قصيدة النثر وشعرية التجاوز

د. مسعود وقاد
جامعة الوادي

الملخص:

إنّ الثورة التي قامت بها الحداثة الشعرية كانت في جانب هامّ منها رفضا للأوزان الشعرية الجاهزة التي غلبت على مسيرة الشعر العربي. ومع ذلك ظلّت القصيدة العربية خاضعة للنظام التقليدي، حيث لم تتعدّ الثورة مجرّد تعديله ليتلاءم مع التجارب الشعرية المعاصرة.لكنّ ثورة التجاوز أتتْ على كل القواعد والقوانين الجاهزة للقصيدة التقليدية. فكانت (قصيدة النثر) هي النتيجة الطبيعية لهذه الثورة. لكن سؤال الهوية، والشرعية الشعرية ظلّ مطروحا على هذه القصيدة. وهذا المقال هو محاولة لرسم الحدود الشعرية لقصيدة النثر.

Résumé

La poéticité moderne, en rejetant la versification toute faite dominant la poésie arabe depuis sa naissance, a fait toute une révolution; mais ladite révolution ne pouvait que modifier le système traditionnel auquel elle était toujours soumise et ce pour convenir aux expériences et aventures poétiques modernes

*Toutefois, la révolution du "**dépassement**" a pu démolir la totalité des règles et lois de la poésie traditionnelle et donner naissance à la poésie en prose Mais des questions comme l'identité et la légitimité poétique sont toujours posées. A travers cet article, nous essayerons de tracer les contours poétiques de cette poésie en prose.*

مثّلت قصيدة النثر نتيجة طبيعية للرغبة في الهدم والتجاوز الدائم الذي اتسمت به الحداثة الشعرية. وهي الشكل الأدبي الأكثر دلالة على التمرّد، وقد ظهرت كنتيجة منطقية لما كان يصبو إليه شعراء الحداثة من قناعة الاستغناء عن الوزن والقافية، بحجة أنّ موسيقاهما «موسيقى خارجية، ثم إنّها مهما أمعنت في التعمّق تبقى متّصفة بهذه الصفة، إنّها قالب صالح لشاعر كان يصلح لها، وكان في عالم يناسبها وتناسبه، لقد ظلت هذه الموسيقى كما هي، ولكن في عالم تغير لإنسان تغير ولإحساس جديد حتى في الزمان الذي كان زمانها، لم تكن موسيقى الوزن والقافية وحدها ما يزلزل القارئ»(1). فالقصيدة التقليدية في رأي الناقد ليست إلا قالبا شكليا كان يستجيب لاحتياجات إنسان ذلك العصر، وهو ينكرها على الشاعر المعاصر الذي تعقدت تجربته الشعرية، ولم تعد القوالب الشعرية صالحة لاستيعابها، وينتصر في الوقت نفسه لقصيدة النثر التي وصلها مباشرة بقصيدة النثر الفرنسية «إنني أستعير بتلخيص كلي

هذا التحديد [تحديد قصيدة النثر] من أحدث كتاب في الموضوع بعنوان "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" للكاتبة الفرنسية برنار»(2).

والواقع أنّ قصيدة النثر نشأت في تربة غربية، فقد ظهرت في فرنسا إبّان النصف الأوّل من القرن التاسع عشر على يد شاعر فرنسي مغمور هو "ألوسيوس بيرتران" (1807-1841) من خلال ديوانه الشعري الوحيد (كاسبار الليل) الذي أحدث ضجّة واسعة في الساحة الأدبية الفرنسية آنذاك(3)، بسبب ما تضمّنه من غرابة في شكل قصائده. وقد كان لاحتفاء بعض الشعراء الكبار من أمثال "بودلير" بأهمّية تلك القصائد ذيوع وانتشار لقصيدة النثر. وغدت بعد ذلك شكلا أدبيا فرض نفسه على المشهد الشعري الفرنسي.

