د/عبد الملك بومنجل
جامعة سطيف

عندما دافع صاحب أبي تمام عن تفوق شاعره بقوله: "لا محالة أن العلم في شعره أظهر منه في شعر البحتري، والشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم"[1]،رد عليه صاحب البحتري مدافعا بدوره عن تفوق صاحبه بقوله إن "التجويد في الشعر ليست علته العلم، ولو كانت علته العلم لكان من يتعاطاه من العلماء أشعر ممن ليس بعالم"[2].

ترى هل يكفي هذا الرد لحسم جدلية العلم والشعر، والجواب على سؤالنا المذكور أعلاه: ثقافة الشاعر: لشعره أم عليه؟

إن جدلية مثل هذه لا يمكن أن يحسم البت فيها بقول مرتجل وحكم معتجل، بل لا يمكن الفصل فيها برأي حازم لا يقبل المناقشة، وحكم جازم لا يقبل النقض. فالمسألة شأن فني ثقافي، وكلما تعلق الأمر بالفن كثر الاختلاف لاختلاف الأذواق والأمزجة، ووجب التريث والاحتياط بسبب التشابك والغموض الذي يكتنف جوانب هذه المسألة.

ولا يعني رد المسألة إلى الذوق، ودفع الموقف النقدي إلى التريث، أن القضية أعقد من أن يتوصل البحث فيها إلى رأي، وينتهي الجدل في شأنها إلى اتفاق، فإن الذوق يتأثر بالعلم ويتفاعل مع المعرفة، وإن دائرة الاختلاف الذوقي تزداد ضيقا كلما قوي الإدراك بطبيعة الموضوع، وحصل الإلمام بمختلف جوانبه وكوامنه، كما يذكر أهل الخبرة والحصافة من النقاد وفلاسفة الفن[3].

لذا سيكون منهجنا في تناول هذا المبحث هو النظر في التفاعل الذي يحدث بين الثقافة العلمية والشعر، وفي الأثر الذي يحدثه هذا التفاعل إيجابا وسلبا،

على ضوء المبادئ النقدية التي رسخت في الاعتبار.وسيكون المفتاح الذي نلج به معترك الجدل ثم نجوس خلال الديار، هو معالجة القضايا النقدية ذات الصلة القريبة بهذه القضية المحورية، وهي قضية الطبع والصنعة، وقضية التجربة الشعرية، وقضية طبيعة الشعر وخصيصته الشكلية والوظيفية التي تحيلنا بدورها إلى صلة النص الشعري بقطبيه الأساسيين: المبدع والمتلقي.

1-الطبـع والصنعـة:

إذا تعلق الأمر بقضية الطبع والصنعة، يمكن أن نلاحظ إجمالا أن المنتصرين للطبع القائلين بأن الشعر إلهـام، يقفون من علاقة الثقافة بالشعر موقفا حذرا، يخشى أن يقحم على عالم الشعر بفطريته وبراءته وعفويته المحببة جسم غريب عن طبيعته، يشوه صفاءه ويربك حميميته، ويضعف نشوة الإقبال عليه والاستمتاع به، وأن المنتصريـن للصنع القائلين بأن الشعر اختيـار وجهد ومعاناة ودربة، يقفون من حضور الثقافة في الشعر موقف الاحتفـاء، فهم يتوقعـون للشـاعر من الإجـادة والإبداع والغنى والتميز بمقدار ما له من سعـة اطلاع ووفرة ثقـافـة وغزارة معرفـة.

غير أن هذه الملاحظة المبدئية لا تلبث أن تكشف عن سطحية في التصور وتعجل في الحكم، عندما نتوغل في تفاصيل القضية، ونتوسع في معرفة موقف النقد من جدلية الطبع والصنعة؛ إذ نتبين أن القول بإلهامية الشعر الخـالصة وعفويته الدافقة، لا يجد له من الأنصار غير عدد ضئيل، وأن إجماعا يوشك أن ينعقد لدى جمهـور النقـاد شرقـا وغربـا، على أن الشعر لا يقوم على أسـاس من الطبـع وحده، بل يحتاج إلى غير قليل من الدربـة والصناعة، ومن ثم إلى غير قليل من المعرفة والثقافة.. وهنا تتحول الجدليـة التي تعنينا في هذا السيـاق من جدلية الطبـع والصنعة إلى جدلية الصنعة والتكلف..

في تعريف النقد العربي القديم للشعر، ومعالجته لجدلية الطبع والصنعة ما يكشف عن هذا الوعي بصناعـة الشعر بدل فطريته الخالصة؛ فالجاحظ، على احتفاله بالطبع والبديهة[4]، يعرف الشعر بأنه صناعة تقوم على الاختيار[5]، وينظر بعين الرضا والإعجاب إلى شعراء الصنعة الذين كانوا يهذبون أشعارهم، ولا يخرجونها إلا بعـد معالجة وتنقيح. وقد وصف هذه الصناعة بأنها ترديد للنظر، وإجالة للعقل، وتقليب للرأي، وجعل للعقل زماما على الرأي، وللرأي عيارا على الشعر، توخيا للفحولة والتفوق[6]، واعتبر أصحابها عبيدا للشعر، يهدفـون إلى إخراج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة[7]. فحمد لهم هذا الموقف، ثم لم يغفل أن ينبه إلى مـا يهدد هذا المسلك من خطر مجانفة الطبع فقال: "لولا أن الشعر استعبدهم واستفرغ مجهودهم حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة، ومن يلتمس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ-لذهبوا مذهب المطبوعين الذيـن تأتيهم المعاني سهوًا ورهوًا وتنثال عليهم الألفاظ انثيالا.."[8].

إن هذا التصور الذي يعقد رباط تفاعل وتكامل بين الطبع، بوصفه قوة فطرية تعد مرحلة أولى للإدراك، والصنعة باعتبارها قوة صانعة واعية تعد مرحلة تالية تضم قوة الفطرة وتمدها بالقوة على التعبير عن طريق الفعـل الذهني[9]، ثم يجعل كل ذلك مقابلا للتكلف الذي هو خروج مذموم للشعر عن طبيعته، وبالصنعة عن حدهـا المحمود- هو الذي أخذ يترسخ في الاعتبار النقدي العربي القديم؛ فنحن نجد لدى ابن طباطبا حـثا على الأخـذ بأسباب الإجادة في صناعة الشعر، واكتساب المعارف التي هي أداة مشروطة في نجاح هذه الصناعة، نلمس ذلك عند قوله: "وللشعر أدوات يجب إعدادها قبل مراسـه، وتكلف نظمه، فمن تعصت عليه أداة من أدواته، لم

يكمل له ما يتكلفه منه، وبان الخلل فيما ينظمه، ولحقته العيوب من كل جهة"[10]

إن الأدوات التي يشترطها ابن طباطبا قبل ممارسة الصناعة الشعرية، هي مجموع المعارف التي تشكل الحد الأدنى من الثقافة الأدبية اللازم توفرها لحصول الفحولة الشعرية، المؤدي التفريط فيها إلى قصور في الشاعرية. وقد حدد هذه المعارف بأنها "التوسع في علم اللغة، والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الآداب، والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه وفي كل فن قالته العرب فيه.."[11]. وهو ما يعني أن الشاعر الجدير بأن يدرك مراتب الجودة والتفوق إنما هو الشاعر المثقف الذي يلم إلماما وافيا بثلاثة أنواع من المعارف هي: المعرفة اللغوية، والمعرفة التاريخية والاجتماعية، والمعرفة البلاغية الأدبية. فإذا انطلقنا من واقع هذا العصر الحديث، ألفينا نطاق الثقافة الأدبية التي يحث عليها ابن طباطبا يتسع، ليضم إلى ما ذكر كل ما تراكم واستجد من تجارب الشعراء والأدباء، ومذاهب الأدب والنقد، وألوان المعارف الإنسانية في الشرق والغرب، لأن هذه جميعا تعين الشاعر على فهم نفسه واستيعاب تجربته، وإثراء مادته الشعرية، وتجديد أسلوبه وإغناء رصيده،مما يؤهله لإنتاج شعر حي قوي، يضيف إلى متانة لغته وجزالة أسلوبه طرافة في نسيجه وخصوبة في معانيه.

