التَّصَوُّراتُ والقَضايا النَّقديَّةُ في كُتُبِ التَّجارِبِ الشِّعْرِيَّةِ
البيّاتي، وعبدُ الصبور، وقبّاني نَموذَجًا

إعداد

د. خلدون أحمد عبد المنعم الجعافرة

ناقد وباحث – الأردن

khaldounjaafreh@gmail.com

الملخّص

تهدفُ هذهِ الدراسةُ إلى مقاربةِ تصوّراتِ تشكُّل القضايا النَّقديَّةِ لشعراءِ الحداثةِ العربيَّة، التي طَرحوها في كُتب تجاربِهم الشّعريّة؛ وتِبيانِ مدى وعيهم النّظريّ بالمفاهيمِ النّقديّةِ التي تشكّلُ ركيزةً أساسيّةً في مشروعِهم الشّعريّ، والموازنةِ بينَهم، وكشفِ مدى اتّساقِ رؤاهم مع نصوصِهم الشّعريّة، وذلكَ في الكتبِ التّالية: تَجربتي الشّعريّة عبد الوهاب البيّاتي، وحياتي في الشّعر صلاح عبد الصّبور، وقصّتي مع الشّعر نزار قبّاني. وتكمنُ الإشكاليّةُ البحثيّةُ في هذهِ الكتبِ، في تحديدِ التّصوّرات والرُّؤى في ضوءِ مرجعياتِها النّقديّة، ومدى تأثيرِها في ممارستِهم النّصيّة، والموازنةِ بينَها. وتثيرُ هذهِ الدّراسةُ تساؤلاتٍ منها: ما القضايا النّقديّةُ التي تشكّلُ تصوراتِهم في كتبِ التّجاربِ الشّعريّة، وما الفروقاتُ بينَهم في وعي هذهِ التّصوّراتِ وتَمَثُّلِها، وكيفَ انعكستْ على مشروعِهم الشّعريّ؟ وللإجابةِ عن أسئلة الدّراسة، اعتمدَ الباحثُ المنهجَ الوصفيَّ التّحليليَّ، لقدرتِه على تحديدِ التّصوّراتِ والمفاهيمِ والقضايا، ومناقشتِها، والمقارنةِ بينَها.

وانقسمتِ الدّراسةُ إلى مقدّمةٍ، وأربعة فصولٍ، هيَ: مفهومُ الحداثةِ والموقفُ من

التّراث، خلقُ القصيدةِ ومراحلُ تشكُّلِها، مفهومُ اللّغةِ الشّعريّةِ، مفهومُ الالتزام. واشتملتِ الخاتمةُ على أبرزِ نتائجِ الدّراسةِ، منها: تمثّلُ الشُّعراءُ لمفهومَي الحداثةِ والتّراثِ وجدلِ العلاقةِ بينَهما، ووعيهم العميقُ لطبيعةِ اللّغةِ الشّعريّةِ وفاعليّتِها وتأثيرِها، وتنوُّعُ مصادرِ مقاربَةِ مراحلِ تشكُّلِ القصيدةِ سايكولوجيًّا وسوسيولوجيًّا وصوفيًّا، والالتزامُ بقضايا مُجْتمعاتِهم وإشكالاتِها، على فروقاتٍ دقيقةٍ بينَهم في التَّمَثُّلِ والكتابةِ النَّصيَّةِ؛ ويوصي الباحثُ بضرورةِ إيلاءِ الباحثينَ عنايتَهم بكتبِ التّجاربِ الشّعريّةِ من وجهاتٍ مختلفة، خاصَّةً من وجهةِ نظرِ الشّاعرِ النّاقدِ، لما تتضمَّنُه من رؤى نقديَّةٍ لنصوصِهم الشِّعريَّةِ.

الكلمات المفتاحيّة: الحَداثَةُ، التُّراثُ، اللُّغةُ، البيّاتي، عبد الصّبور، قبّاني.

المقدمة

تشكل كتب التجارب الشعرية عتبة ثقافية ونقدية للدخول لعوالم الشعراء، وفهم خلفياتهم المعرفية ومرجعياتهم النصيّة؛ لما تمثّله من إضاءةٍ كاشفة لفضاء التجربة العام، وفق ما صرّحوا به، وكشفوا عنه، وأبانوه للقارئ؛ غير أنّ النصوص الشعرية، بذاتها، كفيلة بكشف ما تمّ التكتم عليه، وإخفاؤه، ذلك أن للشعراء مقاصدهم في تسليط الضوء على زواية ما دون أخرى، وهم، في كتابتهم تجاربهم الشعرية، التي تنحاز للنثر المعرفي، يبيّنون عن قصد مصادرَهم المعرفية والمؤثرات الثقافية، التي أسهمت في تكوين رؤاهم، ويناقشون تصوراتهم النقدية لمفاهيم تشغل المشهد الشعري والنقدي والثقافي، ويتوجهون في الوقت ذاته إلى مقاربة بعض نصوصهم الشعرية الأثيرة لديهم من وجهة نقدية وموضوعية، جاعلين كتب تجاربهم رحلة معرفية وثقافية من جهة، ومدخلا يؤطر رؤاهم في مجموعاتهم الشعرية.

وتهدف هذه الدراسةُ إلى كشفِ تصوراتِ تَشَكُّلِ القَضايا النّقدية في كتب التجارب الشعرية، وتبيانها، ومناقشتها في ضوء مرجعياتها النقدية وتأثيراتها النّصيّة من جهةٍ، والموازنة بينها من جهة أخرى، وذلك في ثلاثة كتب بارزة، هي: كتاب تجربتي الشعرية عبد الوهاب البياتي (1993)، وكتاب حياتي في الشعر صلاح عبد الصّبور(1993)؛ وكتاب قصّتي مع الشعر (2000) نزار قبّاني. وتكمن أهمية الدراسة في قراءة تصوراتهم لتشكّل القضايا النقدية، وتحديد مرجعياتها، ومناقشتها، وتحليلها، وبيان آلية تأثيرها على مشروعهم الشعري، خاصَّة في جانب الحداثة والعلاقة بالتراث واللغة الشعرية؛ ما حدد للباحث أسئلة الدراسة، وهي: ما التصورات التي شكلت أبرز القضايا النقدية التي طرحها الشعراء في كتب التجارب؟ وما المرجعيات النقدية التي استندوا إليها، وكيف شكلت رؤاهم نقديّا وشعريّا، وما انعكاسها على النصوص الشعرية وفق مفهوم الحداثة والتراث واللغة الشعرية؟ وهل ثمة فروق دقيقة بين الشعراء في منظوراتهم؟ وللإجابة عن أسئلة

البحث، اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي، لقدرته على قراءة التصورات وتحديدها، وتحليلها، وبيان مصادرها المعرفية، وطريقة تأثيرها شعريّا.

وأشير إلى دراسات نقدية سابقة عرضت لكتب التجارب الشعرية، وهي كثيرة، مع اختلافها في منهجية هذه الدراسة، وأهدافها، ونتائجها، وأبرزها: دراسة عبد العزيز المقالح (1986) وعنوانها "الشعر بين الرؤيا والتشكيل"، التي سلطت الضوء على ظاهرة الشعراء النقاد في العصر الحديث، غير أنه وقف على حدود الظاهرة، دون رصد المصادر الثقافية والرؤى النقدية، وتحليلها، ومناقشتها؛ ودراسة يوسف حسين نوفل(1997) في كتابه المعنون "نقاد النص الشعري" حيث أشار في الفصل الثالث وعنوانه "المبدعون وقراءة النص" إلى أبرز الشعراء الذين يندرجون ضمن نقدِ الكاتبِ أعمالَهُ في كتب تجاربهم الشعرية وسيرهم في إطار الببليوغرافيا دون دراسة نصية لأحدهم، وأبرزهم: محمود تيمور، ويحيى حقي، وعلي باكثير، وغازي القصيبي، وصلاح عبد الصبور ونزار قباني، وغيرهم. أما كتاب عبدالله الفيفي (1998) وعنوانه "شعر النقاد: استقراء وصفي للنموذج"، فيسير في وجهة معاكسة ومغايرة لرؤية هذه الدراسة، إذ يدرس الفيفي النتاج الشعري للنقاد في ضوء تجربة النقاد النقدية، وهم: ابن رشيق القيرواني، وأبو الحسن حازم القرطاجني، وعباس محمود العقاد؛ كذلك دراسة محمد صابر عبيد (1999) وعنوانها "السيرة الذاتية الشعرية: قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية"، إذ هدف إلى تجنيس التجارب الشعراء، لتنضوي في فلك السيرة الذاتية، ولم يكشف النقاب عن التصورات والقضايا النقدية والرؤى الثقافية فيها؛ وذهب إلى ذات الرؤية عبد العزيز شرف (2000) في دراسته "نزار قباني: التجربة الشعرية والسيرة الذاتية".

أما الناقد حافظ المغربي (2006)؛ فإنه يقيم كتابه "صلاح عبد الصبور الشاعر الناقد: دراسة ومختارات"، على جزئين، الأول: دراسة نقدية لقصيدة الناس في بلادي من ذات الديوان، ودراسة لقصيدة "أغنية الشتاء" في ضوء ما طرحه عبد الصبور في كتاباته

النقدية من أفكار حول هذه القصيدة، علما أن عبد الصبور لم يتطرق لهذه القصيدة في كتابه "حياتي في الشعر" الذي اعتمدته هذه الدراسة، وتضمن الجزء الثاني مختارات شعرية من أعمال الشاعر؛ وتخصص الباحثة أماني حارث الغانمي (2017) كتابها "الشعراء نقادا: المفهوم والتمثُّلات" لدراسة تجربة الشعراء في العراق؛ فتدرس في الفصل الأول البيانات الشعرية وتحفر في مفردة المانفيستو، وتكشف في الفصل الثاني عن كتب التجارب الشعرية بوصفها فعلا نقديا، لكن تركيزها في الفصل انصب على المؤثرات الثقافية ودورها في تكوين التجربة، ومحاولة تجنيس كتب التجارب سيريًّا؛ أما الفصل الثالث "الرؤى النقدية واتجاهات الكتابة النقدية"، فسعت الباحثة إلى تأصيل كتابات الشعراء النقدية في ضوء المناهج السياقية والمناهج النصيّة؛ في وجهة مغايرة لسؤال الباحث في هذه الدراسة، التي توقفت على كتاب البياتي "تجربتي الشعرية" وحده، لقراءة تصورات البياتي لتشكل المفاهيم النقدية؛ وللباحث أحمد زهير الرحاحلة (2020) بحث بعنوان "صورة النقد والنقاد في الشعر العربي الحديث: البياتي أنموذجا"، تتبع فيها صورة النقد والنقاد في شعر البياتي وصلتها بالمضامين الشعري والقضايا الأدبية، والواقع الأدبي العام، ولم يرصد آراء البياتي النقدية في كتبه ومقالاته.

