الرسالة ٢١٦

مَوْتُ النَّصِّ

جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري

في ضَوْءِ النَّقْدِ الأَدَبيّ القديمِ، والشّعراءِ النَّقَدَة

د. محمد أبوالفضل بدران
قسم اللغة العربية وآدابها - كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة الإمارات العربية المتحدة

حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية – الحولية الرابعة والعشرون – ١٤٢٥هـ – ٢٠٠٤م

المؤلف:

د. محمد أبو الفضل بدران

- أستاذ النقد الأدبي المشارك بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية بجامعة الإمارات العربية.
- حصل على الدكتوراه مع مرتبة الشرف الأولى من جامعة أسيوط عام ١٩٩٠م.

الإنتاج العلمي:

أولاً – الكتب:

- ديوان «النوارس تحكي غربتها» [شعر] ط. دار الغد – القاهرة ١٩٩١م.
- كتاب «رؤى عروضية، محاولة نحو تبسيط العروض» ط. مكتبة الأنجلو، القاهرة ١٩٩٤م.
- «كتاب العروض لعلي بن عيسى الربعي النحوي» تحقيق وتقديم، ط. المعهد الألماني للأبحاث الشرقية بيروت، الكتاب العربي برلين – ألمانيا Germany ١٤٢٠هـ – ٢٠٠٠م.
- «ديوان بدران» الجزء الأول «معلقة الخروج سأليدا» ط. دار الحضارة، القاهرة ٢٠٠١م.
- «أدبيات الكرامة الصوفية، دراسة في الشكل والمضمون» ط. مركز زايد للتراث – العين ٢٠٠١م.

ثانياً – الأبحاث:

- «صورة العالم الآخر عند أبي العلاء المعري وميشائيل إنده Michael Ende»، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا – العدد الثامن – يناير ١٩٩٥م. ص ص ١ – ١٨.
- «البنية الروائية في الشمندورة»، مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة المجلد ٥٥ العدد ٣ يوليه ١٩٩٥م، ص ص ٩٩– ١٣٧.
- «السائرون نياماً وسعد مكاوي السائر يقظاً في ركب التاريخ»، مجلة كلية الآداب، جامعة طنطا، العدد الثامن – يناير ١٩٩٥م. ص ص ٢٠٠ – ٢٢٠.
- «الاستشراق الألماني المعاصر» مجلة آفاق الثقافة والتراث، مركز جمعة الماجد للثقافة والتراث بدبي. (السنة السادسة، العددان ٢٢ – ٢٣، أكتوبر ١٩٩٨م).
- بحث باللغة الألمانية بعنوان: «نظرية الشك عند أبي العلاء المعري»

"..denn die Vernunft ist ein Prophet. Zweifel bei Abu 'l-Ala' al-Ma arri"

في مجلة HERZOG AUGUT BIBLIOTHEK WOLEFNBÜTTEL Forschungsn-und Studlenstätte für europäische Kulturgeschichte, November 1999 (SS. 61-84)

- «فاوست النص المهيمن في الأدب العربي» مجلة كلية الآداب – جامعة القاهرة المجلد ٦٢، العدد ٣ (الآداب وعلوم اللغة)، يوليو ٢٠٠٢م (ص ص ٨١ – ١٣٧).
- «شجاعة العربية الالتفات؛ منهجتُه وتطبيقه بلاغةً ونقداً» مجلة كلية دار العلوم بجامعة القاهرة. (العدد ٣١ – يناير ٢٠٠٤م).

المحتـوى

الملخص ١١

١ – ١ تساؤلات ١٣

١ – ١ – ١ مدخل نظري ١٣

١ – ١ – ٢ تفسير ظواهر إبداعية: قبليّة النص وآنه وبعديّته ١٤

١ – ١ – ٣ نص المتلقي ٢٧

٢ – ١ مدخل تطبيقي ٢٩

٢ – ١ – ١ إلى أنا بلوما ٢٩

٢ – ١ – ٢ مطاردة النص ٣١

٣ – ١ شعراء يختارون وينقدون قصائدهم ٣٧

٣ – ١ – ١ صعوبة الاختيار والنقد الذاتي ٣٧

٣ – ٢ نماذج شعرية ونقدية ٤١

٤ – ٠ الملاحق ٤٩

٤ – ١ الشاعر محمد بنيس ٥١

٤ – ٢ الشاعر علي جعفر العلاق ٥٥

٤ – ٣ الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة ٦٣

٤ – ٤ الشاعر عبدالوهاب البياتي ٧٣

٤ – ٥ الشاعر درويش الأسيوطي ٧٩

٤ – ٦ الشاعر سيف الرحبي ٨٧

٤ – ٧ الشاعر عبدالستار سليم ٨٩

٤ – ٨ الشاعرة زكية مال الله ٩٧

٤ – ٩ الشاعرة صالحة غابش ١٠٣

٤ – ١٠ الشاعر شاكر مطلق ١٠٩
٤ – ١١ الشاعر محمد عرش ١٢١
٤ – ١٢ الشاعر إبراهيم بن محمد العواجي ١٢٥
٤ – ١٣ الشاعر شوقي أبو ناجي ١٣٣
٤ – ١٤ القصيدة للشاعر عبدالعزيز المقالح ١٣٥
٥ – ١ نهاية النص ١٣٧
الهوامش ١٤١
٦ – ١ المصادر والمراجع ١٦٥

الملخص

يتناول البحث ماهية النص في التراث النقدي القديم، ويركز على تشكيل النص قُبيل كتابته، وكيف عبّر الشعراء عن هذه المعاناة بين النص المنشود والنص المكتوب، كما يتناول النص المنقود الذي يتحول إلى نصوص متوازية ينتجها المتلقي بحسب ثقافته وقناعاته وتأويله.

يفسر البحث كثيراً من قضايا النقد الأدبي القديم مثل طقوس التأليف والإلهام والسرقات وعبيد الشعر في ضوء ما قبل النص وآنه وما بعده.

يجيب البحث عن الأسئلة التالية: ما فِعل النَّص؟ وهل نستطيع أن نصف النَّص بأنه أحادي؟ وكيف يوجد النَّص؟ وما النتائج المترتبة على نقد النَّص من قِبَل المبدع؟ ثم كيف يتطور النص الأدبي بعد إبداعه؟

في هذا البحث يفكر الباحث في هذه الأطروحات التي قد تقودنا إلى مجاهل النَّص في محاولة لفهمه، وتحليل طُرق إبداعه للوصول إلى كينونة النَّص وماهيّته؛ في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء النَّقدة. وقد تتبع الكاتب هذه الظاهرة في نقدنا القديم والحديث؛ إذ اختار شعراء معاصرين من أقطار عربية مختلفة ومن توجهات إبداعية عديدة ليختار كل منهم قصيدتين من شعره، ويقوم بنقدهما نقداً ذاتياً؛ وقد جاءت الاختيارات ونقدها شهادات نقدية أثبتت امتداد الظاهرة في أدبنا العربي قديمه وحديثه؛ فقد جاء نقدهم لما اختاروه من أشعارهم نقداً أضاء جوانب النص ودهاليزه الخفية وسراديبه المظلمة، لكن الهوّة ما بين النص الإبداعي والنص النقدي تبدو للمتلقي واضحة، لا يملك المبدع تفسيراً لها، ولا يستطيع المتلقي أن يتقبَّلها في معظم الأحوال، إنها تثير الدهشة لدى المتلقي الذي كوَّن نصاً خاصاً به، نصاً يتجاوز دلالات الكلمات والتراكيب في النص الإبداعي للشاعر، ويختلف عن نص المبدع النقدي. ويموت النص ليُبْعَث من جديد في نصوص ظلالية يُكَوِّنُها المتلقي كيفما يشاء.

لقد أثبت البحث أن النقد رؤية إبداعية وأن الإبداع رؤية نقدية، وأن المتلقي يمتلك هاتين الرؤيتين.

مَوْتُ النَّصّ
نظراً وتطبيقاً[١]
جدلية التحقيق والتخييل في النص الشعري
في ضَوْء النَّقْدِ الأدبيِّ القديمِ، والشّعراء النَّقَدة

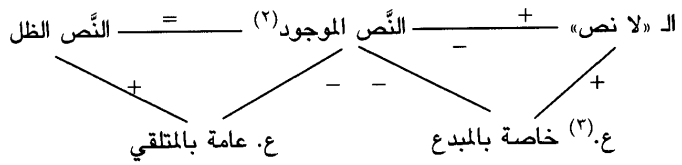
١ - ١ تساؤلات

ما فِعل النَّص؟ وهل نستطيع أن نصف النَّص بأنه أحادي؟ وكيف يوجد النَّص؟ وما النتائج المترتبة على نقد النَّص من قِبَل المبدع؟ ثم كيف يتطور النص الأدبي بعد إبداعه؟

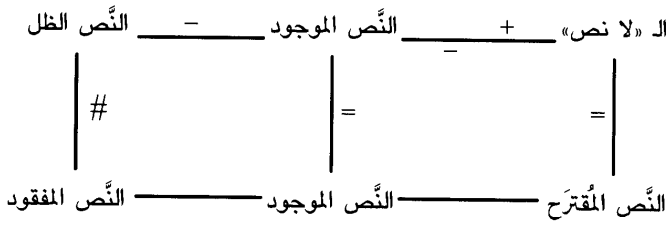
في هذا البحث أود أن أحاول التفكير في هذه الأطروحات التي قد تقودنا إلى مجاهل النَّص في محاولة لفهمه، وتحليل طُرق إبداعه للوصول إلى كينونة النَّص وماهيّته؛ في ضوء النقد الأدبي القديم والشعراء النَّقدة.

١ – ١ – ١ مدخل نظري:

بدايةً أفترض أنه لا يمكن أن يُقرأ النَّص بمعزلٍ عمّا أسميه بالـ «لا نص»؛ فنشأة النَّص تكون ردّ فعلٍ على نصٍّ غير موجود وهو الـ «لا نص» ولتفسير ذلك أضع المعادلة التالية:



والمعادلة الأولى تنبئ عن أن الـ «لا نص» هو سكون الحركة المولّدة للنص، وغالباً ما تكون العلاقة ضدّية، فينشأ النَّص الفعلي متحدياً الـ «لا نص» الذي يكون مساوياً للنص المقترَح؛ وبذلك تكون المعادلة الثانية على النحو التالي:



وعلى هذا فالنَّص الموجود هو محاولة تقريبية من المبدع للنص المقترح أو التخيّلي لديه، فكل نص يسبقه محاولة الفعل التخيّلي أو ما أسميه بمرحلة «ما قبل النَّص» لتبدأ معاناة المبدع في تشكيل النَّص في ألفاظ وفي هذه الحالة ينقلب النَّص من حالة الخصوصية إلى حالة العمومية، فيكتشف المبدع أن النَّص الأصلي قد خانه ولم يتشكل بعد.

وبدايةً أحدّد أني لا أعني بمصطلح النص المفقود، النص الغائب[٤]؛ وإنما أعني به النص الذي تراءى للمبدع آناء كتابة النص؛ وفَقَدَه المبدع لحظة كتابة النص وتبقَّى النص الموجود الذي يشبه النص المفقود لكنه لم يتطابق كليّةً معه.

١ – ١ – ٢ تفسير ظواهر إبداعية: قَبْليَّة النص وآنه وبَعْدِيَّتُه:

ما ورد سابقاً يفسر لنا مُسمَّى «عبيد الشعر» الذي أطلقه العرب القدامى على الذين ينفقون شهوراً في تنقيح قصائدهم في محاولة للتشبث بالنَّص المتخيّل الذي صار عصيّاً على المبدع، وصار النَّص المكتوب شبيهاً بالنَّص المفقود لكنه لم يكُنْه؛ وهنا تنشأ إشكالية إبداعية؛ فالأديب يبحث عن النَّص المفقود طوال عمره الإبداعي حيث إنه – وحده – يفاجأ بالهوّة بين ما كان في مخيّلته وما تم إبداعه بالفعل.

وقد ذكر الأصمعي أن «زهيراً والنابغة من عبيد الشعر»، يريد أنهما يتكلفان إصلاحه ويشغلان به حواسهما وخواطرهما، ومن أصحابهما في التنقيح والتثقيف والتحكيك طُفَيْلٌ الغَنَوِي[٥] ولنلحظ هنا دلالات «يشغلان به حواسهما» هذا الانشغال في التنقيح والتثقيف والتحكيك ينبئ عن فهم القدامى لهذه العملية التي

أضعها في دائرة النص المفقود بالنسبة لنا والحاضر في ذهن الشاعر ومن هنا فقد ملَكَ عليه حواسه وخواطره.

تذكر أندريه شديد معاناتها في مراجعة كتاباتها وهو وصف أقرب إلى عبيد الشعر «إنني أعيد الجملة مراراً وتكراراً لكي أعرف إيقاعها المناسب إلا أن استعادة المكتوب بعد المسودة الأولى يتعبني مثلما يضايقني سواد الكتابة الجهم على بياض الورقة، عمدتُ في الآونة الأخيرة إلى حل تدبيري مناسب وهو تصحيحها بعدة أقلام ملونة مما يجعلها أشبه بالرسوم منها إلى الكتابة المنسقة»[٦] ومضت قائلة «أحتاج أن أرى المسودة تأخذ شكلها أمام عيوني لا في ذهني»[٧] فماذا تعني بصورة الذهن غير إرادة الكتابة والصورة المثلى للنص في ذهنها أو ما أطلقتُ عليه «النص المُقتَرَح» في مقابل ما تراه ماثلاً أمام عينيها في المسوّدة وهو النص الموجود (المكتوب).

من هنا يلجأ المبدع إلى محاولة المطابقة «قيل للجماز: لِمَ لا تُطيل الشعر؟ فقال: لحذفي الفضول»[٨] أي أن القصيدة تأتي انثيالاً مما يتطلب الحذف والتثقيف.

وهذا ما ذكره ابن الرومي «نارُ الرويّة[٩] نارٌ جِدُّ مُنضِجَة» فأي نارٍ للرويّة غير نار مطاردة النص الذي لا يجيء؟ وهذا ما عبر عنه الناشئ في قوله:

«الشعر ما قوَّمتُ زَيْغَ صدوره وشددتُ بالتهذيبِ أسْرَ متونهِ»[١٠]

أيعني تقويم ميل صدور أبياته أم مُقَدَّم الشعر لحظةً وروده؛ فيطارده متمنياً اصطياده فيأبى؟

وفي مقدمات الكتب[١١] نجد كمّاً من الاعتذارات عن التقصير في العمل مُرْجعاً ذلك إلى حجج واهية، فتارةً يُعزِي هذا التقصير إلى ضيق الوقت؛ وتارةً أخرى يُعْزِيه إلى أسباب مضحكة دون أن يجهر بمدى فشله في مطابقة النَّص المتخيَّل بالنَّص المكتوب.

وربما يلقي هذا الضوء أيضاً على ما أُطلق عليه بمرحلة الإلهام التي تصاحب المبدع وقد فُسرت تفسيراً أسطورياً؛ بيْد أنه من السهل أن ننظر إليها على أنها لحظة

ورود النصِّ المقترح أو المتخيَّل الذي يطارد المبدع في معاناة أوضحتها آنفاً تكون سبباً أو حافزاً على إبداع النَّص المكتوب.

وربما يلقي هذا الضوء أيضاً على ما شاع في العصر الجاهلي من أن كل شاعر له شيطان أو تابع يلهمه؛ وفي كتب التراث نجد أسماء هؤلاء الشياطين؛ ولعلهم بهذا يبرئون أنفسهم من تقصير أو خلل في القصيدة من جهة فينسبونه لشياطينهم أو يهبون قصائدهم شيئاً من المغايرة؛ وجانباً من التقديس؛ فهناك قوى غيبية تُملي على الشاعر قصائده وتعينه في الإبداع، ولذا فإن هذا الشعر سيكون أكبر من قوى الشاعر البشرية الإبداعية، ومن ثم فلن يأتي من يجاريه أو يساويه في منزلته الشعرية.

فحسان بن ثابت يقول:

ولي صاحبٌ من بني الشَّيْصَبان[١٢] فـطـوراً أقـولُ، وطـوْراً هُـوَهْ

هذه المصاحبة فُهِمت على أن شَيطانه يتناوب معه في قول الشعر، ولكن لماذا لا تُفهم من منطلق النص المفقود الذي يمسك الشاعر ببعض منه ويفلت بعضه أيضاً؟

فالأعشى ميمون بن قيس صاحبه مسحل «إذا مسحلٌ يُسْدي لي القولَ أنطِقُ».

وقد استمر هذا المعتقد في العصر الأموي، فالفرزدق يفتخر بأشعاره أنها:

«كأنها الذهبُ العقيان حبَّرها[١٣] لسانُ أشعر خلق الله شيطانا[١٤]

وفي منافسة جرير للفرزدق يذكر:

إني ليلقي عليَّ الشعرَ مكتهلٌ من الشياطين إبليس الأباليس[١٥]

فهل عنى جرير بكهولة شيطانه قوة شعره أو رويَّته أو هما معاً؟ وهل يفسر هذا الإلقاء فكرة الإلهام الشعري.

وقد نقل الجاحظ طائفة من هذه الأشعار ومن ذلك قول ابن ميادة:

فلما أتاني ما تقولُ محاربٌ تغنَّتْ شياطيني وجُنَّ جُنونُها

وقول الراجز «فإنَّ شيطاني كبيرُ الجنِّ».

وقول أبو النجيم:

إنـي وكـلّ شـاعـرٍ مـن الـبـشـرْ شـيطانُه أنثى وشـيْطاني ذَكَرْ[١٦]

لكنه أردف معقباً «وهذا كله منهم على وجه المثل»[١٧] أي أن الجاحظ بمنهجه العلمي الدقيق رفض هذه الأقاويل ولجأ إلى تعليلها من قبيل المثل لا الحقيقة؛ لكن لماذا لا تفسر على أن الشياطين المتخيلة هي الصور الأولية للنص التي تتراءى أمام عينيه وذهنه فيودّ نطقها وتدوينها؟

وقد فسّر إحسان عباس امتداد هذه الظاهرة بعد الإسلام بأنه يدلُّ على «أن الإسلام لم يجتث هذه الفكرة ولم يضعفها في البداية»[١٨] ولكن أليس من الممكن أن نفهم ظاهرة الإلهام في بعدها الإنساني وكيف أن الشعراء اليونانيين كانوا ينسبون الإلهام إلى ربات عذارى، أي أن معاناة الشاعر في جمع بقايا قصيدته جعلته يلجأ إلى تفسيرات أسطورية لمعاناته في الكتابة ولتميزه كمبدعٍ عن غيره من البشر.

هل يفسر لنا هذا الطرح سرقات الشعراء وسطْو بعضهم على شعر غيرهم خفية أو علانية؟ ربما يرجع ذلك إلى فشل الشاعر في قنْص النص المتخيّل فيلجأ إلى شعر غيره، ظاناً أنه أقرب إلى ما فَقَدَ، فقَدْ ذكر المرزباني أن «سرقات البحتري من أبي تمام نحو خمسمئة بيت»[١٩] وبعيداً عن التناص فإن هذا العدد يوحي بأن سطو البحتري لم يكن عرضاً وإنما كان إعجاباً بنص أبي تمام لدرجة التماهي بينه وأبي تمام.

ولو صح ما رواه صاحب الأغاني حين قال: «قدم الفرزدق فمر بمسجد بني قيصر، وعليه رجل ينشد قول لبيد:

وجَلا السُّيولُ عنِ الطّلولِ كأنها زُبُرٌ تُجِدُّ مُتُونَهَا[٢٠] أَقْلامُهَا

فسجد الفرزدق، فقيل له، ما هذا يا أبا فراس، فقال: أنتم تعرفون سجدة القرآن، وأنا أعرف سجدة الشعر – لرأينا إلى أي مدى بالغ الشعراء في حسد زملائهم من الشعراء الذين نجحوا في التقاط النص المتخيل بينما فشل آخرون.

ألا تفسر لنا هذه الرؤية ظاهرة الضرورات الشعرية التي أُجبر على ورودها معظم الشعراء؛ وإذا نحَّيْنا جانباً نفراً منهم تعمَّدوا هذه الضرائر لأسباب معروفة فإن الضرورة سواء كانت لغوية أو عروضية أو نحوية لماذا لا تكون محاولة للتمسك بالنص المتَخيَّل ولو على حساب قواعد اللغة والعروض؟.

فالشعر «صعبٌ وطويلٌ سُلَّمُه»[٢١] على حدِّ قول الحطيئة؛ هذه الصعوبة تكمن في معاناة الشاعر قبيل الإبداع وفي آنائه، ولعل قول منظور بن رواحة:

فلما أتاني ما تقول ترقَّصتْ شياطين رأسي وانتَشَيْنَ من الخمرِ[٢٢]

ولاسيما «ترقّصت شياطين شعري»[٢٣] يوضح أن النصوص تتداخل في رؤية الشاعر فيحسبها شياطين متراقصة.

وفي نظرة التفرد التي منحها العرب للشاعر ما يوحي بأنه غير الناس ولعل مقولة جابر بن معدان التي ذكرها أبو عمر القرطبي توضح إلى أي مدى كان الشاعر في نظرهم غير الأغيار «كل حكمة لم ينزل فيها كتاب ولم يُبعث بها نبي ذَخرها الله حتى تنطق بها ألسن الشعراء»[٢٤].

هذه المنزلة التي تجعل الشعر قريب عهد من الله ندرك من خلالها تفهم العرب لصعوبة عملية الإبداع لدرجة أنهم يُدْنونه من منزلة الوحي.

«وإنما سمي الشاعر شاعراً لأنه يَشْعُرُ بما لا يشعر به غيره»[٢٥] على حد قول ابن رشيق القيرواني.

ويصرح امرؤ القيس بمدى صعوبة مرحلة ما قبل النَّص في قوله:

أَذودُ القوافي عنّي ذيادا ذيادَ غُلامٍ غَوِي جَرادا
فلمَّا كثُرْنَ وأعْيَيْنَني تَنقّيْتُ منْهنّ عشْراً جِيادا
فأعْزلُ مَرْجانها جانباً وآخُذُ من دُرّها المُسْتجادا[٢٦]

إنني أعتقد أن في هذه الأبيات تكمن تلك المطاردة التي عبّرَ عنها بالذّوْد ولا ينبغي أن يُؤخذ مصطلح القوافي عروضياً – بل إنني أرى في إطار النص الظل – أنه

قد عنِيَ به الشعر وقد قيل «(...) فلمّا قالَ قافيةً هَجَاني» يعني حينما قويَ على الشعر، وقد ذكر الزّبيدي أن امرأ القيس قد لُقِّبَ بالذَّائد لقوله[٢٧]، وذكر البيت الأول؛ وقد عقَّب ابن رشيق على الأبيات بقوله «فإذا كان أشعر الشعراء يصنع هذا ويحكيه عن نفسه، فكيف ينبغي لغيره أن يصنع؟»[٢٨]. إذن هنالك فِعْلان في فَعْلنة الشعر وهما: الذّوْد[٢٩] والتّخيُّر؛

الذّود _____ ضد _____ الْ لا نص

التخير _____ = _____ ن.[٣٠] المكتوب _____ # _____ ن. الظل

ويقال: إن هذه الأبيات أول ما قاله امرؤ القيس[٣١] وكأن هذه المنازعة استمرت أعواماً يعانيها امرؤ القيس حتى استطاع أن يعبّر عنها ومن ثَمَّ يقول الشعر ويبلغ منزلة عالية، وفي رواية الطوسي «تخيَّر منهن سِرّاً جِياداً، أي أن التخير كان سراً ينازع الشاعر فيه هذا النص المتخيل وينازله حتى ينتقي منه ما يرضى عنه كمبدع ويفاجأ بعد الانتقاء أنه غير راض عما أبدع.

وقد مضى امرؤ القيس في هذا الاتجاه فيذكر مفتخراً:

أنا الشاعر المرهوبُ حولي توابعي من الجنِّ تروي ما أقولُ وتعزفُ
إذا قلتُ أبياتاً جياداً حفظتُها وذلك أنّي للقوافي مُثَقِّفُ[٣٢]

وكان يصف قصيدته «بقصيدةٍ محبَّرة»[٣٣] لتحسينها وتجويدها.

وعلى النقيض مما ذكره امرؤ القيس يصرّح الأصمعي بمحاولاته المميتة لقبض جذوة الشعر لكنها تفلت من بين يديه مخلفة رماد القصائد:

«أبَى الشعرُ إلا أن يفيء رديُّهُ عليَّ، ويأبى منه ما كان مُحكَما
فياليتني – إذْ لم أُجِدْ حَوْكَ وَشْيِهِ ولم أكُ من فُرسانه – كنتُ مُفْحَما[٣٤]

فالنص الذي يطاوعه شعرياً لا يرضى عنه نقدياً فيرفضه، ولنتوقف حيال فعل «يفيء» حيث إن هذا الفعل يتطلب في أحد معانيه أصلاً وظلاً؛ فالفيء: الظل؛ وربما قصد الأصمعي في استخدامه لهذا الفعل العمليتين:

الأصل ـــــــــ(...)ـــــــــ الفيء

ن المقترح ـــــــــ الحوْك ـــــــــ ن المكتوب

وقد ورد «حوْك وشْي» الشعر في البيت الثاني؛ والوشْي: «نقْش الثوب» أي أن الكتابة لا تبدأ من فراغ، وإنما تحوك الثوب الموجود أي النص الموجود في ذهن الشاعر لكنه لا يستطيع هذا الحوك فيتمنى لو كان مُفْحما؛ والمفحم: «العاجز أمام الحجة»[٣٥] أي أمام النص المتخيل الذي يطارده فيفاجأ بعجزه عن إدراكه وكتابته.

وقد لمس الجاحظ هذه المعاناة حينما ذكر أن «عبدالحميد الأكبر، وابن المقفع مع بلاغة أقلامهما وألسنتهما، لا يستطيعان من الشعر إلا ما لا يُذكر مثله، وقيل لابن المقفع في ذلك فقال: «الذي أرضاه لا يجيئني؛ والذي يجيئني لا أرضاه»[٣٦] ومقولة ابن المقفع تدلنا على المحاولات المتعددة لمطاردته النص الذي لا يجيء، ومقولتا ابن المقفع والأصمعي تنبئ عن فشلهما في كتابة الشعر الذي يرتضيانه، ولأنهما أعلم بالشعر رأيا أن لا يصلح للنشر فطوياه منتظرين أن يجيء المرتضى، وهيهات!.

هذه المعاناة في مطاردة النص نجدها في قول أبي حية النميري[٣٧] الذي يصرح بما يلاقيه من عناء في أثناء قرض الشعر:

وإذا ابتدأتُ عروضَ نسْج ريضٍ ... جعلتْ تذلُّ لما أقولُ وتسهلُ

حتى تطاوعَني؛ ولو يرتاضها ... غيري لحاول صعبةً لا تقبلُ

هذه المطاردة حتى المطاوعة هي ما حكته أندريه شديد عن أنها «تباشر الكتابة بفعل (الاندفاعة الأولى) التي تكشفنا وتحددنا في آن، وفي غفلة من أمرنا في غالب الأحيان»[٣٨].

ولو تمعنا فيما ذكره تميم بن مقبل[٣٩] الذي يشبه نفسه بمن يمهد الحزون والجبال ويعبدها ليتيسر سلوكها لوجدنا أنه يعاني ويوهم نفسه بالانتصار:

«إذا متُّ عن ذكر القوافي فلن ترى ... لها قائلاً بعدي أطبَّ وأشعرَا[٤٠]

وأكثرَ بيتاً سائراً ضربتْ له ... حزون جِبال الشعرِ حتى تيسرا[٤١]

إنه يضمد جراح القصيدة مفتخراً أنه أدرى بأمراضها طباً؛ «وربما كانت هذه المعاناة الحقيقية هي التي دفعت بالكندي فيلسوف العرب أن يقول عندما خرج أبو تمام منشداً شعره: «هذا الفتى قليل العمر لأنه ينحتُ من قلبه وسيموت قريباً، فكان كذلك»[٤٢] وتصدق نبوءة الكندي ويموت أبو تمام عن نحو أربعين عاماً، ولذا عقَّب المرزباني قائلاً «إن أبا تمام مات لنيّف وثلاثين سنة»[٤٣] (فقد وُلد في ١٨٨هـ = ٨٠٤م وتوفي في ٢٢٨هـ[٤٤] = ٨٤٢). وهل تفسر لنا موت عدد كبير من الشعراء في سن الشباب[٤٥]؟.

وقد قال ابن رشيق: «قيل: عملُ الشعر على الحاذق به أشدُّ من نقل الصخر، ويقال: إن الشعر (...) أتعب أصحابه قلباً مَن عرفه حق معرفته، وأهل صناعة الشعر أبصر به من العلماء بآلته»[٤٦] فابن رشيق يشير إلى هذه المعاناة التي لا يكابدها إلا الشعراء، ومن قبله قال الجمحي: الشعر يعلمه أهل العلم به»[٤٧] ومن أعلم به أكثر من الشعراء أنفسهم ثم يليهم النقاد.

وفي تراثنا القديم يحدد ابن طباطبا العلوي في كتابه عيار الشعر كيفية بناء القصيدة فيقول: «فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مَخَض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فِكْره نثراً، وأعدَّ له ما يُلبِّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يُسْلسُ له القولَ عليه، فإذا اتفق له بيتٌ يشاكلُ المعنى الذي يرومه أثبتَه (...) ويكونُ كالنَّسَّاج الحاذقِ الذي يَفُوُفُ وشْيَه بأحسن التَّفويف، ويُسَدِّيه، وينيرُه، ولا يُهلهِلُ شيئاً منه فيَشينه»[٤٨] وأهمية هذا الرأي تنبع من أن ابن طباطبا يبحث فيما قبل النص؛ وأن الشاعر يرى نصاً كاملاً أمامه قبيل أن يكتبه فينثره في فكره؛ ثم يبحث في تحويل هذا النص إلى شعر، وهذا ينبئ على اهتمام القدامى بتشكيل النص قبيل كتابته. وفي أثناء الكتابة يطرح ابن طباطبا مطابقة الشاعر أبيات قصيدته للقصيدة في النص المتخيل.

ويلتقط حازم القرطاجني أفكار ابن طباطبا وابن رشد وابن سينا لكي يصنف الشعراء في ثلاث طبقات: أهل المرتبة العليا وهم الشعراء في الحقيقة، وأهل المرتبة الوسطى شعراء بالنسبة إلى دونهم، غير شعراء بالنسبة إلى من فوقهم، ثم الطبقة الثالثة ومنهم طائفة «لا تتقنّص ولكن تتلصص، ولا تتخيّل بل تتحيّل»[٤٩].

ويعرّف حازم الطبقة الأولى تعريفاً مدهشاً «هم الذين يقوون على تصوّر كليّات المقولات ومقاصدها ومعانيها بالقوّة قبل حصولها بالفعل؛ فيتأتّى لهم بذلك تمكّن القوافي، وحُسن صور القصائد وجودة بناء بعضها على بعض»(٥٠).

وقد عبرت أندريه شديد عن مرحلة ما قبل النص حين ذكرت أن «الكتابة تمسكني، تشدني، فأتلهف إليها حين أكون بعيدةً عنها»(٥١) وكأن الكتابة نَدَّاهةٌ تستهوي المبدع فيتبعها دون أن يعرف إلى أين؟.

