

الحرية والقسر

في شعر السبعينيات

سلمى الخضراء الجيوسي

في الفصل الذي كتبه عن "شعر الحداثة في العربية" ج ٤، بدورية كيمبرج عن تاريخ الأدب العربي، لم أذكر النزعة الشعرية الجديدة في مصر وهي ما يُشار إليها باستفاضة على أنها "شعر السبعينيات". حدث هذا لأن مادة البحث عن الموضوع نادرة وغير مكتملة، ولا يوجد نقد جاد (ربما إلى الآن) يكافئ هذا الشعر من النقاد المصريين المؤثرين على أية حال. لكن وقد تعرفت إلى الشعراء أنفسهم، أستطيع القيام ببحث أكثر تفهماً تجاه الحركة، وتُسدني أن أتاحت لي فرصة الكلام عن هذه النزعة. في عام ١٩٨٤، كانت "جماعة أصوات" موضع البحث تناقش عقيدتها الشعرية بعبارة توحى بيقين قوي مع الكاتب الروائي المصري الحداثي إدوار الخراط، قالوا إنهم يعتبرون أنفسهم أول جيل "حداثي" في مصر<sup>(١)</sup>. جدير بالملاحظة أن الجماعة نفسها قامت بعد تسع سنين (في ١٥ من ديسمبر ١٩٩٢) بعمل تقديم في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، كررت فيه الأفكار والمواقف نفسها بصوت جماعي متناغم عموماً<sup>(٢)</sup>، فما زالوا يبدون خارجين. بعبارة أخرى، لا يزال قائماً ذلك الافتقار إلى الدعم النقدي والجماهيري الذي شكوا منه في نقاشهم المبكر. في الحقيقة، كان الموقف السلبي المتواصل لنقاد مثل: محمود أمين العالم وعز الدين إسماعيل وعبد القادر القط وجابر عصفور، ملحوظاً من جانب الشعراء<sup>(٣)</sup>.

أحد أهداف هذا النقاش هو دفع بعض الاتهامات الموجهة للتجربة الجديدة، وهي اتهامات جعلت الحركة موضع استرابة في مصر. كما يسعى البحث لتوضيح خصائص هذا الشعر الذي أصبح بنص كلمات

(١) نشرت في الفصلية الأدبية الفلسطينية "الكرمل"، عدد ١٤، ١٩٨٤.

(٢) ربما يشير هذا إلى عدم تقوى أحد فيهم على الآخر، مما يحدث صدعاً في العادة.

(٣) انظر تعليقات أحمد طه ورفعت سلام، ص ٢٠٤.

الخرائط "واقعا لا يُدحض"<sup>(١)</sup> مع التعريف بخلفياته النظرية والفكرية. رغم ذلك يتشارك النقاش موضع البحث، وهو أكثر رهافة وتقدماً إزاء الحالة الراهنة للشعريات العالمية عما باشره شعراء الخمسينيات، مع النقاش الذي دار في الخمسينيات على الأقل ضمن مقولتين أساسيتين: أولهما التوكيد المطلق على وضع حكم نهائي فيما يجب أن يكون عليه الشعر (وهي خصيصة كل الحركات الجديدة عبر العالم)، وثانيتها رفض التراث الشعري (جزئياً فقط في حالتهم)<sup>(٢)</sup>.

وما يتلو هو المبادئ الرئيسية التي أعلنتها الجماعة:

### ١- عود إلى الخصوصية المصرية:

يرى شعراء السبعينيات أن شعر الخمسينيات والستينيات "المصري"، مثل أحمد عبد المعطي حجازي (١٩٣٥). وأمل دنقل (١٩٤٠ - ١٩٨٢) اللذين ناديا بالقومية العربية والوحدة، يمثل انحرافاً عن طريق "الشعر المصري الأصيل" وانقطاعاً في مسيرته، وقد جاءوا لإصلاح هذا الوضع. فشعرهم ينبع من الشارع المصري<sup>(٣)</sup>، كما فعل رواد من قبيل شعراء جماعة أبوللو في تمثل "الخصوصية المصرية" الحقيقية\*.

لم يكن هناك أي إجماع على "التأثيرات". فقد لوحظ أن الشعر الجديد لم يكن مجرد "عود" إلى الماضي، لكنه بناءً على "منجزات" هذا

(١) ص ٢٩١. والشعراء الذين حضروا النقاش: أحمد طه، عبد المنعم رمضان، حلمي سالم، رفعت سلام، ماجد يوسف، ومحمد بدوي.

(٢) يقول أحمد طه ص ٢٠٧: هذه العلاقة "مغايرة لعلاقات شعر الرواد" لأن الشعراء الجدد يستفيدون من شعر الصوفية والشعراء الخارجين، الصماليك. ولا مجال هنا لمناقشة هذه الأفكار، لكن الرواد في الحقيقة استفادوا كثيراً من الصوفية.

(٣) أحمد طه، ص ٢٩١، ٢٩٢.

\* فعلياً، لا شيء يمكن اعتباره "خصوصية مصرية" في أعمال شعراء جماعة أبوللو (كوتها أحمد زكي أبو شادي ١٩٢٢، مع شعراء من مدارس شعرية متعددة، أساساً للحركة الرومانسية) علاوة على ذلك، فبأسلوبهم السهل وبنائيتهم البسيطة لا يمكن أن يكونوا أسلافاً أصيلين لهذه الحركة، التي تمكف على إدراك مركب للتجربة وبناء مركب للفصيدة. كان الشعر في العالم العربي مفتوحاً لكل الشعراء الذين يكتبون العربية، وهناك علاقات انتماء أساسية تتبع من نزعة العالمية المشتركة، ومن تقاليد أدبية متقاسمة منذ قرون مضت.

الماضي، وإعادة الروح الحيوية للحساسية التي ميزت الشعر المصري في العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات<sup>(١)</sup>. وأعاد أحد الأعضاء للأذهان تلك المفاهيم السلبية للثلاثينيات باقتراحه أن الثقافات الفرعونية والآشورية والكتعانية في المنطقة لا بد أنها قدمت "فروقاً مميزة خلال إطار عام مشترك" للشعر العربي الحديث<sup>(٢)</sup>.

ذكر الخراط للجماعة أن الحدائة المصرية لها جذورها "ليس فقط في التراث العربي القديم، بل فيما ظهر من أعمال حدائثة في الأربعينيات بمجلة (البشير)\* مثلاً، حيث تلمست القصيدة الجديدة بداياتها على يدي كَتَّاب مثل بدر الديب"<sup>(٣)</sup>.

