الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس

كلية الأداب والفنون

مستغانم

قسم : اللغة العربية

فرع : الدراسات الأدبية المقارنة

تخصص: الأدب المقارن

مذكرة لنيل شهادة الماستر بعنوان :

أثر " الأرض اليباب" لـ T. S. Eliot في مسرح صلاح عبد الصبور " مأساة الحلاج أنموذجا "

من إعداد الطالبة :

* بكريتي فاطمة

تحت إشراف الأستاذ:

* مسعودي فاطمة الزهراء

السنة الجامعية: 2015- 2016

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله سبحانه وتعالى الذي وفَقني

إلى إنجاز هذا البحث سائلة إيَاه التوفيق والسداد

والثبات على الحق.

أتقدَم بوافر الشكر و عظيم الامتنان و جميل العرفان إلى الأستاذة المشرفة

ꕥ مسعودي فاطمة الزهراء ꕥ

التي تجشَمت عناء الإشراف على هذا البحث

وتحمَلت عناء الصبر و سعة الصدر لكل ما صدر ويصدر عنَي من هفوات

فكانت نعم الأستاذة والأخت الموجهة والمشجعة في لحظات الإحباط

فقد يعجز اللسان والقلم عن القيام بشكرها

لما منحتني إيَاه من وقت وجهدفكانت خير عون بتوجيهاتها الدقيقة وتوصياتها السديدة

و لفتاتها الطيَبة الرشيدة.

ولا أنسى أن أشكر أساتذة كلَية الأدب على ما قدَموه من نصائح وملاحظات

سواء في فترة التأطير أو بعدها

وأخص بالذكر الأستاذ

✦ مكروم سعيد ✦

و الأستاذة

✷ بحري نصيرة ✷

حتى إدارة الجامعة و الكلَية لما قدَموه من تسهيلات ومساعدات

فلهم الشكر التام الموفى.

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم الصلاة والسلام على أشرف خلق الله محمد الأمين شفيعنا يوم القيامة وقائدنا إلى الزلفى أجمعين، صاحب الأذكار، هازم الأحبار بعون الجبار أما بعد:

فقد حاول الشعراء العرب المعاصرين ارتياد عوالم جمالية وفكرية جديدة وممارسة التجريب والانفتاح على تجارب مختلفة بالاقتراب من ممارسات شعرية عالمية، والنسج على منوالها رغبة في التميز من جهة، وتجاوزا للشعرية الكلاسيكية التي لم تكن تتيح التعبير عن حقيقة الرؤية والمأمول من جهة أخرى.

وكان اكتشاف **" ت.س.إليوت "** و**(أرضه اليباب)** بمثابة الفتح الجديد، حيث ركز دارسوا **" إليوت "** كل إهتماماتهم حول هذه القصيدة **"The waste Land" 1922** حتى اقترن إسم **" إليوت "** في أغلب الأحيان بها، باعتبارها حلقة ربط بين ماضيه ومستقبله، فاحتفى أكثرهم بماضيها وتقاربها مع الواقع وانعكاس بعض الوقائع عليها تشاكلا وتبيانا، في ظل الظروف المتشابهة التي كان يمر بها العالمين الغربي والعربي، وهو ما عبر عنه أكثر من شاعر ومن بينهم**" صلاح عبد الصبور"**.

وقد استقر لدى أهل الإختصاص أنه لا غرو في أي مقاربة معرفية من الإستعانة بالمعارف ومكتشفات العلوم الإنسانية لما فيها من غنى ومطاوعة تمكنها من صياغة الإشكاليات وتحليل الظواهر والخطابات الأدبية تحليلا موضوعيا، وقد يكون السؤال الجدير بالطرح في هذا السياق، هل لظاهرة تأثر**" صلاح عبد الصبور"بـ" ت.س. إليوت"** وافتتانه به أسباب وخلفيات؟ أم هو مجرد تقليد وتجريب وفقط؟ وهل أثمر هذا التأثر نتائج في الأدب العربي المعاصر؟.

غني عن البيان أن البحث يستغرق حيزا واسعا قد تستعصي حدوده على الدقة والشمول وتنفلت آفاقه كماء خانته فروج الأصابع ما لم يلتزم الباحث بحدود واضحة وزوايا محَددة ومسطرة سلفا، وخاصة بين ثنايا هذا البحث الموغل أبعاده الفكرية والفلسفية، والتي ترتكز على القوانين العلمية والقواعد البيانية ثم الإجراءات النقدية

ولا ينشد هذا البحث الحصول على إجابات يقينية، أو الإمساك بتلابيب الموضوع كلَها بقدر ما يفتح الباب أمام مقاربات وتأويلات غير منتهية.

الأمر الذي يدعو الباحث إلى تبني منهجا علميا وفنّيا مضبوطا يلزمه بقواعد محدّدة، كي لا تنفلت النتائج ولا يساء فـهم المـقدمات والـطروحات، وإن كان الـغالب

هو البحث الوصفي التحليلي من حيث مدى تغلغل أو اتّساع التأثر وانحصاره. وقد نسجت مذكرتي وفق خمسة خيوط تغطي جزيئات الإشكالية: مقدمة، مدخل، وفصلين ثم خاتمة؛ فالمدخل تطرقت فيه إلى مفاهيم أساسية وهي: المسرحية؛ مفاهيمها وخصائصها، أرسطو وفن الدراما إضافة إلى عناصر المسرحية وأنواعها ثم حركة ظهور وتطور المسرح ابتداءً من الإغريق وصولا إلى العرب، أما الفصل الأول فيروم استكناه أثر الشـعر الميتافيزيقـي علـى **"إليوت"** ثم **"إليـوت"** والمدرسة الرمزية الفرنسية والأمريكية، وتجليات المعادل الموضوعـي في **(الأرض الخراب)** وما تحملـه من خصائـص فنية، إلاّ أن الفصـل الثانـي يعنـى بدراسـة مـدى تأثيـر **" ت.س. إليـوت "** في مسرح **" صلاح عبد الصبور"** باعتباره المحرك والدافع الأول الذي لفت إليه الانتباه، وقامت تجاريه وتكتب علـى منوالـه الأقـلام العربيـة، والشعراء العرب منهم **"صـلاح عبـد الصبـور"** في مسرحيته **"مأساة الحلاج"**، وهذا ما تتوخاه هذه الدراسة في هذا الفصل سعيا وراء نبش خلفيات الأسطورة وعلاقتها بالمسرح ، وكيف حدثت موجة التأثر أو تلك الانعطافة الفكرية في إبداع **" صلاح عبد الصبور"**، ثم دراسة التسويغات التي تعكس وتبيّن مجالات تأثر **" صلاح عبد الصبور"** بـ **" إليوت "** وافتتانه به من حيث اللغة الشعرية والمادة الفنية (الأسطـورة والتراث)، ثم الاتجاه نحو قراءة في آليات وأهم تقنيات التوظيف الأسطوري في مسرح **"عبد الصبور"** من خلال تقنية التقنع كما يؤطرها في دراساته في مجال المقارنة بين شعر الشاعرين**"إليوت"** و**"صلاح عبد الصبور"**.

وتخلـص الدراسة إلى نتائج تقارب قراءة أهم العناصر أو العوامل المؤثرة في مسرح **" صـلاح عبـد الصبـور"** انطلاقـا مـن تأثـره بموجـة التجريـب بأدب الشاعر الإنجليزي **" ت . س.إليـوت "** بصفـة عامـة، وتخلـص إلى معرفـة أهم المؤثـرات وكيـف حدثـت؟

ومـاذا أحدثـت في المسـرح العربـي، ومـا خلفـياتهـا الفكريـة؟، ثـم قـراءة فـي نتائـج هذا الاستـثمار، هل أدى إلى نتائج أفادت إبداعه الشعري وتجربته وبالتالي المسرح الشعري العربي والمتلقي معا في اكتمال وتطور ذائقة المتلقي العربـي ونضجه المعرفي أو إحساسه بهموم شعرائه التي هي همومه ومعادلته.

و إن كانـت صعوبـات لازمـة لكـل بحث علمي فهـي كثيرة، فنحن - الطلبة – عـادة ما تصادفنا مشكلة صعوبة إيجاد المراجع أو قلّتها ، غير أنّك ما إن حملت كتابا إلاّ وجدت حديثا عن **" إليوت "** والمشكلة لا تكمن هنا وإنّما تكمن في تكرار هذه المعلومات عبر أغلب هذه الكتب وكأنّنا أخذناها من مصدر واحد.

ومـن المراجع العربية التي وجدت أنها تناولت **" إليوت "** بعمق ودقّة؛ **"نبيل راغب"** في كتابـه **(أرض الضياع)** الذي جعل دراسة شاملة لهذه القصيدة، وكذا كتاباته المختلفة عن هذا الشاعر، وكان كتاب **" "إليوت" من نوابغ الفكر الغربي"** للدكتور **" فائق متى"** مرجعا ثمينـا لي إضافة إلى كتـاب **" المسـرح الشعـري عنـد صلاح عبد الصبور"** لـ **" نعيمة مراد محمد"**، إلى جانب بعض المراجع الأخرى.

ولا يخفـــى علـى أحـد أن الباحـث في بدايـة طريقـه العلمي تزل له قدم، تتقدم أو تتأخر ولا يجـد من يستنـد إليـه سوى مرشـده الأول والأخـير، ألا وهـو الأستـاذة المشرفـة **" مسعودي فاطمة الزهراء "**، فلها كل الاحترام والتقدير وأسمى و أخلص معاني الشكر.

مدخل

تمهيد:

لا شك أن المدخل الأساس لميدان كل بحث إنما يأتي من سبيل تحديد مصطلحاته ومفاهيمه، ولا يغيب على المطلع أن مفاهيم المسرح ومصطلحا ته عسيرة متمنعة، وذلك لأسباب كثيرة مختلفة، أهمها أنّه ميدان بكر خاصة في العالم العربي، الذي خطا فيه النقاد والدارسون خطوات كبيرة في فن الشعر والرواية، بينما بقي المسرح متخلفا عن القافلة.

لذا ارتأيت أن أتحدث عن مفاهيم المسرح، ثم التحدث عن أرسطو وفن الدراما إضافة إلى عناصر المسرحية وأنواعها، ثم أنتقل بعد ذلك إلى حركة ظهور وتطور المسرح ابتداءً من الإغريق إلى العرب.

1. المسرحية (Piece de Théâtre) مفاهيمها وخصائصها:

يعد المسرح من أكثر الفنون استعصاء على التعريف والتحديد، لتراوحه بين النص والخشبة من جهة، ولجمعه بين عشرات من الفنون، ابتداءً من الكلمة، مرورا بحركة الجسد وصولا إلى الموسيقى والضوء، حتى أطلق عليه أب الفنون.

وسأحاول إيراد جملة من التعريفات رأيت أنّها الأهم من بين التعريفات الكثيرة، أولها ما ورد في المعجم المسرحي من أن المسرح كلمة تستخدم « للدلالة على شكل من أشكال الكتابة، يقوم مع عرض المتخيل عبر الكلمة »[1].

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: "المعجم المسرحي"، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان 2006،ص 422.

والتعريف نفسه نجده عند الباحث والناقد **" ألاردس نيكول" (Alards Nicol)** الذي يرى أن « المسرحية هي فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة، في صورة تجعل هذا التعبير ممكن الإيضاح بواسطة ممثلين »[1]

وهما تعريفان يجمعان بين الكتابة، أي النص الأدبي وبين العرض على الخشبة فالمسرح في التعريفين شكل من أشكال الكتابة أو التعبير عن أفكار، يمكن تجسيدها على الخشبة بواسطة ممثلين.

كما يورد **"عدنان بن ذريل"** تعريف آخر يتفق فيه مع التعريف السابق في عنصر النص والخشبة، بيد انّه يضيف إلى تعريفه الغاية من المسرح وارتباطه بمحاكاة الواقع من عدمه؛ يقول معرفا المسرحية: « و اصطلاحا، هي نوع أدبي، أساسه تمثيل طائفة من الناس لحادثة إنسانية، يحاكون أدوارها، استنادا إلى حركتهم على المسرح، وأيضا إلى حواراتهم فيما بينهم فيها، والحادثة إنسانية، وهي متحققة كلها، أو بعضها متحقق ويجوز أن يكون جزء منها متخيلا، أو ممكن الوقوع، وغاية هذا النوع الأدبي هي المتعة الفنية، أو الانتقاد أو العظة أو التثقيف وفي ذلك هدفها...»[2]، نلاحظ أن التعريف قد أضاف جانب الهدف من المسرح وقد قسم هدفه إلى قسمين، قسم فني جمالي، وقسم فكري توجيهي، مثلما قسمها إلى قسمين، مرتبط بالواقع، وملحق في فضاء الخيال.

ويركز غيرهم على خاصية الصراع الناشب بين الأشخاص، مكتفيا بخاصية الصراع لينشأ المسرح؛ يقول **" أرثر جونس " (Jones Arthur)** في كتابه قانون الدراما: « تنشأ المسرحية حين ينشب صراع بين شخص أو أشخاص »[3]، بمعنى أنّه بمجرد حدوث صراع، كيفما كان هذا الصراع، وكيف ما كان شكله داخليا، أم خارجيا فإنّنا إزاء المسرح.

ويرى **" وليام آرثر " (Arthus William)** أن « المسرحية تمثيل لإرادة الإنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا إنّها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الاجتماعي، ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولائك المحيطين به وضد رغباتهم وأهوائهم

---

(1)- عدنان بن ذريل: " فن كتابة المسرحية"، إتّحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،1996، ص 57.

(2)- المرجع نفسه، ص 55.

(3)- نفسه، ص57.

وحماقاتهم وضد أحقادهم »[1]، وهو تعريف يركز على جوهر المسرح وهو الصراع، إذ لا معنى لمسرح دون صراع ، هذا الصراع الذي بدأ غيبيا بين الآلهة، ولا مكان للإنسان فيه لأنه عديم الإرادة، لينتقل بعد ذلك من المقدس إلى الدنيوي، ويصير الإنسان هو المحور والأساس، لكل ما يحيط به ابتداء من القدر حتى الأشياء، وذلك ما جعل المسرح يزداد قوة وقيمة وعمقا.

من التعريفات السابقة نستنتج أن المسرح يبدأ أولا نصا أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات، متصارعة تحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع وذلك لأهداف كثيرة منها المتعة الفنية أو الفكرية، كما يمكن أن يجسد هذا النص على الخشبة.

غير أن السؤال المطروح هو بأية لغة يكتب هذا النص؟ وما مستواها في الحوار الدائر بين المتصارعين؟ هل يفرض أن تكون اللغة راقية مرفرفة مع عالم الخيال فتكون بالأساس شعرا؟ أم يجب أن تنزل إلى مستوى المتلقي، كيف ما كان؟.

هذا ما لم تعرض له التعريفات السابقة على الرغم من أن اللغة تعد عنصرا مهما وأساسيا في المسرح، خاصة وأن المسرح منذ بداياته الأولى ارتبط بلغة الشعر حيث لم يكتب الأوائل مسرحياتهم إلا شعرا، وهذا ما تؤكده **" نعيمة مراد محمد "** بقولها: « ارتبط الفن الدرامي منذ بداية نشأته لدى جميع شعوب العالم بالدين من ناحية، وبالشعر من ناحية أخرى، ثم انفصل عن الدين بعد فترة لدى بعض الشعوب، غير أنّه ظل مرتبطا بالشعر رغم كل التطورات البنائية والفنية التي طرأت عليه حتى نهاية القرن الثامن عشر»[2]، ولعل إشكالية اللغة في المسرح من أكثر ما أسال الحبر قرونا طويلة، ومازال الشد والجذب بين طرفي الخيط قائما إلى يومنا هذا.

بل إن الصراع قام أيضا بين المسرح وبين فنون أخرى، كالإيماء والكلمة والموسيقى وما إلى ذلك، وهي تحاول جميعا زحزحة المسرح عن مكانته لتحل فيها والمسرح يأبى أن يبقى إلا مسرحا وكفى.

2. أرسطو وفن الدراما:

---

[1]- وليد إخلاصي: " لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح"، منشورات وزارة الثقافة دمشق، سوريا،1997، ص187.

[2]- نعيمة مراد محمد: " المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور"، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر،1995، ص 05.

نشأ الفن المسرحي الذي يعد وسيلة للتعبير الفني – بعد حلبات المصارعة والسباقات – عند الشعوب القديمة كالمصريين والهنود واليونان في ظل المعابد، على اعتباره جزءًا من عباداتهم، ومن ثم تطور وانفصل عن المعبد، فخرج إلى الحياة العامة مستقلا عن الدين، يقصد به إلى المتعة الفنية [1].

3. المسرح عند أرسطو:

إن أقدم النماذج المسرحية وأروعها هي يونانية، وهي ركن مهم من أركان التراث الإنساني الخالد، وهي مسرحيات شعرية، أما النثرية فلم تنشأ إلا بعد قرون متأخرة من الميلاد، وأقدم نماذجها مسرحية **" إسخيليوس"** (525 ق.م) **" وسوفوكليس"** (495 ق.م)، **"ويوربيدس"** (484 ق.م)، كانوا معاصرين لمعركة **" سلاميس "** التي خلصت العالم الغربي من عبودية فارسية أكيدة كما تحولت إلى مصدر للاحتفالات الدينية [2] ، ففي وسط المسرح مكان بارز، مكان رقص الجوقة يدعى بـ **" الأوركسترا "** وهو مذبح من حجر صغير للإله **" ديونيسوس "**.[3]

وفن **" الدراما "**عريق كل العراقة ويعني: جميع أنواع المسرحيات، وهي مأخوذة لغويا من مصدرها الأصلي الذي يعني: عملا يقام به أو فعلا، ثم أصبحت في العصر الحديث تطلق على المسرحيات الجادة التي لا تعتمد على الضحك[4].

وتنطلق نظرية **" أرسطو "** في الدراما من فكرته عن " المحاكاة " وإن كان قد أخذ هذا المبدأ عن **" أفلاطون "**، فإنّه جعل المحاكاة للشخصيات والانفعالات والأفعال كمحاكاة الأعمال الفاضلة في التراجيديا والملحمة والمدائح، ومحاكاة الأعمال المرذولة في الكوميديا والهجاء[5].

وأرسطو هو واضع نظرية فصل فنون الأدب على أساس خصائصها الفنية والشكلية فالمسرحية عنده على نوعين: **" مأساة "** وهي ما تسمى بالتراجيديا، و **" ملهاة "** وهي الكوميديا.[6]

---

[1]- مجلة كلية الآداب: مقال:" أولية المسرح " لعزمي الصالح، تصدر من جامعة بغداد، العدد 14،المجلد الأول، مطبعة المعارف، بغداد، ص 438.

[2]- المجلة نفسها، ص431، 433.

[3]- نفسها، ص 435-434.

[4]- سعيد حامد النساج: "البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو"، مكتبة الغريب، د. ت، ص 14-15.

[5]- المرجع نفسه، ص 17-15 .

[6]- نفسه، ص 13.

4. أنواع المسرح عند أرسطو:

المفهوم والهدف:

أ- **المفهـوم:**

1- **التراجيديـــا:** يعرفها أرسطو بأنها: « محاكاة فعل جليل أو نبيل تام، له عظم ما في كلام ممتنع... وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية »[1]

وللتعريف عنصران أساسيان:

أولهمـا: المحاكاة؛ ويقصد بها التمثيل أو التشخيص أي اتخاذ نفر من الناس لشخصيات أو سمات أو ذوات غير شخصياتهم أو سماتهم أو ذواتهم.

والثاني: الفعل؛ وتظهر مهـارة الكاتب في إلقاء الضوء على جوهر الفعل أو الحدث ويقرر أرسطو أنّ هذا الفعل لا بد أن يكون جليلا عظيما، لتحتفظ التراجيديا بما يسمـى **" الجلال التراجيدي "**، ويأتي الجلال من جوانب عدّة منها: اختيار الموضوع، وانتخاب الشخصية المحورية، ودقة تركيب الحدث، واللغة[2].

ويشترط في المأساة أن تشمل على فعل تام، له بداية ووسط ونهاية تتناسق بحيث كل جزء يؤدي – طبيعة – إلى ما يليه، وتتكون بذلك الوحدة العضوية، فإذا بتر أو قطع أي جزء انفرط عقد الكل، ويخرج من ذلك الأحداث العارضة التي لا تقوم على قاعدة الاحتمال والضرورة، والتي تنبئ عن ضعف المؤلف وتسبب سقوط المأساة، ويشترط أرسطو – أيضا – لتحقيـق الوحدة أن تكون المأساة بسيطـة أي أن تكـون النهاية واحدة، لأن تعدّد الحلول يضعفها ويجعلها قريبة من الملهاة، فتتنوع بذلك مشاعر الجمهور، ويلجأ لذلك بعض مؤلفي المأساة إرضاءً للجمهور ذي الذوق الضعيف [3] .

والأحداث الجزئية التي تكوّن الفعل التام هي عبارة عن أفعال تغير مصير البطل من حال إلى حال، والفعل على قسمين: بسيط ومركب؛ فالبسيط ما يحدث فيه هذا التغيير بدون

---

[1]- محمد غنيمي هلال: " النقد الأدبي الحديث "، ط1، دار العودة، بيروت، 1982، ص65.

[2]- سعيد حامد النساج: المرجع السابق، ص 25-27.

[3]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص67-71-35-38.

تحول ولا تعرف، والمركب ما يحدث فيه هذا التغيير بفضل التعرف أو التحول أو كليهما وهذا الأخير هو أفضل الأنواع كما في مسرحية **" أوديب ملكا "** [1].

والمأساة دينية في طابعها، فكلمة تراجيديا تعني: أغنية الماعز، التي تعيد لأذهاننا النشيد الذي كانت تردده جماعة الراقصين في **" الكورس "** عند تقديم أحد القرابين على مذبح **"ديونيسوس"** أو**"باخوس"** إله الخمر أو الكرمة أو البراعم والزرع[2].

ويربط أرسطو بين نشأة التراجيديا والاحتفالات الدينية، فالموازنة بين صورة المأساة ومضمونها الروحي وبين الشعائر الدينية هي فكرة **"محاكاة الفعل"** التي جاء بها في كتابه **" فن الشعر "**، فالشعائر تحاكي الفعل من ناحية والمأساة تحاكيه من ناحية أخرى، وأكد أن التراجيديا نشأت عن**" الديثورامب "**، وهو أول لون من الشعر الغنائي الذي ظهر على يد الشاعر **" آريون "**، وكان الشعراء ينظمونه وينشدونه بمصاحبة الجوقة، وموضوعه من أسطورة الإله [3].

من الملاحظ أن أرسطو اهتم بالمأساة كثيرا، لقدمها ولشرفها من حيث استهدافها مساعدة الإنسان على فهم نفسه والعالم الذي يعيش فيه، بينما لم تحظ الملهاة إلا بإشارات قليلة مع أنّها قد تعمل على تحقيق ذات الهدف من خلال الضحك، وقد يعود ذلك لضياع الجزء الخاص بها [4].

2- الكوميديا:

هي الجنس المسرحي الثاني في الأدب اليوناني، ويعرّفها أرسطو بأنّها: « محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام... لكن الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح، إذ الهزلي نقيصة وقبح، بدون إيلام ولا ضرر، وموضوعها الهزل الذي يثير الضحك، ومصادر المضحك – من وجهة نظر أرسطو- هي: الشخصية واللغة، والموقف وتصنيف الدراسات الحديثة: الحركة [5]

---

[1]-المرجع نفسه، ص71-73-39.

[2]- مجلة كلية الآداب: المرجع السابق، ص 432-433.

[3]- مجلة كلية الآداب: المرجع السابق، ص 441.

[4]- سعيد حامد النساج: المرجع السابق، ص 13-14.

[5]- عصام الدين أبو العلاء: " نظرية أرسطو طاليس عن الكوميديا "، مكتبة مدبولي،1993، ص45.

ب- الهدف:

إنّ الحديث عن الهدف يجب أن لا يغفل عنه، فلا يوجد كاتب جاد لا يهدف من وراء عمله لشيء، وكان أرسطو أول من خطا نحو **" وحدة الأثر "** أو ما يسميه **" بالتطهير "** فلم تعد المسرحيات جزءا من الشعائر والطقوس، بل أصبحت تؤدي وظيفة نفسية واجتماعية من خلال التأثير على الجمهور، فيكتسب المرؤ دربةً وصلابةً واعتدالا فيقوّم عواطفه ويعتدل فيها [1].

فالمأساة اتخذت عند أرسطو هدفا إنسانيا وهو تطهير النفس البشرية بإثارة عاطفتي الفزع والشفقة، وتطهيرها من السقم حتى يتسنى لهذين الإحساسين أن يؤديا عملهما على الوجه الأكمل.[2]

وتشترك الملهاة مع المأساة في عملية التطهير إذ أن تطهير المأساة من نوع مداواة الشر بمثله، أما الملهاة فتطهيرها بمداواة الشر بضده من اللعب والضحك لتكون أدعى إلى الهدوء والاستسلام[3].

5. عناصر بناء المسرحية:

أ- الحبكة:

ويقصد بها؛ « ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة »[4]، ويقرر أرسطو أن الحبكة أو القصة روح التراجيديا وقوام حياتها، فالترتيب هنا منطقي بحيث أن المأساة محاكاة لعمل، وللعمل أشخاص، يؤدونه، فلا بد أن يكون لكل واحد صفاته الفارقة، وقد عبر عن الآخرين بالخلق والفكر، وكانت تستقى القصة من الأسطورة الدينية أو التاريخية، حيث تدور الأساطير اليونانية حول: الإنسان والطبيعة والآلهة.

ب- الخلق:

ويقصد به الشخصيات التي تقوم بالفعل، على اعتبار أن لكل شخصية نوعا من السلوك والتصرفات[5]، ويعرفه أرسطو بأنه: « ما يرسم طريق السلوك... وهو ما يختاره

---

[1]- سعيد حامد النساج: المرجع السابق، ص55-57.

[2]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص82.

[3]- المرجع نفسه، ص 89.

[4]- عصام الدين أبو العلاء: المرجع السابق، ص30، نقلا عن " فن الشعر " لأرسطو، ص 38.

[5]-عصام الدين أبو العلاء: المرجع السابق، ص 27.

المرء إذا ما أشكل الأمر أو يتجنبه، والأقوال مثل الأفعال تدل على سلوك محدود، إن كان حميدا كان الخلق حميدا »[1]

وهو من أهم عناصر المسرحية الكوميدية، « إذ المحاكاة فيها للشخصية قبل الفعل، بخلاف التراجيديا التي تقوم على محاكاة الفعل، وشخصيات التراجيديا كلّها آلهة أو أنصافها، ثم شملت العظام من البشر كالملوك والأمراء، لأن مصيرهم يؤثر على الشعب فيتأثر الجمهور، وقوتهم وقدرتهم على أن يقيموا صراعا مع القدر - بحسب أساطيرهم- »[2]

ويشترط أرسطو أن تكون الشخصية فاضلة وسيطة بين الإفراط في الفضيلة والتفريط، وخاصة في المسرحيات التراجيدية، ردا على أفلاطون الذي وصم الفن بأنه غير أخلاقي لأنه يقدم صورا من الرذيلة[3]

واشترط - أيضا - التوافق بين صفات الشخصية وخلقها الأصيل، والمشابهة بينها وبين مثيلاتها في الحياة لتكون مقنعة، وأن تكون متناسقة في أفعالها وسلوكها وأقوالها، وهذا من أمانة الكاتب في عرض الشخوص على الجمهور كما يراها في الواقع[4].

ج- الفكر:

يحرص الكاتب على أن تكون لديه فكرة ينقلها إلى المشاهد بالوسيلة الفنية التي يجيدها أو يتّخذها أداة للاتّصال بالآخرين، ويعرفها أرسطو بأنّها: « كل ما يدلي به القائل سواء ليبيّن حقيقة عامة أو يقرر رأياً »[5].

وعماد الفكر اللغة عامة، ولكن في المسرحية يجب أن يعتمد الشاعر في إظهار فكره محل ترتيب الأحداث احتمالا أو ضرورة، ويندرج تحت الفكر كل تأثير ينشأ عن استعمال

---

[1]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص 74.

[2]- سعيد حامد النساج: المرجع السابق، ص 43-44.

[3]-المرجع نفسه، ص 46-47.

[4]- محمد غنيمي هلال: المرجع نفسه، ص 75.

[5]- سعيد حامد النساج: المرجع السابق، ص 49-50.

اللغة، ويدخل في ذلك: البرهنة والتفنيد، وإثارة الانفعالات في المأساة التي هي أساس الرحمة والخوف، ومنها – أيضا - التعظيم والتحقير[1] .

وثمة أدوات تعين الكاتب على تدعيم فكرته وهي العناصر الثلاثة المتبقية:

د- اللغة:

بعد أن كانت اللغة طقوس مشعوذة، أصبحت لغة واضحة مفهومة، وأصبح الحوار هو العنصر الرئيسي فيها، إذ يدفع بالأحداث ويكشف أبعاد الشخصية النفسية والفكرية والاجتماعية [2].

