الكتابة عَبْر النوعية
بين ت.س. إليوت وأدونيس
(قصيدتا الأرض الخراب، وتنبأ أيها الأعمى نموذجًا)

دكتورة/ غادة طوسون زكي محمد التهامي
مدرس الأدب المقارن والنقد الحديث
كلية الآداب – جامعة المنيا

المقدمة:

إن الحوار حول مصطلح الكتابة عَبْر النوعية يبدأ غالبًا من رؤى نقدية حديثة، التي صكها إدوار الخراط في كتابه " الكتابة عَبْر النوعية " مقالات في ظاهرة القصة القصيرة "ونصوص مختارة"، وضمن هذا الكتاب تعريفه للمصطلح الذي نخلص منه إلى أنها " الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في داخلها وتتجاوزها لتخرج عنها ؛ بحيث تصبح الكتابة الجديدة في نفس الوقت " قصة، مسرحًا، شعرًا على سبيل المثال مستفيدة أيضًا، وأحيانًا من منجزات الفنون الأخرى من تصوير وموسيقى ونحت وسينما ومعمار، أي أن هناك نوعًا من " التملك الشعري " للبنية السردية في القصة – القصيرة، ولكنه لا يسود، ولا يجرف أمامه عنصر السرد"[1].

هذا التعريف دعا بعض معاصريه من النقاد إلى القول بأن هذا المصطلح هو المقابل للمصطلح الإنجليزي "Interdisciplinary writing" أي تداخل النظم أو تداخل الأنواع، ومن خلال هذا المفهوم أيضًا يمكن أن تمر الكتابة عبر رؤيتين، رؤية تمزج الكتابة بالفنون القولية من أجناس مختلفة مثل اختلاط المسرح بالشعر، ورؤية أخرى تمزج الكتابة بالفنون غير القولية مثل المزج بين التقنيات السينمائية والنص السردي.

كما أن إدور الخراط دقق على صياغة النص العَبْر نوعي، فهو نص متكامل تسيل فيها الأنواع فيما بينها فيصعب فصلها يقول: " إن الكتابة عَبْر النوعية لا تعني أن

تكون فقرة من هذا النوع الأدبي تتلوها فقرة من ذلك النوع الآخر، ثم فقرة من نوع ثالث (...) أي لابد وأن يحدث تمازج أو انصهار حاسم وليس تجاور كما فعل يوسف إدريس في " جمهورية فرحات "[٢]. إنه يخرج على المألوف السردي للقصة الإدريسية ويتخطى بمصطلحه حدود التقليد القصصي والشعري، ويرى في كتابات كل من بدر الديب ويحيى الطاهر عبد الله – في أعماله الأخيرة – واعتدال عثمان ومحمد المخزنجي ومنتصر القفاش وناصر الحلواني تحقيقًا لهذا النوع من الكتابة العابرة لنوعية الأجناس الأدبية والفنية والمتواصلة بشكل حداثي ؛ لاستنبات أجناس أدبية لها خصوصية وتفرد.

والكتابة عَبْر النوعية بهذا المفهوم الاصطلاحي تدين للخراط بالتأسيس والتنظير، حيث جعلها شاهدًا على حضورية الحداثة في الأدب، ويتفق بطرس الحلاق مع دراستنا في هذا لأنه يرى أن هناك إرهاصات سابقة مهدت لمناقشة قضايا التجنيس وعلاقة الفنون القولية والحركية بالأدب يقول " إن قضية التجنيس لازمت الفكر الأدبي المعاصر منذ نشأته الأولى وعبر تحولاته المتعددة وذلك بصور شتى. فمن الثنائية الكلاسيكية (الأدب شعر ونثر) إلى الثلاثية الغربية المفترضة التي أدخلها المقتبسون الأوائل (الأدب إما تمثيلي وإما ملحمي وإما غنائي، إلى موقف أحمد فارس الشدياق الذي داعب المقامة والشعر الكلاسيكي متعاليًا عليهما ومقوضًا لأسسهما، وناغش الفن السردي الرومانسي العربي مستعليًا عليه فكان أول من صاغ عمليًا الإشكالية الجديدة حول ماهية الجنس الأدبي"[٣]، إذن الحدود بين الأنواع الأدبية عبر العصور المختلفة ليست نهائية وذلك لأن مشكلة الأجناس – كما يقول أحمد فرشوخ – " من المشاكل الأولى للبويطيقا منذ القدم حتى الآن، فتحديدها ورصد العلائق المشتركة بينها لم يتوقف عن فتح باب الجدال لأنها مسألة متصلة بشكل عام بالنماذجية البنيوية للخطابات حيث الخطاب الأدبي ليس إلا حالة نوعية وخاصة "[٤]

هذه الخصوصية دفعت المحدثين إلى التمرد على الشكل المفرد للجنس الأدبي، فعطاء النص موصول بانفتاحه على غيره من أنواع الخطاب الأخرى، وإن حذر بعض النقاد من هذا الانفتاح وتلاشي الحدود الفاصلة بين الأجناس، يقول خالد بلقاسم: " إن

طمس الفروق بين الشعر والنثر، والتداخل النصي لا يتيح إمكاناً إنتاجيًا في ضبط العلاقات النصية وحسب، وإنما في الوعي بالفروق بين الأجناس، هكذا يمكن أن يعتمد التداخل النصي أداة للتمييز بين الخطابات لا وسيلة للتوحيد بينهما "[٥].

والبحث يرى أن اختلاط الأجناس أو توحد بعضها مع الآخر ليس عيبًا يوجب التحذير، خاصةً وأن هذا التداخل نسبي، فعَبْر نوعية الأدب هي ضمان لبقائه حيًا في وجدان المتلقي، فعلى سبيل المثال يرى بطرس الحلاق أن " تختتم معركة النثر والشعر ونخرج من الثنائية القديمة لا يعني على الإطلاق أن الشعر انقضى زمانه بل يعني من جهة أن الشعر قد وجد له أماكن أخرى يأوي إليها، وأنه من جهة أخرى، انعتق نهائيًا من ربقة العروض والمقاييس الجنسية القديمة. كما إنه لا يلغي كل نمط سردي لا يدخل في باب عَبْر النوعية، كما يصفه إدوار الخراط وقبله أنسى الحاج على طريقته فأنماط سردية كثيرة باقية وستظهر "[٦]. ومن هذا قصيدة النثر – على سبيل المثال أيضًا – والتي تصفها " سوزان برنار " بقولها: "هي قطعة نثرية موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، كقطعة من بلور (..) خلق حر، ليس له من ضرورة غير رغبة المؤلف في البناء خارجًا عن كل تحديد، وشيء مضطرب، إيحاءاته لا نهائية "[٧] وقصيدة النثر بهذا المفهوم وبرؤى نقدية كثيرة[٨] هي خير مثال على الكتابة عَبْر النوعية، فهي تتحرر من نظام العروض الفراهيدي، ويحل الخطاب النثر محل التقطيع العروضي للأبيات، مع احتواء مضمونها على صور فنية موجزة، وتلخص سوزان برنار أهم خصائص قصيدة النثر في مجموعة من الخصائص هي: الوحدة العضوية والمجانية أي أنه شكل جديد لا علاقة له بكل أشكال الكتابة المعروفة من نثر وشعر، فهو شكل جديد لا غاية له خارج عالمه المغلق أي أنه مجاني ولا زماني، الأمر الأخير في خصائص قصيدة النثر الكثافة والإيجاز[٩]. وهذا يعني أن قصيدة النثر نوع من الأجناس العابرة للأصول القديمة للكتابة، لهذا فإن إدور الخراط جعل منها موضع تطبيق على مصطلحه الجديد " الكتابة عَبْر النوعية " يقول: " أما من حيث اندماج الشكلين في نوع واحد فهنا يبرز جانب آخر هو ما أسميته " بالكتابة عَبْر النوعية " بدلاً من اصطلاح " النص المفتوح على الأنواع " وهي الكتابة التي تشتمل على الأنواع التقليدية، تحتويها في

