جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

شعراء الحداثة والنقد، قراءة في كتب التجارب الشعرية

إعداد الطالب

خلدون أحمد الجعافرة

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة

رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجـــة

الماجستير في اللغة قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة, 2005

بسم الله الرحمن الرحيم

MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب خلدون أحمد الجعافره الموسومة بـــ:

شعراء الحداثه والنقد / قراءة في كتب التجارب الشعريه

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح الرواشده		2005/8/4	مشرفاً ورئيسا
أ.د. خليل الشيخ		2005/8/4	عضواً
د. إبراهيم البعول		2005/8/4	عضواً
د. خالد شقير		2005/8/4	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. أحمد القطامين

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail: dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330
فاكس 03/2 375694
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى رموز تضيء غدي البعيد ... البعيد: الدكتور سامح الرواشـــده، الشـــهيد درويش الجعافرة، الدكتور مجحم المجاليه.

خلدون أحمد الجعافرة

الشكر والتقدير

إلى أستاذي الدكتور سامح الرواشدة، جزاك الله خيرا، فديني لك لا تفي بـــه يد العرفان. كما وأتقدم بالشكر الموصول بالثناء إلى لجنة المناقشة: الأستاذ الدكتور خليل الشيخ، والدكتور إبراهيم البعول، والدكتور خالد شقير، التي شـــرّفتني بقـــراءة هذه الدراسة، وأفادتني بملاحظتها القيمة.

ولعائلتي الكريمة، أنحني مقبلا جبينهما: أمي وأبي، ولمن ساهم في إنجـــاز هذا العمل من الزملاء والأصدقاء: حامد الجـــردات، ومـــراد الـــذنيبات، وســـمير العويسات، وخيرهم استثنيت.

خلدون أحمد الجعافرة

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
ملخص باللغة العربية	د
الملخص باللغة الإنجليزيه	هـ
الفصل الأول: المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية	
1.1 المقدمة	4-1
2.1 عبد الوهاب البياتي	21-4
3.1 صلاح عبد الصبور	36-21
4.1 نزار قباني	52-36
الفصل الثاني: قضايا نقدية (النقد النظري)	
1.2 الحداثة والموقف من التراث	65-54
2.2 تفسير العملية الإبداعية ــ خلق القصيدة	74-65
3.2 اللُّغة الشعريَّة	80-74
4.2 الالتزام	84-80
5.2 المسرح الشعري	87-84
الفصل الثالث: النقد التّطبيقي	
1.3 عبد الوهاب البياتي	97-89
2.3 صلاح عبد الصبور	104-98
3.3 نزار قباني	113-105
الخاتمة	115-114
قائمة الهوامش	141-116
المراجع	150-142

الملخص

شعراء الحداثة والنقد

قراءة في كتب التجارب الشعرية

خلدون أحمد الجعافرة

جامعة مؤتة، 2005

تعمد هذه الدراسة إلى مناقشة كتب التجارب الشعرية، ممثلة في الكتب التالية، وهي: "تجربتي الشعرية" لعبد الوهاب البياتي 1968م، و"حياتي في الشعر" لصلاح عبد الصبور، و"قصتي مع الشعر" لنزار قباني 1973م. وفق ثلاثة محاور رئيسة، هي: المصادر والمؤثرات الثقافية والفكرية والفلسفية والاجتماعية في ضوء ارتحالالتها النصية؛ والموقف النقدي النظري: الحداثة والموقف من التراث، واللغة الشعرية، والالتزام، والمسرح الشعري، ومدى اتساقه مع الممارسة الإبداعية؛ والموقف النقدي التطبيقي من النتاج الشعري ومدى اتسامه بالنضج النقدي، والموضوعية، والقدرة على التقييم.

Abstract

Poets of modernism and Criticism
Reading of poetic Experience Books .

Khaldouin Ahmed AL - jaafreh

Mutah university , 2005 .

This study aims to discuss the experience books which including the following books: "My peotic experience" 1968, by Abdelwaheab Al-bayaty, "My life in the poetry"1968 by Salah abdelsabour, and "My story with poetry" ,1973 by nazar Kabbany .

This study based on three main dimensions. Firstly, the cultural, intellectual, and social sources and influences in the light of their contextual movements; secondly, the theoretical criticism situation which includes the modernism and the attitude twards folklor, poetic language, faithfulness, poetic theatre and its appropriateness with creative work; and the attitudes of criticism towards poetic products, applied criticism critical maturity, objectivity and the ability to evaluate .

الفصل الأول

المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية

1.1 المقدّمة

في سعي الشعراء لتشكيل رؤيا قادرة على إضاءة مسيرتهم الشعرية، يطرحون قراءة تعمد إلى استجلاء مُشكِّلات تجاربهم الشعرية، بغية تأسيس حلقة تواصلية ــ وجها لوجه ــ مع القراء، بلا وسائط نقدية، دون أن يعني ذلك إسقاطها، حيث يكشفون عن المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، التي استندوا إليها في تكوين رؤاهم، كمخزون معرفي متجدّد؛ مناقشين ــ في الوقت ذاته ــ قضايا نقدية تركن في صميم اشتغالاتهم الشعرية، مع تقديم رؤية نقدية لنتاجهم الشعري. وليس استجلاؤهم لجوامع تجاربهم مقاربا، بالضرورة، لما تختزنه مجاميعهم الشعرية في تداخلاتها: المعرفية، والواقعية المعيشة، والمتخيلة؛ ذلك أن ما تضمره المدونات النصية ــ كتب التجارب الشعرية من مؤثرات، لا يقلّ حجبا من نفاذ آلية المتخيل إليها.

ويغدو مفهوم التجربة، لدى شعراء الحداثة والنقد، مدخلا يؤطر منهجية كتابة مدوناتهم النصية، فكلما اتسعت آفاق المفهوم، تكثّفت المؤثرات الثقافية وتداخلت في المدونات تلك، وليس نقيض اتساع الأفق محددا لتداخل المؤثرات، بالضرورة، ففي حين يلتقي البياتي وعبد الصبور، كلاهما، في رؤيتهما لمفهوم التجربة،ينزاح قباني عنهما، مكتفيا بشقّ منه يراه محققا مصداقية المفهوم وموضوعيته.

إن مفهوم التجربة لدى عبد الصبور، ينفتح على آفاق تتجاوز حدود إدراك الواقع الاجتماعي ومعايشته وممارسات الشخصية السلوكية والأخلاقية في حيّزها، طاوية إياها في فلكها، لتتأسس على معطيات ثقافية وفكرية، تشكّل جوهر رؤيا المبدع للكون والكائنات، وإنها ــ بذلك ــ لجديرة بأن تكون أوسع مجالا من الذوات، وإن كانت الذوات مجال اشتغالها. وفي رؤية منسجمة، يعرّف البياتي التجربة على أنها المعايشة الوجدانية والثقافية للمعطيات الإنسانية، لا في الحاضر وحده، وهو

ركيزة تكوين الرؤيا، بل في الماضي والمستقبل، عبر تكوين رؤية شمولية نافذة تستكنه الماضي، وتستشرف المستقبل. أما نزار، فإنه ينفي كون المؤثرات الثقافية والفكرية فواعل في تشكيل التجربة، ناعتا تلك المؤثرات بالتجارب المخبرية الباردة، المحرومة من زخم الحياة؛فيغلق التجربة على الممارسات السلوكية والأخلاقية والوجدانية ضمن أطر الزمان والمكان، على الرُّغم من إفصاحه عن مؤثراته الثقافية، التي تمثل فاعلا في رؤياه وممارسته النصية.

من هنا، تأتي أهمية هذه الدراسة، إذ تطمح للكشف عن المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، وكيفية اشتغالها نصيا ــ قدر المستطاع ــ كما أفصح عنها الشعراء؛ وإبراز القضايا والمصطلحات النقدية، وبيان مدى اتساقها مع الممارسة النصية الإبداعية؛ ومقاربة وقفتهم نقادا لمجمل نتاجهم الشعري فنيا، قالبين ــ بذلك ــ الصورة النمطية المتمثلة في وقوف النقاد لمعاينة نتاجهم الشعري، ليقف الشاعر أمام مرآته ناقدا ومنقودا.

لذا، عمدت هذه الدراسة إلى طرح أسئلة كانت إجاباتها مدار فصولها، وهي:

أ ــ ما المصادر والمؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، التي اتكأ الشعراء عليها في نتاجهم الشعري ورؤاهم النقدية؟

ب ــ ما أبرز القضايا والمصطلحات النقدية، التي طرحها الشعراء، وهل اتسقت مع نصوصهم الشعرية؟

ج ــ ما موقفهم النقدي من نتاجهم الشعري فنيا، وهل اتسمت أحكامهم النقدية بالنضج والموضوعية، والقدرة على التقييم؟

وهذه الأسئلة فرضت تقسيم الدراسة إلى مقدمة، وثلاثة فصول، وخاتمة. في الفصل الأول، ناقش الباحث المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، في ضوء ارتحالاتها النصية، وفقا لما ألزم الشعراء أنفسهم التصريح به، دون زعم الإحاطة الشمولية بالمصرّح به. أما الفصل الثاني، فناقش فيه الباحث القضايا والمصطلحات النقدية: الحداثة والموقف من التراث، واللغة الشعرية، والالتزام، والمسرح الشعري، التي طرحها الشعراء نظريا مع مقاربة اتساقها نصيا. والفصل الثالث يطرح وقفة

الشعراء نقادا لنتاجهم الشعري، مما أوجب القراءة النصية للقصائد والدواوين منـــاط الأحكام، كشفا عن مدى قدراتهم النقدية، وما تتمتع به من نضج وموضوعية.

والقراءة، بما هي عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلـــف، لـــم تفـــرض منهجا بعينه في هذه الدراسة، إذ عمد الباحـــث إلـــى توظيـــف معطيـــات المـــنهج الاجتماعي والتاريخي والنفسي، وعقد المقارنات بين النصوص الشعرية من جهـــة، والتصورات النقدية من جهة أخرى، والتحليل والتأويل عنـــد مقاربـــة النصـــوص الشعرية. ولو أنّ دراسة نقدية محكمة، أجابت عن جميع أسئلتها بإحكـــام ونفـــاذ، دون أن تترك زوايا أخرى للنظر، مدعية الإحاطة والشمول لإيصاد الباب أمام دراسات أُخَر، لضلّت غاياتها وضللت قارئها، فكل قراءة ــ هي بالضرورة ــ إساءة قراءة.

وتقتضي الأمانة العلمية، أن أشير إلى دراسات سابقة ــ لم أجد سواها حسب اطلاعي ــ تناولت كتب التجارب الشعرية، مع اختلاف المنهجية التي اعتمدتها في هذه الدراسة. حيث شكّل كتاب عبد العزيز المقالح "الشعر بين الرؤيا والتشكيل" **(1986)** الإضاءة الأولى لظاهرة الشعراء النقاد في العصر الحديث، غير أنه وقف عند حدود الظاهرة، دون رصد وتحليل ومناقشة الأبعاد الفنية والنقدية والثقافية والسيريّة فيها. وللباحث عدنان سليمان رسالة جامعية غير منشورة، بعنوان "صلاح عبد الصبور ناقداً" **(1986)**، توقف فيها على مختلف القضايا النقدية في مؤلفات عبد الصبور: أصوات العصر، وحتى نقهر الموت، وقراءة جديدة لشعرنا القديم، وحياتي في الشعر، وتبقى الكلمة، ورحلة على الورق وغيرها، دون أن يسلط الضوء على المؤثرات الثقافية والفكرية، أو يحاكم رؤيته النقدية لنتاجه الشعري. أما محمد صابر عبيد في كتابه "السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية"**(1999)**، فإنه يقارب التجارب الشعرية مقاربة سيرية، هادفا إلى تجنيس تجارب الشعراء، لتنضوي في فلك السيرة: السيرة الذاتية، والسيرة الغيرية، مضيفا السيرة الذاتية الشعرية. وليس لنا أن نحاكم وجهة مقاربته، رغم ما يعتورها من قصور يتمثل في اختلال مفهوم الحداثة لديه مما أبعدها عن غاياتها التي سعت إلى تحقيقها، إضافة إلى اقتطاعه نصوصا مصدرية وغرسها بما لا يتلاءم وسياق الأفكار المنوي مقاربتها، أي أن النصوص الموظفة لا تتأقلم مع نسيج النص

النقدي في الكتاب. كما أنه حوّم حول النصوص ولم يجتهد في تحليلها وتأويلها، مكتفيا بالوصف، إذ إنه تحدث عن كتب التجارب ولم يتحدث فيها، فلم يكشف النقاب عن المصادر والمؤثرات الثقافية، أو يحاكم رؤاهم النقدية الدائرة حول نتاجهم الشعري، كما أنه لم يبرز الوعي النظري للمفاهيم والمصطلحات النقدية لديهم، ذلك أن غايات دراسته ونتائجها تفارق ما توخيناه في دراستنا هذه.

وفي كتابه" نزار قباني: التجربة الشعرية والسيرة الذاتية"، يقدم عبد العزيز شرف نسخة مصغرة ومختارة لكتاب نزار" قصتي مع الشعر" **(2000)**، إذ يكتفي بتعليقات، لا غرض لها سوى إحكام الربط بين عشرات الصفحات المقتطعة من كتاب نزار، فضلا عن اشتمال النصف الآخر من الكتاب على قصائد متنوعة من الأعمال الشعرية الكاملة لنزار قباني.

2.1 عبد الوهاب البياتي:

إن شاعرا حداثيا، تشكل تجربته الشعرية اقتدارا فنيا وموضوعيا على تطويع المعطيات الإنسانية:الذاكرة والواقع والمخيلة؛ ما كان ليتشكل بفاعلية إبداعية، لولا قدرته العالية على صهر جماع التجارب الإنسانية، وانتهاله من المرجعيات التراثية الإنسانية، والمنطلقات الثقافية والفكرية والدينية والفلسفية، مقترنة بالمعطى الاجتماعي والطبقي.

ذا، يقتضي الأمر تحديد المرجعيات، التي أنضجت رؤيا البياتي الشعرية ومناقشتها، في ضوء تعالقاتها النصية في دواوين البياتي، في هجرة معاكسة من المؤثر للنص، دون إغفال التحولات الفكرية والفنية في رؤياه الشعرية، بناء على معطيات ثقافية ــ غنى القراءات لديه ــ واجتماعية وسياسية تنحو المنحى الآتي: مسرح الطفولة(الفقر ــ الموت)، ثنائية المدينة القرية، والشعر العربي، والمعطى التاريخي والديني، والآداب الأوروبية؛ وقضايا متشابكة تتواشج ورؤياه الشعرية: الخلود والفن، والحب والجنس، وانتحار الأدباء، وعلاقة المثقف بالسلطة.

مسرح الطفولة (الفقر ــ الموت):

شكلت الطفولة إطارا حاضنا لمعالم تكوين البياتي الاجتماعي والنفسي، من كونها تعنون مرحلة من البؤس والشقاء المحكَمَين، فالمعاينة والمعايشة الملاصقتان لصور الموت اليومي والفقر الجماعي، أسستا شرعية رفضها وإدانتها في النصوص الشعرية، إذ تسربت هذه المضامين من رحم المعاناة إلى النص الشعري، ويسترجع البياتي معالم الطفولة ــمنذ ولادته 1926م ــ التي لا تنسلخ عن محيطه الاجتماعي، يقول:

" الحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه ... كنا نعاني الموت ونتنفسه، وكانت المقبرة قبالنا، فلا يمرّ يوم إلا ونرى الموتى.. فالموت موت الإنسان والحيوان كان أمراً مألوفا لدينا، كانت الحيوانات تُجرُّ إلى المسلخ للذبح.. لقد كانت حياتنا شحيحة وبائسة" . (1)

هذا المقتطف المكثَّف يرتحل طواعية إلى نصوصه الشعرية، مزيجا من الرومانسية والواقعية، مغلفا بنبرة ثورية في غالبه الأعم، وتتمظهر صور المسرح الحياتي المعيش في طغيان مفردات الدم وموضوعاته، فأفسحت أعماله الشعرية مساحات واسعة لها، حتى بدت مفردة الدم ناقلة للصور البصرية التي عايشها البياتي (2):

الريح والغربان تنقر في عيونك والدماء
صبغت حصى الوادي
والريح والغربان تنقر في عيونك والفضاء
نعش بلا ورد
وتابوت يجرُّ بلا غطاء

ولا نعدم الحس الثوري لصور الدم، على الرغم من رومانسيته في قصيدة" طريق الحرية" من ديوان أباريق مهشمة :

وتظل أجراس الحياة ترن، والوادي يموج
والفجر يصبغ بالدم الطاغي أكاذيب البروج

كما أن البياتي – الطفل" الذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت" (3)، ما كان منه إلا أن ينبعث في نصوصه الشعرية، كمصدر فاعل في تشكيل أحد جوانب رؤياه، فبرز الطفل حاملا للهم ومحملا به، منغمسا في بوتقة الفقر والموت، حتى أنهما يشكلان حجر التأسيس في تجربة البياتي، وعتبة الدخول إلى عالمه الشعري، يقول في ذكريات الطفولة(4) :

بالأمس كنا، آه من كنا: ومن أمس يكون

الأمس مات

الأمس مات

لم يبق حول" مدينة الأطفال" إلا ما نشاء

إلا السماء

جوفاء، فارغة، تحجّر في مآقيها الدخان

غير أن تحولا واضحا واكب تطلعات الشاعر، ليحل الطفل المعذب في أطفال العالم صورة مشرقة طافحة بالرفض والتمرد والثورة، ويتضح الأمر في ديوان" المجد للأطفال والزيتون" ، فثمة قصائد ناهضة بانتفاضة الطفل في كل مكان وزمان، يقول في قصيدة" قصائد إلى يافا" ، مقطوعة 4" المجد للأطفال والزيتون"(5):

المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الخيام

المجد للزيتون في أرض السلام

فضاء المدينة: ــ

يمثل عالم الطفولة أحد الفضاءات، التي تنبني عليها المدينة البياتية، بما تحتضنه من عوامل التأثير؛ لذا، كان تسليط الضوء عليها كشفا لمظاهر تشقق البنية الاجتماعية وتحطمها، تحت مطرقة البؤس والتشرد والموت والفقر، خاصة أن مصدر معرفة البياتي الأول بالعالم، حي النشأة في بغداد بالقرب من ضريح الشيخ عبد القادر الجيلاني، الذي" يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبرجوازيين الصغار" (6)، فجاءت قصائده واقعية تنحو منحى

تصويريا، قبل أن يتحول للواقعية الاشتراكية، وبعد أن تخلص من مرحلة" الإسراف العاطفي الرومانسي في ديوانه الأول ملائكة وشياطين"(7)، ويتضح هذا المنحى في قصيدة القرية الملعونة ــ ديوان أباريق مهشمة:

وهناك عبر الحقل، أكواخ تنام وتستفيقْ

عبر الطريق

بشر ينام ويستفيق

بشر ينام مع الدواب السائبات على سواء

وفي قصيدة "سوق القرية "، نطلُّ على مشهد تراجيدي مفتوح للمعاينة والتأويل، لما يطفح به النص من رموز، مخالفين بذلك، رؤية إحسان عباس، فالقصيدة عنده" لا تنقل الرمز وأعماقه، بل هي بعيدة عن أن تكون رمزا؛ لأنها تنقل دون أن تقول ــ على المستوى الرمزي ــ أي شيء" (8)، والموقف يتجدد مع محيي الدين صبحي و مختار علي أبو غالي في رؤيتهما، التي لم تستنطق النصّ أو تحاوره.

ذلك، إن القصيدة مشهد شعري درامي، ينقله راو كلي العلم، ويتخلله مونولوج درامي موزع بين عدة شخصيات:الفلاح، والديك، والقديس، والحاصدين، والعائدين من المدينة، وبائعة الأساور، و الحداد، وبائعات الكرم؛ مما يسهم في تعميق المفارقة القائمة على عدة مستويات:الانفصام الدلالي بين القائل والمقول، وجدل المتناقضات لتأكيد حالة السلب، وانحراف الرموز عن وظائفها المؤصَّلة (الشمس، الديك، القديس)، وترحيل الرمز التوراتي ــ سدوم إلى الواقع المعيش.

إن النص يتعاضد برموزه لنقل الأجواء الأسطورية، فإذا كانت سدوم قد أُهلكت بفعل إلهي، فإنّ المدينة المعاصرة ما تزال تُهلك بفعل بشري، مما يعمق ائتلاف المفعول (بشري/ بشري)، رغم اختلاف الفاعل (إلهي / بشري)؛ لتنغلق دائرة سدوم تاريخيا، بينما ترحل الدلالة إلى الواقع المعيش، وهذا يعني: اختزان ذاكرة البياتي للمرئي والمسموع، وتفعيل الخبرة على صعيد المكان؛ ليتحول المكان من"مدرك حسي إلى مدرك نفسي"(9)، فتتحقق جماليات النص التي طمح إلى تكوينها.

كما أنّ المدينة في تجربة البياتي، لا تحفل إلا بالهجاء؛لأنها"مدينة مزيفة.. لم تكن تملك من حقيقة المدينة أكثر من تشبيهها ببهلوان أو مهرج، أما المدينة الحقيقية.. فقد شعرت بأنها ماتت واختفت إلى الأبد، ومن هنا كانت الثورة على المدينة رفضا لشكلها القائم، ولم يكن رفضا عاطفيا، وإنما كان بذرة لتمرد هو الذي ولّد الثورة"(10).

على أنَّ هذا الرأي يلقى رفضا قاطعا من لدن بعض الباحثين، إذ يرون أن موقف العداء من المدينة العربية لم يكن أصيلا ؛ لأنه يفتقد إلى مبرراته الفلسفية والفكرية، ولا يستند على أساس واقعي، وما مشاعر القلق والاضطراب والعداء للمدينة إلا دعاوٍ زائفة، أو هي بالأحرى أفكار ومشاعر مستعارة من الآداب الأجنبية(11). والحقُّ، أن هذه الآراء تخلع عنها رداء الموضوعية في إجحافها بنفي تجربة الشعوب العربية المشبعة بالدمار والموت إبان الاستعمار الحاضر الغائب والغائب الحاضر؛ فإذا اتفقنا مع العلاق على افتقاد الشعراء للمسوغات الفلسفية والفكرية، خاصة أن التيارات الفلسفية والنقدية المتلاحقة في أوروبا تنبئ عن حضارة متأزمة ــ بقدر فاعلية المشهد الثقافي فيها ــ فإن واقع الحال يدحض فكرة الاستعارة، ذلك إن انعكاسات الحربين العالميتين تجلت في المشهد العربي، فكان أن" وجد الكتاب العرب موازاة لمعاناة إليوت في معاناتهم من نتائج الحرب العالمية الثانية، ونكبة فلسطين، فأصبحت أرضهم مثل أرض إليوت يبابا" (12)، كما أن تجربة البياتي في هجائه للمدينة تؤول على أنها" صدمة علاقة بين ذاتين(13)، أعني: انعدام التوافق الذهني والنفسي بين الذات والعالم.

ولا بد من التأكيد، على أن المدينة المعنية في سياق الاقتباس، هي بغداد، التي كانت" انعكاسات لإسقاطاته النفسية (و) مرآة للمد والجزر في الحياة السياسية في العراق" (14)، فبينما تحاط بغداد بهالة من القداسة في حالات المد في قصائد كثيرة (15)، تتحول في لحظات الجزر إلى رمز العذاب والتشرد والنفي(16)، وفي الحالتين: المد والجزر، تُعمّد أكثر قصائده بماء الرومانسية، بما يتنافى وحالة الرفض التي عبر عن نأيها أن تكون رفضا عاطفيا.

غير أن تحولا رافق قصائد البياتي في مرحلة التزامه اليساري، فانقسمت المدن إلى قسمين:مدن الرفض والثورة (وارسو، مدريد، برلين، غرناطة، الجزائر)، ومدن التسلط والإرهاب(17)، فهي" مدن الإسمنت والحديد المصفح..إن مدنا كهذه لا تلبث إلا أن تنقض بكلاب صيدها وذبابها على جنة أهل الحب، وتحيلها إلى أنقاض ورماد؛ لأنها مدن تعادي الله والإنسان والحب" (18).

الشعر العربي: ــ

في سعيه الدائم لتحقيق مستوى عال فنيا، وقادر موضوعيا على النهوض بأعباء التجربة، عمّق البياتي صلته بالتراث الشعري العربي، قارئا دواوينه، تمثلا للتجارب الإنسانية التي حفل بها، فكان الشعر العربي مصدرا رئيسا لتكوين البياتي الثقافي، لقدرته على منح القصيدة طاقة تعبيرية لا محدودة، وإضفاء نوع من الموضوعية والدرامية' سواء أكانت التقنية المستخدمة استدعاء أم ترميزا أم تقنعا.

ولعل الإطلالة على أبرز الشعراء المؤثرين في تجربة البياتي، تكشف عمق تمثله للتراث الشعري، يقول:" وكان طرفة بن العبد وأبو نواس والمعري والمتنبي والشريف الرضي هم أكبر من أثر فيّ من الشعراء العرب" (19)، وهذا التأثير لم يكن عرضيا، بل كان تأثيرا جوهريا وأصيلا لمواءمته تجربة البياتي المعاصرة: اجتماعيا، وثقافيا، وسياسيا؛ إذ يقول:" لقد عانى هؤلاء محنة الوجود الحقيقية وعبروا عن أنفسهم بأصواتهم الذاتية، لا بأصوات غيرهم ..لقد وجدت فيهم نوعا من التمرد على القيم السائدة، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم" (20).

إن إشارة البياتي إلى تمرد الشعراء على واقعهم، تفصح عن قدرتهم على المثول في قصيدة الشاعر كأصوات" تحمل كل نبرات النقد والإدانة لقوى العسف و الطغيان"(21)، في أشكاله المختلفة: الديني، والسياسي، والاجتماعي.

ويتمثل تأثير المتنبي على البياتي، في علاقته الصدامية مع السلطة وحاشيتها، وطموحاته المعلنة لكسر رتابة الواقع العربي واستنهاضه، فكان المتنبي وسيطا" ملائما للحديث عن مأزق الإنسان العربي المعاصر" (22)، ولا أدل على تأثير المتنبي وتمثُّل البياتي من قصيدة" موت المتنبي" من ديوان النار والكلمات، التي

تمثل" فكرة الصراع الأبدي بين الفنان...، والسلطة الزمنية الغاشمة" (23)، يقول:

أرانب هم الملوك، حجر السقوط

رؤيا عصرنا الشنيعة

وتترك رؤى المعري وتأملاته أعمق صدى لها في تجربة البياتي ، إذ تتعنون مرحلتاهما بالرفض من أجل التغيير، لا سيّما أنهما فريستا المنفى والغربة(24). لذا، كانت قصيدة محنة أبي العلاء ــ ديوان سفر الفقر والثورة في تقنُّــعها وعاء لوحدة التجربة والرؤيا.

وإذا كان تقنع أبي نواس بالمجون، تعبيرا عن رفض الراهن ــ بصفته معطلا الحرية ــ وقبول ما يتجاوزه، وكشفا عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وتمردا على السائد والمألوف(25)؛ فإنه ــ بذلك ــ يؤجج حالة التمرد التي تسكن البياتي؛ لأنه يؤمن أن:" محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه إلى خارج نطاق النصائح والتعاليم والتربية، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها، كل هذا يلعب دورا في صنع عالم الشاعر"(26).

ويلقي الحس الفجائعي لديك الجن الحمصي بظلاله على البياتي؛ لأنهما يتوحدان في" دائرة الفجيعة"(27)، ذلك إن ديك الجن ــ في ندمه وحزنه وأرقه ــ يمتلك شخصية مفعمة بالحساسية والانفعال والجرأة والتعقيد، قُــدِّر لها أن تسقط في شراك خديعة أبي الطيب (28). وبقدر ذاتية تجربة ديك الجن، فإن البياتي يستثمرها للتعبير عما في باطن الشاعر والثائر من أحاسيس التمزق والضياع والفقد. ولعل ما يجمع بينهما الفقد والاستلاب من قبل المجتمع والسلطة من جانب، وخيانة رفاق الأمس من جانب آخر، يقول:

رأيت ديك الجن من فردوسه مطرود

.....

تنبحه الكلاب والأصفار

وحاجب الخليفة

أما عن أدب القرن العشرين، فإن نقدا لاذعا يتسم بالذاتية وأحادية النظرة يصبه البياتي على هذا الأدب،قائلا:" كان أدبهم ثورة عاطفية رومانسية أكثر منه تعبيرا عن ولادة الجيل الجديد من خلال الأزمة وسنوات العذاب.. حتى جبران تصورته كاهنا يلبس مسوحا سوداء، ويذرف الدموع أمام جثة ميتة" (29). وأرى أن نقد البياتي ينم عن رؤية مسطحة مبتسرة، منفعلة ومفتعلة؛ لأنها تفتقر إلى التمثل النقدي الموضوعي والعميق، أعني: إن الأدب الرومانسي يتمثل قضية جوهرية، هي ما يسمى بثنائية العالم وفقا للتعارض الصارخ بين المثل العليا: الخير والحرية والجمال؛ وبين الواقع:الشر والانسحاق والقبح (30). وقد بدا جبران في نتاجه مدركا لهذه الثنائية، فكان" واقعيا وصوفيا، وعدميا وثوريا" (31) في آنٍ معا.

إن البياتي في نقده الساخر للرومانسية، لم ينج من قبضتها التي انبثقت في ديوانه الأوّل" ملائكة وشياطين، مجسدا فيه" مرحلة التعبير الرومانسي" (32)، ولعل إطلالة متأنية على عناوين قصائده، تكشف عن سيطرة موضوعي الطبيعة والموت.

ومهما يكن من أمر، فإن الشعر العربي في معطياته المتنوعة، برز كمصدر مؤثر في تكوين البياتي الثقافي، ونتاجه الشعري.

المعطى الديني والتاريخي: ــ

تمثل المقروء الأول للبياتي في الكتب الدينية، إلا أن إعراضا لازمه في قراءته الأولى؛ لأنها تؤجل المتخيل إلى العالم الآخر(33)، ولكن البياتي استثمر الصوفي في الديني، وتعداه إلى آفاق أكثر انفتاحا، مازجا الصوفي بالفلسفي، فيكون التصوف" فلسفة حياة تهدف إلى التَّرقي بالنفس البشرية أخلاقيا" (34). لذا، جاء تمثل البياتي ــ كما يقول ــ للتصوف لشحذه النفس، ولجعلها قادرة على الاستشراف والحدس والرؤيا. ويضيف، إذ يهدف الصوفي إلى الوصول إلى مملكة الله في العالم الآخر، فإن المتصوف الثوري الفنان يهدف ــ بجانب وصوله إلى مملكة الشعر ــ إلى إقامة مملكة الله على الأرض (35).

من هنا، انسجمت تطلعات البياتي ورؤاه مع طموحاته في تطوير تقنياته الأسلوبية، فاختلطت عوالم الرمز والأسطورة والقناع؛ لتنتج نصوصا خصبة، قادرة

على النهوض بأعباء تجربته:الحياتية، والمتخيلة. ذلك أن الحضور الصوفي في نصوصه، بني على تماسٍ واضح مع تجاربه: الشخصية ــ في الواقع المعيش ــ، والروحية ــ المتخيل ــ من جانب، ومن جانب آخر مثّل ذروة التحول والتطور في مساره الشعري، متجاوزا الرومانسية والواقعية إلى مرحلة" تقمص الذات الجماعية للإنسان العربي ابتداء، وللإنسان الكوني انتهـــاء، في توق بشري فريد تجاه الديمومة والخلود(36).

أسس هذا التحول على قراءة عميقة للتراث الصوفي تتماس مع تجاربه؛ فكان أن حضرت مصادر التصوف منسجمة مع رؤيا البياتي في تشعباتها المختلفة، وليس أدل على ذلك من تقنع البياتي بخمسة من رموز التصوف وأعلامه من أصل ثمانية أقنعة استخدمها البياتي(37). وفي سياق ذكره لأبرز الشعراء الذين قرأهم، يعلل البياتي سر اهتمامه بهم، قائلا:" ومن الشعراء الذين قرأتهم باهتمام بالغ: الجامي، وجلال الدين الرومي، وفريد الدين العطار، والخيام، وطاغور. لقد عانى هؤلاء محنة استبطان العالم ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة" (38).

وتمتزج القراءات الصوفية بالتجربة البياتية: اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا، وروحيا، ملغية الأبعاد الزمانية والمكانية لصالح ذات تسعى لأن تكون أكثر اكتمالا، الذات الإنسانية في عذاباتها وتطلعاتها ورؤاها.

واكتفاء، نطل على الحلاج مرتحلا صوب البياتي، والبياتي صوب الحلاج: لقاء التجارب المسكونة بهواجس التغيير، عبر تقنية القناع، فكلاهما شاعر ومفكر، عانيا الغربة والمطاردة، وحاربا بالكلمة(39)، وجوهر اللقاء بينهما ــ وهو مبرّر ــ التمرد على السلطان، والثورة المتجددة والمنبعثة دائما، يقول في قصيدة" عذاب الحلاج" من ديوان سفر الفقر والثورة:

ستكبر الأشجار
سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ والبذرة لن تموت.

إن توظيف التجربة الصوفية ــ لدى البياتي ــ لا يهمش التزامه بقضايا الإنسان، ذلك إنه يستثمر الإيجابي والثوري في الصوفية، وهو ما يسميه عز الدين إسماعيل بالصوفية الملتزمة، فهي موقف" يزاوج فيه الشاعر بين الفن والالتزام، والفن بطبيعته يرفض الواقع بقدر ما ينغمس فيه، وحين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبي لكي تنغمس في الواقع، فإنها تصبح فنا، تصبح شعرا، حيث يتعانق الفن والعقيدة، ويلتحمان في بنية واحدة"(40)؛ فيؤدي الشاعر دور النبوءة في عصره.

أما المعطى التاريخي، فإن البياتي يقيم تمييزا واضحا بين التأريخ والتاريخ وفقا للمنظور الوجودي؛ فإذا كانت الوجودية تنظر للتاريخ على أنه شعور الذات بما حققته في مظاهر نشاطاتها المختلفة، أعني: الإنسان بوصفه الذات الفاعلة في الأحداث، فتحتفظ الأحداث الواقعة وسط الوجود المشترك للناس، بقدرتها على التأثير في مجرى الأحداث الحالية والمستقبلية، وفقا لعلاقتها بالإنسان، وهو ما يعرف بالشعور التاريخي(41)؛ فإن البياتي ينهل من ذات المصدر في فهمه للتاريخ، قائلا:" لم أقرأه (التاريخ) كركام من الوقائع والأحداث، وإنما كتجربة إنسانية واسعة متعددة الجنبات ، وكـــتجسيد لقضايا الإنسان، التي طـــرحت على المجتمعات الإنسانية الماضية (42).

إن فهم البياتي للتاريخ، يشكل انفتاحا على الأزمنة والأمكنة في مختلف العصور، مسلطا الضوء على الإنسان وحده، فامتزج الواقعي بالأسطوري، والصوفي بالثوري، والحقيقي بالرمزي، وهذا ما يتبدى في دواوينه المختلفة:ابتداء من سفر الفقر والثورة، والذي يأتي ولا يأتي، والموت في الحياة، فكانت تجربته الشعرية" استبطانا لتجربة عصرنا؛ لأنه يرى فيها الاستمرارية التي تغلف وجه التجربة الإنسانية"(43).

الآداب العالمية: ــ

يتعذر ضبط الروافد الأدبية العالمية المشكلة لرؤيا البياتي، لما تمارسه النصوص الشعرية من عصيان ومراوغة على القارئ، مبعثها قدرة الشاعر على تطويع الموروث العالمي ومقتضى تجربته ورؤياه، وشأننا هنا، الوقوف على

المؤثرات التي ألزم الشاعر نفسه التصريح بها، وبيان مدى التأثير المحدث في النصوص الشعرية.

إن البياتي، وهو يسرد أبرز الشعراء الذين قرأهم وتأثر بهم، شرقيين وغربيين، لا تأخذه العناية إلا بالأدبين الواقعي والوجودي. لذا، يقتضي تحديد التأثير إبراز العلاقة كما تجلت في النصوص، وإلا فقد كونه مؤثرا، يقول:

وفي نهاية الأربعينيات وقفت طويلا عند الأدب الواقعي، لقد عرفنا غوركي وأسلافه من الكتاب الروس العظام تولستوي، تشيخوف، ديستويفسكي، كانت رواية الأم لغوركي هي أول عمل اجتذبني عندما اكتشفت أنه كتاب لم ينقل من الكتب، وإنما عبّر عن حياة الناس وتجاربهم" (44).

تتضح أبعاد الواقعية في ديوان أباريق مهشمة، ثم تطور مساره صوب الواقعية الاشتراكية، التي" تظهر داخل الثقافة العالمية وتتطور بوصفها انعكاسا للكفاح الثوري، الذي تخوضه الطبقة العاملة من أجل إعادة تنظيم العالم تنظيما اشتراكيا، وإقامة مجتمع تسوده العدالة بوصفه كـــيـــانا اجتماعيا" (45).

وفي مرحلة التزامه اليساري، انفتح البياتي على أدب الواقعية الاشتراكية لتجسيد القيم الإنسانية، والنهوض بالطبقة العمالية، وإلغاء الفوارق الطبقية(46)، فكان من الطبيعي أن تجتذبه رواية الأم،من كونها تطرح الأبعاد الثورية ضد المضطهِدين، وهو ما صرح به غوركي بقوله:" إن مهمتي هي دعم روح المقاومة ضدّ القوى المظلمة والمعادية للحياة" (47). وليس من العسير تحديد تجليات الواقعية الاشتراكية في أعمال البياتي الشعرية(48).

و تمتثل بعض قصائد ديوان" أباريق مهشّمة" لمعطيات الأدب الوجودي، فتنعكس فيها صورة العبثيّ والمتمرد والثوري، وفي ذلك يقول:" ثم وقفت طويلا مرة أخرى أمام الأدب الوجودي، وبالذات أمام سار تر وكامي، كان الإصرار على الحرية وتجسيد الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة، كانت هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الوجوديين"(49).

ولكن البياتي في رؤيته، يغض الطرف عن المكون الذهني والنفسي، الذي ينبني عليه التمرد والثورة، أقصد: العبث. على الرغم، من أن قصائد التمرد

والثورة ــ لدى البياتي ــ نمت في تربة العبث؛ وهو توافق مع ألبير كامى، الذي يرى أن العبث ليس غاية، بل إنه نقطة التحول نحو التمرد الميتافيزيقي أو التاريخي، فالثورة(50).

ويتضح الموقف العبثي، في قصيدة مسافر بلا حقائب ــ ديوان أباريق مهشمة، من حيث سيطرة المعجم اللغوي المستمد من الأدب الوجودي: الضجر، السأم، القرف، التثاؤب، العدم، الحيرة، القلق، الحزن، الوحدة، الغربة؛ كما أن مسافر البياتي يماثل"**ميرسو**" بطل رواية الغريب لكامى، فكلاهما يقبع في عالم غير مفهوم، عالم لا مكان فيه للرؤية، عالم انعدمت فيه الأهداف، وهما ــ كذلك ــ مضطربان، عاجزان عن التفكير أو التركيز أو الفهم. فإذا كان العبث ناشئا جراء سيطرة العادية، التي لا تلبث أن تنكسر، "فيشعر الفرد بعمق الهوة والاختلال بين ذاته والعالم" (51)، ومن ثم يشرع بالتمرد عليه؛ فإن مسافر البياتي يحيا الحالة ذاتها:

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان
الضوء يصدمني، وضوضاء المدينة من بعيد
نفس الحياة يعيد رصف طريقها ، سأم جديد
أقوى من الموت العنيدْ
سأم جديدْ

وإذ يستبد العبث كقوة رافضة لاحتمالات تجسير الهوة بين الذات والعالم في قصيدة" مذكرات رجل مجهول"، ينبثق التمرد كقوة مناهضة للعبث في قصيدتي" ريح الجنوب" و" طريق الحرية"، معلنة حالة من التمرد، وجميع القصائد من ديوان سفر الفقر والثورة.

إن مخزون البياتي الثقافي ــ في نموه واتساعه ــ عمّق تجربته وأنضج رؤياه، ومهد للتحولات الموضوعية والفنية قي دواوين"الذي يأتي ولا يأتي" و" الموت في الحياة " و" الكتابة على الطين" ، ولعل إطلالة على أبرز الشعراء المؤثرين في مساره الشعري، تكشف عمق التحول والتطور في تجربته الشعرية، من مثل:" أودن ونيرودا وإيلوار وناظم حكمت ولوركا ومایاكوفسكي" (52)، ونكتفي بلوركا وناظم حكمت اللذين يتضح تأثيرهما بشكل لا يتقصّد الغموض.

يتمظهر المؤثر اللوركيّ في نصوص البياتي عبر تجليات فنية عالية المستوى؛ أولاها: انطواء أبطال البياتي على ثنائية متواشجة في أفعالها ومقولاتها، ممثلة في دمج الإنساني بالأسطوري، وليس أدلَّ على ذلك مما ذهب إليه الرواشدة في قراءته، التي ترى أن المشابهة في الأفعال بين أبطال البياتي وأبطال الأساطير، تؤكد غلغلة وسيطرة الروح الأسطورية على أبطالـــه (53).

إن هذه القراءة، على قدر ما تبرز قدرات البياتي الفنية والموضوعية، تكشف عمق المؤثرات ــ تلميحا لا تصريحا ــ في تجربة البياتي، فإذا ما ارتحلنا إلى ديوان" قصائد غجرية" للوركا، فإن شخصياته تسعى إلى تجسيد رؤية أسطورية للعالم، وذلك في تناوب واندماج بين مستويين لأفعال الشخصيات، هما: المستوى الإنساني، والمستوى الأسطوري (54). وهذا ما حققه البياتي في قصائده عبر انسجام الأفعال والرؤى بين أبطاله وأبطال الأساطير . وثاني أبرز المؤثرات، حضور المدن الأندلسية(مدريد، غرناطة، قرطبة)في شعر البياتي، بما يشكل ظاهرة لافتة في دواوين البياتي، حتى أن كل مدينة تأخذ أبعادا مختلفة في كل مرحلة من مراحل البياتي الشعرية(55). خاصة، أن هذه المدن " تهيئ الإطار النموذجي لعالم لوركا الشعري" (56)، ونحن بذلك لا نغفل الخصوصية التي تربط البياتي بهذه المدن الأندلسية، بما ينفي عن البياتي التأثر السلبي.