هـ- المرئيات المسرحية:

رقص الفرقة كان عاملا تقليديا يوفر منظرا فوق خشبة المسرح، ثم أصبحت الجوقة تؤدي دورا من حيث أنها تحمل اعتقادا معينا، وقد تتحدث بلسان الكاتب أو تأخذ دور البطولة [3].

وتتألف **" الجوقة "** من اثني عشر أو خمسة عشر شيخا أو فتى من رجال طيبة وهم يمثلون جمهورا مثاليا، يتجاوب مع الأحداث بالطريقة التي يريد الكاتب الجمهور أن يتجاوب معها، وتتميز بمظهر غريب كحيوانات ومخلوقات عجيبة، وتظهر أحيانا بمظهر الأكباش، أو أشخاص خرافيين نصفهم الأعلى على هيئة بشر والأسفل على هيئة ماعز، **" والجوقة "** انفعال ديني موجود قبل وجود الشخصيات، وهي أبدع وسائل الفن المسرحي عند اليونانيين [4]، ثم قلت أهمية **" الكورس "** شيئا فشيئا، وحصر أرسطو قيمة **" الجوقة "** في مساعدتها على تقديم الفعل في المسرحية ثم اختفت في العصر الكلاسيكي [5].

و- الغناء:

وهو العنصر الأخير، وقد أهمل أرسطو تعريفه على اعتباره أنّه من العناصر المعروفة بين عامة الناس [6].

---

[1]- عصام الدين أبو العلاء: المرجع السابق، ص 38.

[2]- سعيد حامد النساج: المرجع نفسه، ص50-51.

[3]- المرجع نفسه: ص 51-53.

[4]- مجلة كلية الآداب: المرجع السابق، ص434-435.

[5]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص 64.

[6]- عصام الدين أبو العلاء: المرجع السابق، ص38.

6 . عناصر عرض المسرحية :

أ- المدخل:

وهو ما يسبق دخول **" الجوقة "** ويقوم به فرد أو يكون على شكل حوار، وفيه الموقف الذي تبدأ به المأساة، وعبّر عنه في كتاب « نظرية أرسطو طاليس عن الكوميديا بـ **" المقدمة "** » [1].

ب- الدخيلة:

وهي المناظر والفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع **" الجوقة "**، وقد عبر عنه **" بالمشهد التمثيلي ".**

ج- المخرج:

« وهو المنظر الأخير الذي لا يعقبه أناشيد **" الجوقة "** »[2]

وقد أضاف الدكتور **"عصام الدين "** عنصرين هما:

د- المناقشة:

وهي مناقشة جدلية أو مباراة كلامية أو مناظرة بين فردين قد تحتدم وتصل إلى حدّ المشادة أو الاشتباك الكلامي المضحك.

هـ- الخطاب المباشر:

وفيه تتقدم **" الجوقة "** للأمام لتخاطب الجمهور مباشرة باسم الشاعر[3].

7. تاريخ المسرحية:

---

[1]- محمد غنيمي هلال: المرجع نفسه، ص 64.

[2]- محمد غنيمي هلال: المرجع السابق، ص 41.

[3]- عصام الدين أبو العلاء: المرجع السابق، ص41.

أ- المسرحية عند الغرب:

عرفت شعوب كثيرة المسرح، أو على الأقل ظواهر مسرحية ارتبطت أساسا بعقائدها وطقوسها الدينية، استلهمتها من أساطيرها و صاغتها شعرا فقد كانت تقدمها غناءً ورقصا، ومن ذلك ما عرفته الحضارات الهندية والصينية والفرعونية مثلا وقد « عثر على نصوص تمثيلية بعضها يقع في أربعين مشهدا، كتلك التي اكتشفها **" كورت "**، وتدور حول **" ايزيس "** و**" أوزوريس "** وابنهما **" حورس "** و عدوهما **" ست "** إله الظلام، وقد ظلت تمثل إلى عصر **" هيرودوت "** »[1]

غير أن ما وصلنا اليوم من المسرح الشعري هو ما عرفته الحضارة اليونانية قبل الميلاد إذ « اعتبر المسرح فنا من فنون الشعر، وقد استخدم أرسطو تسمية التراجيديا للدلالة على المسرح كجنس »[2]، بل إن أرسطو قد حصر الشعر في المسرحيات والملاحم [3].

وقد وضع **" أسخيليوس" (Akhilos)** (456/525 ق.م) أول مسرحية شعرية وهي "الضارعات" حوالي (490 ق.م)، وجاء بعده **" سوفوكليس" (sofoklis)** (496/ 405 ق.م). الشاعر اليوناني الكبير، ثم **" يوربيدس" (yourpids)** (484/ 406 ق.م)، وكل الذي يهمنا هو « أن الشعر كان أداة وحيدة... في المسرحيات الإغريقية » [4].

وحملت روما مشعل المسرح الشعري من اليونان ومن أهم شعرائها **" أنيوس "** و**" فاكيفوس"** و **" أكيوس "** و**" بلوس "**(254/ 184 ق.م) و**" ترتس"** (159/195ق.م)[5] وقد عد النقاد أن ما كتبه الرومان لم يكن سوى صورة من الأدب الإغريقي بل إن **" هوراس" (horatius) 8/65 ق.م)**الناقد الروماني الكبير كان يوصي باحتذاء النموذج

---

[1]- حسن الطريبق: "الشعر المسرحي في المغرب حدوده و آفاقه"، د ط، دار النشر، سليكي إخوان المغرب 2007،ص21.

[2]- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص423.

[3]- محمد غنيمي هلال: " في النقد المسرحي"، د ط، دار العودة، بيروت، لبنان،1975، ص91.

[4]- حسن الطريبق: المرجع السابق، ص23.

[5]- عمر الدسوقي:" المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها"، ط5، دار الفكر العربي، القاهرة مصر 1970، ص12.

الإغريقي[1]، وقد حرص الرومان على كتابة مسرحياتهم شعرا أيضا، مقتفين آثار أسلافهم الإغريق.

وقد حذا الأوربيين حذو اليونان ومن بعدهم الرومان، في استلهام مسرحياتهم من الأساطير الإغريقية أولا وفي كتابة نصوصهم المسرحية شعرا ثانيا.

وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية، فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بالنثر على يد **" زولا " (zola)**، و**" إبسن" (Ibsen)** و**" تشيخوف" (Chekhov)** و **" برنارد شو" (Bernard Cho)** [2]، ويتّفق أغلب النقاد والدارسين على « أن الشعر ظل، حتى نهاية القرن الثامن عشر، غير قابل للتحدي بوصفه أفضل أسلوب يناسب الدراما، وحين أخفقت المثل العليا، والرؤى المثالية التي حملتها الحركة الرومانتيكية أصبح الاتجاه السائد هو الالتزام بالوقائع، ولا شيء غير الواقع » [3].

لكن الواقعية لا تعني أبدا الابتذال في اللغة وسوء ما تفوه به العامة والسوقة بل تعني لغة خاصة، ذات طابع خاص، لها خصائصها الصوتية، ووجوهها الموحية؛ يقول **" توماس ستيرنز إليوت " (Thomas Stearns Eliot)**(1888م/1965م) في مقال له في الشعر المسرحي: « كل شعر ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية » [4]

بيد أن الأوربيين ما فتئوا أن عادوا بالمسرح إلى أحضان الشعر منذ نهاية القرن التاسع عشر، وبشكل مواز تماما لدخول اللغة النثرية إلى المسرح مع الواقعية، قامت محاولات لإعادة الشعر إلى المسرح من منظور جديد لا يعني بالأسلوب فقط، وإنّما يرتبط بالجوهر الطّقسي للمسرح، وقد كانت المحطة الأهم في هذا التوجه الحركة الرمزية التي سعت إلى توظيف اللغة الشعرية في المسرح، كذلك قام كتّاب إيرلنديون على رأسهم **"وليم ييتس" (W.Yeats)** (1939/1865)، و**" سين أوكيسي" (S.O'acasey)** (1964/1880) بتأسيس ما أسموه« الحركة من أجل مسرح شعري في إنجلترا في بداية القرن العشرين،

---

[1]- حسن الطريبق: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

[2]- أحمد سخسوخ: " الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي"، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص 20.

[3]- عواد علي: "غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد"، د ط المركز الثقافي العربي، 1997،ص 179.

[4]- محمد غنيمي هلال: " في النقد المسرحي"، ص 51.

وكتبوا الدراما الشعرية شعرا أو بالنثر الشعري » [1] وهذا ما حقق ارتقاء بالنص المسرحي و« صار البعد الشعريّ في المسرح وسيلة لخلق صور إنسانية عامة، ولإعطاء النص المسرحي بعدا إنسانيا شموليا من خلال الكثافة الشعرية.» [2]

ولعل إمام كل ذلك الشاعر المسرحي الفذ **" إليوت " (Eliot)** الذي راح يرتفع بالمسرح وبلغته إبداعا ونقدا، ولاءم بشكل عبقري بين فن المسرح والشعر، فـ « أخذ الشعر إلى الدراما، والدراما إلى الشعر » [3]، كما تألق **" بريخت "** و **" لوركا "** و **"ماكسويل "** و **" إنرسون "** و **" كلوديل "** و **" كوكتو "** و**" هنري جيمس "** و غيرهم كثير.

2- المسرحية عند العرب:

حاول بعض الباحثين التأكيد على أن العرب قد عرفوا المسرح أيضا قبل أن يفتحوا أعينهم على المسرح **" الأوربي"** و لذلك حاولوا أن يوجدوا للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون هي خصائص المسرح الأوربي[4]، وهذه قضية فيها نظر وخلاف، لم يحسم فيها حتى الآن.

غير أن الثابت هو أن العرب قد تأثروا بالمسرح الأوربي، في سياق تأثرهم بكل ما هو غربي، إذ ما كاد العرب يستيقظون من سباتهم الطويل ويفتحون أعينهم على عصر جديد هو عصر النهضة حتى راحوا يتهافتون على الثقافة الغربية، ومنها المسرح الذي بدأت خطواته الأولى مع **" مارون النقاش"**، فـ **" قبابي"**، فـ **" سلامة حجازي "** حتى **" جورج أبيض "**، وقد أشار إلى ذلك **" طه حسين"** بقوله: « إنّه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء ومزج أدبهم في قيمنا الروحية الشرقية »[5].

وإذا كان المسرح الشعري عريقا لدى أمم الأرض، فإنّه بدأ عند العرب أيضا شعرا ولعل من أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك: السعي نحو تقليد الغرب، واستلهام ما عنده وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر، والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المرجع السابق، ص 282.

[2]- المرجع نفسه: ص 282.

[3]- حسن الطريبق: المرجع السابق: ص28.

[4]- ينظر مثلا ما كتبه: " علي عقلة عرسان "، في كتابه " ظواهر المسرحية عند العرب"، وهو قوص في كتابها مدخل إلى المسرح العربي، و" محمد كمال الدين "، في كتابه " العرب والمسرح "، ومحمد عزيزة في كتابه " الإسلام والمسرح ".

[5]- محمد الدالي: " الأدب المسرحي المعاصر"، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1999، ص58.

بالشعر والغناء أيضا، والظواهر المسرحية الاحتفالية كالبكاء على مقتل **" الحسين "** وتمثيل قتله. و**خيال الظل** [1]، و **" القراقوز "** [2]، كلّها كانت تمتزج بالشعر والغناء، إضافة إلى جهود الرواد ابتداء من **" مارون النقاش "** الذي ترجم مسرحية **" البخيل " لـ" موليير "**، ومزج فيها بين النثر والغناء وجهود **" أبو خليل القباني "** الذي كان مسرحه احتفاليا، بمعنى كان يميل إلى الاستعراض والغناء أكثر، وكذلك الأمر مع **" سلامة حجازي "** الذي كان مغنيا مسرحيا بالأساس، مسايرة لذوق الجمهور الذي كان يتطلب الغناء مما جعل كتاب المسرح الأوائل يحاولون إرضاء الجمهور الشغوف بالطرب والشعر، وكذلك الترجمات الكثيرة التي قام بها الرواد لعيون المسرحيات الشعرية الغربية خاصة الفرنسية والإنجليزية والبعثات التبشيرية خاصة في الشام والتي كان لها الدور الكبير في نقل الثقافة الغربية وعلى رأسها الفنون خاصة الفن المسرحي إلى الطبقات المثقفة وغير ذلك.

مما يمكن القول أن الأسباب نوعان: ذاتية داخلية تنبع من ثقافة العرب وفنونهم ومزاجهم، كالتراث وميل العربي إلى الإيقاع والطرب، وأسباب خارجية وافدة من الغرب.

غير أنّي من خلال تتبعي لتطور المسرح الشعري العربي رأيت أنّه مرّ بثلاث مراحل تتقارب زمنيا إذ تستغرق كل واحدة بين الأربعين والخمسين سنة، وهي فترة تستطيع أن تجمع أكثر من جيلين مما يهيئ لنضج التجربة والرؤية.

أما المراحل الثلاثة فهي على التوالي: مرحلة التأسيس والريادة، إمامها **" خليل اليازجي اللبناني "**، ومرحلة التأصيل والتثبيت وإمامها **" شوقي "**، ومرحلة الإبداع والتجريب، وإمامها **" صلاح عبد الصبور"**، مما يعني أن البذرة كانت في الشام ومنه رحلت إلى مصر لتينع وتثمر، وهو الطريق نفسه الذي خاضه المسرح النثري، الذي ظهر أول مرة في الشام على يد **"مارون النقاش" و "خليل قباني"** ثم تسلل إلى مصر ليصير دوحا كبيرا.

وفيما يلي سأعرض ولو بإيجاز المرحلة الثالثة وهي مرحلة الإبداع والتجريب التي أمها **" صلاح عبد الصبور"** باعتبارها الأهم وأن إمامها هو موضوع دراستنا.

---

[1]- "خيال الظل،" شكل من أشكال الفرجة، له طابع درامي تمثل شخصيات فيه دمى تتحرك من وراء ستارة بيضاء شفافة، يسلط الضوء عليها من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها، مما يفسر التسمية، ظهر أول الأمر عند الصينيين.(ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 190).

[2]- " القراقوز " أو"كره كوز" هو الاسم الذي أطلقة الأتراك على خيال الظل، وقيل إنها محاكاة تهكمية للوزير الأيوبي الظالم " قرقوش" (المرجع نفسه، ص191).

في هذه المرحلة تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي، واستطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا منقادا وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي الذي يختلف عن الشعر الغنائي في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسراره وقد كان عند أسلافهم وافدا غريبا، يشبه شجرة نخيل في سيبيريا.

وكان إمام هذه المرحلة دون منازع الشاعر المصري **" صلاح عبد الصبور"** (1931-1981)، الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدّت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكثف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا.

لقد كان **لـ " صلاح عبد الصبور "** متابعاته الذكية للهزات التي كانت تحدث في الآداب الأوربية ذاته، خاصة ما قام به **" إليوت "** الذي تأثر به كثيرا، و كذلك الشاعر الإسباني **" لوركا "(1936/1898)**[1].

لقد قدم **" صلاح عبد الصبور"** باقة من المسرحيات الشعرية هي: **" مأساة الحلاج " " مسافر الليل "، " ليلى والمجنون "، " الأميرة تنتظر "، " بعد أن يموت الملك "** وهو جهد قدمه بين سنتي1964وسنة 1973، كان فيها المجدد على مستويات كثيرة أهمها اللغة التي يقول عنها **" فؤاد دوارة ":** « خطا- عبد الصبور – بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة »[2] كما استطاع أن « يحقق طفرة في الجملة الشعرية خرجت بها الاستدعاء، وبعدت بها عن تركيبة البيت بعدا تاما »[3]، « بل إن الرجل قد قفز بالمسرح الشعري على مستويات عديدة ووثب وثبات ملحوظة... في بناء الأحداث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيا»[4]، وهو في كل

---

[1]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص63.

[2]- فؤاد دوارة:" صلاح عبد الصبور والمسرح"، د ط، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب 1982،ص 131.

[3]- أحمد شمس الدين الحجاجي:" المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث"، د ط، دار الهلال، تاريخ النشر، 1905، ص272.

[4]- حسن الطريبق: المرجع السابق، ص60.

ذلك وإن ارتبط بثقافته وموروثه، فإنه استفاد من التجارب الغربية خاصة تجربة **" إليوت "** كما سبق القول، « وأهم ما جذب عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير... والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الأعمال الفنية »[1] ولم يتوقف **" صلاح عبد الصبور"** في تأثره **"بإليوت "** عن الأساطير والتراث، بل أخذ منه ما تميز به **" إليوت "** من جسارة لغوية، « فحاول أن يقتفي أثر إليوت فيها فكان لشعره ومسرحه مذاق خاص » [2].

ومع **صلاح عبد الصبور** ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطا إلى الأمام، منهم، **" فاروق جويدة "، "عز الدين إسماعيل"** و **" معين بسيسو "**، و **" محمد الفيتوري "**، و**" نجيب سرور"**.

---

[1]- نعيمة مراد محمد: المرجع نفسه، ص184.

[2]-نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص184.

الفصل الأول

1/ (الأرض اليباب) و " ت. س. إليوت ":

تعد قصيدة **" الأرض اليباب " " The Waste Land "**1922 من بين القصائد التي أحدثت دويا هائلا في عالم الأدب والنقد، وقد اقترن اسم **" إليوت "** في أغلب الأحيان بها فظهرت بأسلوب غير مألوف، عاد الشاعر من خلالها إلى تراث الشعر الأوربي القديم والتراث العالمي محركا من خلاله الأسطورة والتاريخ.

(الأرض الخراب) هي رائعة **" إليوت "** التي قال عنها **" ألن تيت "** :« إن الواقعية والرمزية الممتزجتين في **(الأرض الخراب)** انتهتا إلى السخرية والطريقة المباشرة والغنائية للقصائد الجديدة قائمة على أبسط صفة هي الوداعة، والصفة التالية تأتي مباشرة عن السابقة، وهناك تتابع ممهد في عمل إليوت... إن هيبة إيماننا الدنيوي قد أعطت للأسلوب في قصيدة **" اليباب "** شخصيته الخاصة، هذا الإيمان هو الوسط الشديد الملازم الذي برزت فيه السخرية لضروب الحضارات التاريخية. والقصيدة هي للتو تسويغ لانهزامها واعتراف به، لقد انهزمت الحضارات والقصيدة في الواقع كما يمكن أن ينهزم السياسي بالرأي العام ولكن تبريرها داخل في السخرية النقدية التي يلتقيها موقفهم الأدنى على العالم الحديث »[1].

هي القصيدة التي تطرق مشاكل الإنسان الغربي وتحاول أن تجد لها حلا « إن هذه القصيدة حصيلة الحياة بعد الحرب في أوربا في كومة من صور متكسرة صادفت هوى لدى الفكر الأوربي... أبان**" إليوت "** في (الأرض الخراب) عن حضارة خاوية ليس لها سوى ماضي عسير »[2].

ويعلق " عصام الصفدي " على هذه القصيدة بقوله: « هي قصيدة معقدة صعبة في معناها ومبناها، وهي مفككة في ظاهرها تجمع صورا متباينة، متجاورة، وتتغير بشكل

---

[1]- ألن تيت: " دراسات في النقد "، ترجمة عبد الرحمن ياغي، د ط، منشورات مكتبة المعارف بيروت، 1980، ص69.

[2]- إيفور إيفانس: " مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي"، ترجمة زاحز غبريال، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1977، ص69.

مفاجئ وتبدو الأجزاء المختلفة بحاجة إلى توضيح الصلات بينها، وهي مفعمة بالتلميحات والإشارات لرموز وشخصيات من ثقافات عالمية شتى» [1].

كتب **" إليوت "** هذه القصيدة في **" لوزان "** حيث سافر إليها للاستشفاء وكان ذلك في شتاء عام1921 بعد قضاء ثلاثة أشهر، جاء إلى "باريس" وقدم مخطوط القصيدة إلى زميله الشاعر الأمريكي **" إزرابوند"** لمراجعتها، وقام هذا الأخير بحذف الكثير منها، واعترافا من **" إليوت "** لـ**" بوند "** كتب هذا الإهداء على صفحتها الأولى: « إلى إزرابوند الذي يفوتني حذقا ومهارة »[2].

وقد اعترف **" إليوت "** بتعقيد هذه القصيدة لذا ذيلها بعدّة ملاحظات تساعد القراء على فهمها، كما اعترف في مستهل هذه الملاحظات بأنه قد استند إلى كتابين هامين اقتبس منهما عدّة اتّجاهات ومبادئ رمزية إذ يقول: « إن كتاب الآنسة **" جيسي وستون" " من الطقس إلى القصة الخيالية "**، عن أسطورة الإناء المقدس لم يوعز إليّ بعنوان القصيدة فحسب بل وبهيكلها والكثير من رمزيتها العارضة، وفي الحقيقة أني مدين بالشيء الكثير لكتاب **(مس وستون)** فهو الذي سيوضح صعوبات هذه القصيدة بطريقة تفوق ملاحظاتي عنها... كما أني مدين أيضا بوجه عام إلى كتاب آخر في علم دراسة الجنس البشري، هو الذي أثر تأثيرا عميقا في جيلنا الحاضر وأعني بذلك كتاب **" الغصن الذهبي "** »[3].

وقصيدة **(الأرض الخراب)** تعبر عن أزمة القيم لدى الإنسان الأوروبي المعاصر في عالم فقد كل القيم الروحية وغلبت عليه النزعة المادية، ويقسم **" إليوت "** هذه القصيدة إلى عدّة توقيعات (دفن الموتى، لعبة الشطرنج، موعظة النار، الموت غرقا وما قاله الرعد)، لتلتقي في مجملها عند حقيقة واحدة، فلا أمل أن يعود الخصب إلى الأرض والإشراق إلى الإنسان.

وهي تحكي أسطورة ملك صياد حلت بأرضه وبلاده لعنة السماء، كما حلت بسكانها أيضا لشرورهم ومعاصيهم، فالجفاف قد أصاب العباد والزرع والحيوان ولم تعد قادرة على الخصب والنماء إلا أن هذا مرتبط كما ورد في الأسطورة **" بالكأس المقدسة "** وذلك إذا

---

[1]- مجموعة من النقاد:" روائع الأدب الأمريكي"، مجلد موجود بالمركز الثقافي الجامعي (الجزائر) عدد أوراقه 6024، رقم10، ص650.

[2]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، ترجمة ودراسة نبيل راغب، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص04.

[3]- فائق متى: "" إليوت " نوابغ الفكر الغربي"، د ط، دار المعارف مصر، 1966، ص93.

قام فارس شجاع بالبحث عنها « والكأس رمز قديم للمرأة فإذا وفق الفارس في الحصول عليه عاد الخصب إلى الأرض، وإذا لم يوفق ظلت جذباء »[1].

والحقيقة أن هذه الأسطورة في حدّ ذاتها رمز للعالم المعاصر وما أصابه من جذب ودمار بعد الحرب العالمية الأولى، لذلك كان **" إليوت "** يربط بين الأسطورة كماض وحاضر هذا العالم، **فـ (الأرض الخراب)** في نظره ما هي إلاّ أوروبا الحديثة وما أصابها من اضمحلال في الأخلاق وفساد في العلاقات الاجتماعية. « فالأرض الموات أو الباطلة هي الحجم العصري، هي عالم بين عالمين نوع من الدنيوية أو نوع من قصيدة نظمتها حضارة في طريق الزوال » [2].

و**(الأرض الخراب)** مليئة بالرموز بطلها **" تريزياس"** الشخصية الأسطورية الإغريقية هذه الشخصية التي تجتمع فيها الذكورة والأنوثة، وبالتالي فهو يرمز للجنس البشري رجاله ونسائه، وقد خيم الخراب إذاً على الكل لأن **" تريزياس"** بطل التجربة التي تصورها القصيدة كان عقيما جذبا، فقد أتيحت له فرصة الحب مع فتاة جميلة وبريئة ويرفض ذلك، لتتركه الفتاة بعد أن أدركت جذبه وعقمه، ليلتقي **" تريزياس "** صديقه القديم **" استستون "** ويسأله عن ذلك الجسد الذي زرعه في العالم الماضي في حديقته، أترى أأنبت؟ أترى أيزهر هذا العالم؟ أم قضى مضجعه الصقيع المفاجئ؟ هذه الجثة التي ترمز إلى دمار الحرب العالمية الأولى وما خلفته من أموات، « وواضح من هذا أن **" إليوت "** يرى في الإنسان المعاصر إنسانا تافها مقفرا مشلول القوة، محطم الإرادة ويتصور العالم الذي يعيش مملكة أولى للموت وهذه هي الفكرة التي يعرضها بتعمق في قصيدة اليباب»[3].

وكلمة **" اليباب "** ترمز إلى الجذب وقلة الماء وهو ما يشير إليه **" إليوت "** في كل هذه القصيدة وفي مقاطعها الخمسة لتظهر صورة هذا الجذب العاطفي والروحي في كل مقطع منها.

حيث يصور **" إليوت "** في القسم الأول خوف الإنسان المعاصر من البعث والولادة الجديدة والخشية من شهر " أفريل " الذي يرمز إلى الحياة والانبعاث بقوله:

« نِيسَانْ أَشَدُّ الشُهُورِ قَسَاوَة.

يُولِدُ اللَيْلَكْ مِنَ الأَرْضِ المَيِتَةِ، مَازِجًا.

---

[1]- عز الدين إسماعيل: " التفسير النفسي للأدب "، د ط، مكتبة غريب 301 شارع كمال صدقي النجالة، ب. ت، ص 108.

[2]- جبور عبد النور: " المعجم الأدبي"، ط1، بيروت، لبنان، 1979، ص 600.

[3]- إحسان عباس: " فن الشعر "، دار الشروق، ط1، عمان، 1996، ص 98.

الذِكْرَى وَالرَغْبَة، مُثِيرًا الجُذُور المُتَلَبِدَة بِمَطَرٍ الرَبِيعْ.

أَمَـا الشِتَـاء فَقُـدْ حَفِـظَ عَلَيْنَا الدِفْىءَ عَامِـرًا.

الأَرْضُ بِجَلِيـدِ نِيسَــانْ »[1].

« April is the cruellest monthe breeding.

hond ,miscing. Lilacs out of the dead

Memory and desire ,stirring .

Dull roots with spring rain.

Winter kept us warm ,covering ».[2]

لينتهي القسم الأول من هذه القصيدة بسفر **"حزيقال "** الذي تنبأ بسقوط **" أورشليـم "** وطـرد الإسرائيليين إلى **" بابليـون "** ومـن ثـم خرّبـت معابدهم وتحطمت مساكنهم، وهو موقف أوروبا الحديثة التي حطمتها الحروب وأنهكتها المنازعات بعد الحرب العالمية الأولى، وتتابع هذه الحركة مع تصوير مخدع سيدة في قلب مدينة كبيرة بهذا المخدع. رجل هو **" تريزياس "** مشلول الإرادة، يرى الأموات على جسر لندن فيعجب من كثرتها ولا يستطيع أن يفعل شيئا، أزمتـه النفسيـة هي أزمـة الإنسان المعاصر التي يرمز بها **" إليوت "** لحياة مجتمع أقفرت نفسيته ولم يعد قادرا على الخصب والنمـاء **" كاتريزياس "** نفسه! لذلك فهو في حاجة إلى منقذ، وهو ما يظهر في القسم الثاني حيث يجيء المنقذ ويظهر في ثوب جندي مخلص لزوجته التي أصبحت لا تعجبه ولا تثير اهتمامه، وهو يرمز في نظرها إلى الإخفاق والفشل، وعلى ذلك فهو ضحية لنظام قد فقد قدسية الزواج ولم يجد ما يحل محله [3].

أما في القسم الثالث فيأتي المنقذ في صورة تاجر غير أنيق ثم تختفي شخصيته لتظهر في صورة شاب يحب شابة تعمل على الآلة الكاتبة بيد أن العلاقة بينهما فاترة متعبة، لتستمر القصيدة بهذا الشكل الكبير من الإحباطات التي تجمع بين صورة الماضي والحاضر ليصبح موضوع **(المـوت غـرقا)** رمز للخوف من الماء، ذلك أن العرّافة **" سوزو ستربيس"** كانـت قـد حذرت من أول القصيدة من المـاء، فقد قضى التاجـر **" فلبياس الفينيقي "** نحبه به ومات في عرض البحر.

---

[1]- فائق متى: المرجع السابق، ص100.

[2]- T.s eliot : collected poems.printed by lt duk.faber and faber london.2002.p53.

[3]- إحسان عباس: المرجع السابق، ص100.

