# المبحث الثالث

## مفهوم الأدب

يمثل الأدب لأدونيس حلقة مهمة من حلقات تكوين الفكر العربي، إذ يعد الأدب إفرازاً طبيعياً لطبيعة ذلك الفكر الذي يحاول ترسيخ سياسة فكرية معينة، متخذاً من الأدب وسيلة لتوطين ذلك الفكر، فمنذ بدايات تكوين الفكر العربي حتى الآن، نجد أن ((الثقافة العربية السائدة على مستوى النظام و المؤسسة إنما هي الثقافة التقليدية، والأجهزة الإيديولوجية السائدة هي التي تحول التراث إلى قوة إيديولوجية، تضمن استمرارية الماضي، ورسوخ النظام، وتحول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة)) [1].

لذا لم تكن هناك محاولات معرفية أو نقدية جادة في محاورة مفهوم الأدب بكينونته التراثية – السياسية، ومن قارب هذا المفهوم اعتمد على مجموعة من الآراء، التي لا تمت إلى طبيعة الأدب بصلة، وأغلبها هذه الآراء التي تدور حول كمال الأنموذج القديم وكلما اقترب هذا النص من الأنموذج القديم كان حظه من التميز والكمال أكثر.

إذ إن ((هؤلاء الباحثين يرون أنَّ الأدب العربي مال إلى الممارسة التراثية أكثر من ميله إلى المعاصرة؛ وبات الفكر الأدبي فكرا إحيائياً تقليدياً أكثر منه فكراً يسعى إلى الحداثة. فكلما كان النموذج الأدبي ممعناً في قدمه، كان هذا النموذج أفضل وأكمل وأجمل)) [2]. وربما كانت هذه النظرة الأكثر انتشاراً بين النقاد، فالنص الشعري يحصل على ميزته لا من حيث كونه نصاً قائماً بذاته، بل من حيث ولاؤه وانتماؤه للنص القديم، ولم يقتصر هذا الأمر على النص الشعري فحسب، بل شمل اللغة والنقد وغيرهما.

لذا لا يجد ثمة جهداً نقدياً يحاول محاورة النص باعتباره نصا قائما بذاته، مستقلاً بعلاماته، بل يجد أن الناقد يحاور النص وهو متسلح ببعض الآراء والمقاييس القبلية، التي تتخذ من القديم رمزا لكمال تلك النصوص ((وفي هذا المنظور نفهم أن الثقافة السائدة (الموروثة) تؤكد دائما على أن مهمة الشاعر (كل شخص) هو أن يقبل ويسوّغ، لا أن يسأل ويبحث)) [3].

---

(1) زمن الشعر، ادونيس، دار الساقي – بيروت، ط6 2005: 55.

(2) محالات في الشعري والجمالي (دراسات في قضايا النقد الأدبي)، د.وجيه فانوس، منشورات اتحاد الكتّاب اللبنانيين، 1995: 52.

(3) زمن الشعر، ادونيس: 59.

من هنا جاءت محاولات ادونيس النقدية من أجل الكشف عن النصوص باعتبارها نصوصاً قائمة بذاتها، مستقلةً بعلاماتها، متجرداً في ذلك من جميع الآراء النقدية الأخرى، فهو يحاكم النص بما هو عليه من قيم، باعتباراته الفنية، وليس بما قيل فيه، فوجد أن إصلاح مفهوم الأدب يتطلب إصلاح تلك الأصول التي قام عليها، فهو يحاول ((أن يضع الأدب العربي في إطار واسع تتجلى فيه المناحي التي تجعل من هذا الأدب منطلقاً ثرياً لتأملات فلسفية مهمة)) [1].

لذا اتخذت جهوده النقدية اتجاهين اثنين، تمثّل الأول بالنقد فيما تمثّل الثاني بالشعر، مبينا في كل منهما تأثير الثقافة المتمثلة بالدين والسياسة التي أدت بدورها إلى الاتباعية، فضلا عن الحركات المناهضة لكل منهما.

إن هذين الاتجاهين اللذين تبنّاهما ادونيس في قضية محاكمة التراث العربي وتفكيك منظوماته، جاءا عبر دراسة دقيقة وفهم معمّق لآليات كل اتجاه من هذين الاتجاهين، ولم يتناولهما ادونيس تناولاً تقليدياً يقوم على مقاربة الجزء اللغوي المرجعي في النقد، والجزء البياني الجمالي المجرد في الشعر، بل قارب القضية من منظور ثقافي وفلسفي، وضعهما في دائرة الاتهام والمحاكمة والسجال العلمي الموضوعي القائم على الحجاج والحوار والمنطق.

## النقد العربي:

لا نجد أن مسألة النقد ـ مفهوماً ووظيفةً ـ بعيدة عن تأثير الثقافة العربية على مرّ عصورها، فالناقد هو ابن ذلك العصر، متأثر بتلك الآراء التي كانت في عصره، لذا لم تكن الفعالية النقدية عملية خلق بل هي عملية ارتداد وتنميط ومحاكاة وتقليد، من خلال تحليل النصوص استنادا إلى مقاييس نقدية تتخذ من الأنموذج الجاهلي طريقا ثابتاً لها ((فلم يكن النقد إلا تعقيدا لما فهموه من النص الشعري الأول، النص – الأصلي (الجاهلية)، وإلا إرساء لطرق المعرفة الشعرية وطرق الكتابة الشعرية، استنادا إلى هذا النص – الأصل. فالمعرفة الشعرية هي أيضا كامنة في نص أول هو الشعر الجاهلي، شأن المعرفة العقلية – الدينية الكامنة في نص أول هو الوحي)) [2].

لذا كان معظم آرائهم النقدية في الشعر على هذا المستوى تحجب أكثر مما تضيء، وذلك لأسباب يجدها ادونيس الأساس في الآراء النقدية التي نظرّت للشعر واشتغلت نقدياً عليه، ويمكن إدراج هذه الآراء وتحليلها على النحو الآتي:

**((الأول**: لم يستند هذا النقد إلى النص الشعري ذاته، من حيث إنه بنية لغوية وجمالية، وإنما استند إلى موضوعاته وأغراضه، بناءً على وجهات نظر وأفكار

---

(1) الضوء المشرقي (ادونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون)، تقديم ادورد سعيد، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، سورية – جبلة، ط1 2004:306.

(1) كلام البدايات، ادونيس، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط1 1989:15.

مسبقة، دينية على الأخص، داخل منظور يحيل على ارتباط قومي ـ حتى إنه قرأ الفترات الشعرية اللاحقة في ضوء قراءة للشعر الجاهلي، وحين كان هذا المنظور يحث أو يعيب، كانت القراءة النقدية تقتصر على تفسير الغريب من الكلمات في القصيدة، وشرح مناسبتها، وتوضيح الأحداث التي تناولتها أو تشير إليها))[1]، وهذا هو السبب في ظهور مصطلح (الشعر الأخلاقي) من خلال ربط الشعر بموضوعات محددة تخدم السلطة، كما نجد في شعر الدعوة الذي ظهر من أجل الدفاع عن الدعوة الإسلامية، إذ ((أصبح الشعر جزءا من كل هو الرؤيا الإسلامية، وصار تابعا لثوابتها الروحية والخلقية، فخضع من جهة لسلطة الدولة، وارتبطت من جهة ثانية، بمزايا اللغة الجاهلية من بيان وفصاحة. وهكذا تأسست نظرية الالتزام بأخلاقية الإسلام وبيانية الجاهلية، والمزج بينهما بحيث ينشأ مثال جديد للشعر: إسلامي المحتوى، جاهلي الشكل. وفي مناخ هذه النظرية تكونت نواة السلفية التي وحدت بين اللغة والدين، وخلقت معياراً يقوم الشعر بغرضه، لا بذاته))[2].

أما فيما يخص تفسير الغريب فقد ساعد على ظهور نوع من النقد سمي بـ (النقد اللغوي) وهو يهتم بتفسير الغريب من الكلام، وكان الهدف من هذا النقد هو فهم غريب القرآن الكريم أولاً، لأنه نزل بلغة العرب ويبدو أن هذا هو السبب المباشر لقدسية الأنموذج الجاهلي لأنه التصق لغوياً بظهور القرآن، بكل ما تتمتّع به لغة القرآن من قدسية.

**((الثاني** - انطلق هذا النقد من نظرة إلى اللغة ترى أنها، جوهرياً، إبانة، مازجا في ذلك، بين مستويات التعبير الأدبيّة والعلمية. وإذا كانت الإبانة وظيفة اللّغة وغايتها، في أيّ تعبير، فإنَّ مدارها نفعي خالص، بالمعنى المباشر للمفهوم، كأنَّ وظيفة اللغة هنا هي، حصراً، علميّة لا لغوية، أو كأنَّ اللّغة معاملة حسب**))**[3].

وبما أن القران قائم على البيان وأنه يخاطب الناس بما يعقلون، فلا بدّ للشعر أن ينحو المنحى ذاته، أي أن يكون قائماً على الوضوح والبيان، والابتعاد عن الغلو والغموض، لذا يجب أن ((تنحصر وظيفة الكلام الشعري في الدلالة على الحقائق الواضحة. وبما أن هذه الحقائق مما يتجاوزها الإنسان، إذ إن الرسول نفسه لم يكن إلا ناقلا حملها وبلغها، فإن أسلوب التعبير يجب أن يكون مطابقاً لها... فليس المتكلم هنا هو الذي يتكلم، بل المعنى، وليس المتكلم إلا وسيطا يفصح به المعنى عن ذاته**))**[4].

---

(1) م.ن: 122-123.

(1) الثابت والمتحول، ج1:99.

(3) كلام البدايات، أدونيس: 16.

(4) الثابت والمتحول، ج1:157

إذ **إن** ((الوضوح هو القاعدة والمنطلق. والجاهلية هي البلاغ المبين، والدين هو، كذلك البلاغ المبين، وهذا يفترض أمرين: الأول هو أنه لا يجوز لمن يفيد من هذا البلاغ المبين ويصدر عنه، أن يدعي التفوق عليه، والثاني هو إنه لا يجوز له أن يكتب ما يعجز الثاني من فهمه. ذلك إن مخاطبة الثاني بما يعجزون عن فهمه يؤدي إلى ضياعهم، والى ضلالهم)) [1]، وهذا هو السبب المباشر لوجود ظاهرة التفريق بين اللفظ والمعنى التي شغلت بال النقاد كثيراً، باعتبار أن اللفظ هو وعاء لحمل ذلك المعنى، وكلما كان المعنى واضحاً اقترب من الكمال، ولا يجوز إشغال الفكر في التأويل والتفسير.

ونجد أن المعارك بين القديم والمحدث هي نتيجة لتلك الوظيفة البيانية، وكان أنصار القديم يصدرون عن رؤية محددة قائمة على الأنموذج الجاهلي، باعتباره الأساس في الشعر، وما يأتي بعده يجب أن ينسج على منواله، أما أصحاب الشعر المحدث فيجدون أن الإبداع موجود في كل زمان ومكان وغير مقتصر على زمن معين من دون غيره.

لذا تباينت مواقف النقاد بين قبول هذا الشعر أو رفضه، فمنهم من رفض هذا الشعر، ومنهم من اتخذ من القبول طريقا له، وخير ما يمثل ذلك تلك المعارك النقدية التي دارت حول شعر أبي تمام والبحتري، وهي تمثل بداية التنظير النقدي القائم على أسس وقواعد منهجية معينة.

وقد انقسم النقاد بين أبي تمام والبحتري على ثلاثة أقسام – كما ورد في مقدمة الموازنه للأمدي -، قسم وقف مع البحتري وفضله على أبي تمام، مستنداً في حكمه هذا إلى عمود الشعر، ومنهم من فضل أبا تمام على البحتري، مستندا في ذلك إلى مبدأ الحداثة وكسر طوق أسس عمود الشعر الاتباعية، وقسم ثالث وازن بين الشاعرين، كما نجد في موازنة الأمدي بين الطائيين.

إلا إننا ـ مع طرافة فكرة الموازنة من حيث بعدها النقدي ـ لم نتعرف على الأسس النقدية التي اتخذها الآمدي في موازنته هذه، ولكن من خلال البحث في آلياته النقدية نجده يتفق مع ((نظرة الذين فضلوا البحتري، وهو لذلك ينكر أن يكونا متساويين. ((إنهما لمختلفان)) كما يعبر.. غير أنه سرعان ما يستدرك ميله إلى البحتري، وانحيازه إليه، فيعمد إلى إظهار الحيادية والموضوعية، كأنه يريد أن يفصل بينه كقارئ متذوق، وبينه كناقد. فهو، كقارئ متذوق، أميل إلى البحتري منه إلى أبي تمام، غير أنه كناقد، يحاول أن يعرض محاسن ومساوئ كل منهما، ويترك للآخرين أن يتوصلوا للحكم بأنفسهم)) [2].

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 70.

(1) الثابت والمتحول، ج2: 209.

