

هوية الإبداع الشعري عند محمود درويش، بين الإلهام والمهارة

سهيل عبداللطيف الفتياي*

ملخص

يهدف البحث إلى محاوره الوعي الإبداعي عند محمود درويش، من خلال رؤيته لهوية النص الشعري، ويكشف بالرصد والتحليل، عن تصوره لآلية ولادته وتشكله. ويجلّي العلاقة بين رؤيته الإبداعية ورؤيته للوجود. ينهض البحث على وجود تصور ثنائي لدى درويش حول تشكيل الإبداع الشعري يجمع بين الإلهام والمهارة. ويمثل الإلهام الجانب اللاوعي للإبداع، ويبرز فيه دور استثنائي للإيقاع، الباعث الأساسي على ولادة القصيدة. فيما تمثل المهارة الجانب الواعي، وتتضح فيه موهبة الشاعر وثقافته ومهارته الفنية. خلص البحث إلى وجود علاقة بين الرؤية الإبداعية لدرويش ورؤيته للوجود، إذ مثل سؤاله الشعري أحد جوانب سؤاله الفلسفي. كما خلص إلى وجود تناغم بين تنظيره النقدي وتجربته الشعرية في تصوره لهوية الشعر وماهيته.

الكلمات الدالة: هوية الإبداع، الإلهام، المهارة.

المقدمة

ينتقد الشعر من أجل خلقه، ويحاول، على نحو محدد، أن يدافع عن الشعر الذي يكتبه (ويليك، 1987).

علاوة على ما ذهب إليه إيليوت، يضطلع الشعراء بدور نقدي يتجاوز حدود التعبير عن تجاربهم الخاصة، إلى بث تصورات عامة عن الشعر وقضاياها وملابساتها، التي تواجه سائر المبدعين أثناء تشكيل تجاربهم.

ومن الطبيعي أن تنعكس تصورات الشعراء ورؤاهم النقدية النظرية حول الشعر في تجاربهم الشعرية، التي تمثل المرجع الأساسي لرصد وعيهم الإبداعي واستخلاص رؤيتهم النقدية. وتتبع أهمية رصد هذه التصورات في هذه التجارب الشعرية من كونها الأقدر على تجسيد عذابات الكتابة وإشكالياتها؛ إذ إن: "ثمة لحظات من الوجود يكون فيها الزمن والامتداد أشد عمقاً، ويكون فيها الإحساس بالوجود أقوى بكثير" (بودلير، 1999)، كما أن ثمة قضايا غامضة وملتبسة في الإبداع لا يستطيع التعبير عنها بدقة إلا الشاعر نفسه في لحظة الخلق والمكاشفة، كما هو الحال في تفسير عملية الإبداع وتحديد ماهيته وبواعثه، وما يعتري الذات الشاعرة من تحولات نفسية ووجودية أثناء عملية الخلق.

تبعاً لذلك، نروم مقارنة تصور درويش لهوية الإبداع الشعري، وتفسيره لآلية تشكيله. وقد تم اختيار هذه المسألة انطلاقاً من حضورها المكثف في تصورات النظرية المبنوثة في حواراته ومقالاته وكتبه النظرية، علاوة على حضورها الجلي في تجربته الشعرية. وبهذا يتضافر الجانبان التنظيري والإبداعي لديه في رسم صورة متكاملة لوعيه النقدي وتصوره لطبيعة الإبداع.

شغلت نظرية الأدب عبر تاريخها الممتد بالإجابة عن شتى الأسئلة المتعلقة بالعمل الإبداعي. ويمثل سؤال هوية الإبداع الشعري، وبخاصة طبيعته وبواعثه، أحد أهم هذه الأسئلة، فهو يحتل موقعا متميزا في النظرية الأدبية؛ لذا انصببت جهود النقاد من سائر التيارات والاتجاهات الشعرية والنقدية في مقارنة هذا السؤال الجوهرية، وتجلية أبعاده وملامحه.

واستنادا إلى ما يمتلكه الشعراء من وعي نقدي وحساسية جمالية، تمثل مقارباتهم لسؤال الإبداع وتصوراتهم لقضاياها المختلفة أهمية استثنائية. ومن شأن هذه التصورات أن تثرى النظرية الأدبية وتوسع آفاقها.

ثمة جدل نقدي حول أهمية آراء الشعراء وتصوراتهم الشعرية. ونميل إلى التأكيد على أولوية النقد الذي ينهض به الشعراء، والاحتفاء بالدور النقدي الذي يضطلعون به، انطلاقاً من كونهما الأقدر على الكشف عن أسرار نصه واستبطان أغواره ومناهاته، فضلا عن إلمامهم بمسائل الإبداع تبعا لما يتوفرون عليه من ثقافة ودربة ومعرفة بخفايا الإبداع وأغواره.

وقد أكد غير قليل من النقاد على أهمية نقد الشعراء، ومن أبرزهم الشاعر الناقد ت. س. إيليوت، الذي ميز بين ثلاثة من أنماط النقد، وعدّ نقد الشاعر الناقد هو النقد الحقيقي؛ حيث إنه

*قسم اللغة العربية، كلية الآداب والتربية، جامعة عجلون الوطنية، الأردن. تاريخ استلام البحث 2015/11/6، وتاريخ قبوله 2016/2/22.

الإبداع الشعري بين الإلهام والمهارة

من نافلة القول: إن تفسير عملية الإبداع إحدى أكثر مسائل نظرية الأدب إشكالية والتباساً؛ ذلك أنها تتشكل وفق سيرورة إبداعية معقدة ومتناقضة (كاجان، 1982). وبسبب ذلك تبدو عصية على الفهم والتحديد، سواء في بواعثها أو انبعاثها، فمنذ البداية " يبدأ الشاعر الخلق بدافع غامض، بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله وحين ينتهي ويصير ما ينتهي إليه قصيدة، يجد، إذا كان شاعراً أصيلاً، أن لا صلة بين ما أراد قوله وبين ما قاله في القصيدة " (الخال، 1978).

وتعزى هذه الصعوبة، كذلك، إلى أن عملية الإبداع نشاط إدراكي حركي معقد ينطوي على التفاعل بين عمليات سيكولوجية وذهنية؛ لأنها تستند إلى الحالة الوجدية والانفعالية للشاعر لحظة الخلق الفني. كما أنها، تبعاً لطبيعة الفن، غير قابلة للقياس، ولا تخضع لقواعد محددة.

