

صيغة المعادل الموضوعي في الشعر العربي الحديث

د. سلامة محمد رضا العمري

أستاذ الأدب والنقد المساعد - جامعة سلمان بن عبد العزيز

قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم

المقدمة:

يستمدّ الادبُ خصوصيته من قدرته على استثارة المتلقّي وفق كميّات فنيّة متنوّعة، حيث تمثّل هذه الكميّات - التي تتّخذ من اللغة أساساً لتشكّلها - الحدّ الفاصل بين الأدب وسواه من أنماط التواصل البشرية . والحقيقة أن مثل هذه الكميّات هي ما يوسّع فضاء النصّ الأدبي، ويعطيه الزخم المطلوب ضمن المستويين البنيوي والدلالي اللذين ينهض عليهما . ويمثّل " المعادل الموضوعي " الذي نال الشهرة ، وشغل النقاد والدارسين بعد أن روج له الشاعر والناقد الأمريكي ت. س. إليوت T.S Eliot أحد أهمّ الكميّات التي يمكن أن تمنح النصّ الأدبي تلك السمة التي تميّزه ، وتشكّل أساس شعريته ؛ فهذا المصطلح يرتبط جذرياً بالصنعة الشعرية ، ومدى قدرة الشاعر على استثارة المتلقّي إلى الحدّ الذي يجعله متماهيّاً مع النصّ وما يُصدّر من رؤى وأفكار . وقد جاء في سياق بحث إليوت عمّا يميّز الشعر ذا النزعة الأدبية الإيحائية ، وفي إطار تنظيره لما يجب أن يستثمره الشّاعر في بناء القصيدة .

إنّ هذا البحث يحاول ، على نحو أساسي، أن يقدّم تعريفًا وافيًا بمصطلح المعادل الموضوعي ، وأبرز الإشكالات التي يتمخّض عنها، ثم معاينة الأساليب التي تمثّله في النصوص الشعرية ، ومستويات تقاطعه وتداخله مع بعض التقنيات الفنية كالرمز والقناع والتناص . وفي محاولته نقل المفاهيم من إطارها النظري إلى إطار التطبيق عمد البحث إلى تحليل ثلاثة نصوص شعرية حديثة استنادًا إلى فكرة المعادل الموضوعي ، حيث راعى اختيار نصوص تمثّل تجارب شعرية وفكرية متنوعة ، فكان أن وقع الاختيار على قصيدة بدر شاكر السياب "رحل النهار" ، وقصيدة "محنة أبي العلاء" لعبد الوهاب البياتي ، وقصيدة "القصيدة الناقصة" لسميح القاسم . ولما كانت عملية تحليل النصوص وتأويلها على نحو منهجي دقيق تتطلّب مساحة أكبر من حدود هذا البحث ، فقد تم التعاطي مع هذه النصوص على نحو يراعي خصوصية موضوعه ، حيث تم التركيز على الكيفية التي كان المعادل الموضوعي حاضرًا فيها ضمن هذه النصوص ، وصولًا إلى قياس فاعليته في منح التجربة الشعرية هويّتها الفنيّة والدلالية الراسخة .

المعادل الموضوعي /مقاربة المفهوم

يمثّل المعادل الموضوعي (Objective Correlative) واحدًا من أهمّ المفاهيم النقدية التي ظهرت في بدايات القرن العشرين، ولاقت رواجًا واسعًا في الأوساط الأدبية؛ إذ كان هذا المصطلح مثار جدل واسع فيما يتعلق بمفهومه وأساسه، ومدى انساقه مع جوهر العملية الإبداعية.

ويكاد يجمع النقاد على أنّ الفضل في ابتكار هذا المصطلح النقدي والترويج له بوصفه أحد أهمّ الأسس التي تركز عليها العملية الإبداعية يعود إلى الشاعر والناقد الأمريكي ت.س. إليوت (١٨٨٨-١٩٦٥) " Thomas Stearns Eliot ، حيث ابتكره أثناء مناقشته لمسرحية "هاملت" في إحدى مقالاته النقدية الشهيرة ، وقد قدّم إليوت قراءة نقدية مغايرة لهذه المسرحية تستند إلى طرائق مختلفة عمدًا اعتاده دارسو شكسبير عموماً، وهاملت بشكل خاص ، فكانت مقارنته تنزع إلى تكريس مواضعة جذرية مؤداها أنّ الأدب الحقيقي لا يتوسّل بالتعبير المباشر لإشهار العواطف والأحاسيس والأفكار التي تشغل المبدع، بل إنّّه قائم على التعبير عن كلّ ذلك بأسلوب غير مباشر^(١).

ويرى إليوت أنّ الشعر ليس تعبيراً عن المشاعر، كما ذهب وليم وردزورث، وإنما هو على العكس من ذلك تماماً ، فهو هروب من المشاعر وتركيز غير واعٍ لمجموعة هائلة من التجارب على نحو لغوي^(٢).

ووفقاً لمقتضيات التحديد الرأسي للمعادل الموضوعي يرى إليوت أنّ التأثير الفني الذي تتركه القصيدة في متلقيها لا يتحقق إلا بعد بلورة الإحساس (أو العاطفة أو الانفعال أو الشعور) في موضوع، بمعنى أنّ الإحساس الذي يثيره العمل الفني في نفوسنا يختلف في طبيعته عن الإحساس الذي تزودنا به الحياة

^١ - انظر: الربيعي ، محمود، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، من منشورات مجلة "

عالم الفكر " / أكتوبر -ديسمبر ١٩٩٤، نقلاً عن الموقع الإلكتروني:

<http://faculty.ksu.edu.sa/hujailan/Publications>

^٢ - انظر: المرجع السابق.

، فلو لم يُصدّر الشاعر الانفعال إلى حيّز الموضوعية لما كان للقصيدة تأثير في المتلقّي؛ لأنّ الشعر لا تتقيّد حدوده بالفكرة حسب ، بل بمعادلها العاطفي^(٣).

والصورة الفنية في ضوء ما يحدّده إليوت هي نمط لغوي - تخيلي يقوم في المنطقة الواصلة بين الحسّ والفكر، فتعرض تركيباً ناشئاً من امتزاجهما في لحظة زمنية^(٤). وتأسيساً على ما سبق يرى إليوت أنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن الانفعال في صورة فنيّة هي العثور على معادل موضوعي مواز له ، وبعبارة أخرى : "العثور على مجموعة أشياء، على موقف، على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة الفنيّة التي توضع فيها تلك العاطفة، حتى إذا أُعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسيّة استُثيرت العاطفة على التوّ"^(٥).

إنّ الفكرة الجذريّة التي نهض عليها مفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت هي العمل الفنّي بوصفه خلقاً ناتجاً عن تحويل انفعال الشاعر إلى موضوع ، لا عملاً قائماً على عرض انفعالات الشاعر بشكل مباشر، فالانفعال الإبداعي هو المعين الذي يستقي منه الشاعر أفكاره وصوره وخيالاته ، والشاعر الحقّ هو

٣ - غزوان، عناد. المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً، م. الأعلام، ٩٤، ١٩٨٤، ص ٤٧. نقلاً عن الصمادي، امتنان عثمان. شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ١٤٥.

٤- المرجع السابق ، ص ١٤٦

٥ - المرجع السابق ، ص ١٤٥.

الذي يعبر عن شخصيته تعبيراً غير مباشر^(٦)، بالاستناد إلى تنسيق صيغة موضوعية تتجاوب مع انفعالاته من غير أن تتداخل معها.

على هذا النحو أسس إليوت لمفهوم المعادل الموضوعي ضمن رؤية تتكئ على تفاعل عنصري الذات والموضوع في العمل الفني ، فالذات - التي تكمن في الدّاخل - هي منبع الفكر والعاطفة ، والموضوع - الكامن في الخارج - هو منبع الأحداث والتجارب التي يعاينها الشاعر ، ويجعلها تنماهى - إبداعياً - مع ذاته لخلق ما يُسمى بـ " المعادل الموضوعي " ، وهو صيغة تصويرية تنبني على تمثيل تجربة، أو حالة ما، خارج إطار الذات المبدعة ، لكنها على نحو معيّن تعبّر عن هذه الذات وما ترتبته من عواطف وخيالات وانفعالات وأفكار. وتبعاً لهذه الملاحظات لا يكون الشعر عند إليوت تجريباً للعواطف ، بل نماذج تعادل في موضوعها عاطفة الشاعر، وهو الأمر الذي يفسّر انتقاده لآرنولد حين لجأ في شعره إلى التعبير المباشر عن أفكاره وعواطفه ، فيما أبدى إعجابه بجون دون الذي مكّن أبناء عصره من رؤية قضاياهم الخاصة في أشعاره من خلال إخضاع عاطفته لطاقة فكرية خاصة تفصل بين الذات والموضوع. وبناء على ذلك رفض إليوت التعريف الذي وضعه الرومانسيون للشعر من حيث إنّه التدفّق التلقائي للانفعال أو الموقف الشعوري، فالشعر عنده تدفّق غير مباشر لحركة الذات المبدعة، وألفاظ القصيدة المثقلة بالرموز والمعاني هي الترجمة

^٦ - انظر: الخطيب، حسام، تطوّر الأدب الأوروبي، ص ٤٦٦.