داخلها تتجاوزها لتخرج عنها (...) أما ما اسمية (القصة – القصيدة) في النهاية اقترح بتسميته " شكل " أو " نوع " له قسماته التي حاولت أن أشير إليها وهي الوجازة والكثافة وسيادة السردية"[١٠] ويمكن القول أن الخراط بهذه النوعية من الكتابة قد اختلط بظواهر أدبية شكلت النص العَبْر نوعي، ظاهرة " المحايثة النصية " وهو ما يتضح في قوله بالوجازة والكثافة حيث تنتظم المستويات اللغوية وفق هذا النوع من الاختزال، والظاهرة الثانية " التناص" وهو ما يقع من تسريد لنص شعر تقليدي اندماجه مع أشكال فنية وتعبيرية أخرى[١١].

وعلى الرغم من القول بضرورة التجديد للأنواع الأدبية فإنه يجب ألا ينخرط هذا التجديد والاستحداث إلى فوضى التجريب والحرية، ولكن لابد وأن تظل شكول الكتابة التقليدية محتفظة بكيانها التاريخي ومكتسباتها النوعية، ويبقى للتجديد خصائصه وقدرته على تخطي حاجز الزمن، ضماناً لبقاء النوع الأدبي وعدم ارتفاع الأصوات بموت أحد أنواعه – كالرواية مثلا – ولكنه لابد من المغامرة الفنية ليستمر الإبداع.

(أ)

إليوت وأدونيس مقاربة أم مقارنة

قدم الكثير من النقاد والكتاب أوراقًا بحثية ودراسات متفردة حول أثر ت.س إليوت في الشعر العربي الحديث ؛ وذلك لأن إليوت من شعراء القرن العشرين الذين حققوا شهرةً واسعةً في الآداب العالمية عامة، والعربية خاصة، فإنتاج إليوت لم يقتصر على الشعر فقط بل إنه يجمع بين النقد والمسرح والنظريات الفلسفية، فضلاً عن نظريات التجديد في الشعر المعاصر ومن ذلك نظرية " المعادل الموضوعي "، وهو ما رشحه باقتدار لنيل جائزة نوبل في الآداب، والحق أن قصيدة " إليوت " الأرض الخراب " كانت قد حظيت باهتمام المترجمين العرب وتحليلاتهم على نحو لم تحظ به أي قصيدة أجنبية أخرى على الرغم من ظهورها في العشرينيات من القرن الماضي فإنها ظلت رافدًا مؤثرًا في القصيدة العربية الحداثية فألقت بظلالها على شعر السياب وأدونيس وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وغيرهم، ورصد ذلك كُتَّاب مصريين وعرب في دراسات نقدية عديدة فعلى سبيل المثال دراسة د. محمد شاهين (ت.س. إليوت.. وأثره في الشعر العربي " السياب – صلاح عبد الصبور – محمد درويش" دراسة مقارنة[*] دراسة د. خالدون الشمعة (المثقافة الإليوتية.. بعض مؤثرات الشاعر إليوت في الشعر العربي الحديث)، ودراسة جبرا إبراهيم جبرا (أثر ت.س إليوت وما أحدثه من تأثير في نصوص الشعر العربي الحديث).

والدراسة التي بين أيدينا اختصت لنفسها بتقديم رؤية للكتابة عَبْر النوعية بين إليوت وأدونيس، وهو ما يطرح في الأذهان فكرة المقارنة بين نموذجين مختلفين من الكُتَّاب، وهما أيضًا يختلفان حضاريًا، ولغويًا، ما يجعل المنهج المقارن يسير في طريقه الصحيح، ففكرة المقارنة بينهما قائمة، ولكن وفق أي من المفاهيم التنظيرية للمقارنة؟ الدراسة ترى أن المقارنة بين إليوت وأدونيس أقرب ما يكون من منهج المدرسة الأمريكية، فهما متقاربان في صوغهما لقواعد الكتابة الشعرية عامةً.

وستناقش الدراسة ذلك لاحقًا – بصرف النظر عن العلائق التاريخية بينهما، كذلك فلم تعد دراسات التأثير والتأثر هي وحدها المنوطة بعملية المقارنة، ولكن

الدراسات التقابلية أصبحت ممكنة ومنخرطة في الدراسات المقارنة، فدراستنا لإيليوت وأدونيس قد توضح تقاربًا بين الكاتبين ولكن في إطار المقارنة الجديدة والتي تبنتها المدرسة الأمريكية الداعية إلى: " التحرر من مبدأ العلية والتوثيق التاريخي (اليقينية)، مؤكدةً على ضرورة التواصل بين الأدب المقارن والعلوم الإنسانية عامة، كما أنها ترى نجاح الأدب في الاختلاط بالأجناس الفنية المختلفة[١٢]، ومع ذلك، فالدراسة لا تنكر الصلات الأدبية بين إليوت وأدونيس التي توطدت وثائقها من خلال الترجمة فهذا يوسف الخال وأدونيس يترجمان قصيدة إليوت " الأرض الخراب " في كتاب صادر عن دار مجلة " شعر " ضم العديد من الترجمات التي سبق أن نشرت في مجلة شعر[١٣]، يقول أحمد كامل ناصر عن منابع ثقافة الشاعر العربي – أدونيس – "وكان أدونيس أول من خاض مغامرة الترجمة وأبدى بذلك قدرة إبداعية على تعريب النص(...) كما يبدو تأثره واضحًا بفلسفة الشاعر والناقد الإنجليزي الذي يعتبر من أبرز ممثلي الشعر الحر ت.س. إليوت"[١٤]، والترجمة ليست وحدها المسئولة عن التقارب بين إليوت وأدونيس، بل إن طريقة إليوت الأسطورية قد ألقت بظلالها على عدد من الشعراء العرب كخليل الحاوي وأدونيس والسياب ويوسف الخال فوظفوا الأساطير في شعرهم وهو ما رصده أسعد رزوق في كتابه " الشعراء التموزيون: الأسطورة في الشعر المعاصر " حيث يؤكد على انتماء أدونيس إلى هذا الاتجاه فاختار لنفسه اسم " أدونيس " حتى يتقمص – من خلاله – معنى الديمومة التموزية[١٥]، ولم تقف الروابط بين إليوت وأدونيس عند هذا الحد بل إن تأثير إليوت المنهجي على مفهوم الشعر قد أظل العديد من الشعراء العرب المحدثين وعلى رأسهم أدونيس يقول طراد حمادة " لائحة مؤثرات إليوت على الشعر العربي المعاصر، تضم أسماء كثيرة من الشعراء الرواد، من بدر شاكر السياب إلى صلاح عبد الصبور وأدونيس، مع بقية الشعراء التموزيين (...) يضيف بعض النقاد المؤثرات التقنية في مجموعة من الظواهر مثل: التكرار اللفظي والمعنوي والتوازي، وإجراء التنويعات على خيط واحد، واستخدام معادلات موضوعية، والإلماح إلى الكتاب المقدس وقصائد السابقين ومحاكاة اصوات الطبيعة، والصور الشعرية الغربية، واستخدام الأساطير والرموز الدينية،

والهوامش الشارحة[١٦]، ويبقى لإليوت وأدونيس قاسمًا مشتركًا دعا إلى المقارنة والمقاربة بينهما وهو وقوفهما ضد كل مَنْ ينادي بالقضاء على حرية الإبداع، ما جعلهما في طليعة الكُتَّاب المحدثين في المجتمعين العربي والأنجلو أمريكي، فقد صاغا لنفسيهما مبادئ تحترم حق المبدع في استحداث آليات فنية تثري مقطوعته الأدبية أيّاً كان هذا المحدث، فهو بلا شك سيبعث الحياة في أنواع الكتابة التقليدية.

