الباب الثانى

إستراتيجية الرؤيا الشعرية عند أدونيس

الفصل الأول

التنقيب عن أصول وتجليات الرؤيا الشعرية

(١) التنقيب عن الأصول الفلسفية للرؤيا الشعرية

(٢) التنقيب عن الأصول النقدية للرؤيا الشعرية

(٣) الرؤيا الشعرية فى كتابات الغربيين

(٣ -١) الرؤيا الشعرية فى كتابات الشعراء النقاد الغربيين

(٣ -٢) الرؤيا الشعرية فى كتابات النقاد الغربيين المحترفين : تجليات محتشمة

(٤) الرؤيا الشعرية فى كتابات العرب المعاصرين والحداثيين

(٤ -١) الرؤيا الشعرية فى كتابات النقاد العرب المحترفين

(٤ -٢) الرؤيا الشعرية فى كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين

١ – التنقيب عن الأصول الفلسفية للرؤيا الشعرية :

قبل الإشارة إلى مصطلح الرؤيا من حيث الذكر والدلالة نشير بادئ ذى بدء إلى الفرق بين (الرؤيا) و(الرؤية)، فما تعنيه الرؤيا فى المعاجم العربية ما يراه الإنسان فى منامه وجمعها رؤى وتعنى الأحلام [١]. وهى مميزة بالألف فى آخرها عن كلمة رؤية التى تعنى الإبصار فى حالة اليقظة[٢]. وجاء فى معجم الوسيط مادة (رآه): " يراه، ويرآه (على قلة) رأيا، ورؤية أبصره بحاسة البصر، ورآه اعتقده، ورآه دبره، ورأى فلانا رأيا: أصاب رئته (..) ورأى فى منامه رؤيا: حلم "[٣].

إن ما يميز (الرؤية) عن (الرؤيا) هو ارتباط الأولى باليقظة والثانية بالحلم أو المنام وعلى الرغم من أن الرؤيا رديفة للحلم إلا أن الفيلسوف المتصوف ابن عربى وكثيرًا من الفلاسفة والمتصوفين الذين تحدثوا عن الرؤيا نادرًا ما استخدموا كلمة الحلم وقد يعود هذا التحاشى لسببين: الأول هو ارتباط الحلم أيضًا باليقظة والثانى هو وجود حديث للرسول "صلى الله عليه وسلم" يميز فيه بين الرؤيا والحلم فى قوله: (الرؤيا من الله والحلم من الشيطان) [٤]، وقد استخدم الفلاسفة مصطلحًا آخر رديفًا للرؤيا هو مصطلح التخيل وقد استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو ولكن ضمن استراتيجية مغايرة حيث لم يقبل المتصوفة خطاب يختلف عن خطاب الفلاسفة (وابن سبعين كان صارمًا فى نقده للفلاسفة على نقيض ابن عربي) ومن ثم فإنهم ألفوا مصطلح التخيل وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذى يوليه ابن عربى مرتبة عليا[٥]. وإذا كان فلاسفة التصوّف وفى مقدمتهم ابن عربى قد عملوا على تحاشى كلمة حلم إلا أن هذا التحاشى لم يمنع الرؤيا من أن تحص بأهميـــة كبرى فى مجال الخيال ونشاطه المعرفى بصفة خاصة (عند ابن عربى). وفى

مذهبه الصوفى بصفة عامة، ذلك أن الرؤى فى منظوره الصوفى من الخيال، إذ يقول: " الرؤيا للنائم خيال"[٦].

و لم يقف ابن عربى عند هذا الحد، بل ذهب إلى أبعد من ذلك، حين اعتبر الدنيا كلها نوماً حيث يقول:"أمر الدنيا منام فى منام، واليقظة الصحيحة هي(...) فى الدار الآخرة "[٧] وبهذا يكون قد أعطى للرؤى مجالاً أكبر من كونها تقع فى النوم ليتسع هذا المفهوم أكثر ليشمل حياة الإنسان كلها، سواء فى يقظته أو فى نومه.

إن ما تقدم من نصوص تجسد لنا الفرق الجوهرى بين الرؤية والرؤيا فى المعاجم العربية، ثم مدلول مصطلح الرؤيا فى مذهب ابن عربى وعلاقة هذا المصطلح بالخيال والمنام والدنيا والآخرة وانعكاس هذه العلاقة على حياة الإنسان فى هذا الكون.

إن هذه المقولات الصوفية تتفق جميعاً على إعطاء الأولوية لعنصر الخيال فى تفعيل الرؤى وهى مقولات أشار إليها الفيلسوف اليونانى أرسطو من قبل، ففى حديثه عن عملية الإبداع يشير إلى ما يفيد أن الشاعر لا ينقل الواقع مثلما هو بل ينقله فى ضوء رؤيا مغايرة له، يقصد إضفاء ما ينقصه من جمال عليه[٨] وموضع الامتياز هاهنا يكمن فى أفضلية السبق أولا لمصطلح الرؤيا ثم فى الربط بين الإبداع ورؤياه المغايرة دون الاكتفاء بالمحاكاة الأفلاطونية التى لا تتجاوز منطق التقليد للأشياء فى صورتها المرئية. وإذا ما انتقلنا إلى أطروحات الفلاسفة فى العصر الحديث فإننا نجد أحاديثهم عن الشعر تنم فى بعض الأحيان عن وعيهم ببعض المحددات الأساسية لمقولة الرؤيا الشعرية ويتضح ذلك فى إشارات هيغل للشعر بوصفه كلية عضوية منغلقة ومحددة ومنجزة... ووحدة متأصلة، تكون الأجزاء فيها أو القضايا الثانوية مرتبطة بهذه الوحدة ضمن علاقات حرة ومحسوسة – لا تقف عند وصف الواقع، ذلك أن مهمته: أن تجعل الواقع حيًّا ويكشف ما يخفى منه عن الوعى العادي[٩]، وهو جوهر ما دعا إليه دعاة الحداثة الشعرية فى حديثهم عن مقولة الكشف وفى إقرارهم بأن العالم يظل يومًا بحاجة إلى الكشف.

والشعر فى تحليل مارتن هيدجر هو رؤيا، والكلام تعبير وإبانة للإنسان فى طرحه للواقع واللاواقع[١٠]. فهو بهذا المعنى...، وهو بهذا الطرح لا بد أن يكون متأثراً بطبائع باقى الأقوال، ذلك أن الشعر كما العلم، كما الفلسفة غايته: أن يسمح للإنسان بأن يحرر إمكاناته، لكن هذا الكلام يخلو من أى ادعاء بإعلان التماثل بين العلم والفلسفة والشعر، لكنه يتضمن إرادة إلغاء الفارق بينها، فالعلم يظل تأسيسًا، وتظل الفلسفة سؤالا، والشعر قولا. وإذا كانت كل حقيقة هى الوجود عند هيدجر فإن الشعر يقربنا من الوجود وعند هيدجر كل فن هو فى جوهره ضرب من الشعر؛ وذلك لأن كل فن تضمن ضرورة عملية إبداعية يحاول فيها الفنان جعل الظاهر تعبيرًا عن الخفى، وهنا ممكن النفاذ عند مارتن هيدجر إلى جوهر الحداثة التى هى سؤال يؤرق القرن العشرين أكثر من غيره، والسؤال كما هو شيء من الأشياء: هو سؤال عن ماهية هذا الشيء ولا ينبثق السؤال عن ماهية شيء ما إلا عندما يصبح الشيء - الذى توضع ماهيته موضع التساؤل- غامضًا وملتبسًا، وإلا عندما تصبح العلاقة بين الإنسان وما هو موضوع التساؤل واهنة أو مزعزعة[١١]... وإن كانت الحداثة عند هيدجر تتأسس فى مناخ الأسئلة فإنها عند كانط تتأسس على أنقاض الانقطاع عن السائد وإرادة الانقطاع هذه لا تعنى هدم كل الميتافيزيقا، فكل ما أراد هدمه هو الميتافيزيقا القطعية. والقطعيون فى نظر كانط هم قوم أغراهم ما فى المبادئ الرياضية من خصوبة لا تنفذ من حيث إنها لا تتصل إلا بالمجردات[١٢]. هذا الانقطاع عن الميتافيزيقا فى تصور كانط يقابله انقطاع عن الموروث فى تصور شعراء الحداثة، والحداثة من حيث هى رؤيا فإنها تقتحم السائد، ولتعلن انقطاعها عن الثابت ولا تكون الرؤيا شعرية إلا إذا اتصفت بهذه المواصفات، هذا ما يمكن قوله عن أصول الرؤيا فى أطروحات الفلاسفة قدمائهم ومحدثيهم، فما أبدوه من إشارات يقف شاهداً للعيان عن تجلى الرؤيا مصطلحاً وماهية فى بساط الفلسفات القديمة أو الحديثة من أرسطو إلى ابن عربى إلى هيغل وكانط ومارتن هيدجر. ولعل هذا الاهتمام المبكر بمقولة الرؤيا مرده إلى أنها أداة فعالة فى الكشف عن الحقيقة فى

مجالات المعرفة سواء كانت فلسفية أو علمية أو شعرية فكل هذه المعارف تصدر عن الرؤيا، وإن اختلفت فيما بينها فيما تكشف عنه.

