إلى تجديد موضوعات الشعر، وحسب تعبيرها فإنّ الشعر الحرّ ظاهر عروضيّة في المقام الأوّل[102]، وكان في رأيها أنّ حركة الشعر الحرّ هي حصيلة اجتماعيّة محضة تحاول الأمة العربيّة أنْ تعيد بناء ذهنها المكتنز على أساس حديث[103]، وتتمثّل، أي هذه الحصيلة، في أربعة عوامل[104]:

1. النزوع إلى الواقع: فاستخدام الأوزان الحرّة يتيح للشاعر الهرب من الأجواء الرومانسيّة إلى جوّ الحقيقة الواقعيّة، ولا يتلاءم الشكل ذو الوزن الواحد والقافية الواحدة مع هذا الاتّجاه، وأيضًا فإنّ الشكل التقليدي حافل

---

101 الآداب، مج 2، ع6، س 1954، ص69.

102 الملائكة، نازك. 1978. قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين. ص51.

103 انظر المرجع السابق، ص40.

104 انظر المرجع السابق، ص41-48.

بالغنائيّة والزخرف والجماليّة والفخامة، على حين أنّ الشعر يتطلّب شكلًا يمنحه قدرًا أكبر من الحريّة، وأسلوبًا أبسط، وكلّ هذا يحقّقه الشعر الحرّ الذي يقوم على بيت يتوالى فيه التتميم، ولا يلتزم بعددٍ ثابت من التفعيلات، كما لا يلتزم بنمطٍ ثابت من القافية.

2. نزوع الشاعر الحديث إلى الاستقلال.

3. نفوره من القوالب المقرّرة سلفًا.

4. الحرص على المضمون أكثر من الشكل.

ولا بدّ من التذكير بتأكيد الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر" أنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة في المقام الأوّل، وتقول: "لعله شيء لا ريب فيه أن كثيرًا من الشعراء الذين تلقّوا الدعوة إلى الشعر الحرّ في حماسة، لا يعرفون حتّى الآن الغرض منها، إنّ بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة إلى تجديد الموضوع في القصيدة العربيّة، وبعضهم يظنّ أن غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعيّة في الشّعر، ولئن كنّا لا ننكر أنّ هذه الظنون وأمثالها لا تتعارض مع طبيعة الشعر الحرّ، غير أنّنا نلح مع ذلك على التذكير بأنّ الشعر الحرّ ظاهرة عروضيّة قبل كلّ شيء. ذلك أنّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة، ويتعلّق بعدد التفعيلات في الشطر، ويُعنى بترتيب الأشطر والقوافي، وأسلوب التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك من القضايا العروضيّة البحتة."[105]

ورجوعًا نميل للقول أنّ قلق التجديد في الشعر العربي كان قلقًا مستوردًا بكلّ ما تحمل الكلمة من معنى. لقد كان تأثير الشعر الغربي عليه منذ القرن التاسع عشر وحتّى نهايات القرن العشرين تأثيرًا بالغ العمق. وقد يُحال هذا التأثّر لعدّة أسباب من التقدّم النوعي الذي أصاب الشعر الإنجليزي نتيجة لظروف مختلفة تمّت

[105] انظر المرجع السابق. ص 561.

الإشارة إليها تفصيليًّا في الفصل الثاني، حتّى انحصر التأثّر في مرحلة من المراحل بموضوع الشّعر، أي الفكرة والمضمون[106]. ما نجم عنه استبدال الاستحضار في البلاغة العربيّة القديمة، بالتّشخيص (personalization)، والتّعبير عن الأفكار بمنطق قصصيّ، وتحقيق الوحدة بين الفكرة والعاطفة، كما نجم عنهُ توظيف الأساطير والأمثال والقصصّ في القصائد.

وقد مهّد شيكسبير، الكاتب الإنجليزي، الطّريق أمام التأثير الكبير لإليوت وانتشارهِ[107]. وهُنا، نستطيع الإشارة إلى تزاوج الأشكال الفنّية في الشعر العربي، حيث أتاحت الدراما الشعريّة عند شكسبير لبعض الشعراء صياغة نموذج جديد للشكل الشعري، ما مهّد اقتباس تكنيكات إليوت المعقّدة، في ذات الوقت التي كانت ترجمات مجموعة من الشّعراء الإنجليز والفرنسيّين والأمريكان تصل إلى الوطن العربي.

وقد ساهم الشكل الجديد، المُتّسم بالمرونة، في عمليّة هضم غير واعية لكلّ الأشعار المترجمة. إلى جانب التّأثير العميق للرومانتيكيّة الغربيّة على الشعر العربي، وخصوصًا شعر المهجر. وضمن كلّ هذا، وإضافةً للتغيّرات الحيويّة المستمرّة المتغيّرة على شكل الشّعر الغربيّ، راح الشّعر العربي، ضمن شكلهِ الجديد لمحاكاة وتقليد كل أشكال الشعر الغربي، من القصيدة الغنائيّة (Ode)، إلى السوناتا (Sonett)، والمقطعيّة (Stanza)، والملحمة، وقصيدة النّثر[108].

---

[106] عبد الرحمن شكري، مجلة المقتطف، مج36، عدد5، س 1939، ص545-552.

[107] محمد مصطفى بدوي. شيكسبير والعرب. دراسات القاهرة، 1964-1965. ص181-196.

[108] موريه، أ. د. ش. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي المعاصر 1800-1970. مرجع سبق ذكره. ص 289.

3. هـ. العوامل الاجتماعيّة الاقتصاديّة لظهور حركة الشعر الحرّ

إذا كانت حروب القرن العشرين هي أحد مسبّبات تعزيز ظهور الشّعر الحرّ في أوروبّا تحديدًا، والغرب بشكلٍ عام، فإنّ نهاية هذه الحروب هي أحدْ مسبّبات الثّورة الشّكلانيّة على شكل الشّعر التقليدي في العالم العربي؛ أي حركة الشعر الحرّ، بالنسبة لآراء عديدة. لقد رافق نهاية الحرب العالميّة الأولى استقلال بعض الشّعوب العربيّة في المشرق وثورات عديدة، مثل الثورة المصريّة في 1919، والعراقية في 1920، ورافق نهاية الحرب الثانية ميلاد جامعة الدول العربيّة في 1945. وقد أثّرت عديد الأحداث السياسيّة التي وقعت بعد الحرب الثّانية على العوامل الاجتماعيّة والثقافية العربيّة، مثل، نكبة فلسطين 1948، وتأميم قناة السويس 1956، وغيرها من الأحداث.

رغم أنّ هذه الأحداث السياسيّة لم تحصل جميعًا قبل نشوء قصائد الشّعر الحرّ الأولى، والتي تقول فيها سلمى الجيوسي إنّه قد يكون من العبث الرّبط بين نشوء حركة الشعر الحرّ والأفكار السياسية الثورية التي اندلعت نهاية الأربعينيّات[109]. إلّا أنّنا لا نتفق معها في تحليلها لسبب نشوء هذه الحركة، فهي ترى أنّ بداية حركة الشّعر الحرّ "يجب أنْ يُنظر لها على أنّها ظاهرة فنّية نجحت بسبب نضوجها الفنّي وبسبب توقيتها غير المقصود الذي جاء ملائمًا للحظة التاريخية والنفسية في الوطن العربي"[110].

وفي هذا تحييد واضح من قِبل الجيوسي لكلّ الظّروف الاجتماعيّة، فهي ضمن طرحها تعتبر نجاح نشأة الشعر الحرّ يرجع لأنّ هناك نضوجًا فنّيًّا رافقها، لا لأنّ ظروفًا قد أثّرت على هذه النّشأة، وإن كان هذا

[109] خضراء الجيّوسي، سلمى. 2001. الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة. ص599.

[110] انظر المرجع السّابق.

صحيحًا فهو في نظرنا لأنّ هذه النّشأة لم تكن مرتبطة ارتباطًا أصيلًا بالظّروف السياسيّة التي حولها. ونرى في هذا التحليل نوعًا من النّقص في الأخذ بعين الاعتبار الظّروف المكوّنة لنشأة هذه المدرسة الجديدة، أي الشعر الحرّ.

ولعل الجيوسي تمثل نزعة متطرفة عند بعض الآراء النقدية العربية، نحو تغييب للظّروف المحيطة بنشأة الشّعر الحرّ، ولا بدّ أنّ نهاية الحرب العالمية الأولى والرّوح الثّوريّة التي امتدّت في الوطن العربي كانت دافعًا ثوريًّا، يجب أنْ يؤخذ بعين الاعتبار، لتغيير النّظرة إلى الشعر ككل، وأسئلتهِ، إلّا أنّ هذه الروح الثّوريّة قد تكون غيّبت جزءًا مهمًّا من مركبات العمل الأدبي وهو مضمونهُ. فالحركة الجديدة قد ركّزت تركيزًا عاليًا على الشّكل، ومن هُنا ظهرت مقولة الملائكة بأنّ الشّعر الحرّ هو ظاهرة عروضيّة، مؤكّدةً، ضمن هذه المقولة، على أنّ مضامين القصيدة العربيّة لا تحتاج إلى تجديد أو تغيير.

إنّنا ضمن هذه الدّراسة نعتبر الأدب في تفاعل دائم مع البُنى الاجتماعيّة، ومع المدينة أو غيابها في نفس الوقت.