وقريبٌ من موقف امرئ القيس ما ذكره صلاح عبد الصبور في تذييله لمسرحيته «مسافر ليل» حيث قال: «القارئ قد يشهد هنا ألفاظاً لم يعتدها في الشعر، وقد وقفت أنا كثيراً تجاه بعضها يتجاذبني عاملان؛ عامل الإبقاء عليها لأنها هي الألفاظ التي تحمل الدلالة التي أريدها، وعامل إسقاطها أو تغييرها لأن فيها شبهة ركاكة أو عامية (...) أبقيتُ على هذه الألفاظ لأني أؤمنُ أن لكل عملٍ فنيٍّ بلاغته، ولأني كما قلت كنت حريصاً على شاعرية (الحالة) لا شاعرية (الأداء)»(٥٢) وهنا نلمح فعْلي: الذّود والإبقاء؛ فالذود ضد ما تجاذب المبدع بين الإبقاء والإسقاط ليقف الشاعر في صف الإبقاء أي التشبث بالنص والحرص على شاعرية الحالة.

وهذا الذود نجده عند سويد بن كراع العكلي الذي يصور عملية انتزاع النص بأنها أشبه بمعركة ضد سرب من الوحش، ولعل في قوله ما يؤكد أهمية فهم مرحلة ما قبل النص:

«أبيتُ بأبواب القوافي كأنّما ... أصادي(٥٣) بها سِرباً من الوحْشِ نُزَّعا
أكالئها(٥٤) حتى أُعَرّسَ(٥٥) بعدما ... يكاد سحيراً أو بعيداً فأهجعا
عواصي إلا ما جعلتُ أمامها ... عصا مربد(٥٦) تغشى نحوراً وأذرعا
بعيدة شأو لا يكاد يردّها ... لها طالب حتى يكلَّ ويظلعا(٥٧)
وجشّمني خوف ابن عفان ردَّها ... فثقَّفْتُها حولاً حريداً(٥٨) ومربعا
وقد كان في نفسي عليها زيادة ... فلم أر إلا أن أطيع وأسمعا(٥٩)

إنها مرحلة قَنْص النص فهو يتربص بسرب القوافي كي يصطاد منها ما

يرتضيه أو ما يفوز به، فالأبيات السابقة تصف لنا ساحة معركة؛ فيها الترقب والانتظار والمباغتة والعواصي التي تُضرَب بالعصي لأنها بعيدة الشأو لا يصل إلى غايتها سواه، ولكنه يعترف بتسرب هذا النص من بين يديه لحظة القنْص، لذا يمكثُ حولاً كاملاً ولا يكفيه، بل يردف «مربعاً» على الحول.

«وكان الفرزدق قد أجِّل عاماً في أن يصنع بيتاً رقيقاً في النسيب» فما أفلح، لأنه لم يستطع أن يرقق شعره[٦٠]؛ لأن قول الشعر تسبقه أحوال لم تتحقق له.

وقد سأل النبي – صلى الله عليه وسلم – عبدالله بن رواحة: «كيف تقول الشعر إذا قلته؟ قال: أنظر في ذلك ثم أقول[٦١]».

يتساءل الشاعر عبدالعزيز المقالح في قصيدته «القصيدة»

من أي ضلعٍ في دم الإنسان تنشقُّ القصيدة

وبأي شمسٍ يكتبون ظلالها

ويداعبون جوادها الفضيَّ

وهو يطير

يركضُ نازفاً

كي يقبض الشمس البعيدة؟

من أين جاءت

كيف أبصرتِ الطريقَ أمامها

من أيِّ أفقٍ في فضاءِ الله

من أي المجرّات استعارتْ مفرداتِ وجودها

بغزارةٍ هطلتْ على الأوراقِ ساخنةً عنيدة؟ (...)[٦٢]

هذه التساؤلات تبين أن العملية الإبداعية لم تختلف منذ امرئ القيس ومَن قبله حتى المقالح ومن بعده، وأن التعبير عما قبل النص وآنِهِ يضع أيدينا على ما يعانيه الشاعر وكيف تلد القصيدة، وفي قول المقالح «وبأيِّ شمسٍ يكتبون ظلالها» ما

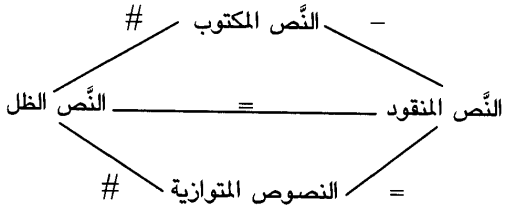
يوحي بأنه اعتراف من الشاعر بضياع النص المتخيَّل ولا يتبقى لديه سوى النص الظل.

هذه العملية لم يتوقف حيالها النَّقَدة بما تستحق[٦٣]. إن مرحلة ما قبل النَّص ذات أهمية لفهم آنيّة النَّص وما بعد النَّص؛ فلا ينبغي أن يُتَلقى النص بمعزل عما قبله وما بعده:

فالقَبْليّة وإن كانت خاصة بالمبدع فإنها تنعكس على المتلقي من خلال النص المكتوب الذي يعين المتلقي – في مرحلة الْبَعْدية – على تشكيل النصوص المتوازية.

وتنعكس هذه الإشكالية على عمل الناقد في المقام الأول إذ يجد نفسه – دون أن يدري – يؤلّف نصاً ظلالياً يندرج تحت مرحلة «ما بعد النَّص» دون أن يُعمل تفكيره في النَّص ذاته لاستحالة ذلك. وهذا ما عبر عنه بدر شاكر السياب في إحدى رسائله إلى يوسف الخال «(...) في نفسي قصيدة، أريدها أن تختمر قبل أن تخرج، عسى أن تكون جيدة»[٦٤] وعملية الاختمار هذه تدور في مرحلة القَبْليّة التي نجد صداها في مذكرات الأدباء ورسائلهم وإبداعاتهم.

ويتجه النقد إلى:



وخطورة ذلك أن النَّص المكتوب وإن كان مرتكَزاً للنصوص الموازية فإنه يغدو غريباً عنها، يصطدم بها وهذه مهمة النقد؛ حيث أرى أن النقد رؤية إبداعية كما أن الإبداع رؤية نقدية. وتتضح هذه الإشكالية إذا نقد المبدع إبداعه بنفسه؛ إذ نفاجأ أن النَّص النقدي لا ينبع من النَّص المنقود بل ينبع من النَّص/الـ «لا نص»/النَّص المتخيّل.

ويفاجأ المبدع بمدى الهوة بينهما أو كما جاء في رسالة علي جعفر العلاق وهو ينقد إحدى قصيدتيه «كم هي المسافة الفاصلة بين أنثى الواقع وأنثى القصيدة؟ أظن أنها مسافة مخيفة إلى حد كبير» هنا يجد المتلقي نفسه حائراً بين النَّص النقدي للمبدع والنَّص المنقود؛ وفي إطار هذا الاختلاف يبدع المتلقي نصاً هامشياً على ظلال النَّصين أيضاً.

ربما كان حازم القرطاجني أهم من تناولوا مرحلة ما قبل النص في كتابه «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» إذ ذكر أنه «لا يكمل لشاعر قول على الوجه المختار إلا بأن تكون له قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة.

فأما القوة الحافظة فهي أن تكون خيالات الفكر منتظمة، ممتازاً بعضها عن بعض، محفوظاً كلها في نصابه، فإذا أراد مثلاً أن يقول غرضاً ما في نسيب أو مديح أو غير ذلك وجد خياله اللائق به قد أهَّبته له القوّة الحافظة بكون صور الأشياء مترتبة فيها على حدّ ما وقعت عليه في الوجود، فإذا أجالَ خاطره في تصوّرها فكأنه اجتلى حقائقها، وكثير من خواطر الشعراء تكون معتكرة الخيالات، غير منتظمة التصوّر، فإذا أجال خاطره في أوصاف الأشياء وخيالاتها اشتبهت عليه، واختلطت، وأخذ منها غير ما يليق بمقصده، وبالموضع الذي يحتاج فيه إلى ذلك (...) والقوة المائزة هي التي بها يميّز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض مما لا يلائم ذلك، وما يصحّ مما لا يصحّ.

والقوى الصانعة هي القوى التي تتولَّى العمل في ضمّ بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض، والتدرج من بعضها إلى بعض، وبالجملة التي تتولّى جميع ما تلتئم به كليّات هذه الصناعة»[٦٥].

وأظن أن القرطاجنّي قد وضع لنا بهذا نظرية تشكيل النص أو وَضَعنا على أسرار إبداع النص ولاسيما أن حازماً شاعر، ويعرف مخبوء القول ومضايقه، ومن الممكن فهم القوى الثلاث وأهميتها، ومن ثَمّ نفهم بماذا يتفاضل الشعراء فيما بينهم، ولماذا ينحرف القول عن وجهته، والمتأمل في قوله حول هذه القوى يتوقف حيال قوى الوسطى «المائزة».

فبها يميز المبدع الصحيح والضعيف من القول موْضعاً ونظْماً وأسلوباً وغرضاً.

وفي موضع آخر يوضح حازم «القوة المائزة حسن الكلام من قبيحه بالنظر إلى نفس الكلام، وبالنسبة إلى الموضع المُوقَع فيه الكلام. فقد يتفق للشاعر أن ينظم بيتين قافيتهما واحدة فيكون أحدهما أحسن في نفسه والآخر أحسن بالنسبة إلى المحلّ الذي يوقعه فيه من جهة لفظ أو معنى أو نظام أو أسلوب. ففي مثل هذا الموضع يصير المرجوح راجحاً، والمفضول فاضلاً، وكثير ممن ليست له هذه القوَّة يُسقط أحسن مما يثبت بالنسبة إلى المحل»[٦٦].

وهو قول يدور في فلك «الذود» والتخيّر فيمحو نصوصاً ليثبت نصاً قد يرتضيه، أو بالأحرى قد يرضى عن معظمه.

ويركز حازم على التخييل وفيما ارتآه يضع له أحوالاً ويراه «أصل منشأ الشعر، وقد يحصل للشاعر بالطبع البارع وكثرة المزاولة ملكة يكون بها انتقال خاطره في هذه الخيالات أسرع شيء حتى يحسب من سرعة الخاطر أنّه لم يشغل فكره بملاحظة هذه الخيالات، وإن كانت لا تتحصّل له إلا بملاحظتها ولو مخالسة، وكانت هذه الملكة نحواً من ملكة الخاطر (...) هذا على أن صناعة مؤلف الكلام كصناعة الناسج تارة ينسج بُرداً من يومه، وتارة حلّة من عامه»[٦٧].

إن رؤية حازم لما قبل الكلام رؤية تنبئ عن فهمه لطبيعة الإبداع ومحاولة المبدع قنْص النص. وهذا يؤكد فهم تراثنا الأدبي والنقدي للإبداع، فلم يتعاملوا مع النص الموجود دون البحث عن النص المفقود.

١ - ١ - ٣ نصُّ المتلقي:

إننا بذلك ننظر إلى المتلقي من منظار المتلقي/المبدع؛ وليس المتلقي/السلبي؛ فكل متلقٍّ يُكوّن نصاً ظلاً للنَّص المكتوب؛ وهنا تنشأ إشكالية تعريف النَّص لأنه ليس هنالك نص بمعزل عمّا قبله وما بعده.

وهذا ينعكس على النَّصوص النقدية الأخرى من غير المبدع؛ إذ تشكّل نصوصاً ظلالية متوازية مع النَّص الأصلي وليست متلامسة معه، ولن تكون متطابقةً معه البتة. هذه النُّصوص الظلالية يتحول كلٌّ منها إلى نص موجود تتخلّق من حوله نصوص ظلالية أخرى أي أن النَّص لا متناه.

في نقد علي حرب لكتاب صادق جلال العظم «دفاعاً عن المادية والتاريخ» يذكر أنه «لا قراءة تتطابق في النهاية مع النص الذي تقرؤه، بل مبرر كل قراءة أن تختلف عن مقروئها، وإلا لما كان ثمة حاجة إليها، إلا إذا اعتبرنا أن القارئ يفهم النص أحسن مما فهمه صاحبه، تستوي في ذلك جميع القراءات، تختلف عنه كما تختلف فيما بينها»[٦٨] لكنه يخلط بين قراءة الكاتب وقراءة المبدع للنص ولا يفرق بينهما، كما أنه لا يفرق بين النص الإلهي والنص البشري، إضافةً إلى أنه يقع في أسْر أحادية القراءة وهو يحاول نفْيها، وهذا جعل قراءته قراءة ظلّية للنص لا يراها كذلك بل يراها نصاً أحادياً مطلقاً.

فإن القصيدة «تحاكي الأشياء وتخيلها للمتلقي بهدف إثارته وتوجيهه توجيهاً سلوكياً»[٦٩] وهذه الإثارة والتوجيه ستدفع المتلقي لتكوين نصه الخاص الذي لن يكون سوى ظل للنص المكتوب.

إننا بذلك لا نجد نصاً أحادياً بل نصوصاً متوازية أو متعامدة على النَّص

المكتوب مشكلة فيما بينها نصوصاً ظلالية متغايرة بحسب المتلقي بحيث يتحول المبدع من مبدع أحادي إلى حافز إبداعي لنصوص قد تَمُتُّ لنصه الأصلي بِصِلة.

إن مصطلح التأويل يعني أنه رؤية ظلية للنص، مختلفة عنه من جهة، وامتداد له من جهة أخرى، وكأن رابطاً سريًّا يجمع بين النص الموجود والنصوص المؤولة له بحيث تغدو هذه النصوص إنتاجاً معرفياً من قِبَل المتلقي.

وقد انتهى شكري عياد في كتابه «دائرة الإبداع» إلى أنه سواء أكان القارئ/ الناقد ملتصقاً ببرنامج معين أم كان قادراً على التعامل مع كل نص بحسب حاله، فسيأتي تفسيره للنص معبراً عن استعداده الذهني والنفسي لا مصوراً للنص فحسب، وسيظل النص حياً ومتجدداً ما دام قادراً على اجتذاب قراء جدد، وسيبقى النقد إبداعاً مشروطاً مثل كل إبداع»(٧٠).

إن من الوهم أن نحاول التشبث بوجود نص نتعامل معه؛ لقد سقطت سُلطة النَّص، فالنَّص المكتوب في إطار النُّصوص الظلالية هو نص متعدد قد يكون أحادياً من حيث عدد كلماته وجمله لكنه متعدد الظلال.

٢ - ١ مدخل تطبيقي

لم تكن هذه الرؤية لدى الشعراء العرب فقط بل كانت ظاهرة عامة لدى الشعراء، ولكي أدلل على ذلك فإننا عندما نقرأ قصيدة الشاعر الألماني Kurt Schwitters[٧١] المسماة An Anna Blume «إلى أنّا بلوما» نجد أن الشاعر يطارد هذه القصيدة طوال حياته؛ ونرى أن الشاعر يلعب في الألفاظ فـ Blume في اللغة الألمانية تعني وردة وعلى هذا فمن الممكن ترجمة العنوان على النحو التالي: إلى [الفتاة] أنّا بلوما» أو إلى [الفتاة] أنّا الوردة».

ويوظف هذه التشابهية في ديوانه الذي يحمل الاسم نفسه[٧٢] ANNA BLUME، فيقول في قصيدته – التي قمتُ بترجمتها –:

٢ – ١ – ١ «إلى أنّا بلوما»

«يا أنتِ، حبيبة حواسي السبع والعشرين
أنا أحبّ كِ[٧٣]

أنتِ، لكِ، إياكِ كِ، أنا كِ، أنتِ سِي، – – – – نحنُ؟

هذا ليس في موضعه

مَنْ أنتِ؟ المرأة التي لا تُحصى، أنتِ.. أأنتِ؟

الناس يثرثرون: إنك تكونين

دعيهم يثرثروا، إنهم يجهلون كيف تنتصب المنارة؟

أنتِ ترتدين القبعة فوق قدميكِ

وتتجوّلين[٧٤] على يديكِ

على يديك تتجولين..

هالو و ه.. فستانك الأحمر مُقطَّع في ثنايا بيضاء

أحبّك أنّا بلوما حبّاً أحمر

حباً أحمر.. أحبّ لكِ

أنتِ، لكِ، إياكِ كِ، أنا كِ، أنتِ ـي، – – – – نحنُ؟

هذا موضعه في الجمر الثلجي

أنّا بلوما.. زهرةٌ أنّا بلوما حمراء، كيف يقول الناس؟

سؤال الجائزة:

١ – أنّا بلوما يمتلك طائرٌ[٧٥]،

٢ – أنّا بلوما حمراء.

٣ – ما لَوْنُ الطائر؟

لون شعرك الأصفر أزرق

لون طائركِ الأخضر أحمر

أيتها الفتاة البسيطة في فستانك اليومي

أيتها المخلوقة الطيبة الخضراء... أحبُّ ـكِ

أنتِ لكِ إياكِ ـكِ، أنا كِ، أنتِ ـي، – – – – نحنُ؟

«على فكرة» هذا موضعه في صندوق الجمر

أنّا بلوما،

ا..... نْـ..... نَـ.....ا

A-N-N-A

أنا أقطّر اسمكِ

اسمك يقطر [قطرات] مثل شحم العِجل الطري

هل تعرفين يا أنّا؟ هل أنتِ عارفة؟

يستطيع المرء أن يقرأك من الخلف أيضاً

وأنتِ يا أروعُ من كُلّهنَّ

أنتِ من الخلف كما أنتِ من الأمام

A – – – N – – – N – – – A

أ – – – ن – – – ن – – – ا

شحم العجل يقطر لمساتٍ فوق ظهري

أنّا بلوما

أيتها المخلوقة المقطّرة

أنا – – – – – – – أحبُّـ – – – – – – – ـكِ»(٧٦)

ما الذي يخلفه هذا النَّص في المتلقي؟ من هي أنّا بلوما بالنسبة لكلٍّ منا؟ مالذي يُعمله النَّص فينا من تذكر؟ هل يقود النَّص المتلقي إلى الماضي أو العكس؟ في فراغ هذه التساؤلات نكتشف أن النَّص هنا ليس أحادياً بل إن كل متلقٍّ لديه نصٌّ موازٍ لنص ANNA والمتلقي لا يسير وَفق ما رسمه Kurt Schwitters بل يتحول النَّص المكتوب إلى نص حافِز يُثير في المتلقي شهوة الإبداع فينتج Anna Blume الموازية للنص الأصلي في مرحلة ما بعد النَّص. ولا ننسى اتساق الاسم أنّا لفظاً في الشكل التالي:

A – – – N – – – N – – – A

أ – – – ن – – – ن – – – ا

مع قوله: «أنت من الخلف كما أنت من الأمام»(٧٧)، وقد يكون ذلك من التجنيس بالقلب وهو «إعادة ترتيب جميع الحروف في كلمة أو عبارة لتكوين كلمة أو عبارة جديدة»(٧٨) وقد ذكر السكاكي «أن من جهات الحسن القلب»(٧٩) وقد أسماه بعض اللغويين «ما يُقرأ من الجهتين»(٨٠).

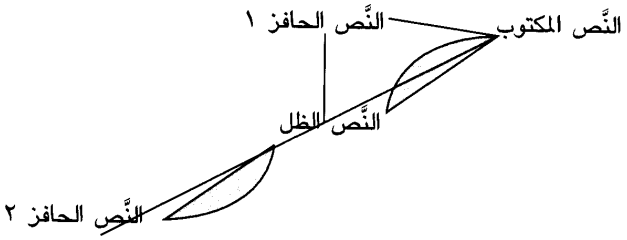
٢ – ١ – ٢ مطاردة النص:

سيطرت هذه الفكرة على Kurt Schwitters إذ يتناولها في قصيدة أخرى(٨١)؛ ويكتب بعد سنة تقريباً قصيدته Hannover التي يوازن فيها بين

Hannover وAnne Bluma ليكشِفَ للقارئ أنَّ: «ANNA يستطيع المرء أن يقرأها من الأمام كما يقرأها من الخلف»[٨٢] أي أن الشاعر أنفق أعواماً طويلة في مطاردة نص Anna blume.

في عناوين أندريه شديد ما يؤكد ما أذهب إليه «نصوص من أجل قصيدة» و«قصائد من أجل نص» فالكتابة في وجهة نظرها «تبقى طريقاً جديداً مفتوحاً من دون نهاية؛ هذا أمر مثير وساحر»[٨٣] على حدِّ قولها.

والتساؤل الآن: مَن الذي يقود الآخر: النَّص أمْ المبدع أم المتلقي؟ إن النَّص المكتوب هو الحافز الذي سرعان ما يتجاوزه المتلقي على النحو التالي:



فزمنيّة تَحوّل النَّص المكتوب إلى نص حافز زمنيةٌ مصاحِبة لعملية التلقي التي تُتَجاوز إلى تشكيل النَّص الظل الذي يغدو بدوره نصاً حافزاً للآخر.

وفي الأدب العربي نجد معاناة الشاعر في نحت قصائده[٨٤]، ومحاولته الدائبة نحو توجيه المتلقي إما بالتكرار أو التشويش على المتلقي، وهذا ما أسميه بإغواء النَّص للمتلقي وقد ينخدع بعض المتلقين فالنَّص حَمّالُ أوْجُه.. لحظة الإغواء هذه أقرب إلى ما عبرت عنه أندريه شديد في قصيدتها «الشعر القصيدة» حينما قالت: «هذه الغواية: الانخطاف بسراب الينابيع – السر الذي نأخذ أحياناً نصيبنا منه – بخفة»[٨٥].

وربما كان عبيد الشعر – إن صحت التسمية – خير مثال كما ذكرت على معالجة النَّص فيما قبل النَّص وفي آنية النَّص.

وقد عُرف أن «الشاعر الجاهلي كان يفترض أن الشعر ليس مجرد القدرة على نظم كلمات موزونة أو مقفاة بقدر ما هو قدرة على دقة الوصف والتشبيه»[٨٦] ولذلك كان الشاعر العربي في سباق مع النَّص تمسكاً به وتجويداً.

فالبحتري يعبر عن هذا القلق والاضطراب الذي يعانيه الشاعر في لحظة مخاض القصيدة فيقول ممتناً على ممدوحه:

«للهِ يسهر في مديحك طرْفه متململاً وتنامُ دونَ ثوابهِ[٨٧]
يقظانَ ينتخلُ الكلامَ كأنَّهُ جيشٌ لديه يريد أن يلقى به[٨٨]

فهو يتنخَّلُ القريض ويغربل الألفاظَ ويختار أجود المعاني في مرحلة الذود وما قبل النص المكتوب وهذا النخل الذي يعبر عنه البحتري يشرح لنا جانباً من المعاناة التي يشبهها بالمعركة وهذا الجيش الذي يريد أن يلقى به فيقف ذائداً عن نصه في بطولة شامخة.

في قصيدة المقالح التي عنونها بـ «القصيدة» يتساءل عن كيفية مجيئها وعن الطقوس التي كانت تغلف أجواءها وعن المعاندة والأوجاع:

«ولم يكن في الغيم حين أتتْ

سوى غيبوبةٍ

وهفيف أجنحةٍ

وأوجاع المخاض

وصوت أنَّاتٍ مشاكسةٍ

لأشكالٍ عنيدة»[٨٩]

فأوجاع مخاض النص الشعري لا يعرفها إلا الشعراء، وما هذي الطقوس:

الغيبوبة/هفيف الأجنحة/أوجاع المخاض/الأنّات إلا لأن هناك أشكالاً عنيدة يمسك بتلابيب ألفاظها ومعانيها فتأبى عليه عناداً فلا يقنع بما دونها.

وهذا التنخُّل والمعاناة نجدهما في قول كعب بن زهير عن الحطيئة:

فمَنْ للقوافي شانها منْ يحوكها إذا ما ثوى كعبٌ وفوز جرولُ
كفيتك لا تلقى من الناس شاعراً تَنَخَّلَ منها مثلَ ما يتنخلُ
يثقِّفها حتى تلينَ متونها فيقصر عنها كلّ ما يتمثل[٩٠]

ويذكر ابن سلام الجمحي أن الحطيئة هو الذي سأل كعباً أن يذكره في شعره فقال «فمن للقوافي...»[٩١] فقد ودّ كعب أن يذكر الحطيئة من جهة وأن يتحدث عن معاناة الشعراء في قول الشعر من ناحية أخرى؛ فالحوْك والتنخّل والتثقيف لا يدور إلا في مرحلة ما قبل النص أو الـ «لا نص» وكأن كعباً لا يتحدث عن الحطيئة بل يتحدَّث عن رؤيته للعمل الإبداعي وعن كيفية الكتابة الشعرية؛ ولذا نجد الأبيات في ديوان كعب مع اختلاف بسيط ويُنْهي القصيدة بقوله:

كفيتكَ لا تلقى من الناس شاعراً تنخَّلَ منها مثلَ ما أَتنخَّلُ[٩٢]

إذ التفت من الكلام عن الحطيئة للحديث عن نفسه الشاعرة وما يعانيه في تنخّل أشعاره، مفتخراً بأنك لا تجد متنخلاً مثله بين الشعراء؛ وهذا لا يدور إلا في مرحلة ما قبل الكلام والقصيد.

وعندما أراد سيف الدولة أن ينقد المتنبي ردَّ عليه قائلاً: «إن البزّاز لا يعرف الثوب معرفة الحائك»[٩٣].

وحينما نقرأ مقولة البحتري «إنما يعرف الشعر مَن دُفِع إلى مضايقه»[٩٤] نتوقف أمام الفعل «دُفِعَ» المبني للمجهول، ثم ما هي مضايق الشعر؟ أليست هي محاولة ترسيم حدود النَّص وَفق النَّص المقترح وما يَفْتَوِر البرمجة – إن صحَّ التعبير المعاصر – من قصور؟.

وربما كان البحتري من أكثر الشعراء الذين عنوا بمرحلة ما قبل النص ويطلق عليها مرحلة «نَحْت القوافي من معادنها»[٩٥].

وإذا أعدنا قراءة المقدمات الطللية عند الشعراء العرب في ضوء ما سبق فربما نرى أن المقدمة الطللية تندرج تحت مرحلة «قبيل النَّص»، فالمبدع يتهيب من مخاطرة الدخول في غمار آنية النَّص ولذلك يلجأ إلى تأخير المواجهة عبر مقدمة طويلة قد لا تمت للنص المقصود بصِلة؛ وما يقوي هذا أن المقدمة شيء خاص إلى حدٍّ ما بالشاعر أي بالذات؛ بينما ينصرف الغرض إلى الآخر في أغلب المعلقات.

وفي قراءتنا لمقولة الحطيئة – على نحو ما يروي أبو الفرج الأصفهاني – «كفاكم والله بي إذْ أخذتني رغبةٌ أو رهبةٌ، ثم عَوَيْتُ في إثْر القوافي عُواء الفصيل في إثْر أمه»[٩٦] كيف نفسر هذا العُواء دون أن ندخل في مرحلة ما قبل النَّص؟ وما هذه الأخْذة التي تقترب إلى حد ما من الجذْبة عند الصوفيين؟ إنني أميل إلى قراءة هذا النَّص في إطار الـ «لا نص» الذي أوضحته فيما مضى. ولا يرضى المبدع عن نصه المكتوب لأن ذاكرته ما تزال تُزَاحَمُ بالنَّص المقترح؛ فالتّبريزي يذكر أن المعري «كان يغيّر الكلمة إذا قرأتْ عليه شعرَه»[٩٧] فعدم الرضا يلازم المبدع دائماً. لقد اعترفت أندريه شديد أنها «أعادت كتابة روايتها (اليوم السادس) أربع عشرة مرة»[٩٨].

وعندما أعاد علي جعفر العلاق نشر دواوينه في الأعمال الشعرية أشار إلى أن القارئ «سيلاحظ أن بعض هذه القصائد قد جرى عليها أو على مقاطع منها تغيير ما، وهو تغيير أردت به كما يفترض جعل القصيدة أقل عرضة للانثيال والتشتت»[٩٩] وهو تعليل يؤكد دور الشاعر الناقد لذاته والمجوّد لإبداعه عسى أن يصل إلى النص المفقود.

وهذا ما فعله محمود سامي البارودي من قبل في أشعاره معاودة وتنقيحاً وتغييراً في قصائده وأبياتها[١٠٠].

كما لجأ العلاق إلى تغيير عناوين بعض قصائده عند نشرها في الأعمال الشعرية كقصيدة «طيور هوجاء» التي نُشرت في جريدة الثورة – من قبل – بعنوان «العاصفة»؛ وقصيدة «الرحيل» التي سبق نشرها في مجلة الأقلام بعنوان «افتراض»، وربما يعود ذلك إلى نظرة الشاعر الشاملة لقصيدته وانحرافها عن النص المتخيل

(الـ لا نص) ومحاولة إعادتها إلى ما كان يصبو إليه فينشرها بعنوان وعندما يعيد قراءتها يشعر بمدى انحرافها عن هذا العنوان فيضطر إلى تغييره.

يفسر عدي بن الرقاع[١٠١] جانباً من جوانب ما قبل النص:

«وقصيدةٍ قد بتُّ أجمعُ بينها حتى أقوّمَ مَيْلَها وسِنادها
نَظَرَ المثقفِ في كعوبِ قناتهِ حتى يقيمَ ثقافه منآدها[١٠٢]

فالقصيدة لديه كلٌّ لا يتجزأ ويبيت طوال الليالي يجمع أطرافها اللغوية والتصويرية.

ولقد قال العرب قديماً: «خير الشعرِ الحولي المنقَّح» وعقب ابن منظور على ذلك: «تنقيح الشعر: تهذيبه (...) نقَّح الكلام: فتَّشَه وأحسنَ النظرَ فيه، وقيل: أصلحه وأزال عيوبه، والمنقّح: الكلام الذي فُعِل به ذلك»[١٠٣] أي أن جمهور العرب أدرك وحاول فهم ماهية الإبداع وعناه ما عنانا في بحثنا هذا.

ألا تفسر لنا هذه الرؤية نبوغ بعض الشعراء عن كِبَرٍ كالنابغة الذي قيل إنه قال الشعر بعد الأربعين؟ لعله ظل هذه السنين الطوال في مرحلة الذّوْد حتى رضي عما كتبه فأظهره.

وقد تفسر لنا فهم الطقوس السابقة والمصاحبة لعملية الإبداع؛ هذه الطقوس التي تبدو مضحكة أحياناً وتبدو غير مفهومة في أحايين أخرى؛ كما يُحكى عن جرير وكيف كان يتمرَّغ في الرمضاء؛ أو «وربما علا السطح وحده فاضطجع وغطَّى رأسه رغبةً في الخلوة بنفسه»[١٠٤] وعن الفرزدق وكيف إذا صعب عليه الشعر «ركب ناقته وطاف خالياً منفرداً وحده في شعاب الجبال وبطون الأودية والأماكن الخَرِبة الخالية فيعطيه الكلام قياده»[١٠٥].

وهذا قريب مما ذُكر عن زهير وقوله للنابغة «اخرج بنا إلى البريّة، فإن الشعر بَرّيٌّ»[١٠٦].

هذه الطقوس إذا نظرنا إليها من منطلق مرحلة «الذّوْد» ومطاردة النص، ومحاولة تشكيله للوصول به قريباً من النص المفقود، لذا يعاني المبدع في مرحلة المخاض الإبداعي فيلجأ إلى الخلوة، وإلى تصرفات لا يفهمها الأغيار.

٣ - ١ شعراء يختارون وينقدون قصائدهم

قمتُ بتجربة نقدية إذ طلبتُ من بعض الشعراء أن يختار كل منهم قصيدة أو قصيدتين من شعره ويقوم بنقدهما، وكانت النتيجة على النحو التالي:

- عدد الشعراء المختارين: ١٨
- الذين قاموا بنقد إبداعهم: ٦
- الذين رفضوا أن ينقدوا إبداعهم: ٦
- القبول/الرفض: ٢
- الذين لم يردّوا: ٤

وقد شمل البحث الشعراء: عبدالوهاب البياتي (العراق) ومحمد إبراهيم أبوسنة (مصر) ومحمد بنيس (المغرب) وعلي جعفر العلاق (العراق) وسيف الرحبي (عُمَان) وإبراهيم بري (لبنان) وزكية مال الله (قطر) ودرويش الأسيوطي (مصر) وإبراهيم العواجي (السعودية) ومحمد عرش (المغرب) وصالحة غابش (الإمارات) وعبدالستار سليم (مصر) وشاكر مطلق (سوريا) وشوقي أبوناجي (مصر).

