الفصل الثانى

ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس:
من أفق التأسيس إلى أفق التشكيل

(١) - تاسيس أدونيس لإستراتجية الرؤيا الشعرية : نقد ثنائية شكل/ مضمون

(٢) - ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس

(٢ -١) - الكشف

(٢ -٢) - التجاوز

(٢ -٣) - النبوءة وثنائية الحلم والجنون

(٢ -٤) - ثنائية الرفض والنفى

(٣) - ملامح الكتابة الجديدة عند أدونيس: محصلة المفاهيم

١ - تأسيس أدونيس لاستراتيجية الرؤيا الشعرية: نقد ثنائية شكل/ مضمون.

من الخطأ القول إن ثنائية اللفظ والمعنى أو الشكل والمضمون ثنائية أكل عليها الدهر وشرب، صحيح أنها احتلت الريادة فى الدرس النقدى قديمه وحديثه، بل خصص لها الباحثون أكثر مما تستحق، ولكن من دون جدوى؛ ذلك لأن المنحى الذى التزمه الدرس النقدى فى مقاربته لهذه الثنائية لم يتجاوز فكرة الفصل أو عدمه ولم يتطرق أحد من الباحثين (المحدثين) إلى هذه المسألة فى علاقتها بأزمة نقدنا الراهن فى صورته الاحترافية الألسنية. وما وصل إليه نقدنا العربى من تأزم هو نتيجة منطقية لتلك القسمة الحادة بين الشكل والمضمون وتبعًا لذلك فإنى سأدلى بدلوى فى هذه المسألة الخطيرة انطلاقًا من التصور الذى طرحه أدونيس عن هذه الثنائية، إذ لم يعد الشعر عنده مجرد شكل ومضمون وكفى، وإنما ثمة شيء آخر يعده أدونيس من مكونات الشعر أيضًا، إنه الرؤيا الشعرية فترى كيف أسس أدونيس مفهومه لهذا المكون الثالث؟

وقبل ذلك أقول موضحًا لما جاء فى نقدنا قديمه وحديثه، حول مشكلة (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، فمن البديهى القول: إن مشكلة اللفظ والمعنى قد شغلت نقدنا العربى القديم، ردحًا من الزمن، قبل أن يبلور عبد القاهر الجرجانى نظريته فى النظم، فقد انقسم النقاد إلى خمس فئات:

- فئة لا تركز عن المعنى لكنها لا تهتم فى المقابل باللفظ وحده: وأبرز ممثل لهذه الفئة هو الجاحظ.
- فئة تقول بالترابط التام بين اللفظ والمعنى: ويمثل هذه الفئة كل من: قدامة ابن جعفر، حازم القرطاجنى، الآمدى، القاضى الجرجانى، ابن رشيق، عبد القاهر

الجرجانى. ويعد كل من ابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى من أبرز ممثليها، إذ كانت أطروحاتهم أشد عمقًا وأخصب ثمرًا.

- فئة تنتصر للمعنى، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه: وأبرز ممثلى هذه الفئة: المرزوقى، ابن شرف القيروانى، ابن الأثير، العلوى اليمنى. وتعد آراء ابن الأثير فى مسألة الترابط بين (اللفظ والمعنى) أشد تمثيلًا لهذه الفئات جميعًا.
- فئة متناقضة مترددة: ويعد أبو هلال العسكرى من أبرز ممثلى هذه الفئة.
- فئة تفصل بين (اللفظ والمعنى) فصلًا لا يبين منه الترجيح لأحدهما على الآخر: ويأتى على رأس هذه الفئة ابن قتيبة وابن طباطبا العلوى الذى تأثر بتقسيم ابن قتيبة للفظ والمعنى [1].

وإذا أردنا أن نستحدث موقعًا لأدونيس ضمن هذا التقسيم الذى يجمع فئات متباينة، فإننا لا نجد له موقعًا، إنه ينتمى للفئة الثانية ولا ينتمى إليها، ينتمى إليها؛ لأنه قال بالترابط بين قطبى الثنائية، ولا ينتمي؛ لأنه لم يتوقف عند ذلك الحد. وما دام القاسم المشترك بين أدونيس والنقاد المحترفين القدامى هو القول بالترابط، فإن هذا الاشتراك فى الموقف يستوجب منا إطلالة سريعة على ضفاف نقدنا العربى قديمًا وحديثًا فى مسألة القول بالانفصال بين قطبى هذه الثنائية.

لقد خصص ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) فى كتابه "العمدة" بابًا مستقلًا فى (اللفظ والمعنى). وانتهى إلى الارتباط الوثيق بينهما، وقد اتضح ذلك فى معالجته لنظم القصيدة، التى عرض لها بإيجاز، وفى ضوء آراء غيره ممن كانوا ينظرون إلى اللفظ أو المعنى، فى ضوء مذاهب عدد من الشعراء أيضًا. ويتضح أنه فحص تلك الآراء والمذاهب فحصًا جيدًا، واستخلص منها رأيًا يقوم على اعتبار أن "اللفظ جسم، روحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم: يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختل بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرض لبعض الأجسام من العرج والشلل والغور وما أشبه ذلك من غير أن تذهب

الروح؛ وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضه كان للفظ من ذلك أوفر حظًا، كالذى يعرض للأجسام من مرض بمرض الأرواح..."[٢].

ويعد عبد القاهر الجرجانى من أكبر النقاد العرب القدامى تناولًا لهذه القضية، وأدق فهمًا لها، فهو لا يكاد يختلف عن الفهم النقدى الحديث فى شيء. ولقد قاده البحث فى إعجاز القرآن الكريم إلى هذا، فكان انتباهه إلى أهمية البناء والتركيب الذى لا يكون فى المعنى وحده أو فى اللفظ وحده، بل فيهما معًا. ولما كان النظم عند عبد القاهر يقوم على عنصرى اللفظ والمعنى، فقد ربط بينهما ربطًا محكمًا. وله فى الألفاظ مذهب غاية فى الطرافة والأهمية وحسن الفهم، فهو يذهب إلى فكرة مفادها: أنه مهما أوتيت الألفاظ مفردة من أوصاف فليست مقصودة لذاتها، حتى إذا كان ذلك فإن الأمر لا يعدو الناحية الشكلية التى تؤثر فى تأليف اللفظة مع قرينتها فى التركيب الذى يحرص عليه ناقدنا كثيرًا، يقول: "فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شعرًا أو يستجيد نثرًا، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق، وعذب سائغ، وحلو رائع، فاعلم أنه ليس ينبئك عن أقوال ترجع إلى أجراس الحروف وإلى ظاهر الوضع اللغوى، بل إلى أمر يقع من المرء فى فؤاده، وفضل يقتدح العقل من زيادة. وأما رجوع الاستحسان إلى اللفظ غير شرك فى المعنى فيه وكونه من أسبابه ودواعيه، فلا يكاد يعدو نمطًا واحدًا..."[٣]، ولا يكاد يتضح عند عبد القاهر ترجيح المعنى على اللفظ، أو أنه كان يحاول أن ينقل الاهتمام من جانب اللفظ إلى جانب المعنى.

فكل من ابن رشيق وعبد القاهر الجرجانى قد ألحا على قضية التآزر بين (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، وقلما نجد هذا التآزر فى نقدنا العربى القديم، وربما هذا ما جعل فتحى أحمد عامر يقدم حمدًا وثناء على ذلك الدأب إذ "إن الارتباط الذى وقف عنده ناقد عربى كابن رشيق بين اللفظ والمعنى يعطى تصورًا واضحًا لمدى أحقية الفكر العربى للدراسة والبحث، كما يعطى تصورًا آخر بأن

هؤلاء القدامى من علماء العرب قد أضافوا إلى رصيد الإنسانية الفكرى ما يشعر بتجانس الأفكار وتقارب الميول بين أبناء البشر جميعًا"[٤].

ونقدنا الاحترافى فى صورته الحديثة نبذ هو الآخر فكرة الفصل بين قطبى الثنائية، فاللغة لم تعد وسيلة للتعبير فقط، بل هى خلق فنى فى ذاته وإلى مثل هذه الفكرة أشار أحد الكتاب عندما سئل: أيهما أهم اللفظ أم المعنى؟، فأجاب بسؤال آخر: أيهما أقطع من شفرتى المقص؟ ومن هذا المنظور أقر محمد مندور بأن "معرفة اللغة من نحو وصرف وغيرهما ليس كل المعرفة، وإن تكن أساسًا صلبًا لا يمكن التغاضى عنه، أو التسامح فيه، وإنما يجب أن تتعدى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية، وهى إن تكن مرد معظمها إلى هبات النفس..."[٥].

إن هذا التواشج بين (اللفظ والمعنى) و(الشكل والمضمون) هو الذى جعل مصطفى ناصف يذهب إلى أن"... اللغة لها أهمية خاصة فى النص الأدبى، ولكن أهمية اللغة لا ترجع إلى كونها قالبًا جميلًا، ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة، وليست اللغة فى هذه الحالة مجرد رداء تلبسه لبعض الأفكار لتحسنها، وإنما اللغة تأخذ شكلًا بحيث نجد هناك ارتباطًا متينًا بين الأفكار من ناحية واللغة من ناحية أخرى"[٦]. والنص الأدبى يقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة؛ لأن اللغة هى المنتجة للأفكار"[٧].

ويخلص فتحى أحمد عامر- بعد طول صراح ورواح فى مشكلة اللفظ والمعنى لدى النقاد العرب القدامى والمحدثين- إلى رأى يقول فيه: "ومهما يكن من تعدد النظرات حول تجويد اللفظ على حساب المعنى، أو العناية بالمعنى على حساب اللفظ، فإن أحدهما لن تكتب له الحياة بدون صاحبه"[٨]. إن هذه النصوص تنبذ فكرة الفصل بين قطبى ثنائية (شكل، مضمون). والواقع أن الفصل بين (الشكل والمضمون) هو عملية مقبولة فى تراثنا إلى أن جاءت القصيدة الحداثية الجديدة التى رفضت هذا الفصل، ولم تعد تقبل التفكيك الميكانيكى لأجزائها باعتبار أن القصيدة تشكل دورة متكاملة ووحدة مترابطة، فلا تستطيع التحدث عن شكل القصيدة إلا

ضمن المضمون أو العكس، فى حين كانت الرؤية التقليدية تنظر إلى الشكل كوعاء أو إناء جاهز مستقل يفرغ فيه المحتوى أو المضمون. ولذلك قال أدونيس: "شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعًا أو وزنًا، هذا الحضور لا يقوم بشكل تجريدى، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا فى حياة القصيدة- فى حضورها كوحدة وكل. ذلك أن النظر إلى الشكل بحد ذاته أو إلى المضمون بحد ذاته- قتل للأثر الفنى، فإذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة، إذ يعريها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يعدمها، إذ يردها إلى هيكل فارغ (...) فالشكل والمضمون وحدة فى كل أثر شعرى"[٩].

إن الرؤية النقدية لأدونيس هاهنا تنطلق من نقده لثنائية (شكل، مضمون)، فهو لا يعترف بمسألة الفصل بينهما، إذ يرى أن"...الشعر العربى يقدم للقارئ دلالة مسبقة وثابتة، غالبًا، فمعنى القصيدة سابق: إنه موجود فى اللفظ، والعلاقة بين (اللفظ والمعنى)، (الشكل والمضمون) ليست جدلية بل استيعابية"[١٠]. أدونيس لا يتبنى هذا الفصل ؛لأن "الشعر فى نظر الفاصلين هو ما صدر عن القلب وليس هذا الفصل ساذجًا فحسب، بل هو جاهل يجزئ التجربة الشعرية عن العقل أو القلب، والتقييم الصحيح إنما ينصب على التعبير وطريقته، وعلى رؤيا الشاعر ومحتملاتها"[١١]، هذه القيمة التى يمنحها أدونيس لرؤيا الشاعر فى عملية التقييم، لم تعد تنظر للشعر على أنه سياسة بقدر ما هو رؤيا وكشف[١٢]. هذا التركيد عن رؤيا الشاعر وإعطائها الأولوية فى عملية التقييم، هو من باب تصحيح الأغاليط النقدية التى فهمت ولا تزال تفهم (الشعر) بأنه تعبير أو شكل، فالمهم عند أدونيس ليس هو ما كتبه الشاعر وإنما كيف كتب، فكيفية الكتابة هى التى تخلق السؤال ولا أقول تخنقه.

إن الفصل بين الشكل والمضمون هو"فصل مصطنع فالدال والمدلول، (الشكل والمضمون) فى الشعر يولدان معًا بمعنى آخر لا موضوع فى الشعر، بل تعبير وطريقة تعبير لا حقائق مستقلة بذاتها، بل رؤى ووجهات نظر..."[١٣]. والجمال فى

منظور أدونيس النقدى ليس هو علم جمال الشكل ولا هو علم جمال المضمون، وإنما هو جمال ينبثق من الاتحاد بين هذين القطبين، وفى الاتحاد توليد لمكمن هذا الجمال، وتبعًا لذلك فإن شكل القصيدة هو القصيدة برمتها، لغة غير منفصلة عما تقوله وإيقاع ووزن وقافية غير منفصلين عن البعد الجمالى كخصيصة يتفرد بها النص الشعرى، والمضمون ليس منفصلًا عن الكلمات التى تفصح عنه، فالقصيدة هى هذا الكل، القصيدة فى التمازج والتآلف بين هذه العناصر جميعًا.

هذا وقد اعتبر أدونيس مسألة الفصل بين اللفظ والمعنى مسألة سياسية وأيديولوجية لا مسألة شعرية "فالفصل بين اللفظ والمعنى نتيجة إما للقول بأفضلية اللفظ، وإما للقول بأفضلية المعنى. الشعر فى الحالة الأولى معرض ألفاظ، وفى الحالة الثانية معرض حكمة، وهو فى الحالتين فصل خاطئ يجزئ ما لا يتجزأ: ببنية القول الشعري"[١٤]. يدلل أدونيس على هذا الموقف فيقرن فصاحة اللفظ بمعناه، فاللفظ لا تكتب له الفصاحة إلا باقترانه بمعناه[١٥] وهـو رد ضمنى لما ذهب إليه ابن سنان الخفاجى (ت ٤٦٦ هـ) فى تفريقه بين الفصاحة والبلاغة.

يفصّل أدونيس حديثه أكثر عن مسألة الفصل بين الشكل والمضمون فى كتاباته المتأخرة إذ يقول: "المضمون" فى الشعر، "شكل" لم يصف: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيلات، رؤى...، سديم شعورى فكرى، "والشكل" هو تنقية لهذا السديم، وتنظيم تغطية، إنه الظاهر المنظم لذلك الباطن السديمى، فوحدة "الشكل" "والمضمون" فى التعبير (الشعرى) قائمة، أصليًا، وليست أمرًا لاحقًا، أو توفيقيًا"[١٦]، هذا المفهوم الذى يعمل على ضرورة التوحيد بين قطبى ثنائية (شكل، مضمون) هو خلاصة الخلاصة، والشعر فى ضوء هذا الفهم، لا هو شكل ولا مضمون وإنما رؤيا، والرؤيا هى مادة الشعر، وأى نقد لا يستوحى معالمه من حيثيات هذه المادة وما تطرحه من آفاق جمالية ومعرفية يظل قاصرًا بالضرورة، ولذلك تجد أدونيس يلح على أن: " الطريقة النقدية التقليدية فى فهم الشعر الجديد

وتقويمه ستكون باطلة لا تجدى نفعًا، فلكل إبداع جديد تقويم جديد، ولكل رؤيا جديدة فهم نقدى جديد"[١٧].

إن التركيز على مقولة الرؤيا الشعرية هو الذى جعل ناقدنا أدونيس جام غضبه على الشعراء الشكلين الذين تبنوا تلك الصناعات الشكلية فقبلوها ونسجوا على منوالها أشعارهـم " الشعر، بحسب هذه النزعة لا يكتب لكى يقدم رؤيا جديدة، أو يفتح أفقًا جديدًا، أو يعبر عن تجربة روحية جيدة"[١٨]. يضيف إلى هذا المعنى فيقول: "لقد ورث شعراء الشكلية طريقة شعرية قديمة أوصلها بعضهم إلى فراغ يمتلئ بالرنين، صحيح أنهم زادوا فى حسن الشكل القديم(...) لكنهم لم يحرروه ولم يتحرروا منه"[١٩]، والشكلية بهذا المفهوم تؤدى إلى التكرار والرتابة. وفى هذا المنعطف لا يصبح الشعر موطن جمال، بل"حتى الجمال الذى يقول شعراء الشكلية أنهم يعنون به، فى المقام الأول تخيلى وهمى، لا واقعى مرئى، وهو منفصل عن العالم لا مرتبط به، إن نموذجه غيبى لا حياتى، فالمرأة قياسًا على ذلك جميلة بقدر ما تشبه هذا النموذج أو تقترب منه"[٢٠]. أدونيس حينما رفض الشكلية رفضها؛ لأنها لا تقدم لنا عالمًا شعريًا جديدًا أو رؤى جديدة أو قيمًا فنية وإنسانية جديدة.

والواقع أن أدونيس فى تأسيسه للكون الشعرى على مقولة الرؤيا إنما يحاول على الأقل تجاوز فكرة الانحياز لأحد قطبى الثنائية، ذلك لأن الرؤيا الشعرية مفهوم سابق لكليهما (اللغة والفكر)، بل هما نتيجة لها وتشكيلهما ينبنى وفقًا لمنطقها، وبدلًا من أن يقول أدونيس إن الشعر كلام مـوزون مقفى، أو التعبير الجميل أو المعنى الشريف أو صناعة... إلخ، كما فى أطروحات أسلافنا، قال: إن الشعر توهج ورؤيا، والرؤيا هى التى تتحكم فى التعبير والمعنى معًا وفى الجوهر، أما التعبير أو المعنى فهو غرض من أغراضها لا غير.

وإن حاولت المناهج النقدية الاحترافية فى طابعها الألسنى اصطياد الشعرية أو الجمالية تحت عباءة الشكل فى لحظة الانحياز له، والواقع أن الانحياز للشكل أو المعنى لا يقود إلى تحديد بؤرة الشعر أى شعرية النص ورؤياه، وإن تجسد الشعر فى

اللغة فإن اللغة لا تقوى على تحديد الشعر بقدر ما يحدد ذاته وهكذا : فالشكل – أيا كان- لا يحدد الشعر بقدر ما تحدد ذاته، وهذه مشكلة ترتب عليها فى النقد الأدبى إشكالية عصية عن الحل، فالنقد الاحترافى يدرس الشكل الحامل للشعر، لا الشعر المحمول، وليس هذا إنقاصًا فى النقد وإنما نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر، إذ على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدى[٢١].

من هنا يمكننا تشخيص سر ذلك الجفاف والجذب الذى يخيم على أرضية النقد الأدبى، إنه الغياب الكلى لمقولة الرؤيا الشعرية بملامحها وضوابطها الجمالية والمعرفية فى أثناء الصياغة النقدية، فإشكالية المناهج الاحترافية تعود إلى عدم حضور هذه المقولة وأخذها بعين الاعتبار فى عملية التأسيس للمنهج، فاللغة تمنحنا الشكل والعالم يمنحنا المحتوى أو المعنى (المضمون)، فى حين أن الآفاق التى يرسمها كل من الشكل والمحتوى هى عملية أخرى يتكفل عنصر ثالث، إنه الرؤيا الشعرية، بوصفها قطبًا ثالثًا فى العملية الإبداعية وهى جوهر الشعر، وقد قدم أدونيس مفهومه لهذا الجوهر فى ظل جملة من الملامح والضوابط.

٢ - ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس:

٢ -١ - الكشف:

ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحداثى ة، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمن فى التعبير عن الواقع فى صورته المرئية، فإن الشاعر الحداثى تجاوز النمط التعبيرى، حيث تحول إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجود- فى رؤيا الحداثة بعامة – هو لا شىء، خارج الزمن الإنسانى، فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها فى تجربة هذا التيار ليست شيئًا أكثر من كشفها عن تجربتها وهى تحاول إيجاد نفسها فى الزمن لتغدو تجربة الكشف - من ثم- تجربة إيجاد، فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو- فى الآن نفسه- إيجاد لوجودها هى نفسها فى الزمن، بفاعلية الإيجاد، من حيث هى وجود منبثق عن تلك الحركة، يتحقق بتحققها وينقطع عن توقفها.

بيد أن فاعلية الكشف فى التجربة الشعرية الحداثية هى فاعلية كشف وإيجاد للذات أولًا، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانيًا. وبهذه الكيفية يقع الاتحاد والتوحد بين الذات والعالم، فتتحول الذات إلى صورة من صور العالم المجهول، العالم اللامرئى، وهذا يعنى أن الذات الشاعرة تمارس فعلها الشعرى الكتابى داخل دائرة المجهول لتحول ذلك المجهول إلى معلوم جديد، يمثل بالنسبة إليها على الأقل حلقة اكتشاف جديد؛ لأن: "الكتابة الإبداعية على الشيء هى بتعبير آخر، ما خفى منه المجهول، الغامض ما لم يكشف عنه من قبل"[٢٢].

فالكتابة الإبداعية إن لم تتخذ طريقها صوب المجهول ستسقط فى التكرار ولا تغدو كشفًا؛ ذلك لأن الكشف يرتبط بالخلايا الغامضة والحية فى رحم هذا الكون، وفى ضوء هذا الأفق الكشفى تتحدد جمالية القصيدة بمدى ما تكشف عنه. إن الطبيعة الحقيقية للشعر فى منظور أدونيس هى: "أن يكشف للروح، أذرع الأخطبوط الهائل من الخطايا السبع، الذى يطبق عليها ويوشك أن يخنقها ولكن ما دامت الحياة مستمرة، فإن الأمل فى الحياة باق مع الحياة"[٢٣]، الكشف الأدونيسى بهذه الصورة حركة دينامية اتجاه المجهول للمعلوم، بل إن الطاقة الكشفية فى القصيدة هى طاقة تعمل على تمزيق ستائر الوضوح لتزج فيما بعد فى خرائط العمق والغموض والقصيدة التى لا تتوفر على هذه الطاقة والكشفية تبطل من أن تكون شعرًا.

لقد انطلق أدونيس فى مختلف تحليلاته النظرية لواقع الشعرية العربية من هذه الطاقة الكشفية، ويتضح ذلك من خلال تقويمه للمعرفة فى الثقافة العربية الإسلامية " والمعرفة هنا ليست إذن "علمية" أو "اكتشافًا"، وإنما هى "وحى أو "تذكر" وليست بالأحرى تساؤلًا "حول الله" بل هى تمجيد له، ولعل فى هذا النص ما يضيء الحدس اللغوى الإسلامى العربى..." [٢٤]. ويمثل هذا الرأى الأدونيسى نقدا لاذعًا لمفهوم الحقيقة عند الإسلاميين، فإن كانت الحقيقة عند

الحداثى ين هى حقيقة مطلقة لا ثابتة، حقيقة متغيرة فإن الحقيقة فى النص القرآنى وفى تصور الإسلاميين وإن كانت مطلقة، فإن النص القرآنى يظل حقيقة ثابتة معلومة لا متغيرة، وإن تغيرت دلالات ملفوظات النص القرآنى من زمن لآخر.