بالنسبة للاروك، فإنه لا بدّ من الرّبط بين حركة الشّعر الحرّ والمرحلة التاريخيّة الّتي تبدأ من نهاية حروب القرن العشرين، وهو الأمر الذي رشّح البرجوازيات الصغيرة للقيادة في أغلب المناصب السياسية والاقتصادية والثقافية[111]. وهي، أي البرجوازيات الصغيرة، "غير موجودة كمجموعة اجتماعية موحدة اقتصاديًّا وسياسيًّا تشغل مكانة محدّدة في نظام وسائل الإنتاج الاجتماعي، هناك في المجتمع فئات وسطى ومرحليّة تشمل ممثلي طبقات وجماعات وفئات اجتماعية مختلفة"[112]. حيث تتميّز، أي البرجوازيات الصغيرة، بالتذبذب في

[111] ينظر الطبقات الاجتماعية، بيار لاروك، ترجمة جوزف عبود كبه، منشورات عويدات، بيروت باريس ط2، 1989، ص68-69، وصراع الطبقات، ريمون آرون، ترجمة عبد الحميد الكاتب، منشورات عويدات، بيروت باريس ط1983،3، ص58-74.

[112] الطبقات والصراع الطبقي، غ. أندرييفا، د. أوغريتوفيتش، ترجمة فؤاد مرعي، دار الفجر، دون تاريخ، ص30.

المواقف انطلاقًا من مكانها بين البرجوازيات الكبيرة والطبقات العاملة، وتعيش هذا التذبذب بين الثورة المجتمعيّة وبين المحافظة على النظام الاستغلالي. وبهذا، فهي ذا طبيعة ثوريّة فوقيّة بعيدة عن أحداث تحدث تغييرات جذرية في المبنى الأيديولوجي، أي تقوم بثورة سطحية ضدّ هيمنة الإقطاع إلّا أنّها تتوقّف ضمن نضالها عند هذا الحدّ[113].

وبالنسبة له، تعود أصول معظم روّاد حركة الشعر الحرّ إلى أصول برجوازيّات صغيرة، ولنكون أكثر تحديدًا، ضمن الفئة الريفيّة لهذه البرجوازيات. حين ينتمون لكلّ هذه الصّور النّابعة من واقعهم، والمُعبّرة عن الضياع النفسي والتمزّق وثنائيّة الأمل واليأس، والاتّكاء على الأبعاد الغنائيّة والرومانسيّة والميتافيزيقيّة. وما كان منهم، إلّا أنْ عكسوا هذه الرؤية السياسيّة بين الثورة والالتزام، وهو ما يُعبّر عنهُ جلال الشّريف بقولهِ إنّها: "لا تصدر عن موقف أيدولوجي متميّز بقدر ما تحاول أنْ تعطي لمواقفها العمليّة طابع مواقف أيدولوجيّة، وما يبدو من تناقض في هذه المواقف إنّما هو نتيجة لتبعيّة الموقف الأيديولوجي للموقف العملي، وكذلك الأمر فيما يتعلّق بتذبذب هذه المواقف وتأرجحها فإنّها تتبع الخطّ البياني للرؤية السياسية عند ممثّلي الشعر العربي الحديث، في إنتاجهم الشعري وفي مواقفهم العمليّة"[114].

وضمن إطار هذه البرجوازيات الصغيرة، تظهر الأنتلجنسيا؛ أي الطبقة المثقفة، ويعدُّ من اللّافت في هذه الطبقة المثقفة الانبهار بالغرب[115]، انطلاقًا من الأفكار الجديدة التنويريّة ومرورًا بالاشتراكيّة، وذهابًا إلى الحداثة. فهي بذلك أسيرة ثقافة منتجة من قِبل الغرب، وعلى الرغم من تباين التجربتين؛ أي العربية والغربية،

---

113 الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخيّة، جلال فاروق الشريف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976، ص49-50.

114 انظر المرجع السابق ص95.

115 الانتلجنسيا المغاربية المثقفون أفكار ونزعات، فلادمير ماكسيمنكو، ترجمة عبد العزيز بوباكير، دار الحكمة، دار النهضة، الجزائر، ط1، 1984، ص17.

والزّمنين، إلّا أنّ التجربة العربية بدت وكأنّها تعيش خارج الزمن الخاص بها، وهذا ما يشكل الأزمة المرتبطة "بغياب الرؤية الأصلية التي تدفع صاحبها للنظر إلى الأشياء من موقعهِ الزماني والمكاني"[116].

مع عدم قبول التحليل الماركسي أعلاه كاملًا، باعتباره تحليلًا يعتبر الأدب مجرد بنية فوقية تنعكس عن بنية تحتية صارمة، إلا أن هذا ينطبق جزئيًا في نظرنا على حركة الشعر الحرّ. خصوصًا في ما يتعلق برؤية معيّنة لثقافة غالبة، أمست تؤثّر على ثقافةٍ أُخرى، عبر فرض مفاهيمها المختلفة ورؤاها ومناهجها، وتسلّم، بطبيعة الحال، هذه الثقافة الأُخرى، التي تمثّل الثقافة العربيّة تحديدًا، والثقافة في العالم الثالث على وجه العموم، بذلك، وتدخل هذه المفاهيم في وعيها، الذي يعيد صياغتها سواء كان ذلك بوعي أو بغير وعي، ولا تتميز فقط بأنها غير أصيلة، ومعاد إنتاجها، لكن الأهم من ذلك، أنّها ثقافة مغلوبة، تعبر عن توق مستمر لإجابة فورية عن سؤال النهضة، أي كيف يمكن أن ننهض ثقافيًا وبالتالي اجتماعيًا وسياسيًا، من دون أن يكون السؤال عينه، انعكاسًا للظرف المحلي أو للخصوصية الثقافية العربية.

في الوقت نفسه، فإن الدراسة ترى في تلك المحاولات لتفسير نشوء حداثة الشعر العربي، من خلال البنية الاقتصادية أو غيرها، إقرارًا غير واضح بأن ثمة تطورًا محليًّا لا بد من تفسيره ضمن ظروف محلية حصرًا، أو ضمن العلاقة مع الثقافة الغربية المهيمنة، وقد غاب عن التحليلين احتمال أن يكون ثمة تفاعل بين النمطين، بمعنى أن تكون كلها عوامل ساهمت ضمن مسار معقد ومتنوع في نشوء ما نصطلح عليه اليوم بالشعر الحديث.

[116] بذور أزمة المثقف في الوطن العربي، أحمد موصللي، لؤي صافي، دار الفكر المعاصر بيروت، دار الفكر، دمشق، ط1، 2002، ص97.

تنوعت الأمثلة على المقولات النقدية التي عالجت أو حاولت تفسير نشوء نمط شعري حديث، لكنها في الوقت نفسه، بدت بعيدة عن مساءلة معنى الحداثة نفسه، وبدت وكأنها تنطلق من افترض أساسي أن مدرسة الشعر الحر تمثل قفزة حداثية، أما الخلاف فهو في تفسير الوصول إلى تلك الحداثة.

ومع إقرارنا أن كل تلك التصورات النقدية أعلاه، تملك شيئًا من الصحة، في إشارتها إلى ظروف ساهمت في تخليق أنماط جديدة أو اتجاهات جديدة في الشعر العربي، إلا أننا نرى أنه لا بد من ملاحقة انعكاسات تلك الظروف في الشعر نفسه، فما القيمة الفنية التي تمثل الخلفية "البرجوازية الريفية" لتلك النخب، أو العلاقة مع الحاضرة الغربية، إلخ. إن ما تسعى الدراسة إلى تبيانه، هو أنه لم يكن هناك نزعة واضحة ومحددة، في نصوص رواد مدرسة الشعر الحر، يمكن إرجاعها بشكل قاطع إلى ظرف ما، بل على العكس، فإن النصوص المشار إليها، مثلت تخبطًا بين الماضي والحاضر، وبين أنماط شعرية قديمة وجديدة، وبين تطلعات رومانسية وسوداوية، وتجديد شكلاني، وإعادة إنتاج للمضمون نفسه.

فلا يمكن فهم قصائد السيّاب على سبيل المثال، التي يعمها حنين دائم إلى "جيكور"، باعتبارها فقط تأثرًا بالرومانسية الإنجليزية أو الغربية بشكل عام، فتلك القصائد نفسها، تضمنت مقولات سوداوية تبدو متأثرة أيما تأثر بسوداوية ت س إليوت، كما أنها تأثرت بمضامين الشعر العربي الكلاسيكي، وبشعراء مثل أبي تمام والمتنبي، إلخ. وهنا نرى أن المقولات النقدية أعلاه، اختارت طريقًا سهلًا في تحقيب حداثة الشعر العربي، باعتبار أن لها ميزات ثابتة وحاسمة، وتعبر عن حقبة واحدة. هنا نرى أن غياب المدينة، باعتبارها حاضرة تضمّ نخبًا شبه مستقرة، ساهم في تخليق تلك الفوضى الشكلانية والمضمونية، وفي تشكيل قيم فنية عصية على أي عملية تحقيب أو تصنيف شامل.

ليبدو الأمر أكثر وضوحًا، لا بد من الاستدلال بأن مدرسة الشعر الحر لم تكن منفردة في الفضاء الشعري العربي، بمعنى أنها ترافقت مع أنواع مختلفة من الإنتاج الشعري، بما في دلك الشعر العمودي التقليدي، وأنماط أخرى. وهو ما يعني أن تلك الأنماط "الجديدة" أو "الحديثة" من الشعر، لم تميز حقبة كاملة، ولم يكن صعودها لحظة حاسمة، وإنما تطور ضمن مسار بطيء وتدريجي، وهو ما يمثله شعر السيّاب نفسه، الذي يضم أنماطًا متنوعة، فنيًا وحتى موسيقيًا، وغني عن الإشارة أن دواوينه تتضمن قصائد عمودية كثيرة أيضًا، تعالج مواضيع شعرية عربية كلاسيكية.