وانقسمت هذه الدّراسة إلى مقدمة، تناولت أهمية كتب التجارب الشعرية لدى البياتي وعبد الصبور وقبّاني، وأهداف الدراسة، وأسئلتها، وأهميتها، ومنهجيتها، والدراسات السابقة، وأبرز النتائج، وأقسام البحث؛ وقامت على أربعة فصول، ناقش الباحث في الفصل الأول مفهوم الحداثة والموقف من التراث لدى الشعراء ومدى تمثلهم للمفاهيم والفروقات بينهم، وبيّن في الثاني قضية خلق القصيدة ومراحل تشكلها وفق المرجعيات التي ألمح لها الشعراء، وفصّل في الثالث رؤيتهم للغة الشعرية، ومصادرها، وتجلياتها النصية. أما الفصل الرابع، فوضّح فيه مفهومهم للالتزام وأبعاده المعرفية والثقافية ومصادرها.

توصلت الدراسة إلى نتائج بارزة بعد تحليل الكتب الثلاث، منها: امتلاك الشعراء السمات الدالة لمفهوم الشاعر الحداثي، وذلك في تصوراتهم النقدية المتمثلة لمفاهيم الحداثة والتراث علاقةً وموقفًا، وعمق تصورهم لمراحل تشكل القصيدة، ومحاولة تقريبه للقارئ وفقا لمرجعياتهم الثقافية: سوسيولوجيا، وسايكولوجيا، وصوفيا. واتّضحت المرجعيات الثقافية الأوروبية: الفرنسية والإنجليزية لتصور الشعراء للغة الشعرية ودورها وتأثيرها. أما مفهوم الالتزام، فتباين الشعراء في تصورهم لها بين المرجعية الماركسية في الأدب ودوره الاجتماعي والثوري، والمرجعية الوجودية ودورها في صياغة الذات المفردة؛ وبدا جليا للباحث وجود فروقات دقيقة بينهم في تمثل الرؤى النقدية وانعكاسها في الكتابة النصية. ويوصي الباحث بضرورة عناية الدارسين بكتب التجارب الشعرية من وجهات مختلفة، خاصة من وجهة نظر الشاعر ناقدا لنصّه، لما تتضمنه من رؤى نقدية مغايرة ومختلفة.

الفصل الأول: الحَداثةُ والموقفُ من التُّراث

يعد مفهوم الحداثة من المفاهيم الإشكالية في تشعباتها وتداخلاتها المعرفية وجذورها التاريخية، ما يجعل تقديم تصور شمولي قادر على الضبط والتأصيل أمرا مضللا، نظرا لكونها ترفض الأطر والمعايير، ولا تمتلك سمات الثبات، بل التحول والتغير المستمرين، فبينماُ تقدم الحداثة على أنها نتاج الغرب في عصوره الحديثة المرسخة لمفاهيم العقلانية والذاتية والعلم؛ ليغدو الإنسان محورها، وهو ما دعا هيدجر لتعريفها على أنها "عصر انبثاق تصورات الإنسان عن العالم" (زيادة، 2003، 36)، كذلك الفيلسوف جان بوديار الذي عدها "صيغة مميزة للحضارة، تشير إلى تطور تاريخي وتبدل في الذهنية" (برادة، 1984، 12)، يرى آخرون أنها تتكئ على سند تاريخي، فهي ظاهرة تاريخية مشروطة بظروفها، فهي رهينة التنوع والاختلاف والتعدد، وليست قرينة التوحد والثبات والمشابهة: متعددة اللغات، ومتعددة الأصول، ونتاج مراحل زمنية متفاوتة ومتداخلة (الجابري، 1991)؛ فتكون الحداثة قابلة للمعاينة في شتى الحضارات والمراحل التاريخية، وإن كنا

نتفق مع هذا الفهم الأخير، فإنا نميز 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، وغيرها من السمات.

والحداثة الشعرية تتداخل مع مصطلحات أخرى، كالشعر المعاصر، والشعر الجديد، والشعر الحديث، والشعر الحرّ، والشعر التّفعيلي؛ غير أن الحداثة تحتضنها للدلالة المركزية التي تحملها في طياتها؛ ففي اختلافها عن بقية المصطلحات يكمن اشتمالها عليها، فإذا كانت المعاصرة "حدثا سوسيولوجيا وإيديولوجيا" (برادة، 1984، 13)، فإن الحداثة تحتويها وتتجاوزها في رؤيا حضارية شمولية، كما أن التجديد شرط للحداثة، ولكنه "إصلاحي باتجاهه للأصل" (الموسى، 1991، 16)، فليس المجدد حداثيا بالضرورة، ليعلو صوت الحداثة ويتسع ليشمل التجديد، وتلتقي صيغتا الاشتقاق: حديث، اسما، وصفة، كصيغة تراثية، وحداثة، مصدرا، كصيغة معاصرة، في دلالتهما على "الابتداء، والانتهاك، والخرق، وعنف الخروج على ما هو متعارف عليه" (عصفور، 1984، 36)، وتتأسس مقومات الحداثة الشعرية على مفهوم المغايرة والاختلاف مع التقليدي والنمطي، تلك المقومات المستندة على الرؤيا، وبنية التعبير، واللغة الشعرية، لتحطم، بذلك، الأوهام: أوهام الحداثة التي أحيطت بها وفق رؤية الشاعر والناقد أدونيس.(أدونيس، 1980).

إن الرؤيا تشكل 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" (شكري، 1978، 76).

من هنا، انفتحت القصيدة الحداثية على فضاءات التجربة الإنسانية في مراحلها التاريخية، مستعينة في سبيل بلورة رؤياها المعقدة والمركبة، بالرموز والأساطير،

والشخصيات الشعرية، والأقنعة، والعناصر الحكائية والدرامية والسردية، مستعيرة تقنياتها من شتى الفنون المسرحية والروائية والسينمائية، فلم تعد القصيدة غرضية، بقدر كونها مسكونة بحالة إنسانية وجودية، تسعى جاهدة صوب إعادة ترتيب علاقتها بالكون، مثمنة تجربة الإنسان في التاريخ، مما يدفعنا للإجابة عن سؤال محوري في حداثة القصيدة العربية، ما علاقة الحداثة بالتراث؟.

إن العلاقة علاقة انبثاقية، 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 لاُ تستنفد بل تظل فعالة، متوهجة وجزءا من حركة التاريخ" (حمر العين، 1996، 30)؛ بهذا الفهم، يكون التراث أرضا خصبة من الدلالات القائمة على حركة من التنوع والاختلاف، أكثر من كونها قائمة على الانسجام والائتلاف.

ويرى الجابري (1991) 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" (الجابري، 1991، 46). وفي 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 تمثل عميق لحداثة القصيدة العربية، عبر فهمه لمقوماتها الثقافية والفنية والوجدانية، ذلك أن رؤياه تنبني على تصورات تختزن جماع التجربة الإنسانية، لتكوّنَ موقفا فكريا وجماليا، جوهره الإنسان، فالرؤيا التي تمتلكها القصيدة تؤكد على قيمة الإنسان والشاعر كذات مستقلة، تؤهله لفض أسرار الكون وتطويعه له.

والبياتي، بذلك، يتجاوز الرؤية السياسية والاجتماعية وانعكاساتها وتفاعلاتها، لكونها "انعكاسا للواقع"(البياتي، 1993، 27)، طامحا إلى جوهر الرؤيا، بما هي "نفاذ إلى جوهر الأشياء الصغيرة، التي هي مادة الشعر وينبوعه بغية إبداع الواقع" (البياتي، 1993، 35) شعري؛ وحتى لا تظل الرؤيا مجرد 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" (البياتي، 1993، 38)، كما ينعى البياتي على الآخرين فهمهم الضيق للحداثة، الذين رأوها في الثورة على العروض والأوزان والقوافي تجديدا، ويرى أن الحداثة لا تكتفي بالتجديد، وإن كان من شروطها، بل لا بد من "ثورة في التعبير" (البياتي، 1993، 43)، فليس المجدد حداثيا بالضرورة؛ ذلك أن الخروج على عمود الشعر العربي مع تكرار موضوعاته وأسئلته، والوقوع في قبضة المشابهة والنمطية والتكرار، ينتج حداثة، ولكنها 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 وشخصيات، 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 تشكيل رؤيا الشاعر الحداثي، "فلا يمكن أن يعيد الشاعر خلق وإبداع الواقع وإعادة تفسيره من خلال الحاضر فقط، بل لا بد من أن يمتاح آبار الماضي، وأن يكتشف كهوفه السحرية، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه" (البياتي، 1993، 37).

إن القصيدة الحداثية في اختزالها لوحدة الزمن الإنساني، توائم بين الرمز الذاتي والجماعي، لقوله: إن "روح العالم قد تقمصتها" (البياتي، 1993، 42)؛ ما يؤكد وثوقية 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" (أدونيس، 1997، 122)، ما يؤكد أن حداثة البياتي تحمل في طياتها رؤيا إنسانية شمولية، توظف المخزون التراثي عبر لغة شعرية وبنية تعبيرية، توظّف الأقنعة والشخصيات والرموز والأساطير والتاريخ وتستدعيها، في جدل ينصهر فيه الذاتي والجماعي، للتعبير عن محنة الإنسان الوجودية.

