

"نظرية الشعر" عند الشاعر العربي المعاصر - مقارنة للمتشكلات الإبداعية -

حبيب بوهرور

أستاذ مشارك، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة قطر

(قدم للنشر في ١/١٢/١٤٣١هـ؛ وقبل للنشر في ١٧/٤/١٤٣٢هـ)

ملخص البحث. الشعر مصطلح خلافي، يتعدّد مفهومه بتعدّد المكان والزمان والمذاهب. بل يكاد يتعدّد بتعدّد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة. فإلى يومنا هذا والنقاد يختلفون أشدّ الاختلاف في رصد تعريف دقيق للشعر لأنهم بكل بساطة لا يستطيعون رصد المتحوّل والمتغيّر الذي هو من طبيعة الشعر ذاته...

والملاحظ أن كل اجتهاد نقدي لوضع تعريف للشعر سرعان ما يُدرك واضعه - أي الناقد - أنه تعريف ذاتي لا يمكن أن نصدره إلى الآخر ونضمن أعلى مستويات القبول والتلقي، لأن كل تعريف للشعر، هو واسع ومختزل في آن واحد، واسع لحظة إنتاجه بما يخلف هذا الإنتاج من غبطة وسرور في النفس لكونها استطاعت أن تمهّد لولوج عوامل الذات والاشعور، ومختزل لأنه في نفس لحظة إبداع هذا التعريف تتعالى أصوات كثيرة تعلن مخالفتها لماهيته، بل تعمل على تأسيس تعريف ثان ضمن فضاء الاختلاف المشروع من هنا أخذ الشعراء زمام المبادرة بأيديهم وراحوا يؤسسون ماهية الشعر انطلاقاً من عمق تجاربهم من جهة، واستطاعتهم اللغوية المولدة من جهة أخرى، فكانت مقدمات دواوينهم الشعرية فضاء رحبا لطرح هذه الإشكالية نثرا من خلال محاولات جادة ومقصودة في التنظير.

فكيف نظّر الشاعر للعملية الإبداعية، وعلى أية أسس وخلفيات ارتكز في ذلك وهل هناك علاقة ترايبية بين التنظير والإبداع؟ للإجابة عن هذه الأسئلة سأحاول عرض مواقف بعض الشعراء الرواد والمعاصرين - عبد الله حمادي، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي.. الخ. المتضمنة في مقدماتهم لدواوينهم الشعرية، أو دراساتهم وكتبهم التنظيرية، أو بعض من الحوارات التي عكست الموقف النقدي لديهم بجلاء.

توطئة

والملاحظ أن كل اجتهاد لوضع تعريف للشعر سرعان ما يُدرك واضعه أنه تعريف ذاتي لا يمكن أن نصدره إلى الآخر ونضمن أعلى مستويات القبول والتلقي، لأن كل تعريف للشعر، هو واسع ومختزل في آن واحد، واسع لحظة إنتاجه بما يخلف هذا الإنتاج من غبطة وسرور في النفس لكونها استطاعت أن تمهد لولوج عوامل الذات واللاشعور، ومختزل لأنه في نفس لحظة إبداع هذا التعريف تتعالى أصوات كثيرة تعلن مخالفتها لجوهره، بل تعمل على تأسيس تعريف ثان ضمن فضاء الاختلاف المشروع. وهذا ما أكدّه الناقد الايرلندي هربارت ريد (H. Read) حين قال باستحالة تعريف طبيعة الشعر تعريفاً منطقياً لأن الشعر عنده له صفات خاصة جوهرها "صفة علوية (Tromxendental quality) أي نقل مفاجئ تقوم به الألفاظ تحت تأثير خاص، ولا يمكننا وصف هذه الحالة أكثر من استطاعتنا وصف حالة من الجمال" (إسماعيل ٢٠٠٠م، ص ٢٩١).

وقد قام الدكتور عز الدين إسماعيل بعرض الأسس والقوانين التي يجب أن تنطلق منها كل مقارنة لماهية الشعر وذلك بعدما راجع كتابات النقاد الغربيين وحلّل مضامينها فرأى "أن القصيدة من الشعر تشبه الشخص أو الشخصية تماماً وهو يعني الشخص المجرد لا شخص الشاعر صاحب القصيدة، فكما أن للشخص صفات متعددة يتكون هو من مجموعها،

لكل عصر أدبي مفاهيمه، وأأسسه وأطره التي تتجلى وتتجسد خلالها هذه المفاهيم، ومع كل عصر كان الشعر يأخذ مفهومه الخاص، وفق سياقات ثقافية خصت الشعر بتعاريف مختلفة، لأن مفهومه هو ارتباط بالحياة وبكل ما يجري داخل تفاعل البنية الاجتماعية، حتى أضحت الشعر قيمة معرفية في حدّ ذاتها جعلت من الشاعر الحكيم والمعلم في الوقت ذاته، ثم بدأت دائرة الشعر تضيق شيئاً فشيئاً عبر العصور الأدبية المختلفة وبدأ معها التغيّر في المفهوم بحسب المرحلة أو الحركة الأدبية التي يُنظر إليه من زاويتها، "فقد تتجاوز مذاهب أدبية في العصر الواحد دون أن تتفق على مفهوم محدّد للشعر. وهذا يعني أن الشعر مصطلح خلافي، يتعدّد مفهومه بتعدّد المكان والزمان والمذاهب. بل يكاد يتعدّد بتعدّد الشعراء والنقاد في المدرسة الأدبية الواحدة" (علاق، ٢٠٠٥م، ص ٢٩١). فإلى يومنا هذا والنقاد يختلفون أشدّ الاختلاف في رصد تعريف دقيق للشعر لأنهم بكل بساطة لا يستطيعون رصد المتحوّل والمتغيّر الذي هو من طبيعة الشعر ذاته. ويرجع ذلك حسب عز الدين إسماعيل إلى "أن هذه التعريفات كانت تختلف أو تتفاوت في مدى صحة فهمها للفن الشعري باختلاف النقاد وتفاوت أمزجتهم وثقافتهم وعقلياتهم وظروفهم العامة" (إسماعيل، ٢٠٠٠م، ص ٢٩١).

الشاعر. وقد تكلم إليوت عن هذا قائلاً: "إنّ من الطرق التي حاول بها الشعر المعاصر أن يفر من البلاغي والمجرد والأخلاقي والوعظي أن يستعيد-حيث أن ذلك هو هدفه-نبرات الكلام" (ماهر، ٢٠٠٠، صص ١٧٧، ١٧٦).

من هنا أخذ الشعراء زمام المبادرة بأيديهم وراحوا يؤسسون ماهية الشعر انطلاقاً من عمق تجاربهم من جهة، واستطاعتهم اللغوية المولدة من جهة أخرى، باحثين في مجاهل الذات الشاعرة عن حقيقة شيطان الشعر بداخلهم، فكانت مقدمات دواوينهم الشعرية فضاء رحباً لطرح هذه الإشكالية نثراً من خلال محاولات جادة ومقصودة في التنظير .