٣ - ١ - ١ صعوبة الاختيار والنقد الذاتي:

قبل تحليل النتائج أود أن أذكر أن جميع الشعراء والشواعر قد اختار كل منهم قصيدةً أو قصيدتين من شعره باستثناء الشاعر سيف الرحبي الذي أرسل إليّ ديوانه «مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر»[١٠٧] وقال لي في رسالته «مفسحاً لك المجال للاختيار»[١٠٨] فقد اختار عبدالوهاب البياتي قصيدتي: أولد وأحترق بحبي والسيمفونية الغجرية[١٠٩] بينما اختار محمد إبراهيم أبوسنة قصيدتي: الإسكندرية وبكائية إلى أبي فراس الحمداني[١١٠]، وقد اختار محمد عرش ثلاث قصائد: «فندق Μελια و«وردة ديك الجن» و«قصيدتان»[١١١]، وتَخيَّر علي جعفر العلاق من شعره قصيدتي «سيدة الفوضى» و«النهر» مبرراً اختيار القصيدة

الأخيرة إلى أن «الذي يشدني إلى هذه القصيدة الأخيرة أنها ولدت من رماد نار يومية شديدة الضراوة»[١١٢].

واختارت صالحة غابش قصيدتيها: من دفاتر ضائعة ولغة الغياب، وانتقى شاكر مطلق قصيدتين هما: «إلى أميرة البوسفور» و«ومضة التشظّي والتوحّد»، وأما اختيار إبراهيم العواجي فقد كان قصيدتين، وكذلك إبراهيم بري، ووقع اختيار زكية مال الله على قصيدتين هما: دياجير ونجمة في الذاكرة، بينما اختار شوقي أبوناجي خمس قصائد[١١٣]؛ فإن باقي الشعراء قد عبّروا عن مدى حيرتهم في اختيار قصائدهم وذكروا ذلك صراحة: فإبراهيم العواجي مثلاً يذكر «لقد احترت كثيراً عند اختيار القصيدتين؛ لأن قصائد الشاعر كأبنائه يحبهم سواسية، ولو رأى في كلٍّ منهم لوناً وذاتاً مميزة»[١١٤]، وقال إبراهيم بري أرسل قصيدتين من شعري «بدون تعليق عليهما لأن الشاعر يرى الكمال بشعره ويخشى انتقاد ذاته بذاته، وأترك لك أن تقوم بهذه المهمة الصعبة عليّ، ورحم الله الذي قال: (أشعارنا قِطَعٌ من ذاتنا)»[١١٥].

ولاشك أن اختيار الشاعر لا يؤخذ على محمل الصدفة بل هو رؤية نقدية قد تعبر عن مدى مشابهة النَّص المختار للنص المقترح، وسأتناول هذه المختارات في بحث آخر[١١٦].

وقد لمس شاكر مطلق جوهر البحث حين قال «ولكن هل يمكن للشاعر حقاً أن ينأى ويبتعد، بما يكفي، عن أشجار الغابة التي يمشي فيها ويعيش تحت ظلال أسرارها حتى يستطيع أن يراها، ككلٍّ، من بعيد ويرى امتدادها وجغرافيَّتها وطوبوغرافيتها أيضاً، ولو بشكل معقول من الموضوعية والتَّجرد ليكتب عن ذلك؟!

لا أدري الجواب، تماماً، ولكنّ المحاولة تستحق أن تخاض وأن تعاش»[١١٧].

والذين رفضوا النقد أبدَوْا بعض الأسباب فمنها ما ذكرته صالحة غابش «من الصعب أن أكتب رؤية نقدية حول كتاباتي»[١١٨]، بينما ذكر محمد إبراهيم أبوسنة «سأترك لك مهمة التحليل النقدي حيث إنك بأدواتك الممتازة وحسن تذوقك قادر على ذلك أفضل مني»[١١٩] وبعد أن نقد درويش الأسيوطي قصيدته قال «المراجعة

متروكة لك»[١٢٠]، أما محمد بنيس فقد ابتدأ نقده قائلاً: «تأملتُ في المقترح الذي أثارني، ولا أخفي عنك أن المهمة ليست دائماً متيسرة. ولقد وجدت صعوبة في اختيار النَّصين»[١٢١] والذين نقدوا أبدوا صعوبة اعترتهم في نقد إبداعهم ولقد عَنْوَن أحدهم وهو عبدالستار سليم نقده بـ «مقاربة تحليلية للنص الشعري»[١٢٢] وهو عنوان يعضد ما أذهب إليه، وابتدأت زكية مال الله نقدها بمفردة «أتصور»[١٢٣] بينما أسمى شاكر مطلق نقده «محاولة للبوْح»[١٢٤].

وقد عبر درويش الأسيوطي عن صعوبة النقد في نص بدأه بقوله: من أصعب الأمور على المبدع أن يعيد قراءة عمله الإبداعي بينه وبين نفسه، فكيف إذا طُلب منه أن يتوجه إلى القرّاء بهذه الرؤية. وتتجلى صعوبة إعادة القراءة النقدية في عدة أسباب:

الأول: العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدرَكة تماماً، بل لها جانبها غيرُ المدرَك، ولا أقول غير الواعي. وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسُه حين يعيد القراءة.

الثاني: هناك من الأمور الخاصة جداً لا يحب المبدع أن يصرّح بها، وإن حرَص على التعبير عنها من خلال عمله الإبداعي.. كأن يصوغها في صورة شعرية تستر فجاجة التعبير المباشر أو أن يحمّلها على لسان شخوص رواياته.

الثالث: قد لا يكون لدى المبدع الذائقة النقدية التي تجعل القراءة النقدية إضافةً إلى الإبداع وعلى نفس الدرجة. والمبدع لا يحب أن يظلم نفسه. لهذا ترددتُ طويلاً قبل هذه القراءة مخافة العجز أو الكشف أو الاستغلاق. وحينما قررت المغامرة اخترت واحدةً من قصائدي»[١٢٥].

وحين نقرأ ما ختم به علي جعفر العلاق تحليله النقدي لقصيدة «النهر» نجد أنه يعترف بشكل غير مباشر أن ما كتبه لم يكن هو وإنما كأنه هو، يقول «ويدفعني إغراء التأويل أحياناً، لأقول: كأن البيتين اللذين شكلا المقطع الأول هما الضفتان اللتان تلمان شمل النهر، موضوع القصيدة، وتمنعانه من التلاشي! وكأن نقصان

المقاطع الأخرى تدريجياً هو تجسيد القوافي لتآكل ضفتي ذلك النهر واندثارهما الذي هو اندثار النهر ذاته»[١٢٦].

أنهى شاكر مطلق محاولته للبوح النقدي – كما أسماها – بقوله: «لن أتطرق إلى الجوانب الأخرى المهمة للقراءة النقدية المتكاملة من حيث الأسلوب والصور الفنية والمركبة أو البسيطة والنهج والخيال واللغة والموسيقا... إلخ – هذه الأمور أتركها لمن هم أدرى بها وأشمل»[١٢٧] هذا التخوّف من النقد هل يعود لأن المبدع لم يعتده أو لأنه يتخوّف من النص ومن حدوده وجغرافيّته؟.

وقد عرضتُ هذه المختارات وتعليقات الشعراء عليها على طلابي وطالباتي بقسم الاستشراق بكلية الآداب بجامعة بون واتضح لنا بُعد بعض النُّصوص تماماً عن نقد المبدع لها، ومن الضروري أن أشير هنا إلى أمرين:

أولهما: أن الشاعر حين يقدم على اختيار نصّين من دواوينه فذلك راجع إلى رضائه عن هاتين القصيدتين إبداعياً، وهذا حكم نقدي، له أهميته.

ثانيهما: أن نقد المبدع نقد قريب من النص، لنا أن نقبله أو نرفضه؛ لكن الأوضح أنه لم ينقد النص الذي أمام أعيننا بل نقد النص الماثل أمام عينيه وما يزال يطارده لأنه لم يكتبه بل شُبّهَ له.

لقد فَقَدَ النقد الأدبي العربي رافداً أحسبه مفيداً وأعني به نقد المبدع لإبداعه، فهو الذي عانى في تأليفه من قبل وجود النص للمتلقي ومن بعد.

٣ - ٢ نماذج شعرية ونقدية

قصيدة «عَمىً» [ن أ م]	نقد الشاعر محمد بنيس لقصيدته [ن ق م]
يَعلو بي هذا الحبرُ إلى نفَسي يَعلو بي منتصراً ثمَّ إلى حيثُ يُراود عيْني يعْلُو، حتى تنشأ في غَفْلة حُمّايَ مراتيجٌ ومواسمُ حنَّاءٍ ومنازلُ من ليلِ الرّقصَاتِ إلى ليل الرقصاتْ ويكون النخلُ قريباً من خُطواتٍ نَسِيَتْ صاحبَها ومشيئَتها تحتَ الصمتِ فجأتُ صَريراً دائرةَ الشمعِ تذوبْ وفَرَاشاً ينهضُ من لطْخَتهِ وطيوراً قادتْنِي بتَوَزُّعها لِعَمَايَ[١٢٨].	قصيدة «عمى» تنطلق أساساً من الكتابة (الحِبر) الذي هو أول ما يدفع حالة النفَس (الذات) تتكشف في (الحُمّى) وطقوس الكتابة (الحناء كتابةٌ على الجسد) التي لا تفارقها الرقصات (الكتابة فعلٌ جسدي). وإذا كان النخل (قريباً من خطوات نسيت صاحبها) فذلك لأن الكتابة هي النخل ذاته (لاحِظ العَلاقة بين اللغة العربية (الألِفات واللامات على الأقل) وبين النخل بسموقه وسعفه!) وفي هذا الصمت، صمت الكتابة، ينهض من المداد (اللطخة) فَرَاش ثم هذا الفراش يتحول إلى طيور (تلك هي الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعةً على عكس ما كانت الكلمات في القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً، لأن القصيدة الحديثة تمجد المتلاشي[١٢٩] والمتبدّد الذي لا يقود إلى الرؤية الاعتيادية. أي إثبات ما هو مثبت بل إلى العَمَى (وإلى العَمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة. هل هذا تعليق على قصيدتي؟ ربما من قبل لم أفكر في هذا كثيراً ولكن تأكد من أن هذا التعليق ربما كان خطاطة تحتاج إلى عمل موسع»[١٣٠].

لو تأملنا قصيدة عمى وما كتبه محمد بنيس نقداً لها نكتشف إلى حد كبير أن النَّص النقدي نص موازٍ للنص الإبداعي أو ما أطلقت عليه آنفاً النَّص الظل، ويتساءل في نهاية نقده «هل هذا تعليق على قصيدتي؟» ويقرر أن ما كتبه يحتاج إلى نص موسع ومعنى ذلك وفق ما أرى أن النَّص النقدي الظل: قد تحول إلى نص موجود حافز على إبداع نصوص متوازية أخرى، يحاول المبدع أن يُمسك من خلالها النَّص المفقود، وخطورة ذلك أن النَّص متحرك «غير ثابت» وقادر على إنتاج نصوص قادرة على إنتاج نصوص متوازية وهلمّ جرا.

وقد وضح لنا من خلال نقد بعض الشعراء لإبداعهم أنهم لا يملكون تفسيراً لبعض ألفاظهم كما في تعليق درويش الأسيوطي على مقطع من قصيدته:

من قصيدة «استيقظي» [ن أ م]	من نقد درويش الأسيوطي لقصيدته [ن ق م]
استيقظي فلديّ ألفُ رسالةٍ كُتبت إلى عينيكِ من وجع القرى[١٣١]	لماذا الرقم..؟ كان من الممكن اختيار رقم آخر. أهي ضرورات العروض العربي؟ أم إلحاح الرقم ودلالته في الموروث الشعبي والديني؟[١٣٢]

ويذكر عبدالستار سليم أنه «يمكننا أن نشبه هذه القصيدة بالبحر في حالة المد والجزر (...) وعلى أي فإن الفن الشعري في نهاية المطاف سؤال فني وجمالي عن واقع معين.. وهو يجب أن يكون سؤالاً هادفاً وقلقاً يرغب في تجاوزه إلى الحلم».

أيّ بحر في حالتي المد والجزر؟ وهل يحتمل النَّص المكتوب هذه التفسيرات؟ هذا ما أتجاوزه الآن إلى بحث آخر حول مدى فهم المبدع لنصه مع التحفظ على مصطلح الفهم.

وقد لا تكون هذه المعاني موجودةً في النَّص المكتوب، بل هي في النَّص المتخيل لدى المبدع. وقد علّق درويش على إحدى صوره الشعرية قائلاً: «ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلاً في ذهني عند كتابة القصيدة»[١٣٣] وهو اعتراف بما لم يمسك به الشاعر من تلابيب النص المفقود.

وإذا أخذنا مقطعاً شعرياً من قصيدة زكية مال الله «نجمة تهفو لنجمة» وما يقابلها من نقد الشاعرة فربما نعرف كيفية تشكيل النَّص لديها:

من قصيدة نجمة تهفو لنجمة [ن أ م]	نقد زكية مال الله لقصيدتها [ن ق م]
نجمةٌ تهفو لنجمة ونهارٌ يستريح أغلقِ الأبوابَ، واريني بأرياحٍ وغيمِ قد أفيضُ اليومَ في عينيكَ أنهاراً وقد أغفو ولا أقوى البزوغ. نجمةٌ في الرملِ، في السهلِ على كفِّي حطَّابٍ مضى أوْقَدني بين الصخر خِلْتُني ثغراً تمطَّى واحْتواني وجهُهُ المنزوعُ من وجه القمر وتويجاتٌ بشعري تَقْطُر العطر وتقذفه ربما تطفو على مائكَ زهرة نجمة تصعد كالنخلة تَسْقي من ضروع البحر أمواجاً يتيمة تعجنُ الخبز لأصدافٍ أُسارى وتَرُشُّ الوقت بالمِلح النَّدي نجمة ترقص في ساحة سنبلة أعطني كلَّ نجوم الكون وانفِ النهايات (...)	أتصور أنني كالنجمة العالية وأهفو في داخلي إلى نجمة أخرى (رمز الْهُوَ) الرغبة في الوصول إليه، الصعود له، الجريان كالنهر. – النجمة التي تبقى على الرمل، السهل، (الخطاب = لهو). – نجمة كالنخلة (رمز العطاء)، السقي، العجن، المِلح (إعطاء الوقت مذاقاً وقيمة، السنبلة (كلها رموز للعطاء). وهنا أرمز لنفسي (بالنخلة) أيضاً لأنها رمز العطاء وأتطلع أنا لأكون هكذا. – النجمة (رمز التألق والضياء) النخلة (رمز العطاء). – الرغبة أيضاً في الائتلاف به في تصوري من يعينني أن أبقى هكذا أتعلق بالحُلم وأكون كالنجمة، كالنحلة، وهذا هو معنى كلمة (أعطني كل نجوم الكون) أي أعطني بوجودك معي وحضورك في داخلي كل ما تعطيه النجوم للكون من جمال وضياء، عدم الرغبة في النهاية/رفض النهايات/هو رمز التجدد والبقاء، هو من يلون الأشياء (للبلّور لوناً) ويبقى الانتظار إلى ما لانهاية[١٣٤].

ويطرح درويش الأسيوطي فكرة صورة النص المثلى والماثلة أمام عينيه قبيل الكتابة وآناءها؛ حين يقرر ذلك «ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلاً في ذهني عند كتابة القصيدة وبالذات المقطع:

الجند تكره شقشقات البوح..
والقضبان تحتجز الفضاء..
ودمي ينام على فراشك..
والسيوف تطل من فرج النوافذ والسقوف»[١٣٥]

وهنا اعتراف من الشاعر أن الصورة كانت واضحة في الـ «لا نص» أي في النص المفقود؛ لكنه لم يستطع أن يقتنصها بمخالب ألفاظه وأنياب تراكيبه ونِبال صوره وجِراب معانيه، ولا يبقى للمتلقي سوى «كان ماثلاً في ذهني عند كتابة القصيدة».

وقد تحدث شاكر مطلق عن عجز الشاعر عن الوصول إلى البداءات الأولى المعرفية متسائلاً: «هل هو قادرٌ، أصلاً، على مثل هذا الحوار والدُّخول إلى مَلكوت الروح، من دون الوصول إلى تلك الحالة الفريدة من نشاط الدِّماغ البشري التي أُسميها بـ «حالةِ الوعي الاستثنائي» والتي هي حالة التّرجُح ما بين الوعي واللّاوعي من دون الانزلاق في «بئر العسل» والكشوفات حيث يخطفُ من هناك بعض الكلمات أو الصور والتراكيب ليخطّها على الورق»[١٣٦] وهذه الحالة ربما تكون حالة الدهشة والتحفز والترقب وخطف النص.

وحين ننظر في نقد شاكر مطلق لقصيدته ومضةُ التَّشظِّي والتَّوحُّد

«ولَهي عليَّ إذا رأيتْ
وإذا شربتُ إذا انتشيتْ
ولَهي عليَّ، ولا عليكْ
إمّا رقَصتُ على بساط الكشفِ
حرّاً في يَديكْ
يا ليتهُ لَزِمَ المرايا
كانَ ظلاً في الزَّوايا
والنُّورُ يغمُرُ مُقلتيكْ

فعلامَ لا تأتي

إليكْ؟!...

وقوله «يحاول الشاعر هنا، ومن مطلع «الومضة» أن ينطلق بنا، بل يعود بنا، إلى البداءات الأولى المعرفيَّة، وربما المأساوية أيضاً، للمقولة التي لا تزال تحيا بيننا حتى اليوم: «من راقب الناس مات همَّاً» المراقِبُ – بالكسرة – يعتريه الخوفُ والوجَلُ والوَلَه، منذ البَدء، ولكن لماذا؟ هل هو بسبب ما رأى أم بسبب ما لم يرهُ بَعْدُ، لكنَّه يستشفّ حضورَه؟ وهل هو بحاجة إلى أن يشرب وينتشي لكي تتفتَّح مِجسَّاته ويلتقطَ الذَّبذبات الخفية من حوله؟ وهل الشُّرب هو الشُّرب إيّاه أم هو الوصول، عن طريق التَّأمل والمعاناة إلى حالةٍ من «الدَّالة» أو «الفناء» أو «النِّيرفانا» لكي يعبر الحدودَ؟(...)»[١٣٧].

يتضح لنا أن الشاعر ضنين بإلقاء الضوء على النص المكتوب منطلقاً من النص المفقود، وحين يكتشف أنه قد أفشى أسرار نصه لأن «الشاعر يناح في تأويل وشرح نصه منطلقاً من دهاليز وتراكم ثقافي – معرفي، وخبرة حياتيَّة وتقنيَّة تسمح له أن يخوض وربما يعبّر – بشكلٍ وبأسلوبٍ معقولٍ أو مميّزٍ أحياناً – عمّا يريد قوله أو لا يريد.

ويبقى السؤال مشروعاً: ما علاقة القارئ أو المستمع بكل هذا؟ وهل من المطلوب أو الممكن والمعقول أن يحيط بكل هذه الأمور حتى يصل إلى جوَّانية النَّص؟! لا أدري جواباً دقيقاً أو منطقيّاً متكاملاً عن هذا السؤال – التساؤل»[١٣٨].

وفي نقد علي جعفر العلاق[١٣٩] نلمح آنية النص بكل حروبه وصراعه الشائك، وكأن القصيدة أسد جموح يود ترويضه: «أحسستُ أنها تريد الاندفاع، في تفجرها الغنائي إلى مدى أبعد. وكان يمكن أن تأخذني في مهب إيقاعها الملتاع لأجد نفسي خارج حركتها الشعرية تماماً. أعني: كان من الممكن أن أجدها خارج سيطرتي متجهة إلى مكان ما، موسيقي أو دلالي، تختاره هي ولست أنا».

ثم تبدأ مراحل المبارزة ويبدأ في تأكيد أناه الشعرية «لقد أردتُ للقصيدة...» و«أردتُها أن تكون...»[١٤٠].

نرى أن تشكيل النص عنده لم يتضح لنا بأبعاده التي رآها الشاعر إلا من خلال نقده لقصيدته «النهر» وهذا يجعلني أؤكد أهمية نقد الشعراء لإبداعهم كما سنرى:

قصيدة النهر	من نقد علي جعفر العلاق لقصيدته نهر النص حين يتآكل بفعل الزمن
لم يبقَ من مائه إلا الحصى، وعلى شطآنهِ نجمةُ الباكين، تشعلُ في ثيابهِ جمرها القاسي، تحرّضُه على الرحيلِ: يناديها، فتبتعدُ... هل جاء من ظلمةٍ بيضاءَ؟ هل حملت إليه ريحُ الضحى يوماً مباهجها؟ وأين يمضي، وذي أعضاؤه بـ دَ دُ؟ يشم نارَ المراثي: لا قصائده تغيثه لا يرى كابوسَه أحدُ.. يقتاده الرملُ والذكرى، وليس له إلا الحصى جسدُ... ما للندامى مضوا كالغيمِ، وابتعدوا؟ ٩٩/٦/١٨	الذي يشدني إلى هذه القصيدة الأخيرة أنها ولدت من رماد نار يومية شديدة الضراوة، لم يكن للأسئلة الفكرية أو الفلسفية المجردة دور في تفتحها، ولم تكن وليدة استرخاء تأملي هادئ. والإحساس بوطأة الزمن، في قصيدة النهر، لا يفصح عن نفسه في انثيال وجداني، أو فيض من العواطف الجياشة أو المباشرة، بل من خلال صورة واحدة حسية تبدأ بها القصيدة ثم تتعرض للتآكل تدريجياً. وهذه الصورة تتمثل في النهر. وغني عن القول أن هذا النهر لا يتدفق في شقوق الأرض، ولا يؤالف بين التراب والحصى في جريانه الدائب، المتدافع، بل يتدفق في لغة القصيدة وفي كيانها المادي الملموس منذ مقطعها الأول وحتى آخر كلمة فيها. منذ العنوان يتملكنا إحساس ما إزاء هذا النهر، فالنهر في فضاء العنوان كلمة مفردة، عائمة في فراغ تام، لا يسندها جوار لفظي ولا يشدها إلى غيرها تركيب لغوي أو نحوي، وكأنها تجسد عزلة النهر، موضوع القصيدة، وتوحي بمصيره الموحش. ويدفعني إغراء التأويل أحياناً، لأقول: كأن البيتين اللذين شكلا المقطع الأول هما الضفتان اللتان تلمان شمل النهر، موضوع القصيدة، وتمنعانه من التلاشي! وكأن نقصان المقاطع الأخرى تدريجياً هو تجسيد القوافي لتآكل ضفتي ذلك النهر واندثارهما الذي هو اندثار النهر ذاته. وهكذا يتم إقصاء الذات الكاتبة في بقعة قصيدة من تشكيل النص ونسيجه، ليحل محلها معادل موضوعي، يشتغل صوراً ورموزاً وحركة ليجسد رؤيا النص بطريقة مرئية العين.

من خلال ما سبق يتضح لي أن النَّص المنقود من الشعراء هو النَّص المفقود، إذْ تنعكس خلفيات ما قبل النَّص عليه فينتج لنا نصاً نقدياً من ظلال النَّص المفقود. وحينما يُنقد النَّص يفقد قداسته ويغدو ملكاً للمتلقي الذي يجهل الهوَّة ما بين النَّصين فلا يملك النَّصُّ المكتوبُ المقاومةَ فتنكسر حدّةُ النَّص ويتمزق في نصوص موازية.

كما أن إشكالية تشكيل النص لدى المبدع هو تداخل النص المفقود مع النص المنقود وبذا يتداخل دور المبدع مع دور المتلقي بتحوله إليه فيكوِّن نصوصاً ظلالية لا يرضى عنها البتة.

وإذا كان الأمر كذلك مع المبدع فإن المتلقي حين يقرأ النص – وهو يجهل النص المفقود بداهةً – يعمل على تكوين النص الظل الذي يختلف جزئياً عن النص المكتوب، إنه نص خاص بالمتلقي؛ قد يكون موازياً أو ضدياً للنص المكتوب، ومع تعدد المتلقين يبقى لدينا نصوص موازية ظلالية لا تُحصى.

في النهاية أطرح التساؤل: هل بإمكاننا أن نضع تعريفاً للنص؟ وأظن أن ذلك مستحيل حيث لا يوجد نص!

لقد مات النص ليُبعث في ذهن المتلقي الذي يعيد صياغة نصوص موازية تتناسخ من النص المكتوب لكنها لم تَكُنْه.

٤ - ٠ الملاحـــق[١٤١]

هذه نماذج من القصائد المختارة من قِبَل الشعراء مع نقد ذاتي لها آثرتُ أن أضعها أمام المتلقي كي يقرأ مختارات الشاعر من شعره ثم يقرأ نقده لها وكيف يبدو مخاطرة يعي الشاعر صعوبتها فيتهيَّبها ويُقدم عليها مُكرَهاً، وكيف نجد أن نقد القصائد قد يبدو بعيداً عنها وهذا يؤكد ما ذهبتُ إليه آنفاً من أن النص المنقود – من الشاعر – هو النص المفقود أو المتخيل الذي لم يستطع كتابته وبات رهين مخيّلته يطارده وينازعه لكنه حين يفلت منه تبقى بقية من آثاره في نقده الذي يشي بالمفقود من النص.

وقد هدفت من خلال ذلك إلى ما ذكره محمد بنيس في رسالته «إني لأقدر عملك الهادف إلى خلق حوار مباشر بين الشاعر وقارئ شعره»[١٤٢]. ولكنه يكمل المهمة غير آبه بالصعوبات؛ والمدهش أن علي جعفر العلاق يُنهي نقده لإحدى قصيدتيه بقوله «هكذا يتم إقصاء الذات الكاتبة في بقعة قصيدة من تشكيل النص ونسيجه، ليحل محلها معادل موضوعي، يشتعل صوراً ورموزاً وحركة ليجسّد رؤيا النص بطريقة مرئية» مقرراً أن الصور والرموز والحركات تجسد رؤيا النص ولم يكمل أنها لا تجسد النص ذاته. وفي نقده الآخر يعترف: «أحس بأن القصيدة تغدر وتخدع، وتناور» هذه المناورة النصية والحِراب المتبادلة توضح المسكوت عنه حيال النص المفقود؛ وهذا ما حدّه عبدالستار سليم بقوله «نجد النص – الشاعر – يحاول التفلت من قبضة الواقع ويتجاوزه» هذه المحاولة نحو التفلّت المتخيَّل تؤكد بُعد ما بين النصّين.

استطاع درويش الأسيوطي أن يضعنا على معاناته مع النص بقوله «العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدركة تماماً، بل لها جانبها غير المدرك ولا أقول غير الواعي. وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسه حين يعيد القراءة «لأنه كما ذكرت يفاجأ بنص تقريبي، وربما يكون مغايراً لما ودّ أن يقوله. وحين نقرأ نقد

زكية مال الله نجد في بداية نقدها – كما ذكرتُ من قبل – لفظة «أتصور» بهذا الفعل التصوري تفرّق بين النصّين في ذهنها.

هذه التجربة جديرة بالنقد والتوقف حيالها لأنها ستجلو – فيما أظن – جانباً من الغموض الذي يكتنف سيكلوجية المبدع، والاغتراب الذي يعانيه، والطقوس المصاحبة للإبداع كما تلقي الضوء على دور الشعراء في تطور النقد الأدبي؛ هذا الدور الذي كان واضحاً في نشأة النقد الأدبي لكنه ضعف في العصر الحديث؛ وقد تفتح هذه الدراسة باب نقد الشعراء لأشعارهم بحيث يأتي دور الشاعر متمماً لدور النقد ومفسحاً المجال للمتلقي كي يدلي بدلوه – هو – في فهم النص الظل الذي كوّنه من تلقاء ثقافته وفهمه للنص الموجود.

وقد حرصت أن تأتي الاختيارات والنقد من أكثر من بلد عربي وممثلة للتيارات الأدبية المتنوعة ومن كبار شعرائنا في وطننا العربي الذي ما يزال قادراً على الإبداع والنقد وقد ساعد هذا على إثراء التجربة وتنوعها، ولعلها تفتح المجال لدراسات أخرى في المستقبل.

٤ - ١ الشاعر محمد بنيس[١٤٣]

٤ – ١ – ١ عمىً

يَعلو بي هذا الحبرُ إلى نفَسي

يَعلو بي منتصراً

ثمَّ

إلى حيثُ يُراد عيْني

يعْلُو

حتى تنشأ في

غَفْلة حُمّايَ

مراتيجٌ

ومواسمُ حنَّاءٍ

ومنازلُ من ليلِ الرّقصَاتِ

إلى ليل الرقصاتْ

ويكون النخلُ قريباً من خُطواتٍ

نَسِيَتْ صاحبَها

ومشيئَتها

تحتَ الصمتِ فجأْتُ

صَريراً

دائرةَ الشمعِ تذوبْ

وفَرَاشاً

ينهضُ من لطْخَتهِ
وطيوراً قادتْنِي
بتَوَزُّعِها
لِعَمَاي

٤ – ١ – ٢ مَتَاهٌ

كُلّما
آخَى سـهْبًا
تتوالى رحمتُهُ
نادتْه إلى بوابةِ شعشعةٍ
أسراب سُهوبْ

كلما
ثبّت في الزُّرْقةِ
وردته
نَدِيَتْ في اللّاملموسِ
ورودْ

إنّهُ
يتموّجُ مفتوناً
بنزولِ الضوءِ على
أصوات
تحجبُ أصواتاً
لا جَذْرَ لها

في
حنْجرةٍ
تشرب من حُلْمِ هُبُوبْ

إنه
حيناً يحتفي بمجاهلهِ
ثم أحياناً
لا يؤوبْ

٤ - ١ - ٣ خطاب محمد بنيس ونقده لقصيدتيه:

المحمدية في ٩٥/٩/١٨

الدكتور المحترم/...

تحية التقدير

أشكرك على الرسالة التي وصلتني منك. وإني لأقدر عملك الهادف إلى خلق حوار مباشر بين الشاعر وقارئ شعره.

تأملت في المقترح الذي أشرتني، ولا أخفي منك أن المهمة ليست دائماً متيسرة. ولقد وجدت صعوبة في اختيار النصين، لأني لا أعرف متلقيهما ثم تبين لي أن أقترح نصّين قصيرين من ديوان هبة الفراغ آخر ما أصدرته مجموعاً في كتاب.

القصيدتان متاه - ص ٢٢، ٢٣.

عمىً - ص ٣٨، ٣٩.

القصيدتان قصيرتان، كما ذكرت، وهما معاً مكوّنتان من أبيات تكتفي أحياناً بكلمة واحدة. «متاه» مكونة من أربعة مقاطع و«عمى» مقطع واحد. «متاه» تندرج ضمن تجربة اللانهائي، وهو ما يبرزه المقطعان الأول والثاني، وفي الثالث تصوير لمصدر اللانهائي المتمثل في «لا جذر لها» التائه هنا يتحرك متموجاً أي في التشكّل

اللانهائي عبر علاقة الضوء بالأصوات، وهما عنصران متباينان، الضوء سماوي والأصوات أرضية، ولكن هذه الأصوات اللانهائية هي الأخرى تحب أصواتاً لا جذر لها) وهي أيضاً غير معينة. مما ينفي الأصل والجذر، ويكوّن المقطع الأخير صورة لهذا التائه الذي قد يعود من متاهه وقد ازدادت مجاهله واتسعت، أو أنه يستمر في التيهان. وفي هذه القصيدة يمكن للمجهول أن يمثل ذروة ما يبحث عنه الشاعر.