ويلتقي عبد الصبور مع البياتي في فهمه للحداثة وعلاقتها بالتراث؛ غير أنه يكشف قصور الإنسان في سعيه الدائب لتحقيق قيم الحداثة: الخير والحق والعدالة والحرية، لأن "كل منجزات الإنسان من علم وصناعة قد استغلها دون إدراك أو تبصر أو إنسانية" (عبد الصبور، 1993، 96)؛ ورؤية عبد الصبور هذه، تلتقي في جوهرها مع فلسفة نيتشة، 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" (أبو السعود، 2004، 53)، فالذات ليست شيئا معطى ومكتملا ومغلقا، بل قابل للتكوين والتشكل والصيرورة؛ ويرى عبد الصبور أن ثنائية الذات والموضوع في محاورة مع الأشياء طرفا ثالثا، من خلال "الذات الناظرة والذات المنظور فيها" (عبد الصبور، 1993، 6)، غير أن ما يميزه عن الفهم الديكارتي للذات المفكرة، ويجعله قريبا من نيتشة، أمران اثنان، الأول: أن الإقرار بالذات المفكرة وحوارها مع الأشياء . الموضوع يعزز الفهم الديكارتي، ويفارقه في جعله الذات ذاتا وموضوعا في آن معا، رائية ومرئية في علاقتها بالأشياء، ما يقربه لمفهوم المنظورية (prespectivism) لدى نيتشة؛ 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 تعمد إلى اتخاذ موقف سلوكي وحياتي" (عبد الصبور، 1993، 49)؛ 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" (عبد الصبور، 1993، 52)، ولا تتشكل الرؤيا وتنبثق إلا من خلال الذات الإنسانية، التي تشكل بؤرة استقطاب لصور "الكون والكائنات" (عبد الصبور، 1993، 49). 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 يتبنى موقفا توافقيا لثنائية الحداثة والتراث، فالحداثة وعي الذات لفرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، ونقد لتراثها، لتنطلق إلى آفاق جديدة؛ ومرجع الثنائية، كما يرى، عائد إلى قصور في الرؤية، يتمثل في أسلوبي معاينة التراث: يستند الأول فيه إلى عقلية سلفية منغلقة، تنظر للحضارة والأدب العربيين على أنهما "غاية الغايات في الاستواء والكمال" (عبد الصبور، 1993، 147)؛ والثاني يحاكمهما بمنطق العصر الحديث، عندها "قد لا يبقى منه للحياة إلا القليل الأقل" (عبد الصبور، 1993، 147).

وفي رفضه لتلك المحاكمة، ينبه على ضرورة معاينة التراث بموضوعية وعقلانية: فصلا ووصلا، فصله عنا ومعالجته في محيطه الخاص معرفيا وتاريخيا واجتماعيا، لاحتوائه بدل أن يحتوينا؛ ووصله بنا، كموضوع قابل للممارسة العقلية المنتمية لعصرنا؛ فمفهوم عبد الصبور للتراث، منفتح على الأزمنة والأمكنة، فليس "التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة"(عبد الصبور، 1993، 157).

أما رؤية نزار قباني للحداثة، فجوهرها التعارض والتناقض، إذ تقاس حداثة القصيدة لديه، 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" (قباني، 2000، 11)، لكنّه في موضع آخر ينكث نسجه، في تعطيله زمن القصيدة، بإعطائها وظيفة اجتماعية أو سياسية، لتكون مادة منتهية وزمنا ميتا، وذلك في قوله: "يتملكني إحساس وأنا أقرأ قصيدة قديمة لي، أنني ألبس قميصا مستعملا،

إنني أعتبر أن هذه الأعمال قد لعبت دورها، الذي كان مقررا أن تلعبه، وانتهى الأمر" (قباني، 2000، 207)؛ وهذا الخطاب المتعارض في بنيته، هو ذاته النسق الذي يحكم حداثة قباني، فمضمر رؤاه وحداثته، كما يرى محمد لطفي اليوسفي، ينقض ظاهرها، لينتج الأنا المتمركزة حول ذاتها، في نزعة نرجسية، معيدة إنتاج الطابع الفحولي في شقها النسائي، ومجسدة طبائع الاستبداد وصورة المستبد في شقها السياسي.(اليوسفي، 2002، ج3).

إن فهم قباني للحداثة مرتهن بامتلاك الرؤيا، واللغة الشعرية، والقدرة على التجاوز والتخطي، فرؤيا الشاعر الحداثي، بقوله: "تستبطن النفس البشرية، وتتقمص وجدان العالم، وتحول تجربته الشخصية إلى تجربة كونية"(قباني، 2000، 114)، تجربة تتأسس على مفهوم للهوية، قوامه الخصوصية والتفرد والتمييز، ولا تتحقق الرؤيا إلا عبر اكتمال شرطها اللغوي، مضيفا أنّ "عبقرية الشاعر تتجسد في قدرته على اختراع كلام جديد لمواضيع قديمة"(قباني، 2000، 124)، لأن حداثة اللغة الشعرية ترتكز على فتح آفاق جديدة في الممارسة الكتابية. ويرى أن حداثة الشعر تطوي بداخلها الاختلاف والمغايرة والتخطي، إنها "تتقدم في المجهول والحدس والمغايرة" (قباني، 2000، 79)، ولكنه رؤيا قاصرة، فتوهم المغايرة حداثة، وهو أبرز الأوهام التي نبه عليها أدونيس.

وفي رؤيته للتراث، والتراث الشعري تحديدا، فإنه يرفض ما تحجّر وثبت في عصره، دون القدرة على المثول بفاعلية في تجربة الإنسان المعاصر، والانفتاح على آفاق مستقبلية، وهذا الفهم يبرز في تعريفه للشعر، فيراه، من منظور تاريخي، "تراكماتٍ تاريخيةً ونفسيةً وحضاريةً لا تتوقفُ، كلُّ لحظةٍ شعريةٍ مرتبطةٌ باللحظةِ التي قبلها"(قباني، 2000، 69)؛ وهنا مكمن القصور، ذلك أن ثقافة الشاعر ورؤياه هي التي تستدعي التاريخ وشخصياته وأحداثه، وتعيد توظيفه وفق رؤاها دون أن تنظر لما لا يوافقها على أنه تراث ميت.

إن مفهوم الشعراء للحداثة والموقف من التراث ينطوي، نظريا، على فهم لطبيعة التجربة الإنسانية في صيرورتها الدائمة، والتخطي والتجاوز في ممارستها النصيّة، بغية

الابتعاد عن الغنائية صوب الموضوعية، من خلال تخصيب القصيدة بعناصر درامية وسردية ورمزية وأسطورية وتاريخية، على أن البياتي وعبد الصبور يتقدما قباني في وعيهما النقدي للتقنيات والأساليب الحديثة في القصيدة، ما انعكس على نصوصهما الشعرية، باتكائهما على خاصية الترميز والأسطرة والتّقنّع والتّشخيص، إذ تدخل الرموز والأساطير والأقنعة، لتشكل الفضاء الذي تنبني عليه القصيدة، ولا يكون التوظيف حشوا، أو خلوا من الدلالة، فكان إلحاحهم على البعد الموضوعي ابتعادا عن الذاتية، والدرامي ابتعادا عن الغنائية "رد فعل على الأسلوب الاعترافي الرومانتيكي" (لانغيوم، 1983، 93)، الذي هيمن على الشعر العربي، فكان المونولوج الدرامي أداتهم للوصول إلى الموضوعية والدرامية والرمزية، من خلال الأقنعة والشخصيات الشعرية.

ويظهر البياتي نضجا فنيا وموضوعيّا، في تأصيله لمفهوم القناع ووظائفه ودوافعه ومصادره، وسمات الشخصية المستدعاة للتقنع، كما يميز بين الشخصية الشعرية والشخصية الشعرية القناع؛ خلافا لعبد الصبور وقباني، فكلاهما ذكرهما دون تأصيل أو تفريق بينهما، فيعرفه البياتي، بأنه "الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر عن نفسه، متجردا من ذاتيته، إن القصيدة في مثل هذه الحالة، عالم مستقل عن الشاعر، وإن كان هو خالقها"(البياتي، 1993،401)، 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"(بسيسو، 1999، 157)؛ ثم ينتقل البياتي إلى مصادر الأقنعة الفنية، لتشمل الأصول الطبيعة والتاريخ والرمز والأسطورة، رغم أن مصادر أقنعة البياتي الثمانية مستمدة من حقل الشعر العربي والشعر الفارسي والتصوف الإسلامي، والمسرح الإنجليز، وهي: قصيدة هاملت من ديوان النار والكلمات، وقصيدة عذاب بالحلاج وقصيدة محنة أبي العلاء من ديوان سفر الفقر والثورة، وقصيدة عين الشمس أو تحولات ابن عربي في ترجمان الأشواق من ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبعة، وقصيدة مقاطع من عذابات فريد الدين العطار وقصيدة صورة للسهروردي في شبابه وقصيدة قراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين

الرومي من ديوان مملكة السنبلة.

وللتمثيل على انسجام التصور النقدي للحداثة والتراث لدى البياتي، يقارب الباحث قصيدة "صورة للسهروردي في شبابه"، حيث تكشف البنية الرمزية للعنوان أبعادها الدلالية بقراءتها في ميراثها النوعي، الذي يميزها، حيث تنتمي العنونة في سياق بناء النص إلى آلية التقنع، بوصفها إحالة على النزعة الدرامية الكامنة في غنائية الشعر، فقصيدة القناع، تأخذ تشكيلاتها من الأنا المغاير للمبدع، بوصف شخصية القناع ذاته الأخرى؛ لأن المبدع هو صاحب الموقف الدرامي في القصيدة. فالمبدع بوصفه شاعرا، ينزع نحو الكتابة والرؤيا، والسهروردي بوصفه صوفيا، ينزع نحو العشق والفناء، يلتقيان في القناع على الصعيد الفني من جهة، ورفض السلطة القائم بكل أشكالها، من جهة أخرى، يقول (البياتي، 1995، 418):

"بدمِ القلبِ، كتبْتُ وأشعلتُ النار
بهشيمِ الكلمات
لكنّي لمْ أبدأْ في إشعالِ النّارِ بقَلبي، حتَّى الآنْ"

وينفتح العنوان نصيًّا، كاشفا عن تجربتي العشق والكتابة للشخصية القناع شاعرا وصوفيا، بوصفه رائيا وطامحا للمطلق: عشقا بالفناء في الله، وكتابة بالقصيدة الرؤيا، يقول(البياتي، 1995، 417):

"لو كانَ البحرُ مدادا للكلمات. لصاحَ الشاعرُ: يا ربّ، نفدَ
البحرُ ولا زلْتُ على شاطئِه أحبو. الشيبُ علا رأسي وأنا ما
زلْتُ صبيا لم أبدأْ بعدُ طوافي ورحيلي ، فإذا احترقَ
الخيامُ بنارِ الحبِّ وأصبحَ في حانِ الأقدارِ حجابا، فأنا حولَ
النارِ فراشٌ ما زلْتُ أحومُ وأُفني ليلي بالسّكر"

ويبنى تناص الشخصية القناع بالقرآن تناصا مباشرا، يعضد الرؤيا التي بني عليها، في الرفض والتطلع الدؤوب والدائم لمستويات أعلى، فلا يقنع الشاعر بما حصّل ومادوّن دون أن يصل إلى نصه المراد. النص الرؤيا، فالبحر ينفد في النص القرآني وفي نص الشاعر، والكلمات في كليهما لا تنفد، يقول تعالى:" لَوْ كانَ البَحْرُ مِدادًا لِكَلِماتِ رَبِّي لَنَفِدَ البَحْرُ قَبْلَ أَنْ تَنْفَدَ كَلِماتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنا بِمِثْلِهِ مَدَدا" (سورة الكهف: الآية: 109).