لقد فصّل ابن الأثير ما أجمله ابن طباطبا من ضروب المعارف التي يفتقر إليها صاحب الصناعة الأدبية، فجعلها ثمانية[12] ، وأكد على أهميتها وضرورتها، فمن ذلك قوله في معرفة أمثال العرب وأيامهم: "ومن المعلوم أن قول القائل "إن بيغ عليك قومك لا بيغ عليك القمر" إذا أخذ على حقيقته، من غير نظر إلى القرائن المنوطة به والأسباب التي قيل من أجلها، لا يعطى من المعنى ما قد أعطاه المثل، وذاك أن المثل له مقدمات وأسباب قد عرفت، وصارت مشهورة بين الناس، معلومة عندهم، وحيث كان الأمر كذلك جاز إيراد هذه اللفظات في التعبير عن المعنى المراد... فلما كانت الأمثال كالرموز والإشارات التي يلوح بها على المعاني تلويحا صارت من أوجز الكلام وأكثره حسنا"[13]، ثم قوله في الاطلاع على كلام المتقدمين من المنظوم والمنثور: "فإن في ذلك فوائد جمة، لأنه يعلم منه أغراض الناس ونتائج أفكارهم ويعرف به مقاصد كل فريق منهم وإلى أين ترامت به صنعته في ذلك، فإن هذه الأشياء مما تشحذ القريحة، وتذكي الفطنة، وإذا كان صاحب الصناعة عارفا بها تصير المعاني التي ذكرت، وتعب في إستخراجها، كالشيء الملقى بين يديه، يأخذ منه ما أراد، ويترك ما أراد. وأيضا، فإنه إذا كان مطلعا على المعاني المسبوق إليها قد ينقدح له من بينها معنى غريب لم يسبق إليه..."[14]، ثم قوله في حفظ القرآن الكريم:"فإن صاحب هذه الصناعة ينبغي له أن يكون عارفا بذلك، لأن فيه فوائد كثيرة، منها أن يضمن كلامه بالآيات في أماكنها اللائقة بها ومواضعها المناسبة لها، ولا شبهة فيما يصير للكلام بذلك من الفخامة والجزالة والرونق، ومنها أنه إذا عرف مواقع البلاغة وأسرار الفصاحة المودعة في تأليف القرآن اتخذه بحرا يستخرج منه الدرر والجواهر، ويودعها مطاوي كلامه..."[15]، ثم قوله في الأخير، وهو قول بالغ الأهمية فيما نحن بصدده، "وبالجملة فإن صاحب هذه الصناعة يحتاج إلى التشبث بكل فن من الفنون، حتى إنه يحتاج إلى معرفة ما تقوله النادبة بين النساء، والماشطة عند جلوة العروس، وإلى ما يقوله المنادي في السوق على السلعة، فما ظنك فيما فوق هذا؟ والسبب في ذلك أنه مؤهل لأن يهيم في كل واد، فيحتاج أن يتعلق بكل فن"[16].

إن هذه العبارة الأخيرة في غاية البلاغة الأدبية والنقدية.. إنها تكشف عن نظر ثاقب والتفات ذكي وتعليل دقيق لما ينبغي أن

يكون عليه الشاعر من سعة اطلاع وغزارة معرفية:إن الشاعر "مؤهل لأن يهيم في كل واد، فيحتاج إلى أن يتعلق بكل فن"، كأنما هو يقول: إن الشعر تعبير عن الحياة، والحياة واسعة متفرعة ذات فنون وأفنان، فعلى الشاعر أن يكون أهلا لأن يصورها ويعبر عنها، وليس له ذلك إلا بأن يلم بما يستطيع بما يضطرب فيها من ظواهر وأسرار.

وإذا كان ابن الأثير قد اعتبر معرفة أمثال العرب وأيامهم من جملة ما ينبغي أن يحصل من معارف، فإن ثقافة الشاعر الحديث تستلزم أكثر من ذلك مما هو قريب من ذلك، كمعرفة أحداث التاريخ وأعلامه، العربي منها والأجنبي، القديم منها والحديث، الواقعي منها والأسطوري، ليستثمر كل ذلك في المقام المناسب، ويجعل من كل ذلك رموزا وإشارات يلوح بها على المعاني تلويحا على حد عبارة ابن الأثير.. وكمعرفة تجارب الأدباء والشعراء، على امتداد الزمن والمكان، ومذاهبهم في التعبير والتفكير والموقف من الحياة والكون..ومعرفة كل ما من شأنه أن يعين الشاعر على الاستيعاب الأمثل لتجربته، والاقتدار الأكمل على تصويرها، كمعرفة التقاليد الاجتماعية والأحوال النفسية والألفاظ المعبر بها عن عالم الأشياء والمشاعر والتصورات، لأن عجزه عن كل ذلك سيدمغ شعره بالفقر، وتجربته بالضحالة، ورؤيته بالمحدودية والجفاف.

قبل ابن الأثير، كان القاضي الجرجاني قد نبّه إلى ما ينبغي أن يكون عليه أمر الطبع والصنعة من التفاعل والتضافر، وأمر الفطرة والثقافة من التكامل والتعاضد، فهو الذي يقول: "إن الشعر علم من علوم العرب، يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء، ثم تكون الدربة مادة له، وقوة لكل واحد من أسبابه فمن اجتمعت له هذه الخصال، فهو المحسن المبرز، وبقدر نصيبه منها تكون مرتبته من الإحسان"[17].

ومتابعة لإيثار الجاحظ للطبع المهذب ونفرته من التكلف، يذهب الجرجاني إلى خلاصة موقفه من جدليتي الطبع والصنعة، والصنعة والتكلف فيقول: "وملاك الأمر في هذا الباب ترك التكلف ورفض التعمل والاسترسال للطبع، وتجنب الحمل عليه والعنف به، ولست أعني بهذا كل طبع، بل المهذب الذي قد صقله الأدب، وجلته الفطنة، والهم الفصل بين الرديء والجيد، وتصور أمثلة الحسن والقبح"[18].

وهو ما يعني أن الثقافة التي ينبغي أن يحصلها الشاعر هي الثقافة الأدبية التي تتناغم مع طبيعة الشعر فلا تتنافر معها أو تتشاكس، وتنصهر في تجربة الشاعر فتصير له بمثابة الطبع المهذب، فلا تحمل صاحبها على التكلف بالحمل على الطبع ما لا يسيغه والعنف به في ما لا يرتضيه. وهو ما يعني من جهة أخرى، أن الثقافة إذا جانست طبيعة الشعر وكانت مادة لتجربة الشاعر كانت لشعره لا عليه، وأما إذا نافرت هذه الطبيعة، واقتحمت على الشاعر الباب من خارجه لا من صميم تجربته، فهنا تكون الثقافة مظنة للتكلف ومجلبة للافتعال.

الشعر -إذا- صناعة باتفاق النقاد، وقوام الصناعة امتلاك الأداة، وأداة الشاعر هي جملة المعارف الأدبية التي يتمرس عليها ويجلو بها فطنته، والذي يفسد هذه الصناعة هو تكلف إقحام هذه المعارف في غير موضعها المناسب استظهارا للثقافة واستعراضا للمقدرة أو رغبة في الإغراب.

إن إتقان الصناعة لون من الاقتدار، والمعرفة بقوانينها نهج إلى التميز والإبداع، لذلك فضل الفارابي وابن رشيق المصنوع الجيد من الشعر على مطبوعه المرتجل، فقال الأول: "إن الشعراء إما أن يكونوا ذوي جبلة وطبيعة متهيئة لحكاية الشعر وقوله، ولهم ثاتٍ جيد للتشبيه والتمثيل.. ولا يكونوا عارفين بصناعة الشعر على ما ينبغي.. هؤلاء غير مسلجسين بالحقيقة؛ لما عدموا من كمال الروية والتثبت في الصناعة.. وإما أن يكونوا عارفين بصناعة

الشعراء حق المعرفة، حتى لا تند عنهم خاصة من خواصها ولا قانون من قوانينها في أي نوع شرعوا فيه، ويجوّدون التشبيهات والتمثيلات بالصناعة، وهؤلاء هم المستحقون اسم الشعراء المسلجسين"[19]، وقال الثاني: "ولسنا ندفع أن البيت إذا وقع مطبوعا في غاية الجودة، ثم وقع في معناه بيت مصنوع في نهاية الحسن لم تؤثر فيه الكلفة ولا ظهر عليه التعمل كان المصنوع أفضلهما..."[20].

ومع هذا الاحتفاء بالصنعة، الذي يحيل بدوره إلى احتفاء بالمعرفة والثقافة، فإن النقد العربي يجمع على ذم التكلف، وعلى أن طبيعة الشعر تأبى على الشعراء أن يقحموا على الشعر من علومهم ما لا يستجيده الطبع وتستسيغه الفطرة. وقد كان العصر العباسي عصر خصوبة في المعارف عربية وغير عربية، وغزارة في الثقافة أدبية وغير أدبية، فأثر ذلك في أساليب الشعراء ومضامينهم، وبدا أثر الثقافة المتنوعة على أشهر شعراء العصر وأبرزهم شاعرية، كأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري، وكان ذلك وراء ما افتتحنا به هذا المقال من جدلية العلم والشعر، ثم جدلية الصنعة والتكلف، فهاهو القاضي الجرجاني يفلسف ذمه للتصنع، ويعيب على شعر أبي تمام سقوطه في جفاء التكلف، فهو يقول: "وللنفس عن التصنع نفرة، وفي مفارقة الطبع قلة الحلاوة وذهاب الرونق، وإخلاق الديباجة، وربما كان ذلك سببا لطمس المحاسن كالذي نجده كثيرا في شعر أبي تمام، فإنه حاول من بين المحدثين الاقتداء بالأوائل في كثير من ألفاظه، فحصل منه على توعير اللفظ، فقبح في غير موضع من شعره، فقال:

فكأنما هي في السماع جنادل وكأنما هي في القلوب كواكب

فتعسف ما أمكن، وتغلغل في التصعب كيف قدر، ثم لم يرض بذلك حتى أضاف إليه طلب البديع، فتحمله من كل وجه، وتوصل إليه بكل سبب، ولم يرض بهاتين الخلتين حتى اجتلب المعاني الغامضة، وقصد الأغراض الخفية، فاحتمل فيها كل غث ثقيل، وارصد لها الأفكار بكل سبيل، فصار هذا الجنس من شعره إذا قرع السمع لم يصل إلى القلب إلا بعد إتعاب الفكر، وكد الخاطر، والحمل على القريحة، فإن ظفر فذلك بعد العناء والمشقة، وحين حسره الإعياء، وأوهن قوته الكلال، وتلك حال لا تهش فيها النفس للاستمتاع بحسن، أو الالتذاذ بمستطرف، وهذه جريرة التكلف"[21].

