الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مولود معمري- تيزي وزو
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم الأدب العربي

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه

التخصص: اللغة والأدب العربي

الفرع: أدبي

إعداد الطالبة: راوية يحياوي

الموضوع:

شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة
الكتاب I-II-III نماذج

لجنة المناقشة:

- د/ عبد الله العشي: أستاذ التعليم العالي، جامعة باتنة ..... رئيسا
- د/ صلاح يوسف عبد القادر: أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو .....مشرفا و مقررا
- د/ آمنة بلعلى: أستاذة التعليم العالي، جامعة تيزي وزو .....عضوا
- د/ مصطفى درواش: أستاذ التعليم العالي، جامعة تيزي وزو .....عضوا
- د/ بوجمعة شتوان: أستاذ محاضر صنف أ ، جامعة تيزي وزو .....عضوا
- د/ محمد الهادي بوطارن: أستاذ محاضر صنف أ، المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة ..عضوا

تاريخ المناقشة.....

مقدّمـــة

إنّ الإنصات للكتابة الشّعرية، في تحوّلاتها، ورصْد إبداعيّتها بحفريّة، في أدّق بنياتها، والوقوف عند استثنائياتها، بات انشغالا مهمازا، لأنّه يمثّل متابعةً لمنْجَز رغبة الاختلاف أسلوبا ودلالةً، ومحاولة هدْبنة المنظومة الفكرية التّي تشتغل في التّجاوز.

وعندما يختار هذا الإنصات الكتابة الشعرية عند أدونيس، يكون قد غامر في المتغيّر والمتحوّل لا الثابت الخاضع للمقاييس، وفي الإبداع والتجديد لا الإتّباع، وفي السّؤال لا الإجابة، وفي الشعري والجمالي لا الرّاهن والسّياسي. وقادتنا رسالة الماجستير، التّي تقدّمنا بها عام 2000، – والموسومة بـــ: "بنية القصيدة في شعر أدونيس، المجلّد الأوّل أنموذجا – إلى إثارة أسئلة مضمرة حينها، ومنها استوحينا إشكالية هذا البحث، وأدركنا أن المعرفة العلمية المؤسّسة تنبني على ديمومة الإنصات ومساءلة الصّيرورة، وهذا الّذي دفعنا إلى الاستمرار في قراءة تحوّلات شعر أدونيس.

وعندما تتبّعنا "تاريخ الأفكار" عنده، كمنظّر، توصّلنا إلى أنّ المركزيات الأساس هي نفسها، فالأفكار البؤرية أو النّواة، التّي طرحها في "مقدّمة للشعر العربي" 1971 وفي "زمن الشعر" 1972، وسَّعها أكاديميا من خلال "الثابت والمتحوّل" بأجزائه الثلاثة 1974، هي نفسها التّي ألحّ عليها في "الكتاب الخطاب الحجاب" 2009، وهذا التكرار والإلحاح، ليس معناه أنّ المنظّر يلوك أفكاره ويتآكل. وتأكّدنا من أنّ الفكر القائم على المركزيات، يؤسّس مشروعا يعمد إلى الاستمرارية. وانطلقنا من فرضية مفادها أن هذا المشروع النّظري، يطبّق له المنْجَز النّصي الشعري، فأدونيس شاعر إشكالي، خلخل المنظومة الثّقافية والمفهومية، التي تركن إلى الحقائق الثابتة، وأثار العديد من المسائل النّقدية الشائكة، كتغير مفهوم الشعر، وأوليّات مشروعه قائمة على التّحول والاختلاف.

وأوّل طرْح خضنا فيه هو: ما الذي تغيّر في النّص الشعري العربي من خلال ّالممارسات النّصية؟ وإذا كان النّص الشّعري القديم، قد ولّد نظرية "عمود الشعر"، فما متغيّر النّظرية الشعرية، من خلال نصوص هذا الشّاعر؟ وما هي الإبدالات النّصية المقترحة؟ وإذا كان لا يركن – فكريا– إلى الثّابت، ويقلقه، فما المتغيّر الّذي أحْدثه نصّيا؟ لذا اخترنا عنوان البحث:" **شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة**"، والمسافة بين

مصطلح"القصيدة"، ومصطلح "الكتابة" لا تتجاوز حجم حرف الجرّ "من"، إلاّ أنّها تطرح إشكاليات متراكمة، لحقبات طويلة، تقدّم مسار القصيدة العربية في تحوّلاته الكثيرة التّي أنتجت ركاما نقديا، يؤرّخ ويُسائل. أمّا عن رصْد هذا التّحول، من القصيدة إلى الكتابة عند شاعر واحد، فنعني به مساءلة التحوّلات التّي صحبت التّجريب. وباتت قراءة مختلف الدّواوين الشعرية للشاعر مهمّة عصيّة، ومُشتِّتة للجهود يستحيل إيرادها جميعها في المدوّنة، لذا فضلنا اختيار "**الكتاب أمس المكان الآن**"، بأجزائه الثّلاثة، كمدوّنة للبحث، لأنّه يختزل معظم عناصر إبداعية شعر الشاعر، كما يعكس الامتدادات والإشكالات المهمة، ويواصل الشاعر – من خلاله– مشروعه الإبداعي، الّذي بدأه منذ "قصائد أولى".فمضمونيا يؤول الذات والمكان والتاريخ والتّراث، أمّا شعريا فهو يكتب المختلف، لغة وخيالا وإيقاعا، كما ننوّه بأن هذا المؤلَّف بسط فيه الشاعر فلسفته ورؤيته عن الكون والذّات وعن العالم وأشيائه، واعتقد الشاعر أنّ هذا "الكتاب" سيكون "المؤلّف النّهائي"، وسيثير جدلا، يصل إلى حظْرِه ومنْعه ومصادرته ولم يحدث هذا، بل إنّ الدّراسات النّقدية عنيت به. ووصفه النّقاد بمختلف النّعوت، كـــ"الكوميديا الأرضية" – لا الإلهية"، الّذي أطلقه عليه عبد العزيز بومسهولي، في كتابه "الشّعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس"، وقالت بالفكرة نفسها زهيدة درويش جبّور، في كتابها "التاريخ والتّجربة في الكتاب I ونعتت أسيمة درويش "الكتاب" بـــ"السِّفْر"، في كتابها تحرير المعنى. وأجْمع النّقاد على تميّز مستويات الإبداع فيه لأنّه أخذ مفهوم الكتابة إلى أقصى ممكناته، فهو عمل متعدّد ولا نهائي، كما أنّه نتاج نصف قرن من الإبداع والتّجريب الشعري، في مستوى الاشتغال اللّغوي، وتجريب الأشكال، والحفر في المكوّنات التاريخية للثقافة العربية...الخ. وكانت قراءتنا لهذه المدوّنة رهينة الإشكالية المركزية: ما الّذي تغيّر في النّص الشّعري؟ وهل تغيّر مفهوم الشّعر؟ وماذا بقي وماذا اختفى من القصيدة في الكتابة؟ وما الّذي تغيّر في الرّؤية الشعرية، حتّى تغيّرت الأدوات الشعرية؟ ومن الأهداف التّي توخّينا تحقيقها في هذا البحث :

- تفحُّص مرجعيّات بنية الرّؤية الفنيّة للشّاعر، الّذي شكّل ظاهرة في الشعر العربي المعاصر.
- متابعة أوّليات الإبداع الشّعري عند الشاعر.

- متابعة بنية القصيدة (في جمالياتها الخاضعة لعمود الشّعر العربي) ودراسة مدى حضورها، واختفائها في نصوص "الكتاب".
- كشف المتغيّر والإبدال النّصي، الّذي ألحقه الشاعر على منجزه النّصي والبحث في أهمّيته وفي ما يضيف لشعرية الكتابة.
- ضرورة متابعة فاعليّة المتلقي، وإنتاجه للدّلالات، في تفاعله مع نصوص "الكتاب".

ولقد درس النّقاد شعر أدونيس، من مختلف الأمكنة المعرفية، مع تباين في المناهج والآليات، إلاّ أنّ دراستهم "للكتاب"، تركّزت على الجزء الأوّل منه، وعمّقت النّظر أكثر في جزئيات الظواهر، مثلا "كتاب الشّعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس" الّذي دخل إلى نصوص الشاعر من الرّؤية الفلسفية، وناقش عودة الشاعر إلى ذاته وما يعني ذلك فلسفيا، وأثار أسئلة حول أدقّ مكوّنات الوجود الفردي، وكيف يتفردن الشاعر ضمن إطار تجربته الشعرية، وارتباط ذلك بحرية الفرد وعلاقتها بالمعرفة وتناول انفتاح الشاعر على عالم الأشياء ليتواصل معها، كما ناقش خروج أدونيس عن الثقافة السّائدة، بعد أن قدّم سمات الثقافة السّلطوية ونظرة الشاعر المختلفة إلى الحقيقة والمعرفة. وتوسّع الباحث في هذه المسائل في الكتاب بكامله، بينما اختلفت الرّؤية عندنا، حيث رأينا هذه العناصر في المرجعيّة الفلسفية للشاعر إلاّ أنّها جزء بسيط ضمن عناصر فلسفية أخرى، كمركزية الإنسان وتعطيل المركزية الدينية... وهذه الزّاوية التّي دخل من خلالها الباحث، لا تحيط بكلّ الجوانب. إلى جانب "كتاب تحرير المعنى دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب I"، لأسيمة درويش، التّي قرأت "الكتاب" I من نافذة الصّورة، وتتبّعت بعض الرّموز، وكانت دراستها منصبّة على الدّلالة وانتهجت طريقة الحكم، ثمّ قدّمت المثال من شعر أدونيس لتأكيده. في حين أغفلت متابعة البنية اللّغوية التّي أنتجت تلك الصّورة الشعرية، وأحطنا نحن بالصّور الشعرية من زاوية الاشتغال اللّغوي، ومن نتائجها التي تُحدِثها عند المتلقي، فالغموض الشعري هو فاعلية نصيّة تتحقّق بالمتلقّي، واشتراكه في إنتاج الدّلالة، وتتبّعنا الاستعارات المنتشرة في كامل البنية النّصية، وكيف يعمد المتلقي إلى تفكيكها وإعادة بنائها. واعتبرنا هذا اشتغالا جزئيّا يتضافر مع بقيّة العناصر، ويتداخل حتّى مع مبحث الأسطورة في

الفصل الأوّل. فالناقدة اعتمدت توسيع الجزئية، لأنّ رؤيتها منصبّة عليها دون العناصر الأخرى، التّي تتضافر لتحلّل كلّية النّص، والتّي كانت هدفنا نحن. إضافة إلى كتاب زهيدة درويش جبور "التاريخ والتّجربة في الكتاب I لأدونيس"، التّي اجتهدت في قراءة التاريخ العربي داخل الكتاب، ثمّ تناولت تحوّل مفهوم الشعر فيه، واستنتجت أوليات هذا المفهوم، التّي يمكننا العثور عليها حتّى في تنظيرات أدونيس مثل "الشعر تجاوز وتخط" و"الشّعر رؤيا" و"الشّعر غموض مضيء، و"الشعرية لغة جديدة" ...الخ ثمّ تتبعت الدّلالة في النّصوص، لتقرأ ملامح الذّات الدّاخلية، ثمّ سمات الفكر. وهذه العناصر كلّها جزئيات، لا تحيط بنصوصية نصوص "الكتاب" التّي بحثنا فيها، فالتاريخ جزء من المرجعيّات المؤسّسة للكتابة الشعرية، عند أدونيس، فهو مبحث بسيط داخل كليّة النّصوص. إلى جانب كتاب "بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس" لمحمد النّاصر العجيمي، الّذي استند فيه إلى الخلفية الفلسفية الفينومينولوجية، فاستعار أدواتها التّحليلية ومفاهيمها، وانطلق من خاصيّة الكون الشعري للشّاعر، المنفتح على عالم مليء بالكائنات. والذّات الشاعرة تتفاعل مع هذا العالم، فتتشكل ثنائية الحضور والغياب، وقد بحث في البنية العامّة للكتاب، كالجانب المطبعي المفارق للمألوف، ومتابعة صوت الرّاوي المختلف والمفارق، ثمّ ترصّد ثنائية جسد العالم وجسد الذات كيف يتشكل من خلالهما المحسوس، وكيف تتداخل الأشياء، وخصّص للغّة جزءًا ليبيّن إمكاناتها الدّلالية، وإيقاعها. وهذه العناصر كلّها تشكّل نافذة واحدة دخل من خلالها الباحث والتّي تمثّل مبحثا جزئيا في بحثنا. إلى جانب كتاب "الشعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس" لعبد العزيز بومسهولي، الّذي خصّص القسم الثاني من كتابه، ليخضع "الكتاب أمس المكان الآن" للتأويل، من خلال مساءلة الذات، وإقامة الحوار معها، بشأن علاقتها بالتّراث وباللغة وبالمكان والزمان، عبْراللّغة، وحدّد كيف أن الكتاب يؤوّل العالم شعريّا، ثمّ تطرّق إلى تأويل التاريخ، ورأى أنّ مهمّة الشاعر تظهر في إعادة تشكيل الخطابات، التّي امّحتْ، أو إيقاظ الخطابات المسكوت عنها فينفتح الشاعر على الذّاكرة وطاقتها الخلاّقة، في استنطاق المنسي. واستند إلى آليات التّأويل، ليبيّن لماذا وظف الشاعر الرّاوي، ووكّل الرّواية للمتنبّي. وهذه الأشياء ناقشناها في مبحث "مرجعيّة التاريخ"، وفي مبحث "السّرد". وتبقى هي عناصر جزئية، تختزل نافذة القراءة، بينما

النّظر إلى الشعر، لا بدّ أن يكون بطريقة كليّة. إضافة إلى مراجع أخرى لم تتناول "الكتاب"، درست الدّواوين الأخرى للشاعر، ككتاب "أدونيس والخطاب الصّوفي" لخالد بلقاسم، الّذي ركّز في دراسته على النّظر من نافذة صوفية الشاعر، وكتاب "الشعر والفكر، أدونيس نموذجا"، لوائل غالي، الّذي بحث في القضايا الفلسفية والفكرية ونظر إلى شعر الشاعر من نافذة فكرية، وكتاب "مرايا نارسيس، الأنماط النّوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة" لحاتم الصكر، الّذي قرأ شعر أدونيس من نافذة السّردية وتداخل الأجناس الأدبية فيه. وتبقى كلّها قراءات اختزلت زاوية الرّؤية في ظاهرة أو في خاصيّة، ووسّعتها. وما حاولنا قراءته نحن هو الكلّية النّصية، فالنّص الشّعري لغة وصورة وإيقاع إلى جانب المعارف التّي تؤم هذه العناصر، وهي مرجعيات تؤطّرها فلم نعمد إلى هذا التّقسيم، ولكن حاولنا الإحاطة بالظاهرة النّصية، إلى جانب متابعة مشاربها، ثمّ تتبعنا إنتاجية النّص عند طرف آخر أوجده النص وهو المتلقي.

وقسّمنا البحث إلى مقدّمة طرحنا فيها الإشكالية الأساس، وأهداف البحث المرجوّة، وفيما يختلف بحثنا عن الدّراسات التّي درست المدوّنة نفسها عند الشاعر نفسه، إلى جانب بسط معاناة المنهج في دراسة النّص الشّعري. ثمّ المدخل الّذي رأيناه ضروريا لتحديد مصطلح "الكتابة"، الّذي سافر من رؤية إلى أخرى، بحمولات مختلفة فتتبعنا تلك الحمولات وساءلنا المفاهيم، لنخرج بالتّحديد، الّذي هدفْنا إليه في البحث كالمفهوم الّذي يقرّب المصطلح من "النّص".

في الفصل الأوّل، بحثنا في المرجعيّات المؤسّسة للكتابة الشعرية عند أدونيس لأنّها من الأساسيات، الّتي فعّلت الرّؤية الشعرية، وانصهرت في كيفية إنتاج النّصوص. ورأينا ضرورة متابعتها، حتى نملك قدرات الدّخول إلى العوالم النّصية التّي تمتنع على القراءة بسهولة، فبحثنا في مرجعيّة الفكر الفلسفي، ثمّ الصّوفية ثمّ التاريخ، ثمّ الأسطورة. ففي المرجعيّة الفلسفية، تتبعنا الفعل الإبداعي كيف ينصهر بالفلسفة، وينتج نصوصا تجلّت فيها الرّؤية مُخصّبة بالاختلاف وهدم الأصل، إلى جانب إلغاء مركزية الدّين، ويعوّضها بمركزية الذّات التّي تلغي أيضا مركزية الجماعة، فيشتغل على الفرادة والتميّز، منتهجا الاختلاف والتخلص من المسْبق والمشترك، وكيف أنّ فضاء الحرية يغني هوية الذّات، ويدفعها إلى التّحول باستمرار

وكيف نسف – فلسفيا– كلّ الحقائق، التّي تمدّ الذهنية العربية باليقين، واتخذ سبيل الهدم والبناء، وكيف مجّد اللاّأخلاق والجنون والفوضى، وابتعد عن ثنائية الخير والشر، كما مجّد الخطيئة والموت على طريقة الوجوديين، وتتبّعنا كيفية تعامل الذّات مع الأشياء وفتحها لعلاقات تجديدية، بهدف إقامة علاقات جديدة بين الكون والإنسان. والهدف الأساس، هو كيف ثقّف نصوصه بالفلسفة الغربية، التّي تشبع بها، فانصهرت في رؤيته، وكيف حرّك الإبداع بالتنوع.

أمّا في مبحث الصّوفية فقد طرحنا السؤّال: ما الّذي غيّرته الصّوفية في رؤية الشاعر؟ فأنتج نصوصا مختلفة؟ ورصدنا داخل النّصوص، كيفية تخصيبه للرّؤية الشعرية، بما وراء العلم والعقل، كاستبداله الحروف بعناوين نصوصه، حسب دلالتها الصّوفية عند ابن عربي، فتحوّلت إلى شفرات، وعمدنا إلى تأويلها. وتتبّعنا كيف استثمر الشاعر وفعّل أسلوب الصّوفية في نصوصه، وغيّب التّعالي الديني، وناقشنا هذه الظاهرة. وبحثنا في المفاهيم المستوحاة من هذه المرجعيّة، كمفهوم الشعر على أنّه رؤيا ونبوءة، وكيف استثمر المتخيل الصّوفي في أقصى ممكناته، فرصدنا المواقع البرزخية بين المتناقضات المشكّلة داخل نصوصه – ثمّ بحثنا في التشابه الحاصل بين أوّليات الصوفية والحداثة الشعرية.

وفي مرجعيّة التاريخ، تتبّعنا كيف حرّكت المرجعية التّاريخية حمولات الذاكرة النّصية لنصوص الشاعر، وكيف أخضع الشاعر الأحداث التاريخية لهواجسه الإبداعية وللمتخيّل الشّعري. وكيف أنتجت الكتابة الشعرية / الحكي عن التّاريخ نبشا في المسكوت عنه، وفيما همّشه التّاريخ الرّسمي، وكيف عوّل في ذلك على الذّاكرة، وعلى قناع المتنبّي، وكيف اقتنع الشاعر بأنّ الخلاص لأمّة الشعر، يكون بالشعر. كما تتبّعنا كيف وزّع الأصوات على المساحات النّصية في الصّفحة الواحدة، فهمّش التاريخ وأورد صوت الرّاوي في الهامش الأيمن، بينما مرْكَزَ صوت المتنبّي في المتن الأوسَط. فما دلالة ذلك؟ وكحوصلة تتبّعنا كيف طوّع التاريخي للشعري.

أمّا في مبحث "الأسطورة"، فقد بحثنا في بقاء هذه المرجعيّة، كالنّبع الّذي لا ينضب للتّوظيف الشعري، وما الأسباب في لجوء الشعراء إليها؟ وبحثا في الأسباب التّي جعلت الشاعر يبدل اسمه، الّذي يحيل على هويّته، باسم أدونيس، وهو بذلك يحيل

على أسطورة فعّلت هويتّه، وعمدنا إلى التّأويل. ثم طرحنا إشكالية كيف تشكّلت الأساطير في بنية النسيج النّصي؟ وكيف تراوح التّوظيف بين الطفو، والامتصاص الكلّي؟ ثمّ تتبّعنا خصوصيات توظيف الأساطير عند الشاعر، كتفريغ الأساطير من بعدها الثّوري، والإبقاء على بعدها الميتافيزيقي، وما علاقة ذلك برؤية الشاعر. وكيف غيّب مختلف الأساطير كنصوص بتفاصيلها، وأبقى على ظلالها، وكيّف تتشكّل هذه الظّلال ويتابعها المتلقّي باجتهاد، من خلال امتدادها داخل بنية النّص الكلية. وكيف يتشكل التّوليد الأسطوري، ويجمع أكثر من أسطورة داخل النّص الشعري الواحد وكيف يجتهد في توليفه.

وفي الفصل الثّاني: "إبدالات الكتابة" تعرّضنا إلى تجاوز العروض وانفتاح الإيقاع، ثمّ الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع، ثمّ الجنس العابر للأنواع، وكان السّؤال المركزي في هذا الفصل: ما الّذي تغيّر في الكتابة الشعرية مقارنة بالقصيدة العربية؟

في المبحث الأوّل: "تجاوز العروض وانفتاح الإيقاع"، بحثنا في الوزن الشعري وهل أبقى على عروض الخليل بن أحمد؟ وما هي التّغيرات الحاصلة؟ وماذا بقي من عروض الخليل في الكتاب؟ وما الجديد الّذي أبدعه الشاعر؟ وبحثنا في الأفق الفكري الّذي ولّد الاهتمام بالوزن في القصيدة العمودية، والأفق الّذي دعا إلى تجاوزه في الحداثة الشعرية، ثمّ سألنا في الفرق بين الاتصال الشّفاهي والاتّصال الكتابي، وكيف يشتغلان، وكيف تحوّل النّص العمودي إلى تناسل نصي، عبر مساحة الصّفحة الواحدة وكيف يأخذ الشاعر التفعيلة ويتخلّى عن البحر، وكيف يجمع تفعيلات من بحور متنوّعة في نص واحد، وما هي التفعيلات الأكثر استعمالا؟ وما علاقة البنية الوزنية بالبنية الدّلالية؟ ثم بحثنا في التدوير، وكيفية تفعيل هذه الظاهرة، وكيف هي من المظاهر الإيقاعية المهمّة التّي تجعل المتلقّي، يتجاوز الوقوف عند الجمل الشعرية، ويعمد إلى متابعة الدّفقة الشعرية. وفي القافية قرأنا التّنويع، وكيف خرج الشاعر من القافية الموحّدة إلى التّجريب. وفي التكرار تتبعنا كيف أغنى الدّلالة بكلّ أنواع التكرارات وكيف هي ظاهرة أسلوبية، تخصّب بنية النّص. وفي الإيقاع البصري والفضاء النّصي تتبّعنا كيف تحوّل النص العمودي في القصيدة القديمة إلى فضاء نصّي متكاثر على كافة مستوياته، وكيف استغلّ أحجام الخطوط، وكيف تحوّلت العناوين إلى حروف

وكيف عمد إلى تغييب علامات الوقف، وكيف وزّع الفراغات، وكيف فتح ممكنات التّجريب.

وفي المبحث الثاني "الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع"، تتبّعنا آليات الاشتغال وكان السّؤال المركزي: ما الّذي تغيّر في اللّغة الشعرية في نصوص الشاعر؟ وكيف تشتغل هذه اللّغة لتتجاوز الدّلالة المعتادة إلى دلالات السّياق ثمّ قرأنا اللّغة الواصفة التّي أكّدت رؤية الشاعر، وكيف تتجاوز مع النّصوص التّي تطبّق لتلك الرّؤية.

وفي المبحث الثالث "الجنس العابر للأنواع"، تناولنا القناع والدراما ثمّ السّرد ففي الأوّل طرحنا إشكالية تجاوز صفاء الجنس الشعري إلى العبور بين الأجناس الأدبية جميعها، وكيف استغلّ الشاعر قناع المتنبّي في كامل "الكتاب" بأجزائه الثلاثة وحقق الدرامية في تداخل الأصوات، وكيف تشكّل هذا القناع في النّصوص، وما موقعه داخلها، في تحاوره مع الأصوات الأخرى، صوت الراوي وصوت الشاعر. وكيف استثمر تقنية المخطوط القديمة (الهوامش والحواشي) ليطوّر أسلوبية القناع، وكيف انصهر القناع في نسيج النّصوص، وغلف ذلك باستدعاء شخصيات أخرى، ليتعقّد النسيج أكثر، وتتحقّق الدرامية. وكيف أوكل لقناعه تقديم رؤاه الشعرية.

وفي مبحث "السّرد"، تتبعنا تحرّك المدّ السردي وحكائية الشعر، وكيف يجتمع الشّعري والسّردي، وكيف أوكل الشاعر للرّاوي هذه التقنية، وما هي مظاهر كينونة الرّاوي النّصية؟

أما في الفصل الثالث، فقد تناولنا المتلقّي في الكتابة، من خلال مبحث "الغموض وانفتاح النّص"، ثمّ كفاءة المتلقّي وتفاعله مع النّص، ثمّ خيبة أفق التّوقع.

وفي "الغموض وانفتاح النّص"، انطلقنا من أنّ الغموض، يفعّل القراءات، فتنفتح على التعدد، وبحثنا في سُبله، وكيف أن الخيال الشعري استُثمر في أبعد ما ذهبت إليه البلاغة العربية، وتتبّعنا كيف تعمّد الاستعارات المدهشة على انفتاح الدّلالات، خاصة في الاستعارات البعيدة، التي هي تبادل بين جسد الذّات وجسد الطبيعة، أو التي تتشكل من خلال علاقة الذّات بعالمها الدّاخلي، وتوجّهها نحو العالم وأشيائه، وبحثنا في كيفية تشكّل الاستعارات الموسّعة، الّتي تتمدّد على كلّ النّص، من خلال استعارات جزئية وشقّ المساءلة: كيف تتحرّك لتتجانس؟ وماهي الاستعارة المركزية أو البؤرة الدّلالية

التّي تستجمع النّص ككل؟ أليس المتلقي هو الّذي يتابع الانفتاح الدّلالي، ويبحث في الاستعارات النّصية؟ والعجيب في اللّعبة النّصية، هو أنّ النّص يستدرج المتلقي عندما يأخذه إلى الموجود (أشياء الطبيعة)، ولكن تغيّب له الدّلالة، فيفتح له سُبُل القراءات وإنتاج النّص مرّة أخرى. وفي مبحث كفاءة المتلقّي وتفاعله بالنّص، ساءلنا فاعلية القارئ الضّمني، وكيف ينتج الفراغات وكيف يكون بمثابة استراتيجية نصية، تمنح المتلقي إمكانات القراءة، وكيف تتعالق بنية فعل النّص، وبنية فعل القراءة، وكيف يغيّر القارئ الضّمني بنية النّصوص، لأنه يقول بالاختلاف والتّجريب، وكيف تتشكّل الفراغات في جسد النّص كبنية نصيّة، تستدعي المتلقّي لينتج النص، من خلال ملئها. وكيف يملأ المتلقي تلك الإضمارات المتوزّعة داخل نسيج النّصوص؟. وفي مبحث "خيبة أفق التوقع" تتبّعنا تغيّر المسافة الجمالية، وكان السؤال الأساس كيف تغيّرت الجمالية؟ وفي الخاتمة عرضنا مجمل النتائج التّي توصّلنا إليها خلال البحث.

وفي متابعتنا لهذه العناصر، التّي تتكامل فيما بينها لتعطي الكلّية النّصية، عانينا من إشكالية المنهج، الّذي بإمكانه أن يحيط بالظاهرة الإبداعية للنّص الشعري. ورأينا أنّ المنهج الواحد يشتغل بمفاهيمه وآلياته الإجرائية المحدّدة، التّي تستنطق النّص من زاوية واحدة ومحدّدة، بينما النّص الشّعري أوْسع من كلّ المفاهيم، يفلت من كلّ الأدوات الإجرائية، الّتي تطبّق بصرامة فتعنّفه، ومهما اجتهد المنهج الواحد، في دراسة النّصوص الشعرية، يبقى عاجزا أمام إبداعيّتها التّي تفلت من التحديد، ومهما حاول أن ينجز مقارباته النّصية، وفق رؤية محدّدة، تدخل إلى النّص، يبقى قد أغفل زوايا أخرى، لأنّ موقع الشّعر بالنّسبة للمنهج النّقدي – حسب عبد الله العشي، في كتابه "أسئلة الشّعرية"– أشبه بالمكعّب، الّذي لا يمكن الإحاطة بكلّ أوجهه، من خلال نظرة عادية. وبما أنّ كلّ منهج، يقرأ النّص من زاوية ما، رأينا ضرورة تآلف مجموعة من المناهج، التّي لا تتعارض في خلفيّاتها الفلسفية، لأنّها ستعطينا تضافر مجموعة من زوايا النّظر، لعلّها ستحيط بالنّص، فاستعنّا بمجموعة من المناهج الحديثة، التّي سُميت بما بعد البنيوية. وحاولنا تفعيل طاقة التّأويل، التّي تصاحب الآليات.

وككلّ الدّراسات الأكاديمية، لا يمكن أن يفلت بحثنا من الصّعوبات التّي واجهتنا ونحن بصدد إنجازه، ككثرة دواوين الشّاعر، فلم يستقرّ لنا القرار على المدوّنة المنتقاة

إلاّ بعد طول تفكير وتدبّر، إلى جانب غموض شعر الشاعر، فهو "شعر النّخبة" بالدرجة الأولى، فلا بدّ أن تكون عدّة القارئ المعرفية وفيرة، حتى يتسنّى له أن يكون منها، إلى جانب إشكالية البحث، التّي هي جديدة، تحتاج إلى وعي أكثر، للإمساك بفضاء اشتغالها. كما أنّ الكتب في الشعر العربي الحديث كثيرة، والدّراسات حول شعر أدونيس متنوّعة، إلاّ أنّ التّي تتبّعت الصّيرورة الإبداعية، والتحولات في شعر الشاعر – حسب اطلاعنا– نادرة.

ولقد اجتهدنا – خلال سنوات البحث– في أن نصل إلى الأهداف المرجوّة، إلاّ أنّنا تأكّدنا أن التّجريب الإبداعي يحول دون الحقيقة النّقدية، فالمغامرة في النسبي هو السّبيل، لذا تبقى النّتائج مؤقّتة ونسبية، إلى جانب أن " لكلّ شيء إذا ما تمّ نقصان ". وبعد حمد الله حمدا كثيرا، لأنّه أمدّنا بالعون والإرادة، على إتمام البحث، نتقدّم بالشّكر الجزيل للأستاذ المشرف الدّكتور صلاح عبد القادر، الّذي تابع البحث ورعاه، متحمّلا ومتفهّما، وظلّ يترقّب في اجتهادنا الأفضل. كما نخصّ الأساتذة قوراري تسعديت وعبدوش العباس وملوك رابح بخالص امتناننا، لاشتراكنا في مكتبة البحث، والاستثمار العلمي، كما لا ننسى شكر "مكلي شامة" وزميلاتنا الدّكتورة آمنة بلّعلى والدّكتورة عشي نصيرة والدكتورة حمو الحاج صبرينة والدّكتورة طراحة زاهية والأستاذة بوسنّة فتيحة على سؤالهنّ الدّائم عن مصير البحث، كما لا ننسى شكر اللّجنة الموقّرة التّي ستتجشّم عناء قراءة هذا البحث، فلها كلّ التوقير والاحترام والشكر.

تيزي وزو في:

30 / ماي / 2010

الموافق لــ : 17 جمادى الثاني 1431هــ.

المدخل: مصطلح الكتابة ومساءلة المفاهيم:

ينفتح هذا العنوان " شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة" على ثلاثة أقطاب: "الشعر" و"القصيدة" و"الكتابة"، فالقطبان الأولان يثيران جدلا في التراث المرجعي، وفي مساءلة هذا التراث للتحولات الحاصلة في حركية المفاهيم، إلا أن هذا الجدل انتهى بتحديدات كافية.

فمصطلح القصيدة[1] يحيلنا على المرجعية التراثية، التي وقفت عند مفهوم الشعر، فتحدد لنا الذاكرة النقدية العربية مفاهيم وتعاريف مختلفة لها، واستكملت حركة النقد العربي إشباع هذا المصطلح، بمختلف المفاهيم والتصنيفات[2] ونتّفق على أن المفاهيم معالم محدّدة.

---

[1] – يراجع: الإمام أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادّة قصد، المجلد الثالث دار صادر، طبعة 3، بيروت 1994، ص535–554 فيقول: ((القصد في الشيء: خلاف الأفراط وهو ما بين الإسراف والتقتير، والقصد في المعيشة: أن لا تسرفوا ولا تقتروا....وقصد فلان في مشيه إذا مشى مستويا... والقصد من الشعر ما تم شطر أبياته، وفي التهذيب: شطر بنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه، وقال ابن جني سمي قصيدا لأن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيد والمعنى المختار، وأصله من القصيد، وهو المخ السمين الذي يتقصد أي ينكسر لسمنه وضده الدير، والدار وهو المخ السائل الذائب الذي يميع كالماء، ولا يتقصد، والعرب يستعير السمن في الكلام الفصيح، فتقول: هذا كلام سمين أي جيد. وقالوا: شعر قصد إذا نقح وجود وهذب.... والقصد: الكسر في أي وجه كان، تقول: قصدت العود قصد كسرته، وقيل، هو كسر بالنصف...وقد أنقصد الرمح: إنكسر بنصفين)) فالقصيدة فيها الإعتدال وفيها القصد والمراد وفيها الفصاحة والجودة والتنقيح والتهذيب. ويمكننا أن نربط الكسر بالنصف، بالبيت في القصيدة الذي ينقسم إلى شطرين.

– من المعاني الأخرى التي يوردها: الشيخ الإمام محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي، في مختار الصحاح، دائرة المعاجم مكتبة لبنان 1995، ص224، يقول: ((إتيان الشيء وبابه ضرب، تقول (قصده) وقصد له وقصد إليه كله بمعنى واحد و (قصد) قصده أي نحى نحوه...و (القصد) العدل)).

ومن المعاني التي يوردها المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، الجزء الثاني، طبعة 3،ص765:((قصد الطريق قصدا: إستقام، والشاعر: أنشأ القصائد، له، وإليه توجه إليه عامدا... وطريق قصد: سهل مستقيم...(القصيد والقصيدة): من الشعر العربي سبعة أبيات فأكثر، جمع قصائد– ويورد لنا الخليل بن أحمد الفراهيدي في معجم كتاب العين المعاني نفسها التي ذهب إليها ابن منظور.

[2]– فمصطلح القصيدة قدم بمختلف المفاهيم، منها:

((القصيدة صورة وشكل مكون من علاقات متعددة، وهذه العلاقات تتشابك فيما بينها بفضل عمل عدة عوامل تؤدي وظائف خاصة، على مستويات مختلفة....)) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1996، ص187.

أما مصطلح الشعر[1] فيطرح إشكالات عدة، ولا يمكننا وضع مفهوم محدد وشامل فالتّحديد الراسخ، مهمّة مستحيلة[2] وهذا ما ذهب إليه العديد من النقاد إذ ((إن تعريف الشعر غاية لا تدرك.))[3] إلا أن هذا المصطلح أُثري نقديا في حمولاته، واستطاع النقد القديم، أن يحدده في إطار القصيدة، ولقد أشبع- النقد القديم والجديد- مصطلحي: الشعر والقصيدة إيضاحا، واتسعت المفاهيم إلى حد التخمة وتوسعت الآراء.

أما مصطلح الكتابة فكثيرا ما يتواتر في ثنايا الكتب النقدية، إلا أننا لا نعثر على التحديد النهائي له. ولم يبلغ درجة من الاستنزاف حتى يستغنى عنه ويترك جانبا، لذا يمكننا متابعة هذا المصطلح داخل المنظومة النقدية العربية التراثية، ورصد حمولاته في النقد الغربي، بعدها نعود إلى تحديده داخل مشهد النقد العربي الحداثي، لنحاول القبض على التّحولات الاستراتيجية، التي تموقع هذا المصطلح في فاعليّة تجعل الجهاز المفاهيمي له ثريا.

في البدء يمكننا متابعة المعاني اللغوية لكلمة كتابة فيورد ابن منظور من معانيها: ((كتب الشيء يكتبه كتْبا وكتابا وكتابة، وكتبه: خطه...))[4] فقد ربط الكتابة بالتدوين والخط و((الكتابة لمن تكون له صناعة، مثل الصّياغة والخياطة...))[5] فربط الكتابة بالحرفة، ثم يقول: ((الكتاب مطلق: التوراة، وبه فسّر الزجاج قوله تعالى: ﴿نبذ

---

(1) – مصطلح الشعر: يعرفه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في كتابه "الحيوان"، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي، ط3، بيروت، 1969، ص131-132.: ((إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير)).

و يعرفه محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي في كتابه "عيار الشعر"، تحقيق وتعليق محمد زغلول، منشأة المعارف بالإسكندرية، د ط، القاهرة، دت، ص10. ((كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم بما خص به من النظم)).

ويعرفه قدامة بن جعفر في كتابه "نقد الشعر" ((الشعر قول موزون ومقفى يدل على معنى)) والملاحظ أن النقد القديم عندما يتحدث عن الشعر يتحدث عن القصيدة.

(2) – يراجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 1 التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب 1989، ص26.

(3) – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، د.ط، تونس، 1985، ص24.

(4)– أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادّة كتب، المجلد 13، دار صادر، ط1 بيروت 2000، ص17.

(5)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فريق من الذين أوتوا الكتاب﴾. وقوله كتاب الله، جائز أن يكون القرآن، وأن يكون التوراة، لأن الذين كفروا بالنّبي (ص) قد نبذوا التوراة وقوله تعالى: ﴿والطور وكتاب مسطور﴾، قيل: الكتاب ما أثبت على بني آدم من أعمالهم))[1] فربط الكتابة بما أنزِل على الأنبياء، وبعدها ربطها بأعمال بني آدم، وهذا ما يبرز الأبعاد المعنوية للكلمة. ويواصل في المعاني اللغوية: ((ورجل كاتب والجمع كتّاب...إبن الأعرابي: الكاتب عندهم العالم. وفي كتابه إلى أهل اليمن: قد بعثت إليكم كاتبا من أصحابي، أراد عالما سمّى به لأنّ الغالب على من كان يعرف الكتابة، أنه عنده العلم والمعرفة....))[2] وهنا ربط الكتابة بالعلم والمعرفة، ثم يتابع: ((الكتاب:الفرض والحكم والقدر))[3] ويورد المعاني اللغوية الأخرى للكتابة ((قال ابن الأثير: الكتابة أن يكاتب الرّجل عبده على مال يؤديه إليه منجّما، فإذا أداه صار حرا. قال: وسميت كتابة، بمصدر كتب، لأنه يكتب على نفسه لمولاه ثمنه...))[4]

ويواصل: ((وكتب السّقاء والمزادة والقربة، يكتبه كتْبا: خرزه بسيرين فهي كتيب. وقيل: هو أن يشدّ فمه حتى لا يقطر منه شيء وأكتبت القربة شددْتها بالوكاء....))[5] وهنا ربط الكتابة بالشد حتى لا يقطر الماء، ومن المعاني الأخرى: ((والكتْب: الجمع، تقول منه: كتبتَ البغلة إذا جمعت بين شفريها بحلقة أو سير... ومنه قيل: كتبتُ الكتاب لأنه يجمع حرفا إلى حرف....تكتّبوا: تجمّعوا...))[6]

لقد أورد لسان العرب مختلف المعاني لكلمة كتابة، والتي كان لها الفضل في التحديد الإصطلاحي، فالكتابة، بمعنى الخط، وجّه النقد القديم في التأسيس لثنائية الخطابة والكتابة، وهذا ما سنراه فيما بعد. أمّا الكتابة بمعنى الجمع، فــقد استثمره ابن

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب ، ص18.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المرجع نفسه الصفحة نفسها.

[6]– المرجع نفسه، ص19.

عربي، في بنائه لمفهوم الكتابة، ووجّهه إلى ما يتلاءم وتصوّراته، واعتنى بهذا المعنى (الضّم والجمع) أكثر من المعاني الأخرى[1]

ونعتقد أن المعاني اللغوية لكلمة كتابة، وجهت النقد، في أن يقدّم خصائص الكتابة المتمثلة في أنها صناعة، وأنها علم ومعرفة، وفي أن الكتابة التي تعني شدّ فم القربة حتى لا يقطر منها شيء، تعطي لنا كيف أن الكتابة تحرص على مشاكسة المتلقي، وهو يسعى إلى إستنطاقها، ففيها الحرص على الكتمان وعدم البوح. والكتابة بمعنى الجمع، وسّع حدود الكتابة إلى تداخل الأجناس الأدبية وإلى الجمع بين المتناقضات، فالكتابة عالم من الجمع. وما استنطاقنا لهذه المعاني اللغوية إلا متابعة لتاريخ هذا المصطلح ورصد التّحولات الحاصلة فيه.

وإذا ما تتبعنا مصطلح الكتابة في الشعرية العربية القديمة، عثرنا عليه مقترنا بالنثر بكل أنواعه. فقد حرص الدرس البلاغي القديم، على البحث في العلاقة بين النثر والشعر، فكلما أورد القدامى مصطلح الكتابة، أوردوا معه مقابلةً الشعر. وهذا ما نعثر عليه في كتاب الصّناعتين لأبي هلال العسكري[2] إلا أنه لم يلتزم بهذا التقسيم شعر/ كتابة في كامل كتابه، فقد تحدث عن الخطابة والكتابة بصفتهما نوعين منفصلين [3] ووقف يحدد الفروق بين الشعر والكتابة من منطلق أن الكتابة نوع نثري إلى جانب الأنواع الأخرى. وقد حرص على تبيين الفروق بينهما من حيث البناء والموضوع فعندما تحدث عن الحدود بين الخطبة والرسالة، أدرك ضيق المسافة بينهما، فسمح بتحويل الخطبة إلى رسالة والرسالة إلى خطبة، مع أن الخطبة يطغى عليها البعد الشفوي في حين أن الرسالة غير ذلك، لكن بتقوية البعد الشفوي في الرسالة تتحول إلى خطبة، وبتقليص البعد الشفوي في الخطبة تتحول إلى رسالة، ومدى حضور البعد الكتابي في الرسالة جعل العسكري يتحدث عن مصطلح الكتابة .

---

[1]– يراجع خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند إبن عربي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2004، ص118.

[2]– يراجع: أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل العسكري، كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، 1986، ص5.

[3]– يراجع: المصدر نفسه، ص136 .

إلا أن الانتقال من الرسالة والخطبة إلى الشعر أمر صعب، لأنه انتقال من بناء إلى آخر يقول : ((واعلم أن الرسائل والخطب متشاكلتان في أنهما كلام لا يلحقه وزن ولا تقفية، وقد يتشاكلان أيضا من جهة الألفاظ والفواصل، فألفاظ الخطباء تشبه ألفاظ الكتاب في السهولة والعذوبة، وكذلك فواصل الخطب، مثل فواصل الرسائل، ولا فرق بينهما إلا أن الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل رسالة في أيسر كلفة، ولا يتهيأ مثل ذلك في الشعر من سرعة قلبه وإحالته إلى الرسائل إلا بكلفة وكذلك الرسالة والخطبة لا يجعلان شعرا إلا بمشقة))[1] فالتشابه حاصل بين الخطبة والرسالة، لأنهما من بناء واحد، بينما الانتقال من هذا البناء إلى الشعر، هو انتقال إلى بناء آخر مختلف، وفي هذا مشقة تظهر في الوزن والقافية. وهنا يقرّ العسكري في أن الكتابة بناء والشعر بناء مختلف.كما قدّم الاختلاف القائم – من حيث الموضوع – بين كل من الخطابة والكتابة من جهة، والشعر من جهة أخرى، فيقول: ((ومما يعرف أيضا من الخطابة والكتابة أنهما مختصتان بأمر الدين والسلطان، وعليهما مدار الدار وليس للشعر بهما اختصاص. أما الكتابة فعليها مدار السلطان. والخطابة لها الحظ الأوفر من أمر الدين، لأن الخطبة شطر الصلاة ...))[2] وهذا الرأي يؤكد أن الكتابة نوع نثري مقابل الشعر.

وقد اقترنت الكتابة بالكلام المنثور، في غالب الخطاب النقدي القديم، إذا ما استثنينا بعض النقاد، الذين وسّعوا مصطلح الكتابة، ليشمل المنظوم (الشعر) والمنثور ومنهم ابن الأثير الذي قرّب المسافة بين الشعر والنثر، ففي رصده لأنواع الآلات التي تقوم عليها الكتابة، حدّد ثماني آلات، يشترك كل من الشعر والنثر في سبع منها ويتفرد الشعر بآلة علم العروض والقوافي، (الآلة الثامنة)[3] إلا أن هذا التوسع في

---

[1]– العسكري، الصناعتين، ص136.

[2]– المصدر نفسه، ص136.

[3]– يراجع: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، الجزء الأول، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، د ط، بيروت، 1990، ص 27–28–29.

مصطلح الكتابة لم يستمر عبر ثنايا بقية الكتاب، بل ضاق المصطلح مرة أخرى ليصبح مقابلا للشعر خاصة أثناء حديثه عن أركان الكتابة[1].

ولا يمكننا إغفال كيف أن إعجاز القرآن هو السياق النقدي، الذي أطّر المقارنة بين الشعر والكتابة وتداخلت المقارنة بين الشعر والقرآن، واتخذوا الإعجاز القرآني كحجة على أفضليّة الكتابة على الشعر[2]. وهذا ما غيّر مسار النقد العربي القديم، وفتح مجالا واسعا لمناقشة ثنائية الشعر والنثر والأفضلية بينهما.[3] وما يمكن أن نشير إليه هو غياب مصطلح الكتابة في بعض الكتب النقدية القديمة التي تناولت المنظوم والمنثور.

ولقد حضر مصطلح الكتابة في الخطاب الصوفي بشكل مهم، وبالخصوص عند ابن عربي في كتابه الفتوحات المكية، ففي مقارنته بين الفيلسوف والصوفي وفي سفرهما في معراج من سماء إلى أخرى، أورد علاقة الشعر بالكتابة واعتبر "السماء الثالثة" سماء الشعر[4]

وميز ابن عربي بين الكتابة والشعر وفصل بينهما، وأورد في "سماء الكتابة" علوما أخرى وربط "السماء الثانية" بـــ ((الخطابة والأوزان وحسن مواقع الكلام وامتزاج الأمور وظهور المعنى الواحد في الصور الكثيرة..))[5] وأورد في هذه السماء

---

[1]– يراجع: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ص87–90.

[2]– يراجع: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي ص135.

[3]– لقد أثارت ثنائية الشعر والنثر جدلا في النقد القديم، وكانت هذه الثنائية حاضرة في معظم الكتب النقدية القديمة كتضاؤل المسافة بين القصيدة والرسالة لابن طباطبا في كتابه عيار الشعر. والتباس الشعر بالخطابة والخطابة بالشعر عند الفرابي في كتابه "إحصاء العلوم". والمفاضلة بين النظم والنثر عند أبي حيان التوحيدي في كتابه "البصائر" والعلاقة بين النظم والنثر عند المرزوقي في كتابه "شرح الحماسة". والانتصار للشعر على النثر لابن رشيق في كتابه "العمدة" والفرق بين الشعر والخطابة عند حازم القرطاجني في "منهاج البلغاء وسراج الأدباء". والفصل بين النثر والشعر عند ابن خلدون في مقدمته. وترجيح أفضلية النثر على الشعر عند القلقشندي في كتابه "صبح الأعشى في صناعة الانشا".

[4]– يراجع أبو عبد الله محمد المعروف بابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الثاني، دار الفكر للطباعة، دط، لبنان 1994، ص274–275.

[5]– المصدر نفسه، ص 274.

((علم السّمياء الموقوفة على العمل بالحروف والأسماء)) [1] وميّز فيها شرف الكلمات وبحث في كلمة "كُنْ" الإلهية، وعن سبب حذف الواو فيها، كما بحث عن أثر الكلمات في المتلقي، وهنا تطرق إلى مهمّة الكاتب التي هي الإقناع والتوضيح. وتنفصل الكتابة عن الشعر في تصور ابن عربي، لأن الشعر في "السّماء الثالثة" يعمل على التكثيف في حين تسعى الكتابة في "السماء الثانية" إلى التفصيل. ويستند ابن عربي في الفرق بين الشعر والكتابة إلى وظيفة كل منهما، وهذه الوظيفة يحددها كل من بناء الشعر وبناء الكتابة، ومن خلال وصفه "السماء الثالثة" قائلا:((سماء التصوير التّام والنظام ومن هذه السماء يكون الإمداد للشعراء))[2] وندرك أن ابن عربي فضّل الشعر على الكتابة، خاصة وأننا نرتقي إليه بالمعراج إلى "السماء الثالثة"، بينما الكتابة نجدها في "السماء الثانية".

وألحّ كثيرا على أهمية الإخفاء والتكثيف في الشعر، وذهب هذا المذهب في ممارساته النصية، فعمد إلى كتابة تعتمد كثيرا على الكتمان في مؤلفاته، مع أنه يكتب نثرا وليس شعرا، وفي مواقف كثيرة يحاول الجمع بين الكتابة والشعر، بالخصوص في متابعته للمعنى الخاص بالكتابة، وهو الجمع الذي يسمح للكتابة باختراقها خصائص الشعر.

ولا بد أن ننتبه إلى الفارق بين الجانب النظري، الذي عمد إليه ابن عربي في تحديده الفرق بين الكتابة والشعر، وبين ممارساته النصية التي تنبّه إليها النقاد، في أنها نصوص حوت شعرية الكتابة [3] واستطاع الخطاب الصوفي أن يقدم شعرية الكتابة في عناصرها التي تلغي الحدود بين الشعر والنثر خارج عنصري الوزن والقافية. ولا نغفل مدى تأثر الشاعر أدونيس بالخطاب الصوفي، وكيف استوعب أبجديات الكتابة عندهم، وهذا ما سنراه لاحقا.

وفي مساءلتنا لموقع مصطلح الكتابة في التراث النقدي العربي، من خلال الكتب التي اعتمدناها، فإن أول ملاحظة نخرج بها، هي أن هذا المصطلح لم يحضر

---

[1]– ابن عربي، الفتوحات المكية، ص274.

[2]– المصدر نفسه، ص 275.

[3]– يراجع: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص185.

بكامل حمولاته، ولم يحفظ للفكر مساره وللمعرفة بغيتها، ليعطي تصورات ثابتة فشفرات هذا المصطلح في النقد العربي القديم لم تتمتع تصوراته بخاصية الثبات الدلالي، فقد ورد مصطلح الكتابة مقابلا للشعر عند البعض، فحلّ محل النثر، وغيبه البعض الآخر، منشغلين بثنائية النثر والشعر، ولا نعثر في ثنايا نصوصهم على كلمة كتابة. أمّا بعض المحاولات المحتشمة، فقد نظرت إلى هذا المصطلح، من زاوية الجمع بين الشعر والنثر، فلم تُحدّد ملامحه. كما لم نعثر على تحديد له في تنظيرات الخطاب الصوفي. وهذا ما جعل الدرس النقدي منشغلا – إلى يومنا هذا– في البحث عن مفاهيم تحدّده.

وحضر مصطلح الكتابة في النقد الغربي بشكل كبير، وبالخصوص في النقد الفرنسي الجديد واقترب من التصور لتحديد هوية الأدب، فارتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم نظرية البنيوية، وما بعدها، واضطرب نسب المصطلح إلى البنيوية أو التفكيكية لاضطراب التّصور النّظري بين البنيوية وما بعدها.[1].

ولقد عرف هذا المصطلح تطوّرا يحتاج إلى مراجعة مستمرة، حتى عند النّاقد الواحد، وهذا ما نجده عند رولان بارث (Roland-Barthes) الذي تغير مسار هذا المصطلح عنده، تبعا لتغير مسار فكره. فأول مرة ظهر هذا المصطلح، كان في مجلة نضال (Combat) عام 1947، ثم في كتابه الدرجة الصفر للكتابة عام 1957، الذي حوى مجموعة من المقالات نشرت في المجلة السابقة، حيث كرّس المصطلح إيديولوجيا واجتماعيا، فنظر إلى الكتابة على أنها التزام. وفي سؤاله في المقال الأول:((ما الكتابة؟))[2] ذكّرنا هذا السؤال بسؤال سارتر في كتابه ما الأدب؟ فموْقَع الكتابة قائلا: ((نجد بين اللغة والأسلوب مكانا لحقيقة شكلية أخرى هي: الكتابة))[3]. وحرص على تقديم مفهوم الكتابة في حدود الالتزام الاجتماعي، فقد اجتهد في "درجة

---

[1]– يراجع: عزت محمد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، مصر، 2002 ص349.

[2]– رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية 2002، ص15.

[3]– المرجع نفسه، ص20.

الصّفر" على جعل الالتزام السارتري ماركسيا[1] ونظر إلى الكتابة على أنها وظيفة قائلا: ((اللسان والأسلوب هما موضوعان، أما الكتابة فهي وظيفة، وهي العلاقة بين الإبداع والمجتمع وهي اللغة الأدبية التي تحوّلت بمقصدها الاجتماعي...))[2] وبهذا تحلّ الكتابة محل الأدب، وهو تحوّل إبستمولوجي. وقد حرص على التّمييز بين الكلام والكتابة[3] كما ميّز الأسلوب والكتابة.

وفي مساعيه لتحديد الكتابة في مرحلة "الدرجة الصفر للكتابة" وقف عند نقط يراها مهمة، كنقطة تحوّل الكتابة موضوعا لنظرة، فتنفلت عن أداء وظيفتها، وتتصرف إلى تأمّل ذاتها في نرجسيّة، كما في كتابه شاتوبريان (Chateaubriand) ونقطة تحول الكتابة إلى حيلة، فتصبح موضوعا لصناعة كما عند فلوبير (Flaubert) وبعدها نقطة الكتابة وهي تختار الموت موضوعا لها، كما عند مالارمي (Mallarme) وبعدها وقف عند نقطة اختيار الكتابة، كما عند ألبيركامو(Albert Camus) وبلانشو (Blanchot) الخ.... ونعتقد أن هذه النقاط هي تحديد للوظائف المختلفة للكتابة.

ويمكننا أن نلخص الكتابة في هذه المرحلة بأنها ((نموذج الخطاب الأدبي، شكلا مثبتا، حامل أفكار، أو بصورة أضبط: شكلا مجتمعيّا مختوما عليه كحامل لإيديولوجيا تمثيل معين للعالم))[4]

ويتحول مفهوم مصطلح الكتابة عند بارث عام 1961 بمقالة: "الكتاب والمستكتبون"، وفيه يتراجع عن المفهوم السابق في أن الكتابة التزام، منتقدا ذلك في أن هذا النوع من الكتابة خاصة، مرتبط بطبقة معينة فقط أو هو كتابة إيديولوجية[5] وحرص في هذه المرحلة على التمييز بين "النص" و"اللانص"، وبين "كتابة" و"استكتاب"، وفيها ميز بين اللغة اليومية واللغة الشعرية، ووصل إلى أن "الكتابة" فيها

---

(1) يراجع: عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، إفريقيا الشرق، دط، الدار البيضاء، 1991 ص74.

(2)– رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، ص 21.

(3)– يراجع: المرجع نفسه، ص105.

(4)– تزيفطان تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار عيون المقالات، ط2، المغرب، 1989، ص49.

(5)– يراجع: عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، ص26.

النص، و"الاستكتاب" فيه اللانص. وفي كتابيه "محاولات نقدية" و"عناصر السميولوجيا" حاول التأسيس لسميولوجيا الأدب، ثم لعلم الأدب، بكتابه "النقد والحقيقة". ولكنه تراجع عن عمليّة الأدب، ليطرح "لذة الأدب وأيروسيّته"، لتتحول الكتابة في هذه المرحلة إلى شهوة ولذة ((فالكتابة ممارسة شهوانية بشكل جد عميق، وينبغي الاعتراف بذلك صراحة...))[1]. ويطرح هذه الأفكار في كتابه "لذة النص": حيث يلتقي جسد المؤلف وجسد القارئ داخل النص، وبواسطة النص، وتكون فكرة اللذة جنسية. وحرص بارث على أن تكون لذة القراءة تتحقق بلذة الكتابة، يقول: ((يجب على النص الذي تكتبونه أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة. وإن الكتابة لتكمن في هذا:علم متعة الكلام))[2] فيحدث البعد الشهواني بإقامة القارئ علاقة جنسية مع النص فتحتدّ القراءة، وفي حركية الدوال تتلاعب الشهوانية النّصية، فيخضع القارئ تقاطعات الكتابة لرغبته الشهوانية، كما يشتهي الكلمات الواحدة تلو الأخرى، بالتّفصيل. وهنا ((يأتي فعل القراءة، وقد تم تحديده هكذا على أنه فعل شهواني، لينظم بصفة طبيعية جدا إلى ممارسة أخرى للرّغبة: البحث. ويذهب القارئ مثل المفتش إلى البحث عن الآخر عن لقاء غريب وقوي ومفضل مع الآخر...))[3].

ويوضح بارث مواطن اللذة في الكتابة فيحددها في اللغة مرة: ((إن اللغة لتتبني في مكان آخر، يبنيها الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة ولكن أين، وفي أي مكان آخر؟ إنه فردوس الكلمات. هنا يكون النص فردوسيا حقا، وطوباويا (من غير مكان) وشذوذا ممتلئا كمالا: إن كل الدّوال قائمة هنا، وإن كل دال منها ليصيب هدفه. ويبدو أن الكاتب (القارئ) يقول لها: ((أحبك جميعا (أحبك كلمات، وأشكالا وجملا، وصفات، وقطيعات: أحبك حابلا نابلا: أحب الإشارات، وأشباح الأشياء التي تمثلها)....))[4]. ثم يحددها في التقاطعات النصية، ويرى فيها الأماكن الأكثر شهوانية، ونبّه إليها، على أساس أنها

---

[1]– فانسان جوق، رولان بارث والأدب، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط1، د ب، 1994، ص110.

[2]– رولان بارث، لذة النص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، سورية، 2002، ص27.

[3]– فانسان جوق، رولان بارث والأدب، ترجمة محمد سويرتي ص117.

[4]– رولان بارث، لذة النص، ص30.

تثير فتنة تثاؤب الثياب[1] لأن هذه الأماكن فيها الإظهار والإخفاء، كما فيها بريق إثارة الفتنة.[2]

وينتج من التقاء اللذة بالكتابة، تحوُّل القارئ إلى كاتب أيضا، وتكون القراءة هي رغبة في الكتابة، ولكنها كتابة تختلف عن النص الأول. ويلخص لنا عمر أوقان حركية الكتابة في فكر بارث كالآتي: مرحلة طرح السؤال المهماز ما الكتابة؟ وهي مرحلة تأسيس وبحث عن علم للأدب، ثم مرحلة لذة النص، حيث استبدل العلمية، بفكر أيروسية النص.[3]

ويحقق بارث بكتابه "لذة النص" المساواة بين لذة الكتابة ولذة القراءة، وهذا ما قال به محمد خير البقاعي، وهو يسأل عن الجديد الذي أتى به بارث، فمع أن فكرة لذة النص قديمة، إلا أنه أثار تساوي لذة القراءة مع لذة النص، فلم يعد النص سلطة تفرض كينونتها، بقدر ما هو إنتاج وفاعلية تحوّل مستمر، وأن اللذة ليست قيمة جمالية [4] وخلال لذة النص يعرض بارث قضايا نقدية عدة، وهي إغناء لمصطلح "الكتابة" كقوله مثلا: ((لذة النص كلاسيكيات، ثقافة (إنه كلما ازدادت الثقافة، تعاظمت اللذة وتنوّعت). ذكاء، سخرية، رقة، مسرة، تمكن، أمن: فن العيش. ويمكن للذة النص أن تعرف نفسها عبر الممارسة...))[5] ويشير إلى مسألة في غاية الأهمية، وهي أن لذة النص تكبر إذا ما استطاع هذا النص أن يتثقف، وأبعد من هذا، تتحقق لذة النص بالثقافة فتتنوّع هذه اللذة.

ويقدم من خلال كتابه "نقد وحقيقة" بعض المسائل النقدية التي أضاءت حقيقة الكتابة، في أنها نسيج من النصوص السابقة، واقتباسات مختلفة المشارب والمرجعيات.[6] وهذا ما أثرى مصطلح الكتابة، وأعطى له أبعادا تناصية، يقول: ((إن

---

[1]– رولان بارث، لذة النص، ص33.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– يراجع: عمر أوقان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارث، ص 73 إلى 80.

[4]- يراجع: محمد خير البقاعي، تلقي رولان بارث في الخطاب العربي النقدي واللساني والترجمي، كتابه "لذة النص" نموذجا، مجلة عالم الفكر،المجلد 27– العدد1 يوليو، سبتمبر 1998، الكويت ص29.

[5]– رولان بارث، لذة النص، ص87.

[6]– يراجع: رولان بارث، نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1، دب، 1994، ص21.

النص مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة ثقافات متعددة تدخل كلها في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض، ولكن ثمة مكان تجتمع فيه هذه التعددية، وهذا المكان ليس الكاتب كما قيل إلى الوقت الحاضر، إنه القارئ...))[1] فالمرجعيات التي تغني النص تحضر عند القارئ. ويتوسع مصطلح الكتابة بتوسع دلالات النص، ويظهر دور القارئ في متابعة هذه الدلالات.

وقد تناول جاك دريدا (Jacques Derrida) "الكتابة" واعتبرها من مقولاته الأساسية، التي من خلالها ناقض الفكر الغربي، الذي احتفى كثيرا بالعقل، ومجد الصوت والكلام، يقول: ((مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه في ثناياه فهذا يفترض بالطبع تقديم تحديد أو تعريف لكل من اللغة والكتابة....نلاحظ أن تسمية "لغة" كانت تطلق على كل من الفعل والحركة والفكر والتفكير والوعي واللاوعي والتجربة والعاطفة الخ... وها نحن نواجه اليوم نزوعا لإطلاق تسمية "كتابة" على هذه الأشياء جميعا وسواها...))[2] وفي حديثه هذا تطرق إلى كون الكتابة، تُطلق على كلّ ما يُخطّ في الفضاء، سواء أكان حروفيا أم لا، كأن يكون مرتبطا بنظام الصّوت البشري أو خارجه، مثلما يرد في السينما والرّقص والنّحت[3].

لقد اهتم دريدا "بالكتابة" بمفهومها الغراماتولوجي (علم الكتابة)، وعاكس الفكر الغربي، وبالتحديد الفلاسفة الذين يرون فيها تشويها للحقائق، فقام فكرهم على المجرد ومجدوا الكلام لأنه في اعتقادهم القدرة على نقل الحقائق في أمانة. وكثيرا ما أعلنوا مقتهم للكتابة لأنها تشوه الحقيقة الفلسفية.[4] فكانت المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية هي القاعدة الأساس للميتافيزيقا الغربية، لكنّها ((هي على حد قول دريدا سيطرة اللغة المحكية: سيطرة الكلام أو الـــ (Phone) المفروض أنه يضمن حضور

---

(1) – رولان بارث، نقد وحقيقة، ص95.

(2)– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم محمد علال سيناصر، دار توبقال للنشر، ط1 المغرب، 1988، ص107.

(3)– يراجع: المرجع نفسه الصفحة نفسها.

(4)– يراجع: رامان سلون، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1 المغرب، 1996، ص 137.

المعنى. ذلك أن المقالات الفلسفية الرئيسية – من أفلاطون إلى هايدغر– تنزع إلى إعطاء الأولية للكلام والحذر من الكتابة))[1]

وقد جعل الفكر الغربي الكتابة مذمومة، لأنها تقدم المعنى غير ثابت، في حين يقدمه الكلام بواحدية المعنى وثباته، فالكتابة بهذا المنظور، مشبوهة ومفتوحة على تأويلات عدة، وهنا تختفي الحقيقة. ويسعى دريدا في البدء إلى رد الاعتبار للكتابة ويقدمها على أنها ملازمة لكل فعل كلام، وحتى الكلام الأحادي المعنى المزعوم ((يتعرض لآثارتعدد المعاني الكتابي...))[2] واستطاع أن ينفي كل الحجج، التي تقول بأفضلية الكلام على الكتابة، في كتابه De la gramatologie "الغراماتولوجيا" الصادر عام 1967، الذي قام فيه بدراسة عدد من الكتابات، كمحاورته لأفلاطون(Platon) وفيدروس ومتابعته لمذكرات جون جاك روسو(Jean-Jacque Roussau).

ولا بد أن نلح على أن الهدف من وراء دعوة دريدا إلى الكتابة، هو إلغاء لمركزية الصوت، وبهذا يكون قد حقق من وراء هذه الدعوة قيام "الكتابة" بمقوماتها وخصائصها. فأخذ هذا المصطلح معه طريقا مغايرا... ولا يمكننا أن نخوض في المفاهيم الأساس، التي وقف عندها هذا التفكيكي، عندما يخدم مصطلح الكتابة. كرفضه لمقولة وجود المعنى فـــ ((يكون حضور المعنى غير قابل للتحقيق، بمقدار ما تُحيل كل إشارة بلا إنقطاع، إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا لحضور المعنى ولتماثله. بمعنى آخر: ليس المعنى حاضرا أبدا، لأنه يكون قد بات دائما مرجأً في حركة يسميها دريدا إرجاءً (Differance)* هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف..."إن الاختلافات إنما "ينتجها" إذا يرجئها– الإرجاء))[3] فالكتابة مبنية على الاختلاف والمعنى فيها مرجّأً، وهذا ما يحفّز القارئ على القراءة، وما فتح تعدد القراءات للنص

---

[1]– بيير ق. زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ط1، لبنان، 1996، ص57.

[2]– المرجع نفسه، ص 59.

* مصطلح Differance ب (A) الذي استخدمه دريدا، يختلف عن الكلمة الفرنسية Difference ، للتفصيل يراجع: جاك دريدا، مواقع حوارات، ترجمة وتقديم فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب 1992، ص14.

[3] – بيير ق. زيما، التفكيكية، ص75–76.

الأدبي عند التفكيكيين، وقالوا بعدم شفافية اللغة، فالكتابة عندهم، وحسب مقولة الاختلاف شاسعة واسعة، وكلما كبرت المسافة بين الدال والمدلول تحقق الاختلاف وتوسع الإرجاء، فتعددت الدلالات وانفتحت القراءات.

وقال دريدا بالانتشار (Dissemination) الّذي يعني تكاثر المعنى وانتشاره لدرجة استحالة استجماعه من قِبل المتلقي، وهذا التكاثر المتناثر تصعب السّيطرة عليه فيوحي "باللّعب الحرّ"، الذي يخرج عن القواعد، التي تحدّ حريته، وفيه ديناميكية مستمرّة. ويأخذ دريدا هذا المصطلح ليوحي بفيضان المعنى، أي زيادة المعنى لدرجة الإفراط. وللّفظة صلة وطيدة بالتّناسل والنّسب.[1]

ويتشظّى المعنى أو يتناسل، حتى يغيب، ولا يمكن المسك به. فالبذر والنثر ((هو عملية تبديد ذرات المعنى حتى لا تستقر عنده وحدة (أو نواة) تجمعها أو تتجمع عندها.))[2] وتأتي مهمة التفكيكية، التي تضع فعالية القراءة على أنّها الأساس في التعامل مع هذا المعنى المتناسل، فجعلت معنى الخطاب منفلتا، ومن المهام الصّعبة نتيجة ابتعاد المدلول عن الدّال، وهذا ما فتح اللعب الحر، وكرّس مقولة الانفتاح الدلالي، ولا نهائية الدّلالة. ثمّ إن سلطة حضور الدّال لا تعني بالضّرورة سلطة حضور المدلول، بل تعني تحرّر المدلول وانفتاحه، وهذا ما يجعل تحديده في حالة إرجاء متواصلة.[3] وتكون الكتابة بهذا حققت عدم الحضور المسبق للمعنى فـــ ((هي معرفة أن ما لم ينتج بعد في الحرف ليس له مأوى آخر، وأنه لا ينتظرنا لنقش سابق الوجود في فهم إلهيّ ما. إن على المعنى أن ينتظر أن يقال وأن يكتب، حتى يسكن نفسه ويصبح ما يكون باختلاف نفسه))[4]

---

[1]– يراجع: ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب،2002، ص 119–120.

[2]– عبد العزيز بن عرفة الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1993، ص9.

[3]– يراجع: بشير تاوريرت، الحقيقة الشعرية بين النقد الاحترافي والنظرية الأدونيسية، مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، 2004–2005 ص213.

[4]– جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ص142.

وتتوجه الكتابة نحو إنتاج معان غير سابقة، وتتأسس مع كل كاتب، يمنح المعنى المؤسس- المكتوب- المتناسل وجوده. وتتجاوز الكتابة أن تكون الرسوم البسيطة للأصوات فقط.

ويمكننا أن نلخص مفهوما للكتابة عند الغرب، كما حدده هيوسلفرمان ((إن النص كتابة. والكتابة تستدعي قراءة. والقراءة تقتضي كتابة من أجل إحراز منزلة تخصها. والكتابة هي نصية النص. والكتابة هي النص متصورا في حدوده، والكتابة ليست فعل إنتاج نص، ولا هي نتاج لهذا الفعل، إنما هي، بالأحرى، ما يحدث عند المفصل القائم بينهما. والكتابة ليست ما يقابل الكلام، إن الكتابة هي ذلك الفضاء الأصيل الذي يتم فيه إيصال نص وانتشاره وتكشفه وإدماجه وتحديده، و وضعه في سياق...إن الكتابة هي لعبة الإختلافات...))[1]

ولقد حضر مصطلح الكتابة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، ويمكننا متابعته من خلال بعض الكتب، فيحدده ميجان الرويلي وسعد البازعي كمرادف للنص تحت عنوان: النص أو الكتابة، ويحددان المصطلح وفق البنيويين الفرنسيين ((الكتابة كمؤسسة اجتماعية تندرج تحت مظلتها مختلف أنواع الكتابة، لكل منها أعرافها وشفراتها. ومن هذا المنظور اندرج النص الأدبي تحت هذه المظلة الاجتماعية...))[2]

هذا التحديد يذكرنا بتحديد بارث في مرحلة "الدرجة الصفر من الكتابة"، ثم يفرقان بين الكتابة والنص اعتمادا على اللّسانيات، التي تفرّق بين اللّغة كنظام (Langue) والكلام الفردي (Parole) وبهذا تكون الكتابة الأدبيّة هي اللغة، والنّص هو الكلام الفردي.[3] وتكون بهذا الكتابة أوسع من النص. ثم يطرح الباحثان الأمور التي لابد من معالجتها، مع مفهوم الكتابة، كفاعلية للقراءة والتأويل النقدي، وربطا النص بالكتابة التي تفتح تداخل النصوص، وموضوع سمات الكتابة كمؤسسة اجتماعية الذي يفتح موضوع علاقة المؤلف بنصه، ثم علاقة المؤلف ونصه بالكتابة، ثم تعرضا

---

[1]- ج. هيوسلفرمان، نصّيات بين الهرمنيوطيقا والتفكيكية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2002، ص 45.

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص260.

[3]- المرجع نفسه، ص 260-261.

إلى الكتابة بمنظور البنيويين وغياب المؤلف، فالقارئ بفاعليته القرائية ليس بحاجة إلى معرفة المؤلف بقدر ما هو بحاجة إلى النظر في أدبية النص، ونعتقد أن الباحثين لم يحرصا على تقديم مفهوم الكتابة وفق منظورهما، فاكتفيا بالرصد.

ويورد خليل موسى في كتابه قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر ملحقا لمجموعة من المصطلحات ليحددها، وفي تحديده للكتابة[1] لم يبتعد عن تحديد ميجان الرويلي وسعد البازعي، ولم يضف شيئا. ويذهب محمد مفتاح مذهبا شيقا في إقامة العلاقة بين النص والكتاب، ففي البدء قدم معاني النص المرتبطة بالظهور والبروز وربطها بمعانٍ مثل: فصاحة وبيان ووحي وكلمة وخطاب ((فهذه الكلمات كلها تدل على الظهور والبيان والوضوح والبروز، والكشف، كما أن كلمة بلاغة تعني غاية الشيء ومنتهاه..))[2] فاعتبر بهذا أن النص- من الوجهة اللغوية- أخص من كلمتي البيان والبلاغة، فالكلمتان الأخيرتان: البيان والبلاغة، أعم وأشمل من النص. وفي علاقة (النص) بالكتاب، يقول: ((وما قيل في علاقة النص بهذه الكلمات يمكن أن يقال في علاقة النص مع كلمة كتاب، فهذه الكلمة لا ريب، أشمل. فالكْتب أو الكتابة أو الكتاب هو ما أدى إلى وجود النص ومنحه وظائفه من تثبيت المعلومات وتجذير التقاليد وضبط المعاملات...فجذرها (ك،ت،ب) يفيد الجمع ومنه كتيبة المشي لاجتماعها ومن ثم مع تشبيه الكتاب بالكتيبة.... الكتاب أعم من النص...))[3]

لقد ذهب محمد مفتاح يرصد الاختلافات بين كل من النص والكتابة اعتمادا على معنى من المعاني المعجمية لكلمة كتابة الذي يعني الجمع. ويذهب صلاح بوسريف إلى تحديد مفهوم الكتابة قائلا: ((ما أسميه بمرحلة الكتابة أو النص المركب (هناك من يسميه بما بعد الحداثة)، هذا النص هو ذلك الذي اختار النسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها، وانفتح على برامج جديدة لا تحتكم لسلطة القانون أو التداول بل إلى ما تمليه

---

[1]- يراجع: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط دمشق، 2000، ص139.

[2]- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999، ص19.

[3]- المرجع نفسه، ص20.

ضرورات الكتابة، أو ما يمكن أن نسميه هنا بإبدالات الرؤية أو الإدراك))[1]. وقد ركز في مفهوم الكتابة على الإبداعية وتجاوز النموذج، ورفض النسيج على المنوال وفق ما تمليه عليه الذاكرة، مع فتح آفاق رؤية مغايرة تتوجه نحو الأمام، ويضيف:أن الكتابة بنية مفتوحة، و"شعرية مفتوحة" تنفي النّسق النّهائي المكتمل[2] وتتبنى بهذا المفهوم الحركية، والتحول، لتؤسس لشعرية خارج القوانين الثابتة، ومسارها تجريبي. ويقارب بين النص والكتابة فكلما كان النّص في وضع الكتابة، انفتح أكثر دلاليا، وكثرت معانيه مع كل قراءة. لأنّ قراءة النّص هي ولادة لمعنى جديد، ويبقى ينفتح دوما على احتمالات دلالية دون انقطاع. وهذا ما يجعل نص الكتابة يترّنح والدّلالة تتأخّر دوما وتختلف من قراءة إلى أخرى بتفعيل مختلف التّأويلات.[3]

فالكتابة أكثر اتساعا من النص، لأنها تفتح ممكنات كثيرة وهذا ما يضمن القراءات الكثيرة. ويحددها عبد المالك مرتاض في أنها ((تربأ بهويتها عن التصنيف: فلا الشعر شعر، ولا الرواية رواية، ولا القصة قصة، ولكنها كلها قبل كل شيء، وفي كل الأطوار، كتابة ولا يمكن أن تكون إلا كتابة، حتى و لو شاءت أن تمرق من جلدها لما مرقت، ولو أرادت أن تبرأ من نفسها، لما برئتْ..فالكتابة لا تعادل إلا نفسها داخل نفسها، فتعادل الصمت، والعدم والمستحيل والتلاشي واللاشيء...))[4] ويجعل الكتابة من خلال هذا التحديد مرادفة للأدب لأنها تحوي كامل الأجناس الأدبية، ولكنه يخرج إلى أنها تعادل الصمت والعدم. ويواصل تحديدها: ((الكتابة استكشاف للمجهول واستكناه للمعدوم. والكتابة بحث عن الجواني الغائر في مجاهل الذات، عبر البراني الذي يبدو، هو أيضا بعيد المنال، شديد المحال..))[5] وهنا يحدد وظيفة الكتابة التي تتمثل في استكشاف المجهول تتوجه نحو الأمام، لتتجاوز الموضوعات المستهلكة

---

[1]– صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، ط1، الدار البيضاء، 2002، ص13.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص59.

[3]– يراجع: المرجع نفسه، ص43.

[4]– عبد الملك مرتاض، سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، مجلة أسئلة الكتابة، المركز الجامعي لبشار، العدد01 معهد اللغة العربية وآدابها، ، 2004، ص3.

[5]– المرجع نفسه، ص9.

وتمارس القطيعة مع الموضوعات المجبرة، كما أنها تتوجه إلى الذات، بهذا تتجاوز الكتابة الموضوعات الخارجة عن "الأنا" المركزية.

ويحاول محمد بنيس أن يقدم موقع الكتابة قبل تحديدها وتقديم وظائفها فيقول: ((كان فعل الكتابة صراعا لأنه كان بحثا عن مسكن حر، كما كان إقامة على حدود الخطر. في الصراخ والصمت، في العنف والأنين، في التشظي والمؤالفة صاحب الجسد مسار الكتابة. ولأن اجتياز المسار يتطلب السفر...وخارج الكتابة التهديد والوعيد، المحاكمة والمقصلة، المقبرة والصمت، تلك مشاهد مسترسلة أقنعة متغيرة لأبوة قاسية...))[1] ويطرح الصراع القائم بين القديم والحديث بمفهوم الحداثة، وتتموقع الكتابة داخل هذا الخطر الصراع، وتتوجه إلى البحث عن مسكن حر، لا قاعدة فيها تملي وتفرض، ولا شعرية لابد من النسيج على منوالها، وخلف الأسوار نقد لهذا التجاوز، وتعامل كبير يرفض أي خروج عن الأصل، فالأبوة تتحول إلى قساوة. ويستقر بعدها بنيس ليضع الكتابة في عنوان: وطن الكتابة فيقول: ((لوطن الكتابة، إذن عنصران متلازمان: حرية الرؤية، وأدوات تحديث الرؤية....))[2] بذلك يفتح للكتابة آفاقا واسعة، دون حدود تحد مقاييس الجمالية، وتعدها وفق عناصر كالتي حددها عمود الشعر. ويبقى الاشتغال النصي في الكتابة يتحرك ضمن ممكنات غير معروفة مع كل نص جديد. فحرية الرؤية توسع فضاء الاشتغال، فتحقق أدوات تحديث الرؤية، وهذا ما يحقق الثراء النصي في الكتابة، ثم إن((آلية التحول من مرحلة (القصيدة) إلى مرحلة (الكتابة)، قد مرت بسلسلة من التحولات في سيرورة النص الداخلية، انطلاقا من جدلية المحو والاكتشاف ومن المعلوم إلى المجهول. وبذلك تتأسس ممارسة كتابية خارجة عن الشكل المنتهي المعلوم...))[3]

---

[1]– محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1994، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص41.

[3]– يراجع: مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها و إبدالاتها النصية، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية و آدابها، 2002–2003، ص191.

وتحقق الكتابة وفق حرية الرؤية اكتشاف عوالم نصية جديدة متجاوزة النموذج القبلي وتعمل على المحتمل الإبداعي، وبهذا تتجاوز اكتمال الأصل وتمحو وهم الأثر[1] فتتجاوز الثابت الواحد، وتنفتح على المتعدد النصي، المنْجز وغير المنجز بعد.

وتلتقي أفكار بنيس كثيرا مع تنظيرات أدونيس وهذا ما سنراه، ويبقى بنيس يقدم مهمة الكتابة ومهمته ككاتب، فيقول:((مهمتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات. إنه فعل المحو ذاته. أكتب بغاية السكن في جليل المحو، حيث تنعدم الحدود وينتفي الأصل والنموذج، كتابة يتيمة لها الفراغ والحلزون والهذيان. كتابة تشتغل ضد المعنى، فيها وبها تأخذ الذات فسحة حريتها لترحل في متاه هو جدارها...))[2] ويلح على المحو في الكتابة، وكأن كل شيء داخل العالم النصي في تحول دائم، يعمل في حدود الإثبات الذي يسير نحو الإلغاء، فما يوجد بالدّاخل بين الحين، ليس هو نفسه ما سيوجد بين الحين والآخر، وكأن الكتابة في سفر دائم نحو المجهول: مجهول البنية النصية، ومجهول الاشتغال النصي، ومجهول الدلالة لتنتج مجاهيل شعرية المغايرة الدائمة، فلا يمكن أن نؤسس لشعرية داخل عوالم تجريبية دائمة. وهذا مأزق الكتابة في رأينا.

وإن مسار كلمة "كتابة" عبر صفحات هذا المدخل يجمعه خيط، ويمسك أدونيس به ليكوّن مفهوما للكتابة عنده، هو كل ما سبق وأكثر. في البدء نبدأ بالمعاني اللغوية التي وردت في لسان العرب: الكتابة بمعنى الخط، لقد حرص أدونيس على أن يبين كيف أن ((الثّورة الكتابية الأولى التي نشأت في وجه الخطابة، نثرا وشعرا هي كتابة القرآن، فالقرآن نهاية الارتجال والبداهة..))[3] لقد تغير مفهوم الكتابة مع التدوين والخط، وهذا ما جعل النقاد فيما بعد، يقيمون التقابل بين الكتابة والشعر، فـــأصبحوا يتحدّثون عن نوعين من الكلام متقابلين هما: الشعر والكتابة، أو بتعبير آخر الخطابة والكتابة، مع التنويه بأنّ الخطابة صنو الشعر. والكاتب يحمل على عاتقه الإبداع

---

[1]– محمد بنيس، كتابة المحو، ص13.

[2]– المرجع نفسه، ص67.

[3]– علي أحمد سعيد(أدونيس)، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، 3 صدمة الحداثة، دار الفكر، ط5، لبنان، 1986، ص 23.

ليبتكر أسلوبا جديدا ودلالات جديدة. [1] وبهذا التحول من الشفاهية إلى التدوين، أخذ بالكتابة وعلى عاتقها التأسيس والخروج على قواعد الخطابة.

ولقد تتبع أدونيس المعاني اللغوية الأخرى للكتابة التي قال بها القلقشندي[2] والتي هي نفسها التي وردت في لسان العرب، ففيها الجمْع ثم العلم، ثم الصناعة الروحانية، ففي توضيحه كيف أن الكتابة جمْع، في حين أن الكلام غير المكتوب، الذي اعتمد الشفاهية، مجرد أقوال مبعثرة تعتمد السماع. وهذا ما يدفعنا إلى الشك في فنية الشعر الشفاهي الجاهلي، وبهذا يشككنا في النموذج، فيعطل الأصل ويبطل النموذج، ثم يبين كيف أن التدوين يلعب دورا في بيان أهمية الكتابة، بالأخص في جوانبها الخفية التي اعتمدت الإيحاء. وتتحقق نقط التلاقي بين أدونيس الذي يتابع تطور مفهوم الكتابة مع التدوين العربي وبين "دريدا" الذي يثمّن عصر تدوين الكتابة في كتابه "علم الكتابة" مع تحول مفهوم الكتابة بعد مرحلة الشفاهية، وسلطة الكلام والحكي، وتتشابه كثيرا المركزية الكلامية أو المركزية الصوتية – التي هي القاعدة الأساس للميتافيزيقا الغربية، والتي هاجمها دريدا– بالشفاهية التي كانت سائدة في العصر الجاهلي، وأراد أدونيس تجاوزها، وقد تبدو هذه المقاربة غريبة إلا أنها حاضرة.

وعندما تناول المعنى اللغوي الثاني للكتابة وهو العلم، حدد مفهوم الكتابة على أنها استشراف المجهول، فهي لا ترتبط بعلم المعلوم فقط، بل تتجاوزه، كما ينقلها هذا من الاحتفاء بالانفعال والذاتية إلى المعرفة الفعلية والإحاطة بها. ثم حدد كيف أن الكتابة صناعة، فتجسد الحروف الصور الباطنة، فتأخذ منحى الرؤيا والارتباط بالتفرد لا الاحتذاء والنسيج على نموذج سابق، فهي رؤيا متفردة مرتبطة بالذات المختلفة عن الآخر. ويربط أدونيس هذه النقطة بفكرة أن الكتابة إنشاء، فتفتح الإبداعية وتلغي الأصل النموذج، الذي يفرض الإحتذاء، فالإنشاء يلغي الكمال للسابق، ويوجه الكتابة نحو المستقبل، ويلغي متابعة الحوادث الواقعة[3].

---

[1]– يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة ، ص 25.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص 26–27.

[3]– يراجع: المرجع نفسه، ص30–31.

ويقيم مجموعة من النتائج، يخرج بها من شعرية السماع إلى شعرية الكتابة فيقيم بعض ملامح علم جمال الكتابة، ويحددها في نقاط، كثيرا ما تتكرر في كتبه التنظيرية. فعندما تعمل القصيدة الموروثة[1] على كتابة ما نعرف وما يتضح، تأتي الكتابة التي تدخل الإبداع في المجهول وفي فكر المغايرة، ويلتقي في هذه الفكرة مع دريدا، الذي يقول بالأصل الأثر، الذي يتحول بالكتابة إلى اختلاف.

كما ألح على كتابة تتغير نوعيا وتلغي الحدود التي تقسمها إلى أنواع، بهذا تكون الكتابة نوعا واحدا والحضور الإبداعي هو الذي يحدد ويميز إن كانت الكتابة رواية أم قصة أم قصيدة، فيقول: ((لئن كانت الكتابة، في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع، وعينت رفوفها وأدراجها، وكان على كل من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده النوعية الخاصة فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف والداخل إليها هو، وحده، الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو.))[2]

وقد قال أدونيس بهذا النوع من الكتابة منذ السبعينات، حيث تتحول القصيدة إلى بوتقة تتلاقى فيها كلّ الأجناس الأدبية، وتسقط الحدود بين كلّ من النثر والشعر وتتعالق فيها كلّ صنوف المعرفة.[3] ويحيلنا هذا النوع من الكتابة إلى المعنى اللغوي الذي يقول بالجمع، فالكتابة بمعنى الضّم والجمع، تتحول في هذا المفهوم، إلى أن تضم كل الأجناس الأدبية، فتتعدد البنية النصية وتتنوع في النص الواحد، فــكثيرًا ما ألحّ على ضرورة كسْر الحدود بين الأجناس، وجعل ذلك شرطا من شروط الكتابة الجديدة حتى يلغي التصنّيف الموروث عن أرسطو ويساير مفهوم الكتابة، الرائج في فرنسا ويستفيد من الأنماط الكتابية في التراث العربي القديم.[4]

---

[1] – يراجع أدونيس، الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، ص312–313–314.

[2]– يراجع المرجع نفسه، ص313.

[3]– أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، بيروت، 1971، ص117.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط2، المغرب 2002، ص28.

ويضيف أدونيس إلى أن من ملامح علم جمال الكتابة أن ننظر إلى المبدع كطاقة خلاقة، وطاقة إبداعية، عملت على إنتاج ذاتها. فلقد حولت الكتابة فعل الإبداع من التعبير عن الواقع الخارجي إلى الغور في الذات الإبداعية، وهو تحول صحبه تغير الرؤية الشعرية إلى رؤية خاصة.

وتحولت الثقافة مع الكتابة إلى ابتكار وتجاوزت الاستعادة، فلم تعد الثقافة تعني ترصد القائم المؤسس، ومتابعة الآثار والمنجزات، بل هي حركية نحو المستقبل وتسعى إلى الإبداع الفعال، الذي يدفع الإنسان إلى الأمام، يقول ((هذه هي الثقافة الفعالة التي تبدع الإنسان فيما يبدعها، وتؤسسه فيما يؤسسها. فليست الثقافة ما ابتكرناه وإنما هي ما نبتكره..))[1]

وتوجهت الكتابة مع أدونيس متجاوزة "الفهم" لتدخل في عالم كتابة الغموض. فبدل أن تنتج المعنى أصبحت تتطلب التأمل، وكأنّ الشعر بهذا المفهوم، يستبدل مقولة الفهم بمقولة القراءات المتأمّلة. فمقولة الفهم المكرسّة في الماضي ألغيت، فلم يعد القارئ يقول: ما معنى كذا؟؟ أو لم أفهم[2] وهنا يحضر المعنى اللغوي للكتابة المتمثل في:((أن يشدّ فمه حتى لا يقطر منه شيء)) ليرتبط هذا المعنى، بعملية شد النص وربطه، حتى يمتنع عن القراءة الأحادية، فالماء في باطن القربة، كما المعنى المتعدد في باطن النص،. فـــ ((لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعاني شأن القصيدة القديمة وإنما أصبحت تقدم حالة أو فضاء من الأخيلة والصور ومن الانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق (الشاعر) من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز. إنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي لتنمية تجربة أو رؤيا)) [3] وكما اتخذ التجريب موقعه في مفهوم الكتابة عند أدونيس، حيث لا يستقر إلى قصيدة نهائية، بملامح وخصائص شعرية مكتملة، بل قال بالكتابة تتخذ التحول سبيلا لها. ويقصد بالتجريبية، تجاوز طرق التعبير الثّابتة والخروج عن النماذج والقوالب، وإبداع سُبل جديدة، وهي محاولة إغناء

---

[1]– أدونيس، الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، ص313.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص 314.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، دار الفكر، ط2، لبنان 1986، ص 278.

الواقع بالحركية، والتّجريبية سفر دائم نحو الإبداع، ترفض الاطمئنان للاستقرار وتغامر دوماً في التّغيير.[1]

ويدخل التجريب الكتابة في البحث المستمر والدؤوب، عن نظام آخر للكتابة ويدفع بالإبداع نحو الأمام، بهذا يلغي الثبات والجمود، فينفتح على المفاجأة ويلغي التراكم، ويعلن البداية الدائمة.

ولقد التصقت بمفهوم الكتابة، عند أدونيس، مجموعة من الصفات، منها: "الجديدة" و"الإبداعية"، و"الشعرية"، التي لها مقابلاتها بمفهوم القصيدة، ومنها القديمة والتقليد والثبات الخ... ويبقى مفهوم الإبداع هو بؤرة الدلالة الكتابية، والمتأمل في مفهوم الكتابة لدى أدونيس، يدرك حرصه على الإبداعية والأسلوبية الجديدة، ولخّص محمّد بنيس المبادئ الجمالية والنّقدية، التي ركزّ عليها أدونيس، في عناصر أربعة بدءًا من الكتابة دون نموذج سابق والمغامرة في الابتكار، إلى شرط الثقافة الواسعة والموسوعاتية لدى الشاعر والنّاقد على السّواء، إلى شرط قراءة النص الشعري القديم أو الحديث خارج الزّمن، والاحتكام في قراءتهما إلى الإبداع الفنّي فقط. والعنصر الرّابع ألحّ فيه على نظرية جمالية مختلفة ومغايرة، للنّظرية القديمة التي فعّلت الوضوح الشعري.[2]

وكرس أدونيس مختلف تنظيراته في سياق توسيع هذه العناصر، وكانت وظيفة الكتابة، هي خلق فعالية جمالية إبداعية جديدة، عملت على تغيير التعامل مع اللغة والمفاهيم، والأمور، وبهذا تكون الكتابة عنده مبنية على الاختلاف كما أنّها ((عالم ذو أبعاد متداخل، كثيف ببشاعة، عميق بتلألؤ، خلق لا تغيير ولا وصف، تقدم في سراديب غير معروفة، بنية شكلية غير معروفة إنها إبداع، والإبداع استقصاء للكائن وطاقاته وكشف عنها، هو ترميز للتاريخ، عملية تجريبية لا قرار لها، والتجريبية سعي دؤوب للتحرر من ربقة التغيير المألوف المتداول، لابتكار طرق جديدة، لإعطاء الواقع طابعا

---

[1]– يراجع: أدونيس، زمن الشعر، ص287.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها،3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، ط3، المغرب 1001، ص61.

إبداعيا حركيا، بخلق لغة تخلقت في رحم اللغة لتوها. هي اللغة الشعرية..))[1] ودأبت الكتابة على خرق أعراف هائلة، لتتحول إلى سلطة تبحث عن أوضاع معرفية مختلفة وتعدد للرؤى وحرصت على تفعيل الالتقاء المعرفي، خارج ما يعني الكاتب والانطلاق بالنص إلى ممكنات معرفية مغايرة، فيشتغل على مستويات متنوّعة منها:

- إنتاجيته.
- الانفتاح الدلالي وتعدّد المعنى.
- تداخله وتفاعله مع مختلف المعارف.
- قدرته على تعيين مواطن العلمّية، التي من خلالها يدخل القارئ، لبناء الفهم والتّأويل[2]

وتقوم شعرية الكتابة عند أدونيس على الانفتاح النصي وتناسل المعنى، وكثيرا ما ترد هذه الفكرة عند الشعراء النقاد الذين تبنوا الحداثة الشعرية، أمثال محمد بنيس ويوسف الخال الخ.. ثم اعتبر الغموض كخاصية لنصية النص الشعري، وعمد إلى أهمية الدّهشة والفجائية في الكتابة، وما تحققها في المتلقي إلى جانب مقولة الاختلاف والمغايرة، التي تتجاوز الأصل... الخ.

ويشتغل أدونيس في تنظيراته على متابعة المفاهيم في سياقها المرجعي وفي أصولها، ثم يأخذ بها بعيدا، ففي تحديده للكتابة عاد في البدء إلى أصول الكلمة ومعانيها اللغوية، ثم وسعها وطوّعها وفق رؤاه النقدية.

---

[1]– محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية دراسة لأعمال ستة نقاد/شعراء معاصرين منشأة المعارف جلال حزى وشركاؤه، دط، الإسكندرية، 2001، ص175.

[2]– يراجع: عقاب بلخير، سيميائية الحضارة في الشعر العربي الحديث، مخطوط أطروحة الدكتوراه الدولة جامعة مولود معمري بتيزي وزو، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005، ص147.

أوّلا- الفلسفة:

يحاول مشروع أدونيس الشعري- خلال خمسين سنة إبداع - أن يرسم إبداعية تتبنى الفرادة والاختلاف، وفي متابعتنا لمساره الشعري، نستقرئ روافد ومرجعيات ساهمت في تأسيس أوليات الكتابة الشعرية، وأبجديّاتها عنده.

ونتفق على أن العملية الإبداعية تماس وتقاطع بين مجموعة من العوامل المعقدة، منها التي تتصل بالذات الفنانة، ومنها التي تتصل بالإرث الجمعي والواقع الفكري. وتشتغل العملية الإبداعية في أفق أدونيس داخل التجدد المستمر، فيضع شعره في مساءلة دائمة لإبداعية تخلخل اليقين، ويستبدل منطق التشابه القسري بالاختلاف المتنوع.

وتعني قراءة أدونيس الولوج في شبكة غير منتهية من الاحتمالات الدلالية، وفي فضاء من الإشارات غير الموجهة، وفي نسيج غير متوقع من المرجعيات مختلفة المشارب، فهو الشاعر المهووس بالإبداع الدائم، الحريص على ممكن العلاقات التي عهدناها غير قائمة. وتتداخل الموضوعات، وتنفتح على التجارب الشعرية العالمية وتعمل على ترسيخ الفعالية الإيحائية، وتتعانق مع الآخر المختلف إبداعيا، فهي ترسم إبداعية المغايرة بوعي الذات عبر هدبنة البنيات الذهنية والفكرية، والانصات لكل مختلف، قد يعمل على المساهمة في إعادة البناء تلك.

ويتقاطع في نصوص أدونيس قديم الثقافة العربية بحفرياته في حديث الفكر الغربي، بمختلف مشاربه، فيتلاقح الداخل النصي بخارجه، وتتوجه إلينا قصائده المتْخمة دلاليا، لتقدم إلينا نصوصا متعددة فكريا.

فالقارئ بهذا الشكل يكون غير موجه، فهو منبَّه بتنوع الخارج نصّي.. فلسفة... وتصوفًا ... الخ، إلا أنه غير موجَّه في كيفية إمكان الولوج في العالم النصي، فتتحول القراءة إلى عملية طوق قد تُفْضي ببعض أسْرار النص أو تخنقه وتعنّفه، وما يمكن السماح به، هو قراءة النص مع فسحة الخروج منه، لفهم بعض المسائل الفلسفية والصوفية، ثم العودة إلى فهم هذه المسائل داخل النص. لذا يمكننا متابعة انتاجية الفكر الفلسفي داخل نصوص أدونيس. وفي أول نقطة يعلن فيها الشاعر الاختلاف، يتبنى فيها رؤية المغايرة، ويرسم أوليات إعلان فلسفي لقضايا كثيرة، يفضي بها النص الشعري

ونفضّل أن نأخذها من النص، لتحيلنا على خارجه، حتى لا نعنف النصوص. إن شعر أدونيس مشحون بالفكر الفلسفي، لأنه شاعر ومفكر، وهذا ليس معناه، أنّه يسْبق الفكْر على الشعر، بل تأتي الحالة الشعرية متلبّسة ومتداخلة مع الحالة الفكرية، وتبطّنهما المسحة الفلسفية، فمن الطبيعي أن تختفي الفلسفة داخل التّجربة الشعرية، وهذا ليس معناه أنّ تفكيره كشاعر، هو نفسه تفكير فيلسوف.[1]

ويحاول الشاعر أن يقرأ النتاج الغربي، سواء النتاج الفكري أو النتاج الشعري ويستفيد منهما، لأنه سيطعم النتاج العربي بأثر مخاطبة الآخر. فـــ ((في فلسفة الشعر العربي الحديث عند أدونيس – كأكبر منظر لها– تتجلى الذاكرة الفلسفية الغربية بوجهها السافر من ثنائية ديكارت، إلى مدينة الإنسان عند نيتشه، إلى مفهوم الزمن المسيحي في ضوء الثورة الكوانتية والنسبية، والتجريد الشكلاني للأفلاطونية الجديدة والهذيان الصوفي للمذهب الإشراقي..))[2] ويتحرك الشاعر في أفق فكري واسع يجمع التراث العربي والفكر الحديث، ويتوجه نحو الشرق ونحو الغرب، فتتلاقح المعارف العلمية بالأسطورية والتاريخية بالدينية والفلسفية، فتتعدد الأبعاد وتتوسع الرؤى، وتتولد عنده القصيدة المثقفة، التي تحتاج قراءتها، إلى البحث خارج النص، عن المرجعية الفكرية.

ويذهب أدونيس الناقد إلى عدم الفصل بين الشعر والفلسفة، ويؤكّد الصّلة المهمّة بينهما في كلّ شعر عظيم، فعلى الدّرس النقدي أن يتناول كيفية حضور هذه الصّلة في بنية الشعر.[3] كما ينتبه إلى خطورة هذه الصلة، عندما تتحول الشعرية كلها إلى أفكار فلسفية، ويعبر الشاعر فلسفيا، فيقول: ((هناك، في الواقع، شعراء يعبرون شعريا بطرق فلسفية، أو يعبرون فلسفيا بوسائل شعرية، هكذا ينتج شعر ليس فيه من الشعر غير شكله المنظوم، شعر يبدو آلة تحمل أفكارا. الشعر هنا يعنى بالأفكار من حيث هي

---

[1]– يراجع: عادل ظاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا 2000، ص16.