أما عبد الصبور، فإنه، وإن لم يؤصل لمفهوم القناع، ويبحث في دوافعه ووظائفه، يعدّ أول من استخدم مصطلح قصيدة القناع، وأشاعها في النقد الأدبي، كما يرى عبد الرحمن بسيسو، مشيرا في الوقت ذاته، إلى مصادرها في الرموز والأساطير(بسيسو، 1999)، كما أنه وظف الشخصية الشعرية في قصيدة بشر الحافي، ومسرحية محنة الحلاج؛ ويكشف عن تأثره العميق بتيرزياس قناع إليوت في الأرض اليباب، الذي قاده إلى قصيدة القناع في قصيدته "مذكرات الملك عجيب بن الخصيب، التي استلهما من الموروث الثقافي العربي في ألف ليلة وليلة، وهذه القصيدة تبين بعمق الفهم الحداثي فنيا، وعمق الاتصال بالتراث العربي والإنساني ثقافيا، ما يغريباتخاذها نموذجا تطبيقيا لموقف عبد الصبور من الحداثة وعلاقتها بالتراث.

يمثل العنوان رمزا قناعيا استقاه الشاعر من موروثه الحكائي، وبؤرة كاشفة لعوالم النص ودواخله، ذلك أن النص ينفتح على أبعاد سردية وحكائية ودرامية، فالمذكرات تنبئ عن خصوصية مؤلفها، الذي يمثل رأس السلطة، ما يجعل كشفها صعبا، ومحط رغبة الجماهير في الوقت ذاته، فالعجيب بن الخصيب اسما ينطوي على ثنائية تستدعي الغرابة، خاصة أنه أحد أحفاد الملك أوديب، ما يوجب استمرار اللعنات وحمى الرغبات جيلا فجيلا، فيكون وجه العجب في الخصيب الذي يمثل استمرار اللعنة والانتهاك والخرق لدوائر المحرم، يقول في المقطع الأول (عبد الصبور، 1998):

"لم آخذ بلملك بحد السيف، بل ورثته
عن جدي السابع والعشرين، (إن كان

الزنا لم يتخلل في جذورنا
لكنني أشبهه في صورة أبدعها رسامه،
رسامه ...كان عشيق الملكة)"

يمثل هذا المقطع الشعري بوابة النص، فهو إذ يدفع بالتهم والشك بعيدا، فإن المونولوج الداخلي ينخره، ويكذبه، وينخره؛ وأما المقطع الثاني يتداخل فيه الملك الأب والملك الابن في صورة تدلل على استمرار عدوى الزنا، والمقطع الثالث يعزز انتقال الجرثومة عبر لوحة زمكانية تختزل المعطى الحياتي للتجربة الإنسانية، وفي المقطع الرابع يبرز نقض الوصايا والتعاليم، بما يؤكد استمرار فعل تخصيب العقم والزنا واللعنة، واستمرار الفعل الأوديبي، يقول (عبد الصبور، 1998):

"ورغم تعاليمه، قد عرفت النساء،
إماء أبي كنَّ حين يجنُّ المساء
يجئنَ إليَّ، يضاجعنني ويلاعبنني".

وفي المقطع الأخير، يبلغ الصراع الداخلي ذروته، بين الاعتراف بالزيف والعقم وعدم مشروعية الحكم، وبين البحث عن فلك النجاة والخلاص، ليكون عجيب بن الخصيب شاهدا حيا على مأساة السلطة وهي تستلب الحياة الإنسانية، وتنتزعها، فينتهي به الحال متشردا باحثا عن وجه الحقيقة، كاشفا لأوجه الزيف.

أما قباني، فإنه لا يؤصل لمصطلحي الشخصية الشعرية أو القناع، بل إنهما لا يذكران في كتابه، فضلا عن خلو أعماله الشعرية من قصائد القناع، إلا أن قصائد الشخصية الشعرية تحضر في مجموعاته الشعرية بكثرة، من مثل: رسالة من سيدة حاقدة، وحبلى، وأوعية الصديد، ومجموعة يوميات امرأة لا مبالية؛ وهو ما يسميه "التقمص الدراماتيكي العجيب" (قباني، 2000، 114)، والتقمص خلافا للتماهي، لا

يوجب ذوبان شخصية المبدع بالشخصية موضوع التجربة، ولا يعلن عن كون المتقمص صاحب الموقف الدرامي، فالفرق الجوهري بين قصيدة الشخصية الشعرية والقناع، يكمن في تأسسهما على منظورين مختلفين تماما، فبينما تتبني 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.

ومن ذلك ديوانه "يوميات امرأة لا مبالية"، واليوميات من الأنواع المحايثة للسيرة الذاتية، والعنوان يكشف منذ البداية مغايرة الشخصية الشعرية لشخصية مبدعها، ذلك أنها تعلن عن كونها موضوعا للتأمل تعالجه القصيدة من منظور الشاعر، فهي مستقلة تماما عن الشاعر، ولا يربطه بها سوى كونه مبدعها، وشخصية الديوان شخصية المونولوج الدرامي النسائي، ومعيار نجاحها يكمن في قدرتها على تصعيد حدة التوتر بين الحكم الأخلاقي الذي يؤجل القارئ إصداره، والتعاطف الذي يتوجب عليه تقديمه، وإذ ينبغي على القارئ إصدار حكمه على شخصية تنتهك القيم الاجتماعية والثقافية السائدة، فإن الرغبة المعرفية لفهم التجربة، تجعله يؤجل حكمه القاسي باللوم والتعنيف صوب التعاطف والمشاركة، يقول (قباني، 2002):

"لمن شفة منادية .. تجمد فوقها السكر؟
أللشيطان للديدان .. للجدران لا تقهر؟
أربيها وضوءَ الشمس أسقيها سنابل شعري الأشقر".

وقد أبدع نزار في رسم هذه الشخصيات الشعرية، ما يجعل فهمه لحداثة القصيدة بانفتاحها على الآخر بأسلوبية مونولوجية وسردية فهما عميقا في الممارسة النصية دون التنظير النقدي، يقول على لسان الشخصية مخاطبة عالم الذكورة (قباني، 2002):

"أنا أنثى .. أنا أنثى..
نهار أتيت للدنيا وجدت قرار إعدامي..
ولم أر باب محكمتي ولم أر وجه حكّامي..".

الفصلُ الثّاني: خَلْقُ القَصيدَةِ ومَراحِلُ تَشكُّلِها

تشكل رؤية الناقد عبد الجبار المطلبي إضاءة كاشفة لصعوبة تقديم الشعراء صورة واضحة لكيفية إنتاج القصيدة وخلقها ومراحل تشكلها، إذ يقول: "ندرة نادرة من الشعراء حاولت أن تنصت ساعة خلق القصيدة لعالمها الداخلي، وهو يعتمل بالموسيقى والصور والأفكار والإيقاع، أو وصفت النشوة العليا أو الحال الفريدة التي اتصل خلالها بحقائق الحياة" (المطلبي، 1980، 185)؛ غير أن الشعراء: البياتي، وعبد الصبور، وقباني؛ اجتهدوا في تقديم رؤاهم لمراحل تشكل القصيدة؛ علما أن ثمة نظريات تفسّر العملية الإبداعية بغية الكشف عن منبعها ومراحل تشكلها؛ ولكنها لم تقدم إضاءة كاشفة شاملة لطبيعتها، حيث يرى مصطفى سويف أن النظرية الإلهامية أو العقلية أو السوسيولوجية أو السّيكولوجية بشقيها: التسامي الفرويدي أو الإسقاط اليونغي، أجابت عن أسئلة دون أخرى، ملتقطة إحدى زوايا العملية الإبداعية، ومفسرة إياها (سويف، 1969). وقراءتنا تستند لما قدمه الشعراء في ضوء تجاربهم، مناقشة وتأصيلا، ثم عقد الموازنة بينهم.

وفي تجربته الشعرية، لم يشر البياتي إلى كيفية حدوث العملية الإبداعية، والمراحل التي تقطعها القصيدة في رحلة تشكلها، كما أنه لم يفسر سرّ تميز مبدع عن غيره، إذ يمتلك الكثيرون المعرفة والحساسية الفنية، ولا ينتجون نصوصا إبداعية :شعرية أو مسرحية أو روائية، ولكنه يلقي الضوء على منبع الإبداع وعلته في حديثه عن أوقات الكتابة؛ وهو يصدر في رؤيته عن النظرية الاجتماعية، التي ترى أن منبع الإبداع يكمن في كون المبدع يمتلك عقلا ولاشعورا جمعيين، مشبعين بالروح الاجتماعية والتّاريخية، ويتميز المبدع في كون تجربته أقوى وأوضح وأشد تركيزا وقدرة على نسج علاقات جديدة، يقول: "أشعر عندما أبدأ الكتابة، كأن الكلمات قامت برحلة كونية، وقطعت مئات السنوات الضوئية" (البياتي، 1993، 18)؛ 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، فإن مبعثها "اكتمال ملامح الصورة الكلية للشقاء الإنساني، والشعور الحاد بالفخ الكبير المنصوب

للبشرية" (البياتي، 1993، 9)، مما يحفز المبدع للبحث عن الحقيقة. وهذا ما يؤكده أرنست فيشر (1986)، من أن المبدع يسعى لجعل "فرديته اجتماعية، يريد أن يكون أكثر اكتمالا، يمد هذه الأنا المتطلعة المتشوفة لاحتواء العالم، يسعى إلى عالم أكثر عدلا وأقرب إلى العقل والمنطق" (ص9).