قصيدة «عمى» تنطلق أساساً من الكتابة (الحِبر) الذي هو أول ما يدفع حالة النفَس (الذات) تتكشف في (الحُمّى) وطقوس الكتابة (الحناء كتابةٌ على الجسد) التي لا تفارقها الرقصات (الكتابة فعلٌ جسدي). وإذا كان النخل (قريباً من خطوات نسيت صاحبها) فذلك لأن الكتابة هي النخل ذاته «لاحظ العلاقة بين اللغة العربية (الألفات واللامات على الأقل) وبين النخل بسموقه وسعفه!» وفي هذا الصمت. صمت الكتابة، ينهض من المداد (اللطخة) فَرَاش ثم هذا الفَراش يتحول إلى طيور (تلك هي الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعةً على عكس ما كانت الكلمات في القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً، لأن القصيدة الحديثة تمجد المتلاشي والمتبدّد الذي لا يقود إلى الرؤية الاعتيادية. أي إثبات ما هو مثبت بل إلى العَمَى (وإلى العَمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة.

هل هذا تعليق على قصيدتين؟ ربما من قبل لم أفكر في هذا كثيراً ولكن تأكد أن هذا التعليق ربما كان خطاطة تحتاج إلى عمل موسع. فالكلمات القليلة في الشعر لا تعني غير التكثيف الذي هو خصيصة اللغة الشعرية. وفي ذلك تنشأ اللغة الأخرى وينشأ الحوار بين الشعر وقارئه وربما يكون الحوار هنا مفيداً بخصوص التجربة الحديثة التي أجدها تعتمد لديّ على نوع من «الصوفية الوثنية» ذلك هو المجهول الفارغ وتلك هي هبَة الفراغ.

أرجو أن أكون مفيداً.
مع جميل التحية
محمد بنيس

٤ - ٢ الشاعر علي جعفر العلاق[١٤٤]

٤ – ٢ – ١ سيدة الفوضى

من أينَ جاءتْ
هذه السيِّدَةْ؟
فحرَّكَتْ
غُدْرانَنا الراكدَة؟

أَلَمْ يَصحْ
في وجهِها عاذلٌ
ألَم تَخفْ من ريحِنا الباردةْ؟
نشهدُ أنَّا ما رأينا هوىً،
مثلَ هواها:
قيلَ ألْقتْ بها
قبيلةٌ، ألقى بها مركبٌ
مُطَارَدٌ،
بل قيل ألقتْ بها
سحابةٌ،
خفيفةٌ،
صاعدةْ،
يُقالُ،
أو قيلَ

ولكنَّها:

أشاعتِ الفوضى

كما تشتهي،

وأجرتِ الريح

كما تشتهي

وأيقظتْ

قُطعاننا كلَّها

وأشغَلَتْنا

دفعةً واحدةْ...

من أينَ

جاءت تلكم السيدةْ؟

وأين غابت

تلكُم السيدةْ؟

قالتْ:

«وداعاً»

ثم لم تلتفتْ

لريحِنا المهمومةِ،

الباردةْ...

٤ – ٢ – ٢ أنثى النص أم أنثى الحياة؟ «علي جعفر العلاق»

كم هي المسافة الفاصلة بين أنثى الواقع وأنثى القصيدة؟ أظن أنها مسافة مخيفة إلى حد كبير. فأنت حين تكتب قصيدتك الجديدة لا يدفعك إليها رغبتك في

التطابق مع واقع عشته، مع أن هذا الواقع قد يكون هو الدافع إلى كتابة هذا النص الشعري.

في القصيدة تأخذ المرأة شكلاً أرقى، وأغنى وأكثر إثارة من شكلها في الحياة، إن المرأة الواقعية تظل محدودة، ملمومة في قفص حياتي، يضغط على جسدها الفوّار بالحياة ويضيق على دلالتها الثرية بالرموز.

أحياناً، وفي قصائد كثيرة لي، أحس بأن القصيدة تغدر وتخدع، وتناور، لتأخذ، بعد ذلك طريقاً لم يكن في البال، أو تتجه وجهة لم أقصد إليها أبداً. ولكن ذلك المكر هو أجمل أنواع المكر وأكثرها عذوبة. فتمرد القصيدة هذا يكسر قفص الواقع فتختلط القصيدة بهواء الحياة، وتنتشر في تفاصيلها، كما حدث في قصيدة (سيدة الفوضى) على سبيل المثال.

بداية، أردتها أن تكون تساؤلاً راجفاً، محيراً عن هذه المرأة التي جاءت بصهيل جسدها المحرض على المعاصي، لتقتحم هدأة الروح، وتعبث بأثاثها المرتب منذ سنوات فتشيع فيه هواء، عاصفاً، وغامضاً لم يعهده رجل القصيدة من قبل، وتتيح له أن يكتشف، من جديد بئره النضّاحة بالشهوة، والحلم، والعصيان.

بدأت قصيدة (سيدة الفوضى) بداية غنائية، شفيفة، وملتاعة ومتسائلة. وجاءت اندفاعة من الشجن والحيرة، ولم تذهب بعيداً في اختيار شكلها الإيقاعي أو البنائي. أحسست أنها تريد الاندفاع، في تفجرها الغنائي إلى مدى أبعد. وكان يمكن أن تأخذني في مهب إيقاعها الملتاع لأجد نفسي خارج حركتها الشعرية تماماً. أعني: كان من الممكن أن أجدها خارج سيطرتي متجهة إلى مكان ما، موسيقي أو دلالي، تختاره هي ولست أنا.

لذلك، لجأت في المقطع الثاني، إلى الوقوف في وجه هذه الدفقة الغنائية التي تهب على النص منذ البداية. قمت بعرقلة تلك الانطلاقة والانحراف بها من الشكل العمودي الذي شكل بداية القصيدة إلى شكل أرحب، وأكثر مرونة هو شكل التفعيلة.

الشكل العمودي، لو استمر أسلوباً للقصيدة كلها، سيحرمها من ميزات

درامية كثيرة ربما قد يجعل منها نصاً عمودياً. فائق الشفافية، يتقد بالوله، والغناء. هذا صحيح ولكن سيظل نصاً يغنّي عن موضوعه، ويمعن في تمجيد الشجن الشخصي، ويعلي من شأن الأنوثة الواقعية، ويكشف عن تضرعه لها بلغة ابتهالية، فياضة بالشكوى.

لقد أردت للقصيدة، ومنذ مقطعها الثاني، وجهة أخرى أردت لها أن تنعطف بعيداً عن أنثى الواقع لتطارد أنثاها الخاصة، أنثى الشعر، واللغة، والحلم، والحنين. أي أردت لها أن تفارق الأصل الأنثوي الذي يقع خارج النص، ويمارس طغيانه الممتع علينا.

وأعتقد أن القصيدة قد أفادت فائدة واضحة من اختيارها شكل القصيدة الحديثة، فقد اتسع فضاؤها للعناصر السردية، وشجن الأسئلة، وسرت فيه نار الأسطورة أو الخرافة لتبتعد بسيدة الفوضى عن الحواف الصلدة للواقع، وتطلقها في فضاء رمزي، حلمي مديد الاتساع.

وهكذا أتاحت خاتمة القصيدة دخاناً إضافياً غطّى على الملامح الواقعية لهذه السيدة، وكثّف من طبيعتها المحفوفة بالغيم، والحلم والفوضى. ومازلت أعتقد أن البداية العمودية كانت تجسد، أكثر من غيرها، تحصّن الذات داخل نظامها الراسخ المتناغم، بينما جسّد انعطاف القصيدة إلى الإيقاع الجديد روح الفوضى التي سرت في تلك الذات فأيقظت قطعانها الداخلية وكشفت عن جوعها المخيف.

٤ – ٢ – ٣ النهر «علي جعفر العلاق»

لم يبقَ من مائه إلا الحصى، وعلى
شطآنهِ نجمةُ الباكين، تشعلُ في ثيابهِ
جمرها القاسي، تحرّضُه
على الرحيلِ:
يناديها،

فتبتعدُ...

هل جاء من ظلمةٍ بيضاءَ؟

هل حملت إليه ريحُ الضحى

يوماً مباهجها؟

وأين يمضي، وذي أعضاؤه

بَـ دَ دُ؟

يشم نارَ المراثي:

لا قصائده تغيثهُ

لا يرى كابوسَهُ

أحدُ..

يقتاده الرملُ والذكرى،

وليس له إلا الحصى

جسدُ...

ما للندامى مضوا كالغيمِ،

وابتعدوا؟

٤ – ٢ – ٤ نهر النص حين يتآكل بفعل الزمن «علي جعفر العلاق»

يمثل الزمن، بالنسبة للشاعر، معضلة وجودية شائكة، وهذه المعضلة لا تندرج ضمن الشائع أو الملموس من مشكلات الحياة. أعني أن الإحساس بالزمن ليس همّاً مشتركاً لدى الجميع. كما أنه لا يعتمل في دواخلهم بنفس القدر، أو بالحدة ذاتها.

ويتجسد الزمن، أو الإحساس الداخلي به، في عدد غير قليل من قصائدي مثل (أغنية المرآة)، (وردة الحلم. وردة الجسد)، (ديك الجن) و(النهر). والذي

يشدني إلى هذه القصيدة الأخيرة أنها ولدت من رماد نار يومية شديدة الضراوة، لم يكن للأسئلة الفكرية أو الفلسفية المجردة دور في تفتحها، ولم تكن وليدة استرخاء تأملي هادئ. والإحساس بوطأة الزمن، في قصيدة النهر، لا يفصح عن نفسه في انثيال وجداني، أو فيض من العواطف الجياشة أو المباشرة، بل من خلال صورة واحدة حسية تبدأ بها القصيدة ثم تتعرض للتآكل تدريجياً. وهذه الصورة تتمثل في النهر.

وغني عن القول أن هذا النهر لا يتدفق في شقوق الأرض، ولا يؤالف بين التراب والحصى في جريانه الدائب، المتدافع بل يتدفق في لغة القصيدة وفي كيانها المادي الملموس منذ مقطعها الأول وحتى آخر كلمة فيها.

منذ العنوان يتملكنا إحساس ما إزاء هذا النهر، فالنهر في فضاء العنوان كلمة مفردة، عائمة في فراغ تام، لا يسندها جوار لفظي ولا يشدها إلى غيرها تركيب لغوي أو نحوي، وكأنها تجسد عزلة النهر، موضوع القصيدة، وتوحي بمصيره الموحش.

في البدء وجدت نفسي مغموراً بإيقاع بحر البسيط، مشدوداً إلى أجوائه المفعمة بالشجن، والسعة والانكسار. وفي محاولة مني ربما لتحقيق نوع من العلاقة الأيقونية بين بنية هذا البحر الشعري وبنية هذا النهر المائي الذي تجسده القصيدة لجأت إلى كسر الشكل المعتاد للبيت الشعري المعهود. لم أقف عند تفعيلة الضرب، باعتبارها قافية، بل تجاوزت ذلك، إلى نوع من التدوير الذي تدفق فيه البيت الشعري، عروضياً ودلالياً، في البيت الذي يليه وهكذا حتى نهاية المقطع الأول من القصيدة، وحين انتهى المقطع اكتشفت أنه تدوير عروضي لبيتين كاملين.

وحين مضيت إلى المقطع الثاني وأنهيت كتابته تبين لي أن التدوير هنا لا يعادل التدوير في المقطع الأول، فهو ليس تدويراً لبيتين كسابقه بل تدوير لبيت ونصف البيت. فقادني ذلك وانسجاماً مع هذه المصادفة الدالة، على الاستمرار في هذا النسق الذي يجعل مقاطع القصيدة تتناقص تدريجياً. وكأنها تتآكل كما

يتآكل النهر موضوع القصيدة. وهكذا جاء المقطع الثالث بيتاً كاملاً لا نقصان فيه، بينما تم ثلم المقطع الرابع ليصبح أقل من بيت واحد، أما المقطع الأخير فكان نصف بيت تماماً.

ويدفعني إغراء التأويل أحياناً، لأقول: كأن البيتين اللذين شكلا المقطع الأول هما الضفتان اللتان تلمان شمل النهر، موضوع القصيدة، وتمنعانه من التلاشي! وكأن نقصان المقاطع الأخرى تدريجياً هو تجسيد القوافي لتآكل ضفتي ذلك النهر واندثارهما الذي هو اندثار النهر ذاته.

وهكذا يتم إقصاء الذات الكاتبة في بقعة قصيدة من تشكيل النص ونسيجه، ليحل محلها معادل موضوعي، يشتغل صوراً ورموزاً وحركة ليجسد رؤيا النص بطريقة مرئية.

٤ - ٣ الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة[١٤٥]

٤ – ٣ – ١ الإسكندرية

– ١ –

كان إسكندر الأكبر يعرف...
رغم الفتوحات أن المدن
نساء يراوغن عشاقهن...
ولا يحتملن طويلاً...
سوى شوقهن إلى القادم المنتظر
كان يعرف أن القدر
يقلّب أوراقه بين أيدي الخطر
فيمنح أعداءه مرةً الانتصار
.. وينذره مرةً للظفر
كان يدرك أن الأماني
صُوَر
يزخرفها في ضياء القمر
حالمٌ
ثم تحرقها الشمسُ يوماً
ويمحو الذي قد تبقى المطر
كان يعرف أن الجبال
التي يرتقيها
.. ستهوي إلى المنحدر

وأن السعادة
مثل طباع النساء
ستفضي به للكدَر
كان يعرف أن الجواد
الذي يمتطيه
«وفي»
كما لا يطيق البشرْ
ولكنه الآن يسقط
بين عِراك المصائر
هذي العيون الضحايا تشير له ينتحر
وهذي هي الأرض تخشع..
.. لكنها وسط غيط الهزيمة
توحي له بالنُّذُر
ما الذي يفعل الإسكندر الآن
والموت يرقبه
وسط هذا الكمال
الخطِرْ

- ٢ -

ما الذي يبتغيه؟
الممالك راكعةٌ في انتظار أوامره
في انتظار نواهيه
ها هي الهند تبسط حكمتها

تحت أبصاره

فارس تشتهيه

ما الذي يبتغيه؟

عاقل أم سفيه؟

الهواجس تملؤه والأسى

يصطفيه

ما الذي يبتغيه؟

إنه في انتظار الإشارة

يعرف أن الفراغ

الذي يحتويه

قاتلٌ والبلاد التي ترتجيه

ترغب الآن في موته

والزمان الكريه

يلحّ عليه... يطارده....

بالسؤال الذي يستفز جوانحه

ما الذي مات فيه؟

إنه ضاربٌ وحده

راكضٌ نحو تيه...

مدركٌ أن كل الذي تشتريه

يبيعك أبخس مما تصورت

اقتناك الذي تقتنيه

ما الذي يبتغيه؟

ما الذي يبتغيه؟

– ٣ –

هذا هو البحر وسط الضباب
يطالعه ممسكاً بالبشاره
أيها الجند...
هذي حدائق روحي
وهذي مشيئتي الجباره
تلد الآن توءماً
خالداً من ركام الحجاره
فارفعوا
فوق هذي الشواطئ قلبي
واجعلوه مدينةً للحضاره
ها هنا ستسكن روحي
ها هنا تقوم مناره

– ٤ –

ها هنا الإسكندرية لغزٌ
تتمادى العصور في تفسيره
من قديم تزوجت البحر.... وعاشت
رقصة نادرة الإيقاع وسط هديره
كلما تعب البحر..
جاءَ إليها
ليراها جسداً دافئاً في سريره

٤ – ٣ – ٢ بكائية إلى أبي فراس الحمداني «محمد إبراهيم أبوسنة»

حلبٌ على مرمى سحابهْ
نثرت ضفائرها...
وفستق دمعها
يشكو الصبابهْ
مالت بنا شمس الغروب
إلى الكآبهْ
وأنا وأنت أبا فراسٍ
ننتمي للريح
لا شمس الملوك
تضيء ما يعتادنا
من ليلنا الوثني
لا قمر الكتابه
يهمي بسوسنهِ
فيلهبنا
وتطلع في فضاء القلب أزهار الغرابه
لا تنكشف للغدِّ
أنت محاصرٌ
ما بين بحر الروم والمنفى
وتلك نبوءة العراف
تلمع في سيوف ذوي القرابه
من أين يازين الشباب

أتيت؟

من رحم القصائد

والمكائد والشدائد

والرعود

من أين تطلع أيها القمر الشآمي

المكبل بالأقارب والمصائب والقيود

قلبي عليك وأنت تعبر للحدود

جرحاً تطاول ألف عام

جرحاً من الخذلان

والدمع الكذوب

ومن أباطيل الكلام

جرحاً بحجم المجد

- حجم الحب

في قلب الشآم

ها أنت تبحر في مياه القلب

تبصر في مرايا الوقت

أوهام الغلام

يمضي على وقع السيوف

إلى حمى أمٍّ تولول في الظلام

تبكي رحيل أحبة بيد الأحبه

مازلت ترجف

كلما هزتك أيام الضرام

وأبوك مقتول

بسيف بني أبيه

وأنت ما بين السهام

تعطي لفوضى الأرض بعض نظامها

وتقيم حلمك

في النظام

تبني مدينتك....

الجميلة بين أضلاع القصائد

ما كنت تحلم بالعروش

أو الضِّياع أو الموائد

دع زمرة الشعراء فوق أرائك الذل المنافق

ينشدون ويأخذون

ويكذبون ويفخرون

وأنت شاهد

يتجمعون على الطعام وأنت واحد

تمضي إلى الروم الذين تربصوا

تمضي لما لاعيب

أبا فراس

تبتغي «مجد العرب»

ما من سبب

يدعوك أن تحني

جبينك

والخطوب ثقيلةٌ

وسواك يقترح الهرب

ووقفت للموت المؤكَّد

أنت «ندٌّ» كالحياة له

إذا لاح الخطر

شدوا وثاقك

مرحبا بالأَسْر

أو بالموت

يركع تحت أخمصك الظفر

حلب على مرمى سحابه

وهواك متسع لهذي الأرض

والأحلام غابه

ملأى بأسرار الغيوب

وليلنا متثاقل وبنو العشيرة

يسفكون دماءهم

وعلى المدى «أم مصابه»

سِربٌ من الغربان

ينعق

فوق تاريخ مهان

أمم يسابقها الزمان

فلا تبالي

تنطوي خلف الزمان

تلهو إذا حمي الوطيس

وحينما اشتد الرهان

فتكت بأنفسها القبائل

وانتحت تبكي حظوظ حروبها

في ظل أرداف القيان

سرب من الغربان

ينعق فوق تاريخ مهان

أمم يسابقها الزمان

فتنطوي

حتى لينكرها الزمان

محمد إبراهيم أبوسنة

٤ – ٣ – ٣ رسالة الشاعر محمد إبراهيم أبوسنة

القاهرة في ١٩٩٥/٣/٩

الصديق الدكتور/...

تحية الإعزاز والتقدير

تلقيت رسالتك الرقيقة التي تطلب مني فيها أن أبعث لك بقصيدتين من شعري (...) وقد سعدت سعادة غامرة بهذا الاقتراح وأشكرك على رسالتك واهتمامك وأرجو أن تكون في أتم صحة وأفضل توفيق.

أبعث إليك بقصيدتين هما: الإسكندرية – وبكائية إلى أبي فراس الحمداني.

وسأترك لك مهمة التحليل النقدي حيث إنك بأدواتك الممتازة وحسن تذوقك قادر على ذلك أفضل مني.....

ولك في الختام كل الحب والاحترام.

المخلص/محمد إبراهيم أبوسنة

٤ - ٤ الشاعر عبدالوهاب البياتي[١٤٦]

٤ – ٤ – ١ رسالة الشاعر عبدالوهاب البياتي

عمان في ١٩/٢/١٩٩٥

الأخ الدكتور/محمد أبو الفضل بدران المحترم

تحياتي

أرسلت إليك اليوم بالبريد الجوي الكتب التالية:

١ – حب وموت ونفي: الصادرة عن جامعة جورج تاون باللغتين العربية والإنجليزية.

٢ – القيثارة والذاكرة.

٣ – تجربتي الشعرية.

٤ – عبدالوهاب البياتي في مدن العشق.

٥ – وقد اخترت قصيدتين تجدهما في كتاب (حب وموت ونفي) وهما.

– أولد وأحترق بحبي من صفحة ١٩٦ إلى صفحة ٢٠٦

– السمفونية الغجرية من صفحة ١٥٢ إلى صفحة ١٥٦

أما السيرة الشخصية وسواها، فيمكن أن تجدها في (تجربتي الشعرية) و(القيثارة والذاكرة)

مع خالص التقدير والاحترام

عبدالوهاب البياتي

٤ – ٤ – ٢ أولد وأحترق بحبي «عبدالوهاب البياتي»

– ١ –

تستيقظ «لارا» في ذاكرتي: قطّاً يتربأ، يتربص بي، يتمطى، يتثاءب، يخدش وجهي المحموم ويحرمني النوم. أراها في قاع جحيم المدن القطبية تشنقني بضفائرها،

وتعلقني مثل الأرنب فوق الحائط مشدوداً في خيط دموعي، أصرخ: «لارا» فتجيب الريح المذعورة: «لارا»، أعدو خلف الريح وخلف قطارات الليل وأسأل عاملة المقهى. لا يدري أحد، أمضي تحت الثلج وحيداً، أبكي حبي العاثر في كل مقاهي العالم والحانات.

– ٢ –

في لوحات «اللوفر» والأيقونات
في أحزان عيون الملكات
في سحر المعبودات
كانت «لارا» تثوي تحت قناع الموت الذهبي وتحت
شعاع
النور الغارق في اللوحات
تدعوني، فأقرب وجهي منها، محموماً أبكي
لكن يداً تمتد، فتمسح كلّ اللوحات وتخفي كل
الأيقونات
تاركة فوق قناع الموت بصيصاً من نور لنهار
مات

– ٣ –

«لارا! رحلت»
«لارا! انتحرت»
قال البواب وقالت جارتها، وانخرطت ببكاء حار
قالت أخرى: «لا يدري أحد، حتى الشيطان».

– ٤ –

أرمي قنبلة تحت قطار الليل المشحون بأوراق خريف في ذاكرتي، أزحف بين الموتى، أتلمس دربي في أوحال حقول لم تحرث، أستنجد بالحرس الليلي لأوقف في

ذاكرتي هذا الحب المفترس الأعمى، هذا النور الأسود، محموماً أبكي تحت المطر المتساقط أطلق في الفجر على نفسي النار.

- ٥ -

منفياً في ذاكرتي
محبوساً في الكلمات
أشرد تحت الأمطار
أصرخ: «لارا!»
فتجيب الريح المذعورة: «لارا!»

- ٦ -

في قصر الحمراء
في غرفات حريم الملك الشقراوات
أسمع عوداً شرقياً وبكاء غزال
أدنو مبهوراً من هالات الحرف العربي المضفور بآلاف
الأزهار
أسمع آهات
كانت «لارا» تحت الأقمار السبعة والنور الوهاج
تدعوني فأقرب وجهي منها، محموماً أبكي، لكن يداً تمتد، فتقذفني في بئر الظلمات
تاركة فوق السجادة قيثاري وبصيصاً من نور لنهار مات.

- ٧ -

«لم تترك عنواناً» قال مدير المسرح وهو يمط الكلمات.

- ٨ -

تسقط في غابات البحر الأسود أوراق الأشجار
تنطفئ الأضواء ويرتحل العشاق
وأظل أنا وحدي، أبحث عنها، محموماً أبكي تحت الأمطار.

- ٩ -

أصرخ «لارا!» فتجيب الريح المذعورة: «لارا» في كوخ الصياد.

- ١٠ -

أرسم صورتها فوق الثلج، فيشتعل اللون الأخضر في عينيها والعسلي الداكن، يدنو فمها الكرزي الدافئ من وجهي، تلتحم الأيدي بعناق أبدي، لكن يداً تمتد، فتمسح صورتها، تاركة فوق اللون المقتول بصيصاً من نور لنهار مات.

- ١١ -

شمس حياتي غابت. لا يدري أحد الحب وجود أعمى ووحيد. ما من أحد يعرف في هذا المنفى أحداً. الكل وحيد. قلب العالم من حجر في هذا المنفى. الملكوت.

٤ - ٤ - ٣ السمفونية الغجرية

- ١ -

كان المغني الغجريُّ يرشق العذراء بالوردة،

والعذراءُ مثل ريشةٍ تدور حول نفسها،

تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف «الحمراء»

مقتولاً تغطي صدره الخناجرُ - الزنابقُ - النجومُ.

كان الغجريُّ شاحباً يطرد في غنائه الأشباحَ

كانت يده ترسم في الهواء شارة الغريق - العاشق - المخدوع

والعذراءُ مثل ريشة تطير خلف يده الواجفةِ، الضارعةِ.

«الحمراءُ» كان غارقاً كعهده بالصمتِ

صاح الغجريُّ: استيقظي أيتها الأعمدةُ - الهياكلُ - الأقواسُ

يا مكعبات النور في قصيدة المستقبل - النبوءة - الرحيلِ

صاح: استيقظي أيتها الأسطورةُ - القبيلةُ

العذراءُ مدت يدها ليده وعانقتها،

رقصا معاً وأصبحا لسانَ لهب

فاشتعلت في شَعْرِها الوردةُ

صاح الغجري: احترقي أيتها الصغيرةُ الحسناءُ.

مال رأسها، تلاقت العيون والشفاهُ

هذا زمن الموت على وسادة الربيعِ.

مال رأسه، فاحتضنته وهو يبكي

يطرد الأشباح في غنائه الصاعدِ من قرارة الأسطورة – القبيلة

«الحمراءُ» كان غارقاً كعهده بالصمت والفجرُ

على أبوابه يرسم أشجاراً وقبرات ليلٍ راحلٍ

تلاقت العيونُ والشفاهُ

صاح الغجري خائفاً: توقفي أيتها الريشةُ في مدار هذه اللعبة – الفاجعة

العذراء دارت دورتينِ

وقفتْ،

تحاول اللحاقَ بالليل الذي كان على مشارف «الحمراءِ»

مقتولاً تغطي صدرَهُ الخناجر – الزنابق – النجومْ

– ٢ –

توقفتْ هجرةُ أحزان المغني

وقعَ الطائر في الكمينِ،

مرت عرباتُ الغجر، الليلة، في وحول هذا الشارع المحاصر، المسكون بالأشباح

كان الغجري يمسح السكين بالمنديل ثم

يعبر الشارع محشوراً مع الأشباح في المقهى

يغني خائفاً لنفسه، قارئةُ الكف له قالتْ

هناك مدن رائعةٌ أخرى وراء النهر، حيث الشمس لا تغيب في الليل،
ولا يُخْدعُ فيها العاشق – الغريقُ في منتصف النهر، ولا ترحل فيها الريشةُ
العذراءُ صاح اقتربي: فإنني رأيتُ عينيك بأسفار
النجوم – الريح،
أجدادي على بوابة الشمس
وفي المدافن السرية – الكهوف، كانوا يرسمون
وجهك الغارقَ بالنور،
وكانوا، كلما عاد الربيعُ احتفلوا بعودةِ الروحِ
إلى الطبيعة الميّتةِ.
الأشباح غابت واختفى المقهى
وكان الغجري راكعاً يبكي،
وكانت يدُهُ في يدها
قارئةُ الكفّ، له قالتْ: هناك مدنٌ رائعةٌ أخرى
وراء النهر، فارحلْ
فهنا، الخطوطُ في كفّكَ، لا تقولُ شيئاً.
طفقتْ تبكي،
وكان الغجري راكعاً يبكي على مكعبات النور في قصيدة المستقبل – النبوءة – الرحيلِ
صاح استيقظي أيتها الأعمدةُ – الأقواسُ
في وحول هذا الشارع المحاصر، المسكون بالأشباحِ
كانت يدهُ في يدِها صماء، لا تقولُ شيئاً
نهضتْ قارئةُ الكفّ ودارتْ دورتيْن،
وقفتْ،
تحاول اللحاق بالليل الذي كان على مشارف «الحمراء»
مقتولاً تغطي صدره الزنابق – الخناجر – النجومْ

٤ - ٥ الشاعر درويش الأسيوطي[١٤٧]

٤ – ٥ – ١ استيقظي

استيقظي
فلديَّ ألف رسالةٍ
كُتبتْ إلى عينيْكِ
من وجع القُرى
ولديَّ مُلتمسٌ من الأطيارِ،
فالجندُ استباحوا حُرمة التغريد
واقتادوا الحناجر في دروب الصمت
زجوا بالعصافير الرقيقة..
في زوايا الاحتضار
وزججوا كل النوافذ
كي يظل الحزن مختزناً
بأضلاع القصيدة.

الجند تكره شقشقات البوح،
والقضبان تحتجز الفضاء...
ودمي ينام على فراشك
والسيوف تطلُّ من فُرَجِ النوافذِ والسقوفِ...

استيقظي...

كي تفتحي للطير نافذة،

ليشدو في سمائك لحنه،

وتلمَّسي دُرَّ الدموعِ

بخدِّ سوْسَنِنَا الوديع

وفتِّحي جفنيك تشرق شمسُنا

من غيهب العصر الجليدي البليد...

عيناك أول شاطئ للدفء

فيه يذوب في شمس الطلوع

بياتنا الشتوي،

والوجع المقيم.

عيناك أول شاطئ للفرح

في زمن الفجيعة والبكاء...

أنا لست أملك غير أغنية

تُرَدَّدُ في دمي..

والبوم تحتل الغصون...!!

أنا لست أملك غير إيماني بيوم البعث

والشعراء حولي – بالقيامة – يكفرون

استيقظي..

أو فابعثي رسلاً إلى أهل القرى..

فالجند باسمك يبطشون ويكذبون..

زعموا بأنك قد أبحت لهم بساتين القرى

وعروشها،

وحقول حنطة يومنا،

وبأنهم عشاقك المتبتلون..!!

وبنور وجهك يختمون وثائق الفُتْيا..

وآيات الجباية،

والجباة يؤمّنون..!!

حجبوا عن العشاق نور شهودك الأسمى..

ليهلكنا التشكُّكُ والظنون...

.....

لكن نهرك..

صاغ من عنف احتدام الماء

بين ضلوعه عِقداً

من الفُلِّ المطرَّز بالندى..

وأتى إلى العتباتِ يسألُها الدخول..

تكلّمي..

فالصمتُ يورثني الجنون...!!!

درويش الأسيوطي
أسيوط ١٩٨٩

٤ – ٥ – ٢ رسالة الشاعر درويش الأسيوطي

أخي الدكتور/...

تحية ومودة وبعد

فآمل أن تكون بخير.. (...) وحرصي على الرد عليك لم يؤخره إلا حيرتي.. ماذا أكتب.. آمل أن تجد فيما كتبت بعض ما تريد... الموضوع لم أراجعه لأني على سفر (...) لذا فالمراجعة متروكة لك.

لك تحيات أخي سعد وكل شعراء مصر

المخلص

درويش الأسيوطي

٤ – ٥ – ٣ رؤية نقدية:

من أصعب الأمور على المبدع، أن يعيد قراءة عمله الإبداعي بينه وبين نفسه، فكيف إذا طُلب منه أن يتوجه إلى القرَّاء بهذه الرؤية. وتتجلى صعوبة إعادة القراءة النقدية في عدة أسباب:

الأول: العملية الإبداعية ليست من الأعمال المدركة تماماً، بل لها جانبها غير المدرك ولا أقول غير الواعي. وهذا الجانب بالذات يصعب على المبدع نفسه لمسه حين يعيد القراءة.

