

## الفصل الثاني

# ملاح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس : منه أفق التأسيس إلى أفق التشكيل

(١) - تأسيس أدونيس لإستراتيجية الرؤيا الشعرية : نقد ثنائية شكل / مضمون

(٢) - ملاح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس

(٢ - ١) - الكشف

(٢ - ٢) - التجاوز

(٢ - ٣) - النبوءة وثنائية العلم والجنون

(٢ - ٤) - ثنائية الرفض والنفى

(٣) - ملاح 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 في الدرس النقدي قديمه وحديثه، بل خصص لها الباحثون أكثر مما تستحق، ولكن من دون جدوى؛ ذلك لأن المنحى الذى التزمه الدرس النقدي في مقاربتة لهذه الثنائية لم يتجاوز فكرة الفصل أو عدمه ولم يتطرق أحد من الباحثين (المحدثين) إلى هذه المسألة في علاقتها بأزمة نقدنا الراهن في صورته الاحترافية الألسنية. وما وصل إليه نقدنا العربى من تأزم هو نتيجة منطقية لتلك القسمة الحادة بين الشكل والمضمون وتبعًا لذلك فإننى سأدلى بدلوى في 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 موضحةً لما جاء في نقدنا قديمه وحديثه، حول مشكلة (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، فمن البديهي القول: إن مشكلة اللفظ والمعنى قد شغلت نقدنا العربى القديم، ردحًا من الزمن، قبل أن يبلور عبد القاهر الجرجانى نظريته في النظم، فقد انقسم النقاد إلى خمس فئات:

- فئة لا تركز عن المعنى لكنها لا تهتم في 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، الأمدى، القاضى الجرجانى، ابن رشيق، عبد القاهر

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

- فئة تنتصر للمعنى، لكن بعض أتباعها لا يسقط اللفظ من حسابه: وأبرز ممثلي هذه الفئة: المرزوقي، ابن شرف القيرواني، ابن الأثير، العلوي اليميني. وتعد آراء ابن الأثير في مسألة الترابط بين (اللفظ والمعنى) أشد تمثيلًا لهذه الفئات جميعًا.

- فئة متناقضة مترددة: ويعد أبو هلال العسكري من أبرز ممثلي هذه الفئة.

- فئة تفصل بين (اللفظ والمعنى) فصلًا لا يبين منه الترجيح لأحدهما على الآخر: ويأتي على رأس هذه الفئة ابن قتيبة وابن طباطبا العلوي الذي تأثر بتقسيم ابن قتيبة للفظ والمعنى<sup>(١)</sup>.

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

لقد خصص ابن رشيق (ت ٤٥٦هـ) في كتابه "العمدة" بابًا مستقلًا في (اللفظ والمعنى). وانتهى إلى الارتباط الوثيق بينهما، وقد اتضح ذلك في معالجته لنظم القصيدة، التي عرض لها بإيجاز، وفي ضوء آراء غيره ممن كانوا ينظرون إلى اللفظ أو المعنى، في ضوء مذاهب عدد من الشعراء أيضًا. ويتضح أنه فحص تلك الآراء والمذاهب فحصًا جيدًا، واستخلص منها رأيًا يقوم على اعتبار أن "اللفظ جسم، وروحه 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...<sup>(٢)</sup>.

ويعد عبد القاهر الجرجاني من أكبر النقاد العرب القدامى تناولاً لهذه القضية، وأدق فهمًا لها، فهو لا يكاد يختلف عن الفهم النقدي الحديث في شيء. ولقد قاده البحث في إعجاز القرآن الكريم إلى هذا، فكان انتباهه إلى أهمية البناء والتركيب الذى لا يكون فى المعنى وحده أو فى اللفظ وحده، بل فىهما معًا. ولما كان النظم عند عبد القاهر يقوم على عنصرى اللفظ والمعنى، فقد ربط بينهما ربطاً 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 شعراً 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...<sup>(٣)</sup>"، 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 الجرجاني قد ألحا على قضية التآزر بين (اللفظ والمعنى) أو (الشكل والمضمون)، وقلما نجد هذا التآزر فى نقدنا العربى القديم، وربما هذا ما جعل فتحنى 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 جميعاً<sup>(٤)</sup>.

ونقدنا الاحترافى فى صورته الحديثة نبد 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 أساساً صلباً لا يمكن التغاضى عنه، أو التسامح فيه، وإنما يجب أن تتعدى هذه المعرفة إلى المعرفة العاطفية، وهى إن تكن مرد معظمها إلى هبات النفس..."<sup>(٥)</sup>.

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 قالباً جميلاً، ذلك أنه من العسير الفصل بين الفكرة واللغة، وليست اللغة فى هذه الحالة مجرد رداء تلبسه لبعض الأفكار لتحسنها، وإنما اللغة تأخذ شكلاً بحيث نجد هناك ارتباطاً متيناً بين الأفكار من ناحية واللغة من ناحية أخرى"<sup>(٦)</sup>. والنص الأدبى يقوم على العلاقة الوثيقة بين الأفكار واللغة؛ لأن اللغة هى المنتجة للأفكار"<sup>(٧)</sup>.

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"<sup>(٨)</sup>. 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 الحدائية 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، في 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 إيقاعاً أو وزنًا، هذا الحضور لا يقوم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلا في حياة القصيدة- في حضورها كوحدة وكل. ذلك أن النظر إلى الشكل بحد ذاته أو إلى المضمون بحد ذاته- قتل للأثر الفني، فإذا كان علم جمال المضمون بحد ذاته يقوض القصيدة، إذ يعربها من الشكل، فإن علم جمال الشكل بحد ذاته، يعدمها، إذ يردها إلى هيكل فارغ (...). فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري"<sup>(٩)</sup>.

إن الرؤية النقدية لأدونيس هاهنا تنطلق من نقده لثنائية (شكل، مضمون)، فهو لا يعترف بمسألة الفصل بينهما، إذ يرى أن "...الشعر العربي يقدم للقارئ دلالة مسبقة وثابتة، غالبًا، فمعنى القصيدة سابق: إنه موجود في اللفظ، والعلاقة بين (اللفظ والمعنى)، (الشكل والمضمون) ليست جدلية بل استيعابية"<sup>(١٠)</sup>. أدونيس لا يتبنى هذا الفصل؛ لأن "الشعر في 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"<sup>(١١)</sup>، هذه القيمة التي يمنحها أدونيس لرؤيا الشاعر في عملية التقييم، لم تعد تنظر للشعر على أنه سياسة بقدر ما هو رؤيا يكشف<sup>(١٢)</sup>. هذا التركيز عن رؤيا الشاعر وإعطائها الأولوية في عملية التقييم، هو من باب تصحيح الأغالط النقدية التي فهمت ولا تزال تفهم (الشعر) بأنه تعبير أو شكل، فالمهم عند أدونيس ليس هو ما كتبه الشاعر وإنما كيف كتب، فكيفية الكتابة هي التي تخلق السؤال ولا أقول تخنقه.

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

منظور أدونيس النقدي ليس هو علم جمال الشكل ولا هو علم جمال المضمون، وإنما هو جمال ينبثق من الاتحاد بين هذين القطبين، وفي 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 الجمالي كخصيصة يتفرد بها النص الشعري، والمضمون ليس منفصلًا عن الكلمات التي تفسح عنه، فالقصيدة هي هذا الكل، القصيدة في التمازج والتألف 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 في الحالة الأولى معرض ألفاظ، وفي الحالة الثانية معرض حكمة، وهو في الحالتين فصل خاطئ يجزئ ما لا يتجزأ: بنية القول الشعري"<sup>(١٤)</sup>. يدلل أدونيس على هذا الموقف فيقرن فصاحة اللفظ بمعناه، فاللفظ لا تكتب له الفصاحة إلا باقترانه بمعناه<sup>(١٥)</sup> وهو رد ضمنى لما ذهب إليه ابن سنان الخفاجي (ت ٤٦٦ هـ) في تفريقه بين الفصاحة والبلاغة.

يفصّل أدونيس حديثه أكثر عن مسألة الفصل بين الشكل والمضمون في كتابات- المتأخرة إذ يقول: "المضمون" في الشعر، "شكل" لم يصف: إحساسات، اندفاعات، صور، تخيلات، رؤى...، سديم شعوري فكري، "والشكل" هو تنقية لهذا السديم، وتنظيم تغطية، إنه الظاهر المنظم لذلك الباطن السديمي، فوحدة "الشكل" "والمضمون" في التعبير (الشعري) قائمة، أصليًا، وليست أمرًا لاحقًا، أو توفيقًا"<sup>(١٦)</sup>، هذا المفهوم الذي يعمل على ضرورة التوحيد بين قطبي ثنائية (شكل، مضمون) هو خلاصة الخلاصة، والشعر في ضوء هذا الفهم، لا هو شكل ولا مضمون وإنما رؤيا، والرؤيا هي مادة الشعر، وأى نقد لا يستوحى معالنه من حيثيات هذه المادة وما طرحه من آفاق جمالية ومعرفية يظل قاصرًا بالضرورة، ولذلك تجد أدونيس يلح على أن: " الطريقة النقدية التقليدية في فهم الشعر الجديد

وتقويمه ستكون باطلة لا تجدى نفعًا، فلكل إبداع جديد تقويم جديد، ولكل رؤيا جديدة فهم نقدي جديد"<sup>(١٧)</sup>.

إن التركيز على مقولة الرؤيا الشعرية هو الذى جعل ناقدنا أدونيس جام غضبه على الشعراء الشكليين الذين تبنا تلك الصناعات الشكلية فقبلوها ونسجوا على منوالها أشعارهم " الشعر، بحسب هذه النزعة لا يكتب لكى يقدم رؤيا جديدة، أو يفتح أفقًا جديدًا، أو يعبر عن تجربة روحية جيدة"<sup>(١٨)</sup>. 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 يمرروه ولم يتحرروا منه"<sup>(١٩)</sup>، والشكلية بهذا المفهوم تؤدي إلى التكرار والرتابة. وفي هذا المنعطف لا يصبح الشعر موطن جمال، بل "حتى الجمال الذى يقول شعراء الشكلية أنهم يعنون به، فى المقام الأول تخيل 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"<sup>(٢٠)</sup>. 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 قطبي الثنائية، ذلك لأن الرؤيا الشعرية مفهوم سابق لكليهما (اللغة والفكر)، بل هما نتيجة لها وتشكيلها يبنى وفقًا لمنطقها، وبدلًا من أن يقول أدونيس إن الشعر كلام موزون 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 اصطيااد 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 يحدد ذاته، وهذه مشكلة ترتب عليها في النقد الأدبي إشكالية عصبية عن الحل، فالنقد الاحترافي يدرس الشكل الحامل للشعر، لا الشعر المحمول، وليس هذا إنقاصاً في النقد وإنما نتيجة منطقية لصعوبة عملية تحديد الشعر، إذ على أساس التحديد الواضح يوضع المنهج النقدي<sup>(٢١)</sup>.

من هنا يمكننا تشخيص سر ذلك الجفاف والجذب الذي يخيم على أرضية النقد الأدبي، إنه الغياب الكلي لمقولة الرؤيا الشعرية بملاحظتها وضوابطها الجمالية والمعرفية في أثناء الصياغة النقدية، فأشكالية المناهج الاحترافية تعود إلى عدم حضور هذه المقولة وأخذها بعين الاعتبار في عملية التأسيس للمنهج، فاللغة تمنحنا الشكل والعالم يمنحنا المحتوى أو المعنى (المضمون)، في حين أن الآفاق التي يرسمها كل من الشكل والمحتوى هي عملية أخرى يتكفل عنصر ثالث، إنه الرؤيا الشعرية، بوصفها قطباً ثالثاً في العملية الإبداعية وهي جوهر الشعر، وقد قدم أدونيس مفهومه لهذا الجوهر في ظل جملة من الملامح والضوابط.

## ٢ - ملامح وأصول الرؤيا الشعرية عند أدونيس :

### ٢ - ١ - الكشف :

ثمة فرق كبير بين الشعر القديم والتجربة الشعرية الحدائرية، فإن كانت مهمة الشاعر القديم تكمن في التعبير عن الواقع في صورته المرئية، فإن الشاعر الحدائري تجاوز النمط التعبيري، حيث تحول إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجود- في رؤيا الحدائرية بعامة - هو لا شيء، خارج الزمن الإنساني، فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئاً أكثر من كشفها عن تجربتها وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن لتغدو تجربة الكشف - من ثم - تجربة إيجاد، فكشف الذات عن تجربتها مع العالم هو- في الآن نفسه- إيجاد لوجودها هي نفسها في الزمن، بفاعلية الإيجاد، من حيث هي وجود منبثق عن تلك الحركة، يتحقق بتحققها وينقطع عن توقفها.

بيد أن فاعلية الكشف في التجربة الشعرية الحدائيه هي فاعلية كشف وإيجاد للذات أولاً، وللعالم موضوع تجربتها الاندماجية التجاوزية ثانياً. 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 هي بتعبير آخر، ما خفى منه المجهول، الغامض ما لم يكشف عنه من قبل" (٢٢).

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

لقد انطلق أدونيس في مختلف تحليلاته النظرية لواقع الشعرية العربية من هذه الطاقة الكشفية، ويتضح ذلك من خلال تقويمه للمعرفة في الثقافة العربية الإسلامية " والمعرفة هنا ليست إذن "علمية" أو "اكتشافاً"، وإنما هي "وحي أو "تذكر" وليست بالأحرى تساؤلاً "حول الله" بل هي تمجيد له، ولعل في هذا النص ما يضيء الحدس اللغوى الإسلامى العربى... " (٢٤). ويمثل هذا الرأى الأدونيسى نقداً لادعاً لمفهوم الحقيقة عند الإسلاميين، فإن كانت الحقيقة عند

الحدائى 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<sup>(٢٥)</sup>، وفى الوقت نفسه يعجب بشعرية "أندريه فلتر" (ANDRE FILTER) وبالمدارات التى تتموضع فيها هذه الشعرية، حيث ترى "فى هذا المدار (..) العالم كله مسافراً سفر استقصاء وكشف ومعرفة وحوار"<sup>(٢٦)</sup>، 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 مادياً وروحياً، 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 الحدائى عن الجزئية، ولا يمكن للشعر الكشفى أن يكون عظيماً إلا إذا لمحننا وراءه رؤيا للعالم ولا يجوز لهذه الرؤيا أن تكون منطقية، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة فى الإصلاح أو أن تكون عرضاً لأيدولوجية ما، فـشعر 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 إلا شكلاً 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 انعكاساً بل فتح، وليس الشعر رسماً بل خلق، يضاف إلى ذلك أن

الشعر الكشف في تصور أدونيس، يتخلى عن الرؤية الأفقية، فلا نبحت في القصيدة الجديدة عن الصورة أو الفكرة بحد ذاتها، بل عن الكون الشعري فيها، وعن صلتها بالإنسان ووضعه<sup>(٢٧)</sup>.