« فليباس الفينيقي، مَاتَ مُنْذُ أسْبُوعَيْن

وَنَسِـيَ تَقَلُّبَاتِ البَحْـرِ العَمِيـقِ

وَحِسَابَـاتِ الِربْـحِ وَالخَسَـارَةِ » [1].

وهكذا يغرق هذا التاجر الفينيقي في البحر أي « تضيع روحه لأن صاحبها عاش على مبدأ **" الربح والخسارة "** وموته في الماء رمز قوي إلى أن **" اليباب "** لا ينقضه الماء بهذه الطريقة أو بموت الفينيقي يرتسم العجز من جميع النواحي، فلا المال ولا الحب يغني عن صاحبهما شيئا، ولا المنقذ يعني شيئا لأنه مات »[2]

يتغيـر رمـز الرجل في كل مرة في **" يباب إليوت "** فمن **" تريزياس"** إلى الرجل المنقـذ العائـد مـن الحـرب إلى الرجل العاشـق ثم إلى التاجـر **" الفينيقـي "** غير أن هذه الشخصيات لا تختلف في مفهوم دلالاتها لأنها رمز لشخصية واحدة: العقم والجذب والقحط الذي يمثله رجل الحضارة الحديثة.

كما أن كل نساء **(الأرض الخراب)** رمز لامرأة واحدة، جسدت العقم في أرقى صوره، فهي من رغب عنها **" تاريزياس "** وهي " كليوباترا " التي تعيش بين الجواري والعطور، ثم هي الكاتبة على الآلة التي ترضى شهوة الشاب وتجد متعة قليلة في الاتّصال به إلى **" إلزابت "** التي يجاورها حبيبها **" تاريزياس"** على نهر **" التايمز "**.

اليبـاب لا ينتعـش بهذه الطرق وإنّما يحيا بالماء والماء كثير التردد في القصيدة وهذا يوهم أن الإنقاذ سهـل، غير أن الإنسان أخطأ إليه الطريق كما أخطأ الماء نفسه واجبه وأغرق **" فليباس "** [3].

لقـد مثلث**(الأرض اليباب)** بحق عمق نظرة **" إليوت "** لمفهوم الحضارة الحديثة في عمقها وعجزها وضياعها، « وإذا كان الإنسان يبحث عن ذاته من خلال العلم الحديث فإن هـذا الإنسان نفسه قد أنتج كيانات صماء... لذلك أن حياة الإنسان أصبحت سلسلة من الأزمات المستحكمـة التي مـن الممكـن أن تشعـل إحداها حربا تد ميرية شاملة. وكان الشاعر

---

[1]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص69.
[2]- إحسان عباس: المرجع نفسه، ص101.
[3]-إحسان عباس: المرجع السابق، ص102.

" ت. س إليوت " من الرواد الذين عبّروا عن ضياع الإنسان في أعقاب الحرب العالمية الأولى».[1]

فثورة **" إليوت "** كلها تركزت على الحياة القاحلة التي رآها تنتشر من حوله والتي تكاد تمحو كل أثر للنشوة الروحية التي يهفو إليها ويسعى لتحقيقها.

ويرى **" سبندر "** أن« قصيدة **(الأرض الخراب)** عبارة عن لوحة تأثيرية ترسم لنا صحراء الحاضر التي تملؤها بقايا الماضي الأكثر تماسكا من الحاضر، والصعوبات التي يجدها القارئ في القصيدة مصدرها إلى حد كبير عنصر التضاد والمقابلة التي يجسدها الشاعر بين الحاضر والماضي».[2]

لذا فالقارئ لا يستطيع أن يلم « بصورها وأفكارها من أول قراءة، كما أنّها ليست من النوع الذي يكتفي في عرض تجربة الشاعر بأسلوبه المباشر أو بالطريقة المألوفة في نظم الشعر، وإنّما لها كما لسائر شعر **" إليوت "** أسلوبها الخاص الذي لا يكفي في فهمه مجرد الوقوف على طريقة الشاعر وأسلوبه في التعبير فحسب، وإنّما يحتاج إلى إدراك واسع بثقافات عديدة من الشرق والغرب وإلى الرجوع إلى الآثار الأدبية القديمة والحديثة » [3].

فقصيدة **(الأرض الخراب)** تتمتع بأهمية « لا تأتيها من أنّها تصور عقم الحياة الجديدة ومظهرها الزائف، بقدر ما تأتيها من أنّها قصيدة عالمية وجدت تأثيرها عند عالم القرن العشرين كله، عندما ترجمت هذه القصيدة إلى أكثر لغات العالم، وعندما التقت بنفوس كثيرين من شعرائنا الشباب في ذلك الوقت الذين استهوتهم كتابات إليوت واستهوتهم طريقته و أسلوبه في كتابة الشعر فحاولوا تقليده والتأثر باتجاهه الفني »[4].

فقد استلهمها – **(الأرض الخراب)** – الكثيرون من جيل رواد القصيدة الحديثة وحذوا حذوها في تجاربهم الشعرية، ومن هؤلاء نجد: **" بدر شاكر السياب "** و**" عبد الوهاب البياتي "** و**" أدونيس "**، و**" صلاح عبد الصبور"**، و**" خليل حاوي "**و**" أمل دنقل "** وآخرون.

---

[1]- نبيل راغب: " موسوعة الفكر الأدبي"، الجزء الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988 ص 102.

[2]- محمد زكي العشماوي: " أعلام معاصرون من الشرق والغرب في الفكر والأدب والفن"، الأعمال النقدية كاملة، الكويت، 2009، ص95.

[3]- محمد زكي العشماوي: المرجع السابق، ص95.

[4]- المرجع نفسه، ص95 .

ويقصد **" إليوت " بـ (الأرض الخراب)** كما اتّفق النقاد على أنّها ذلك العالم عشية الحرب الكونية الأولى، الذي عمّته حالة من الخراب والدمار المادي والمعنوي، والخواء الفكري والروحي.

وكلمة **"الخراب"** تستعمل في اللغة العربية للدلالة على مستويين: المادي والمعنوي. فيقال: خراب الذمم ويقصد به الفساد الأخلاقي، وهو معنوي، أما في المستوى المادي فوردت في القرآن الكريم: ﴿ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُمْ بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ﴾ سورة الحشر الآية 02.[1]

فمن خلال قراءة القصيدة يتبين لنا اهتمام **" إليوت "** بالهموم المعنوية أكثر من المادية.

وتظهر صورة **(الأرض الخراب)** في قصيدة أخرى هي **" الرجال الجوف " " The hollow men"** وعلى الرغم من أن هذه القصيدة ظهرت بعد **(الأرض الخراب)** بثلاث سنوات فإنها تدور مثلها على معنى واحد هو أن الإنسان المعاصر تافه مشلول الإرادة، وأن العالم الحاضر سوى مملكة لحلم الموت أو مملكة أولى للموت، هذه النظرة الكافرة كفرا لا حدود له بالإنسان المعاصر وبعالم العصر الحاضر لم يخرج عنها **"إليوت"** [2].

---

[1]- " القرآن الكريم "، مختصر تفسير السعدي، ط، (1435هـ - 2014م)، سورة الحشر، الآية 02 ص274.

[2]- عيسى الناعوري: " دراسات في الأدب الأجنبي "، د ط، دار المعارف مصر، 1976، ص16.

2- أثر الشعر الميتافيزيقي على " إليوت ":

ازدهر الشعر الميتافيزيقي في انجلترا في القرن السابع عشر ولم يهتم بالمشكلات الفلسفية والحق والوجود بل كان اهتمامه بالمشكلات النفسية والعاطفية للإنسان، وقد عرّف إليوت الشعر الميتافيزيقي « بأنّه الوجدان الصادق المعبر عن الفكرة العميقة، به تتطابق الفكرة مع الحيرة الوجدانية في التعبير الكلي عن مظاهر الحقيقة ».[1]

ولقد أسس المدرسة الميتافيزيقية في الشعر الإنجليزي **" جون دون" (1572-1621)** وانظم إليه آخرون مثل: **" جورج هيربرث " (1593-1633) و " أندرومار فيل " (1621- 1678).**

ولقد اقتصرت مباحث هذه المدرسة على مشكلة الصراع بين المادة والروح وعلى المشكلات الدينية والعاطفية.

وقد انعكست هذه المشكلات على شعر **" إليوت "** خاصة الجوانب الدينية التي ظهرت في قصيدتي **(أربعاء الرماد) و(الرجال الجوف)** حيث طرح إليوت فيهما مشكلة الصراع بين المادة والروح في قالب رمزي هدف من خلاله إلى نوع من الارتقاء الصوفي بإنسان هذا العصر، وربّما انعكس هذا بشكل أكثر في قصيدة **(جريمة قتل في الكاتدرائية)** حين أفصح إليوت بصدق كامل عن وجهته الدينية في الشعر بيد أنّه لم يظهر في قصائده مشكلات العاطفة التي غالى فيها هؤلاء الشعراء.

ولم يخل هذا الأثر من الطابع الفلسفي الذي عرف به **" إليوت "** في نظرته للكون والوجود ورأى في الشاعر الإيطالي**" دانتي اليجيرى "** مثله الأعلى « ففي الكوميديا الإلهية تلتحم الفلسفة بالنسيج الشعري فتشد من خيوطه وتتداخل من مكوناته وتصبح جزءاً لا يتجزأ من هذا النسق المبدع الذي تتفاعل فيه الفكرة الفلسفية مع الإحساس الشعري»[2].

---

[1]- فائق متى: المرجع السابق، ص 39.

[2]- المرجع نفسه، ص 33.

أما من الناحية الفنّية فإن استفادة **" إليوت "** من الشعر الفلسفي والميتافيزيقي واضحة بشكل كامل، فما توظيفه **(الافتتاحية الدرامية)** إلا دليل على ذلك وهي الحقيقة التي عكستها أغلب قصائد **" أليوت ".** ويظهر هذا جليا في افتتاحية قصيدته الأولى **(حب بروفروك)** وفي تلاعبه بالنسيج الهيكلي لهذه الشخصية البطلة **(بروفروك)** في كل القصيدة، لتبدأ بصورة كلية هي حيرة **(بروفروك)** وتنتهي بنفس هذه الصورة حيث تزداد قلقا وحيرة حين يقرر هذا الأخير الغرق في البحر.

3- " اليوت " والمدرسة الرمزية الفرنسية والأمريكية:

استقى **" إليوت "** معرفته الشعرية من معارف متعددة وهي التي طبعت انتاجاته الفنية والفكرية، وكان للمذهب الرمزي وبخاصة في فرنسا أثره المباشر على أدب **" إليوت "** إذ أن مفهومه للشعر تغير تحت تأثير هذه الحركة وبخاصة حين اعترف بذلك بعد أن قرأ كتاب **" أثر سيمونز "** و **" الحركة الرمزية في الأدب "** وكان للشاعرين الفرنسيين **" بود لير "** و **" لافورج "** أثرهما البارز في شعر **" إليوت "**، وتظهر آثار هذه الحركة الفرنسية في الأشعار الأولى لـ**" إليوت "** وخاصة في قصيدته الأولى **(حب بروفروك)** حيث أطلق العنان لمدلولات رمزية متباينة معبرا بذلك عن مرحلة من مراحل القلق الذاتي الذي انتابه مع بداية حياته الأدبية، « فقد كتب شعراء الرمزية في فرنسا عن سأم الحياة وما أطلقوا عليه اسم **" تراجيديا الوجود "**، وأضافوا في بيان مظاهر الضيق النفسي والفتور الذي ينتابنا بين الفينة والأخرى ثم كل ما من شأنه تعكير صفو البشر من عقد مكبوتة و نوايا شريرة وآلام مريرة »[1].

هذه الأفكار التي أثرت قصيدة **(حب بروفروك)** صاحب الشخصية التراجيدية، فهو متألم يظهر عجزه عن تحقيق رغباته وطموحه لا يكاد يحقق شيئا من مثله العلا لتشمل هذه الملامح الرمزية حتى الجانب الفني من هذه القصيدة إذ ظهر تخلص **" إليوت "** من قيود الوزن والقافية وتكرار اللازمة أو تكرار بيت أو أبيات بعينها، وهو ما ظهر بصفة خاصة عند **" بودلير "** في قصيدة **(أزهار الشر).**

---

[1]- فائق متى: المرجع السابق، ص 68.

أما عن أثر الرمزية الأمريكية في شعر **" إليوت "** فإنّها تصبح عديمة الجدوى دون أن نقرنها **" بازرابوندا "**، فقد توثقت الصلة بينه وبين **" إليوت "** ومرد هذا الأثر يعود في الأساس إلى الحركة التصويرية التي وضع أساسها الفيلسوف والشاعر والناقد **" ت. إ. هيوم "** غير أن هذه الحركة التي دعا إليها **" ازرابوندا "** والتي تدعو – إلى أهمية **" التكنيك "** في الشعر والإيقاع الموسيقي والاهتمام بالوزن والبعد عن المصطلحات في الشعر – تركها **" إليوت "** إلى غير رجعة لأنّها تحول بينه و بين إيمانه الكامل في التعبير الحر والتخلص من قيود الوزن والقافية، ونظرته الشفافة، ومستوى الرؤيا النفسية والفلسفية لـ**" إليوت "**.

لذلك يمكن القول أن أثر **" ازرابوندا "** في **" إليوت "** كان ضيقا ومحدودا للغاية وهنا ينبغي طرح السؤال:

أين موقع " إليوت " من الشعراء الانجليز؟

لا شك أن الإجابة على هذا السؤال تفرض نفسها نظرية وتطبيقا بحكم أن **" إليوت "** حدّد موقعه من هؤلاء من خلال الآراء النقدية المختلفة، ومن خلال آليات التعبير التي بثها في شعره. إذ كان حاذقا فطنا في تعامله مع مختلف الموروثات من حوله وطريقة استفادته منها، إذ هو أخذ من هذا الموروث بقدر حاجته إليه، لذلك كان يظهر آراءه في أشعاره أو في أحكامه النقدية المختلفة.

ويمكن القول أن **" إليوت "** استفاد من أخطاء غيره وأدرك موقع الخطأ في الآداب التي سبقته، فقد أخذ من الأدب القديم **(اليوناني والروماني)** ما أراده أن يكون حلا لمشكلات العصر وواقع الحياة، فأسقط أساطيرها ليبني من خلالها وجهة نظره في وجوب التغيير والتبديل.

وكانـت « استفادته من كتـاب **" الغصـن الذهبي" " لفريـزر "** واضحـة إذ وظف **" آلهة تموز"** عند البابليين،و**"الإله أدونيس"** عند الفينيقيين والإغريق وغيرها من الآلهة »[1] ورأى أنّها ترمز إلى الخصوبة والنماء والتجدد، كما وظف شخصيات دّل بها على مراحل العقم والبأس والانكسار، ونجد هذا في دلالة رمز **" تيرزياس "** في (الأرض الخـراب).

فكانت الآداب والثقافة في رأي**" إليوت "** كل متكامل، فرأى في الكلاسيكية مظهر العقل والحكمـة وفي الرومانسية العاطفـة والوجـدان، فكـان وسطا بينهمـا.

كـل هذا جعل من **" إليـوت "** قاموسـا خاصا متميّزا حفل بالتراث الشعري العالمي، تـراث حي ممتد ومتجدد من الماضي إلى الحاضر وبفضل هذا كله أسس فكرة " المعادل الموضوعي".

4- المعادل الموضوعي:

يعتبر **" إليوت "** مؤسس فكرة **" المعادل الموضوعي"** في النقد ومن ذلك ما كتبه عـن **" هملـت "** إذ يجب أن نبحث عن معـادل موضوعي للأفكار الموجودة في ذهنه أو بمعنى آخر أن هذه الأفكار تكون ذات تأثير وقوة تعادل أحاسيس البطل **" هملت "** وتتوافق مع مواضيع أفكاره.

كتـب **" إليوت "** سنة 1919 « الطريقـة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في شكل فني تنحصر في إيجاد معادل موضوعي وبكلمات أخرى مجموعة من الموضوعات والأوضاع وسلسلة تكون معادلة لذلك الانفعال الخاص حتى إذا ما أعطيت الوقائع الخارجية التي ينبغي أن تنتهي بتجربة حسية استعيد الانفعال نفسه»[2].

وهذا راجع إلى إيمان **" إليوت "** بالرمزية و بضرورة تجرد الشاعر من عاطفته الشخصية، ذلك أن الشعر عنده ليس تعبيرا عن الشخصية وإنّما ينبغي أن يكون الشاعر

---

[1]- مجلـة الدوحـة: عبد الله الطيب، " الفتنة بإليوت خطر على الأدب العربي "، عدد فبراير، مارس أفريل 1982، ص 08.

[2]- عيسى الناعوري: " أدباء من الشرق والغرب "، ط2 ، بيروت، باريس، 1977، ص 463 .

وساطـة مناسبة للمشاعـر المختلطة، وهكذا كلّمـا كان الفنـان كامـلا كان انفصاله أتـم، وفي هذا الصدد يقول **" إليوت "**: « إن الشعر ليس إسهابا بالعاطفـة ولكنّه هروب من العاطفة، إذ أنّه ليس تعبيرا عن الشخصية ولكنه هروب من الشخصية، ولكن بالطبع فقـط أولئك الذين لديهم شخصية وعواطـف يعرفـون ما يعنيـه أن تريـد الهـروب من هذه الأشياء»[1]

وقد اقتنع **" إليوت "** بفكرة المعادل الموضوع في الفن وما تضفيه هذه القيمة من فهم لعملية الإبـداع الشعـري لذلك كـان يقتبـس مـن **" هملت شكسبيـر"** أو **" عـازر "** و **" جويدو منتفلترد "** من الكوميديا الإلهية **" لدانتي "**.

« ولم تقتصر اقتباساته على لغته بل امتدت لتشمل أبياتا شعرية ألمانية وفرنسية وايطالية بالإضافة إلى إحالات وإشارات عديدة لأدباء انجليز مثل **شكسبير** و**وبستر** و**ميلتون**، و**ميدلتون**، و**سبينسر**، و**مارفل**، **وجون داي** و**جولد سميث**، **وتوماس كيد**، وغيرهم ».[2]

ويبلغ تطور **" إليوت "** الحداثي القمة في قصيدته **(الأرض الخراب)** « من خلال طابعها الجديد المتميز وحدة لهجتها ونفوذ اتّجاهها، وتماسك بنائها الأسطوري المكتظ بمعاني الفداء والخصب، كمـا تتجلى فيها ثقافـة **" إليـوت "** الخاصـة التي نهلـها من **" هارفارد "** في دراسة فقه اللغة الهندية **" السنسكريتية "**، وتبـرز مـدى اطّلاعه على حضارة الشرق. وتكاد تكون جامعة لجـل خصائص شعره الفنية بصورة واضحة من حيث الغموض وقـوة الصورة وإيحائهـا، ومـن حيث ميلـه إلـى إبعـاد عناصر الذاتية عن الشعر، وإحلال الموضوعية مكانها، ويكثـر من استخـدام النغمـة الساخرة من الحضارة الغربية المعاصرة ليزيل الوهم عن الجيل الجديد، ويبصره بحياته الخاوية التي تنقصها القيم الروحية والإنسانية».[3]

5- الخصائص الفنية لقصيدة (الأرض اليباب) لـ" T. s. Eliot " :

في تفسيرنا الكلي للقصيدة نبدأ أولا بالعنوان. فالعنوان في صبغته العامة يشي بأحداث وواقع لها خطرها ولها عواقبها وتبعاتها، فهو في نظر كاتبه الرمز الكلي للمأساة الإنسانية التي لازمت الإنسان من لدن فجر وعيه وإدراكه لكيانه وخطره إلى اليوم أي منذ فجـر

---

[1]- ت. س. إليوت: " التقاليد والموهبة الفرديـة "، ترجمـة يوسف حسيني، جريدة الأسبوع الأدبي العدد 883، بتاريخ 2003/11/15، ص4.

[2]- ت. س. إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص15.

[3]-إليـوت: " الأرض الخراب "، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1980، ص 113.

الحـرب العالمية الأولى، فحين نحلل العنوان نجده يتكون من لفظين أو كلمتين هما **" الأرض "** والتي تعني المكان والوسـط البيئي الـذي تعيش فيه كل الكائنات الحية من إنسان وحيوان ونبات، أما كلمة **" يباب "** فقد جاءت في معجم لسان العرب **" يبب "** وتعني أَرْضُ يَبَابُ أي خرابُ واليَبَابٌ عند العرب: الذي ليس فيه أحد.[1]

ومعنى يبابُ في تاج العروس: **" يبب " (أرضُ يبابُ: أي خراب)** يقال: خرابُ يبابُ وليس بإتباع كذا في الصحاح، وفي الأساس تقول: دارُهم خرابُ يبابُ، لا حارس ولا باب وحوْضُ يَبَابٌ: لا ماء فيه وخَرَّبُوهُ يَبَّبُوهُ[2].

ومعناهـا في المصباح المنير: **" يبـب "** خـراب **(يباب)** قيل للإتباع وأرض يباب أيضا، وقيل أرض يباب. **(يــبر)** ليس بها ساكن **(يَبْرِينَ)** أرض فيها رمل لا تدرك فيها أطرافه عن يمين.[3]

وجاء أيضا معنى**" يبب "** في الصحاح في اللغة أرضٌ يَبَابُ، أي خراب. ويقال: خراب يباب وليس بإتباع [4].

فكل كلمة من الكلمتين تضافرت مع الأخرى لتعطي في مجموعها المتكامل الرمزية الكلية للمأساة الإنسانية أو الموقف الدرامي الكلي للإنسانية.

---

[1]- أبي الفضـل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور: " لسـان العـرب تهذيـب لسان العرب" ج2، ص- ي، ط1، دار الكتب العلمية، بيرو، لبنان، (1413هـ، 1993 م)، ص 767.

[2]- محمد مرتضى بن محمد الحسيني الزبيدي: " تـاج العـروس من جواهـر القاموس " اعتني به ووضح حواشيه الد.عبد المنعم خليل إبراهيـم والأستاذ كريم سيد محمد محمود، ج3، م2 3- 4، تتمة باب الباء – باب التاء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1428هـ ، 2007م)، ص 237.

[3]- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقرئ: " المصباح المنير "، معجم عربي عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001، ص 260.

[4]- أبي نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري: " الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية"، تحقيق إيميل بديع يعقوب والد. محمد نبيل طريفي، ج1، المحتوى أجأ- هبنح، ط1، منشورات محمد على بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1420هـ ، 1999 م)، ص 358.

هكذا العنوان: **(الأرض اليباب / الخراب)** الذي يقصد به **" إليوت "** العالم عشية الحرب الكونية الأولى والذي عمّته حالة من الخراب والدمار المادي والمعنوي، والخواء الفكري والروحي، جاء العنوان مجسدا للتصوير الكلي للقصيدة في طابعها الدرامي.

تتألف قصيدتنا الدرامية في شكلها النهائي الذي نشرت به من خمسة مقاطع أساسية هي: **" دفن الموتى "،" مباراة في الشطرنج "، " عظة النار "** و **" الموت غرقا "** وأخيرا **" ما قاله الرعد "**، هذه المقاطع أتت متفاوتة الطول، لكنها أضفت على القصيدة ككل مسحة من الغموض والسحر، ومسحة من السوداوية التي تنتقل إلى القارئ من اللحظات الأولى التي يبدأ فيها مطالعة القصيدة والغوص في أجواء رحلتها.

تقول سطور البداية:

« أَبْرِيلْ أَشَدُ شُهُورِ العَامِ قَسْوَة

يُخْرِجُ زُهُورُ اللَيْلاَك مِنْ بَطْنِ الأَرْضِ المَيْتَة

يَمْزِجُ الذِكْرَى بِالرَغْبَةِ الحَيَة.

يَسْرِي بِأَمْطَارِ الرَبِيعِ فِي الجُذُورِ الخَامِدَةِ فَتَنْبُض»[1]

وتقول سطور النهاية:

« هَذِهِ الشَظَايَا جَعَلْتُ مِنْهَا شَاطِئًا أَلْجَأ إِلَيْهِ مِنْ أَطْلاَلِي

سَأُرْضِيكُمْ عِنْدَئِذ، أَمَا هِيرونيمُو فَقَدْ عَاوَدَهُ الجُنُونْ

امْنَحْ، ارْحَمْ، اكْبَحْ جِمَاحَ نَفْسِك

سَلاَمُ لاَ يُدْرِكُهُ بَشَرُ، سَلاَمُ لا يدركهُ بشرُ، سلامُ » [2].

بين سطور البداية وسطور الخاتمة لهذه القصيدة يقف عمل شعري ربّما كان الأشهر في طوال القرن العشرين وعرضه، عمل ربّما يكون الشعر الحديث كلّه قد نبع منه، كتبه **" إليوت "** في حقبة سأم ومرض، هذا الأديب والشاعر الذي اختار أن ينتقل إلى أوربا ليعيش

---

[1]- ت. س. إليوت. " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص51.

[2]-المرجع نفسه، ص76.

فيها إلى الأبد من دون أن يعرف في أول الأمر أنّه يكتب نصا أم مزحة أم عملا يفتح به حداثة القرن العشرين كلها.

حتى صار عنوان هذه القصيدة **(الأرض الخراب)** عملا كلاسيكيا بين قمم الأعمال الكلاسيكية لا يضاهيه أحد في قيمته ولا يماريه، وإن كان حتى يومنا هذا عصيا على الفهم، وبالتالي عصيا على الترجمة، وهذا راجع إلى صعوبة تعابير **" إليوت "** ولغته وكأنه كتب هذه القصيدة في حال هذيان.

وقد وصف شعر **" إليوت "** بأنه يعبر عن قلق الإنسان وتطاحن نزعة الخير والشر ومن ثم فإنّه « شاعر الأمل واليأس وشاعر اللذّة والتسامي، شاعر الحيوان والملاك أو بعبارة أخرى فهو شاعر النضال السّرمدي الذي لا ينتهي إلا بنهاية الإنسانية نفسها»[1].

ولقد تميزت قصيدة شاعرنا بعدة مميزات لها دورها في تصوير أفكاره وتصوير مشاعره ومواجده الذاتية وهي:

إن ما ينبغي معرفته أن **" إليوت "** قصد أول رسالة من خلال توظيفه للرمز، وهي التكامل بين الروح والمادة وبين الشعر والحياة وقد وظّف الشاعر لهذه الرسالة آليات خاصة جسد من خلالها معرفته بالكون وبالحياة وأيقن أن الخلاص يكمن في عمق وعيه بتراث الإنسانية عبر العصور المختلفة، وربط هذا التراث بالثقافة المعاصرة، والشاعر الذي يجهل التراث والتاريخ - في رأيه – هو شاعر ميت لا يستطيع أن يلم بالأحداث ويواكب العصر.

« والشعر عند **" إليوت "** ليس مجرد هذا الإنتاج الفني الذي ينتسب لشاعر معين في عصر مميز فحسب، بل هو إلى جانب ذلك خلاصة لتجارب عديدة عاشها الشاعر في ثقافات من سبقوه من الشعراء والكتاب، ومن ثم فإن إنتاج أي شاعر حديث لا يمكن فهمه ومن ثم قياسه إلا إذا وضع جنبا إلى جنب مع من سبقه من الشعراء أو بعبارة أخرى فإن عمل الشاعر عند **" إليوت "** لا يمكن أن يكون معناه مستقلا عما سبقه من الآثار... إنّما يحس بالأدب الأوروبي بصفة عامة وأدب شعبه بصفة خاصة من خلال الأجيال التي سبقته من عهد **"هوميروس"** إلى عهده، وهذا الحس التاريخي الذي يتضمن الإحساس بالماضي

---

[1]- إسماعيل العربي: " من روائع الأدب العالمي "، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1982.ص128

والحاضر هو الذي جعل الكاتب جزءاً من الماضي ويجعله في نفس الوقت يشعر بمكانته بالنسبة لمن سبقوه ومن عاصروه »[1].

ملتفتا في هذا إلى الأسطورة ليبعثها بعثا جديدا لتصبح رمزا للتغيير والتبديل، فقد انكب على الماضي يحركه ويأخذ منه ليعبر به عن الانشطار والتمزق الذي أصيب به هذا العصر. « وهنا لا بد للشاعر من حس تاريخي حضاري يحتم عليه أن يتطلع إلى الماضي ويستمد من تقاليده القيم التي يعتبرها **" إليوت "** الدواء الناجع لداء العصر ولذلك كان التغيير بالأسطورة والرموز.. وهو إذ يستعين بهذه الرموز ويستعمل الأساطير إنما يحل مشكلة الحاضر المستعصية وأزمة قيمه »[2].