إن ما يسعى البحث إلى ملاحقته، لا يمثل محاولة لتحقيب نصوص السيّاب أو نقد نازك الملائكة، أو حتى تصنيفها باعتبارها نصوصًا حديثة أو غير حديثة، ولكن الإشارة إلى الاستحقاقات الإبستمولوجية لمفهوم "حديث" في السياق العربي. بكلمات أخرى، فإن التفاعل بين اتجاهات شعرية، لا تتعرض لنفس الظروف الموضوعية، يبدو في نظرنا تفاعلًا ناقصًا، وينطوي على كثير من التخبط. وإن لم يكن البحث في صدد تقديم حكم أخلاقي سياسي على عملية التفاعل تلك، أي بين الشعر العربي والشعر الغربي، باعتبارها خاضعة لهيمنة أو لعلاقات القوة، فإنه يعالج النتائج الفنية، التي انعكست عن التفاعل الناقص نفسه، بمعنى التفاعل بين نمطين شعريين لا تشغلهما نفس الأسئلة، أي أن البحث يسائل الإجابة المشتركة فنيًا لتلك الأسئلة المتباينة، ويبين أنها كانت إجابة مغتربة، ومضطربة، وخارجة عن السياق.

فيصبح موقف ت. س. إليوت الساخط على المدينة، متشابهًا لموقف شعراء عرب مصدومين منها، أو غاضبين من "انفتاحها" كما أشار إحسان عباس. وكأن المدينة هي مفهوم شامل، يمثل بغداد ولندن ونيويورك في الوقت نفسه. كما يشترك الموقف الواقعي لإليوت إزاء المدينة، ونفوره من الرومانسية، مع رومانسية عربية تتوق إلى القرية باعتبارها خلاصًا وجوديًا. وفي خضم هدا التشوه، يتم النظر إلى المدينة العربية، التي كانت

في قيد التشكل، بنفس النظرة السوداوية لمدن أوروبية صناعية كبيرة، أنجزت شطرًا كبيرًا من تطورها، خارجة من حروب كبرى.

الفصل الرابع: بين قصائد السيّاب وتأطير الملائكة النّظري؛ مواجهة المدينة أم الهروب الرومانسي منها: ديستوبيا إليوت، في مقابل رومانسيّة السيّاب والملائكة الهجينة.

4. أ. بين المواجهة والهروب يقع النّقد

في هذا القسم من الفصل الأخير سنقوم بعمليّة مُقارنة مُباشرة للإجابة على سؤال مواجهة المدينة أم الهروب الرّومانسيّ منها، ذهابًا للتّأكيد على سبقَ ذكره في الفصول السّابقة؛ ذلك أنّ محاولات السيّاب الشّعريّة ومحاولات الملائكة النّقديّة لم تعدُ كونها ترجمة محلّيّة لأسئلة شكل الشّعر الإنجليزي الحديث الذي تشكّل ضمن سياقات إبستمولوجيّة واجتماعيّة وسياسيّة واقتصاديّة أدّت لتفاعلٍ بنيويّ مع الشّعر حيثُ استجاب هو لها كونها قد غيّرت جذريًّا في شكل الحياة.

من تأطير نازك الملائكة النّظريّ لمدرسة التّفعيلة، واعتمادًا على قصائد السيّاب الغارقة في رمنسة القرية الملاذ، مقابل ديستوبيا إليوت الشّهيرة المُتمثّلة في الأرض الخراب؛ نتّخذُ قاعدةً لتحليل الرومانسيّة الهجينة لدى السيّاب: ما إذا كان شعرهُ يواجه المدينة أم هو مُجرّد تعبير للهروب الرومانسي منها، ذلك بدءًا من تحليل عودة السيّاب الدائمة إلى جيكور، التي كانت نتيجةً لسببين، أولهما: "مُزاحمةِ المدينة وصدها لهذا الريفي الذي لا يُحسن ولا يملك من الحياة غير قول الشّعر، وثانيهما: النّزوع الرومانسي المتأصّل إلى عالم الطّفولة والبراءة والبساطة"[117].

ومن هُنا، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ السيّاب قد فضّل الزمن الماضي في علاقتهِ مع المكان، أيُّ مكانٍ، حتّى جيكور نفسها، حيثُ يُفضّل جيكور في زمنٍ ماضٍ عنها جيكور اليوم، اليوم حسب الزّمن الحاضر للسّيّاب. إذًا، وفي الأساسِ، هو يُفضّل زمن الماضي على زمن الحاضر حيثُ "يواجهنا الشاعر بنوعٍ من الزمن

[117] يوتوبيا الرجل الفقير، طراد الكبيسي، مجلّة الآداب، ع2، 1996:44.

المشوّش حين يخلط فيهِ الأمس بالغد وعيًا موجودًا، مع إغفالٍ تامّ للحاضر" [118]. ونحنُ بهذا إذ أمام ثنائيّتانِ توكّدان على ذات التّحليل، وتدّلّان على ذات الطّريقِ، الحنين إلى القرية، والحنين، في ذات الوقت، إلى زمنٍ مضى، وهو ما يجعل، كما أسلفنا، السيّاب يتأزّم بسبب حاضر جيكور وحنينهِ، حتّى ضمن القرية، لزمنٍ مضى، وهُنا إذْ يضاعف السيّاب من رومانسيّتهِ الهجينة بالهروب لا فقط إلى القرية بوصفها الجانب الأخضر من المدينة، بل إلى ماضي القرية بوصفهِ الجانب الأكثر خُضرةً من حاضر القرية.

وقد يكون الاستشهاد هُنا، من قصيدة "العودة لجيكور"، يوضّح أكثر من نرمي إليه:

" جيكور، جيكور أين الخبز والماء؟

الليل وافى قد نام الأدلاّء

والركب سهران من جوع ومن عطش

والريح صرّ، وكل الأفق أصداء".[119]

وفي مقطع آخر، يقول:

" أواه يا جيكور لو تسمعين!

أواه يا جيكور لو توجدين

لو تنجبين الروح، لو تجهضين

كي يبصر الساري

نجما يضيء الليل للتائهين"[120].

---

[118] دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر- دراسة في إشكاليّة التّلقّي الجمالي للمكان ص374.

[119] ديوان بدر شاكر السيّاب. 1971. بيروت: دارالعودة. ص422

ونذهب أكثرَ في البُعد الشخصي من حياة السيّاب ونرى المُقاربة التي يقوم بها بين مُطابقة حياته الشّخصيّة وجيكور؛ إذ يقوم السيّاب هُنا بترميز ذاته، ضمن عدد من القصائد سنذكر شواهدًا منها، كرديفٍ لقريتهِ جيكور، حيث كما أحاطت المدينة بالسيّاب أحاطت كذلك بجيكور وبويب، وبالتّالي أمست جيكور تُعاني من لوثة المدينة كما عانى السيّاب، وبات الأثر الشّموليّ هُنا، على القرية والسيّاب معًا، يحرم الإنسان من مكانهِ الذي يعيشُ فيهِ ويحقّق ذاتهُ ضمنه. وضمن قصيدة "جيكور شابت" يقول السيّاب:

" جيكور شابت وولى صباها

وأمسى هواها

رمادا إذا ما

تأوّهن هزّته ريح"[121].

إنّنا هُنا نقف أمام فكرة أساسيّة في التّحليل، وهي أنّ الاغتراب الذي أصاب السيّاب ردّهُ إلى ثنائيّتان أسفلنا ذكرهما، القرية أو الرّيف والزّمن الماضي، فيما يبدو أنّ هذا الاغتراب المُعاصر المتُشكّل ضمن علاقة الشّاعر مع المدينة، الذي بدلَ أن يكون إشارة تحديثيّة للشّعر العربي في حينهِ، كان إشارةً في ردّ السيّاب ورجوعهِ الرومانتيكي الخالصّ إلى قريتهِ أولًا، ومن ثمّ إلى زمنها الماضي.

وبالمقارنةِ مع إليوت، الذي بنى على التُّراث الشّعري عبر إشارةٍ في قصيدتهِ "الأرض الخراب"، عن طريقِ فلسفة العلاقة مع المدينة بالعلاقة مع التُّراث الشّعري الأوروبي، ساهمَ، شعريًّا، بتوظيف حاضرهِ الديستوبيّ

---

120 الديوان ص423.

121 ديوان بدر شاكر السيّاب ص 207.

الذي فَشِلَ في إجابات أسئلة الحداثة المُختلفة، بعد أن تمثّل هذا الحاضر في ثيمة المدينة التي باتت الحياة فيها، بين الحربين، "عبئًا يُثقلُ عاهل الإنسان الشاعر"[122]، ونذكر هذا المقطع الهامّ مُجدّدًا من قصيدته الشّهيرة ولكن هذه المرّة بعد الاستعانة بترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، للتّدليل على التّوظيف المذكور:

"مدينة الوهم

تحت الضباب الأسمر من فجر شتائي،

انساب جمهور على جسر لندن، غفير،

ما كنت أحسب أن الموت قد طوى مثل هذا الجمع.

حسرات، قصيرة متقطّعة، كانوا ينفثون،

وكلّ امرئ قد ثبّت ناظريه أمام قدميه.