وفي قصتي مع الشعر، ينفتح قباني في تفسيره العملية الإبداعية على آفاق سايكولوجية سوسيولوجية، مع رفضه لنظرية الإلهام، عارضا رؤيته لمنبع الإبداع وعلله وغاياته، ومراحل تشكل القصيدة؛ رغم نفيه القدرة على تفسير العملية الإبداعية، بقوله: "ليس عندي نظرية عن ذلك الزلزال الذي يركض تحت سطح جلدي..إنه هجمة مباغتة تشق حفرة كبيرة في سكوننا، وفي وجودنا" (قباني، 2000، 24). لكنه يشرع في نسج الائتلاف الرؤيوي في تفسير العملية الإبداعية مع فرويد، الذي يربطها بالدافع الجنسي والرغبات المكبوتة؛ فالتسامي الفرويدي، كمفهوم مفسر للعملية الإبداعية، يتأسس على ارتقاء الفنان بالدافع الجنسي إلى أهداف ذات قيمة أسمى بإعلاء الجزء الأكبر من اللبيدو للبحث عن المعرفة، فهو "آلية استبدالية، من آليات الصراع بين قوى النفس الثلاثة" (سويف، 1969).

وفق 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"(قباني، 2000، 191).

إن قباني، في إسقاطه العملية الشعرية على العملية الجنسية، يكشف منزعا سايكولوجيا دفينا في نفسية المبدع، ويسلط الضوء على آلية التسامي، التي توجهه إلى الإبداع الفني ارتقاء وسموا، عوض تحكم آلية القلب الساعية للوصول إلى إشباع الرغبة دون الاستبدال؛ لكنّ مفهوم التسامي قاصر عن تفسير العملية الإبداعية؛ لأن فرويد، كما يرى مصطفى سويف، في استبداله أهدافا سامية بالرغبات المكبوتة، لا يخفض التوتر،

بل إن القلب، كفاعل في تنمية العرض المرضي والوصول للهدف المطلوب، أقدر على خفض التوتر، وتحقيق الاتزان، (سويف، 1969). أما منبع الإبداع، فتحيل آراؤه إلى مفهوم اللاشعور الجمعي لكارل يونغ، المتعلق بالمضمون اللاشعوري المتجذر في الأساطير، بقوله: "إنني أشعر أحيانا أن البشرية كلها، والتاريخ بكل امتداده.. وكذلك الأحياء والأموات يشتركون في كتابة قصيدتي.. حضور القصيدة على الورق متأخر جدا على زمن تكونها الحقيقي" (قباني، 2000، 189).

وفي تفسيره لمراحل تشكل القصيدة، ينفتح قباني على النظرية السيوسولوجية، مقسما تشكل القصيدة إلى ثلاث مراحل: "تأتيني القصيدة، أول ما تأتي، على شكل جملة غير واضحة وغير مفسرة.. تضرب كالبرق وتختفي كالبرق .. تحدث الإنارة النفسية الشاملة من تجمع البروق وتلاحقها.. ثم أبدأ العمل على أرض واضحة، وفي هذه المرحلة فقط، أستطيع أن أتدخل إراديا في مراقبة القصيدة، وممارسة النقد الذاتي عليها" (قباني، 2000، 187، 186). إنه، في حديثه عن بداية تشكل القصيدة، يوحي بالإلهام، ولكنه يرفض قطعيا "المصادر الميتافيزيكية للشعر" (قباني، 2000، 189)، مما يعني أن البرق ينبثق من مخزون معرفي وثقافي وتجريبي مشبع بالحساسية العالية، يختمر في ذهن المبدع لا شعوريا، وهو ما يشبه الحمل الفني نتيجة الإخصاب المجتمعي والتاريخي، وينبثق نتيجة أزمة نفسية يمر بها المبدع، وهذا الانبثاق يقارب "مفهوم ديبلي للحدس الخالص" (سويف، 1969، 192)، بعد ذلك، تتلاحق البروق والحدوس لتكون فكرة شاملة لموضوع القصيدة، عندها يتدخل المبدع إراديا في القصيدة، ليتفق والنظرية العقلية من خلال ممارسته النقدية على ما أنتجه، بالحذف والإضافة والتعديل.

أما عبد الصبور، فإنه يجترح مصطلحات صوفية لتفسير العملية الإبداعية، مقاربا بين التجربتين: الصوفية والشعرية، لكونهما تجربتين فرديتين وجدانيتين، وهو في انفتاحه على الحقل الصوفي، توظيفا لمصطلحاته ومقاربة لرؤاه؛ ليخرج بتفسير أكثر تميزا وعمقا وحداثة، رغم السبق الإليوتي للإشارة بوجود "صلة، لا تعدو أن تكون سيكولوجية بين التصوف وبعض أنواع الشعر"(إليوت، 1992، 239). فالقصيدة تتشكل على ثلاث

مراحل: مرحلة الوارد، مرحلة التلوين والتمكين، مرحلة المحاكمة أو التشكيل؛ مرحلة الوارد الذي يفضله على كلمات الخاطر أو الباده أو العارض، ويعرفه صوفيا، كما ورد لدى الطوسي، بأنه "ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها، والوارد له فعل، وليس للبادي فعل"(عبد الصبور، 1993، 11)، واستعارة عبد الصبور للوارد مقدمةً للقصيدة، يعدّ 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" (جودة، 1992، 158)، بهذا تتحد الطبيعة 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، 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، ليكوّن المبدع مخزونا معرفيا واسعا، وهو ما عبر عنه بالعقل الباطن، الذي تثوي فيه "ملايين الملايين من المرئيات والانطباعات والمعلومات"(عبد الصبور، 1993، 22)، وهو مصدر الإبداع توافقا مع النظرية السيكولوجية.

وتأتي مرحلة التلوين والتمكين، كفعل يلي الوارد وينبع منه، وهذه المرحلة صوفيا، تعني الطريق الصوفي أو المعراج الروحي ارتقاء، بغية الانتهاء إلى الاتصال بالمطلق، وذلك عبر التطهير، وليس الاتصال في الفهم الصوفي بين الحق تعالى والذوات، بل إنه اتصال شهودي عبر الأنوار والإشراقات، والصوفي يجتهد من خلال أسباب التطهر لاضمحلال الإحساس بالذات والعالم، لتهيئة الطريق نحو الإشراق وسطوع الأنوار الإلهية.

أما فنيا، فإن عبد الصبور ينقل حيثيات المرحلة الصوفية إلى المرحلة الفنية، للمقاربة

اللصيقة بين التجربتين: 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 . الأشياء، (عبد الصبور، 1993)، وكما يتطهر الصوفي في رحلته، يستقي عبد الصبور مصطلح التطهير ليحدث المقارنة بين الصوفي والشاعر، فكلاهما ساع من خلال التطهير لفعل أخلاقي، غايته "تصفية النفس وتهذيبها" (عبد الصبور، 1993، 20)، ومن ثم يعلل إخفاق الشاعر في رحلة التلوين والتمكين من الوصول لبغيته، بقوله: "إن إخفاق القصيدة قد يكون لقوة العواطف واحتدامها مع ضعف الشاعر، أو لممانعته الذاتية، لم يستطع أن ينسلخ عن ذاته، بحيث يدع القصيدة تسيطر عليه، أو لضعف إحساسه بما ورد عليه من خاطر" (عبد الصبور، 1993، 16)؛ وهو رأي يستقيه من القشيري في رسالته، إذ يقول: "ما دام العبد في الطريق فهو صاحب تلوين، لأنه يرتقي به من حال إلى حال، وينتقل به من وصف إلى وصف، فإذا وصل تمكن" (القشيري، 1990، 85)، ويسحب عبد الصبور هذا الفهم على المرحلة الثانية من تشكل القصيدة فنيا. أما بلوغ الشاعر مرحلة التمكين والاتصال بالمنبع، فيعني حدوث عملية الانسلاخ، وأنّ الوارد – الذات الناظرة، في ظلّ غيبة الرقابة العقلية، تلقي بضوئها في الذات المنظورة، وهي خزان المعلومات والمرئيات والانطباعات– العقل الباطن، لتنتقي منها وتتخير، عندها تدخل الأشياء في الحوار، بهذا تخرج القصيدة وتستوي بعد رحلة مضنية/التلوين، تفاعل فيها الذاتي والموضوعي، ذلك أن الذات "بؤرة لصور الكون وأشيائه، ويمتحن الإنسان من خلال النظر في ذاته علاقته بهذه الأشياء" (عبد الصبور، 1993، 7).

وبعد استواء القصيدة، تبدأ مرحلة المحاكمة العقلية، وفيها تبرز الحاسة النقدية للشاعر، بأن يثبت ويمحو، يقدم ويؤخر، يغير ويستبدل، ليتم التشكيل النهائي للقصيدة، هنا، ينفتح عبد الصبور على آفاق أوسع في تفسيره للعملية الفنية، وهي تشكيل القصيدة، وليس المقصود استثمار الأدوات التحريرية دلاليا في القصيدة التشكيلية، "كالسواد

والبياض، وعلامات الترقيم، والفراغ والمساحة المفتوحة"(التلاوي، 1998، 292)، وإنما يتمحور التشكيل في استثمار معطيات لوحات الفن التشكيلي، وقد نمت رؤية المتاحف العالمية، وتذوق فن التصوير فكرة التشكيل لديه، وهو ما يتضح في قصيدتي: شنق زهران، وتقرير تشكيلي عن الليلة الماضية.

ويقرر عبد الصبور أن فكرة التشكيل في القصيدة، تنبع من كونها "بناء متدامج الأجزاء، منظما تنظيما صارما"(عبد الصبور، 1993، 26)؛ ليصبح التشكيل لدى الفنان غريزة فنية، وليس اختياره للتشكيل خلوا من الدلالة، فاقتطاعه مقولة نيتشة: "الفن تشكيل قبل أن يكون جمالا" (عبد الصبور، 1993، 43)، 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 في بناء فني"(عبد الصبور، 1993، 43). أما الذروة الشعرية، فإنه يعتبرها المحك في بناء القصيدة؛ لذا، يجعل عبد الصبور من بيت القصيد في الشعر العربي القديم المعادل للذروة، ويعرض عبد الصبور لمفهوم الذروة من خلال الأبنية الفنية للقصيدة: الدائري والحلزوني، وينتهي إلى أن أيسر الأبنية الشعرية ما جاءت فيه الذروة في نهاية القصيدة، مستشهدا بقصيدة كافافي في انتظار البرابرة،(عبد الصبور، 1993).

يتضح ممّا تقدم، أن قولا فصلا في تفسير العملية الإبداعية برمتها لأمر غاية في الصعوبة، فالنظريات المتعددة أو التفسيرات المتنوعة تقارب وتجانب الواقعة وفقا لآراء الشعراء وتجاربهم، ويرى الباحث أن تفسير العملية الإبداعية في غموضها، يكشف عن طريقة تفكير الشعراء، وآلية كتابتهم الشعر، لكنها تظل عاجزة عن تفسير الشعر بذاته، متفقا في ذلك مع إليوت، بأن معرفة "الطريقة التي يكتب بها الشعر لا تقدم أي مفتاح لمعرفة قيمته"، إليوت، 1992، 240).