قد لا يعنينا كثيرا مدى وجاهة النقد الذي وجهه الجرجاني لشعر أبي تمام، فنحن نرى لهذا الشاعر المثقف كثيرا من الشعر الفذ البديع الذي صقلته الصنعة، وأخصبته الثقافة، وأكسبته المعارف اللغوية والفلسفية كثيرا من الطرافة والإثارة، لعل منه قوله في الخمرة:

خرقاء يلعب في القلوب حبابها كتلعب الأفعال بالأسماء
جهمية الأوصاف إلا أنهم قد لقبوها جوهر الأشياء

ونحن نسمع للآمدي، على تفضيله للبحتري، اعترافا لأبي تمام بقوة الشاعرية، وبراعة الصنعة، ولطف الاستنباط لدقيق المعاني والإبداع فيها، وغلبة ما لديه من النادر المستحسن على ما عنده من السخيف المسترذل، حتى إنه ليقول: "وإذا كان هذا هكذا فقد سلموا له الشيء الذي هو ضالة الشعراء وطلبتهم، وهو لطيف المعاني، وبهذه الخلة لا سواها فضل امرؤ القيس"[22].

قد لا يعنينا كثيرا، انتصار البعض لشعر أبي تمام واتهام البعض له، ولكن الذي يعنينا كثيرا، هو ما ورد في بداية نص الجرجاني وما ورد في نهايته.. لقد ورد فيهما مبدآن نقديان نفسيان موضوعيان يجدان مصداقا لهما في واقع تجاربنا مع الشعر قديمه والحديث، وفي واقع ما رسخ من المبادئ النقدية في النقد الحديث عربيه والغربي: إن التكلف، خلافا للصنعة، يلقى إجماعا نقديا على

نبذه والنفور منه، وإن الشعر الذي يقرع السمع ولا يصل إلى القلب إلا بعد مشقة وعناء، وإتعاب للخاطر إلى حد الإعياء، هو شعر يرهق النفس بدل أن يمتعها، ويدفع القارئ إلى الضجر منه بدل أن يستدرجه بلطف إلى طرافته وسحره. ولعل عبارة الجرجاني لا تجد مصداقها الأكمل إلا في كثير من شعر الحداثة في الزمن المعاصر، حيث يخوض القارئ المثقف المتمرس معركة ملحمية في سبيل التجاوب مع هذا الشعر والاستماع بما يمكن أن يعرضه من مباهج نفسية أو معرفية، ولكنه لا يرجع في النهاية إلا بخيبة مؤلمة وإحساس بالضجر والإعياء.

صحيح ما ذكره صاحب أبي تمام من أن "أبا تمام أتى في شعره بمعان فلسفية، وألفاظ غريبة، فإذا يسمع بعض شعره العربي لم يفهمه، فإذا فسر له فهمه واستحسنه"[23]، وصحيح ما ذكره ناقد معاصر من "أننا يجب أن لا نغفل عن حقيقة مؤكدة، وهي أن الوصول إلى أعماق الشاعر، والسباحة في أمواج نفسه المتلاطمة، بعد الجهد الجهيد، والبذل الشديد، يضفي على العمل الشعري جلالا أي جلال، ويولد منه لذة"[24]، ولكن الصحيح أيضا، هو أن المبالغة في إقحام معارف يجهلها نخبة الشعراء، وتحميل معان وأساليب تستعصى على الفهم، وتثقل على الطباع، هو فشل في الصنعة وعجز عن التوصيل ومجانفة لروح الشعر وصدم لطبيعته الوجدانية الإنسانية بوداعتها ورونقها ومائها المتدفق في سلاسة وحنين..

لقد كان أبو تمام عليما بصناعة الشعر، خبيرا بأسرار طرافته وإبداعه، متنبها إلى ما في أساليب البديع من رونق وحلاوة، فكان هذا العلم وهذه الخبرة من أسباب براعته أحيانا، ومن أسباب فساد شعره أحيانا أخرى.. لذلك ورد في الموازنة:

"أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، ثم اتبعه أبو تمام، واستحسن مذهبه، وأحب أن يجعل كل بيت من شعره غير خال من بعض هذه الأصناف، فسلك طريقا وعرا واستكره الألفاظ والمعاني، ففسد شعره، وذهبت طلاوته، ونشف ماؤه"[25].

وكذلك وقع الأمر لدى كثير من شعراء الحداثة؛ لقد اطلع هؤلاء على كثير من نظريات الشعر ومذاهبه في الغرب خاصة، فحصل لهم اعتقاد نظري بأن الغموض عنصر جوهري في صناعة الشعر، وأن أجود الشعر وأعمقه وأحقه بالخلود ما غلب عليه الغموض، فاندفعوا إلى هذا الغموض أكثر مما اندفع أبوتمام، وحدث لشعرهم أكثر مما حدث لشعر أبي تمام من ذهاب الطلاوة وجفاف الماء. وما ذلك إلا جريرة التكلف، على حد عبارة الجرجاني، وناتج الشعوذة والاحتيال، لبيع البضاعة بأغلى من ثمنها الحلال، على حد عبارة العقاد[26].

2-التجربة الشعرية:

وإذا تعلق الأمر بموضوع التجربة الشعرية، يمكن أن نقرر إجمالا أن ثقافة الشاعر يمكن أن تكون نصا لشعره، بتعميق تجربته وإغناء رؤياه الشعرية، متى ما كانت مادة في صميم التجربة، إختمرت بها وانصهرت فيها وكانت عمودا لها. وأن هذه الثقافة يمكن أن تكون وبالا على شعره، بفصله عن حميميته، وصرفه عن وجدانيته، متى ما كانت كتلة من المعارف والأفكار تنبسط بجسمها الثقيل على كيان القصيدة وتقتحم على القصيدة خلوتها الصوفية الحالمة بقطع صلبة من المواعظ والحقائق والتعاليم، لا تنصهر في زخم التجربة لتولد معها متلبسة بها مطبوعة بميسمها، ولكنها تقحم إقحاما وتحشد حشدا، لأغراض غير أغراض التواصل الشعري.

التجربة الشعرية هي ذلك الانفعال الشعري، تلك اللحظة الشعورية القوية من لحظات الحياة، تلك الدفقة النابضة في لحظة التفات القلب إلى صورة من صور الحياة؛ تحركه، تستجيشه، تؤلبه، تخرجه من هدوئه، تجعله أكثر حساسية وبصيرة، وأكثر حيوية

وانتباها. وتلك الدفقة مفعمة بحرارة الوجدان، مفتوحة الأفق على سرحات الخيال، موحدة لكيان الإنسان إحساسا وعاطفة وفكرا في وحدة كيانية متماسكة..

وعندما يحسن الشاعر الإنصات إلى نبضات قلبه، ولملمة أطراف تجربته، وإضاءة جنبات نفسه حيث تكمن مشاعره وخواطره وخوالجه، ويمضي إلى تجسيد ذلك في كلمات، وتمثيله في لمحات، تنتصب أمامه تجربة أخرى تتفاعل مع تجربته الشعورية، ليشكلا معا تجربة شعرية كاملة. وهذه التجربة هي التجربة مع اللغة، مع المعرفة، مع الرصيد الثقافي، الذي يمتح منه الشاعر المثقف كلماته وإشاراته ونظراته وخطرات فكره وسرحات خياله.

هنا تسعف الشاعر ثقافته، بمعنى خبراته اللغوية والأدبية والنفسية والاجتماعية والتاريخية والدينية وما شابه ذلك. هذه الخبرات المتشابكة المتفاعلة، تنصهر جميعا في بوتقة التجربة، وتختمر سريعا في مختبر القصيدة، فيتشكل هذا الذي يسميه محمد غنيمي هلال: "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية التي يصدرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه"[27]. فكأن القصيدة هي هذا السيل الدافق، الذي يأخذ في طريقه كل ما عثر عليه، لا يفرق بين حجر وشجر ومعدن وتراب..