انطلقوا صعدًا ثم انحدروا في شارع الملك وليم

إلى حيث كنيسة القدّيسة ماري وولنوث تعدّ الساعات

بصوت قتيل على آخر الساعة التاسعة.

هناك رأيت واحدًا عرفته، فاستوقفته صائحًا: سْتِتْسن!

"يا من كنت معي على السفائن في "مايلي"!

"تلك الجثة التي زرعتها السنة الماضية في حديقتك،

[122] لؤلؤة، عبد الواحد. 1995. الأرض اليباب الشاعر والقصيدة. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر. ص27

هل بدأت تورق؟ هل ستزهر هذه السنة؟

أم أن الصقيع المباغت قد أقضّ مضجعها؟

أبعد الكلب عنها، فهو صديق للبشر،

وإلّا فسيحفر بأظافره ويستخرجها ثانية!

أنتَ! أيّها القارئ المراثي! يا شبيهي، يا أخي!"".[123]

بدلًا من الإحالة، عند الاغتراب عن المدينة، إلى الريف كحلٍّ رومانسيّ، اختارَ إليوت أنْ يبني إشارةً سيمولوجيّة دلاليّة لتَشابه المُدن بعد الحرب الأُولى، فهُنا مدينة الوهم هي لندن، هي ذاتها مدينة باريس بودلير، "أو أيّة مدينة أوربيّة ورث حضارات العصور، وورثت ولات الحروب"[124].

وما يفعلهُ إليوت في المقطع ذاتهُ كذلك، توظيفًا لاغترابهِ، هو المرور على ثلاثيّة في التُّراث الأدبي الأوروبّي تمهيدًا لتفكيك فكرة المدينة، وهم: دانتي أليغييري، وجون ويبستر، وشارل بودلير. وتوظيف ذلك عبر ترميز استعراض الموتى عبر تناص مع مطهر دانتي. وتناصّ آخر مع وويبستر ضمن مسرحيّته "الشيطانة البيضاء" حيث تُبعد الذئاب فيها عن الجثّة فهو عدوّ البشر، وربط ذلك كلّه في العلاقة مع القارئ الذي "يتّسم بالرّياء لأنّه يعرف الحقائق ولكنّه يخفيها، تمامًا مثل الشاعر لأنّه يشبهه، فهو أخوه في الرياء، حيثُ هكذا يقول بودلير في أزهار الشّرّ"[125].

---

123 الأرض اليباب الشاعر والقصيدة. مرجع سبق ذكره. ص28.

124 انظر المرجع السابق. ص28.

125 انظر المرجع السابق. ص28.

إذًا ما قامَ بهِ إليوت هُنا، في الاستشهاد السّابق على وجهٍ خاصّ، وضمن قصيدة الأرض الخراب على وجهٍ عامّ، هو تعبير ديستوبيّ بامتياز، ذلك تعبيرًا عن خيبات متتالية وقعت ضمن المُجتمع الأوروبّي إنّ صحّ التّعبير، الذي تكامل في قصائد إليوت، وفقًا لرجوعهِ للتّراث الأدبي، ضمن قصيدته المذكورة، والانطلاق من هذه الثلاثيّة، الآنف ذكرها، إلى اصطلاح ديستوبي عن تكامل الخراب في المُدن الأوروبّيّة. وهو الذي يقول في خاتمة مقال عن "وظيفة الشّعر": "تختلف وظائف الشّعر حتمًا مع تغيُّر المُجتمع ومع تَغيُّر الجمهور"[126]؛ اصطلاح ديستوبي خارج من الأسئلة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة المُحيطة بالمدينة الأوروبيّة في حينهِ، وأخذًا في ذات الوقت بعين الاعتبار، وكما سنرى لاحقًا حتّى ضمن تحقيب إليوت النّظري، السّياقات الابتسمولوجيّة لتطوّر حركة الشّعر آنذاك ضمن مفاهيمه كناقدٍ، وهو الذي لا يرفضها كشكلٍ بل يُتابع تطوّرها كما في تقديمهِ لقصيدة "أنابليسس" لسان جون بيرس، التي سنأتي على ذكرها لاحقًا في هذا الفصل.

إنّ الشّواهد أعلاه هي لتبيان ردّة الفعل تجاه المدينة عند السيّاب بالمقارنة مع إليوت. ولنمنح التّأطير النّظري السّياقي للشّعر العربي بُعدًا أوسع، استعنّا بتحقيب النّاقدة د. سلمى الخضراء الجيوسي في كتابها المرجعيّ "الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث"[127]، حيث تُعبّر عن المصاعب التي تظهر عندما يُحاول النّاقد أو الباحث تقويم منجز الحركة الحديثة في الشّعر العربي، وتقول بكلماتٍ واضحة: "يستطيع النّاقد الذي يقف على مشارف السّبعينيّات أن يدرك من طبيعة المسيرة الشعريّة منذ بداية الخمسينيّات أن منجزات هذه الفترة، رغم التغيير الكبير الذي حصل في الشعر، لم تكن قد استكملت نفسها"[128].

---

126 انظر المرجع السابق. ص34.

127 الخضراء الجيوسي، سلمى. الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. مرجع سبق ذكره.

128 الخضراء الجيوسي، سلمى. الاتّجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. مرجع سبق ذكره. ص661.

إنّ عدم النُضج هذا حسب الجيوسي يرجع لأسباب عديدة، قد يكون أهمّها أنّ الاكتشاف الجديد حول الكتابة الجديدة، في نهاية الأربعينيّات، لم يكن سوى مُحاولات للتجريب المُكثّف في شكل القصيدة العربيّة. إنّ نازك الملائكة، وعلى الرّغم من إصدارها مجموعة مقالات بعنوان "قضايا الشعر المُعاصر" التي أثارت قدرًا كبيرًا من الجدل حسب تعبير الجيّوسي، كانت حذرة جدًّا مع بدايات الخمسينيّات، الأمر الذي دفعها لوضع الكثير من القواعد ضمن الشّكل الجديد، لِما بدا لها حُريّة مُنفلتة ضمن هذا الشّكل.

وهُنا، يُمكن الإشارة إلى الخوف الذي كان يشوب هذه المُحاولات التّجديديّة، ما دَفَعَ إلى وضع قواعد جديدة فيما يبدو تحديدًا وتقليمًا حتّى للمُحاولات التي تسعى لتخلق تغيُّرات ضمن الشّكل الجديد. إنّ هذا الخوف بدلًا من أن يدفع الشّعراء من اندفاع نحو التّجريب في الشّكل بعفويّة، دفعهم إلى الذّهاب إلى قواعد جديدة تحكم هذه المُحاولات وتُحدّدها بطبيعة الحال، وتخلق لها قيودًا جديدة، ناهيكَ أنّها لا تعدُ كونها مُجرّد مُحاولات شكلانيّة في حين لم تشهد المضامين خرقًا نوعيًّا، وهو الأمر الذي أشرنا لهُ عند السيّاب أحد أبرز روّاد الشّكل الجديد.

ونستطيع القول هُنا أنّ مفهوم نازك الملائكة للحرّيّة المسموح بها للشّاعر في الشّعر الحُرّ تُلخَّص بالتّالي: استخدام عدد مُتغيّر من التفعيلات في كلّ شطر[129] من الشّعر، وهو بهذه الخاصّيّة الوحيدة واليتيمة يُمكن تمييزهُ عن الشّكل التّقليدي للقصيدة. وباقي القوانين التي كانت مُطبّقة على الشّكل التّقليدي، هي مُطبّقة على الشّكل الجديد. وضمن ذات السّياق، تقول الملائكة: "والواقع أنّ الشعر الحُرّ جارٍ على قواعد العروض العربي، ملتزمٌ بها كلّ الالتزام. وكلّ ما فيهِ من غرابة أنّه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعًا.

[129] نازك الملائكة، "الشعر الحرّ شعر ذو شطر واحد" في: نازك الملائكة، قضايا الشعر المُعاصر (بيروت: دار الآداب، 1962)، ص73-76.

ومصداق ما نقول أن نتناول أي قصيدة جيّدة من الشعر الحُرّ ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور، فلسوفَ ننتهي إلى أن نحصل على قصيدتين جاريتين على الأسلوب العربي من دون أي غرابة فيها"[130].

إنّ هذا الرّأي الصّارم والتّقليديّ للملائكة لَقِيَ عدم تقبّل ضمن الوسط الأدبي آنذاك، وقامَ العديد من الأُدباء بدحض هذا الرّأي، مثل يوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا وعزّ الدّين إسماعيل ولويس عوض وغيرهم[131].

وكانت المعارضة تدور حول شدّة التّأكيد على فرض القواعد المُختلفة في تناول الشكل الجديد، وقد رأى لويس عوض مثلًا في ذلك فرض قوانين على شعر ما يزال في طور التجريب[132]. ويمكن الإشارة إلى أنّ هذا النّقاش، على أهمّيتهِ، إلّا أنّه لم يكن يأخذ سوى بُعدًا شكلانيًّا من مُحاولات التّجديد العربيّة وغاصَ في تفاصيل أوزانها وعروضها وقوافيها، بينما كان، في ذات الفترة، إليوت يمدح قصيدة "أنابلسيس" للشّاعر سان جون بيرس بقولهِ: "إنّي أُشير إلى هذه القصيدة بأنّها قصيدة. وقد يكون من المريح لو كان جميع الشعر منظومًا– إمّا على أساس النبر، أو تواتر الصوامت، أو الكمّ؛ لكنّ ذلك غير صحيح. فقد نجد الشعر في أي مكان في السطر الواحد الذي يتراوح ما بين حدود النثر والشعر. وإنّ كاتبًا، مثل بيرس، يستعمل وسائل شعريّة خالصة، يستطيع أن يكتب شعرًا بما يُدعى نثرًا"[133]. إلى جانب إدموند ويلسون، النّاقد الأمريكي، الذي كتب في فترة قريبة: "قد غدت أساليب النثر والنظم مختلطة إلى درجة مُحيّرة– وأصبح النثر فيها مُتغلّبًا على

---

130 انظر المرجع السّابق، ص 120.