الفصلُ الثّالث: اللُّغَةُ الشّعريَّةُ

لم يؤسس عبد الصبور وقبّاني، في احتفائهما باللغة الشعرية، مبحثا نقديا خالصا ومغايرا ومتجاوزا، عما قدّمه 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 اللغوية (كوهن، 1986، 16)، يثقل حضوره ما انتهى إليه ياكبسون من أن "بنية الشعر هي بنية التوازي"، (ياكبسون، 1988، 105)؛ رغم كون 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 ودلالية، والرموز اللغوية وعلاقتها بالسّياق 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 العاميّات العربية لتحل محل اللغة العربية الأم" (الشرع، 1991، 23)، في ظل صراع دائر بين لغة الشعر العربي القديم والجديد؛ ما فتح القصيدة على آفاق تطال الهوية الثقافية العربية، غير أن عبد الصبور يسفه 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" (عبد الصبور، 1993، 134)؛ أدى إلى إفقار اللغة وجمودها. والباحث، إذ يتفق معه في هذا الرأي، خاصة أنه يكتسب قيمته النقدية من كونه يؤكد على أن الكلمة، بذاتها، لا تمتلك طاقة دلالية أو جمالية، فليس هناك مفردة أجود من مفردة، بل إن طاقاتها الدلالية والجمالية تخضع لمحك، هو "محك جودة السياق الشعري"(عبد الصبور، 1993، 135)، فإنه، هذا لا يذهب في اتجاه تسيّد اللهجات العامية أو المحكية قيمةً راسخةً في حدّ ذاتها، ليتوازى صلاح جاهين وأمل دنقل في مصر، أو خليل حاوي وجوزف حرب في لبنان، في التأثير الجمالي والثقافي والحضاري.

على الرغم من ذلك، يكشف صلاح عن فهم عميق لمواءمة المفردة للسياق؛ ما 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، فعبد الصبور في فهمه للسياق، وحدةً منتجةً 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"، (الجرجاني، 1994، 38)؛ وهو ما يؤكده عبدالله العضيبي بقوله: "إن المفردة عندما تدخل في إطار السياق الشعري، فإن ذلك يمنحها دلالة تستقيها من تموضعها داخل النص، وفي ضوء علاقتها بغيرها من المفردات" (العضيبي، 2009، 72).

أما مصدر النزوع إلى المحكية واستخدام المفردات العامية، فإنه . كما يكشف عبد الصبور، إليوت، الذي يرى أن الشعر يجب ألا يبتعد عن اللغة العادية اليومية التي نستعملها ونسمعها (الشرع، 1991)، ويعرض عبد الصبور في كتابه حياتي في الشعر لمقطع من الأرض اليباب، مناقشا الطاقات التعبيرية للمفردات العامية في القصيدة ذاتها، ليلج بذلك إلى علل توظيفه للمحكية في قصائد، من مثل: شنق زهران والملك لك، والحزن، داعيا إلى الجسارة اللغوية عبر تمثل التراث العربي والواقع الحضاري المعاصر، على أن يخضع التوظيف للسياق الشعري، ويرى الباحث أن شعرية المفردات المحكية لا تنبع من ذاتها، وإنما من كونها تمثل انزياحا عن معيار راسخ للتقاليد الشعرية العربية الكلاسيكية، على أن جدل اللغة المحكية أو لغة الحديث اليومي، لا يعدو كونه ظاهرة، لم تلبث إلا مرحلة قصيرة في تاريخ الشعر، ثم تراجعت؛ يؤكد ذلك ما تنبئ به النصوص الشعرية اللاحقة في مجموعات عبد الصبور الشعرية من تراجع كبير لهذه المفردات.

ومن الأمثلة التطبيقية لرؤية عبد الصبور للغة الشعرية، وطبيعة توظيفه للهجة

المحكية، والنزعة الأسطورية والمضامين الشعبية الحكائية، قصيدته "رحلة في الليل"، في عبارات ظاهرها الفرح والطمأنينة، ولكنها في السياق الشعري تنتج دالات مغايرة لظاهرها، عبر تقنية المفارقة الساخرة، يقول (عبد الصبور، 1998):

"ما زلت حيا! فرحتي! ما زلت والكلام والسباب والسعال
والسحب ما تزال،
تسح، والمخاض يلجئ النساء للوساد
ويلعب الأطفال فوق اسطح البيوت
لعبة العريس والعروس، والتبات والنبات".

إن توظيف مضامين الموروث الشعبي ومفرداته المحكية لازمة ترتحل وعبد الصبور في دواوينه الشعرية اللاحقة، ففي قصيدة "مرثيتان" من ديوان تأملات في زمن جريح، يورد في مقطوعة "مرثية رجل تافه" صورة نمطية ثابتة، تمثل رمزية للمواطن العربي المعدم والمحبط، بقوله (عبد الصبور، 1998):

"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 تركتُ لقمة أنفت أن ألمَّها يلقطها
يمسحها في كمّه،
يبوسها، يأكلها".

وفي السياق ذاته، يرفض قباني الإرهاب اللغوي والبلاغي الممارس على الشعراء،

الذي يقيد القدرة على الإبداع، لذا يدعو إلى "كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشرعية واللاشرعية، وتحويل كل شيء إلى شعر" (قباني، 2000، 51)، من خلال استثمار المفردات المحكية والمتداولة على شفاه الناس كي يتخلى الشعر عن تعاليه؛ وقباني، في حرصها على توظيف مفردات الحديث اليومي المحكية وفقا للسياق، يكشف المؤثرات الفرنسية في رؤيته، يبدو ذلك من تلقفه صرخة هيجو: "لنحارب البلاغة" (كوهن، 1986، 44)، جاعلا منها بنية يستند عليها خطابه المناهض لتقاليد الشعر العربي بلاغيا وعروضيا ولغويا، ولكنه 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"(كوهن، 1986، 45)، فالعلاقات ثوابت والكلمات متغيرات، فتكرار جناح الذل أو كأس الملام اجترار وجري وراء الاستعمال، وقولنا: ماء المجاز أو الخبز الحافي إبداع في ظل ثبات العلاقات، غير أن قباني في حمى انفعالاته، يوحي بنسف القديم بالكلية، والتأسيس من العدم، ومراده إسقاط شرعية الرقابة اللغوية، والأحكام الأخلاقية بشأن قبحية 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" (كوهن، 1986، 39). من هنا، ينتقل نزار إلى اللغة الثالثة الوسطية بين الفصيحة والعامية، للتخلص 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" (قباني، 2000، 119)، في مسعى إلى جسر الهوة 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؛ وقد تمثل قباني هذا المستوى اللغوي، من خلال المحافظة على العلاقات الإسنادية والتركيبية للجملة العربية، لكن بشحنها بمفردات واقعية معيشة تقارب المحكية، يقول في قصيدة "حارقة روما" من ديوان "قصائد متوحشة" (قباني، 2002):

"كفي عن الكلام يا ثرثارة
كفي عن المشي
على أعصابي المنهاره
ماذا أسمي كلَّ ما فعلتِه؟
سادية..
نفعية..
قرصنة..
حقارة..".

ويمضي قباني في إبراز افتراق لغة الشعر عن لغة النثر، من خلال تعريفه للشعر بأنه "الرقص.. الشعر رقص باللغة" (قباني، 2000، 19)، متلقفا إياه من بول فاليري، الذي عقد مقارنة طريفة دالة بين طرفي الثنائية، مشبها الشعر بالرقص والنثر بالمشي، فالشاعر فإنه يستخدم المفردات والتراكيب بطريقة مغايرة للناثر، محطما قوانين اللغة المعيارية؛ لأن "اللغة الشعرية ذاتية الغائية لتراجع الغاية العملية إلى موقع خلفي، بينما اللغة النثرية مغايرة الغائية، لكونها نفعية تواصلية"(تودورف، 1986، 18).

وما أن ينهي نزار ما بناه في التفريق اتكاءً على رؤية الشاعر فاليري، حتى يذهب للإعلاء من قصيدة النثر، واضعا القارئ في أجواء لغوية احتفالية، لا قيمة نقدية لها، فقد "أصبحت عضوا أساسيا في نادي الشعر...، ومقاييس الفصل بين النثر والشعر لم تعد صحيحة ومقبولة في هذا العصر، (قباني، 2000، 251). ثم يلقي الضوء على قصيدة

النثر من زاوية تستبدل الإيقاع بالوزن والقافية، ولا يلتفت إلى أن الأوزان والقوافي تشكلان جزءا من بنية الإيقاع، معتمدا في رؤيته على الطاقة الصوتية للمفردات وآلية التكرار؛ خلافا لمفهوم قصيدة النثر وأدبياتها في الغرب، 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" (برنار، 1999، 30)؛ وما ذهبت إليه في لانهائية الإيحاءات يفصل القول فيه جان كوهن، فقد عد قصيدة النثر "قصيدة دلالية لا صوتية، خلافا للنثر المنظوم فهو قصيدة صوتية لا دلالية، أما النثر الكامل فهو خال من الصوت والدلالة، بينما الشعر الكامل يطوي في فضائه الصوت والدلالة" (كوهن، 1986، 12).

وقد انزاح نزار في ديوانه النثري " مئة رسالة حب" عن التفعيلة والإيقاع والموسيقى، لمصلحة الرؤية الشعرية التي تسكنه، في حالة انعتاق مؤقت من قيود التفعيلة، يقول في الرسالة الحادية والعشرين (قباني، 2002):

"وعدتك ..
أن أبقى محتفظا بوقاري
كلما ذكروا اسمك أمامي
أرجوك .. أن تحرريني من وعدي القديم
لأنني كلما سمعتهم
يتلفظون باسمك ..
أبذل جهد الأنبياء ..
حتى لا أصرخ".

إن كلا الشاعرين: عبد الصبور وقباني، لم يطرحا في تجربتيهما ما يتسم بالمغايرة، إذ

انغمسا في جدل اللغة المحكية شعريا، وخضعا للمؤثرات الغربية في كثير من آرائهما النقدية، فكان إليوت مرشد صلاح؛ وهيجو وفاليري مرشدي نزار قباني.