ويفرد البياتي جزءا من تجربته الشعرية لناظم حكمت، بعنوان" ذكريات عن ناظم حكمت" (57)، يناقش فيها أبرز الأفكار التي طرحها ناظم، والمتمثلة في قضية الأرض والفلاحين، وسيطرة الأنظمة الإقطاعية والقمعية، وضرورة التمرد والثورة، وتحقيق المجتمع الاشتراكي، كما يطرح العلاقة الملتبسة بين المبدع والسلطة، عندما يتحول المبدع إلى أداة ناطقة باسمها، ويظهر أثر المنفى والغربة على ناظم، وهو يتحدث عن الوطن، وقد تبدت هذه القضايا بشكل واضح في دواوين البياتي (58).

قضايا متداخلة: ــ

وثمة قضايا شغلت البياتي– استطاع تطويعها لتنسجم ورؤياه الشعرية – نعرضها، مناقشين أبعادها وتجلياتها النصية، وهي الخلود والفن، والحب والجنس، وانتحار الأدباء، والنفي والغربة، ، وعلاقة المثقف بالسلطة.

إن الموت يشكل قلقا وفزعا للإنسان المتناهي، من كونه إنهاءً لإمكان الحياة في الوجود، فكان الموت شاغله وباعثه للتساؤل عن الخلود، الذي هو" استعلاء على حالة التغيير الحادث في زمن الإنسان(59)، وما الرحلات الكونية – في الأدب العراقي القديم – العمودية الصاعدة" أدابا، أيتانا"، أو العمودية النازلة " عشتار" ، أو الأفقية "جلجامش" ، إلا إلحاح على" فكرة الانبعاث والإحياء (60)، يشكّل فعلها" طقسا من طقوس العبور، من الدنيوي إلى المقدس، ومن الزائل والوهمي إلى الأبدية، ومن الموت إلى الحياة، ومن الإنسان إلى الألوهة" (61). ولكن الفكر الأسطوري انفجع أمام نتائج طموحاته؛ لأن" الحياة الخالدة متعذرة الحصول، وأن الموت، وليس الخلود، هو النصيب المقدر للإنسان" (62)، وعليه يكون" الخلود العلامة الفارقة بين الآلهة والبشر" (63)، ومنذ تلك الرحلات" ماتت الأسطورة"(64)، وانفتح مفهوم الخلود على آفاق واسعة؛ ليـكون الإنسان الخالـد" صفة من يعيش في ذاكرة البشر إلى ما لا نهاية" (65).

والبياتي في قراءته للأدب العراقي القديم، يخلص إلى أن" الثورة وعملية الخلق الفني والإخصاب الأسطوري والبيولوجي عودة إلى الظهور عن طريق الانتقال إلى ذات أكثر اكتمالا"(66).وهو بذلك يوسع دائرة الخلود، فالثورة – استنادا إلى كاسترو – تخليد لمبادئ البشر المثالية الملهمة، والخلق الفني يدخل دائرة الديمومة، والإخصاب الأسطوري يحاكي شرطا إلهيا ويكرر نموذجا أوليا، وإلا فهو" عديم المعنى، وخالٍ من الدلالة" (67)، والإخصاب البيولوجي –التناسل في الوجود– هو الخلود.

غير أن البياتي يضيق دائرة الخلود، لينفي ويثبت، ينفي الخلود عما هو خارج الإبداع، ويثبته لما هو إبداع، ولا نعدم صراحة الإشارة، يقول:" القصيدة أو العمل الإبداعي هما وحدهما القادران على قهر التاريخ والموت، كما أنهما يهزمان الزمن، إن الزمن الشعري يحل في القصيدة لكي يصبح زمنا كليا، إنه يضم الزمن التاريخي بأبعاده الثلاثة (68).

إن البياتي يؤمن بقدرة الفن على دخول فلك الديمومة والاستمرار، من منطلق التزامن ــ تزامنية اللحظة، التي تختزل ملامح الماضي والحاضر والمستقبل، مما

يعني أن الحالة حركة مستمرة في الماضي والحاضر وتمتد للمستقبل (69). فالفن – وحده – طريق الخلود، إذ يحمل وظيفة تحرير الإنسان من الوعي القلق بموته، وهو طريقة في الحياة نضعها وراء المنظور الزماني للموت، مساعدة للتصالح مع خوف الموت واليأس معا(70).

ويبقى السؤال مشروعا، كيف عبر البياتي عن رؤياه للفن والخلود شعرا؟ نقول: أسس البياتي في ديوانيه" الذي يأتي ولا يأتي"و"الموت في الحياة" رؤياه للخلود، مستثمرا المعطى الصوفي القائم على مذهب وحدة الوجود، والذي يعتبر" الله الحقيقة الأزلية، والوجود المطلق الواجب الذي هو أصل كل ما كان وما هو كائن وما سيكون" (71)، وبما أن العالم ظل الله، فإن الله" قد وهب الإنسان شطرا من هذا الوجود الحقيقي، فيذوب الوجود الظلي في الوجود الحقيقي" (72). وبهذا، تكون الصوفية وسيلة التجدد والتحرر من سلطة المؤقت والزائل، ورمزها الشعري عائشة (73).

إن عائشة في ديوان الموت في الحياة تجسيد لفكرة" البقاء في الفناء أو الخلود" (74)، وما الموت إلا بداية جديدة وليس فناء أو زوالا، فعائشة عصية على الفناء، بل إنها تأخذ تعينات وتحولات شتّى، هي عشتار البابلية والعنقاء والحمامة والفراشة (75).

أما الحب، فطاقة فاعلة لتخصيب الخلود، حين" يصبح قوة كونية خفية لا تبيد" (76)، إذ تتداخل صور الحب الرومانسي والوجودي والصوفي في شعر البياتي، فمنذ صيحته الرومانسية الأولى للمحبوبة" اسكبي روحك الحنون بروحي لأرى من صفائه وجه ربي" (77)، يتبدى الفهم الوجودي للحب، وهو" امتصاص الذات للغير وإفناؤها له في داخلها (إنه) شعور باتساع الذات ونموها حتى تشمل كل الغيرية" (78)، وهذا ما يجد تجليه في مذهب وحدة الوجود لدى الصوفية؛ لأن معانيها قائمة على" الذوق والتجارب الروحية" (79)، فيكون الحب – كما يرى البياتي – قوة موحدة ، جاعلا" من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا"(80).

وإذا كان الفن" المسكن الذي يخرس الشهوات والرغبات" (81)، فإن البياتي ينطق الشهوات والرغبات / الجنس، ويطلق عنانه و" يتركه لكي يتوغل ويترسب في أعماق روحه، لكي تتجسد حقيقته الشاملة، قوة دينامية خالقة للأشياء" (82). ومصداق مقول البياتي السابق، وما يؤكده من أن حبّه للمرأة امتزج بحبه للوطن والثورة والإنسانية(83)، يتحقق في ديوان الموت في الحياة، الذي أسس فيه رمز عائشة، ليكون رمزا للحب الأزلي الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه (84).

والبياتي في رؤياه، يرفض – قطعاً- انتحار الشعراء والثوريين؛ لذا، يقدم البياتي إجابة مبنية على أسس وجودية واجتماعية ونفسية، للسؤال المطروح، لماذا يقدم المبدعون على الانتحار؟ومن ثم، يعرض موجبات رفضه للانتحار.

يرى البياتي أن إقدام الشعراء على الانتحار، مبعثه الشعور الحاد، بأن شيئاً انكسر في داخل نفوسهم، ولعل الانكسار قائم – وجوديا – على علاقة من عدم التوافق بين الفرد من جهة، والعالم من جهة أخرى، وتحقيق التوافق بين الذات والعالم يقوم على إلغاء أحد طرفي العلاقة، فيكون" الانتحار البدني من أنجع الوسائل وأيسرها للوصول إلى هذا الغرض"(85).

ثم يعرض للنظريات الاجتماعية المفسرة للانتحار، فيعزوه للعزلة والوحشة والنفي والغربة والفقر والمرض، وهذه مجتمعةً تنطوي تحت نظريتي العزلة الاجتماعية والقهر الاجتماعي (86)، اللتين بدورهما تحفزان التقوقع والانسحاب والانكفاء على الذات، وتفعلان الميول الانتحارية.كما يعرض للقضية من وجهة نظر نفسية، قائلا:

"إن الشاعر لا ينتحر أو يقتل نفسه بإرادته، بل بإرادة أعدائه.. هذه الإرادة تحلّ فيه بعد أن تكون إرادته قد سلبت منه، فيصبح أشبه بالدمية المسلوبة الإرادة والحركة، التي يغرز فيها الساحر دبوسه لكي يطفئ شعلة الحياة في جسدها وفي جسد عدوه المنتحر" (87).

وما ذكره البياتي، يأخذ أبعاده في نظرية فرويد، التي تفرض وجود غريزتين في الإنسان، هما:غريزة الحياة أو البناء، وغريزة الموت أو الهدم. وعليه يرى فرويد

أن" المنتحر يقع فريسة لغريزة أو انفعال عدائي أخفق في التعبير عن نفسه، فانعكس على الذات" (88)' وهو بذلك – المنتحر – يعمد إلى تدمير الآخرين إضافة إلى تدمير نفسه.

وما أن ينهي البياتي عرضه لتفسير الانتحار – وجوديا واجتماعيا ونفسيا – حتى ينسفه ويسفهه، وهو لا يعلي من شأن الدوافع إلا ليهوي بها أرضا؛ لأنه يرى أن الانتحار انتحار الشاعر خطيئة، وخسارة فادحة، واحتجاج فردي صامت، وهو بذلك، يكرس الشر ويستسلم له، كما أن الشعور بالعبث عارض غير مطلق، والثوري لا يعرف الهزيمة ولن يقبلها، والثورة تحلّ في الحياة وتنتصر على الموت (89)، وهو بذلك يتفق مع ألبير كامى، الذي يرى أن الانتحار هروب، وإذعان، وإجابة فردية تخلو من الصدق العام، وخيانة لشرف الإنسان وإيمانه بالعدالة والسعادة، فالعبث نقطة انطلاق – لا غاية – صوب التمرد والثورة(90).

وليس غريبا أن يعنون البياتي ظاهرة انتحار الأدباء بـــ"حصار طروادة" ، فطروادة سقطت خديعة، والشاعر ينتحر خديعة، وعلى الرغم من سقوط طروادة باريس، فإن طروادة الشاعر الثوري صامدة.

إن رفض البياتي وثوريته، ينقلنا إلى مقاربة رؤيته لعلاقة المثقف بالسلطة، وهي علاقة لا تقنع عدائيتها وصداميتها؛ ذلك أن طرفي العلاقة يشكلان ضدين متنافرين: المثقف كقيمة في ذاته، والسلطة كسلب في ذاتها، وكل ما هو سلطوي سلب لما هو فردي وشخصي، إنه حرب على المواطن وعلى الفرد وعلى الفكر الحر(91).

إن السلطوي – السياسي المحترف، لا يمتلك سوى لغة العنف والقهر والتعذيب، فإذا كانت السلطة المقابل السياسي لحكم العسكر، فإن السياسي السلطوي المقابل للجنرال؛ لأنه" الوجه الشرير للكائن المتناهي، أناني، محدود الذكاء، عدو للفن والثقافة" (92)، والبياتي في حنقه ونقمته، إنما يوجهها للذين يصنعون الطاغية، ويضفون القداسة والمشروعية على سلطته، إنهم الأدباء الفاشلون والثوريون المرتدون، أدوات القمع وعبيد السلطة الزمنية المتمثلة في البنوك والبوليس والبيروقراطية(93).

وفي نصوص البياتي، تبرز العلاقة الصدامية المتوترة بين المثقف والسلطة في نموذجي الحلاج والمتنبي (94)، إذ يؤسس من خلالهما أخلاقية المقاومة" الشك والصمود (95). وتكشف النصوص عن حضور مكثف لصورة السلطة- السلطوي السالب، والمنطوين تحت لوائه من الثوريين المرتدين، وأبشع صورة لهؤلاء تبرز في قصيدة" محنة أبي العلاء ــ الضفادع" ــ ديوان سفر الفقر والثورة، يقول:

رأيتهم من عرق الجياع
ومن دم الكادح، يبنون لهم قلاعْ
أعلى من السحب
حتى إذا ما طلع الفجر، رأيت هذه الضفادع العمياء
على كراسي الحكم في رياء
تغازل الجياعْ.

3.1 صلاح عبد الصبور:

لم تكن حداثة صلاح عبد الصبور في اتساعها وغناها، منقطعة عن تراثها، ومتكئة على الآداب العالمية الحديثة، بل انسجمت مع معطيات التراث الإنساني: الأنا والآخر؛" لأن خيار التماهي بالماضي، بالتراث، بالأنا القديم، مثل خيار التماهي بالآخر(96). وفي سعيها لتشكيل رؤيا قادرة على محاورة الذات والعالم والأشياء، تمثلت تجربته الشعرية القيم الإنسانية، من خلال طرح التساؤلات .ففي كشفه عن مصادره الاجتماعية والثقافية والفكرية والفنية، يعمد إلى صياغة أطروحة تتجاوز معوّقاتها، مؤداها وحدة الثقافة الإنسانية، وانسجام معطياتها، مما يغني التجارب الشعرية، اعتمادا على قدرة المبدع في إعادة الخلق والتشكيل بما يتفق ورؤياه.

وعلى الرّغم من تداخل المصادر والمؤثرات وتشابكها في تجربة عبد الصبور، فإن الباحث سيعمد إلى تحديدها ومناقشتها في ضوء ارتحالاتها النصيَّة، وقد دَرَجَتْ على هذا النحو: البدايات الشعرية، الشعر العربي قديمه وحديثه، الثقافة الأوروبية؛ وقضايا تنسجم ورؤياه: علاقة الشعر بالمعرفة(الفلسفة، والفكر، والنبوة).

البدايات الشعرية:

لم يفصح صلاح عبد الصبور في كتابه" حياتي في الشعر" عن انعكاسات الواقع المعيش في القرية والمدينة؛ حتى أن ذكرهما جاء عابرا، غير معبر عن كونه مؤثرا واضح التجلي نصيا. فوردت الإشارة لماما في سياق حديثه عن بداياته الشعرية، على الرغم من أن النصوص تكشف كونهما مؤثرين بارزين، حيث قادته" المقارنة بين التجربتين"(97) إلى"خلق مدن وهمية" (98)، ومثالها قصيدة الخروج ــ ديوان أحلام الفارس القديم من جانب، و" تضخيم الريف" (99) من جانب آخر، يتجلى في قصيدتي سوناتا والملك لك – ديوان الناس في بلادي.

غير أن الموقف الجدلي انحسم لصالح" الالتقاء بين الشاعر والمدينة" (100) في قصيدة أغنية إلى القاهرة ــ ديوان أحلام الفارس القديم.

وترد إشارته عارية من محمولاتها الوجدانية والفكرية، ولا تقدم كشفا لعمق التحولات في مسار تجربته الشعرية، فكان ورودها تعبيرا عن الانتقال من كتابة القصيدة العاطفية المتخيلة إلى القصيدة العاطفية الواقعية، يقول:" انتقلت بعد ذلك (المرحلة الثانوية) من المدينة الصغيرة إلى العاصمة، ومن المدرسة الثانوية إلى الجامعة، وأحببت حبا أكثر واقعية" (101).

ولعل أبرز ملامح طفولته ــ كما يذكر ــ تجربته الدينية وتحولاتها، وانتقاله من الإيمان السهل إلى الإلحاد السهل، حتى انتهى إلى تحقيق حالة من السلام مع الله، وهو ما سيتضح في المؤثر النيتشي.

وتكشف بدايات عبد الصبور الشعرية، عن سيطرة للمقروء الكلاسيكي والرومانسي، محاولا ــ بهذا ــ محاكاة المتنبي وجبران وتقليدهما، بما يماثل الفتنة والانبهار بالمتنبي، والتمازج والانصهار بجبران، إذ تبدو مقدمة قصيدته المكتوبة في عامه السادس عشر تمثلا لظاهرة الأطلال، كما تبدو فيها أنا المتنبي المتعالية، يقول (102):

أطلال حبي عزائي لو رضيت به فإننا في خــداع الدهــر سيــان
كــانت بســاحك تلهو غير عابئة من صدر حاسدة في صدر ولهان

كما يبدو أثر جبران في قصيدة "الأجنحة المتكسرة" (103)، من حيث المعجم اللغوي، بألفاظه الرومانسية المنتقاة: الليل، الفجر، الغروب، الثغر، الزورق، الشاطئ، الأعاصير، الخيال، الأحلام ، من جانب؛ وبوحه على لسان محبوب سلمى كرامة "أمام عرش الموت" . ثم كتب قصيدة لا تعدو كونها نسخا لقصائد أبي الطيب المتنبي، ففي قول صلاح عبد الصبور (حياتي في الشعر):

حنانيك يا نفس فأنت ألوفة هبي دمعة، هذي الرسوم لنا تبدو
أقلَّ حنينـــا أيها القلب إنني رأيتك تصفي الود من لا لـــها ود

نقل على صعيد المفردات والتراكيب والعروض، يتضح في قول المتنبي (104):

خلقت ألوفا لو رجعت إلى الصبا لـــفارقت شيبي موجع القلب باكيا
أقـــــــل اشتياقا أيها القلب ربما رأيتك تصفي الود من ليس جازيا

وفي مرحلته الجامعية يتعرف عبد الصبورعلى الأسماء الغربية، والمذاهب الأدبية، فيكتب قصيدة' تعبرعن قراءاته في السريالية، التي تمثل" التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري"(105). وبعد تخرجه من الجامعة، كان الاحتكاك المباشر بواقع الحياة، فتولّدت تساؤلاته الحادة:" ما جدوى الحياة؟ ما جدوى الحب؟ ما جدوى الفن" (106)، وهو ما سيُناقَش في حديثه عن علاقة الشعر بالمعرفة.

الشعر العربي قديمه وحديثه: ــ

قطعا للشك، عمد عبد الصبور ــ كما يقول ــ إلى قراءة التراث الشعري العربي كاملا ــ كما يقول ــ حتى لا يكون كلامه عنه" رجما بالظن، وحكما بالشبهة" (107)، فكان كتابه قراءة جديدة لشعرنا القديم ثمرة لهذه القراءة.

وصلاح عبد الصبور في عرضه للنتاج الشعري العربي، لا يحاول" أن يعيد تقييم الموروث الشعري وفق أسس نقدية موضوعية منهجية، بل عبر منظور ذوقي" (108)، نحو: أحببت، وكرهت، ورغبت عن، وانصرفت متقززا من"(109). وما أن ينتهي من قراءته حتى يقول:" لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين..وتخيرت تراثي الخاص منه" (110). وهنا، إذ تنتفي الإحالة إلى كيفية

ونوعية التأثير، وتكثر أحكام القيمة، لا نلتمس الخيوط الرئيسية لارتحال المؤثرات إلى نصوصه الشعرية ، مما يعقد مهمة الباحث، إلا أن قوله:" إن أبا العلاء عندي ثلاثة أرباع الشعر العربي... و إن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وإحساسه بالطبيعة، وفي تقديره للون" (111)، على عموميته، يدفعنا للتساؤل عن مدى مصداقية أحكامه في ضوء نتاجه الشعري، هل عملت كمؤثرات فاعلة، قادرة على تشكيل تراثه الخاص، الذي يرتضيه ويطمح إليه؟

والحق، أن رؤى المعري وتأملاته نهضت في تجربة ص.عبد الصبور، فكلاهما يمتلك" رؤية لجانب التفه والعقم واللامعقولية لهذا الوجود الواقع" (112) ' رؤية تشكل الثابت الذي يجتمعان حوله: كون موبوء لا سبيل إلى برئه' على الرغم من الافتراق الزماني والمكاني بينهما.

إن الأرض عندهما تغدو رمزا للشرور والمفاسد، ولا غرابة فممثلها الشرعي والمستخلف فيها الإنسان، لذا يصيح" الرجل المجهول" ــ ديوان تأملات في زمن جريح ــ في مذكراته فزعا:

الأرض بغي طامث

دمها يجمد في فخذيها السوداوين

لا يطهرها حمل أو نسك

من ضاجعها ملعون .

إن الصيحة الفزعة تلتقي على صعيد الرؤيا مع المعري القائل" (113):

أظن زماني كونه وفساده وليدا بترب الأرض يلهو ويعبث

كما أن القلق الوجودي ــ عند كليهما ــ يأخذ بعدا دينيا متشككا، ينبني أسلوبيا على" مفارقة السخرية" (114)، وليس أدلَّ على ذلك من قولهما:

الحمد لله ما في الأرض وادعة كل البرية في هم وتعذيب (115)

تعالى الله، أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام (116)

ويقدم أحمد عبد الحي(117) في قراءته لأثر أبي العلاء في تجربة ص.عبد الصبور الشعرية، إضاءة كاشفة على صعيد الرؤيا، وكأني بهما يعلنان على فترات

من البشر موت الإنسان إنسانيا، وتهدّم داخليته وخارجيته، لذا يحثان الخطى نحو النهاية / الموت بيولوجيا، كلاهما ناعٍ للإنسان في قولهما:

يقول أبو العلاء (118):

تعالى رازق الأحياء طـــرا لقد وهت المروءة والحياء
وإن الموت راحة هزبـــري أضـــز بلـــبـــه داء عياء
وقد فتشت عن أصحاب دين لهم نسك وليس لهم حياء
فألفيـــت البهائـــم لا عقـــول يقيم لها الدليل ولا ضياء
وإخـــوان الفطانة في احتيال كـــــأنهم لـــقوم أنبـــياء
فأما هـــؤلاء فأهـــل مكـــــر وأما الأولـــون فأغبـــياء

ويقول عبد الصبور(119):

تعالى الله، هذا الكون موبوء، ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجّل نحونا بالموت
تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شيء
فأين المـــوت، أين الموت، أين الموت

وينقلنا ص.عبد الصبور إلى أثر تذوقه لفن التصوير، ورؤيته لمتاحف العالم، وقراءاته للشعر الجاهلي الغني" باللون والشكل والطعم والرائحة"(120)، فكان أن ارتحل جماع التذوق والرؤية والقراءة نصيا، من خلال استثمار المعطى البصري، وتطويع الرمز اللوني؛ لينسجم مع رؤاه، ويعبر عن دلالاتها.

لقد كان الشاعر الجاهلي في توظيفه للون، يوائم بين حالته النفسية واللون الموظف، فاختلطت الألوان وامتزجت في صور متعددة، في الأثافي والحناء والوشم والليل والبدر. وص. عبد الصبور في استثماره للألوان، لتشكيل الصور البصرية، لم يخرج بالألوان عن دلالاتها القارة لها، ذلك أن معجم الألوان في شعره ينبئ عن " أن أكثر الألوان شيوعا هو اللون الأسود (46) مرة، يليه اللون الأبيض (34) مرة" (121)، دون إغفال ازدواج هذين اللونين مع ألوان أخرى، ساهمت في جعل الصور أكثر تعقيدا، ومن النماذج التي يتضح فيها ازدواج الألوان، وقدرتها على الإفصاح عن رؤية الشاعر، قصيدة شنق زهران من ديوان الناس في بلادي، يقول:

ونمت في قلب زهران زهيـــــرة
ساقها أخضر من ماء الحيـــــــاة
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قلبه
ونمت في قلب زهـــــــران شجيرة
ساقها سوداء من طـــيـــن الـــحـــياة
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا

إن تحولات زهران تأخذ أبعادها الدلالية من جدل الألوان، الذي يشكل لوحة فنية، تتجلى فيها الكلمات كرسومات، تستقي معطياتها من واقع الحياة، غير أنها تتفوق على اللوحة التشكيلية بتجاوزها الأطر والحدود، لتنفتح على أفق ثوري يحتضن الحرية ويعيد إنتاجها حاضرا ومستقبلا، ذلك أن الألوان المغلفة بمسحة رومانسية في المرحلة الأولى تنبئ عن حالة من الطهر والبراءة، حدث أن انتهكت؛ فانقلب اللون للنقيض بحثا عن حالته الأولى.

أما الشعر العربي الحديث، فقد حفر أعمق الأثر في تجربة ص.عبد الصبور الشعرية، حيث عمق الشاعر اتصاله بالشعر المهجري، مما جعله" شاعرا رومانسيا في جانب كبير من إنتاجه" (122)، خاصة أن ص. عبد الصبور وقع في دائرة الأسر الجبراني: لغة ورؤيا، ولم يكن الأسر سلبيا، بل تفاعلا إيجابيا، مهد له كون" كليهما تتلبسه روح إنسانية تجعله يحس بأن الكون بيته" (123)، ولا نعدم صراحة الاعتراف من قوله:" استعبدني جبران طيلة سنوات المراهقة الأولى"(124)، وبالمثل لا نعدم مصداقا لصراحة الاعتراف من تجلي التأثير الجبراني نصيا، سواء في اللغة أم الرؤيا.

إن رومانسية ص.عبد الصبور، لا تخرج عن طبيعة الشعر العربي الحديث في بداياته، حيث شهد" تحولا في الشكل مع التمسك بالرومانطيقية" (125)، ولم تكن رومانسية عبد الصبور قصراعلى اللغة من حيث" تجسيم المعنويات، ومنح الطبيعة صفات إنسانية"(126)، بل تمثلت الرؤيا الرومانسية الباحثة عن ثوابت الشهوة:شهوة إصلاح العالم: بكارة وطهارة وبراءة، فالفارس القديم في أحلامه يعطي" التجريب والمهارة لقاء يوم واحد من البكارة"، ولعل هذه الرؤيا تشكل مفصلا فارقا عن الرؤيا

الكلاسيكية ــ كما يمثلها الجواهري ــ التي تطلب ثمن التجريب والمهارة" الشباب والحيوية والفتك" (127)، وهذا ما يمتثل له الشعر العربي القديم.

وإطلالةً على المعجم اللغوي تنبئ عن عمق التأثير المهجري، حيث انثالت الألفاظ والصور والتراكيب المستقاة من عالم الطبيعة، متمثلة ظاهرة الإنزياح كتقنية أسلوبية دالة.فقصائد مثل"سوناتا/الإله الصغير/ الوافد الجديد/ذكريات/الملك لك/ أغنية حب/ أناشيد غرام" من ديوان الناس في بلادي، تكثف الحضور الرومانسي، متخذة الطبيعة" إطارا للمشاهد، وموضوعا موحيا أثيرا"(128)، فانبثق فيها حنين صارخ لفردوس مفقود "سوناتا"، توشح بالكآبة والحزن، والشعور بالاستلاب والانكسار.

إن جبران في قصة " بين عشتروت والمسيح"، يظهر سلمى كرامة ومحبوبها في حالة من التعبد ــ فليس سوى" سكينة عميقة تعانق النفس، وهيبة سحرية تبيح بتموجاتها أسرار الآلهة، وتستميل الشاعر إلى عالم بعيد عن هذا الــعالم" (129) ــ لا تلبث إلا أن تنبثق في نصوص صلاح حالة من التوحد والذوبان والسكينة، فقصيدة الإله الصغير ــ ديوان الناس في بلادي ــ المكثفة للحضور الرومانسي تكشف حضور الأثر الجبراني:

ومشينا مــرة في الليل، والوجدُ طلاسمْ
فَنَشَقْنا ثــورةَ العطر، وقبّلنا الكمــائــمْ
وشهدنا انتصافَ اللــيل ميلادَ النسائـــمْ
ورجعْنا في ثيابِ الفجر، نبدو كالتوائــمْ

وثمة حضور قوي يلهج بالرفض والإنكار-عند كليهما- لسيطرة القوى الدينية والإقطاعية، التي تستمد شرعية وجودها من فكرة "الله"؛على أن هذا الحضور مفارق، فبينما يرفض جبران في قصة" خليل الكافر" سلطة الكنيسة ويدينها، متوجها إلى الرهبان، قائلا:"كيف تنذرون الفقر وتعيشون كالأمراء، وتنذرون الطاعة وتتمردون على الإنجيل"(130)، نجد صلاح يتبنى الخطاب ذاته من حيث التمرد على سلطة الإقطاع، وسيادة الفقر، لإيمانه" أن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر"(131)، بينما يفارق جبران دينيا، فجبران يرفض سلطة الكنيسة/ عالم الكهانة

المحرفة للديانة المسيحية، التي غدت" رمزا للظلام والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه" (132)، ولا يرفض الله. بينما لم يتبن صلاح خطاب جبران عمدا، لأنه يتعمد الإلحاد ويدلل عليه، رافضا سيطرة الغيبيات والخضوع لها، ليلتقي بذلك مع نيتشه كما سيتضح. لذا، ليس مصادفا حضور اسم خليل في قصيدة الناس في بلادي' فكلاهما قرويان رافضان لسيطرة القيم الدينية، والفوارق الطبقية، فيصرخ خليل عند صلاح عبد الصبور:

وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيد عمي مصطفى
وحين مدّ للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع ...

وليس أدل على الالتقاء ودوام التّأثر، من تعديل صلاح لمساره الديني، وفقا لاتساع معارفه ونضجها ، وتوجهه لتبني الخطاب الجبراني دينيا، فمسرحية الحلاج تلتقي مع قصيدة المواكب، من حيث تخلخل وتفكك العلاقة بين الإنسان والله، فالتوجه ليس لله ذاتا، بل طمعا وخوفا، وهما بذلك يدينان تمثل القيم الدينية في المجتمع، حتى أنها غدت معادلة تجارية (الربح / الخسارة) (133):

والدين في الناس حقل ليس يزرعه غيـر الألـى لهم في زرعه وطـر
من آمـل بنعيم الخـلد مبتـشـر ومن جهـول يـخاف النار تستعـر
فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا ربا ولولا الثواب المرتجى كفـروا
كأنما الدين ضرب من مـتاجرهم إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

والحلاج يتبنى موقف الإدانة ذاته (134):

وأنا ساجد راكع أتعبد
فأدركت أني أعبد خوفي لا الله...
كنت به مشركا لا موحّد
وكان إلهي خوفي
وصليت أطمع في جنته

المؤثرات الأوروبية:ـــ

شكل إليوت الشاعر والناقد بؤرة استقطاب، يلتقي فيها الشعراء الحداثيون العرب، انطلاقا من كونه " يمثل جزءا مركزيا من عملية مثاقفة قصدية وشاملة" (135)، أسهمت في إنضاج القصيدة العربية الحديثة في أبعادها المختلفة: أسطوريا، وقناعيا، ورمزيا، وتراثيا.

وفي تجربة ص.عبد الصبور، يبرز التضاد في عملية المثاقفة: سلبا وإيجابا، فبينما تأخذ المثاقفة الإليوتية شعريا موقفا سلبيا، فتغدو مكونا هامشيا؛ فإنها تؤدي نقديا موقفا إيجابيا، فتغدو مكونا رئيسيا. والسؤال عن كيفية تحقق المثاقفة على مستوييها، يغدو جوهريا، لفضه قشور الحداثة، وقبضه على لبِّها.

ففي قول ص.عبد الصبور:" توقفت عند الشاعر ت.س.إليوت في مطلع الشباب" مضيفا" لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية" (136)، تأكيد لسبق التأثير الإليوتي الشعري على النقدي، فالوقفة كانت عند إليوت الشاعر، فارتحل أثرها سريعا على صعيد اللغة، كما سيتضح في مناقشتنا للغة الشعرية. إلا أن تلميحه لا ينفي عمق قراءته لنتاج إليوت الشعري، التي تبدّت نصيا، كنموذج للمثاقفة السلبية، بما يبطل كونه" قارئا محترفا، ومتأملا محترفا"(137)، في هذا الجانب.

إن وقفتنا لمتابعة ارتحال الأثر الإليوتي*، تتركز على قصيدة " لحن" من ديوان الناس في بلادي، التي عدها عز الدين إسماعيل القصيدة الأسطورة، فالقصيدة عنده" تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول } وأميرها {جسّمه الحلم لكي يكون رمزا لما فوق طاقة الإنسان" (138). غير أن محمد شاهين(139)، يرى أن قراءة عز الدين النقدية تحوم حول القصيدة، كما حوّم صاحبها (صلاح) حول إليوت، ويكشف شاهين برؤيته الثاقبة الخلل في عملية التأثر والتأثير، بعد أن يبين مصادر قصيدة "لحن" ، وهي:" صورة سيدة" ، و" أغنية العاشق بروفورك" و" الرجال الجوف" .

---

*للمزيد من الاطلاع، ينظر سعد دعبيس" حوار مع...قضايا الشعر المعاصر"، دار الفكر العربي ــ القاهرة.فصل (الظاهرة الإليوتية في الشعر المصري الحديث) الصفحات 133 ــ 159.

وما فعله عبد الصبور اختزال للصراع والصور في قصيدة "صورة سيدة" ، وكأنه يلخص، والحوار ــ عنده ــ يعجز عن استثمار طاقة السخرية، التي تتمتع بها صورة سيدة، كما أن الهوّة بين الشاب والسيدة تفقد مبرراتها، بينما تنبني على إيقاع يجسمها لدى إليوت.وكان استدعاؤه لمطلع" الرجال الجوف" هدم غير مقنع لصورة الأمير، التي استوحاها ــ أيضا ــ من" أغنية العاشق بروفورك" بعد أن حذف ذكر هاملت.

أما التأثر بإليوت الناقد، فإنه يفتح لعبد الصبور آفاقا رحبة، على الرغم من أنه بدا مرددا لما يقوله إليوت في مقالة" التقاليد والموهبة الفردية" ، ذلك إنه استطاع استثمار دعوته إيجابا، فقول صلاح:" كل فنان لا يحسّ بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال، وكل فنان لا يعرف آباءه إلى الجدّ التاسع لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني" (140)؛ نسخ لقول إليوت:" الحس التاريخي يرغم المرء أن يكتب، وهو لا يحس جيله بأكمله يسكن في عظامه وحسب، بل أن يحس أن أدب أوروبا برمته منذ هوميروس، ومعه أدب بلاده برمته يقفان معا، ويشكلان نظاما في آن معا، فليس من شاعر ولا فنان يستطيع إيصال معناه كاملا، فمغزاه وتقديره في علاقته مع الموتى من الشعراء والفنانين" (141).

من هنا، انفتح عبد الصبور على التراث العالمي، قراءة وتأملا، مما دفعه للقول:" لقد درجت في السنوات الأخيرة على أن أوطن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم، وفي كل فترة من فتراته" (142)، وهذا ما دعاه إلى تضمين بيتين لبودليرفي قصيدة "بود لير" ــ ديوان أحلام الفارس القديم. وسبق أن اتضح لنا أثر انقطاعه لقراءة التراث الشعري العربي –عامين– على نصوصه ورؤياه.

وقاده ترزياس الأرض اليباب إلى قصيدة القناع (143)، وهو محور فكرة إليوت عن الهروب من الشخصية أو المعادل الموضوعي، فيرى الأخير" أن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن، هو إيجاد معادل موضوعي، أو بعبارة أخرى،

إيجاد مجموعة من الأشياء، أو مواقف أو سلسلة أحداث لتصبح قاعدة لهذا الوجدان" (144).

ولعل حماسة عبد الصبور إلى المسرح الشعري، تستقي أصولها من دعوة إليوت في مقاله "حوار عن الشعر المسرحي" (145)، فكلاهما يعود بالمسرح إلى أصوله شعرا، ويحطان من قيمته نثرا، فقول صلاح:" إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح"(146)، لا تعدو أن تكون إلا توضيحا لقول إليوت في مقاله السابق "إن الدراما النثرية ما هي إلا منتج بسيط للدراما الشعرية، والنفس البشرية في عنفوان انفعالاتها، إنما تحاول أن تعبر عن نفسها شعرا".

وفي انتقالنا لمعاينة المؤثر النيتشي، تنهض مقولة أدونيس ــ" بقدر ما يتزايد الحس النقدي عند الإنسان، يتناقص إيمانه بقيمه الموروثة، ويبدأ البحث عن قيم تتلاءم مع وعيه المتشكك النقدي"(147)ــ لتشكل المهاد، الذي تنبني عليه علاقة عبد الصبور مع المعطى الديني، فقَبِلَ ــ ابتداء ــ قبول المذعن لموروثه ، ثم تشكك تشككَ المتسائل للموروث، حتى رفض رفضا وصل حد القطيعة؛ ثم انتهى إلى تحقيق حالة من السلام مع الله، وتحولات عبد الصبور الدينية، تأتي منسجمة مع صيرورته الشعرية، كتجل نصي لتوجهاته الفكرية.

ففي صباه، كان عبد الصبور متدينا أعمق التدين، إلا أن تجربة تدينه السكينة نقلته إلى موقف المتشكك ، فكان أن انتقل للضفة المقابلة، معلنا قطيعته الدينية، وليس أدل على ذلك من قوله:" أصبحت أتزين بالإنكار وأجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والأفكار"(148)، ولكن القطيعة الحادة تمثلت فيما استقاه من فلسفة نيتشة، وصيحته "إن الإله قد مات"(149).

إن مقولة نيتشة عن موت الله، تتمركز حول إسقاط جميع العوالم الماورائية وجميع الأخرويات، وإنذار بانهيار جميع العوالم المثالية المتجاوزة للواقع، وتصدع ضمانات تعقل العالم (150)؛ إنها استئصال للميتافيزيقيا من جذورها، تلك التي" انشغلت بقضايا الإله"(151)، والتجسيد الشعري لدعوة نيتشة، تجلّى في ديوان الناس في بلادي. فإذا كانت قصيدة "أغنية ولاء" متشككة في أطروحاتها، فإن قصيدة

الناس في بلادي، وقد اتخذت من المقبرة مكانا، يدلل على دفن سلطة الغيبيات، قد أعادت صياغة إعلان نيتشة شعريا:

ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة؟

يا أيها الإله!!

(كم أنت قاس موحش يا أيها الإله).

على أن ثمة مفارقة للخطاب النيتشي يحفل بها ديوانه المذكور، حيث توزعت في ديوانه أصداء المسيح، بم يجعله موصولا ــ دون أن يدري ــ بالموروث الديني، في قصائد مثل: رسالة إلى صديقة، ونام في سلام، وهو امتداد لأثر جبران الذي يفارق نيتشة في رؤيته للمسيح، فبينما صوّره نيتشة" رجلا ضعيفا متمسكنا راح يموه على الضعفاء والمساكين" ، جعله جبران" ذلك السوبرمان الذي بشر به نيتشة" (152)؛ على أن هذا لا ينفي تمركز الأثر النيتشي في دواوين لاحقة، فقصيدة أغنية إلى الله ــ ديوان أحلام الفارس القديم ــ تحفل بالرفض والإنكار والسخرية من الله:

يا ربنا العظيم، يا معذبي

لشدّ ما أوجعتني

الويل لي، نسيتني

نسيتني

ويتعالى صوت زرادشت/نيتشة في ديوان أقول لكم، تحديدا مقطوعات" أقول لكم" الثمانية، معلنا نبأ الإنسان الأعلى ــ المتفوق، وهما ــ نيتشة وصلاح ــ لا يخرجان فعليا من دائرة الميتافيزيقيا؛ لأنهما بذلك يعبران" عن لحظة الانتقال من ميتافيزيقيا الفكر إلى ميتافيزيقيا الحياة"(153)، أو ما أسماه هيدجر" ميتافيزيقيا الذاتية"(154)، وذلك بقلب التراتب من خلال جعل الأشياء المحسوسة والواقعية في الصدارة، والأشياء المثالية والأفكار المتعالية هي العالم الوهمي، بمعنى إعادة الإنسان إلى الطبيعة.

وتشكل مقطوعة "القديس" تمثلا لزرادشت/نيتشة، فهي إعلان لموت الله، والتبشير بالإنسان المتفوق، ذلك إن زرادشت يتوجه بحكمته للناس بعد عزلته

ونزوله من الجبل، ويعلن حبه للناس، ويفصح" أن كرهت نفسي حكمتي، كالنحلة أتخمها ما جمعت، فمن لي بالأكف تنبسط أمامي لأهب وأغدق" (155)، وعبد الصبور بعد أن يصوغ إعلان نيتشة" إن الله قد خلق الأنام ونام"، يكسر طوق عزلته ليخاطب الناس في" مقطوعة القديس" ، كما هو حال زرادشت:

وكنت إذا أجن الليل، واستخفى الشجيونا
وحنّ الصدر للمرفق
ألوذ بركني العاري، بجنب فتيلي المرهق
وأبعث من قبورهم عظاما نخرة ورؤوس
وفي لحظة
شعرت بجسمي المحموم ينبض مثل قلب الشمس
شعرت بأنني امتلأت شعاب القلب حكمة
شعرت بأني أصبحت قديسا
وأن رسالتي....
هي أن أقدسكم

وفي قصائد "أقول لكم" ، يبرز السوق" رمزا مركزيا"(156)تدور في فلكه المقطوعات الثمانية، ويحتضن الأبعاد الفكرية، إذ يطرح فكرته عن الإنسان المتفوق، وينأى به عن الإنسان الذي" يموت في أعماقه الإنسان"، إنه يقدس الإنسان المتفوق / المتخيل في مقطوعة "موت الإنسان":

ألا ما أشرف الإنسان حين يحس ثقل التاج في رأسه
ألا ما أشرف الإنسان حين يشم في الإنسان
ريح الودّ والألفة

ولعل دائرة التحولات تنغلق حيث بدأت، ولكن انغلاقها جاء بعد رحلة تطواف مضنية وشاقة، أصبح بعدها عبد الصبور "في سلام مع الله"(157). وسبقت الإشارة إلى أن نزعة الإنكار تبدّت في المقبرة، وفي المقبرة تبدّت نزعة الإيمان،

ليغدو المكان (المقبرة) حاضنة التحولات، ويظهر ذلك النفس الإيماني العميق في قصيدة "زيارة الموتى" من ديوان تأملات في زمن جريح:

زرنا موتانا في يوم العيد
وقرأنا فاتحة القرآن، ولملمنا أهداب الذكرى
وبسطناها في حضن المقبرة الريفية .

