معارك نقدية ...
بحثاً عن المطلق .. في العمل الشعري

بقلم مجاهد عبد المنعم مجاهد

ما الذي يا ترى يمنح العمل الفني الخلود ؟ * هل هو التحدث عن المجتمع في عصر كل اديب ؟ لكن المجتمع يتطور ويتبدل وتظل للعمل الفني نكهته المتجددة مع كل مجتمع مهما يتطور ويتبدل .. هل هو التحدث عن العصر ؟ لكن الزمن يسير سيالا منتقلا الى ازمنة اخرى ويظل للعمل الفني ثبات الاعجاب به في كل زمان . اذن فلا بد ان هناك شيئا (مطلقا) يعلو على نطاق الزمان والمكان هو الذي يثير التخيل والاحساس والعقل لدى الانسان .. ان هذا (المطلق) هو تيار الكهرباء الذي يظل ساريا عبر تقلبات الانسان .

ويبدو ان هذا (المطلق) هو الذي نسميه ادباؤنا في وطننا العربي جريا وراء صيحة الدعوة لربط الفن بالمجتمع .. على صعيد التربية، قد يكون لهذه الدعوة جانب من الصحة نظرا لدوران معظم الادب قبل الخمسينات في الرومانتية المغرقة .. لكن على صعيد الفن كانت هذه الصيحة جناية على الادب كما هو الحادث : لان معظم حصيلتنا طوال جيل كامل من الابداع والمبدعين اننا فقدنا الارضين : ارض الفن والواقع على السواء .. فهل استطاع هذا الابداع كما قد يزعم الزاعمون ان يتغلغل في نفسية القارىء العربي ويحوله حقا من انسان القدر والجهل والبدائية ام انه ما زال يركب العربة الفارهة ويعلق فيها تميمة الحظ ؟ أليس يدعو في صحفه الى التكنولوجيا ويستطلع في الصحيفة نفسها طالعا كتبه احد المحررين وهو جالس امام مكتبه ؟ وهل استطاع هذا الابداع كما قد يزعم الزاعمون ان يقيم ثورة ؟ يلاحظ ان الذي ينبث في الوعي هو الخطب والمقالات السياسية فحسب .. ومن ثم : هل استطاع هذا الابداع كما قد يزعم الزاعمون ان يصل الى مرتبة الادب العالمي بصرف النظر عن قيام المجلس الاعلى للآداب والفنون بترجمة بعض هذه الاعمال لاعتبارات ليس من ضمنها الادب او قيام بعض الدول الاشتراكية بترجمة هذه الاعمال بغض النظر عن مستواها الفني ؟

ان الصيحة التي جاءت في حقبة الخمسينات ما كان يجب ان تكون دعوة الى ربط الفن بالمجتمع .. بل اذا كان هذا حقا فكان يجب ان تكون دعوة لربط الفن بالمطلق ، ومن خلال هذا الهدف البعيد كانت الثورية لتغيير المجتمع والقارىء على السواء ستندس في ثنايا الفن في الطريق .. ذلك ان (المطلق) الذي يعبر عنه الفن ليس سوى ما نبهنا اليه سارتر من انه الحرية ، وان ما نراه في العمل الفني انما هو الانسان وهو يتحرر او وهو يمارس حريته .. فعندما ندقق في مسرحية (عطيل) مثلا ، سنجد ان مأساة البطل لم تكن في انه استمع لايحاءات ياغو الشريرة التي دفعته الى مقتل حبيبته ديدمونة ، بل ان مأسانه الحقة هي انه لم يمارس فعل الحرية ، او هو مارس شكلا زائفا للحرية هو شكل الاندفاع الاحساسي الأهوج ، ولم يمارس الحرية الحقة المبنية على العقل والتأمل والتي كانت كفيلة بان تنقذه من حزنه الابدي نتيجة قتله ديدمونة .. ومن هنا يمكننا ان نقول – في اطار من الفكر الهيجلي وان يكون هيجل لم يقل هذا . ان الصراع بين الحرية الزائفة والحرية الحقيقية هو الذي يقيم تراجيديا هذه المسرحية .. ومن هنا ليس المطلق مسألة مضمون فحسب ، بل هو العامل الاساسي في بناء العمل الفني ، فهيجل يقول ان التراجيديا هي صراع بين قدرين .. وفي هذه المسرحية نجد قدر الحرية الإحساسية الفجة الذي ينتصر يتصارع مع قدر الحرية العقلية الذي ينهزم والمفروض ان يكتب له الانتصار .. ومن ثم يتولد البناء الفني الدرامي العظيم ..

