المَصادِرُ والمؤثِّراتُ الثَّقافِيَّةُ في كُتُبِ التَّجارِبِ الشِّعْرِيَّةِ
عبد الصَّبور والبيَّاتي نَموذَجًا

إعداد

د. خلدون أحمد عبد المنعم الجعافرة

ناقد وباحث – الأردن

khaldounjaafreh@gmail.com

المُلخَّص

تهدفُ هذهِ الدّراسةُ إلى تَحديدِ المصادرِ والمُؤثّراتِ الثّقافيّةِ في كُتبِ التّجاربِ الشّعريَّةِ، ومناقشتِها في ضوءِ ارتحالاتِها النَّصيَّةِ، وذلكَ في كتابَيْنِ يرصدانِ أبعادَ التّجربةِ الشّعريّةِ وطبيعةَ تشكُّلِها، هُما: تَجربتي الشّعرية عبد الوهاب البيّاتي، وحَياتي في الشِّعر صلاح عبد الصّبور؛ وتَكمنُ الإشكاليَّةُ البَحثيَّةُ لهذَيْنِ الكِتابَيْنِ، في تَحديدِ المَصادرِ والمُؤثّراتِ الثّقافيّةِ والأدبيَّةِ والتّاريخيَّةِ والحَضاريَّةِ، وبيانِ آليةِ التَّأثُّرِ، وطبيعةِ حُضورِهِ في التّجربةِ والمَجموعاتِ الشّعريّةِ. وتُثيرُ هذهِ الدّراسةُ تساؤلاتٍ منها: ما المَصادرُ الثّقافيّةُ والرؤى التي أَسْهمتْ في تشكيلِ تجربةِ الشَّاعرَيْنِ، وكيفَ شكَّلتْ رؤاهما شعريًّا ونَقديًّا، وانعكستْ على النّصوص والرؤى؟ وللإجابةِ عن سؤالِ البحثِ الرّئيسِ، اعتمدتِ الدّراسةُ المَنْهجَ الوَصفيَّ، مستعينةً بالمناهجِ السّياقيَّةِ: النَّفْسيَّةِ والاجتماعيَّةِ والتّاريخيَّةِ.

وانقسمتِ هذهِ الدّراسةُ إلى مقدّمةٍ، وفصلَيْنِ، ثم خاتمة بأهم النتائج، تناولَ الفصلُ الأوَّلُ حداثةَ الخطابِ الشّعريّ في تجربةِ عبد الوهاب البيّاتي، في محاورَ أربعةٍ؛ والفصلُ الثّاني انفتاحَ الخطابِ الشّعريّ في تجربةِ صلاح عبد الصّبور، في محاورَ ثلاثةٍ. وكانَ من نَتائجِ الدّراسةِ: تمثّلُ الشّاعرَيْنِ للتُّراثِ العربيّ ومقولاتِه شعريًّا وثقافيًّا،

والاشتباكُ الفاعلُ مع الأدبِ العالميّ وتُراثِهِ ورُؤاه النّقديّةِ والفلسفيَّة، فأفادا منهما في بناءِ التّجربةِ الشّعريّةِ على صعيدِ الرّؤيا واللّغةِ والأسلوبِ، اتَّضحتْ في توظيفِ الأساطيرِ والرّموزِ والأقنعةِ، كما كشفتِ عن خصائصَ فارقةٍ دقيقةٍ في بنيةِ التّجربةِ بينَهما، وطبيعةِ الخِطابِ الشّعريّ؛ ويوصي الباحثُ بضرورةِ عنايةِ الباحثينَ بكتبِ التّجاربِ الشّعريّةِ من وجهاتٍ مختلفة، خاصَّةً من وجهة الشّاعرِ النّاقد، لما تتضمَّنُه من رؤى نقديّة.

الكلمات المفتاحية: المَصادِرُ، الرُّؤى، التَّجْرِبَةُ، البيَّاتي، عبد الصَّبور.

المقدمة

يسعى الشعراء إلى تشكيل رؤيا قادرة على إضاءة مسيرتهم الشعرية، من خلال كتابة تجربتهم الشعرية، التي تسلط الضوء على المصادر والرؤى الثقافية والمعرفية، التي استندوا إليها في تكوين رؤاهم، كمخزون معرفي متجدد، ليكون مفهوم التجربة مدخلا يؤطر منهجيتهم في كتابة مدوناتهم النصية؛ إذ يراها البياتي معايشة وجدانية وثقافية للمنجز الإنساني، لا في الحاضر وحده، وهو ركيزة تكوين الرؤيا، بل في الماضي والمستقبل، عبر تكوين رؤيا شمولية نافذة، تستكنه الماضي، وتستشرف المستقبل؛ ولكنها عند عبد الصبور تنفتح على آفاق تتجاوز حدود إدراك الواقع الاجتماعي، ومعايشته؛ لتتأسس على معطيات ثقافية وفكرية، تشكل جوهر رؤيا المبدع للكون والكائنات، وهي بذلك أوسع مجالا من الذوات، وإن كانت الذوات مجال اشتغالها.

وتهدف هذه الدراسةُ إلى تحديد المصادر والرؤى الثقافية والمعرفية في كتب التجارب الشعرية، ومناقشتها في ضوء ارتحالاتها النصية، وذلك في كتابين يرصدان أبعاد التجربة الشعرية وطبيعة تشكّلها، هما: كتاب (تجربتي الشعرية) للشاعر عبد الوهاب البياتي (1993)، وكتاب (حياتي في الشعر) للشاعر صلاح عبد الصبور(1993)؛ وتكمن أهمية هذه الدراسة في قراءة المصادر والرؤى الثقافية والأدبية والتّاريخية والحضاريّة، وتحديدها، ومناقشتها، وتحليلها، وبيان آلية التأثّر بها، وطبيعة حضوره في التجربة الشعرية من خلال النصوص الشعرية، وتشابكها الثّقافيّ والحضاريّ؛ الأمر الذي حمل الدراسة على طرح أسئلتها البحثية، وهي: ما المصادر الثقافية والرؤى التي أسهمت في تشكيل تجربة الشاعرين عربيا وعالميّا، وكيف شكلت رؤاهما شعريّا ونقديّا، وانعكست على صعيد النصوص والرؤى؟ وللإجابة عن سؤالي البحث الرّئيسَيْنِ، اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي، لقدرته على استجلاء الظواهر وتحديدها، وتحليلها، وبيان المصادر، وآلية التأثر، مستعينةً، كذلك، بالمناهج السياقية النفسية والاجتماعية والتاريخية.

وأشير إلى أبرز الدراسات النقدية السابقة، التي تناولت كتب التجارب الشعرية، مع اختلاف المنهجية، والأهداف، والنتائج، وأبرزها: دراسة 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؛ كذلك دراسة 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 المصادر والرؤى الثقافية والمعرفية والفنية فيها.