فكيف نظر الشاعر للعملية الإبداعية، وعلى أية أسس ارتكز في ذلك، وهل هناك علاقة ترابطية بين التنظير والإبداع؟

للإجابة عن هذه الأسئلة سأحاول عرض مواقف بعض الشعراء الرواد والمعاصرين المتضمنة في مقدماتهم لدواوينهم الشعرية، أو دراساتهم وكتبهم التنظيرية، أو بعض من الحوارات التي عكست الموقف النقدي لديهم بجلاء. كما أودّ أن أشير هنا أن عرض الشعراء لاحقاً لا يخضع إلى ترتيب زمني يُماثل الأسبقية أو الريادة أو الشهرة في مجال الشعر وإنّما اعتمدت توفر المادة النقدية الموثقة من جهة ومستويات الرؤيا في الطرح من جهة أخرى. فكانت البداية بالشاعر الدكتور عبد الله حمادي (الجزائر)، والشاعر صلاح

فكذلك القصيدة. فهي بعدُ تجربةٌ فردية خيالية، سجلها شاعرٌ فرد بكل أمانة ودقة ممكنة" (إسماعيل، ٢٠٠٠، ص ٢٩٢). وأرى أن للشعر آليتين أساسيتين تحولان، في تقديري، دون الوصول إلى تعريف موحد له هما الآلية اللغوية، وآلية التجربة الذاتية:

▪ اللغة: باعتبارها الظاهرة الشعرية الأولى التي تجد طريقها نحو المتلقي بفعل حاسة السمع، "إن لها شخصية كاملة تتأثر وتؤثر، وهي تنقل الأثر من المبدع إلى المتلقي.. وهي بعدُ لغة فردية في مقابل اللغة العامة التي يستخدمها العلم، وهذه الفردية هي السبب في أن ألفاظ الشعر أكثر حيوية من التحديدات التي يضمها المعجم" (إسماعيل، ٢٠٠٠، ص ٢٩٢)، وهذا ما يجعل عمل اللغة الشعرية عملاً مستقلاً عن كل قيود دلالية ومعجمية موحدة، وهنا تثبت الفردية والذاتية في مجال اللغة بحيث يصعب رصد معجم واحد للدلالات الشعرية لكونها نابعة من متغيّر لا يؤمن بالسكون والثبات .

▪ عمق التجربة الشعرية، ولعل هذا دليل ثان على صعوبة وضع ضوابط شعرية يسير على أثرها الشعراء، فيغدو الشعر آلية إجرائية تضبط بضوابط تعليمية محضة. فالتجربة الشعرية مختلفة بقوتها وعمقها وثرائها وتعدّيها في احتواء الآخر ثقافياً وحضارياً وفكرياً من شاعر إلى آخر. فقد ظلّ الشاعر المعاصر دائماً في حالة فرار مما هو تأطيري يقترب إلى النمطية، ولعل هذا من سمات فرادة التجربة الذاتية وعمقها لغرض تحقيق ذات

تارة، وإبداعية تفرديّة تارة أخرى، فقد عرفه لغويا على أنه سحرٌ إيحائي يعتمد دلالات الألفاظ للتقرب من المتلقي وفي السياق نفسه لم يفوت الشاعر فرصة التعريف التنظيري الذاتي للشعر حين اعتبره خرقاً، وثورة وتأسيساً، يقول: "ماذا أقول عن الشعر أهو سحرٌ إيحائي يحتوي الشيء وضده أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق، على غير منوال سابق؟ إنه في أبهى تجلياته الكلام المصقّى المتألق، وهو خرقٌ للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء، وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشعراء مجرى قلب العصا الحيّة. إنه تشكيلٌ جديد للسكون بواسطة الكلمات..." (حمادي، ٢٠٠١م، ص ٦).

ويتضح نهج حمادي في إعلاء الآلية اللغوية المتفردة في تحديد ماهية الشعر، من خلال تجنب الجانب التعليمي الكلاسيكي في الشعر من جهة، والنفور من كل محاولات الزخرفات اللفظية المألوفة من جهة أخرى، فلا يمكن أن يقف الشعر عند عتبة الواقع، ولا أن يؤدي دوراً جمالياً إلا لذاته حين يقرأ القصيدة قراءة لا تتعدى ذاتها، "فالشعر ليس التعبير الأمين عن عالم غير مادي، بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي... وهو ليس اللغة الجميلة التي كثيراً ما يخطئ النقاد في نسبتها للشعر، فلغة الشعر من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر" (حمادي، ٢٠٠١م ص ٦). وتقرب هذه

عبد الصبور(مصر) ثم الشاعر اللبناني خليل حاوي؛ وقد وقع الاختيار على هؤلاء الثلاثة لاشتراكهم في عملية الهدم والتأسيس والتشكيل لنماذج شعرية تحديثية متميزة، حاكت التجارب الفلسفية الغربية في مجال الشعر من جهة، ومن جهة ثانية لاختلاف بيناتهم الشعرية وخلفياتهم الثقافية والاجتماعية داخل التركيب الثقافي والأيدولوجي للمجتمع العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

تعددت قراءات الدكتور الشاعر عبد الله حمادي^(١) للشعر، ولكنها ظلت تنبع من مصدر واحد هو إعادة قراءة التراث قراءة تحديثية واعدة بأفاق إبداعية جريئة، ففي مقدمة ديوان "البرزخ والسكين"، يعرض الشاعر موقفه من ماهية الشعر، فيفصل القول فيها ضمن منهجية اعتمد خلالها على مجموعة من التعريفات المتفردة للشعر، تنم عن جهد نقدي وأكاديمي بارز، وهذا ما جعله يصوغ تعريفاتها وفق مقاييس لغوية

(١) الأستاذ الدكتور عبدالله حمادي : ولد عام ١٩٤٧ في مدينة قسنطينة بالجزائر. حاصل على شهادة دكتوراه الدولة من جامعة مدريد عمل باحثاً ومترجماً، كما شغل منصب أستاذ كرسي بجامعة قسنطينة، ورئيس وحدة بحث، ورئيس دائرة اللغة الإسبانية. دواوينه الشعرية: الهجرة إلى مدن الجنوب ١٩٨١ - تحزب العشق يا ليلي ١٩٨٢ - قصائد عجزية ١٩٨٣ - ربايعات آخر الليل ١٩٩١ - البرزخ والسكين ٢٠٠١ . مؤلفاته: غابرييل غارسيا ماركيز - مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر - دراسات في الأدب المغربي - المورسكيون ومحاكم التفتيش في الأندلس (بالاشتراك) - اقترابات من الشاعر الشيلي بابلو نيرودا . فاز بجائزة (أفضل ديوان شعر) من مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري ٢٠٠٢.

بالموضوع، وهو موقف شكلائي حدائني، فالشعرية التقليدية طالما تغنت بالموضوع على أساس أنه جوهر العملية الشكلية، وأهملت الشكل الذي يتشكل من خلاله الموضوع، لأنها ولقرون عديدة ظلت تحافظ على نمطية الشكل والتشكيل معا، ولم تحاول أن تؤسس لمعالم شعرية ترفض الاحتذاء، وقد عبّر حمادي عن هذا قائلاً: "إنه (الشعر) لا يقبل الخوض في المعمعة، ووظيفته أنه لا يسرد ولا يصف ولا يعلم ولا يتضمن حقائق ثابتة، إنه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالاً من أحواله المجردة، أو وجهاً من وجوهه يُقرأ إذا قرئ لذاته، ويوفّر متعة جمالية خالصة وخاصة به" (حمادي، ٢٠٠١، ص ٦).

وفي كتابه "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع" فصل حمادي في هذا الموقف حين جعل الكلمة (اللغة) هي "الانبثاق الحقيقي للحمولة الدلالية لمكوناتها المستحضرة لحظة الانفعال أو التجاذب" (حمادي، الشعرية، ٢٠٠١م، ص ١٧٧)، ويفسر حمادي بالتفصيل الآلية الشكلانية للخطاب الشعري ضمن فضاء الرسالة (الخطاب) قائلاً:

"... الخطاب الشعري في آخر الأمر هو عبارة عن رسالة من مرسل إلى مرسل إليه (؟)، ولكي تكون الرسالة ناقلة وفاعلة فهي تقتضي حضور شروط ضرورية يأتي في مقدمتها ما يسمى بالأنساق أو المرجعية أو ذاكرة الخطاب حتى يحيل المتلقي، ويكون في الوقت ذاته قابلاً للإدراك من طرفه. وبالإضافة إلى

الرؤيا من موقف "البيرس" حين قال أن الشعر لا يمكن أن يحدوه منطق لغوي معين، لأنه يخلق لغته الخاصة به دون النثر الذي عادة ما يرتبط بقوانين تقترب إلى العقل والانضباط، فالشعر هو التعبير "بواسطة اللغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللغة البشرية للتعبير عنه، وبذلك يصبح الشعر مُخاتلةً، تمرداً نضالاً ضد اللغة" (البيرس، ١٩٨٣م، ص ١٢٦).