٢ - التنقيب عن الأصول النقدية للرؤيا الشعرية:

الواقع أن النظر فيما خلّفه نقادنا العرب القدامى من مؤلفات نقدية وبلاغية لا يزودنا بالكثير فى هذا المجال، ونستثنى من ذلك عبد القاهر الجرجانى فى إشارة صريحة له لمصطلح الرؤية وقد جاء ذلك فى سياق حديثه عن المبدع الذى " لم يراع ما يحضر العين، ولكن ما يستحضر العقل، ولم يعن بما تنال الرؤية، بل تعلق بما تعلق الرؤية..."[١٣] وإذا كان النقاد العرب القدامى لم يستخدموا مصطلح الرؤية فإنهم استخدموا لفظة متعددة الدلالة وهى لفظة "الماء" وجعلوها بؤرة الأدبية فى الشعر ويتضح ذلك فى تعليق ابن قتيبة على بيت لبيد:

ما عاتب المرء الكريم كنفسه والمرء يصلحه الجليس الصالح

قال عنه: هذا وإن كان جيد المعنى والسبك فإنه قليل الماء والرونق[١٤] وقد وردت لفظة الماء عند الجاحظ فى سياق حديثه عن نظرية المعانى إذ قال: " بأن المعانى مطروحة فى الطريق يعرفها العجمى والعربى والظروى والبدوى، وإنما الشأن فى إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك وإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[١٥].

لقد احتار النقاد والباحثون فتساءلوا عن دلالة لفظة "الماء" هل هو عنصر من عناصر الشكل أم عنصر من عناصر المعنى؟ فقادهم هذا السؤال الكبير إلى المقابلة بين مصطلح الماء والشعرية وهذا ما نلمحه فى كتابات عبد المالك مرتاض[١٦] وقريبًا من مثل هذا التأصيل ما ذهب إليه د.عبد الله العشى فى مقابلته بين مصطلح الرؤية الشعرية والماء مشفعًا كلامه بأدلة مستوحاة من الفكر الأسطورى وما يثيره من دلالات يقول: "إن مصطلح الماء هو فى اعتقادنا مصطلح يحيل على ما أسميناه

الرؤية، أى ذلك النتاج الباقى من الجهد الروحى الذى يقوم به الشاعر خاصة إذا عرفنا الدلالات الأسطورية والدينية للماء، فالماء أول الموجدات، والماء رمز الحياة والخصب"[١٧].

وبعد أن يعلل الباحث سر هذه المقابلة بين "الماء" و"الرؤية" تعليلا يستند فيه إلى جملة من الدلالات الأسطورية للفظة الماء يصل إلى القول: "فى ضوء هذه الدلالات يصبح الماء مساويًا للجمال، وبالتالى مصطلحًا صالحًا للتعبير عن ذلك الأثر السحرى الذى نحسه، يهزنا فى قراءتنا للشعر، ولكننا لا ندركه تمام الإدراك فنبحث عنه وراء اللغة أحيانًا ووراء المعانى أحيانًا أخرى، ولكننا لا نعثر عليه وحين نعثر عليه نجده مستقلا عن اللغة والمعانى...."[١٨] وبرغم هذه الملاحظات الجادة الداعية إلى إقامة حبل التواصل بين ماضى المصطلحات النقدية وحاضرها إلا أننا لا نطمئن لمثل هذه المقابلة لما يشوبها من تكلف خلاصته ضرورة قصوى لإيجاد تقارب دلالى بين المصطلحين:

وأرى أن عدم التفطن لورود هذا المصطلح فى الأسرار هو الذى أدى إلى استفحال الدلالة الأسطورية للماء واتخاذها ملجأ ومبررًا لإقحام مصطلح الرؤية والزج به فى مصطلح الماء، وذلك عن طريق المقابلة بينهما. صحيح أن حبل التواصل بين ماضى النقد وحاضره يقودنا - دون هوادة - فى الكثير من الأحيان إلى ضرورة استحداث همزة وصل بين ما هو حديث وبين ما هو قديم، وذلك من أجل القبض على مختلف المرجعيات الفلسفية والفكرية لعوالم المصطلحات النقدية وأرى أن هذه المساعى النبيلة يجب أن لا تكون محفوفة أو مثقلة بشيء من التكلف.

وأحب أن أشير هنا إلى أن أقرب المصطلحات التراثية إلى الرؤيا الشعرية - فى تموجها الحداثى - مصطلح التخييل الذى قال به عبد القاهر الجرجانى وبلور مفاهيمه نسبيًا حازم القرطاجنى فى تراثنا النقدي؛ فقد قسم عبد القاهر الجرجانى المعانى إلى قسمين، منها ما هو عقلى ومنها ما هو تخييلي[١٩]، فيصف الأول بالثبات، فى حين أن المعنى التخييلى "لا يمكن أن يقال إنه صدق، وأن ما أثبته ثابت، وما نفاه

منفى وبأنه مفتن المذاهب كثير المسالك لا يكاد يحصر إلا تقريبًا ولا يحاط به تقسيمًا وتبويبًا"[٢٠].

أما حازم القرطاجنى قد تحدث عن التخييل حديثًا مستفيضًا والشعر عنده "كلام مخيل موزون مختص فى لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك، والتآمه من مقدمات مخيلة، صادقة أو كاذبة، لا يشترط فيها – بما هى شعر – غير التخييل"[٢١] ويشرح التخييل بقوله:" التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم فى خياله صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخرجها من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[٢٢]، ثم يبسط الحديث عن حسن مواقع التخييل فى النفس فيرجعها إلى حسن ملائمة المعانى للأغراض المناسبة والتعجيب[*]" الذى يكون باستبداع ما يراه الشاعر من لطائف الكلام التى يقل التهدى إلى مثلها"[٢٣].

لقد اهتم حازم القرطاجنى بالحديث عن التخييل الشعرى، وذلك من خلال حديثه عن المعانى. فهو يرى أن المعنى هو: "الصور الحاصلة فى الأذهان عن الأشياء الموجودة فى الأعيان" [٢٤] وهذا يعنى أن وجود المعانى يقتصر على إدراكها، فإن دخل اللفظ فى أذهان المتلقين أو المستمعين أصبح له وجود دلالى بسبب إدراكه. وحدد حازم ذلك على أساس المقصد التخييل الشعرى حيث كانت غاية الشعر عنده تتمثل فى حمل النفس على القيام بالشيء أو تركه حسب ما يخيل له من خير أو شر فيه، فالشاعر كما يرى حازم القرطاجنى يقوم "بتخييل المعانى حيث يستطيع بهذا التخييل تحسين أو تقبيحه"[٢٥].

إن الهدف من التخييل هو دفع النفس على فعل الشيء أو تركه. والمحاكاة هى وسيلة الشاعر إلى التخييل وهى التى تحسن الأشياء أو تقبّحها. لقد جعل حازم التخييل قوام الشعر؛ لأن التخييل قد يكون بما عليه الشيء أو بما ليس عليه والشعر يعتمد عليه مهما احتملت مقدماته من صدق أو كذب، لذلك يقول: "الرأى الصحيح فى الشعر أن مقدماته تكون صادقة وتكون كاذبة وليس يعد شعراً من

حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من هو حيث كلام مخيل" [٢٦]. فحازم القرطاجنى يرى بأن الشعر هو تخييل والحكم عليه ليس من خلال صدقه أو صدق مقدماته، بل من حيث هو كلام مخيل.

وتتصف هذه النصوص لحازم بالدقة من حيث تحديد الشعر فى عنصره الشكلى، والوزن والثقافة، والعنصر الإبداعى الذى يقرن الشعر بالتعجيب، والاستغراب والفرادة، وأخيرًا عنصر التأثير فى المتلقى، وذلك فى ضوء التخييل، التخييل الذى أولاه حازم أهمية خاصة؛ لأن "...فعالية التخييل فى الشعر لا تنفصل أصلا عن البنية الإيقاعية التى لا تنفصل بدورها عن بنية التركيب والدلالة" [٢٧] على حد تعبير جابر عصفور.

هذا وقد حقق ابن خلدون فتوحات خارقة فى رأب الصدع الإطارى بين الحلم والقصيدة فى مقدمته العتيدة، إذ رصد تأويلا موصولا بالمجاز، لكل صورة حلمية، فالألوان والخطوط والحركات والملامح والحوادث تمتلك دلالات تفسر الصور بعيدًا عن ظواهرها، ويكون عندها تميز الصور أدخل فى موضوع الصناعة؛ لأنه مستند إلى ملكة تعتمد الدربة "صورة الكرسى تقتضى الخشب مادة لها، ولا تصير إلى الصورة الخاصة بها إلا بالصناعة"[٢٨] الرؤيا على هذا المستوى تحليل متصل بالتصور والتخيل، وهما مادة الشعر فيرقى التجريد من المحسوس إلى المعقول، وبينهما تمتد وساطة الخيال"الأحلام كلها صور فى الخيال حالة النوم، ولكن إن كانت تلك الصور منزلة من الروح العقلى المدرك، فى رؤيا، وإن كانت مأخوذة من الحافظة التى كان الخيال أودعها إياها منذ اليقظة وهى أضغاث أحلام"[٢٩] وبهذه الكيفية انصرف ابن خلدون إلى رمزية الشعر والحلم وقديمة هى الصلة المقترنة بين الشعر والحلم والتنبؤ والإلهام، حتى لا نكاد نرى البدايات، الحلم يسهم فى نقل الشاعر من رماد الواقع إلى دائرة التوقع، ينقله إلى زمن الحبيبة أو مكانها فالحلم إلغاء لشرطى الزمان والمكان طمسهما، الشكلى الحلم تختلط الأزمنة وتلغى المسافات ويتحقق المستحيل ويتيسر العسير، ولذلك كان أقرب إلى خيال الشاعر الذى يضع أحلامه يقظًا.

وما نستخلصه عمومًا من رحلتنا وترحالنا فى البحث عن تجليات الرؤيا الشعرية فى بساطنا النقدى القديم هو أن مصطلح الرؤيا لم يعرف وجوده الحقيقى فى نقدنا العربى القديم إلا عند عبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى وابن خلدون. والواقع أن حازم قد تفرد عن الجرجانى وابن خلدون فى اقترابه من مدلول الرؤيا نسبيًّا من خلال حديثه عن التخييل الذى يصفه أدونيس بأنه القوة الرؤياوية، التى تستشف ما وراء الواقع.

