الرؤيوية في الشعر العربي

م.د خباب سمير كريم اللامي

الكلية التربوية المفتوحة

في تراث العرب الشعري أمثلة ساطعة كثيرة على تصادم الشعراء وأرباب السلطة السياسية والاجتماعية والدينية ، ولم يكن هذا التصادم نابعاً من رغبة مستكنة في ذوات أولئك المبدعين على شرائع مجتمعاتهم وأعرافها القارة بقدر ما كان نابعاً من إحساسهم بأن فضاء الحرية في القول والتعبير عن الذات الفردية أو الجمعية يجب ألا تكون له سقوف محددة ، وأما من كانت بيدهم السلطة فكانوا يظنون أن رفع السوط عالياً في وجوه المخالفين ، أو فتح أبواب السجون لهم سيكون أسلوباً ناجحاً للإسكات وتكميم الأفواه . وبيان ذلك ما نجده في قصائد جاهلية وإسلامية وأموية وعباسية وحديثة كثيرة حتى ليكاد الرفض يكون ظاهرة في مسيرة شعرنا وشعرائنا ، ذلك أن المخيلة الشعرية العربية نشطة وخصبة وفاعلة ومعطاء وهي تتعامل مع الفن الشعري بوصفه منطقة أصلية مبتكرة من مناطقه ، لذا فان صلتها به جدلية .

والشاعر جريء في اختراق الفضاءات والعوالم الخفية واختراعها إذا لزم الأمر ، وكان هذا قدرهُ على طول المسيرة الشعرية العربية ، منذ انطلاقه أول شرارة شعرية عربية ، أعلنت ولادة اللسان العربي لشعريته ، حتى راهننا الشعري الضاج بالتنوع والتداخل والالتباس والمشاكسة .

إن تنوع الأشكال وتعدد الرؤى في المشهد الشعري العربي ستفضي حتماً إلى ولادات جديدة تجيب عن أسئلة الشعر وأسئلة العصر ، فضلاً عن استئنافها مسيرة الإشراق الشعري العربي .

ورحلة البحث عن الرؤيوية أو الحلمية إلا كشفاً عن العالم والكشف عن العالم هو دخول النفس وغرق في جوهرها بغية البدء في البحث عنها ، ويتم ذلك في كثير من الأحيان عن طريق أجواء حلمية مختلفة الصور ، صور تفصح عن انكشاف ووضوح في رؤية العوالم الخفية صور تخرج أحياناً عن نطاق التصور العقلي والتخيل الإنساني والكشف والمكاشفة كما يراها ابن عربي هي وسيلة المتصوف للاطلاع على المعارف الإلهية اليقينية المحققة للسعادة الأبدية[1]، والكشف والمعرفة والاطلاع ، كل ذلك يصل إليه الشعراء عن طريق الحلم وأجوائه ، حتى إن السريالية تعتبر الحلم كشفاً عن الواقع وتعميق له .

إن تقدم الدراسات النفسية الحديثة ، وما اكتشفه علماء التحليل النفسي – وعلى رأسهم فرويد– من أن اللاشعور أساس الظواهر العامة من حياتنا النفسية ، وأن الحلم تحقيق لرغبة مكبوتة في اللاشعور ، وأن الفنان يمتاح من اللاشعور شأنه في ذلك شأن الحالم والعصابي ، وإن اختلف عن الأول في أن سيطرة اللاشعور عنده فيها وعي بذاته وبعمله ، وعن الثاني في سلامة نزعات اللاشعور عنده ، فالفنان الحق – كما يقول فرويد – ((يعرف كيف يتقن أحلامه حتى تفقد تلك النبرة الشخصية التي يؤذي أسماع الآخرين ، ومن ثم تصبح ممتعة لهم . وهو يعرف كيف يعدل شكلها حتى لا يسهل اكتشاف أصلها في المنابع المحرمة . وهو يملك تلكم القدرة الغامضة على تشكيل مادته الخاصة بحيث تعبر تعبيراً أميناً عن الأفكار التي يدور عليها خياله ، ثم هو يعرف كيف يصل هذا الانعكاس لحياته الخيالية بسلسال قوي من اللذة يرجح الكبوت ويطردها مؤقتاً على الأقل . وإذا استطاع أن يعمل كل هذا فانه يفتح للآخرين طريق الراحة والعزاء)) [٢] .

إذن يستمد الشاعر – كما يستمد الحالم – من اللاشعور ، وهو مثله يترجم خفايا اللاشعور إلى صور ورموز ، ويمتاز بالقدرة على ستر مصادرها المحرمة بحيث تصبح أكثر إنسانية ومتعة له وللآخرين .

لذا تعد آلية الحلم من اخطر الآليات الداخلة في جوهر العمل الإبداعي ، من بين آلياته المعروفة ((التذكر والتجربة والحلم)) [٣] ، وتتناسب مستويات فاعليتها فيه استناداً إلى عاملين أساسيين ، الأول خاصية النوع الإبداعي ، والثاني طبيعة الشخصية الإبداعية، ومن خلالها يتحدد حجم حضور وسبل تأثيره .

ويتمخض تأثير الحلم في العمل الإبداعي عن قدر معين من الإيهام ، الذي هو ((جزء أساسي من حياة النفس البشرية ، لا مضر لنا من مواجهته أن نحن أردنا فناً يصف النفس ، ويلمس حياتها لمساً دقيقاً)) [٤] ، كما انه يساعد في خلق الفضاء العام الذي تجري في مساحاته الحيوان الإبداعية .

وهو يتجاوز حدود الأبعاد النفسية والفلسفية وتأثيراتها المتنوعة بانفتاحه على طاقة تغذي العمل الفني بعناصر عمل وظيفية لا تنضب وتتصل بأعمق مناطق الإبداع غموضاً وإثارة ، إذ أنه – حسب أرسطو – ((وظيفة للتخيل)) [٥] ، يزداد عمق تأثيرها كلما جاءت مزودة بالقوة والعمق والثراء .

وربما يكون الفن الشعري من أكثر أنواع الفنون اتصالاً بهذه الآلية واندماجاً بها ، بالشكل الذي يحقق معها في أكثر الأحيان جدلاً على ذلك . إن شكل العمل الشعري هو شكل حلمي من حيث تتشابه قواعد العمل وفي داخل هذا الفن تنوع الأشكال والنشاطات

والرؤى ، مثلما يتباين الشعراء وخطاباتهم ، وينعكس هذا التنوع والتباين انعكاساً تفصيلياً واضحاً على قوة جدل الشعر/ الحلم .

وربما كان العمل الشعري على ضفاف الرومانسية والرمزية وما يتصل بها من فضاءات وعوالم ، من أكثر الأنماط استدعاءً لآلية الحلم واستجابة لنداءاته ، من ذلك يتضح إننا بصدد ظاهرة شعرية أخذت حيزاً في الساحة الشعرية العربية متخذتاً معانٍ متعددة ، ويمكن أن نجمل هذه الظاهرة الشعرية باتجاهين ، الاتجاه الأول يمكن أن نسميه الهروب من السلطة والمجتمع والاتجاه الثاني رغبات ذاتية ، وفي ضوء هذين الاتجاهين يمكن أن نقف عند نصوص من الشعر العربي وعبر التتابع الزماني الذي يتيح لدينا مجال الخوض في هذه الظاهرة وأثرها في الشعر العربي ، وسأكتفي بالإشارة إلى مواطن التصادم المشفوع بأمثلة دالة على ما كان الشعراء الجاهليون والإسلاميون والأمويون يلاقون من عنت أرباب السلطات القبلية والسياسية والدينية ، ففي الشعر الجاهلي نجد إشارات واضحة صريحة على هذا التصادم بين المبدعين وقوى التحكم القبلي ، نجد هذا بارزاً صريحاً في معلقة طرفة بن العبد ، وفي اعتذاريات النابغة الذبياني ، وفي شعر عروة بن الورد ولامية الشنفري ، ونجد هذا في غير اشعار هؤلاء الشعراء ففي معلقة طرفة بن العبد نجد الشاعر يصرح بسطوة قيم القبيلة عليه حين اسرف على نفسه في طلب المتعة بالخمر ، فقال في ألم عميق ، وتصوير غربته وهو بين ظهراني عشيرته:

وما زال تشرابي الخمور ولذّتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي
إلى أن تحامتني العشيرة كلها وأفردت إفراد البعير المعبد(٦)

بل لعل هذا التهالك على شرب الخمر ، وطلب اللذة بها كان هروباً من حدة المعاناة التي كان يحياها ، فهي الخمرة – تعلته وسلوانه ، حين أهملته قبيلته وأتت على ميراثه ، فأقام لنفسه قيماً خاصة انحاز إليها كلياً:

ولولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم احفل متى قام عودي
فمنهن سبقي العاذلات بشربة كميت متى ما تعل بالماء تزيد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجب ببهكنةٍ تحت الخباء المعمد
وكري إذا نادى المضاف محنبا كسيد الغضا نبهته المتورد

فقيم الشاعر غير قيم القبيلة التي مارست عليه التضييق ، أو قيم القبيلة التي كانت بمثابة صمام أمان ترقب وتحاسب شاعراً شاباً متهوراً ، آمن بحريته وبذاتيته ولم ينضبط سلوكه ولم ينسجم مع منظومة القيم والأعراف القبلية السائدة وذلك حين جعل حياته وقفاً

على معاقرة الخمرة، ومضاجعة المرأة ، والاستعداد المسرف لنجدة الملهوفين المستنجدين.

