الإرهاصات الحداثية في ديوان "الجداول" لإيليا أبي ماضي

نايف خالد العجلوني

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن

الملخص

بتأثير من أعلام "الرابطة القلمية"، قدمت تجربة أبي ماضي الشعرية، في مرحلة نضجه وتطوره من الأسلوب التقليدي إلى الأسلوب الجديد، نموذجاً لحداثة عربية معتدلة يتمازج فيها الماضي والحاضر، الأصيل والمعاصر، العربي والغربي. ويعدّ هذا النموذج مثالاً لخط التواصل المستمر في حركة الشعر العربي الحديث من الاتجاه الرومنسي إلى حركة "الشعر الحر". ويقدم ديوانه الثالث "الجداول" نموذجاً ينطوي على البذور الأولى التي أرهصت لهذه الحركة. فقد تجسدت، في كثير من قصائده، رؤى ومواقف فكرية تختلف عن الفكر التقليدي السائد في علاقة الإنسان بالعالم، وتميل إلى "نسبية" الحقيقة في إطار المعرفة الإنسانية، وتهيمن عليها هواجس الحيرة والشك والقلق الوجودي. ولعل مثل هذه الإرهاصات، في الرؤيا والموقف واللهجة، أصبحت أكثر بروزاً في شعر الحداثة العربية التالية لمرحلة الرومنسية العربية. ولكن إنجازات تجربة أبي ماضي الشعرية لم تقف عند حدود هذه الإرهاصات المتعلقة بالمضامين الشعرية وحدها، بل توازت معها ما قدمته هذه التجربة على مستوى تجديد الأدوات الشعرية والقيم الجمالية المحايثة لتلك المضامين والرؤى بما يضمن التحام عناصر الشكل والمضمون في العمل الشعري التحاماً تاماً. لقد تجسدت نظرته التحررية إلى الإنسان والحياة والعالم في نسيج لغوي معاصر، إضافة إلى بناء إيقاعي متدفق يتناغم مع سائر عناصر النص الشعري. بكلمات موجزة يمكن القول إن تجربة أبي ماضي الشعرية تؤكد قدرة الحداثة المعتدلة على الاستجابة لدواعي التحول الاجتماعي والثقافي والأدبي، وعلى التمهيد لحداثة أخرى لاحقة.

مقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تتبيّن بعض السمات والعناصر الحداثية التي أرستها حركة الرومنسية العربية في النصف الأول من القرن العشرين؛ مما أفضى لاحقاً إلى اكتمال حلقات الحداثة ممثلة - بصورة خاصة - في حركة الشعر الحر. وقد اقتضى منهج الدراسة الربط بين مفاهيم "الحداثة" و"الحداثية" في السياقين العربي والغربي. فقد نضجت تجربة إيليا أبي ماضي الشعرية بعد أن توطّدت صلته بأدباء "الرابطة القلمية" في المهجر الشمالي، متأثرة على نحو مباشر وغير مباشر بمناخ الثقافة والحياة الأمريكي. ولكن هذا الأثر الغربي في شعره لم يعطّل الأثر الأصيل لتراثه العربي والشرقي الذي نشأ وترعرع في كنفه. وقد تابعت الدراسة توضيح ما تركته هذه المؤثرات جميعها في تطور مسيرته الشعرية؛ مما يجعلها نموذجاً بارزاً لما أرهصت له الرومنسية العربية بعامة و"الرابطة القلمية" بخاصة من عناصر حداثية أسهمت في تجديد بنية الشعر العربي المعاصر. ومن أجل تأكيد أهمية منهج فني تحليلي يركز على قراءة العمل الأدبي قراءة تحليلية داخلية بالدرجة الأولى، رأت الدراسة أن تطبّق هذا المنهج على طائفة من قصائده في ديوانه الثالث "الجداول". وقد أفادت الدراسة من بعض المراجع المهمة التي تناولت جوانب متفرقة من الموضوع إفادة واضحة ساعدت على دعم أطروحتها الأساسية في تواصل حلقات الحداثة الشعرية العربية.

الرومنسية العربية: إرهاصات حداثية

لعل من الضروري توضيح المقصود بلفظة "حداثية" في عنوان هذه الدراسة. تشير هذه اللفظة إلى مصطلح الحداثية (أو "الحداثة" الأكثر شيوعاً) المرتبط عادة بحركة "الشعر الحر" في سياق حركة الشعر العربي الحديث ابتداء من أواخر أربعينيات القرن العشرين. ويقترن هذا المصطلح - من زاوية المقارنة وديناميات التأثر والتأثير - مع مصطلح "الحداثية" (modernism) الغربية (الأوروأمريكية) في مجال الآداب والفنون بصفة خاصة. وقد ساد هذا الاتجاه

الغربي في أواخر القرن التاسع عشر حتى النصف الأول من القرن العشرين، وازدهر في أعقاب الحرب العالمية الأولى بوصفه رد فعل مضاداً لما آلت إليه أوروبا والعالم كله من انهيارات كاسحة زعزعت مواقف الأدباء والفنانين خاصة تجاه ما سبق من إنجازات "الحداثة" (modernity) الأوروبية منذ بدايات القرن السادس عشر.

من الواضح أننا نفرّق هنا بين "الحداثية" و"الحداثة"، وهو تفريق أساسي يتوخى الدقة في استعمال المصطلحات تجنباً للوقوع في التباسات دلالية تخلّ بمفاهيم هذه المصطلحات وسياقاتها الخاصة. فإذا كان مصطلح "الحداثة" (modernity) يشير تاريخياً إلى إطار واسع هو الإطار الحضاري العام للتجربة الأوروبية منذ بدايات عصر النهضة، فإن مصطلح "الحداثية" (modernism) يشير إلى مفهوم النزعة الحداثية في مجال الآداب والفنون خاصة في النصف الأول من القرن الماضي. وطالما وصفت هذه "الحداثية" الغربية بأنها خرجت، في نزعتها التجريبية الدائبة البحث عن طرائق جديدة للتعبير الفني، خروجاً راديكالياً على الماضي والتراث. أكثر من ذلك، فإن الاتجاه العام لدى الدارسين الغربيين يرى أن لفظة "خروج"، أو حتى "ثورة"، ليست كافية للتعبير عما اتسمت به "الحداثية" وما رافقها من هزات كاسحة أدّت إلى كثير من التحطيم والدمار في البناء الحضاري والفكري والفني.

وما تزال "الحداثية"، في رأي بعض دارسيها الغربيين، تمثل واحدة من أكثر الظواهر الفنية والثقافية أهمية وأبعدها أثراً في القرن العشرين. يرى پول پوپلوسكي (Paul Poplawski) في مقدمته لـ "موسوعة الحداثية الأدبية" أن من أبرز ملامح "الحداثية" التي استقرّ عليها الموقف النقدي هو اتجاهها التجريبي الطليعي (avant-garde experimentalism) وانشغالها بالتجديد الراديكالي في الشكل الفني، والأسلوب، والمحتوى، والمنهج. إن مثل هذا الانشغال هو الذي أضفى عليها السمة الثورية الدينامية. يضاف إلى ذلك رفضها الأدبي الجمالي والمعرفي للتقاليد والأعراف والمنطلقات والأدوات والمفاهيم المتصلة بالفنين الكلاسي والواقعي للقرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وهو رفض عجّل

به مجيء طائفة من الحركات الفنية والأدبية، من مثل: الانطباعية، التصويرية، الرمزية، المستقبلية، والتعبيرية. كذلك اتسمت "الحداثية" بنقدها الآيديولوجي لمشروع "الحداثة" (modernity) العام والحركات الاجتماعية المرتبطة بالنزعة الصناعية، والنزعة المدينية، وسواهما، وهو ما أدى في نهاية المطاف إلى اعتبار الحداثية "ثورة" شاملة في كل الممارسات الجمالية خاصة[1].

مثل تلك "القطيعة" بين الحاضر والماضي، بين ما كان عليه الفن والأدب قبل ذلك وما هو عليه الآن، لم يحدث - فيما أرى - في حركة الشعر العربي الحديث، إذ ظلّ خط التواصل قائماً في جميع مراحل تطوره. صحيح أن هناك أوجهاً للتشابه والتراسل والمثاقفة بين الحداثيتين العربية والغربية، ولكن الصحيح أيضاً أن هناك أوجهاً للاختلاف أكثر أهمية ودلالة في السياق التاريخي والفني الخاص بالحالة العربية. فإذا كانت الحداثية العربية، ممثلة خاصة بحركة الشعر الحر، تتسم بملامح تغيير جذري في بنية القصيدة شكلاً ومضموناً، فإنها لم تأت في سياق التحطيم والتدمير والقطيعة مع الماضي والتراث، بل جاءت في سياق التجدد والانبعاث الحضاري، وفي سياق التفاؤل واستشراف مستقبل أفضل، وما رافق ذلك كله من تحولات اجتماعية وثقافية وجمالية وفنية.

ربما تكفي الإشارة السريعة هنا إلى التباين الكبير بين رؤية كل من بدر شاكر السياب في قصيدة "أنشودة المطر" وتي. أس. إليوت في "الأرض اليباب" على الرغم من كل ما قيل عن أوجه التأثر والتشابه بينهما. ترى سلمى الخضراء الجيوسي أن السياب في "أنشودة المطر" تأثر بطريقة إليوت في استخدام الأسطورة في "الأرض اليباب"؛ إذ استهوته فكرة دورة الموت القرباني التي تؤدي إلى ميلاد جديد. وإذا كانت صورة الماء بدلالاتها المتباينة هيمنت على قصيدة إليوت، فإن المطر هو الصورة المحورية في قصيدة السياب[2]. ويذهب نذير العظمة إلى أبعد من ذلك في مسألة التشابه بين القصيدتين؛ إذ يرى أن السياب لم يكتف بتوظيف كثير من أفكار إليوت فحسب، بل وظف كذلك بعض صوره، ومفرداته، وطريقته في المونولوغ[3].