يرى ادونيس في هذا السياق أن انتصار الآمدي للبحتري، يمثل ذائقة عصره الاتباعية، وقد اعتمد في (موازنته) ـ وهي في نظر ادونيس ليست (موازنة)، ((بقدر ما هي مقارنة بين مفهومين أو نظرتين للشعر: قديمة يمثّلها البحتري ومحدثة يمثّلها أبو تمام))[1]، ـ على مبادئ عدة: ((المبدأ الأول هو حقيقة العبارة كاسم والمعبر عنه كمسمى. المبدأ الثاني هو اعتبار ما قالته العرب في القديم نمطاً معنوياً وشكلياً هو بالضرورة مثال يجب أن يحتذى به، لأنه الأكمل عن المعاني، والمبدأ الثالث هو قياس جودة الشعر المحدث بمدى حرصه على استمرارية النمط القديم واحتذائه له))[2].

تعرض الآمدي في كتابه إلى مسالة السرقات الشعرية، وهي من الموضوعات النقدية ذات الحضور المركزي في الثقافة النقدية العربية القديمة، ويبدو أن هذه المسألة هي ترسيخ للفصل بين اللفظ والمعنى، لأن تساؤل ادونيس ينصب حول كيف أن المعنى يسرق وقد تحول بصيغة أخرى، على الرغم من أن المعنى الحديث لم يأخذ من المعنى القديم سوى لفظه، فكيف يسرق.

إن النقد العربي القديم على وفق هذا المنظور ((لا يجد إشكالاً في هذا السؤال، لأنه يفصل بين المعنى والشكل، فالمعنى، كما يرى، قائم بذاته، والشكل إناء له، لكن هذه النظرة خاطئة. فليس للمعنى كيان مستقل، إنه متداخل في اللغة، بحيث يمكن القول إن شكل التعبير هو المعنى. فحين يتغير شكل التعبير يتغير المعنى حتما. وهكذا يتغير المقياس الذي يجب أن يعتمده في الكشف عن السرقة.إنه المقياس الذي لا يستند إلى المعنى، بل الذي يستند، على العكس، إلى طريقة التعبير))[3].

ومن هنا تتكشّف أهمية المعاني وخطورتها إذ ((يقال في النقد العربي إن القدماء سبقوا إلى المعاني، وإنهم لم يتركوا للمتأخرين معنى إلا طرقوه. ومن هنا لم يفهم النقاد الثورة التي أحدثها أبو تمام في علم المعاني، ولا في طريقة التعبير. بتعبير آخر، لم يفهموا شعره))[4].

في حين كان الصولي يقف على نقيض ذلك فهو يرى أن الخلل يكمن في تلك الذائقة الاتباعية، وليس في شعر أبي تمام، وذلك في مقدمة كتابه (أخبار أبي تمام)، التي حاول فيها أن ((يعلل الأسباب التي دفعت ((ببعض العلماء)) إلى ((اجتناب))

---

(1) م.ن: 208.

(2) م.ن: 229.

(3) الثابت والمتحول، ج2:220.

(4) م. ن: 225.

شعر أبي تمام و((عيبه)) من جهة، ويعلل كذلك الأسباب التي ((الصنف الثاني)) أي غير العلماء، إلى أن يعيبوا شعرة))[1].

نجد أن الصولي في هذا المضمار يحدد الأسباب التي أدت إلى القطيعة بين رواة الشعر القديم والشعر المحدث، وأغلبها يقع في مضمار الجدة والحداثة، وأن كل نقطة ذكرها تحتاج إلى وقفة تأملية، ليتسنى لنا فهم الأسباب التي دعت إلى هذا الموقف المتعصب، ويبدو أن من أهمها، طبيعة البينة العقلية العربية القائمة على الوضوح والتفسير والتتابع، فضلا عن القدسية التي أضافها العلماء على الشعر القديم، عبر الاستشهاد ببعض الأبيات الشعرية، من خلال شرح بعض الآيات القرآنية، ومجارة الأئمة فيما ذهبوا إليه.

وهذا أدى بالضرورة إلى قلة رواة الشعر المحدث، بدعوى إما أنه معاصر، ولا يكتسب القدم، أو أن لغته الشعرية قائمة على الغلو والغموض، بحيث لا يستطيع الإنسان الوصول إلى معناه الشعري بسهولة، فضلاً عن كثرة تأويلاته، من خلال تعدد القراءات لتلك القصائد، ومن هنا نجد أن هؤلاء النقاد جعلوا السبب في هذه الأشعار من دون الاعتراف بتقصيرهم في فهم هذه الأبيات، ومن دون التفكير في إجراءات التغير في آليات التلقي، لفهم تلك القصائد.

وعلى الرغم من وقوف النقاد ضد الشعر المحدث، إلا إننا نجد أن هناك مجموعة من النقاد مثل المبرد وابن قتيبة وغيرهم قد قبل هذا النوع من الشعر، باعتبار أن النص هو قائم بذاته وليس بزمانه، وعلى الرغم من ذلك لا يجد ادونيس أن هذا القبول بمستوى الإبداع الذي حققه الشعر المحدث في تلك المدة، فقبولهم قبول إتباع، وليس قبول إبداع، إذ هم لم يبحثوا في المصادر الأساسية التي أدت إلى هذا التحول الكبير في الذائقة الشعرية، وتحول الشعر من وظيفته التعبيرية / الإفصاحية، إلى وظيفته الجمالية / الغامضة، ولهذا ((كان لابد لمن يريد أن يدرس هذا التحول من أن يعود إلى النتاج الشعري ذاته))[2]، لكي يرى علامات المغايرة والجدة في الرؤية الشعرية وطرائق تعبيرها.

((**الثالث:** قام هذا النقد على نوع من الرقابة – دينية في المقام الأول، (هذا شاعر متهتك، وذلك حسن الأخلاق... الخ)، ورقابة طبقية (هذا شاعر أمير، وذاك صعلوك.. الخ)، ورقابة جنسية (ستشتدّ هذه الرقابة في العصور اللاحقة: المجونية، الغلامية...الخ...)، ورقابة قومية (هذا شعوبي... الخ)، ورقابة ترتبط بالمفهوم أو النظرة إلى الشعر.

---

(1) م.ن: 201.

(2) الثابت والمتحول، ج2:199.

فهذا النقد أخذ المفهومات الخليلية بوصفها مسلمات لم يناقشها ولم يعد النظر فيها، وأخيرا الرقابة التي ترتبط باللغة وباستعمالاتها – الرقابة على اللغة التي تبتعد عن ((الأصول))- على اللغة المجازية، اللغة التي تخرج عن ((عمود الشعر))، التي تستخدم صيغاً غير معهودة، والتي تكون ((غامضة))..... الخ))[1].

إن ارتباط النقد في القرون الأولى بعلماء الدين كان السبب المباشر في وجود هذه الآليات النقدية فكما نجد طبقات للمفسرين نجد هنالك طبقات للشعراء، ويبدو أن هذا الحكم النقدي يقع خارج العملية الشعرية، فليس هناك ميزة للشعر إلا بذاته، وكانت آراء الجاحظ خير من يمثل ذلك، إذ انه وضع حداً فاصلاً بين العرب وغيرهم، على الرغم من إن القران الكريم أكد تساوي الناس جميعاً، فهو لم ينظر إلى أجناسهم ولا إلى أشكالهم، وذلك من خلال جعل غريزة الشعر حكراً على العرب دون غيرهم، ((فالغريزة العربية هي، وحدها، الغريزة الشعرية والعرق العربي هو وحده، عرق الشعر))[2].

يخلص ادونيس من خلال متابعة النتائج التي ترتبت على نظرية الجاحظ إلى مسألتين مهمتين ((الأولى تمييزه، ضمن الذين ((يتكلمون بلسان العرب))، بين الأعراب والمولدين، والثانية تمييزه بين العرب كأمة وغيرهم من الأمم الأخرى، من ناحية، واللغة العربية وبقية اللغات من ناحية ثانية)) [3].

أما فيما يخص اللغة الشعرية، فيعد الجاحظ مسألة ((اللجوء إلى المكابدة وإجالة الفكر في كتابة الشعر، خروجاً على الأصل العربي في البداهة والارتجال، بل أخذ ينظر إليه كأنه إفساد للشعر العربي. وقاده هذا إلى أن يشدد، من جهة، على البداهة والعفوية والارتجال بوصفها خصائص تميز الشعر الجيد، المطبوع. وقاده، من جهة ثانية، إلى القول بالنهج على منوال العرب في كتابة الشعر. ويتضمن هذا القول الثاني الأخذ بالماضي وإتباعه، أي التقليد، ويتضمن، بالتالي، إنكار الإبداع أو التجديد)) [4]، على النحو الذي يندرج فيه ضمن من يفصل الشعر عن الفكر.

((**الرابع:** ينطلق هذا النقد من نمذجة مسبقة للأصل الجاهلي. فهو المقياس، القديم – وفي ضوئه يقرأ ما بعده، ويصنف المحدث، الانحطاط، النهضة... الخ. الشعر الجاهلي هو الأب، والقراءة النقدية قراءة للانحرافات عن المثال الأصل، وللتلاؤم معه أو الاستجابة لطبيعته.

---

(1) كلام البدايات، أدونيس:18-19.

(2) الثابت والمتحول، ج2:47.

(3) م.ن: 49.

(4) م.ن: 56.

إنها قراءة انحيازية، مسبّقاً. فالشعر الجاهلي هو النقطة المركزية لفهم الشعر العربي كله)) [1]، نجد في هذه المقولة تحديداً لمعنى النقد، فهو يضع العملية النقدية بين آلية القبول والرفض، من دون التفكير في الأسس التي يجب أن يستند إليها الناقد، إذ هو يقتصر على أنه مشابه أو مخالف للأنموذج الجاهلي، ويعد القاضي الجرجاني من أوائل النقاد الذين شككوا بمسألة كمال الشعر الجاهلي، ويجد تقدم الشعراء الجاهلية هو مصادفة تاريخية [2].

فليس كل شعر جاهلي هو مبدع بالضرورة وليس كل شاعر متأخر هو متبع أيضا، فالإبداع مسألة لا تقاس بزمن، ولا بعصر معين، وينفي الجرجاني ((أن يكون الشعر البدوي مثالا للشعر الجيد. فليست البداوة الوحشية إلاّ الوجه الآخر للسوقية المدنية، وهكذا ينتقد مسألة الطبع))[3].

على هذا الأساس فليس ((في منظور الإبداع، أسبقية هي بالضرورة الأفضل دائماً. فالأسبقية قيمة ذاتية في الإبداع، لا قيمة خارجية. لكل إبداع أسبقيته الخاصة. ومن هنا ينتفي المفهوم الزمني للأسبقية فالإبداع لا زمن له. هذا يعني أن الشعر، وإن كان محدثا، قد يكون أفضل من الشعر مهما كان قديما. فالمقياس هنا ليس في القدم بذاته، كما انه ليس في الحداثة بذاتها))[4].

لذا ((كانت الرؤية الخليلية لفن الشعر ترجمة دقيقة للرؤية الدينية. كانت مطابقة شبه كاملة: أخضعت القواعد والأشكال في الشعر لمبدأ مطلق وثابت تماماً، كما هي الحال في الحياة والفكر بالنسبة للوحي. فقد وضع الخليل معياراً أساسياً واضحاً ومطلقاً شأن المعيار الديني، يقاس عليه الشعر، ويميّز به الشعر من اللاّشعر... وسيطرة هذه المعيارية هي التي سمحت بالكلام عن انحطاط ونهوض في الشعر))[5]،

ويبدو أن انتقائية أدونيس كانت سبباً في تقديم هذه النتيجة المبكرة، فالخليل لم يضع العروض الشعري من تلقاء نفسه بل ((استقرأها من الشعر العربي المسموع، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة وشاملة سماها البحور، والتفريعات عنها، وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد في زمانه))[6]، ونحن لا ننكر المعيارية التي تركها الخليل والتي عدت من أركان عمود الشعر، إذ ((كان غرضه من ذلك أن يستطيع

---

(1) كلام البدايات: 19.
(2) ينظر: الثابت والمتحول، ج1: 103.
(3) م.ن: 103.
(4) م.ن:102.
(5) النص القرآني وأفاق الكتابة، أدونيس: 113.
(6) قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، مكتبة النهضة، بغداد، ط3 1967:79.

الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطئ على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص))[1]، وهو السبب ذاته الذي دعا أدونيس لقول ما تقدم، لان المعيارية كما يجدها أدونيس إحدى أدوات الاتباعية في الفكر العربي، وهذا بدوره أدى إلى استمرار الشفوية في الشعر.

ويجد أدونيس أن النص الجاهلي أخذ قداسته من طبيعته الشفوية، فضلا عن كون القرآن نزل بلغة قريش، وهي لغة الشعر الجاهلي، فـ ((إن النص القرآني قرئ، بيانياً، قرائتين: تمت القراءة الأولى في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية – تمسكاً بالفطرة، والقديم الأصلي، فنظر أصحاب هذه القراءة إلى النص القرآني في ضوء بلاغة الشعر الجاهليّ (النصّ الأرضي)، والى الشعر الجاهليّ في ضوء بلاغة القرآن (النص السّماوي).