وبالمثل فإن الشعراء الصعاليك لم يستطيعوا الانسجام لسبب أو لأخر مع منظومة القيم والأعراف القبلية فعاشوا مشردين مضطهدين ، ومارسوا ألواناً شتى من الانتقام ، والإغارة على القبائل ، انتصاراً لمبادئهم التي خالفت القيم القبلية . وخير دليل يمكن الاستئناس به ، والتمثيل عليه من أشعارهم لامية الشنفري ، فقد وجدنا الشاعر منذ البيت الأول يكشف عن هذا العنت المقيم من ازدراء قبيلته له فأخذ يقول:

أقيمو بني أمي صدور مطيكم فإني إلى قوم سواكم لأميل(٧)

أما القوم الذين ارتضاهم بديلاً عن بني أمه فهم مجموعة من السباع الضاربة التي – على وحشيتها وشراستها بالطبع والجبلة – آلفها والفته ، فوجد فيها البديل المعوض عن الأمان المفقود في ربوع العشيرة:

ولي دونكم أهلون سيدُ عملس وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السر ذائعٌ لديهم ولا الجاني بما جاء يخذل

فقد اضطر الشاعر أمام عوامل النفي والاضطهاد والتغريب أن يجد له حضناً دافئاً في وحوش الصحراء: الذئب السريع القوي ، والنمر المرقط الأملس ، والضبع الطويلة العرف حتى لو كان مجرد مكابرة واستعلاء على جرحه النازف ، ووجعه المقيم ، وآلامه الدفينة من فساد علاقته مع التركيبة القبلية وقيمها التي ضاق بها ذرعاً ، أو ضاقت به احتمالاً ، فنفرت منه وحملته على هجرانها والاغتراب عنها .

إن التمثيل على هذا التصادم بين المبدع والسلطة في الشعر الجاهلي كثيرة وهو جدير بأن تفرد له دراسات قائمة بذاتها ، يعول فيها على الشعر وحده دون الالتفات كثيراً إلى روايات الإخباريين ، وأصحاب السير والتاريخ وكتب التراجم .

ومن القصائد الجاهلية التي تحسن الوقوف عليها في سياق البحث الذي يركز على الحلمية في ضوء العلاقة التصادمية بين المبدع والسلطة قصيدة النابغة الذبياني التي يصف بها المتجردة زوج الملك النعمان بن المنذر .

تتعدد صور المرأة في الشعر الجاهلي ، فثمة المرأة السبية ، والأرملة ، والزوجة ، والابنة، ثم المرأة المحبوبة التي تعد صورتها أكثر صور المرأة سطوعاً على صفحة الشعر العربي وهي صورة تتعدد جوانبها ؛ فثمة المحبوبة الحرة ، والمحبوبة القينة أو المغنية في مجالس الخمر ؛ ولكن في هذا المجال نقف عند نوع أخر من صور المرأة وهي من الصور النادرة في الشعر الجاهلي ؛ إذ قلما تعرض الشعراء لمثل هذه الصورة .

ويمكن القول بان الشعر الجاهلي ، فيه من الغنى والتنوع – وان كان محدوداً في إطار الجزيرة العربية – ، ما ستدعي مواجهة خاصة ، واعني بـ(الخاصة) ، الاستعداد الذهني والثقافي للمتلقي ، وطالما أن النص الجاهلي نص احتمالي ، فان زيادة نسبة الاحتمالية في النص ، يتوقف على استعداد المتلقي ، وقابليته على الاحتواء والتمثل والتعايش .

ولعل الشعر الجاهلي كان وما زال ، من أكبر الظواهر الأدبية والفنية في الحضارة العربية، ومن الظواهر التي احسب أنها أسست تميزاً واضحاً في هذا الشعر – على مستوى التشكيل ؛ هي ظاهرة القصيدة الواحدة ذات الموضوع والصورة الواحدة .

وعلى الرغم من أن الكثير من الشعراء الجاهليين ، جربوا هذا النوع من التشكيل ، إلا أن الشاعر النابغة الذبياني استطاع تحقيق نجاح باهر على هذا الصعيد ، وهي ظاهرة بارزة ومميزة في شعر النابغة ، بل لعلها أميز ظواهر شعره الفنية ، لأنه استطاع أن يؤسس تقاليد واضحة لهذه الظاهرة ، عبر الكثير من شعره .

القصيدة الواحدة نمط جديد من أنماط الصورة الكلية للقصيدة ذات الموضوعات المتعددة ، ففي الوقت الذي تتكون فيه الصورة الكلية ، من مجموعة من الصور الصغيرة المستقلة ، التي تشتبك فيما بينها اشتباكاً نسيجياً ، لتكون في النهاية صورة النص الكلية ، فان القصيدة الواحدة هي صورة واحدة تؤلف نصاً شعرياً متكاملاً .

وهي على هذا الأساس ، ليست صورة أولية حسب ، إنها علاقة ذات صفة حركية ، تطرح مقترحها الأول ، عبر العناصر المؤلفة للصورة المرئية المباشرة ، في حين ترتبط بنسيج حفي ، يؤلف صورتها غير المركبة ، والتي تمثل عادة البعد الجمالي المقصود في تشكيل الصورة لهذا فإن التصويرية في القصيدة الواحدة ، تستلزم توفر إمكانات شعرية استثنائية ، غاية في الدقة والعمق والسيطرة ، وإلا سقطت الصورة في شباك المباشرة ، وانقطعت فيها احتمالية الخيال ، وتمزق نسيجها الداخلي ، وفقدت بالتالي عمقها الفني والجمالي .

واحسب أن هذا لا يتوفر للشاعر ، إذا لم تكن مخيلته على درجة كافية ومستقلة من الخصب والنشاط والشمول أو التنوع ، يوصف الصورة في هذا النوع من النصوص لا يبنى بناءً تقليدياً مرحلياً ، بل تبنى بناءً مزجياً .

بمعنى أن وحدات الأشياء المكونة للنص تمتزج فيها امتزاجاً كلياً إلى الدرجة التي تغيب فيها أضيق أنواع الفواصل . لا فاصلة في القصيدة الواحدة ، ولا استقلالية لوحدة الشيء المؤلف ، بل استقلالية شمولية لوحدة الأشياء الممتزجة .

وبهذا يمكن القول بأن القصيدة التي نحن بصددها والنصوص الأخرى في هذا المجال بنيت على هذا الأساس ، فهي كتلة تامة التماسك وكاملة الامتزاج .

ولو استطلعنا قصيدة النابغة الذبياني ، فهي لا تكاد تخرج من كونها قصيدة ذات موضوع واحد ، حاول الشاعر أن يعبر من خلالها عن نوع من أنواع التصادم بين السلطة السياسية والمبدع ، وقد اتخذ منحى مخالف لما اعتاد عليه الشعراء في عصره ، وبهذا يكون النابغة قد وضع هذه الظاهرة موضع النظر لمن جاء بعده من الشعراء لذا يمكن أن تعد البداية الحقيقية للظاهرة الحلمية في الشعر العربي على الرغم من أن الشاعر لم يصرح بهذا بشكل واضح وجلي فمن يقف على مقاطع القصيدة ، يجد نفسه أمام نموذج إبداعي ، أجاد الشاعر في رسم الصورة بكل تفاصيلها ، ويكمن إبداع الشاعر منذ البيت الأول ، فالنابغة منذ اللحظة الأولى يبرأ المرأة من أي اتهام ويحاول أيضاً أن يتخلص من المسؤولية ، وتكون مفتاحاً للدفاع عن نفسه أمام قوة طغيان النعمان بن المنذر .

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليد[٨]

إذن الهدف من نظم القصيدة هدف سياسي والغاية منها الحط من مكانة النعمان لأنه تحدث عن زوجته حديثاً جارحاً صريحاً الغاية منه الإساءة بأسلوب حلمي جميل ولكن لا يخرج عن اللاوعي وإنما ، كان النابغة واعياً مدركاً ، ما يرد قوله فبعد أن برأ المرأة من أية مسؤولية ، أخذت القصيدة مأخذها من ناحية التصوير والإبداع في رسم لوحة جميلة ، تبين قدرة الشاعر على تصوير الدقة والجمال التي يعجز عنها المصور البارع .

بمخضب رخصٍ كأن بنانه عنم يكاد من اللطافة يعقد
نظرت إليك بحاجةٍ لم تقضها نظر السقيم إلى وجوه العود
تجلو بقادمتي حمامة أيكةٍ برداً أسق لثاته بالاثمد
كالأقحوان غداة غب سمائه جفت أعاليه وأسفله ندى

بعد هذا المقطع تجد نفسك أمام مقطع يدخل ضمن إطار كسر أفق التوقع (Horizonb Attent) مصطلح أراد به ياوس المقاييس يستخدمها المتلقي في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور ، وهو جهاز أو معيار يستخدمه المتلقي لتسجيل رؤيته القرائية حين يستقبل العمل الأدبي ، فيحصره داخل الجنس الذي ينتمي إليه ، ولكن بعض الأعمال تكسر أفق توقع القارئ ، وتحقق نجاحاً باهراً[٩] .