ان ايفان (الاخوة كارامازوف) لم يمارس حريته المترتبة على افكاره التجريدية بشأن موت الله ، وعندما ادخله الخادم الذي آمن بآرائه وقتل له اباه بدلا منه حيث قتله بافكاره ، انما يدخله في رؤية جديدة : انه لم يمارس سوى حرية سكونية هي حرية التنظير دون مراعاة للواقع .. ومن ثم يأتي المطلق في الرواية تعبيرا عن الحرية .. ان مناخ الرواية روسي والشخصيات روسية والواقع الإجتماعي المعاصر لدوستويفسكي موجود بكل فساد البورجوازية واغتراب السكان في المدن الروسية ، تلك المدن التي لم تكن شوارعها وبيوتها فحسب من حجر بل اناسها ايضا على حد قول الناقد الامريكي فيفاس – ان لم تخني الذاكرة – .. غير ان الرواية بمطلقها انما تعلو على كل هذه الجزئيات لان دوستويفسكي يعرف تماما ان الفن تجاوز للواقع .. تجاوز له الى المطلق .. الامر عينه الذي نجده حتى في الشعر كما في قصيدة البيوت (الارض الخراب) التي ليس الزمن العنيد هو الخيط الممتد فيها بل عجز الانسان عن الخلق والفعل المشرق بنور الحرية .. ومن هنا كان محتوى القصيدة هو المطلق لان المطلق هو الموضوع الوحيد لكل عمل فني بما في ذلك الشعر لانه لا قدسية لاي نوع ادبي يجعله يتفرد ، الأمر الذي يدفع الى تقديسه واقامة الصنمية له باعتباره كتاب العرب الوحيد ..

فاذا كان يراد لادبنا – وشعرنا بخاصة – ان يصبح ادبا ثوريا – كما يطالب ادونيس مثلا – فان الدعامة الاولى لهذا هو ان نقوم بعملية قيصرية مؤلمة : مؤلمة في ظاهرها لكنها مفرحة في النتيجة لصالح الانسان في رفعته العربية : ان نعيد انسلاخ الفن عن المجتمع ، لا كي نتقوقع ونرتد الى الفن للفن ، بل ليكون اكثر ثورية بتجاوزه للواقع المعاش وبحثه عن واقع اجمل عن طريق نشدان مطلق الحرية.

ان دوران الادب والشعر بخاصة في فلك ربط الفن بالمجتمع لن يؤدي فحسب الى قصور في الادب وخدمته للانسان ككل ، بل سيؤدي ايضا الى هبوط الافكار في العمل الفني وضحالتها ودورانها في موضوعات محددة ، بل سيؤدي كذلك الى هبوط في الصياغة الفنية .. بل سيجعل الادباء نسخا مكررة من الناحية الفنية يندر ان تكون لكل منهم شخصيته ، ذلك لان الفنان اذا وضع نصب عينيه ان موضوعه الرئيسي في عمله الفني هو (التعبير) عن المطلق ، فانه سيبذل جهودا مضنية لكي يجعل هذا المطلق (مجسدا) ، لكي يجعله مطلقا (عينيا) حسب المصطلح الهيجلي ، وهو يعانق الواقع ..لكي يجعله مطلقا (معاشا) .. ومن ثم سيرغم المطلق الفنان على ان يزيد من حساسيته وادواته الفنية حتى يأتي هذا المطلق مشبعا برائحة الجزئي ومتجاوزا اياه في الوقت عينه وحتى يكتسي بلحم المضمون

---

* تجري مناقشة الفكرة التي يحويها المقال من خلال مناقشة ثلاثة دواوين هي ((قصائد متوحشة)) لنزار قباني (منشورات نزار قباني – بيروت – ١٩٧٠) و((عاشق من فلسطين)) لمحمود درويش (دار الآداب – بيروت – ١٩٦٨) و((البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)) لأمل دنقل (منشورات الآداب – بيروت – ١٩٦٩) وليس الهدف تقييم الشعراء او دواوينهم الشعرية بل طرح قضية فنية حتى يتحول النقد الى فلسفة جمالية .. فالمهم القضية المطروحة ويمكن تناول الدواوين عينها في دراسة قادمة لتناول موضوع اخر كقضية الصورة الشعرية مثلا .