الحقيقية لمبدأ اللامباشرة الذي لا ينسحب على القصيدة كلّها حسب، بل حتى على الكلمة المفردة^(٧).

ويشرح تشارلز تشاديك في كتابه "الرمزية" مقصد إليوت من المعادل الموضوعي مؤكداً أنّ الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن تكون بإيجاد المعادل موضوعي، أو بعبارة أخرى خلق جسم محدد ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يُراد التعبير عنه ، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية التي لابد أن تنتمي إلى خبرة حسية - تحقّق الوجدان المطلوب إثارته . وبناء على ذلك ، تحصل الحتمية الفنية إذا تساوت الحقائق الخارجية مع الوجدان مساواة كاملة^(٨).

الإطار التطبيقي / الأرض اليباب

تمثّل قصيدة " الأرض اليباب " التي ظهرت في شكلها النهائي سنة ١٩٢٢ أشهر أعمال إليوت الشعرية ، فقد تركت هذه القصيدة أثراً لافتاً في الأدب الإنسانيّ عموماً، ولم يكن الأدب العربيّ بمنأى عن ذلك ، إذ أشارت الدراسات النقدية إلى أنّ إليوت - لاسيما بقصيدته "الأرض اليباب"- كان الأكثر تأثيراً في شعر الحداثة العربي، وليس من غايات هذا البحث أن يقتفي هذا التأثير لإليوت ، أو أن يتتبّع تلك الدراسات التي أشارت إلى ذلك ، غير أنه يحاول الكشف عن

^٧ - انظر: خليل، إبراهيم. المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٩،

ص ١٩.

^٨ - انظر: تشاديك، تشارلز. الرمزية. ترجمة نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.

ص ٣٩-٤٠.

أهمية هذه القصيدة لإليوت التي عدّها بعض الدارسين مجالاً رحباً انتقلت فيه أفكار إليوت الشعرية من إطارها النظريّ إلى حيّز التطبيق .

وضمن هذه الملاحظات يوضح أ.ف. مانتييس في دراسته المعنونة بـ "ت . س . إليوت الشاعر الناقد" أنّ "فهم إليوت لقيمة المعادل الموضوعي هو الذي جعله يؤسس الحدّة الدراميّة في قصيدة الأرض اليباب في مبنى من الأساطير المتوازية ، ذات شكلٍ خارج عن حدود ذاته" ^(٩) ، فالطبيعة الدرامية في "الأرض اليباب" ترشح عنها حقيقة جذرية تتمثّل بسيطرة المعادل الموضوعي على تفكير إليوت ، وهو ما أكّده روبرت كابلان الذي أشار إلى عدّة اعتبارات تجعل القصيدة ذات توجّه مهم في توضيح مفهوم الشعر انطلاقاً من ذلك، حيث يرى أنّ إليوت قد اتخذ من الرمز قاعدة يعبر من خلالها عن قضايا متشعبة ، فالقصيدة تجسّم معاناة الجنس البشري من يأس وقنوط ، وآمال زائفة ، وجهل مطبق بأسرار الكون ، وهو ما دفع إليوت إلى الاستعانة بالصور البليغة التي صيغت في قالب موضوعي يمزج بين الفكر والعاطفة. وتتضمّن القصيدة معتقدات ومبادئ سادت المدنيات العالمية القديمة في الهند والصين ومصر ومملكتي بابل وآشور، فضلاً عن الاتجاهات الفلسفية الحديثة في أوروبا ^(١٠) .

^٩ - مانتييس. أ. ف، ت.س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٣٤.

^{١٠} - انظر: كابلان، روبرت. الأرض اليباب، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ع ٤ ، ١٩٧٨ ، ص ٢٣.

ولعلّ ما يؤكّد عمق تجربة إليوت في الأرض اليباب واستثماره لمرجعيات أسطورية ودينية خصبة هو اتكاؤه على كتابين هامين من أجل بناء رؤيته الدرامية ، الأول : كتاب " من الطقس إلى القصة الخيالية" لجسي وستون، وهو الكتاب الذي اعترف إليوت نفسه بأنه لم يوح إليه بعنوان القصيدة حسب، بل بهيكلها والكثير من رمزيّتها العارضة . أما الثاني فهو " الغصن الذهبي" لجيمس فريزر، وهو أحد أشهر الكتب التي عرضت للأساطير القديمة ^(١١) ، وتركت أثرها الهام جدا في أعمال إليوت وغيره من الشعراء* . ويعرض روبرت كابلان بعض المقاطع من "الأرض اليباب" لتوضيح فكرته التي ترمي إلى الربط العضوي بين البناء الدرامي للقصيدة ، وتجسيم العاطفة الذي يكرس الفصل بين الذات والموضوع . يقول إليوت:

أيّها التايّمس العذب، تسلل بهدوء، إذ لن أطيل

ولن أجهر بعقيرتي

بيد أنني أسمع خلفي في الهبة الباردة.

انسحاق العظام، وقهقهة خافتة تتماوج من أذن إلى أخرى.

^{١١} - انظر: كابلان ، الأرض اليباب ، ص ٢٣ - ٢٤ .

* من المعروف أنّ كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر قد لعب دورًا مهمًا في الترويج للنزعة الأسطورية التي ميّزت الشعر الحديث، ليس عند إليوت والشعراء في الغرب فحسب، بل في العالم العربي حيث ظهرت مجموعة الشعراء الذين لقبوا بـ " الشعراء التمزويون" بسبب توظيفهم لمجموعة من الأساطير في أشعارهم، وعلى رأسها أسطورة تموز التي تعرفوا عليها بتفاصيلها وتنويعاتها حينما ترجم جبرا إبراهيم جبرا كتاب الغصن الذهبي لجيمس فريزر.

لقد زحف جرد بنعومة بين الأعشاب

يجرّ على الضّفة بطنه النحيل

حين كنتُ أصطاد في التّرعة الآسنة

ذات أمسية شتائية خلف مصنع الغاز

وأتفكّر بحطام سفينة أخي، الملك

وموتُ أبي الملك من قبله

أجساد بيضاء عارية تستلقي على الأرض الرطبية الخفيفة

وعظام طوّح بها في قبو صغير جاف وخفيض

إنّ هذا النصّ ، حسب إشارة كابلان ، يتكئ على أسطورة الملك الصياد مثلما وردت في كتاب جسي وستون، حيث تروي الأسطورة أنّ رجال الملك الصياد اعتدوا على الفتيات اللواتي كنّ يترددن على المعبد القريب من القصر، فاغتصبوهن وسلبوهن أوانيهنّ الذهبية، ومنذ ذلك اليوم أصيبت الأرض باللعنة. وهذا الاغتصاب تشبيه بما يجري الآن على التايمس (نهر التايمز) لا سيما في أمسيات الصيف الصاخبة التي تسودها علاقات جنسية مشبوهة بين الجنسين.

ولعلّ الاتكاء على الأساطير ليس متسغرا - ألبّنة - عن إليوت، لا سيّما أنه صاحب المقولة التي أكّد فيها أنّ "المنهج الأسطوري هو ببساطة طريقة للتحكّم

بتلك البانوراما الهائلة من العقم والفوضى ... ولتنظيمها، وإعطائها شكلاً ودلالة"
(١٢).

إنَّ أسطورة الملك الصيَّاد بما تتحاز إليه من إشارات سلبية تخصَّ التصرفات البشرية تمثِّل معادلاً موضوعياً لعواطف إليوت التي يكتنُّها للمدنية الحديثة الزائفة، فالحالتان تؤشَّران على وضعية الإنسان الذي انغمس في الخطيئة، ولم يعد قادراً على تجاوزها، ومن ثمة كان الجذب والخراب نتائج لا مندوحة من الوصول إليها. ولعلَّ ما يؤكِّد هذه الرؤية عند إليوت أنَّ القصيدة قد كُتبت والعالم ما زال يعيش آثار الحرب العالمية الأولى بما حملته من نتائج كارثية على المستوى الإنساني ، وهو ما دفع بعض الدارسين إلى عدَّ الأرض اليباب إعلاناً صريحاً من إليوت للسقوط الروحي والأخلاقي الذي أصاب الحضارة الغربية ، وأنَّه - أي إليوت - يقف كنبيِّ عزَّاف من خلفه الحضارة بصورتها القاتمة وجوانبها السلبية (١٣). فضلاً عن أسطورة الملك الصيَّاد، استلهم إليوت عدداً كبيراً من الأساطير والرموز والقصص الدينية ، أو الأعمال الأدبية السابقة ؛ فهو يستفيد من أساطير الخصب الفرعونية والبابلية والإغريقية كأوزيريس، وتموز، وأدونيس ، ويلجأ إلى بعض القصص الديني مثلما وردت في العهد

١٢ - موريتي، فرانكو. من الأرض اليباب إلى الفردوس الاصطناعي، تر ناثر ديب، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع ١٢٩ ، ٢٠٠٩، ص ٥٢.