وقد علّق الدكتور عبد السلام صحراوي (ناقد وأستاذ جامعي جزائري) على مثل هذه المقاربة السابقة للشعر عند حمادي قائلاً أنه "تخطى فيها كل التعريفات والمفاهيم الملحقة بالشعر حتى الآن، يحاول أن يرسم مفهومًا حدائياً للشعر وللشعرية" (صحراوي، ٢٠٠٠ ص ٤٧)، ويتضح هذا الحكم أكثر فأكثر من خلال قدرة حمادي على تفجير السكون من حول الشعر وإعادة بعث الحركية التحديثية في القصيدة من خلال إعطائها سلطة البقاء في واقع بدأ يسائل عن جدوى الشعر، فالشعر عند حمادي "ذو طبيعة ملكية فإما أن يكون وحده صاحب السيادة وإلا فإنه يتنازل عنها ببساطة" (حمادي، ٢٠٠١م ص ٥)، إنه يرتقي في كتابة الشعر إلى الصفاة، يطلب الطهارة والاستشهاد فوق كلمات النص المقدس، "لذا فالوقوف في حضرة الشعر يستوجب الطهارة من الدنس والتخلص من الذنوب والجريمة" (حمادي، ٢٠٠١م ص ٥). وهذا ما جعل "حمادي" يحدّد دور الشعر في الإيحاء لأن الأصل ليس في موضوع الشعر ذاته وإنما في طريقة الإيحاء

المسند والمسند إليه ... " (حمادي، ٢٠٠١م ص ٦).
وهنا يحدّد حمادي موقفه من اللغة الشعرية حيث يضع لها قوانين تتوافق مع جوهر التعريفات السابقة للشعر، فإذا كان الشعر وفق المنظور الحمادي السابق هو خرق للعادة ومحاولة مستمرة لهدم الاحتذاء فإن لغة هذا الهدم يجب أن تؤسس لمعالم وآفاق لغوية قابلة لتجاوز ذاتها أيضاً، حتى تحقق ديمومة الخلق والرفض معا، لأن "قانون اللغة الشعرية يقوم أساساً على التجربة الباطنية أكثر من الظاهرية. من هناك تظل لا معقولة القصيدة في الشعر الحقيقي أساسية لكنها ليست مجانية ولا ضبابية ... " (حمادي، ٢٠٠١م ص ٦)، وارى أن مثل هذا الموقف ضروري عند كل شاعر ينشد التغيير ويرتفع عن كل مثاقفة نموذجية تؤمن بالواحد الثابت في الإبداع، وتقويم ولاءات لغوية لم تعد لها شرعية التشكيل في الشعرية المعاصرة حيث تصبح اللغة الشعرية لغة تموزية تنشد الموت وتؤمن بالانبعاث

والواضح من المواقف السابقة أن حمادي المنتظر لم يورط نفسه في إعلاء مواقف تقترب من التمنيظ أو الأنموذج، لكونه في تقديري ظل يقرأ الراهن الشعري قراءة تموزية تارة وقراءة استشرايفية تارة أخرى. ويرجع ذلك إلى قرب الشاعر من الموروث الفكري والحضاري العربي الذي أعاد مراجعته ضمن جدلية الثابت والمتغير، فهو الشاعر الذي آمن بأن ضبط مفهوم الشعر وماهيته من شأنه أن يضع المنتظر ذاته (الشاعر) في جملة من التناقضات

هذا الشرط يفترض توفر آلية أخرى وهي ضرورة وجود القرائن الدلالية المشتركة بين المرسل والمرسل إليه حتى تتم عملية التواصل بينهما. وهو ما يعبر عنه بالسند والمرجع وفي حالة انعدام هذا الشرط يحدث القطع أو ما يصطلح عليه بالحبسة. وبالإضافة إلى هذين العنصرين لابد من توفر أداة الإيصال، أو الأداة المادية التي يكون لها الفضل في الربط النفسي والجمالي بين طرفي الخطاب ومن هنا يكون دور اللغة هو الحاسم في معضلة الفعل الشعري المعاصر... " (حمادي، ٢٠٠١م، ص ٦) وانطلاقاً مما سبق يتأكد دور التجربة الشعرية في تحديد ماهية الشعر عند حمادي، فالشاعر-مجرب وفق التنظير السابق- أن يؤسس تجربته بعيداً عن سياقات التأثير والتأثر، وإنما أفق التجربة الشعرية يتكون بعد جملة الاقتحامات التي يقوم بها الشاعر للواقع، وأعتقد أن اقتحام الواقع لا يمكن أن يوازي التعبير عن الواقع، كونه فعل شذوذ إيجابي يرتكبه الشاعر وهو يرفض التمنيظ، وينشد تأسيس الجديد في عوامل الشعر والشعرية، يقول: "الشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوناته تسبق كل فكرة عنه لأن وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنه السمو بتعبيرية الأشياء والسعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللغة حين تستند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين

البرزخ والسكين حيث تكاثف التجربة واتحاد الذات مع الآخر في الماضي واستشرافات رؤية للمستقبل، كل هذا في قالب سقطت خلاله الحصون اللغوية والتشكيلية التقليدية، وعمل الشاعر على تأسيس

الخلق في عالم برزخي هولي، يقول:

... كان البدء

وكان السبق ... وكانت شجره !

ما فوقه هواء !

ما تحته هواء!!

نور يراوده التور

ومعبرٌ للسحر وأغنية للفتون (...)

يتجلى الساحل العاجي

ممتد

وعرشه المعمور

في غيمة من عماء !!

برزقي من حيث لا أعلم

كنت الكلمة

وكان الغشاء ...

مسكون بنافلة الأطوار

وبرزخ ما بين عافية وعاقبة

تتجاذبي شفتان:

واحدة "للزهرابين" (٢)

هو في غنى عنها، خاصة إذا ما سلمنا بأن الشاعر حالة، والحالة دائما متغيرة إنها التشكل الهولي الذي لن نقبض له على شكل.

ومن المواقف الأساسية أيضا والتي ارتبطت بجوهر الشعر وماهيته ربط الشعر بالحدث ربطا يتماهى فيه الشعر مع الأفق الحدائثي، حيث يراجع التراث مراجعة استشرافية استنباطية وتتأسس روح المغامرة في التشكيل، وتغدو صفة من صفات الحدث. من هنا ظل "الأستاذ حمادي يشير في هذا المضمار إلى طبيعة القصيدة الحدائثية، التي ترفض أن تكون على منوال سابق، لا لشيء إلا لأنها مسكونة، هي وصاحبها بحساسية جمالية مغايرة" (صحراوي، ٢٠٠٠، ص ٥٠).

لقد آمن حمادي المنظر، بأن للشعر سلطة صوفية تعلق بالشاعر إلى عالم برزخي لا تؤسس فيه الأنماط وإنما تتوالد بحسب التجارب وتتكاثر كلما آمن الشاعر بضرورة الخلق والإبداع. لأن "الطقس الشعري الحدائثي في هذا الخضم هو برزخ تتوحد فيه الكائنات وتمحى في جلاله الفواصل والحدود بين الموجودات. لهذا تهوى أمام أنظارنا حصون التقليد في الشعر والثقافة والسياسة ويسقط الأصل وتتسع آفاق المغامرة. وما هذه الأفعال الصدمية سوى علامة من علامات اليقظة وأسلوب مخصوص من أساليب استعادة الإنسان الذي مات في الإنسان الذي يسعى." (حمادي، ٢٠٠١م ص ٨).

