مجلة "مدارات في اللّغة والأدب" الصادرة عن مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة–الجزائر.

المجلد:01.العـدد:04. السنة: 2020 ص 211– 244
ISSN 2661-765x

الرؤيا الشعرية الحداثية عند محمد عفيفي مطر
ديوان احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا

***د. مصطفى عطية جمعة**

كلية التربية الأساسية، الكويت.

البريد الالكتروني: mostafa_ateia123@yahoo.com

ملخص البحث

تنطلق هذه الدراسة من سؤال مرجعي وأساسي يتصل بمشروع الحداثة الشعرية العربية، ألا وهو: ما الرؤيا الشعرية التي ارتكز عليها الشعراء الحداثيون العرب عامة، وتجلت في شعرية محمد عفيفي مطر خاصة ؟

في تصورنا أن الإجابة عن هذا السؤال تفض مغاليق كثير من الظواهر التي صاحبت الحداثة الشعرية العربية، وسببت جدلا كبيرا، لأن موقف الشاعر الحداثي ورؤاه تختلف جذريا عن موقف الشاعر التقليدي، وهو موقف يتصل بالوجود والموجودات، والكون والكائنات، والإنسان وقضاياه. فعلى قدر وعي الشاعر الحداثي بهذا الموقف، وسعيه إلى استكناه رؤيا مغايرة، نابعة من ذات شاعرة مختلفة، تؤمن بالجديد، وتطمح إلى إضافة إبداعية، وتسعى إلى جماليات مفارقة.

في ضوء ما تقدم، تأتي خطة هذه الدراسة على محورين أساسيين، الأول تنظيري: يتناول يؤصل لمفهوم الرؤيا الشعرية لغة واصطلاحا، مع ربط حركة الحداثة الأدبية بأصولها الفكرية الغربية، وكيف قرئت في العالم العربي، ومن ثم يناقش طروحات الحداثة الشعرية العربية، من خلال أبرز رموزها وهو الشاعر أدونيس، الذي واكبت تجربته الشعرية تنظيراتٌ أدبية ونقدية، تبسط القول وتوضح وتجادل في المختلف عليه، وكذلك آراء الشعراء الحداثيين والنقاد المعنيين بالتجربة الحداثية الشعرية، ولم يكتف الباحث بالعرض، وإنما عمد إلى النقاش، في سعي إلى الوصول إلى الوصول إلى مفهوم مقارب للرؤيا الشعرية، وكيف تجلت إبداعيا على مستوى جماليات النص وصوره وأخيلته ورموزه.

أما المحور الثاني، فهو تطبيق مباشر للمحور الأول، حيث نقرأ فيه شعرية محمد عفيفي مطر متخذين ديوانه احتفالات المومياء المتوحشة نموذجا، في ضوء قضايا الرؤيا الشعرية الحداثية التي انطلق منها، وعاصرها، وضمن منظور الحركة النقدية

* المؤلف المرسل: د. مصطفى عطية جمعة mostafa_ateia123@yahoo.com

التي كانت موازية لها، وقد انتهج الباحث سبلا عديدة، للوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية وتجلياتها عند عفيفي مطر، وما يتصل بها من إشكاليات.

آمل من الله أن أكون قد جمعت في هذه الدراسة بين التنظير والتطبيق، والفكر والممارسة، وأن أكون قد عززت مدخل الرؤيا لفهم شعرية عفيفي مطر تضاف للمداخل والدراسات السابقة، على قناعة أن شعر مطر معين لا ينضب فكريا ولا جماليا.

Abstract:

This study discusses poetic vision of Arab poets of modernity generally, and how it was seemed in the Mohammed Afifi Mattar poetry specially. The plane of this study consists of two topics; The first about the concept of poetic modernist vision in the Eastern think, and how the Arab Poets, for conclusion of poetic vision in Aesthetics of the text, pictures, Achilles and symbols. The second topic is application in Afifi Mattar poetry, in his collection of Wild Mummy Celebrations, by many ways in analyzing og the dimensions of his poetic vision.

الرؤيا الشعرية وإشكاليات الحداثة والتجديد

مفهوم الرؤيا الشعرية:

يشكل التعريف اللغوي للفظة" رؤية" مدخلا مهما لفهم مصطلح الرؤية الشعرية، فهي تعود إلى الجذر اللغوي" رأي" الذي يتفرع منه لفظتا" رؤية" بالتاء المربوطة، وتعني الإبصار المادي المحسوس في حالة اليقظة، والثانية لفظة" رؤيا" بألف المد. ودلالتها معنوية تتصل بالقلب، وما يراه الإنسان في منامه، وجمعها" رؤى" أي أحلام، ويرى ابن منظور أن الرؤيا يمكن أن تكون أيضا في اليقظة ([1]).

[1]) لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت، ج3، ص1540، ص979.

أما عن علاقة الرؤية بالشعر، فهي علاقة وثيقة، بل يمكن الجزم بأن الشعر رؤية، تنبع من رؤية الشاعر للواقع المحسوس التي تنعكس على الرؤيا الخاصة به، فالرؤية نظرة حسية لما هو موجود، والرؤيا متجاوزة لما هو موجود إلى الخفي مكتشف العلائق لبناء عالم جديد والفصل بين الرؤية والرؤيا مستحيل ([1])، فمن المحسوس يتكون النفسي والفكري، والتصورات الفكرية والنفسية تنعكس على الرؤية الحسية، فالعلاقة بينهما ارتباطية وانعكاسية على الكون، والطبيعة، والحياة، والقصيدة، والإنسان، وعلى لغة الشعر وإيقاعه وصوره ورموزه وتراكيبه.

ورؤية الشاعر لا تنحصر في البعد السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي، أو الدلالة الفكرية، فهي ستكون أقرب إلى التنظير منها إلى الرؤية الشعرية، بكل ما تعنيه من شفافية وصدق وشاعرية وجماليات. فـ" رؤية الشاعر تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر"([2])، والرؤيا بذلك تكون مرادفة للبصيرة الشعرية، أما الرؤية فهي تترادف مع البصر([3]). فالبصيرة أمر قلبي وتعني: فطنة القلب، التي هي ناتجة عن التبصر، من خلال التأمل والتعرف والتفهم ([4])، والتي تؤدي في النهاية إلى العلم والفهم المعمق. وتلتقي مع الرؤية البصرية في أن العين مفتاح الشاعر للنظر إلى الموجودات، وتأملها حسيا، ومن ثم يختزنها في أعماقه، ويصهرها في ذاته، لتتجلى أخيلة في شعره.

وهنا يختلف الشاعر عن المنظّر والمفكر والفيلسوف والباحث، فالشاعر يكوّن رؤاه من خلال معايشته الفكرية والنفسية والحياتية والوجودية والتفاعلية مع الأفكار والطبيعة والبشر وسائر الكائنات

---

[1]) مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010م، ص141.

[2]) شعرنا الحديث إلى أين ؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1986م، ص76.

[3]) السابق، ص74.

[4]) البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/ ومنها وقوله تعالى{ أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعني } (سورة يوسف/ 108).

والموجودات، وكل كان تفاعله صادقا، وفكره عميقا، وإحساسه شفافا ؛ جاءت رؤاه جديدة مبتكرة، تنعكس تميزا في أشعاره.

فرؤية الشاعر في جوهرها رؤية شاملة مكتشفة للوجود الذي تصفه، وعاكسة للنسيج الحضاري المعقد، كما أن المواقف والأفكار، التي يتبناها صاحبها تبقى فارغة بلا هوية ما لم تجسد التجربة الإنسانية، فرؤية الشاعر هي أداته الوحيدة التي تعيد صياغة العالم على نحو جديد ([1]).

أما انعكاس الرؤية على التجربة الشعرية فيتجلى من خلال:" تضافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية خاصة النحوية، وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها، تتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، مما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجهة لاستراتيجياتها الدلالية" ([2]). فلا قيمة للرؤيا لدى الشاعر إن لم تنعكس إبداعا على إنتاجه الشعري، وكم من شعراء امتلكوا رؤى عميقة، ولكن عجزت مقدرتهم الشعرية ومهاراتهم عن تحقيقها، فمالوا إلى النقد والتنظير على حساب الإبداع والشعرية.

والعكس صحيح وقائم، فهناك من الشعراء، من صاغوا رؤاهم في أشعارهم فنبضت بكل ما هو جديد، وكانوا مشاعل وضاءة قادوا بقية الشعراء إلى التغيير، ومع ذلك لم يصوغوا تنظيرا، وإنما اكتفوا بالإبداع الذي هو خير برهان على صدق تجربتهم. فالإبداع هو المستهدف في النهاية من أي رؤى جديدة يرومها الشاعر.

وكما أشار صلاح فضل في مفهومه السابق، فإن الرؤيا الشعرية تنعكس على البنية النصية الجمالية: تقنيات التعبير، الصور، الرموز، أنساق التشكيل. وكلها تصبّ في بنية النص الشعري

[1]) شعرنا الحديث إلى أين ؟، ص114.

[2]) أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م، ص111.