وفى سياق آخر نجد أدونيس قد أزاح الستار عن قصيدة "الكوليرا" للشاعرة العراقية "نازك الملائكة"، حيث نفى عنها تلك الطاقة الكشفية الرؤياوية[٢٥]، وفى الوقت نفسه يعجب بشعرية "أندريه فلتر"(ANDRE FILTER) وبالمدارات التى تتموضع فيها هذه الشعرية، حيث ترى "فى هذا المدار (..) العالم كله مسافرًا سفر استقصاء وكشف ومعرفة وحوار"[٢٦]، إن الطاقة الكشفية -إذن- هى التى تجعل القصيدة تولد ولادة مغايرة لا من وردة ولا من صليب، ولا من نسيان كبير، فالطاقة الكشفية هى التى تجعل القصيدة تقيم فى كل الجغرافيات ماديًا وروحيًا، إنها باختصار استبعاد كل موانع تحقق الوجود، هذا هو مفهوم أدونيس للكشف فى ارتباطه بالمجهول ورؤية ما لا يرى، وفى اغتباطه بالغامض والمضمر من الأشياء، فهو طاقة إيمائية تجعل النص الشعرى فى حركة تمايز دائم بالعالم أو الوجود والإنسان ومستقبله الواعد.

إن الشعر الجديد عند أدونيس شعر يتخلى فيه الشاعر الحداثى عن الجزئية، ولا يمكن للشعر الكشفى أن يكون عظيمًا إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم ولا يجوز لهذه الرؤيا أن تكون منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح أو أن تكون عرضًا لأيديولوجية ما، فشعر الوقائع الصغيرة وكذا شعر الوصف نقيض للشعر بمعناه الجديد ذلك؛ لأنه لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية، فالأثر الشعرى الذى لا يكون بالنسبة للشاعر وللقارئ إلاّ شكلًا من أشكال المديح أو الهجاء، هو فى الحقيقة كما يقول "مالرو" ضد الشعر، ويعتقد أدونيس أن معجزة الشعر هى على وجه الدقة لا تكمن فى انعكاس هذه المعطيات فحسب، بل أن يتجاوزها، لأن الأثر الشعرى ليس انعكاسًا بل فتح، وليس الشعر رسمًا بل خلق، يضاف إلى ذلك أن

الشعر الكشف فى تصور أدونيس، يتخلى عن الرؤية الأفقية، فلا نبحث فى القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعرى فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه"[٢٧].

إن القصيدة الكشفية يسقط من عداها فكرة الانعكاس ليحل محلها فكرة الخلق والإبداع وهنا تلعب الذات دورًا كبيرًا فى كتابة القصيدة الكشفية، فالشاعر الذى لا يضيف من ذاته للواقع شيئاً يبطل أن يكون ما كتبه شعرًا، بل إن القصيدة الكشفية بطاقاتها الإيحائية الخلاقة تتخلى عن الموضوعات الجزئية وفكرة الأغراض القديمة والوقائع الصغيرة والوصف والحدث، قصيدة الحداثة، لقد جاءت لتؤسس لنفسها مناخًا كشفيًا جديدًا يتخطى عن تلك المعمارية العتيقة التى ينبنى عليها منطق الشعر التقليدى، وما الشعر الكشفى سوى كشف عن حياتنا المعاصرة فى عشيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات فى الكينونة المعاصرة.

لذا ألح أدونيس على كراهية المنطق الخطابى فى الشعر القديم؛ لأن هذه الكراهية خاصة من خاصيات الشعر الجديد، فحب النطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيى فى إنسانية مؤقتة لها عوامل يقينها، حتى إذا صادفت أمامها أسرارًا أو مخاوف سرعان ما تألفها وتصيرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذى يحيا فى عالم غير يقينى يتجنب النطق ولا يخضع لتعبير يغير الأوزان التقليدية، فحيث لا تكون أوزان فى رأى من يشيرونها، لا يكون شعر[٢٨].

إن فكرة الانزياح إلى الأوزان التقليدية ما هى فى النهاية إلا انحياز إلى سلطة المنطق والعقل، إنه يحسب نفسه مغامرًا إزاء مصادفات خطيرة تتطلب جرأة، أكثر مما تتطلب احتراسًا، بيد أن الشعر الكشفى الجديد يتخطى العالم المغلق المنظم، يتجاوز الأسس التى يقوم عليها واقعنا، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد، والشعر بهذه الكيفية هو "استبطان للعالم وجهد للقبض عليه دون حل أو جزم أو تحديد وخارج كل نسق أو نظام عقلانى منطقى، الشاعر يترصد العالم كله وينبئ

بتحولاته، هذه التحولات، ومن هنا إمّا أن يكون الشعر كليًّا وإما أنه لن يكون"[٢٩].

فالشاعر الحداثى يطارد العالم بهدف القبض عليه جراء تحويله إلى قصيدة شعر، ولكن العالم دومًا يتقدم هاربًا من قيد الكتابة مثلما تتقدم القصيدة الشعرية هاربة من قيد النقد، فكأن لعبة الشعر الكشفى هى لعبة أخرى تتطلب لعبة كشف نقدى جديد محكوم عليه سلفًا بالاستمرارية والذوبان اللامنتهى فى روح القصيدة الكشفية بوصفها انفتاحًا مستمرًا وكشفًا متواصلًا، فلا مجال إذن لمحاكاة الطبيعة فى القصيدة الكشفية، فهذه المحاكاة هى إبداع انخرط فى رؤية تظل مهما كملت دون الأشياء وتحتها، لأن الكمال عند أدونيس مثله مثل مصدر الحقيقة عند الفلاسفة المثاليين فى تأكيدهم على قطب الخارج. والثابت لا المتحول أن أدونيس يعتد بالخارج من حيث كونه مصدرًا من مصادر المعرفة، وهى عنده أشبه ما يكون بالمعرفة الصوفية:

يقول: قلت لكم.
لأننى أبحر فى عينى.
قلت لكم رأيت كل شىء.
فى الخطوة الأولى من المسافة[٣٠].

فهو فى حالة الإبحار عبر رحلته فى الخارج تتجلى له المعارف، أما المتصوف فإن كشوفاته تتحقق عبر فنائه فى المطلق، ولكن من خلال التأمل الباطنى الذى يجمع بينهما، ويرى جبرا إبراهيم جبرا "أن هذا التوجه عند الشعراء الحداثى ين العرب يعود إلى تأكيد الحداثة الأوروبية على الذات، وهى حداثة تفهم الأصالة أنها من الذات لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية..."[٣١]

إن هذه النظرة الجديدة للذات الإنسانية فى علاقتها بالطبيعة تخرج من قدر الطبيعة، فيما يرى أدونيس لتدخل فى إرادة إنسان، وهى ترى ضرورة "الإيمان بأن

الإنسان قادر على تغيير نفسه والعالم معًا، قادر على صنع التاريخ"[٣٢]. وهو ما أكده شعرًا فى قوله:

قادر أن أصيّر وجهى بحيرة للبجع،
أو أجعل أهدابى غابات،
وأصابعى ربيعًا وأعراسًا، قادر أن،
أبعث أليعازر فى كل خطوة أخطوها،
لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور[٣٣].

والواقع أن هذه الجمل الشعرية قد عظمت قدر الإنسان، وجعلته قادرًا على البعث والخلق، فهو يمتلك معجزة المسيح -عليه السلام- حين بعث أليعازر، وهى نبرة إلحادية تكشف عن فاعلية دور الإنسان من خلال إعطاء تفسير لنظريتى وحدة الوجود والفيض الراهبة على ألسنة العلاقة بين الإله والإنسان بغاية إبراز الإنسان كعنصر فعال، ليس فقط فى العالم المادى، وإنما أيضًا فى العالم الآخر، الإلهى، بل إن أدونيس يرى أن الإنسان هو محور الكون، حيث - يرفعه من منظور إلحادى خالص- فيجعله مقياس الأشياء بدلًا من الله، يقول: "الإنسان هو لا الله، مقياس الأشياء وما الطبيعة إلا مجال لفعله ومرآة لتجاربه"[٣٤]، ويرى عدنان حسين قاسم أن أدونيس بهذه النظرة الإلحادية قد أسند للإنسان قدرات تجعله يتفوق على الذات الإلهية (تنزه الله عن ذلك)، فيغدو مقياسًا للأشياء، ثم تتمزق الفواصل بينه وبين الله عز وجل فى إطار تفسير إلحادى لنظرية وحدة الوجود ولهذا التصور أسست هذه النظرية بيانها على الموازاة بين الكون الأكبر والكون الأصغر، كما نادى بها "محيى الدين بن عربي"[٣٥] ولكن لا يجب أن تخلط بين فكرة الخلق الإلهى والخلق الإنسانى، فالأول هو خلق للإنسان وسائر الموجودات، فى حين أن الثانى هو خلق لفعل شعرى إبداعى يجب على الذات الشاعرة أن تلهو فيه عن الأشياء فى صورتها المرئية، وهو الشيء الذى يجعل الذات تمارس فعلها الكشفى بهدف الوصول إلى جوهر دخيلاء الأشياء.

إن استغراق الشاعر فى عالمه الداخلى عالم اللاوعى يجعله منفصلًا عن المحسوس، لكن هذا الاستغراق يتيح له إذ يعيش حالة يستقبل فيها الأشياء فينكشف له الغيب "فيتلقى المعرفة كأنما يتجسد له الغيب فى شخص ينقل المعرفة"[٣٦] ويترتب على انفلات الرؤيا الشعرية من قوانين المنطق والعقل تحطيم قوانين الزمان والمكان، حيث يتجلى للرائى "أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزمانى، وخارج المكان المحدود وامتداده"[٣٧] والواقع أن أدونيس فى حديثه عن الشعر الكشفى بوصفه دفعًا حداثيًا تأثر فى ذلك بما تأثر به الحداثى ون الغربيون ولاسيما الرمزيين والسرياليين وكلهم أفادوا من علماء النفس الذين "يقسمون الحداثة بالمنحى الجديد القائم على التداعى المتدفق من اللاوعى، وكل أدب عقلانى منسق، منطقى، إنما هو أدب النمط القديم، أما الحداثة فهى باختصار ذلك اللاوعى، وقد تجسّد الشعر"[٣٨].

ويبدو أدونيس فى حديثه عن الكشف أو الخلق متأثرًا بأفكار الفيلسوف الألمانى فريديريك نيتشه الذى يذهب إلى أن "إرادة الفن (...) هى أكثر عمقًا وأكثر ميتافيزيقة من إرادة الحقيقة والوجود، والغرض من الفن هو خلق كمال الحياة وامتلاؤها وتمجيد وتأكيد الوجود"[٣٩].

ويتجلى ذلك فى شوق أدونيس إلى معرفة ذلك العالم الميتافيزيقى، عالم ما بعد الموت، فيتساءل فى وجه متلهف للكشف يقول فى نشيد الغربة.

فينيق، إذ يحضنك اللهيب، أى قلم تمسكه؟
والزغب الضائع كيف تهتدى لمثله؟
وحينما يغمرك الرماد، أى عالم تحسه؟
وما هو الثوب الذى تريده - اللون الذى تحبه؟
وما تعانى حينما تهمد لكل خلجه؟
والسحر الذى امتلكت شمسه الأميره

فنيق ما يكون؟

وما تكون الكلمة الأخيرة- الإشارة الأخيرة ؟[٤٠]

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة على مختلف التأملات النظرية الأدونيسية، فإننا نجدها تعج بضرورة التوكيد على مثل هذه الطاقة الكشفية، فالشاعر "ليس شاعرًا إلا بشرط أولى يراه ما لا يراه غيره، أى يكتشف ويستبق..."[٤١] وهى دعوة إلى وضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل؛ لأن الشعر الحداثى يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساسًا كشفيًّا وفى هذا السياق تلتحم الذات بموضوعها فى الإبداع الشعرى ؛ لأن "مسألة الإبداع الشعرى ليست جوهريًّا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هى مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس فى الإبداع الشعرى انفصال بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه فى الفلسفة والعلم، وإنما هناك وحدة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، فى الشعر، بين الكلمة والشيء، اللغة والعالـم، ومن لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له، لا تاريخ له"[٤٢].

فكأن أصل الوحدة بين الذات والموضوع من أصل الوحدة بين الكلمة والشيء أو اللغة والعالم، فالعالم يمنحنا الأشياء أو الأفكار فى حين أن اللغة تمنحنا الكلمة أو الشكل، ولا يمكن للكلمة أو الشيء أن تكون إبداعية إلا من خلال الذات، ولا يمكن للموضوع أن يكون متجددًا وإبداعًا، إلا من خلال ذات مبدعة، تعكس ثورتها الكشفية عليه، فتحوّله إلى سحر مصفى، ونتيجة لهذا الفهم عمد أدونيس وشعراء الحداثة عمومًا إلى الربط بين هذه الثنائيات، وهو ربط فلسفى ينبعث من أحاديث "مارتن هيدجر"، فى ترسيخه للوحدة بين الفلسفة والشعر أو الشعر والكينونة.

لقد أولى شعراء الحداثة أهمية خاصة للبعد الميتافيزيقى فى الشعر، وذلك من خلال حديثهم عن علاقة الشعر بالفلسفة، ولاسيما أدونيس إذ يقول: "فالشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث إنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم،

أو الوجه الآخر من الأشياء، أى الجانب الميتافيزيقى كما يعبر فلسفيًّا"[٤٣]. هذا الجانب الآخر من العالم أو الوجه الآخر من الأشياء الذى يحاول اكتشافه ومعرفته هو الجانب الميتافيزيقى فى الشعر، أو هو الجانب الذى ربط الشعر بالميتافيزيقا ربطًا رومنسيًّا كشفيًّا.

إن هذا الفهم الأدونيسى لرؤيا القصيدة هو تحليل للأفق الذى يمكّن الحداثة من أن تجعل القصيدة قفزة خارج المفاهيم السائدة، وتبعًا لذلك نجد أن القضية الأساسية للحداثة تكمن فى "الأفق الكشفي- المعرفى الذى تؤسس له هذه الكتابة، داخل التاريخ العربى من جهة وخارجه- وفى تاريخ الإنسان المعاصر من جهة ثانية"[٤٤]. إنه تأسيس لكلام شعرى يعطى فيه الشاعر الأولوية لعوالم الذات فى عملية إدراك الموجودات، فتتحول الكتابة الشعرية إلى مولود جديد يخرج من رحم اللسان، إنه الكلام الشعرى المصفى، الذى يشوش الكلام السائد ويزلزل سلطته الأيديولوجية؛ لأنه كشف دائم واحتراق للثقافة السائدة. من هنا يتجاوز وحدة الكلام الزائد، الموروث؛ أى أنه يلغى وحدة السطح وذلك بهدف إرساء وحدة العمق والتنوع والاختلاف والتمايز، هذه الصورة المتعددة تجعل "الشعر خلقًا، يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا أو من مصيرنا على السواء"[٤٥]، فالشعر الميتافيزيقى بهذا الفهم الأدونيسى يتجاوز السطح الخارجى للكون والأشياء نحو الحقيقة الكامنة فى الأعماق، إنه وسيلة للمعرفة، بل لأرض أنواع المعرفة، فهو الوسيلة الوحيدة لفتح ثغرة تجاه المطلق.

وإذا كانت فكرة البحث عن المجهول أو اللامرئى هى إحدى وظائف الشعر الكشفى الميتافيزيقى أو إحدى تطلعاته، فإن هذه الوظيفة تواجهنا فى الصوفية بوصفها خاصية من خصائصها؛ لأن البحث عن ما وراء المحسوس هو من أخص خصائص التصوف، ثم انتقلت هذه الخاصية إلى الأدب الصوفى نفسه فصار البحث عن الحقيقة والنفاذ إلى صميم الأشياء وكشف ما وراء الطبيعة إحدى سمات الأدب الصوفى، وفى هذا السياق يشير عبد الرحمن محمد القعود إلى الخلط بين البعدين

الميتافيزيقى والصوفى فى بعض أذهان شعراء الحداثة العربية وفى ممارستهم الإبداعية، وفى تقديره هذا الاختلاط لا يأتى ولا يتجسد بقدر ما يتضح هذا الجمع بينهما[٤٦]. والحق إن مسألة الالتفات إلى الجانب الخفى أو الغائب فى مصيرنا ووجودنا هى مسألة ترد جذورها الأولى إلى مقولات الفلسفة الظواهرية[٤٧].

وإذا كان أدونيس قد نهل من منابع الفلسفة الظواهرية فى تحديده لمعالم مقولته فى الكشف، والكشف يرتبط بالفلسفة، فكل منهما لا يكتفى لما يدرك إدراكًا عاميًّا ساذجًا، وإنما يذهب بعيدًا فى الأعماق يقول أدونيس: "الشعر بمعنى آخر فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء أى الجانب الميتافيزيقى كما يعبر فلسفيًّا، كل الشعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، لهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيًّا "[٤٨]، وأكثر من ذلك هو أن "الشعر يكشف ولا يصور، يوحى ولا يعلم"[٤٩].

إن مقولة الكشف عند أدونيس ترمى إلى تجاوز أى علاقة بين المبدع والطبيعة، فالإبداع عند أدونيس ينبثق من تحطيم هذه العلاقة، فهو إذن محاولة لخلق صلة بين الإنسان والطبيعة، يغذيها ما يعرف عند أدونيس بالعدمية، وهذا هو المنحى الذى التزمه فى جل إبداعاته الشعرية خاصة "مفرد بصيغة الجمع"، وما يفسر ذلك هو انتهاك حرمة الفعل، وهذا ما يتضح فى مقارنة أدونيس بين الفعل الشعرى والفعل الطبيعى، يقول: "ما الشعر فى الأصل ؟ إنه "فعل" أو "عمل" فهو ما يعمله الإنسان إزاء ما تعمله الطبيعة، إنه طبيعة ثانية، وهو إذن صناعة. ثقافة أنه الحرية والإبداع فى الإنسان، مقابل الضرورة والحتمية فى الطبيعة، وإذا كانت الطبيعة هى الشيء كما يتجلى فى الضرورة، فإن الشعر هو الشيء كما يتجلى فى الحرية"[٥٠].

ويتعرض عبد الله العشى إلى هذه المسألة بالذات حيث يختصرها فى الرأى التالى "...والفوضى هى مرادف للخام وللطبيعة، بينما النسق مرادف للشعر وللإنسان وأدونيس يحب أن يكون هذا التشكيل مباشرًا نقدى عبر علاقة ثنائية بين الشاعر والطبيعة ودون واسطة ثالثة، وهنا يكون الشاعر أمام "زمن ما قبل العالم" ويبدو

أدونيس قريبًا من عالم الأسطورة، بحيث يقف الشاعر أمام الطبيعة كما وقف أمامها الإنسان البدائى، دون قانون سابق أو معرفة تتوسط بين الإنسان البدائى والطبيعة، وهذا الوقوف المباشر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقولات السابقة التى تفسر الطبيعة وتشرح ألغازها، مما يجعله يبدع، نقدى يخلق من عدم، مثلما خلق الإنسان الأسطورى ثقافته من عدم"[٥١]. إن هذا النص -بالرغم من طوله- إلا أنه تفسير وتوضيح لفكرة استقلالية النص عند أدونيس، وهنا درجنا على استخدام هذا المصطلح كما استخدمه أنطوان مقدسى ودلل عليه بشواهد شعرية لأدونيس[٥٢]. إن مسألة البدئية هذه بينت لنا ارتباط الكشف بفكرة المجهول، بل هى المهد الأول فى نشأته وتأسيسه.

لقد أشرنا فى فقرات سابقة إلى الجذور الغربية والصوفية العربية لمقولة الكشف، ولا بأس من العودة مرة أخرى إلى أصول أخرى استقى منها أدونيس مفهومه للكشف. الواقع أننا حينما نغوص فى تراثنا العربى نجد مصطلح "الخلق" كمقابل لمصطلح "الكشف" ونكاد نجزم القول بأن مصطلح "الخلق" قد ذكر مرة واحدة فى تراثنا النقدى عند القاضى الجرجانى، وجاء ذلك فى سياق حديثه عن اختلاف الفنـون، إذ يقول: "اختلاف الفنون باختلاف الطبائع وتركيب الخلق"[٥٣].

إن هذه الإشارة العابرة لعبد العزيز الجرجانى لا تفسر طبيعة هذا الخلق، وهذا ما أكاد أعممه على تراثنا النقدى، فالكثير من المصطلحات الواردة فى هذا التراث، تخلو من ضبط المفهوم كما بينا فى مباحث أخرى من هذا الكتاب، وحينما نعرج على الدلالة الاصطلاحية للكشف فإننا نجده فى الصوفية يعنى: "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعانى الغيبية والأمور الحقيقية وجودًا وشهودًا"[٥٤] وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه ابن عربى: "المكاشفة هى طى الحجب"[٥٥]؛ فالكشف عن الصوفية إذن وسيلة لمن أراد الانفتاح عن المعارف الإلهية اليقينية التى لا غيب فيها والمحققة للسعادة، لذلك قال ابن عربى عن الكشف: "الطريق الذى عليه أسلك

والركن الذى إليه أستند فى علومى كلها"[٥٦]. ويربط بين الكشف والعلم وهذا ما يزيد من أهمية الكشف إذ "من لا كشف له لا علم له"[٥٧].

الكشف إذن فى التصوف الإسلامى هو أداة معرفية بواسطتها تعرف الحجب عن الذات العارفة لإدراك الحقائق الإلهية من مصدرها، وهذا ما ألفيناه فى حديث أدونيس عن علاقة الشاعر أو الإنسان بالطبيعة. ويتحول الكشف فى المعرفة الصوفية إلى أداة معرفية "إذا كان الله سرًّا متواصلًا فلا بد من أن تكون معرفته كشفًا متواصلا"[٥٨].

إن هذه النصوص المستوحاة من تراثنا الصوفى تبين لنا أن مفاهيم أدونيس فى الكشف ذات أصول صوفية خاصة حينما يربط بين الكشف والمجهول، والكشف والمعرفة، هذا ناهيك عن بقية الارتباطات الأخرى.

غير أن إفادة أدونيس من الصوفية عمومًا[*] خاصة فى مقولة الكشف تعد قليلة إذا ما قورنت بإفادة من مقولات الرمزيين والسرياليين، إذ يعتبر بودلير ورامبو ومالارميه وفاليرى "نهاية الصراع القديم السحيق العهد بين الشعر السحرى والشعر الدنيوى بين الميل إلى جعل الشعر كشفًا عن عالم جديد، والميل إلى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة"[٥٩] وألبريس يعتبر أن مالارميه ورامبو كافيان لتفسير الشعر الحديث كله، أما مفتاحهما فهو ما أورده لوك إستايغ (Lock Eisteigh) عام ١٩٤٣ فى كتابه دعوة إلى الشعر "الكشف عن علاقات جديدة بين الأشياء"[٦٠]. هذا وقد اتكأ السرياليون على مبدأ يقول: "...إن الفنان لا ينتمى إلى نقدى عصر وإن عليه أن يكتشف عالمه فى ذاته وحدها"[٦١].