هذا يعني أن ثقافة الشاعر هي أكبر معين له على عمق الإحساس بالتجربة ونجاح التعبير عنها، غير أن هذا لا يعني أن هذه الثقافة تكون حتما كذلك. فدون ذلك شروط يجب أن نمنحها بعضا من الشرح..

أول هذه الشروط أن تكون التجربة حية لا مفتعلة، وحارة لا باردة، وشعرية لا فكرية. ومعنى ذلك أن يكون الباعث حاضرا وقويا، وأن يكون الطبع يقظا ومستعدا، وأن يكون الزمن مواتيا والانفعال عتيا. لذلك اهتم النقد العربي القديم بهذا المبدأ، فراح يوجه الشعراء إلى سبيل الإعداد الجيد لولوج تجربة حية تقود إلى قصيدة ناجحة، فمن ذلك ما ورد في صحيفة بشر بن المعتمر (ت 210 هـ)[28] "خذ من نفسك ساعة لنشاطك وفراغ بالك وإجابتها لك، فإن قلبك في تلك الساعة أكرم جوهرا وأشرف نفسا...وأجلب لكل غرة من لفظ كريم ومعنى بديع.. واعلم أن ذلك أجدى عليك مما يعطيك يومك الأطول بالكد والمجاهدة والتكلف والمعاودة"[29]، ومنه ما ورد في "الرسالة العذراء" لابن المدبّر (ت 270 هـ): "وارتصد لكتابك فراغ قلبك وساعة نشاطك، فتجد ما يمتنع عليك بالكد والتكلف، لأن سماحة النفس بمكنونها، وجود الألفاظ بمخزونها، إنما هو مع الشهوة المفرطة في الشعر، والمحبة الغالبة فيه، أو الغاضب منه على ذلك، وقيل لبعضهم: لما لا تقول الشعر؟ قال: كيف أقوله وأنا لا أغضب ولا أطرب"[30].

إن نص ابن المدبر يضع اليد على عدد من العوامل الباعثة على حصول اليقظة النفسية الضرورية لنجاح التعبير عن التجربة، هذه العوامل هي قوة الشهوة في قول الشعر، بمعنى بلوغ الانفعال درجة من العنفوان تحمل الشاعر حملا على قول الشعر، وحصول الباعث الشعوري القوي على هذا القول، ونبعاه الغنيان القويان هما الغضب والطرب.. لذلك أجاب أرطاة بن سهية عندما سأله عبد الملك بن مروان: هل تقول الآن شعرا؟ : "كيف أقول الشعر وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه؟"[31].

وعلاقة هذا بموضوع الثقافة، أن الشاعر إذا كتب القصيدة بعنفوان معاناته للتجربة، وفي لحظات شهوته لقول الشعر، وكان الدافع إلى ذلك ذاتيا شعوريا قويا، كان ذلك أحرى أن يصهر ثقافته في تجربته، ويمزج معارفه بمزيج متجانس يجعل جسد القصيدة نابضا بالحياة، بحيث تمتزج الفكرة بالشعور، وتلتحم المعرفة

بالعاطفة، فتنتصب أمامنا القصيدة صورة مكتملة غنية من صور الحياة، هي نبض لتجربة إنسانية أيا يكن موضوعها، وليست أشلاء مبعثرة من خطرات وأفكار.

وأما إذا كتب الشاعر قصيدته في غير هذه الظروف فإن ذلك أحرى أن يسوقه إلى التكلف، ويحمله على إقحام ثقافته ومعارفه إقحاما خارجيا واعيا يحول دون امتزاجها بدم التجربة، وهنا يظهر التشتت والتناثر والتراكم القائم على التلفيق والحشد، وهذا ما قصده ابن المدبر في قوله: "فأما إذا كانت (البلاغة) غير مناسبة ولا واقعة في شهوتك عليها، فلا تنِض مطيتك في التماسها، ولا تتعب بذلك في ابتغائها.. ولا تطمَع فيها باستعارتك ألفاظ الناس وكلامهم، فإن ذلك غير مثمر لك ولا مجد عليك"[32].

إن بعد الاستعداد النفسي، بشروطه المذكورة، مرحلة أخرى، تستلزم طاقة ذهنية ومقدرة صناعية، قسمها حازم القرطاجني إلى قوة حافظة وقوة مائزة وقوة صانعة[33]، تحضر فيها ثقافة الشاعر التي هي مجموع تجاربه ومعارفه وقدراته الذهنية الواعية. ولكن هذا الوعي الذي يحضر في هذه المرحلة لا يغني التجربة، إلا إذا تفاعل مع المزيج الانفعالي الذي يحصل بين الشعور واللاشعور والوعي واللاوعي في المرحلة الأولى. ولعل ما يوصف به شعر العقاد وبعض شعر أبي شادي، من جفاف وبرودة وفكرية باهتة، هو نتيجة لإهمال هذا الشرط، بإبقاء الثقافة خارج التجربة، وإقحام العناصر الفكرية والفلسفية خالية من أثر المعاناة الوجدانية، غير مصبوغة بدم التجربة.

هنا ينفتح الموضوع على جدلية مشابهة هي جدلية الفكر والشعر، تحيل إلى شرط آخر من شروط نجاح ثقافة الشاعر في إغناء شعره، والارتفاع به إلى مراتب العظمة والخلود، هو شرط التفاعل والانصهار بين الفكرة والشعور، هو شرط عبور الفكرة على نار العاطفة لتضفي عليها حرارتها، وتطبع عليها طابعها. وهو ما يعني أن الموضوعات، وإن تفاوت مقدار مناسبتها لطبيعة الشعر– على ما سنكشف لاحقا-، ليست هي ذاتها التي تعطي القصيدة جدارة أن تكون من الشعر الحي العظيم، وإنما يفعل ذلك طريقة تناول الموضوع، ومدى خروجها من دائرة البرودة الفكرية العلمية لتدخل في حيز الحرارة الشعرية العاطفية.يقول محمد قطب :

"ليس الموضوع في ذاته هو الذي يحدد نوع العمل إن كان فنيا أو غير فني، وإنما الذي يحدده هو طريقة تناول الموضوع. فحين يتناوله الكاتب ببرود ذهني-مهما يكن الذهن صافيا ومشرقا ولماحا- فإنه لا يكون فنا –ولو كان موضوعا متعلقا بالعاطفة- لأنه يخاطب الذهن وحده ولا يصل إلى الوجدان. وعلى العكس من ذلك يمكن أن يدخل الموضوع في دائرة الفن –ولو كان عن مادة جامدة مغرقة في الجمود- إذا استطاع الكاتب أن ينفعل هو به أولا، ثم ينقل ذلك الانفعال في صورة مؤثرة تصل إلى وجدان الآخرين"[34].

صحيح ما يتردد في الخطاب النقدي العربي الحديث منذ جماعة الديوان، من أن الفكر ضروري للشعر، وأن روح الفلسفة هي نفسها روح الشعر[35]. وصحيح ما يذكره العقاد وغير العقاد من أن كبار الشعراء في التاريخ شرقا وغربا هم الشعراء المثقفون الفلاسفة..[36]، ولكن ذلك لا يعني أن الثقافة هي دائما في خدمة الشعر، وأن الشاعر المثقف هو دائما خير من الشاعر قليل الثقافة. إن المعادلة التي تتحكم في هذا الشأن يمكن أن نصوغها على النحو التالي:

طبع مهذب + تجربة حية + ثقافة = شاعرية

فكلما اكتملت أجزاء كل عنصر وتفاعلت العناصر فيما بينها حصل الحظ الأوفر من الشاعرية، وكلما نقصت هذه الأجزاء وهذه العناصر قلّ حظ القصيدة أو الشاعر من الشاعرية. على أنه ينبغي التنبيه

إلى أن عنصري الطبع والتجربة هما الأكثر لزوما من عنصر الثقافة؛ فقد يكون الشاعر مجيدا مبدعا على قلة حظه من الثقافة العلمية والفلسفية، كما هو الشأن لدى امرئ القيس والبحتري والبارودي وشوقي، وقد يكون الشاعر واسع الثقافة غني المعرفة قوي الذهن، ولكن ثقافته يخونها الطبع المهذب والتجربة الحية، فتقعد به عن درجة الشعراء المتوسطين فضلا عن درجة الشعراء الممتازين، كما هو الشأن لدى العقاد وكثير غيره من العلماء والنقاد الذين كتبوا قليلا أو كثيرا من الشعر، ولكن شعرهم بدا خاليا من روح الشعر، مفتقرا إلى الفحولة، عاجزا عن الدهشة والإثارة، عاريا من القوة والحرارة، فكان إلى النظم أو النثر أقرب منه إلى الشعر[37].