انسجام العمل الأدبي مع أفق توقعات القارئ لا يصدمه ولكن خيبة أفق التوقع لدى القارئ تدفعه إلى الحوار مع العمل ، وكلما كان العمل منزاحاً عن معايير المتلقي الجمالية كان ذا قيمة جمالية أكبر ، أما إذا ائتلف مع أفق توقعاته فهو عمل مبتذل .

يتطلب أفق التوقع معرفة السوابق ، ومواضع هذا العمل أو ذاك من هذه السوابق حتى يمكننا أن نحكم عليه ، ولذلك فإن المنهج التاريخي يشكل قضية هامة في هذا المصطلح .

اتخذ الاهتمام بدور القارئ في دراسة النص الأدبي حيزاً كبيراً ومهماً في الدراسات الحديثة. وقد اختلفت نظرة هذه المدارس إلى القارئ باختلاف منطلقاتها وتوجهاتها التي تنطلق منها فقد تم تجاوز النظرة السائدة التي كانت تنظر إلى العلاقة القائمة بين المبدع والقارئ على انها علاقة منتج ومستهلك ، ولا تتعدى ذلك إلى حدود التفاعل والمشاركة ولكن النظرة إلى القارئ بدأت تتغير ، فالقارئ لم يعد مستهلكاً ولم يعد النص هو الذي يمارس السلطة على القارئ وإنما يقوم القارئ هو الأخر بممارسة سلطة على النص حتى يستطيع ان يدخل إلى عالمه ويشارك في إكمال ما هو غائب في النص .

لقد أدركت الدراسات التي تتعامل مع النص تنظيراً وتطبيقاً أن المنشأ يدعوا لتقبل العمل ، ودون هذا التقبل لا وجود للنص ولا يمنحه مشروعيته ، فالمتلقي أضحى عنصراً مهماً في دراسة النص وتأويله ، لان دراسة النص دون تفاعل بين النص والقارئ تغدو دراسة مبتورة وناقصة ، وهذا يعني أن النص نصان: نص موجود تقوله لغته ، ونص غائب يقوله قارئ منتظر .

ومن أهم الفاعليات التي تتعلق بالقارئ دوره في الكشف عن أمور لم يصرح بها النص مباشرة ، وهذا الكشف لا يتم إلا بالتفاعل العميق بين القارئ والنص ، فالفعل الأدبي بخصائصه الأسلوبية واندراجه التاريخي ضمن جنس أو نوع وإنما يتحدد باستقباله وما يتحقق جمالياً بالقراءة، وتلك مهمة المتقبل الذي يذهب إلى النص بذخيرته كما يداهمه النص نفسه بذخيرته ، وعبر هذا التفاعل يتم اكتساب العمل الأدبي ملموسة ما نفتقدها في الدراسات التي عند حدود التقبل ولا تتفحصه .

وانطلاقاً من هذه الرؤى التي تمنح القارئ دوراً أساسياً وفاعلاً في عملية القراءة ، لم يعد القارئ مرسلاً إليه فقط ، وإنما أصبح متلقياً قادراً على الدخول أو العبور إلى النص أو الاندماج فيه وقد تطورت النظرة استجابة القارئ ونظرية التلقي أو الاستقبال .

ومن خلال استقراء موقف هذه المدارس من القارئ يبدو هناك خيط يجمع هذه المرافق بشكل موح ، وذلك من خلال بعض الصفات أو المسميات منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحبط والانحراف والصدمة والفجوة أو الفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع ، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج

خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه ، ولذلك لم يعد دوره الكشف عن أعماق النص بشكل يجسد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ .

ومن العناصر التي ركزت عليها الدراسات الأسلوبية عنصر التوقع (Erwartang)، وحاولت أن تدرس هذا العنصر من خلال علاقته بالقارئ ولذلك فإن عملية التلقي تقوم في الدرجة الأولى على التفاعل بين المتوقع واللا متوقع وردود فعل القارئ أزاء ذلك ، ولكن هذا التوقع مشروط بمعرفة القارئ وخبرته ، فربما يكون ما هو غير متوقع عند قارئ متوقعاً عند قارئ أخر ولذلك فإن استرجاع الأسلوب يتحدد في المقام الأول من خلال توقع القارئ كما يرتبط من جانب آخر – بمعارف القارئ السابقة مثل خبرات القارئ ومعرفته بالأعمال الأدبية الأخرى وأخيراً بتصوراته عن الكيفية الأدبية والمقاييس الجمالية .

يصطدم القارئ وهو يتابع الجمل والصفحات التي يقرأها بعناصر غير متوقعة ويرسم القارئ حدود المتوقع واللا متوقع من خلال معرفته وخبرته ، ولكن الذي يثيره هو أن يتصادم مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية ، ولذلك فإن هناك إثارات يتعرض لها وعي القارئ ، وإن هذه الإثارات هي التي تستطيع أن تفتح أمامه أفاقاً للتفسير.

ويجد القارئ نفسه مندهشاً بالعناصر غير المتوقعة في النص ، وهي عناصر تشكل السلطة التي يمكن أن يمارسها هذه العناصر على القارئ فالأدب سلطة بوجه تجربتنا لأنه فن يقطع ويتصادم مع تلقينا اليومي واليته عن طريق جدة أشكاله ولأن سلطة الأدب مؤلف فني جديد يتنازع ويتعارض عن خلفية قرائية لأشكال فنية أخرى ولتجربة الحياة اليومية فالقارئ عندما يدخل إلى عالم النص تحوم في نفسه جملة من الأشياء وحتى أن يمسك بالنص وتقع عليه عيناه .ولذلك فإن القراءة يمكن أن تكون لدى القارئ((عبارة عن جملة من الاقتراحات والآمال التي تعقبها يقظات ، فالوعي القارئ عند شروعه في القراءة يتوقع وينظر ، يتوقع نهاية الجمل والصفحات التالية ...)) [١٠] .

وقد استخدمت الشعرية مفهوم التوقع وقد جاءت ذلك عند (Klopfer) الذي تحدث عند مبدأ كسر معيار التوقع ، وهذا الأمر الذي ركز عليه كمال أبو ديب وسماه ، خلخلة بنية التوقعات وان كان كمال أبو ديب يتحدث عن الشعرية دون أن يربطها بعملية التلقي بعد هذا التوقف مع بيان علاقة المتلقي بالنص الشعرية ، يبدو أن النابغة كان مدركاً للمخاطر ، فحاول أن يستخلص لنفسه منفذاً يتدارك به ما قد يحصل – وهنا تبرز ظاهرة كسر أفق التوقع للمتلقي الذي انغمس مع النص .

زعم الهمام بـــان فاهـــا بـــاردا عـــذب مقبلـــه شـــهي المـــورد
زعم الهمـــام ولـــم أذقـــه انـــه عـــذب إذا مـــا ذقتـــه قلـــت أزدد
زعم الهمـــام ولـــم أذقـــه أنـــه يشفي بريا ريقها العطشى الصدي

فألفاظ مثل (زعم الهمام) و (لم أذقه) أراد الشاعر بها أن تكون المفتاح للتخلص من أي مسؤولية قد تؤدي به . ورغم هذا الحذر إلا أن الشاعر يتحاوره صراع غير معلن بين طمس الأحداث التي تعمد إليها (الأنا) ، ورغبة اللا شعور في كشـف مـا هـو مغيـب ومكبوت ومسكوت عنه ، إن الحلم والخيال يتعالقان بكونهما رغبـات تـتحكم بالجسـد الإنساني بوصفه ذات لا شعورية عدتها الحلم ، وكذلك (الأنا المخاطبة) بوصفها كينونـة واعية ، وهذا يميل إلى أن الحلم يعني بالرغبة اللا واعيـة ، والخيـال يعنـي بالرغبـة الواعية، وحالة الخيال الواعية هذه ستبدو وكأنها شرود نحو المطلق بإطار زمكـاني لا يمكن السيطرة عليه:

أخذ العـذاري عقـده فنظمنـه مـن لؤلـؤ متتـابع متسـرد
لو أنها عرضت لأشمط راهـب يخشى الإله صـرورة متعبـد
لرنا لرؤيتهـا وحسـن حـديثها ولخاله رشداً وأن لـم يرشـد
يـتكلم لـو تسـتطيع كلامـه لدنت له أروى الهضاب الصخد

حالة الخيال تصرح بكونها معادلاً موضوعياً لحالة الحلم ، فلأنا بوصـفها كينونـة ((جسداً)) تغادر برغبة واعية ما هي فيه لكن قوة قدرية تقيد الشاعر ، التي تقوده إليهـا (أناه) في أحلام يقظتها أو خيالاتها تصطدم بإعصار اللا شعور لينطلق في وجهة أخـرى .. كما في الأبيات التي يتعذر ذكرها .. لما فيها من وصف يخرج عن الذوق العام .. إن مسألة كسر الأفق التي اشرنا إليها كانت سبباً أو ممهداً للنابغة فيما بعد ليقدم اعتذارياتـه للنعمان بن المنذر وسبباً في إنقاذه من الموت .

فإنك كالليل الذي هـو مـدركي وإن خلت أن ، المنتأى عنك واسع[١١]

مجرد مشابهة في حتمية الإدراك حسب ، لأن الشاعر لو قـال: فإنـك كـالفجر أو كالبدر .. لاستقام معنى حتمية الإدراك ، ولكن اختيار التشبيه بالليل يحمل إلى جانب ذلك معنى الخوف والرهبة وضبابية المصير وظلاميته .

