مجلة خليج العرب
للدراسات الإنسانية والاجتماعية

قراءة التراث الشعري بين الاعتدال والتطرف

Reading The Poetic Heritage Between Moderation And Extremism

الدكتور صلاح الدين الجبيلي

Dr. Salah Elgebily

أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية، جامعة هانكوك للدراسات الأجنبية

سيول، كوريا الجنوبية

DOI: https://doi.org/10.64355/agjhss241

مجلة خليج العرب للدراسات الإنسانية والاجتماعية © 2025 / تصدر من مركز السنابل للدراسات والتراث الشعبي
هذه المقالة مفتوحة المصدر موزعة بموجب شروط وأحكام ترخيص مؤسسة المشاع الإبداعي(CC BY-NC-SA)
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

الملخص:

يتناول هذا البحث موضوع "قراءة الشعر العربي القديم من خلال شاعرَيْنِ ونَاقِدين من رواد الشعر العربي الحديث"، لكنني هنا أسلط الضوء على مشروعهما النقدي من حيث علاقته بالتراث، كما أدرس موقفيهما من التراث الشعري العربي، من حيث الرؤية النقدية وآليات التوظيف والقطيعة أو الاستمرارية مع الماضي. ويبيّن البحث كيف قدّم كلا الناقدين قراءتين مختلفتين للتراث، تنطلقان من وعي حداثي يسعى لتأسيس خطاب شعري جديد يقطع مع التلقين والتقليد.

يرى صلاح عبد الصبور أن التراث لا يجب أن يُقرأ بعين التقديس، بل بوعي نقدي يميز بين القيم الجمالية والفكرية التي يمكن استثمارها، وبين ما تجاوزه الزمن. وقد دعا إلى "قراءة جديدة" للشعر القديم، تنظر إليه من خلال الحاضر لا الماضي، وتشكل وعيًا فنيًا قادرًا على التجديد. رفض عبد الصبور البناء التقليدي للقصيدة العربية، خاصة وحدة البيت والوزن والقافية، معتبراً أن هذه السمات جعلت القصيدة العربية أسيرة التكرار وفاقدة للتماسك العضوي. كما انتقد فكرة المجاز في البلاغة القديمة، لكونها مبنية على التشابه السطحي لا على الرؤية الشعرية العميقة.

أما أدونيس، فقد كان أكثر راديكالية، إذ رأى أن التراث لا يُمكن الانطلاق منه دون تفكيكه وتجاوز سلطته الرمزية والدينية والسياسية. طرح أدونيس مفهوم "القطيعة المعرفية" مع الماضي، معتبرًا أن الموروث أسهم في تكريس الخضوع والجمود، وأن الشعراء القدماء – رغم إبداعهم – ظلوا مرتبطين بالسلطة والواقع المغلق. دعا أدونيس إلى إعادة بناء الشعر العربي على أسس جديدة، تبدأ من تفكيك اللغة ذاتها، وتحرير الخيال الشعري من القيود الشكلية والذهنية الموروثة.

ينتهي البحث إلى أن كلاً من عبد الصبور وأدونيس قدما مشروعيْن نقديين مختلفين في الأسلوب ومتقاربين في الجوهر؛ فهما يتفقان على أن الحداثة لا تعني إلغاء التراث، بل إعادة قراءته وتجاوزه بما يخدم الإنسان الحديث، ويمنح الشعر العربي صوتًا معاصرًا مغايرًا ومتحررًا.

الكلمات المفتاحية: التراث، التراث العربي، الحداثة، الشعر العربي القديم، أدونيس، صلاح عبد الصبور.

Abstract:

This research explores the topic of "Reading Literary Heritage in the Works of Salah Abdel Sabour and Adonis," highlighting their respective positions on the Arabic poetic tradition through critical insight and their modern poetic practices. It demonstrates how each poet offers a distinct reading of heritage informed by a modernist awareness that seeks to move beyond imitation and repetition.

Salah Abdel Sabour argued that heritage should not be approached with a sense of sanctity but rather with a critical consciousness that distinguishes between aesthetic and intellectual values worth preserving and elements that have become outdated. He called for a "new reading" of classical poetry—one that views it through the lens of the present rather than the past, aiming to create a renewed artistic awareness. Abdel Sabour rejected the traditional structure of Arabic poetry, particularly the isolated unity of the poetic line and the dominance of strict meter and rhyme. He believed these features led to mechanical repetition and weakened the organic unity of the poem. He also critiqued the classical concept of metaphor, which, in his view, relied on superficial resemblance rather than profound poetic vision.

In contrast, Adonis adopted a more radical stance. He believed that one cannot engage with heritage without first deconstructing and overcoming its symbolic, religious, and political authority. He proposed an "epistemological rupture" with the past, seeing heritage as a force that reinforced submission and stagnation. Although he acknowledged the creativity of early poets, he argued that they remained tied to closed systems of power and tradition. Adonis called for a complete reconstruction of Arabic poetry—starting with the very language itself—by liberating poetic imagination from inherited forms and mental constraints.

The study concludes that both Abdel Sabour and Adonis present distinct but complementary critical-poetic projects. Despite differences in their approaches, they converge on the idea that modernity does not mean abandoning heritage, but rather re-reading and transcending it in a way that serves the contemporary human condition and grants Arabic poetry a renewed and liberated voice.

Keywords: heritage, Arabic heritage, modernism, ancient Arabic poetry, Adunis, Salah Abdel Sabour.

المقدمة:

يُعدّ التراث الشعري العربي أحد المرتكزات الكبرى في تشكيل الوعي الثقافي والجمالي لدى الشعراء العرب، وقد مثّل هذا التراث مادة خصبة للجدل بين اتجاهات التقليد والتجديد، وبين الأصالة والمعاصرة. وفي خضم هذا الجدل، تبرز تجربتا الشاعرين صلاح عبد الصبور وأدونيس بوصفهما نموذجين بارزين في تعاملهما مع التراث، قراءةً وتأويلاً وتجاوزًا. نحن في هذه الورقة نتعامل مع عبد الصبور وأدونيس الناقدين لا الشاعرين. سوف نغوص في تجربتهما النقدية من أجل التعرف على طبيعة فهم كل منهما للتراث بمعناه العام، والتراث الأدبي على وجه الخصوص.

لقد انطلق صلاح عبد الصبور في قراءته للتراث من إيمان بأن الحداثة لا تعني القطيعة المطلقة مع الماضي، بل تستدعي إعادة فهمه وتفسيره وفق معايير جديدة تستجيب لأسئلة الحاضر. ورأى أن التراث لا يُقدَّس لذاته، بل ينبغي قراءته بعين نقدية تُميز بين ما هو حيٌّ يمكن إحياؤه، وما هو ميتٌ تجاوزه الزمن. ومن هذا المنظور، انتقد البنية التقليدية للقصيدة العربية القائمة على وحدة البيت والوزن والقافية، معتبرًا إياها عائقًا أمام تطور الشعر.

أما أدونيس، فقد حمل مشروعًا أكثر جذرية، دعا فيه إلى تفكيك البنية الثقافية والدينية والسياسية للتراث، ورأى أن الشعر العربي القديم ارتبط بالسلطة وخدم قيمها، مما جعله أداة لتكريس السكون. ولذلك نادى أدونيس بالقطيعة المعرفية مع الموروث، وتحرير اللغة الشعرية من قيودها.

يسعى هذا البحث إلى استقصاء ملامح قراءتهما للتراث، وتحليل أساليبهما في التعامل مع النصوص القديمة، بهدف الكشف عن الرؤية الحداثية التي انطلق منها كل منهما، وبيان أثر تلك الرؤية في صياغة مشروع شعري جديد يتجاوز التكرار ويُعبّر عن روح العصر.

أهداف البحث:

يهدف هذا البحث إلى تحليل كيفية قراءة التراث الأدبي العربي لدى كل من الناقدين صلاح عبد الصبور وأدونيس، وذلك من خلال استكشاف مواقفهما النقدية والشعرية من هذا التراث، في ضوء مشروعهما الحداثي. ومن ثم يسعى البحث إلى الكشف عن الفروق الجوهرية بين قراءتيهما، اللتين تمثلان نموذجين مختلفين في التعامل مع الماضي، أحدهما معتدل ينشد التجديد من داخل التراث، والآخر راديكالي يدعو إلى القطيعة المعرفية معه.

يُعنى البحث بتحديد الأسس النقدية التي اعتمدها كل من الشاعرين في تحليل الشعر العربي القديم، وبخاصة في نقد البنية التقليدية للقصيدة، وموقفهما من مفاهيم مثل الوزن والقافية والوحدة البيتية، كما يتطرق إلى رؤيتهما لوظيفة الشعر، وعلاقته بالجمهور، والتاريخ، والثقافة. وبهذا يسعى البحث إلى تقديم قراءة مقارنة بين المشروعين، بهدف بيان المساحات المشتركة ونقاط التباين بينهما.

أسئلة البحث:

- كيف نظر كلٌ من صلاح عبد الصبور وأدونيس إلى التراث الأدبي العربي القديم؟
- ما مظاهر الاختلاف بين المشروعين النقديين لصلاح عبد الصبور وأدونيس في تعاملهما مع الموروث الأدبي؟
- هل يمكن فصل ما هو أدبي عما هو فكري عند النظر إلى التراث؟

أهمية البحث:

يعالج هذا البحث موضوعًا إشكاليًا ومحوريًا في الفكر الأدبي العربي الحديث، وهو كيفية التعامل مع التراث الأدبي بين موقفين متباينين: أحدهما يجنح إلى الاعتدال والتجديد الهادئ، كما لدى صلاح عبد الصبور، والآخر إلى التطرف أو القطيعة الجذرية كما لدى أدونيس. كما يعمّق البحث الفهم النقدي للتراث، من خلال قراءة موقفين نقديين مؤثرين لا يقفان عند حدود التمجيد أو الرفض الأعمى، بل يُعيدان طرح أسئلة جذرية حول ماهية الشعر، ووظيفته، وحدوده، وعلاقته بالقديم.

كما يضيء البحث على البنية الفكرية الكامنة وراء الدعوة إلى "قراءة جديدة للتراث"، فيُبيّن أن القطيعة أو التجديد ليست مواقف فنية فحسب، بل مواقف فكرية وثقافية ترتبط بالرؤية إلى الإنسان والتاريخ واللغة.

صلاح عبد الصبور والشعر العربي القديم:

تأتي قراءة صلاح عبد الصبور للشعر القديم تتويجا لرؤيته للتراث العربي كله، قد أنفق وقتًا طويلاً في قراءته قراءة (جديدة) "ولا نعني بالجدة هنا أن الشاعر يتوصل إلى أفكار لم تكن معروفة من قبل، ولكنها بالدرجة الأولى جدة التناول، فبالإضافة إلى أن الشاعر ينعتق من أسر آراء السلف، لا لرغبة في التظاهر، ولكن لأن عنده شيئًا جديدًا يقدمه، فهو يتناول ما يتناوله من موضوعات بروح جديدة، وكأننا نطالعها لأول

مرة"(عبد الحي، ١٩٨٨، ص٩). وهذه القراءة الجديدة تنطلق من فهم الشاعر الحديث للتراث السابق عليه، وهذه القراءة نشر معظمها في كتاب متميز يسمى "قراءة جديدة لشعرنا القديم" قدم فيه صلاح مقاربات شديدة الذكاء، ووقفات نقدية متميزة، إن السبب في تميز هذه القراءة – في رأيي – أنها بِنْتُ عصرِها، والقراءة العصرية عندما تقرأ التراث الشعري القديم، فإنها تقرأه بفهم ثاقب يزن الأشياء بميزان الفهم الصحيح والحديث للأدب، لأن الحداثة عندما تنظر إلى الماضي، فإنها تنظر إليه بعيون الحاضر التي لا تتعبد للقديم، ولا تزدريه، وإنما تأخذ منه ما يصلح للحياة في اللحظة الراهنة. وقد "كان صلاح عبد الصبور – رحمه الله – أصغر التلامذة الذين أغواهم طه حسين بمحبة الشعر القديم، فوقع في الغواية التي دفعته إلى كتابة "قراءة جديدة لشعرنا القديم". فالكتاب صغير الحجم، لكنه لا يخلو من اللمحات الثاقبة التي تتحول إلى إضاءات كاشفة لبعض مدارات هذا الشعر. ومقدمة الكتاب لا تخلو من تواضع صلاح عبد الصبور الذي عرف أن غايته هي إنارة طريق التراث لقارئ يصعب عليه أن يحب عباب بحره المتلاطم، فيصرفه ما يراه على البعد من موجه وأنوائه، فيصنع صلاح لهذا القارئ مركبًا متواضعًا يستطيع أن يبحر عليه"(عصفور، ٢٠٠٥، ص٩).

وتراوحت تعليقات صلاح عبد الصبور حول الشعر القديم، إما حول الشعراء المتميزين الذي يمثلون المنعطفات والفواصل الأساسية في رحلة الشعر العربي الطويل، كالمتنبي وأبي العلاء المعري وأبي نواس، وإضافة كل منهم في سجل هذا الشعر العظيم. وإما اتجهت نظرته إلى الشعر القديم عمومًا ونقد تقاليده ونظامه الذي اكتسبه من ممارسة مئات السنين، وكيف أثّرت مكانة الشعر المقدسة في نفوس العرب – حسب رأيه - على جمود هذا الشعر وعدم تطوره لمئات السنين. وما ساد هذا الشعر من خطابية، وكذلك العلاقة الخاطئة التي كانت بين الشعراء والجماهير، وما تسببت فيه هذه العلاقة من التضحية بالشعر في كثير من الأحيان في سبيل التواصل مع الجماهير. كذلك اتجهت أنظار صلاح عبد الصبور إلى الأغراض المختلفة للشعر كشعر الخمريات، والزهد، والتأمل الفيزيقي، وغيرها من أغراض الشعر.

كان صلاح يدرك أهمية الشعر ومكانته المتميزة في تاريخ هذه الأمة. لقد كان يرى أن "الشعر هو المقوم الأول في تراث أمتنا الفني، ومظهر عبقريتها وإبداعها، ومجال حكمتها ورؤيتها النافذة، وجامع لغتها، وسجل تَغَيُّر دلالات ألفاظها، وقاموسها الحي المفتتِح للجديد في المعنى والصياغة، وينبوع مصطلحها النقدي والبلاغي، ومعينها على تفسير كتابها الأقدس، وذلك كله على اختلاف العصور وتغير البيئات"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٥). باختصار يري عبد الصبور أن الشعر بلغ مبلغًا عظيمًا في قيمته عند العرب، مما يعني أنه – كما كان يقال قديمًا – ديوان العرب. وليس من المستغرب إذن أن يصل الشعر إلى مكانة المقدس عندهم. "لكن تلك المكانة الرفيعة لم تكن خيرًا على الشعر، فقد انتابه – شأن كل القيم المقدسة – ذلك الجمود، وتلك النظرة السلفية التي تعتري كل ما هو مقدس مرموق، وظن بعض النقاد والشعراء أن ما سبق به النطق من آثار عرب الجاهلية وصدر الإسلام هو الصورة الكاملة ونهاية الأرب لمن أراد التعبير، فحرصوا على تقليدهم والوقوف في ظلالهم دون التحرك إلى آماد أبعد وأرض أوسع"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص١٤٤-١٤٥). ولا شك أن هذه النظر المقدسة قد اكتسبت مع الوقت صفة "العِرْقِيَّة"، بمعنى أن الشعراء والنقاد العرب كانوا يعتبرون أن الشعر العربي هو الأسمى قيمة من بين كل الآداب لدى الأمم الأخرى، وأن البلاغة لا يملك ناصيتها إلا العرب، فصرفت هذه النظرة "العرب عن ترجمة أشعار غيرهم من الأمم إلى لغتهم، وخاصة الأشعار التي وردت في تراث الأمم السابقة عليهم، والتي نظر إليها العرب نظرة الأعلى إلى الأدنى على نحوٍ تَوَاصَلَ واسْتَمَرَّ، وخلص تيارًا غالبًا معاديًا لانفتاح الشعر العربي على غيره من شعر الأمم المتباينة، ومن ثم تأسيس مهاد عقلي تنعلق به أبواب التفاعل الممكنة بين أشعار المعمورة الإنسانية التي لا فضل فيها لشعر على غيره إلا بمدى إضافته إلى أفق الإبداع الإنساني الذي يقوم على التنوع الخلاق"(عصفور، ١٩٩٧، ص٢٥٨-٢٥٩).

ونظر صلاح عبد الصبور إلى الشعر العربي القديم، ورأى أنه يعتمد على التقاليد في ثلاثة من أركانه، وأولها البناء "ففي ميدان البناء اعتمد الشعر العربي القصيدة كنظام فني، وكانت وحدة القصيدة هي البيت، والبيت كيان مستقل مغلق يؤدي معنى بذاته، ولا تربطه سابقة أو لاحقة إلا برباط الغرض العام للقصيدة. وقد نقد الأقدمون بعض الأبيات، لأن المعنى لا يتم إلا إذا ربَطْتَ بين بيتين أو ثلاثة. فالبيت إذن وحدة حتمية، والحتمية الثانية في البناء هي حتمية التفاعيل. لا بد أن تكون هذه التفاعيل منتظمة متساوية متساوقة على طول القصيدة. أما الحتمية الثالثة فهي القافية الواحدة"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص٥٢). هذه الحتميات الثلاث ميزت الشعر العربي – في تاريخه الطويل – بالرتابة بسبب تكرار الوحدة الموسيقية بتكرار القافية واحتفاظ كل بيت بمعنى مستقل ومنعزل عن بقية القصيدة، وتكرار التفاعيل على نحو منتظم. كل هذا التكرار اللانهائي أوقع الشعر – في رأي صلاح – في رتابة البناء.