وأسلوبه. وهذا صحيح، فالشعر في النهاية أساسه اللغة، واللغة الشعرية لا تعرف خطابية ولا تقريرية وإنما قوامها الخيال والتركيب واللفظ الموحي والبنية العضوية المتماسكة. فلا معنى لرؤيا شعرية صاغها شاعرها في تعبيرات مباشرة، حملت من الفلسفة ومصطلحاتها أضعاف ما حملت من الجمالية.

وللرؤيا الشعرية علاقة مباشرة مع الموضوعات التي يختارها الشاعر في أعماله، فالرؤيا عامة، أما الموضوع فخاص، وهو يعني: وحدة من وحدات المعنى في النص، وتبدو في وحدات: حسية أو علائقية أو زمنية مشهود بخصوصياتها عند الكاتب. فهو المادة التي يبني عليها الكاتب إبداعه، وتبدو واضحة في البناء اللغوي والمفردات في النص، مما يستلزم آليات منهجية بنيوية وأسلوبية وسيميوطيقية لتحليلها ([1])، فنلاحظ موضوعا أو موضوعات مهيمنة على عالم الشاعر، ويتكرر في نصوصه بشكل لافت، ويوجد معه قاموسا لغويا، يبدو في كلمات مفتاحية دالة ومهيمنة، فالكلمة متى ظهرت في ملفوظات الشاعر النصية وتكررت، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طرديا مع النصوص المعنية بهذا الموضوع والتي تكون نبراسا لفهم العالم الشعري والموضوعاتي لدى الشاعر([2]). فتحليل أي نص ينطلق من اللغة، وينتهي بها، وإن طاف وحلّق الناقد في أجواء النص الفكرية والوجدانية، فإن المفردات (وتشمل البنية اللغوية كلها) هي سبيل الناقد، للوصول إلى الرؤيا الشعرية للشاعر، نقول ذلك رفضا لما يقوم به بعض النقاد الانطباعيين، الذين يطلقون العنان لأقلامهم، تحمّل النص ما لا يحتمل، وما لا يمكن الاستدلال على وجوده في النص، وشعار هؤلاء النقاد في ذلك أننا نسبح مع النص ونعايشه، وفي الحقيقة هم يسبحون بعيدا عن النص ولغته، ويعايشون ما في عقولهم، من قناعات يسقطونها على النصوص أو يحومون على النص، ويعدّون ما يكتبونه من نقد إبداعا موازيا، فيدبجون مقالات مستفيضة، تخلع على مقتطفات النص من مفاهيم وأفكار ما

[1]) الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو – سبتمبر 2003م، ص177 – 179.

[2]) السابق، ص180.

ليس فيه، وهي طريقة قد ترفع شعراء وتحط من آخرين دون منهجية نقدية تستند إلى معطيات نصية وشعرية وجمالية، وإنما تعتمد على صيغ إنشائية وفقرات فضفاضة في الشرح والإشادة.

إذن، لا يمكن الاعتداد بأن الرؤيا الشعرية هي تصور فكري وشعوري فقط، بل هي ذات أجنحة عديدة: أولها يتصل بموقف الشاعر من الوجود، والذي يتأسس على ثقافته وفلسفة وأفكاره، وهو موقف ليس ثابتا، وإنما ينمو ويتعمق مع تجربته، ومع الروافد المغذية لفكره التي يقرأ بها الكون والحياة والوجود. وثانيها: موقفه من البشر أنفسهم، الناتج من تصوره الفلسفي، وتفاعله المستمر مع الناس أفرادا أو جماعات في معيشتهم، وفي تقلب أحوالهم وهمومهم، وأفراحهم وأتراحهم، حبهم وعشقهم وكرههم، بالإضافة إلى مشكلات مجتمعه ذاته.

ثالثها: موقفه الجمالي، والمنعكس على نصوصه الشعرية على مستوى الصور والأخيلة والعناوين والرموز، ومختلف الإحالات والإشارات التي نجدها في أشعاره، وكما سبق وأشرنا ؛ أن ليس كل شاعر صاحب رؤية متميزة بقادر على إنتاج نص بديع يعبر عنها، فالموهبة الشعرية الفذة هي القادرة على صياغة الرؤية الشعرية.

فالشعراء يتفاوتون في رؤاهم الشعرية، فهناك التقليديون الذين يبدعون مثلما أبدع الأوائل السابقون، على نحو ما نجد في الشعر العمودي بصياغته التقليدية، ولا يزال بيننا شعراء يصوغون شعرهم وفق أغراض الشعر العربي القديم، غير عابئين بالتطور الشعري الهائل الذي حدث في القرون الأخيرة، بل في مسيرة الشعر العربي القديم نفسه. وهناك شعراء موهوبون بالفعل، ولكنهم تقاعسوا عن تحصيل أسباب التميز على المستوى الرؤيا الشعرية، فلم تتغذَّ ذواتهم بروافد الفكر والفلسفة والثقافة والجماليات والتجارب الشعرية العالمية والعربية المتميزة، فظلوا دون تطور، غير واعين بأن التميز يتأتى من الإضافة الإبداعية المتميزة، وكثير من هؤلاء تصيبهم الأنا النرجسية العالية في بداية طريقهم فتعوقهم عن التطور.

وهناك الشعراء المقلدون، الذين يمتاحون من الشعراء العمالقة المبرزون، وكما يقال على جوانب المواهب الكبرى هناك متسلقون وطفيليون.

وأخيرا، هناك الشعراء الأفذاذ ذوو المواهب الكبرى، والرؤى الخلاقة، والبنى النصية المتفردة وهؤلاء – على قلتهم – علامات متميزة في مسيرة الإبداع الإنساني، الكثير يمتاح منهم، ويقتدي بإبداعهم، وعلى دروبهم يسير.

الرؤيا وشعرية الحداثة:

كثير هو الجدل الذي أحدثته حركة الحداثة الشعرية العربية في الثلث الأخير من القرن العشرين وإلى يومنا، وربما يعود السبب الأساسي لهذا الجدل إلى تعدد مفاهيمها، والتباساتها المعرفية والفلسفية ؛ ناهيك عن الفهم المغلوط للحداثة نفسها فيحملها جلّ مصائب ونكبات حياتنا الفكرية، وأيضا الفهم المعاكس الذي ينظر لها باعتبارها كفرا بواحا، تخالف الدين والقيم والتقاليد، بجانب الغموض الذي صاحب نصوصها الشعرية، وأدّى– وفق معارضيها – إلى انصراف المتلقي عن الشعر برمته.

والأدهى، أننا نجد لكل مبدع تعريفه الخاص بالحداثة، والذي يعلن من خلاله مفهومه للحداثة، النابع من واقع تجربته الإبداعية، فإذا ذهبت إليه مستفسرا عن جوهر الحداثة، وجدت أقوالا شتى، وتعريفات هي خليط من فلسفات.

وتتبدى المشكلة الأساسية في تغييب المفاهيم المؤسسة للحداثة، وسيادة مفاهيم ثانوية متفرعة، وبعبارة أخرى: غياب التأسيس واشتداد الجدال حول التفريع.

ولأننا معنيون هنا بالعلاقة بين الحداثة والرؤيا الشعرية، فإنه يتوجب علينا النظر في ماهية الحداثة، والعودة إلى سياقاتها التاريخية والفكرية، ومن ثم الأدبية.

ارتبطت الحداثة Modernism بحركة التحديث في الغرب، ومن ثم بدأت في التميز بوصفها حركة فكرية / فلسفية / أدبية، وذلك إبان ظرف تاريخي معين، يتعلق بالتمرد ضد سلطة الكنيسة

ودكتاتوريتها، وتطورت لتصبح ثورة ضد التجربة الشعرية المتحجرة، كما رفضت الوضع الرأسمالي الصناعي والتجاري والزراعي في الغرب، والذي جعل الإنسان ترسا في آلاته العملاقة، ومن هنا تمرد الشاعر الغربي ضد هذه الأوضاع، وتغلفت ذاته بالانطوائية والاغتراب([1]).

فالحداثة ثورة وتمرد ضد: الاستبداد الكنسي الديني، القيود والتقاليد الاجتماعية والفكرية والثقافية السائدة، وضد وضعية الإنسان الغربي الاقتصادية بكل ما فيها من امتهان لإنسانيته، والحض من قيمته. وبالطبع فإن الحداثة ليست بمعزل عن حركة الفكر الغربي، والممثلة في العلمانية الجزئية والشاملة، والتي تحمل في جوهرها تمردا واضحا ضد أوضاع العالم الغربي الكهنوتية والاجتماعية. فالعلمانية الشاملة ذات بعد معرفي كلي ونهائي، تحمل رؤية عقلانية مادية، تدور في إطار المرجعية الكامنة والواحدية المادية، التي ترى أن مركزية الكون في الكون نفسه، وليس فيما وراء الطبيعة، وأن الكون وما فيه من عناصر في حالة حركة دائبة، ويتفرع عنها رؤى أخلاقية وتاريخية واجتماعية ومعرفية، محورها ذات الإنسان التي يمكن أن تكون منطلقا لفهم العالم وتفسيره وتحليله في ضوء المعطيات المادية حوله ([2]).