ويقول النابغة في قصيدة أخرى مصوراً حالة القلق والفزع التي كانت تتلبسه مـن ذلك الملك ، وكيف انعكس عدم رضاه عنه ، وعتبه عليه بأن هجره الناس ، وتأوا عنه ، وتحاموه كما يتحامى البعير الجرب المطلي بالقطران ، أو كأنه مريض يخز الشوك جسمه فلا يهدأ ، ولا يقر له جنب على فراشه .

فبت كـأن العائـدات فرشـنني هراساً ، به يعلـى فراشـي ويقشـب
فـلا تتركنـي بالوعيـد كـأنني إلى الناس مطلي به القار أجـرب[١٢]

ويمكن القول بأن النابغة كان ممهداً لهذا النمط من الشعر ، فالظاهرة الحلمية أخذت تظهر بشكل جلي في شعر الشعراء في العصور المختلفة بعد العصر الجـاهلي ، كانـت ردت فعل واضحة من قبل الشعراء لما كان يحصل من تسلط واضطهاد من قبل السـلطة مما دفع كثير من الشعراء يتخذوا مواقفاً متعددة ليعبروا من خلالهـا ،ع رفضـهم لهـذه السياسات .. ومن بين أولئك الشعراء برز في العصر الأموي وبشكل جلي في شعر عبيد الله بن قيس الرقيات .. الذي وقف بوجه السلطة الأموية ، وكان ابن قيس الرقيات شاعراً من شعراء الزبيرين ومن المقربين لدى مصعب بن الزبير . ولا نريـد الخـوض فـي الصراع بين الزبيريين والأمويين ، لان تلك الفترة شهدت صراعات متعددة بين السـلطة الحاكمة متمثلة بالأمويين وأعدائهم ، وكان الشعر واحد مـن الأسـاليب التـي اتخـذها المنتقدون للسلطة الأموية ، لرد عليهم والدفاع عن حقوقهم ، ونتيجة للخوف والاضطهاد والعنف والقتل ، اتخذ الشعراء عدة أساليب مناهضة لهذا الحكم والتصادم معه ، والشـعر العربي حافل بمثل هذه الظواهر الشعرية .. ومن بينها ما قاله عبيد الله بن قيس الرقيـات في النساء الأمويات متغزلاً بهن ، محاولاً بيان سخطه وعدم رضاه والتقليل مـن شـأن الأمويين ، وتتمثل قصائد عبيد الله بن قيس الرقيات الاتجاه الأول وهـو الهـروب مـن السلطة والمجتمع التي اتخذت من الحلمية منفذاً للتخلص والهروب من بطش السلطة ، بعد أن تغزل بأم البنين أمرأة الوليد بن عبدالملك وبنت عبدالعزيز بن مروان ، فأغـاظ عبـد الملك وأخاه .. قائلاً

الا هزئـت بنـا قرشـية يهتـز موكبهـا
رأت بـي شـيبة فـي الـرأ س منـي مـا أعيبهـا
فقالـت: أبـن قـيس ذا ؟ وغيـر الشـيب يعجبهـا
رأتنـي قـد مضـى منـي وغضـات صـواحبها
ومثلـك قـد لهـوت بهـا تمـام الحسـن أعيبهـا
لهـا بعـل غيـور قـا عـد بالبـاب يحجبهـا
يرانـي هكـذا أمشـي فيوعـدها ويضـربها
ظللـت علـى نمارقهـا أفـديها وأخلبهـا
أحـدثها فتـؤمن لـي فأصـدقها وأكـذبها
فـدع هـذا ولكـن حـا جـة قـد كنـت أطلبهـا

إلـــــى ام البنـــــين متـــــى يقربهـــــــا مقربهـــــــا[١٣]

بعد هذا المقطع يجد المتلقي نفسه أمام انزياح ضمن أطر أفق التوقع إلى إطار كسر أفق التوقع ، هذا الانزياح الذي يجعل المتلقي أمام حقيقة جديدة يجب أن يتعامل معها ، إلا أن ما يراه الشاعر يمثل رؤيا مجنحة وحقيقية وربما مجسمة .. أي انه في حالة من حالات أحلام اليقظة (الخيال) حسب بلاشير[١٤] .

وهذه الأخيلة تتميز بطزاجتها وتوهجها وتمثل مستوى متطوراً من الخيال يقارب المرحلة الثالثة حسب تقسيمات (كانت) لمستويات الخيال[١٥] .فالشاعر وهو ينهل من معين ذاكرته خيالات محلقة ترتبط دايكرونياً (عمودياً) بالحدث ، وما يبعثه من أمان ليكون سبباً للتخلص من المسؤولية وكذلك لتبرئة المرأة من أي مسؤولية هي الأخرى .

اتتنـــي فـــي المنـــام فقلـــ ـــت هـــذا حـــين أعقبهـــا[١٦]
فلمـــــا أن فرحـــــت بهـــــا ومـــــال علـــــيّ أعـــــذبها
شـــــربت بريقهـــــا حتـــــى نهلـــــت وبـــــت اشـــــربها
وبـــــت ضـــــجيعها جـــــذلا ن تعجبنـــــي وأعجبهـــــا
وأضـــــــحكها وأبكيهـــــــا وألبســـــــها وأســـــــلبها
أعالجهـــــا فتصـــــرعني فأرضـــــيها وأغضـــــبها
فكانـــــت ليلـــــة فـــــي النـــــو م نســـــمرها ونلعبهـــــا
فأيقظنـــــا منـــــادٍ فـــــي صـــــلاة الصـــــبح يرقبهـــــا
فكـــان الطيـــف مـــن جنيـــةٍ لـــــم يـــــدر مـــــذهبها
يؤرقنـــــــا إذا نمنـــــــا ويبعـــــد عنـــــك مســـــربها

هذه الالتفاتة من الشاعر هي من ساهمت وبشكل واضح من التخلص من المسؤولية امام عبدالملك بن مروان وأنذرت ببراءته وبعدها قدم مدائحه لعبدالملك رغم انه كان مؤمناً بالحركة الزبيرية ومنها قوله:

يـــأتلق التـــاج فـــوق مفرقـــه على جبين كأنـــه الـــذهب[١٧]

من يقرأ ديوان الشعر العباسي وتراجم الشعراء العباسيين ، فسيجد تفاوتاً ملحوظاً في المستوى المعيشي بينهم ، إذ سيقع على شعراء مكدودين محرومين كثيرين ، كما سيقع على شعراء آخرين ارتبطت أسبابهم بذوي الجاه والسلطان ، ونجحوا في التودد إليهم بما دبجوا فيهم من مدائح ، كانت محصلتها أن أخرجتهم من عوزهم وفقرهم ، فغدوا ميسوري الحال ، وأمثال هؤلاء كثيرون ، كأبي نؤاس ، ومسلم بن الوليد ، وأبي العتاهية ، وأبي تمام ، والبحتري، وأما الطائفة الأولى فقد واجه شعراؤها قدرهم الاجتماعي البائس

بالشكوى المدبرة الناقدة حيناً ، وبالسخرية العابثة والمجون حيناً ثانياً ، وبالبله والتحامق وادعاء الجنون والتشطر حيناً ثالثاً ، وهذا وذاك وذلك يصب كله في السخط على السلطة والمجتمع الذي لم يرحم عوزهم وجوعهم ، ولم يشفق على أطفالهم ونسائهم .

وأول من يشار إليه في هذا المقام هو أبو دلامة ، واسمه زند بن الجون ، وهو شاعر كوفي أسود ، وكان من موالي بني أسد ، وأكثر أخباره مع المنصور والمهدي ، ويتبين لمن يقرأ أخباره أنه كان يمارس دور المهرجين ، مضحكي الملوك ، لكن القراءة الداخلية لشعره تكشف عن عمق مأساته ومأساة أسرته ، فأتخذ من مهارته في اصطناع التهريج وسيلة لكسب الرزق ، والتعريض اللماح بالسلطة .

وتجد أبا دلامة يتخذ من الحلمية أسلوباً يتعرض به للسلطة من خلال التلميح وكذلك بيان لرغباته الذاتية في العطاء من أبي جعفر المنصور ومن غيره أذ يزعم بمهارة الإبداع والتخيل أن حاجاته غدت تتراءى له في مناماته ، وأنه رأها في تلك الرؤى مقضية . يقول للمنصور في ثلاثة أبيات حكى فيها بتركز ما كان يفتقر إليه ، وترك تعبير تلك الرؤيا وتفسيرها للمنصور:

رأيتك في المنام كسوت جلدي ... ثياباً جمة وقضيت ديني
فكان بنفسجي الخز فيها ... وساج ناعم فأتم زيني
فصدق يافدتك النفس رؤيا ... رأتها في المنام كذاك عيني[١٨]

ويقول في منامة ثانية في بيتين اثنين يحلم أنه وقف على بائع تمر ، وغايتها كغاية المنامة الأولى لاستعطاء والتكدي:

رأيتك أطعمتني في المنام ... قواصر من تمرك البارحة
فأم العيال وصبيانها ... إلى الباب أعينهم طامحة[١٩]

وسنجد الحديث عن الرؤيا في أشعار هذه الطائفة من هؤلاء الشعراء المعوزين الشكائين تتكرر ، حتى غدت ظاهرة فارقة لها أسبابها وغاياتها ، ولكنها في المجمل تشير إلى معاناة حقة كان يحياها هؤلاء الشعراء ، وإلى سخطهم على مجتمعاتهم والسلطة التي لم تحقق لهم العيش الكريم ، فأخذوا يحلمون بما حرموا منه في اليقظة ، فهل من بؤس هو أشد من أن يحلم المرء بأن يُطعم التمر ، وان تكون أعين صبيانه وأم عياله مشدودة بلهفة إلى الباب ، طامحين في عودة مُعيلهم إليهم بقواصر – أوعية – التمر ، على ما في قوله في هذا التعبير الشعبي (أم العيال وصبيانها) من مهارة في استرفاد الاشفاق .