إن القصيدة الكشفية يسقط من عداها فكرة الانعكاس ليحل محلها فكرة الخلق والإبداع وهنا تلعب الذات دورًا كبيرًا في كتابة القصيدة الكشفية، فالشاعر الذي لا يضيف من ذاته للواقع شيئاً يبطل أن يكون ما كتبه شعراً، بل إن القصيدة الكشفية بطاقتها الإيجابية الخلاقة تتخلى عن الموضوعات الجزئية وفكرة الأغراض القديمة والوقائع الصغيرة والوصف والحدث، قصيدة الحداثة، لقد جاءت لتؤسس لنفسها مناخاً كشفياً جديداً يتخطى عن تلك المعمارية العتيقة التي يبنى عليها منطق الشعر التقليدي، وما الشعر الكشفي سوى كشف عن حياتنا المعاصرة في عشتيتها وخللها، إنه كشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة.

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

إن فكرة الانزياح إلى الأوزان التقليدية ما هى فى النهاية إلا انحياز إلى سلطة المنطق والعقل، إنه يحسب نفسه مغامراً إزاء مصادفات خطيرة تتطلب جرأة، أكثر مما تتطلب احتراساً، بيد أن الشعر الكشفي 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 كلياً وإما أنه لن يكون<sup>(٢٩)</sup>.

فالشاعر الحدائى يطارد العالم بهدف القبض عليه جراء تحويله إلى قصيدة شعر، ولكن العالم دوماً يتقدم هارباً 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 سلفاً بالاستمرارية والذوبان اللامتتهى فى روح القصيدة الكشفية بوصفها انفتاحاً مستمراً وكشفاً 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<sup>(٣٠)</sup>.

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 الحدائى بين العرب يعود إلى تأكيد الحدائة الأوروبية على الذات، وهى حدائة تفهم الأصالة أنها من الذات لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية..."<sup>(٣١)</sup>

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"<sup>(٣٢)</sup>. وهو ما أكده شعراً في قوله:

قادر أن أصيّر وجهي بحيرة للبحج،

أو أجعل أهدابي غابات،

وأصابعي ربيعاً وأعراساً، قادر أن،

أبعث أليعازر في كل خطوة أخطوها،

لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور"<sup>(٣٣)</sup>.

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

إن استغراق الشاعر في عالمه الداخلى عالم اللاوعى يجعله منفصلاً عن المحسوس، لكن هذا الاستغراق يتيح له إذ يعيش حالة يستقبل فيها الأشياء فينكشف له الغيب "فيتلقى المعرفة كأنها يتجسد له الغيب في شخص ينقل المعرفة"<sup>(٣٦)</sup> 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"<sup>(٣٧)</sup> والواقع أن أدونيس في حديثه عن الشعر الكشفى بوصفه دفعاً حدثياً تأثر في ذلك بما تأثر به الحدائى ون الغريون ولاسيما الرمزيين والسرياليين وكلهم أفادوا من علماء النفس الذين "يقسمون الحدائة بالمنحى الجديد القائم على التداعى المتدفق من اللاوعى، وكل أدب عقلانى منسق، منطقى، إنما هو أدب النمط القديم، أما الحدائة فهى باختصار ذلك اللاوعى، وقد تجسّد الشعر"<sup>(٣٨)</sup>.

ويبدو أدونيس في حديثه عن الكشف أو الخلق متأثراً بأفكار الفيلسوف الألمانى فريدريك نيتشه الذى يذهب إلى أن "إرادة الفن (...) هى أكثر عمقا وأكثر ميتافيزيقة من إرادة الحقيقة والوجود، والغرض من الفن هو خلق كمال الحياة وامتلاؤها وتمجيد وتأكيد الوجود"<sup>(٣٩)</sup>.

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

فينيق، إذ يحضنك اللهب، 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؟<sup>(٤٠)</sup>

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة على مختلف التأمّلات 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 ويستيق..."<sup>(٤١)</sup> وهى دعوة إلى وضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل؛ لأن الشعر الحدائى يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساسًا كشفيًا وفي هذا السياق تلتحم الذات بموضوعها فى الإبداع الشعري؛ لأن "مسألة الإبداع الشعري ليست جوهريًا، مسألة ذاتية أو موضوعية، وإنما هى مسألة رؤيا وكشف، إذ ليس فى الإبداع الشعري انفصال بين الذات والموضوع، على غرار ما نراه فى الفلسفة والعلم، وإنما هناك وحدة بدئية بينهما، نابعة من الوحدة، فى الشعر، بين الكلمة والشئ، اللغة والعالم، ومن لا ذات له لا موضوع له، ومن لا ذات له، لا تاريخ له"<sup>(٤٢)</sup>.

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

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

أو الوجه الآخر من الأشياء، أى الجانب الميتافيزيقى كما يعبر فلسفياً<sup>(٤٣)</sup>. 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 ربطاً رومنسياً كشافياً.

إن هذا الفهم الأدونيسى لرؤيا القصيدة هو تحليل للأفق الذى يمكن الحدائة من أن تجعل القصيدة قفزة خارج المفاهيم السائدة، وتبعاً لذلك نجد أن القضية الأساسية للحدائة تكمن فى "الأفق الكشفي- المعرفى الذى تؤسس له هذه الكتابة، داخل التاريخ العربى من جهة وخارجه- وفى تاريخ الإنسان المعاصر من جهة ثانية"<sup>(٤٤)</sup>. إنه تأسيس لكلام شعري يعطى فيه الشاعر الأولوية لعوالم الذات فى عملية إدراك الموجودات، فتنحول الكتابة الشعرية إلى مولود جديد يخرج من رحم اللسان، إنه الكلام الشعري 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 خلقاً، يكشف عن الأشياء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا أو من مصيرنا على السواء"<sup>(٤٥)</sup>، 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 الكشفي 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 والنفاد إلى صميم الأشياء وكشف ما وراء الطبيعة إحدى سمات الأدب الصوفى، وفى هذا السياق يشير عبد الرحمن محمد القعود إلى الخلط بين البعدين

الميتافيزيقي والصوفي في بعض أذهان شعراء الحدائث العربية وفي ممارستهم الإبداعية، وفي تقديره هذا الاختلاط لا يأتي ولا يتجسد بقدر ما يتضح هذا الجمع بينهما<sup>(٤٦)</sup>. والحق إن مسألة الالتفات إلى الجانب الخفى أو الغائب في مصيرنا ووجودنا هي مسألة ترد جذورها الأولى إلى مقولات الفلسفة الظواهرية<sup>(٤٧)</sup>.

وإذا كان أدونيس قد نهل من منابع الفلسفة الظواهرية في تحديده لعالم مقولته في الكشف، والكشف يرتبط بالفلسفة، فكل منهما لا يكتفى لما يدرك إدراكًا عاميًا ساذجًا، وإنما يذهب بعيدًا في 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 الميتافيزيقي كما يعبر فلسفيًا، كل الشعر عظيم، لا يمكن من هذه الزاوية، لهذا المعنى إلا أن يكون ميتافيزيقيًا"<sup>(٤٨)</sup>، وأكثر من ذلك هو أن "الشعر يكشف ولا يصور، يوحى ولا يعلم"<sup>(٤٩)</sup>.

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 في جل إبداعاته الشعرية خاصة "مفرد بصيغة الجمع"، وما يفسر ذلك هو انتهاك حرمة الفعل، وهذا ما يتضح في 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"<sup>(٥٠)</sup>.

ويتعرض عبد الله العشى إلى هذه المسألة بالذات حيث يختصرها فى الرأى التالى "...والفوضى هى مرادف للخام وللطبيعة، بينما النسق مرادف للشعر وللإنسان وأدونيس يجب 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 قريباً من عالم الأسطورة، بحيث يقف الشاعر أمام الطبيعة كما وقف أمامها الإنسان البدائي، دون قانون سابق أو معرفة تتوسط بين الإنسان البدائي والطبيعة، وهذا الوقوف المباشر يسمح للشاعر أن يتحرر من كل المقولات السابقة التي تفسر الطبيعة وتشرح ألبازها، مما يجعله يبدع، نقدي يخلق من عدم، مثلما خلق الإنسان الأسطوري ثقافته من عدم"<sup>(٥١)</sup>. 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"<sup>(٥٢)</sup>. إن مسألة البدئية هذه بينت لنا ارتباط الكشف بفكرة المجهول، بل هي المهد الأول في نشأته وتأسيسه.

لقد أشرنا في 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 نعوص في تراثنا العربي نجد مصطلح "الخلق" كمقابل لمصطلح "الكشف" ونكاد نجزم القول بأن مصطلح "الخلق" قد ذكر مرة واحدة في تراثنا النقدي عند القاضي الجرجاني، وجاء ذلك في سياق حديثه عن اختلاف الفنون، إذ يقول: "اختلاف الفنون باختلاف الطباع وتركيب الخلق"<sup>(٥٣)</sup>.

إن هذه الإشارة العابرة لعبد العزيز الجرجاني لا تفسر طبيعة هذا الخلق، وهذا ما أكاد أعممه على تراثنا النقدي، فالكثير من المصطلحات الواردة في هذا التراث، تخلو من ضبط المفهوم كما بينا في مباحث أخرى من هذا الكتاب، وحينما نخرج على الدلالة الاصطلاحية للكشف فإننا نجده في الصوفية يعني: "الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجوداً وشهوداً"<sup>(٥٤)</sup> وهذا التعريف يتفق مع ما ذهب إليه ابن عربي: "المكاشفة هي طي الحجب"<sup>(٥٥)</sup>؛ فالكشف عن الصوفية إذن وسيلة لمن أراد الانفتاح عن المعارف الإلهية اليقينية التي لا غيب فيها والمحقة للسعادة، لذلك قال ابن عربي عن الكشف: "الطريق الذي عليه أسلك

والركن الذى إليه أستند فى علمى كلها"<sup>(٥٦)</sup>. ويربط بين الكشف والعلم وهذا ما يزيد من أهمية الكشف إذ "من لا كشف له لا علم له"<sup>(٥٧)</sup>.

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 سرّاً متواصلاً فلا بد من أن تكون معرفته كشفاً متواصلاً"<sup>(٥٨)</sup>.

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 عموماً<sup>(\*)</sup> خاصة فى مقولة الكشف تعد قليلة إذا ما قورنت بإفادة من مقولات الرمزيين والسراليين، إذ يعتبر بودلير ورامبو ومالارميه وفاليرى "نهاية الصراع القديم السحيق العهد بين الشعر السحرى والشعر الدنيوى بين الميل إلى جعل الشعر كشفاً عن عالم جديد، والميل إلى اتخاذه زخرفة بلاغية لعالم مشترك خاضع للقوانين الاجتماعية المعهودة"<sup>(٥٩)</sup> 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"<sup>(٦٠)</sup>. هذا وقد اتكأ السرياليون على مبدأ يقول: "...إن الفنان لا ينتمى إلى نقدى عصر وإن عليه أن يكتشف عالمه فى ذاته وحدها"<sup>(٦١)</sup>.

وإذا كان الشعر رمزاً عند الرمزيين والسراليين، فإن هذا ما نادى به أدونيس فى الكثير من كتاباته النظرية عن الشعر، بل أنه خصص مبحثاً فى كتابه: "زمن الشعر" بعنوان "الشعر كشف عن عالم يظل فى حاجة إلى الكشف" وهو العنوان الذى استوحاه من مقال لرنيه شار على حد تعبير حسن الأمراfi<sup>(٦٢)</sup>، ومما قاله أدونيس

أيضًا عن الكشف "إن الشعر الجديد باعتباره كشفًا ورؤيا غامضة..."<sup>(٦٣)</sup>. في هذا النص تتصافر مقولتا "الكشف" و"الرؤيا" وهنا يظهر تأثير رامبو في تصورات أدونيس، وإذا كان رامبو يجعل من الشاعر رائيًا<sup>(٦٤)</sup>، فإن أدونيس يجعل من الشعر الجديد رؤيًا وكشفًا<sup>(٦٥)</sup>.

هذا وقد تحدث الحدائى ون وفي 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 في مواقفهم في اتجاه واحد: من الغيب إلى الإنسان؛ فنيته جعل الإنسان محور العالم، إذ نقل الغيب إليه، وماركس نقل الميتافيزيقا إلى المجتمع، أما فرويد فقد رأى غيبًا جديدًا وقدرًا جديدًا في باطن الوعي الإنسانى"<sup>(٦٦)</sup> والحقيقة أن المصادر الثلاثة التى تشكل ريادة الفكر المعاصر عند الباحثة لها طابع خاص، فجميعها تلتقى لتصب في الفكر الأحادى، أو تتبنى الخروج على القيم الأخلاقية التى تدعو إليها العقائد السماوية.

وعلى العموم فإننا نلاحظ كيف أن أدونيس يتكئ على الآخر، ومن دون أن يقف عند حدوده بل يتجاوز ما وجد وما استقر من مقولات في سبيل بناء نظرية شعرية متماسكة تستمد سلطتها من واقع الشعر؛ نقدى من داخله، وكل ما يخدم هذا الواقع الشعرى يعمل أدونيس على ضرورة حضوره في 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 في إثراء مفهومه للرؤيا الشعرية.

## ٢ - ٢ - التجاوز:

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

أيضًا إلى تجاوز الواقعية بحثًا عن واقع أغنى وأغزر، تمنحى في جلاله جميع الفواصل والأشكال التقليدية الموروثة والعادات البالية، فالشعر الجديد بهذا المفهوم هو " تمرد على الأشكال والطرق الشعرية القديمة، فهو تجاوز وتخط يسيران تخطى عصرنا الحاضر، وتجاوزه للعصور الماضية... والشاعر لا يرضى بالمعنى الذى تضيعة 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"<sup>(٦٧)</sup> والشعر الحدائى أكثر من هذا قائم على تجاوز الواقع؛ لأنه يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه حيث يستحدث واقعاً أغنى وراء وقائع العالم، ذلك هو طريق الشعر الحدائى 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، والتي عبر تغييرها مجازًا، نشأت صور وطاقات لتغيير العالم، مادياً دون ذلك لا يكون الشاعر كاتبًا؛ نقدى يمارس التعبير عن طاقة خلاقة وفعالة، وإنما يكون مستكثبًا يقوم بوظيفة محددة، إن دور الشعر فى شعرته ذاتها، فى كونه خرقًا للمعطى السائد"<sup>(٦٨)</sup> 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 الحدائى جماليًا أن تخلق عالمًا أثريًا 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 فى أنها تنبع "من تدمير العلاقة الإشارية بين الكلمات والأشياء: فلا تعود الكلمة إشارة إلى الشىء وتسميه له، بل تصبح استشارة بسياقات مختلفة من

التجربة، يتواشج معها الشيء لا في العالم الخارجى فحسب، بل في عالم الذات المعانية، المجربة<sup>(٦٩)</sup> 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 في منظورهم هى الأشياء ذاتها، وهو ما يثير دهشة القارئ.