ولعل الجانب الأهم الذي رسخته العلمانية الغربية هو الاحتفاء بالإنسان، وتبيان دوره في الكون والحياة، ومن هنا ظهرت نزعة الإنسانوية، التي تعلي من عقلانية الإنسان وقدرته على حل مشكلات دنياه ومجتمعه، وقهر الطبيعة.

وقد تجلت الحداثة بوصفها مذهبا فنيا وأدبيا في مطلع القرن العشرين، مع زيادة نزعات التمرد، والتقائها مع الفكر الماركسي، ثم انتعشت بقوة إبان وبعد الحرب العالمية الأولى، كثورة ثقافية ضد

[1]) الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص29، 30.

[2]) العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق)، ط1، 2000م، ص119 – 122.

الأوضاع السياسية والاجتماعية التي أدت إلى كارثة الحرب العالمية وموت عشرات الملايين من البشر، وسيادة نزعة عبثية الحياة، ومناداة كثير من الفلاسفة بالقطيعة مع الماضي بكل ما يحمله من ضغائن.

فيمكن القول إن المفاهيم المؤسسة للحداثة هي: التمرد، والقطيعة مع الماضي وإعادة النظر في التراث الإنساني، والاعتداد بذات الإنسان وعقلانيته وفرادته.

وهو ما صاغته الحداثة العربية، كما نجد في تنظيرات أدونيس الذي يحدد ثلاثة مبادئ تنطلق منها الحداثة كما فهمها وهي: الحرية الإبداعية دون قيد، لانهائية المعرفة ولا نهائية الكشف، التغاير والاختلاف والتعدد ([1]).

وهي مبادئ عامة، تشمل الإبداع في كل العصور بل في كل ثقافة ولغة، فأدونيس يرتكز في أطروحته" الثابت والمتحول" على فكرة التمرد الحداثية، ويسعى إلى تطبيقها، على البنية الذهنية في الثقافة العربية الإسلامية وعلى إبداعاتها، التي يهيمن عليها الدين عقيدة وشريعة وثقافة وحضارة، غير ناظر إلى أن الثقافة العربية الإسلامية صنعت حضارتها وإبداعاتها الخاصة بها، شأنها شأن كل الحضارات التي يحتل الدين الصدارة فيها، بل إن الحضارة الإسلامية تنعت بأنها حضارة"نص مقدس"، وهو القرآن الكريم والعلوم التي نشأت حوله، ومن ثم تمددت حتى استوت حضاريا ومعرفيا وفكريا وإبداعيا، وتلك إشكالية أدونيس وغيره من الحداثيين، ينطلقون من فكر غربي علماني، يحاول أن يقرأ به حضارة دينية، وهو على النقيض يتيه فخرا بجماليات الإبداع في التراث العربي، والرصيد الهائل من الإبداع الشعري والسردي والفكري فيه، وهو ما جعله يقول مسوغا لمشروعه:" آثرت أن أضع ثقافتنا وتراثنا في مناخ الأسئلة والتساؤلات، من زاوية اهتماماتي، من أجل فهم المعاني والكشف عنها.. والغاية من هذه الأسئلة أن أفهم من داخل الرؤية العربية الإسلامية معنى

[1]) الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ج 1 (الأصول)، ط7، 1994م، ص20.

هذه الثقافة ودلالتها" ([1]). وهي رؤية في جوهرها تشتمل على إعجاب كبير بالتراث العربي، الذي يحفل بكثير من النصوص والنتاجات المتناسبة مع بنيته الثقافية، وأيضا يحمل نتاجات متضاربة ومتضادة مع هذه البنية، وذلك محور أطروحته عن الثابت / السائد، والمتحول / كل إبداع متجدد. إن إدونيس – شأن مبدعي الحداثة الغربية – يدعم كل أشكال التمرد الإبداعي، وتعزز الاختلاف عما هو سائد، وترنو إلى التغاير عن المطروح، وتجعل المبدع في حالة دائمة من البحث عن الجديد.

ومن هنا تتأسس الرؤيا الشعرية، التي تجعل المبدع متمردا مختلفا مغايرا، لا يكون نسخا جديدا لإبداع قديم، وإنما يرنو دائما إلى التمايز، ويظل في حالة من القلق، تجعله يتطلع معرفيا وفكريا وفلسفيا، من خلال طرح الأسئلة على ذاته وعلى الوجود وعلى الحياة وعلى المجتمع وعلى الوطن نفسه وموقفه النهضوي.

وهو بذلك ينفي أحد مبادئ الحداثة الغربية ألا وهو مبدأ القطيعة مع الماضي، بل على العكس يرتكز في تنظيراته وإبداعه الشعري على إعادة قراءة التراث العربي، والوقوف على ما هو متغير متجدد مخالف فيه.

و بالتالي، لا مجال لأي مفكر حداثي ينادي بأهمية تبني رؤى الحداثة الغربية، بكل مضامينها الفلسفية والثقافية بدعوى الانفتاح على الآخر / الغرب، على اعتبار أن ثقافته ميراث إنساني عالمي ينبغي الأخذ منه. وهذا مردود علينا بأن هذا ليس جديدا في عصرنا، بل هو إحدى الأسس التي انبنى عليها الفكر العربي الإسلامي قديما، في حواره مع الحضارة الغربية في نسختها اليونانية في الماضي ([2]).

---

[1]) السابق، ص34.

[2]) إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص136، 137.

هذا، وتتأسس الرؤيا الشعرية عند أدونيس بشكل واضح من خلال نفيه لخمسة من الأوهام، يقابلها تثبيته لخمسة من اليقينيات، فالوهم الأول هو نفي الزمنية، حيث يرى بعض الشعراء أن القديم كله تقليدي، وهذا خطأ – عند أدونيس- الذي يؤكد على أن الاحتفاء بالجديد والمغاير لا يعرف زمنا ما، فليس كل حديث جديدا، وليس كل قديم تقليدا، وإنما الأساس هو النص وما فيه من فكر تجديدي. وعبر نفي الوهم الأول ([1])، واليقين المصاحب له بأن الجديد لا يعرف زمنا ولا عصرا ولا مكانا، والأوهام الأربعة المتبقية هي: المغايرة بمعناها الإيجابي التي تحمل إضافة إبداعية وفكرية وجمالية مختلفة، ثم المماثلة، برفض أن تكون الحداثة مماثلة لحداثة الغرب ووفق مقاييسه، ويعزز في مقابل ذلك كل حداثة تنبني على التراث الإبداعي العربي. أيضا، عدم الاحتفاء بالكتابة النثرية بوصفها تمردا على المنجز الشعري العربي المتوارث، فهذا احتفاء شكلاني، والأساس الجدة هو الطرح الفكري والجماليات وعدم الانسياق وراء البنية اللغوية التقليدية بصورها وتراكيبها ([2])،

أما مفهوم الرؤيا الشعرية ذاته –عند أدونيس – فيربطه بالكشف، حيث يقول: "والرؤيا في دلالتها الأصيلة، وسيلة للكشف عن الغيب، أو هي علم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات.. ففي الرؤيا ينكشف الغيب للرائي، فيتلقى المعرفة كأنما يتمثل له الغيب، في شخص ينقل إليه المعرفة"([3]). وسنلاحظ هنا أن الرؤيا عند أدونيس تتلاقى مع مفهوم الكشف عند الصوفية، بل نجزم بأنها مأخوذة من التراث الصوفي، وقد شغف به أدونيس، فالكشف عند الصوفية هو كشف النفس لما غاب عن الحواس، وإدراكه على وجه يرتفع الريب منه، كما في المرئيات، سواء كان الكشف بفكر أو حدس أو سائح عيني. وهو أيضا: الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً، وقيل هو الاطلاع على المعاني الغيبية

[1]) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م، ص239.

[2]) السابق، 240 – 242.

[3]) الثابت والمتحول، مرجع سابق، ج4، ص149.

من وراء الحجاب. وهناك كشف عقلي ؛ يدركه العقل بجوهره المطلق عن قيود الفكر والمزاج، ومنه ما هو نفساني وهو ما يرتسم في النفوس الخيالية المطلقة ([1]).

وبغض النظر عن التجربة الصوفية وما فيها من ممارسات وشعائر وطقوس، فإن أدونيس يرى أن الشاعر يدخل في حالة وجدانية، يتخلى فيها عن ذاته الدنيوية، ويسبح في عالم الخيال. وبالتالي يكون" الغيب" في مفهوم أدونيس مغايرا للغيب في المفهوم الديني، فالغيب عنده يعني ما غاب عن حواس الشاعر، الذي سيرتقي بذاته ووجدانه، ليتأمل الوجود بشكل كلي. فالرؤيا لديه قفزة خارجة عن المألوف، وهذا لن يتحقق إلا بتغيير نفسية الشاعر وذاته الشاعرة، ليتعامل بشكل مختلف مع الوجود والناس والحياة، مما يلزمه بأن يحيا وجدانيا وعقليا بمعزل شكلي.