ومن هنا أضفوا على الشعر الجاهليّ خاصّية الأنّموذج والمثال... أمّا القراءة الثانية فهي التي يحاول أصحابها أن يضيفوا إلى قولهم، بالفطرة وأهميتها، قولهم أيضاً بالثقافة التي تدعم هذه الفطرة وتحتضنها. إنها القراءة التي أسست لما يمكن أن نسميه بـ ((شعرية الكتابة))، انطلاقا من الشعرية الشفوية ذاتها... فلئن كانت لغة القرآن نبويّة أو إلهية من جهة كونه وحياً، فإنها في الوقت نفسه، شعرية ـ من حيث أنها نفسها لغة الشعر الجاهلي)) [2].

وعلى الرغم من تباين القراءتين، فإننا نجدها تقيس بمقياس واحد، إلاّ وهو الأنموذج الجاهلي، فقداسة الشعر الجاهلي لم تأت من خلال النظرة الدينية، بل من خلال تقديس هذا الأنموذج الشعري من النقاد، وهذا ما أكده أدونيس، فعلى الرغم من أن القرآن استطاع أن يحدث نقلة نوعية في الثقافة العربية بعد تحولها من النص الشفوي القائم على التلقي الشفوي، إلى النص المكتوب وما يحمله من رؤية وتأويل، إذ ((به وفيه، تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الرؤية والتأمل؛ ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلاَّ في ظاهره الوثني، إلى النّظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيائي، وفي شموله- نشأة، ومصيراً، ومعاداً))[3].

وعلى الرغم من انتشار النص المكتوب، إلاّ إننا ما نزال محكومين بالقراءة الشفوية، التي أكدت عليها الآراء النقدية على مختلف العصور، والتي عدت أوزان الخليل أصلاً من أصول النص الشعري، والنص الذي لا يمتلك الوزن لا يعد شعراً، فنحن ((اليوم نواجه أزمةً شاملةً في العلاقة مع هذا الشعر، وهي أزمة تكمن في

---

(1) م. ن: 79.

(2) الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب – بيروت، ط1 1985:41-42.

(3) الشعرية العربية، أدونيس: 35-36.

الخطاب النقدي الذي أوَّله، ونظّر له. فقد حدّد له خصائص، بوصفه شعراً شفويا، محوّلاً إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعريّة الكتابيّة، بحيث لا يعد أيّ كلام شعراً إلاّ إذا كان موزوناً على الطريقة الشفويّة التي حددها الخليل، وبحيث جعل من هذه الطريقة الخاصّية الشعريّة الأولى)) [1].

وقد أدى هذا بدوره إلى نوع من القراءة، فأنت عندما تقرأ النص الشعري المكتوب، كأنما تستمع إليه منشداً، فـ ((بدلا من أن ينظر إلى الوزن بوصفه تعقيداً لحالة إنشادية – غنائية في نوع من القول، أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كلّ قولٍ شعريّ. وساد تبعاً لذلك النّظر النقديّ إلى النصّ الشعريّ المكتوب، كما لو أنّه نصّ شفويّ، بحيث استبعد من مجال الشعريّة كلّ ما تفترضه الكتابة: التأمّل، الاستقصاء ' الغموض، الفكر))[2]، ويرى ادونيس أن الناقد عبد القاهر الجرجاني هو أول من تصدى إلى مسألة الشفوية – والوضوح، من خلال نظرية النظم، التي أكد فيها على أهمية إشغال الفكر من أجل الوصول إلى (معنى المعنى)، وهي بداية اشتغال رؤيوي يبتعد عن الوضوح والمباشرة، إذ هو بذلك ((يقدم نقضاً – يكاد يكون كاملاً – لمعايير الشفويّة الجاهليّة، ويؤسس معايير أخرى لشعريّة الكتابة، يستلهمها من الأفق الكتابيّ الذي فتحه النصّ القرآني))[3]، الذي قدّم رؤية جديدة للكتابة.

((**الخامس:** هذا النقد يقوم على قراءة تبسيطية، تقسم الشعر على عصور تاريخية – وفقاً للزمن التسلسلي الخطي. والحق أنّ زمن الشعر عامودي لا أفقي))[4]، وهذا الحكم هو تجاوز على قيمة العصور الشعرية، فكما نعلم أن ((الشعر العربي الحقيقي، غير ((انسجامي))، وليس ((واحداً))، وإنه حركة متواصلة من ((التغيّر)) و((التنوع)). فليس طرفة كامرئ القيس. وليس الأعشى كلبيد. وليس عروة بن الورد كذي الرمة...)) [5].

ويطرح ادونيس تسميات لتلك العصور تنبع من روح تلك العصور الشعرية وجوهرها، إذ يطلق (القبول، التساؤل، الصنعة، التحول) أسماء للعصور الشعرية بديلاً عن (جاهلي، إسلامي، أموي، عباسي، مظلمة، حديث)[6]، فهو بذلك ((يستبدل صفة بأخرى، بالرغم من تأكيده بأنه يبحث عن جوانب فنية تمثل العصر، فالقبول يمثل العصر الجاهلي والإسلامي والأموي، في حين يمثل التساؤل قفزة إلى العصر العباسي مع إشارة إلى مخضرمين من الدولتين الأموية والعباسية (بشار)، والصنعة

---

(1) م.ن: 30.
(2) م.ن: 30.
(3) الشعرية العربية، أدونيس: 50.
(4) كلام البدايات، أدونيس: 19-20.
(5) موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس:88.
(6) ينظر: مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة – بيروت، ط2 1975.

تمثل العصور المظلمة، والتحول يمثل العصر الحديث))[1]، وهو بذلك يقع بإشكالية التحديد والمعيارية ذاتها، فعلى الرغم من تأكيده على صعوبة جمع الشعراء تحت فضاء معين لأنهم يمثلون اتجاهات شعرية متباينة، إذ ((إن القبول لم يكن هو الشكل المهيمن للنص الجاهلي (الصعلكة مثلاً كانت تمثل نوعاً من التساؤل وإن بصورة بسيطة غير أنه لا يجب إغفالها)، أو التساؤل (أبو العتاهية مثلاً ما هو نوع الأسئلة التي طرحها مقارنة بأبي العلاء المعري الذي يعد رائداً في هذا المجال)، فهل كان القبول مقتصراً على الشعر الجاهلي أم أنه شهد امتداداً في العصور اللاحقة، وهل كان الشعر الجاهلي يخلو من التساؤل))[2]، الذي أكّد خصوصيته وصنع تفرّده وتفوّقه.

((**السادس:** هذا النقد حجب البعد المعرفي – التأسيسي في الشعر، وهو البعد الذي قام علية في الجاهلية. هكذا غيّر معنى الشعر، ودوره فلم يعد مصدر المعرفة، بل ناقلاً، ولم يعد تأسيساً، بل وظيفة))[3]، ونجد أن سبب ذلك عائد إلى طبيعة تلك الأحكام النقدية التي كانت تتراوح بين المرجعيات والنقد الانطباعي، مما أدى إلى عدم وجود أسس نقدية نستطيع من خلالها التطور وتجاوز مواطن الضعف فيها، مما يجعل هذا النقد ركيزة أساسية لنقد خلاّق.

ويرى ادونيس من أجل تجاوز هذه النظرة الاتباعية، والتحول إلى النظرة الإبداعية، أنه لا بد من تجاوز طرائق التعبير القديمة، ((ومقاييس النقد القديمة وكذلك الموقف القديم من الشعر عن طريق:

1- تجاوز الشفوية الخطابية.
2- تجاوز الأنواع الأدبية التقليدية.
3- تأسيس نوع جديد من التعبير بحيث تصبح القصيدة مثلاً كتابة جديدة ليس وزناً بالضرورة تصبح إيقاعاً وزنياً نثرياً، أو نثرياً وزنياً، يمكن أن تمزج الأنواع كلها.
4- وهكذا تصبح القصيدة شكلاً مفتوحاً.
5- يتضمن هذا كله تجاوزاً لمفهوم الشعر كما ورثنا وتحديداً جديداً للشعر، الثورية الشعرية الحديثة، لا تكمن إذن في مجرد الأشكال الشعرية القديمة إنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته))[4]

---

(1) الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجاً)، د. عصام العسل، دار الكتب العلمية بيروت – لبنان، 2007:30

(2) الخطاب النقدي عند أدونيس (قراءة الشعر أنموذجاً): 30-31.

(3) كلام البدايات:20.

(4) فاتحة لنهايات القرن، أدونيس:246.

واستناداً إلى هذه المعطيات فـ ((ليس للنص الشعري معنى – كما كان يفهم، تقليدياً، وإنما هو حركيّة من الدلالات. إنه بتعبير آخر. لا يقدم اليقين، بل الاحتمال. إنه نصّ يتجدد مع كل قراءة: لا ينتهي، لا يستنفد. هذا ما يميَّز الأعمال الشعريَّة الخلاَّقة))[1].

## تطور الشعر العربي:

يمثل الشاعر الذي ينبغ في قبيلة معينة صوتها الهادر القويّ، فهو ابن لتلك القبيلة والمتحدث بلسانها بأفراحها وأحزانها، بحروبها وسلمها، لذا نجد أن هذا الترابط العضوي بين القبيلة والشاعر فاعلاً ومنتجاً وعميقاً، وهو ((يتجلى على صعيدين: صعيد الوحدة بين الشاعر وقبيلته من ناحية، وصعيد الوحدة بين ما تمارسه القبيلة وما يقوله الشاعر، من جهة ثانية))[2]، وربما كان هذا هو السبب المركزي في محدودية الشاعر، فهو لم يصدر عن ذاته بل هو أداة بيد قبيلته يقول ما تريد وليس ما يريد.

ومن هنا يمكننا أن ((نفهم دلالة الدور الذي لعبه الشعر في الحياة الجاهلية: كان الشعر يحاكي الإنسان الذي كان، بدوره، يحاكي الشعر – أي يرى نفسه في مرآة نفسه. كان الشعر الجاهلي يتكلم الحياة الجاهلية ويكلمها: كانت الحياة شعراً، وكان الشعر حياة))[3]، وهذا بدوره أدى إلى نشوء عرف ثقافي – قبلي لا يرى في الشاعر سوى إنه أداة لقبيلته، يذود عنها ويدافع عن مصيرها، حتى في الفترات التي تلت العصر الجاهلي.

إذ خضعت هذه العلاقة بين الشاعر وقبيلته لنوع خاص من الانتماء والتلاحم بين الأنا الشاعرة وفضاء القبيلة، إذ ((لم تكن فردية العربي فردية انفصال عن القبيلة، وإنما كانت، على العكس، فردية اتّصال – أعني كانت نوعاً من الأنفة، ومن الاعتزاز.... فالفرديّة في الواقع هنا فردية القبيلة، لا فردية الفرد))[4].

ولا شك في أن هذه العلاقة وعلى هذا المستوى من الحميمية والتداخل والتفاعل تنجز طبيعة خاصة للغة الشعرية، ((ومن هنا نفهم كيف أن اللغة الشعرية الجاهلية ليست سؤالاً عن الأشياء، بل قبولٌ بها. والشاعر لا ينتظر أي جواب، ذلك أنّه يسكن الغياب ويكتبه. وبما أنّ الشّاعر الجاهلي لا يؤمن بأصل ميتافيزيائي يتجاوز أناه، أو حياته المادية، ويمنح معنى آخر للذات وللأشياء فإنه إنسان يعيش في مستوى

---

(1) كلام البدايات:27.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101.

(3) م.ن: 99.

(4) كلام البدايات:61.

الشيء، أي في مستوى اللحظة الحاضرة. لهذا ستكون لغته الشعرية نوعاً من الرهان للقبض على هذه اللحظة))[1].

وعلى الرغم من طبيعة هذه النظرة الثبوتية، لكن هذا لا يعني عدم وجود شعراء حاولوا الخروج على نظام القبيلة، سواء أكانت تقاليد فردية أم جماعية، ويجد ادونيس إن امرأ القيس، وعروة بن الورد، خير من يمثل الثورة على أنظمة القبيلة، فـ ((هذان الشاعران نموذجان لخرق العادة القبلية. الأول يهدم نظام القيم بممارسة فردية لقيم أخرى لا تقرها القبيلة. والثاني يهدم نظام القيم بممارسة جماعية تتضمن إقامة نظام جديد وعلاقات جديدة. إن كلا منها يرفض الراهن، ويطمح إلى شيء آخر غيره. إنهما إذن وجه آخر للشعر الجاهلي، إلى جانب الوجه الذي يمثله زهير بن أبي سلمى والنابغة الذبياني وأمثالهما. فهؤلاء يصدرون في شعرهم عن فكر سابق عليهم، ومهمتهم أن يحافظوا عليه))[2].