وإذا كان الشعر رمزًا عند الرمزيين والسرياليين، فإن هذا ما نادى به أدونيس فى الكثير من كتاباته النظرية عن الشعر، بل أنه خصص مبحثًا فى كتابه: "زمن الشعر" بعنوان "الشعر كشف عن عالم يظل فى حاجة إلى الكشف" وهو العنوان الذى استوحاه من مقال لرينيه شار على حد تعبير حسن الأمراني[٦٢]، ومما قاله أدونيس

أيضًا عن الكشف "إن الشعر الجديد باعتباره كشفًا ورؤيا غامضة..." [٦٣]. فى هذا النص تتضافر مقولتا "الكشف" و"الرؤيا" وهنا يظهر تأثير رامبو فى تصورات أدونيس، وإذا كان رامبو يجعل من الشاعر رائيًا[٦٤]، فإن أدونيس يجعل من الشعر الجديد رؤيا وكشفًا[٦٥].

هذا وقد تحدث الحداثى ون وفى مقدمتهم أدونيس عن قضية التوجه نحو الذات باعتبارها مصدرًا من مصادر المعرفة، وهذا ما أشار إليه من قبل كل من نيتشه وماركس وفرويد، تقول خالدة سعيد: "وقد رأينا الفكر مع أعلام مختلفين فى مواقفهم فى اتجاه واحد: من الغيب إلى الإنسان؛ فنيتشه جعل الإنسان محور العالم، إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع، أما فرويد فقد رأى غيبًا جديدًا وقدرًا جديدًا فى باطن الوعى الإنسانى"[٦٦] والحقيقة أن المصادر الثلاثة التى تشكل ريادة الفكر المعاصر عند الباحثة لها طابع خاص، فجميعها تلتقى لتصب فى الفكر الأحادى، أو تتبنى الخروج على القيم الأخلاقية التى تدعو إليها العقائد السماوية.

وعلى العموم فإننا نلحظ كيف أن أدونيس يتكئ على الآخر، ومن دون أن يقف عند حدوده بل يتجاوز ما وجد وما استقر من مقولات فى سبيل بناء نظرية شعرية متماسكة تستمد سلطتها من واقع الشعر؛ نقدى من داخله، وكل ما يخدم هذا الواقع الشعرى يعمل أدونيس على ضرورة حضوره فى التنظير الشعرى ، حتى وإن كان ذا أصول غربية والمهم عنده هو نقد هذه الأصول وتجاوزها، وتبعًا لذلك تأخذ مقولة التجاوز عند أدونيس حيزًا آخر ومرتكزًا ودعامة أساسية فى إثراء مفهومه للرؤيا الشعرية.

٢ -٢ - التجـــاوز:

تعد مقولة التجاوز من المقولات الأساسية التى بنى عليها أدونيس نظريته الشعرية، حيث دعا فى جل كتاباته النظرية إلى تجاوز العصر والتمرد عليه، كما دعا

أيضًا إلى تجاوز الواقعية بحثًا عن واقع أغنى وأغزر، تنمحى فى جلاله جميع الفواصل والأشكال التقليدية الموروثة والعادات البالية، فالشعر الجديد بهذا المفهوم هو " تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسايران تخطى عصرنا الحاضر، وتجاوزه للعصور الماضية...والشاعر لا يرضى بالمعنى الذى تضيعه العادة الإنسانية على الأشياء مهما كان مفيدًا ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقليد والعادة، ويصبح دوره فى أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[٦٧] والشعر الحداثى أكثر من هذا قائم على تجاوز الواقع؛ لأنه يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه حيث يستحدث واقعًا أغنى وراء وقائع العالم، ذلك هو طريق الشعر الحداثى كونه يسعى إلى التخلص من كل شىء مسبق ومن الآراء المشتركة جميعًا.

وتقوم مقولة التجاوز بذلك على خرق المعطيات السائدة فى الرؤيا والتقاليد الفنية للشعر؛ ويرى أدونيس أن "الشعر يغير الطريق السائد فى رؤيا الحياة والعالم، والتى عبر تغييرها مجازًا، نشأت صور وطاقات لتغيير العالم، ماديًا دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبًا؛ نقدى يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة، وإنما يكون مستكتبًا يقوم بوظيفة محددة، إن دور الشعر فى شعريته ذاتها، فى كونه خرقًا للمعطى السائد"[٦٨] لكن الغريب فى الأمر أن يبسط أدونيس بين التغيير فى علاقات الأشياء فى إطار التركيبات اللغوية فى الشعر وبين علاقاتها فى الواقع المادى الخارجى.

على الرغم من أنه فضل بينهما فى جوهر تنظيراته، فقد رأى أن وظيفة الحداثة جماليًا أن تخلق عالمًا أثيريًا شفافًا ومغايرًا للعالم الواقعى، والتناقض الذى وقع فيه أدونيس يكشفه "كمال أبو ديب" الذى قدّم تصورًا أكثر انسجامًا مع المعطيات المطروحة حين دعا إلى فتح النص؛ لأن هذا الفتح يخلق حالة الغياب، وهى صورة ذهنية تجريدية تتدمر فيها علاقات الكلمات بالأشياء الخارجية، ثم يكشف عن كيفية خلق الغياب فيرى أنها تنبع "من تدمير العلاقة الإشارية بين الكلمات والأشياء: فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشيء وتسميه له، بل تصبح استشارة بسياقات مختلفة من

التجربة، يتواشج معها الشيء لا فى العالم الخارجى فحسب، بل فى عالم الذات المعانية، المجربة"[٦٩] ومن الجدير بالذكر أن تدمير العلاقات الإشارية بين الأشياء والكلمات هو آلية من آليات محاربة الألفة وبناء كيان غريب، لا تعود فيه العلاقات مألوفة بين الكلمات، كما لا تكون فيه علاقة بين الكلمات والأشياء، وإنما تصبح الكلمات فى منظورهم هى الأشياء ذاتها، وهو ما يثير دهشة القارئ.

ويأخذ التجاوز عند أدونيس أشكالًا عديدة فهو ليس تجاوزًا للعصر أو الواقع أو العادة أو الألفة والعلاقات بين الكلمات والأشياء فحسب، إنما هو تجاوز وتجاوز للذات أيضًا، حيث يقول أدونيس: "إن طاقة الكاتب الإبداعية مرتبطة بقدرته على طرح الأسئلة، وعلى تجاوز المستمر لذاته ولما يكتبه، دون ذلك يفقد مسوغ الكتابة؛ لأنها آنذاك تصبح تمجيدًا لحالة يقدمها الوضع الراهن، وتلك هى نهاية الكاتب شكل من الموت قبل الموت"[٧٠]، وتعنى هذه الفكرة، على صعيد الإبداع، وبخاصة الشعر، أن يعيش المبدع دائمًا فى حركة، وأن يكون دائمًا غير ذاته، وغير الآخرين، فكأن الحداثة تريد أن تقول له لكى تظل موجودًا باستمرار لا بد لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار؛ لأن التجاوز هو مبدأ من مبادئ الحداثة، فعلى الشاعر الحداثى لكى يكون كذلك لا بد عليه من تجاوز أو تخطى فكرة النموذج، ولا يمكنه بنقدى حال من الأحوال أن يحوّل نفسه وغيره إلى نموذج ما دامت الحداثة تقوم على فكرة اللانهائية.

إن فكرة تجاوز الذات ليس معناها أبدًا إلغاءها كلية، وإنما هو تحقيق لذوبانها فى العالم، فبعد وإن كانت الذات فى التجربة، التقليدية مستلبة، تابعة للعالم، ومن ثم ناقلة له أو معبرة عنه، فإن العالم فى التجربة الشعرية الحداثى ة تابع للذات خاضع لإرادتها الحرة وفى فاعليتها الخارقة خلقًا وإعادة خلق، لتستحيل الذات بؤرة للعالم ومحرقًا مولدًا له. ففى عالمها يتخلق العالم، وعن عالمها ينبثق، ويرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن الذات فى هذه التجربة غدت لاصقة بقاع العالم، أو بالواقع منه، بحيث لا ترى منه إلا ما يحيط بها، أو ما يحاصرها من صخوره، وجدرانه، كما كان

شأنها فى التجربة الأولى، حين تمكنت من الإفلات من ضغط الواقع الضرورى، ومن ثم من الانطلاق إلى سماء العالم أو إلى قمة الجبل السحرى لتنخرط من تلك القمة فى الممكن بوصفه نقيضًا للواقع، وتجاوزًا له.

ولأن التجربة الأولى نوع من الانفصام بين الذات والعالم، فإن التجربة الثانية جسدت اندثار تلك المسافة بين الذات والعالم مؤكدة التوحد المطلق بينهما، إذ لا يوجد فى هذه التجربة سوى عالم واحد هو عالم القصيدة الممكن أو عالم التجربة الذى يتناهى فى تكوينه طرفان أساسيان هما: الذات والواقع لتصبح التجربة الإبداعية ذاتها – من ثم – هى تجسيد الحى والموضوعى لتلك العلاقة الاندماجية بالعالم، ومن هنا يغدو البحث عن ملامح تلك العلاقة وطبيعتها بحثًا عن ملامح التجربة الإبداعية وطبيعتها من حيث هى الموجود الموضوعى أو شبه الموضوعى الذى يمكن إخضاعه للنظر والتحليل[٧١]. وتأتى هذه السمة التجاوزية لتجربة الاندماج فى العالم من كون طبيعتها الهدمية أو التفجيرية لا تقف عند حدود الواقع، بل تتجاوزه إلى الممكن الإبداعى ذاته، ذلك أن الممكن الإبداعى لا ينهض على رماد الواقعى أو المأساوى وحدهما، بل عند رماد الممكن – القصيدة – المنجز أيضًا، فالممكن بعد اكتمال ولادته يصبح -كذلك- واقعًا أو جزءًا من عالم الخارج الذى ينهض الممكن اللاحق على أنقاضه؛ بمعنى أنه يتعرض هو كذلك إلى عملية نقض أو هدم تتمخض عنها ولادة الممكن اللاحق، وهكذا إلى ما لا نهاية.

وثمة ملاحظة أساسية مفادها أن أدونيس يعانى مشكلة الانتماء إلى واقعه المعيش، على اعتبار أنه واقع مزر ينبغى له أن يجاوزه بصنع عالم الوهم الذى ينغلق فيه على نفسه، وقد اضطره -ذلك- إلى أن يتخذ من الحلم آلية من آليات صنع الصور، وحمله الحلم المتسرب -عمدًا- من اللاوعى الجمعى على الذهاب إلى تقمص شخصيات آلهة الأساطير لإبداع عالم جديد فى الوقت الذى تدمر فيه أركان العالم القديم، ومن هنا كان اختياره لشخصية أدونيس ليحقق ما حققه ذلك الإله الأسطورى من الخصب والنماء بعد الجدب والمحل.

إن الشاعر يختزل فى لا وعيه كل ما تخلفه التجارب الفردية التى يمارسها من ناحية، ويجمع إليها كل ما تصل إليه حدوسه وإدراكاته من رصيد اللاشعور الجمعى من ناحية أخرى، نقدى أن كل ما يجرى فى حركة الحياة يجد له مكانًا على صفحة روح الفنان أو يخزن فى أعماقه الغائرة، وهذا يعنى أن ثمة علاقة قوية بين الشعور واللاشعور، وإن رجحت كفة اللاشعور عند أدونيس الذى يذهب إلى "أن اللاشعور يشغل فى الحياة النفسية مكانًا أوسع من المكان الذى يشغله الشعور، وأن محتويات اللاشعور تناقض أو تعارض إجمالًا محتويات الشعور، ومن هنا تقوم الحياة النفسية، حياة الفرد، على التناقض، فتبدو حياة الإنسان جدلًا بين باطنه وظاهره، بين شعوره ولا شعوره، بين الذات والمجتمع"(٧٢)، وإن عمل أدونيس على إعطاء الأولوية إلى عالم اللاشعور فى عملية الإبداع بوصفه عالمًا تترسب فيه نوازع الإنسان من قلق وحيرة وتساؤل واضطراب وصبوات وأحلام وطوبويات، وأدونيس فى بسطه لهذه المفاهيم يكون أفاد مما توصل إليه يونج حول اللاشعور الجمعى فى علاقته بعملية الإبداع، الذى ذهب إلى أن كلماتنا "تصلنا- كالعصير المشبع بخلاصة الحكمة والمعرفة السرية- خلال جذور النفس الضاربة فى تلك الأعماق المظلمة القديمة لتجارب الجنس البشرى عبر ملايين السنين المتجددة بالتجربة الشخصية لكل فرد"(٧٣).

قلنا سابقًا إن علاقة الشاعر بالواقع هى علاقة تغيير؛ لأن الشاعر المعاصر لم يعد يقنع بعطاءات الواقع المرئى، وأدونيس حين حقق فى تغيير هذا الواقع أو تدميره تحول اهتمامه إلى إقامة واقع ذهنى فى وقت الشعر، ولم يكن أدونيس مبتدعًا لهذا الأمر الأسطورى المخصب للفن والحياة، كما لم يكن أول من نبّه إليه، لكن الفضل يعود إلى حركة الإبداع الشعرى فى أوربا طوال القرن العشرين، ولعل ت.س. إليوت كان من أوائل الشعراء الغربيين الذين تنبهوا إلى ما فى هذا الرمز من قيم غنية ومتميزة، فاستخدمه فى قصيدة "أرض اليباب"، وقد "وجد إليوت فى تفسيرات

الأساطير حول عدد من الآلهة الشرقية التى تتعلق بالموت والقيامة وتحول الدماء إلى شقائق وزنابق، وجد فيها ما يشبه الصيغة المسيحية فى صلب المسيح وقيامته من وسط الموت، مشروطة بالبحث عن الحق وبلوغه"[٧٤]، ويبدو تشبث أدونيس بالأساطير واضحًا من حيث كونها أداة من أدوات مجابهة الواقع الخارجى الذى عجز عمليًّا عن مواجهته، فقفز فوقه فى محاولة منه لتغييره حتى وإن اتجهت محاولته نحو تفسيره أو رؤيته، رؤية مجردة كما فعل صناع الأساطير، وتلتقى الأساطير مع الأحلام فى المنطق ذاته.

وقد أدرك فرويد منذ وقت مبكر نسبيًّا فى كتابه "تفسير الأحلام" أن ثمة تشابهًا بين الحلم والأسطورة من حيث كونهما ينفلتان من منطق الواقع الخارجى، كما أنهما نتاج اللاشعور فى الوقت نفسه، وأن أحداثهما تقع خارج حدود الزمان والمكان، فكلا من بطلى الحلم والأسطورة يقوم بأفعال خارقة، يترجم بها الرغبات المكبوتة التى تنطلق فى غياب المراقبة الواعية"[٧٥]، وأحب أن أشير هنا إلى أن الصوفية والسريالية أيضًا هى استكشاف ومجاوزة، استكشاف للعالم الداخلى للاشعور ومجاوزة للعالم الواقعى المطروح بين أيدينا، وتقوم السريالية على التوجه إلى العالم الداخلى للوقوف على أعظم الأحداث دلالة فيه، وإذا كان أدونيس قد تأثر بـ: إيلوار وأندريه بريتون من السرياليين، فإنه كان أكثر تأثرًا بالرمزيين من أمثال: رمبو وبودلير ومالارميه، كما تأثر بـ: سانجون بيرس فى تأسيسه لمفهوم التجاوز.

هذا وقد ألفينا أدونيس قد عمل جاهدًا على التأسيس لمقولة التجاوز انطلاقًا من طرحه لمشكلة المجتمع العربى التى لم تعد عنده مشكلة لغة، بقدر ما هى مشكلة تنبع من هيمنة السائد على الممكن، وقل إن شئت هيمنة نزعة التكيف على نزعة التجاوز[٧٦] لذلك نجد أدونيس يربط فى أكثر من انسياق بين الإبداع والتجاوز كخاصية رؤياوية تتم بها عبقرية الرؤيا الشعرية "كل إبداع هو إبداع عالم، فالشاعر الحق هو الشاعر الذى يقدم لنا فى شعره عالمًا شخصيًّا خاصًّا، لا مجموعة انطباعات

وتزيينات، إذ كل إبداع هو تجاوز وتغيير"[٧٧]، إن التجاوز والتغيير عند أدونيس يتجهان صوب الواقع اللغوى والثقافى وذلك بهدف الوصول إلى واقع لغوى وثقافى جديد، يختلف حتمًا عن الصورة المرئية التى يحملها الواقع قبل المجاوزة والتغيير.

والتجاوز مفهوم مناقض للمنطق العادى، لذلك نجد أدونيس قد نبذ ما يعرف بالنبرة الخطابية فى الشعر، معتبرًا إياها خاصية جوهرية فى القصيدة التقليدية، والشعر الحداثى يأبى أن يتخذ من هذه الخاصية جوهرًا له.[٧٨]

إن نبذ أدونيس وكراهيته للمنطق الخطابى، هو نبذ للعقل بالأساس؛ لأن ما يعتقده ناقدنا هو أن العقل عاجز على إدراك ما يتستر من الأشياء، ويتضح ذلك فى حديثه عن الفرق بين "رائى الحس ورائى القلب" يقول: "إن العقل يقف عند حدود ما استقر، نقدى ما صار ماضيًا، أما القلب فيعنى بما لم يأت بالمستقبل، القلب يحرر أما العقل فيأسر... إن الرؤيا تكشف عما يعتبره العقل محالًا، كأن تجمع مثلًا بين نقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه فى اللحظة ذاتها فى مكانين مختلفين فى الحلم ... لهذا يمكن القول أن ما تكشفه الرؤيا تعارضه بالضرورة الأدلة العقلية ذلك أن الحس والعقل يدركانه"[٧٩].

إن عجز العقل عن إدراك ما هو خفى هو الذى جعل أدونيس يبحث عن طريق آخر بعيدًا عن عقلانية العلم الباردة يقول: "صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفى هاجس المستقبل، ولا تنفى الماضى بإطلاق طرق تحتضن على العكس - ماضيًا ما- الأسطورة الصوفية العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة فى الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعًا إلى الكشف عن حقائق أسمى إنسانية، وأعمق من حقائق العلم"[٨٠]، فالعقلانية إذن تعتمد على المنطق فى النظر إلى الكون الشعرى ، بيد أن الشعر كوثيقة معرفية يرفض المنطق وعقلنة الأشياء.

إن النظريات الأدبية قديمها وحديثها لم تنكر الإمكانات الكشفية والتجاوزية للأدب، ولم ينكر الأدباء على اختلاف اتجاهاتهم تلك الطاقة التكوينية فى الأدب، إذ هى جوهره وروحه، وإنما أخفتها الصياغة النقدية تحت صرامة علم الأدب، وتحت رقابة صرامة العقلانية.

فترى كيف تسمح لنا عقولنا بقبول لذات النص اليتيمة فى تنبئية بارث؟ أو احتفاء المتلقى بالنص عند جماعة الكونستونس؟ هل تقبلنا ذلك وفق الحقيقة العلمية أم وفق قوانين المعرفة الشعرية بوصفها أفقًا جماليًّا؟ إنها المفارقة العجيبة بين الأدب كمعرفة عقلانية وبين الأدب كمعرفة شعرية جمالية، فهو اليوم (الأدب) وفى ظل هيمنة وتسلط المناهج النقدية الحديثة (النقد الحديث) يخاطبنا نقديًّا بلغة العقلانية، يمكننا أن نفهم الخطاب بلغة المعرفة الشعرية، ويكون الأمر جدية إذا عدنا إلى النصوص الأدبية أو إلى تصريحات واعترافات وكتابات النقاد أنفسهم، إنهم يقرون بما لم يجرؤ النقد على قوله كما وضحنا ذلك فى الفصول الأولى من هذا البحث(*).

أدونيس لا يكتفى بدحر عقلانية العلم الباردة، بل تجده أيضًا يرفض أن يكون الشعر تعبيرًا عن هذا الواقع، فالشعر عنده هو نقيض للواقع، وقيمته لا تأتى من التآلف والانسجام مع هذا الواقع بحرفيته يقول: "... قيمة العمل الشعرى لا تكمن فى مدى كونه "واقعيًّا" أو "حقيقيًّا"؛ نقدى فى مدى كونه "يمثل" أو "يعكس" وإنما تكمن فى مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة؛ نقدى على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم، وبين الإنسان والعالم" (٨١).

إن هذا الموقف الأدونيسى هو نقد للواقعية التى تحاول خلق علاقة منطقية بين الشعر والواقع وذلك ما تجسده مقولات الاشتراكيين، أدونيس ينتقد هذا الفهم ويقر بأن "الموقف الشعرى الصحيح هو الذى يؤكد النقيض: فالشعر الجديد هو ما يناقض الواقع ففى مجتمع كالمجتمع العربى، مغترب على جميع المستويات يجب أن

يكون الشعر والفن، بعامة، نقيضًا للواقع، يحطم جميع أوهامه"[٨٢]، ففى ظل الانفصال عن الواقع ينبعث صوت جديد، بل لغم تتأكد بموجبه رؤياوية الشعر إنه التجاوز، الرؤيا الشعرية بحسب هذا المفهوم هى تخطى يقود إلى التخطى، تخطى الواقع والبحث عن واقع آخر يرفض سلطنة العقل والقوانين العقلانية الصارمة، وفى هذا الرفض والتجاوز تكمن رؤيا الشعر.

وحينما نمضى إلى كتابات النقاد العرب الحداثى ين فإننا نجد هذا الصوت الأدونيسى يتعالى رويدًا رويدًا، خصوصًا فى أطروحات محمد بنيس وعمر أزراج، فالأول كتب فيما يشبه الاعتراف الضمنى بتأثره "كل عمل جديد كان يصدر لأدونيس، عبر الثلاثين سنة بكاملها، بالعربية أو مترجمًا إلى لغات أخرى، كان دليلى إلى فرح جديد وسعادة تتسع أنحاؤها وأسرارها، هو ذلك إحساسى..." [٨٣]، ويتضح تأثر أزراج بأدونيس فى نبذه للمنطق وهو الدأب الذى ألفيناه عند أدونيس سابقًا، يقول أزراج: "الرؤيا فى الشعر هى تجاوز منطق الكتابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيحاء والوضوح التقريرى إلى الغموض الجميل"[٨٤].

وهنا يشير أزراج إلى الجانب الأسلوبى، الانحراف أو الانزياح؛ لأن الأسلوبية - كما سبق أن أشرنا- تعنى علم الانزياحات اللغوية. ولم يتأثر عمر أزراج بأدونيس فى القول بالانحراف فحسب، بل أجده فى الكثير من الأحيان يستعير مصطلحات أدونيس فينسج منها سياقات جديدة، لا تخرج فى إطارها العام عن مفهومات أدونيس عمومًا، ومن تلك المصطلحات نذكر: التحول، التخطى، الاستشراف، المجهول، رؤية ما لا يرى، الخلق، النفى، التحطيم، التجاوز، الحضور، الغياب، الممكن، الحلم[٨٥]، ثم إن فكرة نبذ المنطق والعقل التى رددها أدونيس نجد محمد بنيس يرددها هو الآخر نابذًا إياها، وبتأثير من أدونيس، ويتضح ذلك فى مقول قوله: "إذا كان الكلام المألوف (...) تابعًا لقوانين العامة (...) فإذا الشعر يخترق هذه القوانين ويخرج عليها مؤسسًا لقوانين خاصة"[٨٦] ويقول أيضًا فى نبذه للعقل: "... الإبداع حينما يخضع للوعى للتعقيد، يعلن موته، فليت المعقولية وحدها هى

التى تمنح الإبداع شرعية وجوده"[٨٧]. هذه النصوص على اختلاف سياقاتها وصياغاتها لا تخرج عن الإطار العام لمفهوم التجاوز، كما حدده أدونيس، وإذا كان عمر أزراج ومحمد بنيس قد اقتفيا خطوات أدونيس مصطلحًا ومفهومًا، فترى ما مرجعية أدونيس فى تحديده لمفهوم التجاوز وضبط حيثياته فى إطار العلائق والروابط المذكورة أعلاه؟.