٣ - الرؤيا الشعرية فى كتابات الغربيين:

٣ -١ - الرؤيا الشعرية فى كتابات الشعراء النقاد الغربيين:

إذا ما توقفنا عند كتابات الشعراء النقاد الغربيين فى اعتناقهم للرمزية والسريالية، فإننا نجدهم قد أثروا مصطلح الرؤيا الشعرية بدلالات غنية تنبئ للعيان من أن الحداثة الشعرية قد بنيت فعلا على مثل هذه المدلولات التى تعج بها الرؤيا الشعرية فقد تعد دائرة الذكر إلى دوائر أخرى ربطوا فيها بين الرؤيا والحلم وقد تجلى ذلك فى مقولاتهم الرائدة عن مفهوم الشعر والشاعر هلدرلن haldrlen يقول عن ماهية الشعر: "الشعر كالحلم وليس حقيقة واقعة، إنه لعب ألفاظ وليس جد أفعال"[٣٠] وهى دعوة منه إلى الرؤيا الفلسفية المبنية على التساؤلات وإلى المضامين الصوفية الغنية بهواجس الكشف والاستشراف. وإن كان مالارميه يختلف عن بودلير فى أن "العمل أخو الحلم"[٣١] فمالارميه ينفى الحلم؛ لأنه لا يأتى بالجديد فهو عاقر ما لم يدخل عالم الألغاز من بابه الواسع. ورمبو كان يعتمد على الحلم أو اللاوعى فى بناء قصيدته وهو الشيء الذى أهله بأن يكون أبا للتيار السريالى، بل اعتبر إنتاجه الشعرى مقدمة من مقدمات السريالية سبب ما فى متن صوره من تفكك وانخطافات سخيفة يعبر بها، وبسبب ما يحتويه شعره من انجذابات رؤياوية ويضاف احتواء بعض تراكيبه الشعرية على اضطرابات تبدو أنها ناتجة عن اضطراب المرئيات فى مخيلته[٣٢]. هذا وقد عمل رامبو على الربط بين الشعر ورؤيا المجهول فالشعر فى تصوره ليس فنًا أدبيًا، بل هو رؤيا للمجهول وإن فقدت الرؤيا وصولها

إلى المجهول فقدت كل معناها، فهى رؤية على الأقل"وهكذا يكون الشاعر سارق النيران حقا[٣٣]" "donc le poète est vraiment voleur de feu ".

والشعر عند "ألبيريس" ليس زينة وتجسيمًا للحياة، وإنما هو كشف عن عالم مجهول[٣٤]. ولا يتحقق مثل هذا الكشف إلا بنبذ الوصف[٣٥]. وهو جوهر ما تدعو إليه الحداثة الشعرية فى الغرب من خلال نبذها للوصف بوصفه فعلا حافظًا وفى سياق آخر نجد سبندر ستيفن يلح على النفاذ - فى العملية الإبداعية- إلى ما وراء الظواهر، حيث يسند للشاعر مهمة الغوص وراء الظواهر" فمهمة الشاعر الآن كما هى دائماً أن يبيّن أن وراء هذا الكابوس من الظواهر توجد حياة إنسانية واحدة"[٣٦] إن النفاذ وراء الظواهر هو سفر فى عوالم الغيب (رؤيا الغيب)، أو كما قال ستيفن: "إن الشاعر هو الذى لديه أقصى قدرة على رؤيا الغريب الشيق وراء العادى المألوف"[٣٧]. وهى دعوة جديدة لاحتضان المجهول والمتستر وانتشالها من الغموض المبطن للمعرفة الشعرية بوصفها أهرامات معرفية تختزل الوجود وكينونته فى كف رؤيا شعرية متوقدة.

لقد كان للشاعر الناقد الإنجليزى توماس إليوت دور فعال فى الحديث عن الشعر وربطه بمقولة الرؤيا والنبوة، جاء ذلك فى سياق عرضه لمجموعة من التعاريف أطلقت على الشعر فى حقبات تاريخية مختلفة ومن قبل مدارس شعرية متنوعة، حيث رفضها جملة وتفصيلا، لأنها ناقصة والقصيدة عنده تملك حياتها الخاصة وأجزائها تشكل شيئًا ما مختلف عن مجموعة معلومات مرتبة بأناقة[٣٨]، وحين يتحدث "أليوت" عن وظائف الشعر تصبح لهجته أحيانًا تنبوئية أو صوفية من خلال توضيحه لهدف الشاعر. والذى يتمثل فى تقديم رؤيا، ولا يمكن أن تكون رؤيا الشاعر للحياة مكتملة إذا لم تتضمن تشكيلا تعبيريًا يصنعه الذهن الإنساني[٣٩]، ومن هذه الناحية فإن الشعر أداة لتجسيد فلسفة الحياة لا كنظرية بل كرؤيا، والشعر المثالى عند إليوت يمثل محاولة "لتوسيع حدود الوعى الإنسانى

وللإخبار عن أشياء مجهولة للتعبير عمّا لا يعبر عنه"[٤٠] يلمّح إليوت فى مقول قوله هذا إلى عنصر النبوءة فى الشعر، وذلك عن طريق استشفاف خبايا المجهول ورؤية ما لم ير من قبـــل وهو جوهر ما تقوم عليه الرؤيا الشعرية، بل إن إليوت يؤكد على أن : "العنصر النبوى فى الشعر هو غالبًا لا واع فى الشاعر نفسه، ويمكن أن يمارس الشاعر النبوءة دون أن يعرف ذلك"[٤١] وهنا نستشف خيوط الربط بين فكرة اللاوعى أو الحلم والنبوءة وهى كلها أفكار بإمكانها أن تعلن انتماء إليوت إلى خانة الرمزيين والسرياليين..

تلكم هى مقتطفات من مقولات الشعراء النقاد الغربيين فى ملامساتهم لطيوف الرؤيا الشعرية ملامسة رمزية وسريالية، تنم عن وعيهم الثاقب بأهمية الرؤيا الشعرية وما تقوم عليها من ملامح جمالية، كالكشف والنبوءة والحلم واستشفاف المجهول والمغامرة والتجاوز وما إلى ذلك من الدعائم الأخرى التى عملت على تشكيل مفهوم الرؤيا الشعرية بهذه التجليات المحتشمة وبرغم ذلك كله: فإن هذه التجليات قد استلهمت عطاءها الجمالى من دخيلاء الشعر، وقد تحولت هذه المقولات البسيطة إلى مقولات صلبة تأسست على أنقاضها الحداثة الشعرية بتجلياتها المعاصرة.

٣ -٢ - الرؤيا الشعرية فى كتابات النقاد الغربيين المحترفين: تجليات محتشمة

إذا ما انتقلنا إلى كتابات النقاد الغربيين المحترفين، وبحثنا عن تجليات مدلول الرؤيا الشعرية فى هذه الكتابات، فإننا نجد الشعرية الرومانسية -خاصة الإنجليزية منذ كولردج- قد عمدت إلى إطلاق مصطلح(الرؤيا) على الاستبصار الفنى الذى تقوده الملكات العليا بحيث يفضى إلى الشهود ويعبر عن الولع بالغيبات التخيلية، فقد ربطه نورثروب فراى (Northrope Fry) فى النقد الحديث بفكرة النماذج البدئية والأبنية الكلية العليا فى المخيلة البشرية وتعبيراتها والمقصود بالنماذج البدئية هو الأسطورة المتمثلة فى أجناس الأدب الكبرى فى الغرب منذ القدم[٤٢].

وقد طرح باختين (Bakhtine)، قضية الرؤيا الكرنفالية للعالم، من خلال موازنته بين الثقافة الرسمية والثقافة الشعبية، ويؤكد باختين فى هذا السياق على أن قراءة أعمال فرانسوا رابليه (François Rabelih) تستلزم بالضرورة استحضار مصادره الشعبية التى أثرت فى تصوره للعالم، وفى بنية الشكل عنده، إن نص رابليه لا يمكن أن يفهم حسب رأى باختين إلا إذا نظرنا إليه تاريخيًا وتبقى المسحة الشمولية والعالمية هى أهم شىء يميز هذه الرؤيا الشعرية بوصفها رؤيا كلية، وسرعان ما اقترن مصطلح (الرؤيا) فى النقد البنيوى التوليدى -خاصة عند جولدمان- بمفهوم محدد عندما أصبح (رؤية العالم) بشروطها التوليدية الدقيقة فى التعبير المتبلور عن الضمير الجماعى باعتباره محصلة لعملية "التبشير" التى يقوم بها النص الأدبى بفواعله المتداخلة، إذ ألفينا غولدمان يؤكد على تعدد الرؤى للعالم ضمن علاقاته بالكتابة حيث "يعرّف الأثر من ناحية علاقاته بالمجتمع الذى ينصهر فيه، وهو ليس انعكاسًا شفافًا، بل مجموعة دلالات ممزقة رافضة"[٤٣]، وذلك بالتركيز على فهم التحليل الاجتماعى ضمن أبنية دالة أو كما عناها -جولدمان- بـ: "بنائية التوالد" فالرؤية عند جولدمان تتجلى من خلال علاقة الأثر الأدبى بالمجتمع، فهى رؤية سوسيولوجية تنأى عن الرؤيا الكيانية بملامحها وضوابطها الأدونيسية كما سنرى فى محطات لاحقة من هذا الكتاب.