علاقة الشعر بالمعرفة: ــ

إن ارتفاع وتيرة التنظير في كتاب "حياتي في الشعر" ، تنبئ ــ صراحة ــ أن عبد الصبور ينظر للشعر على أنه مشروع معرفي، ذلك إنه لا يقصره على كونه تعبيرا عن الذات والكون، بل تكوينا و "تفسيرا" (158)للذات والكون. وليست عبارة سقراط "اعرف نفسك" إلا تعبيرا عن موقف فكري يصرُّ على معرفة الذات، من خلال حوار ثلاثي " بين الذات الناظرة والذات المنظور فيها وبين الأشياء" (159)، فتكون الذات ذاتا وموضوعا، رائية ومرئية، للوصول إلى مرحلة وعي الذات، وعي الإنسان لقدراته واستقلاليته ودخوله في علاقات مع الآخرين والطبيعة، وتحمله مسؤولية هذه العلاقات.

ويأتي توظيفه لمقولة إليوت: "إن قليلا من الشعراء هو من يستطيع أن يظل شاعرا بعد الخامسة والعشرين"(160)، في سياق التأكيد على التطور المعرفي لتجربة الشاعر، والتحول من النظر الداخلي إلى النظر الخارجي في الكون والحياة، ذلك أن الشاعر قبل هذا العمر يكون "أكثر فوضى، أكثر نرجسية، وامتلاء الذات، لأنه لا يعرف، فالمعرفة قيد، لأنها تحرك في الإنسان حس المسؤولية"(161).

إن عبد الصبور في تأكيده على البعد المعرفي للشاعر، يؤسس شرط حداثة الشاعر العربي، ليشكل رؤيا مدركة ومحاورة ومكوّنة للذات والعالم، فالشاعر "لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤيا"(162)، تنبني على موقف فكري* قوامه "تصور

---

*للاطلاع على التجليات النصية للموقف الفكري للشاعر من (الذات والمعرفة والكون)، انظر دراسة أحمد عبد الحي" شعر صلاح عبد الصبور الغنائي الموقف والأداة ". ص 83 – 231.

خاص للكون، تصنعه ثقافته وقراءته ووراثته، فيأخذ الموقف الفكري أبعاده" سلوكيا وحياتيا"(163).

على أن التصور الفكري، لا يعدو عن كونه فلسفة خاصة للشاعر، يمليها النضج المعرفي، المبني على قراءة مفسرة ومحاورة ومقارنة ومركبة للتراث الإنساني في تجاوبه مع معطيات الواقع الإنساني؛ وعبد الصبور في ربطه ما بين الفلسفة والشعر، يؤكد على كونهما يحملان "رؤية مرتبة للكون"(164)، دون أن يغفل عن التمييز بينهما، فبينما "تميل الفلسفة إلى التجريد"، يجتهد الشعر إلى "أن يمزج الفكر بالعاطفة"(165).

وتمثل شهوة إصلاح العالم ــ التي يستقيها عبد الصبور من شللي ــ محضن الرؤية، التي يلتقي فيها الفن والنبوة والفلسفة، ذلك إنها ــ كما يرى عبد الصبورــ تمثل نزعة إنسانية خالصة، تمتدُّ لتشمل "كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها، وتخليصها من فوضاها وتنافرها" (166)، خاصة أن مجالها الظاهرة الإنسانية. وعبد الصبور في سعيه لتنقية الإنسان والارتقاء به من خلال الفن والنبوة والفلسفة، ينهض على رؤيا تشكل امتدادا لموقفه الفكري، من تعطيل الانشغال بالغيبيات والماورائيات لا رفضها، والتركيز على الإنسان، على الرغم من أن هذه المحاور (الفن، النبوة، الفلسفة) والمشكلة لقمة الهرم الفلسفي عند هيجل، تدرك وحدتها في اشتغالها على فلسفة الروح، وموضوعها "إدراك المطلق والتعبير عن تجلياته.. ما دام المطلق والله لفظين مترادفين" (167). ولعل افتراق الرؤى في الفن والنبوة والفلسفة، يمهد لنقلنا مناقشين مفهوم النبوة، كما يطرحها عبد الصبور.

إنه في ربطه الشعر بالنبوة، يلحّ على الانفتاح على جميع الثقافات، وتخطي عتبات الخاص للتوجه للعام والكلي، ذلك أن النبوة في الفهم العلماني ليست ربيبة الأديان، بل الثقافات العالمية الناهضة على رؤيا إنسانية نبيلة تتجاوز الأطر والحدود، لينفتح الإنسان على نفسه وبني جنسه، دون قصرها على المصدر السماوي.

وما يؤكد فهمنا للنبوة التي يطرحها صلاح، قوله:"حرصت السلطة الدينية أن تبسط سلطانها على الأدب، وتخضعه لتوجيهها، فالدين يؤكد لنفسه سلطان

التصرف في كل شؤون الإنسان، وذلك حين يؤكد صدوره عن الوحي والإرادة الإلهية"(168). وعبد الصبور إذ يعمد إلى الحد من سيطرة وغزو الخطاب الديني على الفن، يعمل على تحييده ــ فنيا ــ للانفتاح والتمازج والتحاور، لا الانغلاق والتقوقع، فغاية الفن والنبوة والفلسفة "التَّــوجّه للإنســان"(169).

ويشير جابر عصفور (170)إلى أن الشاعر الحداثي، عندما تتقمصه روح النبوة، يعمد إلى صياغة رسالة قوامها العدل والتقدم والحرية، وإلحاح على الوحدة المفتقدة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم، وهو ما عبر عنه عبد الصبور بشهوة إصلاح العالم. وعبد الصبور في دعوته يؤكد امتداد الحضور الجبراني المفعم بالمشاعر النبوية، وجلّ أعمال جبران تنبئ عن "نبوءة إنسانية"(171)من خلال فرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، وهو ما تجلى في كتابه" النبي".

شعريا، تمثل عبد الصبور الرؤيا النبوية في ديوان أقول لكم"، متعمدا صياغة رؤياه الفكرية والفلسفية بقالب نبوي، منفرا ومحذرا من قيم متداعية، ومبشرا بقيم نبيلة تستنهض الإنسان، لاكتشاف ذاته، والارتقاء بها. وليس أدلَّ على ذلك من المقطوعات الثمانية المعنونة بــ"أقول لكم" من نفس الديوان.

4.1 نزار قباني :

لا تكفُّ المخيلة النزارية في غمرة اشتغالها على حيازة موجبات اكتمالها ــ في ظل انشغالها تعمدا عن سوالب اكتمالها بالإقصاء والإضمار ــ؛عن تكوين مشهد مثاليّ متعال يستعصي على التنميط، يفوق في تضخمه الإنسان الأعلى، يفوق حدَّ النّرجسة، وليست نرجسية الذات النزارية إلا وشاحها سعيا منها لردم انشراخاتها وجسر هوّاتها، فكان أن أنتجت" صورة إنسان متمركز حول ذاته مأخوذ بها يمدحها ويمجدها ويعليها ولا يرى لها مثيلا على الأرض قاطبة (173).

وليس في وسعنا، أن نستقصي إحاطةً بشغل المخيلة في ابتداع تصوراتها واستيهاماتها عن ذاتها إقصاء وإثباتا، لننفي ونثبت. فالمرجوُّ ــ هدف الدراسة ــ الإحاطة بالمصادر والمؤثرات الثقافية والفكرية والحياتية، التي شكلت مجتمعة طاقة

تخصيب وإغناء الموهبة الشعرية، وكيفية ارتحالها إلى النص الشعري. فكانت الطفولة: الولادة، الأسرة، المدرسة؛ وأثر المكان، و المؤثرات الثقافية العربية لبنانيا، والمؤثرات الثقافية الغربية فرنسيا، والتجربة الدبلوماسية في القاهرة ولندن ومدريد والصين؛ ثم مناقشة القضايا المتواشجة وتجربته الشعرية: الحب والمرأة، ونقد الذات ومعطيات الثقافة العربية .

الطفولة والمكان:

في طفولة تحاط بهالة نورانية، ينشد قباني تسييج فردوس تبتدئ معالمه منذ لحظة الولادة مخصبا بطاقة أسطورية، يقول:

"يوم ولدت في 21آذار (مارس)1923..كانت الأرض هي الأخرى في حالة ولادة..وكان الربيع يستعد لفتح حقائبه الخضراء.الأرض وأمي حملتا في وقت واحد.. ووضعتا في وقت واحد..كان مكتوبا عليَّ أن أكون كشهر آذار، شهر التغير والتحولات"(173).

إن مقولته تتحرك في فضاء أسطوري، تغيب فيه الأم وتختزل في الوظيفة البيولوجية؛ ليتحقق في مشهد ولادته وطفولته التماهي مع فردوس البداية، مؤنسنا الموجودات والكائنات، لتمثيل كيفيّة احتفائها به (174). ويرتحل مشهد الولادة مستعادا في عيد ميلاده التاسع والستين، يقول في "القصيدة تولد من أصابعها" من ديوان (أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء)":

ولدت...
في الواحد والعشرين من آذارْ.
في ذلك اليوم المزاجيّ الذي
تراهق الأرض به
وتحبل الأشجارْ...
ماذا جرى في بيتنا
لا أحد أجابني...
لكنني أحسست أن امرأة في بيتنا
كانت تعيش حالة ابتكارْ...

وفي التشكيل الأسري وأثره على التجربة الشعرية، يلحق الأمّ /فائزة إقصاء ذهنيا وفكريا، يخرجها من دائرة المفكر فيه؛ مما يقصيها من دائرة المؤثرات، ذلك إن نزارا يفوّق الأب ويدوّن الأم، ليحتل الأب " مركز الخطاب نفسيا وجسديا" (175)، ويغدو قوله: "بين تفكير أبي الثائر، وتفكير أمي السلفي، نشأت أنا على أرض من النار والماء. وكنت بطبيعة تركيبي أفضل نار أبي على ماء أمي" (176)، بذور تخصيب طاقته الفحولية، التي تفقد المرأة فيها كينونتها، ما عدا كونها جسدا كما تضخه دواوين الأربعينيات ــ المرحلة الأولى

غير أن أثر الأم يشتغل مولدا نصوصا شعرية تحتفي بمفردات الجسد، أعني: إن المرحلة الفموية/الرضاعة شكلت الشبكة التي تلتقي فيها دواوينه الأولى، خاصة أن المرحلة الفموية استمرت"حتى سن السابعة" (177)، وهي أولى مراحل نشوء وصدور الميول الجنسية لدى الطفل ــ كما يرى فرويد ــ وهو رأي" سيكولوجيّ فسيولوجيّ"(178)، فكان اختلال الطور الفموي ولا سويته منتجا النهود والحلمات والأفواه كمفردات رئيسة، تغذي النصوص الشعرية في المرحلة الأولى "مرحلة العطش والجوع"(179) إلى الجنس، وقد بلغ تكرار النهد خمسين مرة في دواوين المرحلة الأولى، واثنتين وثلاثين مرة في ديوان" أشعار خارجة على القانون"، فهناك قصيدة للفم وللنهد وللشفة، ومنها قوله في قصيدة "نهداك" من ديوان (قالت لي السمراء):

سمراء صبي نهدك الأسمر في دنيا فمي
نهداك نبع لذة حمراء تشعل لـــــي دمي
نار الهوى في حلمتيك أكولـــــة كجهنم
خمريتان احمرتا بلظى الــدم الــمتهجم
نهداك ما خلقا للثم الثوب لكــن للــفــم

ولكن الإقصاء الملحق بالأم، لم يضمر العاطفة الأمومية، فهي "ينبوع عاطفة"(180)، وسرعان ما يتدفق الينبوع في تجربة ارتحاله دبلوماسيا، فيكتب لها

---

* المرحلة الأولى وتشمل: قالت لي السمراء 1944م، طفولة نهد1948م، سامبا1949م، أنت لي1950 .

من إسبانيا "خمس رسائل إلى أمي"، يظهر فيها العواطف الإنسانية النبيلة من حنين وحزن، في ديوان (الرسم بالكلمات):

صباح الخير.. يا حلوة
صباح الخير..يا قديستي الحلوة..
أتى أيلول أماه
وجاء الحزن يحمل لي هداياه
أتى أيلول أين دمشق؟

أما الأبّ ــ توفيق، فقد احتل مركز الخطاب في "قصتي مع الشعر"، حتى أن التشابه الشكلي يغدو ثانويا مقارنة مع التشابه النفسي، لقوله:"بالإضافة إلى شبهي له بالملامح الخارجية، كان شبهي له بالملامح النفسية أكبر. كان أبي يصنع الحلوى ويصنع الثورة.. إن هذه الازدواجية في شخصية أبي انتقلت إليّ وإلى شعري بشكل واضح" (181). وليس تماهي الابن بالأب بريئا من الدلالة على نزعة تمركز فحوليّة، تستتر بحمولات النسق الثقافي وتتحرك بموجبه. وإن شدد نزار شعرا ونثرا على رسالته القاضية بقتل النزعة الفحولية التسلطية الشرقية، فإنه بقي مخلصا للنسق، ومسهما في إمداده بوقود الانتشاء والاستمرار. وفي الملامح الشكلية، جلياً يبدو التماهي والتقمص، يقول في قصيدة" أبي" ديوان (قصائد):

أمات أبوك؟
ضلالٌ.. أنا لا يموت أبي
حملتك في صحو عينيّ حتّى
تهيأ للناس أني أبي..
أشيلك حتى بنبرة صوتي
فكيف ذهبت.. ولا زلت بي؟

وليست ازدواجية صناعة الحلوى والثورة، في انسراباتها لنفسية نزار ونصوصه الشعرية، سوى مكوني عالمه الشعري الناهض على النرجسة، بل عبادة الذات: مكوّنٍ شهوانيّ حسيّ شبقيّ يتغيّا رصد تضاريس الجسد الأنثوي، ومكوّنٍ مازوشيّ ساديّ في نصوصه الشعرية السياسية.

وتلقي الأخت الكبرى /"الشهيدة" وصال، المعلنة والمضمرة في آنٍ معا، والتي مثلت ــ كما يقول ــ فاعلا في كتاباته عن الحب "تعويضا لما حرمت منه، وانتقاما لها من مجتمع يرفض الحب **ويطارده بالفؤوس والبنادق**" (182)، بظلال الشك والتساؤل حول دوافع انتحارها، في نص دُوِّنَ لإعلاء الذات وتفخيمها عمدا، راسما مشهدا رومانسيا لانتحارها، "لا أزال أذكر وجهها الملائكي، وقسماتها النورانية.. كانت في ميتتها أجمل من رابعة العدوية..وأروع من كليوباترا المصرية" (183).

إن المعلن ينبش المضمر ويفضحه مسلطا عليه الأضواء، فكيف "لم تستطع أن تتزوج حبيبها..{**وهي**} من أسرة تمتهن العشق"؟(184) بين المعلن ــ الانتحار والمضمر ــ النحر، يُقفل المشهد. ولكن الأخت لا تظهر علنا في نصوصه، بل تأتي مقنعة مضمرة كما السيرة، لتجسد صورة المرأة الشرقية الوليمة، ولا تنتفض إلا في قصائد نزار، رافضة مآلها، وما يحاك ضدها، في "شرق يرفض الحب، ويعتبره طفلا غير شرعي"(185).

من هنا، يتسلل صوت الأخت المنحورة رفضا ولعنا للشرق ومعطياته، في قصائد كثيرة، من مثل: "حبلى" و "رسالة من سيدة حاقدة" ديوان قصائد؛ و"رسالة" و"اليوميات" من ديوان يـــــوميات امرأة لا مبالية.

وللمكان في سيرة نزار مدائح ناهضة على قيم الحماية التي يمتلكها، حيث يُسيّج المكان ــ البيت بجماليات تحيله إلى فردوس مشبع بالألوان والروائح، والألفة المنبثة بين الكائنات والموجودات المؤنسنة. فليس البيت النزاري إلا" سيمفونية الضوء والظل والرخام"(186)، ولا شكّ أن هذا المكان ــ البيت بما توافر عليه من جماليات مؤهل لأن يؤثث النصوص الشعرية، من كونه "أكثر من منظر طبيعي، إذ هو حالة نفسية" (187)، كما تفصح مدونة سيرته ونصوصه الشعرية.

ففي أعماله الشعرية، تحتفي النصوص بالألوان والروائح والورود وأسماء النباتات المتنوعة، والمنتزعة من جماليات البيت النزاري. وثمة نصوص تستعيد جماليات البيت بأبعادها المختلفة، وليس أدل على ذلك من قصيدة "أبي" من ديوان

قصائد، و"خمس رسائل إلى أمي "من ديوان الرسم بالكلمات، و"على الغيم" من ديوان طفولة نهد، يقول في قصيدة " بيتي" من ديوان (قصائد):

الطيب بعض حدوده
أتريد ألا يُعرفا
وحدود بيتي.. غيمة
عبرت وجنح رفرف
قطع الحصى في أرضه
ضوء تجمد أحرفا

وقوله في قصيد "القصيدة تولد من أصابعها" من ديوان" أنا رجل واحد وأنت قبيلة من النساء" :

ولدت في دمشق.
بين خصاص الفلّ...
والخبيزة الخضراء...
والنرجس..
والأضاليا..
ولم يزل في لغتي
شيء من القرفة والكمون والبهارْ..

وفي الكلية العلمية الوطنية، يؤسس نزار للدور الكبير الذي لعبه الشاعر خليل مردم بك في تشكيل ذائقته وذاكرته الشعرية، وذلك في انتقائه لقصائد تنشق عن كونها معبرة عن بيئة صحراوية أو طللية، بل بيئة مترفة تحوي المضامين والمفردات والصور المنتقاة من عالمي الغزل والحب، لقوله: "جنبنا السير على حجارة أكثر الشعر العربي الجاهلي، ونباتاته الصحراوية، ودلنا على طرقات ظليلة وواحات في الشعر العربي. كان له الفضل في زراعة وردة الشعر تحت جلدي" (188).غير أن إشارة صريحة لشعراء أو قصائد معينة تنعدم في " قصتي مع الشعر" ، ولا يترك لنا خيطا نمسك به لمعاينة كيفية ارتحال موضوعات خليل مردم المدَّرس كمؤثرات في تكوينه الشعري، ولكن نظرة ثاقبة تكشف تأثير خليل مردم

الشاعر لا المدرس في نصوص نزار، والـنموذج المجسد لفاعلية التأثير يكمـن في قصيـدة "الرقص"(189) مرتحلة صوب ديوان نزار "سامبا".

إن التقاء الرقص وسامبا ــ شكلا ومضمونا ــ مع اختلاف في ارتفاع وتيرة الموسيقى في سامبا، يجسد فاعلية تأثير مردم في نزار، فالموضوع فيهما ينقل أجواء ليلة راقصة مفعمة بالشهوات والأضواء، وبطل كل منهما جسدان ممتلئان حيوية وشبقا. والمعجم الشعري ينبئ عن مدى التطابق في المفردات المستخدمة فيهما، من مثل: نهد ثدي، عرايا عراء، ثغر فم، جيد عنق، اعتناق اعتلاق، ساق ساق.وبينما جاءت "الرقص" مرسَلةً تتناوح فيها القوافي في سبعة مقاطع كالآتي: {أأأأأب ب/ج ج ج ج ب ب / دددد ب ب....}؛ جاءت سامبا رباعية تتناوح فيها القوافي باطراد وثبات، نحو:{أب ب أ/ج ددج/هـ ووهـ...}، والتفعيلة التي يقوم عليها النصان مستقاة من بحر الرمل ــ ب ــ ــ فاعلاتن. ومن النماذج الدالة شعرا من قصيدة مردم:

كل إلفين انضوى شملهما أقبـلا فاعتنقا أي اعتـــلاق
لو صببت الماء ما بينهما لم يكد يخلص من فرط اعتلاق
علقت كف بكف منهمـا شركا واختلفت ساق وســـاق
وعلى الأنغام كانت لهما خطوات باتـزان واتســـاق
نَفَسٌ مع نَفَسٍ ممتـــزج طيب النكهة معسول المـذاق

ومن نماذج" سامبا" قول نزار:

قلت ذابا
مفصلا في لصق مفصلْ
وعظاما تتغلغلْ..
وثيابا..
*
ألف آهـــه..
تتندّى.. ألف خلجه
مهجة تمتص مهجة

بشراهة..

تلك سامبا..

نقلة..ثمّ.. انحنـــــاءة

فالمصابيح · المضاءة

تتصـــــبّـــــى..

وينهض الرسم كمؤثر فاعل في تجربته الشعرية، لما حفلت به النصوص من استثمار للمعطى اللوني، يقول:" غرقت سنتين أو ثلاثا في قوارير اللون..رسمت أزهارا..وثمارا..ومراكب..وغابات..وشواطئ..ونساء عاريات {فلعب الرسم}دورا أساسيا في تكويني الفني، وتشكيل لغتي الشعرية"(190). إن فاعلية التأثير تكمن في قدرة الشاعرعلى توظيف اللون على المستوى التصريحيّ الوصفيّ والتشبيهي والرمزي، وربطه بأنماط استجابة المتلقي الترابطية والموضوعية والشخصية والفيسولوجية(191)؛ ففي قصيدة "على الغيم" من ديوان طفولة نهد، يجمع بين أنماط استجابة المتلقي، فالترابطي قوله:" نزهتنا، على دم المغرب"، والموضوعي" دروبنا فضة"، والشخصي "حبي بلون النار":، والفيسولوجيّ" يا نبيذية الثغر الصبي"من قصيدة القبلة الأولى.

أما أنماط التوظيف، فقد طغى النمط التصريحي المبني على مستوى الوصف، ثم التشبيهي كقوله "حبي كلون النار"، والرمزي القائم على تبادل معطيات الحواس، وهو ما يعرفه بودلير بقوله: "الألوان والروائح والأصوات تتجاوب، إن الحواس تستطيع أن تولد وقعا نفسيا موحدا"(192)، وجسد نزار المفهوم شعرا في قصيدة ورقة إلى القارئ من ديوان قالت لي السمراء، يقول:

تخيلت.. حتى جعلت العطــور

تــرى.. ويشم اهتزاز الصدى

ولعل ديوان الرسم بالكلمات، يؤمن قيمة تعالق الفنين: الرسم والشعر، لقول ليوناردو دافينشي: "الرسم شعر يرى ولا يسمع، والشعر رسم يسمع ولا

يرى" (193)، وتمثل القصيدة البحرية ــ ديوان الرسم بالكلمات ــ قمة النضج الفني في توظيف معطيات اللون رمزيا، يقول:

في مرفأ عينيــك الأزرق

أمطار من ضوء مسموع

على أن طغيان المستوى الوصفي، حجب الأبعاد النفسية والذهنية لصالح الأبعاد الشكلية والجمالية، فالمعجم الشعري يكشف عن سيطرة اللون الأحمر في المرحلة الأولى، فبلغ "ستين مرة"(194)، لارتباطه بعالم المرأة الحسيّ. أما حديثه عن أثر الرسم في تشكيل لغته الشعرية، فيتكئ على الصورة البصرية، مغفلا الصورة اللفظية: البياض والسواد والفراغ والأيقونة والترقيم والتقطيع، ذلك أن التشكيل في القصيدة" لا يستعيض بالصورة البصرية عن الصورة اللفظية؛ لأنه يحتاج إليهما معا، ولاغنى لإحداهما عن الأخرى"(195). والحق، أن الشاعر جهد لتطويع معطيات تجربته في الرسم لصالح التجربة الشعرية.

المؤثر اللبناني: ــ

تتجه الرؤية الرومانسية في أعمال نزار الشعرية الغزلية في مجملها، إلى" التشرنق حول الذات، وجعلها محور العالم"(196)، فعلا فيها الصوت الذاتي والغنائي، كما تمظهرت فيها رؤية المجتمع كنشاز، جراء ما تعانيه "الذات الجماعية في قبضة الذات الاجتماعية، التي تكبتها وتقتل أشواقها وحريتها" (197). فثمة قصائد مثالية في تطلعاتها صوب المرأة والطبيعة والموت، الذي تمارس عبره الروح حلولها في مظاهر الطبيعة المختلفة، كما في قصيدة "سؤال"من ديوان طفولة نهد، وتصوّر قصيدة "شرق" ــ ديوان طفولة نهد ــ رومانسية الموقف ومثاليته من الطبيعة والمحبوبة، يقول:

كُــسرت جرار اللون، موعدنا

في الغيم، تحت نوافذ الشــرق

بمرافئ الفيروز.. رحــلــتنا

إن رومانسية نزار تشكل امتدادا طبيعيا للرومانسية العربية، خاصة أن قراءاته الأولى انغمست في النتاج الأدبي اللبناني، وعنه يفصح: " كنت أقرأ بانبهار

أعمال الشعراء اللبنانيين، كأمين نخلة، وإلياس أبي شبكة، وبشارة الخوري، وسعيد عقل، وصلاح لبكي، وميشال طراد، ويوسف غصوب"(198). غير أن قوله يظل عائما لا ينشد ضبط تموضعات التأثير وكيفياته، فانفتح على فضاءات واسعة، سوى إشارة صريحة لمفكرة أمين نخلة. والحق، أن المؤثرات اللبنانية تتمرأى للعين المقارنة في أعمال نزار قباني، فإطلالة على مفكرة أمين نخلة وديوانه، وإلياس أبي شبكة وأفاعيه الفردوسية، ورؤى سعيد عقل النقدية، تكشف عمل آلية التفاعل النصي.

إن أمين نخلة الناثر أنأى ما يكون مؤثرا بقدر كونه شاعرا، إذ لا تشكل المفكرة الريفية بؤرة استقطاب النصوص النزارية، رغم انفتاح نصوص نزار على الطبيعة انفتاحا، يكاد يطابق رؤى فؤاد أفندي في مفكرته (199). بيد أن شعرية اللغة الواصفة في المفكرة، تترك أثرها في كتاب " قصتي مع الشعر" ذاته، خاصة في وصفه لداره الدمشقية ومدرسته الأولى، حتى أن تعريف نزار لبعض المفاهيم ضبابيّ مغرق في الرومانسية، تماما كما المفكرة الريفية، فقول نزار في الشعر على أنه: "وحش خرافي لم يره الناس، ولكنهم رأوا آثار أقدامه على الأرض، الشعر سائل شديد التبخر والتمدد" (200)، مقارب لقول نخلة في الحبر، فهو" نور أسود وكنز سائل! وهو عطر الدفاتر، وشبع الفراغ، وري البياض، وغيث الورق.بل هو نقش الهوى، ولون العقول في القرطاس" (201).

أما التأثير الشعري، فيكمن في إيلاء نخلة عنايته الفائقة بالمرأة زينةً وحليً وعطرا، وهو ما كرّسه نزار في ملامح تطابق شديد في عنونة القصائد ومحتواها، فالتشابه بينهما عنونةً ومضمونا، يدلل على حتمية التأثير. ولنظرة على عناوين القصائد كفيلة بكشف آلية التأثير، فمن عناوين نخلة، نقرأ(202): العقد الطويل، الشفة، فم، القميص الأزرق، الأظافر، المشط، الوردة الحمراء، الثوب الاخضر، الكحل.ومقارب للعناوين ذاتها، يعنون نزار قباني، نقرأ(203): القرط الطويل، الشفة، فم، المايوه الأزرق، مانيكور، أزرار، أثواب، إلى وشاح أحمر، إلى رداء أصفر، وردة، ثوب النوم الوردي، رافعة النهد.

وثمة مغايرة واختلاف مفارق لتجربة إلياس أبي شبكة في"أفاعي الفردوس" (204)، كمؤثر فاعل في النص الشعري النزاري عن المؤثرات اللبنانية؛ فتجربة أبي شبكة في الأفاعي تنهض على معايشة تجربة "اللحم والدم والليل والشبق"(205)، حيث تطلُّ فيه المرأة /الأفعى الشبقة، فليست إلا جسدا يضجّ بالشهوات والآثام.

إن الرؤيا في " أفاعي الفردوس" تمارس حضورا نصيا في ديوان" قالت لي السمراء"، فثمة قصائد في ديوان نزار منتزعة مضامينها ومفرداتها من أفاعي إلياس، حتى أن رؤيتهما للمرأة البغي تلتقي في كونها ملتمسة لها عذرا/ ملؤه الشفقة والنقمة على مجتمع الذئاب، كما في "البغي" لنزار، وهيكل الشهوات لإلياس. ولم تكن قصائد نزار: مدنسة الحليب، البغي، نهداك، أفيقي، إلى عجوز، إلى زائرة، إلا ميدان الارتحال وملتقى التأثير النصي لرؤيا أبي شبكة في قصائده: القاذورة، الأفعى، في هيكل الشهوات، ســدوم، الطرح، الخيال النقي. ومن نماذج التأثير النصي، قول إلياس في قصيدة "الأفعى" :

ستملكها ما شئت، بعد، فلا تخف فأنّ ابنها لمّا يزل يجهل الأمــرا
ينام، ولا يـــدري بأن سخافــة تلهّى بها، كانت لموبقة سعــرا
أقول لها: أعراق زوجك لم تــزل وفي قلبه عطف الأبوة لم يَـبْرا

وفي ذات المرأة " مدنسةِ الحليب"، يقول نزار:

نشفت فورة الحليب بثدييك...
طعاما لزائر مشبوه..
زوجك الطيب البسيط..بعيــدٌ
عنك، يا عرضه وأم بنيهِ

وعناوين القصائد المثبتة، تدلل على تقارب الرؤى بينهما، كما تتقارب لغة مخاطبة الجسد بشبق ونهم، يقول إلياس في قصيدة "ســـــــدوم":

أسليلة الفحشاء، نارك في دمـــــي فتضرّمي ما شئت أن تتضرمي
أنا لست أخشى، من جهنم، جــذوة ما دام جسمي، يا سدوم جهنمي
وعصبت بالشبق المجمّــرِ جبــهتي فرفعـــــتها في عصري المتهكم

وهذا ما نجد صداه لغة ومضمونا في قصيدة "نـــهـــداك":

سمـــراء..صبي نهدك الأسمر في دنيا فمـــــي

نهـــداك نبـــعا لـــذة حمراء تـــشعل لـــي دمـــي

نـــار الـــهوى في حلمتـــيك أكـــولة كجهـــنـــم

فـــتقدَّمـــي، يا قطتي الصغرى، إليّ تقدَّمـــي..

وتتناغم الرؤى النقدية بين إلياس ونزار، فدعوى إلياس من أنه لا بدّ من تجاوز القاموس الضيّق ورفع" الكلفة بيننا وبين اللغة...لنسير على الطريق الشعري السوي"(206)، تمارس فعلها نصيا بعد أن تلقفها نزار، قائلا:" رفعت الكلفة بيني وبين لسان العرب ومحيط المحيط وأقنعتها بأن تجلس مع الناس في المقاهي"(207)، وكلاهما يتفق على إقصاء النظريات والمذاهب عن الشعر (208). ويتفق نزار قباني وسعيد عقل، كلاهما، على دور الموسيقى في خلق وتشكيل القصيدة، فالشعر ــ عندهما ــ جوهره الموسيقى (209).

المؤثر الفرنسي: ــ

لم تكن تنشئة نزار اللغوية قصرا على اللغة العربية، بل انفتحت ــ زمن الانتداب ــ على اللغة الفرنسية، فنشأ "في ظلال الثقافة الفرنسية }يقرأ{ راسين ومولير وكورناي وموسيه، وبودلير، وبول فاليري في لغتهم الأصلية"(210). ونزار في كشفه للمؤثرات الثقافية، يمارس حجبا لكيفيات ارتحال الأدباء الفرنسيين كمؤثرات في تكوينه الشعري، فيغرق في سرد الأسماء دون أدنى إشارة إلى أعمال أدبية بعينها، مقصيا في الوقت ذاته جاك بريفير، الذي يتضح تأثيره، بل انتحال نزار له. لذا، لا بد من تسليط الضوء ــ قدر المستطاع ــ على كيفية اشتغال الأدباء الفرنسيين في تكوينه الشعري.

بدءا، تمثل العنونة المستقاة من حقل المفردات الفرنسية، إضاءة أولى لإبراز التأثير، رغم كونه تأثرا سطحيا لا يمس العمق، نحو: Ala Garconne/ **الغلامية**، كريستيان ديور، مانيكور (211). ولكنَّ شاعرا فرنسيا ألقى بظلاله على تكوين نزار الشعري، لا يلبث إلا أن ينبثق معلنا حضوره في نصوص نزار وآرائه النقدية، إنه

بول فاليري، حيث يمثل ديوان "يوميات امرأة لا مبالية" بؤرة استقطاب، ومشهد انكشاف ارتحال "ربـــة القدر الصغرى"(212) لبول فاليري.

إن الرؤيا التي ينبني عليها النصان، تُـــؤسَس على مبدأي: الائتلاف والاختلاف، فائتلافهما قائم على تطلعات الجسد الأنثوي في أوج هيجانه وشهوانيته وشبقه، وما يعانيه إبان تفتحه وإدراكه مواطن أنوثته المطمورة كبتا وقمعا، فربة القدر الصغرى، إذ يصحو فيها نداء الأنوثة لحما ودما، يعلو معه صوت الشهوة منزلقا صوب منحدر الشبق، وليس ثمة من يخمد اشتعالاته فنطل على أنوثتها ورغبتها الساحقة:

" أنوثتها تتفجر كثمرة ناضجة تتطلب من
يقطفها.. الرغبة تكوي نهدها الذي ظل زمنا محايدا..
فمن نهدها في الليـــالي، إنها تمـــصُّ منه حليب أحلام
اليقظـــة" .

وليست امرأة نزار في يومياتها إلا جسدا يضجُّ بمفاتنه شبقا وشهوة، فتتساءل:

لمن أنا صدري يكبر؟
لمن.. كرزاته دارت؟
لمن تفاحه أزهر؟

أما الاختلاف في قامع وكابت تطلعات الجسد الأنثوي، فإنه مثير للتساؤل والدهشة، فبينما يقبع طارد الشهوات في باطن ربة القدر، ممثلا العقل الواعي والنزوع الروحي المثالي لتطلعاتها الملائكية، بغية الارتقاء بنداء الروح مقصية نداء الجسد؛ نلفي القامع في "اليوميات" ــ وتلك المفارقة / باعثة الدهشة ــ ليس النداء الداخلي المجسد للصراع بين تطلعات الروح والجسد ــ فالمرأة الشرقية في نصوص نزار أدنى من بلوغ النضج الذهني والتطلع الروحي ــ، بل الشرق بما يمتلكه من سلطات قمعية: دينية، وثقافية، واجتماعية، وما يثبّـــته نزار للمرأة الشرقية، مفارِقةً المرأةَ الغربية، يخضع لتمثيلات الرؤى الاستشراقية ومكائدها في تصوير المرأة

الشرقية جسدا يتفجر شهوة، لا رادَّ لها سوى ضوابط الشرق الإكراهية:دينيا، وثقافيا، واجتماعيا. ففي يومياتها تلهج الشرقية بالرفض والإدانة:

صديقاتي..
رهائنُ تُشترى وتُباع في سوق الخرافات...
سبايا في حريم الشرق.. موتى غير أموات..
يعشن، يمتن، مثل العطر، في جوف الزجاجات
صديقاتي..
طيورٌ في مغائرها تموت بغير أصوات..
.....
تظلّ بكارة الأنثى
بهذا الشرق عقدتنا وهاجسنا
غعند جدارها الموهوم قدّمنا ذبائحنا..
وأولمنا ولائمنا..
نحرنا عند هيكلها شقائقنا
قرابيناً.. وصحنا "واكرامتنا".

وفي تمييزه بين لغة الشعر ولغة النثر، يشبه فاليري الشعر بالرقص والنثر بالمشي(213)، متكئا على الموسيقى ودورها في تثوير طاقات اللغة، لتنماز عن لغة النثر ونفعيته. ولا يتورع نزار عن تلقف آراء فاليري، متبنيا إياها دون أدنى تحوير، يقول:" الشعر هو الرقص....الشعـــر رقص باللـــغة. أعيدها مرة ثانـــية"(214). ولعل الأثر الذي يتركه موليير في نزار، يتمثل على مستوى اللغة الشعرية، إذ أُخذ على موليير إعراضه عن اللغة المهذبة الراقية كما أرادها الأدباء، ونزوعه إلى اللغة المحكية في أسلوبه (215). وما تكشفه نصوص نزار الشعرية، مقارب للأداء اللغوي في مسرح موليير، من حيث القدرة الإبداعية العالية على التقاط المفردات المستقاة من الواقع المعيش، وما يتلفظه العامة؛ مما خلق حالة من الألفة والتفاهم بين نزار وجمهوره. أما جاك بريفير الذي أقصاه نزار، فإنه يظهر جليا في قصيدة نزار "مع جريـــدة" من ديوان قصائد، فالقصيدة منتزعة من ديوان جـــاك

بريفير (Parols) وقصيدته إفطار الصباح (216)، كما أن بريفير يميل إلى تقريب اللغة الشعرية من لغة الحديث اليومي.

التجربة الدبلوماسية: ــ

ليس ثمة أثر للتجربة الدبلوماسية ذاتها، بل ثمة أثر جذرته العواصم والأمكنة، التي عمل فيه نزار ملحقا دبلوماسيا، فمنها من حكّت ذاكرته التاريخية بخشونة كإسبانيا، ومنها من جلت غبار نفسيته ورواسبها كلندن، ومنها من أورثته الحزن والشحوب كالصين(217).

وفي نصوص نزار المعبرة عن التجربة الإسبانية، تمثُل الأندلس مستعادةً تحت سطوة المرئيات الحضارية للوجود العربي فيها، فتنبش بدورها الذاكرة لعقد حالة مزاوجة بين ماضٍ مثقل بالحضور العربي الإسلامي، وحاضر لا يستوعب سوى معالم باتت أثرا، يمارس اشتغاله على الذاكرة. فقصيدة" مذكرات أندلسية" و"أحزان في الأندلس" و"غرناطة" و "أوراق إسبانية" ، تعقد المزاوجة لتحفر أثرها النفسي، كما أن الواقع المعاصر لإسبانيا يحضر في تلك النصوص، ولكنه يبقى مرتبطا بسلفه الأندلسي، يقول في قصيدة" أحزان العرب في الأندلس" من ديوان(الرسم بالكلمات):

لم يبق من قرطبه
سوى دموع المئذنات الباكيه
سوى عبير الورود، والنارنْج والأضاليه
مضت قرون خمس.. يا غاليه
كأننا نخرج هذا اليوم من إسبانيه

أما التجربة اللندنية، فإنها تشكل صدمة حضارية للوعي النزاري، الذي يمثُل فيه الشرق مدانا، بل يغدو مكونا هامشيا في التكوين الحضاري، إذ تحتفي النصوص النثرية والشعرية بالغرب فوقيا كمركز إشعاع حضاري نوراني، بينما يُقصى الشرق دونيا كبؤر ظلامية، ليس الدين إلا فاعلا رئيسا في تكريسها، كونه يحتل سلطة المتعالي والماورائي، مغفلةً بذلك علل الهتك والهدم المزمنة، التي صاغت الشرق، وفعّلت سبل تخلفه وتراجعه الحضاري.وفي ذلك يقول:"التجربة

الإنكليزية وضعتني في إطار حضاري وإنساني جديد، كنت بأمس الحاجة إليه. لقد منحتني لندن الطمأنينة الفكرية، وغسلت أعشابي الشرقية العطشى"(218) والتجسيد النصي لرؤى نزار المتشرقنة، يثبت في قصيدة "خبز وحشيش وقمر" ، لما تمثله من الأثر العميق الذي حفرته التجربة اللندنية، يقول فيها من ديوان (قصائد):

ما الذي يفعله قرص ضياء؟

ببلادي

ببلاد الأنبياء

ما الذي عند السماء؟

لكسالى.. ضعفاء..

وفي الصين، يتسرب الحزن إلى القصائد التي كتبت فيها، معبرة عن حالته النفسية، جراء العزلة وفقدان الأجواء الحميمة التي اعتادها وهو ما يتضح في قصيدتي: نهر الأحزان، وثلاث بطاقات من آسيا من ديوان "حبيبتي".

وفي سعيه لتثبيت دعائم حداثته، يتبنى نزار خطابا، ينقض مضمره المعلن فيه، ونتائجه تعارض مقاصده، حيث يطمح إلى تأسيس ثقافة تطرح أسئلتها على الراهن والمستقبل، متجاوزة "كل المورثات الثقافية والنفسية والتاريخية }بغية{ تفكيك ساعة العقل القديمة، }التي تمارس{ إرهابا لغويا، وإرهابا تاريخيا، وإرهابا بلاغيا، وإرهابا نحويا، وإرهابا أخلاقيا ودينيا" (219). ونزار في نقده لمعطيات الثقافة العربية المتراكمة، والتي أسهمت ــ كما يرى ــ في تعميق إشكاليات التطور الحضاري، وحكمت عليه بالثبات والسكون، خاضعة للمنطق القبلي التسلطي القهري، يسعى إلى بناء ثقافة انشقاقية منفتحة على الذات والآخر، محررةً الإنسان العربي من رواسب القهر والتخلف. غير أن النص الشعري يكشف عمق الهوة بين الكائن والمتخيل، إذ ينشط في تكرس الرجعيّ لا الحداثيّ، ويحول مشروعه الحداثي الثوري على النسق،" إلى خضوعه التام للنسق وانضوائه تحت شرطه الثقافي"(220)، الذي توهم أنه يفككه ويتجاوزه.