قبل تحديد مرجعية أدونيس فى مقولة التجاوز أشير إلى ملاحظة أساسية بالمصطلح ذاته، أعنى مصطلح التجاوز، فنقدنا الحداثى لا يجد تحرجًا فى المقابلة بين مصطلح التجاوز ومصطلح العدول من جهة، وبين مصطلح التجاوز والانزياح من جهة أخرى، ومصطلح العدول فى الأصل يعود إلى عبد القاهر الجرجانى، وقد جاء ذلك فى سياق حديثه عن "المعنى ومعنى المعنى"[٨٨]، وأرى أنه من التعسف أن نقابل بين مصطلح التجاوز بمفهومه الأدونيسى وبين العدول والانزياح كمصطلحين أسلوبيين. صحيح أن الناقدين كليهما يمارسان نشاطهما النقدى فى حقل اللغة، وذلك بخلق علاقات جديدة بين أنفس الكلم، لكن الانزياح فى النشاط الأسلوبى لا يخرج عن نطاق اللغة، ثم إن التجاوز كمفهوم جمالى لا يكتفى بكسر منطق اللغة، بل يتجاوزها إلى كسر واقعية الواقع والماضى والتاريخ والزمان والمكان والعقل...ومن هنا يغدو التجاوز خاصية جمالية ومعرفية تمارس تسلطها وطقوسها فى رحاب المعرفة الشعرية وما تكتنزه من تنبؤ فيصبح المستقبل أحد صور هذا التنبؤ، هذا عن مقابلة المصطلح.

أما فيما يخص تجذره فى تراثنا الصوفى، فإننا نجد مقولة لأحد الفلاسفة هو ابن عربى الذى يقول بأن: "العجز عن درك الإدراك إدراك"[٨٩]، فالعقل فى تصوره عاجز حتى عن الإحاطة بكنه المخلوقات، فكيف له بمعرفة الخالق، ويبقى السبيل إلى معرفة الحقيقة المطلقة هو انكشافها على القلب: "القلب قوة وراء طور العقل تصل العبد بالرب"[٩٠].

إن الإقرار بعجز العقل هو أحد المنطلقات التى انطلقت منها التجربة الصوفية، وهذا ما اعترف به أدونيس نفسه، حيث أعطت التجربة الصوفية "للمعرفة الشعرية الخاصة وللمعرفة الإبداعية العامة أبعادًا لا سابق لها. فهى لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته فى الجسم نفسه، ولكى يبلغ الإنسان ما لا ينتهى، لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركى..، ويتم ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل..."[٩١]، وهكذا نلحظ أن فكرة التقليد من شأن العقل بل نبذه لم تكن من عطاءات النقد الحداثى ، وإنما جذورها تمتد إلى الآفاق التى فتحتها التجربة الصوفية.

وكثيرًا ما تتلبس الكتابة الشعرية الأدونيسية رداء صوفيًّا، ويتضح ذلك فى جل دواوينه المتأخرة، خاصة: "كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم الليل والنهار"، فكلمة "كتاب" مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها: "كتاب المواقف والمخاطبات" للنفرى، و"كتاب التجليات" و"كتاب الأسفار" لابن عربى، وبهذا ينتسب عنوان أدونيس إلى سلالة ثقافية أرست نمطًا كتابيًّا يتمتع عن التصنيف. وبإسناد "التحولات" إلى الكلمة الأولى، ينكشف البعد الصوفى للعنوان، فحياة الصوفى رحلة يشهد فيها تحولات، وهو يرتقى من مقام إلى مقام آخر إلى أن يبلغ مقام الفناء والبقاء؛ الفناء نفسه والبقاء بالله. من هنا اقترنت كلمة "التحولات" فى العنوان بالهجرة بما هى ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذى لم يرتبط لديهم بجغرافية ما، بل كان تصاعديًا نحو الله، جسده تخيلهم للمعراج، ونزوليًا يقود، أيضًا، إلى الله، ولكن عبر الدواخل. وهو ما ارتكز عليه أدونيس فى صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها. والهجرة لدى أدونيس لا تتم، هى الأخرى فى المكان، بل فى جسد المرأة، فيغدو لهذا الأخير أقاليم ومنعرجات وتضاريس، ومنها يتحدد الزمن بحضور الشاعر عشيقته، يضع زمنه، فيصبح الجسد هو الزمن، ويتحول إلى ليل ونهار.

كما يمكن أن تئول ثنائية الليل والنهار فى العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها، تنويعًا لثنائية الظاهر والباطن التى شغلتها الصوفية فى خطابها كما فى فهمها للوجود. وصوفية العنوان التى حاولنا تلمسها فى تركيبه تجسدت بجلاء فى العناوين الفرعية لهذا الديوان، والتى كان عنصر التحول فيها خيطًا يشد بعضها إلى بعض، ويحقق تماسكها. وقد ارتبط فيها بالنبات باعتباره يعمقها وينميها، وهذه نماذج من العناوين الفرعية: زهرة الكيمياء، شجرة النهار والليل، شجرة الشرق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة السحر...الخ. كل هذه النماذج تفصح عن تعامل أدونيس الخاص مع المد الصوفى، فالتركيب اللغوى للعنوان "مفرد بصيغة الجمع" يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربى التى تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء يقول: "أعلم أن مسمى الله أحدى بالذات كل بالأسماء"[٩٢].

إنه تصور يجعل كل موجود مخترقًا بالذات الإلهية، وأدونيس إذ يعتمد هذا المتخيل الصوفى فى بناء العنوان بوصفه جزءًا من النص، يهدف إلى التشطيب على صفاء الهوية، والانفتاح على ذاته باعتبارها كلاً. فهذا المفرد بصيغة الجمع هو، فى الآن ذاته، جمع بصيغة المفرد، وهو ما تجسد فى تقديم الشاعر للذات والموجودات، كل شيء يغدو هو ولا هو فى آنٍ.

وإذا كان أدونيس قد تبنى فكرة التجاوز على رفض الطرائق الشعرية التى تبحث عن حلولها فى الفكر وتخضع لبنية العقل وحدوده، والتزاماته المنطقية[٩٣]. فإن حق الرأى هو توكيد لأحد مبادئ السريالية، التى تنكرت إلى القيد المنطقى، من أن يصنع بين عناصر الواقع نظامًا جديدًا غير متوقع على الإطلاق[٩٤].

كما يعود تأثر أدونيس فى تحديده لمفهوم التجاوز بتيار التجاوز والتخطى الذى أرسى معالمه سان جون بيرس (St.Jhon perse)، حيث يلتفت محمد بوشحيط إلى هذا التأثر فيقول: "إن الإلهام الذى ينزل على أدونيس بالتأكيد لم يهبط عليه عن

طريق طائر "الفنيق" وإنما أتى حسب معرفتنا من خلال تأثره بمدرسة "التجاوز والتخطي" لأستاذه "سان جون بيرس..."[٩٥]، وإذا كانت قيمة الشعر عند أدونيس تتولد من تلك العلاقات الجديدة التى يقيمها المبدع بين أشياء لا علاقة بينها فى الواقع، فما ذلك سوى توكيد لفكرة أرشيبالد مكليش القائلة: "إن علاقة الأشياء التى لا علاقة بينها هى بالضبط ما يكون ذا معنى فى الشعر..."[٩٦].

هذا وقد مر بنا أن أدونيس قد أقر بأن الشعر هو أقل الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان، فهو تجاوز وتخط لمفهوماتها، فهذه الفكرة استلهمها أدونيس من شيلى (shelley) الذى يقول: "إن الشاعر يشارك فى الخالد والمطلق والواحد وليس للزمان والمكان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراته"[٩٧]. والفكرة نفسها نجدها عند ولاس فاولى (wallas fewlly) من قبل، ألم يقل هو الآخر: "... الشعر هو نفى اللحظة أو نقدى وحدة زمنية"[٩٨].

ونلتمس تأثر أدونيس بالتفكير الوجودى من خلال نبذه للواقع وبعده عنه، وذلك بخلق واقع بديل تتحقق فيه طموحاته، ويسعفه الموت – أداة – على صوغ لغته يقول فى "الأرض الوحيدة":

أسكن فى هذه الكلمات الشريدة
باسمك يا أرضى التى تتطاول
مسحورة وحيد
باسمك يا موت يا صديقى[٩٩].

إن الموت فى هذه الأبيات هو صديق الشاعر وباسم هذه العلاقة الحميمة يسكن الكلمات ويحولها وطنًا، وتلك وظيفة من وظائف الفن عند نيتشه، وإن غاية أدونيس بالجنس تكشف عن تأثره بعلماء النفس التحليليين، حيث وجد عندهم ما يلبى رؤيته الفكرية ويغذى نزعته الأخلاقية، وقد استفاد أدونيس فى تأسيسه لمفهوم التجاوز من مبدأ الحرية بمفهومها السارترى، وعظّم فى ذلك مثله مثل الوجوديين،

القلق والموت والضياع وغيرها من عناصر المعزوفة الوجودية؛ لأنها تحقق الحرية للإنسان، فالحرية غاية الغايات عندهم.

وإلى جانب هذا، تأثر أدونيس – كما يقول رياض فاخوري- بالشاعر غيوم أبولينير، واتخذ من نماذجه وطرائقه أساسًا للتجريب والخلخلة والتجاوز والمغامرة[١٠٠]. وأبولينير معروف بإعجابه بالتكعيبية والمستقبلية وهما حركتان فيهما من المبادئ والخصائص ما يقود إلى الغموض والإبهام.

إن ما تقدم من نصوص يكشف لنا عن أثر المد الصوفى والسريالى والوجودى فى تشكيل مفهوم التجاوز عند أدونيس، وهو مفهوم تجلى فى أشكال عديدة توضحه علاقات جديدة بالواقع والعصر واللغة والثقافة والذات، والمنطق والعقل، علاقات مغايرة لعلاقة الشاعر التقليدى بها بحثًا عن واقع شعرى جديد، تتجاوز فيه الكلمة الذات المبدعة والشيء المعبر عنه، وتحل الذات بعد ذلك محل العالم، فيتحول هذا الذوبان إلى طيف شعرى إبداعى تجاوزى.

٢ -٣ - النبوءة وثنائية الحلم والجنون:

يعتقد أدونيس – فيما يشبه الحلم أو الهذيان - بأنه يقتضى أسرار الغيب، فتنهال عليه الحقائق الغيبية عبر اكتشافاته لذلك العالم المغيب، يقول:

أحس المغيب ينبت قربي
خطايا اكتشاف
وسيرى أبعد من كل درب[١٠١].

ما دام الشعر كشفًا وخلقًا لعالم جدلى، وتجاوزًا لما هو ممكن، وباحثًا لما هو موطن إمكان، وهذا مما يمنح الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن من أن تكون هذه الرؤية نبوئية مستقبلية، استشرافية، والذى يتكفل بهذه المهمة هو الفن، فى نظرته الأمامية للواقع، وهو الإنسان؛ ذلك لأن الفن بمستقبليته يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوئى لذلك نجد روجيه غارودى (Roger garodi) يقول على

خصوصية الأثر الفنى: "إن الأثر الفنى لا يظل أنموذج علاقات إنسان عصر من عصور بالعالم الذى يعيش فيه وحسب، إنه أيضًا مشروع، أو إضفاء أمامى لعالم لم يوجد بعد، لعالم هو فى حال المخاض. إن للفنان الحقيقى وظيفة " نبي"، إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل"[١٠٢]. ويأتى مفهوم أدونيس للنبوئية فى سياق حديثه عن شعراء المهجر الذين سيطر الطابع النبوئى أو الرسالى على نتاجهم الشعرى ، بدرجات متفاوتة ومن طبيعة النبوءة عند أدونيس أن تعنى بالمستقبل[١٠٣].

إن هذا التوق للمستقبل هو توق إلى الغيب، بل هو محاولة من المبدع لاستشفاف جملة من الممكنات، وذلك من أجل العبور إلى ما ينبغى أن يكون، وعبارة "ما ينبغى أن يكون" تحيلنا مباشرة على المستقبل حيث "ينكشف الغيب للرأى فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب فى شخص ينقل إليه المعرفة"[١٠٤].

الشاعر فى منظور أدونيس النقدى تواق إلى ما هو ممكن لا إلى ما هو كائن، بالذى سيأتى لا بما مضى، والممكنات فيما يرى أدونيس "كائنة فى المستقبل، وهاجس المستقبل هاجس صيرورة واستباق، هاجس تحول"[١٠٥].

ويتضح أكثر مفهوم النبوءة عند أدونيس فى تفريقه بين النبوءة الإلهية والجبرانية، فالنبى فى الأول "ينفّذ إرادة الله المسبقة الموحاة، ويعلم الناس ما أوحى له ويقنعهم به، أما جبران فيحاول على العكس، أن يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، نقدى وحيه الخاص... فجبران يقدم مفهومًا جديدًا، ضمن تراث الكتابة الأدبية العربية، للإنسان والحياة، وهو يوحى بما سيكون عليه المستقبل وهو ليس منفعلاً بل فعال، وهو يرى الخفى المحجوب ويلبى نداءه[١٠٦]. من هنا تصبح النبوءة هى تنبؤًا بالمستقبل، تنبؤًا بالمحجوب وكشفًا لخلاياه المضمرة، فهى ليست عودة إلى الماضى وإنما هى قراءة للمستقبل وفى المستقبل.

إن هذه القراءة المستقبلية هى التى تمكّن المعرفة الشعرية من الوصول إلى كل

شيء، إلى تغيير كل شيء، إلى جعل الموجودات ناطقة، إلى إعادة ما هو موجود: فى تناغم أو فى تصارع كونين، وهذا ما جعل حسين زيدانى يبلور مفهومه للمستقبلية فى الأداء فى اتجاهين يقول: "إن المستقبلية فى الأدب تتجلى فى وجهتين:

الأولى هى سير النص إلى الأمام، وتلهفه إلى أن يسبق صاحبه؛ أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هى الاستشعار الحضارى القريب والبعيد للنص ترهيبًا (إنذار، تشاؤم، تثبط) أو ترغيبًا (بشرى، رؤيا، تفاؤل، تحفيز، تؤثب،...) وهذا هو التكوين المستقبلى للنص من الخارج"[١٠٧].

إن هذا التكوين المستقبلى للأدب فى ضوء ما قدمه حسين زيدانى استنادًا إلى مفاهيم أدونيس السابقة، كل ذلك راجع إلى الهيام بالمستقبل الذى كان وسيبقى هاجس الشعراء والأدباء ورجال الأدب وبروح شبيهة بروح طاغور العالمية، الروح التى تحس بالمعلوم فى المجهول؛ وبالمجهول فى المعلوم. وهى أسئلة النص الأدبى التى لا تنتهى.

إن هذا التوق للمستقبل (الآتي) هو ما نلفيه عند نيتشه (Nietzsche)، الذى فهم الحياة فهمًا شاعريًّا، ويعد من أبرز الذين قدموا فهمًا مستقبليًا للأدب حيث يقول: " أنا من الأمس ومن الزمن القديم، ولكن فى شيء من الغد وبعده ومن الآتى البعيد"[١٠٨].

وحينما نبحث عن مرجعية أدونيس فى تنظيره لخاصية النبوئية أو المستقبلية نلفيه قد استند إلى تلك الحركة المستقبلية التى تهدف إلى إرساء قواعد أدب مستقبلى، فموطن الفن فى ظل المدرسة المستقبلية الأوربية هو المستقبل[١٠٩]. وهذا ما يجسده مفهوم أدونيس للنبوئية (المستقبلية) وعبر النصوص المستشهد بها آنفًا، من هذه الرؤية المستقبلية ينفذ أدونيس إلى جنون جبران، إنه النفاذ الذى ستتأكد بموجبه تلك الصلة بين المستقبلية والجنون، يتضح ذلك فى تناول أدونيس جنون جبران تناولا رؤياويًا مستقبليًا، فالجنون عند جبران هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد

يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله "لم يعد الله يجيء من الماضى، بل من المستقبل"[١١٠].

إنها نظرة جبرانية تجسد تلك القطيعة المعرفية مع كل مفاهيم الجنون التاريخية وذلك حينما تكلم (جبران) باسم المجنون صراحة وأعلن بوضوح انتماءه وصدوره عن معرفة لم تختلف عن المعرفة التى تكلّم فيها باسم "النبى" دينيًّا أو باسم السحر والأسطورة فى "رائس المروج" وذلك فى كتابه "المجنون". ويرتبط الجنون بالمعرفة المستقبلية لذا نجد أدونيس يرى بأن الجنون هو نوع من رؤيا الغيب[١١١].

وهذا الغيب لا يتم إدراكه إلا عن طريق التجريد، ويوضح أدونيس سر نزوع الإنسان إلى التجريد، السر الذى يصنع من التجريد وسيلة وكهفًا معرفيًّا للوصول إلى الغيب[١١٢]، بيد أن طبيعة المعرفة فى الجنون لا تعدو أن تكون مغلقة، فالمجنون لا يرى خارج ذاته، بل هو كرة فى ذات المجنون، وهو الأمر الذى جعل تلك المعرفة مغلقة -كما قلنا - وقد عبر عن ذلك أدونيس شعريًّا:

فى داخلى تتكون
أشياء هذا العالم
وبأضلعى تتكون
ويا خاتمة
هى كالماس يا للخديعة والصلاة تهون[١١٣].

إن فلسفة الجنون الأدونيسى تكشف لنا بأن المعرفة الشعرية هى كهف مغلق قداس حرمته فى لحظة الابتعاد عن الظل الجمالى الذى يحدثه هذا الكهف، وأكثر ما تتحول فكرة الجنون عند أدونيس إلى جنون أدونيسى، ويتضح ذلك فى المقطع التالى:

عند حبيبى
تنتهى الدنيا ويبدو كل غيب
ليس فى وعيى، فى حدس حياتى نقدى ريب[١١٤].

هذا هو الإطار العام لفلسفة الجنون عند أدونيس، وهو الإطار الذى تحول بموجبه هذه الفلسفة إلى نوع من رؤيا (الغيب) وهذه الرؤيا هى بالأساس رؤيا معرفية فيها من التجريد ما يجعل من الغيب موطن إمكان وبحث وتساؤل.

وحينما نعود إلى ماضينا الثقافى السحيق العميق، فإننا نلفى أول ثقافة ربطت الجنون بالعبقرية – وإتيان ما لا يتأتى لأحد - هى الثقافة العربية الجاهلية التى اعترفت "بالشيطان الشعرى "، وفى العصر الأموى نجد الجنون كان قد ارتبط بدلالات مستقبلية مع مجانين الشعر العذرى فى روابيهم المعشبة وأوديتهم الغريضة، فشعرهم فى حد ذاته ما هو إلا ظاهرة مستقبلية منبئة عن المنحى الحضارى. وقد ارتبط الجنون فى العصر العباسى عند الجاحظ بأحاديث الحمقى والنوكى.

هذا ولم يرتبط الجنون بالأدب (الشعر) فحسب، بل أخذ طريقه إلى مجالات معرفية أخرى، ويتضح ذلك فى اهتمامات علم النفس الإكلينيكى وعلوم الصحة النفسية "بالجنون" خاصة فى دراسة الوساوس المتسلطة التى تهيئ لصاحبها رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، ومن الوساوس المألوفة التى تكاد تقع لنقدى إنسان أن يحس "نغمة تدور فى رأسه"[١١٥].

الجنون إذن لم يكن فكرة جديدة فى بساط النقد الحداثى ، بل جذوره ترسبت فى أفاق ماضينا الثقافى، وتبلورت علميًّا فى أحد ميادين علم النفس، بيد أن الجنون فى الفكر الأدونيسى لم يتشرب من هذه الآفاق، بل استند إلى الآفاق التى انفتحت عليها السريالية فى هذا المجال، ويتضح ذلك فى تصور أدونيس للجنون بوصفه رمزًا للبحث عن هذا العالم الجديد، والشعر عند السرياليين مغامرة من أجل المعرفة، إذ جاء فى البيان السريالى لبريتون عام ١٩٢٤ قول مفاده: " لقد أصبح الشعر مرة أخرى كما أراد له رامبو أن يكون مغامرة من أجل المعرفة"[١١٦].

ويقتفى أدونيس أثر السرياليين فى تحديده لماهية الحلم فى علاقته بالنبوءة والجنون، حيث يذهب إلى أن الحلم "نقطة التقاء بين الإنسان والمجهول، وشكل

من أشكال العلاقة بين الإنسان والعالم"[١١٧]، ويحدد ماهية الحلم فيرى أنه عملية اتحاد "بين أعلى ما فى روح الإنسان وأدنى ما فى جسده(...) فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما فى ظلمات العالم"[١١٨].

إن الشيء الذى جعل أدونيس يتخذ من الحلم أداة من أدوات الحداثة هو كونه مجاوزة وهدمًا للواقع الخارجى، ويتصور أدونيس العملية الحلمية، فيقول: " ويسلك الرائى من حيث هو رائد، سلوك من تحاصره الأسوار والحواجز وتحول دون سيره وانطلاقه ومن هنا تتوجه طاقاته نحو هدم الأسوار والحواجز، والبحث عن مخرج، ويؤخذ لذلك بفكرة المغامرة أو المخاطرة"[١١٩] ويرتقى أدونيس بالحلم ليصل به إلى درجة النبوة، فيرى أنه: " ليس بين الحلم والنبوة فرق فى النوع، بل فى الدرجة فالنبوة كمال يحصل بالحلم أو الرؤية"[١٢٠] ويقيم جسرًا بين الحلم والجنون "الحلم كالجنون، يفتح أبوب الواقع الآخر الذى هو أكثر غنى وجمالًا من الواقع المباشر، وليست الطبيعة إلا مظهرًا خارجيًا"[١٢١]، وفى تحديد العلاقة بين الحلم والجنون، يقول فى مقطع رسالة من قصيدته "الزمان الصغير":

البلاد التى حلمنا بها وفتحنا إليها الطريق
أفقا جرحته الجفون الخجولة
أمس فى كبرياء الجنون الصديق.

ولكن الجنون، وعلى الرغم من تلك العلائق الحميمة بينه وبين الحلم، فإنه يستقل – عند أدونيس – ليكون رافدًا جديدًا من روافد الإبداع عند الحداثى ين، ويتضح ذلك فى مقاربة د. خالدة سعيد لقصيدة "هذا هو أسمى" لأدونيس، حيث رأت أن هذه القصيدة تعيش فى مناخ الجنون أو النار، الجنون والنار بما هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر: ثورة تنبض بين علامات هذه القصيدة: "ما حيا كل حكمة، هذه نارى..."[١٢٢] و"لم يعد غير الجنون" وتنتهى بهذه النار :" وطنى هذه الشرارة، هذا البرق فى ظلمة الزمان الباقى..."[١٢٣] وما نلحظه من هذه

الاقتباسات أن أدونيس قد تعامل بجدية مع مسألة نبوة الشاعر؛ لأنه وضع تجلياتها فى شكل رؤى وأحلام وجنون وتخيل وذلك من أجل الكشف عن العالم الحقيقى المستورد وتأسيس مطابقات بينه وبين العالم المرئى.

