

كتابة التاريخ في ديوان "بالكأس ما قبل الأخيرة" للمنصف الوهايي

Writing history in the book "The Last Cup" by Moncef Ouhaibi

عائشة حربوش*

وداد بن عافية

جامعة باتنة 1

جامعة باتنة 1

الموسوعة الجزائرية الميسرة

مخبر الشعرية

aicha.harbouche@univ-batna.dzWbenafia@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2024-02-06

تاريخ القبول: 2024-06-27

ملخص

مرّ الشعر العربي بمنعطفات تاريخية مهمة جعلته ينتقل بين مراحل شعرية متباينة من حيث الرؤيا والمنطلقات المعرفية: القصيدة العمودية، الشعر الحر، قصيدة النثر، الكتابة. جاءت مرحلة الكتابة بمقترحات وخصائص شعرية جعلت النص يفتح على مجالات الثقافة المختلفة ممارسا لتناصات أجناسية ومعرفية يستدعي الشاعر من خلالها التاريخ الإنساني ويحاوره عبر اشتغال الذاكرة ووصف الحدث والزمان والشخصيات، وكل ذلك بشكل تخييلي تذوب فيه الحدود بين الواقعة التاريخية وبين رؤيا الشاعر. يعتبر استدعاء التاريخ ظاهرة نصية بارزة في الممارسة الكتابية "بالكأس ما قبل الأخيرة" للمنصف الوهايي، لذا تسعى هذه الدراسة للكشف عن الكيفية التي انفتح بها النص الشعري على المادة التاريخية ومدى فاعليتها في بناء النص وإنتاج الدلالة.

الكلمات المفتاحية: قصيدة: كتابة: مادة تاريخية: إنتاج الدلالة.

Abstract:

Arabic poetry has traversed significant historical shifts, transitioning between diverse poetic forms in terms of vision and cognitive foundations: classical poetry, free verse, prose poetry, and writing. The writing phase

* المؤلف المراسل.

introduced literary proposals and characteristics that opened the text to various cultural realms, engaging in national and cognitive dialogues. The poet delves into human history, conversing through memory, event descriptions, spatiotemporal references, and characters, all woven imaginatively, blurring the boundaries between historical events and the poet's vision. The invocation of history is a prominent textual phenomenon in the literary practice of "Balkaas Ma Qabla Al-Akheera" (Before the Last Cup) by Moncef Ouhaibi. Therefore, this study seeks to uncover how the poetic text opened up to historical material and its effectiveness in constructing the text and producing meaning.

Keywords: poem; writing; historical material; meaning production.

مقدمة:

انتقل النص الشعري مع التجارب النقدية التي جاءت بعد السبعينيات من القرن الماضي من مرحلة القصيدة إلى مرحلة الكتابة، وأخص بالذكر تجربة أدونيس ثم محمد بنيس التي أسست لخاصية كتابية في مقابل الخاصية الشفاهية التي كانت تقوم عليها القصيدة، وهو ما سمح بتوسيع دوال النص باعتباره جامع أنواع، والقصيدة واحدة من أنواعه وتخفيفه من عبء البلاغة والتراكيب القديمة، وتفعيل الخيال في أقصى طاقاته لإعادة تركيب العلاقات بين الدال والمدلول، كما سمح هذا التوسيع بالانفتاح على معارف وفنون وحقول معرفية وإبداعية، وإعادة مراجعة وتفكيك بعض المركزية داخل هذه الحقول كالمرجعية التاريخية مثلاً كونها تقوم على جملة من المسلمات، وهو الأمر الذي لا يتماشى وطبيعة الكتابة الشعرية التي تقوض السائد وتخلخل المفاهيم.

ومن هنا تتحدد أهمية هذا البحث لكونه: يعيد النظر في مركزيات القصيدة التي وضعها الرأي العام الأدبي ويكشف عن العلاقة الجديدة التي تبنيها الكتابة الشعرية مع التاريخ. ومن خلال المقاربة البنوية التي تعنى بدراسة وتحليل بنى الكتابة الشعرية سيحاول هذا المقال الإجابة عن الإشكالات الآتية:

ما هي الإبدالات التي رافقت انتقال النص الشعري من القصيدة إلى الكتابة على مستوى الرؤية والتشكيل؟ وما هي مرجعياته المؤسسة؟ وهل يمكننا القول أننا بصدد الإعلان عن مشروع حدائي مثالي؟ أم أنه مجرد تيار خاضع لمفرزات الزمن؟ ثم كيف انفتح

النص الشعري على التاريخ بوصفه خطاباً سردياً في ديوان "بالكأس ما قبل الأخيرة" للمنصف الوهايي؟

ويسعى البحث إلى التحقق من فرضيتين هما:

1. يخضع الشاعر وهو في وضع الكتابة لشروط الحكي التاريخي.
2. يؤول الشاعر التاريخ/الذات/المكان، موضوعاً، أما شعرياً فهو يكتب المختلف، لغة وخيالاً وإيقاعاً.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة خطة منهجية تنطلق من الجانب النظري الذي تم فيه ضبط مفاهيم مصطلح الكتابة، خصائصها ومرجعياتها، ثم جانب تطبيقي يتناول تداخل الشعري/التاريخي في ديوان "بالكأس ما قبل الأخيرة"، وذلك من خلال: الذاكرة الاستراتيجية، بنية الزمن، تخيل المدن وأسطرة المكان، استحضار الشخصيات الأسطورية والتاريخية.

1. الكتابة:

يتواتر مفهوم الكتابة كثيراً في ثنايا الكتب النقدية، ذلك أنه مفهوم جامع يتصل بعدة مجالات (أدب، فلسفة، تاريخ، دين ...)، ويمكن متابعة هذا المصطلح أولاً من خلال المعاني اللغوية لكلمة كتابة، فيربطها ابن منظور بالصناعة والحرفة يقول: "كتب الشيء يكتبه كتباً وكتاباً وكتابة، وكتبه، خطه (...) والكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصياغة والخياطة"¹، ثم ربط الكتابة بالمعرفة: "وفي كتابه إلى أهل اليمن.. قد بعثت إليكم كتاباً من أصحابي، أراد عالم سعي به لأن الغالب على من كان يعرف الكتابة أنه عنده العلم والمعرفة"²، كما جاءت بمعاني الربط والشد: "وكتب الشفاء والمزادة والقربة يكتبه كتباً خرز به بسيرين فهي كتيب، وقيل: هو أن يشد فمه حتى لا يقطر منه شيء، وأكتبت القربة شددتها بالوكاء..."³، كذلك تشد الكتابة بناءها حتى لا يسقط المعنى فهي غموض وكتمان،

¹. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، (2000)، لسان العرب، مادة (كتب)، م 13، ط1،

دارصادر، بيروت، ص 17.