وكدليل على تمثل الموقف النقدي السابق في الموقف الشعري عند حمادي أعرض المقطع الثاني من قصيدة

(٢) الزهراوان هما سورة البقرة وآل عمران من القرآن الكريم، وقد وردتا بهذه التسمية في حديث لرسول الله (ص) مفاده أن الزهراوين تأتيان يوم القيامة لهما لسان وشفتان يشهدان لمن قرأهما.

لا يمكن أن تنتهي ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن فهي لا قيمة تاريخية، وفي الوقت ذاته مرتبطة بالتاريخ ومقتحمة لحدوده." (حمادي، ٢٠٠١م ص ٩).

▪ النظر إلى الشعر بمعزل عن الأخلاق أو العلم، لأن غاية الشعر يجب ألا تقترب من هذه العوالم أين تفقد بالضرورة شعريتها، وتكتسب الغاية الوظيفية التي ترفضها الشعرية الحديثة، "ذلك أن الحقيقة المجردة ليست غرضاً من أغراض الشعر فعذبه أكذبه، وغرضه هو الشعر ذاته، من هنا عمد إلى خلق واقع بواسطة كلمات مسكونة بأصوات الآخرين وهي بالضرورة ترمز أو تومئ إلى خطاب محمول متعدد الدلالات." (حمادي، ٢٠٠١م ص ١٣). ويقترب هذا من موقف ألبيرس ودعوته إلى استبدال ممارسة الطقوس الدينية باعتماد الطقس الشعري كبديل، لأن "الممارسة الشعرية تقوم على رؤية متميزة كل التمايز عن سائر الرؤى الأخرى، يفلت الشعر بفضلها من الابتذال والتكرار، والحياة الميَّتة، حياة مجموع البشرية..." (ألبيرس، ١٩٨٣م ص ١٥٧). وجوهر الموقف عند "ألبيرس" (وهو موقف تردّد عند الكثير من الشعراء المعاصرين أمثال عبد الصبور، وأدونيس، ونزار) أن الشعر يحيلنا بالضرورة إلى التجاوز، لأنه يقدم ممارسات روحية أقرب إلى الطقوس الدينية، تدفق للقلب وحرارة للفكر، إنه يقدم ذلك لمن يشعر بالحاجة إلى التجاوز ولا يستطيع لسبب أو لآخر، بعامل الجهل أو الرفض، أن يُلَبِّي هذه الحاجة عن طريق مذهب

وأخرى خاتمة "البقرة"... (حمادي، ٢٠٠١م ص ١٢٦-١٢٧).

وبالإضافة إلى ما سبق ذكره تحدث حمادي الشاعر المنظر بإسهاب عن ماهية الشعر وموقفه من الشعر المعاصر وعملية التحديث في مقدمة ديوان البرزخ والسكين، وكذلك في كتابه النقدي "الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع"، وعمل على تحديد آليات تأسيس الموقف النقدي وشروطه وقوانينه، من العملية الشعرية عامة وماهية الشعر على وجه الخصوص، أخصها في النقاط التالية:

▪ ضرورة العودة إلى قراءة التاريخ بشقيه القومي والإنساني، قراءة موضوعية حوارية من شأنها أن تعيد خلق علاقة مساءلة للتاريخ لغرض إحداث الدهشة الشعرية بين القارئ والمتلقي، بعيداً عن المحاكاة التقليدية للتاريخ (حمادي، ٢٠٠١م ص ٩). ولعل هذا يقود حسب حمادي إلى "تحرير الشعر اليوم فظهر بمظهر الإنقلابي المسكون بالحساسية الجمالية المغايرة، والمحمول بغريزة مبدأ رفض الاحتذاء وهدمه" (حمادي، ٢٠٠١م ص ٩).

▪ ربط ماهية الفعل الشعري حدثاً بمبدأ التحول والتجريب، لكون الحداثة الشعرية حدثاً تتجاوز أطرها وقوانينها التي تخلقها، فهي لا تؤمن أصلاً بالسكون، إنها "تنطوي على قلق دائم لا يعفو عنه الزمان وعلى نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة... ومعنى ذلك أن الحداثة الإبداعية

الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من الناس. فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصورة، والذهن والخيال، وكل هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية التي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرا من الحقيقة الإنسانية، التي يحسها هو منطبعة عليه إلى غيره من الناس" (عبدالصبور، ...). ويشي عبد الصبور على الآلية اللغوية كوسيلة متفرّدة في يد الشاعر المتمكن من طقوسها، لأن الفرق الجوهرى بين الاستطاعة اللغوية للعامة، والاستطاعة اللغوية عند الشاعر هي قدرته على الانفعال مع اللغة كوسيط اجتماعي، كلّف عبر الزمن بنقل مختلف المحمولات الحضارية نقلاً متميزاً إلى المتلقي، "فالشاعر يمتلك اللغة كما يمتلكها الناس ولكنه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١ ص ٤٣١).

لهذا كان الشعر عند عبد الصبور فنا نوعياً ينبع من كون الشاعر أقدر الناس على امتلاك وسيلة خاصة في التعبير، ترفض السرد والتقرير المباشر من جهة وترفع عن التبرير والتعليم من جهة أخرى، يقول في حوار مع الناقد جهاد فاضل: "...أرى الشاعر معبراً بالصورة التي هي أوضح وأكثر دلالة من التقرير، ينزّه نفسه وقلمه عن البهلونيات التي هي خيانة للفن، وعن التبريرات التي هي خيانة للروح والعقل، وما زلتُ زاهداً في البهلونيات والتفاسح والغموض المدهش

ديني... (ألبيرس، ١٩٨٣ ص ١٦٦ - ١٦٧).

أما الشاعر صلاح عبد الصبور فقد انطلق في تحديد الشعر من إعلاء التجربة الذاتية كشاعر متمرس منذ الخمسينيات، لهذا قرّر ألا ينظر للشعر إلا انطلاقاً من التجربة لأن تعريف الشعر ومحاولات إدراك ماهيته لا ينبع إلا من تجربة الشاعر ذاته، و"حديث الشاعر عن تجربته مع الشعر كحديثه عن تجربته مع الحب، كل جميلة بمذاق، وكل قصيدة للشاعر هي غرام جديد، يقترب منه وقد نفض عن نفسه أنقال تجربته الغريبة، كأنه يواجه الشعر للمرة الأولى" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١ ص ٢٨٤). وهذا دليل على أن الشاعر يواجه الشعر دائماً بقلق مستمر لكونه لا يعرف لحظة المخاض الإبداعي حتى يهيئ له من الأفكار ما يليق بمقامه. فتجده (الشاعر) عادة ما يعود إلى المادة المبدعة للمراجعة بروح الناقد المتفحص، بعدما يكون قد استخلص تجربة من تلك العملية.

ما الشعر؟، سؤال طرحه عبد الصبور، ثم أردف قائلاً: "سؤال لو عرف إجابته أحدنا لقطع الطريق على القبيلة كلها، لقد أدرك الجميع حق سادتنا العظماء من أمثال شكسبير والمعري أطرافاً من جوانبه، ولذلك فلن أتصدى للإجابة الجامعة المانعة بل أحكي عن الجانب الذي أدركته" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١ ص ٢٨٦).

من هنا كانت معظم المواقف النقدية عند عبد الصبور هي عبارة عن تنظير ضمن التجربة الذاتية. فقد طرح تصوراً للشعر انطلاقاً من رؤيا الذات المبدعة، "فالشعر هو صوت إنسان يتكلم، مستعينا بمختلف القيم الفنية أو

وغيرهما، يقول: "إنني أحب التجربة الصوفية، ذلك لأن التجربة الصوفية شبيهة جداً بالتجربة الفنية. إن كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يثاب عليه الشاعر بقصيدة أو لا يثاب. كذلك قال الصوفيون أن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبّد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يفتح عليه شيء، وهذا الفتح ليس إلا تنزلاً من الله..." (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص ٤٣٥).