الثاني: هناك من الأمور الخاصة جداً، لا يحب المبدع أن يصرِّح بها وإن حرص على التعبير عنها من خلال عمله الإبداعي.. كأن يصوغها في صورة شعرية تستر فجاجة التعبير المباشر أو أن يحملها على لسان شخوص رواياته.

الثالث: قد لا يكون لدى المبدع الذائقة النقدية التي تجعل القراءة النقدية إضافة إلى الإبداع وعلى نفس الدرجة. والمبدع لا يحب أن يظلم نفسه.

لهذا ترددتُ طويلاً قبل هذه القراءة مخافة العجز أو الكشف أو الاستغلاق. وحينما قررت المغامرة، اخترت واحدة من قصائدي التي أحدثت صدى طيباً لدى

قراء الشعر والأصدقاء، وذلك عام ١٩٨٩، حتى إن بعض طلاب جامعة أسيوط يحفظها، بل إنها كانت من بين مقررات بعض السنوات الدراسية في كليات التربية والآداب بجامعة المنيا وقنا وأسيوط.

وعلى الرغم من أن القصيدة لم تصرح باسم المخاطبة المؤنثة، فإن القارئ أو السامع سيدرك على الفور أن المخاطبة بـ (استيقظي) هي مصر، وأن ليلاي الحقيقية هي بلادي. وعلى الجانب الشخصي لا أعتقد أن لي تجربة في الحب ترقى إلى درجة العشق غير حبي لبلادي. تلك البلاد التي دخلت حالة الموات، لكن في لحظة الإبداع لم أتصور بلادي في حالة الموت بل في حالة النوم، مجرد نوم ستهب منه حين يتصل بسمعها ندائي.

ستهب لأنها ستشعر بعمق ومرارة الألم في صوتي المجروح الذي يحمل كل وجع القرى.. واختياري لمفردة (وجع) أراه الآن متناسباً مع الشكوى، فالكلمة البديلة (الألم) قد لا يصاحب الإحساس بها صوت الشكوى لكن التوجع يقترن بصوت الشكوى، وأنا في مقام الشكوى اخترت كلمة (وجع القرى)، وعقب التنبيه الصارخ في (استيقظي) أسوق مباشرة أسباب هذه الصرخة (فلدي ألف رسالة).. لماذا الرقم..؟ كان من الممكن اختيار رقم آخر.. هل هي ضرورات العروض العربي؟.. أم إلحاح الرقم ودلالته في الموروث الشعبي.. والديني.. (ألف ليلة وليلة).. (خير من ألف شهر) (ألف يوم مما تعدون).. وحين أتنبه إلى علو النبرة في المخاطبة الشعرية أقرر أن أردف الصورة الصارخة بصورة أخفض صوتاً، فالطلب الآمر يصبح (ملتمساً من الأطيار) وأعلل شكوى الطير بأن الجند استباحوا حرمة التغريد.. فالتغريد في نظري كشاعر مقدس.. له حرمة.. والجند (الطغاة) صورة الظلم والبغي في هذه القصيدة لم يتوقفوا عند بعض الأفعال التي قد تبدو هامشية.. بل فعلوا كل الموبقات وحاولوا بكل السبل منع الكلمة الشريفة المعبرة من الوصول إلى الناس في سبيل الغاية، يستبيح الجند حرمة التغريد، ويقتادون الحناجر (ومهمتها الغناء) في دروب الصمت، ويدفعون بالعصافير الرقيقة دفعاً إلى زوايا الصمت المعادل للموت، ولكي يطمئن الطغاة/الجند

زججوا النوافذ حتى لا ينفذ منها الصوت بل يظل صوتنا حزيناً مختزناً بأضلاع القصيدة.

ولا أرى في هذه المطاردة ضرورة، ولا أجد لها مبرراً غير الكراهية التي يكنها الطغاة لعملية التعبير والبوح حتى ولو كانت ضعيفة كشقشقات العصافير.

ما أذكره الآن قد لا تعطيه الصورة التالية بسهولة لكنه كان ماثلاً في ذهني عند كتابة القصيدة وبالذات المقطع:

الجند تكره شقشقات البوح..

والقضبان تحتجز الفضاء..

ودمي ينام على فراشك..

والسيوف تطل من فرج النوافذ والسقوف

الصورة اقتبستها من المشهد المروي عن ليلة هجرة الرسول عليه الصلاة والسلام.. وفرسان قريش حول بيت الرسول الكريم كأنهم القضبان.. والعادة أن القضبان تحتجز ما بداخلها.. لكن في القصيدة ولحظة حصار الرسول محمد – صلى الله عليه وسلم – كانت القضبان تحتجز ما هو خارجها (تحتجز الفضاء).. وعلي بن أبي طالب – كرم الله وجهه – ينام في فراش النبي.. هل توحد (دمي) بعلي النائم في فراش محمد.. المقدس.. وهل توحد فراش الرسول بطهره وقداسته بتراب بلادي؟ الصورة التراثية كانت خلفية هذا المقطع ولا أدري هل شفت الصورة عن الموروث أم لا..

يبدأ المقطع الثالث من القصيدة بنفس النداء، محاولاً وصل الحديث مع المتلقي وإعادته إلى نهر القصيدة بعد تلك التعريجة الصوفية والتراثية، والمطلب هنا أن تتغير الصورة، على البلاد أن تفتح عينيها؛ وهي إن تفعل تفتح النوافذ لغناء الطيور، وتشرق شمسنا لتخرج بنا من ظلمات عصر البلادة الجليدي، فعيون بلادي – محبوبتي – أول شاطئ للدفء يذوب عنده ثلج بياتنا الشتوي.

ويبدو أنني تنبهت إلى الموقف السلبي الذي أقفه كشاعر فأنا أطلب من الآخرين الفعل.. فأردت الدفاع عن نفسي متعللاً بما يأتي:

- أنا لا أملك غير الكلمة/الأغنية..

- البوم - طائر الشؤم في المعتقد الشعبي - تحتل الغصون التي يجب أن تغني عليها البلابل.. فكيف أغني؟ وأين أقف؟

ثم أطمئن نفسي بالموقف المختلف الذي أقفه بين الشعراء.. فكل الشعراء حولي كفروا بإمكان بعث البلاد، بينما - أنا - مازلت مؤمنًا بالبعث والقيامة.. وهنا يختلط المعنى اللغوي بالدلالة الدينية لدى الشاعر والمستمع.

يأتي المقطع الأخير من القصيدة مفتتحاً بنفس النداء.. (استيقظي..)، ولأول مرة أحس أن دائرة المناشدة يجب أن تتسع، فأطلب أن تبعث البلاد رسلاً إلى أهل القرى.. فحين تأتي الرسالة.. تسقط حجة من يزعمون الشرعية فالجند الطغاة لا يكتسبون قوتهم وقدرتهم على الظلم من قوة سلاحهم، بل باعتبارهم السلطة الشرعية المفوضة بحفظ الأمن، فقد زعموا أن البلاد أباحت لهم بساتين القرى ثمراً وعروشاً، بل وحقول الحنطة الزاد اليومي، وهم يفعلون بنا كل هذا باسم البلاد وباسم حب البلاد، فهم يستخدمون اسم البلاد لتوثيق آيات الجباية وفتاوى الظلم.. وإذا كان المؤمن حين يختم الفاتحة يؤمن؛ أي يقول (آمين..) فإن من يؤمّن هم الجباة..

لقد سيطر الطغاة على البلاد حتى حجبت سحب ظلمهم شمس محبة البلاد المقدسة، وهم يستهدفون من وراء ذلك العسف والإظلام أن يقتلنا شكنا في الوجود وظننا بعدم الجدوى.

وهنا يأتي الاستدراك وقد أدركت قتامة الصورة التي رسمتها بقلمي فأعلق الحل على (طهر النيل) وثورية مياه النيل لتكون الخاتمة مشرقة حيث يدخل النيل/الدور، النيل/التاريخ، النيل/القدرة؛ ليرسم الصورة:

لكن نهرك

صاغ من عنف احتدام الماء بين ضلوعه

عقداً من الفل المطرز بالندى

وأتى إلى العتبات يسألها الدخول..

فجأة تنفلت من بين أصابعي الجملة الأخيرة

تكلمي... فالصمت يورثني الجنون

هل هي صرخة اليأس؟.. أم غضبة العاشق.. أم هي تزيُّد أستدر به عطف المتلقي؟.. لا.. بل هي جملة شديدة الصدق مع النفس، حاولت كتمانها طوال القصيدة ولكنها انفجرت لتفجر كل ما اصطنعته من رقة في المقطع الأخير.

درويش الأسيوطي

٤ - ٦ الشاعر سيف الرحبي[١٤٨]

٤ – ٦ – ١ رسالة الشاعر سيف الرحبي:

جناب الدكتور/....

تحية طيبة

وصلتنا رسالتك عبر الأخ عبدالرحيم كمال من قطر وها أنا أجيبك وأرسل لك واحداً من كتبي والمجلة التي أصدرها في مسقط مفسحاً لك المجال للاختيار.

وعلى الصفحة الأولى إصداراتي و....

متمنياً دوام التواصل والمحبة

أخوك

سيف الرحبي

٤ – ٦ – ٢ كل هذا العمر

ثلاثون عاماً.. كل هذا العمر الذي

حوشته من دهاليز الأجداد،

يفض الآن على كتف الصحراء.

وأنهارها الجافة،

وفي شوارع أباحت هذا المساء

كل أسرار مزابلها الخاصة،

مضيت باحثاً عن ظل قدمي الذي

أضعته في معترك الحضارات

ودكاكين الخضار.

أجلس على مصطبة في الشارع
أكتب مسودة للحروب القادمة
وملاحظات حول طبيعة الطقس
السري لأحلام الرعاة
وعما قليل ألتقي بالمرأة التي فرغت
للتوِّ من تقليم أظافر الكواكب
وجلست على ضوء الأفق تستنطق أسرار
الغيب كسلة هواجس معلقة
في زنزانة.
وأخيراً، وليس بأخير، أجلس على مصطبة
أخرى. على ألف سنة ضوئية
من الأولى
أبحث عن ظل امرأة لن ألقاه.

٤ - ٧ الشاعر عبدالستار سليم[١٤٩]

٤ – ٧ – ١ بوْح

– ١ –

في غيرِ أوانْ
وكدفق الغيثِ إذا يهمي
دون استئذانْ
وكتركيض الأمواج اللهفى
نحو الشطآن
يقتحم الحب قلوب الناس
يجتاح الواقع والمألوف
غير ترتيب الألوان
لا ندري.. كيف..
ولا من أين يجيء
ولا في أي زمان

– ٢ –

قالت خضراء القلب
وخضراء العينين
منغرس أنت بكل نواحي القلب
كجذور النخل
وكضوء الصبح.. تعانقني
في الزمن الصعب

فعيونك تمنح رحلتنا

سيفاً.. و.. حصان

أتجمع فيك

أسكُّ القلب عليك

وبشوق الناسك – للرؤيا –

أشتاق إليْك

فأنا المسكونة بالنجوى، والحلم

وبنور الفرحة حين تراني

في عينيك

ألقاني – حين توحدنا – خرزاً

أتبعثر في حِجْرك

وأذوب – هناك – على صدرك

عرقي يتصبَّب.. أم أني شيءٌ ينهار؟!

ويدق القلب.. يدق.. يدق

ويزلزلني من عمق العمق

وتضم يداك يدي

فيعود يزهر في قلبي

حقل النور

– ٣ –

قالت خضراء القلب

وخضراء العين

نظرتك الوالهة.. الملأى بالدفء

تحضن هذا الهاجس في صدري

عيناك.. تضمان حنيني.. دربي.. خفقة قلبي

والشطر القادم من عمري

- ٤ -

تفضي خضراء القلب

(تغيب/تحلق في دنيا أخرى/وتعود)

وتفيق على طرف دامع

لتواصل بوحاً متفجر

يتهجد في شمس الواقع

قالت خضراء الحرف

وخضراء الأوراق

هذا الحب الشفاف

هذا الحب المملوء بأسراب القمري

وأسفار الأطياف

الموج ينازل شطآنه

والواقع يغتال زمانه

لكن

للحب مواسمه الحبلى

بطيور العشق

وبالأشعار

وبالتين.. و.. حب الرمان

فبرغم الواقع

قال الحب

أكون فكان

فلقانا في الدنيا

قدر

ومحال أن يعصى

قدر الإنسان

١٩٨٩/١٠/٢٧

٤ – ٧ – ٢ رؤية نقدية لقصيدة «بوح»

يمكننا أن نشبه هذه القصيدة بالبحر في حالة المد والجزر.. فهي تنطلق من «في غير أوان» وتنتهي عند السطر الشعري «ومحال أن يعصى قدر الإنسان» وما بين البداية والنهاية حركات مد وجزر.. فبينما تمتد القصيدة نحو الحلم ومن غير تقيد بالزمن «في غير أوان».. نجد الانحسار داخل «الواقع» والخضوع له.. ونجد النص – الشاعر – يحاول التفلت من قبضة الواقع ويتجاوزه ليسبح في اتجاه الحلم وما ينبغي أن يكون في ذلك الغد الجميل الذي يحلم به الإنسان. وعلى الرغم من أن الزمن في حد ذاته ظاهرة مؤرقة لجلّ الشعراء.. فقد خاضوا ضده حرباً شعواء لا هوادة فيها من أجل القبض عليه أو التغلب على سيطرته.. ولكن الشاعر هنا رماه وراء ظهره غير عابئ به. وفي تحطيم الزمن خروج عن المألوف وعما تعارف عليه الناس من أن الزمن ظاهرة طبيعية لا يمكن للإنسان أن يفلت من مخالبها ويأتي تجاوز الزمن في النص ليفتح الأبواب نحو التعلق بالحلم الذي لم يتحقق على أرض الواقع الصلدة التي تبخل على الإنسان ولا تمنحه ما يصبو إليه. وما على هذا الإنسان إلا أن يشمر عن ساعديه من أجل البحث عن ضالته المنشودة – عن الحلم – ولكن هذه المرة خارج «الأرض المادية» يكون البحث.. فالحلم يندفع كركض الأمواج اللهفى نحو الشطآن. وهنا بالضبط يمكننا أن نعمل على استذكار صورة المد كخطوة منهجية في

التحليل.. ففيها ما فيها من تهافت الشاعر من أجل القبض على هذا الحلم.. إذ إن في حركة «ركض الأمواج» قوة وامتداداً.. و«اللهفى» تدل على التعطش إلى البحث عن شيء مفقود.. عن حلم لم يتحقق.. أما الشاعر فهو يسعى من أجل القبض على هذا الحلم الممتد إلى ما لا نهاية والذي يعود إلى مصدر لا ينضب هو الحب.. حب يتحلى بالصمود والتحدي الذي يرعى الحلم بل يكسبه خصوبة لأنه مطالب بأن «يغيّر ترتيب الألوان» بعدما يجتاح الواقع ويفعل فيه فعله من أجل تحويله إلى إشراقة الحلم إلى غد غني وأجمل، ومن ثم يقترن الواقع بالحلم فيشكلان أنشودة يلتقيان عندها من أجل الصراع.. لكن لمن سيحسم هذا الصراع؟! ألصالح الحلم أم لصالح الواقع؟!

تفضي خضراء القلب

تغيب.. تحلق في دنيا أخرى.. وتعود

وتفيق على طرف دامع

لتواصل بوحاً متفجر

يتهجد في شمس الواقع

إن الاستعمالات اللغوية المستخدمة في هذا المقطع تتأرجح بين الحلم والواقع: (تغيب – تحلق – دنيا أخرى – تعود – طرف دامع – بوحاً – الواقع) وتؤكد التيمة الأخيرة أن الصراع حسم للواقع وتغلب على الحلم.

فمهما حلق الشاعر في دنيا بعيدة لاستكناه أغوار الحلم، فإنه في الأخير يعود إلى المنبع الذي انطلق منه ليعب ما يمكّنه من التحليق مرة ثانية ثم يعود إليه.. وهكذا دواليك. ولا يخفى على بصير أن صياغة القصيدة في شعر «التفعيلة» – لا في الصيغة البيتية – يجعل من هندسة القصيدة أو من بنائها شيئاً مواكباً تلك الانفعالات النفسية والوجدانية التي تجتاح أعماق الشاعر.. كما لا يغيب عن الفهم – أيضاً – أن تيمة «الحب» وما يرادفها في القصيدة من تيمات أخرى من نفس النوع مثل (القلب – العينين – تعانقني) هذه التيمات وغيرها تستدعي في الأذهان الصورة المشرقة للغزل

القديم كما تستوحي منابع التراث الشعري مع تجاوز المستوى السطحي للغزل إلى مستوى أعمق وأغنى يعنى بالتعبير عن المرأة ككيان عاطفي وجداني.. بل ككيان فاعل – بعيداً عن الجسدية والشهوانية والشبقية القديمة – فالمرأة لم تعد ذلك الإنسان الذي يحيط به الشاعر هالة من الأوصاف الحسية.. بل غدت إنساناً له حق التعبير وله حق الكلمة.. يكشف عن هذا المعنى البنية الحوارية للنص، حيث تغيب «الأنا» في ظل الطرح الموضوعي، لتفسح المجال للآخر – المرأة – والذي يستحوز على النص ويشغل جل مساحته:

«أتجمع فيك.. أسكُّ القلب عليك

وبشوق الناسك – للرؤيا – أشتاق إليك

فأنا المسكونة بالنجوى والحلم»

أما منبع الحركة القوية الزلزلة في «يزلزلني من عمق العمق» ففيها يتضافر شوق الناسك للرؤيا والكشف مع دقات القلب حيث استيحاء المحتوى الديني الذي يذكر بالنزعة الصوفية التي تعني التطلع إلى «عالم السماء» ذلك العالم الروحاني الذي يتوق إليه الشاعر ويتلذذه.. فهو زاد الرحلة وماؤها.. وهو السيف والحصان عند اختراق الصعاب والتغلب على هوى النفس.

«أسك القلب عليك

بشوق الناسك – للرؤيا –

أشتاق إليك

فأنا مسكونة بالنجوى والحلم»

ففي هذا المقطع تمتزج التجربة الدينية الصوفية بتجربة الغزل – كما في أعمال ابن عربي وابن الفارض والخواص ورابعة العدوية وغيرهم – فيخلق التوحد بين الدين والمرأة. وربما كان التطلع إلى العالم المثالي في المرأة هو في حد ذاته محاولة لاستكناه العالم الديني الروحاني الأشمل.. فالشاعر يتغزل من منطق الدين.. ومن

منطق فاعلية المرأة كما أقرَّها الدين.. ففي نظره أن الدين لا يناقض حرية المرأة وهذه نظرة معاصرة للدين باعتباره لا يناقض التطور الذي تفرضه الحياة. هذا هو الاتجاه الذي يعرب عنه النص انطلاقاً من النفاذ إلى جوهره ويعني ما توحي به الألفاظ والرموز. وتأسيساً على ذلك وبناء على هذه المعطيات نخلص إلى أن الشاعر لا يخرج عن إطار الواقع بكل تشكيلاته الدينية والاجتماعية.

وعلى أي فإن الفن الشعري في نهاية المطاف سؤال فني وجمالي عن واقع معين.. وهو يجب أن يكون سؤالاً هادفاً وقلقاً يرغب في تجاوزه إلى الحلم وليس هو إلا ذلك الواقع وما يحويه من مثل سامية تعيش في ذهن الشاعر ويحاول أن يطبق جزءاً منها في الحياة اليومية خاصة في ظل الانفراج وتوفر الظروف المناسبة والأرضية الخصبة.

عبدالستار سليم

٤ - ٨ الشاعرة زكية مال الله[١٥٠]

٤ – ٨ – ١ دياجير

لأن الدياجيرَ تصحو بصبحٍ
تكلّمُ في المهدِ طفلاً صبيّاً
تدثره بصفصافةٍ، ثم تغفو
لأنك تهتكُ سترَ الدياجيرِ
تنقشُ كفّيك بالموبقاتِ
وتطفو على ماء قلبك.
لأني أحبك..
أستجير بذات الدياجير
أصبغ روحي بلونٍ كفيفٍ
وألتفُّ في معضلات الهوى
وواهاً لروحي
تندسُّ فيك
تفتِّش عن قيد أنملةٍ
تستزيد من القرب والكربِ
والائتلاف بغيبوبةٍ
أيا مالكاً للغيوب
اضجعت على ضفتيَّ
زدتُ التصاقاً برمل حواني

وأوقدت في خافقي الحصى

كأني قُذِفْتُ على الكون

من كُوَّةٍ من السماء

وصرت أُرتِّقُ موتي بجلد الحياة

بمن أستغيث

وقد فاق ظلي كعوبَ الشموس

وأذقانَ أُفقٍ تمرأى وغاب

صغيرٌ يفضُّ اشتباككَ بين السكون

يدوِّي كضلعٍ تكسَّر

وقلبك انحناءُ الضلوع على مرفقيّ

وقلبي ارتقاء النجوم إلى سدرةِ المنتهى

ملكتُك..

أم كنت من تستبيحُ براحي

تُغِيرُ نجيلك من هودج في العروق

تنصب راياتِك..

أنا كالضُّحى

أستنير بشمسك

وحين تموج الدياجير

أرمي.. بعظمي

إلى بقعة في اللهيب

وأطفئ ناري ببردك.

هراء تلونا علينا بذات مساء

وما أسفر الصبح عن معشوقة

بكيتكَ حتى تساقطْتُ مثل النجوم

وشبَّ بقاعِ النهارِ نهارٌ

فحيحٌ بصوتي

وما هاج سِمُّكَ بين الضلوع

وما اختلتُ للناظرين بجلدٍ مرقط

سأكسر كلَّ العصيّ..

وأُبقي عصاةً

أشير إليها

فتركع بين الثعابين

تلعق نابيْكَ

تُذرّيكَ بيني وبينك،

أُوغلُ كالغلِّ بين شعورك

أَنْزِفُ في حموةٍ من دماء تفورُ بصدرك

وإن شئتُ ألجمتُ سيلي

وأسبلْتُ فوقَ الجفونِ سرابك

وإن شئتُ أوغرتُ صدري

وفضْتُ بسرِّك

ركعتُ، سجدتُ

وطفتُ، وشفتُ

وعدتُ وبي غصةٌ من جوى العاشقين.

٤ – ٨ – ٢ نقد قصيدة دياجير

أتصور أن هذه الحياة بكل ما فيها من مجاهيل ووقائع وتفاصيل وغرائب مثل الدياجير المعتمة التي من الصعب تعرف مكوناتها ولكن يبقى في داخلنا بصيص ضياء – كالحلم، كالأمل أن نستطيع أن نزيح هذه الظلمات ونكشفها لنا وللآخرين. أن يولد صباح مشرق تماماً مثلما يولد الطفل، متدثراً بالحياة (الصفصافة).

الحب هو الرمز أو هو الحلم المنتظر الذي بإمكانه أن يبدد هذه الدياجير.. (تهتك ستر الدياجير).

– التطلع إلى هذا الحب، إلى الائتلاف به، حب شخص ما شيء ما، هدف ما.

– وفي نفس الوقت هناك الخوف منه، الخوف أن يصبح هذا الحلم نوعاً من التعذيب والإذلال للنفس (السم)، (الخوف أن يكون أيضاً هذا المنتظر نوعاً من الهباء، القحل، والمعاناة التي تؤدي إلى البحث عن تجربة أخرى وحلم آخر).

٤ – ٨ – ٣ نجمة في الذاكرة

نجمةٌ تهفو لنجمة

ونهارٌ يستريح

أغلقِ الأبوابَ، واريني

بأرياحٍ وغيمٍ

قد أفيضُ اليومَ في عينيكَ

أنهاراً

وقد أغفو ولا أقوى البزوغ.

....

نجمةٌ في الرملِ

في السهلِ

على كفّ حطّابٍ مضى

أَوْقَدني بين الصخر
خِلْتُني ثغراً تمطَّى
واحْتواني وجهُهُ المنزوعُ من وجه القمر
وتويجاتٌ بشعري
تَقْطُر العطرَ وتقذفه
ربما تطفو على مائك زهرة
...
نجمةٌ تصعدُ كالنخلة
تسقِي من ضروع البحر
أمواجاً يتيمة.
تعجن الخبز لأصدافٍ أُسارى
وتَرُشُّ الوقت بالملح النَّديِّ
نجمة ترقص في ساحة سنبلة
....
أَعْطِني كل نجوم الكون
وانفِ
النهاياتِ ليومٍ
حين أصحو في قطارات تُولِّي..
حيثُما كنتَ
ولا تملك أن تستوقفني
أعطني الأيامَ/الأرقامَ
عنواناً لكي أغدو إليه
برهةٌ تكفي
ولا أعلم كيف سألقاها

ولا أدركُ أين
برهةٌ تنحت في البلّور لوناً.
...
المسافاتُ تناءتْ
والسفورُ الغضُّ أرخى
فوق أوراقي القصيدة
هكذا أَبْزُغُ دوماً
نجمةً تهفو لنجمة.

د. زكية مال الله – قطر

٤ – ٨ – ٤ نقد قصيدة نجمة تهفو لنجمة:

أتصور أنني كالنجمة العالية وأهفو في داخلي إلى نجمة أخرى (رمز الْهو) الرغبة في الوصول إليه، الصعود له، الجريان كالنهر.

النجمة التي تبقى على الرمل، السهل، (الخطاب = الهو)

– نجمة كالنخلة (رمز العطاء)، السقي، العجن، الملح (إعطاء الوقت مذاقاً وقيمة، السنبلة (كلها رموز للعطاء).

وهنا أرمز لنفسي (بالنخلة) أيضاً لأنها رمز العطاء وأتطلع أنا لأكون هكذا.

– النجمة (رمز التألق والضياء) النخلة (رمز العطاء).

– الرغبة أيضاً في الائتلاف به في تصوري من يعينني أن أبقى هكذا أتعلق بالحلم وأكون كالنجمة، كالنخلة، وهذا هو معنى كلمة (أعطني كل نجوم الكون) أي أعطني بوجودك معي وحضورك في داخلي كل ما تعطيه النجوم للكون من جمال وضياء.

– عدم الرغبة في النهاية/رفض النهايات/هو رمز التجدد والبقاء؛ هو من يلون هذه الأشياء (للبلور لوناً) ويبقى الانتظار إلى مالا نهاية.

د. زكية مال الله
١٩٩٠/٨/١٧

٤ - ٩ الشاعرة صالحة غابش[١٥١]

٤ – ٩ – ١ إليك قهوتي

من أين جئت؟!

كيف مزّقت يداك خيمتي

وكيف صار العشبُ حولي شاطئاً

من ياسمينَ

كيف قلّبت صفحة اللغات كلها

ثم اقتحمتَ أبجديتي

فاجأتني[١٥٢]

تهز وحدتي المعلّقة

بين انحناءات النخيل

تكسر الربابة الحزينة

وتبعث الحداء في عباءة الظعينة

مازلتُ يا رفيقي

إمرأةً تعشق في الصحراء بسمةَ القمر

واحدة من النساء

يخرجن من خيامهن في حذر

خوفاً من المدينة

من الرمال تملأ الأفواه والظنون

من جرأة مجهولة ممزقة[١٥٣]

مغمورة في فكر معتقة.

إليك قهوتي

تسبح فيها لؤلؤة

تشبه دمعةً ترنّحت على

وجه ضياءٍ حالمٍ

في غفوة الغروب

يا حادياً تردد الرحيل في حدائه

أَخْلِ مضاربي..

وأَبْقِ لي خيوطاً

لعلني أنظم فوق خيمتي التي استبحتها

ستائر الرجز

وموقدي المحفوف بالشتاء ينتظر

أن تتنحى خطوتاك عن مسار القافلة

أن تسكن الدفء معي(١٥٤)

أن ترسم الحرف معي

أن تبدأ الحب معي

يا حادي الرحيل

مازلت قرب موقد الشتاء أنتظر..

صالحة غابش

الإمارات

يناير ١٩٩٣م

٤ – ٩ – ٢ من دفاتر ضائعة:

حلم السنونوات

يا ليلاً يأتي[١٥٥] من أسرار حقول نائمة
في أردية الصيف
أسكنّي زنبقة خجلى
رحّلني في راحتيك إلى حلم
تخفيه سنونوة في قمح سنابل
تنبت في أكمام فضائك
يا ليلي..

ثمرة

هكذا أنت
تفاحة آيلة
لسقوط على كف ريح
تمزق كل السلال المعدة
منذ مواسم
مختبئات وراء التلال
ليوم الحصاد

سفر

أغادر صوتي إلى
قرية الصمت
حين تهيئني ليلةٌ لمفاجأة
أتكسر فيها كخبز

تثاءب فيه اليبس
وتبقى لحنجرتي
رنةٌ
تتهاوى على صخرة الراحلين

لغة الغياب(١٥٦)

لا تغب
وإذا غبت فأودع قلقي
منك رسوماً
شكلت وجه الغياب
وإذا فتشت عني
ستراني في تضاريس غيابك
غائبة

شوق

يغيب المساء
وراء سديم انتظاري
ويتركني في بقاياه
أشعل صمت افتقادي
إليك..

مجرد كلام

أبيع كلامي لمن؟
ومن يشتريه؟
وكلّ الكلام الذي أفلت الصمت منه
انكسرْ

شيء

لماذا لا نجيد الاحتفال

إذا التقينا صدفةً

ذاك الفتى المتأنِّق الضاحك.

لماذا ندخل القاعات

منفردين؟

ونحضن بعد ذلك بين أذرعنا

غريباً رأسه معصوبة

تنهار فوق

صدورنا..

صالحة غابش
الإمارات ١٩٩٥

٤ - ٩ - ٣ من رسالة الشاعرة صالحة غابش:

(...)

من الصعب أن أكتب رؤية نقدية حول كتاباتي، لذلك.. سأرسل لكم بعض الآراء النقدية.. التي نشرت في صحفنا المحلية عن ديواني الأول «بانتظار الشمس».

صالحة غابش
١٩٩٥/٨/٣١م

٤ - ١٠ الشاعر شاكر مطلق[١٥٧]

٤ – ١٠ – ١ إلى أميرةِ «البوسْفور» «شعر: د. شاكر مطلق»

لأميرة «البوسْفورِ» حلْمٌ
– خلْفَ نافذةِ الحَريمْ –
إبَّانَ يكتمِلُ القمرْ
ولها عشيقٌ في الخَيالْ
يرمي إلى الجسدِ المُعَطَّرِ
حَفنةً من فِضَّةِ الشَّهواتِ
يَعصرها، برفقٍ، كي تُفيقَ
وتطلقَ الطَّاووسَ في غاباتها العذراءِ
جَهْراً
والأميرةُ تُعتَصَرْ...

ولها رداءٌ م حريرٍ
هَبَّ من عمْقِ البحارْ
يحكي عن الجسدِ المُخَضَّبِ
بالتَّوابلِ والعُطورِ
وعن ليالي «شَهْريارْ»
كيفَ ارتمى تحتَ النُّهودِ
على فراغِ القَنطَرهْ
يُصغي إلى همسٍ رقيقٍ

في الشّفاهِ النّاضِرهْ
ليصيرَ – مثلَ الخانِ، مولانا العظيمْ –
قمراً من الياقوتِ يهمي
كالغيومِ الماطرهْ
شَبِقاً ويعوي كالذِّئابِ
متى دنا وقتُ الخِصابِ
وفاضَ خَلخالُ الأميرةِ
بالأماني والرَّغائبِ
والأميرةُ تُخْتَبرْ...