ومعلوم أن عملية الإبداع الشعري تنهض على ركنين أساسيين، أحدهما: لا إرادي يبرز بفعل تأثير اللاشعور أو الحدس، والآخر: إرادي واع تتضح فيه موهبة الشاعر وثقافته ومهارته الفنية. وبذلك، يغدو الإبداع الشعري عملية مركبة تمزج بين الذاتي والموضوعي، ويتضافر فيها الجانب اللاوعي في علاقة جدلية، مع الجانب العقلاني وبمعنى آخر: إن " بنية الذات الفنية نسق متكامل، يحتوي على عناصر عقلية وانفعالية محتومة بطوروف تاريخية محددة، وبيئة اجتماعية محددة " (جمعة، 1983).

تأسيساً على ذلك، فإن العملية الإبداعية، في جوهرها، عملية متكاملة، إذ إن هناك وجهين رئيسيين لجوهر العمل الفني: الوحي، والإخراج الشكلي، وكل شيء دون الآخر هو لاشيء (فيدوح، 2009). فلا تناقض، إذن، بين دور الوعي واللاوعي في تشكيل الإبداع، وكما يقول بريخت: " لا تناقض بين العقل والحس إلا في رؤوس الناس غير الواعين. إن أحاسيسنا بحاجة ماسة إلى عمل العقل الدؤوب المضني. إن العقل يعظم الأحاسيس " (فيدوح، 2009).

ونجد لدى النقاد العرب القدامى نظير موقف النقاد والشعراء الغربيين، إذ ينظر غير قليل منهم إلى الشعر بوصفه عملاً إبداعياً يجمع بين الوعي واللاوعي، والإلهام والصناعة. وعنه مهارة مكتسبة، وصناعة كغيرها من الصنائع. وعلى هذا النحو، يتضمن الشعر في تصورهم جانبين، أحدهما الطبع، من حيث هو غريزة وموهبة، والآخر الصناعة بما تتطلبه من طول التفكير، وشدة المعاناة (حسن، 2004).

تلك هي خلاصة موقف النقاد والشعراء من الإبداع الشعري، ومجمل تصورهم لآلية تشكله. فكيف تتجلى هذه المسألة عند

درويش في تنظيره وإبداعه الشعري؟

لا يذهب درويش بعيداً عن هذا التصورات؛ فالعمل الفني لديه ينهض على طبيعة مزدوجة تجمع بين اللاوعي والوعي دونما فصل أو تعارض، وقد أفصح عن هذه الفكرة بوضوح تام بقوله: " الشعر إلهام وصناعة وموهبة، فالموهبة لا تكفي، بالتالي يأتي دور الحرفة أو الصناعة " (درويش، 2010).

ووفقاً لهذا التصور، فإن اللاوعي، بحسب درويش، " شرط لوجود الوعي، وليس نفيًا له، الوعي، الذي يتمثل في الثقافة والخبرة، لا يمكنه أن يتحول إلى شعر إلا بعملية صهر وانتقاء يقوم بها الوعي " (العشي، 1992). فهو يولد جزاء انفعال ذاتي تبدأ ملامحه الأولى مع انبثاق عملية الخلق، ويصدر عن جانب لا إرادي يخضع له الشاعر خضوعاً تاماً دون أن يدرك كنهه. وما تلبث عملية الخلق، بعد ذلك أن تشهد، وفق دينامية داخلية وبشكل تدريجي، حضور الذات الشاعرة من خلال ما تمتلكه من موهبة ومهارة فنية ورؤية للواقع.

يبدو درويش مسكوناً بهذه الثنائية في تصوره لطبيعة الإبداع، ويعبر عنها في أحد حواراته بقوله: " طبعاً للذاكرة واللاوعي دور، فلا شيء يأتي من بياض، والذي يكتب هو جسد وعقل، لكن كيف تأتي الصورة من زمن بعيد جداً، لا نستطيع التحكم بمعرفة هذه الكيفية. حين أكتب يكون عندي تصور إما غامض أو واضح بأنني أريد أن أقول شيئاً، قد فلتت من يدي، عندما يكون المعنى واضحاً تماماً وتكون القصيدة مرتبة في ذهني تكون النتيجة أسوأ. اللغة واللاوعي وتداخل الأزمنة تنتج قصيدة أفضل من قصيدة مخطط لها سلفاً. إنما أنا عندي تخطيط، وخاصة في المطولات. خطة تخضع، طبعاً كما قلنا، لتعديلات أثناء العملية، لكن لا أشرع مرة في الكتابة وأنا أعرف ما سأكتب " (درويش، 2010).

يجلي هذا النص بوضوح هيمنة التصور الثنائي للإبداع الشعري على تصور درويش باعتباره إلهاماً من جهة، ومهارة من جهة أخرى. ويمكننا أن نوضحه وفق المخطط الآتي:

العمل الإبداعي = جانب لا إرادي (إلهام، حدس) + جانب إرادي (صناعة، مهارة)

أولاً: الإلهام وولادة القصيدة

عُني الفلاسفة والنقاد والشعراء بتفسير الإبداع الشعري وبآلية تشكله. وقد ذهبوا مذاهب شتى في تحديد مصدر الشعر وفكّ لغز الخلق الفني وملابساته، فعزاها بعضهم إلى قوة خارجة عن الطبيعة الإنسانية مثل الوحي والإلهام، وأرجعها بعضهم إلى قوى مرتبطة بالإنسان مثل الانفعال والخيال، أو اللاشعور الفردي، أو اللاشعور الجمعي (الماضي، 2005).

الفكر النقدي الحديث في الإلهام مفهوما ينطوي على دلالات جديدة تتضمن الوعي والنضج الفني والمهارة، فلم يعد مجرد " نوع من الفيض يفيض على النفس كما يفيض الماء من النبع، فتدفع للقول دون روية وفكر، وإنما هو الصنعة الفنية الجيدة التي تنبعث عن استعداد فطري وثقافة مكتسبة" (فيدوح، 2009). ويكشف تفسير درويش لبواعث الإبداع الشعري عن نزعتة المثالية الميتافيزيقية الواضحة؛ فهو يميل ميلا واضحا إلى الاعتقاد بوجود قوة خارجية وغامضة تدفع الشاعر للكثابة، مستندا في تصويره إلى الجذور الأفلاطونية وتجلياتها في الحركة الشعرية الحديثة، نستشف ذلك من قناعته بمقولة فاليري السابقة (درويش، 2010).