هذا الاقتباس الذي أوجد في شعر **" إليوت "** رموزا مبهمة وكنايات معقدة حتى أن العديد من دارسي **" إليوت "** يرجعون عدم قدرتهم على فك رموز **" إليوت "** لهذا العنصر – الغموض- ويرون في ذلك تعالي **" إليوت "**على القارئ وإدماجه في مشكلة عدم الفهم، والواقع أن هذه الصعوبة قد تعود لتعدد ثقافة الشاعر، فإلى جانب معرفته بتراث الإنسانية فكرا أو حضارة، فهو دارس للفلسفة وعارف لقدرتها على فهم باطن الإنسان وكنهه، « ومن العسير علينا أن نلم إلماما صحيحا بكتابات إليوت دون دراسة هذه النواحي دراسة مستفيضة، ذلك أنّه تأثر بها وتفاعل معها، فجاءت أشعاره محملة بالصور البليغة والأفكار الفلسفية العميقة، وهو يكتفي دائما بالإشارة المقتضبة، يؤثر الرمزية كحركة أدبية لها قيمتها الكبرى فهي تلعب دورا جوهريا في أشعاره... وكثيراً ما يطيب له أن ينتقل بالقارئ انتقالا فجائيا دون تمهيد أو مقدمة ومن هنا نشأ الغموض في معظم أشعاره، هذا إلى حبه العميق للإتيان بما أطلق عليه جمهرة النقاد اسم " الافتتاحية الدرامية " لقصائده، وهي التي تثير في القارئ عنصر الدهشة والفضول بالإضافة إلى استعماله طريقة الحوار في معظم أشعاره مما أدى إلى اتساع الدائرة التي يتحرك فيها أبطاله وشخوصه ».[3].

يضاف إلى هذا استعماله اللغة العامية واقتباسه من الآداب والفنون والفلسفات القديمة والحديثة، إذ يقتبس النص بلغته الأصلية دون تغيير أو تبديل، وهو بهذا يدخل القارئ إلى جوّه الفكري، هذه الخصائص العامة لشعر **" إليوت "** والتي رسمت معالم الاتجاه الرمزي

---

[1]- محمد زكي العشماوي: " دراسات في النقد المعاصر "، د ط، الإسكندرية، 1993، ص 37.
[2]- أسعد رزق: " الأسطورة في الشعر المعاصر "،د ط، منشورات آفاق بيروت، 1959، ص 16.
[3]- فائق متى: " إليوت "، المرجع السابق، ص13.

عنده جعلته مميزا عن غيره، فهو يقول عن كتاب " الحركة الرمزية في الأدب " للمؤلف " **أرثر سيمونز** " الذي ظهر سنة 1899:« إنّني مدين لمستر " **سيمونز** " بالشيء الكثير، فلولا قراءة كتابه لما سمعت عن " **لافورج** " و " **رمبو** " سنة 1908 ومن المحتمل ألا أكون قد بدأت بعد في قراءة " **فيرلان** " ولولا قراءتي لـ " **فيرلان** " لما سمعت قط عن " **كوربيير** " ولهذا فكتاب " **سيمونز** " هو أحد الكتب التي أثرت في مجرى حياتي»[1].

أ- الغموض:

« لا جدال في أن لكل عصر لغة تختلف عن لغة الجيل السابق، وأسلوبا يتباين حسب الأزمان والأوقات، وتركيب جمل تمليه الحضارة المعاصرة، وأسلوبا كتابيا تفرضه أساليب البيان الجديدة، الغموض جميل والإيحاء الموسيقي أجمل، وكل شعر جميل لا بد أن يوحي وأن تكون فيه ألغام لفظية موحية، ويفترض أن يكون كل بيت فيه غموض سهل الفهم، ممتع الوقع، لذيذ الإيحاء.»[2]

فهو « حالة نفسية طبيعية كانت منذ البدء حين كانت النفس الأولى مفعمة بذاتها تنطلق منها وتقفل إليها ولم تستدل لضرورات العالم الخارجي وقرائن الإيضاح والوضوح، والرمزيون يحسبون أن التجربة الفنية هي ذاتها غامضة، وذلك يعني أن التجربة تكون قائمة في النفس كحالة صماء وإذاما تحولت إلى أفكار تفهم تكون قد نزحت عن الحالة الشعورية وسقطت ».[3]

فقد « يرادف غموض التجربة الشعرية العمق والثراء، التعدد والانفتاح.. هو نفاذ إلى قلب الوجود، تحسس لآلام مفاصل تاريخنا المهزوم. هو الذهول الذي يغرينا بالتقرب من الشعر، وتخريج الوعي الظاهر والباطن، وبلوغ الانفعال والتحرك نحو التغيير، غير أنّ هذا الغموض قد يغدو " **إبهاما** " عند ما يحيل التجربة إلى حطام للعقل، وأشلاء للمنطق». [4]

---

[1]-فائق متى: " إليوت "، المرجع السابق ، ص 67.

[2]- مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد 6، شوال (1415هـ)، تاريخ الإضافة (2006/10/11- 1427/09/18هـ)، ص 92.

[3]- إيليا الحاوي: " الرمزية والسريالية "، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983 ، ص 117.

[4]- إبراهيم رماني: " الغموض في الشعر العربي الحديث "، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر العاصمة، د ت، ص 121.

« وقد أشار **" إليوت "** إلى أن الفنان الحديث يضطر إلى التلميح والغموض لأن مجتمع القرن العشرين معقد ويميل إلى ربط مشاعر الفنان بتفكيك البناء الاجتماعي، »[1] هذا ما نجده في مطلع قصيدته **(الأرض اليباب)** حيث يفتتحها بالتغني بالربيع ولكنه تغني ينطوي على المفارقة إذ يصفه بالوحشية، وأول مظاهر الربيع التي تثير الاستيحاش في نفسية الشاعر هي **" زهور الليلاك "** يقول:

« أَبْرِيلْ أَشَدُ شُهُورِ العَامِ قَسْوَة.

يُخْرِجُ زُهُورُ اللَّيْلاَك مِنْ بَطْنِ الأَرْضِ المَيْتَة.

يَمْزِجُ الذِكْرَى بِالرَغْبَةِ الحَيَة.

يَسْرِي بِأَمْطَارِ الرَبِيعِ فِي الجُذُورِ الخَامِدَةِ فَتَنْبُض» [2]

تمثل عبارة " أَبْرِيلْ أَشَدُ شُهُورِ العَامِ قَسْوَة " النواة التي تنطلق منها رؤيا الشاعر للعالم، والقائمة على انزياح مجازي يتمثل في تفويض العلاقة التقليدية بين الدال والمدلول، فالربيع يرمز للخصب والانبعاث، لكنه في رؤيا القصيدة يدل على موت بطيء وقسوة تفتك بالطبيعة.

فلطالما كان شهر **" أبريل "** على الدوام شهر السرور والولادة الجديدة فإنه في منظور **" إليوت "** يصبح " أقسى الشهور "، ومن هنا نجد أن **" إليوت "** لا يعبر عن مزاجه الشخصي فقط، بل عن المزاج الأوروبي والإنساني بشكل عام، بيد أن تعبيره لم يكن تلقائيا اندفاعيا كما كان يطلب من الشعر أن يكون، بل يبدو هنا منطلقا من مرجعية ثقافية مدهشة، حيث أنه أدخل في هذه القصيدة **(الأرض الخراب)** كماً هائلاً من الحواشي والملاحظات التفسيرية التي تكشف عن خلفيات ثقافية، وأن الشعر يمكنه أن يكون أشبه برحلة في التراث الإنساني طالما أن هذا التراث يشكل في نهاية الأمر مرجعية تدخل وعي الإنسان ولا وعيه، وهذا على مدى قراءتها لهذه القصيدة، نظرا لشيوعها على الألسن لما تثيره من فزع نتيجة التناقض الذي تشيعه للوهلة الأولى.

فلقد « اتسم شعر **" إليوت "** بالغموض، ولكنه غموض العمق لا غموض البلاغة اللفظية، كما اتسم بغياب العلائق المنطقية واستخدامه الصور بإفراط، ولكنها صور عسيرة

---

[1]- كرديس بولديك: " النقد والنظرية الأدبية من 1890"، ترجمة جميس بوغرارة، جامعة منتوري قسنطينة، 2004، ص 36.

[2]- ت. س. إليوت. " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص51.

على التصور، مما يتطلب الإمعان في التفكير للكشف عن مدلولاتها، وقد اضطره هذا المنهج إلى التضحية بالشكل الشعري المتوارث في سبيل التعبير عن المحتوى، فظهر على يده ما عرف بالشعر الحر العاري من الوزن والقافية. هذا اللون من الشعر لقي رواجا لدى طائفة من الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين».[1]

ب- التناص والاقتباس:

« اعتمد **" إليوت "** في شعره على التلميح والاقتباس والإشارة إلى التراث القديم في الشرق والغرب، (إذ نجد ظاهرة " التناص " تتردد في شعره، والذي يخبئ في طياته نص آخر بطريقة تجعل القراءة مزدوجة)، (ف) يظهر النص القديم من وراء النص الجديد، (باعتبار) أن الأعمال الأدبية تشتق نصوصها من نصوص أخرى سابقة لها، إما بطريقة التحويل أو التقليد، يكون النص الآخر بالنسبة لها بمثابة النموذج والمنبع والمرجع.[2]

ومن النصوص التي وظّفها **" إليوت "** في قصيدته **(الأرض الخراب)**، نجده في البيت العشرين يحيل ويشير إلى سفر " حز قيال "؛ يقول:

« مَنْ هَذِهِ القُمَامَةُ المُتَحَجِرَةُ؟ يَا ابْنَ الإنْسَانِ،

أَيُّهَا العَاجِزْ عَنِ الكَلاَمِ، أَوْ التَخْمِين، أَنْتَ لاَ تَعْرِفُ سِوَى،

كَوْمَة مِنَ الخَيَالاَتِ المُشَوَشَةِ، حَيْثُ تُرْسِلُ الشَمْسُ ضَرَبَاتِهَا،

وَالشَجَرَةُ المَّيِتَةُ لاَ تَفِيءُ ضِلاً، وَصُرْصُرٌ اللَيْلِ يُبَدِّدُ الارْتِيَاح،

---

[1]- مجلة وهج الكتابة: " الأرض الخراب. ت. س " إليوت "" بقلم عبد الحميد القائد، تاريخ النشر 2015/04/25، ص 11.

[2]- بتصرف، جيرار جينت:" كيف يخبئ النص الأدبي نصوصا أخرى "،ترجمة رجاء مكي مجلة العرب والفكر العالمي، عدد 2، ربيع 1988، ص 128.

وَالحَجَرُ الأَصَمُ لاَ يُوحِي بِمُجَرَدِ خَرِيرِ للمِيَاهْ».[1]

يحيلنا **" إليوت "** في الهوامش إلى العهد القديم من صفر **" حزقيال "**، الإصحاح السادس، صفحة 1182 ويرى الدكتور " عبد الله الطيب " « أنه لا ريب أنّ أخذها من القرآن الكريم (حيث) ورد ذكر تمرد بني إسرائيل وقسوة قلوبهم»[2] ، وهذا يظهر جليا في قوله تبارك وتعالى:﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَّ اَلْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَرُ اَلْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَقَقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ اَلْمَاءُ﴾ سورة البقرة، الآية 75.[3]

وفي البيت الواحد والثلاثين اقتبس **" إليوت "** أبيات أربعة من مطلع الفصل الأول لأوبرا **" تريستان "** و **إيزولدا "** للموسيقار الألماني " **ريتشارد فاجنر** " يقول إليوت:

« هَبَتْ اَلْرِيَاحُ المُنْعِشَة.
مِنْ أَرْضِ اَلْوَطَنْ.
يَا فَتَاتِي اَلايرْلَنْدِيَة.
أَيْنَ تَتَعَثَرُ خُطُوَاتِك؟

نقلها **"إليوت"** بنصها الألماني حين يرفع الستار عن مقدمة سطح مركب شراعي، ويسمع صوت **" نوتي "** شاب من علٍ يغني للرياح الغربية العنيفة، ويتغنى بشجون فتاة ايرلندية ويثير ذلك غضب الأميرة الايرلندية **" ايزولدا "** إذ تعتقد (أنه) يقصدها هي بالقول، فتشكو إلى رفيقتها **" برانجينا "** انحطاط أبناء جنسها وتضاؤل قوة السحر التي كانت لقومها في سالف الأزمان»[4].

كما نجده أيضا اقتبس- **" إليوت "**- من **" الكوميديا الإلهية "** لدانتي الشاعر الايطالي، وذلك يظهر جليا في قول **" إليوت ":**

« أَمَا الظِل فَلاَ يَمْتَد سِوَى أَسْفَل هَذِهِ الْصَخْرَة الْحَمْرَاء.

---

[1]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 52.
[2]- مجلة الدوحة: المرجع السابق، ص 22.
[3]- " القرآن الكريم ": سورة البقرة، الآية 75، ص7.
[4]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 52، 53، 86، 87.

(فَلْتُسْرِعْ إلى ظِلِّ هَذِه الْصَخْرَةِ الْحَمْرَاء.)»[1].

فـ **" دانتي "** يتحدث عن عبوره لهذه الصخرة في رحلته التي قاده فيها الشاعر الروماني **" فيرجيل "** وذلك في الجزء الثالث من **" المطهر ".**

« يبدو أن استخدام التناص والغلو فيه لدى **" إليوت"** له مبرراته، ووظائفه الفنية، فالحضارة الإنسانية بأسرها في اختلاط وفوضى، ولا يوجد فيها شيء له معالم واضحة، فلا تقتصر أحداث (الأرض الخراب) على مكان بالذات، وإنما تدور في كل مكان من العالم. فهي في أورشليم وقرطاجة، وأثينا والإسكندرية وفيينا، ولندن وهي في الوقت ذاته في " جحيم دانتي " تتفاوت شخصياتها من الشخوص المرسومة على ورق اللعب، الذي كان يستخدمه الكهان في الماضي، إلى شخصيات تاريخية مثل: القديس أوغسطين، والملكة " **اليزابـاث " " وفيليبياس "**، إلى شخصيات خيالية من إبداع الكتاب الكلاسيكيين » [2].

وسبب استخدام **" إليوت "** للتناص هو « أنه يهدف إلى المقابلة بين الماضي والحاضر بقصد إظهاره على حقيقته، كما أن الاقتباس والتناص من اللغات المتباينة، ومن العصور الإنسانية المختلفة، ووضع هذه الأشياء جنبا إلى جنب في الوقت نفسه أجدى وسيلة لإثارة الإحساس بتفتت الأشياء، وانحلال الحضارة والتقاليد وضياع الفواصل بين المجتمعات. حاول الشاعر (من خلال التناص) أن يحيل على أساطير التراث الإنساني القديم، الذي لا يزال معناه حاضرا في الحياة المعاصرة» [3]

إذًا فالنصوص المقتبسة في شعر **" إليوت "** قد حل محلها التراث الديني الذي يعتبر نقطة مهمة في تاريخ الأدب الانجليزي، والغربي بصفة عامة، فمن خلال الإشارة والتناص والاقتباس حاول**" إليوت "** أن يجد جمهورا خاصا لنفسه يتوجه إليه بشعره.

ج- التاريـخ:

---

[1]- المرجع نفسه، ص 86.

[2]- عبد الواحد لؤلؤة: " الأرض اليباب الشاعر والقصيدة "، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1980، ص 109.

[3]- حفناوي بعلي:" أثر. ت. س. إليوت في الأدب العربي المعاصر (التجربة الإليوتية)"، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ت، ص 59.

« ينطـلق مفهـوم هذا الرمـز من الأحداث التاريخية أومن المكان الذي ارتبطت به هذه الأحداث فيذكر الإشارات التاريخية والأسطورية التي ينتقيها الشاعر من تراث أمّته ومن تاريخها الحافـل بالبطولات أو من الميثولوجيا العالمية فيستعيرها من سياقها في الماضي ويدخلها في شعره تصريحا، أو تلميحا لفظا أو معنى ويحمّلها في ذات السياق دلالات جديدة » (1)

ومن هنا يمكن تعريف الرمز التاريخي بأنه إعادة وبناء للتاريخ بشكل جديد.

وقـد ارتبط توظيف هذا النوع من الرمز عند **" إليوت "** بهذا السياق، إذ نجده يستجلب التاريخ من أجل إعادة مدلوله وإبرازه في شكل مغاير، ذلك أن صور الدمار والخراب التي ربطها إليوت بالأحـداث التاريخية في (الأرض الخراب) إنّما هي إرادته في نقل هذه الصور بالإضافة إلى إكسابها مدلولا جديـدا في تاريـخ أوربـا الحديثة، ومن هنا أكثر " اليوت " في ذكـر الحوادث التاريخية وارتباطها بالأماكن المختلفة مـن أجـل هذه الدلالات الجديدة، ولا فرق عنده بين الشخصيات والمواقف التاريخية القديمة وبين الشخصيات والمواقف المعاصرة، ذلك أن الحروب مستمرة والصراعات لا تتوقف والأطماع البشرية لا تتغير، وهـذا ما يوحي بتعـدد المشاهد التاريخية عند **" إليـوت "** فـي (الأرض الخراب)،إذ يظهـر بعضا من مشاهـد هذا الصـراع في « موقعـــة **" مايلاي "**، كان التنافس قائمـا بين أكبـر قوتين في ذلك الوقت وهما (الرومان والقرطاجيين) من أجل السيطرة على مقدرات العالم من خلال السطوة العسكرية والاقتصادية والسياسية، وهو نفس الصراع المستمر في عالم اليوم، وسيستمر في عالم الغد أيضا » (2).

---

(1)- عثمان حشلاف: " الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي (فترة الاستقلال)"، د ط، منشورات التين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص 65.

(2)- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 100.

« ولعل أكثر المقاطع التي تشي بفكرة العنوان **(دفن الموتى)** المقطع الأخير من الجزء الأول، حيث يبصر الشاعر وسط الجموع المنحدرة على جسر لندن، بشخص يعرفه فيستفسره صائحا عن مصير تلك الجثة التي غرسها في حديقته العام الماضي: هل بدأت تنبت؟ وذلك في محاولة يائسة لبعث الحياة في الموتى الذين حصدت الحروب أرواحهم »:[1]

« هُنَاكَ لَمَحْتُ شَخْصًا كُنْتُ أَعْرِفُهُ، اسْتَوْقَفْتُهُ صائحا:

" سِتِيتْسُونْ " !

يَا مَنْ كُنْتَ مَعِي عَلى ظَهْرِ الْسَفِينَة فِي مايلاي !.

ذَلكَ الْجُثْمَان الذِي غَرَسْتَهُ فِي حَدِيقَتِكَ الْعَامَ الْمَاضِي،

هَلْ بَدَأَ يَنْبُتُ ؟ هَلْ سَيَزْهِرُ هَذَا العَام؟

أَمْ أَنَ الْصَقِيع الْمُفَاجِئ قَلب حَوْضِهِ رَأْسًا عَلى عَقِبْ؟

أوه ! فَلْتُبْعِدْ الكَلْب عَنْ هَذَا الْمَكَانْ، إِنَّهُ صَدِيقُ الْبَشَرْ،

وَإِلاَّ سَيَظَلُ يَنْبِشُ بِأَظَافِرِهِ حَتى يُخْرِجُهُ ! » [2]

لَعَلَ **" إليوت "** يتخذ من **" مايلاي "** رمزا لكل الحروب المدمرة التي وقعت في التاريخ، لا سيما الحرب العالمية الأولى التي فقد فيها صديقه **" جان فرديناند "**

ولعل **" إليوت "** يقصد باستفساره عن مصير تلك الجثة التي زرعها ذلك الشخص في حديقته، التعبير عن سخريته المريرة من جدوى الحرب التي لم تخلف عبر التاريخ الطويل سوى الدمار والخراب.

د- الرمزية:

ينبغي أن نعرف أولا أن الرمزيين احتووا العالم الخارجي وأذابوه في أنفسهم فباتت انفعالاتهم ومشاعرهم تتخذ شكلا ماديا، كما أن هذه الأشكال المادية علقت بأحوالهم النفسية وأصبحت جزءا منهم، فـ « الرمز يتحقق حين يغدو الشاعر أو أي إنسان آخر قادرا على أن

---

[1]- مجلة الدوحة: المرجع السابق، ص 8.

[2]- ت. س. إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 54.

يكتشف الحقيقة الروحية العميقة في المظاهر المادية وأن يشاهد الأحوال الروحية والنفسية ذاتها » [1].

والحقيقـة أن أصل الرمـز كيان حسي يولـد في الذهـن شيئا جديدا غير ملموس، وهو من خلال هذا يتجاوز هذا الملموس إلى أبعاد ومعان مختلفة « وهو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع فهو يجسد النفسي بشكل عادي وهو يبعث المادي ويضيف عليه حيوية وحركة » [2].

وهكـذا يصبـح الرمـز يتجاوز حدود الدلالـة الحسيـة في الصورة الشعرية وإذا تجـاوزت هـذه الصـورة حسب الدكتور **" محمد فتوح "** الأفكار أو بسطها غدت تلك الصورة وأمثالهـا رمـوزا تثير من النواحي النفسية ما لا تقوى اللغة على إبرازه في دلالتها الوضعية.

وقـد انطـوى **" إليـوت "** على أسـس نفسية في اختيار رموزه، وقد حكم النقاد على أنه استقى معرفته مـن:

1- شعراء القرن (17) السابع عشر الميتافيزيقيين.
2- الشعر الرمزي (الفرنسيون خاصة).
3- شعـر دانتـــي.

وهو ما نجده مجسدا في أغلب قصائده، مستخرجا من معين هذه الثقافات رمزية جديدة مغايرة، « إن الشاعر المعاصر **' ت. س. إليوت '** هو أعظم الشعراء المعاصرين الذين يقدمون في أشعارهم الصورة الشعرية في أكمـل وأنضج أشكالها، ويكفي أن تقرأ له قصائـده الطويلـة مثـل: (الأرض الخـراب)، (الرجـال الجـوف) و (أغنيـة حب لجيه ألفريد بروفروك) لكي ترى الدور الهائل الذي تلعبه الصور والرموز في شعر هذا الشاعر»[3]، رمزية حديثة مختلفة الألوان والاتجاهات، انكب فيها على الماضي ليمزجه بفوضى الحاضر واضطرابه، رابطا ذلك بالتراث والتاريخ والدين والأسطورة ليكشف عن حقيقة أزمة القيم وانهيار الحضارة الحديثة.

---

[1]- إيليا الحاوي:" في النقد والأدب "، الجزء 5، ط 3، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1987، ص 59.
[2]- محمد فتوح أحمد:" الرموز والرمزية في الشعر المعاصر"، طـ 3، دار المعارف مصر، 1984 ص 36.
[3]- عزالدين إسماعيل: المرجع السابق، ص 106.

ومـن الرمـوز التي استعملها **" إليـوت "** في قصيدته نجـد العنوان نفسه **(الأرض الخراب)** الذي يرمز إلى أوروبا الحديثة وما أصابها من جذب وقحط، لذا كانت **(الأرض الخراب)** عالما بين عالمين كما سماها **" دافيد ورود "** في كتابه: **" ت. س إليوت بين عالمين "** ونجـده أيضا يشير إلى العقم والجفاف بعدم قدرة الفارس على إنهاء الجذب، وذلك في عجزه على الوصول إلى **" الكأس المقدسة "** التي تحيي الأرض وتقضـي على اللّعنـة التي حلـت بالمـلك وبأرضـه، وكأننـا بأوربـا الحديثـة هي **(الأرض الخراب)** نفسهـا التي عجـز فيها إنسان العصر على أن يقضي على الجذب والقحط، أيضا نجده ربط بين شخصيات إغريقية مختلفة وواقع أوروبا بعـد الحـرب العالمية ليـدل بها دلالة سلبية، فجعل مـن **" تاريزيـاس "** رمـزا للعقم كما عرفنا سابقا، الأمر نفسه ينطبق على **" فلبياس الفينيقي "** الذي مات غرقا بماء البحر، وقد رمز إليه **" اليوت "** برمـز آخـر وهـو **" المـلاح الفينيقـي "**، ففـي الجـزء الأول مـن **(دفن الموتى)** يذهب الشاعر إلى قارئـة الطالـع فتخبـره عـن **" الملاح الفينيقي الغريق "** المعادل الموضوعي لصديقه **" جان فردينال ":**

« هُنَاكَ وَرَقَتُكَ ، وَرَقَةُ البَحَار الفينيقي الغريق،

(تِلْكَ اللآلـئ كَانَتْ عَيْنَيه. أُنْظُرْ !)» [1]

والدلالـة الرمـزيـة **" للمـلاح الفينيقـي"** أو **" البحار الفينيقـي الغريـق"** تكمـن في أن الشاعر يتمنى لو أن صديقـه الذي مـات غرقـا فـي الحـرب العالمية الأولى بعث من جديد كما كان يبعث **" أدونيس "** إله الخصوبة الفينيقي بعد موته كل عام.

وفـي الجزء الرابع مـن (المـوت غرقا) يرمز إليه هذه المرة " بفلبياس الفينيقي " و**" فلبياس "** هـو أحـد آلهة الخصوبة عند الفينيقيين كانت صورتـه ترمى في البحر على شواطـئ الإسكندرية ليحملها التيار ويلقي بما على الشواطـئ اليونانية حيث تعبد هناك كرمز للإله الذي مات ويبعث من جديد، يقول " إليوت ":

« فلبياس الفينيقي الذي مَاتَ مُنْذُ أُسْبُوعَيْنِ

نَسَى صُرَاخَ النَوْرَسِ، وَتَقَلُّبَاتِ البَحْرِ العَمِيقِ

وَحِسَابَاتِ الرِبْحِ وَالخَسَارَةِ

تِيَار فِي أَعْوَار أَلِيم

---

[1]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 53.

التَقَطَ عِظَامَهُ وَسَطَ هَمَسَات، وَفِي صُعُودِهِ وَهُبُوطِهِ

اجْتَازَ مَرَاحِلَ العُمْرِ وَالشَبَابِ

دَاخِلاً الدَوَامَةِ

وَثَنِي أَوْ يَهُودِي

يَا مَنْ تُدِيرُ المِقْوَدَ وَتَنْظُرَ اتِجَاهَ الرِيحِ،

فَلْيَكُنْ فليبياس عِبْرَةً لَكَ، ذَاتَ يَوْم كَانَ وَسِيمًا وَفَارِعًا مِثْلَكَ » [1]

وبهذا قد استطاع **" إليوت "** من خلال رموزه أن يخلق عالما جديدا يتلاءم مع نظرته للكون وللحياة، ووظف هذه الرموز بما يتماشى وتجربته الخاصة.

غير أن أبرز رموز عرف بها **" إليوت "** هي الرموز الذاتية التي اخترعها من ذاته وبما يتلاءم مع حالته النفسية وتجربته الشخصية فاستمدها من واقع خاص ليعطيها دلالات مختلفة، لتظهر هذه الرموز الذاتية في كل قصائده ومنذ البداية بقصيدة **(بروفروك)** وما تبعها من القصائد الأخرى.

ففي **(الأرض الخراب)** نجده يبدع من الطبيعة رموزا معاكسة لدلالاتها، فقد جعل من شهر **" أفريل "** رمزا للفناء والهلاك في حين أنه يدل في الواقع على الحياة والنماء (الربيع والخضرة) كما نجده يدل برمز (الجثة) على دمار الحرب العالمية الأولى وما خلفته من آثار سلبية.

وهكذا نجد **" إليوت "** تعامل مع هذه الرموز وفق ما تمليه عليه الحاجة في تحديد أبعاده الرمزية، فأعطى للرمز بعده الإنساني والحضاري الأسمى انطلاقا من تفاعله الذاتي به ليصبح نوعا من تحقيق التواصل ضمن العملية الفنية.

« وهكذا يأخذ **" الرمز "** بعده الأساسي في الفعل الشعري ويصبح لا غنى عنه في العملية الشعرية، ومن هنا أيضا يمكن للمرء فهم مقولة **" شيلر "** التي ترتكز على أهمية **" الرمز "** والتي تعتبر أن كل ما في الشعر ليس سوى رمز للواقع... الرمز الذي ينبثق من ويعود إلى " انطباعات ذاتية وأحوال وجدانية " ينكشف في مجالات الإبداع الفني »[2].

---

[1]- ت. س إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 69.

[2]- وجيه فانوس: " دراسات في حركية الفكر الأدبي"، ط1، دار الفكر اللبناني، 1991، ص 53-55.

والرمز الفني (الشعري) عند **" إليوت "** يصدر عن كل هذا التفاعل (الذات الداخلية، الموروث الحضاري بكل أنواعه) ويرى فيه على أنه أعلى عملية معقدة يشوبها الكثير من الإيهام والغموض.