ويأخذ التجاوز عند أدونيس أشكالا 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"<sup>(٧٠)</sup>، وتعنى هذه الفكرة، على صعيد الإبداع، وبخاصة الشعر، أن يعيش المبدع دائمًا في حركة، وأن يكون دائمًا غير ذاته، وغير الآخرين، فكأن الحدائثة تريد أن تقول له لكى تظل موجودًا باستمرار لا بد لك من أن تتجاوز نفسك وغيرك باستمرار؛ لأن التجاوز هو مبدأ من مبادئ الحدائثة، فعلى الشاعر الحدائثى لكى يكون كذلك لا بد عليه من تجاوز أو تخطى فكرة النموذج، ولا يمكنه بنقدي حال من الأحوال أن يحول نفسه وغيره إلى نموذج ما دامت الحدائثة تقوم على فكرة اللانهاية.

إن فكرة تجاوز الذات ليس معناها أبدًا إلغاءها كلية، وإنما هو تحقيق لذوبانها في العالم، فبعد وإن كانت الذات في التجربة، التقليدية مستلبة، تابعة للعالم، ومن ثم ناقلة له أو معبرة عنه، فإن العالم في التجربة الشعرية الحدائثة تابع للذات خاضع لإرادتها الحرة وفي فاعليتها الخارقة خلقًا وإعادة خلق، لتستحيل الذات بؤرة للعالم ومحرقًا مولدًا له. ففي عالمها يتخلق العالم، وعن عالمها ينبثق، ويرجع هذا بدرجة أساسية إلى أن الذات في 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 في التجربة الأولى، حين تمكنت من الإفلات من ضغط الواقع الضروري، ومن ثم من الانطلاق إلى سماء العالم أو إلى قمة الجبل السحري لتتخطى تلك القمة في 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 في هذه التجربة سوى عالم واحد هو عالم القصيدة الممكن أو عالم التجربة الذي ينتهى في تكوينه طرفان أساسيان هما: الذات والواقع لتصبح التجربة الإبداعية ذاتها - من ثم - هي تجسيد الحى والموضوعى لتلك العلاقة الاندماجية بالعالم، ومن هنا يغدو البحث عن ملامح تلك العلاقة وطبيعتها بحثًا عن ملامح التجربة الإبداعية وطبيعتها من حيث هي الموجود الموضوعى أو شبه الموضوعى الذي يمكن إخضاعه للنظر والتحليل<sup>(٧١)</sup>. وتأتى هذه السمة التجاوزية لتجربة الاندماج في 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 - واقعاً أو جزءاً 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 الانتهاء 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 والنهاى بعد الجذب والمحل.

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

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

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

وقد أدرك فرويد منذ وقت مبكر نسيانًا في كتابه "تفسير الأحلام" أن ثمة تشابهًا بين الحلم والأسطورة من حيث كونها ينفلتان من منطق الواقع الخارجى، كما أنهما نتاج اللاشعور في الوقت نفسه، وأن أحداثهما تقع خارج حدود الزمان والمكان، فكلا من بطلى الحلم والأسطورة يقوم بأفعال خارقة، يترجم بها الرغبات المكبوتة التى تنطلق في غياب المراقبة الواعية<sup>(٧٥)</sup>، وأحب أن أشير هنا إلى أن الصوفية والسريالية أيضًا هى استكشاف ومجاورة، استكشاف للعالم الداخلى لللاشعور ومجاورة 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 وأندرية بريتون من السرياليين، فإنه كان أكثر تأثرًا بالرمزيين من أمثال: رمبو وبودلير ومالارميه، كما تأثر بـ: سانجون بيرس في 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<sup>(٧٦)</sup> لذلك نجد أدونيس يربط في 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 في شعره عالمًا شخصيًا خاصًا، لا مجموعة انطباعات

وتزيينات، إذ كل إبداع هو تجاوز وتغيير<sup>(٧٧)</sup>، إن التجاوز والتغيير عند أدونيس يتجهان صوب الواقع اللغوي والثقافي وذلك بهدف الوصول إلى واقع لغوي وثقافي جديد، يختلف حتمًا عن الصورة المرئية التي يحملها الواقع قبل المجاوزة والتغيير.

والتجاوز مفهوم مناقض للمنطق العادي، لذلك نجد أدونيس قد نبذ ما يعرف بالنبرة الخطابية في الشعر، معتبرًا إياها خاصية جوهرية في القصيدة التقليدية، والشعر الحدائثي يأبى أن يتخذ من هذه الخاصية جوهرًا له.<sup>(٧٨)</sup>

إن نبذ أدونيس وكرهيته للمنطق الخطابي، هو نبذ للعقل بالأساس؛ لأن ما يعتقده ناقدنا هو أن العقل عاجز على إدراك ما يتستر من الأشياء، ويتضح ذلك في حديثه عن الفرق بين "رائي الحس ورائي القلب" يقول: "إن العقل يقف عند حدود ما استقر، نقدي ما صار ماضيًا، أما القلب فيعني بما لم يأت بالمستقبل، القلب يجرر أما العقل فيأسر... إن الرؤيا تكشف عما يعتبره العقل محالًا، كأن تجمع مثلاً بين نقيضين، كأن يرى الإنسان نفسه في اللحظة ذاتها في مكانين مختلفين في الحلم... لهذا يمكن القول أن ما تكشفه الرؤيا تعارضه بالضرورة الأدلة العقلية ذلك أن الحس والعقل يدركانه"<sup>(٧٩)</sup>.

إن عجز العقل عن إدراك ما هو خفي هو الذي جعل أدونيس يبحث عن طريق آخر بعيدًا عن عقلانية العلم الباردة يقول: "صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، ولا تنفي الماضي بإطلاق طرق تحتضن على العكس - ماضيًا ما- الأسطورة الصوفية العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة في الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعًا إلى الكشف عن حقائق أسمى إنسانية، وأعمق من حقائق العلم"<sup>(٨٠)</sup>، فالعقلانية إذن تعتمد على المنطق في النظر إلى الكون الشعري، بيد أن الشعر كوثيقة معرفية يرفض المنطق وعقلنة الأشياء.

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

فترى كيف تسمح لنا عقولنا بقبول لذات النص اليتيمة في تنبئية بارث؟ أو احتفاء المتلقى بالنص عند جماعة الكونستونس؟ هل تقبلنا ذلك وفق الحقيقة العلمية أم وفق قوانين المعرفة الشعرية بوصفها أفقاً جمالياً؟ إنها المفارقة العجيبة بين الأدب كمعرفة عقلانية وبين الأدب كمعرفة شعرية جمالية، فهو اليوم (الأدب) وفي ظل هيمنة وتسלט المناهج النقدية الحديثة (النقد الحديث) يخاطبنا نقدياً 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 في الفصول الأولى من هذا البحث<sup>(\*)</sup>.

أدونيس لا يكتفى بدحر عقلانية العلم الباردة، بل تجده أيضاً يرفض أن يكون الشعر تعبيراً عن هذا الواقع، فالشعر عنده هو نقيض للواقع، وقيمه لا تأتي من التألف والانسجام مع هذا الواقع بحرفيته يقول: "... قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه "واقعيّاً" أو "حقيقيّاً"؛ نقدي في مدى كونه "يمثل" أو "يعكس" وإنما تكمن في مدى قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقوله عادة؛ نقدي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعالم، وبين الإنسان والعالم"<sup>(٨١)</sup>.

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

يكون الشعر والفن، بعامّة، نقيضًا للواقع، يحطم جميع أوهامه<sup>(٨٢)</sup>، ففي ظل الانفصال عن الواقع ينبعث صوت جديد، بل لغم تتأكد بموجبه رؤياوية الشعر إنه التجاوز، الرؤيا الشعرية بحسب هذا المفهوم هي تخطى يقود إلى التخطى، تخطى الواقع والبحث عن واقع آخر يرفض سلطنة العقل والقوانين العقلانية الصارمة، وفي هذا الرفض والتجاوز تكمن رؤيا الشعر.

وحينما نمضى إلى كتابات النقاد العرب الحدائى 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 دليلي إلى فرح جديد وسعادة تتسع أنحاءها وأسرارها، هو ذلك إحساسى..."<sup>(٨٣)</sup>، ويتضح تأثر أزراج بأدونيس فى نبذه للمنطق وهو الدأب الذى ألفيناه عند أدونيس سابقًا، يقول أزراج: "الرؤيا فى الشعر هي تجاوز منطق الكتابة إلى التساؤل، والكلام إلى الإيجاء والوضوح التقريرى إلى الغموض الجميل"<sup>(٨٤)</sup>.

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، الاستشراق، المجهول، رؤية ما لا يرى، الخلق، النفس، التحطيم، التجاوز، الحضور، الغياب، الممكن، الحلم<sup>(٨٥)</sup>، ثم إن فكرة نبذ المنطق والعقل التى ردها أدونيس نجد محمد بنيس يردها هو الآخر نابذًا إياها، وبتأثير من أدونيس، ويتضح ذلك فى مقول قوله: "إذا كان الكلام المؤلف (...) تابعًا لقوانين العامة (...) فإذا الشعر يخرق هذه القوانين ويخرج عليها مؤسسًا لقوانين خاصة"<sup>(٨٦)</sup> ويقول أيضًا فى نبذه للعقل: "... الإبداع حينما يخضع للوعى للتعقيد، يعلن موته، فليت المعقولة وحدها هي

التي تمنح الإبداع شرعية وجوده"<sup>(٨٧)</sup>. هذه النصوص على اختلاف سياقاتها وصياغاتها لا تخرج عن الإطار العام لمفهوم التجاوز، كما حدده أدونيس، وإذا كان عمر أزرع ومحمد بنيس قد اقتفيا خطوات أدونيس مصطلحًا ومفهومًا، فترى ما مرجعية أدونيس في تحديده لمفهوم التجاوز وضبط حيثياته في إطار العلائق والروابط المذكورة أعلاه؟.

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

أما فيما يخص تجزده في تراثنا الصوفى، فإننا نجد مقولة لأحد الفلاسفة هو ابن عربى الذى يقول بأن: "العجز عن درك الإدراك إدراك"<sup>(٨٩)</sup>، فالعقل في تصويره 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"<sup>(٩٠)</sup>.

إن الإقرار بعجز العقل هو أحد المنطلقات التي انطلقت منها التجربة الصوفية، وهذا ما اعترف به أدونيس نفسه، حيث أعطت التجربة الصوفية "للمعرفة الشعرية الخاصة والمعرفة الإبداعية العامة أبعادًا لا سابق لها. فهي لم تكتف بأن ترفض العقل بوصفه مبدأ، بل إنها أبطلته وأبطلت أدواته في الجسم نفسه، ولكي يبلغ الإنسان ما لا ينتهي، لا بد من تحويل الجسم نفسه إلى مد حركي..، ويتم ذلك بإبطال فعل الحواس، إضافة إلى إبطال العقل..."<sup>(٩١)</sup>، وهكذا نلاحظ أن فكرة التقليد من شأن العقل بل نبذه لم تكن من عطاءات النقد الحدائثي، وإنما جذورها تمتد إلى الآفاق التي فتحتها التجربة الصوفية.

وكثيرًا ما تتلبس الكتابة الشعرية الأدونيسية رداء صوفيًا، ويتضح ذلك في جل دواوينه المتأخرة، خاصة: "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار"، فكلمة "كتاب" مشدودة إلى تقليد كتابي تواتر في عناوين مصنفات بعض الصوفية، نذكر منها: "كتاب المواقف والمخاطبات" للنفري، و"كتاب التجليات" و"كتاب الأسفار" لابن عربي، وبهذا ينتسب عنوان أدونيس إلى سلالة ثقافية أرست نمطًا كتابيًا يتمتع عن التصنيف. وبإسناد "التحولات" إلى الكلمة الأولى، ينكشف البعد الصوفي للعنوان، فحياة الصوفي 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" في العنوان بالهجرة بما هي ممارسة صوفية جسدت شوق العارفين إلى السفر الذي 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 في صوغ متخيل نصوص الديوان باستثماره هذه التحولات وتغيير وجهتها. والهجرة لدى أدونيس لا تتم، هي الأخرى في المكان، بل في 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 تتول ثنائية الليل والنهار في العنوان، من زاوية أخرى، بوصفها، تنويماً لثنائية الظاهر والباطن التي شغلتها الصوفية في خطابها كما في فهمها للوجود. وصوفية العنوان التي حاولنا تلمسها في تركيبه تجسدت بجلاء في العناوين الفرعية لهذا الديوان، والتي كان عنصر التحول فيها خيطاً 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 الصوفي، فالتركيب اللغوي للعنوان "مفرد بصيغة الجمع" يحيل على نظرية وحدة الوجود لدى ابن عربي التي تنهض لديه على الإقرار بأن الله واحد من حيث الذات متعدد من حيث الصفات والأسماء يقول: "أعلم أن مسمى الله أحدى بالذات كل بالأسماء"<sup>(٩٢)</sup>.

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

وإذا كان أدونيس قد تبني فكرة التجاوز على رفض الطرائق الشعرية التي تبحث عن حلوها في الفكر وتخضع لبنية العقل وحدوده، والتزاماته المنطقية<sup>(٩٣)</sup>. فإن حق الرأي هو توكيد لأحد مبادئ السريالية، التي تنكرت إلى القيد المنطقي، من أن يصنع بين عناصر الواقع نظاماً جديداً غير متوقع على الإطلاق<sup>(٩٤)</sup>.

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

طريق طائر "الفنيق" وإنما أتى حسب معرفتنا من خلال تأثيره بمدرسة "التجاوز والتخطي" لأستاذه "سان جون بيرس..."<sup>(٩٥)</sup>، وإذا كانت قيمة الشعر عند أدونيس تتولد من تلك العلاقات الجديدة التي يقيمها المبدع بين أشياء لا علاقة بينها في الواقع، فما ذلك سوى توكيد لفكرة أرشيبالد مكليش القائلة: "إن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر..."<sup>(٩٦)</sup>.

