جدلية التّراث بين صلاح عبد الصبور وأدونيس

ـ النظرية والتطبيق ـ

د.علي قاسم محمد الخرابشة

محاضر غير متفرغ في جامعة اليرموك

المقدمة

يعد صلاح عبد الصبور وعلي أحمد سعيد " أدونيس" من أبرز شعراء الجيل الأول الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية أعباء النّهوض بالقصيدة العربيّة الحديثة وتطورها ويشكلان مع غيرهما من الشّعراء أمثال السَّياب، والبياتي، وخليل حاوي، وفدوى طوقان بنية أساسية لامتداد رواد القصيدة العربيّة الحديثة لمن جاء بعدهم من الشّعراء أمثال: محمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وأحمد عبد المعطي حجازي، وأمل دنقل، وعز الدين المناصرة. وما من ريب أنَّ لعبقرية هذين الشّاعرين يداً واسعة في ترسيخ مفاهيم النقاد المحدثين في النّظرة إلى التّراث والتّعامل معه، حتى أبرزوا إشكالية قراءة التّراث في النّقد العربيّ الحديث التي كانت بين مدّ وجزر عند بعض النقاد أمثال: جابر عصفور، ومحمد عابد الجابري، وفهمي جدعان، وحسن حنفي، ونوري حمودي القيسي، ومحمود أمين العالم، ومحمد أركون، وحسين مروة وغيرهم .

لقد تباينت آراء هذين الشّاعرين من حيث نظرة كلّ منهما إلى التّراث وكيفية التّعامل معه ، مع وجود خصوصية لكلّ شاعر منهما في التّعامل ، كما برزت عند كلّ منهما إشكالية قراءة النّص التّراثي ، فنجد من خلال هذه الإشكالية من يدعو إلى العودة إليه وإحيائه باعتباره مادة غنية ، وأنّ الحاضر جزء لا يتجزأ من الماضي ولا ينفصل عنه، ومن يدعو إلى القطيعة والبحث عن المعاصرة في شتى ألوانها ، ومن يدعو إلى المعاصرة والتّراث معاً . ولهذا تباينت الآراء في تحديد تسمية واضحة للتعامل معه فنجد من يسميه تجديد التّراث ، وإحياء التّراث ، وبعث التّراث[1].

إنَّ الدارس لمؤلفات صلاح عبد الصبور، يلمس أنّ التّراث الأدبيّ الذي خلفه كان في ثلاثة أنواع من الكتابات.

الأولى: شعرية وتتمثل في مجموعة من الدواوين التي نظمها في فترات متباينة من حياته الأدبية، نحو الناس في بلادي، والإبحار في الذاكرة ، وشجر الليل.

الثانية: مسرحيات شعرية استوحى أكثرها من التّراث العربيّ القديم في أصوله الدّينيّة والأسطوريّة والشّعبية الموروثة.

الثالثة: كتابات نقدية متنوعة في القصة والشّعر والمسرحية وأشهرها مسرحية الحلاج .

إنّ هذه الكتابات بمجملها قد اشتملت على الكثير من معاني التّراثين العربيّ القديم والغربي ، معتبراً أنّ التّراث هو كل ما أنتجته البشرية من روائع لا تنفصم عراها عن بعضها البعض ومتصلة اتصالاً وثيقاً سواء عن طريق التأثر أو التأثير أو التقاطعات النّصية .

لقد أشار صلاح عبد الصبور في قراءاته للتّراث الشّعري العربيّ وتأثره فيه إلى إعجابه بتراث العرب القديم، الجاهليّ والإسلامي، والعباسي، فقد رأى في الشّعر الجاهلي الصدق في التّعبير، والإحساس بالطبيعة، والخلط بين مختلف

الحواس واستجلاب الصّورة، وتقديره للون والحركة والشّكل والطعم والرائحة والبعد عن التجريد[2]. وفي الإسلامي أحبّ من العصر الأموي عمر بن أبي ربيعة وغزله، ومن العباسي أحبّ بشار بن برد، وأبا نواس لما في شعرهما من لمحات فنيّة غنيّة بالخيال والعاطفة، والتّعبير عن الأفكار والعواطف بالصّور سواء الماديّة أو المعنوية، وذلك في لمحات فنية خفيفة وأسلوبيّة عميقة.

كما أنه لا يقبل بظاهر مواقف النّقاد والأدباء ولا بتنظيراتهم النظريّة حول التّراث والتّعامل معه فهو يدعو إلى الانتقاء الحذر منه وعدم الانخراط به تماما، لأنه في رأيه " ليس كلمة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلاّ في الحاضر، وكلّ قصيدة لا تستطيع أنْ تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثاً، ولكلّ شاعر أنْ يتخير تراثه كما يشاء [3]. لذا فلا بدّ من الرؤية الشّاملة عند الإقدام على قراءاته قراءة صحيحة تاريخية مرنة. من جانب آخر فإنّ صلاح عبد الصبور في كثير من كتاباته النّقدية يربط بين معطيات العصر الحديث المتجددة وبين معطيات الموروث العربيّ والعالمي القديم كاشفاً بذلك عن إشكاليّة التّصادم بين الحضارة التي يعنى بها الشّرق بمختلف طبقاته واتجاهاته وبين معطيات الحضارة الغربية والأوروبية إذ يرى أنَّ عالم الشرق العربيّ يعيش " الآن مرحلة تغير جديد، منذ أنْ اصطدم هذا الشّرق .....بالحضارة، التي تقدمت صناعياً وفنيّاً إلى حدّ كبير وطمح إلى أنْ يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته الخالدة أنْ تحتوي أدبه الجديد "[4] .

ومن أبرز القضايا النّقدية التي لفتت انتباه كثير من النّقاد الذين درسوا صلاح عبد الصّبور ناقداً قضية العلاقة بين الشّاعر العربيّ القديم والموروث الشعري، وأنّ هناك نوعاً من التّقارب في وجهات النّظر بينه وبين أدونيس في مقولته "هناك إذن شعراء يمتلكون التّراث ، وشعراء يمتلكهم التّراث "[5] . لذا فهو يدعو إلى التّمييز بين نوعين من الأداء الشّعري: الأول هو النوع الذي يكون فيه الشّاعر منتجاً ومتميزاً في تجربته الشّخصية وذلك بعد أنْ يدرس التّراث ويهضمه ويعاه ويصبح جزأً من نفسه وذاته وتكوينه الشّعري ليصل من خلاله إلى ما يميز أسلوبه الخاص، الثاني من الشّعر فهو ذلك الشّعر الذي تتوالد فيه المعاني من معاني سبق إليها شعراء آخرون .[6] .

ويبدو أنّ قراءته للتّراث الشّعري القديم قد أفضت به إلى نوع من عبقرية التّعبير التي استخدمها في إبراز معانيه وتجميل أسلوبه فكان بارعاً في تصوير المعاني التي يقصدها. فجاء بالصّور التي تحمل طابعاً إنسانياً مميزاً بإنسانيته التي لا ينقطع حدودها وكانت تمده بروافد من ألوان البيان والبديع، وما تفرع عنهما من الأنواع البلاغية للصّورة كالتّشبيه، والاستعارة، والكناية ليضفي على شعره هذا الرّواء الخالد. كما يبدو أنّه في قراءته للتّراث الشّعري العربيّ القديم قد أفضت به إلى نوع من اليقين، إذ أحبّ منه الكثير، وكره الكثير، حتى تخير تراثه الخاص منه، واختلط الخاص من تراثه بتراث غيره في تشكيل قصائده، فوظف الأساطير البابلية ورموزها، والمصرية ورموزها، والكنعانية والأغنية الشّعبية، والمثل الشّعبي، ودرس كتاب الموتى والإلياذة، ولم يكن دليله في تخير هذا التّراث وذاك هو قيمة الشّعر في لغته وإنّما بإنسانيته.

لقد انطلق صلاح عبد الصبور من نظرته حول فكرة التّراث والتّجديد إذ رأى أنّ مهمة التّراث والتّجديد "هي إعادة كلّ الاحتمالات القديمة، بل ووضع احتمالات جديدة واختيار أنسبها لحاجات العصر، إذن لا يوجد مقياس علمي فالاختيار المنتج الفعال المجيب لمطالب العصر هو الاختيار المطلوب، ولا يعني ذلك أنَّ باقي الاختيارات خاطئة بل يعني أنّها تظل تفسيرات محتملة لظروف أخرى، وعصور أخرى ولّت أم ما زالت قائمة "[7].

إنّ دراسته للتّراث الشّعري العربيّ القديم قد أبرزت لديه مجموعة من القيم التي زخر بها التّراث الشّعري وأولى هذه القيم ، ميل الشّاعر القديم إلى التأمل الميتافيزيقي والطموح إلى اجتباء أسرار ما وراء الحياة، وخاصة في تعامل الشّاعر مع قضية الحياة والموت. فالموت مثلاً عند طرفة بن العبد ينقل الإنسان من مجال الحركة إلى مجال الثبات والتّجمد، ومثوى الإنسان الحقيقي، فيما يرى الأفوه الأودي هو القبر وليس ما يسكنه في حياته. في حين يرى أبو متمم بن نويرة أنّ العالم بأسره يتحول إلى لحد كبير يضم رفات أحباء الشّاعر المفارقين للحياة، ويتهم أبو داود الأيادي الموت بالجنون، إذ يلتهم الناس ولا يبقى منهم سوى بقية فاسدة. ومثل هذه الرؤى تظهر عند كعب بن سعد الغنوي، وأبي نواس وابن الرّومي، وأبي الطيب المتبني، وأبي العلاء المعري[8]. بالإضافة إلى حشد هائل من المفردات والألفاظ والتراكيب القديمة التي زخرت بها أشعار القدماء .