وإذا كانت مراجع كثيرة قد تحدثت عن أوجه التشابه بين الشاعرين في

هاتين القصيدتين، فإن ما يعنينا هنا هو أوجه الاختلاف في الرؤيا والتشكيل التي من شأنها أن تبرز الملامح المائزة الخاصة بكلتا تجربتي الشاعرين في تينك القصيدتين، ومدى استجابة كل منهما للشروط التاريخية والموضوعية والجمالية الخاصة. فإذا كان إليوت ينعى ما آلت إليه الحضارة الغربية من خراب و جدب، فإن السياب كان يستشرف مستقبلاً مشرقاً واعداً بالمطر والخصب والانبعاث في العراق والعالم العربي. صحيح أن السياب وسائر مجايليه من روّاد الحداثة الشعرية العربية أفادوا، على نحو أو آخر، من أساليب إليوت وسائر الحداثيين الغربيين وتقنياتهم الشعرية، إلا أنهم احتفظوا بمسافة جمالية ورؤيوية خاصة بتراثهم وعصرهم مكّنتهم من المحافظة على خط التوازن الدقيق بين الوافد الغربي والأصيل العربي. وهو مثال للمحافظة على الخصوصية الفنية والثقافية في إطار الحداثة والمعاصرة.

وخلافاً لاتجاه عام يربط الحداثية العربية عادة بحركة الشعر الحر منذ أواسط القرن العشرين، فإن الرأي الذي تأخذ به الدراسة الحالية يذهب إلى أن بذور هذه الحداثية بدأت مع حركة الرومنسية العربية منذ بدايات القرن العشرين في المهجر وفي العالم العربي. وربما كانت "الرابطة القلمية"، التي انتمى إليها إيليا أبو ماضي، من أهم روافد حركة الشعر الحر؛ إذ ساعدت "الرابطة" على بث روح التجديد وخلق مناخ فكري وفني عام أرهص لكثير من عناصر الاتجاه الحداثي في بنية القصيدة العربية. لا يمكن - إذن - الحديث عن إرهاصات حداثية في شعر أبي ماضي بعيداً عن الاتجاه الرومنسي بعامة وإنجازات "الرابطة القلمية" بخاصة وما كان لها من دور طليعي في تحديث بنية القصيدة العربية على مستوى الرؤيا والموقف واللغة والصورة والإيقاع.

ثمة نقاط التقاء أساسية بين حركتي الرومنسية العربية والحداثية العربية، كما تقول سلمى الخضراء الجيوسي، أكثر مما اعترف به معظم الكتاب العرب الذين تناولوا إشكاليات الحداثة والحداثية. لقد زرع الرومنسيون العرب بذور الحداثية، وذلك "بتخليهم عن القيم والتقاليد الموروثة، وبابتعادهم عن المجتمع، وبتحرير الخيال، وبإطلاق اللغة الشعرية من صرامة الكلاسية

والتحذلق والماضوية والتحفظ، وبإعطاء العنصر الذاتي من التجربة قيمة كبيرة، وبالاهتمام بالرؤية الشعرية"[4].

وقد أدرك دارسو الأدب المهجري منذ وقت مبكر ما انطوى عليه من ملامح الثورة والتمرد على القديم وأساليبه في الشعر والنثر، حتى لقد عدّ شوقي ضيف الشعر المهجري – ولا سيما لدى شعراء "الرابطة القلمية" – "ثورة في تاريخ أدبنا الحديث"[5]. ولكنه استدرك بعد ذلك بقليل بقوله: "ولا يعرف التاريخ ثورة منبتة الجذور من الماضي، بل كل ثورة فيها أصول وأحاسيس منه، بل من أعمق عصوره... حقاً إنه ثار ثورة فنية في شعره، وهي ثورة واسعة المدى... ولكن حين نمعن النظر فيها نجد أن أقوى جوانب هذه الثورة يثبت فيه أسلاف هؤلاء الشعراء وجودهم وخلودهم"[6]. هكذا يصف ضيف حركة التجديد الرومنسي بأنها "ثورة" في أدبنا الحديث عامة، ولكنه سرعان ما يؤكد ارتباط أصحاب هذه الثورة بأسلافهم على نحو عميق مستمر. وهذا رأي آخر يطلق على حركة التجديد في الرومنسية العربية وصف "الثورة"، ولكنه لا يصل إلى حد وصفها بـ "القطيعة" كما في الحالة الغربية.

لقد أرهصت حركة الرومنسية العربية لكثير من التحولات الأساسية في بنية القصيدة الحداثية التي انطلقت بواكيرها الأولى مع الرواد العراقيين في أواخر أربعينيات القرن العشرين. وإذا كانت جمهرة الدارسين قد ربطت مشروع الحداثية الشعرية العربية بحركة الشعر الحر، فإننا نذهب مع دارسين آخرين إلى تلمّس بذور هذه الحداثية وإرهاصاتها الأولى في إنجازات حركة الأدب المهجري، وخاصة لدى أدباء "الرابطة القلمية". فقد أمدّ هؤلاء القصيدة العربية بكثير من عناصر التحول الحداثي على مستوى الرؤيا واللغة والإيقاع. يؤكد آر. سي. أوستل (R.C. Ostle) في هذا السياق أن حركة الرومنسية العربية:

> **كانت أول موجة ذات طابع حديث حقاً، أحدثت ثورة حقيقية في تطور الشعر والأدب العربيين بصفة عامة. فقد أذنت بدخول طور جديد من المرونة والتعامل مع أشكال وأوزان جديدة؛ مما مهد الطريق للتحول العروضي في أواخر**

الأربعينيات وأوائل الخمسينيات، وأحدثت ما يمكن تسميته بلغة جديدة في الشعر العربي الحديث[7].

وبالمثل، يرى نديم نعيمة أن الثورة الحقيقية الأولى في الأدب العربي الحديث جاءت مع أدباء المهجر[8]. فقد "تسبّبوا على مدى عقود في خلق ذوق أدبي جديد لجيل كامل من الشعراء والنقاد والقراء"[9]. وقد التفت نعيمة إلى مسألة ذات دلالة بالغة في سياق الدراسة الحالية، وهي تجاهل الدراسات التي تناولت حركة الشعر الحر للدور المهجري البارز في إرساء اللبنات الأولى في مشروع الحداثية الشعرية العربية[10]. ثم خلص إلى نتيجة مهمة فيما يسميه "الثورة المهجرية"، وذلك أنها – على الرغم من تأثرها الواضح بالثقافة الغربية واتسامها بكثير من ملامحها – لم تقع في دائرة الاستلاب والاغتراب عن الذات:

> **فهذه الثورة الغربية الطابع عند المهجريين لم تستهدف الذات العربية بهدف تغريبها، بل استهدفت تأكيدها عن طريق تحريك الإضافات، أدبية كانت أو فكرية أو اجتماعية أو غيرها**[11].

تنسجم هذه النتيجة – كما يتضح من سياق المناقشة الحالية – مع أطروحة هذه الدراسة في أن "حداثية" الشعر العربي المعاصر لم تصل إلى درجة القطيعة مع الماضي والتراث؛ إذ ظل خط التواصل مستمراً مع الموجات الشعرية المتلاحقة. فعلى الرغم مما ورد من وصف لما قدمه المهجريون من عناصر التجديد الأدبي بلفظة "الثورة"، فقد ظل هذا الوصف يدور في سياق الحديث عن تحولات نوعية مهمة في تطور حركة الشعر العربي الحديث، ولم يأت في سياق "القطيعة" الشاملة.

يخلص محمد بنيس في دراسته للرومنسية العربية إلى تأكيد دورها الطليعي في إرساء تغييرات حداثية مهمة ساعدت على "تبديل الحساسية الفردية والجماعية، في علاقة الرومانسية بالمرأة والطبيعة والحقيقة والموت والحياة والكون"، مثلما ساعدت على إحداث تغيير نوعي في بنية القصيدة، "وفي

تأويل المفاهيم التي تتأسس عليها حداثة الشعر العربي الحديث"[12]. وإذا كنا نتفق مع بنيس فيما أنجزته حركة الرومنسية العربية – وبخاصة جماعة "الرابطة القلمية" – من تحولات نوعية، شكلاً ومضموناً، في سياق تطور الشعر العربي الحديث، وفيما اصطنعته من رؤية مختلفة لمفهوم الشعر وطبيعته، فإننا نختلف معه حين يذهب إلى استخدام مصطلح "القطيعة" الرومنسية مع التراث الشعري السابق[13]، وحين يصر على أن "الحداثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معاً"[14]. لم تَسْعَ الحداثة الشعرية العربية في مرحلتها الرومنسية – كما نرى – ولا حتى في مرحلتها الحداثية المعاصرة إلى إحداث شرخ أو قطيعة مع تراث اللغة العربية وآدابها، ولم تقع في دائرة الاغتراب الثقافي، ولا في دائرة النموذج الغربي. صحيح أن مساحات التأثر والتأثير بين الشعر العربي الحديث والآداب الغربية تزايدت أفقياً وعمودياً، ولكن حركة الشعر العربي الحديث والحداثي اتسمت بقدر من التوازن بين الأصالة والمعاصرة، وظلت – في الغالب الأعم وفي نماذجها السائدة – وفية لجذورها وعصرها معاً، واحتفظت بملامحها الخاصة المائزة.

إرهاصات حداثية في شعر إيليا أبي ماضي

غلب الأسلوب التقليدي المحافظ على شعر أبي ماضي في المرحلة الأولى من تطوره الشعري، ولم يتسم شعره بملامح التجديد والحداثة إلا بعد انضمامه إلى جماعة "الرابطة القلمية" وتأثره الواضح باتجاهها التجديدي "الحداثي". فقد كان لبعض أعلامها الطليعيين، من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وأمين الريحاني، أثر حاسم في تحول اتجاهه الشعري صوب أفق تجديدي مختلف تماماً حول مفهوم الشعر وطبيعته، وحول الموقف من العالم والطبيعة والوجود الإنساني. في مرحلة "الرابطة"، كما يقول عيسى الناعوري، "نضجت شاعرية أبي ماضي وبلغت قمة نضجها، فكان شعره عنوانا للشعر المهجري، الجديد في روحه وأفكاره وخيالاته وصياغته. لقد كان شاعر الرابطة الأكبر، كما كان جبران ناثرها وفيلسوفها، ونعيمة كاتبها وناقدها

الفنان"[15]. وكان من تأثير أعلام "الرابطة" فيما طرأ من تحول جذري في شعر أبي ماضي اعتبار سلمى الجيوسي أن أعظم إنجاز حققته "الرابطة" هو "تحول إيليا أبي ماضي، أحسن شعراء المهجر، تحت تأثيرهم، من موقف تقليدي واقعي إلى ذلك الأسلوب التأملي البالغ التجديد الذي ميز أشهر قصائده"[16].