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 شيلي (shelley) الذي يقول: "إن الشاعر يشارك في الخالد والمطلق والواحد وليس للزمان والمكان والعدد صلة بمفهوماته وتصوراتهِ"<sup>(٩٧)</sup>. والفكرة نفسها نجدها عند ولاس فاوولي (wallas fewlly) من قبل، ألم يقل هو الآخر: "... الشعر هو نفى اللحظة أو نقدي وحدة زمنية"<sup>(٩٨)</sup>.

ونلتمس تأثير أدونيس بالتفكير الوجودي من خلال نبذه للواقع وبعده عنه، وذلك بخلق واقع بديل تتحقق فيه طموحاته، ويسعفه الموت - أداة - على صوغ لغته يقول في "الأرض الوحيدة":

أسكن في هذه الكلمات الشريفة

باسمك يا أرضي التي تتناول

مسحورة وحيد

باسمك يا موت يا صديقي<sup>(٩٩)</sup>.

إن الموت في هذه الأبيات هو صديق الشاعر وباسم هذه العلاقة الحميمة يسكن الكلمات ويجولها وطناً، وتلك وظيفة من وظائف الفن عند نيتشه، وإن غاية أدونيس بالجنس تكشف عن تأثيره بعلماء النفس التحليليين، حيث وجد عندهم ما يلبي رؤيته الفكرية ويغذي نزعة الأخلاقية، وقد استفاد أدونيس في تأسيسه لمفهوم التجاوز من مبدأ الحرية بمفهومها السارترى، وعظّم في 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<sup>(١٠٠)</sup>. 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 الصوفي والسريالي والوجودي في تشكيل مفهوم التجاوز عند أدونيس، وهو مفهوم تجلّى في أشكال عديدة توضحه علاقات جديدة بالواقع والعصر واللغة والثقافة والذات، والمنطق والعقل، علاقات مغايرة لعلاقة الشاعر التقليدي بها بحثًا عن واقع شعري جديد، تتجاوز فيه الكلمة الذات المبدعة والشيء المعبر عنه، وتحل الذات بعد ذلك محل العالم، فيتحول هذا الذوبان إلى طيف شعري إبداعي تتجاوزى.

### 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 المغيّب، يقول:

أحس المغيّب نبت قربي

خطايا اكتشاف

وسيرى أبعد من كل درب<sup>(١٠١)</sup>.

ما دام الشعر كشفًا وخلقًا لعالم جللي، وتجاوزًا لما هو ممكن، وباحثًا لما هو موطن إمكان، وهذا مما يمنح الرؤيا الشعرية شموليتها وعذريتها، فلا ريب إذن من أن تكون هذه الرؤية نبوءة مستقبلية، استشرافية، والذي يتكفل بهذه المهمة هو الفن، في نظره الأمامية للواقع، وهو الإنسان؛ ذلك لأن الفن بمستقبلية يعمل على تحقيق هذا المشروع النبوي لذلك نجد روجيه غارودي (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"<sup>(١٠٢)</sup>. ويأتى مفهوم أدونيس للنبوية فى سياق حديثه عن شعراء المهجر الذين سيطر الطابع النبوى أو الرسالى على نتاجهم الشعرى، بدرجات متفاوتة ومن طبيعة النبوة عند أدونيس أن تعنى بالمستقبل<sup>(١٠٣)</sup>.

إن هذا التوق للمستقبل هو تروق 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، كأنها يتجسد له الغيب فى شخص ينقل إليه المعرفة"<sup>(١٠٤)</sup>.

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"<sup>(١٠٥)</sup>.

ويتضح أكثر مفهوم النبوة عند أدونيس فى تفريقه بين النبوة الإلهية والجبرانية، فالنبي فى الأول "ينفذ 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 منفعلًا بل فعال، وهو يرى الخفى المحجوب ويلبى نداءه"<sup>(١٠٦)</sup>. من هنا تصبح النبوة 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: في تناغم أو في تصارع كونين، وهذا ما جعل حسين زيداني يبلور مفهومه للمستقبلية في الأداء في اتجاهين يقول: "إن المستقبلية في الأدب تتجلى في وجهتين:

الأولى هي سير النص إلى الأمام، وتلفهه إلى أن يسبق صاحبه؛ أن يكتب النص صاحبه... والوجهة الثانية هي الاستشعار الحضارى القريب والبعيد للنص ترهيباً (إنذار، تشاؤم، تثبط) أو ترغيباً (بشرى، رؤيا، تفاؤل، تحفيز، توثب،...) وهذا هو التكوين المستقبلي للنص من الخارج<sup>(١٠٧)</sup>.

إن هذا التكوين المستقبلي للأدب في ضوء ما قدمه حسين زيداني استناداً 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 (الآتى) هو ما نلفيه عند نيتشه (Nietzsche)، الذى فهم الحياة فهماً شاعرياً، ويعد من أبرز الذين قدموا فهماً مستقبلياً للأدب حيث يقول: "أنا من الأمس ومن الزمن القديم، ولكن فى شيء من الغد وبعده ومن الآتى البعيد"<sup>(١٠٨)</sup>.

وحيثما نبحت عن مرجعية أدونيس فى نظيره لخاصية النبؤية 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<sup>(١٠٩)</sup>. وهذا ما يجسده مفهوم أدونيس للنبؤية (المستقبلية) وعبر النصوص المستشهد بها آنفاً، من هذه الرؤية المستقبلية ينفذ أدونيس إلى جنون جبران، إنه النفاذ الذى ستأكد بموجبه تلك الصلة بين المستقبلية والجنون، يتضح ذلك فى تناول أدونيس جنون جبران تناولاً رؤيائياً مستقبلياً، فالجنون عند جبران هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد

يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ومع الله "لم يعد الله يجيء من الماضي، 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 التي تكلم فيها باسم "النبي" دينياً أو باسم السحر والأسطورة في "رائس المروج" وذلك في 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 الذي يصنع من التجريد وسيلة وكهفاً معرفياً للوصول إلى الغيب (١١٢)، بيد أن طبيعة المعرفة في الجنون لا تعدو أن تكون مغلقة، فالمجنون لا يرى خارج ذاته، بل هو كرة في ذات المجنون، وهو الأمر الذي جعل تلك المعرفة مغلقة - كما قلنا - وقد عبر عن ذلك أدونيس شعرياً:

في داخلي تتكون

أشياء هذا العالم

وبأضلعي تتكون

ويا خاتمة

هي كالماس يا للخديعة والصلاة تهون (١١٣).

إن فلسفة الجنون الأدونيسي تكشف لنا بأن المعرفة الشعرية هي كهف مغلق قداس حرمة في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي الذي يحدثه هذا الكهف، وأكثر ما تتحول فكرة الجنون عند أدونيس إلى جنون أدونيسي، ويتضح ذلك في المقطع التالي:

عند حبيبي

تنتهي الدنيا ويبدو كل غيب

ليس في وعيي، في حدس حياتي نقدي ريب (١١٤).

هذا هو الإطار العام لفلسفة الجنون عند أدونيس، وهو الإطار الذى حوّل 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 ماضيها 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 روايهم 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 الوسواس المتسلطة التى تسمى لصاحبها رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع، ومن الوسواس المألوفة التى تكاد تقع لنقدى إنسان أن يحس "نغمة تدور فى رأسه" (١١٥).

الجنون إذن لم يكن فكرة جديدة فى بساط النقد الحدائى، بل جذوره ترسبت فى أفاق ماضيها الثقافى، وتبلورت علمياً 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 رمزاً 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"<sup>(١١٧)</sup>، ويحدد ماهية الحلم فيرى أنه عملية اتحاد "بين أعلى ما في روح الإنسان وأدنى ما في جسده (...). فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم"<sup>(١١٨)</sup>.

إن الشيء الذى جعل أدونيس يتخذ من الحلم أداة من أدوات الحداثة هو كونه مجاوزة وهدمًا للواقع الخارجى، ويتصور أدونيس العملية الحلمية، فيقول: " ويسلك الرأى 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"<sup>(١١٩)</sup> 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"<sup>(١٢٠)</sup> ويقيم جسرًا بين الحلم والجنون "الحلم كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذى هو أكثر غنى وجمالًا من الواقع المباشر، وليست الطبيعة إلا مظهرًا خارجيًا"<sup>(١٢١)</sup>، 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 مستقل - عند أدونيس - ليكون رافدًا جديدًا من روافد الإبداع عند الحدائى 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 هما سديم ونقض وحب وتحول وانبثاق، وبتعبير آخر: ثورة تنبض بين علامات هذه القصيدة: "ما حيا كل حكمة، هذه نارى..."<sup>(١٢٢)</sup> و"لم يعد غير الجنون" وتنتهى بهذه النار: "وطنى هذه الشرارة، هذا البرق فى ظلمة الزمان الباقى..."<sup>(١٢٣)</sup> وما نلاحظه من هذه

الاقتراسات أن أدونيس قد تعامل بجدية مع مسألة نبوة الشاعر؛ لأنه وضع تجلياتها في شكل رؤى وأحلام وجنون وتخيل وذلك من أجل الكشف عن العالم الحقيقي 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 التحليلي من جانب آخر. لأنه يحاول أن يصور معاناة الفنان وعذاباته مرتبطة بالمعروفة الوجودية التي ترى أن الفرد منسحق تحت عجلات واقعه القاسى، الأمر الذى يولد في نفسه القلق والضياغ، ويؤدى ذلك بالطبع من خلال رؤية حدائية تستخدم الجنون أداة مجاوزة، للمغامرة إلى الالتقاء بأفكارهم، يقول أدونيس في مقطع "قربان":

حيث عشنا - أنا الجنون الصديق

ضعت بين الشهور

فعبرت المفازة

وتركت ورائى الطريق

باسم رب يخط كتابه

في كهوف العذاب العتيق

أرفع هذا الحريق

وأضحى ذبابه

باسم تلك الشموس التي تتقدم

أبدأ هذى الجنازة<sup>(١٢٤)</sup>

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

(ذبابة) إلا إذا وضعنا فكرة اليأس الوجودي، كما أنه يستخدم الموت (أبدأ هذى الجنازة) أداة اقتحام كما فعل الوجوديون، وفي كل ذلك ينبى عن نفسية معذبة ومحرقة 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)<sup>(١٢٥)</sup> كما أن الحياة ليست عشًا بل إحساس بقيمة الأشياء، وهذا الإحساس منزع حدائى، وشعر- كما ترى خالدة سعيد- الرؤيا أو الحلم احتجاج مستمر على واقع بات واقع قهر، وهو لذلك تصحيح سلبى لهذا الواقع الفاسد<sup>(١٢٦)</sup>.

ويشير عدنان حسين قاسم إلى تأثر أدونيس بـ إيف بونفوا (Ive Bonfoi) فى تأكيده على دور الحلم فى العملية الإبداعية، والحلم 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 الحلم المبدع لا يغيب غيابًا كليًا، 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<sup>(١٢٧)</sup> 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"<sup>(١٢٨)</sup>. هذه هى ثنائية الحلم والجنون فى منعطفها السريالى، فقد تحولت إلى ثنائية أساسية ميزت العملية الإبداعية فى طابعها النبئى، وقد تحولت النبوءة فى الفكر الأدونيسى من عالم الإخبار والارتفاع والطلوع والخروج إلى عالم الغيب، وهو ما يضمنى على الشعر رؤى حدائية حاملة من خلال ما يبثه من أسرار واعدة.

والثابت لدينا هو أن الشعر كشف لما لم يكتشف، وتجاوز وخرق لما هو سائد واستشرف لمهدى منتظر، ولاحظنا الكيفيات والحشيات التي تتموقع بموجبها القصيدة في دنيا المستقبل، كما جلنا في جل النقاط الطوبوغرافية التي تجعل القصيدة نبؤية بالفعل، فكانت لنا وقفات على شواطئ الفكر العربي والأوربي، ولم نستثن ما لهذه الضوابط الرؤياوية من اقتران وتضافر بضوابط أخرى: كتضافر الكشف بالمجهول، والتجاوز بالخرق والنبؤية بالجنون. ونشير هنا إلى أن هذه القرائن والضوابط تبقى تسودها الضبابية إن لم تقترن هي الأخرى بضابطة "الرفض" و"النفي"، إنه الاقتران الذي ستنتشع بموجبه ضبابية الحقل الرؤياوي فترى ما مفهوم أدونيس " للرفض " و"النفي"؟.

يقول أدونيس: "الرفض، بحد ذاته، عنصر هدم، لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض (...). في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحادثة وتتجاوزها ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه، تصدر عن الأفاصي في نفس الشاعر، وتحمل الناس معها في رحيلها وتطلعها"<sup>(١٢٩)</sup>، فالرفض بوصفه عنصراً جمالياً هو عملية هدم لما هو موجود، والهدم هو نتيجة منطقية تأتي عن طريق الرفض، لكن اقتران الرفض بالهدم هو شرط أساسي لعملية البناء، بل هو نقطة الصفر في تشييد البناء الهرمي لقصيدة الحداثة كوثيقة حضارية ومعرفية، والرفض والهدم هنا معركة سحرية غير أن: "... البناء شعرياً هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل، رغبة فيها هو أعمق وأغنى ويتعبير آخر: أن تكون في الشعر بناءً هو أن تكون رافضاً وهداماً"<sup>(١٣٠)</sup>.

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

يحتزن الطاقة المغيرة، وهو لذلك ليس قبولاً، بل سؤال دائم ويبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحياة، وجعلها أكثر جمالاً ونقاوة وإضاءة"<sup>(١٣١)</sup>.

ويتخذ الرفض عند أدونيس أشكالاً متعددة؛ فهو رفض للمفاهيم كالجمايلية والثورية والواقعية، وحينما يرفض أدونيس مثل هذه المفاهيم إنما يرفض أصلاً الأسس الفلسفية التي قامت عليها، وفي ضوء مفهوم الرؤيا التي يفسر بها نظريته يرى في هذه المفاهيم قوانين مسبقة عن الإبداع، وهذا يتعارض مع المنطق الفلسفي لدى أدونيس، فالرؤيا الشعرية ضد نقدي قانون مسبق، وضد نقدي شرط سوى شرط الحرية، وضد العادات أو التقاليد- كما لاحظنا في مباحث سابقة- ذلك لأن عاداتنا الفكرية وحاجاتنا العلمية كما يقول: "تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة أو الواقع..."<sup>(١٣٢)</sup>.

ويعلل عبد الله العشي مسألة رفض أدونيس للشعارات الجماهيرية والواقعية والثورية فيرجع ذلك إلى "ارتباط الشعر بالثابت ولو كان في التحول: نقدي أن الشعر يبحث عن النقطة الثابتة في الظاهرة العابرة الزائلة فيجسدها..."<sup>(١٣٣)</sup>، بيد أن ارتباط الشعر وتوقعه في نقطة الثابت لا يجعل منه شعراً؛ ذلك لأن الشاعر الذي يعبر عن عصرنا في منظور أدونيس هو شاعر الانقطاع عما هو سائد ومقبول ومعمم، وهو شاعر المفاجأة والرفض، الرفض الذي لا يعنى في تحليله غير القبول العميق الحر<sup>(١٣٤)</sup>؛ إنه رؤيا شاملة، وموقفاً تعبيرياً، وبنية، إنه التاريخ كله بمجمل تناقضاته، وهو إشارة إلى كتابة تاريخ آخر.