ويتضح هذا أكثر حين يذهب صلاح إلى أن الوارد أدق وصفا لحالة الخلق من الحدس^(٤) (Intuition) (المعرفة المباشرة للأشياء)، لأن الحدس قيمة عقلية لنشاط عقلي قد يتجاوز العقل بعملتيه التحليلية والتركيبية، فيصلح لتفسير الوثبات الفكرية العالية، غير أنه عاجز عن تفسير الوثبات الوجدانية فذلك من

(٤) يعرف بنديتو كروتشيه المعرفة الحدسية قاتلاً: "للمعرفة صورتان. فهي إما معرفة حدسية وإما معرفة منطقية، معرفة أعطتها المخيلة، أو معرفة أكسبها العقل، معرفة بالفردي أو معرفة بالكلي، معرفة بالأشياء الفردية أو بالعلاقات التي بينها، فهي آخر الأمر إما مبدعة صور وإما منتجة تصورات... يلجأ الناس إلى المعرفة الحدسية فيقولون أن بعض الحقائق تعزّ على التعريف، ويمتنع إثباتها بالقياس، فما تنال معرفتها إلا بالحدس. وترى رجل السياسة يأخذ على النظري التجريدي افتقاره إلى حدس حيّ به يقف على الظروف الواقعية ومتهجّ التربية يلح على ضرورة البدء أولاً بتنمية ملكة الحدس لدى الطفل، والناقد يُزهّي بإهماله النظريات والمجردات، أمام الأثر الفني، وبحكمه عليه بالحدس المباشر، والرجل العلمي يدعو إلى حياة يوجهها الحدس أكثر مما يوجهها العقل."

ينظر: كروتشيه، بنديتو. علم الجمال، عربيّه نزيه الحكيم، راجعه بديع الكم، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الطبعة الهاشمية، دمشق، ١٩٦٣، ص ٥٠.

الذي يزعمونه لأنفسهم، وذلك الغموض المدهش طريق سهل وباب واسع، أما الباب الضيق فهو أن يقول الإنسان كلمته بكل ثرائها الذي يُستمد من صدقها ونعامتها وجمالها الموسيقي والفني..."^(٣).

من هنا ذهب عبد الصبور إلى تحليل عملية خلق القصيدة وتشكيلها في نفس الشاعر، فرأى أن المرحلة الأولى من مراحل الخلق هي التي تبدأ بماسماه "الخاطرة"، لأن القصيدة نوع من الحوار الثلاثي، فهي تبدأ خاطرة يظن من لا يعرفها أنها هابطة من منبع متعال عن البشر، وهذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحة، متزعة من أي سياق، بحيث لو أخضعت لعالم الفكر الدقيق بدت قاحلة لا تبشر بتفتح عن زهر وتمر. (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص ٤٣١).

ويفضل صلاح عبد الصبور تسمية الخاطرة "بالوارد" كمرحلة أولى من مراحل الخلق وذلك في كتابه "حياتي في الشعر" والذي تضمّن تفاصيل العملية الشعرية انطلاقاً من تجربة الشاعر نفسه، يقول: "...الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها. والوارد له فعل، وليس للبادي فعل لأن البوادي بدايات الواردات" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص ٤٣١). ويتضح من هذا أن شاعرنا قد اقتبس هذا المصطلح من الصوفية، لأنه صرح في العديد من المناسبات بانبهاره بالفكر الصوفي وتجارب الشعراء الصوفية كابن عربي، والسراج الطوسي

(٣) عبد الصبور، صلاح. حوار مع الشاعر أجراه الناقد جهاد فاضل ضمن كتابه: قضايا الشعر المعاصر، ط ١، دار الشروق، ١٩٨٤، ص ٢٦٤.

بحيث تنتفي التلقائية فيه؟ لا فليس لأبولون كعقل نصيب في العملية الفنية، بل إن التشكيل يصبح لدى الفنان نوعاً من الغريزة الفنية، مثله مثل المقدرة على الوزن والتكوين والتصوير... (عبدالصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ٤٩).

أعتقد أن التشكيل بهذا المفهوم المزدوج عند عبد الصبور من شأنه أن يتعدى الذات المبدعة ذاتها، فلا يبقى تشكيلاً عقلاً تارة وغريزياً تارة أخرى بل إنه سيتجاوز القصيدة ليغدو تشكيلاً للكون والذات معاً، لتصبح القصيدة تتحدث العالم ولا تتحدث عن العالم، وهذا من شأنه أن يعطي التجربة الإبداعية تجربة استكشافية تظفر فيها النفس بذاتها، يقول صلاح: "والتجربة الشعرية عندئذ جديرة بالأصباح تجرّب تجربة شخصية عاشها الشاعر فحسب بجواسه ووجدانه بل هي تمتد لتصبح تجربة عقلية أيضاً تشتمل على محاولة لاتخاذ موقف من الكون والحياة..." (عبدالصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ٥٩).

من هنا ذهب صلاح إلى تعريف التجربة الشعرية وفق المنظور الفلسفي والفني معاً فقال أنها "كل فكرة عقلية أثرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلاً عن الأحداث المعاينة التي قد تدفع الشاعر أو الفنان إلى التفكير". (عبدالصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ٦٠).

ونقرأ في المراحل السابقة عند عبد الصبور، أن عملية بناء القصيدة المعاصرة وتكوينها هي بالضرورة بناء متداخل، ومتشابك مع عملية تكوين الإنسان الشاعر ذاته ونظرة هذا الشاعر الإنسان إلى الكون، وكيفية تفاعله معه انطلاقاً من مختلف مراحل التجربة

شأن الوارد (عبدالصبور، حياتي، ٢٠٠١م ص ١٦).
أما المرحلة الثانية من مراحل خلق القصيدة عند عبد الصبور، فهي مرحلة الفعل ويسمىها التلوين والتكوين، وفيها ينتقل الشاعر من حالة الوارد إلى حالة الفعل، حيث الرحلة التي تبغي الظفر بالنفس، رحلة ينسلخ فيها الشاعر عن نفسه لكي يعيها ويظفر بها وهذا من شأنه أن يقرب التجربة الشعرية من التجربة الصوفية في محاولة كل منهما الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغض النظر عن ظواهرها" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص ٤٣٥).

وآخر مرحلة من مراحل خلق القصيدة هي مرحلة التشكيل أو المحاكمة على حدّ تعبير صلاح (عبدالصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ١٦)، حيث تدل عملية التشكيل على فعل عقلي ينظم ويوازن على أساس فعل أبولوني يكمل الفعل الديونسي "فأبولون إله العقل ملهم النحت والشعر الملحمي يكمل فعل ديونيسوس إله النشوة ومُلهم الرقص والموسيقى عند اليونان. فعملية التشكيل الأبولونية عملية عقلية واعية تنكب على تنسيق البناء من خلال إبراز ذروة القصيدة أتى كان موقعها-بداية، وواسطة، ونهاية-، ومن خلال إقامة التوازن بين الصور والتقرير والموسيقى" (عبدالصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ٤١).