وتلك هي الإشكالية الأساسية في شعرية الحداثة، التي لن نفهم منطقها الإبداعي إلا بفهم جوهر رؤيتها للوجود، بما يغاير موقف الشاعر التقليدي، الذي يرى الخارج / الوجود / الحياة في موقف، حادث، رؤية مباشرة (حسية)، ذكرى، مناسبة.. إلخ، ومن ثم يصوغ نصه في ضوء هذا التفاعل التقليدي مع الخارج.

فالشاعر الحداثي يعمل وفق ثلاثة مراكز إنتاجية، الأول: منطقة الخارج بكل مكوناتها الواقعية والخيالية. والثاني: منطقة الداخل وهي تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، وهو تفاعل غير متوازن تغلب فيه المنطقة الداخلية، والتي ستعيد تشكيل الخارجي ليتوافق معها. والمركز الثالث: يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج

[1]) الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، /http://www.tanseerel.com

مرة أخرى، في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة (التقليدية) أو الإخبارية (الوصفية) ([1]).

فالارتداد للداخل هو الأساس في تكوين رؤيا الشاعر الحداثي، ففي أعماق ذاته الشعرية يعيد صهر العالم وفق رؤيته، ومن ثم يرنو إلى الخارج، وقد استوت نظرته، ليصوغها في نص يحمل الجديد فكرا وإبداعا وبناء للعالم.

ولكي نفهم رؤيا الشاعر الحداثي، علينا النظر إلى ثلاثة مستويات: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية([2]), وهذه المستويات تعني النظر إلى مجمل التجربة فكريا وتعبيريا وشعريا، فالرؤيا تعني وجود نسق فكري يعتمده الشاعر مسارا له، الذي ينظر به إلى العالم، وينعكس في طريقة تعبيره، وفي بناء لغته الشعرية وتكوين جمالياتها وأبعادها.

وسنتناول في المبحث القادم شعرية محمد عفيفي مطر كتطبيق مباشر على مفهوم الرؤيا الشعرية الحداثية، وكيف تجلّت فكريا ونصيا، في تجربة أحد شعراء الحداثة المميزين في الشعرية العربية المعاصرة.

الرؤيا الشعرية في ديوان احتفالات المومياء المتوحشة:

امتزجت تجربة الشاعر" محمد عفيفي مطر" (1935- 2010م) الفكرية والسياسية مع مسيرته الشعرية، وتجلّت في الكثير من نصوصه الإبداعية، فلا يمكن فصل آرائه السياسية والحركية، عما اعتنقه من أفكار واتخذه من مواقف وأعلنه من بيانات أو دبجه في مقالات، وكتابات نثرية، صاحبت منتوجه الشعري.

لقد كان" مطر" نموذجا مختلفا وسط الشعراء العرب والمصريين خلال نصف القرن الأخير، فقد بدأ يتلمس طريقه الإبداعي إبان حقبة الستينيات بكل شعاراتها الزاعقة، والتفاف كثير من الشعراء

[1]) مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف1997م، ص52.
[2]) فاتحة لنهايات القرن، ص243.

حول التجربة الناصرية، أو انحياز غيرهم إلى المذاهب الأدبية التي تروّج للواقعية أو الاشتراكية أو الفن للفن أو القومية.

إلا أن" مطر" آثر أن يغرد وحيدا، بعدما قرأ أبعاد المشهد السياسي في مصر والعالم العربي، وعمل بكل جدية على إعداد ذاته الشاعرة، قارئا نهما، ومفكرا متأملا، ومبدعا مختلفا، وواصل مسيرته التعليمية حتى نال شهادة جامعية الذي درَّس الفلسفة حتى حصل على ليسانس الآداب قسم الفلسفة، وأجاد لغة أجنبية، كما لم ينقطع عن الساحة الأدبية، وبرز اسمه بقوة من خلال ترؤسه تحرير مجلة السنابل التي أصدرها عام 1968 وأغلقتها السلطة الساداتية في العام 1972م ([1]). وعلى الرغم من اندماجه في الحركات الوطنية والسياسية، وتفاعله المستمر مع أزمات الوطن، وأصداء هزيمة 1967م، ومشاركته بقوة في الحركات الجماهيرية، إلا أنه لم ينحدر إلى الشعر المباشر بكل خطابيته وتقريريته، وإنما تمسك بمساره الشعري الإبداعي، الذي يقيم قلعة شعرية متكاملة في رؤاها وأخيلتها ورموزها، على قناعة من أن الشعر أجلّ من أن يكون مبتذلا في الميادين.

فيمكن القول إنه أسس شعرية الحداثة مبكرا في مصر، وقد تم الاحتفال بها لاحقا من قبل من قبل الجيل الجديد من شعراء السبعينيات، وتحديدا من قبل جماعة" إضاءة 77"، والتي توقفت كثيرا عند شعرية مطر وما فيها من جماليات ووعي عال، وظل" مطر" على فرديته، يأبى أن ينضم إلى الجيل الحداثي الجديد، وكأنه في منزلة بين منزلتين، فهو ستيني المجايلة، وسبعيني الشعرية، واستمر على نهجه الشعري خلال حقبتي الثمانينيات والتسعينيات، لم يتأثر بالطروحات النقدية المغايرة التي وجهت أسهمها إلى تجربة شعراء الحداثة في السبعينيات، لأنه كان مدركا أن تجربته جامعة العمق والفرادة والخصوصية.

[1]) رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2010/06/10

وقد ظهر تمرده من خلال وعيه التام بذاته الشاعرة، وحرصه على تكوين **رؤيا شعرية** مستقلة ومتميزة عن السائد في عصره، وحتى في العصور التالية، وتبدى ذلك في ديوانه"رسوم على قشرة الليل"([1])، حيث الخطاب الشعري المفعم بروحانية التجربة الصوفية، والمحَمَّل بالأسئلة الوجودية، والممتلئ بعوالم القرية، يحاول دائماً أن يمزج بين كل هذه العوالم ليخلق ما يمكن تسميته بمادته الشعرية الخاصة به، والتي هي مزيج من الأسطورة والفلسفة والصوفية، وطمي الوطن، وعذوبة النيل، والانتماء إلى حد الثمالة إلى الجماهير، ورفض أنصاف الحلول، وعدم الانجرار إلى جماهيرية زائفة من خلال نصوص عالية الصوت في لحظتها، مدركا أنها ستفنى بعد إلقائها، وواصل دربه المختار في ديوانه "رباعية الفرح"([2]) الذي يتكون من أربع قصائد طويلة تتعلّق كل قصيدة بعنصر من عناصر الخلق: الماء والنار والهواء والتراب في الفلسفة اليونانية القديمة.

وستأتي قراءتنا لديوان" احتفالات المومياء المتوحشة"([3]) لمحمد عفيفي مطر من خلال منهجية تكاملية أساسها الوقوف على أبعاد الرؤيا الشعرية الكلية وما يتفرع منها في متن الديوان، ساعين إلى استكناه ما وراء الديوان، والظروف التي سبقته، ومن ثم تبدأ في تقديم قراءة كلية، للرؤيا الشعرية التي تغلف الديوان، فالشاعر "مطر"، ومنذ باكورة تجربته الشعرية، كان على وعي تام ببناء الديوان، وتكوينه، وبذلك يتخطى ما درج عليه كثير من الشعراء، عندما يجمعون في دواوينهم قصائد متفرقة، قد تكون غير متجانسة، وتم إنتاجها في ظروف نفسية متقلبة، مما يؤدي إلى بلبلة في تلقي الديوان بشكل كلي، ولا يساعد على إنتاج دلالة مشتركة من رحم النصوص الشعرية في ترتيبها وتنسيقها داخل الديوان، مع الوقوف على البنية النصية وجمالياتها.

ما قبل العتبات:

[1]) دار آتون للنشر، القاهرة، 1972 م.

[2]) طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008 م.

[3]) من إصدارات دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م.

ونعني بها السياقات التي أحاطت بإنتاج هذا الديوان من قبل الشاعر، وهي لا ترتبط بفترة كتابة الديوان فقط، وإنما تمتد إلى طبيعة حياة الشاعر نفسها، وما اكتنفها من ضغوط وتقلبات وآراء، وهي حياة مثقف حقيقي، ناضل بالكلمة والفعل، والرأي والحركة، والشعار والنقاش، فنال تقدير المثقفين والمتلقين، وجعل لوقع كلماته في النفوس صدقية عالية، وكأننا ونحن نقرأ أشعاره نستحضر مقولاته ومواقفه.