١٣ - انظر: العظمة، نذير، بدر شاكر السياب وإديث سيتويل، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٣٥.

القديم ، كما يُمكن ملاحظة أنه يتناصّ مع العمل الأدبي المشهور "الكوميديا الإلهية" لدانتي ، ومع أشعار بودلير وبعض مسرحيات شكسبير^(١٤).

على هذا النحو يبدو واضحاً أنّ إليوت لم يعتمد في قصيدته مبدأ التعبير المباشر عن عواطفه وأفكاره ، بل استند إلى كمّ كبيرٍ من المرجعيات التي تحمل خصوصية إنسانية عامّة ، حيث أعاد تشكيل كلّ هذه المرجعيات الدينية والأسطورية والفلسفية على نحو يخدم توجّهه في تثبيت واقع الانفصال بين الذات والموضوع ، ويؤسس لرؤية خاصة تنمّاهى فيها تجربته الخاصة مع تجارب إنسانية متنوعة . وليس ثمة شك في أنّ هذه النزعة عند إليوت تعطي الانطباع بأنّ المعادل الموضوعي لا يمكن أن يكون نمطاً واحداً من الدلالات والرموز والأساطير التي تستخدم في سياقات ثابتة ، بل هو رؤية تقوم على استغلال كلّ ما يمكن أن يخدم الشاعر في التعبير عن أفكاره ورؤاه وعواطفه على نحو يبتعد فيه عن المباشرة ، ولعلّ ذلك يُعدّ من جملة ما يؤكد حقيقة المعادل الموضوعي عند إليوت ، وارتباطه بالأدب الجيد الذي يعبر فيه المبدع عن عواطفه وأفكاره بأسلوب غير مباشر.

حدود المعادل الموضوعي

إنّ الفهم الذي ينطلق منه إليوت لتحديد ماهيّة الشعر استناداً إلى فكرة المعادل الموضوعي يجعل العملية الإبداعية قائمة على فاعلية الخيال بالدرجة الأولى ،

١٤ - انظر: متى، فائق. نوابغ الفكر الغربي، ت. س. إليوت، دار المعارف، القاهرة ، ١٩٦٦، ص

فالأدب يختلف أساسًا عن أشكال التواصل الأخرى في قيمته الفنية التي تجعل الأديب يحاول أن يخلق عالمًا موازيًا للعالم الواقعي ، سواء أكان هذا العالم متشكّلًا في ذهن الشاعر ، أو ماثلاً أمامه في العالم الذي ينتمي إليه ، فكلّ عمل أدبي يتضمّن ، حسب تعبير لوسيان غولدمان ، رؤية للعالم^(١٥) ، لكنّ الأساس الأهمّ الذي يميّز العمل الإبداعي عمومًا ، والأدب بشكل خاص ، هو الأسلوب الذي يقدّم فيه المبدع رؤيته الذاتية لهذا العالم .

لقد استغلّ كثير من النقاد مفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت ، لأنه يُبعد الأدب عن التوسّل بالتعبير المباشر لتصدير التجربة الشعورية إلى المتلقّي ، حيث روجوا لهذا المفهوم داعين إلى ضرورة أن يكون حاضرًا في ذهن المبدع خشية أن ينفاد الأدب إلى الإفراط في الذاتية ، وتتكرّر حدّة التماهي بين المبدع والمتلقّي ضمن نطاق المباشرة في التعبير ، وغياب النزعة الإيحائية عن الأدب . وهو ما عكسه ناقد مثل محمّد مندور في دعوته إلى ضرورة أن يختار المؤلف لقصته أو مسرحيته بطلًا موازيًا لشخصيته الحقيقية ، ويدعه يتحرك ويتصرف وفقًا لملايسات الموقف الدرامي دون أن يتنبه الجمهور إلى ذلك^(١٦) .

وضمن الإطار ذاته يتناول محمد غنيمي هلال فكرة المعادل الموضوعي عادةً إياها الوسيلة التي تؤدي إلى إنتاج فضاء إبداعي رحب للتأثير في المتلقّي واستثارته ، وذلك عن طريق ممارسة شكل من أشكال إخفاء المشاعر المباشرة ، وصولًا إلى إقناع القارئ بعمومية التجربة الأدبية ، لأنّ ذلك سيولّد مزيدًا من

^{١٥} - فضل، صلاح . مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٦ ، ص ٧١ .

^{١٦} - المجالي، جهاد. التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع، مجلة جامعة أم القرى لعلوم

الشريعة واللغة العربية وآدابها ، ج ١٥ ، ع ٢٧ ، جمادي الثانية ١٤٢٤ هـ ، ص ٩٢٧ .

الاهتمام عند القارئ الذي يقنعه العمل الأدبي في حالة تكييفه مع صيغة المعادل الموضوعي ، وجعله أكثر تمثيلاً لمشاعر إنسانية مشتركة ، لا مشاعر سطحية ومباشرة تعكس تجربة صاحبها الذي عاشها حسب (١٧).

لقد فتح مفهوم المعادل الموضوعي المجال أمام كثير من دارسي الشعر العربي لإعادة قراءة وتأويل النصوص الشعرية بناء على المفاهيم الأساسية التي ينهض عليها ، إذ إنه هياً الإمكانات المناسبة لتقديم قراءات جديدة حاولت أن تسبر أغوار كثير النصوص ، وأن تتجاوز حدود الفهم السطحي لمكوناتها الأدبية ، حيث ظهر عديد من التطبيقات لهذا المفهوم على نماذج من الشعر العربي بدءاً من الشعر الجاهلي ، وصولاً إلى الشعر الحديث .

وعلى الرغم من النقلة النوعية التي حققها الأدب في سياق اعتماده الجوهري على التعبير بالأحياء ، فإنّ مفهوم المعادل الموضوعي كما رشح عن الوعي النقدي عند إليوت قد اتسم بعدم التقيد مع الوسائل المعبرة عنه ، إذ بدت دائرته على قدر كبير من السعة التي تسمح باستيعاب معظم استراتيجيات التأليف الأدبي ضمن مستوياته البلاغية والأسلوبية .

إنّ تحديد إليوت للمعادل الموضوعي، الذي يمكن تلخيصه في هذا الإطار انطلاقاً من رأي إليوت القائم على اعتبار أنّ الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فنى هي إيجاد معادل موضوعي- يوحى بعمومية شديدة يندرج تحت إطارها كلّ ما يمكن أن ينقل الأدب من حيّز المباشرة في التعبير،

١٧- هلال ، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر، ١٩٩٧، ص ٣٠٧.

إلى حيّز التلميح ، فالرمز والمجاز والتوظيف الأسطوري ، واستخدام تقنية القناع وغيرها ، كلّها معطيات أسلوبية متشابهة في إبعاد النصّ الأدبي عن المباشرة ، وإدخاله ضمن فضاءات متشعبة من التأويل واحتمالات القراءة المتعدّدة . وبطبيعة الحال ، فإنّ مسار التّأليف عند إليوت في "الأرض اليباب" يدعم هذا التّصوّر ، إذ بدا واضحاً أنّ حدود المعادل الموضوعي يمكن أن تتسع لتشمل الرمز بتتويعاته المختلفة ، والتوظيف الأسطوري ، والقناع ، وغيرها من وسائل التعبير . وقد رأى النقاد أنّ إليوت الذي حاول تطبيق مفاهيمه النقدية في الأرض اليباب- أنتج عملاً درامياً مبنياً على كمّ كبير من المرجعيّات التي جعلت النصّ قائماً على الرموز ، مفتوحاً على الأسطورة ، متقاطعاً مع التاريخ ، ومتناسخاً مع عدد من الأعمال الأدبية السابقة.