" إليوت " يعيد نفسه ويتكرر في قصائده، وهنا لا أريد أن أعقد مقارنة بل لأوضح الفكرة فقط على سبيل الاجتهاد، ذلك أن **(الأرض الخراب)** هي امتداد طبيعي لقصيدة **(حب بروفروك)**، فإن كانت الأولى مثلت جذبا نفسيا وخرابا داخليا فإن **(الأرض الخراب)** قد نقلت صورة العقم الجماعي وجذب العالم وقحطه بفعل الحضارة الحديثة، وأن النموذج واحد إذ أن كل من شخصية **"بروفروك"** و**"تاريزياس"** في القصيدتين حالة لموقف واحد وهي «صورة العقم والجذب والقحط» [1].الفارق بينهما أن الشخصية الأولى اختارها **" إليوت "** من الواقع المعاصر، بينما استجلب الشخصية الثانية **" تاريزياس "** من الأسطورة الإغريقية لتؤدي نفس دور **" بروفروك "**، كما أن غرق هذا الأخير مع حوريات البحر هو نفسه غرق **" فليبياس الفينيقي"** في الأرض الخراب. وهو ما يوحي بالنهاية المأساوية في القصيدتين، كما يوحي بعدم تغيير رمز الماء، الذي أعطاه **" إليوت "** دلالة سلبية في القصيدتين « الهلاك والدمار، لا الخصب والانبعاث » [2]،غير أنه يمكن الحكم على أن **" بروفروك "** نوع من الإحباط الذاتي، يعكس قلق **" إليوت "** وكراهيته لروح العصر وصورة الرفض والتمرد.

رمزية **" إليوت "** ممزوجة بطابع تشاؤمي ونظرة ماقتة لا أمل فيها للخلاص والانبعاث، علما أن هذه المسحة رافقت **" إليوت "** في أغلب قصائده، فمن الإحباط الذاتي والصراع النفسي في **" بروفروك "** إلى القنوط المطلق في (الأرض الخراب) إلى الشعور باليأس في (الرجال الجوف) و(أربعاء الرماد).

« ولو تركنا (الأرض الخراب) وجئنا إلى (أربعاء الرماد) وجدنا هناك شيئا من الروح الدينية والتأمل الروحي وارتفاع الروح إلى السماء ولكنّنا نظل مع ذلك نجد الكفر عينه

---

[1]- مجموعة من النقاد، " روائع الأدب الأمريكي "، المرجع السابق، ص 653.
[2]- ت. س. إليوت: " أرض الضياع" ، المرجع السابق، ص 66.

بالإنسان المعاصر وبالعالم الحاضر، ونجد النظرة العابسة السوداء التي تملأ النفس بالقنوط حتى وهي تطالع اللهفة إلى التجرد والتطهر في صلاة (أربعاء الرماد)» [1]

مـن النادر أن نجد شاعرا بنفس ثقافة **" إليوت "** في قدرته على نقل الصور الشعرية وإظهارها في قالب متناقض أو متجانس يظهـر الأحداث والمفارقات في نفس اللحظة، ففي **(الأرض الخراب)** تطل على أساطير الإغريق واليونان وتقف في نفس اللحظة على صـور المـوت والدمـار على جسـر لنـدن خلال الحرب العالمية الأولى، هـذه القدرة الخاصة جعلت **" إليوت "** يمـزج صور الماضي بصـور الحاضـر، ويصور بذلك القلوب المحطمة والنفوس التي فقدت الأمل والرجاء ببراعة لفظية متميزة وقدرة كبيرة على التلاعب بالألفاظ والمفردات، كما لعب تكرار بعض المقاطـع، وتكـرار اللازمة **(REFRAIN)** خاصـة فـي (حب بروفروك) و(الأرض الخراب) على إبـراز الفكـرة وإعطـاء نغمـة متميزة وإضفاء حالة شعورية خاصة على القصيدة، كما كان للمقاطع الصوتية **(Syllabes)** أثرها البارز في وقع القصيدة وشد القارئ.

هـ- الأسـطورة:

الأسطورة لون من ألوان القصص الذي يعتمد صاحبها على السرد المطول والحادثة الهادفة التي تحمل بعدا إنسانيا ومقصدا فكريا، يجاوز صاحبها منطق الواقع إلى الخوارق والأعاجيب المختلفة، وقد رأى فيها النقاد على أنّها الوسيلة التعبيرية البدائية للأدب وذلك لاقتراب العقل الإنساني في صورتـه الأولى إلى مرحلة الأسطورة، كما أدركـوا أن رمزية

[1]- عيسى الناعوري: " دراسات في الأدب الأجنبي"، المرجع السابق، ص 18.

الأسطورة رمزية كلية وشمولية، ومن هنا كانت الأساطير مصدر إلهام الأدباء والشعراء عبر العصور الأدبية المتعاقبة وكان **" إليوت "** واحدا من هؤلاء الأدباء الذين ألهمتهم الأساطير في العصر الحديث، والدارس لأدب **" إليوت "** يدرك أن هذا الشاعر مولع إلى حدّ كبير بهذا النوع الأدبي الخصب والذي عرف من خلاله **" إليوت "** بذكاء خارق، ذلك أن الأسطورة كيان معرفي قيل أن تكون تراثا بشريا لذلك حفل أدب **" إليوت "** بأساطير البعث والميلاد والأساطير اليونانية والمصرية والبابلية، إذ كانت هذه الأساطير انعكاسا لتفكير ومنطق **" إليوت "** في قصائده المختلفة، حتى أن العديد من دارسي **" إليوت "** وجدوا في ذلك عبئا على التذوق الكامل للقصيدة حيث أن القارئ لا يمكنه الإلمام الشامل بها، وربما هو الأمر الذي دعا بإليوت إلى أن يطلب من صديقه الشاعر **" إزراباوند "** أن يضع الإحالات المختلفة لهذه القصيدة (الأرض الخراب) « فإن الاقتباسات والرموز والإشارات واللمحات والصور التي تكاد تحتوي تاريخ البشرية كله بأساطيره وحقائقه ووقائعه... لذلك حرسنا على أن نلحقها بهوامش تحليلية وتفسيرية » [1].

وقد تنوعت الأساطير في (الأرض الخراب) كأسطورة الإناء المقدس وأسطورة الملك الصياد الفاشل، الذي تدور أحداثها في موطنه وغير ذلك من الأساطير الأخرى التي ملأ بها شعر **" إليوت "** في هذه القصيدة وفي غيرها من القصائد غير أن **" إليوت "** لا يقف عند حدود الدلالة التاريخية للأسطورة فحسب بل يربط بينها وبين الحادثة المماثلة لتكون الأسطورة معادلا موضوعيا له هدف التغيير والتبديل.

فـ **" الأرض اليباب"** « هي نفسها أرض الجذب، والموت في الأسطورة التي راجت في العصور الوسطى حول موضوع البحث عن الكأس المقدسة »[2]، كما نجد أسطورة **" فلوميلا "** التي ترمز إلى ممارسة الجنس بلا حب في الأرض الخراب وإلى اغتيال البراءة.

يتماهي **" إليوت "** مع أسطورة **" الملك الصياد "** في أواخر الجزء الخامس من القصيدة يقول:

« جَلَسْتُ عَلَى الْشَاطِئ.

---

[1]- ت. س. إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 35.

[2]- روزنتال. م. ل: " شعراء المدرسة الحديثة (دراسة نقدية)"، د ط، ترجمة جميل الحسني، المكتبة الأهلية، بيروت، 1963، ص 30.

أَصْطَادُ سَمَكًا، وَ الْسَهْل الْقَاحلُ خَلْفِي.

هَلْ يُمْكِنُ أَنْ أَبْعَثَ الْنِظَام فِي أَرْضِي وَهَذَا أَضْعَفَ الإِيمَانْ؟ »[1]

« فقد جلس ' **تايريزياس** ' على شاطئ بحر الحياة يصطاد سمكا آملا في العثور على مكاسب مادية، أو ربما كان " **إليوت** " يقصد صيد البشر، لكن السيل القاحل لا يزال خلف(ه) مما دفعه إلى التساؤل في حيرة، خاصة وأن جسر لندن يتهاوى رمزا لانهيار الحضارة المعاصرة، ذلك أن سكان " أرض الضياع " لم يدركوا بعد حقيقة فضائل المنح والرحمة وكبح جماح النفس » [2].

فقد سعى " **إليوت** " في قصيدته إلى إيجاد قيم جديدة تتجاوز انهزامية الواقع إلى التمسك بالماضي وتقاليده، بعد ما وجد فيه تربة صالحة للنمو والامتداد في باطنها، إذ « أدرك بذكاء العلاقة بين الأسطورة والشعر في العالم المعاصر المتدهور، لأنه عاش في عالم تحطمت فيه إنسانية الإنسان وتقطعت فيه أوصال القرابة والعلاقات البشرية، تلمس صقيع هذا الواقع وجذبه " غير الشعري " فلجأ إلى حضن الأسطورة الدافئ ومنبعها الثري» [3]

لقد أمدّ " **إليوت** " إجابات واضحة للشاعر المعاصر عن أسئلة الإنسان الهارب من الواقع المأزوم، فقد لجأ إلى الأسطورة للتعبير عن الجذب الحضاري الذي يعيشه الغرب مما جعل تأثيره واضحا في شعر" **صلاح عبد الصبور**".

و- التراث:

الحقيقة أن هذا النوع من الرموز شامل وواسع، فالتراث هو الموروث الجماعي لأمة ما وهو كل ما تملكه هذه الأمة من ذاكرة جماعية كالتراث الشعبي من أغاني وقصص أو أمثال مختلفة، وقد ظهر ولع الشعراء بهذا النوع من الرموز في العصر الحديث بصفة خاصة، فحاولوا التوغل في معتقدات الأمم وأفكارها من أجل فهم كوامنها بدقة لمحاولة تحريك هذا الوعي وإثارته من جديد، ويخبرنا شعر " **إليوت** " على أن التراث كان هدفه الأسمى هو نقل المواقف الدرامية لأحداث قصائده ولتصرفات أشخاصه، لذلك جاء شعره ثريا بكل أنواع الخرافة والأغاني الشعبية التي كانت تقال على ألسنة البسطاء من الناس في عصور ماضية، وقد جسدت (الأرض الخراب) بعضا من ذلك، فكان الغناء بموسم الحصاد والنبات والزرع يختلف عن غناء الملاحين في البحر عند مواجهة الأخطار، وقد نوع " **إليوت** " من الناحية

---

[1] - ت. س. إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 75.

[2]-المرجع نفسه ، ص 155، 156.

[3]- بعلي حفناوي: المرجع السابق، ص 30.

الفنية مخارج الحروف وصاغ إلى ذلك أبيات شعرية خاصة توحي بهذه المواقف وإخلاف دلالتها.

ففي المقطع الثالث (موعظة النار) في (الأرض الخراب) يقول:

« وَ هَاهِي أَصْوَاُت الأَطْفَال تَنْشُدُ فِي أَرْجَاءِ الْقُبَةِ

ثْوِيتْ ثْوِيتْ ثْوِيتْ

جَاجْ جَاجْ جَاجْ جَاجْ جَاجْ جَاجْ.»[1]

هذا الإستيحاء لتجارب القدامى، يكسب العمل الأدبي قوة وأصالة وخاصة عندما يفسح الشاعر « المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه، والتي مرّت ذات يوم بنفس التجربة، وعانتها كما عانها الشاعر نفسه».[2]

وهذا من خلال صياغة مصادره في قالب جديد يصهر من خلاله أفكاره.

---

[1]- ت. س. إليوت: " أرض الضياع "، المرجع السابق، ص 62.

[2]-عز الدين إسماعيل: " الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)"، ط3، دار العودة، بيروت، 1981، ص 307.

الفصل الثاني

I- تأثر " صلاح عبد الصبور " بـ " T.S. Eliot ":

ولدت الحداثة الشعرية العربية متزامنة مع الفترة التي انبثقت عنها حركات التحرر وتحقيق الاستقلال الوطني لمختلف البلدان العربية في ظروف الحرب الباردة، وفي سياق تاريخي حضاري متدهور ومنكوب أعقب الحرب العالمية الثانية وما رافقه من أحداث وويلات ونكبات، وهي التمزق القومي المصاحب لمخلفات الاستعمار بالتوازي مع أهم قضية في عالمنا العربي والإسلامي وهي قضية فلسطين، وتحريكها للوجدان العربي وتفاعل بالشعوب العربية معها.

وفي المقابل كان الغرب يشهد انفلاتا حضاريا وحداثيا مطرد الاتساع وانقلابا على المألوف في مجال طرائق المعرفة، والعلاقات الفاعلة والمحركة داخلها، وأساليب التعبير الأدبية والفنية، وباعتبار الإنسان العربي يبحث عن حلول لأزماته المختلفة ويتصيّد مخارج لها، كان من الطبيعي أن يعجب ويتأثر بالحلول الغربية وطرق تعبيره عنها. فكان **" إليوت "** النموذج الأكثر بروزا والأعلى صوتا في تلك الفترة انطلاقا من حقيقة معروفة في الشعر العالمي المعاصر، وهي تأثير **" إليوت "** على أجيال كاملة ليس فقط في العالم العربي، بل حتى الغربي والشرقي منه «... حيث كان " إليوت " مؤثرا كبيرا في عالم كنا نرى فيه الجوع والتعاسة والبطالة في كل مكان...» [1].

ولا يمكن إخفاء أوجه التأثير سواء النقدي أو الإبداعي منذ أن ظهرت ترجمات **(الأرض الخراب)** «... كانت القصيدة موضوع نقاش في الأوساط الأدبية في إنجلترا وأمريكا، بشكل ربّما لم يعرف النقد الأدبي مثيلا له حول موضوعات الشعر المعاصر...» [2]

وهي المؤثرات التي أسبغت الكتابات التي تليها بصبغة وروح تلك الفترة ودعواها الجديدة، حيث اشتهرت كتابات **" إليوت "** وآرائه النقدية وملأ صداها النوادي والمحافل الأدبية «... لقد بلغ إليوت درجة كبيرة من الشهرة والنفوذ الأدبي حتى عدّ صاحب مدرسة أدبية تركت بصماتها واضحة على الأدب العالمي فآرائه الأدبية ظلت سائدة في الحياة الفكرية، وأشعاره تعد نموذجا لمعظم الشعراء والقراء في الشرق والغرب...»[3]

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة: المرجع السابق، ص 185.

[2]-المرجع نفسه، ص 175.

[3]- حفناوي بعلي: " ت. س. إليوت في الأدب العربي "، دار الغرب وهران، 2007، ص 76.

وهو الأمر الذي فتح المجال أمام الآداب العالمية لملامسة ومحاكاة هذه التجربة والنقل عنها.

وفي مقابل ذلك ونظرا لشهرة **" إليوت "** وبعد فترة من اكتشاف شعره وترجمته إلى اللغة العربية، بداية من شعراء الثلاثينيات «...أثر إليوت تأثيرا كبيرا في مجموعة شعراء الثلاثينيات. وهم شعراء نقاد، عرفوا بهذا الاسم لأنهم برزوا في الفترة ما بين (1930-1940) وكانت بينهم أوجه الشبه، وهم يشتركون جميعا في تأثرهم بإليوت شكلا ومضمونا...»[1] ثم وصولا إلى جيل الحداثة الذين تبنوا توجهات **" إليوت "** الشعرية وآرائه النقدية «... فقد ظن الجيل الجديد من الشعراء أن إليوت هو نبي الثورة الأدبية المعاصرة وعليهم أن يسيروا على هدي خطواته لإحداث التغيير الجذري المرجو...»[2]. واستمر هذا الوحي الجديد بالتدفق وتوالت النداءات للاحتفاء به وتبني أساليبه.

تتجلى عوامل التأثير أكثر فأكثر من خلال فهم سلسلة النقاشات التي تمت أو الجدل الذي دار حول مدى قابلية الشعر العربي وطواعيته للتعامل مع تلك الأفكار والتوجهات، وكانت المواقف المتباينة تنعكس حدّة و فتورا في التجاذب أو التباعد، إلاّ أنها تتفق على أن هناك نقطة محورية وهي التأثر كيفما كان شكله وحجمه «... التأثر والافتتان بالشاعر الانجليزي الأمريكي الأصل **" ت. س. إليوت "**، فقد كان لهذا الشاعر الكبير تأثيره العميق الواسع على شعراء هذا الجيل من السياب إلى نازك الملائكة إلى البياتي وصلاح عبد الصبور وحجازي وغيرهم من الشعراء اللامعين، حتى أصبح **" إليوت "** حقيقة مسلما بها في الحركة الشعبية الجديدة من حيث تأثيره ونفوذه الأدبي... »[3]

ولم يتوقف هذا التأثر عند حدود معينة فقد شمل مستويات عدّة، توزعت بين المستويات النقدية والإبداعية والطروحات الفلسفية، بما فيها النزوع الأسطوري والاتكاء على استلهام الموروث الديني والفكري والثقافي.

فنشبت صلة مؤكدة بين **"عبد الصبور " " و" إليوت "**من خلال مسرحية **(جريمة قتل في الكاتدرائية)** لـ**" إليوت "** التي تحدث عنها **عبد الصبور** حديث إعجاب في تذييل مسرحية **(مسافر ليل)** فقال: « بل إن في ظلال المؤلف الواحد ألوانا من الاختلاف، كما

---

[1]- المرجع نفسه، ص 79.

[2]- نفسه، ص 52.

[3]- رجاء النقاش: " الافتتان بإليوت خطر على الأدب العربي "، مجلة الدوحة، العدد 23، قطر أكتوبر 1982، ص 37 .

هو الشأن في **إليوت**، فإن **(جريمـة قتل في الكاتدرائية)** مسرحية مكثفة، غنية بالإيقاعات، جليلة بشخصياتها المنمذجة، بل هي عودة بالمسرح إلى حالته الأولى، كطقوس كلامية مصاحبة للطقوس الحركية، بينما يحاول إليوت في مسرحياته التالية، وبخاصة **(حفلة الكوكتيل)** وما بعدها أن يجعل من الشاعرية إطارا مهما للعمل الفني، مع قدر قليل من الإيقاعات يهب اللغة نفحة من السمو تخفى أحيانا حتى ليخفى على المتفرج أنّه يسمع شعرا" [1]

ثم نقل هذه المسرحية إلى اللغة العربية، وظهرت بعد وفاته في سلسلة **(من المسرح العالمي)**.يناير سنة 1972، وكان قبل ذلك قد ترجم أيضا **(حفلة الكوكتيل)**. [2]

وقد تأثر **"عبد الصبور"** بموقف **" إليوت "** هذا من اللغة أبلغ تأثر، يقول على هذا الصعيد[3]: « حين توقفت عند الشاعر **ت. س. إليوت** في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية. فقد كنا نحن – ناشئة الشعراء- نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة، تخلو من أية كلمة فيها شبهة العامية أو الاستعمال الدارج.

كنا قد خرجنا من عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية، بموسيقاها الرقيقة، وقاموسها اللغوي المنتقى الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات الدلالات المجنحة، والإيقاع الناعم، وكنّا قبل ذلك كلّه أسرى للتقليد الشعري العربي الذي يؤثر أن تكون للشعر لغته الخاصة، المجاوزة للغة الحياة، والبعيدة عنها في بعض الأحيان» [4]

ثم يتابع حديثه عن تأثره بـ**" إليوت "** قائلا[5]: « كنا نشده أولا لهذه الجسارة اللغوية، حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له، وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب، وقد تأثرت بهذه السمة الجديدة في عهد باكر »[1]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مسافر ليل ": ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1956، ص24.

[2]- أحمد شوقي عبد الجواد رمضان: " مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن "، ط1، دار العلوم العربية بيروت، لبنان، (1410 هـ - 1990م)، ص56.

[3]- يوسف حلاوي: " المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر "، ط1، دار العلم للملايين بيروت لبنان، حزيران، يوليو 1997، ص69.

[4]- ينظر: صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، ص 128 ، يوسف حلاوي: " المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر "، ص 69- 70.

[5]- يوسف حلاوي: المرجع السابق، ص 70.

ولم يتأثر **" عبد الصبور "** باللغة التي انفرد بها **" إليوت "** فقط بل تعداها إلى تأثره أيضا بالشكل المسرحي الذي استخدمه، حيث يقول **عبد الصبور**: « ازدحمت الحياة المسرحية بأنواع التجديدات مثل تجديدات العبث، وتجديدات بريخت، وتجديدات أخرى كثيرة، وحينئذ آثرت أكثر الأشكال تقليدية، وهو في الوقت نفسه أكثرها خلودا، وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية »[2]

ويتحدث الدكتور **" نبيل راغب "** عن الشكل المسرحي الذي احتذاه **" إليوت "** فيقول: « على الرغم من أن المضامين التي يعالجها حديثة ومعاصرة، فإنه يستخدم الشكل الدرامي للمأساة الإغريقية الكلاسيكية »[3]

ويواصل قوله:«لعل أهم إنجاز قام به إليوت في مجال المسرح أنّه تمكن من إحياء المسرح الشعري بعد أن كان النثر قد طغى على التأليف المسرحي» [4].

وقد اتخذ **عبد الصبور** المنحى نفسه، فكتب مسرحا شعريا ودافع عنه بكل قواه يقول متحدثنا عن هذا الموضوع [5]: « لو كنت رأيت القضية كما يراها بعض النقاد الذين يزعمون أن الشعر لا مبرر له على المسرح وأن المسرح الشعري بقية متحجرة من عهد قديم لما فكرت في كتابة المسرح الشعري، ولكنّي لم أكن أرى الموضوع من هذه الزاوية، بل لعلي أيضا لم أكن أتوسط فيه أو أهادن، فقد كنت أرى أن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وكنت أرى المسرح النثري، وبخاصة حين تهبط أفكاره ولغته انحرافا في المسرح »[6] .

و« نحن نعتقد أن هذا كان بتأثير من**" إليوت "** بشكل أساسي »[7]، فكانت انطلاقة **"صلاح عبد الصبور "** من مرجعيات ومؤثرات مختلفة تتقدّمها رؤيته العصرية الذاتية، فهو يعترف « أنّه كان يعاني جيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر، وتزدحم في خاطره

---

[1]- ينظر: صلاح عبد الصبور: المرجع نفسه، ص 129، المرجع نفسه، ص 70.

[2]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، د ط، بيروت، 1969، ص 164.

[3]- نبيل راغب: " موسوعة أدباء أمريكا "،ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، ص 34.

[4]- المرجع نفسه، ص 33.

[5]- يوسف حلاوي: المرجع السابق، ص 71.

[6]- ينظر: عبد الصبور: " حياتي في الشعر " ، ص 159، المرجع السابق، ص 71.

[7]- يوسف حلاوي: المرجع نفسه ، ص 71.

الأسئلة فـراح يعيد على نفسه سؤال **" الحلاج "** نفسه: ماذا أفعل؟، ومن تلك الحيرة والأسئلة انبثقت فكـرة المسرحية وتشكل بناؤها لتكون مجسدة لإجابة **" الحلاج "** كما قرأها الشاعر: أن تتكلم... وتموت »[1]، فكانت مسرحية **(مأساة الحلاج) 1964** هي بداية اتجاه **"صلاح عبد الصبور"** إلى المسـرح الشعري الذي أصبح من أهم رواده في الأدب العربي، وتلتها مسرحيات أخرى وهي: **(ليلى والمجنون)** 1971 التي عرضت على مسرح الطليعة بالقاهرة في العام ذاته ، **(مسافر الليل)** 1968 ، **(الأميرة تنتظر)** 1969 و **(بعد أن يموت الملك)** 1975.

« والمضمـون العام الذي يتناوله عبد الصبور في مسرحياته الخمس هو طبيعة العلاقة القائمة بين الحاكـم والمحكوم في المجتمعات الحديثة، وكيف تتحول أحلام الديمقراطية إلى دكتاتورية صارخة ترفض أي محاولة للإصلاح، وتعمل على نشر الخوف والرعب، والفقر، أو ما يسمى الشر والظلم بين أفراد الشعب حتى لا يجرؤ أحد على المعارضة، فيضطر الجميع إلى الرضوخ والاستسلام، ، بينما يرزح المثقفون تحت وطأة الإحساس بالقهر والانهزام و المرارة لرؤيتهم الشر وعجزهم عن دفعه، ومعرفتهم سبيل الخير وعدم استطاعتهم بذل أية محاولة لتحقيقه لأنّها ستقابل بكل وسائل القمع والتنكيل » [2].

فلجأ **" صلاح عبد الصبور"** إلى النزوع نحو ما هو رمزي وحداثي، والذي يمكنه التعبير عن تطلعات الجماهير في مواجهة القمع والكبت والانكسار، وباعتباره خيارا اتّخذه شعراء الأمم المتقدمة والمتفوقة كنهج لتحفيز وتبليغ تطلعات شعوبها، وكان من بين ثمراته إفراز نجاحات على المستوى الحضاري والثقافي والفكري.

II- " مأساة الحلاج " لـ " صلاح عبد الصبور":

[1]- مجلة عالم المسرح: " مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور "، مسرح وشعر وتصوف 34 : 01 سا 2010/11/11، ص 01.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 192.

يمثل **" الحلاج " " لصلاح عبد الصبور"** خطوة متقدمة في الطريق إلى البطل المتمرد حيث ينزل البطل إلى الشارع، ويحاول أن يقول رأيه ويطرح على المجتمع رؤيته، فيقدم**" صلاح عبد الصبور"** من خلاله بطلا متمردا « يرى الفقر والجوع والفساد في المجتمع فيذكر عزلة الصوفي، وينزل إلى الناس خالعا خرقته، ليدعوهم إلى الله، ليكونوا مثله أقوياء أعزاء، وتتهمه السلطـة بالزندقـة، وتلقي به في السجن، ثم تحكم عليه بالموت، فيتلقاه راضيا، لأنه واثق بأنه سيغدو فكرة تغذي وجدان الشعب، وتحفزه إلى تحقيق دعوته»[1].

أمـام هذه الشخصيـة الفذة التي طالما كتب عنها القدامى والمستشرقون توقف **"عبد الصبور"** طويلا وآثر أن يبعثها بعثا جديدا ليقدمها في صورة الثائر الديني والمصلح والاشتراكي فقدم لنا بطلا « قضيته الأساسية هي محاربة الظلم والفقر.الفقر بمعناه الروحي والمادي ومن هنا فقد ركز على الجوانب التي تجعل منه رجلا ربانيا يكره الطغيان وينشد العدل».[2]

وقـد قسـم **" صلاح عبد الصبـور"** مسرحيتـه **(مأساة الحـلاج)** إلى جزئين هما:**" الكلمــة "** و**" المـوت "** وكلا الجزأين يحمل دلالة اقترانية **" الكلمة الموت"** ، فالجزء الأول يتكون من ثلاثة مناظر وهي: أولا « نجد تاجـرا وفلاحـا وواعظـا، يسيـرون فـي طرقـات بغـداد، فتقع أنظارهم على شيخ مصلوب، ومع سؤال المارة عن هذا الشيخ، وما سبب قتله؟ نجد جماعة من الفقراء يقولون بأنهم القتلة، وقد قتلوه بالكلمات ويفسرون ذلك قائلين: » [3]

« صَفُونَا ..صَفًا ..صَفًا

أَعْطُوا كلا مِنَّا دِينَارا مِنْ ذَهَب قانى

بَرَاقًا لَمْ تَلْمَسْهُ كَف مِنْ قَبْلْ

قَالُوا : صِيحُوا ..زِنْدِيقٌ كَافِر

صُحْنَا زِنْدِيقٌ.. كَافِر

---

[1]- أحمد زياد محبك: " المسرحية التاريخية، ط1، دار طلاس، دمشق،1989، ص 103.

[2]- محمد السيّد عيد: " التراث في مسرح صلاح عبد الصبور ": الهيئة المصرية العامة لكتاب، القاهرة، 1984، ص 18.

[3]- سيد على إسماعيل:" أثر التراث العربي في المسرح المعاصر "، دار قباء للطباعة النشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاج (الكويت)، 2000، ص 193.

قَالوا:صِيحُوا فَلْيُقْتَلْ إِنَا نَحْمِلُ دَمُةٌ فِي رَقْبَتِنَا.

فَلْيُقْتَلْ إِنَا نَحْمِلُ دمهُ فِي رَقْبَتِنَا.

قَالوا:اِمْضُوا فَمَضَيْنَا » [1].

وبعدها تأتي جماعة الصوفية لتعترف أيضا بأنهم القتلة، وأنّهم قتلوه بالكلمات.

نجد المسرحية بدأت منذ النهاية، وذلك لسبب أراده الكاتب وهو جذب انتباه وشغف القارئ وشدّه إليها حتى النهاية.

أما المنظر الثاني فقد أتى على شكل حوار بين **" الحلاج "** و **" الشبلي "** صديقه، وهذا الحوار يمثل قمة الصراع في هذه المسرحية، وفي المنظر الثالث والأخير من الجزء الأول **(الكلمة)**« نجد ولاة الأمور قد تربصوا بالحلاج وذلك بانخراط بعض رجال الشرطة بين عامة الشعب الملتفين حول **" الحلاج "** وكلماته،كي يجدوا في هذه الكلمات ما يدينه، وبالفعل تحقق لهم ما أرادو(ه)» [2] .