وانقسمت هذه الدّراسة إلى مقدمة، تناولت مفهوم التجربة الشعرية لدى البياتي وعبد الصبور، وأهداف الدراسة، وأسئلتها، وأهميتها، ومنهجيتها، والدراسات السابقة، وأبرز النتائج، وأقسام البحث؛ وانطوت على فصلين، تناول الفصل الأول: حداثة الخطاب الشعري عند عبد الوهاب البياتي، في محاور أربعة: الشعر العربي، والبعد الديني والتاريخي، والآداب العالمية، ورؤى ثقافية وفنية؛ والفصل الثاني: انفتاح الخطاب الشعري عند صلاح عبد الصبور، في محاور ثلاثة: الشعر العربي، والآداب العالمية، وعلاقة الشعر بالمعرفة. وكان من نتائج الدراسة بعد تحليل الكتابين؛ تمثّل الشّاعرين للتراث العربي ومقولاته شعريّا وثقافيّا، والاشتباك الفاعل مع تراث الأدب العالمي ورؤاه النقدية والفلسفية في مثاقفة حضارية، والإفادة منهما في بناء التجربة الشعرية على صعيد الرؤيا واللغة والأسلوب، اتضحت في توظيف الأساطير والرموز والأقنعة والشخصيات الشعرية الدرامية، كما كشفت عن فروقات دقيقة في بنية التجربة بينهما، وطبيعة الخطاب الشعري؛ ويوصي الباحث بضرورة عناية الباحثين بقراءة كتب التجارب الشعرية من وجهات مختلفة، خاصة من وجهة نظر الشاعر الناقد، لما تتضمنه من رؤى نقدية.

الفصل الأول: عبد الوهاب البياتي، حداثة الخطاب الشعري.

إن شاعرا حداثيا، تشكل تجربته الشعرية اقتدارا فنيا وموضوعيا على تطويع التجربة 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؛ الأمر الذي يقتضي تحديد المرجعيات، التي أنضجت رؤيا البياتي الشعرية ومناقشتها في ضوء تعالقاتها النصية في دواوينه، في هجرة معاكسة من المؤثر للنص، دون إغفال التحولات الفكرية والفنية في رؤياه الشعرية، بناء على معطيات ثقافية وأدبية تنحو المنحى الآتي: الشعر العربي، والمعطى التاريخي والديني، والآداب الأوروبية؛ وقضايا متشابكة تتواشج ورؤياه الشعرية: الخلود والفن، والحب والجنس، وعلاقة المثقف بالسلطة.

أولا: الشعر العربي:

في سعيه الدائم لتحقيق مستوى عال فنيا، وقادر موضوعيا على النهوض بأعباء التجربة، عمق البياتي صلته بالتراث الشعري العربي، قارئا دواوينه، تمثّلًا 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 أثرَّ فيَّ من الشّعراء العرب" (البياتي، 1993، 24)، وهذا التأثير لم يكن عرضيا، بل كان جوهريا وأصيلا لمواءمته تجربة البياتي المعاصرة: اجتماعيًّا، وثقافيًّا، وسياسيًّا؛ 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"(البياتي، 1993،

.(24

إن إشارة البياتي إلى تمرد الشعراء على واقعهم، تفصح عن قدرتهم على المثول في قصيدة الشاعر كأصوات تحمل نبرات النقد والإدانة لقوى الظلم، في أشكالها المختلفة: الديني، والسياسي، والاجتماعي. ويتمثل تأثير المتنبي في البياتي، في علاقته الصدامية مع السلطة وحاشيتها، وطموحاته المعلنة لكسر رتابة الواقع العربي واستنهاضه، فكان المتنبي وسيطا "ملائما للحديث عن مأزق الإنسان العربي المعاصر" الكركي، 1999، 133)، ولا أدل على تأثير المتنبي وتمثل البياتي من قصيدة موت المتنبي من ديوان النار والكلمات (البياتي، 1995)، التي تمثل "فكرة الصراع الأبدي بين الفنان...، والسلطة الزمنية الغاشمة" (البياتي، 1993، 42).

وتترك رؤى المعري وتأملاته أعمق صدى لها في تجربة البياتي، إذ تتعنون مرحلتاهما بالرفض من أجل التغيير، لا سيما أنهما فريستا المنفى والغربة، (الرواشدة، 1995)؛ لذا، كانت قصيدة محنة أبي العلاء من ديوان سفر الفقر والثورة في تقنعها وعاء لوحدة التجربة والرؤيا. وإذا كان تقنع أبي نواس بالمجون، تعبيرًا عن رفض الراهن، بصفته معطلا الحرية، وقبول ما يتجاوزه، وكشفًا عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وتمردًا على السائد والمألوف، (أدونيس، 2002، ج2)؛ فإنه، بذلك، يؤجج حالة التمرد التي تسكن البياتي؛ لأنه يؤمن بأن: "محاولة فهم العالم ومحاولة تغييره ودفعه إلى خارج نطاق النصائح والتعاليم والتربية، ومحاولة التمرد عليها ومناقشتها، كل هذا يؤدي دورًا في صنع عالم الشاعر (البياتي، 1993، 42).

ويلقي الحس الفجائعي لديك الجن الحمصي بظلاله على البياتي؛ لأنهما يتوحدان في "دائرة الفجيعة" (الكركي، 1989، 251)، ذلك إن ديك الجن، في ندمه وحزنه وأرقه، يمتلك شخصية مفعمة بالحساسية والانفعال والجرأة والتعقيد، قدر لها أن تسقط في شراك خديعة أبي الطيب (عبدالمطلب، 2002)، 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 (البياتي، 1995):

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" (البياتي، 1993، 21)، 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، وقد بدا جبران في نتاجه مدركا لهذه الثنائية، فكان "واقعيا وصوفيا، وعدميا وثوريا" (أدونيس، 2002، ج4، 191)، في آن معا.

إن البياتي في نقده الساخر للرومانسية، لم ينج من قبضتها التي انبثقت في ديوانه الأول" ملائكة وشياطين، مجسدا فيها مرحلة التعبير الرومانسي، ولعل إطلالة متأنية على عناوين قصائده، تكشف عن سيطرة موضوعي الطبيعة والموت. ومهما يكن من أمر، فإن الشعر العربي في معطياته المتنوعة، برز مصدرا مؤثرا في تكوين البياتي الثقافي، ونتاجه الشعري.

ثانيا: البعد الديني والتاريخي:

تمثل المقروء الأول للبياتي في الكتب الدينية، إلا أن إعراضا لازمه في قراءته الأولى؛ "لأنها تؤجل المتخيل إلى العالم الآخر" (البياتي، 1993، 9)، ولكن البياتي استثمر الصوفي في الديني، وتعداه إلى آفاق أكثر انفتاحًا، مازجًا الصوفي بالفلسفي، فيكون التصوف "فلسفة حياة تهدف إلى التَّرقي بالنفس البشرية أخلاقيا" (منصور،

1999، 71)؛ لذا، جاء تمثل البياتي 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 . بجانب وصوله إلى مملكة الشعر . إلى إقامة مملكة الله على الأرض.

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 تماس واضح مع تجاربه: الشخصية، في الواقع المعيش، والروحية والمتخيل من جانب، ومن جانب آخر مثل ذروة التحول والتطور في مساره الشعري، متجاوزا الرومانسية والواقعية إلى مرحلة "تقمص الذات الجماعية للإنسان العربي ابتداء، وللإنسان الكوني انتهاء، في توق بشري فريد تجاه الديمومة والخلود" (عباس، 2001، 9).

أسس هذا التحول على قراءة عميقة للتراث الصوفي تتماس مع تجاربه؛ فكان حضور 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: عذاب الحلاج، وتحولات ابن عربي في ترجمان الأشواق، ومقاطع من عذابات فريد الدين العطار، وصورة للسهروردي في شبابه، وقراءة في ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومي (البياتي، 1995)؛ 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 تربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة" (البياتي، 1993، 25).