وليس ثمة شكّ في أنّ استخدام الوسائل التعبيرية التي تبعد النصّ الشعري عن المباشرة لا يمكن أن تتدرج تحت عنوان المعادل الموضوعي إلا وفقاً لشروط معيّنة تتّسق مع طبيعة الأدب ، حيث يجب أن يكون انتقال التجربة الشعرية من إطارها الذاتي إلى إطارها الموضوعي مشفوعاً بحالة من تماهي المتلقي معها تحت قيد مواضع أدبية مخصوصة . ولعلّ أبرز هذه الشروط هي امتلاك القدرة على تمثيل الأبعاد الدلالية والتخييلية والجمالية للموضوع (الرمز/ الأسطورة/ النصّ السابق/ الطبيعة ... إلخ) ، وتحويلها إلى بؤرة التجربة الشعرية ، وهو ما يؤسّس لحالة التجاوب الفني التي تظهر بين المادّة المستمدّة من التجربة الخارجية، وبين التجربة الذاتية التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها بوساطة المعادل الموضوعي.

إنّ التعبير المباشر عن التجربة قد يحرم الشاعر من استغلال عناصر غاية في الأهمية للنصّ الإبداعي ، كالخيال والتاريخ والأسطورة ، وهي عناصر يمكن أن تسهم في أغناء التجربة ، وجعلها أكثر فاعلية ، فالمهم ليس معايشة التجربة الشخصية ونقلها كما هي ، بل حرارة العاطفة واستجابة المشاعر ، والقدرة على الاندماج في الموضوع . وقد يحقّق الأديب حالة المعايشة والإثارة عند المتلقي من خلال التجربة الخيالية أو الأسطورية أو التاريخية، التي تمثّل ، بشكل أو بآخر، جزءاً أساسياً من مفهوم المعادل الموضوعي عند إليوت . وعلى هذا الأساس يمكن الإشارة إلى أنّ هذا المفهوم قد يحضر مثلاً عن طريق التناص الذي بلورته جوليا كريستيفا في فكرة مؤدّاها أنّ " كلّ نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نصّ هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى" ^(١٨) ، ومثّل هذا الفهم هو ما قاد النقاد إلى التمييز بين أنماط متعددة من التناص، كالتناصّ الأدبي ، والتناصّ الأسطوري ، والتناصّ الديني ، والتناصّ التاريخي، وغيرها .

وتبعاً لذلك يصبح توضيف الأسطورة على سبيل المثال ، تناصّاً من حيث إنّهُ استدعاء لنصّ أسطوري قديم يخدم توجّهاً ما لدى المبدع ، وهو ما يجعل حضور الرموز التاريخية تناصّاً بالمستوى الذي تحضر فيه آنياً ضمن العمل الأدبي.

^{١٨} - عزّام. محمد. النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠١، ص ٢٩.

ولا يختلف استدعاء الرمز ، حسب تشعب أنماطه ، عن التناص ، أو القناع مثلاً ، إذ إنّ ثمة رموزاً أسطورية ، ورموزاً تاريخية ، أو رموزاً دينية تنتمي إلى سياقات مختلفة ، وتمثل حالات تناصيّة يعكس استدعاؤها الفاعلية القصوى في خلق فضاءات تخيلية لها دلالاتها الموحية .

وإذا كان إليوت في تحديده لماهية المعادل الموضوعي قد ابتعد عن ذكر الوسائل التعبيرية التي تمكّن الشاعر من الابتعاد عن الذاتية والمباشرة ، فإنه في الوقت ذاته يلجّ على ضرورة الإفادة من الموروث الحضاري الإنساني مهما كان شكله ، وهو ما تجلّى على نحو كبير في "الأرض اليباب" . وعلى هذا الأساس يكون إليوت قد فتح المجال واسعاً أمام الآراء النقدية اللاحقة التي حاولت أن تثير إشكالية تعالق النصوص وتداخلها ، مثلما فعلت جوليا كريستيفا عندما ابتدعت مصطلح التناص ، ومثلما فعل آخرون عندما ابتدعوا مصطلحات نقدية أخرى تتصل بالفاعلية الأدبية لهذا المفهوم . ومن البدهي أنّ تكريس المعادل الموضوعي وفق هذه الرؤية قد دفع بعض النقاد إلى إعطائه الأثر الأهم في لجوء الشعراء العرب إلى " القناع " أو الـ " التناص " و " الرمز " في الشعر ، حيث لجأ الشاعر العربي إلى سبغ عواطفه بالنزعة الموضوعية ، وكان سبيله إلى ذلك الفرز التمييزي بين أنا الشاعر والأنا الفنية ، وهكذا وجد نفسه يتحدث من وراء قناع أو رمز .

لقد تمّ في مراحل لاحقة أعقبت ولادة مصطلح "المعادل الموضوعي" على يد إليوت تطوير الكثير من الرؤى والأفكار المتصلة به ، والاعتماد عليها من أجل إقامة تصوّرات أكثر خصوصية في ارتباطها بالرمز أو الأسطورة أو القناع أو

غيرها ، وهي كلّها تختلف في أساليب توظيفها ، مع وجود قاسم مشترك أساسي بينها مثل الأساس الذي انطلق منه إليوت لتحديد فكرته عن المعادل الموضوعي . وليس ثمة شكّ في أنّ بدايات استخدام وسائل تعبيرية كالرمز أو القناع أو التناصّ على نحو أدبي واعي لم تكن تحمل تجلّيات هذه الأدوات الشعرية بشكل كامل ، وفي هذا الإطار يشير بعض النقاد مثلاً إلى ما يسمى بـ"الإلماعة" التي تمثّل إشارة عابرة يستدعي من خلالها الشاعر رمزاً أو قناعاً أو حادثة في عمل أدبي ، وهو ما يفضي إلى استدراج مشاركة القارئ بوصفها تجربة تتكئ على المعرفة المتبادلة بين الشاعر والمتلقي ؛ فهي تقنية إشارية أسرف إليوت في استخدامها، وكانت تستهدف إغناء العمل الأدبي بشبكة من علاقات التناصّ^(١٩) .

إنّ التداخل الواضح بين الوسائل التعبيرية المتصلة بمفهوم المعادل الموضوعي يظلّ حاضراً دوماً ، لكن ما يمكن ملاحظته في هذا السياق أنّ عمومية التعريف الذي حدّده إليوت للمعادل الموضوعي ، وتطبيقاته التي حاول أن يقدّمها في "الأرض اليباب" كلّها تجعل منه صيغة متكيفة مع كافة هذه الوسائل ، فالأسطورة يمكن أن تتموضع في النصّ لتكون معادلاً موضوعياً ، مثلما يمكن أن يشكّل القناع أو الرمز الحالة ذاتها . وفي هذا السياق ينبغي أن يلاحظ أنّ الرمز، أو القصّة الأسطورية ، أو استدعاء شخصية ما ، ليس هو المعادل الموضوعي بحدّ ذاته ، لكنّ آلية تشكيل الشاعر للنصّ وأسلوب حضوره فيه ، وتماهيه مع تفاصيله ، هي ما يجعله يعيد تكوين الأسطورة أو الرمز أو القناع

^{١٩} - انظر: الشمعة، خلدون. تقنية القناع، دلالات الحضور والغياب، مجلة فصول، م ١٦، ١٤ ،

١٩٩٧، ص ٧٤-٧٥

ليبني من خلالها فضاءً جديداً يحمل أفكاراً ورؤى وسماتٍ عامة تتمثل في المحصلة معادلاً موضوعياً لأفكار الشاعر ورؤاه . وليس بعيداً عن ذلك فإنّ مفهوم المعادل الموضوعي تبعاً للتأصيل النقدي الذي بُني عليه يتجاوب مع وسائل أخرى في وقائع التأليف الأدبي ، ولم يتم التطرّق إليها على هذا الصعيد ، ومثال ذلك الإيقاع في النصوص الشعرية ، إذ إنّهُ يتمثّل في بُنى متكيفة مع الخصوصية الدلالية للنص ، ما يجعله واحداً من الأساليب التعبيرية التي توحى بالمعنى بطريقة أبعد ما تكون عن المباشرة.

المعادل الموضوعي في نماذج من الشعر العربي الحديث

أولاً- في انتظار الموت / قصيدة "رحل النهار" للسياب

تعكس قصيدة بدر شاكر السيّاب " رحل النهار " أنموذجاً واضحاً للقصيدة المبنية في تفاصيلها على التناصّ مع القصص الخرافية ، ممثلة بشخصية السندباد التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة . وتؤكد المراجع أنّ السيّاب قد كتب هذه القصيدة إبان تلقيه العلاج في مشفى الجامعة الأمريكية في بيروت سنة ١٩٦٢ ، أي قبل سنتين تقريباً من وفاته ، حيث استبدّ به المرض ، وبدأ يشعر بدنوّ أجله . وقد أشار إلى ذلك بعض من أرخوا لحياة السيّاب ودرسوا أدبه ، فذكر توفيق صايغ أنّ السيّاب حينما أقام في المشفى الأمريكي في بيروت ، كانت تتعهّد العناية به ممرضة اسمها ليلي ، وحدث أنّ وقع السيّاب في حبّ الممرضة التي أهدته خصلة من شعرها . وعندما زارته زوجته في المشفى في منتصف حزيران من سنة ١٩٦٢ ، وجدت لديه خصلات الشعر

النسائية وبضع رسائل ، فقامت برميها في البحر ، فكتبَ السياب على إثر ذلك قصيدته "رحل النهار" في السابع والعشرين من الشهر نفسه (٢٠).