وإضافة إلى العقل، تلعب الغريزة عند صلاح عبد الصبور دوراً مهماً في عملية التشكيل كمرحلة أخيرة من مراحل خلق القصيدة. لهذا نجد يتكلم عن التلقائية في الإبداع متسائلاً: "هل يتم هذا التشكيل بشكل واع،

والعدالة ... " (عبدالصبور، ٢٠٠١م الأعمال ٤٣٤).
ويقود هذا الموقف عند صلاح من القيم والأخلاق
في الشعر مباشرة إلى موقف آخر أقرب إلى الفلسفة منه
إلى النقد الأدبي، حين ذهب إلى طرح قضية قياس
درجة النفع والضرر في الشعر بعدما كان في المواقف
السابقة قد حاول تعريف ماهيته وعلاقاته فتساءل "هل
هناك شعر ضار؟" (عبدالصبور، ٢٠٠١م الأعمال
ص ٤٣٣)، وكان قد طرح هذا السؤال انطلاقاً من
مراجعة صلاح لأشعار عبر التاريخ، كثيراً ما اتهمت
بإفساد الذوق العام والتأثير على السياق الأخلاقي
للمجتمع الذي تظهر فيه خلال فترة زمنية معينة، وقد
مثل لهذا بشعر أوفيد، وأبي نواس حول الشذوذ
الجنسي، وأشعار شارل بودلير التي تناول فيها الواقع
تناولاً سوداويًا قائماً خاصة عندما يتحدث عن الجمال
الأنثوي والكوني العام في ديوانه "سوداوية باريس" Le
spleen de paris، أو ديوانه "أزهار الشر" Les fleurs du
mal، يقول: "لا أظن أننا نجرؤ على القول أن هناك
شعراً ضاراً، ذلك لأن الشعر لا يقصد إلى المنطقة في
النفس التي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو
غيرها، فالشعر يقصد إلى منطقة أخرى في النفس
منطقة بهيجة، تستطيع أن تجمع شمل كل الأشياء،
وأن توفق بينها" (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص
٤٣٣)، ومعنى هذا أن الشعر النابع من التجربة
الشعرية لا يعدو أن يكون تجسيدا لهذه التجربة عند
الشاعر جراء تفاعلاتها المختلفة عبر مراجعة التاريخ

الذاتية لديه دون أي فاصل ما بين المبدع والإبداع، لأن
عملية الخلق الشعري تحتاج، في تقديري، إلى تناسل
فيزيولوجي بينهما يحيل العالم حينها إلى شعر جوهره
التخطي والتجاوز.

ولعل هذا الموقف هو الذي جعل عبد الصبور يرفض
أي دور للشعر خارج إطار الشعر ذاته، بحيث يتفق معه
عبد الله حمادي حين يقول إن الشعر يقرأ إذا ما قرأ لذاته
(حمادي، ٢٠٠١م البرزخ، ص ٠٦)، فهو (الشعر) لا
يروج للأخلاق ولا للفضائل لأن عالمه غير عالمها، ولا
يستعير كنهه من دين وسلطة غير سلطة الشعر نفسه،
لهذا فرق صلاح بين احتواء الشعر للأخلاق والفضائل
انطلاقاً من مبدأ التعليم، واحتوائه القيم، فالفرق شاسع
وكبير عنده بين القيم والأخلاق، لأن الأولى ثابتة
والثانية متغيرة مع الزمن، يقول: "الشعر أيضاً لا يروج
لما اصطلاح على تسميته بالفضائل، ولكن لما نستطيع أن
نسميه القيم، وهي كلمة أعلى من الفضائل قدرا
وأوسع مدلولاً، فالفضائل متغيرة وزمنية، أما القيم
فثابتة، بمعنى أنها أكثر رسوخاً في النفس من الفضائل.
وتظل الفضيلة معيارية خاضعة لزمناها وظروفها، في
حين تبعد القيمة عن هذا المفهوم، فالحق والخير
والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنهما تتمتع بقدر من
الثبات ولا تتحكم فيها المعيارية أو النسبية، ولعل هذه
القيم هي التي ترسخ في أذهاننا من حصيلة قراءتنا
للتراث الشعري والأدبي بشكل عام، أما أنا ابن العالم
المعاصر فأجمل هذه القيم هي الصدق والحريّة

أقلّه تجبو. ولضمان الاستمرارية الشعرية لابدّ للشاعر من الاعتماد على الفكر " (الحلاق، م-إ) حتى تتحول التجربة الشعرية إلى تجربة عقلية، لأن الشعر، في تقديره، ينطلق من تعالي العواطف في نفس الشاعر وعندما تبدأ هذه العواطف في الضمور بفعل الزمن أو بفعل غياب المثير الشرطي المرتبط بها، لا يدرك الشاعر من وسيلة لبعث شاعريته من جديد إلا وسيلة الفكر، فهي التي بإمكانها بعد هذا الضمور أن تحتوي التجربة وتفجرها من جديد ضمن فضاءات من الرؤيا والتشكيل. "فمعرفة الذات والكون أمر أساسي يفتح به صلاح نصّه حيث يستعيد قول سقراط الشهير "أعرف نفسك" مؤكداً على أن الذات التي ينبغي معرفتها إنما تمثل العالم بأسره، فالذات هي الكون الأصغر (microcosme) الذي يعكس الكون الأكبر (macrocosme) وإدراك كنهه الأول هو إدراك لُكنه الثاني أيضاً، ومهمة الشاعر أن يسبر غور هذين الكونين من خلال تأويلهما" (الحلاق، م-إ).

ويرتبط هذا الموقف عند صلاح بموقف آخر هو الشعر والنبوة، ولكنها ليست عنده بمعنى الكشف واستشراق المستقبل مثلما كان الحال عند الكثير من شعراء الحداثة، بل هي نبوءة الإصلاح، لأنها "القوة الدافعة في حياة الفيلسوف والنبويّ والشاعر" (عبدالصبور، حياتي، ٢٠٠١ ص ١٣٥). والإصلاح عند عبد الصبور هو قدرة الشاعر على تأسيس مشروع انطلاقاً من الإنسان الفرد، لا من المجتمع المدجج بأيدولوجيات تذوب فيها سلطة الفرد وسط سلطة الجماعة، خاصة سلطة الأيدولوجية

والتراث مراجعة موضوعية، تساهم في بعث الموقف الإنساني والكوني لديه، لهذا أضحت مجموع هذه التجارب والرؤى تصب في منطقة واحدة حسب صلاح هي منطقة الحساسية الإنسانية، يقول في هذا: "...إنها تلك المنطقة التي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا لتكوّن ما نسميه بالحساسية الإنسانية، وعندما يجمع شمل النسيج الشعري أو التراث الشعري أو القراءات الشعرية كلها في نفس المتذوق، تتكون لديه رؤية بعينها، فقارئ التراث الشعري العربي إذا قرأ شعر أبي نواس وقرأ أبا العلاء المعري يعبر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة ولكن كليهما، في نهاية الأمر، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النفس الإنسانية التي نسميها حساسية الإنسان." (عبدالصبور، الأعمال ٢٠٠١م ص ٤٣٤).

وتتوالى شبكة المواقف عند عبد الصبور وكأنها خط أفقي يقود نحو أفق معلوم هو الشعر، إذ لا يقتصر هذا الأخير على استقراء الذات والتاريخ والتراث والواقع لخلق الرؤيا وبعث الموقف وإنما يقتضي كل هذا أن يؤسس للموقف المعرفي، وأعتقد أن الشعر عند صلاح هو مشروع معرفي، تتضح معالم هذا المشروع من خلال الدور الذي يرسمه صلاح لكل من العاطفة والفكر والعملية الإبداعية. فهو يعتبر أن الاعتماد على سلطة العاطفة ينطوي على خطر كبير، هو نضوب القرينة، إذ أن العاطفة المتوقّدة مرتبطة بمرحلة الشباب ثم تنطفئ أو،

حاوي^(٥)، فأسجل أنني لم أعر على كتابه النثري الموسوم بـ: "الكتاب في مناهج النقد" لكون هذا الأخير ظلّ مخطوطاً سجين مكتبة أخيه إيليا الحاوي، وقد أشار إلى هذا الناقد محي الدين صبحي^(٦)، الذي اعتمدت بنسبة كبيرة في استخلاص موقف حاوي من الشعر على حوار الشهير مع الشاعر الذي ضمّنه كتابه "مطارحات في فن القول"، كما اعتمدت أيضاً على حوار للشاعر مع الناقد أيضاً جهاد فاضل ضمن كتابه قضايا الشعر الحديث.