[2]– إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، هامش، ص61.

[3]– يراجع أدونيس زمن الشعر، ص 174.

أفكار. والشاعر هنا يتأمل العالم من خارج، كموضوع يلاحظه.))[1] وعندما يؤكد على الصلة بين الفلسفة والشعر، يعترض على التعبير غير الشعري في التوظيف الفلسفي فالفلسفة لا بد ألا تلغي شعرية القصيدة، كما يعترض على جعل الشعر وسيلة أفكار منطقية لها صلة بالعقل، تحدد العلاقة بين الشاعر والإ نسان وبين العالم والأشياء وفق صلات محددة، ويحدد الشعر الميتافيزيقي في أنه: ((تجربة شخصية، يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافزيقي لا يعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه، فالشعر، هنا، استبطان للعالم وجهد للقبض عليه، دون حل أو جزم أو تحديد، وخارج كل نسق أو نظام عقلاني منطقي))[2]

ووفق أبعاد فلسفية، يحاول الشاعر أن يتبنى الاختلاف في كتاباته النظرية ويرفض أحادية المفاهيم، كرفضه "عمود الشعر" في الشعر العربي، لأنه يمثل النموذج الواحد، الذي هو قاعدة للإبداع الشعري، ويقترح المتعدد الشعري، المتمثل في أوليات القصيدة التجريبية. وفي الممارسة الشعرية تبنّى الاختلاف، منذ "ديوان أغاني مهيار الدّمشقي"، وانشغل بهذا الفكْر، وكثيرا ما انجذب نحو كلّ مختلف، ومُهمَل، ومنسيّ، إلاّ أنّه مثير للدّهشة.[3]

وإذا تصفحنا بعض عناوين المجموعات الشعرية للشاعر، و- نتفّق على أن العناوين عتبات للنصوص- نجد علامات تحيلنا على الاختلاف عن النموذج، ففي مجموعته "أبجدية ثانية" تُفضي كلمة "ثانية" برغبة الشاعر في التعدد بدل الأحادي لأنها تلغي كلمة "أولى"، ويرد "الثاني" لعدم الرضى بالأول، أو البحث عن التجاوز ليتسع الفضاء. فلقد ضاقت الأبجدية، فبحث لها الشاعر عن مدار أوسع، يقول: ((*في حِضْنِ أبجديةٍ تحضِنُ الأرضَ، يسْهَر قاسيُون وأستيقظُ./ أقرأُ وأكتبُ وأقولُ كلامًا للّنبذِ: ليس شِعْرًا وليس نثْرا*))[4] يقدم خصوصيات "الأبجدية الثانية"، في أنها تقول كلاما ليس بالشعر، وليس بالنثر، وهذه قرائن الاختلاف. وينطلق الشاعر من نقطة المرجع، ثم

---

(1)- أدونيس، زمن الشعر، ص174.

(2)- المرجع نفسه، ص 174-175.

(3)- يراجع: أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب ط1، بيروت 1992، ص19.

(4)- أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، ط1، 1994، ص193.

يلغيها بمنطق التجاوز، أو بمنطق التّحول، "فالأبجدية" تمثل العمود الفقري للغة، فهي نقطة الانطلاق إلى فضاء التشكل اللغوي، يلغيها الشاعر وفق فلسفة: كل الأشياء قابلة للتغيير، فيقترح كلمة "ثانية"، يضيفها إلى كلمة "أبجدية"، ليحقق التغيير، الذي يغير مقياس الكشف، لأن العالم في حركة مستمرة. ولقد اهتمت الفلسفة الظاهراتية، التي تشبع بها الشاعر، بفكرة الحركة. فحَرَصَ على بناء أفكار، تستند إلى ثنائية "الثبات والتحول"، وكثيرا ما أكّد على أنّ التّراث أفق معرفي، لا بدّ من مُساءَلته دوما، وتخضع مفهوماته وطرائق تعبيره إلى تحوّل، ولا تلزمنا أبدا. والشاعر الخلاّق هو الّذي يوهمنا بأنّه متشبّع بالماضي، وفي الوقت نفسه، يتجاوزه ويختلف عنه"[1] وتتحقق المغايرة بالهدم، وأقر الفيلسوف الفرنسي المعاصر "باشلار" **(Gaston Bachelard)** كيف تبتدئ فكرة المعرفة بالتحطيم، الّذي يتحقق برفض العالم القائم، والماثل بين أيدينا بكل قوانينه وسننه، يقول الشاعر:

إذن، قل أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم / حقا أنا الطاغية وأعلن جمهورية الهدم /ألا، فلنكن شغلك الرئيسي، أيها / الانشقاق/ ويهتز تحت حواسنا عرش الأشياء/ ولتزلزل [2]

ولكي يحطم المرجعية الدينية، التي تؤمن بالمقدس والثابت، صاغ عنوانه: الكتاب، الأول والثاني والثالث، فكلمة "الكتاب"، تحيلنا أولا على الكتاب المقدس:"القرآن الكريم"، لتحيلنا مرة ثانية، على "الكتاب": نتاج الشاعر. وفي هذا التحطيم إعلان للحرية، فقد خرج عن كلّ ما يرتبط بالدّين، وعن كلّ سلطة تعيق حرية الإنسان، لذا أشاد بكلّ المتمرّدين."[3]

---

[1]– أدونيس، سياسة الشعر، دار الأدب ط2، بيروت 1996، ص 25.

[2]– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة1 دار العودة ط4، بيروت، 1985، ص 135.

[3]– عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع د. ط. مصر 2000 ص119.

ويذهب أصحاب الحداثة إلى أن هناك تعارضا بين القداسة والحداثة، لأن القداسة تمثل السلطة والخضوع، وترفض الاكتشاف، في حين تتبنّى الحداثة الاكتشاف، وتفتح مجاهل التوجه نحو الأمام(*)

وحاول الشاعر أن ينتج في "الكتاب" نصوصا خارجة عن التّحديد، ولا تستطيع معايير الأجناس الأدبية تسميّتها، وهي شبيهة بالنّص القرآني، الّذي لا يصنّف، إلاّ من خلال معايير نصيّة داخلية خاصة. وهو الوحيد المُسمَّى كتابا، في حين أن "الكتاب" اسم أطلقه الشاعر، يحوي نصوصا منفتحة دلاليًا.(1)

ويسعى الشاعر دائما إلى معارضة "الثابت" بالمتحول، الثابت بكل أبعاده: القصيدة القديمة بجمالياتها، والعقل الديني العربي بكل مقدساته، وفي هذه المعارضة يلتقي كثيرا مع الفلسفة الوجودية، وخاصّة عندما يلحّ على أنّ القصيدة الجديدة، تمثل شكلا من أشكال الوجود، فيقول بتحوّل القصيدة العربية إلى "قصيدة كلية"، تتجاوز اللّحظة الانفعالية، لتصبْح لحظة كونية، تختزل كلّ الأجناس الأدبية، وتجتمع عندها رؤى الفلسفة والعلم والدّين(2) وأول ما يعلنه الشاعر والناقد (أدونيس) الرفض لكل ماضي القصيدة العربية، التي تتبنى الانفعال والتّعبير، مثلما يرفض الوجوديون الماضي في آرائهم، ويرون أن الجديد لا يُستوحى من القديم، ولا من خير ما في القديم، كما يرى بول تيليش (Paul Telliche) وإنّما إبداع يأتي من موت القديم، وليس القديم هو الأصل(3) لذا يرفض الشاعر الماضي، في مرثية الأيام الحاضرة يقول:

بعيدًا تجرُّ المأساة وجهَ تاريخنا، وتاريخنا ذاكرةٌ يثقبها / الرعب، وسهولٌ غريبة من الشوك الوحشيّ/ في أية جداول بحرية نغسل تاريخنا المضمّخ بمسك العوانس/ والأرامل العائدات من الحجّ، الملوّث بعرق الدّراويش حيث / تتخطف السراويلُ ويحبل الصوف بالمعجزة، وتحظى بربيعها / جرادة الروح / (...) ونمضي، والرعب

(*)– من القائلين بهذا الرأي، كمال أبو ديب الذي حرص على التشريع للتعارض الحاصل بين الحداثة والقداسة من خلال مقاله في مجلة فصول، المجلد الرابع، العدد الثالث، أفريل، مايو يوليو 1984، ص59.

(1)– يراجع: وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية للكتاب ب ط 2001، ص92.

(2)– يراجع: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص117.

(3)– يراجع: مجاهد عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة د ط، دمشق 1984 ص59.

يحصد الرّكب، في منحدرات من/ الوحل والنحيب، والأرض تنزف دما في خواصرنا والبحر/ سدّ أخضر./ (...) ضيقةٌ جباهُ أيامنا و السّنون عجفاء راكدة، عواصفنا / في خِرَقٍ وسماؤنا الرملُ، وها نحن في مفارق الفصول./ نتحصّن بأهدابنا ونمشي تحت سماء فسيحة من البغال والمدافع / وغبار المقابر يمسك بأهدابنا، والأرض كلها بلون أهدابنا / وأهدابنا مخيطة بالإبر[1]

إن القرائن التي تحيل على الماضي الذي يمثل الفاجعة، هي قرائن – (المأساة الرعب، الشوك، المضمخ، الملون، الوحل، النحيب، تنزف، عجفاء، المدافع...)– تجعلنا نرفض هذا الماضي، هروبا إلى المستقبل، لنتخلص من العذابات.

ويذهب هيدجر (Martin Heidegger) إلى أن ((الرفض والهدم هو لحظة بناء جديدة))[2] وأعلن الشاعر رفضه للماضي، وكذا رفضه للعصر، وللعالم الخارجي، إلاّ أنّ رفضه كان ميتافيزيقيا، قد يصل الأمر إلى الرّفض من أجل الرّفض[3] ومن أوّليات الرفض الوجودي انكار كلّ شيء، في مختلف المجالات، وبالأخصّ القيم والثّوابت التّي تعارف عليها الناس، ومن بين شعارات باذاروف وهو أحد تلاميذ فردريك نيتشه(Friedrich Nietzsche) انكار كلّ شيء وهذا هو الصّواب[4] كما يلتقي أدونيس مع الوجوديين في إحساسه بآلام الإنسان كإنسان، لا بكونه ينتمي إلى مجتمع معين. ففي الوقت الذي انشغل فيه الواقعيون الاشتراكيون العرب بمصالح البروليتاريا وسخّر النقد الاجتماعي أدواته للأدب الملتزم. انشغل الشاعر بهموم الإنسان في تاريخه الطويل، متأثرا بما أنتجه الوجوديون أمثال: هيدجَر، وسارتر(Jean-Paul Sartre) وألبيركامو و وردت بعض أشعاره مليئة بالقلق الوجودي، كقوله:

تخرج الأشياءُ من أسمائها، لا أسميها، ولكنْ / إسألوا الشرقَ: أَلَنْ يضجَرَ من مزْجِ خُطاهُ / بالدّمِ الدافق من أبنائِه / ومنَ السُّكْرِ به / ومن النَّومِ على أشلائِهِمْ؟ / قامةُ التاريخِ مالتْ في يديَّ / إنّه الإنسانُ- مذبُوحا على صدر نبيٍّ / أقرأُ الرَّملَ وأستأنِسُ

---

[1]– أدونيس، الآثار الكاملة المجلد الأول، دار العودة ط1 بيروت 1971، ص 511–514.

[2]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة د. ط بيروت 1979، ص 124.

[3]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 99.

[4]– يراجع: المرجع نفسه، ص 100–101.

بالريحِ التي تذْرُو وتنأَى / وأقولُ الحلمُ ضوءٌ ولقاحٌ / وعلى الحُلْمِ تأسَّستُ، وفي الحلم بَنَيْتُ / أيّها الواقعُ من سمَّاكَ، من أين أتيتْ؟ / لسلالاتٍ من الجُرْحِ / الذي يجهلُ / هل يضحكُ أم يبكِي / دَمِي طفلُ سؤالٍ [1]

يعلن الشاعر- في هذا المقطع- رفظه للواقع المزري، ويواجهه باستفهام في إنكار، من سّماك؟ من أين أتيت؟ ويطرحُ بديله الوجودي، في أنه يسكن في الحلم، بعيدا عن: مزج الخطى والدم والسكر وميل قامة التاريخ والذبح ...الخ وتجتمع هذه القرائن النصية، لتعطي لنا الواقع الدموي للشرق. وفي الكتاب أمس المكان الآن I، يقول:

أهل الكوفة- كلٌّ / جسدٌ أنقاضٌ / تتناسل في أنقاضٍ / أهل الكوفةْ / وُلدوا سيفًا يتقَلَّدُ رأْسًا / رأسًا يتقَّلد سيفًا / أهل الكوفةِ – كلٌّ / يحملُ فأسهْ / كي يَقتلَ نفسَهْ [2]

يكتب الشاعر- في هذا المقطع- أوجاع وهم الجماعة، إلا أن الكتابة ليست حرفية، تنقل الوقائع كما هي، بل تصور الاستلاب النفسي لأفراد أهل الكوفة، من عدم تحقيق ذواتهم، ومن عدم تحقيق حريتهم، فهم يمثلون كلا واحدا، فكل فرد تنازل عن حريته و غاياته، وكلّ واحد يمثل نسخة مكررة عن الآخرين.

ويذهب هيدجر في كتابه (الوجود والزمان)، إلى الحديث عن الوجود المشوّه الذي يتحول فيه الإنسان إلى نسخة مكررة للآخر المعمم، الآخر الذي سحق ذاته وتنازل عن حريته وتفرده، ليحيا ولا يفكر إلا بمعيار الآخرين، وفي ذلك إهدار كامل لقيمة الإنسان وحقيقته، وهو الأمر الخطير الذي يجره إلى الخراب الذاتي.

وهذا القلق الوجودي، يجعله الشاعر سبيلا إلى الحرية، في تجاوز الواقع المحسوس بكل خرابه إلى عالم غير محسوس. كما أنه يمد الشاعر بقوة التمرد، وقد رأى ألبير كامو أن الوجوديين ((يهربون من مجابهة الواقع))[3]

---

[1]– أدونيس، أبجدية ثانية، ص140.

[2]– أدونيس: الكتاب، أمس المكان الآنI ، دار السّاقي ط1، بيروت 1995، ص 62.

[3]– عدنان بن ذريل، الفكر الوجودي عبر مصطلحه، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 1985 ص270.

ويأتي التمرد من الهروب كرد فعل للمجابهة، وتتفق الآراء الفلسفية الوجودية على أن القلق يؤدي إلى التسامي، فيترفع الإنسان عن الواقع المعيش، إلى عالم صاف ويخرج من الوجود اليومي إلى الوجود الحق. ويقول جان شورون (J. Choron) :((من تعلم كيف يشعر بالقلق حتما يكون قد تعلم الأسمى والأرفع))[1] ويسعى الشاعر إلى تفجير قلقه الوجودي، عبر أسئلة تتحمل أعباء وجود الإنسان، وتسعى إلى فهم هوية الشعر، وتخرج من واحدية الفكر إلى تعدده، يقول:

قلت لليلي – محموما بين خيام المعنى / هل أكتب شعرًا أصهر فيه / وجه الغيب وأصهر فيه/ قلق الأرض – خطاه طيوفه / أم أكتب شعرا لا يقرؤه إلا / أهل اللفظ وإلا / جدران الكوفة؟ / أصغي ليلى – لم يتكلم [2]

يطرح الشاعر– في هذا المقطع– إشكالات كثيرة: كيف نكتب؟ عَمَّ نكتب؟ ولأي قارئ نكتب؟ وهي أسئلة تؤسس لشعرية الكتابة من جهة، ورسالة الكتابة بين الالتزام واللاالتزام، كما يؤسس لفعل القراءة ولمن نكتب؟ ففي قلقه الأول عبر سؤاله: هل اكتب شعرا أصهر فيه وجه الغيب...؟ تتسع رؤية الشاعر، لتحوّل الفعل الشعري إلى نبُوءة مستمرة، وهذا ما سنوسعه بحثا لاحقا في الفكر الباطني في شعر أدونيس، وفي قوله: أصهر فيه قلق الأرض – خطاه طيوفه. يدخل في إشكالية الشعر بين التجريد والالتزام، ونستخدم "التجريد" في بعده الميتافيزيقي، فيمثل قلق الأرض، والصورة اللامادية للواقع المعيش، ويعطي لنا "خطى الأرض و طيوفه"، التي تمثل البدائل لأوجاع الأرض ومشاغلها.

ويقر أدونيس بأن التجريد: هو ما وراء الطبيعة، وتجاوز لأشكالها، وهذا يعني خلق عالم من جوهر الأشياء المادية، التّي تمثّل الفوضى والزوال. ومشروع التجريد يتجاوز البصر إلى البصيرة[3]

وعندما استخدم الشاعر "قلق" و"خطى" و"أطياف"، أدرك أنه يريد بدائل عن الواقع الحرفي، فهو لا يريد محاكاة الواقع، ويرفض الالتزام في أبعاده الايديولوجية

---

[1]– جان شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة: كامل يوسف حسين، عالم المعرفة الكويت، 1984، ص238.

[2]– أدونيس: الكتابI، ص 64.

[3]– أدونيس: سياسة الشعر ص82.

ونفتح هنا أقواسا لتساؤلات عدة مفادها: هل ستدفع قطيعة الشعر للواقع بالكتابة نحو التحول، الذي سيعطي القيمة للفعل الشعري؟ أم تتحوّل الكتابة إلى هذيان؟ وهي تساؤلات طرحت مرارا على الحداثة الشعرية، في مشروعها[1] وتتوجه ترسانة من الجمل الاعتراضية، إلى المشروع الإبداعي لأدونيس، خاصة أن الواقع العربي والهزائم المتكررة على كافة المستويات، تتطلب من الشاعر التّموقُع فكريا، وأخذ موقف يوجه قلمه الإبداعي للمواجهة.

كما يضع القلق الإنساني الفرد في مواجهة مع نفسه، وهذا ما جعل الوجوديين يؤمنون بالفلسفات الفردية، التي ترى في الإنسان قلعة من الفردانية، كما في قول الشاعر:

لستُ منكم و لا منهمُ: / لا أميرٌ، و لا قرمطيٌّ / لجّةٌ تتناءى / لجة تتهيَّب أغوارُها سحابًا / هذه صورتي – / شهْوتي / أن أفصّلَ للضّوء قمصانَهُ[2]

يكتب الشاعر– في هذه المقطوعة– الاختلاف، وينفي انتماءه إلى الواقع (منكم) كما ينفي ولاءَه للماضي (منهم)، وفي إعلانه الاختلاف، بداية تكوّن الذات المختلفة باعلان الشاعر انشقاقه عن العامّة، فبصرْف النّظر عن ولائه الفكري أو الايديولوجي أو المذهبي، لأنّ الآخر المنتمي إلى العامّة، يعمل على سحق فرديّته، فهو مذعن ليصبح شيئا، أو آلة، أو موضوعًا[3] ومن أساسيات الاختلاف في ذات أدونيس، تتمثل في تجردها من ملامح الشخصية التي يطبع الآخر وجودها، ويبصم العالم عليها حفرياته فترفض ذات الشاعر الانتماء للآخر لغير ذاتها المختلفة، وترفض حتى احتذاء نموذج "الأمير" و"القرمطي". وتتفرع من المسبَق "تتناءى" حتى ((تتخلص الذات من شيئيتها، وتتمكن من قراءة ذاتها وتذويتها تذويتا خالصا، لتصبح ذاتا أصلية تتمتع بالجدية في فضاء عالمها الداخلي النظيف))[4] وبعد أن وعت الذات ذاتها، انطلقت نحو

---

[1]– يراجع: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 163.

[2]– أدونيس: الكتاب I ص 197.

[3]– يراجع: أسيمة درويش: تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب I ، دار الآداب ط1، بيروت 1997، ص157.

[4]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الخارج: "أن أُفصّل للضوء قمصانه"، فالشاعر لا يريد الاغتراب، لذا اختار أن يعيش في عالم من صُنعه، هو الذي يُفصّل قمصانه، وهو المتحكم فيه.

وتتحقق قيمة هذه الذات في الاختلاف، والذي فيه توق دائم، لتشكل ذات تبحث عن ذاتها. فإرادة الاختلاف تحرك الذات نحو الأمام، وتتشكل في مسار هذه الإرادة إبداعية تخلق حتى الوجود (بخلاف الموجود)، وعندما تسعى الذات إلى تجاوز "الشخصية" المتكررة في الإبداع الشعري تتحقق الإبداعية الفكرية والفنية، فتنشأ حركة في علاقة الإنسان بالكون، لأن الإنسان ذات فاعلة والكون متغير ومتحول، من خلال الفاعلية الذاتية للإنسان، فيقرأ اختلافه، يقول:

كيف أقْفُو خُطاهُم، وأحلم أحلامَهم، و أنا / نَفْيُهم؟ / ولأيامهم وأفعالِهم سُدودٌ / جَرفْتُها خُطايَ/خَطَايَايَ أَنِّي / لا أزال أُغنّي / كَيْ أُوسِّع آفاقَهم / وأحِبُّ خَطَايَايَ من أجلهمْ / فلأُقُلْ: إنّهم هجيرٌ / وأَنا فَيْئُهُم[1]

يذهب هيدجر إلى أن الإنسان عندما يصبح ذاتا، يمكننا أن نطرح إذا ما كان يريد أن يكون مجرّد "أنا"، خارجة عن كلّ ضرورة، أم "نحن" معلنا انتماءه للجماعة. أو يظلّ حياديا، أم ينتمي إلى مجتمع ما. وما إذا كان يريد أن يكون شخصا، أم مجرّد عضو داخل تركيبة اجتماعية. وما إذا كان يريد أن يوجد كنظام سياسي: دولة وشعب أم كإنسانية في ظلّ الكونية. فعندما تتشكّل ماهية الإنسان كذات، يمكننا أن نطرح النزعة الذاتية الفردانية في إغراق.[2]

وحسب هيدجر، تحقق الذاتية الاختيار، عن معرفة في الإنسان، فقد اختار الشاعر– عن معرفة– في مقطوعته الاختلاف، فاستفهامه: "كيف أقفو خطاهم، وأحلم أحلامهم؟" فيه نفي وإنكار. وفي قوله: " أنا نفيهم" جعل "الذات" نقيضا لـــ "هم"، ويتأكد النقض، بسد أيامهم وأفعالهم، وجرْف هذه السدود بخطى الشاعر. والعجيب في هذا النقض، أنه نقض الآخر بـــ "الذات"، ووجود "الذات" يتحقق من أجل "الآخر" ويقترب هذا التفكير من قول فولتير (Voltaire): أختلف معك في الرأي لكني سأقاتل من أجل

---

[1]– أدونيس، الكتابI، ص 156.

[2]– يراجع: مارتن هيدجر: التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1995، ص172– 177.

رأيك. وهذا الفكر يختزل رؤية الشاعرالشعرية في تجاوز الماضي والاختلاف واستشراف المستقبل، يقول: "إنهم هجير"، وهو حكم على الموجود، و" أنا فيئُهم"، وهو تقديم البديل أن الذات ترتفع وتحقق تحولا مستمرا، وبمقدار ما تتخلص من "الشخصية" تضمن القوة التي تؤكد استقلاليتها عن الجماعة والتاريخ، فترد الذات على العالم رداً استعلائيا، ويقول :

لن اغنِّي لتاجٍ – / لا لكِندَة، أو هاشمٍ، أو هشامْ / ألضياءُ الذي يتفَّتقُ من شُرّةِ الشمس، / وجْهي: أحدٌ لا أحدْ / سأغنِّي لتيه الأبدْ / عاليا في الكلامِ، لتيه الكلامْ / عاليا في الأبدْ [1]

إن ذات الشاعر– في هذه المقطوعة– تبدع نفسها، لأنها تلغي أن تكون أحدا وتبدع العالم، ف"الضياء يتفتق من سرة الشمس". ويختار الشاعر العلى، ليغني، وبهذا يخاطبنا بلغة غنية بالدلالات الفلسفية، التي تمس الوجود، وبالخصوص تجربته التي تجعل من الإنسان فيه فردا وذاتا، ولا يقتصر على فرادة ذاته، ويكتفي باختلافه عن الآخر، بل ويعرف مكونات ذاته، وهنا تدخل الدلالة الفلسفية ماهية الذات، فأدونيس يعطي لمعرفة الذات الدّور الكبير بميزتها معرفة شعرية، وهذا ما سيوجه العديد من أفكاره النقدية، كذهابه إلى أن التجربة الشعرية هي تجربة معرفية، تتجاوز حقائق الواقع، ومغامرته في التوجه المستمر نحو الذات، هو إعلانه لإنسان الداخل، الذي يختبر ذاته، بعيدا عن زمكانيتها و((من هنا يصبح انسحاب أدونيس إلى عالم الداخل بمثابة انسحاب من عالم الاحتمال إلى عالم اليقين. إنه انسحاب يصل وعيه بحقيقة أصلية يقينية لا يمكن أن تتحول إلى موضوع، أي يصل وعيه على نحو مباشر بالأساس الفينومينولوجي المخبوء لذاته التجريبية. إنها الحقيقة التي تسمح له أن يقول "أنا أكون" والتي بها يتميز وجودهُ عن أي وجود آخر. وهو يدرك تماما أنه بعيدا عن ذاته الفينومينولوجية هذه يتقشع، ويختل، (...) بل يبدو له كل شيء مزدوجا ولا يستقيم النظر إلا بتسلطه على عالم الداخل ...)) [2] .

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص78.

[2]– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 156.

ففي "الكتاب أمس المكان الآن"، يورد لنا الراوي، في الجهة اليمنى، للصفحات وقائع القتل والاغتيالات في التاريخ العربي الإسلامي، ويورد في المتن، هموم الذاكرة الجماعية، ومن حين لحين يخرج الشاعر من كل هذا، ليعود إلى ذاته، وهي ذات تختلف دائما، حتى مع ذاتها، لتحقق الفرادة الدائمة، وفي اعتقادنا هذا ما حرك فكر أدونيس مستثمرا التجريب والإبداع الدائم، وهذا ما أملى عليه فكر الاختلاف الإبداعي يقول: ((إن جوهر الشعر الحديث قائم على عكس القيم الواقعية، إنه يبدل هرمونيا الواقع بهرمونيا إبداعية، وتجد حقيقة خاصة وراء وقائع العالم. إن على الشاعر المعاصر – لكي يكون حديثا بحق– أن يتخلص من كل شيء مسبق ومن كل الآراء المشتركة ...))[1]

وفي تحوّل الشاعر نحو ذاته شعريا، يتخلص من المسبق والمشترك، ومن حين لحين يتساءل عن الماهية، فيقول:

مِلْ قليلا، تقدَّمْ، مكانَكَ: ذِكرى / ها هنا خاصمَتْني دروبٌ / ها هنا صالحتْني لغاتٌ / وهناك افترشْتُ الترابَ، هنالك غنّت خيمةٌ / أُغْنياتي / منْ تُراني هُنا، الآن، أوْ منْ تُراني هنالكَ؟ / أَسألُ هذا الحطامْ / أم أُسائِل هذا الترابَ الحكيمَ؟ تُراني / شَبَحٌ طائفٌ / بين هذا الحطامِ وهذا الكلاَم؟ [2]

تتشكل عبر هواجس هذه الأسئلة، عدم إمكانية إمتلاء الذات، إلى جانب تشتتها بين هنا وهناك، وضياع هويتها: من تراني؟ وفي هذا التشتت عدم الاكتمال، حتى تتحقق العودة الدائمة إلى الذات، ثم إن هيدجر يفسر ويصف الوجود الإنساني، في أن الإنسان مليء بالإمكانات، التّي يمكن أن تلغي نفسها، في أي لحظة. ونعتقد أن هذا يعطي الدفع الدائم للإنسان، في أن يبحث عن إمكاناته الداخلية، فالذات تُعرف بواسطة الإمكانات المختلفة لوجودها.

إلى جانب هذا، نجد أن الذات في إختيارها الاختلاف عن الجماعة، لا تلغي الإنتماء إليها، فيقول:

---

[1]– أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلة شعر، ع11، س3 بيروت، صيف 1959، ص 81.

[2]– أدونيس، الكتاب I، ص77

آيتي أنّني منهمُ- بشَرٌ مثلَهمْ / ولكنَّني / أستَضِيءُ بما يَتَخطَّى الضياءْ / آيتي أنّهمْ / يقرأون الحروفَ، وأقرأُ ما في الخفاءْ [1]

يعلن الشاعر انتماءه إليهم، وفي هذا الانتماء اختلاف وتفرّد وفي قرائن الاختلاف تظهر الاستضاءة بما يتخطى الضياء، فالشاعر يختار عوالم المجهول ويقطع صلته بالعلم الموضوعي، الذي تتم فيه قراءة حروف، ويختار قراءة الخفاء.
إنّ الحرية هي التي تعطي الاختيار، وهي التي تعطي هوية للذات المتحولة، التّي لا تضمن استمراريتها، والحرية – أيضا- تجعله يختار الهوية، التّي تتلاءَم مع نفسه، إلاّ أنّها قد لا تحقق الاستمرارية مع ماهيّته، أو هويته السّابقة، مثلما أنّ الخيار اللاّحق، قد لا يضمن الاستمرار، أيضا[2] فتتحرّك الذات في تجربة ترفض الثبات، وفي بحث دائم عن عوالمها الداخلية، وبقدر ما تسعى إلى الداخل، بقدر ما تبتعد عن العالم وعن الجماعة، وتكبر الهوة بين "الذات" و"العالم"، عندما تستبدل "العالم" بالأشياء، مع أنّ "العالم" و"الأشياء" هما وجهان لحقيقة واحدة: التعامل مع الأشياء دون واسطة (الجماعة). فعندما يقيم الشاعر علاقة مع الأشياء، وليس مع البشر، فهو يريد أن يقيم علاقة من نوع خاص، تبدعها الذات و تموقع نفسها من خلالها. فهو عالم خاص من خلال اللغة، كأن يقول:

هل أُجرِّبُ؟ أُعطي لتلك العصا / شفتين، لهذي الحصاةِ جناحًا، وآمُرُ / ليلَ الحياةِ / أنْ يؤاخِيَ فجْرَ القصيدةِ؟ ماذا؟ / شَغَبٌ أَبْجَديٌّ- / داخلٌ، خارجٌ / يَتمرَّدُ، يَطغى ويخرجُ عن طاعةِ الكلماتِ[3]

إنّ المقطوعة تؤنْسنُ الجماد في الطبيعة، وكأن الشاعر يهدم الأشياء، ثم يعيد بناءها، ليدخلها طرفا في التحاور القائم داخل النص، "فالعصا" بشفتين، و"الحصاة" بجناح، والليل يؤاخي القصيدة، وفي هذا الخلق للكون من خلال الذات المبدعة، إصرار على الذات، واملاء التّحول على الموجود، فيخرج الشاعر من التصوير، ويرفض

---

[1]– أدونيس، الكتابI، ص251.

[2]– يراجع: عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 198.

[3]– أدونيس، الكتاب I، ص141.

اقتفاء المتحرّك، ويعوّل على قدرته ليؤكّد على أن الإنسان طاقة متنامية ومغتنية، تملك قدرة الكشف[1] .

وهناك من النقاد من يقرأ هذه الظاهرة "خلق الأشياء"، من زاوية التجريد كصلاح فضل الّذي يقول: ((وأحسب أن ما ينتابنا من شعور بحدة الطابع الذهني أمام قصائد أدونيس يمثل علامة على اختلال هذا التوازن نتيجة لنزوعها الشديد إلى منطقية التجريد العقلي. ولا ينجم ذلك عن غيبة العناصر الحسية في التعبير، فهي مزروعة في النص بكثرة، وإنما عن مخالفتها للنظم الإدراكية المألوفة، خاصة في قوانين الحس العام والموقعة المكانية البصرية للأشياء....وهذا يتخذ من جانب آخر تلك الطاقة الذهنية للغة على حساب إمكاناتها التصويرية الفاعلة...))[2]

ويطرح التعامل الجديد مع الأشياء إشكالية فلسفية، تناولتها مجموعة من فلاسفة العصر، منهم نيتشه وهيدجر وفوكو (Michel Foucault) في إشكالية الأشياء والأسماء. ويتحوّل الشعر بخلق الأشياء، مشروع قراءة جديدة للعالم، وهذا ما يؤكده فوكو، عندما يقول: ((أحاول أن أوضح أن "الخطابات" كما نسمعها أو نقرؤها في هيأتها كنصوص، ليست كما يعتقد، مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات، ليست كمية باهتة للأشياء، أو سلسلة ظاهرية ومرئية وملونة من الأشياء، أريد أن أبين الخطاب ليس مساحة رهيفة وضيقة، يتماس فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها القاموس مع التجربة، أريد أن أوضح بأمثلة دقيقة أو تحليل الخطابات نفسها، يضعنا أمام مشهد انحلال وعي الروابط التي تبدولنا ظاهريا أنها جد وثيقة، بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد الخاصة بالممارسة الخطابية...)).[3] فالكتابة بهذا الشكل وفي علاقة الكلمات بالأشياء تخرج من أن تكون مجموعة من الأدلة (تحيل على مضامين محددة) بل هي ممارسة، من خلالها تتشكل الموضوعات، التي تتكلم عنها فالكتابة هنا تتجاوز أن تكون فيها الأدلة تحيل على أشياء، وهذا التجاوز هو الذي لابد أن نبحث فيه.

---

[1]– يراجع: خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص122.

[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب ط1، بيروت، 1955، ص180.

[3] – ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت المركز الثقافي العربي، ط2، المغرب 1987، ص47.

وعندما يورد الشاعر "العصا بشفتين"، و"الحصاة بجناح"، و"الليل يؤاخي القصيدة"، لابد أن نبحث بعيدا عن الأدلة: "العصا" و"الحصاة" و"الليل"، في دلالتها المعجمية، لندخل في الموضوعات التي تشكلها "العصا بشفتين" و"الحصاة بجناح".... بعيدا عن الأدلة، التي تحيل على أشياء. فتتشكل الأشياء لا من خلال وجودها الفعلي في واقعها الطبيعي، بل من خلال اللغة، ويلتقي – في هذه النقطة– بهيدغر، الذي يؤوّل ظهور الأشياء بالاعتماد على اللّغة، ويرى أن الأشياء تقدّم نفسها عبر اللّغة، التي لم تعد أداة تواصل وأداء للمعنى وحسب، بل هي تعبير عن الدّلالة القائمة حقا بين الأشياء فلم تعد اللّغة وسيلة استعمال، ولكنها السّبيل لكي ينفتح العالم للإنسان، من خلالها. فهي لم تعد وسيطا بين الإنسان والعالم، بقدر ما هي القدرة على اكتشاف العالم المستتِر[1].

إن حرص الشاعر على الإبداع الدائم، داخل اللغة، والبحث المتواصل في خرق الممكن، جعله يحل الروابط الاعتيادية بين الأشياء والأسماء، ويدخلها في احتمالات صيغ جديدة لكون متعدد، يحقق سبيل الإقامة في العالم. العالم الممكن بأشيائه الممكنة خارج اليقين التجسيدي.

والظاهرة العجيبة عندما تتداخل الذات في أفعالها، وممارستها مع أشياء الكون فيحدث التماهي ولا نستطيع الفصل، إلا أن قدرة الذات الفاعلة، هي التي تطفو، لأن الذات هي المحركة للأشياء بينهما، وتدعها تتحرك في حرية لتبدع نفسها. مع أن بعض النقاد اعتقدوا أن في التماهي بين الذات والأشياء، يتحول الإنسان إلى "عالم صغير" يخضع للطبيعة التي يخضع لها "العالم الكبير"، فهذه العلاقة محورها يتجسد خدمة لديمومة الحياة.[2] فلو كان كذلك، لما كان الشاعر هو الذي يخلق الأشياء، فهل "العالم الصغير" يخلق؟

وتتوسع رؤية الشاعر إلى ممكنات غير محدودة، وتسعى دوما إلى خرق المألوف، وهذا هو المحرك الأساس في بناء الفكر النقدي عند أدونيس، من خلال مختلف آرائه النقدية. وفي ممارسته الشعرية التي تسعى إلى الابتكار، يقيم الشاعر علاقات جديدة بين الكون والإنسان، ويؤسّس خطابا حفريّا في الوجود، ويفتح الرّؤية

---

[1]– يراجع: عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص 26.

[2]– يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص 73.

على المستقبل، ولا شيء يقينيّا، ولا حقيقة وراء الشعر، وهو مفتوح على الدّلالة الرّمزية المتعدّدة ويقيم علاقات جديدة بين الأشياء والأسماء، وكأنّي به يدمّر العلاقات المألوفة، ويُحدث خلخلة في البُنى العميقة، للثّوابت المركزية في الرّؤية التقليدية. [1]

وكثيرا ما يسعى الشاعر إلى تشويش الانسجام الحاصل بين الأشياء والأسماء والذي كان في الذائقة الشعرية القديمة، مقتنعا بأن وظيفة الشعر تتجلى في الكشف عن صيغ هذا الوجود، وبيان إمكاناته المتنوعة والمتعددة في العالم، ومن ثم ((فلن يعود النص حاملا للحقيقة لكنه لن يكف عن أن يكون مدار الصراع حولها بوصفه منبع مفعولات الحقيقة))[2]

وعندما يندمج الشاعر مع الأشياء والطبيعة، ينهي اغترابه، على المستوى الكوني، فيقول: حتى حين تَقولُ: / *سأكتب ذاكَ الشيءَ الأقصى عنّي / أو هذا الشيءَ الأكثرَ قربًا منّي / لن تكتب إلا نَفْسكْ* [3]

يعلن الشاعر أن كتابة الأشياء ما هي إلا كتابة عن النفس. إلا أن هذا النوع من الكتابة يُحقّق اغترابا إجتماعيا، إذ يعمق الهوة بينه وبين عالمه ومجتمعه وتصبح رموزًاعصيةً أكثر على الفهم. ففي القدر الذي يسعى فيه الشاعر إلى تجاوز اغترابه الكوني، بتوحّده مع الأشياء بقدر ما يزيد في اغترابه الاجتماعي واغترابه حتى الفني لأن أدواته الجمالية تتجاوز المألوف، فقد تُستَسَاغ وقد تُرفض، حسب الذائقة النقدية وهذا ما حدث بشأن شعر أدونيس، حيث انقسم النّقاد بين أنصار قالوا بشعر الحداثة وبين رافضيه.

واستجاب الشاعر لنداء العودة إلى الأشياء، وكأنّي به يتبنّى الفلسفة الفينومينولوجية، التي قال بها الفيلسوف "هوسرل"(Husserl)، واستجاب لها الكثيرون منهم هيدجر وسارتر والتي مفادها: النظر قبل التفكير، والملاحظة قبل التجريد، مع وصف الموجود في العالم أو داخلنا حسب تكشفه في ذاته وليس كما يرى من وجهة

---

[1]– يراجع: عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص24.

[2]– عبد السلام بنعبد العالي، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال، دط، الدّار البيضاء 1991، ص137.

[3]– أدونيس، الكتاب I، ص317.

علمية أو فلسفية تقليدية...بمعنى النظر في الموجود وتوضيحه دون أحكام مسبقة أو مقولات قبلية[1]

وحرص الشاعر أن تكون علاقته بالأشياء مميزة، كما حرص أن تكون علاقة ذاته بالآخرين مميزة أيضا. وفي تشكل الآخر تتحول الذات إلى ذوات، والأنا تتعدد لتكشف ما بداخلها من رؤى. فأنا الشاعر إذ تنزل في ذوات أخرى، تأخذ منها توهّجها خدمة للشعر، يقول:

قال: لا وقت في الأرضِ، إلَّا / لكي نجعل الأرض شعرا[2]

يسخّر الشاعر المتن، في صفحات الكتاب، لصوت الشاعر، يروي سيرته الإنسانية والشعرية، والإبداعية، عبر سيرة المتنبي، يقول:

في رملٍ يعلو في صعدٍ / في صحراء لغاتٍ وُلد الشاعرْ / عاشَ ولكِن فيما يُشبه تابوتًا / سَافَرَ، لكن في ما يشبه مقبرةً / في طقسٍ لا تخلو سَنَةٌ منهُ / طقسٍ للقتلِ (وقد لا يخلو يومٌ) / عَاشَ الشَّاعِرْ[3]

تتحقق لعبة التفتح، التي تتجلى عبر هذا المقطع، في خلق تماس بين "أنا" الشاعر و"أنا" المتنبي، حتى يتوهم القارئ أن الخطاب لذات المتكلّم بها: "أنا" المتنبي. فالشاعر يعيد إنتاج حياة المتنبي، في نفس الوقت يقرأ ذاته، وتتشابه سيرة الشاعر وسيرة المتنبي تشابها يقترب من التطابق، ولدا من أبوين فقيرين، في السواد (موطن الفقر).

قريتُهُ في السّوادِ: جِراحٌ / وأساطيرُ نار[4]

ويملك الشاعران اسمين، وكنيتين، إذ يسمى الشاعر عليا، وكني بأدونيس، أما المتنبي فيقول:

---

[1]– يراجع: عادل ظاهر، الشعر والوجود، ص226.

[2]– أدونيس، الكتاب I، ص210.

[3]– المصدر نفسه، ص9.

[4]– المصدر نفسه، ص15.

سمّاني وتفاءل / أحمدَ زهْوًا في تلقيبي ب "أبي الطّيب" [1]

وملك موهبة قول الشعر، في سن مبكرة: / يكتبُ الشعر، قبل الأوان، صغيرا وهو / في العاشرهْ [2]

ونشآ في فقْر، وعاشا طفولة بائسة، لقد شب المتنبي في العراق، وشب أدونيس في الشام، في واقع الفقراء:

فقراءٌ حَيارى / بعد ان تتغطى الحقولُ بآهاتهم / كي تنامَ، يعودون: أيامُهم / وطنٌ آخرٌ للعذابْ / الغروبُ رفيقٌ لهم / والكآبةُ عُكّازهم / كنتُ في ظلهم / شامةٌ فوق الترابْ [3]

ويعيد الشاعر الاعتبار لذاته، كما سبق وأن رأينا، كما تحاور معها، من خلال الآخر (المتنبي): الذات التي تشرئب دوما نحو الكمال، فيختار الشاعر التوحد معها لينشد الكمال بالكلمات وعبر شكل اللغة.

ويعمل الشاعر على استنطاق المتنبي، ولكن برؤيته هو، ومن خلال فهمه وقراءته لديوانه، وكأنها عملية التناسخ، حيث يغيب الأصل، ليظهر من خلال وجود ثان- فيغيب أدونيس ليظهر في صوت المتنبي، فهو غياب في حضور. فيسعى القارئ إلى فرز القول الشعري والتنقيب، لوعي الأصوات، وتمييز صوت الشاعر أدونيس وصوت المتنبي، في زمن النص. ففي قوله:

يقرأُ الفجرُ ما كتبْتهُ خُطايَ- دُروبي / لغةٌ لا يراها سِواهُ، / وأرى الناسَ شَطرَيْنِ: شطرًا / يقتدي بالذئابِ، وشطْرًا / يهتدي بالنّعامْ / آه، أنّي وكيف سأكتبُ مرثيةً / لِلْكلامْ؟ [4]

يتماهى صوت الشاعر أدونيس مع صوت الشاعر المتنبي، فلا نستطيع الفصل بينهما، فهذا المقطع يقدم اغترابهما معا، ولقد استطاع أن يختزل الأزمنة: الماضي والحاضر، ليقدم زمن القصيدة، القادر على اللعب في الزمن الكرونولوجي المادي.

---

[1]- أدونيس: الكتاب I ، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص 27.

[3]- المصدر نفسه، ص 34.

[4]- المصدر نفسه، ص168.

وتعمد ذات الشاعر إلى استكشاف عمقها، من خلال "أنا" المتنبّي، فتبدع تداخُلا سيريّا شيّقا، فعندما تعبُر إلى ذات المتنبّي، في حفرية، فكأنّها تطلّ على خفايا سيرتها هي فتُقوّم وجودها، عبر المكان والزمان واللغة، فمن خلاله، تتأوّل العالم، وتدرك كلّ العوائق، التّي تحول دون العبور نحو الكمال[1].

وتتحول الذات من خلال هذا التقمص، إلى رائية، تنشد النبوءة التي توصل إلى السر، خاصة وأن المتنبي، نسب إليه إدعاؤه النبوة، ولذا لقب بالمتنبي، والشاعر أدونيس كثيرا ما وقف عند النّبوءة الشعرية، التي تحقق استشراف المستقبل، يقول:

كيف لي أن أردَّ النبوءَة – تأتي / في قميصٍ من الضَّوءِ، تُلقي وجْهَها في / يديَّ، وتنفثُ أسْرارَها في عُرُوقي؟ / وأنا من تنَبّأ شعرًا / أنظرُوا: إنّها الآن تفرش لي ساعِدَيْها / وتُسْكِنُنِي دارَها / كيف لا أَتبطَّنُ أغوارَها؟ / وأنا من تَنَبَّأ شِعْرًا [2]

ولقد وقف أدونيس– كثيرا– في تنظيراته النقدية، يتحدث عن النّبوءة الشعرية وربطها بالمستقبلية[3] ويلتقي في هذه النظرة بنيتشه، الذي يقول: ((أنا من الأمس ومن الزمن القديم، ولكن في شيء من الغد وبعده ومن الآتي البعيد...))[4]

وحرص الشاعر– في المقطع السّابق– أن يُكسِب الشّخصية الشعرية بُعْدا كونيا لأنها تخرج من التجربة لتخوض في التنبؤ، واستشراف المستقبل، وما إن تتحقق الذات كلية، حتى تعود باحثة عن اشباع جديد، عبر تيه جديد، تبني المجهول من جديد.

وتطفو ذات الشاعر على ذات المتنبي وتتعالى، "فأنا" الشاعر تتعدد، لكنها لا تقبل التماهي الكلي، إلى درجة غيابها. ويظهر التعالي بجلاء في المساحة الهامشية أسفل المتن الشعري، والمشار إليه بنجمة في البداية. وعندما نتصفح المتن الشعري نعثر على نصوص يتساوى فيها صوت الشاعر وصوت المتنبي، وعن غياب في الوعي كما نعثر على نصوص يتّحد ويتنافر فيها الصوتان، كما يلتقيان وينفصلان

---

[1]– يراجع: عبد العزيز بومسهولي: الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، ص 90.

[2]– أدونيس: الكتاب I، ص 191.

[3]– يراجع مثلا: أدونيس: زمن الشعر، ص43.

[4]– فريديريك نيتشه: هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، المكتبة الأهلية، د.ط، بيروت، د ت، ص156.

ويتشابهان ويختلفان، وفي نص واحد، إلا أنه في الهامش السفلي، تنطق الذات على حده، كقوله:

لا يرويني ماءُ الغَيْبِ، / وماء العالم رَمْلٌ [1]

ويجمع الفكر الأدونيسي هذه الذات – التي تتشكل وتعي وجودها، والتي تتعدّد عبر الآخر، والتي تتعالى – في "أنا" نيتشوية، تنشد الحرية الدائمة، وترى في الإنسان القدرة، التي لا حدود لها، حيث يقول بضرورة الحريّة الكاملة، وبمركزية الإنسان وعندها ينفتح الشّعر ويزدهر، في ظلّ إلغاء القيم والدّين، فيكون الإنسان هو الكلّي[2] وتتصل ظاهرة تمجيد الإنسان، بالنزعات الإلحادية، التي تجعل منه خالقا و رافضا للمقدسات والثوابت.

وعندما اختار الشاعر أدونيس المتنبي[*]، كقناع، اختاره لعدّة أسباب، تجاوزت ارتباطها بتفوّقه الإبداعي، إلى تفرّده في الانشقاق عن الجماعة، على كافّة الصعُد فالمتنبّي الذي تحرّك في كامل "الكتاب"، لا يمكننا أن نطوّقه باتّجاه معيّن، ولا أن نصفه، لأنه يفلت من الوصف، وحرص الشاعر أن يظهره كذات عليا، وكرمز مطلق لإنسان المستقبل، الصّانع لما سيكون، وكذات تخلق نفسها، من تلقاء نفسها.[3]

---

[1]– أدونيس: الكتاب I، ص 56.

[2]– يراجع: أدونيس، زمن الشعر ص43.

[*]– لقد سبق أدونيس مجموعة من الشعراء في اختيار المتنبي رمزا، كقصيدة (من مذكرات المتنبي في مصر لأمل دنقل– الأعمال الكاملة ص237–242. وعن سبب اختيار أدونيس المتنبي في الكتاب يقول: ((حين تدقق في قصائد المتنبي سترى أنه كان يمتدح الممدوح من خلال مدحه لنفسه ويهجو المهجو في سياق هجاء العالم الذي يضطره إلى اللجوء إلى مثل هذا المهجو ... المتنبي كان طموحا، وهو أول شاعر بعد امرئ القيس جعل الشعر واسطة يرد بها على العالم الذي ينفيه. هذا شأن العظماء الذين قالوا إن الشعر هو الذي يجب أن يقود العالم. وإذا فهمنا المتنبي بغير هذا الروح نكون كمن يفهمه فهما سياسيا، ومن وجهة نظر بسيطة، ومن جهة النظر السائدة التي لا ترى الشعر في عمقه الكياني و في أبعاده، وإنما ترى عناوينه فقط... المتنبي بهذا هو الشاعر الأول الذي كان نقطة التلاقي. بين الديني والدنيوي بين السلطة والشعر، بين التمرد والخضوع. أي أنه كان ثقافة عصر بكامله وعصرا لثقافة مختصرة ومكثفة شخص المتنبي وشعره))

– صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت لبنان، 2000، ص104.

[3]– يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص 192–193.

وليست المرة الأولى، التي يختار فيها الشاعر رموزه الإبداعية، بل قدم لنا شخصية شعرية سابقة، مثلت الرمز الإنساني الشامخ، المتمثل في مهيار الدمشقي، الذي أعاد خلق أشياءه، فقد انشق عن تاريخه ليصنعه بنفسه، كما يجب أن يكون، وانسلخ عن وطنه ليرسم هو جغرافيته ووجوده، وانشق عن العالم الواقعي المادي، ليخلق عالما من خلال ذاته، فيه تتأنْسَن الأشياء والطبيعة. واستطاع الشاعرأن يواصل بناءه الإنساني في "الكتاب"، فيرفض أن تكون علاقته بالوجود، علاقة ساكنة ثابتة، ويكون هو النواة المركزية لتلقّي خواتم الأشياء، وبذاك يقزّم إرادة الخلق، ويرضى بالموجودات، مثلما صورها غيره، بل يريد أن يرى العالم برؤيته هو، متغيرة وجديدة وبذاك لابد أن يتبنّي الاكتشاف بالتخلي عن الأشياء المسلّم بها، ويضفي عليها معاني جديدة، تبتعد في أن تكون معاني نهائية، لذا نستطيع فهم مساعي أدونيس في الهدم والبناء باستمرار، من أجل إنسان متفوق، و((يتجلى تفوق نيتشه...على مستويين "السوبرمان" الذي يتقمصه الشاعر باستمرار، وتجاوز ثنائية الخير والشر، فمن المعلوم أن نيتشه وضع كتابا شهيرا بعنوان "أبعد من الخير والشر" ونظرية نيتشه في الإنسان المتفوق ليست بحاجة إلى تعريف...))[1] ويتحقق تفوق الإنسان عند أدونيس شعريا من خلال اللغة، بإعادة خلق العالم والأشياء فلا تُبقي فاعلية الكلمات الشعرية الناجحة على الثوابت والجوامد، فينفتح العالم على إمكانات تُفعّل المعاني، لتشكّل في صورة ما إلاّ أنّها في تحوّل مستمرّ[2]

إلا أن اشتغاله اللغوي يذهب إلى أبعد الحدود في خلقه الأشياء إلى درجة إرباك القارئ، خاصة وأنه يعمل على تمجيد اللاأخلاق والجنون والفوضى، بحجة خروجه على نظام القيم السائدة، وإنشاء قيم متحولة، مصدرها الذات، مع الابتعاد عن ثنائية الخير والشر، بقناعة أنّ الحضور الخلاّق للفكر أو الشعر، لا تكون في قلق البحث عن المعنى، وإنّما في قلق تشكيل معنى المعنى، وفي القلق الأخير تتجلّى فاعلية الإنسان

---

[1]– وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ط2، الجزائر 1982، ص29.

[2]– يراجع: عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 293.

وتحوّله من كائن يعيش في العالم وينتمي إليه، إلى كائن خالق للعالم. وهنا يتجلّى الفكر الذي يعلن موت الله، ويحلّ محلّه الإنسان[1]

ويرتكز الحداثيون على قاعدة الحرية في إباحتهم الخطيئة لتأكيد ذواتهم، وذهبوا إلى أبعد من ذلك إلى أن يقيموا تعارضا بين القداسة والحداثة، ورأوا أنّ القداسة تفرض الولاء والسلطة، وهذا ما يلغي روح الاكتشاف[2] كما تعني القداسة بالنسبة إليهم، الحقيقة والثبات اللّذين يؤسّسان بالنسبة إليهم الركود، ويُعرقلان توجه الذات نحو الأمام، ويُعيقان الحرية، لذا اعتبروا الحنين إلى الخطيئة رمزا للتجدد وإنفجارًا لمكامن الحياة وبعث الديناميكية، في حين يمثل الإنسان المؤدلج إنسان اليقين الذي لا يتسرب الشك إلى فكره الإيديولوجي، فهو إنسان الوضوح الذي يرفض الشاعرضوءَه. وحاول أن يشوّه صورة ثبات الدين عبر "الكتاب" قائلا:

إنِه العرش يصقِلُ مرآتَهُ / صورةً للسماءْ / ويُزيّنُ كرسيّهُ / بشظايا الرؤُوسِ، / ورقْشِ الدماءْ[3]

يمثل "العرش" السلطة، التي تحاكي عرش الرحمان، وهو يمثل الحكم البشري إقتداءًا بالحكم الرباني، ويقدم لنا أدونيس إباحية القتل في تلذذ، لتزيين كرسي الحكم. فالقتل باسم الدين هو الوجه الثاني للسلطة، في نظره. كما عمل على طمْس وحي السماء، بتشويه صورة جبريل، وتلويث رسالته، فيقول:

قامَ جبريلُ من نومِه مرةً / لم يحرّك جناحيْه، ألقى / حوله نظرةً / فرأى يعْربًا نائمًا / وعلى صدرهِ رقيمٌ / غير ما كان يوحي ويمْلي / لم ينبِّهْ قريشًا / عاد للّنومِ مسْتَسْلِمًا لرُؤاهُ وأسرارِها[4]

---

[1]– يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف) دار الآداب ط1، لبنان 2002، ص 392–393.

[2]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص131، نقلا عن: كمال أبو ديب (فصول) المجلد الرابع العدد الثالث، ص59.

[3]– أدونيس، الكتاب I، ص 11.

[4]– المصدر نفسه، ص152.

ينزع الشاعر صورة القداسة عن "جبريل"، ويتصوره نائمًا "قام من نومه" ويصفه بالتكاسل "لم يحرّك جناحيه"، وبالسلبية الرهيبة، لأنه قبِل بطمْس الوحي ولم يتحرك أمام ذلك، بل عاد إلى النوم. وقبِل بتحريف رسالة الله، مع أن الرسالة المحمدية وعدنا الله سبحانه وتعالى بعدم تحريفها: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ﴾ سورة الحجر الآية 9.

ويلح كثيرا في "الكتاب"، على أن الحضارة التي تقوم على الدين، هي حضارة القتل فيقول:

سُبحانَكَ يا هذا الكرسيّ- / مصنوعًا برؤوسٍ قُطِعَتْ، / مصْبوغا / بدمِ طفلٍ حينًا شيخٍ حينًا، / مَنْسُولًا، جزءًا جزءًا / من أحلام نبيٍّ / سُبحانَكَ يا هذا الكرسيّ[1]

إن العناصر التي تشكل الكرسي، هي: الرؤوس، والذي يصبغه هو: الدّم، وتبلغ سادية القتل ذروتها، في أنها تنوع في قتلاها: "طفل حينا"، "شيخ حينا". إلاّ أنّ التاريخ يقول غير هذا. ويجمع الشاعر بين نزوع القتل ورسالة النبوة السماوية، ليقيمهما في معادلة متساوية الأطراف. ويعلن الشاعر تمرده على المقدس "الثابت"، ليؤسّس لتمرده على النظام المعرفي السائد، في ثقافة عصره. فهو يلغي الحقيقة التي يقولها الدين وبذلك يلغي امتياز الذين يملكون هذه الحقيقة، فيقول:

أَلحقيقةُ بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جارَ من حوله / ولا زائرٌ[2]

يصور الشاعر الحقيقة بالانغلاق، حيث يصعب حتى الاقتراب منها، فكلنا خارجها ولا يمكننا النفاذ إليها إلا شعرا، فيقول:

عندما تتوهَّجُ فينا الحقيقةُ / لا نَتكلّمُ إلّا مَجَازًا[3]

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص 296.

[2]– المصدر نفسه، 28.

[3]– المصدر نفسه، ص65.

يقوم الشاعربالخطوة الأساس، ليتوجه إلى الحقيقة، وهي القيام بالنقد الجذري لمفهوم الحقيقة، في النظام المعرفي السائد، والسبيل إلى ذلك، هو المجاز، ويلتقي الشاعر هنا مع نيتشه عندما، ((نظر إلى المجاز على أنه مركزي في المعرفة، إننا بحسب اعتقاده لا نعرف أبدا أي شيء من الأشياء كما هو في ذاته ولا نملك سوى مجازات للأشياء، تراكم المعرفة، إذن تراكم مجازات))[1]

ولكي تُطوَّق الحقيقة، لابد من إطلاق المجاز إلى أبعد حدوده، ويتخذ ذلك سبلا كثيرة، لذا لا يمكن تحقيق هذه الغاية، فيربط الشعر بالنبوءة وهذا ما سبق وأن رأيناه.

وتسعى ذات الشاعر إلى إختراق المقدس مجازيا، بارتكاب الخطيئة- التي تمثل الممنوع والمحرم- فيقول:

أَوّلُ الأُغْنِيَهْ / جَسَدٌ يتفتَّح في أَلَق المَعْصِيَهْ، / مُذْ هَبَطْنا إلى الشّعر أَوْ مذْ صعَدْنَا، / نُفينا / مذْ كتبْنا، نُفينا / هكذا، أَتَواطَأُ ضِدّي / في دم الأبجديّه / في جُموح اللّسان وشَهْوة نيرانِه الأوّليهْ[2]

يشهرالشاعر بدخوله في المعصية، ليختلف عن ذويه (تواطؤ ضده)، وليتمرد على كل ما هو ثابت، فتمرّد على الأخلاق، لأنها من الثوابت، يقول:

لحظةُ الحبِّ تجتاحها لحظةُ الموتِ، لا خمرةٌ / لا لقاءٌ، / والطُّيورُ تفوِّضُ للرّيح أعشاشَها. / قلْ سَنُصْغِي. / ليكُنْ- مثلما قلتَ، باسْمِ اللّنشيد وآلائِهِ / الجاهليّهْ / سوف نهتِفُ للأبجديّهْ: / جَاسِدِينا- خُذِينا ودُوري بفُلْكِ القصيدةِ في / فَلَكِ المعصيهْ / كي نَرُدَّ إلى الأرض زَهْوَ الحياةِ، ونستَرْجِع / الحبَّ و الخَمْرَ والأُغْنيهْ[3]

ويمثل الدخول في المعصية زهو الحياة، كما هو استرجاع "للحب والخمر والأغنية"، إن ذات الشاعر التي تعتني بذاتيتها، والتي تتعدد وتتعالى، تدخل- في هذا المقطع- في المعصية، لأنها تريد أن تخترق الحواجز بكل حضورها. ونفسها الذات المتحررة، التي تدخل في الجنون لتستشرف المجهول، وتخلق من خلاله عالما آخر يختلف عن الواقع المادي. ويربط الشاعر بين الحلم والجنون، ويرى التشابه بينهما

---

[1]- عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص 341.

[2]- أدونيس، الكتاب I، ص 250.

[3]- المصدر نفسه، ص88.

لأنهما يفتحان أبواب واقع آخر، هو أكثر خصْبا، وجمالا، وما الطبيعة إلاّ وجها خارجيّا.[1] ويتجه الشاعر ليمزج بين الجنون- كونه طاقة كامنة إبداعية- ومعطيات الفلسفة الوجودية، وبحوث علم النفس التحليلي، التي ترى في الجنون الخلاص من الواقع المزري، الذي يسحق الفرد، فتكون المغامرة.

ولا نغفل أهمية الجنون في المذهب السريالي، الذي تأثر به الشاعر، والذي يقارب بين الإنسان والمجهول، ويصوغ الواقع صوغا ميتافيزيقيا، وجعله يرفض الالتزام بقضايا مجتمعه ويستنكِر دور الشاعر الاجتماعي، كما يرفض أن يكون العالم المادي الواقعي غاية للشعراء، ويستبدل الواقع بالحلم، كما يستبدله بالجنون، ليوقظ الإنسان على رؤية مغايرة وجديدة للأشياء. ويلغي المنطق العقلي، على طريقة السرياليين، لأن الصّلة وثيقة بين التجربة الشّعرية الحديثة، والانكسارات السّياسية، إلى جانب الإحباطات والإحساس بلا جدوى الحياة الإنسانية، الناتج عن التمزق والقلق إزاء ماضٍ متآكل، وحاضر هجين ومستقبل مجهول، وهي التجربة التي تجرّ إلى أقصى الممكنات، إلى درجة الانبهار بالمدهش الجنوني، والغريب المنفلت من التحقق[2] فالإمساك بالجنون، هو مغامرة تخطي الواقع واستبداله، يقول:

حظُّكَ الأكَملُ / أنَّك الشّهوةُ الجهيرَةُ الفتْنةُ المعلنَهْ / أنَّك الهائم المترحِّلُ في غَيْهَبِ الأمكنهْ،/ حظُّك الأجملُ / أنك العصْفُ- ينقضُّ، يستأصِل / ولَكَ البدْءُ: تجتاحُ أو ترْحَلُ[3]

يعلن الشاعر- من خلال المقطوعة- الحظ المبالغ فيه في الكمال، والذي فيه الشهوة والفتنة وفيه الجنون الممثّل في "الهائم"، الذي يتنقل في "غيهب الأمكنة" فالجنون حظ، استطاع الشاعر أن يكتسبه ويكسِبَه المخاطب، وينشغل المجنون بطقوس يختارها تنشد البدائل، فيقول:

أُصغي لوقتي: / لا وقتَ للمجنونِ كي يكْسُوَ / بضوْء هواهُ قافلة العقولْ / لا وقت للمجنونِ/ حانَ الوقتُ- / تنكسِرُ اللغات على اللّغات، / وينْحنِي / قولٌ على طَلَلِ

---

[1]- يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، 3صدمة الحداثة، ص200.

[2]- يراجع: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 125.

[3]- أدونيس، الكتاب I، ص 326.

المقُولْ[1]

لقد خلق الشاعر- من خلال تبنيه الجنون- عالما خياليا، ليسد مسد العالم الواقعي المعيش، وهذا ما فتح النقد اللاذع واللوم على مسارالحداثة الشعرية بأكمله باعتباره هوة فاصلة بين الفن والمجتمع، وما يشفع لأدونيس زلّته هو أنه "يفكر شعريا"[2] والمتتبّع لرحلة الشاعر الكتابية، سواء الشعرية أو النّظرية، من خلال كامل إنتاجه، يدرك أنّ النّواة التركيبية الفكرية الأساس، تختزن طاقة "التّحول"، في معناه الأكبر، وعبر كامل مراحل حياته، إنسانيا وإبداعيا وفكريا، وعليه فالأصل هو مقصد سَفَر الفكر، في رحلة البحث عن جوهر الحقيقة، سَفَر الشاعر يتقصّى الظاهر والباطن[3]

فيعيد الشاعر صياغة أشياء الوجود وفق التحول الفلسفي، الذي ينشده، وينظر وفق رؤيته في أن الشّعر يُلغي اليقين، ولا يقدّم الجواب، إنّه سؤال دائم واستكشاف، في حين أنّ الدّين والإيديولوجية يقين وجواب، لذا فالشعر يتناقض مع كلّ منظومة معرفية مغلقة[4]ويلتبس الشعر مع المغامرة في عدم يقينيّة المسار، لأن الذات قلقة من كل شيء ثابت، ورافضة لليقين والحقيقة. وعندما تتعامل مع الموت، يتبادل الفلسفي والشعري وتأثّر أدونيس في حديثه عن الموت بالفكر الوجودي، الّذي يرى أن ((الموت جوهر الوجود ومعناه الوحيد))[5] فيعتبر الموت سبيلا إلى كشف المجهول، ويربطه بالنار، فـ ((كل الأشياء تتبادل مع النار، والنار تتبادل مع كل الأشياء، تماما كالتبادل بين الذهب والسلع أو السلع والذهب، ولأن كل شيء على وجه الدقة يتدفق ويتغير فإن الموت ذاته ليس دائما، ذلك أن روح الإنسان هي جزء من النار الخالدة التي تتحول لكنها تبقى للأبد))[6]

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص 291.

[2]- عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص110.

[3]- يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص94.

[4] - يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، ص174.

[5]- محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسْمَه دراسة في القصيدة النثرية بسورية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق 1981، ص 67.

[6]- جان شورون، الموت في الفكر الغربي، ص40.

وهنا لا بدّ أن ننتبه إلى أنّ الشاعر مشبع بالوجودية، إلى جانب اقتناعه بأسطورة البعث.

وحرص نيتشه على تمجيد الموت، ورآه مختلفا، وكلّ مُكتمِل وبالغ يرغب في الموت، ويحرص على أن يحتفي به ويعتبره عيدا، فهو النّهاية الحتميّة التّي لا بدّ أن يصحبها الفرح، ويحسبه من شروط التّقدم الحقّ[1]

لقد مجد الشاعر الموت وحرص على أن يعطيه الحيز المعتبر في شعره فيقول:

إنه الموت: حريتي / أن أكون قرينا وندا له[2]

كما يسوي بين الموت والحرية على طريقة الوجوديين فيرى سارتر أن الموت ((لا يحقق فحسب الكشف عن الحرية بل يحرر الإنسان بالفعل من عبء الوجود))[3]

يقول الشاعر:

تَرك الموتَ يَسبح في ماء أحلامهِ / وأَبَاحَ له سِّرهُ / كيْ يكونَ قرينًا لهُ / ويكون له صورةً[4]

ويؤكد على أن الموت سبيل إلى الخوض في المجهول "ترك الموتَ يسبح في ماء أحلامه"، واقترنت الذات بالموت عن رغبة، مع أنّ الإنسان في الواقع المعيش، لا يحب الموتَ. ويسوّي بين الحلم والموت، قائلا:

حلمٌ- / موتٌ / يجْرِي في الأشياءِ، وفي الكلماتِ / يُزَلْزِل مُوسيقاها- / يُوغلُ في الإيقاعِ، / ويَشْطَحُ في طبقاتِ الصَّوتْ. / موتٌ- / يُعطي للمعْنى / وجهَ الماءِ- يُميتُ الموتْ[5]

يختار الشاعر الحلم ليتحقق الشعر، وليؤسس لعوالمه البديلة عن العالم المادي ويستبدل الحلم في هذه القصيدة بالموت، ليكشف عوالم أخرى مجهولة، لأن الموت "يزلزل" و"يوغل" و"يشطح" و"يعطي" و"يميت" كلّها أفعال تحقق الحركة والديناميكية

---

[1]- يراجع: جان شورون: الموت في الفكر الغربي، ص218.

[2]- أدونيس: الكتاب I، ص 290.

[3]- جان شورون: الموت في الفكر الغربي، ص270.

[4]- أدونيس: الكتاب I، ص 253.

[5]- المصدر نفسه، ص 232.

ويبتعد الشاعر بالموت عن الفناء الأبدي كما يرى بعض الملاحِدة، ويتبنى البعد الأسطوري له، والذي يعيده إلى التكوين الأول أو المنشأ الأول. ويربط الموت مرة أخرى بالنار قائلا:

(...) أتذكّر: كان السَّوادُ احتضارًا / لغةً للتّمردِ والموتِ- تشتَقُّ من نارِها نارَها. / هو ذا يتواصَلُ / ذَاكَ الشَّرَرْ: / عالَمٌ يَتحدَّرُ واللَّهَبُ المُنْحَدَرْ.[1]

وقد نرجع أن فلسفة الموت عند الشاعر تعود إلى موت أبيه محترقا، حيث جعلها أداة ووسيلة للولوج في عالم آخر، فيستعير الأسطورة ليوسّع رؤيته، كأسطورة الفينيق الذي يحترق ليولد من جديد. هكذا يكتب الشاعر القصيدة المثقفة فلسفيا وفكريا، وعندما ينتقل من الواحد الشعري إلى المتعدد الشعري تكون المرجعيات الفلسفية قد ساهمت وبفعالية في تحريك الإبداع الشعري نحو المتنوع.

ويشتغل الشاعر من أجل الكتابة، ولا شيء يأتي قبلها، ولا يختار من المرجعيّات إلاّ التّي تُخصبها، وكأنّه ((فيلسوف أخفق في كتابة الفلسفة، فأخفقت في معرفته فهو لا يبرر صيغ الوجود، وإنما يحاول إعادة تأهيلها للعيش، فظاهرة الجمال لديه إشارة للدخول في اللامأهول، هناك حيث يتحدث الصمت وتروي الكلمات الخرساء في كل اللغات حكاية السقوط في الوجود لتوليد الخصب...))[2]

ولقد تشبع أدونيس بالأفكار الوجودية الفلسفية، وحرص على إكساب شعريته حركية إبداعية، تبحث عن تحويل شعره إلى نصوص مفتوحة تخلخل يقين المتلقي فتوسعت المرجعيات التي نوعت الآليات الإجرائية في هذا التحويل ومثلت المرجعية الفلسفية الرافد المتشعّب.

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص19.

[2]–خالد آغة القلعة، السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة، الجزء الأول، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1 دمشق1998، ص85.

ثانيا: الصّوفية:

يمكننا اعتبار الرافد الصوفي بأبعاده الفلسفية رافدا فلسفيا، فالتصوف فلسفة، في نظر الفيلسوف غير الصّوفي، لأن المتصوّفة قد يعمدون إلى تفعيل العقل، عندما يتفلسفون.[1]

وعندما تسعى الفلسفة لتكمل الوجود بما وراء الطبيعة "الميتافيزيقا"، يتوجه الصوفي نحو المجهول للاستكشاف فيبحث عن حقائق حول الكون، لم يقدمها العلم أو العقل، وهذه الحقائق هي أقرب إلى الانفعالات الذاتية منها إلى الحقائق، بمفهومها المادي، يقول أدونيس عن التصوف إنه: ((طريقة للكشف عن المعرفة وطريقة للبحث عن المعنى ووسيلة لبناء الهوية))[2] وعندما يكون التصوف فلسفة أو نظرة في الحياة يبتعد عن التصوف الديني، الذي يُعرف التصوف على أنه سلوك[3].

وكثيرا ما يشير أدونيس، في تنظيراته النقدية، إلى كون الصوفية المنبع الأساس، لشعر الحداثة وليست الرافد فحسب، ويرى أن العديد من القيم، استمرّت مع الحركة الشعرية العربية الجديدة، إلاّ أنّها قيم، لم تُستمد من النّصوص الشعرية التّقليدية بل أُخذت من النّصوص الصّوفية القديمة. فالتصوف حدس شعري وُكلِت له الفاعلية الشّعرية، ولذا فالقيم المكرّسة في الشعر الجديد، مصدرها التراث الصّوفي العربي في الدّرجة الأولى[4] ويبدو أن التّراث العربي، لم يُستهلك، وفيه طاقات تمدّ بالجدّة، وعندما وقف أدونيس "الشاعر" ليستعرض الاتجاهات التي تأثر بها في شعره، قال: ((لم أتأثر بأشخاص، إنما تأثرت بثلاثة اتجاهات يمثلها أشخاص كبار: الاتجاه الأول، الصوفية العربية...الصوفية العربية كما أفهمها شعريا هي هذا النسم المبثوث في العالم وفي

---

[1]– يراجع: ولترشيش، التصوف والفلسفة، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، د ط، القاهرة، د ت، ص37.

[2]– عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، د. ط، الكويت، مارس 2002، ص38، نقلا عن مجلة "البيان" الكويتية عدد 343، ماي 1998، ص78 "حوار مع أدونيس".

[3]– يراجع: إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف، الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين ط1 مصر، 1999، ص21.

[4]– يراجع: أدونيس، زمن الشعر، ص130–131.

الأشياء، بحيث يصبح العالم كله شفافا ولا يعود هناك حواجز بين الشخص والآخر بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي....))[1] وتبقى هذه التصريحات خارج النص الشعري، ويمكننا متابعة الأثر الصوفي، داخل نسيج نصوصه الشعرية، حتى نتابع انصهار رؤية الشاعر الشعرية بالفكر الصوفي، وكيف جعل الفعالية الخطابية لنصوصه الشعرية، تتوفر على آليات وشروط تثري نصية نصوصه.

فعندما نتوجه إلى "الكتاب" بمجلدّاته الثلاثة، ينبّهنا هذا العنوان إلى أنّه ليس مجرّد حِلية، بل هو انطلاق كلّ تأويل، حسب منظور بعض محلّلي الخطاب، فالقارئ يُوجَّه من خلاله، لأنّه القمّة، ثم يتوجّه إلى المتن النّصي وهو القاعدة، فالعنوان مفتَتَح التوقعات التّي توجه إلى اللاّحق.[2] فيكون نقطة الانطلاق، للولوج إلى عالم النص الداخلي، إلا أن هذه النقطة مهمة، لأنها تعطي استراتيجية تطويق بؤرة الدلالة النصية ومن خلاله ((نسلك استراتيجية مضبوطة وحيلا تاكتيكية خاصة... وأول الحيل التاكتيكية هي الظفر بمغزى العنوان، والمفهوم الذي نستخدمه لهذا الغرض...))[3] لذا يمكننا أن نتابع معاني الكلمات المعجمية، الواردة في العنوان: فكلمة "الكتاب"، كلمة واحدة إلا أنها تنبه القارئ، لتعطيه العلامات الأولى المرتبطة بالمعاني اللغوية، التي وردت في لسان العرب، والتي رأيناها سابقا "الكتاب" مطلق: التوراة أو القرآن و"الكتاب ما أثبت على بني آدم من أعمالهم..". و"الكتاب" أمس المكان الآن، كعنوان معرف بـــ "ال" يُوجه الاتصال بالمتلقى بواسطة وسيلة نحوية "ال" ((إذ تقوم صيغ الأدوات ومورفيمات الزمن المختلفة بوجه خاص تبعا لفاينريش بوظيفة إشارات لتوجيه تلقي السامع كليات النص...وتشير أداة التعريف وفق هذه الفكرة إلى ما يسمى

---

[1]– أدونيس، الحوارات الكاملة، الجزء الأول، 1960–1980، بدايات للطباعة و النشر، ط1، سورية، 2005 ص28.

[2]– يراجع: محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البضاء 1991، ص 253.

[3]– محمد بنيس، دينامية النص، تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1987، ص 59–60.

"المعلومات السابقة"))[1] فعندما ترد كلمة "كتاب"، بدون "ال" أداة التعريف، ينتظر المتلقي معلومات لاحقة ووحدات لغوية سيوضحها المتكلم، بينما كلمة "الكتاب"، توجه المتلقي بـــ "ال" إلى معلومات سابقة تشير إليها، فأيّ استخدام مقصود، لصيغ الأدوات يثير المتلقّي، ويوجّهه إلى عملية فهم النّص.[2]

وارتبطت كلمة "كتاب"، وهي مضافة إلى كلمات أخرى، بالفكر الصوفي، ككتاب المواقف وكتاب الطواسين... الخ فلا تخفى على واضعي عناوين الكتب الصّوفية الوظائف المهمّة، التّي تختزنها طاقة العنوان، مع أنّها عناوين إيحائية ورمزية توحي وترمز، أكثر ممّا تقول وتشير.[3]

ويبدو أن صوفية أدونيس التي فتحت له بعض الآفاق الأسلوبية، جعلته يدخل في ممكنات نصية جديدة، منها مثلا تعطيل الجهاز العناويني، حيث استبدلت بـــ((عناوين قامت على الإغواء والإثارة))[4] العناوين الموجهة للقاريء إلى النصوص، وهي عناوين تغيّب النصوص، وتشتغل في رمزية صوفية، لابد من فهم رمزيتها في أصلها الصوفي، ثم متابعتها وهي تنصهر في النسيج النصي، وهي عناوين مستوحاة من عالم الحروف. واستبدل أدونيس الحروف الأبجدية بعناوين قصائده في الكتاب، وكان لعالم الحروف حضوره الكبير عند ابن عربي، فاعتبره عالم تأويل، إلاّ أنّه لم يخضعه لمكرهات فكرية واعتقادية ويرغمه على دلالة محدّدة. صحيح أنه ينطلق من دلالة مسْبقة توجّه تأويله للحروف، إلاّ أنّه يستغلّ آليات حجاجية مقنعة، وأي ربْط جزافي بين المسْبق، وتأويله للحروف، سيُخلّ ويحدّ من الفضاء الخيالي، وعمد ابن عربي إلى تفعيل إشراك الحروف، في إغناء فعالية الخيال، داخل المنظومة الفكرية والخيالية الرّاسخة عنده، بما يتآلف مع رؤيته.[5]

---

[1]– فولفجانج هانيه مان ديتر فيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق ط1، مصر، 2004، ص24.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– يراجع: آمنة بلعلى، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين منشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق، 2001، ص251.

[4]– المرجع نفسه ص254.

[5]– يراجع: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي ص48.

وبهذا الشكل لم تعد الحروف- عند المتصوفة – مجرد وحدات صوتية كتابية بل هي أمم وعوالم، فكل حرف يمثل أمة، كأن يقول ابن عربي ((إعلم وفقنا الله وإياكم أن الحروف أمة من الأمم مخاطَبُون ومكلَّفُون، وفيهم رسل من جنسهم ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقنا، وعالم الحروف أفصح العالم لسانا وأوضحه بيانا، وهم على أقسام ...))[1] وقبل أن نقف عند العناوين المعطلة، التي حلّت محلّها الحروف كعناوين لقصائد في متن "الكتاب"، ونبحث في تأويلها وعلاقتها بالنصوص، يمكننا متابعة تاريخ العنوان في الشعر العربي، وكيف عطل الشاعر النّظام العناويني.

لقد ابتعد الشعراء القدماء بالإجمال، عن عنونة قصائدهم وتسميتها وتركوها مفتوحة، لأن الدلالة في متن النص، فلم يوجهوا المستمعين بعناوين تثيرهم كانت:((القصيدة جغرافية متعددة المواقع والأضلاع، لها كل الأسماء والعناوين الممكنة...))[2] وسميت بعض القصائد وفق الخيال الجماعي، كتسمية القصائد الجاهلية بالمعلقات. كما سُميت القصائد بحروف رويها وأصحابها، كأن نقول: سينية البحتري ونونية ابن زيدون ...الخ، وعرفت بعض القصائد عناوين من (القرن الرابع هجري إلى القرن 13هـ)[3] كما عرف القرن السادس الهجري عناوين مسجوعة، مثل "الكواكب الدرية في مدح خير البرية" وقصيدة "تذكرة الأريب وتبصرة الأديب" اختُزلت فيها رؤية الشعراء في عصر الانحطاط، التي ارتبطت بالمغالاة في السجع والإكثار من الزخرف الشكلي.

أما العصر الحديث فقد عرف قصائد مسماة بعناوينها. فأصبح القارئ موجَّها بالعنوان وهو أوّل ما يداهم المتلقي، مع أنّه آخر ما يكتبه الشاعر، فلا تولد القصيدة من

---

[1]- محي الحق والدين، أبي عبد الله محمد ابن عربي، الفتوحات المكية الجزء الأول، دار الفكر للطباعة، د. ط لبنان، 1994، ص214.

[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، 1 التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1989 ص 102.

[3]- يراجع: المرجع نفسه، ص 103-104.

عنوانها بل العكس صحيح[1] وعندما يتوجه القارئ إلى العنوان، يبحث من خلاله عن فكرة تربطه بالعالم النصي، فلقد تعود على ذلك، وكأن الغاية منه ليست توضيح المضمون، بقدر ما هو تعيينه، والأفظع هو عدم ارتياح المتلقي إلى نصوص خالية من العناوين[2] فالعنوان هو الموجّه الأوّل نحو النّص، وعندما يكون معطّلا، يُصاب المتلقي بأول خيبة. وعندما يعمد أدونيس إلى تعطيل الجهاز العناويني، يقصد أن يوجّه المتلقّي إلى التأويل، ويجهّزه معرفيا منذ البدء، وعمد في استبداله الحروف بالعناوين إلى مجابهة القارئ الكسول. لأن على القارئ المتمرس في تعامله مع هذه العناوين (الحروف) أن ينسى العناوين الموجهة لقراءته، ويخرج من النصوص إلى خارجها إلى مرجعية هذه الحروف في الخطاب الصوفي التراثي، ثم يعود ليموقع تلك الدلالة الأصلية داخل النصوص المعطاة، ذلك لأنّ الحروف – عند ابن عربي– تجسّد إمكانية خلاّقة للتعبير عن رؤية مُبتكرة للخالق والخلق، وللموجودات، وتشكّل ديناميكية في المشهد الكوني، كما تفعّل المشهد الإبداعي، خاصّة عندما تخرج دلالة كلّ حرف من المنطق اللفظي المعتاد.[3]

وبهذا يتحول الحرف عند المتصوفة إلى شفرة، وتتحول عناوين أدونيس التي هي حروف إلى شفرات. ولم يكتف بعنونة بعض قصائده بالحروف، بل جعلها مدنا[4] بدل الأمم، التي قال بها ابن عربي، لتساير المدينة الحضارة، وحين يقول الشاعر في عنوانه "المدينةألف"[5] تدخل الحروف في حركية الحضارة والمدنية، ويتوجه القارئ ليدخل المدن: الحروف، يقول:

---

[1]– يراجع: عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النادي الأدبي الثقافي، ط1، المملكة العربية السعودية، 1985، ص 261.

[2]– يراجع: إبراهيم محمود، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2000 ص45.

[3]– يراجع: سحر سامي: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، د ت، 2005، ص 79.

[4]– أدونيس، الكتاب، أمس المكان الأن II، دار الساقي، ط1، لبنان، 1998، ص 65–81، ص159–178 ص245–260، ص311–321، ص375–383، ص479–501.

[5]– المصدر نفسه، ص65.

(...) في المدينة ألف، / تكفي تعويذةٌ واحدة- يُكْتَبُ الأبدُ على وجهها الأوّل، / والأزل على وجهها الثّاني، / لكي يتموّج البحر في سُمِّ الخياط / ولكي تنبت للحجرِ أجنحة. / حجرٌ في المدينة ألف، وجد نفسه فجأةً أنّه رأسٌ / آدميّ[1]

وربط ابن عربي حرف "الألف" بالحضرة الإلاهية، إلى جانب "الزاي" و"اللام"[2] وتتبع الدلالة الخطية كيف تتأسس في الحروف، حيث رأى في النون، الذي في الإنسان ((النقطة الموصولة بالنون المرقومة الموضوعة أول الشكل التي هي مركز الألف المعقولة التي بها يتميز قطر الدائرة، والنقطة الأخيرة التي ينقطع بها شكل النون فيظهر من ذلك حرف اللام والنون نصفها زاي مع وجود الألف المذكورة فتكون النون بهذا الاعتبار تعطيك الأزل الإنساني... فنسب الإنسان إلى الأزل فالإنسان خفي فيه الأزل فجهل...))[3]

ويشير الشاعر في "المدينة ألف" إلى الأزل الذي يكتب في وجه تعويذتها، وهنا إحالة إلى المرجعية الصوفية، في أن الأزل مُستوحى من الألف، والزاي واللام المأخوذين من خطية النون. ويتابع ابن عربي في خطية "الألف" من الأعلى إلى الأسفل، فيقول: ((ونزول الألف إلى السطر مثل قوله: ينزل ربنا إلى السماء الدنيا وهي أول عالم التركيب لأنها سماء آدم عليه السلام، ويليها فلك النار، فلذلك نزل إلى أول السطر فإنه نزل من مقام الأحدية إلى مقام إيجاد الخليقة نزول تقديس وتنزيه لا نزول تمثيل وتشبيه...))[4] وينزل الشاعر من خلال "المدينة ألف" إلى عالم البشر وبالتحديد إلى الأمة العربية، ليتفقد أحوالهم، ويتابع خطية الحرف ألف من الأعلى إلى الأسفل، ليكتب قصيدته، يقول:

حجرٌ في المدينة ألف، وجد نفسه فجاة أنه رأس. / آدميّ

---

(1)– أدونيس، الكتاب II، ص 65.

(2)– يراجع: ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص 205.

(3)– المصدر نفسه ، ص 206.

(4)– المصدر نفسه، ص 219.

وجمع الشاعر بين "الحجر" و"الرأس الآدمي" في المدينة ألف، فدلالات الحجر فيها ((جوهر المعرفة الكشفية والإدراك الجمالي))[1] وارتباط هذه الدلالة بالرأس الآدمي هو خنق لهذه المعرفة، فعندما ترتبط المعرفة الكشفية بالرأس يدخل العقل فيعطل الكشف، الذي هو بالنسبة للمتصوفة يتحقق بالقلب، ويتعطّل بالعقل.

ولمّا يكمل :

هذا الرأس وجد نفسه فجأةً أنه مسّخرٌ لقراءة كتابٍ في / مدح التاج. منذ تلك اللحظة تتبارى الرؤوس كلها في هذه / القراءة[2]

يكون قد عطّل المعرفة الكشفية لمجرد ارتباطها بالرأس الآدمي، وعطّل الفكر، لأن الرأس الآدمي سخر لقراءة كتاب واحد في موضوع "مدح التاج". "فالرأس" قرينة تحيل على الفكر والعقل، و"كتاب" قرينة تحيل على القرآن، و"التاج" يحيل على الملكوت والسلطة، وعندما تربط بين هذه القرائن الثلاث: فلقد سُخرت الرؤوس والأفكار – في المدينة ألف– لموضوع حقيقة الله وقدرته وملكوته، فتوجّهت الرّؤوس كلّها إلى هذا الموضوع وأصبحت تتنافس حوله.

وسعى الشاعر إلى الاستعانة بالصوفية، التي رفضت الفكر الديني المتشكل وفق حدود وفرائض، والذي يوصل إلى حقيقة نهائية، فهو عندما يعرض "التفكير في المدينة ألف" ينتقد أحادية الموضوع و يقينية الأفكار. أما عن الحرية في "المدينة ألف" فيقول:

كلا لن أصف المدينة ألف بما كانت عليه مثلا، / مدينة الإسكندرية. كانت هذه المدينة توصف بأنها من الأمكنة / التي يُباح فيها كل شيء، والتي يسافر إليها الإنسان لكي / يمارس حريته، دون أي قيد أو أي عائق[3].

غابت الحرية في المدينة ألف، ولم تشبه مدينة الإسكندرية، التي مارست الحرية المطلقة في يوم ما. ثم يقول:

---

[1]– عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، ص 250.

[2]– أدونيس، الكتاب II، ص66.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تتسع المدينة ألف لكل شيء، إلا لذلك العضو الصغير / الجميل القلب[1]

وتتشكل بؤرة الدلالة في الكلمة المركزية، داخل هذه الأسطر الشعرية المتمثلة في "القلب"- ونعرف أهمية القلب بالنسبة لأدونيس- فهو الواسطة التي تحقق الوصول إلى المجهول والغيب أو ما يسمى بالباطن الخفي.

وأدرك الشاعر- من خلال الأسطر الشعرية السابقة- أن "المدينة ألف" تتحرك في مناخ الحقيقة الأحادية وهي الحقيقة الشرعية، ويحرسها نظام سياسي "تتبارى الرؤوس كلها في هذه القراءة"، لهذا غُيّب "القلب"، ورفض الفكر الأدونيسي هذا التبسيط، وذهب إلى أنّ الحقيقة الشرعية لا تقدّم الحقيقة كاملة، فهناك ما أغفله الشّرع ويتمثّل في الغيب المجهول، أو ما أسماه "بالباطن الخفيّ"، الذي لا يمكن الوصول إليه بالوسائل نفسها، التّي توصل إلى الظاهر، وإنّما يتمّ بتفعيل القلب والحدس والاشراق والرّؤيا[2]، ويفتح أدونيس آفاق الذات العارفة خارج العقل والحقيقة النهائية، ويغرف منها صوره الشعرية، التي تعمل على تغييب الدلالة، وتشتغل في التكثيف وعدم الشفافية. وتختلف الذات العارفة من شاعرإلى آخر فتختلف الصور والأخيلة. ثم يواصل في القصيدة نفسها:

(...) *هكذا تعيش الحرية والحقيقة والحب والنور، وراء / حجاب. وحين تظهر، بين فترة وأخرى، تظهر إما مضرّجة / بالدم، أو مغمورة بالخجل.* [3]

إن حال "الحرية والحقيقة والحب والنور" في "المدينة ألف" ليس بخير، ما دام الحجاب يعزلها بعيدا عن الكشف، وإن ظهرت "تظهر إما مضرّجة"، وهي فاتورة التضحية لنزع الحجاب أو "مغمورة بالخجل" لأنها خروج عن العادة.

وحرص الشاعر- من خلال "المدينة ألف"- على البحث عن عالم الصوفية الذي يستند إلى رصيد فكري مخالف للسائد، يَنْبني على المعرفة الكشفية وإلغاء الحقيقة النهائية، ويتوجّه نحو الباطن للبحث عن الحقائق المغيّبة، فيفرّغ الصّوفية من كلّ بعد دينيّ، ويتعامل معها على أنّها مسار الشغف بالمجهول، ويرى فيها الأهميّة، التّي تُحرّر

---

[1]- أدونيس، الكتاب II، ص66.

[2]- يراجع: وائل غالي، الشعر والفكر، ص9 أو ص89.

[3]- أدونيس، الكتاب II، ص67.

الفكْر من الرّكون إلى اليقين، لأنّها تفتح كلّ الأسئلة وسرّ الغيب، الّذي عجز كلّ من العلم والدّين الوصول إليه[1] وسنناقش لاحقا صوفية أدونيس.

قصد الشاعر عنْونَة قصائده بالحروف، لأنه أدرك أهمية تلك الحروف، وأهميّتها في الفكر الصوفي، إلا أنه لم يتعامل معها مثلما تعامل معها ابن عربي، بل عمد إلى تطويعها وفق رؤيته. فلقد انطلق من عوالم الحروف الصوفية (أمم)، وتبنى اللسان الصوفي وهو يوظفها، حيث ربطها بعالم الباطن، ووصلها بطبائع الأشياء، فأنشأ لكل حرف عالمه، إلا أنه وجّه هذه العوالم لتستنطق التاريخ العربي والثقافة العربية وليفضح الواقع المزري. ففي "المدينة باء" يقول:

تبدو الحياة في المدينة باء / ثوبًا منشورًا على حبال من الكلام / مكتبة في المدينة باء / لا يرى الداخل إليها غير محابر لا حبر فيها، وغير / أقلام لا تكتب، وغير كراس تجلس عليها دمىً / بألوان زاهية / ومتنوعة. مكتبة، صممت على شكل ممحاة[2]

يحاول الشاعر أن يعطي بعض القرائن، التي تقدم لنا المدينة باء:

"تبدو الحياة ⟵ ثوبا منشورا على حبال من الكلام."

وحين يربط الحياة بالثوب، يعطي لنا سطحية الحياة وعدم عمقها، وحين ينشر هذا الثوب على حبال من الكلام، يقدم لنا الشفاهية التي سادت في الحياة العربية القديمة، ثم يدخل إلى مكتبة "المدينة باء" من خلال هذه القرائن: "المحابر لا حبر فيها" "أقلام لا تكتب"، "ممحاة" وهي قرائن تواصل تقديم الشفاهية العربية، التي كانت تعتمد الكلام لا الكتابة، فتقدم لنا "المدينة باء" هذا العصر، يقول:

(...) *لهذا لا تحب هذه المدينة الشعر إلا بشرط واحد: أن / يحمل مطرقةً ويدور في الشوارع*[3]

---

[1]– يراجع: زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في الكتابI لأدونيس، دار النهار، دط، لبنان، 2001، ص 253.

[2]– أدونيس، الكتاب II، ص69.

[3]– المصدر نفسه، ص72.

ويحدد لنا الشاعر- في هذه الأسطر الشعرية- شرطًا من شروط الشعرية الشفاهية المتمثل في "المطرقة"، وهذه الكلمة تحيل على بدايات عروض الخليل، حيث استوحى الإيقاعات الموسيقية في الشعر من وحي مطرقة الحدادة. فالموسيقى الشعرية شرط أساس في شعر "المدينة باء". إلى جانب الجماهيرية في الشعر، التي تنزل به إلى الأسواق والشوارع. وتتحقق شعرية الشعر بالعروض والجمهور العريض، لأنه يُبنَى على الوضوح.

ويموقع ابن عربي "حرف الباء" في ((العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة))[1] وفي ((خاصّة الخاصّة))[2] ثم في ((خلاصة خاصّة الخاصّة))[3] واستطاع الشاعر - من خلال "المدينة باء"- أن يعطي لنا صورة عن الشفاهية الجاهلية، التي هي مرحلية فهي الوجود الذي يتحول إلى محو، فيقول:

(...) أقول لكِ أيتها المدينة باء: / ليس جسدك إلا بذرة تُرمى في تربة جسد آخر. / وليست الروح إلا مظلة لتسهر على الجسد وأحواله. / وأقول لك: / إسمك ممحُوٌّ بك مكتوبٌ بغيرك[4]

تمثل "المدينة باء" بذرة الثقّافة العربية، التي تكبر وتنتش في تربة أخرى فبذور الثقافة العربية، كانت في الجاهلية إلا أن إنتاشها كان في عصور أخرى مغايرة. فانْبَنَت الثقافة على المحو ومن المحو تأتي الكتابة. وفي آخر قصيدة "المدينة باء" تكتمل رؤية الشاعر ويتخذ موقفا من هذه المدينة، التي هي مرحلية، يقول:

(...) *أقدّم طبيعتي أنا الحائر المحيِّر، وأتوسل للرعد أن يأخذ / بيدي. لعل في هذا ما يؤكد لك، أيتها المدينة، أن صوتي / فيما يتراجع عنك، يتقدّم نحوك، وأنه فيما ينفصل عنك، / يتّصل بك،- لكن في طرف آخر لتاريخٍ آخر*[5]

---

[1]- ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص214.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص315.

[4]- أدونيس: الكتاب II، ص72.

[5]- المصدر نفسه، ص73.

يعطي لنا الشاعر أوليات تحول الثابت، وكيف أن التغيير والاختلاف هو في الأخير ائتلاف. وما عملية التجاوز إلا احتضان مثمر. فيبني ثنائيات (يتراجع، يتقدم) (ينفصل، يتصل)، وعندما يتراجع عن الماضي فهو يتقدم إليه، ليستوعبه كي يتراجع عنه، بعد أن يكون قصد هضمه، وعندما ينفصل عن التراث، فهو يتصل به ليستوعبه ثم يتجاوزه. فيأتي التجاوز كنتيجة للاستيعاب المكتمل، فـــللشعر إمكانية تغيير السّائد في رؤيا الحياة والعالم، فالشاعر يملك طاقة المجاز، الذي يغيّر العالم، فمن خلاله يتمكّن من الخلق والفعالية، فدور الشعر يكمن في شعريّته، وفي إمكانه خرْق المعْطى والسّائد[1] وتعتبر مقولة التجاوز من المقولات التي وردت كثيرا في تنظيرات أدونيس فرسم علاقته بالواقع وبالتراث وفق علامات التغيير، لهذا رسم في "المدينة باء" شفاهية العصر، التي رفضها وقابلها بالمحو. وقال عن "المدينة زاي":

قَدَمٌ إلى الجهة التي تفتتِح الفوضى، / قَدَمٌ إلى الجهة التي تفتتِحُ النظام، / الجهتان هما معا طريقه إلى المدينة زاي / ومنها تجيءُ وحدة خطواتِه: / مفارَقَةٌ لا ترقى إليها أية مسيرة (...) [2]

إنّ حرف الزاي عند ابن عربي للحضرة الإلهية، أُخِذَ من النون الذي للإنسان فـــ ((ترجع حقائق الألف والزاي واللام التي للحق إلى حقائق النون والصاد والضاد التي للعبد))[3]. وخرج من خطية حرف النون خطية الألف والزاي واللام، ورأى في نصف النون الزّاي. فمثَّل الزاي بالجمع بين الحضرة الإلهية والإنسان، ويقف الشاعر في "المدينة زاي" موقف الجمع بين الفوضي والنظام، وما عملية الجمع بين الضدين إلاّ لتمثل الوحدة، وهي عملية صوفية، استوحاها الصّوفي من الصّفة الإلهية، فعمد إلى تمثّلها والتحقق بها، فاسم "الجامع" من الأسماء الالهية، الذي يقترب ممّا أسماه ابن عربي "بالكاتب المطلق"، الذي من معانيه جمع المتضادات والتأليف بين المتناقضات في الوجود.[4]

---

[1]– يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، ص20

[2]– أدونيس، الكتاب II، ص169.

[3]– ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص207.

[4]– يراجع: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن العربي ص120.

كما أن "الزاي" تتوسط كلمة أزل، فهي بين الألف الذي يمثل الذات الإلهية واللام، "فمدينة الزاي" تتوسط الفوضى والنظام. وقد أعطى أدونيس أبعادا "للمدينة زاي"، من خلال (يوميات عثرتُ عليها بين أوراق شاعر نفته المدينة زاي و مات في المنفى)[1] وعرض من خلال هذه اليوميات رؤاه التي يريدها:

ب- بخّروا أعضائي بالرّفض / (...) و- أتنزّه كل صباحٍ، مع رفيقي الدائم: / المستحيل. / (...) ط – ربما انقسمت في نفسي، خصوصا في شعري، إلى / أشخاصٍ عديدين. ربّما حرّضت أحدهم على الآخر، / وواجهت أحدهم بالآخر، وانتصرت لأحدهم دون الآخر. / وهذا كلّه، لكي أكتشف الإحتمالَ، الممكن، الوجه الآخر. / لكي أهدم بلادة الوضوح، ولكي أعطي للتّناقض حدوده / القُصوى" [2]

ويمكننا من خلال هذه الأسطر الشعرية أن نطرح مجموعة من الأسئلة: رفْضُ ماذا؟ مستحيل ماذا؟ ولماذا الانقسام؟

إن الرّفض في تنظيرات أدونيس النقدية، تشكل أوّليات الهدم، ومن المقولات الأساس في فكره. وفي هذه الأسطر يعلن رفضه للشفاهية العربية، التي حدّدت القصيدة وفق مقاييس ثابتة، إذن هو رفض للثابت... وقد سبق أن توسّعنا في الرفض عند الشاعر، في المرجعية الفلسفية. أما المستحيل فيمثل مستحيل الكشف ومستحيل المجهول ومستحيل الخلق الشعري. وتتشكل في الأسطر الشعرية (ط) سلسلة من الوحدة في الكثرة أو الكثرة في الوحدة أو الواحد الكثير، وهذا بتعبير ابن عربي الذي ((نظر إلى الكون في المرحلة الأولى نظرة يمكن وصفها بأنها فطرية، لمس فيها كثرة مشهورة، ثم دقق النظر في المرحلة الثانية في الكون فلمس وحدته المعقولة، خلال كثرته المشهورة، فهي وحدة معقولة. وفي المرحلة الثالثة توصل إلى تركيب جدلي حي استوعب المرحلتين ومزج النتيجتين السابقتين بتغلل معين لا يلغي أحدهما))[3]

---

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص169.