إنّ هذه القيم تجعل الباحث يقف عند بعض معطيات التّراث القديم التي استغلها الشّاعر في شعره وبنى عليها كثيراً من صوره الشّعريّة، وأبرزها التّراث الدّينيّ الذي استلهم من خلاله نصوصاً من القرآن والتّوراة والإنجيل، وأحداثاً ومواقف وشخصيات متعددة .

1) توظيف التّراث الدّينيّ

لقد استخدام صلاح عبد الصبور كثيراً من معطيات التّراث الدّينيّ في ديوانه، وكانت ومصدراً مهماً من المصادر التي أفاد منها في خلق قسم كبير من صوره الشّعرية وتكوينها وجاءت إفادته منها من خلال الاقتباس الكلي للآية أو الجزء منها، وفي أحيان أخرى كان يقتبس النّص الدّينيّ مضموناً ولفظاً، وهو يحاول من خلال هذا الموروث أنْ يعيد للمتلقي أجواء وظروف الحالة الإنسانيّة التي كانت سائدة في المجتمع الحالي، بظروفه الزمانيّة والمكانيّة، فعندما يقتبس آية دينية أو مضموناً دينياً ويحولها إلى صورة شعرية فإنّه يقصد من ذلك إظهار الحالة السّابقة ومقارنتها مع الواقع الذي يريد التّعبير عنه ويكون ذلك إمّا من أجل خلق مفارقة درامية تسهم في بلورة الحدث وتبيانه وتقديم صورته وإمّا من خلال ربط المجتمع بموروثه الدّينيّ.

ومن العناصر القرآنية التي يجدها المتلقي في ديوان " الإبحار في الذاكرة " حيث اشتمل على عدد من القصائد التي يستهلها الشّاعر بآيات قرآنية. ومن هذه القصائد قصيدته " الموت بينهما " التي بدأها بقوله تعالى: " والضحى والليل إذا سجى " وقد كتبها على الصّورة الآتية:

والضُحَى/والليل إذا سَجى/ما ودَّعك ربُّك ومَا قلى/وللآخرةُ خيرٌ لكَ من الأولَى/ولسوفَ يعطيكَ ربُّك فتَرضَى[9].

وبعد عدة سطور في القصيدة يقف الشّاعر عند قوله: "وعلّم آدم الأسماء كلّها..." التي كتبها على هيئة سطور متفاوتة الطول والقصر فجاءت:

وعلّم آدم الأسماء كلّها/ثم عرضَهم على المَلائكة/فقال:/انبئوني بأسماءِ هؤلاءِ إنْ كنتُم صَادقين/قالوا:/سبحَانك، لا علمَ لنَا إلا مَا علَمتنا/إنك أنتَ العزيزُ الحكِيم/قال:/يا آدمُ أنبئهم بأسمائهم[10].

كما يستلهم الشّاعر أحياناً آية ليدعم من خلالها صورة رسمها في ذهنه لموقف ما أو لهيئة معينة. ففي قصيدة " رسالة إلى صديقة " يستلهم صورة من آيات سورة البقرة في قوله تعالى: " يكاد البرق يخطف أبصارهم كلّما أضاء لهم مشوا فيه "[11]. وذلك ليدعم صورة ابن عربي التي رسمها له عندما رآه في المنام، وكان وجهه كدينار ذهب وعيناه تفيضان بالفرح والسّرور وبياض ثوبه يكاد يخطف الأبصار. يقول:

بالأمسِ زرَاني ووجهُ السّمينُ يستديرُ/مثلُ دينارِ ذهبْ/ومقلتَاه حلَوتان... جرتَان من عسَل/عميقتان بالسُّرور/بياضُ ثوبِه يكادُ يخطفُ الأبصارَ[12].

وفي قصيدة " أغلى من العيون " يستلهم الشاعر صورة قرآنية من سورة طه في قوله تعالى " وهل أتاك حديث موسى إذ رأى ناراً ، فقال لأهله إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على الدار هوى "[13]. وهو هنا يتخذ من موقف موسى عليه السلام ، عندما رأى ناراً فوق الجبل فذهب إليها، فناداه الله سبحانه وتعالى وبشره بالهداية ليدعم من خلالها حالته قبل أن يلقى محبوبته . يقول :

كفاكِ نُعمَى ، نِعم مَا أعطيت/للمسافرِ الفقيرْ /ابنُ سبيلِ الحبِّ والسُّرور /كانَ بلا زادٍ يَسير/في المهدِ المَهجور/وفجأةً، لاحتْ له بشارةٌ بيضاء/رايةٌ منْ نور /راحةٌ منْ نور/وملْت نحو ظلك النَّدى ، يا حَبيبتي[14].

وفي بعض قصائده يلجأ الشاعر إلى استلهام بعض المواقف الدينية من التراث الإسلامي، وهنا يشير في قصيدة " أغنية للشتاء " إلى واقعة الخروج التي يستمدها من التراث الديني الإسلامي وإلى واقعة صلب السيد المسيح التي يستمدها من التراث الديني المسيحي وكلا الواقعتين تشيران إلى المعاناة والمكابدة من أجل المبدأ . يقول :

ينبئني شتاءُ هذا العام أنّ ما /ظننتُه.../شفايَ كانَ سمِّي/وأنَّ هذا الشعرَ حينَ هَزَّني/أسقطَني/ولستُ أدرى منذُ كَم من السِّنين /دْ جرحت/ولكنَّي من يومِهَا ينزفُ رأسي/الشِّعر زلَّتي التي من أجلِها هدمتُ /ما بنيتُ/من أجلها صُلبتُ

وحينما علقتُ كانَ البردُ والظُّلمة/والرَّعد/ترُجني خَوفاً /وحينما ناديتُه لم يستجبْ/عرفتُ أنّني ضيعتُ ما أضعتْ[15]

وهنا يشير الشاعر إلى قضية الإصلاح التي ناضل من أجلها كثير من المصلحين والأنبياء وتعلقه بالتجربة الشّعرية التي خرج من مدينته من أجلها كما خرج كثير من الرّسل من مدنهم بسبب ما لحق بهم من أذى على يد أقوامهم، وهذا كما يراه مصير كلّ مصلح ونبي ، فموسى خرج من مصر، ولوط خرج من سدوم ، ومحمد صلى الله عليه وسلم من مكة، أمّا الصلب فيشير إلى اضطهاد المسيح وصلبه للقضاء على دعوته من جانب وإلى معاناة الشاعر من أجل الكلمة والشعر الذي ألحق الضياع به من أجله .

وعندما يتأمل المتلقي الصورة الشعرية في القصيدة يلمس أنها تتفق مع ما طرحه من أفكار حول المعاناة والخوف من المستقبل والعاقبة التي تنتظره في وقت حلّ فيه الشتاء وأخبر بأنه سيموت وحيداً في شتاء مثله ، وأنّ هذا الشعر الذي وجد في يوم من الأيام شفاءه فيه قد أصبح سمه في هذا الشتاء .

أمّا الموروث الصّوفي فيعد نمطاً بارزاً من أنماط العناصر التّراثية الدّينيّة ، إذ يلمس المتلقي ارتباطاً واضحاً بين التّجربة الصّوفية وطبيعة التّجديد في تجارب الشّعراء المحدثين ، ولذا استعان الكثير منهم بالمعاني الصّوفية ومضامينها في التّعبير

كما يصول ويجول في أنفسهم من انفعالات ومشاعر ووجهات نظر. ففي قصيدة مذكرات بشر الحافي يستغل صلاح عبد الصبور ملمحاً جانبياً من تلك الشخصية ، فقدم للقصيدة حديثاً نثرياً يمهد فيه للبعد الذي أراده من هذه الشخصية، فبشر كان قد طلب الحديث وسمح سماعاً كثيراً ثم مال إلى التصوف ومشى يوماً في السوق ، فأفزعه الناس فخلع نعليه ووضعهما تحت إبطيه وأنطلق يجري في الرمضاء دون أنْ يدركه أحد احتجاجاً على انحراف الناس وبعدهم عن الحقيقة، فكانوا شياطين مسوخاً ، فانقطع الرزق واحتجب الخير عنهم . يقول:

حينَ فقدنَا جوهرَ اليقينْ/تشوهَت أجنةُ الحَبالَى في البُطونْ/الشّعر ينمو في مغاورِ العيونْ/والدّقن معقودٌ على الجبينْ/جيلٌ من الشَّياطين[13].

فالرؤية الصّوفية التي تمثلها الشّاعر وحّدت بين " الشّاعر الصّوفي من خلال إسقاط الماضي على الحاضر، تحمل في طياتها تجاوزاً للواقع المرير وتشوقاً إلى واقع يقترب من الحلم أو الأسطورة في بعض الأحيان على الرّغم من سلبياتها[14].

أمَّا ما استلهمه الشّاعر من العهد القديم فقد تمثل في مجموعة من القصائد الشّعريّة التي استلهم معانيها من نشيد الإنشاد. ففي قصيدته " أغنية حب " يستلهم ما في النشيد من صفات يضيفها على محبوبته ومسقطاً عليها ما في الطبيعة من معطيات كان الإنسان القديم قد استغلها وأسقطها على محبوبته، فتصبح ممثلة أمامه في كلِّ عنصر من عناصرها من جمال وعطاء ونبات ورائحة . يقول:

وجهُ حَبيبي خيمةٌ منْ نورْ/شعرُ حبيبي حقلُ حنطةْ/خدُّ حَبيبي فلقَتا رمَان/جيدُ حبيبي مقلعٌ من الرُّخامْ[15].