أمّا في الساحة الأدبية العربية فقد كان لكتابات بعض الشعراء الأوائل في النهضة العربية أشكال قريبة من قصيدة النثر كُتبت تحت ما عرف بـ (الشعر المنثور). وقد تمثّلت هذه المحاولات في «نصوص أحمد شوقي التي أطلق عليها صفة الشعر المنثور، في كتاب "أسواق الذهب" ، وكذا في نماذج نقولا فيّاض، وأمين الريحاني، وخليل مطران»(4) . ثمّ عُرف هذا الشكل بين جماعة من الشعراء الرومانسيين أشهرهم مي زيادة، رشيد نخلة، حبيب سلامة، منير الحسامي وغيرهم .

لكنّ البداية التأسيسية تنسب إلى مجلّة "شعر" اللبنانية التي كان لها دور كبير في الترويج لمصطلح "قصيدة النثر" بعد أن ترجمه ونقله أدونيس عن اللغة الفرنسية، وتحديدا عن كتاب "سوزان برنار Susan Bernard" . وهو الكتاب الذي صدرت عنه أغلب المحاولات التنظيرية والإبداعية للدارسين والشعراء العرب الذين خاضوا في قصيدة النثر. و في العدد الحادي عشر من تلك المجلة «ظهرت أوّل محاولة تنظيرية للتوجّه الجديد ، ممثّلة في مقالة لأدونيس بعنوان: محاولة في تعريف الشعر الحر»(5). ويتجلّى في هذا المقال التأثير القوي للتوجّه السريالي على هذا الناقد.

وهو ما يؤكّد أنّ هذا النوع من الكتابة جاء نتيجة للمثاقفة مع الغرب، حيث أنّ صياغتها النظرية تنتسب «إلى أفق الاحتكاك بالآخر، إلى المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث، وضغط عمود الشعر العربي»(6) في سبيل البحث عن مناطق شعرية مختلفة خارج دائرة الشعر في حماسة تبشيرية، أفضت إلى الوقوع في بعض الأخطاء مقابل المنافحة عن هذا النوع الجديد الذي عُدّ السير في ركبه تبوّؤا لمواقع متقدمة جدّا في ساحة الحداثة الشعرية . «فقد كان سائدا أنّ مجرد الكتابة بالنثر من حيث إنّها تختلف عن الكتابة الوزنية القديمة، وتأتلق وتتماثل مع الكتابة النثرية في الغرب

دخول في الحداثة، ويبالغ بعضهم فيرى أنّ مجرد الكتابة بالوزن تقليد وقدم، ومجرد الكتابة بالنثر تجديد وحداثة»(7).

وكان التحدي الأكبر أمام هؤلاء الشعراء تقديم البدائل الموسيقية والإيقاعية، حيث لم يكن الاستغناء عنهما كليا مقبولا، إذ ارتبط مفهوم الشعر عند العرب بالوزن والقافية وهما الأساس الثابت للإيقاع.

إذن فالسؤال الذي يلحّ على الدارس لقصيدة النثر يتعلق بالإيقاع قبل التطرّق إلى الحيثيات المحيطة بالمصطلح من حيث بنيته وتناقضها؛ إذ الإيقاع عُدّ ولا يزال عمادا للشعرية العربية. فهل تخلّصت قصيدة النثر من الزي الإيقاعي؟ وهل طعن هذا التخلص من عنصر الإيقاع في شعريتها؟ إنّ الثابت الذي لا خلاف فيه هو أنّ قصيدة النثر قد استغنت عن الوزن والقافية بوصفهما الشكلَ الأكثر تجسيدا للإيقاع، وما وصْفها بهذه البنية الاسمية المتناقضة شكلا (قصيدة/النثر) إلا دليل حاسم على هذا الاستغناء الكامل، لكن أنصارها لا يرون في تخليها عن الوزن والقافية أيّ مبرر لإبعادها عن دائرة الشعر، فقد وصفت العرب قديما الصياغة القرآنية لما سمعت الآيات تتلى بأنها شعر «وهذا يدل على أنّ العرب لم يميزوا الشعر بالعروض، وإنما بالشعرية التي هي روح النص التي تشيع فيه الحياة»(8)، ورأى عبد القاهر الجرجاني أنّ «الوزن ليس من الفصاحة والبلاغة في شيء، إذ لو كان له كلّ مدخل فيهما كان يجب في كلّ قصيدتين اتّفقتا في الوزن أن تتّفقا في الفصاحة والبلاغة» (9).