إن الثقافة، خاصة ما كان منها إنسانيا، أدبيا أو تاريخيا أو فلسفيا، جديرة بأن ترقى بشاعرها صاحب الطبع المهذب والتجربة الحية إلى مراتب العظماء الأفذاذ، ولنا في أبي تمام والمتنبي والمعري وإقبال وشكسبير وجوته ودانتي وكولودج ..خير مثال .. إن الذاكرة العربية ما زالت تردد كثيرا من روائع المتنبي الغنية بالحكمة والعاطفة والمعرفة، تلك الروائع التي لم يلدها التفكير العقلي الرياضي، ولم ينهض بها التأمل الذهني الفلسفي، وإنما كانت حصيلة تجارب حسية ونفسية وفكرية، اختمرت في ذات الشاعر، وانصهر بعضها مع بعض في معترك الحياة ومختبر التجربة، فانبجست في لحظات إلهام وحدس عيونا من الشعر، وائتلقت أنوارا من الحكمة، كان لبعض النقاد القدامى منها موقف اتهام حتى قال قائلهم: أبو تمام والمتنبي حكيمان والشاعر البحتري. ولكن الذوق المثقف اعترف للمتنبي بشاعرية لا تضاهى، وكذلك فعلت الذاكرة.

إن الشعراء المثقفين يقفون بأنفسهم أدلة على أن الثقافة تكون لصالح الشعر أحيانا، وتكون، أحيانا أخرى عليه. والذي ينظر في بعض شعر أبي تمام وبعض شعر المتنبي، ويقابل بين شعر المعري في سقط الزند وشعره في اللزوميات، ويقابل بين شعر ابن عربي الصوفي الفلسفي وشعر الحلاج، يدرك أن الثقافة لا تؤتي أكلها الشعري الروحي المعرفي الجمالي إلا إذا انبثقت من داخل التجربة، وتفاعلت مع غيرها من عناصر الشاعرية كالدربة والموهبة: فشعر المعري في اللزوميات أكثره ذهني فكري متكلف مصنوع ليس فيه بريق الحدس ونبض الانفعال خلافا لشعره في سقط الزند، وشعر ابن عربي في ديوانه الثاني هو في أكثره نظم لآرائه الفلسفية في التصوف لا رحلة شعرية في رحاب الحب الإلهي والتجارب الروحية، خلافا لشعر الحلاج[38]. فإذا انتقلنا إلى الشعر الحديث وجدنا أحمد شوقي قد نفعته ثقافته الدينية والتاريخية، فصبغت كثيرا من قصائده الإسلامية بألوان من الفخامة والجلال، ووجدنا حضور الفلسفة في بعض أشعار المهجريين قد أكسبها نضارة وعمقا، ووجدنا شعر الحداثة متفاوتا في مدى تأثير الفكر والفلسفة عليه إيجابا وسلبا، تبعا لمدى نجاح الشاعر في بناء معادلة الطبع والتجربة والثقافة، يقول إبراهيم رماني:

"عندما تلتحم الثقافة بالتجربة في وحدة عضوية، يزخر الشعر بالأبعاد، وتلمس فيه ثقل الوجود بأكمله، بغموضه الذي يزيح عنا بساطة الوضوح وسهولة العيش. فيبعث فينا انفعالا ووعيا شاملا بقيمة المعاناة ودلالة الفعل الإبداعي. لكن هذه الثقافة قد تصبح مصدر فساد للشعر بإلقائها عليه هالة من الإبهام، الذي يتجلى في ذهنية معقدة وجمالية مشوهة تحت وطأة القيود المعرفية الخارجية، التي تطمس حيوية الذات، وتجمد نبض الانفعال في شكل تقليدي عقيم"[39].

3-طبيعة الشعر إنشاءً وغايةً:

وإذا تعلق الأمر بطبيعة الشعر في نشأته وتلقيه نفترض، إجمالا، أن الشعر تجربة إنسانية شعورية في المقام الأول، وأن

غايته الحميمة، ووظيفته الأصيلة القديمة، هي التعبير عن هذه التجربة تعبيرا جميلا مؤثرا جديرا بأن يشيع في المبدع حاجات وفي المتلقي حاجات مشابهة أو حاجات أخر، وأن هذه الغاية مهما تنوعت وتطورت لا تخرج عن نطاق التواصل الإنساني الجمالي الروحي الذي يثري حياة الإنسان نفسيا وروحيا وفكريا، ويفعمها إحساسا بالحياة وإدراكا لأسرار الوجود واستمتاعا بمظاهر الجمال في الكلمة والمشهد والقيمة والتصور.

هذه الفرضية المجملة يمكن أن نجعل منها مبدءا في معالجة جدلية الثقافة والشعر. إن الفكر النقدي العربي الحديث عرف تحولا بارزا في تصوره لوظيفة الشعر. أصبح الشعر في تصور جماعة الديوان انفعالا شعوريا وخبرة معرفية، وأصبحت قيمته مرهونته بمقدار ما يثير من الأحاسيس العميقة وما يضيف من الخبرة والمعرفة، وأصبح ميزان الشاعرية موكولا، لا إلى مقدار المهارة في الصنعة، بل إلى مقدار الصدق في التعبير، والتميز في الرؤية، والغنى والشمول والعمق في تناول جوانب الحياة والتعرف على أسرار النفس البشرية وفلسفة الحياة.

يقول عبد الرحمن شكري في هذا الشأن: "إن سنة التقدم تقتضي الاطلاع بما يستحدث في الآداب والعلوم، وكلما كان الشاعر أبعد مرمى وأسمى روحا، كان أغزر اطلاعا، فلا يقصر همته على درس شيء قليل من شعر أمة من الأمم، فإن الشاعر يحاول أن يعبر عن العقل البشري والنفس البشرية، وأن يكون خلاصة زمنه"[40]. ويقول العقاد في هذا الشأن نفسه: "وحدّ الشاعر العظيم عندي هو أن تتجلى في شعره صورة كاملة للطبيعة بجمالها وجلالها، وعلانيتها وأسرارها، أو أن يستخلص من مجموعة كلامه فلسفة للحياة ومذهب في حقائقها وفروضها أيا كان هذا المذهب وأيا كانت الغاية الملحوظة فيه.."[41].

هذه الدعوة القوية إلى سعة الثقافة لدى الشاعر، وإلى ضرورة حضور الفكر والفلسفة في الشعر إلى جانب العاطفة، كانت تستند إلى أساس نظري قوي، نستشفه من بعض عبارات العقاد وشكري السابقة، ونضيف إليه قول العقاد وهو يصف أثر حضور فلسفة للحياة لدى الشاعر العظيم: "فأنت تطمئن حين تقرأ شعر هذا الشاعر على محصولك من التجارب، وتأمن على ذخيرتك من المألوفات والعجائب. ومعنى ذلك باختصار.. أن في هذا الشعر توكيدا للحياة وتقريرا لها، حتى يعود أبدها مشكولا مستقرا، وعارضها مقيما لازبا، وحتى تكون مستريحة بعد القلق، واثقة بعد الارتياب، محوطة بالرفاق والأصحاب بعد العزلة والاغتراب"[42].

هي دعوة تستند إلى مبدأ أن الشعر تعبير عن الحياة، وأن التعبير القوي العميق عن الحياة يستلزم معرفة بالحياة وخبرة بتجاربها وأسرارها ومقدرة على الإحاطة بها وتقديمها صورة مفعمة بالحقيقة مشرقة بالجمال، وهي تستند بعد ذلك إلى معرفة بحقيقة الشعر والفلسفة غير التي يتوهمها الجاهلون.. يقول العقاد: "وقد يستغرب الواقفون عند الظواهر نسبة الفلسفة إلى شاعر ولو كان من كبار الشعراء، لجهلهم حقيقة الشعر والفلسفة معا وظنهم أن الفلسفة لا تصدر إلا عن الفكر وحده مجردا من الخيال والعاطفة، وأن الشعر لا يصدر إلا عن الخيال والعاطفة بحتا مجردين من الفكر. ولقلة تفرقتهم بين الحقائق التي تقر في الروع وتنطبع في البصيرة، ثم تسلك سبيلها من العقل الباطن إلى العقل الظاهر، فإذا هي موافقة له، غير مستعصية على براهينه وأنماطه، وبين الحقائق الذهنية الصرف التي يدركها الفكر الظاهر ابتداء كما تدرك المسائل الحسابية والمعلومات الإحصائية، وهي مما لا يستجيش إحساسا، ولا يحتاج إلى خيال"[43].

هذا الرأي من العقاد يؤسس تأسيسا قويا لعلاقة الفلسفة بالشعر، ويدافع دفاعا مقنعا عن ضرورة حضور الفلسفة في الشعر، ويضع الحدود بارزة بين فلسفة تنطبع في البصيرة فتنصهر مع التجربة، فتنبثق انبثاقا عفويا طبيعيا من رحم الشعر، وبين فلسفة هي ناتج الفكر الذهني المجرد من الخيال والعاطفة، فهي في منشئها وتلقيها لا صلة لها بالشعر ولا التجربة..