ونجده يتبنى فكرة الإلهام على نحو صريح، يظهر هذا جليا في قوله: " أعتقد أنّ هناك إلهاماً ما. ولكن ما هو هذا الإلهام؟ مرة حاولت أن أعرف به فقلت إنه عثر اللاوعي على كلامه. ولكن هذا تعريف غير دقيق وغير ملموس. الإلهام هو أحيانا توافق عناصر خارجية مع عناصر داخلية، انفتاح الذهن على الصفاء وعلى طريقة يحول بها المرئي الى لا مرئي واللامرئي الى مرئي من خلال عملية كيميائية لا يمكن تحديد عناصرها. أعتقد أن هناك سراً ما للحافز الشعري. لماذا ينهض الشاعر ويكتب؟ ". (درويش، 2010).

يؤكد درويش، في الاقتباس السابق، على فكرة الإلهام بما تنطوي عليه من طبيعة غامضة وملتبسة منفتحة على المجهول، ويحاول مقارنة ماهيتها، مقتربا بذلك من التصور الحديث لها من خلال النظر إليها على أنها عملية مركبة يمتزج فيها الجانب السيكولوجي بالاستعداد الفطري والذهني، والمرئي باللامرئي. وبذلك يغدو الإلهام معادلا رمزيا لجملة العوامل النفسية والذهنية والفكرية التي تواجهها الذات الشاعرة في أثناء عملية الخلق الفني، ومجموعة معقدة من العمليات المعرفية تشمل الإدراك والتذكر والتفكير.

ويتزامن هذا التصور النظري لعملية الإبداع مع رؤيته الشعرية لها، وخصوصا في المراحل المتقدمة من تجربته الشعرية، تبعا لتطور وعيه الفني الذي وصل ذروته في دواوينه الأخيرة؛ إذ نجد نزوع تجربته باتجاه الفردية والانفتاح على مسائل فلسفية يمثل الشعر أحد جوانبها باعتباره مرآة تتكشف فيها رؤية الوجود.

ونتداول بعض النماذج التي توضح هذه المسألة، ونبدأ بقصيدة (لاعب النرد) من ديوانه الأخير (لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي):

كان يمكن أن لا يحالفني الوحي
والوحي حظّ الوحيين

هيمنت فكرة الإلهام على الشعراء منذ أقدم العصور، حيث اعتقدوا بأن هناك قوة خارقة تبعثهم على الإبداع. وقد بدأ الاهتمام بطبيعة الإبداع الشعري عند الإغريق، حيث سادت فكرة الإلهام المقدس، فقد عزوا قدراتهم إلى ربّات الفنون. وقد أرسى أفلاطون نظرية الإلهام، حيث رد نشأة الشعر إلى مصدر خارجي عن الطبيعة الإنسانية، وذهب إلى أن الإبداع ثمرة لضرب من الإلهام أو الوحي، وأن الشاعر شخص موهوب اختصته الآلهة بنعمة الإلهام والوحي (الماضي، 2005).

وقد استقر لدى العرب القدامى الاعتقاد الجازم بالمصدر الغيبي للشعر، إذ اعتقد عدد وافر من النقاد والشعراء العرب بالإلهام برّدهم عملية الإبداع الشعري إلى قوى غيبية تفوق قدرة البشر تمثلت بشياطين الشعر، حيث زعموا أن مع كل فحل من الشعراء شيطاناً يلهمه قول الشعر. (القرشي، 1975).

وعلى الرغم من كون فكرة الإلهام فكرة تقليدية غيبية سادت في عهد سيطرة الأسطورة على العقل البشري، حيث كان الإنسان يعتقد بأن مصدر الإبداع قوة خارجية غير بشرية، وأن الشاعر متصل بقوة علوية، فقد ظلت سائدة على أذهان الشعراء المحدثين، حيث استمر حضورها في نظرية الأدب في، ونجدها عند كثير من الحركات الشعرية الحديثة كالرومانسية والرمزية، وظل كثير من الشعراء يعتقدون بوجود قوة خارقة تحرك العملية الإبداعية، ولعل مقولة (فاليري): "الآلهة تمنحنا البيت الأول وعلينا أن نكمل القصيدة" (العشي، 1992) تلخص سيرورة هذه الفكرة في الحركة الشعرية الحديثة.

وأيا كان الأمر، أخذت فكرة الإلهام في العصر الحديث صورا وتأويلات متعددة تنسجم مع التطور العلمي وهيمنة الفكر الوضعي على الدراسات الإنسانية، نظير ما نجده في فلسفة (كروتشيه) الحدسية، أو في التحليل النفسي ممثلا بفكرة "اللاشعور" عند (فرويد)، أو اللاشعور الجمعي عند (يونغ) (هلال، 1997).

تبعا لذلك، أصبح الإلهام يمثل " لحظات الإبداع الفجائية، وهي لحظات تتأبنا مصحوبة بأزمة انفعالية، وتبدو بعيدة عن العمليات العادية للعقل والشعور، بعيدة عن حكم الإرادة وسيطرتها" (سويف، 1970). وبهذا يتم تجاوز التفسير المألوف للإلهام، إلى تصور جديد يرى فيه قوة لا تحدث خارج الإنسان وإنما في ذهنه، وهي قوة محكومة بالعقل والشعور والإرادة (فيدوح، 2009).

لم تعد فكرة الإلهام أو الوحي على صورتها الميثولوجية الغيبية المعهودة، فقد تم النظر إليها على أنها قوة روحية وهاجس خفي يحرك مشاعر المبدع ويتحكم بسيرورة عمله الفني. كما غدت تعبيرا رمزيا، عن غموض عملية الإبداع والتباسها. ويرى

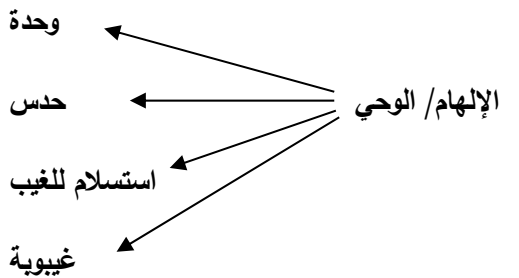
يحدث تبعاً لسيروية انفعالية وحسية ذاتية تحدث بمعزل عن دور مباشر للذات، وتفرض عليها الخضوع التام لبواعث عملية الخلق ونتائجها.