ومما تجدر الإشارة إليه هو أن الواقعية الاشتراكية كنظرية نقدية قد تحولت إلى أسلوب فنى قادر على: "تثمين الحاضر من مواقع المستقبل وملاحظة إقامة هذا المستقبل والجديد فى الواقع المحيط بنا وتصويره فى شكل فنى"[٤٤]، وفى هذا السياق تتضح الأبعاد الرؤياوية عند الواقعية الاشتراكية التى مع دعوتها لإظهار الحاضر وبلورة معالمه، تسعى إلى المستقبل وتكشف عن الآفاق العظيمة لبناء العالم الجديد وتطور هذا المفهوم فى ظل الشعرية الألسنية بامتداداتها الأسلوبية ليضفى على مصطلح الرؤيا الذى يتواجد فيه عمل الباصرة فى صور الحسية المشتكلة لغويًا مع فعل المخيلة الحلم، دلالة تعبيرية خاصة تنزع إلى درجة محدودة من التجريد العقلى

وتشير إلى ما يمكن لنا تعريفه بصفة عامة على أنه تضافر لمجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية، وطرائق الترميز الشعرى المعتمدة على القناع والأمثلة الكلية وتقتضى عملية هذا الأسلوب فى الأداء الشعرى عددًا من اللوازم المنتظمة، مثل تحطيم أبنية الزمان والمكان خلال السرد وأسطره القناعية وتوظيف الأبنية الإيقاعية الظاهرة بشكل غنائى مع وضوح الامتداد الأيديولوجى المبطن للتجربة الشعورية إلى غير ذلك من سبل صناعة الرؤى الكلية هذا هو الخط العام الذى ارتسمت فيه مدلولات الرؤيا الشعرية وتجليتها النظرية المحتشمة، وإن كانت ثمة ميزة تذكر فى تلك الدلالات الأولية فهى تعود بالدرجة الأولى إلى مقولات الشعراء النقاد الرمزيين والسرياليين الذى أشرنا إليهم سابقًا. وقد تجلى ذلك فى إشاراتهم الصريحة لمقولة الرؤيا الشعرية، والتوكيد على أهميتها فى صيدة الشعر الحداثى، وهو الأمر الذى جعلهم يقتربون كثيرًا من الأقاليم الجمالية للنص الشعر.

٤ - الرؤيا الشعرية فى كتابات العرب المعاصرين والحداثيين.

٤ -١ - الرؤيا الشعرية فى كتابات النقاد العرب المحترفين.

لقد تعرضت طائفة من النقاد العرب المحترفين إلى مقولة الرؤيا الشعرية تعرضًا يفصح عن محدودية فهمهم لملامح هذه المقولة قياسًا بتجلياتها النظرية فى كتابات الشعراء النقاد العرب والأجانب. ويأتى مفهوم –غالى شكرى – لرؤيا القصيدة من خلال تركيزه على بعدها الإنسانى: " فرؤيا الشاعر ليست هى المحتوى السياسى أو المضمون الإجتماعى، أو الدلالة الفكرية فهى تنحت خصائصها من جماع التجربة الإنسانية التى يعيشها الشاعر فى عالمنا المعاصر (....) رؤيا الشاعر ليست هى أدوات الصياغة التى تشكل تجربته وفق ما يحسه من أفكاره وانفعالات، غير أن هذه الرؤيا تتضمن الاتجاه التعبيرى، ربما كان التغيير فى حد ذاته تجربة واتجاهاً"(٤٥) فى هذا الرأى لغالى شكرى ندرك جيدًا أن مكمن التجديد فى الشعر

لا يكمن فى الشكل أو المحتوى وإنما يكمن فيما يطرحه الشك أو المحتوى من رؤيا إنسانية.

وكثيرًا ما ترتبط الرؤيا الشعرية عند غالى شكرى بعنصر الثورية، وهذه الثورية تقتحم السائد وتهاجم التخلف[٤٦]. وهو الأمر الذى يكشف للعيان أن الرؤيا الشعرية هى النواة الأساسية فى تحديد مفهوم الحداثة، ويخطو غالى شكرى خطوة رائدة حينما يجعل من الرؤيا الشعرية أداة للتمييز بين شاعر وآخر: "فمن أهم معالم الرؤيا الحديثة فى الشعر، هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر لا تمنح فرصة للجمع بينهما على مائدة واحدة"[٤٧]. فإن كانت الرؤيا الشعرية لصقة بالشعر، فإن الجهاز المنتج لها لا بد من أن يكون مريدًا يدرك برؤياه الثاقبة جواهر الأشياء ولآلئها الخفية، وبفضل هذه الرؤيا الحديثة فى الشعر، يقع الجمع بين أشياء لا علاقة بينها فى الواقع المرئى، وبموجب ذلك تقع المفاضلة بين هذا الشاعر وذاك بحسب درجة إدراك ما خفى من هذا العالم بعد تحويله إلى قصيدة شعر.

ولما كانت الحداثة هى نقد للتراث؛ نقد يقوم على أساس المصالحة، والمصافحة مع الخلايا الحية فى التراث والنابضة بالدينامية والتحول لا الثبات، فإن خالدة سعيد قد عملت على تأسيس مفهومها للرؤيا الشعرية الحداثية على منطق التجاوز أو التخطى، فكل جديد يسبقه قديم بالضرورة، وكل إبداع هو فى حقيقته تجاوز وابتكار"معركة داخل ساحة اللغة والموروث"[٤٨].فهى تهدف إلى خلق عالم جديد بعيد عن رثاث الماضى، والحلم بالمستقبل يعلّم الإنسان كيف يحلم؟ كيف يفكر؟ وكيف يعزف عن لغة القلب لحنًا؟ يفتح له آفاقًا جديدة وخيالات أشبه بطيور النورس فى اجتياحها لأفق المطلق ومن سيميائية الأسماء وأسلوبية التمييز والتفرد بين تاريخانية الوجود وانطباعية الذات، يعانى الشاعر الحداثى تفكيكًا بنيويًّا يمزق روحه إلى شظايا ورماد، ذلك لأن التمسك بالتراث والسير على نمطه الثابت هو موت وفناء، واندثار للذاكرة. واللغة بوصفها مخزونًا معرفيًّا، لا يمكن أن تبقى رهينة قالب شكلى ومعنى وصفى سردى يجتر اجترارًا، ومهمة

الشاعر هو إخراج اللغة من عقمها لتساير عصرها فتعبر عن انشغالاته وأحلامه وطموحاته.

وحاول محمد جمال باروت إعطاء مفهوم للرؤيا الشعرية ذلك من خلال حديثه عن الوظيفة التى تشغلها وهى وظيفة ذات مرجعية أدونيسية بامتياز، فإن كانت الرؤيا عند أدونيس هى "قفزة خارج المفاهيم السائدة"[٤٩]، فهى أيضًا عند جمال باروت لا تعدو أن تكون "تغييرًا لنظام الأشياء وقفز خارج منطقها (...)، لأن الرؤيا هى تحويل لعلاقات الأشياء، ومن هنا كانت الرؤيا خروج عن الأشكال الفنية المألوفة (...)، إن الرؤيا هى تمرد على سلطان النموذجية الفنية الموروثة، ودخول فى أشكال غير معروفة مثلما هى موقف من العالم، وشكل من أشكال الوعى الفنى له"[٥٠].

الرؤيا الشعرية عند باروت هى تمرد على النظام المألوف وكسر لأبجدياته المعروفة من أجل خلق عالم جديد أغنى من العالم الموروث، بل هى تغيير لنظام الأشياء وعلاقاتها المنطقية فتصبح بذلك عبارة عن موقف وعقلية من العالم، كل ذلك ينصهر فى مدار القصيدة الرؤيا والتى "تتعامل مع العالم ككل لا كأجزاء، هنا لا يعود الموت نقيضًا للحياة، بل وجه آخر له (...) لا يغدو الباطن نقيضًا للظاهر، بل وجهه الآخر العميق ...". [٥١] فالرؤيا الشعرية بهذا التصور الباروتى هى رؤيا كلية ذات طابع شمولى، بل هى حداثة فنية تجمع بين كل متناقضات الحياة، حيث تذيب الشيء وضده فى قالب واحد وهو الجمع بين أشياء لا علاقة بينها فى الواقع الخارجى، أنه السعى الحثيث واستحداث همزة وصل بين متناقضات هذا الوجود.

ويأتى مفهوم كمال أبى ديب للرؤيا الشعرية فى سياق حديثه عن الوظيفة التى تؤديها الفجوة أو مسافة التوتر يقول: "...الفجوة ليست لعبة لغوية بسيطة، بل إنها تجسيد لرؤيا عميقة للعالم، مغايرة للرؤيا المتضمنة فى التعبير(...) رؤيا ترى بين الإنسان والعالم تواشجًا عميقًا متبادلا..." [٥٢] فالتواشج بين الإنسان والعالم يتمظهر شعريًا فيما أسماه أبو ديب بالفجوة أو مسافة التوتر.

ويحاول إبراهيم رمانى أن يضبط مفهوم الرؤيا الشعرية وذلك من خلال جمع شتات محدداتها وملامحها من أطروحات السابقين شعراء كانوا أم نقادًا، فالرؤيا الشعرية هى إلمام بأبعاد التجربة فى أصقاعها البعيدة وبعثها وجودًا واقعيًا، الرؤيا تجاوز الواقع دون الانسلاخ الشامل منه، وهى نوع من المعرفة الفلسفية الحديثة التى تخرج التجربة الفنية فى حرارتها الأولى فى صدقها الحقيقى (...) وهى المصهر الذى يحول كل موضوعى إلى ذاتى، وكل كيانى إلى شعرى، إنها الأداة التى تنقل القصيدة من عالم "القوة" إلى عالم "الفعل" عبر التقمص الداخلى، والحلولية فى قلب الأشياء وتجسيدها فى لغة جمالية[٥٣].