يا قَرنَ هذا الكوكبِ المَسحورِ
– يا قَرنَ الذَّهبْ –
كمْ مرَّةٍ عَبرتْ مياهَكَ
– مُثقلاتٍ بالجواري والعبيدِ وبالذَّهبْ –
سفنُ الأميرِ
وما نضَبْ – في بحرِ سيِّدنا – حنينْ
للمزيدِ من اللآلي والجماجمِ والطَّربْ
ما زالت الشُّطآنُ مَلأى
بالدّموعِ وبالدّماءِ
وكلِّ شيءٍ مُسْتَلَبْ
أبعِدْ – إلهَ البحرِ – أحوالَ التَّشَفِّي
وانفلاتاتِ الغَضبْ

عن سيِّدي السلطانِ
– ظلِّ الله في الدُّنيا – ليغدو
ثوراً وديعاً في القَصبْ
فلربّما يرمي إلينا
– للرّعايا الصَّالحينْ –
من قصره العالي المُضاءْ
ما فاضَ من شهَواتهِ الزرقاء
في ليلِ الخَدَرْ
يهدي لنا بعضَ الجواري
أو غفوةً نرتاحُ فيها
عندَ أقدامِ الأميرةِ
يومَ أعيادِ الخِصابْ
فلعلّها تأتي إلينا
بالوريثِ المنتَظرْ
ورغيفِ خبزٍ أو دُعاءْ
يَمْحو ذنوبَ العاشقينْ
ذنبُ الأميرةِ لا يَبينْ
والذَّنبُ أمرٌ يُغتَفرْ...

قمرٌ على «البُوسفورِ» يأتينا سُكارى
كيفَ لا تأتي العذارى
مثقلاتٍ باللآلي

عارياتٍ كالحرير
على وِساداتِ القُزَحْ!
ومتى يوافينا الفَرحْ
بلقاءِ سيِّدةِ المراعي
من بعدِ أن جفَّتْ
مروجُ الحالمينْ؟
أتَرى الأميرةُ في سفَرْ؟!...

سيَّافُ «يَلْدِزَ» في غَضبْ؟
وعلامَ دوماً يقتفينا؟
هلْ أدركَ العِصيانَ فينا؟
من يقينا – يا حبيبي –
هَوْجةَ السّيفِ المّدمَّى
عندما تغفو الأميرةُ
والأميرةُ في خَدَرْ...

قرصانُ هذا البحرِ مَخْمورٌ
يدينا راسِياتٌ في الحديدِ
ومثقلاتٌ بالكلامِ
وما كَتبنا يُختَصرْ
ببلاغةِ السَّيفِ المقدَّسِ
عندما تدعو الأميرةُ
عاشقيها للِّقاءِ

ولاحتفالِ الحالمينَ
بطَلعةِ القمرِ الجديدْ
ندنو سُكارى في حَذرْ
أحلامُنا الزّرقاءُ
أثوابُ العذارى
مُزهِراتٌ في الشَّجرْ
لكنّنا لا نلتقي
– في بابها العالي –
سوى السَّيافِ يُومي
نبكي ونلعنُ حظَّنا
والسَّيفُ يغدو سمتَنا
إنَّ الأميرةَ في خَطرْ...

إسطنبول ٤/٩/٢٠٠١
د. شاكر مطلق
(كتبت على مركبٍ في رحلةٍ على البوسفور)

٤ – ١٠ – ٢ ومضةُ التَّشظِّي والتَّوحُّد

وَلَهي عليَّ إذا رأيتْ
وإذا شربتُ إذا انتشيتْ
ولَهي عليَّ، ولا عليكْ
إمّا رقَصتُ على بساط الكشفِ
حرّاً في يَديكْ
يا ليته لَزِمَ المرايا

كانَ ظلّاً في الزّوايا

والنُّورُ يغمُرُ مُقلتيكْ

فعلامَ لا تأتي

إليكْ؟!...

٤ – ١٠ – ٣ محاولةٌ للبوح «د. شاكر مطلق – حمص – سورية»

الفكرةُ التي يعرضها الأستاذ الشاعر – الناقد «محمد أبو الفضل بدران» على بعض شعراء العربية، بأن يختاروا بأنفسهم نصَّين شعريين من نتاجهم، وأن يقوموا هم بقراءتهما نقدياً، أو ما يشابه ذلك، هي فكرة جميلة وطريفة، وربما هي مبتكرةٌ عندنا أيضاً، تستحق منا – كشعراء – الإشادة والتجاوب والتعاون لإنجاحها.

ولكن هل يمكن للشاعر حقاً أن ينأى ويبتعد، بما يكفي، عن أشجار الغابة التي يمشي فيها ويعيش تحت ظلال أسرارها حتى يستطيع أن يراها، ككلٍّ، من بعيد ويرى امتدادها وجغرافيَّتها وطوبوغرافيتها أيضاً، ولو بشكل معقول من الموضوعية والتَّجرد ليكتب عن ذلك؟!

لا أدري الجواب، تماماً، ولكنّ المحاولة تستحق أن تخاض وأن تعاش. من هنا اخترت نصَّين اثنين أحدهما قصير عنوانه (ومضة التَّشظي والتَّوحد) – نشر في ديواني الموسوم بـ (تجلّيات النّور البرّي) الصادر عن دار الذّاكرة بحمص عام ١٩٩٧/ط١ – ص١٨٩/على شكل ومضات شعريّة، وهو المصطلح الذي أعبّر فيه منذ عام ١٩٧٥ عن هذا الشكل من الكتابة تحت اسم «الومضة». أما النص الآخر فهو – على غير عادتي – نصٌّ طويلٌ – نسبياً – عنوانه: «إلى أميرةِ البوسفور».

آمل أن أستطيع تقديم ما يستحق أن يقرأ بهذا الشَّأن.

ومضةُ التَّشظِّي والتَّوحُّد

وَلَهي عليَّ إذا رأيتْ

وإذا شربتُ إذا انتشيتْ

ولَهي عليَّ، ولا عليكْ

إمّا رقَصتُ على بساط الكشفِ

حرّاً في يَديكْ

يا ليته لَزِمَ المرايا

كانَ ظلّاً في الزَّوايا

والنُّورُ يغمُرُ مُقلتيكْ

فعلامَ لا تأتي

إليكْ؟!...

عندما تقدَّم مثل هذه «الومضة» إلى الآخر – سواء كان قارئاً أم مستمعاً لها – والآخر هنا يجب أن يكون عربياً حصراً، مشبَعاً بتراث الأمة وتاريخها، وإن لم يكن من الضروري أن يكون مسلماً ملمّاً أو عارفاً بالمعاني والمصطلحات الصّوفيّة – الدّينية الواردة في النَّص وبالرُّموز ودلالاتها أيضاً، فماذا يمكن له أن يفعل بها أدبياً – جمالياً – ومعرفياً؟!

– قد يَستمتعُ بالإيقاع وبالنَّغم وبراءة الكلمات البسيطة المخاتلة وقد يقع في شرَكها، دون أن يستطيع الغوص إلى الأعماق ليجني ثمار المحار الكتوم فيها...

– قد يستفزّه الضَّبابُ المنتشرُ على البحيرة الهادئةِ، يدعوه لمحاولة الغوص فيها بحثاً عن المعاني، بعد أن يتزوَّد بما يراهُ ضرورياً للغوص، من مراجعةٍ وقراءةٍ ومتابعةٍ... وربما يصلُ إلى ضالَّته وربما لا يصل.

– قد يصله المحتوى كوميض كاشف لعلاقات فكرية وجودية – إشكالية – تحاور المطلق من خلال الصمت أو بعض الضَّجيج، ويشعِلُ فيه ما يشبه الكشف ويدفعه للتَّأمل في «الكينونة»....

– وقد يطوي الصَّفحة أو يغلق الأذنين قائلاً لنفسه: كلام شعراء، وصفٌ كلام قد يكون أنيقاً وجميلاً وقد لا يكون...

– وقد... وقد...

هنا أتساءلُ، بصدقٍ، وأقول:

هل ينفع القارئ والسامع وربما النَّص أيضاً، لو أُعطِيتْ له بعض المفاتيح للولوج إلى دهاليزَ، تبدو مُغْلقة أو مُغلَّقةً أمامه؟!

في إحدى أمسياتي الشعرية أمام طلّاب كلية الآداب في جامعة (البعث) بحمص، حاولتُ أن أقدّم لهم مثلَ هذه المفاتيح، مشيراً إلى ضرورة معرفة معاناة الشاعر عندما يكتب مثل هذه الكتابة التي لا تأتي من فراغ، وإنما هي نتاج التواصل بين التُّراث الموروث والواقع المعيش والرؤية المستقبليَّةِ وربما الرؤيا أيضاً للوصول إلى جُوَّانيات النص.

سأتطرَّق – الآن – إلى مثل هذه المفاتيح، ومن خلالها ربما إلى ما يشبه القراءة النقدية له:

«وَلَهي عليَّ إذا رأيتْ

وإذا شربتُ إذا انتشيتْ»

معلَّقةُ (كِلْكامِش) تفتتحُ وتقول – قبل خمسة آلاف عام –:

«هو الذي رأى كلَّ شيء...»

يحاول الشاعر هنا، ومن مطلع «الومضة» أن ينطلق بنا، بل يعود بنا، إلى البداءات الأولى المعرفيَّةِ، وربما المأساوية أيضاً، للمقولة التي لا تزال تحيا بيننا حتى اليوم: «من راقب الناس مات همّاً».

المراقِبُ – بالكسرة – يعتريه الخوفُ والوجَلُ والوَلَه، منذ البَدء، ولكن لماذا؟

هل هو بسبب ما رأى أم بسبب ما لم يرهُ بَعْدُ، لكنَّه يستشفّ حضورَه؟ وهل هو بحاجة إلى أن يشرب وينتشي لكي تتفتَّح مِجسَّاتُه ويلتقطَ الذَّبذبات الخفية من حوله؟ وهل الشُّرب هو الشُّرب إيّاه أم هو الوصول، عن طريق التَّأمل والمعاناة إلى حالةٍ من «الدَّالة» أو «الفناء» أو «النِّيرفانا» لكي يعبر الحدودَ؟

وهل هو قادرٌ، أصلاً، على مثل هذا الحوار والدُّخول إلى مَلكوت الروح، من

دون الوصول إلى تلك الحالة الفريدة من نشاط الدِّماغ البشري التي أُسميها بـ «حالةِ الوعي الاستثنائي» والتي هي حالة التّرجُّح ما بين الوعي واللّاوعي من دون الانزلاق في «بئر العسل» والكشوفات، حيث يخطفُ من هناك بعضَ الكلمات أو الصور والتراكيب ليخطّها على الورق، قبل أن يأسره «العسلُ» ويغطّي حوَاسَّه ويسلَمه إلى النَّوم أو الهَلوَسة، غير المجديةِ، أدبياً على الأقل؟

أسئلةٌ فوق أسئلةٍ تترى، وأسئلةٌ أخرى تتراكم أمامها ووراءها وربما تحتها أيضاً لتطرحَ نفسها بإلحاحٍ يكاد يكون فجّاً. كلّ هذا وما زلنا في مطلع الومضة؟!

يتابع الشاعر خوفه من الآتي، ولكن الخوف يتمَحور حول ذاته الكونية، وليست ذاته الخاصة العضوية، ذات (الأنا) الضيِّقة، وإنما هي الذات الجَمعِية، الذات الإنسانية بعامةٍ.

كيف لا؟ وهل يُعقلُ أن تكون غير ذلك، أن تكون موجهة (نحوك) فقط، وأنت الروح الكوني الأزلي الوَسيع المنير العارف، الجاهل بقواه وموقعه في الغالب الأعم... «وتحسبُ أنَّكَ جرمٌ صغيرٌ...».

يقول الشيخ الأكبر (محيي الدين بن عربي) ناصحاً «العارف» – في حالة «الدَّالةِ» أو «الفناء»: «قِفْ على البساط وإياك والانبساط» أي إياك أن تتجاوز الحدود وهيبة المقام إلى حد ينسيكَ من تكون.

ارقص – إذن – على البساط كما تشاء، وتوهّم أنكَ حرٌّ كما تشاء، ولكن تمهَّل قليلاً: أوَلستَ تدري، حقاً، أنك أسيرُ وهْمِ الوجودِ العبثيِّ في مرآةِ الزَّمن وأقباءِ كينونةٍ عابرةٍ فانيةٍ؟!

يقول (أبو يزيد البسطامي) في (شطَحاته) الصوفية – كتب الدكتور عبدالرحمن بدوي كتاباً كبيراً عن مثل هذه الشَّطَحات –: «كان ليَ مرآةً فصِرتُ له المِرآة...».

ولكن متى صرتَ كذلك يا (أبو) يزيد؟!

أوَلَم يكن من الأجدى لك، ولنا، أن تأوي إلى عَتْم الزَّوايا، تبكي مجد الإنسان العابر إلى تخوم الفناء ببطءٍ أو بسرعةٍ على مدار ما يسمى (الحياة)؟. وطالما أن الظَّلام محيطٌ بنا، بوجودنا وحاضرنا ومستقبلنا، على الرغم من ذلك النور الساطع فينا وحولنا، الذي لا ندري تماماً من أين يأتي وعلامَ لا يخلصنا، نهائياً، من هذه العَتمةِ ومن المعاناة الوجودية وعبثية الكينونةِ أيضاً؟!

ربما، ربما تكون محقاً إذا استطعتَ، أيها الإنسان، أنْ تفهم نفسك ووجودك كجزءٍ لا يتجزَّأ من الوجود الكامل المتكامل... أي من (وحدةِ الوجود) وأن تتصالح مع كل شيء وبخاصة مع شكّكَ فـ:

(الشّك أوّل مراتب اليقين) – ابن العربي – وأن تصلَ، إنْ وصلت، إلى آفاق معرفية وإنسانية تعطي هذه العبثية، وعلى الرغم من تشاؤميةٍ (نِيتشيَّة)، بعضاً من الشرعية في أن تكون وأنْ تتجلى وتصبح ناضجاً (للحلول) وربما للتَّوحد أيضاً، آنَ تصبح أهلاً لذاك.

قد يندلح الشاعر في تأويل نصه وشرحه منطلقاً من دهاليز وتراكم ثقافي معرفي، وخبرة حياتيَّة وتقنيَّة تسمح له أن يخوض وربما يعبّر – بشكلٍ وبأسلوبٍ معقولٍ أو مميّزٍ أحياناً – عمّا يريد قوله أو لا يريد.

ويبقى السؤال مشروعاً: ما علاقة القارئ أو المستمع بكل هذا؟ وهل من المطلوب أو الممكن والمعقول أن يحيط بكل هذه الأمور حتى يصل إلى جوَّانية النَّص؟!

لا أدري جواباً دقيقاً أو منطقيّاً متكاملاً عن هذا السؤال – التساؤل، ولكن أريد أن أشير إلى حقيقةٍ – بدَهية – موجودةٍ في ثقافات شعوب أخرى، وهي أن طالب الثَّانوية – في ألمانيا مثلاً – يعرف من هو البطل (زيغفريد) ويعرف تفاصيل أسطورته وتفاصيل دقيقة عن تاريخه الأدبي وشخصياته المهمة، في حين يتعذّر على (عميد) كلية آدابِ جامعةٍ ما معرفة ذلك المتعلق ببطل كونيٍّ عملاق في تاريخنا الحضاري العظيم الممتد حتى بابل وأكاد وسومر، ويأسف من عدم تمكنه – على الرغم من رغبته – في كتابة دراسة عن مجموعتي (معلقة كلكامش على أبواب

أورُوك) – الصادرة في حمص عام ١٩٨٥ عن دار الإرشاد –، لأنها تغوص في الأسطورة الرافديّة – أي في أساطير وطننا العربي – التي لا يعرف عنها ما يكفي لإنجاز الدراسة، التي لم يطلب أحد منه إنجازها.

واعجباه!... واحسرتاه!...

لن أتطرق إلى الجوانب الأخرى المهمة للقراءة النقدية المتكاملة من حيث الأسلوب والصور الفنية المركبة أو البسيطة والنهج والخيال واللغة والموسيقا... إلخ – هذه الأمور أتركها لمن هم أدرى بها وأشمل، وهذا يكفي بحسب ما أرى.

د. شاكر مطلق

حمص – سورية

٤ - ١١ الشاعر محمد عرش[١٥٨]

٤ – ١١ – ١ فندق Melia

بيضةُ الرخّ تعكسها المرايا،
تعكس الصمت واصطفاف الكؤوس
التي انجرحت بوداع من كانوا هناك
لا عود ثقاب، يدلّ على احتراق المكان
ولا عطر سيدة، دفنتْ سرها الدواليب فارغة..
ما عدا ورقاً فيه خربشاتٌ
فمٌ في الصفحة الثانية
يهمّ بالكلام
يدٌ في الصفحة الخامسةْ
حيث ينتصب السرير
فوق هذا السرير
رقدت لغاتٌ
يشع ضوؤها،
يرشح الماء من جلدها
ريشة، كسرت جناح حلمها
أو يد تتوسد الحلم بعيدا
أو غزال ينط فوق اشتعال الجسد
فوق هذا السرير

سأرافق الليل

حتى أفجر نبع القصيدة

٤ – ١١ – ٢ وردة ديك الجن

من رمادها، لو لبت كأسك حتى ترى وردة عاشقهْ

وتجري حوار الدمع، حين يسافر الدمع

إلى بدايات التحافِكَ هسهسات الظلام

وتسأل النجم، تسأله عن مطلع

يذيب الصخر، لا

بل يذيب قلب امرأة

دفنت حبها

في ثنايا بنفسجة، فضحت سرها

عند أول لمسة الريح

إلى انتهاء الجسد

وحيد تشرب الآن نخب التي اختبأتْ

تحت ظل استعارة

عمدها الليلُ بالسرِّ حتى ظهورك

محترقاً بالهباء

حرقت وردة عاشقة

وحيد، لا أنيس ولا جليس

سوى حفنة من كتاب المراثي

لو كان يدري الميتُ ماذا بعدهُ

بالحي حل مكانه في قبره..

غيمة أشفقت على الكأس

فاختلط الماء به

ليسعف عينيك بدمع الندمْ

وأنا أشرب الكأس مشتعلة

لأني، أعشق النار حتى احتراق

أصابعي!

٤ – ١١ – ٣ قصيدتان:

١ – كهف الحمام

بعثريه

ليجمع ليل الطفولة أنجمه

في سلال المنام

فقد ضيع الظلَّ ضيعه

حينما مرَّ فوق حبال الكلام

ولم يلتفت للتي أرسلت عشقها

مع ساعي البريد حماماً لازمني

كلما تهتُ في حقول القصيد

هناك صخور، هناك ظلال

لعشب ينوء بحمل الصخور

وما تبقى

سيتممه حمام التي أرسلت عشقها

دون عنوان يخيط الحريق

٢ – المقهى

في الكأس غيمٌ
أو أقول قصيدةً، شربت قوافيها
خلال الليل ثم أتت تشربني صباحاً
حينما أوصدتُ بابي
علّني أرتاح من تعب، التشابيه التي لبست
كأنَّ «كأنَّ مشيتها»
دعيني أقرأ المقهى
فهذا النادل الملفوف في تعب السنين
يود مرثيةً لطفلته التي عشقت
وسادتها.. فقط
ثم انمحت
كيف انمحتْ
سطراً بدون صدى
ولا شجراً تطوقه الطيور
كيف انحنت...؟
الكأس يبرد
بينما أنت الحريقْ!

٤ - ١٢ الشاعر إبراهيم بن محمد العواجي[١٥٩]

٤ – ١٢ – ١ قصيدتا الشاعر

٤ – ١٢ – ١ – ١ المداد

مليونُ عامٍ
قبل أن أكونَ
أو تكوني
كنا مداد الحب
في قصائد الحيتانِ
والرعاةِ
وأبجدية السِّين
كنا ضياءً
قرمزياً
يرافقُ الرياحَ
والنجومَ
والسحاب
ويختبي في بسمة
العيونْ
كنا رموز الوجْد
والسرّ الذي
أوحى لقيسٍ

عشقَ ليلى
وأشاعَ أن العشق
ضربٌ من جنونْ

مليون عام
قبل أن أكون
أو تكوني
كنا وُشُومَ العشقِ
في مساحة الأزمانِ
والأحلامِ
والحنينْ
كنا النَّدَى الورديَّ
في جفافِ هذا
الكوكب الحزين

مليون عام
قَبْلهُ
وبعدَهُ
نظلّ قصةً
ورديةً
خُطَّتْ بأحرفِ
الخلود
والصفاء

فوق هامةِ
السنينْ
فصولها تحكي
متى بدأتُ
أو بدأتِ
كيف صرتُ
كيف صرتِ
وكيف صِرْنَا الحبَّ
في سفينة القرونْ

مليونُ عام
سوف نبقى
قصيدة العشاق
والسُّمّارْ
ونغْمَةً
تبدِّدُ الشَّكوى
من الحرمان
والشُّجونْ

٤ – ١٢ – ١ – ٢ الحب مشاع

صرنا نشازاً يا رفيقة
في مفاهيم الرّعاعْ
هذا زمانٌ

صار فيه الدرهمُ المعتوهُ

مرفوعَ الشِّراعْ

هذا زمانٌ

صار فيه العشقُ

منبوذَ الطباع

سكنَتْ منارتَه

الضباعْ

وتشردتْ أنغامُهُ

في لجة يحتلُّها

صوتُ الضَّياعْ

صارت مزاهرهُ

تباع وتُستباعْ

رُجِمَ الهوى في الشِّعْرِ

وامتُهِنَت حروفُ النثر

وانتحر اليراعْ

زحف التتارُ

على النفائس من تراثِ العشق

والحسِّ الشجاعْ

وأحْرقوها

قطعوا على العشَّاقِ

خلوتهم

وتطاولوا

واستأصلوا
من كل أقمار الهوى
وهَجَ الشعاعْ
فرضوا الحصارَ
على البراءة
في مناجاةِ الحبيبِ
حبيبَهُ
حتى غدا همسُ القلوب
بدعاً وسخريةً وأسراراً تُذاعْ
سقط القناعُ
عن التلبسِ
والتصنعِ
والخداعْ
ها نحن نصمد
وحدنا

ها نحن نعزف
نايَنا
في أذنِ كل الخائفينَ
من التلفظ
والسماعْ
مدِّي إلى قلبي

يديك لتَلْمَسي نبض الإرادة
أن أحبْ
وتمردي في وجه
من زعموا الرُّقيّ
وهمو بدنيا اللهو
من سقطِ المتاعْ
هاتي عيونك
ترقب الإصرارَ
في عيني
تحصِّنُهُ
وتمنحُهُ الإرادة
للتصدي
والدفاعْ
الرهم الموتور
ضلل سحرُهُ
كلَّ النفوس
أخْفى لها السمَّ
الزُّعافْ
قد صار هاجسُهُ
مطاعْ
والمتْخَمونَ
كما الجياعْ

يتناهشونَ

بقيَّة الإحساس

في القلب الصفيِّ

وفي النُّهى

يتقاسمون فُتَاتَهُ

يتقاتلونَ

كما السباعْ

وأنا وأنت شريحةٌ

ورثتْ

حقوق الطبعِ

في سِفر الهوى

منذ الرَّضاعْ

وسنحمل المصباح

للجيل الذي

يوماً سيأتي

وسنزرعُ الحبَّ البريءَ

بِرَحْمِ أزمانٍ ستأتي

حتى يصير الحبُّ

كلُّ الحبِّ

في الدنيا مُشاعْ

٤ – ١٢ – ٢ تعليق الشاعر:

٤ – ١٢ – ٢ – ١ المداد

الحب عندي هو إكسير الحياة، أزلي كأزلية الحس وهو الأسطورة والذاكرة وإطلالة الفجر وانكسار النهار والحلم المستحيل حتى في لحظة العناق، هو الانتصار والهزيمة، الارتقاء والهبوط، الوعي واللاوعي، الضوء القادم عبر الأوردة في لحظة اليأس.. هو المرأة والرجل، الوطن والفضيلة والعدل والحق.. ولأن المداد هو سفينة المعرفة في إبحارها الطويل، كان التزاوج بين الحب والمداد.. ولدت القصيدة ذات صباح تغلبني الحب فجاءت الصورة، ولدت العلاقة الأزلية الأبدية حروفاً تتراقص على أنغام أوركسترا العشق، ومع أنها ليست الأقوى ولا الأفضل بين قصائدي إلا أنها تظل طفلاً مدللاً على الرغم من مشاكسته وتمرده على الصيغ المألوفة.

٤ – ١٢ – ٢ – ٢ الحب مشاع

في مجتمع تحكمه قيم خاصة يرتبط به العشق – الرجل – المرأة بقوانين اجتماعية وأخرى عقلانية، وهو يولد خارج نصوص القوانين، لا يعترف إلا بالنبض وحرارة الشوق والشبق تمردت الكلمة فكتبت هذه القصيدة خارج أسوار الترويض الاجتماعي معلنة الرفض، راسمة لوحة تتصارع داخلها القيم والرغبات، المادة والروح، العقل، والقلب.

كانت بدايتها تدور حول موقف عاشق يبدو مجروحاً ولكنها بفعل الانعتاق المطلق منحت العشق أبعاده الإنسانية الأخرى فحلقت القصيدة في أجواء الإشكالية الاجتماعية لتلامس كثيراً من أبعادها الأخلاقية.

٤ - ١٣ الشاعر شوقي أبو ناجي[١٦٠]

٤ – ١٣ – ١ حكاية حب

زعموا لأهلي أنني أهواهُ ... ما اخترت من بين الشبابِ سواهُ
وبأن نافذتي تظل مضاءة ... حتى يراني في الدجى، وأراهُ
ويهيب باسمي إذ أمرُّ أمامه ... فكأنه قيسٌ رأى ليلاه
قالوا وقالوا.. لست أعلم ما رووا ... عني، وما نطقت به الأفواه
فتجهمتْ أمي، وحملقَ والدي ... وغدا يقلّبُ في الهواء عصاه
وتقدمت أختي لتنفي ما ادعى الـ ... واشي، وما أفضى به ورواه
لكنْ أبي لم يستجب لدفاعها ... عني، وأظهرَ سخطَه وجفاهُ
ورجعتُ للبيت الحزين عشيةً ... فلمحت ظل كآبة يغشاه
أمي انزوت في الركن تصلح ثوبها ... وأبي خلا بكتابه يقراه
وأخي الصغير غفا بجانب هرّة ... وعليهما مد السكون رداه
وأنا مشيتُ على رؤوس أصابعي ... كاللص يحذر أن تزل خطاه
ورأيت أن الإعتراف مساعد ... لي ليس ينقذ موقفي إلاه
فدنوتُ من أمي، ركعتُ أمامها ... كالعبد يرجو الصفح من مولاه
وأخذت أبكي، أستحث حنانها ... والطفل يغري أهله ببكاه
فرويت كيف دعاه قلبي للهوى ... يوماً، فلبى القلب حين دعاه
كيف انبرى يشكو الغرام بلهجة ... حزنى فتجرح مهجتي شكواه
كيف انتفضت نفرت وهو يضمني ... وعلى شفاهي حومت شفتاه
وبقيت أخجله وأجرح كبره ... باللوم حتى غرغرت عيناه
أماه ليتك تلمحين جبينه ... إن النبوغ عليه يا أماه
أهواه حتى خلت من شغفي به ... أن البرية كلها تهواه

وبقيت أشرح، وهي صاغية تعي ... شرحي، حديث الحب ما أحلاه
فكأنها رجعت لأيام الصبا ... أيام كان أبي بعز صباهُ
يمشي الهوينى خلف شرفة بيتها ... فتطلّ من شباكها لتراه
فتنهدت، والذكريات أمامها ... ماض تمر فصوله ورؤاه
ولمحت أدمعها تبلل خدها ... فعلمت أن قد زال ما أخشاه
وحنت علي تضمني وتقول لي ... هذا الفتى لا تعشقي إلاهُ
قولي له: في البيت كرسي له ... فالبيت يكره أن يعيش بِلاهُ

٤ - ١٤ القصيدة للشاعر عبدالعزيز المقالح[١٦١]

«من أي ضلعٍ في دم الإنسان تنشقُّ القصيدة
وبأي شمسٍ يكتبون ظلالها
ويداعبون جوادها الفضيَّ
وهو يطير
يركض نازفاً
كي يقبض الشمس البعيدة؟

من أين جاءت
كيف أبصرت الطريق أمامها
من أيِّ أفقٍ في فضاء الله
من أي المجرّات استعارتْ مفردات وجودها
بغزارةٍ هطلتْ على الأوراق ساخنةً عنيدة؟

من أي موجٍ يخرج الإيقاع
في أي السماوات استوى صلصاله
وتشابكتْ باللازورد شطوطه
وخطوطه
فأتى بموسيقا جديدة؟

لا شيء فوق الماء كان
ولم يكن في الغيم حين أتتْ

سوى غيبوبةٍ

وهفيف أجنحةٍ

وأوجاع المخاض

وصوت أنَّاتٍ مشاكسةٍ

لأشكالٍ عنيدة

أرأيتِ قطْراتِ الندى

صوْتَ ارتطام العيْن بالكلمات

ميتةً، معفَّرةً ومنهكةً على القاموس

لا تمشي

وحين يهزُّها قلب بريشته

ويغمد ماءها في ناره

تنثالُ مورقةً فريدة؟!

فانزع قناعَ الطين من عينيك

واقرأ ما وراء الطين من كنزٍ ومن ضوءٍ

وأمواجٍ

وما خلف الجدار من التعاويذ الشريدة[١٦٢]

٥ - ١ نهاية النص

هكذا ينظر الشعراء إلى قصائدهم، يختارون منها قصيدة أو قصيدتين دون تسويغ لهذا الاختيار الذي صادف هوى نقدياً في نفوسهم؛ ثم جاء نقدهم لما اختاروه من أشعارهم نقداً أضاء جوانب النص ودهاليزه الخفية وسراديبه المظلمة، لكن الهوّة ما بين النص الإبداعي والنص النقدي تبدو للمتلقي واضحة، لا يملك المبدع تفسيراً لها، ولا يستطيع المتلقي أن يتقبَّلها في معظم الأحوال، إنها تثير الدهشة لدى المتلقي الذي كوَّن نصاً خاصاً به، نصاً يتجاوز دلالات الكلمات والتراكيب في النص الإبداعي للشاعر، ويختلف عن نص المبدع النقدي.

في نقد محمد بنيس لقصيدته (عمى) ينطلق من مرتكز الحبر وله حضوره في القصيدة ويتلامس مع نقده بيد أنه في محاولته إقناع المتلقي «أن الكتابة هي النخل ذاته» يحتاج إلى جهد جهيد؛ فالقصيدة لا توحي بهذا؛ كما أن مقولته «وفي هذا الصمت؛ صمت الكتابة، ينهض من المداد (اللطخة) فَرَاش ثم هذا الفَراش يتحول إلى طيور (تلك هي الكلمات والأبيات والصور الشعرية) موزعةً على عكس ما كانت الكلمات في القصيدتين التقليدية والرومانسية معاً، لأن القصيدة الحديثة تمجد المتلاشي والمتبدّد الذي لا يقود إلى الرؤية الاعتيادية، أي إثبات ما هو مثبت بل إلى العَمَى (وإلى العَمَاء) كمكان آخر لمعرفة مجهولة» هذه المقولة توحي أن ما ذهب إليه الناقد لم يستطع كتابته الشاعر!

يبدو نقد بنيس لقصيدته (متاه) قريباً من القصيدة، وساعد على ذلك غموض النص، وتقبله لتأويل الشاعر.