من هنا، كرّس خطابه الشعري ما توهمه حداثة، فيما هو عودة للنموذج الفحولي، من خلال المغالطات، والتمترس في حصون الذات، واستعادة السلف.

والمقارنة التي يستحضر فيها د.هـ.لورنس و أوسكار وايلد (221)، لتثبت ما تكبدته الذات في سبيل مشروعها التحرري والتنويري، تحرّف الوقائع لصالح إعلاء الذات، إذ لقي لورنس ووايلد" الأمرين من مجتمعهما الرافض لأدبهما المكشوف، وقدما للمحاكمة، واصطدما بغضب الكنيسة"(222)، خلافا لما لقيه نزار من حفاوة، يثبتها في سيرته مدللا على تناقضاته(223).

ويُستعاد السلف في النص الشعري، رغم دعاوي تجاوزه وتحطيمه في السيرة، فقوله:" إني أقاتل من أجل تحرير المرأة العربية من رواسب العصر الجاهليّ" (224)، تنقضه نزعة فحولية، تبدأ مشروعها عبر" تحويل العالم إلى جمهورية نسائية تخضع للاستفحال..فلا يصير فحلا إلا عبر تأنيث ما عداه" (225)، وإن كان ثمة تحرير للمرأة العربية، تحرير ينطلق خلال بوابة الفتح الجنسي، التي تشترط عمرا زمنيا يحدده" النهد النابت للتو أو النهد الذاوي للتو"(226).

ولا يشكل الحب ــ كما تصرح السيرة والنصوص الشعرية ــ تجربة أصيلة تستبطن أغوار النفس الإنسانية؛ لدوران المحبوبة في فلك المحبوب، ومثولها وسيلة يمارس عبرها نزار توثين ذاته وعبادتها، ملحقا إياها موقع التابع والمستجدي، مصرحا:"لا قدرة لي على حب امرأة تسير في الاتجاه المعاكس لاهتماماتي ونزواتي الصغيرة }وليس شعر الحب إلا { واحدا من مجموعة جوازات أستعملها"(227)، وهو ما يتضح في ديوان "مئة رسالة حب" ، يقول في قصيدة" إلا معي" من ديوان الرسم بالكلمات:

ستذكرين دائما أصابعي..
فضاجعي من شئت أن تضاجعي
ومارسي الحب على أرصفة الشوارع
فلن تكوني امرأةً إلا معي

إن تجربة الحب في النصوص الشعرية، لا تعدو في مجملها عن كونها" رغبة جنسية تهدف إلى الإشباع"(228)، لما تثقل به النصوص من حضور طاغٍ للجسد الأنثوي.

وفي حديثه عن الجنس، نطلّ على مشهد ظلاميّ، تقبع فيه الأنثى مدانةً لاقترانها بثنائية قاهرة: الأنثى ــ العار، في شرق يقيس التشريع الجنسي بحجم غرائزه. ويواصل إدانته لتبرئة الذات، فلم يفعل سوى نقل صورة الواقع العربي في تعامله مع المرأة، ولم يخترعها من لدنه (229).

والقراءة التي يقدمها اليوسفي(230)، تشير إلى وقوع نزار أسير التمثيلات الاستشراقية، لما تملكه من مقدرة اختراق أشد الخطابات المنادية بضرورة تحديث الواقع العربي وتغييره؛ فتنكشف الهوة والتعارض بين المقاصد والنتائج / المعلنة والمضمرة. وذلك من خلال عقد مقارنة بين مذكرات الضابط الفرنسي جوزيف ماري مواريه عن منزلة المرأة في الشرق العربي، وما حفل به خطاب نزار الشعري من تطابق، يورد صورة للشرق سكونية ثابتة، وهو ما تجسد في ديوان" يوميات امرأة لا مبالية". كذلك ديوان" أشعار خارجة على القانون، " الذي مثّل" أكبر طفرة جسدية" (231)، مقارنة مع دواوينه المختلفة.

الفصل الثاني

قضايا النقد النظري.

1.2 الحداثة والموقف من التراث .

يتناسب شيوع المصطلح واطراده مع غموضه وإبهامه طردياً، وليست الحداثة إلا إحدى تمظهرات إشكالية المصطلحات والمفاهيم في تشعباتها وتداخلاتها المعرفية وجذورها التاريخية، فيستعصي ــ بذلك ــ تقديم تصوّر شمولي قادر على الضبط والتأصيل، نظرا لكونها ترفض الأطر والمعايير، ولا تمتلك سمات الثبات، بل التحول والتغير المستمرين. فبينما تُقدم الحداثة على أنها نتاج الغرب في عصوره الحديثة المبتدئة مع الكوجيتو الديكارتي المرسخ لمفاهيم العقلانية والذاتية والعلم؛ ليغدو الإنسان محورها (232)، وهو ما دعا هيدجر لتعريفها على أنها " عصر انبثاق تصورات الإنسان عن العالم"(233)، كذلك جان بوديار الذي عدّها" صيغة مميزة للحضارة، تشير إلى تطور تاريخي وتبدّل في الذهنية" (234)، وهذا ما يلقى صداه في كتابات غالي شكري، فالحداثة تعني لديه" مفهوما حضاريا }يشكّل{تصورا جديدا تماما للكون والإنسان والمجتمع" (235) ــ يرى آخرون أنها تتكئ على سند تاريخي، فهي ظاهرة تاريخية مشروطة بظروفها (236)، أي: أن الحداثة رهينة التنوع والاختلاف والتعدد، وليست قرينة التوحد والثبات والمشابهة، إنـــها" متعددة اللغات، ومتعددة الأصول، ونتـــاج مراحل زمنية متفاوتة ومتداخلـــة"(237) فتكون الحداثة قابلة للمعاينة في شتى الحضارات والمراحل التاريخية، وإن كنّا نتفق مع هذا الفهم الأخير، فإنا نميّز الحداثة المعاصرة بسمات جوهرية، تؤهلها لاحتواء ما سبقها، لما تتميز به من ثورات في حقول المعرفة المختلفة، فنحن نسم عصرنا بما تفتقده العصور السابقة، نحو: عصر الفضاء، عصر الذرة، عصر الجينوم، عصر الصورة....إلخ.

والحداثة الشعرية تتداخل مع مصطلحات أخرى، كالشعر المعاصر، والشعر الجديد، والحديث، والحر، والتفعيلي؛غير أن الحداثة تحتضنها للدلالة المركزية التي تحملها في طياتها. ففي اختلافها عن بقية المصطلحات يكمن اشتمالها عليها، فإذا

كانت المعاصرة "حدثا سوسيولوجيا وإيديولوجيا"(238)، فإن الحداثة تحتويها وتتجاوزها في رؤيا حضارية شمولية. كما أن التجديد شرط للحداثة، ولكنه" إصلاحي باتجاهه للأصل" (239)، فليس المجدد حداثيا بالضرورة، ليعلو صوت الحداثة ويتسع ليشمل التجديد. وتلتقي صيغتا الاشتقاق: حديث، اسما، وصفة، كصيغة تراثية، وحداثة، مصدرا، كصيغة مغاصرة، في دلالتهما على" الابتداء والانتهاك والخرق، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه" (240). وتتأسس مقومات الحداثة الشعرية على مفهوم المغايرة والاختلاف مع التقليدي والنمطي، تلك المقومات المستندة على الرؤيا، وبنية التعبير ، واللغة الشعرية، لتحطّم ــ بذلك ــ الأوهام: أوهام الحداثة التي أحيطت بها(241).

إن الرؤيا تشكّل الجوهر المركزي، الذي تنبني عليه وتصدر عنه حداثة الشعر، لاختزانها موقفا فنيا وجماليا وفلسفيا من الحياة والحضارة والإنسان في صيرورته التاريخية، نظرا لكون الرؤيا تبني موقفها وتنحت خصائصها"من جماع التجربة الإنسانية، التي يعيشها الشاعر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل رفضه أو تجاوبه للمجتمع"(242) .

من هنا انفتحت القصيدة الحداثية على فضاءات التجربة الإنسانية في مراحلها التاريخية، مستوعبة إياها من جهة، و"مكثفة للوجود المعيش، الذي تعبر عنه بوصفها انعكاسا للنسيج الحضاري المعقد والمتداخل"(243) من جهة أخرى، مستعينة في سبيل بلورة رؤياها المعقدة والمركبة، بالرموز والأساطير، والشخصيات الشعرية، والشخصيات الشعرية ــ الأقنعة، والعناصر الحكائية والدرامية والسردية، مستعيرة تقنياتها من شتى الفنون المسرحية والروائية والسينمائية.لم تعد القصيدة غرضية، بقدر كونها مسكونة بحالة إنسانية وجودية، تسعى جاهدة صوب إعادة ترتيب علاقتها بالكون، مثمنةً تجربة الإنسان في التاريخ، مما يدفعنا للإجابة عن سؤال محوري في حداثة القصيدة العربية، ما علاقة الحداثة بالتراث؟.

إن العلاقة "علاقة انبثاقيّة"(244)، ممتدة ومترابطة، إذ تستكشف الحداثة التراث، بما هو موئل للخبرات والتجارب والمعارف الإنسانية، عبر انفتاحها عليها قراءة واستنطاقا وتساؤلا وتوظيفا، بغية تأسيس علائق تؤمن التواصل بين الماضي

والحاضر والمستقبل، ولا يكون التراث ما مضى فحسب، وإنما"هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تُستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزءا من حركة التاريخ"(245). بهذا الفهم، يكون التراث أرضا خصبة الدلالات، القائمة على حركة من التنوع والاختلاف، أكثر من كونها قائمة على الانسجام والائتلاف.

ويرى الجابري، أن الحداثة لا تعني رفض التراث، بل الارتفاع بطريقة التعامل مع التراث، من خلال معاينة الموروث الثقافي والفكري والأدبي والفني والديني بموضوعية وعقلانية، ليكون التراث" كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد"(246) .

في ضوء ما تقدم، كيف فهم شعراؤنا الحداثة وعلاقتها بالتراث، وكيف اتسق فهمهم مع ممارستهم النصية. إن الإجابة تستدعي عرض آرائهم لهذه المفاهيم، ومن ثم معاينة هذه الرؤى وفق انعكاساتها النصية.

يصدر البياتي في تجربته الشعرية عن فهم عميق لحداثة القصيدة العربية، وإن لم ترد كلمة الحداثة صراحة في كتابه "تجربتي الشعرية"، فإنها تحضر عبر مقوماتها الثقافية والفنية والوجدانية، ذلك أن الرؤيا، بما هي أداة الحداثة الأولى، تنبني على تصورات تختزن جماع التجربة الإنسانية، لتكوِّن موقفا فكريا وجماليا، جوهره الإنسان، إذ سعت الحداثة إلى "إرضاء الذات الإفرادية...الذات الفعلية الإبداعية فيما تتصوره لمستقبلها"(247)، بحثا عن الاستثنائي والاختلافي والانشقاقي، فالرؤيا التي تمتلكها القصيدة" تؤكد على قيمة الإنسان ــ الشاعر خالقا وثوريا وسيدا لمصيره"(248)، وهو ما رسخته العقلانية التي انتهت إلى" ترسيخ الذاتية"(249)، معلنة إدراك الإنسان لنفسه كذات مستقلة، تؤهله لفض أسرار الكون وتطويعه له.

والبياتي ــ بذلك ــ يتجاوز الرؤية السياسية والاجتماعية وانعكاساتها وتفاعلاتها، لكونها "انعكاسا للواقع"(250)، طامحا إلى جوهر الرؤيا، بما هي "نفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة، التي هي مادة الشعر وينبوعه {بغية} إبداع الواقع"(251) شعريا.وحتى لا تبقى الرؤيا استيهامات تنتجها تخيلات المبدع، يتنبه البياتي إلى حقيقة الرؤيا القادرة على تحقيق التجاوز والتخطي، من خلال" الفهم

الموضوعي للتناقضات التي تسود قانون الحياة، وفهم واكتشاف منطق حركة التاريخ والتفاعل مع أحداث العصر" (252)، كما ينعى البياتي على الآخرين فهمهم الضيق للحداثة، فرأوها في الثورة على العروض والأوزان والقوافي تجديدا، ويرى البياتي أن الحداثة لا تكتفي بالتجديد، وإن كان من شروطها، بل لا بد من"ثورة في التعبير"(253)، فليس المجدد حداثيا بالضرورة.

لذا، يقتنص البياتي علل فهم الحداثة الشعرية للذين يرونها ثورة على الأوزان والقوافي. ذلك أن الخروج على عمود الشعر العربي مع تكرار موضوعاته وأسئلته، والوقوع في قبضة المشابهة والنمطية والتكرار، ينتج حداثة، ولكنها ــ لا شك ــ حداثة مختلة، فالثورة في التعبير تنبني بالقياس إلى الموروث مفارقة واستلهاما، حيث تتجسد الثورة التعبيرية والرؤيوية في اغتناء القصيدة الحداثية بطاقات وتقنيات سردية وحكائية ودرامية، واكتناه عوالم الرمز والأسطورة، وتوظيف التاريخ أحداثا وشخصياتٍ، وهو ما تفتقده القصيدة العربية، فيحضر الموروث في القصيدة وفقا لرؤى الشاعر الحداثي.

والبياتي في فهمه الموضوعي وممارسته النصية، ينفتح على التراث القومي والإنساني، لقدرته على المثول كطاقة تخصيبية مشكلة لرؤيا الشاعر الحداثي، "فلا يمكن أن يعيد الشاعر خلق وإبداع الواقع وإعادة تفسيره من خلال الحاضر فقط، بل لا بدّ من أن يمتاح آبار الماضي، وأن يكتشف كهوفه السحرية، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه"(254).

إن القصيدة الحداثية في اختزالها لوحدة الزمن الإنساني ــ كما يرى البياتي ــ، تفعّل من حدة التئام الرمز الذاتي والجماعي، ذلك أن "روح العالم قد تقمصتها" (255)، وقول البياتي يؤكد حميمية العلاقة بين الحداثة والتراث، نظرا لكون الشاعر الحداثي يسعى للمواءمة بين "تشخصنه وفرادته من جهة، وكلية حضوره الإنساني من جهة ثانية، بين الشخصي والكوني، بين الذات والتاريخ"(256). لقد حملت حداثة البياتي قي طيّاتها رؤيا إنسانية شمولية، توظّف المخزون التراثي عبر لغة شعرية وبنية تعبيرية، تستجدي الأقنعة والشخصيات

والرموز والأساطير والتاريخ في جدل ينصهر فيه الذاتي والجماعي، للتعبير عن محنة الإنسان الوجودية.

ولا يخرج الفهم الموضوعي والممارسة النصية لصلاح عبد الصبور عمّا طرحه البياتي في فهمه للحداثة وعلاقتها بالتراث؛ غير أن ركيزتي الحداثة: العقلانية و الذات الإنسانية، تتلقيان النقد والشك، لما أسفرتا عنه من نتائج نخرت الإنسان، وجعلت منه ــ من الإنسان سيد المصير ــ خاضعا لسلطة التشيئ ، فإنسان الحداثة كائن شيئيّ. وعبد الصبور في تأكيده على ضرورة الارتكاز على سلطة العقل، لكون الإنسان نقطة البدء (257)، يكشف عن قصور الإنسان في سعيه الدائب لتحقيق قيم الخير والحق والعدالة والحرية، ليمنى الإنسان بالخيبة في الارتقاء بحياته، لأن "كل منجزات الإنسان من علم وصناعة قد استغلها دون إدراك أو تبصر أو إنسانية" (258).

ورؤية عبد الصبور هذه، تلتقي في تطلعاتها مع الشذرات الفلسفية النيتشّية، وقد سبق إيضاح الأثر النيتشيّ في مشروع عبد الصبور الشعري، حيث يرفض نيتشة ثنائية الذات والموضوع، كما رسخها ديكارت، لاستقلالها عن الغريزة، فالذات لدى نيتشة "أشتات من الأفكار والرغبات والمشاعر والغرائز في حالة صيرورة دائمة"(259)، فالذات ليست شيئا معطى ومكتملا ومغلقا، بل قابل للتكوين والتشكل والصيرورة. ولا نعني، هنا، امتلاك عبد الصبور الفهم العميق للفلسفة النيتشيّة، نظرا لرسوخ مفهوم الذات المفكرة لديه، فالإنسان في فهمه "عقله ووعيه"(260)، والحوار يدور بين ثلاثة أطراف تعزز ثنائية الذات والموضوع، من خلال الذات الناظرة والذات المنظور فيها والأشياء (261)، غير أن ما يميزه عن الفهم الديكارتي للذات المفكرة، ويجعله مفارقا له، ومقربا إياه من نيتشة، أمران اثنان، الأول: أن الإقرار بالذات المفكرة وحوارها مع الأشياء ــ الموضوع يعزز الفهم الديكارتي، ويفارقه في جعله الذات ذاتا وموضوعا في آن معا، رائية ومرئية في علاقتها بالأشياء، فيقرب لمفهوم المنظورية prespectivism لدى نيتشة(262). والثاني: ما آلت إليه العقلانية، التي انتقلت من كونها غاية، إلى أداة للسيطرة على الإنسان وتشيئه.

إن حداثة عبد الصبور الشعرية، ترتكز على امتلاك الشاعر الرؤيا، فالشاعر "لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤية" (263)، تعمد إلى اتخاذ " موقف سلوكي وحياتي"(264)، من الحاضر وحمولته التاريخية عبورا للمستقبل. فالشاعر الحداثي في امتلاكه رؤيا مرتبة ومنظمة وشاملة للكون، يتجاوز البوح الوجداني، والصوت الغنائي، والرغبة في التعبير إلى إرادة الخلق، إنه مسكون بهاجس خلق" حياة أخرى معادلة للحياة، وأكثر منها صدقا وجمالا" (265)، ولا تتشكل الرؤيا وتنبثق إلا من خلال الذات الإنسانية، التي تشكل بؤرة استقطاب لصور" الكون والكائنات"(266). لذا، يحتضن مشروع عبد الصبور الشعري طاقات تخصيبه، عبر اتكائه على عوالم الرمز والأسطورة والأقنعة والشخصيات: صوفية وشعرية وسلطوية، وتوظيفها وفقا لمقتضيات البنية الدرامية، كيما تتخلق التجربة الشعرية طاوية في فضائها الذاتي والموضوعي.

وفي معاينته للتراث، يكشف عبد الصبور عن فهم عميق لما يختزنه التراث، عارضا ومحللا وناقدا، ثم ينتهي موفقا للثنائية التي استبدّت في خطابنا العربي المعاصر، والمشروع النهضوي التحديثي إبان الاصطدام والانبهار بالحداثة الغربية، تلك الثنائية التي انتهجت منحيين مختلفين ــ كما أسماهما أدونيس ــ هما:" التأسلف والتمغرب" (267)، والحداثة تقتضي قطعا معهما، كي تعي الذات فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتتمثل بنقد جذري تراثها، لتنطلق إلى آفاق جديدة.

ومرجع الثنائية، كما يرى عبد الصبور، عائد إلى قصور في الرؤية، يتمثل في أسلوبي معاينة التراث من جهة، والخلط بين جملة أمور ينبغي الفصل بينهما من جهة أخرى. أما أسلوبا المعاينة، فالأول يستند إلى عقلية سلفية منغلقة، تنظـر للحضارة والأدب العربيين على أنهما" غـاية الغايات في الاستواء والـكمال"(268)؛ والثاني يحاكمهما بمنطق العصر الحديث، عندها"قد لا يبقى منه للحياة إلا القليل الأقل"(269). وفي رفضه لتلك المحاكمة، ينبه على ضرورة معاينة التراث بموضوعية وعقلانية، وهو ما اشتغل عليه الجابري في كتابه "الحداثة والتراث"، فصلا ووصلا، فصله عنا ومعالجته في محيطه الخاص معرفيا وتاريخيا

واجتماعيا، لاحتوائه بدل أن يحتوينا؛ ووصله بنا، كموضوع قابل للممارسة العقلية المنتمية لعصرنا.

كذلك، جملة الخلط بين "الأدب العربي والتاريخ العربي"(270)، ليغدو الأدب انعكاسا للواقع والأحداث، دون استبطان التجربة الإنسانية، وهذا ما مهّد للمتمغربين دعوتهم للقطيعة مع التراث والتماهي بالغرب؛ وخلط آخر تمثل في الرؤية الموحدة "للثقافة والسياسة المعاصرة"(271)، وهو ما عمّق من رفض المتأسلفين للغرب، تحصنا في قلوع الذات. وإن كنا نتفق معه فيما ذهب إليه، فإنا، هنا، نخالفه رفضه ما يسميه البعض "غزوا ثقافيا"(272)، وعدّ ه الأمر جهلا وسخفا. وللمخالفة عللها، فالثقافة العربية الحديثة ثقافة مطابقة للغرب، وليست ثقافة اختلاف، لاحتوائها مرجعيات ثقافية أفرزتها منظومات حضارية لها شروطها الخاصة، تلك المنظومات ابتنت نموذجا ثقافيا وسياسيا وعلميا واجتماعيا، قائما على الانتقاء والاصطفاء والإقصاء والتهميش تمركزا حول ذاتها، ممهدة لولادة مفهوم العولمة أو الكونية، ليشمل العالم ضمن رؤية غربية، تعمد إلى خلق عالم موحّد القيم والتصورات والغايات والرؤى، فتتلاشى وتذوب الحضارة والثقافة واللغة القومية في سعيها للانصهار في بوتقة الغرب (273).

ويبقى مفهوم عبد الصبور للتراث، منفتحا على الأزمنة والأمكنة، فليس "التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة"(274)، وهو في انفتاحه على التراث القومي والإنساني، يتجاوز إيليوت في مقالة "التقاليد والموهبة الفردية"، إذ حصر إيليوت التراث، بالموروث الغربي، فحدده "بعناصر جغرافية وثقافية تنتمي إلى دائرة الثقافة اليونانية فالأوروبية الوسيطة فالأوروبية الحديثة" (275).

أما نزار قباني، فإنه مسكون بالتناقضات، سواء في نصوصه الشعرية أم في مدونته "قصتي مع الشعر"، فحداثة القصيدة لديه، تقاس بقدرتها على استيعاب معطيات التجربة الإنسانية، وفاعلية الزمن فيها رهن بفاعلية التجربة الإنسانية، لقوله: "ليست القصيدة مادة منتهية، ليست زمنا ميتا، إنها جسر ممدود على كل الأزمنة"(276)، غير أنه ينسل نسجه، في قصره زمن القصيدة، بإعطائها وظيفة اجتماعية أو سياسية آنية، لتكون مادة منتهية وزمنا ميتا، وذلك في قوله: "يتملكني

إحساس وأنا أقرأ قصيدة قديمة لي، أنني ألبس قميصا مستعملا...إنني أعتــبر أن هذه الأعمال قد لعبــت دورها الذي كان مــقررا أن تلعبه وانتــهى الأمر"(277). كما أن رؤى نزار، انبثقت عن "هم كياني ومركزي.. استقطب طاقاته الروحية ونشاطه الحسي"(278)، تمثل في مشروعيه: النسوي والسياسي، غير أن مضمر رؤاه ومشروعه الحداثي ينقض ظاهرها، لينتج الأنا المتمركزة حول ذاتها، معيدة إنتاج الطابع الفحولي في شقّها النسائي ، ومجسدة طبائع الاستبداد وصورة المستبد في شقها السياسي(279).

ولا ننفي بذلك حداثة نزار الشعرية، رغم انكشاف مآلها، لأن الفهم النزاري للحداثة مرتهن بامتلاك الرؤيا، واللغة الشعرية، والقدرة على التجاوز والتخطي، فرؤيا الشاعر الحداثي "تستبطن النفس البشرية، وتتقمص وجدان العالم، وتحول تجربته الشخصية إلى تجربة كونية"(280)، تجربة تتأسس على مفهوم للهوية، قوامه الخصوصية والتفرد والتمييز(281). ولا تتحقق الرؤيا إلا عبر اكتمال شرطها اللغوي، فعبقرية الشاعر " تتجسد في قدرته على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة" (282)، لأن حداثة اللغة الشعرية ترتكز على" افتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير"(283)، قادرة على النهوض برؤيا الشاعر الحداثي.

وحداثة الشعر تطوي بداخلها الاختلاف والمغايرة والتخطي، إنها "تتقدم في المجهول والحدس والمغايرة"(284)، ونزار في فهمه للمغايرة والاختلاف والتجديد ينطلق من "الماضي لا المستقبل"(285)، مما يوقعه أسير فهمه الضيق، فتوهّم المغايرة حداثة، في رفضه للماضي وانغماسه بالمستقبل.

وليس رفض الماضي لديه رفضا للتراث، بل رفضا لما تحجر وثبت في عصره، دون القدرة على المثول بفاعلية في تجربة الإنسان المعاصر. إن التراث الشعري لا ينغلق ــ كما يرى ــ على ما مضى، بل إنه في اختزانه المعطى الحضاري والتاريخي والنفسي، يمثل في الحاضر كتجربة إنسانية، تنفتح على آفاق مستقبلية، تلك التجربة، التي تقف محورا رئيسا يستقطب وحدة الزمن وينفتح عليها،

وهذا الفهم يبرز في تعريفه للشعر، فيراه "نتيجة تراكمات تاريخية ونفسية وحضارية لا تتوقف.. كل لحظة شعرية مرتبطة باللحظة التي قبلها"(286).

وفي دفاعه عن الشعر العربي، كخزان للقيم والمثل والفضائل، لا يحيطه بهالة من القداسة والفخامة، بقدر ما يتبنى القيم والرموز الإيجابيـــة الفاعلـــة فيه، إذ يدعو إلى مساءلة الموروث الثقافي والتاريخي، حتى لا يأخذ شـــكل المقدسات أو القناعات (287).

إن رؤى الشعراء ــ موضوع الدراسة ــ ومفاهيهم للحداثة وعلاقتها بالتراث، تلتقي فيما بينها، طاوية في فضائها التجربة الإنسانية في صيرورتها الدائمة، وملحة على ضرورة التخطي والتجاوز في الممارسة النصية، بغية الابتعاد عن الغنائية صوب الموضوعية، من خلال تخصيب القصيدة بعناصر درامية وسردية ورمزية وأسطورية وتاريخية، على أن البياتي وعبد الصبور ينمازان عن نزار في تنظيرهما النقدي للتقنيات الحديثة في القصيدة، وغنى نصوصهما الشعرية عبر اتكائها على خاصية الترميز والأسطرة والتقنع والتشخيص، إذ تدخل الرموز والأساطير والأقنعة، لتشكل الفضاء الذي تتبني عليه القصيدة، ولا يكون التوظيف حشوا، أو خلوا من الدلالة.

من هنا، كان إلحاحهم على البعد الموضوعي ابتعادا عن الذاتية، والدرامي ابتعادا عن الغنائية، "ردّ فعل على الأسلوب الاعترافي الرومانتيكي"(288)، الذي وقع فيه الشعر العربي، فكان المونولوج الدرامي أداتهم للوصول إلى الموضوعية والدرامية والرمزية، من خلال الأقنعة والشخصيات الشعرية.

وفي كتابه "تجربتي الشعرية"، يظهر البياتي نضجا فنيا وموضوعيا، في تأصيله لمفهوم ووظائف ودوافع ومصادر القناع، وسمات الشخصية المستدعاة للتقنع، كما يميز بين الشخصية الشعرية والشخصية الشعرية ــ القناع؛ خلافا لعبد الصبور وقباني، فكلاهما مر على القناع والشخصية الشعرية مرورا عابرا، ولم يتناولاها بالتأصيل أو التفريق بينهما.

والقناع، كما يعرفه البياتي، هو "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجردا من ذاتيته... إن القصيدة في مثل هذه الحالة، عالم مستقل عن الشاعر

ـ وإن كان هو خالقها ـ"(289)، ولا يعني البياتي في استقلال الشخصية القناعية عن الشاعر، أن تكون مفارقة له، بل إنه ينتجها باعتبارها ذاته الأخرى، منفتحا عليها ومتوحدا معها "تجربة وهوية، زمانا ومكانا، ضميرا وصوتا"(290)، في حالة من "التماهي والتلبس"(291). ودوافع التقنع، تكمن في "المعاناة والصمت والموت والثورة...والرحيل المستمر من منفى إلى منفى"(292)، علاوة على السعي الدؤوب "إلى إيجاد الأسلوب الشعري الجديد"(293)، الذي ينهض بوظائف تشكل مفتاح الرؤيا للشاعر الحداثي، ولعل أبرزها التوفيق " بين ما يموت وما لا يموت، بين المتناهي واللامتناهي، بين الحاضر وتجاوز الحاضر"(294)، ثم ينتقل إلى مصادر الأقنعة الفنية، لتشمل الأصول الطبيعة والتاريخ والرمز والأسطورة (295).على الرغم من أن مصادر أقنعة البياتي الثمانية مستمدة من حقل الشعر العربي والشعر الفارسي والتصوف الإسلامي، والمسرح الإنجليزي.

ويضيف بعدا جوهريا للشخصية الشعرية القناع، وهو أن ليست جميع الشخصيات مؤهلة لأن تكون قناعا، "لانعدام السمات الدالة"(296). لذا يتوجب على الشاعر أن ينتقي شخصياته بعناية، حتى تكون قادرة على احتواء واستيعاب أبعاد تجربته المعاصرة، مستعيرا منها ومضيفا عليها من جهة، وأن تشكل مشتركا ثقافيا بين المبدع والمتلقي من جهة أخرى(297).

ونفي البياتي لضم النقاد قصيدة "موت المتنبي" لقصائده القناعية، يكشف عن تمييزه للشخصية الشعرية ـ القناع عن الشخصية الشعرية، فيقول عن تلك القصيدة: "لم ألبس فيها قناع المتنبي.. أي لم أتبنّ فيها مواقف المتنبي، ولم أتكلم من خلال شخصيته"(298)، رغم عدم تأصيله للفروق المترتبة على هذين النوعين الشعريين.

أما عبد الصبور، فإنه ـ وإن لم يؤصل لمفهوم القناع، ويبحث في دوافعه ووظائفه ـ يعتبر أوّل من استخدم مصطلح "قصيدة القناع"(299)، وأشاعها في النقد الأدبي، مشيرا في الوقت ذاته، إلى مصادرها في الرموز والأساطير.

ولم يعنَ نزار في "قصتي مع الشعر"، بالبنية الدرامية للقصيدة الحديثة، كذلك مصطلحي: القناع والشخصية الشعرية، رغم أنه على الصعيد الإبداعي أنتج قصيدة الشخصية الشعرية في قصيدته ـ الديوان "يوميات امرأة لا مبالية"، إذ

ساعدته الانطوائية والعزلة إبان عمله في الصين على "تقمص جسد امرأة شرقية..وكان *{الديوان}* من آثار هذا التقمص الدرامتيكي العجيب"(300). إن قول نزار يحيلنا ــ ضمنا ــ إلى قصيدة الشخصية الشعرية دون الشخصية الشعرية القناع، فالتقمص خلافا للتماهي، لا يوجب ذوبان شخصية المبدع بالشخصية موضوع التجربة، ولا يعلن عن كون المتقمص صاحب الموقف الدرامي، أو التجربة. ونزار لا يؤصل لمصطلحي الشخصية الشعرية أو القناع، بل إنهما لا يُذكران في كتابه، فضلا عن خلو أعماله الشعرية من قصائد القناع، إلا أن قصائد الشخصية الشعرية تحضر فيها، من مثل:رسالة من سيدة حاقدة، وحبلى، وأوعية الصديد، ويوميات امرأة لا مبالية.

وعنوان القصيدة "يوميات امرأة لا مبالية" ــ واليوميات من الأنواع المحايثة للسيرة الذاتية ــ يشي منذ البداية، بمفارقة شخصية المرأة لشخصية الشاعر، ذلك أنها تعلن عن كونها موضوعا للتأمل تعالجه القصيدة من منظور الشاعر، فهي مستقلة تماما عن الشاعر، حيث لا يربطها به شيء سوى خلقه إياها. إن شخصية المونولوج الدرامي، هنا، نسائية، مما يؤكد مفارقتها للشاعر، ومعيار نجاح قصيدة اليوميات هذه، يكمن في قدرتها على تصعيد "حدة التوتر بين الحكم الأخلاقي الذي نؤجل إصداره، والتعاطف الذي يتوجب علينا تقديمه" (301)، وإذ ينبغي علينا إصدار حكم على شخصية تتغيا الكشف والانتهاك: كشف المخبأ، وانتهاك المحرّم، فإن الرغبة في تعرف التجربة، من خلال الشخصية ذاتها، تدفعنا إلى تأجيل الحكم باللوم والتعنيف، واستبدال التعاطف ــ المشاركة الوجدانية ــ به.

ولقصيدة الشخصية الشعرية سمات فنية بارزة، تتمثل في انتقائها من الأجناس الأدبية بعض السمات، "فتنتقي من القصة حكائيتها، ومن الملحمة اختفاء صوت الأنا، ومن الرواية شيئا من السرد والحبكة، ومن الشعر الرومانسي شفافيته وبساطته" (302)، غير أن الفرق الجوهري بين قصيدة الشخصية الشعرية والشخصية الشعرية ــ القناع، يكمن في تأسسهما على منظورين مختلفين تماما، فبينما تنبني قصيدة الشخصية الشعرية على أساس استقلالها ومفارقتها لشخصية المبدع، وانتفاء كونه صاحب الموقف الدرامي أو الحالة السيكولوجية أو التجربة؛

فإن قصيدة القناع تنطلق من الأنا المغاير للمبدع باعتبار الشخصية القناعية ذاته الأخرى، التي يتعامل معها، لينتج عبر تفاعلهما قناعه الخاص، ذاته العميقة؛ لأنه صاحب الموقف الدرامي (303).

2.2 خلق القصيدة.

ثمة نظريات تطوَّعت لتفسير العملية الإبداعية وقراءتها، طارحة أسئلتها عليها، بغية الوصول والكشف عن منبع الإبداع وعلله وغاياته، وكشف المراحل التي تقطعها القصيدة في رحلة تشكلها؛ غير أن تفسير العملية الإبداعية استعصى عليها، فلم تفلح في تقديم إضاءة كاشفة لكوامن العملية الإبداعية، إذ اتضحت جوانب قصورها عن تحقيق مبتغاها، فالنظرية الإلهامية أو العقلية أو السوسيولوجية أو السيكولوجية: التسامي الفرويدي أو الإسقاط اليونغي، أجابت عن أسئلة، وبهتت عن الإجابة عن أخرى، ملتقطة إحدى زوايا العملية الإبداعية، ومفسرة إياها (304). ولسنا، هنا، في صدد مناقشة هذه النظريات والمفاهيم؛ لأن قراءتنا تستند لما قدمه الشعراء في ضوء تجاربهم، مناقشةً وتأصيلاً، ومن ثمّ عقد المقارنة فيما بينها.

وفي تجربته الشعرية، لم يشر البياتي إلى كيفية حدوث العملية الإبداعية، والمراحل التي تقطعها القصيدة في رحلة تشكلها، كما أنه لم يفسر تميّز المبدع عن غيره، إذ يمتلك الكثيرون مخزونا معرفيا وثقافيا وحساسية عالية، ولا ينتجون نصوصا إبداعية:شعرية أو مسرحية أو روائية..، ولا يفسر تخارج العملية الإبداعية في الشعر دون الرواية أو المسرحية، ولكنه يلقي الضوء على منبع الإبداع وعلته في حديثه عن أوقات الكتابة(305). وهو في تأكيده على امتلاك مخزون هائل من التجارب والرؤى والأحلام، ساعيا من خلالها في بحث مضنٍ لإعادة رسم الصورة الإنسانية الكاملة، وتلمس جوهرها المتألق، عبر الرموز التاريخية العربية والإنسانـــية (306)، يتفق والنظرية الاجتماعية، التي ترى أن منبع الإبداع يكمن في كون المبدع يمتلك عقلا ولاشعورا جمعيين، مشبعين بالروح الاجتماعية والتاريخية، ويتميز المبدع في كون تجربته أقوى وأوضح وأشد تركيزا، وقدرة على نسج علاقات جديـــدة، فالعقل البشري مشبع بالخلفـــية الاجتماعية والتاريـــخية(307).من

هنا، نقرأ قول البياتي:" أشعر عندما أبدأ الكتابة كأن الكلمات قامت برحلة كونية وقطعت مئات السنوات الضوئية" (308). وهو، في فهمه للظواهر الاجتماعية والتاريخية، يسلط الضوء على الإنسان وحده، بوصفه الذات الفاعلة في الأحداث، مستبطنة تجربة عصرنا، التي تغلف وجه التجربة الإنسانية.

أما علة الإبداع، فإنّ مبعثها اكتمال ملامح الصورة الكلية للشقاء الإنساني، والشعور الحاد بالفخ الكبير المنصوب للبشرية، مما يحفز المبدع للبحث عن الحقــيقة (309). وهذا ما يؤكده أرنست فيشر، من أن المبدع يسعى لجعل "فرديته اجتماعية.. يريد أن يكون أكثر اكتمالا، يمدّ هذه الأنا المتطلعة المتشوفة لاحتواء العالم، يسعى إلى عالم أكثر عدلا وأقرب إلى العقل والمنطق"(310).

وفي قول البياتي: "كنت أكتب عندما لا أكون في ساعات فرح أو حزن، وعندما تحلُّ السكينة أو السلام في نفسي...فإذا بالكلمات تنبجس كما تنبجس الدموع من العين"(311)، تبرز قضيتان، هما: أن البياتي يتفق وأبا تمام في تعطيل نظرية البواعث التي حكمت مسار الشعر العربي القديم، فالسكينة النفسية والصفاء الذهني يخلقان الأجواء المناسبة للإنتاج الإبداعي، بهذا أوصى أبو تمام أبا عبادة (البحتري): "تخيّر الأوقات، وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم"(312)، ولا يعني هذا انتظار القوى الملهمة، وهي القضية الثانية، فقوله بالانبجاس يوحي بالإلهام، ولكن ليس الإلهام بالفهم الأفلاطوني، بل إن المبدع في امتلاكه مخزونا ثقافيا ومعرفيا مشيدا على تجارب حياتية، يعني اختمار المخزون وانبثاقه في حالة الصفاء الذهني، بما يقارب مفهوم ديبلي للحدس الراقي (313).

وفي "قصتي مع الشعر"، ينفتح تفسير العملية الإبداعية على آفاق ــ خلافا للبياتي ــ أشد اتساعا، وأعمق نضجا وقدرة على احتواء وتخطي النظريات: السيكولوجية والسيوسولوجية والعقلية، ورفضا قاطعا لنظرية الإلهام، عارضا رؤيته لمنبع الإبداع وعلله وغاياته، ومراحل تشكّل القصيدة.

إن نزارا، في تفسيره للعملية الإبداعية، من حيث منبعها وغاياتها وعللها، يؤكد ما تذهب إليه النظرية السيكولوجية، غير أنه ينماز عنها تخطيا، في تفسيره لمراحل تشكل القصيدة، هنا ينفتح على النظرية السيوسولوجية والعقلية، إذ تحضر

الخبرات والتجارب والمعارف، التي تكدّست لدى المبدع على الصعيد الاجتماعي والتاريخي، وتتم عملية توظيفها بتدخل المبدع الإرادي. هذا التفسير يتقدم به نزار، رغم نفيه القاطع ــ في مطلع قصته مع الشعر ــ قدرته على تفسير العملية الإبداعية، قائلا:" ليس عندي نظرية عن ذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي..إنه هجمة مباغتة تشق حفرة كبيرة في سكوننا، وفي وجودنا" (314). على الرغم من ذلك، يشرع نزار في نسج الائتلاف الرؤيوي في تفسير العملية الإبداعية مع فرويد، فالرؤى التي انتهى إليها فرويد في تفسيره للإبداع تأويلا للدافع الجنسي والرغبات الشبقية المكبوتة لدى المبدعين كما تجلت في إنتاجهم الفني؛ تنبثق صراحة دون أدنى مواربة لدى نزار قباني، فالتسامي الفرويدي، كمفهوم مفسِّر للعملية الإبداعية، يتأسس على ارتقاء الفنان بالدافع الجنسي إلى أهداف ذات قيمة أسمى اجتماعيا، أي: إعلاء الجزء الأكبر من اللبيدو للبحث عن المعرفة، فهو آلية استبدالية، من آليات الصراع بين قوى النفس الثلاثة(315).

من هذا المنظور، تأتي رؤى نزار للمقاربة بين العمليتين الشعرية والجنسية، فالورقة جسد أنثوي، والكتابة ممارسة جنسية، تتوقف على رغبة الطرفين، لا سيما استعداد الورقة – المرأة، يقول: إن "الورقة أمامي جسد..الورقة كأي امرأة.. أحيانا أشعر بأن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بنجاح، وأحيانا كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد، فألبس ثيابي وأنصرف"(316). وعليه، تكون أداة الكتابة: القلم والحبر، معادلة للعضو الذكري والسائل المنوي النزاري!

يتضح، إذن، أن ما اجتهد فرويد في انتزاعه من المبدعين تأويلا لإنتاجهم الفني دعما لرؤاه، بطواعية، ينتجه نزار دون عناد التأويل، أعني: إن نزارا، في إسقاطه العملية الشعرية على العملية الجنسية، يكشف ــ صراحة ــ الرغبات الشبقية الدفينة في نفسية المبدع، ويسلط الضوء على آلية الصراع الأقوى في كبح جماح شبقية المبدع الدفينة، وهي آلية التسامي، التي توجهه إلى الإبداع الفني ارتقاء وسموا، عوض تحكم آلية القلب الساعية للوصول إلى إشباع الرغبة دون الاستبدال، كم يتحقق في التسامي.

هنا، أتفق ومصطفى سويف في قصور مفهوم التسامي عن تحقيق غاياته في تفسير العملية الإبداعية؛ لإنه (فرويد) في استبداله أهدافا سامية بالرغبات الشبقية المكبوتة، لا يخفض التوتر، بل إن القلب، كفاعل في تنمية العرض المرضي والوصول للهدف المطلوب، لأقــدر على خفض التوتر، وتحقيــق الاتزان (317).