وفى سياق آخر يعمد إبراهيم رمانى إلى الربط بين الرؤيا الشعرية وضابطى الكشف والمستقبلية فيقول: "تحمل الرؤيا الحديثة هاجس الكشف عن عالم بريء حلمى بعيد يتوارى فى زيف الوجود ووهم الواقع، ولذلك فهى رؤيا مستقبلية تسافر دومًا عبر الخيال والحلم إلى ما وراء الظاهر إلى الباطن..." [٥٤]. فى هذين النصين لإبراهيم رمانى نلحظ بدايات التوكيد على بعض ملامح ومحددات الرؤيا الشعرية كالكلية والتجاوز والمعرفة الحدسية والكشف والنبوءة والصدق. وإذا كان إبراهيم رمانى قد عدد لنا بعض محددات وسمات الرؤيا الشعرية فى نقاط جوهرية فإنه استلهم روحها العميق من تأملات أدونيس النظرية للكون الشعرى، وهو الاستلهام الذى مكنه من تحديد وضبط مفهوم الرؤيا الشعرية ضبطًا دقيقًا.

وإذا ما انتقلنا إلى كتابات (صلاح فضل)، فإننا نجده، لم يعط مفهوما للرؤيا الشعرية، ولم يتحدث عن علائقها الخفية مثل الشعراء النقاد، وإنما نجده قد تحدث عن طرائق ميلادها مجسدًا فى حديثه ذاك ضابطين رئيسين هما: المجهول والكشف، وجاء ذلك فى سياق حديثه عن التفاعل بين الأساليب التعبيرية، وبين الحياة والفكر واللغة "فالكلمات رموز لعوالم ضاربة فى الخفاء، ولكن هذه النقطة العليا - الرؤيا- سرعان ما أضحت منطلقًا لجيل جديد من أساليب الشعرية أخذ يتباعد بإيقاع متزايد عن القاعدة التعبيرية فى تمثيل الحياة فى ظاهرها وباطنها ليجوب خلالها

كواكب بكر، لم يصل إليها الشعر العربى، ولم تعرفه بهذه الكثافة بنيته اللغوية من قبل"[٥٥].

وفى هذا السياق تصبح الرؤيا الشعرية وظيفة جمالية تغتنى بها لعبة التحولات الشعرية، فتعمل على استبطان ما هو خفى فى قلب هذا العالم، ولا يتأتى مثل هذا الاستبطان إلا بتحويل لبسط ومقام العالم اللامرئى فى معادلة شعرية ترى رؤى وتحلم أحلاما. ولعلنا نتفهم دلالة الحلم وارتباطاته، بالصوفية فيما ذهبت إليه اعتدال عثمان من أن : "الحلم أو الرؤيا نوع من الشطح، إذا استخدمنا المصطلح الصوفى بتجاوز العقل، والمنطق والواقع، ويقترن بالغرابة والتخيل واللامعقولية، ويتيح فى مجال الإبداع الشعرى نوعًا من الحضور فى بدئية اللعنة، يطابق الحضور فى بدئية العالم بلغة الصوفية، إنه صفة البكارة اللغوية، يلبيها النطق أو هو اللغة فيما وراء اللغة"[٥٦]. وهذا بعينه ما اختاره أدونيس وعمد إليه فرأى أن السريالية هى الوجه الآخر للصوفية، ويخلط الحلم بين طبائع الأشياء، فتتبد خصائصها، إنه الشعر الذى يموه الأشياء، ويجتمع فى عالم الرؤيا أو الحلم المتناقضات. حيث تتحول الجدران إلى سرير، وهذا ما يفسر عظمة النص الرؤياوى، وهى عظمة مرهونة بعظمة البهجة فى تصور "عبد الإله الصائغ": "والبهجة فى مقامة الأوراق الماثلة ليست بهجة حسية صماء، وإنما هى بهجة إبداعية جمالية، ذات مفردات كبرى تستفز الروح وتجلوها، بحيث يغدو الحزن (مثلا!) شيئًا من البهجة حين يبقى بمستواه الحسى المعتم إلى مستوى جمالى رؤيوى مشرق"[٥٧].

أحب أن أشير هنا إلى محاولة عبد الله الصائغ فى الربط بين الحداثة الشعرية وتحليل النص هى محاولة تكاد تكون يتيمة ومتميزة، ولا نجد فى واقعنا النقدى الراهن من جمع بين قضية الرؤيا الشعرية وتجلياتها النظرية، والآليات التى ترزح بها عطاءات المناهج النقدية الاحترافية، عدا هذه المحاولة التى تكشف وتربط بين عظمة الرؤيا وعظمة البهجة فى أطروحات الصائغ. ويطرح عبد الإله الصائغ

سؤال مؤداه: ما السبيل إلى الإبداع؟ فتأتى الإجابة حاسمة ومؤكدة على فكرة التوحد بين الإبداع والحلم وتناسله إلى أحلام جديدة، فالإبداع سؤال متصل عن كيفية جر الواقع إلى مساحة الحلم، التوقع، فإذا نال الإبداع بغيته غادر الواقع الحلم إلى حلم آخر، يتجاوز به الحلم الأول والوسائل المتبعة، فى ذلك معطى الخيال الفائق الذى يجتاح العبارة، بحيث يكون الأثر الفنى مسوغًا للتأثير الوجداني[٥٨]، الرؤية والرؤيا محوران مقترنان يقتسمان حياة الشاعر ويصنعان شعره، والشعر رؤيا، كما أن الرؤيا الشعر بمعنى ثانٍ، ومثل هذا القرار فى تصور الصائغ معروف ومألوف منذ ألفى عام[٥٩]. وتبقى البهجة عنصرًا أساسيًّا فى تأليف الغريب، تغريب الأليف، وتقصى الدانى، وتدنى القاصى فى عناق أزلى بين القشرة واللب، ولن يستطيع النص إذهال المتلقى والتسلط عليه إلا بعظمة البهجة.

ويؤكد (الصائغ) فى حديثه عن الصورة فى نص الحلم على أهمية هذا الأخير فى اكتشاف القارة المفقودة فى عملية الإبداع الشعرى، فيصوب كثير من الآراء التى مرت وكأنها حقائق لا تقبل الجدل أو يفسر العديد من الظواهر اللصيقة بالصورة الفنية. ولا يختلف الأمر كثيرًا مع النصوص الشعرية الحديثة، فثمة الحلم قائدًا للنص وتابعًا له، وما المجاز سوى حلم الكلمة للارتقاء بها من عتمة المألوف المستهلك إلى إشراقة الغريب المبتكر حيث منحت أسطورة الحلم خيال الشاعر أبيات فائقة لتطويع المفردة وتجديد العبارة وتخليق الصورة[٦٠]. ومن هذا المنظور نفذ عبد الإله الصائغ إلى إشعار أدونيس ومحمد الغزى حيث قدم قراءة جيدة لنصوصهما الشعرية، وذلك عن طريق الربط بين أشعارهما وأسطورة الحلم لديهم[٦١].

وإذا كانت الشعرية لا تسوغ قياسها على الظاهرة المفردة نحو الوزن والقافية والإيقاع الداخلى والصورة والرؤيا والانفعال والموقف الفكرى والعقائدي[٦٢]. فإن مباهج الرؤيا التى تمتلك قواسم مشتركة قادرة على تمثل تلك الشحنات ليتسوغ قيامها عليها، والبهجة كما مر بنا – بهجة إبداعية صوفية – تأسر الروح وتشاكس المألوف لتصدم غريزة الجمال فينا، هكذا فهم عبد الإله الصائغ عظمة البهجة وهى

تنبع من عظمة الرؤيا وبموجب ذلك الفهم قدم قراءة جيدة لنص الحلم، وهى قراءة تكشف عن مدى نضج وعيه النقدى الاحترافى، وكذا عن تبصره بجماليات الرؤيا وهو تبصّر يجعل من هذا الناقد المحترف فصيلة حداثية متميزة.

وما نخلص إليه هو أن الرؤيا الشعرية قد شهدت تجليًا واضحًا فى تأملات الشعراء النقاد الغربيين المحدثين، وفى هذا التجلى نلتمس بدايات التوكيد على أهم المحددات والضوابط الأساسية فى تشكيل حيثيات مفهوم الرؤيا الشعرية، هذا وقد شهد المفهوم تقوقعًا وخفوتًا نسبيًّا فى أطروحات النقاد المحترفين، الذين لم يميزوا فى بعض الأحيان بين مصطلحى (الرؤية والرؤيا) ونستثنى من تلك الأسماء المتألقة فى عوالم النقد الاحترافى عبد الإله الصائغ فى تركيزه على دلالة الحلم والرؤيا ودورهما فى إحداث البهجة. ويعد أدونيس الأب الحقيقى الذى عمد فى جل تنظيراته الشعرية على صياغة مفهوم قار للرؤيا الشعرية، كما سنرى فى محطات لاحقة من هذا الكتاب.

٤ -٢ - الرؤيا الشعرية فى كتابات الشعراء النقاد العرب الحداثيين.

لقد تغنى الشعراء النقاد العرب الحداثيين بمصطلح الرؤيا الشعرية وبأبعاده الجمالية والمعرفية، حيث أكدوا فى كتاباتهم النظرية أن للشاعر رؤيا يحياها فى عالمه الآخر، ثم يعود إلى عالمنا محاولا قص رؤياه التى ليست رؤيا للحياة تندرج فى الشعر، فتحيله وسيلة فعالة فى جعل الناس أكثر شعورًا ووعيًا للحياة، لذلك يغدو الشاعر الكبير "من جمع رؤى عصره كلها"[٦٣]، أما من لا يمتلك رؤيا لواقع حياته وروح عصره فليس بشاعر وإن امتازت هذه الآراء بالتعميم والنزعة المثالية، وبالصبغة الرومانطقية والرمزية فإننا نصادف آراء أكثر دقة، ترى فى الشعر"رؤية فلسفية إلى الحياة والوجود، وما تحرّك منه"[٦٤] وأنه بواسطة هذه الرؤية "تستكنه أسئلة الإنسان فى موقفه من أسرار الكون وتنكشف المكونات المرصودة"[٦٥] وتتآلف عند ذلك، العملية الفكرية مع العملية الوجدانية لتعطى شعرًا، بشكل فى

عليا رؤاه أكمل المعــرفة ولا يتيسر شعر بهذا المستوى إلا لشاعر ذى رؤيا، تمكنه من سبر أغوار الذات من معادنها والكون من خفاياه.