الكتابة عَبْر النوعية
في قصيدتي "الأرض الخراب"، و"تنبأ أيها الأعمى"

قبل الشروع في تقديم رؤية الدراسة التطبيقية لقصيدتي إليوت وأدونيس، "الأرض الخراب"، "وتنبأ أيها الأعمى"، لابد من الإشارة إلى أن هذا النوع من القصائد يصوغ لنفسه مشهدًا شعريًا مغايرًا للنصوص التقليدية، فهو " نص جامع " كما يشير جيرار جنيت عند مناقشته لقضية الأجناس الأدبية في كتابه " مدخل إلى النص الجامع "، فجنيت يرى أن النص لا يعنيه إلا من حيث " تعاليه النصي " أي دخول النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، ومن أهم هذه العلاقات علاقة التَّضمُّن "، و " التحويل "، و " المحاكاة "، وهي أنماط من الخطاب تتعلق بها النصوص، وحينئذٍ يسمى النص " النص الجامع " أو " النصية الجامعة " أو " النسيج الجامع"[١٧] بتعبير "جنيت"، ولعل نعت جنيت للنص بالجامع، يعني أنه مركزٌ لشتى إمكانيات الأجناس المختلفة تلتقي معًا وتتفاعل وتتصهر ؛ لتكون نصًا جديدا، وفكرة "جنيت" هذه يصح أن تنطبق على النصوص جميعها قديمًا وحديثًا، فهذه المقامة تمثل نوعا جامعا، لجمعها بين النثر والنظم، وهذه المسرحية تنخرط في علاقة جامعة مع الرواية لتنتج " المسرواية "، ثم قصيدة النثر التي تجمع بداخلها بين ما هو شعر وما هو نثر وكذلك تجنح إلى الفنون السمعية والقولية في كثير من الأحيان.

والدراسة تلحظ في قصيدتي إليوت وأدونيس " الأرض الخراب " و "تنبأ أيها الأعمى "، آليات الكتابة عَبْر النوعية، فيختلط الشعر بالنثر في صوره المختلفة، ويختلط الشعر بالآليات السينمائية والتصويرية وستناقش الدراسة ذلك في المحاور الآتية: –

١- تداخلات البنى السردية في قصيدتي " الأرض الخراب " و " تنبأ ايها الأعمى".
٢- آليات البنى الدرامية في قصيدتي " الأرض الخراب " و " تنبأ أيها الأعمى ".
٣- تقنيات البنى السينمائية التصويرية في قصيدتي " الأرض الخراب " و " تنبأ أيها الأعمى".

المحور الأول

تداخلات البنى السردية

في قصيدتي "الأرض الخراب" و "تنبأ أيها الأعمى"

إن اقتران النص الشعري بغيره من شكول الفنون المختلفة وخاصة السردي منها لم يكن وليد فكرة حداثية غير مقصودة، ولكنه قديم قدم الشعر العربي، فهذا امرؤ القيس وعنترة والأعشى يضمنون أشعارهم الوصف والسرد والحوار، وهذا عبد الرحمن شكري في مطلع القرن الماضي يضمن شعره المرسل قصائد قصصية، وجرى على شاكلته العديد من الشعراء أمثال أحمد زكي أبو شادي، كذا فإن إيليا أبو ماضي وجبران ضمنا بعضاً من قصائدهما الحوار المسرحي، ولم يلبث أن لحق بهم شعراء التفعيلة الذين تبنوا الأشكال السردية جميعها في العديد من قصائدهم، وأبرز هؤلاء صلاح عبد الصبور وأمل دنقل والسياب وغيرهم والنصوص موضع الدراسة لكل من إيليوت وأدونيس قد تمثلت نمطًا واضحًا لهذا النوع من الكتابة عَبْر النوعية، حيث ارتبطت قصائدهم بنوعيات مختلفة من ألوان السرد القصصي، وتفاوتت فيما بينها في كيفية الاستفادة من آليات السرد المتباينة، فأحدثت نوعًا من التداخل بين البنى السردية عند الكاتبين، فأصبح للحركة السردية لدى الكاتبين سمات خاصة، أهمها تنوع أنماط السرد في القصيدة الواحدة بين سرد غنائي للحكاية، وسرد وقائعي، وسرد استذكاري.

(١) السرد الغنائي للحكاية

ظل نقاد القصة والرواية يتعاملون مع السرد القصصي على أنه سرد موضوعي، وهو ما ينافي ذاتية الشعر، لذلك فإن القول بغنائية الشعر مقبول لدى النقاد، ولكن شعراء الحداثة غيروا من هذه المفاهيم مما تبعه تغير وجهة نظر نقاد الحداثة أيضًا، يقول باقر جاسم محمد " من حقنا أن نوسع الدلالة لتشمل الرواية والقصة القصيرة فنصبح أمام أمرين مهمين: أولهما: الصلة الوثيقة بين الشعر والسرد الأدبي بنوعيه الرواية والقصة القصيرة، وثانيهما: الإمكانات الغنائية للسرد التي طالما أهملت وازدريت لصالح الإمكانات الموضوعية"[١٨] والسرد الغنائي الذي نراه واضحًا في

قصيدتي إليوت وأدونيس هو ذلك السرد الشعري الذي يتخذ هيئة المنولوج الشعري الغنائي في قالب حكائي، وترى الدراسة هذا في الأبيات الآتية لإليوت:

١٥... ثم واصلنا المسير إذا طلعت الشمس فبلغنا (الهوفكارتن

بعينى أنا رأيت (سيبيلا) في (كومى) معلقة في قارورة، وعندما كان يصيح بها الأولاد: "سيبيلا ماذا تريدين"؛ كانت تجيبهم دومًا: "أتمنى أن أموت".