ويمضي نزار في عرض آرائه السيكولوجية، ليقرر أن "الشعر هو المسامات النفسية التي تساعد الإنسان على التخلص من انفجارات أفكاره ومشاعره، وارتفاع منسوب المياه الجوفية في أعماقه"(318)، فغايات الإبداع وعلله ــ كما يرى ــ تفعّل تحقيق التوازن النفسي للمبدع، جراء ضغط الانقسامات والانشراخات التي تعج بها نفسية المبدع، وهذا ما ذهب إليه فرويد، رائيا الرغبات الشبقية والضغط الخارجــي دافــعين للإبداع، لإيجاد وسيلة للإشــباع تتمثل في الإبداع الفن (319)، لتوفير مناخات الاتزان للمبدع.

والحق، أن نزارا، في تمثله واحتوائه لآراء النظرية السيكولوجية، يكفّ عن الانغلاق في دائرتها والوقوع في أسرها، متخذا منها أداة بناء لرؤيته في تفسير العملية الإبداعية من جهة، ومتجاوزا إياها من جهة أخرى، وذلك في تفسيره لمراحل تشكل القصيدة.

وعن منبع الإبداع، تحيل آراء نزار في هذا الصدد، إلى مفهوم "اللاشعور الجمعي "لكارل يونغ، وليس أدل على ذلك من قوله: "إنني أشعر أحيانا أن البشرية كلها، والتاريخ بكل امتداده..وكذلك الأحياء والأموات يشتركون في كتابة قصيدتي" (320)، ويؤكد فهمه السابق بقوله: "حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على زمن تكونها الحقيقي }إنه { المحطة الأخيرة التي يصل إليها القطار بعد سفر طويل قد يصل إلى ألوف السنين الضوئية "(321)، ولكن فهم نزار للاشعور الجمعي، الذي يعني "جماع التجارب الإنسانية، التي انحدرت إلينا من أسلافنا البدائيين عابرة نفوس الآباء والأجداد" (322)، لا يحيط بما حمّله يونغ للمفهوم من حيث المضمون اللاشعوري المتجذر في الأساطير، كذلك نوعه وشبكته المفاهيمية.

وفي تفسيره لمراحل تشكل القصيدة، لا يجاري فهمه لها ما قرره يونغ عن كيفية تشكل الإبداع عبر اللاشعور الجمعي، من خلال الكشف والحدس وإسقاطه في

رموز، بل إنه ينفتح على النظرية السيوسولوجية، والسؤال: كيف تتشكل القصيدة منفتحة على النظرية السيوسولوجية في الفهم النزاري؟ إن الإجابة، تستدعي، أولا، عرض رؤية نزار لتشكل القصيدة، ومن ثمّ مناقشتها في ضوء النظرية السيوسولوجية والعقلية، في ظل رفضه لنظرية الإلهام. يقول، مقسما تشكّل القصيدة إلى ثلاث مراحل: "تأتيني القصيدة ــ أول ما تأتي ــ على شكل جملة غير واضحة وغير مفسرة.. تضرب كالبرق وتختفي كالبرق }ثمّ{ تحدث الإنارة النفسية الشاملة من تجمّع البروق وتلاحقها }ثمّ{ أبدأ العمل على أرض واضحة، وفي هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة، وممارسة النقد الذاتي عليها"(323).

إنه، في حديثه عن بداية تشكل القصيدة، يوحي بالإلهام، ولكنه يرفض قطعيا "المصادر الميتافيزيكية"(324) للشعر، مما يعني أن البرق أو مطلع القصيدة، ليس إلهاما ــ وإن كان يلتقي معه في المعرفة الفجائية ــ بل إنه يستند على مخزون معرفي وثقافي وتجريبي مشبع بالحساسية العالية، يختمر في ذهن المبدع لا شعوريا، وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة الإخــصاب المجتمعي والتاريخي (325)، وينبثق نتيجة أزمة نفسية يمر بها المبدع، وهذا الانبثاق يقارب مفهوم ديبلي للحدس الخالص (326). بعد ذلك، تتلاحق البروق والحدوس لتكوّن فكرة شاملة لموضوع القصيدة، عندها يتدخل المبدع إراديا في القصيدة، أي يعمد إلى "صياغتها بما يمتلكه من قدرات عقلية"(327)، ذلك أن نزارا في رفضه لنظرية الإلهام، وجزمه بأن "الشعر إفراز إنساني"(328)، يلتقي والنظرية العقلية من خلال ممارسته النقدية على ما أنتجه، بالحذف والإضافة والتعديل.

وفي "حياتي في الشعر"، يجترح عبد الصبور مصطلحات صوفية لتفسير العملية الإبداعية، مقاربا بين التجربتين: الصوفية والشعرية، لكونهما تجربتين فرديتين وجدانيتين، تمران عبر طريق تطهري نام متصاعد، يعبر عن تجربة الإنسان المتفرد. وهو في انفتاحه على الحقل الصوفي، توظيفا لمصطلحاته ومقاربة لرؤاه، لا ينغلق عليه، بل إنه يجتذب إليه بعض آراء النظرية السيكولوجية والسيوسولوجية والعقلية، ليخرج بتفسير أكثر تميزا وعمقا وحداثة، رغم السبق

الإليوتي لوجود"صلة، لا تعدو أن تكون سيكولوجية بين التصوف وبعض أنواع الشعر"(329).

ويمضي عبد الصبور في تفسير مراحل خلق القصيدة، مقسما إياها إلى ثلاث مراحل: الوارد، والتلوين والتمكين، والمحاكمة (التشكيل).

في مرحلة الوارد، يعرض لكثير من الألفاظ المشابهة لها، كالخاطر والباده والعارض...، ويفضله على سواه، معرفا إياه صوفيا، كما ورد لدى الطوسي، بأنه" ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها، والوارد له فعل، وليس للبادي فعل"(330)، واستعارة عبد الصبور للوارد، كمقدمة للرحلة الفنية، يُعتبر صوفيا لازمة من لوازم الطريق الصوفي ذي التكوين الثنائي: المقامات والأحوال، والفرق بينهما، أن "الأحوال مواهب تأتي من عين الجود، والمقامات مكاسب تحصل ببذل المجهود"(331)، بهذا تتحد الطبيعة الإلهامية الماورائية للواردات، في طريق صاحبه مرتقيا من حال لحال لبلوغ التوحيد.

أما فنيا، فإن عبد الصبور، في نفيه إلهام الآلهة أفلاطونيا وإيحاء الجن عربيا، ينزع الصبغة الماورائية للإبداع، ولكن حديثه عن الوارد صوفيا، يؤكد الإلهام ويعززه، ذلك إن الوارد "معرفة إلهامية، وعطاء رباني خالص"(332)، غير أن ما يزيل اللبس والتناقض، سعيه الدؤوب لاقتناص المصطلح القادر على تجسيد الحالة الشعرية. وهو في اجتراحه المصطلح الصوفي، يسعى لاحتوائه في الحقل الفني، من خلال تأكيده على ضرورة سعة الثقافة والإطلاع على الموروث العربي والإنساني، والتفاعل الملتزم مع الواقع المجتمعي المعيش، ليكوّن المبدع مخزونا معرفيا واسعا، وهو ما عبر عنه بالعقل الباطن، الذي تثوي فيه "ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات"(333)، وهو مصدر الإبداع ــ كما يرى ــ أي:اللاشعور توافقا مع النظرية السيكولوجية.

إن انبثاق هذه المكتنزات الذهنية، التي اجتمعت للمبدع جرّاء الفاعلية الثقافية وامتلاك الشعور التاريخي والتأثير المجتمعي، يتكئ على تجربة فكرية أو حياتية، سرعان ما يأتلف في مطلع مموسق، تنهال عبره القصيدة (334). وقد نظر لهذا الانبثاق – الوارد على أنه إلهام، ولكن عبد الصبور يبين مصدر هذه الواردات

والخواطر، وبذلك ينفي الصبغة الماورائية لها، ويرى أن هذه الخواطر أو الواردات لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق، لبدت قاحلة مجدبة.هنا، يعمد إلى إبعاد رقابة الفكر انسجاما مع فهمه لمصدر الإبداع. لذا، يستعير نصيحة فرويد لصديق له، يشكو ضعف قواه الإبداعية، وفرويد يضيف هذا البعد لاقتناعه بقصور مفهوم التسامي عن تفسير الإبداع، وما أورده عبد الصبور من نص نصيحة فرويد، ورد بنصه في كتاب مصطفى سويف (الأسس النفسية للإبداع الفني) (335).

وفي رفضه للحدس البرجسوني مفسرا للعملية الإبداعية، مفضلا مصطلح الوارد لدقته عليه، يقع في خلط كبير لدلالة الحدس في الاصطلاح العربي والإسلامي عنه في الاصطلاح الأوروبي، فالحدس في الاصطلاح العربي إدراك مباشر، بلا مقدمات، لموضوعات عقلية وحسية، دون دلالة صوفية؛ وهو في الاصطلاح الأوروبي يتضمن الدلالـــة الصوفية المتعلقة بالبصيرة الكاشفة أو الإشراق (336)؛ مما يعني أن فهم عبد الصبور للحدس البرجسوني في تفسير العملية الإبداعية مغلوط، وقد قصره عبد الصبور على النشاط العقلي، فقال: إنه "قمة شبه عقلية لنشاط عقلي، }وهو{قد يكون صالحا لتفسير الوثبات الفكرية العالية، ولكنه لا يصلح لتفسير الوثبات الوجدانية"(337)، ومفهوم برجسون للحدس مفسرا للعملية الإبداعية منافٍ لما فهمه عبد الصبور، فالحدس البرجسوني هو قدرة المبدع على ممارسة وحدة الوجود الروحية مع سائر الكائنات الحية وغير الحية، لإعطاء مشهد متكامل للوجود بعلاقات الباطنية، وهذا المشهد هو تخطيط من إمكانيات تطمح للتحقق، فيحدث الانفعال العميق ــ وهو جوهر الإبداع ــ ليدفع بالحدس للتحقق (338).

ومهما يكن من أمر الوارد، فإنه إعلان بحدوث الإخصاب "والحمل بالقصيدة في صورة ما، والذات تريد أن تعرض نفسها في مرآتها"(339).

وتأتي مرحلة التلوين والتمكين، كفعل يلي الوارد وينبع منه، وهذه المرحلة صوفيا، تعني الطريق الصوفي أو المعراج الروحي ارتقاءً، بغية الانتهاء إلى الاتصال بالمطلق، وذلك عبر التطهير، وليس الاتصال في الفهم الصوفي بين الحق تعالى والذوات، بل إنه اتصال شهودي عبر الأنوار والإشراقات ــ وهي تجليات

للصفات الإلهية ــ والصوفي يجتهد من خلال أسباب التطهر لاضمحلال الإحساس بالذات والعالم، لتهيئة الطريق نحو الإشراق وسطوع الأنوار الإلهية، وهو ما يعني القول بالتأحد(340)، أي: إلغاء سطوة الإحساس بالعالم والذات المنتمية إليه، لإلغاء المسافة بين عالم الحقائق الإلهية وعالم التغيير والزوال، حيث يقول الصوفي: "لو كنت أنا معه كنت أنا، ولكني محو فيما هو"(341).

أما فنيا، فإن عبد الصبور ينقل حيثيات المرحلة الصوفية إلى المرحلة الفنية، للمقاربة اللصيقة بين التجربتين والطريقين الصوفي والفني.فمرحلة التلوين والتمكين تعني أن يدفع الشاعر نفسه إلى رحلة مضنية في طريق قلق، للعودة إلى الحال التي أوحت له الوارد الأول، العودة إلى المنبع للاتصال به، إذ ذاك تنفصل الذات عن نفسها، وتدخل في حوار ثلاثي الأبعاد، بين الذات الناظرة والذات المنظور إليها ورموز الكلام ــ الأشياء(342).

وكما يتطهر الصوفي في رحلته للاتصال والتأحد، يستقي عبد الصبور مصطلح التطهير الأرسطي، ويؤله للفنان كما للمتلقي، ليحدث المقارنة بين الصوفي والشاعر، فكلاهما ساع من خلال التطهير لفعل أخلاقي، غايته "تصفية النفس وتهذيبها"(343) ومن ثمّ يعلل إخفاق الشاعر في رحلة التلوين والتمكين من الوصول لبغيته، مستعيرا رؤية القشيري للصوفي، وساحبا إياه للحقل الفني، يقول: "إن إخفاق القصيدة قد يكون لقوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر، أو لممانعته الذاتية (قوته) لم يستطع أن ينسلخ عن ذاته، بحيث يدع القصيدة تسيطر عليه، أو لضعف إحساسه بما ورد عليه من خاطر"(344)، وهو ما يراه إليوت، من أن الشاعر المتمكن من يتحكم في درجة وعيه، بأن يفرض فكره وعقله في اللحظة المناسبة، فالشعر إعادة تجميع ومزج للانفعالات المضطربة، عندما يفرغ الشاعر من الإحساس بها، عندها تبدأ مرحلة الهدوء والاتزان، التي تمنحه حدة الوعي، ما يمكّنه من تنظيمها داخل شكل فني (345).

وفي إجابته عن كيفية تحقق مرحلة التلوين والتمكين في الخلق الفني، يرى أن بلوغ الشاعر مرحلة التمكين والاتصال بالمنبع، يعني حدوث عملية الانسلاخ، أي: أن الوارد – الذات الناظرة، في ظل غيبة الرقابة العقلية، تلقي بضوئها في

الذات المنظورة، وهي خزان المعلومات والمرئيات والانطباعات – العقل الباطن، لتنتقي منها وتتخير، عندها تدخل الأشياء "رموز الكلام"(346) في الحوار، بهذا تخرج القصيدة وتستوي بعد رحلة مضنية – التلوين، تفاعل فيها الذاتي والموضوعي وتداخلا، ذلك أن الذات "بؤرة لصور الكون وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء"(347).

وبعد استواء القصيدة، تبدأ المرحلة الثالثة – مرحلة المحاكمة العقلية، وفيها تبرز الحاسة النقدية للشاعر، بأن يُثبت ويمحو، يقدّم ويؤخر، يغير ويستبدل، ليتم التشكيل النهائي للقصيدة، هنا، ينفتح عبد الصبور على آفاق أوسع في تفسيره للعملية الفنية، وهي تشكيل القصيدة.

وليس المقصود بالتشكيل، كما يطرحه عبد الصبور، استثمار الأدوات التحريرية دلاليا في القصيدة التشكيلية، كالسواد والبياض، وعلامات الترقيم، والفراغ والمساحة المفتوحة (348)، وإنما يتمحور التشكيل في استثمار معطيات لوحات الفن التشكيلي، وقد نمّت رؤيةُ المتاحف العالمية، وتذوق فن التصوير فكرة التشكيل لديه، وهو ما يتضح في قصيدتي: شنق زهران، وتقرير تشكيلي عن الليلة الماضية.

ومن ثمّ، يقرر أن فكرة التشكيل في القصيدة، تنبع من كونها "بناءً متدامج الأجزاء، منظم تنظيما صارما"(349)، ويستدرك، هنا، خشية حدوث التناقض، لحديثه عن العفوية والتلقائية في مرحلة التلوين والتمكين، مستعيرا فكرة نيتشة من أن الفن العظيم، هو من يخدم السيدين: ديونيزيوس إله المتعة والنبيذ، وأبولو إله الحكمة والتأمل في وقت واحد، بأن يكون رقصا ونحتا في آن معا، أي أنّ التشكيل" يصبح لدى الفنان غريزة فنية"(350).ويفرق عبد الصبور بين مصطلحي المعمار والتشكيل، مفضلا التشكيل على المعمار لدقته فنيا، ذلك إن المعمار لصيق بفن العمارة، فتكون درجة العمد والتصميم نزولا عند التصور الوظيفي له أكثر، بينما التشكيل، فإنه ينبع من فن التصوير، فاللوحة والقصيدة كلاهما تنبثقان عن وارد، وليس اختيار عبد الصبور لمصطلح التشكيل خلوا من الدلالة، فاستيحاؤه لمقولة نيتشة: "الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا"(351)، يتضمن ما طمح دوما لتحقيقه، تكوين القصيدة وتكوين الإنسان لذاته وللكون.

وينبني التشكيل فنيا، على مفهومين متداخلين، هما: التوازن الفني، والذروة الشعرية.ويعني بالتوازن انسجام الأحاسيس والتجارب والرؤى والصور والموسيقى في بناء فني متكامل، فليست القصيدة مجرد أحاسيس، إنها "إحساس متجسد"(352)في بناء فني. أما الذروة الشعرية، فإنه يعتبرها المحك في بناء القصيدة. والحقّ، أن "الذروة في الفن والأدب، تكاد تكون من مخترعات الأوروبيين، فالموسيقى والرواية والشعر والمسرحية، كلها تبنى على قاعدة، وهي أن عناصر القطعة الفنية يجب أن تكون متفرقة متباعدة أول الأمر، ثم تتقارب، وبعد ذلك تصطرع، ثم تبلغ الذروة من العنف: عندها تنحل الأزمة، ويعقبها هبوط أو سلام يؤدي إلى النهاية"(353). لذا، يجعل عبد الصبور من بيت القصيد في الشعر العربي القديم المعادل للذروة(354)، ويخالفه المقالح بذلك، رائيا أن القصيدة قد تتضمن أكثر من بيت قصيد واحد، فالذروة جزء غير منفصل عن جسد القصيدة، إنها منسجمة ومتداخلة في الصورة والموسيقى والتجربة (355). ويعرض عبد الصبور للذروة في مجموعة قصائد، ليصل إلى مواطن الذروة في البداية والوسط والنهاية، من خلال عرضه ــ كذاك ــ للأبنية الفنية: الدائري والحلزوني.. وينتهـــي إلى أن" أيـــسر الأبنية الشعرية ما جاءت فيه الذروة في نهايـــة القصيدة"(356)، مستشهدا بقصيدة كافافي في انتظار البرابرة.

يتكشف لنا مما تقدم، أن قولا فصلا في تفسير العملية الإبداعية برمتها لأمر غاية في الصعوبة، فالنظريات المتعددة أو التفسيرات المتنوعة يكتنفها القصور والخلط، وأرى أن تفسير العملية الإبداعية في غموضها، لا يشكل قضية نقدية مركزية تستحق عناء الانشغال بها، متفقا في ذلك مع إليوت، لأن معرفة" الطريقة التي يُكتب بها الشعر لا تُقدّم أي مفتاح لمعرفة قيمته"(357).

3.2 اللغة الشعرية.

في احتفائهما باللغة الشعرية، لم يؤسس صلاحٌ ونزار مبحثا نقديا خالصا ومغايرا ومتجاوزا لها، عما أنتجه الجرجاني في نظرية النظم، أو ما طرحه كوهن وياكبسون في سياق التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، فما خلص إليه كوهن من أن

الفرق كمي، يكمن في متوسط تردد الانزياحات، يثقل حضوره ما انتهى إليه ياكبسون من أن "بنية الشعر هي بنية التوازي"(358).

أقول هذا، إقصاء للتوهم من أن كليهما يمتلك نضجا نقديا قادرا على الإحاطة بحيثيات الموضوع، إذ انغلقا في حدود المطارحات النقدية الدائرة في الستينيات من جهة، وخضعا لسلطة المؤثرات الغربية من جهة أخرى. ولست، هنا، قاصدا تهميش ما طرحاه وخلصا إليه بالمقايسة، بل ساعيا إلى تسليط الضوء على آرائهما النقدية، خاصة أن القضايا التي يطرحانها في تجربتيهما على درجة عالية من الأهمية، لكونها تركن في صميم مشروعيهما الشعري، إذ طالت عنايتهما اللغة المحكية وقدرتها على رفد النص الشعري بطاقة حيوية تواصلية، ومد دلالي عميق، والرموز اللغوية – المفردات وعلاقتها بالسياق الشعري، فانفرد صلاح بربط القضية بأبعاد ثقافية وحضارية، بينما تجاوزها نزار صوب قصيدة النثر.

لقد كان لهيمنة اللغة المحكية في مطلع الستينيات خطورة، تمثلت في "إمكانية ظهور العاميات العربية لتحلّ محلّ اللغة العربية الأم"(359)، في ظل صراع دائر بين لغة الشعر العربي القديم والجديد، مما فتح القصيدة على آفاق تطال الهُويّة الثقافية العربية، فثمة فريق يمتدّ بجذوره مئات السنين ــ وآخر يسعى للبحث عن مقومات وركائز جديدة (360).غير أن صلاحا يسفّه من شأن هذا الخطر، جاعلا منه على النقيض، عامل تخصيب وإغناء للغة والفكر، ذلك أن الموقف المتحفظ "من أدوات الحضارة الحديثة ومن المصطلحات الجديدة... وتعفف اللغة الشعرية عن استعمال أي لفظ جرى استعماله في الحياة اليومية"(361)عمّــق من فقر اللغة وجمودها. وإن كنت أتفق معه في هذا الرأي، خاصة أنه يكتسب قيمته النقدية من كونه يؤكد على أن الكلمة لا تمتلك طاقة دلالية أو جمالية، "فليس هناك لفظ ــة أجود من لفظ ــة"(362) في ذاتها، بل إن طاقاتها الدلالية والجمالية تخضع لمحك، هو" محك جودة السياق الشعري"(363)؛ فإن هذا لا يعني قطعا، أن تسود اللهجات العامية ــ المحكية، كقيمة راسخة في حدّ ذاتها، ليتوازى صلاح جاهين وأمل دنقل في مصر، أو خليل حاوي وجوزف حرب في لبنان (364).

على الرغم من ذلك، يكشف صلاح عن فهم عميق لمواءمة المفردة للسياق، مما يعني: أن الكلمات سياقات، وهي – بذلك – منبع دلالات، عبر دخولها في شبكة علاقات نحوية وصرفية وصوتية وتركيبية ودلالية، فتتحرر المفردة من المواضعات المعجمية؛ لتؤدي الكلمة في سياقها ما تعجز عن أدائه خارجها. إن صلاحا في فهمه للسياق، كوحدة منتجة للمعنى، لم يخرج عن رؤية الجرجاني، في قوله: "ينبغي أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف، وقبل أن تصير إلى الصورة التي يكون بها الكلام إخبارا أو أمرا ونهيا واستخبارا وتعجبا }لأن{ الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة، وأن الألفاظ تثبت لها الفضيلة وخلافها في ملاءمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك"(365).

أما مصدر النزوع إلى المحكية واستخدام المفردات العامية، فإنه ــ كما يصرح صلاح ــ إليوت، الذي يرى أن الشعر يجب ألا يبتعد عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها (366)، ويعرض صلاح لمقطع من الأرض اليباب، مناقشا الطاقات التعبيرية للمفردات العامية في القصيدة ذاتها، ليلج بذلك إلى علل توظيفه للمحكية في قصائد، من مثل: شنق زهران و الملك لك والحزن، داعيا إلى الجسارة اللغوية عبر تمثل التراث العربي والواقع الحضاري المعاصر، على أن يخضع التوظيف للسياق الشعري.وأرى أن شعرية المفردات المحكية تنبع من كونها تمثل انزياحا عن معيار راسخ للتقاليد الشعرية، دون إغفال سياقاتها التي تمثل" الطاقة المرجعية...}و{الإطار الذي يُقدّم المعنى من خلاله"(367). على أن اللغة المحكية أو لغة الحديث اليومي، لا تعدو كونها ظاهرة، لم تلبث إلا" مرحلة قصيرة في تاريخ الشعر، إذ تراجعت دعوة الشعراء لاستخدام لغة الحديث اليومي"(368). ومصداق ذلك، ما تنبئ به النصوص الشعرية اللاحقة في دواوين صلاح عن تراجع كبير لهذه المفردات.

وفي السياق ذاته، يرفض نزار الإرهاب اللغوي والبلاغي الممارس على الشعراء، الذي يقيّد القدرة على الإبداع، لذا يدعو إلى "كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية، وتحويل كل شيء إلى شعر"(369)، من خلال

استثمار المفردات المحكية والمتداولة على "شفاه الناس"(370)، كي يتخلى الشعر عن تعاليه.

إن دعوة نزار، في حرصها على توظيف مفردات الحديث اليومي ــ المحكية وفقا للسياق، لا تتورع عن كشف المؤثرات الفرنسية، إذ يبدو تلقفه صرخة هيجو: "لنحارب البلاغة"(371)، جاعلا منها بنية يستند عليها خطابه المناهض لتقاليد الشعر العربي بلاغيا وعروضيا ولغويا، ولكن نزارا لم يدرك المعنى الباطن الذي تنطوي عليه صرخة هيجو، حيث دعا الأخير إلى تجاوز الاستعمال والاجترار مما تحجر إلى الإبداع، أي أن شاعرا ما، ليس بمقدوره نسف بنية علاقات الاستعارات والمجازات والكنايات، ولكن بمقدوره أن "يجسد شكلا قديما بمادة جديدة" (372) هي الكلمات، فالعلاقات ثوابت والكلمات متغيرات، فتكرار جناح الذل أو كأس الملام اجترار وجري وراء الاستعمال، وقولنا: نبض الخليوي أو الخبز الحافي إبداع في ظل ثبات العلاقات. غير أن نزارا في حمى انفعالاته، يوحي بنسف القديم بالكلية، والتأسيس من العدم، ومراده إسقاط شرعية الرقابة اللغوية، والأحكام الأخلاقية بشأن قبحيّة المفردات وجمالياتها.

ولعل قراءاته للشعر الفرنسي، كانت محضن رؤيته الساعية لتوظيف اللغة المحكية، خاصة أن الشعر الفرنسي"فتح أبوابه لحشود العامة.وابتداء من الجيفة لبودلير إلى المترو لبريفير...أظهرت هذه الأشياء وهذه الكائنات، أنها كانت جديرة بدخول مجاله"(373). وأحيل هنا إلى الفصل الأول من هذه الدراسة، إذ يتضح فيها المؤثر الفرنسي لغويا على نزار.

من هنا، ينتقل نزار إلى اللغة الثالثة – الوسطية بين الفصيحة والعامية، للتخلص – كما يرى – من الازدواجية اللغوية التي لا تعانيها بقية اللغات، فنحن نفكر ونتكلم ونتخاطب بلغة، ونكتب ونقرأ بخلافها، وحل المعضلة يكمن في هذه اللغة الثالثة، التي "تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية* حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة" (374). إن نزارا يسعى إلى جسر

---

*أبدي تحفظا إزاء هذا الاستخدام، فالأصل أن يقول: اللغة الفصيحة ولهجاتها العامية.

الهوّة بين اللغة العربية ولهجاتها المحلية، ذلك إن ما اصطدم به نزار من ازدواجية نعانيها جميعا، يمثل شرخا عميقا في ثقافتنا العربية، وتأخذ اللهجات في الاتساع والتنامي في ظل الهيمنة الإعلامية المرئية والمسموعة والمقروءة.

وأرى، أن إشكالية المستويات اللغوية لا تخلو منها لغة، والأمر على درجات، فاللغة الأدبية والعلمية في لندن على خلاف لغة حانتها وشوارعها. أما عن كيفية تحقق اللغة الثالثة نصيا، لتحقيق التواصل بين المرسل وجمهوره، فمن خلال المحافظة على العلاقات التركيبية والإسنادية، وتكون مادة التراكيب مستقاة من المخزون اللغوي ومعطيات الواقع المعيش ومفرداته المحكية، كقول نزار، في قصيدة "حارقة روما" ديوان قصائد متوحشة:

كـــــفي عن الكلام يا ثرثاره
كفي عن المشي..
على أعصابي المنهاره
ماذا أسمي كلّ ما فعلتِـــه؟
سادية..
نفعية..
قرصنة..
حقاره..

ويمضي نزار في إبراز افتراق لغة الشعر عن لغة النثر، من خلال تعريفه للشعر بأنه: "الرقص..الشعر رقص باللغة"(375)، متلقفا إياه من بول فاليري، الذي عقد مقارنة طريفة دالة بين طرفي الثنائية، مشبها الشعر بالرقص والنثر بالمشي، فبينما يكون النثر – المشي وسيلة لغاية، يكون الشعر – الرقص الوسيلة والغاية معا. فالراقص يستخدم أعضاءه بطريقة مغايرة للماشي، كذلك الشاعر فإنه يستخدم المفردات والتراكيب بطريقة مغايرة للناثر، محطما قوانين اللغة المعيارية. ويرى تودورف أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية لتراجع الغاية العملية إلى موقع خلفي، بينما اللغة النثرية مغايرة الغائية، لكونها نفعية تواصلية(376).

وما أن ينهي نزار ما بناه في التفريق اتكاء على فاليري، حتى ينسخه في نهاية كتابه "قصتي مع الشعر"، وذلك في معرض حديثه عن قصيدة النثر، حيث يضع القارئ في أجواء احتفالية مفعمة بالإنشائية، فلا يخلص القارئ بقيمة نقدية لقصيدة النثر، فهي لديه:

" واحدة من الجزر الجميلة التي أهدتها الحرية للشعر العربي الحديث... {إنها{ثمرة من ثمار الحرية... ونتيجة من نتائج الثورات الثقافية }لقد{أصبحت عضوا أساسيا في (نادي الشعر)"(377).

بعد هذه الاحتفالية، يلقي الضوء على قصيدة النثر من زاوية ضيّقة، تستبدل الإيقاع بالوزن والقافية، ولا تلتفت إلى أن الأوزان والقوافي تشكلان بنية الإيقاع، يقول: "إن الخط الصارم الذي تعودنا ان نرسمه بين الشعر والنثر هو خط وهمي.... والمقاييس التي كنا نعتمدها لتفريق الشعر عن النثر، لم تعد مقاييس صحيحة ولا مقبولة في هذا العصر"(378). إنه، في إسقاطه الأوزان والقوافي ونفيها من ضرورات الشعر، واعتماده على الطاقة الصوتية للمفردات وآلية التكرار، يترك حديثه ناقصا مبتورا غير متكامل، فقصيدة النثر – كما تعرفها سوزان بيرنار– قطعة نثر موجزة بما فيه الكفاية، موحدة، مضغوطة، إيحاءاتها لا نهائية، تكتب كما النثر على الصفحة، وتعوض الوزن من خلال التوازي، والانزياح، والجناس، والتكرار، والبنى الصوتية للكلمات، والصور الفنية(379). وما ذهبت إليه في لانهائية الإيحاءات يفصّل القول فيه جان كوهن، فقد عدّ قصيدة النثر قصيدة دلالية لا صوتية، خلافا للنثر المنظوم فهو قصيدة صوتية لا دلالية، أما النثر الكامل فهو خالٍ من الصوت والـدلالة، بينما الشعر الكامل يطوي في فضائه الصـوت والـدلالة (380).

إن كلا الشاعرين، كما تبين، لم يطرحا في تجربتيهما ما يتسم بالمغايرة لأطروحات النقد العربي القديم، أو الأطروحات النقدية الحديثة في مجال اللغة الشعرية أو مبحث الشعريّة، بل لم يرتق طرحهما لمستوى النظرية المتكاملة، إذ انغمسا في حوار الستينيات حول اللغة المحكية في النص الشعري، وخضعا للمؤثرات الغربية في كثير من آرائهما النقدية، فكان إليوت مرشد صلاح؛ وهيجو

وفاليري مرشدي نزار قباني. ولم يلتفت عبد الوهاب البياتي لقضية اللغة الشعرية، حتى أنها لم تشغل في كتابه ــ "تجربتي الشعرية" ــ سطرا واحدا.

أما قصيدة النثر، التي أصبحت نصا إبداعيا منضويا في فلك الشعر، كنوع شعري، فإنها ما كانت لتحقق ذلك، لولا ازدهار مبحث الشعرية، الذي يسهم في انهيار الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية ويؤمن التداخل فيما بينها، فتحديد الشعر ــ كما يرى ياكبسون ــ يكون بمعارضته "بما ليس شعرا.إلا أن تعيين ما ليس شعرا ليس، اليوم، بالأمر السهل"(381)، مما يعني حتمية التداخل بين الأجناس الأدبية. ولكني أتفق، هنا، وروبرت شولس فيما ذهب إليه، من أن"مقام الكتابة أجناسيٌّ" (382)، فابتداع نصوص لا أجناسية، أمر عسير التحقق، لكنه ليس بعيد المنال، فالمبدع يخضع جزئيا لجنس أدبي ما، ومن ثم يعمد إلى مزجه وتداخله بغيره، وهذا يدل على إقرار مسبق بوجود الأجناس الأدبية.

4.2 الالتزام.

لمفهوم الالتزام جذور غائرة في تاريخ الأدب والنقد، لاحتوائهما الدلالة العامة له، من انشغال المبدع بقضايا المجتمع والعصر، واتخاذه موقفا فكريا وسلوكيا منها؛ غير أن مفهوم الالتزام تجاوز دلالة المواضعة، ليغتذي بأفكار ومحاور، تنزع عنه دلالة السلب وتشحنه بطاقات جديدة لاقترانه بالحرية، كما أسس له سارتر وجوديا، أو تنزع عنه دلالة الإيجاب لاقترانه بالواقع المعيش، كما يتضح ماركسيا. ومهما انفتحت دلالات الالتزام أو انغلقت، فإنها تحتضن الأدب وتحدده كمشروع غائيّ.

إن الفــن، في الواقــعية الاشتراكية، يتخذ من "علائــق الأدبي بالاجتماعي""(383) موضوعا له، ليكون فنا هادفا، يتغيا الاهتمام بالواقع المعــيش، وإبراز البنية المجتمعية، والدخول فيها كقوة ثورية إيجابية، تنأى عن الحيادية والتهويمية، كماهوحال الواقعية النقدية، متخذة من الواقع نقطة المبتدأ والمنتهى (384).في حين ينفتح مفهوم الالتزام السارتري على أفق فلسفي–متجاوزا الشعارتية–من خلال تحميله رؤية للعالم قوامها الحرية المسؤولة عن التغيير، ليكون

الالتزام في الممارسة الكتابية "طريقة من طرق إرادة الحرية"(385) والدفاع عنها وحمايتها، إذ يتأسس الالتزام على مفهوم الذات الفردانية والحرية، كأفق يحكم التعاقد بين المنتج والمتلقي، وإرادة الاختيار، والمسؤولية الأخلاقية المترتبة عليه(386)؛ لأن سـؤال الالتزام ينبع من حاجـتنا في الشعور "بأننا ضـروريون بالإضافة للعالم"(387)، ولسنا فائضين عن حاجته.

وبناء عليه، كيف فهم شعراء الحداثة ــ قيد الدراسة ــ الالتزام، وهل طبقوا مفهومهم للالتزام نصيا؟ إن الإجابة تستدعي، أولا، عرض آرائهم ومناقشتها، ومن ثم الوقوف على تطبيقاته النصية.

وفي تجربته الشعرية، لم يخرج البياتي من إهاب الواقعية الاشتراكية، ذلك أن قوله: "إن الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون، أما الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصلاة الكهنوتية، فليس من صفات الفنان الحقيقي في أي عصر من العصور"(388)، يكثّف الدلالة الاجتماعية والسياسية للالتزام في الواقعية الاشتراكية، فيخرج الالتزام من كونه إرادة الذات وحريتها في الاختيار إلى الإلزام، لنقل وظيفة أيديولوجية، مثقلة بالمسؤولية الأخلاقية، وليس أدل على ذلك من قوله: "إنني أكتب مدافعا عن الحرية والعدالة للجماهير البائسة لا لنفسي"(389)، مما يعني ذوبان الذات المفردة في فلك المجتمع وانسلاخها عن إرادة الحرية والاختيار، واتخاذ الواقع بمعطياته السياسية والاجتماعية مادة تشكيل معتقدات وأفكار وأحاسيس المبدع. وانتقال البياتي من مرحلة الواقعية النقدية: مرحلة "تصوير الواقع والدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء"(390)، إلى مرحلة الواقعية الاشتراكية:"مرحلة نمو الدافع الاجتماعي والسياسي..انعكاسا وتفاعلا مع قضايا المجتمع العربي ذاته وتحوله إلى الثورة الإيجابية" (391)، يتجلى في دواوينه الأولى: أباريق مهشمة، والنار والكلمات، وكلمات لا تموت.

ويضيف البياتي سؤالا في غاية الأهمية، "كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت، والتأكيد على فنية التجربة وجمالياتها؟"(392). مجيبا عن سؤاله، يشير البياتي إلى أن قراءته لطاغور والخيام والعطار ولوركا...

ما كانت لتسهم في تكوين مخزونه الثقافي وتشكيل رؤياه، لولا امتلاكهم لرؤيا شمولية، والتزام واع نابع من دواخل نفوسهم. إن البياتي، في فهمه للالتزام، لم ينغلق في بوتقة الواقعية الاشتراكية، وقد ترجم ذلك نصيا في دواوين سبق ذكرها، بل انفتح نصيا على آفاق أشد اتساعا وتمثلا للتجربة الإنسانية، وأكثر ارتباطا بمفهوم الالتزام السارتري، المنبني على إرادة حرة مسؤولة، ذلك أنه في استجابته لمعطيات الواقع والمعيش، ترك مسافة تعبيرية قادرة على تخصيب رؤياه الشعرية فنيا، من خلال توظيف عوالم الرموز والأساطير والأقنعة والشخصيات. وتشكل قصيدتا (عذاب الحلاج، و محنة أبي العلاء) من ديوان سفر الفقر والثورة، ما طمح البياتي من خلاله، إلى تجسيد التزامه بقضايا الإنسان، مع القدرة على إغناء نصه بطاقة فنية وجمالية، ومع تطور تجربته الفنية عمد إلى "تكثيف المقتضى الأخلاقي في مكب المقصدية الجمالية"(393)، للخروج من دلالة الالتزام السلبية.

ويعرض صلاح عبد الصبور لمفهوم الالتزام ماركسيا ووجوديا، نافيا كون الماركسية مذهبا نقديا قادرا على الإحاطة بجماليات الأدب، وإصدار الأحكام النقدية القاطعة بشأنه، مستعيرا حجج روجيه جارودي ولويس أراجون(394). وعلة رفضه لمفهوم الفن الهادف كما هو مطروح ماركسيا، تكمن في كونه يحصر، بل يُخضع الفن للمجتمع، وعبد الصبور يرى أن للفن غاية بشرية، "هي الإنسان لا المجتمع" (395)؛ورأيه السابق يحيلنا إلى مفهوم الالتزام السارتري، غير أنه تعرض للاختزال الشديد، إذ قصره على الدلالة العامة دون مناقشة المفهوم كما طرحه سارتر، ذلك أنه يرى أن "دعوى الالتزام أو الفن الهادف دعوى قديمة عمرها عمر الإنسان"(396)، عارضا للتدليل على ذلك وصية أفلاطون، التي تطالب الشعراء بلون من الالتزام، كما أن سارتر في تأكيده على أن الإنسان هو نقطة البدء، لم يعزله عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، بل أقر بأن الإنسان هو "الموجود لذاته وفي الوقت نفسه الموجود للغير"(397).

والحق، أن مفهوم سارتر للالتزام مشبع بخلفية فلسفية وجودية، قوامها الحرية والاختيار والمسؤولية، وعرض صلاح السابق يتنافى مع مفهوم سارتر للالتزام، رغم أن صلاحا يؤكد على أن غاية الأدب هي الإنسان، في توقه للحرية

والمـــسؤولية المترتبة عليها، لإيمان صلاح بأن إلقاء "الإنـــسان المسؤولية عن كاهله"(398) انتحار أخلاقي.

ومسار صلاح الشعري، يكشف لونا من الالتزام بالهم الاجتماعي والأخلاقي والسياسي في المرحلة الواقعية، في قصائد من مثل: هجم التتار، شنق زهران، الناس في بلادي، الشهيد في ديوان (الناس في بلادي)؛ غير أن صلاحا يتجاوز مفهوم الفن الهادف أو الالتزام السارتري، لينحت مفهومه الخاص بالالتزام، إنه "التباعد عن الظرفي والاجتماعي عبر مسافة صوفية تتيح التأمل والتعالي نشدانا لجوهر الكينونة"(399)، المتمثل بقيم الصدق والحرية والعدالة.

إن المسافة التأملية الصوفية، ليست عزلة ميتا فيزيقية، بقدر كونها تؤمن التواصل الإنساني العميق، وهو ما يسميه عز الدين إسماعيل بالصوفية الملتزمة، وقد جسد صلاح مفهومه هذا في ديوان أقول لكم، ومسرحية الحلاج، إذ تبدت فيهما الرؤيا الإنسانية المسكونة بشهوة إصلاح العالم، هذه الشهوة هي "القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبي والشاعر، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، وجعل دأبه أن يبشر به"(400).

ومع نزار قباني، يطالعنا الموقف المتضاد والمنقسم على نفسه، فبينما يجتهد نزار إلى بلورة رؤيا جامعة مانعة، تؤمّن للفن غاياته الملتزمة بقضايا الإنسان مع الاحتفاظ بقيمه الفنية والجمالية، تنقسم رؤياه معلنة عن تضادّها وتناقضها، بين أن يكون الفن للفن وأن يكون الفن للحياة، وهو ما يتضح في مدونته النصية "قصتي مع الشعر"، يقول:" إن الشعر موقف أخلاقي من كل الأشياء ومن كل الأحياء"(401)، ثم ينسف قوله بقوله: "وثيقة السفر لم تكن تهمني.. بقدر ما كان يهمني السفر نفسه"(402). إن نزارا، عابرا يمرّ على مفهوم الالتزام، فيستقي دلالته العامة، دون أن يناقشه كما تجذّر في الفلسفة الوجودية، إذ تبنى الشعراء والنقاد دلالته العامة، وتلقفته مجلة الآداب مقرنة إياه بالقومية العربية، ومختزلة المحاور التي تؤطره، عازلة إياه عن سياقه الثقافي والاجتماعي والسياسي الذي أنتجه، دون محاولة أقلمته لدواعي مختلفة، منها الترجمة وزمن إنتاج المفهوم وأبعاده السياقية. كما أن نزارا لم يعرض له كما طرحته الماركسية، ولست قاصدا أن يحيط الشاعر بخلفية المفهوم في

المذاهب الأدبية أو النقدية، بل أن يمتلك وعيا يؤهله لتجاوز الدلالة العامة للمفهوم، وأن يضيف بعدا جديدا له، كما اتضح في سياق قراءة البياتي وعبد الصبور.