ويتجه أدونيس نحو المزج بين الجنون من حيث كونه طاقة إبداعية من جانب، وبين معطيات الفلسفة الوجودية ونتائج بحوث علم النفس التحليلى من جانب آخر. لأنه يحاول أن يصور معاناة الفنان وعذاباته مرتبطة بالمعزوفة الوجودية التى ترى أن الفرد منسحق تحت عجلات واقعه القاسى، الأمر الذى يولد فى نفسه القلق والضياع، ويؤدى ذلك بالطبع من خلال رؤية حداثية تستخدم الجنون أداة مجاوزة، للمغامرة إلى الالتقاء بأفكارهم، يقول أدونيس فى مقطع "قربان":

حيث عشنا – أنا الجنون الصديق
ضعت بين الشهور
فعبرت المفازة
وتركت ورائى الطريق
باسم رب يخط كتابه
فى كهوف العذاب العتيق
أرفع هذا الحريق
وأضحى ذبابه
باسم تلك الشموس التى تتقدم
أبدأ هذى الجنازة(١٢٤)

فى هذا المقطع يتصادق أدونيس مع الجنون فيستخدمه أداة ضياع فى الزمن وعبور للمكان "المفازة" والتيه (وتركت ورائى الطريق)، والعذاب، وفى ذلك نزوح نحو مقولات وجودية تركز على فردية الإنسان فى مواجهة صعوبات الواقع المعيش، ويستعين-كذلك- بأسطورة النار (الفينيق) ليحرق واقعًا ويقيم على أنقاضه واقعًا آخر، ولكن الغريب فى الأمر أن يؤدى هذا العبور إلى أن يضحى

(ذبابة) إلا إذا وضعنا فكرة اليأس الوجودى، كما أنه يستخدم الموت (أبدأ هذى الجنازة) أداة اقتحام كما فعل الوجوديون، وفى كل ذلك ينبئ عن نفسية معذبة ومحترقة بنار الواقع الذى عجز عن مواجهته، إنه يبحث عن قوة خارقة قادرة على التغيير على أن يكون هو الفاعل المغير؛ وأن تصل قدرته حد اقتحام الحلم الجنون، ولقد اتخذ أدونيس من الحلم والجنون عدة له للالتحام بالغيب، لكنه الغيب الذى يسعفه على رسم الحياة الواقعية؛ الأمر الذى حمله على القول: (رضيت أن أحيا الأشياء)[١٢٥] كما أن الحياة ليست عشًا بل إحساس بقيمة الأشياء، وهذا الإحساس منزع حداثى، وشعر-كما ترى خالدة سعيد- الرؤيا أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وهو لذلك تصحيح سلبى لهذا الواقع الفاسد[١٢٦].

ويشير عدنان حسين قاسم إلى تأثر أدونيس بـ إيف بونفوا (Ive Bonfoi) فى تأكيده على دور الحلم فى العملية الإبداعية، والحالم عند بونفوا ليس هلوسة أو هذيانًا، ولكنه يأتى بالحقائق، الأمر الذى جعله لا يوغل إيغال بيرس وغيره فى الأحلام، بل إنه يقترب من الواقع، وهذا يعنى أن الحالم المبدع لا يغيب غيابًا كليًّا، بل تتخلل رحلته إلى العالم الضائع أمارات يقظة، ولكن أمارات اليقظة عبر حلمه لا تشير إلى تحديد الدلالات التى يعود بها من ذلك العالم؛ لأن الكمال لا يتحقق إلا بتوارى الدلالات[١٢٧] ومن شأن هذا الدأب أن يكشف للعيان تأثر أدونيس بالمذهب السريالى، حيث تحول الحلم والجنون فى هذا المذهب إلى قضيتين أساسيتين، ولعل هذا ما أشار إليه أندريه بريتون بقوله: "ماذا يمنع السريالية من أن تنتفع بالجدلية مع السير وفق منطقها لدى البحث فى قضايا الحب والحلم والجنون والفن والدين"[١٢٨]. هذه هى ثنائية الحلم والجنون فى منعطفها السريالى، فقد تحولت إلى ثنائية أساسية ميزت العملية الإبداعية فى طابعها النبوئى، وقد تحولت النبوءة فى الفكر الأدونيسى من عالم الإخبار والارتفاع والطلوع والخروج إلى عالم الغيب، وهو ما يضفى على الشعر رؤى حداثية حالمة من خلال ما يبثه من أسرار واعدة.

٢ -٤ - ثنائية الرفض والنفى:

والثابت لدينا هو أن الشعر كشف لما لم يكتشف، وتجاوز وخرق لما هو سائد واستشراف لمهدى منتظر، ولاحظنا الكيفيات والحيثيات التى تتموقع بموجبها القصيدة فى دنيا المستقبل، كما جلنا فى جل النقاط الطوبوغرافية التى تجعل القصيدة نبوئية بالفعل، فكانت لنا وقفات على شواطئ الفكر العربى والأوربى، ولم نستثن ما لهذه الضوابط الرؤياوية من اقتران وتضافر بضوابط أخرى: كتضافر الكشف بالمجهول، والتجاوز بالخرق والنبوئية بالجنون.ونشير هنا إلى أن هذه القرائن والضوابط تبقى تسودها الضبابية إن لم تقترن هى الأخرى بضابطى "الرفض" و"النفي" ، إنه الاقتران الذى ستنقشع بموجبه ضبابية الحقل الرؤياوى فترى ما مفهوم أدونيس " للرفض" و"النفى"؟.

يقول أدونيس: "الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتى دون أن يتقدمها الرفض (...) فى هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحادثة وتتجاوزها ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه، تصدر عن الأقاصى فى نفس الشاعر، وتحمل الناس معها فى رحيلها وتطلعها"[١٢٩]، فالرفض بوصفه عنصرًا جماليًا هو عملية هدم لما هوموجود، والهدم هو نتيجة منطقية تأتى عن طريق الرفض، لكن اقتران الرفض بالهدم هو شرط أساسى لعملية البناء، بل هو نقطة الصفر فى تشييد البناء الهرمى لقصيدة الحداثة كوثيقة حضارية ومعرفية، والرفض والهدم هنا معركة سحرية غير أن: "... البناء شعريًا هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل، رغبة فيما هو أعمق وأغنى وبتعبير آخر: أن تكون فى الشعر بنّاء هو أن تكون رافضًا وهدامًا"[١٣٠].

الشعر فى منظور أدونيس ليس قبولاً ولا استسلامًا ولا مهادنة، إنه تساؤل دائم ولهيب متسعر، يزداد حجمه بقدر اتساع أفق هذا التساؤل.هذا ما نادى به أدونيس فى كتاباته الأولى والتزام به حتى إلى يومنا هذا يقول عن الشعر أنه " اللهب الذى

يختزن الطاقة المغيرة، وهو لذلك ليس قبولًا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة، وجعلها أكثر جمالًا ونقاوة وإضاءة"[١٣١].

ويتخذ الرفض عند أدونيس أشكالًا متعددة؛ فهو رفض للمفهومات كالجمالية والثورية والواقعية، وحينما يرفض أدونيس مثل هذه المفهومات إنما يرفض أصلًا الأسس الفلسفية التى قامت عليها، وفى ضوء مفهوم الرؤيا التى يفسر بها نظريته يرى فى هذه المفهومات قوانين مسبقة عن الإبداع، وهذا يتعارض مع المنطق الفلسفى لدى أدونيس، فالرؤيا الشعرية ضد نقدى قانون مسبق، وضد نقدى شرط سوى شرط الحرية، وضد العادات أو التقاليد- كما لاحظنا فى مباحث سابقة- ذلك لأن عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العلمية كما يقول: "تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع..."[١٣٢].

ويعلل عبد الله العشى مسألة رفض أدونيس للشعارات الجماهيرية والواقعية والثورية فيرجع ذلك إلى " ارتباط الشعر بالثابت ولو كان فى المتحول: نقدى أن الشعر يبحث عن النقطة الثابتة فى الظاهرة العابرة الزائلة فيجسدها..." [١٣٣]، بيد أن ارتباط الشعر وتموقعه فى نقطة الثابت لا يجعل منه شعرًا؛ ذلك لأن الشاعر الذى يعبّر عن عصرنا فى منظور أدونيس هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، وهو شاعر المفاجأة والرفض، الرفض الذى لا يعنى فى تحليله غير القبول العميق الحر[١٣٤]؛ إنه رؤيا شاملة، وموقفًا تعبيريًّا، وبنية، إنه التاريخ كله بمجمل تناقضاته، وهو إشارة إلى كتابة تاريخ آخر.

ويؤكد أدونيس فى أكثر من سياق على أن الشاعر الرائى يرفض "عالم المنطق والعقل؛ لأنها لا تجيء وفقًا لمقولة السبب والنتيجة، إنما تجيء فى شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقًا"[١٣٥]، وفى هذا السياق يبدو أدونيس متذبذبًا يمسك بطرفى الحبل، حيث يحاول الجمع بين آراء الملحدين والمتصوفة على نحو تلفيقى، ولعل اعتقاده بعوالم المعرفة الجديدة عند الحداثى ين -الحلم والجنون ورؤى المتصوفة والنشاط الإبداعى لفلاسفة الرمزية- هو ما يجعل العقل وقوانينه مقبولة عنده فى

هذه المرحلة المبكرة من فلسفته الفكرية ورؤيته الجمالية، وإن كان أدونيس من الرافضين لسلطة العقل والمنطق فإن ذلك يعود إلى تأثره بالسرياليين الذين يعارضون العقل تمامًا، ويرون أنه لا مكان له فى أعمالهم، يقول فيليب فان تينيغ: " إن الحالة الشعرية بالنسبة للسرياليين ليست، إلا تلك الحالة التى يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التى تسمح للمخيلة، وقد تحررت من طغيان العقل، أن يقسم بين أجزاء الواقع بصلات جديدة ونظام آخر، وهو غير متوقعًا تمامًا..."(١٣٦).

وتجدر الإشارة إلى أن المعرفة الصوفية لا تبتعد عن رؤية السرياليين كثيرًا من حيث ارتباطها بالعقل ومنطقه، فالعقل كما يعتقد ابن عربى عاجز عن الإدراك، والحقيقة أن منطق العقل له قوانينه المادية المحسوسة التى لا تعترف بالجمع بين المتناقضات، فى الوقت الذى تؤمن فيه السريالية والصوفية بأن المزج بين المتناقضات هو القاعدة الجمالية لتشكيلاتهم اللغوية، وإذا كان ثمة منطق آخر يقوم على احتضان المتقابلات، وتبعًا لذلك فإن المتقابلات لا تتصالح فى مملكة العقل، وإن كان لها فى عالم الخيال أو الذات أن تتآلف على نحو يجعل النقيضين متوافقين.

ويعتد الحداثى ون وفى مقدمتهم أدونيس بالإنسان وحريته ودوره فى الكون ويسندون إليه أعظم الفعاليات، وهو ما دفعهم إلى تأكيد الذات، والتوجه نحو عوالمها الداخلية، وشئونها الفردية، كما اعتقدوا بفكرة وحدة الوجود، التى توحد بين الإنسان والكون، يوثّق أدونيس بذلك العلاقة بين الإنسان -باعتباره أعظم قيمة فى الوجود- وبين العالم الذى يحيط به، ويذهب إلى أنه لما كانت العلاقة بين الإنسان والعالم على هذه الدرجة من التوحد والحلول، فقد اعتبر الإنسان "العالم الأصغر الذى ينطوى فيه العالم الأكبر، توحد معنى الكون وصورته"(١٣٧) ويؤكد أدونيس على دور الذات فى عملية الابداع إيمانًا منه واحتسابًا أن وعى الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ أو من الماضى، بل يبدأ من ذاته نفسها، وهى ذات تسودها اليقظة الدائمة، ففى كل لحظة يعيش الشاعر الرائى ويخلق ويفكر، وبذلك لا يؤرخ فى

الشعر بقدر ما يستبق[١٣٨]، وهنا نلحظ التعويل الأدونيسى الكامل على العالم الداخلى للشاعر تعويلًا كبيرًا، باعتباره عالم الخلق والإبداع، عالم التيقظ لكل جديد.

ونشير أيضًا إلى أن الرفض عند أدونيس يقترن بمقولات الماركسيين، ولعل ذلك ما تجسده بعض كتاباته الشعرية فقد "كان أدونيس فى مجموعاته الشعرية، حتى المسرح والمرايا يرفض العالم السابق، من منظور ظاهرى فوقى، فى حين أنه فى وقت بين الرماد والورد أصبح يرفض العالم السابق من منظور تحتى"[١٣٩]، فقصيدته كانت رؤيا لهزيمة هذا التاريخ لسقوطه، ولكنها ليست رؤيا لذلك التاريخ الآخر الذى ارتبط جدليًّا "بتاريخ ملوك الطوائف". إن الذى يحمل على خلق هذا الجو الرؤياوى فى قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" هو الإيغال فى أقاليم الحداثة، وما تنطوى عليه من تمرد ورفض ومغايرة، كل ذلك يظهر فى تمزيق الجسد الشعرى السلفى: كتفجير اللغة وكسرها من أجل بناء عالم تخيلى بالصور الرؤياوية، وما يتمخض عن ذلك من تعدد للأصوات أو الأبعاد، والبنية الدرامية والشبكة التركيبية والرؤيا الكلية الشمولية.

وكما يقترن الرفض بالبناء عند أدونيس بالمنطق نفسه نجد الاقتران هذه المرة بين النفى والإثبات، فأدونيس ينفى لا من أجل البقاء والتقوقع فى دائرة النفى وإنما من أجل إثبات ما لم يثبت بعد. جاء ذلك فى سياق حديثه عن جبران "إن جبران يسخر من القيم الدينية، الاجتماعية والفلسفية لكنه لا يسخر لأنه يكفر بالقيم، بل لأنه على العكس؛ يؤمن بالقيم، فهو ينفى قيمًا معينة من أجل أن يثبت قيمًا أخرى. بل إنه لا ينفى إلا من أجل أن يثبت"[١٤٠].

إن سخرية جبران من القيم الدينية تجسدها ثورته على رموز الشعرية والسلطة وهذه الثورة هى حصيلة ما استقر فى نفسية جبران من رفض، لذلك نجد أدونيس يرى "أن الشعرية فى نظر جبران، ترتبط دائما بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية، فالشعرية خداع واغتصاب"[١٤١].

والثورة عند جبران تأتى على نمطين، النمط الأول: هو الثورة على الماضى وعبوديته وهذا ما تفصح عنه مقالة "العبودية لجبران". أما النمط الثانى: فهو الثورة على الاستعمار وهذا ما استشفه أدونيس من كتاب: "أضواء جديدة على أدب جبران "لتوفيق الصايغ[١٤٢]. ويمضى أدونيس إلى العالم الشعرى لدى الزهاوى فيصفه بأنه يتحرك فى خطوتين، الأولى: هى "النقد والرفض" وأما الثانية "التبشير والتعليم" وبموجب هاتين الخطوتين تتحول رسالة الشعر عند الزهاوى إلى "رسالة شاملة" تتناول مشكلات المجتمع ومعتقداته، فى الطبيعة، وفيما وراء الطبيعة. من الناحية الأولى، يثور الزهاوى على نظام المجتمع الذى ينتمى إليه سياسة واغتصابًا، أفكارًا وتقاليدًا، ومن الناحية الثانية، يثور على نظام الكون كما يؤسسه التقليد الدينى. عن الجانب الأول: يفصح معظم نتاجه؛ وعن الجانب الثانى: تفصح - بخاصة - قصيدته الطويلة "ثورة فى الجحيم"[١٤٣].

والزهاوى فى الحالتين متغلغل وراء الأسوار التى تحيط بالمحرّم والممنوع، بحثًا عن آيات الأنفس، ورغبة فى تجاوز كل ما يحول دون انعتاق الإنسان وتقدمه روحيًا وماديًا.

إن النموذج الجبرانى والزهاوى يكشفان عن رفضهما لهذا العالم، وهو رفض استدعى طاقة ثورية خلاقة، يغدو النظام فيها لا يتمتع بنقدى قناعة ممكنة لديهما، النظام بكل تجلياته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والكونية، إذ تغدو هذه التجليات فى تصورهما تروهات مزيفة يجب رفضها وتضيق الخناق عليها فوريًا، وهذا ما يجسده إنسان أدونيس نفسه.

إن كلًا من الرفض والثورية يحملان موتهما فى ولادتهما الجديدة، وهذا ما وضحه أدونيس فى سياق حديثه عن أزمة الحداثة التى ما فتأت سوى أن تبقى مجرد أطروحات نظرية، يقول: "ولعل (فى ذلك) بالتالى ما يوضح لنا كيف أن الحداثة بقيت، فى الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك، دون أن تدخل بوصفها رعيًا جذريًا وشاملا، فى بنية العقل العربى أو فى بنية الحياة العربية"[١٤٤].

وحينما نمضى إلى كتابات أدونيس الأخيرة نلفيه يعدل نسبيًّا عن هذه المفاهيم العامة للرفض فى ارتباطه بالثورية والنفى والهدم وما إلى ذلك من الملامح الأخرى، حيث يضبط مفهومه للرفض والتجاوز بقوله: "وحين كنا نستعمل عبارات مثل (تجاوز القديم)، أو (رفضه) لم نكن نعنى رفض الشعر الذى كتب فى الماضى أو تجاوزه فى هذا مما لا يصح قوله وإنما كنا نعنى إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب فى العصر الحاضر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التى قالها أسلافنا فلا بد من أن نقول بطريقة مختلفة"[١٤٥]. هذا النص وبالرغم من قصره يفصح عن تضافر جملة من القرائن (التجاوز والرفض والاختلاف). هذا ناهيك عن القرائن والعلائق الأخرى التى ترتبط بكل ملمح من هذه الملامح (التجاوز والرفض والاختلاف) كما بينا سابقًا، وهذا التضافر فى القرائن هو إحدى المشكلات الأساسية فى النظرية الأدونيسية خاصة وفى النظرية الشعرية بعامة.

هذا ما يمكن قوله عن الرفض والنفى والثورية كمفاهيم جمعنا شتاتها من كتابات أدونيس المتفرقة. وحينما نبحث عن مصادر هذه المفاهيم نجدها ذات أصول غربية، فمنها ما هو آت من الماركسية، ومنها ما هو آت من الرمزية والسريالية. فمصطلحات من قبيل الثورة، النفى، البنية الفوقية، البنية التحتية، الرفض...كلها مصطلحات ماركسية : فالثورة مثلًا هى البذرة الأولى التى تجذرت فى أرضية الفكر الماركسى، ثورة تهدف إلى تحرير الإنسان من عبوديته فى كنف التغيير، وكان ماركس (Marx) منشغلا بإحداث تغيير جذرى فى ظروف الإنسان الاجتماعية[١٤٦].

لقد أخذ أدونيس من الماركسية ثوريتها التى تهدف إلى تقويض أركان نظام العلاقات القديمة والتأسيس لنظام جديد[١٤٧]. ومما قاله ماركس فى النفى "لا يمكن أن يحدث تطورًا فى نقدى مجال ما لم ينف أشكال وجوده السابقة"[١٤٨]، هذا المبدأ تجسده أفكار أدونيس النظرية ففكرة التطور عنده تأتى من صراع الأضداد (الثابت/ المتحول)، (الإبداع/ الاتباع)، (الأنا/ الآخر)، (الواقع/ الممكن)،

(القبول/ التساؤل) ويتحقق هذا التطور بنفى الإتباع لا الإبداع، وفكرة النفى عند أدونيس -علاوة عن النصوص المستشهد بها سابقًا- تجسدها فكرته التى كررناها مرارًا "الإبداع نفى يتقدم". وأحب هنا أن أشير إلى أن فكرة صراع الأضداد تعود إلى الفيلسوف هيراقليطس ( ) الذى رأى منذ زمن مبكر أن "الطبيعة كذلك تحب الأضداد وهى بالأضداد لا بالأشباه تنتج التوافق، وهكذا مثلًا، توحد بين الذكر والأنثى، لكنها لا توحد كل كائن مع شبيهه، وتحقق الاتفاق الأول بوحدة الأضداد لا الأشباه"[١٤٩].

والحقيقة أن الشعر الأدونيسى - هو نقيض الفلسفة التقليدية التى تفصل بين الثنائيات وكذلك الفلسفة السياسية السائدة- يحاول أن يوحد هذا الشتات فى أعماق الكيان الإنسانى، بل إنه يؤسس لنوع من الإبستمولوجيا المعرفية القائمة على جدلية تكاملية على نحو خاص. أما عناصر هذه الجدلية؛ نقدى ثنائياتها فتتلخص - إن جاز لنا التلخيص- فى التركيز على السلب على أنه الطريق الملكية إلى الوجود، بعبارة أفصح، يلح الشعر الأدونيسى على الألم سبيلًا فاعلًا إلى كيمياء جديدة تتألف من الفرح والألم معًا، ولكن بكيفية جديدة. والأمر نفسه ينطبق على العقل واللاشعور؛ إذ الأخير باب العجائب التى لا تحصى وجنة مجهولة تغرى بالريادة والاكتشاف، حيث تختلف علاقة المرأة -ومعها الطفولة- بالرجل؛ إذ الأولى هى الأكثر طبيعية فى عالم الرجال المغترب، أما فى علاقة السيد بالمسود، فإن أدونيس يقلب المعادلة ويلح على سيادة المسود طريقًا إلى مستقبل أكثر إنسانية وعدلا، وتداخل العلاقة بين الشرق والغرب فى هذا الإطار؛ نقدى أن أدونيس غير الصلة بين الأعلى والأسفل وهى الأكثر شيوعًا ما دامت المجتمعات تتخبط فى الاغتراب، نقدى فى صراع مأساوى بين المتناقضات الإنسانية. وقد شرح جان طنوس هذا الباب شرحًا وافيًا حيث مد سواعده إلى جدلية السلب والإيجاب فى شعر أدونيس وقد قصّر هذه الدراسة على ديوان أغانى مهيار الدمشقى وفيه أكد أن "حصيلة التناقض بين الشاعر والعالم هى الألم أو الموت مجازًا، وثمرته المعرفة والخلق، لكن أغانى مهيار تنبئنا بمتناقضات عديدة، جوهرها قوة السلب الخارقة كالتناقض بين

الإنسان والله والشر والخير والسماء والأرض"[١٥٠] وللناقد نفسه دراسة قيمة عن جدلية النور والظل فى كتاب الحصار[١٥١].