وهذا التصور من العقاد نجد له امتدادا في فكر الحداثة العربية، فنحن نقرأ لأدونيس مقالا بعنوان "الشعر والفلسفة" يكاد يكون ترديدا لأفكار العقاد في هذا الشأن، وهو مع ذلك مقال في غاية الأهمية، يقدم تصورا جيدا مقنعا لعلاقة الشعر والفلسفة، ويوضح طبيعة هذه العلاقة، والأسلوب الذي ينبغي أن تقوم عليه، لذلك يجدر أن نقتطف منه هذه الفقرات[44]:

"فالفرق اليوم بين الشاعر الكبير والشاعر الصغير هو أن الصغير، حين يعبّر عن نفسه لا يعبّر إلا عنها، أما الكبير، فحين يعبّر عن نفسه فإنه يعبّر عن عصره كله –أي عن جوهره الحضاري.."

"..شعر دانتي وشكسبير وغوته ليس انفعالا وعاطفة وإحساسا وحسب، وإنما هو هذا كله وشيء آخر، هذا الشيء الآخر هو ما يمكن أن نسميه الفلسفة. فهؤلاء الشعراء عبروا خلال عواطفهم وانفعالاتهم عن العالم، كان لهم، بمعنى آخر، رأي في العالم وموقف منه-كانت لهم فلسفة".

"غير أن هذه الفلسفة لم تكن نظاما-ولم تكن مذهبا، أي أنها لا تقدم لنا العالم في مجموعة من العلاقات المنطقية والعقلية، بل تقدمه في توهج الحدس والرؤيا-في توهج الفلسفة.."

"الشعر بمعنى آخر، فلسفة من حيث أنه محاولة إكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم. أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفيا. كل شعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، وبهذا المعنى، إلا أن يكون ميتافيزيقيا".

"الصلة إذن بين الفلسفة والشعر قائمة في كل شعر عظيم. والسؤال لا يجوز أن يتناول إلا كيفية هذه الصلة، لا كيفية التعبير لدى الشاعر (...) لذلك، فحين أعترض في الشعر على الفلسفة لا أعترض على البعد والحدس والعمق، وإنما أعترض على التعبير غير الشعري، أي أني أعترض على اتخاذ الشعر واسطة لإقامة صلات منطقية أو عقلية أو مذهبية بين الشاعر أو الإنسان من جهة، والعالم وأشيائه من جهة ثانية. أعني، بتعبير آخر، أن الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية، يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه. فالشعر هنا استبطان للعالم وجهد للقبض عليه، دون حل أو جزم أو تجديد، وخارج على نسق أو نظام عقلاني منطقي".

هذا التصور النظري من القوة والوجاهة بمكان، ولكن التطبيق غير التصور، والواقع غير النظرية. إن التحول الذي وقع في فكر الحداثة كان أبعد مما ذكره أدونيس، والثقافة التي دخلت شعر الحداثة كانت –في الأكثر- على غير النحو الذي وصفه العقاد وأدونيس.. لقد كان كثير من شعر الحداثة على النحو الذي انتقده الجرجاني في قولِ أبي تمام متغزل:

قَسَمَت لـي وقاسمتني بسلطا ن من السحر مقلتا عبدوس

فالقسيم القسـام عن لحظات منهما يختلسن حب النفوس

فالذي قاسمت بلحظ إذا الليـ ل تمطى من الكرى المنفوس

قال الجرجاني: "ولست أدري –يشهد الله- كيف تصور له أن يتغزل وينسب، وأي حبيب يستعطف بالفلسفة، وكيف يتسع قلب وهو حدث مترف لاستخراج العويص المعمّى"[45].

وكان مبدأ هذا التحول اتجاه الخطاب الحداثي في نظرية الشعر إلى نبذ التعبيرية والغنائية والانفعالية صفة للشعر وغاية له، والدعوة إلى فلسفة الكشف والرؤيا والتجريب ومحاولة الخلق لعالم جديد[46]. إن هذا التحول الفكري الذي مارسه ودعا إليه نقاد شعراء، لهم رصيد واسع من الثقافة الفكرية والفلسفية، أكثره منقول عن الثقافة الغربية، كان له أثر بارز في تحول العلاقة بين الثقافة والشعر؛ فمع "مبدأ التلازم الطبيعي بين الشعر والثقافة، وجد شاعر الحداثة العربية المعاصرة نفسه أمام انفجار معرفي هائل الكثرة والتعدد والتعقد، فاختلط هذا بتجربته الخاصة وانعكس هذا المزيج الفريد الغني على النص الشعري فأصابه بالعمق والبعد المضموني كما أصاب تقنياته الإبداعية بالتعقد"[47].

لقد أفرز هذا التحول في تصور الشعر وفي ممارسته آثارا جنت على الشعر أكثر مما خدمته، وأفقرته أكثر مما أخصبته، وأخرجته عن روحه وعن روح الحياة أكثر مما عمقته. وكانت النتيجة هي القطيعة الرهيبة التي حدثت بين شعر الحداثة والجمهور، وهذا الجفاء الجاد الذي طرفاه شاعر يستعلي بفلسفته العميقة ورؤيته الثاقبة، ويتشدق بثقافته الواسعة ورؤياه الكونية، يتهم الجمهور بالفقر والسطحية والضحالة والجمود، وجمهور تقعد به ثقافته المتواضعة أن يفهم هذا الشعر الحديث، أو يمتلك ثقافة كافية ولكنه لا يملك أن يتجاوب مع مضامين هذا الشعر الحديث، إما لأنها باهتة غريبة عن طبيعة الشعر، وإما لأنها غامضة، غائمة لا تكاد تبين.

إن هذا الجفاء يعزى ،في نظري، إلى سببين أساسيين يتصلان بطبيعة الشعر وغايته وهما: الجفاف، والإبهام.

أما الجفاف فهو افتقاد هذه الصفة التي يسميها الجاحظ "كثرة الماء"[48]، ويسميها غيره من النقاد العرب القدامى "الرونق والطلاوة". وهي اصطلاحات –على هلاميتها وافتقادها للدقة العلمية- مفعمة بالدلالة على الصفة المقصودة، قوية الإيحاء بها وبما ينبغي أن تكون عليه صناعة الشعر لفظا ومعنى وأسلوبا. ويمكن أن نفهم منها، إجمالا، كل ما من شأنه أن يبث في الشعر حياة وحرارة. وأن يكسوه بهجة ونضارة، وأن يجعله تبعا لذلك أعلق بالنفوس وأقدر على تحريكها بالمتعة والإثارة. وقد عقد حازم القرطاجني في تفصيل ذلك فصلا رائعا تفرد به، من حيث التفصيل والدقة والشمول، عن السابقين واللاحقين. ذكر فيه من قوانين الصناعة الشعرية قانونا أساسا هو العمدة في تمييز هذه الصناعة عن غيرها، وفي تقدير مدى إدراك هذه الصناعة لغايتها، وهو قانون الموقع من النفوس، أو بعبارة أخرى، قانون الجدارة بالتأثير، يقول حازم:

"يكون النظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللفظ الدال على الصور الذهنية في نفسه ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيأته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنية في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج الذهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسها الأشياء التي تلك المعاني صور لها وأمثلة دالة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس"[49].

إن قانون الموقع من النفوس يمتد، في تصور حازم، على مساحة واسعة من تفاصيل الصناعة الشعرية؛ إذ يغطي، من ضمن أركانها، ركنها الثالث، الذي هو المتلقي، تغطية كاملة، كما يشمل جزءا كبيرا من مساحة ركنها الثاني، الذي هو النص أو الرسالة. وهو

ما يعني أن المحترف لهذه الصناعة، لا مناص له من مراعاة هذا القانون في المادة التي يستعملها كما في الهيأة التي يشكل عليها هذه المادة كما في الدلالة التي يراد أن تؤول إليها المادة والهيأة. بمعنى أن المعوّل عليه في قوة الشاعرية ليس البراعة في الأسلوب وحسب، بل يضاف إلى ذلك الإصابة في اختيار المعاني الشعرية ذات العراقة في فطرة الناس والعلاقة بأغراض الإنسان. لذلك يرى حازم في هذا الشأن أنه من الواجب "أن تكون أعرق المعاني في الصناعة الشعرية ما اشتدت علاقته بأغراض الإنسان وكانت دواعي آرائه متوفرة عليه، وكانت نفوس الخاصة والعامة قد اشتركت في الفطرة على الميل إليها أو النفور عنها أو من حصول ذلك إليها بالاعتياد، ووجب أن يكون ما لم تتوفر دواعي أغراض الإنسان عليه وما انفرد بإدراكه المكتسَب الخاصة دون الجمهور غير عريق في الصناعة الشعرية بالنسبة إلى المقاصد المألوفة والمدارك الجمهورية"[50]