². المرجع نفسه، ص 18

³. المرجع نفسه، ص 18.

وترتبط أيضاً بالجمع، ومنه قيل: " كتبت الكتاب لأنه يجمع حرفاً إلى حرف... تكتبوا: تجمعوا"¹، فالكتابة تخط الحروف وتجمعها كما تجمع العالم، وهو وما وسع من حدودها. وحضر هذا المصطلح أول مرة مع أدونيس وذلك من خلال تنظيراته التي تؤسس لمشروع حدائي يتخطى مضائق القصيدة، يقول: "الكتابة هي ما يجب أن تكتشفه وهي الانفصال الكامل عن النظام القديم بجميع مستوياته الرمزية والبنوية، هي تثوير اللغة باستمرار، هي كالثورة لإقامة بنية جديدة"²، فالكتابة تقوض البنية القديمة وتتجاوزها وتتخطاها لتشيّد بديلاً جمالياً قادراً على استيعاب التجربة بكل أبعادها، وهذا لا يتم إلا بعد التحول من الشفاهية إلى التدوين.

ويضيف محمد بنيس لمصطلح الكتابة زيادة على تقويض النموذج وإلغاء الطابع الصوتي والشفاهي صفة التشظي، فالكتابة لا بد أن تكون "تيمة لها الفراغ والحلزون والهذيان، كتابة تشتغل ضد المعنى، فيها وبها تأخذ الذات فسحة حريتها لترحل في متاه هو جدارها..."³، وكأن الكتابة سفر في عوالم المجهول واللامتناهي، تبنى على الجمع بين الوعي واللاوعي، بين التذكر والتجربة والحلم، بين الإثبات والنهي "ومن هنا تكون الكتابة تجديراً للمعرفة وتثويراً لها، مادامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة"⁴، غير أن أدوات تجربة الكتابة تنبع من صميم الذات ومن حرية الرؤية .

ويرى صلاح بوسريف أن بدء الكتابة، هو بدء الشعر، ويربط مرحلة الكتابة بتجديد الرؤية، يقول "ما أسميه بمرحلة الكتابة أو النص المركب (هناك من يسميه بما بعد الحداثة)، هذا النص هو ذلك الذي اختار النسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها، وانفتح على برامج جديدة لا تحتكم لسلطة القانون أو التداول، بل إلى ما تمليه ضرورات الكتابة، أو ما يمكن أن نسميه هنا بإبدالات الرؤية أو الإدراك"⁵، فالنسيان هو منقذ الذاكرة من تكرار نسق الماضي واشتراطاته الشفاهية، ليساير إيقاع العالم الذي يعيش فيه وهو

1. المرجع نفسه، ص 19.

2. أدونيس، (1984)، زمن الشعر، ط5، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ص 226.

3. محمد بنيس، (1994)، كتابة المحو، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 67.

4. محمد بنيس، (1988)، حداثة السؤال في الشعر والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص 19.

5. صلاح بوسريف، (2002)، مضائق الكتابة مقدمات ما بعد القصيدة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء،

إيقاع التفتيت والإيهام¹، تفتيت حتى ما يعرف بحداثة القصيدة لأنها جاءت من نفس البنية الشفاهية وكل الشعراء العرب بمن فيهم الحداثيين، أو من ادعوا تبنيهم لـ "ما بعد الحداثة بقوا في (القصيدة) كتسمية، وكبناء ومفهوم، ولم يراجعوا ما انطوت عليه هذه التسمية من مكائد تعود بالحاضر إلى الماضي، بل تجعل الماضي يحكم الحاضر ويسميه"²، فما كان يسمى الشعر الحر، أو الشعر التفعيلي كان تحديثاً فقط على المستوى الشكلي، ولم يمس النظام الخطي، وبقي الصوت والمشافهة حاضرين في الأبنية التركيبية للجملة، كما لازال الوزن والعروض الدال الأكبر للقصيدة، وبقيت الرؤية امتداداً للرؤى الماضية، بل وحتى "الكتابة بالشكل النثري لا تعني الدخول في مرحلة ما بعد القصيدة مثلما نفعل في ما يسمى بـ قصيدة النثر، فنحن نحكم على الشعر باللغة، بالأداة، والرؤية حينها تكون أداتية، لا شعرية أو جمالية، أي رؤية بالنظم، وهذا فيه سقوط حتى الماضي، أعني ماضي القصيدة"³، لذا تجاوزت حداثة الكتابة إيقاع الفرد إلى إيقاع الإنسان، ثم إيقاع العالم، لتتلاقى المعارف والتجارب واللغات والثقافات والفنون بالسؤال والإضافة والابتكار.

بما أن حداثة الكتابة أفق شعري وجمالي مغاير لحداثة القصيدة، كان لابد للكتاب أن يشتغلوا على مستويات متنوعة ليخوضوا غمار هذا النوع من الشعر ومنها:

1. لا بد للكتابة أن تحرص على تجاوز صفاء الجنس الشعري أو ما يصطلح عليه صلاح بوسريف "التعقيم الأجناسي" فالكتابة بمقترحها الأجناسي أي بالتقسيم على مفهوم الجنس، وبالنظر إلى النص باعتباره إمكاناً وليس تحققاً عملت على إنجاز ما سماه ج. م. شايفر بالمضاعفة الأجناسية"⁴، والحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى سرد نثر، تاريخ، قصة، فلسفة، دراما، تصوف، سيرة، لا بد أن تزول لصالح نوع واحد وهو الكتابة.

¹. صالح بوسريف، (2021)، الفكر النائم، ط1، دارفضاءات للنشر، عمان، ص 114.

². المرجع نفسه، ص 88.

³. المرجع السابق، ص 33.

⁴. ينظر: صلاح بوسريف، (2007)، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحرف للنشر، المغرب، ص 45.