ينطلق حاوي في تحديد ماهية الشعر من خلال ربط هذا الأخير ربطاً مباشراً وآلياً بالرؤيا، لأنها الوسيلة الوحيدة التي تمكن الشاعر الرائد من إدراك حقائق الواقع والإنسان معاً. فقد "كان الشعر إلى زمن غير بعيد يُعنى بالحياة العربية دون أن تلتقي أعماق الشاعر بأعماق الحياة، فيتفاعلا ويخصّب الواحد منهما الآخر، ويمدّ الشعر الحياة بالرؤيا التي تضيء خفاياها ويستمد منها العناصر الحية لبناء عالمه، وهذه سمة الشعر الذي صدر عن الفئة المخلصة من رواد الشعر الحديث". (صبحي

الماركسية التي غازلها عبد الصبور في مرحلة من مراحل حياته لكنه ما فتئ يتجاوزها ليؤسس أيديولوجية الإنسان، لأن الإصلاح عنده لا يركّز على المجتمع بقدر ما يركز على الإنسان. ويؤكد هذه الفكرة قائلاً:

"هل للفن غاية بشرية؟ نعم، ولكن غايته هي الإنسان لا المجتمع، هل للفن غاية أخلاقية؟ نعم، غايته هي الأخلاق لا الفضائل، هل للفن غاية دينية؟ نعم، ولكن غايته هي الإيمان لا الأديان..." (عبد الصبور، حياتي ٢٠٠١م ص ١٢٦).

وهنا تظهر العلاقة عند صلاح بين دور الإصلاح من منطلق النبوة والإصلاح من منطلق الشعر، إنها الاهتمام المشترك بالإنسان كمحور أساسي من محاور الإصلاح، و"إذا كان هذا التصور لا ينطبق حتماً على كل نبوة، فإنه ينطلق من فهم علماني للنبوة لا يتعارض مع الدين، بل ينطلق من ديناميته الأولى المتمثلة بشخص النبي قبل أن ينشئ -هو وأتباعه- دينه، وهو ما نادى به الرومانسية على تعدد أنواعها". (الحلاق، م-إ).

من هنا كان الشعر عند صلاح عبد الصبور يهدف إلى تشكيل نموذج للإنسان والكون معاً، وفق مشروع إصلاحي تكون للتجربة الإنسانية والحساسية الإنسانية كلمة في تشكيله شعراً ضمن فضاءات القصيدة "الصلاحية" الحديثة، التي تقتضي بدورها المعرفة بمعناها الأعمق.

أما مفهوم الشعر وماهيته عند الشاعر اللبناني خليل

(٥) ولد خليل حاوي في الشوير بلبنان في ١ جانفي ١٩٢٥، نال شهادة الماجستير عام ١٩٥٥ برسالته "العقل والإيمان بين الغزالي وابن رشد"، ونال دكتوراه من كمبردج عام ١٩٥٩ على أطروحاته "جبران خليل جبران إطاره الحضاري، شخصيته وآثاره". من دواوينه الشعرية "نهر رماد (١٩٥٧)، الناي والريح (١٩٦١)، بيارد الجوع (١٩٦٤)، آخر أعماله مشروع "موسوعة الشعر العربي" في ٢٥ مجلد من الجاهلية إلى اليوم. انتحر جراء اجتياح الجيش الإسرائيلي لبيروت عام ١٩٨٢.

(٦) ينظر محي الدين صبحي. مطارحات في فن القول، ص ٣٦.

ويربط خليل حاوي الرؤيا -كشروط أساسي من شروط خلق القصيدة- بالواقع حتى لا يعجل الآخر في فهم الرؤيا فهما تجريديا تارة، وفوضويا تارة أخرى. لأن الكثير من النقاد ومنظري الشعر يستعملون مصطلح الرؤيا لتوفير أكبر قدر من العتمة والغموض على ماهية الشعر، خاصة إذا ما كان هذا الشعر يميل إلى الارتباط بالواقع، "الرؤيا الشعرية نفاذ عبر الواقع اليومي والحالات النفسية المرتبطة به إلى الأغوار حيث تهجع المنازع الأصيلة في ذات الشاعر الحاضرة التي تنتمي إليها. وربما استطاع أن يعبر عما تضره تلك الأغوار تعبيراً لا يتيسر للمناهج الفلسفية". (فاضل، ١٩٨٤ ص ٢٦٩).

وأعتقد أن الارتباط الرؤيوي عند حاوي بالواقع لا يجب أن نقرّبه من عالم الأيديولوجيا السبعينية، وإنما يطرح هذا الموقف ضمن سياق النقد الثقافي^(٧)

(٧) النقد الثقافي مصطلح تداوله الناقد عبد الله الغدامي في كتابه "النقد الثقافي قراءة في الأنساق الثقافية العربية" الصادر عن المركز الثقافي العربي لبنان ٢٠٠٠، وهو المصطلح الذي حاول من ورائه استبدال مصطلح النقد الأدبي لأنه أضحى غير مؤهل لكشف الخلل الثقافي في الشعرية العربية، فما كان منه إلا أن أعلن موت النقد الأدبي، وليس القصد هو إلغاء المنجز النقدي الأدبي وإنما الهدف هو تحويل الأداة النقدية من أداة في قراءة الجمال الخالص وتبريره وتسويقه بغض النظر عن عيوبه النسقية، إلى أداة في نقد الخطاب وكشف أنساقه وهذا يقتضي إجراء تحويل في المنظومة الاصطلاحية وصولاً إلى تأسيس درس النقدي الإجرائي حول الأنساق الثقافية التي تلبست بلبوس الجمالي وتسربت عبره وبواسطته مع شفاعته درس البلاغي والنقدي لها بالاستمرار والترسخ ...

للمزيد ينظر: الغدامي، عبد الله. النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، ٢٠٠٠، ص ٠٧ - ١٨.

١٩٧٨ ص ٣٦)، ولكن حاوي يتدارك مباشرة أن الرؤيا وحدها لا يمكن أن تنتج شعراً إلا إذا ارتبطت بالتجربة الذاتية والإنسانية للشاعر الذي يُفعلها ضمن مجموعة من العناصر الباعثة على الخلق، فيكون الشعر إذن "رؤيا تنير تجربة، وفنا قادراً على تجسيدها، كانت السمة التي ينفرد بها الشعر تنحصر في طبيعة تلقي الرؤيا والتعبير عنها وهذا أمر تنبه إليه أرسطو حين قرر أن الشعر يعادل الفلسفة في الكشف عن الكلي المطلق ويختلف عنها في التعبير عنه. فهو في الفلسفة كلي مجرد، أما في الشعر فهو كلي حسي عيني...". (صبحي ١٩٧٨ ص ٣٥)

وقد تأسست هذه الرؤيا في مقاربة ماهية الشعر عند حاوي، بعد تجارب أكاديمية كثيرة في تدريس الفلسفة وعلم الجمال، والنقد، حيث راجع الشاعر أسباب ضعف أدب النهضة الحديثة، وحاول إدراك أسباب عقم الخلق الأصيل في هذه النهضة الأدبية التي لم تمدّه بآليات بناء الموقف الفكري والشعري المنشود عنده، كمتقف من الدرجة الأولى. فانطلق يؤسس لمعالم نهضة فكرية وفلسفية وحضارية جديدة، وسيلتها الشعر، يقول: "كنت أرى نفسي في مجال التلقي والخلق كمن يبدأ من سديم، من حركة لم تنجح في تأسيس قواعد راسخة تنطلق منها الأجيال المتتابعة، لم يكن في الشعر مثلاً منطلقات صالحة وكذلك في النقد والفكر عامة، ولهذا قررت أن يكون نشاطي محصوراً في مجال واحد هو الشعر، وأن أحاول أن أرسى قواعد صالحة لنهضة شعرية أصيلة." (صبحي ١٩٧٨ ص ٤٨)

الشاعر على صهر ما يستمده من نتاج الآخرين" (فاضل، ١٩٨٤ ص ٢٧٣)، ويؤكد خليل حاوي في موقف آخر على أن خلق القصيدة الشعرية لا يتم بالرؤيا وحدها، وإنما بتكاثف كل من الرؤيا والتجربة الشعرية وصولاً إلى الصياغة أو التعبير.