كما استمد من الإنجيل معان تعبر عن التّضحية والفداء من خلال فكرة الصّلب ، إذ إنّه في بعض القصائد يتخذ من نفسه مسيحاً يدعو إلى الإصلاح الكوني والتضحية في سبيل ذلك. ففي قصيدته " أغنية خضراء " يخاطب حبيبته ذات العيون الخضراء كي ترضى عنه ولا تتركه يتأوه في متاعب الحياة ومصاعبها ، لأنّه ذاق مرارتها كثيراً حتى تحول إلى إنسان مصلوب على صليب الحبّ. يقول:

أنا مصلوبٌ، والحبُّ صليبيْ/وحَملتُ عن النَّاسِ الأحزان/في حبّ إلهٍ مكذوبِ/لم يسْلم لي من سعي الخاسرُ إلاّ الشّعر/كلماتُ الشّعر/عاشتْ لتُهدهدني/لأمرّ إليها من صخبِ الأيامِ المضي[16].

(2) توظيف التّراث الأدبي

أمّا الموروث الأدبي فقد كان من أبرز الموروثات التي اتكأ عليها صلاح عبد الصبور في حياته الأدبية شعراً ونثراً ، فقد تمثل كثيراً من التّراث العربيّ القديم عبر عصوره المختلفة، ومختلف اتجاهات الأديان السّماوية من يهودية ومسيحية وإسلامية.

إنّ رؤية الشّاعر لتغيير مدلالوت ومفاهيم الشّعر وتطويره قاد كثير من الشّعراء إلى البحث عن الجذور الحضارية والتّاريخية ومحاولة الإحاطة الشّاملة بالتّراث الشّعري العربيّ وقراءته قراءة جديدة ، قدّم على أثرها كتابه " قراءة جديدة لشعرنا القديم " والقراءة كانت " كشفاً عن القيم الباقية من الموروث الأدبي والصالحة في نفس الوقت للاندماج مع المفاهيم العصرية ، بحيث يتم بهذا الاندماج مزاوجة فنية وفكرية ، يخرج من أعطافها الأدب العربيّ المعاصر[17].

لقد آمن أنّ قراءته للتّراث الشّعري العربيّ ستمده بالكثير من معطيات الثقافة وما تحويه من قيم واتّجاهات عقلية وانفعالية حيث كان على وعي تام بهذه المعطيات ومقومات التّراث ، إذ يجد الباحث في دواوينه الأولى اتكاءه على صور كثير من الشّعراء العرب وخاصة في قصائده الشّطريّة التي يلاحظ فيها نوع من التقليد والمحاكاة.

وتكشف أعمال صلاح عبد الصبور عن علاقته الحية بالموروث الشّعري انطلاقاً من إيمانه بالحضارة العربيّة قبل الإسلام وغيرها من الحضارات ، وولعه بتراثها وإطلاعه على جذور وروافد التّراث ووعيه به. ويبدو أنّ الشّعر عنده لغة قوامها مجموعة من العناصر، أولها الرمز، والصّورة ، والأسطورة، وقد وردت في أعماله إشارات إلى شعراء أمثال : امرئ القيس ، والمتنبي ، وأبي نواس، وبشار بن برد ، وقد تفاوت توظيف عبد الصبور للشعر القديم ، فكان يوظف بيتاً أو شطراً من بيت أو جزءاً أو كلمات منه وأحياناً يلجأ إلى تغيير الشّطر الموظف للإبانة عن فكره أو موقف معين ، وكلّ هذا من أجل توظف رؤيته في الحياة.يقول:

سئمتُ الحياةَ وعفتُ العمرَ وأنكرتُ مرَّ القضاءِ والقدَرِ[18]

وهذا يذكرنا بقول زهير بن أبي سلمى في معلقته

سئمتُ تَكاليفَ الحياةِ ومنْ يعش ثمانين حولاً لا أبالكَ يسأم[19]

وفي قصيدة كتبها وهو في سن السادسة عشرة من عمره نجده يورد مجموعة من الصّور الجاهلية مثل ، الأطلال، والأنواء ، الهاطلة ، وتراتيل الرّهبان ، ومزمجرة.... يقول:

أطلالُ حُبي عَزائي لو رضيتُ به فإننَا في خِداعِ الدّهرْ سيانِ

سألتُ برجِكِ والأنواءُ هاطلةٌوالليلُ يَسكبُ في أذني تبياني

في آهة صَعدت في النُّورِ هائمةً كصوتِ هيمانٍ أو ترتيلِ رهبانِ

لكنَهم سكبوا لحني ومَا عَلمُوا أنَّ الخلودَ طوَى شِعرِي وألحانِي

إنْ يرجموني بأصواتٍ مزمجرةٍ فلن يضيرَ إلهاً صوتُ إنسانِ [20]

وبعد أنْ استطاع الشّاعر إتقان أدواته الفنيّة ، بدأت الصّور الشّعرية التقليدية ، تأخذ أبعاداً جديدة في قصائده فنجده على سبيل المثال يستلهم بعض الصّور الشّعرية من ابن المعتز بعد أنْ يصوغها صياغة فنيّة جديدة . يقول:

وكانتْ السَّماء تموجُ بالحنانِ/والشّمسُ والهلالُ في الخضمِ/زورقان[21]

فقد ظهر تأثر الشّاعر بقول ابن المعتز الذي يشبه فيه الهلال بالزورق:

أهلاً بفطرٍ قـد أنارَ هلالُه فالآنَ فاغدُ إلى المدَامِ وبكرِ

وانظرْ إليهِ كَزورقٍ من فضةٍ قدْ أثقلتْه حمولةُ منْ عنبَرِ[22]

ويلاحظ المتلقي للنص الشّعري السابق أنّ استخدام الشّاعر لمثل هذه الصّور التقليدية في تشكيل صورة يعتمد فيها اعتماداً واضحاً على معطيات الشّعر الحديث في تعامله مع اللغة مثل تراسل الحواس، والتضاد، ومزج المتناقضات، والتّجميع.

ولم يقتصر صلاح عبد الصبور على استمداده الصّور من المصادر العربيّة، بل نجد تأثره واضحاً ببعض الشّعراء الغربيين، أمثال ت.س.إليوت، الذي استلهم من قصيدته " أغنية جي الفرد بروفرك " بعضاً من الصّور التي ضمنها قصيدته " لحن ".

لجأ الشّاعر إلى هذا التأثر والتضمين من قصائد إليوت، إذ كانت وسيلة بنائية لدعم المفارقة بين الأنا والآخر[23]. كما تأثر بروميو وجولييت لشكسبير، وبخاصة في مشهد الشرفة في قصيدته " لحن ". يقول:

جَارتي مدّت من الشُّرفةِ حَبلاً من نَغَم/نغمٌ قاسٍ رتيبُ منزوفِ القرارِ/نغم كالنَّارِ[24].

(3) توظيف التّراث النصي

وإذا بحثنا عنا الأصول الثقافية في شعر صلاح عبد الصبور وجدناها مستمدة من مجموعة من الروافد ، ممثلة بالأغنية الشّعبية، والأمثال، والسّير، وحكايات ألف ليلة وليلة، والشّعر التّراثي، حيث ملك القدرة على جعل هذه الروافد أداة تنطق عن خلجات نفسه ومكنونات ضميره، فعبر عن شعوره وأحاسيسه بالصّور التي يختارها من هذه الروافد لتأدية معانيه إلى المتلقي والتأثير فيه بواسطة القرائن اللفظية أحياناً أو بالإشارات النّصية الكاملة. ولم يأت توظيف هذا التّراث النّصي عبثاً في شعره، فهو غالباً يعبر عن المشاعر والهموم والأحاسيس النّفسية ، وحالته الوجدانية ، وعما يجول ويصول في خاطره ، كما كانت هذه الرّوافد تشكّل جواً أسطورياً وشعبياً داخل القصيدة.

إنَّ قالب الحكاية الشّعبية قد شاع في بعض قصائده ، ومن نماذجها في شعره قصيدة بعنوان " شنق زهران " . يقول:

كانَ زهرانُ غُلاماً/أمُّهُ سمراءُ... والأبُ مولدُ/وبِعينهِ وسَامةُ/وعَلَى الصَّدغِ حَمامَةْ/وعلَى الزَّندِ أبو زيدٍ سلامهْ/ممسكاً سيفاً، وتحتَ الوشمِ نبشٌ كالكَتابَهْ/اسمَ قريةٍ/دَنشوَاي/كانَ يا ما كانَ أن أنجب زهران غلاماً... وغلاماً/كان يا ما كان أن مرّت لياليه الطويلة [25].

أمّا الصّيغة المتكررة في قصيدة " كان يا ما كان " فهي مستعارة من الحياة الشّعبية وإذا كانت هذه الصّيغة تساعد في تبنية الحكاية الشّعبية بنقل متلقيها إلى أزمنة خيالية غابرة فهي هنا تقوم بتحويل الأسطوري إلى واقعي. وزهران بطل قسماته معروفة ومتجاوبة مع الشّروط الموضوعة السائدة "[26].