[2]– المصدر نفسه، ص 170.

[3]– كمال نشأت، شعر الحداثة في مصر الابتداءات...الانحرافات...الأزمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط د. ب، د. ت، ص164.

ورأى الشاعر في فرديته انقساما إلى أشخاص عديدين، وحقق هذا الانقسام مواجهة وتحريضا وانتصارا، واستطاع – بهذه الفردية– أن يكتشف الاحتمال والممكن فتُحقق هذه الكثرة ذاتية الأنا التي تكتشف، وترفض الوضوح وتحب الدخول في شهوة المتناقضات.

فقد ظل البحث الدائم عن الذات، واكتشاف معناها الهاجس الأوّل للشاعر، وقد رافقه هذا خلال كتاباته النثرية، فعمدت الكتابة الشعرية عنده إلى استرداد قيمة هذه الذات خارج الثوابت، وبالخصوص خارج الدين، يقول:

ربما انقسمت في نفسي، خصوصا في شعري، إلى / أشخاصٍ عديدين. ربما حرضت أحدهم على الآخر، / وواجهت أحدهم بالآخر، وانتصرت لأحدهم دون الآخر. / وهذا كلّه، لكي أكتشف الاحتمالَ، الممكن، الوجه الآخر. / لكي أهدم بلادة الوضوح (.....)[1]

تتحقق ذاتية الشاعر من خلال شعره: "خصوصا في شعري"، فيحل الشعر محل المقدس "الدين" لأنه مصدر القوة في التعدد، ومصدر حرية المتناقضات، التي تفتح الوجود الحق. فعندما يفتح الشعر ممكنات كثيرة منها التعدد: "أشخاص عديدين" والاختلاف "حرَّضتُ" و"واجهتُ" والاكتشاف "أكتشِفُ" والدخول في الغموض: "أهدم بلادة الوضوح"، يغلق الدين – بالنسبة إليه– التعدد، فيقول باليقين الأحادي. كما اتهم النظرة الدينية بأنها السبب في تشتت الإنسان العربي وفقدانه حريته وتكامله، ورأى أن تيار الإتباعية والتقليد أُستوحِيَ من الدين، فلقد عمد إلى تسطير النموذج الأعلى المسطر في الله وحده، ونفى الفعل والقدرة عن الإنسان، واقترن الإبداع والخلق "بالله"، وخلقت هذه الفكرة قداسة الشعر القديم، فتمثل النموذج والثابت، في الدين كما تمثل النموذج والثابت في الشعر القديم، فارتبطت الشعرية بعمود الشعر. بهذا سادت الذهنية الإتباعية في الحياة العربية[2]، وارتبطت بالماضي الثابت، حيث كان الله كائنا متعاليا، هو وراء الطبيعة، إلا أنه ظهرت داخل هذه الذهنية نواة التحول، التي خلخلت طبيعة العلاقة بين

---

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص170.

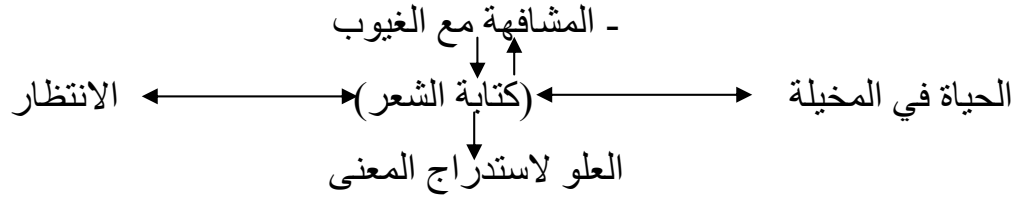
[2] – يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، 1 الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، ط5، لبنان 1986 ص62.

الله والإنسان، كالتيارات الباطنية من إمامية [1] وصوفية، واحتفى الشاعر بالتغيرات كما تتبع تمرد بعض الشعراء كبشار وأبي تمام وأبي نواس، وانتقل الفكر من مركزية الله إلى مركزية الإنسان. فكانت الصوفية – بالنسبة لأدونيس– بفكرها المختلف انقلابا معرفيّا في تاريخ الفكر العربي. وهو المهووس بالانقلابات الفكرية، فاستعار من الصوفية بعض حمولاتها، كقوله:

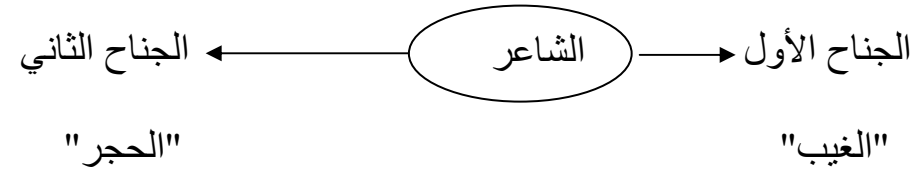
لا يُكتَبُ الشّعر إلّا في مُشَافهةٍ / مع الغيوب،– / سأحيا في مُخّيلتي، / أعلو وأَستدرجُ المعنى، وأنتظرُ / لي منزلي خلفَ أسوارٍ أُكابدُها / ولي جناحان: وجْهُ الغيبِ والحَجرُ [2]

تُختَزَن الطاقة الشعرية – في هذه القصيدة– داخل النواة الدلالية، المتشكلة في كلمة "الغيوب" و"وجه الغيب"، و"الحجر" فلابد من تفتيت هذه النواة.

وتتأتّى "المشافهة" بألف المشاركة بين الشعر والغيوب، ويتشكل الغيب خارج الواقع وخارج المعلوم، أي في المجهول. وتشكلت بنية الجملة على أسلوب القصر حيث قصر كتابة الشعر على "المشافهة مع الغيُوب". ويكون تحقُّق كتابة الشعر مع الغيوب– حسب القصيدة– بالحياة في المخيلة، ويأتي العلو لاستدراج المعنى والانتظار. فيمكننا متابعة القصيدة كالآتي:



ويملك الشاعر جناحين، كالآتي:



[1] – يراجع: الموسوعة الميسّرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، الندوة العالمية للشباب الاسلامي، ط2، الرّياض المملكة العربية السعودية، 1989، ص299–304.

[2]– أدونيس، الكتاب، أمس المكان الآن III، دار السّاقي، ط1، بيروت، 2002، ص 122.

وتطرح هذه القصيدة مسائل كثيرة، وقف عندها أدونيس في تنظيراته، كما وقف عندها الفكر الصوفي. كأهمية الغيب في العملية الإبداعية، وأهميته عند المتصوفة، فالتجربة الصوفية هي: تجربة الكشف والتعبير عن الباطن والغيب ومغايرة البحث عن الحقيقة داخل ذلك الباطن، والتي تتجاوز العقل والشرع، اللّذين يقولان بالظاهر. ثم إن الشريعة مرتبطة بالعالم، فهي متناهية بينما الحقيقة مطلقة ولامتناهية، لأنّها مرتبطة بالغيب[1]

ويتبنى الشاعر سبيل المتصوفة ويختار جناحي الغيب والحجر، ويفتح جناح الغيب مسائل كثيرة سنناقشها لاحقا، أما جناح الحجر، الذي فيه المعرفة الكشفية (لقد سبق وأن تتبعنا هذه الدلالة)، فيدفع بسبيل الدخول في الغيب نحو الأمام. ويتأتّى الولوج في الغيب بتعطيل العقل، يقول:

حظُّك الأعوجُ –المستقيمْ / أيُّها العقلُ، لا أطمئنُّ إليهِ، / ولا شيءَ فيهِ / سوى النافلِ الغُفْلِ: / سيرٌ بليدٌ على درجات النّعيم، / وأنا عاشق الجحيم[2]

وينسب الشاعر للعقل كل العلامات الدلالية، التي تجعل القارئ ينفر منه "الأعوج"، الذي يحيد عن الخط فلا يصل، ثم يقصر "النافل الغفْل" الذي يمثل الزيادة المستهان بها على العقل، فهو لا يؤدي الأساس، بل يؤدّي الأشياء المهمّشة،. ومن بين هذه الأشياء: "سيرٌ بليدٌ على درجات النعيم"، وتحيلنا هذه العبارة على الشريعة، التي تحتكم إلى العقل، وتعطي حقائق الجنة والنار، فوصف الشاعر هذا الطريق "بالسير البليد"، فهو عقل يولّد البلادة، فيفضّل في اختياره "عِشْق الجحيم"– ناكرا طريق العقل والحقائق، ويقدم الشاعر البديل المتمثل في القلب، قائلا:

أتحرَّرُ من سجن جسمي، وأَسألُ حرّيتي: / أَأنَا الآنَ نفسيَ، أم غيرُها؟ / أأنا قبْلُ أم بعدُ، أم بينَ بينَ؟ الثّيابُ تُداهنُ، / والشَّكلُ طيفٌ / لا طريقٌ سوى القَلْب نحو الألوهةِ والحبِّ، / نحو التَّحرُرِ / في ما وراء الجُسُوم، وفي ما وراء العُقُولْ / حرِّروا في القلوب ينابيعها / واتْركُوها تفِضْ/ كي يفيضَ المكانُ بآلائها، / وتفيضَ الفصولْ[3]

---

[1]– يراجع أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 1992، ص 173.

[2]– أدونيس، الكتاب III، ص 211.

[3] – المصدر نفسه، ص136.

ويعتبر المتصوفة القلب مركز انتاج المعرفة، لأنه يستند إلى الذوق الكشفي المتغير ويصير الخيال[*] مؤسس الفعل المعرفي، فيتميز الفكر الصوفي بـــ: ((الأسبقية الإبستمولوجية التي يمنحها لما هو خيالي في انتاج المعرفة وبناء تصورنا عن العالم وبالتالي يغير الموقع لعدة مفاهيم حكمت تناول الظاهرة الخيالية في الثقافة الإسلامية والعربية))[1]

وشَكَّل الخطاب الصوفي تصورات مغايرة للمنظومة العقلية السائدة، بتجلياتها في الفلسفة والبلاغة والفقه. واحْتفى بالخيالي الذي يلغي التعارض بين المتخيل والواقع الّذي لا يؤدي بالضرورة إلى الحقيقة، فأصبح العالم والكون والذات واللغة في خلق رمزي متواصل داخل المنظومة الصّوفية[2]

وتبنى أدونيس الاحتفاء بالخيالي الشعري خارج سلطة العقل، فوقف في تنظيراته مطولا عند "الرؤيا" و"النبوءة" و"الخلق" وهي مفاهيم تتحرك في الخيال الإبداعي داخل الصور، ومستوحاة من الفكر الصوفي، أما التخييل فقد ورد عند العرب القدماء، وهو عملية تتم تحت رعاية العقل، فارتبط الإبداع عند الشاعر ببلاغة الخيال الذي ينفتح على معاني الوجود، دون التقيد بالنماذج العقلية، التي تبنى العالم. وابتعد عن الخيال البلاغي المتحقق بلعبة المجاز في أبسط آلياته، واشتغل داخل عوالم رمزية، أتت من مختلف تجارب الإنسان مع الكون. (وبلاغة الخيالي غير بلاغة المجاز، فهي بلاغة وجودية ورمزية وقد تأخذ مادتها من الميتافيزيقا، وتخرج من الإقناع ومن التنميق الجمالي، وتأخذ صبغة فلسفية وجودية، فتنتقل من الإيضاح إلى الترميز، لهذا احْتفى الشاعر بالغموض وتبناه كخاصية أساسية من خصائص شعرية الكتابة، وهذا ما سنناقشه في أوانه. كما عمد إلى بلاغة باطنية حيث يعود إلى الذات وتشتغل اللغة على

---

[*]– نوظف مصطلح "الخيال" لا التّخييل، لأن الخيال ارتبط بالإبداع الصوفي، خارج العقل. والخيال هو الذي أدخل الصوفية في صلب الأدب، يراجع: وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2006، ص 61–67. والمتصوفة هم الذين منحوا الخيال قيمته: يراجع سحر سامي، شعرية النص الصوفي، ص 141–145. أما مصطلح التخييل فارتبط بالنقد القديم و بالشعر القديم.

[1]– العربي الذهبي، شعريات المتخيل، إقتراب ظاهرتي، شركة النشر والتوزيع المدارس، ط1، الدار البيضاء 2000، ص 56.

[2]– المرجع نفسه، ص60.

تذويب العالم داخلها، فيتحول المبدع إلى نبيّ ينشئ عالما جديدا يخلِّص الإنسان من الواقع المتناهي، ويدخله في الغيب اللامتناهي، ويسعى إلى إظهار المعاني المختبئة في الأشياء، فتشتغل عملية التأويل عنده. ويسعى إلى إظهار الباطن، بتحويل الأمور المحسوسة إلى رموز فكرية، كتعامله مع موجودات الطبيعة في قوله:

قالت الطريق أتركوني أتطاوَل لا تقلقوا إذا احتضنْتُ الصَّخرَ استبطنت اللّيل قطعتُ الأنهارَ والجبالَ ولم يكنْ ضوءٌ ولم تكن بَرَازخ قالت الطَّريق اتركُوني أتقدَّم

في ريح تتحاور مع / غباري لا تخافوا إذا استدرْتُ أو انحنيْتُ أو تردّدْتُ أو تهْتُ أو خَطَرَ لي أن أقول: إن كان / السحرُ رملاً فالحقيقة الماء أوْ أوْمَأْتُ: تلك هي الحرية تُناديه لكنه لا يجرؤ على تلبيتها أو رمزت: كلا أيها الماء، ليس لديك ما تنبئني به، أو جهرت: سأقيم حفلا لهذه النباتات، عيدا لهذه الحجارة ياللغبطة في أن تسامر الحجارة ياللفرح في أن تعايش ورقا يسقط فوقك بيبس يمتزج بك وما أجمل الحلم: أن تلبس عليك نفسك أتروكوني قالت الطريق لا تجزعوا إن اختلف الشجر تنوع العشب تكاثر الشوك أتركوني قالت الطريق أنا أيضا أنكر شيئا أثبتني أثبت شيئا أنكرني[1]

في هذا المقطع يتداخل الفعل البشري بفعل الطبيعة، وكأن الشاعر يعيد صياغة الوجود، فهو لا يعمل على تسمية العالم، أو يبحث في مجاهيله، بل عمد إلى إقامة التفاعل بين الإنسان والوجود، فوردت الطبيعةُ مؤنسنَة "قالت الطريق" "أتركوني أتطاول" "احتضنت الصخر" "ريح تتحاور مع غباري" "تلك هي الحرية تناديه" "أيها الماء ليس لديك ما تنبئني به" "حفلا لهذه النباتات" "عيد لهذه الحجارة" "يا للغبطة أن تسامر الحجارة".

ولقد سبق أن تناولنا هذه الظاهرة في جانبها الفلسفي أما في جانبها الصوفي فقد تنبه الشاعر إلى التشغيل الحدسي للتصوف[2] منذ قصائده الأولى، وتماهى مع الطبيعة نتيجة التربية الصوفية التي تلقاها من والده. وفي تماهي الشاعر مع الطبيعة والمطلق

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص 80.

[2]– يراجع: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2000، ص65.

حرص على عدم البث في هوية هذا المطلق[1] الذي يشكل نقطة التلاقي بين الصوفية والسريالية حيث يحس الإنسان حاجته الملحّة إلى أن يتحدّث مع موجودات الكون (الطبيعة والأشجار والأحجار والجبال...) خارج العقل والعلم والدين[2]

ونشير هنا إلى أن الشاعر وجد في التماهي مع المطلق الرافد الغني، ليغذي فلسفته النواتية التي تتركز على إثراء نظرية التحول، على مستوى اللغة والرؤية، حيث تشتغل اللغة الرامزة حينما تؤنسن الطبيعة فتشكل اللغة الشفرة. ثم إن الفارق في هذا التماهي هو أن ذات الشاعر هي مصدر الالهام والإبداع، فيتوحّد الكون به، وتذوب الظواهر فيه، في حين الصّوفي، يذوب هو في غيره[3]

ولقد سعى الشاعر إلى الكتابة ضمن أسلوبيات متغايرة ووفق جماليات تتبنّى الاختلاف، والانشقاق عن السائد، وعمد إلى خلخلة مقاييس ثبات الشعرية وشوّش حساباتها، واشتغل في استثمار المتخيل الصوفي داخل نسيج نصوصه، لأنه يحقّق خصب الدّلالة، ويحقّق تمظهرات متنوّعة داخل هذا النسيج، ومنه عمله على تطهير الذات من الشوائب الغريبة عن جوهرها، وهذا عمل الصوفي المتزهد والمتقشف يقول:

أتعجَّبُ منّي- لا أحسُّ بأنّي / قادرٌ أن أُحبّ وأكرهَ كالناسِ، / أُلقي شُعاعي وأمضي / شَغَفِي وصِلَتِي بسوايَ- بنفسي / بأغوارها / وبأهوائها، / لا أحسّ بأنّي نفسيَ إلّا إذا / انصهرتْ في سِواها [4]

يموقع الشاعر نفسه "الذات" خارج المشاعر البشرية: المحبة والكراهية، لكنها تتموقع عبر الصلة بالآخر، وفي مقام إلغاء الحدود بين الذات والغير، فتكون "سواي" تتساوى مع "نفسي" فتحضر الذات الكاتبة ذاتا برزخية[5] وقد تتوجه نحو الانخطاف

---

[1]– يراجع: أدونيس الصوفية والسريالية، ص11–12.

[2]– المرجع نفسه، ص16.

[3]– عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 238.

[4]– أدونيس، الكتاب I، ص 237.

[5] – يراجع: خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص108–109.

فتزول كل الحواجز بين الذات والآخر، وتدخل في مغامرة الكشف، فلا يستطيع الشاعر أن يعبر بالكلمات، ويصل إلى حقائق تعجز اللغة عن تطويقها، كأن يقول:

كلما ازدَادَ علميَ في الشيء، أَزْدادُ / عجزًا / أن أُذاكِرَ غيْري بهِ[1]

وكثيرا ما عانى المتصوفة من عجز اللغة وقصورها في التعبير عن المعنى، ويتماثل النص الغائب في هذا المقطع في قول النفري ((كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة)) ويرد هذا المعنى مرة أخرى في قوله:

كل شيءٍ أشدّ وضوحًا، / وأكثر قُربًا إلينا / من الكلمات التي نصْطفيها / لكيْ نتحدَّث عنهُ[2]

فهذه المقطوعة صدى آخر لقول النفري، وقد نعثر على المتخيل الصوفي في نقطه المتنوعة، وقد انصهر بالقصيدة الواحدة، كما في قوله:

القلب- مُفكِّرا، والعقلُ- عاشقًا: / هكذا تريد له الحياة أن يكون، لكي يقدر أن يعيش في المدينة / حاء. / (من خواطر شاعر في المدينة حاء، مات شابا): / أ- كيف أنتمي إلى وطن، لا ينتمي هو نفسه إليّ؟ / ب- مئة رغيفٍ من القمح لا تصنع رغيفا واحدا من الذُّرة. / ج- تجاهل وانْسَ، / إن كنت تريد ان تتجدّد باستمرار./ د- أيها القصص إنك تملؤني شيخوخةً / هـ- لا أخاف، وأُفاجأ: ذلك أنني لا آمل شيئا. / و- الغزالي- مستنجدا بأبي نواس: هذا هو المشهد الذي/ سيتكرّر في الغرفة الطبيّة المقبلة، غرفة التشريح / المعرفيّ. / ز- المسألة هي أن تكذِّب السماء، إن شئتَ أن تصدّق / الأرض / وأن تكذِّب الأرض إن شئت أن تصدِّق السماء / ح- لن اعترف بأخطائي إلا لهذه الغيمة العابرة[3]

ورد المتخيل الصوفي - داخل هذا النص- عبر قرائن أولاها تبادل المهام بين القلب والعقل، "القلب- مفكرا، و العقل- عاشقا:" وهنا ((تتجسد آلية رؤية الشيء في غيره (....) ممّا أتاح تخصيب الحواس وإخراجها من الضيق الذي حجبتها العادة

---

[1]- أدونيس، الكتاب I، ص 23.

[2] - المصدر نفسه، ص 53.

[3] - أدونيس، الكتاب II، ص 172.

فيه))[1] وحرص ابن عربي على تغيير العلاقات بين الحواس، باعادة توزيع الأدوار خارج العادة والمألوف[2] ووردت هذه الفكرة عند السرياليين وأسموها "تراسل الحواس"، كأن نرى بالأذن ونسمع بالعين ونلمس بالذوق.

وورد القلب – عند الشاعر– "يفكر" والعقل "يعشق" و((تكتسي آلية رؤية الشيء في غيره أهمية لا في قلب موقع القراءة فحسب وإنما في تمزيق الحجب التي اعتقلت مفاهيم معينة في الدوال التي التصقت بها))[3] وأقام الشاعر علاقة جديدة بين القلب والتفكير وبين العقل والعشق، فأعطى مفاهيم جديدة تجاوزت حاجز المفهموم السائد ويبقي على المتلقي أن يقبض على الحجاب الممزق، ليفهم العلاقة الجديدة القائمة بين الدوال المتبادلة الأدوار داخل المقطع، ولا نغفل عن مركزية القلب وتعطيل العقل في الفكر الصوفي. وعبر مسار النّص تتشكّل قرينة أخرى تحيل على المتخيل الصّوفي وهي المدينة "حاء"، وتمثل عنوان القصيدة بكاملها، ولقد سبق أن رأينا أن الحروف أمم عند الشيخ ابن عربي، والحاء في عالم الحروف من حظّ الملائكة[4] وهو من الحروف النورانية، لأنه وارد في حروف فواتح السور التّي مجموعها (صراط على الحق نمسكه) وهناك من يطلق على هذه الحروف: حروف الحق [5] وربط الشاعر بين المدينة حاء وباطن فكر هذه المدينة، فمن خلال هذا الحرف سلّط الضوء على خواطر شاعر، في هذه المدينة مات شابا.

وعرض خواطره معتمدا الأبجدية ففي أ– يستفهم في استنكار إعلان الانتماء إلى وطن لا يبادله الانتماء. وفي ب– يقيم المفارقة بين أرغفة القمح ورغيف الذرة. وفي ح– يدعو إلى النسيان ويحتفي به، بقوله: "تجاهل وانس، إن كنت تريد أن تتجدد باستمرار"، ويعرض الشاعر– في هذا المقطع– الفكر القائم على المحو لاقامة الإبداع وهذه الفكرة أساسٌ في توجه الشاعر الذي ينادي بالإبداع خارج التقليد، ويؤمن

---

[1]– خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص29.

[2]– يراجع: محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، المجلد الثاني، ص 367.

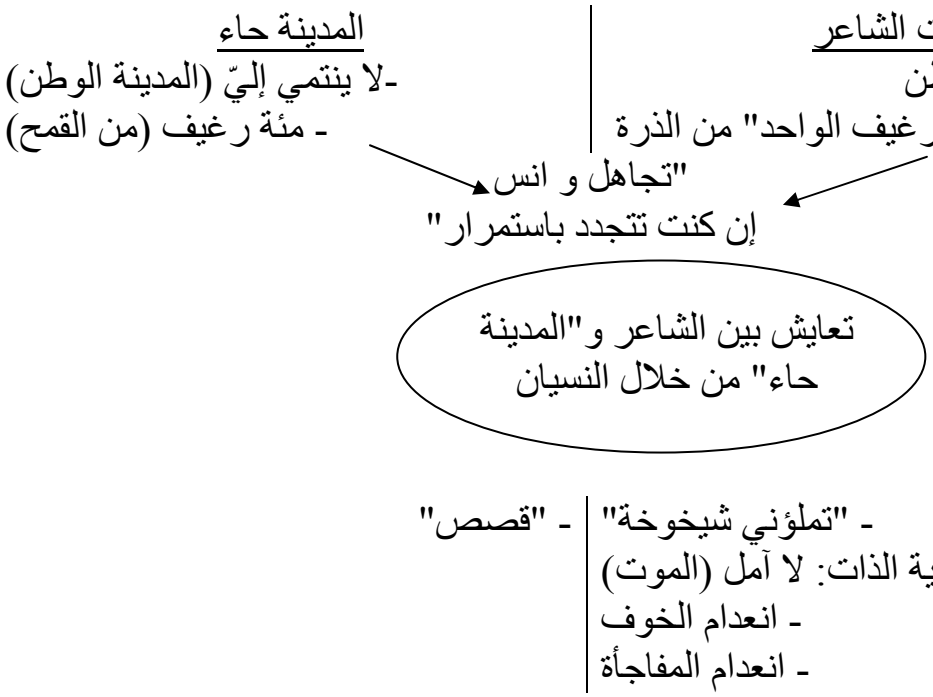
[3]– خالد بلقاسم، الكتابة والتصوف عند ابن عربي، ص29.

[4]– يراجع: ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأول، ص205.

[5]– المصدر نفسه، ص214.

بالمستقبلية التي لا تلتفت إلى الوراء. وفي د- يعرض الذاكرة القائمة على القصص كيف تبعث على الهرم، وفي هـ- يلغي الخوف والمفاجأة لعدم وجود الأمل. فحين يأمل الإنسان سيعيش الخوف والمفاجأة.

وفي ملاحقتنا الدلالة - في هذا النص- نحاول مَوْقَعَة ذات هذا الشاعر الناطق في "المدينة (حاء)"، وهي ذات منفصلة عن هذه المدينة، مغتربة عنها بالمفهوم الفلسفي للاغتراب كما يأتي:



تتحرك ذات الشاعر و"المدينة حاء" عبر أفعال الزمن الحاضر، وهي مضارعة: "أنتمي"، "لا ينتمي"، "لا تصنع"، "تملؤني"، "لا أخاف"، "لا آمل"، وهي أفعال تحيل على الحركة ونفيها، حركة من ذات الشاعر تقابلها اللاحركة، ينفي الأفعال في "المدينة حاء"، ويكون التعايش بين الشاعر و"المدينة حاء" من خلال فعلي أمر: "تجاهل وانس" حيث اختفى الآمر، ومن السياق نفهم أن: الآمر هو الشاعر الذي يأمر ذاته. وفي- و- ينبعث الشاعر من خلال "الغزالي" و" أبي نواس"، و يجمع المتناقضات وينشئ مواقع

برزخية[*]، ويوهمنا بنقط الانفصال والاتصال بين المتعارضات داخل الصورة، فيسعى القارئ إلى موقعة التلاقي والتنافر، وقد يمسك بالخيط الرفيع جدا إلى درجة الخفاء بين المتناقضات، شريطة أن يجمع ظاهر الأشياء بباطنها، فكأن الشاعر يثير الانتباه إلى المنفتح دلاليا، وإلى المنفلت من التجديد، والمتشكل وفق سحرية تثير القراءة وتحصن الدلالة، لأنها سحرية الامتاع والامتناع.

ولكي يمسك القارئ بخيط الدلالة، في قول الشاعر:- "الغزالي- مستنجدًا بأبي نواس"، عليه أن يدرك الموقع البرزخي بين كل من الغزالي وأبي نواس، ويدرك الجمع الجدلي الحاصل بين الاثنين في "غرفة التشريح المعرفي".

إن اختيار الشاعر هذا النوع من الجمع مرجعيته صوفية، توحّد المتناقضات خارج العقل الذي يعجز عن إقامة هذه الوحدة، و وحده القارئ هو القادر على أن يؤوّل هذه الوحدة ويبحث لها عن موقع، وعندما يجعل "الغزالي" هو المستنجِد (المحتاج إلى نجدة)، في حين يكون المُنجِد هو أبو نواس، على القارئ أن يخرج من الواقع الذي يقول بسوية الغزالي وبشذوذ أبي نواس، ويجمع بينهما (في الغرفة الطبية) حيث يتساوى كل المرضى، وتتنوع الأمراض فقط، وحين يدخل كلاهما (الغزالي وأبي نواس) غرفة التشريح، كلاهما يكون بحاجة إلى عملية.

وتتشكل المتناقضة الأخرى في (ز) كتابع للقصيدة، "المسألة هي أن تكذِّب السماء إن شئت أن تصدق الأرض، وأن تكذّب الأرض إن شئت أن تصدق السماء"، ولا يمكن أن تتوحد المتناقضات بأن تصدق السماء وأن تصدق الأرض في الوقت نفسه، فالأرض والسماء طرفا ثنائية ضدّية، ولكن يمكن للقارئ أن يبحث عن الموقع البرزخي لهذه الثنائية، لأنه لا جود للتناقض، وكثيرا ما وردت الدلالة القائمة على وحدة المتناقضات في قصائد "الكتاب".

---

[*]- استخدمنا عبارة "المواقع البرزخية" الذي وظفها عبد الرحمان طنكول في مقاله: الشعر المغربي الحديث: الأثر والبرزخ ص46 من كتاب: عبد الرحمان طنكول، الشعر المغربي الحديث، الأثر والبرزخ، في الشعر المغربي المعاصردورة أحمد المجاطي الأكاديمية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2003 يقول: ((إن هذا الموقع البرزخي هو بمثابة الخيط الخفي الذي يربط بين ظاهرة الأشياء و باطنها)) ص 47/46.

ويقول أيضا: ((بمعنى موقع المرور أو الانتقال من حال لآخر فهي تعني، بعبارة أخرى، نقطة الاتصال والانفصال بين متعارضين...)) ص 45.

ويضفي الشاعر رمزية على الحروف، وفي عنوانه "المدينة واو" أورد ابن عربي حرف الواو ((في العالم الأسفل وهو عالم الملك والشهادة))[1]، فمن خلال الحرف "واو" الذي يحوله إلى مدينة، ينقل لنا أعباء الذاكرة، ويتصدر المدن الحروف بعنوان يتكرّر هو "الذكرى"، ليحيلنا على الماضي، وكأني بالشاعر وهو يتنازل عن ذاته، ويدخل في ذوات أخرى، يستْغل هذا التّحول لينزل على المدن الحروف، وكل مدينة يقرأ فيها حساباته بطريقة رمزية. ففي الذكرى I يورد "المدينة ألف" و"المدينة باء" و"المدينة جيم" و"المدينة دال". فالتّجربة البشرية تعوّل على الذاكرة، لأنها لغة الكينونة، التي تشتغل على الأبعاد الرّمزية[2] فيعتبر الحروف عوالم مفاتيح، من خلالها يعبر إلى الذكرى، ليكشف عن بعض الممارسات في التجارب العربية الفاشلة، فيتشكل الوجود من كينونة استعارية متواصلة، خاصة وأن الشاعر مأخوذ بالشعرية الإشارية، التي تتبنى كل الأدوات لترمز أكثر مما تتكلم في موضوعات شائكة، تعيد قراءة الماضي وتحاور التراث، وهي عملية تأويلية شاملة للكينونة

فلقد وجد الشاعر في الصوفية تحقيقا لجزء كبير من هذه الهواجس الإبداعية فإلى جانب اتخاذه آلياتها فأسلوبها، أدرك أنها أحدثت تغييرا ابستمولوجيا[3]، حوّلت الفكر العربي من فكر يمجد مفهوم الجماعة إلى فكر يعيد الاعتبار للفرد إلى جانب فصل الصوفية وتمييزها بين الشريعة والحقيقة، حيث الأولى تعطي الظاهر، ففتحت التأويل في علاقة الظاهر بالباطن، وألغت الفصل بين الله والذات، فأصبح الصوفي يحتوي الله في ذاته. إضافة إلى اعتماد الصوفية سبلا خاصّة إلى المعرفة، لم تكن معروفة في الثقافة العربية، فعلاقة الذات بموضوعها (الحقيقة) ليست انفصالية، بل هي حب، فالوصول إليها يتم بتعطيل العقل (فهو حجاب) واعمال القلب. وسخرت الصوفية فاعلية الخيال والرمز والحدس لإنتاج المعرفة، و وقف ابن عربي مطولا عند الخيال الذي هو أعظم ما منحته القدرة الإلهية، كما عمدت الصوفية إلى البحث عن لغة ثانية

---

[1]– ابن عربي، الفتوحات المكية، الجزء الأوّل، ص219.

[2]– يراجع: عبد العزيز بوسهولي، الشعر والتأويل، ص 76.

[3]– يراجع: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابداع عند العرب، 2 تأصيل الأصول، دار الفكر للطباعة والنشر، ط5، لبنان، 1986، ص96.

ترمز وتشير[1] بدل لغة التواصل، التي هي عاجزة عن مسايرة المتخيل الصوفي في أحواله ومقاماته. والملاحظ ((أنّ العناصر التي اعتمدها أدونيس في موقعته للخطاب الصوفي ضمن خط التحول في الثقافة العربية القديمة تكشف عن فهمه للصوفية ضمن السياق العام للإشكال الوجودي والمعرفي الذي شغل المفكرين العرب قديما، كما تكشف عن فهم نسقي للتجربة الصوفية، يراهن على العلائق التي نسجتها هذه التجربة بين الذات والحقيقة، بين الذات والوجود، وبين الذات واللغة...))[2]

فلم يكتف الشاعر بأن يستعير الأسلوب الصوفي بكل أدواته، في ممارساته النصية، اعترافا منه بثراء العالم الذي ابتكرت الصوفية خصبه، إلى جانب خلقها لهذا العالم بلغة خاصة جديدة، وخصته بمفاهيم جديدة غيرت طرق النظر، ربط بين الصوفية والفعل الشعري، وفهم أدونيس أن الممارسة النّصية تتقاطع مع الصوفية التي تمجّد الفرد، وتميّز بين الظاهر والباطن، وتتوسّل سبيل المعرفة خارج العقل، إلى جانب احتفالها بلغة الخيال والرّمز والاشارة. كما يتأوّل الخطاب الصّوفي بتأطير من الاتجاهات الغربية والنقدية والأدبية[3]، والتقت الصوفية مع نظرية الشعر الحداثية خاصّة وأنّ الصّوفية تتميّز بخصائص، جعلتها قبلة أنظار الحداثيين، الّذين وجدوا فيها تحقيق أغراضهم[4]، وسمحت النصوص الصوفية باتساع مفهوم الشعر في جانبه الشكلي، ليشمل بعض الإبداعات النصية خارج الوزن، فاستند الشاعر في تمثيله لقصيدة النثر الغربية المبكرة إلى النصوص الصوفية، وأقرّ أنّها عربية بكامل الدّلالة في بنيتها وأسلوبها، مع أنّ مفهومها – في الأساس– غربي، وأخذت بُعدها العربي بعد اكتشاف الكتاب العرب كتابات الصّوفية العربية، ككتابات النّفري، وأبي حيان التوحيدي، والبسطامي وابن عربي، والسّهروردي. وتيقّنوا أن الشعر لا ينحصر في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، فتجاوزت شعرية الشعر الوزن.[5] وبهذا يكون

---

[1]–يراجع : أدونيس، الثابت والمتحول، 2 تأصيل الأصول، ص95.

[2]– خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص74.

[3]– يراجع: المرجع نفسه، ص75.

[4]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص229.

[5]– يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، ص76.

الشعر في النظرة الحداثية أوسع من العروض. أما عن مساهمة النصوص الصوفية في توسيع مفهوم الشعر، فقد حدّدها أدونيس في ربطه بين الصوفية وحداثة الشعر، من خلال مجموعة من النقاط منها: فتح المجاز على التأويل، فحرصت الحداثة الشعرية على خاصية توسيع وتخصيب اللغة بالمجازالمفتوح، وهذا ما عملت به الصوفية عندما ميزت بين الظاهر والباطن وفتحت باب المعنى المتعدد، إلى جانب تبني كل من الحداثة والصوفية التمرد على القائم، فرفضت الصّوفية نهائية الحقيقة وثباتها مع السّلفية التقليدية، ورفضت الحداثة الشعرية التقليد والنسيج على المنوال، وفق شعرية ثابتة العناصر (عمود الشعر).

وتنبّهت الصوفية والحداثة الشعرية إلى أن الطبيعة لم تعد تمثل الموجودات من الأشياء بل هي غابة من الرموز[1] وبهذا أدركتا التماثل الحاصل بين اللغة وهذه الموجودات. وأقامت كل من الصوفية والحداثة الشعرية علاقة وطيدة بين الشعر والفكر، فالصوفية فَعّلت الفكر، بتسخير طرق معرفية كالخيال والحدس والحب والتفكير بالشعر، فوقف أدونيس بالتمثيل للشعرية المندمجة مع الفكر، بأبي نواس و أبي العلاء والنفري[2]. وسعى العديد من النقاد إلى إقامة العلاقة بين الحداثة والتصوف للوشيجة الوثيقة بينهما. كما اشتغل الشاعر مستثمرا المتخيل الصوفي[3] سواء في تنظيراته أو ممارساته النصية، ولم يبق عليه خالصا بل طعَّمه بالسريالية، لأنه عَبَر من السريالية والرمزية الأوربيتين إلى الثقافة العربية في وجهها المضيء "الصوفية"، ثم عاد إلى الشعر الغربي، وهذا العبورَ حمَّل الصوفية ضرورة التداخل الذي ((سيولد مآزق وأسئلة نجمت عن اختلاف الشرائط المعرفية التي وجهت التجربة الصوفية والتجربة السوريالية))[4] وهذا ما سنناقشه في أوانه. وعندما اجتهد المتصوفة في أن يبدعوا نسقا خطابيا مغايرا في بنيته ومكوّناته النّصية، من شعر ومناجيات وقصص وأخبار وحكم ...الخ وأرسوا مجموعة من القوانين، التي تهدف إلى التعبير عن تجاربهم في الاتصال

---

[1]– يراجع: أدونيس، سياسة الشعر ، ص166.

[2]– يراجع: أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، ط3، بيروت، 2000، ص60–61.

[3]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص229–266.

[4]– خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص85.

بالله، وهي تجارب معرفية فكرية وعاطفية، كما هي تجريب إبداعي في كتابة مختلفة[1]. وعمد الشاعر إلى الطريقة نفسها في تشكيل نسقه الخطابي، مستفيدا من طرق المتصوفة في إغناء بنية نصوصهم، واجتهد كثيرا باحثا عن آليات كتابية تدخله في الاختلاف الذي كان هاجسه الأوّل. إلاّ أن هدفه من هذا ليس هو الاتصال بالله بقدر ما كان بهاجس كتابي يفتح آفاق التجربة الكتابية الإبداعية على عوالم مجهولة، وكان يناقش إبداعية النصوص الصوفية بمعزل عن الحمولة الدينية، ويقف عند أفكارهم على أساس أنها الخطاب الموازي للشرع، مثلما كان يؤسّس للحداثة التي كانت متمرّدة على سلطة النموذج "الأصل"، وكثيرا ما كان يردّد تبنيه الصوفية متبرئا من أصولها الدينية، يقول: ((تخلو صوفيتي من المحتوى الديني. إن الله، بمعناه الديني، لم يعد يتكلم وإن اللامرئي قيل مرة واحدة وإلى الأبد. غير أن اللامرئي، في صوفيتي يتكلم دوما ولا نحو لا نهائي، فكل مبدع إذن، إنما هو متنبئ، ولا نحو لا نهائي. لهذا ليس في صوفيتي فرق بين الكائن الإنساني وبين ما يسمى الله، حيث يبلغ هنا حالة من الوجد تصلنا بجوهر الكون...))[2]

وأخذت شهوة المجهول كل تفكير الشاعر، وجعل من عملية الإبداع نبوءةً واستشرافا لأغوار هذا المجهول، فهو ((يستلهم – في سياق صياغة تصوره لله والكون الصغير– الإنسان المنهج، أو الشكل الصوفي دون المحتوى المعرفي للصوفية، وكأن شكل تصوره صوفي، ومحتواه سوريالي وأقصد بالشكل حركة الاتجاه إلى نبع الوجود وبالمحتوى السوريالي انفصال القلب الصوفي عن البرهان والدليل والشريعة...))[3] كما ألح كثيرا على التصوف باعتباره مصدرا ورافدا من روافد الإبداع، إلا أنه أفرغه من الأرضية الدينية، يقول:

---

[1]– يراجع: آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص18.

[2]– أدونيس، الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة والجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب: حسن عودة، بدايات للنشر والطباعة، ط1، سورية، 2005، ص7.

[3]– وائل غالي، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، ص123.

مِئْذَنهْ- / أذِنَ الله أن تُرفَعَ الصّلواتُ / كما شاءَها / لا لسَيْفٍ ولا سيّدٍ، / حرّةً كالمطر. / مِئْذَنهْ-/ أذِن الشّعر أن يسكنَ الحبُّ حرًا / في قُلوب البشرْ. / هكذا تُعلن البُروقُ التي أضْمرتْها الحياةُ،/ وتَهدرُ في مُهجتي / لِكي أعلِنَهْ[1]

تقدم القصيدة مئذنتين متوازنتين:

أ- "مئذنة" الدين ← يسيّرها الله/ منقطعة داخل القصيدة.

فيها "رفع الصلوات"

ب- "مئذنة" الشعر ← يسيّرها الشعر ← تستمر (كي أعلنَهْ)

"يسكن الحب حرّا"

لقد أتت أفعال "مئذنة" الدين (رفع الصلوات): ترفع+ شاءها، في الزمن الماضي لتنتهي.

أما أفعال "مئذنة الشعر": يسكن+ تعلن + تهدر، وهي للمضارع، الذي يستمر ويقدم داخل سكونية "المئذنة" الأولى مشيئة الله وحده، وفي "المئذنة" الثانية يتحرك الشعر وتتحقق أشياء كثيرة: هي استقرار الحب في حرية داخل قلوب البشر، إلى جانب ميلاد وإعلان البروق.

وصاغ الشاعر "المئذنة" الأولى بالطريقة نفسها، التي صاغ بها الثانية، ليقابل بينهما ثم ليحدد مهمة "المئذنة" الأولى "الدين" التي انتهت في الزمن الماضي، بينما مهمة "المئذنة" الثانية "الشعر" مستمرة. وكثيرا ما يطرح الشاعر الشعر كبديل وكخلاص، وهذا ما يتكرر في قصائده، كقوله:

ألنبوّاتُ قالت: / أتركوا الشّعرَ يا أيُّها المؤمنونَ / قبلَها، قال ذلك تلميذُ سقراطَ: لا شيءَ / في الشّعرِ إلّا الظِّلَالُ وإلّا الجنونُ / غير أنَّ الخليقَةَ لم تُصْغِ، / والشّعراء استمرُّوا يعيشونَ كالأنبياءْ/ مع شياطينهم، يسألونَ، ونسألُ: / ماذا، / ما الّذي يتبقّى / خارجَ الشعر، غيرُ العلماءْ؟[2]

وقف الشاعر عند صوتين معاديين للشعر هما: صوت الدين "أتركوا الشعر يا أيها المؤمنون"، وهذه إحالة على سورة الشعراء التي صنّفت الشعراء جزئيا في طريق

---

[1]– أدونيس، الكتاب III، ص59.

[2]– المصدر نفسه، ص 214.

الانحراف يتبعهم الغاوون، إلى جانب صوت أفلاطون في نظرية المحاكاة التي ترى الفن محاكاة المحاكاة فأخرج الشعراء من جمهوريته "لا شيء في الشعر إلا الضلال" ويتشكل الصوت الثاني مناقضا الصّوت الأول "غير أن الخليقة لم تصغ"، وهو الصوت الأبقى، كما يأتي في هذه الترسيمة:

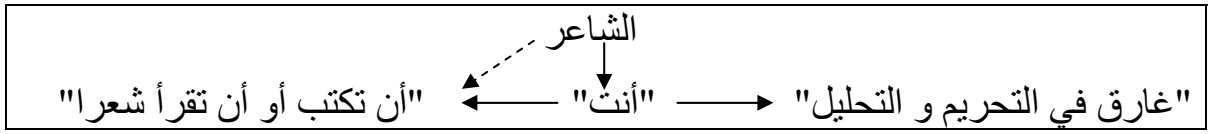
أورد الشاعر الصوت الأول المتمثل في "الدين" و"تلميذ سقراط" وفق جملتين فجملة "الدين" فعلية فيها صيغة الأمر "أتركوا الشعر...." ليؤكد فيها أسلوب الوجوب القرآني، الذي ترد فيها الأفعال من أعلى درجة إلى أقل درجة، أما الجملة التي نسبها لتلميذ سقراط، فهي إسمية ورد فيها أسلوب القصر، الذي يدل على الاستنتاج الفلسفي: "لا شيء في الشعر إلا الضلال وإلا الجنون.."، فلقد سايرت الجمل الشعرية المقام وطبيعة المتكلم.

ثم علقّ الشاعر وتدخل قبل الصوت الثاني: "غير أن الخليقة لم تصغ"، وهي صيغة جزم الفعل ونفيه، كإجابة لصوت "الدين" "أتركوا الشعر"، وعلق على جملة تلميذ سقراط بقوله" والشعراء استمروا يعيشون كالأنبياء"، وفي هذه الجملة تعليق على "أتركوا" أيضا. ثم يخلص إلى النتيجة الأساس تمثل قناعة الشاعر بقوله: "ماذا، ماالذي يتبقى خارج الشعر، غير العماء؟"، وهو سؤال مشترك بين الشعراء والشاعر: "يسألون ونسأل"، وفيه يختزل رؤيته في أن الشعر يمثل كل شيء، ويتكرر هذا المنطلق في

قصائده[*] كثيرا وحتى في تنظيراته، وعمد إلى إحلال "الشعر" مكان "الدين"، لأنه يمثل مصدر القوة، ويحوي معرفة غير عقلية، وهي أرقى وأفضل أنواع المعرفة، ولأنها تخترق الظاهرة لتغوص في أغوار الباطن، وهي نفسها نظرية المعرفة الشعرية في التصوف. ولقد وجه هذا المنطق كل الخيارات الإبستمولوجية عند أدونيس. وكثيرا ما أعلن رفضه للدين، كأن يقول:

أنتَ الغارقُ في التّحريم، / وفي التّحليلْ، / خَيْرٌ أن تكتبَ، / أو أنْ تقرأَ شِعرًا / عنْ عشْقٍ / أو عنْ سرٍّ / بين البَرْديّ ونهرِ النّيلْ[1]

يخبرنا الشاعر عن المخاطب في أنه منشغل في "التحريم والتحليل"، وهي قرائن على التوجه الديني لديه، ويقدم له البديل الأفضل المتمثل في كتابة الشعر أو قراءته كما في الترسيمة:



وألغى الانشغال في التحريم والتحليل، وقدم البديل "الشعر"، والسؤال المطروح: هل يمكن أن يحل "الشعر" محل "الدين"!؟ وهل يمكن أن يؤدي الشعر دور المطلق؟ وما طرحنا لهذه الأسئلة إلا بداية في الحكم على ما ذهب إليه أدونيس (إن صح هذا التعبير)، لأنها صوفية تختلف عن صوفية ابن عربي والحلاج والبسطامي وغيرهم.

فعندما انطلقت الصوفية الدينية من الشرع وقالت إن الحقيقة الشرعية لا تمثّل الحقيقة كلّها، فهناك ما لم يقله الشرع وموجود في الغيب والمجهول وفي الباطن الخفي وسعت الذات العارفة، خارج العقل والنقل، في البحث الدؤوب عن المعرفة الحقيقية التي لا يمكن أن تتحقق. انطلقت صوفية أدونيس من رفض الدين، فتحوّلت على يديه إلى شيء آخر مختلف عن الصّوفية الدينية، ولا يمكننا أن نجمع بين صوفية أدونيس

---

[*]– كقوله: قال لا وقت في الأرض، إلا لكي نجعل الأرض شعرا، الكتاب I، ص 210.

وقوله أيضا: ما أقول لشعري فيها، وهو الملتقى، وهو المفترق؟ الكتاب II، ص36.

وقوله أيضا: وبشعري أدين، و بشعري أبرئ: شعري شهواتي وجيشي وحريتي– لا تنتهي والرهان. الكتاب III ص105.

[1]– المصدرنفسه، ص118.

والدين، لأنّه عمد إلى تجريد صوفيته من الدّلالات الدينية، فأبقى على طريقة الصّوفية وأسلوبها فقط.[1]

وعمد الشاعر إلى تحيين الخطاب الصوفي وأزاح مرجعيته وأبعدها، عندما حاول أن يسهم هذا الخطاب في بناء دلالات نصوصه، في حين أن المتصوفة حرصوا على تشكيل أنساق خطابية متنوعة البنيات النصية، بهدف التعبير عن تجاربهم في الاتصال بالله بمختلف الأشكال، إلى درجة الذوبان الكلي، والمُسيّر لهذه التجارب هو الشوق. فسعت كل ذات بتجربتها المغايرة أن تشكل نشدان الحقيقة المختلفة. واختلفت الذوات وتنوّع معها نشدان الحقيقة، فأصبحت تتمثل فيما لم يُقل. وأُعجِب الشاعر بالتفرد في البحث عن الحقيقة، كما أعجب بسبل المتصوفة، إلا أنه يصرح: ((الواقع أن أهمية الصوفية اليوم لا تكمن بالنسبة إليّ في مدونتها الاعتقادية، بقدر ما تكمن في الأسلوب الذي سلكته أو في الطريقة التي نهجتها لكي تصل إلى هذه المدونة، إنها تكمن في الحقل المعرفي الذي أسست له، وفي الأصول التي تولدت عنه.))[2].

واستعار الشاعر العديد من الآليات الصوفية مستغنيا عن التعالي الديني، وهذا ما جعل بعض النقاد يرون أنه يأخذ بأسلوب الصّوفي وشكله، دون المضمون المعرفي للصوفية، وكأن شكل تصوّره صوفي، ومضمونه سريالي، فالمقصود بالشكل التّوجه إلى نبع الوجود، والمضمون هو المحتوى السريالي، الذي يقول ببعد القلب عن الشرع ودلائله.[3].

وما تأليف أدونيس لكتابه "الصوفية والسريالية" إلا مفتاح لفهم المؤالفة بين الصوفية والسريالية في بنية نصوصه الشعرية، حيث إنّه ((إذا كان يوحّد نظريا بين الكتابة الصوفية والسريالية إذ يرى أن وضعية الكتابة في كل منهما تبدو غالبا مليئة

---

[1]– يراجع: محمد خلاف، نزعة أدونيس الإنسانية: إستعارة شعرية مضللة، مجلة فصول، العدد59، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2002، ص266.

[2]– أدونيس، الصوفية والسريالية، ص25.

[3]– يراجع: وائل غالي، الشعر والفكر، ص123.

بالغرابة والتناقضات والغموض وتفكّك الصور (...) فإنّ تجربته الإبداعية ذاتها لا تنتمي كلية إلى أيّ من العالمين...))[1].

وبهذا يكون الإبداع الشعري عند الشاعر يستند إلى الصوفية في بعض عناصرها، كما يستند إلى السريالية في بعض دعائمها، فلقد شدته الصوفية التي أسست لكتابة تعتمد على التجربة الذوقية داخل ثقافة تعودت الاستناد إلى المعرفة اليقينية الدينية، كما أن التجربة الذوقية تنفتح على الإبداع الدائم والاكتشاف، وعلى تجاوز الأعراف، بهذا أسّست الكتابة الصوفية فكرا للإبداع، يرتكز على التوتر، ليكتب اللانموذج واللامنتهي.

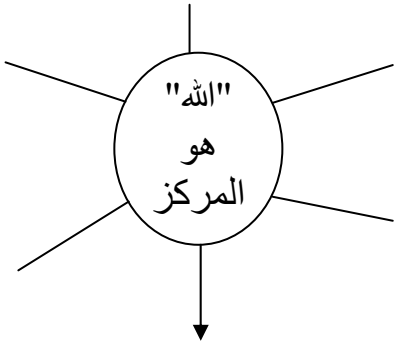
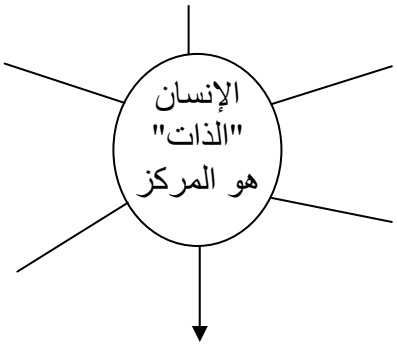
واشتغل أدونيس شعريا ومازال ضدّ الفهم السائد، ويؤسس ابستمولوجيا للمختلف عن الشائع، وعمدت الصوفية في رؤيتها تاريخيا إلى هذا التوجه، وهذا ما أثاره، فتوجه إلى الصوفية العربية من خلال تمردها، فأخذها إلى تمرد من نوع آخر، يعمل على هدم المركز فيها وانهيار المشترك الجمعي، ويمكننا مناقشة أدونيس الشاعر والناقد فيما ذهب إليه بشأن الصوفية بمتابعتنا لأساسات رؤيته الفكرية.

ويقرأ الشاعر الشرق داخل ثنائية المتعالي "الله" و"العبد" الإنسان، ويرى أن الفكر العربي قائم على مركزية لاهوتية أحدثت الفكر الأحادي، والرؤية الأحادية الرافضة للتعدد والاختلاف، ولا يمكن أن يتحرك الفكر خارج المقدس، فألغيت الذات الفاعلة ويُرجع جميع المزالق في المجتمع العربي إلى الفكر الديني، فبنى جميع هواجسه النقدية في كامل تنظيراته على المعنى الإنساني، فأسّس لمركزيّة "الذات"، فأصبح "الإنسان" في رؤيته النواة والمركز، وعندما ناقش حيثيات المجتمع العربي، كان دائم البحث فيه عن الإنسان كذات خلاقة خارج الثّوابت. فعمد إلى أن اتّهم النّظرة الدّينية على أنها السبب في فقدان الإنسان العربي حرّيته، فاستبدل المنحى الإنساني، بالمنحى الديني[2]. إلاّ أنّ هذا لا يحل المسألة، وأن يُلحق الشاعر ضياع الإنسان العربي بالدّين، يكون قد شطّ لأن الدّين غيّر الوضع البشري، خاصّة الاسلام، الّذي شهد له التاريخ بتحويل البشرية

[1]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 199.

[2]– يراجع: محمد خلاف، نزعة أدونيس الإنسانية: إستعارة شعرية مضللة، ص251.

من الجاهلية إلى دولة نظام وقيم. ويمكننا أن نحدّد كلاّ من مركزية الفكر العربي ومركزية الفكر الأدونيسي كالآتي:

مركزية "الله" في الفكر العربي	مركزية "الإنسان" في الفكر الأدونيسي
	
"الدين" هو المقدّس، الكتاب هو "القرآن" أ- الله واحد أحد- نظرة أحادية. ب-الرؤية الأحادية اليقينية. ج- إلغاء الذات في سبيل المتعالي "الله".	الشعر محلّ الدّين أ- الذات ذوات، ويعني التنوع والتعدد وهي نظرة مبنية على الاختلاف. ب- الرؤية المتعددّة التي تلغي اليقين. ج- حضور الذات، وإلغاء المتعالي وفتح آفاق الإبداع.

وعندما قرأ أدونيس التراث العربي، استند بشكل كبير إلى مركزية "الله" وأحاديته في الفكر العربي، ليناقش أحادية "عمود الشعر" والمقاييس الجمالية الثابتة وتتبع كيف أنّ الثقافة العربية ثقافة إتباع وتقليد، لأنّ الخلفية مبنية على النموذج الآتي من الدين.

والمعرفة – من وجهة نظره– كلها تحوم في الإطار الديني، "فالله" هو الفاعل أمّا الإنسان فهو المفعول أو الشاهد على الفعل، وقرأ كيف أن هذه الرؤية الدينية انعكست على كامل مناحي الحياة، حيث أنّ علاقة السلطة بالأفراد هي نفسها العلاقة بين

المتعالي "الله" والإنسان. وما قراءتنا لرؤية أدونيس إلا متابعة لفهم الصوفية اللائكية التي أرادها في ابداعاته وتنظيراته.

ولقد حلّل الفكر العربي في الشق الأول "مركزية الله"، أما رؤيته هو كرؤية مغايرة فبُنيت على تغيير هذه المركزية من "الله" إلى "الإنسان"، خاصّة وأن "الإنسان" في التاريخ العربي غُيّب حسب رأيه، ولا بد من إعادة الاعتبار له ليصبح هو المركز.

وإذا كانت مركزية الله في الفكر العربي أتت من الدّين، فماهي المرجعيّة التي استند إليها أدونيس في تبنّيه لرؤية مركزية الإنسان؟

نشير إلى أنّ معظم أفكار الشاعر مرجعيتها غربية، لأن الفكر الغربي ابتدع دينا جديدا هو دين "الإنسانية"، فالمركزية انتقلت من المتعالي "الله" إلى "الإنسان"، خاصّة بعد أن فقدت الكنيسة مصداقيتها. فأصبح الشاعر بعد تشبعه بهذه الرؤية النواتية يقرأ التراث من خلالها، واعتمد في العينات المدروسة الانتقاء الذاتي، كانتقائه لبعض بذور التّحول في الثقافة العربية كقراءته لأبي ذر الغفاري، الذي أغفل عنده الجانب الدّيني واعتمد فيه على جانبه الثوري عندما أبدى اعتراضا بنوع من الجدة أمام الخليفة عثمان بشأن الزكاة، فحرص أدونيس على تطويع الحادثة وفق رؤيته قائلا: ((كان يبشر بأخلاق تتجاوز الشرع إلى الإنسان...))[1].

ويسعى إلى أن يصنع أباذر أدونيسيّ، حيث اعتبره من الأوائل المبشرين بالتوجه الاشتراكي، الذي يحترم الإنسان ويحرص على المساواة بين البشر، فلماذا لم يقرأه من الزّاوية الدّينية الاسلامية؟[2] كما قرأ الحركة القرمطية على أنها حركة من نوع النظام الاشتراكي، وقرأ بعض الشعراء وفق رؤيته حيث أَوَّلَ مُجون أبي نواس بالثورة على الدين، والخروج عن الشرع، كما أَوَّلَ أدب جبران في أنه أدب رفض الظاهر أو الشريعة و التأسيس لأدب الباطن.

وكان الشاعر – في كلّ هذه العيّنات– حريصا على أن يتحرك بالمركزية الإنسانية، وهو يقرأ الفكر المنبني على مركزية "الله"، لذا اهتدى إلى الصوفية الإسلامية

---

[1]– أدونيس، الثابت والمتحول 1– الأصول، ص227.

[2]– يراجع: راوية يحياوي، قراءة أدونيس للتراث بين رؤيا الثبات ورؤيا التّحول، مجلّة معارف، العدد3، المركز الجامعي البويرة، أكتوبر 2007، ص273.

من خلال الفكر الغربي، وعمد إلى إفراغ الصوفية الإسلامية من الدين، مع أنها ((تأسست داخل المنظومة الدينية، لذلك أنّ تأويلها للوجود والإجتماع وللمعرفة مستمد من القرآن الكريم والحديث النبوي، وهي بذلك مشدودة إلى متعال ديني، لأن الذات في خطابها هي ذات إلهية (...) وتميُّزُ الخطاب الصوفي يتأتّى من إعادة تربية للعلاقة بين الإنسان والله..))[1]. ونعتقد أن إفراغ الصوفية من الدين وتقريبها من السريالية هو إفراغ الصوفية من هويتها. فالذات الإنسانية كبديل عن الله والشعر كبديل عن الدّين كأن أدونيس يغيّر تعريف الدين والحقيقة والتّصوف والفلسفة والمعرفة والذات والوجود واللغة وغيرها، حسب نظرته، لكي تتوافق مع رؤيته التي اقتنعت بأنّ المعرفة غير العقلية هي من أرقى وأرفع أنواع المعرفة، فلِمَ لا يفكرْ في أهمّ أنواع المعرفة غير العقلية على الاطلاق[2].

ويبدو أن مركزية الذات تطرح مركزية الشعر، وتلغي الثوابت التي في اعتقاده تعرقل هذه الذات. وحين يلغي الثوابت يعلن أن هذا الإلغاء بهدف الإنسانية، فهو يسقط الدين عن الصوفية بهدف الاقتراب من الإنسانية، فيلغي الهوية بهدف الكونية، في حين تتحقق الذات بمقومات هوّيتها، وحين يسقط الدين عن الصوفية بهدف تقريبها من السريالية فهذا مخاطرة على الذات، التي ستكون هشّة كأن يقول: ((أنا شخصيا لا أعد صوفيا، وقد اكتشفت الصوفية، شعريا، عبر السريالية ورأيت، بعد الدراسة والمقارنة أن الصوفية هي، سوريالية بامتياز...))[3]. والسؤال المطروح هنا هو أن أدونيس رفض الصوفية الدينية وحاول أن يقرب الصوفية من السوريالية فلِمَ لا يتبنى السوريالية ويترك الصوفية جانبا؟ وما القيمة المعرفية التي يمكن أن تتحقق في الجمع بينهما؟ إنها مجازفات في قراءة ما هو عربي بفكر مغاير غربي يختلف في حمولاته ومرجعياته بمحجة البحث الكوني[4].

---

[1]– خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص117.

[2]– يراجع: محمد خلاف، نزعة أدونيس الإنسانية: إستعارة شعرية مضللة، ص270.

[3]– أزراج عمر، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 1984، ص52.

[4] – يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص79–86.

ثم إننا نشير إلى أنّ التجربة الصوفية لم تُلْغ النّص الأوّل، بل أعادت كتابته من موقع قرائي خصب، ففي اشتغالها على المتعالي، لم تلغه، لذا فهي ليست معارضة. وقد أبدع الصّوفي في تأوّله النص الأوّل، لا في معارضته له. فالتجربة الصّوفية إغناء للإبداع، ولا ترى في الدّيني عائقا[1]. فالتصوف في الثقافة العربية القديمة لم يرفض الدين، بل رفض التشريع والوجه الفقهي الذي يمثل تأويل أهل الظاهر للنص القرآني ولم يخرج عن المنظومة الدينية بل قاطع الفهم الفقهي. فهل يمكن الجمع بين اتجاهين متقاطعين و لكنهما مختلفين معرفيا!؟.

ولقد شَكَّل هذا الجمع مزالق وإشكالات، وحتى ردود أفعال لدى النقاد، منها على سبيل المثال: ((الصوفية تستعير المواد الدينية لتجعل منها أساسا لافتراضاتها بينما السوريالية ترى في هذه المواد الدينية عين الحاجز الذي يحب تحطيمه كما أن السوريالة، بكل بساطة، حداثة أوروبية، وهذا يعني تتويج موت الله، بينما ليس في جبة الصوفي إلا الله...))[2]. وذهب هذا الناقد إلى البحث في الأسباب التي جعلت أدونيس يجمع بين الصوفية والسوريالية قائلا: ((ثم يأتي دور التصميغ لإنهاء هذا الكولاج البهلواني الذي يفيد أن الحداثة الغربية بكل حركاتها الشعرية والفنية والفلسفية قد تمت أسلفتها، وبالتالي أن ماللغرب ليس بجديد وإنما هو أصلا موجود في التراث العربي وأن العرب ليسوا في حاجة إلى الغرب! آمين...))[3]. وبلهجة ساخرة ينتقد مزلق المقاربة بين ما هو غربي وما هو عربي.

كما يسعى أدونيس في تنظيراته، إلى الجمع الدائم بين الشعراء العرب وشعراء الغرب، كجمعه بين أبي نواس[4] وبودلير وذلك بمحجة الكونية التي ذكرناها آنفا ولا يتوانى الجنابي في أن يتحامل على أفكار أدونيس فيقول له: ((تلح على كونك متصديا

---

(1) – يراجع: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص119.

(2) – عبد القادر الجنابي، رسالة مفتوحة إلى أدونيس في "الصّوقية" والسوريالية ومدارس أدبية أخرى، دار الجديد، د ط، لبنان، د ت، ص11.

(3) – عبد القادر الجنابي، المرجع نفسه، ص29.

(4) - يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 86.

للتقاليد الإسلامية وغربيا يناضل من أجل الغرب في داخل الثقافة العربية أليس هذا كله تحريفا واضحا ومرعبا، لما تدعيه في العربية...))[1].

ونعتقد أن ما ذهب إليه الجنابي فيه من الصحة، لأن الهوية لا تطمس بدافع الدخول في الكونية بمشاعر إنسانية، ثم إن الكونية والإنسانية لا تلغي مقومات الهوية بل تثريها. ثم إن الصوفية التي هي تأويل الباطن للدين، أبدعت نصوصا خالدة، وبهذا يكون الدين ليس عائقا للإبداع. فكيف يأخذ إبداعية المنظومة الصوفية بمعزل عن نواتها المركزية!؟

ويستخدم الإنتقائية الذاتية حتى في عزل الأشياء عن حمولاتها المعرفية، كما أنه بإمكان البشر أن يحقّقوا إنسانيّتهم ويكونوا عقلانيين، دون التنازل عن النظرة الواحدية والإيمان الخالص بوجود الله، فتطوّر الإنسان وفاعليّته ورفاهيّته لا تتعارض مع مجد الله، بل يزداد خصبْا وغنى[2].

وحرص أدونيس– خلال كامل تنظيراته– على مركزية الإنسان، ليتحقق الإبداع، ونعتقد أنه يمكن أن تكون المركزية لـــ"الله" والدّين، ويتحقّق الإبداع، والدّليل على ذلك النّصوص الصّوفية في حدّ ذاتها، وتبنّي الشاعر بعض ملامح شعرية النص الصوفي داخل نسيج نصوصه الشعرية، وتجاوز التوظيف الاجتراري إلى تخصيب وتفعيل البنى النصية الصوفية داخل نصوصه، التي هي عينة من نصوص الحداثة الشعرية العربية، ويكون بهذا قد أعاد الاعتبار لشعرية النص الصوفي، مستثمرا ممكناته النصية خارج الحمولات الايديولوجية، وتجاوز بذلك النظرة الضيقة إلى البنية النصية الصوفية، على أنها أسلوب كتابة فقط. صحيح أن أدونيس لم يشتغل نقديا على إظهار البنية النصية للشعر الصوفي، واكتفى بـــ ((الدعوة إلى الاهتمام بالكتابة الصوفية...))[3]. من خلال آرائه المبثوثة في كتبه النظرية، إلا أنه استثمر هذه البنية الفاعلة داخل نسيج نصوصه.

---

[1]– عبد القادر الجنابي، رسالة مفتوحة إلى أدونيس، ص30.

[2]– يراجع: محمد خلاف، نزعة أدونيس الإنسانية، ص271.

[3] – آمنة بلعلى، الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي، ص7.

لقد كان الشعر الصوفي منبوذا وغير مستساغ في نظرية الشعر في الستينات إلا أن أدونيس عوّل عليه، واستند إلى بنياته في أدق اجراءاته ليذيبها في بنية نصوصه وكان هذا في الاشتغال النصي. أما نظريا فقد كان يجهّز الذائقة على طيّ النسيان الذي حاصر النصوص الصوفية، واستطاع نظريا ونصّيا أن يفعّل طاقات هذه النصوص، فتكون عناصر شعرية القصيدة الحديثة (بمفهوم الحداثة)، متلاقية مع بعض عناصر شعرية الكتابة الصوفية، وهذا ما رأيناه سابقا في درجة التّلاحم بين فهم أدونيس للخطاب الصّوفي، وقراءته لقديم الثقافة العربية، وتصوّره للفعل الإبداعي الشعري، إلى درجة إلغاء الحدود بين الشعري والصّوفي في تنظيراته، ويعمد في ممارساته النصّية إلى تجسيد ذلك[1] وبهذا يكون الهامشيّ سابقا هو النص الصوفي ويصبح مركزيا ببنيته النصية، التي تفتح ممكناتها الغنية لتحقق فاعليتها في نصوصية النص العربي حاضرا ومستقبلا. ويبدو أن رؤية الشاعر التي مرْكَزَت "الذات" بجرأة الخروج عن المشترك جعلت التجربة تنصت لهذه الذات بكفاءة، تلغي الالتفات إلى الحضور الجمعي بكل حمولاته، وهذا ما جعله يهتدي إلى الصوفية التي أعادت الاعتبار أيضا للذّات.

[1] – يراجع: خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص185.

ثالثا – التاريخ:

لقد حركت المرجعية التاريخية حمولات الذاكرة النصية لنصوص الشاعر وفق تشعبات تتنوع بين الشخصيات الأدبية التراثية والشخصيات التاريخية والرموز الدينية ....الخ. وتنفتح الذاكرة النصية لهذه النصوص دلاليا، لأن الأحداث تتراكم في سياقها التاريخي (الفعلي)، ويتعامل الشاعر معها وفق هواجسه الإبداعية، فتتحرك الأحداث التي وقعت والشخصيات التاريخية، وأحداث التاريخ الديني داخل المتخيل الشعري فتفقد حدثيتها وتتحول إلى علامات نصية، تحيلنا على الخارج النصي ولكنها تعمل على التكثيف الدلالي.

نبدأ بعنوان الشاعر: – مع أننا وقفنا عنده سابقا من رؤية مختلفة– "الكتاب، أمس المكان الآن". ونعتبر العنوان هو الرسالة الأولى التي يتلقاها القارئ والتي تجمعه بالنص ويتكامل العنوان بالنص، وكأن الشعري يتكوّن من نصين بدلالة واحدة هما النص وعنوانه، فأحدهما موجز ومكثّف دلاليا والآخر مطوّل، فنص العنوان مكثف ودلالته مخبّأة داخل النّص المطوّل، الذي يوحي ويشير.[1] ويعرض علينا العنوان– في اللحظة الأولى– أربع كلمات: الكتاب، وأمس، والمكان، والآن. وهي كلمات محددة الدلالة المعجمية وهذا ليس غايتنا، وإنما الغاية هي البحث عن الاحتمالات الدلالية لهذا العنوان، الّذي ينفتح على أربع علامات دلالية:

- الكتاب← علامة أولى
- أمس ←علامة ثانية
- المكان ← علامة ثالثة
- الآن ←علامة رابعة

وتنفتح العلامة الخامسة على تجاور هذه الكلمات في سياق تركيبي [الكتاب أمس المكان الآن] وسبق أن وظف أدونيس كلمة "كتاب" في عناوينه السابقة:

"كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" 1965 وفي "كتاب القصائد الخمس" 1980 وفي "كتاب الحصار" عام 1985.

[1]– يراجع: خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص73.

وأورد كلمة "كتاب" في هذه المرة معرّفة بالألف واللام "الكتاب"، بهدف إحالتنا على مسألة جوهرية"، أو على المرجعية الدينية والثقافية، فحين يورد ((هذه الكلمة على غلاف عمل شعري عربي تتحول إلى مهماز، كلمة طوفانية أو بركانية وفي أحشائها ذاكرة ثقافية، لا يكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية...)) [1]

وحرص الشاعر على أن يقف عند هذه الكلمة "الكتاب" خارج الإبداع الشعري ويربطها بالمقدس، فيرى أنه مطلق اللغة والوجود والمعنى، فهو نص يفلت من التّسمية، ومن معايير الأنواع الأدبية، ومعياره لا يستوحيه من الخارج، إنّما من الداخل النّصي، واسمه الوحيد "الكتاب"، الذي هو اسم إلهي لا يمكن إدراك معناه، ويتجاوز التاريخ.[2]

وعندما يُعَنْوِن كتابه "بالكتاب"يستعير قداسة الكتابة القرآنية لكتابه، ويخرج كتابته من المعايير المحددة للنوع الأدبي الواحد إلى كتابة جامعة لهذه الأنواع الأدبية، كما عمد الشاعر إلى أن يبين تجاوز "الكتاب" هذه الحمولات التي تبناها في كامل مشواره الإبداعي، ويرى في الكتابة القرآنية مشروعا كتابيا مغايرا، فمنذ البدء يدعونا إلى الخروج عن التّصنيف الأجناسي، وهذا الخروج هو تفعيل للخيال الخلاّق، وديناميكية التّأمل، وتفعيل لطاقة اللغة، وبذلك يصبح النّص خارج التّحديد وفق القواعد والمعايير ويُحَدَّد ببنيته، ونسيجه النّصي[3]

كما تتأسس مرجعية العنوان على رصيد غني هو "الكتاب" القرآني، وقد حلّل أدونيس تحولات الكتابة القرآنية، وكيف أحدثت هزّة على مستوى التركيبة اللغوية والبنية النصية، وفي لب هذه التحولات يطرح ضرورة هذا التحول، قائلا: ((كيف لا يزلزل مفهومنا للكتابة، وكيف لا يفتح أمامنا آفاقا لكتابة، لا سابق لها، ولا حد لها؟...))[4] ويؤكد بهذا الاستفهام التحولات الحاصلة والتي ستحصل في الكتابة

---

[1]– محمد بنيس، أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول(الأفق الأدونيسي)، العدد الثاني، المجلد 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997، ص259.

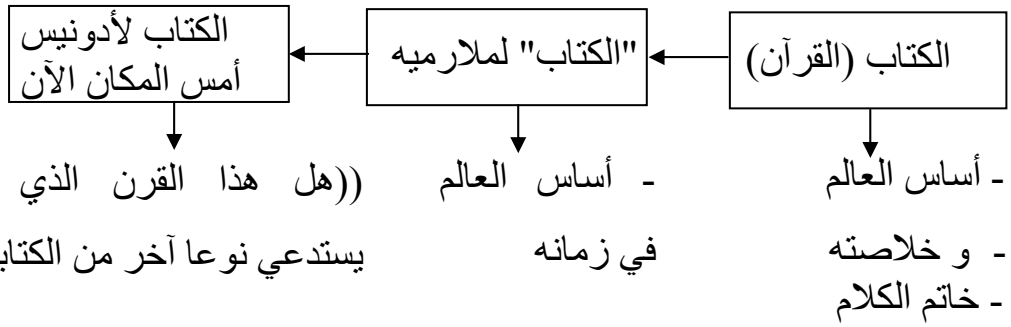
[2]– يراجع: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، دط، بيروت، دت، ص22.

[3]– يراجع: المرجع نفسه، ص54–55.

[4]– المرجع نفسه، ص54.

العربية، وعندما يعنون كتابه "بالكتاب" يعلن كتابة مغايرة بالنسبة إليه، ستفتح آفاق الاختلاف، وتزلزل المفاهيم السائدة للكتابة، وهذا ما ما سنتحرّاه في تحليلنا لنصوصه.

ويذهب كمال أبو ديب في هذا، إلى أنه ((مثلما اختصر الكتاب– القرآن الوجود العربي في التاريخ في ماضيه وأعطاه توجها ثوريا مستقبليا (...) يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربي ومآسيه في (الكتاب)...))[1] وهذا ما يؤكّد أكثر أن عنوان "الكتاب" للشاعر ليس اعتباطيا، وفي متابعته لحديثه عن أهميّة الكتابة القرآنية، يبيّن أهميّة "الكتاب"، ووقف عند عنوان "الكتاب" لملارميه، الذي رأى فيه خلاصة العالم[2]



[3]

وعندما ربط أدونيس الكتاب بالزمان والمكان "أمس المكان الآن" يدرك أن الكتاب صالح لكلّ زمان ومكان، فيُقرأ لكلّ مكان، ويُتَناوَل ويُدرس في كلّ زمان[4]

وفي متابعتنا لهذا العنوان الفرعي "أمس المكان الآن" تحيلنا العلامة "أمس" على الماضي والقدم وتحوي الزمنية،أما العلامة "المكان" فتحيلنا على التحديد الجغرافي ولا تغفل أهمية "المكان" في الذاكرة الشعرية العربية، فهو يمثل مفتتح الشعر العربي ومستهلّه و"المكان" هو الطلل وبقايا الديار، وهو يمثّل بؤرة الفعل الشعري، وفيه تحفظ الآثار، آثار الزمان، فيخرج "المكان" من "الأمس" من "الآن"، فهو مكان تاريخي وتحوي العلامة "الآن" الزمنية وتحيلنا على الحاضر. ويطرح هذا العنوان باجتماع

---

[1]– كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب و يا هول رية سحر ما فيه، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد2 المجلّد 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف1997، ص233.

[2]– يراجع: أدونيس، النص القرآني وآفاق الكتابة، ص37.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] يراجع: أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، ط4 القاهرة، دت، ص80.

العلامات الثلاث "أمس المكان الآن" عدة إشكالات لأن الحمولة الدلالية لهذا السياق متشعبة.

لا توجد الاعتباطية عندما أورد الشاعر "المكان" بين مكونين للزمان، هما "الأمس" و"الآن" وحين نقرأ هذا السياق نعتقد بالأسبقية "للأمس" على "المكان"، إلا أن "المكان" جعله النواة المركزية عندما وضعه بين "الأمس" و"الآن"، وكأنه مركز إشعاع. والعجيب أن الشاعر لم يفصل بين هذه العلامات بفواصل، وكأن الثنائية المتناقصة في الذاكرة تُلغَى، ويعيد الشاعر بناء علاقة جديدة بين العلامتين. ويمكننا أن نقرأ هذا السياق بأن "الأمس" يحيلنا على ماضي النص الشعري "القصيدة"، و"الآن" يحيلنا على الكتابة هي "الكتاب"، وهنا يطرح لنا الشاعر حقب الكتابة، من القصيدة إلى الكتابة إلى الكتاب.

ويورد الشاعر في الصفحة الثانية بعد الغلاف: "مخطوطة تُنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس": وفي هذا العنوان الفرعي الثاني علامات لابد أن نحاول إضاءتها، فالعلامة الأولى "مخطوطة"، والعلامة الثانية "المتنبي" والعلامة الثالثة "يحققها"، والعلامة الرابعة: "أدونيس".

وتحيلنا كلمة "مخطوطة" إلى ضرورة التحقيق، ويدخلنا الشاعر في الشك، في أنّ المخطوط هو فعلا للمتنبي، ويورد العلامة الثانية "المتنبي"، الذي هو ليس نكرة في الذاكرة الشعرية التراثية، وهو الذي ترك ديوانا شعريا كثرت شروحه، وانقسم النقاد حوله بين معجبين و أعداء.

وعندما يعثر الشاعر على مخطوطة ينسبها للمتنبي، لا توجد حُجة على صحة النسبة، خاصة وأنه استخدم فعل "تُنسَب" المبني للمجهول، فالمخطوطة جُهل مؤلفها ووقع الالتباس في النسبة، وهذا يحيلنا على الذات المجهولة، التي تعطي موقفها من مفهوم الكتابة، وبهذا يجعلنا نحكم على أن (الكتاب) من إبداع ذات لا شخصية.

ويختزل الشاعر مشروعه في الكتابة من خلال كلمة "مخطوطة"، التي تحيلنا إلى الأثر، فالخطاب الذي يقدمه هذا الشاعر يُعتبر خروجا من الشفوية ودور الصوت إلى الأثر ودور البصر، وهو تحوُّل من القصيدة إلى الكتابة، وتضفي العلامة الثالثة

"يُحققها" الاختيار والتّعريف على نوعية العمل، ويقدم العلامة الرابعة "أدونيس"، وهو الشاعر نفسه الذي يملك قدرة التحقيق والنشر.

وقبل أن يدخل الشاعر إلى صفحات من "الكتاب"، استهلها بصفحة المدخل رقَّمَها ب"I"، وأورد فيها- في وسط الصفحة البيضاء- شطرا من بيت شعري للمتنبي: "ومنزل ليس لنا بمنزل"، حتى يوهمنا أن "الكتاب" هو فعلا للمتنبي، هذا من جهة و من جهة أخرى يحيلنا "متن الكتاب" إلى النص وإلى خارجه، وإلى الذاكرة المرجعية فـــ ((لوقائع التاريخ في الكتاب مستويان: أ- مستوى التثبيت، وفيه ترى الواقعة كما حدثت لتكون أولا تذكرا وتذكيرا، ولتكون ثانيا، شهادة، ولتكون ثالثا، مرآة، يرى فيها الحاضر هو الماضي. ففي هذا كله ما يساعد الحاضر على أن يبتعد عن ذلك الماضي (...) ب- مستوى التغيير، وفيه تروى الواقعة بشكل يتجاوز سياقها الزماني والمكاني ويدرجها في سياق آخر إلماحي أو رمزي...))[1].

ويحقق الشطر الشعري- الذي للمتنبي، واستعمله الشاعر كمفتاح للكتاب- هذين المستويين. ونقرأ من الوهلة الأولى نصا يوحي بالاغتراب[*]، والانسلاخ عن الانتماء وفي نفيه المكان بأبعاده (البيت- الوطن) هو غياب لحميمية الإيواء، وقد أقرّ الشاعر في البدء بوجود المكان "ومنزل"، ثم نفى صلاحيته لجماعة المتكلمين "ليس لنا بمنزل" وليست الجماعة هي التي لا تلائم هذا المنزل، وإنما هذا المنزل هو الذي لا يلائم الجماعة، ويمثل هذه الجماعة: الشاعر والمتنبي و القارئ...، وفي نفي صلاحية المنزل في النص تتعدد مستويات الاغتراب من اغتراب اجتماعي، لأن المنزل يجمع ويضم الأسرة، إلى اغتراب سياسي، فبغياب المنزل ينتج غياب النظام الأسري التابع لنظام الدولة، إلى اغتراب ديني، يظهر في كون المنزل يحمي العائلة من الضياع وينظم الأسرة دينيا، واغتراب فكري وفلسفي، لأن المنزل يمثل الانتماء والاستقرار فمن العسير أن يشعر الإنسان بالانتماء إلى أماكن (منازل) هي ليست له أساسا. وعندما

---

[1]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص173-174.

[*]- الاغتراب مصطلح تناوله هيجل كما تناوله ماركس (إغتراب النّاتج واغتراب العمل والاغتراب عن الآخرين والاغتراب عن الذات) كما تناوله الوجوديون بأشكاله: الاغتراب عن الآخرين وعن العالم والاغتراب عن الذات والاغتراب عن الله عند الوجوديين المؤمنين. والاغتراب عند سارتر يقدمه من خلال بطل رواية الغثيان "روكانتان".

افتتح الشاعر "الكتاب" بهذا الاغتراب أقرّ أوّل خطوة نحو المأساوية، التي سيتتبعها الشاعر في متن الكتاب خطوة خطوة.

واستطاع الشاعر أن يجمع المتخيل الشعري بالتاريخ، وينتج كتابة شعرية تاريخية (بتحفظ) أي ما يمكن تسميته بالكتابة الشعرية/الحكي عن التاريخ، في مواجهة الكتابة/ الحكي التاريخي، فالأولى (الكتابة الشعرية/الحكي عن التاريخ) تهتم بكتابة المسكوت عنه وتنبش فيه، وتكشف عن صمت التاريخ، وتفضح الثغرات، التي همشها التاريخ الرسمي، وفي هذا كله محاولة لكتابة تاريخ جديد غير زائف.

ويمكننا متابعة كيفية نسج الشاعر للمتخيل والتاريخي في الكتاب، وأول ما قام به هو إيهام المتلقي (القارئ) بأن "الكتاب" من إبداع المتنبي، أما أدونيس فهو محقق وناشر، وهنا ينصهر التاريخي في المتخيل كلية، لأن الشخصية المرجعية التي تبناها الشاعر (المتنبي) تنازل لها حتى عن حقوق التأليف، فنسب لها المؤلَّف.

ويذهب النقاد في هذا إلى أن الشاعر طموح في ابتكار "كوميديا" على طريقة دانتي، ولكنها إنسانية، وللتاريخ العربي، إلاّ أن توجهها نحو الأرض، وليس نحو العالم الآخر، ودليله فيها هو المتنبّي، مثلما اهتدى دانتي ببياتريس.[1] ويمكننا أن ننشئ دراسة مقارنة بين الكوميديا الإلهية لدانتي و"الكتاب" لأدونيس، ويذهب نقاد آخرون إلى أن الشاعر ((يلتقي بنيتشه، فإذا كان هذا الأخير ليستدعي زرادشت يعيد قوله وتأويله فإن أدونيس يستدعي المتنبي لينزع عنه القناع فيؤول من خلال انيته- أنا إرادة صنع العالم- لا من خلال لفظة صيرورة الوجود (...) إنها أنية تتنبأ لتستشرف المستقبل انطلاقا من إعادة قراءة الماضي و صراع الإرادات و السلطة...))[2]. وهنا ننشئ دراسة مقارنة بين "هكذا تحدث زراد شت" لنيتشه و"الكتاب" لأدونيس، وهذا يثري الدراسات المقارنة.

ولجأت الكتابة الشعرية في "الكتاب" إلى التاريخ، لتعطي لسردها الشعري مصداقية تاريخية، إلا أنها خلخلت الأحداث، وأعادت النظر في كثير من المسلمات

---

[1]- يراجع: كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب ويا هول ريبة سحر ما فيه، مجلة فصول(الأفق الأدونيسي) ص237.

[2]- عبد العزيز بوسهولي، الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، ص70.

لتعيد تشكيلها، بهذا تشكل الكتابة الشعرية قطيعة مع التاريخ حتّى وإن انطلقت منه فتقترب أكثر من الذاكرة، لأنها الأصدق وحاضرة في النص كمنطلق.

وعندما يستعير الشاعر من التاريخ الأدبي شخصية المتنبي، فهو من جهة يقيم التواصل مع التراث، ومن جهة أخرى يعلن انفصاله عنه، لأن متنبي أدونيس أصبح رمزا، ولأن التاريخي، للضرورة الأدبية، يتحوّل إلى رمز أو أسطورة، وإلاّ فهو مجرّد لغو سردي[1]. فيعود إلى التاريخ ليتجاوزه، لأن المستقبلية هي التي تسيره ((يقول أحد المؤرخين عن التاريخ إنه ثلاث قوى: تراث، تفاعل، وتجربة. الأولى قوة عمودية آتية من أعماق العصور وهي الدفع الذي يقدمه الماضي للحاضر. والثانية قوة أفقية تتمثل التفاعل مع الشعوب والحضارات، في التأثر والتأثير لكن في القوة الثالثة يكمن التاريخ الحقيقي فالتجربة القائمة على الحضور الحي هي التي تحرك وتجدد وتتخطى وهي التي تتبنى المستقبل..))[2] .

ويتشكل الماضي في وعي الشاعر بأهميته المطلقة، فيقول على لسان الراوي في الهامش الأيمن:

لاَ نَعْرِفُ مَنْ نَحْنُ / الآنَ، ومَنْ سنكونُ، / إذا لم نعرفْ مَنْ كُنَّا. ولذا / سَأُقصُّ عليكم/ مَنْ كُنَّا-(...) [3]

ويدخل في النقاط المضيئة للذاكرة، ويحاول أن يسلّط الضوء عليها، قائلا:

(...) *أتقيَّأُ أسْلافي الآخرينْ / الذين يضيئونَ أعلى وأبعدَ / من ظُلمةِ القَتْلِ، ومِنْ حَمْأَة القاتلينْ*[4]

ويورد أسلافه ضمن الفترة التاريخية التي يشملها "الكتاب"، في جزئه الأول، ما بين السنة 11هـ إلى 160 هـ، والأسماء كالآتي:

---

[1]– يراجع: أدونيس، المحيط الأسود، دار الساقي، ط1، لبنان، 2005، ص379.

[2]– المصدر نفسه، ص 388.

[3]– أدونيس، الكتابI ، ص10.

[4]– المصدر نفسه، ص 37.

تميم بن مقبل، لبيد بن ربيعة، الشنفرى، عروة بن الورد، طرفة بن العبد، إمرؤ القيس أبو محجن الثقفي، تأبط شرا، عمرو بن براقة الهمداني، سحيم عبد بني الحسحاس، أبو دؤاد الإيادي، المهلهل، النابغة الذبياني، عبد يغوث الحارثي، عنترة بن شداد، عبيد بن الأبرص الأسدي، دويد بن زيد الحميري، عبد الله بن عجلان النهدي،المنخل اليشكري الأعشى الكبير، عمرو بن قميئة، الأفوه الأوديّ، مالك بن نويرة، قيس بن الخطيم عدي بن زيد العبادي، المرقش الأكبر، الحطيئة، لقيط بن يعمر الإيادي، بشر بن أبي خازم الأسدي، الأخنس بن شهاب التغلبي، عوف بن الأحوص، السموأل، المتلمس المرقش الأصغر، حاتم الطائي، الحارث بن حلزة اليشكريّ، الأسود النهشلي، طويس الوليد بن يزيد، جميل بثينة، قيس المجنون، عمر بن أبي ربيعة، الاخطل، عبيد بن أيوب العنبري، الأحيمر السعدي، العرجي، ذو الرمة، وضاح اليمن، يزيد بن الطثرية أعشى همذان، توبة بن الحمير، قيس بن ذريح، أبو دهبل الجمحي، يزيد بن مفرع الحميري، عروة بن حزام، كثير عزة، الفرزدق، أسماء بنت أبي بكر، سعيد بن جبير آمنة بنت الشريد، الإمام أبو حنيفة النعمان.

تطول قائمة الأسلاف، وكل اسم يتحول إلى رمز نصي، يحتفي به الشاعر، أخذه من الذاكرة التاريخية، وفيها يمجّد الطاقة الإبداعية والإنسانية للتاريخ العربي ويستحضر إنتاجية الإبداع الفكري والشعري حتى لأسماء المغمورين، واختار من هذه الذاكرة علامة تخدم كل "الكتاب" هي "المتنبي" وأسباب هذا الاختيار كثيرة، ويرى صلاح فضل أنه من أقرب الأسماء للذاكرة الشعرية العربية، وأكثرها تداولا على الألسنة، ويمثّل تخييليّا الفارس الذي يطلب المجد والسّلطة والعدل، وأثار من المشاعر ما لم يثره غيره من الشعراء، وما زال كبار شعراء عصرنا، يستثمرون كثافة رمزه بين الومضة السّريعة، إلى القصائد المطوّلة[1]

ويقر صلاح فضل – مثل غيره– بشهرة المتنبي وحضوره في الذاكرة الشعرية ومدى صلاحيته في أن يتحول إلى رمز تخييلي لطلب الرفعة، إلى جانب إثارته للجدل

[1]–يراجع: صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997، ص55.

وتوزعت الآراء حوله بين مؤيدين وخصوم، إنه "العلامة" التي تجمع التناقضات، إنه الرمز الذي لا يستنفذ.

ويعطي كمال أبو ديب أبعادا لتوظيف أدونيس للمتنبي، ويرى أن ((الخيال برزخ يلتقي فيه شاعران من زمنين: أمس الآن، إنه مرج البحرين، تتضح الحدود لكي تضيع، والمخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبي وأشياء مجهولة عنه. المتنبّي في قوة لا نهائية. هناك في البرزخ حصل ما لا يمكن التعبير عنه إلا إشارة وإيحاء، ألسنا في حضرة الشعر؟....))[1].

إلتقى أدونيس بالمتنبي (أمس الآن)، ولا يمكننا أن نحدد نقط التلاقي، لأنها تحولت إلى إيحاءات ورموز. ولقد سبق أن وقف الشاعر أدونيس يتحدث عن المتنبي ولكن بصوت الناقد عام 1971، في كتابه (مقدمة للشعر العربي)، وبيّن تمرده الشعري.

كما انتبه كمال أبو ديب إلى أنّ أدونيس شدّه المتنبي، لأنّه لا يمكن مقارنته بشاعر غربي، مثلما فعل بأبي نوّاس الشبيه ببودلير، وأبي تمام وملارمي والمقاربة التّي عملها بين السّوريالية والصّوفية...الخ فهو شاعر استثنائي، يفلت من االمقارنة[2]. وتتحقق الفرادة في شخصية المتنبي في وضعها الواقعي فتعطي الإبداع والإبتكار، وهذا ما كان يبتغيه أدونيس في الشعر، فقد رفض وجوده بشعريته التي تبنّت استشراف المجهول، وهذا يؤسس لدلالة نسبة المخطوطة إلى المتنبي، ونعلم أن استشراف المجهول هو سؤال عن المطلق، ولا نغفل اتهامه بالنبوة في تاريخ الثقافة العربية وإصراره على كونه شاعرا يجاري الإبداع في زمانه، ويتحرك في حياته بشعره فالشعر عنده يساوي الحياة. وهذا كان سبيل "الكتاب" في استشراف المجهول داخل التاريخ، وتحركه بسلطة الشعر في إضاءة الذاكرة الجماعية. ويختصر المتنبي الجمرة الوجودية المثقلة بالرفض والقلق والشك والغربة والضياع، وكلها هواجس تؤسس للكتابة الإبداعية. فـ ((استلهام المتنبي استجابة لدواع ظرفية، وإن كنا لا ننفيها كواقع التردي والتشرذم/السقوط العربي، بقدر ما هو انخراط في مشروع كبير يرى دور

[1]– كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب ويا هول رؤية سحر ما فيه (الأفق الأدونيسي)، ص266–267.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص271.

الشعر في تحرير طاقات الإنسان العربي بوصفه كائنا تاريخيا، قادرًا على صنع جمال العالم (...) وفي العودة إلى المتنبي، إثبات للعود الشعري كصيرورة تجدد واستمرار وتعدد للرؤيا بما هي تجل لإرادة الصنع والإبداع، وإضاءة العالم شعريا...))[1].

ويدرك الشاعر تمام الإدراك أنّ الخلاص لهذه الأمّة يكون بالشعر، مع أنّه ينفي الالتزام فدخل إلى الذاكرة التاريخية ليقدم مختلف صوره الدموية، وتتوقف هذه الصور البشعة عندما يضيء الذاكرة بمختلف الإبداعات الشعرية على ألسنة الشعراء، وفي "الكتاب" يحاول أن يضيء القتل شعريا، فيفضح صوره بالتخييل الشعري.

ثم إن الذات لا تحقق مشروع روايتها للتاريخ إلا عن طريق تبنيها لذوات أخرى تقوم بذلك، فتتحول "الأنا" إلى "أنا" متخيلة (بفتح الياء) و"الأنا" المتخيلة في "الكتاب" هي أنا المتنبي، ومن خلالها يتم التحول من "الآن" إلى "الأمس" عبر "المكان" الذي يمثل أرضية التجارب المختلفة للذاتية العربية كلّها.

وحين يتقنّع الشاعر بالمتنبي، يحاول أن يكشف من خلاله، كيف يتشكل جوهر عملية الكلام، الذي يصبو نحو الكمال، يقول الشاعر على لسان المتنبي:

أيكون | كلام كمالا؟ | الإنسان [2].

وضع الشاعر مربعا على كلمتي "كلام" و"كمالا" وهنا يشير إلى أنّ الذّات تسعى إلى فهم الكينونة وتوظف نفسها في قولها، وبهذا تملأ الفراغ والنقص الموجودين فيها فتنشد الأفضلية ((فإن الكلام هو إنعاش معرفة ألسنية لما جاء من كلام سابق لأناس آخرين أودعت وترسبت وتأسست حتى عدت هذه الملكية المتاحة التي يسعني بها الآن أن أعطي جسدا لفظيا لهذا الخواء))[3].

وتفضي السيرة الشعرية للمتنبي إلى مساعي هذا الشاعر في طلب المعاني بشعره

---

[1]– عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل، ص70–71.

[2]– أدونيس، الكتاب I، ص331.

[3] – بول ريكور، الفينومينولوجيا والتأويل، ترجمة بدر الدين عردوكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد25 مركزالإنماءالقومي، لبنان، مارس، 1983، ص69.

وكيف يسعى إلى الكمال بالكلام الشعري. تقول قصائده الفخرية[*] ذلك، وتقرأ أسيمة درويش التشابه الحاصل بين أدونيس والمتنبي فسيرتهما متقاربة الأحداث، وكلاهما ينحدران من عائلة فقيرة في "السّواد"، الذي هو موطن الفاقة والثّورة معا، وكلاهما يملكان اسما أصليا ولقبا اشتهرا به، فأدونيس اسمه علي، والمتنبّي اسمه أحمد، كما يتقاربان في النّشأة، يشب المتنبّي في العراق، وأدونيس في الشام، وكلاهما انتقلا من رحم الأم إلى رحم اللّغة[1].

لقد اعتمدت الباحثة – في هذه المقاربات– على تفاصيل حياة الشاعرين واعتبرت هذا التشابه ذريعة أدونيس في اختياره المتنبي قناعًا، إلاّ أننا نرى أنّ أسباب هذا الاختيار، هي أبعد من هذا التّشابه الظّاهري، فالمتنبّي شاعر يفلت من التّصنيف والمقاربات، وشاعر يمجّد العظمة التّي افتقدتها الأمّة، في التاريخ العربي، إلى جانب القناعات المتقاربة، فالمتنبّي باطني، ومعجب بالقرامطة...الخ

ويلج الشاعر إلى صفحات "الكتاب" وفق استراتيجية واعية مع تعدّد الأطراف والأصوات والحقبات، فيتشكل النص المتعدد الذي يخلخل القارئ، إذ تنقسم الصفحة الواحدة إلى أربع مساحات نصية، وكل مساحة تمثل نسقا، وهي كالآتي:

1– المتن الشعري في الوسط وهو نسق الشاعر (الأنا الرائية)، الذي تقمّص المتنبي فاختلط صوت الشاعر بصوت المتنبي.

2– هامش الجهة اليمنى وهو نسق الراوي، ويحتفظ بمكانه على طول الكتاب.

3– هامش الجهة اليسرى وهو نسق المعلِّق والشارح، أتى لتوثيق مرجعية الرواية.

4– أما الهامش الأسفل من المتن الشعري، الّذي يفصله بالمتن خط، فهو عصارة الصّفحة، ويكثّفه الشاعر بالرّموز والإشارات

---

[*]– من القصائد الفخرية التي تنشد الكمال بالكلام قوله:–

أنـــا الـــذي بين الإلـــه به الأ قـــدار و المرء حيثما جعله

جـــوهرة تفـــرح الشراف بها وغصة لا تستسيغها السفلة

فهو القائل أيضا:–

سيعلـــم الجـــمع ممـــن ضـــمّ مـــجلسنا بأنني خير مـــن تسعـــى بـــه قـــدم

ما أبعد العيب والنقصـــان مـــن شـــرفي أنـــا الثريـــا وذان الشيـــب والهـــرم.

[1]– يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، الكتاب I، ص12.

نستقرئ لأول وهلة أن المتن الشعري، وهو نسق الشاعر أخذ الحصّة الكبرى من الصفحة، فهو يمثل الأساس وبؤرة الوجود، وكأن الشاعر بهذا التقسيم يعيد القيمة للوجود الشعري، فالشاعر لا يتحقق وجوده إلا بما يقول، وبقدر ما يقول يأخذ مكانه في وسط الكون، فالمتن الشعري مكرّس للكتابة الشعرية وبخط عريض، وفيه تماهى الشاعر بالمتنبي، وهو متن المتنفس الشعري لمختلف الشعراء، وكأنه متن توزيع الأدوار الشعرية بين الشاعر والمتنبي، ليحقق تارة التماهي وتارة الانفصال، ويتنازلان كلاهما ليستدعيا شخصيات أدبية أخرى تقول شعرها.