ومحصلة آراء نزار، تؤكد ــ كما سبق ــ وقوعه في فخ التضاد على الصعيد النظري، فالموقف الأخلاقي في الشعر يكشف عن غائيته، وهو ما حرص نزار على تثبيته، من خلال الانشغال بقضايا مجتمعية وسياسية وعاطفية، تحقق التواصل بين المنتج والمتلقي، هنا، يلتقي نزار مع سارتر الذي يرى "أن الغائية بنية العمل الفني العميقة، وهذه الغائية تؤمن وصولنا إلى الحرية الإنسانية بوصفها مصدر هذا العمل وأساسه الأصلي"(403)، وليست غائيته إلا تفسير العالم وإعادة تشكيله؛ ولكنّ نزارا، إذ يجعل السفر نفسه همّه دون الوثيقة، ينسف ما سبق أن اجتهد في تثبيته؛ لأن قوله ينأى عن كونه حمّال أوجه، ليسفر عن وجه وحيد مؤداه أن الفن غائي دون غاية / كما يرى الفيلسوف الألماني كانْتْ، فليس ثمة غاية أخلاقية أو اجتماعية للفن، فغايته تكمن في المتعة الفنية، وهذه الرؤية شكّلت دعامة أساسية لدعاة الفن للفن (404).

أما نصيّا، فإنا نلفي نزارا متجاوز مقولة الفن للفن أو الفن غائي دون غاية، إذ تلهج دواوينه الشعرية بالتزام عميق للأبعاد المجتمعية والسياسية، التي تصور الواقع العربي في أزماته العميقة، على الرغم من أن مضمرات نصوصه في التزامها وحداثتها تنقض ظواهرها، ولا يعني ذلك التشكيك بنوايا ومقاصد منتجها. ومن القصائد التي يظهر عميق التزامها، (أوعية الصديد، رسالة من سيدة حاقدة، حبلى، حوار مع أعرابي أضاع فرسه، يوميات امرأة لا مبالية، هوامش على دفتر النكسة) وغيرها الكثير.

5.2 المسرح الشعري:-

لم يطرح عبد الصبور نفسه ناقداً لفن المسرح، وإنما يطرح نفسه قارئاً للتراث المسرحي الإغريقي والمعاصر النصي منه والنقدي، حيث شكلت قراءته النصية والنقدية للمسرح مدخله للمارسة النصية، منتجا عدة مسرحيات، هي: مأساة الحلاج، ومسافر ليل، وليلى والمجنون، والأميرة تنتظر، وبعد أن يموت الملك.

وفي كتابه "حياتي في الشعر"، يطرح عبد الصبور قضيتين نقديتين، شديدتي الصلة بإنتاجه المسرحي، هاتان القضيتان تُطرحان أسئلة، وهما: "هل ما زال للشعر مكان على المسرح؟، وما هو الشكل المسرحي الذي أؤثره؟"(405). إن إجابته لن تغلق علينا باب مساءلتها نقديا، لذا يتوجب علينا، هنا، أن نعرض لكل إجابة على حدة، ثم نطرح أسئلتنا عليها.

يستقي عبد الصبور إجابته عن السؤال الأول من قراءته لآراء إليوت النقدية*، فيحكم بأن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح، وهو في طريقه إلى ذلك، وهذا الرأي يدفعنا لتساؤل مؤداه، هل نسقط الدراما النثرية من الإبداع المسرحي، لكونها لا تُكتب شعراً؟ قطعا، يجيب عبد الصبور بالنفي، رغم أن ردّه على دعاة إقصاء الشعر من المسرح، يوحي بأنه يسقط النثر ويعلي الشعر. إنه، في نفيه، يهدم الحدود الفاصلة بين النثر والشعر مسرحيا، وذلك من خلال امتلاك النص المسرحي شعرية اللغة ورمزيتها، حتى يغتني النص بالإيقاع والدلالة، وينأى عن السطحية، مستشهدا برأي إليوت، وهو أن لغة النثر الرفيع في المسرح كلغة الشعر تماما. ويضرب الأمثلة على ذلك بعدد من المسرحيين الغربيين، من أمثال تشيكوف، وبرناردشو، وأوجين أونيل (406).

أما إجابته عن السؤال الثاني، فنصها قوله: "آثرت أكثر الأشكال تقليدية...وذلك هو شكل التراجيديا اليونانية. بطل وسقطته هذه هي مسرحيتي"(407) مسرحية مأساة الحلاج. إن هذه الإجابة تطرح أسئلتها الخاصة، هل طبق عبد الصبور الشكل التراجيدي الأرسطي؟ ومن هو البطل التراجيدي، وما طبيعة خطئه – سقطته؟ وهل ثمة مؤثرات غربية معاصرة في هذه المسرحية؟

بدءاً، لم يطبق عبد الصبور الشكل التراجيدي كما طرحه أرسطو، إذ التزم بأمور وترك أخرى، كما أن المؤثرات المسرحية المعاصرة حضرت في هذه المسرحية. لقد التزم عبد الصبور من حيث الشكل التراجيدي بالكورس أو الجوقة، وهي "مجموعة من المغنيين أو الراقصين أو المعلقين تؤدي وظيفتها مجتمعة أو

---

* سبق أن عرضنا هذه القضية في الفصل الأول(المؤثرات الغربية:أثر إليوت على صلاح عبد الصبور)، ص31.

تفاريق، بتعليقها على الأحداث، أو بتحاورها مع الممثلين"(408)، ومثالها في المسرحية مجموعة الفقراء ومجموعة الصوفية، كما التزم بالمفهوم الأرسطي للبطل التراجيدي وخطئه – سقطته، وقبل بيان مدى المطابقة للمفاهيم، لا بدّ من التعرف على مفهوم البطل التراجيدي الأرسطي وطبيعة خطئه.

يرى أرسطو أن الخطأ ناتج عن ضعف أساسي في شخصية الإنسان، وضعفه يستوجب عقابه وسقوطه، ويسم الخطأُ المأسويُّ أحداثه بالحتمية والجدية في تطورها المجسّد للصراع الدرامي مُقدما من خلال الحوار الدرامي؛ وما يقصده أرسطو بالحتمية أن يكون الحدث المترتب على الخطأ هو التطور الوحيد المحتمل لطبيعة الموقف، وجديته تكمن في استحالة الرجوع عن خطوات الحدث المترتبة على الخطأ، فيكون البطل التراجيدي من يُحدث هزة وفوضى في النظام، مع علمه مسبقا بما هو مقدم عليه، وإدراكه لخطئه وتحمله للمسؤولية الأخلاقية الكاملة المترتبة عليه، كيما يثير فينا سقوطه مشاعر التعاطف، لكونه إنسانا مثلنا، ولا يعود البطل إلى مكانه في السياق الاجتماعي، بل لا بدّ من استئصاله(409).

إن قراءة مسرحية الحلاج، تنبئ عن كونه بطلا تراجيديا ارتكب خطأً مأساويا، ذلك أنه ارتكب خطأه ــ مشهد البوح ــ وهو عالم بطبيعة ما هو مقدم عليه، وما ينتظره من نتائج، كما أن خطأه يتسم بالحتمية والجدية، فالأحداث التي ترتبت عليه هي التطور الوحيد المحتمل للموقف، وليس ثمة بديل لها، كما أن الرجوع عنها أمر محال، وما تحصّل عليه الحلاج من تعاطف وشفقة، يرجع إلى أنه إنسان مثلنا أخطأ في لحظة ضعف متأصلة، وضعفه إيمانه وعدم توسطه، ولإدراكه لجسامة العقاب المترتب على خطئه رغم جسامة الخطأ ذاته.

إذن، يتضح أن عبد الصبور اقتفى الشكل التراجيدي الأرسطي، من حيث اعتمادُه الجوقة، والبطل وسقطته؛ ولكنّه حاد عن هذا الشكل التراجيدي للدراما الإغريقية في أمور كثيرة، فما هي هذه الأمور، التي أكد نص إجابته السابق على التزامه بالشكل التراجيدي، وخلوه من أي شبهة معاصرة، كما ورد في تذييل مسرحيته: مسرحية مأساة الحلاج.

ما حاد عنه عبد الصبور، يتمثل في تقسيمه المسرحية إلى فصلين اثنين، خلافا للتقاليد الفنية الإغريقية في الدراما، التي تقسم المسرحية إلى ثلاثة أو خمسة فصول، وليس الأمر خلوا من الدلالة، فالمسرحية ترتكز في بنائها على بطل ملتزم، والتزامه سرّ مأساويته، إذ تنازع حياته قطبان: فعل ونتيجة، أعني: إن للبطل التراجيدي – الحلاج فعلا ونتيجة: فعله قوله، ونتيجته موته؛ مما يعطي قسمة المسرحية لفصلين ــ الكلمة والموت ــ وجاهة ودلالة.

كما أن عبد الصبور ابتدأ مسرحيته من حيث انتهت، خلافا للمنطق الفني للحبكة الأرسطية: بداية، وأحداث صاعدة، وذروة – العقدة، وأحداث نازلة، ونهاية، معتمدا على تقنية الاسترجاع flash back، مما ينسف وحدة الزمن الأرسطية لامتداد زمن المسرحية نصيا لسنوات عدة، غير أنه ــ وإن نسف وحدة الزمن بمفهومها الأرسطي ــ التزم بضرورة الزمن، موظفا تقنية الاسترجاع من خــلال" السرد الذكي في الحوار"(410)، لإحياء فترة زمنية ماضية وطويلة. والنموذج النصي للسرد الذكي، الذي يسلط الضوء على فترة سابقة من حياة الشخصية، الحوار الدرامي المجسد للصراع الدرامي في المنظر الثاني من الفصل الثاني "الموت" في المحكمة، حيث يضيء الحلاج فترة زمنية سابقة من حياته سردا، وهو يحاور قضاته: الحمادي وابن سليمان وابن سريج، ومنه تقــتطف قوله:

الحــلاج: أوعدتم إن كان الحق...
أن تمضوا فيه معي؟
أبو عمرو: نمضي فيه معــك..؟
إما أنك رجل ساذج
أو أنك أذكى مما نتصور
وعلى كل، لا ضير
قد نصبح من أتباعك" ساخرا"
من أنت، وما خطبك...؟
الحــلاج: أنا رجل من غمار الموالي، فقير الأرومة
والمنبت

فلا حســبي ينتــمي للــسماء، ولا رفعتني لـــــها

ثروتـــي

إن مسرحية الحلاج أنموذج لتجسيد الحوار الدرامي والصراع الدرامي، فالحوار في المسرحية تحكمه" وحدة عاطفية وفكرية تحكم الصراع الذي يصوره الحوار"(411)، وللصراع الدرامي بما هو"صراع بين إرادات إنسانية"(412) تحاول فيه كل واحدة كسر الأخرى، حضور متنوع وغني ودال، فالصراع الدرامي بين الحلاج والسلطة يكشف إرادتين على طرفي نقيض، بينما الصراع العاطفي والفكري بين الحلاج والشبلي على خلاف سابقه، فهما متشابهان أكثر من كونهما متناقضين، إلا أن التطابق بينهما محض زيف، يفضحه سياق الأحداث وتطورها، فينكفئ الشبلي على ذاته، مفارقا لما انتهجه الحلاج، وهذا ما يسمى بـــ"المفارقة الدرامية"(413).

أما المؤثرات الثقافية الغربية المعاصرة في المسرحية، فتتضح في المقابلة التي تعقدها نعيمة محمد (414)، بين مأساة الحلاج وجريمة قتل في الكاتدرائية، من حيث بطل المسرحية ــ كشخصية دينية، والملامح المسيحية في المسرحيتين، وكلاهما يقسم المسرحية إلى قسمين، غير أن إليوت يتدرج في الأحداث منطقيا من البداية وحتى النهاية، خلافا لعبد الصبور.

ومهما يكن من أمر، فإن مسرح عبد الصبور الشعري، ما كان ليبلغ هذا النضج الفني، لولا اتكاؤه على مخزون ثقافي واسع، وتجارب نصية شعرية سابقة، إذ تمثل قصائده القناعية ــ المذكرات، والقصائد ذات المنحى القصصي مشروعا دراميا مبكرا، ولا شكّ أن مسرحياته" شعر إن توخينا الشعر، ودراما إذا تطلعنا إلى قراءة مسرحية"(415)، دون إغفال القضايا الفكرية المطروحة في مسرحه الشعري، إذ طرحت مسرحية مأساة الحلاج التزام الفنان في مجتمعه، التزاما ينبني على مفهوم الحرية والمسؤولية.

الفصل الثالث

قضايا النقــد التطبيقي .

أن يقف الشعراء موقفا نقديا تجاه نتاجهم الشعري فنيا وموضوعيا، قالبين بذلك الصورة النمطية المتمثلة في وقوف النقاد لمعاينة نتاجهم الشعري، في زحزحة للأدوار طارئة واستثنائية، ليكون الشاعر المنقود والناقد؛ قضية تتسم بالمغايرة والخروج من قبضة المواضعات، وتسهم في تقديم إضاءة أشد قربا ووضوحا من النتاج الشعري، إذا وضع الناقد في ذهنه مقصدية منتج النص، لأنها تمثل انحرافا منظوريا لوجهة لم نعتدها، مما يحركنا صوب النصوص الشعرية مناط الأحكام النقدية بغية قراءتها وفقا للقضايا التي صدرت الأحكام النقدية بموجبها؛ للكشف عن القدرات النقدية للشعراء فنيا وموضوعيا، حتى يسهل علينا تقديم إجابة عن سؤالين متعالقين: هل تتسم أحكامهم النقدية بالنضج والوعي النقدي، وتصدر عن تصورات نقدية منهجية؟ وما مدى مطابقة الأحكام النقدية لوقائع النصوص الشعرية؟.

1.3 عبد الوهاب البياتي.

في نفيه أن تكون قصيدة "موت المتنبي" (416) قصيدة قناعية، يميز البياتي بين نوعين شعريين للمونولوج الدرامي، هما: الشخصية الشعرية والشخصية الشعرية – القناع، وليس لنا أن نعيد ذكر الفروق المترتبة على هذين النوعين الشعريين منعا للتكرار*، خاصة أن البياتي لم يؤصل للفروق بينهم، بل إنه يصدر حكمه النقدي ــ وهو مناط اشتغالنا ــ على قصيدته هذه، وهو في صدد نفي انطواء القصيدة ضمن قصائد القناع، قائلا: "هي قصيدة يغلب عليها **الأسلوب القصصي**، لأني لم ألبس فيها قناع المتنبي، ولكني صورت فيها قصة **حياته الفاجعة بطريقة درامية تأثرية**"(417).

والقصيدة تكشف قصور وتعميم حكم البياتي النقدي، ذلك أنها في اشتمالها على العناصر القصصية، أنهكت العناصر الدرامية فيها، وإن لم تلغي وجودها. كما أن القصيدة لا

---

* ينظر: الفصل الثاني، " الحداثة والموقف من التراث"، ص 12.

تصوّر قصة حياة فاجعة قدر التقاطها لمحطتين بارزتين فيها، هما: بلاط سيف الدولة وكافور الإخشيدي. وحديثه ناعتا القصة بالفاجعة يوحي بأنه يجعل من المتنبي في القصيدة بطلا تراجيديا، والمتنبي في القصيدة أنأى ما يكون عن مفهوم البطل التراجيدي أرسطيا، فالأسلوب القصصي في القصيدة فعّل من تفتيت البنية الدرامية، التي توهم البياتي تأسيسها، أعني: إن القصيدة اشتملت على عناصر درامية، كالصراع وتعدد الأصوات والأحداث؛كما اشتملت على عناصر قصصية، كالسرد والاسترجاع والمونولوج، غير أن الطابع القصصي للقصيدة أفقد تعددية الأصوات، كما أفقد الصراع والأحداث جوهرها، فالحوار ــ بما هو إطار حاضن لتعددية الأصوات والأحداث والصراع ــ غائب عن القصيدة، على الرغم من أن تعدد الأصوات يوحي بوجوده، فتعددها مدعاة لحوارها، إلا أن الأصوات بدت مفككة ومنعزلة عن بعضها البعض، وليس ثمة سياق يفعّل ائتلافها، والأحداث في القصيدة ثابتة غير نامية أو متطورة، مما يفقد الصراع حركيته؛ ذلك أن الصراع ــ بما هو صراع إرادات ــ لم يقدّم ضمن وحدة سياقية تعطي الشخصية – المتنبي قدرتها التأثيرية في المتلقي، فتنأى القصيدة ــ بذلك ــ عن كونها درامية تأثرية، وليست علة انتفاء الطابع الدرامي سوى غلبة الطابع السردي في القصيدة، الذي عطّل حوارية الأصوات المتعددة من جهة، وأمد القصيدة بطاقة الحكائية كعنصر قصصي بارز، كما استخدم البياتي تقنيتي المونولوج والاسترجاع، ويتجلى المونولوج في الصوت الأول ــ صوت المتنبي، وهو يتخذ شكل صراع داخلي للمتنبي بين أن يكون خاضعا للسلطة أو أن يكون متعاليا عليها إرضاء لطموحه؛ويتمثل الاسترجاع في استعادة المتنبي صور الماضي بين سيف الدولة وكافور الإخشيدي، فـ "الشاعر الغارق في الأحزان والأغلال، يعود من غربته ممزقا جريح".

إن البياتي لم يحقق للقصيدة بعدها الدرامي ــ كما أشار سابقا ــ، إذ توهّمه في جعله المتنبي ضد ابن خالويه في بلاط سيف الدولة، وضد كافور الإخشيدي ومواليه، ولكلٍّ منهم صوت يبرز موقفه. ويتداخل صوت البياتي مع صوت المتنبي في مقاطع القصيدة، ليغدو المتنبي معادلا للبياتي، لتجسيد فكرة الصراع الأبدي بين المثقف والسلطة.

أما قصائده الطويلة، فيعرض لها في سياق رؤيته النقدية لنتاجه الشعري، جاعلا منها أنموذجا لما بلغته القصيدة العربية الحديثة إيجازا وترميزا وتكثيفا، لينسف ــ بذلك ــ نماذج شعرية لشعراء آخرين، تمتلك مقومات تخصيبها رمزيا وأسطوريا وقناعيا ودراميا،

منتجا- في حكمه النقدي المنافي للموضوعية – شخصية متمركزة حول ذاتها، ليدور الإبداع الشعري في فلكها وحدها، ويغدو سواها هامشيا مقارنة معها، مستعيرا رؤية سلفه المتنبي" أنا الصائح المحكي والآخر الصدى"، قائلا:"وقصائدي الطويلة هي قصائد مكثفة وقصيرة أيضا، دون الدخول في التفاصيل والثرثرة، **ولو كتبها شاعر آخر لكانت عشرة أضعاف ما كتبته أنا**. كما أن قصائدي الأولى الطويلة كانت مقسمة إلى عناقيد وكل عنقود منها يُقرأ وحده، ولكن محصلة عناقيد القصيدة النهائي يشكل وحدة جديدة لهذه العناقيد"(418).

وفي هذا الاقتباس، يتضح لنا أن حكما نقديا قاطعا ــ يسبغه البياتي على نصوصه، معززا إياها ومهمشا غيرها ــ يتبدد كاشفا خواءه: انتفاء الموضوعية واستبداد التعميمية، عند ارتطامه بجدار القراءة النصية. لذا، سيعمد الباحث إلى قراءة قصيدتين طويلتين من ديوانين مختلفين للبياتي، في ضوء أحكامه النقدية، لالتقاط المفارقة بين الوقائع النصية والأحكام النقدية، مع مقارنتها بقصيدة سابقة على حكم البياتي النقدي بست سنوات، قصيدة خليل حاوي "لعازر 62"(419)، ليتبين لنا أن القصيدتين تشكلان خرقا لأحكام البياتي النقدية.

وفي أولى قصائده الطويلة " قصائد إلى يافا"(420)، يقسّم البياتي القصيدة إلى خمس مقطوعات – عناقيد، تشتمل على خمسة عناوين فرعية، هي: أغنية، أسلاك شائكة، رسالة، المجد للأطفال والزيتون، عودة. وليس ثمة إحالات رمزية في هذه القصائد خلا إحالة المسيح، التي لم تتزحزح أو تنحرف عن دلالتها الأصلية، حيث تنغلق القصيدة على دلالة واحدة لافتقارها للصور الفنية الموحية، فضلا عن اكتناه عوالم الرمز والأسطورة؛ مما أبعدها عن التكثيف والقصر، فالدلالة الكلية التي تنطوي عليها القصيدة، لا تحتمل انفتاحها على قراءات مختلفة، فالقصيدة لا تعدو كونها تعبيرا عن إرادة الشعب الفلسطيني في دحر المحتل نضالا وكفاحا رغم قوى التسلط الغاشمة، ولعل إطلالة على قصيدة "عن الصمود" (421) لمحمود درويش، تكشف عما تنطوي عليه من الدلالة ذاتها في قصيدة البياتي الآنفة، فضلا عن كونها تقصر سبعة عشر سطرا شعريا عنها، خلافا لما زعمه البياتي من أن شاعرا أخر لو كتبها، لكانت عشرة أضعاف!

إن القصيدة" قصائد إلى يافا "مشحونة بالأجواء الاحتفالية، والعبارات الخطابية والتقريرية، مما جعلها أقرب ما تكون إلى منشور حزبي أو قطعة نثرية، وللتمثيل على ذلك أعرض مقطعا من أحد العناقيد "المجد للأطفال والزيتون"، يقول فيه:

المجد للشهداء والأحياء من شعبي

وللمتمزقين الصامدين

المجد للأطفال في ليل العذاب

وفي الخيام

المجد للزيتون في أرض السلام

وللعصافير الصغيرة وهي تبحث في تراب

حقلي، وللجيش المرابط في حدود

وطني الكبير

ـــ جيش العروبة والخلاص ـــ

إن عناوين القصيدة الفرعية، يمكن أن تُقرأ منفردة، غير أن قوله السابق:" محصلة العناقيد يشكل وحدة جديدة" ، أمر ترفضه القراءة النصية للقصيدة، ذلك أن كل مقطوعة تبرز دلالة منغلقة على ذاتها، تنتقل من عنقود إلى آخر، فيمكننا ـــ بذلك ـــ أن نسقط العناوين والعناقيد الأخرى، والإبقاء على واحد منها، وتبقى الدلالة ذاتها، أعني: أن المقطوعة ـــ العنقود لا تضيء دلالة منفردة سياقيا عن الأخرى، حتى نتمكن بموجب تعدد الدلالات قراءة المقاطع والخروج بوحدة جديدة، بل إن العناقيد أتت متضمنة ذات الدلالة، فكان كل عنقود أو عنوان فرعي تنويعا وتكرار لذات الدلالة، حتى أن الضديّة في العنقود هي ذاتها في العناقيد الأخرى: فالليل يقابله النهار، والتشاؤم يزيله التفاؤل، والموت تنتزعه الحياة، والاحتلال تقتلعه المقاومة، والمحصلة حتمية التحرير.

والأمر ذاته يتجدد مع قصيدة "12قصيدة إلى العراق"(422)، فلو أخذنا عنوانين فرعيين ـــ عنقودين، هما: الفن للحياة، والشعر والثورة، فلن نعثر إلا على دلالة واحدة مشتركة ترتحل من مقطوعة إلى أخرى، وليس ثمة دلالة جديدة يحملها العنوان الفرعي في طياته، فيتبين لنا انغلاق القصيدة برمتها على دلالة واحدة لا تبارحها، وهي دور الشاعر الملتزم بقضايا وطنه، علما أن القصيدة قيلت ـــ كما يكشف زمن كتابتها ـــ إبان الإطاحة بالنظام الملكي في العراق، وتولي الشيوعيين زمام الحكم.كما أن القصيدة في مقاطعها المختلفة متلبَّسة بالنزعة اليسارية، فالمعجم الشعري لها حافل بكلمات الثورة والنضال والرفاق والشعب والحرية والعدالة...، فتنأى القصيدة عن كونها مكثفة وقصيرة، إذ تمتلئ

بالزوائد اللفظية، حتى أن إسقاط أسطر شعرية، بل مقاطع بأكملها، لا يضير السياق الشعري، فالمعنى يتكرر من مقطوعة إلى أخرى، وللتدليل أسوق مقطعيين شعريين من العنوانين الفرعيين السابقين: 4 ــ الفن للحياة، و5 ــ الشعر والثورة، يقول في المقطوعة الرابعة:

سأدوس في قدمي
دعاة" الفن" والمتحذلقين
وعجائز الشعراء
والمتسولين
وأحطم الأشعار فوق رؤوسهم

وليس ثمة اختلاف في المقطوعة الخامسة، إذ يقول:

" الشعر أعذبه الكذوب"
قالوا
وما صدقوا
لأنهم تنابلة وعور
كانوا حذاء للسلاطين الغزاة

وفي سياق أحكام البياتي النقدية، سنعرض لقصيدة خليل حاوي" لعازر 62" مقارنةً، فالقصيدة قصيدة رمزية أسطورية مقنعة، إلى جانب كونها مطولة، تشتمل على سبعة عشر مقطعا معنونا، امتد على مدى ثلاثمئة وستة وسبعين سطرا شعريا. إنها قصيدة ذات رؤيا معقدة، لاقتراضها تقنيات فنية من أجناس أدبية مختلفة، كالقص والسرد والصراع والحوار والمونولوج والحركة وتعدد الشخصيات؛ مما يجعلها نموذجا للقصيدة العربي الحديثة في تداخلاتها الأجناسية المختلفة. فالعنوان خلافا لعنونة البياتي، ينفتح على التأويل، لقلبه بنية التناص، وتأسسه على"مفارقة التحول"(423) من الإيجابي للسلبي، كما أن العناوين الفرعية للقصيدة، لم تأت تكرارا وتنويعا، بل إن كل عنوان يشكل إضاءة وإضافة دلالية للسياق الشعري بكليّته، فالعناوين تتشكل وفق مستويات أربعة متعالقة؛ ليكشف كل مستوى عن دلالة، فالأول يبرز هيئة لعازر مسخا بعد بعثه، والثاني يمثل إلحاح لعازر طالبا الالتحام بعالم الموت من حياة أرحب منها وأحلى الموت، والثالث يكشف صراعات لعازر وذهول

وصدمة الزوجة، والرابع ينتهي مغرقا في تخصيب العقم، ومحصلة الصراع الدرامي بين حلول الخصب بعثا، وانتفاء العقم موتا، كسرٌ لإرادة الخصب، لينتصر العقم على صعيد النص والحياة.بهذا، ينضوي العنوان ضمن السياق الدلالي للقصيدة، في بؤرة مركزية مكثَّفة، قوامها البوار والجدب والامّحاء والموت، فانتفاء أمل البعث العربي، الذي ولد مشوها إبان الوحدة المصرية ــ السورية، يتعزز نصيا.

إن نصا شعريا ــ كنص لعازر ــ يمثل خرقا لقراءة البياتي لنصوصه الشعرية؛غير أن قراءته لديوان "الموت في الحياة" (424) تشكل انزياحا نقديا عن قراءاته الآنفة؛ إذ مثّلت بؤرة تستقطب الدلالات التي ينطوي عليها النص – الديوان، في تشكيلها الفني والموضوعي. فلاغرو أن يعتبره أخطر أعماله الشعرية، لكونه يجسد مرحلة فنية متقدمة من تجربته الشعرية، وفي ذلك يقول: "من خلال الرمز الذاتي والجماعي ومن خلال الأسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة، ومن خلال فكرة الثورة: التي هي عبور من خلال الموت، عبرت عن سنوات الرعب والانتظار التي عاشتها الإنسانية عامة والأمة العربيـــة خـــاصة، كما حاولت أن أنفذ وأغوص إلى أعماق التراث العربي والإنساني"(425).

وليس لنا، هنا، أن نقدم قراءة فنية وموضوعية لديوان بأكمله، نظرا لارتباطه بآخر سابق عليه، هو ديوان " الذي يأتي ولا يأتي"، وكلاهما يدور في إهاب شخصية الخيام، التي اكتسبت ملامح أسطورية، أي: أن البياتي عمد إلى أسطرتها، ففتحها على آفاق أسطورية تتجاوز حدود الزمان والمكان، مقترضا لها رؤى مقاربة ومباعدة لتجربة الخيام الواقعية. لذا، سيكون اشتغالنا على عرض الرموز والأساطير والشخصيات، التي تنطوي جميعها في رؤية بياتية ــ خيامية للموت والحياة.

وفي هذا النص ــ الديوان، تكتسب الشخصيات ملامح أسطورية تؤهلها لتشكيل الرمز الأسطوري، الذي تتبنى عليه الرؤيا البياتية، إذ تقترض شخصية الخيام من الإسكندر المقدوني وديك الجن وأبي فراس وطرفة بن العبد ولوركا وجيفارا أوجها مقاربة لها، من حيث تأسسها على حركية الثورة ليتجاوز الإنسان معطلات حريته، فغدت تجاربهم تجليات للبطل النموذجي – المخلِّص، وليست عائشة في تحولاتها الحادة من منح الخصب والحياة

إلى منح العقم والموت إلا رمزا لـــ "روح العالم المتجدد من خلال الموت: من أجل الثورة والموت"(426).

والبياتي في قبضه على قبسات تراثية إنسانية، وإعادة خلقها نصيا، " يدخل مجالا جديدا، وهو إبداع الأسطورة...، وأسطورة البياتي الجديدة تقوم على محور، هو الحب – الثورة"(427). من هنا، تأخذ الشخصيات والأساطير والرموز في الديوان قيمتها الدلالية المرتبطة بجدلية الحياة والموت، فيمارس النص انفتاحه على آفاق التأويل. إن تحولات الشخصيات أسطوريا، تعمّق بعد الحب والثورة، وإن انتهت الشخصيات خيبـــة وموتا، فإنها تدخل الحياة بولادة جديدة، فبحثَ ديك الجن عن خلود الحب لا الجسد، كما جسد لوركا وجيفارا في موتهما ولادة الحياة من خلال الحب والثورة والموت. وأحيل، هنا، إلى الفصل الثاني: الأسطورة والرمز الأسطوري من كتاب سامح الرواشدة "شعر عبد الوهاب البياتي والتراث"، حيث قدم رؤية متكاملة، تضيء الأبعاد المكثفة، التي انطوت عليها قراءة البياتي لهذا الديوان.ومن النماذج النصية المجسدة للشخصية الرمزية الأسطورية، قوله في المقطوعة الأولى من قصيدة "الجرادة الذهبية" (428):

أزحتُ عن قبري أطباق الثرى وكُوم الحجار
كسا عظامي اللحم
انتفخت بالدم عروقي
عروقي الميتة الزرقاء
مددتُ للشمس يدي فاخضرّت الأشجار
أمسكت بالنهار
وهو يولّي هارباً في عربات النار

وعلى صعيد اللغة الشعرية للديوان، يرى البياتي أنها اكتسبت ذات الدلالة، فهي" لغة كل العصور، منبثقة من أعماق التراث الذي يمتد فينا"(429)، والحق أنّ اللغة الشعرية لديوان الموت في الحياة، تعكس القدرات الفنية العالية، التي حققها البياتي في سياق تجربته الشعرية، إذ نهلت لغته الشعرية مفردات وتراكيب من نبع التراث الإنساني وسواقيه، فالمخزون الثقافي البياتي استطاع أن يطوع المعطيات التراثية لمقتضى التجربة والدلالات المرادة، حيث يمتزج القديم بالمعاصر في مشاهد عدّة، كما تغتذي قصائد الديوان بالمفردات

والتراكيب المؤطرة للدلالة التي يقدمها: من أجواء ألف ليلة وليلة، وجواري السلطان، ونخلة مريم العذراء، وعودة أوليس، ونهاية أنكيدو، و حيرة هاملت، ومعراج الرسول وشق صدره، و عذاب بروميثيوس، وطوفان نوح، ورجال إليوت الجوف، إلى الحلول الصوفي. وفي هذا السياق، أورد نماذج للمفردات والتراكيب التراثية في الديوان، منبهاً إلى أنّ الرواشدة في كتابه الآنف، قدم عرضاً مفصلاً للغة الشعرية التراثية، مما يوجب استثناء ما ذكره الرواشدة، خشية الإفاضة والتكرار.

وللموروث الديني حضور في هذا الديوان، ففي قصيدة" الموت في الحب" (430)، تناص قرآني يستوحي قصة مريم العذراء، مطابقا الدلالة الأصلية، يقول فيها:

أيتها العذراء

هزي جذع النخلة الفرعاء تتساقط الأشياء

تنفجر الشموس والأقمار

يكتسح الطوفان هذا العار

وفي قصيدة "العنقاء"(431) يظهر الأثر الصوفي، مستقيا مصطلح الحلول، وهو ما يأخذ المعنى ذاته للتأحد أو الفناء أو الجمع أو الذهاب، إنه اتصال لا يشاهد صاحبه إلا الحق (432)، كما يظهر جلياً في القصيدة ذاتها، قصة شق صدر الرسول – ص–، يقول:

وفي مساء زارني ملاك

ووضع القمر

على جبيني، شق صدري أنتزع الفؤاد

أخرج منه حبة السواد

وفي مقطوعة عن الميلاد والموت من قصيدة "كلمات إلى الحجر"(433)، يحضر الموروث التوراتي، من خلال إيراد قصة الطوفان، إذ تتطابق الدلالات الموظفة شعرياً مع السياق التوراتي، يقول:

ستعودين مع الطوفان للفلك حمامة

تحملين غصن زيتون من الأرض علامة

كما أن لغة الأسطورة، تقيم حالة من التعادل بين البياتي وبروميثيوس، فكلاهما عرضة للنهش والعذاب، ليتوحدا في فعلهما البطولي مع مفارقة النتيجة، فبينما تخلص

بروميثيوس من عذابه على يد هرقل، فإن البياتي ما زال منتظراً وذلك في قصيدة" الجرادة الذهبية" يقول:

بكى أبو العلاء
وهو يراني في ثياب الأسر
ينهش صدري النسر
منتظراً مع الملايين طلوع الفجر

وعندما يوظف البياتي الموروث الشعبي، فإنه يسيج النص الشعري بلغة تضع القارئ في الأجواء ذاتها، فقصيدة "شيء من ألف ليلة" (434)، تضعنا في فضاء متخيل، يطابق الرؤية التي تتبني عليها لغة ألف ليلة وليلة، وهو ما يتضح في قوله:

أطيـــر كل ليلة على جـــوادي الأســـود المجنح المسحور
إلى بلاد لم تزوريها ولم تنتظري وحيدة في بابها المهجور
على جوادي الأسود المسحور
أحـــمل مـــصباح علاء الدين

ولا ننفي عن البياتي توظيفه السلبي، حيث يقتطع عنوان قصيدة إليوت" الرجال الجوف"، حاشيا إياها في جوف النص دون تحقيق البعد الدلالي لذات القصيدة، بل نزولا عند التقفية، وليس ثمة ما يدعو لذلك، يقول:

ألتف في عباءة النجوم
منتظرا محموم
مغطيا بالملح جرحي، نازفا موتي على الحروف
وحزن أعياد الرجال الجوف

ومهما يكن من أمر، فإن قراءات البياتي، تكشف عن وقوعه في قبضة المجازفات، التي تتبرأ في جانب منها من الموضوعية والفاعلية القرائية للنتاج الشعري، لتنتفي المطابقة بين الأحكام النقدية والنصوص الشعرية مناط الأحكام، كما تكشف عن محدودية النضج النقدي من جهة، وعدم انطوائها ضمن منهج نقدي واضح المعالم من جهة أخرى؛ غير أن قراءته لديوان الموت في الحياة، تفصح عن نضج في الرؤية النقدية، مما يجعلنا نقيم معادلة طردية، تتمثل في أن تطور رؤية البياتي النقدية وقف على تطور تجربته الشعرية.

2.3 صلاح عبد الصبور.

في كتابه حياتي في الشعر، يطرح عبد الصبور قضيتين نقديتين تتصلان بنتاجه الشعري، وترتبطان بعلائق متواشجة وبنية القصيدة لديه، وهما: اللغة الشعرية، وتوظيف الموروث الأسطوري والشعبي.

وليس تكرارا أن نعيد طرح قضية اللغة الشعرية، ذلك أنها تشغل عبد الصبور نقديا وشعريا، ولنا أن نناقشها بتوسع من خلال طرح نماذج نصية مجسدة لرؤية عبد الصبور، متجاوزين النماذج المطروحة في كتاب حياتي في الشعر.

ولقد بات أمر المؤثر الإليوتي في رؤى عبد الصبور نقديا وشعريا، حقيقة لا تقبل الشك، ولكنها تقبل القراءة الفاعلة لمعاينة كيفية ارتحال المؤثر الإليوتي: هل ارتحل فاعلا في بينية النصوص الشعرية أم ارتحل هامشيا، يطفو على سطح النص دون التغلغل في بنيته العميقة، فيكون عبد الصبور عاجزا عن التمثل العميق لدعوة إليوت إلى استثمار المحكي واليومي؟ وأحيل، هنا، إلى الفصل الأول من هذه الدراسة، التي تبرز سلبية المثاقفة، في رؤية قدمها محمد شاهين، الذي يرى أن "عباراته }إليوت{ الشعرية التي تبدو لنا وكأنها حديث يومـــي عابــر ما هي إلا ظاهر لغوي يخفي وراءه عمقا لغـــويا آخر" (435).

أقول: إن تأثر عبد الصبور على صعيد السياق الشعري من إليوت، يبرز كنموذج مجسد للمثاقفة السلبية، متفقا مع رؤية شاهين، إذ حشد عبد الصبور في قصيدته " لحن" موضع المقارنة أسطرا شعرية من قصائد متفرقة لإليوت، ولكني أخالفه ما ذهب إليه تعميما من افتقاد عبد الصبور القدرة على استبطان الدعوة الإليوتية، لما تخفيه عبارات إليوت في ظاهرها من عمق لغوي؛ لذا سأعمد إلى طرح نماذج نصية لكشف آلية اشتغال المحكي واليومي في بنية النص الشعري، متجاوزا النماذج التي طرحها عبد الصبور في كتابه ــ حياتي في الشعر، كذلك قصيدة " لحن" التي بنى شاهين رؤيته المقارنة على أساس منها.

وفي قصيدة "رحلة في الليل"(436)من ديوان الناس في بلادي المقطوعة الخامسة، يوظف عبد الصبور من الموروث الشعبي ولهجته المحكية عبارات ظاهرها الفرح والسعادة والطمأنينة، مدخلا إياها السياق الشعري، لينتج دلالات مفارقة لمعناها الظاهر، يقول:

ما زلت حيا! فرحتي! ما زلت والكلام والسبابُ

والسعالْ

والسحب ما تزال

تسحُّ، والمخاض يلجئ النساء للوساد

ويلعب الأطـــفال فـــوق أسطـــح البيوت

لعبة العريس والعروس، والتبات والنبات

إن القصيدة تقدم لوحات ومشاهد مغرقة في أجواء ظلامية وسوداوية، لانبثاقها عن رؤية عدمية، تخيم على النص بأكمله. ويأتي توظيف المعطى الشعبي دون مغادرة مفرداته البسيطة الدالة على الفرح والطمأنينة، لتأكيـــد حس المفارقة والفجيعة، فالوعي الإنساني بمأساوية المصير – العدم، يقابله فرح شعبي طفولي، يعكس وعيا ساذجا بجماليات الحياة. إن الدهشة الانفعالية التي تطوي في فلكها وعي الشخصية بعدمية الوجود، تتكشف على هيئة مفارقة: فرحتي ــ خيبتي، فأي حياة تلك التي تصب في بحر العدم، وأي فرح ذاك الذي يغلفه السعال، وكأن عبد الصبور يقيم وجهين متقابلين لا يلتقيان في رؤيتهما للحياة: رؤية معقدة واعية، وهذا سر شقائها (حيا، فرحتي، السعال، السباب، السحب، المخاض، الوساد)؛ ورؤية بسيطة ساذجة، وهذا سر طمأنينتها (يلعب، الأطفال، عروس، عريس، تبات، نبات).

إن توظيف معطيات الموروث الشعبي المعيش بمفرداته المحكية، لازمة ترتحل وعبد الصبور في دواوينه الشعرية المتلاحقة، ففي قصيدة "مرثيتان"(437) مقطوعة "مرثية رجل تافه" من ديوان "تأملات في زمن جريح"، يورد صورة نمطية ثابتة ليوميات رجل تافه، يشكل رمزية للمواطن العربي المعدم والمحبط ، يقول فيه:

وكنت أعرفه

أراه كلما رسا بي الصباح في بحيرة العذاب

أجمع في الجراب

بضع لقيمات تناثرت على شطوطها التراب

ألقى بها الصبيان للدجاج والكلاب

وكنت إن تركت لقمة أنفت أن ألـــمها

يلقطها، يمسحها في كمه،

يبوسها، يأكـــلها

إن المشهد الذي تُقدَّم في إطاره الشخصية، ليس بغريب عن واقعنا المعيش، بل إن عبد الصبور يلتقط صورة دالة ومعبرة، تشكل مفرداتها: لقيمات، لقمة، يلقط، يمسح، يبوس، يأكل؛ التكوين الطبقي والثقافي للشخصية المرثية. ويضيء هذا المشهد السياق الشعري بأكمله، إذ يرثي من خلال المرثى له انهيار القيم الأخلاقية والإنسانية في العالم، في ظل تباعد الشقة بين أغنيائه وفقرائه، ليغدو هذا المشهد المعبر عن دونية الحياة وقفرها، أكثر قدرة على رفد الدلالة الكلية التي ينطوي عليها النص.

مما تقدم، يتضح أن السياق الشعري الذي وردت فيه مفردات الحديث اليومي، تمثلها منتجا دلالات نصية أقدر على الإفصاح عن الرؤية الشعرية من أخرى فصيحة وعالية المستوى لغويا.