ويمثل ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة" قمة نتاج الشاعر محمد عفيفي مطر، لأنه كُتب في مرحلة متأخرة عمريا بالنسبة إليه، حيث قمة النضج الفكري والحياتي والفني. والديوان يمثل حالة فريدة من الخصوصية في تجربة محمد عفيفي مطر الشعرية، ولأنه كتب خلال فترة اعتقاله غالبا، إبان مشاركته في المظاهرات ضد حرب الخليج، حيث تم القبض عليه، وتعرض لتعذيب همجي([1])، فالديوان ثمرة مباشرة لهذه التجربة القاسية التي تعرض لها" مطر" في خريف عمره، وهذا ليس عجيبا منه، فقد دأب على اتخاذ مواقف سياسية تعبر عن رفضه وتمرده على السلطة، غير مكتف بأن يصوغ اعتراضه شعرا أو نثرا، بل إنه دائمٌ في اتخاذ مواقف تحريضية ضد السلطة، على نحو ما فعل في قصيدة بعنوان"68" يحثّ فيها الطلاب على التظاهر لإنهاء فترة اللاسلم واللاحرب التي وسمت بدايات عصر السادات،، ثم رحل عن مصر إلى العراق، اعتراضا منه على اتفاقية كامب ديفيد، والصلح مع الصهاينة. ووفي الوقت الذي كان فيه الشعراء والكتاب يتغنون بإنجازات التجربة الناصرية، دون النظر إلى الخطر الذي يتهددها من الداخل، كان مطر يكتب ديوانه "شهادة البكاء في زمن الضحك" مما جعل محمود أمين العالم يقول:"شاعر يبكي ونحن نبني السد العالي" ([2]).

[1]) محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/2014/6/28

[2]) المرجع السابق.

وهذا دليل على رهافة حسه السياسي، الذي يجعله ضميرا للأمة كلها، يقرأ واقعها المعيش على الأرض بين الناس، وقد اشتدت أيدي السلطة على معارضيها، وتسيد الإعلام الموجه العقولَ.

وكأن" مطر" يلتقي مع تعريف الفيلسوف" جوليان بندا" للمثقفين بأنهم:" عصبة صغيرة من الملوك –الفلاسفة"، فهؤلاء يتحلون بالموهبة الاستثنائية وبالحس الأخلاقي الفذ، ويشكلون ضمير البشرية، أما اللائمة فتقع على المثقفين الذين يرضون بالوقوف مع العامة، منشغلين بمصالحهم الدنيوية، والمنافع المادية والتقدم الشخصي، ويتخلون عن رسالتهم، التي هي مبادئ الحق والعدل ورفض الظلم والوقوف مع الضعيف([1]).

فعلى المثقف الحقيقي امتلاك قدر كبير من الوعي والفهم والعلم ما يجعله منتبها لحقائق الواقع، غير منخدع بزيف الشعارات، وأن يضع بوصلته الأساسية في الترفع عن الدنيا ومنافعها، كي لا يكون عرضة للابتزاز بالقول أو النفاق، أو يتم شراؤه من السلطة، أو يركض هو خلف السلطة، أو يخضع للترهيب فيصمت.

وقد جاء موقف" مطر" من حرب الخليج الثانية، ثم سقوط بغداد، مثل سائر مواقفه السابقة، التي تنتصر لمبادئه الرافضة لهيمنة المحتل الأجنبي، وعودة الاستعمار في أثواب جديدة، واستنزاف ثروات الأمة ومقدراتها. وكان انفعاله هو الأشد. ويا للعجب عندما نجده يلتقى مع موقف المثقفين والمفكرين في الغرب، الذين توقفوا كثيرا عند حرب الخليج الثانية، وسقوط العراق كله تحت الحصار الأمريكي المباشر. حيث رأى المثقفون في أوروبا وأميركا أن الحرب بوصفها حقيقة واقعة وكائنة علينا أن نتعامل معها كظواهر نصية في التاريخ والسياسة، تتماس مع القصائد والروايات، وتكون

[1]) صور المثقف(محاضرات ريث 1993م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، 1996م، ص21، 22.

إحداثيات الحرب بمثابة نصوص على المثقف قراءتها والتمعن فيها، وتحديد موقفه الأخلاقي منها. فلا تترك الحروب للساسة ولا للمؤرخين وحدهم، وإنما هي هم ثقافي في الدرجة الأولى([1]).

إن ما تعرضت له الأمة العربية في جناحها الشرقي، بدءا من الحرب العراقية الإيرانية (1980-1989)، ثم حرب الخليج الثانية (1991م)، ثم سقوط بغداد (2003م)، لهي من أشد النكبات التي تضع عشرات الأسئلة أمام الشعراء.

وهي تتسق مع موقف الشاعر الحداثي، الذي" يجعل" التغيير" بما يكتنفه من دلالات الرفض والتمرد والثورة والخلق والابتكار والولادة مقولات لا تضفي على الشاعر والشعر صفت النخبوية والتميز فحسب، وإنما صفات الفعل المحرّك، أو المثير الرئيس الذي تنطلق من ذاته الفاعليات كلها، وترد إليه نواتج التغيير"([2]).

وهذا ما يفسر موقف الشعراء الحداثيين خاصة، عندما اهتموا بقضايا الأمة، وسعوا إلى اتخاذ مواقف وإصدار بيانات، لأنهم على قناعة تامة بدور الشاعر في التاريخ، الذي هو ذو رؤية ديناميكية وحركية فياضة، وفي سبيل ذلك، فإن الحداثيين يضغطون على مقولة" التحول والتغيير"بوصفها الطرح الأمثل لتجاوز المرحلة التاريخية المهترئة في حياة العروبة ([3]). وبالطبع فإن الأمر لا ينسحب على كل الشعراء والمثقفين الحداثيين، فهناك من اتخذ مواقف سلبية أو مضادة لما هو متوقع منه، وهناك من انحاز إلى السلطة راضيا بعطاياها، وإنما الحديث السابق ينصب على المثقف الجاد المخلص.

[1]) نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د. عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999م، ص71.

[2]) الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م، ص24.

[3]) السابق، ص25.

وكما يقول مطر: أنا جسدٌ سكنُ الصوتُ أعضاءه.. وأنا الصوتُ

أسكنُ في جسد الشعبِ/ هذا أنا، غضبُ النار، ونارُ الغضبِ

وهذي النعوش المليئة مسبحتي ودمي طالعٌ/ في عروق الخشبْ([1])

فلم يعد الشاعر مجرد كلمات، وإنما هو صوت لكل مظلوم ومنتهك وضائع من الأمة: أبنائها، ومدنها، وأرضها، وتاريخها. وكم كان مبدعا وهو يشبه شعريته بالصوت، الذي لا بد أن يكون زاعقا عاليا، بل إن جسده تركب على الصوت. هذا على المستوى الفردي الذاتي، الذي سرعان ما سيتوحد ليسكن في جسد الشعب، ليتوحّد مع الجمعي. ومن ثم تصبح الأنا الشعرية غضبا ناريا، ونار الغضب، ليثبت أن الشاعر ليست كلمات فقط، وإنما هو متوحّد مع جسد الأمة كلها، حتى أن النعوش الحاملة للأجساد المتقطرة دماء، إنما هي جسده، والدماء دماؤه.

العتبات الأولى والرؤيا الكلية:

ونقصد بها العتبات النصية التي تشكل مقدمة الديوان، وما تشمله من عناوين وإشارات وإحالات، قبل الولوج في قراءة المتن. ولكي ندرس العنوان لابد من اتخاذ منهجية محددة، تستهدف فهم العنوان في فضاء الرؤيا الشعرية التي يحملها الديوان وما تحمله من دلالات كلية. والمنهجية المقترحة تتوقف عند: المظهر التركيبي للعتبة النصية، من حيث قدرتها التمثيلية على احتواء شروط الإنتاج النصي، فتنظر إلى العتبة في إطارها العام كنص موازٍ لسياق العمل الأدبي، وأيضا من أجل الوقوف على مقاصد المؤلف في اختياره لهذه العتبة تحديدا ([2]).

فلاشك أن العنوان يمثل اختيار قصديا متعمدا من قبل المؤلف، من أجل جذب القارئ، وحفزه على القراءة، فدلالته حاضرة قبل القراءة، وأثنائها، وبعدها.

[1]) احتفالات المومياء المتوحشة، ص71، 72.

[2])عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م، ص10، 11.

ويشكل عنوان ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة" العتبة الأولى، والتي تثير القارئ وتدهشه لما فيه من دلالة، قد تبدو غامضة على نحو ما، ولكن مع القراءة العميقة للديوان، تتكشف دلالة العنوان، ومن ثم يتفاجأ القارئ ثانية بما تحويه.

فالمومياء تحيلنا تلقائيا إلى علم الآثار، خاصة الآثار الفرعونية، حيث إنها: عبارة عن جسد أو جثة محفوظة بشكل أو بآخر، ترتبط المومياوات بالأساطير والمحنطات المصرية، وما يشاهده الإنسان منها هو ما تبقى بعد الحفظ، من عظام مكسوة جلدا، وجسد مغطى بأربطة كثيرة، أراد المحنطون حفظه من عوادي الزمن، واهترائه بفعل تأثير الأرض.