ولعلّ هذا السياق الخاصّ بملايسات كتابة النصّ يكشف عن جوانب مضيئة فيه ، ويعطي احتمالات التأويل الأكثر تعبيراً عن مكُوناته العميقة ، وما يتّصل بها من أفكار وجوديّة تتعلّق بالحياة والموت ، وتلك الرحلة التي تمثّل حدّاً فاصلاً بين بدء الإنسان حياته منذ البواكير الأولى لتشكّل وعيه ، وانتهاء بمصيره المحتوم بالموت .

إنّ عنوان النصّ " رحل النهار " يوثّق على نحو رمزي ذلك الإحساس الوجودي بالزمن ، فالنهار بما يتضمّنه من قيم ورموز إيجابية ، في موازاة الليل بما فيه من قيم ورموز مغايرة ، قد ولّى ورحل . والرحيل هنا ليس استجابة لدورة الطبيعة التي تتبدّل فيها الأدوار ما بين نهار وليل ، وحياة وموت ، بل إنه شعور بسيطرة الموت الذي يعني حضوره انتهاء كافة مظاهر الحياة ، وانتفاء مظاهر الأمل:

"رحل النَّهارُ

ها إِنَّهُ انْطَفَأَتْ دُبَالَتُهُ عَلَى أَفْقٍ تَوَهَّجَ دُونَ نَارِ

وَجَلَسَتْ تَنْتَظِرِينَ عَوْدَةَ سَنْدَبَادَ مِنَ السَّفَارِ

^{٢٠} - انظر: في الذكرى الساسة والأربعين لرحيله، السياب يتحدّث عن مرضه ، مجلة الشبكة العراقية ، نسخة إلكترونية 13940. print. /articles/ imn.iq/magazine. http://

والبَحْرُ يَصْرُخُ من ورائك بالعواصِفِ والرعودُ

هُوَ لَنْ يَعُودَ" (٢١)

والنصّ هنا إذ يستدعي شخصية السندباد على نحو صريح ، فإنه في المقابل يوظّف بطريقة خفيّة الأسطورة الأكثر ارتباطاً بفكرة السيّاب . ومن المؤكّد أنّ الأنثى التي يخاطبها الشاعر في قصيدته ، أيّاً كانت ، تلفت المتلقي على نحو بائن إلى " بنلوب " حبيبة وزوج " أوديسيوس " التي ظلّت تنتظر عودته من رحلته (٢٢) ، وهذه الرحلة الأسطورية لأوديسيوس ، والرحلات التي اعتاد السندباد على خوضها ، كلّ منها تنتهي بعودة البطل منتصراً ، بعد أن يجتاز الصعاب التي تواجهه ، لكن السيّاب في لحظة اتّساقه مع التجربة النفسية التي يعيشها ، واستجابته للواقع الذي جعله يواجه الموت مباشرة ، يعيد تكوين الأسطورتين على نحو يتماهى مع حالته القلقة ، ومشاعره الوجودية تجاه الموت . ولعلّ ما يؤشّر على ذلك هو " رحيل النهار " الذي أعلن انتهاء الأمل بعودة الشاعر المرجوّ إلى الأنثى التي تنتظره ، وإلى الحياة بكلّ ما فيها من تفاصيل ، وهو ما يجعله يكرر على نحو مكثف العبارات الدّالة على فقدان الأمل بالعودة ، حيث تطغى على النص الطقوس السوداوية ، واللغة المشحونة بعاطفة اليأس :

"أوما علِمْتِ بأنّه

^{٢١} السيّاب، بدر شاكر. الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٢٢٩.

^{٢٢} انظر بخصوص هذه الأسطورة وتفاصيلها: خشبة. دريني. الأوديسة لشاعر الخلود هوميروس. دار العودة، بيروت، ٢٠٠٥.

أَسْرَتُهُ آلَهُ الْبَحَارِ

فِي قُلْعَةٍ سُدَاءَ فِي جُزْرِ مِنَ الدَّمِّ وَالْمَحَارِ

هُوَ لَنْ يَعُودَ ،

رَحَلَ النَّهَارُ

فَلْتَرْحَلِي ، هُوَ لَنْ يَعُودَ" (٢٣)

إنَّ آلهة البحار، والقلاع التي تحتضن الدم والموت ، هي ملامح أسطورية تذكر
برحلة أوديسيوس ، والصعاب التي تجاوزها في طريق عودته إلى زوجته "بنلوب"
 . وإذا كان السياب يوجّه النصّ إلى " حبيبته" أو أي أنثى كانت ، فإنَّ إيمانه
يبدو راسخاً بنهاية رحلته ، ليس بالعودة إلى "الأنثى" التي هي الجزء المعبر عن
الحياة بكل ما فيها من مظاهر تتحدى الموت ، وإنما بالوصول إلى موته المؤكّد
 ، فالزمن وفقاً لمنطوق القصيدة يمضي دوماً نحو الأمام المنشدّ إلى هذه النهاية
الحتمية:

"الْأَفْقُ غَابَتْ مِنْ السُّحُبِ الثَّقِيلَةِ وَالرُّعُودُ

الْمَوْتُ مِنْ أَثْمَارِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النَّهَارِ

الْمَوْتُ مِنْ أَمْطَارِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النَّهَارِ

الْخَوْفُ مِنْ أَلْوَانِهِنَّ وَبَعْضُ أَرْمَدَةِ النَّهَارِ

^{٢٣}السياب، الأعمال الكاملة، ص ٢٢٩.

رحلَ النهارُ

رحلَ النهارُ

وكأنَّ معصمكِ اليسارُ

وكأنَّ ساعدك اليسارُ ، وراءَ ساعتهِ فنارُ

في شاطئٍ للموتِ يحلُمُ بالسَّفينِ على انتِظارِ

رحلَ النهارُ

هيهات أن يقفَ الزمانُ ، تمرُّ حتى باللحودِ

خطى الزمانِ وبالحِجارِ

رحلَ النهارُ ولنْ يعودَ" (٢٤)

إنَّ التساؤلاتِ القلقةِ إزاءِ نهايةِ المصيرِ تُعدُّ النِيمةَ الأساسيّةِ التي تسيطرُ تمامًا على نصِّ السيّاب ، ولعلَّ سيرةَ حياةِ الشاعرِ تعطي انطباعًا إضافيًا بأنَّ القلقَ الوجودي من فكرةِ الموتِ تغدو مع السيّاب أكثرَ رهبةً ، فهو كما تكشف نصوصه ومعطيات التّاريخ لحياته، كان متشككًا دائمًا ، قليل الإيمان . وليس ثمة شك في أن من يمتلئ قلبه بعدم اليقين لن يجتاز اختبار القدرة على تحمّل الفناء ، ومن هنا سيطرت على نصِّ السيّاب حالة القلق الوجودي وهو يواجه حقيقة الموت ونهاية المصير . وإذا كانت الأنثى هنا حاضرة بشكل مكثّف ،

^{٢٤} - السيّاب، الأعمال الكاملة، ص ٢٣٠.

فإنها في المقابل ليست الأنتى حسب ، بل هي الحياة بكل ما تتحاز إليه من طموحات وذكريات يراها الشاعر تغدو حلما مرّ أمام ناظريه سريعاً ، فارتسم الأفق أمامه في مشهد سوداوي كئيب .

على هذا النحو يبدو واضحاً أنّ السياب لجأ إلى أسطورتى السندباد وأوديسيوس ، فأعاد تشكيلهما بأداء فنيّ لافت ، واستطاع أن يجد فيهما معادلاً موضوعياً لقلقه ، وإحساسه باقتراب الموت ، فالرحلة في كلتا الأسطورتين تمثل معادلاً موضوعياً لرحلة السياب القصيرة نسبياً في الحياة ، والصعاب التي واجهها كلّ من البطلين الأسطوريين مثلت كذلك معادلاً موضوعياً استطاع السياب بواسطته أن يعبر عن تلك الصعاب التي واجهته في حياته تلك . ولا ريب في أنّ قصيدة "رحل النهار" قد أسفرت في النهاية عن توليد النموذج الحيّ للبطل المهزوم ، فإذا تمخّض عن رحلتى السندباد وأوديسيوس عودة البطل إلى حياته ، فإنّ رحلة السياب منقادة إلى النهاية التي يراها أمامه ممثلة بالموت ، ولا شيء سواه .