أما الهامش السّفلي فهو مساحة نصية خاصة بالشاعر وحده ولصوته على حده بعيدا عن القناع وعن الشعراء الآخرين وكأنها مساحة الاستراحة والخروج بحوصلة مكثفة، وهي نتاج التشتت عبر المساحات النصية الأخرى، ونلاحظ أن الهوامش (اليمنى والسفلى) مكرّسة للراوي، يتحدث عن الماضي مع سرد حوادث ووقائع معينة تنتمي إلى مراحل مختلفة، وكأن الشاعر يهمّش التاريخ لأنه تاريخ القتل بكلّ تراجيديته ويضيف إلى هذا التهميش، تقزيما خطيا. حيث يستغل الخطّ الأصغر في الكتابة، ومن الواضح في هذه الهندسة النصية أنّ لعبة دلالية تستبدل العلاقة المألوفة بين المتن والهامش، فالمركزي الدلالي المتمثل في التاريخ يفضي إلى الهامش وهو صوت الجماعة، وما اعتبره مركزيا وهو صوت الذّات، هو في الأصل هامشي. وهنا يعيد الشاعر لـــ "أنا" الفرد وجودها عبر "الكتاب"، ويهمش التاريخ المضلِّل (بكسر اللاّم)، إلاّ أنّه يعيد كتابته في الهامش باعتماد الذاكرة فيصحّحه، لقد سخّر الهامش للذاكرة الجماعية، للتاريخ الجماعي الملئ بالقتل والصراع المذهبي والموت والاغتيالات والغدر وتزوير التاريخ، كما سخّرالأفراد المبدعين، المبتكرين، الخلاّقين، ففضاء الراوي هو فضاء الرّعب والجريمة حدّده الشاعر بالهامش لتقزيمه، أما فضاء الشاعر وهو المتن فهو فضاء التعدد الإبداعي يتبنّى النبوءة والأسئلة ويحْتفي بالتمرد والمعصية والانتهاك طلبا للتغيير. ويفضح الراوي- في الهامش الأيمن- دراما الوجود الإنساني في التاريخ العربي، بمختلف صورها البشعة والتي تصدم القارئ.

وسخّر الهامش للمواجهة والفضح، ويمجد المتن كلّ المبدعين وأنّ ((كلّ صفحة فيه مسكونة بهذا الهاجس: تمجيد الإبداع العربي، والمبدعين العرب وأنه نشيد ببعدين:

يعرّى "النظام" وممارساته، ثائرا على جميع أشكال القمع والعنف، ويرفع رايات التحول والإبداع، محْتفيا بجميع الخلاقين العرب، منتميا إليهم وإلى حاضنة إبداعهم: لغتنا العربية...))[1].

ويقدم الكتاب نموذجا متين النسيج بين الكتابة الشعرية والتاريخ المؤوَّل، ويستغل في ذلك الراوي لرواية التاريخ، وتعمده الشاعر مجهولا يمكنه قول أي شيء دون خوف، ليبحث من خلاله عن الخفايا، فهو لا يصادر – إن خلخل يقيننا السابق– أنّ هذه الأمّة "خير أمة"، فهذا الراوي لا يمتلك الحقيقة ولكنه يصر على الوصول إليها بالتنقيب داخل الأغوار الدموية لماضينا، ويحرص على أن يقدم لنا هذا التاريخ الذي هو ذاكرة الأمة، ولكنها ذاكرة غير مقدسة، فالتاريخ شيء غير مقدس وغير قار، يمكننا مناقشته متى شئنا لنعيه ونسطر من خلاله المستقبل.

وبهذا تكون الكتابة الشعرية إذ تقيم علاقتها بالتاريخ في صيغة جديدة، فهي تشير إلى الخلل التاريخي الذي أصاب الأمّة، حيث سعت سعيا حثيثا إلى الكشف عن أسباب الدّاء لاستئصاله، ومن هنا أصبحت الكتابة الشعرية هي التاريخ الإبداعي المتخيل داخل التاريخ الواقعي.

ويسعى الشاعرإلى تكريس تقييم الشخصيات باعتماده عوالم التخييل لا الواقع المزيف، لذا يجعل من بعض المرذولين في زمانهم أتقياء. ويعيد الاعتبار لبعض المنفيين فـــ ((إن إحساسنا بنبالة أو خسة الشخصيات، وبمعقولية أو لا معقولية عالمها يستند إلى العلاقات التي تصل الأبطال بمحيطها التخييلي. فالعالم الواقعي محايد أخلاقيا. فيما العوالم التخييلية مشحونة بالقيم...))[2].

واحتفى الشاعر بالقرمطية وقال عنها : ((القرمطية على الصّعيد الإنساني، شكل من عودة الإنسان إلى ذاته كإنسان اجتماعي، مقابل الإنسان القبلي أو العنصري.))[3].

---

[1]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص172.

[2]– المويقن مصطفى، تشكّل المكوّنات الروائية، دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع ط1، سورية، 2001 ص86.

[3] – أدونيس، الثابت والمتحول، 2 تأصيل الأصول، ص70.

وتبنى إقامة الصلة بالمرذول بحجة إعادة الاعتبار له والبحث عن التغيير، ففي احتفائه بالقرمطي في "الكتاب" قال:

وحدَك الآنَ، في البيتِ، هل يُقْرَعُ / البابُ؟ تسألُ في ذاتِ نفسِك: / منْ ذَاكَ؟ وحْدَكَ: / لا أمّ، لا جدّةٌ، لا أبٌ، / من يكون: ابن داؤودَ، أو أحمدُ الكاملىْ / تتحيَّر تُوغِلُ في نار قلبك: منْ / ذاك؟ تصرخ مُستبشرًا: / أهُو القَرمطيّ؟ [1]

بهذا يُشكَّل النص الأدونيسي في "الكتاب"، انطلاقا من إعادة تشكيل الواقع التاريخي المعقول أو المنسي وحتى المشوّه، فيتحدّث الشاعر عن التاريخي ليس بالاعتماد على الوثيقة الرسمية، بل على الذاكرة، بإعادة خلق الحدث أثناء كتابة النص وبهذا يبني ويشكل التاريخي عبر الكتابة الشعرية ليضيء الواقع التاريخي، بالكشف عن أسراره الدفينة المحتضرة، وتكون الكتابة الشعرية أصدق من التاريخ الرسمي، إذ يسخّر كل أدواتها لفضح وكشف المنسي.

ومن الممكن زحزحة سبل التقييم للأشياء، فيرخص المعتبر ويقيّم ويثمّن غير المعتبر، فالخلفية المعرفيّة لأدونيس تستثمر السّيمياء والسريالية والصّوفية، فتخلخل القيم، وتحوّل المعادن الرّخيصة إلى ذهب خالص، وكل ما هو سفلي يتحوّل إلى عُلوي كما يحوّل الموت إلى حياة.[2]

وقد نستقرئ إحتفاءه بالمرذول من زاوية أخرى، فقد وردت صورة القرمطي في الذاكرة الجماعية سيئة، وأخرجها الشاعر من عالمها المادي إلى التخييل، فتحوّلت إلى رمز ((ومن ثم يصبح الخطاب الشعري مجرد مثير يحدث إثارة في ذهن المتلقي تحرك ذاكرته الجماعية فتخلع على هذه الكلمة الصريحة (القرمطي) معاني حافة ترفعها إلى مصاف الرمز))[3]. إلا أن هذا الرمز يتحرك وفق إرادات يقصدها الشاعر لأنها متجذرة فيه، فصورة القرمطي التي اتخذها الشاعر كرمز حَوَّله من المرذول إلى

---

[1] – أدونيس، الكتاب I ، ص26.

[2] – يراجع: جان طنوس، جدلية النور والظل في كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النثرية) مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد2، المجلّد 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997. ص55.

[3] – محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 141.

المقيَّم تشكلت وفق فكر الشاعر، لأنه يُدرج ضمن المُحتفين بالفكر الباطني للقرامطة[1].

وتتحرك الكتابة الشعرية- في "الكتاب"- بالتّوازي مع التاريخ، وهذا في التشكيل الظاهري للصفحة، أما في البنية الداخلية فيسير خطاب الذات (الكتابة الشعرية) وخطاب الجماعة (رواية التاريخ) بطريقة عجيبة، خاصة وأن خطاب رواية التاريخ هو لغة أيضا، وكأن الدّخول في تفاصيل التاريخ شبيه بالسّير في المنام، فكلّ ما تقطعه من مسافات، وما تلتقي من بشر هو من الكلمات، وتهيء عندك ذاكرة الزمان والمكان إعادة التكوين، فكلّ ما هو منتهٍ يحيا في اللغة، وبذا يتحوّل التاريخ ولا يفنى.[2].

ويمكننا متابعة التحاورالحاصل بين الكتابة الشعرية والتاريخ، وهو تحاور متشعب، ففيه التحاور بحضور القيمة (قيمة التاريخ) وذلك بالتعامل مع أحداث التاريخ كما هي، إلا أنّ الطريقة وكيفية إيراد الأحداث أدخل فيها الإبداعية، لأن الإبقاء على الأحداث بحرفيتها سيلغي أدبية النص، وسيضفي على النص تاريخية أكثر، يقول أحد النقاد في هذا: ((لا أنكر على الكتابة أن تفتح نوافذها للواقع، أو تشرع له بعض مضايقها أو مسالكها، فالواقع حاضر في النص وله أكثر من طريقة كي يتسرب إليه ويستقر فيه كإقامة وحضور، إن ما أنكره هو ذلك الحضور العاري والبارد للواقع أعني الواقع الخام، الذي تتركه يد الشاعر أو الكاتب كما هو، مادة غفلا، لا يتدخل فيها الخيال باعتباره سائلا سحريا يضفي على الأشياء ما لم يكن عليها من قبل...))[3].

وأورد الشاعر في "الكتاب" بعض الأحداث التاريخية بتوثيق تواريخها في الهامش الأيسر، كحادثة مقتل أبي بكر مسموما، والتي يقول فيها في الهامش الأيمن:

أجهش الرَّاوِيَهْ / ماتَ أبو بكرٍ مسمومًا / مَعَهُ / مات الحارِثُ في يومٍ واحدْ / من سُمّ واحِدْ / فِي صَحْنٍ واحدْ(...)

---

[1]- يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص219.

[2]- يراجع: خالد آغة القلعة، السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة، منعطف المعنى، الجزء الثاني، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، ب ب، 1999، ص17.

[3]- صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، مقدمات لما بعد القصيدة، ص14-15.

ويوثق في الهامش الأيسر: يشير الراوي إلى موت الخليفة /الأوّل، السنة 12 هجرية./ الحارث بن كلدة الثقفي، الطيب والحكيم[1].

وفي هذا النص قرائن نصية تلتصق بالتاريخ أكثر، إلاّ أن الشاعر لم يبق محايدا حاول أن يضفي عليها إمضاءه الفنّي، ففي إيراده الرواية لم يبقه في حدودها، بل جعله يندمج مع روايته، ويضفي عليه ردود الأفعال، عندما وظَّف فِعْل "أجهش" "الرّاويةْ". ويعلق الراوي قائلا:

(...) *هي ذي الأرض احمرّتْ / و تَذَأَّبَ فيها الصَّوتْ / مُلِئَت بحدائقَ، لا لنباتِ / الحبّ، و لكنْ / لنباتِ الموتْ*[2] .

فتخرج حادثة القتل من واقعيتها إلى التخييل الشعري، وفيها نعقل استثمار التاريخ لخدمة الكتابة الشعرية، فإنّ الحدث ينحو نحو استثمار التاريخي ضمن التخييلي وبامكانية تضمين وثائق التاريخ داخل جسد النصوص، ضمن مجموعة من الإمكانات التي يستغلها الشاعر، فتتحقق امكان قول المادة التاريخية ما لم يستطع التاريخ قوله.

وتظهر قدرة الشاعر على تناول الظروف التاريخية بانتقاء واقتصاد وذكاء فيسلك طريقة المخرج الماهر، الذي يتدبّر مسائل مشاهده المجرّدة بعدد من اللقطات التي تخدم الأحداث المرادة. ويقف عند الظروف التاريخية، التي يتعمّدها الشاعر لتصحح عند المتلقي المرجعية التاريخية الزائفة، ولا يكتفي بالرصد بل ويحلل التاريخ بوصفه وصفا وجوديا. فيورد في حادثة مقتل أبي بكر وفي الهامش السفلي، حيث يطفو صوت الشاعر ويعلق وحده، قائلا:

تلك آهاتُ أسلافنا / مطرٌ غامر مطرٌ غامضٌ / و خُطانا حقولٌ لها[3].

ويشير الشاعر- في هذا المقطع- إلى مسألة جوهرية تتجاوز فكرة أن التاريخ يعيد نفسه بالمعنى الشائع، إلا أن ما يحدث في الحاضر (خطانا) في ظل (النحن) مماثل لما حدث في الماضي (الآهات)، مع الرُّضوخ للمسألة عندما وظف (حقول)، لأن هذه

---

[1]- أدونيس، الكتابI ، ص19.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

الكلمة تظهر الاستعداد بكامل القدرات للحرث والبذر في الحاضر، الذي ينتظره المطر الناتج عن آهات الأسلاف.

ويتواصل تحاور الكتابة الشعرية والتاريخ عبر صفحات "الكتاب" بحضور بعض الأحداث كما هي، ويتواصل مسلسل القتل عبر التاريخ العربي، فبعد مقتل أبي بكر (12هـ) - والذي وقفنا عنده- أتى مقتل عمر بالخنجر المسموم وهو يصلي عام 23هـ [1]، ثم مقتل عثمان بالذبح مع نهب أمواله عام 35هـ [2]، ثم مقتل علي عام 40هـ [3]، وكلها أحداث تاريخية مرعبة، يا ترى كيف تعامل معها الشاعر بعد أن رواها الراوي؟ علّق الشاعر على مقتل عمر، في الهامش السفلي قائلا:

سحبٌ فوق الكوفة-هذي / أنفاسُ الفقراءْ: / أجملُ قطْرٍ، أصفى ماء[4].

وأعطى الشاعر أبعادا رمزية لعمر، الذي هو سند الفقراء، فبمقتله تعالت أنفاسهم "سحبا" لتعطي مطرا ظاهرا ومباركا. وفي مقتل علي قال الشاعر- في الهامش السفلي-:

أغْمضْ عينيك، لتعرف كيف / تشاهد وجه الواقع في أحلامِ / ماتت[5]

يطالب الشاعر المتلقي باغماض العيون "أغمض عينيك"، لأن العين تتوجّه إلى الواقع لتبصر الموجودات، فيطالبه بالبصيرة التي ستتابع خفايا هذه الموجودات، فهو يطالب المتلقي بفتح البصيرة التي ستعرف وتشاهد "وجه الواقع". فالعيون سترى أنّ واقع الحاضر غير واقع الماضي، فهذا مفروغ منه، إلاّ أنّ البصيرة ستعرف أنّ النظام المفاهيمي الذي يستند إليه الحاضر هو نفسه النظام المفاهيمي لماضي القتل، فتموت الأحلام و يستمر سيناريو القتل، فتتشكل الترسيمة:

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص22.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص29.

[3]- يراجع: المصدر نفسه، ص58.

[4]- المصدر نفسه، ص22.

[5]- المصدر نفسه، ص29.

- إغماض العيون ← يحقق ← المعرفة و المشاهدة
- المعرفة و المشاهدة ← تصل إلى ← وجه الواقع

"أحلام ماتت"

ويرد "وجه الواقع" بغير الواقع، لذا يتوجه الشاعر إليه، فالتاريخ بالنسبة إليه هو "وجه الواقع"، أما الوصول إليه فيتحقق بالبصيرة النافذة إلى خلفيات التعفن السياسي والنظامي، الذي يبيح القتل (قتل الخلفاء الراشدين)، وباستمرار القتل على صعد أخرى.

ويمكننا متابعة تعامل الشاعر مع مقتل الخلفاء الراشدين خلال صفحات "الكتاب" باعتماده أوّلا: رواية الحادثة في الهامش الأيمن كما هي، مع إدماجها بالتخييل الشعري ثانيا: يوثــّق الحادثة في الهامش الأيسر، ويضيئها بمزيد من المعلومات. ثالثا: يعلق عليها شعريا في الهامش الأسفل كعصارة يخرج بها للحاضر.

وينطلق الشاعر من الواقع التاريخي ثم يتجاوزه إلى الكتابة الشعرية، فعندما تحضر الأحداث كما هي في بعض القصائد، يرغب الشاعر في إعطاء المصداقية والشرعية في إعادة كتابته للتاريخي مدمجا إياه في التخييلي، ثم يتجاوز هذا الماضي ليتوجه إلى المستقبل.

ويستمر الشاعر في نقل إستمرارية القتل في التاريخ العربي، فمن قتل الخلفاء الراشدين إلى قتل الصحابة رضوان الله عليهم، ومنهم الصحابي عبد الله بن يزيد بن عاصم، الذي يقول عنه في الهامش الأيمن:

وثنى الراوي- قالوا: / "أخذوا فأسا شَقّوا رأسهْ- / سطعت منه أنوارٌ" / -"كلاّ، لا تقتلْهُ / هذا من أصحابِ، / رسولِ اللهْ / - ذلك أحْرى: / ناكثُ طاعهْ- / حُزُّوا رأسَهْ" [1]

ويشرح الشاعر- في الهامش الأيسر- أنّ الصحابي هو عبد الله بن زيد بن عاصم، وأن الحوار الذي أورده الراوي هو بين مروان بن الحكم ومسلم بن عقبة. وفي

[1]- أدونيس الكتابI ، ص110.

البداية يختلط التاريخ بالتخييل، فأثناء شق رأس الصحابي، "سطعت أنوار"، أية أنوار!؟ وهنا يدخل في تأويل التاريخ. وفي شرعيّة القتل يُستخدَم الدين لإيراد حق وراءه باطل. "ناكث طاعة" وهو عدم تطبيق الولاء لأولي الأمر، ويستمر القتل ليصل إلى الثوار:

قال الراوي: / إبن مروانَ / يُسلِم أنفاسه للهباءْ / كمْ زَهَا، كم تغنىَّ: / ((شربتُ الدماءْ))، / و ثنى الرّاوي: / أوصى وليّ عهدهِ الوليدْ: / "ضعْ سيفك على عاتِقِك، فمن / أبْدى ذاتَ نفسه، فاضربْ/ عنقه، ومنْ سكتَ، مات / بدائه" [1].

يعرض الشاعر- في هذا النص- مزْجَ الواقع بالمجاز، ويعلن خبر وفاة عبد الملك بن مروان، ولا يقف عند الخبر، بل يستخدم عبارة "يسلم أنفاسه للهباء" و دلالات "الهباء" كثيرة، وفيها اللاقيمة، ثم يعرّفنا ببعض حياة هذا الرجل، الذي عاش زهوا وغناء محتفيا بشرب الدماء، وهنا يشتغل التخييل، ويستمر عندما يعرض علينا الراوي الوصيّة الأخيرة لهذا الرّجل. "ضع سيفك على عاتقك"، وهي كناية عن الاستعداد الدائم لقطع الرؤوس. ويتابع الشاعر على لسان الراوية أخبار مقتل سلالة علي وصحبه لأنهم يمثلون المعارضة للأمويين، ثم قتــْل الخوارج، ومن بينهم قطري بن الفجاءة الشاعر الخارجي. وحين يعرض أهوال القتل، وهي تنزل على الثوار، يفضح السلطة في حقارتها بمتابعة الأعمال التخريبية التي قام بها الحجّاج[2].

ويخرج من القتل المتراكم، والتخريب والدمار، صوت الخلاص، بين ثنايا الكتب، وهو للرّاوي الشاعر، وكأنّه يهرب من القتل إلى الشعر. وبالرّاوي نفسه يروي القتل، يقول:

قتلى، أنقاضُ حروبٍ / ما أكثر ما يأخنني اليأسُ و لكن / حين أوجّه وجهي / شطر الشّعر، وأنظر / أشْفى - لا ألمحُ في / ظُلمة يأسي إلاّ نورًا [3].

ويتحقق- في هذا المقطع- تعطيل الرواية، ويحدث التماهي بين الراوي والشاعر والمتنبي وكلّ المبدعين، وتتجلى المأساة في خروج الشاعر كحقيقة رمزية وحيدة تواجه

---

[1]- أدونيس، الكتابI ، ص160.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص142.

[3]- المصدر نفسه، ص70.

تاريخ القتل، مع أنّ صفة الناطق بالحقيقة انتزعت منه، وحين يهرب الرّاوي إلى الشعر فهو يبحث عن الخلاص، كما يفعل مرة أخرى:

(...) وثنى قائلا: / باسم أولئك السّائرين / إلى النّور، في / غيهبِ الكرّةِ السّائرهْ، / يفتحُ الشعر ما تُغلِق / الدّائرهْ[1]

ويميز الشاعر- من خلال كامل "الكتاب"- بين النظام المتعفّن الذي سيّر التاريخ في سلبية لا بد من تجاوزها بفهمها جيدا، وهذا ما فعله بعرض مسلسل القتل، وبين الإبداع في مختلف مستوياته و((من يبدع "الثقافة الحية الإنسانية المضيئة"، كما يعبر الشاعر شمس الدين؟ أليسوا الشعراء والمفكرين والفلاسفة والمبدعين في مختلف المجالات؟ أفلا يحتفي "الكتاب" بهؤلاء كما لم يحتف بهم أي كتاب عربيّ؟...))[2].

وحين يُقرأ "الكتاب" من زاوية النظام والقتل فقط، نكون قد شوّهنا الخلفيات الفكرية التي يتوخاها صاحبه. وغفلنا إعادة الاعتبار للإبداع والمبدعين، الذين أخرجوا من جمهورية أفلاطون بحجة مسخ الحقيقة. وفي "الكتاب" يشكلون الوجه المضئ لتاريخنا والمواجه لملابسات ماضينا، أليس بالشعر يعيد كتابة تاريخ أمّة بأكملها!؟ فلا بدّ أن يقرأ "الكتاب": ((بين مستويين في التاريخ العربي المستوى السّياسي، أو مستوى "النظام"، والمستوى الإبداعي-الفكري والشعري...)) [3].

ويستمر القتل على المستوى السياسي الذي يفضح النظام الجائر، ويمس حتى الكتّاب والشعراء، فيورد لنا "الكتاب" مقتل سحيم عبد بني الحسحاس حرقا، ووضاح اليمن الذي دفن حيا في صندوق، بحجة تغزله بزوج الوليد بن عبد الملك، وآخرين قتلوا لخروجهم عن الدين وشربهم الخمرة، ومنهم أبو محجن الثقفي، وآخرين قتلوا بحجة عدم الولاء للسلطة مثل عبيد بن الأبرص الأسدي، فقد أُسر وسُجن لأنه أُرغم أن يكتب في مدح النعمان بن المنذر، لكنه رفض فقطع عرقه ونزف حتى قضى نحبه. ومن الشعراء المقتولين أيضا أعشى همذان، الذي قتله الحجاج، وطرفة الذي دفن حيا

---

[1]- أدونيس، الكتابI ، ص101.

[2]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص170.

[3]- المرجع نفسه، ص171.

بعد قطع يديه ورجليه، وابن المقفع الذي قُتِل على يد سفيان بن معاوية الوكّل من قِبل المنصور للعمل على البصرة.

كما أورد قتل العلماء والمفكرين والكتاب بتهمة الكفر والزندقة، يقول: في الهامش الأيمن:

قال الراوي: / مثْنى و فُرادى / يقتُلهم صبْرا،- / -"لن تفلت منّي حتّى تشهدَ / أنّك تكفر، / - كلاّ، لم أكفر مذْ آمنتُ، / - خُذُوه، حزّوا رأسَهْ / و ثنى الراوي / لا ندْري-أُتراه المعنى، منبوذا / يتشرّد في بيداء الشكْلِ؟ أشكلٌ / يتشرّدُ منبوذا / في بيداء المعنى؟[1].

ويشرح في الهامش الأيسر: "الإشارة إلى أصحاب عبد الرحمان بن الأشعث قيل إنّ الحجاج قتل منهم مئةً وثلاثين ألفا، بينهم علماء كثيرون، منهم: مالك بن دينار الحسن البصري، عبد الرحمان بن أبي ليلى، الشعبي، ابن مسعود، أبو البحتري المعرور بن سويد، عمران بن عصام الضبّعي. والحوار بين الحجاج وهذا الأخير، سنة 83 هجرية".

ويعرض لنا الشاعر صور القتل المتواصل ويدمج بين الحدث التاريخي الواقعي والتخييل.

ويعرض لنا الراوي الحدث معتمدا الحوار بين الحجاج وعمران بن عصام الضبّغي، ليقرب المشهد أكثر إلى المتلقى فيستحضر بشاعته. ولم يعتمد في وقوفه أمام هذه المشاهد التفجع والندب، بل اعتمد المواجهة الشعرية باعطاء المأساوي حقه شعريا ذلك لأن الشاعر يهدف إلى إثبات الكتابة الشعرية، بتسخير التاريخ لهذه المهمة، وليس إلى التّأريخ، ويُظهر المقطع الثاني للراوي ذلك:

لا ندري- أتراه المعنى، منبوذا / يتشرد في بيداء الشكل؟ أشكل / يتشرد منبوذا / في بيداء المعنى؟[2]

هذا المقطع اغترابا فكريا للعلماء، في وسط قحطيّ "بيداء الشكل" و"بيداء المعنى". فهذا الوسط الذي يجعل "المعنى" منبوذا ومشّردا، يقدّم الخواء الفكري.

---

[1]- أدونيس، الكتاب I، ص156.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويستمر نصّ القتل ((هذا النص التراجيكوميدي، كما يحلو لي أن أسمّيه سيتخذ من فعل القتل- الذبح- الشّنق القطع- الحزّ- الإعدام (...) أساسا واقعيا في حيثيات لغته وتخييلاته، أي أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية...))[1].

ويتمثل هذا في المستوى السياسي، الذي سبق أن تحدثنا عنه، فيستمر قتل الكتّاب والشعراء في "الكتاب"، فيقول الشاعر في الهامش الأيمن واقفا أمام قتل حمّاد عجرد:

كاد الراوي أن يبكي / و هو/ يقصّ علينا موتَ / الشاعر حمّاد: / قالوا عنه زنديقٌ / أفلبس الدين فضاءً سمحًا / لا قسرٌ فيه، و لا إكراهٌ؟ / وضعوه فوق بساطٍ، واحتزوا / رأسَهْ[2].

وتفاعل الراوي مع المشهد (كاد...أن يبكي)، ثم قدم لنا سبب قتل حمّاد عجرد المتمثل في تهمته بالزندقة، وتدخّل الراوي بالتعليق قبل أن يواصل مشهد القتل، ليدين الذين قتلوه.

ويورد لنا الشاعر تحاور الكتابة الشعرية والتاريخ بالتطويع، بمعنى التعامل مع الأحداث كما يراها الشاعر خارج واقعيتها، وبمعنى آخر بتعبئة الراوي بما يريده الشاعر، ففي وقوفه عند المتصوفة الذين أُحرقوا، قال في الهامش الأيمن:

(...) *وثنى الراوية / لابنَ بَسْطامَ هذي الفسَاطِيطُ / مرفوعةً، ولأصحابهِ، / كبيوتٍ من الغَيْم- فيها / قُتِلوا كُلَّــهم / و روى بعضُهم قائلا: / بعْد حينٍ، مررنا بهم: / موضعٌ كان يَعْبَقُ مِسْكًا*[3]

لم يكتف الشاعر بذكر الحرق، بل أبدى موقفا حوى التّعاطف، وقدّم رأيه حول مكانة القتلى بقوله: "موضع كان يعبق مسكا"، فأدخل حادثة القتل في التخييلي. وهنا نستقرئ هدف الشاعر في استغلاله التاريخ ثم تجاوزه، ويظهر ذلك في الكتابة الشعرية التي تؤوّل التاريخ بالحفر داخل المسكوت عنه، بنظرة مغايرة لا تعير الاعتبار للحقيقة

---

[1]- رياض العبيد، السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد2 المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997، ص276.

[2]- أدونيس الكتاب I ، 294.

[3]- نفس المصدر، ص210.

كسلطة إيديولوجية. ويحاول فضح صراع الإرادات والقوى التي شكلت حركية تاريخية، فلم يعد التاريخ يرسم الثوابت والحقيقة الواحدة بل أصبح ممكن الاختراق بالشعر، ويمكنه قول حقائق أخرى، فالهدف هو استعادة كتابة التاريخ بلسان الراوي يقول:

(...) – ماذا تفعلُ، يا هذا الشاعرْ / في هذا البلدِ البائرْ؟ / أشهدُ فيه / تكوينَ بلادٍ أخرى / – ماذا تفعل، يا هذا الرّاوي / في هذا التّاريخ الميّتِ؟ / أشهد فيه / ميلادًا آخرْ / لتواريخ أخرى[1].

ارتبط الشاعر بالبلاد، وارتبط الراوي بالتاريخ، إلا أن رسالتيْهما تلتقيان في التغيير "بلاد أخرى" و"تواريخ أخرى". ونحن نعلم هاجس التغيير في الفكر النقدي للشاعر كيف حرك تنظيراته. فمثلما تحول التاريخ إلى فضاء لاستجواب جديد من أجل إفضاءات جديدة لم يعد الشعر امتثالا للظواهر الغنائية أو ترجمانا للبطولات والأمجاد بل أصبح يضيء نسيانات التاريخ وإهمالاته. وبذلك يجمع الشعر بين التخييل وإعادة لملمة الذاكرة المرجعية وفي هذا ((يعلمنا دوسارتو أنه بين السطور ينبغي البحث عن المتواري والمسكوت عنه والذي أحيل على الصمت لاعتبارات سلطوية واستيهامية مبّررة. فهو لا يقصد بذلك استحضار الغائب، وتذكّر المنسي أي عودة الحضور وتحقق التّطابق، وإنما قراءة ما كتبه الهامش بهمساته وإشاراته. وإذا كان المركز أو المتمركز يتكلم عبر "الصوت" فإن الهامش أو الغريب يتكلم عبر "الصمت" أي يعبر بالإشارة وبالكتابة...))[2]. فدوسارتو (Michel de Certeau) يضئ كيفية التعامل مع "النص"، وقد استطاع الشاعر في "الكتاب" أن يتعامل بطريقته ولكن مع "النص" "التاريخ"، فيستنطق الهامشي ويكتبه في الهامش بلسان الراوي ولكن بلغة الإيضاح، ويحوّل المركز المتمثل في "المتن الشعري" إلى "صمت" شعري، يحتاج إلى تعدد القراءات. كل هذا بحجة أنّه يريد إعادة النّظر في كيفية كتابة تاريخنا، وكتابته بطريقة أخرى.[3] وفي بحثه عن البدائل سواء في التاريخ أو في الكتابة الشعرية أثار مسائل كثيرة، لأن البدائل تنادي بتجاوز الأصل، وهناك من يقرأ التجاوز والتخطي

---

[1]– أدونيس، الكتابI ، ص377.

[2]– محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، فصول في الفكر العربي المعاصر، المركز الثقافي العربي، ط1 المغرب، 2002، ص107.

[3]– يراجع: أدونيس، المحيط الأسود، ص394.

على أنه رفض[*]، ولا نغفل في قراءتنا للمستوى السياسي في "الكتاب" متابعة هموم الذاكرة الجماعية خارج حدثية القتل بكلّ أشكاله.

وتتمثل أخطر هذه الهموم في ((أن ثمة صنمية جديدة أشدّ فتكا وتدميرا من الصنمية في الجاهلية. ويقصد بها الشاعر: الوثن الفكري. فقد استسلمت الجماهير العربية استسلاما قسريا لفكرة وجوب الخضوع للسلطة ومراكز القوى الحاكمة (...) من جهة ثانية لم يستطع الإسلام أن ينزع من نفوس العرب عبادتهم للأصل، والقبلية والعادات والتقاليد...))[1] فقد سيطر الفكر الأحادي على العقلية، فترى "الله الواحد" و"القرآن الواحد" وهي الحقيقة الدينية، ويتشكّل المأزق في الترويج لهذه الحقيقة خارج إطارها الديني فتواصل هذه العقلية في إنتاج الأحادية السياسية فترى "الحاكم الواحد" و"الفكر الواحد" و"النظام الواحد". وسعت السلطة داخل "الكتاب" إلى رفض الاختلاف والمعارضة وكرست فكرة الولاء الأعمى، فتحوّل المجتمع إلى أشياء، ويرى أدونيس أنّ المجتمع الّذي يملك النّظرة الأحادية والفكر الواحد، لا تاريخ له، ويحاوره قائلا: ((قل لي أيها المجتمع، ما فكرك وما تعدّدك، أقل لك ما تاريخك وما أنت، وربما ما سيكون))[2].

ويشير الشاعر في "الكتاب" إلى مسائل فكرية لابد من النظر الثّاقب فيها والتفحص داخلها خارج الشعر، لأنّه داخل الشعر يضئ بعض المسائل النقدية التي تقول بـــ "اللانموذج"، مع التجريب الدائم والاختلاف المستمر، وكأنّ الكاتب يتأرجح بين النسيان وما ينبغي أن يُنْسى ويُشطَب، فهو بين غياب ممكن الحضور وحضور لا بدّ من نسيانه، حتّى يحتفظ بوهج الكتابة.[3]

وتحتكم الكتابة بهذا الشكل إلى هاجس الإبداع الدائم الذي ينفصل عن السابق ويؤسس لمحو لاحق، و لهذا الأمر كرّس الشاعر بعض آرائه النقدية. ويرى أن السلطة

---

[*]– إشارة إلى النقاد الذين تحاملوا على فكر أدونيس في أنه فكر القطيعة مع التراث.

[1]– أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص 219.

[2]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص188.

[3]– يراجع: محمد شوقي الزين، تأويلات وتفكيكات، ص105.

روّجت لفكرة الأحادية الفكرية لتخدم مصالحها، ليتربّى الفرد على الولاء والخضوع يقول:

أعصًا شقّتِ الماءَ؟ أُصغي لدجلة / يسألُ أسماكَه: / هل رأيتِ الحكايةَ تَمشِي على الماء، أو هل / سمعتِ ملاكًا يتحدث في موجةٍ؟ / دجلة يتغطّى بأهدابِه، / و يتمتم أشعارَه: / يحرسون طواغيتهم و يُربّون أغلالهم، / وانظروا: تلك أيديهم / لا تصفِّق إلا إذا قيّدتْ[1]

يفضح الشاعر- في هذا المقطع- عذابات الإنسان العربي، المتمثلة في محنة الخضوع للسلطة "يحرسون طواغيتهم"، والتلذذ في مازوشية بالعذاب كأنه المرض الفكري "يربون أغلالهم"، ولا يتحقق التهليل للسلطة إلاّ بسلطة قاهرة تمارس عنفها بالسجن "لا تصفّق إلا إذا قيّدت". وفي المقابل يقدم لنا الشاعر احتفاءه بالخارجين عن السلطة من شعراء ومذاهب وأفكار، وهذا ما سنتابعه فيمابعد، في المستوى الإبداعي وكأن هذا الاحتفاء هو احتفاء بالتعدد عبر قافلة من الشعراء والكتاب.

ويعطينا الشاعر البدائل- مرة أخرى- لواقع متعفن أنتج هموم الذاكرة الجماعية المتمثلة في العالم الإبداعي، وكأن الإبداع يكمّل النقص، ويصحّح المشوّه فيأتي الخلاص بالكتابة الشعرية. وتكبر درجة قبول الذّل في الإنسان العربي من خلال "الكتاب"، إلا أن الشاعر يتخذ موقفا في مواجهته قائلا:

أنت العائشُ في إصطبلٍ / لخليفةِ هذا العالمْ / تتمسّحُ بالجدران، وبالعتباتِ، وتُحْنِي رأسَكَ / خوفا / أو تحْني طمعًا / أو تحْني ذُلًّا / هل تشعرُ، حقًّا / أنَّك جزءٌ من طينةِ آدمْ؟[2]

ويبلغ عنف المواجهة ذروته عندما يخرِج الشاعر المخاطَب من ذاته البشرية إلى مصاف الحيوانات، وبقدر ما تكون المواجهة قاسية بقدر ما يظهر حرص الشاعر على صفع الإنسان العربي وإيقاظه، فبوصفه مذلولا- "تتمسح بالجدران"، "تُحني رأسك"،- بكل أنواع الذل من ذل الخوف وذل الطمع- يكون له المرآة العاكسة ليعلن رفضه، ثم ينفي وينكر- في استفهام- أن تكون هذه الممارسات بشرية، ويستكمل الشاعر في

---

[1]- أدونيس، الكتابI ، ص108.

[2]- المصدر نفسه، ص63.

الهامش السفلي رغبته في تغيير الفرد العربي المستكين إلى نقائصه، فيورد الهدف من المواجهة قائلا:

رحمُ المعصيهْ / تتموَّجُ، تدخلُ في عيدها / هيِّئوا الأغنيهْ[1].

تخرج كلمة "المعصية" من قاموس الخطايا، لتحمل دلالة الانفجار والرغبة في تغيّر المسار (من مسار الذّل إلى مسار الاختيار المختلف).

وفي مواقف عدة، يفضح الشاعر وثنية السلطة وعبادة الفرد لها، إلى جانب عبادة المال يقول:

سأُنقّحُ نفسي- سأبقى / أتشتّتُ في هولِ هذي البلادِ / التي لا تقولُ / سِوى قَـرْشِها (القَرْشُ كسْبٌ و به سمّيت / قريشٌ)، / كلُّ تاريخ هذي البلاد النّبيةِ / قَرْشٌ وقـرِشٌ[2].

وعمد الشاعر إلى تعرية التاريخ بكل أبعاده السلبية، وصدم القارئ بتوظيفه "قِرشٌ" التي توحي بالمصلحة الضيقة و"قَرشٌ" التي توحي بمنطق الغاب (البقاء للأقوى). وهنا يفضح الأسلاف وتناحرهم حول المصالح والسلطة، إلاّ أنّ الذات العليا التي رفضت كل هذا، تكلمت من خلال عبارة "سأنقح نفسي" وحاول الشاعر أن ينتصر لهذه الذات الفاعلة ضد الذوات التي تكيّفت مع هذه البلاد، وخضعت لأقوالها الهدامة، واستعمل "سين التسويف" التي تدل على الزّمن القريب.

وعندما يدين الشاعر هذه البلاد ويتّهمها بهذه التهم، يحاول أن يبني بلادا أخرى يرغب أن ينتمي إليها، بدلا من هذه البلاد التي ينتمي إليها فعلا، ويتابع في رصد عذابات الإنسان العربي في "الكتاب" ويصوّر أحزان الفقراء وأحلامهم القتيلة، يقول:

---

[1]– أدونيس، الكتابI ، ص63.

[2]– المصدر نفسه، ص234.

(...) قال صوتٌ لصوتي / وقتنا خيمةٌ و الفجيعةُ قنديلُها [1]

ويقول أيضا:

لا نُروةَ إلّا من هاويةٍ- / هل تعرف كيف يُنَلُّ على أبوابِ / الظُّلمةِ خدُّ المعنى؟ [2].

وتتشكل صور العذاب بتشكُّل القنديل من الفجيعة، وتتشكّل الذّروة من الهاوية.

كما يستوعب الشاعر مفارقات الحياة، وكيف تلازم الأحزان الإنسان العربي، إلاّ أنه يتجاوز في استيعابه هذا البكاء والنّحيب، فيتعالى على هذا الواقع المزري بمفارقته ويدرك أنّ من الأزمة تأتي الهمّة، وينبعث التحول من الخضوع والمفعُولية إلى حالة الفاعلية وانبعاث الحياة[3]، وعندما يرصد الشاعر هموم الذاكرة الجماعية يمتلىء النص بصور عذابات الإنسان العربي، لكنّه يستعيد لحظات توليد المعنى الذي يفجر القوة، ويحوّل الانهزام إلى حركة صاعدة نحو استعادة انتصار الإنسان، ومن هذه الصور الولع بالمستحيل لغلبة السّلب الوجودي، يقول في الهامش السفلي:

لا طريقٌ تؤدي إلى نُروة الحياةِ / سوى المستحيل، إذن لا مُقامْ، / و النَّديمُ ظلامٌ / أدِرِ الكأسَ أيُّها الظلامْ [4].

ويحدد الشاعر طريق ذروة الحياة المتمثل في المستحيل، وكما يسعى إلى إيجاد الخلاص من تعفن المستوى السياسي في المستوى الإبداعي، بمعنى آخر يقطع مسلسل القتل بكل صوره البشعة، وينهى هموم الذاكرة الجماعية بالمستوى الإبداعي وبالشعر فيحتفي به في الهامش السفلي، يقول:

قال: لا وقتَ في الأرض،إلّا / لكي نجعل الأرضَ شِعرا [5].

ويقول أيضا:

صَارَ جسرًا إلى المستحيلْ، / قلمُ الشاعرِ المسافرِ في / ليلهِ الطَّويلْ [6].

---

[1] – أدونيس، الكتابI ، ص254.

[2] – أدونيس، الكتاب I ، ص107.

[3] – أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص147.

[4] – أدونيس، الكتاب I ، ص279.

[5] – المصدر نفسه، ص 210.

[6] – المصدر نفسه، ص120.

يواجه الشّاعر التاريخ- باعتباره ميراثا فكريا وثقافيا، وبوصفه يحدد نظرة معينة إلى الكون والوجود- بالشعر، ففي المقطع الأول يحدد أن الشعر خلاص الأرض، وفي المقطع الثاني يجعل الشعر جسرا إلى المستحيل، ويتحدد الخلاص من الواقع المزري بالشعر من خلال اللغة، فيلتحم الشاعر في "الكتاب" باللغة، ويبصر الأفق بالشعر قائلا:

حملتُ شمسِي و أيّامِي و أسْئلتِي / ورُحتُ أستقرئُ الدنيا، وأمتحِنُ / لا أرض، لا وطنُ / إلّا رؤاي- تروزُ المجْدَ، ترسمهُ / بَحْرا و تُوغل فيه، تستضئُ به / أَلشّعْرُ رُبانُها، والمرْكب الزمنُ[1].

ويتماهى الشاعر في شخصية المتنبي، الذي اختار أن يحيى في الشعر وبالشعر والذي فرض وجوده بشعريته، وطلب المجد من خلاله: "الشعر ربانها"، والذي استطاع أن يغير مقومات وجود الإنسان في زمانه كالاستناد إلى عراقة الأصل، فقد غيّر هذا المقوّم واستبدل به الاحتفاء بالشعر، و بالذات النبية، يقول:

لستُ من هاهنا أو هنالكَ / من ذلك العالَم المنطفئْ / قدمايَ تجيئان منْ طُرُقٍ / لم تجِئْ / أتقدَّم في ظُلمات المكانْ / تُرجمانًا وضوءًا لهذا الزمانْ[2].

وفي الهامش السفلي للصفحة نفسها، يستكْمِل:

عطرٌ / لكآبةِ هذا العصْرْ / يخرجُ من أكمام الشِّعرْ

في البدء ينفي الشاعر انتماءه إلى الحاضر "لست من هاهنا"، ثم ينفي انتماءه إلى الماضي "أو هنالك"، وفي هذا النفي استقراء لكيفية التعامل مع الذاكرة والماضي بعدم الاستقرار والبقاء فيه، فلابد من تجاوزه، يقول: ((الثقافة التي لا عمل لها إلاّ إحياء الأب، ثقافة تُحتَضر...))[3] فهو إذ ينفي الانتماء إلى الماضي، وهذا لا يعني إلغاءه كما يعتقد البعض، بل يعني تجاوزه بعد التنقيب داخله، لأن البقاء في الماضي يعني الموت والعقم لهذا الفكر، فهو "عالم منطفئ"، ويحدد أدونيس الأصول بأنّها لا تعني المستنقع الذي يجمع فقط، بل يجب أن تكون العودة إليها بهدف تفجير طاقة الينابيع،

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص194.

[2]- المصدر نفسه، ص101.

[3]- أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص 228.

وإغناء مجاريها، وفتح آفاق مسارها، فهي عودة مراجعة الجوهر، واستكناه المكبوت والمُهمّش، حتى يقول ما لم يُقل، فهي عودة الكشف ثمّ التّخطي[1].

ويحدد أدونيس كيفية التعامل مع الماضي الذي يجب ألاّ يكون "مستنقعا" ننغلق فيه فقط، بل لابدّ من تفجيره والانفصال عنه بعد تمديد مجارٍ تنطلق منه، وتستنطق فيه أشياء كثيرة (مالم يقل)، ويكون تسخير الفكر والطاقة الابداعية لأفق المستقبل، وفيه قال "قدماي تجيئان من طرق لم تجئ" فحدد خطوات الشاعر التي تريد آفاق المستقبل واختراق المجهول، إلاّ أنّ رؤية المستقبل مشروطة بالتّحول، إذ ((ينقلب الانفصال عن الماضي من موقف استرجاعي إلى موقف فكري يتطلع إلى توليد المستقبل ويؤكده في آن واحد....))[2].

وتقف معظم الآراء النقدية لأدونيس في إضاءة كيفية تجاوز الموروث، وكيف أن الشعر رؤيا، ويحاول أن يضع معايير مغايرة لشعرية الشعر تتجاوز عمود الشعر، وفي هذا يقول شعريا (من خلال المقطع السّابق):

"أتقدم في ظلمات المكان / ترجمانا وضوءًا لهذا الزمان"

ويُسطّر "الكتاب" ضرورة تغيير الطريقة في التعامل مع الماضي، فيترك الأحداث الواقعية للراوي ليسردها بهدف التذكير، أما النقاط المهمّشة في التاريخ، فقد احْتفى بها الشاعر كجواهر الذاكرة، وكاحتفائه بالشخصيات الأدبية الثائرة، وهذا ما سنعود إليه فيما بعد، وبهذا ((يصبح التاريخ ممكنا حين يكفّ الإنسان عن الذهاب المستمر إلى البداية وحين يرى في يومه آثار الأمس التي صيّرته مختلفا....))[3].

ويكون الشاعر قد غير طريقة التعامل مع الذاكرة والتراث، وكيف يتحول "الأمس" إلى حيوية فكرية تمدّ "الآن" بطاقة القدرة على فهم صيرورة التحولات على كافة المستويات. ويملك الشاعر قدرة في مساسه بعض المعتقدات الراسخة في الفكر العربي كقداسة الماضي، وعظمة الأسلاف، فلا أحد ينكر ما لهذا الحضور في الثقافة العربية الإسلامية، ولكنه نظر إلى هذا الحضور في وجهه الآخر: (القتل، الاضطهاد

---

[1]– يراجع: أدونيس، المحيط الأسود، ص111.

[2]– أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص 291.

[3]– فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1999، ص292.

السياسي الخ...). فالانسان في أمسّ الحاجة إلى جرأة كبيرة، تمنحه إعادة النّظر في الموروث، ليس باعتباره خاطئا، بل لأنّه سطّر أشياءً وسُطّرت أحداثه، فهو لم يعد حالة عطاء، لذا يُمكن مناقشته ليُقبَل أو يُرفَض، فهو حقّ مجاني، وليس حقا حقيقيا[1].

ويستقي الشاعر من الماضي ومن الذاكرة بعض الشخصيات الأدبية الثائرة على زمانها كامرئ القيس، وعمر بن أبي ربيعة، وبشار بن برد، وأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي وغيرهم....من الذين ثاروا على قيم زمانهم التي سادت الثقافة العربية القديمة. وما محاولات الشاعر، في مشروعه إلاّ إيجاد المعادل الشعري لنقد الفكر العربي والثقافة السلطوية لعالمه[2]. فهي مشروع تغيير فكري وهدم وبناء للذّهنية العربية. وحرص الشاعر على أن يقدم "هوامش"، وهي لعبة نصية يتحول فيها الهامشي إلى مركزي في المتن الشعري، فالعنوان "هوامش" علامة نصية مفارقة.

وكان الشاعر يورد مسلسل القتل، على لسان الراوي، في الهامش الأيمن ويضئ بعض المعلومات في الهامش الأيسر، إلا أنّ "هوامش" هي نوافذ على مجموعة من الشعراء ويمكننا متابعتها من الصفحة 37 إلى الصفحة 47. في البدء (ص37) أورد عنوان "هوامش" داخل مستطيل تعوّد أن يسجل فيه المتن الشعري، وفيه قصيدة "المتنفّس" يعلن فيها الشاعر تفيُّؤه بأسلاف أخيار هم الشعراء، يقول:

أَتفيّأُ- أخرجُ من هذه الذاكرة / من مداراتِها، و دواليبها الدّائرة، / أتفيّأ أسلافيَ الآخرينْ / ألّذين يضيئون أعلى و أبعدَ / من ظُلمةِ القتلِ، و من حَمأةِ / القاتِلينْ.[3].

يُموقع الشاعر حدود استراحته في جغرافية مغايرة لحدود القتل، تتحدد في أسلاف يضيئون التاريخ، ويتبع هذه الصفحة بـــI حوار،II حوار،III حوار ثم يعنْون قصائده بـــ تميم بن مقبل، ثم لبيد ثمّ الشنفرى ثم عروة بن الورد، ثم طرفة ثم امرئ القيس ثم أبي محجن الثقفي، ولكلّ شاعر مساحة نصّية واحدة.

---

[1]– يراجع: خالد آغة القلعة، السيرة المفتوحة للنصوص المغلقة، الجزء الاول، ص77.

[2]– يراجع: عادل ظاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا 2000، ص313.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص37.

ويعود إلى "هوامش" من الصفحة 83 إلى الصفحة 93. ويورد في البداية عنوان "هوامش" في مستطيل المتن الشعري لكنه هذه المرة يتحدّث من خلال صفحة بيضاء ثم تأتي القصائد بالعناوين الآتية: تأبّط شرّا، عمرو بن براقة الهمذاني، سحيم عبد بني الحسحاس، أبو دؤاد الإيادي، المهلهل التغلبي، النابغة الذبياني، عبد يغوث الحارثي عنترة، عبيد بن الأبرص الأسدي، ودويد بن زيد الحميري.

ومن الصفحة 125 إلى الصفحة 135، يسجل – كعادته– عنوان "هوامش" في مستطيل أبيض، ويأخذ مساحة النّص ثم يورد عبد الله بن عجلان النهدي والمنخّل اليشكري والأعشى الكبير وعمرو بن قميئة والأفوة الأودي ومالك بن نويرة وقيس بن الخطيم، وعدي بن زيد العبادي و المرقش الأكبر والحطيئة.

ويعود فيما بعد إلى "هوامش" من الصفحة 171 إلى الصفحة 181. وفي البدء يورد العنوان كالمعتاد "هوامش" في مستطيل أبيض، ثم تأتي قائمة الشعراء وبعض الشخصيات: لقيط بن يعمر الإيادي، بشر بن أبي خازم الأسدي، الأخنس بن شهاب التغلبي وعوف بن الأحوص والسموأل والمتلمس والمرقش الأصغر وحاتم الطائي والحارث بن حلزة اليشكري والأسودالنهشلي. ويعود مرة أخرى إلى "هوامش" من الصفحة 123إلى الصفحة 223، وبعد صفحة عنوان الهوامش تأتي الأسماء الآتية: طويس، والوليد بن يزيد وجميل بثينة وقيس المجنون وعمر بن أبي ربيعة والأخطل وعبيد بن أيوب العنبري والأحيمر السعدي والعرجي وذو الرمة، ويورد للمرة الأخيرة "هوامش" من الصفحة 257 إلى الصفحة 258، وبعد الصفحة البيضاء للعنوان تأتي الأسماء الآتية: وضاح اليمن ويزيد بن الطثرية وأعشى همذان وتوبة بن الحمير وقيس بن ذريح وأبو دهبل الجمحي، ويزيد بن مفرغ الحميري و عروة بن حزام وكثير عزة والفرزدق.

ويخرج الشاعر إلى "هوامش"– عبر كامل الكتاب– ست مرات، وفي كل مرة يقدم عشر مساحات نصية وكل مساحة تقدم شاعرا ويدخل إليه الشاعر من الزّاوية التّي يريدها.

وتنوعت الأسماء بين مشاهير ومغمورين، وكأن الشاعر يورد لنا فهرس الأعلام، ولكن ليس بهدف التعريف بهم، وإنما ليضيء رؤية يريدها، ويعود إلى الذاكرة

التراثية الأدبية عبر بوابات متنوعة في "هوامش"، منها بوابة قتل الشعراء لأسباب مختلفة منها القتل بسبب التغزل، ومنهم: سحيم عبد بني الحسحاس الذي قتل حرقا لأنه تغزل كثيرا، والعرجي الذي قتله محمد بن هشام المخزومي لأنه تغزل بأمه وزوجته ووضاح اليمن الذي دفنه الوليد بن عبد الملك حيا في بئر لأنه تغزل بزوجه فاطمة وقيل أيضا لأنه تغزل بزوجة الوليد، وبات يبادلها العشق ومرة عندما كان يزورها أتى الوليد عارفا بالأمر فخبأته في صندوق أخذه الوليد فدفنه في حديقة داره.

وتتمثل البوابة الأخرى في قتل الشعراء بسبب شرب الخمرة، ومن هؤلاء أبو محجن الثقفي الذي اختار الشرب إلى درجة أنه يريد الموت ويدفن بجوار الكرمة. ومقتل عبد يغوث الحارثي الذي أُسر واختار أن يموت وهو يشرب الخمرة، فقطع عرقه الأكحل فنزف حتى مات، يقول فيه:

مُتَّ نَزْفا، أسِيرا (و شعركَ نزْفٌ من وريدِ / التّمرُّدِ) والخمْرُ مسكوبةٌ فضاءً مِلْءَ وجْهِك، / في راحَتَيْكَ، تُرى- كيف جئْتَ بهذا الضّياءِ / الذي لا انطِفاءَ لأهدابه؟ كيف سَلْسَلْتَهُ، / و نسجْتَ لنا منه ثوبا لم يزلْ يتلألأُ- يلبَسُ / أشواقَنا، و مقاماتِنا والرَّحيلَ- / يَخُطُّ المطافْ / لدقائقِ دَلَّيتَها كالعناقيد في قُبّة الدَّهْرِ؟ / لكن، أيْن من يعرفُ الكرْمَةَ الجاهليّةَ، / و السّرَ / في نُسغها و القَطَافْ؟[1] .

يحتفي الشاعر بتمرد عبد يغوث الحارثي، ويجعل من شربه الخمرة بطولة، لأن التمرد يمثل خروجا عن الواقع المتردّي. وهو بهذا يمس الثوابت فيجعل من تحريم الخمرة مشكلا، فالخمرة التي هي موبقة شرعا حَوَّلها الشاعر إلى رمز للتمرد، وكثيرا ما يغفل أسباب التمرد ويحتفي به: "شعرك نزف من وريد التمرد"، وفي استفهامه:

"أين من يعرف الكرمة الجاهلية / و السر/ في نسغها و القطاف؟"

فهو يعطي أبعادا لشرب الخمرة ويُحوّله إلى سرّ. كما قدم لنا شعراء قتلوا لأنهم يمثلون المعارضة السياسية، كعبيد بن الأبرص الشاعر الذي عاش ومات فقيرا، ولما سُجن طلب منه النعمان بن المنذر أن يمدحه ليعفو عنه أو يقتله فاختار القتل، فسقاه النعمان

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص90.

خمرا، ثم قطع له عرقه الأكحل فنزف حتى مات. وهذا الشاعر يمثل الفقر الرافض للرّضوخ والذّل، يقول فيه:

أُتراكَ الكلامُ الذي قلتَهُ، أم تراك الكلامُ / الذي شئتَه و تمنّعتَ عن قوله، أو مُنِعت؟ / إذن، أينَ أَلْقاكَ؟ / في النُّطق، أم خَلْفَ صمتِكَ؟ يا أيها السّيدُ / الأميرُ على الفقر، يا أيها المتوغِّل في رفْضِهِ / والشّروقُ دُمُ لغُرُوبِك، مَنْ أنتَ؟ / وَجْهُكَ في حَيرَةٍ، / و أنا مِثلَ وجْهكَ، في حَيرةٍ[1].

ويتحول الشاعر عبيد بن الأبرص – في هذا النص– إلى رمز، عندما يتمثل من خلال الكلام المقال والكلام الممنوع، ويأتي من خلال النطق والصمت، فهو "رمز" للرفض الذي يأتي بالشروق. ويبدو أنّ الشاعر ينتقي من التاريخ ما يحبّ من رجاله Iويختار الذين هم أهل للثناء، بالخصوص الثّوار الذين يكنّ لهم كلّ التقديس، فهم على خلاف مع التاريخ، فعارضوا قناعاته، كما ثاروا ضدّ السلطة، وعمدوا إلى تغيير مجرى حركيّة التاريخ.[2].

ويستمر الشاعر في عرض قائمة الشعراء المقتولين في"هوامش"، ومنهم أيضا الشاعر طرفة الذي قُتِل وهو في ريعان الشباب، فقطعت يداه ورجلاه، ثم دفن حيا. والشاعر أعشى همذان الذي قتله الحجّاج بسبب العصيان، والشاعر يزيد بن مفرّغ الحميري الذي مات مسجونا وكان يكتب شعره على جدران السجن ويدخل إليه من خلال معاناته، يقول فيه:

ليلٌ ونهارٌ: / فِعْلان– الأوّلُ مَلِكٌ / والثاني ملكٌ، / ويزيدٌ بينهما / لفظٌ مجرورٌ[3]

يتحول "الليل والنهار" إلى سيّدين، ويتحول الشاعر إلى عبد يجرّ بين الليل والنهار، إنها معاناة شاعر مسجون.

كما يقف الشاعر عند المنخّل اليشكري الذي مات ولم يعرف كيف مات ولا أين حيث اتّهمه النعمان بن المنذر بزوجته المتجرّدة، فقيل إنه أغرقه أو دفنه حيّا أو أخفاه فأصبح يُضرب به المثل في الذي خفي خبر مماته وسببه.

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص92.

[2]– يراجع: إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف: الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص221.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص264.

ويمكننا متابعة الشاعر وهو داخل إلى مجموعة من الشعراء، وكل واحِدٍ من أي زاوية دخل إليه. تناول تميم بن مقبل (ص41 من "الكتاب") من زاوية حنينه إلى الجاهلية بعد إسلامه واغترابه داخل الإسلام. وتناول الشنفرى (ص43) و دخل إليه من زاوية مساعدته للجائعين، ويمثل حلما من أحلام الصعاليك. كما تناول عروة بن الورد (ص44) محتفيا باتساع آفاق دروبه وكيف يشعل نيران الصعلكة خدمةً للفقراء، ودخل إلى الشاعر امرئ القيس (ص46) من زاوية حبه الحرية والانطلاق وحريته في قول الشعر دون حدود.

ثم احتفى بالشاعر تأبط شرا (ص84) من خلال تمرده وغضبه الدائم. ودخل إلى عمرو بن براقة الهمذاني شاعر الترحال الدائم والمغامرة، ووقف عند أبي دؤاد الإيادي (ص87) من خلال بيت له يقول فيه: "ربّ ثور رأيت في جحر نملٍ"، قرأ الشاعر هذا البيت من خلال قصيدة كتبها في هذا الشاعر: و"قطاة تحمل الأثقالا". ثم احتفى بالمعصية من خلال الشاعر المهلهل التغلبي (ص88) الذي لقب بزير النساء دخل إليه باحثا عن الحرية والانطلاق في عالم المعصية. وتناول النابغة الذبياني (ص89) من زاوية أنه يمثل الحكم في سوق عكاظ، فيدعوه ليرى القحط الثقافي الذي يحياه زمننا اليباب، ورمز إليه بـــ "الليل"، ثم احتفى بشعر الفروسية والغزل من خلال الشاعر عنترة (ص91) ويضمن قصيدته بعبارة له.

ثم دخل إلى الشاعر دويد بن زيد الحميري (ص93) من خلال وصيته لأبنائه وهو يحتضر:"أوصيكم بالناس شرّا" وقال أيضا : "اليوم يبنى لدويْد بيته". ثم احتفى بجمال العشق من خلال الشاعر الذي مات عشقا عبد الله بن عجلان النهدي (ص126) ثم تناول الشاعر الأعشى الكبير (ص128) من زاوية معلقته التي مطلعها "ودّع هريرة إن الرّكب مرتحِل"، و يضمّن أدونيس قصيدته بشطر للأعشى يقول فيه: ويلي عليك وويلي منك، يا رجلُ. ثم دخل إلى عمرو بن قميئة (ص129) محتفيا من خلاله بأنه رفيق امرئ القيس، ومات في الطريق فيتحول إلى رمز لشعر المنفى والضياع.

ثم دخل إلى الشاعر الأفوه الأودي (ص130) من خلال قوله: وحياة المرء ثوبٌ مستعارٌ. وبعده احتفى بالرفض من خلال الشاعر مالك بن نويرة الذي ارتدّ عن الإسلام فقتل، فلقد قرأ أدونيس في ردته رفضا إيجابيا.

ودخل على كاتب الدواوين عدي بن زيد العبادي (ص 133) من زاوية أنه العربي الأول الذي كتب بالعربية في ديوان كسرى، وقتله النعمان بن المنذر، فتغنى من خلاله بالكتابة العربية، ثم تناول الشاعر المرقش الأكبر (ص134) محتفيا من خلاله بالبحث عن الحقيقة، حيث اشتهر بحبّه لابنة عمّه أسماء التي زوّجها والدها في غياب المرقش، فلمّا عاد أخبروه أنها ماتت، وكان إخوته قد ذبحوا كبشا ودفنوه وادّعوا أنّ ذاك القبر لأسماء، فأصبح الشاعر يتردد عليه وبعدها عرف أنه قبر كبش، فظلّ يبحث عن أسماء حتى وجدها ولمّا رآها مات، ثم دخل إلى الحطيئة (ص135) من خلال فقره واشتهاره بالهجاء.

وتناول الشاعر لقيط بن يعمر الإيادي (ص172) من زاوية إبائه، الذي دفع لسانَه ثمنا حينما كتب رسالة إلى قومه بأن كسري قصد الهجوم عليهم، فوقعت الرسالة في يد كسرى فقطع لسانه، يقول فيه:

أفزَعْتَ ايّادا، لكنْ / لم يترَدّدْ كسَرى في قطع لسانكْ / هل كنت أَسيرَ وفاءٍ، / أم كنت أسير بيانكْ؟ / قل لإيّادٍ: شِعْري صار الآن، لساني، / قل لِلشّعرِ: احضُنّي / سوّيْتُكَ قَبْرا / و تّخْذْتُك أَهْلاً [1]

فقد الشاعر لسانه، لكنّه ملك شِعرا فعوضه عن لسانه وعن وجوده، فالشعر هو كلّ شيء، ثم دخل إلى الشاعر المحتفي بالموت بشر بن أبي خازم الأسدي (ص173) الذي كان فارسا و مات في إحدى الغارات، وتغنّى بالموت كثيرا قبل مماته، وأدونيس تبنى احتفاءه بالموت.

وبعده تناول الشاعر الأخنس بن شهاب التغلبي (ص174) من زاوية أنه شاعر يصاحب الغواة، فاحتفى من خلاله بالغواية، حيث كان يملك فرسا اسمه العصا، فسمي بفارس العصا وكان يصاحب الغواة، ثم احتفى بشاعر المغامرة عوف بن الأحوص (ص175) الذي جاب الصحاري، وبعدها دخل إلى رجل الوفاء السموأل، ووقف عند بيته القائل:

يقرّب حب الموت آجالنا لنا وتـكـرهـه آجالـهـم فـتـطـول

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص172.

ويستغرب الشاعر فيه كيف أنه رجل الوفاء و يستحب الموت، ثم تناول الشاعر المتلمّس (ص177) محتفيا من خلاله بالترحال وقرض الشعر، ثم احتفى بالحب من خلال المرقش الأصغر (ص178)، الذي اشتهر بحبه لفاطمة بنت المنذر وبجماله وبعده احتفى بالكرم من خلال رجل الكرم حاتم الطائي (ص179)، والذي قال:

((*أوقد، فإن الليل ليلٌ قَرٌ / عسى يرى نارَك من يمرّ / إن جلبتْ ضيفا، فأنت حرٌّ*))

ثم دخل إلى الشاعر الحارث بن حلزة اليشكري (ص180)، من خلال بيته:

لا يقيم العزيز بالبلد السّهل ولا يــنفع الــذليــلَ النجــاء.

ثم إحتفى مرة أخرى بالحرية والانطلاق من خلال الشاعر الأسود النهشلي، الذي كان ينادم النعمان بن المنذر حتى كره، فيقول فيه أدونيس متقمّصا شخصيته:

نادمتُ نعمانَ: يسْقيني، ويسألُني، / ويستضيءُ، ويستْقصِي، ويَقْتَبِسُ / هل المليكُ يرى في كأسِهِ قلقي- / كأنّني موثقٌ يلهو به الحرسُ؟ / بي شهْوةٌ لقفارٍ لا يجاورُها / غيرُ القفارِ-أغنّيها، وأَمْحضُها / حبّي: أطوفُ بها / أحْيا غريبا كذئبٍ، لا مقرّ لهُ / " ولا رعيةَ إلاّ الطّوفُ والعَسَسُ"[1]

يختار الأسود النهشلي القفار والعيش غريبا في فضاء الحرية، على أن يظلّ ينادم الملك وهو يحس بالعبودية (موثق)، ومن خلال هذا النّموذج ينطق أدونيس بلغة التمرد على الحكام وعدم الولاء لهم.

ثمّ دخل إلى عالم المغنيين من خلال الموسيقي "طويس" (ص214)، الذي هو أوّل من غنىّ، ثم عاد إلى الاحتفاء بالحب والعشق من خلال الشاعر جميل (ص216) الذي يرى صورة بثينة في كل شيء في الطبيعة. ويواصل هذا الاحتفاء بدخوله على قيس المجنون ولكن هذه المرة يحتفي من خلاله بالحب، ويحاسبه على البكاء، فيقول له:

---

[1]- أدونيس، الكتابI ، ص181.

فبحقّ السماء، / لم، يا قيس هذا البكاءْ؟[1]

ويحتفي الشاعر بالحب، لكنه يدين البكاء، ثم دخل إلى الشاعر عمر بن أبي ربيعة (ص218) يخاطب فيه تغزله بالمرأة، ويبحث عنده عن المرأة الوطن، ثم دخل إلى الشاعر الأخطل (ص219) الذي قال لشاعرٍ مرّة: لو نبحَتِ الخمرة في جوفك لكنتَ أشعر الناس، فأعطى له الشاعر أبعادا في حبه الخمرة، فمن خمرة الحياة إلى خمرة الإله، يضفي الطابع الصوفي على الخمرة. ثم أورد لنا عبيد بن أيوب العنبري (ص220) هذا الرجل الذي اختارَ العيش في البراري وحيدا يستأنس بالحيوانات نافرا من الناس، ثم دخل على الصيّاد الأحيمر السّعدي (ص221) الذي تحاورت بشأنه الظباء – بطريقة رمزية– أهو صديق لها أم عدوّ، ويطالبه الشاعر أن يوجه سهامه إلى صدور أخرى. ثم عاد إلى الاحتفاء بالحب من خلال الشاعر ذي الرّمة (ص223) الذي تغزل بمية، ومن خلال توبة بن الحمّير (ص261) الذي تغزّل بليلى و أُهدِر دمه ثم أورد لنا الشاعر قيس بن ذريح الذي أحبّ لبنى وتزوجها إلاّ أنّها لم تنجب له فأجبره والده على طلاقها، فأصيب بعد فراقها بالجنون. فيقول أدونيس على لسانه:

بعد أن قالت الشمس: أعطيتُ لبنى سماتِ / النجوم، و أحوالها / لم أزل أتفرّس فيها، أتقرّى تقاطيعها / وأسائل إزميل حبّي: / كيف أنحتُ تمثالَها؟[2]

ويواصل احتفاءه بالحب من خلال أبو دهبل الجمحي (ص263)، الذي كان جميلا يرسل شَعره على منكبيه يهيم باحثا عن إغواء الحب له، ثم دخل على الشاعر عروة بن حزام (ص265) الذي أحب ابنة عمه، لكنها تزوجت غيره بدون إرادتها فقيل إنه مات حزنا عليها، ثم عاد إلى الاحتفاء بالحب، من خلال الشاعر كثير عزة (ص266)، الذي قال معظم شعره في عزة، دخل إليه الشاعر ليبين رفض الواقع المر لهذا الإحساس النبيل، ويقول من خلال لغة الحبّ المفقوعة:

لغة الحب مجروحة / و زمان المحبين جرحٌ

---

[1]– أدونيس، الكتابI ، ص217.

[2]– المصدر نفسه، ص262.

ثم تناول الفرزدق (ص267) من خلال اعتزازه بالقبائل التي ينتمي إليها، فيعلن له الشاعر أن الكلمات أيضا قبائل.

وبهذا استطاع الشاعر– من خلال "هوامش"– أن ينحرف بنصوصه، ويدخل في جوهر الشخصيات التاريخية، وحسب رؤيته وقناعاته الفكرية وفي مقدمتها الشعراء عبر العصر الجاهلي والأموي والعباسي. ويمكننا أن نعتبر هذه النصوص مستقلة عن "الكتاب" إذا قرأناها بعيدا عنه، إلاّ أنّها جزء من ذاكرة هذه الأمة، وتوضح فتزداد معرفةً بعمق الجراح العربية. وبهذا يمكننا ((النظر إلى التاريخ باكتساح تراثه وأصواته المتعددة، وتأمّل المفعول فيه والسائد، والتّوغل في صمته والحفر في المنسيّ منه...)).[1]

وعندما عاد الشاعرإلى التاريخ في "الكتاب" لم يعد إليه باعتباره وقائع يسردها وفق زمنيتها، بل عاد إليه باعتباره الميراث الثقافي والفكري، يعكس رؤية معينة إلى الحياة والكون وإلى الفن، وعمل بمنطق الانتقاء لما يخدم رؤاه، فلقد قدم كلاما عن التاريخ المؤول وفق زوايا فكره. ويحاول الشاعر أن يختصر رؤيته، وهو يقرأ النص الشعري العربي حقا ((وهو ما يدخل إليه قارئه فيرى، فيما يقرأ، أن كل شيء يتبعثر مفتتًا: أشياء الماضي و الحاضر. أشياء الذاكرة والتاريخ أشياء الفكر وأشياء العمل (...) ويشعر كأنه يسمع، فيما يقرأ، نداء يقول له: ادخل في تاريخك، تجوّل فيه. حدّق في ما تراه إلمسْه. إلمس غربه وشرقه....))[2] فلقد حوّر التّاريخ أدبيا، فنقل الوقائع إلى المتخيّل، وطوّع الحوادث وفق الفنّ الكتابي.

---

[1]– عبد السلام بنعبد العالي، التراث والاختلاف، المركز الثقافي العربي، دار التنوير، ب ط، المغرب، 1985 ص16.

[2]– أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص161.

رابعا- الأسطورة

لقد عمد أدونيس إلى التّجديد الدّائم في بنية القصيدة العربية، ولجأ إلى ممكنات بنائية كثيرة، داخل نصوصه، وفي مسعاه ليؤسس للكتابة، اختبر أدوات بنائية أخرى وحاول أن يستفيد من مرجعيّات كثيرة منها الأسطورة[1]، يقول:

إنْ تجيءْ مرّةً، و سرير اللّهبْ / في انتظارك، لا تبتئسْ / الأساطير في بدْئها بعْدُ / والشّعر يبتكِر المنْقلبْ[2]

يحدد الشاعر- داخل مقطوعته- كيف أن الأساطير نبع لا ينضب بقوله " الأساطير في بدْئها " ويوظف أفعالا مضارعة " تجيء، تبتئس، يبتكر...." ليقدم دوام فاعليتها، وكيف

---

[1]-" الأسطورة": لقد عرفها العديد من الباحثين:

- يراجع: خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط3، لبنان أفريل 1986. ص8-16. حيث يورد مدخلا: الأسطورة تعريفا ومنهجا.

و من بين ما ورد: "الأسطورة تعريفا، هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد." ص8

- و يقول صموئيل هنري هووك في كتابه: منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 1983، ص9: "الأسطورة نتاج المخيلة الإنسانية، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما..."

- و يقول أحمد كمال زكي في كتابه: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، ط2، بيروت، 1979 ص43-59: "الأساطير في الواقع علم قديم....الأسطورة على هذا النحو ضرب من الفلسفة....وتبدو الأسطورة من هنا حركة حضارية مؤكدة ومتصلة الحلقات... إن الأسطورة عادة ثمرة جهود الانسان في فهم طبيعة الكون وفي تسمية ظواهره وتحديد أماكنه.."

- و يراجع: كلود ليفي شتراوس في كتابه: الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 1985، ص7. "إنّ الانسان يبلغ مرحلة التفكير بالأساطير دونما معرفة بها..." ويحاول أن يحدد الأسطورة من خلال مقارنتها بالعلم "لقاء الأسطورة بالعلم" ص9 ومقارنتها بالموسيقى. "الأسطورة والموسيقى" ص41.

- رولان بارث، الأسطورة اليوم، مجلة بيت الحكمة ملف خاص برولان بارث سيميائيا- العدد7، السنة الثانية، فبراير 1988، المغرب فيقول في: ص50:((الأسطورة نسق من أنساق التواصل....إنها صيغة دلالية...)) ثم يقول في ص52 ((الأسطورة باعتبارها نسقا سيميائيا)) وفي ص 55 يقول ((إلاّ أن الأسطورة نسق خاص في كونه ينبني انطلاقا من سلسلة سميائية موجودة قبله: إنه نسق سميائي من الدرجة الثانية...)) في ص56 يقول: ((يوجد ضمن الأسطورة نسقان سميائيان، أحدهما منحرف بالنسبة إلى الآخر: فثمة نسق لساني، أي اللسان ... وسأسميه اللغة- الموضوع لانها اللغة التي تمسك بها الأسطورة قصد بناء نسقها الخاص بها . والأسطورة نفسها التي سأسميها الورا لغة لأنها لسان ثان يتكلم ضمنه عن اللسان الأوّل...))

[2]- أدونيس الكتاب III، ص119.

أنها تدفع بالشعر إلى التّحول، بقوله: " الشّعر يبتكِر المنْقلبْ "، ثم إن فاعليّة الأساطير هي التي تجلب الشعر، فيتحرّك بها وفق إبداعية ليبتكر المنقلب، ويقول أيضا:

لا تزال أساطيرُنا / مثلما كتبْتها الطّبيعة مجْروحةً / و أنا لست إلّا دمًا / يتقطّر منها[1]

ما يزال الشاعر يتحدث عن عدم نفاذ الأساطير "لا تزال...مثلما" فهي متجددة ودائمة، لأنها تتقطر بشرا، يقول: " أنا لست إلاّ دما يتقطر منها" و تَتجلى داخل هذا التجدد مرجعية الأساطير الدائمة، لأنها تمثل الطفولة الفكرية البشرية، إلا أنها نقطة الانطلاق نحو المستقبلية والتحولات، فيقول: ((صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، ولا تنفي الماضي بإطلاق: طرق تحتضن على العكس، ماضيا ما- الأسطورة، الصوفية، العناصر السحرية واللاعقلانية الأقاليم الغامضة في الذات، وذلك من أجل أن أبتعد عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعا إلى الكشف عن حقائق أسمى إنسانيا، وأعمق من حقائق العلم))[2] ويقدم لنا من خلال هذا الرأي، أسباب عودته إلى الأساطير، التي هي سحريّة ومتفتّحة دلاليّا[3] وهي أيضا ((إسم متفتح متكشف باتجاه المعنى و الفكرة، إسم معطى كلوحة جوهر معنوية متباينة الأعماق، لوحة متأملة، مع مصائرها في الوجود الآخر..))[4] .

كما أنّها عوالم تتجاوز الزمان والمكان، وهي تتناول الانسان بوجوده ومصيره فتنطلق منها طاقات الكون غير المنقطعة، والتي تمت بصلة إلى مختلف تجليات الحضارة الكونية والإنسانية. وعندما يعود إليها أدونيس، فهو يسعى إلى إيجاد نقاط انطلاق جديدة، تمنح الشعر إمكانات نزعة إنسانية جديدة، ويرى فيها هذه الطاقة التّي تتجاوز الزّمان، وتمنحه تعميق الشعور بالتّواصل والاتّحاد مع البشر، ومن خلالها وفي

---

[1]- أدونيس الكتاب، III ، ص27

[2]- أدونيس، المحيط الأسود، ص 52.

[3]- ألكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ترجمة: منذر حلوم، دار الحوار، ط1، اللاذقية، 2005، ص301.

[4]- المرجع نفسه، ص316.

استخدامها ما يمكنه من السّفر في الخيالات الأولى للفكر البشري، والدّوافع الأولى لإبداعات الطفولة البشرية[1].

فلقد انشغل أدونيس كثيرا باكتشاف المعنى الإنساني، وجعل الإنسان في مركزية فكره، فيتمركز قبل الدين، كما سبق أن رأينا في التّصوف. ويموقع الإنسان قبل المقومات الجماعية. وكثيرا ما ركز الحداثيون[2] على البعد الإنساني لأفكارهم و((ركزت "شعر" [*] على البعد الحضاري، ذي النزعة الإنسانية في الشعر ووجدت في الرموز الأسطورية تعبيرا عن هذا البعد، بما تحتوي عليه من تجارب إنسانية))[3] وظلّ أدونيس باحثا عن وضع الإنسان في مركزية الفكر، وكانت هواجسه الرؤيوية دائمة السؤال عن كينونة هذا المركزي "الانسان"، وكثيرا ما كان يطرح السؤال: ((لماذا تبدو أيها العربي، على العكس،وسيلة لكل شيء؟ ولما كل شيء في بلادك، أكثر أهمية من الانسان؟...))[4].

ويلغي في بحثه عن الانسان كل الحدود الجغرافية، كما يلغي بطاقات الهوية وهو مشبع بالكونية في ظل الإنسانية، ويسعى في كتاباته إلى التواصل بين الشرق والغرب حيث يبني فكرا مشتركا يخدم الإنسانية جمعاء، ويمثّل علاقة الحوار والتكامل والتعامل بين الشرق والغرب بعلاقة الضوء بالظل، فلا أحد يستطيع الاستغناء عن الآخر، فتمنح للإنسان بعده الكوني الخلاّق، وللعالم جوهره الأكثر عمقا وخصبا وإنسانية، وهذا ما يثري الهوية المغلقة، فيحوّلها إلى هويّة متحركة[5]. ويعيد النظر– بهذه الأفكار– في بعض المفاهيم الأساسية في الوجود، كمفهوم الهوية. وتعمد الأساطير إلى خرق الحدود الجغرافية، وإلى البحث عن الإنسان كوجود و كمطلق، وعندما يستند الشعر إليها يكون قد استند إلى المتعدد والمتغير في الإنسان الجوهري "الذات الفاعلة

---

[1]– أدونيس، المحيط الأسود، ص53.

[2]– الحداثيون بالخصوص أعضاء مجلة "شعر" التي انخرط فيها أدونيس.

[*]– مجلة "شعر" التي ينتمي إليها أدونيس قبل أن يؤسس "مواقف"

[3]– حسن مخافي، القصيدة الرؤيا دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب، يونيو، 2003، ص120.

[4]– أدونيس، النظام والكلام، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993، ص106.

[5]– يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص342.

المنتصرة للإنسان"، فيتآلف الواقعي والأسطوري، ليكتبا ((هوية الحضور الإنساني فيما يتجاوز الإنتمائيات المحدودة الجغرافية والقومية و الثقافية...))[1]، وتذهب الرؤية الإنسانية، عند أدونيس، بعيدا في مركزيّتها، إلى ان تزيل الحدود داخل العداوة الدينية والعداوة السياسية، وتسعى إلى لقاء ما لا يلتقي، كمحاولة ربطه بين الثقافة العربية والثقافة اليهودية.[2]

وفي توظيفه للأساطير، لا يراعي الانتماء، والمقومات، فيستخدم اليونانية كما يستخدم الأساطير المصرية، والأساطير البابلية... الخ، ومن بين الأسباب الأخرى التي جعلته يلجأ إليها، رغبته الدائمة في تجاوز التعبيرية، في نقل المعاناة التي يعيشها الإنسان المعاصر[3]، ورفضه الالتزام، بمفهومه الإيديولوجي، الذي يجعل الشعر موقفا سياسيا، ينقل ردود أفعال المواجهات السياسية. فتحقق له الأساطير الربط بين المصائب الأزلية للإنسان ورهانات الإنسان المعاصر. وبهذا تتحول الهموم الفردية الجماعية إلى هموم كونية، فيعمد الشاعر إلى تجاوز الواقع، فلا ينقله بحرفيته، ويعمل على ((تخليص الشعر العربي من الحسية (...) لأنّ الوصف الحسّي الخارجي هو مجرد نقل للأشياء كما تبدو في ظواهرها (...) والرمز الأسطوري يعبّر عن حقيقة مطلقة))[4]. ثم إن الأسطورة، تتميز بخصائص تجذب إليها الشعر، منها كثافة الوحدات السردية التي تصف العالم الأسطوري، حيث تعتمدعلى الاقتصاد اللغوي الذي يعطي التكاثر الدلالي فيحيل الملفوظ الواحد قارئه إلى ما لا نهاية له من العلاقات، وهذه الوحدات هي التي تغني المعنى في الأسطورة، وتعمد إلى إثارة خيال القارئ في حرية، بحيث تكون عنده إمكانات كثيرة في القراءة، كأن يطلق العنان لخياله في أبعد نقطة، أو يحاول أن يقرأ ما بين السطور، أو يعتمد القراءة الحرفية للشيء كما هو.

إلى جانب أن الأسطورة تجعل القارئ يعتقد أن الاهتمام منصب على المعنى أكثر، خاصة وأن القاص يولي اهتمامه، لجزئيات الشخصيات بالتساوي، فيصف

---

[1]– يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص356.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص366–367.

[3]– يراجع: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص121.

[4]– حسن مخافي، القصيدة الرؤيا ص119.

ويعتني بالتفاصيل. كما أن الأماكن و الشخصيات، تفقد خصوصيتها داخل الأسطورة فأي اسم يمكن أن يستبدل مع الاحتفاظ بالمواقف والأدوار، ويكون التركيز على النوع الإنساني أكثر من الشخصية.[1]

ومن الخصائص الأخرى للأسطورة أنّ ((المؤلف في هذه النصوص لا يقول نفسه وإنما يقول "الجماعة"، فاسمه وهويته ذائبان فيها، ويقوم "التأليف" على قاعدة رؤيوية، يمتزج فيها الدين بالفكر، والفكر بالفن والحس الفلسفي بالحس الجمالي، ويمكن القول، تبعا لذلك، إنّ التّأليف يصدر عن رؤية تكوينية للعالم. و "الجماعة" كلّها هي "الكاتبة"...)).[2]

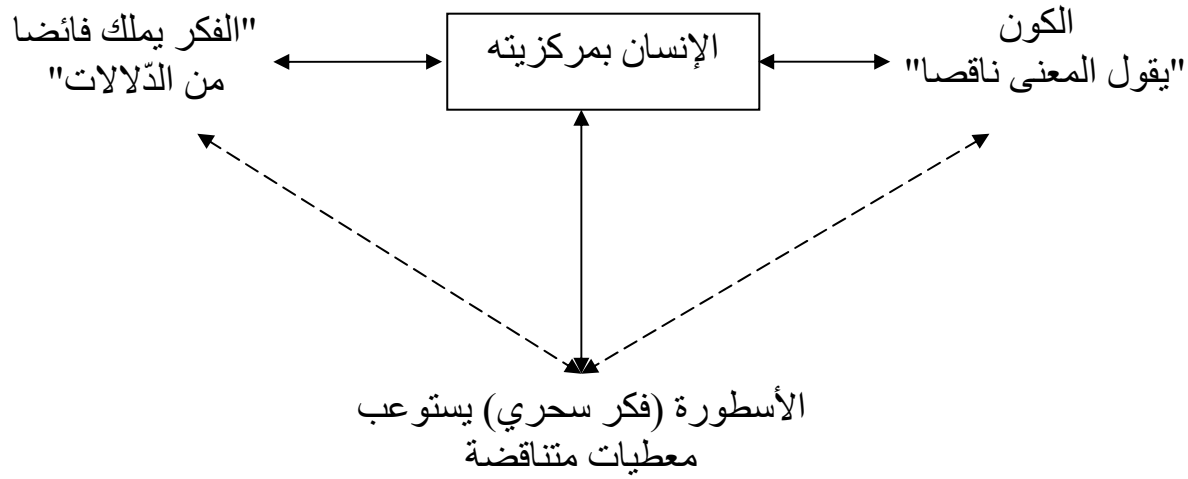
فالأسطورة تكتب الكون، وتعيره لكل كتابة عبر عصور مختلفة، كما أنها تنطوي على عالم سحري، يجد الإنسان من خلاله، توازنا في أشياء متناقضة، خلخلت انسجامه، بين الموجود بالفعل و الموجود في الفكر الخاص، ثمّ إنّ الكون لا يوفّر للإنسان ما يحتاجه من معنى، في حين أنّ الفكر غنيّ بالدّلالات، فهو يملك فائض المعنى. ولما توزّع الإنسان بين هذين النظامين المرجعيين "الكون والفكر"، نظام الدّال ونظام المدلول، وعليه أن يبحث في الفكر السّحري الذي سيمنحه نظاما مرجعيّا جديدا.[3] بذلك يتحقّق الخلاص الفكري، الذي يمنح لمستوعب الأسطورة تركيب مجموعة من المعطيات، التي اعتقد فيها التناقض، وتصبح الأسطورة بذلك، مصدرا للأجوبة، لطرح أسئلة أخرى جديدة كما في هذه الترسيمة:

---

[1]– يراجع: قاسم المقداد، هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السؤال للطباعة والنشر ط1 دمشق، 1984، ص83-84-85.

[2]– قاسم الشواف، ديوان الأساطير سومر وآكاد وآشور، الكتاب الثالث، الحضارة والسلطة، قدم له وأشرف عليه أدونيس، دار الساقي، ط1، لبنان، 1999– حاشية المقدمة ص9.

[3]– يراجع: كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، ترجمة حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء 1995، ص 201.



ومن خلال هذه الترسيمة، لا بد لنا من العودة، إلى بعض خصائص الأسطورة التي تعمل على خلق الانسجام، بين الإنسان والكون، وهي خصائص ستقدم لنا أسباب عودة الشاعر إلى الأساطير، فإن الإنسان العربي مُمَوْقَع – حسب أدونيس– داخل أطر محدّدة، إطار "الدين" الذي يقول الحقيقة النهائية، من خلال القرآن الكريم، وإطار "الثبات" الذي هو نتيجة لهذا اليقين.

ولقد عمد، إلى البحث عن سبل، لتخليص هذا الفكر من ثوابته، فعلى المستوى النظري النقدي، قدّم البدائل، أمّا على المستوى الإبداعي الشعري، فلقد اقترح سبلا...منها توظيف الأسطورة، التي تحفزّ المبدع للتفكير الحرّ، ((لأنها ليست منُوطة بنمط من التفكير معين أو محدد زمنيا...))[1] كما أنها تحوي مرونة، تلائم كل العصور وكل الأفكار، ولأن فيها التفكير المركّب الذي يبني رموزًا إنسانية، تتجاوز الحدود بمختلف تشكلاتها (الجغرافية والدينية والفكرية الخ..). وتعمد مادة الأسطورة، إلى وعي بتوحيد الوجود بالمعنى، فتنتج رموزا متكاثرة لحقبات زمنية متباعدة فـــهي نتاج وحصيلة خبرات ومعارف كثيرة للبشرية.[2]

كما لا يمكننا أن نغفل منعطفا في حياة أدونيس، كان له الأثر البالغ في بعض تفكيره، كما فعّل فيه الاهتمام بالأسطورة، وهو انضمامه إلى الحزب القومي السوري

[1]– يراجع: أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، أساطير ورموز فلكلور في الفكر الإنساني المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس لبنان، 2006، ص31.

[2]– المرجع نفسه، ص27.

الاجتماعي[*] الذي قاده أنطون سعادة[**] مؤلف كتاب: الصراع الفكري في الأدب السوري ط1/1942، ط2/1948، حيث لخص مجمل أفكاره، وألحّ في هذا الكتاب على ضرورة العودة إلى الأساطير[1] وشرح مجموعة منها، كقصة أدونيس، ودانيال وبعل، وعانات الخ... و((يمكن أن يكون أدونيس وبعض الشعراء الآخرين قد استخدموا الأساطير في شعرهم استجابة لدعوة سعادة قبل أن يتعرفوا على شعر اليوت))[2] ونشير إلى أن بعض الباحثين المهتمين بالأسطورة في الشعر العربي الحديث، أغفلوا أهمية هذا الكتاب في بحث أسباب توظيف الأسطورة في الشعر العربي، أمثال أسعد رزوق في كتابه: الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء

---

[*]– الحزب القومي السوري الإجتماعي يقول بسوريا الكبرى القائمة على الإقليمية نقيضا للعرقية، ويقول بالقومية السورية وتوحيدها بدل القومية العربية، وهو حزب ينادي بايجاد الاستمرار بين سوريا الحضارة القديمة وسوريا التي تنشد القومي الاجتماعي الجديد.

وفي إنضمام أدونيس إلى هذا الحزب يراجع صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس ص37–45، ص53–54. فقد فصّل في لقائه بأنطون سعادة والتشبع بأفكاره من خلال العنوان: " انطون سعادة واللقاء السّاحر" يراجع: أدونيس، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993، ص 107.

و يراجع : شربل داغر، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة، أنطون سعادة وأدونيس، مجلة فصول (العدد الخاص بالأفق الأدونيسي)، ص145–172.

[**]– تراجع: الموسوعة السياسية، الجزء الأول، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت، 1979 من ص 364–365: ((أنطون سعادة (1914–1949) سياسي ومفكر لبناني، ومؤسس الحزب السوري القومي الاجتماعي كان والده الدكتور خليل سعادة طبيبا ومثقفا مناضلا ضد التعسف العثماني فاضطر كغيره من مثقفي جيله إلى مغادرة لبنان، بينما بقي ابنه انطون في لبنان طيلة سنوات الحرب، قبل أن يلتحق بوالده في البرازيل عام 1920 (...) أتقن سبع لغات أجنبية عاد إلى لبنان عام 1932، عمل مدرسا للغة الألمانية في جامعة بيروت الأمريكية، حيث بدأ نشاطه الفكري والسياسي. أسس عام 1932 الحزب السوري القومي، وناضل ضدّ الوجود الفرنسي في لبنان ممّا كلفه دخول السجن ثلاث مرات، ثم سافر مرة أخرى إلى البرازيل والأرجنتين (...) وأتهم بتدبير عصيان مسلّح في 1949، فلجأ إلى سورية، إلاّ أنّ حسني الزعيم سلّمه للسلطات اللبنانية التي نفذت فيه حكم الإعدام بعد محاكمة صورية سريعة.

تأثر بالفكر الإجتماعي الألماني (...) من أعماله: نشوء الأمم 1934، والصراع الفكري في الأدب السوري والمحاضرات العشر...))

[1]– يراجع: أنطون سعادة، الصراع الفكري في الأدب السوري 1940، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، د.ط، بيروت، آب 1978، ص61–65.

[2]– عاطف فضول، النظرية الشعرية عند اليوت وأدونيس، ترجمة: أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دب 2000، ص57.

التموزيون، حيث عالج تأثير اليوت، على مجموعة من الشعراء العرب- من بينهم أدونيس- الذين أخذوا عنه طريقته في توظيف الأسطورة. ولم يشر مطلقا إلى تأثر أدونيس بأنطون سعادة. إلى جانب كتاب جبرا ابراهيم جبرا: الحرية والطوفان، وكتاب خالدة سعيد: البحث عن الجذور، اللذين وجدا في المؤثرات الأجنبية، وبالتحديد الأرض الخراب لاليوت، سببا من أسباب ظهور الأسطورة في الشعر العربي. ونحن ندرك أنّ الخلفيات السياسية التي يستند إليها كتاب "الصراع الفكري في الأدب السوري" هي التي حالت دون الاهتمام به، كسبب من أسباب هجرة الأسطورة إلى القصيدة العربية. أما بعض الدراسات المعاصرة، فقد تنبهت إلى ذلك، منها على سبيل المثال، دراسة لشربل داغر: تواشجات الإيديولوجيا والحداثة، أنطون سعادة وأدونيس، في مجلة فصول العدد الخاص بالأفق الأدونيسي (1997). ودراسة لمحمد الجزائري: تخصيب النّص حيث يقول: ((كانت القصيدة التموزية أقرب إلى صلاة شعرية رؤيوية تستصرخ الانبعاث والقيامة، من خلال نموذج الفادي الذي يموت فردا ويبعث أمة... وهو الطرح الذي لخصه فكر أنطون سعادة...))[1]

ويمكننا أن نصنّف أسباب عودة أدونيس إلى الأساطير كالآتي:

- الأسباب الفلسفية التي من خلالها، تبنّى الكونية، والنزعة الإنسانية وهي أسباب ترتبط بقناعاته الفكرية الذّاتية.

- الأسباب الجمالية، التي تتجلى في الأسطورة بحدّ ذاتها، لما فيها من خصائص.

- الأسباب الإيديولوجية، التي ترتبط بقناعات أدونيس، المستوحاة من الحزب القومي السّوري الاجتماعي، وهي قناعات ذاتية مستوحاة من الجماعة التي أخلص لها بأفكاره وقناعاته.

ويلاحظ على هذه الأسباب أنّ بعضها يتناقض مع البعض الآخر، فالنزعة الإنسانية التي تقول بإلغاء الحدود الجغرافية، والاقتناع بمركزية الإنسان، بمعزل عن القيود (الإيديولوجية والسياسية والفكرية الخ...) تتعارض والأسباب الإيديولوجية، التي استوحاها من الحزب القومي السوري الاجتماعي، التي تقول بوحدة سورية الطبيعية.

---

[1]- محمد الجزائري، تخصيب النص، الأسطورة - السيرة الشعبية- الرمز... المشهد الشعري في الأردن (نماذج) مطابع الدّستور التجارية، دط، عمان الأردن، 2000، ص193.

هذا ما يثير جدل تصنيف أدونيس (لقاء المتناقضات). إلاّ أننا نشير إلى أنّه تخلّى عن قناعاته الإيديولوجية، فيما بعد، وترك الحزب القومي السّوري[1] وبقيت الأسباب الأخرى، في تبنيه الأسطورة.

ووردت أساطير مختلفة، داخل نسيج نصوص أدونيس، عبر كامل دواوينه الشعرية. أما عن حضورها في "الكتاب أمس المكان الآن" في مجلداته الثلاثة، فنبدأه باسم "أدونيس" الذي يحلّ محلّ "علي أحمد سعيد" ((فلقد اختار هو نفسه، وفي مرحلة مبكّرة من حياته الشّعرية، أن يتسمى باسم (أدونيس)، وأن يكون (أدونيس) قناعا شعريا يختفي وراءه وجود الشّاعر واسمه...فيغيب وراء حضوره، ويكتفي باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالامثولات الرمزية...))[2] إنّ إسم "علي أحمد سعيد" يقدم لنا الهوية، من خلال بُعدِ كل إسم، من هذه الأسماء: "فعليّ" إحالة على علي بن أبي طالب، أحد الخلفاء الراشدين، ويمثل رمزا من رموز الأمة الإسلامية، ويرتبط برمزية الإمام الأول عند الشيعة، و"أحمد" هو أحد أسماء النبي "محمد" (ص) أطلقه عليه القرآن الكريم. فلقد اجتمع علمان في هذا الاسم، بمحض الصدفة، وعندما يلغي الشخص المسمّى بهذا الإسم اسمه بكامل وعيه، ويستبدل اسم "أدونيس"[3] بـــ: علي أحمد سعيد فهو يلغي الهوية الاجتماعية، والانتماء المختزل في اسم العلم، الذي فرض على الفرد دون خياره ويستبد له بهوية مختارة، من ثقافة غريبة عن الأصل، فيقول: ((اخترت اسما حرّرني من هويتي الدينية، وفتح لي أفقا طارئا وغير متوقّع في مجتمعنا. ولا أزال أسأل نفسي حتّى اليوم، كيف أتفق لي أن أفلحت في ذلك. لقد حررني هذا الاسم

---

[1]– يراجع: صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، ص44.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نارسيس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، لبنان 1999، ص74.

[3]– يراجع : مكسيم رودنسون وآخرون، الضوء المشرقي" أدونيس" كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، ترجمة مجموعة من المؤلفين، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2004، ص276 حيث يقول "دانيال روندو": ((كان في البداية قد دأب على إرسال شعره موقعا باسمه الحقيقي إلى الصحف التي لم تكن تنشره إطلاقا ثم عــُمّد شاعرا بالاسم الجديد الذي أعطاه لنفسه...))

أدونيس، من اسمي عليّ ومن انتمائي الاجتماعي المغلق بأقفال الدين...))[1] مع أن الأسماء التي تمثلنا، ونتحرك من خلالها، مع الوقت، نتآلف معها وننسجم، لأنها تمثل بشكل أو بآخر شيئا من .انتمائنا، خاصة عندما تعكس الوجود الفردي، أمّا بالنسبة "لعلي أحمد سعيد" فقد مثلت قيودا دينية، رفضها، فاستبدل بها "أدونيس". فهل هذا الاسم أعطاه الحرية والهوية غير المقيّدة؟

أولا- إنّ هذا الإسم غير عربي، وفي هذا خروج عن الهوية القومية العربية.

ثانيا- إنه اسم لإله، فيحيلنا من خلال هذا الاسم، على الميتولوجيا، وهي مخالفة للتفكيرالديني، الذي يقول بوحدانية الله، وهذا ما كان يقصده الشاعر بهذا الاستبدال وكثيرا ما تذمّر من البنية الدينية كأن يقول: ((أقول وأكرّر إنّ البنية الحضارية العربية هي في جوهرها، بنية دينية. كيف نحدث التغيير إذا لم نغير هذه البنية، إذا لم نبحث ما في داخلها، إذا لم نبحث ما تقوم عليه؟...))[2]. وقد بدأ الشاعر بالتغيير في هذه البنية بدءا بنفسه، فاستبدل اسمه أولا باسم "أدونيس". ويمكننا أن نتابع أسطورة "أدونيس" قبل هجرتها، لتكون اسم علم لشخص عربي، ونحاول أن نؤوّل لماذا اختار هذا الاسم دون غيره.

لقد اختلفت الآراء حول أصل أسطورة أدونيس[3] والواضح أنها من أصل شرقي هاجرت إلى الميثولوجيا الإغريقية ف ((لقد ساهمت قراءة فريزر في جعل الميثولوجيا

---

[1]- أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص68-69.

[2] - أدونيس، الحوارات الكاملة،ج1، ص51.

[3]- يراجع: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلّد الأوّل مكتبة مدبولي دط، القاهرة، دت ص48-49.

يقول: ((أدونيس: إله من أصل آسيوي، دخل الميثولوجيا اليونانية...))