ولكن عندما نقرأ العنوان في صيغته التركيبية، وفي ضوء دلالة الاعتقالات والسجون، مع شموخ الذات الشاعرة وثباتها وكلاهما يشكلان الرؤيا الأساسية للديوان؛ يتبدى لنا أن المقصود بها هو الحاكم الطاغية، الذي يتوحش عندما يمتلك السلطة، ويتوغل على الشعب، مستغلا خنوعه وخوفه. وحتى لو كان للحكام الطغاة من إيجابيات، كما يروّج مناصرو الاستبداد، مثل نشر الأمن، وكبح التمرد، وتقديم خدمات اجتماعية، سيكون السؤال:" ما قيمتها إذا كان ثمنها تدمير الإنسان وتحطيم قيمه، وتحويل الشعب إلى جماجم، وهياكل عظمية، منزوعة النخاع، شخصيات دونية، تطحنها مشاعر الدونية والعجز واللاجدوى ؟"([1])، ومن هنا فإن دلالة التوحش هي سلطة الاستبداد عندما يكون القمع ديدنها في الحكم، فتنتج شعبا مستكينا ينطق الرعب في عيونه، ولا نتوقع أن يصمد الشعب عندما تسقط الأوطان.

أما دلالة لفظ" احتفالات" التي تأتي في مطلع صيغة العنوان، فإنها تعني الاحتفال الذي هو كل بهجة وسعادة، ولكن في ضوء الدلالة الكلية للديوان، فإنها تفيد معنى مضادا / عكسيا، ألا وهو

[1]) الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م، ص6.

العقاب المستمر والممنهج لكل من يعارض سلطة الحاكم / المومياء، وسيكون العقاب متوحشا دون شك. وكي لا نبتعد كثيرا، نستحضر هنا لفظة" حفلة" الذي يستقبل المعتقلين عند دخولهم وصولهم إلى السجن في المرة الأولى، ولا زلنا نتذكر مشهد المعتقلين السياسيين في فيلم" البريء" (1986م)، وكيف كان يتم استقبالهم بالكلاب والعصي عند وصول سيارة الترحيلات إلى بوابة السجن، فيما يسمى ضمنا" حفلة الاستقبال".

ويمكن أن يحمل العنوان دلالة أخرى، نأخذ من المتن الشعري نفسه، وتتصل بالشعب ذاته، الذي يتحول إلى جماجم تملأ الساحات، وتبحث عمن يواريها الثرى، أو هي جماجم فوق الأكتاف، تسير في خوف واستكانة. يقول مطر:

" بيننا أرض الأذلاء المهانينَ / وأيام العروش

ومماليك الدم الواحد، والخبز النحاسيّ / وتاريخ السجون

وأنا – وآه من الكره – أمدُّ الجسر حتى يقتلوني..

وفي جمجمتي عششت الغربان

في مملكة القش وأوراق التقاوي- الجسد

علني آخذ رأسي، بعد أن يضربه السيف وأمضي

خارجا من ملكوت الخوف.."([1])

الخطاب الشعري في المقطع السابق، يبحر في التاريخ القديم والزمن المعاصر، ويجعل الأمكنة علامات على ذلك، فما بين الإنسان المعاصر المقهور، وبين غيره من ملايين الخائفين على مدى الزمان ؛ هو أرض الأذلاء، والعروش الحاكمة المستبدة، ومماليك الدم الواحد، ويأتي تعبير" تاريخ السجون" مؤكدا هذه الدلالة.

[1]) الديوان، ص29، 30، 31.

فالسجون هي القاسم المشترك في تاريخ الطاغية الذي" يقترب من التأله (كأحد نواتج إحساسه بجنون العظمة)، فهو يرهب الناس بالتعالي والتعاظم، ويذلهم بالقهر والقوة وسلب المال، حتى لا يجدوا ملجأ إلا التزلف له وتملقه. (بل إن) عوام الناس يختلط في أذهانهم الإله المعبود، والمستبدون من الحكام" ([1]).

ويقول مطر أيضا، وقد عاش لحظة الإعدام تخيلا وبدت لنا كأنها حقيقة:

وقفتُ بين النطع والسيافْ

مستجمعا مملكتي الخفيةْ

وارتعشت في جسدي مواسم القطاف

وانفجرتُ خلية خليةْ

تحجرت وارتعدتْ مفاصلي من خوف أن أخافْ([2])

إنه الجسد الذي سيتحول إلى مومياء محنطة أو قد يتمزق أشلاء ويتناثر في الأرض، ولأن الإنسان – وأيضا الذات الشاعرة – لا يشغلها مآلها بعد الموت، عملا بالقول المأثور" لا يضير الشاة سلخُها بعد ذبحِها"، فتركزت الرؤيا على تصوير مشهد الرأس الذي حان قطافه، وكأنه ثمرة يانعة. وجاء النص سرديا، مع بلاغة الحذف شديدة التكثيف. فقد وقفت الذات الشاعرة بين النطع والسياف الذي هو قائم بسيفه، واستجمعت الذات كل مكنوناتها النفسية / الخفية، ولكن حب الحياة يرتعش في الخلايا، وترتعد المفاصل، ويترسب في النفس إحساسين متناقضين ومركبين في آن، ويا للمفارقة: إحساس من الخوف ؛ خوفا أن يخاف أو يتراجع. فهو أشبه بظلمات بعضها

[1]) الطاغية، م س، ص44.

[2]) الديوان، ص9.

فوق بعض. ثم يتوقف السرد الشعري، وتتوقف أنفاسنا – نحن القراء الأحياء- فقد انتهى المقطع بخوفين، ثم صمت، لأن الموت يقين يقطع كل خوف.

نخلص مما سبق أن الرؤيا الشعرية الكلية في الديوان تتمحور حول: مواجهة كل عسف وظلم واستبداد، من خلال موقف الذات الشاعرة، التي لا تكتفي بالتباكي، ولا وصف أنهار الدماء المنثالة، وإنما تشترك في كل فعل، وتشتبك في كل موقف، ولا تعرف للسلبية سبيلا.

الملاحظ أن الذات الشاعرة حاضرة بكل كينونتها، الجسد والشعر والفعل والممارسة، نقرأ:

جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة
أغني وأكتب أقمار عشبٍ مجنحةً وشموسا معلقة
بالشبابيك، أكتب إكليل فاكهة وأضفره في
زواج المواويل والماء والطمي
أكتب فجر الموانئ وقبّرة الموج والسفن العائدة
وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن
المليئة بالرعدة الموقدةْ
وأكتب أغنية الريش والقش، أكتب تاج
العصافير للرحم الواعدةْ
وأكتبُ جوعي على واجهات المتاجر..
وأكتب جوعي مظاهرة تستحم بدمع الشوارع تكبرُ
تحت الهراوات، تدخل أروقة السر
تحلم بالثورة الغامضةْ ([1])

[1]) الديوان، ص57، 58.

المقطع السابق، يوضح بجلاء موقف الذات الشاعرة من العالم حولها، فهي تتوحد مع العالم الخارجي في كل قضاياه وهمومه ومشكلاته، فالشاعر ليس منغلقا على ذاته، يجترّ اغترابه – كما يحلو لبعض شعراء الحداثة التغني به – وإنما هو جزء من الأرض والناس والدم بحكم انتمائه العضوي إلى الريف المصري، واعتزازه بهذا الانتماء إلى النخاع، ومعلوم أن الشاعر لم يبرح قريته" رملة الأنجب" إلا لفترات محدودة، حيث يسافر ثم يؤوب إليها مُسرعاً، محتميا بها من وحشية المدن التي لاحقتهُ بتعقيداتها وقسوتها، وهو الريفي البسيط، المنتمي إلى طين الأرض والمرتبط ارتباطاً وثيقاً بترابها إلى الحد الذي جعلهُ يُكثر من تضمين أشعاره بكل مفرداتها مثل الطين والرمل والطمي والماء وحتى النباتات كالنارنج والليمون.

وفي المقطع السابق، تظهر الذات الشاعرة بحقيقتها، فهي تكتب: الفاكهة، وشال الصبايا، وأغنية الريش والقش، وتكتب جوعها / شوقها أمام واجهات المتاجر، وجوعها في المظاهرات الطلابية، الحالمة بالثورة. إنها ليست شاعرة بالكلمات فحسب، وإنما تكتب كل مواطئ أقدامها في الوطن، وكل علاقاتها مع البشر، وتكتب الموال والأغنية، أي أنها تتوحد مع كل شيء، وتصوغ شعرا كل ما حولها.

نرصد أيضا في المقطع السابق علاقة الذات الشاعرة بالجسد، فهي علاقة توحدية تكاملية، الذات بكل مشاعرها وعقلانيتها وروحانيتها تتوحد مع الجسد في حركته وسكناته، وهذا رفض للفلسفة المثالية بكل ثنائياتها، التي تفصل بين الروح والمادة، والعقل والجسد، ويعزز في المقابل الفلسفة التكاملية، التي هي لب الرؤية الفلسفية الإسلامية التي تتعامل مع الذات الإنسانية كلا واحدا، لا تحتقر الجسد، بل تعده حاوي الروح، يؤدي العبادات، ويترجم رغبة الروح في العمل والحركة والقول.