ويؤكد أدونيس في أكثر من سياق على أن الشاعر الرائي يرفض "عالم المنطق والعقل؛ لأنها لا تحيي وفقاً لمقولة السبب والنتيجة، إنما تحيي في شكل خاطف مفاجئ أو تحيي إشراقاً"<sup>(١٣٥)</sup>، وفي هذا السياق يبدو أدونيس متذبذباً يمسك بطرفي الحبل، حيث يحاول الجمع بين آراء الملحددين والمتصوفة على نحو تلفيقي، ولعل اعتقاده بعوالم المعرفة الجديدة عند الحدائث ين-الحلم والجنون ورؤى المتصوفة والنشاط الإبداعي لفلاسفة الرمزية- هو ما يجعل العقل وقوانينه مقبولة عنده في

هذه المرحلة المبكرة من فلسفته الفكرية ورؤيته الجمالية، وإن كان أدونيس من الراضين لسلطة العقل والمنطق فإن ذلك يعود إلى تأثره بالسرياليين الذين يعارضون العقل تمامًا، ويرون أنه لا مكان له في أعمالهم، يقول فيليب فان تينيغ: " إن الحالة الشعرية بالنسبة للسرياليين ليست، إلا تلك الحالة التي يرفض فيها الإنسان المنطق، ويعود إلى البراءة التي 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 عربي عاجز عن الإدراك، والحقيقة أن منطق العقل له قوانينه المادية المحسوسة التي لا تعترف بالجمع بين المتناقضات، في الوقت الذي 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 تتصلح في مملكة العقل، وإن كان لها في عالم الخيال أو الذات أن تتألف على نحو يجعل التقيضين متوافقين.

ويعتد الحدائث ون وفي مقدمتهم أدونيس بالإنسان وحرته ودوره في الكون ويسندون إليه أعظم الفعاليات، وهو ما دفعهم إلى تأكيد الذات، والتوجه نحو عوالمها الداخلية، وشئونها الفردية، كما اعتقدوا بفكرة وحدة الوجود، التي توحد بين الإنسان والكون، يوثق أدونيس بذلك العلاقة بين الإنسان -باعتباره أعظم قيمة في الوجود- وبين العالم الذي يحيط به، ويذهب إلى أنه لما كانت العلاقة بين الإنسان والعالم على هذه الدرجة من التوحد والحلول، فقد اعتبر الإنسان "العالم الأصغر الذي ينطوي فيه العالم الأكبر، توحد معنى الكون وصورته" (١٣٧) ويؤكد أدونيس على دور الذات في عملية الابداع إيمانًا منه واحتسابًا أن وعى الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها، وهي ذات تسودها اليقظة الدائمة، ففي كل لحظة يعيش الشاعر الرائي ويخلق ويفكر، وبذلك لا يؤرخ في

الشعر بقدر ما يستبق<sup>(١٣٨)</sup>، وهنا نلاحظ التعويل الأدونيسى الكامل على العالم الداخلى للشاعر تعويلاً كبيراً، باعتباره عالم الخلق والإبداع، عالم التيقظ لكل جديد. ونشير أيضاً إلى أن الرفض عند أدونيس يقترن بمقولات الماركسيين، ولعل ذلك ما تجسده بعض كتاباته الشعرية فقد "كان أدونيس فى مجموعات 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"<sup>(١٣٩)</sup>، فقصيدته كانت رؤياً لهزيمة هذا التاريخ لسقوطه، ولكنها ليست رؤياً لذلك التاريخ الآخر الذى ارتبط جدلياً "بتاريخ ملوك الطوائف". إن الذى يحمل على خلق هذا الجو الرؤياوى فى قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" هو الإيغال فى أقاليم الحدائث، وما تنطوى عليه من تمرد ورفض ومغايرة، كل ذلك يظهر فى تمزيق الجسد الشعرى السلفى: كتفجير اللغة وكسرها من أجل بناء عالم تخيل 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 والتوقع 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 قيماً معينة من أجل أن يثبت قيماً أخرى. بل إنه لا ينفى إلا من أجل أن يثبت"<sup>(١٤٠)</sup>.

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 دائماً بمقتضيات المحافظة وبما يغتصب السيادة الحقيقية، فالشعرية خداع واغتصاب"<sup>(١٤١)</sup>.

والثورة عند جبران تأتي على نمطين، النمط الأول: هو الثورة على الماضي وعبوديته وهذا ما تفصح عنه مقالة "العبودية لجبران". أما النمط الثاني: فهو الثورة على الاستعمار وهذا ما استشفه أدونيس من كتاب: "أضواء جديدة على أدب جبران" لتوفيق الصايغ<sup>(١٤٢)</sup>. ويمضى أدونيس إلى العالم الشعري لدى الزهاوى فيصفه بأنه يتحرك في خطوتين، الأولى: هي "النقد والرفض" وأما الثانية "التبشير والتعليم" وبموجب هاتين الخطوتين تتحول رسالة الشعر عند الزهاوى إلى "رسالة شاملة" تتناول مشكلات المجتمع ومعتقداته، في الطبيعة، وفيها وراء الطبيعة. من الناحية الأولى، يثور الزهاوى على نظام المجتمع الذى ينتمى إليه سياسة واغتصاباً، أفكاراً وتقاليدياً، ومن الناحية الثانية، يثور على نظام الكون كما يؤسس التقليد الدينى. عن الجانب الأول: يفصح معظم نتاجه؛ وعن الجانب الثانى: تفصح - بخاصة - قصيدته الطويلة "ثورة في الجحيم"<sup>(١٤٣)</sup>.

والزهاوى في الحالتين متغلغل وراء الأسوار التى تحيط بالمحرّم والممنوع، بحثاً عن آيات الأنفس، ورغبة في تجاوز كل ما يحول دون اعتناق الإنسان وتقديمه روحياً ومادياً.

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 في تصورهما تروها مزيفة يجب رفضها وتضيق الخناق عليها فوراً، وهذا ما يجسده إنسان أدونيس نفسه.

إن كلاً من الرفض والثورة يحملان موتها في ولادتها الجديدة، وهذا ما وضحه أدونيس في سياق حديثه عن أزمة الحداثة التى ما فتأت سوى أن تبقى مجرد أطروحات نظرية، يقول: "ولعل (في ذلك) بالتالى ما يوضح لنا كيف أن الحداثة بقيت، في الغالب قوة رفض وتساؤل وتحريك، دون أن تدخل بوصفها رعيًا جذريًا وشاملاً، في بنية العقل العربى أو في بنية الحياة العربية"<sup>(١٤٤)</sup>.

وحيثما نمضى إلى كتابات أدونيس الأخيرة نلفيه يعدل نسبياً عن هذه المفاهيم العامة للرفض في ارتباطه بالثورية والنفى والهدم وما إلى ذلك من الملامح الأخرى، حيث يضبط مفهومه للرفض والتجاوز بقوله: "وحيث 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 شىء نقوله مختلف عن الأشياء التى قالها أسلافنا فلا بد من أن نقول بطريقة مختلفة"<sup>(١٤٥)</sup>. 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 سابقاً، وهذا التضافر فى القرائن هو إحدى المشكلات الأساسية فى النظرية الأدونيسية خاصة وفى النظرية الشعرية بعامه.

هذا ما يمكن قوله عن الرفض والنفى والثورية كمفاهيم جمعنا شتاتها من كتابات أدونيس المتفرقة. وحيثما نبحت عن مصادر هذه المفاهيم نجدتها ذات أصول غربية، فمنها ما هو آت من الماركسية، ومنها ما هو آت من الرمزية والسريرية. فمصطلحات من قبيل الثورة، النفى، البنية الفوقية، البنية التحتية، الرفض... كلها مصطلحات ماركسية: فالثورة مثلاً هى البذرة الأولى التى تجذرت فى أرضية الفكر الماركسى، ثورة تهدف إلى تحرير الإنسان من عبوديته فى كنف التغيير، وكان ماركس (Marx) منشغلاً بإحداث تغيير جذرى فى ظروف الإنسان الاجتماعية<sup>(١٤٦)</sup>.

لقد أخذ أدونيس من الماركسية ثورتها التى تهدف إلى تقويض أركان نظام العلاقات القديمة والتأسيس لنظام جديد<sup>(١٤٧)</sup>. ومما قاله ماركس فى النفى "لا يمكن أن يحدث تطوراً فى نقدى مجال ما لم ينف أشكال وجوده السابقة"<sup>(١٤٨)</sup>، 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 الإبداع لا الإبداع، وفكرة النفى عند أدونيس -علاوة عن النصوص المستشهد بها سابقًا- تجسدها فكرته التي 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 الإيستمولوجيا 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 قصر 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"<sup>(١٥٠)</sup> وللناقد نفسه دراسة قيمة عن جدلية النور والظل في كتاب الحصار<sup>(١٥١)</sup>.

ومن الدال جداً أن نقر بأن قصيدة الحدائة وفي مقدمتها القصيدة الأدونيسية لا يمكنها أن تفهم - بين فنون النقاد- فهما أفضل بالاستناد لا إلى العلوم العصرية فقط، بل إلى خبرات الإنسانية في المجال الثقافي التي تتمثل في صراع التناقضات وكيفية المصالحة بينهما. وما يريده أدونيس مثلاً هو التخلص من الموت المعنوى الذي يرمز إليه بهذا الصراع . أما البعث الحقيقي الذي طالما مجده الشعراء التمزويون فما هو، عند التحقيق، إلا ثمرة من ثمار هذه المصالحة التي لم تعد هنا مصالحة سطحية أو "حضرارية"، بل مصالحة بين أعمق التناقضات الوجودية عند الكائن البشرى. ومن المصطلحات الماركسية (البنية الفوقية والبنية التحتية)<sup>(١٥٢)</sup> وهذا ما ألفيناه عند أدونيس في مقابله بين البنية الفوقية "الثقافة" وبين البنية التحتية "المستوى الاقتصادي والاجتماعي"<sup>(١٥٣)</sup> وهكذا نلاحظ كيف أن أدونيس استفاد من معالم الفكر الماركسي في تشكيل مفهومه للرفض والنفي والثورة.

ويتفق أدونيس مع بعض مقولات الرمزيين في هذا الأفق "الرفض"، فكما أقر أدونيس بأن العالم الشعري لدى الزهاوى يسير في خطوتين هما الرفض والنقد. فإن هذه الفكرة لفاليري الذي قال: "كيف نستخرج الجوهر من الطين إن لم نكن على أعلى درجة من التيقظ. الكتابة هي الرفض (الكتابة هي الاستدلال) كل شاعر حقيقي هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول"<sup>(١٥٤)</sup>. ولم يقف تأثر أدونيس بفاليري في مقولاته الرمزية عند هذا الحد، بل تجاوزه إلى مفاهيم ومصطلحات السرياليين، وبموجب هذا التجاوز أخذت نظريات أدونيس الشعرية تصطبغ في الكثير من الأحيان بألوان بنفسيجية 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 تامًا<sup>(١٥٥)</sup>. فمصطلحات من قبيل الهدم والرفض ونبد العادة والمنطق هي مصطلحات أيضًا سريالية في أصلها، وقد عمل أدونيس على شحن هذه المصطلحات بدلالات جديدة في أقل الأحيان مع إسقاطها على الشعر بوصفه كونًا جماليًا، فأضفى على الشعر طابعًا فنيًا خاصًا 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 في 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، وفي هذا العالم يبرز دور الذات في انتشال ما هو خفى، حيث يقع الاتحاد والتوحيد بين العالم والذات، والرؤيا الشعرية هي أيضًا تتجاوز مستمر للأصل والواقع في واقعيته والمعجم في أبجديته. وتجاوز أيضًا للنقاط المعتمدة في سجل التاريخ ومن دون التملص منه وفي ذلك الفضاء يتحول الشاعر الرائي إلى شاعر متجاوز لذاته باستمرار ومتجاوز أيضًا للمنطق والعقل والعادة والثبات. وهي تنبؤ بزائر لم يأت بعد وحلم بواقع لم يتحقق بعد؛ واقع مثالي نبوي. وتأتي خاصيتا الرفض والنفى لتصنع من الشاعر الرائي شاعرًا هدامًا وبناءً أو رافضًا لسلطة العقل أبجدياته الصارمة، والشاعر الرائي في كل ذلك رافضًا للواقع الراهن؛ لأنه لا يقوى على تقديم أجوبة شافية عن أسئلته الحائرة، ففي هذا الفضاء اللا محدود من هذه الماهيات تنبجس الرؤيا الشعرية بوصفها رؤيا حاملة بواقع جديد هو واقع الكشف والتجاوز والوعد والرفض.

### ٣ - ملامح الكتابة الجديدة عند أدونيس: محصلة المفاهيم.

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

تقف حائلاً لذلك، وهى معاناة البحث عن لغة تستجيب للرؤيا، ولم تمنعه هذه العذابات الخافقة من البحث حيث فكر في الخروج عن المؤسسة الشعرية القديمة، والبحث عن نمط جديد من الكتابة يكون قادراً على استيعاب الواقع بكل أبعاده، فتأسست الكتابة الجديدة التى قامت على مجموعة من المبادئ سنقف عندها لاحقاً. لقد تأسست الكتابة الجديدة على قاعدة خلفية سابقة، فتشكلت في رحم النصوص العربية القديمة وظلت أسيرة نفسها ردحاً طويلاً 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<sup>(١٥٦)</sup>.

ومفهوم الكتابة لدى أدونيس، فسيحدد ذلك من خلال تناولنا للملامحها، 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 شيوعاً من غيرها، أما فيما يتعلق بملامح الكتابة الجديدة التى أسسها أدونيس فقد تمحور ملامحها الأول في الدخول في المجهول لا المعلوم: "أفكر فيما أعرف وأكتب حول ما أعرفه، هذا هو جوهر نظرتنا الموروثة إلى التفكير وإلى الكتابة (...). فنحن لا نفكر في الواقع ولا نكتب، الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم، فأن نبدع إذن هو أن نكتب"<sup>(١٥٧)</sup>.

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 في المجهول، والإبحار في عالم غريب عنا لم يعبر عنه بعد.