وتمتزج القراءات الصوفية بالتجربة البياتية: اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا، وروحيا، لاغية الأبعاد الزمانية والمكانية لصالح ذات تسعى لأن تكون أكثر اكتمالا، الذات

الإنسانية في عذاباتها وتطلعاتها ورؤاها. ونطل، تمثيلا، على الحلاج مرتحلا صوب البياتي، والبياتي صوب الحلاج: لقاء التجارب المسكونة بهواجس التغيير، عبر تقنية القناع؛ فكلاهما شاعر ومفكر، قد عانيا الغربة، وجوهر اللقاء بينهما التمرد على السلطان، والثورة المتجددة والمنبعثة دائما، يقول في قصيدة عذاب الحلاج من ديوان سفر الفقر والثورة (البياتي، 1995):

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

إن توظيف البياتي للموروث الصوفي لا يهمش التزامه بقضايا الإنسان، ذلك أنه 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 فنًّا، تصبح شعرًا، حيث يتعانق الفن والعقيدة، ويلتحمان في بنية واحدة" (إسماعيل، 1994، 353)؛ فيؤدي الشاعر دور النبوءة في عصره.

أما المعطى التاريخي، فإن البياتي يقيم تمييزًا واضحًا 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 (بدوي، 1980)؛ فإن البياتي ينهل من ذات المصدر في فهمه للتاريخ، قائلا: "لم أقرأه كركام من الوقائع والأحداث، وإنما كتجربة إنسانية واسعة متعددة الجنبات، وكتجسيد لقضايا الإنسان، التي طرحت على المجتمعات الإنسانية الماضية، (البياتي، 1993،

23).

إن فهم البياتي للتاريخ، يشكل انفتاحًا على الأزمنة والأمكنة في مختلف العصور، مسلطًا 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 "استبطانا لتجربة عصرنا؛ لأنه يرى فيها الاستمرارية التي تغلف وجه التجربة الإنسانية"، (الرواشدة، 1995، 89).

ثالثا: الآداب العالمية

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، فهو يسرد أبرز الشعراء الذين قرأهم وتأثر بهم؛ شرقيين وغربيين، فلا تأخذه العناية إلا بالأدبين الواقعي والوجودي. لذا، يقتضي تحديد التأثير إبراز العلاقة كما تجلت في النصوص، وإلا فقدَ كونَه مؤثرا، يقول: "وفي نهاية الأربعينيات وقفت طويلا عند الأدب الواقعي، لقد عرفنا غوركي وأسلافه من الكتاب الروس العظام تولستوي، وتشيخوف، وديستويفسكي، وكانت رواية الأم لغوركي هي أول عمل اجتذبني عندما اكتشفت أنه كتاب لم ينقل من الكتب، وإنما عبر عن حياة الناس وتجاربهم" (البياتي، 1993، 42).

تضح 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 كيانًا اجتماعيًّا" (التكريتي، 1990، 352)؛ وفي مرحلة التزامه اليساري، انفتح البياتي على أدب الواقعية الاشتراكية لتجسيد القيم الإنسانية، والنهوض بالطبقة العمالية، وإلغاء الفوارق الطبقية، فكان من الطبيعي أن تجتذبه رواية الأم؛ من

كونها تطرح الأبعاد الثورية ضد المضطهدين، وهو ما صرح به غوركي بقوله: "إن مهمتي هي دعم روح المقاومة ضد القوى المظلمة والمعادية للحياة" (كمال الدين، 1985، 121)؛ وليس من العسير تحديد تجليات الواقعية الاشتراكية في مجموعاته الشعرية: أشعار في المنفى، وكلمات لا تموت، والنار والكلمات، ويوميات سياسي محترف، (البياتي، 1995).

وتمتثل بعض قصائد ديوان أباريق مهشمة لمعطيات الأدب الوجودي، فتنعكس فيها صورة العبثي والمتمرد والثوري، وفي ذلك يقول: "ثم وقفت طويلا مرة أخرى أمام الأدب الوجودي، وبالذات أمام سارتر وكامي، كان الإصرار على الحرية وتسيد الثورة المستمرة من جانب الإنسان ورفض التفاهة والسطحية والمجانية واللامبالاة، كانت هذه الأشياء هي ما استوقفني عند الوجوديين" (البياتي، 1993، 24).

ولكن البياتي في رؤيته، يغض الطرف عن المكون الذهني والنفسي، الذي ينبني عليه التمرد والثورة، أقصد: العبث، على الرغم، من أن قصائده في التمرد والثورة 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." (كروكشانك، 1986، 13)؛ ويتضح الموقف العبثي، في قصيدة مسافر بلا حقائب من ديوان أباريق مهشمة، حيث سيطرة المعجم اللغوي المستمد من الأدب الوجودي: الضجر، والسأم، والقرف، والتثاؤب، والعدم، والحيرة، والقلق، والحزن، والوحدة، والغربة؛ 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، كذلك مضطربان، وعاجزان 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، ومن ثم يشرع بالتمرد عليه؛ فإن مسافر البياتي يحيا الحالة ذاتها، (البياتي، 1995):

لا وجه، لا تاريخ لي، من لا مكان
الضوء يصدمني، وضوضاء المدينة من بعيد

نفس الحياة يعيد رصف طريقها، سأم جديد
أقوى من الموت العنيد
سأم جديد

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 وطريق الحرية، معلنة حالة من التمرد، وجميع القصائد من مجموعة سفر الفقر والثورة الشعرية، (البياتي، 1995).

إن مخزون البياتي الثقافي، في نموه واتساعه، عمق تجربته وأنضج رؤياه، ومَهَّدَ للتّحولات 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" (البياتي، 1993، 25)، ونمثل، هنا، بلوركا؛ لاتضاح تأثيره بشكل لا يتقصد الغموض.

يتمظهر المؤثر اللوركي في نصوص البياتي عبر تجليات فنية عالية المستوى؛ أولاها: انطواء أبطال البياتي على ثنائية متواشجة في أفعالها ومقولاتها، ممثلة في دمج الإنساني بالأسطوري، وليس أدل على ذلك مما ذهب إليه الرواشدة (1995) في قراءته، التي ترى أن المشابهة في الأفعال بين أبطال البياتي وأبطال الأساطير، تؤكد غلغلة الروح الأسطورية وسيطرتها على أبطاله.

إن هذه القراءة، على قدر ما تبرز قدرات البياتي الفنية والموضوعية، تكشف أيضًا عمق المؤثرات، تلميحا لا تصريحا، في تجربة البياتي، فإذا ما ارتحلنا إلى مجموعة قصائد غجرية للوركا، فإن شخصياته تسعى إلى تجسيد رؤية أسطورية للعالم، وذلك في تناوب واندماج بين مستويين لأفعال الشخصيات؛ هما: المستوى الإنساني، والمستوى الأسطوري، من ذلك قصيدة موت أنطونيو الكامبوري، (ستانتون، 1991). وهذا ما وظفه 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، حيث إنّ كل مدينة تأخذ أبعادا مختلفة في كل مرحلة من مراحل البياتي الشعرية (مونتابث، 1984)، خاصة وأنّ هذه المدن تهيئ الإطار النموذجي لعالم لوركا الشعري، ونحن بذلك لا نغفل الخصوصية التي تربط البياتي بهذه المدن الأندلسية، بما ينفي عن البياتي التأثر السلبي.

رابعا: رؤى ثقافية وفنية:

ثمة قضايا شغلت البياتي استطاع تطويعها لتنسجم ورؤياه الشعرية، نعرضها، مناقشين أبعادها وتجلياتها النصية. وهي: الخلود والفن، والحب والجنس، وعلاقة المثقف بالسلطة.