ويتضح ذلك فى مقولات الشعراء النقاد العرب عن الشعر والشاعر، فهذا صلاح عبد الصبور يولى أهمية خاصة للشاعر الجديــد، الذى يجب أن يتميز بصفة الخلق لا التعبير، لكى تتبلور لديه رؤية بشكل أكثر اكتمال، ولكى تتم عملية الخلق يجب أن يتوفر عاملان أساسيان: العامل الموضوعى، والعامل الذاتى، حيث يقول: "الشاعر إذن لا يعبر عن الحياة ولكنه يخلق حياة أخرى معادلة للحياة، ولكنه لا بد أن يخلق، إذ إن وقوفه عند التعبير هو قصور فى رؤيته، وإذ كانت الطبيعة هى القطب الموضوعى للفن، ولا حياة لها بغير الشاعر أو الفنان، وإذا كان الفنان هو القطب الذاتى، فلا بد له من صور موضوعية، لخلق عالمه وتجسيمه، وبث الحياة فيه"(٦٦).

هذا الرأى لصلاح عبد الصبور، يفسر لنا طبيعة الحداثة، فهى ليست التعبير بقدر ما هى محاولة للهدم والتغيير، وقد ترددت لفظة الخلق فى الكثير من قواميس الشعراء المعاصرين، حتى أصبحت أداة للكشف عن عذابات الإنسان المعاصر فى تمزقاته، ولعل هذا ما عبر عنه عبد الوهاب البياتى، حين يرى أن ما كتبه من قصائد هو ليس محض قصائد شعرية، وإنما هى إشارات وأصوات غامضة أحيانًا، وواضحة أحيانًا أخرى تقص لنا عذابات وعوالم وتجارب مريرة مر بها الإنسان القديم أو المعاصر، والشعر عند شاعرنا "البياتي" يتخذ من المغامرة اللغوية والوجودية وسيلة للوصول إلى الضفاف الروحية للإنسان، واكتشاف خرائط رحيله وسفره عبر العصور، ذلك بهدف خلق ذاكرة جديدة له بعيدًا عن لعبة النظريات الجاهزة(٦٧).

وبهذا التصور تصبح مقولة الرؤيا الشعرية عند البياتى نسيج من مقولات أخرى، حيث تتضافر فى صنع هذا النسيج مقولات عدة كالكشف والخلق

والمغامرة والتغيير، وهى كلها مقولات تتجه صوب الواقع الآخر، واقع الأحلام الجديدة لأن قصائد "البياتي" صلاة إلى إله مجهول، وتعاويذ سحرية يتلوها ويبعثرها فى الهواء حتى لا يختنق فوق مدن فاقدة الذاكرة، لأن "وظيفة الفنان أو الشاعر الحقيقية هى الكشف عن مكنونات اللاوعى والشعور فى أدق الرؤى والتأملات والأفكار التى شعر بها الإنسان المتجاوز المتخطى بشكل مستمر..."[٦٨]، وهنا تحدد مقولة الكشف بالتجاوز والتخطى، فالكشف عن عالم جديد بكر يتطلب من الشاعر الحداثى أن يكون متجاوزًا ومتخطيًا لأشكال التقليد، حيث يمارس الشاعر الحداثى تجاوزه وتخطيه عن طريق استخدامه الجديد للغة وذلك بتفجيرها من الداخل؛ ولأن هذا التفجير يمنحها طاقة إشعاعية وإيحائية جديدة، والتجاوز هو مقولة من المقولات التى أشبعها أدونيس بحثًا، كما سنرى فيما بعد.

وقد تحدث خليل حاوى عن الرؤيا الشعرية حديثًا متميزًا، حيث نفذ إليها من زاوية البحث فى مصدر الحقيقة أو المعرفة الإنسانية من حيث هى إما داخل أو خارج، وقد لقيت هذه الثنائية جدلا فلسفيًا كبيرا فى أطروحات الفلاسفة المثاليين والماديين ومن أنصار القطب الأول، نذكر كانط (KANT)، ديكارت (DESCARTES)، براكلى (BRACLAY) ومن أنصار القطب الثانى: جون لوك (JOHN LOOK)، هوبز (HOPPEZ)، فريديرك نيتشة (F.NIETSCHE)، فقد عاين خليل حاوى مصدر الحقيقة مرجعًا إياه إلى الرؤيا حيث يقول: "وما زلت أعتقد أن الكشف عن الحقيقة فى مجالات المعرفة، من فلسفية وعلمية وشعرية تصدر أصلاً عن الرؤيا، ولقد اعترف العلماء أنفسهم أن الإحصاء وجمع المعلومات التى توفرها الملاحظة الدقيقة، تبقى مادة كثيفة لا معنى لها ما لم يتيسر للعالم خلال تأملاته الطويلة، ومضات من الرؤيا تضيء خفايا المادة، وتكشف عما تنطوى عليه من حقائق خفية"[٦٩].

إن الحقيقة بتجلياتها الثلاثة سواء أكانت فلسفية أم علمية أم شعرية، لا يمكن الوصول إليها إلا عن طريق الرؤيا، فبواسطة هذه الآلية يمكن للفيلسوف أو

العالـــم أو الشاعر الكشف عن الحقيقة بوصفها شيئاً متسترًا ومختفيًا فى لب العالم المرئى، إنه التركيز على قطب الرؤيا وتحويله إلى وسيلة كشفية لدى خليل حاوى، هو دأب ينبع فى الأساس من اعتراف مسبق مفاده أن الرؤيا هى التى تعمل على تحويل العالم إلى مثل هذه الحقائق، ومن ثم وجب القول مع حاوى أن الرؤيا هى مصدر هذه المعارف الثلاث. ومثل ما أشار مارتن هيجر إلى أن الشعر هو تأسيس للكينونة، بالمنطق نفسه أشار خليل حاوى إلى ما يسمى بالرؤيا الكونية: "فالرؤيا التى لا تتولد عن تجربة كيانية تعانيها ذات الشاعر بكلية عناصرها معاناة للوجود على مستوى الواقع، وما فوق الواقع ودونه، لا تصدر عنها غير إشراقات تتألف فى فراغ، ولئن حاولت أن تبنى عالمًا كان عالمًا مثاليًا متعاليًا يفتقد إلى ما فى الحياة من حيوية واكتناز"[٧٠]، فشعر الرؤيا بهذا التصور هو ذلك الشعر الذى يلتحم بالواقع وما فوق الواقـع ودونه فهو شعر النفاذ إلى ما هو مطلق، حيث يكوّن بهذه الكيفية لغة جديدة فى صميم لغتنا وحضارة ثانيـة فى لب حضارتنا هى تعبير أصيل عن النفسيـــة العربية، ونفـاذ إلى الجذور العميقة المتشابكة لقضاياها المصيرية من حضارة واجتماع وسياسة ودين.

وإن كانت الرؤيا الشعرية عند خليل حاوى بهذه المواصفات وبهذه الارتباطات والقرائن، فإن نزار قبانى قد حاول فى البدء إعطاء مفهوم عام للرؤيا الشعرية وهو مفهوم تتخلله قرائن أخرى، كالكشف والمجهول، والنبوءة والثورة، وهى كلها قرائن ترتبط بالعالم الآخر عالم الحلم : "والرؤيا ليست زئبقًا، هى عبارة عن نتيجة أو محصول من الأمور العينية المشخصة وليست أبدًا أفكارًا مجردة، والخلاصة أنه يجب أن تتجدد القصيدة على فراش ذهنى طوله ألف عام حتى تكون قصيدة والوردة حتى تصل إلينا على صورة زهرة للورد تأتى حاملة فصيلتها، وصقيع بلادها وشمسها ورائحة ترابها"[٧١]، فالرؤيا الشعرية عند نزار ترتبط بهاجس التجدد المستمر، فهى قصيدة لا ترتبط بزمان معين، وعدم ارتباطها بزمان معين هو ما يضمن لها خلودها الأبدى، بيد أن هذا الخلود لا يكون مطلقًا إلا إذا ارتبطت

بالمجهول؛ لأن "مجهول القصيدة أجمل من معلومها (...) إننى لا أحفظ قصائدى القديمة لأننى أكره الوقوف على الأطلال، إننى رجل بلا ذاكرة شعرية..." [٧٢] ويستوقفنا فى هذا الرأى رفض نزار قبانى لمخزون الذاكرة فى عملية الكتابة الشعرية، فالشاعر الرائى هو من استطاع الابتكار من دوائر العدم الشعرى، أى هو الشاعر الذى يتجاوز ذاته باستمرار، وذلك من أجل تخطى النموذج والاختلاف عن السائد، وهو حلم من أحلام شعراء الحداثة عمومًا.

لقد عبر "نزار قبانى" عن فكرة ارتباط القصيدة بالمجهول بعبارة "انتظار ما لا ينتظر" فالشعر فى تصوره هو : "ليس انتظار ما هو منتظر، وإنما هو انتظار ما لا ينتظر، إنه موعد مع المجيء الذى لا يجيء، والآتى الذى لا يأتي"[٧٣]. فالشعر لا يتقيد بالإشارات الضوئية، وإنما يتقدم رويدًا رويدًا فى خارطة المجهول والحدس والمغامرة، ولعل هذا ما أشار إليه نزار قبانى فى مقول قوله: "إن الورقة سطح زئبقى، والقصيدة تتزلج عليها، ولا تعرف إلى أين يقودها هذا الانسياب، القصيدة أكبر عملية تورط فى التاريخ، القصيدة تقوم على الصدام والحواس تعيش على العادة والقناعة، فالقصيدة عمل ضد الحس، القصيدة كالحب إذا فهمنا أن الحب يأتى ليغير العلاقة المكرسة، كل شعر حاول أن يكون مخلصًا للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط، وكل شعر حاول أن يرشو ويتزلف للمؤسسات القائمة سقط، الشعر الحقيقى قائم على الاغتصاب وعلى اختراق الجدران المنصوبة سابقًا"[٧٤]، فالحقيقة الشعرية ههنا تنبثق من عنصر الصدمة أو الدهشة، ولا تتحقق هذه الدهشة على صعيد الكتابة الشعرية إلا بواسطة تغيير منطق العلاقات القائمة، وتخطى العادات والأعراف البالية التى استنفذها الدهر، ولم تعد قادرة الإجابة عن أسئلة العصر.