131 انظر: يوسف الخال، "قضايا الشعر المُعاصر، لنازك الملائكة" شعر، السنة 6، العدد 24 (خريف 1962) ص138-152؛ جبرا إبراهيم جبرا ، "الشعر الحرّ: النقد الخاطئ" في: جبرا إبراهيم جبرا، الرحلة الثامنة (صيدا؛ بيروت: المكتبة العصريّة، 1967) ص7-19؛ عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربي المُعاصر: قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة (القاهرة: دار الكاتب العربي، 1967 ص 102-108؛ لويس عوض، دراسات عربيّة وغربيّة (القاهرة: دار المعارف، 1965) ص121؛ غالي شكري، "صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث"، حوار، السنة 4، العدد 20 (كانون الثاني- شباط 1966) ص90.

132 عوض، لويس. دراسات عربيّة وغربيّة. مرجع سبق ذكره. ص124.

133 Saint-John Perse, *Anabasis,* a poem, translated by T. S. Eliot, 3rd ed. (London: Faber and Faber, 1959), pp 15-16.

الشعر باستمرار..." ويقول: "إنّنا في الكتابة عن الشعر إذا اقتصرنا على الكتابة عن الشعراء الذين يكتبون نظمًا لاستثنينا الكثير من الأدب الحديث، ومعه الكثير من الحياة"[134].

إنّ هذه الفروقات في الآراء النّقديّة بين المُحدّثين العرب ونظرائهم المُحدّثين في الغرب كانت تتجلّى في نقد الشّكل، مع اتّساع الرؤية النّقديّة في الغرب كما رأينا في رأي ويسلون بأنّنا لا نريد أنْ يجعلنا الشكل نستثني الشعر غير المنظوم، لأنّنا بهذا، حسب تعبيرهِ، نستثني الكثير من الحياة، مقابل الاهتمام الشّكلاني المُبالغ بهِ عند نازك الملائكة وروّاد مدرسة التّفعيلة، الذين كانت مُحاولاتهم التّجديديّة تُحاول الخروج من قفص الشطرين، ولكنّها في ذات الوقت بقيت عالقة في قفص الرومانسيّة، والموضوعات التّقليديّة.

وكان قد يكون فارقًا التّحرّر المُبكّر من العروض لصالح شكل جديد يسعى لمواكبة الحياة والعصر الحديث مع خفوت الدفقات الشّعريّة وضُعف الإيقاع في الحياة اليوميّة، لصالح التّراكيب المُعقّدة التي خلقتها الحياة المدينيّة والمشاعر المُختلفة التي خلقتها الحياة فيها وضمنها، لكنّ مُحاولات التّجديد العربيّة بَقيتْ عالقة في نقاش الشّكل وتطوّره بين رفضٍ وقبولٍ ومُحاولة؛ وكأن المُحاولات التّجديديّة قد تحوّلت إلى سِجالات شكلانيّة لا تسعى لتطوير مضامين وتوظيفات العصر الجديد وتغيّراتهِ بعد الحربين، الأولى والثّانية. وعلى الرّغم من أنّ النُّقاد العرب، بمعظمهم، لم يُنكروا قيمة الشّعر الذي قدّمه سان جون بيرس، إلّا أنّهم لم يتعرفوا بإنجازات شعراء النثر[135]، وعادت نازك الملائكة، صاحبة المُحاولة التّجديديّة، إلى مُهاجمة قصيدة النّثر بأنّها هجينة، قائلةً "إنّها ليست سوى نثر ولا حقّ لها بادّعاء اسم الشّعر"[136].

---

[134] Edmund Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (London: J. Lehmann, 1952) p 31.

[135] الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. مصدر سابق. ص700.

[136] قضايا الشعر المعاصر. مصدر سبق ذكره. ص 130-193.

إنّ هذه السِجالات لم تقف فقط في وجه تطوّر مضامين القصيدة العربيّة، إنّها في ذات الوقت، ساهمت بشكلٍ أو بآخرٍ في وقف التّطور الطّبيعي للنصّ بارتباطاتهِ مع مُحيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، دافعةً النّقاش إلى مساحة ضيّقة من المساحة الحقيقيّة للشعر العربيّ. وهي في ذات الوقت، أي السِجالات، بإصرارها الشّكلاني، تنفي أي مُحاولة موضوعيّة لربطٍ بنيويّ بين تطوّر شكل القصيدة بناءً على تطوّر مُحيطها الاجتماعي والسّياسي. وبهذا فإنّنا لا نرى محاولة مدرسة التّفعيلة في التّجديد كان نتاجًا لانتهاء الحرب العالميّة ونكبة فلسطين، التي شكّلت حدثًا سياسيًّا ضخمًا، بل هي مُجرّد ظاهرة فنّية ضجرت من الشّكل التّقليدي للشعر وباتت تُجدد ضمنه في قواعدٍ أشدّ صرامة وأكثر تحديدًا. وقد يكون أحد تجليّات تلك المرحلة هو نقاش السباقيّة في التّجديد بين السيّاب والملائكة، الذي أخذ وقتًا طويلًا دون أن يكون له معنى، لأنّ التّجديد الذي خلقتهُ مدرسة التّفعيلة لم يكن ذلك التّجديد الخلّاق في الشّعر العربي، إنّما كان مُحاولة تعديل عروضيّة لم تفتح مساحات جديدة في التكامل الموضوعي الشكلاني في النصّ الشعري العربي، إنّما قادت لنقاشات فارغة المضامين لا تأخذ بالسّياقات الإبستمولوجيّة ناهيك الاجتماعيّة كمُحرّكٍ وقاعدة تُعزّز هذه النّقاشات.

ومن هُنا، تأتي الحاضرة كمكانٍ تُحقَّقُ ضمنهُ التّفاعلات الاجتماعيّة والسّياسيّة والاقتصاديّة مع الشّعر، نظرًا لكون المدينة المُعاصرة هي مكان لعلائقيّة مُجتمعيّة جديدة، وهي علامة انفكاك الجَمع نحو الفردانيّة الرّأسماليّة وظهور الطّبقة الوسطى. إنّه من غير المُمكن الإشارة إلى السيّاب دون الإشارة إلى كونهِ شاعرًا قد رفضَ، رومانسيًّا، المدينة، وهو ما وضّحناهُ في فصولٍ سابقة، ولكن في الوقت ذاته يُمكنُ مفهمة هذه العلاقة مع المدينة بوصف الشّاعر قد رفضها لا لأنّها مركزًا للحضارةِ، ولا لأنّها تُشكّلُ مساحاتٍ جديدة ووسائل

جديدة، إنّما تعبيرًا عن عدم الألفة بينهُ وبين المساحة لأسبابٍ عديدةٍ[137]. فتكون ردّة الفعل هذه نتاجًا لشعوره، أي الشّاعر، بنفورٍ عالٍ من البيئة الجديدة؛ المدينة، بمُركّباتها المُختلفة وبعناصرها كالحركة والضّجيج والازدحام والتّدافع، والأضواء والمنشآت الكبيرة، والفروق الطّبقيّة الواضحة، فيقضي هذه الصّدمة بالحسرةِ على الرّيف أو القرية، ويرتدّ، كما في حالة السيّاب، رومانسيًّا ضمن قصائدهِ، دون إعطاء المجال لرؤية الحُريّة الفرديّة العالية التي تمنحها المدينة، وتفكيك الجَمع، الذي يقود لعادات اجتماعيّة رتيبة، نحو فرديّة حُرّة، ضمن بيئة الكُلّ فيها يتمتع، ولو نسبيًّا، بذات الحُرّيّة.

يقودُ هذا التّحليل إلى فهم الأبعاد الاجتماعيّة للصّدمةِ الأولى لانعكاس صورة المدينة لدى الشّاعر الحديث، وهي بحسب د. إحسان عبّاس، "تكون متّصلة بفقدان "النّقاء" المعنويّ في المدينة، يوازيها حنين عميق إلى صفاء الريف وبعده عن الرذائل، وفي مقدّمتها جسد المرأة، ولهذا كانت صورة بغداد عند السيّاب "مبغى كبير""[138].

وفي وجهةِ نظرنا، إنّ تزاوج ردّة الفِعل هذه مع صعود الشّكل الجديد أمرٌ غير موفّق، حيثُ لم تتغيّر هذه المضامين المُرتبطة بالحاضرة، ولم تتغيّر التّعبيرات أو الوصوف أو مجازاتها القديمة، إنّما باتت وكأنّها تأخذُ فقط شكلًا جديدًا لم يتغيّر بسبب هزّات فكرية أو اجتماعيّة أو سياسيّة، إنّما تغيّر لترجمة الأسئلة الثّقافيّة عند الشّعراء الإنجليز عبر قراءة قصائدهم المُترجمة.