كانت رؤية أدونيس لخروج امرئ القيس شعرياً على قانون القبيلة تتمثل جوهرياً في ((أن امرأ القيس لم يكن شاعراً قبلياً بالمعنى الذي يصطلح عليه النقد العربي القديم، وأن شعره بالتالي، لم يكن شعراً قبلياً. كان امرؤ القيس إذن يسلك ويفكر خارج نظام القبيلة وقيمها السائدة))[3].

نحن مع رأي ادونيس بأن امرأ القيس مع عروة بن الورد يمثلان خرقاً ثقافياً غير مسبوق للعادات القبلية التي كانوا يعيشون فيها، ولكن السؤال الذي يطرح نفسه أكانت رؤية امرئ القيس وعروة بن الورد تتطابق مع رؤية ادونيس على هذا الصعيد؟ وهل كانت غايتهما هو خرق العادات القبلية استجابة لرؤية شعرية ثقافية تدرك القيمة الفنية والثقافية والجمالية لهذا الخرق، أم جاءت استجابة لشيء آخر؟.

نجد هنا أن امرأ القيس ومن خلال مسيرة حياته كان ابن رئيس قبيلة هي من أقوى القبائل في العصر الجاهلي ، فهو ليس من مهمته الدفاع عن قبيلته، وهناك من يقوم بهذه المهمة، ولكن وعندما ضاع ملكه نجده يرجع كي يرتبط بقبيلته بفعل إحساسه بالحاجة إليها، لا بل إنه يقوم بدور المدافع عنها.

وكذلك بالنسبة لعروة بن الورد هل كان هدفه كما يقول ادونيس هو هدف موضوعي (اشتراكي)، يحاول فيه أخذ المال بالقوة من الأغنياء وتقسيمه على الفقراء بطريقة يجدها هي الأفضل يتساوى فيها الناس جميعا، استناداً إلى الرؤية الصعلوكية التي كان يتبناها.

---

(1) كلام البدايات:76-77.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101.

(3) م.ن: 207.

ربما كان هدف ادونيس من خلال إيراد هذين الأنموذجين هو التأكيد على مسألة واحدة تتعلق برؤيته في هذا السياق، وهي إن هناك ثباتاً أو شعراء محافظين كما أطلق عليهم، متفقين مع رؤية القبيلة، ويأخذون أفكارهم من أحداث تلك القبائل، مع محو لذات الشاعر، وشعراء متمردين على قبائلهم، يخرجون على القبيلة من أجل الذات، فـ ((كل خروج إذن على نظام القبيلة السائدة نوع من الحياة في زمن آخر غير الزمن السائد، الأوّل نسميه عمودياً، ونسمي الثاني أفقياً. الزمن الثاني قبول واستمرار وتراكم، أما الزمن الأول فتمرد وانقطاع وبداية. إنه مكان الصراع بين الموروث والناشئ، بين التليد والطريف. إنه زمن المغامرة. وبقدر ما تتعمق المغامرة وتتسع، يتخلخل الموروث السائد))[1].

وهو ما يدفع أدونيس نحو تبنّي فكرة التضاد أو الجدل بين الثنائيتين (الثابت والمتحول) التي ((يعني أن الثقافة العربية، قبل الإسلام، كانت تتضمن بذور الجدلية بين الطرفين الذين اصطلحنا على تسميتهما بالثابت، والمتحول. الثابت مرتبط بالقبيلة وقيمها الخاصة وسلطتهما الخاصة والمتحول مرتبط بتجربة الخروج عليها... وكان شعر امرئ القيس وطرفة وعروة بن الورد والصعاليك بعامة خميرة صالحة لدفع التحول في اتجاه أبعاد وأقاصٍ جديدة))[2].

لذا نجد أن أغلب أحكامه كانت مجتزئة بما يوافق فكرته الأساسية من دون مناقشة تلك الآراء مناقشة دقيقة تستقصي جميع جوانبها، فهو يتمركز حول فكرته البحثية ويحاول تسخير كل المعطيات لخدمتها والوصول إلى تكريسها، عبر مزيد من الحجج والتحليلات التي تدعم الفكرة وترسّخ المفهوم.

يتمثل خروج امرىء القيس عند أدونيس في ثلاث نواح قد يتحقق بينها رابط فكري وثقافي ((تتمثل الناحية الأولى في خروجه على النموذج الأخلاقي ومن هنا أخذ عليه (فجوره وعهره)...وتتمثل الناحية الثانية في خروجه على نموذج المعاني.... وتتمثل الناحية الثالثة في الخروج على نموذج التعبير. فامرؤ القيس يحيد باللفظة عما وضعت له أصلاً))[3].

ويرجع أدونيس تخلّف النظرة النقدية العربية إلى الفضاء الثقافي للظاهرة الأدبية والثقافية إلى تخلّف الذائقة وتمركزها في دائرة تلقٍ واحدة ذات مسار تقليدي يغيب عنه التجدد والتطور، إذ ((من المشكلات الكبرى في الذائقة الشعرية العربية، بسبب من ثقافة التعميم و ((التوحيد)) المؤسسية، أن ((حس الفروقات)) يكاد، عندها،

---

(1) كلام البدايات:68.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 101-102.

(3) الثابت والمتحول، ج1: 207-208.

أن يكون منعدما فهي لا ترى ((الكثرة)) و((التعدد)): أو لا ترى إلاَّ ((الوحدة)) و((الانسجام)).))[1].

وهذا يعود أيضاً وبطبيعة الحال إلى نوع الثقافة العربية التي شكّلت هذه الذائقة وكوّنتها، فـ ((فيما يتصل بالشعر، والثقافة الأدبية بعامة، نعرف أن الثقافة العربية، في نشأتها وفي شكلها الأكمل، الشعر، تعليمية خطابية من حيث إنها تتوجه، أساسيا، إلى الأخر. كانت تهدف إلى تحقيق غاية مباشرة، أي أن تقنع. وكل إقناع يتخذ من الإمتاع وسيلة ليؤثر، أي ليعلم ويفيد.))[2].

ونظرا لما تقدم نجد هناك مدّة شعرية تقارب الشعراء الذين عاشوا أكثر من عصر شعري، وقد تعارف دارسو الأدب ومؤرخوه على وصفها بمدة الخضرمة على الرغم من تحفظ ادونيس على هذه التسمية، إذ لم يقدم شعراء هذه الفترة للشعر العربي أيّ جديد، بل بقيت في إطار الصراع بين القيم الجاهلية والرؤية الإسلامية الجديدة التي أدت بدورها إلى تراجع النتاج الشعري، وهو ما أشار إليه الأصمعي، فضلا عن عدم تأثير الإسلام كرؤية في نفوس الشعراء الأوائل.

لذا نجد أن الروح الجاهلية ـ وفي سياق معين من سياقاتها ـ بدأت تعود إلى طبيعة الشعر وحساسيته في العصر الأموي،((والواقع إن الإسلام بذاته لم يلهم الشعراء العرب الذين اعتنقوه في بداياته شعراً ذا قيمة، فبالأحرى أن لا تلهمهم الفتوح. فقد بقي الشاعر العربي، من ناحية التعبير الفني أسيراً لحساسيته البدوية وعقليته الجاهلية. والشعر العربي الذي كتب في الفتوح أو الفتن والثورات داخل المجتمع الإسلامي، مستلهماً، بشكلٍ أو آخر، مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن ومعانيه، وإنما كان كله شعراً مباشراً تقريرياً، أي أنه كان، من الناحية الفنية، شعراً رديئاً))[3].

إن هذه المسألة تعدّ من المسائل المهمة جداً التي تعكس على نحو ما ثبات قيم الشاعر العربي بين العصر الجاهلي والعصور الإسلامية اللاحقة، بالقدر الذي ((يعني أن الإسلام لم يوّلد في نفوسهم وعقولهم وجهة نظر جديدة في فهم الإنسان، وفهم العلاقات الاجتماعية الناشئة، وفهم الحلول التي طرحها الإسلام للمشكلات الناشئة، وفهم القيم التي أسسها ودعا إليها. كان الإسلام بالنسبة إليهم، ثوباً خارجياً – إطاراً اجتماعياً أوسع من إطار القبيلة وأغنى. لكنهم، في صميم تجربتهم، ثبتوا إلى جانب القبيلة أكثر مما تحولوا إلى جانب العقيدة))[4].

---

(1) موسيقى الحوت الأزرق، أدونيس:89.

(2) الثابت والمتحول، ج1: 99.

(3) الثابت والمتحول، ج2: 110.

(4) الثابت والمتحول، ج1: 100.

وربما هذا راجع إلى طبيعة السياسات التي أرادت أن تبقي على وجود التفكك الاجتماعي والاقتصادي نفسه بين القبائل، وعدم الالتفات إلى أهمية وحدة القبائل والتي أتت أُكلها في العصور التي تلت فترة الرسول (ص)، فـ ((الإسلام قضى على استقلال القبائل، سياسياً، لكنه ترك لها، لسبب أو آخر، أن تحتفظ باستقلالها الاجتماعي))[1].

وعلى الرغم من تحفظ ادونيس على شعر الفترة الإسلامية، فنيا، شأنه شأن الكثير من الدارسين الذين وجدوا فيه ضعفاً فنياً، إلا أنه يغفل تأثيرها من نواحٍ أخرى ربما تبدو ذات قيمة أكبر، إذ يجد أن شعر تلك الفترة يمثل بداية التحول من صفة ذات قبلية محددة، إلى شعر يتسم بأفق واسع ((غير أن لهذا الشعر قيمة من ناحيتين: تاريخية وفكرية. من الناحية الأولى، ساعد على نقل الشعر العربي من مدار العصبية القبلية إلى مدار عصبية جديدة: مذهبية أو سياسية. وخير مثال على ذلك الخوارج. وعمل من الناحية الثانية على تلقيح الغنائية الجاهلية ببعد فكري يصح أن نعدّه نواة لما نسميه اليوم بالشعر الإيديولوجي))[2].

وهذا ما يمكن أن نجده في شعر الكميت والخوارج، فشعر الخوارج مثلاً يمثل بداية شعرية تخرج عن موقف فكري محدد له ورؤيته المختلفة يوليها ادونيس مزيداً من التأمل والنظر، وأن ((أول ما يثير الاهتمام في شعر الخوارج هو أنه يصدر عن فكرة دينية – سياسية محددة، وتبدو أهمية هذه الناحية حين نقارن شعرهم بالنتاج الشعري الذي سبقهم، فهو نتاج مشتت، يصدر عن انطباعات ومشاعر وأفكار مشتته، أما شعر الخوارج فيصدر عن موقف واضح، من الدين والسياسة معاً، ويمكن القول من الحياة كذلك)) [3].

يطرح أدونيس تجربة الخوارج على صعيد المنجز الشعري بوصفها تجربة تمرّد مختلفة تجمع ((بين المفهوم الإسلامي للشعر، ووحدة الفكر والممارسة كما تتجلى في تجربة عروة بن الورد. وأول ما يلفت النظر في تجربتهم هو تجاوز العصبية القبلية والجنسية إلى وحدة العقيدة)) [4].

إن اللجوء إلى وحدة العقيدة عند شاعر الخوارج يحرمه بطبيعة الحال من الإنصات إلى صوته الشعري الداخلي الذاتي العميق خارج قفص الإيديولوجيا، وذلك ((لأن الشاعر في هذه الحالة لا يقدم لنا صوراً يومية جزئية عن انفعالاته الجزئية، اليومية – إنما يقدم لنا موقفاً كلياً)) [5].

---

(1) م.ن: 100.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 110.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 262.
(4) م.ن: 261.
(5) الثابت والمتحول، ج1: 262.

ويمكننا في هذا السبيل وضع رؤية أدونيس الفكرية في هذا المجال على النحو الذي توصّل إليه بقوله: ((إن الخوارج كانوا يبثون في شعرهم مضمونا إيديولوجيا، واضحاً، ومحدداً. هذا ما اكسب تفكيرهم خصائص نوجزها فيما يلي:

1- النظر إلى الأحداث والأشياء، لا في حد ذاتها، بل من ضمن اعتبارات مصالحهم كجماعة، ومن ضمن التزامهم بموقف محدد، فالحكم مثلاً لا ينظر إليه كظاهرة سياسية محددة، بذاتها.وإنما ينظر إليه على أساس أنه فاسد، بالضرورة، إن لم يكن خارجياً. وعلى هذا تجب معارضته والثورة عليه ونقضه.

2- الصدور عن أصل فكري، قبلي: الإسلام. هذا الأصل الفكري قدوة وأساس لأفعال الإنسان وأفكاره في هذا العالم – وهو، كذلك، غاية له في العالم الآخر... أي أن نظرتهم ليست نتيجة تحليل عيني للوجود، وإنما هي اقتناع نهائي مسبق.

3- الالتزام العملي بهذا الأصل. فهو ليس فكرة مجردة، إنما هو جهاد غايته تطبيق الأصل في مجتمع جديد، بحكم جديد وسياسة جديدة. فهناك ترابط صميم بين النظرية والممارسة.