أما الركن الثاني من تقاليد الشعر العربي، فيسميه صلاح "تعقيل المجاز" الذي عَدَّهُ خطأ فادحًا أضر بالشعر العربي، وساعد على تجميده، "إذ أن المجاز في الأصل نوع من التخيل المطلق، يتوخى علاقة غير مُدْرَكَة إدراكًا عقليًا تامًا بين اللفظ ومجازه، ومن الأسف أن البلاغيين العرب حين درسوا التشبيه والاستعارة لم يبحثوا في دلالة التشبيه، ولا في جمال التشبيه الفني. فليس التشبيه محاولة للتقريب أو التوضيح، وليس ضربًا من الرسم البياني أو التلخيص أو وسائل الإيضاح، ولكنه يخضع في الواقع للتداعي الحر في فرديته وجموحه، ويستمد أثره على النفس، لا في دقته أو وضوحه، بل في عمقه وذاتيته. هذا الفهم المُتَجَنِّي ألزم المجازَ قالبًا لا يعدوه، فأصبح التشبيه نوعًا من المأثورات التي يلجأ إليها كل أديب. فالشجاع أسد، والكريم غيث، وأصبح ما عدا ذلك وأشباهه مبالغة ممقوتة، وخروجًا على السنن المألوفة"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص٥٣). وكان من سوء الطالع في الأدب العربي أن النقد القديم قَعَّد هذه المسألة، وجعل المُقاربة في التشبيه، ومناسبة المستعار للمستعار له عمودين من أعمدة الشعر العربي السبعة التي جمعها المرزوقي في مقدمته لشرح ديوان الحماسة (المرزوقي، ٢٠٠٣، ص٧-

١٩). وهي قواعد استخدمها النقاد قبل المرزوقي وبعده في مواجهة القفزات الناتجة عن جموح الخيال عند الشعراء المحدثين، فكان التصاق النقاد بمثل هذه القواعد سببًا في تقلص الإبداع كما يرى صلاح عبد الصبور.

وأما الميدان الثالث للتقاليد التي أخذها عبد الصبور على الشعر القديم، فتتعلق بحصر الشعر العربي في مجموعة من الأغراض، "وانعكست تلك النظرة حين عَدُّوا الأغراض، فكان أهمها المدح والهجاء والرثاء. وتعلقت تلك الأغراض جميعها بالحكام والولاة. أما الغزل – وهو أكثر الأغراض ذاتيةً وانطلاقًا – فقد التزم مواصفات وتقاليد في التشبيه والتخيل جَمُدَ عندها، كما أن النظرة الحسية للمرأة قد سبغته بطابع من الإسفاف وقرب التناول في أكثر الأحيان"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص٥٣). والحقيقة أن تلك النظرة من صلاح عبد الصبور يشوبها كثير من قصر النظر، نظرًا لوجود تجارب في الشعر العربي استطاعت أن ترتفع فوق المناسبة والأغراض العامة إلى أفق إنساني رحب، ومن السهل هنا أن نضرب أمثلة بمدائح المتنبي ورثائيات المعري. يؤى صلاح أن هذه الأغراض كان يمكن أن تكون بوابات رحبة ينطلق منها الشاعر إلى الإنسانية جميعًا، لكن كثيرًا من الشعراء اتخذوا من هذه الأغراض سلعًا للبيع والشراء، فكان ذلك سببًا في توقفهم عند المظاهر السطحية للعالم. وساعدهم في ذلك أن النقد القديم تعامل مع الشعر بوصفه صنعة، وجعل هذه الصنعة مقابلاً للطبع. وهي نفس النظرة القاصرة التي جعلت ناقدًا مثل وائل غالي يقول: "ليس في تاريخ نقد الشعر العربي ما يشير إلى النظر إلى الشعر بوصفه رؤيا. فقد نُظر إليه أساسيًا بوصفه صناعة، لهذا قلما وَجَّهَ النقاد القدامى عنايتهم إلى المحتوى، بل تركز اهتمامهم على تحليل الصياغة والشكل، وفصلوا في نظرتهم إلى الشعر بين الشعر والفكر فصلاً شبه تام، وقالوا إن الشعر صياغة ألفاظ، وعَدُّوا معنى الشعر أمرًا ثانويًا" (غالي، ٢٠٠١، ص٧٣).

وكان من الأشياء التي توقف عندها عبد الصبور، ورأى فيها ملمحًا بارزًا في الشعر العربي القديم، هو خطابية هذا الشعر الواضحة في جانب كبير منه، لقد لاحظ في أشعار الأمم الأخرى "تنوع الأشكال الشعرية من ملحمة ودراما وقصة شعرية، وتنوع التناول الشعري من هَمْسٍ خافِتٍ إلى خطابية جهيرة، ومن شاعرية غمامية إلى نثرية أليفة. على حين ظل شعرنا العربي – في الأعم الأغلب – خطابي النبرة، غنائي الشكل"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص٦٤). لقد ظل الشعر العربي – رغم عمره الطويل – نوعًا واحدًا من الشعر الغنائي، إنه أشبه بالطابع الذي يسميه عبد الصبور "الطابع المحفلي"، أي تأليف الشعر للإلقاء على الجمهور في صورة خطابية النبرة يعللها صلاح بأنها كانت "استجابة للحياة القبلية العربية، ولكن هذه الاستجابة كانت طويلة المدى، إذ تغيرت صورة الحياة العربية من القبلية العرقية إلى القبلية الدينية، حين انقسم العرب إلى شيعة وعباسيين وفاطميين، ثم ما زال هذا الانقسام القبلي يعنف ويتخذ أشكالاً متعددة، والشعر من وراء هذا الانقسام يحافظ على شكله المحفلي، ويظل الشاعر مطالبًا بأن يتخذ الموقف الخطابي، والصوت الجهير"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص١٠٧). إن الطريقة التي كان يلقى بها الشعر القديم، والموسيقى النحاسية الصاخبة التي كان يتمتع بها ساعدت هي الأخرى على خطابية الشعر. إن الشعر العربي "نشأ في بيئة صحراوية تتناثر فيها بعض المدن. وكان الشعر يُلْقَى في المحافل حيث يجتمع الناس، ومن شأن الشعر حين يُلقَى في المحافل أن يكون جهيرًا عالي النبرة، محافظًا علي إيقاعات صوتية واضحة وموسيقى محكمة، بحيث تشترك الأذن مع القلب والعقل في الاستمتاع به، فهو شعر يعتمد على الرواية، بمعنى أن المعرفة بشكل عام كانت تنتقل من جيل إلى جيل مروية محكية، ولو كان الشعر مطلقًا لما أمكن حفظه واستيعابه وروايته من جيل إلى جيل"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص٤٢٣).

وأدرك صلاح – ببصيرته النافذة وحسه الأدبي المرهف – أن هناك علاقة خاطئة ملتبسة بين الشعر العربي والشاعر، وهذه العلاقة جعلت الأساس الذي يقوم عليه الشعر العربي - حسب رأيه - خاطئًا من البداية، لقد لاحظ "أن الشاعر مطالب بأن يقول ما يُرْضِي الناس، ويوافق أذواقهم، لا ما يُرضِيه هو، ويوافق ذوقه، وكان مقياس البلاغة – كما يقول الأقدمون – هو مطابقة الكلام لمقتضى الحال، والحال المقصودة هنا هي حال السامع، سواء كان أميرًا أو وزيرًا أو خطيرًا أو عاديًّا مثلي ومثلك، لا حال قائل هذه الكلمات الذي أفنى سواد ليله في تحبيرها"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص١٨٥). والشاعر حين يكون أكثر إخلاصًا لما هو خارج ذاته، فإنه يضحي بالكثير من الصدق على حساب إرضاء الآخر. إنه يكتب وذهنه مُحَمَّل بالأسئلة حول الطريقة المثلى التي تجتذب بها الجمهور. "لم يكن الشاعر العربي – إذن – يكتب شعره أو يستلهمه في ظل أصالته الفردية، وفي وكر وحدته الكاملة ... بل كان ذهن الشاعر مليئًا بأشباح المستمعين من رجال قبيلته تارة، ومن الولاة وأتباعهم، أو من أهل الفقه والنحو واللغة تارة أخرى. والشعر العظيم لا يولد إلا في ظلال الصمت، وبين حوائط الوحدة الكاملة التي يخلص فيها الشاعر لنفسه خلوصًا تاماً، حتى ليطرد من ذهنه وخياله كل ما يحيط به من كائنات وبشر، ولا يبقى له إلا عوالمه التي يعيد خلقها، والتي تتشكل بين يديه، ويدب فيها من نبضه روح ودم"(عبد الصبور، ١٩٩٢، ص١٠٨).

وقد حمل تراثنا الشعري صورًا متعددة للشاعر القديم، كان في طليعتها "صورة المادح الذي جعل من الشعر حانوتًا يدور به على طالبي المديح، وهي الصورة الغالبة التي استمرت زمنًا طويلاً، نتيجة تَعَقُّد العلاقة بين الحاكمين والمحكومين. وصورة الشاعر اللاهي الذي يغنم من الحاضر لَذَّاتِهِ دون أن يعبأ بشيءٍ بعد هذه اللذات، وصورة الشاعر الصانع الذي يرى في كمال إبداعه أو إحكام صنعته غاية مستقلة عن كل غاية. وصورة الشاعر الداعية الذي يوظف شعره في خدمة اعتقاد أعم منه، بالمعنى الديني أو السياسي والاجتماعي"(عصفور، ٢٠٠٥، ص١٣-١٤). وغيرها من الصور التي كان في صدارتها صورة الشاعر المادح التي التصقتْ بالكثير من الشعراء القدامى، وهي صورة كان المدح المصنوع فيها يغلب على صورة الشعر، بل إن النقد القديم رسَّخ هذه الصورة وجعلها صورة الشاعر المجيد، إنها "صورة القائل الفصيح الذي يستطيع النظم في شتى فنون القول، دون أن يحس بحاجة نفسية إلى التعبير عن غرض ما من الأغراض، فهو يمدح ويرثي ويتغزل ويصف، ويطلق الحكم بنفس الدرجة من الإتقان، وهو لا يحاسب إلا على إتقانه، وعلى قدرته على الاندماج في الموروث التقليدي للغرض الذي يكتب فيه، كما كانت صورة الشاعر المجيد – في تراثنا القديم – هي صورة القائل الفصيح الذي يعبر عما في نفوس الناس، لا

عما في نفسه وذاته، ويستطيع أن يصوغ خلجاتهم لا خلجاته"(عبد الصبور، ١٩٨٢، ص٨٤). لكنني هنا أخالف كل ما سبق في الرأي، فالمدح لم يكن بهذه الصورة الفجة التي يتحدث عنها صلاح عبد الصبور وجابر عصفور. ربما تُنَاسِب هذه الصورة أنصاف الموهوبين من الشعراء، لكن الناظر إلى مدائح المتنبي وأبي تمام – مثلا - يدرك أن موهبة كل شاعر منهما جعلت من صفات الممدوح مثالا أخلاقيًّا يمدحان من خلاله مكارم الأخلاق والصفات الإنسانية النبيلة، وهذا ما عناه أبي تمام في بيته الشهير حين قال:

وَلَوْلا خِلالٌ سَنَّهَا الشِّعْرُ ما دَرَى بُغَاةُ النَّدَى مِنْ أَيْنَ تُؤْتَى المَكَارِمُ

لقد صاغ النقد العربي للشعراء – في رأيي عبد الصبور - الطرق التي يجب عليهم أن يسيروا فيها، لكي يكون الشعر وسيلة للكسب ونيل رضا الأمراء وغيرهم من كبار الشخصيات، كان النقاد "يرون الشعر أسلوبًا معينًا في القول، تُنال به الأغراض، وتُقضي الحوائج، وتُفتح مغاليق القلوب. فالشعر – إذن – وسيلة لغاية هي التكسب، حتى لَيَلُوم بعضُ نقادهم بعضَ شعرائهم لأن مجموعات شعرهم قد خلت من المدح والهجاء ... وقد يكون في إطلاق هذا القول بعض التعميم، فما زلنا نرى شعراء ربئوا بأنفسهم عن هذه الهاوية، كمدرسة الغزليين في صدر الإسلام، وكأبي العلاء المعري في القرن الرابع ... ولكن هذه النظرة إلى الشعر كانت هي الأسلوب الشائع عند من وُهِبوا ملكة القريض"(عبد الصبور، ١٩٨٢، ص٨٢). إن هذا التقعيد النقدي هو الذي جعل الشعر العربي في معظمه يعتمد على المدح الأجوف، ويصبح الشاعر أكثر إخلاصًا لمن يدِسّ في جيبه النقود، ويدس في فمه الطعام، مما أوصل الشاعر العربي القديم إلى وضع اجتماعي مهين، "فقام في نفوسهم الصراع بين هذا الوضع المهين وبين تراثهم الروحي. كانوا يستبشعون فيما بينهم وبين ذواتهم أن يكون دورهم في الحياة هو دور المهرج الوضيع، أو الخادم التبيع، فتعرضوا عندئذ لنوبة حادة من نوبات تأنيب الضمير ... فلجأ بعضهم إلى القسوة على الحياة والناس بالسخرية الجارحة، والهجاء المقذع ... ولجأ آخرون إلى الملذات العنيفة والموت سكرًا ... وحاول بعضهم الدوران مع الحياة وإلغاء شخصيته الفردية ... وعاني آخر شقاء لا حد له بين ضيقه بوضعه الاجتماعي، وطلبه السيادة الفعلية بالاستحواذ على ملك أو ولاية أو نبوة زائفة"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٢٢-٢٣).

ربما حَرَمَ النقدُ القديم والأوضاع الاجتماعية والسياسية الشاعرَ كثيرًا من لحظات التأمل التي تنتج شعرًا يحلق في سماء الإنسانية، وأستطيع أن أضرب مثلاً بأشعار المتنبي التي اتجهت في معظمها – لغرض واحد هو المدح، لكن المستوى الإنساني الذي حلَّقَتْ فيه أشعاره بلغ في هذه الأشعار مبلغًا عظيمًا، لأنها خرجت على الصورة المعهودة لشعر المدح، واتجهت إلى الذات لوصف معاناتها. لكن ما سبق قد يكون الاستثناء الذي يثبت القاعدة، فالوضع المهين للشعراء قد أوصلهم إلى نتائج مُحزِنة على الصعيد النفسي. "فكان لا بد إزاء هذا الصراع أن ينقسم معظم الشعراء الصادقين إلى إنسانين لا إنسان واحد متكامل، أحدهما مارس دوره الوظيفي بعد أن ألغى كرامته، واستبعد زهوه الفردي والفني. وإنسان آخر ينتقم من الإنسان الأول بأن يندفع إلى وجود فني مناقض لدوره الوظيفي ووضعه الاجتماعي، فهو قد يكون سلفيًا في بعض شعره، يعني بمحاكاة الأقدمين والنسج على منوالهم، متخففًا في بعض شعره الآخر من قيود المحاكاة، مُعَرِّضًا للأقدمين، ساخرًا منهم كما فعل بشار إلى حدٍ ما، وأبو نواس إلى حد بعيد. وقد يكون صيادًا حاذقًا للدراهم بالمدح والملق في جانب، داعيًا إلى الزهد المسرف في الدنيا في جانب آخر، كما فعل أو العتاهية. وكلا الموقفين ليس إلا نوعًا من رد الفعل لوضع الشاعر الاجتماعي الغريب"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٢٤-٢٥).

ونظر عبد الصبور في تراث الجاهلية، وشده فيه هذه العلاقة الحميمة بين حواس الشاعر والكون من حوله، هذا الإحساس الطفولي الذي ينظر به الشاعر إلى الأشياء. لقد وجد صلاح أن "تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وفي إحساسه بالطبيعة، وفي خلطه بين الحواس، واستجلابه للصورة من دائرتها، وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة في الأشياء، وفي بُعده عن التجريد" (عبد الصبور، ١٩٩٥، ص١٥٢). إن هذا التراث الجاهلي الفريد يذكر عبد الصبور دائمًا بشعراء غربيين مثل لوركا وجون كيتس، لأن الشاعر الجاهلي كان يفكر بجسمه كما يزعم عبد الصبور، ولذلك يرى جابر عصفور أن صلاح عبد الصبور وقع على أهم خاصية تَمَيَّز بها الشعر الجاهلي، حيث "لا ينظر إلى عالم الأشياء والحيوان والكائنات نظرًا محايدًا، كأن العالم منفصل عنه، مستقل في الوجود. العالم – في عيني الشاعر الجاهلي وفي قصائده – عالم فاعل منفعل، خارجي داخلي، ذات وموضوع، وعي للشاعر وحضور لوجوده، مرآة للأنا، ومحطّ لتطلعها ... فالجميع في داخل الكون الذي تنطقه القصيدة الجاهلية، وتومئ إليه حضور متفاعل، ينطق كل عنصر فيه لغة تشارك فيها بقية العناصر والكائنات. والشاعر كلي الوجود، يهيمن على هذا الكون، ويستغرق فيه، يراه في نفسه، ويرى نفسه فيه، كأن العلاقة بينهما علاقة بين مرايا متوازية، لا تكف عن عكس الصور المتنقلة ما بينهما إلى ما لا نهاية"(عصفور، ٢٠٠٥، ص٧٣-٧٤).