علاوة على ذلك، تحدث هذه العملية في حالة من اللاوعي تتجلى على صورة (غيبوية) بما تتضمنها من انفصال للذات عن كينونتها تقضي بها إلى الإحساس بافتقارها إلى السيطرة على خلقها الفني، وتفرض عليها حالة من التلقي السلبي.

ثمة علاقة وطيدة يشهدها القارئ في النص بين التجريبتين: الإبداعية والدينية تتضح في جملة من نقاط التشابه، سواء على مستوى المصدر أو الطبيعة: فعلى المستوى الأول يتشكل كلاهما بفعل قوة غيبية ممثلة بالوحي في التجربة الدينية والإلهام في التجربة الشعرية، كما أن كليهما يستدعي حالة من اللاوعي بما يتضمنه من أعراض نفسية ووجودية مختلفة تعترى الذات أثناء عملية التلقي. وعلى المستوى الآخر، تشترك التجريبتان في الطبيعة والماهية: فكلاهما يستند إلى المقدرة على التلاعب بالمخيلة التي تجعل من الغامض والسري أمراً شبيهاً بالسر، أو شبيهاً بالواقع الموضوعي حيناً آخر (ضمرة، 2012).

وفي السياق ذاته، يمثل الإلهام ضرباً من الحدس، بوصفه ملكة باطنية، ووسيلة معرفة مباشرة لا تخضع لهيمنة العقل والفكر يراها (برغسون) بمثابة عين ميتافيزيقية فاحصة، ووسيلة إدراك مباشر تتيح للفنان النفاذ إلى باطن الحياة، وسبر أغوار الواقع وإزاحة النقاب عن الحقيقة (إبراهيم، 1966). وتغدو التجربة الشعرية في مصدرها وبواعثها الباطنية، بحسب النص السابق، أقرب إلى الكشف الصوفي (صوفية مفرداتي)، بما ينطوي عليه من معرفة حدسية يتلقاها ذهن على نحو فجائي ومباشر دون وساطة العقل الواعي.

ويلخص الجدول التالي ما ينطوي عليه الإلهام/الوحي من مظاهر وسمات:



الإبداع والوجود

يقودنا النص السابق إلى العلاقة بين الرؤية الإبداعية لدرويش ورؤيته للوجود بوجه عام، إذ نجد أن رؤيته الإبداعية ليست سوى أحد وجوه رؤيته للوجود، وانعكاس لها، ويغدو، بذلك، سؤاله الشعري أحد دوائر سؤاله الفلسفي، مقترباً بذلك من تصور (هيدجر)، الذي يرى تقاطعاً بين الشعري والفلسفي،

إنَّ القصيدة رَمِيَّةٌ تَزِدُّ
على رُفْعَةٍ من ظلامٍ
تشعُّ، وقد لا تشعُّ
فيهوي الكلامُ
كريحٍ على الرَّمَلِ
لا دَوْرَ لي في القصيدة
غيرُ امتثالي لإيقاعها:
حركاتِ الأحاسيس حساً يعدّلُ حساً
وحدساً يُنْزِلُ معنىً
وغيبوبة في صدى الكلمات
وصورة نفسي التي انتقلت
من أناي إلى غيرها
واعتمادي على نفسي
وحيني إلى النبع
لا دور لي في القصيدة إلا
إذا انقطع الوحي
والوحي حظُّ المهارة إذ تجتهدُ.
(درويش، 2009)

يجلي هذا النص جوانب مهمة من الوعي الإبداعي عند درویش، وتصوره لهوية الإبداع، ولآلية تشكّل العمل الفني، ويرصد، بدقة متناهية، رؤيته لولادة القصيدة، وصيرورتها من العدم إلى الوجود. ويعكس صورة العالم الداخلي للذات الشاعرة في أثناء عملية الخلق بما يعترّيها من تحولات شعورية ووجودية. كما يجسد رؤية شعرية لطبيعة العلاقة المعقدة والمتشابكة بين طرفي الإبداع الشعري: القصيدة والشاعر.

تمثّل العملية الإبداعية، هنا، ضرباً من الإلهام بما يتطلبه من الوحدة والعزلة الروحية، وبما يتضمنه

من فيض تلقائي يسقط في الذهن مباشرة، بدون جهد. ويضفي درویش على العملية الإبداعية أبعاداً نفسية ووجودية، مجلباً مكونات الذات وأسرارها الدفينة لحظة تشكّل عملية الخلق. ينطوي الإلهام، هنا، على طبيعة غيبية تفرض على عملية الإبداع ملامح لا إرادية تجسد غياب الذات الشاعرة في أثناء تشكّل القصيدة. وقد يبدو، من الوهلة الأولى، أنها حاضرة في عملية الخلق من خلال هيمنة ضمير المتكلم: (بحالفي، لي، حيني، اعتمادي، نفسي). على أن كثافة هذا الضمائر، في حقيقة الأمر، لا تمثّل مؤشراً على فاعلية الذات في تشكّل عملها الفني، فهو رهين عوامل خارجية لا تقع تحت سيطرتها.

وهذه العملية تحدث بعيداً عن تدخل مباشر من الشاعر. نستشف ذلك بجلاء من تكرار الشاعر لعبارة "لا دور لي في القصيدة" التي تشكل بؤرة النص. وهي تشي بأن تشكّل القصيدة

كينونتها ودورها في الوجود، وتجعلها، ومعها الوجود الإنساني برمته، خاضعة لوطة المصادفة.

وبوسعنا أن نتابع التصور الغيبي للإبداع الشعري ممثلاً بالإلهام في غير موضع من ديوان درويش كما في قصيدة (في الرباط):

في مدينة الرباط، المرفوعة على أمواج
الأطلسي العالية، يمشي الشاعر على الشارع
بحثاً عن مُصادَفة المعنى وعن معنى المصادفة.
يعرف النخيل جيداً، ويسأل المارة عن
أسماء الأشجار الأخرى، حاملة الجمر، دون
أن يحصل على جواب واحد، كما لو أن
الشجر وجهة نظر أو استعارة. لكن المارة يسألونه عن
وجهة الاستعارة في قصيدة
ما نسي أنه كاتبها، فلا يقدم جواباً واحداً،
كما لو أن الاستعارة شجرة مجهولة الاسم.
من تحية إلى تحية، يمشي الشاعر على
الشارع كأنه يمشي في قصيدة غير مرئية
(درويش، 2008)

تتأسس هوية العمل الإبداعي، هنا، على الإلهام بطبيعته الغيبية، فالشاعر، في رحلة بحثه عن المعنى، يحس، إحساساً طاعياً بدور المصادفة في ولادة قصيدته. ونتيجة لوقوعه في حالة من الغياب الكامل عن الواقع، يشعر بأنه يتحرك خارج دائرة الوعي الذاتي، فيتساءل عن حقيقة الأشياء دون أن يصل إلى إجابة محددة وحاسمة؛ ما يولد لديه حالة من الإحساس الجارف بالانفصال عن قصيدته وعدم قدرته على القبض على ماهيتها فنبذ (الاستعارة شجرة مجهولة الاسم). ويزداد طغيان هذا الإحساس لديه ليصل ذروته في نهاية المطاف حين يستشعر بأن قصيدته (غير مرئية)، ولا وجود لها في الواقع الموضوعي.