ثانياً- العلاقة بين المبدع والسلطة / قصيدة "محنة أبي العلاء" للبياتي

تسيطر على قصيدة البياتي " محنة أبي العلاء" رؤية خاصّة يحاول الشاعر بواسطتها أن يقدّم مقارنته للواقع السلطوي الذي يحكم المجتمعات البشرية ، ويكون ضحيّته دائماً المفكرون والمتمردون على الظلم . وعلى هذا الأساس نلاحظ أنّ مرجعية البياتي في تكوين رؤاه ورسم خيالاته قصص تاريخية مشهورة لأشخاص عُرف عنهم تمرّدهم على الظلم ، واتباعهم نهجا علمياً وفكرياً يعلي من قيمة العقل ، ويعدّه السبيل الوحيد لكشف الحقائق ، وأولى هذه الشخصيات - كما يظهر من عنوان القصيدة- أبو العلاء المعري ، فضلاً عن حضور

أسماء كلوركا وغاليليو وغيرهما . وإذا كان عنوان هذه القصيدة يوضّح بجلاء أنّ ثمة محنة يعانيتها أبو العلاء المعري ، فإنّ الشاعر يؤكد في منتها تلك الغربة الفكرية والروحية لأبي العلاء وسط أناس بعيدين تمامًا عن تمثّل المعاني والمبادئ التي يؤمن بها الرجل ، والقصيدة مكوّنة من عدة مقاطع ، أولها "فارس النحاس" :

"هذا بلا أمس وهذا غده قيثاره خرساء

داعبتها ، فانقطعت أوتارها ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، وذا بلا قناع

أشعل في الهشيم نارًا وانتهى الصراع

وذا بلا شرع

أبحر حول بيته وعاد

حياته رماد

وليله سهاد

ياموت! يا نعاس!

لوركا ونور العالم الأبيض في الأكفان" (٢٥)

^{٢٥} - البياتي، عبد الوهاب. الأعمال الكاملة، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٥٥، ص ٢٤.

إنّ البياتي في سعيه للتعبير عمّا يشعر به من عزلة روحية وفكرية عن العالم الذي ينتمي إليه وجد ضالته في إقامة معادل موضوعي تاريخي يحقق له هذه الغاية . والمعري لا يعاني الغربة فقط ضمن المستوى الظاهر الذي يتّصل بفقدان النظر لديه ، بل يعانيها بشكل أكثر تجذراً وعمقاً لإحساسه بالفردة والتميز على المستوى الفكري ، حيث عُرف عن هذا الرجل أنه صاحب رؤى فلسفية جعلته مثاراً للجدل في الأوساط التي عاش فيها . والبياتي، لا يسرد حياة أبي العلاء ، ولا يتّخذ من شخصيته قناعاً يختفي خلفه حسب ، بل يعيد تشكيل قصّته على نحو جديد، فهو يجعل من المعري بؤرة اجتلاب لرؤية خاصة يعمّق من خلالها منظوره للعلاقة المتوترة بين المبدع والسلطة ، والبياتي يؤسس لهذا المنظور عبر استثماره لمتون حكائية تمثّل معادلاً موضوعياً لأفكاره التي تتمحور حول ثنائية السلطة / الإبداع . وقد جاءت عدة مقاطع من القصيدة معبّرة عن إشكالية العلاقة بين طرفي هذه الثنائية انطلاقاً من أنّ السلطة ، أيّاً كان شكلها ، تحاول ممارسة حضور مؤثر وطاق على الوعي الإنساني ، واستجابةً لذلك تخلق عدداً من القوانين التي تحدّ من حرية الإنسان ، فيما يقوم الإبداع على الحرية ، وعلى الخيال الذي يحاول دائماً الانعتاق من أية قيود :

"شربت من خمر الأمير ، ورأيت في نهار ليله النجوم

أكلت من طعامه المسموم

أصبت بالتخمة والحمى وبالضجر

أصبحت في بلاطه حجر

ليلاً بلا سحر

قنبارة مقطوعة الوتر

عباءة بالية ، مسمار

صفراً يدور في الفراغ ، آلة تُدار " (٢٦)

لقد رسم النص الشعري في المقطع السابق صورة جديدة للمعري (رمز الفكر والإبداع) حينما يقترب من السلطة ، ويتحوّل إلى حجرٍ في قصر الأمير بعد أن ينساق إلى بلاطه ويشرب من خمره ، ويأكل من طعامه ، ومن ثمّ فقد خسر المعري دوره في التنوير ، وفقدَ رمزيّته عندما صار أداة بيد السلطة . وبلاط الأمير، رمز التسلّط يعجّ بالمنافقين، وهو ما لا يليق بالمعري:

"مجلسه كان يعج بدواب الأرض والهوام

من كل صعلوك شويعر ، دعي ، داعر نمام

كان - إذا ما انشدوا اشعارهم - ينام

مفلطحاً ومتخماً

وكلما

أنشد منهم أحد تململا

وقال لا!

^{٢٦} - البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٢٥.

- مولاي ، هل يخفى القمر؟

ويغضب الأمير

ويصفع الشاعر ، فالقمر

يغيب كل ليلة في صفحة الغدير" (٢٧)

وإذا كان المعري سقط أنيًّا ، فما ذلك إلا ليكون شاهدًا حقيقًا على هذا العصر
الفاجر المليء بالظلم والنفاق والفساد . وهنا يظهر صوت جديد يوجّه خطابه
للشاعر/ المتنبي ، مبيّنًا الفارق بينه وبين الآخرين المنحازين دومًا إلى صفّ
السلطة ، المنقادين بسذاجة لها :

"كان زمانًا داعرًا ، يا سيدي كان بلا ضفاف

الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف

وكننت أنت بينهم عرّاف

وكننت في مأدبة اللئام

شاهد عصر سادّه الظلام" (٢٨)

وتنتهي القصيدة بمشهد يستحضر شخصية غاليليو، الذي واجه أبناء عصره
حينما شكّك بمعتقداتهم الزائفة على نحو علمي ، فحوكّم من قبل السلطة آنذاك

^{٢٧} البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٢٩

^{٢٨} البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٣٠

، وأُجبر على التخلّي عن آرائه ، لكنه أطلق مقولته التي دوّنها التاريخ بأنّ "الأرض تدور" ، وعندئذ يتبنّى المعري تلك المقولة ، ليعود إلى صفّ الرفض والتمرد على السلطة من جديد :

"والأرض رغم حقدكم تدور

والنور غطّى نصفها المهجور" (٢٩)

إنّ البياتي يرى في سيرة أبي العلاء ، وغاليليو، ولوركا، تجارب إنسانية تستحقّ أن ينطلق منها ليبنى تصوراتهِ عن الواقع الذي يعيشه المبدع في هذا العالم ، وهو يدرك أنّ السلطة واحدة في كلّ زمان ومكان ، وأنّ الصراع معها بين سيظل مستمراً إلى الأبد . والبياتي -كما هو واضح- يجعل من تجارب سابقه معادلاً موضوعياً لتجربته الذاتية ، حيث ابتعد عن التقريرية والمباشرة ، ومدّ نصّه بزخم إضافي ضمّنهُ تلك المرجعيات التي تنهض على قيم إنسانية عابرة للزمان والمكان .

ثالثاً- البحث عن الوطن الضائع/ " القصيدة الناقصة" لسميح القاسم

يحاول سميح القاسم في قصيدته "القصيدة الناقصة" أن يصوغ رؤيته الخاصة للصراع الفلسطيني/ الإسرائيلي تبعاً لملايساته التاريخية القارّة ، وهو في إنتاجه لهذه الرؤية يبتعد عن النهج التقريري المباشر، ويلجأ إلى بناء نصّ يستند إلى صور وخيالات خاصّة ، يقيمها في موازاة الواقع الذي يعيشه ، والمستقبل الذي يأمله . ولا شكّ في أنّ القصيدة ، بدءاً من العنوان ، تحيل على حقيقة راسخة ،

^{٢٩} البياتي، الأعمال الكاملة، ص ٤١

وهي أنّ ثمة جزءاً ناقصاً فيها يحتاج إلى أن يكتمل ، وإذا كان نصّ القصيدة يقوم جذرياً على تقنية السرد ، إذ يروي قصّة ما، فإنّ اكتماله يكون باكتمال الحكاية التي يرويها .