ويحدد أدونيس طبيعة الكتابة الجديدة من خلال موازنته اليسيرة بين الكتابة التقليدية، والكتابة الطليعية، فالشاعر في القديم يكتب جواباً لا سؤالاً؛ لأن موضوع الكتابة الشعرية التقليدية موجود سلفاً في ذهن الشاعر في حين أن موضوع الكتابة

الجديدة يوجد بعد الكتابة، يولد ولادة خصب ونهاء؛ لأن الذات الكاتبة تنطلق من فكرة المجهول لا المعلوم، فالأول يسعى إلى تدوين العنم في صورته امرتية. في حين أن الثاني يعمل جاهداً على الغوص في أعماق العالم والنفوذ إلى ما وراء الأشياء الظاهرة بغية استشفاف مجهول العالم أو ما خفى منه: "كان الشاعر بتعبير آخر، يكتب المعاني (التي يعرفها). وجهة الانطلاق اليوم هي: المعنى هو نتاج الكتابة، هذا يعني أن القصيدة ليست جواباً، بل هي سؤال ضمن سؤال، أو سؤال يتجاوز سؤالاً، ليس المهم إذن في قراءتنا أن نبحث عن الجواب بل أن نحدد مناطق الغامض وغير اليقيني من أجل أن نتقن طرح الأسئلة الجديدة"<sup>(١٥٨)</sup>، والشاعر بهذا المعنى هو إنسان مبدع لا ينقل في شعره أفكاراً واضحة أو جاهزة، وإنما يمد كلماته كمائن وإشراكاً للتقاط عالم غائب، ولعل هذا ما عناه أدونيس بقوله: "يجيء الشعر من أفق لا ينتهي، ويتجه نحو أفق لا ينتهي، ذلك أنه لا يجيء من معلوم مسبق، وإنما يجيء من مجهول لا ينكشف بشكل نهائي؛ لأنه في حاجة دائمة إلى الكشف وشروط الشعر أن يكشف لنا مجهولاً، لأن الشعر الذي يقدم لنا المنكشف المعروف، لا يكون إلا ترتيباً آخر لما عرفناه، وصياغة ثانية لما خبرناه، نقدي أنه يكون عقلياً ويكون ناقلاً، ولا يكون بالتالي شعراً"<sup>(١٥٩)</sup>.

إن الكتابة الجديدة عند أدونيس هي كتابة لا تقدم جواباً؛ لأنها سؤال واستبصار، أو هي كشف متسائل يتحرك في هيام متواصل لمزيد من الكشف المتسائل، وبهذا المعنى أصبح محكوم على الكاتب الطليعي أن يكون متناقضاً مع كل نظام معرفي مغلق ووثوقي ومن هنا: "لا تقدم الكتابة الطليعية جواباً ذلك أنها ليست طليعية إلا لكونها سؤالاً، ويكون هذا السؤال ليس مطروحاً على الماضي وحسب، بل على المستقبل أيضاً، لا على الأجوبة وحسب، بل على الأسئلة كذلك (...). فلا يعود القياس على ما نعرفه، على ما أنجزه السابقون، وإنما يصبح نوعاً من القياس على المخاطرة، على ما يفاجئ وما لا يمكن توقعه، وتتغير العلاقة بين الكاتب والقارئ..."<sup>(١٦٠)</sup> إن ارتباط الكتابة الطليعية في معانقتها للمجهول

بفيض من الأسئلة اللانهائية أمر من شأنه أن يؤدي 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"<sup>(١٦١)</sup>، في سياق حديثه عن علاقة القارئ الجديد بشعرنا الجديد أو الشعر الطليعي، وبهذا المعنى تصح الكتابة الجديدة هي كتابة مساءلة، كتابة إبداع وتغيير، تضع القارئ في مناخ البحث والتطلع والتساؤل؛ لأنها تنبذ المعلوم كونه معروفًا لدينا ولا يعبر عن حاضرنا، وبهذا غدت الكتابة الجديدة، بين نفي المعلوم وإيجاب المجهول، وهنا نلاحظ مواطن الاختلاف بين ما كان سائدًا قديمًا في تراثنا، فالشاعر القديم يكتب الواقع المرئي، في حين أننا نجد الشاعر الحدائي قد تجاوز تلك الكتابة النمطية إلى أسئلة الكتابة، وكون الكتابة سؤالًا معناه أنها تترك أفق البحث والمعرفة مفتوحًا، 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 فهي: تداخل الأجناس الأدبية وهو ما عبر عنه النقاد المحترفون في تأسيسهم لمناهج النقدية المعاصرة "بالتناص" في أطروحات السيميائيين والتفكيكيين بصورة خاصة. والقارئ لبيان الكتابة الجديدة عند أدونيس يلحظ شغفه الكبير بهذه الكتابة التي تذوب فيها الحدود والفواصل بين مختلف الأجناس الأدبية: "يجب أن تتغير الكتابة تغييرًا نوعيًا، فالحدود التي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع ما يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة، لا نعود نلتمس معيار التمييز في نوعية المكتوب (...). وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي"<sup>(١٦٢)</sup>.

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

على ما يسميه أدونيس بالقصيدة الكلية، وهي 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 الإبداعي، وما يطرحه من رؤى شعرية.

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

إن الكتابة الجديدة وفي ضوء التداخل السالف الذكر بين مختلف الأجناس الأدبية هي كتابة المستقبل، تتحرك في مكان متخيل، في هذا المكان تذوب الحدود التقليدية التي ارتسمت كحدود فاصلة بين الأنواع الأدبية، ولا يعود ثمة نوع

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

السمة الثالثة للكتابة الجديدة عند أدونيس تتمثل في ضرورة تغيير الزمن: "لم يعد كافيًا أن نخلق زمنًا شعريًا متحركًا، وإنما يجب أن نخلق زمنًا ثقافيًا متحركًا، وفي هذا تتغير العلاقة في فعل الإبداع: لا تعود بين الخلاق وتراث سابق، بل تصبح بين الخلاق وحركة الخلق"<sup>(١٦٥)</sup>. فقد أضاف أدونيس للزمن الشعري المتحرك زمنًا ثقافيًا ديناميكيًا، بإضافة فعل الخلق، والمقصود به الكشف، وبهذا تتجاوز الكتابة الجديدة دائرة الزمن الخطى في صورته العمودية إلى دائرة الزمن الحركى في صورته الكشفية، الإبداعية ولم تعد فكرة الخلق في 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 تحوّلًا جديدًا على علاقة الإبداع بمنتجه، فبعدما كان الاهتمام منصب على العلاقة بين الخلاق والتراث، انتقل الاهتمام إلى العلاقة بين الخلاق وفعل الخلق، بوصفه فعلًا كشيئًا وثقافيًا. وتتأسس هذه العلاقة الجديدة بين الخلاق وفعل الخلق على ثلاث حقائق:

- ١- ليس التراث ما يصنعك، بل ما تصنعه، التراث هو ما يولد بين شفيتك ويتحرك بين يديك، التراث لا ينتقل بل يخلق.
- ٢- ليس الماضى كل ما مضى، الماضى نقطة مضيئة في مساحة معتمة شاسعة فإن ترتبط كمبدع بالماضى هو أن تبحث عن هذه النقطة المضيئة.
- ٣- جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها<sup>(١٦٦)</sup>.

وواضح من هذه النقاط الثلاث أن أدونيس يلح على ضرورة النظر في التراث نظرًا كشيئًا؛ 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 مضيئاً 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..."<sup>(١٦٧)</sup>. 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"<sup>(١٦٨)</sup>. 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 تبنى هذه الأسس الثلاثة يرفع مستوى القطيعة مع الشعر المعاصر وبدخيلاته يقف على حدوده فيما هو يندمج أكثر من ذى قبل فى قضايا الحدائث العربية والغربية فى آن، 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 في الغرب أيضًا وخاصة في فرنسا لتدمير نظري ونصي ينتسب للرومانسية والرمزية" (١٦٩).

ومهما تكن مصداقية هذه الملاحظات النقدية في ثوبها البنيسي، إلا أن الكتابة الجديدة في مفهوم أدونيس - وفي ضوء الملامح السالفة الذكر - هي نقيض القبول سلفًا لما نرثه أو يرد علينا، وهي دعوة لتساؤل منفتح عن إشكالية المجهول، والخوض في أحشائه، وهي بهذا الفهم تتحول إلى مخاطرة ومبادرة، لنسيج شبكى معرفي مسكون بالكون، هاجس كوني تجييشي وتكتيب القصيدة أو المقالة أو الرواية لا تعود موضوعًا فنيًا بقدر ما تصبح فاعلية مغيرة، والثقافة في هذه الكتابة كفاح ووحدية فكر وعمل، إنها الثقافة التي لا تعنى بتغيير العالم أو الحياة أو الإنسان إلا لغاية أساسية هي تغيير العالم والحياة والإنسان.

ولم تتوقف دراسة أدونيس عند استنباط الأسس السالفة الذكر للكتابة، بل تناول بعض القضايا المتعلقة بهذا الفن وهي ليست أقل أهمية من الأسس المذكورة آنفًا، فقد تطرق لقضية 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 التي تناوّلها فهي الرؤيا وعرفها أدونيس بأنها تجاوز لكل المفاهيم السائدة، وذلك بإحداث خلخلة في نظام الأشياء والتحول عن النماذج الشعرية القديمة، وإذا تلونت هذه الرؤيا الشعرية بالبعد الفكري والإنساني مع بعدها الروحي، فيصبح الشعر الحديث رؤيا، فأدونيس يسعى إلى تأسيس عالم شعري يشع بالحركة لا السكون، وبما أن الشاعر صانع الكلام، وهو الشخص الوحيد القادر على تمزيق النسيج اللغوي، وفتح آفاق تعبيرية يزخر بها النظام اللغوي نفسه، وقد طرح أدونيس قضية اللغة، حيث استطاعت الكتابة الجديدة أن تمنحها لقب لغة الخلق: "إن الشعر لا يعبر عن خارجه (...) لا بد للكلمة في الشعر أن تعلق على ذاتها (...)

وأن تشير إلى أكثر مما تقول" (١٧٠) فالكلمة لا بد أن تحمل أشياء جديدة، وتفصح بأكثر مما تحمله، هذا وقد غمر الشعر العربي الحديث الغموض وهو القضية الأخيرة التي أشار إليها أدونيس، فأصبحت القصائد زاخرة بالرموز التي تحيل إلى الغرابة والجدّة كما تكتنفها أفكار مبهمة، ويعود ذلك إلى اللغة المملوغة التي فجرها الشاعر هارباً بذلك من قيود الشكل الشعري القديم.

وهكذا نكون قد قدمنا مفهوم وملامح الكتابة الجديدة لمنظرها أدونيس، ويمثل هذا الفن إشكالاً في غاية الدقة والخطورة؛ لأن الكتابة الجديدة تحد قوى واجهة الشاعر العربي المعاصر، ليختزل به المسافة الزمنية ويتدارك القرون التي حالت دون تغيير، ولا شك أن الرغبة في التعجيل بتأسيس هذا المشروع الكتابي قد لعبت دوراً مهماً في تكييف مسار القصيدة الحدائثية، وأدى هذا البحث إلى نتيجة مهمة تتمثل في تطوير الشعر العربي صوب المغامرة والإبداع، والكتابة الجديدة في ضوء ما تقدم من ملامح ليست مجرد خيط نفسى، أو فكرى، أو مجرد سطح انفعالي، وإنما هي 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 سلبي 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 الثاني

- (١) للتوسع يراجع يوسف بكار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٨٢، ص١١٣-١٣٠.
- (٢) ابن رشيق: العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج١، ص١٢٤..
- (٣) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص٩.
- (٤) فتحى أحمد عامر: من قضايا التراث العربى، دراسة نصية، نقدية وتحليلية، مقارنة في الشعر والشاعر، منشأة المعارف الإسكندرية، د.ط، ١٩٨٩، ص١٥١.
- (٥) محمد مندور: في الأدب والنقد، القاهرة، د.ط، د.ت. ص١٨.
- (٦) مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربى، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٥٨.
- (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، مج١٦-١٨، ع١٦، ١٩٧١، ص١٠-٩.
- (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، ص ٩٥.
- (٢١) عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص ٢٤٩.
- (٢٢) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ٧٣.
- (٢٣) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص ١٢٦-١٢٧.
- (٢٤) أدونيس: سياسة الشعر، ص ٨١.
- (٢٥) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٢٩٤، ٢٩٥.
- (٢٦) أندريه فيلتر: لأجل أية شمس ياستيفان، قصائد محتارة، ترجمة خالد النجر، تقديم أدونيس، توباد، سلسلة نجوم، تونس، د.ط، ١٩٩١، ص ٥٥.
- (٢٧) أدونيس: زمن الشعر، ص ١١-١٢.
- (٢٨) المصدر نفسه، ص ١٩.
- (٢٩) المصدر نفسه، ص ١٧٥.
- (٣٠) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٣٠٩.
- (٣١) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٦٩.
- (٣٢) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٢٨٣.
- (٣٣) أدونيس: الأعمال الكاملة، مج ١، ص ٥٨٦.
- (٣٤) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١٤٢.
- (٣٥) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٧٤.
- (٣٦) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ١٦٦.
- (٣٧) المصدر نفسه، ص ١٦٧.
- (٣٨) حنا عبود: مقارنة الحداثة، مجلة الناقد، بيروت لبنان، ع ٨، فبراير ١٩٨٩، ص ٣٠. ثم ينظر عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٧٧.
- (٣٩) فريدريك نيتشة: الموت في الفكر الغربي، ص ٢١٥.
- (٤٠) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، ص ١٥٧.
- (٤١) أدونيس: زمن الشعر، ص ٢٨٤.
- (٤٢) المصدر نفسه، ص ٢٨٨. ولمزيد من التوسع حول قضية الوحدة بين اللغة والعالم والإنسان، يراجع أدونيس، سياسة الشعر، ص ٢١.
- (٤٣) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٧٤.
- (٤٤) أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، ص ١٠١.
- (٤٥) أدونيس: سياسة الشعر، ص ٢٧.
- (٤٦) عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في 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، ع ٨-٩، ١٩٨١، ص ٢٩.
- (٤٨) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٧٤.
- (٤٩) المصدر نفسه: ص ١١١-١١٢.
- (٥٠) المصدر نفسه: ص ١٠٣-١٠٤.
- (٥١) عبد الله العشى: نظرية الشعر فى كتابات الشعراء المعاصرين، ص ٢٥٨.
- (٥٢) ينظر: أنطوان مقديسى: مقاربات الحدائث، مجلة مواقف، بيروت، مج ٣٥، ع ٣٥، ١٩٧٩، ص ٤.
- (٥٣) عبد العزيز الجرجانى: الوساطة بين المتنبنى وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل، إبراهيم وعلى محمد، دار الإحياء للكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٨.
- (٥٤) عبد العزيز الجرجانى: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣، ص ١٨٩.
- (٥٥) ابن عربى: تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق محمد رياض الملاح، دار الكتاب اللبنانى، بيروت، ط ١، د.ت، ص ١٨٠.
- (٥٦) ابن عربى: الفتوحات المكية، ج ١، ص ١٦٧.
- (٥٧) المرجع نفسه، ج ٣، ص ٣٣٥.
- (٥٨) أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقى، بيروت، ط ١، ١٩٩٢، ص ١٣٩.
- (\*) نشر 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، ص ١١٦.
- (٥٩) ألبيريس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص ١٤٥.
- (٦٠) المرجع نفسه، ص ١٤٦، ١٤٧.
- (٦١) ولاس فاولى: عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، دار المعرفة، بيروت، د.ط، ١٩٨١، ص ٣٥.
- (٦٢) حسن الأمرانى: الثابت والمتحول فى الثابت والمتحول، مجلة المشكاة، الكويت، ع ١٠، س ٣، ١٩٨٩، هامش ٢، ص ١٢.
- (٦٣) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٤.
- (٦٤) ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، ص ٢٨.
- (٦٥) أدونيس: زمن الشعر، ص ٩.
- (٦٦) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحدائث، مجلة فصول، القاهرة، ص ١٣٢.