وفي قصيدة " أغنية حبّ " يغني الشّاعر لمحبوبته أغنية ذلك الإنسان الفقير الذي لا يملك سوى قلبه الذي سيقدمه هدية لها ، وهو قلب أبيض وطيب كاللؤلؤة التي ظل يبحث عنها في البحار دون جدوى . إنَّ الشّاعر قد صور بحثه عن اللؤلؤة في صورة مستمدة من ألف ليلة وليلة ، صورة سندبادية يقول:

صنعتُ مركباً من الدّخانِ والمدادِ والوَرق/ربّانها أمهر من قاد سفيناً في خِضم/وفوقَ قمةِ السفينِ يخفقُ العلمُ/جبتُ الليالي/باحثاً في جوفِها عن لؤلؤةٍ/وَعدتُ في الجرابِ نضعهُ من المحَار....وما وجدتُ اللؤلؤةَ/سيدتي إليكِ قلبي واغفري لي، أبيضٌ كاللؤلؤةِ[27].

وهذه الصّورة كما نرى صورة السندباد الذي ظلّ يجوب البحار والفيافي ليعود محملاً بالهدايا واللآلئ والكنوز، بينما شاعرنا ذلك السندباد الذي يجوب البحار متخذاً من الورق والمداد والدّخان مركباً له. ومن وجه حبيبته بيرقاً له، ولكنّه يعود بعد رحلاته الطويلة خاوياً لا يحمل في جرابه غير الحصى والمحار، وقبضة من الجمار، لأنّه لم يجد لؤلؤة يقدمها إلى حبيبته، لهذا فهو يقدم قلبه الطّيب هدية لها بدلاً من ذلك .

ومن أهمِّ سمات القصيدة عند صلاح عبد الصبور، الاعتماد على الرّموز الأسطوريّة والتاريخيّة، والعمل على جعل تلك الرّموز تستقطب حركات النّص الشّعري وتصره في وحدة متناغمة . لقد كان توظيف الأسطورة في شعره رؤية ثقافية وفينة تعتمد على مرجعيات ثقافية تاريخية أو أسطورية متعددة المصادر والأبعاد.

ويرى صلاح عبد الصبور " أنّ الحاجة إلى استعمال الأساطير قد نبعت بتأثير النزعة الجديدة إلى تجلية علوم الإنسان كعلوم الأنتربولوجيا والأنثولوجيا والنّفس، فقد كان العلم يرى في هذه الاهتمامات حتى عهد قريب مجموعة من المواد المبعثرة لا تستطيع أنْ ترقى إلى مستوى العلم . فما شأن العلم بالسّحر أو بعادات القبائل المتخلفة أو بطقوس الأديان البدائية أو بغيرها من مخلفات الإنسانية المضطربة في صورها ومعانيها ؟ ولكن البحث حين اتّجه إلى الإنسان رأى في هذه المواد المبتعثة كنوزاً من التّجربة والمعرفة فحاول أنْ ينسقها في علوم استدلالية، محاولاً أنْ يعرف الإنسان عن طريقها، بعد أنْ فشل في معرفة الإنسان عن طريق العلوم التجريبية الحديثة[28].

والأسطورة عنده تستمد رؤيتها من التاريخ بكلّ ما يحمل من نواح، إنسانية في مختلف المجالات الفكرية والثّقافية فهي ذات أبعاد رؤيوية إنسانيّة جوهرية تتخطى البعد الظّاهري السّطحي إلى ما هو أبعد وأعمق . يقول:

" وقد تكشف لشعرائنا العرب عالم الأساطير الفني إثر قراءة بعضهم لنماذج من الشّعر الأوروبي الحديث. فدأبوا على محاكاتها ، وفي ظني أنّ هذا المنهج ناقص. إذ إنَّ الدافع إلى استعمال الأسطورة في الشّعر ليس هو مجرد معرفتها، ولكنَّه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التّجربة من مستواها الشّخصي الذّاتي إلى مستوى إنساني جوهري. أو هو بالأحرى حفر القصيدة في التاريخ ، وبهذا المعنى فمن حقنا أنْ لا نستعمل الأسطورة فحسب ، بل كلّ المادة التاريخية المتاحة لنا من أساطير وقصص دينية وشعبية، وأحداث حقيقية مؤثرة في حياة الإنسان. وقصر القضية عندئذ على الأسطورة قصر تعسفي، يغفل الغاية، ويهتم بالظواهر الساذجة[29].

إنّ الرّموز الأسطورية التي أستعملها الشّاعر ، أمثال ما ورد في أسطورة سيزيف وأوزريس، قد عبرت عن رحلة الإنسان المصري وشقائه في هذه الحياة كفرد وكجماعة من أول الزّمان وحتى الموت، يقول:

فلم يملْ للشمسِ رأسَه الثَقيل بالعذابِ/والصخرةِ السَّمراء ظلتْ بينَ منكبيه ثابتةً/كانتْ له عمامةٌ عريضةٌ تَعلو/وقامةٌ مديدةٌ كأنَّها وثنٌ/ولحيةٌ الملحِ والفلفلِ لونَاها/ووجُهُه مثلُ أديمِ الأرضِ مجدورُ/لكنَّه والموتُ مقدورٌ/قضَى ظهيرةَ النَّهار والتُّراب في يده/والماءُ يجري بينَ أقدامِه/وعندمَا جاءَ ملاكُ الموتِ يدعوه/لوَّن بالدهشَة عَيناً وفماً/واستغفرَ الله/ثم أرتمَى[30]

وتأتي الأسطورة أحياناً أخرى لتبرز رابطة تعلق الإنسان بوطنه ، وخاصة حين يشير إلى صورة التابوت المنحوت من جميز مصر الذي يستحضر إلى الذهن ما حدث لأوزوريس في الأسطورة. يقول:

لقاكِ يا مدينَتي حجّتي ومبكَايا/لقاكِ يا مدينَتي أسايَا/وحينَ رأيتُ من خلالِ ظلمةِ المطَار/نُورِكِ يا مدينَتي عرَفت أنَّني غللت

إلى الشوّارعِ المسفلته/إلى الميادينِ التي تموتُ في وقدَتِها/خضرة أيامي/وأن ما قدّرَ لي يا جرحِي النَّامي/لقاكِ كُلما اغتربتُ عنكِ/بِرُوحي الظَّامي/وأنْ يكونَ مَا وهَبتُ أو قدّرتْ للفؤادِ من عذابِ ينبوعِ إلهَامي/وأنْ أذوبَ آخرَ الزمانِ فيكِ/وأنْ يضمَ النيلَ والجَزائرَ التي تشقُّه/والزيتُ والأوشَابَ والحجرَ/عظَامِي المفتتةِ/على الشَّوارعِ المسفلته/علىَ ذرىَ الأحياءِ والسِّككِ/حينَ يلُم شمْلَها تابُوتي المنحوتِ من جميزِ مصرَ[31].

وفي أحيان أخرى يتعامل الشّاعر مع الفكر الأسطوري من خلال تشكيل موقف رؤيوي في القصيدة . ففي قصيدة " لحن " يتحدث الشّاعر عن علاقة قامت بينه وبين جارته مستغلاً ما ورد في حكايات ألف ليلة وليلة من أساطير حول الحبِّ الذي يقع بين شاب فقير وأميرة ذات حسن وجمال . يقول:

بينَنا يا جارَتي بحرٌ عميقْ/بيننا بحرٌ من العجزِ رهيبٌ وعميقْ/وأنَا لستُ بقرصَان ولم أركبْ سفينهْ/بيننَا يَا جارَتي سبعُ صحَارى/وأنَا لم أبرحْ القريَةِ منذُ كنتُ صَبياً/ألقيتُ في رَحلي الأصفادَ منذُ كنتُ صبيّا/أنتِ في القلعةِ تغفينَ على فرشِ الحَريرِ/وتَذُودِين عنْ النَّفس السّآمهْ/بالمَرَايا واللآلي والعُطور/وانتظارِ الفارسِ الأشقرِ في الليلِ الأخيرْ/جارتي لستُ أميراً أنا لا أملك ما يملأ كفي طعاما[32].

يرى عز الدين إسماعيل في هذه القصيدة أنّ الناحية الأسطورية تمثل فيها ما كانت " تمثله الأسطورة من صراع بين الجنس وغريزة الموت...وهي قصيدة تجسم لنا شعور بالرّغبة في الحياة والخوف من المجهول. وهو شعور قديم حاول الإنسان منذ القدم أنْ يعبر عنه، وصنع من أجل ذلك الأساطير المختلفة التي شاء أنْ يخلق لنفسه حالة من التّوازن الوجودي بين المعروف والمجهول ، ونفس الشيء صنعه الشّاعر الحديث حين واجهه ذلك التقابل الحاد بين المادي والروحي فحاول أنْ يخلق الأسطورة التي تفسر هذا التقابل وتجمع بين هذين المتقابلين في إطار حيوي يصنع منهما شكلاً واحداً منظماً ووجوداً متسقاً "[33].

والشّاعر جعل من الأسطورة الموجودة في القصيدة معادلاً يعبر من خلاله عن مشاعره وأحاسيسه، وبيان ما يدور في المجتمع المصري من تمييز بين أفراده بانتشار ظاهرة الطبقية .

وفيما يتصل بإعادة النظر في التراث ، فهو يقيمها على ثلاثة أسس :

الأول: الانتخاب .ذلك أنّ الدعوات المعاصرة الآن " تشيع إلى بعث التراث العربي القديم من جديد ، ويتحدّث عنها بعض الناس في توسع وإفراط ، وهم يظنون أنّ كلّ ورقة قديمة هي تراث، وكلّ صفحة صفراء أو مخطوطة ينبغي أن تعاد طباعتها على الورق الأبيض الصقيل. وهم ينسون أنّ القدماء أنفسهم كان فيهم الصالح والطالح والهازل والموهوب والعاطل من الموهبة ، مثل أهل عصرنا سواء بسواء "[34].