إن الموت يشكل قلقًا وفزعًا للإنسان المتناهي، من كونه إنهاء لإمكان الحياة في الوجود، فكان الموت شاغله وباعثه للتساؤل عن الخلود، الذي هو "استعلاء على حالة التغيير الحادث في زمن الإنسان" (كمال، 1977، 231)، وما الرحلات الكونية في الأدب العراقي القديم العمودية الصاعدة أدابا وأيتانا، أو العمودية النازلة عشتار، أو الأفقية جلجامش، إلا إلحاح على فكرة الانبعاث والإحياء (إلياد، 1990)، يشكل فعلها طقسًا من طقوس العبور، من الدنيوي إلى المقدس، ومن الزائل والوهمي إلى الأبدية، ولكن الفكر الأسطوري انفجع أمام نتائج طموحاته؛ لأن "الحياة الخالدة متعذرة الحصول، وأن الموت وليس الخلود، هو النصيب المقدر للإنسان" (الجوراني، 2001، 84)، وعليه يكون الخلود العلامة الفارقة بين الآلهة والبشر، ومنذ تلك الرحلات ماتت الأسطورة ، وانفتح مفهوم الخلود على آفاق واسعة؛ ليكون الإنسان الخالد صفة من يعيش في ذاكرة البشر إلى ما لا نهاية.

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" (البياتي، 1993، 59)، وهو بذلك، يوسع دائرة الخلود، فالثورة تخليد

لمبادئ البشر المثالية الملهمة، والخلق الفني يدخل دائرة الديمومة، والإخصاب الأسطوري يحاكي شرطًا إلهيًّا ويكرّرُ نموذجًا أوليًّا، وإلا فهو عديم المعنى، وخال من الدلالة، 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 زمنًا كليًّا، إنه يضم الزمن التاريخي بأبعاده الثلاثة" (البياتي، 1993، 10).

إن البياتي يؤمن بقدرة الفن على دخول فلك الديمومة والاستمرار، من منطلق التزامن تزامنية اللحظة، التي تختزل ملامح الماضي والحاضر والمستقبل، ما يعني أن الحالة "حركة مستمرة في الماضي والحاضر وتمتد للمستقبل" (ميرهوف، 1972، 22)؛ 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. ويبقى السؤال مشروعا، كيف عبر البياتي عن رؤياه للفن والخلود شعرا؟ نقول: أسس البياتي في ديوانيه: الذي يأتي ولا يأتي والموت في الحياة رؤياه للخلود، مستثمرا المعطى الصوفي القائم على مذهب وحدة الوجود، والذي يرى« الله الحقيقة الأزلية، والوجود المطلق الواجب الذي هو أصل كل ما كان وما هو كائن وما سيكون" (منصور، 1999، 37)، وبما أن العالم ظِلُّ الله، فإن الله "قد وهب الإنسان شطرًا من هذا الوجود الحقيقي، فيذوب الوجود الظلي في الوجود الحقيقي" (منصور، 1999، 172).

وبهذا، تكون الصوفية وسيلة التجدد والتحرر من سلطة المؤقت والزائل، ورمزها الشعري عائشة؛ التي تحضر في ديوان الموت في الحياة تجسيدًا لفكرة البقاء في الفناء أو الخلود، وما الموت إلا بداية جديدة وليس فناء أو زوالا، فعائشة عصية على الفناء، بل إنها تأخذ تعينات وتحولات شتى، هي عشتار البابلية والعنقاء والحمامة والفراشة، في

قصيدة مرثية إلى عائشة، والموت في الحب، والعنقاء، (البياتي، 1995). أما الحب، فطاقة فاعلة لتخصيب الخلود، حين "يصبح قوة كونية خفية لا تبيد" (عباس، 1992، 146)؛ إذ تتداخل صور الحب الرومانسي والوجودي والصوفي في شعر البياتي، فمنذ صيحته الرومانسية الأولى للمحبوبة في قصيدة إليها من مجموعة ملائكة وشياطين (البياتي، 1995):

اسكبي روحك الحنون بروحي

لأرى من صفائه وجه ربي

يتبدى الفهم الوجودي للحب، وهو امتصاص الذات للغير وإفناؤها له في داخلها، إنه شعور باتساع الذات ونموها حتى تشمل كل الغيرية، وهذا ما يجد تجليه في مذهب وحدة الوجود لدى الصوفية؛ لأن معانيها قائمة على الذوق والتجارب الروحية، فيكون الحب، كما يرى البياتي، قوة موحدة ، جاعلًا "من الأنا والأنت المنفصلين في الوجود التجريبي شيئا واحدا" (البياتي، 1993، 95). وإذا كان الفن المسكن الذي يخرس الشهوات والرغبات، فإن البياتي ينطقها، ويطلق لها العنان ويتركها "لكي تتوغل وتترسب في أعماق روحه، لكي تتجسد حقيقته الشاملة، قوة دينامية خالقة للأشياء" (البياتي، 1993، ص30)؛ وما يؤكد ذلك من أن حبه للمرأة امتزج بحبه للوطن والثورة والإنسانية، قراءة مجموعة الموت في الحياة، الذي أسس فيه رمز عائشة، لتكون رمزًا للحب الأزلي الذي ينبعث فيضيء ما لا يتناهى من صور الوجود، وهي باقية على الدوام على ما هي عليه.

إن رفض البياتي وثوريته، ينقلانا 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، فكل ما هو سلطوي سلب لما هو فردي وشخصي، إنه حرب على المواطن وعلى الفرد وعلى الفكر الحر، (الشيخ، 1991). 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"، (البياتي، 1993، 74)، 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" (البياتي، 1993، 108).

وفي نصوص البياتي، تبرز العلاقة الصدامية المتوترة بين المثقف والسلطة في نموذجي الحلاج والمتنبي، في قصيدتي: عذاب الحلاج، وموت المتنبي (البياتي، 1995)؛ تكشف النصوص عن حضور مكثف لصورة السلطة، بوجهها السلطوي السالب، وأبشع صورة تبرز لها في قصيدة محنة أبي العلاء من مجموعة سفر الفقر والثورة، يقول (البياتي، 1995):

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

الفصل الثاني: صلاح عبد الصبور، انفتاح الخطاب الشعري

إن حداثة صلاح عبد الصبور في اتساعها وغناها، حداثة متصلة بتراثها، ومنفتحة على الآداب العالمية الحديثة، في انسجام مـع معطيـات التّراث الإنساني، ووعي بطبيعة الأنا والآخر؛ في سعيّ أصيل لتشكيل رؤيا قادرة على محاورة الذات والعالم والأشياء، وتمثّل القيم الإنسانية، من خلال طرح التساؤلات؛ حيث يكشف عبد الصبور عن مصادره الاجتماعية والثّقافية والفكرية والفنيّة، من خلال صياغة رؤيا مؤداها وحدة الثقافة الإنسانية، وانسجام معطياتها؛ ما يغني التّجارب الشعرية، اعتمادا على قدرة المبدع في إعادة الخلق والتشكيل بما يتفـق ورؤياه، ورغم تداخل المصادر والمؤثرات وتشابكها في تجربة عبد الصبور، فإن الباحث سيعمد إلى تحديدها ومناقشتها في ضوء ارتحالاتها النصية، وقد درجت على هذا النحو، الشعر العربي قديمه وحديثه، الآداب العالمية؛ رؤى ثقافية وفلسفية: علاقة الشعر بالمعرفة.

أولا: الشّعرُ العربيُّ قديمُه وحديثُه

يشير كتاب التجربة الشعرية حياتي في الشعر (عبد الصبور، 1993)، إلى أن عبد الصبور عمد إلى قراءة التراث الشعري العربي كاملا؛ حتى لا يكون كلامه عنه "رجمًا بالظنّ، وحكمًا بالشّبهة" (ص. 154)، فكان كتابه: قراءةٌ جديدةٌ لشعرنا القديم، ثمرةً لهذه القراءة الموسّعة، والمطوّلة، التي هيمن عليها الحس الانطباعي، فهو في عرضه للنتاج الشّعري العربي، لا يحاول "أن يعيد تقييم الموروث الشعري وفق أسس نقديّة موضوعيّة منهجيّة، بل عبر منظور ذوقي" (تامر، 1987، 131)، وهو ما يتضح في كتاب حياتي في الشعر أيضا، من خلال سيطرة مفردات بعينها، نحو: أحببت، وكرهت، ورغبت عن، وانصرفت متقززا من (عبد الصبور، 1993)، وما أن ينتهي من قراءته حتى يقول: "لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين، وتخيّرت تراثي الخاص منه" (عبد الصبور، 1993، 157).