2. في النص الجديد " الكتابة عنقودية - انشطارية، التشظي أحد أبرز سماتها"¹، تتناسل من خلالها الصور في نسق عنقودي شذري مشكلة لوحات جزئية تقوم على رؤيا مكثفة، تتشظى فيها الدلالة.

3. إن الصفحة في حداثه الكتابة ليست مجرد حامل أو بعداً مكانيا، والكلمات والحروف والجمل ليست هي دوال الشعر فقط، بل دخلت النص أشكال إشارية ورموز مختلفة أكسبته بعدا هندسيا كتابيا، ونأى بنفسه عن الخطاب أي عن الشفاهة، وكثرت إيقاعاته، ليس في المستوى البصري بل الجسد كاملا، أصبح داخلها في النص - النسيج في بناء الكتابة باعتبارها الكتابة ورسم أو اعتبارها طرسا وأثرا وحفرا².

4. إن الإيقاع في الكتابة الجديدة لا يخضع لقوانين العروض الخليلي بل هو إيقاع مفتوح يتناغم مع فعل اللغة وصيرورتها أثناء الكتابة، إستجابة لإيقاع الذات في قلقها وتوتراتها وهو نفسه إيقاع الوجود، "وجود بالعلامات والرموز والإشارات، بالبياض والفرغ، بالملاء والمحو وبما تتيحه الصفحة من توزيع الأسطر والمقاطع أي بما يحدث في الصفحة من تفضية ومن تبئير"³، وهنا تتحد القيمة الرؤيوية الجمالية للإيقاع بتوسيعه دوال الشعر.

5. تتسم الكتابة بالغموض المنبثق عن خرق قوانين اللغة وكسرقيودها الاعتيادية، ليتشكل المعنى في اللحظة ذاتها للكتابة ولا يكون جاهزا مطروحا في الطرقات.

6. باعتبار أن الكتابة تنأى بنفسها عن البناء الغنائي البسيط الذي يهيمن فيه ضمير المتكلم، فهي تشترط تقاطع الضمائر "فبقدر ما تتشابه وتتداخل فهي تتداعى وتتناسل في سياق علائقي يوسع الحوار في النص، أو الاسترجاع، كما تجعل السرد الشعري بمثابة الخيط الناظم للبناء الملحمي للعمل الشعري"⁴.

2. المرجعيات المعرفية للكتابة:

لم تنطلق الكتابة الجديدة من العدم، بل أسست لمشروعها انطلاقا من ثنائية الهدم والبناء، هدم النموذج المقدس (القصيدة) باعتباره ترصيعا ووصفا، وتشديد نص كوني باعتباره رؤية وكشفا (الكتابة)، ولعل أول المرجعيات التي أسست لكتابة جديدة جاءت مع

¹. صلاح بوسريف، الفكر النائم، ص 109.

². ينظر: المرجع السابق، ص 116.

³. المرجع نفسه، ص 75.

⁴. المرجع نفسه، ص 34.

المتصوفة لأنهم كانوا يبحثون عن الله، وانتهى بهم المطاف إلى الإنسان، وهذا ما أدركه ابن عربي و النفري كما أدركه جلال الدين الرومي وقبلهم الحلاج، وقد استلهم أدونيس قواعد الكتابة من عالم المتصوفة، "فالحديث والإشراق والخيال والحلم والكشف هي هذه القوانين التي تقيم عليها المعرفة الشعرية فلسفتها"¹، وهي في مجملها تجارب معرفية وعاطفية. ابتدع الصوفية خطابا مغايرا في بنيته ومكوناته النصية، واحتذى الشعراء بهم في ذلك، رغم أن هدفهم ليس الاتصال بالذات الإلهية، بل توجيه التجربة الشعرية نحو عوالم بكر من النبوة والخلق والاستشراق، وهم بهذا قد ابتعدوا عن مركزية الذات الإلهية لصالح مركزية الإنسان وسلطوا الضوء على الذات التي تعيش حالة من التشظي، الأمر الذي أسس لكتابة تركز على التوتر والتناقض وتجسد اللانموذج.

اتسمت تجربة النفري بالأصالة والحرية وعمق الرؤيا والقدرة على التجاوز باستمرار ولعل "أول ما يدهشنا في النفري شكل تعبيره، ففي - عصر سيادة الشكلية الكلاسيكية ولعبة الشكل - المحتوى، كان يؤسس مبدأ آخر لشكل آخر"²، فهو بهذا استطاع تخطي الدلالات المعهودة والعلاقات اللغوية والتصورية المألوفة نحو نوع جديد من الكتابة إنها تجربة نحو المجهول، إذ يجعل اللغة فضاء مفتوحاً على المقترحات، التي لا تخضع للمعنى الجاهز أبداً بل تسير وفق جغرافيا الذات، والكتابة بالنسبة له ليست احتذاء بل تأسيس دائم في اللغة وباللغة، تنوّه في مسارب الغيب "هي رسم لحالة تتجاوزه وتتجاوز ما كتبه من أن، إنها كتابة تعلم السراي الغيب"³.

ونجد من التراث الأدبي إسهامات أبو نواس وأبو تمام في التأسيس لما نحن بصده اليوم أي الكتابة الجديدة، وهذا بعد أن كان الشعر صناعة ومحاكاة وتقليداً لأفكار ومعاني جاهزة بل حتى للنمط الشفاهي السائد، فأبى تمام هدم تماماً هذه الصورة على صعيد الكلمة لأنه استخدمها استخداماً جديداً، وهدمها على صعيد المعنى، لأن القصيدة عنده لم تعد نمواً أفقياً بخط واحد، بل أصبحت تنمو عميقاً، صارت شبكة مشعة من المعاني والأخيلة والمشاعر، لم تعد تتوالد انفعالياً وحسب، بل أصبحت تتوالد في التأمل والوعي"⁴.

¹. أدونيس، زمن الشعر، ص 10.

². أدونيس، (1971)، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، ع17-18، ص 7.

³. المرجع نفسه.

⁴. ينظر: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، ص 45.

أما أبو نواس فقد أعطى للنص استقلالية أخرى، تختص بتفعيل أقصى طاقات الترميز، وفتح الفضاء النصي على التعدد والحوار، فأبو نواس يحيل الظواهر إلى صور ورموز ويرى عبرها ملامح وانعكاسات عالم آخر فيما وراء الحس¹.