4- تغليب الفكر على الواقع، فعلى الواقع أن يخضع للفكر ويتكيف معه. ومن هنا كان الخارجي يريد أن يفرض آراءه، بمختلف وسائل العنف. لأنه يرى أنها وحدها الصالحة، وما سواها ضلال وباطل. وكان يصر على إقامة حكم ينظم شؤون الحياة والناس وفقاً لهذه الآراء.

5- الهجس الدائم بالتغيير. فقد كانت أفكارهم رفضاً للواقع الراهن وعلاقاته السياسية الاجتماعية، وبحثاً عن واقع آخر. كانت، من هذه الناحية، تعد بمستقبل أفضل، وتعمل لتحقيق هذا الوعد.

6- الطوباوية. فقد كانت أفكارهم شكلاً مثالياً يستهوي الإنسان ويغريه لكنه غير قابل للتحقيق، لأنه لا يقيم أي اعتبار لظروف الحياة ووقائعها)) [6].

إن هذه الرؤية الخوارجية التي حللها أدونيس على هذه الصورة تكشف عن فضاء مختلف للنظر إلى الأشياء، وتندرج النظرة إلى الشعر عندهم ضمن سياق هذا المشروع المختلف في الرصد والمعاينة والرؤية، إذ ((إن صدور شعر الخوارج عن موقف ديني – سياسي محدد أدى، ضمن تطور الشعر العربي، إلى تحول مهم في المضمون وفي الشكل معاً. فمن ناحية المضمون، نجد أن الفكرة والروح اللتين توجهان هذا الشعر إسلاميتان لا جاهليتان. هذا من جهة. ومن جهة ثانية، نجد أن

(6) الثابت والمتحول، ج1: 262-263.

الغاية التي يهدف إليها هذا الشعر هي الجهاد في سبيل الحكم الصالح، ومحاربة الطغيان والظلم)) [1].

وقد أدى هذا بدوره إلى الابتعاد عن التقليد والاتباعية في شعرهم وفي توصيفهم للشعر أيضاً، لأنه يصدر عن رؤية محددة ذات أفق فكري ورؤيوي مختلف ومغاير للسائد، تنم عن عقيدة واضحة تصرّح بحداثة شعر الخبرة، ((وبما أن هذا الشعر تعبير عن مذهب معين ونتيجة له، فقد تضاءلت أو اضمحلت فكرة التقليد، عند الشاعر الخارجي... دليل على أنه لم يأخذ مادة شعره من شعراء سبقوه أو عاصروه، وإنما استمدها من فكره هو وخبرته هو. هذا يعني أن الانفصال، الزمني والفكري، الذي يحدثه التقليد بين الإنسان وحياته، غير موجود في شعر الخوارج، ففكرهم هو نفسه زمنهم النفسي والشعري، والحياتي. ولهذا حقق شعرهم وحدة عميقة بين إيقاع حياتهم الخارجية وإيقاع حياتهم الداخلية)) [2].

لعلّ من أبرز الخصائص التشكيلية والموضوعية للقصيدة الخارجية أنها ((لا تتناول أغراضا متعددة كأن تبدأ بالوقوف على الأطلال أو بالغزل، ثم تنتقل إلى المدح... وإنما تتناول فكرة واحدة – وهي إذا تناولت فكرتين أو ثلاثاً، فإنما تكون مترابطة بحيث يمكن القول إنها تشكل فكرة عامة واحدة. ومن هنا جاءت وحدتها الداخلية. هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، نلاحظ في القصيدة الخارجية انعدام الصنعة الفنية. فهي نوع من الحديث بين شخصين أو أكثر، وهي جزء من الحياة اليومية. وهي تجسيد لفظي لقناعات نهائية. وهذا كله لا يحتاج لصناعة فنية، أضف إلى ذلك أن الشعر عند الخوارج لم يكن مهنة، أو غاية لذاتها، وإنما كان وسيلة لخدمة مذهبهم، والتعبير عنه. ولعل هذا ما يفسر كون معظم الشعر الخارجي مقطعات يغلب عليه طابع الخطبة والارتجال والتقرير)) [3].

إن أهمية هذا الشعر كما تبدو لدى ادونيس لا تنبع من الناحية الفنية الصرف (اللغة والصنعة الشعرية) بالدرجة الأساس، بل يمثل لدية بداية الشعر الرؤيوي الذي ينبع من موقف فكري وإنساني يهتمّ بالوظيفة الفكرية التي ينهض بها هذا الشعر، على النحو الذي يمكنه الترويج للأفكار الخارجية وإيصالها إلى أكبر شريحة من جمهور المتلقين، وهي وظيفة موضوعية فكرية.

ينتهي ادونيس إلى توصيف تجربة التحوّل في الشعر الأموي استناداً إلى حساسية الرؤية الذاتية والموضوعية لهذا الشعر، إذ ((يتمثل التحول الشعري، إبان العصر الأموي، في تجربتين: الأولى أسميها التجربة الذاتية، وأعني بها إعطاء الأولية للعالم الداخلي، عالم العواطف والرغبات والأهواء، على العالم الخارجي،

(1) م.ن: 263-264
(2) م.ن: 266.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 265-266.

عالم القيم الأخلاقية والاجتماعية، أو على الأقل، تغليب الأولى على الثانية. والثانية هي التجربة السياسية الإيديولوجية، وأعني بها التوحيد بين الشعر والفكر، واعتبار الشعر شكلاً من أشكال الفكر)) [1].

ويرى ادونيس أن هذا التحول الشعري – الذاتي تمثل بثلاثة أوجه (جمالي – جنسي – نفسي) ومن خلال ثلاث تجارب شعرية هي خير ما يمثل التحول الإبداعي في العصر الأموي، إذ ((وصل هذا المنحى الذاتي أوجه الجمالي في شعر ذي الرمة، وإلى أوجه الجنسي في شعر عمر بن أبي ربيعة، وإلى أوجه النفسي في شعر جميل بثينة)) [2].

وهو على هذا الأساس يمثل بداية التحول في اللغة والفضاء الشعريين، والسعي إلى إنشاء لغة مدنية – حضرية مقابل اللغة البدوية القائمة على النقل والتفسير، ((فقد أعطى ذو الرمة للغة الشعرية بعداً تصويرياً لا عهد لها به، فأكمل في ذلك ما بدأه امرؤ القيس، وفتح لمن سيأتي بعده العالم الشعري الحقيقي، واعني به عالم المجاز.. والواقع أن شعر ذي الرمة يمثل مرحلة انتقال، أي مرحلة تجريب. فهو انتقال بين اللغة الشعرية الواقعية، واللغة الشعرية المجازية، وهو انتقال بين التقليد والتجديد، وهو انتقال بين الحساسية البدوية والحساسية الحضرية. ولعل ذلك هو ما يفسر اضطراب النقاد في نظرتهم لشعره)) [3].

ويقارب أدونيس هذه الظاهرة المميزة مقاربة نقدية فكرية تقوم على إدارك سرّ التحوّل في الظاهرة الشعرية، إذ يرى أن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم ((عناصر تحويلية مهمة، سواء من حيث النظرة إلى المضمون، أو من حيث طريقة التعبير، فهو يطرح في شعره قيماً جديدة في كل ما يتصل بالعلاقة بين الرجل والمرأة لا يقرها المجتمع الذي عاش فيه)) [4]، وتكمن إبداعية عمر بن أبي ربيعة وشعريته في أن تجربته الشعرية تمكنت من تأسيس ((ما يمكن تسميته بالنزعة الشهوانية أو الإباحية في الشعر العربي، وهو في ذلك يتابع ما بدأه امرؤ القيس. إن شعرهما يستمد أهميته خاصة من كونه يؤسس الرغبة أو الشهوة على المحرم دينياً أو اجتماعياً، وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية – الدينية... فشعرهما محاولة للخروج على المجتمع: كل الخروج على تقاليد المجتمع يحمل بذاته قيمة، لأنه يعلن اللاخطيئة. فاللذة، هي وحدها، القيمة)) [5].

---

(1) م.ن: 205.
(2) م. ن:214.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 214-215.
(4) م.ن: 215.
(5) م. ن: 215-216.

وهو هنا يكون لنا صورة جديدة عن الحب ومفهوماً مغايراً له، مختلفاً في ذلك عن الشعراء الذين سبقوه، فهو يعبر عن ذائقة حضرية تختلف في رؤيتها ومناخها وحساسيتها عما سبقه من الشعراء، ((وكان هذا الحس المدني أو الحضري في أساس اتجاه عمر إلى الإيقاعات الشعرية الخفيفة، لكي يستجيب، من جهة، لضرورة الغناء، ولكي يلبي من جهة ثانية، ذوق القارئ الحضري)) [1].

وعلى الرغم من طبيعة الفضاء الجديد الذي افتتح شعر عمر بن أبي ربيعة في هذا السياق على الصعيد الثقافي والاجتماعي، ((غير أن في شعر عمر بن أبي ربيعة ما يردم الهوة بين الحياة واللغة، فهو نموذج للتعبير عن الحياة الجنسية، ممارسة وتصويراً، بحرية كاملة. إنه يتجاوز المحرم سواء كان في العادات أو الأفكار))[2].

إنه بذلك يتجاوز حدود المفهوم الإسلامي لوظيفة الشعر التي يجب أن تكون في خدمة الإسلام، وأن يعبّر عن روح العفّة والطهرانية التي ترغم الشاعر على التخلّي عن شهوانيته ورغباته في النظر إلى المرأة بوصفها جسداً، فـ ((إذا كان الشعر، بمقتضى النظرة الإسلامية، شكلاً من المطابقة الدقيقة بين الكلام والطهرية الدينية، فإن شعر عمر بن أبي ربيعة يقدم، على العكس، شكلاً من المطابقة بين الكلام وشهوة الحياة، فيما يتجاوز القيم الدينية والمعايير الأخلاقية في آن، وفي هذا، وفي هذا، على الأخص، تكمن خاصيته التحويلية)) [3].

ويمثل شعر جميل بثينة منحى آخر من التحول، وهو يقع على طرفي نقيض من نظرة عمر بن أبي ربيعة في النظر إلى المرأة والحب وما يتكشف عن ذلك من شؤون وقضايا، فالمرأة الحبيبة لدى جميل ليس النساء كلهن فحسب، وإنما، هي الوجود كله، فـ ((حبهما قدر سابق، ولهذا لا يمكن أن يرد ولا أن يقاوم. في مثل هذا الحب لا تعود الحبيبة كائناً فردياً مشخصاً، وإنما تتحول إلى فكرة، وتصبح رمزاً للمطلق. وتنتج عن ذلك ثلاثة أمور: الأول هو أن الحبيبة تحب لذاتها، كما يحب الله، لا رغبة ولا رهبة، لا طمعاً باللقاء ولا خوفاً من الغياب، والثاني هو أن الحب لا يعود يستمتع بالحاضر، بل بالمستقبل. والثالث هو أن الحب يفلت من سيطرة المحب، فلا يعود قادراً أن يواجه، ويصبح عاجزاً، في الوقت نفسه، عن تفسيره)) [4].

ولكن هذا الحب لدى ادونيس يمثل خرقاً واضحاً للعادات والتقاليد الاجتماعية التي تمنع/تحرم التغزل بالنساء، وعلى الرغم من تهديد جميل بثينه بالقتل إلا أنه استمر بحبه لبثينة، وهذا ما يؤكد خروج جميل على التقاليد التي كانت تخيم على

---

(1) الثابت والمتحول، ج1: 215.
(2) م.ن:218.
(3) م.ن:218.
(4) الثابت والمتحول، ج1: 230.

مجتمعه حتى على هذا المستوى، إذ ((إن حب جميل يسير في اتجاهين: اتجاه يعادي ما يمكن أن نسميه بالشريعة الاجتماعية، واتجاه يؤاخي العذاب والموت)) [1]، في ثنائية تربط بين الذاتي والموضوعي على نحو ما.

لاشك في أن ((القانون الذي نشير إليه فيما يتعلق بحب جميل – بثينة هو القانون الأخلاقي. وهذا القانون في المجتمع آنذاك كان الفكرة مطلقة، قائمة بذاتها والخير هو الخضوع لهذه الفكرة، وكل تمرد لا يعتبر تمرداً على القانون وحسب، وإنما يعتبر تمرداً على المجتمع ذاته، بالإضافة إلى اعتباره شراً، أي عملاً يناقض الخير ولهذا فإن من يخضع للقانون لا يشعر، في هذه الحالة، انه عادل، بل يشعر على العكس انه مذنب)) [2].

إن حب جميل في المنظور الأدونيسي يأخذ طابعاً فكرياً لا يتوقف عند حدود النظرة التقليدية إلى فكرة الحب، بل يتعدى ذلك إلى رؤية أسطورية صوفية، ((فالحب هنا لا يفنى بفناء الجسد، وإنما هو أبدي – وكل أبدي جزء من الألوهة. فحب جميل، بهذا المعنى، ليس حبا حسياً فحسب، وإنما يتضمن شيئاً مما وراء الحس. ولهذا لا يرى جميل أن موته نهاية لحبه، بل يجد أن حبه مستمر فيما وراء موته)) [3].