وقد تحقق ذلك في مقولات الشاعر:" جسدي يتوهج بالشمس خلف نوافذه الموصدة"، و"أكتب جوعي" وكلها دالة على حضور الجسد جنبا إلى جنب مع القول والفكر، كما يكتب أجساد الآخرين شعرا، ونراه في قوله:" وأكتب شال الصبايا الملون، أكتب أجسادهن"، فلا يكتفي بالمشاعر ولا الأفكار، وإنما ينثر شعرا الجسد بحركاته وسكناته.

إن من أبرز سمات الحداثة الشعرية، أنها ارتكزت على فلسفة القطيعة بالفعل، ولكنها قطيعة مع التراثي والتقليدي والأحاسيس والعبارات المكرورة، واحتفت بكل جديد ويومي، حتى أنها أنتجت ثقافة اليومي، وأصبح اليومي مكونا لمظاهرها، خاصة في علاقتها مع المدينة، بكل قساوتها، وغياب مشاعر قاطنيها. وإن كانت استدعت من الماضي مكونات لشعريتها مثل الأساطير والنصوص الدينية وأشعار المجددين، ومقولات الفلاسفة، وعظّمت في ذلك حرية الذات الفردية([1]).

ومن ثوابت فلسفة الحداثة أنها عظّمت من قيمة الجسد، فكان هو الشاغل الأساسي لها، مع الارتباط بالأرض، والانكفاء على الذات، ففي الرؤيا الحداثية يصبح الجسد محورا مركزيا في فهم الشخص الحداثي، وهويته الذاتية ([2]).

فلا عجب أن نجد الجسد حاضرا بقوة في تجربة الديوان، وبمستويات وأشكال وأنماط مختلفة، ومعه في ذلك التواصل مع الأرض والماء والدم، يقول:

هل قلت إن الأرض أقرب من دمي
إن الدم الفوار طمي من خرائطها..
والأرض أقرب من دمي، فأنا اختيار الأرض
والأرض اختياري..([3])

[1]) فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005م، ص406، 407.
[2]) الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م، ص72، 73.
[3]) الديوان، ص196، 198.

فالذات والأرض واحدة في الرؤيا الشعرية، والأرض ممتزجة بالدماء، والدماء تروي الأرض عندما تقدم تضحياتها في سبيل استقلال الأوطان. ونلاحظ أن ارتباطها بالأرض واضح من خلال يقين الذات أنها اختيار من الأرض، وهي كذات اختارت أيضا الأرض، فالعلاقة عضوية، ونفسية، وأيضا اختيارية.

وتتبدى صرخات الذات الشاعرة في قوله:

تعلو نداءاته:

يا زمان الولاء المبعثر كالريح هل

عصفت بحدودي عواصفك المستسرّة

فالعرش منغرسات قوائمه في

المسافة بين الشهيق والزفير

أم انحسر الواغلون

فمملكتي آخر الظنّ أولها !!([1])

ترتفع نداءات الذات الشاعرة، وهي ترى أن الولاء مبعثر، كالريح التي تتوزع في كل مكان، مما يدل على ضياع الولاء للحقيقة، وليست تلك المشكلة، وإنما الذات الشاعرة خائفة أن تكون الريح / الولاء المبعثر قد لامست حدودها هي، وتأثرت بها.

فهو موقن أن مملكته الشعرية والذاتية لا تعرف تبعثرا، وأن الظنون تتبعثر عند مدخلها، وأن الواغلين / الوالجين فيها، سيجدون عرشا للذات ثابتة قوائمه.

[1]) الديوان، ص166، 167.

الرؤيا والمرجعية والحداثة: يثير هذا الديوان قضية تتصل بطبيعة الرؤيا في شعرية الحداثة، وهي غياب المرجعية في النص، فالشعر الحداثي لا تتأسس مرجعيته وفق مفهوم المحاكاة، وإنما يؤسس لنفسه عالما خاصا، وجوا مفارقا، وتحقق مفهوم القطيعة عن العالم الخارجي([1])، وهو ما دفع الشاعر الحداثي إلى السعي إلى" الكشف عن المجهول، وتأسيس للعالم"، وهي مفاهيم طموحة للغاية، قد تكون فوق طاقة الشعراء أنفسهم، مما يؤدي إلى محاولتهم لابتداع أنساق وأشكال وتقنيات تعبيرية لم يعهدها الشعر ولا الشاعر من قبل، وهذا أحد أسباب الإبهام والتعقيد والصعوبة في شعرهم، وأكثر ما تتشوش الرؤيا عند الشاعر أو تغيب عندما يحاول إنتاج الرؤيا وقد لا يصل إليها، فيخرج شعره في جو سديمي لا ندرك دربنا فيه وإنما نتحسسه ([2]).

فالرؤيا الحداثية تواجه تحديينِ جديدين: الأول محاولة الشاعر كسر الرؤى التقليدية النابعة من محاكاة العالم الخارجي، والتعبير عنه شعريا، والثاني: ابتداع أنماط تعبيرية وأنساق جمالية تناسب ذلك. وما بين هذين التحديين، تأتي صعوبات جمة تتصل بمقدرة الشاعر نفسه، وطبيعة الشعرية المنتجة.

وقد نجح"مطر" في التماهي مع الرؤيا الحداثية وتقنياتها في أعماله المتعددة، مما جعل شعره في حاجة مستمرة إلى القراءة الشارحة، وتفسير رموز المعاني، لأنه بلا مرجعية خارجية يمكن الاستناد إليها، فقلعته الشعرية متكاملة تحتاج لمن يتسورها بتؤدة حتى يفك مغاليقها، ويظفر بكنوزها. بل يمكن القول: إن غياب المرجعية هي علامة واضحة في مسيرة" مطر الشعرية، وكل شعراء الحداثة معه، وانعكس ذلك على التخييل الفني لديهم، من خلال صور غارقة في السيريالية والفرويدية والتجريدية، تسعى لتحطيم الصورة التقليدية القائمة على إبراز العلاقات المتشابهة بين أطراف

[1]) شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 2015م، ص148.

[2]) الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص140.

الصورة، كما أن الحداثيين يسعون إلى تغليب التشكيل على حساب الدلالة والمعنى، مما يزيد نصوصهم غموضا ([1]).

إلا أن الأمر مختلف في ديوان" احتفالات المومياء المتوحشة"، فالمرجعية الشعرية واضحة، ويحددها الشاعر من خلال معلومات مذكورة في العناوين والمتن، وكلها تتصل بالرؤيا الكلية في الديوان، المتعلقة بالسجن والاعتقال والاستبداد والموت، كما في قصيدة بعنوان:" سهرة الأشباح: محاكمات وانتظارات، 18 / 7 / 1970م"([2]) فالعنوان مرجعيته محددة، من خلال ذكر موعد استدعائه للتحقيق ثم المحاكمة، وذلك منذ ما يقارب أربعين عاما، بالنظر إلى موعد صدور الديوان. ليثبت الشاعر أنه يؤرخ شعريا لعلاقته مع جهات التحقيق والمحاكمة والسجن. وكأنه يؤرخ سيرته مع الاعتقال شعريا، إلا أنه لا يسقط في فخ الوصف التقليدي والتباكي لما حدث معه في هذه التجربة، وإنما يعدها بداية يحلق منها إلى آفاق شعرية عالية. وبعبارة أخرى: لقد انطلق من تجربة شخصية واقعية إلى آفاق شعرية جديدة، لم تنفصل كثيرا عن جوهر التجربة، ولكنها كونت عالمها الشعري الخاص بها.

كما يؤرخ بعض القصائد في ديوانه بتاريخ مقارب زمنيا للتجربة، مثل (30/ 1970/9م) ([3])، وكذلك في تواريخ أخرى مثل: (22 / 12 / 1973م) ([4])، (29 / 11 / 1973 م) ([5])، (22 / 2 / 1988م)، (17 / 4 / 1978م) ([6])، (19 / 8 / 1977م) ([1])، (31 /

[1]) شعرية غياب المرجع، ص148، 149.

[2]) الديوان، ص7.

[3] الديوان، ص54.

[4]) الديوان، ص60.

[5]) الديوان، ص92.

[6]) الديوان، ص268.

10 / 1991م) ([2])؛ مما يجعلنا معتقدين بكتابتها في هذه الأزمنة السابقة،وقد آثر الشاعر نشرها بعد عقود، بعد اكتمال التجربة بغيرها من النصوص التي تتابعت عليها. وهذا أمر يحسب للشاعر، لأنه أخفى هذه النصوص في جعبته عقودا وسنين، حتى اكتملت رؤيته الشعرية، ونشرها، على عكس كثير من الشعراء، الذين يفضلون نشر قصائدهم الناضجة، فلا صبر لهم على إخفاء نصوص ؛ هم راضون عنها فنيا ورؤيويا وجماليا.

أمر آخر يتصل بهذا التتابع الزمني، فالشاعر رتّب قصائده في ديوانه وفق منظومة رؤيوية متكاملة، دون السقوط في فخ التراتبية الزمنية، وهذا ما نلاحظه من الرصد السابق، فالقصائد مدونة في الديوان بتواريخها المختلفة، المقدَّمة أو المؤَخرة عن بعضها البعض. وثمة كثير من القصائد، دون تواريخ، وهي تأتي في ثنايا القصائد المؤرخة، ويبدو أنها كُتِبت خلال فترة زمنية متقاربة، في رغبة من الشاعر لإكمال العالم الرؤيوي للنصوص التاريخية لديه.