إنّ في السجع والخُطب والنثر الصوفي سماتٍ شعريةً بارزةً دون أن ترتبط بالعروض، بل إنّ ابن سينا يذهب إلى أبعد من ذلك حين يَلمح في النثر وزنا يختلف عن الوزن العددي (العروض) . وهو يسمّيه بالوصل والفصل في الجمل، مؤكّدا أنّ هناك سماتٍ أخرى تُقرّب النثر من الشعر(10)، مثلما أنّ في السجع والخطب والنثر الصوفي ملامحَ شعريةً بارزةً دون أن ترتبط بالعروض.

وهكذا سعى أنصار قصيدة النثر إلى البحث عن الشرعية الشعرية بالتقليل من أهمية العروض، والاستناد إلى ما تضمّنه التراث ذاتُه من إشارات تثبت ذلك، حتى انتهوا إلى أنّ للإيقاع وجهًا آخرَ بعيدًا عن الارتباط بالوزن والموسيقى الخارجية، إيقاعا يربطه أدونيس بإيقاع الحياة الجديدة المتجدّدة فيقرّر أنّ «في قصيدة النثر، إذن، موسيقى لكنها ليست موسيقى للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كلّ لحظة»(11)، وفي هذا التجدد انتقال من فلسفة الثابت التي كرّسها الشاعر العربي القديم ممثّلة في الزي الشعري الموزون المقفّى، إلى فلسفة المتحوّل العابر للأنواع التي يتبنّاها الشاعر المعاصر الذي أصبح «يرفض وسائل

الرقي الآلية جدًا للشعر الموزون المقفّى ويطلب "مفاتنَ" أكثر دقّة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرية في المعنى والصوت وبين الفكرة والإيقاع وبين التجربة الشعرية واللغة التي تترجمها»(12)، وصارت الحرية والانفلات من أي قيود مسبقة هي ضالّة الشاعر. وهذه مهمة خطرة لأن الشاعر مدعو إلى إيجاد قوانينه الفنية الخاصة ما دام قد تحرر من القوالب الفنية الجاهزة، وراح يتعقّب المناطق الشعرية المختلفة عن الشعر وعن النثر معا.

إنّ هذه الحرية التي انبنت عليها قصيدة النثر هي ما جعلها تبدو معقّدة أمام الشاعر والناقد على حد سواء، لأن الإبداع في ظلّ القوانين الجاهزة والمحدّدة سلفا أسهل بكثير من الإبداع في ظلّ الحرية التامة، وهذا لا يعني أنّها لم تسنّ قواعد معينة تلتزمها، فالشاعر حينما « يرفض عناصر الشعر المتفق عليها كلها فعليه أن يعوض عليها بالصور الأخّاذة، ونمط من الإيقاع متنامٍ، داخلي جديد، ورؤيا جديدة للحياة وللوجود»(13)، وعلى رأس هذه العناصر اختفاء النظام الإيقاعي، وهو ما دفع شاعر قصيدة النثر إلى التعويض عنها بعناصر فنية وجمالية ذات كثافة فائقة، حاولت "سوزان برنارد" حصرها في أربعة عناصر هي: الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية(14)، غير أنّ أنصار قصيدة النثر ظلوا يرفضون هذا التحديد المسبق والخضوع لأية قواعد نقدية مشددين على أنّها ذات مبدإ فوضوي هدام، فهي «نثر وشعر، حرية وصرامة، فوضوية مدمرة وفن منظم... ومن هنا يبرز تباينها الداخلي، وتنبع تناقضاتها العميقة الخطرة والغنية، ومن هنا ينجم توترها الدائم وحيويتها»(15).