- ويراجع: قاسم الشواف، ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الرابع: الموت والبعث الحياة الأبدية قدّمه وأشرف عليه أدونيس، دار الساقي، ط1، لبنان، 2001، ص20 يقول: ((قبل أن تتعرض لأشهر قصة موت إله وبعثه عرفتها منطقتنا في احتفاء وعودة دوموزي/ تموز ومن بعده مردوك في بابل وكذلك بعل- اوغاريت الكنعاني وأدونيس الفينيقي...)).

- ويراجع: جيميس فريزر، أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط3، بيروت، 1982 ص18-19. يقول: ((سنبدأ الآن بالإله تموز أو أدونيس. كان يعبد أدونيس الاقوام السامية في وادي الرافدين وسوريا، ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي .../...

الكلاسكية حاضرة في الوجدان الشعري لدى عرب المشرق. واكتشف البعض منهم أنّ معظم الأساطير، أساطير قومية، على غرار أدونيس الذي هو إله سوري...))[1] ويمكننا الآن أن نربط بين ما وضّحه أنطون سعادة، بخصوص الأساطير القومية- ومن بينها أدونيس- ومدى أهميتها في التوظيف الشعري، وبين كتاب جيمس فريزر الذي بَيَّنَ أن "أدونيس" هو نفسه "تموز"، وبذلك يوضح أن الأسطورة من أصل شرقي و"علي أحمد سعيد" اختار اسم أدونيس، وهو مشبع بفكر أنطون سعادة في بداياته الشعرية، ونعتقد أن السبب الإيديولوجي هو الذي جعل الشاعر يبدّل اسمه في البداية [*]. حيث بدّل اسما يحيل على المرجعية الدينية القومية العربية "علي أحمد سعيد" باسم يحيل على المرجعية الميثولوجية بسورية "تموز"، الذي هاجر إلى الميثولوجيا الإغريقية باسم "أدونيس". فهذا الإسم يحمل هويات مختلفة فهو ((إله النباتات والخصب والشباب في أساطير الشرق القديم. وهو باللغة السومرية "دموزي" وتموز بالأكادية. كما عرف بهذا الاسم في الروايات الآرامية وأسفار العهد القديم.... وقد عرف بصور شتى في الشرق القديم، فهو في الكنعانية يسمى "أدونيس" (سيدي) ويقام له عيد كبير احتفالا بموته وقيامته من جديد..))[2] ولكن لماذا بدّل " علي أحمد سعيد" هذا الاسم باسم "أدونيس"، ولم يبدّله باسم "تموز"؟ فحسب اعتقادنا أنّ ترجمة كتاب "جيمس فريزر" كان له الدور الفعال في وعي الأساطير، فلقد بيّن أنّ "أدونيس" هو نفسه "تموز". إلاّ أنّ إسم "أدونيس" يحيل على الكنعانية والإغريق، فمن خلاله، سيتحاور الشاعر مع الآخر، الذي يتشابه معه ويختلف عنه في الوقت نفسه، ثم إن أدونيس اسم مستوحى من الغرب

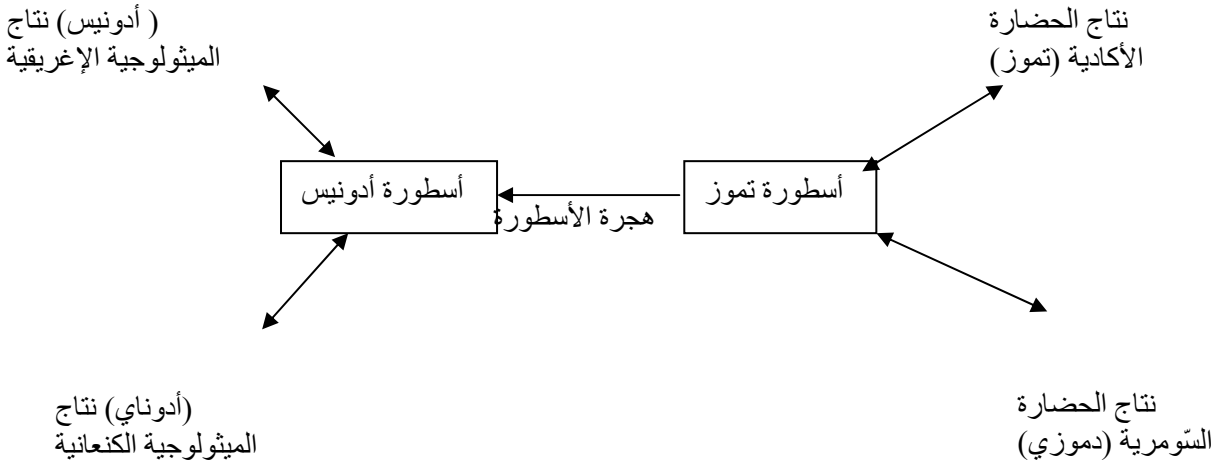
القرن السابع قبل الميلاد، وكان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية "أدونيس" إلا الكلمة السامية ومعناها "السيد" وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عبادّه. وفي النص العبري(...) "أدوناي" ولعلها أصلا أدوني أي "سيّدي" غير أن الإغريق أساءوا الفهم فحوّلوا لقب الإحترام هذا إلى إسم علم (...) وإذا كان تموز أو مرادفه ادونيس يعبد بين الأقوام السامية الأصل، فإن هناك أسبابا تحدو إلى الظّن بأن عبادته بدأت أصلا بين جنس يختلف عنهم دما ولغة وهم السومريون...وأوجدوا حضارة دعيت فيما بعد الحضارة البابلية... ويظهر أن تموز كان من أقدم آلهتهم....))

[1]- عبد الوهاب المؤدب، اسم الشاعر، الضوء المشرقي، ص128.

[*]- هذا الرأي، سبقنا إليه "علي الشرع". يراجع: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1987، هامش ص8.

[2]- إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الثالث، مكتبة مدبولي، دط، القاهرة، دت، ص295.

الذي اعارت له الحضارة الشرقية بعض كنوزها، فيمكنها أن تستعيد بعضها، بحكم الاستكمال، بينما "تموز" يحيل على "الذات" فقط. ولا نغفل أنّ الشاعر يحب الابتعاد عن المألوف، ويبحث دائما عن المختلف الجديد، ويسعى إلى كل ما هو كوني، خارج الحدود الجغرافية، فيقول: ((انفتحتُ من خلال هويتي الجديدة الحاسمة، وغير النسبية على كل ما هو إنساني. لقد اخترت هوية مطلقة. وبدءا من هذا الاختيار لم يعد لي هوية جاهزة أو مقرّرة مسبقا. (...) لقد وعيت أبعاد هذا الاسم الخلاق. لم أكن واعيا بذلك في البداية، ثم واصلت تقدمي اللاّواعي إلى أن انتهيت إلى اكتساب الوعي به..))[1] فلو اختار الشاعر اسم "تموز" سيفيده هذا الرمز، في المرحلة التي كان فيها منتميا إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي، الذي بحث في استعادة رموز سورية القديمة، ويفرغ من دلالته داخل اسمه، في المراحل التي تخلى فيها عن انشغالات هذا الحزب، وتبنى الأفكار الكونية، والإنسانية، خارج كل الحدود (الجغرافية والتاريخية والدينية والفكرية الخ...) ومازالت أفكاره إلى يومنا، تنشد مركزية الإنسان. ثمّ إن اسم أدونيس، فيه معنى "السيد" الذي أُخِذ من كلمة "أدوناي"العبرية، ويمكننا متابعة الكلمات كالآتي:



[1]– أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص69.

والملاحظ أنّ كلمة "أدونيس" فيها لقاء الشرق والغرب، فالشق الأول فيها شرقي (أدوناي) والشق الثاني يوناني (نيس). واستطاع الشاعر من خلال هذا الاسم أن يموت وينبعث، فلقد مات بالاسم الذي لم يختره "علي أحمد سعيد"، و بالهوية المفروضة عليه وبالميراث الثقافي والديني، الذي لم يحرص عليه، فلقد ابتعد عن "تموز"، الذي يحيل أيضا على ما لم يختره، ليولد وينبعث في هوية مفتوحة على التحاور بين الذات والآخر، والتنوع والاختلاف، وهي هوية تضمن له العبور والتجاوز، وفي هذا يقول: ((فالهوية الثقافية، مثلها مثل الحبّ، إنّما هي حوار، تحالف بين الآنا والآخر. ليس الآخر ضرورة للحوار وحسب، وإنما هو عنصر مكون للأنا. واللّغة هي التي تصل بين اللغات...))[1] ولا نغفل أنّ الشاعر اختار اسما غريبا عن الثقافة العربية، ويمتّ بصلة إليها – في الوقت نفسه– ليغيب حضوره، كواحد ينتمي إلى جماعة، رفضت اسمه الحقيقي، ورفضت نشر إبداعاته الشعرية[2] فلقد شفع له هذا الإسم الغريب، نشر قصائده من جهة، وتحاور من خلاله مع الغرب. واستوقف به العديد من الباحثين الغربيين، " كإيف بونفوا" (Yves Bonnefoy) الذي سأل ((لماذا اتّخذ أدونيس هذا الاسم؟.... أدونيس إسم يوحّد...))[3]. و"أوزدمير إينجه" (Ozdemir Endjah) الذي تتبع تحول علي أحمد سعيد إسبر إبن قرية قصابين إلى أدونيس وتوصل إلى ((أنّ هوية أدونيس بُنيت بعناصر هوية علي أحمد سعيد إسبرنفسها. والواقع أنّ مخطط هذا البناء الجديد، إنما هو ثمرة دماغ مهندس متعدّد الجوانب، ذي أبعاد كونية شاملة وطابع متعدد الثقافات...)).[4]

وتبقى النقطة الجوهرية في اختيار اسم أدونيس، وفي تحوّل الهوية الشخصية إلى أسطورة، تتمثل في قناعات الشاعر الفكرية، التي تقول بلقاء البشر جميعهم في الشعر، وبالشعر. ولقد سبق أن ناقشنا هذه الفكرة.

---

[1]– أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص69.

[2]– يراجع: دانييل روندو، ليس لدى الجميع الحظّ بأن يسمّوا أدونيس، الضوء المشرقي، ص276.

[3]– إيف بونفوا، عنف وسلام، المرجع نفسه، ص22.

[4]– أوزدمير إينجه، تحوّل علي أحمد سعيد إسبر ابن قرية قصابين إلى أدونيس، المرجع نفسه، ص205.

إنّ اسم "أدونيس" تجتمع فيه أصداء كثيرة ويحيل على الشرق والغرب إلاّ أنه اسم يبتعد كثيرا عن القومية العربية. فـــ ((هذا الإبداع الكوني المكتوب بالعربية، قد شكّل قطيعة مع الحضارة الإسلامية، التي نشأ فيها...))[1] ولقد تخلـــّى عن العروبة، وعمد إلى عزل الدين عن التفكير الإنساني، من خلال اسم أدونيس، وهذا ما وقف عنده العديد من الباحثين الغربيين، أمثال "ميشيل كامو" (Michel Camus) الذي يقول :((أدونيس إشارة ورمز للولادة الثانية لعلي أحمد سعيد إسبر الشاعر العربي الكوني، المتخطّي للثقافات، للأديان، وللقوميات (...) مواطن عالمي، عابر للقوميات (...) أي أنه مواطن كوني، ثم مواطن الأرض ثم عربي، ثم أوروبي، ثم فرنسي...كي يتوصل إلى ما يسميه رينيه بريجر: "ما وراء الهوية" وهو مفهوم مفتوح...))[2]. ونعتقد أنّ انفتاح هوّية أدونيس، هي نسْف للعروبة، قبل هاجس الكونية.

ويمكننا الآن أن نقف عند حمولات أسطورة "أدونيس"، وفي البدء نشير إلى مولده الذي تضاربت حوله الآراء، ففي معجم ديانات وأساطير العالم المجلّد الأوّل يقول: ((اختلفت حوله الروايات: فهزيود يرى أنّه ابن فونيكس ملك بابل، وأبولودوس يقول إنّه ابن كنيراس ملك قبرص، لكن الرواية المقبولة – بصفة عامة– هي أنّه ابن ثياس ملك سميرنا، وأن الإلهة أفروديت أغرت ابنته سميرنا أن ترتكب زنا المحارم مع والدها تياس انتقاما من أمّها التي كانت تفاخر بجمال ابنتها الذي يفوق جمال أفروديت...))[3] وهذه الرواية تؤكّد هوية أدونيس المشوشة وغير الخالصة.

ويذهب جيمس فريزر إلى أنّه ((إذا صدقنا الروايات القديمة فإنّ "كينيراس" أبا أدونيس...))[4] ويشير إلى عدم التأكد من والد أدونيس. أما "أوفيد" فيذهب إلى أنّ أدونيس هو ابن "سينيراس"، الذي جامع ابنته "مُورْها" دون أن يعلم أنّها ابنته، فقد أغوته وهو سكران في عيد سيريس إلهة الخصوبة فـــ ((غادرت مُورْها مخدع أبيها وفي رحمها الدنسة استقر الجنين الذي كان ثمرة الخطيئة. وفي الليلة التّالية عاود

---

[1]– أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص93.

[2]– ميشيل كامو، ما وراء شعر أدونيس، الضوء المشرقي، ص27.

[3]– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الأول، ص48.

[4]– جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص24.

الإثنان إثمهما، وتَشَوَّق سينيراس إلى أن يعرف عشيقته التي ضاجعها مرّات عدّة فأشعل مصباحا وإذا هو يتبيّن في ضوئه وجه ابنته...))[1] ومهما اختلفت أسماء والد أدونيس إلاّ أنّ الرّوايات[2] تتفق على أنه ابن الخطيئة وهذه أول قرينة في هذا الإسم.

ولما هربت "مورها" من والدها الذي شهّر السيف لقتلها، بقيت هائمةً إلى أن بلغت بلاد سبأ، فتضرّعت إلى آلهة المذنبين في أن تمسخها، فاستجابت لدعائها فمُسخت إلى شجر المرّ، فكبر الجنين داخل تلك الشجرة ((فأحسّت الإلهة لوكينيا بشجرة تتلوى وتنبعث منها زفرات (...) فَخَفّت تعين الشجرة في محنتها ومسحت بيدها عليها وهي تتمتم بتعويذة الوضع، فانشقّ الجذع وخرجت من خلل اللحاء ثمرة تنبض بالحياة وتصرخ صراخ وليد قد أهلّ، وأسرعت الحوريات يتلقين الطفل...))[3].

وفي الرواية الأخرى إنّ والد "مورها" اكتشف خدعة ابنته، فطاردها بسيفه ليقتلها، فحوّلتها الآلهة إلى شجرة المرّ، فضربها بحدّ سيفه فانقسمت إلى نصفين، خرج منها مولود هو أدونيس[4]. ثم تأتي مرحلة شباب أدونيس، حيث كان فاتن الجمال فتفتن بجماله "فينوس"، ويبقى معها وتحذره من الخنازير البرية، إلاّ أنّه لم يأبه، فتصدى لأحدها يطعنه برمحه، فتعقّبه الخنزير، وعضّ فخذه، فسقط ميتا تتسربل دماؤه. فأسرعت إليه "فينوس" وصبّت على دمه نكتارا (عطرا) تحوّلت الدّماء إلى شقائق النعمان[5].

وعن مرحلة شباب أدونيس، تقول الرواية الأخرى إنّ أفروديت أعجبت بجمال الطفل فأعطته لآلهة العالم السّفلى برسفوني داخل صندوق لا تفتحه، إلاّ أنّها فتحته وأعجبت به، ورعته إلى أن أصبح شابا، فعشقته ورفضت أن تردّه إلى أفروديت، ثم رُفعت القضية إلى "زيوس" الذي أحالها إلى الحورية كاليوبي فكان حكمها كالآتي: ((يقضي أدونيس الثلث الأوّل من كل عام في صحبة برسفوني، والثلث الثاني في

---

[1]– الشاعر أوفيد، مسخ الكائنات، ميتامورفوزس، ترجمة، ثروت عكاشه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4 القاهرة، 1997، ص390.

[2]– يراجع: جيمس فريزر، أدونيس أو تموز، ص49.

[3]– الشاعر أوفيد، مسخ الكائنات، ص392.

[4]– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الأول، ص48.

[5]– يراجع: أوفيد، مسخ الكائنات، ص 400-402

صحبة أفروديت، وفي الثلث الثالث ينعم هو بحياته الخاصّة فيقضيه كيفما يشاء...))[1] إلاّ أنّ أدونيس أحبّ "أفروديت" أكثر، ممّا يثير غيرة "برسفوني" التي تتآمر مع إله الحرب أريس عشيق "أفروديت" فيتقمص هيئة خنزير برّي ليقتل أدونيس، ويتحول دمه إلى أزهار حمراء، بينما تتحول دموع أفروديت إلى أزهار بيضاء، وتقرّر الانتحار، إلاّ أنّ مجمع الآلهة فصل في الأمر و((قرّر أن يخرج أدونيس إلى عالم البشر ليقضي النّصف الأوّل من كلّ عام حتى لا يخلو العالم من الجمال إذا ما نفّذت أفروديت تهديدها، وهكذا نعم العالم بالحياة والجمال والمتعة في الربيع والصيف، هي أمور تختفي مع بداية الخريف عندما يهبط أدونيس ليقضي النّصف الثاني من العام في العالم السفلي عالم الكآبة والموت...))[2].

ويمكننا متابعة أحداث الأسطورة حسب أوفيد كالآتي:

* أدونيس ابن الخطيئة (أب يضاجع ابنته) – مسخ البنت بعد الخطيئة إلى شجرة المرّ– خروج الصبي من شجرة المرّ– رعاية الحوريات له – الجمال الفتان للشاب أدونيس وإعجاب "فينوس" به – بقاؤه معها – تحذيرها له من الخنازير البرّية – مواجهة أدونيس للخنزير البرّي – مقتل أدونيس بعضّة الخنزير القاتلة– صبّ فينوس نكتار لتحويل الدّم إلى شقائق النّعمان.

أمّا عن أحداث الأسطورة حسب معجم ديانات وأساطير العالم فهي كالآتي:

إغراء أفروديت لابنة "تياس" في أن ترتكب زنا المحارم مع والدها "تياس" – نجاح البنت "سميرنا" في خداع والدها ومجامعتها له– معرفة الأب بالخطيئة ومطاردته ابنته لذبحها – تحويل البنت إلى شجرة المرّ – ضرب الأب للشجرة بسيفه وخروج الصّبي أدونيس– إعجاب أفروديت بالطفل– تقديمه داخل الصندوق كأمانة عند آلهة العالم السفلى" برسفوني"– فتح برسفوني للصّندوق وإعجابها بالطفل أدونيس– رعايتها له حتى يصبح شابا فائق الجمال– عشق"برسفوني" للشاب أدونيس– رفض ردّ أدونيس إلى أفروديت– المحاكمة إلى زيوس كبير الآلهة – النطق بالحكم ببقاء أدونيس الثلث الأول من العام صحبة " برسفوني"، والثلث الثاني مع أفروديت، وفي الثلث الثالث يكون

---

[1]– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلد الأول، ص48.

[2]– المرجع نفسه، ص48–49.

حرّا- عشق أدونس لأفروديت وغيرة " برسفوني" – مؤامرة " برسفوني" مع إله الحرب "أريس" لقتل أدونيس – تقمص أريس هيئة خنزير برّي وقتله أدونيس – تهديد أفروديت العالم بانتحارها- تبقى في العالم السفلي مع حبيبها – قرار مجمع الآلهة بخروج أدونيس إلى عالم البشر في النصف الأول من العام حتى لا يخلو العالم من الجمال- عودته إلى العالم السفلي في النصف الثاني من العام.

إنّ داخل هذه الأسطورة قرائن تحيل على دلالات تعمّدها "أدونيس" الشاعر،عندما اختار هذا الاسم ((وفي مرحلة مبكرة من حياته الشعرية (...) وأن يكون (أدونيس) قناعا شعريا يختفي وراءه وجود الشاعر واسمه (...) فيغيب وراء حضوره ويكتفي باسمه الأسطوري المشحون بالدلالات والمكتنز بالأمثولات الرمزية....))[1] ومن الرموز المستوحاة من الأسطورة: النّسب المشوش، حيث اختلفت الروايات حول والد أدونيس، إلى جانب أنّه ابن الخطيئة، لأنه من علاقة غير شرعية، حدثت بين البنت ووالدها.

ومن خلال هذا، يمكننا أن نؤوّل الحضارات الإنسانية، التي هي ليست خالصة بل هي خليط من الحضارات، ونعود إلى فكرة أدونيس الذي رفض الهوية الشخصية واختار الهوية الإنسانية التي تقول بما "وراء الهوية" أي الكونية. أمّا رمزية أن يكون أدونيس ابن الخطيئة، فلقد تعمّدها الشاعر لأنّ أفكاره تشتعل خارج الأخلاق، وخارج المقدّس. ولقد سبق أن تناولنا احتفاءه بالخطيئة في المرجعية الفلسفية، لأنه يطمح إلى ثورة التغيير، وليست "الثورة" بالمفهوم السياسي وإنّما هي ((عملية تحويل المجتمع من وضع إلى وضع آخرفي جميع مستوياته...))[2] .

ويبدو أن غنى الرموز الداخلية للأسطورة، يشفع لها حضورها الخلاّق، عبر أزمنة مختلفة فـــ ((مع أنّها تجسد أو ترمز إلى وضع إنساني معين في فترة تاريخية معينة، فأنها تتميز بكونها تمثل حضورا إنسانيا دائما، عبر الزمان والمكان. لذلك مثلا: يجوز تصور كل من برومثيوس وأدونيس وتموز وأوديب وأيوب.... وكأنهم في

---

[1]- حاتم الصكر، مرايا نرسيس، ص74.

[2]- أدونيس، الحوارات الكاملة، ص66.

حضور دائم، نماذج لا زمانية للوجود الإنساني...))[1] فمثلا يمكننا أن نقارب بين أسطورة "أدونيس" وبين الانشغالات الفكرية لأدونيس الشاعر، فنميــّز في أسطورة أدونيس منعطفات أساسية في حركيّة الأحداث هي:

1- مأساة ما قبل الميلاد (خطيئة الأم+ ميلاده من شجرة المرّ)

2- خروجه إلى الوجود (حياة جديدة)

3- حياة مبنية على العشق (أحبّته آلهة الجمال وأحبّها)

4- الصراع بين آلهة الحبّ وآلهة العالم السفلى حول أدونيس (الشاب)

5- انتصار آلهة العالم السفلى من خلال المؤامرة.

6- الموت والبعث لأدونيس.

ويمكننا أن نؤول هذه المنعطفات، فتحيلنا "مأساوية ما قبل الميلاد" إلى الثقافة العربية الإتباعية السائدة، قبل ظهور مشروع أدونيس الإبداعي، فعشْق البنت لأبيها يمثل تقديس الإنسان العربي للأصل، وتمجيد الماضي.

أمّا حكم الآلهة على الأم، بأن تُمسخ وتُحول إلى شجرة المرّ. فيحيلنا هذا الحدث، على ثبات الثقافة العربية، وعدم تحركها نحو المستقبل.

وبخروج أدونيس الصبي إلى الوجود، تأتي الحياة الجديدة، وهذا يحيلنا على ميلاد مشروع أدونيس الثقافي والفكري.

وعندما أودعت أفروديت "أدونيس" الصبي، داخل صندوق، قدّمته إلى برسفوني إلهة العالم السفلى. فهذا يحيلنا على "أدونيس" الشاعر الذي عاد إلى ماضي الثقافة العربية لينقب فيها. إلاّ أنّه بقي عاشقا لأفروديت. وتأويلنا للقرائن يكون كالآتي:

---

[1]- طراد الكبيسي، الغابة والفصول، كتابات نقدية، دار الرشيد للنّشر، دط، بغداد، 1979، ص68.

أحداث "أدونيس" الأسطورة	أدونيس "الشاعر و الناقد"
1- مأساة ما قبل ميلاد أدونيس.	1- مأساة واقع الثقافة العربية السائدة في نظر أدونيس
2- خطيئة الأمّ (عشقها لأبيها وحملها منه)	2- تقديس الماضي وسيادة الثقافة الإتبّاعية.
3- مسخ الأمّ إلى شجرة المرّ	3- جمود الثقافة العربية وفقدانها للحركيّة
4- مولد أدونيس من شجرة المرّ	4- ميلاد مشروع أدونيس الثقافي من صلب ثابت الثقافة العربية.
5- محبّة الهة الحبّ "أفروديت" لأدونيس.	5- عوالم "علم جمال" متحوّل القصيدة العربية في مشروع أدونيس.
6- إيداع أدونيس داخل صندوق، وتسليمه أمانة، إلى إلهة العالم السفلى "برسفوني".	6- شبّ أدونيس ينقب في خفايا الثقافة العربية، في مختلف مشاربها.
7- أدونيس يصبح شابا فاتن الجمال وعاشقًا لأفروديت.	7- تأسيسه لعلم جمال الكتابة، المختلف عن شعرية القصيدة القديمة.
8- صراع أفروديت وبرسفوني للظّفر بأدونيس.	8- صراع الثّابت والمتحوّل، وصراع التجديد والتّقليد.
9- مقتل أدونيس بمؤامرة من برسفوني وإله الحرب.	9- محاكمة مشروع أدونيس والحكم عليه باللاجدوى.
10- قرار انتحار "أفروديت" لتلتحق بأدونيس في العالم السّفلى.	10- "علم جمال الكتابة يخضع للنّقد"
11- حكم مجمع الآلهة، ببقاء أدونيس النصف الأوّل من كلّ عام، مع أفروديت (في العالم العلوي) والنصف الثاني مع برسفوني (في العالم السّفلي).	11- الموت والبعث، الثبات ثمّ التحول الاتباع ثم الابداع، التقليد ثم التجديد.

يعتمد تأويلنا لأحداث أسطورة أدونيس، على قرائن نصية، تتقارب مع بعض جزئيات مسار "أدونيس" الشاعر والناقد، وقد يبدو التشابه بمحض الصّدفة، خاصّة وأنّ الشاعر يصرح قائلا: ((تسمية نفسي بأدونيس هي قصة شخصية. كنت لا أزال في الدّراسة الثانوية وكنت أكتب مقطوعات نثرية وشعرية وأرسلها إلى الجرائد والمجلات باسمي الصريح "علي أحمد سعيد"، لكن لم يكن أحد من هذه الجرائد ينشر لي شيئا. و(زعلت) قلت في نفسي كيف يحدث هذا؟... وذات يوم وأنا أستعدّ للامتحان، قرأت في مجلة تتحدث عن أدونيس وعن أسطورته، أدونيس كيف قتله الوحش البرّي. قلت بعدها هذا هو أنا وهذه المجلات والجرائد هي الخنزير البرّي. وقررت أن أوقع ما أكتبه باسم أدونيس...))[1]

لقد اختار علي أحمد سعيد قناع أدونيس بسبب التشابه بينهما، حسب ما صرّح به الشّاعر، وقرائن التشابه كثيرة حسب ما أوّلناه.

وبهذا يصبح اسم الشاعر أسطورة ثانية، ونصا أسطوريا و((عندما تبنّى "علي أحمد سعيد" إسم "أدونيس" تحوّل شخصه إلى رمز، وتحرّر بذلك من الواقع المحلّي "قصابين" ليمتزج بالكوني....))[2]. فقد قبل الشاعر بكلّ ما حدث في أسطورة أدونيس لذا اختارها قناعا لشخصه وتبنى كلّ ما فيها من نزوع درامي.

كما عني الشاعر بنوعية الأساطير، التي اختارها في نصوصه الشعرية فأغلبها ((توجّهنا نحو المركز الخلاّق في ذواتنا....فالأسطورة الحقة التي تعنينا (...) هي الأسطورة التي يعرفها (فان ديرليوف) بأنها: عودة إلى الجوهري: إلى الإنسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول لا "لما أعطي له كواقع"))[3] ومن العينات التي وظّفها في الكتاب I-II-III: الفينيق، إيزيس، نيفرتيتي أورفيوس الخ... ولقد استغلّ طريقتين

---

[1]– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر التوزيع، ط1، لبنان 2004، ص134، نقلا عن: سعيد بن زرقة، حوار مفتوح مع الشاعر أدونيس، جريدة الجمهورية (الجزائر) 12جوان، 1988، ص5.

[2]– المرجع نفسه، ص301.

[3]– طراد الكبيسي، الغاية والفصول، ص76.

في توظيفها، طريقة التوظيف المباشر، بأن ترد هذه الأسماء في ثنايا النصوص كقوله:

(...) *ايزيسَ سَتحضَرُ والأهرامُ / وقيلَ: النيلُ سيُلقي شعراً* [1]

فعمد إلى ذِكْر اسم الأسطورة "إيزيس" كما هي، إلى جانب طريقة التّوظيف غير المباشر، بتغييب اسم الأسطورة داخل النّصوص، والاكتفاء بالإشارة إليه والتّلميح كقوله:

في الأزقّة، بين الحوانيتِ، في الطّرقاتِ، / أمامَ الجوامعِ، أُصْغي- / أَتَوَهَّم رأسي / طائرًا بابليّا / يجرّ جناحيه في غابة من حجر [2]

ففي هذا المقطع، يشير "الطائر البابليّ" إلى طائر الفينيق، و لم يذكر الأسطورة بل لمّح إليها فقط برمز "الطائر". وبكلتا الطريقتين تتآكل مساحة الكلام الدّاخلي للذات في بوحِه الحميمي، بطريقة جزئية أو كلية، ليحلّ محلها فضاء الأسطورة، الذي يتشرّب كلّ شيء، ودرجة التشرّب، تختلف من شاعر إلى آخر[3] إلاّ أنّه في الطريقة الأولى يساعد الشاعر قارئه، على الإمساك بأوّل خيط أسطوري، بينما في الطريقة الثانية، لا بدّ للقارئ من أن يملك قدرة أكبر على وعي خيط الأسطورة خارج اسمها.

ويمكننا أن نتابع كيفية بناء الأسطورة وتشكّلها ، داخل نسيج نصوص أدونيس خاصّة أنّ وظيفتها ((ليست تفسير الرؤيا الشعرية تفسيرا مجازيا بسيطا حتى تكون مجرّد تشبيه حذف أحد طرفيه، بل إنّ وظيفتها بناءة (...) فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافاته، ثم من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة باعتبارها صورة شعرية...))[4]. ولكي يتمّ لها ذلك لا بدّ للشاعر من أن يستوعب الأسطورة في أصلها، ويقدر على تطويعها، وفق تجربته الشعرية، كما سيتجلىّ في قصيدة الشاعر، فيقول:

---

[1] – أدونيس، الكتاب III، ص68.

[2] – المصدر نفسه، ص66.

[3] – يراجع: علي جعفر العلاّق، الدلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2002، ص154.

[4] – محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية، الأصول والتجليات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2007، 255.

وُلد العصْر في جثّة / -أ- / ألرّماد- سأوقظ من نومه أورفيوسَ: / تُراكَ تعلّمتَ سرّ الهبوط على درجاتِ الجحيم؟ / جرّتِ الشّمسُ أرْدانَها حول قيثاره الكليمْ، - / السّهول مرايا تتدافع فيها / شهواتُ الشّجَرْ / و النّجوم نساءٌ / يتفحّصْن أجسادهنّ يُفتّقْنَ ثوب القمَرْ [1]

وردت- داخل هذا المقطع- قرائن نصية، تخرجنا خارج النّص، لضرورة المقاربة بينه وبين نصّ أسطوري، أولى هذه القرائن "جُثة"، ثم تأتي قرينة مركزية هي "أورفيوس" وقرينة "الهبوط"، وقرينة "قيثاره"، وهذه القرائن علامات دلالية، داخل أسطورة أورفيوس، ونشير هنا إلى أنّ ((كنه الأسطورة لا يكمن لا في أسلوب صياغتها، ولا في نمط سردها ولا في تركيبها النحوي. بل في التاريخ الذي ترويه. الأسطورة كلام، لكنها كلام يشتغل على صعيد شديد الإرتفاع بحيث يتوصل المعنى فيه إلى الإقلاع، إذا جاز القول، عن الأساس اللّغوي الذي كان قد بدأ يتدرّج في السيرّ عليه...))[2]. فأسطورة أورفيوس بتاريخها، الذي ترويه، أقلعت في معناها- في النّص الأصلي- لتعطي معاني جديدة داخل نص أدونيس، ويمكننا متابعة ذلك. يقول معجم ديانات وأساطير العالم إنّ أورفيوس ((شاعر وموسيقار في الأساطير اليونانية...كان يطرب الآلهة والناس والأشجار والحيوانات والصّخور بصوت قيثاره السّحري...))[3]. وقد عنون أدونيس قصيدته بـــ "الشاعر" ليحيلنا على الأسطورة مباشرة، إلاّ أنّه لا يقصد "أورفيوس"، بل يقصد شاعر قرننا الحالي، وقد يكون هو نفسه، ويتّضح توظيف الأسطورة في النّص كالآتي:

---

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص373.

[2]- كلود ليفي ستروس، الإناسة البنيانية، ص230.

[3] - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلّد الثالث، ص72.

"أورفيوس" الأسطورة	أورفيوس "الأسطورة" داخل نصّ أدونيس
- ((اعترضتْ أفعى طريق العروس وهي تتحوّل (...) ولدغت كاحلها فهوت أرضا **جثّة** هامدة...))[1]	- ((ولد العصر في **جثّة**))[4]
- ((فهال ذلك حبيبها الشاعر، منشد جبال رودبي و هوى **هابطا إلى عالم الموتى** في جرأة لا حدود لها كي يستثير شفقة أرواح الموتى...))[2]	- ((تراك تعلّمتَ سرّ **الهبوط على درجات الجحيم؟**))[5]
- ((و ما إن أخذ يغمز أوتار **قيثاره** و تنبعث منها أنغامها الشّجية حتىّ أقبلت نحوه **الأشجار** بظلالها.....))[3]	- ((جرّت الشّمس أردانها حول **قيثاره** الكليمْ ألسّهول مرايا تتدافع فيها شهوات **الشّجَرْ**))[6]

نشير في البدء، إلى أنّ أسطورة أورفيوس، كثيرا ما وردت في قصائد أدونيس[7] قبل "الكتاب". ومن أولى الملاحظات بين النّصين، ورود قرائن لغوية مشتركة، فلقد تعمّد أدونيس، الإبقاء على بعض الكلمات، التي ستنبّه القارئ، ليخرج من النّص إلى الأسطورة، فقد ذكر "أورفيوس" وأيقظه من "الرّماد"، ومن الكلمات المشتركة "جثة" و"الهبوط" و"قيثاره" ونعتبرها المفاتيح التي تحرّك المكوّنات الدّلالية لكلا النّصين. وتحيلنا كلمة "جثة" في نص أسطورة "أورفيوس" إلى جثّة زوجته "يوريديكي" حيث تبدأ

---

(1) – أوفيد، مسخ الكائنات، ص369.

(2)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– أدونيس، الكتاب III، ص373.

(5)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(7) - يراجع أدونيس، الأثار الكاملة، المجلّد الثاني، المسرح والمرايا، دار العودة، ط2، بيروت، تشرين الأوّل 1971. في قصيدته: مرآة لأورفيوس، ص501–502.

القصّة حسب "أوفيد" من عرس "أورفيوس" الذي يتحول إلى مأتم، حين اعترضت أفعى طريق العروس، فلدغتها. أمّا في نصّ أدونيس، فقد صيغت هذه القرينة "جثة" بحرّية يقول: "ولد العصر في جثة"، وتثير هذه العبارة أسئلة كثيرة: هي جثة من؟ وكيف يولد العصر في جثة؟ وأية جثة؟ ويمكننا أن نقرأ من "الميلاد والجثة" الفكر التناسخي، فقد أتــْبع هذه العبارة بكلمة "ألرماد"، التي تكرّرت كثيرا عبر مسار النّص.

وهي التي تؤكّد ما ذهبنا إليه، لأن الرّماد معطى من المذهب التناسخي ((المذهب القائم على أساس الدّورة المستمرة في التّشكل أو على أساس الظّهورات اللاّمحدودة التي يمرّ من خلالها الكائن...))[1]

وتعني كلمة "جثة" الجسد بدون روح، وتحيلنا الكلمة على "الموت"، إلاّ أنّ كلمة "ولد" تلغي "الموت"، وهنا نؤكّد ((إنّه لأَمر ضروريّ جدّا أن نفهم لغة أدونيس ومصطلحاته وصوره، على ضوء الفكر التناسخي...))[2]، فالعصر يولد من رماد عصر سابق، وهذا العصر سيكون رمادا لعصر قادم من المستقبل، فهذه القصيدة التي نحن بصدد دراستها عــَنــْونــَهــَا بــ "الشاعر"، وهي تابعة لقصيدة مقتل "المتنبي" الّذي تحول إلى جثة، والجثة تحوّلت إلى رماد، ومن الرّماد خرج الشاعر في عصرنا. وهذه الفكرة تؤكد فكرة الموت والانبعاث، التي يؤمن بها الشاعر، إلى جانب الفكر التناسخي.

أمّا المكوّن الدّلالي الثاني، فورد في الأسطورة، من خلال هبوط أورفيوس إلى عالم الموتى، ليستميل أرواحهم، ويستعيد زوجته قائلا: ((إنّما أتيت سعيا وراء عروسي التي خبتْ جذوة حياتها وهي في ربيع العصر صريعة (...) أضرع إليكما أن تعيدا إلى يوريديكي الحياة التي فقدتها يانعة...))[3]، واستطاع بغنائه الرائع أن يحقق ما أراد.

أمّا في نص أدونيس، فيخاطب "أورفيوس" ليتحوّل من الغائب المفرد إلى المخاطب المفرد، ويمثّل هذا الانتقال في الضمائر منعطفا في حركة القصيدة.

---

[1]- علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص74.

[2]- المرجع نفسه، ص 76.

[3]– أوفيد، مسخ الكائنات، ص372.

"تُراك تعلمت سرّ الهبوط على درجات الجحيم ؟" ينبّهنا الشاعر- من خلال هذا الاستفهام- إلى أنّ في الهبوط سرّا". إذْ ((تعبّر الطّقوس الهبوطية عن إتمام وعي الحالات الرّفيعة المستوى...))[1] ففي الهبوط إلى باطن الأرض عودة إلى رحم الأرض، فيتطهّر الجسد، ليعود ويصعد، وفي الصّعود حياة أخرى وعودة إلى النّور.[2] أمّا المكوّن الدّلالي الثالث، المتمثل في انبهار الطبيعة بغناء أورفيوس، فقد أبقى عليه أدونيس في نصّه، وأورد لنا كيف أثّر "قيثاره الكليم" على "الشجر والشّمس". ويبدو أن تعامُل الشاعر مع الأسطورة، لا يرتكز على استعادتها وتكرارها، بل ينطلق منها ليتحاور معها، فتنصهر رؤيته برؤيتها، خاصة في جمعه بين أورفيوس وأسطورة البعث، فهو لم يمُت، ولم يــُقتل بل غفا. وعمد الشاعر إلى إيقاظه فــ ((الشاعر العربي الحديث لم يعد يتصرف بقدر من الحرية مع مادّة شعرية أو أسطورية سابقة على محاولته الشعرية وحسب، بل بات يصوغ هذه المادة صياغة حرة، لدرجة أنه كان يبدّل بعض معانيها...))[3]. واستطاع الشاعر في توظيفه هذه الأسطورة، أن يجعلها نبضا داخليا، يتسرّب في بنية نسيج نصّه، فلم تعد تفاصيلها، مجرّد استعارة تــُركــَّب. أما في المقاطع اللاحقة، فيغيب أورفيوس ويصبح الشاعر بديلا عنه، فيقول:

أشعر الآنَ أنّـي في حاجة كـي أغنّـي / جسدي وردةٌ و فكريَ عطرٌ[4]

تنازل الشاعر عن قوله الشّعر، واستبدل الغناء به، لأنه يمثل السّحر، وهذا ما كان يريده من الشعر، السّحر والادهاش، فهو جمال قبل أيّ شيء.

كما حاول الشاعر أن يوظف بعض الأساطير داخل ومْضَات شعرية موجزة، كقوله في الهامش السفلي:

غيرةً / سأقول لعاشق ايزيس: دعني ألامسُ / بأحشائي الخافقةْ / نارَكَ العاشقةْ[5]

---

[1] – أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري، ص178.

[2] – يراجع: أدونيس، الكتاب III، ص377-378.

[3] – شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصّي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1988، ص137.

[4] – أدونيس، الكتاب III، ص378.

[5] – المصدر نفسه، ص113.

و كأن توظيفه لأسطورة "إيزيس" استعجالي، ليستكمل به ما ورد في نصّ المتن، الذي يقول فيه:

خولةٌ- أتخيـّلها هاهنا / و أقول الهلال الّذي يتسكـّع / في ما وراء النّجوم سيأتي إليها، / و الطيور التي يرسم النـّيل أعناقها / سوف تأتي / و سيأتي إليها [1]

فالعلاقة التي تربط بين الومضة الشعرية – التي وظّف فيها أسطورة إيزيس والتي تعمد أن يوردها في الهامش السّفلي- والمتن النّصي في الوسط، علاقة تكامل فالمتن النصي، كتب فيه عشق المتنبي لخولة، وتساوى فيه صوت المتنبي مع صوت الشاعر. وفي الهامش السفلي رسم الشاعر مسافة بينه وبين المتنبي، وكتب غيرته من هذا العشق، فجعل المتنبي عاشق إيزيس، وعشيقته خولة، أخت سيف الدولة هي إيزيس، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وعلينا أن نقيم علاقة المشابهة بين خولة وإيزيس، فالأولى أخت سيف الدولة أمير الحمدانيين، هي من عِلْية القوم، و"إيزيس" هي ((أشهر الإلهات المصريات (...) وفي وقت ما كانت تعتبر إلهة السماء التي تلد الشمس مرة كل يوم...))[2]، كما عرفت بأشياء عظيمة : ((الإلهة الأم العظيمة... شقيقة "أوزوريس" وزوجته (...) إن الإله الخبيث والشرير "ست" قام بقتل شقيقها "أوزوريس"، وألقى بتابوت يحمل جثته في نهر النيل. غير أن الزوجة الوفية إيزيس استطاعت أن تمسك بالتابوت، وأن تضعه في مكان خفي لكن (ست) الشرير عثر على التابوت، وقطع جسد "أوزوريس" إلى أشلاء...))[3] "فإيزيس" رمز الإخلاص والوفاء، حيث استطاعت أن تجمع أشلاء زوجها المبعثرة، وتبعث فيها الحياة من جديد، فجامعته فحبلت طفلا اسمه "حورس" ربّته على محبة الانتقام لوالده[4].

ولقد سبق أن ذكر "إيزيس" في صفحات الكتاب، على سبيل الإشارة إلى عظمتها لا غير، كقوله:

---

[1] – أدونيس، الكتاب III، ص113.

[2] – إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم المجلّد الثاني، مكتبة مدبولي، د.ط، القاهرة، دت، ص204.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، ص 205.

صمتُ حول ضِفاف النيلِ- البَرْدِيُّ يُهيِّئ / حفلاً / إيزيس ستـُحضَرُ والأهرامُ، / وقِيلَ: النّيلُ سيُلقي شعرًا / نجمٌ ينزلِ عن كرسيّ الليلِ- / يُعانقُ خوفو [1]

ذكِرت أسطورة "إيزيس" للإشارة – فقط- إلى مكانة مصر، من خلال نيلها وأهرامها. وغابت الدلالة الرمزية لهذه الأسطورة، داخل هذا النص. ولم نحسّ بقدرة الشاعر، على صهر مضمون الأسطورة داخل بنية النص. لذا نلاحظ طفوها في ظاهره، ولم تصل إلى أن تشكل استعارة، لذا نحس بتخمة فنية، وقصورا في تشكيلها داخل النص، فلم تعد تؤدي وظيفتها العضوية، داخل نسيج النص، واكتفى الشاعر بدلالتها الجزئية المتمثلة في عظمتها فـــ ((النص الشعري هنا يتلاشى في الأسطورة عوض أن يوظفها شعريا ويندا ح في دائرتها بدل أن يتملكها جماليا. إنّ الشعرية لا تكمن في العودة إلى الأسطورة ولكن في كيفية توظيفها في الشعر..))[2] وتتحول الأسطورة بهذا الشكل إلى حيلة، دون قيمتها، لأنّ القصيدة تعاملت معها، خارج رمزيتها، وخارج امتلائها بالمغزى.

ولا نغفل أنّ الأسطورة، تعمد إلى استمالة عناصر النص الإبداعي بكاملها ، فلا يمكننا أن نفصل مكوناته، عن مكوناتها الأسطورية، فيحدث الترابط العضوي لدرجة التشابك، إذ تعمد إلى دفع النص نحو الأمام، وإلى الامتلاء الدّلالي، والنص بدوره يعمل على إعادة تركيب الأسطورة وفق تصور جديد، لا يلغي كونها أسطورة، وعندما يغيب هذا التضافر ويغلب أحد الطرفين، إمّا النص أو الأسطورة، يحدث خلل في البناء، كأن تطفو الأسطورة على النّص. وهذا ما وجدناه في المقطوعة السابقة.

ثمّ إنّ الشاعر مقتنع عبر نصوصه، أنّ الأسطورة حاضرة دوما، وتخرج من ماضيها لتعاصرنا، كأن يقول:

---

[1] – أدونيس، الكتاب III، ص68.

[2] – فاتح علاق، مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005 ص270.

أُصْغي- / في هذا الشارع أصواتٌ / أسمعُ فيها / همسًا من يونان، وجرسًا فينيقيـًا / وأحس بفتنة بابل: حقـًا / مِصْرُ صحيفةُ بدءٍ / فيها رسَمت ريشة آدم / وجْهَ العالمْ[1]

تتجلى الكونية – في هذا المقطع- ويتحاور الحاضر "أصغي" مع الماضي "يونان" "فينيقيا" "بابل"، ويلتقي الشرق والغرب (يونان و بابل) في شارع واحد.
إلاّ أنّ النّص في الهامش السفلي يلغي هذه الكونية، و ينقل لنا هواجس أدونيس الحزبية التي تشبّع بها عندما انضم إلى الحزب القومي السّوري، يقول:

كم تَخَيَّلتُ فينيقيا:/ وطنٌ مركبٌ / والطّريقُ إليه / كَتِفَا مَوْجَةٍ[2]

أمّا في توظيفه لأسطورة الفينيق، فقد لاحظنا توظيفا مباشرا، بذكر الاسم مباشرة، كأن يقول:

ذاك فينيق ينهضُ / يحظى بفجر احتمالاته / عاريا[3]

إلى جانب التوظيف غير المباشر، كقوله:

أتوهـّم رأسي / طائرا بابليـّا[4]

ويجمع هذا التوظيف زمن الأفعال الذي هو للمضارع، الذي يفيد الحاضر "ينهض" "يحظى"، "أتوهّم". وهي لاستحضار الماضي وجعله حاضرا.

ويفرّق هذا التوظيف، بين كيفية التّعامل مع الأسطورة وزوايا الرؤية إليها، ففي التوظيف المباشر، انفصل الشاعر عن "فينيق"، لأنه يمثل الآخر، فأشار إليه: "ذاك فينيق". أما في التوظيف غير المباشر، فتقمص الأسطورة، وتقلّصت المسافة، فأصبح الشاعر هو نفسه "فينيق": "أتوهّم رأسي طائرا بابليا".

ولقد استمرت بعض الأساطير (إيزيس، الفينيق، أورفيوس، الخ....) والتي كثيرا ما وردت في دواوين الشاعر السابقة، إلاّ أنّ هذا الاستمرار، صحبه تجديد في الرؤيا

---

(1) – أدونيس، الكتاب III، ص109.

(2) – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – أدونيس، الكتاب I، ص327.

(4) – أدونيس، الكتاب III ، ص66.

فوردت أسطورة الفينيق في كلّ من الكتاب I، والكتاب II ، إلاّ أنّ طريقة توظيفها مختلفة كما رأينا.

وما يثير الانتباه في توظيفه لبعض الأساطير، هو تغييبه للجانب الثّوري فيها، والتركيز على الجانب الميتافيزيقي، كقوله:

سأقول لذاتي: تجلّيْ / في قميص الظـــّلام لكيْ أتقصَّى مداهُ، / وأحسنُ قبضي على النـــّورِ- / يا ظـــُلمةَ اليوم. في كل وجهٍ / أَثَرٌ منْ شُعاعِكِ، والنـــّيلُ فيضٌ / بين ثديـــْيكِ. إيزيس تفاحة / في سريركِ أمّارةٌ- / أُمـــّةٌ أنتِ حقّاً [1]

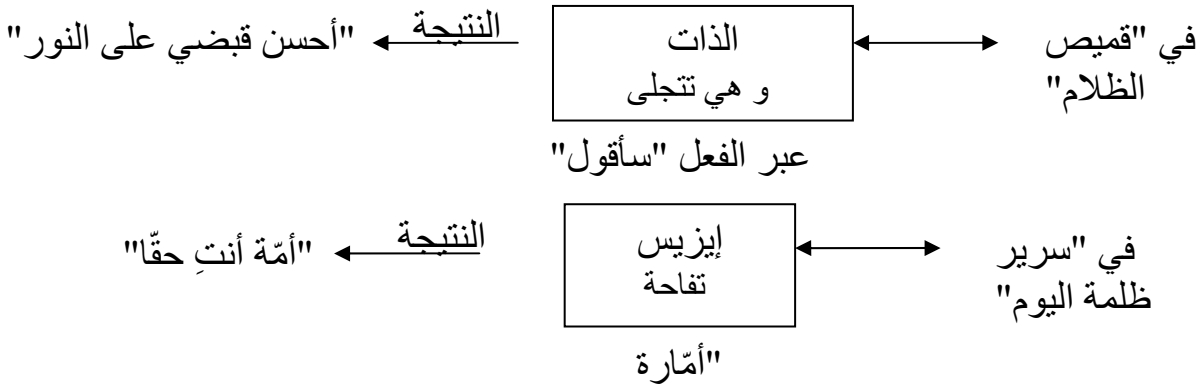
تتشكل ثنائية الظلام والنور، بالتناوب، فمن الظّلام يخرج النور. ومن ظلمة اليوم يتشكل شعاع الوجه البشري، ويتشكل النيل بفيضه، وتخرج إيزيس ((التي تعتبر الهة السماء التي تلد الشمس مرّة كل يوم)) [2]، يصوّرها الشاعر في هذا المقطع "تفاحة" لأنّ فيها دلالة الاشتهاء، فالظلمة تشتهي النور، وفي استخدامه لكلمة "أمّارة"، يشير إلى القدرة السحرية في تعاويذ إيزيس، التي أعادت الحياة لزوجها "أوزيريس" ولابنها "حورس"- فكلمة "أمّارة" صيغة مبالغة للفعل "أمر". فقد ((حفظت كلمات التعويذة السحرية وراحت تنطق بها، وفي الحال خرج السّم من جسد "حورس" ودخل الهواء إلى رئتيه...فصعد "تحوت" إلى السماء واستأنفت الشّمس رحلتها في مسارها مبتهجة لما حدث...)) [3].أعطى الشاعر لإيزيس الثائرة ضد الشر والاعتداء بعدا ميتافيزيقيا، لأنها بالنسبة إليه، تمثل المعرفة التي تخرج من صلب الجهل، فوردت داخل القصيدة حركتان: حركة الذات وهي تتجلى، بعد أن خرجت من "قميص الظلام"، وحركة إيزيس "التفاحة" "الأمارة" التي خرجت من سرير ظلمة اليوم، كما في هذه الترسيمة:

---

[1] –أدونيس، الكتاب III ، ص78.

[2]– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم المجلّد الثاني، ص 204.

[3]– المرجع نفسه، ص205-206.



<u>في الحركة الأولى:</u>

– يتحقق "القبض على النّور"، من خلال "الذات" التي تقول إنّيتها وتجلّيها في قميص الظلام.

<u>وفي الحركة الثانية:</u>

– تتحقق الأمّة الحقيقية، من خلال "إيزيس"، "الأمّارة" "في سرير ظلمة اليوم".

ويتحقق النور، الذي فيه الإشراق المعرفي، من خلال النتيجة التي يوردها الشاعر في مقطع الهامش السفلي، من القصيدة المدروسة سابقا، والذي يقول فيه:

أنا والنّور في هِجْرةٍ / جَسَدانا وأحلامُنا دارُنا / يَتحرّرُ فينا المكانُ / وما يَتَرَمّدُ تُوقِظُه نارُنا [1]

يُغيّب الشاعر في قصيدته كلّ ما قامت به إيزيس من ثورة لاستعادة زوجها وولدها، ويُبقي عليها كإلهة للسماء، التي تلد الشمس، ولقبت بـ ((..."صانعة شروق الشمس"..."واهبة النور في السماء"...))[2] وتلتقي الحركتان، حركة الذات وحركة إيزيس فيقول: "أنا و النّور في هجرة".

والواضح أنّ الشاعر يملك قدرة على توجيه الأسطورة، كما يريدها، داخل نصوصه وشحنها بكفاءات دلالية لا نهائية، تكون خلاقة مع كل قراءة. خاصة في بُعْدها الميتافيزيقي، فهو شاعر الأسئلة إذ يقول: ((أشعر أنّ قوتي الوحيدة في أن أطرح

---

[1]– أدونيس، الكتابIII ، ص78.

[2]– إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم المجلّد الثاني، ص 206.

الأسئلة باستمرار. وأريد أن أحيط كل شيء بأسئلتي: الجحيم والجنة، الأرض والسماء. لذلك لا مكان لي في العالم الذي توقّف وانتهى: عالم الأجوبة. إنّ مكاني في العالم يحرّض ويقلق...))[1].

عندما يعمد الشاعر إلى الأساطير، فلأنها تمنح أدواته الشعرية ألقا تنكريا، من نوع آخر، خارج البلاغة القديمة، فيقول:

(...) *سأُجاهر أنـــي أُعاشرُ أيقونةً / بأساريرها أتمرأى / وأُطيلُ التـــوغّلَ في الأرضِ، في ما تَبقّى / من أساطيرها (...)*[2]

ويشير- هذا المقطع- إلى الاشتغال داخل باطن الأشياء، و قرائن ذلك: "أيقونة أساريرـ التوغل، أساطير". وبعيدا عن أنّ الأسطورة تحقق جوانب فنيّة، في النص الشعري، فهي تخصب الرؤية الشعرية وتمدها بأسرار جديدة، لا تفرغ من دلالتها المتناسلة، وتغني الرؤية المستقبلية، التي تمثّل عمود قناعات أدونيس الفكرية، فكيف ذلك؟ إنّ هذا الموضوع يدفعنا إلى بحث آراء أدونيس حول علاقة الشعر بالواقع، والتي أكّد فيها على رفض النقل الحرفي للواقع في إطار مقولاته الأساسية: مقولة "الكشف" ومقولة "التجاوز" ومقولة "النبوئية" أو "المستقبلية" كأن يقول: ((يكون الشعر خلقا يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظَرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على السواء..))[3] أليس هذا ما دفع الشاعر إلى أن يعود إلى الأسطورة، لينقب فيها عن مضامين، جديدة لعصر مختلف؟ خاصّة وأنها حاولت أن تجيب عن أسئلة وجودية وأن تقيم صلة سيطرة بين الانسان ومصيره، بين الانسان والكون، وهذا ما يبرر سبب توظيف أدونيس لبعض الأساطير، في بعدها الميتافيزيقي لا في بعدها الثوري. فالشعر الجديد والإبداعي هو ما يناقض الواقع، لأن الموقف الشعري الرّاجح هو الذي يفعّل النقيض[4] فعندما عمد الشعراء الواقعيون إلى تغيير واقعهم، عادوا إلى الأساطير في أحداثها، وارتبطوا بها من خلال عملها الثوري (في مفهومه المادي). أما أدونيس فقد

---

[1] – أدونيس، زمن الشعر، ص144.

[2] – أدونيس، الكتابII ، ص604.

[3] – أدونيس، سياسة الشعر، ص27.

[4] – يراجع أدونيس، الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، ص283.

رفض الواقعية في الشعر فـ ((إذا كانت الكلاسيكية هي فن تصوير الهارب الغائب فإنّ الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرّك (...) وهو ردّ الاعتبار للإنسان كطاقة متنامية كاشفة...))[1]، فيتمركز وفق تلك الرؤية، إنسان التّحول الدائم. ونحن حين نقرأ بعض قصائد أدونيس، نتابع فيها تشكُّلا مختلفا لرؤية الانسان في توجهها للتغيير. وعندما يوظف الأساطير، فهو يبحث فيها عن إمكانات جديدة للتغيير في الإنسان، من بحث دائم عن حقائق يصعب القبض عليها في واقع مختلف. فيتّخذ هذا البحث، منحًى ميتافيزيقيا، يتبنّى بعض الرؤى الفلسفية كالرفض والهدم الخ... وهنا يرى أنّ جوهر العمل الشعري وقيمته لا يكمنان في واقعيّته، أو مدى ارتباطه بالحقيقة، وإنما في القدرة الإبداعية على جعل اللغة تقول ما لم تعتد قوله أو أكثر مما تقوله عادة، وعلى خلق علاقات جديدة بين الإنسان والعالم.[2] ونعتقد أنّ الأسطورة تضمن له هذه العلاقات التّي يهدف إليها. وعلينا أن نشير إلى أنّ الشاعر الواقعي هو الذي يجعل الواقع وتغييره هو الهدف. وتتشكل رؤاه الثورية وتكون هي المركزية، بينما الشاعر الذي يُمَرْكِزُ الإنسان على أنه جوهر رؤاه، وفق مقولات التّجاوز والكشف والمستقبلية، سيسعى إلى تصوّر الإنسان في حركية صوب إقامة علاقات جديدة بينه وبين الكون. فعندما يوظف الأساطير يبتعد عن الرؤية المتفائلة أو المتشائمة، التي تنتج عن زحزحة الأسطورة من تاريخيتها، وشحنها برموز تلائم المعضلات المعاصرة، ويركز كثيرا على إقامة انسجام بين الإنسان المعاصر والكون، باظهار كفاءة هذا المخلوق غير المحدودة، وانتاجية الكون الدائمة غير المحدودة أيضا.

ويمكننا أن نحوصل توظيف أدونيس للأسطورة في بـُناه المتفاوتة، كالآتي:

أ- بنية نصية، تمتص الأسطورة كلّية، فتعيد تركيبها من جديد، وتشكل نصا مركّبا يحوي تفاصيل دلالية قد تنبه القارئ، ويتوجّه في كثافته الدلالية إلى معان مُرجَأَة دائما.

---

[1] – خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص122.

[2] – أدونيس، سياسة الشعر، ص21.

ب- بنية الومضة الشعرية، التي تتشكل من نواة أسطورية، يعتمد فيها الشاعر التوظيف الاستعاري، ومن السّهل القبض فيها على المسافة بين الأسطورة في أصلها التاريخي وهجرتها إلى داخل النص.

ج- بنية نصية تطفو فيها الأسطورة، و تتغلّب على النّص بكامله، لأنّ الأسطورة فيها اعتُمِدت كدلالة جزئية، وإذا بها تتحول إلى مركز داخل النص، فيكون فيها القصور الفني، كمهندس الديكور الذي يحضر لوحة فنية داخل منزل، تبدو فيها اللوحة أهمّ من المنزل بكامله، فبدل أن تتوجه الأنظار إلى المنزل، وإلى اللوحة كجزء منه، تتوجه إلى اللوحة دون المنزل.

وما يثير الانتباه في توظيف الشاعر للأساطير، هو عزوفه عن توظيفها بشكل منبّه، فالقارئ يحتاج إلى وقفة نبْش قرائي، وحفْر، ليتأكد من أنّ شعره يتشكل على قاع أسطوري، فيعثر على بعض الجزئيات منصهرة داخل نسيج النصوص، لا عبْر تجلّيها اللفظي، فكأنّ الأسطوري منتشر داخل بنية نصوصه، و((حين يفتت الأسطورة إلى مجموع أسطوريماتها ويبثها في النص، فيصبح الأسطوري معلنا عن حضور الأسطورة رغم غيابها لفظا..))[1] ، وهذا ما نعتبره من الدرجات الثرية في التوظيف الأسطوري.

وحين نقرأ نصوص "الكتاب" في مجملها، نعتقد بنقص توظيف الأساطير مقارنة بدواوينه الأخرى، إلا أننا ننتبه إلى نقطة في غاية الأهمية، هي أنّ الأساطير غابت كحضور نصّي، ولكنها بقيت كأثر يحيل على أسْطُوريمات الأسطورة، فكأن الشاعر يخلق أساطيره من جديد، ولو تتبعنا على سبيل المثال أسطورة "الفينيق"، سنعثر داخلها على أسطوريمات لم يبْقِ عليها الشاعر، بل عمد إلى ظلالها، ومن بينها أن "الفينيق" "طائر"، لكنّه لا يوظف كلمة "طائر" وحدها، بل يستعير كلمات تأخذ مكان "الطائر" كـــ"الجناح"، يقول:

خُطواتي- أدغالُ طيرٍ- / يتقدّمُ نحوي جناحٌ / و ينفـــرُ منّي جناحٌ [2]

---

[1]- محمد الصالح البُوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدلالة)، دار نهى، ط1، صفاقس تونس، 2006، ص101.

[2]- أدونيس، الكتاب II، ص652.

غابت الأسطورة كلية، بألفاظها، ولكننا نعثر على أثرها، من خلال تكرار كلمة "جناح". ومن خلال كلمة "طير". وكثيرا ما يكرّر الشاعر كلمة "جناح" في ثنايا نصوصه، وهذا من بقايا الأسطورة الفينيقية. كقوله أيضا:

وتقول الجناحُ / لغةٌ و طريقٌ و وعدٌ[1]

فهل يمكن أن يكون الجناح، "لغةً" و"طرقا" و"وعدًا"؟ إلا إذا عدنا إلى الأسطورة وفهمنا الموت والبعث اللّذين وراءها. لنفهم دلالة الجملة، فيكون "الجناح" بذلك "لغةً وطريقا ووعدا". فالجناح في دلالته المعجمية المعهودة، لا يؤدي الدلالة التي يقصدها الشاعر، إلا إذا ربطناه بالأسطورة.

ويمكننا الحديث عن "الأسطورة الأثر" في شعر أدونيس أو "تفعيل الأسطورة" لأن النص الأسطوري غائب، وبقيت امتداداته، ولقد غاب "فينيق" وبقي "الطائر". وإذا غاب الطائر بقي جزء من أجزائه ليدل عليه "كالجناح" أو "الريش". وبذلك تأخذ هذه الكلمات دلالات جديدة، مستوحاة من الأسطورة، ولا يمكننا أن نقرأها في معانيها المعجمية، كما ترد بعض الدلالات المتولدة من "الاحتراق" في أسطورة "الفينيق" يوظفها الشاعر لتُغَيِّب "الأسطورة" بأحداثها، ويبقى الأثر مثلا: "النار أو "اللهب" أو "الجمر" أو "الشرر" أو "الرّماد"، وكأنّها سلسلة متوالدة من الأسطورة "الأم" وكثيرا ما يشتغل الشاعر في هذا التوليد، باعتماد "المجاز المرسل" فالنار أصبحت "جمرا" باعتبار ما سيكون، وأصبحت رمادا، وقد تتولد من هذه الأسطورة كلمات أخرى كـــ "الصاعقة"، لأنها تحوي "النار"، يقول:

سأغنيكِ، أيتها الصّاعقهْ / و أحبّكِ، إن جئتِني اليوم في هذه / الظّلماتِ- هنا، الآنَ واشتَدّ / عصْفُــكِ في خُطُواتي، وعَلّمْتِها / كيف تخرج منكِ، تُرَدُّ إليكِ، / وتُخلَقُ في نارِكِ الخالقهْ[2]

وإذا لم يُعِدْ القارئ دلالة "الصاعقة" إلى أسطورة "الفينيق"، فلا يمكنه أن يفهم احْتفاء الشاعر بها، أو محبّته لها، أو دخوله فيها، وكثيرا ما يتكرر "الرماد"، في ثنايا

---

[1] - أدونيس، الكتاب II ، ص670.

[2] - أدونيس، الكتاب III، ص147.

القصائد، باعتباره أسطوريما مهمّا في أسطورة "الفينيق"، فتنزاح دلالته المعجمية إلى دلالة أسطورية، تحيلنا على التّجدد والميلاد، فتنبثق الحياة من رماد "الفينيق"، يقول:

لن أقول لكم كيف جاؤوا بهم / جُثّثا- مِنْبرا عاليا من رمادٍ / خطبوا فوْقَه، وصلّوا[1]

العلاقة واضحة بين الجثث والرماد، إنها عملية الحرق، ولكن كيف تحولت الجثث إلى منبر عال للخطب والصلاة!؟ إنها تمثّل قداسة الموت والانبعاث، لأنه رماد الحياة المتجدّدة، وبهذا ينوب الأسطوري عن أحداث الأسطورة.

وكثيرا ما يعمد الشاعر إلى ذكر كلمة تحيلنا على الأسطورة، "فالنار" مثلا تحيلنا على نار الفينيق، ولكن الشاعر يوظف سلسلة من الكلمات التي تقترب من النار: "الحريق" و"الجمرة" و"اللهيب"، و"الشرر"، و"الجحيم"، و"الصاعقة"...الخ فكلّ كلمة تتوالد وتتناسل في المعجم الأدونيسي، فالمنهل أسطوري عمد الشاعر إلى تفريعه، ولا يمكننا أن نفهم دلالتها دون ربطها بمناهلها.

وفي تعامله مع أسطورة "أدونيس" عمد إلى تفتيتها إلى أسطوريماتها، التي منها أنه "إله"، وأنه "يقتله خنزير بري"، و"يُخرِج من دمه شقائق النعمان"، ووزّع هذه الأساسيات في ثنايا قصائده، فعندما يُذْكَر الدم، يضْفِي عليه البعد الأسطوري، ويخرج من دلالته المعجمية، كقوله:

(...) والدّم لكتابةِ التاريخ اعتبار واستبصار[2]

وفي قوله: عانِقْ جِرَاحَك يا دَمِي:[3] يطالب الشاعر معانقة الجراح لأنها جراح "الموت" الذي وراءه الحياة. فلولا البعد الأسطوري لما فهمنا علاقة معانقة الجراح. وكيف يعانق الدّم الجراح. وتتوالد كلمات كثيرة من الدّم، كالماء ومن الماء يأتي الربيع وهذا يمثل الوجه الآخر للأسطورة، فمن الموت يأتي التجدد. وتتوالد من الربيع سلسلة من الكلمات كـــ: "الحقول، والزهور، والحدائق"و يقول في آخر الديوان.

---

[1] - أدونيس، الكتاب I، ص255.

[2] – المصدر نفسه، ص155.

[3] - المصدر نفسه، ص149.

(...) *ألرّمادُ- ولكن / أشعرُ الآن أنّي في حاجةٍ كي أغنّي / جَسَدي وردةٌ وفكريَ عطرٌ* [1]

وكأن الشاعر يقول: خرجتُ من الرماد الذي يمثل الموت، وانبعثتُ مغنيّا في جسد وردة، وهذا هو التجدد الشعري. ويمكننا الوقوف عند الكلمات المتوالدة من أسطورة "أدونيس"كـ "الجراح" التي هي ناتجة عن ضربة الخنزير البري له، فيخرج هذه اللفظة من دلالتها المعجمية ليضفي عليها بعدا أسطوريا كقوله:

(...) *لا أرى في شعوري أيَّ انفجارٍ / تتفتّق عنه دروبٌ / أو تسافرُ منه الجِرَاحُ إلى نشوةٍ / لم تكن تتراءى لها* [2]

لا يمكننا أن نفهم كيف "تسافر الجراح في نشوة"، إلا من خلال إعادة كلمة "الجراح" إلى منبعها الأسطوري، حيث يتأذّى أدونيس بجراحه فيُقتَل. إلا أنّه سيعود مع شقائق النعمان، فـ "الجراح" مرتبطة بـ "القتل"، و"النشوة" مرتبطة بـ "التجدد".

تتفكّك الأسطورة، ثم تتولد عنها سلسلة من الألفاظ التي تبتعد عن معانيها المعجمية، التي لا يمكن فهمها إلا بإعادتها إلى البؤرة الدلالية المركزية (معناها الأسطوري)، أسطورة الفينيق. كما استثمر أسطورة "أوديس" في أسطوريماتها كـ "الضياع" و"الرحيل". يقول:

لا ?أحبّ المُقامَ، أحبُّ الرّحيلْ. / في الرحيلِ أكون وحيدًا، وأصغي لنفسي، ونَفْسي تُصْغي / إليّ، ولا شأن لي في السَّماء. [3]

فالرّحيل الذي يريده الشاعر هو الرحيل الأسطوري، لأنه يحقق ذاته من خلاله ويرفض الثّبات والجمود، فهو رحيل التنقل، الذي فيه التجدد، والكلمات التي تنبهنا إلى الأسطوري في النص هي "الرحيل"، لذا عنْوَنَ نصه بـ "التّنقل"، ولا يمكننا قراءة كلمة "الرحيل" في معناها المعجمي، بل علينا قراءتها في مدلولها الأسطوري. وقد تتوالد من هذه الكلمة، سلسلة من الكلمات كـ "الطريق" و"البحار" و"الأمواج" و"السفينة" كأن يقول:

---

[1] - أدونيس، الكتاب III، ص378.

[2] – المصدر نفسه، ص201.

[3] - المصدر نفسه، ص316.

حملتُ شمسي وأيّامي وأسئلتي / ورحْتُ أستقرِئُ الدُّنيا، وأَمْتَحِنُ / لا أرض، لا وطنُ / إلّا رُؤاي- تَرُوزُ المجدَ، ترسمهُ / بحْرا وتوُغل فيه، تستضيئ به / ألشِّعْرُ رُبَّانُها، والمرْكَبُ الزّمَنُ[1]

فهورحيل وجودي، والشاعر "أوديس القصيدة"، والنص هو أرض الضياع الوجودي "الرؤى تصبح بحرا" و"الشعر ربانها"، وكأن كل أسطورة تتناسل في نصوص أدونيس من خلال ألفاظ تفرعت من الأسطورة "الأم"، عبر سلسلة متوالدة. كما تظهر أسطورة نرسيس من خلال ألفاظ تحيلنا على مجمل أسطوريمات الأصل كـــ"المرآة" و"الماء" و"النرجس" و"الظّل"، فتغيب الأسطورة كنص ويبقي الأسطوري، كقوله:

أفْحَصُ وجهيَ في مِرآتي / (مِرآتِيَ ماءٌ) / و أرى كيف يسيل العمرُ، و كيف يذوبُ[2]

استعار الشاعر من نرسيس مرآته، التي هي الماء، ولكنه ما رأى الجمال، بل رأى "سيلان العمر" و"ذوبانه" وهنا ((ينبغي التنويه بمرونة الأسطورة إذ لكل عصر رؤياه للأساطير القديمة أو الكلاسيكية، التي ينفخها بمضامين جديدة، أو يجددها من الداخل كما أن له أساطيره..))[3]. فقد حوّر الشاعر الأسطورة، وأبقى فيها – فقط- حدث النظر في مرآة الماء، كما وردت ظاهرة "التوالد الأسطوري" بجَمْعِ أكثر من أسطورة داخل النص الشعري، كجمعه بين أسطورة "أدونيس" وأسطورة "أورفيوس" دون ذكر الاسمين، فقد اكتفى بالإشارة إلى اسطوريمات كلتا الأسطورتين فقال:

من أنتَ أيّها المنتظَر؟ / لا تقدر ملائكةُ العلم / أن تبتكِرَ أسطورةً واحدةً / تُولَدُ فيها الشقائقُ من دمّ عاشقٍ، / أو يَنْفَصِلِ فيها / رأسُ شاعر عن جسدِهِ، / ويجري مغنِّيا / في ماء الطبيعة.[4]

وردت قرائن أو أسطوريمات، تحيل على أسطورة "أدونيس"، وهي "الشقائق من دمّ عاشق" أما أسطوريمات أسطورة "أورفيوس" فينفصل فيها رأس شاعر "مغنيا". والقاسم

---

(1) - أدونيس، الكتاب I، ص194.

(2) - أدونيس، الكتاب III، ص150.

(3) - أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ص31.

(4) - أدونيس، الكتاب III، ص229.

المشترك بينهما هو التضحية، فأدونيس يموت، لتتجدّد الأرض، وأورفيوس يُقطع رأسه ليستعيد حبيبته وليملأ بالغناء الطبيعة، ويبدو أنّ بؤرة الدلالة، التي تنصب فيها معظم الأساطير، التي ولد منها الشاعر سلسلته الدلالية هي "التجدد"، وكأنها الأسطورة الجامعة. وعندما نربط سعيه إلى تأسيس كتابة جديدة، نعرف أنه يسعى إلى كتابة أسطورته التي تقول بالقطيعة مع القصيدة "ماضي الشعر العربي"، علينا أن ننتبه – أثناء قراءتنا للدّلالات في شعر أدونيس– إلى أن هناك بنية أساسية مولِّدة للمعنى، تلتقي عندها كل صور النص، فإذا توصلنا إليها، فمن السهل بعد ذلك متابعة الانسجام الدّلالي داخل النص، ولا نغفل أثناء هذه القراءة عن الأسطوري وحضوره، داخل النسيج النصي.

أوّلا- **تجاوز العروض، وانفتاح الإيقاع:**

لقد ارتبط العروض بالمنجز الشعري القديم، فلم يحدد النقد القديم عناصر شعرية القصيدة إلا من خلاله، ومن خلال عناصر أخرى حددها عمود الشعر، ولم يعرّف التراث النقدي الشعر خارج عروض الخليل، كأن يقول قدامة بن جعفر: ((إنه قول موزون مقفى يدلّ على معنى. فقولنا موزون: يفصله مما ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون....))[1] ، ونلاحظ تقديمه لعنصري الوزن والقافية كأنهما نواة التحديد، ويقول القرطاجني: ((الشعر كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل ومحاكاة مستقلة...))[2] فلقد قدّم القرطاجني كلاّ من الوزن والقافية على التخييل. وكثيرا ما وقف التراث النقدي عند أهمية هذين العنصرين في التأثير على المتلقي، وبهذا يحقق الوزن إيقاعا يطرب له، فيتحقق الانسجام بين الطرفين، خاصة وأن الشعر كان يُلقى، فحاجته إلى التأثير كبيرة، كأن يقول العسكري ((ومما يفضل به الشعر أن الألحان التي هي أهنى اللذات إذا سمعها ذوو القرائح الصافية، والأنفس اللطيفة لا تتهيأ صنعتها إلى على كل منظوم من الشعر))[3].

نتفق على أن كلاً من الوزن والقافية فعــّلا التأثير في المستمع، داخل منظومة الاحتفاء بالشفاهي، لذا حرص التراث النقدي على أهميتهما.

وعندما وضع الخليل بن أحمد الفراهيدي علم العروض، كان يؤرخ: ((للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه..))[4] ، فهل كان يفكر في أن هذا العلم، سيظل ميزان الشعر الأبدي؟. إن تاريخ مسار القصيدة العربية بكافة تحولاتها، يقول غير هذا والمقام لا يسمح لنا بتتبع ذلك، غير أن ما يمكن الإقرار به هو المفارقة القائمة بين

---

[1]- أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط3، القاهرة، 1979 ص17.

[2]– أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي ط3، بيروت، 1986، ص71

[3]– العسكري، كتاب الصناعتين، ص138.

[4]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص110.

الولاء لعروض الخليل، وفكر التجاوز، الذي يقول بالتجديد، وانفتاح الإيقاع. فمازال القطب الأول يكتب القصيدة العمودية إلى يومنا هذا، أما القطب الثاني فقد عمد إلى ممكنات نصية جديدة، فيها انفتاح الإيقاع، لأن عروض الخليل بالنسبة إليه ((لا يمكن أن يقدم قواعد المستقبل))[1].

وقبل أن نتناول المناخ الفكري الذي أكّد انفتاح الإيقاع، وعمد إلى تجاوز العروض لا بد من التمييز بين مصطلحي العروض والإيقاع.

العروض لغة هو اسم لمكة المكرّمة، واصطلاحا ((العروض- التفعيلة الأخيرة من الشطر الأول من البيت الشعري..))[2] وهو مصطلح أورده الخليل بن أحمد في أجزاء البيت الشعري، أما علم العروض فـــ ((هو علم موازين الشعر الذي نعرف به صحيح الشعر من فاسده))[3] ومعنى هذا أن هذا العلم هو الذي يعطينا صحيح الشعر وكل ما هو خارج عنه لا يعد من الشعر. ويمثل ثابت الشعر العربي ونموذجه وكلمة عروض، وردت على وزن فعول، فهي صيغة مبالغة، لأنها تبالغ في عرض الشعر عليها[4] وأعطى لنا هذا العلم البحور الشعرية بأوزانها وزحافاتها وعللها، وقدم جهازًا مصطلحيا خاصا به بدءًا بالبيت إلى القصيدة.

وكثيرا ما كان يُعبَّر عن العروض بكلمة الإيقاع، مع أنهما مختلفتان، وهذا ما سنراه، فالإيقاع لغة: ((من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها، وسمى الخليل رحمه الله كتابا من كتبه في ذلك المعنى كتاب الإيقاع...))[5].

واستعير الإيقاع من الغناء إلى الشعر، للتقارب الموجود بينهما، في اشتغال حاسة السمع، لإحداث التأثير بين المغنّي والسامع، وبين الشاعر والمتلقي.

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص110.

[2]- إميل يعقوب، وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي، انجليزي، فرنسي دار العلم للملايين ط1، بيروت، شباط 1987، ص270.

[3]- المرجع نفسه، ص 279.

[4]- يراجع: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام والملكية، ط1، الجزائر، 1997، ص28.

[5]- ابن منظور، لسان العرب، مادّة "وقع"، المجلّد الثامن، دار صادر، د.ط، بيروت، د.ت، ص408.

ويرى أحمد مطلوب في معجمه النقد العربي القديم من المعاني اللغوية للإيقاع: ((الميقع والميقعة: المطرقة، والإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها...))[1] فهذا المعنى اللغوي يحيلنا على الانسجام اللّحني فيه، ونعتقد أن هذا التعريف اللغوي هو الذي جعل البعض يخلط بينه وبين العروض، في حين أن المعنى الاصطلاحي للإيقاع، أوسع من العروض، ويتجاوز المعنى اللغوي.

ولقد وصل بعض الباحثين إلى متابعة المفاهيم المختلفة للإيقاع، والتي صحبت كيفية دراسته، كان يقول خميس الورتاني: ((....فبعضهم وهم السواد الأعظم، يماهون بين الإيقاع والعروض، والبعض الثاني يرى الإيقاع حدثا مبهجا يطرأ على العروض والبعض الثالث يرى الإيقاع كل الظواهر الصوتية التي تخرج عن أن يكون المبدع ملزما بها، والبعض الرابع يرى الإيقاع قادرا على تجاوز المسموع من النّصوص ليلحق به مجال البصر، والبعض الخامس يرى للمفهوم قدرة على الاتساع ليشمل إضافة إلى المسموع والمرئي، مجال التخييل فيتحدث عن إيقاع المعاني..))[2] وكأن هذه المتابعة هي رصد للتحولات الحاصلة لمفهوم الإيقاع في تاريخيته، من مفهوم مختلط بينه وبين العروض، إلى مفهوم هو نتيجة هذا الخلط، إلى ارتباط هذا المفهوم بالجانب الصوتي الذي يستثمره المبدع، ثم توسع الإيقاع من الإيقاع السماعي إلى الإيقاع البصري، الذي فيه تُستثمر مساحات البياض والسواد في فضاء النص الشعري وتوسع أكثر إلى إيقاع التخييل، وكأنه نظام من كل هذا، فهو:((طاقة تفعل في مكونات النص الأخرى وتتفعل بها لإنتاج دلالية النص..))[3]. فيتجاوز الإيقاع الأوزان والأصوات، ليكون علاقات متشابكة، تحدث الانسجام في النص الشعري، صوتيا ونحويا وبلاغيا وموسيقيا، فـــ ((يكون نسقا لخطاب و بنية لدلاليته))[4]. والنسق يحقق نظام العلاقات، فلم يعد الإيقاع مرتبطا بالجانب الشكلي أو بالموسيقى الخارجية، بل أصبح حركية موسيقية، تجمع مكوّنات الخطاب وهي تؤسس للدلالة. فهو ((يعني انتظام

---

[1]- أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، 1989، ص257.

[2] – خميس الورتاني، الإيقاع في الشعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا1، ص30.

[3]- المرجع نفسه، ص31.

[4]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص107.

النص الشعري بجميع أجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع يجعل منها نظاما محسوسا أو مدركا، ظاهرا أو خفيا. يتصل بغيره من بنى النص الأساسية والجزئية(...) والانتظام يعني كل علاقات التكرار والمزاوجة والمفارقة والتوازي والتداخل والتنسيق والتآلف والتجانس...))[1].

ولكي ندرس الإيقاع لا بد من تتبعنا لتشكله في بناه الظاهرة من وزن وقافية وتدوير وتكرار وأصوات وفضاء هندسي لتشكل النص...الخ إلى جانب البحث في البنية المستترة التي تشكل علائق تلك العناصر كلّها. لأن((مهمة الإيقاع تنظيمية أكثر مما هي ترصيعية، يتوخى من ورائها إحداث تناغم جرسي لا غير، بل إنها لتقوم بدور التنسيق والانسجام بين بنيات النص الشعري، يجعلها كلام متماسكا))[2] فالإيقاع يتجاوز الجانب الشكلي ليساهم في علائق بـــَنـــْينة النسيج النصي، ولكي تتضح الفكرة، لا بد من المقارنة بين العروض والإيقاع، وفي البدء نشير إلى أن الإيقاع أوسع من العروض. فهو: ((أعم من الوزن، والأحرى أن نقول إن الوزن هو أحد عناصر الإيقاع، أو إن الأوزان هي قوالب عروضية يستعان بها في تنظيم الإيقاع وتوجيهه. إيقاع الشعر هو علاقات خاصة بين مستويات كثيرة: المستوى النحوي والمستوى البلاغي والمستوى العروضي....))[3] فعندما ينقسم الإيقاع إلى أقسام متساوية يعطينا الوزن، الذي يخضع لتتابع وتكرار، بشكل منظم وثابت، أما إذا اختلف الكم والكيف فيتشكل الإيقاع. أما الفرق الجوهري فيظهر في أن العروض يركّز على البيت الشعري، في منظومة احتفت بوحدة البيت، أما الإيقاع فهو النسق لكلية النص الشعري في منظومة تحتفي بوحدة القصيدة. ولا يمكن معها النظر إلى البيت خارج بناء النص الشعري ككل، فـــ:((هذا قلب تأسيسي في مفهوم الشعر المعاصر والحداثة التي يجتلبها. فاجتماع الأبيات، قديما، هو الذي كان مُبنْيناً للقصيدة، أما حديثا فإن القصيدة تنقسم إلى

---

[1]– علوي الهاشمي، فلسفة بنية الإيقاع، متحرك السكون العربي، مجلة كتابات معاصرة، المجلد الخامس، العدد العشرون، بيروت، كانون الأول 1993، كانون الثاني 1994، ص120.

[2]- حسن العرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، دط، المغرب، 2001، ص6.

[3]– جودت فخر الدين، الإيقاع والزمان، كتابات في نقد الشعر ، دار الخرف العربي و دار المناهل، ط1، بيروت 1995، ص29

أبيات. قلبٌ يؤهل النص ليكون دالا مركبا، لا مجموع دوال تتجاوز فيما بينها. ويكون كامل النص هو معيار البناء...))[1] لذا يشتغل الإيقاع في أدق الجزئيات المـُشكّلة لتضافر البنى الصغرى داخل البنية الكبرى للنص ككل، ويمكننا القول إن الإيقاع كلٌّ بينما العروض جزء، لأنه يتشكل في البيت، وعلم العروض يركـّز على دراسة هذا الجزء الذي لابد من أن تتبعه كل القصيدة، فهو اللبنة الأساسية أو النموذج الذي تتبعه كامل القصيدة، فالبيت إذا كان من بحر البسيط، فلا بد للشاعر أن ينظم قصيدته بكاملها على البسيط، وعلى قافية البيت الأول. فالبيت يمثل النواة المركزية. ولا يمكننا أن نحصر الإيقاع الشعري في الوزن والقافية، فهما يمثلان الموسيقى الخارجية، بينما الإيقاع يتوسّع ليشمل البنية اللّغوية للقصيدة[2].

ولا نغفل أن النظر إلى القصيدة العربية من زاوية العروض، ولّد مصطلحات كثيرة منها: الشعر التقليدي، والشعر العمودي، وقصيدة التراث، والشعر الاتباعي والشعر الموزون المقفى، والشعر التناظري، والشعر القديم، والقصيدة الخليلية...الخ وهي مصطلحات وردت في المتن النقدي العربي، أما من زاوية تجاوز العروض، فقد ظهرت مصطلحات أخرى هي: الشعر الحر، وشعر التفعيلة، والشعر المرسل، والشعر الحديث، والشعر المنطلق، والشعر الجديد. أما من زاوية التعطيل الكلي للعروض، فقد استحدث مصطلحات أخرى هي: قصيدة النثر والشعر المنثور، والشعر غير الموزون...الخ

ولقد رفض أدونيس أن يعرّف الشعر بالوزن والقافية فقط، ورأى في ذلك تشويهًا للشعر[3] ، كما أن قراءة الشعر من زاوية العروض فقط يلغي الإبداعية فيه، ولا مجال للبحث عن الشعر الجديد، يقول: ((... حين نوحّد، بين الشعر والعروض الخليلي، لا يعود ثمة مجال في التراث العربي لبحث قصيدة النثر، بل لبحث الشعر الجديد كله. غير أن الشعر لا يحدد بالعروض، وهو أشمل منه. بل أن العروض ليس إلا طريقة

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص108.

[2] – يراجع: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، الجزائر ص207.

[3]– يراجع: أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 108 و ص 112.

من طرائق التعبير الشعري هي طريقة النظم))[1] وعمد أدونيس إلى تجاوز العروض في النظر إلى الشعر، واستبدل الإيقاع به، وليس تجاوزه هو تجاوز لأوزان الخليل بقدر ما هو خروج معرفي في الرؤية و((قد أدرك رواد الشعر العربي الحر هذه العلاقة بين الموسيقى الشعرية والواقع الجديد، وما ثورتهم على موسيقى البحر وخروجهم إلى موسيقى التفعيلة أو خروجهم من موسيقى البيت إلى موسيقى القصيدة إلا نتيجة تجربة جديدة في الحياة، فالموسيقى الجديدة في الشعر الحر تعبر عن علاقة جديدة بالعالم...))[2] وننوه بأن التحول الحاصل من الاعتناء بالعروض، إلى الاعتناء بالإيقاع، كان نتيجة تحولات على كافة المستويات، منها التمرد على منظومة فكرية تقليدية، وعلى تركيبة ذهنية قديمة، إلى جانب تجاوز المفهوم القديم للشعر وتخطيه بكل خلفياته، وتخطي المنظومة النقدية، التي كرست ثقافة فنية ثابتة فلم تعد هوية الشعر مرتبطة بالوزن والقافية، وإنّما في العالم المفتوح الّذي يخلقه والرؤى الخصبة التي يكشف عنها، والآفاق المفتوحة على فكر جديد[3] وما يمكن أن نستند إليه أثناء التطبيق، هو أن العروض جزء يسير من الإيقاع، وهو دراسة لبقايا القصيدة العمودية في شعر أدونيس، أما الإيقاع المنفتح، فهو كل الممكنات الموسيقية التي تتضافر لتعطي بدائل عن العروض، لأن ((الوزن نص يتناهى. قواعد محددة. حركة توقفت. علم. تآلف إيقاعي معين، وليس الإيقاع كله (...) الإيقاع نبع، والوزن مجرى معين من مجاري هذا النبع))[4]

وناقش أدونيس المنظّر، أسباب عناية الشعراء القدماء بموسيقى الشعر، وكيف أن الشفوية الجاهلية، عملت على تأسيس لذوق جمالي سائد، وهو إطراب السامعين[5] ، في حين أن شاعر اليوم مختلف، والمستمع تحول إلى قارئ، وكذا لابد من فهم هذه التغيرات لاستيعاب التحول بدلالاته.

---

[1]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص113-114.

[2]- فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحرّ، ص250.

[3] – يراجع: أدونيس، سياسة الشعر، ص 10.

[4]- أدونيس، زمن الشعر، ص164.

[5]– يراجع:المرجع نفسه، ص165.

وإننا نشاطره الرأي فيما ذهب إليه، فالاحتفاء بالوزن والقافية كعنصرين من عناصر شعرية القصيدة، نتج عن بقايا شعرية السماع ومن ((خصائص الشفوية الشعرية الجاهلية، ومدى تأثيرها على الكتابة الشعرية العربية، في العصور اللاحقة وبخاصة على جماليــّتها))[1] ولابد من التنبه إلى اختلاف العلامة اللغوية في الاتصال الشفاهي، والاتصال الكتابي، ففي الأول ينشط الصوت، أما في الثاني فيتشكل الخط والفروق الجوهرية تظهر في أنّ العلامة الصوتية تتميز بالتتابع الزمني، الذي نجده في الأوزان الشعرية، في حين تتصف العلامة الخطية بالتتابع المكاني، والذي نعثر عليه في هندسة النص، في الكتابة الشعرية الحديثة (بمفهوم الحداثة). وننطلق من فرضية مفادها أن العروض جزء من شعرية السماع، بينما تعمد الكتابة الشعرية إلى انفتاح الإيقاع، بمختلف ممكناته.

وهنا نميّز أكثر بين الاتصال الشفهي والاتصال الكتابي وكيف يشتغلان، يتعامل الاتصال الأول بالأذن، أما الثاني فيتم بالبصر، وكلاهما مختلفان في كيفية التأثير، وفي الوسائل المعوّل عليها، فالأذن تحرص على الاقتراب بين المُرسِل والسّامع، فالمكان واحد والزمان واحد، وهذا يعني أن الخلفيات لطرفي الإرسال واحدة، ويتطلب الاتصال الشفاهي أداءً صوتيا من إخفاض وتفخيم وترقيق وإلغاءٍ للصّوت، وهذا ما جعل الشعر الجاهلي يرتبط بفن الإنشاد. ويستند هذا الاتصال على علامات غير لغوية، كهزّ الرأس وإيماءات اليد، وإشارات الجسد، ويستغلّ مرتجل الشعر في أسواق العرب كل هذه العلامات، فيحقق هذا الاتصال تأثيرا أكبر في المستمع، لأن التلقي يكون مركّبا، يستقبل فيه العلامات الصوتية والعلامات الجسدية، بهذا يخاطب الاتصال الشفاهي كلاً من السّمْع والبصر. ما يحقق متعةً وتجاوبا بين المرسِل والسّامع، ولقد وصلتنا من مُتع السّماع، خلْع النّبي (ص) بردَته، وإلباسها كعب بن زهير، عندما أنشد قصيدته "بانت سعاد".

أما في الاتصال الكتابي، فلا يمكن أن يحضر الكاتب والقارئ معا، فعندما يحضر الكاتب ليكتب، يغيب القارئ كجسد، وعندما يحضر القارئ، يغيب الكاتب، و(يموت)

---

[1]– أدونيس، الشعرية العربية، ص5.

حسب فكرة "موت المؤلف" عند بارت. وتختلف كفاءات وقدرات وخلفيات كل من الكاتب والقارئ. وتشتغل حاسة البصر بالابتعاد عن الكاتب، والانشغال بما أنتج فـــ((العين حاسة المسافة والابتعاد والانفصال، أما الأذن فحاسة المباشرة والقرب والاتصال))[1] إلى جانب أن العين تشتغل على تحليل الصور، إذ تتلقى الكل ثم تهدمه إلى أجزائه، وقد يكون هذا سبباً في تحول القصيدة من وحدة البيت التي قال بها الشعر الجاهلي، والتي هي نتاج السماع، حيث أن السمع يتلقى الأجزاء فيستجمعها، إلى الوحدة العضوية التي نادت بها القصيدة الحديثة، والتي هي نتاج الكتابة المُخوّلة للعين والتي ألغت الأداء.

فحاول الشاعر في الكتابة الشعرية أن يعوّض كفاءة الأداء، بالكفاءة النصية وعوّض العروض الشعري بانفتاح الإيقاع، حتى على كيفية توزيع البياض والسواد على الورقة. فلا يمكننا أن نقرأ الكتابة الشعرية، بحثا عن عروض الخليل الذي هو نتاج ذوق السماع. فالسؤال الأساس هو ماذا بقى من عروض الخليل؟ وما هي نسبة تجاوز العروض، في الكتابة الشعرية الحديثة؟ لنصل بعد السؤال، إلى البحث في انفتاح الإيقاع وكيفية تشكله، فماذا بقي من عروض الخليل في الكتاب، بمجلداته الثلاث؟

[1]- عبد السلام بن عبد العالي، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنشر، ط1، الدار البيضاء، 1994، ص27.

1- الوزن.

أول ما نلاحظ – قبل البحث في **أوزان** النصوص الشعرية– تلك التنويعات الطّباعية أو **التناسل النصي***حيث نعثر بصريا على أربعة نصوص في الصفحة الواحدة، وبتعبير آخر نرى أربع مساحات نصية، تشتغل فضائيا، وكأن الشاعر يشكل ((الكتاب بوعي متعدد الأطراف والجهات والأصوات والأزمنة، لينشئ نصا متعدد المساحات والجهات والأصوات والأزمنة.....))[1] فالصفحة الواحدة تتشكل كالآتي:

فضاء نصي للراوي	**أ** **فضاء المتن الشعري**	**فضاء نصي لمرجعية الرواية**
فضاء نصي للهامش		

حيث تنقسم الصفحة الواحدة إلى :1– فضاء المتن الشعري، وهو الوسط الذي أطّره الشاعر، ويمثل المركزي. 2– فضاء الراوي أو الرّاوية أو الرّاوين وهو هامش الجهة اليمنى. 3– فضاء مرجعية الرّواية، وهو هامش الجهة اليسرى. 4– فضاء نصّي للهامش السفلي.

ولقد وردت هذه النصوص الأربعة في المجلدات الثلاث، إلا أن فضاء الراوي وهو هامش الجهة اليمنى، في المجلد الأول عنْونَه بـــ "الراوي"، وفي المجلد الثاني لم يسمّه، واكتفى بالحروف كعناوين، أما في المجلد الثالث، فقد استبدل كلمة الراوي بـــ "الذاكرة"، وأوّل سؤال، هو كيف سيدرس عروض الخليل هذه النصوص الأربعة المتشكلة في الوقت نفسه وفي الصفحة نفسها ؟ فلا أثر للقصيدة العمودية على صفحة الكتاب، ويتشتّت البصر بين هذه المساحات النصية، فنحاول معرفة أوزانها الشعرية

---

*– مصطلح التناسل النصي، نستخدمه للدلالة على النصوص المتعددة المتوزّعة على الصفحة الواحدة، لأنها قد تكون نصا واحدا تكاثر.

[1]- أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص11.

لكن سنبدأ بأي نص؟ نص المتن؟ أم نص الهامش الأيمن؟ أم نص الهامش الأيسر؟ أم نص الهامش السفلي؟ فالنص الأحادي الذي ترتكز عليه القراءة في القصيدة العمودية والذي ظل ثابتا لقرون، تكاثر وتناسل داخل الصفحة الواحدة، وأوّل ما قام به هو انتهاك قواعد العُرف النّصوصي[1] فضاء القصيدة العمودية، ونظام الشطرين، فنحن مشتتون بين أوزان هذه النصوص المتناسلة، ومثال ذلك هذا النص:

o قال الراوي:
فوقَ حمارٍ أَرْكبــَهُ
لِيطوفَ بهِ في الأسْواقِ وفي الطُّرُقاتْ،
و سَقاهُ شرابًا–
سَلحَ الشَّاعِرُ
حَتَّى ماتْ.

–ظ–
لاَ أُشاهِدُ في اللّاذقيّة شَمْسًا، أُشاهِد شيئًا/
يُقالُ له الشَّمسُ،– هَلْ وَهْميَ الآنَ أَعْقَلُ/
مِن خُطواتيَ، مِن نَظراتيَ، أَمْ أنّ بيني وبين
المكانِ التباسًا؟/
فَلَكٌ يَتثاءَبُ والأرضُ مَرْضوضَةٌ.
* في هذا اليومْ،
لا يُفصِحُ عَنّي أيُّ كلامٍ،
أنْظُرني
حَتّى أصْقلَ عقلي،
في مِرْآةِ النَّوْمْ. (2)

الشاعر يزيد بن ربيعة الحميري والفكرة لعبد الملك بن مروان، سنة 70 هجريّة.

[1]- يراجع: عبد الله الغذامي، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي، ط2، الدار البيضاء، المغرب 2006، ص54.
[2]– أدونيس، الكتاب ا، ص123.

والبناء العروضي للنص كالآتي:

فالن فالن فاعل فالن فاعلُ فعْ فعلن فعلن فالن فاعلن فاعلُ فالْ فعلن فاعلن فعْ فعلن فاعلن فالن فالْ	فاعلن فعلن فاعلن فعلن فاعلن فعلن فا علن فعلن فاعلن فاعلن فاعلن فعو لُنْ فعلن فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فَعْ فاعلن فاعلن فَعْ فعلن فعلن فعلن فاعلن فاعلن فالن فالانْ فالن فعلن فالن فعلن فعْ فالن فعْ فالن فاعلن فالن فالن فالن فالْ	فضاء نصّي غير موزون.

لقد عُطلت مفاهيم كثيرة، من خلال هذا النّموذج، أولها مفهوم البيت، فلم نعد نعثر على شطرين: صدر البيت وعجزه، وهذا من متغير القصائد الحديثة بدءًا بنازك الملائكة وبدر شاكر السياب، فلم يعد هذا جديد القصيدة المعاصرة، ونتبنى مصطلح السّطر الشعري[1] الذي قال به عز الدين إسماعيل، ولكن أي سطر شعري نقصد؟ هل هو الوارد في فضاء المتن الوسطي؟ أم الوارد في الهامش الأيمن؟ أم الوارد في الهامش السفلي؟ فهذا التناسل النّصي، نتاج التجريبية في بناء النصوص الشعرية عند الشاعر، نعثر عليه فقط في "الكتاب" الذي نحن بصدد دراسته.