وسنلاحظ في أشعار أخرى أيضاً أن سمة الاختزال والتركيز ستكون أبرز سمات هذه النتف ، أو القطع الشعرية الرؤيوية ، فهي تتواءم مع الأحلام في قصر مدتها ، غير انها تفارقها في وضوح رسالتها وانكشاف خطابها .

ومن الشعراء المعوزين الشكائين الذين أنجبهم العصر العباسي أبو الشمقمق ، واسمه مروان بن محمد ، وهو من شعراء العصر العباسي الأول ، فقد عاش في القرن الهجري الثاني معاصراً بشار بن برد ويبدو انه توفي في خلافة الرشيد سنة ١٨٠ للهجرة، من خلال أشعاره تحس بأوجاعه وأوجاع بنيه وزوجته من بؤس حاله ، وشدة فقره ، وتراته يسلك نفسه في إحدى قصائده في سلك الشطار حين يقول:

عاد الشمقمق في الخسارة وصبا وحسن إلى زرارة
من بعد ما قيل أرعوى وصحا لأبواب الشطارة
من قهوة مسكية واللون مثل الجلنارة
تدع الحليم بلا نهى حيران ليس به إحارة[٢٠]

ويفسر أبو الشمقمق في هذه القصيدة قيم الشطارة ، ويحدد أسسها ، ويذكر سمات الشطار ويجعلها محصورة في الخمرة ومعقرتها ، وفيما يكون معها من غناء ، وفيما يعانيه الشطار وذووهم من بؤس وعوز يضطرهم إلى الاستعطاء بجراءة حتى على أصحاب السلطة حين يكشفون أحوالهم لهم تحامقاً يقول في مخاطبة المنصور في القصيدة نفسها يخبره عما رآه في منامه ، على شاكلة ما وجدنا ذلك في منامات أبي دلامة:

يا أيها الملك الذي جمع الجلالة والوقارة
إني رأيتك في المنا م وعدتني منك الزيارة
فغدوت نحوك قاصداً وعليك تصديق العبارة
إن العيال تركتهم بالمصر خبزهم العصارة
وشرابهم بول الحما ر مزاجه بول الحمارة
ضجوا فقلت تصبروا فالنجح يقرن بالعبارة[٢١]

فهذا التشطير المغموس بالشكوى في سوء الحال ، مقروناً بالمديح وسيلة لجأ إليها الشاعر لعلها تحقق بعض مطالبه . وفي هذا كله رسيس خاص من السخط ، على نحو أو أخر ، على من لم يكونوا يتحسسون حاجات هذه الشرائح المهمشة في المجتمع العباسي ، إذ كيف يكون في رعية أمير المؤمنين من لا ينال كسرة خبز .. ونجد أبا الشمقمق في شعر أخر يتشهى ويحلم أحلام يقظة أن تكون له دابة يركبها ، إذ كان حلقه يمتلئ غصة

كلما كان في جمع يتنادى فيه الحاضرون بأن تهيأ لهم دوابهم ، فلا يجد هو غير نعله يركبه:

أ تراني أرى من الدهر يوماً ... لي فيه مطية غير رجلي
كلما كنت في جميع فقالوا ... قربوا للرحيل قربت نعلي
حينما كنت لا أخلف رحلا ... من رآني فقد رآني ونعلي(٢٢)

إن جل أشعار أبي الشمقمق تجري هذا المجرى من السخرية الناقدة من ظروفه القاسية ، وانتقاد لأهل عصره ، كأنه يريد أن يقول إن المجتمع الذي لا يرحم المعوزين جدير بأن تهمش قيمه ، وبألا تحترم فضائله .

ولشاعر عباسي غير مسمى شعر طريف أقامه على أحلام اليقظة ، وفيه يلمح إلى سخطه على الأثرياء من التجار ، الذين تجري في أيديهم الأموال ، وذلك حين جعل نفسه في هذا الشعر في موضعهم من الثراء والحرص عليه ، وأن الناس يسألونه آنئذ: أنى لك هذا الشعير موقرة به جمالك وبغالك . كما يتخيل أن له قهرماناً – وكيلاً – وغلاماً أسمه موفق ، وهو يمارس من عل سلطة الأثرياء على خدامهم ، فيقول لقهرمانه: أيها القهرمان، (سل غلامي موفقاً عن بغالي) ، كما يحلم أن يُرى فوق رواق عالٍ في مجلس عالٍ ، وهو يصدر أوامره لخدمة أن (أسرجوا لي فيسرجون دوابي) ثم يبدو له أن يصدر أمراً لهم جديداً مناقضاً لأمره الأول ، رغبة منه في أن يمارس السلطة ليس غير (أنزعوا السروج ، بدا لي) ، ولكن الشاعر يدرك بوعيه أن هذا كله ورؤيا حمقى ، لأنه ليس لمثله أن يكون له شيء في تلك الأحلام المستحيلة التحقق ، يقول في هذا المشهد الفني المبتكر الذي يتأرجح صاحبه فيه بين الحقيقة وحلم اليقظة في أبيات معدودات شحنها بكل هذه الرؤى:

أ تراني أقول يوماً من الدهر ... لبعض التجار: أفسدت مالي
أو تراني أقول: من أين جاءت ... لدوابي بذا الشعير جمالي؟
أو تراني أقول: يا قهرماني ... سل غلامي موفقاً عن بغالي
أو تراني أمر فوق رواقٍ ... لي عالٍ في مجلسٍ لي عالي
أسرجوا لي ، فيسرجون دوابي ... فأقول: أنزعوا السروج ، بدالي
هذياناً كما ترى ، وفضولاً ... دائم النوك من عقيم المحال(٢٣)

وقريب من هذا المنهج الساخط الساخر في آن معاً ، ما نجده في شعر شاعر يدعى يزيد بن محمد ، ويكنى بأبي خالد اليزيدي المهلبي ، وكان ينزل الشام ، ثم تحول إلى بغداد ، فنجده يقول على منحى من الرؤى وأحلام اليقظة في سرد لطيف ، وأمان وردية:

قالوا تمن ، فقلت: القوت في دعة ... ببطن مرة ، لا وحل ولا سهك
بطن إذا افترش المسكين تربته ... رأيت أنظف فرشٍ بفرش الملك
لي حرة من عباد الله صالحة ... لا الجار تؤذي ، ولا الإسلام تنتهك
وإن تفاجئك أضاف أتاك لهم ... مقلو بسر به البرني ينعلك
في منزلٍ لم يكن من مكسب سحب ... ولا يخاف به من عاملٍ درك
تسلم النسك للنساك خلوته ... ويستر الفتك من قومٍ إذا أفتكوا
لقد تمنيت عيشاً ليس يعرفه ... ولا بصير بطيب العيش محتنك(٢٤)

فقد غدت أماني الشاعر محصورة في أبسط مستلزمات الحياة الإنسانية الأولية: القوت والمسكن الترابي الفراش غير الوحل ، ولا المنتن الرائحة ، والزوجة الصالحة ، والقليل من أصناف التمر يقدمه لضيوفه ، وأن يكون منزله منزوياً يصلح أن يكون خلوة للنساك ، الفتاك ، بعيداً عن أعين السلطة ورقابتها المخوفين ، وليس فيه مما أكتسب بالسحت ، على ما في هذا التوصيف الأخير – السحت – من انتقاد شديد للسلطة القمعية التي تلص أموال الناس بالباطل ، ولا ترحم عوزهم ولا تحس بما هم فيه من شقاء وفقر وحاجة .

قد تبين لنا مما تقدم أن عدداً من الشعراء قد عانوا العنت ، والحرمان ، وضيق ذات اليد ، فقابلوا ظرفهم بغير قليل من السخط ، والشكوى ، فنظموا شعراً ساخطاً شكاءً ، بل قادتهم ظروف عيشهم إلى أن يديروا ظهورهم إلى قيم المجتمع ، فلم يكونوا يأبهون بالسلطة أياً كانت ، لأنها حين أغمضت أعينها عن ظروفهم وقساوة عيشهم ، أغمضتها أيضاً عن تجاوزاتهم وخروجهم على الثوابت الدينية ، والمسلمات من القيم والأعراف الاجتماعية .

تعد الأحلام هي تعبير عن المكبوتات النفسية كما يقول فرويد ، وهي مهرب للتنفيس عن كل الرغبات الخفية التي لا يستطيع الإنسان التعبير عنها قولاً أو فعلاً ، وقد اتخذها الشاعر وفقاً لهذا المفهوم وسيلة وأداة للتعبير عن تلك المكبوتات الذاتية أو الفكرية بعيداً عن سلطة الأخر المتمثل بالسلطة الحاكمة أو بسلطة المجتمع والأعراف وغيرها من التابوات المفروضة على الذات الإنسانية بشكل مباشر أم غير مباشر .