فكتب الأدب كما يرى " تحفل بأسماء الشعراء الذين يتجاوزون بضعة الألوف عدًّاً ، ولكن كم منهم هو الموهوب الذي ثبت لامتحان زمانه ، ثم هو جدير بعد ذلك بأن يثبت لامتحان زماننا، ثم يستطيع أن يثبت لامتحان الأزمان القادمة وقل في كتب اللغة والأدب والتاريخ والنوادر ما تقوله في دواوين الشعراء "[35].

ولذلك يجب علينا قبل التفكير في إحياء التراث الأدبي العربي أن نتخير منه ما يصلح لكي يكون نموذجاً صالحاً للقراءة، وتحقيق الفائدة .

الثاني : إعادة التفسير . وهو ما يسميه بالقراءة الجديدة ، التي يمكن من خلالها أنْ يجلو الكثير عن وسائل الانتفاع من التراث و" تحدد جدواه للحياة القادمة التي نريد أن نصنعها .... إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معيناً على صلابة جذورنا في الأرض ، لا مشغلة تشغلنا بالماضي عن الحاضر"[36].

الثالث: وهو ما يسميه بالتجاوز ، وهنا نرى تقارب وجهتي نظر صلاح عبد الصبور وأدونيس في اعتبار التراث مادة حية وليس تركة جامدة ، ولا أعمال مقدسة ، ولكنه مرحلة من مراحل الفن يجب أن يتجاوزها الفنان بما يضيفه من إبداع على أدبه وفنه .وفي اختصار يرى الشاعر عبد الصبور أن عودة الفنان إلى تراثه يجب أن تكون " عودة متبصرة متيقظة، وأن يلتق هذا التراث في نفوسنا مع الحضارة المعاصرة، ويدمجا معاً، ويتم باندماجهما مزاوجة ذوقية فنية يخرج من ثوبها الشاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية من هذا الزواج التاريخي بين وراثتنا وتقاليدنا، وبين حضارة العلم المعاصر"[37]، كما أن التجاوز " يتيسر إلا بعد المعرفة الصادقة وبعد اختيار الآباء والأجداد الشعريين "[38] من التراث العربي القديم والأوروبي المعاصر.

وينطلق في دعوته للشعراء المعاصرين إلى التوازن في الاختيار بين عنصري المعاصرة والتراث، وعدم تغليب أحدهما على الآخر، وهذا ما يجعله يرفض محاولات الكثير من الشعراء الذين غلبوا بعض هذه الأطراف على الآخر، فلا يمكن أن " يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلاً من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة"[39]ويرى" أننا أمة تحمل تاريخاً على ظهرها، وقد يصبح ذلك التاريخ عبئاً ثقيلاً، لو لم ندرك أنه كحاضر قد مضى وانقضى، ولم تعد له قدرة على الحياة في الزمن، بعد أن أصبح خارجه، إلا إذا نظرنا فيه نظرة جديدة. وبين التاريخ والتهوين من شأنه، وبين إكبار الوالدين وتأليههما وتقليدهما..وبين التمرد علهما ووضع أعمالهما تحت مجهر الفحص الجارح.. يسقط كثير من المواليد الأحداث"[40]

وهو يتابع بالنقد كلّ من ينقطع عن كلّ مصادر المعاصرة فيقول :" وللتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشّاعر العظيم ، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعاً شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه الجاهز الذي درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنساناً اختار الأوصاف المتواترة التي وردت في محفوظة من الشعر، وحتى اللغة عندئذ تفقد فرديتها وأصالتها وتصبح لغة عامة "[41].

وعلى الرغم من أنّ صلاح عبد الصبور أفاض في الحديث عن أهمية التراث وكيفية الاستفادة منه إلا أنّه جعل للمعاصرة نصيباً واسعاً في تنظيراته النقدية باعتبار أنّ هناك مسالة ما يسميه بالتراث العالمي، والذي لا يستطيع أي فنان الانفصال عنه، وفي اختصار " إنّ الميزة الحقيقية في الفن والأدب أنهما تراث ممتد يستفيد لاحقه من سابقه، ويقنع كلّ فنان بإضافة جزء صغير إلى الخبرة الفنية التي سبقته، وتظلله كلّه روح المسؤولية عن البشر والكون. ومن هنا لا يجد إليوت غضاضة في

التضمين من دانتي أو بودلير، أمّا أولئك الذين ما زالوا يصدرون عن نظرية السرقات الشعرية لا يدركون شيئاً من جوهر الفن ... وكلّ فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالمي، ولا يحاول جاهداً أنْ يقف على إحدى مرتفعاته فنان ضال ! وكلّ فنان لا يعرف آباءه الفنيين ... لا يستطيع أن يكون جزءاً من التراث الإنساني ، وهو في الوقت ذاته لا يستطيع أن يحقق دوره كإنسان مسؤول في هذا الكون "[42].

(2)أمّا نظرة أدونيس للتّراث الشّعري والدّينيّ ، فتعتبر نظرة مغايرة لما ألفه النقاد والشّعراء العرب في بداية القرن العشرين ووسطه ، إذ يلمس الدّارس لجدلية التّراث عنده جوانب متشعبة سواء أكان في المفهوم أم المضمون. ومن الجدير ذكره أنّ أدونيس قد شغل نفسه بقراءة التّراث العربيّ أدبياً ودينياً، قراءة ناقدة متفحصة اعتمد فيها على خبراته الثقافية ومطالعاته الذاتية ، إضافة إلى إفادته من الأفكار النّقدية الغربيّة التي أطلع عليها من خلال قراءته للتّراث الإنساني العالمي، ومن الآفاق التي منحتها حركة الشّعر العالمي المتمثل في الحداثة الشّعرية في الأدب العالمي . إنّ هذه الآفاق قد دفعت أدونيس مراراً وتكراراً إلى اصطناع أشكال شعرية جديدة، ومشكلات ميتافيزيقية، وصوفية تعبر عمّا يعانيه الشّاعر من المستويين الفكري والرؤيوي. وبالتالي تساعد المتلقي على تحقيق نظرة شاملة للنص الشّعري .

وقد يشير أدونيس إلى التّراث عبر أكثر من مفهوم. فقد يستخدم الماضي ويقصد به التّراث ، وقد يستخدم القديم ويقصد به التّراث أيضاً، ففي إشارته إلى الماضي، يقول: " لا أعني بالماضي هنا، الماضي على الإطلاق، وإنّما الأشكال والمقاييس التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها، وبات من الضّروري أنْ يزول فعلها لزوال الظّروف التي كانت سبباً في نشوئها ، هذا يعني بعبارة ثانية أنّ الماضي لم يعد يهم الشّاعر العربيّ الجديد، كقدسية مطلقة نهائية، وإنّما أصبح يهمه بقدر ما يدعو إلى الحوار معه "[34] ، وهذا الموقف يمكن أنْ يلحظ من قوله " إنّ ماضينا عالم من الضّياع في مختلف الأشكال الدّينيّة والسياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة. إنّه مملكة من الوهم والغيب تتطاول وتستمر وهي مملكة لا تمنع الإنسان العربيّ من أن يجد نفسه حسب، وإنّما تمنعه كذلك من أن يصنعها.. ولمّا كانت بنية الثقافة والحياة العربيّتين السائدتين تقوم في جوهرها على الدين ، فإنّنا نفهم أبعاد ما يقوله ماركس، نقد الدّين شرط لكلّ نقد "[35]. ومثال ذلك قوله في القديم " والحقُّ أنّ القديم هو مركز الجاذبية والثقل في الثقافة العربيّة السائدة ، فهي لا تفهم الإنسان إلا إرثاً ومكملا ، بحيث إنّ الحاضر والمستقبل ليسا إلا نوعاً من القديم ، أو نوعاً من التعليق عليه "[36].

وفي مكان آخر يقول:" إنّ في القديم، كما كان يرى النّقاد العرب، ضماناً ليس للأصول الأولى فحسب، بل للحاضر والمستقبل كذلك. كأنّ ما كتب في الماضي كتب في مناخ الكمال والعصمة. هكذا يصبح القديم حقيقة أولية تؤدي إلى اعتبار الشّاعر القديم خالقاً أعطي له بامتياز خاص أنْ يكتشف منذ اللحظة الأولى أسرار الشّعر والجمال كلها "[37].

وقد نلحظ هذا التأثر واضحاً في استخدامه الأسلوب الصّوفي الذي بقي من خلاله الشّاعر مشدوداً إلى الماضي يبعث منه شيئاً ويبدع آخر. وقد نلحظ هذا التأثر في بعض قصائده مثل قصيدته " تحولات العاشق ". يقول:

يَغلبني الحالُ/أدخلُ صحراءَ الجزعِ هاتفاً باسْمكَ /نازلاً إلى الأطباقِ السُّفلي/في حضرةِ العَالمِ الأضيقِ/أشاهد النَّار والدَّمع في صحنٍ واحدٍ [38].

وثانيهما من مقطع " السّماء الثامنة " في " مرايا وأحلام ". يقول:

وانطَلَقَ الرفرفُ .... صَار يَعلُو/وحَطَّنِي في حضرةِ الإلهِ ، ما رأيتُه/لمْ ترَه عينٌ ، وَما سمعَته /لم تسمَعْه أذنٌ /نوديتُ :لا تخفْ خُطْوَةٌ خُطْوَةٌ كأنّني خطواتِ ألفِ عامٍ/أحسستُ حولَ كَتفِي/يداً ولَم تكُن محسوسةً/فأورثْتُ قلبي كلَّ عام[39] .