ورأى صلاح عبد الصبور الشاعر الجاهلي مشدودًا إلى وظيفته الاجتماعية حيث كان جهاز إعلام القبيلة، والناطق باسمها في كل الأوقات، ورأى كذلك النظام القبلي الذي كان مستحكمًا ومحددًا بشكل قاطع لوظيفة الشاعر داخل النظام القبلي، وهي الفخر بأمجاد القبيلة والدفاع عنها ضد كل من يحاول النيل من أمجادها، وهو ما يفسر – على نحو قاطع – ما أورده ابن رشيق في كتاب "العمدة"، حيث تحدث عن سعادة القبيلة عندما ينبغ فيها أحد الشعراء، لأن في ذلك استمرارًا لأمجادها، ونقلاً لأخبار انتصاراتها على القبائل (عبد الصبور، دون تاريخ، ص٨-٩).

ونظر صلاح في بناء المعلقة، فوجدها تحمل أغراضًا عديدة وموضوعات مختلفة، رغم أنها تعتمد في مجموعها وزنًا واحدًا، وقافيةً واحدةً، فكان تفسيره أنها "قد لا تكون كُتبت في زمن واحد، بل قد لا تكون قصيدة واحدة، بل مجموعة من المُقَطَّعات موحدة الرويّ، جمعها

الرواة بعد ذلك في قصيدة واحدة. ولعل من يلحظ كثرة التصريعات فيها يرى صواب هذا الرأي الذي نقدمه على حذر"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٧٦). ولا أعتقد أن كثرة التصريعات يمكن أن تقوم دليلاً على ما قاله صلاح، لأن نظام المعلقة بموضوعاتها المتعددة كان قد استقر في وقت مبكر سابق للمعلقات، أما ما فيها من تصريع داخلي فكان أمرًا معروفًا منذ الجاهلية، واستمر مع النموذج الوزني للقصيدة حتى عصرنا الحديث، ولا يكفي وحده لينهض دليلاً على ما قاله.

أما شعراء النقائض، فلم يلقوا من صلاح إعجابًا، إنه – على العكس من ذلك قد انصرف "متقززًا من مجموعة النقائض بأكملها، وهي المجموعة التي يتزعمها ثلاثة من الفرسان هم جرير والفرزدق والأخطل، يحيط بهم كوكبة من أواسط الشعراء"(عبد الصبور، ١٩٩٥، ص١٥٢). وهو أمر ليس بمستغرب من شاعر حديث، لأن الشاعر الحديث لا يطلب من الشعر سوى نزعته الإنسانية، أي إحساسه بأن التجربة تتحدث وتعبر عن الإنسان في المطلق، بينما كان شعراء النقائض صناعة أموية لإلهاء الناس عن توريث الحكم وأمور السياسة، لقد كانوا نوعًا من الإعلام الموجه لتخدير الجماهير بالحديث عن النعرات القبلية، والعصبيات التي تحجب الرؤية السليمة لواقع الناس. ولم يكن شعر النقائض يحمل أية قيمة أدبية، بل كان نوعًا من شعرنة الشتائم بين جرير والفرزدق على حد زعمه. وأنا أرى أن كل هذه الآراء تنظر إلى الشاعر والشعر القديم بمرآة العصر الذي نعيش فيه، فهل كان مطلوبًا من شعراء كانوا يبدعون الشعر في بيئات مختلفة كل الاختلاف عن بيئتنا الآن، أن يكتبوا شعرًا يتناسب ورؤية الشاعر الحديث؟ أعتقد أن في الأمر تجنيًا على الشعراء القدامى.

وإذا كان شعر النقائض قد انصرف عنه صلاح، فقد توقف ملياً أمام شعر الغزل في العصر الأموي بشقيه العذري والصريح. لقد رأى صلاح في الغزل العذري ملامح رومانتيكية، وذلك لما رأى أنهم يضعون المرأة في "مكانة عالية، فهي ليست بشرًا كالنساء، ويجوز عليها ما يجوز على البشر، بل هي جمال خالص وملائكية خالصة، حتى لتوشك أن تكون روح الحياة وجوهرها"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٩٤). والملمح الثاني أنهم مزجوا "بين الحب والموت، والحب والموت هما الموضوعان اللذان اعتنقا وائتلفا في تراث الرومانتيكية كله" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص٩٥). والملمح الثالث هو "الولع بالوحدة، وبالخروج من دائرة الناس، سواء مع الحبيب، أو مع النفس المملوءة بذكرى الحبيب. فهو لون من الاحتجاج على التواجد الاجتماعي وما فيه من تقاليد"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٧٦).

وكان ظهور الغزل العذري في صحراء الجزيرة العربية بعد مجيء الإسلام ظاهرة فريدة توقف أمامها النقاد كثيرًا، وقد ربط عدد منهم بين الإسلام والغزل العذري، ويرى صلاح أن "من الخطأ أن يقول قائل إن الدين الجديد قد رقق القلوب، وجعلها تفزع من حب الجسد، فالتَفَتَتْ إلى حب الروح. وقد عرفت الجاهلية عُشَّاقًا تُروَى سيرُهم وأخبارهم المملوء بالعفة والإخلاص في الحب، مثل الشعراء: المرقش الأكبر وحبيبته أسماء، والمرقش الأصغر وحبيبته فاطمة. كما أن الإسلام قد عرف عشاقًا يُفتنون بالجسد ومحاسنه، مثل عمر بن أبي ربيعة، وعبد الله بن قيس الرقيات، لقد تعايشت النظرتان إلى المرأة – إذن – في الجاهلية والإسلام"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٩٠). ولكن "من الجائز أن يكون هذا اللون من الحب هو الاستجابة الواضحة للمجتمع شبه الزراعي الذي عرفته بعض القبائل العربية، إذ أن من شأن الزراعة أن ترفع من مكانة المرأة الاجتماعية، لما تؤديه – عندئذٍ – من خدمات واضحة في الحياة اليومية. فالزراعة ترفع المرأة من مستوى المتعة إلى مستوى المشاركة"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص١٠٠). وأنا لا أستريح لهذا الرأي، فالبيئة التي خرج منها الشعر العذري هي بيئة صحراوية بالفعل، وليست بيئة زراعية مما يضحد رأي صلاح، وأنا أعتقد أن محاولة تفسير الظواهر الثقافية بالبنى التحتية التي ربما تكون قد أفرزتها، أمر يخرج عن دائرة اليقين. وسؤالنا عن أسباب ظهور العذريين في هذا المكان والزمان يشبه – إلى حد كبير – محاولة تعليل ظهور المسرح بصورته المعروفة عند اليونان فقط. لا يمكن أن نصل إلى تعليل يقيني يرد الظاهرة الثقافية إلى أسبابها في الزمان والمكان، نظرًا لأن العلاقة بين البنى الفوقية والبنى التحتية لا يحكمها قانون عام يفسر جميع الظواهر الواقعة في نطاقه.

وتوقف صلاح عند شعراء الغزل الصريح الذين رافقوا حركة الشعر العذري، ورأى فيهم الأرستقراطية الشعرية التي صاحبت مجتمع الأثرياء في الجزيرة العربية. "لقد كان هؤلاء الشعراء مفتونين بالمرأة فتنة حسية حقًا، ولكنها ليست فتنة البدويّ الغليظ، بل فتنة الرجل الذكي الثري الولوع بالذات. فقد كان هؤلاء الشعراء وحبيباتهم يكوّنون مجتمعًا هو أقرب المجتمعات العربية إلى القمة. فهو يشبه في عصرنا الحديث مجتمع كبار الفنانين ونجوم المال والأرستقراطية. وهؤلاء يعرفون الحب وسيلة لإزجاء الفراغ، ويحاولون أن يصبغوا شهوتهم بصبغة رقيقة من العاطفة والانفعال" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص١٠٠). وقَارَن صلاح بينهم وبين امرئ القيس الذي كان يتجه إلى محبوبته وهو غليظ القلب، أما عمر بن أبي ربيعة فقد كان يكيد لمحبوبته كيدًا رقيقًا، وتتميز محاوراته معها بالخلاعة واصطناع ألفاظ العشق والوَله.

ويجرنا الحديث عن الشعر العذري وشعراء الغزل الصريح إلى الحديث عن المثال الجمالي للمرأة في الشعر العربي القديم، لقد لاحظ صلاح أن مثال المرأة العربية في الشعر القديم يُذكره بـ "لوحات الفنان روبنز، حين يَتَوَقد اللحم البشري فخورًا ببياضه، ومعتزًا بامتلائه ونضارته. فالمرأة الجميلة عند شاعرنا القديم هي المرأة البيضاء التي استرخى شعرها الأسود حول مشرقها الناصع، واشْرَأبَّ جِيدُها الأتلع، ونَهَد ثديُها النافر، ودَقّ خصرها، ثم جلت عجيزتها جلالاً، واستدارت ساقها، فما استطاع الخلخال إلا الصمت"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص١١٣). وذاعت هذه الصورة في كل الأشعار، ووضع النقاد العرب مقاييس للغزل لا يتعداها الشاعر، وأوصافًا محددة يصف الشاعر بها المرأة، ومقياسًا للجمال لا يحيد عنه أحد. حتى "أصبح الغزل مقصدًا من مقاصد القول، لا إحساسًا ذاتيًا بالمرأة، فهو يلتصق بأول القصيدة كنوع من التقاسيم التي يصطنعها العازفون قبل اللحن الرئيسي، والشاعر عندئذٍ يلجأ إلى استيحاء معان مما سبق أن طرقها الأقدمون، فيتحدث

عن غلبة الوجد عليه، ولجوئه للبكاء ليشتفي قلبه من الجوى، ورؤيته لأطلال الأحباء، وعن عين حبيبته الحوراء التي سلبت لبَّه، وتيَّمت قلبه، إلى غير ذلك من المعاني التقليدية"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص١١٠).

وتحول الحديث في الغزل والحديث عن المرأة، ومقياس الجمال فيها إلى نوع من الحصار النقدي المفروض على الشاعر، والذي يُوجِب عليه أن يلتزم به خلال أدائه الشعر، وإذا تصادف وأحب الشاعر أمرأة تخالف هذه المواصفات فلا بأس، ولكنه مطالب بأن يصف في شعره امرأة أخرى، المرأة المثال التي يتحدث عنها جميع الشعراء. "فكل الشعراء كانت معشوقاتهم من هذا الضرب من النساء. لم يحب أحدهم سمراء، أو نحيلة، أو عسلية العينين، أو صفراء الشعر، لم يكن هذا ما حدث، ولكن ما حدث هو أن الشاعر العربي – بعد ذلك – قد عامل المرأة كما عامل جواده وناقته، فوصف المثال لا الواقع، فالشاعر لا يصف امرأة بعينها، ولكنه يصف مثال المرأة، هذا المثال الذي خطَّه الشعراء الأوائل. وهنا قام الشعر العربي بالدور الذي قام به النحت عند اليونان القدماء، فصور النماذج الصحيحة الوافرة القول والجمال، ولم يلق بالاً بالعليل أو الدميم من البشر"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص١١٨-١١٩).

وتوقف صلاح عند عدد من الأغراض الشعرية القديمة مثل شكوى الزمان وذم الدنيا في الشعر القديم، وما جاوره من أشعار الزهد التي لم تضف - في رأيه - إلى الأدب العربي كثيرًا لتوقفها عند المظاهر السطحية للحياة. إن شكوى الزمان لم تكن "لونًا من شعر التجربة الصوفية الذي نجده عند ابن الفارض والحلاج حين يتحدثان عن مواجد العشق الإلهي، ورغبة الروح المفارِقة في العودة إلى ينبوعها الأول، والاتصال بالروح الكلي بعد الخلاص من أسر الجسد. بل هو تزهيد مطلق في الحياة، واستخراج لجوانب السوء والفناء فيها، وتذكير بالموت كقاهر للذَّات الحياة، بل إن هذا الشعر يكاد يكون خلوًا تامًا – إلا بعض لمحات عند المعري – من أي رؤيا ميتافيزيقية أو متشوقة لأسرار ما بعد الطبيعة. فصورة الدنيا والزمان في شعرنا العربي صورة قاتمة مليئة بالخلط والاضطراب" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص٢٥)

ورأى صلاح في شعر الزهد الذي يتحدث عن الموت مثالاً آخر على توقف التجربة الشعرية عند ملامسة الأشياء من بعيد، وعدم الغوص في أسرار الحياة والنفس الإنسانية. إن الموت حدث هائل الوقع في حياة الإنسان، وما ينتاب البشر إزاءه من مشاعر مسألة غاية في الاحتدام والدرامية. ولكن شعر الزهد في رأيه "نغمة واحدة مكررة، هي نغمة التذكير بالموت بعد الحياة، وإبراز أن الموت آتٍ لا ريب فيه، ولكن الموت كفيل بأن يُلهِم غير ذلك من النغمات، وهو قادر بأن يوقف كل إنسان إزاءه موقفه الخاص، بين محب وكاره، ومتخوف ومطمئن، وبين من يرى فيه تتويجًا للحياة أو اختصارًا لها. بل إن كل إنسان يستطيع أن يشهد موته الخاص في حياته كما يقول الفلاسفة الوجوديون المحدثون. تلك أفكار جديرة بأن تدور حول الموت، وهي لون من الألوان يختلف عن شعر التزهيد في الدنيا وملذاتها"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٣٣-٣٤)

ويعقد صلاح مقارنة بين شعر التزهيد وشعر ميتافيزيقا الموت . إن " فكرة التزهيد فكرة عامة تكاد أن تكون سطحية، تعطي نفسها لقارئها أو مستمعها للوهلة الأولى، ويظل مجال السبق فيها هو السبق في تجويد العبارة أو ترقيقها، لتكون سهلة الشيوع على ألسنة العوام، أما شعر ميتافيزيقا الموت فهو شعر أصيل لنفس حساسة بمقياسها الخاص، وهي تستخرج منه تعبيرها الخاص" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص٢٩). وهو لا يعني بالميتافيزيقا أن يصبح الشعراء فلاسفة بالمعنى الفكري، فالشاعر في رأيه ليس فيلسوفًا ولا يجب أن يكون، لأن الشعر ليس منظومة فلسفية. لكنه يعني أن يحاول الشعر اختراق جدار الحواس للغوص بعيدًا داخل النفس. إن شعر الزهد تجربة لغوية تهدف إلى التأثير في وجدان المستمع عن طريق الحديث عن لا جدوى الحياة وضآلة قيمتها. أما شعر ميتافيزيقا الموت فهو تجربة روحية وجودية تختلط فيها التجربة الإنسانية بتجربة الشاعر الخاصة التي تتوقف هنا أمام المحتوى الفكري والوجودي للحياة الإنسانية، ويمتزج فيها الفكر العميق بالشعور بالمأساة. الشعر هنا يفكر، أو الفكر هنا يشعر لا فرق.

وتوقف صلاح عند الغزل بالمذكر الذي ظهر في الشعر العربي خلال العصر العباسي، ولكنه لم يلتفت إليه لأنه وُجِد في الأدب العربي، فهو جزء من الطبيعة الإنسانية المنحرفة عند بعض البشر، وهو قد اتخذ في الغرب طابعًا رسميًا، " فالصحف تطالعنا بأخباره كل يوم في عواصم الغرب، وأخبار بعض الفنانين تتناقله دون تورع، وكفى بسيرة أوسكار وايلد، وأندريه جيد، أو جان كوكتو دليلاً. لكن المسألة هي الحديث عنه بهذه اللهجة الواضحة، وورد الغزل بالمذكر – في بعض الأحيان – في دواوين شعراء لم يُؤْثَر عنهم هذا الانحراف، حتى كأن الجميع كانوا يتمتعون بالثنائية الجنسية، فيتحدثون عن النساء والغلمان على السواء. وفي ظني أن معظم هذا الأدب ليس إلا لونًا من التمرد الاجتماعي، والانتقام النفسي من الوضع المهين"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٢٩). وما يسري على هذا الأدب الشاذ يسري على شيوع الخمريات في الأدب العربي . لقد كان شرب الخمر "عند الشاعر الجاهلي لونًا من ألوان الرجولة والفتوة. تَدَرَّجَتْ الخمر حتى أصبحت لونًا من ألوان التحدي الاجتماعي، وبخاصة بعد تحريمها، فلم يستطع الشعراء أن يفرقوا بين حكمة التحريم الديني، وبين قوامة السلطة الزمنية على هذا التحريم"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٣١). إن صلاح يعتبر أن شكوى الزمان والشذوذ الجنسي وانتشار الخمر في الأدب العربي "وثيقة ثورة نفسية رائعة. كانت تورثهم بحثًا عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رضوا به كارهين"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٣٢). وهذا في رأيي تفسير عجيب لهذه الظاهرة لا يمكن للناقد أن يوافقه عليه. لقد كان الشعر العربي صورة حية من هذه المجتمعات، بكل أمراضها وأحداثها.