لا يمكن تحقيق نموذج قصيدة النثر بسهولة دون توفر شاعر متميز ذي موهبة شعرية عالية، وثقافة فنية زاخرة تؤهله للعثور على منطقة إيقاعية خارج دائرة الوزن الموروث، ولعل خارطة هذه المنطقة ترتسم داخل حدود اللغة ذاتها في أصوات الألفاظ وثرائها الدال، وفي التفاعل الحاصل بين الكلمات في الجملة الواحدة، وفي ترابط أجزاء الجملة وتناسقها، وداخل هذا المشهد «لا تعود اللغة وسيلة بل تصبح هدفا للخلق وتجليا له، وفي هذه اللغة تبلغ الكثافة حدودها القصية حيث ينهض صوت الكلمة بدور في تجسيد الدلالة، وتغدو الكلمة شكلا صوتيا للمعنى، كما أنّ صورتها الحسية أو وجودها الفيزيائي يصبح بما فيه من عثرة أو اكتظاظ أو استطالة صورة مرئية لما تريد التعبير عنه»(16).

وترتسم بهذا التحديد العام قواعد الإيقاع الشعري الجديد في صورة شبه واهمة لم تتّضح إلا لقلّة من الشعراء الرواد الأوائل من أمثال أنسي الحاج وأدونيس ومحمد الماغوط، وظلّت غائمة غامضة عند مجموعة أخرى من الشعراء الضعاف الذين وجدوا

فيها مركبا ميسورا سار بهم متفيّئا أثرَ سراب ظنّوه خطأ ظِلّ أولئك الرواد من شعراء قصيدة النثر.

فقد تجاوزت قصيدة النثر الحدود الشعرية المرسومة، وأعلنت القطيعة الكاملة مع الشكل الإيقاعي القديم وزنا وقافية، رافضة كلّ التقعيدات النقدية والشروط المسبقة، راضية منها بمبادئ عامة هي أقرب إلى روح الشعر، كالحصر، والإيجاز، والكثافة، والتوهّج، والوحدة العضوية.

ولم يكن هذا الشكل الشعري "الهجين" إلا صدًى لتلك الدعاوى التي أرسى حدودها "يوري لوتمان" في كتابه (تحليل النص :بنية القصيدة) وجون كوهن" Jean Cohen" في كتابه (بنية اللغة الشعرية) الذي يعد الحجر الأساس لأغلب الدراسات الحديثة الغربية والعربية، والذي يتحدث عن قصيدة النثر هذه قائلا: «برغم النجاح الذي لا مراء فيه فقد بقيت استثناء في أدبنا، فمن منا لا يحلم –كما يقول "شارل بودلير (1821-1867) Baudelaire, Charles " في أيام طموحه- بمعجزة بشعر نثري موسيقي دون وزن ودون قافية، فيه من النعومة والشدة ما يجعله يتلاءم مع الحركات الغنائية للنفس، ومع تموج الأحلام، ومع قفزات الوعي؟ إنّ الفن الكامل هو الذي يستغل كلّ أدواته، والقصيدة النثرية بإهمالها للمقومات الصوتية للغة تبدو كما لو كانت شعرا أبتر»(17). وعلى الرغم من أنّ "بودلير" قد وفّق في كتابة بعض المقطوعات النثرية الرائعة إلا أنّها لم ترقَ إلى مصاف روائعه الشعرية الموزونة. لكن هذا الزعم لا ينفي إمكانية كتابة قصيدة نثرية خالية من الوزن مبنية على الإيقاع. وقد حدث أن كتب قلة من الشعراء الحداثيين الأقطاب قصائدَ نثرية رائعة اعتمدت على عنصر الإيقاع الداخلي مستثمرة كلّ طاقاته على المستوى الرمزي والسمعي والمرئي والدلالي، إلا أنّ هذا العامل نفسه – أي الإيقاع الداخلي- وما يحيط به من غموض أربك قصيدة النثر، وجعلها محل ريبة في ماهيتها وهويتها الشرعية داخل الدائرة الشعرية، وبذلك عُدّت قصيدة النثر استثناء لا يقدر عليه إلا شاعر متميّز، ولا يمكن – بطبيعة الحال- أن يكون كلّ الذين يكتبون القصائد النثرية من الشعراء العباقرة المتميزين.