وهذا يدل على أنّ القصيدة قد احتفظت بقدر كبير من العلاقة بالتّراث العربيّ بمفرداته وصوره وتراكيبه ولا يخالف ما كانت تتمتع به القصيدة التقليدية من سمات فنيّة وأسلوبية في التّعبير، ومع ذلك كانت القصيدة جديدة كلّ الجدة في معطياتها ورونقها الخاص بها. إنّها تعتمد على الرؤية النافذة العميقة التي هي أساس الشّعر وليست اللفظة هي الأداة الرئيسة في التّعبير. وبالرّغم من أنَّ أدونيس قد استطاع أنْ يحقق ثورة عروضية على صعيد الشّكل ألا أنّه استطاع في المقابل أنْ يحافظ على بعض الأصول القديمة في شعره، وعدم التّخلي عن الموروث الشّكلي للقصيدة بالرّغم من مخالفته لأعداد التفعيلات في القصيدة الواحدة، لكن هذه المخالفة فيها الكثير من التّنظيم والاهتمام بفاعلية الإيقاع والموسيقى الدّاخلية والبناء الهارموني الشّامل للقصيدة [40] يقول:

ضَيعتُنا في التَّل شبابةٌ/مصدورةُ اللحْنِ/تغْفُو على بحةِ أنْغامِها/تغفُو بِلا جفنٍ /أطفالُها نوافذُ أغلقتْ /في وجْهَها الأرضُ /كأنَّهم فيما يعَانَونَهُ /ما رَضِعوا ثدياً ولا عُضْواً /ضيعتُنا تبْكِي ففي دمعِها /يغتسِل المحَلُّ /وتلُّها الأجردُ والسهلُ /ضيعتُنا تبكَي بلاَ جفنٍ /مصدورةُ اللحنِ /تقولُ هدَّمت فمَن يبنِي [41].

فالأسطر في القصيدة مبنية على البحر السّريع ، ولكن عدد التفعيلات يختلف من سطر إلى أخر بشكل نظامي، تأتي أحياناً ثلاث تفعيلات ثمَّ تفعيلتان. وأحياناً يأتي بيت تام من السّريع بثلاث تفعيلات تليها ثلاث أخرى.

أمّا قصيدة " البعث والرماد " فيلمس الدّارس تطويراً لموقفه من الرّؤيا التقليديّة التي درج عليها كثير من شعراء عصر النهضة في بدايات القرن العشرين .

تتألف هذه القصيدة من أربعة مقاطع يحمل كلُّ مقطع منها عنواناً فرعياً ، وهو نمط جديد على القصيدة العربيّة بدأه أدونيس في فترة مبكرة من حياته الشّعرية، وأصبح شائعاً فيما بعد. لكن هذا لا يجعل المتلقي يرى أنَّها أربعة قصائد مستقلة، بل تشكل هذه الأنماط بمجموعها قصيدة واحدة ، بما فيها من تحولات حتى تصل إلى غاية واحدة ومحددة .

هذه القصيدة طويلة، ولكنها في الحقيقة تصدر عن بؤرة تصوريّة وشعوريّة واحدة وهذا يخالف الشّعر التقليدي الذي يركز على الصّورة الخارجية النقلية والعقلية دون ترابط أو تنام داخلي يربط بين أجزاء النّص ليشكل في النّهاية رؤيا كلية مترابطة تتحد بالنفس والحسّ لترد الصّورة حيّة يفدها الخيال والعاطفة، وتتكامل فيها شيء من الإيحاءات النفسية العميقة .

ففي المقطع الأول الذي يحمل قصيدة بعنوان" الحلم "يلمس الدارس تطويراً لموقف أدونيس من التّراث الذي يبدو فيه عدم إنكاره بقدر ما يهدف من خلاله إلى التّطلع نحو المستقبل. والحلم كما يبدو للدارس لا ينتمي إلى عالم الواقع المباشر، يحلم أنّ في يده جمرة، وهي تلك الجمرة التي أكلت الفينيق، وهي جمرة من بقايا ذلك الطائر المحترق في

هيكل بعلبك، إنّه الطائر الأسطوري الذي بقي يحترق في عشّه من الدّاخل ليوجد طائراً آخر جديد من رماده في حركة سرمدية غامضة .

أمّا الأفق العام للقصيدة فهو يتمثل في البعد الزّمني الحضاري القديم، صلة الشّاعر بالقديم المتمثل بـ" الفينيقيين " وهذا دلالة واضحة على افتخار الشّاعر بالحضارة السُّورية القديمة التي تضاهي افتخار المصريين بحضارة الفراعنة. إنّ الشّاعر في هذه القصيدة مرتبط ارتباطاً واضحاً بالتّراث لكنَّ هذا الارتباط لا يمنعه من التّطلع نحو المستقبل عبر الأفق من خلال الجمرة القادمة . إنّ هذا الأفق يبعث في القصيدة الحسّ الأسطوري لينقله إلى عالم طقسي هياكلي. وتدخل مدينة صور التي تحمل جماليات المكان في القصيدة وكدلالة مكانية باعتبارها مركز الحضارة الفينيقية.

أما الأبعاد الأسطورية القديمة في هذه القصيدة فقد تمثلت في ثلاثة هي: الطائر والهياكل، وشعر المرأة الذي أخذ بعداً أسطورياً في القصيدة إذ يقال إنّ مدينة صور قد هوجمت فلم يجد أهلها حبالاً للسفن ، فقصّت النساء جدائلهن لصنع الحبال لهذه السّفن فصار شعر المرأة وسيلة لإنقاذها وتحول إلى سفينة يشير من خلاله الشّاعر إلى بعد رمزي للإبحار والدّخول في عالم جديد[42].

ولكنْ على الرّغم من سعة إطلاع الشّاعر على ثقافة الكثير من شعوب العالم العربيّة منها والغربية، فقد كان متحفظاً في إبداء مفهوم واضح للتّراث ورأي قاطع، يقول: " أود أن أبدي تحفظاً إزاء استخدام كلمة " التّراث " فهو مصطلح مبهم، والانطلاق من مصطلح مبهم لا يؤدي إلاّ إلى الأحكام المبهمة، خصوصاً أنّ التّراث كم متناقص، ولا يمكن تقويم الكم المتناقض ككلّ لذلك أفضل في دراسة ماضينا الثقافي استخدام عبارات محددة كالفكر العربيّ، والشّعر العربيّ...الخ على أن يكون واضحاً ، أننّا نقصد مفكرين محددين وشعراء محددين، فالفكر والشّعر لا يقيم في المطلق، وإنّما يقيم في نتاج معين أو لشاعر معين "[43].

ويبدو أنّ مفهوم أدونيس للتّراث قد اعتمد على فهمه لطروحات التّراث الإنساني الذي حاول من خلاله أنْ يبني الكثير من المفاهيم ويطبقها على الأدب العربيّ نظرياً وعملياً وأن يرسم مفاهيم نقديّة جديدة، ولهذا بدا ناقداً متردداً في تحديد مفهوم معين للتّراث كما بدا بعض النقاد المعاصرين، ومشيراً من خلال بعض تنظيراته إلى إشكالية تحديد مفهوم واضح له. يقول: " ينبغي أولاً أن نسأل ماذا تعني هنا كلمة " تراث " ؟ هل التّراث الإبداع أم المبدع؟. هل هو اللغة أم المادة ؟ هل هو الذّات أم الموضوع ؟ أم هل هو هذا كلمة وكيف ؟ إنّها أسئلة تدفعنا إلى أخرى تفريعية لكي نحيط بالإشكالية التي تنطوي عليها مثلاً ، هل التّراث مجموعة محددة من الشّعراء ؟ وحينذاك هل تعني العلاقة بالتّراث تقليد هؤلاء الشّعراء أو أتباعهم في نهجهم الشّعري ؟ أو لعل كلمة تراث تعني مرحلة شعريّة معينة أو مراحل معينة، أو تعني نصوصاً شعريّة معينة... أو لعل " التّراث " روح ما ؟ "[44].

إنّ الأمر اللافت للنظر في طروحات هذه الأسئلة التي تتردد في دراساته النقدية هو وعيه لمثل هذه الأسئلة وطرحه إياها، ومحاولة إسنادها بتطبيقات عملية من واقع التّراث العربيّ تستند في معظمها على تشتت المعطيات التّراثية عند الشّعراء العرب الجاهليين ومن جاء بعدهم من العصور اللاحقة. ومن هذا المنطلق يريد أن يحيل إلى مفهوم " أن التّراث الشّعري العربيّ ، شأن كلّ تراث حيّ، ليست له، إبداعياً ، هوية واحدة، هوية التّشابه والتآلف، وإنّما هو متنوع، متمايز إلى

درجة التّناقض، وإذا صح الكلام على هوية أو وحدة في هذا المستوى، فإنّها هوية المتعدد المتباين، ووحدة المختلف الكثير "[45].

إنّ أدونيس قد عاصر ظروف الحرب العالمية الثانية وأثرها على كثير من الاتّجاهات الفكريّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة ، وهي ظروف جعلته يعيد التفكير في الأفكار والقيم والمبادئ التي اعتاد عليها الناس. لهذا فإنّ كتابه الثابت والمتحول يمثل عالماً مغايراً كلّ المغايرة لعالم الكتابات التي كانت تمثل الأدب العربيّ وقضايا الالتزام من قبل.