وجدادة الشكل واصالة التكنيك وتفردية الفنان .. فعندما يريد الفنان ان يجسد مطلقه فانه سيصطدم بثلاث دوائر : دائرة ما يجعل الفن عملا فنيا الا وهو : الصور المحسوسة لا المفاهيم واستخدامها بشكل بنائي تركيبي وبادخال المطلق في حدث نوعي يتنامى دراميا باصطدام الاقدار بعضها ببعض ، ورصد الزمن الفني الداخلي للعمل دون خلطه بالزمن الخارجي .. ثم دائرة ما يجعل هذا العمل الفني شعرا او قصة او رواية وهو في الشعر الايقاع اساسا والتدفق الشعوري والفنائية غير المنفصلة عن العنصر الدرامي لكن المتميزة عنه ايضا باعتبار ان العنصر الدرامي احد شروط الدائرة الاولى.. ثم دائرة التكنيك الخاص للفنان وطرائق تعشيق خصائصه في خصائص الدائرتين الاولى والثانية .. ذلك لان خصائص هاتين الدائرتين خصائص مطلقة ثابتة على مدى التاريخ ، اما الذي يتغير فهو طريقة الفنان في تجسيد مطلق في هاتين الدائرتين ..

وحتى لا يكون كلامنا (عن) المطلق كلاما (في) المطلق ، لنتأمل مثلا ما يفعله نزار قباني وامل دنقل ومحمود درويش .. ان النغمة المسيطرة في ديوان « قصائد متوحشة » هي نغمة (تحرير) الشرق من النظر الى المرأة على انها متاع وان المرأة عورة وان حب الانسان في الشرق العربي محتم فيه الاخفاق لان الطريق الى بيت المحبوبة محاط بالمساكر ، محاط بعداء النظرات التي تكره قيام علاقة حب او صداقة بين فتى وفتاة .. ومن هنا لا يملك الا ان يهتف :

احبيني
بعيدا عن بلاد القهر والكبت
بعيدا عن مدينتنا التي شبعت من الموت
بعيدا عن تعصبها
بعيدا عن تخشبها
احبيني بعيدا عن مدينتنا
التي من يوم ان كانت
اليها الحب لا يأتي
اليها الله لا يأتي

ان نزار ينطلق من ارض الواقع ، ارض النقص في الانسان العربي .. بحثا عن ماذا ؟ بحثا عن تحريره من ربقة هذا النقص .. ان نزار في قصائده التي تسير في هذا الدرب يكتب لها شيء من نجاح لانها حققت الدعامة الاولى للعمل الفني : دعامة التعبير عن المطلق ، كما حققت دعامة الشخصية المتميزة للفنان وتكنيكه الخاص .. واذا لم يكتب لها النجاح الكامل فذلك لان المطلق لا (يتجسد) بل يظل احيانا معلقا تجريديا معبرا عنه بشكل مباشر لا من خلال تجربة يصطدم فيها قدران كما سوف تتبين بعد قليل من بعض قصائد الديوان ..

والنغمة المسيطرة في « عاشق من فلسطين » هي بث النار في عروق العربي لاستعادة الارض الضائعة .. ان مطلقه مطلق محدود من جهة لانه محدود مرتبط فحسب بتحرير الارض ، لكنه يتخطى محدوديته نظرا لدفاعه عن الحرية وتجاوز الانسان لقيده .. غير ان المطلق يتجسد فينا بشكل محدود : من جهة لان المطلق نفسه محدود ، ولعدم بناء قصائده بناء دراميا ولان هناك تأثيرات من شعراء اخرين وخاصة من صياغة نزار قباني وادونيس وهي تأثيرات لم يتخلص منها الشاعر بعد ، الامر الذي لا يجعل له تفردية فنية خاصة به كاملة .. غير انه ينجح فنيا من جانب لزجه بين التجربة العامة تجربة استعادة الارض والتجربة الخاصة تجربة استعادة الحبيبة .. ومن ثم يكون هناك مستويان للتجربة على طريقة المتصوفين الذين يتحدثون عن الحب بحيث يبدو في وقت واحد : حبا ارضيا وحبا صوفيا ويقام جدل بنهما يكتب له بعض الخلود . .