إن وصف المدينة كامرأة مومس أو عاهرة هو أمرٌ مشترك بين عدد كبير من الشّعراء، وهي صورة ليست حديثة، إنّما تتوفّر في الأدب القديم والوسيط[139]، وكذلك، كما ذكرنا في فصل سابقٍ، تنكير المدينة؛ أي

---

137 اتجاهات الشعر العربي المُعاصر. إحسان عبّاس. مرجع سبق ذكره. ص 90.

138 المرجع السابق. ص91.

139 المرجع السابق. ص91

جعلها نكرة؛ هُما أمرانِ يؤكّدان صدمة اللّقاء، وفقًا لتعبير د. عبّاس، ليسَ ثورةً على الحضارةِ أو كرها لها، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين[140].

إنّ علاقة السيّاب المُزمنة مع المدينة، والتي لم تتحسّن أبدًا، تُشكّك بالنّسبةِ لنا في مصداقيّة الشّكل الجديد. إذ يُشكّل السيّاب ثاني اثنين من أهمّ روّاد مدرسة التّفعيلة، وها هو يتردُّ مضامينيًّا إلى ليس فقط موضوعات إنّما إلى صور ومجازات متواردة وموجودة في الأدب القديم والوسيط. ولا بدَّ من التّأكيد هُنا على أنّ قلق التّجديد عربيًّا الذي بدأ مع القرن العشرين، ساهم بإيجاد مُحاولات تجديديّة شعريّة ولكن دون أن يكون هناك رابطًا مُشتركًا مضامينيًّا أو مفاهيميًّا بين هذه المُحاولات سوى قلق التّجديد نفسه.

[140] المرجع السابق. ص91.

4. ب. ذهابًا إلى الخاتمة

إنّ ما لا شكّ فيهِ أنّ هُناكَ اغترابًا قد أصاب الرّواد الأوائل لمدرسة التّفعيلةِ، السيّاب والملائكة، عن الحاضرة. هذا الاغتراب الذي جاء نتيجةً لتبنّي الأسئلة المدينيّة للإنسان الأوروبي، إلى جانب تبنّي قلقَ التّجديد الشّعري كانعكاسٍ لتجديد الشّعر في المركز الأوروبّي الغالب، دونَ أن يكونَ هذا القلق محفوفًا بسياقات محلّيّة وأسئلة ثقافيّة تطرحها الحواضر العربيّة في أطوار تشكّلها. إنّ سلسلة التبنّيات هذه قد ساهمت، وبشكلٍ مُباشرٍ، في السّعي نحو كسر ثنائيّة العجز والصّدر الكلاسيكيّة في الشّعر العربيّ، دون أنْ يُمزج هذا الكسر بمصداقيّات وأحداث وتفاعلات مع المُجتمع وأسئلتهِ المُختلفة التي تواجهُ، بعد حربين عالميّتين ونكبة عربيّة، تحدّيات كثيرة وتغيّرات كثيرة في ذات الوقت. ناهيك عن أنّ انكسار الشّكل كان انكسارًا تُبِعَ بقواعدَ كثيرة قد تكون أصرم من القواعد التّقليديّة للكتابةِ.

لقد شكّلت مدرسة التّفعلية مُجرّد مُحاولة تعديل عروضيّة في شكل الشّعر العربيّ، فيما استمرّ رائدها الأبرز، السيّاب، في الارتداد رومانسيًّا من حيث الموضوعة، إلى القرية وتجاربها الرّعويّة، دون أنْ تُؤسّس تجربة المدينة العربيّة لأسئلة حديثة ولو مهزومةٍ بفعل السّياق آنذاك.

وقد بحثنا ذلك في علاقة تجربة السيّاب في مرحلة مدرسة التّفعيلة وتفاعلها مع الحاضرة العربيّة، الذي تمثّل بارتدادٍ يوتوبي إلى القرية، ذلك في ضوء المُقاربة والمُقارنة مع الشاعر الإنجليزيّ الفذّ إليوت، حيثُ شكّلت تجربتهِ في الكتابة نموذجًا حداثيًّا لشكلٍ شعريّ جديدٍ يُمفهم انكسار الحداثةِ، ويفكّك العلاقة مع الحاضرة الأوروبيّة.

في ضوء ذلك، تظهر مُحاولات التجديد العربيّة في نهايات الأربعينيّات وبدايات الخمسينيّات، كما تُمفهمها نازك الملائكة، وكأنّها، أي هذه المُحاولات، تتعاضد ولغة قضائيّة، حسب تعبير د. محمّد بنّيس، "وظيفتها تزكية السلطة الأبوية الرمزية التي تختصرها لا النهاية المتكرّرة في صُلب الكتاب. بمعنى أنّ نازك الملائكة تمنع قبل أن تبيح، وتباشر عمليّة إخصاء رمزيّة. وتكون نازك الملائكة، المرأة، محتلّة لوضعيّة الأب، الرمزيّ طبعًا، هذا الأب الذي تنحته نازك الملائكة من صوت يختزل الشعر العربي القديم في صيغة النفي التي تعرّف بها المؤسّسةُ النقديةُ ذاتها[141]، ومن ثمّ يبدو لنا مما يتخفّى وراء حجاب "المعاصرة" لنكتشف أن "الشعر الحرّ" في مفهوم نازك الملائكة، هو أساسًا شعر خضوع"[142].

وضمن هذه المُحاولات التي سعت لتحقيق شكل شعري جديد، يمكن لقارئ تلك الفترة تتبّع ورصد أفكار داعيّة إلى الخروج على الرومانسيّة العربيّة وتوسيع مفهوم التّحديث في آنٍ، كمحاولة محمود أمين العالم[143]، وجبرا إبراهيم جبرا[144]، وبدر شاكر السيّاب نفسه الذي عبّر عن ذلك بقوله: "إنّ الشعر الحرّ أكثر من اختلاف عدد التفعيلات متشابهة بين بيتٍ وآخر... إنّه بناء فنّي جديد، واتّجاه واقعي جديد، جاء ليسحق (الميوعة الرومانتيكيّة) وأدب الأبراج العاجيّة وجمود الكلاسيكيّة، كما جاء ليسحق الشعر الخطابي الذي اعتاد الشعراء السياسيّون والاجتماعيّون الكتابة به"[145].

---

141 ابن سلام الجمحي يقول: "وقد اختلفت العلماء بعد في بعض الشعر، كما اختلفت في سائر الأشياء، فأمّا ما اتفقوا عليه، فليس لأحد أن يخرج منه". طبقات فحول الشعراء. ص4. ويقول ابن قتيبه: "الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدًا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيملّ السامعين، ولم يقطع بالنفوس ظمأ إلى المزيد". الشعر والشعراء. ص21.

142 بنّيس، محمّد. 2001. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: 3. الشعر المعاصر. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر. ص 12.

143 محمود أمين العالم، "مستقبل الشعر العربي"، مجلة الأديب، صيف 1949.

144 جبرا، إبراهيم جبرا. بدون تاريخ. تقديم ديوان بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة. بغداد: مطبعة الرابطة.

145 بدر شاكر السيّاب، مجلة الآداب، العدد السادس، يونيو (حزيران) 1954.

وفي الواقع، واستنادًا إلى الشواهد الواردة في مُعظم الفصول السّابقة، يستطيع قارئ السيّاب العادي ملاحظة ارتداده الرومانسيّ إلى ماضي الماضي. ويؤطّر هذا د. إحسان عبّاس، حيثُ يؤرّخ لشاعريّة السيّاب على أنّها تفتّحت مع بداية الحرب العالميّة الثّانية كتحقيبٍ زمنيّ فقط، حيثُ لم تكن "متأثّرة أو منفعلة بها، وكانت تلك الحرب قد فاجأت الحركة الشعريّة في جميع أنحاء العالم العربي، وهي تتقلّب على مهاد الأحلام وتسبح في الأضواء والعطور؛ كان محمود حسن إسماعيل قد بنى كوخه الريفي الجميل فجذب إليه كثيرًا من الشبّان الناشئين الذين يحبّون البساطة ويؤثرون الحياة الريفيّة". ويكمل د. عبّاس تحقيبهُ ليحسم أنّ "تلك الموجة الرومنطيقيّة لم تكن هربًا من الحرب لأنّها كانت راسخة الأصول قبل ذلك، ولا كانت تمثّل مفارقة صارخة مع الحرب نفسها"[146].

وضمن ذات السّياق، مع أخذه من مثالٍ فكريّ ضمن الكتابة لمنح التّحليل بُعدًا ابتسمولوجيًّا مغايرًا: وفقًا لأحد الشكلانيين الروس، يرى شكلوفسكي أنّ "العمل الفنّي يُدْرَك في علاقتهِ بالأعمال الفنّية الأُخرى، وبالاستنادِ إلى الترابطات التي نُقيمها فيما بينها. وليس النصُّ المُعَارض وحده الذي يُبدَعُ في توازٍ وتقابُل مع نموذج مُعيّن بل إن كان عمل فنّي يُبْدع على هذا النّحو"[147]. ويتبعهُ، وفقًا لتأريخ د. بنّيس، ميخائيل باختين الذي سيُعلن عن قطيعة إبستمولوجيّة مع الشكلانيّين الروس ويدعو للحواريّة، التي سيخصّ بها الرّواية، فيما يصمت رومان ياكوبسون عن التداخل النصّي في شعريّته الخاصّة بالنصوص الشعريّة التي لها وضعيّة الصوت المُفرد[148].