أما عبد الوهاب البياتي؛ فإنه لم يقدم تصورا خاصًا للغة الشعرية، ولكنه، في سياق عرضه لتجربته يصدر حكما نقديا على لغة ديوانه "الموت في الحياة" في كتابه "تجربتي الشعرية"، حيث وصفها بأنها "لغة كل العصور منبثقة من أعماق التراث الذي يمتد فينا" (البياتي، 1993، 43)؛ وهو حكم عامٌّ، تلزم محاكمته نقديا النظر في ديوانه، لرصد طبيعته ومدى موضوعيته ودقته، وتبيَّنَ للباحثِ أن لغة الديوان تعكس قدرات البياتي الفنية العالية، إذ نهلت لغته الشعرية مفرداتٍ وسياقاتٍ وتراكيبَ ومضامينَ متنوعة وعميقة وغنية، فالمخزون الثقافي للبياتي مكّنه من تطويع اللغة لغاياته ورؤاه الشعرية، حيث يمزج التراثي بالحداثي، والقديم بالمعاصر، فتحضر عوالم نصية ودلالية متنوعة: عوالم ألف ليلة وليلة، وجواري السلطان، ونخلة مريم العذراء، وعودة أوليس، وحيرة هاملت، ونهاية أنكيدو؛ وعذاب بروميثيوس، وطوفان نوح، ورجال إليوت الجوف، ومعراج الرسول، إلى مفردات الحلول الصوفي؛ فيحضر الحكائي التراثي، والتاريخي، والأسطوري، والديني، والأدبي في ديوان "الحياة في الموت"، ومن هذه النماذج، قوله في قصيدة "الموت في الحب" (البياتي، 1995):

"أيتها العذراء
هزي جذع النخلة الفرعاء تتساقط الأشياء
تنفجر الشموس والأقمار
يكتسح الطوفان هذا العار".

وفي قصيدة "كلمات إلى الحجر" يوظف الموروث التوراتي لقصة الطوفان دون تعديل في الرؤية أو السياق، فيحضر التناص بشكل مباشر، في قوله (البياتي، 1995):

"ستعودين مع الطوفان للفلك حماماة تحملين
غصن زيتون من الأرض علامة"

وفي قصيدة "الجرادة الذهبية" يقيم البياتي حالة من التماهي والتماثل مع بروميثيوس، فكلاهما عرضة للعذاب والنهش، متوحدَيْنِ في الفعل البطولي، ومختلفَينِ في النتيجة، يقول (البياتي، 1995):

"بكى أبو العلاء
وهو يراني في ثياب الأسر ينهش
صدري النسر
منتظرا مع الملايين طلوع الفجر".

الفصلُ الرَّابعُ: مَفهومُ الالْتِزامِ

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، بوصفه مشروعا غائيا.

إن الفن، في الواقعية الاشتراكية، يتخذ من "علائق الأدبي بالاجتماعي موضوعا له" (إدريس، 2003، 279)؛ ليكون فنّا هادفا، غايته الاهتمام بالواقع المعيش، وإبراز البنية المجتمعية، والدخول فيها كقوّة ثورية إيجابية، تنأى عن الحيادية والسلبية، كماهو حال الواقعية النقدية، متخذةً من الواقع نقطة المبتدأ والمنتهى،(عيد، 1986). في حين ينفتح مفهوم الالتزام السّارتري على أفق فلسفي من خلال تحميله رؤية للعالم قوامها الحريّة المسؤولة عن التغيير، ليكون الالتزام في الممارسة الكتابية "طريقة من طرق إرادة الحرية، والدفاع عنها وحمايتها، إذ يتأسس الالتزام على مفهوم الذات الفردانية والحرية، كأفق يحكم التعاقد بين المنتج والمتلقي، وإرادة الاختيار، والمسؤولية الأخلاقية المترتبة عليه؛ لأن سؤال الالتزام ينبع من حاجتنا في الشعور بأننا "ضروريون بالإضافة للعالم"(سارتر، 1984، 45)، ولسنا فائضين عن حاجته.

وبناء عليه، كيف فهم شعراء الحداثة في كتب تجاربهم الشعرية الالتزام، وهل طبّقوا مفهومهم للالتزام في نصوصهم الشعرية؟ إن الإجابة تستدعي، أولا، عرض آرائهم ومناقشتها، ومن ثم الوقوف على تطبيقاته النصية.

في تجربته الشعرية، لم يخرج البياتي من فضاء الواقعية الاشتراكية، ذلك أن قوله: "إنّ الفنان مطالب من أعماق أعماقه أن يحترق مع الآخرين عندما يراهم يحترقون، أمّا الوقوف على الضفة الأخرى والاستغراق في الصّلاة الكهنوتيّة، فليس من صفات الفنّان الحقيقي في أيّ عصر من العصور" (البياتي، 1993، 27)، يفتح مفهوم الالتزام ويكثّف

من حمولته الدلالية اجتماعيا وسياسيا في حدود 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، انعكاسا وتفاعلا مع قضايا المجتمع العربي ذاته وتحوله إلى الثورة الإيجابية"(البياتي، 1993، 27)؛ ما يعني ذوبان الذات المفردة في فلك المجتمع وانسلاخها عن إرادة الحرية والاختيار، واتخاذ الواقع بمعطياته السياسية والاجتماعية مادة تشكيل معتقدات المبدع وأفكاره وأحاسيسه، وهو ما يتضح أثره النصي في مجموعاته الشعرية الأولى: أباريق مهشمة، النار والكلمات، كلمات لا تموت؛ ويضيف البياتي سؤالا في غاية الأهمية: كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزما وعظيما في نفس الوقت، والتأكيد على فنية التجربة وجمالياتها؟ مجيبا عن سؤاله، يشير البياتي إلى أنّ قراءته لطاغور والخيام والعطار ولوركا، ما كانت لتسهم في تكوين مخزونه الثقافي وتشكيل رؤياه، لولا امتلاكهم لرؤيا شمولية، والتزام واع نابع من دواخل نفوسهم، (البياتي، 1993).

إن البياتي، في فهمه للالتزام، لم ينغلق في بوتقة الواقعية الاشتراكية، التي انعكست في أكثر من مجموعة شعرية، بل انفتح نصيا على آفاق أشد اتساعا وتمثلا للتجربة الإنسانية، وأكثر ارتباطا بمفهوم الالتزام السارتري، المبني على إرادة حرّة 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، ومحنة أبي العلاء من مجموعة سفر الفقر والثورة، جوهر رؤيته للالتزام بقضايا الإنسان، مع القدرة على إغناء نصه بطاقة فنية وجمالية، ومع تطور تجربته الفنية عمد إلى تكثيف الرؤية الأخلاقي في مقصدياته الجمالية، للخروج من دلالة الالتزام السلبية.

ويعرض عبد الصبور لمفهوم الالتزام، ماركسيّا ووجوديّا، نافيا كون الماركسية مذهبا نقديّا قادرا على الإحاطة بجماليات الأدب، وإصدار الأحكام النقدية القاطعة بشأنه،

مستعيرا حجج روجيه جارودي ولويس أراجون، وعلة رفضه لمفهوم الفن الهادف كما هو مطروح ماركسيا، تكمن في كونه يحصر، بلُ يخضع الفن للمجتمع، ويرى أن للفن غاية بشرية، "هي الإنسان لا المجتمع"(عبد الصبور، 1993، 98)؛ 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، عارضا للتدليل على ذلك وصية أفلاطون، التي تطالب الشعراء بلون من الالتزام"(عبد الصبور، 1993)، كما أن سارتر في تأكيده على أن الإنسان هو نقطة البدء، لم يعزله عن سياقه الاجتماعي والتاريخي، بل أقر بأنّ الإنسان هو الموجود لذاته وفي الوقت نفسه الموجود للغير، (سارتر، 1984).

ويرى الباحث أن مفهوم سارتر للالتزام يستند إلى مرجعية فلسفية وجودية، قوامُها الحرية والاختيار والمسؤولية، ورؤية عبد الصبور تتنافى مع مفهوم سارتر للالتزام، رغم أنّه يؤكد على أن غاية الأدب هي الإنسان، في توقه للحرية والمسؤولية المترتبة عليها، لإيمانه أنّ إلقاء "الإنسان المسؤولية عن كاهله انتحار أخلاقي"، (عبد الصبور، 1993، 86)؛ وتجربة عبد الصبور الشعرية تكشف جانبا واضحا من الالتزام بالهم الاجتماعي والأخلاقي والسياسي في المرحلة الواقعية، في قصائد بارزة، من مثل: هجم التتار، شنق زهران، الناس في بلادي، الشهيد، في دمجموعته الشعرية الناس في بلادي؛ غير أنه يتجاوز مفهوم الفن الهادف أو الالتزام السارتري، لينحت مفهومه الخاص بالالتزام من خلال فكرة المسافة التأملية الصوفية، وهذه المسافة ليست عزلة ميتا فيزيقية، بقدر كونها مسافة تؤمن التواصل الإنساني العميق، وقد جسد صلاح مفهومه هذا في مجموعة أقول لكم الشعرية، ومسرحية الحلاج الشعرية، 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" (عبد الصبور، 1993، 103)؛ لتكون المسافة التأملية صوفية ملتزمة، إنها "التباعد عن الظرفي والاجتماعي عبر مسافة صوفية تتيح

التأمل والتعالي نشدانا لجوهر الكينونة" (إدريس، 2003، 324)، المتمثل بقيم الصدق والحرية والعدالة.

ومع قباني، يطالعنا الموقف المتناقض والمنقسم على نفسه مجددا، فبينما يجتهد نزار إلى بلورة رؤيا جامعة مانعة، تؤمن للفن غاياته الملتزمة بقضايا الإنسان مع الاحتفاظ بقيمه الفنية والجمالية، يتورط مفاهيميا بين نظرية الفن للفن والفن للحياة، وهو ما يتضح في قوله في موضعين: "إن الشعر موقف أخلاقي من كل الأشياء ومن كل الأحياء" (قباني، 2000، 20، 164)، ثم ينسف قوله بقوله: "وثيقة السفر لم تكن تهمني.. بقدر ما كان يهمني السفر نفسه" (قباني، 2000، 28). إن قباني، عابرا يمر على مفهوم الالتزام، فيستقي دلالته العامة، دون أن يناقشه، كما تجذر في الفلسفة الوجودية، إذ تبنى دلالته العامة، مثلما تلقفته 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 أنه 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 قباني، تؤكد وقوعه في فخ التضاد على الصعيد النّظري، 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" (سارتر، 1984، 67)، وليست غائيته إلا تفسير العالم وإعادة تشكيله؛ ولكن قباني، إذ يجعل السَّفرَ نفسَهُ همَّه دونَ الوثيقة، ينسفُ ما سبق أن اجتهد في تثبيته؛ لأنّ قوله ينأى عن كونه حمّال أوجه، ليسفر عن وجه وحيد مؤداه أنّ الفنّ غائي دون غاية كما يرى

الفيلسوف الألماني كانت (سارتر، 1984)، فليس ثمة غاية أخلاقية أو اجتماعية للفن، فغايته تكمن في المتعة الفنية، وهذه الرؤية شكلت دعامة أساسية لدعاة الفن للفن.