ونجد هذا الأمر جلياً في عدد غير قليل من النماذج الشعرية الحديثة التي طالعتنا مع بدايات القرن العشرين زمن الثورات والحركات الفنية والفكرية التي اجتاحت الساحة العربية الوافدة من الغرب من دون أن تغفل الامتداد الفني والفكري مع النماذج السابقة التي زخر بها تراثنا العربي فشكلت امتداداً له يضاف إلى ما أفادت منه من ذلك الوافد

الجديد . ولعل قصيدة الزهاوي (ثورة في الجحيم) أو ما اصطلح عليها البعض بالملحمة هي من ابرز النماذج الشعرية لديه التي نلمح فيها الامتداد الفني والشكلي للموروث العربي مع ما أفادت فيه من التشكيل البنائي أو الأسلوب المتوارث غير غافل بل مصرح بتأثره بالكوميديا الآلية لدانتي وأيضاً لا يخفى علينا اثر رسالة الغفران لأبي العلاء المعري في اقتباسه لهذا الأسلوب للتعبير بشكل غير مباشر عن تلك المكبوتات الدفينة في ملحمة متخيلة اتسمت بالطول والتفصيلات الكثيرة غير المخلة لندرك من ثم أبعاد القضية التي حاول الزهاوي إيصالها إلى المتلقي بشكل غير مباشر ومن دون أن يطيح به تحت مطرقة السلطة اذ تلخص أقسام المطولة ولوحاتها إلى لوحة إدراك الموت بعد قدوم الملكين للحساب ومن ثم وصف الجنة وساكنيها ومن ثم وصف النار وأخيرا الثورة المنشودة التي يقوم بها سكنة النار للإطاحة بالسلطة وخروجاً عن الحكم الذي كان يراه حكماً ظالماً لا عدالة فيه ولا إنصاف ، لاسيما إنهم أي سكنوا الجحيم ليسوا سوى مجموعة من المفكرين والعلماء وأصحاب الفكر التحرري التقدمي لذا كان وجوباً قيادة هذه الثورة لإعادة الأمور إلى نصابها وأخذ كل ذي حق حقه ، ومن هنا ندرك الفكرة المطروحة بشكل غير مغلق أو بلا انزياحات بعيدة ندرك الغاية المنشودة من هذه الثورة أو الأبعاد الرمزية التي تحملها في زمن الثورات والخروج عن السلطات المتخلفة والنهوض بالواقع الرجعي الذي وجد الزهاوي نفسه محاصراً به ، يقول في مطلع هذه القصيدة:

بعد أن مت واحتواني حفير ... جاءني منكر وجاء نكير
ملكان اسطاعا الظهور ولا ... أدري لماذا أو كيف الظهور
كنت في رقدة بقبري إلى ... أن ايقظاني منها وعاد الشعور[٢٥]

وهنا يستهل الشاعر نصه هذا بلحظة إدراكه لموته مع قدوم الملكين لحسابه على كل ما نطق به لسانه أو ما حمله عقله وقلبه من أفكار سياسية أو اجتماعية كانت في الغالب قضية الإصلاح هي الهدف والغاية المنشودة منها لذا يقف بعد ان خضع لجملة مطولة من الأسئلة والاستفسار من قبلهما ورده المباشر عن كل تلك الأسئلة بما اقتنع وأمن به في حياته الماضية ليقف من كل ذلك موقف المحاجج والمجادل بلا منطقية تلك الأسئلة إذ يقول:

إنما قد سألتما عن أمور ... هي ليست تغني أو تضير
ولماذا لم تسألا عن ضميري ... والفتى من يعف منه الضمير
ولماذا لم تسألا عن جهادي ... في سبيل الحق وهو شهير

ولماذا لم تسألا عن ذيادي عن بلادي أيام عز النصير

....

عن دفاعي عن النساء عليهن من الشقوة الرجال تجور

وهكذا تستمر لوحات القصيدة التي تعقب هذه المحاججة الطويلة التي استقطعنا جزءاً منها ليصدر الحكم عليه بأن يلقي في الجحيم لكن قبرها يمر على الجنة ويرى أحوالها ومن فيها ليقود من ثم هو وصحبه ثورتهم المنشودة التي سميت القصيدة باسمها لنفاجأ في خاتمتها بما يكسر أفق التوقع عندنا ويجعلنا إطار قراءة جديدة ومعمقة إزاء هذه القصيدة حينما يستوقفنا بقوله أن كل ما مر به لم يك إلا حلماً حينما يقر بذلك قائلاً:

وتنبهت من منامي صباحاً فإذا الشمس في السماء تنير

وإذا الأمر ليس في الحق إلا حلم قد أثاره الجرجير

وهنا نكون إزاء نهاية تحمل من السخرية والتهكم التي ميزت عدداً غير قليل من نماذج الزهاوي لاسيما تلك التي تحمل مضامين سياسية أو اجتماعية داعية إلى التغيير والإصلاح ، كاسراً بهذين البيتين الأخيرين أفق التوقع عندنا بانتصار الثورة المنشودة بأنها لا تعدو أن تكون اضغاث أحلام لا أكثر ، وهي تحقق بذلك ما اشرنا إليه سابقاً من أن هذه الأحلام ليست إلا أدوات للتنفيس عن تلك الأماني والرغبات المكبوتة التي يعاني منها الإنسان عامة أو الشاعر على وجه الخصوص .

أما مع منتصف القرن الماضي فقد شهد الوطن العربي تغييرات كثيرة منها على المستوى الفكري ومنها على المستوى الفني مما أسبغ نوعاً من الحرية على النص وشاعره ، فاتجه الشعراء إلى رواية الأحلام بعد الاستيقاظ لا رواية الحلم وكأنه واقع وحدث تجري القصيدة على سرده وتتبع حوادثه . أي جعلوا من الحلم مرادفاً للرغبة والتطلع مصرحين منذ البدء بتلك الأحلام التي تحمل مضامين موضوعية تارة أو ذاتية تارة أخرى ، وقد حفل شعر الرواد بهذه النماذج ومنهم السياب وبلند ونازك ، ونازك الملائكة هي ابرز من هربت إلى الأحلام لتهرب من الواقع الذي وجدنا لاغترابها الدائم عنه سواء على المستوى الاجتماعي العام أم على المستوى الشخصي الخاص فقد عرف عنها وبفعل غلبة الطابع الرومانسي على شعرها هروبها إلى الحلم والخيال بعيداً عن أزمات الواقع وبشاعته متأثرة بهذا التيار وأدواته ولعل قصيدتها "يوتوبيا ضائعة" واحدة من تلك النماذج التي جعلت فيها الحلم بتلك اليوتوبيا المدينة الضائعة هي المهرب لها من واقعها مسترسلة برسم ملامح هذه المدينة بما يشبه أحلام اليقظة إذ تقول في مقطع منها:

وفي حلم ثالث خلت نفسي ... على بابها المرمري الكبير
أحدق في نشوة لا تحد ... أكاد أجن .. أكاد أطير
أحقاً أرى الباب ؟ الواحة ... تلوح مبطنة بالحرير
تقدمت واجفة في خشوع ... وفي مقلتي ومض حلم قرير
أدق على الباب في نشوة ... ولا رد غير السكون المرير
فصحت بصوت حبيس: دعوني ... أموت على باب يوتوبيا[٢٦]

فهي هنا لا تفاجئنا كما فعل السابقون بان تسترسل في السرد لنكشف متأخراً إن كل ما مر لا يعدو أن يكون حلماً ، إنما تعمد إلى الإفصاح عنه مسبقاً ، حلمها في بلوغ المدينة الفاضلة ، المدينة الحلم ، اليوتوبيا ، التي ستبقى عندها حلماً وهاجساً يطاردها لذا تقول:

سابقى تجاذبني الأمنيات ... إلى الأفق السرمدي البعيد
وأحلم أحلم لا أستفيـ ... ـق إلا لأحلم حلماً جديد
أقبل جدرانها في الخيال ... وأسأل عنها الفضاء المديد
....
وأسأل حتى يموت السؤال ... على شفتي ويخبو النشيد
وحين أموت .. أموت وقلبي ... على موعد مع يوتوبيا

فهي هنا قد جمعت بين أمال هذا العصر والتطلع إلى علم أفضل وبين أدوات الرومانسية وصياغات شعرائها الحالمين الهاربين من الواقع المتوسلين بأدوات الطبيعة والأحلام لرسم عالم خيالي بعيداً عن أزمات الواقع وبشاعته .

وليس ببعيد عن هذا الحلم تنادي الحبيب الغائب في نص آخر "دعوة إلى الأحلام" ليشاركها حلمها بواقع أخر يجمعها به عالم افتراضي خيالي تنعم مع ذلك الحبيب حينما تدعوه بقولها:

تعال لنحلم ، أن المساء الجميل دنا
ولين الدجى وخدود النجوم تنادي بنا
تعال نصيد الرؤى ونعد خيوط السنا ونشهد
منحدرات الرمال على حبنا[٢٧]

وهنا نكون أزاء نص ذاتي عمدت فيه الشاعرة إلى أحلام اليقظة بعيداً عن تحفظات الشاعر القديم الذي كان يخشى التصريح بحبه وأماله بالقرب من المحبوب ولا بد أن يكون

لمتغيرات العصر والانفتاح الثقافي والفني والقدرة التي منحتها ضعف السلطة الرقابية والاجتماعية التي كانت مفروضة على الشاعر القديم ، فكان نتيجة لكل هذه العوامل مجتمعة وغيرها اليد الطولى في تصريح الشاعرة بأمانيها وأحلامها من غير ما مواربة أو أفاق مكسورة كما عهدنا عند الشاعر القديم .