ويحاول أدونيس البحث في الآراء التي قيلت قي شعر تلك المرحلة، ولاسيّما ما يتعلّق منها بمسألة المصطلح الذي أطلق على شعر تلك المرحلة، فهو لا يجد شعر جميل خالياً من الغزل الحسي على الرغم من تصنيفه وإدراجه داخل قطب الشعر العفيف المناهض للغزل الحسّي، فمن خلال النصوص الشعرية التي حللها أدونيس على وفق هذه الرؤية يجد أنه يتغزل بمفاتن بثينة وهذا بدوره لا ينفي الحسية عن شعره، إذ ((إن لفظة العذري لا تعني في الأصل إلا الجانب اللفظي اللغوي، أي نسبة إلى بني عذرة. ثم أخذت هذه الصفة تتضمن شيئاً آخر هو الصدق في الحب من جهة، والإخلاص لامرأة واحدة، من جهة ثانية، وهذا لا يستتبع بالضرورة نفي الحسية والشهوانية، في إطار هذا الإخلاص وهذا الصدق)) [4].

يرى أدونيس على صعيد تمثّل هذا الشعر وتحليل محتواه والتوصّل إلى حقيقته أن ((نصف شعر جميل رومنطيقي النزعة، وفي هذا تكمن، على الصعيد الفني الخالص، قيمته التحويلية، وتتجلى الرومنطيقية في صدور جميل عن الفطرة – فطرة الحياة وفطرة المعاناة، في معزل عن العقلية. فقد عاش حياته وحبه وعبر عنهما، في

---

(1) م.ن: 238.
(2) م.ن: 241.
(3) م. ن: 248.
(4) الثابت والمتحول، ج1: 252.

مناخ التأثر والانفعال، لا مناخ التفكير والتنظيم، فكان متمرداً على العقل مستسلماً للعاطفة)) [1].

إن المعاينة النقدية الأدونيسية لهذه الظاهرة تبدو منطقية وذات صفة فكرية تسعى إلى التمثّل والتحليل والفحص الدقيق، و ((هكذا تكتمل صورة التحول كما تبدو لدى شعراء التجربة الذاتية. ففي اتجاه هؤلاء الشعراء ما يزلزل القيم الموروثة سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية، ويشارك في إقامة نظام جديد من القيم يعطي للحرية وللحب وللمرأة ولأشياء الحياة العامة، معنى جديداً وبعداً آخر، هذا بالإضافة إلى أهميته اللغوية والفنية في تجاوز بنية القصيدة القديمة، والألفاظ الشعرية القديمة إلى الألفاظ الجديدة التي تفرضها الحياة الجديدة، وإلى بنية جديدة للقصيدة يعرضونها، من الناحية الموسيقية، في أوزان خفيفة قصيرة، وبحور مجزوءة، استجابة لإيقاع الحياة)) [2].

يرى أدونيس في هذا السياق أن النظر في حقيقة توجهات الشعر العربي في هذه المرحلة وتشكيل رؤيته الثقافية والفنية لا يتوقف عند الحدود التقليدية في فحص النصوص، بل يتعدى ذلك إلى الانفتاح على مشكلات هذا الشعر وانعكاسها على طبيعة الفكر العربي والعقل العربي، فهو يضيف ((إلى هذا المنحى شعر الصعلكة الاقتصادية – السياسية، فقد كان أصحابه يصدرون عن إحساس عفوي برفض الفروقات الطبقية، ويصورون الاقتصادي السيئ، وما تنشأ عنه من مشكلات الفقر والحاجة)) [3].

ومن ناحية تأثير الوضع السياسي والعسكري على وظيفة الشعر العربي فقد كان للفتوحات الإسلامية دور مهم خلق حساسية شعرية جديدة، إذ ((مثلت بداية الاستقرار في المدن مرحلة انتقالية، أخذ الموالي فيها يتقنون اللغة العربية ويعبرون بها، فيضيفون عليها خصائص نفسيتهم وعقليتهم، وتكتسب بذلك أبعاداً جديدة. هذا من جهة، ومن جهة ثانية أخذ جيل من الشعراء الذين ينحدرون من أصل عربي يولدون وينشأون في المدن، بعيداً عن الموطن الأصلي للغة العربية، مما أدى إلى اكتساب لغتهم هم أيضاً، أبعاداً جديدة)) [4].

فضلاً عن الاصطدام الحضاري الذي نشأ بين الحضارة العربية والحضارات الأخرى، وما تمخّض عنه ذلك من تداخل وتأثير وتأثر واستعارة وتوظيف على المستويات كافة، فهو بداية التحول من ظاهرة الاجترار التقليدي إلى فضاء الإبداع والابتكار، ويرى ادونيس أن التحول الأهم في الشعر واللغة الشعرية، هو ظهور

---

(1) م.ن:255.
(2) م. ن: 257.
(3) الثابت والمتحول، ج1: 257-258.
(4) الثابت والمتحول، ج2: 111-112.

الشعراء المولدين في الشعر العربي، ولهم الفضل الأكبر في تحول الذائقة العربية من الاتباعية إلى الإبداعية، من خلال ابتكار الجديد من الألفاظ والمعاني، التي عدها البعض خروجا على (عمود الشعر).

إذ كان نتاجهم الشعري على هذا الأساس هو ((الأصل الأول للتحول ومناخه الأول. فمسلم بن الوليد هو أول من حاول أن يجعل من الشعر إبداعاً جمالياً بالألفاظ... وكان بشار بن برد في أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة أي أساس الخروج على الأصول الشعرية القديمة)) [1]، فقد كان ((الشعر في رأي بشار فناً، فلا يكفي أن يعبّر الشاعر طبعياً، بل المهم هو كيفية تعبيره، فالطبع بذاته لا يتضمن قيمة شعرية بالضرورة، وإنما يجب إخراجه فنياً)) [2].

ولم تقتصر أهمية بشار بن برد في رؤيته للشعر بوصفه فناً فحسب، و((إنما تشمل أيضاً موقفه الفكري العام. فقد رفض التقاليد الاجتماعية السائدة، مشككاً فيها تارة، وساخراً منها تارة ثانية. وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها)) [3]، على النحو الذي قدّم فيه رؤية ثقافية وفكرية ذات أهمية خاصة قدّمته بوصفه شاعراً مبتكراً ومفكراً بحسب رؤية أدونيس.

ويجد ادونيس أن هناك نمطاً آخر من الشعراء انتهك اتباعية الشعرية، بلغة حضرية حساسة تغلب عليها البساطة والوضوح، وهي بذلك تؤسس للغة واقعية (يومية) بعيدة عن وعورة اللغة الصحراوية القديمة المعروفة في الشعرية العربية، وخير مثال على ذلك شاعرية أبي العتاهية ذات الطبيعة الفكرية الخاصة، إذ يقدم لنا ((نموذجاً آخر للحساسية الناشئة في المدينة، تتلاقى فيها الطهرية الدينية، والحكمة، وما يمكن أن نسميه بالشعبية أو التبسيطية الشعرية، فقد كان يكتب الشعر وكأنه يزن كلام الناس ويقفيه. فلا فرق، بالنسبة إليه، بين الشعر وكلام الناس، إلا الوزن والقافية)) [4].

ولا شك في أن هذه الحساسية المدنية لم تكن لتقف عند مستوى التأثير في الألفاظ والمعاني، كما نجده لدى أبي العتاهية، بل اتسع هذا الإحساس ليشكل موقفاً من الحياة لدى بعض الشعراء، مثال (أبو نؤاس وأبو تمام)، فعلى الرغم من اختلاف الموقف لدى الاثنين، إلا أن رؤيتهما التجديدية تمثل بداية التغيير والتحول من الاتباعية القديمة.

إذ يصف أدونيس تجربة أبي نؤاس بأنها تجربة حيّة بعيدة عن الافتعال والتمحّل والموارية، فقد ((نظر أبو نؤاس إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو،

---

(1) م. ن: 114.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 115.
(3) م.ن:114.
(4) م. ن: 115.

ورسم له صورة حية بالكلمات، مطابقاً بين الحياة والشعر، ونظر أبو تمام إلى العالم من حوله كما هو، وعاشه كما هو، لكنه تجاوزه، وخلق عالماً فنياً.وهكذا اتخذت الحداثة عنده بعد الخلق لا على مثال، بينما اتخذت عند أبي نؤاس بعداً مجازياً، رمزياً)) [1].

وتبعا لذلك يجد ادونيس أن شعر أبي تمام يمثل البداية الأولى والانطلاقة الأولى نحو التغيير، لأنه لم يتخذ من العالم بعداً مادياً فقط، بل اتسع لتشتمل تجربته على رؤية للعالم الذي يعيش فيه، وربما كان هذا السبب عائد إلى ضيق النقاد به حتى عدوا شعره شعراً غامضاً، لأنه لا يتحدث عن المرحلة التي يعيش فيها، لذا أحدثت إشكالا في عقلية اعتمدت على التلقي/الإتباع، لا التفكير في الإمكانات الجديدة التي جاءت بها تجربته.

أما ما يتعلّق بتجربة أبي نؤاس فإنها نحت نحواً آخر لإحداث رؤية جديدة لمفهوم الشعر، إذ ((حين ندرس شعر أبي نؤاس يبدو أنه يكشف، بشكل عام،عن قضايا أربع متلازمة ومترابطة: عن محسوس جديد، أي نمط معين من الأشياء، وعن حدث جديد ، أي نمط معين من الوقائع، وعن تجربة جديدة، أي نمط معين من الحياة، وعن لغة شعرية جديدة، أي نمط معين من التعبير)) [2].

ويقف أبو نؤاس على هذا الصعيد على رأس مدرسة التجديد في شعرية هذه المرحلة، إذ يرى أدونيس ((أن أبا نؤاس لا يرث، بل يؤسس، ولا يكمل، بل يبدأ، إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجسد الأصل في حياته ذاتها بدءاً من تجربته، ينغرس في اللغة وأصواتها، لا في الناطقين وأصواتهم)) [3].

فالشعر لديه لا يهدف إلى ((تغيير الحياة وحسب، وإنما يهدف كذلك إلى تغيير الإنسان. وتكمن جدة أبي نواس، إذن، في الكشف عن الطاقات المكبوتة في الإنسان، وفي تجاوز الثنائية التقليدية بين الذات والكون. ومن هنا، لا يرفض أبو نؤاس التقليد الشعري الماضي وحده، وإنما يرفض كذلك التقليد الديني. فالشعر عنده، من هذه الناحية، فعل حياتي يعوض عن نقص شامل)) [4].

إن قوة التحديث والتغيير في تجربة الشاعرين تبرز في وعي كل منهما لحقيقة الوضع الشعري الذي وصل إليه مصير الشعرية العربية، و ((لعل التحول الأساسي الذي حققه أبو نواس وأبو تمام في اللغة الشعرية، يكمن في الخروج من التعبير الطبيعي إلى التعبير الفني، أي في الخروج من الحقيقة الواقعية إلى التخييل المجازي. وكان من اللازم أن يؤدي ذلك إلى تحوّل في النقد، مما لم يحدث. وفي هذا يكمن جانب

(1) الثابت والمتحول، ج2: 117.
(2) م. ن: 117.
(3) م.ن: 118.
(4) الثابت والمتحول، ج120:2- 121.

كبير من قصور النقد، في القرن الثالث الهجري، عن مستوى الإبداع. فقد استمر النقد القائم على اللغة الشعرية القديمة، أي على أساس الصدق والكذب، وهو، في صميمه، نقد أخلاقي. ومن هنا كان النقد يؤثر الشعر الذي يكون فيه المعنى على قدر اللفظ، دون مجاز أو تخييل)) [1].

وفي مقابل هذه الحساسية الجديدة التي بدأت تطغى على الشعر العربي، متخذة من المدنية وألفاظها طريقاً لها، نجد هناك نوعاً جديداً من الكتابة لا ينظر إلى الجدوى الأدبية – الفنية المباشرة للنص، بل يجب على النص الأدبي أن يحمل في جوهره أكثر من تأويل وضمن فضاء قرائي أعمق وأوسع، لكي يصل إلى درجة الأدبية المثلى، والمتمثلة بالتجربة الصوفية.

إذ على الرغم من أهمية الخطاب الصوفي الأدبي، وتأثيره الواضح في الثقافة العربية، إلا إن الصوفية لم تدرس إلا بوصفها ((حركة دينية. ولم يدرس نتاجها إلاّ بوصفه وثيقة تفصح عن آرائها ومعتقداتها الدينية)) [2]، إذ تجاوزت هذه الدراسات في ذلك القيمة الفنية والجمالية لها، فالتصوف على وفق النظر المعياري ذي الطبيعة الدينية ((هو الشوق الظاهر إلى الباطن، وهو حنين الفرع للأصل وعودة الصورة إلى معناها)) [3].

أما على صعيد الكتابة في مستواها الشعري فإن ادونيس يراها ((حركة إبداعية وسعت حدود الشعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية، أشكالاً أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشكل الذي اصطلح على تسميته، في النقد الشعري الحديث، بـ (قصيدة النثر).)) [4].