على أية حال، أكد أحد الأعضاء عن حق أن "تأثيرات عربية وغير عربية (أوربية) قد ساهمت في تحديد قسامات الشعرية... وأن التأثيرات العربية قد تكون أوضح من التأثيرات المصرية، منكرًا الدور الكبير للرومانسية المصرية"<sup>(٤)</sup>.

(١) حلمي سالم، ص ٢٩٤. لم يتم تعريف هذه الحساسية الخاصة بوضوح من قبل أي من الجماعة.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤، ٢٩٥. لكن هل من المعقول أن تضع هنا التأثيرات الفينيقية (أو الآشورية والكتعانية) أو حتى التأثيرات الفرعونية، ونهمل الجذور المباشرة القوية التي ينتمي إليها كل الشعراء الذين يكتبون بالعربية في ثقافة عربية شامعة وغنية، كلاسيكية أو حديثة، حيث اللغة والأدب والمجموع الفكري يندى كل ما يكتبون؟ وحقيقة فماذا استوعبوا بأصالة في تجربتهم الشعرية الفعلية منذ ذلك الماضي السحيق؟

(\* جاء في الأصل الإنجليزي أنها "البشر" وصحتها "البشير". (المترجم)

(٣) ص ٢٩٥. من الغريب أن الخراط لا يذكر التجربة السريالية المبكرة في الثلاثينيات كمحاولة أصيلة للحدائة تستمد من التعقيد ومغامرة الخلق الفني (انظر لي: شعر الحدائة في العربية، ص ١٤٥، ١٤٦). (عموماً، من الواضح أن نقاش هؤلاء الشعراء لم يكن على صلة حقيقية بالمحاولات الحدائية السابقة في مصر. ورفعت سلام، مثلاً، يمتدح صراحة (ص ٢٩٥) إلا أحد من جيلهم كان على معرفة أيًا كانت بالتجليات المبكرة للحدائة في الأربعينيات.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧. يلاحظ محاولة لويس عوض في بلوتولاند، باعتبارها تأثيرًا، رغم ذلك فلا شيء "حاوله لويس عوض في هذا الكتاب الصغير (١٩٤٧) يمكن أن يكون أساساً لتغير شعري أصيل". يتميز هذا الكتاب بوضوحه البالغ وبساطة تركيبه، وتتحصر دلالاته فقط في دعوة لويس عوض للشعراء أن "يحطموا عمود الشعر" وعمود اللغة وربما في محاولته البسيطة والمحدودة للغاية أن يعزل التفعيلات التقليدية عن قصيدته "بلوتولاند".

يرى المؤرخ الأدبي أن مفاهيم الجماعة هي بوضوح محصلة كل من التجريب الشعري الوثأب والاكتشاف الدؤوب المتجدد دوماً لمناهج ونظريات أدبية، وهذا مسعى تراكمي كبير باشره العالم العربي منذ بدايات القرن العشرين، لكنه صار شبه قسري إلى حد ما منذ الخمسينيات (١).

من المضحك أن نفقل هذا ونقر بدلاً منه بعض التجارب الهامشية الصغرى التي كان رصيدها الأساسي جراتها في هز المفاهيم المبعلة القديمة للشعر واستهلال عملية تجريبية لخلخلة بنيان القصيدة. فالتجارب "الجريئة" القليلة قبل ١٩٥٠ (وهي ظاهرة غير واردة في أي مكان آخر من العالم العربي) رغم عدم نجاحها شعرياً ومحاولتها أساساً من قبل شعراء أقل مكانة، إلا أنها قد أسست بالتأكيد تاريخاً للمغامرة وتقليداً للغة مجردة عن الرفعة والسمو وعن البلاغة، لذا انحرفت بعيداً عن الكلاسية نحو قبول التبسيط اللغوي (٢).

ربما تسترت هذه الروح من عدم التوقير نحو التوازن الصلب والفضاحة البلاغية للكلاسية خلف التجريب الجريء لعبد الصبور (الذي لا يقبله هؤلاء الشعراء الجدد كحدثي حقيقي)، وخلف أعمال هؤلاء الشعراء "السبعينيين" أنفسهم.

## ٢- مناخ نفسي مختلف :

كان المناخ النفسي الذي نشأ فيه هذا الجيل، كما أكدوا، كثيباً. فقد رأى الجيل السابق المظاهر الأولى لثورة يوليو ١٩٥٢ وشهد بناء السد العالي وانتصارات عديدة على المستوى المصري والعربي الواسع كما غنى للاشتراكية والقومية العربية.

(١) مثل تجارب أحمد زكي أبو شادي، محمد فريد أبو حديد، خليل شيبوب، وعلي أحمد باكثير في تغيير بنية التفعيلة المتوارثة للقصيدة العربية، وكذلك عباس محمود العقاد في وصف مشاهد وخبرات من الحياة اليومية، خصوصاً في ديوانه "عابر سبيل" (١٩٣٧). ولتفصيل أكثر عن هذه التجارب، انظر لي "الحركات والاتجاهات في الشعر العربي الحديث"، لندن، بريل، ١٩٧٧، ج ٢ ص ٥٢٤ - ٥٥٠، ج ١ ص ١٦٥ - ١٦٧.

(٢) انظر لي: شعر الحدائث في العربية، ص ١٦٤.

لكن ما شهدته هذا الجيل كان الانهيار: جاءت أولاً هزيمة ١٩٦٧ المروعة<sup>(١)</sup> ثم وفاة عبد الناصر ، بعدها مبادرات السلام الساداتية، وفي النهاية التبعية التراجيدية للإمبريالية، كل هذه الأحداث الرئيسية جعلت التكوين السياسي والفكري لهذا الجيل مختلفاً بالضرورة. عرف جيلهم الكفاح والسجن، وظل تماماً خارج اللعبة السياسية الراهنة<sup>(٢)</sup>. عصر من الكرب والمضض نَفَرهم من كل الأيديولوجيات، سواء كانت أيديولوجيات الطبقة الحاكمة أو اليسار المصري<sup>(٣)</sup>.