غير ان حلمها هذه المرة حلم بالرجوع إلى الماضي لما تعشق في الأذهان من صفاء وصدق ذلك الماضي بلا مراوغة أو خداع الحاضر بكل ما حمله من تشوهات وخيباتنا للآمال لذا تدعوا حبيبها بأن يكملا حلمهما بالعودة إلى الماضي القديم بقولها الذي تختم به قصيدتها:

سنحلم انا نسير إلى الأمس لا للغد
وأنا وصلنا إلى بابل ذات فجر ندي
حبيبين نحمل عهد هوانا إلى المعبد
يباركنا كاهن بابلي نقي اليد

أما بلند الحيدري ففي الأغلب الأعم تختلط في أحلامه المضامين الذاتية بالموضوعية لاسيما ونحن ندرك تفاعله وتأثره بذلك الواقع إلى درجة التماهي معه واختفاء الخيط الفاصل بين الشخصي والعام ، لكنه على غرار نازك وغيرها من شعراء الحداثة لم يجعل الحلم مخفياً على القارئ ليفاجأ نهاية النص بأن كل ما مر ليس إلا حلماً إنما كان التصريح منذ البدء الذي جعل مفهوم الحلمية يتغير عما كان عليه سابقاً من كونه مهرباً من السلطة أو التابو المفروض إلى كونه أمان وأحلام يسترسل بها الشاعر حالماً بما يمكن أن يكون لا ما هو كائن أصلاً ، ولعل مزايا النص الحديث الذي مال إلى الإيحاء والتكثيف والركون إلى الطاقة التعبيرية للجملة الشعرية بعيداً عن فحولة الإطالة والاسترسال هي ما دفعت إلى هذا التصريح المبكر بحلمية القادم من النص وفحواها المبكرة الحضور غالباً ، ومن تلك النماذج التي نجد بلند يعمد فيها إلى الحلم ، وهو في الغالب أحلام يقظة دافعها الأزمات الداخلية التي اشتدت عليه بفعل الغربة المكانية عن بلده ومدينته دفعته لها سلطة الأسرة أولاً ومن ثم السلطة الحاكمة الذي كان لا يتوانى من التصريح بمعارضتها وانتقادها والدعوة إلى الثورة عليها والانقلاب على ما تتابع عليها من حكام لم يتركوا له خياراً إلا الهرب خارجاً لذا شكل حلم العودة لديه هاجساً وجدناه في كثير من نصوصه ناهيك عن حلمه بالثورة والتغيير ، ومن تلك النصوص الذي كان حلم العودة محورها الاساس نصه المعنون بـ(حلم العودة) الذي يقول في مطلعها:

أحلـــم يـــا مـــدينتي بـــالرجوع
لـــدارنا المطفـــأة الشـــموع
أحلـــم أن أعـــود
فـــأوقظ المصـــباح
وافـــتح الشـــباك للريـــاح
واتـــرك المفتـــاح خلـــف البـــاب
للصـــوص
للـــزوار
للوعـــود[٢٨]

فحلم العودة للمدينة وللدار غالباً ما كان هاجس معظم الشعراء المتغربين لاسيما إذا ما كان ذلك التغرب هرباً من البطش وظلم الحكام أي تغرباً قسرياً لا اختيارياً وبلند واحد من هؤلاء المجبرين على المغادرة إلا أن الحلم لم يبرح خياله بالعودة وان كـان يـدرك بشيء من حضور العقل الواعي المدرك لا الحالم السارح بخيالات مفترضة واقعاً أخر ، يدرك بحضور ذلك الوعي عنده انه لن يجد أحداً في داره وأن شموعها أطفأت منذ زمن بعيد وأنه يحلم ليعيد الحياة لذلك المصباح الذي مات وأغرق الدار بالظلام ، ظـلام فقـد أصحابها وتشتتهم في أرجاء المعمورة مجبرين غير مخيـرين ليخـتم نصـه بسـطرين يلخصان استمرارية الحلم عنده وإدراكه لكل ما سيجده في مدينته التي تركـت الجـروح أثرها عليها فيقول:

أحلـــم يـــا مـــدينتي بـــالرجوع
لكل ما في قلبك المقـروح مـن دمـوع

وهنا تدوير للنص وربطه مع البداية بتكرار الجملة الاستهلالية وكان الشاعر سيبقى دائرة ضمن هذه الحلقة المفرغة المتجسدة في حلم العودة على الرغم مـن إدراكـه لمـا سيجده عند عودته ، فنحن هنا لسنا بصدد رومانسيات نازك ويوتوبياها المفقودة إنما نحن تيار وعي مدرك لما في الواقع غير هياب منه أو هارب .

أما أحمد مطر الذي عرف عنه هجومه الشرس على السـلطة وأسـلوبه السـاخر المتهكم مع كل ما في هذه السخرية والتهكم من مرارة وسوداوية منتقـداً فيهـا الواقـع والسلطة ، ومن النماذج التي اختلط فيها الحلم بهذا المنحى عند الشاعر قصيدته المعنونة بـ(حلم) التي يقول في مطلعها:

وقفـــت مـــا بـــين يـــدي
مفســـــــــر الأحـــــــلام
قلـــت لـــه: يـــا ســـيدي
رأيـــــت فـــــي المنـــــام
إنـــــي أعـــــيش كالبشـــــر
وإن مـــــن حـــــولي بشـــــر
وإن صـــــــوتي بفمـــــــي
وفـــــي يـــــدي طعـــــام
ولا يتبع مـــن خلفـــي أثـــر(٢٩)

فهنا نكون أزاء حلم أحمد مطر الذي لخص وكثف فيه ما يصبو إليه في بلده بـــأن يعامل مثل البشر وأن تكون الإنسانية هي ما يحيط به وان يحتفظ بصوته ليعبر به عن كل ما يختلج في صدره بلا خوف أو وجل وأن يجد ما يسد جوعه في هذا البلـــد وان يـــنعم بحريته بعيداً عن جواسيس السلطة وأذنابها هذا هو حلمه ، لكن المفارقة عنـــدما يـــروي حلمه هذا لمن يظن أنه قادر على أن يجد تفسيراً له ، فيجده قد فزع مما حملته أحلامـــه فهو يمثل الجانب الآخر الذي استكان إلى الاستسلام بعيداً عن أضـــغاث الأحـــلام تلـــك بطريقة قولب نفسه بها بان يتكيف مع كل ما في هذا الواقع من استبداد مدركاً ما فيه لـــذا يفزع المفسر ويفاجئنا برده حين يقول:

فصـــــاح بـــــي مرتعـــــداً
ولـــــــــدي حـــــــــرا
لقـــــد هزئـــــت بالقـــــدر
يا ولـــدي .. نـــم عنـــدما تنـــام

وفزع المفسر هذا يفسر ما سيأتي في خاتمة النص الذي يكسر فيها الشـــاعر أفـــق التوقع الذي كان يظن فيها المتلقي أن الحكاية ستقف هنـــا أو أن يصـــمم الحـــالم علـــى الاسترسال في حلمه إلا أن يد السلطة امتدت لتحاسب حتى على الأحلام وتصادرها وتتكل بالحالمين وهذا ما ختم به نصه حينما قال:

وقبـــــــل أن اتركـــــــه
تســـــللت مـــــن أذنـــــي
أصـــــــابع النظـــــام
واهتـــز رأســـي .. وانفجـــر

وفي هذا النص نجد تطوراً ملحوظاً وتغيراً في الية الحلم التي كان يلجأ إليها الشاعر ليهرب بها من السلطة أياً كانت اجتماعية أم سياسية ، إلا أننا أزاء عصر صودرت بـه الأحلام وبدأ الفرد يحاسب به حتى على أحلامه التي لا تعدو أن تكون أماني بواقع أفضل بيوتوبيا صودرت وتشوهت في الحاضر بكل ما فيه من معاول السلطة وجورها لذا بـدأ الشاعر يعتذر عن أحلامه ويجد لها مبرراً قد يغفر له هذه الخطيئـة كمـا فـي قصـيدة (اعتذار) لمحمود درويش التي يقول في مطلعها:

حلمـــــت بعـــــرس الطفولـــــة
بعينـــــين واســـــعتين حلمـــــت
حلمـــــت بـــــذات الجديلـــــة
حلمـــــت بزيتونـــــة لا تبـــــاع
بـــــبعض قـــــروش قليلـــــة
حلمت بأســوار تاريخــك المســتحيلة(٣٠)

وهكذا يسترسل في أحلامه راكناً إلى أسلوب التكرار اللفظي الذي عمد إليه لتقويـة المعنى هنا وفقاً لمبررات لجوء الشاعر إلى التكرار عند أبن رشيق القيرواني .