ويمضي حازم في تفصيل هذا القانون البلاغي، لينبه إلى أن حقيقة الشعر في نفسه إنما ينظر فيها إلى مجرد حصول التخييل، دون تفريق بين ما كان معناه خاصا وما كان عاما، وبين ما كان عرضه مألوفا وما لم يكن كذلك[51]، ولكنه يلح، مع ذلك، على اعتبار النجاح في الصناعة الشعرية رهينا بمراعاة قانونه المذكور، الذي هو الجدارة بالتأثير، فيقسم الأقاويل المخيّلة أقساما على حسب معرفة الجمهور إياها وتأثره لها، ويرى أحقها بالاستعمال ما عُرف وتُؤُثر له، أو ما كان مستعدا لأن يُتأثر له إذا عُرف[52]. ويقسم المتصورات، التي هي مادة الكلام، إلى أصيلة، في فطرة النفوس أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا، ودخيلة، ليست كذلك وإنما تحصل بتعلم وتكسب كالأغراض التي لا تقع إلا في العلوم والصناعات والمهن[53]، ليبت قراره الحازم: إن غموض المعاني أو غرابتها لا يقدح في شعريتها، فقد يكون ذلك لقصور في قدرة المتلقي على الفهم، وقد تستحوذ على اكتراث المتلقي وتأثره إذا عرّفت له وكانت من المتصورات الأصيلة.. أما أن تكون المعاني مما لا يهتم به ولا يكترث له، إذا كانت من المتصورات الدخيلة، فهذا يقدح بلا شك في بلاغة الشعر، لأنه يخل بقانونه الأساس: الموقع من النفوس؛ فالصنف الدخيل من التصورات "لا يأتلف منه كلام عال في البلاغة أصلا، إذ من شروط البلاغة والفصاحة حسن الموقع من نفوس الجمهور"[54].

إن حديث حازم عن المعاني في علاقتها بالشعر يتضمن حتما علاقة الثقافة بالشعر، ويحدد، ضمنيا، أيّ الثقافات له عُلقة بالشعر وجدارة بأن يكون في مادته. ولكن حازما، إذ يتابع التفصيل، يصب حديثه في صميم ما نحن فيه من تقييم حضور الثقافة في شعر الحداثة العربية، يقول عبد الرحمن القعود في وصف هذا الحضور: "ولكن حركة الحداثة العربية، من خلال مجلة "شعر" بخاصة، لم يقنع بهذا المستوى الذي يوازن بين انفعالات الشاعر وفكره، فقد طمحت إلى تحقيق دور فلسفي أو معرفي تحول –كما تقول خالدة سعيد- "إلى ساحة تستوعب ما يطرح من المسائل الفلسفية وقضايا اللاهوت وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا فضلا عن السياسة والأسطورة والتاريخ"، إلى حد أن ما امتصه النص الشعري الحديث من معارف وفلسفة أحاله إلى "خطاب معرفي حقيقي""[55]. ويقول حازم في شأن هذا الحضور للمسائل العلمية في صناعة الشعر: ".. إن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر.. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار، وإنما تذكر بحسب التبعية للمتعلقة بإدراك الحس (...) إن المسائل العلمية يستبرد إيرادها في الشعر أكثر الناس ولا يستطيب وقوعها فيه إلا من صار من شدة ولوعه

بعلم ما، بحيث يتشوق إلى ذكر مسائل ذلك العلم، ويحب إيرادها ولو في المواطن التي لا تليق بها .."[56].

لا ننكر أن كثيرا من شعراء الحداثة كان لهم من ثقافتهم العلمية ومن رصيدهم المعرفي، ما منحهم قدرة على استبطان تجاربهم الشعرية، وإنتاج رؤى جديثة فلسفية للكون والحياة مفعمة بالسحر والعمق، دون أن تترك آثارا صارخة لهذه الثقافة على جسد الشعر، ولكن عددا آخر من الشعراء، لعل أبرزهم أدونيس، لم يستطع أن يخلص لروح الشعر، ولم ينجح في معادلة يتفاعل عبرها الطبع المهذب والتجربة الحية مع الثقافة- لإدراك قمة الشاعرية. لذلك علق يوسف الخال: "إن أخطر الآفات التي أصابت الشعر العربي المعاصر هي استقلال البراعة الذهنية بالشعر، وهذا دليل على انعدام الحيوية الشعرية عند الكثيرين. ويظلّ أول هؤلاء أدونيس بخاصة في كتابه الأخير "مفرد بصيغة الجمع" الذي نسخ معظم براعاته نسخا حرفيا على مذهب "هنري ميشو" الشاعر الفرنسي الحديث"[57].

هل كان غرض هؤلاء من صناعتهم الذهنية، وإقحامهم المسائل المعرفية، هو ما ذكره حازم من إرادة التمويه بأنهم شعراء علماء"[58] أم كان مقصدهم من ذلك، هو ما ذكره حازم أيضا، من رغبة أحدهم "أن يظهر أنه مقتدر على المناسبة بين المتباعدين وأن يغطي بحسن تأليفه ووضعه على ما بينهما من التباين بعض التغطية"[59].

إن كان قصد أحدهم هو هذا، فقد كان أولى "أن يجعل موضوع صنعته ما يتضح فيه حسن صنعته ويكون له تأثير في النفوس وتحريك لها وحسن موقع منها من أن يجعل موضوع صنعته ما لا يدل، مع كونه لا يحرّك الجمهور ولا يتضح فيه إبداع الصنعة دلالة قاطعة" (...) فقد بان أن مستعمل هذه المعاني العلمية في شعره يسيء الاختيار، مستهلك لصنعته، مصرف فكرة فيما غيره أولى به وأجدى عليه"[60].

وليس عيب هذه الوجهة في صناعة الشعر منحصرا في إضاعة الشاعر طاقته الفكرية والإبداعية في ما غيره أولى به وأجدى عليه، ولكنه يشمل، وهذا هو الأهم، إضاعة الطاقة الفكرية والنفسية للمتلقي في ما غيره أولى به وأجدى عليه كذلك.

إن الخطاب النقدي الحداثي يمارس نوعا من الإرهاب على نفسية المتلقي الذي يعزف عن قراءة شعره بسبب جفافه أو غموضه.

هو يتهمه مرة بالكسل ومرة بالجهل، ومرة بالجمود ومرة بالتزمت، وهو يدعوه مرة إلى تغيير ذوقه، ومرّة إلى الانفتاح على الوافد الغريب، ومرة إلى الارتقاء بثقافته إلى مستوى الشاعر، ومرة إلى بذل أقصى الجهد في تفهم هذا الشعر الحديث[61]. ويقع كثير من المثقفين ضحية لهذا الإرهاب، فيبذلون قصارى جهودهم العقلية لإدراك الغاز هذا الشعر الحديث وفك شفراته واستخراج كنوزه الرؤيوية الفلسفية، فلا يعودون في الغالب، إلا بإعياء وإحباط، وفي أحسن الأحوال بجهد المقل![62].

إن الجفاء الذي حدث بين الشعر العربي الحداثي والجمهور يعزى إلى هذا التكلف بإقحام الثقافة، التي تعلمها الشاعر، داخل شعره دون مناسبة وانصهار مع التجربة.. لقد لاحظ عز الدين إسماعيل منذ بداية المرحلة أن بعض الشعراء يحشدون الرموز التاريخية والأسطورية حشدا دون مراعاة للسياق، وأنهم "يتصورون في حشدهم لهذه الرموز في شعرهم دليلا على اتساع ثقافتهم، وهم لذلك يبحثون وينقبون حتى يعثروا في التراث الإنساني على مزيد من هذه الرموز.."[63].

وهذا الذي لاحظه عز الدين إسماعيل يعد مؤشرا على بداية الانعطاف الخطير في علاقة الثقافة بالشعر، وفي أثر امتلاك الشاعر لثقافة علمية وأكاديمية جامعية على شعره.

إن هذا الانعطاف كان وراء السببين الكبيرين اللذين هما علة ما حدث من قطيعة بين الجمهور وشعر الحداثة: الجفاف والإبهام..

إذا كان حشد الرموز من غير حاجة فنية عيبا في صناعة الشعر مع أنها أدخل شيء في صناعته وأنسبها لروحه فما بالك باقحام ثقافة غير شعرية؟ وإذا كان إرهاق الشعر بالمسائل الثقافية العلمية ذات الصلة بالبيئة العربية هو جر لهذا الشعر لأن ينقطع عن طبيعته وجمهوره، فما بالك بإرهاقه بمختلف المعارف والرؤى الغريبة عن جو الثقافة العربية؟ يقول عبد الرحمن القعود: "وبقدر ثقافة الشاعر يكون تجاوزه للمشترك العام بينه وبين متلقيه العاديين، لأنه بهذه الثقافة كوّن أفقا معرفيا مجهولا عندهم ومفهوما شعريا غريبا عليهم، والطبيعي أن يأتي إنتاجه الشعري مجللا بالغموض والإبهام نتيجة لهذا، حتى لغته الشعرية تزداد جدة وغرابة بسبب هذا المضمون الجديد الغريب"[64].