وهذه الصعوبة في قصيدة النثر تُلحظ في تميزها وتفردها؛ إذ لكل قصيدة نظامها الإيقاعي الداخلي الخاص الذي لا يمكن رصده إلا بالقراءة المتأنية الكاشفة «ففي قصيدة النثر موسيقى لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة، بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كلّ لحظة»(18). ولقد حدّت هذه الخصوصية الذاتية في بنية قصيدة النثر من انتشارها، وغدت حكرا

على نخبة من الشعراء كرّسوا حياتهم الإبداعية، وما لديهم من طاقات شعرية متميّزة لإنتاجها.

وكان محمّد الماغوط من أكثر شعراء الحداثة إخلاصا لهذا الشكل الأدبي، وحفل شعره بـ «نبرة عميقة، ومناخ شعري مترابط، وكانت صورة التلقائية الباهرة تعكس عالما لا حدود له من أجواء الحنين، والصعلكة والتمرّد، رغم ما في كتاباته من تلقائية جارفة تشتّت كثافة النص، وتُضعف من ترابطه أحيانا»(19). ولعلّ هذا النموذج من شعره يعكس بعضا من هذه المواصفات:

مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي:
دع جميع الخطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكناسون
هذا القلم سيوردني حتفي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرّغني فيه
وأنا أتبعه كالمأخوذ
كالسائر في حلمه
في المساء يا أبي
مساء دمشق البارد والموحش كأعماق المحيطات
حيث هذا يبحث عن حانة
وذاك عن مأوى
أبحث أنا عن "كلمة"
عن حرف أضعه إزاء حرف
مثل قطٍّ عجوز
يثِب من جدار إلى جدار في قرية مهدمة
ويموء بحثاً عن قطته
ولكن... أو تظنّني سعيداً يا أبي
أبداً.(20)

تتمرّد قصيدة (رسالة إلى القرية) منذ البداية عن أيّ إيقاع خارجي مألوف للمتلقّي العربي. وهي تقوم دلاليا على فكرة الغربة المزدوجة؛ غربة مكانية، وغربة إبداعية. وعلى الرغم من الوضوح النسبي في طرح هذه الفكرة، والتلقائية المغرية التي تجسّدت من خلالها، فإنّ الوسائل الشعرية التي أسهمت في نقل الألفاظ والعبارات عن صورتها الحيادية، أو من درجتها الصفر في الكتابة -حسب تعبير رولان بارت- إلى لغة الإشارات - ذاتُ حضور قويّ.

يتجلّى الأسلوب السردي كفاعلية أسلوبية تنتظم النص، فتسهم في رسم معالم إيقاعه الداخلي عن طريق موْسقة الفكرة من خلال التسلسل الحكائي المبني على تتابع اللقطات التصويرية التي تنهض أساسا على سرد المشاهد الدالّة، كما في (لا رصيفا إلا مرغني فيه، أتبعه كالمأخوذ، كالسائر في حلمه، هذا يبحث عن حانة، ذاك عن مأوى، مثل قط عجوز..) . وهذا الأسلوب السردي ذو فاعلية في شحن النص بالتوتّر، والحركة وهما عماد الإيقاع الداخلي.

إنّ الفضاء الدلالي لهذا النص يرتسم بالإيحاء، أو بما اصطلح عليه بـ "الإشراق". حيث تتفتّق قوالبه اللغوية الجاهزة عن عالم من التمزّق والضياع والتشرّد. وهي معانٍ تتسرّب إلى ذهن المتلقّي، فتشغله بعالمها الحالم، وتلهيه عمّا في النص من العناصر الشعرية الغائبة عن مقام التلقّي.