### ٣- جماليات متغيرة :

تحدث الشعراء عن تغيرات حدثت في اللغة والشكل، وفوق ذلك في الموقف. لم يكن الشعراء والنقاد معتادين في نقاشهم حول الحدائث على تناول عناصر الموقف والرؤية في الشعر الحدائثي، والحقيقة أن هؤلاء قاموا بنقاش هذه العناصر بشكل جليّ وسافر مما منح أفكارهم وزناً أكبر<sup>(٤)</sup>. يوصف الشعر المصري بالركود قبل مجيئهم، فتمثلت مهمتهم في نقله من حال الوهن والاستفاد إلى حال من القوة والانتعاش غير مسبوقة في مصر<sup>(٥)</sup>.

#### أ. اللغة والإجاز :

يؤكد هؤلاء الشعراء أنهم قاموا بعملية تنوير للغة فأصبحت لهم "لغة خاصة تزجر الجمهور العام"<sup>(٦)</sup> وهي كما يعتقدون "مختلفة عن لغة الحديث (اليومي)"<sup>(٧)</sup>. ووصف أحد الشعراء تجربته ، قال :

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦. كانت هذه الأحداث مرعبة بالنسبة للجيل الأقدم، بل أكثر من ذلك في الواقع، لأنها أشارت لانهيار طموحات عالية كانوا يتوقنون إليها وعالجوها بحماسة في شعرهم (شاهد أساطير البحث التي اختاروها بالخمسينيات)، لهذا انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢ ص ٧٢٠ - ٧٤٧

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٤ - ٢٩٥.

(٣) حلمي سالم، ص ٣٠٢ - ٣٠٢.

(٤) في نقاش مع الجماعة في القاهرة ١٩٨٢ عن "الحدائث" نُشر ربيع ١٩٨٢ في فصلية "فصول" بالقاهرة، تحدثت بوضوح عن أهمية "الموقف" في تحديد حدائث الشاعر، وأشارت إلى أن الموقف البطولي كان موقفاً لأحداث بالفعل. انظر ملاحظتي هنا رقم ٣٦.

(٥) رفعت سلام، ص ٢٩٥.

(٦) أحمد طه، ص ٢٩٢.

(٧) حلمي سالم، ص ٢٩٢.

"شعرت أن الشعرية السائدة لا تُرضيني ولا تُشبعني- المسافة شاسعة بين ما كان يُكتب في ذلك الوقت وبين حياتنا- بدأت أبحث عن لغة تفجر ما بداخلي من تناقضات-". بالنسبة له، كان الأداء الشعري الموجود واضحاً بخصوبة صلبة، "أشعر أن اللغة ينبغي تعجيرها بحثاً عن الجودة والفعالة العاطفة"<sup>(١)</sup>.

هناك إجماع كامل بين هذه الجماعة على ضرورة أن يكون الأداء محكماً غير سطحي ولا يقوم أبداً بدور الاتصال أو الإبلاغ<sup>(٢)</sup>. من المهم، كما تجرأ أحد الأعضاء، أن نجدد النحو ونخرج على النموذج اللغوي القرآني<sup>(٣)</sup> مستخدمين "مفردات غير شائعة"، وهي عبارة جسورة بشكل بالغ إذا ما اعتبرنا أن القرآن موضع إجلال من زمن سحيق كمصدر أولي لقوة لغوية ثرية.

أما بالنسبة للصور الشعرية، فينبغي لشروطها الجمالية الجديدة أن تكون ذات خصائص بنيائية مركبة<sup>(٤)</sup>. المجاز الواضح الذي استخدمه صلاح عبد الصبور مثلاً، صورة لها جانبان معرفتان تشير إلى تعارض واضح بين بعضهما البعض<sup>(٥)</sup>، مرفوض على أرضية أنه اختيار سهل المنال.

#### ب. الأسطورة،

أوضح هؤلاء الشعراء أن اختيار الرواد لتلك الأساطير كان لتوكيد مفهوم البعث والإحياء خلال الحركة القومية العربية، وهم يرونها الآن بالية. فقد تفاعل كل من عبد الصبور والسياب مع إليوت (إشارة لاستخدام إليوت الضمني لأساطير الخصب)، لكن الجيل الجديد يتفاعل مع السريالية ونيرودا وسان جون بيرس<sup>(٦)</sup>.

(١) ماجد يوسف، ص ٢٩٦.

(٢) محمد بدوي، ص ٣٠٢.

(٣) أحمد طه، ص ٢٠٢.

(٤) أحمد طه، ص ٢٠٦.

(٥) محمد بدوي، ص ٣٠١.

(٦) محمد بدوي، ص ٢٩٧.

لم تعد الأسطورة إشارة تاريخية بسيطة إلى موقف أو حدث سياسي، بل تم تمثيلها في جسد القصيدة<sup>(١)</sup>. ويتوق شعراء السبعينيات إلى تكوين قصيدتهم، بعالمها المتراكب المتعاشق، لتصبح نوعاً من أسطورة خاصة بذاتها.

#### ج- الغموض :

أحد الاتهامات الرئيسية الموجهة لهذه المدرسة هو غموض شعرهم، ورد الفعل الانحازم نحو ذلك. الشعراء الذين سبقوهم كتبوا شعراً واضحاً سطحياً فاعتاد الجمهور على هذا النوع من التعبيرية الذي ظل متلبساً باقياً بذاكرته. أما أصحاب الأيديولوجيات من الجمهور والنقاد فهم الذين يرمونهم بتهمة الغموض، لأنهم رأوا أن الشعر ما هو إلا منضعة وقتية<sup>(٢)</sup>. عموماً، لا ينبع الغموض من انعدام قدرة أو توظيف لأدوات هشة، بل يحدث لأن هذا الشعر يجسد مستويات عدة للمعنى لا يمكن استفادها. الشعر له معانٍ أول ومعانٍ ثانٍ<sup>(٣)</sup>...

#### د- البنية :

أكد شعراء السبعينيات أن أحد التطورات الرئيسية في القصيدة العربية الجديدة أنها أصبحت بنائية تعتمد على توافقية عناصر معينة. تحدث أحد الأعضاء عن خلط عدة أجناس أدبية بالقصيدة الواحدة: "من هنا تعسقت الجدران التي تفصل بين الأجناس الأدبية، فتحضر الدراما والقص والحوار والأغنية"<sup>(٤)</sup>.