فالتكرار هنا جاء لاسترسال الشاعر في أحلامه وتعهدها على بساطتها لا استحالتها إلا أنها ستبقى أحلاماً مستحيلة التحقق وسبة أو أثماً يحاسب عليه مسلوب الوطن وحـق الحلم لذا أستوجب اعتذاره في الختام بقوله:

حلمـــــــت كثيـــــــراً
حلمـــــــت كثيـــــــراً
إذن ســـــــــامحيني !!

جعلاً من علامة التعجب بديلاً عن نقطة النهاية لأنه يدرك أزاء مفـارقتين الأولـى بساطة أحلامه وسذاجتها ويفترض بديهيتها لكل إنسان لكنها له لا تتجاوز حـدود الحلـم والمفارقة الثانية اضطراره للاعتذار عن حلمه ذاك لذا جعل التعجب خاتمة مناسبة لنصه تغني النص وتمنحه دفقاً فكرياً وعاطفياً مكثفاً من دون إسهاب أو شرح أو تفصيل .

وخلاصة القول تُعد الاحلام هي التعبير عن المكبوتات النفسية كما يقـول فرويـد، وهي مهرب للتنفيس عن كل الرغبات الخفية التي لا يستطيع التعبير عنها قولاً وفعلاً، وقد اتخذها الشاعر وفقاً لهذا المفهوم وسيلة وأداة للتعبير عن تلك المكبوتات الذاتية او الفكرية بعيداً عن سلطة الاخر المتمثلة بالسلطة الحاكمة او بسلطة المجتمع والأعراف وغيرها من السلطات المفروضة على الذات الانسانية بشكل مباشر امغير مباشر .

لذا تمثلت الظاهرة الحلمية باتجاهين الاتجاه الاول الهروب من السلطة والمجتمع والاتجاه الثاني رغبات ذاتية . وقد تمحورت جميع النماذج الشعرية حولها ، رغم اختلاف مفاهيم كل عصر لكن الظاهرة الحلمية في الشعر العربي ، اخذت مساحة واسعة في الشعر العربي الحديث وخصوصاً منه حتى اصبحت لم تمثل هروب من السلطة السياسية والاجتماعية حسب وإنما اصبحنا امام ظاهرة صودرت به الاحلام وبدأ الفرد يحاسب به حتى على احلامه .

الهوامش

١- نظرية التشكيل الشعري في (ابورا الاميرة الضائعة) لرعد عبدالقادر، د. سهير صالح ابو جلود ، دار الفراهيدي ، بغداد، ص١٠٤.

٢- من كلام فرويد نقلاً عن د. شكري محمد عياد: البطل في الادب والاساطير، ط١ ، ١٩٥٩ ، دار المعرفة ، القاهرة ، ص٤٤ ، انظر كذلك هربرت ريد، الفن والمجتمع ، ترجمة: فتح الباب عبدالحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة ، د.ت ، ص١٢٥ .

٣- حداثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء ، ١٩٨٥ ، ص٢٠ .

٤- نازك الملائكة ، مقدمة شظايا ورماد ، الديوان المجلد٢ ، دار العودة ، ط٢، بيروت ، ١٩٧٩ ، ص٢٣ .

٥- د. محمد عثمان نجاتي ،الادراك الحسي عند ابن سينا ، ديوان مطبوعات الجامعية ، ط٣ ، الجزائر ، ١٩٨٠ ، ص٢١١ .

٦- ديوان طرفة بن العبد البكري مع الشرح الاعلى الشنتمري ، مطبعة برطرند بمدينة شالون ، ص١٩

٧- ديوان الشنفري ،جمع اميل يعقوب . ط١ ، دار الكتاب العربي، ص٦ .

٨- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق الشيخ محمد طاهر بن عاشور ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، ١٩٧٦ ، ص٩٧ .

٩- ينظر النظرية التلقي وإطلاق دور القارئ –مقال– د. علي محمد ياسين ، شبكة لنبأ للمعلومات .

١٠- المصدر نفسه .

١١- ديوان النابغة ، ص١٦٠-١٦٦ .

١٢- المصدر نفسه ، ص٥٥-٥٦ .

١٣- ديوان عبيد بن قيس الرقيات ، تحقيق: د. محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص١٢١

١٤- ينظر: جماليات المكان ، باشلار ، ترجمة: غالب هلسا ، دار الثقافة والإعلام، بغداد ، ١٩٨٠ ، ص٣٦ .

١٥- ينظر: موسوعة المصطلح النقدي ، التصوير والخيال، ص٥٢ .

١٦- أي صارت عقباها لي .

١٧- ديوان عبيدالله بن قيس الرقيات ، ص١٧٣ .

١٨- الاغاني ، ابو فرج الاصفهاني ، دار الكتب المصرية ، ص٢٥١/١٠ ، وينظر: ديوان ابي دلامة ، تحقيق:إميل بديع يعقوب ،دار الجبل ، بيروت ، ١٩٩٤، ص١١٨ .

١٩- المصدر نفسه ، ص٢٥٢/١٠ ، وينظر: ديوان ابي دلامة :ص٤١ .

٢٠- شعراء عباسيون ، غوستاف غرتباوم ، ترجمة وتحقيق: محمد، يوسف نجم ، مكتبة الحياة، بيروت ، ص١٣٩ .

٢١- المصدر نفسه ، ص٤٠ ، وينظر: طبقات الشعراء ، عبدالله بن المعتز ، تحقيق: عبدالستار احمد فراج ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ ، ص١٢٧ .

٢٢- المصدر نفسه ، ص١٤٥ .

٢٣- وردت هذه الابيات في كتاب البغال ، الجاحظ ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص٢٤٦.

٢٤- طبقات ابن المعتز ، ص٢١٣-٢١٤ ، وينظر: الموشح ، المرزباني ، تحقيق: محمد حسين شمس الدين ، ط١ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ص٣٨٣ .
٢٥- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٩ ، مجلد١، ص٧٢ .
٢٦- الاعمال الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٨ ، المجلد الثاني، ص٢٧ ، مجموعة شظايا ورماد .
٢٧- المصدر نفسه ، ص١٦٦ ،مجموعة قراءة الموجة .
٢٨- المجموعة الشعرية الكاملة ، بلند الحيدري ، ديوان (رحلة الحروف الصغر) ، دار العودة ، ١٩٨٠ ، ص٣٢ .
٢٩- الاعمال الشعرية الكاملة ، احمد مطر ، ، ط٢ ، دار المحبين ، ٢٠٠٨ ، ص٤١ .
٣٠- ديوان محمود درويش ، مجموعة (تحت الشبابيك العتيقة) ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧، ص١٧٦

المصادر والمراجع

١- الادراك الحسي عند ابن سينا ، د.محمود عثمان نجاتي ، ط٣ ، ديوان مطبوعات الجامعة ، الجزائر ، ١٩٨٠ .
٢- الاعمال الشعرية الكاملة ، احمد مطر ، ط٢ ، دار المحبين ، ٢٠٠٨ .
٣- الاعمال الشعرية الكاملة ، نازك الملائكة ، دار العودة ، بيروت ، ٢٠٠٨ .
٤- الاغاني ، ابو فرج الاصفهاني ، دار الكتب المصرية ، القاهرة .
٥- البطل في الادب والاساطير ، د. شكري محمد عياد ، ط١، دار المعرفة ، القاهرة ، ١٩٥٩ .
٦- التشكيل الشعري في (ابورا الاميرة الضائعة) لرعد عبدالقادر ، د. سهير صالح ابو جلود ، دار الفراهيدي، بغداد .
٧- جماليات المكان ، باشلار ، ترجمة: غالب هلسا ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٠ .
٨- حداثة السؤال ، محمد بنيس ، المركز الثقافي العربي ، ط١ ، الدار البيضاء ، ١٩٨٠.
٩- ديوان ابي دلامة ، تحقيق: إميل بديع يعقوب ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٩٤ .
١٠- ديوان جميل صدقي الزهاوي ، دار العودة ، المجلد١ ، ط٢ ، بيروت ، ١٩٠٩.
١١- ديوان الشنفري ، جمع إميل يعقوب ، ط١ ، دار الكتاب العربي .
١٢- ديوان طرفة بن العبد البكري ، مع الشرح الاعلى الشنتمري ، مطبعة برطرند بمدينة شالون ، ١٩٠٠ .
١٣- ديوان عبيد بن قيس الرقيات ، تحقيق: د. محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٨ .
١٤- ديوان محمود درويش ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٧ .
١٥- ديوان النابغة الذبياني ، تحقيق: الشيخ طاهر بن عاشور ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ١٩٧٦ .
١٦- شعراء عباسيون ، غوستاف غرتياوم ، ترجمة وتحقيق: محمد يوسف نجم ، منشورات مكتبة الحياة ، بيروت .
١٧- طبقات الشعراء ، عبدالله بن المعتز ، تحقيق: عبدالستار احمد فراج ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٧٦ .
١٨- الفن والمجتمع ، هربرت ريد ، ترجمة: فتح الباب عبدالحليم ، مطبعة شباب محمد ، القاهرة .
١٩- كتاب البغال ، الجاحظ ، دار الجبل ، بيروت ، ١٩٩١ .
٢٠- المجموعة الشعرية ، الكاملة ، بلند الحيدري ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٠ .
٢١- الموشح ، المرزباني ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ١٩٩٥ .
٢٢- نظرية التلقي ، واطلاق دور القارئ ، مقال ، د.علي محمد ياسين ، شبكة النبأ للمعلوماتية ، ٢٠١٤ .