وهنا، إذ تنتفي الإحالة إلى كيفية التأثير ونوعيته، وتكثر أحكام القيمة، لا نلتمس الخيوط الرئيسة للمؤثرات الشعرية العربية، وآلية ارتحالها إلى نصوصه الشعرية؛ ما يصعّب مهمة الباحث، إلّا أنّ قولَه: "إنّ أبا العلاء عندي ثلاثة أرباع الشعر العربي، وإن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وإحساسه بالطبيعة، وفي تقديره للون" (عبد الصبور، 1993، 157)، على عمومه وشموله، يدفعنا للتساؤل عن مدى مصداقية أحكامه في ضوء نتاجه الشعري، هل عمل أبو العلاء المعري والشعر الجاهلي بوصفهما مؤثرات فاعلة، قادرة على تشكيل تراثه الخاص، الذي يرتضيه ويطمح إليه؟ ويمكن القول، بكثير من الاطمئنان، إلى إنَّ رؤى المعري وتأملاته نهضت في تجربة عبد الصبور بشكل فاعل، فكلاهما يمتلك "رؤية لجانب التّفه والعقم واللامعقولية لهذا الوجود الواقع" (نصري، 1998، 197)، إنها رؤية تشكل الثابت الذي يجتمعان حوله: كونا موبوءا لا سبيل إلى برئه، على الرغم من الافتراق الزماني والمكاني بينهما.

إنّ الأرض عندهما تغدو رمزا للشّر والفساد، ولا غرابة فممثلها الشرعي والمستخلف فيها الإنسان، لذا يفزع عبد الصبور في قصيدة الرجل المجهول من مجموعة تأملات في زمن جريح، بقوله (عبد الصبور، 1998):

"الأرضُ بغيٌ طامثٌ
دمها يجمد في فخذيها السوداوين
لا يطهرها حمل أو نسك،
من ضاجعها ملعون"

إنّ هذا الفزع، يعود في أصوله الشعرية ليلتقي على صعيد الرؤيا مع سلفه أبي العلاء المعري القائل (المعري، 1969):

أَظُنُّ زَمانــي كَوْنَهُ وَفَسَادَهُ وَلِيدًا بِتُرْبِ الْأَرْضِ يَلهو وَيَعْبَثُ

ويمتدّ هذا التأثير في الرؤى إلى حالة من القلق الوجودي، عند كليهما، الذي يأخذ بعدًا دينيًّا متشكّكًا ومتطرفًا في رؤياه، بدلالة أسلوبية، تقوم على "مفارقة السخرية" (الرواشدة، 1999، 18)، وليسّ أدلّ على ذلك من قول أبي العلاء (المعري، 1969):

الْحَمْدُ للهِ ما في الْأَرْضِ وادِعَةٌ كُلُّ البَرِيَّةِ في هَمٍّ وَتَعْذيبِ

ويكون عبد الصبور في لغته، ورؤياه رجع الصدى في قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي، بقوله، (عبد الصبور، 1998):

تَعالـــى الله، أنـتَ وَهَبْتَنـا هـذا العَـذابَ وهذهِ الآلام

وثمة نموذج آخر، أكثر نصوعا لأثر المعري في تجربة عبد الصبور الشعرية، على صعيد الرّؤيا واللغة الشعرية، إذ يصدر: الصوت، وصداه، عن نزعة تشاؤمية ظلامية، إذ يعلنان موت الإنسان أخلاقيا وفلسفيا (عبد الحي، 1988)، يقول أبو العلاء (المعري، 1969):

تَعالى رازِقُ الأَحْياءِ طرًّا لَقَدْ وَهَتِ المُروءَةُ والحَياء

وإنَّ الموتَ راحةُ هزبـَريّ أَضَرَّ بِلُبّهِ داءٌ عَيـاء

وفي ذات السياق والرؤيا، تصب قصيدة مذكرات الصوفي بشر الحافي، بالقول (عبد الصبور، 1998):

تَعالى الله، هذا الكون موبوء، ولا بـرء

ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت

تعالى الله، هذا الكون، لا يصلحه شـيء

فأين الموت، أين الموت، أين المـوت

وينقلنا عبد الصبور إلى أثر تذوّقه لفنّ التّصوير، ورؤيته لمتاحف العالم، وقراءاته للشعر الجاهلي، الذي يصفه بالغني: "باللون والشكل والطعم والرائحة" (عبد الصبور، 1993، 155)، فكان خلاصة التذوق والرؤية والقراءة منعكسة نصيّا في تجربته الشعريّة، من خلال استثمار المعطى البصري، وتطويع الرّمز اللوني؛ لينسجم مع رؤاه، ويعبر عن دلالاتها. لقد كان الشّاعر الجاهلي في توظيفه للون، يوائم بين حالته النفسية واللون الموظّف، فاختلطت الألوان وامتزجت في صور متعددة، في الأثافي والحناء والوشم والليل والبدر؛ وعبد الصبور في استثماره للألوان، وتشكيله الصور البصرية، لم يخرج بالألوان عن دلالاتها القارة لها، ذلك أن معجم الألوان في شعره يكشف "أنّ أكثر

الألوان شيوعا هو اللون الأسود (46) مرّة، يليه اللون الأبيض (34) مرّة" (نوفل، 1995، 115)، دون إغفال ازدواج هذين اللونين مع ألوان أخرى، أسهمت في جعل الصور أكثر تعقيدا، ومن النماذج التي يتضح فيها ازدواج الألوان، وقدرتها على الإفصاح عن رؤية الشاعر، قصيدة شنق زهران من مجموعة الناس في بلادي (عبد الصبور، 1998)، يقول:

ونمتْ في قلبِ زهرانَ زُهيرة
ساقُها أخضرُ مــن ماءِ الحيـاة
تاجها أحمرُ كالنّار التي تصنعُ قلبَه
ونمتْ في قلبِ زهرانَ شُجيرة
ساقُها سوداءُ من طينِ الحَياة
فرعُها أحمرُ كالنّار التي تحرقُ حقلا

إنّ تحوّلات زهران تأخذ أبعادها الدلالية من جدل الألوان، الذي يشكل لوحة فنية، تتجلى فيها الكلماتُ رسوماتٍ، تستقي معطياتها من واقع الحياة، غير أنّها تتفوق على اللوحة التشكيلية بتجاوزها الأطر والحدود، لتنفتح على أفق ثوري يحتضن الحرية ويعيد إنتاجها حاضرًا ومستقبلًا؛ 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 عبد الصبور الشعرية، حيث عمّق الشاعر اتصاله بالشعر العربي المهجري تحديدا؛ ما جعله "شاعرا رومانسيّا في جانب كبير من إنتاجه" (منصور، 1999، 131)، خاصة أن عبد الصبور وقع في دائرة تأثير جبران خليل جبران: لغةً ورؤيا، ولم يكن التأثير سلبيّا، بل تفاعلا إيجابيا، مهد له كون "كليهما تتلبسه روح إنسانية تجعله يحس بأن الكون بيته" (عبد الحي، 1988، 41)، وهو يشير إلى ذلك صراحة بقوله: "استعبدني جبران طيلة سنوات المراهقة الأولى"(عبد الصبور، 1993، 54). إن رومانسية عبد الصبور منسجمة

وبدايات الشعر العربي الحديث، حيث شهد "تحوّلًا في الشكل مع التمسك بالرومانطيقية" (عباس، 1992، 52)، ولم تكن المرحلة الرومانسية في تجربة عبد الصبور الشعرية حالة لغوية حيث يتم "تجسيم المعنويات، ومنح الطبيعة صفات إنسانية" (العوابدة، 19951ن96) فحسب، بل تمثلت الرؤيا الرومانسية الباحثة عن ثوابت الشهوة، التي يلح عليها عبد الصبور، ويعني شهوة إصلاح العالم: بكارة وطهارة وبراءة، ولعل هذه الرؤيا تشكل مفصلًا فارقًا عن الرؤيا الكلاسيكية العربية.