تحدث آخر عن تعددية الأصوات، فالقصيدة في الماضي بصوت الشاعر المفرد، وحين يسعى الشاعر لاختراق النسق فلم يكن يقدم أكثر من تنويعات على الصوت الذي يظل مهيمناً ، بحيث "تكون الرؤية للعالم أحادية رغم تعقدها وتراكيبها"<sup>(٥)</sup>.

(١) أحمد طه، ص ٢٠٦.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) محمد بدوي، ص ٢٠٥، مستشهداً ببعد القاهرة الجرجاني.

(٤) محمد بدوي، ص ٣٠٢.

(٥) رفعت موسى (هو رفعت سلام، خطأ كان مطبوعاً في الكرملي، المترجم)، ص ٢٠٩.

يضيف عضو منهم ما اعتبره السمات الرئيسية للحدائثة: تعدد مستويات السرد، وجود عدد من ضمائر المتكلمين، المزج بين النثري والسردى، بين الشعري والفنائي، والاتكاء على الأسطورة والتضمينات. فذلك يعني الوعي الزائد بتكثير الأزمنة وتعدد الأشخاص والأفكار والرؤى<sup>(١)</sup>.

ذكر عضو آخر أن معيار الحدائثة يشترط في أصله تعدد مستويات القصيدة<sup>(٢)</sup>. ثم أنهى الخراط النقاش بالتوكيد على أن "تعدد المستويات والأصوات والأزمنة مكون من مكونات الحدائثة"<sup>(٣)</sup>.

#### هـ- الشكل :

يستهدف هجوم الجماعة الرئيسي حركة الشعر الحر المبنية على التفعيلة في شطرات متفاوتة الطول اعتبارياً. تمثل هذه الحركة التي تأسست في الخمسينيات الثورة الشكلية الأكثر تطرفاً في تاريخ الشعر العربي كله<sup>(٤)</sup>. فترى مما يشهد على سرعة انطلاق الحركة الشعرية خلال القرن العشرين أننا، بعد ثلاثة عقود من الثورة الهائلة في الشكل، لا نجد الشعر الحر فقط هو المرفوض بل يُطلق عليه باستخفاف "كلاسيكاً" (والمعنى هنا صارم بطراز قديم) من قبل هذه الجماعة.

احتج هؤلاء الشعراء أن شعر السبعينيات هو شعر الحدائثة المصرية الخارج على قصيدة التفعيلة، بتقنياتها القائمة على المفارقة اللفظية والبناء المتوازن والاستخدام البدائي لإمكانات الإيقاع<sup>(٥)</sup>، ولم يعد موجوداً لديهم تلك الانقسامات القديمة بين قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر.

كانت القصيدة سابقاً تُبنى على التفعيلة أو النثر، دون رابط

(١) محمد بدوي، ص ٢١٠.

(٢) أحمد طه، ص ٢٠٤.

(٣) المصدر السابق.

(٤) لنقاش كامل عن طبيعة التغيرات المقترحة في شكل القصيدة العربية، انظر لي: الحركات والاتجاهات ج ٢، ص ٥٣٤ - ٥٦٠، ص ٦٠٥ - ٦١٠، خاصة ص ٥٣٨ - ٥٤٢.

(٥) محمد بدوي، ص ٢٩٨.

بينهما<sup>(١)</sup>، لكن محاولات هذا الشعر الجديد لاختراق إثنية الإيقاع الفئائي والتثري تهدف (بالدمج الحر لكل منهما) إلى خلق نظام إيقاعي مستقل<sup>(٢)</sup>. لم ينجح شاعر التفعيلة المصري في صهر الحقيقة خارجها بداخلها ضمن بناء مركب واحد، ظل هناك دائماً صوت العاشق (المستوحد)، الغريب المنهزم، أو صوت النبي المصلوب، أو صوت داعية القومية، إلخ<sup>(٣)</sup>.

أما شعر محمد الماغوط كما اتفق هؤلاء الشعراء، فرغم أنه مكتوب نثرًا إلا أنه مشابه في الحقيقة لمبدأ قصيدة التفعيلة، أولاً لأنه مبني على الإيقاع الواحد فهو جزء من نظام عام للبنية الإيقاعية العربية، ثانياً لأن إجمال المفاهيم التي يحيط بها هو ما يحيط بقصيدة التفعيلة في المجاز أو اللفظ أو الأسطورة أو حتى صوت الشاعر نفسه.

تعاني قصيدة التفعيلة من وضوح بنائها، ويكشف الشعراء أمثال عبد الصبور القصيدة وهو بينها<sup>(٤)</sup>. لكن القصيدة الجديدة تدمج الوضوح بالفموض، في بناء لا ينبغي أن يقوم على بنية إيقاع مندقق<sup>(٥)</sup>. وقدم أحد الأعضاء نقطة لافتة الأهمية عن دمج الشكل والمضمون في شعرهم: "الشكل مضمون أيضاً"<sup>(٦)</sup>.

### و. الموقف والرؤية،

رأى جيل صلاح عبد الصبور<sup>(٧)</sup> وحجازي ودنقل نفسه نبياً بمعزل

---

(١) قامت قصائد قليلة لشعراء أسبق، مثل أدونيس ويوسف الخال، في الحقيقة بالخلط بين الشكلين. عموماً، قام الشعراء الأسبق بالتبوع ببساطة بين الشكلين، مقطع أو مقاطع من الشعر الحر يتأوها بين الحين والآخر "مقطوعة نثر". وهكذا. أما الشعراء الجدد فيتحدثون عن الانزلاق من شكل لآخر ضمن المقطع نفسه.

(٢) رفعت سلام، ص ٢٩٨ - ٢٩٩.

(٣) محمد بدوي، ص ٣٠١.

(٤) عبد المنعم رمضان، ص ٣٠٠.

(٥) حلمي سالم، ص ٣٠٨.

(٦) حلمي سالم، ص ٣٠٧.

(٧) في الحقيقة، لم يعتبر عبد الصبور نفسه نبياً بل كان ضحية زمانه، شارك الناس بوضعية الضحية. انظر لي: "شعر العدالة في العربية" ص ٦٦. ولا يمكن بهذا المعنى اعتبار دنقل "بطوليًا" على نحو جاد، سواء في الموقف أو التعبير.

عن الآخرين، يرى ما يعجز عن رؤيته الآخرون. كان تكوين الشاعر مختلفاً يفرّق النبي عن الخطاة اليائسين، ولأن النبي له رسالة ينبغي تبليغها فشمعهم مكتوب بلفة الإيصال.