منذ وقت مبكر نسبياً في دراسة الشعر المهجري، ومنذ صدور الطبعة الأولى من كتابه "إيليا أبو ماضي: رسول الشعر المهجري العربي الحديث" سنة 1951، التفت عيسى الناعوري إلى بعض سمات التجديد البارزة في تجربة أبي ماضي الشعرية في سياق حركة الشعر المهجري. ولعل من الواضح من خلال العنوان الفرعي لكتابه أن الناعوري يرى في شعر أبي ماضي القدرة على الريادة والتنبؤ، والإرهاص من ثم بحركة الشعر الحر في أواسط القرن العشرين. وقد لاحظ أن "الرابطة القلمية" أدت إلى تحول نوعي في تطوره الشعري، مع احتفاظه بشخصيته الشعرية المستقلة[17].

ولعل فكرة الإرهاص لشعر "الحداثية"، في الخمسينيات من القرن العشرين وما بعدها، تجد دعماً لها في آراء بعض الشعراء والنقاد ممن لهم صلة وعناية واضحتان بتياريي الرومنسية والشعر الحداثي يومئذ. ففي "تقديم" فدوى طوقان لكتاب الناعوري المشار إليه في الفقرة السابقة تؤكد أثر الأدب المهجري المباشر "في أدبنا المعاصر؛ بحيث حرّره من تلك القيود الثقيلة التي كانت تقعد بالأدب العربي عن الانعتاق والانطلاق في الأجواء الرحيبة الواسعة، حيث يتنفس هناك حراً، طليقاً، حياً"[18]. ثم تبدي طوقان إعجابها الشديد بشعر أبي ماضي بعبارات تزيد على وصف الناعوري له بأنه "رسول الشعر العربي الحديث" حين تقول:

> **إن أبا ماضي من أقرب الشعراء إلى نفسي، ولا أفضل عليه شاعراً عربياً آخر، في القديم أو الحديث. أجل، إنني أعتقد أن أبا ماضي شاعر لم يعرف الشعر العربي نظيراً له... فشعر أبي ماضي يخالط روحي وإحساسي، ومهما قرأته ورافقته لا أحس أنني أشبع منه أبداً؛ إن له من قوة التأثير ما يهز النفوس**

هزاً، ويفعل فيها مثل السحر، فقد توفر لشعره من الخصائص والعناصر الهامة ما لا أظنه توفر لشعر عربي غيره[19].

لا يغيب عن بالنا ما ينطوي عليه كلام فدوى طوقان المشبع بألفاظ حسية وأحكام قيمية من نقد انطباعي غير معلّل، وهو نقد يتشابه أحياناً مع نقد الناعوري نفسه. إنه نقد متوقع من شاعرة رومنسية مرهفة الحس تشترك مع أبي ماضي في تيار الرومنسية العربية الذي نشأ في كنفه. ومع أن الدراسة الحالية تأخذ بمنهج تحليلي داخلي أكثر موضوعية وحياداً، فإنها لا تغفل، في الوقت نفسه، عما ينطوي عليه هذا النقد "الانطباعي" من ملاحظات مفيدة. فقد صدرت هذه الملاحظات، أولاً، عن دارسين وأدباء أقرب زمنياً إلى تجربة أبي ماضي الشعرية وأصدائها لدى النقاد والشعراء والجمهور يومئذ. وهو أمر حريّ بالالتفات إليه، ونحن نرصد تطور الذائقة الجمالية العربية بعامة، مثلما نرصد "الأفق التاريخي" لسيرورة النص، انطلاقاً من بعض مبادئ اتجاهات الاستقبال والتلقي. كما أن هذه الإشارات والملاحظات الانطباعية وأمثالها تصدر، ثانياً، عن شاعرة متمرسة، أو ناقد له باع طويلة في دراسة الشعر المهجري. وصحيح أن النقد الانطباعي قد لا يكون معلّلاً، وقد ينطوي على قدر من الذاتية، ولكنه قد يتضمن خلاصات دقيقة وصائبة، ولا سيما أن أحكام طوقان والناعوري على شعر أبي ماضي لا تتجافى مع دراسات أخرى ذات منهج نصّي مفصّل، كما سنلاحظ تالياً في دراسة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، وفي دراسة سلمى الجيوسي.

ويعود الناعوري في كتابه "مهجريات" الصادر سنة 1976 لتأكيد أهمية تجربة أبي ماضي الشعرية في مجال التجديد، وفي تميّزه على مجايليه بين أعضاء "الرابطة القلمية":

وأما إيليا أبو ماضي فقد عُرف بالشعر الإنساني في "جداوله" وفي "خمائله"، وامتاز على جميع زملائه المهجريين بجمال التعبير الشعري وصفائه وقوته وعمقه، وبالأفكار الإنسانية الرائعة التي ينثرها في قصائده؛ مما جعل شعره في القمة من الشعر التجديدي فكرة وأسلوباً[20].

إذا كانت بعض ملامح المنهج الانطباعي قد بدت لنا أحياناً في كتابات الناعوري المبكرة وفي كتابه الشامل حول "أدب المهجر" (الطبعة الأولى، 1959)، فإن كتاب إحسان عباس ومحمد يوسف نجم "الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية" (1957) يصطنع منهجاً نقدياً مختلفاً يقصد إلى تنحية "ما كتبه الأدباء والباحثون عن الشعر المهجري"، من أجل التركيز على دراسة النص الشعري دراسة نصية داخلية[21]. وإذا كان الناعوري قد أشار إلى بعض ملامح التجديد وإرهاصات الشعر الحديث في تجربة أبي ماضي الشعرية، فإن عباس ونجم عدّا شعره "فاتحة لما يمكن أن نسميه شعراً حديثاً... بل يكاد يكون أقوى مظهر في الشعر الحديث كله حتى اليوم"[22]. فإذا علمنا أن هذا الرأي يعود – على الأرجح – إلى أواسط الخمسينيات من القرن الماضي، فإن الناقدين كانا ما يزالان ينظران إلى شعره بوصفه أقوى من شعر التفعيلة "الحداثي" الذي كان يومئذ قد قطع شوطاً غير قليل. ويمكننا أن نستخلص هذه المسألة من قولهما في السياق نفسه:

> **فشعر أبي ماضي نقطة التقاء للمؤثرات الشرقية والغربية. ويكاد فعل هذه المؤثرات يكون متعادلاً لا يطغى واحد منه على الثاني، وشعره أيضاً فاتحة لما يمكن أن نسميه شعراً حديثاً في النهضة الأدبية. ومن الغريب أن الشعر الذي جاء من بعده حاملاً هذا الاسم، قد تعثر كثيراً وارتطم بصخرة القديم ارتطاماً شديداً فلم يثبت لها. وإذا كان شعر أبي ماضي فاتحة "الشعر الحديث"، فليس معنى هذا أن فيه ضعف البداية وترددها، بل يكاد يكون أقوى مظهر في الشعر الحديث كله حتى اليوم**[23].

ليس من مجال هذه الدراسة أن تناقش المؤلفين في "تعثّر" شعراء الحداثة، ولكن يكفي أن نشير هنا إلى أن هذا الحكم جاء مبكراً على الحركة وهي في بواكيرها الأولى. ثم إن الحركة استطاعت أن تشقّ طريقها بقوة وأن تصبح، في غضون سنوات قليلة، الاتجاه الشعري السائد. ولكننا نتفق معهما

عندما ذهبا بعد ذلك إلى القول: إن أبا ماضي استطاع "أن يثبت لنا أن الثورة على الشكل وحده ليست ثورة حقيقية، وأن العيب ليس في طبيعة القصيدة العربية، بل في نوع الانفعال ودرجته وقدرته على لمّ التجارب وجمعها جمعاً جديداً" [24]. فقد حقق الانسجام بين الشكل والمضمون في شعره مبدأ الوحدة العضوية، ونقل القصيدة العربية من ثم إلى طور حديث[25]. فالحداثة (أو الحداثية) الشعرية - كما نرى- لا يصنعها شكل القصيدة العروضي الجديد، وإنما ما تنطوي عليه القصيدة من تحول نوعي في الرؤيا والموقف واللغة والصورة. ومن الطبيعي أن تحاول الدراسة الحالية، في الجزء التطبيقي التالي، توضيح بعض ملامح هذا التحول.

فإذا انتقلنا إلى رأي ناقدة وشاعرة تنتمي إلى تيار الحداثة النقدية وحركة الشعر الحر - أعني سلمى الخضراء الجيوسي- فإنها تستمر في الاتجاه الذي دشّنه النقاد قبلها، ولا سيما عباس ونجم. فهي تثمّن عالياً الدور الطليعي الذي قدّمه أبو ماضي في الإرهاص لحركة الحداثة الشعرية في أواسط القرن العشرين، محتفظاً بمزيج متعادل من الأصالة والحداثة، بما يتواءم مع تطور الذائقة العربية الحديثة، ولا يصطدم بالحساسية الشعرية العربية العامة:

> **إن استمرار شعبية أبي ماضي في الوطن العربي يجب أن يكون معياراً جيداً للذوق الأدبي العربي الحديث بعامة عند منتصف القرن العشرين. فعلى الرغم من إخفاقه في تكوين فلسفة قادرة على البقاء من مجموعة الأفكار التي أوردها في شعره، فإن قرّاءه بقوا كأنهم مسحورون بصفاته الجذابة الأخرى. وقد يمكن قياس النمو الطبيعي في الذوق العربي بإلقاء نظرة إجمالية على شعره، فقد يكتشف المرء مثلاً إصرار جمهور القراء على موقف وسط بين المواقف الغربية والمواقف العربية في الشعر، وبين التقليد والتجديد**[26].

ولعلنا نخلص مما سبق كله إلى أن تجربة أبي ماضي الشعرية، بوصفها جزءاً من حركة الرومنسية العربية بعامة و"الرابطة القلمية" بخاصة، مثّلت

نموذجاً بارزاً أرهص لحداثة الشعر العربي المعاصر على مستوى كثير من عناصر الشكل والمضمون، كما سيتضح بصورة أكبر في الجزء التطبيقي التالي.