---

[146] عبّاس، د. إحسان. 1992. بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر. ص19.

[147] Theorie de la literature, textes des formalists russes, Colt. “Tel quell”, Seuil, Paris, 1965.

[148] Roman Jakobson, Russie foile Poesie, coll. Poetique, Seuil, Paris, 1986. P.11.

إنّ موضع الشّاهد هُنا، هو أنّ هُناك قطيعةً إبستمولوجيّة هامّة قام بها باختين لئلّا يُعيد إنتاج فكرة شكلوفسكي؛ إنّ هذه القطيعة مكّنت باختين من ابتداع مفهومه الخاصّ للحواريّة، دون أن يكون هذا المفهوم مُغتربًا عن سياقهِ، أو مجرّد لعبة لفظية فقط كما حَدث مع السيّاب، الذي سعى في مساهماتهِ الفكريّة تبيان انتهاء الرومانسيّة كموضوع ضمن الشّكل الجديد، إلّا أنّ الرومانسيّة، ضمن شعر السيّاب، كانت الموضوعة الأبرز.

وضمن سياق تشكّل المُدن العربيّة آنذاك، لم ينتبه السيّاب إلى القيم العديدة المُتخلّقة في المدينة، كالحرّيّة مثلًا، على أنّها مساحة جديدة لتحقيق ذاتهِ الشعريّة كفردٍ ضمن السّياقات السّياسيّة والاجتماعيّة، بل ارتدّ فلكلوريًّا إلى الطّبيعة دون أن يستفيد من تجربة بودلير مع باريس، المدينة التي أسهمت عبر ديناميكيّتها وحيويّتها في توليد حداثة بودلير المُبكّرة جدًّا، وهو الذي عاش تجربة المدينة التي تتزاوج فيها الديستوبيا واليوتوبيا، وتتزامن فيها ثيمتيّ "الموت والميلاد، حيث أخذ مواضيعه وتصوّره الحداثيّ للعالم"[149]، حيثُ ربط، بودلير، بين "الحداثة الشعريّة وتجربة الزحام"، ورأى الفنّان الحديث مُبدعًا نتيجةً لإقامتهِ في وسط جمهوره المزدحم ضمن سياقهِ المجتمعي الذي يسيرُ بهِ إلى استلهام ثيمات ومواضيع حديثة في قصائدهِ ذلك عبر انعكاس المدينة في شعرهِ. هُنا يُشكّل بودلير نموذجًا خلّاقًا في استعادة الموروث الرومانتيكي، وتحويلهُ في عمليّة استيعاب لمحيط الشّاعر والثيمات الجديدة التي طرأت ضمن المدينة، فجعلَ منهُ شعرًا حديثًا خالصًا، يتمثّل بديوان "أزهار الشّرّ" 1857، وهو الذي ساهمٍ بشكلٍ غير مبسوق، لإلغاء الملامح الشخصيّة للشّاعر في الشعر الحديث، عبر إلغاء وحدة "الشّعر والإنسان الشاعر، كما عرفته القرون الماضية"[150]، ذاهبًا لتقمّص صخب المدينةِ، ومُعبّرًا عنها بما يُطلق عليه فيصل درّاج بالعاطفةِ الصّاخبة المُتحرّرة من العواطف

[149] فيصل درّاج. بودلير وصرابا المدينة الحديثة. مرجع سبق ذكره. ص49.

[150] المرجع السّابق. ص64.

الشّخصيّة، وقد أطّرَ لذلك بودلير ذاتهُ، حين كتب: "لا تلائم حساسيّة القلب أبدًا العمل الشعري"، الأمر الذي يحلّله درّاج عبر تمسّك بودلير بالخيال الصافي الذي يفصح عن الوعي الإنساني ويحيّد المشاعر الذاتيّة في آنٍ. وهو الموقف الذي أفضى إلى "تحيّيد" الشعر، و"إلغاء ذاتيّة" الشاعر، العنصريْن الذيْن سيعتبرهما إليوت شرطيْن لصلاحيّة الفعل الشعري[151].

وممّا لا شكّ فيهِ، أنّ غياب المدينة، ولو للمواجهة، في شعر السيّاب، قد حرمهُ، وحرمنا كقرّاء، من تحقيق سَبَقْ مضاميني كان سيأخذ محلّيّة المدينة العربيّة، عبرَ شكلٍ جديدٍ، إلى مساحات جديدة مغايرة من التّفكيك والتفاعل والقراءة.

وذهابًا للختامِ، مع الاستعانةِ بتحليل فوزي كريم[152]، إنّ قصيدة "في اللّيل"[153] للسّيّاب، تكشف عن "فعل" الموت دون وسيط. السيّاب الذي تركَ هالات الموت، وتعامل مع الموت ذاتهِ كفعلٍ، لم يستعن، ضمن هذه القصيدة، بمحسّناتٍ لفظيّةٍ، ولا بدواعمَ أُخرى؛ لأنّ التّجربة الرّوحية والقرب من الموت، وهو درس لإدوارد سعيد عبر كتابه المرجعي، الأسلوب المتأخّر[154]، أكثر قدرةً على توفير الدّواعم. ومن هُنا، يقول فوزي كريم: "يكتب السيّاب في إحدى رسائلهِ للشوّاف عن حلم مريع من أحلامهِ، حيث يرى نفسهُ يرقد في قبرٍ: "... أستشرف الدنيا، يدغدغها الربيع الباكر، فأبصر الأوراق تنمو بطيئًا بطيئًا، والبراعم تتثاءب كسلى عن الزهر الأبيض، وعن ألوان لا تحصى، والعروق دافئة، يسيل فيها ماء الشباب، تزحم جوف الثرى، فأهتفُ من

---

151 المرجع السّابق. ص65.

152 كريم، فوزي. 2017. ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة. ميلانو: منشورات المتوسّط. ص227-228.

153 بدر شاكر السيّاب. المجموعة الشعرية الكاملة: الجزء الثاني. مصدر سبق ذكره. ص34.

154 سعيد، د. إدوارد. 2015. عن الأسلوب المتأخّر: موسيقى وأدب عكس التّيّار. تعريب: فوّاز طرابلسي. بيروت: دار الآداب.

أعماق اللّحد البارد: ربّاهُ، أفي الرّبيع النّضيرِ يطويني القبر؟!"[155]، ولم يفعل الرّبيع ذلك، لكنّ الشتاء فعلْ حيثُ توفّي الشّاعر بتاريخ 24 ديسمبر (كانون الأوّل) من عام 1964.

والسّلام. ختام.

[155] كريم فوزي. ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة. مرجع سبق ذكره. ص227-228.

قائمة المصادر والمراجع

بالأجنبيّة

Bauman, Z. (2013). *Liquid fear*. John Wiley & Sons.

Bergonzi, B. (1965). *Heroes' twilight: a study of the literature of the Great War*. London: Constable.

Boullata, I. J. (1971). The Poetic Technique of Badr Shakir Al-Sayyab (1926-1964). *Journal of Arabic Literature*, *2*(1).

Bush, R. (1983). *TS Eliot: A Study in Character and Style*. New York: Oxford University Press.

Crawford, R. (1989). The Savage and the City in the Work of TS Eliot.

DeYoung, T. (1998). *Placing the Poet: Badr Shakir al-Sayyab and Postcolonial Iraq*. SUNY Press.

Eco, U. (2004). History of Beauty, New York: Rizzoli.

Edmund Wilson, *The Triple Thinkers: Twelve Essays on Literary Subjects* (London: J. Lehmann, 1952).

For example: El-Azma, N. (1968). The Tammūzī Movement and the Influence of TS Eliot on Badr Shākir al-Sayyāb. *Journal of the American Oriental Society*.

Hargrove, N. D. (1978). *Landscape as Symbol in the Poetry of TS Eliot* (pp. 104-54). Jackson, Miss.: University Press of Mississippi.

Kojecky, R. (1971). *TS Eliot's Social Criticism* (p. 153). London: Faber & Faber.

Lehan, R. (1998). *The city in literature: an intellectual and cultural history*. Univ of California Press.

Lobb, E. (2015). *TS Eliot and the Romantic Critical Tradition*. Routledge.

Menand, L. (2007). *Discovering modernism: TS Eliot and his context*. Oxford University Press.

Mihkelev, Anneli. 2003. *City and Poetry: Interaction between Material and Verbal Signs. Koht ja paik. III Place and Location*.

Nicholls, P. (2008). *Modernisms: a literary guide*. Macmillan International Higher Education.

Noorani, Y. (2010). Iraqi modernism and the representation of femininity: Badr Shakir al-Sayyab and Abd al-Wahhab al-Bayati. *International Journal of Contemporary Iraqi Studies*, *4* (1-2).

Rabaté, J. M. (1994). Tradition and TS Eliot. *The Cambridge Companion to TS Eliot*.

Roman Jakobson, Russie foile Poesie, coll. Poetique, Seuil, Paris, 1986.

Roxana Trandafir. City Imagery in the Early Poetry of T. S. Eliot, Cultural Representations of the City, no. 2 Vol. VI\ 2016.

Saint-John Perse, *Anabasis,* a poem, translated by T. S. Eliot, 3rd ed. (London: Faber and Faber, 1959).

Shamsi Farzana. The problems of City life in Thomas Stearns Eliot's Poetry, Journal of Literature, Language and Linguistics, Vol. 15, 2015.

Critical Inquiry Terry Eagleton. Two Approaches in the Sociology of Literature, 14, no. 3 (Spring, 1988).