- (٦٧) أدونيس: زمن الشعر، ص ٩.
- (٦٨) أدونيس: سياسة الشعر، ص ٢٠.
- (٦٩) كمال أبو ديب: الحدائث، السلطة، النص، مجلة فصول القاهرة، مج ٤، ٣٤، ١٩٨٤، ص ٥٣.
- (٧٠) أدونيس: زمن الشعر، ص ٨٢.
- (٧١) ينظر: عبد الواسع الحمري: الذات الشاعرة في شعر الحدائث العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص ٣٧.
- (٧٢) أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٢٠.
- (٧٣) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٢٦.
- (٧٤) المرجع نفسه: ص ١٣٤، ١٣٥.
- (٧٥) سيجموند فرويد: تفسير الأحلام، مكتبة التحليل النفسي، القاهرة، ط ١، ١٩٨٨. ثم ينظر: فراس السواح، "مغامرة العقل الأولى"، دار الكلمة للنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ١٣.
- (٧٦) أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٣٣.
- (٧٧) أدونيس: خواطر من تجربتي، مجلة الآداب البيروتية، ص ٣.
- (٧٨) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٩.
- (٧٩) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحدائث)، ص ١٦٩.
- (٨٠) أدونيس: الشعرية العربية، ص ١٠٤.
- (\*) لمزيد من التوسع يراجع: حسين زيدان: الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، رسالة ماجستير، معهد اللغة والأدب العربي وآدابه، جامعة باتنة، ١٩٩٦، ص ٢٣٤-٢٣٥.
- (٨١) أدونيس: سياسة الشعر، ص ٢١.
- (٨٢) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحدائث)، ص ٢٨٣.
- (٨٣) محمد بنيس: أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول "الأفق الأدونيسي"، ص ٢٥٨.
- (٨٤) عمر أزراج: الحضور، مقالات في الأدب والحياة، المؤسسة الوطنية لكتاب، الجزائر، د ط، ١٩٨٣، ص ٣١-٣٢.
- (٨٥) ينظر: المرجع نفسه، ص ٤٩-٥٢.
- (٨٦) محمد بنيس: حدائث السؤال، ص ٣٣.
- (٨٧) المرجع نفسه، ص ١٨.
- (٨٨) ينظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص ٢٦٧-٢٦٩.
- (٨٩) ابن عربي: الفتوحات المكية، ج ٤، ص ٣٢٣.
- (٩٠) المرجع نفسه: ص ٣٢٢.

- (٩١) أدونيس: النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٦٩.
- (٩٢) ابن عربي: فصوص الحكم، ص٩٠.
- (٩٣) ينظر: أدونيس: خواطر من تجربتي، مجلة الآداب البيروتية، ص١٩٥.
- (٩٤) فيليب فونتينغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص٣١٣.
- (٩٥) محمد بوشحيط: الكتابة لحظة وعي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط١، ١٩٨٤، ص١٢٤.
- (٩٦) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ص٨١.
- (٩٧) ديتش دفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، د.ط، ١٩٦٧، ص١٧٨.
- (٩٨) ولاس فاوли: عصر السريالية، ص١٨٥.
- (٩٩) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج١، ص٣٠٧.
- (١٠٠) ينظر: عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحدائث، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، ص٦٧.
- (١٠١) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ج١، ص١١٩.
- (١٠٢) روجيه غارودي: حوار الحضارات، ترجمة عادل العوال، سلسلة زدني علمًا، عويدات-بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص١٤٠.
- (١٠٣) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحدائث)، ص١٦٣.
- (١٠٤) المصدر نفسه: ص١٦٦.
- (١٠٥) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص١٢١.
- (١٠٦) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحدائث)، ص١٦٥.
- (١٠٧) حسين زيداني: "الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية، ص١٦٤.
- (١٠٨) فريدريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية، بيروت، د.ط، د.ت، ص١٥٦. ثم ينظر: عبد الرحمن بدوي: في الشعر الأوربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٠، ص١٢٩-١٣١.
- (١٠٩) مالكم برادبري وجيمس ماكفارلي: ما الحدائث، ج١، ص٢٨١.
- (١١٠) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحدائث)، 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، ص ٣١٧.
- (١١٧) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٢٠٠.
- (١١٨) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.
- (١١٩) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.
- (١٢٠) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.
- (١٢١) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.
- (١٢٢) أدونيس: الأعمال الشعرية، ج ١، ص ٣٩٣.
- (١٢٣) خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص ٩٦.
- (١٢٤) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، ص ٣٤٧.
- (١٢٥) المصدر نفسه، ص ٣٦٦.
- (١٢٦) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١٠٥.
- (١٢٧) ينظر: عدنان حسين قائم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ٢٠٠-٢٠١.
- (١٢٨) ينظر: على جواد الطاهر: خلاصة في مذاهب الأدب الغربي، ص ٩٩.
- (١٢٩) أدونيس: زمن الشعر، ص ١٦١-١٢١.
- (١٣٠) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٢٧٣-١٣١.
- (١٣١) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٠٢-١٤١.
- (١٣٢) المصدر نفسه، ص ٩.
- (١٣٣) عبد الله العشى: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص ٢٦٢.
- (١٣٤) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة الشعر البيروتية، ص ٧٨.
- (١٣٥) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة) ج ٣، ص ١٦٧.
- (١٣٦) فيليب فاتتيف: المذاهب الأدبية الكبرى - بفرنسا، ص ٣١٣.
- (١٣٧) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٢٦٥.
- (١٣٨) أدونيس: مقدمة الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، ص ٥.
- (١٣٩) محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة الثرية في سوريا، ص ٨٤.
- (١٤٠) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ١٧٦.
- (١٤١) المصدر نفسه، ص ١٨١.
- (١٤٢) المصدر نفسه، ص ١٨٧-١٩٨.
- (١٤٣) أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٤٠-١٤١.
- (١٤٤) أدونيس: الشعرية العربية، ص ٨١.
- (١٤٥) أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص ٩٠-٩١.
- (١٤٦) ينظر: أندريه بريتون: بيانات السريالية، ترجمة صلاح برمدا، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د. ط، ١٩٧٨، ص ١٠٢.

- (١٤٧) أدونيس: زمن الشعر، ص ٨٧.
- (١٤٨) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسي، عالم الكتب- القاهرة، ط ١، ١٩٨٠، ص ٣٧.
- (١٤٩) كوستاس أكسلوس، هيراقليطس، هل عنده رؤيا شعرية للعالم؟ مجلة الشعر البيروتية، ع ١٢، ربيع ١٩٦١، ص ١٣٤.
- (١٥٠) جان نعوم طنوس: جدلية السلب والإيجاب، مجلة الآداب البيروتية، ع ٣-٤، آذار (مارس)، نيسان (أبريل)، ص ٤، ١٩٩٨، ص ٤٥.
- (١٥١) ينظر: مجلة فصول (الأفق الأدوني)، ص ٤٨-٥٦.
- (١٥٢) ينظر: صفوت حامد مبارك: الفكر الماركسي، ص ٥٦.
- (١٥٣) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٢٣.
- (١٥٤) فيليب فوتينيغ: المذاهب الأدبية الكبرى بفرنسا، ص ٣٠٢.
- (١٥٥) ولاس فاوولي: عصر السريالية، ص ١١.
- (١٥٦) ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ج ٣، ص ٢٧.
- (١٥٧) المصدر نفسه: ص ٢١٢.
- (١٥٨) ينظر: المصدر نفسه، ص ٣١٤.
- (١٥٩) المصدر نفسه، ص ٢٩١.
- (١٦٠) أدونيس: زمن الشعر، ص ٢٩٥.
- (١٦١) أدونيس: سياسة الشعر، ص ١٣١.
- (١٦٢) ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ١٦.
- (١٦٣) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص ١١٧.
- (١٦٤) عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص ١٦.
- (١٦٥) أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، ص ٣١٣.
- (١٦٦) المصدر نفسه، ص ٣١٣.
- (١٦٧) ينظر: المصدر نفسه، ص ٣١٣.
- (١٦٨) ينظر: المصدر نفسه، ص ٣١٣.
- (١٦٩) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج ٣، ص ٥١.
- (١٧٠) المرجع نفسه، ص ٤٠.

الخاتمة



في ختام هذا الكتاب يمكن القول: إن الإطار العام الذي انتظمت فيه مقولات أدونيس النظرية هو إطار الحدائث، فتحت أنغام هذه اللعبة الغريبة الحائرة نسيج أدونيس ملامح شعرية الحدائث وتبقى هذه الملامح غامضة إذا ما تم النظر إليها بمعزل عن لعبة الحدائث الشعرية في فضاءها الرمزي والسريالي والصوفي، بل إن الحدائث الشعرية تتحول في الكثير من الأحيان إلى آلية من آليات فهم الشعر المعاصر وبعيدًا عن هذه الآلية تبقى مختلف الآراء النظرية للشعراء النقاد الحدائثين لآراء جامدة، هشة لا ماء فيها ولا رونق.

تعد النظرية الأدونيسية نموذجًا حيًا لتلك الأفكار والخواطر العابثة التي عجت بها مقولات الشعراء النقاد، حيث عمل أدونيس على مطاردة الحقيقة الشعرية منذ مرحلة الخمسينيات، فقد رسم بذاته حقيقة الوجود في قصيدة شعر، وأعرب عن أن الحقيقة الشعرية هي حقيقة لا نهائية، حقيقة تمتلك مناعة كبيرة ويتجلى ذلك في تمنعها وهروبها إلى الأمام وهذا ما يفسر لا محدودية الكون الشعري ولا نهائية دلالاته، ثم إن الحقيقة الشعرية هي حقيقة غامضة؛ لأنها مشحونة بفيض معرفي وجمالي ونفسي وسياسي وهي قائمة على منطق الدهشة أو الفجائية لما تطرحه من رؤيا غير أليفة وأحلام واعدة، زمن هذه الحقيقة الشعرية يتصف بالدينامية، فلا ترتبط بحاضر أو ماضي وإنما زمنها هو لحظة احتضار وتشرب اتجاه المستقبل. واللغة الشعرية قائمة على منطق الانحراف أو الانزياح، وهي تشكل بذلك إشعاعًا دلالياً مكثفًا والكلمة فيها توحى أكثر مما تقول، إنها لغة تريد البوح عن أسرار هذا العالم وألغازه الميتة، والموسيقى في هذه الحقيقة الشعرية هي موسيقى صاحبة تحدثنا وتقص لنا أوجاع وإيقاع العالم المعاصر.

وقد انطلق أودونيس في بثه لاستراتيجية هذه الحقيقة الشعرية من نقده للنقد المدرسى، وكذا من عدم اطمئنانه لواقع الشعرية التقليدية في توقعها على الثبات وفي ابتعادها عن المتحول. لقد جاءت الأدونيسية لتعيد النظر في جملة من القناعات النقدية وفي طليعتها قضية الشكل والمضمون، فقد انتقد أودونيس هذه الثنائية، ولا سيما قضية الفصل بين قطبيها مؤكداً أن الحقيقة الشعرية تقع في اللا فصل وفيما بعد ذلك الفصل، حيث أضاف مكوناً ثالثاً للعمل الأدبي هو مكون الرؤيا الشعرية، ووضع لهذا المكون الثالث مجموعة من الملامح والضوابط يأتي في مقدمتها الكشف والتجاوز والنبوءة والرفض والنفى، إن هذه المحددات تتصل بالواقع الآخر، وهو واقع غيبي، وتبعاً لذلك نجد النظرية الأدونيسية فكرة تلغى فكرة التشبث بالواقع المرئي؛ لأنها نظرية حاملة بواقع شعري آخر هو أجمل من الواقع الراهن في صورته المادية المحسوسة، وقد نبذت الأدونيسية العادة والتكرار والنبوة الخطائية وشعر المنطق والعقل، ودعت إلى ضرورة شحن القصيدة الشعرية بطاقة كشفية تكشف عن عالم جديد، عالم تتحد فيه الذات بواقعها، فتذوب الذات في العالم، فيتحول ذلك العالم إلى الشعر، ودعت أيضاً 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 في 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، في ضوء هذه الأفكار تأسست الرؤيا الشعرية عند أودونيس، وهي رؤيا تقتحم السائد وتهاجم التخلف، رؤيا ثائرة وتمرّدة باحثة عن المعلوم في المجهول.

إن التأمل في المفاهيم واللامح التي قامت عليها الحقيقة الشعرية في فضائها الأدونيسي، وما يطبع هذا الفضاء من علاقات محتشمة، بأفق النقد الاحترافي في طابعه الألسني، يجد أن المفاهيم التي طرحها أودونيس قد شهدت تجلياتها الأولى في

تراثنا الشعري القديم؛ في كتابات الشعراء النقاد أمثال أبي تمام وأبي العتاهية، وفي كتابات النقاد المحترفين، أمثال عبد القاهر الجرجاني والباقلاني، وقد تحولت هذه التجليات الشعرية والنقدية إلى نماذج دنيا عملت على تكريس سلطة الحداثة في النبض النقدي القديم وعملت أيضًا على معارضة تلك المبادئ التي وجدت صياغتها النهائية فيما يسمى بنظرية "عمود الشعر"، وهي تمثل خلاصة نهائية للموقف الكلاسيكي من الحقيقة الشعرية وتجلياتها التقليدية، وقد جاءت النظرية الأدونيسية فعمقت تلك التجليات الحداثية التي عرفتها الحقيقة الشعرية قديمًا، وذلك من خلال الارتواء من نبض الحقيقة الشعرية في صورتها النظرية، وفي كتابات الشعراء النقاد الرمزيين والسرياليين أمثال بودلير ورامبو وما لارمييه، ومن دون إسدال ستار النسيان على ذلك الأفق النظري الذي انفتحت عليه الحقيقة الشعرية في أطروحات توماس إليوت.