ديوان "الجداول" نموذجاً

نتناول في هذا الجزء التطبيقي من الدراسة طائفة من قصائد ديوان أبي ماضي الثالث "الجداول". تتمثل في هذا الديوان إرهاصات الرومنسية العربية لمرحلة الحداثة الشعرية التالية في جوانب كثيرة على مستوى الرؤيا واللهجة والموقف واللغة والصورة والإيقاع. لقد كانت صلة أبي ماضي، عند صدور "الجداول" في نيويورك سنة 1927، بأدباء "الرابطة القلمية" قد توطدت نظرياً وإبداعياً، فانتقل نتيجة لذلك إلى طور "حداثي" بعد أن كان شاعراً تقليدياً في بدايات تطوره الفني. ويكاد دارسوه يجمعون على بلوغه قمة نضجه الشعري في "الجداول"، إذ يشتمل على عدد غير قليل من القصائد التي تحمل سمات التجديد على مستوى الشكل والرؤيا والمحتوى[27]. وقد ذهب عباس ونجم إلى اعتبار قصيدة "تعالي" – إضافة إلى قصيدتيه "العليقة" و"المساء" في الديوان نفسه – "أقوى نموذج في الشعر العربي الحديث"[28]. والتفت أوستل، في قراءته لبعض قصائد أبي ماضي في "الجداول"، إلى ملامح انطلاقة جديدة وتحوّل نراه ذا دلالة مهمة في مسيرة أبي ماضي الشعرية. يقول أوستل في تحليله لقصيدة "العنقاء" من الديوان نفسه:

> **فهذه القصيدة هي تعبير عن الشك، والآمال الملحة، والغموض والبحث المستمر... وهذا التعبير القاسي عن القلق الشخصي الذي يزدهر في أجواء الغموض والحيرة، يصبح إحدى سمات شعراء المهجر البارزة الخاصة، والشعراء الرومنسيين عامة**[29].

ومع أن أوستل يتحدث هنا – من خلال قصيدة "العنقاء" – عن سمات مميزة لشعر أبي ماضي في إطار تناوله للرومنسية العربية، فإننا نرى أن هذه السمات، التي تجد صدى لها في قصائد أخرى كثيرة من "الجداول" نفسه،

تتشابك على نحو غير خفي مع ملامح الحداثة و"الحداثية" في الشعر المعاصر بعامة: الضبابية والغموض على مستوى التعبير الرمزي المكثف؛ والشك والحيرة والبحث المستمر والقلق الشخصي والوجودي المؤرّق على مستوى الرؤيا. وهي سمات سوف تتضح بصورة أكبر في تطبيقات تالية.

وفي ملاحظة أخرى ذات دلالة على "حداثية" أبي ماضي كما نرى، يلتفت أوستل كذلك إلى جانب آخر من خلال قراءته لقصيدة "المساء" من "الجداول" نفسه: "ولعل من تميز أبي ماضي عن شعراء المهجر، خاصة، وشعراء العالم الرومانسيين، عامة، أن حيرته حيال الوجود وخيالاته كانت دائماً مرتبطة بحس من الواقعية وعمق الإدراك. فهو في المحصلة النهائية لم يكن مقتنعاً بحق الشاعر في ترف العزلة، كما رأى ذلك جبران وآخرون"[30]. يشير أوستل في هذه الملاحظة، كما في سابقتها، إلى تميز تجربة أبي ماضي الشعرية في إطار الرومنسية العربية والمهجرية. ولكننا - من زاوية أخرى - نقع في ملاحظتيه على ما يومئ إلى إرهاصات حداثية في تطور أبي ماضي الشعري. فعلى الرغم مما اكتنف شعره من أجواء الغموض والحيرة والقلق الوجودي، فإنه لم يفارق الحس الواقعي، و"لم يكن مقتنعاً بحق الشاعر في ترف العزلة". ولعل مثل هذا الحس هو الذي جعل شعره أكثر رواجاً وشيوعاً لدى القراء في المرحلة الرومنسية والمرحلة الحداثية على السواء. وهذا الحس الواقعي هو تماماً ما حمل شعراء الحداثة العربية، بعد الحرب الثانية ونكبة فلسطين، إلى التحول من أجواء الرومنسية وأبراجها العاجية إلى أجواء الواقع العربي بتحولاته المتسارعة الملحّة على مختلف الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية والأدبية. وهكذا تظل الحداثة المعتدلة المتوازنة أدعى دائماً للتواصل والاستمرار.

على المستوى الشعري خاصة، أدت هذه التحولات إلى خفوت الاتجاه الرومنسي في تطور الشعر العربي الحديث، وإلى تغيير مفهوم الشعر وطبيعته. وقد ألح شعراء القصيدة الحرة الحداثيون على جعل لفظة "الرؤيا" هي الأساس في مفهوم الشعر الجديد. يقول أدونيس، أحد أشهر منظّري هذا الشعر: "لعل خير ما نعّرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج

المفهومات السائدة"[31]. وإذا كان لنا أن نعدّ الرؤيا هي المحور الأول في قراءتنا لشعر أبي ماضي، كما تتمثل في كثير من قصائد الجداول خاصة، فإننا نجد أن هذه الرؤيا الحداثية المختلفة هي أبرز ما يسم هذا الشعر، ويحدّد ملامحه الخاصة. وقد أفضت هذه الرؤيا إلى بنية متماسكة في نسيج نص أبي ماضي الشعري بوصفه كلّاً واحداً مترابطاً.

على مستوى الرؤيا، تطرح أشعار أبي ماضي رؤى ومواقف فكرية وجودية تختلف عن الفكر التقليدي السائد في علاقة الإنسان بالعالم، وتميل إلى "نسبية" الحقيقة في إطار المعرفة الإنسانية، وتهيمن عليها - في كثير من الأمثلة - هواجس الحيرة والشك والقلق الوجودي. يقول في مطلع قصيدة "السماء":

لا تسلني عن السماء فما عند ... ديَ إلا النعوتُ والأسماءُ
هي شيءٌ، وبعضُ شيءٍ، وحيناً ... كلُّ شيءٍ، وعندَ قومٍ هباءُ[32]

هذا موقف حائر في علاقة الإنسان بالغيب والعالم الآخر، يتأرجح بين الشك واليقين، إذ يختلف في ذلك من إنسان لآخر، ومن لحظة لأخرى، ويتحول عند بعض الناس إلى حيرة كاملة تشبه أن تكون تراباً منبثّاً في الهواء (هباء)، فلا يُرى إلا في ضوء الشمس. ويمضي في مقاطع القصيدة كلها ليبيّن أن هذا الموقف يختلف اختلافاً بيّناً بين فئات متعددة من الناس باختلاف أحوالهم وأهوائهم: الراعي، والأم، والفقير، والمظلوم، والخليع. هكذا تظل مواقف الناس - في أمور الغيب والميتافيزيقا - نسبية، إضافة إلى تعدديتها وعدم خضوعها لمنطق أحادي مطلق.

ويخلص في المقطع الأخير، من القصيدة نفسها، إلى أن كلّاً من هؤلاء يتصور "السماء" على شاكلته وهواه، وبما يرضي تطلعاته وأشواقه الخاصة:

كلُّ قلبٍ لهُ السماءُ الذي يهوى ... وإنْ شئتَ كلُّ قلبٍ سماءُ
صُوَرٌ في نفوسنا كائناتٌ ... ترتديها الأفعالُ والأشياءُ
ربَّ شيءٍ كالجوهرِ الفردِ فذٍّ ... عدَّدتهُ الأغراضُ والأهواءُ
كلُّ ما تقصرُ المداركُ عنهُ ... كائنٌ مثلما الظنونُ تشاءُ[33]

هكذا تتعدد مواقف الناس وتتباين تصوراتهم حول المسائل الغيبية وتحوّم حولها الظنون. ويبدو أن "النسبية" في النظر إلى الأشياء والعالم تظل هي الأقرب إلى موقف أبي ماضي، كما أنه يمجّد "التعددية" في الآراء والمواقف كما يبدو من هذه القصيدة ومجمل شعره. هكذا تخضع معاني الوجود كلها للنسبية والشك بحسب اختلاف العواطف والأفهام والمواقف الإنسانية المتعددة، وقد ينتهي الأمر بالإنسان إلى الشك والظنون.

وتتجلّى مواقف الحيرة والشك والقلق الوجودي في قصيدة أبي ماضي المشهورة "الطلاسم"، إذ تطرح مقاطعها الواحد والسبعون أسئلة وجودية حائرة عن طبيعة علاقة الإنسان بالكون، وتنتهي جميع المقاطع بعبارة "لست أدري"، في الإجابة عن تلك الأسئلة، مؤكدة بذلك استحالة الوصول إلى أجوبة يقينية نهائية. تدور الأسئلة حول أولية وجود الإنسان في العالم، وحول طريقه ومصيره. ويطرح الشاعر هذه الأسئلة على أمل الحصول على إجابات: على شعره، وعلى السحاب في الآفاق، وعلى الشجر، وعلى المعابد وسكان الصوامع، وعلى سكان القصور والأكواخ، وبين المقابر. لا يمل الشاعر من طرح تلك الأسئلة على عناصر الكون والطبيعة، وعلى الناس، الأحياء منهم والأموات، لعله يظفر بجواب ما. ولكن هيهات. هكذا تظل أسئلة الوجود كلها تحوّم في رأسه وصدره أفكاراً ومشاعر وهواجس موّارة، ولكن الأجوبة لا تأتي. تبدأ القصيدة في التساؤل عن سرّ مجيء الإنسان إلى هذا العالم:

جئتُ، لا أعلمُ مِن أينَ، ولكّني أتيتُ
ولقد أبصرتُ قُدّامي طريقاً فمشيتُ
وسأبقى ماشياً إنْ شئتُ هذا أم أبيتُ
كيف جئتُ؟ كيف أبصرتُ طريقي؟
لست أدري![34]

أسئلة البدايات والتكوين والمصير هواجس إنسانية تخطر ببال الصغير والكبير؛ إذ هي أسئلة وجودية عامة لا تنفك تبحث عن أجوبة.