ومثلما توقف صلاح عبد الصبور عند أغراض الشعر المختلفة، فإنه توقف عند عدد من الشعراء القدامى الذين أثرَوْا بتفردهم تاريخ الشعر العربي. لقد كان دائما يحس بقرابة تجمعه بكل الشعراء على اختلاف لغاتهم. يقول صلاح: "درجت في السنوات الأخيرة على أن أُوَطِّن نفسي على الإحساس بقرابتي إلى الشعراء في كل صقع من أصقاع العالم، وفي كل فترة من تاريخه، بحيث انْتَظَمَ موروثي الأدبي أبا العلاء

وشكسبير، وأبا نواس وبودلير، وابن الرومي وإليوت، والشعر الجاهلي ولوركا، فضلاً عن العديد من الشعراء والقصائد المتفرقة، والأفكار والخواطر الشعرية"(عبد الصبور، ١٩٩٥، ص١٥٠). إن كل شاعر من الشعراء يحس أنه حلقة في سلسة طويلة ممتدة لا تنتهي من المبدعين والشعراء. هم أفراد صناعته الذين يستمد منهم في بداياته تقاليد مهنته، ابتداءً منهم يتميز ويختلف وتصبح له بصمته الخاصة، وكانت نظرة صلاح إلى الشعراء حميمة، نحس منها أنه يتحدث عن بعض من مكوناته، وخاصة شاعره الكبير "أبو العلاء المعري". فلم يكن تعامل صلاح مع الشعراء تعامل الناقد الذي يتخذ مسافة بينه وبين من ينقده، ولكنه كان يحس بالامتنان والانتماء لهؤلاء الشعراء، فكان حديثه عنهم أقرب إلى حوار الصديق الوفي منه إلى قلم النقاد الحاذق.

كانت حياة أبي نواس وشعره دافعًا للحديث في الكثير من الكتابات النقدية المعاصرة، والتي اشتهر أبو نواس فيها بركيزتين خرج فيهما على الشعر العربي قبله. أولاهما تلك الأغراض الحديثة التي "تلائم أولئك الذين يعيشون في بغداد، تلك الحاضرة الجامعة المزدهرة، الحافلة بمختلف التيارات الفكرية والعناصر البشرية"(داود، ١٩٨٧، ص٦٣). وكانت الركيزة الثانية الجرأة اللغوية و "السهولة في اللغة، فقد أهمل في شعره الغريب، بل أهمل عنصر الجزالة ذاته، واتجه نحو النسيج الرقيق المسترسل بين يدي القارئ في غير صعوبة ولا تعقيد، مع البراعة في تكوين الصورة الشعرية، واستفادتها من ذلك الرصيد الثقافي الهائل، الذي كان المجتمع في بغداد قد حصل عليه من أطراف العالم"(داود، ١٩٨٧، ص٦٣). كما كانت حياة الرجل ومغامراته في بغداد وتحديه السافر لكل القيم، وسخريته الدائمة من العرب والشعر القديم. كل هذا كان دافعًا لشعراء الحداثة قديمًا والقدماء أن يجعلوه ممثلاً لتيار المحدثين في الشعر العباسي.

رأي صلاح عبد الصبور أن أبا نواس شاعر كَتَبَه شعره "لقد أراد أبو نواس – مثلاً – منذ مطلع حياته أن تكون صورته الاجتماعية هي صورة الشاعر المتهتك الخليع، ثم ما لبثت هذه النغمات أن ازدادت تنوعًا وثراءً وعمقًا، فكأن أبا نواس كان يستكشف نفسه بكل أبعادها من خلال التعبير عنها، فإذا استوى هذا التعبير، واستوت هذه الصورة الاجتماعية، أصبح أبو نواس الشاعر عبدًا لها، وصحَّ عندئذ القول إن قصائده قد كتبته"(عبد الصبور، ١٩٨٣، ص١٢). إن أبا نواس تركيبة نفسية شديدة التعقيد "من كل التناقضات التي انطوت عليها مدينة كالبصرة ومدينة كبغداد. كانت كل من هاتين المدينتين قد استوعبت مجموعة من الأجناس البشرية المتنافرة، جاءوا من كافة أنحاء الأرض، ليكوِّنوا مجتمعًا يعيش تحت راية الدين الجديد الذي أظل البشرية جميعًا، بلا تفرقة بين جنس ولون، في عاصمة تُعد عاصمة العالم في ذلك الحين"(داود، ١٩٨٧، ص٦٤-٦٥).

إن أبا نواس شاعر متمرد، "لقد وقع ضحية سوء فهمه لنفسه، أو خبث الطوية بتعبير سارتر، فتصور نفسه خارجًا عن المجتمع مكلفًا بإغاظته. لقد أدانه المجتمع بمجرد ولادته من أم سيئة السمعة وأرومة فارسية، وفرض عليه أن يكسب عيشة بالملق والتحايل، ولم يقدر مواهبه حق قدرها، فآثر الخلاعة سوكًا وشعرًا. كان يريد أن يُفزع الطبقة الوسطي البغدادية بإلحاده وتَبَذُّله وحِدَّته وشعوبيته، فكان له ذلك. لو عرف أبو نواس نفسه كعقلية من أذكي العقليات التي عرفها عصره، ولو أحس بالإنسان مثلما أحس بنفسه، لكان لنا منه مقدمة رائعة لأبي العلاء العظيم"(عبد الصبور، ١٩٩٥، ص١٥٣).

ونظر عبد الصبور في شعر ابن الرومي فرأى فيه "قمة من قمم التفنن الشعري العربي، ببراعته في التوليد والتجسيم ... وذلك هو المنهج الذي برع فيه "شكسبير" العظيم، والذي يكون جانبًا من عبقريته" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص١٢٧). وبذلك يضع صلاح يده بالفعل على موطن العبقرية في شعر ابن الرومي، وهو القدرة الفائقة على توليد المعاني، والتقاط التفاصيل الصغيرة التي تصنع بتجاورها في القصيدة الواحدة طاقة شعرية كبيرة ومخزون درامي غاية في الإيحاء. إن ابن الرومي شاعر التجسيد في الأدب العربي، وإذا كان المتنبي قد ارتفع بالشعر العربي إلى آفاق عالية من تعانق الفكر بالإبداع، فإن ابن الرومي هو الذي فَجَّر الشعر من أصابع التفاصيل العادية الصغيرة التي نراها كل يوم دون أن نراها. ولهذا فقد وجد صلاح عند أبن الرومي "لونًا من التأمل الميتافيزيقي الجامع في الحياة. لقد اختفت عنده نغمة الزهد اختفاء تامًا، وأوشك شعر الموت أن يعود إلى نفاذه الجاهلي القديم، ولكن مع غنى أكثر، وتنويع أكثر طلاقة وإشراقًا" (عبد الصبور، دون تاريخ، ص٥٠).

ويأتي أبو العلاء المعري ليمثل تجربة فريدة في تاريخ الشعر العربي، إنه الشاعر الكبير الذي كان يمثل لصلاح ثلاثة أرباع الشعر العربي. يحكي صلاح عن المعري قائلاً: "وحين قرأت أبا العلاء محا من فؤادي كل ما عداه، فكأنه ختم عليه ألا يحل به سواه، وأدركت أني لو عشت في زمانه لحرصت على أن أكون أحد تلاميذه أو خدامه، أقرب إليه طعامه، وأقوده في مشيته، وأميط الأذى عن ثوبه، ولعلي أجني لقاء ذلك علمًا أو أدبًا أو خلقًا"(عبد الصبور، ١٩٨٣، ص٥٥). إن المسافة النفسية بين شخصية أبي العلاء وصلاح قريبة جدًا، فكلاهما يملك ذلك القلب الكبير، وكلاهما تميز بنظرته المأساوية إلى الحياة، وتأمله في فعل الموت ونهاية الإنسان. "والحقيقة أن روح أبي العلاء التي تميل إلى التأمل والغوص قد تركت آثارها واضحة في ملامح شاعرنا، لكن هذا التأثير كان في رؤيتهما للعالم أكثر منه تاثرًا بالمعاني والأساليب، بل حتى والأفكار. صحيح أن هذه الرؤية تختلف باختلاف زمان الشاعرين ووضعهما وظروفهما، لكنهما يجتمعان عند بعض الثوابت في الرؤية الإنسانية، يجتمعان على رؤية كون موبوء لا سبيل إلى برئه، هذا الكون الذي يسكنه أناس مجبولون على الشر، ولا سبيل إلى إرضائهم أو تحاشي أذاهم، ومن ثم يصبح الموت مطلبًا ملحًا، ووسيلة مهمة من وسائل الخلاص"(عبد الحي، ١٩٨٨، ص٣٣). لقد كان صلاح يتمنى أن يعيش في زمان أبي العلاء، كان يتمنى أن يكون "صديقه الصغير الذي يقرّب إليه طبق طعامه، ويقيمه إن قعد، ويعدل وسادته إن أغفى،

وأجري على الخدمة أن أسمع منه، وأن يمس قلب أبي العلاء روح من السعادة الخفيفة إذا خطرت بباله، وعرف أني له صديق"(عبد الصبور، بدون تاريخ، ص١٠)..

ولذلك حين قارن صلاح بين المتنبي شاعر العواصف وأبي العلاء الشاعر الرقيق، فإنه اختار أبا العلاء، "أما المتنبي، فأنا لا أحب العواصف، سواء في الطبيعة أو الرجال. إن العاصفة تستهويني بغموضها ووحشيتها وتفردها، إنها تخطف قلبي خطفة كخطفة الجوع أو الفزع، ولكنها لا تأمن فيه، ولا يأمن قلبي في حلزونها الدوار، وكل حظ العاصفة مني أن تبهرني بهرة الإعجاب. لا، لا أستطيع أن أعيش حياتي مع العاصفة، ولذلك فأنا أحب المعري ويعجبني المتنبي"(عبد الصبور، بدون تاريخ، ص١٠). بالتأكيد من يعرف صلاح عبد الصبور الشخصي يمكنه التنبؤ باقترابه من أبي العلاء أكثر من المتنبي. يمكن القول بأن شخصية صلاح عبد الصبور كانت نقيضًا لما نعرفه من عواصف المتنبي وأزماته الشخصية.

إن أجمل ما في أشعار أبي العلاء هو نزعتها الإنسانية التي تجعلها صالحة لكل زمان ومكان، إنه طاقة خلاقة ما تزال تشع بالشعر حتى في عصرنا هذا، فهو لم يرتبط بالعصر وأحداثه السطحية، وإنما ارتبط بروح العصر، ولهذا حين قارن صلاح بينه وبين شوقي في التعبير عن روح العصر، فإنه اكتشف "أن أبا العلاء المعري كان أكثر حياة في عصره من شوقي، فرغم أننا نجد في شوقي مُتَابِعًا دؤوبًا لأحداث العصر وشخصياته، ونلتقط من شعره أسماء أعلام العصر وأمرائه وسادته ونابهيه، ورغم أننا لا نكاد نجد شيئًا من ذلك قط في شعر أبي العلاء، فإن شعر أبي العلاء المعري يقدم لنا النبض الحضاري لأرض الشام في القرن الحادي عشر بأكثر مما يقدم لنا شوقي النبض الحضاري لأرض مصر في القرن العشرين"(عبد الصبور، ١٩٨٢، ص٥٨). إن شعر المعري بتخليه عن التوقف عند سطح الأشياء فهو "وثيقة نفسية تكشف عن ذهن متألق ووجدان منتفض، وبخاصة حين بلغ تمام نضوجه في لزومياته. فهو لم يغار شأنًا من شئون الحياة - في مستوياتها الشاملة – إلا ألمَّ به، وبسط فيه رأيًا وخاطرة. والمعري كالمتنبي يرى الموت لونًا من النعيم سيلقاه الإنسان"(عبد الصبور، دون تاريخ، ص٥٤).

قراءة التراث الأدبي عند أدونيس:

إن قراءة أدونيس للنقد والشعر القديم لا تختلف في كثير عن قراءته للتراث العربي القديم، فالأدب والنقد فرع من التراث، لا ينفصل عنه، وما يلحق بالتراث – عامة – من أحكام لا بد أن يخضع لها الجزء، وهو الأدب والنقد. إن الثبات والتحول، أو القدماء والمحدثون، أو القديم والجديد، أو الأتباع والابتداع، كل هذه مفاتيح متميزة تصلح لقراءة رؤية أدونيس لتراثنا الأدبي الذي ينظر إليه من هذه الزاوية، وعلى هذا فإن بالإمكان قبل أن نبدأ النظر في قراءته النقدية عن الأدب القديم أن نتوقع أن يتركز اهتمامه بالكامل على تلك الفترات من التاريخ الأدبي التي ظهرت فيها الصراعات بين القديم والجديد، وخاصة الصراع بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي. ومثلما أسقط أدونيس وعيه المحدث على التراث عامة، فإنه سيسقط وعيه أيضًا على التراث الأدبي، وكما اقتطع الثقافة العربية كبنية فوقية من سياقها الاجتماعي والاقتصادي الذي أنتجها، وكما فصل بين الدين والإنسان بموجب أن الدين لاهوت ينشأ بمعزل عن الإنسان، ولا يؤثر الإنسان فيه بقدر ما يتأثر به، فإنه سيعزل الأدب والصراعات حوله من سياقها الاجتماعي والاقتصادي، ليتناول تلك المعارك بشكل مطلق يضع عليه إسقاطه الخاص ورؤيته الخاصة للأدب والثقافة.

ومثل هذه القراءة "رد فعل مضاد لقراءة الاستعادة التي تقرأ الماضي، لتهتدي بهديه وتسير في ضوئه، وهي – ثانيًا – رد فعل مضاد للنزعة التاريخية الوضعية في نفيها حضور القارئ وعصره، وهي – أخيرًا – ناتجة عن حدة الصراع الأيديولوجي في عصرنا الحاضر، وما يفرضه هذا الصراع – في استجاباته الآلية – على كل الأطراف من توظيف مرحلي (تكتيكي) للتراث، خدمة لأغراض كل طرف على حدة، على نحو يغدو معه التراث ساحة للصراع القائم في الحاضر، وصورة مسقطة لآلياته الخاصة"(عصفور، ١٩٩٢، ص٩٠). على هذا النحو يبدو التراث طرفًا في معركة وساحة قتال لأطراف يعيشون في وقتنا الحاضر، وكل طرف من طرفي الحاضر يتخذ من التراث أدلته (أسلحته) التي يجابه بها خصمه، غير أن التراث في النهاية هو الضحية، لأن كل طرف من طرفي الصراع لا يبتغي إنتاج معرفة علمية به، وإنما يتخذه سلاحًا في معاركه.

إذا كان أدونيس قد اختار الحداثة والقِدَم زاوية للنظر إلى الأدب القديم، فمن الأفضل لنا أن نقارن بين اتجاهين في الأدب القديم يمكن أن نميزهما بـ"الشفاهية" و"الكتابية" والنزعة الشفاهية تعني في رأي أدونيس "النظرة الأحادية إلى الكون، والارتجال، والتكرار الذي هو تنويع على مركز واحد. وتشير هذه النزعة – إبداعًا – إلى الطبع البسيط للعفوية البدوية التي ينثال معها الكلام انثيالاً أحادي البعد، وتَدَفُّق البديهة الأعرابية التي ترتجل بلا معاناة أو معاودة أو مكابدة، وهي قرينة الوعي بجمعية التلقي التي تنعكس على كيفية الأداء والإبداع. معانيها في ظاهر ألفاظها، غنية عن التأويل، بعيدة عن الإيماء المُشْكِل، تعتمد على التكرار الذي يعين الذاكرة على الحفظ"(عصفور، ١٩٩٢، ص١٣٥-١٣٦). والنزعة الشفاهية وليدة البداوة والصحراء، أما النزعة الكتابية "فهي حالة وعي مغاير، وبنية إبداع مختلف، وطريقة مناقضة في التلقي. إنها وليدة وعي مديني، ينطوي على التعدد والتباين، ويفارق البساطة الوحيدة الرجع، ويرتبط بالنظر العقلي المتأني، ويتحدد بالفكر الحواري الذي يتأسس بتفاعل نظائره ونقائضه. وهي قرينة علاقات إنتاج إبداعية، تستبدل بآليات السماع تَبَصُّر العين، وبالطبع الصنعة، وبالارتجال معاودة النظر، وبالإنشاد الجمعي التلقي الفردي، وبالأنا الجمعية التي تختزل المجموع الأنا الفردية التي تنقسم على نفسها انقسامها على غيرها"(عصفور، ١٩٩٢، ص١٣٦).

إن الشعر العربي نشأ في أحضان الشفاهية الجاهلية، ولما جاء الإسلام بدأت معه الحضارة العربية، وانتقل المجتمع إلى مرحلة جديدة اختلط فيها المجتمع العربي بالحضارات الأخرى، فنشأت المرحلة الكتابية، وتأججت معارك النقاد حول ما أسموه الطبع والصنعة، أو القدماء والمحدثين، أو العرب والمولدين، لكن هذه الثنائيات في النهاية كانت في الأساس صراعًا داخل المجتمع بين الشفاهية والكتابية.