تصبح بنية شعر عبد الصبور في النهاية متزنة قدر اتزان المعادلة الأرسطية، مقدمة تؤدي للنتائج. لكن شاعر القصيدة المصرية "الحدائثية" ليس بطلاً ولا مسيحاً مصلوياً، هو ذات تطوي على ذوات متعددة كلها متناقضة، وحدة معقدة من المواطن والراهب ومدمن قراءة الواقع من حوله<sup>(١)</sup>.

#### ٤- الشعر والجمهور

أكد هؤلاء الشعراء أن جمهور الشعر اليوم اعتاد على التأويل الواضح، وكان ذلك ضرورياً والشعر فن العربية الأول. لكن الشعر الآن أصبح فناً من بين العديد فليس كل واحد مهتماً به<sup>(٢)</sup>، لذلك تم هناك العلاقة القديمة بين الشعر والجمهور<sup>(٣)</sup>.

يرفض هؤلاء الشعراء مقولة الخمسينيات التي تقول إن على الشعر تثير الجماهير، واشترطت صفات معينة للقصيدة: متفائلة، طيبة الروح، مضيئة النهاية، وواضحة الصراع الطبقي<sup>(٤)</sup>. وحقيقة، لا يعظ الشاعر الحدائثي جماهيره بل يصدمها، فهو يخلق نصاً لا تكتمل هويته كنص إلا بإنتاج المتلقي دلالاته عبر تعب وكد<sup>(٥)</sup>. لذلك يتعمد الشعر الجديد إبعاد جمهور عام غير مميز ليخلق لنفسه جمهوراً آخر مركباً<sup>(٦)</sup>.

(١) محمد بدوي، ص ٢٠١. انظر نقاشي حول هذه النقطة في "شعر الحدائثية في العربية" ص ١٦٧، ١٦٨.

(٢) أحمد طه، ص ٣٠٤.

(٣) عبد المنعم رمضان، ص ٣٠٤.

(٤) حلمي سالم، ص ٢٩٢.

(٥) حلمي سالم، ص ٣٠٨.

(٦) محمد بدوي، ص ٣٠٢.

لو تذكر أحد قيمة تجربة الخمسينيات لأمكنه أن يرى فروقاً أساسية، من أوضاعها أن ممارسة الخمسينيات كانت تبرز النظرية بشكل بعيد وتقدمت في البداية على تفسيرها. على النقيض هنا، نرى نظرية محكمة بدرجة عالية لا تسائر الأمثلة الشعرية التي صادفت قراءتها لهؤلاء الشعراء.

هناك فرق آخر، ما يصفه الشعراء باهتمامهم بالأشياء الصغيرة، فهم يخاطبون عالماً صغيراً محدوداً مستخدمين كلمات "صغيرة" وتعبيرات بسيطة، بالتضاد مع ميل الشعراء السابقين للتعامل مع المطلقات والمقولات الكبرى، فكانوا يخاطبون عالماً رحباً شاسعاً<sup>(١)</sup>.

فرق آخر أساسي هو الإصرار على تعددية العناصر: المستويات، الأجناس الأدبية، الأزمنة، والأصوات. هدفهم كما أعلنوه، تحرير أنفسهم من ثنائية سيطرت على العلاقة الأسبق بين الشاعر والواقع، الشاعر والعالم، الشاعر والآخر<sup>(٢)</sup>. يؤسسون قصيدتهم على "رؤية ناضجة مكتملة للواقع المصري"<sup>(٣)</sup>.

قوتهم الكبرى، كما يرون، في تجديد الشعر العربي بعد أن بلغت قصيدة التفعيلة نهايتها مع تجاوز هذه الشعرية، وينبغي النظر إلى حدثهم على أنها حادثة من نوع خاص ذي أهمية<sup>(٤)</sup>. كما أكدوا حقاً، يجسد شعرهم الإنجاز الأقصى لمن سبقوهم، لكنه يضع هذا الإنجاز في سياق معارض لقصيدة لا تتواصل آنياً<sup>(٥)</sup>.

\*\*\*

المثير ملاحظة أن الشعر العربي المعاصر لا يعاني من ركود، فالواهب الأصغر سنّاً تجد مجالاً مستجداً في التجريب، وتتم معالجة الشكل مرة

(١) عبد المنعم رمضان، ص ٢٩٢.

(٢) جمال القصاص، ص ٢٩٦ - ٢٩٧.

(٣) أحمد طه، ص ٢٩٢.

(٤) محمد بدوي، ص ٢٩٧.

(٥) محمد بدوي، ص ٢٠٢.

أخرى لخلق إيقاعات جديدة وبنى جديدة<sup>(١)</sup>. أما لجج هذه الجماعة وقد تكرر في التقديم الذي قاموا به في ديسمبر ١٩٩٢ بالقاهرة فله أصداء صحية مرهفة وعميقة. وهي حجج لها مصداقية أو مرفوضة لكونها "مجرد نظرية" نظرًا لما ينتجه هؤلاء الشعراء من شعر.

تُبنى نظريات النقاد/ الشعراء عادة على نتائجهم نفسه، رغم أن قارئ مثل هذا النقد يرى بوضوح اللعبة التي يلعبها الشاعر مما يثير حنقه. على أية حال، عند تبني نظرية شعرية جديدة من نظرية شعرية أخرى تُناقش بمصطلحات نظرية لأن الأمثلة الشعرية المسيرة لها تميل غالبًا إلى عرقلة عملية الإبداع حيث "يشرف" الشاعر عندئذ على عملية إبداعه.

وكي تتجح نظريات جديدة خصوصًا المركبة منها فلا بد من تضج الشعراء داخلها على نحو طبيعي، عندئذ يمكن ترجمة هذه النظريات دون وعي إلى فعل إبداعي فتصبح جزءًا من إدراك الشعراء لقن الشعر بأيامهم.

حين يكتب شعراء بنجاح وفقًا لطريقة جديدة فهم يفعلون ذلك لأن الأدوات الشعرية بلغتهم الخاصة قد وصلت إلى نقطة تسمح بمثل هذه النقلة، وتتجح النقلة نفسها نجاحًا ألم حين يكون الشعر موضع السؤال في حاجة فنية ماسة لذلك. وهو ما حدث عند تأسيس الكلاسيكية الجديدة نفسها في بداية القرن العشرين، وكذلك عندما استولت الرومانسية على العشرينيات والثلاثينيات.