وتستمر الأسئلة الوجودية، وتتصاعد الأفكار والهواجس في وعي الشاعر ولا وعيه، وتتحول إلى صراع داخلي مؤرّق بين قطبين متضادين دائماً:

إنني أشهدُ في نفسي صراعاً وعراكا
وأرى ذاتيَ شيطاناً وأحياناً مَلاكا
هل أنا شخصانِ يأبى هذا مع ذاك اشتراكا
أم تُراني واهماً فيما أراهُ؟
لست أدري!(35)

ثنائية الشيطان والملاك التي يمكن أن تعتور المرء في حياته قد توصله إلى حافة الشك واللايقين، بل قد تبلغ به إلى درجة الشك في ذاته واحتمال انقسام هذه الذات إلى ذاتين متصارعتين. ولكن الشاعر ينهي هذه الهواجس المتضاربة بسؤال في آخر المقطع ("أم تراني واهماً فيما أراه؟") يشي بعدم الوصول إلى أية إجابة شافية؛ إذ تبدو أن مثل هذه الإجابة كسواها تظل تدور في فضاء سديمي شديد الضبابية. هكذا تظل الهواجس والأجوبة في دائرة اللايقين المطّرد. تتدافع الأسئلة ولا تتوقف، ولكن الأجوبة لا تأتي. قد يكون من المناسب الإشارة هنا إلى أن نسبية الأجوبة واطراد دوائر الشك واللايقين سوف تصبح أكثر بروزاً في فكر الحداثة وما بعد الحداثة.

وقد يتراءى للشاعر، في لحظة إشراق ما، أنه يبلغ الحقيقة والمعرفة المتوخاة، وأنه على وشك الوصول إلى مرحلة كشف الأسرار وإماطة الستر عن أسئلة الوجود وألغازه، ولكنه سرعان ما يرتد إلى حيرته المستمرة:

كلّما أيقنتُ أني أمطتُ الستّرَ عنّي
وبلغتُ السرَّ سِرّي ضحكت نفسيَ مني
قد وجدتُ اليأسَ والحيرةَ لكنْ لم أجدني
فهل الجهلُ نعيمٌ أم جحيمٌ؟
لست أدري!(36)

عالم الشك والحيرة واللايقين الذي يجد الشاعر نفسه غارقاً فيه إلى أعماقه قد يدفعه إلى التساؤل فيما إذا كان الجهل - أي غياب السعي وراء المعرفة والحقيقة - نعمة أو نقمة. هل كان أبو ماضي يستدعي هنا قول أبي الطيب المتنبي المأثور:

ذو العقل يشقى في النعيم بعقلِهِ وأخو الجهالةِ في الشقاوةِ ينعمُ[37]

وسواء أكان طلب المعرفة نعمة أم نقمة، نعيماً أم شقاوة، فالثابت أن الشاعر - كما الإنسان بعامة - لا يكفّ أبداً عن طرح الأسئلة الوجودية المحيّرة والمؤرّقة على الرغم من إدراكه الحدسي بأن الوصول إلى الحقيقة المطلقة يعزّ على العقل البشري.

من الطبيعي - إذن - أن ينهي أبو ماضي "طلاسمه" بالإشارة إلى أن الإنسان يظل لغزاً محيراً في مجيئه إلى هذا العالم وغيابه عنه، وأنه لن يبلغ الحقيقة المطلقة، ولن يفكّ ألغاز الوجود وأسراره الغامضة. غاية ما في الأمر أنه يظل يطرح الأسئلة التي تؤرّقه دائماً. ولكنه يستسلم في النهاية - كما يرى أبو ماضي - إلى صاحب العقل والحكمة الذي يقول: "لست أدري". ولا يخفى أن هذا الموقف من العالم وهذه الرؤى الفكرية التي تقدّمها تجربة أبو ماضي الشعرية سوف تصبح أكثر بروزاً وشيوعاً في شعر الحداثة العربية الذي أخذت المؤثرات الغربية تمتدّ فيه على نحو أعمق. لا تكفّ هذه الرؤية عن طرح الأسئلة الوجودية المؤرّقة، ولكنها تكتفي بنسبية الإجابات ونسبية المعرفة. فقد تغلغلت في شعر أبي ماضي، كما في شعر الحداثة العربية المعاصرة، كثير من أفكار التنوير والنزعة الإنسانية والحداثة وما بعد الحداثة.

ولكن تجربة أبي ماضي الشعرية لم تقف عند حدود هذه الإرهاصات الرؤيوية وحدها، بل توازت معها ما قدّمته على مستوى تجديد الأدوات الشعرية والقيم الجمالية المواكبة لتلك الرؤى والمواقف الفكرية، بما يحقّق التحام عناصر الشكل والمضمون في العمل الشعري التحاماً تاماً. ففي قصيدة "المساء" من ديوان "الجداول" - على سبيل المثال - يتوجه الشاعر في مطلع القصيدة بالخطاب إلى امرأة يسميها "سلمى"، وقد ألمّت بها هواجس من

الحزن والكآبة والقلق عندما بدأت تشعر أن الزمن أخذ يدركها، وراحت تلمح أمام ناظريها "أشباح الكهولة في الغيوم". وقد برع الشاعر في رسم لوحة فنية، في بداية النص، تبدو فيها عناصر الطبيعة (السحب، الشمس، البحر، الأفق البعيد)، وكأنها مرآة الطبيعة تنعكس فيها، على نحو إيحائي شفيف، الحالة النفسية للمرأة المخاطبة: تمهيد تصويري بارع يتناغم فيه الجانب الدلالي للصورة الشعرية مع الجانب النفسي تناغماً تاماً؛ مما يفضي إلى تشكيل النص على نحو عضوي متماسك. هكذا يلتحم الفضاء المكاني في مطلع النص مع الجوّ العاطفي في تناغم فني مدهش:

السحب تركضُ في الفضاءِ الرحبِ ركضَ الخائفينْ
والشمسُ تبدو خلفَها صفراءَ عاصبةَ الجبين
والبحر ساجٍ صامتٌ فيه خشوعُ الزاهدين
لكنَّما عيناكِ باهتتانِ في الأفق البعيدْ
سلمى... بماذا تفكرين؟
سلمى... بماذا تحلمين؟(38)

وكما يوظّف الشاعر الصورة الشعرية في تحقيق مبدأ تلاحم الشكل والمضمون، فإنه يوظف الوزن والإيقاع في الاتجاه نفسه؛ مما يعني في نهاية المطاف انصهار كل عناصر النص في وحدة كلية. فهو أولاً يقسّم اللوحة/ المقطع إلى أربعة أبيات، يتلوها شطران. ويستعمل في الأبيات الثلاثة الأولى من كل لوحة قافية وروياً يختلفان عن القافية والروي في البيت الرابع، كما تختلف قافية وروي الشطرين الأخيرين في اللوحة نفسها عن الأبيات السابقة جميعاً. وأما على مستوى بناء الجملة، فتبدو اللوحة وكأنها جملة "تعبيرية" واحدة ممتدة من أول اللوحة إلى آخرها. ومن الطبيعي أن تساعد هاتان التقنيتان الفنيتان (القافية المتغيرة، والجملة الممتدة) على تدفق الفكرة والعاطفة تدفقاً سلساً، إذ لا تصبح القافية ولا العبارة قيداً على وحدة النص، بل تستمر الأبيات في "الدوران" من بيت إلى ما يليه، وتستمر اللوحات المتلاحقة في بناء كلّ مترابط. تطّرد هاتان التقنيتان في كل مقاطع القصيدة. ولنمثّل لها بالمقطع الثاني:

أرأيتِ أحلامَ الطفولةِ تختفي خلفَ التخومْ؟
أم أبصرتْ عيناكِ أشباحَ الكهولةِ في الغيوم؟
أم خفتِ أن يأتي الدجى الجاني ولا تأتي النجوم؟
أنا لا أرى ما تلمحين من المشاهد إنما
أظلالها في ناظريكِ
تَنِمُّ، يا سلمى، عليكِ[39]

على المستوى الإيقاعي، تنتهي الأبيات الثلاثة الأولى بروي الميم، وتتوازى هذه النهايات مع بدايات بصوت الهمزة المفتوحة: صيغة الاستفهام "أ"، وحرف العطف "أم". وتبدأ الجملة الخبرية في البيت الرابع بحرف الهمزة أيضاً في كلمة "أنا"، وتنتهي بروي جديد في لفظة "إنما" التي تتجانس مع "أنا" في بداية البيت. وأما الشطران الأخيران، فإن الروي فيهما مختلف عن الأبيات الأربعة الأولى. يحتفظ المقطع إذن بمقدار كافٍ من المرونة والتنوع الإيقاعي يسمح بامتداد الدفقة العاطفية ووصولها إلى قرار في نهاية المقطع. وأما على المستوى اللغوي، فإن العبارة تتسم، في هذا المقطع كما في القصيدة كلها، بالتنوع بين الإنشاء والخبر، كما تتسم بالبساطة والألفة والامتداد بين الأبيات. وتشير القرائن اللغوية بوضوح إلى هذا الامتداد والربط بين الأبيات: يبدأ المقطع في البيت الأول بهمزة الاستفهام "أ"، ويُعطف البيتان الثاني والثالث على الأول بحرف العطف "أم". أكثر من ذلك، فإن البيت الرابع لا ينتهي نحوياً بـ "إنما" في نهايته، بل "يدور"، بالضرورة النحوية، إلى الشطرين الأخيرين، حيث تنتهي الجملة التعبيرية المطوّلة التي تشكّل المقطع كله. ومع أن الشكل التعبيري "المقطعي" الذي يصطنعه أبو ماضي هنا أقرب إلى نمط الموشحات، فإنه يرهص - بمرونته وامتداده الإيقاعي واللغوي - لنموذج قصيدة "الشعر الحر" التي تتواصل أسطرها، وتلجأ إلى أسلوب "التدوير" أو "الجريان (enjambment)"، بخلاف نظام الشطرين والقافية الموحدة.