ويلقى توظيف الأسطورة والموروث الشعبي في القصيدة الحديثة عناية بالغة في تجربة عبد الصبور الشعرية؛ إذ يفرق بين الأسطورة والقصة الشعبية، ثم يعلل أهمية توظيف الأساطير في النصوص الشعرية، ويفصح عن آليات توظيفه للمادة التاريخية لأسطورة كانت أم قصة شعبية.

وفي تفريقه بين الأسطورة والقصة الشعبية، يرى عبد الصبور أن الأسطورة تتعرض غالبا لتفسير الكون والوجود، وهي أقدم من القصة الشعبية، أما القصة الشعبية، فإنها تحكي تجربة أو خبرة إنسانية بسيطة لا ترتقي لمستوى الأسطورة(438). ويرجع اهتمام الشعراء بتوظيف الأساطير إلى قضيتين: "أولاهما: هو أن الأساطير... تعبير عن الذات الإنسانية في وحدتها وجوهرها. وثانيتهما: أن في الأسطورة نزوعا إلى تجاوز العلاقات والنسب وردود الأفعال العادية للحياة، أي أن لها منطقا يختلف عن منطق العقل العادي، يعتمد على استمداد الخيال الطليق، ولا يخضع للعقل، وإن كان لا يجافيه"(439).

وعن آلية توظيف المادة التاريخية الأسطورية والشعبية، يلحُّ عبد الصبور على ضرورة تجاوز الحشو والتعليق للأساطير في القصيدة، إلى تمثل جوهر الأسطورة" ومحاولة إعطاء القصيدة عمقا أكثر من عمقها الظاهر، ونقل التجربة من مستواها الشخصي إلى مستوى إنساني جوهري"(440). من هنا، ينتقل عبد الصبور إلى كشف آليات توظيفه للمادة التاريخية في نصوصه الشعرية، عارضا آليتين لذلك:

أولاهما: آلية التَّقنع.

تمثل الشخصية الشعرية ــ القناع إحدى طرق عرض المادة التاريخية في النص الشعري، الذي يستعير تقنيات فنية من أجناس أدبية متنوعة، حكائية ودرامية وسردية...إلخ، فيكتته الشاعر حقول الرموز والأساطير والشخصيات التاريخية والأمكنة، مطوعا إياها في سبيل بلورة رؤياه الشعرية، ومتجاوزا مألوفه الغنائي والذاتي صوب الوجهة الموضوعية والدرامية، وجاعلا من الشخصية القناعية ذاته الأخرى التي يتفاعل معها، انطلاقا من كونه صاحب التجربة والموقف، فيتوحد قطبا القناع في النص الشعري، علما بأن تطابق الشاعر مع الشخصية المتقنَّــع بها "ليس شرطا في توظيف القناع"(441)، خاصة في النص الذي سنتناوله، إذ يتقارب القطبان ولا يتطابقان. ويفصح عبد الصبور عن تأثره بترزياس قناع إليوت في الأرض اليباب، الذي قاده إلى كتابة قصيدة القناع، مشيرا إلى قصيدة "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب"(442)، التي استوحاها من الموروث الشعبي – ألف ليلة وليلة، كاشفا في كتابه حياتي في الشعر عن بعض شواغله وهمومه الفكرية من خلالها، مستوحيا قصته في القصر قبل تشرده وتحوله صعلوكا، وهو ما لم يرد ذكره في ألف ليلة وليلة. لذا، سنعمد إلى قراءة مكثفة لهذه القصيدة مع التوسع فيما أغفله عبد الصبور.

يشكل العنوان إضاءة كاشفة لعالم النص، إذ يمثل المحور الذي تلتقي فيه المقاطع والبؤر، التي تستقطب الدلالات المنبثة في أرجائه، ذلك أن النص ينفتح على آفاق سردية ودرامية وحكائية، نزولا عند دلالة العنوان، الذي يمثل رمزا استقاه الشاعر من ألف ليلة وليلة ليتقنع به. فالمذكرات تنبئ عن حالة شديدة الخصوصية المرتبطة بذات مبدعها، وبقدر ما يصعب كشفها لارتباطها بشخصية سلطوية، فإنها تمثل محط رغبات الجمهور في المملكة لمعرفة الأسرار المنطوية عليها، وللاسم ــ عجيب بن الخصيب ــ دلالة مركزية تشعُّ في النص، فالعجيب يتجسد في اعترافات الملك واختلافه عمن حوله، مما يؤهله لتصدر نزعة الغرابة، وهو ــ نسبا ــ يلتصق بأبيه الخصيب، وهي كلمة ظاهرها الخير والعطاء، وباطنها اللعنة والشقاء، فالملك عجيب يمثل أحد حفدة أوديب، مما يوجب استمرار اللعنة وانتقال عدوى وحمى الرغبات وانتهاك المحرمات من الأب للابن، فالعجب في أن يكون الخصب مصدر ا لاستمرارية اللعنة ونقل العدوى جيلا فجيلا، فينفتح النص على آفاق أسطورية رحبة.

وتتشكل القصيدة من ستة مقاطع، يمثل كلٌّ منها حالة من حالات القناع– الرمز، وتلتحم فيما بينها وفق جدلية النقائض: الشك – اليقين، الرحمة – اللعنة، الإقرار وعيا – النفي لاوعيا؛ بناء على المقابلات الممتدة في مقاطع النص. وهو ما يتضح في المقطوعة الأولى:

– 1 –

لم آخذِ الملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين، (إن كان الزنا
لم يتخلل في جذورنا
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامهُ
رسامه... كان عشيق الملكه)

هذا المقطع يمثل بوابة النص، وصورته صورة الملك المرتبط بحبل المتناقضات الجارية في جميع المقاطع، والمتواشجة مع جميع الشخصيات، فيبدأ دافعا تهمة التشكيك في النسب، متيقنا من ذلك، غير أن المونولوج يكشف الشك والوسواس الذي ينخره. والمقطع الثاني يتداخل فيه الملك الابن والملك الأب في صورة تدلل على استمرار عدوى الزنا وانتقالها بدواعي التخصيب، فبقدر منعة القصر يكون ضعفه، لاشتماله على المنافقين؛ والمقطع الثالث يعزز انتقال الجرثومة عبر لوحة زمكانية، تختزل المعطى الحياتي للتجربة الإنسانية، ويمثل المقطع الرابع نقض الوصايا والتعاليم، بما يعادل تخصيب الانتهاك، واستمرار الفعل الأوديبي، يقول فيها:

ورغم تعاليمه، قد عرفت النساء
إماء أبي كنّ حين يجنّ المساء
يجئنَ إليَّ، يضاجعنني ويلاعبنني

وفي المقطع الخامس إعلان نبأ موت الملك الأب، وانتقال المملكة للملك الابن، فتلفي تعددية في الأصوات المتصارعة والمتناقضة بين رافض ومؤيد للحكم، وينتهي الصراع بإضفاء الشرعية على تولي السلطة وراثة، على خلاف أسطورة أوديب. أما المقطع السادس، فإنه يمثل ذروة الصراع الداخلي، بين الاعتراف بالزيف والعقم واللاشرعية، والبحث عن فلك النجاة والخلاص، هنا، تدخل الأحلام والتداعيات

والمونولوجات كتقنيات فنية تعضد رمزية الصراع الداخلي: الإكراه الممارس على الذات بإثبات شرعية الحكم، والتصالح مع الذات بنفي تلك الشرعية، لينتهي الملك صريع الهذيان واللايقين أمام الحقيقة المؤلمة، إذ تنفتح أحلامه – كوابيسه على كائن أسطوري: جسم طائر، رأس قرد، ذيل حمار.

إن قراءة الرموز في النص} الملك، القصر، الوراثة، الرسام، المرأة {، تخضع للأبعاد الأسطورية الأصلية والمعدّلة، والمتكئة على أسطورة أوديب، التي تقتضي رسم أبعاد عدة: إشكالية المعرفة وعواقبها "سقراطُ...محقٌّ حين تجرّع كأس الموت وما فرّ؟"، قتل السلطة الأبوية، قتل السلطة السياسية، الرغبات المكبوتة. وتتحفز الرموز في مستوياتها المختلفة في المقاطع إلى الانسجام في دلالة الأسطورة المعدّلة، التي تقرُّ بانتفاء شرعية الملك.

أوديب ملكا ← تولي السلطة ← نهاية مأساوية ← المعرفة بعدية
أوديب ملكا ← قتل الأب
أوديب ملكا ← الزواج من الأم

عجيب ملكا ← تولي السلطة ← نهاية مأساوية ← المعرفة قبلية
عجيب ملكا ← موت الأب طبيعيا
عجيب ملكا ← انتهاك محارم الأب

إنّ عجيب بن الخصيب يمثل شاهدا على مأساة السلطة في استلابها للإنسانية، فينتهي به الحال متشردا باحثا عن وجه الحقيقة، التي تتمثل في شهوة إصلاح العالم، وهذا الوجه لعجيب يقارب تجربة عبد الصبور الفكرية، التي طمحت في مشروعها الشعري لتحقيق شهوتها، كاشفة أوجه الزيف والظلام.

ثانيتهما: البنية السطحية والبنية العميقة.

يتمثل أمر البنى السطحية والعميقة في "إخفاء المادة التاريخية تحت سطح القصيدة"(443)، بحيث تنفتح القصيدة على مستويين متناظرين، هما: البنية السطحية ــ

المستوى الظاهر ــ التي تنقل التجربة الشخصية، البنية العميقة ــ المستوى الباطن ــ التي تنقل المادة التاريخية من إطارها الفردي إلى مستوى التجربة الإنسانية.

إن عبد الصبور، في استخدامه البنيتين، يؤكد على القراءة الثانية للقصيدة، لمنحها قيمة فنية وموضوعية عميقة، إذ تشتمل على دلالات ضمنية، تحيل في حال الوصول إليها في القراءة الثانية إلى النص الغائب، وهو المادة الأولية المتضمنة للرموز والإشارات التراثية، التي تحضر في النص الجديد إشارة وتلميحا، إنه نص تُعاد كتابته في النص الجديد بالتّناص معه، ولعل القراءة الثانية التي ألح عليها عبد الصبور، تستقي أصولها من قراءته لإليوت الذي يشير، في معرض حديثه عن صعوبات الشعر الحديث، إلى أن "الشعر الذي شغفني هو شعر لم أفهمه من أول قراءة"(444). ويطبق عبد الصبور رؤيته هذه، على قصيدة "الخروج"(445) من ديوان"أحلام الفارس القديم" .

ففي هذه القصيدة، يتراءى لنا مستويان: مستوى ظاهر يتمثل التجربة الشخصية، في بحثها الدؤوب عن المدينة الفاضلة، التي ترسو فيها مراكب العدل والحرية والصدق؛ ومستوى باطن يتمثل تجربة الرسول ــ ص ــ، التي غدت رمزا للبحث عن الحرية. ولا نعدم الإشارات النصية للمادة التاريخية الموظفة في القصيدة، منها:

"أخرج من مدينتي، من موطني القديمْ
مطَّرحا أثقال عيشي الأليمْ
أخرج كاليتيمْ
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرِّي
.....
أخرج كاليتيمْ
لكي يُفدِّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلهْ

وفي هذا السياق، يكشف عبد الصبور عن نضجه النقدي، وانضواء نصوصه الشعرية في نسيج رؤيته النقدية، حيث قدم رؤيته النقدية لنتاجه الشعري بموضوعية وبصيرة فذّة، وإن لم تتساق رؤيته ضمن منهج نقدي، ذلك أنه يقدم شذرات لا ترتقي لمستوى النظرية أو المنهجية.

4.3 نــزار قــبــانـــي.

يحتفي نزار قباني بنتاجه الشعري: قصائد ودواوين، مسلطا الضوء على الأبعاد الدرامية والموسيقية فيها، دون إغفاله قصيدة النثر، التي يرى أنها تسقط الأشكال الخارجية للشعر من أوزان وقوافـــي، وليس لنا أن نقرأ أحكامه النقدية إلا في ضوء النصوص الشعرية.

وفي قصيدة "حبلى" (446)، ينص نزار قباني على أنه استعمل فيها "لغة الدراما والحوار المسرحي"(447)، والقراءة النصية لا تنفي عن القصيدة البعد الدرامي الذي تنطوي عليه، ولكنها تنفي ــ بشدّة ــ ما توهّمه حوارا مسرحيا، ذلك أن القصيدة ــ قصيدة حبلى ــ تكشف عن كونها مونولوجا دراميا، يتأسس على منظور تشخيصي مفارق لشخصية مبدعها ــ نزار قباني، أي أننا بصدد شخصية شعرية، لا تحيط بالكثافة الدرامية للشخصيات المسرحية، بل تحتوي الموقف الدرامي برمته، وهذا من شأنه أن "يفقده أولويته واستقلاليته، وهيمنته المطلقة، وذلك لأنه يلحقه بالتجربة...تجربة شخصية، تخوضها وترويـــها، شخصية إنـــسانية، تعـــيش، وتعاني، لحظة درامية داخلية وخارجية"(448)؛ مما أفضى إلى إقصاء البعد الحواري المسرحي من القصيدة، خلافا لما يراه نزار، وفتح منفذ سردي، قُدّمت القصيدة من خلاله، فغاب صوت الراوي، توافقا مع الشكل الشعري ــ قصيدة الشخصية الشعرية، ليتصدّر صوت الشخصية ــ صاحبة التجربة القصيدة، مقدما الأحداث باستخدام الشكل الزمني الاسترجاعي.

وليس للسرد أن يلغي الأبعاد الدرامية والحوارية في قصيدة الشخصية الشعرية، وذلك لمحافظته على خاصية التوتر والصراع المنغرس في داخلية الشخصية، ولتقديمه الحوار بطريقة غير مباشرة، إذ تولت الشخصية عرضه استرجاعا، بنقل صوتها وصوت الشخصية الذكرية، على الرغم من أن الحوار مسرحيا وروائيا، يُقدَّم ضمن إطار المشهد، الذي يطابق روائيا بين المساحة النصية وزمن الحدث.

إن القصيدة، تكشف منذ مطلعها، عن صراع محتدم بين شخصيتين: أنثوية وذكرية، رغم غيبة صوت الشخصية الذكرية لتولي صاحبة التجربة مهمة نقلها؛ يضيء داخليتيهما، وبعمق، يضيء داخلية الشخصية الأنثوية صاحبة التجربة، ولأن جوهر الصراع الدرامي إبراز تضاد الإرادات واقتحام بعضها بعضا، فإن ما يتكشف لنا، هو انكسار

الإرادتين وسقوطهما أخلاقيا واجتماعيا وثقافيا، رغم ما تعكسه صاحبة التجربة من انتصار زائف، كحلٍّ لذروة الأزمة الفنية والأخلاقية في القصيدة، وهو ما يتضح في سياق اقتباس الأسطر الشعرية الدالة، والتي تبتدئ وتنتهي بصوت الشخصية ــ صاحبة التجربة، تقول فيها :

لا تمتقع ْ !
هي كلمة عَــجلى
إنّي لأشعرُ أنَّــني
حُــبْــلى
وصرخْــــتَ كالملْسوعِ بي:
"كلا"
سنمزِّقُ الطِّفــلا
وأردْتَ تطردني
وأخذْتَ تشتمني
لا شيءَ يُدهشُني
فلقدْ عرفتكَ دائما نـــــذلا

*

ليراتك الخمسون..تضحكني..
لمن النقود..لمنْ
لــتجهِضَــني؟
لتخيطَ لي كفني؟
هذا إذن ثمني؟
ثمن الوفا يا بؤرة العفن
أنا لم أجئك لمالك النتن
" شكرا.."
سأسقط ذلك الحمـــــــلا..
أنا لا أريد له أبـــــاً نــذلا..

ويقبض نزار قباني، في رؤية نافذة لقصيدته ــ الديوان "سامبا"(449)، على بؤرة تشكيل البنية الفنية للقصيدة، متمثّلة فيما تمتلكه القصيدة من طاقات موسيقية وإيقاعية عالية، ذلك أن القصيدة "عمل من أعمال الموسيقى الصرفة، وإذا جرّدناها من ثوبها الموسيقي لا يبقى منها شيء"(450). هذا ما يراه نزار، وليس لنا إلا أن نتفق وإياه فيما ذهب إليه، لما سيتكشف لنا في سياق القراءة النصية للبنية الإيقاعية للقصيدة. وقبل الشروع في قراءة مصداقية مقول نزار السابق، أنبّه إلى أن الباحث سبق له، وأن قارب القصيدة في سياق كشفه عن المؤثرات الثقافية لنزار قباني، تحديدا، أثر خليل مردم بك، وذلك في الفصل الأول من الدراسة هذه.

بدءا، تتعاضد عناصر الإيقاع: الأنساق المقطعية، والنبر الشعري، والتنغيم، على تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة، دون إغــفال ما يختزنه البديع اللفظي جناسا وسجعا من قدرات كامنة في بينية الألفاظ المتجاورة سياقيا، ليسهم في رفع وتيرة الموسيقى في القصيدة. والإيقاع، بما هو وحدة النغمة أو تتابع الأحداث الصوتية في الزمن، يُبنى وفقا للأنساق المقطعية، التي تشكّل في مجملها كلمة صوتية تتمثل في التفعيلة.

وهذه القصيدة، ارتكزت على تفعيلة البحر الرمل (فاعلاتن)، وهو من البحور الصافية، فحملت في طياتها ستة أنساق مقطعية، يبرز تاليا تحليل مكوناتها:

" ســــــــــامــــــــــبــــــــــا"

المقطوعات	عدد أسطر	عدد الأسطر	عدد الأنساق	مكونات الأنساق
41	4	164	6	فاعلاتن فعلاتن فاعلن فعلن فاعلان فعلان

وحتى لا تكون قراءة البعد الموسيقي مقطعيا، تهويمات وتعميمات، نورد نماذج نصية كدلائل للبعد الموسيقي، وبيان مدى ارتباطها دلاليا بمعنى القصيدة، ومنها:

ــ 1 ــ

أيُّ رقصــه	ــ ب ــ ــ
ثَرَّة الغُنج، جــريــئـــه	ــ ب ــ ــ / ب ب ــ ــ
رضعتْ ثــديَ الخطيئــه	ب ب ــ ــ / ــ ب ــ ــ
فَهْيَ قصــه	ــ ب ــ ــ

ــ 2 ــ

وَبِــشدَّهْ	ب ب ــ ــ
لفَّها.. وانْعَتَقا..	ــ ب ــ ــ / ب ب ــ
ليــتَ هذا العنقــا	ــ ب ــ ــ / ب ب ــ
لي مخـــــــدَّهْ..	ــ ب ــ ــ

تشكلت القصيدة من ستة أنساق مقطعية، في كل مقطوعة ــ رباعية، حمل السطران الأول والرابع نسقا واحدا، بينما اشتمل السطران الشعريان الثالث والرابع على نسقين اثنين ــ كما يتّضح أعلاه ــ وهذا من شانه أن يدفع القصيدة إلى التكرار والرتابة، لولا التنويعات في الأنساق المقطعية في كل رباعية، حيث نوّع نزار في تفعيلاته بين: فاعلاتن و فعلاتن وفعلن؛ وورود المقاطع الصوتية القصيرة ــ فعلاتن وفعلن يسرّع من وتيرة وحدّة الموسيقى – كما في المقطوعة الثانية، بينما فاعلاتن تعمل على تخفيف وتيرة الموسيقى، كما في المقطوعة الأولى. ولهذا ارتباط بمضمون القصيدة، التي تصوّر ليلة راقصة لمجموعة من الرجال والنساء، التقط من خلالها وضعية راقصة لراقصين اثنين: شاب وفتاة، وعندما يشتدّ إيقاع الرقص ترتفع وتيرة الموسيقى في القصيدة من خلال تفعيلتي فعلاتن وفعلن، أما عندما يسود الهدوء وتخفّ حدة الرقص، فإن التفعيلة التي تهيمن هي فاعلاتن، كما يتضح أعلاه.

أما النبر الشعري، فإنه يطبع المقطع الذي يحمله، ببروز في علو الصوت، يكون أكثر وضوحا من غيره في المقاطع، التي ترتبط بارتفاع وتيرة الرقص، مما يُحمّل المقاطع الصوتية بعدا تنغيميا صاعدا وقويّا صوتيا، كما في هذا النص:

يالــرنّـــــه

زلــزلتْ أوســـــاطَــهُنَّــهْ

كالــزنانير مُــرنّــهْ

حـــــولــهنّــهْ

فالنبر يتمثل في السطر الثاني، لارتباطه أيضا بحرف الزاي من جهة، وارتفاع وعلة وتيرة الرقص من جهة أخرى، مما حمّله قوة وصعودا، ثمّ هبط الصوت وضعف في السطر الرابع.

وفي نموذج نصي مفارق، يجسّد هبوط الصوت واختفاء النبر، يبرز لنا ارتباطه بالمعنى المُنتج، إذ يدلل على خفة حدّة الرقص، والانجذاب نحو إيقاع آخر، يظهر في حروف اللين، يقول:

شبهُ غَفوَهْ

فيميلُ الراقصانْ

وتغيب الشــفتانْ

عبر نشوهْ

وجلي ما لحروف اللين من أثر في طبع هذه المقاطع، بحالة من السكون والهدوء، رقصا وموسيقى.

وتعمدُ قصيدة" سامبا" إلى تكثيف الألفاظ المتجانسة، مما يؤهلها لإقامة حالة من التناغم بين حروفها، فتنفجر الطاقات الصوتية الموسيقية في القصيدة، مرتبطة بالمعنى الذي يقدمه النص وفقا لإيقاعات الرقصة ذاتها. إن الجناس، بما هو بديع لفظي، فإنه يمدّ القصيدة بطاقة موسيقية ودلالية، يلتذُّ بها المتلقي، ذلك " أن وظيفة الإيقاع الامتاع والمعرفة"(451)، ولا تكاد رباعية في القصيدة تغادر توظيفه، خاصة أن الجناس ارتبط ببنية القصيدة رويا وقافية، مثل: نغمه، حلمه، ضمّه، قمّه ، في قوله:

أيُّ نغمــهْ

أغرقتْ بالــدَّمِ حــلْمَــهْ

فارتَوتْ من كلِّ ضمَّــهْ

ألفُ قمَّــهْ

ومن الجناس في القصيدة، نسوق النماذج التالية: وسيم – نسيم، ورده – بُرده، زنارها – نارها، مرايا – عرايا.....إلخ ، بهذا، يكتسب حكم نزار النقدي تحققه النصي؛ لأن تجريد القصيدة من موسيقاها يفقدها الجوهر الذي انبنت عليه.

وفي الإطار ذاته، يطرح نزار مفهوم القصيدة الانسيابية، في ديوان "أشعار خارجة على القانون" ، حيث يقول: "جرّبت كتابة القصيدة الانسيابية، أي تلك التي تأخذ أشكالا مائية، وتتسع دوائرها الإيقاعية كما تتسع دوائر الصوت في قاعة لا جدران لها. وأهمية هذا الشكل الانسيابي، أنه لا يربط الشاعر بنظام السلم الموسيقي للأبحر الخليلية، وإنما يعطيه مفتاح النغم الرئيسي... ويترك له حرية التنويع والتوزيع والابتكار. هذه التجربة أجريتها على قصائد(تنويعات موسيقية عن امرأة متجرّدة) و (قصيد ة غير منتهية في تعريف العشق) و (قصيدة بيروت والحب والمطر) و (قصيدة الاستحالة) و (قصيدة محاولة لاغتيال امرأة) و (قصيدة الالتصاق)"(452).

إن ما يطرحه نزار، يجعلنا، نثير تساؤلا على درجة من الأهمية، ما المقصود بالقصيدة الانسيابية، وماذا يعني بالأشكال المائية؟ ثمّ، كيف تتحقق موسيقية القصيدة بناء على هذا المفهوم؟ نقول: إن نزارا، في سياق طرحه لمفهوم القصيدة الانسيابية، لم يأتِ بجديد، علاوة على عدم تحديده لمفهوم القصيدة الانسيابية؛ لأن ما يسميه بالقصيدة الانسيابية، هي ذات التسمية لما يسميه إليوت "القصيدة الموسيقية"، إذ يوحّد إليوت بين موسيقى الألفاظ وموسيقى المعاني، فتكون القصيدة الانسيابية حاضنة للمعنى ذاته، الذي تحمله القصيدة الموسيقية، ويعرفها إليوت بأنها "قصيدة يأتلف في بنيتها نمط موسيقي من الأصوات، ونمط موسيقي من المعاني"(453)، وليس ثمة ائتلاف بين النمطين موسيقيا في قصائد نزار المجرّب عليها الانسياب، ولو أحال نزار هذا المفهوم على قصيدته الديوان "سامبا"، لكان أشدّ قربا ودقة. وليست الأشكال المائية موسيقيا، إذا أدركنا مغزى إلقاء حجر في بركة وتابعنا الدوائر المتوالية لفعل الإلقاء، إلا ما يأتلف في تشكيل بنية القصيدة موسيقيا، من التكرار وجرس الحروف وأصوات الكلمات والتئامها كإيقاع داخلي، والتفعيلة والوزن كإيقاع خارجي.

إن القصيدة الانسيابية ــ الموسيقية، التي يرى نزار أنه جربها في قصائد عدة من ديوانه "أشعار خارجة على القانون"، لا تتماز عن غيرها من القصائد المثبتة في الديوان

ذاته، وليس أدلَّ على ذلك، من نفيه الارتباط بالسلم الخليلي، حيث يغدو قوله حجةً عليه، فبينما يطوّح ــ نظريا ــ بالسلم الخليلي، بغية التنويع والتوزيع والتكرار، نجد أن موسيقى قصائده التي دعاها بالانسيابية لا تخرج عن إطار قصائده الأخرى، وللتدليل أسوق قصيدة "الاستحالة"(454) نموذجا لما أذهب إليه، يقول فيها:

(6)

ارفعي الأغطية البيضاء..
فالحرّ شديدْ..
وفمي ممتلئٌ بالسَّمكِ الميِّتِ.. واللحم قديدْ
لم يعد يبهرني شيء..
ولا يــدهشني شيء..
ولا أدري إذا كنت شقيا.. أم سعيدْ
فلقد أدمنت أيَّام البطالهْ
أنا لا أفعل شــيئــاً..
غير تبريد الزجاجات.. وتدخين الــسـجائر
أنتِ لا تــدرينَ شــيــئاً..
غير تقليب المجلاَّت.. وتقليم الأظافرْ
ليتنا نفتحُ يا سيِّدتي إحدى الستائــرْ
فأنا اشتقتُ لأخبار العصافــيـــرِ..
وأخبار المطرْ
وأنا اشتقتُ كــثــيراً..
لنداءات الصواري..
ودهاليز القطارات..
وأوراق السّفر..
وأنا اشتقتُ كــثــيراً.. وكــثــيرا..
لمظلاّت المقاهــي..
ولأضواء الدكاكين.. وأصوات البشرْ

ليتنا نفعل شيئاً..

قبل أنْ يذبحنا سيفُ الضَّـــجـــــرْ..

في هذه القصيدة ــ الاستحالة، ليس ثمةَ ما يجعلها مفارِقــةً ــ موسيقيا ــ لقصائد الديوان، وكأنه في هذه القصيدة وغيرها من قصائد نصَّ عليها في "قصتي مع الشعر"، لا ترتبط بالسلم الخليلي، بينما قصائد الديوان الأخرى ترتبط!

وتتكون القصيدة من ستّ مقطوعات، تحمل كلّ مقطوعة رقما، لا تحوي أيّ ابتكارات موسيقية، إذ التزمت بالعروض الخليلي، متخذة من تفعيلة البحر الرمل (فاعلاتن ــ ب ــ ــ) عمادا لها مع اشتمالها على التفعيلات الفرعية الأخرى المرافقة لها، كما يتضح من الجدول التالي (عدد ورود كل تفعيلة في كل مقطوعة):

المقطوعة	فاعلاتن	فعلاتن	فاعلن	فعلن	فاعلان		فعلان	
1	28	30	0	0	0	5	2	
2	14	6	0	4	0	0	0	
3	20	13	1	0	0	0	0	
4	22	25	1	1	0	0	0	
5	11	9	0	0	0	4	0	
6	25	25	4	0	0	2	0	
المجموع	120	108	6	5	0	11	2	

وفي هذا السياق، يسلط شعراء الحداثة الضوء على نتاجهم الشعري فنيا، بغية إزالة الخلط والغموض من جهة، وإبراز قدراتهم النقدية من جهة أخرى. وعلى الرّغم من أن القصائد والدواوين التي قاربها الشعراء نقديا قليلة، مقارنة مع نتاجهم الكثيف، إذ سلطوا الضوء على ما يعتقدونه ذروة نضجهم الفني؛ فإن ما تمّت مقاربته يكشف وعيا نقديا لديهم، غير أن هذا الوعي لا يؤهلهم لإعطاء القول الفصل فيما تمّت مقاربته من قصائد، كما أنه لا يصنع ناقدا متمرسا.

إن هذه الرؤى والتصورات النقدية ــ رؤى الشعراء قيد الدراسة ــ تتفاوت فيما بينها، حيث يبرز عبد الصبور أنموذجا للشاعر الناقد، لما يتمتع به من قدرة على تقييم التجربة فنيا وفقا لمعطيات القصيدة، دون تعمية حرصا منه على الموضوعية. أما البياتي، فإنه، فيما قدّمه من مقاربات نقدية لقصائده، لم يرقَ لمرتبة عبد الصبور، إذ غلبت عليه

فإنه، فيما قدّمه من مقاربات نقدية لقصائده، لم يرقَ لمرتبة عبد الصبور، إذ غلبت عليه الأحكام الانطباعية والذوقية، بما يتنافى والموضوعية كما تبين، على الرغم من عمق مقاربته لديوانه الموت في الحياة، الذي قدّم فيه رؤية نقدية تعين دارسي شعره ونقاده؛ ويمثّل قباني نموذجا مفارقا لهما، ذلك أنه يكشف عن رؤية نقدية سطحية عند مقاربة قصائده من الناحية الفنية دراميا، إذ يبدو عليه الخلط وإساءة الفهم، رغم أنه على صعيد الممارسة الإبداعية، من حيث الأبعاد السردية والدرامية، يكشف عن قدرات إبداعية عالية، قادرة على سبر أغوار التجربة الإنسانية، خصوصا في قصائد الشخصية الشعريةPersona، كما أنه قدم رؤية نقدية متماسكة لقصيدته الديوان سامبا.

الخاتمة

توصلت هذه الدراسة إلى نتائج شكّلت إجابات عن الأسئلة المحورية المطروحة فيها، والتي بُنيت على أساس منها فصول الدراسة: ما المصادر والمؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، التي كشف عنها الشعراء في تجاربهم، وكيف ارتحلت نصيا في سياق مجاميعهم الشعرية، وهل مثّلت فواعل في تشكيل رؤاهم كشعراء حداثيين؟ وما مدى انسجام التصورات النقدية النظرية في مباحث: الحداثة والموقف من التراث، واللغة الشعرية، والالتزام، والمسرح الشعري، مع الممارسة النصية الإبداعية؟ وهل ثمة نضج نقدي، وموضوعي، وقدرة على التقييم يتوازى مع تطور تجاربهم الشعرية؟

فأظهرت الدراسة، في فصلها الأول، المؤثرات الثقافية والفكرية والاجتماعية، وفقا لم تمّ الكشف عنها في المدونات النصية، نحو: التراث العربي والإنساني شعريا وثقافيا، والأبعاد السياسية، والتنشئة الثقافية والاجتماعية، ودور المكان؛ حيث لعبت تلك المؤثرات

دورا بارزا في تشكيل رؤيا الشاعر الحداثي، كما تجلّت تلك المؤثرات في سياق مجاميعهم الشعرية.

أما الفصل الثاني، فكشف النقاب عن شواغلهم النقدية نظريا، وعمد إلى إبراز مدى التطابق بين الوعي النظري للمفاهيم والقضايا النقدية المطروحة مع بيان انعكاساتها النصية، في انسجام بين الوعي النظري والممارسة النصية.وفي الفصل الثالث، ارتحل الباحث إلى النصوص الشعرية المصدرية لقراءتها في ضوء أحكامهم النقدية الصادرة بحق تلك النصوص، للكشف عما يتمتع به الشعراء من موضوعية وقدرة على التقويم.

وبدا جليا للباحث، امتلاك الشعراء ــ قيد الدراسة ــ لمكونات الشاعر الحداثي، وذلك في استيعابه لمعطيات التراث الإنساني واشتباكه مع القضايا الوطنية والقومية والإنسانية، فتشكلت لديه رؤيا تختزن موقفا معرفيا وسلوكيا وجماليا، يشكل تصورا جديدا للإنسان والمجتمع. غير أن الوعي النظري للمفاهيم والقضايا النقدية لم ينسجم ــ بالكلية ــ مع ممارساتهم الإبداعية، فضلا عما أثبتته الدراسة من تفاوت في الوعي النظري والتطبيق النصي بين الشعراء: البياتي، وعبد الصبور، وقباني؛ كما أن الأحكام النقدية الصادرة بحقّ نصوص بعينها، تثبت في بعض منها مجافاة الموضوعية، والنكوص عن إبراز قدراتهم النقدية، ولا يعني ذلك، أن الأحكام النقدية منبتة عما تشكّلَ في النصوص، بل إن الأحكام تتفاوت نضجا وموضوعية وقدرة على التقييم لدى الشاعر الواحد، فضلا عن التفاوت بينهم الثلاثة.

إن هذه الدراسة، في طموحها إلى تجاوز ما سبقها، تسعى إلى تأسيس رؤية جديدة ــ ولا تزعم أنها حققتها ــ تتمثل في فتح آفاق الدراسة النصية لأطروحات الشعراء النقدية: نظريا وتطبيقيا.

وبعد، فإن الباحث اجتهد في دراسته، وفقا لمحدودية مدركاته وضآلة محصوله الثقافي، ففوق كل ذي علم عليم، آملا ألا يكون كباسط كفيه للماء ليبلغ فاه، فإن اجتهدَ فبها ونَعِمَ، وإن أخطأ ــ والخطأ فضيلة ــ فحسبه أجر المجتهد.

الهوامش

(1) البياتي، عبد الوهاب:تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3، 1993، ص72 ت 73.

(2) البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، م 1، قصيدة(المزيفون) من ديوان أشعار في المنفى.انظر أيضا (صخرة الأموات، الحريم، مذكرات رجل مجهول) ديوان أباريق مهشمة، و(القتلة) ديوان كلمات لا تموت، و(المغني والقمر) ديوان النار والكلمات.

(3) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص 72.

(4) البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية، م1، ديوان أباريق مهشمة قصيدة (ذكريات الطفولة)وانظر في نفس الديوان (أباريق مهشمة، صخرة الأموات، الآفاق، مذكرات رجل مجهول)، وديوان أشعار في المنفى (الربيع والأطفال، صيحات الفقراء).

(5) البياتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية، م1، ديوان المجد للأطفال والزيتون قصيدة (المجد للأطفال والزيتون)، وانظر في نفس الديوان (الأرض الطيبة، ثلاث أغنيات إلى أطفال وارسو)، وقصيدة(قمر الطفولة) في ديوان عيون الكلاب الميتة.

(6) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص 22ـ23.

(7) عباس، محمود جابر:الشاعر عبد الوهاب البياتي (من مرقد الشيخ عبد القادر الكيلاني إلى مرقد الشيخ محيي الدين بن عربي): دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2001، ص 8.

(8) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 1992، ص44.وانظر: صبحي، محيي الدين:الرؤيا في شعر البياتي، ص45 "يسيطر تصوير المشهد الذليل على جو القصيدة" وانظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر: سلسلة عالم المعرفة رقم (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،

الكويت، 1995، ص57 ــ 60، يكاد يطابق في رؤيته إحسان عباس.

(9) المحادين، عبد الحميد:جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2001، ص 32.

(10) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص 20.

(11) العلاق، علي جعفر:في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990، ص 164.

(12) شاهين، محمد:إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص 8.

(13) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 91.

(14) عباس، إحسان، مرجع سابق، ص 100.

(15) قصيدة (بغداد) من ديوان ملائكة وشياطين؛ و(موال بغدادي) و(أعدني إلى وطني) من ديوان أشعار في المنفى، و (12قصيدة إلى العراق) و (14 تموز) من ديوان كلمات لا تموت.

(16) قصيدة (الليل والمدينة والسل) و (و (الباب المضاء)من ديوان يوميات سياسي محترف؛ و قصيدة (مدينتي والغجر) من ديوان المجد للأطفال والزيتون.

(17) انظر قصيدة (المدينة) من ديوان عيون الكلاب الميتة. على أن التزام البياتي اليساري جعل من موسكو وبرلين ووار سو ومدريد وغر ناطة معقل الحرية والثورة ديوان(عشرون قصيدة من برلين)؛ وجعل من مدن الغرب رمز الدمار والتسلط، انظر قصائد من فيينا من ديوان (كلمات لا تموت.

(18) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 92.

(19) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية:ص 24.

(20) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية:ص24.

(21) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ص41.

(22) الكركي، خالد:الصائح المحكي (صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1999، ص 133.

(23) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 42. وانظر: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 171.

(24) الرواشدة، سامح:شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، 1995، ص 35 ــ 37.

(25) أدونيس، علي أحمد سعيد:الثابت والمتحول (تأصيل الأصول)، دار الساقي ــ بيروت، ط8، 2002، ج2، 117 ــ 127.

(26) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 22.

(27) الكركي، خالد:الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل ــ بيروت، ط1، 1989، ص 251.

(28) عبد المطلب، فؤاد: ديك الجن الحمصي وعطيل شكسبير(نظرة مقارنة)، مجلة البعث، م24، ع1، 2002، ص286ــ 290.

(29) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 21.

(30) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1990، ص 201.

(31) أدونيس، علي أحمد سعيد:الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار الساقي ــ بيروت، ط8، 2002، ج4، ص 191.

(32) مونتابث، بيدرو مارتنيث: ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي، عالم الفكر، م15، ع2، 1984، ص 149.

(33) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 9

(34) منصور، إبراهيم محمد:الشعر والتصوف (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، القاهرة، ط1، 1999، ص71.

(35) البياتي، عبد الوهاب: سيرة ذاتية (الذاكرة والقيثارة)، لندن، ط1، 1994، ص 108.

(36) عباس، محمود جابر: الشاعر عبد الوهاب البياتي، ص 9.

(37) انظر: هاملت في ديوان النار والكلمات؛ وعذاب الحلاج /ومحنة أبي العلاء في ديوان سفر الفقر والثورة، وعين الشمس أو تحولات ابن عربي في ترجمان الأشواق في ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع؛ ومقاطع من عذابات فريد الدين العطار/ و صورة السهروردي في شبابه/ وقراءة في ديوان "شمس تبريز" لجلال الدين الرومي في ديوان مملكة السنبلة.

(38) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص25.

(39) الرواشدة، سامح:شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 40 ــ 41

(40) إسماعيل، عز الدين:الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، المكتبة الأكاديمية ــ القاهرة، ط5، 1994، ص 353ــ 354.

(41) بدوي، عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1980، ص113 ــ 143.

(42) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 23.

(43) الرواشدة، سامح:شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 89.

(44) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 20 ــ 24.

(45) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ص 352.

(46) علاء الدين، ماجد: الواقعية بين الأدبين السوفيتي والعربي، دمشق، ط1، 1984، ص 19.

(47) كمال الدين، جليل: دراسات أدبية، المكتبة العالمية ــ بغداد، ط1، 1985، ص121.

(48) يتضح الأمر في دواوين: "أشعار في المنفى"، "يوميات سياسي محترف"، "عشرون قصيدة من برلين"، "كلمات لا تموت"، "النار والكلمات".

(49) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 24.

(50) كروكشانك، جون: ألبير كامي وأدب التمرد، تر: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 13 ــ 21.

(51) كروكشانك، جون: ألبير كامي وأدب التمرد، ص 14.

(52) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 25.

(53) الرواشدة، سامح:شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 89 ــ 94

(54) ستانتون، إدوارد: لوركا والغناء الأندلسي العميق، ترجمة: حسين عبد الزهرة مجيد، أزمنة للنشر والتوزيع ــ عمان، ط1، 1999، ص 91 ــ 98.
(ومثال ذلك قصيدة "موت أنطونيو الكامبوري"، لهذا البطل الغجري سمات أسطورية في دفاعه الخارق عن حياته).

(55) مونتابث، بيدرو مارتنيث: ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي، ص 144 ــ 161.

(56) ستانتون، إدوارد: لوركا والغناء الأندلسي العميق، ص 91، للمزيد من التفاصيل حول المدن الأندلسية في شعره، ينظر الصفحات (65ــ90).

(57) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 99 ــ 110.

(58) ينظر دواوين : أباريق مهشمة، أشعار في المنفى، يوميات سياسي محترف، كلمات لا تموت، النار والكلمات.

(59) كمال، صفوت: مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، عالم الفكر، م8، ع2، 1977، 231.

(60) إلياد، ميرسيا: أسطورة العودة الأبدية، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة –دمشق، 1990، ص102.

(61) إلياد، ميرسيا، المرجع السابق، ص 34.

(62) الجوراني، وداد:الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم، أزمنة للنشر والتوزيع –عمان، ط1، 2001، ص 84.

(63) الجوراني، وداد، المرجع السابق، ص 87.

(64) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 53-64.

(65) الجوراني، وداد ، المرجع السابق، ص 87.

(66) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 59.

(67) إلياد، ميرسيا: أسطورة العودة الأبدية، ص 63.

(68) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 10.

(69) ميرهوف، هانز: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة /نيويورك، 1972، ص 22.

(70) ميرهوف، هانز، المرجع السابق، ص 85 – 87.

(71) منصور، إبراهيم محمد:الشعر والتصوف، ص 37.

(72) منصور، إبراهيم محمد، المرجع السابق، ص 172.

(73) الرواشدة، سامح:شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 162.

(74) منصور، إبراهيم محمد:الشعر والتصوف، ص 173.