أمّا نصيّا، فإنا نلفي نزارا متجاوز مقولة الفنّ للفن أو الفن غائيّ دون غاية، إذ تحفل مجموعاته 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.

الخاتمة:

توصلت الدراسة إلى نتائج بارزة بعد تحليل الكتب الثلاث، أبرزها امتلك الشعراء: البياتي، وعبد الصبور، وقباني؛ السمات الدالة لمفهوم الشاعر الحداثي، وذلك في تصوراتهم للقضايا النقدية المتمثلة لمفاهيم الحداثة والتراث علاقةً وموقفًا، وذلك في قدرتهم على تكوين رؤيا تختزن موقفا معرفيا وجماليا ونصيا، يشكل، بذاته، تصورا جديدا للإنسان والمجتمع؛ غير أن البياتي وعبد الصبور أكثر نضجا ووعيا في تصور المفاهيم، إذ استطاع النسق الثقافي من اختراق رؤيا قباني نظريا وشعريا؛ كما بدا واضحا تصورهم لمراحل تشكل القصيدة، ومحاولة تقريبه للقارئ وفقا لمرجعياتهم الثقافية، فبينما امتثل البياتي في تصوّره للنظرية السوسيولوجية، واحتكم قباني للنظرية السايكولوجية، أخذ عبد الصبور تصوره من مرجعية تراثية صوفية، كانت الأقدر على تمثيل الحالة، وتقريبها.

واتّضحت المرجعيات الثقافية الأوروبية في تصور الشعراء للغة الشعرية، حيث مثّلت رؤية إليوت مرجعيّة تصوّر عبد الصّبور للّغة وطبيعتها ودورها، بينما كان للشّعراء الفرنسيّين تأثيرُهم الواضحُ في تصوّر قباني لوظيفة اللغة وطبيعتها، خلافا للبياتي الذي لم يقدم تصورا خاصا للغة في كتابه سوى حكما عاما للغة ديوانه الموت

في الحياة. أما مفهوم الالتزام، فتباين الشعراء في تصورهم بين المرجعية الماركسية في الأدب ودوره الاجتماعي والثوري، والمرجعية الوجودية وفق فهم الأديب والفيلسوف الفرنسي سارتر ودورها في صياغة الذات المفردة ورؤاها في الحرية، وجميعهم تفاعلوا مع قضايا الإنسان والمجتمع نظريا ونصيا.

وبدا جليا للباحث أن الشعراء الثلاثة قدموا تصورات واضحة لتشكل القضايا النقدية الثابتة في تجاربهم الشعرية على وجود فروقات دقيقة بينهم في وعي التصورات وتمثل الرؤى النقدية وانعكاسها في الكتابة النصية؛ فكان البياتي وعبد الصبور أكثر عمقا في تقديم التصورات خاصة في مفهوم الحداثة والموقف من التراث، الذي تجسد نصيّا في أعمالهما الشعرية ذات المرجعيات التراثية والتاريخية والأسطورية والصوفية والأدبية، وفق مخزونهم المعرفي ومرجعياتهم الثقافية، خاصة في الممارسة النصية شعريا، إذ حضرت المرجعيات وفق تقنيات وأساليب لغوية متعددة، شملت البعد الدرامي والسردي والرمزي والأسطوري في التنظير والكتابة؛ غير أن عبد الصبور كان أكثر سعة معرفية من البياتي وقباني على صعيدي اللغة الشعرية وخلق القصيدة ومراحل تشكلها، ما يؤكد قدرته على تقديم تصورات نقدية أكثر وضوحا ونضجا، فإذا كانت الموازنة بين الشعراء على صعيد التصورات والوعي النظري والنصي تعلي من شأن عبد الصبور، فالبياتي، ثم قباني؛ فإن المفارقة الصاخبة تتجسد في كون قباني الأكثر مقروئيةً وجماهيريةً، من خلال التأشير على طبعات دواوينه الشعرية؛ الأمر الذي يشكل سؤالا شعريا ومعرفيا وثقافيا واجتماعيا، تحتاج الإجابة عنه إلى دراسة مستقلة.

وفي الختام، يوصي الباحث بضرورة إيلاء الدارسين عنايتهم لقراءة كتب التجارب الشعرية من وجهات مختلفة، مثل: وجهة المؤثرات الثقافية والفكرية ومصادرها في تكوين تجربتهم الشعرية، وعلى الخصوص وجهة نظر الشاعر ناقدا نصَّهُ، لما تتضمنه كتب التجارب الشعرية من رؤى نقدية مغايرة ومختلفة، وهي وجهة مختلفة عن مقاربتهم من وجهة التصورات لتشكل القضايا النقدية.

المصادروالمراجع:

القرآن الكريم

إدريس، سهيل (2003)، تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ط1.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1979)، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3.

أدونيس، علي أحمد سعيد (1980)، فاتحة لنهايات القرن بيان الحداثة، دار العودة . بيروت، ط1.

إليوت، توماس (1992)، جدوى الشعر وجدوى النقد، ترجمة: ماهر شفيق، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م10، ج2، ع3،4.

برادة، محمد (1984)، اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع3، يونيو.

برنار، سوزان (1999)، قصيدة النثر(من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة، زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 2.

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

البياتي، عبد الوهاب (1993)، تجربتي الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط3.

البياتي، عبد الوهاب (1995)، الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د. ط)، ج2.

التلاوي، محمد نجيب (1998)، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط).

تودورف، تزفيتان (1986)، نقد النقد (رواية نعلم)، ترجمة: سامي سويدان، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط 2.

الجابري، محمد عابد (1991)، الحداثة والتراث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،

ط1.
الجرجاني، عبد القاهر(1994)، دلائل الإعجاز، صحح أصله: محمد عبده، دار المعرفة، بيروت، ط1.
جودة، ناجي حسين (1992)، المعرفة الصوفية دراسة في مشكلات المعرفة، دار عمار، عمان، ط2.
حمر العين، خيرة (1996)، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط).
زيادة، رضوان (2003)، صدى الحداثة، ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.
سارتر، جان بول (1984)، ما الأدب، ترجمة: محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ط1.
أبو السعود، عطيات (2004)، نيتشة وما بعد الحداثة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع63، ديسمبر.
سويف، مصطفى (1969)، الأسس النفسية في الإبداع الفني، دار المعارف، مصر، ط3.
الشرع، علي(1991)، لغة الشعر العربي المعاصر في النقدالعربي الحديث، جامعة اليرموك، إربد، ط1.
شكري، غالي (1978)، شعرنا الحديث إلى أين؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط5.
عبد الصبور، صلاح (1993)، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (د. ط).
عبد الصبور، صلاح (1998)، ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، (د. ط).
عصفور، جابر(1984)، معنى الحداثة في الشعر العربي المعاصر، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع4، سبتمبر.
العضيبي، عبدالله محمد (2009)، تحولات النص الشعري بين الناقد والشاعر، دار كيوان للنشر والتوزيع، دمشق، ط1.

عيد، رجاء (1986)، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، دار المعارف، الإسكندرية، ط1.
فيشر، أرنست(1986)، ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2.
قباني، نزار (2000)، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط9.
قباني، نزار (2002)، الأعمال الشعرية والسياسية، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط15.
القشيري، عبد الكريم بن هوازن (1990)، الرسالة القشيرية في علم التصوف، تحقيق: معروف زريق وعلي عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط2.
كوهن، جان (1986)، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، 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).
المطلبي، عبد الجبار (1980)، مواقف في الأدب والنقد، دار الرشيد للنشر، بغداد، سلسلة دراسات، رقم (233).
الموسى، خليل (1991)، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، مطبعة الجمهورية . دمشق، ط1.
ياكبسون، رومان (1988)، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1.
اليوسفي، محمد لطفي (2002)، فتنة المتخيل (فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف)، ج3، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

The Concepts and Critical Issues in the Books of Poetic Experiences: Al-Bayyati, Abd al-Sabour, and Qabbani as a Model

Dr. Khaldoun Ahmad Abdul Moneim Al-Jaafra Critic and Researcher
Email: khaldounjaafreh@gmail.com

Abstract

This study seeks to explore the perceptions surrounding the formation of critical issues for the poets of Arabic modernity, which they presented in their books of poetic experiences. It aims to clarify their theoretical understanding of the critical concepts that form a fundamental pillar in their poetic projects, conduct a comparative analysis, and reveal the degree to which their visions align with their poetic texts. The works analyzed include: My Poetic Experience by Abdul Wahab Al-Bayyati, My Life in Poetry by Salah Abd al-Sabour, and My Story with Poetry by Nizar Qabbani. The research problem in these books lies in identifying the perceptions and visions in light of their critical references and assessing their impact on their textual practices. This study raises questions such as: What critical issues shape their perceptions in the books of poetic experiences? What are the differences among them regarding their awareness and embodiment of these perceptions? How did these perceptions reflect upon their poetic projects? To answer the study's questions, the researcher relied on a descriptive-analytical approach, which is effective for identifying, discussing, and comparing perceptions, concepts, and issues.

The study is divided into an introduction and four chapters: the concept of modernity and the stance towards heritage, the creation of poetry and its stages of

formation, the concept of poetic language, and the concept of commitment. The conclusion presents the main findings of the study, which include: the poets' interpretation of the concepts of modernity and heritage, along with the debate surrounding their relationship; their profound awareness of the nature, effectiveness, and impact of poetic language; the diversity of sources that approach the stages of poetic formation from psychological, sociological, and mystical perspectives; and their commitment to the issues and challenges of their societies, highlighting subtle differences among them in representation and textual writing. The researcher recommends that scholars pay attention to books on poetic experiences from various perspectives, particularly from the viewpoint of the poet-critic, because of the critical insights these works provide regarding their poetic texts.

Keywords: modernity, heritage, language, Al-Bayati, Abd al-Sabour, Qabbani.