جاء نقد علي جعفر العلاق أسئلة تطرح رؤى جديدة قد تكون مكملة للنص الإبداعي أكثر منها مفسرة له «كم هي المسافة الفاصلة بين أنثى الواقع وأنثى القصيدة؟»؛ «أردتها أن تكون تساؤلاً راجفاً»، بيد أن الناقد يفتح نافذة ربما كانت

موصدة لولا هذا النقد في ربط الشكل الشعري الكتابي الإيقاعي لقصيدة النهر وتآكل النهر/الرمز، يقول: «وحين مضيت إلى المقطع الثاني وأنهيت كتابته تبين لي أن التدوير هنا لا يعادل التدوير في المقطع الأول، فهو ليس تدويراً لبيتين كسابقه بل تدوير لبيت ونصف البيت. فقادني ذلك وانسجاماً مع هذه المصادفة الدالة، على الاستمرار في هذا النسق الذي يجعل مقاطع القصيدة تتناقص تدريجياً. وكأنها تتآكل كما يتآكل النهر موضوع القصيدة. وهكذا جاء المقطع الثالث بيتاً كاملاً لا نقصان فيه، بينما تم ثلم المقطع الرابع ليصبح أقل من بيت واحد، أما المقطع الأخير فكان نصف بيت تماماً» هل هذه الرؤية تتمة لتناقص النهر أو تتمة للقصيدة في مخيلة المبدع؟

في نقد درويش الأسيوطي نجد تركيزه على ذكاء المتلقي في إدراك العلاقة بين المخاطبة والبلد، والتناص بين الهجرة النبوية وموقف الشاعر، لكنه يذكر «فجأة تنفلت من بين أصابعي الجملة الأخيرة: تكلمي... فالصمت يورثني الجنون».

هل هي صرخة اليأس؟.. أم غضبة العاشق.. أم هي تزيُّد أستدر به عطف المتلقي؟.. لا.. بل هي جملة شديدة الصدق مع النفس، حاولت كتمانها طوال القصيدة ولكنها انفجرت لتفجر كل ما اصطنعته من رقة في المقطع الأخير، إن هذا الرأي يوحي بمدى المعاناة التي عاناها الشاعر في لحظة الإبداع، ومن الواضح أن القصيدة كانت تختمر في ذهنه، ويبدو أن النص المتخيل كان مقارباً للنص المكتوب، وهذا ينطبق إلى حد ما على نقد عبدالستار سليم وإبراهيم العواجي وزكية مال الله.

يأتي نقد شاكر مطلق امتداداً لنصه الإبداعي الذي طرح «أسئلة فوق أسئلة تترى، وأسئلة أخرى تتراكم أمامها ووراءها وربما تحتها أيضاً لتطرحَ نفسه بإلحاحٍ يكاد يكون فجّاً. كلّ هذا وما زلنا في مطلع الومضة؟!

يتابع الشاعر خوفه من الآتي، ولكن الخوف يتمَحور حول ذاته الكونية، وليست ذاته الخاصة العضوية، ذات (الأنا) الضيِّقة، وإنما هي الذات الجَمعِية، الذات الإنسانية بعامةٍ.

كيف لا؟ وهل يُعقلُ أن تكون غير ذلك، أن تكون موجهة (نحوك) فقط، وأنت الروح الكوني الأزلي الوَسيع المنير العارف، الجاهل بقواه وموقعه في الغالب الأعم... «وتحسبُ أنَّكَ جرمٌ صغيرٌ...» ساعتها يدرك المتلقي أن المبدع يبطن نصاً آخر لم يتفوه به، إنْ خوفاً وإنْ فشلاً، وأن النص المُبدع لم يكن إلا سراباً يركض نحوه المبدع ظاناً أنه ماء لكنه لا يجد شيئاً، وتنتقل هذه الحيرة إلى المتلقي الذي يوهم نفسه بالوِرْد وهو الظامئ الذي لا يرتوي أبداً.

ربما لو طُبِّق هذا البحث على فنون أدبية أخرى كالرواية والمسرحية لكشف لنا مخبوء فعل الإبداع: قَبْلية النص؛ آنيّة النص؛ بَعْدِية النص.

ويموت النص ليُبْعَث من جديد في نصوص ظلالية يُكَوِّنُها المتلقي كيفما يشاء.

الهوامش

(١) نوقش جزء من هذا البحث بعنوان: «النص والنص المضاد والنص الظل نظريةً وتطبيقياً» في مؤتمر النقد الأدبي السادس (النص: إشكالاته وقراءاته) الذي عُقد بكلية الآداب بجامعة اليرموك – إربد – الأردن [١٥–١٧ تموز (يوليو) ١٩٩٦]. كما نوقش جزء من هذا البحث بعنوان: «**موت النص**» في المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي؛ النقد الأدبي في منعطف القرن الذي عُقد بالقاهرة [٢٠–٢٤ أكتوبر ١٩٩٧] ونُشر جزء منه في الكتاب الذي صدر عن جمعية النقد الأدبي بجامعة عين شمس. كما نُشر جزء منه بعنوان «**موت النص، النص والنص المضاد والنص الظل نظرية وتطبيقياً**» بمجلة الآداب/بيروت، لبنان – العدد ١/٢ – السنة ٤٦ – كانو الثاني (يناير) – شباط (فبراير) ١٩٩٨ ص ص ٤٤ – ٥٠.

(٢) أعني بالنص الموجود النص الأدبي المُبْدَع مِن قِبَل الأدباء سواء كان مقروءاً أم مكتوباً.

(٣) ع = عَلاقة؛ وسأرمز للنص الأدبي للمبدع بالرموز: ن أ م؛ وللنص النقدي للمبدع بالرموز: ن ق م؛ وللنص الظل: ن ظ وعلى هذا فإن: ن أ م + ن ق م = دوال متغيرة ن ظ.

(٤) يعرّف أحمد الزعبي النص الغائب بأنه «هو ما لم يقله النص مباشرةً ولكنه يوحي به، هو ما لم يذكره النص، ولكنه يتضمنه، وهو كذلك ما لم يصرح به ولكنه يثيره، والبحثُ في النص الغائب يرتكز على البحث فيما وراء النص الحاضر بشكل أساسي، وهو استحضار الرموز والدلالات والإشارات التي تستنبط من النص الحاضر لإعادة بنائه وتركيبه ومن ثم فهمه على أفضل شكلٍ ممكن» أحمد الزعبي (دكتور): **النص الغائب نظرياً وتطبيقياً** ص٩، ط. مؤسسة عمون، عمّان، الأردن ٢٠٠٠. كما أشير إلى كتابات عبدالله الغذامي في «القصيدة والنص المضاد» وغيره.

(٥) ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠ – ٤٥٦هـ)): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ونقده ج١ ص١٣٣.

(٦) أندريه شديد: **شَمْلُ تشابهٍ ضائع**، مختارات شعرية ص١٨ ترجمة د. شربل داغر، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت.

(٧) المرجع السابق ص ١٩.

(٨) ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص١٨٧. وقد ذكر هذا المعنى محمد بن حازم الباهلي:

«وإيجازي بمُخْتَصَرٍ قصيرٍ حذفتُ به الطويلَ من الجوابِ» السابق

(٩) الرَّوِيَّة: النظر والتفكير في الأمور. «**المعجم الوسيط**».

(١٠) ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج٢ ص١١٥.

(١١) ربما كانت مقدمات الكتب في بدئها اعترافاً ضمنياً بمدى مطاردة المبدع ولهاثه خلف النَّص المفقود.

(١٢) الشيصبان: اسم للشيطان (وبنو الشيصبان إما أن يكونوا أبناء جني يعرف بهذا الاسم أو يكونوا اسم قبيلة من قبائل الجن). إحسان عباس (دكتور): تاريخ النقد الأدبي عند العرب ص١٦ ط. دار الشروق، عمَّان ١٩٩٧.

(١٣) حبَّرها: زيَّنها ونمَّقها، يقال حبَّر الشعر والكلام والخط.. **المعجم الوسيط**.

(١٤) **ديوان الفرزدق** ج٢ ص٣٣٥؛ الجاحظ: **الحيوان** ج٦ ص٢٢٧.

(١٥) إحسان عباس (دكتور): **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ص١٨ ط. دار الشروق، عمَّان ١٩٩٧، عبدالرزاق حميدة (دكتور): **شياطين الشعراء**، ط. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

(١٦) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ١٥٠ – ٢٥٠) **كتاب الحيوان** ج١ ص٢٩٩ – ٣٠٠ تحقيق عبدالسلام هارون، الطبعة الثالثة، ط. المجمع العلمي، بيروت ١٩٦٩.

(١٧) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) **كتاب الحيوان** ج١ ص٣٠٠.

(١٨) إحسان عباس (دكتور): **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ص٢٣.

(١٩) المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ت ٣٨٤هـ): **الموشح، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر** ص٤٢٢ تحقيق علي محمد البجاوي، ط. دار الفكر ١٩٦٥.

(٢٠) جلا: كشف، يجلو جلاء، الزُّبُر: جمع زَبُور وهو الكتاب «يقول: وكشفتِ السيولُ عن أطلال الديار فأظهرتها بعد سَتْر التراب إياها، فكأن الديار كُتُب تجدّدُ الأقلامُ كتابتها، فشبه كشف السيول عن الأطلال التي غطَّاها الترابُ بتجديد الكتَّاب سطور الكِتاب الدارس، وظهور الأطلال بعد دروسها بظهور السطور بعد دروسها» محمد محيي الدين عبدالحميد: تحقيق **شرح المعلقات السبع للزوزني** ط. صبيح، القاهرة ١٩٦٠.

(٢١) ابن رشيق: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص١١٦.

(٢٢) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ١٥٠ – ٢٥٠) **كتاب الحيوان** ج١ ص٢٩٩.

(٢٣) الثعالبي: **ثمار القلوب** ص٧٢ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، إحسان عباس (دكتور): **تاريخ النقد الأدبي عند العرب** ص١٩.

(٢٤) القرطبي (أبو عمر يوسف بن عبدالله بن محمد بن عبدالبر النمري ٣٦٨ – ٤٦٣هـ): **بهجة المجالس وأُنس المجالس**، ج١ ص٣٨ تحقيق محمد مرسي الخولي ود. عبدالقادر القط ط. الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٧.

(٢٥) ابن رشيق أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠ – ٤٥٦هـ): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، ج١ ص ١١٦.

(٢٦) أورد الآمدي هذه الأبيات منسوبة إلى امرئ القيس، يُنظر في ذلك: الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر، ت٣٧٠هـ): **المؤتلف والمختلف** ص٦ تحقيق عبدالستار فراج، ط. الحلبي، القاهرة ١٩٦١؛ **ديوان امرئ القيس** ج٣ ص٦٤٠ – ٦٤١ وقد أورد الأبيات برواية أخرى «غلام جري...» و«تخير منهن سِتّاً» وفي رواية الطوسي «تخير منهن سِرًّا جِياداً» مع تغيُّر في ترتيب الأبيات. ديوان امرئ القيس وملحقاته بشرح أبي سعيد السُّكري المُتوفى سنة ٢٧٥هـ، دراسة وتحقيق د. أنور عليان أبو سويلم ود. محمد علي الشوابكة، ط. مركز زايد للتراث والتاريخ، العين ١٤٢١هـ – ٢٠٠٠م.

(٢٧) الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني): **تاج العروس من جواهر القاموس** جـ٢ ص٧٦-٧٧ تحقيق د. عبدالعزيز مطر، الكويت، ١٩٧٠.

(٢٨) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص٢٠٠.

(٢٩) «الذود: السَّوق والطرد والدفع» ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): **لسان العرب** ج٣ ص١٦٧ ط. دار بيروت ١٩٥٥.

(٣٠) ن = النص.

(٣١) **ديوان امرئ القيس** وملحقاته بشرح أبي سعيد السُّكري المُتَوفى سنة ٢٧٥هـ المجلد الثاني ص٦٤٠ - ٦٤١.

(٣٢) **ديوان امرئ القيس** ص٣٢٥ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩، والثقاف: خشبة تقوَّم بها الرماح إذا كان فيها اعوجاج حتى تستقيم.

(٣٣) **ديوان امرئ القيس** ص٣٤٩ تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، محبرّة: حسنة جيدة وفي اللسان «حبرت الشعر والكلام حسَّنته».

(٣٤) ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٥٦هـ): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ونقده ج١ ص١١٧ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط. دار الجيل، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٧٢؛ وقد أورد المرزباني البيتين منسوبين للمفضل الضبي وقد «قيل له: لِم لا تقول الشعر، وأنت أعلم الناس به؟ قال: علمي به يمنعني من قوله، وأنشد يعقب هذا الكلام (...)» المرزباني: الموشح ص٤٥٦.

(٣٥) **المعجم الوسيط**.

(٣٦) الجاحظ: **البيان والتبيين** ج١ ص٢٠٩.

(٣٧) الهيثم بن الربيع بن زرارة، أحد الشعراء المجيدين من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، توفي سنة ١٦٠هـ - ٧٢٦م. عبدالهادي العدل وعبدالسلام سرحان: **دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبدالقاهر** ص١٢٦ ط. دار الفكر الحديث، القاهرة ١٩٥٠.

(٣٨) أندريه شديد: **شَمْلُ تشابهٍ ضائع**، مختارات شعرية ص١٨.

(٣٩) شاعر من بني العجلان أدرك الإسلام فأسلم، توفي سنة ٢٥هـ = ٦٤٦م. انظر عبدالهادي العدل وعبدالسلام سرحان: **دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبدالقاهر** ص١٢٦.

(٤٠) أطب: أجلب للطب والعلاج.

(٤١) حزون: جمع حَزْن وهو ما صعب السير فيه.

(٤٢) ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠-٤٥٦هـ): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص١٩٢.

(٤٣) المرزباني: **الموشح** ص٤٠٣.

(٤٤) أو ٢٣١هـ.

(٤٥) منهم امرؤ القيس والمرقش الأصغر والشاب الظريف وأبو القاسم الشابي وإبراهيم طوقان وبدر شاكر السياب وعلي محمود طه وصلاح عبدالصبور وأمل دنقل وأشرف الجيلاني وخلفان مصبح وربيع عبدالجواد وسيد عبدالعاطي ومحمد أبو المجد الصايم وغيرهم، والأعمار بيد الله سبحانه وتعالى.

(٤٦) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص١١٧.

(٤٧) الجمحي (محمد بن سلام ١٣٩-٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء** ج١ ص٧ تحقيق محمود شاكر ط. المدني، القاهرة ١٩٧٤.

(٤٨) ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد ت٣٢٢هـ) **عيار الشعر** ص٤٣ تحقيق د. زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، الطبعة الثالثة، الإسكندرية ١٩٨٤، يعلق أحمد درويش على مقولة ابن طباطبا موازناً بينها ورأي حازم القرطاجني بقوله «فرق بين أن تتخيل معاني القصيدة وعباراتها كما يقول حازم، وبين أن ننثرها كما يقول ابن طباطبا، ذلك أن التفكير النثري تفكير يقوده العقل، في حين أن التفكير الشعري يقوده الخيال، فيناسبه أن يكون تخيّلاً لا نثراً» أحمد درويش (دكتور): التراث النقدي قضايا ونصوص ص١٩٠، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨؛ أحمد درويش

(دكتور): متعة تذوق الشعر ط. دار غريب، القاهرة ١٩٩٨ وليس بالضرورة أن يكون النثر تفكيراً يقوده العقل؛ فقد رأينا تيار اللاوعي في الرواية الحديثة كيف أنه لا يفتقد الخيال. كما أن الرواية والكتابات في الخيال العلمي تعتمد على الخيال اعتماداً رئيساً.

(٤٩) القرطاجنّي (أبو الحسن حازم ت٦٨٤هـ - ١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص٢٠٢ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، ط. دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦.

(٥٠) القرطاجنّي (أبو الحسن حازم): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص٢٠١.

(٥١) أندريه شديد: شَمْلُ تشابهٍ ضائع، مختارات شعرية ص١٤.

(٥٢) صلاح عبدالصبور: **الأعمال الشعرية الكاملة** ص٦٩٤-٦٩٥ ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.

(٥٣) أداري.

(٥٤) أراقبها.

(٥٥) أنزل قبيل السحر.

(٥٦) المربد: مناخ الإبل.

(٥٧) ظَلَعَ: عرَجَ وغَمَزَ في مشيه.

(٥٨) كاملاً.

(٥٩) الجاحظ: **البيان والتبيين** ج٢ ص١٢ تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦١؛ ابن قتيبة: الشعر والشعراء ج٢ ص٦٣٥ تحقيق أحمد محمد شاكر، ط. دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٨.

ويعلق أحمد درويش على الأبيات السابقة أنها «رصد فني دقيق لجوانب من مرحلة «المعاناة الشعرية» والنقد الذاتي الذي يسبق وصول القصيدة إلى أذني السامع أو عيني القارئ» أحمد درويش (دكتور): **التراث النقدي قضايا ونصوص** ص١٢، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨.

(٦٠) حسَد الفرزدق جريراً حين أنشد له فصولاً من نسيب (...) فقال «قاتله الله!

ما كان أحوجَني مع فسقي إلى رقة شعره، وما كان أحوجَه مع عفّته إلى خشونة شعري» حازم القرطاجني: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص٣٤٣.

(٦١) ابن سلام الجمحي (١٣٩-٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء** ج١ ص٢٢٥ تحقيق محمود شاكر ط. المدني، القاهرة ١٩٧٤.

(٦٢) عبدالعزيز المقالح (دكتور): «القصيدة»، منشورة بمجلة الصدى ص١٣٨، السنة الثالثة، العدد ١٤٦، ولأهمية القصيدة في تبيان مخاض القصيدة ومعاناة الشاعر في قنصها أوردتُها كاملة في الملاحق.

(٦٣) هنالك دراسات جيدة في دراسة الإبداع ومنها دراسات الدكتور مصطفى سويف والدكتور مصري حنورة الذي رأى ان التقسيم القديم الذي قدمه Wallas والاس في كتابه **فن الفكر** ١٩٢٦ قسم عملية الإبداع إلى أربع مراحل هي:

أ - مرحلة الاستعداد.

ب - مرحلة الاختمار.

ت - مرحلة الإشراق.

ث - مرحلة التنفيذ والمراجعة.

وهذه المراحل ليست مراحل واضحة مستقلة بعضها عن بعض، (...) إن المرحلتين اللتين رأينا أنهما أقدر من التبلور هما:

١ - مرحلة الاستعداد والتحضير.

٢ - مرحلة التنفيذ والتوصيل.

هاتان المرحلتان ثبت لنا أنهما يمكن أن يستوعبا جميع الأنشطة الخاصة بعملية الإبداع.

حنورة، مصري عبدالحميد (دكتور): **الإبداع من منظور تكاملي** ص٩٨-٩٩ ط. الأنجلو، القاهرة ١٩٩٧. وهو تقسيم يتوازى مع ما أذهب إليه عرضاً، ويختلف عنه كما يتضح في ثنايا البحث، وقد عقد فصلاً محللاً فيه «عملية الإبداع، المبدع في مشهد الإبداع، واتخذ من نجيب محفوظ أنموذجاً.

(٦٤) ماجد السامرائي: **رسائل السياب** ص١٥٠ ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٤.

(٦٥) القرطاجنّي (أبو الحسن حازم ت٦٨٤هـ – ١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص٤٢-٤٣ تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، ط. دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦.

(٦٦) القرطاجنّي (أبو الحسن حازم): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص٢٠١.**

(٦٧) المرجع السابق ص١١١.

(٦٨) علي حرب: **النص والحقيقة** ص١٤٥ ط. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٥.

(٦٩) جابر عصفور (دكتور): **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي** ص٢٩٧ ط. دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.

(٧٠) شكري محمد عياد (دكتور): **دائرة الإبداع، مقدمة في أصول النقد** ص١٦٩ ط. دار إلياس، القاهرة ١٩٨٧.

(٧١) الشاعر Kurt Schwitters يعد من كبار شعراء مذهب الدادية في أوربا، وُلد في ٢٠ يونيو ١٨٨٧ وقد كوّن بعد الحرب العالمية الأولى مع صديقه Hausmann مجلة أسماها Pen قلم؛ وقاما برحلة إلى Prag براغ في ١٩٢١ وكوّنا Merz & Anti DADA، وقد هرب من النازية إلى السويد ثم إلى إنجلترا حيث مات هناك في المنفى ١٩٤٨.

(٧٢) Kurt Schwitters, Anne Blume, 1919.

(٧٣) وجدتُ صعوبة في ترجمة هذا الضمير كما وضعه Kurt Schwitters في قصيدته، إذ قال "Dir" فاجتهدتُ في وضع ضمير المخاطبة المتصل (كِ) وجعلته منفصلاً. ففي اللغة الألمانية يوجد ضميران منفصلان مختلفان في حالتي النَّصب والجر. وهذا ما حدث مع ضمير المتكلم في حالة الإضافة (ي). وقد ذكر المستشرق الألماني Prof. Stefan Wild – في أثناء قراءته للترجمة – أن Kurt Schwitters نشأ في برلين وقلّ أن تُستخدم صيغة النصب في اللهجة البرلينية، وقد تعمّد الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه في ذلك لقلنا «أحبكي».

(٧٤) تعمّد الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه في ذلك لقلنا «تتجولي».

(٧٥) نلحظ أن الشاعر قال «أنّا بلوما يمتلك طائرٌ» ربما قصد أن يقول «أنا بلوما عقلها طائرٌ» إلا أني أرجح ما أثبته آنفاً.

(٧٦) Kurt Schwitters, "Eile ist des Witzes Weile", Eine Auswahl aus den Texten, Herausgegeben von Christina Weiss und Karl Riha, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1987 S. 27-28.

(٧٧) كُتبت هذه القصيدة في ١٩١٩، وفي نهاية القصيدة تعمّد الشاعر أن يخالف النحو ولو جاريناه في ذلك لقلنا «أنا - - - أحبُّ - - - كي».
Kurt Schwitters, "Eile ist des Witzes Weile", Eine Auswahl aus den Texten, S. 28.

(٧٨) مجدي وهبة: **معجم مصطلحات الأدب** (إنجليزي - فرنسي - عربي) ص١٥ ط. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

(٧٩) السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ت ٦٢٦): **مفتاح العلوم** ص ٤٣١ تحقيق نعيم زرزور، ط. دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٧.

(٨٠) ابن النقيب (أبو عبدالله جمال الدين بن محمد بن سليمان البلخي المقدسي ت٦٩٨): **مقدمة تفسير ابن النقيب** ص٤٩٥ تحقيق د. زكريا سعيد، ط. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥ كما يطلق عليه المعكوس أيضاً.

(٨١) Kurt Schwitters, **"Eile ist des Witzes Weile".** Eine Auswahl aus den Texten,. S.29.

(٨٢) Ibid, S.8.

(٨٣) أندريه شديد: **شَمْلُ تشابهٍ ضائع**، مختارات شعرية ص٢٣.

(٨٤) قام الدكتور مصطفى سويف بتجربة رائدة في كتابه: «الأسس النفسية للإبداع الفني» في الشعر خاصة، وقد درس فيها مشكلة الإلهام وخطوات الإبداع من منطلق نفسي بيد أنه لم يتطرق للنص بين التحقيق والتخييل. سويف، مصطفى (دكتور): **الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة**، ط. دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٨١.

(٨٥) أندريه شديد: **شَمْلُ تشابهٍ ضائع**، مختارات شعرية ص٦٩ وقد ذكرت بشيء من التفصيل كيفية مطاردتها للقصيدة في قصيدتها «ورشة القصيدة» حيث قالت: «تأتي القصيدة في هيئات متعددة (...) قلَّما تصلني القصيدة دفعة

واحدة. عموماً، تأتي مثل مادة خام، فأنقب فيها وأجد شيئاً فشيئاً انتظاماً ما علاقات وموسيقات (...) أحب مطاردة هذه الكلمة» ص ١٤٦-١٤٨.

(٨٦) جابر عصفور (دكتور): **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي** ص١١٢ ط. دار المعارف، القاهرة.

(٨٧) متململاً: مضطرباً، ثوابه: إثابته وإعطاؤه.

(٨٨) نخَلَ الشيءَ نخلاً: غربله وصفاه. يقال نخل الدقيقَ ونخل الكلام. «المعجم الوسيط».

(٨٩) عبدالعزيز المقالح (دكتور): «**القصيدة**»، منشورة بمجلة الصدى ص١٣٨، السنة الثالثة، العدد ١٤٦.

(٩٠) كعب بن زهير: **ديوان كعب بن زهير**، صنعة الإمام أبي سعيد السكري ص٥٩.

(٩١) الجمحي (محمد بن سلام ١٣٩-٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء** ج١ ص١٠٤-١٠٥ تحقيق محمود شاكر ط. المدني، القاهرة ١٩٧٤.

(٩٢) كعب بن زهير: **ديوان كعب بن زهير**، صنعة الإمام أبي سعيد السكري ص١٢٣-١٢٤ تحقيق د. مفيد قميحة، ط. الشواف، الرياض ١٤١٠-١٩٨٩.

(٩٣) القرطاجنّي (أبو الحسن حازم ت٦٨٤هـ - ١٢٨٥م) **منهاج البلغاء وسراج الأدباء** ص١٦٠.

(٩٤) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج٢ ص١٠٤ تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط. دار الجيل، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢.

(٩٥) من بيته:

عليَّ نَحْتُ القوافي من معادنها وما عليَّ إذا لم تفهم البقر

الموازنة ج١ ص٣٢٦.

(٩٦) الأصفهاني (أبو الفرج): **الأغاني** ج١٦ ص٣٧٨-٣٧٩ ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، (مصور عن ط. دار الكتب)، القاهرة.

(٩٧) التبريزي (أبو زكريا): **شروح سقط الزند** ص٣ تحقيق مصطفى السقا وعبدالرحيم محمود وعبدالسلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد، بإشراف د. طه حسين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٦.

(٩٨) أندريه شديد: **شَمْلُ تشابهٍ ضائع**، مختارات شعرية ص٢١.

(٩٩) علي جعفر العلاق: **الأعمال الشعرية**، ط. دار الشروق، عمَّان ١٩٩٨.

(١٠٠) ينظر في ذلك: جابر عصفور (دكتور): **استعادة الماضي، دراسات في شعر النهضة** ص١٨١ وما بعدها ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

(١٠١) من شعراء العصر الأموي.

(١٠٢) **ديوان عدي بن الرقاع** ص٨٨.

(١٠٣) ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم): **لسان العرب** ج٢ ص٦٢٥.

(١٠٤) ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده** ج١ ص٢٠٧.

(١٠٥) المرجع السابق.

(١٠٦) المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ت٣٨٤هـ): **الموشح**، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر ص٥٩ تحقيق علي محمد البجاوي، ط. دار الفكر ١٩٦٥.

(١٠٧) سيف الرحبي: **مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر**، ط. المطبعة الشرقية بمطرح، عُمان، ١٩٨٩.

(١٠٨) الرسالة رقم ٣ «عَمَان» المؤرخة في مارس ١٩٩٥.

(١٠٩) الرسالة رقم ١ «عَمَّان – الأردن» المؤرخة في ١٩٩٥/٢/١٩.

(١١٠) الرسالة رقم ٢ «القاهرة – مصر» المؤرخة في ١٩٩٥/٣/٩.

(١١١) الرسالة رقم ١٠ «الدار البيضاء – المغرب» المؤرخة في ١٩٩٦/٤/١٠.

(١١٢) الرسالة رقم ١٣ والمؤرخة في ١٩٩٩/٦/١٨.

(١١٣) القصائد: من أين جئتِ؟، ظمآن، من الشعر الحلمنتيشي، في ذكرى الشاعر

محمود حسن إسماعيل، لا أنساها، الرسالة رقم ٩ «أبوتيج – مصر» المؤرخة في فبراير ١٩٩٦.

(١١٤) الرسالة رقم ١١ «الرياض – السعودية» المؤرخة في ١٩٩٦/٥/٢٨.

(١١٥) الرسالة رقم ١٢ «بيروت – لبنان» المؤرخة في ١٩٩٦/٦/١٧.

(١١٦) أشار الدكتور عبدالحكيم راضي – مشكوراً – في أثناء مناقشة هذا البحث في المؤتمر الدولي الأول للنقد الأدبي «النقد الأدبي في منعطف القرن» الذي عُقد بالقاهرة [٢٠–٢٤ أكتوبر ١٩٩٧] إلى إمكان عرض هذه القصائد على بعض النقاد لنرى كيف فَهم النقادُ النصوص ونوازن بعد ذلك بين النصوص النقدية للنقاد والنصوص النقدية للشعراء؛ وهو رأي جدير بالطرح والمناقشة وآمل عمل ذلك مستقبلاً إن شاء الله.

(١١٧) الرسالة رقم ١٤، حمص – سوريا.

(١١٨) الرسالة رقم ٥ «الشارقة – الإمارات» المؤرخة في ١٩٩٥/٨/٣١.

(١١٩) الرسالة رقم ٢.

(١٢٠) الرسالة رقم ٦ «أسيوط – مصر» المؤرخة في سبتمبر ١٩٩٦.

(١٢١) الرسالة رقم ٤ «المحمدية – المغرب» المؤرخة في ١٩٩٥/٤/١٨.

(١٢٢) الرسالة رقم ٨ «نجع حمادي – مصر» المؤرخة في يناير ١٩٩٦.

(١٢٣) الرسالة رقم ٧ «قطَر» المؤرخة في ١٩٩٥/٧/١٨.

(١٢٤) الرسالة رقم ١٤ «حمص – سوريا».

(١٢٥) الرسالة رقم ٦.

(١٢٦) الرسالة رقم ١٣ «العين – الإمارات» المؤرخة في ١٩٩٩/٦/١٨.

(١٢٧) الرسالة رقم ١٤.

(١٢٨) الرسالة رقم ٤.

(١٢٩) وضع الشاعر خطّاً تحت هذي الكلمة.

(١٣٠) الرسالة رقم ٤.

(١٣١) الرسالة رقم ٤، ونقد الشاعر شعره ليس بالضرورة أن نتقبله «فقد يكون مقبولاً

أن نقبل تعسف المؤلف، فهذا عمله، وهو حر في أن يفسره كما يريد، ونحن أيضاً أحرار في أن نقبل منه هذا التفسير» عبدالحميد إبراهيم (دكتور): **نقاد الحداثة وموت القارئ** ص٣٤ ط. نادي القصيم، السعودية، ١٤١٥هـ.

(١٣٢) الرسالة رقم ٦.

(١٣٣) السابق.

(١٣٤) الرسالة رقم ٧.

(١٣٥) الرسالة رقم ٦.

(١٣٦) الرسالة رقم ١٤.

(١٣٧) الرسالة رقم ١٤.

(١٣٨) الرسالة رقم ١٤.

(١٣٩) الرسالة رقم ١٣.

(١٤٠) السابق.

(١٤١) يبقى لزاماً عليَّ أن أشكر الشعراء والشاعرات الذين/اللواتي تفضلوا/ تفضلن برِفْد هذا البحث بإنتاجهم/نّ المتميز المختار وبإبداعهم/نَّ النقدي؛ وللصديق الأستاذ عبدالرحيم كمال كل الشكر على فتح قنوات اتصال مع بعض الشعراء ومتابعته بحسه الإبداعي الناقد لاستكمال هذا البحث فله الشكر مضاعفاً، وخالص الدعاء بالرحمة للصديق الراحل الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي الذي أثرى هذا البحث برؤاه النقدية التي لم يشأ أن يكتبها لكنه سردها لي في لقاءاتنا بعَمَّان في يوليو ١٩٩٦.

(١٤٢) الرسالة رقم ١٠.

(١٤٣) محمد بنيس (دكتور) من مواليد ١٩٤٨ من مدينة فاس بالمغرب.