انقسم الأدب العربي إبان حكم العباسيين إلى فريقين، فريق يناصر الطبع، وفريق يناصر الصنعة (ضيف، ١٩٦٤، ص٦٤). وتَزَعَّمَ البحتريُّ الفريقَ الأولَ حتى أصبح علمًا عليه، كما تزعم أبو تمام الفريق الثاني وأصبح – أيضًا – علمًا عليه، ولكن النقد القديم "قصَّر في فهم مذهب أبي تمام، كما قصَّر في فهم مذهب بشار ومذهب أبي نواس. وليس في ذلك غرابة، فالانفعال بالشعر إبداعًا وتلقيًا أقرب إلى الأفعال الطبيعية من تفسير هذا الانفعال وتصوير أثره في النفس. زد على ذلك أن النقد العربي القديم شُغِل بالبيت والبيتين، وقلما نظر إلى القصيدة أو المقطوعة في جملتها، أو شعر الشاعر في مجموعه. ثم إنه شغل بالصنعة، ولم ينظر إلى الدلالة، دلالة الشعر على الزمن، أو دلالته على الشاعر"(عياد، ١٩٩٣، ص٢١٨). المهم من كل هذا أن هذه هي الزاوية التي سينظر منها أدونيس إلى الأدب القديم، من حيث إنه صراع بين الشفاهية والكتابية، أو صارع بين قيم البداوة الجاهلية، وقيم الحداثة الناتجة عن نشأة الفلسفة والعلوم وابتداء حركة الترجمة في المجتمع العربي . إن تصاعد هذه الحداثة في الشعر كان وليد تعارضات ومعارك فكرية وعقائدية داخل المجتمع العربي القديم. "لقد مثَّل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكري للحداثة، مثلما مثَّل بشَّار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعي لها في الشعر. ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة في النشاط الإبداعي للشعر، ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلي بأشعار أبي نواس الشاعر ... يضاف إلى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا في توجيه النشاط الأدبي المتميز للحداثة بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه ... والتعريف به فيما يتصل بالبلاغة والنقد والخطابة والشعر" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٦٣-١٦٤).

ويرى أدونيس أن النظر إلى الصناعة الشعرية قد تم بدافع من الشفوية الجاهلية، وخاصة في القرون الأولى، وهذه النظرة تنظر إلى القصيدة "بوصفها نداء استجابة أو جدل، دعوة متبادلة بين أنا الشاعر ونحن الجماعة، كأن هناك توافقًا مسبقًا بين القصد الذي يدفع الشاعر الجاهلي لتأليف قصيدته، والقصد الذي يدفع الجماعة أو القبيلة لسماعها. وهناك لا فارق بين الشعر والحياة. الحياة شعر، والشعر حياة. هكذا تجيء بنية القصيدة متطابقة مع حركة التواصل وفعاليته وغايته. والإيقاع أساس القول الشعري الجاهلي، لأنه قوة حية تربط بين الذات والآخر من حيث إنه نبض الكائن، ومن حيث إنه يؤالف بين حركات النفس وحركات الجسم" (أدونيس، ١٩٨٩، ص٢٧). الشعر حسب هذه الشفوية يتحرك داخل نطاق غاية أكبر منه هي التواصل مع الجماهير، والتواصل إذا كان غاية، فإن على الشعر أن يبتعد عن الغموض، بل إنه يجب أن يتجه نحو ما هو عام ومشترك، وهنا لا تكتسب ذات الشاعر أهمية إلا بقدر اندماجها بالمجموع، وتهميش كل ما هو ذاتي. لقد كان المستمع "يطلب من القصيدة أن تكون سهلة بحيث يقدر أن يسيطر عليها فكريًا، وأن يمتلكها بأدواته المعرفية، لهذا كان ينفر من كل قصيدة لا تستجيب لهذه الرغبة، مُطلِقًا عليها صفة الصعوبة، وهي صفة كانت تحمل – غالبًا – شيئًا من الذم" (أدونيس، ١٩٩٣، ص٦٠).

ولاحظ أدونيس أن النقد القديم – في تنظيره للشعر – قد توقف معرفيًا عند النص الجاهلي، بحيث جعله معيارًا للشعر في العصور اللاحقة، فكان النقد "تقعيدًا لما فهموه من النص الشعري الأول، النص الأصل (الجاهلية)، وإلا إرساءً لطرق المعرفة الشعرية وطرق الكتابة الشعرية، استنادًا إلى هذا النص الأصل. فالمعرفة الشعرية – هي أيضًا – كامنة في نص أول هو الشعر الجاهلي، شأن المعرفة العقلية الدينية الكامنة في نص أول هو الوحي" (أدونيس، ٢٠٠٥، ص٢٣). إن هذا قد نتج عما يسميه أدونيس بالمرجعية المعيارية التي توجه العقل العربي في كافة الميادين، والتي تؤمن بأن الحقيقة "معطاة مسبقًا في النص: على مستوى الطبيعة، في النص الشعري اللغوي (الفطرة)، وعلى مستوى ما وراء الطبيعة في النص الديني (الوحي). هذا ما يفسر أن الحركات الأدبية والفكرية في المجتمع العربي لم تكن إلا نشاطًا يتراوح بين نقل النص معرفيًا، وتأويله بشكل أو بآخر"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص٢٢). الحقيقة دائمًا موجودة وراء الإنسان وليس أمامه. المعيار قائم سلفًا في الماضي الشعري الجاهلي لا في المستقبل. إن هذا النظر إلى التراث الأدبي الجاهلي بوصفه أصلاً، رغم أن الفكر الديني بعد الإسلام أصبح يناقض الفكر الجاهلي - يشكل - في رأي أدونيس "ازدواجية ثقافية: فقد كانت تتعايش في ذهن العربي ثقافة دينية تناقض الجاهلية، وثقافة شعرية قائمة جوهريًا على الجاهلية" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص٣٣).

إن الخطأ الذي فعله نقاد الأدب قديمًا أنهم قاسُوا الأدب على الدين في رأي أدونيس، فأصبحت الجاهلية فطرة أدبية ينبع منها النص الأدبي الذي يجب النسج على منواله في كل العصور، "وكما أن المعرفة اللاحقة لا تكون صحيحة إلا إذا كانت استعادة للمعرفة السابقة في الوحي، فإن الشعر اللاحق يكون صحيحًا بقدر ما يستعيد شعر الفطرة، أي بقدر ما يكون قريبًا إليه. وكما أن صحابة النبي أشخاص غير عاديين بحكم صدورهم مباشرة عن الفطرة"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص١١٨). وكان خطأ النقاد الثاني في نظرتهم إلى الشعر الجاهلي أنهم وحَّدوا – إلى درجة التماهي – بين الأشياء ورؤية الشاعر الجاهلي لها، "وبدلاً من أن تدعو الشاعر اللاحق إلى أن يقول – هو أيضًا – الأشياء التي يعايشها، ويفكر بها، قولاً مختلفًا عن الأقوال الجاهلية، دعته إلى تقليد ما قاله الشاعر الجاهلي، وكأن ما قاله عن شيء ما قد أغلق باب القول، ولم يترك زيادة لمستزيد، وكأن ما قاله عن الحب هو الحب كله في العصور كلها"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص٢٢٢-٢٢٣)..

وعن علاقة الشاعر القديم بالجماعة، يرى أدونيس أن الشاعر العربي الأول لم ينفصل عن الجماعة إلا في القليل النادر، فهو ملتحم بالقبيلة، ومتحدث باسمها. إن اتحاد الشاعر بالقبيلة أو الجماعة "جوهريّ وكليّ، بحيث أن انفصاله عنها كان يرمز إلى شكل من أشكال الموت، يُنْبَذ أو " يُفرَد " كما عبر طَرَفَة. ومع أن هناك أمثلة على الانفصال والخروج، فإن الصورة السائدة للشاعر الجاهلي هي الاتصال. فهو متكلم

باسم جماعيته، وهو – من هذه الناحية – مذيع لفضائل القبيلة في المقام الأول. والشعر أداة هذه الإذاعة. وللمذيع وظيفة مزدوجة: يمتدح الصديق، ويهجو العدو"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٣٥).

وعندما نظر أدونيس في الشعر القديم وجد أن الوضوح والعقلنة سمة تميز هذا الشعر، ورأى أن هذا كان ناتجًا عن وضوح العالم قديماً ونظامه، كان كل شئ مفسراً أمام الشاعر ومحددًا، كل ما يحدث في حياة الإنسان لا يعتريه الغموض، "كان العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية، وعلى إيمان راسخ بها، كانت بنيته عقلية ذهنية، لا نفسية انفعالية، بل كان العالم النفسي الحميم مكبوتًا مقموعًا، لهذا كان الشاعر يصدر عن أفكار ومعان جاهزة، كان – بتعبير آخر – ينقل معاني موجودة قبله، يفسرها وينوّع عليها، وكان القارئ – تبعًا لذلك – يرى في إنتاجه ما قد عرفه سابقًا وألفه"(أدونيس، ١٩٨٣، ص٢٧٧). وكان انفعال الجماهير بالشعر يتناسب – طرديًا – مع ما هو معلوم في القصيدة سلفًا، فإذا اتجهت القصيدة إلى مناطق لم تطرق من قبل، كان المستمع يصفها بالغموض، وكلما كانت أكثر وضوحًا وترديدًا لما قبلها من تراث ومعاني كانت أكثر قبولاً وجماهيرية. ونظر أدونيس في الشعر الجاهلي فرآه يتميز بمأساوية الرؤيا ومؤرقًا بالوعي بنهاية الحياة، ورأى أن "لهذا الوعي طابعًا فاجعًا عند الجاهلي، لأنه – في بحثه عن المخارج – لم تكن تُحَرّكه فاعلية دينية نحو تعالٍ إلهي يخلص. فهو عالق بالأرض يبحث – من خلال وثنيته – عن تعالٍ من نوع آخر، هو التعالي الأرضي. ليس له غير الأرض، يخلص لها، ويخضع لإيقاعها. والإخلاص للأرض دخول في العمل والحركة، أي فروسية وبطولة من جهة، ومن جهة ثانية يفترض الاتجاه إلى الخارج لفهمه والسيطرة عليه"(أدونيس، ١٩٩٦، ص١٩) وهنا تجدر الإشارة إلى قيمة هذه "الرؤيا" التي يكشف بها أدونيس عن الشاعر الجاهلي بعد أن وصلت قراءة الشعر الجاهلي إلى مستوى من التعمية والتأويل يخرج عن منطق العقل، ويحول الشعر إلى معادلات رياضية لا تعتمد على المنطق الرياضي بقدر اعتمادها على قدرة الباحث على التلفيق وخلط الأوراق، وكل أعمال ناقد مشهور مثل كمال أبو ديب – وغيره كثير - شاهدة على هذا العبث.

ورأى أدونيس أن الشاعر القديم كان يعيش مأزقًا كبيرًا، لأن الشعر بالنسبة له، ووفقًا للظروف التي كان يعيشها في المجتمع، سلعة للبيع والشراء."كان الشعر نفسه – من حيث إنه يمدح ويرثي ويهجو – سلعة، أي قوة عمل تتمثل في الشعراء. كان الشاعر يبيع نتاجه قصيدةً قصيدةً كالسلعة. وكان مُعَرَّضًا – شأن أي سلعة تجارية – لتقلبات الدولة أو الخليفة (السوق الخاصة به). ولم يكن الشاعر – من حيث هو بائع – في موقع الإنسان الحر الذي يسيطر على سلعته، وإنما كان يبيعها – على العكس – من موقع الإنسان المضطر، فهو لا يقدر أن يعيش إلا إذا أعطاه الخليفة، ولا يعطيه الخليفة إلا إذا كان شعره يُنَمِّي الرأسمال السياسي للخليفة، إذا جاز التعبير. وكانت قيمة السلعة تابعة لمدى طاقتها على تنمية هذا الرأسمال"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٢٢-١٢٣). إن هذه العلاقة الاستلابية بين الشاعر والنظام الحاكم جعلت "الشعر عَمَلَ الشاعر لدى ربِّ عملٍ يملك كل شيء ... وكانت القصيدة نتاجًا "شيئًا" يصنعها مُنتِج هو نفسه مُشَيَّأ، هو نفسه شيء. هكذا كانت الأيديولوجيا الثيوقراطية الإقطاعية تُحَوِّل الفاعلية الإنسانية الحية إلى "شيء"، وهذا ما تفعله الأيديولوجيا الرأسمالية في العصر الحاضر"(أدونيس، ١٩٨٣، ص٢٧٢).

وإذا كانت الحداثة قائمة أساسًا على الرفض، الرفض للماضي الثابت الذي يريد أن يُنَمِّط الحاضر، ويجعله صورة حديثة له، والرفض لكافة أشكال الاستبداد والاستلاب. إن الرفض بالنسبة للحداثة قيمة مؤسِّسة لأهم عناصرها وهو الهدم المستمر لكافة الأشكال العتيقة. "ما من ثورة جذرية، أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض، ويمهد لها كالرعد الذي يسبق المطر. فالرفض وحده يتيح لنا – في المأزق الحضاري الذي نعيشه – أن نأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تشرق وراء خطواته" (أدونيس، ١٩٨٣، ص١٦١). إذا كان الرفض يمثل هذه القيمة بالنسبة للحداثة، فإن أدونيس سينظر إلى شعراء الرفض القدامى نظرة خاصة، بل يمكن اعتبار أكثر الشعراء القدامى الذي احتفى بهم أدونيس هم شعراء الرفض باختلاف مجالات هذا الرفض.

نظر أدونيس إلى شعراء الرفض العرب القدامى بدءًا من الصعاليك، ورأى أنهم كانوا يحاولون "تحطيم القشرة السائدة في ثقافة المجتمع الجاهلي، ويقتلعون الأشياء والأفكار من أُطُرها الجامدة، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة، ويكشفون عن مسار آخر يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد يلغي المنظور الاستهلاكي، أي المستوى التكراري للعالم والحياة، ويُحِلُّ محله منظور الاستبصار، أي المستوى الإبداعي التغييري" (أدونيس، ٢٠٠٢، ١٩٧). إن خروج هؤلاء الشعراء على منطق القبيلة محاولة منهم لكي يبنوا مجتمعًا يقوم على أنقاض البناء القبلي الذي لا يعترف بالذات إلا لبنة في بناء أكبر هو مجتمع القبيلة، كان هؤلاء الشعراء "يحاولون تحطيم القشرة السائدة في المجتمع الجاهلي، ويقتلعون الأشياء والأفكار من أطرها الجامدة، من دلالاتها المرتبطة بالطبقات المسيطرة. يكشفون عن مسار آخر يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد، يلغي المنظر الاستهلاكي، أي المستوى التكراري للحياة والعالم، ويحل محله منظور الاستبصار، أي المستوى الإبداعي التغييري " (أدونيس، ٢٠٠٥، ١٥٦).

كان شعر الصعاليك – وفق هذه الرؤية – صرخة احتجاج ضد قمع المجتمع واستبداده، كان "صرخة الهامشيين الذين تمردوا على أعراف الجماعة الظالمة، وحل العدل الاجتماعي في مجتمع لا يعرف سوى ظلم القوة العارية، ودعوة الحرية التي تتأبَّى على كل قيد، وطليعة التمرد الفني الذي يجسد فعل التمرد الاجتماعي" (عصفور، ٢٠٠٥، ص١٥٦). فكان لا بد أن تختلف قصيدة الشاعر الصعلوك عن القصيدة الرسمية التي تتوافق وفعل القمع، فلا عجب أن تمردت قصيدة الشاعر الصعلوك "على العرف الفني، وكسرت الحاجز المنطقي لأداة التشبيه التي تفصل بين العوالم والمدركات، واستبدلت الاستعارة التمثيلية الموسعة بالتشبيه الموجز، ووصلت بين أبياتها المتلاحقة بالتضمين الذي يتدفق بالمعنى فوق تخوم القافية، واستبدلت بالحولية الطويلة المُقطَّعات المتفجرة كالخطر اليومي، ولامست الواقع الخشن في عنفه الدامي، وَسَعَت إلى إلغاء المسافة الفاصلة بين الكلمة والفعل"(عصفور، ٢٠٠٥، ١٠٣).

وعن نظرة الإسلام إلى الشعر، رأى أدونيس أن الإسلام لم يؤثر في رؤية الشعراء إلى الكون والحياة، وخاصة الشعراء الأوائل، حيث كانت أشعارهم امتدادًا للمفاهيم الجاهلية. "فقد كان الإسلام في شعرهم موضوعًا خارجيًا لا تجربة داخلية. كان فخرًا أو هجاءً للمشركين أو مجادلة معهم، أو تضمينًا لبعض الآيات، أو مدحًا للرسول والمسلمين، وعبَّروا عن هذا كله بالأسلوب الجاهلي سواء من حيث بناء القصيدة، أو من حيث طريقة التعبير"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص ١١٠). وبناء على هذه النظرة، فإن شعر الفتوح الذي تم إنتاجه في بداية العصر الإسلامي لا يحمل قيمة فنية، ولم تستطع الفتوح أن تُلهم هؤلاء الشعراء شعرًا ذا قيمة، "فقد بقي الشاعر العربي من ناحية التعبير الفني أسيرًا لحساسيته البدوية وعقليته الجاهلية. والشعر العربي الذي كُتب في الفتوح أو في الفتن والثورات داخل المجتمع الإسلامي مستلهِمًا – بشكل أو آخر – مبادئ الإسلام أو ألفاظ القرآن ومعانيه، إنما كان كله شعرًا مباشرًا تقريريًا، أي أنه كان من الناحية الفنية شعرًا رديئًا" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص ١١٠).