ومن الدال جدًّا أن نقر بأن قصيدة الحداثة وفى مقدمتها القصيدة الأدونيسية لا يمكنها أن تفهم - بين فنون النقاد- فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط، بل إلى خبرات الإنسانية فى المجال الثقافى التى تتمثل فى صراع المتناقضات وكيفية المصالحة بينهما. وما يريده أدونيس مثلًا هو التخلص من الموت المعنوى الذى يرمز إليه بهذا الصراع . أما البعث الحقيقى الذى طالما مجده الشعراء التموزيون فما هو، عند التحقيق، إلا ثمرة من ثمار هذه المصالحة التى لم تعد هنا مصالحة سطحية أو"حضارية"، بل مصالحة بين أعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشرى. ومن المصطلحات الماركسية (البنية الفوقية والبنية التحتية) [١٥٢] وهذا ما ألفيناه عند أدونيس فى مقابلته بين البنية الفوقية "الثقافة" وبين البنية التحتية "المستوى الاقتصادى والاجتماعي"[١٥٣] وهكذا نلاحظ كيف أن أدونيس استفاد من معالم الفكر الماركسى فى تشكيل مفهومه للرفض والنفى والثورية.

ويتفق أدونيس مع بعض مقولات الرمزيين فى هذا الأفق "الرفض"، فكما أقر أدونيس بأن العالم الشعرى لدى الزهاوى يسير فى خطوتين هما الرفض والنقد. فإن هذه الفكرة لفاليرى الذى قال: "كيف نستخرج الجوهرة من الطين إن لم نكن على أعلى درجة من التيقظ. الكتابة هى الرفض (الكتابة هى الاستدلال) كل شاعر حقيقى هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول"[١٥٤]. ولم يقف تأثر أدونيس بفاليرى فى مقولاته الرمزية عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى مفاهيم ومصطلحات السرياليين، وبموجب هذا التجاوز أخذت تنظيرات أدونيس الشعرية تصطبغ فى الكثير من الأحيان بألوان بنفسجية سريالية، ومما قامت عليه هذه الحركة (الرفض، الثورة، الهدم) وهذا ما عناه ولاس فأولى بقوله: "لقد نمت السريالية خلال السنوات الفاصلة بين الحربين العالميتين وكأنها تعنى بالرفض والثورة والهدم للمثل والمعايير. كان السرياليون ضد كل شيء وضد الأدب والشعر بصورة أخص، فكانوا لا

يرضون بأقدس تغيير الحياة تغييرًا تامًّا"[١٥٥]. فمصطلحات من قبيل الهدم والرفض ونبذ العادة والمنطق هى مصطلحات أيضًا سريالية فى أصلها، وقد عمل أدونيس على شحن هذه المصطلحات بدلالات جديدة فى أقل الأحيان مع إسقاطها على الشعر بوصفه كونًا جماليًا، فأضفى على الشعر طابعًا فنيًّا خاصًّا ظهر فيه أدونيس منظرًا متميزًا.

نختم حديثنا عن الرؤيا الشعرية بمحاولة طموحة تهدف إلى إقامة نوع من التواشج بين مختلف الماهيات الجزئية للرؤيا الشعرية، إذ نستطيع اختزال بسط ومقام تلك الماهيات الجزئية فى معادلة رؤياوية مفادها أن الرؤيا الشعرية لا تعدو أن تكون أداة فعالة للكشف عن عالم جديد لم يكتشف بعد هو عالم المجهول أو عالم الباطن أو الخفى، وفى هذا العالم يبرز دور الذات فى انتشال ما هو خفى، حيث يقع الاتحاد والتوحيد بين العالم والذات، والرؤيا الشعرية هى أيضًا تجاوز مستمر للأصل والواقع فى واقعيته والمعجم فى أبجديته. وتجاوز أيضًا للنقاط المعتمة فى سجل التاريخ ومن دون التملص منه وفى ذلك الفضاء يتحول الشاعر الرائى إلى شاعر متجاوز لذاته باستمرار ومتجاوز أيضًا للمنطق والعقل والعادة والثبات. وهى تنبؤ بزائر لم يأت بعد وحلم بواقع لم يتحقق بعد؛ واقع مثالى نبوئى. وتأتى خاصيتا الرفض والنفى لتصنع من الشاعر الرائى شاعرًا هدامًا وبناء أو رافضًا لسلطة العقل أبجدياته الصارمة، والشاعر الرائى فى كل ذلك رافضًا للواقع الراهن؛ لأنه لا يقوى على تقديم أجوبة شافية عن أسئلته الحائرة، ففى هذا الفضاء اللامحدود من هذه الماهيات تنبجس الرؤيا الشعرية بوصفها رؤيا حالمة بواقع جديد هو واقع الكشف والتجاوز والوعد والرفض.

٣ - ملامح الكتابة الجديدة عند أدونيس: محصلة المفاهيم.

الشاعر هو إنسان غير عادى؛ لأنه يمتلك رؤى تؤهله من النفاذ إلى الأعماق، يتوق دائمًا إلى فتح آفاق جديدة، لكن معاناة الشاعر العربى المعاصر وطموحاته

تقف حائلًا لذلك، وهى معاناة البحث عن لغة تستجيب للرؤيا، ولم تمنعه هذه العذابات الخافقة من البحث حيث فكر فى الخروج عن المؤسسة الشعرية القديمة، والبحث عن نمط جديد من الكتابة يكون قادرًا على استيعاب الواقع بكل أبعاده، فتأسست الكتابة الجديدة التى قامت على مجموعة من المبادئ سنقف عندها لاحقًا. لقد تأسست الكتابة الجديدة على قاعدة خلفية سابقة، فتشكلت فى رحم النصوص العربية القديمة وظلت أسيرة نفسها ردحًا طويلًا من الزمن إلى أن جاء أدونيس فأزاح عنها الستار، حيث بزغت ملامحها، وقد اعترف أدونيس بذلك، كما أكد أن أصحاب هذه النصوص لم يقصدوا هذه المبادئ[١٥٦].

ومفهوم الكتابة لدى أدونيس، فسيتحدد ذلك من خلال تناولنا لملامحها، وثمة ملاحظة -لا بد من الإشارة إليها- تتعلق بالمصطلحات الرديفة لمصطلح الكتابة الجديدة أطلقها أدونيس استخدم الكتابة ملتصقة بمجموعة من الصفات منها الجديدة، الإبداعية، الشعرية، الطليعية، الثورية. ولربما صفة الجديدة أسبق من غيرها. ولعل صفة "الجديدة" كانت أكثر شيوعًا من غيرها، أما فيما يتعلق بملامح الكتابة الجديدة التى أسسها أدونيس فقد تمحور ملمحها الأول فى **الدخول فى المجهول لا المعلوم** : "أفكر فيما أعرف وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظريتنا الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة (...) فنحن لا نفكر فى الواقع ولا نكتب، الإبداع دخول فى المجهول لا فى المعلوم، فأن نبدع إذن هو أن نكتب"[١٥٧].

إن الكتابة بهذا الشكل لا تنحصر فيما يحمل الإنسان من معرفة لما حوله، وهذا ما رسخته الأعراف والنظريات التراثية، وإنما هى الابتكار والإبداع، فالكتابة إذا ما انحصرت بما يعرفه الإنسان فلا تعبر عن الواقع، فالإبداع غوص فى المجهول، والإبحار فى عالم غريب عنا لم يعبر عنه بعد.

ويحدد أدونيس طبيعة الكتابة الجديدة من خلال موازنته اليسيرة بين الكتابة التقليدية، والكتابة الطليعة، فالشاعر فى القديم يكتب جوابًا لا سؤالًا؛ لأن موضوع الكتابة الشعرية التقليدية موجود سلفًا فى ذهن الشاعر فى حين أن موضوع الكتابة

الجديدة يوجد بعد الكتابة، يولد ولادة خصب ونماء؛ لأن الذات الكاتبة تنطلق من فكرة المجهول لا المعلوم، فالأول يسعى إلى تدوين العالم فى صورته المرئية. فى حين أن الثانى يعمل جاهدًا على الغوص فى أعماق العالم والنفاذ إلى ما وراء الأشياء الظاهرة بغية استشفاف مجهول العالم أو ما خفى منه: "كان الشاعر بتعبير آخر، يكتب المعانى (التى يعرفها). وجهة الانطلاق اليوم هى: المعنى هو نتاج الكتابة، هذا يعنى أن القصيدة ليست جوابًا، بل هى سؤال ضمن سؤال، أو سؤال يتجاوز سؤالًا، ليس المهم إذن فى قراءتنا أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقينى من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة "[١٥٨]، والشاعر بهذا المعنى هو إنسان مبدع لا ينقل فى شعره أفكارًا واضحة أو جاهزة، وإنما يمد كلماته كمائن وإشراكًا لالتقاط عالم غائب، ولعل هذا ما عناه أدونيس بقوله: "يجيء الشعر من أفق لا ينتهى، ويتجه نحو أفق لا ينتهى، ذلك أنه لا يجىء من معلوم مسبق، وإنما يجىء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي؛ لأنه فى حاجة دائمة إلى الكشف وشروط الشعر أن يكشف لنا مجهولًا، لأن الشعر الذى يقدم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلا ترتيبًا آخر لما عرفناه، وصياغة ثانية لما خبرناه، نقدى أنه يكون عقليًّا ويكون ناقلًا، ولا يكون بالتالى شعرًا"[١٥٩].

إن الكتابة الجديدة عند أدونيس هى كتابة لا تقدم جوابًا؛ لأنها سؤال واستبصار، أو هى كشف متسائل يتحرك فى هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل، وبهذا المعنى أصبح محكوم على الكاتب الطليعى أن يكون متناقضًا مع كل نظام معرفى مغلق ووثوقى ومن هنا: "لا تقدم الكتابة الطليعية جوابًا ذلك أنها ليست طليعية إلا لكونها سؤالًا، ويكون هذا السؤال ليس مطروحًا على الماضى وحسب، بل على المستقبل أيضًا، لا على الأجوبة وحسب، بل على الأسئلة كذلك(...) فلا يعود القيـاس على ما نعرفه، على ما أنجزه السابقون، وإنما يصبح نوعًا من القياس على المخاطرة، على ما يفاجئ وما لا يمكن توقعه، وتتغير العلاقة بين الكاتب والقارئ..."[١٦٠] إن ارتباط الكتابة الطليعية فى معانقتها للمجهول

بفيض من الأسئلة اللانهائية أمر من شأنه أن يؤدى إلى تغيير نمطية العلاقة القائمة بين القارئ والكاتب، فما دامت الكتابة مشحونة بغيث من الأسئلة وجب على القارئ أيضًا أن يكون متسائلًا، وقد أشار أدونيس إلى "القراءة المتسائلة"[١٦١]، فى سياق حديثه عن علاقة القارئ الجديد بشعرنا الجديد أو الشعر الطليعى، وبهذا المعنى تصح الكتابة الجديدة هى كتابة مساءلة، كتابة إبداع وتغيير، تضع القارئ فى مناخ البحث والتطلع والتساؤل؛ لأنها تنبذ المعلوم كونه معروفًا لدينا ولا يعبر عن حاضرنا، وبهذا غدت الكتابة الجديدة، بين نفى المعلوم وإيجاب المجهول، وهنا نلحظ مواطن الاختلاف بين ما كان سائدًا قديمًا فى تراثنا، فالشاعر القديم يكتب الواقع المرئى، فى حين أننا نجد الشاعر الحداثى قد تجاوز تلك الكتابة النمطية إلى أسئلة الكتابة، وكون الكتابة سؤالًا معناه أنها تترك أفق البحث والمعرفة منفتحًا، وأنها لا تقدم يقينًا، فالسؤال هو الفكرة لأنه قلق وشك، أما الجواب فإنه نوع من التوقف عن الفكر؛ لأنه اطمئنان ويقين، ويبقى السؤال قوة مشحونة بالعطاء من شأنها أن تنتج فكرًا متجددًا.

وأما السمة الثانية للكتابة الجديدة عند أدونيس فهى: **تداخل الأجناس الأدبية** وهو ما عبر عنه النقاد المحترفون فى تأسيسهم لمناهج النقدية المعاصرة "بالتناص" فى أطروحات السيميائيين والتفكيكيين بصورة خاصة. والقارئ لبيان الكتابة الجديدة عند أدونيس يلحظ شغفه الكبير بهذه الكتابة التى تذوب فيها الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية: "يجب أن تتغير الكتابة تغييرًا نوعيًا، فالحدود التى كانت تقسّم الكتابة إلى أنواع ما يجب أن تزول، لكى يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز فى نوعية المكتوب(...) وإنما نلتمسه فى درجة حضوره الإبداعى"[١٦٢].

تتنوع الأجناس الأدبية من قصيدة ومسرحية ورواية، ولهذا يرى أدونيس ضرورة تحطيم الحدود بين هذه الأجناس ورجها بعضها مع بعض، بهدف الحصول

على ما يسميه أدونيس بالقصيدة الكلية، وهى قصيدة معرفية بامتياز، تزخر بعصارات فنية عدة من خلال تلاحم واتحاد تلك الأجناس الأدبية على مائدة إبداعية واحدة، وهذا النمط من الكتابة أدى إلى تغيير نمط التقويم، إلى نمط آخر مستوحى من هذه الكتابة الجديدة، فجودة الإبداع تقاس بمدى حضوره الإبداعى، وما يطرحه من رؤى شعرية.

الكتابة الجديدة عند أدونيس هى كتابة الرؤيا، فأدونيس يصف القصيدة الحداثى ة بأنها قصيدة كلية، تتداخل فيها جميع أشكال التعبير -النثر- والوزن والبيت، والحوار والغناء، والملحمة والقصة، مع حدوسات الفلسفة والعلم والدين[١٦٣]، ففى الشعر الجديد يحل الشكل المتعدد محل الشكل المفرد، فقد وسع أدونيس دائرة الإبداع الشعرى حين أقام دستور الكتابة الجديدة على فكرة التداخل بين الأجناس الأدبية وأجناس أخرى غير أدبية ممثلة فى حدوسات العلم والفلسفة والدين، ويشير عدنان حسين قاسم فى تقسيمه لشعر أدونيس إلى ثلاث مراحل، إلا أن أدونيس فى المرحلة الثانية التى يمثلها ديوانه أوراق فى الريح سنة ١٩٥٨ هى مرحلة تجمع بين مرحلتين من حيث كونها محاولة للخروج من الغنائية التى مثلتها "قصائد أولى"، كما كانت بداية كتابته للشعر المرسل، والخروج على أوزان الشعر العربى والمزج بين البحور، وتمثل ذلك فيما أسماه بقصيدة النثر التى تفتقد أعظم عناصر الفن الشعرى ، وتشير إلى فكرة "المشروع الكتابي" الذى يدعو إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية كما دعا إليها أزراباوند[١٦٤]. وعلى هذا فإن التأسيس لمشروع الكتابة الجديدة - وكما يرى عدنان حسين قاسم- قد تجسد فى قصيدة النثر، وهى قصيدة انمحت فيها جميع الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية، وإن كانت هذه القصيدة تفتقر إلى أهم العناصر الفنية.

إن الكتابة الجديدة وفى ضوء التداخل السالف الذكر بين مختلف الأجناس الأدبية هى كتابة المستقبل، تتحرك فى مكان متخيل، فى هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التى ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع

صاف، وإنما ينشأ النص/ المزيج/ النص/ الكل. لهذا يبدو المكان هادئًا وشعريًا، عائمًا فى سديم يتموج بين "المحيط والخليج"، ويبدو كأن المكان الوحيد هو اللامكان.

السمة الثالثة للكتابة الجديدة عند أدونيس تتمثل فى **ضرورة تغيير الزمن**: "لم يعد كافيًا أن نخلق زمنًا شعريًا متحركًا، وإنما يجب أن نخلق زمنًا ثقافيًا متحركًا، وفى هذا تتغير العلاقة فى فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق"[١٦٥]. فقد أضاف أدونيس للزمن الشعرى المتحرك زمنًا ثقافيا ديناميكيًا، بإضافة فعل الخلق، والمقصود به الكشف، وبهذا تتجاوز الكتابة الجديدة دائرة الزمن الخطى فى صورته العمودية إلى دائرة الزمن الحركى فى صورته الكشفية، الإبداعية ولم تعد فكرة الخلق فى هذه الكتابة الجديدة مسكونة بهاجس التغيير فحسب، وإنما تصبح مسكونة بهاجس المعرفة من خلال إرتوائها من دائرة الزمن الثقافى، إنه البحث عن زمن ثقافى شامل، ولعل هذا أضفى تحولًا جديدًا على علاقة الإبداع بمنتجه، فبعدما كان الاهتمام منصب على العلاقة بين الخلاق والتراث، انتقل الاهتمام إلى العلاقة بين الخلاق وفعل الخلق، بوصفه فعلًا كشفيًا وثقافيًا. وتتأسس هذه العلاقة الجديدة بين الخلاّق وفعل الخلق على ثلاث حقائق:

١- ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينتقل بل يخلق.

٢- ليس الماضى كل ما مضى، الماضى نقطة مضيئة فى مساحة معتمة شاسعة فإن ترتبط كمبدع بالماضى هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة.

٣- جوهر القصيدة فى اختلافها لا فى ائتلافها[١٦٦].

وواضح من هذه النقاط الثلاث أن أدونيس يلح على ضرورة النظر فى التراث نظرًا كشفيًا؛ نقدى أن الكتابة الجديدة هى كتابة الخلق لا التعبير، لا الاستعادة أو النقل، وهنا يرفض أدونيس الانصياع الأعمى لمستودع التراث، ومن واجب

الشاعر الطليعى أن يستضيء بالنقاط المضيئة فى التراث مع تجاوز ما هو ثابت فيه، فالأشكال الشعرية التى لا تقدم إجابة عن أسئلة حياتنا المعاصرة هى أشكال تراثية بالية يجب تجاوزها باستمرار، ومن ثم أسس أدونيس مفهومه للكتابة على منطق الاختلاف لا الائتلاف، ويعنى بذلك الاختلاف عما هو ليس مضيئًا والائتلاف مع القوة الحية فى تراثنا.

هذا وقد ركز أدونيس اهتمامه على فعل الخلق الذى يعد واحد من ملامح الكتابة الجديدة: "الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج، يجب أن نكتب ونقرأ، لا بروح التوكيد على الإنتاج بحد ذاته، بل بروح التوكيد على فعل الخلق..."[١٦٧]. وهو وليد الذات، فالحقيقة لا تكمن فى أن المبدع ينتج ذلك الإنتاج بقدر ما هو نتاج ذات، وفى هذا السياق اهتم أدونيس أكثر بفعل الخلق، واهتمامه بفعل الخلق قاده لتناول الثقافة باعتبارها عنصرًا من عناصر الكتابة الجديدة، حيث أعاد النظر فيها فهى "ليست استعادة، وإنما هى ابتكار (...) إن الثقافة ليست فى الشيء القائم المؤسس، وإنما فيما يتحرك، ويصبح الإبداع متحركًا فى اتجاه المستقبل"[١٦٨]. كما نفى أن تكون الثقافة هى الماضى بكل ما يحتويه من قواعد سابقة، وإنما هى اكتشاف جديد، وقد جعلها أدونيس مرتبطة بما هو متحرك.

هذه هى السمات الثلاث للكتابة الجديدة فى أطروحات أدونيس، وقد علق محمد بنيس عن تبنى أدونيس لهذه الأسس: محور الحدود بين الأجناس الأدبية، والنص كفضاء، والقارئ منتج لا مستهلك بقوله: "إن تبنّى هذه الأسس الثلاثة يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر وبدخيلائه يقف على حدوده فيما هو يندمج أكثر من ذى قبل فى قضايا الحداثة العربية والغربية فى آنٍ، بعد أن انعكست مسألة عدم الفصل بين الأجناس الأدبية الغربية على الممارسة النصية العربية، وأصبحت الممارسة الدالة والشعرية منها خصوصًا تبحث عن أفقها الكونى منذ شوقى من خلال الشعر المسرحى أو من خلال البناء القصصى للقصيدة، وبعد أن تعرضت مسألة

الأجناس الأدبية فى الغرب أيضًا وخاصة فى فرنسا لتدمير نظرى ونصى ينتسب للرومانسية والرمزية"[١٦٩].

ومهما تكن مصداقية هذه الملاحظات النقدية فى ثوبها البنيسى، إلا أن الكتابة الجديدة فى مفهوم أدونيس – وفى ضوء الملامح السالفة الذكر- هى نقيض القبول سلفًا لما نرثه أو يرد علينا، وهى دعوة لتساؤل منفتح عن إشكالية المجهول، والخوض فى أحشائه، وهى بهذا الفهم تتحول إلى مخاطرة ومبادرة، لنسيج شبكى معرفى مسكون بالكون، هاجس كونى تجييشى وتكتيب القصيدة أو المقالة أو الرواية لا تعود موضوعًا فنيًّا بقدر ما تصبح فاعلية مغيرة، والثقافة فى هذه الكتابة كفاح ووحدة فكر وعمل، إنها الثقافة التى لا تعنى بتغيير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغاية أساسية هى تغيير العالم والحياة والإنسان.

ولم تتوقف دراسة أدونيس عند استنباط الأسس السالفة الذكر للكتابة، بل تناول بعض القضايا المتعلقة بهذا الفن وهى ليست أقل أهمية من الأسس المذكورة آنفًا، فقد تطرق لقضيـة الشكل، حيث نفى أن يكون الشكل صيغة كتابة، بقدر ما هو صيغة وجود: "لا ينطلق الشاعر من أولانية شكلية، بل ينطلق (...) من أولانية اللاشكل" فيكتب الشاعر بدايته من الاختلاف واللاتكرار. أما القضية الأخرى التى تناولها فهى الرؤيا وعرفها أدونيس بأنها تجاوز لكل المفاهيم السائدة، وذلك بإحداث خلخلة فى نظام الأشياء والتحول عن النماذج الشعرية القديمة، وإذا تلونت هذه الرؤيا الشعرية بالبعد الفكرى والإنسانى مع بعدها الروحى، فيصبح الشعر الحديث رؤيا، فأدونيس يسعى إلى تأسيس عالم شعرى يشع بالحركة لا السكون، وبما أن الشاعر صانع الكلام، وهو الشخص الوحيد القادر على تمزيق النسيج اللغوى، وفتح آفاق تعبيرية يزخر بها النظام اللغوى نفسه، وقد طرح أدونيس قضية اللغة، حيث استطاعت الكتابة الجديدة أن تمنحها لقب لغة الخلق:" إن الشعر لا يعبر عن خارجه (...) لا بد للكلمة فى الشعر أن تعلو على ذاتها (...)

وأن تشير إلى أكثر مما تقول" [١٧٠] فالكلمة لا بد أن تحمل أشياء جديدة، وتفصح بأكثر مما تحمله، هذا وقد غمر الشعر العربى الحديث الغموض وهو القضية الأخيرة التى أشار إليها أدونيس، فأصبحت القصائد زاخرة بالرموز التى تحيل إلى الغرابة والجدة كما تكتنفها أفكار مبهمة، ويعود ذلك إلى اللغة الملغومة التى فجرها الشاعر هاربًا بذلك من قيود الشكل الشعرى القديم.