١٥ ثم واصلنا المسير إذ طلعت الشمس، فبلغنا

(الهوفكارتن)

وشربنا قهوة، ثم تحدثنا لساعة

ما أنا بالروسية، بل من ليتوانيا، ألمانية أصيلة

ويوم كنا أطفالاً، نقيم عند الأرشيدوق،

ابن عمى، أخذنى على زلاقة

١٥... فأصابنى الخوف، قال مارى،

مارى، تمسكى بأحكام، وانحدرنا نزولاً

في الجبال، يشعر المرء بالحرية

اقرأ معظم الليل، وأنزل إلى الجنوب في الشتاء

ما هذه الجذور المتشبثة، آية غصون تنمو

٢٠... من هذه النفايات المتحجرة؟ يابن آدم،

أنت لا تقدر أن تقول أو تزر، لأنك لا تعرف

غير كومة من مكسر الأصنام، حيث الشمس تضرب،

والشجرة الميتة لا تعطى حماية، ولا الجندب راحة،

ولا الحجر اليابس صوت ماء.. ليس

٢٥.. غير الظل تحت هذه الصخرة الحمراء،

(تعال إلى ظل هذه الصخرة الحمراء)،

فأريك شيئًا يختلف يخب وراءك

أو ظلك في المساء ينهض كي يلاقيك؛

٣٠... لسوف أريك الخوف في حفنة من تراب
نشيطة تهب الريح
تجاه الوطن
يا فتاتى الإيرلندية
أين تنتظرين؟ (١٩)

وهو ما اتضح أيضًا في أبيات أدونيس:

تنبأ، أيها الأعمى
– أفرحوا وجه الليل بالورد. ادعكوا جسد النهار
بالقرنفل. ماء المدنية يهرب إلى الغيم، والجرذان تبيع
الهواء.
يتبع التابع ضفدعة ويقول إنه يُطارد أميرة. الأطفال
يتوكأون على أيام ترتسم عكاكيز من الرماد. وكل طريق
تخطب عاليًا:
تنوروا بسراويلي،
لهبى ساطع،
وسوف أهم على النجوم.
تنبأ أيها الأعمى.
شمر أيها الشاعر الأخطبوط لنعرف كيف تتحرك.
يلزمك مسحوق المعنى، مصبوغاً بنصاعة الفجر. ينبغي أن
يدهن كلامك، لا بالخيال بل بقشدة العقل. ولتكن مثلجة.
العصر قيظ، ملك أن تغطس في بحيرة الذاكرة. وقل
لعاطفتك أن تجثم فوق الأفكار كمثل يمامة تحضن بيضها.
هذا وإلا
– كيف أمنح كلامي لمتبوع الزمن وتابعيه ؟ كيف
أتقدم حيث ترفض الطريق نفسها أن تتقدم ؟

كيف أقول لريشتي أقنعي الهواء لكى
يحتضن خطوات الحجر ؟ أو كونى طبلا
وارقصى أو كونى حارسة للجراء ؟
كلا، كلا، لا أريد شيئا، ولست من
هذا العالم(٢٠)

يظهر في النموذجين السابقين من قصدتي إليوت وأدونيس، المتن الحكائي من خلال المنولوج الشعري، فآليات السرد التقليدية واضحة في الأبيات، فها هو السارد (الشاعر) العليم بكل شيء عن قصة " مارى " في قصيدة " الأرض الخراب "، وخواطر الشاعر الأعمى الذي يرفض هذا العالم، في قصيدة " تنبأ أيها الأعمى " فكان علم السارد بكل شيء طريقة لتحقيق ما يعرف " بالرؤية من الخلف " كما يطلق عليها د. حميد لحمداني، فالشاعران هنا عالمان بظاهر حكايتهما وباطنها وإن ركزا في بداية كل قصيدة على رسم شخصيات حكايتهما بوضوح ومباشرة، فهذه " مارى " عند إليوت تتجول على هذه الأرض بحثًا عن الحرية، وهذا " الأعمى " تجول بالفعل في هذه الأرض ورفضها أخيرًا وتنصل منها (لستُ من هذا العالم) وعَبْر الشاعران عن متنهما الحكائي هذا بخطاب يمتاز بالتكثيف اللغوي وهو من أهم سمات قصيدة النثر كما تقول سوزان برنار، فقد اختزل إليوت فكرة الموت التي قدم بها قصيدته في مقولة سيبيلا " أتمنى أن أموت "، وبهذا فإنه عبر عن الفكرة الرئيسية في القصيدة بعبارة موجزة، والشيء نفسه في قصيدة أدونيس حين رفض أعمى أدونيس العالم في عبارة موجزة " لست من هذا العالم " وهي أيضًا عبارة تصدرت الجزء الأول من القصيدة حتى تشي بنزعة الكاتب الفكرية التي يتبناها في قصيدته عامةً.

(٢) السرد الوقائعي للحكاية: –

النوع الثاني من أنماط السرد داخل القصيدتين موضع الدراسة، هو السرد الوقائعي للحكاية، وهو نمط من السرد يضعنا فيه السارد أمام تفاصيل دقيقة لحكايته، بل إنه يصنع أحداثًا متشابكة ويقوم بوصفها بدقة والتعليق عليها، فالسارد العالم بكل شيء، وهذا ما جاء في نص إليوت في قوله:

... أعطيني زنابق أول الأمر
منذ سنة ؛
قصرت أدعى فتاة الزنابق.
ولكن عندما رجعنا، متأخرين، من
حديقة الزنبق
ذراعاك ممتلئتان وشعرك مبلول، ما
استطعت
الكلام، وخانتني عيناي، لم أكن،
... حيًا ولا ميتًا، ولا عرفت
شيئًا،
لعبة شطرنج
الأريكة التي جلست عليها، مثل عرش ممدود،
توهج فوق الرخام، حيث المرآة
ترفعها قوائم مشغولة بثمر
الكروم
يطل منها (كيوبيدون) من
ذهب
(وآخر قد حجب عينيه خلف جناحه)
تضاعف الشعلات من شمعدان
مسبع الفروع
(...)
فى حقائق من عاج وزجاج ملون
ما عليها سداد، كانت تكمن طيوبها
المصنعة الغربية،
دهون، مساحيق، سوائل، تقلق تربك

من النص السابق تتضح نزعة الكاتب السردية ورغبته في إبراز دقائق حكايته فأصبح النص قريبًا إلى الشفاهية، فالسارد هنا يهتم بالتوثيق الوقائعي لحكايته، فعندما يتحدث عن فتاة الزنبق يجعلنا نراها لحمًا ودمًا في القصيدة فهي ذات ذراعين ممتلئتين، وشعر مبلول، كذلك في مقطوعة لعبة الشطرنج، يصف المكان بدايةً من الأريكة ومرورًا بثمر الكروم والشمعدان المشتعل بسبع فروع، وانتهاءً بأنواع الطيوب والمساحيق والسوائل والدهون، إنه يتعمد السرد الوقائعي لينقل المتلقي إلى عالم القصيدة بسهولة، ثم يجعله يغوص في عوالمها الدلالية داخل القصيدة والشيء نفسه أتقنه أدونيس في قصيدته، حتى إنه يعنون مجموعة من مقطوعات القصيدة بحالات وصفية دقيقة للأعمى فوضع عنوانا عاما (صور وصفية لحالات أملتها نبوءات الأعمى)، إذا هو يصرح بآليات سردية ومنها الوصف والنبوءة، ثم يضعنا أمام عناوين فرعية دقيقة ولكنها تسجل واقع الأعمى فجاءت العناوين كالآتي (حالة الشاعر –١) (حالة الشاعر –٢)، (حالة المتمرد)، (حالة المتهم)، (حالة البرئ)، (حالة المفكر)، (حالة الصعلوك)، (حالة الكاتب)، (حالة السائل)، (حالة الخَلاق)، (حالة المنفى)، (حالة الضال)، (حالة الفيلسوف)، (حالة الأمة)، (حالة الحاكم)، (حالة الصديق)، (حالة اليقين).