إن إطلالة على المعجم اللغوي تنبئ عن عمق التأثير المهجري، حيث انثالت الألفاظ والصور والتراكيب المستقاة من عالم الطبيعة، متمثلة ظاهرة الإنزياح التركيبي كتقنية أسلوبية دالة، فقصائد مثل: سوناتا، والإله الصغير، والوافد الجديد، وذكريات، والملك لك، وأغنية حب، وأناشيد غرام، من مجموعة الناس في بلادي (عبد الصبور، 1998)، تكثف الحضور الرومانسي، متخذة الطبيعة "إطارا للمشاهد، وموضوعا موحيًا أثيرًا" (الأصفر، 1999، 63)، فانبثق فيها حنين صارخ لفردوس مفقود مثل قصيدة سوناتا، توشح بالكآبة والحزن، والشعور بالاستلاب والانكسار، فجبران في قصة بين عشتروت والمسيح، يظهر سلمى كرامة ومحبوبها في حالة من التعبد، فليس سوى "سكينة عميقة تعانق النفس، وهيبة سحرية تبيح بتموجاتها أسرار الآلهة، وتستميل الشاعر إلى عالم بعيد عن هذا العالم" (جبران، 2011،221)؛ فتلقى صداها وتنبثق في نصوص عبد الصبور بحالة من التوحد والذوبان والسكينة، فقصيدة الإله الصغير من مجموعة الناس في بلادي، التي تكثف الحضور الرومانسي تكشف حضور الأثر الجبراني، يقول (عبد الصبور، 1998):

ومشينا مرة في الليل، والوجد طلاسم
فَنَشْقنا ثورة العطر، وقبلنا الكمائم
وشهدنا انتصاف الليل ميلاد النسائم
ورجعنا في ثياب الفجر، نبدو كالتوائم

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" (جبران، 2011، 121)، نجد صلاح يتبنى الخطاب ذاته من حيث التمرد على سلطة الإقطاع، وسيادة الفقر، لإيمانه "أن عذاب الإنسان الأكبر هو الفقر" (عبد الصبور، 1993، 97)، بينما يفارق جبران دينيا، فجبران يرفض سلطة الكنيسة وعالم الكهانة المحرفة للديانة المسيحية، التي غدت "رمزا للظلام والشهوة والعدوان واحتقار الشعب والابتعاد عنه، ولا يرفض الله؛ بينما لم يتبن صلاح خطاب جبران، لأنه يرفض سيطرة الغيبيات والخضوع لها مطلقا، 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 عبد الصبور: (عبد الصبور، 1998):

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

وليس أدل على الالتقاء ودوام التأثر، من تعديل صلاح لمساره الديني، 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 والخسارة، يقول جبران في قصيدة المواكب، (جبران، 2011):

والدين في الناس حقل ليس يزرعه غير الألى لهم في زرعه وطـر
فالقوم لولا عقاب البعث ما عبدوا ربا ولولا الثواب المرتجى كفروا
كأنما الدين ضرب من متاجرهم إن واظبوا ربحوا أو أهملوا خسروا

والحلاج يتبنى موقف الإدانة ذاته، في نص المسرحية، (عبد الصبور، 1998):

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

ثانيا: الآداب العالمية

شكل إليوت الشاعر والناقد بؤرة استقطاب للشعراء الحداثيين العرب، انطلاقا من كونه "يمثل جزءًا مركزيًّا من عملية مثاقفة قصدية وشاملة" (الشمعة، 1996، 62)، أسهمت في إنضاج القصيدة العربية الحديثة في أبعادها المختلفة: أسطوريا، وقناعيا، ورمزيا، وتراثيا؛ وفي تجربة عبد الصبور، يبرز التضاد في عملية المثاقفة: سلبًا وإيجابًا، فبينما تأخذ المثاقفة الإليوتية شعريًّا موقفًا سلبيًّا، فتغدو مكونا هامشيا؛ فإنها تؤدي نقديا موقفا إيجابيا، فتغدو مكونا رئيسيا، والسؤال عن كيفية تحقق المثاقفة على مستوييها، يغدو جوهريا، لفضّه قشور الحداثة، وقبضه على لبّها. ففي قول عبد الصبور: "توقفت عند الشاعر ت.س.إليوت في مطلع الشباب، لم تستوقفني أفكاره أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية"(عبد الصبور، 1993، 127)، 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 ظهرت نصيا، كنموذج للمثاقفة السلبية، بما ينافي أنه "قارئ محترف، ومتأمل محترف»(عبد الصبور، 1993، 153)، في هذا

الجانب.

إن وقفتنا لمتابعة ارتحال الأثر الإليوتي تتركز على قصيدة لحن من مجموعة الناس في بلادي، التي تعدّ القصيدة الأسطورة، فالقصيدة "تجسم لنا شعور الرغبة في الحياة والخوف من المجهول، وبطلها جسَّمَهُ الحلمُ لكي يكون رمزا لما فوق طاقة الإنسان" (إسماعيل، 1995، 202)؛ غير أن ناقدا (شاهين، 1992) يرى أن الرأي السابق يحوم حول القصيدة، كما حوّم صاحبها عبد الصبور حول إليوت، ويكشف شاهين برؤيته الثاقبة الخلل في عملية التأثر والتأثير، بعد أن يبين مصادر قصيدة لحن، وهي: صورة سيدة ، وأغنية العاشق بروفورك، والرجال الجوف.

وما فعله عبد الصبور اختزال للصراع والصور في قصيدة صورة سيدة، وكأنه يلخّص، والحوار، عنده، يعجز عن استثمار طاقة السخرية، التي تتمتع بها صورة سيدة، كما أن الهوّة بين الشاب والسيدة تفقد مبرراتها، بينما تتبني على إيقاع يجسمها لدى إليوت، وكان استدعاؤه لمطلع الرجال الجوف هدم غير مقنع لصورة الأمير، التي استوحاها، أيضا، من أغنية العاشق بروفورك بعد أن حذف ذكر هاملت. أما التأثر بإليوت الناقد، فإنه يفتح لعبد الصبور آفاقا رحبة، على الرغم من أنه بدا مردّدا لما يقوله إليوت في مقالة التقاليد والموهبة الفردية، ذلك إنه استطاع استثمار دعوته إيجابا، فقول صلاح: "كل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهدا أن يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال، وكل فنان لا يعرف آباءه إلى الجد التاسع لا يستطيع أن يكون جزءا من التراث الإنساني" (عبد الصبور، 1993، 111)؛ 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"(إليوت، 1995، 14).