كما لا بد من الإشارة لتجربة جبران خليل جبران الكتابية، الذي يعتبره الناقد صلاح بوسريف النواة الفعلية لبدء الكتابة، وقد تشكلت رؤيته انطلاقاً من مرجعيات دينية (المسيحية- الصوفية الغنوصية- الوجودية والحولية) ، بالإضافة إلى الانفتاح على الأساطير والمنجز الثقافي العالمي، وهو ما انعكس على نصه كتمظهر ثقافي جديد له أبعاد كونية، "فالرؤية لدى جبران هو ما جعله يختار الكتابة في أكثر من اتجاه، وأن يفتح الشكل على تكثره ويجعله امتداداً لحالات الهول التي عصفت به، فحرية الشكل لديه مصدرها حرية القلب"².

في نفس السياق مارس "جاك دريدا" "JACQUEES Derida" عملية هدم وتصفية "للبنية" أو المعمار التقليدي "للمفاهيم المؤسسة للأنطولوجيا أو الميتافيزيقيا الغربية"³، ورفض النص الميت الذي لا يحمل أوجه اختلاف بين الدال والمدلول، والكتابة الأفضل بالنسبة له "كتابة الفكر": "إن إمعانها أمام الصوت، وما يحترم فيها الجوانية المثالية للدوال الصوتية وكل ما تصعد (من التصعيد بمعنى التسامي) به الفضاء والمشهد، هذا كله يجعل منها كتابة التاريخ أي كتابة الفكر اللامتناهي، الراجع إلى ذاته في خطابه وفي ثقافته"⁴.

كما طبع "هنري ميشونيك" "HENRI Meschonnic" بفكره وسجله نظرية نقدية مهمة اصطلاح عليها "ابستمولوجيا الكتابة"، ويعتبر أن الكتابة هي نوع من الممارسة المعرفية التي تنفتح على الزمن الحاضر والمستقبل، كما يقوم في مشروعه بنقد إيقاع القصيدة

1. المرجع السابق، ص 53.

2. صلاح بوسريف، (2018)، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دارفضاءات للنشر، عمان، ص 147.

3. جاك دريدا، (1988)، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم هاد، تقديم: محمد علال سي ناصر، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، ص 58.

4. المرجع نفسه، ص 127.

وعناصره العرضية، ويرى بأن الإيقاع في الكتابة هو ما يتصل بالذات والمعنى، "إنه الإيقاع غير المتوقع، إنه الجديد في المكتوب"¹.

بلغت الإرهاصات التي مهدت لحدثة الكتابة الغربية ذروتها مع شعر الأمريكي "عزرا باوند" "EZRA Pound" والإنجليزي "توماس اليوت" "T.S Eliot" بعده، وتمثلت في مختلف "الاستلهامات التي نشأت في حضنها صفائر أدبية كالسريالية والعبثية والتصويرية وتيار الوعي"²، وتتضح تجربة اليوت من خلال ثنائية الهدم والبناء، فهو جعل من معطيات الماضي مادة خام لتشكيل المستقبل يقول: "إن الأشكال تحتاج أن تحطم ويعاد صنعها من جديد وأن يتحرر الشعر تمام التحرر من كل الأشكال"³، كما أسس اليوت نظرية المعادل الموضوعي (المؤثر الخارجي لقيمة الإبداع والخلق الفني)، ودعى إلى وحدة التجربة الإنسانية لإخراج الشعر من المعنى الاستهلاكي.

3. تداخل الشعري /السردى/التاريخي:

إن النص الشعري باعتباره جامع أنواع وأجناس ومحور تلاق بين نصوص وخطابات وكتابات مختلفة، كان لابد له من استحضار السرد كمطلب فني بحيث تنصهر تقنياته في النص الشعري، ويخضع لرؤيته وطبيعته الجمالية، "فإذا كان الخطاب الشعري يتناول اللغة بوصفها أفكارا مجردة عن الزمان، فإن الخطاب السردى يتناول اللغة بوصفها أفعالا متتابعة في الزمان"⁴، مما يجعل هذا المجرد والمجسد يصبان في بوتقة واحدة هي بوتقة الكتابة، يتحول السرد بفضلها إلى عنصر شعري لا ينعزل عن المكونات الأخرى.

إن تفاعل السرد والشعر أنتج فسيفساء نصية، ترتبط مكوناتها وفق نسق خاص له قوانينه التي تختلف من نص إلى آخر، ولا بد من الإشارة إلى أن "السرد في الشعر أساسه ووجوده شعريان فهو في صلب الشعر، تخلق في الشعر وبالشعر، فالتناوب أو التداخل بين الشعري والسردى في النص الواحد هو تناوب وتناوس، مهما بدا من استهجمات نثرية في

¹. صلاح بوسريف، حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ص 189.

². محمد فتوح أحمد، (2006)، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ص8.

³. صلاح بوسريف، (2014)، الشعر وأفق الكتابة، ط1، منشورات ضفاف، دارأمان الرباط، ص 101.

⁴. بول ريكور، (1999)، الوجود، الزمان السرد، تر: سعيد غانمي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، ص29.

السرد، أساسه التوالي والحكي خصوصا، فهو يعضد شعرية النص ويزيد من حدة توترها وتشابكها¹.

إن هذا التداخل بين الشعري والسردى، أضحى فعلا مشروطا له مبررات فرضتها طبيعة الكتابة الجديدة التي تبحث عن نص حر مفتوح ومنفرد، غير قابل للانضواء تحت أي تصنيف أجناسي فرضته المنظومة النقدية القديمة، وهو ما فتح الباب أمام آفاق من التاريخ والمسرح والسيرة والحكي العجائبي والدراما، وغير ذلك من الأنواع السردية التي خضعت للمعطى الشعري.

ولما كان التاريخ سردا وحكيا للأحداث والوقائع التي شهدتها الأمم والأقوام، استدعاه النص الشعري بفعل عملية المثاقفة ليحفر في حيثياته ويستنطق المضمر منه، ولعل هذا التمازج بين المكونات الخطابية الكبرى للتاريخ بوصفه نصا سرديا والمكونات الخطابية للشعر، أدى إلى صناعة ذاكرة تاريخية جديدة تبنى عبر بعد مجازي تخيلي يحدد عن شرط الموضوعية والقيود التي فرضتها سلطة المركز "فالتاريخية هي استدعاء الزمن للتفكير بالوجود ولكن لا الوجود الفردي بل الوجود في العالم ومع الآخرين بكل غناه الدلالي والتأولي"².