رأيتك أمس في الميناء
مسافرة بلا اهل بلا زاد
ركضت اليك كالايتام
اسأل حكمة الاجداد
لماذا تسحب البيارة الخضراء
الى سجن الى منفى الى ميناء
وتبقى رغم رحلتها
ورغم روائح الاملاح والاشواق
تبقى دائما خضراء
واكتب في مفكرتي
أحب البرتقال واكره الميناء
واردف في مفكرتي :
على الميناء
وقفت وكانت الدنيا عيون شتاء
وقشر البرتقال لنا وخلفي كانت الصحراء

فاذا انتقلنا الى « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » فاننا نعتقد المطلق تماما وبالتالي نفتقد الدعامة الاولى للعمل الفني .. فقد سقط الشاعر اسير دعوة ربط الفن بالمجتمع،ومن ثم فاننا نصطدم بمحدودية افكاره ومحدودية ثقافته ومحدودية عدم استبصاره بخصائص الفن .. وكانت النتيجة : قصيدتان فحسب هما (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) (ومن مذكرات المتنبي) هما اللتان نجتا من الغموض والضبابية لانه ليس وراءهما فكر يضيء ، وحتى هاتان القصيدتان اللتان اتسمتا بالوضوح نظرا لاحتوائهما على فكر الا انه فكر اجتماعي محدود لا مطلق فيه .. واذا نحن نحونا عواطفنا الخاصة ونحن نقرأ هاتين القصيدتين فاننا لن نجد سوى المباشرة ..

يظن الكثيرون ان الشاعر اذا انطلق من الفكرة فانه سيسقط من التجريد وسيبتعد عن طريق الشعر .. وهذه نظرة الارسطيين الذين يضعون الشعر في ناحية وبقية فنون الادب في ناحية اخرى ..

أليست الدراما والرواية والقصة محتوية على افكار ؟ فلماذا يراد للشعر وحده ان يخلو من الانطلاق من الفكرة ؟ اليس خلو معظم شعرنا من فكرة مطلقة هو المسئول عن هزال هذا الشعر ؟ وقد يقال : ولكن الانطلاق من الفكرة في العمل الشعري سيجعله عملامباشرا؟ هذه تكون اذن فضية (تجسيد) الفكرة لا فضية الا ينطلق العمل الشعري من الفكرة .. وبطبيعة الحال نحن لا نعرف ما اذا كان الشاعر قد انطلق من الفكرة ام لا ، غير انه يمكن استنتاج هذا بشكل احتمالي بعد القراءة من قوة الشكل او ضعفه .. فاذا كانت رحلة الشاعر يجب ان تكون من الفكرة الى العمل الشعري ، فان رحلة القارىء عكسية من العمل الشعري الى الفكرة .. ثم تقوم رحلة الناقد في ان يستكمل رحلة القارىء وذلك بالعودة بعد ذلك من الفكرة المستخلصة بعد القراءة الى العمل الشعري ليتبين كيف تجسدت وكيف اكتسى المطلق باللحم والدم وتشبع بارض الواقع لكي يتجاوزه ..

في قصيدة نزار (قطتي الشامية) نجد ان بطلة القصيدة تصل بها ذروة الحرية الى انها لا تريد الحرية وتريد الوقوع اسيرة محبوبها ومن هنا تأتي الدراما : لان القصيدة احتوت على مطلق .. احتوت على ارادة للحرية تصل الى ذروتها في عكسها لان هذا العكس هو الاخر ذروة من ذرى الحرية هي ذروة الحب .. فاصطدمت الارادتان معا ومن هنا جاء العمل الفني .. فبأي شكل تجسد هذا ؟ لقد لجأ الشاعر الى الصور المحسوسة :

اضناني البرد فكومني
داخل قبضتك السحرية
خبئني فيها أياما
احبسني فيها اعواما
احبسني كالطير المرسوم
على مروحة صينية

ها هو الشاعر يعرف طريقه لتجسيد مطلق : انه يعرف الدائرة الاولى للعمل الفني . يعرف من هذه الدائرة « الصور المحسوسة » لكن هذه الصور لا تتنامى بنائيا بل هي تتراصى بجوار بعض لانها صور متكررة .. وهو يعرف من هذه الدائرة التجربة الدرامية : امرأة في قبضة حبيبها وقمة حريتها في دعوته اياه لا يحررها .. هذا هو الانقلاب في الموقف ، لكن التعبير عن هذا مصاحب بالمباشرة وان كانت مليئة بالصور .. لانه لا يكفي العمل الفني احتواؤه على الصور، بل يجب ان تتآزر هذه الصور بنائيا وكل صورة تصاعد الى شيء جديد يفيد في اضافة معنى جديد الى الفكرة .. ومن ثم نجد

المباشرة ..