Theorie de la literature, textes des formalists russes, Colt. "Tel quell", Seuil, Paris, 1965.

Wilkinson, Doris Y. "Sociological Imperialism: A Brief Comment on the Field." *The Sociological Quarterly*, vol. 9, no. 3, 1968.

بالعربيّة

ابن قتيبة. 1958. الشعر والشعراء. تحقيق وشرح: أحمد محمد شاكر. القاهرة: دار المعارف.

أبو غالي، مختار علي. 1978. المدينة في الشّعر العربيّ المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة.

أدونيس. 1978. زمن الشّعر. بيروت: دار العودة.

أدونيس. 1979. الثّابت والمتحوّل.. بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب الكتاب الثّالث: صدمة الحداثة. بيروت: دار العودة.

أدونيس. 1979. مقدمة للشّعر العربي. بيروت. الطبعة الثالثة. دار العودة.

أدونيس. 2000. الشعرية العربية. بيروت: دار الآداب.

أرسطو. فن الشّعر. ترجمة: إبراهيم حمادة. مكتبة أنجلو مصريّة.

آرون، ريمون. 1983. صراع الطبقات. ترجمة عبد الحميد الكاتب. بيروت/ باريس: منشورات عويدات.

إسماعيل، عزّ الدين. 1967. الشعر العربي المُعاصر: قضاياه وظواهره الفنّية والمعنويّة. القاهرة: دار الكاتب العربي.

إليوت، ت. س. 1982. فائدة الشعر وفائدة النقد. ترجمة: يوسف نور عوض. بيروت: دار القلم.

باث، أوكتافيو. 1998. الشعر ونهاية القرن. ترجمة: محمد ممدوح عدوان. أبو ظبي: دار المدى للثقافة والنشر.

بارت، رولان. 1988. لذّة النصّ. ترجمة: فؤاد صفاء، والحسين سبحان. الدار البيضاء: دار توبقال.

البتيري، علي. 2016. الحداثة الشعرية بين الحداثة والمضمون. موقع الجزيرة. http://www.aljazeera.net/news/cultureandar/.

بنّيس، محمّد. 2001. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها: 3. الشعر المعاصر. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

جبرا، جبرا إبراهيم. 1967. الرحلة الثامنة: الشعر الحرّ: النقد الخاطئ. بيروت: المكتبة العصريّة.

جبرا، جبرا إبراهيم. بدون تاريخ. تقديم ديوان بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة. بغداد: مطبعة الرابطة.

الجمحي، ابن سلام. بدون تاريخ. طبقات فحول الشعراء. تحقيق وشرح: أحمد محمّد شاكر. جدّة: دار المدني.

حافظ، صبري. 1985. استشراق الشّعر: دراسة أولى في نقد الشّعر العربي الحديث، القاهرة، الهيئة المصريّة.

حجازي، أحمد عبد المعطي. 2017. شجرة حياة. الجيزة: دار الصحافة العربيّة ناشرون.

الخال، يوسف. 1978. الحداثة في الشعر. بيروت: دار الطليعة.

خضراء الجيّوسي، سلمى. 2001. الاتجاهات والحركات في الشّعر العربي الحديث. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربيّة.

ديوان بدر شاكر السيّاب. 1971. بيروت: دار العودة.

سعيد، إدوارد. 2015. عن الأسلوب المتأخّر: موسيقى وأدب عكس التّيّار. تعريب: فوّاز طرابلسي. بيروت: دار الآداب.

السيّاب، بدر شاكر. 1981. أزهار وأساطير. بيروت: دار العودة.

السيّاب، بدر شاكر. 1997. الأعمال الشعريّة الكاملة. بيروت: دار العودة.

السيّاب، بدر شاكر. 2000. المجموعة الشعريّة الكاملة: الجزء الثاني. بيروت: دار المُنتظر.

السيّاب، بدر شاكر. 2014. أنشودة المطر. المملكة المتّحدة: مؤسّسة هنداوي سي آي سي.

السيّاب، بدر شاكر. 2017. أزهار وأساطير. المملكة المتّحدة: مؤسّسة هنداوي سي آي سي.

شاهين، محمّد. 1992. إليوت وأثره على عبد الصّبور والسيّاب. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر.

الصائغ، يوسف. 1978. الشعر الحر في العراق. جامعة بغداد.

عبّاس، إحسان. 1992. بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر.

عبّاس، إحسان. 1998. اتجاهات الشّعر العربي المُعاصر. الكويت: عالم المعرفة.

عقاق، قادة. 2001. دلالة المدينة في الخطاب الشعري العربي المعاصر: دراسة في إشكاليّة التّلقّي الجمالي للمكان. المحرر الأدبي للنشر والتوزيع والترجمة.

عنبتاوي، دلال. 2016. بدر شاكر السيّاب قراءة أُخرى. عمّان: الآن ناشرون وموزّعون.

عوض، لويس. 1965. دراسات عربيّة وغربيّة. القاهرة: دار المعارف.

عوض، لويس. 1987. في الأدب الإنجليزي الحديث. مصر: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

غ. أندريفا. د. أوغريتوفيتش. دون تاريخ. الطبقات والصراع الطبقي. ترجمة فؤاد مرعي. دار الفجر.

فاروق الشريف، جلال. 1976. الشعر العربي الحديث الأصول الطبقية والتاريخيّة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

فاضل، جهاد. 1998. قضايا الشّعر الحديث. عمّان: دار الشّروق.

فرج، نبيل. 1988. مملكة الشعراء. القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب.

كتّاني، ياسين. 2000. الحداثة في الفكر والأدب. مجلة جامعة، عدد.

كريستيفا، جوليا. 1991. علم النصّ. ترجمة: فريد الزّاهي. الدار البيضاء: دار توبقال.

كريم، فوزي. 2017. ثياب الإمبراطور: الشعر ومرايا الحداثة الخادعة. ميلانو: منشورات المتوسّط.

لاروك، بيار. 1989. الطبقات الاجتماعيّة. ترجمة جوزف عبود كبه. بيروت/ باريس: منشورات عويدات.

لالاند، أندريه. 2001. موسوعة لالاند الفلسفيّة. تعريب خليل أحمد خليل. باريس: منشورات عويدات.

لؤلؤة، عبد الواحد. 1980. ت. س. إليوت الأرض اليباب الشّاعر والقصيدة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ليوتار، جان- فرانسوا. 2016. في معنى ما بعد الحداثة نصوص في الفلسفة والفنّ. ترجمة السّعيد لبيب. بيروت: المركز الثّقافي العربيّ.

ماكسيمنكو، فلادمير. 1984. الانتلجنسيا المغاربية المثقفون أفكار ونزعات، ترجمة عبد العزيز بوباكير، الجزائر: دار الحكمة، دار النهضة.

محمد مصطفى بدوي. شيكسبير والعرب. دراسات القاهرة، 1964-1965.

الملائكة، نازك. 1971. المجموعة الشعريّة الكاملة. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازك. 1971. شظايا ورماد. بيروت: دار العودة.

الملائكة، نازك. 1978. قضايا الشعر المعاصر. بيروت: دار العلم للملايين.

موريه، أ. د. ش. 2014. أثر التيارات الفكرية والشعرية الغربية في الشعر العربي المعاصر 1800-1970. ترجمة: شفيع السيّد وسعد مصلوح. بيروت: دار الجمل.

موصللي، أحمد. ولؤي صافي. 2002. بذور أزمة المثقف في الوطن العربي. بيروت: دار الفكر المعاصر بيروت. دمشق: دار الفكر.

ويليامز، رايموند. 1999. طرائق الحداثة ضد المتوائمين الجدد. ترجمة فاروق عبد القادر. الكويت: عالم المعرفة.

المجلّات

"أثر ت. س. إليوت في الأدب العربي الحديث". 1981. مجلة فصول، عدد 173.

أدونيس. 1960. في قصيدة النثر. مجلّة شعر، العدد 14.

إسماعيل، عزّ الدين. 1954. مناقشات. مجلّة الآداب. عدد 6.

تعليق للسيّاب بشأن ريادة الشعر الحرّ في باب مناقشات، عدد 6، حزيران 1956.

الخال، يوسف. 1962. قضايا الشعر المُعاصر، لنازك الملائكة. مجلّة شعر، العدد 24.

خرم، أنيس عبد الرحمن. 2016. بدر شاكر السيّاب كشاعر رومانسي. مجلة العاصمة، المجلّد الثّامن.

درّاج، فيصل. 2005. حداثة بودلير وصرابا المدينة الحديثة. مجلة الكرمل، عدد 83.

الدين محمّد، محيي. 1965. شعرنا الحديث إلى أين. حوار، عدد 1.

رستم، محمّد أحمد. 1953. مناقشات. مجلّة الآداب. عدد 6.

شكري، عبد الرحمن. 1939. مجلة المقتطف، مج36، عدد 5.

شكري، غالي. 1966. صراع المتناقضات في صفوف الشعر الحديث. حوار. السنة 4، عدد 20.

الشّمعة، خلدون. 1996. المثاقفة الإليوتيّة. مجلة فصول 15، عدد 3 (خريف).

العالم، محمود أمين. 1949. مستقبل الشعر العربي. مجلة الأديب، صيف.

علي محمّد، أحمد. 2013. "أدوار الحداثة في الشعر العربي مقاربة إبستيمولوجيّة". مجلة الآداب. عدد 106.

الكبيسي، طراد. 1996. يوتوبيا الرجل الفقير. مجلّة الآداب، عدد 2.