إن أدونيس يقسم قصته إلى حالات متشابكة في حلقات متصلة منفصلة يربطها الأعمى، وتنفصل في رؤيتها لكل حادثة على حدة، لكن هناك قاسمًا مشتركًا آخر وهو دقة السرد الوقائعي ففي (حالة الشاعر –٢) يصف أدونيس مشهد ما بعد الموت وكأنه قد عايشه إنافًا يقول:

بعد الموت، يقول لذاك الحاكم. زلت. وزال الملك، وكل جيوشك زالت

وبقيت أنا

حتى لكأني أولد كل صباح

ويقول لذاك الحاكم: أنهض وأشهد

سترى أنك تقفو أثري، تقفو خطواتي

سترى شعري

ملكا للضوء، وأنت شعاع
منى، يتوهج في كلماتي[٢١]

ثم ينتقل أدونيس في حالات اللاحقة لحالة (الشاعر –٢) ويستكمل مشهد القيامة والسؤال والمتهم والبرئ في هذا اليوم، ويكثر من الوصف وكأنه القارئ شاهدًا ومعايشًا لهذا الحدث.

(٣)– سرد الاستذكار

النوع الأخير من أنواع السرد عند إليوت وأدونيس، هو السرد الاستذكاري، ويعرف بهذه التسمية لاعتماده على الزمن الماضي، وفيه تحدث انتقالات زمنية فجائية أحيانًا، وأحيانًا أخرى يتباطأ الحدث، كما إنه يدخل ويخرج في آلة الزمن غير مستقر فمن الماضي إلى استبطان الحاضر الحكائي، ويتضح ذلك في مقطوعات "إليوت" المتناسقة زمنيًا أحيانًا، والمتناثرة حديثًا أحيانًا أخرى، يقول في مقطوعة " موعظة النار " والتي يسترجع فيها مشهد موت أبيه وأخيه:

... في مساء شتائي خلف
مصنع الغاز
أتأمل في تحطم سفينة الملك
أخى
وفي موت الملك أبى من قبله.
أجساد بيضاء عارية في الأرض
الواطئة الرطبة
وعظام مرمية في علية ضيقة
واطئة يابسة،[٢٢]

إن إليوت ينتقل من زمن سرده الحاضر؛ ليروي لنا قصة غرق سفينة أخيه وموت أبيه ودفن أجساد الملوك البيضاء في الأرض الرطبة، كل هذا في زمن الماضي حيث ذكريات الموت وحالة الدفن، إنه ينقل الحدث برمته، ففي البداية يعلمنا بأن حاضره في فصل الشتاء حيث يبدأ في استعراض ذكرياته الحزينة في زمن الماضي،

ثم ها هو ينتقل فجأة لسرد حدث جديد تحت عنوان " مدينة الوهم " ولكنها أيضًا في فصل الشتاء يقول: تحت الضباب الأسمر من ظهيرة
شتائية
(مستر يوكينيديس) التاجر الإزميري
... غير حليق، بجيب مليء بالزبيب
" سيف " لندن: وثائق عند الاطلاع،
دعانى بفرنسية مبتذلة
إلى غداء في فندق شارع (كانن)
يعقبه قضاء عطلة الأسبوع في
(المتروبول)[٢٣]

إنه ينتقل فجأة إلى حدث مغاير تمامًا لحدث المقطوعة السابقة، والمقطوعتان تندرجان تحت عنوان " موعظة النار "، هذه الانتقالة غيرت ملامح الزمن فأصبح حاضرًا يحدث دعوة التاجر الإزميري له على غداء وقضاء عطلة في (كانن)، الشيء نفسه يصنعه أدونيس وكأنهما تطابقا كليةً في تداخلات السرد وشكولها، ولكن أدونيس اختلف عن إليوت في استخدامه الإيقاع البطيء والبعد عن القفزات الفجائية، ففي حالات الأعمى السابق ذكرها؛ نجد إيقاع الزمن بطيئًا متأرجحًا بين ما كان وما سيكون يقول عن حالة الأمة وما كانت عليه:
أمة – غابةٌ
ذبحت طيرها
لترى في دم المذبحة
كيف يجتر جسم الطبيعة ذاكرة الأجنحة[٢٤]
وفي الصدد نفسه يوضح حالة الحاكم:
عقله مخطئ، ولكن كرسيه مصيب
البلاد انحناء له،
ولدولابه[٢٥]

لعل انتقالات أدونيس الهادئة هيأت المتلقي لفهم أزمنة نصه، كما ساعدت على تراسل أنواع السرد الأخرى بوضوح، والقصيدة أكثر وضوحًا في مقاصدها من نظيرتها عند إليوت، لكن الدراسة لا تنكر أبدًا تأثر أدونيس الواضح بتقنيات العَبْر كتابية لدى إليوت.

والحق أقول أن نصي إليوت وأدونيس قد اختلطت فيه بنى السرد إلى حد جاوز بمتنها الحكائي حدود الواقع ووصل بها إلى الميتاواقعي أو ما يطلق عليه كمال أبو ديب " التشابك الاختلاطي، وانهيار المعقولية "، وهي نوع من السرد يحتاج إلى متلقٍ من نوع خاص.

المحور الثاني

آليات البنى الدرامية

الحديث عن البناء الدرامي للنص المسرحي يحتاج إلى بحوث مستقلة ومتخصصة في هذا الجنس الأدبي القديم،فمنذ أن نظر إليه أرسطو(٣٨٤ – ٣٢٢ق.م)، وحتى كتب عنه وفيه ت.س.إليوت (١٨٨٨ – ١٩٦٥)، وآليات البناء الدرامي متفقة في شكلها الأولي وأركانها الأساسية: الصراع – الشخصيات – الحوار الأحداث، وفي قصيدة النثر تمثلت هذه الآليات من خلال الموقف الحواري، والمنولوج الدرامي الذي يساعد على تصاعد فكرة الحدث، مسرحة الموقف الشعري برمته، وإليوت وأدونيس كانا جديرين بوضعهما في طليعة كُتَّاب قصيدة النثر، فقد وظفا كل إمكانيات الأجناس الأخرى في خدمة غرضهما الفني، وظهر هذا بوضوح في استخدام بعض آليات البنى الدرامية، ومنها المنولوج والنجوى.

(أ) المنولوج

تنوعت أشكال المنولوج في قصيدة النثر عامةً، ولدى الكاتبين موضع الدراسة خاصةً، بين منولوج تشخيصي، ومنولوج له سمت النجوى، ونرى المنولوج التشخيصي في غنائية القصيدة، ومن خلال موقف درامي مختزل يقول إليوت:

أعطوا: ماذا أعطينا
يا صديقي: الدم يخض قلبي
المرأة المرعبة في لحظة استسلام
... لا يقوى على سحبها دهر
من الحصافة
بهذه، بهذه وحدها، كان لنا وجود
وهو ما لا يمكن أن يوجد من
مانعينا
أو في ذكريات يغشيها العنكبوت
الكريم

أو تحت أختام يفضها المحامي
الهزيل(٢٦)

إنه يتحدث إلى نفسه ويحاور صديقًا متخيل في حديث عن تيمة الجرأة في لحظة الاستسلام وعلاقته بوجود الإنسان على الأرض هل سيصبح هذا الوجود ذكريات يخيم عليها العنكبوت بخيوطه ؟ إنه يسأل نفسه عن لحظات قد تأتي بعد الفناء، هذه التساؤلات أخذت شكل المنولوج التشخيصي فهو يتحدث مع نفسه تارةً، ومع صديق متخيل تارةً أخرى، مكثفًا موقفًا دراميًا يحمل فلسفة الشاعر نحو رؤية عالم ما بعد الفناء.