خبئني في يدك اليمنى
خبئني في يدك اليسرى
لن اطلب منك الحرية
فيداك هما المغفى وهما
اروع اشكال الحرية

ان حلاوة صور الشاعر هي التي تخفف بعض الشيء من المباشرة في التعبير عن التجربة والتي يأتي نجاحها الفني وخاتمتها :

ادفني حيث يشاء الحب
أنا رابعة العدوية

فهنا نصل الى ذروة درامية اخرى حيث ان عبودية رابعة فيحبها لله امر مفهوم ، اما ان تأتي العبودية في حبها لشخص ارضى فهنا ما يقيم الدراما ويجعل للارادتين ان يصطدما مما يولد عملا ناجحا ..

فاذا انضافت الى هذا الايقاعات الحلوة السهلة ورشاقة التعبير والاسلوب الخاص بالشاعر ادركنا الى اي حد كان نجاح الشاعر في التعبير عن مطلقه وان قصوره قائم فحسب في انه اغفل التجربة الدرامية في تناميها وضرورية كل سطر من أسطر ابياتها وعدم رصده للزمن الفني ..

فاذا أخذنا (رسالة من تحت الماء) نجد اصطدام وارادة الحب بارادة الخوف من الحب لان الحب قد أضاعها ، وهي تريد ان تحتفظ بذاتها ومن هنا يأتي مطلق الجدلية بين الحب واللاحب . .

لو اني أعرف ان الحب خطير جدا ما احببت
لو اني أعرف ان البحر عميق جدا ما أبحرت
لو اني اعرف خاتمتي ما كنت بدأت

ان الشاعر يلجأ هنا الى تجسيد مطلقه من خلال صورة الغرق ، لكن الغرق هنا غرق في العيون الزرق .. ويعرف الشاعر كيف يرصد زمنه الفني ، فهو قد انطلق من ان التي تتحدث انما تتحدث في لحظة غرقها وانها قد ضاعت اصلا وان رسالتها دون جدوى .. وهنا يتم البناء المأساوي ومن ثم لا تتم رسالتها لانها :

أني انفس تحت الماء
انـي أغـرق
أغرق
أغرق

ويعرف الشاعر كيف يجسد الغرق بالصور المحسوسة التي لا يضعفها سوى تعبيراته المباشرة التي تعلق على الحدث ..

حبك كالكفر فطهرني من هذا الكفر

وكل هذا في اطار التكنيك الخاص للشاعر والايقاعات النغمية ومن ثم نكون مع الشاعر اقرب الى العمل الشعري الذي يعرف ان جوهره هو تجسيده للمطلق ..

وعند محمود درويش ، نظرا لاقتصاره على المزج بين الحبيبة والوطن فان هذا يكسب قصائده جانبا من الفن الذي يعبر عن المعنوي بالمحسوس ، ولكن ماذا وراء هذا المزج ؟ ما هو المطلق الذي يسعى اليه ؟.. اننا لا نجد في الاغلب الا افكارا محدودة تدور في فلك المجتمع الامر الذي اسلمه الى ان جاءت غالبية قصائده على شكل مقاطع منفصلة .. لان التركيز كان على هذا المزج .. والقصائد ذات المقاطع المنفصلة هي الغالبة في الديوان ..

ويخفف عنه ان الغنائية عنده مرتفعة لانه يعرف خصائص الشعر الذي وان احتوى على عنصر درامي الا انه لا ينسى الغنائية باعتبارها جوهره :

وشاح المغرب الوردي فوق ضفائر الحلوة
وحبة برتقال كانت الشمس
تحاول كفها البيضاء ان تصطادها عنوة
وتصرخ بي وكل صراخها همس
أخي يا سلمي العالي اريد الشمس بالقوة !

انه في فلك التأثر ببعض شعراء الوطن العربي المعاصرين وخاصة نزار قباني وادونيس انما يفقد بعض ذاتيته وهي قدرته الفائقة على النغمية والعذوبة في انتقاء الصور ..