يقول حاوي: "أيقنت بعد الممارسة الطويلة والتأمل الطويل أن الرؤيا التي لا تتولد عن تجربة كيانية، تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها، معاناه للوجود على مستوى الواقع وما فوق الواقع ودونه، لا يصدر عنها غير استشراقات تتألق في فراغ". (فاضل، ١٩٨٤ ص ٢٧٧)

ويرجع إصرار حاوي على حضور التجربة الشعرية إلى جانب الرؤيا إلى كون الأولى هي وحدها التي تميز الشاعر عن الإنسان العادي، فالشاعر باستطاعته أن يحول اللحظة المعيشة إلى تعبير فني، حيث لا يمكن تجاهل التجربة لما توفّره في القصيدة من كون شعري، يربط الإنسان براهنه، خاصة عندما يستطيع الشاعر أن يُضمّن تجاربه مختلف الصور والأحاسيس والأفكار التي انصهرت في داخله وأضحت تشكل بنيتة الفكرية. ويفصل حاوي قضية الرؤيا والخلق الشعري أكثر حيث يعتبر الرؤيا حكراً على الشاعر المبدع دون سواه من الناس الذين يشتركون معه في التجربة، ولكنهم لا يستطيعون إدراك ماهية هذه التجربة وحقيقتها وأثرها على سير حياتهم. من هنا كان "الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة جلاء مضامينها التي تخفى على

والفلسفي للشاعر الذي طالما راجع البنية الحضارية العربية عبر عصور ازدهارها وانحطاطها، فأدرك أن "أفضل منازع الفكر التي يفيد منها الشاعر هي المنازع التي تشيع في عصره، وتتجسد وتصبح واقعا حياتيا حيا، ينفي عن الفكر صفة التجريد ويجعله من المسلمات البديهية، هكذا كان الفكر الفلسفي الذي عبّر عنه دانتي في ملحتمه؛ ذلك أنه فكر قد استحال إلى ممارسة إيمانية يومية. لقد اتحد الفكر بالحياة اتحاداً عضويًا فجاء التعبير الشعري عنه تعبيراً عضويًا بريئاً من الرصف الآلي". (صباحي، ١٩٧٨ ص ٤٩).

للطروحات الفكرية، والرؤى التجريدية الفلسفية التي أبعدت الشعر عن الرؤيا بالمفهوم الواقعي عند حاوي.

وإذا كان حاوي يطالب في كثير من المناسبات والحوارات بضرورة العودة إلى التراث لمراجعته مراجعة ثقافية وموضوعية، والاقتراب من الآخر الغربي أيضاً للاستفادة من مدى تطابق الرؤيا الإصلاحية عنده مع الواقع، فإن هذا لا يقود إلى التسليم بموقف المحاكاة والمعارضة عند الشاعر، وإنما حقيقة الرؤيا الشعرية الخالقة عنده هي تلك التي تقترب من المعرفة المباشرة للأشياء (الحدس) حيث "تتخطى نطاق العلم المحدود بالظاهر المحسوس وتنافس الفلسفة وتتغلب عليها في مجال الكشف والخلق والبناء، وهي سمة الشاعر الأصيل الذي لا تلمح وراء نتاجه شبحاً من أشباح أسلافه أو معاصريه، سواء أكانوا عرباً أم غربيين، وبكلمة هي القدرة الهائلة التي يجب أن يتصف بها

قائمة المراجع

ألبيرس ، ر. م . الانتجاهات الأدبية الحديثة ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط٣ ، منشورات عويدات ، بيروت / باريس ، ١٩٨٣م .

إسماعيل ، عز الدين . الأسس الجمالية في النقد العربي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ٢٠٠٠م .
جهاد فاضل . قضايا الشعر المعاصر ، ط١ ، دار الشروق ، ١٩٨٤م .

حمادي ، عبد الله . البرزخ والسكين ، ط٣ ، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ٢٠٠٢م .
حمادي ، عبد الله . الشعرية العربية بين الإتياع والإبداع ، ط١ ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ٢٠٠١م .

الحلاق ، بطرس . الشعر والوجود ، قراءة في حياتي في الشعر ، نقلا من موقع الواب معابر :

<http://maaber.50meps.com>

ماهر ، شفيق فريد المختار . من نقدت س إليوت ، ترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد ، تصدير جابر عصفور ، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ .

محي الدين صبحي . مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٧٨م .

علاق ، فاتح . مفهوم الشعر عند رواد الشعر الحر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ٢٠٠٥ .

سواه . ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية". (فاضل ، ١٩٨٤ ص ٢٨٢).

خاتمة

أعتقد بعد العرض السابق أن علاقة الشاعر بالفكر هي علاقة تتعدى إدراك بعض القضايا الفكرية ضمن سياقات المجتمع إلى إنتاج الموقف من هذه القضايا. فالشاعر إنسان اجتماعي يتفاعل وينفعل ، يؤثر ويتأثر ، لهذا وجب عليه أن يكون فاعلا من خلال مواقفه الفكرية حتى وإن طالها هاجس التغير والتحول ، لأن الشاعر ذاته يرفض السكون والثبات ، لهذا عادة ما نجد تباينا في الكثير من مواقف الشعراء الفكرية لأن إنتاجها في لحظة معينة هو إنتاج خاضع لسياق الزمان والمكان من جهة ولتفاعل تجربة الشاعر الإنسانية مع هذا الزمان والمكان من جهة ثانية ، ثم إن الشاعر لا يعبر بشكل مباشر عن الأفكار والقضايا ، فتأتي أشبه بعمل مجرد جامد أو هيكل عظمي ، بل إنه يتمثل الأفكار والقضايا وتسري إلى شعره كأنها كامنة فيه دون أن توحى بأي نشاز أو تجريد ، وتبدو جزءا لا ينفصل عن الكل . لأن الشاعر في تقديري لا يعبر عن الحياة تعبيراً مباشراً ملموساً وإنما يوحى إليها من خلال خلق المعادلة الفكرية والرؤية لهذه الحياة في شعره ، وهنا تتمثل العلاقة الإجرائية بين الشعر والمعرفة من جهة والشعر والمعرفة والتجربة الإنسانية عند الشاعر من جهة أخرى.

- عبد الصبور ، صلاح . الأعمال الكاملة ، ج ٩ (أقول لكم عن الشعر) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٢ م.
- عبد الصبور صلاح . حياتي في الشعر ، طبعة رياض الريس ، بيروت ٢٠٠١ م.
- صحراوي ، عبد السلام وآخرون. سلطة النص ، في ديوان البرزخ والسكين ، ط ١ ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ٢٠٠٢ م.

Theory of Poetry at the Contemporary Arab Poet

Habib Bouherour

*Associate Professor of Criticism and Modern Arabic Literature, Department of Arabic Language,
College of Arts and Sciences*

(Received 1/12/1431H.; accepted for publication 17/4/1432H.)

Abstract. There were many concepts of the term modern Arabic poetry through the Intellectual And to another poet, and literary school to another. Writers disagree and still be totally different in the monitoring of a precise definition of poetry, because they simply can not monitor the shifting and changing, which is the nature of poetry itself.

It is noticeable that all the process of definition of poetry, and soon realizes that he put him self-definition cannot produce, and the other to ensure the highest levels of acceptance and receipt, because each hair is the definition of broad and narrow at a time From here take the initiative poets into their own hands and started laying the basis for the definition of poetry from the depth of their experiences on the one hand, and language abilities on the other hand, Poet knew how the creative process, and was based on the pillars of any relationship is there between relational theory and creativity?