وتكرس الصيغة السردية التي انتخبها الشاعر هذا الحس بالانفصال عن الذات من خلال اعتماد السرد بضمير الغائب، حيث تلعب الذات الأخرى دور الراوي العارف بمسار عملية الخلق، وتنتقل مكونات الذات الشاعرة وتحولاتها في رحلة تحول القصيدة من العدم إلى الوجود. كما يشي الاختيار الأسلوبي للأفعال المضارعة بصورتها المكثفة ديمومة هذا الإحساس وهيمته على لحظة الخلق الشعري.

يقع الشاعر، في السياق ذاته، تحت تأثير المكان (المعبد)، بما يتسم به من رهبة وقداسة ويجد نفسه، مع حالة غياب الوعي، مدفوعاً إلى التوحد معه، ومهيئاً لتلقي مفاجآت الإلهام:

ما أعرفه عن نفسي - وهو قليل - يكفي
لأن أتوحد مع هذا المعبد المفتوح لمفاجآت

فالشعر، في جوهره، مساعلة حيوية للوجود، وبحث عن الحقيقة، والتعبير الأنطولوجي عن كينونة الكائن الإنساني (ضاهر، 2000).

ونجده نظير هذا التصور الذي يندمج فيه الإبداعي بالوجودي عند درويش، على الخصوص، في تجاربه الأخيرة، إذ ينحو منحى وجودياً يعلي من دور الجانب اللاإرادي في حياة الإنسان؛ وهو ما انسحب بدوره على رؤيته اللاإرادية للإبداع.

والتماهي بين الإبداعي والفلسفي واضح للعيان في النص السابق من (لاعب النرد)، حيث يتقاطع سؤال الشعر بسؤال الوجود. تبعاً لذلك، فليست القصيدة، من منظور الشاعر، سوى استعارة مجازية للوجود وصورة مصغرة عنه؛ لذا تغدو مقارنة عملية الخلق الفني، بصورة أو بأخرى، تأويلاً لرؤية الشاعر للوجود، وبحثاً عن طبيعة علاقته به. وتغدو القصيدة، كما الحياة، بمثابة (رمية نرد). وتعكس هذه الصورة الفنية المستوحاة من الواقع اليومي ما يحس به الشاعر من غياب تام لدوره في رسم ملامح وجوده الخاص ومن قدرة على تحديد هويته الذاتية؛ ما يفرض، بالنتيجة إحساسه المفرط بتلاشي دوره في خلق إبداعه الشعري الخاص.

فضلاً عن ذلك تتأسس القصيدة على فكرة (المصادفة). وبيان ذلك: أن الوحي، بالمعنى الفلسفي، ليس سوى صورة من صور المصادفة. ولا يختلف الحال كثيراً في الشعر، فهو في جوهره، قائم على المصادفة سواء في مصدره أو بواعثه، أو في مهارة الشاعر؛ فهو يمتلك ما لم يمتلكه الآخرون من تلك المهارة على الرغم من كل ما توحى به من ذكاء أو تدريب أو صقل أو تجربة، ولأن هنالك من هو أذكى وأكثر تدريباً وتجربة، ولكنه لا يمتلكها (ضمرة، 2012).

تحيلنا قصيدة (لا عب النرد)، قيد التحليل، إلى قصيدة (مالارميه)، التي تحمل عنوان (رمية النرد لن تلغي أبدا الصدف). وبالموازنة بين القصيدتين نجد أن كلا منهما ينهض على نزعة فلسفية تؤكد "انشطار وانسراط الإنسان، وعلى محدودية فاعليته، وعلى سرابية حريته، وتعثر إرادته، وعلى تصدع وعيه" (كحلوش، 2012).

وفي المقابل، فثمة فارق جوهري واضح بين الرؤيتين؛ فمالارميه، كما يشير عنوان قصيدته، يتصور أن رمية النرد يمكنها أن تثبت الضروري وتلغي الصدفة، وتنتج العدد الوحيد الذي لا يمكن أن يكون عدداً آخر، فالصدفة هي كالوجود الذي ينبغي نفيه، ويغدو الأمل الأخير لرمية النرد أن تجد مثالها المعقول في العالم الآخر (بومسهولي، 1998)، فيما يصدر درويش عن نزعة جبرية تكرس فكرة المصادفة وتؤسس لرؤية عبثية تتفي الفاعلية الإبداعية عن الذات الشاعرة، وتهتمش

(الشاعرية): طبيعتها ومصدرها، وهل هي فطرة وحس، أم نكاه مبدعها. ولعل هيمنة البنية الاستفهامية تنشي بإحساس الشاعر بالارتباك في مواجهة سؤال الإبداع الشعري. ومع أنه لا يقدم إجابة صريحة وحاسمة، فإن النص يكشف عن ميوله الميتافيزيقية والحدسية، فهي تستحوذ عليه في تصوره لبواعث الشعر، وتجعل القارئ يحس بقناعته التامة بتصوره الغيبي (كلما أصغيت للقلب امتلأت بما يقول الغيب)، فمصدر الشاعرية، هنا، وفق التصور الصوفي إلهام يسقط في القلب على نحو مباغت، في لحظة من الصفاء الروحي والذهني.