لو لم يكن الشعر على استعداد للتغيير باتجاه معين فلن ينجح. لا شيء من الممكن أن يجعل أحمد شوقي رمزياً مهما كانت عبقريته

(١) جدير بالملاحظة في هذا السياق، أن النقاد والكتاب المصريين كانوا خلال القرن العشرين في طليعة التجريب شكلياً، وسراعاً إلى ردة الفعل إزاء ما يرونه من ظواهر تنذر بركود التفاعل العربية، لا بد هنا من ذكر د. محمد مصطفى بدوي لمحاولته خلق ترتيب تعميلى جديد صاحبته تظييرات. انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٦١٧، ٦٢٠. والمقترحات المقدمة في مقدمة كتابه "رسائل من لندن" (١٩٥٦)، تبعد عن النمط المألوف.

لا تُضارع، وكانت التكميبيبة لغزاً عند جبران، بينما السريالية غريبة على شعراء الثلاثينيات والأربعينيات فلقبت التجارب السريالية المحدودة في هذين العقدين آذاناً صماء .

قد تجيء مرحلة يصيب فيها الوهن (جمالياً) تجربة جيل معين من الشعراء، فيصبحون غير قادرين لأسباب متنوعة على إنجاز تغيير أساسي في الشعر، وتبدو النظرية عندئذ كأنها أتت لمعونتهم وتطوير ممارساتهم الشعرية الفعلية.

لذلك لا بد أن نصغي إلى هؤلاء الشعراء الشبان. هل التغيرات التي يقترحونها في أوانها، وهل هي ممكنة بهذه المرحلة من الشعر العربي؟ إنهم يمثلون نقلة أصيلة لحساسية مختلفة، وأفكارهم مرهفة ومنعشة للغاية. وأرى أنهم يشيرون إلى الاتجاه الصحيح.

لا تحدث نقلات الذوق على وتيرة متكافئة خلال جيل واحد. يبدو أن حافز هؤلاء الشعراء على التغيير قد تركز أولاً وأساساً من شكل الشعر الحر. فالشعر الحر (الثوري الجديد) الذي تأسس في الخمسينيات فقط يبدو كأنه استنفذ قابلية نموه الإيقاعي، بعد تمثله للبنى الإيقاعية السهلة المندفقة أو الإيقاعية منقطعة الأنفاس أحياناً في شعر بعضهم. وقد أحس كثير من شعراء العربية بهذه المسألة.

دون اللجوء إلى القدح اللفظي الذي لجأت إليه الجماعة المصرية، فقد حاولوا غريزيًا التغلب على أوجه قصور ذلك الشعر بطرائق متنوعة منها: كتابة شعر النثر، تخفيض النغمة ومراجعة فيض الإيقاع، أو أحياناً توظيف التفضيلات الأكثر شبهًا بالنثر في العربية مثل المتدارك أو الرَجَز.

\*\*\*

في المراكز الشعرية العربية الأخرى (غير مصر)، شهدت السبعينيات تطوراً شعرياً مختلفاً. تم إعلان المقاومة الفلسطينية المسلحة رسمياً بعد

مأساة حرب يونيو ١٩٦٧، انضم الشعراء على مدار العالم العربي لحملة المقاومة، وكانوا بذلك يعكسون أملاً جديداً للتحرير.

تأسس الكفاح لأجل الحرية والبواغث السياسية الأخرى من قبل شعرياً منذ بداية القرن، لكن قبل ١٩٤٨ كان الشعراء يتمتعون برفاهية الصوت الخاص (فضهر الرومانسيون، الرمزيون، والسرياليون). أما بعد كارثة فلسطين ١٩٤٨ ونشوء أوتوقراطيات قومية قلصت كثيراً من حرية الفرد، فلم يجد الشعراء بديلاً عن الانضمام إلى الكفاح العربي الشامل للتحرر من الأعداء في الداخل والخارج.

من ناحية أخرى، بعد تأسيس الشعر الحر في الخمسينيات اتخذ الشعر مجراً الجمالي الخاص وتطورت تقنياته الفنية بصورة جذرية. وما أن تحرر من شكله القديم ذي الشطرين والقافية الموحدة حتى وجد الشعر مجالاً كبيراً للتجريب في كل عناصر القصيدة تقريباً. وحين جمعت عملية التجديد والاستعارة زخمها لم يعد ثم شيء يعوقها.

يمدنا تاريخ الشعر العربي المعاصر بمثال باهر على استقلال الفن في عصر ديناميكي، فهو يثبت رغماً عن الضغوط الخارجية المتغلغلة حياة فنية خاصة به وحده. بداية كانت التغيرات الفنية في الشكل واللغة ثم دخلت الأسطورة والتضمينات التي تواءمت مع الموضوعات السياسية دون صعوبة.

لكن السبعينيات شهدت نشاطاً استعارياً كان يرى الصورة هي الأداة المركزية للتجريب، هي الصنم بل هي اللعبة. شرع ذلك كله في أول الستينيات مع التطور الجذري للصورة على يد الشاعر السوري أدونيس الذي تأثر بدوره بالسرياليين وشعراء آخرين مثل رامبو وسان جون بيرس.

أدى تغيير أدونيس لنظام الكلام إلى تمديد كبير في السياق، فيما أظهر أصالة وتوعاً كبيرين باعتباره صانع استعارات يمتح صوره من كل

دروب الحياة<sup>(١)</sup>، منجزاً تغييره الأساسي في العلاقة بين جانبي الصورة، فأصبحتا غريبين على يديه أحدهما عن الآخر، بعيدين في الغالب عن أحدهما الآخر.

لكن المنطق الداخلي عادة ظل باقياً محفوظاً لدى أدباء وشعراء جديدين آخرين مثل أنسي الحاج استخدموا هذه الطريقة، وهي قيمة خفية مراوغة تعطي مصداقية لقصد الشاعر ويستوعبها القارئ الممتاز دون صعوبة. ولم يتبع نهج أدونيس إلا قليل من معاصريه الذين ينتمون لجيل الرواد، لكن يبدو أن شعراء الجيل الأصغر الذين ازدحموا في السبعينيات قد كبروا من خلال هذا النهج فصنار جزءاً من تعليمهم الشعري الغض.