على مستوى الرؤيا والموقف الفكري، يحاول أبو ماضي، في المقاطع التالية من قصيدة "المساء"، أن يهدّئ من روع "سلمى"، ويدعوها إلى اللجوء

إلى أحضان الطبيعة، وإلى اغتنام فرصة العمر والحياة قبل فوات الأوان، بدلاً من الاستغراق في هواجس الحزن والاكتئاب:

فاصغَيْ إلى صوتِ الجداولِ جارياتٍ في السفوحْ
واستنشقي الأزهارَ في الجنّاتِ ما دامتْ تفوحْ
وتمتعي بالشُّهبِ في الأفلاكِ ما دامتْ تلوحْ
من قبل أن يأتي زمانٌ كالضبابِ أو الدخانْ
لا تبصرينَ به الغديرْ
ولا يَلَذُّ لكِ الخريرْ[40]

لا يخفى أن أبا ماضي يعبر هنا عن موقف يعدّ جزءاً من فلسفته المتفائلة في الحياة التي تشيع في نماذج كثيرة من شعره. كما لا يخفى أنه يعبر عن هذا الموقف بشفافية رومنسية ورهافة تعبيرية بعيدة عن أساليب التقرير والمباشرة. وأما موقف أبي ماضي من الدعوة إلى الحرية واغتنام اللذة قبل فوات الأوان المتضمّنة في كل لفظة وصورة من هذا المقطع، فسنعود إليها بتفصيل أوفى في الفقرات التالية.

ومع أن الأجواء والصور الرومنسية الإيحائية تغلب على جو القصيدة، فإن أبا ماضي يدعو "سلمى"، في نهاية القصيدة بلغة تمزج بين لغة الإيحاء والأسلوب المباشر، إلى تجاوز هموم الحياة وأوجاعها في "مساء" العمر، واستعادة أسباب الغبطة والتفاؤل والفرح، كما في عهد الصبا والشباب:

ماتَ النهارُ ابنُ الصباحِ فلا تقولي كيفَ ماتْ
إن التأملَ في الحياةِ يزيدُ أوجاعَ الحياةْ
فدعي الكآبةَ والأسى واسترجعي مَرَحَ الفتاةْ
قد كانَ وجهكِ في الضحى مثلَ الضحى متهلّلا
فيه البشاشةُ والبهاءْ
ليكنْ كذلكَ في المساءْ[41]

إن هذا الموقف المتفائل في النظر إلى الحياة والعالم يتكرر كثيراً في شعر أبي ماضي. وهو موقف يؤكد - من جهة أخرى - أن تجربته الشعرية، على الرغم من رومنسيتها، لا تميل، شأن كثير من الرومنسيين العرب والغربيين، إلى نبرة الحزن والكآبة، ولا إلى "العزلة" وعالم الأبراج العاجية: تجربة تظل مشدودة إلى الواقع المعيش وإلى عالم الحياة والرغبة.

وكي تتضح ملامح هذه التجربة الشعرية في كل مستوياتها الفكرية والفنية على نحو أشمل، نقف، في ختام هذا الجزء التطبيقي من الدراسة، عند قصيدة أبي ماضي "تعالي" من ديوان "الجداول" نفسه. تتمحور رؤيا النص في "تعالي" حول دعوة صريحة إلى الحرية والانعتاق من "سجن التقاليد" الاجتماعية، كما يرد في مطلع المقطع الثالث. تتمثل هذه الحرية في أجلى معانيها في انطلاق المحبين في أحضان الطبيعة التي لا تضع أي قيد على حرية العشاق في عالم الحب والجمال. وليست هذه الحرية إلا استجابة لنداء الطبيعة ومحاكاة لها: فالأزهار تذيع روائحها الذكية في الوادي، والطير يزهو بأغانيه العذاب. فماذا على العشاق، بعد ذلك كله، إذا هم أقبلوا على عالم الحب والمحبة؟ وماذا عليهم إذا استجابوا لنداء الطبيعة في الخارج كما في الداخل؟

تعالي نطلق الروحين من سجنِ التقاليدِ
فهذي زهرةُ الوادي تذيعُ العطرَ في الوادي
وهذا الطير تُيّاهٌ فخورٌ بالأغاريدِ
فمن ذا عنّف الزهرةَ أو من وبّخ الشادي؟(42)

تدور القصيدة كلها حول ثيمة الحب والمحبة في رحاب الطبيعة وأفيائها. وما دعوة العاشق لمعشوقته إلى الوصال إلا استجابة لدعوة "رب الحب" لهما إلى عالم "الغاب"، حيث تتمازج أجواء الأسطورة بأجواء الحب "الصوفي":

تعالي، إنّ ربّ الحب يدعونا إلى الغابِ
لكي يمزجنا كالماء والخمرةِ في كاسِ
ويغدو النور جلبابكِ في الغاب وجلبابي
فكم نصغي إلى الناس ونعصي خالقَ الناسِ(43)

ولعل مما يشير إلى فكرة الحب الصوفي هنا ما ذهب إليه عباس ونجم من أن الانطلاق إلى الغاب، لكي يتمازج العاشقان كالخمر والماء والكأس، إنما هو "للبلوغ إلى درجة الفناء، الذروة القصوى في الاتحاد"[44]. وهي إشارة، فيما يبدو، لبعض مفاهيم الصوفية في الفناء والاتحاد والحلول. وإذا كان الرومنسيون قد وجدوا في مثل هذه المفاهيم ما يلائم تجاربهم الوجدانية، فإن شعراء الحداثة توسعوا بعدهم في توظيف الرموز والإشارات الصوفية للتعبير عن تجارب تتسم بمزيد من الغموض والغرابة، كما نجد في شعر أدونيس، وصلاح عبدالصبور، ومحمد عفيفي مطر وغيرهم.

وقريب من هذا السياق ما يذهب إليه عبدالقادر القط من أن قصيدة "تعالي" تمثل دفاعاً "عن روح الحب أو المحبة التي تشيع في الكائنات والطبيعة جميعاً"[45]. إن إلحاح العاشق في دعوة صاحبته إلى اغتنام اللذات قبل فوات الأوان، وما دامت لهما "في العيش آمال"، يؤكد صدق الرغبات ومدى "واقعيتها"، ويعزّز مبدأ الحرية الذي يكتنف النص كله. وقد مر بنا – في المناقشة السابقة– أن أبا ماضي لم يفارق الحس الواقعي، ولم يكن، رغم رومنسيته، مقتنعاً بحق الشاعر في ترف العزلة. فروح المحبة التي تشيع في الكون كله لا تتعارض مع "واقعية" الإحساس والتجربة الخاصة.

يلح الشاعر، من بداية القصيدة إلى نهايتها، على دعوة محبوبته إلى العيش معاً في عالم الحرية والرغبة واللذة، وإلى اغتنام أسباب المتعة ما دام الزمن يسعف على ذلك، وما دامت أشواق الحب وآمالها وأحلامها مشتعلة:

تعالي نتعاطاها كلونِ التبرِ أو أسطع
ونسقي النرجسَ الواشي بقايا الراحِ في الكاسِ

. . . . . .

تعالي نسرق اللذاتِ ما ساعفنا الدهرُ
وما دمنا وما دامت لنا في العيش آمالُ[46]

وقد جعلت هذه الدعوة الصريحة في القصيدة إلى الانغماس في عالم

الحب واللذة بعض الدارسين يضفون صفات الثورة والتمرد على شعر أبي ماضي. فقد رأى شوقي ضيف فيها "ثورة حسية" عارمة: "ولعل أكثر قصائده في هذا الديوان ["الجداول"] سروراً بالحياة هي قصيدة "تعالي". وفيها تمتزج فرحة الحب بفرحة الخمرة والطبيعة"[47]. وأما معاذ طلفاح، فقد رأى- في سياق ما يسميه "التمرد الميتافيزيقي" ضمن تناوله لتجليات النزعة الإنسانية في الشعر الرومنسي- أن مثل تلك الدعوة إلى التمتع بالحياة ولذاتها توضح جانباً من فلسفة أبي ماضي في الحياة، وهي فلسفة "قائمة على التمتع بها إلى آخر لحظاتها"[48]. وإذا كانت النزعة الإنسانية (humanism)، بوصفها إحدى ركائز الحداثة والحداثية، قد تمثلت في كثير من الإنجازات الرومنسية، فلا شك أن مداها قد اتسع بصورة أكبر مع الشعراء الحداثيين في مرحلة لاحقة. إن مركزية الوضع الإنساني في هذا الوجود - بما تنطوي عليه من أفكار ومواقف وخيارات وعواطف حرة - تتضح ملامحها في شعر أبي ماضي، كما في الاتجاه الحداثي التالي لمرحلة الرومنسية العربية.

ولكن الدعوة إلى الإقبال على الحياة وإلى اغتنام لذاتها قبل فوات الأوان ليست دعوة رومنسية أو حداثية فحسب، بل هي دعوة طالما ترددت أصداؤها وأنغامها في فلسفة القدامى وأشعارهم، ابتداء من امرىء القيس، إلى عمر بن أبي ربيعة، وصولاً إلى أبي نواس والكثيرين من أضرابهم. يقول أبو نواس مثلاً:

ولقد أقولُ لِمَنْ دعاهُ من الهوى ما قد دعاني:
أبلغْ هواكَ من الغِنا والكأسِ، واغنَ عن الزمانِ
لا يَشْغَلَنَّك غيرُ ما تهوى، فكلُّ العيشِ فانِ
ودَعِ الهوانَ لأهلِهِ إذا زُلتَ عن دار الهوانِ[49]

تتشابه دعوة أبي نواس للإقبال على الحياة ولهوها مع دعوة أبي ماضي من حيث الفكرة الأساسية، ولكن الاختلاف في اللغة والموقف واضح. فإذا كانت لغة الأول أقرب إلى أسلوب التقرير، فإن لغة أبي ماضي أقرب إلى لغة التصوير والإشارة، إذ تتمازج، في القصيدة كلها، غبطة العاشقين بالحياة وخمرها مع غبطة

الطبيعة وفرحها، وتهيمن أجواء الحب والمحبة على الكون كله. ومعنى ذلك أن أسلوب أبي ماضي يجسّد وحدة الموقف والشعور على نحو أكثر رهافة وشفافية.