لقد أتاح التداخل بين ما هو شعري وسردي وتاريخي استدعاء وقائع وتفاصيل تاريخية، ولكن المعول عليه هنا ليس استعادة ماضي الأحداث وتذكرها فحسب بل الكيفية التي تروى بها هذه الأحداث من جهة، وطريقة النظر إليها استدعاء وتخيلها وما تفصح عنه في تسريدها للذات وللعالم من جهة ثانية، فلا بد لأننا الساردة داخل النص أن نقرأ الزمن الحاضر بعدسة الماضي وتصل الماضي الذي تتذكره بالمستقبل الذي تستشرفه ليصبح التاريخ بالفعل "أداة دفاعية ووقائية بالنسبة إلى الفرد، الذي يستعين به عن طريق التذكر لمواجهة قسوة الواقع في الزمن الحاضر"³، يتجول في أحداثه وأصواته المتعددة وينتقي منها ما يخدم رؤاه.

¹. صلاح بوسريف، الفكر النائم، ص 110.

². بول ريكور، الوجود، الزمان، السرد، ص 30.

³. عبد الفتاح وفكوح، (2017)، أدب السيرة الذاتية، ط1، فضاءات للنشر، عمان، ص 69.

4. الذاكرة الإسترجاعية:

تلعب الذاكرة دوراً حاسماً في حياة الإنسان اليومية إذ أنها جزء أساس لتحديد هويته، وكذلك هي الوقود الحي لشعلة الإبداع، ولولا الذاكرة لما تولدت هذه الآداب وهذه النصوص الخالدة، والشعر هو الذاكرة وهي تسجل كل ما يفتتها ويؤثر فيها، "فكل ما يمر به من تجارب يبقى مسجلاً في سجلات الذاكرة، تارة يستدعي الإنسان ذكرياته إرادياً وبنوع من التركيز، وتارة تقفز الذكريات من تلقاء الوعي تباغت صاحبها"¹، وذلك لا يتحقق إلا بوجود حافظ يعين على عملية التذكر.

إن الحافظ على عملية التذكر هو الحاضر أي لحظة الكتابة نفسها عن طريق الاسترجاع والركون للذاكرة، فعملية الاسترجاع تفضي بالنص إلى الانفتاح على الزمن في رحلة عودة يمتزج فيها التخيل بالذاكرة الحاملة وهي "تصل بين زمنين الحاضر الذي يطلب استقدام واقعة ماضوية فيرسل حاويات التذكر لنقلها من حصونها في الذاكرة كي تخضع لسلسلة من العمليات التي تؤهلها للدخول في عالم جديد يتيح إحراز نتائج متقدمة على مستوى النص والإدراك والتمثل"² لتكون وسيطاً بين عالمين واقعي وتخيلي.

والذاكرة هي "الحافظة الأولى للتاريخ"³، ولكن تم التلاعب بها عن طريق الأيديولوجيا التي فرضت عليها الخوض فقط في التاريخ الرسمي المعلن والمسموح، وهو ما جعل الشاعر يؤسس لذاكرة مضادة تساءل وتقوض التاريخ لأجل إرساء قيم جديدة، لأنه "يجب إنصاف أولئك الذين عرفناهم وأولئك الذين نجهلهم"⁴.

تتمظهر فاعلية الحكي الإستعادي في ديوان المنصف الوهايي "بالكأس ما قبل الأخيرة"، من خلال استحضار الشاعر بعض ذكرياته من الطفولة إلى الشباب والتي كان لها دور في تكوين شخصية الأنا ووعمها يقول:

أمي؟ أخت منساج وبكرات من الخيطان حيث الليل يرقد هائناً في مائه الزيتي، أو في نصف صائته، وحيث الفجر كان يصعد النفس الأخير على التلال، بحرفه المهمتوت.

¹. محمد عابد الجابري، (1997)، حفريات في الذاكرة، ط 1، مركز دراسات الوحدة طرق العربي، بيروت، ص 179.

². محمد صابر عبيد، (2008)، السيرة الذاتية الشعرية، (د.ط)، عالم الكتب الحديث، ص 07.

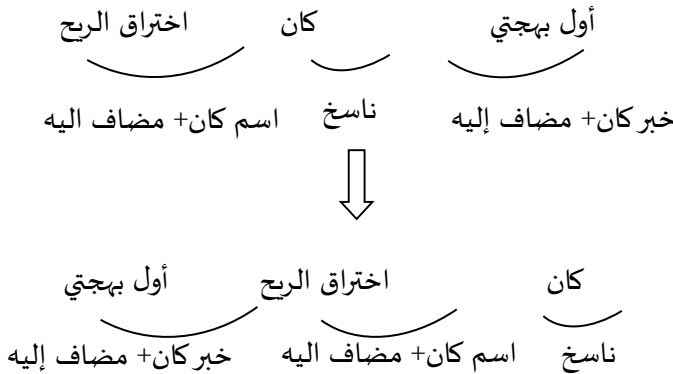
³. بول ريكور، (2009)، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيتوني، دار للكتاب الجديدة، بيروت، ص 12.

⁴. المرجع نفسه، ص 12.