وتتسم هذه الطبيعة الغيبية للشاعرية بالغموض والالتباس، فهي: (فطرة الإحساس بالمجهول)، و(وردة حمراء في الصحراء) تحدث في (ظلام أبيض الكتان). وهي، في مجملها، تعبيرات مجازية تحمل، في ثناياها، دلالات خفاء عملية الخلق الفني وغموضها، وتنشي بعدم قدرة الذات الشاعرة عن الإلمام بما هيتهنا. وتتضح الطبيعة اللاواعية، لدى درويش، في حديثه عن الإيقاع، الذي يمثل، من منظوره، العنصر الأهم في القصيدة، نظير ما نشهد في قصيدة (شهوة الإيقاع):

يختارني الإيقاع، يشرق بي
أنا زجج الكمان، ولست عازفه
أنا في حضرة الذكرى
صدى الأشياء تتطرق بي
فأنطق 000

(درويش، 2002)

يطالعنا الشاعر منذ البداية بوقوعه التام في أسر الإيقاع ' يختارني الإيقاع، يشرق بي" مسندا إليه الفعل الإبداعي؛ وهو بهذا يكرس دور اللاوعي في تشكيل إبداعه الفني. وينطوي الإيقاع هنا على طبيعة غامضة مجهولة النشأة والبواعث، كما يحمل غريزة إنسانية أصيلة، بحسب أرسطو؛ إذ يتحول إلى "شهوة" كما يشير عنوان القصيدة، ويمثل الومضة الأولى التي تبدأ بها عملية الخلق وتتحكم بسيورتها، فيغدو الشاعر، تبعاً لذلك، مجرد مثلق سلبي "لا دور له في عملية الخلق" أنا رجع الكمان، ولست عازفه ". وعلى هذا النحو تستمر هيمنة هذا الإيقاع الغامض على الشاعر حتى استعادته للحظة وعيه: " فيكمل الإيقاع دورته/ ويشرق بي".

ثانياً: الإبداع الشعري والمهارة

إذا كانت القصيدة في تشكيلها الأول، كما اتضح، إلهاما أو حدسا قوامه القوة الباطنية أو المخزون النفسي للشاعر، فإنها، في المقابل، تتطوي على جانب إرادي واع تظهر فيه مهارة الشاعر ومقدرته الفنية.

الإلهام. كأني هناك لا أقرأ ولا أنشد،
بل أرتجل ما يملئ علي الصمت والضوء الخافت
والعيون التي ترسل الإشارات، فأصوغها في
عبارات وأعيدها إلى أيد تمسك بها
كما لو كانت مادة شقافة، مصنوعة من
هواء. كأني أقرأ شعر غيري، فأطرب
لأنه شعر غيري. وأنا لا أنا إلا بقدر
ما يكون الشعر هو الشاعر.

(درويش، 2008)

فهو في هذه اللحظة يقع تحت تأثير الوحي الشعري، ويحس بما يحس به الأنبياء لحظة اتصالهم بالغيب، وبما يعترهم من ذهول وصمت مطبق وغياب للوعي وانفصال عن الواقع الخارجي. وتبعاً لذلك يحس بأن القصيدة تأتيه عفوا ودون تخطيط مسبق منه، فهو يرتجل ما يملئ عليه الغيب، كما يحس بأنه عاجز عن إدراك ماهيتها وطبيعتها الغامضة، فيتخيلها "مادة شقافة، مصنوعة من هواء"، لا يمكن القبض عليها.

إن إحساس الذات المفرط بالانفصال عن كينونتها مائل في النص (أنا لا أنا)، وهو معادل لانفصالها عن عملها، حيث يستمر خضوعها المتزايد لهيمنة الغياب عنه، حتى ليحس الشاعر بأنه ليس هو ذاته الذي يقرأ شعره وينشده، وبأن شعره ليس سوى شعر غيره.

إذا دققنا النظر في تجربة درويش الشعرية وجدناه يولي فكرة الإلهام اهتماما متزايدا، فهي متغلغلة في رؤيته الشعرية وحاضرة في سؤاله الفلسفي؛ وكثيرا ما يثير جملة من التساؤلات حول ماهية الشعر، محاولا الوصول إلى إجابة حاسمة، كما نجد في المقطع التالي يمين (الجدارية):

من أين تأتي الشاعرية؟ من
نكاه القلب، أم من فطرة الإحساس
بالمجهول؟ أم من وردة حمراء
في الصحراء؟ لا الشخصي شخصي
ولا الكوني كوني
كأني لا كأني...

كلما أصغيت للقلب امتلأت
بما يقول الغيب، وارتفعت بي
الأشجار. من حلم إلى حلم
أطير وليس لي هدف أخير.
كنت أولد منذ آلاف السنين
الشاعرية في ظلام أبيض الكتان

(درويش، 2000)

يطرح النص جملة من التساؤلات النقدية والمعرفية عن

على مَهْلٍ أدُوُّها، على مَهْلٍ، على
وزن النوارس في كتاب الماء. أَكْتُبُها
وأورُثُها لمن يتساعلون: لمن نُغْنِي
حين تنتشر المُلُوحَةُ في الندى؟
خضرَاءُ، أَكْتُبُها على نثر السنابل في
كتاب الحقل، قَوَّسَها امتلاءً شاحبٌ
(درويش، 2000)

تطرح القصيدة آلية تشكل العمل الشعري، وتجلي العلاقة بين الذات الشاعرة وتشكيل نصها، فهي تبدو شديدة الانشغال بالكشف عن فعاليتها الإبداعية، وتركز، بصفة خاصة، على الطبيعة الواعية للإبداع، مبرزة دور الذات الشاعرة وموقعها في عملية الإبداع في شتى تحولاتها من لحظة الولادة إلى التشكيل، نستشف ذلك، على المستوى الأسلوبي، من خلال الحضور الطاعي لضمير المتكلم: (أكتبها)، (أدونها)، (أورثها). وتشير هذه الأفعال بوضوح إلى مشاركة الذات الفاعلة في صياغة المعنى الشعري، في حالة من الوعي التام، حيث تغدو بؤرة العملية الإبداعية ومصدر تجليها انبثاقها.

ويكشف النص، كذلك، عما تتطوي عليه عملية الكتابة عبر صيرورتها من جهد وعناء، وبما تتطلبه من صياغة وتنقيح ومراجعة يضطلع بها مُنشئها، وهي آليات تتطلب حالة من الحضور الواعي والفاعل للذات في خلق عملها الشعري. ويقدم الشاعر لقارئه مفاتيح لفهم آليات تشكيله للمعنى الشعري من خلال عنايته بالتروي والتأني في صياغة عمله الشعري (على مَهْلٍ أدُوُّها).