يبدأ سميح القاسم نصّه على لسان " السارد" الذي يروي أحداث الحكاية شعراً ، موضحاً أنّ هذه القصيدة هي أمرّ ما سمع من أشعار، ملحاً على أنّ صاحب القصيدة مجهول :

"أمرّ ما سمعت من أشعار
قصيدة.. صاحبها مجهول
أذكر منها، أنها تقول:
سرب من الأطيّار
ليس يهّم جنسه..سرب من الأطيّار
عاش يُنعم الحياة
في جنّة..يا طالما مرّ بها إله"(٣٠)

إنّ القصيدة منذ اللحظة الاولى تجعل المتلقّي مهيباً للاستماع إلى قصّة فيها قدر من المرارة والأسى ، لكنّ سبب هذه المرارة لا يبدو واضحاً في مقطعها الأوّل الذي يشي في ظاهره بكلّ ما يمكن أن يثير البهجة والفرح ، فهو يتحدث عن سرب من الطيور التي تعيش في جنّة تحفّها رعاية الإله . ويواصل القاسم سرد تفاصيل حياة هذه الطيور في الجنّة ، على نحو يكشف عن الدلالات الرمزية التي تمثّلها :

^{٣٠}القاسم، سميح. أعمال سميح القاسم الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٢، ج١، ص ٣١١.

"كان إن نشنَشَ ضَوءُ
على حواشي الليل.. يوقظ النهار
و يرفع الصلاة
في هيكَل الخضرة ، والمياه ، والثمر
فيسجد الشجر
و يُنصت الحجر
و كان في مسيرة الضحى
يرود كل تَلَّة.. يؤمّ كلّ نهْر
ينبّه الحياة في الثرى
ويُنهض القرى
على مَطلّ خير
وكان في مسيرة الغياب
قبل ترمُد الشعاع في مجامر الشفق
ينفض عن ريشاته التراب
يوَدّع الوديان والسهول والتلال
ويحمل التعب
وحزمة من القصب
ليحبك السلال

رحيبةً..

رحيبةً.. غنيّة الخيال" (٣١)

لقد أسفر التصاعد الديناميكي للحكاية التي يسوقها السارد عن صيغة رمزية واضحة تدلّ فيها الطيور على أولئك الناس البسطاء ، المحبين للأرض، حيث اعتادوا أن يرجعوا من حقولهم مساء كلّ يوم ، متعبين ، فرحين . ودلالات الفرح والبهجة تسيطر على هذا المقطع من النصّ ، ما يثير تساؤلات حول ماهيّة " المرارة" التي أشار إليها السارد في بداية القصيدة :

"أحلامها رؤى تراود الغلال

وتحضن العشاشُ سريها السعيد

وفي الوهاد ، في السفوح ، في الجبال

على ثرى مطامح لا تعرف الكلال

يورق ألف عيد

يورق ألف عيد" (٣٢).

والنصّ الذي يُصدّر الحكاية في قصيدة القاسم ، سرعان ما يعلن للمتلقي صراحة عن سرّ هذه المرارة ، إذ إنه ينتقل مباشرة من مشهد البهجة والفرح إلى مشهد جديد مليء بصور الكآبة والأسى ، فالطيور الهانئة في أعشاشها تقع فريسة دعتها وحبّها للسلام ، حيث تتسلّل إلى جنتها "شرزمة من الصلال" :

^{٣١} القاسم، الأعمال الكاملة، ج١، ص ٣١٢

^{٣٢} القاسم، الأعمال الكاملة، ج١، ص ٣١٢

"كان ذات يوم
أشأم ما يمكن أن يكون ذات يوم
شرذمة من الصّلال
تسرّيت تحت خباء ليل
إلى عِشاشٍ.. دوحها في ملتقى الدروب
أبوابها مشرّعة
لكل طارقٍ غريب
وسورها أزاهرٌ و ظل
وفي جنان طالما مرّ بها إله
تفجّرت على السلام زوبعة
هدّت عِشاشَ سرينا الوديع
وهشّمت حديقةً.. ما جدّدت (سدوم)
ولا أعادت عار (روما) الأسود القديم
ولم تدنّس روعة الحياة
وسرينا الوديع ؟!" (٣٣)

لعلّ من الواضح هنا أنّ القاسم يبني معادلاً موضوعياً لقضية الإنسان
الفلسطيني الذي كان يعيش على أرضه في سلام ، متعلّقاً بكافة المظاهر التي
تمدّه بالفرح والبهجة . وهو إذ يخلق هذه الحكاية ، برموزها ودلالاتها ، فإنه
يتكئ بشكل سريع على بعض القصص الديني والتاريخي ، حيث يورد إشارة

^{٣٣}القاسم، الأعمال الكاملة، ج١، ص ٣١٣

عابرة إلى " سدوم " ، وإلى " روما " . والقرينة التي تربط النصّ مع الإشارتين هي حجم الدمار الذي سبّبه " شرذمة الصلال " واستباحته به أرض الطيور ، وهو يوازي حجم الدمار الأسطوري الذي حلّ يوماً بسدوم وروما ، فالدلالات الرمزية تتكشف على نحو صريح في سياق التناهي العضوي لمتن الحكاية ؛ إذ إنّ الجثة هي فلسطين ، والطيور تدلّ على الشعب الفلسطيني المحبّ للحياة والسلام ، أما الصلال فترمز إلى الذين قدموا من كلّ بقاع الأرض ليأخذوا مكان الشعب الفلسطيني .

والقصيدة الناقصة نفسها تمثّل معادلاً موضوعياً لقصة الإنسان الفلسطيني التي كانت مقدمتها الفرح والحبّ والسلام، وهي الآن مرهونة لواقع المرارة والأسى الذي يسبّبه وجود الاحتلال الاسرائيلي ، لكنّ القصيدة ناقصة ، واكتمالها مشروط بزوال هذا الاحتلال :

"ويلاه.. إنّ أحرفي تتركني
ويلاه.. إنّ قدرتي تخونني
وفكرتي.. من رعبها تضيع
وينتهي هنا..
أمرّ ما سمعت من أشعار
قصيدة.. صاحبها مات و لم تتم
لكنني أسمع في قرارة الحروف

بقية النغم

أسمع يا أحبتي.. بقية النغم^(٣٤)

إنّ تكيف فاعلية المعادل الموضوعي مع شعريّة النصّ يتطلّب ، بالضرورة ، فحص مكامن التعبير الإيحائي بما تحوزه من استراتيجيات بلاغية وأسلوبية تحقّق هذه الغاية ، ومثل هذا الأمر يجعل من ملابسات تشكّل المعادل الموضوعي سياقاً مناسباً لاجتلاب نظرية الخيال عند الرومانسيين ، وعلى رأسهم كولردج ، حيث ترتّب على هذه النظرية ضمن مسارات التأليف الشعري بناء الصورة الفنية بمقاييس محدّدة ، إذ إنّ التعبير بالخيال الكلّي ، والابتعاد عن الفاعلية الجزئية للاستعارة ، والتشبيه ، وغيرهما - من الوسائل الموضوعية للتعبير الأدبي بطريقة غير مباشرة ، وذلك لا ينقض بطبيعة الحال مبدأ ذاتية التعبير الذي يُعدّ جذرياً في الفكر الرومانسي ، لأنّ استثمار الخيال بالنضج الشعري الكافي سيؤسّس حتماً لواقع التماهي بين الذات والموضوع ، وهو ما سيفضي إلى استدعاء الكثير من الرموز ، والإشارات الإسطورية للتعبير عن الذاتي بأسلوب إيحائي صرف ، ومثل هذه الأساليب التعبيرية شاعت على نحو واضح في أشعار الرومانسيين العرب ، لا سيما شعراء مدرسة أبوللو .^(٣٥)

لقد كان مفهوم المعادل الموضوعي ، كما تمّ التأسيس له عند إليوت ، ذا صبغة شمولية تستدرج معظم وسائل التعبير الأدبي للاتساق معه في وظيفة محدّدة ،

^{٣٤} القاسم، الأعمال الكاملة، ج١، ص ٣١٣

^{٣٥} - انظر: حاوي، إيليا، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ج، د.ت، ص ٨١.

وهي إشهار المنطوق الدلالي للقصيدة الشعرية عن طريق الإيحاء ، وهو الأمر الذي يمنع هذا المفهوم من الإحالة على أي نظرية نقديه تبلوره ضمن نسق منهجي مستقل .