لقد جاء مفهوم أدونيس للتّراث من خلال كتابة " الثابت والمتحول " إذ يطبق نماذج من الثّابت في الثقافة العربيّة والمتحول منها لجميع مظاهر الثقافة وبينها التّراث الأدبيّ بهدف التّجديد. فالخطر كما يراه هو في الثابت الذي تجلى في بعض المجالات منها الدّينيّة والسياسية، في حين يرى في المتحول تغييراً في هذه المجالات التي كبلت أيدي الشّعراء العرب وجعلتهم يحومون في شرنقة التّراث الثابت وعدم الخروج عليه ، إنّ المتحول يتطلب تحرير الإنسان من جميع أشكال الماضي بما فيه من سلطات دينية أو سياسية واعتباره جزءاً لا يتجزأ من المعرفة الإنسانيّة كونه مبدعاً وخلاقاً أكثر منه تابعاً.

يقول أدونيس: " إنّ كلّ تغيير في الثقافة العربيّة يفترض الإيمان بأنّ أصلها ليس واحداً، بل كثيراً ، وبأن هذا الأصل لا يحمل في ذاته حيوية التّجاوز المستمر إلاّ إذا تخلص من المبنى الدّينيّ التقليدي الاتباعي ، بحيث يصبح الدين تجربة شخصية محضة وبأنّ لا أولوية للمعنى عن الصّورة أو للنطق على الكتابة ، بل هناك جدلية وحدة فيما بينهما "[46].

فالتّراث ليس كلمة جامدة ، ولكنّه حياه متجدد وجديدة ، ومعطيات الماضي لا يمكن أنْ تحيا إلا بحياة لا تنظر له بعين الجلالة والتقديس ، إذ لا يستحق بعد أنْ يكون التّراث معطىً إيجابياً ، ونتاج معرفة جديدة ، فالشّاعر من هذا المنظور هو الذي يخلق التّراث ويخلق النّص الإبداعي، والنّص الإبداعي هو النّص الشّعري الذي يحمل أفق من الدلالات والمعطيات الجديدة. وعلى هذا تبدو قراءة أدونيس لشعر أبي نواس قراءة جديدة خالفت القراءات السّابقة لشعر هذا الشّاعر.

إنّ أدونيس يرى أنّ التفاعل والتّواصل مع التّراث القديم لا يكون " فعالاً يغني الإبداع الشّعري العربيّ إلاّ إذا كان كلحظة خاصة من الممارسة الإبداعية انقطاعاً عن كلام الشّعراء الذين سبقوه، ذلك أنّ هذا الانقطاع هو الذي يحول دون أنْ يصبح الشّعر تقليداً أي دون أنْ تتحول الفاعلية الإنسانيّة إلى مجرد تكرار واستعادة ، فالشّعر لا ينمو إلا في نوع من الجدلية العندية أو التناقضية ، وعلى هذا يقوم التّراث الإبداعي الفعال ، وهو ما سميته بالمتحول، وعنيت بذلك شعرياً النصوص التي يمكن وصفها لا تستنفد ، أي التي تكون بسبب من فعاليتها المشعة حيّة دائماً ، حاضرة دائماً في إشكالية الإبداع الفني"[47]. لهذا فقد رأى أنّ العالم العربيّ الآن هو " عالم الإبداع، الرفض، الرؤيا النقاء، والتموج المتواصل"[48]. ومن هنا كان أبرز ما يلح على ذهنية أدونيس أنْ يقرأ التّراث القديم قراءة من الدّاخل تؤدي إلى قراءة أخرى تغني الإبداع ولا تقلل من شأنه، وهذا يعني أنّ القراءة التي يريدها من قراءته للتّراث هي الوجه الآخر لما هو مكتوب، بل هي الأكثر صدى وحقيقة ما يخفيه النّص. وقد أشار إلى ذلك صراحة عند قوله : " أحب هنا أنْ أعترف بأنّني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنّي كنت، كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أنْ تجاوزوا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أنْ يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة "[49].

وفي سياق آخر يتبنى أدونيس موقفاً متطرفاً من التّراث إذ يرى أنّ " حضورنا الإنساني هو المركز والنبع، وما سواه ، والتّراث من ضمنه يدور حوله ، كيف يريدوننا إذن أنْ نخضع لما حولنا. لن نخضع سنظل في توازٍ معه، سنظلّ في محاذاته وقبالته وحين نكتب شعراً سنكون أمناء له قبل أنْ نكون أمناء لتراثنا. إنّ الشّعر أمام التّراث لا وراءه فليخضع تراثنا لشعرنا نحن، لتجربتنا نحن لا يهمنا في الدَّرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشّعري في هذه اللحظة من التّاريخ، وسنظل أمنا لهذا الوجود. من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين، لا يقدم نتاجهم إلاّ صورة الصّورة، أمّا نحن فنخلق صورة جديدة "[50]. ومن هذه الرؤية تبدو مطالبة أدونيس بالانفصال عن التّراث إذ يرى أنّ ما يطمح إليه هو تأسيس عصر عربيّ منفصل تماماً عن الماضي. نحن أمام انعطافه فنيّة جديدة وحادة في حياة الشّعر العربيّ وفي تجربته الفنيّة بشكل عام، وذلك على مستوى الشّكل والمضمون معاً ، ومعنى الشّعر بالذات.

إنَّ منظور أدونيس في دعوته إلى انهيار المفهومات الثقافية العربيّة السّابقة لم تجعله يلهث إلى الحداثة من منظور غربي، ولكن ضمن معطيات التّراث العربيّ ، فقد استطاع من خلال رؤيته الإبداعية في التّعامل مع الثقافة العربيّة أنْ يستفيد من قراءاته لبعض الشّعراء والأدباء الغربيين أمثال، بودلير، ومالارميه، ورامبو، ونرفال، وبريتون أنْ يكتشف ويرى حداثة بعض الشّعراء العرب القدماء أمثال، أبي نواس، وأبي تمام، والتّجربة الصّوفية. كما أنّ قراءاته للنقد الفرنسي الحديث قادته إلى اكتشاف بعض معطيات النقد الحديث في كتابات عبد القاهر الجرجاني وما يتعلق بمفهوم الشّعرية[51]. يقول: " لا يصح أنْ تبحث الحداثة العربيّة من منظور غربي، وضمن معطيات الحداثة الغربية، وإنّما يجب أنْ تبحث في أفق الفكر العربيّ أصولاً وتاريخاً ، وضمن معطياته الخاصة وبأدواته المعرفية "[52].

لهذا فإن رؤية أدونيس لم تجعله ينكر التّراث، بل محاولة تقويمه من الناحية الفكريّة إذ يلمس المتلقي في دراساته الحداثية محاولة لإعادة النّظر في مسيرة الحداثة وذلك بوعي التّراث واستكناه معطياته، وكشف مساحات الإبداع فيه ثم وعي الآخر واستيعاب مناهجه الفكرية والأدبيّة. ومن الواضح أنّ اتجاه هذا الشّاعر كان نتيجة الاحتكاك بالحياة الغربية والفكر العربيّ . لكنه أكثر تؤدة من غيره في اندفاعه نحو الأفكار الجديدة الآتية من الغرب. إنّ أدونيس لم يجزم في كتاباته النقدية بالقطيعة بين التّراث والمعاصرة بل يرى أنّ الشّاعر العربيّ مشدود إلى تراثه وجزء لا يتجزأ منه ، فالشّاعر العربيّ الحديث " أياً كان كلامه أو أسلوبه، وأياً كان اتجاهه إنّما هو تموج في ماء التّراث أي جزء عضوي منه "[53]. وفي جانب آخر يشير إلى العلاقة بين الشّاعر الحديث والتراث على اعتبارها علاقة مدّ وتواصل إذ يرى أنّ هوية الشّاعر العربيّ الحديث " لا تتحد بكلام أسلافه، مهما كان عظيماً، وإنّما تتحد بما يصدر عن اللسان العربيّ ، مفصحاً عن هذه الهوية بكلام عربي. لهذا حين نسمع مثلاً قولاً يصف هذا الشّاعر العربيّ أو ذلك بأنّه يهدم التّراث، أو بأنّه خارج على التّراث، فإنَّ هذا القول يعني أولاً أنّ الشّارع المعني لا يهدم التّراث ككل أو أنّه خارجه ككل، وإنّما يعني أنّه يهدم فكرة أو صورة محددة للتّراث في ذهن أصحاب هذا القول، وبأنّه خارج هذه الفكرة أو هذه الصّورة. ويعني ثانياً ، أنّه قول أيديولوجي محض . أي أنّه حاجب ومشوه وأنّه هراء باطل ... الشّاعر العربيّ الحديث من حيث هو تواصل في المد الشّعري العربيّ ، حتى حين يكون ضدياً "[54]. ولعل هذا ينطبق مع قول صلاح عبد الصبور عندما يرى " أنّ الشّاعر المعاصر مطالب بأنْ يتخذ موقفاً أولاً من تراثه الشّعري كشعر وثانياً من الحياة العربيّة كحياة. وهذا يعني أنَّ الشّاعر مطالب بأن يعيد النّظر في تراث العرب الشّعري . ونحن نعلم أنَّ هذا التّراث تجمد تجمداً ملحوظاً سواء في إبداعه أو في نقده. وكان من الظّواهر المصطحبة

لحركة الإبداع الشّعري الجديدة ظاهرة إعادة النّظر في تراثنا الشّعري القديم لمحاولة استكشافه مرة ثانية على أضواء جديدة ومحاولة تبني تراث شعري يختلف عن الذي تعلمناه في المدارس والذي تلقناه في صبانا من خلال كتب كتبت بأذواق تخالف أذواقنا المعاصرة، وبأهداف وطموح تخالف ما يطمح إليه القارئ المعاصر، ومن ثم الفنان المعاصر. فمثلا نحن ننظر إلى المتنبي نظرة جديدة قد لا تكون واردة بالنسبة للنقاد القدماء. إنّ الحركة الشّعرية الجديدة لم تنظر إلى التّراث العربيّ لتهدمه ، لترفضه رفضاً شبه شامل ، ولكنّها نظرت إليه لكي تعيد بناءه، وكان هذا أيضاً ملمحاً من ملامح الثورة في أدبنا الشّعري الحديث "[55].