إن نظرة أدونيس السابقة إلى الشعر الإسلامي ناتجة عن نظرته إلى علاقة الإسلام بالشعر عمومًا، ففي مقارنة بين الشعر في الجاهلية والشعر في الإسلام، رأى أدونيس أن "الشعر في الجاهلية فاعليَّة أولى، في مستوى العمل والحلم والدين، أي في مستوى الغريزة والطبيعة. فهو حدس أساسي في المعرفة، بل هو الحدس الأكمل. غير أن النبوة في الإسلام هي الحدس الوحيد، والمعرفة كلها تصدر عن الحدس، وهكذا حلَّت النبوة محل الشعر، وتراجع الشعر إلى مستوى الفاعلية الثانية. صار أداة لخدمة الدين، ينشره ويدافع عنه ويمجده. وهذا يعني أن الإسلام ألغى الشعر من حيث إنه مصدر للمعرفة، أو من حيث إنه طريقة أصلية في استبطان العالم والكشف عنه ومعرفته، وأثبته أداة كلامية للدفاع عن الدين"(أدونيس، ٢٠٠٢، ص٢١٣-٢١٣).

وهنا نتوقف قليلاً لمناقشة أدونيس الذي كان يطالب الشعر كبنية فوقية بأن يتحول تلقائيًا ولحظيًّا لمجرد تحوُّل البنية التحتية من الجاهلية إلى الإسلام، وعليه فقد حكم على الدين بأنه حَوَّلَ الشعرَ من مستوى الفاعلية والحدس إلى مستوى الأداة. إن هذا التحوُّل الآلي الذي يطلبه أدونيس من الظاهرة الثقافية (الشعر) لكي تتوافق مع التحول الاجتماعي والاقتصادي والسياسي ينطوي على خطأٍ . فـ "العلاقة بين الشعر – والفن بعامة – والتطور الحضاري ليست علاقة مباشرة من الدرجة الأولى تتسم بمثل هذه الآلية الفجة، وإنما هي علاقة استقلال نسبي، بما تنطوي عليه من انفصال وارتباط في آن. فالتغير الحضاري – وإن شائنا الدقة "الاجتماعي" – لا يستتبع بالضرورة التغير الشعري الآني المتطابق، حيث سرعة وشكل تغيُّر البنية الفوقية يتفاوتان عن سرعة وشكل تغير البنية التحتية" (سلام، ٢٠٠٦، ص٦٠). وطبقًا لما سبق فإن مطالبة الشاعر بأن يتحول شعره كلية من الرؤيا الجاهلية إلى الرؤيا الإسلامية بمجرد دخول الإسلام أمر واضح الخطإ، لأن ذلك يحتاج إلى سنوات طويلة، والتحول الثقافي أبطأ كثيرًا من تحولات البنى الأخرى، وخاصة البنية الاجتماعية.

أما القول الآخر بأن الإسلام حوَّل الشعر إلى أداة، فأمر يحتاج إلى إعادة نظر، فالإسلام في كل حديثه عن الشعر لم يتخذ موقفًا منه إلا من زاويتين: الأولى أنه نَفَى أن يكون القرآن شعرًا، أو يكون الرسول شاعرًا، لأن ذلك يُحَوّل القرآن والرسول من مستوى التكليف الإلهي إلى مستوى الاجتهاد البشري الذي قد يصيب ويخطئ، أو نقبل به أو نرفض، فكان لا بد أن ينفي الله تعالى عن القرآن والرسول صفة الشعر، ليعلم البشر أنها رسالة سماوية عليهم الإيمان بها. والزاوية الثانية حديثه في "سورة الشعراء" عن نوعين من الشعراء: شعراء "يتبعهم الغاوون"، وقد أخبرتنا التفاسير أن المقصود شعراء المشركين الذي اتخذوا من الشعر أداة للهجوم على الدين وذم الإسلام، والنوع الثاني شعراء المسلمين المدافعين عن الإسلام، وقد خَصَّ الإسلام الشعر بالحديث في هذه الآية عندما اشتبك الشعر بوصفه أداة للهجوم على الدين. وفيما عدا ذلك فلم يتدخل الدين في الشعر أو يطلب منه أن يكون أداة أو غير ذلك.

من ناحية أخرى يردد أدونيس دائمًا في أكثر من موضع من كتبه بأن "الشعر بدءًا من الوحي – في الأديان التوحيدية جميعًا – لم يعد رؤية تصوغ الوجود، وإنما أصبح وسيلة لتزيين الموجود أو تقبيحه وفقًا لأخلاقية الوحي ومعاييرها. بهذا المعنى وفي إطاره تحديدًا يمكن القول بأن الوحي أنهى الشعر، وبأن الشعر مات بدءًا من الوحي السماوي. ومعنى موت الشعر هنا هو أنه لم يعد بالنسبة إلى مجتمع يؤمن بالوحي الشكلَ الأعلى الذي تُفصح به الحياة أو الحقيقة عن نفسها، ولم يعد الشكل الذي يلبي الحاجة الضرورية للاتصال مع الكون والآخر" (أدونيس، ١٩٩٣، ص١١٠-١١١). إن مكمن الخطأ هنا في نظرة أدونيس إلى الدين بوصفه "محض صورة ذهنية مجردة. الدين – هنا – مثال عقلي يسبق الواقع الموضوعي، والعلاقة بينهما هي علاقة إسقاط المثال القبلي على الواقع. وإذ يحدث خلل ما في نتائج الإسقاط، فإن هذا الخلل يتم رده – بصورة أولية ومباشرة – إلى انحراف الواقع الموضوعي عن المثال الذهني، يصبح الواقع – بذلك – تشويهًا للمثال – على نحوٍ ما – أو تزييفًا له، بقدر ما لا يتطابق مع الصورة الذهنية" (سلام، ٢٠٠٦، ص٤٣). الدين هنا لاهوت سماوي قادم بشكل مطلق ومجرد من الزمن ومنفصل عن الإنسان، وهو رؤيا نهائية للوجود تمحو ما عداها من رؤى، بل إنه يجب أن يلغي الشعر كرؤيا وحدس وأداة للمعرفة. هذا الكلام – في رأيي – هو مكمن الخلل في رؤية أدونيس للثقافة العربية كلها. إن الدين بوصفه محصلة رؤيا للوجود لا يتعارض مع الرؤيا والحدس الشعريَّيْن، ولا يمكن وضع الدين بهذه الصورة النقيضة مع الشعر، بحيث أن وجود أحدهما يتطلب إزالة الآخر.

ونظر أدونيس في شخصية امرئ القيس بوصفه خارجًا على النظام القَبَلي، أي بوصفه فاتحة للشعر الذاتي الذي يجعل من الذات محورًا يدور حولها، وكما سيتجلى بعد ذلك في أشعار عمر بن أبي ربيعه والعذريين عمومًا. "كان امرؤ القيس – إذن – يسلك ويفكر خارج نظام القبيلة وقيمها السائدة. ففي شعره وسلوكه ما يخرق هذه القيم، وبخاصة فيما يتعلق بالمرأة والحب. فالحب – فيما ينظر إليه ويمارسه – فعل هدم. لا يهدم بنية العائلة ووحدتها فحسب، وإنما يهدم كذلك بنية القيم ووحدتها" (أدونيس، ٢٠٠٥، ص٢٦٠-٢٦١). إن خروج امرئ القيس

على نمط القيم الجاهلية تمثل في ثلاث نواحٍ: الناحية الأولى خرج على النموذج الأخلاقي، ومن هنا أُخِذ عليه فجوره وتعهره، واتُّهم بنقص الهمة. والناحية الثانية خرج على نموذج المعاني السائدة في الشعر، وكان الشاعر الذي يسير ضمن النماذج المطروقة هو الأفضل عن ذلك الذي يشوه النماذج، وهذا ما أكده حكم زوجته أم جندب عندما حكمت بينه وبين علقمة، فقد فضلت عليه علقمة، لأن علقمة وصف الفرس حسب النماذج المطروقة قبله. والناحية الثالثة في الخروج على نموذج التعبير، فهو خرج بالألفاظ عن معانيها الأصلية، فكان يحيد بها عن المعاني التي وضعت لها في الأساس" (أدونيس، ٢٠٠٥، ص٢٦١-٢٦٢).

المهم من هذه الزاوية أن أدونيس يفضل الشعراء الأكثر جرأة وخروجًا على نموذج القيم الجاهلية والإسلامية. فهو يعد "أبا محجن الثقفي" من أوائل الشعراء المتمردين، لا لأنه تمرد على النموذج الأدبي القائم في عصره، وحاول الخروج عليه بإرساء قيم جديدة، لكن هو شاعر متميز لأنه "أصرَّ على شرب الخمر رغم تحريمها ... وفي شعره القليل الذي وصل إلينا يؤكد على اللذة حتى الانتشاء، فيما يؤكد أن اللذة هي النار" (أدونيس، ٢٠٠٥، ص٢٦٣). ويتضح من كلام أدونيس أن "التوجه الأساسي لهذا الاتجاه كان مناقضًا للدين والأخلاق الجديدة، دون أن يترافق بالضرورة مع توجُّه شعري مضاد لتقليدية القصيدة، فقيمة هذا الاتجاه – برغم أنه اتجاه شعري أداته هي القصيدة – إنما هي قيمة عقائدية أخلاقية، وليست قيمة شعرية. من ثم يصبح الحافز على تبني الموقف المضاد حافزًا عقائديًا أخلاقيًا" (سلام، ٢٠٠٦، ص٣١).

إن اهتمام أدونيس بالشاعر هنا ليس اهتمامًا أدبيًا، إنه اهتمام لمجرد الخروج على القيم الأخلاقية، وهذا لا يمكن أن يكون معيارًا للتفاضل بين الشعراء، ويصبح الاهتمام بشاعر كأبي نواس ليس لمجرد أنه اختطَّ للشعر العربي مسارًا جديدًا، بل لأنه أصر على فعل الذنوب، و"الإصرار على فعل الذنوب – كما يعبر أبو نواس – يعني انتهاكًا للمحرم، ورفضًا لمفهومه. لكن انتهاك ما حرمه الله، إنما هو خروج على الله نفسه. فكل خروج على شريعة الله خروج على الله. هذا الخروج يجعل الإنسان مساويًا لله، فلا يعود يخضع للشريعة، لأنه يصبح هو نفسه مصدر الشريعة، فتنعدم الممنوعات، وتسود الحرية والمشيئة. فالإنسان حين يخرق المحرم يتساوى بالله، لأنه يقيم بينه وبين ما يخرقه علاقة التبعية، حيث يصبح المخروق تابعًا والخارق متبوعًا" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٢٢). ولا ينبغي التذرع بأن هذا الموقف من الدين والحياة هو ما يؤسس رؤية هؤلاء الشعراء وموقفهم الفكري في القصيدة، فالقصيدة "ليست مجرد موقف فكري أخلاقي، أو مجرد صياغة شعرية للموقف، بل هي كيفية فنية خاصة، لا يمكن معها ابتسارها إلى موقف أو وجهة نظر، وليست الرؤية في القصيدة هي الرؤيا خارجها، فهي – داخلها – رؤية متحققة شعريًا، أي مختلفة كيفيًا. وهذا الاختلاف الكيفي لا يمكن اختصاره أو تجاوزه أو تجاهله، إذ هو ما يحدد ماهية الشعر ويميزه" (سلام، ٢٠٠٦، ص٤٩).

وكان عمر بن أبي ربيعة من الشعراء الذين توقف أدونيس أمامهم، وكان أهم ما ميز شعره "هذا الحس المدني أو الحضري في أساس اتجاه عمر إلى الإيقاعات الشعرية الخفيفة، لكي يستجيب – من جهة – لضرورة الغناء، ولكي يلبي – من جهة ثانية – ذوق القارئ الحضري. ومن هنا كثرت عنده الأوزان الشعرية الخفيفة، وصارت جزءًا من اللغة المأنوسية الدراجة. يؤسس شعر عمر بن أبي ربيعة لما يمكن تسميته بالنزعة الشهوية، أو الإباحية في الشعر العربي ... وفي هذا تكمن الثورة على التقاليد الاجتماعية الدينية. فالانتهاك هو ما يعجبنا في شعرهما" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص٢٦٩). إن شعر عمر بن أبي ربيعة – في رأي أدونيس – وصل ما بين الحياة واللغة، وعبر عن الحياة الإباحية وصورها بحرية، وحقق لقارئ شعره اللذة التي تمنحه الاطمئنان، وتزيل توتره الناتج عن الكبت في مجتمع طهري كالمجتمع الإسلامي.

وكان للشعر العذري من حيث خروجه على النسق الشعري القديم، ونظرته الجديدة للمرأة مكانة كبيرة عند أدونيس، وما ظهر في أشعارهم من تحول واتجاه نحو الذات. "ففي اتجاه هؤلاء الشعراء ما يزلزل القيم الموروثة، سواء كانت دينية أو اجتماعية أو أخلاقية، ويشارك في إقامة نظام جديد من القيم يعطي للحرية وللحب وللمرأة ولأشياء الحياة عامة بعدًا جديدًا ومعنى آخر. هذا إلى أهميته اللغوية والفنية في تجاوز بنية القصيدة القديمة، والألفاظ الشعرية القديمة إلى الألفاظ التي تفرضها الحياة الجديدة، وإلى بنية جديدة للقصيدة يعرضونها – من الناحية الموسيقية – في أوزان قصيرة، وبحور مجزوءة، استجابة لإيقاع الحياة" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص٣٠٣-٣٠٤). ومن هذه الزاوية يرى أدونيس أن الحب العذري تجاوز مفهوم العلاقة التي صورها الإسلام بين الرجل والمرأة إلى مفهوم العشق والوفاء لواحدة من النساء فقط، لا يحيد عنها، ولا يرتبط بأخرى. وبهذه النظرة يمكن أن نصف شعر جميل بثينة "بأنه رومنطيقي النزعة، وفي هذا تكمن – على الصعيد الفني الخالص – قيمته التحويلية. وتتجلى الرومنطيقية في صدور جميل عن الفطرة، فطرة الحياة وفطرة المعاناة، في معزل عن المعرفة العقلية. فقد عاش حياته وحبه وعبر عنهما في مناخ التأثر والانفعال، لا مناخ التفكير والتنظيم، فكان متمردًا على العقل مستسلمًا للعاطفة" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص٣٠١).

وجمع شعر الخوارج – عند أدونيس – بين النظرة الإسلامية للشعر كأداة تنظيم ودعوة للعقيدة، وبين وحدة الفكر والممارسة كما جاءت عند الشعراء الصعاليك، كذلك تجربتهم التي تميزت بإلغاء الفوارق والعصبيات بين العرب والمولدين، "ومن هنا كان أول ما يثير الاهتمام في شعر الخوارج أنه يصدر عن فكرة دينية سياسية محددة. وتبدو أهمية هذه الناحية حين نقارن شعرهم بالنتاج الشعري الذي سبقهم، فهو نتاج مشتت، أما شعر الخوارج فيصدر عن موقف واضح من الدين والسياسة معًا ...، وهذا يعني – بتعبير آخر – أن الخوارج كانوا يبثون في شعرهم مضمونًا أيديولوجيًا واضحًا ومحددًا" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص٣٠٩). وبما أن شعر الخوارج يصدر عن هذا المضمون الفكري فإن قصيدتهم لم تأخذ نهج تعدد الأغراض، وإنما كانت تتناول فكرة واحدة بشكل مترابط يحقق لها الوحدة الداخلية، وهي قصيدة تنعدم فيها الصنعة الفنية نظرًا لأنها تشارك في الفعالية السياسية على مستوى الحوار، لقد كان شعر الخوارج وسيلة – كأي شعر مذهبي – لخدمة الغرض أو المذهب.

ويأتي بشار بن برد – بالنسبة لأدونيس – بداية جديدة لحساسية شعرية سوف تبلغ أقصاها عند أبي نواس وأبي تمام، لقد "كان بشار أساس ابتكار اللغة الشعرية المحدثة، أي أساس الخروج على الأصول الشعرية القديم " (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١١٤)، ولا عجب في أن النقد القديم عده أستاذ المحدثين الذين اغترفوا من بحره، بل إن الأصمعي فضله على غيره من الشعراء، لأنه سلك – في الشعر – طريقًا لم يسلكه أحد قبله. لكن أهمية بشار الحقة – عند أدونيس – لا تكمن في تميز بشار الأدبي، ولكن لأنه "رفض التقاليد الاجتماعية السائدة، مشككًا فيها تارة، وساخرًا منها تارة ثانية، وسخر من العقائد والسلطة التي تمثلها، معلنًا عقيدته الخاصة، وبَشَّر باللذة وإباحيتها بحيث وَلَّد شعره معركة من التحرر الأخلاقي الجنسي، جعل رجال الحديث والفقه يحاربونه، ويحرضون عليه، حتى قتله الخليفة المهدي" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١١٤).