وفي الجزء الثاني **(الموت)** نجده يتكون من منظرين فالمنظر الأول يتمثل في مشاهدة « **" الحلاج "** مسجونا مع سجينين آخرين ويبدأ التعارف بينهم بصورة مبهمة، لأن السجينين لم يفهما حديث الحلاج الصوفي، ويستمر هذا التعارف، وهذا الانفصال طوال تسع صفحات ولعل الكاتب أراد من ذلك أن يبين أنّ عامة الناس في انفصال تام عن كلمات الحلاج. » [3]

أما المنظر الثاني، فقد خصص لمحاكمة **" الحلاج "**،« وتتكون هذه المحاكمة من ثلاثة قضاة هم **أبو عمر الحمادي، وابن سليمان، وابن سريج** وقبل وصول " الحلاج " إلى المحكمة نشعر بتدبير مؤامرة لإدانته وأن الحكم بالإدانة متفق عليه من قبل القاضيين **أبي**

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، 1996 ، ص10.

[2]- سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص 202.

[3]- المرجع نفسه، ص 206.

عمر الحمادي وابن سليمان، ولكي يتصاعد الصراع بين القضاة، جعل **" صلاح عبد الصبور " القاضي ابن سريج** نداً للقاضيين » [1].

وهكذا مع تتابع أحداث المسرحية تختم المناظر جميعها والجزآن بكلمة **(ستار)**، وفي الأخير يصلب **" الحلاج "** مضحيا بنفسه من أجل إعلاء كلمة الله وجعلها كالدم يسري في عروق أبناء مجتمعه، وبهذا نجد **" صلاح عبد الصبور "** قد التزم « بمعظم القواعد الأرسطية في مأساة **" الحلاج "**، ثم أضاف إليها أكثر من ملمح يدل على رغبته الأكيدة في التجريب و عدم الخضوع للمألوف »[2].

أ- أحداث المسرحية:

تبدأ أحداث مسرحية **" مأساة الحلاج "** على منظر شيخ مقتول ومصلوب على جذع الشجرة، يلتف حوله المارة متسائلين عن الرجل المقتول من يكون؟ وما سبب قتله؟ ومن قتله؟ لتتابع الأحداث وتكشف لنا عن كيفية قتل الحلاج، ومن قتله، فتأتي جماعة الفقراء الذين اشتراهم السلطان بذهبه يقولون:« أهو أحاديثه الغامضة التي باح فيها بسر التجربة الصوفية والتي اعتبرتها السلطة نوعا من الكفر، أو هكذا حاولت أن تقنع محبيه وأتباعه ليتخلوا عنه» [3]، تفسر جماعة الفقراء بأنهم هم القتلة:

« صَفُونَا ..صَفًا ..صَفًا

الَأَجهر صَوْتًا وَ الْأَطْوَل.

وَضَعُوهُ فِي الصَفِّ الْأَوَل

ذُو الْصَوْتِ الْخَافِتِ وَ الْمُتَوَانِي

وَضَعُوهُ فِي الصَفِّ الْثَانِي

---

[1]- نفسه، ص 209.

[2]- محمد السيد عيد: " دراسات في المسرح المعاصر "، ط 1، 2001، ص 58.

[3]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 203.

أَعْطُوا كلًا مِنَّا دِينَارًا مِنَ ذَهَبٍ قَانِى

بَرَاقاً لَمْ تَلْمَسْهُ كَفٌ مِنْ قَبْل.

قَالُوا : صِيحُوا ..زِنْدِيقٌ كَافِر

صُحْنَا زِنْدِيقٌ.. كَافِر

قَالوا:صِيحُوا فَلْيُقْتَلْ إِنَا نَحْمِلُ دَمُةٌ فِي رَقْبَتِنَا

فَلْيُقْتَلْ إِنَا نَحْمِلُ دمُةٌ فِي رَقْبَتِنَا.

قَالوا:اِمْضُوا فَمَضَيْنَا » [1].

ثم تأتي جماعة الصوفية التي تعترف بأنّها فضلت عليه كلماته، ولم تدافع عنه يقولون:

« أَحْبَبْنَا كَلِمَاتَهُ.

أَكْثَر مِمَّا أَحْبَبْنَاه .

فَتَرَكْنَاهُ يَمُوتُ لِكَيْ تَبْقَى الْكَلِمَات »[2]

وبعدها يأتي صديق القتيل المدعو **" الشبلي "** وأنّاته مفعمة بالأسى والندم يقول:

« يَا صَاحِبِي وَحَبِيبِي

"أَوَلَمْ نَنْهَكَ عَن الْعَالَمِين".

فَمَا اِنْتَهَيْتَ.

قَدْ كُنْتَ عِطْرًا نَائِما فِي وَرْدَتِهِ.

لِمَ انْسَكَبْتَ ؟

وَرْدَةُ مَكْنُونَة فِي بحرها.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 203.

[2]- المصدر نفسه، ص11.

لِمَ اِنْكَشَفْتَ؟

وَهَلْ يُسَاوِي العَالَم الذِي وَهَبْتَهُ دمَكْ

هَذَا الذِي وَهَبْتَ ؟

رَبَّاه لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أُمدَ نَاظِرِي

يَجُول فِي رُوحي وَفِي خَوَاطِرِي

لَو كَانَ لِي بَعضُ يَقِينِكْ

لَكُنْتُ منصوبًا إِلى يَمِينِكْ

لكنني اِسْتَيْقَيْتُ حِينَمَا اِمْتَحنْتُ عمري.

وقلتُ لفظاً غامِضًا معناهُ.

حِينَ رَمُوكَ فِي أيدي القضاه

أَنَا الذِي قَتَلْتُكْ

أَنَا الذِي قَتَلْتُكْ» [1]

وأخيرا تأتي«السلطة الحاكمة وأعوانها الذين يساعدونها ويخضعون القوانين والشرائع لمصلحتها. فقد حاكت له السلطة التهمة، بثت رجالها بين الناس كي يستطيعوا الإيقاع به، ودفعت ذهبا لمن يشهد زورا ضده، ولما قدم للمحاكمة أكملت السلطة لعبتها التي نسجتها منذ البداية، فبعثت من يخبر القضاة أثناء المحاكمة بأن الحاكم قد نزل عن حقه عند الحلاج، أما حق الله فما ذا يصنع به؟ على لسان وزير القصر يقول »: [2].

« " هَبْنَا أَغْفَلَنَا حَق السُلْطَان ...

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 16، 17.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 205.

ما نصنَعُ في حق الله ؟

فلقد أُنْبِئْنَا أن الحلاج.

يروي أَنَ الله يحلُّ به، أو ما شاءَ له الشيطان

من أوهام وضلالاتِ.

ولهذا أرجو لو يُسْأَل في دَعْوَاهُ الزنديقية.

فالوالي قد يعفو عَمَّنْ يُجْرِمُ في حقه.

لكن لا يعفوُ عَمَّنْ يُجْرِمُ في حقِّ الله » [1]

من خلال المحاكمة كان واضحا « أن أبا عمر الحمادي يعرف دوره جيّدا وما هو مطلوب منه ويتابعه على خط مستقيم ابن سليمان القاضي الآخر، بينما اضطر القاضي العادل الوحيد في هذه المهزلة أن ينسحب نتيجة الضغط عليه وهكذا تعاون الجميع على قتل الحلاج » [2].

ب- الشخصيات:

بعد اختيار **" عبد الصبور "** شخصيته الرئيسية**" الحلاج"** كان من الطبيعي أن يختار معه مجموعة أخرى ممن الشخصيات المعاصرة له، والتي كان لها دور فعال في قضيته لتكتمل الصورة، وهذه الشخصيات هي: **الشبلي وإبراهيم** بن فاتك، والقضاة **أبا عمر الحمادي وابن سليمان، وابن سريج**، كلهم شخصيات حقيقية عاصرت**" الحلاج "** أما باقي الشخصيات فهي من نسج خيال الكاتب لخدمة الموضوع والنص الجديد.

1- الحلاج:

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 115.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 206.

هو الشخصية الرئيسة التي يقوم عليها العمل المسرحي كله ، و« يري عبد الصبور أنّ بطله بطلا تراجيديا بالمعنى الذي فهمه عن أرسطو، أي أنه بطل له سقطته، وسقطته كانت نتيجة خطأ لم يرتكبه ولكنه في تركيبه وباعثه هو الغرور وعدم التوسط » [1].

2- الشبلي:

الصديق الأول **" للحلاج "**، لبس الخرقة والتزم بتعاليم الصوفية ولم ينزعها، هو شخصية ثابتة غير متطورة لعب دورا مهما في منع " الحلاج " عن نزوله للعامة وإقناعه بالالتزام بتعاليم جماعته، فهو ممثل الخلاص الروحي الفردي.

3 - إبراهيم بن فاتك:

الصديق الثاني **" للحلاج "**، دوره يكمن في نقل الرسائل، وإسداء النصائح، فكان تلميذ مخلص لأستاذه.

4- القاضي أبو عمر الحمادي:

« هو صورة لرجل القانون الذي يبيع نفسه للسلطة، ينفذ ما تطلبه منه ولو خالف الشرع والقانون، وأمعن **عبد الصبور** في تصوير هذا الرجل بما أجراه على لسانه من حديث تكتنفه التورية والجناس الذي يصل لحد الفحش في موقف جاد، يتحدد فيه مصير إنسان، وربما كان ذلك مقصودا لعدة أسباب منها: المقابلة التي يقصد إلى عقدها المؤلف بين المواقف الهزلية والجادة ليقوي من إحساسنا بالمأساة، ومنها أنه يقدم لنا صورة بشعة لأنفسنا عندما نقبل أن نخون ضمائرنا، والذي يبيع عدالة الله خوفا من سلطان إنسان لا بد وأن يكون بلا أخلاقيات »[2].

5- القاضي ابن سليمان:

يعتبر من مؤيدي أبي عمر حمادي.

6- القاضي ابن سريج:

---

[1]-نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص209.

[2]- المرجع نفسه، ص208.

صاحب ضمير حي رفض الظلم وعارض زميلاه، ورفض الاستمرار في المهزلة.

ج - الصراع:

لقد عانى حلاج **" صلاح عبد الصبور"** ثلاثة أنواع من الصراعات، صراع داخلي مع ذاته، وصراع بينه وبين صديقه **" الشبلي "**، وصراع ساخن أكبر وأشد بينه وبين السلطة الحاكمة. الصراع الباطني؛ يتمثل في نشوب حرب داخلية باطنية بين **"الحلاج"** ونفسه تملؤها الحيرة المدمرة بين حمله للسلاح أو اكتفائه بالكلمة في سبيل إعلاء كلمة الرحمن، فكانت حيرته بين الكلمة والعقل، وبين الحرية والالتزام؛ يقول **" صلاح عبد الصبور "** على لسان **" الحلاج ":**

« **الحـــلاج:** لاَ أَخْشَى حَمْلَ السَيْفِ وَلَكِنِي أخْشَى أَنْ أَمْشِي بِهِ

فَالسَيْفُ إذَا حَمَلَتْ مِقْبَضَهُ كَف عَمْيَاءْ أَصْبَحَ مَوْتًا أَعْمَى

السجين الثاني: وَلِمَاذَا لاَ تَجْعَلْ مِنْ كَلِمَاتِكَ نُورُ طَرِيقِهِ؟

الحـــلاج: هب كلماتي غَنَّتْ للسَيْفِ، فَوَقْعُ ضَرَبَاتِهِ

أَصْدَاءُ مَقَاطِعُهَا، أَوْ رَجْعُ فَوَاصِلِهَا وَقَوَافِيهَا

مَا بَيْنَ الحَرْفِ السَاكِنِ وَالحَرْفِ السَاكِنِ

تَهْوَى رَأْسُ كَانَتْ تَتَحَرَكُ

يَتَمَزَقُ قَلْب فِي رَوْعَةِ تَشْبِيهِ

وَذِرَاع تَقَطَعَ فِي مُوسِيقَى سَجْعِهِ

مَا أَشْقَانِي، عِنْدَئِذٍ، مَا أَشْقَانِي

كَلِمَاتِي قَدْ قُتِلَتْ

مَنْ لِي بالسَيْفِ المُبْصِرْ !

مَنْ لِي بالسَيْفِ المُبْصِرْ» [1].

فهو يفضل استخدام الكلمة في مواجهة الطغاة الظالمين بدل السيف لأّلاّ يكون ظالما هو الآخر وهذا بسبب حبه لخلق الله تعالى وهو سبب ضعفه.

أما صراعه مع **" الشبلي "** فيتمثل في الحوار الساخن بينهما وهو محاولة **" الشبلي "** الصديق الوفي والمحب لصديقه **" الحلاج "** أن يقنعه بالرجوع إلى الصوفية وأن يترك الدنيا وهمومها لأصحابها« وينعزل للعبادة ويلتزم بتعاليم الخرفة الصوفية وحجب ما تراه أعينهم،

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 78□79.

ورؤية ما لم تره العين» [1]، بيد أن **" الحلاج "** يأبى أن يكون خلاصه إلا بخلاص الآخرين؛ يقول:

« سَأخوّض في طرُقِ الله
رَبّانِيًا حتى أفنى فيه
فيمدُّ يديه، يأخُذُني من نَفْسي
هل تَسْأَلُنِي ماذا أَنْوِي؟.
أنوي أن أَنْزِلَ للناس
وأُحَدِثَهُمْ عن رغبة ربي..
الله قويٌّ يا أبناءَ اللهِ
كونوا مثله..
الله فعولُ يا أبناء الله
كونوا مِثْلَهُ ..
الله عزيز يا أبناء الله..

الشبلي: خفّف من غُلوائِكْ يا شيخ
فلقد حرمت بثوب الصوفِّي عن الناس

الحلاج: تَعْنَي هذه الخِرْقَة
إن كانت قيدًا في أطرافي
يُلقيني في بيتي جَنْبَ الجُدْرَان الصَمَّاء
حتى لا يسمعَ أحبابي كَلِماتي
فأنا أَجْفُوهَا أَخْلَعُها... يا شيخ
إن كانت شارة ذل ومَهَانَة
رمزًا يَفضَح أنّا جَمَعَنَا فقرُ الروح إلى فَقْرِ المال
فأنا أَجْفُوهَا، أَخْلَعُهَا .. يا شيخ
إن كانت سِتْرا منسوجًا من إنّيَتنَا
كي يَحْجُبنا عن عين الناس، فَنَحْجَبْ عَنْ عَيْنِ الله

---

[1]- سيد على إسماعيل: المرجع السابق، ص 196.

فأنا أَجْفُوهَا أَخْلَعُها.. يا شيخ

يا ربْ إشْهَدْ

هَذَا ثَوْبُكْ

وشعارُ عَبودِيّتِنَا لَك

وأنا أَجْفُوهُ، أَخْلَعُه في مَرْضَاتِك

يا ربْ إشْهَدْ

يا ربْ إشْهَدْ

(يخلع الخرقة) »[1].

« ثم يكون الصراع الثالث بين **" الحلاج "** والسلطة الحاكمة، هذا الصراع الحاسم الذي يتحدّد مصيره على أثره. فقد استدرجته السلطة عن طريق عيونها التي وضعتها في طريقه لأن يبوح بسر الصحبة بينه وبين الله، نزل إلى العامة وتحدثّ إليهم بحقوقهم على الحاكم، وواجبات الحكام، ويتحدث عن القحط، والشر، والظلم، والبطش، والعدوان ممّا يصغر الإنسان في عين الله، ويجعله يحوّل نظره عنه، وفي أثناء ذلك يتدخل بعض عيون السلطان بتوجيه الأسئلة المتعلقة بعلاقته بالله »[2]، وبالتدرج أفشى الحلاج سرّ الصحبة:

«**الحـلاج:** رعاك الله يا ولدي، لماذا تستثير شَجَايْ

وتجعلني أبُوحُ بِسر مَا أعطى

أَلَا تَعْلَمْ أنّ العِشق سِرٌّ بَيْنَ مَحْبُوبَيْنِ

هُوَ الْنَجْوَى التِي إن أُعْلِنَتْ سَقَطَتْ مُرُوْءَتُنَا

لأنا حينما جَاد لنَا الْمَحْبُوب بالوَصلْ تَنَعَمْنَاً

دَخَلْنَا الْسِتْرَ، أُطْعِمْنَا وَأُشْرِبْنَا

وَرَاقَصْنَا وَأُرْقِصْنَا، وَغَنَيْنَا وغنينا

وَكُوشِفْنَا وَكَاشَفْنَا، وَعُوهِدْنَا وَعَاهَدْنَا

فَلَّمَا أَقْبَلَ الصُبْحُ تَفَرَقنَا

تَعَاهَدْنَا، بأن أَكْتُمَ حتى أَنْطَوَى فِي القَبْرْ

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج " المصدر السابق، ص 35، 36.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 218.

الشرطـــي: كفى، يا شيخ هذا القولُ عيْنُ الكُفْر..

الحـــلاج: عيْنُ الكُفْر.. وَيْلَك.. هَذاَ الْقَول لي، فاسْمَعْ

وإن كنتُ سألقي الهول لو كشفتُ وجْه السِر

أجل لا، بل ويلتي جُرْجِرْتُ من زهوى إلى حتفى

ولكن.. كيف.. هل أترك هذا اللفظ ملقى فوق أثوابي؟

إذن، فاسمع، وقل في الأَمْر ما ترْضَاه

لقد أحْبَبْتُ منْ أُنْصِف

فأعطاني كَمَا أَعْطَيْتُ

الشرطـــي: يا أَهْل الإسْلاَم.. هَذا شَيْخٌ زِنْدِيق

شرطي ثان: فلنأْخُذْه للسِجْن

شرطي ثالث: هيا.. يا كَافِرْ» [1]

وهكذا سقط **" الحلاج "** سقطته التراجيدية بسبب تفاخره بما بينه وبين الله، ونجاح السلطة في إدانته وتبرئة نفسها من دمه، وما جعل بطل **" صلاح عبد الصبور "**« مأساويا بالمعنى الأرسطي، هو موقف البوح الذي اضطر إليه في لحظة الإغواء والتردي والتباهي بالرغم أنه يعلم جيدا أن مثل هذا البوح بسر الصحبة غير مسموح به على الإطلاق في مذهب الصوفية» [2]، وهذا ما أدى به إلى صليب الموت معلنا آخر كلماته:

الحـــلاج: «لا أَمْلِكُ إلاَ أنْ أَتَحَدَثْ

ولتنقل كَلِمَاتِي الرِيح السَوَاحة

ولأثبتها في الأَوْرَاقِ شَهَادَة إنْسَان من أَهْلِ الرُؤْيَة

فَلَعَلَ فُؤَاداً ظَمآناً مِنْ أَفْئِدَة وُجُوه الأمَة

يسْتَعْذِب هَذى الْكَلِمَات

فَيَخُوضُ بهَا في الْطُرُقَات

يَرْعَاهَا أَنْ وَلى الأَمْر

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص48، 49.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 220.

وَيُوَقِفَ بَيْنَ الْقُدْرَة وَالفكره

ويزَاوِجَ بَيْنَ الحِكْمَة و الْفِعْل..»[1]

III- مستويات تأثير " ت. س. إليوت " في مسرح " صلاح عبد الصبور ":

« لقد كان اكتشاف **" صلاح عبد الصبور"** للشاعر الانجليزي الأمريكي الأصل **" ت. س. إليوت "** بمثابة الوحي الذي هبط من السماء، ليهب آفاقا ويمنح معاول لم تكن مألوفة أو موجودة في الأدب العربي سواء قديمه أو حديثه كما لم تكن في متناول الشعراء، وهو يصف اكتشافه بأنه نعمة ساقها الله إليه عن طريق صديقه **" بدر الديب "** الكاتب والناقد الذي هيأ له فرصة قراءة أشعار **" إليوت "** لأول مرة حيث أعاره مجموعة من شعره كانت ترقد بمكتبة الجامعة حيث كان يعمل بدر»،[2] وكان أصدق تعبير عن إعجابه به قوله: «.. إليوت العظيم ... »[3].

وإذا كان **" بدر الديب "** قد قاد **" عبد الصبور "** إلى قراءة أشعار **" إليوت "** فإن **" لويس عوض "** كان أول من لفت نظره إلى اسم **" إليوت "**، لقد «... هبط إليوت إلى بلادنا لأول مرة على صفحات كتاب **" لويس عوض "** عن الأدب الانجليزي الحديث ولكن لويس

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 111، 112.

[2]- صلاح عبد الصبور: " الأعمال الكاملة "، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993، ص245.

[3]- المصدر نفسه، ص245.

عوض حذرنا كأنّه الحلوى السامة حين قال أنه شاعر عظيم ورجعي عظيم أيضا، ولقد كانت كلمة رجعي في تلك الفترة أسوأ الكلمات وقعا في آذاننا...»[1].

ولـم يقتصر الاكتشاف عند حدود الإعجاب، بل لقد امتد ليكون تأثرا معلنا منذ البدايات الأولى ليصرح به بعد ذلك في عدّة مناسبات «... لقد تأثرت بهذه السمة في عهد باكر، أعلنت عن تأثري في قصائدي الأولى...»[2] وقد شمل هذا التأثر عدة مستويات وهي:

- **مستوى اللغة الشعرية** وما يسميه الجسارة اللغوية.

- **مستوى المادة الفنية** (الأسطورة والتراث) وهو يثني على**" إليوت"** استخدامه التراث والأسطورة منه بصفة خاصة بعدما اطّلع على آراء **" إليوت "** ومنها مقالته " التراث والموهبة الشعرية ".

- ثم **مستوى تقنيات التوظيف** وبالأخص المعادل الموضوعي وتقنية القناع.

وتعتبر المستويات الثلاثة أهم ركائز الحداثة الشعرية وخاصة في شعر**" صلاح عبد الصبور"**، والتي لا يخفي تأثره بها، وحرصه على ولوجها والالتزام بمنطلقاتها، ولا يمكن فهم تلك العمليات إلا من خلال توضيح كيفياتها.

أ- مستوى اللغة الشعرية:

أحدثت الرتابة الشعرية التي أعقبت المرحلة الرومانسية الأدبية شرحا في الذائقة الأدبية العربية، فلم يكن الشعراء ليبدعوا إلا شعرا بالمفردات والمعاني والصور والأقيسة المألوفة، مستخدمين اللغة نفسها بجزالة ألفاظها ورصانة تراكيبها وصخب إيقاعها، غير مبالين بالتطور الحاصل في الذوق الأدبي والتطلع الفكري للمرحلة، ناهيك عن تطور لغة الحياة اليومية التي اكتسبت دلالات وإيحاءات جديدة، فابتعد شعرهم عن لغة التعامل العام وأدرج في قوقعه الماضي.

---

[1]- المصدر نفسه، ص246.

[2]-المصدر نفسه، ص245.

فكان من الضروري أن يأخذ شعراء الحداثة على عاتقهم تجديد اللغة الشعرية بحيث تقترب من اللغة الحيّة التي تعيش على شفاه الناس، وذلك من منطلق التأثر بالشاعر والناقد " **ت. س. إليوت** ".

إن أهم ما شدّ الشعراء في أسلوب " **إليوت** " زيادة على الثورة على الشكل هو الثورة على اللغة المألوفة، فتجاسروا عليها بغية كسر المألوف والمعتاد من أشكال اللغة الانتقائية كما يصفها " **صلاح عبد الصبور**"، والبحث عن لغة منزاحة عن اللغة المعتادة، لغة مشحونة بمساحات التوتر تبغي خلق تعددية المعنى ودفع المتلقي إلى خلق الدلالة عن طريق خلق فسحة لاقتحام التأويل، ولم يشدّ " **صلاح عبد الصبور**" عن تلك الوجهة، فأول ما لفت نظره في أسلوب " **إليوت** "هو اللغة الشعرية التي تتجاوز حدود الاستعمال المعتاد وتغامر باستعمال لغة الحديث اليومي المتداول من أجل نقل الصورة كما هي «... حين توقفت عند الشاعر " **ت. س. إليوت** " في مطلع شبابي لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية فقد كنا نحن ناشئة الشعراء نحرص على أن تكون لغتنا منتقاة منضدة تخلو من أي كلمة فيها شبه العامية أو الاستعمال الدارج... »[1]، افتتان حاول الشاعر تبريره، والاتّكاء أو التدليل عليه انطلاقا من قصيدة **(الأرض الخراب) " إليوت "** وهي الأبيات الواردة بالجزء الثالث من القصيدة المسمى (موعظة النار): « إن هنا ألفاظا لم نعتد استعمالها في الشعر(التايبيست - الشاي- علب الصفيح -الجوارب - الشبشب - المشدات)... ومما لاشك فيه أنّها هي الكلمات الوحيدة التي تستطيع نقل الصورة التي هدف إليها الشاعر... »[2]، اللغة اليومية التي تعكس الصورة الحقيقية لما يريده الشاعر.

كانت الدافع إلى الانقلاب على اللغة المألوفة التي ظلت أسيرة التقليد الشعري العربي القديم، من أجل الخروج من ربقة اللغة الناعمة المنتقاة على حدّ تعبير الشاعر نفسه، وكسر المعتاد من طرائق التعبير«... فقد خرجنا من عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية بموسيقاها الرقيقة وقاموسها اللغوي المنتقى الذي تتناثر فيه الألفاظ ذوات المدلولات المجنحة والإيقاع الناعم... »[3]

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، المصدر السابق، ص165.

[2]- المصدر نفسه، ص 166.

[3]- المصدر نفسه، ص166.

يعد هذا الاكتشاف بمثابة الكشف الروحي الذي سينقذ الشعر من اعتياداته بكسر القيود، وتجاوز قاموس الشعر المألوف «.. وكنّا قبل ذلك كلّه أسرى للتقليد الشعري العربي الـذي يؤثـر أن تكون للشعر لغته الخاصة المجاوزة للغة والحياة والبعيدة عنها في بعض الأحيان... » [1].

الأمر الذي أنتج توجها جديدا في رؤية الشعر«... كنا نشده أولا لهذه الجسارة اللغوية حتى أدركنا بعد قليل أن الشعر لا قاموس له وأن الشعر الحديث في العالم كله قد تجاوز منطقة القاموس الشعري منذ أمد ليس بقريب...»[2]

وهو الأمر الذي دفع الشاعر**" صلاح عبد الصبور"** إلى خوض تجربة تصوير مظاهر الحياة التي يعيشها عامة الناس، وتناول مواضيع من صميم الحياة اليومية باللغة البسيطة وخاصة ديوانه الأول **" الناس في بلادي "** الذي تناولته الأقلام الناقدة بالاستغراب، حتى وصفت اللغة المستعملة بالابتذال.

فقد صدمت هذه الجسارة اللغوية الذوق الأدبي آنذاك «... ودار حولها حديث كثير ولعل معظمه كان اعتراضا على قاموس المشهد الأول منها حيث حاولت التحرر من اللغة التقليدية إلى لغة رأيتها أكثر ملائمة للمشهد... وتهكم بعض الأصدقاء والنقاد بعد نشر القصيدة ما شاءوا بالشاي والنعل المرتوق... »[3] .

وهذا النقد كله لم يعجز **" صلاح عبد الصبور"** على مواصلة تجربته في بقية أعماله باللغة نفسها، ومن بين هذه الأعمال مسرحيته الأولى **" مأساة الحلاج "**، يقول:

« **الشبلي:** مَنْ سَوَد وَجْهَ السُود؟

مَنْ صَفَرَ وَجْهَ الصُفْر؟

مَنْ أَلْقَانَا فِي هَذِهِ الدُنْيا مَأْسُورِين

لِنَغُصُ بِمَشْرَبِنَا، وَنشاك بِمَطْعَمِنَا

تتنفس أبْشع رائحة مصاعِدَه من رجْع حُلُوق المَوْتى

الموتى الأحيَّاء المَقْتولين القتلة.

الكذابين الخَوَانين، لُصُوص الأطْفَال.

---

[1]- المصدر نفسه، ص166 .

[2]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، المصدر السابق، ص 168.

[3]- المصدر نفسه، ص 170 .

ومُنْتَهكي الحُرُمَاتِ، وتُجَار الدَم

وزُنَاة اللَيْل وَقَوَادى القَرْبَاء

وجباة بيوت المَال

ومرابي الأسْواق وبَيَاعِي الخَمر »[1]

إلا أن هذا الطرح أو التبنى للّغة اليومية والتي تبدو شذوذا عن الاستعمال الذي دأب عليه شعراء الحداثة، لا يعني بمطلق المعنى إلا انزياحا معجميا يستفيد من خصوصية اللغة المتحولة والمسبوغة بالطابع اليومي، دون أن يربك المعنى وهدم الأداء اللغوي على حد السواء «... ما يتغير هو معجم اللغة نظرا لارتباط اللغة بنشاط الإنسان الإنتاجي في كل مجالات عمله دون استثناء، أما نظام القواعد فلا يتغير إلا ببطىء شديد نحو تحسين القواعد وأحكامها مجددا، من هنا فإن كل عمل أدبي هو مجرد انتقاء من لغة معينة على أن لا يفهم الانتقاء أنّه انتقاء من أشياء جاهزة بل هو خلق خاص... »[2].