ولقد رأينا كيف فُتّتت البنية العروضية للبيت، وتغيــّر مفهومه، إلاّ أن بقايا العروض، ومنها (التفعيلة). استُخدمت في هذا النص، وهذا ما يفنّد فكرة التّجاوز الكلي لعروض الخليل، فكان بإمكان الكتابة الشعرية أن تتخلى كلّية عن الأوزان، وهذا ما لم يحدث، إلاّ في قصائد النثر، وحرص الشاعر في "الكتاب" على التــّفعيلة بشكل ملحوظ، وهذا ما يؤكده هذا النص، باستثناء فضاء الهامش الأيسر، المخصّص للشرح

[1]- يراجع: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية، دار العودة دار الثقافة، ط2، بيروت، 1972، ص83

فالشاعر ((يأخذ التفعيلة ويتخلى عن البحر كليا. يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيما جديدا مطابقا للإيقاع المعنوي في القصيدة...))[1]

وبقيت التفعيلة كوحدة تأسيسية في إيقاع الكتابة الشعرية، وهذا ما أسماه شربل داغر بـــ((الطريقة شبه العروضية.))[2] واستطاعت الكتابة أن تتخلّص من بعض عروض الخليل وتقع في الطريقة شبه العروضية، وقد نعتبر هذا محاولة في البحث عن إبدالات إيقاعية، تتجاوز ثابت المنجز العروضي، فقد أبقى الشاعر على تفعيلة (فاعلن) التي تحيلنا على بحر المتدارك، وتفعيلة (فعولن) التي هي للمتقارب، ويبدو من الظاهر أن النص من النمط الممزوج[3]، لأنها جمعت تفعيلتَي بحرين إلا أن تفعيلة المتقارب وردت بقلّة، ما يجعلنا نصرف النظر عن المزج، وكأن (فعولن) هو تغيير أحدثه الشاعر لـــ (فاعلن) فهو إبدال له، إذ ((أصبحت فعولن مكونا إيقاعيا جذريا من مكونات المتدارك....))[4] ، وهذا ما لم يرد في عروض الخليل، إذْ لا يمكن أن تتحول (فاعلن) إلى (فعولن)، وهذا تعسّف وخطأ عروضي مفاده الخلط، وغير مقبول من منظور علم العروض، ولا من منظور الإيقاع الشعري، إلاّ بالإقرار بتداخل البحور.

كما عمد إلى التغيير في التفعيلات في حدود ما تجيزه الزحافات والعلل[5] كالخبن وهو حذف الثاني الساكن الذي حدث لفاعلن، فتحولت إلى (فعلن)، والتشعيث وهو حذف أول أو ثاني أو ثالث الوتد المجموع في (فاعلن) فتحولت مثلا إلى (فالن) كما تحوّلتْ إلى (فاعل). والتّشعيث + التّذييل (زيادة حرف ساكن إلى ما آخره وتد مجموع) في (فاعلن)، فتحوّلت (فالان).

أما التغيرات التي طرأت على (فعولن)، فهي البتر (القطع + الحذف)، (حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة وتسكين ما قبله + حذف السبب الخفيف من آخر

---

[1]- خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص116.

[2]– يراجع: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، ص39.

[3]– يراجع: حسن العرفي، حركية الإيقاع، ص16

[4]- كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، أكتوبر 1981، ص95.

[5]- يراجع: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص 218– 221.

التفعيلة)، فتحولت إلى (فعْ). إلا أنه تجاوز في بعض التغيرات ما سمحت به الزحافات والعلل، كتغيّر (فاعلن) إلى (فالْ)، فقد حدث التشعيث + القطع: (حذف أول الوتد المجموع + حذف ساكن الوتد المجموع من آخر التفعيلة، وتسكين ما قبله)، حيث لا نعثر على هذا التغيير في كتب العروض التي قرأناها.

كما يمكننا أن نقرأ (فاعلن) و(فعولن) الواردتين في النص قراءة أخرى، فالنص من بحر المتدارك، أما (فعولن) فتُلغى، لتعتبر (فا) نواة وزنية، بدل الوحدة الوزنية (فاعلن) فـــ ((الشاعر المعاصر لم يقم دائما بإبدال (فاعلن) بـــ (علن فا) بل أصرّ على اعتبار النواة (فا) عنصرا مستقلا يمكنه هو الآخر أن يسهم في كسر الرتابة...))[1] وحسب هذا الرّأي يكون البناء العروضي للنص السّابق كالآتي:

o فافا – فافا فاعل/ فافا/ فاعلُ/ فا فعلن/ ف علن/ فافا / فاعلن فاعل/ فافا فعلن/ فاعلن/ فا ف علن/ فاعلن/ فافا / فالْ	فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن/ فا علن / ف علن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ ف عِلُ فا / ف علن/ ف علن/ ف علن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فا فاعلن/ فاعلن/ فا ف علن/ ف علن/ ف علن/ فاعلن/ فاعلن
	فافا/ فا فالْ فافا/ ف علن/ فافا/ ف علن/ فا فافا/ فا فافا/ فاعلن/ فافا فافا/ فافا/ فالْ

إلا أنّه اعتبر (فا) نواة وزنية، وسنعثر على تفعيلات غريبة ك (فالْ)، لذا أجد التحليل العروضي الأول أصحّ، وما هذا الاختلاف في التّحليل، إلا بحث عن سبيل لفهم ما بعد العروض وقراءة ممْكنات مُتغيّر الإيقاع. كما صحبت التفعيلات حرية التوزع على الورقة، وكسّرت قانون تساويها في جميع الأبيات.

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص136.

ونلاحظ على تفعيلات فضاء المتن النصي – في وسط الصّفحة– كثرة التغيرات فقد وردت فاعلن 13 مرة، وتغيّرت إلى فعلن (المخبونة) 11 مرة. و وردت (فا) كوحدة وزنية 4 مرات، أما في الهامش السّفلي، فقد وردت (فاعلن) تامة مرة واحدة فقط، ووردت (فعلن) المخبونة 2 مرة، أما الوحدة الوزنية (فا)، فقد وردت 19 مرة وفي الهامش الأيمن، وردت (فاعلن) 3 مرات، و(فعلن) المخبونة وردت 4 مرات و(فاعلن) 3 مرات، أما الوحدة الوزنية (فا) فقد وردت 14 مرة، وهذا الإحصاء يؤكد قلّة ورود التّفعيلة تامة، وكثيرا ما لجأ الشاعر إلى التغيّرات. وهي تبرر شدة الانفعال فكلما لجأ الشاعر إليها، اشتغل ترمُومتر القصيدة، فهي التي تستوعب موسيقيا كل تحوّلات التجربة الشعرية[1] وليساهم البحر الشعري كثيرا في نمط حركية النص الشعري، وكلما حدثت تغيرات في تفعيلات البحر، من زحافات وعلل خضعت الحركة للسّرعة، لأن الزّحاف والعلّة في أغلبها، نقص في عدد الأصوات فالخبن مثلا هو حذف الثاني الساكن، ونقص عدد الحروف يحقّق السرعة.

إلى جانب أن القصيدة من بحر المتدارك، ((الذي في وضْعه المجرّد من البحور السريعة))[2] ، فالنص الشعري الذي حلّلناه عروضيا، تضافرت فيه عناصر الحركية الموسيقية، ولو نحاول ربط ذلك بالتجربة الشعرية للقصيدة، فسيتّضح تضافر عناصر كثيرة في الإيقاع، يقدم لنا الشاعر حالته النفسية التي تشوبها الحيرة، في الزمن الحاضر، "لا أشاهد في اللاذقية شمسا، أشاهد شيئا يقال له الشمس"، وتتصاعد الحيرة إلى درجة الاستفهام "هل وهمي الآن أعقل من خطواتي، من نظراتي..." ثم يتساءل حول اغترابه "أم أن بيني وبين المكان التباسًا؟" والاغتراب فلسفيا أكبر درجة من المعاناة.

إن المحرك الأساس لهذا النص هو القلق، وفيه حركية سريعة، تتماشى مع حدّة هذا الانفعال، وبحر المتدارك ساهم في حركيّة النص، وساهمت أكثر كلّ تلك

---

[1]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب دط، دمشق، 2001، ص38.

[2]– المرجع نفسه، ص31.

التغيرات. مع أنّ بحر المتدارك عند البعض وُصِف ببطء الموسيقى وتمدد الإيقاع[1]. والمثير للانتباه هو أن تفعيلات بحر المتدارك، وردت بكثرة في الكتاب بأجزائه الثلاثة ولم نعمد إلى العملية الإحصائية تجنّبا للجداول التي قد تثقل هذا البحث.

ولقد أثارت الدراسات المعاصرة الانتباه إلى أهمية هذا البحر في شعر الحداثة[2]. ونعتقد أن أسباب استثمار تفعيلات هذا البحر بالذات، تعود إلى الاختلافات بشأن تاريخ وجوده، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، لم يبتكره الخليل، فمعظم كتب العروض تتفق على أنه من اكتشاف الأخفش[3] ومعنى هذا أن الواقع الشعري العربي القديم، لم يستثمر كثيرا هذا البحر، فاستغلّه الشعر الحديث لعلّه يفتح ممكنات عروضية تغاير منْجز العروض القديم، فهذا بالنسبة للزعم القائل، بأن هذا البحر لم يعرفه الخليل بن أحمد، وما تَيَقَّنَتْ منه الدراسات، بشأن هذه الإشكالية، هو أن النماذج التي نظّمت على بحر المتدارك في الشعر القديم– والذي كان مادّة عروض الخليل– نادرة[4]، ثم إن القائلين بغير هذا، مالوا إلى قلّة أهمية هذا البحر لذا أهمله الخليل. ونعتقد أن هذا الرأي، يعدّ أيضا سببا في اعتناء شعراء الحداثة به، فأدونيس من الشعراء الذين يعتنون بالمُهمَل، وقد رأينا هذا في المرجعية الفلسفية السابقة، ونكاد نجزم أن الشاعر احتفى بهذا البحر، لأن الخليل عدّه نادرا، ويخالف الأصول التي التزم بها الشعر العربي[5] فيمكننا متابعة مدى استثمار الشاعر لهذا البحر، وكيف فتحه على ممكنات إبداعية.

نشير في البدء إلى أن هذا البحر، لا نعثر عليه صافيا[*] في فضاء المتن الشعري (أي في وسط صفحات "الكتاب") فلا يمكننا أن نجد نصا على بحر المتدارك وحده، عدا ما ورد في الهامش السّفلي كقوله مثلا:

---

[1]- ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي بين المعيار النظري والواقع الشعري، مخطوط أطروحة دكتوراه الدولة جامعة مولود معمري، قسم اللغة العربة، 2004، 2005، ص 227.

[2]- المرجع نفسه، ص70.

[3]- يراجع: صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص122.

[4]- يراجع: ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي، ص72.

[5]- يراجع: المرجع نفسه، لمعرفة القائلين بشذوذ بحر المتدارك ومخالفته للأصول، ص 74.

[*]– نستعير مصطلح "البحر الصّافي" من حسن العرفي، في كتابه: حركية الإيقاع، لأن حسن ناظم مثلا استعمل مصطلح البحر الحرّ الخالص في كتابه: البُنى الأسلوبية.

فتفعيلاته هي:

نبت الشّعر في رأس هذا الحجرْ ---------- فعلن فاعلن فاعلن فاعلن

باسْم مستقبلٍ منتظرْ[1] ---------- فاعلن فاعلن فاعلن

فلم تخرج التفعيلات من بحر المتدارك، ولم تخرج التغيرات من العروض القديم، فـــ (فاعلن) مخبونة تحولت إلى (فعلن).

في حين نعثر في النصوص التي اعتمدت بحورا متنوعة، على تنوّع كبير في كيفية الاستعمال، وفي التغيرات، وكأنه تكريس للحرية في الأوزان وفتح لممكنات هذه الحرية، فقد حاول المتغيّر الوزني الخروج بقدر كبير من أقماط الخليل (كما سماها محمد الماغوظ) إلى التجريبية، فحرية الفكر صحبتها حرية الآليات النصية، فكيف نوّعَ الشاعر البحور داخل النص الواحد؟ ففي قوله:

فالتفعيلات المشكلة للنص هي:

لاَ أرى غيرَ رأسٍ يُرَجِّلُ في عارهِ ---------- فاعلن فاعلن فاعلن فعِلن فاعلن

غير رأسٍ تدحرجَ عن كتفيْهِ،---------- فاعلن فاعلن فعِلن فعلاتن

ألرُؤُوس كُراتٌ ---------- فاعلن فعلاتن

في مدارِ العروشِ وسَاحَاتِها ---------- فاعلن فاعلن فعلن فاعلن

اللاّعِبونْ ---------- فالن فعولْ

تَتَمَسْرَحُ أهْواؤُهم فوقَ نِطْعٍ ---------- فعلن فعلن فاعلن فاعلاتن

واتَّعِظْ ---------- فاعلن

أيّها الشّاهِدُ، الأليفُ لصَحْرَاءِ هذا ---------- فاعلن فاعلن فعولُ فعولن فعولن

الجُنُونْ[2] ---------- فاعلانْ

إن مواطن التنويع في البحور- في هذا النص- محدّدة جدا وقليلة، ثم إنها تنويع داخل السّطر الشعري الواحد، كما هو مشار إليه بسطر، وكان الشاعر يبدّل تفعيلة بأخرى، ولا ينوّع في البحور، بمعنى أن من بين متغيّرات (فاعلن) يرد (فعول)

---

[1]- أدونيس الكتاب III، ص294

[2]- أدونيس الكتابI، ص109.

و(فعولن). أمّا عن باقي متغيرات (فاعلن) فهي في حدود ما سمح به العروض القديم: الزحاف (فعلن)، و الزحاف + الترفيل (فعلاتن) والتشعيث (فالن)، والتذييل (فاعلانْ).

وهذا النّموذج، يقدم التنويع في صورة محدودة، فقد ورد بحر المتدارك من خلال 24 تفعيلة، وبحر المتقارب من خلال 4 تفعيلات، ومع ذلك يمكننا استقراء التشكيلات الوزنية ومتابعتها، في علاقتها بتوتر الدلالة النصية.

إن بؤرة الدلالة في هذا النموذج، تتمثل في وصف كثرة القتلى، وتكرر القتل، ففي هذا الوصف الذي يثير القارئ، تتحرك تفعيلة فاعلن على لسان أنا المتكلم. فتتحرك الدلالة مع الأصوات المشكلة للوزن والمشكلة للدلالة في آن واحد. وتتشكل ثلاث مشاهد. فالمشهد الأول لا أرى غير رأس يرجل عاره". تتحرك فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن وفي المشهد الثاني " غير رأس تدحرج عن كتفيه" تتحرك أيضا فاعلن فاعلن فعلن فعلاتن لأن المشهد مشابه فالوزن أيضا مشابه، ويتبع المشهد الثالث في نفس الدلالة "الرؤوس كرات...في مدار العروش وساحاتها" فتستمر تفعيلة "فاعلن" في الحركة المتوترة. أما في المشهد الرابع، فمسافة التوتر تتراوح بين الصعود والفتور لأنه يفاجئ المشاهد السابقة المثيرة بمشهد منشرح، بقوله "اللاعبون". فما علاقة القتل باللعب؟!

ومع هذا المشهد تتبدل تفعيلة (فاعلن) بـــ (فعولن). ثم يعود إلى مشهد مشابه للمشاهد الثلاثة السابقة التي تدور في دلالة كثرة القتلى، فيعود إلى تفعيلة (فاعلن) "تَتَمَسْرَح أهواؤُهم فوق نَطْع ليبين أن القتل من أهواء الحكام، وفي نفس الحركة يتوجه الشاعر إلى مخاطَب مفترض هو "الشاهد على القتل" ليخاطبه "أيها الشاهد"، فتتشكل تفعيلة فاعلن فاعلن وفي نفس السطر الشعري، يخلق مسافة التوتر بين نداء الشاهد ورد فعله: "الأليف لصحراء هذا" فيستبدل التفعيلة بـــ فعولن فعولن فعولن، وهذا الاستبدال كرد فعل الشاعر من هذا المخاطَب الذي انسجم مع القتل وتآلف مع القتَلة، فمن المفروض أن يثور، فثار الشاعر على تفعيلة (فاعلن) فاستبدلها بـــ"فعولن".

ويبدو أن التنوع في البحور، ليس تنوعا تلقائيا، وإنما هو تنوع يصحب الدلالة ويمكننا أن نؤول لماذا اقتصر الشاعر على بحور متنوعة، في النصوص نفسها، ولم ترد النصوص التي اعتمدت البحر الصافي غير الممزوج، بتصاعد التوتر الدلالي

داخل بنيتها، فهي تتّخذ من ((فعل القتل- الذّبح- الشنق- القطع- الحز- الإعدام....أساسا واقعيا في حيثيات لغته وتخييلاته، أي أننا سنكون على موعد مع حفلة شعرية متخمة بالدم والقتل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداتها...))[1] فتتبع البنية الوزنية البنية الدلالية، وحين يتحول هذا التوتر ويتصاعد، يؤدي إلى تبدّل البحر، أمّا في نصوص القصيدة، في الهامش السفلي، فقد ورد ((نسق آخر مستقل أو هكذا يتراءى للقارئ، سيأتي في أسفل الصفحة، يمتاز بأفقية ذاتوية، تحاول أن تختزل ما قيل في كل صفحة من كلام، على شكل رموز وإشارات....))[2] فهو نسق منسجم رؤيويا، لذا ورد في بعض نصوصه على بحر صاف.

ولقد تنبه كمال أبو ديب إلى التنوع في البحور داخل النص الواحد للشاعر ونظر إلى هذا التنوع من زاوية إبداعية عجيبة، ومن قدرة يملكها الشاعر، حيث أنه يورد (فاعلن) في السطر الشعري ويقحم عليها (فعولن)، وفي هذا الإقحام كسر للخيط السّردي، وعندما يتحول الشاعر من (فاعلن) إلى (فعولن) فإن الكلمة التي يتحول من خلالها، تملك موقعا دلاليا فريدا داخل الدلالة الكلية للنص، وتوحي بالتحول حتى دلاليا ففي تحليله للبنية الوزنية لمقطع:

((...لن أواطن غير التمرد فيها والخروج عليها

عبثا تتشاءم تمحو طريقي

وتنقّر هذا الترابْ

أيهذا الغراب

ومن اللافت تماما في المقطع الأخير أن الخروج الإيقاعي يتماكن فزيائيا مع اللفظة التي يجسد الخروج على مستوى الدلالة والرؤيا، وهي بحق كلمة و"الخروج" عليها. وإن مثل هذا التماكن المتكرر في نص أدونيس ليبيّن المعجزات الفنية الصغيرة التي يقدر الشاعر المتميز على تحقيقها في شعره))[3]

ويمكننا أن نتأكد مما ذهب إليه الباحث، ففي نص أخر يقول الشاعر:

---

[1]- رياض العبيد، السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، فصول (الأفق الأدونيسي) ص277.

[2]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب و يا هول / رية / سحر ما فيه، ص 250.

الجدار الذي أتفيّأ في ظله شقوقٌ
أَتُراها سطورٌ.
كَتَبَتْها يدُ الوقتِ، أم نَفَثَاتٌ
منَ حَنَاجِرَ صارت رمادًا؟
أمْ تُراها ارتِجَاجٌ
جسدٌ آخرٌ للبرُوقْ
خَيْطُ ضوْءٍ سوادٌ
يتعذّر أن أقرأَ الآنَ هذي الشُّقُوقْ[1]

إن البنية الوزنية في هذا النص هي (فاعلن) وقد تكررت 26 مرة، بتغيّراتها. واللاّفت للنظر هو أن (فعولن) استبدلها بـــ (فاعلن) مرة واحدة فقط، وهي عند كلمة شقوقٌ فأتت التّفعيلات: فاعلن، فاعلن، فعلن فعلن، فاعلن، فعولن.

ودلالة كلمة "شقوق" تحوي شقوق تفعيلة (فاعلن)، فتحولت إلى (فعولن)، وكأن الشّقوق الوزنية التي أحدثها الشاعر لـــ (فاعلن) هي تبديلها بـــ (فعولن)، وتتكرر كثيرا هذه الظاهرة العجيبة، التي تبين قدرة الشاعر، ومنها أيضا قوله:

زمنٌ للسّقوطِ، وشِعْريَ هدّامُهُ الرَّجِيمْ،
ألمدائنُ ممْهورةٌ
بِخَوَاتِمِ أنقاضِها
والدّروبُ على كل أرضٍ
وَهَنٌ، أو دمٌ أو غضَبْ
وأنا لا أقصُّ الشّقاء، وأنفُرُ من وصْفِهِ
زمَنٌ للسُّقوطِ و شِعْرِي
كوكبٌ يُرتَقَبْ
دعوةٌ للهبوطِ إلى آخرِ الجحِيمْ[2]

[1]- أدونيس،الكتاب ا، ص325.
[2]– المصدر نفسه، ص203.

لقد تكررت (فاعلن) في هذا النص، وبَدَّلَ (فاعلن) بـــ (فعولْ) مرّتين فقط، عند كلّ من كلمة "الرّجيم" وكلمة "الجحيم"، وتشكّلتْ داخل النص حركتان: حركة ما يحيط بالشاعر وحركة شعر الشّاعر، وانسجمت حركة ما يحيط بالشاعر بـــ (فاعلن)، أمّا حركة شعر الشاعر، فقد أقحمت بـــ (فعولن) عند كلمة الرجيم وكأن (فعولن) خزي على (فاعلن) وعند كلمة (الجحيم) وكأن (فعولن) هي جحيم (فاعلن) بهذا الإقحام.

ولقد أثرى الشاعر البنيات الوزنية، في الصفحة الواحدة من "الكتاب"، مثلما أثرى المساحات النصية (نص واحد تحول إلى نصوص أربعة)، فتشكّلت أنْساق من الخطابات، تشكّلت معها أنساق وزْنية.

1- نسق خطاب "المتنبي" وهو خطاب "ذات" الشاعر، مقنّعة بذات المتنبي، وورد في فضاء المتن الشعري، وقد وضعه الشاعر في صندوق.

2- نسق خطاب الراوي، وهو خطاب الذاكرة الجماعية والتاريخ والحاضر والشاعر وقد ورد في فضاء الهامش الأيمن.

3- نسق خطاب الشارح، الذي يضيئ ويشرح ما ورد في الخطاب الأول والثاني، وقد ورد في فضاء الهامش الأيسر.

4- نسق الخطاب المختزِل للخطابات الثّلاث، وقد ورد في الهامش السفلي.

وقد رأينا كيف وردت البنيات الوزنية في النسق الأول، وكيف عمد فيها الشاعر إلى التّنويع، فلا نعثر فيه على بحور صافية، واستثمر كثيرا تفعيلات بحر المتدارك متداخلة مع تفعيلات بحر المتقارب.

أمّا في نسق خطاب الشارح، في فضاء الهامش الأيسر، فقد غاب الوزن كلّية وفي نسق الخطاب المختزِل للخطابات الثلاثة، عثرنا فيها على بحور خالصة وخصوصا بحر المتدارك، ويمكننا متابعة ذلك على فضاء الصفحة الواحدة، كما يلي:

نسق خطاب الراوي	1- نسق خطاب المتنبى	نسق خطاب الشارح
(خطاب الذاكرة والتاريخ والحاضر والشاعر)	(خطاب الذات مقنعة بالمتنبي) غياب البحور الصافية في النص الواحد ورود (فاعلن) للمتدارك و(فعولن) المتقارب بنسبة عالية	غياب الوزن
	نسق الخطاب المختزل - حضور البحور الصافية كالمتدارك وحده حضور التنويع بين المتدارك والمتقارب	

بقي أن نتتبع نسق خطاب الرواي، في هامش الجهة اليمنى، وكيف استثمر الأوزان كأن يقول:

وَصَف الرّاوُون---- فعلن فالن فا

الرّاوي ---- فالن فا

قالُوا عنهُ ---- فالن فالن

حِينَ رَأَى سيْرَ ---- فاعل فالن فا

التّارِيخ، وَوَقْعَ خُطاهُ ---- فالن فاعل فاعل فالن

ذَبُلَ المَعْنَى في عَيْنَيْهِ[1] ---- فعلن فالن فا فالن فا

• نشير إلى أن الخط الذي كتب به هذا الخطاب من الحجم الصغير، أمّا عن التفعيلات فقد استثمر تفعيلة بحر المتدارك .

[1]- أدونيس الكتاب ا، الهامش الأيمن، ص53.

وَرَدَ البحر صافيا، دون مزجه بالبحور الأخرى، أما عن التغيرات فقد وردت (فاعلن) مخبونة فأصبحت (فعلن)، والتشعيث (فالن) و(فاعل). ويبدو أن الوحدة الوزنية (فا) حاضرة بشكل ملحوظ، وألحّ عليها الشاعر في نماذج كثيرة من شعره، وهي وحدة مبتدَعَة لم يعرفها العروض، فهي نواة إيقاعية جديدة، أمّا في بعض النماذج التي وردت فيها تفعيلة المتقارب (فعولن) فيمكننا اعتبارها (فعْ) التي هي تغيّر يلحق (فعولن) ويسمى البتْر (القطع + الحذف).

كما نشير إلى أنّ خطاب الراوي، في أحيان كثيرة يطول، فيأتي الهامش الأيمن أطول بكثير من خطاب "الذات" في المتن الشعري، ومع ذلك يظل يحتفظ بالتفعيلة كقوله في الهامش الأيمن:

أخبَرَ الرّاويةُ، نقلا عن السّيوطي--- فاعلن فاعِلُ فعولن فعولُ فالن
في "تاريخ الخلفاء": قال:---- فالن فالن فعلن فعولن
"لمّا قُتِل الحُسَيْن، مكثتِ الدّنيا---- فالن فعلن فعولُ فعل فَالاَتُنْ
سبعة أيّامٍ، والشّمسُ علَى---- فاعلُ فالن فالن فاعلُ فا
الحيطان كالمِلاحف المعَصْفَرَةِ--- فالن فاعلن فعولُ فاعلن فعلن
والكواكبُ يَضْرِبُ بعضُها--- فاعلن فعلن فعلن فعو
بعضًا. واحمّرت آفاق السّماء---فالن فالن فالن فعولن
ستة أشهر، بعد قَتْلِهِ وقيل لَمْ --- فاعلُ فاعلن فاعلن فعولُ فاعلن
يُقْلَبَ يَوْمَئذٍ حَجَرٌ في البيتِ --- فاعلُ فاعلُ فاعلُ فالن فالن
المقَدَّسِ إلاَّ وُجِد تَحْتَهُ دَمٌ --- فاعلن فعلن فاعلُ فعول فعلن
عَبيطْ --- فعولْ
وقِيلَ نَحَرُوا ناقةً فكانوا--- فعولُ فعلن فاعلن فعولن
يرون في لحمها مثلَ النِّيران--- فعول فالن فعولن فالن فالن
طبخُوها فصارت مثل العلقم --- فعلن فاعلن فالن فالاتن
في قتله قِصَّةٌ فيها طولٌ لا --- فالن فعولن فعولن فعولن فالن فالن
يحتمل القلب ذكرها" --- فاعل فالن فعولُ فا
وثنى الرّاويه: ت-- فعلن فاعلن

أُتُراها الحقيقة فَتْوى--- فعلن فاعلن فعلاتن
رَجُلٍ نَتَحَارَبُ فِيهِ --- فعلن فعلن فعلاتن
نَتَبَرَّأُ منه، أو نكُونُ ظِلاَلاً لَهُ[1] --- فعلن فعلن فعولُ فاعلُ فالن فعو

واعتمد الشاعر- في هذا النص- على بحر المتدارك وبحر المتقارب، وبقيت (فا) كنواة وزنية مبتكرة، كما أورد بعض التغيرات التي لا يمكن أن تحدث في العروض القديم (فاعلن) تصبح (فعِلُ) وقع فيها الخبن+ التشعيث، وهذا لا يقع، فلا يمكننا قراءة هذه التفعيلات وفق تغيرات الخليل، ففي التقطيع يحدث توالي الأسباب بشكل كبير كالآتي:

لمّا قُتل الحسين، مكثتِ الدُّنيا
0/0/0//// ////0//0///0/0/
(هذا لا يمكن أن يحدث في العروض الخليلي.)

كما احتفظ الشاعر بتفعيلات بحور الخليل، لكي يبيّن مهاراته، وأنّه تجاوزه عن وعي كما في قوله:

والبنية الوزنية كالآتي:
سَرُوجُ سِمْنينُ، حِصْنُ الرَّانِ، خَرْشَنَةٌ --- متَفْعلن فاعلن مُسْتفْعِلن فعِلن
رُؤًى على عَتَبَاتِ اللهِ تَزْدَحِمُ --- متَفعلن فعلن مسْتفعلن فعلن
لِأَرْسِنَاسَ هَدِيرٌ في جَوَانِبِهَا --- متفعلن فعلن مسْتَفعلن فعلن
كأَنَّهُ، حينَ تَطْغَى سيلُها العَرِمُ --- متَفعلن فاعلن مسْتفعلن فعلن
"تَرْعَى السُّيُوفُ بها"، فيما تُعانِقُها --- مسْتَفعِلن فعِلن مسْتَفعِلن فعلن
نارُ القِتَالِ"نباتًا إسْمُه اللَّمَّمُ" --- مسْتفْعِلن فعِلن مسْتفعلن فعلن
أَضْرَمْتُ جَمَرة شِعْري في مواجعِها --- مسْتفْعِلن فعلن مسْتفعلنْ فَعِلن
حتّى التَوَى الرُّمْحُ مِمَّا قَالَهُ القَلَمُ --- مسْتَفعِلن فاعِلن مسْتَفعِلن فعِلن
ولمَ تَكُ تِلْكَ الحَرْبُ حَرْبِي، كُنْتُ مِنْ وَلَهٍ --- (لم يلتزم بتفعيلات البسيط)
قِيتارَ حبٍّ، وسيفُ الدَّولَةِ النَّغَمُ --- مسْتَفعِلن فاعلن مسْتَفعِلن فعِلن

[1]- أدونيس، الكتاب ا، الهامش الأيمن ص105

واليومَ أهجُرُ هجْري في تمرّده --- مسْتَفعلن فعلن مسْتفعلن فعلن
بوْحُ المولّهِ – لا شكوى ولا نَدمُ[1] --- مستفْعلن فعلن مسْتفعلن فعلن

لقد احتفظ الشاعر بتفعيلات بحر البسيط، ما عدا في السّطر التّاسع، مع أنّه هدم شكل نظام الشّطرين، كما لجأ إلى التغيرات التّي أوردها الخليل بن أحمد، كالخبن: (مستفعلن) أصبحت (متَفْعِلن) و(فاعلن) أصبحت (فعِلن)، وكان بإمكان الشاعر أن يورد النّص على شكل قصيدة عمودية. كما أبقى على البحور المركبّة من تفعيلتين، في هوامش (هو عنوان جزء) الذي خصّصه للشّعراء، كنص عوف بن الأحوص، يقول فيه:

حَيَارى– يَجُوبُون الصَّحَارِي: هَجِيرُها --- فعولُن مفاعيلن فعولن مفاعلن
خِيامٌ لهم. أنّي تَقَرُّ عُيُونُهمْ --- فعولن مفاعيلن فعول مفاعلن
وليْسَ لهم للنَّومِ إلاَّ سرِيرَها؟ --- فعول مفاعيلن فعولن مفاعلن
هُمُ صوْتُ هذي الأرضِ تجْمَعُ بغتَةً[2] --- فعولُنْ مفاعيلن فعول مفاعلن

فالنّص من بحر الطويل، وكأن الشاعر يبيّن مهارته العروضية في حديثه مع الشعراء، ولم يُبْقِ على كل العناصر العروضية القديمة، كشكل القصيدة العمودية، الّذي تجاوزه، واعتمد الأسطر الشعرية. والشيء نفسه بالنسبة لقصيدة المتلمس، التي يقول فيها:

هذا سُهيلٌ، وهذي نارُه قُبِسَتْ: --- مسْتَفعلن فاعلن مسْتفعلن فعلن
لا شيءَ، فالنّجمُ لا يُعطِي ولا يعِدَ --- مسْتَفعلن فاعلن مسْتفعلن فعلن
أغْرِقْ جِرَاحَكَ في كأسٍ تُعاشرها --- مسْتفعلن فعلن مسْتفعلن فعلن
ولْيشْطَحِ الرَّأْسُ ولْتَشْرَدْ بِكَ الكَبِدُ[3] --- مسْتَفعلن فاعلن مسْتفعلن فعلن

فالنص من بحر البسيط، والواضح أن النص عطّل فيه شكل نظام الأشطر (صدر البيت وعجزه) واحتفظ بالوزن. ويمكننا أن نوزّع الأسطر الشعرية، على شكل نظام الشّطرين، فتتشكل القصيدة القديمة كالآتي:

---

[1]- أدونيس، الكتاب II، ص 447.
[2]- أدونيس، الكتاب I، ص 175.
[3]- المصدر نفسه، ص 177.

هذا سهيل وهذي نـــاره قُبســـت لا شيء فالنّجم لا يعطي ولا يعدُ
أغرِقْ جراحك في كأس تُعاشرها وليشْطَح الرأس ولتشرد بِكَ الكبِدَ

وحاول الشاعر من خلال هذا النموذج – من النصوص– أن يتحاور مع الشعر القديم من خلال الشعراء، وكأنه يخاطبهم بما يعرف عنهم، بينما حاول أن يمارس التجريب الوزني متنوعا، كأن يتجاوز عروض الخليل بشكل ملحوظ، على كافة المستويات كقوله في "فاصلة استباق":

إنَّه طربُ العصْر أينما حضرتم في المكان ترون وجهه
حين تحْظى برؤية المكان، يُستحسَن أن تنحني ترفع يديك مهابةً تلوّح بالعلامة التي تميّزك/ إمسحْ بوجهكَ الباب الأسْلَمُ أن تقبّل العتبة أوّلاً استقبلهُ بصدركَ أَشِرْ إليهِ تمجيدًا كيفَمَا/ سِرْتَ يحسن أن تسير متقارب الخطوات من غيْرِ وثْبٍ رَمَلاً واسْتَتِرْ المكانُ أينما توجّهت/ مكانٌ للنّحْرِ لَكَ أن تعتبر بالهواء أو بالغبار أو بهذا الذي يظهرُ الآن أمامنا أنظر إليه يأخذُ الحصى/ تحيّة للمكان لا أيَّ حصى يأخذُ المُتطاولَ المسنَّنَ يرميه يميناً يسارًا أمامَهُ وراءه/ مع كل حصاةٍ يَرْميها يُسبّح السّماء يحْمد الملائكةَ يقدرُ أن يرميها راكبًا أو راجلاً جالسًا/ أو قائمًا.

مأمورٌ بالرّمْيِ
قبل طلوع الشّمس
ويجوز في اللّيل
وقُبيْلَ المغيب
إنّهُ طرَبُ العصر

وأصْغينا جيدًا إلى الخُطب التي تعلِّم النّحر،– لا يُنحرُ إلا الأفضلُ اقتداءًا بالكبش الذي افْتُدِيَ/ به إسماعيل النّحر عبادةٌ والدّمُ لكتابة التاريخ اعتبارًا واستبصارًا– قلنا التاريخُ سائلٌ نزَلَ في/ هذا المدى الغُفل رجّحنا إمكان وصفِه بأنّه صبْغٌ أو مَرَقٌ ماءٌ معتصرٌ أو مُخلَّل / واستدركنا– أحيانا – يتغيّر وصف السائلِ كأنَّ يصيرُ ينْحلّ في الماء جزءًا من الماء آنذاك يمكن/ القول المكانُ سائلٌ آجِنٌ...[1].

[1]- أدونيس، الكتاب ا ، ص255.

فالملاحظات الأولى حول هذا النص تبدأ بالخط الصغير الذي كتب به، ثم تأتي البياضات التي أدخلها بين السطور، إلى جانب أن السّطر الشعري ممتلئ جدا، تجاوز البيت الشعري الذي يحوي على الأكثر ثماني تفعيلات، فقد اخترق نظام البيت بشطريه وبعدد تفعيلاته، واقترب من النص النثري، مع أن الأسطر خاضعة للتّفعيلات، كالآتي:

فاعلن فعلن فاعلن فعول فالن فاعلن فعلن فعول فا

فاعلن فاعلن فعول فاعلن فاعل فالن فعولن فعِل فاعلُ فاعلن فعول فعول فاعلن فعول فاعل فا، وتنوعت التفعيلات بين تفعيلة المتدارك (فاعلن) بمختلف تغيّراتها، وتفعيلة المتقارب (فعولن) بمختلف تغيّراتها أيضا.

وخرج عن عروض الخليل بشكل كبير، حتى أنّه أورد تغيرات جديدة: (فعل) فلولا التفعيلات لاعتبرنا النص نثرا، أما "فاصلة استباق" في الجزء الثالث، فقد أوردها بطريقة أخرى، حيث سجّل النصّين معا كالآتي:

في	إنّها أرضُه التّي ينتَمي إليها،–
فافا	فاعلاتُن/ متفعلن/ فاعلاتُ/ فعْلن
كلّ	تنْحَني كأنّها الياءُ.
فعْلن	فاعلاتُ/ فاعلاتن/ فا
مكانٍ	ويُريد أن تنهضَ كأنّها الهمزة على ألف الطّبيعة
فعولن	فعِلاتُ/ فالاتُ/ فعِلاتُ/ فالاتُ/ فعلات/ فلات/ فاعِلا
ينتظرْهُ	باسْمها يحْرُثُ الحنِين ويسْقى حدائِق الرّغبةِ
فاعلن/ فا	فاعلاتن/ متفعلن/ فعِلاتن/ متَفعلن/ فاعِلا
موتٌ	باسْمِها يفتّقُ الفضاءَ خَيْطًا خيْطًا.
فعْلن	فاعلاتُ/ فاعلاتُ/ فاعلاتن/ فعْلن
ما.	يَسْكُن شهيقها في أعضائه يسْكُنُ[1]
فا	فاعلات/ فاعلن/ فعْلن/فاعلن/ فاعلن

[1]– أدونيس، الكتاب III، ص7.

إنّ البنية الوزنية في النص على الجهة اليمنى فتّت الشاعر فيها التفعيلات إلى أسباب وأوتاد، ودلاليا هو في أمس الحاجة إلى هذا التفتيت، لكي يتشكّل نصه، متوازنا دلاليا مع النص الثاني، فيشكّل النصان حركتين: النص الأول: حركة الموت، والنص الثاني حركة الإنسان في الأرض، وتتشكل الحركة الأولى خيطية لأنها واحدة، أما الثانية فهي مكثفة، وردت من خلال الأفعال المضارعة: "يريد، تنهض، يحرث، يسقي يفتق، يسكن. ومع هذا التكثيف لا يصل الإنسان إلى فهم الوجود، وامتلاك أسرار الحياة، يقول: "لا تزال سرّا و عصيّة عليه"

ولقد أورد الحركتين مختلفتين في التفعيلات، فالنص الأول على (فاعلن) التي هي لبحر المتدارك، فورد ممزوجا (فعولن) الّتي هي للمتقارب، بينما النص الثاني تنوّعت التفعيلات، منها تفعيلات بحر الخفيف (فاعلاتن + مستفعلن)، إلى جانب تفعيلة (فاعلاتن) بتغيّراتها، ويعمد الشاعر إلى خلق ممكنات جديدة في تغيرات التّفعيلات وكأنّي به يفتح المجال لتطوير ممكنات عروض الخليل، فهو يعود إليه ليتجاوزه.

2- التّدوير.

فعّل التشكيل الشّعري ممكنات بنائية كثيرة، داخل البنية الكاملة للنص الشعري فقد هدّم بنية البيت، وأعاد تشكيله بصورة أخرى، ليكوّن بنية صغرى تنتج من البنية الكبرى ، المتكاملة والمبنية وفق نسيج دلالي. وظهرت تقنية التدوير التي تكرّس هذا النسيج، ليتكامل أكثر، فمع أن هذه الظاهرة قديمة في الشعر العربي، وتعني ((اشتراك الشطرين (الصدر والعجز) في الكلمة وحينئذ، يسمى البيت المصراعي مدوّرا، أو موصولا أو متداخلاً أو مدمجًا))[1] إلاّ أنّ الشعر الحديث (بمفهوم الحداثة) فعّل هذه الظاهرة، وجعلها من المظاهر الإيقاعية المهمة، التي تجعل المتلقي، يتجاوز الوقوف عند الجمل الشعرية، ويعمد إلى متابعة الدفقة الشعورية، متجاوزا الوقفة العروضية والدلالية، فهي ((تقنية يمكن أن نعدها خرقا شكليا واضحا للبنية الشعرية التقليدية القائمة على شيئ من التكامل العروضي والدلالي ضمن سياقاته المعروفة غير الخاضعة لأية مفاجأة محتملة))[2] ، ومعنى هذا أن التدوير يساهم في تجريبية النص الشعري لأنه يثري التنويع، ويبني المحتمل، كأن يقول الشاعر:

ألشّياطينُ ألطفُ جسمًا، --- فاعلن فاعلن فعلن فا

أحدّ عقولاً من النّاسِ، أعْرَفُ منهمْ، --- علن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فا

ولا آفةٌ فيهمُ --- علن فاعلن فاعلن

هكذا أَجْمَعَ الأَوَّلُونَ --- فاعلن فاعلن فاعلاتُنْ

وأنا المتأخِّر أصْغِي، أقتصُّ آثاركُم، --- فعلن فعلن فعلن فعْلن فاعلن فاعلن

أيها السّابقون[3] --- فاعلن فاعلاتُنْ

تتشكّل داخل هذا النص دفقتان شعريتان و((الدفق هو الشّحنة العاطفية التي تصاحب المعنى، باحثة له عن ثوب لغوي يتسع له، تتدرج خلاله الوتائر، بما تسوق من توترات، مشكّلة كوكبة من الأحاسيس، تتدافع في حلق الشاعر، في شكل دفق واحد

---

[1]- ناصر لوحيشي، أوزان الشعر العربي، ص270.

[2]- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص162.

[3]- أدونيس، الكتاب ا، ص28.

ممتد، لا يتوقف هديره حتى يستفرغ الشحنة كاملة ثم يعقبه ما يشبه "الصّمت"...))[1].
فالدفقة الشعرية الأولى، كان موضوعها "الشياطين" حدّدهم الشاعر، ووصفهم بقوله: "ألطف جسما" فحوى السطر الشعري توترين: التوتر الأول "الشياطين" والتوتر الثاني "ألطف جسما".

ويستمرّ بالتدوير، ليكمل الوصف قائلا: "أحدّ عقولا من الناس" وهو التوتر الثالث و"أعرف منهم" التوتر الرّابع.

ويستمرّ بالتدوير مرة أخرى، ليكمل الوصف، قائلا: "ولا آفة فيهم." التوتر الخامس.

أما الدفقة الشعرية الثانية فتبدأ من: و"أنا المتأخر أصغي، وأقتص آثاركم" ولم تحو على تدوير.

فالتدوير الوارد من خلال الدفقة الشعرية الأولى، والذي تشكل في الأسطر الشعرية الثلاثة، أدى غرضا جماليا ودلاليا، بحيث وزّع المضامين، بطريقة مثيرة. فالدلالة التي تشكّلت من خلال "الشياطين ألطف جسما " برزت لأنها على حدة، فتبعتها الدلالة الثانية: "أحدّ عقولا من الناس، أعرف منهم" فتمثلت لأنها أيضا على حدة وقد وزّع خمسة توترات على ثلاثة أسطر شعرية، وورد التنسيق بينها بصيغة التفضيل" أفعل" من خلال الأسماء "ألطف" و"أحدّ" و "أعرف".

وقد شمل التدوير– في هذا النّص– مقطعا دون المقاطع الأخرى، وهذا ما يسمّى بـــ "التدوير الجزئي"[2] وحقّق اندماجا في الدّلالة، لأنّ كلّ سطر شعري مدوّر يحتاج إلى السّطر الذي يليه، فكلاهما يتداخلان ويتكاملان، ويظهر التجريب أكثر فيما يأتي:

---

[1]- حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري نحو رؤية داخلية للدفق الشعري و تضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران، 2001–2002، ص80.

[2]- حسن العرفي، حركية الإيقاع، ص131.

كـــَانَ يَرْفُو الثـــّيابَ، ويَرْفو الكَلامَ	فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فا
يُطرِّزُ هذا،	علن فعلن فا
يـــُزَرْكِشُ تلكَ. اشْتكـــَاني	علن فعلن فاعلن فا
مرَارًا	علن فا
و لكنَّه كان عدْلاً	علن فاعلن فاعلن فا
و يُحْسِنُ فيما وراء الخُصومةِ، ألاّ يُسمّيَ	علن فعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلن فعو
فـــَجْرَ القصيدة ليلاً، وألاَّ	لن فاعلن فعلن فا
يحْسَبَ القشَّ وردْا	لن فعولن فعولن ـــــــــــــ غير مدور
كان يسْكُنُ في ظلّ شعْري،	فاعلن فعل فاعلن فا
عاصيًا ووفيّا[1]	لن فعول فعولن

لقد اعتمد الشاعر التدوير في كلّ النّص، ما عدا في السّطر، ما قبل السّطرين الأخيرين، وقد فصل بين المقطع المطوّل المدوّر، والسّطر غير المدوّر، بمساحة بياض، ثمّ أورد السّطرين الأخيرين بالتّدوير، إلاّ أنّ الغنى الإيقاعي لم يتأتّ من هذه الظاهرة وحدها وإنّما تضافرت عدّة عناصر منها، تنّوع التفعيلة بين (فاعلن) المتدارك و(فعولن) المتقارب. إلى جانب الانسجام الصّوتي في مثل (عدْلاَ، وليلا ووردا) والشكل الطباعي للنّص الذي يخاطب البصر،كما يمكننا أن نُلغي التّدوير، ونحسب التنويع بين تفعيلة (فاعلن) و(فعولن)، كالآتي:

فاعلن فاعلن فعِلن فاعلاتن

فعولُ فعولن

فعول فعولن فعولن

فعولُ

فعولن فعولن فعولن

فعولُ فعولن فعولن فعولُ فعولن فعولن

---

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص619.

فاعلن فعولُ فعولن فعولن

فاعلن فاعلاتن

فاعلن فعِلن فاعلاتن

فاعلن فعلاتن

وفي نصّ آخر يقول:

فرّ قلبي منّي ـــــــــــــــــــــــ فاعلن فالن فا

ليَخْفَقَ في غير جسميَ، لمّا ـــــــــــــ عِلُن فعلن فاعلن فعِلن فا

هبَطْتُ إليْها، ـــــــــــــــــــــــ علنْ فعِلن فَا

وأوْغَلْتُ فيها، ـــــــــــــــــــــــ عِلُنْ فاعِلن فَا

وأوْغَلَ في كبِدي سِرُّها ـــــــــــــ عِلُن فعلن فعِلن فاعِلُنْ

بياض

آهٍ، ماذا أسمّي بلادًا ـــــــــــــــ فالن فالن فعولن فعولن

لم تعُدْ تـــنَـــنْـــتَـــمي إليَّ ـــــــــــــ فاعلن فاعلن فعولن

وَلاَ أرْضَ لي غيْرُها.[1] ـــــــــــــ فعولن فعولن فعو

إنّ هذا النّص منقسم إلى مقطعين، مقطع خاضع للتدوير، ويحوي 14 تفعيلة (فاعلن)، ومدوّر من خلال أربع تفعيلات، ومقطع غير مدوّر، ولكنه منوّع التفعيلات بين أربع تفعيلات (فاعلن) وستّ تفعيلات (فعولن)، وفصلت بين المقطعين مساحة بياض. والملاحظ هو أنّ التفعيلات المدوّرة كلّها صحيحة (فاعلن) ولم تخضع للتغيرات.

وفعّل هذا التدوير حركة الفعل الشعري، حيث ورد الفعل "فرّ" ثم ورد التّعليل "ليخفق، ثمّ ورد ظّرف الزمان "لمّا"، ليبيّن التّزامن الحاصل بين "هبطْتُ" و"أوْغلتُ" و"أوغَلَ". وقد حصل التّتابع الدّلالي، الّذي ساهم فيه التّضافر الإيقاعي، من خلال التّدوير. أمّا المقطع الثاني غير المدوّر، فنحسّ بتغيّر الإيقاع، لتغير الدّلالة "آهٍ، ماذا

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص169.

أسمي بلادًا"، وكأنّه مقطع نِتاجي، للمقطع السّابق، فهو نتيجة مُعاناتية فيها انتماء الشاعر إلى بلده، وعدم انتماء هذا البلد إليه .

ونشير إلى أنّ تقنية التدوير، تتضافر مع ظواهر فنّية إيقاعية أخرى، مثلما تتضافر مع الوحدات الوزنية، ففي هذا المقطع انسجم التدوير مع الجانب الصّوتي "إليها، فيها، سرّها" إلى جانب تكرار فعل "أوغل". ولا نغفل أهمية تعضيد علاقات التّرابط المتغيّرة بين أجزاء النّص الشعري من خلال التدوير.

3-القافية.

كثيرا ما يقوم النّص الشّعري على تكرار الدّوال[1]، ومن بين هذه الدّوال نجد القافية، وحرص الإبداع الشعري، الذي قامت عليه الكتابة الشعرية، على إلغاء تكرار النّموذج، وفتح التجريب. فلم تعد القافية تركيبة إيقاعية ثابتة، يلتزم بها الشاعر في أواخر أبياته، ولها قوانينها، التي أسّست لعلم قائم بذاته، وأيّ خرْق لها، هو دخول في عيوب القافية. وعمد هذا الإبداع إلى تحطيمها كـــ ((وقفة دلالية، نحوية، إيقاعية تحدّ من نهاية البيت، من تدفقه الدّلالي، وتحوّله التركيبي. وحريته الموسيقية))[2] فلم تعد وقفة ضرورية، وبهذا لم يعد الشّعر يُعرّف بقافيته، فأصبح الدّال العروضي متنوّعا أكثر، ومتعدّدا، وهذا التعدد أتاه من الرؤية المغايرة للعروض، للإيقاع في علاقته بالممارسة النّصية[3]، وظلّت القافية موجودة في الشعر العربي لقرون، وتعدّدت وتنوّعت في نصوص الكتابة الشعرية، وغابت في بعضها، فلم تعد القوانين حاضرة وفتحت الحرّية إمكانات التنويع فلم تعد القافية مرهونة بالوزن والتّركيب، وصارت الألفاظ هي التي تسيّر التّراكيب، وانفتحت حرّية التّأليف، وإمكانات الاختيار، خارج القوانين المسبقة.

وتتجلى القافية في "الكتاب" بأشكال متنوّعة، وما يثير الانتباه هو ورودها في بعض النّصوص، بالطريقة التقليدية، كما في نص بعنوان "المتلمّس"، يقول:

هذا سهيلٌ، وهذي نارهُ- قُبستْ:
لا شيئَ، فالنّجم لا يُعطي و**لا يَعــدُ**
أغرقْ جراحَك في كأسٍ تُعاشرها
وليشطح الرّأسُ، ولتشرْرُدَ بـــ**ك الكَبِدُ**
لَكَ التّرحلُ ميثاقٌ، إذا صغُرتْ
عليكَ أرضٌ، وضاقَ النّاس **والبلدُ**

---

[1]- يراجع: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، دب، 2006 ص216.

[2]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص217.

[3]- يراجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث،3 الشعر المعاصر، ص142.

"فلا يُقيمُ على خسف يُرادُ به
إلاّ الأذلاّن: عَيْرُ الحيّ، **والوَتَدُ**
هذا على الخسْفِ معقولٌ برُمّتهِ
وذا يُشجّ، فلا يبكي لـــه **أحَدُ**"[1]

نقرأ في هذا النّص القوافي القديمة التي هي ((ما بين آخر حرف في البيت إلى أوّل ساكن يليه، مع المتحرّك الذّي قبل السّاكن))[2] ، ومع أنّ الشاعر أورد الأبيات على شكل أسطر شعرية، إلاّ أنّه التزم بالوزن، فالنص من بحر البسيط، ولقد رأينا ذلك سابقا، كما التزم بالقافية الموحّدة، على طريقة القصيدة الخليلية، فوردت القافية "لا يعد" (/0///0) و"ك الكبد" (/0///0) و"وَالْبَلَد" (/0///0) و"وَالْوَتَد" (/0///0) و"هُو أحد" (/0///0). كما التزم بحرف الرّوي الدال " في النص كله، وهذا ما يسمى بقافية المتراكب، التي تنتهي بساكنين، تفصل بينهما ثلاث حركات.

كما وردت القافية بشكل موحّد، في نص عوف بن الأحوص يقول:

حَيارى – يجُوبون الصّحاري : هــ**جِيرها**
خيام لهم ، أني تقرّ عــُيــُونــهمْ
وليس لهُم للنـــــّوم إلاّ ســـ**ريرها؟**
همْ صوت هذي الأرض– تجمع بغتة
وهم قدرها–فارت دما و نـــ**ذيرها،**
"فلا تسأليني، واسألي عن خليقتي
إذا ردّ عافي القِدْر من يسْتـــ**عيرها**
تَرَيْ أنّ قدري لا تزال كأنها
لذي الفرْوةِ المقرورِ، أمٌّ يـــ**زورها**"[3]

وتقيد النص بالقوافي "جيرها" (/0//0) و"ريرها" (/0//0) و"ذيرها" (/0//0) و"عيرها" (/0//0) و"زورها" (/0//0). وهي قافية المتدارك التي تنتهي بساكنين

---

[1]- أدونيس، الكتاب ا، ص177.

[2]- محمد عبد المجيد الطويل، القافية دراسة الدلالة، دار الغريب، ط1، القاهرة، 2006، ص45

[3]- أدونيس الكتاب ا، ص175.

تفصل بينهما حركتان، والملاحظ أن الشاعر أبقى على بعض القوافي، بالطريقة التقليدية القديمة، خاصة في النصوص التي وردت في "هوامش"، وهي نصوص عنْوَنَها بأسماء أعلام، ففي "الكتاب" المجلد الأول أورد "تميم بن مقبل" و"لبيد" و"الشنفرى" و"عروة بن الورد" و"طرفة" و"امرأ ألقيس" و"أبا محجن الثقفي" ... الخ. أما في المجلد الثاني وفي "هوامش"، فقد أبقى على أسماء الأعلام كعناوين لقصائده، وهي أسماء أعلام مستوحاة من التاريخ العربي الأدبي والعلمي، وحرص في بعض النّصوص على إبقاء القافية (التقليدية)، كما في النص الذي عنْونَه بـــ "أبو بكر الرّازي، محمد بن زكريا" يقول:

هذي صحارى مراراتي– مزجتُ بها
غدِي بوجهي
و فجْر الأرض **بالغَسَق**
خليلِيَ العقلُ– منْثُورا عـــلى **طَبَقٍ**
من الجراح، و منظوما عـــلى **طبق**
كوْنٌ سِبَاقٌ وتُعطيني أَعِنَّتَهَا
إلى الأقاصِي، خُيولُ السّيـــدِ **الأفق**.[1]

فلو توزع الأبيات بالطريقة التقليدية، فإن القافية القديمة ستظهر بشكل جلي كالآتي:

هذي صحاري مراراتي– مزجت بها غدي بوجهي و فجر الأرض **بالغسق**
خليلي الـــعقل– منثورا عـــلى طبق من الجراح، ومـــنظوما عـــلى **طبق**
كـــون سباق وتـــعطيني أعـــنـــتها إلى الأقاصي، خيول الســـيـــد **الأفق**

فهذا النص من بحر البسيط، ووردت قافيته موحّدة (بالغسق) و(لي طبق) و(د الأفق)، وغيّر في النص طريقة توزيع الكلمات فقط، فهو من قافية المتراكب. أما خارج القصائد التي جمعها تحت عنوان "هوامش"– فنعثر على بعض النصوص، التي فكّ فيها نظام الشطرين، ووزّعها على طريقة الأسطر الشعرية، كأن يقول:

سروجُ سِمْنِينُ، حصْنُ الرّان، خرشَنَةٌ

---

[1]– أدونيس الكتابII ، ص463.

رُؤى على عتبات اللهِ تزدَحِمُ[1]

ويمككنا أن نحوّل هذا النص إلى قصيدة عمودية، كالأتي:

سَرُوجُ سِمْنِينُ، حصْن الرّان، خرشنةٌ رُؤى على عتبات الله تزدحِـمُ
لأَرْسِنَـاسَ هديـرٌ فـي جَـوانبـها كأنّه حِين تطغَى، سِيلها العـرِمُ
"ترْعَى السُّيوف بها" فيمـا تُعانِقُـها نـارُ القتالِ "نباتًـا اسْمه اللّمَـمُ
أضرَمتُ جمْرةَ شِعْرِي في مواجعها حتى التوى الرُّمحُ ممّا قالَه القَلَمُ
ولمْ تَكُ الحرْبُ حرْبِي، كنتُ من ولهٍ قـيثارَ حُبّ، وسيْف الدّولة النّغَمُ
واليومَ أهجُر: هجْـرِي في تمـرُّدِه بَوْحُ المولّه– لا شكْوى، وَلاَ نَدَمُ

وردت القافية، وكأن القصيدة للمتنبي، ولم يخرج من القصيدة القديمة، فأبقى على حرف الميم روياً للقصيدة، على شاكلة ميمية المتنبي، وتوحّدت القافية (تَزْدحم) و(هـ الْعَرِمُ) و(هُـ اللّمَمُ) و(هـُ القَلَمُ) و(ةِ النِّعَمُ) و(لاَ نَدَمُ)، وهي قافية المتراكب.

فلم يجدّد الشاعر شيئا في هذا النص، كأنه يقدم قدرته الشعرية التي تضاهي شعرية القدماء، وبالخصوص شعرية المتنبي (ما لئ الدنيا وشاغل الناس)، فلم يغير إلا شكل النص، وقد عمد إلى هذه الطريقة في نصوص كثيرة[2]. كما عمد إلى تنويع القوافي، فلم تعد تخدم الإيقاع فحسب، بل دعمت الجانب الدّلالي، كما في نصّه: "قيس بن ذريح" يقول فيه:

بعد أن قالت الشمسُ: أعطيتُ لبنَى سِمَاتِ
النُّجوم، وأحـــ**والها**،
لم أزل أتفرَّسُ فيها، أتقرّى تقا**طيعها**
وأُسائِلُ إزْمِيلَ حُبّي:
كيفَ أَنْحَتُ تِمْـــ**ثالَها؟**[3]

لقد ركز في هذا النص، على تقفية الجمل الشعرية، فقافية الجملة الشعرية الأولى هي (والها)، وقافية الجملة الشعرية الثانية هي (طيعها)، وقافية الجملة الشعرية الثالثة

---

[1]- أدونيس الكتاب II، ص447.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص704.

[3] - أدونيس، الكتاب I، ص 262.

هي (ثالها)، وحرص على توحيد حرف الروي (ها). وساهمت هذه القوافي في تحريك الدلالة، واستكملت كل قافية دلالة الجملة، لتتابع الدلالات جميعها داخل النص، وبهذا ((تحقق وظيفة، المستوى الأول- الإيقاعي- وهو مستوى "خارجي" والمستوى الثاني- الدّلالي- وهو مستوى "داخلي" وبالتحام هذين المستويين في مهمة مشتركة يتعزز دور القافية في بناء القصيدة))[1] وتتجاوز القافية مهمّتها العروضية، لتؤدي وظيفة دلالية وتشكّل الكلمات التي حوت القوافي صميم الدلالات، عندما لجأت إلى التفصيل، فكلمة "أحوالها" فصّلت نوعية العطاء في جملة "أعطيت لبنى سمات النجوم"، كما فصّلت كلمة (تقاطيعها) كيفية التفرس في جملة "لم أزل أتفرّس فيها"، وأكّدت كلمة "تمثالها" فعل "أَنْحَتُ".

ونشير إلى أن الحرية، التي تحرّكت من خلالها الحركة الإبداعية، في قصيدة الحداثة، وبالتحديد في الكتابة الشعرية ((فكّت الكثير من قيود الاضطرار إلى القافية (...) وهذا كله إنما يحصل في صالح المستوى الدلالي الذي يتنفس بعمق في مجال حيويّ...))[2] فكثيرا ما كان الشعراء يضحّون بالدلالة، لتستقيم القافية، إلاّ أن الكتابة الشعرية، استثمرت هذه الإمكانية لتخصيب الدلالة. وحيث يجب التّخلي عنها، استغنتْ عنها، فدخلت القافية في صلب التركيب الشعري، وانصهرت في بنية النص، كأن يقول الشاعر:

تتغنّى الزهور بشعر اللّقاح، ويرقصْنَ
في الريحَ رَقْــصَ **الشَّرَرْ**
ألنهار- جَهارا يوقّع كاللّحن،
واللّيل في خفيةٍ، **يُبْتَكَرْ**
بعضُها شطحاتٌ-عنيْتُ الجِبَالَ، وبعــضٌ
سُوَرْ
وبيْن وادٍ ووادٍ

---

[1] - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص87.

[2] - المرجع نفسه، ص89.

تقطَّع حبْــلُ **القَدَرْ**
إنّ رأْسي ملئٌ بالكواكِب: ضوءُ البصيرة،
ضوءُ **الْبَصَرْ**.
توأمان، وضوء التَّمرد وعْدُهُــمَا **المُنْتَظَرْ**.[1]

إن القافية في هذا النص، تشكّل تركيبة لغوية تدفع بالدلالة نحو الأمام، فتعطي كلمة "الشّرر" كيفية الرقص، وكلمة "يُبْتَكَر" تعطي تجدّد الليل. أما كلمة "سُوَرْ" فتحدد آيات الوجود، وتدخل كلمة القدر في التركيب النحوي للجملة، لتكون مضافة إلى الفاعل "حبْل"، وتفصّل كلمة "البصر" في الكواكب الأخرى، التي في رأس الشاعر، إلى جانب كوكب "ضوء البصيرة". وقد جعل الشاعر القافية مقيّدة بروي ساكن ، فأضفى على هذه الدّلالات سِمَة التنبيه إليها. والعجب في هذا النص، هو أن تكون الكلمة الواحدة، سطرا شعريا وتتجاوز القافية هذه الكلمة الواحدة، لتقتطع من الكلمة الأخيرة في السّطر الشعري السابق، بعض حروفها، كما في السطر الشعري السادس "سُوَرْ" فتكون القافية مدوّرة بين السّطر الخامس والسّطر السادس، وهذا ما يستحيل أن نعثر عليه في القصيدة القديمة. وكان بإمكان الشاعر أن يورد كلمة"سور"، تابعة مباشرة لكلمة "بعضٌ" خاصة وأنهما تتكاملان دلاليا، إلا أنه قصد هذا لينبّه القارئ إلى مركزية الكلمة.

وكثيرا ما كان ينّوع في القافية، داخل النص الواحد، كما في قوله:

هلاّ سَمِعْتَ هَدِيرَ موجي أيّها الزمنُ
الحُــطامُ
لا صوتَ يقدِرُ أن يُحِيطَ بِمَا أُحِسُّ
ولا كَــلاَمُ
بزغَتْ نُجُومٌ في فضاء تَــشَرِّدِي
ناجَيْتُها
وسألتُ عن أسْــمَائِها

[1]- أدونيس، الكتاب ا، ص289.

لا نورَ أصغى للسُّؤال ولا ظَــلاَمُ[1]

إن هذا النموذج يعطي لنا القافية التي تتوالى وتتناوب، لتحدث التّنوع، وتحطّم قاعدة القافية التقليدية، وتؤسس لقافية متحوّلة في تجريبيّة، تتبع التجربة الشعرية.

وما يمكن أن نقف عنده هو تحوُّل بعض المسائل، بشأن عيوب القافية، إلى مزايا كقوله:

هو ذا أعانق حِيرتي
وأرى إلى زمني يدورُ كأنَّهُ
كرةٌ من الورق **العَمَاءِ**،
يجرها حِبْرٌ **عماءْ**،
الأرض وارثة السّماءِ؟خرافةٌ
ما أفقرَ الأرضَ التي ترثُ السَّمَاءْ.[2]

إنّ تكرار كلمة عماء، في هذا النص هو من عيوب القافية في القصيدة العمودية ويسمى الإيطاء ((وهو إعادة كلمة الرّوي لفظا ومعنى فيما لا يزيد عن سبعة أبيات))[3]. وهذا العيب يفضي إلى عجز الشاعر القديم، واضطراره في وحدة القافية إلى تكرار الكلمات نفسها، في حين أن هذا النص يتعمّد تكرار الكلمات نفسها، لأنها تمثل مركزية دلالية، تثير القارئ، فكلمة "العماء" هي بؤرة الدلالة، التي تحرك هواجس الشاعر، لينفر من زمنه الذي يكرس هذا العماء، فيبحث عن التغيير.

وقد وقف محمد بنيس عند هذه الظاهرة في الشعر الحديث، يقول: ((وإذا كان القدماء يعتبرون الإيطاء من مظاهر العجز فإن انفجاره في الشعر المعاصر يبرز مفهوما آخر للمتواطئ حيث التجاذب خصيصة الدوال في النص، وحيث الإيقاع أقوى من كل قصيدة وهمية. وهو بذلك يصعّد الإيقاع ويكثّفه فيما هو يلغي المعنى الواحد ليحل محله بناء الدلالية))[4]. فيتحول العجز إلى استثمار، وإلى هدف دلالي.

---

[1]- أدونيس، الكتاب III ، ص249

[2]- المصدر نفسه، ص281.

[3]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص139.

[4] - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص150-151.

وفي النص نفسه، يقرأ علم القافية عيبا آخر، وهو الإقواء ((الجمع في المجرى/ حركة الروي بين حركتين مختلفتين متقاربتين...))[1]. فقد وردت القافية في السّطر الشعري الثالث بحركة حرف الرّوي "الكسرة" "العماءِ"، بينما وردت حركة حرف الرّوي، في القافية الموالية بالسّكون "عماءْ"، وتعمّد الشاعر ذلك، حيث أطلق القافية الأولى وقيّد الثانية، والقافية المقيدة تحيلنا على الاختناق، وكأن الشاعر تذمّر من هذه الكلمة "المهماز" التي أتْعبته "عماءْ"، ويبحث عن النجدة على شاكله "ماءْ" "ماءْ"وسط الصّحراء. كما وردت هذه الظواهر في الهامش السفلي، كقوله:

ربٌّ لا يعرفه أحدٌ غيري

لا يفهمه أحدٌ غيري

أيقنْتُ وأوقنُ فيه[2]

فتكرار القافية "غيري" لا تدلّ على عجز الشاعر اللغوي، بل تحيلنا على أهمية هذه الكلمة ومركزيتها الدلالية، فلا أحد غير الشاعر يعرف الربّ ويفهمه.

كما نعثر داخل "الكتاب" على استثمار غني لإمكانات حرة، في القافية المنوّعة داخل النصوص الطويلة، التي يقسّمها الشاعر إلى مقاطع يعنْونُها بأحرف الهجاء، وهذه التجربة عيّنة من استثمار القافية، في شكلها المركّب والمعقّد.

ففي نصه الطويل الذي عنوانه "الشاعر"، يورد جملة شعرية يَفْتَتِحُ بها هي: ولد العصر في جثة[3] وبعدها ترد سبعة مقاطع معنونة بـــ: أ، ب، ج، د، هـــ، و، ز. وكل مقطع خاضع لنظام قافوي حرّ، يتحرك داخل إمكانات غنية، يقصدها الشاعر، فيكرر قافية أساسية في كلّ مقطع، قد تكون واحدة أو متنوعة، ونعثر على خيط يجمع المقاطع جميعها، وتشتغل القافية داخل المقطع لتشكّل خصوصيّته، كما تعمل على ربط المقاطع جميعها. فلم تعد تقنية تسهم في تحديد البيت وتضمّ بقية الأبيات، بل أصبحت بنية مهمّة تعطي الخصوصيات، وتجمع شتات النص بكامله، وهذا ما يظهر من خلال هذا النص يقول في المقطع الأول، الذي عنوانه – أ–

---

[1]- صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري ص139.

[2]- أدونيس الكتاب III، ص 280.

[3]- المصدر نفسه، ص373.

ألرّماد– سأوقظ من نومه أورفـــيوسَ
تُراك تعلمتَ سِرّ الهُبُوط على درجات **الجحيمْ**؟
جرّتِ الشّمسُ أردَانَها حول قيثارهِ **الكلِيمْ**،–
ألسُّهولُ مرايا تتدافع فيها
شهوات**ُ الشّجرْ**
والنّجُومُ نِـــسَاءٌ
يتفحصن أجسادهن ويفتقن ثوب **القمر**[1]

ففي هذا المقطع الذي يحوي المسحة الأسطورية، تأتي القافية الأولى (يوس) لتحيلنا على أصوات الأسماء الإغريقية، وتأتي القافية الثانية (تَ لْجَحيمْ) لتتجاوب مع القافية الموالية (هَلْكَلِيمْ). وتستمر القافية (تَ الشّجر) ثم ينوع بـــ (سَاءٌ) ليعود إلى (بِ الْقَمَرْ). فتتقارب القافية الأولى (يُوسَ) مع (سَاءُ) إلا أن الرّوي مختلف، وتتقارب (تَ الْجَحِيمْ) مع (هَ الْكَلِيمْ) بالروي نفسه. وتتقارب (تَ الشّجَرْ) مع (بَ الْقَمَرْ) بالروي نفسه. أما المقطع الثاني الذي عنوانه – ب– فيقول فيه:

ها هو الطّلّعُ يسألُ رِيحَ صبَا**باتِه:**
"كيف أُلقي بِذاري لِعَصْرٍ
قال عنْه كتابُ نبو**ءاتِه:**
"لم يجئْ **قبلَهُ**
قاتِلٌ **مثلَهُ**"[2]

وحّد الشاعر قوافي هذا المقطع، حيث وردت (باتِه) التي تجاوبت مع (ءاتِه)، ثم تلت "قبله" (0//0/) و"مِثْلَهُ" (0//0/). إلا أن القافية الثالثة اختلفت عن القافية الثانية في الحركة الإعرابية (ءاتِهِ) و(قبلهُ)، وهذا ما قرأته القافية القديمة، بعيْب الإقواء، في حين أن المقطع، راعى حركيّة القول والمقول، وتجاوز هذا العيب، ليحقق انسجاما دلاليا. وفي المقطع –ج– يقول:

---

[1]- أدونيس، الكتاب III ، ص373.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ألرّمادُ – **ولكنْ**
ما يقُول لِليْلِ الطَّبيعَةِ ليْــلُ **البَشَرْ**؟
وأنا لا أكادُ أصدِّقُ غيْرَ الرّياحِ التّي تتدثَّرُ ثَوْبَ الغُبَارِ. و**مَاذا**
لمْ أكُنْ **مرّةً**
كوْكبًا تابعًا، **لن أكُونْ**
جسدي سُفُنٌ جارياتٌ ورُبّانُهُــنّ **الجُنُونْ**[1]

لقد وردت القافية الأولى "لكنْ" (/0/0) نفسها في الحركات والسكنات مع القافية الثالثة "ماذا" (/0/0)، وهما قافية المتواتِر ((المنتهية بسكونين تفصِل بينهما حركة واحدة.))[2] واختلفتا في حرف الرّوي، النّون والذّال.

ووردت القافية الثانية "لُ البَشرْ" (/0//0) نفسها في الحركات والسكنات مع القافية الرّابعة "مّرة" (/0//0)، وهي قافية المتدارك، واختلفتا في حرف الرّوي الرّاء والتّاء.

كما وردت القافية الخامسة "لن أكُونْ" (/0//00) نفسها مع القافية السّادسة "ن لْجُنُونْ" (/0//00)، واتّفقتا في جميع حروفها حتّى في الرّوي، وهي قافية المترادف ((التّي تنتهي بسكونين غير مفصولين.))[3]

وفي المقطع – د– يقول:

ألرّمادُ – و**لكنْ**
مَا تُرى ذلك السّحْر يمْسِكُ بالأرْضِ من عنْقِهَا؟ **وظنّي**
أنّ تلك النّجومَ ستُصبِحُ عمّا قــــ**ريبٍ**
غُرَفًا وأسِرّةَ **حُبٍّ**
وشوارِعَ تأتي وتذهبُ في كُلّ **ضَوْءٍ**[4]

---

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص373– 374.

[2]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص138.

[3]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] – أدونيس، الكتاب III، ص374.

إنّ القافية في هذا المقطع موحّدة، فقد وردت نفسها- من حيث الحركات والسكنات- في السّطر الشعري الأوّل "لكنْ" (/0/0)، والسّطر الشعري الثاني "ظنّي" (/0/0) والسّطر الشعري الثالث "رِيبٍ" (/0/0)، والسّطر الشعري الرّابع "حُبٍّ" (/0/0) والسّطر الشعري الخامس "ضَوْءٍ" (/0/0)، وهي قافية المتواتِرِ، إلاّ أنّ حرف الرّوي تنوّعت بين (النون والباء والهمزة). وورد الرّوي نفسه في السطر الشعري الثالث والرابع وهو (الباء). وفي المقطع هــ يقول:

أَلرّمادُ كتابٌ، أَلكِتَابُ رَمَادٌ[1]

وهو مقطع طويل، يمكننا أن نتابع فيه القافية، دون إيراد النص كله:

1.(مادٌ)، 2. (تِ الجسدْ)، 3. (فيهِ)، 4. (رايةٍ)، 5. (تغْدُو)، 6. (بِــ الأبدْ)، 7. (مَعْصِيَهْ)، 8. (أُغْنِيَهْ)، 9. (صوتِي)، 10. (لَيْهِ)، 11. (مُقْفَلَهْ)، 12. (أَسْئَلَهْ)، 13. (هَيْتَ لَكْ)، 15. (لَمْسِيَ)، 16. (مادٌ)، 17. ضَوْءٍ)، 18. (مَاءٍ)، 19. (جَلَّي)، 20. (حَالَهُ)، 21. (قَيني)، 22. (رِينِي)، 23. (ءَاتِهِ)، 24. (حَيْرَةٌ)، 25. (كَانْ)، 26. (شُكْرًا)، 27. (رِيقِ)، 28. (عُنْفُوانْ)، 29. (بيتِي)، 30. (ريقِي)، 31. (مَهْدِهَا)، 32. (قُيِّدَتْ)، 33. (عُذّبتْ)، 34. (وَاهَا)، 35. (دَاهَا)، 36. (لاَمٌ)، 37. (وَعْدًا)، 38. (فٌ لَهُ).

فتنوعت القوافي بشكل غني منها قافية المتواتر، في كل من السطر الشعري الأول والثالث والخامس، والتاسع، والعاشر، والسادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر والتاسع عشر، والواحد والعشرين، والثاني والعشرين، والسادس والعشرين والتاسع والعشرين والثلاثين، والرابع والثلاثين، والخامس والثلاثين والسادس والثلاثين والسابع والثلاثين.

إلى جانب قافية المتدارك في كل من السطر الشعري الثاني والرابع والسادس والسابع والثامن والحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر والعشرين، والثالث والعشرين، والرابع والعشرين، والواحد والثلاثين، والثاني والثلاثين، والثالث والثلاثين، والثامن والثلاثين.

---

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص374.

إضافة إلى قافية المترادف في السطر الشعري الخامس والعشرين، والثامن والعشرين.
وفي المقطع – و– يقول:

ألرّمادُ– الكتابُ، و**ماذا**
أترى لم يعد للقصيدة من **شاعرٍ**
يتغنّى بها ويغـــنّي **لها:**
ليس للحبّ **شَرْعٌ**
ليس للشّعر **شرْعٌ**
يشرب الشّعرُ، كالحبِّ ماءَ الحياة و**لكنْ**
من ينابِيعَ مطمُوسةٍ في حنَايَا **الجسَدْ**
يَادَنَا فَتَـــدَلَّى
مُرِيـــدًا، **مَدَدْ**[1]

ففي هذا المقطع وردت القافية المتواتِرة (ماذا)، بحرف الروي الذّال، وتتابعت مع قافية المتدارك (شاعرٍ) و(نّي لها)، مع اختلاف حرف الرّوي، ثم تبعت ثلاث قواف المتواتر (شرعٌ) و(شرعٌ) و(لكنْ)، فالقافية الأولى والثانية وردتا بنفس حرف الروي اختلف روي القافية الثالثة (النون)، ثم عاد إلى قافية المتدارك (يَا الجسدْ)، لتتناوب مع قافية المتواتر (دَلَّى). ثمّ عاد إلى المتدارك (دَا مَدَدْ).
وفي المقطع الأخير– ز– يقول:
ألنُّجُومُ ترِن خلاخِيلُها[2]

وردت القافية متنوعة بين المتدارك والمتواتر، فتوزع الأول بين قافية السطر الشعري الأول (خِيلُها)، وقافية السّطر الشعري الثاني (هِجْرَةٍ)، وقافية السّطر الشعري الثالث (غَيْرِهِ)، وقافية السطر الشعري الخامس (دِيلُهُ)، وقافية السّطر الشعري السابع (وانْظُرُوا)، وقافية السّطر الشعري الثامن (بَيْتنَا)، وقافية السّطر الشعري التاسع (كِنَّنِي). أما قافية المتواتر، فوردت في قافية السّطر الشعري السادس (مَيْهَا)، وفي قافية

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص 376–377.
[2]- المصدر نفسه، ص377–378.

السّطر الشعري العاشر (لاَلَهْ)، وفي قافية السّطر الشعري الحادي عشر (مَالَهْ)، وقافية السّطر الشعري الثاني عشر (لكنْ)، وقافية السّطر الشعري الثالث عشر (غَنِّي)، وقافية السطر الشعري الرابع عشر (عِطْرٌ).

ويجمع المقاطع السبعة تنوع وغنى في القافية، وتشابه في ورود قافية المتدارك والمتواتر في معظم المقاطع، وهذا ما أغنى الجانب الإيقاعي للنص، كما عزّز الجانب الدّلالي خاصة بتكرار بعض الألفاظ داخل المقاطع: "الرّماد". ونلاحظ أن الشاعر ركّز على قوافٍ متقاربة، ومختلفةٍ في حرف الرّوي، حتى يبْعِد الرتابة في تكرار حرف واحد في النصوص كلها ، لذا سمي بالشّعر الحرّ.

كما تقاربت بعض القوافي من مقطع إلى آخر كقافية المقطع الأول – أ– "القَمَرْ" التي تتشابه مع قافية المقطع الثاني "البَشَرْ" وقافية المقطع – هـ– "الأَبَدْ" التي تتشابه مع قافية المقطع – و– "مَدَرْ" و"الجَسَدْ".

كما لا نغفل عن النصوص التي مارست التجريب، وكرّست إلغاء النموذج في أدقّ بنياته، وتحرّرت من القافية بمفهومها القديم كلية، كما في النّصوص عنونها بـ "الرّواية" يقول:

(...) وسمع أنّ لحاكم هذه المدينة مريدين يأتيهم
الشك فجأة في بعض السّاعات وقِيل: جاؤوا إليه في
ساعة شكٍّ، وقالوا:
"إن كنت حاكمًا صادقًا، فأظهر لنا من هذه الصّخرة
ناقةً، ولِتكنِ سوداء صافية اللون.
قام وقَعَدَ تمْتَمَ أصغى أشار تحرّكت الصّخرة
تململت بدا منها أنين انصدعت بعد مخاض شديدٍ
كمثل مخاض المرأة و ظهرت منها ناقة سوداء صافية
اللّون"[1]

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص365.

ويستمر النص مطولا، دون قافية وكأننا أمام جنس أدبي آخر، غير الشعر وقد يكون جنس "الرّواية" الذي عنون به النّص، وهذا ما يمكن أن نناقشه في مبحث الجنس العابر للأجناس.

كما تخلّص من القافية في بعض نصوصه التي أوردها بأسماء الأعلام، وقد رأينا بعض نصوصها التي التزمت بالقافية التقليدية، ففي نصّه الذي عنوانه بـــ "إبراهيم النّظام"، يقول:

ذكروا أنّه
عَاشَرَ الثنويةَ والملحدينَ وأشباهَهم
وله سقطاتٌ
وتهمته الزَّنْدَقَهْ
غير أنَّ صديقًا له قال عنه:
"رَجُلٌ
لا نظيرٌ له"[1]

تخلص هذا النص من القافية الموحّدة، فلم تعن للشاعر شيئا، لأنّه يمارس التجريب. كما تبنّى القافية وكأنه من الشعراء القدماء، وكتب على منوال المتنبي مع أنه يرفض النسج على المنوال– ليبين قدرته الشعرية، وأن تجاوزه للقديم هو تخطٍ، وليس عجزا، فيبدع مجموعة من النصوص التي لم تبتعد عن قوافي القدماء، كما يعمد إلى التنويع، فيجدد في القوافي من مقطع إلى آخر، ويحاول أن يثري الجانب الإيقاعي والدلالي معا، كما يبتعد عن القافية الموحّدة كلية في بعض نصوصه. لأنّه يمارس ممكنات متنوعة، تبين قدرات الشاعر التي تتجدد مع كل نص، وهذا هو هاجس شاعر الحداثة، الذي ينطلق من الأثر، ثم يعمد إلى تجاوزه.

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص221.

4-التكرار

لجأ الشاعر إلى ممكنات إيقاعية أخرى، تجريبية منها التكرار، الذي يعد ظاهرة لغوية وأسلوبية وإيقاعية مهمّة، وردت كثيرا في "الكتاب"، وتنوعت من نص إلى آخر وهي ((إعادة ذكر كلمة، أو عبارة، بلفظها ومعناها، في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة.))[1] وقد تكون الإعادة بالمعنى نفسه، أو بغيره. وهي ظاهرة أسلوبية، تناولها النقاد والبلاغيون العرب القدماء، كابن قتيبة، الذي درسها في بعض سور القرآن الكريم، وأبي هلال العسكري، وابن رشيق الذي خصّص لها بابا كاملا أسماه "باب التكرار" في كتابه "العمدة"، حيث درس التكرار في الشعر... الخ.

واهتمت القصيدة الحديثة، بهذه الظاهرة، ووظفتها في بنية نصوصها، بطريقة لافتة للانتباه، وأصبحت البنية التكرارية تشكّل تركيبة خاصّة داخل القصيدة الحديثة ونظامًا قائمًا على أسس مستوحاة من عمق التجربة وخصبها.[2] إذ عملت هذه الظاهرة على تفعيل التأثير في المتلقي، وعمدت إلى تعويض تجاوز بعض البنى العروضية فأثرت موسيقى القصيدة الحديثة بفعاليات، تجاوزت الأوزان والقوافي.

و((يجب النظر إلى التكرار في ضوء هذه الفعالية التي تقوم بها على أنه ليس مجرد تقنية بسيطة ذات فائدة بلاغية أو لغوية محدودة...))[3] فهي تقنية مركبة تحتاج إلى دراسة وتأمل، تحلل مكوناتها، وكيفية تشكلها وحركيتها للوقوف على جماليتها .

وقد وظّف الشاعر هذه الظاهرة، بأشكالها المتنوعة، واستحدث نظما تكرارية جديدة، تماشت مع ثقافته المتنوعة وثراء تجربته.

ويمكننا أن نتابع أنواع التكرار، الواردة في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، معتمدين التقسيم القديم للكلام: كلمة، جملة، نص (عبارات)، ومن تكرار الكلمات، أكثر الشاعر من تكرار حروف الجرّ، كما في قوله:

---

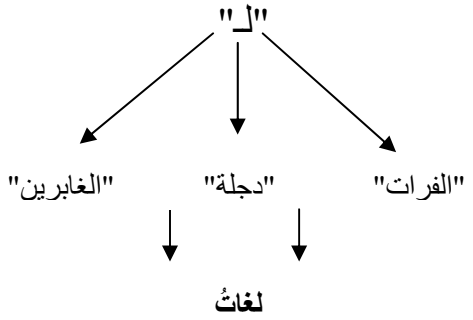
[1]- علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط دمشق، 1996.

[2]- يراجع: محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة، ص183.

[3]- المرجع نفسه، ص184.

للفراتِ، لدجلةَ، للغابرينَ لغاتٌ/ وشعرِيَ إعجامُها وإعرابُها[1]

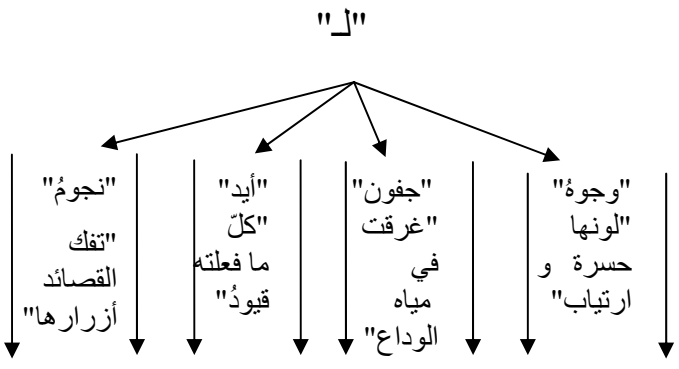
فالتكرار الثلاثي لحرف الجرّ "لـــ" بصيغ مختلفة، يهيمن على السّطر الشعري، ويلفت الانتباه. فتتشكل هذه الترسيمة.



يتوزّع حرف الجرّ على ثلاث كلمات، وتتشارك هذه الكلمات في كلمة واحدة، فيتحقق الانسجام الصّوتي وفي قوله:

لوُجوهٍ
لونُها حسْرةُ وارتيابٌ
لجُفونٍ
غَرِقَتْ في مياهِ الوداعِ،
لأيدٍ
كلّ ما فعلتهُ قيودٌ
لنجومٍ تفكّ القصائدُ أزْرَارَها
لِتُحيّيَ عُرْيَ المَسَاءِ[2]

فتتشكل الترسيمة:



[1]- أدونيس، الكتاب ا، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص143.

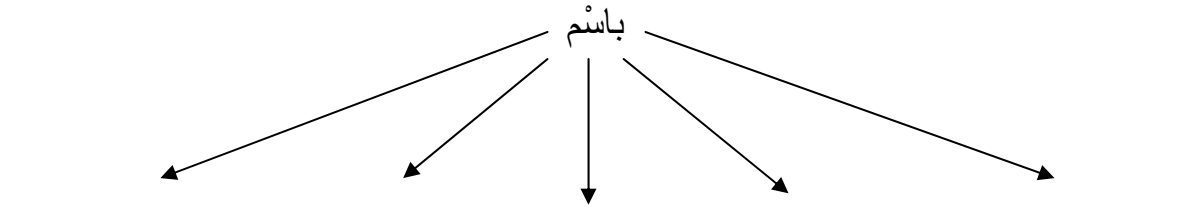
وكأن حرف الجر "لــ" قسّم اللوحات الأربع، بطريقة انسيابية، وقام بتخصيص كلّ لوحة على حده، لتلتقي جميعها في هذا التخصيص.

وكثيرا ما تتكرّر حروف الجرّ، لتساهم في الدّلالة من جهة، وتخلق ايقاعا منسجما من جهة أخرى كقوله:

بِاسْمِ عِطْرٍ يُسافرُ في عُنُقِ الرِّيحِ،
عِطْرٍ جَريحٍ
باسم موتٍ يرابِطُ في داخِلي- يتنبّأ أنّي صنوٌ
لهُ
باسْم ليلى بثينةَ ميَّةَ هِنْدٍ (جَسَدٍ يَكْتَوِي من
الهجْرِ-هجْرِ قَفَصٍ لا حدودَ لجِدْرانِه)
باسْم أشيائيَ التّي لا تُسمّى، والتي تتنكَّر
في غَير أسمائِها، وتغيّر أسماءَها وتمحو
باسْم حُبٍّ
مُرْجأ مُرْجأٍ مُرْجأٍ ، سأداعِبُ في تعبي اليوم
نجمًا
وأُحَاول جَرّ السَّماء إلى مضْجَعي[1]

فحرف القَسَم "الباء" والمقسم به "باسم"، تكرّر في خمس لوحات، وتشكّلت الدلالات مختلفة "باسم عطر" و"باسم موت" و"باسم ليلى" و"باسم أشيائي" و"باسم الحب"، ولحقت هذه الجمل صفات مختلفة، كما في هذه الترسيمة:

[1]- أدونيس ا، ص192.



"عطر" - "يسافر في عنق الرّيح"	"موت" يُرابط في داخلي" -"يتنبّأ أنّي ضوءٌ له"	"ليلى" -"جسد يكتوي من الهجر هجر" -"هجر قفص لا حدود له"	"أشيائي" -"الّتي لا تُسمّي" -"التّي تتنكر في غير أسمائها" -"تغيّر أسماءها و تمحو"	"حبّ" "مرجاٍ مرجاٍ مرجاٍ"

وتتشارك هذه اللّوحات، وتجتمع، لأن الشاعر أقسَم "باسمها"، و"سيداعب في تعبه نجما" ويحاول "جرّ السماء إلى مضجعه".

ومع أن كلمة "باسم" تكرّرت خمس مرات، إلاّ أنّ المتلقي سينتبه إلى هذا المتكرّر المغيّر، فلا يحسّ برتابة التكرار، بقدر ما يحس بالانسجام الصوتي، الذي يلتذ له السّمع.

وتتكرّر هذه الطريقة العنقودية، وفي هذا النّموذج يرتكز على توزيع حرف الجرّ المتكرّر، في نصوص كثيرة كما في قوله:

للسّهول التي تزنر المدينة باء،
لهياكل نباتاتها التي يرفعها في الهواء طقس الزّرع
والحصاد، لآنية البخور التي تشكلها أنفاس البشر في لازورد
الأثير، للأبواب والنوافذ التي تفتحها يد الشمس في فضاء
الشجر والسنابل، (...)[1]

[1]- أدونيس، الكتاب II، ص73.

ويعدّ تكرار الحروف من التكرارات الدّقيقة[1] إذا قارناه بأنواع التكرار الأخرى، لأن الشاعر يصب فيه مشاعره، ويكثفها مجتمعة فيه، فعندما يتصل حرف الجرّ باسم ما ويتكرر حضوره، تتشكل بؤرة الدّلالة النفسية، فالكلمات: "السّهول"، و"هياكل نباتاتها" و"آنية البخور"، والأبواب والنوافذ استقطبت الشاعر. وساهم حرف الجرّ "لـــ" في ربط جزيئات الدّلالة. أما بنية النّهي، فكثيرة كقوله:

"لا قتالٌ، إذا لم يكونوا همُ البادئين
ولا تقطعوا الماءَ عنهم،
ولا تقتلوا مُدْبِرًا أو جريحًا
ولا مُثْلَةً بقتيلٍ
ولا تكشفوا عَوْرَةً، ولا تهتكوا أيّ سِتْرٍ
ولا تدخلوا دورهم دونَ إذْنٍ
ولا تأخذوا مالهم في البيوت (...)"[2]

ولم يعتمد التكرار – في هذا النص– على الحروف، بل تجاوزها إلى تكرار الصّيغة "لا + فعل مضارع": "لا تقطعوا" و"لا تقتلوا" و"لا تكشفوا" و"لا تدخلوا" و"لا تأخذوا". فظاهرة تكرار الصّيغة، تبين لنا السمات الأسلوبية المتجددة، داخل التراكيب الشعرية، وكيف عمد التّجديد الشعري إلى استغلال أدق البيانات مع استثمار طاقات اللغة.

فتكرار أداة النّهي "لا" في هذا النّص، ليست مجرّد أداة ربط، تنسج تراكيب الجمل، بل هي بنية دلالية تكشف عن الواقع، وتبين موقف الشاعر منه ومع أن الشاعر، يشير في الهامش الأيسر إلى أنّ النص، من وصايا الإمام علي، إلاّ أنه تبنى دلالاته، التي فيها احتجاج على القتل، وعلى قطع الماء، وعلى كشف العورات، وعلى هتك الستر... الخ.

---

[1]- يراجع:علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، ص 73.

[2]- أدونيس الكتاب ا، ص337.

كما عمد الشاعر إلى استثمار حروف كثيرة، كحروف النفي[1]، وحروف النّداء[2] وحروف التوكيد[3]، وحروف الاستفهام[4].

كما كرّر في نصوصه أسماء الأعلام وأسماء الأمكنة كقوله:

حلبٌ- كم تمرّدْتِ....

.....

حلبٌ- كم حضنتِ الطغاةْ[5]

وتشكل مدينة حلب عنصرا نواتيا، داخل بنية النص، وتتماهى ذات الشاعر مع المكان، من خلال هذا التكرار، وتحضر في بعدها التاريخي، كما يضفي أهمية دلالية للمكرّر، فهو ((خاصية لغوية، أضحت في الشعر المعاصر عاطفة مشحونة بالإيحاء والتوتر في نسقها العلائقي الذي يوفره السياق الشعري. أما على المستوى الدلالي والنفسي فيؤدي التكرار وظيفة تعبيرية وإيحائية في النص، من خلال سيطرة فكرة العنصر المكرر على فكر الشاعر))[6] وقد تمركزت مدينة "حلب" داخل هواجس الشاعر، وعمد التكرار إلى توكيد هذا التمركز. فهي المدينة التي بقي فيها المتنبي وكان سعيدا بعلاقته مع سيف الدولة الحمداني، وتماهى الشاعر بهذا الاحتفاء، من خلال قناعه، وكرر اسم هذه المدينة، محتفيا بها ونعلم أهمية المكان في عالم أدونيس الشعري، وفي أدقّ إحساساته خاصّة المنغرسة في اللاّوعي، وكأنّه يمثل الصمت المتحدّث من خلال اللّغة[7] فيعمد إلى تكرار الدال، الذي يحيل على المكان كأنه ابتهال

---

(1)- يراجع: ادونيس الكتاب III، ص161- 206 - 207، ويراجع الكتاب II: ص408-437.

(2)- يراجع: أدونيس الكتاب II، ص201.

(3)- يراجع: المصدر نفسه، ص359- 579.

(4)- يراجع: أدونيس، الكتاب I، ص46

(5)- أدونيس، الكتاب II، ص97.

(6)- عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقي الشعر الحداثي منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2007، ص167.

(7)- يراجع: زهيدة درويش جبور، التاريخ والتّجربة في الكتابI لأدونيس، دار النّهار، د.ط، لبنان، 2001 ص141.

بالمقدس، إلاّ أن هذا المكان لم يبق بالصورة نفسها في بعض القصائد، لأن التاريخ لا يشعر، كأن يقول:

حلبٌ تسكنُ الحربَ، كل الدروبِ إليها
جِراحٌ[1]

تحدث الشاعر في هذا النص، عن مكان واحد، سبق وأن كرّره في نصوص سابقة بالمحبة، إلاّ أنّ الهاجس الأساس في هذا المقطع، تشوبه المعاناة والحزن، لأنّ حلب المحبة تحوّلت إلى حلب الحرب والجراح، ولأن التاريخ بالنسبة إليه– كما سبق وأن رأينا–حافل بالقتل، يقول:

مدنٌ قُيدت
مُدُنٌ بعض ساحاتها رؤوسٌ
(...)
بعضها أذرعٌ وصدورٌ
(....)
مدنٌ كلّ جدرانها دماءٌ[2]

يتسم التكرار في هذا النص بالتّوكيد، وبالنبرة الفجائعية، وكثيرا ما عمد الشاعر إليه، وشكّل بهذه الظاهرة بعض القرائن التي تحيل على مركزية هواجسه، فقد كرّر كلمة "القتل" في نصوصه، وهي الورقة السوداء في التاريخ العربي، ففي الصفحة ثلاث مائة وثماني وستين (368) ليقدّمها سبع مرات، وفي الصفحة ثلاث مائة وتسع وستين 369)، ثلاث مرات، وفي الصفحة الثمانين، سبع مرات، كما كرّر بعض القرائن التي هي جوهرية في فكره، كتضخيم "الأنا" في قوله:

أنا ضراوةُ الانشقاق
رفضا للنخاسين "محفل القرود"
.....

[1]- أدونيس، الكتاب II، ص325.
[2]- المصدر نفسه، ص336.

أنا الشُّبهات وأنا الحقُّ

(...)

أنا الواحد،

وكلّ شيءٍ فيّ متنافرٌ

"و" اسْمي في السّماء: لا"[1]

ولقد أضفى تكرار "أنا" على النص مسحة التّقديس للذات إلى درجة التأْليه، فقد أسقط على "الأنا" صفات الله "الحقّ، الواحد"، وقد سبق أن رأينا، تأثير "نيتشه" على فكر أدونيس، فيما يخص "الإنسان المتفوق"، فيتقمص بطولة خارقة، ترفض التبعية، وتتبنى "ضراوة الانشقاق" كما يجعل "الأنا" في مركزية جوهرية، يساهم التكرار في تأكيدها وتضخيمها دلاليا.

لم يكفه أن يورد "الأنا" مبتدأً، بل وكرّرها، واتبعها بالخبر "أنا ضراوة الانشقاق" و"أنا الشّبهات"، و"أنا الحق"، و"أنا الواحد". وكأن "الأنا" تتعدد من خلال تعدّد "الخبر" ويجمع هذا التّعدد في تسمية "أنا" بـــ "لا"، وهنا يشير إلى الرفض الذي يتبناه في مشروعه، إزاء التراث والتقليد، وإزاء الشعرية القديمة التي تحتفي بالنموذج. وتتضح الفكرة أكثر في تكرار الجمل، حيث تتجلى رؤى الشاعر الأساس في مشروعه الحداثي كتبنّيه الحرية في الإبداع، ورفضه النسج على المنوال، ففي إحدى نصوصه التي يستهلها: سأعود إلى الفلوات[2] يقرر الشاعر العودة إلى الفلوات، لكنها ليست فلوات الخضوع، فيكرر الجملة نفسها في آخر النص، مع إضافة الكلمة الأساس "سأعود إلى فلوات المعنى" ويكمل: "حرّا، وغريبا وجها آخر للصحراء" وحقق هذا التكرار لفت انتباه القارئ إلى الدّلالة المتشكلة من خلال قوله: "سأعود إلى الفلوات"، فكلمة الفلوات معرّفة "بالـــ"، بينما التكرار أورد كلمة "الفلوات" مضافة إلى "المعنى"، وكأنه تكرار بالتعديل، وبهذا حقق الانسجام الإيقاعي إلى جانب تشكل الدلالة حسب رؤية الشاعر الذي يريد نصوصا مغايرة للنموذج التراثي "وجها، آخر للصحراء". ويورد لنا الشاعر

---

[1]- أدونيس الكتاب III ، ص97.

[2]- المصدر نفسه، ص234

في قصيدته "احتفاء مُتخيَّل" إحدى يوميات المتنبي، ومن خلالها ينقل لنا رؤاه الخاصة يقول على لسان قناعة:

لن أقول لهذي الحشودِ الّتي تتجمّع حولي
وتهتف بِاسمي: أنا رأسُها،
والأمينُ عليها[1]

ففي هذا المقطع، يرفض الشاعر السّيادة، لأنها تربي الخضوع، لذا يكرّر العبارة "لن أقول"، لنفي القول والمقول، وحين يكرّر هذه العبارة، يتشكل عند المتلقي أفق الانتظار، ويبقى مشدودا إلى "ماذا لن يقول؟"، ويصبح نفي القول مهمّا للقول، فعبارة "لن أقول" مثيرة للفضول، وتحتاج إلى تكميلة، فأكملها الشاعر "أنا رأسها والأمين عليها"، و"أن تكونوا لرأسي تاج قول" و"إنّني نشيد لأيّ من فتوحاتكم أو بطولاتكم" فتكرار عبارة "لن أقول"، هو نفي للسائد لواقع مرفوض، وينْهي النّص بمعارضة "لن أقول" بقوله:

سأقولُ لكم إنّني خائنٌ- خائنٌ
لمعاييركم وتعاليمكم

فتكرار النّفي "لن أقول" أدّى إلى إثبات القول "سأقول"، وفي نفيه القول نفي السائد والسيادة التي تؤدي إلى الهتاف، وإلى التبعية "تكونوا لرأسي تاج قول"، كما ولّد التكرار نتيجة هي حوصلة لنواة دلالية قصدها الشاعر:((إنني خائن- خائن لمعاييركم وتعاليمكم))، فقد كرّر اسم الفاعل خائن، ليؤكد خيانته للمعايير والتعاليم السائدة وليؤكد اختلافه وهذا كان هاجس الحداثيين الأساس، وحرصوا على تأكيده وما يثير الانتباه في التكرار، هو أنّ الشاعر يمهّد له، قبل إيراده، فيثير القارئ إلى السبب، قبل المكرّر لذا ((فإنّ تهيئة معينة هي التي جعلت المقطع المكرّر مثيرا للانتباه لأول وهلة، وليس لمجرّد أنّه تكرّر فأصبح يثير الانتباه. فنحن (...) لا نعني بالمتكرّر لكونه

[1]- أدونيس الكتاب III، ص 135.