ويرى شوقي ضيف أن نزعة التفاؤل السائدة في شعر أبي ماضي هي في حقيقة الأمر مزيج من أثر النزعة الرومنسية لدى رفاقه من جماعة "الرابطة القلمية" وأثر عمر الخيام:

> **ويظهر أنه قرأ رباعيات عمر الخيام، وأثرت في قلبه تأثيراً عميقاً، فكثير من أفكاره يجري في شعره، وتفاؤلهما يتطابق في كثير من جوانبه، وإننا لنجد عنده كل ما ينادي به الخيام من المتاع بالملاذ في الحياة... ومعنى ذلك أن تفاؤل أبي ماضي تجري فيه فلسفة الخيام في رباعياته، كما تجري فيه نزعة جبران هو ورفاقه...**[50].

هكذا تتمازج في قصيدة أبي ماضي كثير من المؤثرات التراثية والرومنسية والحداثية وتترك بصماتها واضحة في تشكيل نصه على مستوى الرؤيا والشكل معاً. وقد يكون ذا دلالة، في هذا السياق، أن نضيف أن أبا ماضي قد اصطنع في قصيدة "تعالي" - كما في كثير من قصائده التجديدية - أسلوب "الرباعيات" من الشعر المقطعي المتعدد القوافي على غرار "رباعيات الخيام"؛ مما أضفى على هذه القصيدة الغنائية تموجاً إيقاعياً عذباً يتناغم مع رؤيتها.

وأما على صعيد الأداء اللغوي في بنية "تعالي"، فقد تجسدت رؤية أبي ماضي وموقفه تجاه الحب والحياة في عالم الطبيعة والجمال في نسيج لغوي معاصر يقترب، في بساطته وألفته وسلاسته، من لغة الحديث اليومي. يقول في المقطع الرابع:

> **أراد اللهُ أن نعشق لما أوجدَ الحسنا**
> **وألقى الحبَّ في قلبكِ إذ ألقاه في قلبي**
> **مشيئته... وما كانت مشيئتُهُ بلا معنى**
> **فإن أحببتِ ما ذنبكِ أو أحببتُ ما ذنبي؟**[51]

جمل خبرية أو إنشائية في غاية البساطة والألفة في مفرداتها وتركيبها النحوي كما هو الشأن في أغلب شعره، ولكنها ترقى في نسيجها – ضمن سياق البنية الكلية للنص– إلى لغة شعرية آسرة، لغة معاصرة بكل معنى الكلمة، بعيدة عن "فخامة" الكلاسية وجزالتها، بعيدة عن غرابة اللفظ والعبارة. ولعل مثل هذه اللغة تؤشر إلى ما ستكون عليه لغة الشعر الحداثي بعد ذلك، ممثلاً بنمط شعر التفعيلة. في هذا الإطار، يلاحظ شكري عياد أن التجديد الحقيقي في لغة الشعر العربي الحديث بدأ مع الرومنسيين من خلال النسج اللغوي، "ولم يبدأ من القالب العروضي للقصيدة"[52]، بخلاف ما يراه الكثيرون. وبالمثل، ترى سلمى الجيوسي أن "التجديد في اللغة الشعرية العربية الحديثة قد تم أولاً وقبل كل شيء على أيدي أدباء المهجر، وبخاصة جبران وأبو ماضي"[53]. وإذا كانت اللغة هي اللبنة الأساسية في عمارة القصيدة، فإن لتجربة أبي ماضي الشعرية، التي تتجلّى فيها كل عناصر السلاسة والبساطة والتدفق اللغوي، دوراً مهماً في نقل القصيدة العربية باتجاه لغة الحداثة والمعاصرة.

هذه التحولات في الأداء اللغوي من مستوى الفخامة إلى مستوى البساطة هي التي جعلت لغة الشعر أكثر ليناً وطواعية، ومن ثم أكثر استجابة لدواعي رؤيا الشاعر "الحداثية" وموقفه من العالم والحياة والوجود الإنساني. كما جعلت لغة الشعر – من جهة أخرى– أقرب إلى متطلبات الوحدة العضوية التي ألح عليها الرومنسيون أولاً، ثم الحداثيون بعدهم. إن فكرة الانطلاق الحيوي في فضاء الحرية والرغبة – وهي إحدى تجليات النزعة الإنسانية المعاصرة – تتنامى في بنية "تعالي" على نحو مطّرد. وقد تطلّبت هذه البنية العضوية لقصيدة أبي ماضي، بالضرورة، ذلك التحول النوعي إلى سلاسة الأداء اللغوي وليونة الألفاظ.

وربما تتضح إرهاصات أبي ماضي الحداثية في مسألة الأداء اللغوي – إضافة إلى بساطة التعبير وعضوية البناء الشعري – فيما يبتكره في مجال الصورة الشعرية التي تتسم بكثير من ملامح الجدة والدهشة. من ذلك ما مر بنا – في مثال سابق – من أن ربّ الحب يدعو العاشقين إلى عالم الغاب، لكي يمتزجا

"كالماء والخمرة في كاس"، ولكي "يغدو النور جلبابك في الغاب وجلبابي". أنْ يحلّ العاشقان وأن يتوحدا في جلباب من النور الشفيف صورة شعرية غاية في الطرافة والإبداع تحمل المتلقي إلى عالم نوراني مدهش. صورة يتناغم فيها الحسيّ مع النفسيّ، وتتناص فيها - على نحو لمّاح - آثار من الأسطورة والصوفية.

ولعلنا نخلص إلى القول: إن "حداثية" أبي ماضي الشعرية تمثلت في كثير من قصائده في ديوان "الجداول" على مستوى الشكل والمضمون، منصهرين في وحدة فنية متماسكة. وقد انبثقت هذه الحداثية عن حساسية شعرية جديدة وموقف وجودي مختلف تجاه العالم والطبيعة والإنسان. من الطبيعي - إذن - أن تكون هذه السمات الجديدة في بنية القصيدة العربية إرهاصاً لشعر الحداثة التالي لشعر الرومنسية العربية. ونود أن نؤكد هنا مرة أخرى أن هذه التوجهات الحداثية لدى أبي ماضي ومجايليه لم تفضِ إلى أية قطيعة مع التراث الثقافي والأدبي؛ إذ كانت تجربته الشعرية تنهل من مصادر ومؤثرات شرقية وغربية على السواء. يقول عباس ونجم، في هذا الصدد، في تقييمهما العام لشعر أبي ماضي:

> **سيظل أبرز مثل في الشعر الحديث على التوفيق بين الفكرة الفلسفية والصورة الشعرية، وما يزال أصدق شاهد على تحقيق وحدة القصيدة، وعلى الاعتدال والتوسط بين العناصر الشرقية والمؤثرات الغربية**[54].

ولعلنا نخلص مما سبق من تحليل ومناقشة لنماذج متعددة من "جداول" أبي ماضي إلى تشكيل صورة أشمل عن "رؤيته" الفلسفية في هذا الديوان. لقد انبثقت هذه الرؤية من موقف فكري يختلف عن الفكر التقليدي السائد حول علاقة الإنسان بالعالم. وتنزع هذه الرؤية باتجاه أفكار التنوير والحداثة و"النزعة الإنسانية"، وتميل إلى "نسبية" الحقيقة، وتمجيد "التعددية" في الآراء والمواقف، وتهيمن عليها هواجس الحيرة والشك والقلق الوجودي. ولكن حيرته حول أسئلة الوجود المؤرقة ظلت مرتبطة بحس من الواقعية. وتتضح نظرته التحررية إلى الإنسان والحياة والعالم في موقفه من الحب والمرأة والدعوة إلى

اغتنام فرصة العمر والحياة قبل فوات الأوان. وعلى الرغم من "رومنسية" تجربة أبي ماضي الشعرية، فإن هذه التجربة لم تمل إلى العزلة وعالم الأبراج العاجية، إذ ظلت - بنزعتها التفاؤلية المشرقة - مشدودة، بصورة أو أخرى، إلى الواقع المعيش، وإلى عالم الحياة والرغبة واللذة. وقد ارتبطت دعوته الصريحة إلى الحرية والانعتاق من "سجن التقاليد" الاجتماعية بالدفاع عن روح الحب والمحبة التي تشيع في الكائنات والطبيعة والعالم. هكذا تمتزج فرحة الحب بفرحة الخمرة والطبيعة، وتشيع هذه الفرحة في كل ما يحيط بها من عناصر الكون.

وربما جاءت بعض أبعاد هذه الرؤية من الإيمان بمركزية الوضع الإنساني في هذا الوجود بما تنطوي عليه من أفكار ومواقف وخيارات حرة. ربما لم يصدر أبو ماضي في رؤاه ومواقفه هذه عن فلسفة "متكاملة" محددة الملامح، ولم يلتزم خطاً فلسفياً ثابتاً، ولكن تلك الرؤى والمواقف تتواتر في "جداوله"، كما في سائر شعره. فقد امتزجت في هذا الشعر مؤثرات تراثية ورومنسية وحداثية ساعدت كلها على تشكيل رؤيته الفكرية الموضحة أعلاه. ولا يغيب عن البال أن هذه الرؤية تندرج في إطار ما اشتهر به الشعر المهجري عامة من غلبة النزعة الإنسانية، والنزعة التأملية، مع ميل - في حالة أبي ماضي - إلى شيء من النزعة الواقعية التي لا تتعارض مع رومنسيته.

بكلمات موجزة، يمكن القول إن تجربة أبي ماضي الشعرية تؤكد قدرة الحداثة المعتدلة على الاستجابة لدواعي التحول الاجتماعي والثقافي والأدبي، وعلى التمهيد لحداثة أخرى لاحقة. وعلى أية حال، فإن هذه الدراسة ليست سوى محاولة لدراسة نموذج واحد من نماذج الرومنسية العربية لتوضيح خط التواصل المستمر في حركة الشعر العربي من القديم إلى الحديث عبر حلقات مترابطة، وكذلك لتوضيح أن دواعي التحول والتغيير - على أهميتها البالغة - لم تصل إلى درجة "القطيعة" في الحالة العربية بخلاف الحالة الغربية. ولا شك أن دراسات أخرى لشعراء رومنسيين عرب آخرين، من أمثال جبران وإبراهيم ناجي والشابي، من شأنها أن تقدم المزيد في الاتجاه نفسه لإغناء أطروحة الدراسة الحالية.