رأى هؤلاء الشعراء في هذه التجربة الاستعارية تحدياً أساسياً، فقد ولدت مغامرة جديدة لتفجير الصورة بأقصى حد، وحيث كانت هناك مغامرة محدودة في تناول الموضوعات داخل عصر تميز بالالتزام الصارم، فقد أمدهم ذلك النهج بما يتوقون إليه من خروج على أسس التكرار، كما أمدهم بمهرب من قبضة الدلالات السافرة الواضحة إلى جماليات بحتة.

وجدوا خلال هذا البحث الاستعاري طريقة تجنبهم العبارة المباشرة والاستعارة الشفافة التي تميل التبعة السياسية لفرضها (فأفقتوا) من عين الرقيب الساهرة). من هنا بدأ بحث محموم عن استعارة نادرة مبتكرة وبعيدة المنال، وتنافس الشعراء في تفجير صور يشتمل كثير منها على غربة لا حل لها بين جانبي الصورة الضاعلين مع الضقدان الكامل للمنطق الداخلي.

بُنيت بعض القصائد ببساطة على صور متناقضة سواء من داخل الصورة نفسها أو مع بعضها البعض، فأصبحت آلاف الصور المركبة

(١) لمزيد من هذه المعالجة للصورة، انظر لي "الحركات والاتجاهات" ج ٢، ص ٦٨٤ - ٦٨٧.

الفريية المختزعة بجموح محموم محكوم عليه بالفضل جزءا لا يتجزأ من قصيدة السبعينيات في العالم العربي. أدى هذا لظهور كثير من الشعر الرديء كما ضلَّ عدد من المواهب الشابة غير المجربة طريقه للشعر إلى الأبد.

استمرت الحركتان متواجهتين في الوقت نفسه، كلاهما قسري تماماً، وكلاهما جزء من البحث عن الحرية الذي كان سمة الشعر العربي الحديث. فتشَّت إحدى الحركتين عن التجريب باستعراض جماليات القصيدة، فأنتجت استعارات مركبة صعبة وشارفت غالباً على التحرر من قواعد الفن المنيعة غير المكتوبة.

أما الحركة الأخرى فتلمست البحث عن خدمة قضايا التحرر من المدوان الخارجي والقهر الداخلي. مع ذلك اصطدمت أولاهما اصطداماً مستحيلاً مع الحركة الثانية التي تتطلب إمكانات الفن الأساسية على الأقل إن لم تتطلب الوضوح والمباشرة كاملين.

ثم بدأ الكتاب قرابة نهاية السبعينيات معالجة مسألة الحدائفة. ظهرت مقالنا أدونيس الأساسيتان: "صدمة الحدائفة" و"بيان الحدائفة"، في ١٩٧٨ و١٩٨٠ على التوالي. رغم خطأ أدونيس في كثير من الاعتبارات وكونها موظفة لخدمة الذات بشكل واسع إلا أن هذه الكتابات كانت طازجة بليغة، وهي ساحرة السحر الأكمل بالنسبة لجيل الشعراء الأصغر إذ فتحت أمامهم طريقاً واسعاً لجدل أدبي.

لا مجال هنا لتناول هذه المسألة بعينها<sup>(١)</sup>، لكن لا بد من توضيح أن مفهوم الحدائفة مرتبط فوراً بدافع تثوير كمي للاستعارة وبناء الجملة. أدونيس الذي تحدث طويلاً عن اللفة لم يكن بالكاد يتناول التفسيرات البنائية والاستعارية الجذرية سمة تقنياته الشعرية، مثبناً مرة أخرى تفوق الممارسة على النظرية.

(١) انظر فصلي "شعر الحدائفة في العربية"، ص ١٧٢. ١٧٣.

بدا فترة السبعينيات "الرهيبة" أن الشعر يفقد البوصلة، وعلّق المعلقون عن خشيتهم على مستقبله، لكن بعض التجارب شديدة البراعة احتلت مكانتها. شعراء أمثال سليم بركات وحسب الشيخ جعفر ومحمد عفيفي مطر، يكتبون شعراً بموقف إنساني مركب وأسلوبية صعبة متمردة، مع لغة طازجة مبتدعة لكن مستقاة من ذخيرة كلاسية غنية.

تناغمت هذه التجربة مع شعر سعدي يوسف الهادف لاستخدام لغة أبسط وأكثر هدوءاً بنغمية أقل سمواً، إذ تناول المقولات الكبرى في الحياة العربية المعاصرة بتوصيف أثرها على الإنسان العادي. فقد انقضى التوكيد الطنان على البطولة (سواء بطولة الشاعر، البطل القومي، أو الأمة نفسها)، مع ذلك انشغل معظم النقاد والشعراء بالنشاط اللغوي/ الاستعاري المتعذر كبحه، وإن ظلت دلالة هذه التجربة غير معترف بها لفترة طويلة.

علاوة على ذلك، هناك بحث خفي خلاق كان يدور على ساحة واسعة بحثاً عن شعر يمكنه أن يستثمر التجربة الضخمة المتراكمة ويصوغها في تعبير ابتكاري يطبق مبادئ الفن الصارمة لكن ليدعمها بانطلاقة إبداع أصيل. حين هلت الثمانينيات وصل هذا البحث إلى نضجه، فتغير المشهد الشعري تلقائياً.

لم تكن هذه هي المرة الأولى في الشعر المعاصر التي وصل فيها فجأة إلى نقطة التشبع، وأصبح زيّ معين من الشعر يدهش جيلاً غير ذي خبرة بعد لفترة معينة. قام بعض الشعراء الذين انهمكوا سابقاً في التجريب الأعمى بالسبعينيات بتغيير مسارهم، بعثتهم المحنة بمهارة وحيوية جديدتين، أبرزهم مريد البرغوثي حيث أصبح شعره مقطراً بشكل ملحوظ في الثمانينيات، خالياً من البطولات الصاخبة وحساساً لتجربة الفرد في غمرة الاضطراب القومي.

استطاع شعراء الثمانينيات أيضاً العثور على خير في التجارب

السابقة، من هنا انبعث أنسي الحاج من جديد ذلك الذي لم يحظ شعره إلا باهتمام ضئيل في الخمسينيات وخارج نطاق جماعته المباشرة، لأنه كان يسبق عصره ولا يواكبه. فقد كتب في الخمسينيات والستينيات بأسلوب الثمانينيات. اقتضى الأمر ظهور جيل آخر من الشعراء تشبّع حتى غصّ من أنغام عشرات الشعراء وتقنياتهم المكررة، فوجدوا نوعاً من الترياق في عمل أنسي الحاج. بعدئذ ظهر شعراء جدد كثر بداية الثمانينيات، يكتبون شعر القرن الحادي والعشرين.