ويأتي أبو نواس وأبو تمام في طليعة الحداثة الشعرية، لقد كانا معًا فاتحة لحساسية شعرية اشتركت في الخروج بشكل كامل على التقاليد الشعرية القديمة، وسلك كل منهما في إبداعه مسلكًا مختلفًا، "نظر أبو نواس إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو، ورسم له صورة حية بالكلمات، مطابقًا بين الحياة والشعر. ونظر أبو تمام إلى العالم حوله كما هو، وعاشه كما هو، ولكنه تجاوزه، وخلق عالمًا فنيًا. وهكذا اتخذت الحداثة بُعْدَ الخَلْق لا على مثال، بينما اتخذت عند أبي نواس بعدًا مجازيًا رمزيًا" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١١٧). حتى يمكن القول إن قصيدة أبي تمام وأبي نواس قد خطت بالشعر آفاقًا جديدة واكبت ما وصل إليه المجتمع العربي من وعي جديد بالعالم لم يكن معروفًا قبلهما. إن حداثة هذا الجيل من الشعراء كانت "على أساس أنها حالة وعي متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، ليجسد موقفًا من هذا التغير، ويصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٤٠).

لقد كان لدي هذا الجيل من الشعراء المولدين رغبة عارمة في معارضة التصورات القديمة، وفي هدم سلم القيم الأدبية التي كان يقوم عليها الشعر آنذاك، ولا يمكن الحديث عن محاولة هؤلاء الشعراء بوصفها فقط محاولة في تغيير شكل القصيدة وأساليبها، لقد كانت "محاولة لصياغة تصورات مُعَارِضة عن الكون والإنسان. والرغبة في تغيير الشكل أو معارضة التصورات القائمة التي لا يمكن أن تبدأ فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن أو ثابت ... فمثل هذا الإحساس يفجر الوعي بضرورة التغيير، ويقود إلى الحداثة" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٤١-١٤٢). إن الأمر هنا أمر وعي محدث في الأساس، يتحول معه الحاضر إلى إشكال في رؤيا الشاعر، ويغدو الشعر "كتابة تسعى إلى إدراك إشكال الحاضر في الوقت الذي تسعى إلى إدراك وجودها الذاتي ... الوعي المحدث ليس وعيًا أحادي البعد، وإنما هو وعي ينقسم فعله على نفسه، فيغدو فعلاً ثلاثي الأبعاد، فعلاً تتزامن فيه حركة الوعي بالحاضر الإشكالي أولاً، وحركة الوعي بالذات التي تعي هذا الحاضر ثانيًا، وأخيرًا حركة الوعي بالوسيلة – الأداة – الكتابة – الصنعة التي تتعرف نفسها فيه" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٤٧).

إن محاولة هؤلاء الشعراء تكوين حساسية شعرية جديدة جاءت من رفضهم المفهوم السائد للشعر والتجربة الشعرية بوصفها اتصالاً بالماضي الشعري ورغبة في الاندماج في تصوارته ونُظُمه البالية، حتى ولو كان هذا التوجه القديم في النقد والشعر القديم يميل إلى أن يكون الشعر طبعًا يتدفق على اللسان، ورفضًا للصنعة الشعرية. إن شعراءنا المحدثين رفضوا هذا النوع من الطبع، لأنهم رأوا فيه "الاعتماد الأساسي على أبنية الصيغ التي تقبل الإحلال والإبدال، والتي تختزنها الذاكرة الفردية والميراث الجمعي. هذا النظام الشفاهي – بدوره – هو الوجه الآخر من الطبع الذي ينطوي على معنى العفوية، ولكن من الزاوية التي تتحول بها العفوية إلى جبرية تنفي معنى الإرادة وقدرة الاختيار، ويغدو معها النظم تدفقًا جبريًا لا شعوريًا لمخزون يفيض على اللسان كما يفيض النبع، دون أن يكون للناظم نفسه دور في توجيه حركة التدفق أو الاختيار منها" (عصفور، ١٩٩٢، ص١٤٨).

إن أهم ما مَيَّز هؤلاء الشعراء المحدثين هو هذا الوعي بالأداة الفنية التي يعبرون به، فهم لم يقنعوا بتلك الأفكار التي تجعل من الشعر استعادة لما سبق، وتجعل من التجربة إزجاء لوقت الفراغ دون أن تحمل مصاعب الخلق الفني أو الصنعة الفنية، فكان عليهم "إبراز الوجه الآخر من الصورة، والتقاط البُعْد المناقض من الدلالة، ووضْع "الصنعة" في سياق جديد، يقترن بتأكيد إرادة الإبداع لوعى المبدع التي هي الوجه الآخر من إرادته في التاريخ، وفعله في الواقع، وفي الوقت نفسه تأكيد الدور المتعدد للوعي، من حيث هو وعي بالكتابة، ووعي بالذات الصانعة للكتابة" وهذا الوعي - بدوره – لا يمكن له أن يتم من خلال معرفة الماضي فقط، لكنه يضع في حساباته أهمية العلوم الحديثة، وخاصة الفلسفة وعلم الكلام الذي كتب له الازدهار في ذلك الوقت. فالوجود في الحاضر لا يكفي وحده لتكوين الوعي به، وإنما لا بد من الاتصال بكافة أطياف الحاضر الفكري المتمثل في الحكمة الجديدة (الفلسفة).

رأى أدونيس أن أبا نواس لم يكن يرث ما قبله، بل "يؤسس، ولا يكمل، بل يبدأ. إنه لا يعود إلى الأصل، وإنما يجد هذا الأصل في حياته ذاتها، وبدءًا من تجربته، فهو ينغرس في اللغة وأصواتها، لا في الناطقين وأصواتهم، لذلك لا يكرر الخطوات التي مشيها هؤلاء، وإنما يفتح طريقه هو. إنه يعيد – بدءًا من تجربته – تشكيل صورة العالم" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١١٨). إن الفرق بين أدونيس والشاعر التقليدي الذي يصدر في شعره عن ذهنية ماضوية أن "الأخير يصدر عن التأمل الذهني، فيلاحظ ويصف، بينما أبو نواس يرفض كل معرفة لا تكون معاناة ذاتية وغبطة وشعورًا بالتآلف مع الكون. وفي هذا ما يفسر محاولة أبي نواس أن يخلق باللغة السعادة الضائعة" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٢٤).

لقد نقل أبو نواس الشعر ولغته من المعاجم إلى الحياة اليومية . "فشعره شهادة على التغير، وتعبير عنه في آن. كانت صرخته الأولى "ديني لنفسي" ... تعني انقطاع الشاعر إلى عالمه الداخلي الخاص، حيث يضيئه صوت الأعماق، ويصير الشعر فاعلية مستقلة عن الخارج،

وأوضاعه وأخلاقه وعاداته ... شعر أبي نواس مصابيح تضيء الزمن، الزمن حاضرًا. الحاضر هو وحده الكثيف الممتلئ اليقيني. فيه يمتلك الإنسان نفسه ويسيطر، لأنه يريد ويختار" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٢٢-٢٣). والخمر عند أبي نواس تخرج عن كونها رغبة في الغياب عن الواقع المعاش، ولكنها "ينبوع تحولات، تتقمص الشكل الذي يتطلع إليه هوى الشاعر وجموح خياله ... زمن من الضوء والشمس لا يعرف الليل. ليست الخمرة ينبوع تغير فحسب، وإنما هي أيضًا ينبوع تغيير" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٢٥). والخطيئة عند أبي نواس رغبة في تنفس نسمات الحرية في عالم من الكبت والقمع، فعندما تنعدم الحرية "تصبح الخطيئة مقدسة، بل إن النواسي يأنف أن يقنع إلا بالحرام ولذيذه، وإذ تمنحه الخطيئة الراحة يغالي في تمجيدها، فلا يعود يرضى بالخطيئة العادية، وإنما يطلب الخطايا الأكثر خرقًا وجمالاً ... فالخطيئة ضرورة روحية لأنها رمز الحرية، رمز التمرد والخلاص"(أدونيس، ١٩٩٦، ص٢٦).

وإذا كان أبو نواس قد بقي في حدود الحوار بين الروح والخطيئة، ولم يصل إلى أطراف المأساة، فإن أبا العلاء "حضن الأطراف وتجاوزها. الحياة ... عند أبي العلاء تبدأ بعد الموت، إنه يفتح في أعماقه جحيمًا يهبط فيه، يحاور الموت ويصادقه ويتمناه ويدعوه حتى الموت. انفعاله المباشر الأول إزاء الحياة هو الزهد، لذلك يأنس بالوحدة، وتُوحِشُه الجماعة . والبعد عن الناس يتضمن الملل والتعب منهم. فالحياة "تعب كلها" وإن كان هناك ما يدعو إلى العجب، فهو الرغبة في إطالة الحياة" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٣٤). إن شعر أبي العلاء – في رأي أدونيس – يعبر عن غياب الإنسان في الحياة. الحياة – بماضيها وحاضرها ومستقبلها – سلسلة من الغياب الدائم. إن الموت – بالنسبة لأبي العلاء – رفض للوجود، لهذا فإن أدونيس يَعُدُّ أبا العلاء "أول شاعر ميتافيزيقي في تراثنا الشعري، من حيث إنه مأخوذ بالعودة إلى حضن الأم الأرض ... وهو في شعره يتحدث بنبرة أليفة، نبرة الذي يعلم الحقيقة، لذلك يتجه إلى الفكر أكثر مما يتجه إلى الشعور. فالمعني هو ما يهمه في المقام الأول، ولعل هذا ما يفسر السبب في أنه لم يترك تقليدًا فنيًا يمكن التأثر به ... إنه عالم وحده، لا يتميز عمن تقدموه من الشعراء وحسب، بل تميز – أيضًا – عن معاصريه. كان أبو العلاء برجًا يرتفع وحيدًا عاليًا في مفازة من البشر، وفي الجهات كلها يُرَى ويتلألأ" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٣٧).

وكان لا بد لأدونيس أن يُعْجَب بالمتنبي، فالمتنبي شاعر العواصف بامتياز، وهو الشاعر المتلألئ بالرفض دائمًا، وهو الموجة التي لا تزال متحركة أبدًا لا يحدها شاطئ "إنه أول شاعر عربي يكسر طرق الاكتفاء والقناعة، ويُحَوِّل المحدودية إلى أفق لا يُحَد . شعره للحركة، للحرارة، للطموح، للتجاوز. إنه جمرة الثورة في شعرنا، جمرة تتوهج بلا انطفاء. إنه طوفان من هدير الأعماق" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٣١). إن المتنبي روح جامحة، ولهذا عاش حياته وحيدًا معذبًا بطموح لا حد له، متفردًا مغتربًا. المتنبي "وِحْدَةٌ غاضبة لا يرضيها شيء، لكن وحدته ليست هربًا من العالم، ليست وحدة اللجوء إلى الراحة والهدوء ... إنها وحدة المجابهة، مجابهة العالم ... فهو لا يكمل غير آفاق لا يصل إليها، تمتلئ أعماقه بالمهاوي الأليمة. فآلية العظمة تنقلب إلى آلية الفاجعة حين يراد القبض على اللهب الأول، وحدة الصداقة مع الأطراف القصية: الانتصار أو الموت، وحدة التعالي والمطالب الكبرى، والاتصال بينابيع السقوط والسيطرة على العالم وتغييره" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٣٠).

وكان لا بد أن ينعكس هذا الجموح وهذا التفرد على شعر المتنبي، فالشعر وإن لم يكن بالضرورة معبرًا تعبيرًا مباشرًا عن شخصية الشاعر، إلا أنه – في النهاية – رؤيا عالم تنتمي إلى صاحبها انتماءها إلى عالم الشعر. "إن شعره كتاب في عظمة الشخصية الإنسانية، يُسَيِّرُهُ جدل اللانهاية والمحدودية، الطموح الذي لا يعرف غاية ينتهي عندها، والعالم الهَرِم الذي لا يقدر أن يتحرك ويساير هذا الطموح. بل إن المتنبي يريد من الزمن ما لا يستطيع الزمن أن يبلغه. شعره وهو يتجهان صعدًا في آفاق العظمة دون أن يبلغا عظمة أخيرة يرتاحان إليها، ويقفان عندها" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٢٨).

ولم ينشغل أدونيس بشاعر من الشعراء القدامى انشغاله بأبي تمام وشعره، إن في حديث أدونيس عن أبي تمام نوع من التماهي بينه وبين الشاعر القديم، حتى لكأن الشاعرين – رغم ما بينهما من قرون طويلة – يتلاقيان شعرًا وكأنهما ابنا عصر واحد. إن أدونيس يتخذ من حديثه عن أبي تمام ومعاركه حول الشعر قديمًا، قناعًا ليمارس به إسقاطه المعروف على الحاضر، حتى لينفلت أبو تمام وشعره من الماضي، ليقيما في الحاضر دون النظر إلى هذه السنوات الطويلة التي تفصلنا عنه. إن أبا تمام بالنسبة لأدونيس "بداية جديدة في الشعر العربي ربما كتب أكثر شعره بفشل كثير ونجاح قليل، ولكنه في كل ما كتبه خلاق، لا متأرجح يخبط وراء انفعاله. إنه الشاعر العربي الأول الذي خلق لنفسه سلاسل فنية، وعاش يرقص ضمنها كما يعبر نيتشة، إنه سجين إبداعه، تُسَيِّرُ شعره إرادة حادة، ويحكمه تصميم آمِر، إنه قبل كل شيء مسكون بهاجس الفن، فالشعر عنده ليس أسير الحياة، بل آسرها ... إنه خبير جمال ينام مع صوره ومعانيه نومه مع حبيبته" (أدونيس، ١٩٩٦، ص٢١).

إن تعامل أبي تمام مع اللغة والتجربة الشعرية تعامل من يريد أن يؤسس، لا من يريد أن يكمل، لهذا جاء شعر أبي تمام غامضًا، ملتبسًا، تكسر قصيدته كل الإرشادات الحمراء التي أضاءتها سطوة النقد القديم. "كانت القصيدة قبله سطحًا يمتد أفقيًا، فصارت معه بنية عميقة. وهكذا انفجر السياق العميق للمعاني. لم يعد خيطيًا، وإنما أصبح السياق الجديد يقدم للقارئ معنى متعددًا، أي إمكانية متنوعة لأكثر من معنى. ومن هنا نشأ الغموض. فالغموض نتيجة لاهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول، وهو اهتزاز أعطى للقارئ انطباعًا بأن أبا تمام أفسد وأبطل ما كان صالحًا، ودعا إلى فوضى، أي إلى ما لا يُفْهَم. لكن أبا تمام كان يؤسس – بإفساده هذا، أي في إحلاله احتمالية المعنى محل يقينيته – مبدأ أساسيًا من مبادئ الشعر" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٢٩).

إن الكلمة في شعر أبي تمام ليست محصلة أصوات، وإنما هي شكل جديد في التعامل مع العالم، إنها حلقة تصل الشاعر بالعالم، لهذا فهي تحتضن الكون بمن فيه. لا يريد شعر أبي تمام أن يعيدنا إلى الطبيعة، ولكنها يريد أن يدفعنا إلى رؤية الطبيعة في بكارتها واندفاعها، إنه

يريد أن يقيم علاقة جديدة بين الإنسان والعالم، هذه العلاقة تجعل من الشعر شرارة تعيد الأشياء إلى بدئها الأصلي. إن شعر أبي تمام تجاوز وتخطٍ مستمران، وهذا ما يسم شعره بالغرابة. "وتعني الغرابة أن شعره غير ما ألفه الناس. فلغته أصلية أولية، ولغة الناس ليست إلا صدى ساقطًا لهذه اللغة الأولية ... ومن هنا لا تعيدنا لغة أبي تمام إلى "جنة ضائعة"، وإنما يخلق لنا بعدًا آخر نستشف عبره جنة ثانية. وحين نقرأ شعره لا يتولد فينا الشعور بأننا نتذكر أو نستعيد شيئًا فقدناه، بل يتولد فينا الشعور بأننا نؤسس شيئًا آخر" (أدونيس، ٢٠٠٢، ص١٢٨).

وكما أن لكل شاعر كبير تراثه الخاص، يتخيره من القديم، كي يؤسس به رؤيا جديدة للشعر، فقد تخير أبو تمام عددًا من قصائد الشعر العربي، وضَمَّنها ديوانًا أسماه "ديوان الحماسة" وقد كُتِبَ لديوان الحماسة من الشهرة والذيوع ما لم يُكتب لمختارات أخرى، وقد شرحه المرزوقي، وعلق عليه، وصَدَّرَه بمقدمة طويلة ذاعت شهرتها في عالم النقد لما وضعه فيها من قواعد جامعة سماها عمود الشعر العربي، وضع فيها المعايير التي استقاها هو - ومن قبله من النقاد - للشعر العربي بحيث إن من يخالف هذه المعايير يكون خارجًا على قواعد الشعر العربي. ولا يحتوي ديوان الحماسة على قصائد كاملة، وإنما قد نصادف فيه المقطوعة القصيرة أو البيتين من الشعر، ولا يشترط أبو تمام معرفة بالشاعر، ففي ديوان الحماسة أشعار مجهولة القائل. لكن الديوان بأشعاره ينم عن ذوق رفيع، وفهم عميق للشعر، وثقافة أصلية لشاعر يندر أن نجد له مثيلاً.