كما يلخص سيروية عملية الإبداع من العدم إلى الوجود، مبرزاً مراحلها وتحولاتها من الكتابة إلى التدوين إلى التلقي (أورثها لمن يتساعلون: لمن نغني). وفي هذا دلالة صارخة على وعي الذات وعيا كاملاً بعملها الفني بأبعاده المختلفة، فضلاً عن إدراكها لدور المتلقي واضطلاحه بمسؤولية المشاركة في العملية الإبداعية، وإسهامهم في الإجابة عن سؤال الشعر.

وأخيراً، يشير فعل (التدوين) و(الكتابة) إلى وعي درويش بمسار التصور الشعري وتحولاته، من خلال تحول الشعر من الشفاهية إلى الكتابة، بما تتطوي عليه من التأمل والفكر إلى جانب العمق والتحليل والانفتاح، ما يجعله قابلاً للقراءة والتأويل. يعتمد درويش، في غير موضع من ديوانه، إلى رصد آلية تشكل الخلق الفني، مركزاً على جانبها الواعي. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة (قل ما تشاء):

قل ما تشاء. ضع النِّقاط على الحروف.
ضع الحروف مع الحروف لتولد الكلمات،
غامضةً وواضحةً، ويبتدئ الكلام.

ويعدّ المذهب الاجتماعي من أبرز المذاهب التي أكدت على دور الوعي في تشكيل العمل الفني، فقد أنكر أتباعه دور القوى الخفية، ممثلة بالإلهام، في تشكيل هوية النتاج الفني، وعدّها فكرة ميتافيزيقية خرافية، وذهبوا إلى اعتبار الفن ضرباً من الصناعة والعمل والإنتاج الجمعي.

ونجد مثل هذا الموقف عند كثير من الشعراء والنقاد ومن أبرزهم (بوللير)، الذي دعا إلى عدم الاستسلام للإلهام والانفعال الوجداني، وطالب الشاعر بأن يخضع بدلاً منه إلى الإحساس والنوق النقدي. ويذهب (سبندر) في هذا الاتجاه، حيث يرى أنّ كل ما في القصيدة جهد، وأن الإلهام ليس له دور سوى انبثاق الفكرة الأولى، ثم يأتي بعدها عمل الشاعر الذي يصبغها بصبغتها الكاملة. (هلال، 1997).

وكان النقاد العرب القدامى ركزوا على دور المهارة في تشكيل العمل الشعري، فقد أنكر غير قليل منهم دور الإلهام في تشكيل العمل الشعري، وذهبوا إلى اعتباره، في المقام الأول، مهارة مكتسبة تتضمن جانبي الطبع والصناعة (ابن طباطبا، 1982).

سبقت الإشارة إلى تصور درويش لعملية الإبداع بوصفها، في أحد جوانبها، صناعة وموهبة، مؤكداً على أن الموهبة وحدها لا تكفي، ولا بد من حضور الحرفة أو الصناعة (درويش، 2010). ونجده يؤكد أهمية الوعي المتمثل في ثقافة الشاعر وخبرته وموهبته. ويتجلى هذا الجانب الواعي في إكمال مسار عملية الخلق من خلال التخطيط للعمل الشعري ومراجعته وإعادة النظر فيه. ويبلغ هذا الوعي ذروته في عملية (التنسيق)، التي تمثل، برأيه "إعادة كتابة القصيدة بشكل عقلائي، وإعادة تشكيل للحالة النفسية للقصيدة من أجل خلق توازن بين أجزائها" (العكش، 1971).

بالعودة إلى قصيدة (لاعب النرد)، التي وقفنا عليها في مطلع البحث، يتجلى دور الذات الشاعرة في عملية الخلق، حيث يستمر تشكّل القصيدة في بداياتها الأولى تحت تأثير الإلهام وتجلياته الشعورية والوجدانية بمعزل عن تدخل مباشر من الذات. أما الجانب الواعي الإرادي فيبرز في مرحلة لاحقة من عملية التشكيل، وتتضح ملامحه بالتدرّج مع سيروية عملية الخلق، وبالتحديد (إذا انقطع الوحي)، حيث تبدأ الذات في الاعتماد على نفسها بما تمتلكه من مهارة وصناعة، ويغدو الوحي (حظ المهارة إذ تجتهد) من خلال يقظة الجانب العقلائي الواعي بما يتضمنه من المهارة والموهبة والثقافة وإدراك للواقع الموضوعي بمكوناته المختلفة.

وننتج قراءة تجربة درويش الشعرية متابعة هذا الجانب الواعي، على نحو أكثر دقة، كما يتجلى في هذا النص:
خضرَاءُ، أرْضُ قصيدتي خضرَاءُ، عاليةً

ويبدو حضور الذات وفاعليتها الإبداعية واضحاً، هنا، في تشكيل النص الشعري بمستوياته اللغوية مرتبة من (النقطة) إلى (الحرف) إلى (الكلام)، ومن خلال عناصره المختلفة: اللغة، الخيال، المجاز، حيث تتجلى الإرادة الواعية للذات في مقدرتها على تمثيل خياراتها الفنية والجمالية.

تمارس الذات الشاعرة، هنا، فعل الكتابة، على الرغم من شكها الصريح في اكتمال عملها ونضجها الفني والفكري من خلال تساؤلها: (فهل كَتَبْتُ قصيدة؟/ كلا!)، الذي يتكرر على مدار النص؛ حيث تظل في حالة من البحث الدؤوب معادلة تجمع بين عناصره المختلفة: اللغة، والرمز، والمجاز، والشعور، على نحو متوازن.

وبرغم ذلك، تظل العملية الإبداعية بحاجة ملحة إلى مصدر خارجي، كما يشير الفعل (بولد) بدلالته على المجهول، ما يسهم، في النتيجة بجعل التجربة الشعرية موزعة، بين قطبي عملية الخلق: اللاوعي والوعي في علاقة جدلية متكاملة. ولعل في اختيار الشاعر للفظ (ولادة)، بتأثير من إيلويوت، للتعبير عن البداية الإبداعية للقصيدة، إشارة واضحة إلى طبيعتها الغيبية اللاواعية، فهي، شأنها شأن الولادة، غير محددة الملامح والبواعث ومجهولة النتائج، فضلاً عما تتطوي عليه من توترات شعورية ووجودية حادة تواجهها الذات الشاعرة.