تختصر القصيدة مسافة الإزاحة/الانحراف ما بين اللغة الشعرية واللغة التداولية. وتخضع لما عرف إبداعيا باللغة الثالثة (اللغة التقريرية)(21) التي فرضت على النص قيمة شعرية جديدة تستمدّ طاقتها من الانفعال والتأثير بدل التغريب والانحراف. فهي لغة تداولية بوظيفة شعرية.

كما يُسهم مبدأ المفارقة المتجسّد في (الشيئية الحية) في ترسيخ الأجواء الشعرية للنص، حيث يمتزج الواقع البشري بواقع الأشياء الحيادية امتزاجا شعريا يحمل على خلق فجوات توتّر تغني النص بالإيقاع الداخلي. ففي عبارة (تعال لملم حطامي من الشوارع) يهيمن مبدأ المفارقة الذي يرتسم بين الحطام المبعثر في الشوارع والإنسان. وتتعزّز هذه المفارقة بصور سردية أخرى تعمل على ترسيخ إيحائها. من ذلك (تطمرني الريح)، و(يبعثرني الكنّاسون). وهي مفارقات شاسعة تشحن النص بإيقاع التجاذب والتوتّر. كما تزوّده بمساحة انفعالية تغمر المتلقّي في جوّ من المشاركة الوجدانية.

وبذلك أخذت قصيدة النثر تفرض شرعيتها الشعرية معتمدة على هذه الوسائل وغيرها ممّا لم توفّره هذه القصيدة. وهي عموما وسائل مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتجربة الشعرية الذاتية لكلّ نصّ، لكن يمكن إجمالها في أنّها «متمركزة، مجّانية، كثيفة،

ذات إطار، هي غالم مغلق، مقفل على نفسه، وهي في الوقت ذاته كتلة مشعّة، مثقلة بلا نهاية من الإيحاءات»(22).

وعلى الرغم من أنّ رهانها الأكبر كان على عنصر الإيقاع الداخلي الذي هو ذو طبيعة زئبقية متملّصة مثلها ، إلاّ أنّه يبقى أنّ هذا الشكل الهلامي الهجين - وإن سلمنا بأنها تقوم على بنية إيقاعية داخلية دائما- حلة خاصة من الكتابة الشعرية، ولا يمكنها بحال من الأحوال أن تكون الممثل الشرعي للحداثة الشعرية، ولن يكون الإيقاع الداخلي وقفا عليها وحدها، فهي ببساطة تستمد إيقاعها من المكونات نفسها التي تمنح النثر بكل أشكاله وتشكيلاته إيقاعا ما.

الهوامش:

1) - أنسي الحاج: ديوان "لن"، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 ، 1982،ص12.

2) - نفسه، ص16.

3) – ينظر: عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006،ص106.

4) - نفسه، ص122.

5) –نفسه، ص135.

6) - فخري صالح: القصيدة العربية الجديدة – الإطار النظري والنماذج- مجلة الموقف الأدبي، ع:135، دمشق، نيسان 1982، ص59.

7) - أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط3 ، 2000،ص94.

8) - آصف عبد الله: الحداثة الشعرية وقصيدة النثر ، مجلة الموقف الأدبي، العدد:343، دمشق، تشرين الثاني1999، ص93.

9) - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، موفم للنشر ، الجزائر ، 1991، ص302.

10) - ينظر: آصف عبد الله: الحداثة الشعرية وقصيدة النثر،ص93.

11)- أدونيس : مقدمة للشعر العربي،دار العودة،بيروت،ط2، 1979، ص116.

12) - سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ت:زهير مجيد غدامس،الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة،1997 ، ،ص59.

13) - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للطباعة والنشر، الأردن، ط1، 2003، ص121.

14) - ينظر: سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، ص24.

15) - نفسه،ص33.

16) – علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري،ص 123.

17) – جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1 ،1986، ص51.

18) – أدونيس : مقدمة للشعر العربي، ص166.

19) - علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص127.

20) محمد الماغوط: الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت ، 1973 ، 304-307.

21) – ينظر: ستيفن وايلد: نزار قباني،الجنس والموت والشعر، مجلة القاهرة، يوليو 1993. ص104.

22) – عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص136.