ولأن الكاتبين لهما رؤية أخرى للعالم والفناء، نجد المنولوج التشخيصي لدى أدونيس أكثر شيوعًا في قصيدته " تنبأ أيها الأعمى " وربما كان هذا لأن بطل قصة قصيدة أدونيس " أعمى " لذا فإن المنولوج التشخيصي هو الشكل الملائم لحواسه الأخرى فهو يرى بذهنه ويحاور ما بداخله:

تنبأ أيها الأعمى
– أيها الشاعر الأخطبوط لنعرف كيف تتحرك.
يلزمك مسحوق المعنى، مصبوغًا بنصاعة الفجر. ينبعي أن
يدهن كلامك لا بالخيال بل بقشدة العقل. ولتكن مثلجة
العصر قيظ، ولك أن تغطس في بحيرة الذاكرة. وقل
لعاطفتك أن تجثم فوق الأفكار كمثل حمامة تحضن بيضها
هذا وإلا
– كيف امنح كلامى لمتبوع الزمن وتابعيه ؟ كيف
أتقدم حيث ترفض الطريق نفسها أن تتقدم ؟
كيف أقول لريشتي أقنعى الهواء لكى
يحتضن خطوات الحجر ؟ أو كونى طبلاً
وارقصى أو كوني حارسة للجراء ؟
كلا، كلا، لا أريد شيئًا، ولست من هذا العالم.(٢٧)

رفض أعمى أدونيس هذا العالم الحسي، بعد أن استعرض بعض جوانبه الملموسة أمام المتلقي بل إنه يعرفها ويراها بلا شعوره (قشدة العقل – مثلجة – الغطس في بحيرة الذكريات، حارسة جراء) اختزل الشاعر لحظة هروبه من العالم المحسوس في هذا المنولوج التشخيصي.

وبنية النجوى الذاتية تعتمد على حديث النفس للنفس، لينساب الخطاب الشعري أقرب إلى المنولوج الداخلي، فيتحاور الداخل مع الداخل ليدفع الحدث الدرامي إلى التنامي داخل القصيدة، كذلك فإن النجوى الذاتية تحقق لحظات المكاشفة والبوح داخل النص، ونجد ذلك في قول إليوت:

" قدماي في موركيت وقلبي
تحت قدمي. وبعد الفعلة
بكى. وعد (بداية جديدة)
ولم أتفوه بتعليق. على مَنْ تراني أحتج ؟
... على رمال (ماركيت)
لا أقدر أن آربط
أي شيء بأي شيء
أظافر متقصفة من أصابع يدين قذرتين
قومي آناس مساكين لا يتوقعون
... أي شيء.
ثم جئت إلى قرطاجة
محترقًا محترقًا محترقًا محترقًا
يا رب أنت الذي تنتشلني
محترقًا[٢٨]

إن هذا النوع من النجوى يكشف عن الكيان النفسي لشخصية الشاعر، فها هو يتقمص شخصية البطل متحدثًا بلسانه ومناجيًا ربه أن ينقذه من الاحتراق الداخلي.

وتعد النجوى شكلاً من أشكال المنولوج ولكنها أقل انفعالاً تنتقل بالمتلقي إلى منطقة الشعور الداخلي، وهو ما اتضح أيضًا عند أدونيس في وصفه لحالة البريء الذي يحاور نفسه ويناجي عقله مستفهمًا عن أسباب اتهامه يقول: حال البريء

لو تركتك يا نفس تستسلمين، لروضت ما كان صعبًا،
ولأعطيت مُلكًا.
وصحيح ضعفت، ولكنني كنت أفحص أهواء عصري،
أغزو دُخيلاءهُ،
وأجادل شكى فيه، ويأسى منه،
وأراهن ما لا أطيق،
وما لا يطيق الرهان.
وصحيح تأولت، أسرفت في الظن، خيرًا وشرًا، ولكن
كيف نعرف سر المكان،
إذا لم نُلوّث بطين المكان ؟[٢٩]

في الأبيات السابقة لإليوت وأدونيس تبدو الصورة الدرامية في شعرهما واضحة من خلال تصويرهما لأزمة الإنسان المعاصر مع ذاته تارة، ومع مجتمعه تارة أخرى، بل إن أزماته هذه قد تدفعه لرفض العالم والتأهب للحظات الفناء والخراب، وهو ما يشكل المشهد الدرامي الذي ينسجه الشاعر إن داخل قصيدتهما من خلال آليات عدة أبرزها عند إليوت وأدونيس المنولوج والنجوى وإن اتكأ الشاعران على رمزية الحدث في قصيدتهما فخدم ذلك درامية نصوصهما الشعرية.

المحور الأخير

تقنيات البنى السينمائية التصويرية

استفاد الشعر العربي الحديث من آليات الفن السينمائي في تشكلات صوره الشعرية، وعنى شعراء الحداثة خاصة بهذه الآليات، فأظهروا من خلالها رغبتهم في التجريب وتحريك الصورة الشعرية الثابتة في ذهن المتلقي، فاعتمد هؤلاء الشعراء على استخدام التقنيات السينمائية كالمونتاج، واللقطات، والمشاهد، والفلاش باك (الاسترجاع) وغيرها، هذا التحول في الشكل الشعري الحداثي أسفر عن تحريك الصورة الشعرية إلى حيز النشاط المرئي المسموع يقول جوزيف ماشيللي: " إن الصورة تقدم في الشعر على مستوى لغوي، يمكن تأملها عن طريق الخيال، أو طريق البصيرة لا البصر، وتصبح الصورة المشهدية هي الإطار الذي يتماس فيه الفنان من خلال التركيز على لقطة محددة أو تقديم الصورة بشكل يلعب فيه المونتاج في القطع والمزج دورًا أساسيًا في توالي اللقطات وتتابعها زمنيًا أو تعاصرها"[٣٠]، ربما تظهر هذه التقنيات القصيدة الحدثية في شكل مفكك وهو ما يروق لشعراء التجريب أحيانًا.