الخاتمة

حاول هذه البحث أن يقارب مفهوم المعادل الموضوعي الذي روج له ت. س. إليوت وصار من بعده واحداً من أهم المصطلحات النقدية وأكثرها تداولاً على ألسنة النقاد فترة من الزمن ، وقد تتبّع البحث ماهية هذا المصطلح عند إليوت ، وأبرز ما يحيل عليه ، وما يستدرجه من دلالات. ولعلّ أكثر ما بدا واضحاً أنّ المصطلح وفقاً لملايسات تحديده عند إليوت قد انزلق إلى دائرة العمومية الشديدة ، فهو يجمع كافة الأساليب الفنية التي يمكن أن يلجأ إليها الشاعر لابتعد عن المباشرة والتعبير الصريح. وفي هذا السياق يتبيّن أنّ مفهوم المعادل الموضوعي يجتلب على نحو جليّ عدداً من وسائل التعبير الشعرية كالرمز والتناصّ والأسطورة وغيرها. وما يؤكّد ذلك أنّ هذا المفهوم يمكن استخدامه نقدياً في أي معالجة تأويلية للشعر القديم أو الشعر الحديث على حد سواء ، فالشعر الجيد حسب إليوت هو الذي يلجأ فيه صاحبه إلى التعبير عن أفكاره وعواطفه عن طريق إيجاد معادل موضوعي لها خارج حدود الذات المبدعة ، وهو ما يعني أنّ الفضل في ابتكار المصطلح يُعزى لإليوت، لكن العثور على نماذج جيّدة لجأ فيها الشعراء إلى التعبير عن أفكارهم وعواطفهم باستخدام " المعادل الموضوعي" يمكن أن يرتدّ إلى فترات زمنية أقدم بكثير من عصر إليوت.

وإذا كان البحث قد انطلق من فكرة أن المعادل الموضوعي يتسع ليشمل عددًا كبيراً من وسائل التعبير الفنيّة ، فإنّه في المقابل حاولت أن تدرس ثلاثة نماذج مختلفة الطّابع ، تمثّل أولها في قصيدة بدر شاكر السياب " رجل النهار " التي اتكأ فيها على الأسطورة حتى يبني المعادل الموضوعي لشعوره باقتراب الموت ونهاية رحلته في الحياة. وقد أقام السياب نصّه على استلهاً حكايتين أسطورتين تم توظيفهما لتدعيم رؤيته الشعرية . أما النصّ الثاني فهو قصيدة البياتي " محنة أبي العلاء " التي توسّل فيها الشاعر باستحضار عدد من الشخصيات الفاعلة فكرياً على المستوى الإنساني ، حيث بنى معادلاً موضوعياً لرواه وأفكاره التي تتصل بجدلية العلاقة بين الإبداع والسلطة . فيما مثّل النصّ الأخير " القصيدة الناقصة " محاولة جادّة من سميح القاسم لصياغة معادل موضوعي مبني بالدرجة الأولى على الخيال عند الشاعر، إذ ابتكر نصّاً سرديّاً مثّل معادلاً موضوعياً لرحلة الإنسان الفلسطيني ، وأمله في أن يكون تمام " القصيدة الناقصة " انتصار هذا الإنسان على احتلال أرضه وتهميشه.

المصادر والمراجع

- ١- البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الكاملة، دار الفارس، عمان، ط١، ١٩٥٥.
- ٢- تشاديك، تشارلز. الرمزية. ترجمة نسيم إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢.
- ٣- حاوي، إيليا، إلياس أبو شبكة شاعر الجحيم والنعيم ، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط٢، ج، د.ت.
- ٤- خشبة ، دريني ، الأوديسة لشاعر الخلود هوميروس، دار العودة، بيروت ، ٢٠٠٥.
- ٥- الخطيب، حسام، محاضرات في تطوّر الأدب الأوروبي نشأة مذاهبه و إتجاهاته النقدية، دمشق، ١٩٧٥.
- ٦- خليل، إبراهيم، المثاقفة والمنهج في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، ٢٠٠٩.
- ٧- الربيعي، محمود، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، من منشورات مجلة " عالم الفكر " / أكتوبر -ديسمبر ١٩٩٤.

٨- السياب، بدر شاكر، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.

٩- الشمعة ، خلدون ، تقنية القناع ، دلالات الحضور والغياب ، مجلة
فصول، م١٦، ع١، ١٩٩٧.

١٠ - الصمادي، امتنان عثمان. شعر سعدي يوسف، دراسة تحليلية،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

١١- عباس، إحسان ، بدر شاكر السياب، دراسة في حياته وشعره. دار

الثقافة

، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٧.

١٢- عزام ، محمد، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي،
منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، ٢٠٠.

١٣- العظمة ، نذير، بدر شاكر السياب وإيديث سيتويل ، دار علاء

الدين ،

دمشق ، ٢٠٠٤.

١٤- فضل، صلاح ، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة،

ط١،

١٩٩٦.

١٥- القاسم، سميح ، أعمال سميح القاسم الكاملة، دار العودة ، بيروت،

١٩٩٢.

١٦- كابلان، روبرت، الأرض اليباب، مجلة الآداب الأجنبية ، تصدر

عن

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع ٤ ، ١٩٧٨.

١٧- ماتيسن. أ. ف، ت.س إليوت الشاعر الناقد، ترجمة إحسان عباس،

المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٥.

١٨- متى، فائق ، نوابغ الفكر الغربي، ت. س. إليوت، دار المعارف،

القاهرة،

. ١٩٦٦

١٩- المجالي، جهاد، التجربة الشعرية بين الصدق الفني وصدق الواقع،

مجلة

جامعة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج ١٥ ، ع ٢٧،

١٤٢٤هـ

٢٠- موريتي، فرانكو، من الأرض اليباب إلى الفردوس الاصطناعي، تر نائر

ديب، مجلة الآداب الأجنبية، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع ١٢٩

، ٢٠٠٩.

٢١- هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، ١٩٩٧.

الملخص

لقد حاول هذا البحث ، على نحو أساسي، أن يتوقّر على مكوّنات المعادل الموضوعي كما أقرّه ت.س.إليوت ، حيث صدرّ هذا المفهوم جملة من المسالك الأسلوبية التي نزلت بالنص الشعري إلى أفق التعبير بالإيحاء ، والابتعاد عن الذاتية والمباشرة ، كما ناقش البحث أبرز الإشكالات التي تمخّض عنها هذا المفهوم ، لا سيّما فيما يتعلّق بسعة منته المنهجي ، واستيعابه لكافة أدوات

التعبير التي تمّ التوسّل بها على مدار التاريخ الأدبي . وقد وجد البحث في هذا السياق أنّ ثمة انفتاحاً غير محدود على توظيف التقنيات التعبيرية، كالرمز والمجاز والقناع والتناص والإيقاع . ومثل هذه المعطيات التي تتّصل بموضوع البحث تم إبرازها منهجياً عن طريق المقاربة لمفهوم المعادل الموضوعي ، وتعيين حدوده ، وصولاً إلى معالجته التحليلية ضمن إطار تطبيقي شمل قصيدة إليوت "الأرض الخراب" التي تركت أثراً جذرياً في الشعر العربي الحديث ، وهو ما حاول البحث أن يثبت منه بتناول ثلاثة نصوص شعرية حديثة استناداً إلى فكرة المعادل الموضوعي ، حيث راعى اختيار نصوص تمثّل تجارب شعرية وفكرية متنوعة ، فكان أن وقع الاختيار على قصيدة بدر شاكر السياب "رحل النهار" ، وقصيدة "محنة أبي العلاء" لعبد الوهاب البياتي ، وقصيدة "القصيدة الناقصة" لسميح القاسم . ولما كانت عملية تحليل النصوص وتأويلها على نحو منهجي دقيق تتطلب مساحة أكبر من حدود هذا البحث ، فقد تم التعاطي مع هذه النصوص على نحو يراعي خصوصية موضوعه ، إذ انصبّ التركيز على الكيفية التي كان المعادل الموضوعي حاضراً فيها ضمن هذه النصوص ، وصولاً إلى قياس فاعليته في منح التجربة الشعرية هويّتها الفنيّة والدلالية الراسخة.

Abstract

this search tried, as essential, to study the substantive equivalent components as approved T.s.eliot, where this

concept was issued a series of stylistic tract, which have tended to text poetic expression suggesting horizon, and stay away from self-direct, also discussed the research highlighted the problems that outcome of this concept, particularly with regard to carrying capacity of systematic, and absorb all the tools of expression that has been used throughout literary history. Find in this context has been found that there is a limited open to employ expressive techniques, such as the symbol and metaphor and the mask and intertextuality and rhythm. Such data related to the search topic highlighted systematically through the approach to the concept of substantive equivalent, and delimitation, to the processed analytical within the application framework included a poem by Eliot "Waste Land," which left a radical impact in modern Arabic poetry, which tried to search that steadies him eating three modern poetic texts based on the idea of the substantive equivalent, where the shepherd choose texts represent a poetic and intellectual variety of experiments, was that the choice fell on the poem Badr Shaker Sayyab "gone the day," the poem "The plight of Abu Ala," Abdul-Wahab al-Bayyati, the poem

"missing the poem" Samih al-Qasim. Since the analysis of texts and interpreted in a systematic manner accurate require greater than the limits of this research area of operation, it has been dealing with these texts to take into account the privacy of its subject, as the focus was on how the substantive equivalent present where within these texts, all the way to measure its effectiveness in granting poetic experience technical and semantic well-established identity

.