وتظهر هذه التجربة العميقة في الرؤية التصور والكتابة فضاءً متداخلاً ومشتبكاً مع الأشياء، إذ ((تنطلق التجربة الصوفية من القول إن الوجود باطن وظاهر، وإن الوجود الحقيقي هو الباطن)) [5].

لأدونيس رؤية فكرية ـ أدبية ذات معنى إنساني خاص في مقاربة الفضاء الصوفي وشواغله إذ يؤكّد في سياق تحليل هذا الفضاء على ((أن الصوفية لم تعتمد، في الوصول إلى الحقيقة، المنطق أو العقل، ولم تعتمد كذلك الشريعة. وإنما اعتمدت ما اصطلحت على تسميته الذوق)) [6].

---

(1) م.ن:129- 130.
(2) الصوفية والسوريالية:15.
(3) الثابت والمتحول، ج2: 99.
(4) الصوفية والسوريالية:22.
(5) الثابت والمتحول، ج2: 99.
(6) م. ن: 99.

ولا يعبّر الذوق هنا عن استجابة فطرية عفوية للأشياء بل يعبّر عن حقيقة وجودية ما بعد معرفية، تتجاوز الأطر التقليدية في تجربة الوصول إلى الحقيقة، ((لقد نقلت الصوفية تجربة الوجود والمعرفة من إطار العقل والنقل إلى إطار القلب، فلم يعد الوجود مفهومات ومقولات مجردة، وبطلت المعرفة أن تكون شرحاً لمعطى قبلي أو تسليماً بقولٍ موحٍ))[1]، ومن هنا قدّمت الصوفية بحسب رأي ادونيس رؤية فلسفية وجمالية مغايرة لما هو معروف ومعهود.

انعكست هذه الرؤية إجرائياً على طبيعة الفضاء السيميائي الذي تبنّته الصوفية وكانت على صعيد الأدب واللغة تمارس فعالية ((الفصل بين الاسم والمسمى، والتوكيد على أن العبارة (الاسم) لا تساوي المعبر عنه (المسمى)، فالعلاقة بينهما علاقة إشارة ورمز، لا علاقة مطابقة وهوية. أو هي بتعبير آخر، علاقة احتمال لا علاقة يقين)) [2].

إن حساسية اللغة الصوفية التي تشتغل على هذه المعطيات حسب منظور ادونيس هي حساسية خاصة غير مسبوقة، و ((يعني ذلك أن اللغة الصوفية هي تحديداً، لغة شعرية، وأنّ شعرية هذه اللغة تتمثل في أنّ كل شيء يبدو رمزاً: كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر)) [3].

تتميّز اللغة الصوفية في أنموذجها الشعري بخصوصية بالغة التعقيد والأداء والوظيفة، من حيث استقلاليتها عن كلّ اللغات الأخرى المشتغلة في الحقول المعرفية المتاحة، إذ إن ((اللغة الشعرية الصوفية تناقض اللغة الدينية – الشرعية من حيث أنّ هذه تقول الأشياء كما هي، بشكل كامل ونهائي. بينما اللغة الصوفية لا تقول إلا صوراً منها، ذلك إنها تجليات المطلق – تجليات لما لا يقال، ولما لا يوصف، ولما تتعذر الإحاطة به، فما لا ينتهي لا يعبر عنه إلا ما لا ينتهي)) [4]، وهي بذلك تتحرّك تتحرّك خارج إطار المألوف والمعروف لمجتمع التلقي.

تتلخّص تجربة الكتابة الصوفية عند ادونيس بأنها كتابة ذاتية شخصية تستجيب للأفق الذاتي الصرف في جوهره المفكّر العميق، وتخترق الزمان والمكان في تعبيرها عن الآني داخل فضاء الكتابي، لذا فقد ((أسست الصوفية لكتابة تمليها التجربة الذاتية، داخل ثقافةٍ تمليها معرفة دينية مؤسسية، عامة. غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان، بل في نصوصهم. كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع. وكأن

---

(1) م.ن: 108.
(2) الثابت والمتحول، ج2: 244.
(3) الصوفية والسوريالية:23.
(4) م. ن:23.

الصوفي يتحرك داخل هذا النص، ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به. كانت الكلمات مخابئ لدروبه وآفاقه، ورموزه)) [1].

إن الكتابة الصوفية على هذا الأساس كتابة انفتاح بلا حدود، وليس كتابة انغلاق تدور حول النص، تتوجّه إلى الآخر (الأنت) بروح حوارية فعّالة ومنتجة واستشرافية، وإن الكاتب الصوفي ((بهذه الكتابة، أخذ يتوجه نحو الغيب ويحاوره – لكن عبر التجربة. لم يعد يتحدث مع المطلق، عبر النص، بل عبر الجسد. صار الحديث حواراً مباشراً بين الأنا والأنت، الإنسان والله. هكذا، أخذ الأنا يصغي إلى الأنت، في حوارٍ خاصّ معه، ويستشرفه، ويشاهده وجهاً لوجه، وليس عن طريق تعليم أو تقليد)) [2].

وفي السبيل إلى مقاربة ومقارنة الصوفية بالسوريالية يجد أدونيس كثيراً من أسباب التلاقي والتقارب على صعيد الوظيفة الأدبية للغة الشعرية التي تستعملها كلّ منهما، إذ ((تؤكد السوريالية، شأن الصوفية، أن الأدب بالنسبة إليهما إنما يكمن معناه العميق في تجاوز الأدبيّة إلى الدخول في أسرار الكون)) [3]، وصولاً إلى إدراك الحقائق الكبرى التي تسوغها خطورة وجود الإنسان في الحياة وتفسّر دوره الاستثنائي فيها.

إن الإنسان في مضمار هذا الفضاء الفكري الذي يشتغل عليه الأدب هو بؤرة الفعالية الأدبية وعنوان عملها ومصيرها، إذ ((إن جوهر الأدب هو بعده السيميائي – التحويلي الذي يهدف إلى تحويل الإنسان إلى كائن نوراني. دور الأدب ليس أن يخلق نصوصاً جميلة بذاتها ولذاتها، بل في أن يخلق بها وفيها فاعلية سحرية سيميائية، وأن يحقق التحول، فيؤسس الصلة المضيئة بين الأعماق المجهولة في الإنسان، من جهة، وفي الكون من جهة ثانية)) [4].

من هنا تكتسب اللغة الشعرية الصوفية وضعاً لسانياً وتعبيرياً ووظيفياً هو أقرب إلى عالم الفكر والوظيفة الفكرية منه إلى عالم الأدب والوظيفة الأدبية بمعناها البسيط التقليدي، ((وهذا يقودنا إلى أن ندرك كيف أنّ الشعر في التجربة الصّوفية، لم يعد أدباً بالمعنى المصطلح المتعارف عليه؛ وإنما أصبح تساؤلاً حول جوهر الإنسان والوجود، ورغبةً في تغيير صورة العالم؛ إنه، باختصار، إعادة صياغة للإنسان وللوجود، الصورة هنا تَصْييرٌ – أي تجاوز وتغيير)) [5]. تتجه بالإنسان واللغة

---

(1) م.ن: 115.
(2) الصوفية والسوريالية: 115-116.
(3) م. ن: 132.
(4) م.ن:132.
(5) الصوفية والسوريالية:161.

والصورة والتعبير نحو معطى آخر يجعل من الإنسان مركز الكون وسببه وقائد عملياته الشعرية والإنسانية.

وهذا ما يجعل ادونيس ينظر إلى عموم التجربة الفنية بأنها تجربة صوفية في باطنها ورؤيتها، ويقوده ((إلى القول بما أودّ أن أسميه بـ (صوفية) الفن. لكن لا يجوز أن تختلط الكلمة هنا بمشحونها الديني – التاريخي، وإنما يجب أن ننظر إليها بوصفها تجسيداً لرؤية فنيّة. ولكي أوضح هذه الرؤية، أوجز ما أذهب إليه في النقاط التالية:

**أولا:** لا تعني ((الصوفية)) هنا، الانفصال عن الواقع – وإنما هي انفصال عن ظاهره المباشر، من أجل الاتصال بعمقه الكلي، والغوص في أبعاده الداخلية – في ما يتجاوز الظاهر إلى الباطن، و((الحاضر)) إلى ((الغائب))

**ثانياً :** تشير العبارة هنا إلى التجربة الحيّة، لا إلى التجريد النظري. فالصوفية هنا تتجاوز العقلانية ونظامها إلى الحياة وحدوسها.

**ثالثاً:** هذه الصوفية لا تنفي الحياة بوصفها زائلة، شأن ((الصوفية الدينية)) وإنما تنفيها بوصفها حجاباً، تحجب الحياة الحقيقة. بل هي على العكس، تُعنى كثيراً بالحياة بوصفها جسداً – لكنها لا تقف عند الظاهر. وإنما تجهد في أن تكشف الجانب الآخر من العالم والأشياء.

**رابعاً:** هذه الصوفية غير (ساكنة) أو (مقيمة) وإنما هي سفر دائم عبر الأشياء نحو قلب العالم. هكذا تنظر إلى العالم بوصفه حركة لا تنتهي، وتنظر إلى الإبداع، بوصفه سيراً لا ينتهي، داخل هذه الحركة.

**خامساً:** إنها صوفية توحد بين الحلم والواقع، وهي، في ذلك، تؤالف بين الأطراف المتناقضة. الليل مثلاً، لا يعود نقيضاً للنهار، وإنما يصبح تكملة له، أو وجهه الآخر.

**سادساً:** إنها صوفية تؤكد على المعنى العميق للإنسان هو في كونه يتطلع باستمرار إلى ما لا ينتهي، وله خاصية الفن هي في كيفية التعبير عن هذه اللاّنهاية.

**سابعاً:** إنها صوفية لا تُعنى بالشائع، العام، بما نعرفه، وإنما تُعنى بما لا نعرفه – بالمجهول. وهذا يعني أن من طبيعة رؤيتها الفنية الكشف أبداً عن (طفولة) العالم.

**ثامناً:** إنها صوفية تغييريه من حيث إنها تعمل دائماً على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة، عبر تجربة جديدة ومختلفة.

**تاسعاً:** إنها صوفية غير منغلقة، غير (مأسورة) في نظام ما (فلسفي أو ديني) وإنما هي انفتاح وحركة.

الإبداع في هذه الصوفية تلقائي. إنه كما تصفه العبارات الصوفية نفسها، إملاء أو فيض، أو شطح، خارج كل رقابة عقلانية. إنه الإبداع الذي يصدر عن طور ((يتجاوز طور العقل)).)) [1].

إن أدونيس هنا يُرجِع الرؤية الصوفية والفكر الصوفي والتجربة الصوفية واللغة الشعرية الصوفية إلى منابعها الأولى، من حيث هي تعبير حيّ وخلاق عن طفولة الرؤية وطفولة الفكر وطفولة التجربة وطفولة اللغة الشعرية، بكل ما تنطوي عليه هذه الطفولات من خصب وحيوية ونشاط إبداعي منتج وحركة وانفتاح ورحابة وحوار وقدرة على الخلق.

ومن خلال ما تقدم من مقاربات ورؤيات في مجال فحص التجربة الصوفية بلغتها الشعرية وقضاياها الفكرية والثقافية، نجد ((أن ادونيس من طائفة المتصوفة بالجوهر، لكن ليس بالمعنى الديني الشائع عن التصوف؛ بل بالمعنى الرؤيوي عاريا من المذهبية، خالصاً من الجمود العقدي... فهو يرفض أن يدخل الإنسان ملكوت الدلالة الغيبية دخولاً عقلانياً خالصاً)) [2].

وعلى وفق هذا التصوّر العلمي والمعرفي في النظر إلى غنى التجربة الصوفية وثرائها على المستويات كافة، يرى أدونيس في هذا الصدد ((أن رفض إعادة قراءة التصوف في ضوء المعارف الجديدة ومقاربة تقاطعها مع اتجاهات أدبية حديثة بدعوى الجانب الديني الذي يسيجها هو كبت للتجربة الصوفية، لما تتضمنه من اختزال لها من جهة، ولكونه مهدداً، من جهة أخرى، بأن يساوي بين الصوفية والفقهاء والمتكلمين)) [3].

على صعيد آخر لا تمثل الفترة التي تلت سقوط بغداد على أيدي المغول لدى ادونيس فترة انحطاط من الناحية الإبداعية، على الرغم من اتفاق كثير من الدارسين على وصفها بالفترة المظلمة، إذ لاشك حسب ادونيس ((أن الشعر العربي تراجع في هذه الفترة المظلمة عما كانت عليه سابقاً. وقد تراجع، على الأخص، كميّاً. لكننا نجد، مع ذلك، حركة شعرية مهمة تستمر طوال هذه الفترة، دون انقطاع)) [4].