سأهديها غزالا ناعما كجناح أغنية
له أنف ككرملنا
وأقدام كانفاس الرياح كخطو حربة
وعنق طالع كطلوع سنبلنا
من الوادي الى القمم السماوية
سلاما يا وشاح الشمس يا منديل جنتنا
ويا قسم المحبة في اغانينا
سلاما يا ربيعا راحلا في الجفن يا عسلا بفصتنا
ويا شهر التفاؤل في امانينا
لخضرة اعين الاطفال ننسج ضوء رايتنا

وفي غمار هذه الغنائية والعذوبة الايقاعية نفتقد الدراما داخل القصيدة في أغلب الاحيان ولا نجد تصارع ارادتين او قدرين توصلا الى المطلق لان الشاعر اختار موقفا وسطا .. وربما عندما تنتهي هوجة التعبير المباشر عن قضايا المجتمع سوف يرتد الى الفن الحقيقي وسيفيد بالتالي مجتمعه اكثر من خلال تثبيت عينيه على نجمة المطلق.

فاذا أخذنا (حديث خاص مع ابي موسى الاشعري) لامل دنقل رأينا مقطعا عن سيارة دهست شخصا وكان هناك شاهد غير انه آثر الابتعاد .. ثم تعليق من الراوي انه اشترك في حربهما وخلعهما معا تتويجا لخدعة .. ثم دخوله مقهى وان النادل شك فيه غير انه منحه القرش فتهلل وجهه .. وفي المقطع الثاني يصور عرس النيل ثم يتحدث بعد هذا من خلع الخاتم ثم حديث عن تجربة مع مومس وانها لما قابلته في الصباح اشاحت عنه وجهها كأنها لا تعرفه .. وفي المقطع الثالث رجل يمشي صباحا ليس معه صديق سوى سجائره وبعد هذا رؤيا عن الجوع ثم حديث عن عيون الحبيبة ثم حديث انه سيكون جوع ... فهل مثل هذا التفكك ينبيء عن مطلق ؟ ليس هذا تفككا فنيا كتكنيك ، خاص بالشاعر .. بل هو تفكك يكشف عن لا هدفية من القصيدة لان هذه القصيدة مثل معظم قصائد الديوان لا هدفية لها .. لا يوجد للقصيدة محور واحد تدور فيه .. واذا وجدت فكرة في مقطع او مقطعين فهي فكرة محدودة الافق تدور في فلك المجتمع والفقر .. وحتى القصيدة التي عنوانها ((يوميات كهل صغير السن)) نجدها مفككة ولا نستبين نفسية واحدة لصاحبها . وبعض مقاطع هذه القصيدة فيه بعض من الفن لانها تخلت عن الشيء الفاجع المصطنع في معظم القصائد وبعدت عن الضبابية التي تبين عن فقر في الفكر وابتعدت عن المغامرات الخطابية لاكتساب ارض جلال الهوجة الراهنة من ذلك..

عينا القطة تنكمشان
فيدق الجرس الخامسة صباحا
أنحس ذقني النابتة الطافحة بثورا وجراحا
(اسمع خطو الجارة فوق السقف
وهي تعد لساكن غرفتها الحمام اليومي)
دفء الاغطية ، خرير الصنوبر
خشخشة المذياع ، عذوبة جسدي المبهور
(والخطو المتردد فوقي ليس يكف)
لكني في دقة بائعة الالبان
تتوقف في فكي فرشاة الاسنان

هنا تجد براعة اللقطة ورصد لحظتها الفنية وبناءها دراميا عن طريق سرحان البطل في حمام الجارة المستمد من قصة يوسف ادريس (ام سيد) وانتباهه على دقة بائعة الالبان .. لكن هذه اللقطة موظفة لصالح اي مطلق ؟ لا ندري ...

اننا في هذه الدواوين الثلاثة نستشف قصائد نادرة عرفت ان المطلق هو دعامتها لقول فن عظيم .. وعندما نفتقد المطلق نفتقد الغنى الشعري .. اننا نجد الشعر حقا .. اصالة تامة مع نزار، وشبه اصالة مع محمود درويش المتأثر بنزار قباني وادونيس ،وشبه اصالة مع امل دنقل لاعتماده كثيرا على كامل ايوب وكمال عمار وصلاح عبدالصبور .. سنجد الشعر حقا ، لكننا لن نجد الا في النادر العمل الشعري الذي يستهدف المطلق الذي يغتني به العمل الشعري والواقع الحضاري معا على السواء !

القاهرة **مجاهد عبدالمنعم مجاهد**