وقصيدتا إليوت وأدونيس موضوع الدراسة، أجاد فيهما الكاتبان استخدام بعض تقنيات الآلة السينمائية، وتمثَّل ذلك في استخدامهما لمتوالية القطع المتصلة المنفصلة، وهي أشبه باللقطات، وإعادة تجميعها يكون المشهد العام الخاص بجو القصيدة، وتحقق ذلك عند إليوت وأدونيس بشكل واضح، فالقصيدتان موضع الدراسة مقسمتان إلى عدد كبير من اللقطات الدرامية، التي تعبر كل منها عن حالة الشاعر واضطرابه أحيانًا، ويتضح ذلك عند إليوت في مجموعة اللقطات المعنونة بعناوين مختلفة لتدلل على تعدد المناظر السينمائية داخل القصيدة الواحدة فالمقطوعة الأولى بعنوان: (١- دفن الموتى) والثانية (٢- لعبة شطرنج) والثالثة (٣- موعظة النار) والرابعة (٤- الموت بالماء) والأخيرة (٥- ما قاله الرعد)، وليس هذا فحسب، بل إن هذه اللقطات تتجاور لتكون مشهدًا سينمائيًا حيًا، وقد أجاد إليوت في تكوين مشاهده هذه من خلال ما يعرف بالمونتاج السينمائي، فهو يعدد اللقطات ثم يجاورها جنبًا إلى جنب في تناسق إخراجي ملحوظ، ليحل به على بناء القصيدة الثابت فيدفعه إلى الحركة وكسر المألوف الشعري،

ولنتأمل ما جاء في قصيدته تحت عنوان "الموت بالماء" نجد الشاعر يصنع مشهدًا لموت "فليباس" مكتمل الأركان به الحدث والشخصية والزمان والمكان، هذا المشهد يبدأ بالوصف ثم تأتي لقطات قصار لتوضح مشهد غرقه، ثم لقطة النهاية التي يخلص فيها الشاعر إلى فكرته عن الحياة والموت، وجاء المشهد كالآتي:

الموت بالماء

(فليباس) الفينيقي، ميت منذ أسبوعين

نسي تصخاب النوارس، ولجة البحر العميق

والربح والخسارة

٣١٥... تيار بغور البحر

فكك عظامه في همس. وإذا راح يعلو

ويسف

مرّ بمراحل شيخوخته والشباب

وهو يلج الدوامة

أمامي آم يهودي

٣٢٠... أنت يا من تدير الدفة وتنظر

صوب الريح

تأمل (فليباس) الذي كان يومًا وسيمًا

وفارعًا مثلك.(٣١)

وإليوت في قصيدته عامةً انتهج هذا الأسلوب الحركي في نظمه للقصيدة، وربما هذا كان من عوامل نجاح "الأرض الخراب" وتأثيرها المباشر والغير المباشر في حركة الشعر العربي، فآليات الكتابة بها مختلفة إلى حد بعيد.

كذا فإن أدونيس انتهج النمط نفسه، حين قسم قصيدته تنبأ أيها الأعمى إلى مقطوعات تحت عنوان (صور وصفية لحالات أملتها نبوءات الأعمى)، وجاءت هذه اللقطات أو الصور بعناوين جانبيه متكررة بصياغة واحدة أحيانًا في مثل قوله (تنبأ أيها الأعمى) في العديد من لقطاته في القصيدة، ومتغيرة أحيانًا أخرى في مثل عناوين

(حالة الشاعر –١)، (حالة الشاعر –٢) (حالة المتمرد)، (حالة المتهم)، (حالة البريء)، (حالة المفكر)، (حالة الصعلوك)، (حالة الكاتب) (حالة السائل)، (حالة الخلاف)، (حالة المنفى)، (حالة الضال)، (حالة الفيلسوف) (حالة الأمة)، (حالة الحاكم)، (حالة الصديق)، (حالة اليقين). هذه اللقطات لحالة الشاعر أو لنقل لحالة "الأعمى" اختلفت كثيرًا عن لقطات إليوت المتناسقة فيما بينها والصانعة لحالة المشهد المكتمل الأركان، أما أدونيس فقد صنع اللقطة لذاتها منفردة ومسجلة لفكرة مستقلة لها صياغة مستقلة وإن كانت هذه الأفكار يربطها خيط الفكرة الرئيسية للقصيدة، ولكن كل لقطة هي وجهة نظر مختلفة عن رؤية العالم وحقيقة الفناء ومن ذلك:

حالة الشاعر – ١

لا تعرفه إلا بغموض. ما أوضحه:

شمس المعنى

يحدث أن يحجبها

ظل جدار

حالة المفكر

دائمًا كنت أخطئ، مازلت أُخطئ، آمل أن يتواصل،

من أجل ذاك اليقين المنور، هذا الخطأ.

لا أريد الكمال، وليس الحنين الذي يتفجر في شهقاتي

وفي زفراتي،

حنيناً إلى متكأ.

حالة اليقين

لا أشك: الخيول التي أسرجتها الخرافات،

تقتل فرسانها.(٣٢)

ومن الملاحظ أن الأداء السينمائي في قصيدة أدونيس مقصود من أجل تحقيق ما يعرف بالمجاز البصري، فالشاعر هنا يتخذ موضع المخرج، فيصنع اللقطة لوحة معبرة، ففي "حالة الشاعر – ١" يصنع اللقطة من ظل جدار يحجب شمس المعنى، وفي

"حالة المفكر" يصنع اللقطة من شهقات وزفرات إنسان مترنح فكريًا يحتاج إلى متكأ، وهكذا في الحالات التي يتمثلها الأعمى في بقية القصيدة، وهنا يختلف أدونيس عن إليوت في حركة اللقطة، فاللقطة الإليوتية سريعة ومتعددة؛ لتكون مشهدًا كليًا، أما اللقطة الأدونيسية فهي بطيئة فردية المخزى.

وفي هذه المجموعة من اللقطات المنفصلة تتصل قضايا النص الشعري لدى الكاتبين، فعلى الرغم من انفصالها على مستوى الشكل الكتابي، يأتي الاتصال النفسي والحدث الشعري، فإليوت وأدونيس قضيتهما الأرض والإنسان في القصيدتين، ونجحا الكاتبان في تقديم هذه القضية بعين الكاميرا الدوارة الباحثة عن الشكول المختلفة لصراع الإنسان على الأرض حتى لحظات الفناء، وإن اختلف إنسان إليوت عن أدونيس إلا شبهة تفكيك النص الشعري لديهما مفقودة، بل إن نصهما يحتفظان بالكثير من التماسك والتراسل، ولكن رغبة الكاتبين بالخروج من حيز الكتابة التقليدية إلى عبور نوعية النص واختلاطه بغيره من الفنون، هو ما أثر على الشكل التنظيمي لنمط القصيدة لدى الكاتبين، فاستعانا بتقنيات البنى السينمائية، الجدير بالذكر أن مثل هذه التقنيات تنقل لنا النص لحمًا ودمًا فعين الكاميرا ليست كعين الخيال، لقطات الكاميرا ألصق بالواقع، وهو ما يجعلنا في حاجة إلى الكتابة عَبْر النوعية لتجديد نمط القصيدة الحديثة.

وبعد...

فترى الدراسة أن إليوت وأدونيس قد أجادا في استخدامهما لأنماط الكتابة المختلفة في قصيدتين متميزتين موضوعًا ونسقًا، فجعلا من قصيدة النثر مجموعًا متراسلاً لفنون عدة، فظهرت فيها الفنون القولية والنثرية، في غير تأثير أو إخلال على نمطية الصورة الشعرية، فاقترب الكاتبان كثيرًا من بعضهما في صوغ الشكل الكتابي، مع تماس موضوعي القصيدتين في قضية الإنسان والأرض والعالم والفناء، وإن جاء إنسان أدونيس أعمى فرأى ببصيرته غير ما رآه إنسان إليوت المبصر بعينيه، وهنا أتى الخلاف على مستوى الصورة الشعرية، ولكن بقى للكاتبين اتفاقهما الملحوظ في الشكل الكتابي العابر للنوعية.