وانطلاقا من كونه يرتبط باليومي والتحولات الثقافية، فمن الطبيعي أن تواكب مدلولات اللغة هذا التحول أو بعبارة أخرى التلاعب بالتحولات المعجمية الحاصلة على اللغة في انزياحها المستمر« ... لذا فإن مداليل الكلمات في الشعر ليست بالضرورة ذات المداليل المعجمية، إذ إن دلالة الكلمة في الشعر محكومة في معطيات التركيب والسياق: إن الانحراف والازورار عن استعمال العادي غرضه الجمالي... » [3] .

لا شك أن طبيعة اللغة الشعرية وقدرتها على المساهمة في تحريك المشاعر وتشكيل المواقف النفسية، يستدعي الاستخدام الشعري للغة كطاقة وقوة توجه الدلالة وتستحدث الصورة الذهنية الملازمة للموقف، لتؤثر بفضل تسلسل أنغامها غير العادية تأثيرا سحريا. ويساهم هذا التأثير بالمقدار نفسه في خلق الإحساس بالموقف الشعري أو التجربة الشعرية « ... بواسطة الخلق التصويري الذي يكون معادلا لانفعال الشاعر، هذا الانفعال الذي يحث الخيال على إعادة تحليل وتركيب البناء اللغوي، وذلك يبث حيوية مخصبة في

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص25.

[2]- الأسعد محمد: " مقالة في اللغة الشعرية "، د ط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1980،ص 40.

[3]- ويليك رينيه وأوستن وارين: " نظرية الأدب "، ترجمة محي الدين صبحي، ط1، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، 1986، ص 179.

الحياة الجميلة الهادئة الزاهية في أعراق تلك العلاقات التي يزيل عنها رتابتها وينفض نمطيتها بعد أن فقدت اللغة مجازها اللصيق بها في نشأتها الأولى... » [1].

وهو الأمر الذي دفع الشعراء إلى اللجوء لمثل هذه اللغة للاستفادة من قدرتها على رسم الصور، وخلق الدافعية في التلقي التي تقوم على تجلية المواقف، ضمن سياق التضمينات والتغلغل في الصور ذات الكثافة التعبيرية الرمزية.

ب- مستوى المادة الفنية (الأسطورة والتراث):

تعتبر ثقافة **" إليوت "** متشعبة وعميقة، وقد عبّر عنها في هوامش قصيدته **(الأرض الخراب)** كما تحيل مقالاته النقدية إلى غزارة وتجدر ثقافته الفكرية والأدبية، وهو لا يرى فرقا بين مختلف الثقافات حين يريد أن يثري بها مواضيعه «... إنّ علم النفس بوضعه الحالي سواء كان رد فعلنا إزاءه ملهويا أو جادا، وعلم الأعراق البشرية وكتاب الغصن الذهبي قد اجتمعت لكي تجعل من الممكن ما كان متعذرا من بضع سنوات قليلة فبدلا من منهج السرد نستطيع الآن أن نستخدم منهج الأسطورة، وهذا فيما أعتقد اعتقادا جادا خطوة نحو جعل العالم الحديث أمرا ممكنا للفن... » [2]

هذه الإمكانية التي يخلقها استخدام المنهج الأسطوري، تسمح للفن بأن يزين ويجمل العالم المعاصر، عالم تسوده الفوضى والعقم والخراب.

إن الطابع التاريخي له تأثير سحري وارتداد إيجابي على النص الشعري، كونه يمثل الصيرورة وكأن التاريخ لا يتوقف ويعيد نفسه بصيغ مختلفة « ... لأساطير اليونان أثر بارز في شعر الأمم الأوربية ونثرها وقصصها، وقد أخذ هذا الأثر يظهر في أدبنا الحديث... » [3].

والموقف يستدعي تمثل مضمون الأسطورة، لتخليد القصيدة باعتبارها هي نفسها أسطورة، بمعنى آخر أسطرة الشعر« ... إن الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من

---

[1]- رجاء عيد: " لغة الشعر "، د ط، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985، ص 114.

[2]- ماهر شفيق، جابر عصفور: " ت. س. إليوت. المختار من نقد ت. س. إليوت "، ج2 ، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000 ص 136.

[3]- حنا نمر: " أساطير إغريقية "، ط 1، دار الخواطر، بيروت، 1985، ص 30.

مستواها الشخصي الذاتي إلى مستوى إنساني جوهري أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ...» [1]، وهذا ما نجده عند**" صلاح عبد الصبور"** في مسرحيته **" مأساة الحلاج "** التي ضمنها بشخصية تاريخية وهي **" أبو المغيث الحسين بن منصور"** الملقب بـ **" الحلاج "** الذي توفي مقتولا ببغداد سنة 309 هجرية، بعد حياة حافلة بالمعرفة والتجليات، ومغامرات الكتابة، والمنازعات مع أهل الزمان، فجعله **" صلاح عبد الصبور "** بطله الرئيسي وأسقطه سقطة تراجيدية.

«... يلاحظ أن الشاعر العربي المعاصر قد نوع كثيرا في مصادر هذه الرموز، فالشاعر المصري على سبيل المثال، لم يقتصر استعماله للرمز الأسطوري على تلك الرموز المستقاة من الأساطير الفرعونية، وكذلك الشاعر اللبناني أو السوري، أو الفلسطيني أو العراقي، لم يقتصر استعماله للرمز على الأساطير الفينيقية أو الكنعانية أو البابلية... لم يجد الشاعر العربي ما يمنعه من استحضار رموز أسطورية إغريقية أو يونانية أو هندية، أو غيرها من مختلف حضارات العالم ومن بين أهم الرموز الأسطورية التي جذبت اهتمام الشاعر العربي المعاصر **تموز وأدونيس وعشتار وإيزيس، وأوزيريس...** » [2]

« فالمنظر الأول من مسرحية **" الحلاج "** يتكون من مجموعة من الرموز ذات الدلالات الخاصة تكثف المعنى الذي يريده المؤلف إذ تفتح الستار على منظر شيخ مقتول ومعلق على جذع شجرة يتعامد عليها فرع صغير، يوحي منظر الشجرة بالصليب العادي، فهو لا يريد أن تقتصر دلالة قتل **" الحلاج "** على معنى المسيح أو الفادي أو المخلص فحسب، بل يريد أن يحمل قتله مغزى تخصيب شجرة الحياة بدمائه المسفوكة كي تثمر وتستمر الحياة، التي لم يستطع أن يغيرها في حياته وهو بذلك يشبه أرباب الإخصاب المقتولين وعلى رأسهم **أوزيريس**. » [3]

ثم تلقانا مجموعة من الرموز المكثفة في حديث جماعة الصوفية التي ادعت قتل **" الحلاج "** لأنها أحبّت كلماته أكثر مما أحبّته فنفذت وصيته وسلمته للسلطة؛ تقول: « **المجموعة:**

كُنَا نَلْقَاه بِظَهْر السُوق عِطَاشاً فَيُرَوِّينا

مِنْ مَاء الْكَلِمَات

---

[1]-حنا نمر:المرجع السابق، ص 183، 184.

[2]-المرجع نفسه، ص 183.

[3]- نعيمة مراد محمد: المرجع السابق، ص 402.

جَوْعَى، فَيُطَاعِمُنَا مِنْ أَثْمَارِ الحِكْمَة

وَيُنَادِمُنَا بكُؤُوس الشَوْقِ إلى العَرْشِ النّوراني. » [1]

يقدم لنا **" صلاح عبد الصبور"** مفهومات وإيحاءات نفسية لأثر دعوة **" الحلاج "** على مريديه، « فهي كلمات تُرَوّي ظمأهم للمعرفة وتشبع جوعهم للحكمة، وتسكرهم بسبحات الوجد الرباني » [2]، يتابع مقدم المجموعة الصوفية ترديده لكلمات الحلاج: « كان يقول: إذاَ غَسَلْتُ بالْدِمَاْءِ هاَمَاتي وَأغْصُنِي

فَقَدْ تَوَضَأتُ وُضُوءَ الأَنْبِيَاءِ .

كَانَ يُرِيدُ أَنْ يَمُوتَ، كَي يَعُود لِلْسَماءِ

كَأَنّهُ طِفْل سَماوِي شَرِيدْ

قَدْ ضَلَ عَنْ أَبِيهِ فِي مَتَاهَةِ الْمَسَاءِ » [3].

هذا القتل لم يجعل **" الحلاج "** مجرد شهيد، ولكنه أيضا تحقيق لرغبته الملحة التي ملأت نفسه.

واستقر في أذهان الدارسين أن هذا الأمر يعود لطبيعة المضامين والمكونات المتشابهة في معظم الأساطير: «... التشابهات ليست هي العلاقة الوثيقة الوحيدة التي توجد بين الأساطير، فالشبه نوع واحد فقط من العلاقات المنتظمة بينها، والتعاكس نوع آخر، فبعض الأساطير تتصل بغيرها عن طريق اختلافها عنها اختلافا منتظما... » [4]، وقد لا يخفى على دارس متمعن لمحتوى ومعنى معظم الرموز الأسطورية أن «... الأسطورة ليست مقدمة لأجل ذاتها وإنما كأداة لموقف بمعنى عالمي... » [5]المعنى الذي تحاول اللغة الشعرية إضفاءه على العالم لجعله مقبولا.

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر السابق، ص 12.

[2]- نعيمة مراد محمد: المرجع نفسه، ص 402.

[3]- صلاح عبد الصبور: " مأساة الحلاج "، المصدر نفسه، ص 13.

[4]- جون ستروك: " البنيوية وما بعدها "، تر: محمد عصفور: ط1، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996، ص 123.

[5]- ماهر شفيق، جابر عصفور: المرجع السابق، ص 127.

ويخلص **" عبد الصبور "**على أن لثقافة **" إليوت "** دورا في تعرفه على أدباء غربيين، وتأثرهم بهم عن طريق « ... قراءة **" إليوت "** وشعره ونقده، عرفت من يحبهم من الشعراء الميتافيزيقيين الإنجليز وعلى رأسهم **جون دون**، وعرفت **دانتي** الإيطالي في كوميدياه المقدسة، وعرفت أستاذه عزراباوند وأتباعه المتمردين وعلى رأسهم الشاعر الكبير المتأمرك **دابليو، هاود**... » [1]. وهذا يثبت مدى سعة وتنوع ثقافة **" إليوت "**ومدى تأثيره في ثقافة وشعر**" صلاح عبد الصبور"**.

ج- مستوى تقنيات التوظيف:

كان للشاعر **" إليوت "** ولآرائه النقدية الأثر البارز في الكثير من كتابات الشعراء والأدباء المعاصرين، في الشعر والنقد على السواء، وكانت في طريقته الفنية في غلغلة تيمات وملامح الأسطورة في القصيدة، أو امتصاص بعض عناصر ورموز التراث الموحية وتضمينها في النصوص الشعرية بمثابة السحر الخلاق الذي جذب إليه أكثر الكتاب، يتحدث **" محمد فتوح أحمد "** عن هذا الولع في كتابه « **الرمز والرمزية** » « ... وخاصة شعر **ت. س. إليوت**، ونظريته في استغلال الموروث والتقاليد الشعرية فهذه التقاليد أشبه بلهيب متصل قد يبدو للمرء أنّه خبا بعض الوقت ولكنّه في الواقع يظل كامنا لا مفقودا وهي تمارس توجيها غير منظور في الشاعر الحديث، الذي يتأثر بها بمثل ما يؤثر فيها ويضيف إليها... »[2].

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " مشارف الخمسين "، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر 1983، ص 82.

[2]- محمد فتوح أحمد: المرجع السابق، ص 245.

يعلن **" صلاح عبد الصبور "** صراحة على مسايرته للأسطورة تارة ومخالفتها تارة أخرى على شرط؛ « ... قبلناها عندما تكون عنصرا فنيا مندمجا في كيان القصيدة يحمل إيحاءاتها ويعمل على جلاء صورها، ورفضناها حين تلصق لصقا بالقصيدة ...» [1] شريطة أن يتم ذلك وفق أسلوب فني أو طريقة فنية يلتزم بها في معالجة المادة التاريخية وغلغلتها ضمن القصيدة، تقوم على استدعاء الشخصيات والرموز التراثية التي تستدعي حين ذاك أكثر من قراءة للنص، تساعد المتلقي على النفاذ إلى معناه واستقبال رسائله، و هو في ذلك يؤثر «... إخفاء هذه المادة تحت السطح الظاهري للقصيدة بحيث تختفي إلا عند الأعين النافذة الناقدة، فأنا أؤمن كل الإيمان بالقراءة الثانية للقصيدة... » [2].

غنى عن البيان ما يتعلق بفلسفته وتقنياته في استخدام الأسطورة، حيث يحاول تجنب التوظيف المباشر أو الموازي، الذي يدخل القصيدة في مجاهل الغموض، وكثرة المسميات الغربية « ... أنّني أحاول دائما أن استخرج الثيمة في الأسطورة وأن أعيد عرضها على التجربة الخاصة بغية اكتساب هذه التجربة بعدها الموضوعي ولكن أكره دائما إلصاق الأسماء... » [3].

بيد أن ذلك دفع **"عبد الصبور"** إلى التشديد على أن تصوره لاستخدام الأسطورة والتراث خاصة، تجلى بعد اكتشافه لمنهج **" إليوت "** في مطلع حياته الشعرية ومنها على وجه الخصوص نظرية الموروث، ولعله يقصد بها نظريته المبثوثة في المقال المعنون **" التراث والموهبة الفردية "** والتي فسر معالمها وأجلى مرتكزاتها في مقالته تلك « ...إن رجلا مثلي قرأ نظرية إليوت في الموروث الأدبي لا بد انّه قد نقد هذه الحساسية المريضة، فليس التراث إلا حلقات ممتدة يفيد منها لاحق عن سابق ومتعلم عن معلم... » [4].

تعتبر عودة **" صلاح عبد الصبور"** إلى التراث العالمي والعربي وحتى الإسلامي عودة مقصودة غايتها استلهام مواضيعه واستخدامه في التعبير عن تجربته الشعرية، ويرى أن استخدام **" إليوت "** أسطورة **" تريزياس"** في قصيدة **(الأرض الخراب)** ساعده على

---

[1]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، المصدر السابق، ص 183، 184.

[2]- المصدر نفسه، ص 185.

[3]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، المصدر السابق، ص 186.

[4]- المصدر نفسه، ص 183، 184.

اكتشاف ما يسمى بقصيدة **(القناع)**، فقد جعل **" إليوت "**من شخصية **" تريزياس "** الكفيف الذي مرّ في الأسطورة بتجربة الرجل والأنثى، شاهدا ومعلقا على ما يجري من أحداث في القصيدة وينطق بالرأي السديد في وسط الفوضى والتناقض.

ومسايرة لنفس المنهج، ومواكبة لنفس الاتجاه كتب **" عبد الصبور "** مسرحيته **" مأساة الحلاج "** واضعا قناع شخصية تاريخية وهي **" أبو المغيث الحسين بن منصور "** المدعو **" الحلاج "** ليتحدث من وراءه عن بعض شواغله وهمومه الفكرية.

وهذا ما يدعوه **" عبد الصبور "** بالقناع، وهو حسب **" إليوت "** المعادل الموضوعي ويقوم على إخفاء العواطف والمشاعر الشخصية من خلال إيجاد صورة موضوعية خارجية ترمز إلى هذه المشاعر والعواطف وتعبر عنها بشكل غير مباشر« ... أريد أن أتحدث عن **" الحلاج "** مثلا وعن قصيدة كانت لي من بدايات القصائد التي واجهتني إلى كتابة **(مأساة الحلاج)** وهي قصيدة الصوفي **" بشر الحافي "** وفيها مثلا لبس الشاعر قناع رجل من القرن الثاني الهجري موصوف بـ**" بشر الحافي"** وتحدث من خلاله أيضا ليعرض رواية قديمة من خلال هذا القناع القديم ويستطيع الإنسان أن يحقق بذلك هذين المستويين مستوى التعبير عن الشخصية الأولى ومستوى عرض هويته الجديدة من خلال هذه الشخصية، وإذا وفق الشاعر عندئذ تبلغ القصيدة المعاصرة فتغتني بما يستطيع الشاعر أن يضيفه إليها من تنوعات وانتقالات ولغة تستطيع أن تنتقل بين الماضي والحاضر تثير بعض إيحاءات الماضي وفي نفس الوقت تشير إلى نبض الحاضر وتعيش فيه ...» [1]، وهو جوهر تقنية القناع التي يستخدمها **" إليوت "** وسماها المعادل الموضوعي.

[1]- صلاح عبد الصبور: " حياتي في الشعر "، المصدر السابق، ص 186، 187.

خاتمة

قد لا يكون من السهل كتابة خاتمة للموضوع وإصدار أحكام عامة عن **" ت. س إليوت "** و**" صلاح عبد الصبور "** ذلك- أنّي أعتقد - أن المرء مهما بلغت لديه درجة الاجتهاد في الوصول إلى مثل هذه الأحكام المطلقة يبقى وعيه ناقصا وفي حاجة إلى المزيد من العلم والبحث والدراسة لإتمام هذه الأحكام، ذلك أن الشاعران**" كإليوت "** و**" صلاح عبد الصبور "** وبما حمله أدبهما من قبول ورفض يجعل الأمر صعبا في تبني الآراء المتباينة حول قيمة هذان الشاعران اللّذان ربما انفردا بسلوك أدب جديد فرقا بينه وبين غيرهما، هذا في الغرب وذاك في الشرق، وجعلا التمايز واضحا في أبعاد شعرهما الفكرية والنفسية والأخلاقية، وكل ذلك يفضي إلى ما يلي:

حاول **" إليوت "** أن يكون الإنسان الشاعر المثقف الذي تشعرنا أفكاره بالوعي العميق والترابط التام بعصره وبغيره من عصور الإنسانية في نتاجها الفكري والحضاري، وقد أيقن أن الإنسان منعزل عن عالم مشكل الهوية الشخصية، وآمن بفكرة انتماء الإنسان لكل العصور، ورأى أن تطور الإنسان لا ينبع من الزمن الذي يعيش فيه فقط بل ينبع من ذاته ومن علاقته المختلفة بما حوله، وكان همه أن يظهر هذه العلاقات في أدبه وأشعاره فاسترجع التاريخ والأسطورة والتراث وتأثر بأعظم الشعراء الذين كان لهم الأثر الكبير في الحضارة الأروبية كما اغترف من الحضارة الشرقية فأبدع سنفونية فكرية وإنسانية.

عبّر بنمط شعري جديد مشحون بكثير من عناصر التمزق والانشطار، فعكست قصائده الأجواء الدرامية لروح العصر وما يعتريه من اضطراب وتوتر وضياع، ورأى أن الأسطورة وبما تحمله من رموز هي في حدّ ذاتها رؤى شعرية لحاضر ومستقبل هذا الإنسان المعاصر، وحاول من خلالها **(الأسطورة)** أن يجسد أزمة الإنسان الغربي وأن يجد لها حلا، وهذا الحس التاريخي هو الذي جعله يتطلع إلى الماضي ويستمد منه القيم التي رأى أنّها العلاج الناجع لكل أمراض العصر، فحاول القضاء على الجفاف في **(أرضه اليباب)** بهطول المطر وصياح الديك والوصول إلى الكأس المقدسة التي شرب منها المسيح، فحاول أن يخلق عالما جديدا بعيدا عن اليأس والمرارة والضياع،ووجد في كتاب **(الغصن الذهبي)" لفريزر " (Freser)** ملاذا لعودة الإنسان إلى الأصل، فالماء هو عنصر الخصب وإحياء الأرض وقدوم الربيع وجني المحاصيل، والأساطير المرتبطة بالآلهة فيها قوة

طبيعيـة في دفـع إنسـان العصـر نحـو مستقبل مشرق، وما فكرة **(التنوير الروحي)** التي ظهرت في آخر قصائده إلا شعور بخيبة الإنسان وانهزامه ومحاولة تكفير عن الأخطاء.

هكذا كانت رمزية **" إليوت "** ناقمة ما قتة عند البعض في حين أنّها كانت واقعية عفوية عند البعض الآخر.

آمـن بفكـرة **" المعادل الموضوعي "** وطبقهـا في رمزيتـه ورأى أن الشاعـر لا بد أن يتجرد من عواطفه، فسيطر عليه العقل وحاول أن يفصل الفكر عن الشعور.

كل هذه الأسباب وغيرها جعلت **" إليوت "** شاعر القرن العشرين فميزته عن غيره وجعلت الأدباء والنقاد يقفون منه مواقف متناقضة مختلفة بين مؤيد له ومعارض رافض لأفكاره، بيد أنّهم اتفقوا على تأثير **" إليوت "** في كل آداب العالم.

ولم يكن الأدب العربي بمعزل عن هذا التأثير، ولا يكاد يخفى على أحد تأثر شعراء الحداثة بالفلسفة والمفكرين والشعراء من الأمم الأخرى، والتأثر بالمناهج والأفكار الوافدة، فمن الطبيعي أن لا يخرج **" صلاح عبد الصبور "** عن هذه المعادلة.

إنّ **" صلاح عبد الصبـور "** فـي تأثـره بالشاعـر الانجليـزي الأمريكي الأصل **" ت. س إليوت "** ،استطاع أن يؤسس منهج خاص وفريد في توظيف الأسطورة، يقوم على فلسفة فريدة تقتفي الثيمة الخفية والرمز الموحي يستثمره في إثراء شعره الجديد.

والشاعر **" صلاح عبد الصبور "** في نزعته الجمالية ورغبته في تغيير وضع الإنسـان العربي، استخـدم لغـة مغايرة ومفارقة تبتعد عن التقليدي وتقارب اليومي وهذا ما وجدناه في مسرحيته **" مأساة الحلاج "**، فقد وفق في استخدام اللغة هذا الاستخدام الخاص، كونه استطاع أن يربط بين أشياء لا رابـط بينهـا ويخلق صور تقريبية تؤثر في الحس وتدعو إلى تحريك المشاعر والمواقف، ونجح في تثوير المعجم الشعري بصفة أدرجت الشعبي واليومي، وقربت الشعر للجمهور وحملت همومه وطموحاته.

مـن هذا المنظور يظل شعر **" صلاح عبد الصبور "** تشكيلا متداخلا من التجربة الحسية والمنطق العقلـي، ملفوفة بالعقل الأسطوري، ونسيج متجانس من التصورات على المستوى الشعري، وهو ما يدعو إلى رفع رؤية الشاعر إلى مستوى منطق وحكمة الفيلسوف، وهي الرؤية التي تقوم على الجمع بين عناصر شتى داخل تركيبة القصيدة.

ويعكس كما هو صدى تأثره بالثقافة اليونانية والفلسفة الشرقية، وتبرز مدى نجاحه في محاولاته لامتصاص المفيد منها واستخدامه بالشكل الذي يخدم الغرض في الشعر لتحريك النفوس وتثوير اللغة من أجل تحقيق الأهداف المرجوة.

ونختم بقول **" صلاح عبد الصبور "** الذي يقول: « وانطوت حياة شاعر ملأ الدنيا وشغل الناس وأسهم بشعره في صياغة حساسية العصر الذي نعيش فيه، وأثر في عديد من الشعراء في مختلف بلاد العالم، وانطوت حياة مسرحية حاول من خلالها أن يعيد المسرح الشعري إلى مكانته«... وانطوت أيضا حياة نقدية استطاع صاحبها بخطواته ومقالاته النقدية أن يفتح الطريق لتيار نقدي جديد مشى فيه لا حقوه وتابعوه طويلا ».[1]

وهذا « تأكيدا لموقف **" إليوت "** القائل بأن الفن العظيم هو الذي يثبت وجوده... وعلى الرغم من أن هذه الحقيقة مقبولة في حدّ ذاتها، فإن ذلك لا ينبغي بأن **" إليوت "** لعب لعبة حاذقة لم يسبقه إليها أي أديب في تقديم نفسه إلى الجمهور، فقد استطاع **" إليوت "** أن يستقطب حوله جميع الأطراف المتباعدة وحين انتهت حياته جعل الجميع يتساءلون إلى أي فريق ينتمي؟ ».[2]

---

[1] مجلة البيت العربي، مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 438، مايو 1995، ص 172.

[2] ت. س. إليوت: " فائدة الشعر وفائدة النقد "، تر، يوسف نور عوض، مراجعة جعفر هاري حسن ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، سنة 1982، ص 08.

ملحق

I- ترجمة عن حياة " ت. س. إليوت ":

هو **توماس ستيرنز إليوت " Thomas Stearns Eliot»** أعظم أدباء القرن العشرين وأكبرهم أثرا في عصره، عاش في الفترة الممتدة ما بين (1888- 1965)، شاعر مرموق ساهم في إحداث ثورة في الشعر، وناقد ساهمت آراؤه المختلفة في خلق وتغيير عدد من المصطلحات والمفاهيم النقدية، وهو أيضا مؤلف مسرحي متميّز.

عبقريـة من نوع خاص وشخصية أدبية سيطرت بفكرها في انجلترا وأمريكا وهيمنت على أروبا، بل وتوسع أثر **" إليوت "** ليشمل العالم أجمع.

وتجمع المصادر على أنّه أمريكي المولد وكان ذلك في مدينة **(سان لويس)** الواقعة في الغرب الأوسط للولايات المتحدة وكان هذا بتاريخ 1888م، كان والده يهوى الرسم وتملكت **" إليوت "** في بداية حياته رغبة في أن يصبح رساما ثم سرعان ما تلاشت هذه الرغبة.

أما أمه فهي مثقفة تقرأ في الأدب والدين غير أن الظروف منعتها من الالتحاق بالجامعة، فاتجهت للعمل بالتدريس، كما كانت تهوى الشعر وتكتبه أيضا حيث نشرت بعضا من القصائد في العديد من المجلات والصحف.

ويذكر أن عائلة **" إليوت "** ساهمت في تأسيس **" جامعة واشنطن "** كما كان لها فضل السبق في الهجرة من انجلترا إلى أمريكا قبل مئات السنين.

وقد نشأ **" إليوت "** في هذا الجو الفكري المحض متأثرا بالاتّجاهات الفكرية المتوارثة داخل العائلة، مؤمنا بقيم الشرف والحق والإخلاص، متمسكا بالتقاليد محبّا للماضي متطلعا إلى كل ما هو جميل وأصيل، وقد تأثر **" إليوت "** بالشعر مبكرا بعد أن فارقته فكرة الرسم.

أقبل منذ طفولته على قراءة الأدب اليوناني والروماني والشعر الانجليزي، وهو ما زرع فيه موهبة فرض الشعر، وبدأ فعلا في كتابة الشعر وهو في سن الثانية عشر من العمر.

درس **" إليوت "** في جامعة **(هار فرد)** وتخرج منها عام **1906**، حيث درس الفلسفة، وقد وفرت له الرحلات المختلفة في العديد من البلدان الأروبية ثقافة خاصة، مما ساعده على إثراء معجمه الشعري وظهر ذلك في الاقتباسات المختلفة من تلك الآداب الأجنبية المتعددة قديمها وحديثها.

وكان **" إليوت "** قد تأثر بصفة خاصة في تلك المراحل بالأدب اليوناني والأدب الإيطالي والفرنسي، هذا الأخير الذي انعكس عليه بصفة مباشرة في بواكر أعماله الأدبية قصيدة **(حب لجيه ألفريد بروفروك)** التي ظهر فيها أثر الرمزية الفرنسية بعد أن قرأ **" إليوت "** لـ **" بودلير " و " لا فورج "** « ولقد أبدى إليوت منذ البداية اهتماما بشعراء القرن التاسع عشر الفرنسيين، وفي مقدمتهم **" بودلير " و " لا فورج "** وفي تلك السن المبكرة **(1910- 1911)** كتب قصائده المبهمة وهي **(أغنية حب لجيه ألفريد بروفروك)** التي أصبحت عنوانا لمجموعته التي صدرت عام **1917** ». [1]

حصل **" إليوت "** على الجنسية البريطانية عام **1927**، « ولد **" إليوت "** بأمريكا وبذلك عدّ شاعرا أمريكيا، واكتسب الجنسية البريطانية، وبذلك عدّ شاعرا انجليزيا، وهنا يكمن أول مظاهر الخلاف بين مؤرخي الشعر بين بلدين مختلفين أو قارئين مختلفين، حتى أن قرار منحه **" جائزة نوبل "** للآداب عام **1948** لم يخل من آثار الخلاف حول أحقية البلدين فيه». [2]

كما عمل **" إليوت "** في التعليم في الفترة الممتدة بين **(1917 إلى 1925)** ثم انفصل عنه ليشتغل في بنك **(لويد)** ولم يدم ذلك طويلا حيث عمل بالصحافة وأسس مجلة **" المعيار "** « **Creiterion** »، وبعد وفاة زوجته **" قيفان هيج "** تزوج ثانية من سكرتيرته **(فلري فتر)** وكان ذلك عام **1957**، حيث عرف معها السعادة الزوجية، وقد انعكس ذلك ايجابيا في إبداعاته المختلفة، ويعلق الدكتور **" عمر فروخ "** على حياة **" إليوت "** بقوله: « إنّ حياة **" إليوت "** كلها كانت مسرحا للاضطراب، انتقل من الولايات المتحدة إلى انجلترا ومن الجنسية الأمريكية إلى الجنسية البريطانية ومن المذهب الكالفيني إلى المذهب الأنكليكاني **(وكلاهما برستستاني)** ومن اللغات إلى الفلسفة ومن التدريس إلى عمل في مصرف ». [3]

ومهما قيل عن حياة **" إليوت "** وما سادها من اضطراب وعدم استقرار فهي تبقى حياة شاعر صنعتها الأحداث واضطراب العصر وتقلباته، وليس المهم فقط في حياة الإنسان أن ينتقل من مكان إلى آخر أو من مذهب إلى آخر، المهم هو بيان أثر العصر في حياة

---

[1]- ت. س. إليوت: " فائدة الشعر وفائدة النقد "، المرجع السابق، ص 05.
[2]- علي شلش: " في عالم الشعر "، القاهرة، 1980، ص 75.
[3]- عمر فروخ: " هذا الشعر الحديث "، ط2، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص 99.