هذا وقد أشار نزار قبانى إلى أن القصيدة الحقة هى التى تفوح بعطر النبوءة، التى هى آلية من آليات الرؤيا الشعرية، يضاف إليها التجاوز أو التخطى، حيث يمكن للشعر أن يتوجه إلى المستقبل "بالانقضاض والتجاوز، وكسر الساعات الرملية التى

حبست الزمن الشعرى العربى فى إطارات ومربعات ودوائر تشبه نقوش القيشانى المرسومة، على حيطان حمّامات دمشق، بالحرية نخرج من مرحلة القيشانى ونكتب على جدران العصر"[٧٥].

والشعر بهذه الكيفية يزيح اللثام على أشياء وحقائق جديدة؛ لأنه لا قيمة لشعر يعيد اكتشاف الأشياء المكتشفة ومن العوامل التى تدخل فى تكوين القصيدة نجد عامل الثقافة حيث أولاه نزار قبانى عناية خاصة، إلى جانب عامل الحرية كشرط أساسى للشاعر الرائى، فالقصيدة صخرة صماء ملساء، والشاعر الرائى هو الذى يقوم باستضافتها عن طريق رؤياه الثقافية: "القصيدة تلد نغمًا، تبدأ مادة غضروفية وهذه تحتاج إلى لحم وعظام تكسوها، الكساء يأتى من الثقافة، والتجارب والرحلات"[٧٦].

فالبعد المعرفى للقصيدة يأتى من ثقافة الشاعر الرائى، وهذه الثقافة تتحول إلى أرقام ونظريات جامدة إن لم تكن نابعة من رؤيا خاصة تدرك العالم فى بكارته وغناه، إنها الرؤيا الشمولية والتى من شأنها أن تعمل على تغيير أفق الحساسية الشعرية.

ونلتقى بالشاعر الناقد المغربى محمد بنيس، الشاعر المهموم والمهووس بمقولة الحداثة الشعرية والبحث الدائم والدؤوب عن الحقيقة الشعرية: "... فالقول الشعرى هو حقيقة، ومكون التحليل أساسه"[٧٧]. ونلمح خلف كلمات هذا القول إشارة صريحة من بنيس إلى عنصر التخييل، وهو رديف لعنصر الرؤيا، الرؤيا الشعرية بتجلياتها الحداثية، وثمة مصطلح آخر تقوم عليه الرؤيا الشعرية فى الفلسفة النقدية لبنيس، إنه مصطلح التغيير، وهو مصطلح متداول فى النقد السجالى لحداثة الشعر، إذ يرى أصحاب هذا المصطلح أن الحياة فى تغير وتغيير منذ عصر النهضة، ملحة باستمرار على مزيد من الانكباب والاهتمام لرصد طرائق التغيير ونتائجه، وبالتالى مواصلة الدرب نحو التغيير، على أن هذا الأخير له فهمه الخاص ومعناه فى كل جيل، ويستدل محمد بنيس على هذا المصطلح بكتابين أولهما

لشكرى محمد عياد: "الأدب فى عالم متغير"، وثانيهما لأدونيس "الثابت والمتحول" (صدمة الحداثة) ويتبع استدلاله بقوله: "ويتميز استعمال الباحثين للمصطلح رغم تباين الدلالة، وغاية الاستعمال بنوع من التاريخ والتأمل بعكس ما وقفنا عليه فى استعمال مصطلح (التطور)" [٧٨]. وإلى جانب مصطلح التغيير والتطور يشير محمد بنيس إلى مصطلح التجاوز، وهو دعامة ثالثة من دعائم الرؤيا الشعرية، حيث ناقش بنيس مدلولات استخدام هذا المصطلح عند كل من: أدونيس وإلياس خورى وخالدة سعيد، والنتيجة التى وصل إليها "بنيس" جراء معارضته لمدلولات هذا المصطلح فى كتابات أولئك هى أن: "انتقال الشعر العربى الحديث وكذلك القديم من بنية إلى أخرى لا يتضمن تطورًا ولا تغييرًا ولا تجاوزًا، وإنما يحقق الإبدال"[٧٩]. إن نظرية محمد بنيس واضحة وجلية فى إلغاء حكم القيمة التى تضمنتها فرضيات الانتقال الأخرى، وبالتالى إلغاؤه للحقيقة والغاية، وهذا ما يرجح كفة ميزان الأفضلية إلى جديد دائم، بل إنه يتخلى عن مثل هذه الأحكام، ويصبح الشعر العربى يمارس ويمتهن الإبدال.

ويأتى د. عبد الله حمادى فى طليعة الشعراء النقاد الجزائريين، من حيث التوكيد على مقولة الرؤيا الشعرية، والقول بجدوى فاعليتها فى العملية الإبداعية، وقد جاء ذلك فى سياق حديثه عن الحداثة الشعرية، فالشعر فى تصور د.حمادى هو رؤيا عالمية، بل هو خوض تجربة مع العالم: "فالشعر لا يتكلم عن العالم بقدر ما يتكلم بلسان العالم، وليس من مهامه التعبير عن العالم، وتوضيحه لك، بل المنتظر منه، هو صوغ تجربة مع العالم، تعتمد صلة حميمية لمكوناته، تسبق كل فكرة عنه"[٨٠]، فكأن وظيفة الشعر عند د. حمادى ليست هى تصوير العالم كما هو موجود، وإنما هى محاولة لخلق صورة جديدة للعالم، بحيث إن هذه الصورة الجديدة ليست تفسيرًا ولا تعبيرًا عنه، حتى وإن كانت قد أقامت معه مصافحة فوتوغرافية، فالهدف إذا هو تقديم صورة مستقبلية عن عالم الغد من خلال تجربة حميمية يقيمها المبدع بينه وبين تضاريس وتجاعيد العالم، وهى تضاريس وتجاعيد اقتصادية وثقافية وحضارية،

والشعر بهذه الصورة لا يعدو أن يكون انعكاسًا ميكانيكيًا للعالم. والمبدع فى كل ذلك يحاول تحويل العالم إلى موضوع شعرى ينبض بنبض المستقبل.

الشعر عند حمادى هو رؤيا، والرؤيا كما يرى أدونيس: "قفزة خارج المفهومات السائدة"[٨١]، وعليه يجب على الشاعر أن يخترق الحجب ويحطم كل المفاهيم والتقاليد الجاهزة: "ومن ثم كان مآل الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرين، من أجل خلخلة البنيات الذوقية والجماليات السائدة؛ لأن الحداثة الإبداعية تنطوى على خلق دائم لا يعفو عليه الزمان"[٨٢]. ولعل هذا الموقف نابع من وعى د.حمادى لمعنى الحداثة والمعاصرة، والرغبة الملحة فى التجديد، فهو يتطلع إلى رؤيا شعرية تعبّر عن روح عصره، الذى لا تغيب فيه ذاتيته وتراثه إذ يقول: "الحداثة الإبداعية ليست معادية للتراث فمن خصوصيتها تمثل التراث وليس اجتراره، وتتمثل على وجه الخصوص كل ما هو دائم الإضاءة فيه، إنها تلغى التراث لأنها تساؤل مستمر الوهج عن الواقع. لهذا الواقع، بل إن ما يميز الحداثة هو حدة الوعى بالتحول"[٨٣].

إن الشاعر الرائى هو من استعاد أنفاس تراثه استعادة معاصرة، يشتم من خلالها ويستضاء بموجبها ما كان مضيئًا فى تراثنا؛ أن الحداثة هى رؤيا تتيح تأسيس التراث ولا تلغيه. والشاعر الرائى من خلال تتبع آراء د.حمادى ليس مصلحًا للكون، لكنه "إذ يشعر بالألم لفساده، وينقل هذا الشعور للآخرين، يكون قد بذر فيهم روح التمرد، وحين يشحن النفوس بالألم والأمل، الألم لما هو كائن، والأمل لما سيكون، فإنه يكون قد أوفى بوعده، وحمل مسئوليته"[٨٤].

الشعر مسئولية واحتراف؛ لأنه "ما هو إلا انعكاس لذلك القلق الروحى الذى يعذب النفس فى أشكال متنوعة"[٨٥]. "إنه محاولة لاكتشاف الذات والتوحد معها فى بنية سعيدة ومنسجمة"[٨٦]. وهذا ما دعا إليه د.حمادى فى مقول قوله: "... لذا تجدنى (...) فى خطة مشاعرى أستنهض التمرد الرافض الكامن فى ذاتى، لأتخطى حواجز الزمن، وأبحر فى وهج النور، مكسّرًا بذلك قداسة العتمة المتخثرة فى فلك

الموروث، والتى تقف فى وجه المغامر ساعة الإقلاع؛ لأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل"[٨٧]. إن القيمة الحقيقية للشعر عند عبد الله حمادى تتمثل فى رفضه الدائم لما هو كائن، ومستشرف لما ينبغى أن يكون، فالشاعر عاكف على سرد دواخل الذات؛ لأن الأديب لا يكتب أفكارًا وإنما يكتب ألفاظًا، وبعبارة أخرى فإن الإبداع الشعرى عند حمادى والحداثيين عمومًا انبعاث متجدد وخلق مغاير وارتقاء إلى عالم الحلم والنبوة، والكشف والرؤيا.