دخل الكُتَّاب وهو صغير السن، على عادة أبناء جيله، وظل يقرأ القرآن إلى حدود السنة العاشرة. اهتم بالأدب وبالشعر على الخصوص منذ التحاقه بالتعليم الثانوي. تابع تعليمه الجامعي في كلية الآداب بفاس وفي العشرين من عمره ربط علاقة صداقة ومراسلة مع بعض الكتاب العرب وفي مقدمتهم

الشاعر أدونيس، الذي نشر له سنة ١٩٧٠ بعض قصائده الأولى في (مجلة مواقف) التي سيصبح لاحقاً أحد أعضاء هيئة تحريرها. أسس سنة ١٩٧٤ بعد انتقاله من فاس إلى المحمدية، مجلة (الثقافة الجديدة) التي لعبت دوراً بارزاً في حياة الثقافة المغربية، وقد عرضت للتوقيف في يناير ١٩٨٤، بعد الأحداث التي شاهدتها المغرب، وكان قد صدر منها ثلاثون عدداً. دفعه انشغاله بالانفتاح والحوار إلى ترجمة أعمال للكتَّاب المغاربة باللغة الفرنسية ونصوص أخرى شاعرية وغير شعرية لكتاب فرنسيين أو عن اللغة الفرنسية، كما ساهم في العديد من اللقاءات الشعرية والثقافية، على الصعيد المغربي بالإضافة إلى العالم العربي والأوروبي وأمريكا.

ينشر في صحف ومجلات صادرة في المغرب والعالم العربي. كما أن مجموعة من النصوص تمت ترجمتها إلى لغات أجنبية ونشرت في أوربا وأمريكا. ابتداء من نوفمبر عام ١٩٧٢ اشتغل بالتدريس الثانوي في المحمدية، في ١٩٨٠ التحق بهيئة التدريس بكلية الآداب في الرباط، بعد حصوله عام ١٩٧٨ على دبلوم الدراسات العليا في موضوع (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب) تحت إشراف عبدالكبير الخطيبي. وفي ١٩٨٨ حصل على دكتواره الدولة في موضوع (الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)، وهي الأطروحة التي هيأها تحت إشراف جمال الدين ابن الشيخ.

أنشأ سنة ١٩٨٥ إلى جانب جامعيين وكتاب ومغاربة، «دار توبقال للنشر».

حصل سنة ١٩٩٣ على جائزة المغرب الكبرى للكتاب في الإبداع الأدبي، عن ديوان (هبة الفراغ). نظم المركز الثقافي بالرباط، سنة ١٩٩٤، معرضاً للأعمال الشعرية/الفنية المشتركة بينه وبين الفنانين «ضياء العزاوي» (العراق) كمال بلاطة (فلسطين) وعلي سالم (الجزائر).

الأعمال المنشورة:

دواوين:

ما قبل الكلام، مطبعة النهضة، فاس ١٩٦٩م. – شيء عن الاضطهاد والفرح، منشورات الاتحاد الوطني لطلبة المغرب، فاس ١٩٧٢. – وجه متوهج عبر امتداد الزمن، مطبعة النهضة، فاس ١٩٧٤م. – في اتجاه صوتك

العمودي، سلسلة «الثقافة الجديدة» الدار البيضاء ١٩٨٠م. – مواسم الشرق، طبعة أولى، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، طبعة ثانية دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٦م، طبعة ثالثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ٩٠م. – ورقة البهاء، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٨م. – هبة الفراغ، دار توبقال للنشر ١٩٩٢م. – كتاب الحب، عمل شعري – فني مشترك مع الفنان ضياء العزاوي، طبعة محددة، لندن – الدار البيضاء ١٩٩٤.

دراسات:

ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، طبعة أولى، دار العودة، بيروت – الدار البيضاء ١٩٨٥م.

حداثة السؤال طبعة أولى، دار التنوير – المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ١٩٨٥ طبعة ثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء ١٩٨٨م. الشعر العربي الحديث دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٩–١٩٩١م.

الجزء الأول، التقليدية. الجزء الثاني الرومانسية العربية. الجزء الثالث، الشعر المعاصر. الجزء الرابع، مساءلة الحداثة. كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٤م.

ترجمة:

الاسم العربي الجريح، عبدالكبير الخطيبي، دار العودة، بيروت ١٩٨٠م.

(١٤٤) وُلد الشاعر علي جعفر العلاق (دكتور) في العراق وعمل مدرساً في الجامعة المستنصرية وجامعة بغداد وجامعة صنعاء ويعمل حالياً أستاذاً بجامعة الإمارات العربية المتحدة، عمل من قبل رئيس تحرير لمجلة الأقلام ومجلة الثقافة الأجنبية العراقيتين، له العديد من البحوث والدواوين منها: لا شيء يحدث، لا أحد يجيء ١٩٧٣، وطن لطيور الماء، شجر العائلة، فاكهة الماضي، أيام آدم. الأعمال الشعرية ١٩٩٨.

ومن الدراسات النقدية: مملكة الغجر، دماء القصيدة الحديثة، في حداثة النص الشعري، الشعر والتلقي، وغير ذلك.

(١٤٥) الشاعر محمد إبراهيم أبو سنة

– ولد في قرية «الوَدْي» مركز الصف محافظة الجيزة في الخامس عشر من شهر مارس عام ألف وتسعمئة وسبعة وثلاثين ميلادية ١٩٣٧/٣/١٥.

– تلقى تعليماً دينياً في صباه المبكر حيث حفظ القرآن الكريم ثم التحق بمعهد القاهرة الديني الابتدائي والثانوي قبل أن يلتحق بكلية الدراسات العربية حيث تخرج في قسم البلاغة والنقد وحصل على الإجازة العالية في عام ١٩٦٤ بدرجة جيد جداً مع مرتبة الشرف الثانية. من كلية الدراسات العربية جامعة الأزهر.

– عمل لمدة عشر سنوات محرراً سياسياً بالهيئة العامة للاستعلامات ثم انتقل للعمل بإذاعة جمهورية مصر العربية كمقدم برامج في البرنامج الثاني «إذاعة البرنامج الثقافي» حالياً منذ عام ١٩٧٦. ثم أصبح مديراً عاماً للمتابعة بالإذاعة.

– أحد شعراء الستينيات في الشعر المعاصر. وقد أصدر عدة دواوين منها: قلبي وغازلة الثوب الأزرق ١٩٦٥. حديقة الشتاء ١٩٦٩. الصراخ في الآبار القديمة ١٩٧٣. أجراس المساء ١٩٧٥. تأملات في المدن الحجرية ١٩٧٩. البحر موعدنا ١٩٨٢. مرايا النهار البعيد ١٩٨٧. رماد الأسئلة الخضراء ١٩٩٠. رقصات نيلية ١٩٩٣. وغير ذلك.

– له مسرحيتان شعريتان هما: حمزة العرب ط١ – ١٩٧١. حصار القلعة ط١، ١٩٧٤.

– كما أصدر عدداً من الدراسات الأدبية منها: فلسفة المثل الشعبي ١٩٦٨. دراسات في الشعر العربي ١٩٧٩. أصوات وأصداء ١٩٨٢. تجارب نقدية وقضايا أدبية ١٩٨٧. قصائد لا تموت «مختارات ودراسات» ١٩٨١. تأملات نقدية في الحديقة الشعرية ١٩٨٩. ربيع الكلمات ١٩٩١. آفاق شعرية ١٩٩٤.

– حصل على جائزة الدولة التشجيعية في الشعر لعام ١٩٨٤ عن ديوانه «البحر موعدنا» ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى كما حصل على جائزة كافافيس في الشعر عن ديوانه «رماد الأسئلة الخضراء» عام ١٩٩٠.

– فاز ديوانه رقصات نيلية بجائزة أفضل ديوان شعر في عام ١٩٩٣.

– نال شهادة الزمالة الشرفية في الكتابة من جامعة «أيوا» بالولايات الأمريكية عام ١٩٨٠ بعد حضوره دورة سبتمبر – ديسمبر ١٩٨٠ من البرنامج الدولي للكتابة.

– صدرت له مختارات مترجمة إلى اللغة الإنجليزية عام ١٩٩٣ عن الهيئة العامة للكتاب.

– ترجمت مختارات من شعره إلى اللغات: الإنجليزية، الفرنسية، الروسية، البولندية، اليونانية، المقدونية، الإسبانية، الماليزية، الصينية، البنجابية.

– شارك في العديد من المؤتمرات والمهرجانات الأدبية في مصر وبعض البلاد الأخرى مثل: الولايات المتحدة الأمريكية، يوغوسلافيا السابقة، ماليزيا، العراق، سوريا، لبنان، الأردن، السعودية، اليمن، سلطنة عمان، السودان، قطر.

– يقدم بإذاعة البرنامج الثقافي عدداً من البرامج الثقافية من أهمها برنامج ألوان من الشعر الذي يقدمه منذ أكثر من ثمانية عشر عاماً.

أعدت عن شعره بعض الأطروحات الأكاديمية في كلية آداب الزقازيق وجامعة الإمام محمد في فاس بالمغرب.

(١٤٦) عبدالوهاب البياتي: الشاعر العراقي الراحل، وُلد في العراق وتوفي بدمشق، يحكي عن طفولته:

«إن الطفل الذي كنته أنا والذي انحدر من أعماق قرية فقيرة حكم عليها بالصمت منذ آلاف السنين كان يحمل مدينة الشاعر الذي لا يكاد يزول عنها الشتاء بالرغم من شمس الشرق الساطعة معه بعيداً عن أعين الفضوليين والأدعياء، فالحياة التي عاشها هذا الطفل كانت أشبه بالموت نفسه، أو بأطلال دارسة مهجورة، ولكنها بلا أساطير، كنا نعاني الموت ونتنفسه. لقد بدأت معرفتي بالعالم في الحي الذي نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبدالقادر الجيلاني وضريحه...».

عبدالوهاب البياتي: **ينابيع الشمس**، السيرة الذاتية ص١٤ ط. دار الفرقد، دمشق ١٩٩٩.

ولمزيد من إلقاء الضوء على حياته ومسيرته الشعرية يُنظر: عبدالوهاب

البياتي: ديوان عبدالوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ط. دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩.

(١٤٧) الشاعر درويش الأسيوطي:

- شاعر وكاتب مسرحي.
- ولدعام ١٩٤٦ بقرية الهمامية بأسيوط.
- صدر له: أغنية لسيناء - أغنية رمادية - الحب في الغربة - من أسفار القلب - من فصول الزمن الرديء - بدلاً من الصمت (دواوين شعرية) وغير ذلك.
- قدمت له فرق وزارة الثقافة في مصر العديد من أعماله المسرحية منها: بير الشفا - أرض البدري - في انتظار آدم - عُرس كُليب - الطوفان - قاو الكبيرة - المعدية - الرحلة العجيبة..
- كما قدمت فرقة مسرح السد القطري مسرحيته (أحلام منتصف الوقت).
- فاز بالعديد من الجوائز في الكتابة المسرحية والأشعار الدرامية.
- عضو اتحاد كتاب مصر والعديد من التجمعات الأدبية بمصر.
- يعمل بالتعليم بأسيوط.

(١٤٨) الشاعر سيف الرحبي شاعر عربي من سلطنة عُمان، أصدر العديد من الدواوين الشعرية، ويدير تحرير مجلة «نزوى».

(١٤٩) يعد الشاعر عبدالستار سليم من الشعراء الذين استطاعوا أن يجيدوا في الكتابة بالعربية الفصحى والعامية وقد أصدر العديد من الدواوين الشعرية، وعمل على إحياء فن الواو وهو فن عامي صعيدي وأصدر ديواناً ودراسة حوله، ويقيم الشاعر في صعيد مصر.

(١٥٠) الشاعرة الدكتورة/زكية علي مال الله عبدالعزيز قطرية الجنسية، وُلدت بالدوحة؛ حاصلة على درجة الدكتوراه في الصيدلة - جامعة القاهرة - كلية الصيدلة - مصر (١٩٩٠) وتشغل رئيسة قسم مختبر الرقابة الدوائية - وزارة الصحة العامة بقطر كما تعمل محررة بالقسم الثقافي بجريدة الشرق القطرية منذ (١٩٩١).

أصدرت عدة دواوين شعرية منها: في معبد الأشواق - القاهرة - ١٩٨٥م

(شعر)؛ ألوان من الحب – الدوحة ١٩٨٧م (شعر)؛ من أجلك أغني – القاهرة ١٩٨٩م (شعر)؛ في عينيك يورق البنفسج – القاهرة ١٩٩٠م (شعر)؛ من أسفار الذات – بيروت ١٩٩١م (شعر)؛ على شفاه حفرة من البوح (شعر) ١٩٩٣م؛ أصلج ذهب (شعر عامي) ١٩٩٣م؛ نجمة في الذاكرة؛ دياجير؛ أراوغ نفسي (نثر) ١٩٩٣م؛ حوارية الهول والاقتحام (قصائد حوارية) ١٩٩٣م. وغير ذلك..

كما نشرت العديد من القصائد الشعرية والمقالات الثقافية بالصحف والمجلات العربية ولها وجود ملحوظ في الأمسيات الشعرية والمؤتمرات الأدبية بالوطن العربي.

(١٥١) صالحة غابش – إماراتية الجنسية. مديرة رابطة أديبات الإمارات في أندية الفتيات بالشارقة.

عضو اتحاد كتاب وأدباء الإمارات/عضو هيئة تحرير «شؤون أدبية» وعضو اتحاد الكتاب العرب، من إصداراتها ديوان «بانتظار الشمس» و«المرايا ليست هي» و«الآن عرفت» وذكرت في رسالتها أنها بصدد إصدار ديوان «أردت أن أكونها» ونشرت العديد من قصائدها بالمجلات والصحف العربية.

تحكي عن بداياتها الأدبية «بدأت أمسك القلم بحس أدبي حين كنت في الرابعة عشرة من عمري.. ونشرت حينها ما أكتب في المجلات المدرسية، وقرأته من خلال الإذاعة المدرسية. ومع مرور الزمن ازداد حبي لهذه التجربة مما جعلني أصقلها بالدراسة (دراسة الأدب العربي).. وبكثرة المطالعة واستشارة بعض النقاد والمحررين الثقافيين».

(١٥٢) هكذا وردت إلي بخط الشاعرة لكنها عندما نشرتها في ديوان :«**المرايا ليست هي**» جاءت «ترمي بأحجار المفاجأة» وهذا يؤكد نقد الشاعرة وتنقيحها قصائدها ركضاً حول النص المفقود.

صالحة غابش: **المرايا ليست هي** ص٢٨ ط. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٧.

(١٥٣) هذا السطر الشعري والسطر الذي يليه حذفتهما الشاعرة عند نشر القصيدة في ديوانها «**المرايا ليست هي**».

(١٥٤) هذا السطر الشعري والسطران التاليان حذفتها الشاعرة عند نشر القصيدة في ديوانها «**المرايا ليست هي**». وقد أدخلت على القصيدة تعديلات جوهرية متعددة تؤكد ما أميل إليه، وذكرته آنفاً.

(١٥٥) غيرت الشاعرة هذا المقطع إلى ياليلي اليأتي عند نشر القصيدة في ديوانها «**المرايا ليست هي**».

(١٥٦) حذفت الشاعرة هذا المقطع كاملاً عند نشر القصيدة في ديوانها «**المرايا ليست هي**» ص١٤.

(١٥٧) الدكتور شاكر مطلق:

– من مواليد ١٩٣٨ – درَس الطب البشري، وتخصص في أمراض العيون وجراحتها في ألمانيا الاتحادية (١٩٥٨ – ١٩٧٢).

– عضو في العديد من الجمعيات العلمية، وعضو شرف في جمعيات أخرى؛ الرئيس السابق للجمعية السورية لأطباء العين في سورية؛ عضو اتحاد الكتاب العرب «دمشق» (جمعية الشعر).

– صدر له العديد من المؤلفات والترجمات الأدبية والعلمية وتسع مجموعات شعرية.

– يزاول طب العين وجراحتها في مدينة حمص/سورية (البغطاسية).

– E-mail: mutlak@scs-net.org

من إصداراته: شعر:

١ – نبأ جديد، ١٩٥٧، مطابع الروضة/حمص.

٢ – معلقة كلكامش على أبواب أوروك، ١٩٨٥، دار الإرشاد/حمص.

٣ – تجليات عشتار، ١٩٨٩، دار الكتاب/حمص.

٤ – زمن الحلم الأول، ١٩٩٠، دار الذاكرة/حمص.

٥ – ذاكرة القصب، ١٩٩٣، دار الذاكرة/حمص.

٦ – تجليات الثور البري، ١٩٩٧، دار الذاكرة/حمص.

٧ – ياأبانا/ياأبانا (مكاشفات العارف)، ١٩٩٧، دار الذاكرة/حمص.

٨ – تجليات للعالم السفلي، دار الذاكرة (حمص) ١٩٩٩.

٩ – تجليات الظلال، دار الذاكرة (حمص) ٢٠٠٠.

بيبليوغرافيا مع مداخل نقدية: من المشهد الشعري في حمص نهاية القرن ٢٠٠٠ (مشاركة مع الشاعر علاء الدين عبدالمولى).

ترجمة: أ – أدب:

١ – فصول السنة اليابانية/شعر هايكو وتانكا، ١٩٩٠، اتحاد الكتاب العرب/دمشق.

٢ – لا تبح بسرك للريح/شعر وحِكم من اليابان، ١٩٩١، دار الذاكرة/حمص.

٣ – على شاطئ الأيام البعيدة (شعر ياباني)، ١٩٩٥، دار الذاكرة/حمص.

٤ – هاينرش هاينه (شعر ألماني)/دراسة، ١٩٩٧، دار الذاكرة/حمص.

٥ – شعر/زِنْ/من الصين واليابان، ١٩٩٩، دار الذاكرة/حمص.

٦ – الشاعر لي تاي – باي/ترجمة، ١٩٩٨، دار الذاكرة/حمص.

وللشاعر قصيدة «القصيدة» التي يحكي فيها انتظاره إياها: «وجلستُ أنتظر القصيدة/هيّأتُ نفسي للّقاء (...) لا توافيني القصيدة (...) وخرجتُ أصطادُ الطريدة (...) هذي عروس الشعرِ عاريةً أمام النار تنتظر اقترابي/ونذوب في قُبلاتنا النشوى/يذوب الثلجُ/تفجؤني القصيدة، شاكر مطلق: زمن الحلم الأول ص١١–١٣ ط. دار الذاكرة، حمص، سوريا ١٩٩٠.

(١٥٨) شاعر عربي مغربي.

(١٥٩) شاعر سعودي أصدر العديد من الدواوين الشعرية، وكيل وزارة الداخلية منذ ١٤٩٥هـ، ١٩٧٥م حتى ١٤١٦هـ – ١٩٩٦م.

التعليم:

– بكالوريوس اقتصاد وعلوم سياسية جامعة الملك سعود ٣ – ١٨٤٣هـ – ١٩٦٤م.

– دبلوم مشاريع التنمية جامعة بتسبرغ ولاية بنسلفانيا، الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٦٥م.

– ماجستير – إدارة عامة، الولايات الأمريكية عام ١٩٦٧م جامعة بتسبرغ.

– دكتوراه – شؤون عامة (حكومة) جامعة فرجينيا عام ١٩٧١م.

البحوث والدراسات:

البيروقراطية والمجتمع السعودي، إدارة التنمية بالمملكة العربية السعودية، الإدارة المحلية بالمملكة العربية السعودية، الإبداع في الإدارة المحلية العربية، بحوث منشورة في التنمية.

من الإصدارات الشعرية:

- المداد (ديوان شعر).
- نقطة في تضاريس الوطن (ديوان شعر).
- قصائد راعفة (ديوان شعر).
- هجرة قمر (مختارات شعرية بالفرنسية).
- مد والشاطئ أنت (ديوان شعر).
- خيام القبيلة (مختارات شعر بالإنجليزية).
- وشوم على جدار الوقت (ديوان شعر).

النشاطات العامة:

- عضوية اللجنة المركزية للتعداد عام ١٩٧٢م وعام ١٩٩٢م.
- عضوية اللجنة المركزية للبيئة، رئيس مجلس إدارة مدارس الرياض.
- رئاسة وفود المملكة لمؤتمر الأمم المتحدة بشأن الجريمة منذ ١٩٨٥م.
- رئاسة الاجتماع العام لمؤتمر الأمم المتحدة الوزاري المنعقد بباريس في شهر نوفمبر عام ١٩٩١م حول برنامج الأمم المتحدة عن الجريمة، رئاسة وفد المملكة لمؤتمر الأمم المتحدة الوزاري حول الجريمة المنظمة – نابلي – إيطاليا ١٩٩٤م.
- رئاسة أو الاشتراك في العديد من الاجتماعات الخليجية والعربية والدولية في مجالات الأمن والتنمية.
- عضو ثم رئاسة المؤتمر العربي السادس لمكافحة المخدرات عام ١٩٧٤م.
- رئيس المجلس الدولي لمكافحة الإدمان والمخدرات (ICAA) منذ أغسطس ١٩٩٢م.
- عضو في العديد من اللجان الوطنية الخاصة بالإدارة والتنمية والشؤون الحكومية.

(١٦٠) شاعر عربي من شعراء مصر، له حضور في الأمسيات الشعرية، وله ديوان شعر، كما أعاد للشعر الحلمنتيشي رونقه وجماله وفكاهته.

(١٦١) عبدالعزيز المقالح (دكتور): شاعر يمني عربي معاصر، أصدر العديد من الدواوين الشعرية.

(١٦٢) عبدالعزيز المقالح (دكتور): «**القصيدة**»، منشورة بمجلة الصدى ص١٣٨، السنة الثالثة، العدد ١٤٦، ولأهمية القصيدة في تبيان مخاض القصيدة ومعاناة الشاعر في قنْصها أوردتُها كاملة.

٦ - ١ المصادر والمراجع

٦ - ١ - ١

- إبراهيم، عبدالحميد (دكتور): **نقاد الحداثة وموت القارئ**، ط. نادي القصيم، السعودية، ١٤١٥هـ.
- ابن رشيق (أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي (٣٩٠ - ٤٥٦هـ): **العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط. دار الجيل، الطبعة الرابعة، بيروت ١٩٧٢.
- ابن طباطبا العلوي (محمد بن أحمد ت٣٢٢هـ) **عيار الشعر**، تحقيق د. زغلول سلام، ط. منشأة المعارف، الطبعة الثالثة، الإسكندرية ١٩٨٤.
- ابن قتيبة: **الشعر والشعراء**، تحقيق أحمد محمد شاكر، ط. دار المعارف، الطبعة الثانية، القاهرة ١٩٥٨.
- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري): **لسان العرب**، ط. دار بيروت ١٩٥٥.
- ابن النقيب (أبو عبدالله جمال الدين بن محمد بن سليمان البلخي المقدسي ت٦٩٨): **مقدمة تفسير ابن النقيب**، تحقيق د. زكريا سعيد، ط. مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٥.
- أبو سنة، محمد إبراهيم: **البحر موعدنا**، القاهرة ١٩٨٢، رماد الأسئلة الخضراء القاهرة ١٩٩٠.
- الأسيوطي، درويش: **بدلاً من الصمت** (شعر) ط. دار الحضارة العربية، القاهرة ٢٠٠٠.
- الأصفهاني (أبو الفرج): **الأغاني**، ط. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، (مصور عن ط. دار الكتب)، القاهرة.

- الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر، ت ٣٧٠هـ): **المؤتلف والمختلف**، تحقيق عبدالستار فراج، ط. الحلبي، القاهرة ١٩٦١.
- بنيس، محمد: **هبة الفراغ**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٢م.
- البياتي، عبدالوهاب: ديوان عبدالوهاب البياتي، **تجربتي الشعرية**، ط. دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٧٩.
- البياتي، عبدالوهاب: **ينابيع الشمس**، السيرة الذاتية ص١٤ ط. دار الفرقد، دمشق ١٩٩٩.
- التبريزي (أبو زكريا): **شروح سقط الزند**، تحقيق مصطفى السقا وعبدالرحيم محمود وعبدالسلام هارون وإبراهيم الأبياري وحامد عبدالمجيد، بإشراف د. طه حسين، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، الطبعة الثالثة، القاهرة، ١٩٨٦.
- الثعالبي: **ثمار القلوب**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة.
- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر ١٥٠ - ٢٥٠) **كتاب الحيوان**، تحقيق عبدالسلام هارون، الطبعة الثالثة، ط. المجمع العلمي، بيروت ١٩٦٩.
- الجاحظ: **البيان والتبيين**، تحقيق عبدالسلام هارون، القاهرة ١٩٦١.
- الجمحي (محمد بن سلام ١٣٩ - ٢٣١هـ): **طبقات فحول الشعراء**، تحقيق محمود شاكر ط. المدني، القاهرة ١٩٧٤.
- حرب، علي: **النص والحقيقة**، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٥.
- حميدة، عبدالرزاق (دكتور): **شياطين الشعراء**، ط. مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.
- حنورة، مصري عبدالحميد (دكتور): **الإبداع من منظور تكاملي**، ط. الأنجلو، القاهرة ١٩٩٧.
- درويش، أحمد (دكتور): **التراث النقدي قضايا ونصوص**، ط. الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٨.
- درويش، أحمد (دكتور): **متعة تذوق الشعر** ط. دار غريب، القاهرة ١٩٩٨.

- **ديوان امرئ القيس**، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، الطبعة الثالثة، ط. دار المعارف، القاهرة ١٩٦٩.

- **ديوان امرئ القيس** وملحقاته بشرح أبي سعيد السُّكري المُتَوفى سنة ٢٧٥هـ، دراسة وتحقيق د. أنور عليان أبو سويلم ود. محمد علي الشوابكة، ط. مركز زايد للتراث والتاريخ، العين ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م.

- الرحبي، سيف: **مُدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور ورأس المسافر**، ط. المطبعة الشرقية بمطرح، عُمان، ١٩٨٩.

- الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسيني): **تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق د. عبدالعزيز مطر، الكويت، ١٩٧٠.

- الزعبي، أحمد (دكتور): **النص الغائب نظرياً وتطبيقياً**، ط. مؤسسة عمون، عمّان، الأردن ٢٠٠٠.

- زهير، كعب ابن: ديوان كعب بن زهير **صنعة الإمام أبي سعيد السكري**، تحقيق د. مفيد قميحة، ط. الشواف، الرياض ١٤١٠ = ١٩٨٩.

- الزوزني: **شرح المعلقات السبع**، تحقيق محمد محيي الدين عبدالحميد، ط. صبيح، القاهرة ١٩٦٠.

- السامرائي، ماجد: **رسائل السياب**، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٩٤.

- السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر محمد ت ٦٢٦): **مفتاح العلوم**، تحقيق نعيم زرزور، ط. دار الكتب العلمية، الطبعة الثانية، بيروت ١٩٨٧.

- سليم، سليم: **الحياة في توابيت الذاكرة**، قنا ١٩٨٥.

- سويف، مصطفى (دكتور): **الأسس النفسية للإبداع الفني، في الشعر خاصة**، ط. دار المعارف، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٨١.

- شديد، أندريه: **شَمْلُ تشابه ضائع**، مختارات شعرية، ترجمة د. شربل داغر، ط. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت.

- عباس، إحسان (دكتور): **تاريخ النقد الأدبي عند العرب**، ط. دار الشروق، عمَّان ١٩٩٧.
- عبدالصبور، صلاح: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط. دار العودة، بيروت، ١٩٧٧.
- العدل، عبدالهادي، وعبدالسلام سرحان: **دراسات تفصيلية شاملة لبلاغة عبدالقاهر**، ط. دار الفكر الحديث، القاهرة ١٩٥٠.
- عصفور، جابر (دكتور): **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي**، ط. دار المعارف، القاهرة.
- عصفور، جابر (دكتور): **مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي**، ط. دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨.
- عصفور، جابر (دكتور): **استعادة الماضي، دراسات في شعر النهضة**، ط. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- العلاق، علي جعفر (دكتور): **الأعمال الشعرية**، ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨.
- العواجي، إبراهيم: **الأعمال الشعرية**، المجموعة الأولى، ط. دار المداد، الرياض ١٤٢٠هـ = ١٩٩٩م.
- عياد، شكري محمد (دكتور): **دائرة الإبداع**، مقدمة في أصول النقد، ط. دار إلياس، القاهرة ١٩٨٧.
- غابش، صالحة: **المرايا ليست هي**، ط. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ١٩٩٧.
- الغذامي، عبدالله محمد (دكتور): **القصيدة والنص المضاد**، ط. المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- القرطاجنّي (أبو الحسن حازم ت٦٨٤هـ - ١٢٨٥م): **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، الطبعة الثالثة، ط. دار الغرب الإسلامي، بيروت ١٩٨٦.
- القرطبي (أبو عمر يوسف بن عبدالله بن محمد بن عبدالبر النمري ٣٦٨ -

٤٦٣هـ): **بهجة المجالس وأنس المجالس**، تحقيق محمد مرسي الخولي ود. عبدالقادر القط ط. الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٧.

- مال الله، زكية علي عبدالعزيز: **معبد الأشواق**، القاهرة، ١٩٨٥م (شعر)؛ **ألوان من الحب** - الدوحة ١٩٨٧م (شعر)؛ **من أجلك أغني** - القاهرة ١٩٨٩م (شعر). **في عينيك يورق البنفسج** - القاهرة ١٩٩٠م (شعر)؛ **من أسفار الذات** - بيروت ١٩٩١م. (شعر)؛ **على شفاه حفرة من البوح** (شعر) ١٩٩٣م.

- المرزباني (أبو عبيد الله محمد بن عمران بن موسى ت٣٨٤هـ): **الموشح**، مآخذ العلماء على الشعراء في عدة أنواع من صناعة الشعر، تحقيق علي محمد البجاوي، ط. دار الفكر ١٩٦٥.

- مطلق، شاكر: **تجليات للعالم السفلي**. دار الذاكرة (حمص) ١٩٩٩؛ تجليات الظلال دار الذاكرة (حمص) ٢٠٠٠؛ زمن الحلم الأول ص١١-١٣ ط. دار الذاكرة، حمص، سوريا ١٩٩٠.

- **المعجم الوسيط**، إصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٥.

- المقالح، المقالح (دكتور): «**القصيدة**»، منشورة بمجلة الصدى، السنة الثالثة، العدد ١٤٦.

- وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب** (إنجليزي - فرنسي - عربي) ط. مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤.

- Kurt Schwitters, **"Eile ist des Witzes Weile"**, Eine Auswahl aus den Texten, Herausgegeben von Christina Weiss und Karl Riha, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1987.

٦ - ١ - ٢ رسائل الشعراء

- الرسالة رقم ١ «عَمَّان - الأردن» المؤرخة في ١٩٩٥/٢/١٩.
- الرسالة رقم ٢ «القاهرة - مصر» المؤرخة في ١٩٩٥/٣/٩.
- الرسالة رقم ٣ «سلطنة عُمَان» المؤرخة في مارس ١٩٩٥.
- الرسالة رقم ٤ «المحمدية - المغرب» المؤرخة في ١٩٩٥/٤/١٨.
- الرسالة رقم ٥ «الشارقة - الإمارات العربية المتحدة» المؤرخة في ١٩٩٥/٨/٣١.

- الرسالة رقم ٦ «أسيوط – مصر» المؤرخة في سبتمبر ١٩٩٦.
- الرسالة رقم ٧ «قطَر» المؤرخة في ١٩٩٥/٧/١٨.
- الرسالة رقم ٨ «نجع حمادي – مصر» المؤرخة في يناير ١٩٩٦.
- الرسالة رقم ٩ «أبو تيج – مصر» المؤرخة في فبراير ١٩٩٦.
- الرسالة رقم ١٠ «الدار البيضاء – المغرب» المؤرخة في ١٩٩٦/٤/١٠.
- الرسالة رقم ١١ «الرياض – السعودية» المؤرخة في ١٩٩٦/٥/٢٨.
- الرسالة رقم ١٢ «بيروت – لبنان» المؤرخة في ١٩٩٦/٦/١٧.
- الرسالة رقم ١٣ «العين – الإمارات» المؤرخة في ١٩٩٩/٦/١٨.
- الرسالة رقم ١٤، حمص – سوريا.