أول بهجتي كان اختراق الرياح. / أول لعبتي كان اختراق الظل. / كانت من وراء البيت تبدأ غابة، / كنا تعلمنا صغراً كيف ندخل نحن من متفرق الأبواب حتى عنفوان نياتها"¹

تدخل العديد من الأشكال النصية في هذا المقطع الذاكراتي، فالكتابة تستغل كل فضاء الصفحة وتستثمر في أبعاده المكانية، حيث نجد ذلك التمازج بين البياض والسواد، وتقاطع العبارات والحروف والإشارات وتوزع الأسطر بين النسق الشعري والنسق النثري، كما يتجلى التوازي من خلال العبارة:

أول بهجتي كان اختراق الرياح / أول لعبتي كان اختراق الظل
هذا التوازي قائم في التقابل بين (اختراق الرياح) ، (اختراق الظل)، والتشاكل الصوتي (أول، أول) (بهجتي، لعبتي)، هذا بالإضافة إلى التساوي بين الجملتين، أما تكرار (كان اختراق)، فجاء كنسق إيقاعي داخلي حقق الكثافة والانسجام.
كما يظهر في العبارة السابقة التقديم والتأخير على النحو:



إن هذا التقديم في خبر كان على الفعل والاسم جاء كمطلب أسلوب في ظل الإملاءات الدلالية والاشتراطات الإيقاعية التي استدعتها الكتابة الجديدة بما فيها من خرق للساند. يعيد الشاعر عبر التذكر الأشياء إلى بداياتها، إلى الطفولة موطن الأحلام البسيطة، ويتضح هذا في المقطع من خلال تكرار أفعال الكينونة الماضية (كان، كانت، لنا)، ويمزج

¹. المنصف الوهايي، (2013)، بالكأس ما قبل الأخيرة، ط1، مسكيلياني للنشر، تونس، ص 8.

هذه الذكرى بعناصر الطبيعة (الريح، الغابة، النبات) لتقابل واقع وحاضر الشاعر المادي المتهالك الذي فقد معظم مرتكزاته الاجتماعية الخلاقة، ولتحول "تشيؤ" الإنسان إلى عالم متأنسن نابض بالحياة من خلال حرث الذاكرة واستفزاز أجمل ما فيها.

5. بنية الزمن:

1.5. الزمن الأسطوري:

هو زمن ينفلت مما يفرزه التاريخ، سرمدى يسمو على الزمان والفضاء الدنيويين، تكتسب من خلاله بعض الأيام والتواريخ ألق القداسة، "فالزمن الأسطوري زمن مطلق إذ يمكن استعادته من خلال الطقوس، ذلك أنه من يمارس شعيرة من الشعائر قديما مثل الحلق والطواف أو الأشعار والذبح يسمو على الزمان والفضاء الدنيوي ويتجاوز التاريخ"¹، وهذا الزمن متخيل غير قابل للخضوع لمقاييس الزمن، وإذا حدد فليس إلا من قبيل الرمز، يقول الشاعر موظفا هذا النوع من الزمن في نص فاييتون سوري feuilletton .

كنت أعرف أن في التوراة إنجيلا. / وفي القرآن تورا .. / وفي التوراة ألواح العراقيين / في ألواحهم ... ألواح أوغاريت / كان إلهنا القمري ... يولد في العراق ...

على ضفاف النهر / كان طعامه الحلزون والأعشاب .. والأسماء / مذ كانت له سفن / تشق الريح / ثيران مجنحة / من العصر الطباشيري / أفراس نمور .. لم تزل²

يبدأ المقطع بانفتاح حضاري عظيم يتخطى حدود الزمان والمكان، يصف فيه الشاعر الراوي سلالة الشاميين وجذورهم في بقاع الأرض، وهو ما عبرت عنه الجملة الفعلية في بداية الأسطر 1، 4، 6، 7 (كنت أعرف أن، كان إلهنا، كان طعامه، كانت له)، ثم يقيم عبر هذا الأفعال الماضية راوياً إيجابية بالأفعال المضارعة في آخر كل سطر (يولد، تشق، لم تزل) التي تفيد الإنجاز.

ويبرز في المقطع حضور عدة أزمنة أسطورية، أولها زمن وجود الإله القمري (سين) الذي يعتقد في الميثيولوجيا السومرية أنه رب المعرفة، وزمن وجوده مقدس خارج من سراديب الماضي متوالد في عقول السوماريين، والزمن الثاني هو عصر الديناصورات والمخلوقات الأولى والذي اختلف حول حقيقة وجوده.

¹. محمد عجينة، (2005)، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، ط1، دار الفرابي للنشر،

بيروت، ص 537.

². الديوان، ص 331.

إن الشاعر عبر استحضار هذه الأزمنة يحاور جميع الموجودات في محاولة لاستعادة واقع لم تلامسه عين قط في زمن يختلف عن الزمن الطبيعي، وهنا تكون الذات هي الانعكاس الجوهري لخلق هذا البعد الأسطوري للزمن، هذه الذات التي تتعدد مآزقها وانشقاقاتها وزوايا نظرها وطرق اختراقها للواقع، وهو ما فتح المجال للخيال لتصفيته من الشوائب العالقة به، كما حقق هذا النوع من في النص الوظيفة الجمالية والتأثيرية¹، التي سعت الكتابة للاشتغال عليها.

2.5. الزمن التاريخي:

يخضع الزمن التاريخي لمبدأ الانتقائية لأن التاريخ جملة من الأحداث لا تحمل رؤيا، والكتابة الجديدة هي التي تغير مجراه الأساسي، في عملية ثقافتة تمزج بين الذاكراتي والواقعي والشعري والمتخيل، فالرؤية الشعرية للزمن التاريخي تسعى إلى هدم التاريخ المقدس وكسر تابوهاتة وصناعة الذاكرة التاريخية عبر بعد مجازي تخيلي².

ويمكن رصد الزمن التاريخي في الديوان من خلال توظيف الشاعر تواريخ بعض الحوادث المهمة في التاريخ العربي والإنساني بشكل لافت يقول:

في أعمال "غارتيلاسو" أنا / وحصار سنتافي المدينة كنت ألبس زيهم. / في مسرحيات القناع رأيت رأسي في رؤوس رماح أهلي / في بلنسية على أطراف الأصابع كنت أرقص / في غرناطة كنا على إيقاع مطرقة وكبر نوقظ الأسلاف.

يتداخل الشعري/ السرد في المقطع بشكل لافت، حيث تأخذ بعض الأسطر شكلا شعريا من حيث الإيقاع والحجم والتكثيف، وبعضها يأتي على الشكل الخطي الذي نجده في النصوص النثرية، كما جاء إيقاع السرد من خلال الصيغ الإخبارية (كنت أعرض خيلنا للبيع، في غرناطة كنا على إيقاع مطرقة نوقظ الأسلاف، كولومبس يرحل إلى عالمه الجديد...)، حيث يصف الشاعر أحداثا ومشاهد تاريخية، ويستحضر حشداً هائلاً من التواريخ والأمكنة والأزمنة والشخصيات التاريخية التي يتقمصها في كل مرة لأن الذات لا

¹. سمير مرزوقي وجميل شاكور، (1985)، مدخل إلى نظرية القصة، ط الدار التونسية للنشر، تونس، ص 110.