الملخص الإنجليزي

الكتابة عَبْر النوعية (Interdisciplinary writing)

بين ت.س إليوت وأدونيس

(قصيدتا الأرض الخراب، وتنبأ أيها الأعمى أنموذجًا)

إن الحوار حول مصطلح " الكتابة عَبْر النوعية " يبدأ غالبًا من رؤى نقدية حديثة والتي صحكها إدوار الخراط في كتابه " الكتابة عبر النوعية " مقالات في ظاهرة القصة القصيدة والدراسة التي بين أيدينا اختصت لنفسها بتقديم رؤية للكتابة عَبْر النوعية بين إليوت وأدونيس، من خلال إلقاء الضوء على آليات الكتابة عَبْر النوعي عند كل منهما ويأتي ذلك في المحاور الآتية للبحث:

١- المحور الأول: آليات البنى السردية بين الأرض الخراب وتنبأ أيها الأعمى.

٢- المحور الثاني: آليات البنى الدرامية بين الأرض الخراب وتنبأ أيها الأعمى.

٣- المحور الأخير: آليات البنى السينمائية التصويرية الأرض الخراب وتنبأ أيها الأعمى.

وترى الدراسة أن إليوت وأدونيس قد أجاد في استخدامهما الأنماط الكتابة المختلفة في قصيدتين متميزتين موضوعًا ونسقًا، فظهرت فيهما الفنون القولية والنثرية، في غير تأثير أو إخلال على نمطية الصورة الشعرية، فاقترب الكاتبان كثيرًا من بعضهما في صوغ الشكل الكتابي، مع تماس موضوعي القصيدتين في قضية الإنسان والأرض والعالم والفناء.

الهوامش والتعليقات

١. انظر: إدور الخراط: الكتابة عبر النوعية: مقالات في ظاهرة " القصة – القصيدة "ونصوص مختارة، القاهرة، دار شرقيات، ط. الأولى، ١٩٩٤، ص: ١٣

٢. انظر: عمر مقداد: كاتب تونسي، أجرى هذا الحوار، ونشر ضمن مجموعة منتدى هتوف – الأرشيف – الأعلى، تحت عنوان الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية وما وراء الواقع عند إدوار الخراط ٢٠١٠/٢/٢٨.

٣. بطرس الحلاق: وظيفة الأدب في نظر تيار "عَبْر النوعية"، ٥www.maaber-org,Literature

٤. أحمد فرشوخ: جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لرواية " لعبة النسيان، " الرباط، دار الأمان، ط. الأولى، ١٩٩٦، ص ٣٠.

٥. انظر خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، المغرب، دار نوفل، ط. الأولى، ٢٠٠م، ص ٤٢، ٤٣.

٦. بطرس الحلاق: وظيفة الأدب في نظر تيار " عَبْر النوعية "، السابق.

٧. انظر: سوزان برنار: قصيدة النثر، ترجمة: زهير مجيد مغامس، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – ط. الأولى، ١٩٩٣.

* انظر في هذا الصدد: على سبيل المثال.

- عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب – الأولى – ١٩٨٢.
- أدونيس: صدمة الحداثة، بيروت، دار النهار، ط. الأولى، ١٩٨٣.
- محمد عبد المطلب: النص المشكل، القاهرة، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، الأولى، ١٩٩٩.
- ميشيل ساندرا – قراءة في قصيدة النثر – ترجمة: زهير مغامس – القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط. الأولى، د.ت.

٨. انظر: سوزان برنار: قصيدة النثر، السابق.

٩. انظر: إدوار الخراط: الكتابة عَبْر النوعية، السابق، ص ١٣، ١٤، ١٥.

١٠. انظر: أمجد أبو إسماعيل: سؤال التجنيس في الكتابة عبر النوعية، المغرب، مقال منشور على موقع دراسات. ٢A slimnet.free.fr)div)ouabou.

١١. انظر:

١- محمد شاهين: ت.س.إليوت "وأثره في الشعر العربي" السياب – صلاح عبد الصبور – محمد درويش "دراسة مقارنة"، القاهرة، مؤسسة آفاق للنشر والتوزيع، ط. الأولى، ٢٠٠٧.

٢- خلدون الشمعة: المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، المجلد (١٥)، العدد (٣)، ١٩٩٦م.

٣- جبرا إبراهيم جبر: أثر ت.س.إليوت في الأدب العربي المعاصر، رسالة دكتوراه (مخطوطة)، جامعة عنابة، الجزائر.

* أسعد رزوق: الشعراء التموزيون – الأسطورة في الشعر المعاصر، لبنان دار الحمراء للطباعة والنشر، ١٩٩٠م.

١٢. انظر: غادة طوسون: الصراع الدرامي بين مسرحي ميخائيل رومان تيسى ويليامز (دراسة مقارنة)، رسالة "ماجستير" (مخطوطة) جامعة المنيا، كلية الآداب، ٢٠٠٤م، ص٢٢.

١٣. انظر: عبد الكريم كاصد: ترجمات إليوت إلى اللغة العربية، مقال منشور في الحوار المتمدين، ٢٠٠٩/٩/٧. www.m.ahewar.org>s.asp.

١٤. انظر: أحمد كامل ناصر: منابع ثقافة الشاعر العربي – أدونيس، بحث منشور في الحوار المتمدين ٢٠١٥/٤/٢٤م .m.ahewar.org>s.asp.

١٥. طراد حمادة: إلماعة في تأثر أدونيس بإليوت في ديوانه " الكتاب "، مجلة الوسط، العدد (١١٨) – الخميس ٢٠ يناير ٢٠٠٣ صحيفة ورقية منشورة على موقع: http: // www. alwasatnews. com > news.

١٦. انظر: جيرار جنيت: مدخل إلى النص الجامع، ت: عبد العزيز شبل، مراجعة: حمادي صمود، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩، ص ٧٠ وما بعدها.

١٧. باقر جاسم محمد: الميثوبي والسرد الغنائي، مجلة مدى للإعلام والثقافة والفنون، تاريخ النشر ٢٠١٢/٥/٩م

http: // www. almadasupplements. net > news

١٨. ت.س.إليوت: الأرض اليباب، ت. عبد الواحد لؤلؤة، القاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠م. T.S. Eliot, waste Land, m. spaiknotes.com>Eliot's poetry.

١٩. أدونيس: ديوان تنبأ أيها الأعمى، بيروت، دار الساقي، ط. الأولى، ٢٠٠٣م، ص ١٨٧ وما بعدها.

٢٠. انظر: حميد لحمداني: بنية النص السردي، بيروت، المركز الثقافي العربي، ط. الثانية، ١٩٩٣، ص ٤٧.

٢١. إليوت: الأرض الخراب، السابق.

٢٢. أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، السابق، ص ٧ و١ وما بعدها.

٢٣. إليوت: الأرض الخراب، السابق.

٢٤. نفسه.

٢٥. أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، السابق، ص٢١١، ٢١٢.

٢٦. إليوت: الأرض الخراب، السابق.

٢٧. أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، السابق، ص١٩١، ١٩٢.

٢٨. إليوت: الأرض الخراب، السابق.

٢٩. أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، ص٢٠١.

٣٠. جوزيف ماشيللي: التكوين في الصورة السينمائية، ت: هاشم النحاس، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط الأولى، ١٩٨٣، ص ٢٩.

٣١. إليوت: الأرض الخراب، السابق.

٣٢. أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، السابق، ص١٩٧، ٢٠٢، ٢٠٤.