وعلى درب أبي تمام سار أدونيس جامعًا لمختارات شعرية أسماها "ديوان الشعر العربي"، تحمل بين طياتها أشعارًا من مختلف عصور الأدب العربي، ووضع لها مقدمة ضافية، قام فيها بالتعليق على الشعراء والفترات المختلفة بشيء من التحليل والتعليق. وجدير بالذكر أن صلاح عبد الصبور كان من المقدِّرين لمختارات أدونيس. لقد رأى صلاح أن "كتب المختارات نوع من التأليف تفتقده مكتبتنا الشعرية، بل إن هذه الكتب هي ما ينطبق عليه بحق صفة (التأليف)، إذ يؤلف كاتبها أو جامعها بين أذواق وحساسيات مختلفة، مستهديًا بذوقه وحساسيته، وقديمًا قالوا إن اختيار المرء جزء من عقله. وإني لأتمنى حينًا لو كانت المكتبة الشعرية قد عمرت بمختارات طه حسين والعقاد وشوقي وغيرهم، كما عمرت حينًا بمختارات البارودي، وأقدر لأخينا أدونيس صنعه في جمع مختاراته من الشعر العربي" (عبد الصبور، ١٩٨٣، ص٢٤-٢٥).

وكان وَضْعُ هذه المختارات رغبةً من أدونيس في إعادة النظر في الشعر العربي وفق رؤية الحاضر، وذلك شأن الشعر في العالم كله، "ويمكن اعتبار هذه الديوان فاتحة هذه الإعادات. فما سبقه – باستثناء حماسة أبي تمام – كان جمعًا تقليديًا يؤكد المقاييس السائدة والذوق الشائع" (أدونيس، ١٩٩٦، ص١٣). فكان جمع هذه المختارات – بالنسبة لأدونيس – نوعًا من الاختيار وفق أسس الفهم الصحيح والحداثي للشعر، وأراد بذلك أن تكون هذه المختارات عودة من شاعر حديث يتخير – على ضوء حداثته – تراثه الخاص الذي يختاره مادًّا بهذا الاختيار جذور الوصل بين حداثة اليوم وما سبق من حداثات في عصور مختلفة. فالحداثة بالنسبة لأدونيس – كما سيأتي – موجودة في كل عصر.

وكان منهج أدونيس في المختارات بأجزائها الثلاثة أن ينظر "إلى الشعر العربي من ناحية القيمة الفنية الخالصة، التي تتجاوز حدود الزمان والمكان، وتتخطى الاعتبارات التاريخية والاجتماعية ... الشعر يكتسب قيمته الأخيرة من داخله، من غنى التجربة والتعبير وليس من الخارج، مما يعكسه أو يعبر عنه. فلا يمكن تقييم الشعر بمقياس اعتباره وسيلة اجتماعية أو تاريخية، أو باعتباره تناوَل موضوعات معينة دون أخرى" (أدونيس، ١٩٩٦، ص١٧). إن ما يُكسِب الشعر قيمة حقة هو بناؤه اللغوي، فلا يكتسب القيمة بالموضوعات التي يتحدث عنها أو الظروف التاريخية والاجتماعية التي كتب فيها، لهذا فإن أدونيس – في اختياره – قد تتبع "الخط الذي يصلنا بشخص الشاعر، بهمومه وأفراحه وآلامه وحياته هو، دون اعتبار للسياسة والقيم الاجتماعية السائدة" (أدونيس، ١٩٩٦، ص١٧). ولهذا لا يُنتظر من المختارات أن تضم شاعرًا لا هم له إلا متابعة المناسبات الاجتماعية والسياسية للعصر، إن مثل هذه المتابعة تسطيح للعصرية، بل على الشاعر أن يكون له "صوت خاص به دون غيره، وأن يكون هذا الصوت ملء اللغة الشعرية، وملء قامة الشعر، لا يطيع إلا ضروراته الداخلية بعيدًا عن التقليد أو التكرار" (أدونيس، ١٩٩٦، ص١٧). غير أن هناك من اتهم أدونيس بالاستيلاء على "ديوان الشعر العربي" ونسبه إلى نفسه، بعد أن كان يخص مجلة "شعر". ففي لقاء مع الشاعر يوسف الخال مؤسس مجلة "شعر"، قال فيه: "ديوان الشعر العربي الذي أنجزه أدونيس هو مشروع مجلة "شعر"، لكن عندما ترك أدونيس العمل معنا في آخر سنة من عمر المجلة أخذ المشروع معه، لأننا نحن أعطيناه إياه. المشروع مشروعنا نحن، والدليل على ذلك أن العقد الذي تم مع "الأنصاري" ناشر المشروع عُقِد معي لا مع أدونيس" (فاضل، دون تاريخ، ص٣٧٨). وقد قام جهاد فاضل بنشر الحوار في جريدة القبس، ثم أعاد نشره في كتاب أسئلة الشعر.

ملاحظات حول القراءتين:

لم تكن هذه القراءة إلا رصدًا للخطوط العريضة لرؤية كلٍ من الناقدين للحضارة والتراث العربي. لم أشأ أن أعقد مقارنة بين القراءتين، فكل منهما لها توجهها الخاص الذي يختلف عن القراءة الأخرى، وإنما وضعت كل قراءة منهما بالتوازي مع الأخرى، ومن خلال هذا التوازي تكشف كل قراءة عما يميزها، كما أنني أغفلت عددًا من النقاط التي لم يكن التوقف أمامها يضيف أو يكشف أبعادًا ذات خطورة، وحرصاً مني كذلك على تجانس الدراسة وعدم تشعبها إلى موضوعات كثيرة لا تضيف.

لقد تنقل صلاح عبد الصبور بين مختلف الشعراء، وخاصة أولئك الذين "يتوترون ما بين الرفض الصامت والتمرد المعلن، أو يندفعون إلى أفق التفلسف، ابتداءً بطرفة، وانتهاءً بأبي العلاء المعري، ولا يغفل صلاح عن حوار الشعراء مع الكون والكائنات، خاتمًا كتابه بمثال

الجمال الذي يهواه الشاعر العربي، والذي تذكر فيه المرأة صلاح عبد الصبور بلوحات الفنان روبنز، حيث يتوقد اللحم البشري فخورًا ببياضه، معتزًا بامتلائه ونضارته" (عصفور، ٢٠٠٥، ص١١٠). وقد اتجه صلاح في قراءته للشعر القديم إلى مناطق لم تكن مألوفة من قبل، فهو لم يتوقف عند مشاهير الشعراء لشهرتهم، بل امتدت قراءته حتى للمغمورين منهم، ولم يتوقف أمام القصائد الرائجة، بل تعداها إلى المجهولة، إنها نظرات بريئة تكشف عن الجمال بمقاييس العصر. "هذه البراءة التي انطوت عليها قراءة عبد الصبور للشعر الجاهلي هي التي انتهت به إلى اكتشاف العين الطفلية للشاعر الجاهلي، في حوار هذا الشاعر مع الكون أو حواره مع الكائنات"(عصفور، ٢٠٠٥، ص٨٢). إن هذه السياحة في الشعر القديم بأدواتها العصرية أضاءت في شعرنا القديم طرقًا مجهولة، ووضعت يدنا على مناطق تميز مر عليها القدماء مرور الكرام.

وجاءت قراءة أدونيس الإشكالية للثقافة العربية والتراث الأدبي القديم لتضيف إلى هذا التراث فاعلية أكيدة في عصرنا الحاضر. صحيح أنه طبق منهجًا ظاهراتيًا على دراسته، وركز "على الأبنية الإيديولوجية العليا بمعزل عن البنية التحتية الاقتصادية والمادية" (فضول، ٢٠٠٢، ١٥٣)، فجاءت نتائجه مثالية تبسيطية بحيث إنه "رد جميع مظاهر الثقافة العربية الإسلامية إلى الفكر الديني الذي يعده العامل المميز الرئيسي لتلك الثقافة" (فضول، ٢٠٠٢، ١٥٣). كما أن أدونيس عزل حركات التحول عن بعضها، وعن مجتمعها كأنها نبتت في فراغ، كذلك فصلُه بين "تياري الثبات والتحول في الثقافة العربية ليس صحيحًا تمامًا، لأن التيارين تفاعلا وتلاقيا، ولم تكن بعض التيارات الفكرية التي اعتبرها أدونيس ثابتة تقليدية تمامًا، ولم تكن تلك التي اعتبرها متحولة تجديدية تمامًا" (فضول، ٢٠٠٢، ١٥٣).

على كل حال إن ما أريد الإشارة إليه الآن أن ازدواج النقد والإبداع ليس جديدًا على التاريخ الأدبي، فما زالت الذاكرة تحمل عددًا من المبدعين النقاد أمثال كولردج وإليوت وفيكتور هوجو والعقاد وطه حسين والمازني وغيرهم كثير. "كذلك يستطيع القارئ أن يميز – مثلاً – البناء العقلي الصارم لدى عباس العقاد، مما يفيد طغيان الملكة النقدية الذهنية على الملكة الإبداعية الجامعة بين الفكر والوجدان، وعلى الرغم من أن العقاد كان نذيرًا بانقضاء حركة الشعر الكلاسي الجديد، الأمر الذي دفع بشاعر مثل صلاح عبد الصبور إلى الاضطلاع بالجهد النقدي إلى جانب النشاط الإبداعي" (عثمان، ١٩٩٣، ص١٦٠). وما قام به أدونيس من جهد نقدي ضمن جماعة مجلة "شعر"، كل هذا يعبر – بشكل كبير – عن دور هؤلاء النقاد المبدعين في دفعة حركة الشعر والنقد معًا إلى الأمام، كذلك دورهم – مزدوج الخطورة – في قيادة الحركة الأدبية كما فعل صلاح عبد الصبور في مصر وأدونيس في لبنان . إن إضاءة مثل هذه القراءات النقدية يسهم مساهمة فعالة في تقييم ما قام به هؤلاء النقاد من إضافات في حياتنا الأدبية والفكرية على السواء.

التلخيص وأهم النتائج:

تناول هذا البحث موضوع قراءة التراث الأدبي العربي بين الاعتدال والتطرف، من خلال نموذجين نقديين بارزين هما: صلاح عبد الصبور وأدونيس. وكان الهدف إلى استكشاف كيفية تعامل كل منهما مع الشعر العربي القديم، وتحليل الخلفية الفكرية والجمالية التي انطلقت منها رؤيتهما للتراث، ضمن مشروعهما الحداثي.

ينطلق البحث من إشكالية مركزية مفادها: كيف يمكن أن نعيد قراءة التراث العربي، دون السقوط في فخ التقديس أو الانفصال التام؟ ومن خلال هذه الإشكالية، يرصد الباحث ملامح الاختلاف بين منهجين: أحدهما ناقد إصلاحي معتدل يمثله صلاح عبد الصبور، والآخر راديكالي ثوري يمثله أدونيس.

يرى عبد الصبور أن التراث لا يجب أن يُقرأ بعين التقديس، بل يجب إخضاعه للنقد والتمحيص الجمالي والفكري. فليست كل عناصره صالحة للاستمرار، بل يجب التمييز بين ما هو جوهري وما هو متجاوز تاريخيًا. وقد دعا إلى "قراءة جديدة" للتراث، تضعه في ضوء أسئلة الحاضر، وتحرره من هيمنة الشكل التقليدي للقصيدة (الوحدة البيتية، الوزن الصارم، القافية الرتيبة). كما انتقد مفاهيم البلاغة القديمة، خاصة فكرة المجاز، التي رأى أنها تقوم على تشابهات سطحية لا تعبّر عن رؤية شعرية عميقة.

أما أدونيس، فقد اتخذ موقفًا أكثر حدة وقسوة من التراث، واعتبر أن لا مجال لتجديد الشعر دون هدم البنية المعرفية والرمزية والدينية والسياسية التي يقوم عليها التراث العربي. وأكد أن العلاقة به يجب أن تمر عبر ما سمّاه "القطيعة المعرفية"، وأن الشعراء القدامى – رغم إبداعهم – ظلوا أسرى أنظمة مغلقة ومقيدة، مرتبطة بالسلطة والخضوع. لذا دعا إلى تحرير الخيال الشعري من القيود الشكلية والذهنيّة الموروثة، وفتح أفق جديد للقصيدة العربية المعاصرة، يبدأ من تفكيك اللغة ذاتها.

صلاح عبد الصبور وأدونيس يمثلان مشروعين حداثيين مختلفين في التعامل مع التراث: الأول إصلاحي، يدعو إلى التجديد من الداخل؛ والثاني ثوري، يسعى إلى القطيعة الجذرية مع الماضي. كلا الناقدين رفضا التقديس الأعمى للتراث، لكنهما اختلفا في المنهج: عبد الصبور يرى إمكان تجديد التراث واستثماره نقديًا وجماليًا، بينما يرى أدونيس أن التحرر لا يكون إلا بهدم بنيته السلطوية. دعا عبد الصبور إلى تجاوز الشكل التقليدي للقصيدة العربية، مؤكدًا أن الوزن والقافية والوحدة البيتية تحولت إلى قيدٍ يعوق التعبير الشعري، كما انتقد تكرار الصور البلاغية الخالية من المعنى العميق. طرح أدونيس مفهوم "القطيعة المعرفية" مع التراث، داعيًا إلى إعادة بناء الشعر العربي انطلاقًا من اللغة والخيال، بمعزل عن النظام البلاغي القديم والمعايير التقليدية.

كشف البحث أن كلا الناقدين – رغم اختلاف المنهج – يشتركان في الإيمان بأن الحداثة ليست إنكارًا للتراث، بل إعادة قراءته على أسس جديدة تتناسب مع تحولات الإنسان المعاصر. يمثل هذا البحث مساهمة نقدية مهمة في فهم العلاقة بين التراث والحداثة، ويقترح مسارًا معرفيًا وجماليًا لقراءة تراثنا الأدبي قراءة حرة، ناقدة، ومنفتحة على إمكانات المستقبل.

قائمة المصادر والمراجع:

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٨٣). زمن الشعر. ط٣. دار العودة. بيروت. لبنان.

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٨٩). الشعرية العربية. ط٢. دار الآداب. بيروت، لبنان

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٩٣). النص القرآني وآفاق الكتابة. ط١. دار الآداب. بيروت. لبنان.

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٩٣). النص القرآني وآفاق الكتابة. ط١. دار الآداب. بيروت. لبنان.

أدونيس، على أحمد سعيد. (١٩٩٦). ديوان الشعر العربي. جزآن. دار المدى. دمشق. سورية.

أدونيس، على أحمد سعيد. (٢٠٠٢). الثابت والمتحول، ٤ أجزاء. ط٨. دار الساقي. بيروت. لبنان.

أدونيس، على أحمد سعيد (٢٠٠٥). المحيط الأسود. ط١. دار الساقي. بيروت. لبنان.

داود، أنس (١٩٨٧): في التراث العربي نقدًا وإبداعًا. ظ١. هجر للطباعة والنشر. القاهرة. مصر.

رزق، صلاح. (١٩٨٩). أدبية النص. ط 1. دار الثقافة العربية. القاهرة. مصر.

سلام، رفعت (٢٠٠٦). بحثًا عن التراث العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

ضيف، شوقي. (١٩٦٤). النقد، ط٢، دار المعارف، القاهرة. مصر.

عصفور، جابر. (١٩٩٢). قراءة التراث النقدي. ط١، دار سعاد الصباح. القاهرة. مصر.

عصفور، جابر. (١٩٩٧). آفاق العصر. ط١. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

عصفور، جابر. (٢٠٠٥). غواية التراث. ط١. كتاب العربي. وزارة الإعلام. الكويت.

عبد الحي، أحمد (١٩٨٨): شعر صلاح عبد الصبور الغنائي (الموقف والأداة). ط١. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

عبد الصبور، صلاح. (دون تاريخ). قراءة جديدة لشعرنا القديم. منشورات اقرأ. بيروت. لبنان.

عبد الصبور، صلاح. (دون تاريخ). أصوات العصر. الدار القومية للطباعة، القاهرة. مصر.

عبد الصبور، صلاح. (١٩٨٢). نبض الفكر. دار المريخ. الرياض.

عبد الصبور، صلاح. (١٩٩٥). حياتي في الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة. مصر.

عبد الصبور، صلاح. (١٩٩٢). أقول لكم عن الشعر. الأعمال الكاملة. الجزء ٩. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

عبد الصبور، صلاح. (١٩٩٢). أقول لكم عن الأدب. الأعمال الكاملة. الجزء ٨. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

عبد الصبور، صلاح. (١٩٨٣). على مشارف الخمسين. ط١. دار الشروق. مصر.

عثمان، اعتدال (١٩٩٣). إضاءة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

عياد، شكري (١٩٩٣). المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين. العدد ١٧٧. عالم المعرفة. المجلس القومي للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

غالي، وائل. (٢٠٠١). الشعر والفكر (أدونيس نموذجًا). الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. مصر.

فاضل، جهاد (دون تاريخ): أسئلة الشعر، الدار العربية للكتاب. بيروت. لبنان.

فضول، عاطف. (٢٠٠٢). النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مصر.

المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (٢٠٠٣): شرح ديوان الحماسة. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.