إن ما تقدم من شواهد يؤكد للعيان أن الشعراء النقاد العرب قد عرفوا مصطلح الرؤيا الشعرية، حيث أشاروا إليه فى كتاباتهم النظرية، وقد اقترن هذا المصطلح بمجموعة من الملامح أو القرائن كالكشف والتجاوز أو التخطى، والنبوة والرفض والتمرد والحلم... إلخ. وهذه العلائق أو المحددات هى التى جعلت وظيفة الشعر لديهم تنحصر أساسًا فى إثارة زوبعة السؤال وتفجيره، الأمر الذى أدى إلى التحام الشعر بمعطيات الوجود الراهن والممكن، حيث يتكسّر الثبات ويبزغ فجر التحول؛ لأن السؤال عن مضمون الثبات لا يقود إلى الجانب الخفى لهذا الكون الملغم، إنها دعوة إلى سؤال القلق الذى يتجه نحو سلم الفكر الصاعد للمشاهدة اللانهائية، لمختلف العوالم الخفية، مشاهدة الإشعاع النورانى الذى يختفى خلف ستائر الأشياء، ولا يمكن الوصول إلى تلك الستائر الخفية إلاّ عن طريق الرؤيا الشعرية، الرؤيا التى وجدت إقبالاً وتهليلاً فى كتابات الشعراء النقاد العرب السالف ذكرهم، وتبقى هذه الإشارات لدعائم الرؤيا الشعرية، إشارات محتشمة بالقياس إلى تنظيرات أدونيس الشعرية لمقام الرؤيا بتجلياتها المتباينة.

هوامش الفصل الأول

(١) ابن منظور: لسان العرب، ج٣، تحقيق عبد الله على الكبير وآخرون، دار المعارف، مصر، د.ط، ص١٥٤٠-١٥٤١.

(٢) المرجع نفسه: ج٢، ص ٩٧٩.

(٣) إبراهيم أنيس وآخرون: المعجم الوسيط (مادة رأى)، مج١، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠، ص ٣٢٠.

(٤) حديث شريف، أخرجه البخارى، فى كتاب التعبير، باب الرؤيا من الله مروى عن ابن قتادة العسقلانى، صحيح البخارى، ج١٢، شرح فتح البارى، دار الريان للتراث، القاهرة، ط١، ص ٣٨٥.

(٥) ينظر: محمد بنيس: الشعر العربى الحديث (الشعر المعاصر)، ج٣، ص ٤٨.

(٦) ابن عربى: فصوص الحكم، ج١، تحقيق وتعليق، أبو العلاء عفيفى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص ١٥٩.

(٧) ابن عربى: الفتوحات المكية، ج٤، تحقيق وتقديم عثمان يحيى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص ٤٥٧.

(٨) ينظر أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣، ص ٢٦.

(٩) ينظر: محمد بن صالح: الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، ص ٣٤.

(١٠) ينظر: المرجع نفسه، ص ٣٦.

(١١) المرجع نفسه، ص ٤٨.

(١٢) المرجع نفسه، ص ٥٥.

(١٣) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د ط، ١٩٧٨، ص١٢٩.

(١٤) ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق،أحمد شاكر، دار المعار ف، مصر، د.ط، ١٩٦٦، ص ٦٨.

(١٥) الجاحظ: الحيوان، ج٣، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربى، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩، ص١٣١-١٣٢.
(١٦) ينظر: عبد المالك مرتاض بنية الخطاب الشعرى لقصيدة أشجان يمنية، دراسة تشريحية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٩، ص٦.
(١٧) عبد الله العشى: نظرية الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، ص ٤٠٩، ٤١٠.
(١٨) المرجع نفسه: ص٤١٠.
(١٩) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، ص ١٤١.
(٢٠) المرجع نفسه: ص ٣٤٥.
(٢١)حازم القرطاجنى: منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص ٨٩.
(٢٢) المرجع نفسه، ص ٨٩.
(*) مصطلح التعجيب عند حازم يمكن مقابلته بمصطلح الدهشة عند الرمزيين الفرنسيين، وهنا نلحظ كيف أن حازم قد سبق النقاد الغربيين لهذا المصطلح. ينظر: سعد مصلوح: حازم القرطاجنى ونظرية المحاكاة والتخييل فى الشعر، مطبعة دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط١، ص ١٤٤، ١٤٥.
(٢٣) ينظر: المرجع نفسه، ص٩٠.
(٢٤) المرجع نفسه: ص ١٤٤، ١٤٥.
(٢٥) ينظر: المرجع نفسه، ص ١٥٤.
(٢٦) المرجع نفسه، ١٥٩.
(٢٧) ينظر: جابر عصفور: مفهوم الشعر، دار التنوير، بيروت، ط٣، ١٩٨٣، ص ١٥٩.
(٢٨) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج٤، تحقيق على عبد الواحد وافى، مطبعة لجنة البيان العربى، ط٣، ١٩٦٢، ص ٤١٠.
(٢٩) ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص ٤١٠.
(٣٠) ماتن هيدجر: فى الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٨٠.
(٣١) هنرى بيير: من الأدب الرمزى، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط١، ١٩٨١، ص٣٨.
(٣٢) ينظر: عبد الرحمن القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، العوامل والمظاهر، والتأويل، ص ١١٣.
(٣٣) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص١٧٦.
(٣٤) ينظر: ألبيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص ١٣٢.

(٣٥) المرجع نفسه، ص ١٣٠.
(٣٦) سبندر ستيفن: الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٦١.
(٣٧) المرجع نفسه، ص٩٦.
(٣٨) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط١، ٢٠٠٠، ص٨١.
(٣٩) المرجع نفسه، ص٨٢.
(٤٠) المرجع نفسه، ص٨٢.
(٤١) ينظر: عاطف فضول: النظرية الشعرية عند أليوت وأدونيس، ص٨٣.
(٤٢) للتوسع يراجع: نورثروب فراى: تشريح النقد، ترجمة محيى الدين صبحى، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٩١، ص١٨٩ وما بعدها.
(٤٣) ينظر: فؤاد أبو منصور: النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص١١٣.
(٤٤) خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص١٩٢.
(٤٥) غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار المعرفة، مصر، ط١، ١٩٦٨، ص٧٦-٧٧.
(٤٦) غالى شكرى: النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٧٧، ص ١٣٠.
(٤٧) غالى شكرى: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص٨٢.
(٤٨) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص١٣.
(٤٩) أدونيس: زمن الشعر، ص٩.
(٥٠) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، ص٥٣-٥٤.
(٥١) المرجع نفسه، ص٥٧-٥٨.
(٥٢) كمال أبو ديب: فى الشعرية، ص٣٢.
(٥٣) ينظر: إبراهيم رمانى: الغموض فى الشعر الحديث، ص ١٠٧.
(٥٤) المرجع نفسه، ص١٠٨.
(٥٥) صلاح فضل: الأساليب الشعرية المعاصرة، ص١٧٣.
(٥٦) إعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٨، ص٧٦.
(٥٧) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعرى الحداثوى والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩، ص ١٤٤.

(٥٨) المرجع نفسه، ص٤٠
(٥٩) المرجع نفسه، ص ٥٩.
(٦٠) عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعرى الحداثوى والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، ص ٦٢.
(٦١) للتوسع يراجع، المرجع نفسه، ص: ٦٢-٧٠.
(٦٢) كمال أبو ديب، فى الشعرية، ص ١٣.
(٦٣) ينظر خليل أبو جهجة: الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، ص١٩٥.
(٦٤) المرجع نفسه، ص١٩٥.
(٦٥) المرجع نفسه، ص١٩٥.
(٦٦) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور (حياتى فى الشعر)، مج٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧، ص ٦٦.
(٦٧) ينظر: عبد الوهاب البياتى فى محيى الدين صبحى: مطارحات فى فن القول، محاورات مع أدباء العصر، ص٢١-٢٢.
(٦٨) المرجع نفسه: ص ٢٣.
(٦٩) خليل حاوى: فى محيى الدين صبحى، مطارحات فى فن القول، ص٤٧.
(٧٠) المرجع نفسه، ص٥٢.
(٧١) خليل حاوى فى محيى الدين صبحى: مطارحات فى فن القول، ص١٠٧.
(٧٢) مفيد فوزى: نزار وأنا، أطول قصيدة اعتراف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت، ص ٦٨-٦٩.
(٧٣) نزار قبانى: قصتى مع الشعر، ص٧٨.
(٧٤) نزار قبانى: فى محى الدين صبحى: مطارحات فى فن القول، ص١٠٨.
(٧٥) مفيد فوزى: نزار وأنا، ص١٧٥.
(٧٦) نزار قبانى فى محيى الدين صبحى: مطارحات فى فن القول، ص١١٠.
(٧٧) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، بناياته وإبدالاته، ج٣، ص٩٩.
(٧٨) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث، مسألة الحداثة، ج٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٦٣، ص٥٧.
(٧٩) المرجع نفسه: ص٧٤.
(٨٠) عبد الله حمادى: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، جامعة منتورى، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠٠، ص٠٦.
(٨١) أدونيس: زمن الشعر، ص٩.
(٨٢) عبد الله حمادى: مقدمة ديوان البرزخ والسكين، ص١٠.

(٨٣) المرجع نفسه، ص١٠.
(٨٤) عز الدين إسماعيل: مفهوم الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، مجلة فصول، ص٥٧.
(٨٥) عبد الله حمادى: مقدمة ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٣، ص٥.
(٨٦) شايف عكاشة: نظرية الأدب فى النقدين الجمالى والبنيوى فى الأدب العربى، نظرية الخلق اللغوى، ج٣، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٤، ص٩١.
(٨٧) عبد الله حمادى: مقدمة ديوان قصائد غجرية، ص٥.