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"(عبد الصبور، 1993، 153)، وهذا ما دعاه إلى تضمين بيتين لبودلير في قصيدة بودلير من مجموعة أحلام الفارس القديم. وقاده ترزياس في الأرض اليباب إلى قصيدة القناع، 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" (متّى، 1966، 29). ولعل حماسة عبد الصبور إلى المسرح الشعري، تستقي أصولها من دعوة إليوت في مقالة حوار عن الشعر المسرحي، فكلاهما يعود بالمسرح إلى أصوله شعرًا، ويحطان من قيمته نثرا، فقول صلاح:"إن الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح"(عبد الصبور، 1993، 159)، 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" (متّى، 1966، 276).

وفي انتقالنا لمعاينة الفيلسوف نيتشة مؤثرا، فيتمثل فيما استقاه عبد الصبور من فلسفة نيتشة عن موت الإله، بقوله: "إن الإله قد مات." (نيتشة، د. ت، 102)؛ التي شكلت الأرضية المعرفية لمقولات الحداثة الغربية، وإسقاط جميع العوالم الماورائية وجميع الأخرويات، وإنذار بانهيار جميع العوالم المثالية المتجاوزة للواقع؛ فيصرح عبد الصبور معلنا قطيعته الدينية، وليس أدل على ذلك من قوله: "أصبحت أتزين بالإنكار وأجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والأفكار" (عبد الصبور، 1993، 114)، والتجسيد الشعري لدعوة نيتشة، تجّلى في ديوان الناس في بلادي. فإذا كانت قصيدة (أغنية ولاء) متشككة في أطروحاتها، فإن قصيدة (الناس في بلادي)، وقد اتخذت من المقبرة مكانا، تأكيد منه على دفن سلطة الغيبيات، معيدةً صياغة إعلان نيتشة شعريا(عبد الصبور، 1998):

"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 بالموروث الديني، في قصائد مثل: رسالة إلى صديقة، ونام في سلام، وهو امتداد لأثر جبران الذي يفارق نيتشة في رؤيته للمسيح؛ على أن هذا لا ينفي تمركز الأثر النيتشي في دواوين لاحقة، فقصيدة أغنية إلى الله من مجموعة أحلام الفارس القديم، التي تحفل بالرفض والإنكار والسخرية من الله (عبد الصبور، 1998):

"يا ربنا العظيم، يا معذبي
لشد ما أوجعتني
الويل لي، نسيتني
نسيتني".

ولعلّ دائرة التحولات تنغلق حيث بدأت، ولكن انغلاقها جاء بعد رحلة تطواف مضنية وشاقة، أصبح بعدها عبد الصبور "في سلام مع الله" (عبد الصبور، 1993، 121). وسبقت الإشارة إلى أن نزعة الإنكار تبدت في المقبرة، وفي المقبرة تبدت نزعة الإيمان، ليغدو المكان المقبرة حاضنة التحولات، ويظهر ذلك النفس الإيماني العميق في قصيدة زيارة الموتى من مجموعة تأملات في زمن جريح (عبد الصبور، 1998):

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

ثالثا: علاقة الشعر بالمعرفة: .

إن ارتفاع وتيرة التنظير في كتاب حياتي في الشعر، تكشف أن عبد الصبور ينظر للشّعر على أنه مشروع معرفي، فلا يراه تعبيرا عن الذات والكون، بل "تكوينا وتفسيرا لهما"(عبد الصبور، 1993، 51). وليست عبارة سقراط: اعرف نفسك إلا تعبيرا عن موقف فكري يصر على معرفة الذات، من خلال حوار ثلاثي "بين الذات الناظرة والذات المنظور فيها وبين الأشياء"(عبد الصبور، 1993، 7)، 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" (عبد الصبور، 1993، 46)، 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، ونرجسية، لأنه لا يعرف، فالمعرفة تحرك في الإنسان حس المسؤولية.

إن عبد الصبور في تأكيده على البعد المعرفي للشاعر، يؤسس شرط حداثة الشاعر العربي، ليشكل رؤيا مدركة ومحاورة ومكونة للذات والعالم، فالشاعر "لا يعرض آراء، ولكنه يعرض رؤيا" (عبد الصبور، 1993، 49)، تنبني على موقف فكري قوامه "تصور خاص للكون، تصنعه ثقافته وقراءته ووراثته، فيأخذ الموقف الفكري أبعاده »سلوكيا وحياتيا"(عبد الصبور، 1993، 48). 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" (عبد الصبور، 1993، 103)، دون أن يغفل عن التمييز بينهما، فبينما تميل الفلسفة إلى التجريد "يجتهد الشعر إلى أن يمزج الفكر بالعاطفة." (العزام، 1986، 12).

وتمثل شهوة إصلاح العالم، التي يستقيها عبد الصبور من شللي، محضن الرؤية،

التي يلتقي فيها الفن والنبوة والفلسفة، ذلك؛ إنها، كما يرى عبد الصبور، تمثل نزعة إنسانية خالصة، تمتد لتشمل "كل ألوان الحياة الإنسانية بغية تنظيمها، وتخليصها من فوضاها وتنافرها""(عبد الصبور، 1993، 98)، خاصة أن مجالها الظاهرة الإنسانية. وينهض عبد الصبور في سعيه لتنقية الإنسان والارتقاء به من خلال الفن والنبوة والفلسفة، على رؤيا تشكل امتدادا لموقفه الفكري، من تعطيل الانشغال بالغيبيات والماورائيات لا رفضها، والتركيز على الإنسان، على الرغم من أن هذه المحاور: الفن، والنبوة، والفلسفة، 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" (عبد الله، 2003، 139)؛ ولعل افتراق الرؤى في الفن والنبوة والفلسفة، يمهد لنقلنا مناقشين مفهوم النبوة، كما يطرحها عبد الصبور.

إنه في ربطه الشعر بالنبوة، يلح 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""(عبد الصبور، 1993، 86)، وعبد الصبور إذ يحدُّ من سيطرة الخطاب الديني وغزوه الفنَّ انغلاقا وتقوقعا؛ فإنه يصدر عن رؤيا ساعية للانفتاح والتمازج والتحاور، فغاية الفن والنبوة والفلسفة "التوجه للإنسان""(عبد الصبور، 1993، 98).

ذلك أنّ الشاعر الحداثي، عندما تتقمصه روح النبوة، يعمد إلى صياغة رسالة قوامها العدل والتقدم والحرية، وإلحاح على الوحدة المفتقدة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم"(عصفور، 1984)، وهو ما عبر عنه عبد الصبور بشهوة إصلاح العالم، وهو في دعوته يؤكد امتداد الحضور الجبراني المفعم بالمشاعر النبوية، وجل

أعمال جبران تنبئ عن "نبوءة إنسانية" (أدونيس، 2002، 148)، من خلال فرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، وهو ما تجلى في كتابه النبي؛ وقد تمثل عبد الصبور الرؤيا النبوية شعريًّا في مجموعة (أقول لكم)، متعمدا صياغة رؤياه الفكرية والفلسفية بقالب نبوي، منفرا ومحذرا من قيم متداعية، ومبشرًا بقيم نبيلة تستنهض الإنسان، لاكتشاف ذاته، والارتقاء بها، وليس أدل على ذلك من المقطوعات الثمانية المعنونة: أقول لكم من نفس المجموعة.

الخاتمة

أظهرت الدراسة مجموعة من النتائج العامة والخاصة، فكانت أبرز النتاج العامة قدرة الشاعرين على تمثل التراث العربي شعريًّا وثقافيًّا، والاشتباك الفاعل مع الأدب العالمي ورؤاه النقدية والفلسفية في مثاقفة حضارية، والإفادة منهما في بناء التجربة الشعرية على صعيد الرؤيا واللغة والأسلوب؛ كذلك تكوين وجهة نظر خاصة بمفاهيم إنسانية عريقة، تتعلق بعلاقة المثقف بالسلطة، وعلاقة الأدب بالفن والخلود، والحب والجنس والأسطورة، وعلاقة الشعر بالمعرفة.