². ينظر: سليمة مسعودي، (2020)، الحداثة والتجريب، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن، ص 68.

تتأكد كينونتها إلا من خلال تناسخها مع ذوات أخرى، وهو ما يؤكد أن الكاتب يلجأ للتاريخ ليتملكه، ويصبح تمثيلاً وتمثلاً خاصاً بالذات.

كما ترصد الأسطر صوراً مشهدية يتلاقح فيها الشعر بالسينما في شكل تصوير فوتوغرافي ينقل الحركة بنبضها وألوانها، وترفع الحواس من مستوى المشهد (في رأسي، أصابع، صوت الدم، رأيت)، لكونها تستبطن الأعماق الروحية للذات، وتزاج بين الحسي والنفسي: صوت الدم الدفاق ← أغنيقي الحزينة، ويمتزج هذا الوصف بعناصر الطبيعة: لحاء، نهر، ثيران، الفلامنكو، الخيل الكهف، ليشكل لوحة فنية مفعمة بالأنسنة والحياة.

6. تخيل المدن وأسطرة المكان:

تتجاوز الكتابة الجديدة سلطة المكان وتنخرط في مساءلته جمالياً وتاريخياً وتراثياً ورمزياً، وتعتبر المدينة الحلم واحدة من الأماكن التي ينزع الشاعر للإقامة بها، وهو يصنع مدينته بداخله غير المدينة التي يعيش بين أناسها رغبة في الابتعاد عن الواقع والبحث عن المثال الذي كثيراً ما يرتبط بالبراءة والطهر والنقاء، لأن اختراع هذه المدينة هو "اختراع معقلن لانكسارات القسوة والوحدة والعزلة"¹ التي يعانيها في هذا الوجود، وفي حياة كل شاعر مدينة يحلم "بالإقامة فيها جسدياً ولغوياً ككيان إنساني في فضاء مكاني محدد جغرافياً أو هندسياً لغوياً بالكتابة الشعرية حيث يسعى من خلال القصيدة أن يجعل من المدينة حلماً يعايشه ويعيشه"²، بل ويمنحها في بعض الأحيان بعداً أسطورياً عبر آلية التجريب التي تعمل على تفعيل الخيال في أقصى طاقاته، ومن نماذج تخيل وأسطرة المدن في الديوان المقطع التالي من نص "قيروان لوحة الأحد الكبيرة":

لاقيروانك أنت سعدي... يا ابن يوسف... وردة الثلج التي أهديتها.. / وأخالها ساحت
هنالك في صباح انجليزي الضباب.. / أخالها لبست علي طريقها... ألوانها المائية الزرقاء زرقة
فضية/ لا قيروان محمد بنيس... / ذي فاس لنا أخرى... تطل على منازلنا... / بأعينها الرماد...
بزرق مخطوطات خيمياء... / لتحويل المعادن ... أو بمخطوطات فقه...³

¹. منصف الوهايي، (2009)، شعرية وتمجيد المدن، أحمد الدمناتي، مجلة نزوى، سلطة عمان، ع 58، ص 47، 48.

². المرجع نفسه، ص 48.

³. الديوان، ص 52.

إن استحضار الشاعر للزمن بأنواعه داخل نصوصه ينم عن انفتاح الكتابة وشموليته إذ صارت لحظة كلية ، تستوعب الزمن في كل تجلياته الحقيقية والتخيلية عبر فعل الذاكرة المخاتلة التي تقوم بالحفر السردي في الماضي عن طريق التفسير والتأويل ومن ثم الانفتاح على وجهة نظرة جديدة تستشرف المستقبل وتفتح الهوية على الكينونة والتكامل الإنساني.

تبرز في المقطع صبيغة (إلا قيروانك أنت) كنقطة محورية تنطلق منها الأسطر الموالية، وفي كل مرة يكررها الشاعر يرفقها باسم شاعر (محمد بنيس، سعدي يوسف) ولا النافية التي تلغي انتماء هؤلاء الشعراء لهذه الأرض، في حين أنه يلغي صبيغة النفي حين يقرنها باسمه على النحو (هي قيروانك أنت يا ابن الوهايي) كمؤشر عن العلاقة التي يقيمها مع مسقط رأسه الذي يتحول من مجرد مكان إقليدي إلى مكان أسطوري يرغب في الاتحاد به، بل يتخيله أنثى تثير فيه عالما من الصور الحسية التي تحتفي بالحواس والمخيلة والأسطورة، فيشخص الشاعر المدينة ويجعل لها أعينا كحجر الفلاسفة الأسطوري الذي يعتقد حسب علم الخيمياء لدى المصريين القدامى أنه يستطيع تحويل المعادن للذهب الخالص، والمعادل الموضوعي لهذه الأسطورة، يتمثل في كون القيروان مدينة العلم والعلماء كما كانت مصر قديما فالشاعر لا يصبو إلى مساحة جغرافية يعيش فيها، بل يبحث عن رقعة تتأصل فيها هويته وتتحدد من خلالها قيمته الحضارية.

7. استحضار الشخصيات الأسطورية والتاريخية:

إن العودة إلى الشخصيات الأسطورية والتاريخية التي جاءت في كتب التاريخ عن الأمم الأولى والسير الشعبية والحكايات الخرافية والملاحم القديمة، ليس مجرد توظيف فني جمالي لتفعيل الإدهاش والغرابة بل هو محاولة دمج تلك الشخصيات في زمن الشاعر الذي استعارها ليضمها صوته وتجربته ورؤيته وفق طريقة درامية تنزع إلى السرد، ويأتي اختيار الشخصية نابعا عن وعي الشاعر ولقواسم مشتركة بينهما، وهو ما يمنح هذا الحضور خصوصية وفردة، وقد وظف الشاعر المنصف الوهايي في ديوانه عدة شخصيات جمعت

بين الأساطير اليونانية "مستغلا ما في لغة الأسطورة من طاقات ايجابية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود"¹

يقول الشاعر في نص: "الفينقيون... رسوم لم يحلم بها بانويل"
أبو الطيب المتنبي / الراحلون هم إذن! / ليكن! / وأنت الآن في حلب وقلعتها .. /
أسمعني؟ / هنالك في مثابة بئرها؟ / لا شيء / هذا ماؤها ملح وجدنا بابها السري، / لكن
لم نجد مفتاحه / مفتاحه في قفل قافيتي.²

يحاور الوهابي الشاعر أبا الطيب المتنبي في المقطع عبر مونولوج (داخلي/ خارجي)،
يتماهى فيه صوت الشعارين، في سلسلة من الأسئلة، موظفا علامات التعجب والاستفهام
في نهاية الأسطر الأولى (هم إذن!) (ليكن!) (أسمعني؟) (هنالك في مثابة بئرها؟)، ثم يجيب
ذاته في الأسطر التي تليها ويفتح طريقا آخر للمعنى (هذا ماؤها ملح)، (وجدنا بابها السري)،
(مفتاحه في قفل قافيتي)، وكأن الكتابة هنا حالة إملاء وتكشف مستمر وبحث عن إجابات
ومخارج جديدة.