أقول: موضحًا إن هذه المبادئ والأفكار التي 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 ثقافي ومعرفي متميز. ولعل حديث أدونيس عن الحقيقة الشعرية وسبره لأغوارها وأغوار ملاحظها، هو وليد جولة في رحاب النص الشعري، وتلبية أكيدة لما تقتضيه الأطر الجمالية والمعرفية والنص الإبداعي، وإذا ما ألقينا النظر على علاقة المفاهيم الأدونيسية بالمفاهيم التي طرحها النقاد المحترفون عن الحقيقة الشعرية فإننا نلاحظ أنه ثمة فرقًا جوهريًا بينهما يتمظهر عمقياً في اختلاف منطلقها؛ فالمناهج الاحترافية مجدت سلطة العقل في انطلاقتها من قطب الداخل في حين أن النظرية الأدونيسية قد مجدت سلطة الذات في انطلاقتها من قطب الخارج.

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

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

وثمة مفاهيم مشتركة بين البنيوية والأدونيسية، ويتضح ذلك في إعطاء الأهمية لعلامات النص بوصفها كتلة صماء تنتظر قارئاً يسعى إلى تفجيرها لتوليد لا نهائية المدلولات، فالبنيوية والسيمائية والأسلوبية والتفكيكية كلها مناهج نقدية احترافية كرسست سلطة النسيج النصي والمتمثل في جملة من العلاقات الانزياحية وهو شيء كرسسته النظرية الأدونيسية أيضاً. ومن المقولات النقدية المشتركة، نذكر فكرة التأكيد على الشكل الشعري بين الشكلاتين الروس والنظرية الأدونيسية التي منحت أولوية خاصة، وقد تجلّى ذلك في التركيز على طريقة التعبير لا التعبير الشعري؛ بمعنى أن الأدونيسية قد أعطت الأولوية لسلطة الشكل وأسقطت في مقابل ذلك سلطة المضمون أو المحتوى، وهو جوهر ما دعت إليه هذه المناهج الاحترافية التي 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، وهي مبادئ تأسست على أنقاضها الحدائث الأدونيسية، وإن كان الانزياح هو أهم خاصية قامت عليها الأسلوبية، فهو يشغل خاصية جوهرية بنى عليها منطق اللغة الشعرية في النظرية الأدونيسية، والأسلوبية تهتم بطريقة عرض الكاتب، وهو جوهر ما دعت إليه النظرية الأدونيسية في تحديدها لمفهوم الحدائث، بوصفها طريقة تعبير ليس إلا.

وإذا كانت السيمائية هي علم الإيحاءات، فإن النظرية الأدونيسية في قيامها على لغة الانحراف والكشف والتجاوز فإنها بهذا الدأب قد أطلقت العنان للألفاظ كي تبوح بما تزخر به من إيحاءات يتيحها لها فارس الكلمات الذي ينتشل الكلمات من

البحر الذى غرقت فيه، فيخيطها فى ثوب جديد مرصع بالانزياحات الملمغة بإيجاءات 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 بينها و الموازنة بينهما. غير أن حديث النقاد المحترفين عن الحقيقة الشعرية عموماً لا يعدو أن يكون حديثاً عن خارج هذه الحقيقة وقوانينها الجمالية، ولا حتى حديثاً عن أعماق ملاحظها 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. وتبعاً لذلك فإن القوانين التى انفتحت عليها الحقيقة الشعرية فى فضائها الاحترافى لا تمكننا من

التنقيب والنش عن مختلف الحفريات الجمالية لعالم النص الشعري في هويته الإبداعية.

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

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

والواقع أن النظرية الأدونيسية كانت أقرب من تلك المناهج في القول والتقول على عالم النص الشعري، والسر في ذلك يعود إلى أن أدونيس يمتلك حسًا فنيًا تحول بموجه 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 النظري من تلك التأملات

النظرية للشعراء النقاد سواء أكانوا عربًا أم أجنبى فى تأسيسهم لنظرية شعرية متماسكة، وما دامت النظرية الأدونيسية تمثل أنموذجًا جادًا لمختلف تلك التأملات، فلا بد لنقدنا التحليلى أن يستثمر تلك المقولات النظرية ليعيد بموجبها شباب تلك المناهج الاحترافية وما تعانیه من جمود وقصور، بسبب ضيق أسسها النظرية وبعدها عن المواطن الجمالية، فمرحى لمناهج نقدية احترافية جديدة تقوم على ذلك الإرث النظرى الذى خلفه الشعراء النقاد الغربيين من أمثال بودلير ورامبو ومالارميه وإيليوث 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 فتجاوز بذلك أزمنا النقدية من خلال المزاوجة بين تلك المقولات النظرية ومقولات المناهج الاحترافية، وتبقى النظرية الأدونيسية فى كل ذلك أنموذجًا حيًا فى تفعيل حركتنا النقدية الحدائيه.

تلکم 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 تجلّى هذا الأمر فى جمع شتات مختلف مقولاته النظرية وتوصيفها توصيفًا نقديًا 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 الأبجدي.



## أولاً: المصادر والمراجع العربية:

أدونيس:

- ١- الأعمال الشعرية الكاملة، مج ١، مج ٢، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٥.
- ٢- ديوان الشعر العربي، ج ١، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط ٢، ١٩٨٦.
- ٣- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٩.
- ٤- زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨.
- ٦- الثابت والمتحول (الأصول)، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٩.
- ٧- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط ٤، ١٩٨٣.
- ٨- فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠.
- ٩- سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٥.
- ١٠- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٨٩.
- ١١- الصوفية والسريالية، دار الشافق، بيروت، ط ١، ١٩٩٢.
- ١٢- النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٣.
- ١٣- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣.
- ١٤- ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣.

أزراج (عمر):

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

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

أنيس (إبراهيم) وآخرون:

١٧- المعجم الوسيط، مج ١، القاهرة، ط٢، ١٩٩٠.

إسماعيل (عز الدين):

١٨- الشعر العربي المعاصر قضاياها 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- في الشعر الأوربي المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢،  
١٩٨٠.

بوشحيط (محمد):

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

البياتي (عبد الوهاب):

٢٢- الديوان، مج ١، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

٢٣- تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ١٩٦٨.

بكار (يوسف):

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

بنيس (محمد):

٢٥- حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط١، ١٩٨٤.

٢٦- الشعر العربي الحديث (الشعر المعاصر)، ج٣، دار توبقال للنشر، المغرب، ط٣، ٢٠٠١.

٢٧- الشعر العربي الحديث (مساءلة الحدائثة)، ج٤، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٠.

الباقلاني:

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

الجاحظ:

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

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

أبو جهجه (خليل):

٣١- الحدائثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٩٦.

ابن جعفر (قدامة):

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

الرجاني (القاضي على بن عبد العزيز):

٣٣- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد، دار الإحياء للكتب العربية، ط ٣، د.ت.

٣٤- التعريفات، دار الكتاب العلمية، بيروت، ط ١، ١٩٨٣.

الرجاني (عبد القاهر):

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

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

جيدا (عبد الحميد):

٣٧- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٠.

أبو ديب (كمال):

٣٨- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٩١.

حمادي (عبد الله):

٣٩- ديوان قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط ١، ١٩٨٥.

٤٠- مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط ١، ١٩٨٥.

٤١- ديوان البرزخ والسكين، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٠.

حجازي (محمد عبد الواحد):

٤١- ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، دار الوفاء، ط ١، ٢٠٠١.

الحميرى (عبد الواسع):

٤٢- الذات الشاعرة فى شعر الحدائث العربىة، 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 العلمىة، 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 المصرىة العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٢.

الملائكة (نازك):

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

أبو منصور (فؤاد):

٤٩- النقد البنىوى الحديث بين لبنان وأوربا، دار الجىل، 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 القرطاجني، مطبعة دار التأليف، عالم  
الكتب للنشر، القاهرة، ط١، د.ت.

عبد المالك (مرتاض):

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

ناصر (مصطفى):

٥٥- نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، د.ط، د.ت.

سعيد (خالدة):

٥٦- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط١،  
١٩٧٩،

عامر (فتحي أحمد):

٥٧- من قضايا التراث العربي، دراسة نصية نقدية وتحليلية، مقارنة في 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، مج ٣، دار العودة، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٧٧.

العيد (يمنى):

٦٠- فى القول الشعرى، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٧.

العكش (منير):

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

العسقلانى (ابن قتادة):

٦٢- صحيح البخارى، ج ١٢، شرح فتح البارى، دار الريان للتراث، القاهرة، ط ١،

١٩٨٦.

ابن عربى (محمى الدين):

٦٣- تحفة الأسفار إلى حضرة البررة، تحقيق وتعليق، محمد رياض الملاح، دار

الكتاب اللبنانى، بيروت، ط ١، د.ت.

٦٤- الفتوحات المكية، ج ٤، تحقيق وتقديم عثمان محى، الهيئة العامة للكتاب،

القاهرة، ط ١، ١٩٧٥.

٦٥- فصوص الحكم، ج ١، تحقيق وتعليق أبو العلاء عفيفى، دار الكتاب العربى،

بيروت، ط ٢، ١٩٨٠.

عثمان (اعتدال):

٦٦- إضاءة النص، دار الحدائث للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨٨.

فاضل (جهاد):

٦٧- أسئلة الشعر، حوارات مع الشعراء العرب، الدار العربية للكتاب، ط ١،

١٩٩١.

صلاح (فضل):

٦٨- النظرية البنائية في النقد الأدبي ، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط٣،  
١٩٩٧.

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

الصايغ (عبد الإله):

٧٠- الخطاب الشعري الحدائوي والصورة الفنية، الحدائوة وتحليل النص، المركز  
الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ١٩٩٩.

ابن صالح (محمد):

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

الصباغ (رمضان):

٧٢- في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الدنيا للطباعة والنشر، ط١،  
١٩٩٨.

صبحي (محمي الدين):

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

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

الصولي:

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

قاسم (عدنان حسين):

٧٦- الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، ط١،  
١٩٩٠.

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.

رمانى (إبراهيم):

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

ابن الرشيق:

٨٤- العمدة في صناعة الشعر ونقده، ج ١، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط ٣، ١٩٦٣.

شايف (عكاشة):

٨٥- نظرية الأدب في النقادين الجمالي والبنوي في النقد العربي، نظرية الخلق اللغوي، ج ٣، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط ١، ١٩٩٤.

شكري (غالي):

٨٦- برج بابل النقد والحداثة الشريفة، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٧٧.  
شمعة (خلدون):

٨٧- النقد والحرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، ١٩٧٧.  
الخال (يوسف):

٨٨- الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٦٨.  
خيربك (كمال):

٨٩- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط ٢، ١٩٨٢.  
ابن خلدون:

٩٠- مقدمة ابن خلدون، ج ٤، تحقيق على عبد الواحد وافي، مطبعة لجنة البيان العربي، ط ٣، ١٩٦٢.

خنساء (وفيق):

٩١- دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، ط ٢، ١٩٨٢.

## ثانياً: المراجع المترجمة:

آرسطو طاليس:

٩٢- فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٣  
ألبيريس:

٩٣- الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات عويدات،  
بيروت، باريس، ط٢، ١٩٨٠.  
بيير (هنري):

٩٤- الأدب الرمزي، ترجمة هنري زغيب، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط  
١، ١٩٨١.

ابن نبي (مالك):

٩٥- مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي، ترجمة محمد عبد العظيم علي، دار الحكمة  
للنشر والتوزيع، تونس، د.ط، ١٩٧٠.  
براد بري (مالك)، ماكفارلن (جيمس):

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

بروكر (بيتر):

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

بريتون (اندريه):

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

ديفيد (ديتش):

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

هيدجر (مارتن):

١٠٠- في 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 في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوفي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، د.ط، ١٩٧٢.

مكليس (أرشيبالد):

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

نيتشة (فريدريك):

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

ستيفن (سبندر):

١٠٥- الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.

فاولي (ولاس):

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

فونتينغ (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، سلسلة نجوم، تونس، د.ط، ١٩٩١.

فراي (نورثروب):

١٠٩ - تشريح النقد، ترجمة محي الدين صبحي، 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 حجاوي، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد، ١٩٧٩.

غارودي (روجيه):

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

## ثالثاً: المراجع الأجنبية: (Geneite (Gérard)

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

### رابعاً: الرسائل الجامعية:

زيدان (حسين):

١١٥- الهاجس المستقبلي في المعرفة الشعرية (رسالة ماجستير)، معهد اللغة العربية وأدائها، جامعة باتنة، ١٩٩٦.

ابن زرقة (السعيد):

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

العشى (عبد الله):

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

بن خليفة (مشري):

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

تاويريت (بشير):

١١٩- مدارات التنظير النقدي عند أدونيس (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة منتوري، 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، ع ١٦٤، ١٩٧١.
- مجلة مواقف، بيروت، مج ٣٥، ع ٣٥٤، ١٩٧٩.
- مجلة المعرفة السورية، دمشق، مج ٣٨، ع ٢٢٥-٢٢٦، س ١٧، ١٩٨٠.
- مجلة المشكاة، الكويت، ع ١٠، س ٣، ١٩٨٩.
- مجلة الناقد، لبنان، ع ٨، فبراير، ١٩٨٩.
- مجلة العربي، الكويت، ع ٥٠٦، يناير ٢٠٠١.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي الكويت، ع ٨-٩، ١٩٨١.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي الكويت، شباط، ١٩٨٨.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، الكويت، جوان ١٩٩١.
- مجلة فصول، القاهرة، مج ١، ع ٢، ١٩٨١.
- مجلة فصول، القاهرة، مج ٣، ع ١، ديسمبر ١٩٨٢.
- مجلة فصول (عدد خاص بالحدائثة)، القاهرة، مج ٤، ع ٣، أبريل ١٩٨٤.
- مجلة فصول، القاهرة، مج ١٦، ع ٢، خريف ١٩٩٧.
- مجلة شعر، بيروت، ع ٦، س ٣، صيف ١٩٥٩.
- مجلة شعر، بيروت، ع ٨، س ٤، ربيع ١٩٦٠.
- مجلة شعر، بيروت، ع ١٢، س ٦، ربيع ١٩٦١.