الشاعر ومدى انعكاس ذلك على الإبداعات الأدبية المختلفة له وهنا تصبح عملية التأثير والتأثر بين الشاعر والعصر مجدية نافعة وهو ما انعكس فعلا على **" إليوت "** .

توفي **" إليوت "** في مطلع عام **1965** وكان ذلك في الرابع من كانون الثاني (يناير) عن عمر يناهز **77** عاما بعد أن أقام الدنيا وأقعدها نصف قرن من الزمن.

فمن الصعب ومن النادر أن نجد عملاقا آخر يضاهي ويضارع **" إليوت "** في محيط الأدب المعاصر.

❖ أعماله وأفكاره:

قد يكون أفضل ما أبتدئ به الحديث عن أعمال **" إليوت "** وأفكاره هذا القول: « العاصفة التي اقتلعت الأعراف التقليدية هبّت من أمريكا الشمالية باتّجاه بريطانيا العظمى، ابتعثها شاعران كبيران أمريكيان بدّلا مفاهيم الفن كلّه، هما **" إزرابوند " (1885- 1972) و ت. س. إليوت " (1888- 1965) ».**[1]

وقد انعكست الأفكار التي استقاها **" إليوت "** من غيره على أول أعماله الشعرية وهي **(أغنية حب لجيه ألفريد بروفروك)** "The Love Song of J. Falfred Prufrok " التي كتبها عام **1911** غير أنها لم تطبع إلا في سنة 1915 وعرفها النقاد والقراء في عام **1917** لتصبح فيما بعد عنوانا لديوانه الأول، وتعد القصيدة صورة من صور التجديد في شعر الحداثة في شكلها ومضمونها، وهي التي مثلت قطيعة مع عهد قديم **(العهد الفكتوري)** وفتحت آفاقا جديدة في الشعر حيث ظهرت روح **" إليوت "** من خلالها في بقية القصائد.

أما القصيدة التي أحدثت دويا هائلا في عالم الأدب والنقد هي **(الأرض الخراب) " The Waste Land " 1922**، وقد اقترن اسم **" إليوت "** في أغلب الأحيان بها، ظهرت بأسلوب غير مألوف، عاد الشاعر من خلالها إلى تراث الشعر الأروبي القديم والتراث العالمي محركا من خلاله الأسطورة والتاريخ.

ومن القصائد التي مثلت نزعة التشاؤم وعدم الاستقرار النفسي **(الرجال الجوف)**

---

[1]- جبور عبد النور: المرجع السابق، ص 356.

" **The Hollow Men** " التي كتبها عام **1925**، ثم أعقبها بأخرى عام **1930 (أربعاء الرماد)** " **Ash Wednesday** " والتي عبّر فيها عن كراهيته لروح العصر وثار فيها على هذا الإنسان الذي تجرد من كل القيم، وقد ظهر الاتّجاه الديني عند **" إليوت "** في هاتين القصيدتين بصفة خاصة، كما ظهر في مسرحيته الشعرية **(جريمة قتل في الكاتدرالية)** " **Murder In The Cathedral** " التي ألّفها عام **1935**، ثم أعقبها **بـ(الرباعيات)** أو **(لحن الأربع آلات)** "**Four Quartets**" **(1935- 1942)** والتي اعتبرها النقاد أعظم ما انبثق عن **" إليوت "** إلى ظهور نجاح آخر في مجموعة قصائده " Collected Poems " عام **1946**، وعن هذه الرباعيات يقول **" إليوت "**،«... الثانية أفضل من الأولى والثالثة أفضل من الثانية، والرابعة أفضلها جميعا على كل حال هذا ما يطيب لي أن أفكر فيه بيني وبين نفسي ».[1]

ومن أبرز الأعمال النقدية التي ألّفها " الغابة المقدسة " " **The Sacred Wood** " **1920** حيث «أرسى إليوت دعائم نظريته اللاشخصية في الشعر من خلال أبحاثه النظرية وتطبيقاته العامة على السواء والكتاب يجمع ملاحظات حول الشعر المرسل عن " **كرستوفرمارلو** "، " **هملت ومشاكله** "، " **بن جونسون** "، " **فيليب ما سنجر** "، " **سوبتر**" شاعرا، "**بليك** "، " **دانتي** " ».[2]

كما كتب **" إليوت "** عددا من المقالات حدّد فيها موقفه في عدد من القضايا الأدبية ونوع الشعر الذي يكتبه ومن أشهرها **(**التقاليد والموهبة الفردية**)** " **Tradition and the individul talent** " .

ويعتبر كذلك مؤسس فكرة " المعادل الموضوعي " في النقد، ومن ذلك ما كتبه عن " **هملت** " إذ يجب أن نبحث عن معادل موضوعي للأفكار الموجودة في ذهنه أو بمعنى آخر أن هذه الأفكار تكون ذات تأثير وقوة تعادل أحاسيس البطل" **هملت** " وتتوافق مع مواضيع أفكاره.

هكذا تكاملت أعمال **" إليوت "** بين الشعر والنقد والمسرح وتسايرت جنبا إلى جنب مع مواقفه وآرائه، ويمكن أن نلخص ذلك في ما يلي: « إنّه خلق شخوصا وأماكن أصبحت رمزية لعمق وغنى دلالتها... وهو كشاهد على موت ثقافة عاشها وعاصرها، وكان ناقدا لها،

---

[1] عيسى الناعوري: المرجع السابق، ص 13.
[2] ماهر شفيق، جابر عصفور: المرجع السابق، ص 35.

فهو لم يكن مجرد ناقد أدبي بل ناقد للثقافة بشكل عام، ورغم تجديده في الشعر وتنظيره النقد الأدبي فهو يميل إلى المحافظة في ثقافته... ولقد لخص موقفه في ما يلي: كلاسيكي في الأدب، أنجليكاني كاثوليكي في الدين، وملكي في السياسة، وقد أثار حفيظة الكثير من مؤيديه السابقين حتى اشتدّ نقده لاتساع الديمقراطية والاتجاه الدنيوي في التعليم».[1]

II- ترجمة عن حياة " صلاح عبد الصبور "

ولد **" صلاح عبد الصبور "** في 03 ماي 1931 في مدينة الزقازيق بالمحافظة الشرقية، وتلقى تعليمه في المدارس الحكومية، ودرس اللغة العربية في كلية الآداب بجامعة **" فؤاد الأول "**، **" القاهرة حاليا "**، وفيها تتلمذ على يد الشيخ **" أمين الخولي "** الذي ضم **" عبد الصبور "** إلى جماعة **" الأمناء "** التي كوّنها، ثم إلى الجمعية الأدبية التي ورثت مهام الجماعة الأولى، وكان للجماعتين تأثيرا كبيرا على حركة الإبداع الأدبي والنقدي في مصر، وبعد تخرجه عيّن **" صلاح عبد الصبور "** مدرسا بوزارة التربية والتعليم، إلاّ أنّه استقال منها ليعمل بالصحافة حيث عمل محررا في مجلة **" روز اليوسف "** ثم جريدة **" الأهرام "**، وفي عام **1961م** عيّن **" صلاح عبد الصبور "** بمجلس إدارة الدار المصرية للتأليف والترجمة والنشر، وشغل عدّة مناصب بالدار، ثم عمل مستشارا ثقافيا للسفارة المصرية بالهند، ثم أختير رئيسا لهيئة الكتاب.

أخذ **" صلاح عبد الصبور "** يكتب الشعر في سن مبكرة، وكان ذلك في مرحلة دراسته الثانوية، وأخذ ينشر قصائده في مجلة الثقافية القاهرية والآداب البيروتية، و « كان **" صلاح عبد الصبور "** مهتما بالفلسفة والتاريخ، كما كان مولعا بصورة خاصة بالأساطير، وفي الوقت ذاته كان يحب القراءة في علوم الإنسان المحدثة كعلم النفس والاجتماع والأنثربولوجيا ».[2]

---

[1] مجموعة من النقاد: المرجع السابق، ص 651.

[2]- موقع مكتبة الإسكندرية: مقال بعنوان: "صلاح عبد الصبور"، جمعتها دينا سماح، حلا حسن مي فريج، بتاريخ: 27/ 06/ 2007، ص 03.

وتنوعت المصادر التي تأثر بها **" صلاح عبد الصبور "**، من شعر الصعاليك إلى شعر الحكمة العربي، مرورا بسير وأفكار بعض أعلام الصوفيين العرب مثل **" الحلاج "** و **" بشر الحافي "** اللذين استخدمهما كأقنعة لأفكاره، وتصوراته في بعض القصائد والمسرحيات، « كما استفاد الشاعر من منجزات الشعر الرمزي الفرنسي والألماني عند **" بودلير "و " ريكله "** والشعر الفلسفي الانجليزي عند **" جون دون ويتيس " و " كيتس" و "ت. س. إليوت "** بصفة خاصة، ولم يضيع عبد الصبور فرصة إقامته بالهند مستشارا ثقافيا لسفارة بلاده بل أفاد خلالها من كنوز الفلسفات الهندية ومن ثقافات الهند المتعددة ».[1]

حتى توفي فجأة إثر استفزاز نفسي أثر في قلبه وكان ذلك يوم 15 أغسطس 1981.

❖ أعمـالـه:

1. الدواوين الشعريـة:

* " الناس في بلادي "، دار الآداب، بيروت، 1957.

* "أقول لكم"، دار الآداب، بيروت 1960 (الطبعة الخامسة، دار الشروق، القاهرة، 1982).

* " أحلام الفارس القديم "، دار الآداب، بيروت، 1964 (الطبعة الرابعة، دار الشروق، القاهرة، 1981).

* " تأملات في زمن جريح "، دار الآداب، بيروت، 1970.

* " شجر الليل "، دار الآداب، بيروت، 1972 (الطبعة الثالثة، دار الشروق، القاهرة).

* " الإبحار في الذاكرة "، دار الشروق، بيروت، 1983، نشرت الدواوين الستة مع كتاب **" حياتي في الشعر "** في مجلد واحد.

* " الأعمال الكاملة " لصلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1993.

2. قصائد متفرقة:

- "حياتي وعود "، مجلة الثقافة، القاهرة، 12/ 1952.
- " انعتاق "، مجلة الثقافة، القاهرة، 15/ 12/ 1952.

---

[1] موقع مكتبة الإسكندرية، المرجع السابق، ص 05.

- " عودة ذي الوجه الكئيب "، الآداب، بيروت، 1954.
- " إلى جندي غاضب "، الآداب، بيروت، يناير 1957.
- " عذاب الخريف "، الآداب، بيروت، يناير 1958.
- " أحزان المساء "، المجلة، القاهرة، مارس 1960.
- " الطفل العائد "، الكاتب، القاهرة، أبريل 1961.
- " المرآة والضمير"، الأهرام، القاهر، 03/ 09/ 1966.
- " الضحك "، الأهرام، القاهرة، 14/ 04/ 1967.
- " أشعارهم عن الربيع: " الكواكب "، القاهرة، 20/ 09/ 1969.
- " إنّه قمري يا أصدقاء "، مجلة الإذاعة، القاهرة، 04/ 10/ 1969.
- " عندما أوغل السندباد وعاد "، مجلة العربي، الكويت، أكتوبر 1979.

3. المسرح الشعري:

- " مأساة الحلاج "، دار الآداب، بيروت، 1965.
- " مسافر ليل "، نشرت في مجلة المسرح، القاهرة، يوليو وأغسطس 1969، طبعت في دار الشروق، بيروت، 1986.
- " الأميرة تنتظر "، نشرت في مجلة المسرح، القاهرة، أكتوبر ونوفمبر 1969، طبعت في كتاب، دار الشروق، بيروت، 1986.
- " ليلى والمجنون "، نشرت في مجلة المسرح، القاهرة، فبراير 1970، (طبعت بالقاهرة، دار الشروق، وبيروت 1986).
- " بعد أن يموت الملك "، دار الشروق، بيروت 1983.

4. القصة القصيرة:

- " قصة رجل مجهول "، مجلة الثقافة، القاهرة، 08/ 12/ 1952.
- " الشمعة "، مجلة الثقافة، القاهرة، 29/ 12/ 1952.
- " فدّان لله "، مجلة صباح الخير، القاهرة، 01/ 12/ 1958.

5. الكتب والمقالات النقدية:

- " أصوات العصر"، دراسات نقدية، القاهرة، 1960.
- " ما ذا يبقى منهم للتاريخ؟ "، القاهرة، 1966.
- " حتى نقهر الموت "، بيروت، 1966.

- " قراءة جديدة لشعرنا القديم "، بيروت، 1968.
- " حياتي في الشعر "، بيروت، 1969.
- " علي محمود طه "، دراسة واختيار، بيروت، 1969.
- " تبقى الكلمة "، بيروت، 1970.
- " رحلة على الورق "، القاهرة، 1971.
- " قصة الضمير المصري الحديث "، القاهرة، 1972.
- " النســاء حين يتحطمن "، القاهرة، 1976.
- " كتابة على وجه الريح "، القاهرة، 1980.
- " على مشارف الخمسين "، القاهرة، 1983.

6. الأعمال المترجمـة:

- " سيد البنائين "، (مسرحية) تأليف الكاتب النرويجي " هنريك إبسن"
- " حفل كوكتيل "، (مسرحية) تأليف الشاعر الانجليزي " ت. س. إليوت "
- " جريمة قتل في الكاتدرائية "، (مسرحية) تأليف الشاعر الانجليزي ت. س إليوت "

III- ترجمة عن حياة " الحلاج " :

هـو **أبـو المغيـث الحسين بن منصور** الملقب **" بالحـلاج"**، ولـد فـي حدود سنة 244 هجرية بقرية من بلدة البيضاء الفارسية، تعلّم القرآن الكريم وصار من الحفاظ، ثم سلك طريق التأله والنسك والعبادة، فتعلم على يد **" سهل بن عبد الله التستري "** مبادئ العلم والسلوك، وبعد ذلك ارتحل إلى البصرة حيث تعرف على **" عمرو بن عثمان المكي"** وتلقى على يديه حرفة الصوفية التي سافر من أجلها حاجا إلى مكة، وكان يقول: « ما تذهبت بمذهب أحد من الأئمة، وإنّما أخذت من كل مذهب أصعبه وأشدّه وأنا الآن على ذلك». [1]

فالتصوف عند **" الحلاج "** جهاد في سبيل إحقاق الحق، وليس مسلكا فرديا بين المتصوف والخالق فقط، بل طور " الحلاج " النظرة العامة للتصوف فجعله جهادا ضد الظلم

[1]- عرفان عبد الحميد فتاح: " نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها "، ط1،دار الجيل، بيروت (1413هـ-1993م)، ص 209- 210.

والطغيان في النفس والمجتمع، وهذا ما جعل لهذه الدعوة من تأثير على السلطة السياسية الحاكمة في حينه.

" فالحلاج " من الشخصيات المشكلة الجالبة للحيرة، وقد اختلف في شأنه القدماء والمحدثون، فبعضهم يراه واحدا من أقطاب الصوفية، وبعضهم يرميه بالزندقة، والبعض الآخر يتنفس الصعداء لمقتله وإخماد فتنته.

وأخبار **" الحلاج "** طوال، جمع **" ابن باكويه "** طرفا منها في كتاب ظل مخطوطا حتى نشره **" لويس ما سينيوس "** الذي نشر أيضا كتاب **" الطواسين "**، وكلّها أخبار تشهد بالتجليات لهذه الشخصية الصوفية الفريدة، منها أنه كان عرفاني ومتحيّر ومجاهد.

و**للحلاج** تجليات أخرى، فهو يظهر أحيانا في التراث القديم بثياب الرافض للسلطة، ويظهر لدارسي التراث والأدب الصوفي باعتباره علامة فارقة في تاريخ التصوف، وحلقة مهمة في تطور النص الصوفي.. بل يبدو أحيانا كعنوان للزندقة والكفر، إذا نظر إليه بعين بعض الفقهاء المتعصبين، أما عند **" صلاح عبد الصبور "** **" فالحلاج "** يتحلى بصورة شديدة الخصوصية ترجع خصوصيتها " لصلاح عبد الصبور " أكثر مما ترجع " للحلاج "نفسه.

وهكذا توفي **" الحسين بن منصور "** مقتولا ببغداد سنة 309 هجرية، بعد حياة حافلة بالمعرفة والتجليات، ومغامرات الكتابة والمنازعات مع أهل الزمان.

قائمة المصادر و المراجع

أولا: المصادر

1. **القرآن الكريم:** مختصر تفسير السعدي، طبعة، (1435هـ، 2014م).

2. ابن منظور: (أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، تهذيب لسان العرب، ج2، ص ي، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1413هـ، 1993م).

3. الجوهري: (أبي نصر إسماعيل بن حمّاد)، الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق إيميل بديع يعقوب والد، محمد نبيل طريفي، ج1، المحتوى أجأ، هبنح، ط1، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1420هـ، 1999م).

4. الزبيدي (محمد مرتضى بن محمد الحسيني)، تاج العروس من جواهر، القاموس، ج3، م2، (3- 4) تتمة باب الباء، باب التاء، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (1428هـ، 2007م).

5. عبد الصبور صلاح:

* " الأعمال الكاملة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

* " حياتي في الشعر "، بيروت، 1969.

* " على مشارف الخمسين"، ط1، دار الشرق، القاهرة، مصر 1983.

* " مأساة الحلاج"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع، 1996.

* " مسافر ليل "، ط1، دار العودة، بيروت، لبنان، 1956.

6. المقـرئ (أحمد بن محمد بن علي الفيومي)، " المصباح المنير"، معجم عربي، عربي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2001.

ثانيا: المراجع:

1. أبو العـلاء (عصـام الديـن)، " نظريـة أرسطو طاليس عن الكوميديا"، مكتبة مد بولي، 1993.

2. أحمد (محمد فتوح)، " الرموز والرمزية في الشعر المعاصر"، ط3، دار المعارف، مصر، 1984.

3. إخلاصـي (وليـد)، " لوحـة المسرح الناقصة، أبحـاث ومقـالات فـي المسرح "، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1997.

4. إسماعيل (سيد علي)، " أثر التراث العربي في المسرح المعاصر "، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)، دار المرجاح (الكويت)، 2000.

5. إسماعيـل (عز الديـن)، " التفسيـر النفسي للأدب"، مكتبة غريب، 301 شارع كمال صدقي، النجالة (ب. ت).

* " الشعـر العربي المعاصـر " (قضايـاه وظواهـره الفنيـة والمعنويـة)، ط3، دار العودة، بيروت، 1981.

6. إلياس ماري وحنان قصاب حسـن، المعجـم المسـرحي، ط2، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006.

7. بعلي حفناوي،" أثر ت. س. إليوت فـي الأدب العربي المعاصر " (التجربة الإليوتية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ت.

8. بن ذريل عدنـان، " فـن كتابـة المسـرحيــة "، اتحـاد الكتـاب العرب، دمشق، سوريا، 1996.

9. الحاوي إليا، " الرمزية والسريالية "، ط2، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1983.

10 الحجاجي أحمد شمس الدين: " المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث "، دار الهلال، تاريخ النشر 1905.

11. حشلاف عثمان: " الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي "، (فترة الاستقلال) منشورات التين الجاحظية، الجزائر، 2000.

12. حلاوي يوسف: " المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي المعاصر "، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، حزيران/ يوليو 1997.

13. الدالي محمد: " الأدب المسرحي المعاصر "، ط1، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 1999.

14. الدقوسي عمر: " المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها "، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1970.

15. دوارة فؤاد: " صلاح عبد الصبور والمسرح "، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، 1982.

16. راغب نبيل: " موسوعة الفكر الأدبي "، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1988.

17. رزق أسعد: " الأسطورة في الشعر المعاصر"، منشورات آفاق بيروت، 1959.

18. رضوان أحمد شوقي عبد الجواد: " مدخل إلى الدرس الأدبي المقارن"، ط1، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، (1410هـ، 1990م).

19. رماني ابراهيم: " الغموض في الشعر العربي الحديث "، د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د ت.

20. سخسوخ أحمد: " الدراما الشعرية بين النص والعرض المسرحي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 2005.

21. شفيق ماهر، جابر عصفور: " المختار من نقد ت. س. إليوت"، ج1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.

22. شلش علي: " في عالم الشعر "، القاهرة، 1980.

23. الطريبق حسن: " الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه "، دار النشر، سليكي إخوان، المغرب، 2007.

24. عباس إحسان: " فن الشعر "، ط1، دار الشروق، عمان، 1996.

25.عبد النور جبوري: " المعجم الأدبي "، ط1، بيروت، لبنان، 1979.

26. العربي إسماعيل: " من روائع الأدب العالمي "، ج1، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

27. العشماوي محمد زكي: " أعلام معاصرون من الشرق والغرب في الفكر والأدب والفن"، الأعمال النقدية كاملة، الكويت، 2009.

* " دراسات في النقد المعاصر"، الإسكندرية، 1993.

28. علي عواد: " غواية المتخيل المسرحي "، " مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد "، المركز الثقافي العربي، 1997.

29. عيد رجاء: " لغة الشعر "، منشأة المعارف الإسكندرية، 1985.

30. عيد محمد السيد: " التراث في مسرح صلاح عبد الصبور "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984.

* " دراسات في المسرح المعاصر "، ط1، 2001.

31. فتاح عرفان عبد الحميد: " نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها "، ط1، دار الجيل، بيروت، (1413هـ، 1993م).

32. فروخ عمر: " هذا الشعر الحديث "، ط2، دار لبنان للطباعة والنشر، بيروت، 1985.

33. فانوس وجيه: " دراسات في حركية الفكر الأدبي "، ط1، دار الفكر اللبناني، 1991.

34. لؤلؤة عبد الواحد: " الأرض اليباب الشاعر والقصيدة "، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

35. متى فائق: " إليوت " نوابغ الفكر العربي"، دار المعارف، مصر، 1966.

36. مجموعة من النقاد: " روائع الأدب الأمريكي"، مجلد موجود بالمركز الثقافي الجامعي (الجزائر)، عدد أوراقه 6024، رقم 10.

37. محبك أحمد زياد: " المسرحية التاريخية "، ط1، دار طلاس، دمشق، 1989.

38. محمد الأسعد: "مقالة في اللغة الشعرية "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

39. محمد نعيمة مراد: " المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مايو 2005.

40. الناعوري عيسى: " أدباء من الشرق والعرب "، ط2، بيروت، باريس، 1977.

* " دراسات في الأدب الأجنبي "، دار المعارف، مصر، 1976.

41. النساج سعيد حامد: " البناء الدرامي للمأساة عند آرسطو "، مكتبة الغريب، د ت.

42. نمر حنا: " أساطير إفريقية "، ط1، دار الخواطر، بيروت، 1985.

43. هلال محمد غنيمي: " في النقد المسرحي "، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975.

* " النقد الأدبي الحديث "، ط1، دار العودة، بيروت، 1982.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1. إليون (الأرض الخراب)، تر، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، 1980.

2. إليوت. ت. س، (أرض الضياع)، ترجمة ودراسة نبيل راغب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987.

3. إليـوت. ت. س، " فائدة الشعر وفائدة النقد "، ترجمة يوسف نور عوض، مراجعة جعفر هاري حسن، ط1، دار القلم، بيروت، لبنان، 1982.

4. بولديك كرديس، النقد والنظرية الأدبية من 1890، ترجمة خميس بوغرارة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2004.

5. تين ألن، " دراسات في النقد "، تر، عبد الرحمن ياغي، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 1980.

6. رينيه وليك وأوستن وارين: " نظرية الأدب "، تر، محي الدين صبحي، ط1، مجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية، دمشق، سوريا، 1986.

7. ستروك جون: " البنيوية وما بعدها "، تر، محمد عصفور، ط1، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1996.

8. ل. م. روزنتال: " شعراء المدرسة الحديثة (دراسة نقدية)"، تر، جميل الحسني، المكتبة الأهلية، بيروت، 1963.

رابعا: المراجع الأجنبية:

1. T. S. Eliot : collected poems, printed by lt duk, faber and faber, London, 2002.

خامسا: الدوريات والمجلات:

1. حسني يوسف: " ت. س. إليوت، التقاليد والموهبة الفردية، جريدة الأسبوع الأدبي، العدد 883، بتاريخ 15- 11- 2003.

2. سماح دينا، حلا حسن، مي فريج، مقال بعنوان: " صلاح عبد الصبور "، موقع مكتبة الإسكندرية، بتاريخ 27- 06- 2007.

3. صالح العزمي: مقال، " أولية المسرح "، مجلة كلية الآداب تصدر من جامعة بغداد، العدد 14، م1، مطبعة المعارف، بغداد.

4. الطّيب عبد الله: " الفتنة بإليوت خطر على الأدب العربي "، مجلة الدوحة عدد فبراير، مارس، أفريل، 1982.

5. القائد عبد الحميد: " الأرض الخراب، ت. س. إليوت"، مجلة وهج، الكتابة، تاريخ النشر، 25 أفريل 2015.

6. النقاش رجاء: " الافتتان بإليوت خطر على الأدب العربي "، مجلة الدوحة، العدد 23، قطر، أكتوبر 1982.

7. مجلة عالم المسرح: " مأساة الحلاج لصلاح عبد الصبور، مسرح وشعر وتصوف "، 34: 01، 11- 11- 2010.

8. مجلة الأدب الإسلامي: السنة الثانية، العدد6، شوال (1415هـ)، تاريخ الإضافة، (11-10- 2006، 18- 09- 1427هـ).

9. مجلة البيت العربي: مجلة ثقافية تصدر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 438، مايو 1995.

الفهرس

العنوان **الصفحة**

شكر وتقدير

مقدمـــة ..... أ، ب، ج

مدخل: المسرحية (Piece de Théâtre) Error! Bookmark not defined.

مفاهيمها وخصائصها

1- المسرحية (Piece de Théâtre) **Error! Bookmark not defined.**مفاهيمها وخصائصها 02

2- أرسطو و فن الدراما 05

3- المسرح عند أرسطو 05

4- أنواع المسرح عند أرسطو 06

أ -التراجيديـــا 06

ب- الكوميديـــا 08

5- عناصر بناء المسرحية 09

6 - عناصر عرض المسرحية 12

7- تاريخ المسرحيـة 13

أ- المسرحيـة عند الغرب 13

ب- المسرحية عند العرب 16

الفصل الأول: (الأرض اليباب) و " ت. س. إليوت "

1- (الأرض اليباب) و " ت. س. إليوت " 22

2- أثر الشعر الميتافيزيقي على " إليوت " 30

3- " إليوت " والمدرسة الرمزية الفرنسية والأمريكية 31

4 - المعادل الموضوعي 33

5- الخصائص الفنية لقصيدة " الأرض اليباب" لـ" T.s.Eliot "..... 35

(الغموض، التناص والاقتباس، التاريخ، الرمزية، الأسطورة، التراث).

الفصل الثاني: تأثر " صلاح عبد الصبور " بـ "T.S eliot ":

1- تأثر " صلاح عبد الصبور " بـ "T.S eliot "..... 57

2 - "مأساة الحلاج " ل"صلاح عبد الصبور"..... 62

أ- أحداث المسرحية 65

ب- الشخصيات 68

ج- الصراع 70

3- مستويات تأثير " ت. س. إليوت " في مسرح " صلاح عبد الصبور " 75

أ- مستوى اللغة الشعرية 76

ب- مستوى المادة الفنية (الأسطورة والتراث)..... 80

ج- مستوى تقنيات التوظيف 84

خاتمـــة 88

ملحـــق 92

قائمة المصادر والمراجع 104

فهرس الموضوعات.....112