عندما تغري الشاعر ثقافته الجامعية بأن يستعرضها بدل استعراض بلاغته الشعرية، وعندما يؤثر الشاعر إغناء تجربته الإبداعية ورؤياه الشعرية بثقافة فكرية فلسفية على امتلاك رصيد وافر من الثقافة اللغوية والأدبية لإغناء بلاغته الشعرية، وعندما يعمد الشاعر إلى كتابة قصيدة لم يعانها، واختلاق تجربة لم يعشها، والعنف بلغة لم يمتلك ناصيتها ولم يخلص لها، وإقحام ثقافة ذهنية لم يهضمها ولم يذوّبها في حنايا تجربة شعورية، حين ذلك ينحرف شعره عن طبيعته وغايته، فيخسر سحره وحميميته. وحين ذلك تفقد ثقافته أهميتها ودورها في إغناء شعره ومنحه الرؤيوية والعمق، فتصير على شعره لا له. وقد أحسن إبراهيم رماني رصد أنماط العلاقة بين الثقافة والشعر في شعرنا العربي، وأحسن تقييمها بقوله: "عرف الشعر العربي في أغلب نتاجه أربعة نماذج من الشعراء. فالأول شاعر ضحل الثقافة، يكتفي بموهبته البدائية، ولا يعدو درجة الغنائية الساذجة والشاعرية الفجة. والثاني شاعر مثقف ذو دراية واسعة، لكنه لا يستطيع تمثل ثقافته في شعره. فتأتي قصائده خالية من آثار علمه. وهي بذلك لا تخالف أشعار النمط الأول. والنموذج الثالث شاعر مثقف لا يحسن تمثل ثقافته في ممارسته الشعرية، فتخرج قصائده متخمة، متراكمة بمعرفة سمتها الكبرى هي "الإبهام". أما الصنف الرابع من الشعراء الذين تطلبهم فلا تجدهم إلا قليلا، وتتفقد آثارهم فلا تعثر عليها في أكثر ما تقرأ، هي خاصة بهؤلاء الشعراء المثقفين الذين يتمثلون ثقافتهم في شعرهم على نحو جمالي جيد. يذوّبونها في مصهر الذات الشاعرة، لتخرج دما يسري في شرايين البنية، وقلما ينبض في صلبها، يزيدها روعة ويغنيها دلالة"[65]. وكذلك أحسن إيليا الحاوي وهو يحلل علاقة الثقافة بالتجربة الشعرية، ليصل إلى هذا الحكم الذي نؤثر أن نجعله ختاما لهذا البحث: "الفن يتولد من الفطرة المثقفة بالمعاناة والتأمل أو من الثقافة التي اضمحلت في ضمير النفس بحيث تساوت مع الفطرة في حيويتها وإيحائيتها" و"الفنان الكبير هو قبل أي شيء المثقف الكبير، مثقف بالمعاناة والرؤيا والتأمل، مثقف من التقصي والارتياد العسير لشبح المشاعر النازحة، مثقف من مراودته التجربة وكأنها حالة كلية متسلسلة، لا بد له من أن ينهكها ويأتي عليها ويميتها إماتة حتى يستنفد فيها غاية القول"[66].

الهوامش

(1) الآمدي، الموازنة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، د-ط، د-ت، ص 25.

(2) نفسه، ص 25.

(3) ينظر على سبيل المثال: عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1968م، ص 84-85. وجيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دت، ص 601، وما بعدها.
(4) ينظر: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م، 18/3.
(5) في قوله: "..وإنما الشأن في تخير اللفظ.. وجودة السبك.. فالشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير". الحيوان، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 1412هـ-1992م، 31/3.
(6) ينظر: البيان والتبيين، 5/2.
(7) نفسه، 8/2.
(8) نفسه، 8/2.
(9) ينظر: حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2000م، ص 29.
(10) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، ص42.
(11) نفسه، ص 42.
(12) ينظر: ابن الأثير، المثل السائر، تحقيق كامل محمد محمد عويضة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1419هـ-1998م، 29/1.
(13) نفسه، ص 35-36.
(14) نفسه، ص 40-41.
(15) نفسه، ص 42.
(16) نفسه، ص 43.
(17) القاضي الجرجاني، الوساطة، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد علي البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د-ت، ص 15.
(18) نفسه، ص 25.
(19) الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي، ص 155.
(20) ابن رشيق، العمدة، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5، 1401هـ-1981م، 131/1.
(21) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 19.
(22) ديوان أبي تمام، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1981م، ص 18-19.
(23) الآمدي، الموازنة، ص 378.
(24) نفسه، ص 27.
(25) فتحي أحمد عامر، من قضايا التراث النقدي (الشعر والشاعر)، منشأة المعارف بالإسكندرية، د-ت، ص 115.
(26) الآمدي، الموازنة، ص 19-20.
(27) محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، مكتبة الخانجي بمصر، د-ت، ص 227-228.
(28) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1983م، ص 290.
(29) ينظر: الجاحظ، البيان والتبيين،
(30) ابن المدبّر، الرسالة العذراء في رسائل البلغاء، تحقيق محمد كرد علي، ط946، القاهرة، ص 240. نقلا عن: حسن البنداري، الصنعة الفنية في التراث النقدي، ص 26-27.
(31) ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق حسن تميم ومحمد عبد المنعم عريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3، 1407هـ-1978م، ص 34-35.
(32) ابن المدبر، الرسالة العذراء، ص 240. نقلا عن حسن البنداري، الصنعة الفنية، ص 27-28.
(33) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986م، ص 200-201.
(34) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت-القاهرة، د-ت، ص 95.
(35) ينظر: محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، ص 237. وعبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص 29.
(36) ينظر: محمد خليفة التونسي، فصول من النقد عند العقاد، ص 237. وأدونيس، زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت، 1978م، ص 173.

(37) في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين نماذج كثيرة لهؤلاء العلماء والنقاد الذين كتبوا أشعارا ولا يعرفون في الجمهور بأنهم شعراء.

(38) ينظر على سبيل المثال قوله:

-وأي الأرض تخلو منك حتى تعالوا يطلبونك في السماء؟

تراهم ينظرون إليك جهرا وهم لا يبصرون من العماء

-أرسلت تسأل عني كيف كنت؟ وما لقيت بعدك من هم ومن حزن؟

لا كنت إن كنت أدري كيف كنت ولا ما كنت إن كنت أدري كيف لم أكن؟

ديوان الحلاج، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1423هـ-2002م، ص120، 150، 160.

(39) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص 122.

(40) ينظر: قضايا وحوارات النهضة العربية، نظرية الشعر3، مرحلة الإحياء والديوان، القسم الثاني، وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص 65.

(41) ينظر: فصول من النقد عند العقاد، ص 234.

(42) نفسه، ص 235-236.

(43) نفسه، ص 236.

(44) أدونيس، زمن الشعر، ص 173-175.

(45) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص 68.

(46) ينظر في هذا الشأن: عبد الملك بومنجل، جدل الثابت والمتغير في النقد العربي الحديث، (مخطوط أطروحة دكتوراه دولة)، جامعة الجزائر، 2004-2005م، ص 428-440.

(47) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 24.

(48) ينظر: الجاحظ، الحيوان، 131/3.

(49) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 17.

(50) نفسه، ص 20.

(51) ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

(52) ينظر: المرجع نفسه، ص 21.

(53) ينظر: المرجع نفسه، ص 22.

(54) نفسه، ص 25.

(55) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 28.

(56) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 29-30.

(57) ينظر: جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، بيروت، 1984م، ص 373.

(58) ينظر: حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص 30.

(59) نفسه، ص 31.

(60) نفسه، ص 31.

(61) يقول أدونيس: "وبما أن القارئ العربي ليست له، إجمالا، ثقافة غنية، لا كما ولا نوعا، فإن مستوى المشكلات التي يعانيها هو مستوى مبتذل، أعني أنه سطحي وتعميمي. وهو، بعامة، بعيد عن الآفاق التي فتحتها العلوم والتجارب الإنسانية الحديثة. والشاعر الذي يسّر له أن ينخرط في هذه الآفاق، لا بد من أن يتأثر بها في تعبيره، لذلك لا بد من أن يكتنز شعره بأبعاد حضارية وجمالية يصعب على هذا القارئ، موضوعيا، أن ينفذ إليها. وإذا كان من نقد يوجّه هنا فلا يجوز أن يوجّه إلى الشعر، وإنما يجب أن يوجّه إلى النقص والعجز في العمل التحويلي الثقافي العام". (أدونيس، صدمة الحداثة، دار العودة، ط4، بيروت، 1983م، ص 247).

(62) ينظر على سبيل المثال ما بذله عبد الرحمن القعود في كتابه الإبهام في شعر الحداثة (ص 362-376) وصلاح فضل في كتابه أساليب الشعرية العربية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1991م، ص(176-206) من جهد في تأويل شعر التجديد لدى أدونيس وغيره، دون وصول إلى تحقيق إضاءة كافية لدلالة النصوص.

(63) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، بيروت، ص 214.

(64) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 25.

(65) إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 237.

(66) إيليا الحاوي، في النقد والأدب، ج2، دار الكتاب اللبناني، ط4، بيروت، 1979م، ص 67.