خاتمة

سواء كان الحديث عن "حداثية" شعر إيليا أبي ماضي أو حداثية الشعر العربي المعاصر، فإن الأمر يدور في الحالتين على حداثية عربية متوازنة تقوم على أساس التوازن الدقيق بين الماضي والحاضر، الأصيل والمعاصر، الشرقي والغربي. وتعد تجربة أبي ماضي مثالاً بارزاً لخط التواصل الأدبي المستمر في حركة الشعر العربي من الرومنسية إلى الحداثة. كما تعد مثالاً للاتجاه الفني الطليعي الذي يظل وفياً لتراثه الخاص، ولا يقع في دائرة الاستلاب والاغتراب، على الرغم من تعرضه المباشر لرياح المؤثرات الغربية. وقد كان لمشاركة الشاعر مع رفاقه في "الرابطة القلمية"، في قلب العالم الجديد، دور مهم في تحديث بنية القصيدة العربية على مستوى الرؤيا والموقف واللغة والإيقاع. ولعل التحول في هذه المستويات جميعاً هو الذي أرهص لنقل هذه القصيدة إلى طور التجديد والحداثة. ففي نماذج كثيرة من قصائد أبي ماضي في "الجداول" خاصة، تجسدت دعوته إلى الحرية وموقفه تجاه الحب والمرأة والحياة في نسيج لغوي معاصر أكثر ليناً واستجابة لدواعي الحساسية الشعرية الجديدة. كما برز في إطار هذا النسيج اللغوي قدرة تخييلية على إبداع صور شعرية شفافة تثير الدهشة. وتظل وحدة العمل الفني هي البوتقة التي تنصهر فيها كل عناصر تجربته الشعرية.

الهوامش والمراجع

(1) - Poplawski, Paul: **Encyclopedia of Literary Modernism**, Westport: Greenwood Press, 2003,p.ix.

وفي مسألة وصف "الحداثية" الغربية بأنها "ثورة" أو "قطيعة" مع الماضي، انظر أيضاً: برادبري، مالكم وماكفارلن، جيمس: **الحداثة**، ترجمة: مؤيد حسن فوزي، ج1، بغداد: دار المأمون، 1987، ص 19–29؛ Quinones, Ricardo J.: **Mapping Literary Modernism: Time and Development**, Princeton: Princeton University Press, 1985, p.8-9; Schwartz, Sanford: **The Matrix of Modernism: Pound, Eliot, and Early Twentieth-Century Thought**, Princeton: Princeton University Press, 1985, p.3-11; **Britannica,** s.v. "Modernism," available at http://www.britannica.com, updated 21-8-2014; **Wikipedia**, s.v. "Modernist Poetry," available at http://en.wikipedia.org, updated January 2013.

ولمزيد من توضيح العلاقة بين مصطلحي "الحداثة" و"الحداثية" وارتباطاتهما الأخرى في السياقين الغربي والعربي، انظر أيضاً: العجلوني، نايف: "الحداثة والحداثية: المصطلح والمفهوم"، **أبحاث اليرموك: سلسلة الآداب واللغويات**، م14، ع2، 1996، ص 105-129.

(2) انظر: الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص797-800. وفي الحديث عن أوجه التأثر والتأثير (أوجه الشبه والاختلاف) بين السياب وإليوت، ولا سيما في مجال المقارنة بين قصيدة السياب "أنشودة المطر" وقصيدة إليوت "الأرض اليباب"، انظر كذلك: العجلوني، نايف: "الأرض اليباب و أنشودة المطر: معالم بارزة في طريق الحداثة"، **أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات**، جامعة اليرموك: م14، ع1، 1996، ص 209-237.

- See also DeYoung, Terri: "A New Reading of Badr Shakir Al Sayyab's Hymn of the Rain," Brill: **Journal of Arabic Literature**, 24, 1, 1993, p.39-61; El-Azma, Nazeer: "The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab," In **Critical Perspectives on Modern Arabic Literature**, Edited by Issa J. Boullata, Washington: Three Continents Press, 1980, p. 215-231.

(3) - "The Tammuzi Movement and the Influence of T.S. Eliot on Badr Shakir al-Sayyab", p.221.

(4) الجيوسي، سلمى الخضراء: "الشعر العربي الحداثي"، **تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث**، ترجمة: سعد البازعي، تحرير: عبدالعزيز السبيل (وآخرين)، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 203.

(5) ضيف، شوقي: **دراسات في الشعر العربي المعاصر**، سلسلة "مكتبة الدراسات الأدبية"، 11، ط7، القاهرة: دار المعارف، 1979، ص 253.

(6) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 254.

(7) أوستل، ر.: "الشعراء الرومانسيون"، **تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث**، ترجمة: محمد العبداللطيف، تحرير: عبدالعزيز السبيل (وآخرين)، جدة: النادي الأدبي الثقافي، 2002، ص 192.

(8) نعيمة، نديم: **الحداثة والتراث: دراسات في التراث العربي الحديث**، بيروت: نوفل، 1997، ص 109.

(9) الحداثة والتراث: دراسات في التراث العربي الحديث، ص 93.

(10) انظر: الحداثة والتراث: دراسات في التراث العربي الحديث، ص 86-110.

(11) الحداثة والتراث: دراسات في التراث العربي الحديث، ص139.

(12) بنيس، محمد: **الشعر العربي الحديث: 2 الرومانسية العربية**، الدار البيضاء: دار توبقال، 1990، ص 173-174.

(13) الشعر العربي الحديث: 2 الرومانسية العربية، ص 5.

(14) الشعر العربي الحديث: 2 الرومانسية العربية، ص 8.

(15) الناعوري، عيسى: **إيليا أبو ماضي: رسول الشعر العربي الحديث**، بيروت: منشورات عويدات، 1958، ص 21-22.

(16) الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة: عبدالواحد لؤلؤة، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2001، ص 104.

(17) إيليا أبو ماضي: رسول الشعر العربي الحديث، ص 22.

(18) طوقان، فدوى: "مقدمة" لكتاب عيسى الناعوري، **إيليا أبو ماضي: رسول الشعر العربي الحديث**، ص 7.

(19) طوقان، فدوى: "مقدمة" لكتاب عيسى الناعوري، إيليا أبو ماضي: رسول الشعر العربي الحديث، ص 9.

(20) الناعوري، عيسى: **مهجريات**، ليبيا، تونس: الدار العربية للكتاب، 1976، ص 16.

(21) انظر: عباس، إحسان؛ نجم، محمد يوسف: **الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية**، ط3، بيروت: دار صادر، 1982، ص 5.

(22) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 145.

(23) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 145.

(24) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 146.

(25) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 150.

(26) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 180.

(27) انظر في مسألة إجماع الدارسين على وصول أبي ماضي إلى قمة نضجه الشعري في ديوان "الجداول": الناعوري، عيسى: **أدب المهجر**، ص 272؛ سراج، نادرة جميل: **شعراء الرابطة القلمية: دراسات في شعر المهجر**، سلسلة "مكتبة الدراسات الأدبية"2، القاهرة: دار المعارف، 1964، ص 326؛ القط، عبدالقادر: **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي الحديث**، ط2، بيروت: دار النهضة العربية، 1981، ص 224، 327-328؛ موريه، س.: **الشعر العربي الحديث، 1800-1970: تطور أشكاله بتأثير الأدب الغربي**، ترجمة وتعليق: شفيع السيد، وسعد مصلوح، القاهرة: دار الفكر العربي، 1986، ص 160؛ الجيوسي، سلمى الخضراء: **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ص 172؛ أوستل، ر.: "الشعراء الرومنسيون"، **تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث**، ص 159.

(28) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 135.

(29) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ص 159-160.

(30) تاريخ كيمبردج للأدب العربي: الأدب العربي الحديث، ص 161.

(31) أدونيس (علي أحمد سعيد): **زمن الشعر**، ط3، بيروت: دار العودة، 1983، ص 9.

(32) أبو ماضي، إيليا: قصيدة "السماء"، **ديوان**، بيروت: دار العودة، د.ت.، ص 95.

(33) أبو ماضي، إيليا: قصيدة "السماء"، ديوان، ص 96. وانظر تحليلاً آخر لجانب من قصيدة "السماء" في كتاب عباس ونجم: الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 82–84؛ حيث يمتد الحديث عن مفهوم النسبية عند أبي ماضي، من خلال قصائد أخرى، إلى قضايا ميتافيزيقية.

(34) أبو ماضي، قصيدة "الطلاسم"، ديوان، ص 191.

(35) أبو ماضي، قصيدة "الطلاسم"، ديوان، ص 206.

(36) أبو ماضي، قصيدة "الطلاسم"، ديوان، ص 210.

(37) المتنبي: **شرح ديوان المتنبي**، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، ج4، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 2007، ص 185.

(38) أبو ماضي، قصيدة "المساء"،ديوان، ص 764.

(39) أبو ماضي، قصيدة "المساء"، ديوان، ص 764.

(40) أبو ماضي، قصيدة "المساء"، ديوان، ص 767.

(41) أبو ماضي، قصيدة "المساء"، ديوان، ص 767–768.

(42) أبو ماضي: قصيدة "تعالي"، ديوان، ص 497.

(43) أبو ماضي: قصيدة "تعالي"، ديوان، ص 498.

(44) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 80.

(45) الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، ص 273.

(46) أبو ماضي، إيليا: قصيدة "تعالي"، ديوان، ص 497.

(47) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 186–187.

(48) طلفاح، معاذ نصار: "التحولات الفكرية في الشعر العربي الحديث: قراءة في المنجز الشعري للشعراء الرومانسيين العرب"، **رسالة دكتوراه**، جامعة اليرموك، 2011، ص 275–276.

(49) أبو نواس، الحسن بن هانئ الحكمي: **ديوان**، تحقيق: غريغور شولر، ج4،ڤيسبادن: فرانزشتاينر 1982، ص126.

(50) دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص 183.

(51) أبو ماضي، إيليا: قصيدة "تعالي"، ديوان، ص 498.

(52) عياد، شكري: "انكسار النموذجين الرومنسي والواقعي في الشعر"، **عالم الفكر**، م19، ع3، 1988، ص 70.

(53) الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 183.

(54) الشعر العربي في المهجر: أميركا الشمالية، ص 176.