وهكذا نجد، في ختام البحث، أن درويش يولي جانب اللاوعي في تشكيل الإبداع الشعري ممثلاً بالإلهام عناية أكبر من الصنعة والمهارة، مضافاً على تصوره طابعاً ميتافيزيقياً، ما يجعل رؤيته، في مجملها، موعلة في مثالياتها وغيبيتها، فهو يبالغ في الاعتماد على فكرة الإلهام، بما تفرضه من طابع لا إرادي على عملية الإبداع.

ولا شك في أن المبالغة في القول بوجود عوامل غيبية خارجية تتحكم في العملية الإبداعية تقلل من أهمية الذات الشاعرة، وتهتمش دورها في تشكيل عملها، ويجعل منها مجرد متلق سلبي لقوة غامضة صعبة الإدراك.

ضع الكلام المجاز. على ضع المجاز على الخيال. ضع الخيال على تَلَفَّتْه البعيد. ضع البعيد على البعيد... سيولد الإيقاع عند تشابك الصور الغريبة من لقاء الواقعي مع الخيالي المشاكس/ هل كَتَبْتُ قصيدة؟

كلا!

لعلّ هناك ملحاً زائداً أو ناقصاً في المفردات. لعلّ حادثة أُخِلْتُ بالتوازن في مُعَادِلَةِ الظلال. لعلّ نَسْراً مات في أعلى الجبال. لعلّ أرضَ الرمز خَفَّتْ في الكناية فاستباحتها الرياحُ. لعلّها تَقَلَّتْ على ريش الخيال. لعلّ قلبك لم يفكّر جيداً، فالقصيدة، زوجةُ الغد وأبنة الماضي، تخيم في مكانٍ غامضٍ بين الكتابة والكلام/ فهل كَتَبْتُ قصيدة؟

كلا!

إنّ. ماذا كَتَبْتُ؟

كَتَبْتُ درساً جامعياً،

واعترَلْتُ الشعر منذ عرفتُ

كيمياء القصيدة... واعترَلْتُ!

(درويش، 2002)

يتمحور المقطع السابق حول الجانب الواعي في عملية الخلق، حيث تظهر بمثابة فاعلية إبداعية محورها الذات الشاعرة. وينهض على حوارية مع الذات في محاولة لاستنهاضها على عملية الخلق. وتدل عبارة (قل ما تشاء)، منذ البداية، دلالة قاطعة على الحضور الواعي للذات الشاعرة في عملية الخلق الفني، فانبثاق القصيدة رهين لمشية الذات وقدرتها على الخلق. وهو ما يؤكد الفعل (ضَع)، الذي يمثل مركز النص، فهو يجعل من العملية الإبداعية صناعة ذاتية تنهض بها الذات الشاعرة.

المصادر والمراجع

المصادر

محمود درويش

المؤلفات

درويش، م. (2000) الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد.

درويش، م. (2003) كزهر اللوز أو أبعد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

درويش، م. (2002) حالة حصار، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

درويش، م. (2003) لا تعتذر عما فعلت، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

درويش، م. (2008) أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت.

القرشي، أ. (1975) جمهرة أشعار العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

كاجان، (1982) الفن والاستقبال الفني، ترجمة عدنان مدانات، دار ابن خلدون، بيروت.

الماضي، ش. (2005) في نظرية الأدب، دار الفارس، عمان.
ويليك، ر. (1987) مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت.
هلال، م. (1997) النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر.

المقالات

فراي، ن. (2003) وظيفة النقد في الوقت المعاصر، ترجمة صبار سلطان، أفكار، العدد 171، كانون الثاني.
كلوش، ف. (2012) أسئلة المكان والكيونة في شعر درويش، نزوى، ع72.

الرسائل الجامعية

حسن، م. (2004) الإبداع والتلقي في الشعر الجاهلي، رسالة جامعية غير منشورة، جامعة النجاح.
العشي، ع. (1992) نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، رسالة جامعية غير منشورة، جامعة وهران.

المواقع الإلكترونية

فطوم، م. (2013) تطور الرؤية الفنية، ملامح نقدية عند محمود درويش، الشبكة الإلكترونية، موقع معابر.
ضمرة، ي. (2012) "لاعب النرد" لدرويش، المصادفة والمأساة، الشبكة الإلكترونية، مؤسسة محمود درويش.

درويش، م. (2009) لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، رياض الريس للكتب والنشر.

المقالات

درويش، م. (1981) أنقذونا من هذا الشعر، الكرمل، ع6.
درويش، م. (2006) حوار، الكرمل، ع86، شتاء.
درويش، م. (2005) في: وازن، عبدة، حول الشعر والحادثة وقصيدة النثر، صحيفة الحياة، 14 كانون الأول.

المراجع

إبراهيم، ز. (1966) فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة.
بودلير، ش. (1999) اليوميات، ترجمة: آدم فتحي، منشورات الجمل.
بومسهولي، ع. (1998) الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، المغرب.
جمعة، ح. (1983) قضايا الإبداع الفني، دار العودة، بيروت.
الخال، ي. (1978) الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت.
سوييف، م. (1970) الأسس النفسية للإبداع الفني (في الشعر خاصة)، دار المعارف، مصر، ط3.
طباطبا، م. (1982) عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1.
ظاهر، ع. (2000)، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، مكتبة بستان المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.
العكش، م. (1971) أسئلة الشعر، في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
فيدوح، ع. (2009) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان.

The Poetic Identity of Creativity of Mahmoud Darwish between Inspiration and Skill

*Suhel Abd Latif Alfetani **

ABSTRACT

The present study aims to investigate Mahmmoud Darwish's creative and aesthetic awareness. It reveals through observation and analysis, his vision of the poetic creativity and its formation mechanism highlighting its most important features and its terms of reference. The study also clarifies the relationship between his vision of existence and his creativity vision.

The study concluded that Darwish has a binary perception to form the poetic creativity that combines notions of inspiration and skill, inspiration reflects the unconscious side of creativity and skill reflects the conscious side that shows the poet's talent, his culture, his experience. The poetic question reflects his philosophical question and in which the rhythm has an exceptional role. The findings also showed the effect of his vision of existence and his vision of creativity, and that there is harmony between his critical theorization and poetic experience.

Keywords: Creativity of Identity, Inspiration, Skill.

* Faculty of Arts and Educational Sciences, Ajloun National University, Jordan. Received on 6/11/2015 and Accepted for Publication on 22/2/2016.