وهكذا نكون قد قدمنا مفهوم وملامح الكتابة الجديدة لمنظرها أدونيس، ويمثل هذا الفن إشكالًا فى غاية الدقة والخطورة؛ لأن الكتابة الجديدة تحد قوى واجهة الشاعر العربى المعاصر، ليختزل به المسافة الزمنية ويتدارك القرون التى حالت دون تغيير، ولا شك أن الرغبة فى التعجيل بتأسيس هذا المشروع الكتابى قد لعبت دورًا مهمًّا فى تكييف مسار القصيدة الحداثى ة، وأدى هذا البحث إلى نتيجة مهمة تتمثل فى تطوير الشعر العربى صوب المغامرة والإبداع، والكتابة الجديدة فى ضوء ما تقدم من ملامح ليست مجرد خيط نفسى، أو فكرى، أو مجرد سطح انفعالى، وإنما هى نسيج حضارى وفضاء تتداخل فيه إيقاعات الذات وإيقاع العالم، حيث تحتضن الكتابة الزمن الثقافى الخلاق، وهى بهذا الفهم لا تعدو أن تكون ممارسة استباقية ذات وجهين، وجه سلبى يعنى بالانقطاع عن أيديولوجية الكتابة السائدة على مستوى النظام الثقافى السائد، ووجه إيجابى يعنى باندفاع الذات الكاتبة نحو معانقة المجهول، رؤى وطرق تعبير.

هوامش الفصل الثانى

(١) للتوسع يراجع يوسف بكار: بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢، ص١١٣- ١٣٠.

(٢) ابن رشيق: العمدة فى صناعة الشعر ونقده، ج١، ص١٢٤..

(٣) عبد القاهر الجرجانى: أسرار البلاغة، ص٩.

(٤) فتحى أحمد عامر: من قضايا التراث العربى، دراسة نصية، نقدية وتحليلية، مقارنة فى الشعر والشاعر، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، ١٩٨٩، ص١٥١.

(٥) محمد مندور: فى الأدب والنقد، القاهرة، د.ط، د.ت. ص١٨.

(٦) مصطفى ناصف: نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت، ص ١٥٨.

(٧) المرجع نفسه، ص١٥٩.

(٨) فتحى أحمد عامر: من قضايا التراث، ص١٥٤.

(٩) أدونيس: مقدمة للشعر العربى ، ص١١١.

(١٠) أدونيس: تأسيس كتابة جديدة، مجلة مواقف، بيروت، مج ١٦- ١٨، ع ١٦، ١٩٧١، ص ٩-١٠.

(١١) المصدر نفسه، ص١٢.

(١٢) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٨٨.

(١٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربى ، ص١٠٩.

(١٤) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص٨٦.

(١٥) المصدر نفسه، ص٨٧.

(١٦) المصدر نفسه، ص٩٢.

(١٧) أدونيس: زمن الشعر، ص٥٩.

(١٨) أدونيس: مقدمة للشعر العربى ، ص٩٢.

(١٩) المصدر نفسه، ص٩٣.

(٢٠) المصدر نفسه، ص٩٥.
(٢١) عبد الله العشي: نظرية الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، ص٢٤٩.
(٢٢) أدونيس: النص القرآنى وآفاق الكتابة، ص٧٣.
(٢٣) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص١٢٦-١٢٧.
(٢٤) أدونيس: سياسة الشعر، ص٨١.
(٢٥) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٢٩٤، ٢٩٥.
(٢٦) أندريه فيلتر: لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد النجر، تقديم أدونيس، توباد، سلسلة نجوم، تونس، د.ط، ١٩٩١، ص٠٥.
(٢٧) أدونيس: زمن الشعر، ص١١-١٢.
(٢٨) المصدر نفسه، ص١٩.
(٢٩) المصدر نفسه، ص١٧٥.
(٣٠) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج١، ص٣٠٩.
(٣١) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٦٩.
(٣٢) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٢٨٣.
(٣٣) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج١، ص٥٨٦.
(٣٤) أدونيس: مقدمة للشعر العربى، ص١٤٢.
(٣٥) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٧٤.
(٣٦) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٦٦.
(٣٧) المصدر نفسه، ص١٦٧.
(٣٨) حنا عبود: مقاربة الحداثة، مجلة الناقد، بيروت لبنان، ع٨، فبراير ١٩٨٩، ص٣٠. ثم ينظر عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٧٧.
(٣٩) فريدريك نيتشة: الموت فى الفكر الغربى، ص٢١٥.
(٤٠) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص١٥٧.
(٤١) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٨٤.
(٤٢) المصدر نفسه، ص٢٨٨. ولمزيد من التوسع حول قضية الوحدة بين اللغة والعالم والإنسان، يراجع أدونيس، سياسة الشعر، ص٢١.
(٤٣) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧٤.
(٤٤) أدونيس: النص القرآنى وآفاق الكتابة، ص١٠١.
(٤٥) أدونيس: سياسة الشعر، ص٢٧.
(٤٦) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص ٣٧.

(٤٧) حول منهج الظواهرى يراجع ما كتبه أنطوان.ج، خورى "حول مقومات المنهج الفينومينولوجى" مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء العربى ، ع٨- ٩، ١٩٨١، ص٢٩.

(٤٨) أدونيس: زمن الشعر، ص١٧٤.

(٤٩) المصدر نفسه: ص١١١-١١٢.

(٥٠) المصدر نفسه: ص١٠٣-١٠٤.

(٥١) عبد الله العشى: نظرية الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، ص٢٥٨.

(٥٢) ينظر: أنطوان مقديسى: مقاربات الحداثة، مجلة مواقف، بيروت، مج٣٥، ع٣٥، ١٩٧٩، ص٤.

(٥٣) عبد العزيز الجرجانى: الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلى محمد، دار الإيحاء للكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٨.

(٥٤) عبد العزيز الجرجانى: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣، ص١٨٩.

(٥٥) ابن عربى: تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، د.ت، ص١٨٠.

(٥٦) ابن عربى: الفتوحات المكية ، ج١، ص١٦٧.

(٥٧) المرجع نفسه، ج٣، ص٣٣٥.

(٥٨) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت، ط١، ١٩٩٢، ص١٣٩.

(*) نشير هنا إلى تأثر أدونيس بالمعرفة الصوفية، بوصفها معرفة لا ثبات لها، ترفض المسبق والجاهز والمغلق، مع نبذها للعقل وتجاوزه، إنها معرفة لا نهائية، هذه المصطلحات التى قامت عليها المعرفة الصوفية تطبع جل كتابات أدونيس النظرية فى الشعر. ينظر أدونيس: الصوفية والسريالية، ص١١٦.

(٥٩) ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص١٤٥.

(٦٠) المرجع نفسه، ص١٤٦، ١٤٧.

(٦١) ولاس فاولى: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص٣٥.

(٦٢) حسن الأمرانى: الثابت والمتحول فى الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، الكويت، ع١٠، س٣، ١٩٨٩، هامش٢، ص١٢.

(٦٣) أدونيس: زمن الشعر، ص١٤.

(٦٤) ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، ص٢٨.

(٦٥) أدونيس: زمن الشعر، ص٩.

(٦٦) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، القاهرة، ص١٣٢.

(٦٧) أدونيس: زمن الشعر، ص٩.
(٦٨) أدونيس: سياسة الشعر، ص٢٠.
(٦٩) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول القاهرة، مج ٤، ع٣، ١٩٨٤، ص ٥٣.
(٧٠) أدونيس: زمن الشعر، ص٨٢.
(٧١) ينظر: عبد الواسع الحمرى: الذات الشاعرة فى شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩، ص٣٧.
(٧٢) أدونيس: سياسة الشعر، ص١٢٠.
(٧٣) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٢٦.
(٧٤) المرجع نفسه: ص١٣٤، ١٣٥.
(٧٥) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، مكتبة التحليل النفسى، القاهرة، ط١، ١٩٨٨. ثم ينظر: فراس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٣.
(٧٦) أدونيس: سياسة الشعر، ص١٣٣.
(٧٧) أدونيس: خواطر من تجربتى، مجلة الآداب البيروتية، ص٣.
(٧٨) أدونيس: زمن الشعر، ص١٩.
(٧٩) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٦٩.
(٨٠) أدونيس: الشعرية العربية، ص١٠٤.
(*) لمزيد من التوسع يراجع: حسين زيدان: الهاجس المستقبلى فى المعرفة الشعرية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربى وآدابه، جامعة باتنة، ١٩٩٦، ص٢٣٤-٢٣٥.
(٨١) أدونيس: سياسة الشعر، ص٢١.
(٨٢) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٢٨٣.
(٨٣) محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول "الأفق الأدونيسي"، ص٢٥٨.
(٨٤) عمر أزراج: الحضور، مقالات فى الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية لكتاب، الجزائر، د ط، ١٩٨٣، ص٣١-٣٢.
(٨٥) ينظر: المرجع نفسه، ص٤٩-٥٢.
(٨٦) محمد بنيس: حداثة السؤال، ص٣٣.
(٨٧) المرجع نفسه، ص١٨.
(٨٨) ينظر: عبد القاهر الجرجانى: دلائل الإعجاز، ص٢٦٧- ٢٦٩.
(٨٩) ابن عربى: الفتوحات المكية، ج٤، ص٣٢٣.
(٩٠) المرجع نفسه: ص٣٢٢.

(٩١) أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٦٩.
(٩٢) ابن عربى: فصوص الحكم، ص٩٠.
(٩٣) ينظر: أدونيس: خواطر من تجربتى، مجلة الآداب البيروتية، ص١٩٥.
(٩٤) فيليب فونتينيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص٣١٣.
(٩٥) محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٤، ص ١٢٤.
(٩٦) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ص٨١.
(٩٧) ديتش دفيد: مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٦٧، ص١٧٨.
(٩٨) ولاس فاولى: عصر السريالية، ص١٨٥.
(٩٩) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص٣٠٧.
(١٠٠) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام فى شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص٦٧.
(١٠١) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ١١٩.
(١٠٢) روجيه غارودى: حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدنى علمًا، عويدات- بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٤٠.
(١٠٣) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٦٣.
(١٠٤) المصدر نفسه: ص١٦٦.
(١٠٥) أدونيس: مقدمة للشعر العربى، ص١٢١.
(١٠٦) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٦٥.
(١٠٧) حسين زيدانى: " الهاجس المستقبلى فى المعرفة الشعرية، ص١٦٤.
(١٠٨)فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٥٦. ثم ينظر: عبد الرحمن بدوى: فى الشعر الأوربى المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص١٢٩-١٣١.
(١٠٩) مالكم برادبرى وجيمس ماكفارلى: ما الحداثة، ج١، ص٢٨١.
(١١٠) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٧٣.
(١١١) المصدر نفسه، ص١٧٠.
(١١٢) أدونيس: سياسة الشعر، ص٨٢.
(١١٣) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج١، ص٣٠٠.
(١١٤) المصدر نفسه، ص٢٨٤.
(١١٥) ج.ب ميلفور: ميادين علم النفس، مج١، ترجمة وإشراف يوسف مراد، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٩٥، ص٣٨٩.

(١١٦) مالكم برادبرى وماكفارلن جيمس: الحداثة، ص٣١٧.
(١١٧) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٢٠٠.
(١١٨) المصدر نفسه، ص٢٠٠.
(١١٩) المصدر نفسه، ص٢٠٢.
(١٢٠) المصدر نفسه، ص٢٠٠.
(١٢١) المصدر نفسه، ص٢٠٠.
(١٢٢) أدونيس: الأعمال الشعرية، ج١، ص٣٩٣.
(١٢٣) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص٩٦.
(١٢٤) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١،ص ٣٤٧.
(١٢٥) المصدر نفسه، ص٣٦٦.
(١٢٦) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص١٠٥.
(١٢٧) ينظر: عدنان حسين قائم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص٢٠٠-٢٠١.
(١٢٨) ينظر: على جواد الطاهر: خلاصة فى مذاهب الأدب الغربى، ص٩٩.
(١٢٩) أدونيس: زمن الشعر، ص١٦١- ١٢١.
(١٣٠) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص٢٧٣-١٣١.
(١٣١) أدونيس، زمن الشعر، ص١٠٢-١٤١.
(١٣٢) المصدر نفسه، ص٩.
(١٣٣) عبد الله العشى: نظرية الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، ص٢٦٢.
(١٣٤) أدونيس: فى قصيدة النثر، مجلة الشعر البيروتية، ص٧٨.
(١٣٥) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ج٣، ص١٦٧.
(١٣٦) فيليب فانتييغ: المذاهب الأدبية الكبرى- بفرنسا، ص٣١٣.
(١٣٧) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٢٦٥.
(١٣٨) أدونيس: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص٥.
(١٣٩) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة فى القصيدة النثرية فى سوريا، ص٨٤.
(١٤٠) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص١٧٦.
(١٤١) المصدر نفسه، ص١٨١.
(١٤٢) المصدر نفسه، ص١٨٧-١٩٨.
(١٤٣) أدونيس: سياسة الشعر، ص١٤٠-١٤١.
(١٤٤) أدونيس: الشعرية العربية، ص٨١.
(١٤٥) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص٩٠-٩١.
(١٤٦) ينظر: أندريه بريتون: بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، ١٩٧٨، ص١٠٢.

(١٤٧) أدونيس: زمن الشعر، ص٨٧.
(١٤٨) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسى، عالم الكتب- القاهرة، ط١، ١٩٨٠، ص ٣٧.
(١٤٩) كوستاس أكسلوس، هيراقليطس، هل عنده رؤيا شعرية للعالم؟ مجلة الشعر البيروتية، ع ١٢، ربيع ١٩٦١، ص١٣٤.
(١٥٠) جان نعوم طنوس: جدلية السلب والإيجاب، مجلة الآداب البيروتية، ع٣-٤، آذار(مارس)، نيسان (أبريل)، س٤، ١٩٩٨، ص٤٥.
(١٥١) ينظر: مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، ص٤٨-٥٦.
(١٥٢) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسى، ص٥٦.
(١٥٣) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص٣٢٣.
(١٥٤) فيليب فونتينيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص٣٠٢.
(١٥٥) ولاس فاولى: عصر السريالية، ص١١.
(١٥٦) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج٣، ص٢٧.
(١٥٧) المصدر نفسه: ص٢١٢.
(١٥٨) ينظر: المصدر نفسه، ص٣١٤.
(١٥٩) المصدر نفسه، ص٢٩١.
(١٦٠) أدونيس: زمن الشعر، ص٢٩٥.
(١٦١) أدونيس: سياسة الشعر، ص١٣١.
(١٦٢) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص١٦.
(١٦٣) أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، ص١١٧.
(١٦٤) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص١٦.
(١٦٥) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص٣١٣.
(١٦٦) المصدر نفسه، ص٣١٣.
(١٦٧) ينضر: المصدر نفسه، ص٣١٣.
(١٦٨) ينضر: المصدر نفسه، ص٣١٣.
(١٦٩) محمد بنيس: الشعر العربى الحديث (الشعر المعاصر)، ج٣، ص٥١.
(١٧٠) المرجع نفسه، ص٤٠.

الخاتمة

فى ختام هذا الكتاب يمكن القول: إن الإطار العام الذى انتظمت فيه مقولات أدونيس النظرية هو إطار الحداثة، فتحت أنغام هذه اللعبة الغربية الحائرة نسج أدونيس ملامح شعريته الحداثية وتبقى هذه الملامح غامضة إذا ما تم النظر إليها بمعزل عن لعبة الحداثة الشعرية فى فضائها الرمزى والسريالى والصوفى، بل إن الحداثة الشعرية تتحول فى الكثير من الأحيان إلى آلية من آليات فهم الشعر المعاصر وبعيدًا عن هذه الآلية تبقى مختلف الآراء النظرية للشعراء النقاد الحداثيين لآراء جامدة، هشة لا ماء فيها ولا رونق.

تعد النظرية الأدونيسية أنموذجًا حيًّا لتلك الأفكار والخواطر العابثة التى عجت بها مقولات الشعراء النقاد، حيث عمل أدونيس على مطاردة الحقيقة الشعرية منذ مرحلة الخمسينيات، فقد رسم بذاته حقيقة الوجود فى قصيدة شعر، وأعرب عن أن الحقيقة الشعرية هى حقيقة لا نهائية، حقيقة تمتلك مناعة كبيرة ويتجلى ذلك فى تمنعها وهروبها إلى الأمام وهذا ما يفسر لا محدودية الكون الشعرى ولا نهائية دلالته، ثم إن الحقيقة الشعرية هى حقيقة غامضة؛ لأنها مشحونة بفيض معرفى وجمالى ونفسى وسياسى وهى قائمة على منطق الدهشة أو الفجائية لما تطرحه من رؤيا غير أليفة وأحلام واعدة، زمن هذه الحقيقة الشعرية يتصف بالدينامية، فلا ترتبط بحاضر أو ماضٍ وإنما زمنها هو لحظة احتضار وتشرب اتجاه المستقبل. واللغة الشعرية قائمة على منطق الانحراف أو الانزياح، وهى تشكل بذلك إشعاعًا دلا ليًّا مكثفًا والكلمة فيها توحى أكثر مما تقول، إنها لغة تريد البوح عن أسرار هذا العالم وألغازه الميتة، والموسيقى فى هذه الحقيقة الشعرية هى موسيقى صاخبة تحدثنا وتقص لنا أوجاع وإيقاع العالم المعاصر.

وقد انطلق أودونيس فى بثه لاستراتيجة هذه الحقيقة الشعرية من نقده للنقد المدرسى، وكذا من عدم اطمئنانه لواقع الشعرية التقليدية فى تقوقعها على الثبات وفى ابتعادها عن المتحول. لقد جاءت الأدونيسية لتعيد النظر فى جملة من القناعات النقدية وفى طليعتها قضية الشكل والمضمون، فقد انتقد أدونيس هذه الثنائية، ولا سيما قضية الفصل بين قطبيها مؤكدًا أن الحقيقة الشعرية تقبع فى اللا فصل وفيما بعد ذلك الفصل، حيث أضاف مكونًا ثالثًا للعمل الأدبى هو مكون الرؤيا الشعرية، ووضع لهذا المكون الثالث مجموعة من الملامح والضوابط يأتى فى مقدمتها الكشف والتجاوز والنبوءة والرفض والنفى، إن هذه المحددات تتصل بالواقع الآخر، وهو واقع غيبى، وتبعًا لذلك نجد النظرية الأدونيسية فكرة تلغى فكرة التشبث بالواقع المرئي؛ لأنها نظرية حالمة بواقع شعرى آخر هو أجمل من الواقع الراهن فى صورته المادية المحسوسة، وقد نبذت الأدونيسية العادة والتكرار والنبرة الخطابية وشعر المنطق والعقل، ودعت إلى ضرورة شحن القصيدة الشعرية بطاقة كشفية تكشف عن عالم جديد، عالم تتحد فيه الذات بواقعها، فتذوب الذات فى العالم، فيتحول ذلك العالم إلى الشعر، ودعت أيضًا إلى تجاوز العصر والواقع والتاريخ وكل الأشكال الفنية التقليدية، لكن تجاوز الحقيقة الشعرية للتاريخ ليس معناه التملص منه، إنما هو الاندماج فيه، وقد سعت الحقيقة الشعرية إلى غرس عنصر النبوءة فى الشعر ليتحول الشاعر بذلك إلى ساحر الحروف يتنبأ بما سيكون عليه الواقع من خلال خبرته الحياتية وثقافته الشعرية العميقة، وقد عمدت النظرية الأدونيسية إلى رفض الواقع والثورة عليه، ثورة ماركسية وصوفية وذلك بهدف خلق واقع جديد ومغاير، فى ضوء هذه الأفكار تأسست الرؤيا الشعرية عند أدونيس، وهى رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف، رؤيا ثائرة ومتمردة باحثة عن المعلوم فى المجهول.

إن المتأمل فى المفاهيم والملامح التى قامت عليها الحقيقة الشعرية فى فضائها الأدونيسى، وما يطبع هذا الفضاء من علاقات محتشمة، بأفق النقد الاحترافى فى طابعه الألسنى، يجد أن المفاهيم التى طرحها أدونيس قد شهدت تجلياتها الأولى فى

تراثنا الشعرى القديم؛ فى كتابات الشعراء النقاد أمثال أبى تمام وأبى العتاهية، وفى كتابات النقاد المحترفين، أمثال عبد القاهر الجرجانى والباقلانى، وقد تحولت هذه التجليات الشعرية والنقدية إلى نماذج دنيا عملت على تكريس سلطة الحداثة فى النبض النقدى القديم وعملت أيضًا على معارضة تلك المبادئ التى وجدت صياغتها النهائية فيما يسمى بنظرية "عمود الشعر"، وهى تمثل خلاصة نهائية للموقف الكلاسيكى من الحقيقة الشعرية وتجلياتها التقليدية، وقد جاءت النظرية الأدونيسية فعمّقت تلك التجليات الحداثية التى عرفتها الحقيقة الشعرية قديمًا، وذلك من خلال الارتواء من نبض الحقيقة الشعرية فى صورتها النظرية، وفى كتابات الشعراء النقاد الرمزى ين والسرياليين أمثال بودلير ورامبو ومالارميه، ومن دون إسدال ستار النسيان على ذلك الأفق النظرى الذى انفتحت عليه الحقيقة الشعرية فى أطروحات توماس إليوت.

أقول: موضحًا إن هذه المبادئ والأفكار التى طرحها الشعراء النقاد الغربيون تحولت إلى بذور أولى غذاها أدونيس بروحه النقدية الخاصة، فعمل على برعمة تلك الجماليات البسيطة ليشكل منها شجرة حداثية ونقدية جديدة ارتوت من محيط ثقافى ومعرفى متميز. ولعل حديث أدونيس عن الحقيقة الشعرية وسبره لأغوارها وأغوار ملامحها، هو وليد جولة فى رحاب النص الشعرى ، وتلبية أكيدة لما تقتضيه الأطر الجمالية والمعرفية والنص الإبداعى، وإذا ما ألقينا النظر على علاقة المفاهيم الأدونيسية بالمفاهيم التى طرحها النقاد المحترفون عن الحقيقة الشعرية فإننا نلاحظ أنه ثمة فرقًا جوهريًا بينهما يتمظهر عمقيًا فى اختلاف منطلقهما؛ فالمناهج الاحترافية مجدت سلطة العقل فى انطلاقها من قطب الداخل فى حين أن النظرية الأدونيسية قد مجدت سلطة الذات فى انطلاقها من قطب الخارج.

وأحب أن أشير هنا إلى تماهى ذلك الفصل الساذج بين سلطة العقل والذات فى مختلف العمليات الإجرائية. فالنقاد المحترفون يقرءون النص فى ضوء البنيوية - وما أعقبها من موضات نقدية - لسلطة الذات لا سلطة العقل وهو ملحظ أغفله

النقاد فى تصنيفهم لهذه المناهج النقدية، وعليه فإن التشابة بين هذه المناهج الاحترافية والنظرية الأدونيسية هو تشابه فى المنطلق ويتمثل ذلك فى التكريس المشترك لسلطة الذات، وما العمل التأسيسى للمرحلة التفكيكية سوى شطحة من شطحات النظرية الشعرية ليس إلا.