يقول: " إنّ ما قدمناه يضيئنا في مسألة تقويم التّراث ، فهذا التقويم يظل قائماً ومفتوحاً. ومعنى ذلك أنّ معرفتنا بالماضي تظل هي أيضاً مفتوحة تغتني بأبحاث مستمرة قد تكشف عناصر جديدة لم نكن نعرفها، وتقيم علاقات لم نقمها ، ومن هذه الشّرفة نفهم معنى التأثير الذي يمارسه الشّاعر، فالشّاعر المؤثر في التّاريخ هو الذي يحور أو يعدل في أفق الحساسية والتّعبير، الذي أرتسم في هذا التاريخ، هكذا نقول إنّ أبا نواس مؤثر. وكذلك أبو تمام، لكننا لا نقول ذلك عن جرير أو الفرزدق أو البحتري، لأن هؤلاء كتبوا ضمن أفق الحساسية والتّعبير الذي كان سائدا، ولهذا كان دورهم الشّعري بالقياس ثانوياً[56].

إنّ نظرة أدونيس في مسألة تقويم التّراث جعلته ينظر إلى الكتابة بوصفها خلق وإبداع ومبادرة " وتتميز هذه الكتابة بأنْ تفجر الفكر فيها إنّما هو تفجر لغوي. فهو فيما يخرج الفكر من نظام القمع يخرج اللغة أيضاً ، يحررهما معاً من الوظيفة والعقلانية ويرد لهما مهمتهما الأساسية، عنيت الكشف عن أعماق الذات وأسرار الوجود، ويمتلئ هذا التفجير بالتغيرات المفاجئة والتوترات المتضادة، بحيث تبدو كتابته على مسرح الذّات ينتقل ، يتبدل ويتغير أشكاله خارج كل سببية ، كما يحدث في الحلم ، وفي هذا الفيض يبدو الإنسان قلقاً وتساؤلاً : ويبدو تواقاً إلى الموت لحظة يبدو قابضاً على الحياة متمسكاً بها كمن لا يريد أنْ يموت أبدا، وتبدو الكلمات في هذا الفيض كأنّها تحاور نفسها فيما تحاور العالم : كأنَّ أدونيس يخيطها ، ثم ينسلها خيطاً خيطاً . ثم يعيد نسجها كأنّه لاعب بذاته وباللغة وبالوجود في حركة بهية ، كأنَّ اللغة هي نفسها حركة الكائن . مصهورة في صوت أو في صائتات وسواكن ، أو كأنّها ذائبة في حركة التّجربة. الفكر هنا شعر خالص والشّعر فكر خالص "[57].

أنّ أدونيس لا يرفض التّراث، ولكن يرفض كلّ ما هو جامد ومتحجر في الممارسات الشّعرية العربيّة ويطالب بإطلاق قوى التّجديد والإبداع والابتكار. وإعادة خلق اللغة الشّعرية لتكون قريبة من لغة الحياة التي يعيشها الناس من جانب، والفكر من جانب آخر. إنّه يريد هجر ما هو معجمي من مفردات وتراكيب كان يحفل بها الشّعر العربيّ التقليدي.

ورغم أنّ أدونيس يحاول أنْ يقدم فهماً شخصياً اتجاه التّراث وكيفية التّعامل معه إلا أنّنا نلمس لديه نزوعاً لإقامة نوع من التّعارض بين الحداثة والموروث الشّعري فهو يتساءل "هل شعرك جديد ؟ " ثم يجيب نفسه على هذا التساؤل بقوله " إذن هو قيل كل شيء ومن حيث التجربة وأشكال التّعبير رفض لما سبقه وانقطاع عنه "[58] .

الهوامش والمراجع

1– سامح الرواشدة ، شعر عبد الوهاب ، البياتي والتّراث ، وزارة الثقافة، الأردن ، 1995، ص.13

2– أنظر ، صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشّعر ، دار العودة ، بيروت ، 1972 ، ص205.

3–المرجع نفسه ، ص140.

4– صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، منشورات اقرأ ، بيروت ، دت ص18 .

5– أدونيس ، ديوان الشّعر العربيّ ، ج1 ، المقدمة . دار العودة ، بيروت ، دت .

6– أنظر، صلاح عبد الصبور، قراءة جديدة لشعرنا القديم ، ص19–20 .

7– حسن حنفي، التّراث والتجديد، موقفنا من التّراث القديم، المركز العربيّ للبحث والنشر الطبعة 01، القاهرة ، 1980، ص18.

8– أنظر، اعتدال عثمان ، صلاح عبد الصبور، بناء الثقافة ، فصول ، م2 ، ع1 ، 1981 ص194–195.

9– سورة الضحى: الآيات 1: 5

10– صلاح عبد الصبور ، الإبحار في الذاكرة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، 1979 ، ص51.

11– سورة البقرة ، الآيات 30– 32.

12– سورة البقرة آية ، 20 .

13– سورة طه آية9،10 .

14– الديوان ، ص283–.239

15– الديوان ، ص195.

16– الديوان ، ج1 ، ص80 .

17– الديوان ، ج1 ، ص266–267.

18– وليد منير ، أحلام الفارس القديم ، فصول ، م2 ، ع1 ، 1981 ، ص93.

19– الديوان ، ج1 ، ص67.

20– الديوان ، ج1 ، ص124–125.

21– اعتدال عثمان ، صلاح عبد الصبور، بناء الثقافة ، فصول ، م2 ،ع1 ، 198 ، ص194.

22 – الديوان ، ج3 ، ص75.

23– زهير بن أبي سلمى، الديوان، صنعة الأعلم الشنتمري تحقيق فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة ، بيروت،ط 3، 1980، ص25

24– الديوان ، ج1 ، ص76–80.

25– الديوان ، ج1 ، ص55.

26– ابن المعتز، الديوان،صنعة أبو بكر محمد بن يحيى الصولي، تحقيق يونس أحمد السامرائي، ج2 ،نشر عالم الكتب للطباعة، بيروت، 1997 ، ص533.

(27) محمد بدوي ، الجحيم الأرضي ، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر، 1986 ، ص72.

28– الديوان ، ج1 ، ص64–65.

29– محمد بدوي ، الجحيم الأرضي ، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور ، ص61.

30– الديوان ، ج1 ، ص68–69.

31– الديوان، ج3 ، حياتي في الشّعر ، ص180–181.

32– المرجع نفسه ، ص183–184.

33– المرجع نفسه ، ج1 ، ص113–114.

34– الديوان ، ج1 ، ص197–198.

35– الديوان ، ج1 ، ص64–.65

36– صلاح عبد الصبور ، حتى نقهر الموت ، بيروت ، 1966 ، ص.64

37– المرجع نفسه ، ص64 .

38– المرجع نفسه ،ص66 .

39– المرجع نفسه ، ص179 .

40 ندوة العدد ، مجلة فصول ، ع ا ، أكتوبر ، .1980

41– صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ،ص145 .

42– صلاح عبد الصبور ، قراءة جديدة لشعرنا القديم ،ص15 .

43– صلاح عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، ص65–66 .

44– أدونيس ، مقدمة للشعر العربيّ ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1971 ، ص 124.

46– أدونيس ، زمن الشّعر، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص 37.

47 – المرجع نفسه ، ص38.

48– أدونيس ، الآثار الكاملة ، ج2 ، دار العودة ، بيروت ، 1988 ، ص124

49– المرجع نفسه ، ج2 ، ص436.

50– نبيلة الرزاز اللجمي ، أصول قديمة في شعر جديد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1995 ، ص101.

51 – أدونيس ، الآثار الكاملة ، ج1 ، ص11.

52– أدونيس ، الآثار الكاملة ، ج1 ، ص155–173.

53– عز الدين إسماعيل، الشّعر العربيّ المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، مصر، ط5، 1994، ص203-204

54– أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، بيروت ، دار العودة ، 1980 ، ص210.

55– أدونيس ، سياسة الشّعر ، دراسات في الشّعرية العربيّة المعاصرة ، دار الآداب ،بيروت 1985، ص7–8.

56– المرجع نفسه ، ص9.

57– أدونيس ، الثابت والمتحول ، ص123.

58– أدونيس ، الشّعرية العربيّة ، ص86 .

59– أدونيس ، سياسة الشّعر ، ص16–17.

60– المرجع نفسه ، ص23.

61– أدونيس ، زمن الشّعر، ص228.

62– أدونيس ، الشّعرية العربيّة ، بيروت ، 1985، ص86.

63– أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، 1980، ص119 .

64– أدونيس ، سياسة الشّعر، ص15.

65– صلاح عبد الصبور ، قيم جديدة في الشعر العربي الحديث ، ندوة الآداب ، ع2 ،شباط ، سنة18 ، 1970، ص25 .

66– أدونيس ، سياسة الشّعر، ص17.

67– وائل غالي ، الشّعر والفكر أدونيس نموذجاً ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2001 ، ص12–13 .

68–أدونيس ، زمن الشّعر، ص430 . وانظر فاضل تامر مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ،1987، ص209.