متكرّرا...))[1]، وهذا ما يعطي ماهية التّكرار على أنه بنية ضرورية داخل النّص، لا حلية صوتية، ففي قوله مثلا:

كيف لم تتكلّم؟[2] فهذه العبارة كرّرها الشاعر في نصّه لأهميتها الدلالية، وأثار الانتباه إليها، لسبب ورد قبل التكرار، وهو قوله:

ساهر حول صمت الدم

المتدفق من آدم

وهذا المقطع، يقدّم الحالة المزرية، لمجازر تتكرّر ودم يتدفّق، دون ردود أفعال أو أقوال، فيورد الشاعر عبارة، لابد منها دلاليا، كيف لم تتكلّم؟ وهو استفهام فيه الإنكار، ويكرّر هذه الجملة، وقبل تكرارها، ينبه القارئ بدلالة هي سبب التكرار، وقد تمثّل في مونولوج يعطي لنا لحظات تردّده النّفسي، يقول:

هل أقول ابتكرتُ لجسمي

جسدًا آخراً؟

هل أقول لبيْتي

أنت نصفٌ لنفسي

ونصفٌ لغيري؟[3]

وبهذا يصبح التكرار، ضرورة أسلوبية، تدخل في بنية النص، ولا يمكن الاستغناء عنها، وليست قيمة جمالية إيقاعية فحسب، بل هي صرخة توحي بضرورة التّكلم، أمام مشاهد الدّم، وهي صرخة الذّات جراء مشهد الجرائم، فهو تكرار أُستثمِر بنجاح.

كما استثمر الشاعر تكرار المقاطع الشعرية بكاملها، فتشكلتْ، كأنها لازمة، كتكراره لهذا المقطع، في نصّ عنوانه ــ "الغيهب"، يقول:

"قست حنجرة الهواء"

قال المتنبي

---

[1]– حسن ناظم، البني الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء المغرب، 2002، ص138–139.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص368.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة 353– 366.

"كان عدد أوتارها أقلّ ممّا تملك حنجرتي
وتنبّأتُ بمصير الهواء"[1]

قسم الشاعر قصيدة "الغيهب"- حيث ورد هذا المقطع المتكرّر- إلى أقسام وعنْوَنَ الأقسام كالآتي: I، II، III، IV، V، VI، وأنهى كلّ قسم بهذا المقطع المتكرر[2]، الّذي يشير إلى قدرة المتنبي الشعرية وتفوّقه، وأكّد ما ورد في هذا المقطع المتكرّر بفاصلة على الهامش الأيمن، يشيد فيها بكلّ مكانة عالية، كان هذا الشاعر يفوقها، كقوله:

سئل المتنبي، فيما يُروى:
كيف تدّعي النبوّةَ، والحديثُ
يقول:"لا نبيَّ بعدي؟"
فأجاب:
هذه قراءةٌ للحديث غيرُ
صحيحة الصّحيح أن يُقْرَأَ:
"لا نبيٌ بعدي"،
وأنا،
اسمي في السّماء: لا"
المتنبي"[3]

وأورد الشاعر آراء مختلفة حول المتنبي، تشير إلى أهميّته، وتؤكد ما ذهب إليه في المقطع المكرّر، كقوله أيضا:

["في شعره (المتنبي) غَرابةُ المحدَث،
وفصاحةُ القديم، خاتَمُ الشّعراء"
ابن الأثير"][4].

---

[1]- أدونيس، الكتاب III، ص 352.

[2]- يراجع: المصدر نفسه، ص 354-356-361-362-366.

[3]- المصدر نفسه، ص349.

[4]- المصدر نفسه، ص362.

وكأن الشاعر بهذا المقطع المكرّر، يتغنّى بقداسة شعر المتنبي، حيث ((إذا تعلق الأمر بالمستوى الطّقوسي اللّغوي للسياق النصي، فإن الأمر لا يخلو، عند ذلك، من دلالة حيث إنّ هذا النوع من التكرار يسلّط – إلى جانب الأضواء النفسية– أضواء دلالية))[1] ونلاحظ أن ظاهرة التكرار في شعر أدونيس هي ضرورة نصية، لا يمكن الاستغناء عنها مع أنها في الظاهر، تبدو إيقاعية، ولا يمكننا فصل الجانب الإيقاعي عن الجانب الدّلالي فهما يتضافران في إنتاج نصوصية النص. وهنا يتشكل الإيقاع متضافرا مع الدلالة، فلم يعد يَعْني الجانب الموسيقي وحسب بل أغنى إنتاجية النص الدلالية، ونتأكد من أنّ العناصر المشكِلّة للنص لا يمكننا قراءتها بمعزل عن بعضها البعض، فالإيقاع والدّلالة وجهان لعملة واحدة، هي "النّص" أو"الكتابة الشعرية".

[1]– حسن العرفي، حركية الإيقاع، ص161.

5-الإيقاع البصري والفضاء النصي.

يمكننا أن ندرس الإيقاع البصري[1] من خلال الفضاء النصي[2]، لأن القصيدة العربية، تحوّلت- في مسارها- من الإنشاد إلى البعد البصري، الذي يعتمد بنيات غير لغوية، ومن الشفوية، التي أنتجت شعرية النص الشفوي، إلى الكتابة التي تبحث عن ممكنات بنائية، تتجاوز القرائن اللغوية. فلا نغفل عما أنتجه هاجس البحث عن الجديد الذي رافق شعراء الحداثة، فعمدوا إلى الاختلاف الفكري والفني واستندوا إلى رؤية مغايرة، وأنتجوا نصوصا شعرية مختلفة، كما أبدعوا شعرية غير لغوية إلى جانب الشعرية اللغوية، وقد تنوّعت أشكال النصوص وتجاوزت الشكل الأحادي "النموذج" ودخلت ((التعددية المعقدة في مقابل الوحدة البسيطة في الشكل الكلاسيكي (...) كما تعبّر عن رغبة محمومة في التجديد والمغايرة، التفرد الذاتي، والحرية المولدة لنموذج المتعدد الغامض المعقد))[3].

وغامر الشاعر في "الكتاب"، في خلق فضاءات نصية متنوعة، بدل الفضاء النصي الكلاسيكي، واستبدل الفضاء النصي الأحادي، الذي يستكين إلى نظام الشطرين بفضاء نصي، مشتَّت بين أربع مساحات نصية، فترى العين نصوصا متشابكة في النص الواحد، والنص الواحد الذي استولى على الصفحة الواحدة تكاثر إلى أربعة نصوص، و ((يمكن القول بأن الكتاب نصوص متعدّدة لنص واحد، أو هو نص الواحد المتعدّد. ذلك أن حركية تنامي النص تأخذ طابعا انقساميا يشبه في نوعية نظام الانقسام

---

[1]- اقترحنا مصطلح "الإيقاع البصري"، وهو تركيب بين مصطلح الإيقاع، والجانب البصري في النص الشعري الحداثي. ولقد تنبه غريماس إلى أنه ((يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي: توزع النص مطبوعا، ترتيب المساحات البيضاء (..) علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية..)) شربل داغر- الشعرية العربية الحداثية، ص14.

[2]- مصطلح " الفضاء النصي"، نستعيره من محمد الماكري، في كتابه: الشكل والخطاب ص177، ص233 ونفضل هذا المصطلح على "بنية المكان" لإبراهيم رماني في كتابه الغموض في الشعر العربي الحديث ص298. وعلى مصطلح "المكان النصي" لمحمد بنيس، الذي رفض مصطلح الفضاء في كتابه: الشعر العربي الحديث الجزء الثالث ص114-115 وحذا حذوه يوسف ناوري في كتابه: الشعر الحديث في المغرب العربي، الجزء الثاني ص155 وعلى مصطلح " الشكل الخطي" لشربل داغر في كتابه: الشعرية العربية الحديثة ص13.

[3]- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص301.

الخلوي، بمعنى انقسام الخلية الواحدة إلى العديد من الخلايا الأخرى...))[1] كما في هذا النص:

[1]– أسيمة درويش، تحرير المعنى ص19.

[2] – أدونيس، الكتاب ا، ص195.

وهذا نموذج من الفضاء النّصي، ورد في صفحة من صفحات الكتاب، وتكرّر كالآتي:

I ومنزل ليس لنا بمنزل (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] هذه عناوين نصوص، وردت في الفضاء النّصي نفسه.

II لا تلق دهرك إلا غير مكترث (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

III إنّ النفيس غريب حيثما كان (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

IV كأنّي عجيب في عيون العجائب (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

V شيم الليالي أن تشكك ناقتي، صدري بها أفضى أم البيداء؟ (المتنبي) [أ، ب،ج، د هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك، ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

VI وجُبْتُ هجيرا يترك الماء صاديا (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

VII يضمُّه المسْكُ ضَمّ المستهامِ به (المتنبي) [أ، ب،ج، د، هـــ، و، ز، ح، ط، ي، ك ل، م، ن، س، ع، ف، ص، ق، ر، ش، ت، ث، خ، ذ، ض، ظ، غ. (28 صفحة)] نصوص الفضاء النّصي نفسه.

وهذه الحروف هي عناوين نصوص كلّ مجموعة، وكان يفصل بين كل مجموعة وأخرى، بنصوص، عنْوَنَها بهوامش، لها الفضاء النصي نفسه، وهي مختلفة عن النصوص الأخرى، إلى جانب فاصلة استباق هي نصوص بفضاء نصي آخر. واعتمد التنويع والاختلاف. ومن الملاحظات التي وردت في هذا الفضاء النصي ما يأتي:

1- نص تكاثر إلى أربعة نصوص: نصّ المتن وهو مؤطر في مستطيل كأنّه صندوق ورد في وسط الصفحة، وعنْونَه بأحد أحرف الهجاء، ونصّ الهامش الأيمن وهو على لسان الراوي، ونص الهامش الأيسر لتوثيق مرجعية الرواية، ونص الهامش السفلي ويفصله عن المتن خطّ. ويتّجه البصر مباشرة إلى نص المتن، فهو يمثل المركز، وقد ورد بخطّ أكبر.

2- عطّل العناوين، وأبقى على حروف الهجاء، واعتمد في الهامش الأيسر، على كلمة الرّاوي: "قال الراوي" و"ثنى الراوي" و"حدّث الرّاوية" و"أخبر الرّاوية" وغيّر حسب الأحداث الواردة.

3- ورد نص الهامش السفلي قصيرا، وشَغَل فضاءً نصّيا أصغر من الفضاءات النصية الأخرى.

4- تتوازى الفضاءات النصية الثلاثة: فضاء الراوي وفضاء المتن وفضاء مرجعية الرواية، إلاّ أن الشاعر اعتمد أحجاما خطية متفاوتة، فأورد فضاء المتن بخط كبير وفضاء الراوي بخط متوسط، وفضاء مرجعية الرواية بخط صغير.

5- عزل فضاء الهامش الأسفل بخط، وابتعد عن الفضاءات النصية الأخرى، واعتمد علاقةً وطيدة بفضاء المتن، من خلال تأطيرهما (المتن والهامش السفلي)، بصندوق مستطيل.

ويمكننا أن نعثر على علاقة بين الفضاء النّصي والدّلالة، وندرك كيف ساهم التّشكيل البصري في البنية الدلالية، وما ذاك التنويع إلاّ إغناء للنصوص، وقدانفرد أدونيس بهذا الفضاء النصي، ولا نعثر على نصوص معاصرة، صيغت بالأشكال نفسها، وقد أورد صوت الذات في الوسط (المركز)، مقنعا بصوت المتنبي. وهذا دليل مركزية "الأنا" الإنسانية، التي تمثل جوهر العالم. وعندما أطّر هذا الفضاء بصندوق أراد أن يلفت انتباه المتلقي إلى ما تنتجه الذات العبقرية وجوهرية ذلك. وهمّش في الجهة اليمنى صوت الرّاوي، وهو صوت الذّاكرة الجماعية، مع أنّ هذا الصوت هو المركزي في الحياة العربية، وأنّ الفكر العربي القديم، كان يمجّد الجماعة، ويهمّش الفرد.

وقد عمد الشاعر إلى تهميش الجماعة، وتمجيد الذات، وهذا ((يشي بأنّ الفرد وتاريخه هما مركز الوجود أما الجماعي فإنه أدنى مرتبة، فالفرد هو الذي يحتل الصندوق عبر "الكتاب" كلّه...))[1] وكان هذا الهاجس المركزي في فكر أدونيس، ولقد سبق وأن رأينا ذلك. ولم يكتف بالتهميش، فقد اعتمد أيضا الإيماء بالخط، فعندما صاغ المتن، وظف الخط الكبير، ليوحي بتضخيمه لصوت الذات، أما عندما صاغ صوت الراوي، وظف الخط الصغير. وكأن الشاعر يقزّم الذاكرة الجماعية، وهذا ما تؤكده المضامين، حيث ركّز على التاريخ الدموي، وتكرار القتل في الماضي العربي، كما قزّم أكثر مرجعية الرواية في الهامش الأيسر، حيث استغلّ الخط الأصغر، وقد تناولنا هذه النقطة، في مبحث "تمثل التاريخ"، وهذا ما يؤكد علاقة الفضاء النصي بالدّلالة.

ثمّ إنّ تحوّل النّص الواحد إلى نصوص أربعة في الصفحة الواحدة، يوحي بتشعّب دلالي، فكلّ فضاء نصّي بما يفضي، و((إن البنائية الشعرية التي اعتمدها أدونيس في ديوانه الجديد تجعل من "الكتاب" كلّه ما يشبه رحما واحدة عالية الخصوبة، رحما حبلى لا بمولود واحد ولكن بعدّة مواليد))[2] فقارئ هذه النصوص، لابد أن يملك قراءة تتوجه عبر كامل الجهات، إلى جانب الوعي المتعدّد، الذي يحاول متابعة الأصوات المتعددة ويوظف البصر، الذي يستند إلى البصيرة، لأن الكتابة تفتح إمكانات تخصيب التأويل بمتأمل يملك أدوات معرفية متنوعّة، تحاول تطويق هذه الفضاءات النصية فعلى الذي يتعامل مع الكتابة أن ينتبه- إلى جانب تحليله اللغوي- إلى العلامات غير اللغوية التي تحيط بالنّصوص فـ ((الهيئة الطباعية التي تتّخذها الكتابة وفق لعبة السواد و البياض لها مفعولها في علاقات النّص الدّاخلية والبصرية...))[3]. وقد انتبهنا إلى تنوع الفضاءات النصية في "الكتاب"، فإلى جانب الفضاء النصي المتنوع داخل الصفحة الواحدة، أورد الشاعر فضاء نصيا مغايرا في "هوامش"، التي هي مجموعة من النصوص، عن الأسلاف، من الأدباء والعلماء والشخصيات،... وكأنها استراحة من حمأة القتل المتكرّرة عبر "الكتاب" يقول:

---

(1)- كمال أبو ديب، هو ذا "الكتاب" و يا هول / ريبة / سحر ما فيه، فصول (الأفق الأدونيسي)، ص209.

(2) - أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص19.

(3) - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص242.

هوامش

أتفيّأ- أخرج من هذه الذاكِره

من مداراتها، ودواليبها الدائره،

أتفيّأُ أسلافيَ الآخرينْ

ألَّذين يضيئون أعلى و أبعدَ

من ظلمة القتلِ، منْ حَمْأَةِ

القاتلينْ.

(1)

أوّل ما فعله الشاعر، غيّر دلالة كلمة "هوامش"، حيث حوّل الهامشي إلى المركزي وخصّصه بصندوق مثير للانتباه، يوجّه البصر إلى الأهمّ وهو المؤطّر. وأورد داخل هذا الصندوق كلام الشعراء والأدباء والعلماء، ووزع نصوص "هوامش" بطريقة منظمة، حيث أورد عشرة نصوص، كلّ مرة، وبنفس التأطير، وكثيرا ما استغنى عن الفضاءات النصية الثلاثة الأخرى، فكان يورد الهامش الأيمن والهامش الأيسر، ليضئ أمرا مرتبطا بما في الصندوق، فتحولت الفضاءات النصية الأخرى للإيضاح. هذا إن وردت، ويبدو أن الشاعر استغنى عن هامش الراوي وعن الهامش السفلي، وجعل ما في الصندوق هو الأهمّ، لينبّه إلى أهمية أسلافنا الشعراء والعلماء. أمّا في "الكتاب" الجزء III، فقد عمد الشاعر إلى عَنْوَنَة يوميات المتنبي "بهوامش"، واستغنى عن الصندوق المؤطّر، وكان يعنْون كل مجموعة نصوص "بهوامش"، ويضيف عنوانا فرعيا، كقوله في الصفحة السابعة والعشرين: هوامش، وعنْون الصفحة بـــ: I معراج. ثمّ أورد عشرة نصوص، وكلّ نص بعنوانه، واستغنى فيها عن الإطار.

كما نوّع الفضاء النصي، من خلال نصوص عنْونها بفاصلة استباق، واختلفت هذه النصوص، من جزء إلى جزء، ففي "الكتاب" الجزء I، أوردها بخط صغير، واستغل الفراغات بين الكلمات، في السطر الشعري الواحد، وكثيرا ما يستغل سطرا شعريا

(1) – أدونيس، الكتاب I، ص37.

طويلا، كأننا أمام نص نثري، كما عمد إلى تسجيل نص شعري آخر صغير، موازيا للنص الأساس كالآتي:

بماذا يهذر لا يعترض لا ينكر شيئا من أفعاله
هذا الرجل؟ ساءه ذلك أم سرّه
يزعم أنّه تسلّح في هذا الزمن الذي يتآكل ويَحْدَوْدِب
بالضوء، لا تفعل الأفكارُ لا يتقدم إلاّ إذا اندفعت من فم المدفع خصوصا أنّ "سفْكَ الدّماءِ
لكن، هل خصلةُ مُسْتحكِمة بين البشر منذ نشوء الأديان" كما يقول ك خصوصا أنّ الوالي سيهبط
فحص جيّدا هنا حيث ينصب تحت ملكه كما يقول م إذن اتّخِذْ هذه القصبةَ وطناً لك
ظلامَه إذن انكسِرْ أيها القيد المسمّى عقلا[1]

فهذا النص غريب في شكله، وقد اتخذ فضاء نصيا مختلفا، حتى عن شعر التفعيلة، ولا يمكن أن نحسبه شعرا أو نثرا، وقد بذل الشاعر جهدا، في تشكيل هذا الفضاء حيث قسّمه أولا إلى فضاءين متوازيين، مع مساحة كبرى "للنص الأساس" الذي اعتمد الاسترسال، أمّا النّص الثاني، فقد اعتمد الإيجاز والتكثيف أكثر، ونلاحظ طول السطر الشعري. فـ ((إلغاء الفصل بين الشعر والنثر في الكتابة، يؤدي، من الناحية الخطية إلى إعادة ترتيب البيت بمقدار مجهول ولا يتكرّر، إنّه أقصى حالات انتقال البيت في الشعر المعاصر من المجهول إلى المجهول. ومع ذلك فهو لا يضيع أثره السري الذي يميزه عن سطر النثر))[2] وبهذا تخلخل الكتابة كل نموذج، وتشتغل في التجريب الدائم. ومن الملاحظات الأخرى التي نراها في هذه النصوص، غياب النقاط، فقد استغل الفواصل بطريقته، إلى جانب استغلاله للفراغات فتصبح ((لعبة البناء على مستوى الورق، ليست سهلة، كما قد يعتقد البعض، فهي مغامرة تخترق كلية الأشكال السائدة، وتقدم كتابة هي جزء من لذة اكتشاف النص))[3] وهذه اللذة تتفاوت حتى من نص إلى آخر، فقد وردت نصوص "فاصلة استباق" في "الكتاب" I مختلفة عن "فاصلة استباق" في الكتاب III، مع أن الشاعر عمد إلى العنوان نفسه، فالمسألة الأساس

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص81.

[2] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص121.

[3] - مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص239–240.

في النّص، تتجلّى في تأمّل أبعاده لا في فهمه، فبُدّلت "مقولة الفهم" بـــ"مقولة التأمل" وهذا ما يجعلنا نغيّر أعراف القراءة.[1] فعلى القارئ أن يتأمل ويؤوّل. وبهذا يساهم الفضاء النّصي، في انفتاح الدّلالات، ويعمد هذا القارئ إلى متابعة التحولات الحاصلة على النصوص لأن "التحول" بمفهومه الواسع، يمثّل جوهر الفكر والإبداع عند أدونيس[2] وحين نتابع تحوّل الفضاء النصي في "فاصلة استباق"، ندرك علاقة ذلك بالدلالة.

ففي "الكتاب" III وردت بخط كبير، عكس "فاصلة استباق" في "الكتاب" I، التي سخّرها الشاعر للشرح والتفسير والتعليق، على ما ورد في النصوص الأخرى، وقزّم الخط لأن الدلالة مرتكزة على درامية القتل المتكرّر في ماضي التاريخ العربي، وعلى فضح صنمية التفكير وأحاديته، كقوله:

(...) – القتل، القتل، القتل

في هذا الزمن الذي يتآكل ويحدوْدِب، نقول خيطٌ ما يربِط ماضي الولاية ومستقبلها مرورا بالحاضر

(أوة، يا للإنسان الذي لا يرى أمامه،
كلما تقدم إلاّ القديم؟) (...)[3]

في حين كبر الخط في الكتاب III، لأن "فاصلة استباق" خصّصها لهواجس الشاعر وهو مقنّع بقناع المتنبي، فينقل رؤاه. كقوله:

أنظروا – الفضاء أنا،
وشعري غيومُه الممطرة[4]

إلى أن يقول في ص96: سيكون شعري الفتْك
ويقول في ص97: أنا الشّبهات وأنا الحقّ
أنا الواحد.

---

[1] – يراجع: مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، ص236.

[2] – يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص94.

[3] – أدونيس، الكتاب I ، ص80.

[4] – أدونيس، الكتاب III، ص95.

وكأن الشاعر يسخّر الخط حسب الدّلالة، فيكبّره حيث تكون الدّلالة مركزية، ويقزّمه حيث تكون الدّلالة مؤلمة، تفضح الواقع المزري.

كما وردت في نصوص "الكتاب" ظاهرة تثير الانتباه، وهي الفراغات، التي استغلها في مختلف الفضاءات النصية، وهي ((محاولة خلق بلاغة الفراغ أو البياض...))[1] حيث يقف القارئ، ويتأمّل ذلك البياض، في علاقته مع دلالة النص ككلّ، فيدرك أنّ الفراغ، هو أيضا استعارة دلالية، لابد من تأويلها، فيشترك الشاعر مع القارئ في ((المشاركة الخطيرة التي يتيحها البياض، ويقيمها الصمت. بيد أنّها مشاركة لها خطورة الإيجاد...إيجاد الأثر..))[2] وكثيرا ما يعمد هذا البياض، إلى تحديد وقفة البيت بالمصطلح القديم، أو السطر الشعري، فيغيب المعيار القديم، كأن يقول:

(...) وروى هذه الحكاية.

((كان لي جارة جميلة أحببتها كثيرا وراودتها

عن نفسها مرارا عديدة لكنها كانت ترفض جاءت

سنة قحط وجدب وعمّ الجوع فبينا أنا جالسٌ،

ذات يوم، في بيتي وإذا بشخص يقرع الباب قُمتُ

لأرى من هو فإذا بها واقفةٌ بالباب قالت:

يا أخي إنّني جائعة فهل تطعمني لله؟[3]

أورد الشاعر الفراغ ثماني مرّات، لينبّه إلى دلالة يقصدها، فعند كلّ وقفة بياض يقف القارئ متأمّلا دلالة الجملة السابقة، في علاقتها بهذه الوقفة الصامتة، لأنّ ((وقفة البياض في نهاية سطر الصفحة أو في وسطها إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام وتفاعل البصري مع السّمعي في بناء إيقاع النص))[4]. فعندما نميّز بين قوله: ((كان لي جارة جميلة أحببتها كثيرا وراودتها،)) وتحويرنا للسطر كالآتي: كان لي جارة جميلة، أحببتها كثيرا، وراودتها. ففي قول الشاعر، تتوقف القراءة عند كلّ جملة،

---

[1] – سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص286.

[2]- حبيب مونسي، توتّرات الإبداع الشعري، ص72.

[3] – أدونيس، الكتاب II– ص240.

[4] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص130.

وينبّه البياض إلى الوقفة، ليعي القارئ دلالة كلّ جملة، فيتصور جمال الجارة مع منحه مساحة زمنية. ليتصور هذا الجمال، والبياض هو الذي يمنح هذه المساحة، وفي قوله "أحببتها كثيرا"، يتوقف القارئ ليعي الوقف: الفاصلة والنقطة لأنها تعطي فرصة التوقف، بفضاء كبير ينبّه القارئ. وقد استغنى الشاعر عن النقطة في هذا المقطع ليعوّضه بهذه الفراغات التي تنبهنا إلى ((أنّ النّص متجدّد الكتابة بمعنى أنّه ناقص دوما، وليست المعاودة اللانهائية إلا تأكيد على النقصان كعنصر ملازم للنص والكتابة))[1] وبهذا يحقق هذا الفراغ هدما لبنية البيت في القصيدة الشعرية التقليدية ويفتح ممكنات بنائية جديدة، تجريبية، فنعثر في السطر الشعري على أكثر من فراغ. ولا يحتكم توزيعه إلى قانون، أو نموذج سابق، ولا نغفل عن أهميته في إنتاج الدلالة وفي مساهمته في نصوصية النص ككل، وندرك أن الفراغ هي لغة الصمت التي تعضد ((بلاغة النحو التي تناقض بلاغة الامتلاء في القصيدة التقليدية، ويظل البياض، تبعا لذلك، رحما تتجمهر فيه احتمالات كتابية منذورة لاسترسال المحو))[2] ونؤكد أن الكتابة هي فتح ممكنات دائمة لبنية إبداعية غير قارة، وتكريس لتجديد دائم يحاول أن يستفيد من تغيير أدّق الجزئيات في البنية الداخلية للنص. وما التجريب في الفراغات النصية إلا تأكيد على ذلك، وتكريس لثقافة ما لم تُقل، بدل تكرار ما قيل. وكثيرا ما كان الشاعر، يستثمر الفراغات بدل علامات الوقف، كقوله:

حقا لا حِبرَ إلا الجَسَد أَصْغُوا
للسلالم التي تتطاير درجاتها في غوايات
الأرجل للهبوط-
إن كانت هناك حقيقةٌ فهي في الجسد
وأوجاعهِ
في
الغَوْرِ الغَوْرِ الغَوْرِ[3]

---

[1] – محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص130.

[2] – المرجع نفسه، ص131.

[3] – أدونيس الكتاب III، ص 365-366.

وتعمد الشاعر تغييب علامات الوقف، من فواصل ونقط، وأبقى على نقطة واحدة ووحيدة في نهاية المقطع، وكأنه يبني الدلالة خارج العبارات التقليدية، تكون مفتوحة على النص، وهذا ما يغني الجهد التأويلي. ويفتح ممكنات قراءات اجتهادية، تعوّل على السياق لا على دلالة الجمل، وتسْهم هذه الفراغات المنتشرة داخل النص في تعويض فعالية علامات الوقف الغائبة، ثم إن ((غياب علامات الترقيم في النص الشعري يمنح تفسيرا واحدا، وهو أن إيقاعية النص تكفي وحدها لضبط الدلالة وتوجيه المتلقي))[1] وقد قلنا إنّ توزيع البياض والسواد يعزّز إيقاعية النص الشعري ((فالإيقاع الجديد- بهذا التصور- وليد "ثقافة العين"، بخلاف الإيقاع القديم الذي كان يستجيب لمقتضيات "ثقافة الأذن" ....))[2] وتتشكل معطيات بصرية إلى جانب المعطيات اللغوية، ويتكامل السّنن اللساني مع السّنن البصري عند كلّ نص، لأننا لا نعثر على نصوص متشابهة في فضائها النصي. فكثيرا ما يعمد الشاعر إلى تغييرات، يدخلها على نصوصه إمّا بالزيادة أو الحذف أو الإبدال، كأن يقول:

فاصلة ومن أين لك أيها الشعر أن تُفلتَ
["قاتل حتى قُتِل"] من قيدك الملائكيّ حتى لو صرتَ حارسَ
[لمّا قُتِل، الجحيم؟
في طريق الأهواز، أقول لك
وُجد معه ديوانا لا أعرف اليوم إن كانت الشّمسُ
أبي تمام والبحتري لا تزال نائمةً
بخطّه]* انهضْ يا ليلي اسأل:
[شُغِلتْ به الألسن، ما هذه الرياحُ التي تتأوّهُ
و سهرت في حِدادًا؟
أوه!

---

[1] – محمد الماكري، الشكل والخطاب ص240.

[2] – أحمد يوسف، القراءة النسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدار العربية للعلوم- ناشرون، ط1، بيروت 2007، ص 410.

أشعاره الأعين كأنَّ دم الأرض يتخثّر في أجران الآلهة.[1]
طال فيه الخُلْفُ]
(...)

يختلف هذا النص عن النّص السابق، ووزّع الفراغات بطريقة أخرى، ليقف القارئ يحاول أن يملأها، مستعينا بنص الهامش الأيمن، الذي تعمّد الشاعر كتابته بخط خشن، لأنه لغيره. فهي أقوال، عن مقتل المتنبي، وعن مكانته وشهرته. ولو حاولنا قراءة دلالة هذا النص، لوجدنا كيف أن هذه الفراغات ليست اعتباطية، وتساهم في إغناء الدلالات.

في البداية يخاطب الشاعر الشّعر، وكيف أنه يفلت من القيد والحراسة، ثم يبين حداد الأرض لمقتل المتنبي، وبقاء الظلام مخيّما، ويتساءل إن كانت الشمس ما تزال نائمة، ويطلب من اللّيل أن يسأل عن سبب حداد الكون. ووزّع الفراغات بطريقة ذكية بعد جملة "لا أعرف اليوم إن كانت الشمس ....." ثم أضاف: "لا تزال نائمة"، ويمكن للقارئ أن يتصور دلالات كثيرة تكمل الفراغ: إن كانت الشمس كسولة، وإن كانت الشمس لا تزال غافية في خدرها، وإن كانت الشمس غائبة الخ... كأنّ جملة "لا تزال نائمةً" تابعة لجمل كثيرة، يتصورها القارئ فهذا ((أنموذج لبيان إيقاع البياض والسواد في النص الشعري الحداثي، فبلاغة الجملة البيضاء لها وقع يمليه الفراغ الذي ينشأ من جماليات المكان، حيث تم إزاحة سلطة الصوت عن طريق سلطة العين، وتعطي للكتابة مكانة بارزة في رسم فضاء النص ومسافاته باليد والعين))[2] فحين تقرأ العين "انهض"، يغيب عن القارئ من يخاطب الشاعر. فقد ترك فراغا، ليتم التصور، ثم قال: يا ليليَ"، وكأن الفراغ يقدم هول ما حدث، ويؤكد "لا أعرف" و"ما هذه" اللّتان تدلان على الضيّاع، واختلاط الوضع. وفي توزيع البياض والسّواد، فاليد تخطّ والعين تتابع بالقراءة، وكأنّ نسقا يجمع وقع الجمل البيضاء أو ما يعرف بالفجوات الدّلالية للنص سواد الصّفحة[3] ونؤكد أن الفراغات ليست علامات خارجية، أو وقفات تقوم فقط مقام

---

[1]– أدونيس، الكتاب III، ص367.

[2] – أحمد يوسف، القراءة النسقية، ص432.

[3] – يراجع: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

علامات الترقيم، بل هي علامات سيمائية تنصهر مع البنية العميقة للنسيج النصي وتساهم في إغناء الدلالة، وتفتح على القارئ سُبل التأويل. ففي نصه: شرق بلا شرق" يقول:

أمس الآن غدا
نجتمع على اسمكَ بضعةَ شعراءَ نَابِذين منْبُوذين
في الهواء حولنا غيرُ الخوذ وغيرُ لبلابٍ بشريٍّ يُعرّشُ عليها
الدُّروب أقدامٌ لا تعرف غير السّلاسِلِ والزَّمنُ ساقان
مشلولتان
لكن ها نحن ننظُر إليك شِعرك الدّليل والسّبيل وكلّ
قصيدة بداية[1]

إن الفراغات التي وزّعها داخل النص، يمكننا متابعة انتاجيتها الدلالية، ففي قوله "أمس" ثم فراغ ترك القارئ، يقرأ عمق الأمس، وبُعْدَهُ، وأحداثه، بحلوها ومرّها من خلال ذلك الفراغ، ثم أورد كلمة "الآن" ثم فراغ، ليقول "الآن" الذي لا ينتهي لِمجرد زوال الحدث، بل الآن بكل تشعبّاته وتناقضاته، فعلى القارئ أن يتصور أبعد من هذا.

أما عن الفراغ الوارد بعد جملة "نجتمع على اسمك" يفتح التأويل حول هوية "النحن": نحن العلماء، نحن الفقراء، نحن العظماء، نحن السفلة أم نحن الـــ.... ثم ينهي التأويل بجملته "بضعة شعراء نابذين منبوذين" ويكملها بالفراغ، لأن هوية هؤلاء الشعراء، لا تزال مبهمة. وقد أورد الفراغ بعد جملته: "الدروب أقدام لا تعرف غير السلاسل"، ليتصور القارئ مشهد المعاناة. أمّا إيراده الفراغ بعد "لكن" التي تفيد الاستدراك، وتغيير سياق الكلام ودلالته، فيمكن للقارئ أن يتصور، من خلالها، ما يمكن أن يناقض المعنى السابق، ثم يورد الشاعرشيئا من هذا المعنى، يقول:

"ها نحن ننظر إليك"، ليسجّل من خلال هذه العبارة أمل التغيير، فيورد الفراغ بعدها ليتصوّر كلّ قارئ هذا الأمل فتنفتح الدّلالة، ثمّ يكمل: "شعرك الدليل والسبيل" ثم فراغ

[1] – أدونيس الكتاب III، ص 370.

ليقرأ دليل ماذا؟، وسبيل ماذا؟ وينهي النص بقوله:"كل قصيدة بداية" ليختزل رؤيته التجريبية، وفتحه مسالك الإبداع الدائمة في الشعر.

فهذا الصمت، الذي يشارك في انتاج الدلالة، وفي منح الكتابة شيئا من البياض والسواد ((القصيدة باتت جسما طباعيا، وله هيئة بصرية مظهرية على الأقل. هذه الهيئة ليست، مع القصيدة العمودية، سوى ترجمة مادية لصورة عقلية أو لنظام تصوري مسبق. هذا ما تتلخص منه القصيدة الجديدة تدريجيا...))[1] ورأينا كيف أنّ الفراغ تجاوز المظهر، وأصبحت الهيئة الطباعية تخصب من جزئيات علاقات النص سواء في المعنى والمبنى والإيقاع، وتثري كيفية تلقيها[2]

ولا نغفل عن أن عنوان دواوينه "الكتاب"، الذي يحيل على الكتابة، التي تنقل الشعر من السماع إلى البصر، فتحوّل اللغة من التشكيل الصّوتي إلى الكتابة وفق أشكال هندسية تنتج فضاءات نصية متباينة، تستغل حتى الفراغات، وتستثمر كل الممكنات التي تخاطب البصر و((ينشأ ايقاع فضائي مواز للإيقاع الصوتي الذي يشكله الشعر، وترتسم في الكتل الإيقاعية / البصرية علاقات لا تقل أهمة عن العلاقات النابعة من المستوى الدلالي للمكونات اللغوية (...) بل إن الدلالات الفضائية قد تفوق في أهميتها أحيانا الدلالات المعنوية))[3]، وحين نحاول أن نقرأ أبعاد الفضاء النصي المتعدد والمتنوّع، في نصوص أدونيس، يمكننا أن نقارنها بالفضاء النصي للقصيدة العمودية.

إن الشكل النموذجي، الذي وصل إلينا للقصيدة العمودية، والذي بقي لقرون ومازال إلى يومنا هذا، مرتبطًا بدلالات ومقاصد، تجعلنا نقرأ الفضاء النصي كعلامة. فإذا تتبعنا المصطلحات التي أطلقها النقد القديم على هذا النّموذج في مختلف جزئياته يمكن أن نقرأ فيها جانبها الاستعاري، فالقصيدة مقسّمة إلى أبيات، ويتشكّل البيت من قسمين كأنه باب بمصراعين:

---

(1)– شربل داغر، الشعرية العربية، ص33.

(2)– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

(3) – كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب و يا ← هول / ريبة / سحر ← ما فيه، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، ص 208.

البيت ـــــــــــــــــــ ـــــــــــــــــــ

المصراع الأول المصراع الثاني

ويشكّل البياض الذي يفصل الشطرين، ملتقى المصراعين، عندما ينغلقان وكأنهما يخفيان العالم الدّاخلي أو المعنى الخفي والدّلالات المستترة في الأعماق، ويمكننا الدّخول إليها من خلال المصراعين[1] وبهذا تمثّل المضامين بيوتا، ومداخلها هي الأبواب، التي يصورها الجانب البصري للبيت الشعري، فظل ثابتا مع القصائد كلّها. ولا نغفل أن اللغة الواصفة للقصيدة القديمة ((هي مصطلحات (...) تبقى مستوحاة من البيئة العربية البدوية))[2]، كما يمكن أن نقرأ في الاشتغال البصري للبيت الشعري القديم، شكل الخباء[3] الذي ظل ثابتا، لطبيعة الحياة الصحراوية التي بقيت ثابتة، ومع أن الحياة كانت كلها ترحالا، إلا أن الخباء ساهم في تسهيل سبل العيش، لأنه يُطوَى ويُحمل ليُنصب مرة أخرى، وبالطريقة نفسها، وما يؤكد هذا هو تسمية علم العروض لبعض مصطلحاته بأسماء مستوحاة من البيئة البدوية العربية، كالوتد مثلا. ثم إن الفضاء النصي للقصيدة العمودية هو أحادي وثابت، استطاع أن يجسّد صوت الجماعة المتآلفة، ويكون مركزا يجسّد كلية الشاعر بهواجسه وصراعاته وانشغالاته.

أما الفضاء النصي لنصوص أدونيس، فقد رأيناه متعددا ومتنوعا، حتى على الصفحة الواحدة، فلم يعمد إلى تجسيد تناقض الأفكار، وامتثال الصراع والاختلاف على نص ثابت، بل ابتكر مساحات نصية متفاوتة داخل صفحة واحدة، وخصّص كل مساحة لصوتها المختلف، مع أن من يقول ذلك هو الشاعر نفسه إلا أنه احترم الاختلاف فصوت المتنبي، اختلف في فضائه النصي عن صوت راوي التاريخ وهكذا. ويمكننا أن نقرأ في هذا التنوع، تعدد الأصوات وتنوّع المنظور الذي صحبه تعدّد النصوص وتنوّع المتون.

---

[1] – محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص140.

[2]– صلاح يوسف عبد القادر، في العروض والإيقاع الشعري، ص40.

[3] -يراجع: محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص143.

ونقرأ في شعرية الفضاء النصي لنصوص الشاعر، التعددية والتنوع والاختلاف نتيجة لتحوّل جوهري في علاقة الشعر بالوجود. فلم تعد الذات تملك تألقها وإهابها في غنائية، سيطرت على مواضيعها، بل هي ذات هشّة وعاجزة، لجأت إلى تعدد الأصوات، التي صحبها تعدّد المساحات النصية وتنوع الفضاء النصي خارج القوانين. وهذا ما يجسد الواقع بتناقضاته وهذا ما يبرّر لجوء الشاعر إلى صوت المتنبي وإلى صوت الراوي وصوته هو أيضا. فتتوزع هذه الأصوات على مساحات نصية مختلفة تتصارع فوقها ((إن الصفحة تصبح المكان الذي يتم فيه الصراع متجسدا بين فاعليات تعيش في الزمان– التاريخ، ولذلك يقحم المكان في العنوان بين زمنين: الكتاب أمس المكان الآن...))[1]

وما ننوه به، هو أن التجريب الذي حققه النص الشعري، بكافة جزئياته الإيقاعية المتنوعة، وصولا إلى الفضاء النصي المتعدد، قد يجر إلى فتح ممكنات نصية لا تعود بالفائدة على النص الشعري بقدر ما تضره، لأن حدود التجريب غائبة. وهذا ما نجده في نصوص حداثية كثيرة أخذت التجريب إلى أقصى ممكناته، و فتحت الطريق أمام نصوص تحوّل فضاء الورقة إلى أشكال هندسية لا طائل من ورائها، وأثارت جدلا نقديا متذمرا من هذه التحولات، ورأت أنه ((إذا تجاوزت تلك الهندسة الشعرية الجدة الممكنة، لتصبح هندسة رياضية– ميتافيزيقية فإنها تغدو عنصر فساد في النص....))[2]. لذا لا بد من دراسة لعناصر جدة الإيقاع وفرز ردئ هذه الجدة. فليس كل جديد هو إبداع في وجهه المحمود، بل قد يعود على النص بالهدم دون البناء. فحين نقرأ نصوص أدونيس، علينا أن نقرأ في بعضها المغالاة في التجريب تحت ضغط غواية الهدم.

---

[1]– كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب و يا هول ريبة سحر ما فيه، فصول (الأفق الأدونيسي)، ص 232.

[2] – إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص263 .

ثانيا- الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع.

1-آليات الإشتغال.

تتشكّل اللّغة الشعرية داخل نسيج النّص الشعري، فتتواصل مع القارئ، وتحيله على مضمون ما، كما تؤثر فيه جماليا. لذا تتميّز بالجانب النفعي، الذي يحقق الإبلاغ والتواصل، والجانب الإشاري الجمالي، ولا يمكن أن نفصل بينهما، أو نستغني عن أي منهما. فبغياب الجانب الأوّل، يتحول الشعر إلى إبهام، لا طائل وراءه، وبدون الجانب الثاني تغيب شعرية الشّعر.

ولقد ظلّت اللغة الشعرية من المحاور المركزية، التي اهتم بها شعراء الحداثة ورأوا أنّ الممارسة الشعرية الإبداعية، هي إبداع لغوي، قبل كل شيء، وتمثل الكتابة وفق هذه الرؤية رؤيا واشتغالا لغويا وبنية جديدة.[1] واشتغلت أفكارهم على خلخلة البنى الثقافية المركزية، بحمولاتها التقليدية اليقينية، كما حرصت على تغيير الأدوات والطرق المعرفية.

ولقد حرص أدونيس- خلال خمسين سنة إبداع- على تحديد النّقط الأساس في مشروعه الإبداعي، وبيّن موقفه من تغّير مفهوم الشّعر، ومن تحوّل وظيفة اللغة الشعرية. وكثيرا ما أورد ذلك بإلحاح في ثنايا كتبه التنظيرية وصهر رؤاه وهواجسه الإبداعية في المنجز النّصي، ليؤكد أنّ ((الكتابة هي تفجير النّظام الثقافي السّائد، وهي تفجير خلاصته الفنية في الشعر التقليدي. الديوان المرجعي- تاريخيا- لهذا النّظام...))[2] وقد لخّص محمّد بنيس النقط الأساسية للبرنامج الشعري لأدونيس، ووقف عند اختلاف وظيفة اللغة الشعرية، وفق استيعاب مغاير، ومن جملة ما أورده:

((1- أن اللغة الشعرية كلغة لازمة، تكتفي بذاتها (...)

2 - الشاعر الذي أسرته الكلمات، فاتّبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس.

---

[1]- يراجع: محمد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص146.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السّحر والإشارة، فهي لا تعبّر ولا تصنّف، أي لا تبوح ولا تصرّح.))[1]

إنّ هذا البرنامج الشّعري ليس وليد الفراغ، فهو يستند إلى قناعات، وبنية فكرية مختلفة عن البنى العقلية التي أوجدت القصيدة العربية.

ولن نناقش هذه العناصر إلاّ بعْد أن نقدّم المحطات الأساسية، التي سيرت التفكير النقدي، والممارسة الإبداعية عند أدونيس، بدءاً بانضمامه إلى الحزب القومي السوري الاجتماعي* عام 1948، الذي هيّأ له اللّبنات الأولى، كالتفكير الكوني ومركزية الإنسان، وإرساء الفهم الأساس لمعنى التجديد، وكثيرا ما كان يؤكد ذلك قائلا((ما قاله أنطون سعادة في كتابه "الصّراع الفكري في الأدب السوري"، في الأربعينات حول معنى التّجديد، وأعاد صياغته يوسف الخال، مبدأ من المبادئ العشرة التي وضعها منطلقات ومعايير للحداثة الشعرية العربية (...) كان عنصرا جوهريا في نظرتنا وممارساتنا النّقدية...))[2] وهذه القناعات هي التي كرّست الفهم العميق للحداثة الشعرية العربية، لأنها تتجاوز التجديد في النّسق العروضي، إلى التّجديد في الرؤية، فيقول: ((لكي نفهم المعنى الحقيقي للحداثة الشعرية العربية، لا يجوز أن ننظر إلى النّسق التشكيلي في القصيدة، بحدّ ذاته سواء كان موزونا أو منثورا، وإنّما علينا أن ننظر إليه من حيث هو نظام لعلاقات جديدة بين الشاعر واللّغة، وبين اللّغة وأشياء العالم- وتقوّمه، من ثمّ، بما يحمله من علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والشيء وبين الإنسان والعالم...))[3] وبهذا يحدد إبداعية النص المتمركزة في الاشتغال اللغوي وأن اللغة مادة الشعر بامتياز، من خلالها تظهر قدرات الشاعر على اختراق العجز اللغوي. كما أرسى الحزب القومي السّوري الاجتماعي علاقة جديدة مع الغرب، واقتنع الحداثيون- خاصة المنتمون إلى مجلة "شعر"- بضرورة الولاء له لـــ ((أنّ سوريا

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3- الشعر المعاصر، ص97.

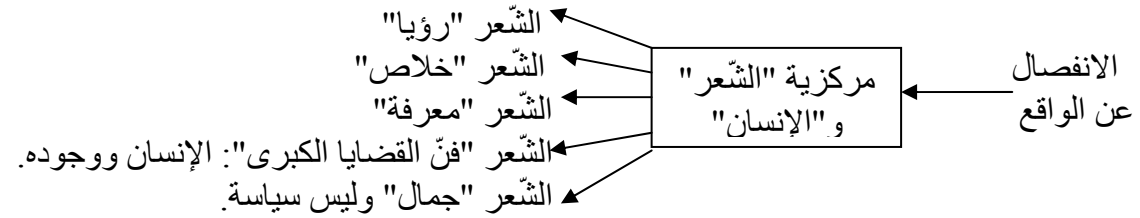
*- إلتقى أدونيس بأنطون سعادة، مؤسس هذا الحزب مرّتين، مرة في اللاّذقية عام 1947، ومرّة في بيروت عام 1949.

[2]- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، ص70.

[3]- المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

تنتمي حضاريا إلى حوض البحر الأبيض المتوسط والحضارة الغربية هي إحياء وتطوير للحضارة المتوسّطية (...) وأصبح تبني الحضارة الغربية بمثابة عودة الابن الضّال إلى أصوله...))[1] وبهذا الانفتاح على الثقافة الغربية، إلى جانب الثقافات القديمة، ستعمد الحداثة الشعرية إلى اتّخاذ الصبغة العالمية التي ((تحت ذريعة إنسانية الحضارة أيضا سوف تسعى إلى "تملّك" الغرب ثقافيا.))[2] وتسعى إلى إلغاء الحواجز بين الشرق والغرب. وسيؤثّر ذلك كثيرا على أفكار أدونيس، خاصة في المرحلة التي كان فيها منتميا إلى حركة مجلّة "شعر"، وتعتبر هذه المرحلة إرساء لمرتكزات الحداثة الشعرية. وتمثل المحطة الثانية، الفاعلة في التفكير الأدونيسي. لأنّ مجلة "شعر" استوحت بعض أسسها من الحزب السّابق، وبعضها الآخر من الغرب وعمدت إلى التّأسيس لجديد القصيدة العربية المعاصرة منذ ظهور عددها الأوّل في يناير 1957- ودامت في مرحلتها الأولى- حتى خريف 1964. ولقد انضمّ إليها الشاعر أدونيس في عددها الثّاني، وأصبح سكرتير تحريرها، في العدد الرّابع.

ولقد حرصت هذه الحركة، على إنجاز مشروع مغاير للذّهنية الثقافية العربية، وفق هذه الترسيمة:



وقد تغير مفهوم الشّعر مع هذه الحركة واختصر أدونيس ذلك بقوله: ((بدئيا شئنا أن يكون النص الشعري اختراقا، وأن يكون مكلّفا بالعالم كله، وبالإنسان أوّلا – رفضا لتلك الاتّجاهات التي لا تخاطب من الإنسان إلاّ بعض أعضائه، ولا ترى من العالم إلاّ ما يدخل في الثقب الايديولوجي. ولم يكن في وعينا أو عملنا أن نستميل، بل أن نستكشف...))[3] وحين يكون الشعر اختراقا فهو مغامرة الخروج من المعلوم إلى

---

[1]– حسن مخافي، القصيدة الرّؤيا، ص63-64.

[2]– المرجع نفسه، ص64.

[3]– أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص177.

المجهول، فمعلوم النّص الشعري القديم، هو الواقع بكلّ قضاياه. والمجهول الذي يريده النّص الشعري الحداثي هو العالم الميتافيزيقي، والوجود الباطني، وتتّضح الفكرة أكثر مع الأسس التي تبنّتها هذه الحركة، ومن جملتها: ((رفض الاستيعاب الجمالي للواقع(...) لا يعيد الشّعر إنتاج الواقع، بل يبتكر ويخلق عالما آخر بديلا، تحدسه الرّؤيا الشعرية. ومن هنا كانت (...) تؤكد على التّناقض بين الرّؤيا والواقع، ما بين الشعر والمجتمع...))[1] فرفضت الواقع بمفهومه المكرّس لسنوات، وقدّمت مفهوما جديدا، لم يكن معروفا في الكتب الأدبية ورأت أن واقعين يتشكّلان في اختلاف، واقع يدركه البصر، وآخر تصل إليه البصيرة، ذلك لأنه يوجد عالمان: عالم المدركات المحسوسة وآخر ميتافيزيقي،فالأوّل يدركه كل الناس، أمّا الثاني فيتكفل به الشعر[2] ونعتقد أنّ الواقع الثاني الذي تدركه البصيرة، لم يعد يسمى واقعا، بل هو عالم ميتافيزيقي. وحرصت الحركة على تقديم الشعر كنقيض للواقع، ورأت ((أنّ جوهر الشعر الجديد قائم على ما يتجاوز هذا النّوع من الواقعية))[3]. وعندما رفضت هذه الحركة "واقعية الشعر"، فقد قاطعت جلّ ما كُتب من الشعر العربي عبر العصور. كما نفتْ مفهوم "الالتزام" في الأدب، وقاطعتْ "السّياسي" و"الايديولوجي" في الشعر، وكرّست أفكارها المركزية للشعري ((منذ العدد الأوّل من مجلّة شعر واستمرت إلى آخر أعدادها. الشيء الذي يدل على أنّ هذه القطيعة كانت تدخُل ضمن استراتيجية "شعر" للحداثة...))[4] وأن بناها العقلية مختلفة عن البنى العقلية التي أوجدت القصيدة العربية التقليدية، فالمرجعيات التي أوجدت مركزية الواقع، ليست رديفة المرجعيات التي نفت هذه المركزية والتي كان هدفها التّغيير الشامل في التّفكير وسبُله وفي القيم الإنسانية.

وعندما ألغت "الواقع" احتسبت لفكرة "الفنّ للفنّ"، فلم تشأ أن تصنّف ضمن هذا الفكر، فقالت بأنّ الشّعر معرفة، وهو ضروري في حياة الإنسان المعاصر، كما يمثّل خلاصهُ. وهذا ما يستوقفنا، إلى أن نجزم بأنّ مفهوم الرّؤيا، الذي هو أساسي في نظرية

---

[1]– حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، ص92.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص92.

[3]– أدونيس، زمن الشعر، ص11.

[4]– حسن مخافي، القصيدة الرّؤيا، ص94.

الشعر، عند هذه الحركة، هو مفهوم ميتافيزيقي، من أساسياته الحلم، فيكون الشاعر نبيّا ورائيا لعالم ميتافيزيقي، بعيد كل البعد عن المجتمع بمختلف قضاياه. وأنّ القضايا التي يتناولها كونيّة فــ ((يغدو الشعر حكرا على القضايا الكبْرى التي ليست لها حلول ولكنّها ترافق الإنسان في كلّ مكان وزمان. وهذه الشمولية في المضمون الشعري، التي تدعو إليها "شعر" هي التي تكسب الشعر العالمية والخلود... فإنّه لا يصحّ أن يقف الشاعر عند هموم الإنسان الواقعية، بل عليه أن يتخطى ذلك إلى طرح الأسئلة حول علاقة الإنسان بالعالم الفوقي.))[1] وهنا تأسست الهوة الكبيرة بين الواقع العربي المزري آنذاك، وهواجس حركة مجلة "شعر" المغرقة في فلسفة الوجود، التي تستبدل بالواقع، الكون والعالم، وتستبدل بالمشترك الجمعي، التفرد الذّاتي الإبداعي. وتتحوّل هموم الجماعة إلى لا شيء، أمام الإنسان الميتافيزيقي المنشغل بإشكالات فلسفية وجودية. فيتشكل الإنسان النّخبوي المترفّع والرّافض للواقع، المنهمك في هموم أزليّة كالقلق الوجودي، ويمكننا أن نُموْقع الشاعر أدونيس هنا.

وعندما تحتفي هذه الحركة بالحّرية، لا تذهب إلى مفهوم التّحرر السّياسي الذي ينشده الواقع العربي، بل تدعو إلى حرّية الفكر، والحرية الفردية التي تتمرد على المشترك الجمعي. فهي حرّية تحتفي بمركزية الإنسان داخل فكر يحتفي بالزّعيم (فكر الحزب السوري القومي الاجتماعي) إلى درجة تقديسه. والفكر الوجودي الذي يؤلّه الإنسان. ولقد تشبّع الشاعر بهذا الفكر، إلى جانب الفكر العلوي الذي يؤلّه الخليفة.

وقد صحب هذا التّحول الفكري، تحوّل في طريقة القول. فلم تعُد اللّغة الشعرية مشتركا جماعيا بل هي إبداع فرديّ، ومركزية، لا بدّ من تشغيلها حتّى يصبح ((مشروع المبدع هو التفرّد(...) ولا بدّ من محاولة التّفرد عبر اللّغة المشتركة (...) فإنّ الإبداع معركة داخل ساحة اللغّة والموروث، محاولة للقفز بعيدا، لقسر اللّغة على التّجدد...))[2] فمشروع الحداثة الشعرية هو مشروع لغوي بالدرجة الأولى فــ ((اللّغة

---

[1]– حسن مخافي، القصيدة الرؤيا، ص86-87.

[2]– خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص13.

هي رحم مختبر الشعر المعاصر..))[1] وعمدت إلى تمثل الرّؤيا "الشعرية" بتجاوز الواقع، والتّخلي عن الوقائع، وابتعد الشعر عن الانعكاس، وتَبَنَّى الكشف عن عالم مجهول. واضطر إلى إبدال الإشارة والسّحر بأدوات التعبير، وعمد إلى تجاوز لغة الالتزام، التي ترتكز على التعبير، وفتح ممكنات ما تنتجه فلسفة اللغة، وهذا ما أسماه لغة "الخلق" و"التفجير" فـ ((على الشاعر أن يجتهد لتقول لغته المختلف، لتقول ما لم تكن متعوّدة على قوله... وذلك بخلق نظام جديد بين الكلمات، نظام لا يعتمد على العقلانية والمنطق، من حيث التّرابط والتناسق بل يعتمد على الزّخم وعلى الرؤية الشعرية...))[2] فمع أنّ المخزون اللّغوي هو نفسه عند كلّ الشعراء، لأن مورده الأول هو اللغة العادية، إلا أنّ التعامل معها غدا مختلفا من شاعر إلى آخر ((فتحوّلت اللّغة من لغة التعبير التي تعتمد محاكاة مظاهر الأشياء في انعكاس أمين إلى لغة تخلق الأشياء بنظرة فكرية جديدة. فمن لغة تنقل الطبيعة إلى لغة تبدع وتعيد خلق الطبيعة ...))[3] وقد ظلّ أدونيس 'الناقد" مخلصا لأفكاره، بشأن اللغة الشعرية، خلال كل مساره النّقدي، إلى يومنا هذا، ما جعله يتصادم مع الداعين إلى الواقعية في الشعر.

كما اختلف– وهو في حركة مجلّة شعر– مع صديقه يوسف الخال الذي ناقش إشكالية اللغة العربية، في ما أسماه "بجدار اللّغة". واقترح حلولا للمأزق اللغوي، الذي تعيشه النّصوص الأدبية، متمثلة في اللغة المحكية التي تغيّب الفرق بين اللّغة الفصحى واللغة العامية، وكأنّها تمثّل لغة ثالثة. ووضّح أدونيس موقفه الرّافض لما ذهب إليه الخال قائلا: ((بين القضايا الأساسيّة التي كنا نختلف فيها، قضية اللغة. كان يعتقد أن اللغة العربية في شكلها الفصيح السائد، لم تعد قادرة على مواكبة الحركية المتنوعة الضخمة في الحياة وفي الثقافة، وعلى الإفصاح عنها. وبما أنّ الإنسان إبداعا وهوية هو في المقام الأوّل، لغة، فقد كان يردّ الضحالة في الإبداع العربي إلى "وضعية" اللغة العربية...))[4] واجتهد أدونيس في إيجاد المخرج داخل اللغة ذاتها، وأصرّ على أن

---

[1]– محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3– الشعر المعاصر، ص78.

[2]– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص225.

[3]– راوية يحياوي، شعر أدونيس البنية والدلالة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2008، ص13.

[4]– أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص133.

اللغة العربية تحوي عبقرية* يمكننا استثمارها من الدّاخل، وأوضح كيفية ذلك، قائلا: ((الشاعر الجديد فارس ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه، ينسلها كلمة كلمة من نسيجها القديم. يخيطها كلمة كلمة في نسيج جديد، إذ يفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة – من دلالاتها وتداعياتها، يملؤها بشحنة جديدة. تصبح لغة ثانية))[1] فهو يقدّم سبل التّغير في طرائق الشعر الجديد، وأولاها سبيل اللغة ويقترح سبيل الاشتغال اللغوي وتجاوز المرجع، قائلا: ((أحاول أن أتصوّر اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب بل مرتّبة من حيث علاقاتها ببعض بشكل ماض. بل أكثر إنني أجدها في شكل ماضٍ...))[2] يصوّر لنا التخمة المضمونية، التّي تكتسي اللغة وتعبئتها إلى حد الإمتلاء، فلا يمكنها أن تُعَبّأ بالزّيادة، فيقترح سبيلا لتشغيل اللغة: بإفراغها من محتواها المعتاد، وشحنها بدلالات جديدة تُبعدها عن المعنى المألوف، إلى جانب خلق علاقات جديدة بين الألفاظ، وتغيير نسق القصيدة، وبهذا يحقّق إمكانية إبتكار لغة جديدة.[3] ويقدّم لنا مشروعه المنفصل عن الواقعية في الشعر، ويعارض دعاة اللغة المحكيّة. فيتجاوز جلّ الأفكار النّقدية التي تزامنت مع مشروعه النّقدي.

فالمسألة– بالنسبة للشاعر– ليست في استبدال معجم بآخر، أو استبدال اللغة الفصحى بالعامية أو اللّغة المحكية، بل الأساس هو أخذ اللّغة من حالة الإبلاغ والوضوح إلى حالة الغموض والإشارة، وهي قناعة موقف صادرة عن رؤية شمولية للّغة وللشعرية.[4] وهي تفعيل الشّعري أكثر، والاهتمام بكيفية القول فيكون الشاعر شكلانيا، متأثرا بأفكار النّقد الجديد.

وننوّه بأن أدونيس في مجلة "شعر" كان يسهم في إرساء مفهوم "الشعر الحديث" والتّأسيس للحداثة الشعرية العربية.

---

* – يراجع: أدونيس، ها أنت أيّها الوقت، ص183.

(1)– أدونيس، زمن الشعر، ص163.

(2)– يراجع: أدونيس، الحوارات الكاملة، ص58.

(3)– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– يراجع: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص87.

أمّا في المحطة الثالثة "مجلّة مواقف"، التّي صدرت بعددها الأوّل في أكتوبر 1968– فقد كان يؤسّس "للكتابة الجديدة" وكان مُحْتفيا بهذا المصطلح، ويشتغل في نقد الحداثة، فقد أدرك أدونيس المزالق التي وقعت فيها مجلة "شعر"، فحاول أن يتفاداها في هذه المجلّة، ومن جملتها أنّ "شعر" اصطدمت بـــ "جدار الرّؤيا"، ووصلت إلى تخمة الأفكار واستهلاكها، وكان لا بدّ لها من تجديد. ومن احتضان التّراث بفاعلية كبرى إلى جانب الانفتاح على قضايا المجتمع[1] لذا سخّر هذه المجلة لوعي هذه المزالق، فلم تكن امتدادا، واستمرارا لمجلّة "شعر"، بل تأسيسا لمشروع مغاير إلى حدّ بعيد.[2] فقد أبقى على العمود الفقري، لحركيّة الأفكار لديه، وهو أنْ يبقى هاجسه الأساس، هو الإبداع والتّجديد.

وحرص في "مواقف" على نقد البنى الأساسية من فكرية واجتماعية، التي أدّت إلى الهزائم العربية، خصوصا هزيمة 1967، فحفر في الخلفيات المسبّبة لها، كما نقد العقل العربي مطوّلا، بالخصوص بعد مناقشته أطروحته للدكتوراه حول الاتباع والابداع عند العرب، تحت عنوان "الثّابت والمتحوّل"، واستوقفته ثوريّة الشّعر التي تبدأ ((بوصفه حدثا إبداعيّا: فهو ثورة داخل اللغة من حيث إنّه يحدّدها، وثورة في الواقع نفسه من حيث إنّه يقدّم رؤية تجديدية، ومن حيث إنه يغيّر، بتجديده اللغة، صورة الواقع، أي العلاقات القائمة بين الأشياء والكلمات وبينها وبين الإنسان– وهو لذلك ثورة في وعي الانسان...))[3] فيقدّم تصوّره المختلف للثّورة في مفهومها الاجتماعي ليكرّسها بمفهومها الفنّي، ويحوّلها من مفهوم التّغيير بالمجابهة إلى مفهوم التّغيير، لكنه باللّغة وبالرّؤية.

فهي ثورة على بنية شعرية قائمة، سعيا لتأسيس بنية مغايرة، وأدواتها هي اللّغة ومسعاها هو تجريبية المنجز النّصي، وهذا هو الانقلاب على الوثوقية والثابت، ودخول في المغامرة ((هكذا تنهض "مواقف": إنّها تقيض القبول، سلفا، بما نرثه أو يرد علينا بما كُتب أو يكتب لنا، إنها المبادرة والمخاطرة. إنها اقتبال المجهول والخوض في

---

[1]– يراجع: صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص81.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص171.

[3]– أدونيس، سياسة الشعر، ص175.

أحشائه...))[1] وبهذا تحاول مجلّة "مواقف" أن تخلق نماذج أخرى مخالفة للأصل على مستوى اللّغة ومستوى الرّؤية، وكأنها تبحث عن خلق عقل آخر وتفكير آخر خارج القومية وفي ظلّ الإنسانية والكونية.

وبقيت أفكاره في التّجديد والإبداع، تتمركز في الاشتغال اللّغوي، وكيف أنّ اللّغة الشعرية تتجاوز الواقع وتنفيه، وهي اشتغال خارج السياسي والإيديولوجي، يقول: ((هل الشّعر "سلام" مع الواقع، أم هو، على العكس، حربٌ عليه؟ ذلك في ظني سؤال ينبغي على الكتابة الشعرية العربية، بعد خبرتها الطويلة (...) أن تتوقف عنده مجدّدا، تأمّلا واعتبارا.))[2] إن وراء هذا الطّرح من الأسئلة، هاجس التّأكيد على تناقض الشعر والواقع. وهذا ما ذهب إليه في تنظيراته النّقدية القديمة والجديدة معا. وقد حرص على الإجابة بقوله: ((ولئن كنّا ندرك حقّا ما نكرّره باستمرار في أنّ الشعر "إبداع" أو "خلق" فسوف نرى أنّ الجواب عن هذا السؤال واضح إلى درجة البداهة: الشّعر بطبيعته "حربٌ" على الواقع، من حيث إنّه "يبدع" ما يتجاوزه، وما "أفضل" و"أجمل".))[3] فوراء هذا الجواب إلحاح على رفض الالتزام في الشّعر، ونفي لتسخير الشّعر خدمةً للسّياسة والإيديولوجية، وكأنه بهذا يبني شعرية مغايرة، ويخلق طاقة جمالية مختلفة، تقول "بطريقة القول" التي هي أهمّ بكثير من "المضامين الملتزمة". ويمكننا أن نصنّفه ضمن الشّكلانيين[4]، وما يؤكّد ذلك آراؤه التي يقول فيها: ((ليست قيمة الشعر في مضمونه بحدّ ذاته، سواء كان واقعيا أو مثاليا تقدّميا أو رجعيا وإنمّا هي في كيفية التّعبير عن المضمون))[5]، وكثيرا ما يلحّ على هذه الفكرة، حتّى في آخر كتاباته. وينقد الثقافة الشعرية العربية على أنّها تحْتفي بالمضامين، وتركّز اهتمامها على المواضيع، وهو يتجاوز هذه المنظومة إلى منظومة الاحتفاء بكلّ ما هو جمالي.[6]

---

[1]– صقر أبو فخر، حوار مع أدونيس، ص173-174.

[2]– أدونيس، المحيط الأسود، ص486.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– يراجع: حسن مخافي القصيدة الرؤيا، ص83.

[5]– أدونيس، زمن الشعر، ص71.

[6] – يراجع: أدونيس، الكتاب الخطاب، الحجاب، دار الآداب، ط1، بيروت، 2009، ص80-81.

وتنتقل هذه الهواجس النّقدية المنغرسة في رؤى "النّاقد" أدونيس، إلى النّصوص الابداعية، فنعثر على اللّغة الواصفة داخل النصوص الشّعرية كقوله:

ليْس منْ شَهَواتي / أنْ أفِيء إلى عبْرة / أو إلى حَسْرةٍ أو أرقّقَ شعري بها، / وأُبكِيّ وأبْكي / شهواتي / أن أظلّ الغريبَ العصيَّ / وأن أُعتِق الكلماتِ من الكلماتِ[1]

تتشكل داخل هذا المقطع الشعري رؤيتان متناقضتان، رؤية "شهوات الشّعر العربي القديم"، التي تتحرّك من خلال هذه الجمل: "أفيء إلى عبرة" و" أفيء إلى حسْرة" و" أرقّق شعري بها" و"أُبكيّ وأبكي"، ورؤية "شهوات الشاعر"، التي تتقاطع مع الرؤية الأولى وتشتغل في الغرابة "أظلّ الغريب"، والغموض "العصي"، وفي التّجديد والاشتغال اللّغوي "أعتق الكلمات من الكلمات".

ويمكننا أن نصنّف الرؤية الأولى في التّعبيرية، فالشّعر العربي غنائي وجداني أمّا الرّؤية التي يسعى الشاعر إلى تأسيسها، فهي إبداعية، تحتفي بالمختلف و((... سيشغّل مع الوقت لغة مفارقة لواقعها، لغة ذات بنية معزولة عن السّائد والمألوف والمعتاد، لغة تحتفي بمنجزها اللّفظي، وتعمل على نحت إيقاعاتها الدّلالية المربكة، لن تعبّر بعد اليوم عن الشّعور، بل عن "كيمياء الشعور"...))[2]، وهذا ما قلنا عنه سابقا بأنّه يعتني بكيفيّة القول أكثر من "المقول".

وأوّل ظاهرة تلفت الانتباه في لغة الشاعر، هي التّماهي مع الطبيعة، حيث تتحوّل أفعال الطبيعة كلّها إلى أفعال الشاعر، وتتحوّل أفعال الشاعر إلى أفعال الطبيعة ((ولئن بدا الانسان في النّص الأدونيسي جزءًا من الطبيعة، أو "عالما صغيرا" خاضعا للقوى الطبيعية التّي يخضع لها "العالم الكبير" وإن محور العلاقة بين العالمين الموجود والوجود- يتجسّد بتلبية الانسان والطبيعة لنداء الوجود بالعمل على ديمومة الخلق الذاتي...))[3] فتتحوّل عناصر الطبيعة التي ينتقيها الشاعر إلى رموز متميّزة، تُغني لغة

---

[1]- أدونيس، الكتابI ص319.

[2]- سفيان زدادقة، البعد الصوفي عند أدونيس- قراءة في المرجع والممارسة النّصية- مخطوط دكتوراه العلوم قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بن يوسف بن خدّة، الجزائر، 2006-2007، ص340.

[3]- أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص73.

الشاعر، وتكسبها دلالات جديدة، لم يعتدها القارئ، فيكون بهذا قد خلّص اللّغة من عجزها الاجتراري. ففي قوله:

إفْتحْ صدري- / سَترى فيه / طائرَ تمٍّ وفُراتاً أخْضرْ / يسَبحُ فيه وردٌ أحْمرْ .[1]

تتشكّل داخل المقطع علاقات غير عقلية، تصدم المتلقّي، وتأخذه إلى صور رؤيوية تغيّب العلاقات الاعتيادية بين الدّال والمدلول، وتقيم علاقات جديدة بين الإنسان والكون، حيث يصبح صدر الشاعر مأوى للطائر ويحوي نهرا ووردا. في حين أنّ صدر الشاعر يحوي قلبا وأوعية ورئتين، فقد نقرأ الاستعارة التّصريحية حيث شبّه قلبه بطائر. وهذا ما ذهبت إليه زهيدة درويش جبّور، في تحليلها للمقطع[2]، إلاّ أنّه تحرّكه رموز أسطورية، هي التي تشغّل حركيّته، إذ يتشكّل رمز "الطائر" الّذي يحْوي أسطوريم "طائر الفينيق"، وما يؤكّد ذلك، هي الرّموز التي تتبع: "فراتا أخضر"+"ورد أحْمرْ". فالرّمز الأوّل يحيل على الحياة بعد الموت، إذ يأتي الاخضرار بعد اليباس و"الورد الأحمر" أسطوريم لشقائق النعمان الحمراء، التي تنبت بعد مقتل أدونيس وعودة الحياة من جديد إلى الكون.

وهنا نتأكّد أنّ العلاقات الجديدة التي يقيمها الشاعر بين الدّوال، تحتاج إلى متابعة الخيط المعرفي المرجعي الّذي يبنيها، وينسج العالم الدّلالي نسجا يحتاج إلى إيجاد هذا الخيط. وفي توظيف الشاعر للطبيعة، تتحول الكلمات إلى رموز إشارية، والعجيب في أنّ ((الكلمة لا تدل بمفردها وإنّما تكتسب دلالتها من السّياق. وما يطرحه أدونيس هنا هو أنّ الكلمة لا تدلّ مفردة ولا تدلّ في السيّاق إلاّ احتمالا. لأنّ السّياق المطروح هنا سياق مدّمر وتوالدي، واحتمالي...))[3] لأنه سياق يجمع المتنافرات التّي لا تجتمع إلاّ في "الرؤيا" كأن يقول:

---

(1)– أدونيس، الكتاب ا، هامش ص230.

(2)– يراجع: زهيدة درويش جبّور، التاريخ والتّجربة في الكتاب ا لأدونيس، ص189.

(3)– أسيمة درويش، مسار التحوّلات، قراءة في شعر أدونيس، ص149.

أشْتَهي موجةً / أوَشْوش أحضَانَها / وأخيّل جسمي لها / وأخيّل معراجه إليها وتباريحَه، وعِنادَه / في المياه العميقة / أصْغي إلى زفرة الموت فينا، وأصْغي إلى شهقَة الولادة[1]

يُظهِر هذا المقطع تنافرا دلاليا، من خلال جُمله المجتمعة، في علاقات غير اعتيادية، فالعلاقة بين "أشتهي" و"موجةً" علاقة تنافر، فعلى القارئ أن يبحث عن إمكانية التّعالق بين الكلمتين.

تتكوّن الكلمة "أشتهي" من مجموعة قرائن، هي معينمات " Sèmès" [2] يمكننا تحديدها كالآتي: (+ فعل، + متعدٍّ، + محسوس)، ويتطلب هذا الفعل فاعلا يجب أن تتوفّر فيه مجموعة هذه الخصائص: (+ اسم، + حي، + محسوس) والفاعل في هذه الجملة هو الشّاعر، ولكنّه متقنّع بقناع المتنبّي، فالمتحدث أو الرّاوي هو "المتنبي". وتظهر العلاقة الإسنادية طبيعيّة بين الفعل "أشتهي" والفاعل "المتنبّي". أمّا المفعول الّذي يتطلّبه الفعل "أشتهي"، فمن المفترض أن يتميّز بما يلي: (+ محسوس، + حي، + قابل للاشتهاء). وما نلاحظه هو أنّ المفعول به "موجةً" لا تحوي المطلوب من الخصائص فيتشكل التنافر بين "أشتهي" و"موجة"، ويتأكّد هذا التنافر من خلال الجملة "أوشوش أحضانها". فهل للموجة أحضان؟ ويؤكد العلاقة الإسنادية "أخيّل جسمي لها" "أخيّل معراجه إليها" والهاء تعود على الموجة. ولكي نمسك بخيط الدّلالة، لا بد من أن نحوّل التّنافر إلى تلاؤم. فالموجة مرتبطة بالبحْر، والبحْر مرتبط بقصة "الطوفان". فأن يشتهي الشاعر الموجة يعني أن يدخل فيها، ويغرق، إلاّ أنّ الغرْق في المقطع، ليس غرقاً ينهي الحياة، بل هو الغرق الّذي فيه تجدّد الحياة، فيقول "أصْغي إلى زفرةِ الموتِ فينا وأصْغي إلى شهقةَ الولادة" وتكون الأسطورة هي الجامع الدّلالي، الّذي يعمل على انسجام المتنافر، فقد استند السّياق إلى رموز أسطورية شوّشتْ القراءة وبهذا يستجمع الشاعر صراعات المنطق الأسطوري، الذي يشتغل على الاسترجاع، والمنطق المستقبلي الذي يستحضر، ومنطق الكتابة الّذي يشتغل على الآن، ليفجّر كلّ الطاقات[3]

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص226.

[2]– يراجع: محمد الصّالح البوعمراني، أثر الأسطورة في لغة أدونيس، ص243.

[3]– يراجع: أسيمة درويش، مسار التّحولات، ص152.

وكأن الشاعر ينسج كلامه، مدمجًا لغته بخيوط الأسطورة، فلا يمكننا أن نفصل بين دلالة الكلام، وبين إشارات الأسطورة ورموزها، وهذا ما يؤكّد انصهار مرجعيّات الشاعر داخل لغته الشعرية.

ولمّا تنصهر الدّلالات الأسطورية داخل نسيج لغة الشاعر، يتكاثف المجاز، وهذا ما يشير إليه الشاعر بقوله:

خيرٌ لهذا الشّاعر أن يُكثِر الثّقوب في / حنجرة اللغة[1]

فأصبحت اللّغة في الكتابة مفرغة من المضامين المعتادة، الّتي تتحرّك داخل التّعبير بوضوح يُطمئِن القارئ، إلى مضامين مليئة بالانفتاح الدّلالي، تجعل القارئ قلقا.

كما أُفرغت اللغة من ذاكرتها، فبعد أن كان المعنى أُحاديا، وموجودا مسُبقا، أصبح متعدّدا ومفتوحا، فأصبحت اللّغة ((حركة تقوم في أحيان كثيرة، على مشاكسة السّائد ومُراوَغته، والتملص منه لترتقي إلى مستوى من الأداء يغذّي فاعلية القصيدة ويُنعشها بالكثير من المفاجآت والتنويعات في أساليب القول الشّعري...))[2]

وحين لم تستطع الحداثة الشعرية أن تغيّر الواقع وسبُل اشتغاله، وطريقة التّفكير فيه عمدت إلى اللغة الشعرية، فوحّدت بينها وبين العالم، وأصبح الشّعراء يتعاملون ((مع الوجود كنّص. فالإنسان (نص) والبحر (نص) واللّوحة التّشكيلية (نص) والمنحوت (نص). وهذا معناه أنّ (الحداثة) لم تعد شكلا من أشكال التّعبير بل شكلا من أشكال الوجود))[3] ولم تعد النظرة إلى الأشياء، على أنّها رموز وإشارات، بل هناك تماثل كبير بين اللّغة والعالم، وتأكدّ استغلال كلّ من ظاهر الأشياء وباطنها. ولقد رأينا كيف تحوّلت العلاقة بين الشاعر والطبيعة إلى علاقة تماهي، وتجاوزت السّطحية إلى العمق، إذْ يتآخى الشاعر مع الأشياء، ويتبادل معها المهام من خلال بصيرته، فتتصالح الأضداد، وتلتقي المتنافرات، مع أنّ الواقع يرفض هذا التّلاقي، فلا نغفل الخلفية الفلسفية التّي من خلالها يرى الشاعر الطبيعة، ويتوحّد مع الوجود، و((لقد نظر العالم السّحري والأفلاطوني الجديد الخاص بالتّيار الإنساني إلى الكون باعتباره غابة من

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص51.

[2]– علي جعفر العلاق، الدّلالة المرئية، ص11.

[3]– محمّد جمال باروت، الشعر يكتب اسمه، ص129.

الرّموز، بحيث أصبح تأويل هذه العلامات هو السّحر الجديد(...) فالكون كلمات تنتمي إلى لغة يحدّثنا من خلالها الله عن العالم .))[1] والعجيب أن أدونيس النّاقد حين يقرأ حداثة كلّ من أبي نوّاس وأبي تمام، يؤكد التّماثل بين الطبيعة ولغتهما، ويستخدم لغة قريبة من لغة أمبرتو إيكو، لأنّ الخلفية الفلسفية متقاربة، كأن يقول: ((لم تعد الطبيعة بدءًا منهم، مجموعة من الأشياء المخلوقة وإنّما أصبحت مجموعة من الإشارات، أي أنّها تحوّلت إلى غابة من الرّموز.))[2] وهكذا تعامل مع الطبيعة، وحين يتوجّه إلى هذه الرّموز، ويندمج معها، ليقرأها بطريقته، يكون قد أوّل الكون، وعلم أنّ الأشياء علامات تحيل على عالم الأفكار، ثمّ إنّ قدراته التنبؤية تسعى إلى استكشاف ما وراء الموجود وتتحكّم في رموز تخييلية هي نتاج عنان انفتاح المتخيّل، فتتواصل بعمق مع عالم الأشياء.

وعندما حُدِّد الشّعر على أنّه "رؤيا"، دخلت اللّغة الشعرية في مغامرة مع المجهول ومع الغريب، فصاغ الشاعر سياقات لغوية جديدة، كأن يقول:

سأغنّيك، أيّتُها الصّاعقةْ / وأحبّك، إنْ جئتني اليومَ في هذه / الظّلمات – هنا، الآنَ واشتدَّ / عصْفُك في خُطُواتي، وعلّميها / كيف تخرُج منكِ، تُردُّ إليك وتُخْلَق في نارك الخالقةْ[3]

لا يمكن في الواقع اليومي أن يغنّي الشاعر "الصّاعقة" وأن يحبّها، بل يتحوّل الواقع إلى رؤيا حلميّة، ينصهر فيها، فيستغني أثناءها عن الواقع المحسوس، ويعوّضه بواقع داخليّ، يعايشه، ويتحّد معه من خلال اللّغة، وباللّغة. ويخلق سياقات وتركيبات شعرية فريدة، فمن جملة ما أنتج هذا الفعل هو ثنائيات ضدّية، تمثّل انتاجيّة اللغة الشعرية عند الشاعر، وهذا ما أسمته خالدة سعيد "إيقاع الشوق والتّجاذب" ((فالكلمة تحرّض الكلمة، أو الصورة تحرّض الصورة بموجب علاقة التّضاد هذه، هذه العلاقة

---

[1]– أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت الدّار البيضاء، 1007، ص210.

[2]– أدونيس، سياسة الشعر، ص166.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص147.

تجعل الطرفين حدين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما إلى استقرار وتأليف.))[1] وبعد تحليلها لهذا التّضاد في مجموعة من التراكيب، تعلّق على طريقة أدونيس في تعالق المتضادات، وترى أنّها ميزة لأنّه يجمع مالا يلتقي ويؤالف بين المتنافرات[2] وبذلك تخرج التراكيب من الدّلالة الخيطية، إلى دلالة قد تتشابك فيها مرجعيّات كثيرة، التقت لتطعّم الفعل الإبداعي، وهذا ما رأيناه عندما حاولنا ربط السّياق بالمرجعيّة الأسطورية في بعض الأمثلة المقدّمة سابقا.

ومن الظواهر المهمّة في اللّغة الشعرية عند أدونيس استخدام الألفاظ استخداما إشاريا، يعوّل على الترميز الذي يستثير مواقف فكرية متنوّعة[3] ونشير هنا إلى أنّ الرّموز اللافتة للانتباه، هي الرّموز الذاتية، التي أبدعها الشاعر، وأوجدها من خلال السّياقات الجديدة، لا الرّموز المستوحاة من الخارج النّصي، الذي يعرّفه أدونيس بأنّه ((ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النّص فالرمز هو، قبل كلّ شيء، معنى خفيّ وإيحاء، إنه اللّغة التّي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة، أو هو القصيدة التّي تتكوّن في وعيك بعد قراءة القصيدة إنّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعتم، وإندفاع صوب الجوهر.))[4] ويحرص الشاعر على الاشتغال اللّغوي المنتج لرموز ذاتية، من إبداع الشاعر نفسه، لا الرّموز المستوحاة من نصوص سابقة، فهي رموز خاصّة بالمبدع، ولا تحيل على سنن ما، ومن خاصّيتها أنها لا تصبح رموزا إلاّ داخل النسيج النّصي[5] فتكون نتاج اللّغة في حدّ ذاتها واستثمار طاقاتها وإمكاناتها، فلا يغرف المؤول الدّلالي من خارج النّص، بل من سياق الكلمات، ومن تشغيل اللّغة نفسها. ونعتقد أن تفعيل هذه الطاقة التّرميزية، هو تفعيل للّغة ذاتها، وتجاوز للتّعبيرية التّي رفضتها لغة "الرؤيا" و"النبوءة"، واستثمار لكيفيّة

---

[1]– خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، ص116–117.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص118.

[3]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الإبداع ومصادره الثّقافية، ص274.

[4]– أدونيس، زمن الشعر، ص160.

[5]– يراجع: أمبرتو إيكو، السّميائية وفلسفة اللّغة، ترجمة أحمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت نوفمبر 2005، ص374.

القول، أكثر من الاعتناء بالمقول، لذا وجب علينا أن نقرأ رموز أدونيس في كيفيّة صياغتها، لا فيما تقوله.

ولا بدّ أن ننوّه بأنّ الاشتغال اللّغوي هو الّذي فتح ممكنات جديدة، منها الرّموز الذّاتية، ليتجاوز شعراء الحداثة عجز اللّغة وقصورها في أن تتناول القضايا والمسائل المستحدثة، فهي الرّغبة في إيجاد لغة جديدة و((التّجريب للّغة باللّغة، واختبار لها وسبْر لأغوارها، واقتحام لمتاهاتها، واستثمار، ربّما يكون عنيفا، لطاقاتها وامكاناتها. وهذه مغامرة لغوية لا بدّ أن تترك آثارها على اللّغة وأعرافها...))[1] فمع أنّ اللغة التي يكتب بها الشعراء العرب هي نفسها، وتنطوي على مجموعة من العوامل الجمالية والرّمزية والصّرفية والصّوتية، تتميّز بها عن باقي اللغات، إلا أنّ كل شاعر يخرج من هذا المشترك الجمعي، ليضفي بصمته الخاصّة على أسلوبه، وفي خلق رموزه الذّاتية ويشتغل على اللّغة وباللغة، ويخلق تراكيب جديدة وأنساقا إبداعية، حيث يُدخل ألفاظه في سياقات لم تعتدها، وكأنّ كلّ نصّ يبدعه، هو منظومة لغوية جديدة، ويعرف أنّ الألفاظ تحوي إمكانات غير محدودة لصياغة الدّلالات غير المحدودة أيضا.

وأدرك أدونيس كل هذا من خلال تنطيراته، وعمد إلى إبداع نصوصه، التي تنجز إمكانات اللّغة، التّي لم تُستنفذ بعد، يقول:

يغْسِلِ الأبجدّية من لغةٍ مظلمهْ / تترسّب فيها، وتطفو عليها / هذه الكرةُ المتخَمَهْ[2]

فالشاعر يُقابل "اللّغة المظلمة" بالغسْل، وفي الغسْل اشتغال يوفّر نزْع بقايا الأوساخ، العالقة بالاستعمالات الاجترارية للّغة، في كرّة أنهكتها "التّخمة" الدّلالية ويقول أيضا:

اللّهبُ يزفر في اللّغة، / قلبُك، أيّها العالمُ، الوحش؟ إذن / سيكون شعريَ الفكّ / النّيل هادئٌ؟ عنيْتُ هاهو الطّوفان.[3]

---

[1]– عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص254.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص162.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص96.

داخل هذا المقطع أسطوريمات، تحيل على أسطورة الفينيق "اللّهب"، الّذي هو في اللّغة، ليحرق الموجود، وينبعث الجديد اللّغوي، فهو موت وانبعاث داخل اللّغة، ومهمّة الشاعر هي "الفتْك" "الفتْك بالسّائد والمقلّد"، كما يستعين بأسطوريمات من أسطورة الطوفان، ليؤكّد الموت بالطوفان، وانبعاث الحياة من جديد، بلغة جديدة، فالشاعر يقول بالموت داخل اللّغة، والانبعاث من خلالها.

ونعود إلى أن الرّموز الذّاتية هي إبداع داخل اللّغة، يمكننا متابعة كيفية تشكّلها لتضفي على اللّغة ابتكار السّياقات لأن ((النّص يمثّل انجازا (حسب مصطلح ن. تشومسكي) بينما اللّغة هي مجموعة من الامكانات، أي اقتدار وإمكانات. فاللّغة إذن اقتدار (Compétence) والنّص إنجاز وتحقيق لهذه القواعد.))[1] وما الرّموز إلاّ إخراج الدّوال من الاستثمارات المألوفة إلى استثمار إبداعي، يفعّل القراءات فتتحوّل النّصوص إلى فضاء اللّذة بتعبير "بارث"، لأنّها تشتغل على اللّغة وتشكّل تراكيب جديدة تخلخل التّراكيب المألوفة، فكيف تتشكّل الرّموز الذّاتية في "الكتاب"؟

تقترح أسيمة درويش في البحث عن تشكّل الرّموز، في شعر أدونيس، ضرورة متابعة خصيصة تحوّلات المعنى، حتّى يصل القارئ إلى استنتاج العناصر، التي تؤلّف المعنى، والتّي تخلق التناقض الدّلالي،[2] ففي متابعتنا لرمزية الكلمات، نحاول أن نتتبّع تحوّلات المعنى داخل الصّور الشعرية كأن يقول:

تتغنّى الزّهور بشعر اللّقاح، ويرقصْن / في الرّيح رقْصَ الشّرَرْ / النّهارُ – جَهارا يُوقع كاللّحن، / واللّيل – في خفيةٍ، يْبتَكرْ / بعضُها شطحاتٌ – عَنَيْتُ الجبالَ، وبعضٌ / سُوَرْ / بين وادٍ ووادٍ / يتقطّعُ حبْلُ القدَرْ / إنّ رأسي مليء بالكواكبِ: ضوْءُ البصيرةِ / ضوءُ البصَرْ / توأمانِ، وضوءُ التمرد وعْدهُما المنْتَظَرْ.[3]

فالشاعر في- هذا المقطع- يصوغ وسائطه اللّغوية من الطبيعة، وتتحوّل إلى رموز، تشتغل داخل معنى المعنى للصّور، وتقيم علاقات داخلية، بين "الغناء والزّهور"

---

[1]– حسين خمري، نظرية النّص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1 بيروت،2007، ص268.

[2]– يراجع: أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص74.

[3]– أدونيس، الكتاب ا ، ص289.

وبين "الرّقص والرّيح" و"الرّقص والشّرر"، وبين "الشطحات والجبال"، و"الرّأس والكواكب". ويجمع الشاعر بين ألفاظ لا تلتقي، كأن يقول "ضوء البصيرة" و"ضوء التّمرد" و"حبْل القدرْ" ولكي نتابع تحوّلات المعنى للرّموز، لا بدّ من استنباط الرّموز المحورية داخل المقطع، لأنّ ثمّة علاقات سرّية بين موجودات العالم، وأشيائه، هذا من جهة، وبين هذه الموجودات والذّات التّي تبدع كلّ هذا من جهة أخرى.

وتشكلّت الانزياحات الدّلالية، عندما أقام علاقات سرّية بين الموجودات كما في "الزّهور واللّقاح"، وفي علاقة الموجودات بالذات، كما في: "رأسي مليء بالكواكب" و"شعر اللّقاح". ولا بدّ أن ننوّه إلى أنّ هذه العلاقات بين موجودات العالم وأشيائه والذّات، تتحقّق من خلال الجسد. فيمكننا أن نقول إن الكتابة هي لغة الجسد، كما في قوله في المقطع "إنّ رأسي مليء بالكواكب"، وتشتغل الرّموز من خلال السّياق فـ((المؤوّل يعرف أنّه لا يغترف من حقيقة خارجية بل إنّه يشغل إلى أقصى حدّ الكون الموسوعي نفسه، وفي هذا المعنى فإن الرّمزية الشعرية الحديثة رمزية صارت دنيوية حيث تتحدّث اللّغة عن نفسها وعن إمكاناتها...))[1]

وعندما تسعى بعض الألفاظ إلى استثمار كلّ قدراتها داخل السّياق، فانها قد تشكّل بؤرا إشارية، فتحوّل بعض الرّموز لتتجاوز أيضا رمزيّتها، فتكون مكوّنا لفظيا أو بؤرة دلالية تشعّ بإشارات مخاتِلة، تفتح دلالات سرّية متعدّدة. فعندما نتتبّع تحوّلات المعنى في الرّموز المتشكّلة في المقطع السّابق ندرك ذلك. فلفظة "الزّهور" في قوله "تتغنّى الزهور بشعر اللّقاح"، تتشكّل "رمزا"، وفي قوله "يرقصن في الرّيح رقْص الشّررْ" ترد "الرّيح" و"الشّرر" رمزين. وعندما يكرّر لفظة ضوء، كالآتي "ضوء البصيرة" و"ضوء البصر" و"ضوء التمرد" فهو يشكّل بؤْرة رمزية تفتح دلالات كلمة "ضوء" داخل سياقاتها.

وعندما نربط بين هذه الرّموز "الزّهور" و"الرّيح" و"الشّرر" و"الضّوء" والبُنى الفكرية التّي يتبناها الشاعر، أثناء خلق النّص، نكون قد أقمنا علاقة مهمّة بين "أنا النّص" والعناصر الخارجية الوافدة عليه.

---

[1]– أمبرتو إيكو، السّيميائية وفلسفة اللّغة، ص390.

لقد أضفى الشاعر على "الزّهور" حركية السّعادة، من خلال الفعل "تتغنّى"، كما أضفى عليها حركيّة الإخصاب، لأنّها "تتغنّى بشعر اللّقاح"، ثمّ واصل في هذه الحركية من الغناء إلى الرّقص: "يرقصْن في الرّيح"، وكان بامكانه الاستغناء عن كلمة "الرّيح" إلاّ أنّها رمز لاقتلاع حالة، والدّخول في حالة "الخصبْ"، ولمّا أضاف عبارته "رقْص الشّرر"، أكّد زوال حالة وظهور حالة الخصْب، التي أشار إليها سابقا.

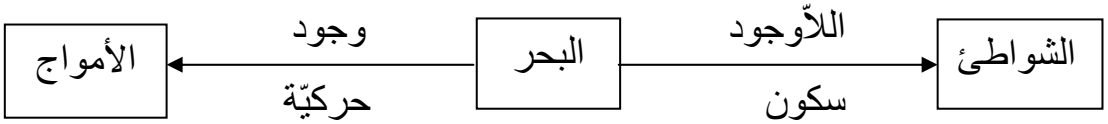
وكأنّ الشاعر يقدّم لنا حالته الشعورية في حركيّة، تلغي السّائد، وتبحث في ديناميكية الوجود، الّذي يؤسّس للأفضل بالنّسبة لقناعاته، كأن يقول:" *بين وادٍ ووادٍ / يتقطع حبْلُ القدَرْ*"

ويقول أيضا: "*ضوءُ التّمرد وعدهما المنتظرْ*"

وكثيرا ما استثمر الشاعر أشياء الطبيعة، كرموز في قصائده، وبالخصوص أساسياتها من ماء وهواء ونار وتراب، وحرّكها داخل السّياق، منصهرة برؤاه الإبداعية، كأن يوظف الماء من خلال البحر، فيقول:

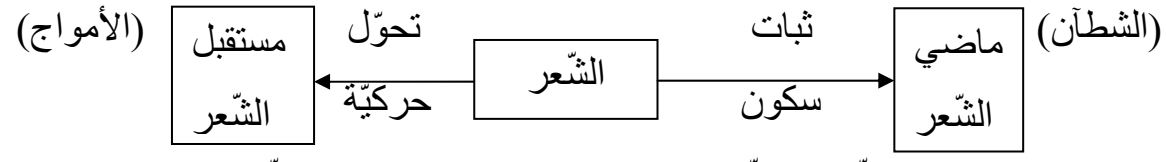
فطرةُ الشّعر في بحْره / أن يكون مُريدًا / لا لشطْآنهِ – بل لأمْواجه[1]

وكأنّ هذا المقطع، يعكس رؤية الشاعر للشّعر وللعالم والفكر، الرّؤية التي تتبنّى الحركيّة في كلّ شيء وترفض قيم الثّبات، وحركية البحر تأتي من أمواجه، ومن خلالها يستمرّ كوجود، لا من خلال سكون الشواطئ، ويُمكننا أن نقرأ ذلك من خلال ترسيمة الرّمز "البحر".



فالموج سرّ استمرار البحر، ولمّا جمع الشاعر بين "الشّعر" و"البحر" في صورته الشعرية، أراد أن يبيّن دور الشّعر الّذي لا بدّ منه، والّذي فصّله في كتبه التنظيرية. ويمكننا أن نقرأ المقطع من خلال هذه الترسيمة:

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص200.



وهذا المقطع يؤكّد لنا أنّه ((... ليس الإنسان من يصوغ اللّغة من أجل السّيطرة على الأشياء، بل الأشياء (الطبيعة أو الكائن) هي التّي تتبدّى من خلال اللّغة: إنّ اللّغة هي صوت الكيْنونة، والحقيقة ليست شيئا آخر سوى الكشف عن الكينونة من خلال اللّغة...))[1] وقد استطاع الشاعر أن يقدّم شيئا من الطبيعة من خلال اللّغة، فقدم رؤية معيّنة عن الكون، وحقّق التّماهي مع الوجود، إلاّ أنّه في تعامله مع الطبيعة، ركّز على نقطة جوهرية فيها، هي فعل التّجدد والخلقْ. فهي نظرة مرتبطة بالصّيرورة رافضة للسّكون، وهذا ما يؤكّده المقطع السّابق، وتلحّ قناعات أدونيس الفكرية، التّي وردت في تنظيراته النقدية.

إنّ براعة الشاعر في نسج سياق الرّموز، لا تعود إلى الموضوعات، فمع أنّ كلّ الألفاظ المستعملة في المقاطع، هي من الكون، الذي هو ملْك الجميع، وخارج استعمالات الذاكرة المشتركة، من ثقافة وفكر، إلاّ أن نسق العلاقات التّي تجمع الرّمز بالموضوع وبالكون وبالذّات، ينشئ لغة متميّزة في إبداعها، هي التّي تحقّق الفرادة. وقد أدرك الشاعر أنّ ((الكلمة في نفسها صورة ورمز لكن لكي نعرف هذا يجب أن تكون لدينا معرفة عليا باللّغة))[2] إلى جانب ذلك، لا بدّ أن نفهم الرؤية الميتافيزيقية والمرجعيّات الأخرى كالصّوفية، التّي تحرّك هذه الرّموز، لنقبض على شيء من الدّلالات، ولنمسك بخيط التّجريد، الذي يحرّك الصّور.

وفي رمز "الضّوء" يشتق صورًا كثيرة، منها (الشّمس، الشّعاع، النّجوم، الكواكب المصابيح، النّور...الخ ولقد أخضع الشاعر هذا الرّمز لجدلية الثّبات والتّحول كأن يقول:

يوقظ الشّمس من نومها / ويرشّ على وجْهها ماءَه [3]

---

[1]– أمبرتو إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص211.

[2]– عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتّأويل، ص125.

[3]– أدونيس، الكتاب ا ، ص157.

ففي هذه الصّورة، دعوة إلى الحركة، ورفض السّكون، فهي تشكّل النّهوض الحضاري، وتحوّل الإنسان، إلى قوّة محرّكة، لهذه الطبيعة، مع أنه موجود ضمنها ومن خلالها، فهو يختلف عن بقيّة الموجودات، لأنّه يشتغل من خلال قوى الفعل الإنساني. يقول:

(...) وأنا الوقتُ – انتظرتُ الشّمس في مخْدَعٍ / جوّاب، أنا الصّارخ: هذا الكونُ موجٌ،/ وأنا المبْحِرُ، واللّجُّ الّذي أقْتَحِمُ الآن / وأسترسِلُ في أحشائه/ السّكرى، رهَانْ [1]

لقد أخضع الشاعر صوره لرؤية ميتافيزيقية، نواتها المرْكزية هي الإنسان: "أنا الوقت"، حيث سوّى بينه وبين الزّمن، كما جعله مصدر الحركة إذْ ينتظر "الشمس" في "مخدع جوّاب". وكلمة "جوّاب" هي صيغة مبالغة لفعل جَابَ. ليوحي بحركيّة الإنسان الدّؤوبة، وسط الكون الّذي هو "موج"، و"أنا المبْحر" فيها مغامرة الدّخول في التّحول ورفض السّكون، وأكدّها بفعل "أقْتَحِمُ"، ولكي يؤكّد مركزيّته في الوجود قال في مقطع آخر:

(...) شهْوتي / أن أفصّل للضّوء قُمصَانَهُ[2]

ولو نتابع هذه التّوظيفات المختلفة: "يوقظ الشمس من نومها"، و"انتظرتُ الشّمس في مخْدع جوّاب"، و"أفَصّل للضّوء قمصَانه". فسنقرأ توظيف الرّمز لتبنّي التّحول ورفض السّكونية والثّبات. ومع أنّ الطبيعة معروفة بالحركة، إلاّ أنّ الشاعر جعل "الأنا" هي التّي تحرّك هذه المتحرّكات، وكأنها الرّغبة في حركة غير متناهية. لذا فهي رموز تؤسّس لتأكيد قناعاته الفكرية، ولا يمكننا قراءتها خارج المرجعيّات المؤسّسة للكتابة عند الشاعر.