وثمة مفاهيم مشتركة بين البنيوية والأدونيسية، ويتضح ذلك فى إعطاء الأهمية لعلامات النص بوصفها كتلة صماء تنتظر قارئًا يسعى إلى تفجيرها لتوليد لا نهائية المدلولات، فالبنيوية والسيميائية والأسلوبية والتفكيكية كلها مناهج نقدية احترافية كرست سلطة النسيج النصى والمتمثل فى جملة من العلاقات الانزياحية وهو شيء كرسته النظرية الأدونيسية أيضًا. ومن المقولات النقدية المشتركة، نذكر فكرة التأكيد على الشكل الشعرى بين الشكلاتيين الروس والنظرية الأدونيسية التى منحته أولوية خاصة، وقد تجلّى ذلك فى التركيز على طريقة التعبير لا التعبير الشعرى ؛ بمعنى أن الأدونيسية قد أعطت الأولوية لسلطة الشكل وأسقطت فى مقابل ذلك سلطة المضمون أو المحتوى، وهو جوهر ما دعت إليه هذه المناهج الاحترافية التى انطلقت من قطب الداخل مناصرة بذلك قطب الشكل.

وثمة تقاطع كبير بين البنيوية الشكلانية والنظرية الأدونيسية، خلاصته القول المشترك بالثورة والانحراف والدهشة والتوكيد على الإيقاع، وهى مبادئ تأسست على أنقاضها الحداثة الأدونيسية، وإن كان الانزياح هو أهم خاصية قامت عليها الأسلوبية، فهو يشغل خاصية جوهرية بنى عليها منطق اللغة الشعرية فى النظرية الأدونيسية، والأسلوبية تهتم بطريقة عرض الكاتب، وهو جوهر ما دعت إليه النظرية الأدونيسية فى تحديدها لمفهوم الحداثة، بوصفها طريقة تعبير ليس إلا.

وإذا كانت السيميائية هى علم الإيحاءات، فإن النظرية الأدونيسية فى قيامها على لغة الانحراف والكشف والتجاوز فإنها بهذا الدأب قد أطلقت العنان للألفاظ كى تبوح بما تزخر به من إيحاءات يتيحها لها فارس الكلمات الذى ينتشل الكلمات من

البحر الذى غرقت فيه، فيخيطها فى ثوب جديد مرصع بالانزياحات الملغمة بإيحاءات عديدة.

ومثلما طرح السيميائيون مسألة العلاقة بين الدال والمدلول طرحًا من زاوية الاعتباطية، فإن أدونيس هو الآخر قد أقر باعتباطية العلاقة بين الألفاظ وما تدل عليه.

وإذا كانت التفكيكية قد قامت على فكرة مقولة موت المؤلف، والإعلاء من سلطة القارئ والاختلاف وانفتاح النص وتناسل معانيه، والتدمير والخلخلة ونبذ المنطق والإعلاء من سلطة الذات فى الانطلاق من قطب الخارج، فإن النظرية الأدونيسية قد أشبعت هذه المقولات بحثًا، فأخرجتها من طابعها الاحترافى الجامد لتزج بها فى دائرة جديدة مشحونة بهواجس التجربة والإحساس الفنى الرفيع.

هذا وقد تحدث أولئك النقاد المحترفون عن القارئ ومبدأ تعدد القراءات، الشيء نفسه نجده فى النظرية الأدونيسية حيث ألقى أدونيس كامل المسئولية على القارئ فى حديثه عن ظاهرة الغموض وأطلق العنان لتعدد القراءات.

وثمة خيط رفيع تشترك فيه هذه المناهج النقدية الاحترافية والنظرية الأدونيسية، هذا الخيط يتمثل فى النظرة الوصفية للنص الإبداعى، وهى نظرة تنحدر من علم اللسانيات فى فضائه السوسيرى.

هذه الفواصل والمبادئ المشتركة بين النقد الاحترافى والنظرية الأدونيسية لا تلغى فكرة الجمع بينهما و الموازنة بينهما. غير أن حديث النقاد المحترفين عن الحقيقة الشعرية عمومًا لا يعدو أن يكون حديثًا عن خارج هذه الحقيقة وقوانينها الجمالية، ولا حتى حديثًا عن أعماق ملامحها الجمالية، لما يعترى تلك الأحاديث والأحاجى من جمود مرده إلى احترافية أولئك النقاد، وهى نزعة مجردة وبعيدة عن عالم تجربة الكتابة الإبداعية، وحسها الفنى الفياض المتطلع إلى غد شعرى متألق. وتبعًا لذلك فإن القوانين التى انفتحت عليها الحقيقة الشعرية فى فضائها الاحترافى لا تمكننا من

التنقيب والنبش عن مختلف الحفريات الجمالية لعالم النص الشعرى فى هويته الإبداعية.

لقد اتخذت النظرية الأدونيسية من الحداثة الشعرية إطارًا معرفيًّا لها فتحولت بذلك الحقيقة الشعرية إلى حقيقة بحث مستمر عن الحداثة الهاربة والعابرة. وقد اتكأ أدونيس فى تأسيسه لعالم الحقيقة الشعرية على مجموعة من الفلسفات والمذاهب الأدبية كالفلسفة الظواهرية والفلسفة الوجودية والماركسية والرمزية والسريالية والصوفية، وتبدو أصوات شارل بودلير ورمبوا ومالارميه وإيليوت وألبيريس وبريتون وأبو لينير، هوسرل و نيتشه وماركس وهيدجر وإيلوار وسان جان بيرس فى طليعة الأصوات المؤثرة فى تشكيل النظرية الأدونيسية، وهى تمثل جانبًا كبيرًا من أصول هذه النظرية.

وإذا كانت الفلسفة الظواهرية والوجودية والماركسية تمثل العمود الفقرى للنظرية الأدونيسية، فإنها الفلسفات عينها التى تشربت منها المناهج النقدية الاحترافية بامتداداتها اللسانية، ويبقى أثر هذه الفلسفات رافدًا بسيطًا بالقياس إلى الرافد اللسانى الذى أثر تأثيرًا كبيرًا فى تشكيل مبادئ وأسس هذه المناهج الاحترافية، ومعنى ذلك أن هذه المناهج قد استفادت كثيرًا من اللسانيات على نقيض النظرية الأدونيسية التى استفادت من المذاهب الأدبية أكثر من استفادتها من المد اللسانى والفلسفى بيد أن التأسيس للكون الشعرى هو تأسيس واحد فالنظرية الأدونيسية وضعت مصطلحاتها ومفاهيمها ومبادئها.

والواقع أن النظرية الأدونيسية كانت أقرب من تلك المناهج فى القول والتقول على عالم النص الشعرى ، والسر فى ذلك يعود إلى أن أدونيس يمتلك حسًّا فنيًّا تحول بموجبه حديث أدونيس عن الحقيقة الشعرية هو ما تضمنته فعلا تلك الحقيقة الشعرية، وبرغم لا نهائية المدلولات نصل إلى استنتاج مفاده هو أن هذه المناهج الاحترافية لا تقوم لها قائمة إلا إذا استمدت عطاءها النظرى من تلك التأملات

النظرية للشعراء النقاد سواء أكانوا عربًا أم أجانب فى تأسيسهم لنظرية شعرية متماسكة، وما دامت النظرية الأدونيسية تمثل أنموذجًا جادًّا لمختلف تلك التأملات، فلا بد لنقدنا التحليلى أن يستثمر تلك المقولات النظرية ليعيد بموجبها شباب تلك المناهج الاحترافية وما تعانيه من جمود وقصور، بسبب ضيق أسسها النظرية وبعدها عن المواطن الجمالية، فمرحى لمناهج نقدية احترافية جديدة تقوم على ذلك الإرث النظرى الذى خلّفه الشعراء النقاد الغربيين من أمثال بودلير ورامبو ومالارميه وإيليوت والشعراء النقاد العرب من أمثال نازك والبياتى وصلاح عبد الصبور، وخليل حاوى ومحمد بنيس، وعبد الله حمادى وأدونيس.

ونعتقد جازمين أن التطفل على مختلف المبادئ النظرية التى طرحها الشعراء النقاد وجمع شتاتها وتنسيقها وصياغتها صياغة نقدية دأب من شأنه أن يوصلنا إلى فكرة الخلاص النقدى فنتجاوز بذلك أزمتنا النقدية من خلال المزاوجة بين تلك المقولات النظرية ومقولات المناهج الاحترافية، وتبقى النظرية الأدونيسية فى كل ذلك أنموذجًا حيًّا فى تفعيل حركتنا النقدية الحداثية.

تلكم هى أهم النتائج والخلاصات التى توصلنا إليها من خلال رحلتنا وترحالنا فى عوالم الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس، حيث طاردنا مختلف الأفكار الأدونيسية وذلك من أجل القبض على رحيق الشعرية والرؤيا الشعرية لديه، وقد تجلى هذا الأمر فى جمع شتات مختلف مقولاته النظرية وتوصيفها توصيفًا نقديًّا ونحن لا ندعى فى ذلك كمالًا؛ لأن الكمال حلم فى هجعة النقصان، وما هذا الجهد فى النهاية سوى حلقة فى سلسلة طويلة نأمل تمامها بحلقات أخرى من الباحثين المهتمين والمهوسين بهواجس الأدونيسية فى تألقها وصفائها.

قائمة المصادر والمراجع :

حسب الترتيب الأبجدى.

أولا: المصادر والمراجع العربية:

أدونيس:

١-الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، مج٢، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٥.

٢- ديوان الشعر العربى ، ج١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٦.

٣- مقدمة للشعر العربى ، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٤- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

٦- الثابت والمتحول (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٩.

٧- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط٤، ١٩٨٣.

٨- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٨٠.

٩- سياسة الشعر، دراسات فى الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط١ ، ١٩٨٥.

١٠- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٨٩.

١١- الصوفية والسريالية، دار الشافى، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

١٢- النص القرآنى وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٩٣.

١٣- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

١٤- هـا أنـت أيها الوقـت، سـيرة شعـرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣.

أزراج (عمر):

١٥- الحضور، مقالات فى الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د.ط، ١٩٨٣.

١٦- أحاديث فى الفكر والأدب، دار البعث، قسنطينة، ط١، ١٩٨٤.

أنيس (إبراهيم) وآخرون:

١٧- المعجم الوسيط، مج١، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠.

إسماعيل (عز الدين):

١٨- الشعر العربى المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.

باروت (محمد جمال):

١٩- الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٨١.

بدوى (عبد الرحمان):

٢٠- فى الشعر الأوربى المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

بوشحيط (محمد):

٢١- الكتابة لحظة وعى، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٤.

البياتى (عبد الوهاب):

٢٢- الديوان، مج١، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٢٣- تجربتى الشعرية، منشورات نزار قبانى، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

بكـار (يوسف):

٢٤- بناء القصيدة فى النقد العربى القديم فى ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢.

بنيـس (محمد):

٢٥- حداثة السؤال، المركز الثقـافى العربى، بيـروت، المغرب، ط١، ١٩٨٤.

٢٦- الشعر العربى الحديث (الشعر المعاصر)، ج٣، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ٣، ٢٠٠١.

٢٧- الشعر العربى الحديث (مساءلة الحداثة)، ج٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٩٠.

الباقــلانى:

٢٨- إعجاز القرآن، تحقيق السيد أحمد صقر، دار المعـارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.

الجاحــظ:

٢٩- البيان والتبيين،ج١، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، د.ت.

٣٠- الحيوان، ج٣، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، دار الكتاب العربى ، بيروت، لبنان، ط٣، ١٩٦٩.

أبو جهجه (خليل):

٣١- الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبنانى، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

ابن جعفر (قدامة):

٣٢- نقد الشعر، تحقيق وتعليق عبد المنعم خفاجى، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

الجرجانى (القاضى على بن عبد العزيز):

٣٣- الوساطة بين المتنبى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد، دار الإيحاء للكتب العربية، ط٣، د.ت.

٣٤- التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٣.

الجرجانى (عبد القاهر):

٣٥- دلائل الإعجاز، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجى، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤.

٣٦- أسرار البلاغة، نسخة السيد محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٧٨.

جيدا (عبد الحميد):

٣٧- الاتجاهات الجديدة فى الشعر العربى المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٠.

أبو ديب (كمال):

٣٨- فى الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٩١.

حمادى (عبد الله):

٣٩- ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥.

٤٠- مدخل إلى الشعر الإسبانى المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٥.

٤١- ديوان البرزخ والسكّين، منشورات جامعة منتورى، قسنطينة، الجزائر، ط١، ٢٠٠٠.

حجازى (محمد عبد الواحد):

٤١- ظاهرة الغموض فى الشعر الحديث، دار الوفاء، ط١، ٢٠٠١.

الحميرى (عبد الواسع):

٤٢- الذات الشاعرة فى شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٩.

الطاهر (على جواد):

٤٣- خلاصة فى مذاهب الأدب الغربى، دار الرائد العربى، بيروت، ط٢، ١٩٨٤.

ابن طباطبا:

٤٤- عيار الشعر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٨٢.

الماكرى (محمد):

٤٥- الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى، المركز الثقافى العربى ، بيروت، ط١، ١٩٩١.

مبارك (صفوت حامد):

٤٦- الفكر الماركسى، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٩٨٠.

مكاوى (عبد الغفار):

٤٧- ثورة الشعر الحديث، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.

الملائكة (نازك):

٤٨- الأعمال الشعرية الكاملة، مج٢، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

أبو منصور (فؤاد):

٤٩- النقد البنيوى الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٨٥.

مندور (محمد):

٥٠- فى الأدب والنقد، دار المعارف، القاهرة، د.ط، د.ت.

ابن منظور:

٥١- لسان العرب، ج٣، تحقيق عبد الله على الكبر وغيره، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٨١.

مفيد (فوزي):

٥٢- نزار وأنا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، د.ت.

مصلوح (سعد):

٥٣- نظرية المحاكاة والتخيل عند حازم القرطاجنى، مطبعة دار التأليف، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط١، د.ت.

عبد المالك (مرتاض):

٥٤- بنية الخطاب الشعرى، دراسة تشريحية لقصيدة " أشجان يمانية"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٥.

ناصف (مصطفى):

٥٥- نظرية المعنى فى النقد العربى، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت.

سعيد (خالدة):

٥٦- حركية الإبداع، دراسات فى الأدب العربى الحديث، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

عامر (فتحى أحمد):

٥٧- من قضايا التراث العربى، دراسة نصية نقدية وتحليلية، مقارنة فى الشعر والشاعر، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، ١٩٨٩.

عباس (إحسان):

٥٨- فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط٣، د.ت.

عبد الصبور (صلاح):

٥٩- حياتى فى الشعر، مج٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٧.

العيد (يمنى):

٦٠- فى القول الشعرى، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٧.

العكش (منير):

٦١- أسئلة الشعر، دار الآداب، بيروت، د.ط، ١٩٧٩.

العسقلانى (ابن قتادة):

٦٢- صحيح البخارى، ج١٢، شرح فتح البارى، دار الريان للتراث، القاهرة، ط١، ١٩٨٦.

ابن عربى (محيى الدين):

٦٣- تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق، محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط١، د.ت.

٦٤- الفتوحات المكية، ج٤، تحقيق وتقديم عثمان يحى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥.

٦٥- فصوص الحكم، ج١، تحقيق وتعليق أبو العلاء عفيفى، دار الكتاب العربى، بيروت، ط٢، ١٩٨٠.

عثمان (اعتدال):

٦٦- إضاءة النص، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٨٨.

فاضل (جهاد):

٦٧- أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط١، ١٩٩١.

صلاح (فضل):

٦٨- النظرية البنائية فى النقد الأدبى ، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣، ١٩٩٧.

٦٩- الأساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، ط ١، ١٩٩٤.

الصايغ (عبد الإله):

٧٠- الخطاب الشعرى الحداثوى والصورة الفنية، الحداثة وتحليل النص، المركز الثقافى العربى ، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

ابن صالح (محمد):

٧١- الشعراء على اليمين وعلى اليسار الشعراء، دار الحقيقة، تونس، ط١، ١٩٩٤.

الصباغ (رمضان):

٧٢- فى نقد الشعر العربى المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٨.

صبحى (محيى الدين):

٧٣- مطارحات فى فن القول، محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ١٩٧٨.

٧٤- نظرية النقد العربى وتطورها فى عصرنا، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، ١٩٨٨.

الصولى:

٧٥- أخبار أبى تمام، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، ١٩٣٧.

قاسم (عدنان حسين):

٧٦- الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩.

قباني (نزار):

٧٧- قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ط، د.ت.

القعود (عبد الرحمن محمد):

٧٨- الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠.

القرطاجني (حازم):

٧٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، ١٩٦٦.

ابن قتيبة:

٨٠- الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط، ١٩٦٦.

راغب (نبيل):

٨١- التفسير العلمي للأدب، نحو نظرية عربية جديدة، المركز الثقافي الجامعي، مصر، د.ط، ١٩٨٠.

رينيه (حبشي):

٨٢- الشعر في معركة الوجود (كتاب مشترك)، دار مجلة الشعر، بيروت، ١٩٦٠.

رماني (إبراهيم):

٨٣- الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١، ١٩٩١.

ابن الرشيق:

٨٤- العمدة فى صناعة الشعر ونقده، ج١، تحقيق محيى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط٣، ١٩٦٣.

شايف (عكاشة):

٨٥- نظرية الأدب فى النقدين الجمالى والبنيوى فى النقد العربى ، نظرية الخلق اللغوى، ج٣، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط١، ١٩٩٤.

شكرى (غالى):

٨٦- برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٧٧.

شمعة (خلدون):

٨٧- النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٧٧.

الخال (يوسف):

٨٨- الحداثة فى الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

خيربك (كمال):

٨٩- حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

ابن خلدون:

٩٠- مقدمة ابن خلدون، ج٤، تحقيق على عبد الواحد وافى، مطبعة لجنة البيان العربى ، ط٣، ١٩٦٢.

خنساء (وفيق):

٩١- دراسات فى الشعر السورى الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، ط٢، ١٩٨٢.

ثانيا: المراجع المترجمة:

آرسطو طاليس:

٩٢- فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣

آلبيريس:

٩٣- الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشى، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠.

بيـــر (هنري):

٩٤- الأدب الرمزى ، ترجمة هنرى زغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط ١، ١٩٨١ .

ابن نبى (مالك):

٩٥- مشكلة الأفكار فى العالم الإسلامى، ترجمة محمد عبد العظيم على، دار الحكمة للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، ١٩٧٠.

براد برى(مالكم)، ماكفارلن (جيمس):

٩٦- الحداثة (١٨٩٠-١٩٣٠)، ترجمة مؤيد حسن فوزى، دار المأمون ، بغداد، ط، ١٩٨٧

بروكر (بيتر):

٩٧- الحداثة و ما بعد الحداثة ، ترجمة عبد الوهاب علوب، مراجعة جابر عصفور، منشورات المجمع الثقافى، ط١، ١٩٩٥.

بريتون (اندريه):

٩٨- بيانات السريالية ، ترجمة صلاح برمذا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، ١٩٧٨.

ديفيد (ديتش):

٩٩- مناهج النقد الأدبى بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٧٦.

هيدجر (مارتن):

١٠٠- فى الفلسفة والشعر، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣.

ميلفورد (جاب):

١٠١- ميادين علم النفس، مج١، ترجمة بإشراف يوسف مرادة، دار المعارف، مصر، ط٤، ١٩٧٥.

ميرهون (هانز):

١٠٢- الزمن فى الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوفى الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د.ط، ١٩٧٢.

مكليش (أرشيبالد):

١٠٣- الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار اليقظة، بيروت، ١٩٦٣.

نيتشة (فريديريك):

١٠٤- هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، د.ط، د.ت.

ستيفن (سبندر):

١٠٥- الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوى، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د.ت.

فاولى (ولاس):

١٠٦- عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٨١.

فونتيذيغ (فيليب):

١٠٧- المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ترجمة فريد أنطونيس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط١، ١٩٦٧.

فلتر (أندريه):

١٠٨- لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد مختارة، ترجمة خالد نجارة، تقديم أدونيس، توبادة، سلسة نجوم، تونس، د.ط، ١٩٩١.

فراى (نورثروب):

١٠٩- تشريح النقد، ترجمة محيى الدين صبحى، الدار العربية للكتاب، ط٣، ١٩٩١

فرويد (سيجموند):

١١٠- تفسير الأحلام، ترجمة عثمان نجاة، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢.

فضول (عاطف):

١١١- النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ط١، ٢٠٠٠.

روبين (سوزان):

١١٢- ما هو النقد، ترجمة سلافة حجاوى، دار الشئون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٧٩.

غارودى (روجيه):

١١٣- حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدنى علمًا، عويدات، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

ثالثًا: المراجع الأجنبية: Geneite (Gérard)

١١٤- Figures I, collection « lequel », édition de seuil, ١٩٦٦.

رابعًا: الرسائل الجامعية:

زيدان (حسين):

١١٥- الهاجس المستقبلى فى المعرفة الشعرية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باتنة، ١٩٩٦.

ابن زرقة (السعيد):

١١٦- الحداثة الشعرية عند على أحمد سعيد (أدونيس)، بين النظرية والتطبيق (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربى ، جامعة عين شمس، مصر، ١٩٨٩.

العشى (عبد الله):

١١٧- نظرية الشعر فى كتابات الشعراء العرب المعاصرين (أطروحة دكتوراه)، معهد اللغة والأدب العربى ، جامعة وهران، ١٩٩٢.

بن خليفة (مشري):

١١٨- بناء القصيدة فى النقد العربى الحديث (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربى ، جامعة الجزائر، ١٩٩٤.

تاوريريت (بشير):

١١٩- مدارات التنظير النقدى عند أدونيس (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربى ، جامعة منتورى، قسنطينة، ١٩٩٩.

خامساً: الدوريات:

- مجلة الآداب، بيروت، ع٣، س١٤، ١٩٦٦.
- مجلة الآداب، بيروت، ع٣-٤، آذار، نيسان، أبريل، س٤٦، ١٩٩٨.
- مجلة الآداب، معهد الآداب واللغة العربية، قسنطينة، ع٣، ١٩٩٦.

- مجلة مواقف، بيروت، مج ١٦ - ١٨، ع١٦، ١٩٧١.
- مجلة مواقف، بيروت، مج ٣٥، ع٣٥، ١٩٧٩.
- مجلة المعرفة السورية، دمشق، مج ٣٨، ع ٢٢٥ - ٢٢٦، س ١٧، ١٩٨٠.
- مجلة المشكاة، الكويت، ع١٠، س٣، ١٩٨٩.
- مجلة الناقد، لبنان، ع٨، فبراير، ١٩٨٩.
- مجلة العربى ، الكويت، ع٥٠٦، يناير ٢٠٠١.
- مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى الكويت، ع ٨-٩، ١٩٨١.
- مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى الكويت، شباط، ١٩٨٨.
- مجلة الفكر العربى المعاصر، مركز الإنماء القومى، الكويت، جوان ١٩٩١.
- مجلة فصول، القاهرة، مج١، ع٢، ١٩٨١.
- مجلة فصول، القاهرة، مج٣، ع١، ديسمبر ١٩٨٢.
- مجلة فصول (عدد خاص بالحداثة)، القاهرة، مج٤، ع٣، أبريل ١٩٨٤.
- مجلة فصول، القاهرة، مج١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧.
- مجلة شعر، بيروت، ع٦، س٣، صيف ١٩٥٩.
- مجلة شعر، بيروت، ع٨، س٤، ربيع ١٩٦٠.
- مجلة شعر، بيروت، ع١٢، س٦، ربيع ١٩٦١.