ويسدعي الشاعر هذه الشخصية التاريخية الفذة (أبو الطيب المتنبي)، رمز التخطي
والتجاوز الذي يؤمن بالتقاء الشعر بالنبوة واستشرافه للمستقبل، فما يمتلكه من معرفة
حدسية كشفية جعلته يتنبأ بالواقع ويقرأ المخبوء والمغيب، ويقدم رؤية جديدة للإنسان
والعالم، في هذا المقطع يحاوره الشاعر ويسافر به إلى حلب ليشاهد الوضع المزري هناك،
ويطلب منه أن يجد مفتاح الأزمة من خلال نبوءاته، فجاء النص منفتحا على الزمن نقرأ
فيه الماضي بلغة الحاضر كما نقرأ فيه المتنبي والوهابي معا، الواقع والمغيب، الشعر والنبوة.
خاتمة:

أسفرت الدراسة عن النتائج الآتية:

1. الشعر جامع أنواع والقصيدة واحدة من أنواعه، ومن هنا جاءت الكتابة لتعيد للشعر
معناه الأنطولوجي.

¹. علي عشري زايد، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د.ط)، دار الفكر
العربي، القاهرة، ص 175.

². الديوان، ص 317.

2. تأسست حداثة الكتابة انطلاقاً من مرجعيات معرفية ارتبطت بالفلسفة والتصوف والتاريخ، واستندت إلى وعي الشاعر الكتابي ومرجعياته الفكرية وملكانه اللغوية والتعبيرية.
3. إن الإيقاع في حداثة الكتابة هو إيقاع النص لا إيقاع الصوت، وقد انفتح على تمثلات جديدة تشمل حتى المظهر الكاليفرافي وكيفية توزيع الأسطر.
4. ابتكر الشاعر آليات جديدة في الكتابة حسب ما تمليه تجربته الشعرية الخاصة ومنها الأسطورة، تداخل الأجناس والفنون، الاهتمام بالنص الموازي والمظهر البصري للصفحة من أشكال وإشارات وحواشي، الانتقال إلى بلاغة جديدة تهتم بالصور الحية في النص وتفعيل أقصى طاقات التخيل، والانتقال من نظام الوزن والقافية إلى الإيقاع المتعدد.
5. حققت الذات مشروع روايتها للتاريخ عن طريق التخيل، وبتبنيها ذوات أخرى، لتتعدد الأصوات الحاضرة والأحداث والحقب داخل الصفحة الواحدة.
6. إن الهدف من جمع الشاعر للمتخيل الشعري بالتاريخ هو كتابة المسكوت عنه والنبش في صمته، والخروج عن المرجعية الدينية والتاريخية والثقافية المشتركة.

المراجع

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، (2000)، لسان العرب، مادة (كتب)، م 13، ط1، دارصادر، بيروت.
2. أدونيس، (1971)، تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، ع17-18.
3. أدونيس، (1984)، زمن الشعر، ط5، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ص 226.
4. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت.
5. بول ريكور، (1999) الوجود، الزمان السرد، بر: سعيد غانمي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1.
6. بول ريكور، (2009)، الذاكرة التاريخ النسيان، تر: جورج زيتوني، دار للكتاب الجديدة، بيروت.
7. جاك دريدا، (1988)، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم هاد، تقديم محمد علال سي ناصر، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب.
8. سليمة مسعودي، (2020)، الحداثة والتجريب، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر، الأردن.
9. سمير مرزوقي و جميل شاكر، (1985)، مدخل إلى نظرية القصة، ط الدار التونسية للنشر، تونس.
10. صالح بوسرييف، (2021)، الفكر النائم، ط1، دارفضاءات للنشر، عمان.
11. صلاح بوسرييف، (2002)، مضايق الكتابة مقدمات ما بعد القصيدة، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء.
12. صلاح بوسرييف، (2014)، الشعر وأفق الكتابة، ط1، منشورات ضفاف، دار أمان الرباط، ص 101.
13. صلاح بوسرييف، (2018)، حداثا الكتابة في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار فضاءات للنشر، عمان.
14. صلاح بوسرييف، (2007)، الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر، ط1، دار الحرف للنشرة، المغرب.
15. عبد الفتاح وفكوح، (2017)، أدب السيرة الذاتية، ط1، فضاءات للنشر، عمان.

16. علي عشري زايد، (1997)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (د.ط)، دار الفكر العربي، القاهرة.
17. محمد بنيس، (1988)، حادثة السؤال في الشعر والثقافة، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.
18. محمد بنيس، (1994)، كتابة المحو، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب.
19. محمد صابر عبيد، (2008)، السيرة الذاتية الشعرية، (د.ط)، عالم الكتب الحديث.
20. محمد عابد الجابري، (1997)، حفريات في الذاكرة، ط1، مركز دراسات الوحدة طرق العربي، بيروت.
21. محمد عجينة، (2005)، موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، ط1، دار الفرابي للنشر، بيروت.
22. محمد فتوح أحمد، (2006)، الحداثة الشعرية الأصول والتجليات، ط1، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع.
23. المنصف الوهايي، (2009)، شعرية وتمجيد المدن، أحمد الدمناات، مجلة نزوى، سلطة عمان، ع 58.
24. المنصف الوهايي، (2013)، بالكأس ما قبل الأخيرة، ط1، مسكيلياني للنشر، تونس.