أما النتائج الخاصة، فأبانت الفروقات الخاصة الدقيقة في تجربة الشاعرين، وبينت مواطن الاختلاف وآليته، وانعكاساته النصية شعريا، حيث تمثل البياتي في خطابه شروط الحداثة الشعرية؛ ذلك أن البياتي توجّه في مقروئه للأدب الروسي، انسجاما مع تطلعاته السياسية، لتنعكس على شعره في تبني الواقعية الاشتراكية في مراحله الشعرية الأولى، ثم الانغماس بالفلسفة الوجودية بشقها العبثي كما تبدت في نتاج أدبائه، ثم التأثر بالأدب الإسباني، وتحديدا شعر لوركا وفلسفته في الوجود؛ كما تعمق البياتي في فهم التاريخ والموروث الأدبي العربي، فأفاده في تطور أسلوبه الشعري، حيث تميز بتوظيف الأساطير والرموز والقناع والشخصية الشعرية، وهو ما يتضح أكثر في الموروث الصوفي، الذي استلهمه البياتي في قصائد القناع؛ غير أن نقد البياتي ينمُّ عن رؤية مسطّحة مبتسرة، منفعلة ومفتعلة؛ لأنها تفتقر إلى التمثّل

النّقديّ الموضوعيّ والعميق.

بينما كشف عبد الصبور في خطابه الشعري عن انفتاحه على آفاق أكثر معاصرة شعريا ونقديا؛ إذ تأسست شعريته في تراثها العربي على الشعر الجاهلي الذي نقله إلى عوالم الرموز اللونية تزامنا مع تذوقه للفن التشكيلي، تزامنا مع انتهاله من إرث الشاعر العربي الأكثر حضورا وتميزا في فلسفته وشعره، وهو أبو العلاء المعري، الذي أسس لنزعة فلسفية شعريا، تنهض في جانب كبير منها على نزعة عدمية تشاؤمية، انعكست بوضوح كبير في نصوصه الشعرية، ما نقله إلى تراث شعراء المهجر، وتحديدا إلى نبوءات جبران خليل جبران، وأساليبه، ورؤاه، ولغته، وفلسفته؛ لينتقل التأثر في الأسلوب والرؤيا الشعرية عند وقوعه في تأثير الشاعر الإنجليزي إليوت شعريا ونقديا، وتحديدا في نظرية البديل الموضوعي، ما نقله إلى البعد الدرامي وقصيدة القناع، والشخصية الشعرية، دون نفي تأثير الفيلسوف الألماني نيتشة، وفلسفته التي أسست لمفاهيم الحداثة في الغرب.

المصادر والمراجع:

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

أدونيس، علي أحمد سعيد(2002). الثابت والمتحول تأصيل الأصول، دار الساقي، بيروت، ط8.

أدونيس، علي أحمد سعيد(2002). الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار الساقي . بيروت، ط8.

إسماعيل، عز الدين(1994). الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط5.

إلياد، ميرسي(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.

بدوي، عبد الرحمن(1980). دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

البياتي، عبد الوهاب(1995). الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.

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

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

ثامر، فاضل(1987). مدارات نقدية، في إشكالية النقد والحداثة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

جبران، جبران خليل(2001). الأعمال الكاملة لمؤلفات جبران خليل جبران

العربية، دار صادر، بيروت، ط1.

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

الرواشدة، سامح(1999). فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، إربد، ط1.

الرواشدة، سامح(1995). شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان.

ستانتون، إدوارد(1999). لوركا والغناء الأندلسي العميق، ترجمة: حسين عبد الزهرة، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

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

الشمعة، خلدون(1996). المثاقفة الإليوتية، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م15، ع3.

الشيخ، محمد(1991). المثقف والسلطة، دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، ط1.

عباس، إحسان(1992). اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق، عمان، ط2.

عباس، محمود جابر(2001). الشاعر عبد الوهاب البياتي، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1.

عبد الحي، أحمد(1988). شعر صلاح عبد الصبور الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط).

عبد الصبور، صلاح(1998). ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1.

عبد الصبور، صلاح(1993). حياتي في الشعر، دار اقرأ . بيروت، ط1.

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

العزام، عدنان(1986). صلاح عبد الصبور ناقدا، رسالة جامعية غير منشورة، جامعة اليرموك، إربد.

عصفور، جابر(1984). معنى الحداثة في الشعر المعاصر، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، م4.

العوابدة، رياض(1995). ظواهر التمرد الفني في الشعر العربي الحديث، دار معد للنشر، دمشق، ط1.

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

الكركي، خالد(1989). الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، ط1.

كروكشانك، جون(1986). ألبير كامي وأدب التمرد، ترجمة: جلال العشري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط).

كمال الدين، جليل(1985). دراسات أدبية، المكتبة العالمية، بغداد، ط1.

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

متى، فائق(1966). إليوت، نوابغ الفكر الغربي(17)، دار المعارف، مصر، (د.ط).

المعري، أحمد بن عبد الله(1969). اللزوميات لزوم ما لا يلزم، قدم له عمر أبو النصر، دار الجيل، بيروت، (د.ط).

منصور، إبراهيم محمد(1999). الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، الأمين للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

ميرهوف، هانز(1972). الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، (د.ط).

نصري، هاني يحيى(1998). الميتافيزيقيا والواقع، المركز الثقافي العربي، الدار

البيضاء، ط1.

نوفل، يوسف حسن(1995). الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، ط1.

نيتشة، فردريك(د. ت). هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس، دار القلم، بيروت، (د.ط).

Cultural Sources and Influences in the Works on Poetic Experiences: The Cases of Abdul Sabor and Al-Bayyati

Dr. Khaldoon Ahmed Abdul Muneem Al-Jaafreh
Critic and Researcher
Email: khaldounjaafreh@gmail.com

Abstract:
This study aims to identify the cultural sources and influences found in the works concerning poetic experiences and to discuss them in light of their textual journeys. It focuses on two significant works that explore the dimensions and nature of the poetic experience: "My Poetic Experience" by Abdul Wahab Al-Bayyati and "My Life in Poetry" by Salah Abdul Sabour. The research problem in these two works is centered on identifying the cultural, literary, historical, and civilizational sources and influences, as well as elucidating the mechanisms of influence and the nature of their presence in the experience and poetic collections. This study raises questions such as: What cultural sources and perspectives contributed to shaping the experiences of these two poets? How did their perspectives artistically and critically manifest in their texts and visions? To address the main research question, the study employs a descriptive methodology, utilizing contextual approaches that are psychological, social, and historical in nature. The study is divided into an introduction, two chapters, and a conclusion summarizing the most important findings. The first chapter examines the modernity of poetic discourse in Abdul Wahab Al-Bayyati's experience across four axes, while the second chapter discusses the openness of poetic discourse in Salah Abdul Sabour's experience within three axes.

One of the results of the study was the representation of the two poets regarding Arab heritage and its expressions, both poetically and culturally, and their active engagement

with world literature and its heritage, alongside its critical and philosophical perspectives. They drew from these influences to construct their poetic experiences concerning vision, language, and style. This was evident in their use of myths, symbols, and personae, revealing subtle distinguishing features in the structure of their experiences and the nature of their poetic expression. The researcher emphasizes the importance of scholars paying attention to books on poetic experiences from various perspectives, especially from the viewpoint of the critical poet, due to the critical insights they contain.

Keywords: sources, visions, experience, Al-Bayyati, Abdul Sabour.