(75) انظر: ديوان الموت في الحياة، قصائد: (مرثية إلى عائشة، العنقاء، الموت في الحب؛ كنماذج).

(76) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، 146.

(77) قصيدة "إليها" من ديوان ملائكة وشياطين.

(78) بدوي، عبد الرحمن: دراسات في الفلسفة الوجودية، ص 297.

(79) منصور، إبراهيم محمد:الشعر والتصوف، ص115.

(80) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 95.

(81) التكريتي، جميل نصيف: المذاهب الأدبية، ص 311.

(82) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 30.

(83) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 87.

(84) انظر: الإشارات الواردة في نهاية ديوان "الموت في الحياة".

(85) كروكشانك، جون: ألبير كامى وأدب التمرد: ص 100.

(86) الجيوش، ناجي: الانتحار دراسة نفسية اجتماعية للسلوك الانتحاري، د.ط، د.ت، ص 50 ــ 55.

(87) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 74.

(88) الجيوش، ناجي: ص 35.

(89) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 68 ــ 78.

(90) كروكشانك، جون: ألبير كامى وأدب التمرد: ص 13 ــ 18.

(91) الشيخ، محمد: المثقف والسلطة (دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر)، دار الطليعة – بيروت، ط1، 1991، ص25–29.

(92) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 47.

(93) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية: ص 47، ص 108.

(94) قصيدة "عذاب الحلاج "من ديوان سفر الفقر والثورة؛ وقصيدة" موت المتنبي" من ديوان النار والكلمات.

(95) المثقف والسلطة: ص 32.

(96) بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص 196.

(97) إسماعيل، عز الدين:ص 289.

(98) عباس، إحسان: ص 108.

(99) عباس، إحسان: ص108.

(100) إسماعيل، عز الدين:ص 296.

(101) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، دار اقرأ-بيروت، 1983، ص 66.

(102) نفسه، المرجع السابق، ص 59 – 73.

(103) جبران، جبران خليل: الأعمال الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، دار صادر – بيروت، ص 209.

(104) المتنبي، أحمد بن الحسين، ديوان أبي الطيب المتنبي، شرح أبي البقاء العكبري، ضبط كمال طالب، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 1997، ص 289.

(105) الأصفر، عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص 170.

(106) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 73.

(107) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 154.

(108) ثامر، فاضل: مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، دار الشؤون الثقافية العامة، ــ بغداد، ط1، 1987، ص 131.

(109) عبد الصبور، صلاح: مرجع السابق، ص 155 – 157.

(110) عبد الصبور، صلاح: مرجع السابق، ص 157.

(111) عبد الصبور، صلاح: مرجع السابق، ص 157.

(112) نصري، هاني يحيى: الميتافيزيقيا والواقع، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط1، 1998، ص 179.

(113) المعري، أحمد بن عبد الله: اللزوميات (لزوم ما لا يلزم)، قدم له وأشرف على اختياره وتصحيحه عمر أبو النصر، دار الجيل ــ بيروت، 1969، 102.

(114) الرواشدة، سامح: فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر– إربد، 1999، ص18.

(115) المعــري، أحمد بن عبد الله، ص135.

(116) قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي" من ديوان أحلام الفارس القديم.

(117) عبد الحي، أحمد: شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، 1988، ص 32 – 35.

(118) المعري، أحمد بن عبد الله، ص 70.

(119) قصيدة "مذكرات الصوفي بشر الحافي " من ديوان أحلام الفارس القديم.

(120) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 155.

(121) نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف – القاهرة، ص 115.

(122) منصور، إبراهيم محمد: ص 131.

(123) عبد الحي، أحمد: ص 41.

(124) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 54.

(125) عباس، إحسان: ص 52.

(126) العوابدة، رياض: ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث، دار معد للطباعة والنشر – دمشق، ط1، 1995، ص 96.

(127) منصور، إبراهيم محمد: ص 132.

(128) الأصفر، عبد الرزاق: ص 63.

(129) جبران، جبران خليل، الأجنحة المتكسرة، ص 221.

(130) جبران، جبران خليل: الأرواح المتمردة، ص 121.

(131) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 97.

(132) أدونيس، علي أحمد سعيد:الثابت والمتحول (صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري)، ج4، دار الساقي ــ بيروت، ط8، 2002، ص 165.

(133) جبران، جبران خليل، قصيدة المواكب، ص 353.

(134) عبد الصبور، صلاح:ديوان صلاح عبد الصبور، م2، مسرحية الحلاج، ص579.

(135) الشمعة، خلدون: المثاقفة الإليوتية، فصول، م15، ع3، 1996، ص 62.

(136) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 127.

(137) عبد الصبور، صلاح: مرجع سابق، ص 153.

(138) إسماعيل، عز الدين:ص 202 – 203.

(139) شاهين، محمد:إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب ، ص 13 – 21.

(140) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 111.

(141) إليوت.ت.س: الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة، ترجمة ودراسة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط3، 1995، ص 14.

(142) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 153.

(143) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 141.

(144) متى، فائق:إليوت، (نوابغ الفكر الغربي) 17، دار المعارف – مصر، 1966، ص29.

(145) متى، فائق:إليوت، ص 267.

(146) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 159.

(147) أدونيس، علي أحمد سعيد: فاتحة لنهاية القرن، دار العودة – بيروت، ط 1، 1980، ص 162.

(148) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 114.

(149) نيتشة، فردريك: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس، دار القلم ــ بيروت، ص 32.

(150) الدّاوي، عبد الرزاق:موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر ــ بيروت، ط1، 1992، ص 35 ــ 36.

(151) كوش، عمر: أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 99.

(152) جبران، جبران خليل:الأعمال الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية، ص 26.

(153) الدّاوي، عبد الرزاق:ص 39.

(154) الدّاوي، عبد الرزاق:ص 55.

(155) نيتشة، فردريك: ص 30.

(156) منصور، إبراهيم محمد: ص 128.

(157) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 121.

(158) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 51.

(159) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 7.

(160) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 46.

(161) عوض، سميرة: المقولة لمحمود درويش، "حوار"، جريدة الرأي الأردنية، العدد 12358، 22/ 7/ 2004 م.

(162) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 49.

(163) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 48.

(164) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 103.

(165) العزام، عدنان: صلاح عبد الصبور ناقدا، رسالة جامعية غير منشورة، جامعة اليرموك ــ إربد، 1986، ص 12.

(166) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 98.

(167) عبد الله، إبراهيم: المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط 2، 2003، ص 139.

(168) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 86.

(169) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 98.

(170) عصفور، جابر:معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول، م4، 1984، ص42.

(171) أدونيس، علي أحمد سعيد:الثابت والمتحول (صدمة الحداثة والموروث الشعري)، ج4، ص 148.

(172) اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل (فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف)، جالمؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ط1، 2002، ص 196.

(173) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت ــ لبنان، ط9، 2000، ص 26.

(174) يستعيد الشاعر صورته متمثلا الموروث الأسطوري والديني والشعري، فهو أدونيس وتموز وبروميثيوس؛ ويسوع ويوحنا المعمدان؛ والحلاج ولوركا، انظر قصتي مع الشعر ص 14، 26، 77، 231. وانظر كذلك: اليوسفي، محمد لطفي، فتنة المتخيل، ج3، ص 74 ــ 79.

(175) اليوسفي، محمد لطفي، فتنة المتخيل، ج3، 97.

(176) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 74.

(177) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 73.

(178) فرويد، سيجموند: ما فوق مبدأ اللذة، ترجمة: إسحاق رمزي، دار المعارف ــ القاهرة، ص 12.

(179) نجم، خر يستو: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي، بيروت ــ لبنان، ط1، 1983 م، ص 123 ــ 166.

(180) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 73.

(181) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 28، 76.

(182) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 72.

(183) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 70.

(184) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 70 ــ 71.

(185) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 123.

(186) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 32.

(187) باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر ــ بغداد، ص 105.

(188) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 46.

(189) مردم، خليل: ديوان خليل مردم بك، قدم له، جميل صليبا، دار صادر ــ بيروت ط1، 1985، ص 20ــ23. وانظر قصيدتي" سكران وسكرى" و" ليلة عرس"

(190) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 59 ــ 60.

(191) دياب، محمد حافظ: جماليات اللون في القصيدة العربية، فصول، م5، ع2، 1985 م.

(192) الصميلي، يوسف: الشعر اللبناني الحديث اتجاهات ومذاهب، دار الوحدة ــ بيروت، ط1، 1980، ص 224.

(193) روجرز، فرانكلين: الشعر والرسم، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر ــ بغداد، ط1، 1990 م، ص 46.

(194) نوفل، يوسف حسن: الصورة الشعرية والرمز اللوني، ص 103.

(195) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، 1998 م، ص 19.

(196) الجيار، مدحت: الشاعر والتراث، دار الوفاء ــ الإسكندرية، 1995، ص 236.

(197) حاوي، إيليا: الرومانسية في الشعر العربي والغربي، دار الثقافة ــبيروت، ط2، 1983، ص 46.

(198) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 116.

(199) نخلة، أمين: الأعمال الكاملة المجموعة الأدبية 1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1982. (دروب الريف ص17، الريف في المدينة ص 22-24، أخبار ريفية وأغاني ريفية ص 28-34).وانظر قصائد نزار قباني: بلادي، على الغيم، بيتي، على البيادر، دوَّرْنا القمر، سؤال، شرق، من ديوان طفولة نهد.

(200) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 23-24.

(201) نخلة، أمين: الأعمال الكاملة المجموعة الأدبية 1، ص 7.

(202) نخلة، أمين: ديوان أمين نخلة، إعداد إيهاب النجدي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، 2001.

(203) قباني، نزار: الأعمال الشعرية والسياسية، منشورات نزار قباني ــبيروت باريس ج 1، ط 15، 2002 م.

(204) أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، المجلد الأول، جمع وقدم له وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، ط 1، 1985 م.

(205) حاوي، إيليا: الرومانسية في الشعر العربي والغربي، ص 194.

(206) أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، مقدمة ديوان أفاعي الفردوس.

(207) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص122.

(208) انظر: مقدمة ديوان أفاعي الفردوس ص 201، وقصتي مع الشعر ص 21.

(209) انظر: الصميلي، يوسف: الشعر اللبناني الحديث اتجاهات ومذاهب ص 245، حيث يقول سعيد:" يسيطر عليّ قبل النظم نغم القصيدة" ، وقول نزار

في قصتي مع الشعر:" أجلس أمام أوراقي كما يجلس العازف أمام البيانو، أفكر بالنغم قبل أن أفكر في معناه"، ص 61.

(210) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص43-44.

(211) قصيدة كريستيان ديور من ديوان **قصائد**، والقصيدتان التاليتان من ديوان **أنت لي**.

(212) شاهين، سمير الحاج: قراءات في الأدب الفرنسي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط1، 1988، ص 195 – 252.

(213) كنّوني، محمد: اللغة الشعرية (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد، ط1، 1997، ص 16.

(214) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 19.

(215) الحلوي، حسيب: الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، دار الشرق العربي ــ بيروت، 1994، ص 390.

(216) بريفير، جاك: كلمات، ترجمة: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق، 1995، ص 22 – 23.

(217) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 106-113.

(218) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 106.

(219) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 81-86.

(220) الغذامي، عبدالله: النقد الثقافي (قراءة في الانساق الثقافية العربية)المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط2، 2001، ص 246.

(221) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 135.

(222) هدارة، محمد مصطفى: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية ن ط1، 1996، ص 141.

(223) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 95ــ 115ــ 116 ــ170.

(224) قباني، نزار: مرجع سابق، ص 227.

(225) الغذامي، عبدالله، مرجع سابق، ص 255-256.

(226) الغذامي، عبدالله، مرجع سابق، 266. وانظر: قصيدتي نهاك، وغلى عجوز من ديوان قالت لي السمراء، وقصيدة لوليتا من ديوان حبيبتي.

(227) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 28.

(228) نجم، خر يستو: النرجسية في أدب نزار قباني، دار الرائد العربي ــ بيروت، ط 1، 1983، ص 254.

(229) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص (165-174)، ص 200.

(230) اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل (خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ج2، ط1، 2002، ص199ــ220.

(231) النابلسي، شاكر:الضوء واللعبة (استكناه نقدي لنزار قباني)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1، 1996، ص 439.

(232) بنيس، محمد: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر ــ المغرب، ج4، ط2، 2001، ص 158.

(233) زيادة، رضوان : صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1، 2003م، ص 36.

(234) برادة، محمد: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، م4، ع3، ج1، 1984، ص 12.

(235) شكري، غالي: شعرنا الحديث إلى أين...؟، منشورات دار الآفاق الجديدة ــ بيروت، ط5، 1978، ص 114.

(236) الجابري، محمد عابد: الحداثة والتراث، مركز دراسات الوحدة العربية ــ بيروت، ط1، 1991، ص 17.

(237) طعمة، صالح جواد: الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة، فصول، م4، ع4، ج2، 1984، ص 13.

(238) برادة، محمد، مرجع سابق، ص 13.

(239) الموسى، خليل: الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية ــ دمشق، ط1، 1991، ص 16.

(240) عصفور، جابر: معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فصول، م 4 ن 1984، ص 36.

(241) سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن (بيان الحداثة)، دار العودة ــ بيروت، ط1، 1980، ص 305 –318.

(242) شكري، غالي، مرجع سابق، ص 76.

(243) حمر العين، خيرة: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996، ص 52.

(244) الموسى، خليل، مرجع سابق ، مرجع سابق، ص 6.

(245) حمر العين، خيرة، مرجع سابق، ص 30.

(246) الجابري، محمد عابد، مرجع سابق، ص 15 ــ 47.

(247) حمر العين، خيرة، مرجع سابق، ص 25.

(248) البياتي، عبد الوهاب: تجربتي الشعرية، ص 42.

(249) زيادة، رضوان: ص 136.

(250) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 27.

(251) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 35.

(252) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق ، ص 38.

(253) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق، ص43.

(254) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق، ص 37.

(255) البياتي، عبد الوهاب، مرجع سابق، 42.

(256) سعيد، علي أحمد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة ــ بيروت، ط3، 1979 م، ص 122.

(257) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 92 – 93.

(258) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق، ص 96.

(259) أبو السعود، عطيات: نيتشة وما بعد الحداثة، فصول، ع 63، 2004، ص 53

(260) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص53.

(261) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 6-7.

(262) أبو السعود، عطيات، مرجع سابق ص53—54.

(263) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص49.

(264) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص48.

(265) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص52.

(266) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 49.

(267) سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن، مرجع سابق ص 315.

(268) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 147.

(269) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 148.

(270) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 148.

(271) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص 149.

(272) عبد الصبور، صلاح، مرجع سابق ص150.

(273) إبراهيم، عبد الله: الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1، 1991 م، ص 7-9.

(274) عبد الصبور، صلاح، ص 157.

(275) العزام، عدنان: صلاح عبد الصبور ناقدا، ص 96.

(276) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 11.

(277) قباني، نزار، مرجع سابق ص 207-208.

(278) العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1، 1990، ص 35.

(279) اليوسفي، محمد لطفي: فتنة المتخيل، ج3، ص 213.

(280) قباني، نزار، ص 114.

(281) قباني، نزار، ص 81.

(282) قباني، نزار، ص 124.

(283) سعيد، علي أحمد: فاتحة لنهايات القرن، ص 321.

(284) قباني، نزار، ص 79.

(285) بنيس، محمد، ص 164.

(286) قباني، نزار، ص 68-69.

(287) قباني، نزار، ص 81، ص 223.

(288) لانغيوم، روبرت: شعر التجربة (المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر)، ترجمة: علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1983، ص 93.

(289) البياتي، عبد الوهاب، ص 401.

(290) بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص 157.

(291) الرواشدة، سامح: القناع في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، 1995، ص 10.

(292) البياتي، عبد الوهاب، ص 40.

(293) البياتي، عبد الوهاب، ص 39.

(294) البياتي، عبد الوهاب، ص 39-40.

(295) البياتي، عبد الوهاب، ص 40.

(296) البياتي، عبد الوهاب، ص 41.

(297) الرواشدة، سامح، ص 12-13.

(298) البياتي، عبد الوهاب، ص 41.

(299) بسيسو، عبد الرحمن، ص 118.

(300) قباني، نزار، ص 114.

(301) بسيسو، عبد الرحمن، ص 37.

(302) علوان، علي عباس: قصيدة الشخصية في شعر الحرب، بحوث مهرجان المربد، 1986، ص 18. نقلا عن عباس، محمود جابر: القراءة والتأويل، (مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحداثي في العراق)، دار الكرمل للنشر والتوزيع –عمان، ط1، 2202، ص 1.

(303) بسيسو، عبد الرحمن، ص 43.

(304) للإطلاع الكامل على النظريات والمفاهيم، ينظر: حنورة، مصري عبد الحميد، علم نفس الأدب، م1، دار غريب للنشر والتوزيع ــ القاهرة، 1998. سويف، مصطفى: الأسس النفسية في الإبداع الفني، دار المعارف ــ مصر، ط3، 1969. عبد المعطي، علي: الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، 1995.

(305) البياتي، عبد الوهاب، ص 7-9.

(306) البياتي، عبد الوهاب، ص 7-9.

(307) عبد المعطي، علي، ص 194 – 196.

(308) البياتي، عبد الوهاب:كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط1، 1993، ص 18.

(309) البياتي، عبد الوهاب، ص 7-9.

(310) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1986، ص 8- 9.

(311) البياتي، عبد الوهاب، ص 6.

(312) القلقشندي، أحمد بن علي(821هـ)، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه: محمد حسين شمس الدين ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ــ دمشق، ج2، ط1، 1987، ص 347.

(313) سويف، مصطفى، ص 192.

(314) قباني، نزار: قصتي مع الشعر، ص 21 – 24.

(315) سويف، مصطفى، ص 199.

(316) قباني، نزار، ص 191.

(317) سويف، مصطفى، ص 201.

(318) قباني، نزار، ص 195.

(319) عبد المعطي، علي، ص 159.

(320) قباني، نزار، ص 189.

(321) قباني، نزار، ص 189.

(322) سويف، مصطفى، ص 203 – 204.

(323) قباني، نزار، ص 186 – 187.

(324) قباني، نزار، ص 193.

(325) عبد المعطي، علي، ص 254.

(326) سويف، مصطفى، ص 193.

(327) عبد المعطي، علي، ص 247.

(328) قباني، نزار، ص 194 .

(329) إليوت، توماس: جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة: ماهر شفيق، فصول، م10، ع(3-4)، ج2، 1992، ص 239.

(330) عبد الصبور، صلاح: حياتي في الشعر، ص 11.

(331) جودة، ناجي حسين: المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)، دار عمار-عمان، ط 2، 1992، ص 158 – 159.

(332) نفسه، ص 158.

(333) عبد الصبور، صلاح، ص 22.

(334) عبد الصبور، صلاح، ص 13، 46 – 47.

(335) سويف، مصطفى، ص 202، وانظر:صلاح عبد الصبور ص8.

(336) جودة، ناجي حسين، ص 203 – 205.

(337) عبد الصبور، صلاح، ص 13.

(338) سويف، مصطفى، ص 209 – 210.

(339) عبد الصبور، صلاح، ص 13.

(340) جودة، ناجي حسين، ص 176 – 180.

(341) القشيري، عبد الكريم بن هوازن، 1990، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تح: معروف زريق وعلي عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط2.ص 74.

(342) عبد الصبور، صلاح، ص 15.

(343) عبد الصبور، صلاح، ص 20.

(344) عبد الصبور، صلاح، ص 16.

(345) راغب، نبيل: موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان ناشرون ــ بيروت، ط1، 1996، ص 32 – 35.

(346) عبد الصبور، صلاح، ص 23.

(347) عبد الصبور، صلاح، ص 7.

(348) التلاوي، محمد نجيب: القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، 1998، ص 292 – 311.

(349) عبد الصبور، صلاح، ص 26.

(350) عبد الصبور، صلاح، ص 38.

(351) عبد الصبور، صلاح، ص 43.

(352) عبد الصبور، صلاح، ص 43.

(353) جبرا، إبراهيم جبرا: الحرية والطوفان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط3، 1982، ص 5.

(354) عبد الصبور، صلاح، ص 31.

(355) المقالح، عبد العزيز: الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص16.

(356) عبد الصبور، صلاح، ص 31.

(357) إليوت، توماس: جدوى الشعر وجدوى النقد، ص 240.

(358) ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع ــ الدار البيضاء، ط1، 1988، ص105. ينظر أيضا، كوهن، جان: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع ــ الدار البيضاء، ط1، 1386، ص 16. و ينظر الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (474هـ): دلائل الإعجاز، صحح أصله: محمد عبده ومحمد التركيزي، دار المعرفة ــ بيروت، ص 35 – 52.

(359) الشرع، علي: لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، جامعة اليرموك، 1991، ص 23.

(360) الشرع، علي، مرجع سابق، ص 24.

(361) عبد الصبور صلاح، ص 134.

(362) عبد الصبور صلاح، ص 135.

(363) عبد الصبور صلاح، ص135.

(364) لمزيد من الاطلاع على شعراء اللهجات المحكية، ينظر: المناصرة، عز الدين:جمرة النص الشعري، القسم الثاني، الفصل الثاني عشر، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1، 1995، ص 435 – 440.

(365) الجرجاني، عبد القاهر، ص 35 – ص 38 .

(366) الشرع، علي، ص 28.

(367) الدرابسة، محمد: التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ــ عمان، 2003، ص 100 – 101

(368) الشرع، علي، ص 35.

(369) قباني، نزار، ص 51.

(370) قباني، نزار، ص 120.

(371) كوهن، جان، ص 44.

(372) كوهن، جان، ص 44.

(373) كوهن، جان، ص 38 – 39.

(374) قباني، نزار، ص 119.

(375) قباني، نزار، ص 19.

(376) تودورف، تزفيتان: نقد النقد (رواية نعلم)، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد، ط2، 1986، ص 17–18.

(377) قباني، نزار، ص 180، ص 205 – 251.

(378) قباني، نزار، ص 205 – 251.

(379) العلاق، علي جعفر، ص 138 – 140.

(380) كوهن، جان، ص 12 .

(381) ياكبسون، رومان، ص 9.

(382) شولز، روبرت:صيغ التخييل، ضمن: نظرية الأجناس الأدبية، ترجمة:عبد العزيز شميل، النادي الأدبي الثقافي ــ جدة، 1994، ص 93.نقلا عن: ويس، أحمد محمد ، ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي، منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق، (د، ط)، 2002، ص 21.

(383) دوذيس، بينوا: "معنى الالتزام" تر: محمد برادة، ضمن كتاب، إدريس، سهيل: تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر ــ دمشق، ط1، 2003، ص 297.

(384) عيد، رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، دار المعارف ــ الإسكندرية، 1986، ص 124 – 134.

(385) سارتر، جان بول: ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، دار العودة ــ بيروت، 1984، ص 76.

(386) سارتر، جان بول، ص 20، ص 73 – 76.

(387) سارتر، جان بول، ص 45.

(388) البياتي، عبد الوهاب، ص 27.

(389) البياتي، عبد الوهاب، ص 27.

(390) البياتي، عبد الوهاب، ص 26.

(391) البياتي، عبد الوهاب، ص 26.

(392) البياتي، عبد الوهاب، ص 26.

(393) دوذيس، بينوا، ص 302.

(394) عبد الصبور، صلاح، ص 77 – 84.

(395) عبد الصبور، صلاح، ص 98.

(396) عبد الصبور، صلاح، 107.

(397) عيد، رجاء، ص 142.

(398) عبد الصبور، صلاح، 86.

(399) برادة، محمد: "على سبيل التركيب والاستخلاص" ، ضمن كتاب: إدريس، سهيل: تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، ص 324.

(400) عبد الصبور، صلاح، ص 103.

(401) قباني، نزار، ص 164، ص 20.

(402) قباني، نزار، ص 28.

(403) سارتر، جان بول، ص 67.

(404) سارتر، جان بول، ص 56.

(405) عبد الصبور، صلاح، ص 160، ص 164.

(406) عبد الصبور، صلاح، ص 162 – 163.تعريف بالأعلام: الحلاج، هو

(407) عبد الصبور، صلاح، ص 164.

(408) محمد، نعيمة مراد 1990، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة العامة للكتاب، (د.ط)، ص 130.

(409) حمودة، عبد العزيز1988، البناء الدرامي، دار البشير ــ عمان، (د. ط)، ص 57 – 75.

(410) حمودة، عبد العزيز، ص194، السرد الذكي: أن تُــقدم الفترة الزمنية الماضية، من خلال الحوار المحافظ على خاصية التوتر، والصراع الدرامي للقضاء على الإحساس بالسرد.

(411) حمودة، عبد العزيز، ص 164.

(412) حمودة، عبد العزيز، ص 124.

(413) حمودة، عبد العزيز، ص 129.

(414) محمد، نعيمة مراد، رجع سابق، ص 153 – 157.

(**415**) الخياط، جلال 1982، الأصول الدرامية في الشعر العربي، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، (د. ط)، ص 115.

(416) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، كلمات لا تموت، م1، ص 481.

(417) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، ص 41.

(418) البياتي، عبد الوهاب، المرجع السابق، ص 9–10.

(419) حاوي، خليل، ديوان خليل حاوي، دار العودة – بيروت، ط2، 1979، ص 313.

(420) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، المجد للأطفال والزيتون، م1، ص 192.

(421) درويش، محمود، الأعمال الشعرية الكاملة، أوراق الزيتون، م1، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2، 200، ص 22.

(422) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، كلمات لا تموت، م1، ص 339.

(423) الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية (دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل)، المركز القومي للنشر – إربد، ص 22.

(424) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 125 – 183.

(425) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، ص 43.

(426) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، ص 45.

(427) الرواشدة، سامح، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص 110 – 11.

(428) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 169.

(429) البياتي، عبد الوهاب، تجربتي الشعرية، ص 43.

(430) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 137.

(431) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 129.

(432) جودة، ناجي، حسين، المعرفة الصوفية، ص 180.

(433) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 174 – 182.

(434) البياتي، عبد الوهاب، الأعمال الشعرية، الموت في الحياة، م2، ص 164.

(435) شاهين، محمد، أليوت وأثره على عبد الصبور والسياب، ص 9.

(436) عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، م(1 – 2)، ص 12.

(437) عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، م(1 – 2)، ص 307.

(438) عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 138.

(439) عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 139.

(440) عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 140.

(441) الرواشدة، سامح، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، ص66.

(442) عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، م(1 – 2)، ص 253.

(443) عبد الصبور، حياتي في الشعر، ص 143.

(444) إليوت، ت، س، الأرض اليباب (الشاعر والقصيدة)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ص 34.

(445) عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، م(1 – 2)، ص 235.

(446) قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان قصائد، ج1، ص 158.

(447) قباني، نزار، قصتي مع الشعر، ص 48.

(448) بسيسو، عبد الرحمن، مرجع سابق، ص 38 – 39.

(449) قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان سامبا، ج1، ص 81 – 88.

(450) قباني، نزار، قصتي مع الشعر، ص 61.

(451) بحراوي، سيّد ، الإيقاع في شعر السياب، نوارة للترجمة والنشر ــ بيروت، ط 1، 1996، ص 34.

(452) قباني، نزار، قصتي مع الشعر، ص 252.

(453) بزون، أحمد، قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد ــ بيروت، ط 1، ص 134.

(454) قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، ديوان أشعار خارجة على القانون، ج1، ص 412.

المراجع

إبراهيم، عبد الله، 1991، **الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة**، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1.

إبراهيم، عبد الله، 2003، **المركزية الغربية (إشكالية التكون والتمركز حول الذات)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط 2.

أدونيس، علي أحمد سعيد، 2002، **الثابت والمتحول**، دار الساقي ــ بيروت، ط 8.

أدونيس، علي أحمد سعيد، 1980، **فاتحة لنهاية القرن**، دار العودة – بيروت، ط .

أدونيس، علي أحمد سعيد، 1979، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة ــ بيروت، ط3.

إسماعيل، عز الدين، 1995، **الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، المكتبة الأكاديمية ــ القاهرة، ط 5.

الأصفر، عبد الرزاق، 1999، **المذاهب الأدبية لدى الغرب**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط).

إلياد، ميرسيا، 1990، **أسطورة العودة الأبدية**، ترجمة: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة – دمشق (د. ط).

إليوت.ت.س، 1995، **الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة**، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط3.

إليوت، توماس، 1992، جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة: ماهر شفيق، **فصول**، م10، ع(3–4)، ج2،ص239.

باشلار، غاستون، (د، ت)، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر ــ بغداد، (د، ط).

بحراوي، سيّد، 1996، **الإيقاع في شعر السياب**، نوارة للترجمة والنشرــ بيروت، ط1.

بدوي، عبد الرحمن، 1980، **دراسات في الفلسفة الوجودية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

برادة، محمد، 2003، **تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث**، دار الفكر ــ دمشق، ط1.

برادة، محمد، 1984، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، **فصول**،م4،ع3، ج1،ص12 ص13.

بريفير، جاك، 1995، **كلمات**، ترجمة: صباح الجهم، منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق، (د، ط).

بزون، أحمد، 1996، **قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)**، دار الفكر الجديد ــ بيروت، ط1.

بسيسو، عبد الرحمن، 1999، **قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

بنيس، محمد، 2001، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدلاتها** (مساءلة الحداثة)، دار توبقال للنشر ــ المغرب، ط2.

البياتي، عبد الوهاب، 1993، **كنت أشكو إلى الحجر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط1.

البياتي، عبد الوهاب، 1994، **سيرة ذاتية (الذاكرة والقيثارة)**، لندن، ط 1.

البياتي، عبد الوهاب، 1995، **الأعمال الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (د. ط).

البياتي، عبد الوهاب، 1993، **تجربتي الشعرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3.

التكريتي، جميل نصيف، 1990، **المذاهب الأدبية**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

التلاوي، محمد نجيب، 1998، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، (د، ط).

تودورف، تزفيتان، 1986، **نقد النقد (رواية نعلم)**، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد، ط2.

ثامر، فاضل، 1987، **مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)**، دار الشؤون الثقافية العامة، ــ بغداد، ط1.

الجابري، محمد عابد، 1991، **الحداثة والتراث**، مركز دراسات الوحدة العربية ــ بيروت، ط1.

جبرا، إبراهيم جبرا، 1982، **الحرية والطوفان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط3.

جبران، جبران خليل، (د، ت)، **الأعمال الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران العربية**، دار صادر – بيروت، (د، ط).

الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن (474ه)، (د، ت)، **دلائل الإعجاز**، صحح أصله: محمد عبده ومحمد التركيزي، دار المعرفة ــ بيروت، (د، ط).

جودة، ناجي حسين، 1992، **المعرفة الصوفية (دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة)**، دار عمار–عمان، (د، ط).

الجوراني، وداد، 2001، **الرحلة إلى الفردوس والجحيم في أساطير العراق القديم**، أزمنة للنشر والتوزيع – عمان، ط1.

الجيار، مدحت، 1995، **الشاعر والتراث**، دار الوفاء ــ الإسكندرية، (د، ط).

جيوش، ناجي، (د. ت)، **الانتحار دراسة نفسية اجتماعية للسلوك الانتحاري**، (د.ط).

حاوي، إيليا، 1983، **الرومانسية في الشعر العربي والغربي**، دار الثقافة ــ بيروت، ط2.

حاوي، خليل، 1979، **ديوان خليل حاوي**، دار العودة – بيروت، ط 2.

حلوي، حسيب، 1994، **الأدب الفرنسي في عصره الذهبي**، دار الشرق العربي ــ بيروت، (د، ط).

حمر العين، خيرة، 1996، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط).

حمودة، عبد العزيز 1988، **البناء الدرامي**، دار البشير ــ عمان، (د. ط).

الخياط، جلال، 1982، **الأصول الدرامية في الشعر العربي**، مطبوعات وزارة الثقافة والإعلام – بغداد، (د. ط).

الدّاوي، عبد الرزاق، 1992، **موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر**، دار الطليعة للطباعة والنشر ــ بيروت، ط1.

الدرابسة، محمد، 2003، **التلقي والإبداع (قراءات في النقد العربي القديم)**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع ــ عمان، (د، ط).

درويش، محمود، 2000، **الأعمال الشعرية الكاملة**، دار الحرية للطباعة والنشر – بغداد، ط2.

دياب، محمد حافظ، 1985، جماليات اللون في القصيدة العربية، **فصول**، م5، ع2،ص16.

راغب، نبيل، 1996، **موسوعة الإبداع الأدبي**، مكتبة لبنان ناشرونــ بيروت، ط1.

الرواشدة، سامح، 1995، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، وزارة الثقافة، عمان(د.ط).

الرواشدة، سامح، 1995، **القناع في الشعر العربي الحديث**، جامعة مؤتة، (د، ط).

الرواشدة، سامح، 1999، **فضاءات الشعرية**، المركز القومي للنشر– إربد، (د، ط).

روجرز، فرانكلين، 1990، **الشعر والرسم**، ترجمة: مي مظفر، دار المأمون للترجمة والنشر ــ بغداد، ط1.

زايد، علي عشري، (د.ت)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس (د. ط).

زيادة، رضوان، 2003، **صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم**، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1.

سارتر، جان بول، 1984، **ما الأدب**، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة ــ بيروت، (د، ط).

ستانتون، إدوارد، 1999، **لوركا والغناء الأندلسي العميق**، تر: حسين عبد الزهرة مجيد، أزمنة للنشر والتوزيع ــ عمان، ط1.

أبو السعود، عطيات، 2004، نيتشة وما بعد الحداثة، **فصول**، العدد 63.

سعيد، علي أحمد، 1979، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة ــ بيروت، ط3.

سويف، مصطفى، 1969، **الأسس النفسية في الإبداع الفني**، دار المعارف ــ مصر، ط3.

شاهين، سمير الحاج، 1988، **قراءات في الأدب الفرنسي الحديث**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط1.

شاهين، محمد، 1992، **إليوت وأثره على عبد الصبور والسياب**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

أبو شبكة، إلياس، 1985، **المجموعة الكاملة في الشعر**، م 1، جمع وقدم له وليد نديم عبود، دار رواد النهضة، ط 1.

الشرع، علي، 1991، **لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث**، جامعة اليرموك، (د،ط).

شكري، غالي، 1978، **شعرنا الحديث إلى أين...؟**، منشورات دار الآفاق الجديدة ــ بيروت، ط5.

الشمعة، خلدون، 1996، المثاقفة الإليوتية، **فصول**، م15، ع3،ص62.

الشيخ، محمد، 1991، **المثقف والسلطة (دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر)**، دار الطليعة – بيروت، ط1.

الصميلي، يوسف، 1980، **الشعر اللبناني الحديث اتجاهات ومذاهب**، دار الوحدة ــ بيروت، ط1.

طعمة، صالح جواد، 1984، الشاعر العربي ومفهومه النظري للحداثة، **فصول**، م4، ع4، ج2، ص13.

عباس، محمود جابر، 2001، **الشاعر عبد الوهاب البياتي**، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

عباس، إحسان، 1992، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط2.

عبد الحي، أحمد، 1988، **شعر صلاح عبد الصبور الغنائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة، (د، ط).

عبد الصبور، صلاح، 1983، **حياتي في الشعر**، دار اقرأ- بيروت.

عبد الصبور، صلاح، 1998، **ديوان صلاح عبد الصبور**، دار العودة – بيروت، (د. ط).

عبد المطلب، فؤاد، 2002، ديك الجن الحمصي وعطيل شكسبير(نظرة مقارنة)، **مجلة البعث**، م 24، ع 1، ص286 ص290.

عبد المعطي، علي، 1995، **الإبداع الفني وتذوق الفنون الجميلة**، دار المعرفة الجامعية- الإسكندرية، (د، ط) .

العزام، عدنان، 1986، **صلاح عبد الصبور ناقدا**، رسالة جامعية غير منشورة، جامعة اليرموك ــ إربد.

عصفور، جابر، 1984، معنى الحداثة في الشعر المعاصر، **فصول**، م4، ص36.

علاء الدين، ماجد، 1984، **الواقعية بين الأدبين السوفيتي والعربي**، دمشق، ط1.

العلاق، علي جعفر، 1990، **في حداثة النص الشعري**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط 1.

العوابدة، رياض، 1995، **ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث**، دار معد للطباعة والنشر – دمشق، ط1.

عوض، سميرة، 2004، **المقولة لمحمود درويش**، "**حوار**"، جريدة الرأي الأردنية، ع 12358، 22/ تموز.

عيد، رجاء، 1986، **فلسفة الالتزام في النقد الأدبي**، دار المعارف ــ الإسكندرية، (د، ط).

غالي، مختار علي، 1995، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت (د. ط).

الغذامي، عبدالله، 2001، **النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)**، المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط2.

فرويد، سيجموند، (د، ت)، **ما فوق مبدأ اللذة**، ترجمة: إسحاق رمزي، دار المعارف ــ القاهرة، (د، ط).

فيشر، أرنست، 1986، **ضرورة الفن**، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2.

قباني، نزار، 2000، **قصتي مع الشعر**، منشورات نزار قباني، بيروت ــ لبنان، ط9.

قباني، نزار، 2002، **الأعمال الشعرية والسياسية**، منشورات نزار قباني ــ بيروت – باريس، ط 15.

القشيري، عبد الكريم بن هوازن، 1990، **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد، دار الجيل ــ بيروت، ط2.

القلقشندي، أحمد بن علي(821هـ)، 1987، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، شرحه وعلق عليه وقابل نصوصه: محمد حسين شمس الدين ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ــ دمشق، ط1.

الكركي، خالد، 1989، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل ــ بيروت، ط1.

الكركي، خالد، 1999، **الصائح المحكي (صورة المتنبي في الشعر العربي الحديث)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، ط1.

كروكشانك، جون، 1986، **ألبيركامي وأدب التمرد**، ترجمة: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

كمال الدين، جليل، 1985، **دراسات أدبية**، المكتبة العالمية ــ بغداد، ط1.

كمال، صفوت، 1977، مفهوم الزمن بين الأساطير والمأثورات الشعبية، **عالم الفكر**، م 8، ع 2، ص231.

كنّوني، محمد، 1997، **اللغة الشعرية** (دراسة في شعر حميد سعيد)، دار الشؤون الثقافية ــ بغداد، ط1.

كوش، عمر، 2002، **أقلمة المفاهيم (تحولات المفهوم في ارتحاله)**، المركز الثقافي العربي ــ الدار البيضاء، ط1.

كوهن، جان، 1986، **بنية اللغة الشعرية**، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع ــ الدار البيضاء، ط1.

لانغيوم، روبرت، 1983، **شعر التجربة(المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر)**، ترجمة:علي كنعان وعبد الكريم ناصيف، وزارة الثقافة والإرشاد القومي- دمشق، (د، ط).

متى، فائق، 1966، **إليوت**، (نوابغ الفكر الغربي)17، دار المعارف – مصر.

المحادين، عبد الحميد، 2001، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ــ بيروت، ط 1.

محمد، نعيمة مراد، 1990، **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور**، الهيئة العامة للكتاب، (د. ط).

محمود جابر، 2002، **القراءة والتأويل، (مقاربات نقدية في تحليل الخطاب الأدبي الحداثي في العراق)**، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1.

مردم، خليل، 1985، **ديوان خليل مردم بك**، قدم له، جميل صليبا، دار صادر ــ بيروت ط1.

المعري، أبو العلاء، 1969، **اللزوميات (لزوم ما لا يلزم)**، قدم له وأشرف على اختياره وتصحيحه عمر أبو النصر، دار الجيل ــ بيروت، (د، ط).

المقالح، عبد العزيز، 1985، **الشعر بين الرؤيا والتشكيل**، دار طلاس ــ دمشق، ط2.

المناصرة، عز الدين، 1995، **جمرة النص الشعري**، دار الكرمل للنشر والتوزيع – عمان، ط1.

منصور، إبراهيم محمد، 1999، **الشعر والتصوف** (الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر)، القاهرة ، ط 1.

الموسى، خليل، 1991، **الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر**، مطبعة الجمهورية ــ دمشق، ط1.

مونتابث، بيدرو مارتنيث، 1984، ثلاث مدن إسبانية في شعر عبد الوهاب البياتي، **عالم الفكر**، م 15، ع 2، ص144 ص166.

ميرهوف، هانز، 1972، **الزمن في الأدب**، ترجمة: أسعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة /نيويورك، (د. ط).

النابلسي، شاكر، 1996، **الضوء واللعبة (استكناه نقدي لنزار قباني)**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، ط1.

نجم، خر يستو، 1983، **النرجسية في أدب نزار قباني**، دار الرائد العربي، بيروت ــ لبنان، ط1.

نخلة، أمين، 1982، **الأعمال الكاملة المجموعة الأدبية**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

نخلة، أمين، 2001، **ديوان أمين نخلة**، إعداد إيهاب النجدي، مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (د، ط).

نصري، هاني يحيى، 1998، **الميتافيزيقيا والواقع**، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، ط1.

نوفل، يوسف حسن، (د، ت)، **الصورة الشعرية والرمز اللوني**، دار المعارف – القاهرة ، (د، ط).

نيتشة، فردريك، (د، ت)، **هكذا تكلم زرادشت**، ترجمة: فليكس فارس، دار القلم ــ بيروت، (د، ط).

هدارة، محمد مصطفى، 1996، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، ط1.

ويس، أحمد محمد، 2002، **ثنائية الشعر والنثر في الفكر النقدي**، منشورات وزارة الثقافة ــ دمشق، (د، ط).

ياكبسون، رومان، 1988، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع ــ الدار البيضاء، ط1.

يوسفي، محمد لطفي، 2002، **فتنة المتخيل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ــ لبنان، ط1.