لا يزال الشعراء يتكلمون من خلال الصور، لكن تبدو هناك معرفة حدسية عن كيفية التعامل مع هذه الصور تعلموها من التجارب الجامعة الأسبق. راقت أدوات الشعر طيبة فتمكن شاعر مثل طاهر رياض مثلاً أن يستعيد أشكال التفعيلة القديمة ليفرض عليها معالجة حدائية مركبة مرهفة.

أما أمجد ناصر فهو يتحدث عن الواقعي بحذق وحدائية دون أن يبدو "واقعيًا"، وعن الرغبة دون عاطفية أو انتقاد شهواني. ويعرف زكريا محمد سقطة البطل الحديث كما يعرف طور الضحية دون غموض فيه، الضحية التي ترفض بعناد أن تتضم لجوقة التمجيد والاحتفال بالتضحيات والبطوليات.

قصائد وليد خازندار القصيرة مبنية بعناية فهي مزيج مدمج من النثر وبنية التفعيلة في مكر معاً وبدقة لا تهيمن عليها إلا موهبة كبيرة. صوره مركبة بدرجة كافية دون أن تكون معقدة أو محض أسلوبية، ولفته طازجة منتقاة بعناية أنيقة، مهما بلغ فيها من قصدية مباشرة إلا أنها دقيقة متضبطة كما ينبغي أن تكون كل لغة شعرية جيدة. فلا تزيد في هذه القصدية أو فاصلة في غير مكانها. لكن الأكثر أهمية في عمله هو إدراكه الشعري للتجربة وقدرته الهائلة حتى على تبليغ التجارب اليومية شعرياً هو كون شعري كامل.

كثير من تجارب الجيل المنيرة تكتب دون دعم من نظريات كبرى، فهي تشعب جوار واقع تجربة شعرية فائقة. يتمتع "شعراء السبعينيات" المصريون بالوهبة والمعرفة، لكن هدفهم طموح للغاية لن يحققه سوى نايبة كبير. ولعل النايبة الحق هناك، لكن ينبغي أن يُحاط، بحيز كاف يتنفس فيه. يستحق هؤلاء الشعراء اهتماماً جاداً من النقاد والشعراء المعاصرين ما ليس من نصيبهم بعد. فلهم أفكار لافتة للنظر (بعض هذه الأفكار فيما أرى يبدو حقيقياً)، ولعل تغير موقفهم من الشعر المعاصر إرهاب قد يعجل بما سوف يأتي.

لعل الفرية التي لا يزال الآخرون يحسون بها نحوهم نايبة، بين أسباب أخرى، من رفضهم العقائدي لكل من سبقوهم على التقريب، أولئك الشعراء البواسل الرائعون الذين أقاموا منذ الخمسينيات صرح الشعر العربي الحديث فنقلوه قرونًا للأمام رافعين إياه خلال عقود قليلة إلى مستوى أفضل شعر بالعالم<sup>(١)</sup>.

هناك أيضًا افتقار للواقعية والإنصاف في الطريقة التي يحاول بها بعضهم إيجاد جذور لهم في الشعر المصري وحده، ذلك أن الاعتماد على بضعة شعراء رومانسيين في الثلاثينيات لا يصح أساسًا كافيًا لإنجاز قصيدة غنية مركبة ذات مستويات عديدة كالتى تحدثوا عنها.

قارنوا أنفسهم بشعراء إسبان في العشرينيات أسموا أنفسهم "جيل ٢٧" (٢)، لكن يرفضهم التام من سبقوهم يختلفون جذريًا عن الإسبان.

(١) من بين الشعراء الذين يرفضونهم تكررًا: الماغوط، عبد الصبور، حجازي، دنقل، غفيفي مطر، وغيرهم. وقيلًا ما يذكرون أدونيس كشاعر، لا يترفون على الإطلاق بدوره الحاسم في تكوين تركيبتهم الشعرية المبكرة.

(٢) يسميهم أحمد طه، "جيل ٢٦"، ص ٢٩٢. كان "جيل ٢٧" مجموعة مواهب عالية من شعراء إسبان كونوا "جيلًا شعريًا" خاصًا. ويقول جورج جيلان عنهم: "نادراً ما أجد تناغمًا تاريخيًا يكشف عن نفسه بوضوح. كما حدث في أذواق وأغراض العشرينيات لدى هؤلاء الشبان". ويؤكد أن هؤلاء الشعراء (الذين يضمون بين آخرين: لوركا، دماسو الونسو، بدرو ساليناس، روفائيل ألبرتي، وجورج جيلان نفسه) لا يتصاعون "نظام مؤسس على منطق" لكنهم يتعاملون في شعرهم بدلا من ذلك "بمعرفة تتأسس على تجربة، بتاريخ حين ليس مندرسًا". انظر: ج. جهلان اللغة والشعر، مطبعة جامعة كيمبردج، ص ٢٠١، ٢٠٥.

فلا أعرف جماعة شعرية قامت بما قام به هؤلاء الإسبان، إذ جمعوا بين ملامح حداثة أصيلة وبين عشق حقيقي لمن سبقوهم من الشعراء الكبار واهتمام حقيقي بهم، ومنهم شعراء أندلسيون كثر وقع لوركا في هواهم بعد قراءة ترجمات لهم قام بها إميليو جارثيا جوميث ثم أعاد كتابة شعرهم في "الديوان"<sup>(١)</sup>.

سواء كان الشعر مبتدعاً مركباً أو بسيطاً قريب المنال، فلا يقع الاختيار النهائي بقدرته على مجرد تبليغ "التجربة" بل على تبليغ "الإدراك الشعري للتجربة". حين يقول الشاعر لا يفعل مثل الإنسان العادي، حتى لو كان يصف مثل هذا الإنسان أو يتحدث بلسانه، فهو يقول كشاعر.

---

(١) ظهرت ترجمات جوميث في إسبانيا عامي ١٩٢٨ و ١٩٢٩. ثم جمعت في كتاب ١٩٣٠. وقد تأثر ألبرتي ولوركا عميقاً بالصور والمشاعر التي تضمنتها تلك الترجمات. وكتب لوركا نتيجة لذلك كتابيه "قصائد" و"ديوان تاماريت" ممتداً على هذه الترجمات.