وربما كان هذا الرأي صحيحاً حين ننظر إلى هذه الفترة على أنها تمثل فترة انحطاط بالقياس إلى الشعراء الذين خرجوا على التقليد، أمثال امرئ القيس، وأبي تمام، وأبي نواس، والمتنبي، لكنها لا تمثل فترة انحطاط إذا ما قورنت بفترة شعراء النهضة التي تزعمها (البارودي)، إذ إنها ((على الأقل حققت تطويراً أساسياً في بنية القصيدة، وفي اللغة الشعرية. أما البارودي فقد تجاهل هذا التطوير، وعاد إلى

(1) الصوفية والسوريالية: 205-206-207.
(2) الشعر والفكر، وائل غالي:18-19.
(3) أدونيس والخطاب الصوفي، خالد بلقاسم: 103.
(4) الثابت والمتحول، ج4: 47.

الأشكال القديمة)) [1]، بحيث تتفوّق قصيدة الفترة المظلمة عند ادونيس على قصيدة عصر النهضة ذات الأفق التقليدي.

ويرجع ادونيس أهمية الفترة المظلمة إلى أمور عدة منها:

1- استمرار هذا الشعر فهو لم ينقطع طول تلك الفترة على الرغم من الظروف التاريخية العصيبة التي كانت لا تشجع على رواج الشعر وازدهاره، وهذا ما خلف لنا نتاجاً شعرياً يؤرخ تلك الفترة المهمة من الشعر العربي، فضلا عن نبوغ عدد كبير من أعلام الفكر، مثل ابن خلدون وابن بطوطة، وابن منظور. وهم من أشهر أعلام الفكر العربي. ومؤلفاتهم ما تزال تعد مرجعاً لكثير من الدراسات، وفي شتى المجالات.

2- كان هذا الشعر يتناسب مع روح عصره، إذ اتسم بطابع مدينيّ حضري: اللهو، الترف، التأنق اللفظي الملائم للترف واللهو.

3- وكان الشعر ذا طابع صنعي، إذ قام على مسايرة العصر وأهل العصر، وعلى الكلام المأنوس والمعاني السهلة، وهذا إلى طبيعة العصر، إذ تنتشر الأمية والجهل بين الناس، فضلاً عن أن الشعر لم يعد يقتصر على قصور الخلفاء كما كان من قبل، فالشاعر يحتاج هنا إلى الألفاظ السهلة التي تصل إلى جميع الناس، وهي بذلك تحولت من التعقيد إلى الوضوح والبساطة.

4- تطورت القصيدة من ناحية اللغة، سواء أكان من الناحية الشكلية، أم في طريقة استخدامها للألفاظ العامية أم أنواع تعبيرية أخرى (الموشح، الدوبيت، الكان وكان، الزجل، المواليا).

5- وتبعاً لذلك لم يقتصر الشعر على البنية الشكلية القديمة، بل تحولت إلى مقطوعة تدور حول فكرة واحدة أو موضوع محدد، مما مهد لوحدة القصيدة.

**6-** التركيز على عالم الأشياء، ووصف جزيئات الحياة اليومية)) [2].

من خلال ما تقدم من رؤية موضوعية قارب فيها ادونيس شعر هذه الفترة على نحو مختلف يخلص إلى القول ((إن شعر هذه المرحلة يسير في اتجاه الصنعة الفنية إلى حدود لم يعرفها الشعر سابقاً، لكنه عكس، بالمقابل عالم المدينة الناشئة وحساسيتها. وأصبح مشاكلاً للعصر)) [3].

---

(1) م.ن: 49.
(2) ينظر: الثابت والمتحول، ج4: 48.
(3) م.ن:48-49.

إذ لا يجد ادونيس في شعر النهضة بقيادة البارودي وأصحابه، أي نهضة حقيقية في الشعر العربي لأنه لم يتمكّن من القيام بدور التغيير كما تستوجب كلمة (النهضة) بحد ذاتها، بل هي محاولة بعث للأشكال القديمة، إذ إن ((الخط الأساسي هنا، لدى شعراء التقليد ومنهم البارودي، هو في ظنهم أن الأشكال التعبيرية التي جسّدت التجربة الشعرية العربية القديمة، حقائق مطلقة، بينما هي ليست أكثر من خبرات وتعبيرات محددة، تكتسب أهميتها بقدر ما تضيء التجربة الراهنة وتكشف عن آفاق غير معروفة)) [1].

إن ادونيس يصل إلى هذه النتيجة المغايرة من خلال فحص النص الشعري (النهضوي) في فترة النهضة، إذ لا يجد ذلك التطور الذي يحتاجه الشعر من حيث الرؤية الشعرية والشكل الشعري المرتبط بها، ((فالشاعر الذي يحيي أشكال التعبير القديمة، لا يصدر عن موقف جديد وإنما يصدر عن الفكر والموقف القديمين اللذين أنتجا تلك الأشكال)) [2].

ولاشك في أن هذه الأشكال الشعرية التقليدية التي اشتغلت عليها قصيدة النهضة جاءت ((متطابقة مع أوضاع وحاجات وظروف انتهت، وحلّت محلها أوضاع وظروف وحاجات جديدة، ولا بد، إذن، من أن تنشأ أشكال تطابقها. ولا نستطيع، بالتالي، أن نعدّ التجديد صناعة أصلاً سابقاً، لأن التجديد موقف إبداعي، جذري وشامل)) [3].

يخضع ادونيس في تشكيل هذه الرؤية النقدية لمسار تبيّن فلسفته النقدية والشعرية والثقافية في التغيير وإثراء تجربة الشعرية العربية، إذ ((إن جوهر الإبداع هو في التباين لا في التماثل. كذلك نقول إن غنى التراث الشعري لشعب ما يقاس بمدى هذا التباين)) [4].

إن هذا المسار النقدي الأدونيسي في معاينة النصوص والظواهر والعصور الشعرية العربية إنما يعكس تصوراً جديداً في النظر والرؤية، ويقدّم ادونيس وهو يدافع عن فكرته النقدية ذات الطابع الفكري مجموعة من الأسباب التي تنهض على معرفة عميقة بتاريخ الشعرية العربية، ولاسيما على صعيد المحطات الشعرية التغييرية الأكثر إشراقاً التي أحدثت تطوراً كبيراً في بنية القصيدة العربية وآفاق حداثتها ومستقبلها إذ ((إن العودة إلى الماضي أو الجذور هي العودة إلى الإبداع، لا العودة إلى الأشكال التي أبدعت. إن العودة إلى الماضي الشعري العربي، بتعبير آخر، لا تعني الإقامة في هذا الماضي وإنما تعني على العكس تجاوزه، ولا يعني هذا

(1) الثابت والمتحول، ج4: 51.
(2) م. ن: 50.
(3) م.ن: 50.
(4) م.ن: 52.

التجاوز، بدوره، أن يكتب الشاعر العربي اليوم شعراً أفضل بالضرورة من الشعر الذي كتبه أسلافه، وإنما يعني أن يدخل في المناطق الأكثر عمقاً في الحدس العربي أو الرؤيا العربية)) [1].

وعلى وفق هذه الرؤية الفكرية التي اشتغل عليها ادونيس يمثل معروف عبد الغني الرصافي امتداداً لمدرسة النهضة وتواصلاً مع معطياتها وأنموذجها، ويجده ادونيس أكثر التصاقاً بالواقع والحياة والتفاصيل من البارودي، وأوسع رؤية، فهو يؤكد على أهمية المعاصرة، ولا يجد هناك ضرورة قصوى للتمسك بالماضي والتغني بمفاخر الأجداد، لذاينظر إلى الماضي ((من مستويين: الأول ديني خاص، والثاني حضاري عام. وهو يعلن بصراحة، في المستوى الأول، أنه يرفض الدين كما وصل إليه – من ناحيتي المعتقدات الغيبية والتشريعات الأرضية على السواء... وفي المستوى الثاني، الحضاري العام، يؤكد الرصافي على ضرورة ترك التفاخر والتغني بأمجاد الماضي)) [2].

وعلى الرغم من ثورة الرصافي الأدبية المعروفة، إلا إنها كانت ثورة موضوعية فهو اتخذ من المشكلات الاجتماعية مادة أساسية لبناء قصيدته، لكنه لم يتحرر من الطرق البنائية التقليدية للقصيدة العربية القديمة، بل ظل متمسكاً بها من خلال الاحتفاظ بأسس العمود الشعري واشتراطاته ولم يخرج عنها على نحو واضح وصريح ((فكلاهما كان ينظر إلى أشياء العالم وأفكاره من حيث هي أحداث أو مظاهر خارجية، يقف إزاءها موقف المشاهد المعتبر ثم يلبسها الثوب البياني – الفكري الذي يجده ملائماً)) [3].

أما مدرسة الديوان فقد جاءت إفرازا طبيعيا ضد التشدد الذي أظهرته جماعة الإحياء، فهي بمثابة ثورة على تلك الآراء التي تحاول حصر إبداعية الشعر بالماضي، ولا تجد هناك شاعرية مميزة إن لم تصدر عن شعر المرحلة السابقة، ويجد ادونيس أن لديهم ((نظرة نقدية شعرية متقدمة، خصوصاً عند شكري، وهي تتمثل، بشكلها الأعمق، كما يبدو لي، في الخروج من المعلوم الشعري الموروث، والدخول في مجهول شعري يواكب الدخول في المجهول الكوني. ومن هنا توكيد هذه الجماعة على الذاتية، مما أدخل البعد الرومنطيقي في التجربة الشعرية العربية المعاصرة، وتوكيدهم على وحدة القصيدة مما مهد لتجاوز البنية التقليدية للقصيدة العربية، وطرح مستوى آخر لكتابة الشعر وفهمه وتقويمه)) [4].

---

(1) الثابت والمتحول، ج4: 53.
(2) م.ن:59-60.
(3) الثابت والمتحول، ج4:67.
(4) م. ن: 82.

أما جماعة أبوللو فتمثل امتداداً لمدرسة الديوان، وهي تأخذ على عاتقها مسألة تطوير القصيدة العربية شعراً ومن خلال النقد،((إذ ذهبت حركة أبوللو في مجال التنظير للشعر الجديد إلى أبعد وأعمق مما فعلته جماعة الديوان. وضمت إلى جانب خليل مطران، شعراء تنوعت مواهبهم وثقافاتهم، فخلقت وسطاً شعريّاً- ثقافياً أكثر غنى واستقصاء)) [1].

ومن هنا فقد ((أسهمت إسهاما كبيراً في تجاوز شعر (النهضة)، بخاصة، والتقليدية الشعرية، بعامة، وفي التمهيد لنشوء بنية جديدة للقصيدة، ومفهوم جديد للشعر، غير إنها مع ذلك، تبقى في تنظيرها والمناخ الذي تولد عنه، أكثر أهمية منها في نتاجها الشعري بحد ذاته)) [2].

إن القضايا العميقة والكثيرة التي طرحها أدونيس بشأن مقاربة محطات الحداثة في الشعرية العربية على مرّ عصورها، نبع من رؤية نقدية فكرية سعى فيها ادونيس إلى تحليل هذه القضايا من خلال الآراء التي قاربتها، ومن خلال نصوصها ـ وهي الأهم ـ بحسب المنظور النقدي الأدونيسي، وكشفت الرؤية الأدونيسية على الرغم من كل ما شابهها من تطرف في معاينة بعض المسائل الجوهرية عن عمق في النظر النقدي الفكري للظواهر والنصوص، وحساسية عالية في تلمّس جوهر الحداثة والتطور والتغيير في أعماق النصوص.

من هنا بوسعنا القول إن أدونيس وظّف شخصيته الشعرية كثيراً في خدمة شخصيته النقدية ذات الطابع الفكري، إذ لو لم يكن ادونيس شاعراً لم يتمكّن من إدراك حساسيات النصوص الشعرية على مرّ عصور الشعرية العربية، وبالرغم من أن ذائقته الشعرية ومنهجه الشعري في كتابة الشعر ظلّت حاضرة في تقويمه النقدي لقضايا الشعرية العربية، إلا أنه استطاع أن يصل إلى الكثير من الحقائق التي لم يصلها غيره في تقويم تجربة الشعرية العربية، ولاسيما في محطاته الحداثية الأكثر إشراقاً وإنجازاً.

فالصفتان اللتان يتمتّع بهما ادونيس على صعيد الإنجاز الإبداعي والفكري، أدونيس ((الشاعر/الناقد)) تعملان جنباً إلى جنب في فضاء العمل المعرفي الذي يشتغل عليه أدونيس، وإذا كان لهاتين الصفتين المتداخلتين من سلبيات محتملة قد تجور أحداهما على عمل الأخرى، فإن فائدة تداخلهما أعمق وأكثر تأثيراً وإنجازاً حين تتوافر لمبدع ومفكر مثل ادونيس الوعي الكافي لتقليل الوقوع في مثل هذه السلبيات المحتملة، والخروج بتجربة ثرية وخصبة تنتهي إلى إنتاج خصب في مجال التجربة الشعرية والتجربة النقدية معاً.

---

(1) م.ن:107.
(2) الثابت والمتحول، ج4:107.