وبعض النصوص المؤرخة زمنيا تشير إلى ما أصاب الأمة من مصائب، مثل قصيدة" اصطلاء النشيد" المكتوبة في تاريخ (31 / 10 / 1991م)([3])، وقد جاءت بعد الغزو العراقي للكويت، وكُتبت أثناء استمرار الغزو، ووقوف العالم كله على شفا الحرب، وما أصاب أبناء الأمة من ألم، وهم يرون بلدا كبيرا في حجم العراق سيُدَمَّر، وهو ما حدث بالفعل. ولكن القصيدة تتحدث عن مرجعية خارجية، ذات صلة خاصة بعالم الشاعر، وهي وفاة والد الشاعر، يقول" مطر":

ها أهلُكَ في الموت يخبّونَ

أبوك انكشف عن نومه أقمطة الفجرِ

وعن خطوته البوابة انشقتْ

---

[1]) الديوان، ص343.

[2]) الديوان، ص376.

[3]) الديوان، ص369 – 376.

وللخطوة إيقاع الطبولْ

آه يا وجه أبي الميتْ([1])

إذا كان عالم الديوان معنون بالمومياء، والتي تعني الموت أولا وأخيرا، فإن هذا النص يشترك في الرؤيا الكلية، بأن الموت هو العدل الإلهي المطلق، الذي يستوي فيه جميع البشر، وإن كان الشاعر يلحّ على تضمين الرؤيا الكلية في الديوان، التي تنتصر لكل الشهداء، الذين قدموا دماءهم في سبيل المبدأ، يقول" مطر":

مراثٌ هي زحام الآفاقِ بمواكب الدم وبطائح

الشهداءِ، وداثر الثارات المورّثة([2])

و"مراث" جمع مرثاة ومرثية، وكأن الذات الشاعرة تأبى إلا أن تضم الأب يوم وفاته إلى الشهداء، واللفظ هنا دال، فالشهيد يطلق على كل من مات في سبيل مبدأ وعقيدة عظيمة، ولم يقاتل من أجل دنيا أو منفعة، وما أكثر الشهداء في سبيل الإنسانية. وتأتي لفظة" داثر" بمعنيين يحتملهما السياق: الأول بمعنى الغافل، والثاني بمعنى المندثر الممحوّ، فالشهداء لا يطالبون بثارات لهم، لأنهم غافلون عن المطالبة بالقصاص من الظلاّم المستبدين، فلا توريث لثأر عندهم يكفيهم الاستشهاد.

حيث يتحولون إلى أجساد فاقدة الروح، وتستعد لطقوس الدفن:

وأبي يلتفّ بالكتان بعد الغسل والطيب وحناء الحنوط

الجوقة اصطفت.. وللمهرة ترجيع الصهيلْ

أيها الشعر الذي يقطر بالطل والدمع.. تهيأ([3])

[1]) الديوان، ص374.

[2]) الديوان، ص372.

[3]) الديوان، ص373.

التفاف جثمان الأب بالكتان بعد غسله، ثم وضع حنّاء الحنوط عليه، هذه أمور ضمن طقوس التحنيط الباقية من موروثنا الفرعوني، والتي تلاشت في تقاليد المصريين، ولكن الذات الشاعرة عازمة على أن تقيم لجثمان الأب المسجى طقوس جنائزية تشابه ما كان يقوم به الفراعنة قديما، وهم يشيعون موتاهم. وطقوس شاعرنا مضمخة بشاعريته، فالجوقة هي جوقته، والمهرة هي نصوصه، ثم ينادي على شعره، الذي تلبس بذاته، فقطّرت دمعا وطلا، لتتهيأ لتوديع الأب.

هذا، ويبدو أن الموت موضوعا ملازما لشعر الحداثة، حيث نجده متواترا في مجمل التجربة الشعرية الحداثية، ولدى أبرز رموزها، فالموت ملازم للشاعر، وإن تغنى بالحياة، فحتما هو خائف من الموت، أو أن كل لذة سيعقبها فناء وموت، والإبداع الحقيقي – لديهم – يتضمن فناء الذات الشاعرة في رؤياها، وأحلامها([1]).

خاتمة:

يمكن أن نستخلص في نهاية البحث جملة أمور:

أولها: إن الرؤيا هي جوهر الشعر الحداثي، وهي التي تحدد موقف الشاعر الحداثي من الوجود كله، وعليه أن يكون ذا رؤيا عميقة شفافة، تقترب من الكشف عند الصوفية، ويحاول بها استكناه ما وراء الواقع، وتخطي زيفه، وصولا للحقيقة.

ثانيها: تمثل شعرية محمد عفيفي مطر نموذجا يجمع بين طزاجة الرؤيا، وعمقها، ولا يعرف تجاهلا للواقع، وإنما ينطلق منه، ويرتقي عنه إلى فضاءات إنسانية رحبة.

ثالثها: الطاقة الشعرية عند "مطر" تصهر كل عناصر تكوينه في نصوصه، ما بين الماء والطمي والهواء، والتاريخ والأسطورة والموروث، والقرآن والإنجيل، والذات الشاعرة نفسها وتجاربها الخاصة، ووقفاتها أمام حادث الموت والميلاد.

[1]) انظر تفصيلا: الحداثة التموزية، م س، ص139 – 141.

رابعها: إن شعرية" مطر" أشبه باليم الممتد العميق، مهما أبحرت فيه تكتشف شطآن جديدة، وأراضي بكرا، ومهما تعمقت وجدت المزيد من الشعاب المرجانية واللآلئ التخييلية. وهي أيضا أشبه بالغابة في تزاحم أشجارها، ووفرة ظلالها، قد تتعب من يتوغل فيها، ولكنه حتما لن يضل سبيله على تعدد دروبها وتشعبها.

خامسها: تغلفت شعرية" مطر" بالحكمة الإنسانية، وإن غلب عليها الشجن، وكثر حضور الموت، وتناثرت الأشلاء والدماء، ولكنها – رغم كل ذلك – مفعمة بالأمل، والإدانة لكل استبداد وظلم، ورفض مهانة الإنسان.

المصادر والمراجع

أولا: الكتب:

- الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن محمد القعود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002م.

-أساليب الشعرية المعاصرة، د. صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

-إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، عبد الغني باره، الهية المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.

-احتفالات المومياء المتوحشة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998م

-الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط7، 1994م.

- الجسد والسياسة، مريم وحيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015م

-الحداثة التموزية: دراسة موضوعية بنيوية في شعر أدونيس والسياب وخليل الحاوي، د.عبد الرحمن عبد السلام محمود، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2006م.

-الحداثة في الشعر العربي: أدونيس نموذجا، سعيد بن زرقة، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

- شعرنا الحديث إلى أين ؟، د. غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1986م.

-صور المثقف(محاضرات ريث 1993م)، إدوارد سعيد، دار النهار، بيروت، 1996م.

-الطاغية: دراسة فلسفية لصور الاستبداد السياسي، د. إمام عبد الفتاح إمام، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1994م.

-عتبات النص: البنية والدلالة، عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م.

-العلمانية تحت المجهر، عبد الوهاب المسيري، د. عزيز العظمة، دار الفكر ودار الفكر المعاصر (بيروت –دمشق)، ط1، 2000م.

-فاتحة لنهايات القرن، أدونيس، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1998م.

- فجوة الحداثة العربية، د. محمود نسيم، سلسلة الرسائل، منشورات أكاديمية الفنون، القاهرة، 2005م.

- نظرية لا نقدية: ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، كؤيستوفر نوريس، ترجمة: د.عابد إسماعيل، دار الكنوز الأدبية، بيروت، 1999م.

-لسان العرب، ابن منظور، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط3، د ت.

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر، فاتح علاق، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010م.

ثانيا: الدوريات والمجلات:

-الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي: الهاجس الإفريقي في شعر محمد الفيتوري نموذجا، د. يوسف وغليسي، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يوليو – سبتمبر 2003م.

-شعرية غياب المرجع: في ديوان رباعية الفرح، أبو اليزيد الشرقاوي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، شتاء 2015م.

-مصادر إنتاج الشعرية، د.محمد عبد المطلب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، صيف1997م.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

- البصيرة والفراسة، على موقع منارة الإسلام، http://www.islambeacon.com/

- رحيل الشاعر محمد عفيفي مطر احد رموز جيل الستينيات في مصر، تقرير على موقع BBC العربي، http://www.bbc.com/arabic/artandculture/2010/06/10

- الكشف والمشاهدة في المعتقد الصوفي، عبد الرحمن عبد الخالق، على موقع المرصد الإسلامي، http://www.tanseerel.com/

- محمد عفيفي مطر.. تقرير إلى النيل، أحمد زكريا، العربي الجديد، لندن، https://www.alaraby.co.uk/culture/2014/6/28