وما يضفي على رمز "الشمس" أو "الضوء" أو"النجم" المزيد من الإبداعية هو أنْسَنَتَها، بحيث يضفي عليها الشاعر كلّ أفعاله، كأن يقول:

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص111.

[2]– المصدر نفسه، ص197.

نجمةُ / لبستْ صُورتي / وأنا أترصّد حِصْصًا وأقرأُ ثوّارَها / لم أُقُلْ هذه نجْمتي / وهواها هواي ولي عرْيها البهيّ- / ليستْ صُورَتي / وأنا لم أُقُلْ ضوْءُها نماني وفوّضَ / أسْراهُ إلي[1]

لقد جعلت "مركزيّة الأنا" النّجمة تلبس صورة هذا الإنسان "الشاعر"، في حين أنّ الذّائقة العربية تشبّه الانسان بالنّجم، بحيث يشبّه السّفلي بالعلويّ، أما في رؤية الشاعر فالإنسان علويّ يتبادل مع العلويّ، ليترصّد ما يحدث في الأسفل "أنا أترصّد حِصْصا".

كما أنْسن الشاعر "النّجم" بدافع مشاركته هواجسه، فجعل الصّاعد، نازلا والنّازل صاعدا، فالنّجوم الصّاعدة تشارك الشاعر كلّ شيء، وفق مرجعيّة يختزلها بقوله:

الكونُ وجِسْمي وَحْدَةُ حُلْمٍ / وحْدةُ شعْرٍ / ألهذا نحنُ فراقٌ في أوْج عناقٍ؟[2]

وهنا إحالة على فكرة "وحدة الوجود" الفلسفية التّي ناقشناها في المرجعيّة الفلسفية والتّي توحي لنا بكيفية تعامُل الشاعر مع النّجوم، فمرّة يداعبها "سأداعبُ في تعبي اليوم نجْما"[3] ومرّة "قلْ لتلك النّجومْ / لسْتِ إلاّ ترابا / لسْتِ إلاّ صدى."[4] ومرّة "أتخيّلُ كيف ستسْقط بين يديَّ / النّجوم، احتفاءً."[5] فالملاحظ أنّ الشاعر هو الذّي يبادر مرّة، ومرّة أخرى النّجوم هي التّي تبادر، كأن يقول:

خلعتْ نجمةٌ ثوبَها / وأَتَتْنِي لنلهُوَ في حضْنِ دجْلَةَ – تهنا / قرأنا، كَتبْنا[6]

المثير للإنتباه في هذا المقطع هو أنّ أفعال "خلعتْ" "ثوبها" و"أتتْني"، تجرّ إلى نتيجة هي "اللهو الجسدي" إلاّ أنّ النتيجة في المقطع، هي: "تهنا" و"قرأنا" و"كتبنا". وهنا نستنتج، أنّ المعرفة الباطنية تأتي من "وحدة الوجود"، وعندما ذكر الشاعر النّجم بعيدا عنه وعن جسده، أضفى عليه صورة أخْرى يقول:

نجْمةٌ في رداءٍ طويلْ / تتنزّهُ بين النّخيلْ[7]

---

(1)– أدونيس، الكتاب ا ، 212.

(2)– المصدر نفسه، ص192.

(3)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– المصدر نفسه، ص288.

(5)– المصدر نفسه، ص74.

(6)– المصدر نفسه، ص104.

(7)– المصدر نفسه، ص55.

لقد ألبس الشاعر– في هذا المقطع– النجمةَ ثيابا طويلة، لأنّها خرجت لـِ"تتنزّه" وقد وردت "نكرة" موصوفة بصفة "الرّداء الطويل"، في حين وردت في المقطع السّابق عارية "خلعتْ ثوبها" لأنّها مع الشاعر. وهذا ما يؤكّد فكرة إنتاجية الرّموز الذاتية عند الشّاعر، فهي ليست وليدة الفراغ بقدر ماهي نتاج رؤى فكرية منغرسة، فتكون النّجمة نجوما، تتحوّل أحوالها حسب النّصوص، وحسب السّياق، لأنّ علاقة الإنسان بالوجود استكشافية.

ويعمد الشاعر إلى خلق العالم حسب رؤيته التّي يريدها، وكأنّ تجربته تنقل وعْيه بالكينونة و((من ثمّ فهو يصْغي إلى نداء وعْيه الوجودي، مدركًا أنّ وظيفة الشّعر– هي الكشف عن صيغ هذا الوجود، وإبراز إمكاناته المتعدّدة في العالم. فاللّغة بالنّسبة لأدونيس هي سبيل لاختراق فجوات العالم المغمورة التّي تفضي إلى أكوان أخرى تكون فيها الحرية المطلقة، هي جوهر التّكينن.))[1] وحين يشتغل الشاعر في علاقات جديدة داخل اللّغة، فهو يبحث عن أقصى إمكان لفضاء التّخييل. ويمثل الذّات والوجود طرفي هذا الفضاء، فيتحول النّص إلى مهماز من الرّموز تشكّل عالما متكاثر الوجوه ينقل معرفة الشاعر المتداخلة الرّؤى، والتّي تتجاوز أن ترتكز على الألم الذّاتي، إلى دلالات أوسع، تتمحور حوْل الألم الكوني.[2]

ثمّ إنّ معظم نصوص الشاعر في "الكتاب"، هي فضاء لتعدّد الذّوات: ذات الرّاوي، وذات المتنبّي، وذات الشّارح وذات الشاعر، لذا فهي بالضرورة فضاء للتّعدد الكلامي، ويتموقع الشاعر في وسط هذا التّعدد، ليقدّم لنا معرفة عميقة، بأسرار اللّغة الأدبية ومستوياتها، وتنوّع تشكّلها في إمكان دائم. فالنّص الشعري في "الكتاب" خطاب متعدّد الأصوات، كأنّه عمل روائي يلتقي فيه أسلوب المؤلف، بأساليب مختلفة إختلاف الشخصيات، وهذا ما سنتناوله في مبحث لاحق. فقد اعتمد الشاعر في نصوص

---

[1]– عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتّأويل، ص53.

[2]– يراجع: أسيمة درويش، مسار التحولات، ص304.

"الكتاب" على الأسلوبية التّعددية، أو ما أسماه ميخائيل باختين بـــ ((الإنارة الحوارية الدّاخلية للنّظم اللّغوية))[1] حيث تنوّعت مستويات اللّغة كما في هذا النّص الشبكي:

الذّاكرة

283هـــ

قُتل السّرْخسيُّ[1]/ وكانتْ له /كُتُبٌ في فنونٍ من/ الفكر والقوْل-/ كان الخليفة يروي:/ ((دَعاني كي أكفُرا، ولهذا قَضَيْتُ عليه))

-ف-

أَيَّهذا الضّياءُ الصّديق/ من الحائكُ الظّلاَمَ ستارًا علينا، /ومنْ لأسْدَ لَهْ؟/ ربّما، لن يَكُون ليَ الحَقُّ،/ في ما يجيء من الوقْتِ،/ أن أتلفّظ باسْميَ، /أوْ أحْمِلَهْ

*أوّلُوا أنّها الرّيح هبّتْ تُعانقُ مِعْراجَها،/ ولماذا إذًا عَادَت الرّيحُ، يأسًا من الأفْق/ أدْراجَها.؟

(2)

(1)-هو عليّ بن أحمد بن الطيب بن مروان السّرخسي، صديق يعقوب بن اسحاق الكندي، قتله الخليفة المعتضد.

ويمكننا أن نتابع درجة الاشتغال اللّغوي في نص الهامش الأيمن، ونصّ الهامش الأيسر، والنّص المؤطر، ونصّ الهامش السّفلي، وأوّل ملاحظة نقف عندها هي أنّ نصّ الهامش الأيسر، وهو نصّ الشّارح أو المُعَلِّق، أقْرب إلى اللّغة الإبلاغية، النّفعية التّي يحيل فيها الدّال على المدلول مباشرة، لأنّ الهدف من هذا النّص هو الإيضاح فورد باللّغة اليومية. وغابت فيه كلّية "الوظيفة الشعرية"، التّي تهيمن على النّص الشعري حسب ياكبسون، فهو نصّ محدّد الدّلالة يقدّم فيه الشاعر هوية علي بن أحمد بن الطيب ابن مروان السّرخسي. وإذا قرأناه بلاغيا نقول إنّ المجاز فيه، هو في درجة

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرّواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، 1988 ص149.

[2]- أدونيس الكتاب III، ص25.

الصّفر. وكلّ كلمة في هذا النّص تستوحي دلالتها من المعنى المعجمي (فهي دلالة ذاتية). أمّا نص الهامش الأيمن، فهو نصّ "الذاكرة"، ولقد أسماه في الكتاب I بـــ "الرّاوي"، واكتفى في الكتاب II بالتّاريخ دون اسم، فالواضح أنّ العنوان مستوحى من الماضي، ومن الخطاب الشّفوي، فالرّاوي والذاكرة مهمّان في هذا النّوع من الخطاب وأتْبَعَ هذا العنوان بتاريخ، يحيل على الحقبة الزّمنية التّي استوحى منها أحداثه ومادّته فهذا النّص حدّده بـــ 283هـــ واعتمد فيه على عنصر "الحدث"، لذا اقتربت لغته من اللّغة السّردية ويصرّح الشاعر بذلك في نص آخر، من الهامش الأيمن، كأن يقول:

(...) لا نعرف من نحن / الآن، ومن سنكون / إذا لمْ نعرفْ من كُنّا، ولذا / سأقصُّ عليكم / من كُنّا- / وأقدّم عذْري للقُرّاء / إنْ كان حديثي سَرْدِيًّا، أو كان بسيطا لا يتودّد للفصحاء[1]

واستثمر في النّص الأوّل الأفعال: "قُتِل" و"كانت" و"يروي" و"دعاني" و"أكفُر" و"قضيْت"، وأغلبها في الزّمن الماضي، لأنّها مرتبطة بالذّاكرة التّاريخية، والاشتغال اللّغوي فيها، أقربُ إلى النّثر منه إلى الشّعر، لأنّ التّكثيف الدّلالي غير وارد إلاّ في بعض نصوصها.

أمّا النّص المؤطّر داخل الصّندوق، فهو نصّ تقنّع بقناع المتنبّي، واستعار الشاعر ذات المتنبّي، ليتحدّث من خلالها، فمستوى اللّغة مسْتثمَر، حيث ((تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التّماثل لمحور الاختيار على محور التّأليف...))[2] فعندما نتبّع السّلوك اللّفظي من خلال الاختيار أو الاستبدال والتّأليف، فلا نعثر داخل السّياق على تماثل ففي قوله:

"أيَّهذا الضّياء الصّديق."

ففي كلمة "الضّياء" سلسلة من الكلمات المتفاوتة التّماثل من "ضوء" و"نور" و"شمس"...الخ اختار الشاعر كلمة "ضياء"، وألّفها مع كلمة "صديق"، مع أنه لا تماثل بين "الضياء" و"صديق"، ليعمد المتلقي إلى البحث عن مشترك دلالي بين "الضياء"

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص10.

[2]– رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة : محمّد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء المغرب، 1988، ص33.

و"صديق"، وهذا ما نسميه في البلاغة بالتشبيه البليغ، إلا أنّ داخل هذا التشبيه، سؤال محوري، هل يقصد الشاعر "الضياء" بمعناه المعجمي أم هو "رمز"؟ إذا كان رمزا فالصّورة تخرج من التّشبيه إلى الاشتغال اللغوي، ليُسْقط عن الكلمات الدّلالة المعتادة ويضفي عليها دلالات جديدة، وهذا ما أسماه الشاعر الناقد "بالخلْق اللّغوي"، و"تفجير اللّغة"، حيث تتحرّر الألفاظ من الاستخدام النّفعي و((تُفْرغ كلماتها من دلالاتها القديمة و تُحقَن بأخرى جديدة، فليس المعنى المعجمي للكلمة هو معناها الوحيد وإنّما لكلّ كلمة معانٍ شتّى، معان داخلية تتداعى في لحظة رؤى الشاعر وانفعالاته الباطنية الخاصّة.))[1] فالاشتغال اللّغوي هو استثمار لهذه المعاني الدّاخلية، لتتجاوز الألفاظ عجزها.

وعندما نتابع نصّ الهامش السّفلي الموجود مع النّص الأساس المؤطّرين، ندرك درجة عليا من التّكثيف، مقارنة ببقيّة النّصوص، لأنّ الشاعر يعتمد "الومضة الشعرية" يجمع فيها الإيجاز والتّكثيف كما في قوله: أوّلوا أنّها الرّيحُ هَبَّتْ تُعانق مِعْرَاجَها، فكلّ كلمة في هذّا السّياق، إنزاحت بدلالتها إلى دلالة جديدة، لا بدّ أن يبحث عنها المتلقي مع أنّ الدّلالة الأولى استوحاها الشاعر من الكون، حيث نرى الرّيح تتوجّه بعيدا في الفضاء العالي، إلاّ أنّ الدّلالة المقصودة خارج هذا السّياق، تحتاج إلى استحضار مرجعيّات أدونيس ورؤاه من خلال النّص بكامله، فنواصل قوله: ولماذا إذًا عادت الرّيح، يأسًا من الأفْق أدْراجها، فالرّيح 'الرّمز" تُسقط عن اللفظة الدّلالة المعتادة وتُضفي عليها دلالة أخرى، هي من إنتاج السّياق. ولو قارنا إذن بين لغة الهامش الأيسر، والهامش الأيمن، والنّص المؤطّر بشقّيه، أمكننا أن نقول:

إنّ لغة النّص الأيسر "للشّارح" ← هي لغة الكلام العادي، والدّال فيها = المدلول

ولغة النّص الأيمن، "للذّاكرة" ← هي لغة السّرد المتنوّعة.

ولغة النّص المنسوب إلى "المتنبّي" ← هي لغة الشّعر.

ولغة نص الهامش السّفلي للشاعر ← هي لغة "الومضة الشعرية" المكثّفة.

وهذه المستويات اللّغوية المتشكّلة في نّص واحد، تتشظى داخل الصّفحة الواحدة إلى نصوص متفاوتة اللّغة. وكأنّ الشاعر ليس من كتبها، واستطاع أن يملك "الانارة

---

[1]– عبد الرحمان محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص255.

الحوارية الدّاخلية للنّظم اللّغوية" فامتلك كفاءة التجريب اللّغوي، وخرج من الأسلوبية المميّزة للشاعر، إلى أسلوبيات متفاوتة، وما يميّزها تلك القدرة اللّغوية، التّي تشكّلت في لغة النّص المنسوب إلى المتنبّي أو لغة نص الهامش السّفلي للشاعر، لـــ((أنّه يدمّر الطبيعة الإشتغالية للّغة ولا يترك منها سوى ركائزها المعجميّة (...) الكلمة الشعرية...تشعّ بحريّة أبدية وتتهيّا للتّوجه نحو ألف علاقة غير أكيدة ومحتملة (...)الكلمة الشعرية هنا فعل لا ماضيَ له مباشرا...))[1] فعندما يعمد إلى خلخلة اللّغة وكأنّه يخلخل ماضيها، أي يخلخل حتّى ((بنية الرؤيا وأنساقها، و"منطقها"، ومقارباتها. أو بعبارة أكثر إيجازا: تفجير مسار القول وأفقه))[2]

فالشاعر يملك القدرة على تغيير حمولات اللّغة وكفاءتها، لأنّه يشتغل داخل حفرياتها، فقد يخرجها من مشتركها إلى الخصّيصة الفردية الاستثنائية وهذا ما رأيناه في توظيفه لكلمات معروفة، ولكن بدلالات جديدة، خرجت من التّعبير إلى الإشارة.

وكلمات كثيرة، وردت في شعر أدونيس: "الشجرة" و"الضوء" و"اللّيل" و"الريح" و"الهواء" و"الجرح"...الخ. تتكرّر كثيرا، ونعتقد أنّها كلمات نعرفها، إلاّ أن الشاعر قدّمها إلينا، وكأنّها جديدة، لأنّها لم تعد بالدّلالة التّي عهدناها. فارتكزت السّلطة في الدّال، ولم تعدْ في الدّلالة، وهذا إبدال مهّم. ويمكننا أن ننتبه إلى نقطة مهمّة، هي أنّ الشاعر، حين يشتغل على المجاز فانه لا يمكننا أن نقارنه باللّغة العادية (الحرفية)، بل نقارن مجازاته بمجازمؤسّس على التّقليد، تشتغل معانيه عن طريق العادة، والنّسيج على المنوال، فنقول إن المجاز عند الشاعر، يشتغل على الإبداع، ومفرداته تتحرّك في تكريس فهم جديد ومعانٍ جديدة، ذلك أنّ اللّغة والاشتغال عليها بات هاجسًا مركزيا عمد إلى دحض النّظرية (الإشارية) في المعنى، حيث تحيل الأسماء على الأشياء مباشرة. في حين أنّ نظرة أدونيس إلى الأشياء مجازية، فلا يمكننا أن نسميّها، ولكن بإمكاننا التّلميح إليها مجازا. ثمّ إنّ تعامُله مع الطبيعة ليس تعامُلا تجريبيّا، بقدر ما هو

---

[1]– رولان بارث، الكتابة في درجة الصّفر، ص62-63.

[2]– أدونيس، سياسة الشعر، ص132.

تعامل "فينومينولوجي" لا سابق له ولا تقليد، بل هو استكشاف، يتجاوز التّفسير والتّعميم والتّجريد.

كما عمد الشاعر إلى التّنويع في محور الاختيار، فأنْتج حيَلا استبدالية مُنبّهة للمتلقّي، وفي محور التّأليف، أبْدع سياقات تحتاج إلى قراءة واعية ومعرفية، وعندما نتابع التّوابع في الجُمل، كالإضافات والصّفات والعطف...الخ، نقرأ ظواهر تحتاج إلى وقفة، ففي قوله:

(...) أشتَهي لقويقٍ / أنْ يظلَّ النّذيرَ المنَوَّرَ، حيث الزّمانُ / مريضٌ، والمكان يُنوء بأشلائِهِ (...)[1]

فالصّفة إذا تبعت الموصوف المعرفة، فهي للتّوضيح . في حين أنّ الصّفة في المقطع وهي "المنوّر" تبعت الموصوف "النّذير"، فلم تعمل على التّوضيح، عتّمت المعنى أكثر، لأنّ "النّذير" فيه دلالة السّلب، والمنوَّر فيه دلالة الإيجاب. وفي أصل الصّفة أنها تشترك مع الموصوف في سمات دلالية تربط بينهما، ليكون الإيضاح والتّخصيص. وقد عبّر عنها كوهين، في حديثه عن الحدود قائلا: ((ما التّحديد؟ (...) ضبط الحدود أي تمييز شيء عن مجموع أشياء، وفصله عنها وبعبارة في منتهى البساطة أن نعيّن بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدّة أشياء.))[2] فـ"النّذير" غير محدّد تحديدا شاملا، لذا وظّف الشاعر كلمة "المنوّر". إلاّ أنّ هذه الصّفة عتّمت التّحديد، ولكن إذا نزعْناها تضيع الدّلالة، لذا فالصّفة في شعر أدونيس، تنزاح عن وظيفتها، كما تفارق الموصوف في سماتها الدّلالية، وتنشيء منافرة دلالية، تتعب المتلقّي، وتشوّش نظام اللّغة. فلا يُعْقل أن يكون "النّذير" "مُنوّرا"، وفي قوله:

باسم عِطْرٍ يُسافِرُ في عُنُق الرّيح، / عطرٍ جريحٍ[3]

جمع الشاعر بين موصوف "العطر" وصفة "جريح" إلاّ أنّ العلاقة بينهما في سماتهما الدّلالية مغيَّبَة، فالعطْر عَبَقٌ ورائحة زكيّة تستهْوي الأنوفُ وتُنعشُها، وأن يوصف هذا

---

[1]– أدونيس، الكتاب II ، ص102.

[2]– جان كوهن، بنية اللّغة الشّعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، الدّار البيضاء المغرب، 1986، ص131.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص192.

العطر "بالجريح"، الذي فيه الألم والعذاب، فهذه مفارقة للواقع، إلاّ أننا عندما نربط هذه الصّورة، بقناعات الشاعر ورؤاه الأسطورية، نعثر على قرائن ندخل من خلالها إلى فضاء الدّلالة المفتوحة، فالعطر مصدره الأزهار والورود، التّي أتَت بعد "اليباب"، وهي نتيجة التّضحية، فقد جُرِح "أدونيس" – في الأسطورة – من قبل خنزير برّي، وفي الرّبيع انبعث من هذه الدّماء أزهار شقائق النّعمان ففي هذه الحافّة الدّلالية يمكن أن يجتمع الموصوف "عطر" بصفة "جريح". ويؤكّد الشاعر هذه المرجعية الأسطورية بقوله في النّص نفسه: "باسم موتٍ يرابط في داخلي – يتنبّأ أنّي صِنْوٌ"، فقد احتفى الشاعر بالموت، لأنه من خلاله سيعيش "العطر الجريح".

وفي قوله:

هو ذا أرسُمُ شَكْل السَّحَرِ الطّفْلِ على كفٍّ / الزّمان / قارئًا صَمْتَ المكانْ[1]

جمع الشاعر بين الموصوف "السَّحَر" و"الصّفة "الطّفل". فالسَّحر هو وقْتٌ بين اللّيل والنّهار، والطّفل هو الشّخص في المرحلة الأولى من عمره حين يخرج من ظلمة الرّحم إلى الحياة، فالسّمات الدّلالية المشتركة غائبة لأوّل وهلة، إلاّ أنّنا نلمح أنّ السَّحَر هو زمنٌ "بين بين" والطفولة مرحلة "بين بين"، وحين يجمع بين "السّحر" و"الطّفل" فهو يريد شكْلا جديدا، لا يقلّد نموذجًا سابقا، فالطفل عليه أن يملك معرفة مستقبليّة، فلا سابق له يستند إليه.

فالسَّحَر يعلن ابتداء النهار، كما الطّفل هو ابتداء العمر، إلاّ أنّ الأوّل له ماضٍ هو اللّيل، وحين يجْمَعُهُ بالطّفل، ينزع عنه هذا الماضي، ويجعل مركزية وجوده في مستقبله، فعندما يقول: "هو ذا أرسُم شكْل السّحَرِ الطّفل..." فهو يؤكّد رسْمه الإبداعي الّذي لا نموذج له ولا سابق لوجوده، وزَمنه هو المستقْبل، لأن هذا الطّفل يكْبُر، فتنتقل هذه الصّورة قناعة الشاعر المستقبليّة، وانفصاله عن الماضي وتجاوزه له. وفي قوله:

لِحياتي – بيْتًا من قَصَبٍ (...) / وجُرحًا / نبويَّ الدّاء (..)[2]

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص111.

[2]– المصدر نفسه، ص165.

فالجرح مصدر الألم، إلاّ أن "جُرحَ" الشاعر "نبويّ الدّاء"، ففيه قداسة، وأسبابه سامية، وحين يقرأ المتلقي هذا التّركيب، لا يمكنه أن يقيم علاقة بين الطرفين، إلاّ أنّ الشاعر حوّل كلمة "الجرح" إلى "رمز" ووصفه بالنبوي الدّاء، ليضفي عليه خلفية التّضحية التّي تأتي بالثّمار.

كما تقوم تراكيب نصوص الشاعر على علاقات عطفية غير اعتيادية، مثل قوله:

من يُخلّص قيْدا من القيْد؟ منْ يتفهَّمَ / سِرِّيَ في الوَصْلِ والفَصْلِ، في أنّني / دمٌ واحدٌ / فارسٌ وطَريدٌ[1]

يجمع هذا المقطع متناقضات "الوصْل والفصْل"، فهو تأليف للمتنافر الّذي لا يجتمع. وحين نقرأ وظيفة العطف، التّي تستوجب اشتراك المعطوف والمعطوف عليه في معنى جامع لهما، تستعصي علينا قراءة هذا التركيب "الوصْل والفصْل"، فالوصْل ينتمي إلى فعْل وَصَلَ بمعنى رَبَطَ، فوَصَلَ الشيء بالشيء، جمع وربط بينهما، بينما "فَصَلَ" هو بمعنى "قَطَع الصّلة". فكيف يتشكّل سرّ الشاعر بين الوصْل والفصْل؟ يمكننا فهم ذلك من خلال رؤاه المبنيّة على قراءة التّراث وماضي القصيدة العربية، وهنا "الوصْل"، تمّ تجاوزه وتَخطّيه ليكون الانفصال عنه وهنا "الفصْل".

وما يؤكّد هذه الدّلالة هو قوله: ""فارسٌ وطريدٌ"، ففي "الوصْل" يكون "فارسا" وفي "الفصْل" "طريدا"، لأنّ الخروج عن "الأصْل"، يعرّض صاحبه إلى "الطّرد" من ناموس التّقاليد. وكثيرا ما يربك الشاعر المتلقّي في تراكيب العطف والإضافة كقوله:

ردّي عليّ غطاءَ حبّي / ردّي التي غوايتي / يا فتنة الدّنيا، أنا وجحيم عطرك واحدٌ / والمستحيل[2]

أضاف الشاعر في تركيبه "أنا وجحيم عطرك" "العطر" إلى "الجحيم"، وهي إضافة معنوية، يُراد من ورائها التّعريف والتّخصيص. فكلمة "جحيم" نكرة، وغير مخصّصة فعُرّفت بإضافتها إلى "العطر"، إلاّ أنها دلاليا لم تُعرّف بقدْر ما غمضت المعاني، فلكلّ كلمة معْنمها:

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص235.

[2]– المصدر نفسه، 280.

- جحيم ← [+النار] + [اللاّجنة] [+ سوء العاقبة.]
- عطر ← [+عبَق] + [جمال الرّائحة] +[التزيين.]

فكلمة "الجحيم" يشترط أن تُضاف إلى كلمة تشترك معها في بعض السّمات الدّلالية، كأن نقول "جحيم قُبْحك"، لأنّ السّمات الدّلالية السّلبية في "الجحيم" فيها شيء من السّمات الدّلالية السّلبية في "القبْح" أيضا:

وعندما عطف "أنا وجحيم عطرك" إلى المستحيل"، أربك المتلقي أكثر، لأنّ هذا الجمْع شكّل الغرابة أكثر، كما في الإضافات التالية: ألق المعصيّة [1] وكأسَ أوجاعيَ الدّفينة[2] وفي علاقات المفعولية، ألّف الشاعر بين الفعل والمفعول به، دون توفّر أيّ ضرب من الملاءمة الدّلالية، كما في قوله:

(...) أتقطّر، أنسالُ بين جرار الزّمن / وطَنًا آخر-[3]

فالفعل "أتقطّر" المنسوب للمتكلّم "أنا" من خصائصه المميّزة [+ فعل] ، [+ متعدٍّ] يتطلب مفعولا به يكون من خصائصه [+ سائل]، [+ حسّي] إلاّ أنّ هذا التركيب ولَدّ تنافرًا دلاليا بين "أتقطر" و"وطنا"، فالسّياق صحيح نحويا، وغريب دلاليا وفي قوله:

(...) ليسكُب التّابعون: البلاد، الحياة، الزّمن / في قصاع. [4]

إن الفعل "يسكُبُ" يشترط على المفعول به أن يكون "سائلا" أو "طعاما" ثمّ أضاف كلمة "الآنية" التّي نسكُب فيها، وهي "القصاع"، إلاّ أنّ المفعول به، في هذا التّركيب هو "البلاد" و"الحياة" و"الزّمن"، فالفعل "يسكبُ" من سماته [+ الفعل] ، [+ متعدّ] ، يتطلّب مفعولا به، يكون من سماته [+ سائل] ، [+ طعام] ، إلاّ أنّ السّياق عطّل هذه العلاقة لينشيء علاقة غريبة. كما في قوله أيضا:

(...) كيف أسكبُ حلمي / بين أجفانها[5]

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص250.

[2]– أدونيس، الكتاب II ، ص293.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص211.

[4]– المصدر نفسه، ص164.

[5]– أدونيس، الكتاب II ، ص390.

فالحلم تجريد، بعيد عن التجسيد، لا يمكن أن يُسكب. ونعتقد أنّ هذه التّراكيب، تجعل القصيدة ((ليست زجاجا ناصع الشفافية لا نراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه، وإنّما هي قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها، بوصفها صنْعا متميّزا في اللّغة وباللّغة، وتشدنا إلى علاقاتها الدّلالية نفسها قبل أن تشدّنا إلى شيء آخر قبلها أو بعدها...)) [1] وقد نقرأ في هذا التّفرد، في التعامل مع اللّغة، دفع القارئ إلى أقصى البحث في تيه المعاني داخل التراكيب، كما في قوله:

جراحاتي قناديل[2]

وقوله أيضا:

ربّما تولدُ الأرضُ من أوّل / في بقايا رمادٍ[3]

والأمثلة من هذا القبيل كثيرة ومتنوعة. تستند إلى رؤى ميتافيزيقية، تجتمع مع هواجس الشاعر الإبداعية، وقناعاته الفكرية، وهذا ما يدفع إبداعه إلى ضرب من المجازفة، قال عنها بعض النقاد: ((أدّى إلى دفع الصّورة، والرّمز إلى التشكيل بطريقة تصميمية ذهنية فقدت قيمتها الجمالية التّي اعتقد أدونيس أنّها تتأتّى من غرابة العلاقات بين الصّور، وعناصرها، ومن تفجير اللّغة.))[4] فكيف تكون الجراح قناديل؟ وما الّذي يجمع "الجراح" و"القناديل". وكيف تولد الأرض من بقايا رماد؟ ربّما مردّ هذا يعود إلى اعتناء الشاعر بطريقة القول أكثر من "المقول"، حتّى وإن كان الجمع بين أشياء لا تجتمع ((لتصبح القصيدة فاعلية لغوية تنطوي على استقلالها الذاتي الذي يجعل الشعر، أو الفنّ عموما متحرّرا دائما، متمرّدا دائما...))[5] حتّى عن أعراف اللّغة المطلوبة.

---

[1]– جابر عصفور، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشّعر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء المغرب، 2008، ث349.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص289.

[3]– المصدر نفسه، ص294.

[4]– آمنة بلعلى، أثر الرّمز الديني في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية)، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995، ص66.

[5]– جابر عصفور، رؤى العالم، ص351.

وعندما تكون العناية منصبّة على كيفيّة القول، يكون الدّال مركز اهتمام الشاعر فيكون النّص محيلا على وجوده الذّاتي، وينفصل عن أشياء كثيرة، منها الواقع الحرفي، فتشغل الكلمات مركزيّة الاحتفاء ويكون الاهتمام بالفاعلية المستقلّة للّغة بالنّظر إليها على أنّها السّبيل إلى هدم نظام الثقافة التّي تنحرف عنها[1]هذه الثّقافة التّي – بالنسبة لأدونيس– تحتفي بالدّلالة، وترى أن التّعبير في اللّغة أهمّ، لأنّها تقول مضامين مكرّسة، فيخرج عنها الشاعر، و يرفض التّعبيرية في اللّغة. ويلغي الرّسالة كهدف.

فالشاعر يملك تصوّرا وجوديا، واحتفاءًا مغايرا بالوجود، إلى جانب تجربته الذّاتية، فيعمد إلى تأوُّل كلمات اللّغة، فيكرّسها لدلالات جديدة. فهو إذن يبدأ من الوجود بتجلّياته، وكيف بدأ العالم، ثمّ إلى تجاربه الذّاتية في فحْواها لا في حرفيّتها، ليعْبُر بعدها إلى إمكانات اللّغة وما يمكن أن تفضي به من هذا المرور. وليس شرطا أن يحتفظ بهذا الترتيب، وعندما يتعامل الشاعر مع اللّغة، يتوجّه إلى المعْنى غير المستنفذ أو ما لم تقلهُ بعد، فيفتح الكلمات على دلالات جديدة، حيث ((يمثّل الاختيار والنّظم تقاطعا بين محورين زمنيّين تنطلق منهما عملية تأليف النص: التّزامن على محور الاختيار أو الاستبدال، والتّعاقب على محور النّظم أو التنسيق، فخلال لحظة الابداع الشعري يوفّر المخزون اللّغوي للشاعر طائفة من إمكانات التنسيق...))[2] ويستند الاختيار على مرجعيّات ثرية، قد تنسلّ الكلمات من خلفيات معرفية غير جُزافية، نعتقد معها في البدء أنّ الألفاظ المختارة بريئة، استندت فقط على معناها المعجمي، إلاّ أنّ القراءة فيما بعد تدفعنا إلى الخروج من هذه المعاني إلى دلالات السّياق. ففي قوله مثلا:

أتقدّمُ في ظُلمات المعْنى / في عيد الموج، وأرْسُمُ دون حدودٍ / شطآن المعْنى.[3]

---

[1] – يراجع: جابر عصفور، رؤى العالم، ص355.

[2]– علي نجيب إبراهيم، جماليات اللّفظة بين السّياق ونظرية النّظم، بحثا عن طريقة لقراءة النّص الأدبي القديم، دار كنعان للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2002، ص38.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص158.

فكلمات "ظُلمات" و"الموج" و"شطآن" مأخوذة من الطّبيعة، إلاّ أنّ هذا الاختيار استندَ إلى خلفيات اقتنع بها الشاعر، منها اعتماد الوجود كإشارات وعلامات دلالية يستثمرها وفق رؤاه. فلم تعد هذه الكلمات تحيلنا إلى المعنى المعجمي، داخل هذه السّياقات، وهو مقطع يقدّم لنا كيفيّة تعامل الشاعر مع اللّغة، وكيف يعْمد إلى انفتاح الدّلالات: "أرسُمُ دون حدود شطآن المعنى".

2- اللّغة الواصفة.

ما يثير الانتباه في لغة النّصوص الشعرية، لجوء الشاعر إلى اللّغة الواصفة في بعض نصوصه، فـ ((لقد جرى تمييز بين مستويين للغة، في المنطق المعاصر، بين "اللّغة – الموضوع" المتحدّثة عن الأشياء و"اللّغة الواصفة" المتحدّثة عن اللّغة نفسها...))[1] وهذا النّوع من اللّغة يملك خاصيّة ميتالسانية، شارحة. فيها يتحدث النّص عن نفسه كأن ((يصف الكيفية التّي صُنِعت بها القصيدة، أو يلقي الضوء المباشر على الكيفية التيّ ينبغي أن نقرأ بها..))[2] واللّغة الواصفة التّي نقف عندها، تلك التّي لا تصل إلى اللّغة اليومية، فمع أنّها شارحة، وتصف نفسها إلاّ أنّها تحتفظ بقيمتها الشعرية، فهي لغة واصفة وشعرية في آن واحد، كأن يقول في المدينة زاي:

(...) ط – ربّما انقسمتُ في نفسي، خصوصا في شعري، إلى / أشخاص عديدين. ربّما حرّضْتُ أحدهم على الآخر، وواجهتُ أحدهم بالآخر،/ وانتصرْتُ لأحدهم دون الآخر./ وهذا كلّه، لكي أكتشف الاحتمال، الممكن، الوجه الآخر/ لكي أهدم بلادة الوضوح، ولكي أعطي للتناقض حدوده القصوى.[3]

إنّ الكتابة في هذا المقطع، تسعى إلى إيضاح علاقتها بقارئها، ولا تكف الحديث عن نفسهاــ فتؤدّي الوظيفة الشارحة التّي تركزّ فيها على الكيفية التي يتمّ بها التّجريب ومغامرة الكتابة الدائمة، فيصوّر التّحول داخل "الأنا" الشاعرة، التّي تعيش الانقسام والاحتدام، فينقل إلينا وعياً إشكاليا يختزل الصّيرورة الدّائمة في الإبداع، وعدم الاطمئنان إلى الأحادية، فيفتح التّعددية والتنوع بحثا عن المحتمل الإبداعي. وكثيرا ما طرح أدونيس الناقد هذه الإشكالية في العديد من كتبه التّنظيرية، الموازية لتجربته الشعرية بدءًا بأطروحته الثّابت والمتحوّل، وفي مشروعه الحداثي بكامله، يسطّر لابدالات نصيّة، ((بانفلاته من التّطابق سينفلت من ميتافيزيقا الشكل الكلّي المغلق، بما هو تاريخ مثقل (...) وهو الانفلات الذي جعل هذا النّص والجيل كاملا، يضع نفسه في سياق البحث في بدء الأشياء في أوّلها، وترك للغة أن تُسمي هذا المسروق منا بحكم

---

[1]– رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

[2]– جابر عصفور، رؤى العالم، ص364.

[3]– أدونيس، الكتاب II ، ص170.

العادة. وتستعيده بأشكال وأوضاع مختلفة))[1] فالاشتغال داخل الوعي بالتّحول، هو ما تشعّ به النّصوص الأدونيسية، ففي المقطع السّابق تنمّ الأفعال عن حركية: "انقسمتُ" و"حرّضتُ" و"واجهت" و"انتصرت" وكلّها في الزمن الماضي، لتقدّم لنا ما تمّ في مشروعه، ثم أورد الحركيّة في الزمن المضارع، من خلال الأفعال: "أكتشف" و"أهدم" و"أعطي" وهي أفعال لها أبعادها في فكرالشاعر، فمغامرة الاكتشاف دائمة، ومستمرة الهدْم لبناء أنطولوجيا الاختلاف، من أساسيات الوعي الابداعي عند الشاعر، وفي فعل "أعطى" يقدّم لنا الانجاز والتّأسيس لما هو مختلف. والملاحظ على كلّ هذه الأفعال انتسابها إلى "أنا" المتكلّم، الذي وعى فرديتّه وأناه، ولقد تحوّل الشّعري مع "الأنا" إلى الاحتفاء بالجمالية المختلفة، لأنّها تخلّت عن كلّ ما هو جماعي ومشترك. وفي هذا تحوّل باطني يرصُد كلّ منجزات هذه الذّات الخلاّقة.

وكثيرا ما يجعل هذه الذّات مستكشفة، لم تع شيئا، فيجعلها تقرأ الأشياء قراءة فينومينولوجية، ويحوّل الشّعر إلى طفل، يقول:

شعرٌ طفلٌ / يتشرّدُ في فلوات المعنى / العالمُ فيه فَرْدٌ /والشّاعر – حينًا جمعٌ، حينًا ثالوث، / حينا مثنَى.[2]

فشبّه الشاعر– في هذا المقطع– الشّاعر بالطّفل لأنه لا يملك سابق معرفة بالأشياء ولم تفسده المقولات الجاهزة القبلية، ولا الأفكار الجاهزة، فلا يملك ماضيا حتّى يتشبّه به، فيتحقق وجوده من خلال المستقبل. و"يتشرّد في فلوات المعنى" بحثا عن مسكن لم تطأه الأقدام، ويظلّ البحث عن المعاني الجديدة هو هاجس الشاعر الدّائم.

ويمكننا أن نقرأ في اللّغة الواصفة الواردة في شعره، كيف برى اللّغة الشعرية وقد سبق أن أشرنا إلى ذلك في بداية الحديث عن الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع وفي هذا يقول:

---

[1]– صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1998، ص8.

[2]– أدونيس، الكتاب II ، ص38.

ألكلامُ الّذي يتفجّرُ منّي – أنا شَكُّهُ، / وأنا نفْيُه، / كُلُّ ما قلتُهُ لم أَقُلْهُ / والّذي سأقولُ اختلافٌ / ويُشَبَّهُ لي أنّ نفسِيَ تجتاحُني كلّ يوْمٍ .فلماذا / يُقَالُ: أُضِلُ سوايَ وأهدي سوايْ، / وأنا ساكنٌ هوايَ، ولا بيْتَ إلّا خُطايْ؟[1]

نقرأ في هذا النّص عدم الاطمئنان إلى الكلام النّهائي، فعندما تكون "الذّات" مصدر الكلام، يتلوّن باللاّيقين، "أنا شكّه"، ويظلّ البحث قائما عن كلام مختلف، دائما، حتّى وإن كانت الذات نفسها: "كلّ ما قلْتُهُ لم أَقُلْهُ"، ففي حاضر الكلام شكّ ونفي، وفي ماضي الكلام نفي وجزْم، وفي مستقبل الكلام اختلاف. وهذا هو هاجس الشاعر الأبديّ، عدم الاطمئنان. ومعايشة القلق في اللّغة وباللّغة. أمّا عن السّبيل إلى التّغيير داخل هذه اللّغة يقول:

يغْسِلِ الأبجديّة من لغةٍ مظلمهْ / تترسّب فيها، وتطفو عليها / هذه الكرةُ المتْخَمَهْ.[2]

ويتمّ "غسْل الأبجديّة" بخلق دلالات جديدة، من خلال سياقات جديدة، وعن موضوعات جديدة. أما عن كيف يتمّ الاشتغال اللّغوي يقول:

يصْغي لحروفٍ لا أسْماءَ لها، / ويعاشرها، ويُغنّيها / كي تتعلّم فيه سرّ الأسْماءْ / وتُسمّى الأشياءْ.[3]

يتمّ الاصغاء "لحروف لا أسماء لها"، بصيغ جديدة، وقد يعمد إلى إزاحة المعاني عن كلمات عهدناها، ويضفي عليها معاني جديدة من خلال سياقات جديدة، ويقول هذه الفكرة بلغة نقدية: ((لا تعمل اللّغة، وإنّما تسمّي والخاصّية الأوّلية للكتابة الإبداعية، عن شيء ما، مادي أو غير مادي هي الخروج أوّلا من "الأسْماء" (...) التي أضفتها الكتابة السّابقة عن هذا الشيء...))[4] وفي هذا يقول شعرا: "حيث المحو نفسه تسميّة جديدة للأشياء"[5]. ويتمّ الاشتغال اللّغوي بخلق الدّلالات الجديدة وهذا هو سرّ الإبداع.

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص145.

[2]– المصدر نفسه، ص162.

[3]– المصدر نفسه، ص273.

[4]– أدونيس، النّص القرآني وآفاق الكتابة، ص73.

[5]– أدونيس، الكتاب II ، ص76.

ثمّ إنّ أهم مميّزات تجربة الشاعر والنّاقد أدونيس، تتجلّى في سعيه وحرصه على أن ينتج خطابا نقديّا، ينظّر لإبداعه، بموازاة مع الكتابة الإبداعية الشعرية، ولم تكفه الكتب النّقدية التّي ألّفها، فأدخل اللّغة الواصفة في نصوصه الشعرية، ليلحّ على مشروعه الإبداعي بكلّ دقائقه. وكثيرا ما تتشابه أفكار نصوصه النّقدية مع أفكاره في لغته الواصفة، كما سيأتي:

النّص الشعري (اللّغة الواصفة)	النّص النقدي
كم قلتُ: جِئتُ بلا طقوسٍ ووهبْتُ نفْسيَ للجموحِ، لكلّ رفضٍ كمْ قلتُ: أخْرِقُ هذه اللّغة الأمينة للأصُولِ، أرجُّ قاعدةَ الأصولْ، وزرعْتُ وجْهيَ في الفضاءِ، وقُلْتُ: زَرْعي خَلْقٌ وشهوةُ خالقٍ أأنا أنا؟ أمْ كوكبٌ بدأ الأفولْ؟[1]	أعْني بالذّاتية أنا الحرّية والتّمرد (...) إنّها ذاتية الفرادة، خارج المشتَرَك. ذاتية الدّفاع عن حقوق الرّغبة والارادة والهُيام، ضد النسق والنّمط وضدّ الذّريعة، والوظيفة، والوسيلة إنّها الذّاتية التّي تُطلق العنان للطّاقة الخلاّقة في الانسان، بوصفه مركز الكون.[2]

إنّ ما يطرحه النّصان من المسائل الجوهرية، في الفكر الأدونيسي هي تجاوز الأصول، والتمّرد على الثّابت، باسم الابداع والفرادة. ويُقدّم ثنائيات تتشكّل ما بين الفكْر العربي، وفكْرِه هو، كناشِد للتغيير: "الذّات والجماعة"، "الماضي والمستقبل"، "تقليد وخلق" ...الخ.

فالفكر العربي يحتفي بالجماعة وبالمشترك، في حين ينشد الشاعر مركزية "الأنا" كما يحتفي الفكر العربي بالماضي، بكلّ ما يحتوي، ويتوجّه الشاعر إلى المستقبل وتحضر في الفكر العربي سلطة النّموذج، ويشتغل الشّعر على التّقليد لذاك النّموذج

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص288.

[2]– أدونيس، الكتاب، الخطاب، الحجاب، ص106-107.

ويوجّه الشاعر العملية الإبداعية إلى الخلق والإبداع خارج النموذج. فنلاحظ أن المشروع الشعري الحداثي هو تحوّل ابستمولوجي قبل أن يكون تحوّلا فنيا، ومنه تخرج الأوّليات كأن يكون الشّعر نبوءة:

النّص الشعري (اللّغة الواصفة)	النّص النّقدي
(...) وأنا من تنبّأ شعْرا لم أقُلْ: مُرسَلٌ أو نبيٌّ قلْتُ: هذا الفضَاءْ يتنوّرُ باسمي ما لا يُقال، ويَصدَحُ في مطرٍ مستجابٍ لا يشاءُ الّذي لا أشاءُ[1]	((إنّ من طبيعة الشّعر الّذي هو نبوّة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي وأن لا ينحصر فيه بل يفجّره ويتخطّاه...))[3]
	((إنّ الشعر الجديد باعتباره كشفا ورؤيا (...) بحاجة إلى مزيد من السّر والنّبوة...))[4]
كيف لي أن أردّ النبوءة– تأتي في قميص من الضّوء، تُلقي وجهها في يديّ، وتنفثُ، أسرارها في عروقي؟ وأنا من تنبّأ شِعْرا أنظروا: إنّها الآن تفرشُ لي ساعِدَيْها وتُسْكنُني دارها كيف لا أتبطّنُ أغْوارَها؟ وأنا من تنبّأ شعرا[2]	((الرّؤيا في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب (...) ففي الرّؤيا ينكشف الغيب للرّائي فيتلقّى المعرفة كأنّما يتجسّد له الغيب في شخص ينقل إليه المعرفة...))[5]

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص190.

[2]– المصدر نفسه، ص191.

[3] – أدونيس، زمن الشعر، ص43.

[4] – المرجع نفسه، ص14.

[5] – أدونيس، الثابت والمتحول 3، صدمة الحداثة، ص166.

إنّ مفهوم الشّعر عند أدونيس مرتبط أشد الارتباط بالرّؤيا، والشاعر هو الرّائي أو النّبي، ويلحّ على هذه الفكرة كثيرا في تنظيراته، كذا في شعره، وما سبق دليل على ذلك.

ويمكننا القول إن نصوص اللّغة الواصفة في "الكتاب" بأجزائه الثّلاثة كثيرة، وتلحّ على معظم القضايا الأساسية التّي تتكرّر في ثنايا كتب أدونيس، كالتّمرد ورفض التّقليد[1] وتبني الغموض الشعري[2] وانفتاح الإبداع[3]... الخ.

وكثيرا ما كان الشاعر يلجأ إلى السّؤال، ليس بهدف الاستفهام، الّذي يبحث عن الجواب، وإنّما سؤال ينقل تمزّق الوعي و((هو درجة وعي قصْوى بانفراط الّذات في مآزق كينونتها وبحثها بلا هدنة عن شروط وجودها، في هذا المنفرط. المتمنّع والمتّشح بنداءات لها أكثر من مكان...))[4] كما ينقل برزخ التّحول، وقلق تكوين فكر مخالف فيظّل الشاعر مأخوذا بوابل الأسئلة، لأنّ الزمن فيه التوتر والتّحول، والانقلاب هو الذي يأسر الأسئلة، كما أنّ البحث هو محرّكها.

وقد ظلّ الفكر العربي، فكر "يقين" مطمئن، فتولّدت الخطابات المطمئنة، وتأسّست القناعات الكلية، حتّى في الابداع، وظهر عمود الشعر المطمئن لمقاييس ثابتة، أمّا الفكْر الحداثي فهو فكْر القلق واللاّاطمئنان، وهو فكر الأسئلة الّتي لا تبحث عن اليقين، بقدر ما تشتغل في التّوتر، فتسأل عن الوجود ومشروع الانتقال. كأن يقول:

قلْتُ لَليلي – محْموما بين خيام المعْنى: / هل أكتبُ شِعْرا أصْهَرُ فيه / وجْهَ الغيْبِ وأصْهَرُ فيه / قلق الأرْضِ – خطاهُ، طيوفهْ / أمْ أكتُبُ شعرا لا يقرؤهُ إلّا / أهلُ اللّفظِ وإلّا / جُدران الكوفةْ؟[5]

---

[1]– يراجع على سبيل المثال لا الحصر، الكتاب ا، ص72، ص78، ص141، ص154، ص156، ص200 ص203، ص253، ص281، ص 283، ص326، والكتاب II ، ص26، ص66، ص75، ص111، ص170.

[2]– يراجع على سبيل المثال: الكتابا، ص65، ص207، ص208، ص319.

[3]– يراجع: المصدر نفسه، ص18.

[4]– صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص115.

[5]– أدونيس، الكتاب ا ، ص64.

إنّه سؤال الاختبار، وسؤال التّحول، من كتابة الشّعر الذي "لا يقرؤه إلاّ أهل اللّفظ" إلى كتابة صهرت "وجه الغيب" و"قلق الأرض"، وهو سؤال يعطي انطباعا بالضياع إلاّ أنّه ضياع يطأ الجديد والابتداء. قلا يطمئن إلى الخيار حتّى إن اختارهُ فهو وعي يتّسم باللاّ يقين، ليقدّم خطابا شعريا ينفصل عن اليقين والقانون، يقول أيضا:

كيف أقفو خطاهم، وأحلم أحْلامهم وأنا / نفْيُهم؟ / ولأيّامهم وأعمالهم سُدود / جرّفْتها خُطاي / خَطاياي أنّي / لا أزال أُغَنّي / كي أوسّع آفاقهم (...).[1]

يقدّم الشاعر سؤال قلق الاخْتلاف، ويحتمي به، وينقل إلينا مأزقا نصّيا وعبورا صعْبا، من الخضوع للمشترك، والانتماء إلى الجماعة بالانصهار، إلى الانفصال ووعي الاختلاف "أنا نفيهم"، فهو وعي "بالذات" الفاعلة المنفصلة عن الجماعة هي لحظة تحوّل فكْري من ابستمولوجيا الجماعة إلى مركزية الأنا. وتستمرّ أسئلة التّأمل، لتجسّ إبداع النّص، يقول:

أتقدّمُ، لكنّني هل أسيرُ؟ أحدّقُ، لكن / تُراني، أرَى؟ / زمنٌ كاذبٌ، بلدٌ مفْترىَ / هل أقُولُ لشعِريَ أن يتوحّشَ، أن يتماهى / بمُحالاته؟ / كيف، من أين للشّعر أن يغلبَ الرّمْلَ، أو / أن يُغيّر هذا الفضاءْ؟ / (...)[2]

ينقل هذا النّص مجموعة من الأسئلة في تأمُّل الذّات، آليات تفكيرها، وبجهاز مفاهيمها لتُموقَع كذات مختلفة وخلاّقة. هو بحث في الفاعلية، ليتغيّر الشّعر، ويغامر في المستحيل. إنّ الفعل "أتقدّم" يحقّق وعيا بالحركة نحو الأمام، إلاّ أنّ السّؤال هل أسير؟ استفسار للتّأكد، وفي الفعل "أحدّق" يحقق وعيا بالرّؤية، والسّؤال يلحّ "تُراني أرى" فليس كلّ من يحدّقُ يُمكنه أن يرى. وفي سؤاله "هل أقول لشعري أن يتوحّش، أن يتماهى بمحالاته؟" فبلاغيا هو استفهام بغرض التّشويق، إلاّ أنّ الشاعر يبحث عن مصداقية لما يفعل بالشّعر، ويُغامر به في المستحيل. السّؤال المتبوع يؤكّد ذلك "كيف، من أين للشّعر أن يغلب الرمْل، أو يغيّر هذا الفضاءْ؟ ويمكننا أن نبني النّص كالآتي لننزع الأسئلة.

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص156.

[2]– المصدر نفسه، ص253.

زمن كاذبٌ، بلدٌ مفترى / أتقدّم... أحدّق / الشعر يغلب الرّمل... ويغيّر هذا الفضاء / سأقول لشعري أن يتوحّش، أن يتماهى / بمحالاته.

ولو قارنا بين النّص الأصلي، المحتفي بالأسئلة، وهذا النص الذي كتبناه بمعزل عن أسئلته، فسنتأكّد أن نصوص الحداثة، تلجأ إلى الأسئلة لتنبّه إلى عملية التّحويل التّي يسعى إليها مشروعها، والذي يعمد إلى تغيير أدواته النّصية، فهي أسئلة الكينونة المتحوّلة كأن يقول:

ما الكتابة؟ ماذا سيكتَبُ؟ / أطياف ما حفظته له الذّاكرة / أم سيكتب نيرانه السّاهرة؟[1]

وهذا السؤال نواتي، يفتح ما كان بالفعل لوعي الموجود، وما سيكون كمشروع مستقبلي وهو سؤال في القيمة يتجلى فيه كلّ ما كان، من خلال ما حفظته الذاكرة، أمّا ما سيكون – وهو بؤرة السّوال – "هل سيكتب نيرانه السّاهرة؟". ولأنّه سؤال في الماهية، نجد فيه القوّة لأنه يرصُد الابداع ويكتبه، وينشغل بالسّؤال، في الآن نفسه فيبدع الشاعر هواجسه ويسائلها في اللّحظة نفسها.

كما يمكننا أن نقرأ داخل السّؤال في نصوص أدونيس– مواقفه من الوجود والعالم خاصّة عندما يوردها وسط الأضداد – التّي كثيرا ما تتوزع في ثنايا قصائده – المحرّضة على السؤال:، كأن يقول:

كم أُخاصِمِ نفسي، أسائل نفسي: / لماذا نزوعكِ دومًا إلى وطنٍ آخرٍ؟ / ولماذا / كلّما جئْتِ أرْضا صبوتِ إلى غيرها؟ / كيف لي أن أدجّن فيكِ انفجاركِ / (...) / إنّه وَلَهُ الشاعر / إنّها فتنة الرّحيل إلى لا قرارْ.[2]

تتشكّل الأضداد داخل هذا النّص، من خلال احساس الشاعر باختلافه عن الشّعراء، فعندما طرح الأسئلة، أراد التنبيه إلى هذا التناقض بينه وبين الشعراء. فهم يملكون الطمأنينة في وجودهم، وهو يملك القلق واللاّ استقرار، والبحث الدّائم، ليعيش التّجريب، ويبدو التّلازم واردا بين الأضداد والأسئلة فــ ((الكتابة سؤال لا جواب:

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص271.

[2]– أدونيس، الكتاب II ، ص111.

وبهذا يدعو أدونيس لاستبدال "مقولة الفهم بمقولة التّأمل" فالشاعر الذي كان يكتب ما يعرفه من المعاني، أصبح مؤسّسا لمعانٍ...))[1] هي المعاني الجديدة، التي لم يطأها التّفكير المسْبق، فالشاعر يختار مواقفه لا بالوصف وإنّما بالسّؤال، وينبّه إلى المحْتمَل المتحوّل، ويقترب من متناقضات الوجود بالسّؤال.

ونقرّ أنّ اللّغة الواصفة لها موقعها، فهي ((الانتقال إلى كتابة الكتابة، هو انتقال في الفهم وفي التّفكير، وفي طرح السّؤال وصياغة الاجابات. هو انتقال، كذلك، في الاقتراب من النّص المقروء الّذي خرج بدوره، من سلطة " الدّال الممتلئ" كما يسمّيه بارث، إلى "الدّال السّديمي". أي من المنغلق المطلق، إلى المفتوح والنّسبي))[2] وساهمت هذه اللّغة بشكل أو بآخر في إيضاح انشغالات الشاعر النّقدية، إلاّ أنّ السّؤال المأزق يفرض نفسه، داخل هذا التّلازم بين النّظري والنّصي، ويتأمّل التّبادل بين الوعي النّقدي والوعي الجمالي الفنّي، هو: أين يتوقّف التنظير، ليقول الشّعر؟ ومتى يتحدّث الشاعر ليسكت النّاقد؟ وما الفرق بين الشّعر كاشتغال نصي، وإبداع، والتنظير كقراءة؟.

---

[1]– محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، 3 الشعر المعاصر، ص50.

[2]– صلاح بوسريف، مضايق الكتابة، ص53.

ثالثا: الجنس العابر للأنواع.

1- القناع والدراما:

حرصت الكتابة الشعرية في "الكتاب" على تجاوز صفاء الجنس الشعري، واشتغلت على تجاوز الحدود بين الأجناس الأدبيّة جميعها، فأنتجتْ جنسا عابرا للأنواع[1] وبذلك لم تعد نظرية الأجناس الأدبية إلاّ شكلا خاصا، تسعى الممارسة النّصية الحداثية إلى تجاوزه.

ولا بدّ من الإقرار مبدئيا، على أنّ العبور بين الأجناس الأدبية جميعها، هو المنطلق الجوهري في ظهور أنواع كتابية جديدة[2]، مثلما ولّد تداخل جنس الشّعر مع جنس النّثر قصيدة النّثر. وألحّت جُلّ التنظيرات النّقدية، على أنّ السمة الأساس للاشتغال على النّص في شعر الحداثة، هو عدم صفاء الجنس الأدبي الواحد، واختلاط مجموعة من الأجناس، كما ورد في مقدّمة أدونيس لملامح علم جمال الكتابة، حين أصرّ على التّغير النوعي قائلا: ((يجب أن تتغيّر الكتابة نوعيّا، فالحدود التّي كانت تقسم الكتابة إلى أنواع يجب أن تزول، لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة. لا نعود نلتمس معيار التّمييز في نوعية المكتُوب: هل هو قصيدة أم قصة؟ مسرحية أم رواية؟ وإنّما نلتمسه في درجة حضوره الابداعي...))[3] إنّ هذا الوجوب ينمّ عن ضرورة الخروج من التّقسيم، وهدم الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، وإلغاء صفاء الجنس الشعري داخل النص الواحد، وهذا من أوّليات شروط الكتابة التّي يلحّ عليها، في قوله: ((- تجاوز الأنواع الأدبية (النّثر، الشعر، القصّة، المسرحية ...الخ) وصهرها كلّها في نوع واحد هو الكتابة.))[4] فالسؤال الأوّلي، الذي يفرض نفسه، هو هل هذا التداخل الأجناسي هو إلغاء فعليّ للحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية، أم هو تداخل- فقط-

---

[1]- يراجع: عز الدّين المناصرة، إشكاليات قصيدة النّثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2002، وأخذنا هذا المصطلح بديلا لمصطلح تداخل الأجناس الأدبية.

[2]- يراجع حاتم الصكر، مرايا نارسيس، ص19

[3]-.أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3 صدمة الحداثة، ص312.

[4]- أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص11.

بهدف الإفادة والعبور التناصي، فيستفيد النص الشعري من مختلف الأجناس، إلاّ أنّه يبقى شعرا؟ ولا يمكننا الإجابة عن هذا السّؤال إلاّ بعد تحليل نماذج كثيرة.

إنّ الكتابة "الجنس العابر للأنواع" يُفترض أنّها دحض لنظرية الأجناس الأدبية التّي ظلّت قائمة. كما هي خلخلة لمفاهيم محدّدة لكلّ من الشعر والنّثر، التّي كانت سائدة لقرون في المنظومة النّقدية العربية. و((كأنّنا أمام حديث النّهايات / البدايات، (...) نهاية نظرية الأنواع الأدبية/ ولادة نظرية الكتابة...))[1] فالكتابة هي بديل.

ونقرّ بأنّ الفعالية النّظرية، التّي كرّس لها أدونيس الناقد أفكاره، أكدت على ضرورة خروج القصيدة العربية من الغنائية، ولم تكتف بهذا الخروج الجزئي، بل حاكَم الجنس الشّعري الخالص، ورفضه في النّص الواحد و((جعل من اختراق حدود الأجناس شرطا من شرائط ممارسة الكتابة الجديدة، كأفق كتابي يهدّد به كلّ التّصنيفات الموروثة عن أرسطو وتأويلاته...))[2] كما سبق أن رأينا. أمّا في ممارسته الكتابية فإنّ نصوصه تجتهد في النّبش الأركيولوجي – بلغة ميشال فوكو – داخل الشخصيات المرجعية، من أسطورية وتاريخية وأدبية باحثا فيها عن الشّخصية ، التي يمكن أن يُعوّل عليها، لتكون قناعا له، من خلالها يتحمّل أوزار العصر الحالي، الّذي فيه مركزية التناقضات، وتكون فضاءً لكلّ شيء، إلاّ أنّها تفلت من التّصنيف.

وقبل البحث التطبيقي في القناع داخل نسيج نصوص الشاعر، لا بدّ من تحديد مفهومه، فمن معانيه اللّغوية: ((ما تغطّى به المرأة رأسها (...) وفي حديث عمر – أنّه رأى جارية عليها "قناع" فضربها بالدّرة، (...) وفي الحديث: "أتاه رجلٌ مقنّع بالحديد"" أي مغطّى بالسّلاح وعلى رأسه خوذة))[3] ويرتبط المعنى اللّغوي هنا بكلّ ما يغطّي الرّأس، كما ورد بمعنى تغطية الوجه، كجزء من الرّأس كقولهم: "ألقى على وجهه قناع الحياء"، وكلّها معانٍ تقترب من الاخفاء.

---

[1]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل تأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت 2008، ص411.

[2]– محمّد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها، 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص28.

[3]– ابن منظور، لسان العرب، المجلّد الثامن، مادّة قنع، دار صادر، ط3، بيروت، 1984، ص300.

أمّا عن تاريخ استخدام هذه الكلمة، فقد استعملها المسرح الاغريقي القديم ((ليتيح للممثّل تقمّص بعض الشّخصيات التّي ينبغي له القيام بأدوارها (...) بحيث يشي القناع – من بعض الوجوه – بمكوّنات الشخصية جسميّا ونفسيا (...) وكأنّ الممثّل عند ارتدائه القناع يسعى إلى إزاحة قسماته و ملامحه الشخصية لتحلّ محلّها ملامح وقسمات أخرى يحملها القناع...))[1] وبهذا يكون مصطلحا مرتبطا بالمسرح إلاّ أنّ بعض الباحثين جعلوا تاريخ هذه الكلمة، أبعد من المسرح الإغريقي، فقد أعادوها إلى الطّقوس والشعائر الدّينية الضاربة في القِدم.[2]

ثمّ فهمت هذه الكلمة بمعني التّنكر والخداع والرّمز، فارتبطت بمفهوم الشخصية وانتقل هذا المصطلح إلى عالم الشعر، لنقول "قصيدة القناع"* فهو ((وسيلة درامية للتّخفيف من حدّة الغنائية والمباشرة، وهو تقنية جديدة في الشعر الغنائي لخلق موقف درامي أو رمز فنّي يضفي على صوت الشاعر نبرة موضوعية من خلال شخصيّة من الشخصيات...))[3] وهذا ما ذهب إليه عبد الله أبو هيف[4]، إلاّ أنّ دخول هذه القصيدة إلى الشعر المعاصر، كان في الستّينات من القرن العشرين، حيث شاعت في شعر الرّواد كالسّياب وأدونيس وصلاح عبد الصّبور وخليل حاوي...الخ، وتحدّث عنها النّقد العربي باسهاب، مثل قول جابر عصفور: (("القناع" رمز يتّخذه الشّاعر العربي المعاصر ليضفي على صوته نبرة موضوعية، شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذّات، ولكن بما يشفّ عن رؤية عالم محدّدة...))[5] وهذا الرّمز يُستوْحى من الشخصيات التّاريخية، سواء الدّينية أو الأدبية، أو من الشخصيات الأسطورية

---

[1]– محمد علي الكندي، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، بيروت، 2003، ص65-66.

[2]– يراجع: عبد الله أبو هيف، قناع المتنبّي في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1 بيروت، 2004، ص14-15.

*– قصيدة القناع مصطلح معمول به كما عند جابر عصفور في رؤى العالم.

[3]– خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003 ص209.

[4]– عبد الله أبوهيف، قناع المتنبّي، ص20.

[5]– جابر عصفور، رؤى العالم، ص215.

والقصص الشّعبية، وقد تكون الشخصية من صنْع خيال الشاعر، أو مستوحاة من عناصر الطبيعة وموجوداتها[1] فهي مختلفة المشارب.

ويقول صلاح فضل ((القناع من أبرز التقنيات التّعبيرية المعاصرة (...) فهي مظهر لازدواج المرسل في الرّسالة الشعرية، كما أنّ توتّر المسافة بين الوجه والقناع من جانب، واختلاف الملامح (...) قد جعل تشكيل القناع وتوظيفه شعريا من أهمّ دلائل كثافة الرّسالة ذاتها...))[2] إنّه يركّز على أهمّية كثافة الرّسالة الشعرية، عندما تُرسل من وجْه بقناعِه. وكأنّها رسالة من كاتبين يمثّلان عالمين خصبين، قد لا نعثر عندهما على ملامح التّلاقي ((فالصوت مزيج من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية، ولذلك يكون القناع وسيطا دراميا بين النّص والقارئ.))[3]

ولعلّ الشاعر أدونيس من الّذين استغلّوا القناع، كتقنية في شعرهم، وحتّى في اسمهم حيث تقنّع باسم رمزي، اختاره لنفسه، وتخلّى عن اسمه الحقيقي. ويُعتبر سبّاقا إلى هذه التقنية في الشعر العربي المعاصر[4]، فهو أوّل شاعر يبتكر قناع مهيار الدّمشقي عام 1961، في ديوان شعري بكامله سمّاه على هذا القناع، ويحضر هذا في لوحات جزئية من ديوان آخر: كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النّهار واللّيل فيذكره مرارا كما يستدعيه في ديوان ثالث: المسرح والمرايا، وبالتّحديد في قصيدة "مدائن الغزالي"، ويستمرّ ليحضر في ديوانه: كتاب القصائد الخمس، من خلال قصيدة "ثمود". كما استغلّ مجموعة من الشخصيات كأقنعة في قصائده، كشخصية عبد الرّحمان الدّاخل أو صقر قريش، في قصيدته "الصقر" و"تحوّلات الصّقر".

أمّا قناع المتنبّي في"الكتاب"، فيمثل الاستدعاء الكلّي، لأنّه يحضر في كامل الأجزاء: الجزء الأوّل والجزء الثاني والجزء الثالث، ويتنازل الشاعر له عن كامل حقوق التّأليف، إذ يُعَنْوِنه كالآتي: "الكتاب" ويضيف عبارتين هما: "أمس المكان الآن" ومخطُوطة تُنسب إلى المتنبّي، يحقّقها وينشرها أدونيس. فأبقى الشاعر لنفسه حقوق

---

[1]– يراجع: جابر عصفور، رؤى العالم، ص215.

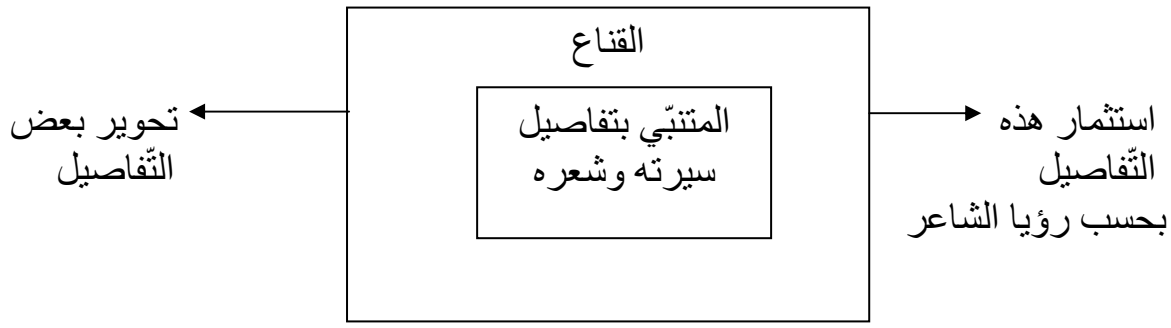
[2]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص100.

[3]– خليل الموسى، بنية القصيدة العربية المعاصرة، ص209.

[4]– يراجع: حاتم الصكَر، مرايا نارسيس، ص73.

التّحقيق والنّشر، فيكون محقّقا وناشرا فقط. ولكي يوهم القارئ بما ذهب إليه، استغلّ تقنيات المخطوط البصرية، فالذّي يتصفّح الكتاب، يستحضر صفحات المخطوطات القديمة، وكأن تناصا بصريا تشكّل من خلال توزيع المتن والحواشي.[1] والملاحظ على هذا العنوان غياب الجنس الأدبي، الذّي تنتمي إليه النّصوص الواردة، وتعمّد الشاعر ذلك، لأن العنوان هو "الكتاب"، الذي يسعى من خلاله، إلى التّأسيس للكتابة المبنية على العبور الأجناسي. واللافت للانتباه هو أنّ الشاعر لم يتقنّع بالمتنبّي، مستندا في ذلك على بعض الأحداث، بل ركّز في كامل نصوصه على رواية السّيرة الذّاتية للمتنبّي وبلسانه، في أعلى وسط الصندوق. وتبدأ الحكاية بعبارة "أخبرتْ جدّتي"[2] أمّا في الهامش الأيمن، فتتحرك رواية أخرى، على لسان الرّاوية الذي يتولّى سرد الأحداث التّاريخية. وكأنّ الشاعر يوازي بين السّيرة الذّاتية للمتنبّي والسّيرة الجماعية للتاريخ العربي.

وقد اعتمد الشاعر في رواية السّيرة الذّاتية للمتنبّي، على التّسلسل الزّمني للأحداث، لكي يوهم القارئ، بأنّ القناع احتوى النّصوص، كما سيتبين في هذه الترسيمة:



حركية القناع، واعتقاد المتلقّي بغياب الشاعر

---

[1]– يراجع: محمد الصفراني، التّشكيل البصري في الشّعر العربي الحديث (1950م– 2004م)، بحث في سمات الأداء الشّفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرّياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2008 ص155–156.

[2]– أدونيس، الكتاب1 ، ص9.

وسط هذه التّرسيمة، يتشكّل متن السّيرة الذّاتية للمتنبّي، بأحداثه المتتابعة بلسان "أنا" المتنبّي، يقول عن ميلاده:

شيء هوى / ماسِحًا بيديه / تجاعيد أمّي عندما كنتُ أخْرجُ / من حوضها / (...)[1] ثمّ سرد من يكون والداه وكيف سُمّي:

أمّي همذانية / (...) / وأبي جُعْفي (...) / سمّاني أحمدَ زهوا وتفاءل / في تلقيبي ب"أبي الطيب"، كنّا / (...)[2]

كما تناول سيرته العلميّة في الكُتّاب.

مزجتُ الطّفل بكل شعاع / ومزجْتُ الكوفة بالآفاق، وقلتُ لكلّ / كتابٍ: لستَ المعنى(...)[3]

ويواصل الشاعر سرد أحداث السّيرة بكلّ أمانة، ورصد الأحداث الحقيقية، التّي عاشها المتنبّي بالفعل، والتّي روتها الكتب التاريخية حوله، كولادته بالكوفة، ونشأته البسيطة إلى جانب عوامل نبوغه كرحلته في بادية السماوة، وأخذه اللّغة من الأعراب، وحفظه للشعر العربي، وقوله الشّعر في سنّ مبكّرة، كأن يقول:

كم جمعتُ الدّفاتر كي أتخبّأ فيها / كنْتُ أحفظ عن ظهر قلْب / كلّ ما قاله الأوّلون / وأسمع أصوات قرّائهم: / (...) "يكتب الشّعر قبل الأوان، صغيرا، وهو / في العاشرة".[4]

إلى جانب هذه الأحداث، عمد الشاعر إلى تقديم ملامح شخصيّة المتنبّي، كما نقلتها لنا الكتب، كنزعته القرمطية، يقول:

صور في ذاكرتي لقرامطة / كانوا يأتون ويفترشون القفر / ويقولون: أقمنا عهدا / ألا يبقى أثر للفقرْ (...).[5]

وإلى جانب توقه إلى المجد وكبريائه المبالغ فيه، يقول:

---

(1)– أدونيس، الكتاب ا ، ص9.

(2)– المصدر نفسه، ص10.

(3)– المصدر نفسه، ص14.

(4)– المصدر نفسه، ص27.

(5)– المصدر نفسه، ص19.

كيف تجرّأ سيّافٌ / أن يمنع سيْري، / أنْ يحجزني؟ / هل يأمل هذا الوالي أن أمْدحه؟ / أمَلٌ بالبحْر يصيرُ حصاةً.(...)[1]

استطاع الشاعر أن يدخُل في تفاصيل دقيقة عن حياة المتنبّي، ويوهمنا فعلا أنّنا أمام سيرة حقيقية، اختفى الشاعر وراءها فعلا، فلم يُظهر حتّى بعض ملامحه، إلى درجة أنّه أصبح يقول الشّعر وفق الخصائص الأسلوبية لشعر المتنبّي، ولعصره كقوله:

حملتُ شمسي وأيّامي وأسئلتي / ورُحتُ أستقرئ الدّنيا، وأمتحن / لا أرْض، لا وطنُ / إلّا رؤاي – تروز المجْدَ، ترسُمُه / بحرا وتوغل فيه، تستضيء به / ألشّعر رُبّاننا، والمركبُ الزمنُ.[2]

وكأنّ الشاعر يتخلّى عن أسلوبه، ويقول بأسلوب المتنبّي، معتمدا قدرته الشعرية الخاصّة، فينصهر صوت القناع بالعبقرية الشعرية للشاعر. وهنا تظهر قدرة الشاعر الابداعية، فيخرج نصّا مختلفا عنه، مقتربا من قناعه.[3] فيقرن شعريّته بشعرية "مالئ الدنيا و شاغل الناس". كقوله أيضا:

سلَلْتُ خطوى ممّا خُطَّ في حلبٍ: / هذي دروبي وهذا آخر البلَدِ– / أروحُ، أوغِلُ في جُرحي وفي لُغتي / كأنّ بيْتي محمولٌ على كبدي. / هواي في فلوات الرّفضُ مُعتقَلٌ / وتلك ناري تُؤَاسيه وتلك يدي. / أجُرّ دهْري منْقُوعًا بخمرته / مُزَمَّلا برياح الواحد الأحَدِ– / هذا مُقامي وهذا أوّل البلدِ.[4]

ويمكننا أن نكتب النّص على طريقة الشعر العمودي لتتّضح المقاربة:

سلَلْتُ خطْويَ مــمّا خُطَّ في حلبٍ: هــذي دُروبي وهذا آخر البلَــدِ
أرُوحُ، أُوغل في جُرْحي وفي لغتي كــأنّ بيْتي محمولٌ على كبــدي
هوايَ في فلوات الرّفــض مــعتقَلٌ وتلك نــاري تواسيه وتلك يــدي
أجُــرّ دَهــري منقُــوعا بخمرتــه مُزَمَّــلا بريــاح الواحدِ الأحَــدِ

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص272.

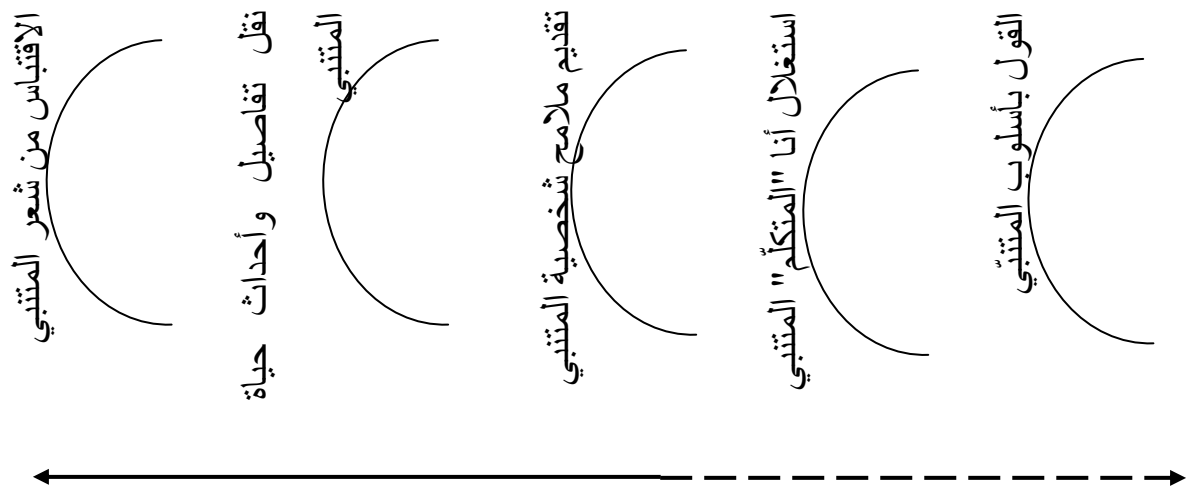
[2]– المصدر نفسه، ص194.

[3] – يراجع: كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب ويا هول / ريبة / سحر ما فيه،مجلة فصول (الأفق الأدونيسي) ص222.

[4]– أدونيس، الكتاب II ، ص704.

هذه القصيدة من بحر البسيط، وفيها من خصائص الشّعر العبّاسي، ومن شعر المتنبّي موضوعاً وأسلوبا.

وما يلفتُ انتباهنا في توظيف الشاعر لقناعه، حرصه على أن يبْقى خلفه فـ ((عندما يحافظ على موقعه خلف قناعه، ويمسك بالتّجربة والشّخصية معا، بوصفهما كيانا واحدا، لا تتجَسّد الأولى إلاّ في الثانية، ولا تحضر الثانية إلاّ في الأولى، وبناءً على مقْتضياتها، فإن التوتر الدرامي يبلغ مداه...))[1] أما عن سبُل اختفاء الشاعر خلف قناعه، فتظهر في هذه التّرسيمة:



ففي الاقتباس يحضر شعر المتنبّي، ويغيب شعر الشاعر، كما في العتبات النصية كالاستهلال:

شِيَم اللّيالي أن تُشكّك ناقتي / صدْري بها أفضى أم البيداء؟[2]

وفي نقل تفاصيل وأحداث حياة المتنبّي، يكتب الشاعر سيرة شعرية أمينة، كإقامته مثلا في بلاد الشام، وسجنه وعيشه في كنف سيف الدّولة...الخ. مع هذا ((لسنا إزاء عملية بسيطة في تشكيل الفناع (...) ولسنا إزاء صوت يُوضع فوق صوت آخر (...)، بل نحن –في الحقيقة– إزاء صوت جديد متميّز، يعتمد تميّزه –كجدّته– على درجة تفاعل

---

[1]– محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص349.

[2]– أدونيس، الكتاب ا ، ص183.

كلا الصّوتين على السّواء.))[1] والعجيب في القناع، هو أنّ الشاعر وهو يسعى إلى أن يطفو قناعه على شخصه، يكون قد غيّب الاثنين معا لتظهر ملامح جديدة، فعندما ينشد مصداقية قناعه، من خلال الميثاق السيّرذاتي، ستظهر رؤاه أكثر، لأنّ ((الشاعر بعد أن يختار الشخصية يجد لها الضّمير السّردي المناسب، فهي تتكلمّ بأناها، بينما يتّخذ الشاعر موقعا بعيدا عن قناعه، وتكون وجهة النّظر كلّها تعود إليه شخصيا.))[2] فبالقدر الذي حرص فيه الشاعر على ظهور قناعه، بالقدر الّذي ظهر هو أيضا، فصورته متخفية خلف قناعه، إلاّ أنّها لامعة.[3] وكما أنّ الشاعر حرص على بروز قناعه، فقد حرص أيضا على رؤاه، فاستطاع أن يحوّر بعض تفاصيل حياة قناعه، ويعدّلها لتتوافق وهواجسه، كقوله:

لن أغنّي لتاجٍ – / لا لِكندَة، أو هاشمٍ، أو هشامْ / ألضّياء الّذي يتفتّق من سُرّة الشمس، / (...)[4]

رفض الشاعر موقف المتنبّي من شعر المدح، الذي كانت حياته وشعره في أغلبها مدح. ولا نغفل أنّ الشاعر ينقل بعض التّفاصيل الحقيقية من حياة قناعه، إلاّ أنّه في الوقت نفسه يُنقّي ما ينقل، فهو يختار ما يخدم هواجسه، وما يقدّم صورة "المتنبّي الذي يريد أن يخلقه داخل نصوصه. فهو إذن يعمل على إبراز ملامح قناعه، كما يشتغل على أن تظهر رؤاه منصهرة فيه، وعندما يعدّل يتأكّد ما ذهبنا إليه. كتعديله لأصل المتنبيّ، فالكتب التّي أرّخت لحياته، تؤكّد وضاعة عائلته، فوالده كان سقّاء بسيطا في الكوفة، إلاّ أنّ الشاعر يقول:

أبوايَ انشطارٌ: دمٌ للعذاب ودمٌ للمؤمّل / والمنتظرْ. / هبطا من أعالي القبائل من رأسها / يسرِجان خيول السّهرْ (...)[5]

---

[1]– جابر عصفور، رؤى العالم، ص217.

[2]– حاتم الصكر، مرايا نارسيس، ص117.

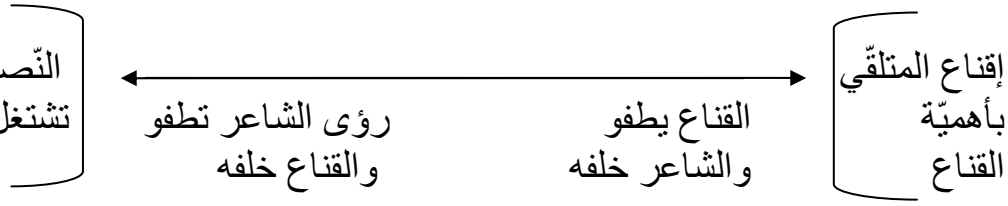
[3]– يراجع: زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة، ص44.

[4]– أدونيس، الكتاب ا ، ص78.

[5] – المصدر نفسه، ص12.

إنّ الحقيقة التاريخية في الكتب التعليميّة تقول غير ما قالته هذه الأسطر الشعرية، إلاّ أنّ التّأويل يجعلنا نربط الشاعر بقناعه، فيتوحدّان من خلال لفظة "أبواي"، التّي تعطي أبعادا فكرية تتعدّى الانتماء النّسبي الدمّي، إلى الانتماء الوجودي، خاصة أنّ كليهما يملكان النزعة الاسماعيلية القرمطية، ويملكان الموقع نفسه من الثّقافة العربية.

ولا بدّ من التّنويه أنّ موقع الشاعر إزاء قناعه "المتنبي"، خضع لاستراتيجيات ذكيّة حيث حرص على أن يُظهره طافيا، ويختفي هو في مواقع كثيرة، فحقّق في هذه الاستراتيجية، ظهوره بالدرجة نفسها مع قناعه. أمّا عندما حرص على رؤاه وعدّل في بعض أفكار قناعه وتفاصيل حياته، استطاع أن يُوصل أوّليات مشروعه الفكري. فخضع تعامله مع قناعه لحركيّة وتحوّل، ما أضفى على النصوص غناء. كما في هذه التّرسيمة:



يعتمد الشاعر– عندما تطفو رؤاه– على عمليّة الإسقاط، حيث يسقط بعض تفاصيل حياته الخاصّة على حياة قناعه، أو يجعل قناعه يفكّر بتفكيره كما في هذا المقطع: (...) عجبا – نتكسّر، نبني جسورا / لا لنعبرَ، لكن لنرثي أنْقاضَنا.[1]

يتجاوز المتنبّي "القناع"– في هذه الأسطر– زمانه، ليستشرف المستقبل، على طريقة الشاعر أدونيس، ويفكّر بالهواجس نفسها، لينقد الفكر العربي الذّي يجتّر نفسه ولا يريد الخروج من الماضي. ألم تكن هذه أفكار أدونيس شخصيّا!؟ إنّه يُسقط رؤاه على قناعه فتشتغل النّصوص فكريا.

كما تقدم النّصوص ملامح شخصية أدونيس، من خلال القناعه، بلغة "الأنا" كما في قوله: (...) وحدها، ذُروات الشّجرْ / تنحني في سلامٍ لتحيّي الطّيورْ / وتُحيّي

[1] – أدونيس، الكتاب ا ، ص103.

المطرْ.[1] فيقدّم تواضعه، الذّي هو نتاج حكمة المعرفة، كما ينقل إلينا قناعاته الوجودية، في لا جدوى الدين، في قوله:

هو ذا أعانق حيرتي / وأرى إلى زمني يدورُ كأنّه / كرّةٌ من الورق العماء/ / يجرّها حبْرٌ عماءْ، – / ألأرض وارثة السّماء؟ خرافةٌ. / ما أفْقر الأرضَ التّي ترثُ السّماءْ.[2]

يتكلّم "أنا" المتنبّي، وقد عزل الدّين عن الجماعة، وهذه القناعة هي للشاعر، ظلّ يكرّرها في كتبه. ومن بين ملامح شخصية الشاعر الأخرى قناعته أنّ الشّعر يمثّل كلّ شيء في الوجود، فيه الخلاص، وفيه المركزية، فيقول:

(...) وبشعري أُدين، بشعري أُبرئ: شعري / شهواتي وجيشي / وحربيَ – لا تنتهي / والرّهانْ.[3]

ومن الملامح الفكرية لشخصية أدونيس، التّي أكد عليها في قناعه النزعة الإنسانية ونشر المحبّة والسّلام، يقول:

– شاعرٌ / قادَهُ الحبُّ في كل درب / وَلَهًا، واحتفاءً. / يسْكُبُ الشّرقَ في غربهِ الغربَ في شرقه، / ويوحّدُ فيه شتَاتَ الوجودْ. (...)[4]

كما يسْقِط الشاعر الكبرياء على قناعه، معتمدا على حوار تاريخي جرى بين المتنبّي وسيف الدولة، يقول:

– جالسًا، سوف أقرأ شعريَ بين / يديْكَ، ولن أنْحني / مثل غيري: أقبّل بينهما الأرض، / لكنّني / سأُعانقُ فيك السّماءْ / وأُقَبّل كلّ علوٍ (...)[5]

إنّ "أنا" المتكلّم تشير إلى المتنبّي، لأنّه في الواقع هو الذي رفض أن ينشد شعره على سيف الدّولة واقفا، وتشير في الوقت نفسه إلى كبرياء الشاعر، وطموحه إلى الأعْلى والأسْمى.

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص276.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص281.

[3]– المصدر نفسه، ص105.

[4]– أدونيس، الكتاب II ، ص388.

[5]– المصدر نفسه، ص13.

وكثيرا ما يضفي الشاعر على قناعه مشاهد متخيّلة، كأن يجعل المتنبّي يخاطب امرأ القيس، فيقول:

(...) أنْتَ الآن مفردٌ . وأستطيع أن أسْألكَ: / هل أحزانك لك؟ / هل أنت أنتَ؟[1]

إنّه حوار متخيّل ينقل هواجس الشاعر الخاصّة وقناعاته الفكرية، وليست هواجس القناع، وفي هذا الموقف يكون القناع مجرّد وسيلة للطّرح ليس أكثر، فشخصيّته تكون الموضوع وليست صاحبة الموضوع. وفي موقف آخر يتخيّل الشاعر قناعه وهو يودّع، فيقول:

لحظةٌ – كيْ أقولَ وداعاً / للبلاد الّتي أنْتمي إليها، / لحظة يتحوّل فيها / كلّ شيء إلى ذكرياتٍ. / هل سأبدأ من أوّلٍ؟ أين؟ لا دجْلةٌ تتراءى / والفراتُ عصيٌّ على أيِّ حُبٍّ.[2]

كما يتخيّل في خاتمة "الكتاب" بأجزائه الثلاثة رَمَاد المتنبّي[3] وكيف يُورَّث التاريخ خلافات ونزاعات مستمرّة، ويمتّد القتل:

ذاك المحيطَ من القتْل، ما أوجعَ الذاكرهْ[4]:

ويصل به الخيال – من خلال قناعه – إلى أن يتصوّر الغد، فيحوّر عنوان دواوينه "أمس المكان الآن" إلى "أمس الآن غدا"، في نصّه "شرق بلا شرق" الّذي هو جزء من نصّه المطوّل "رماد المتنبّي"، وفيه غياب الرّجاء:

آهٍ، اهدنا الصّراطَ وأوّلْ وأوّلنا / هلْ يكفي أن نتعلّم – صيْر الماء، / وماذا نفعل لشرقٍ بلا شرق؟[5]

إلاّ أنّه ينقل لنا مشروعه داخل هذه النّبرة التشاؤمية، فهو ينقُل الوضع المتردّي من التاريخ العربي الدّموي، ومن الفكر العربي الأصولي – في نظره– ويطعّم هذا الوصف برؤاه المستقبلية، التّي تسعى إلى التّغيير، كقوله:

---

(1)– أدونيس، الكتاب III ، ص275.

(2)– المصدر نفسه ، ص318.

(3)– المصدر نفسه، ص343–348.

(4)– المصدر نفسه، ص347.

(5)– المصدر نفسه، ص372.

الدّروبُ أقدام لا تعرف غير السّلاسل والزّمن ساقان / مشلولتان.[1]

اعتمد الشاعر في هذا المقطع على وصف الحال المزْري ثمّ يَلحِقه برؤيته:

لكن ها نحن ننظُرُ إليك شعرك الدّليلُ والسّبيلُ وكلٌّ / قصيدة بداية[2]

إلى أن يقول:

ما العاصف الّذي يهبُّ؟ ما مجْهولكَ، أيُّها الشّعر؟[3]

إنّ سؤال الشاعر عن المجهول، وليس عن المعلوم، لأنّ المعلوم، سأل فيه الكثيرون، وكان هاجس الفكْر العربي في اعتقاد أدونيس. وظلّت كتبه تناقش هذا الفكر الذي بقي يطرح الأسئلة نفسها لمدّة طويلة، ويبحث فيما كان، وليس فيما سيكون، فركزّ هو كشاعر على طرح الأسئلة، فيما سيكون: "ما مجهولك؟" "ما العاصف؟" والعاصف اسم فاعل من عَصَفَ، الذي فيه البرْق والاشتعال، ولقد سبق أن رأينا دلالة ذلك في الأسطورة.

وفي خاتمة "رماد المتنبّي"، أورد نصه: "الشّاعر"، ليختزل فيه آفاق توظيفه لقِناعه، فمن خلاله استطاع أن يحكم على عصره: "وُلِدَ العصْرُ" ونعثر داخل هذا النص على مجموعة من البؤر الدّلالية، التّي هي مركزيّة وأساسية في فكْر الشاعر، والتّي ناقشناها في فصل المرجعيات المؤسّسة للكتابة، فهي بُنى أساسية مولدّة للمعاني فـــ"الرّماد" في لغة الشاعر، أسطوريم مهم، من أسطوريمات الفينيق، وينزاح عن المعنى المعجمي "دُقاقْ الفحم"، ليحيلنا على دلالات جديدة منها التّجدد والانبعاث، ففينيق ينبعث من رماده، ليمثل الحياة بعد الموت، فنصّه "الشاعر"، هو النّص السّابع، من نصوص أدرجها تحت عنوان أساس: "رماد المتنبّي"، فقد مات المتنبّي ومن رماده انبعث الشّاعر المجدّد وانبعث "الكتاب" في قوله:

ألرّماد كتابٌ، ألكتابُ رمادٌ[4]

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص370.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص372.

[4]– المصدر نفسه ، ص374.

ولا يمكننا قراءة هذا السّطر الشّعري خارج أسطورة الفينيق، وإلاّ فما العلاقة بين "الرّماد" و"الكتاب"؟ ويأتي – فعلا – التّغيير والابداع بعد التّجدد والانبعاث، لأنّ التغيير يتطلب تعويض شيء بشيء آخر.

ويبدو الشاعر في نصّه "الشاعر" خارق الصّفات والقدرات، خرافي الأفعال: "يوقظ أورفيوس"، وينطوي على نقائض الكون:

الكون صوتي / غير أنّ الدّروب إليه / مدنٌ مقفلة[1].

إنّ عالم "الشاعر" هو عالم الحلم والرّؤيا:

"أتآخى مع الضوء"، أما زمانه ومكانه فيشوبهما التّحول والصّيرورة: *زمني حيرةٌ / ومكاني هو اللاّمكان*[2].

والعالم الّذي يحيط به ليس فيه نقاط للحدود، فدُمرت الحواجز بين الأشياء والمخلوقات: "ما يقول لليل الطبيعة ليل البشر؟" "فالرّياح تتدثّر"، و"الشوارع تأتي وتذهب" و"النّجوم ترنّ خلاخيلها" و"الرّياح في هجرة"[3]. ويقترن الشاعر بالسّفر والتّرحال بحثا عن الاكتشاف: "شوارع تأتي وتذهب في كلّ ضوء" و"أيّها التّيه، شكرا / أنت سرّ الطريق". ويتقمص الشاعر تحوّلات، تجعل منه كائنا فوق الوجود، تشُب قدراته حركيّة المتناقضات: "أنا لا أكاد أصدّق غير الرّياح التي تتدثر ثوب الغُبار.." و"سأوغل حتّى ألامس ما كان خارج لمْسي" و"أتآخى مع الضّوء، لامع ترابٍ ولامع سماءٍ".

ويحتوي هذا النّص على مفاتيح فكْر الشاعر التّي منها: "رفض التّبعية" و"ميلاد العصر من جثّة"[4] وقسّم نصّه إلى سبْعة مقاطع، وعنْون كلّ مقطع بحرف أبجديّ وأفصح في هذه المقاطع عن جوهر "الكتاب"، واختزل حكمته من التّاريخ والوجود لينقل لنا مهّمة الشاعر التي تتجاوز النّقل إلى الاكتشاف، ولا نغفل أنّ النّص جزء من نصّ "رماد المتنبّي"، ويمكننا أن نختزله كالآتي:

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص375.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص374.

[4]– المصدر نفسه، ص373.

الشاعر
-أ-
-إيقاظ أورفيوس نومه ((سأوقظ من أورفيوس))
-ب-
وصف العصر ((لم يجئ قبله قائل مثله))
-ج-
- تصديق الرّياح بثوب الغبار
- رفض التبعية- ((جسدي سفن جاريات ربّانهنّ الجنون))
-د-
- ((السّحر يمْسك بالأرض))
- الظن بأنّ النجوم أسرة حبّ.
- الظنّ بأن الشوارع "تأتي وتذهب في كلّ ضوء"
-هـ-
- "الرّماد كتاب"
- "الكتاب رماد"
- "الطريف بلا راية"
- "الرّياح تروح في مهبّ الأبد"
- مناجاة المعصية لكتابة الأغنية
- الكون صوتي.
- الاحتفاء بالأسئلة
- الاحتفاء بالبعيد والعصيّ.
- المؤاخاة مع الضّوء.
- رفض المؤاخاة مع التراب والسّماء.
- الارتماء في المجهول-
- "زمني حيرة".
- "مكاني هو اللاّمكان"
- "لا أقول الحقيقة بيتي"
- "لا أقول الظّلام طريقي".
- رفض كلام الوعْد والوعيد
- الكلام بحر كريم
-و-
- بحث عن شاعر يتغنى ويغني القصيدة خارج شرع الحبّ وخارج شرع الشّعر.
- الشعر يشرب وشرب الكون حتى "كالحب ماء الحياة" من ينابيع حنايا الجسد.
-ز-
- الطبيعة مزدهية بأفعال كونية
- عدم التدوين وفتح الجرح في غيهب الدّلالة.
- عدم التدوين وشرب الكون حتى الثمالة.
- حاجة الشاعر إلى الغناء.
- جسد الشاعر وردة، وفكرةُ عطر.

ويحتفي الشاعر بالجنون و بالمعصية ووحدة الوجود ويرفض الدّين والثابت.

إنّ قناع المتنبّي هو صياغة رمزية، ووسيط بين العالم الخيالي والواقع، من خلال مكوّناته الذاتية. إلاّ أن اللافت للانتباه هو أنّ هذه المكوّنات قرائن ودوال تحيل على مدلولات، وكثيرا ما تشير إلى واقع القتل في التّاريخ العربي، وإلى العقم الفكري السائد، كقوله: *اهتفوا للانهيارات / احتفلوا بالأنقاض / استبشروا بالخرائب*[1]

ويستفهم قناع المتنبي في *استنكار: كيف يمكن أن تُفهَم الشّعوب التّي ترسُم / اللّه فوق الرؤوس على حدّ سيف، / وتدلّيه في ساحة، / وتعلّم أطفالها / أن يحيّوه كلّ صباح؟*[2]

وكثيرا ما يموقع الشاعر قناعه بين القتل والخلْق، ليبعَث الخصْب في الموت الواقعي والقتل التّاريخي. وكأنه يخلق قناعه في واقع الموات، فيقول له "كن فيكون" و"اصنع صنيعك". فيكون الشاعر هو "الخالق"، فتكون مساعي المخلوق "القناع" هي نفسها مساعي الخالق "الشاعر" فينشد التّغيير. ويعمد في مواقف كثيرة، أن يجعل هذا المخلوق صوتا إلهيا وخالقا متجدّدا، إلاّ أنّه يرفض كلّ عقيدة أو نظام، ويبشّر بالهدم، ومساره الرّفض، كأن يقول:

وطنٌ تدحرجُه عرُوش الله، / هل يُجدي المقام لكي تغيّره؟ / وهل يُجدي الرّحيل؟[3]

ففي هذا المقطع يقول القناع الرّفض الجماعي، كما يقول الرّفض الشخصي كما في قوله:

سيكون افتتانا أن تسير بي الأرضُ / حرّا غريبا / قدما في الثرى، قدما في الثرّيا. / أتبعثر في فلكٍ من ظُنون...[4]

وقد يلجأ في رفضه إلى الطبيعة، فيقول:

لتجئ كلّ تلك البراكين، من أوّل الأرض، / من آخر الأرض، ولتتفجّرْ / فوقنا، / فوق سلطاننا والعروش التّي / تتناسل فيه، / تتناسل منه[5]

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص230.

[2]– المصدر نفسه، ص206.

[3]– المصدر نفسه، ص279.

[4]– المصدر نفسه، ص260.

[5]– المصدر نفسه، ص157.

كما يركّز الشاعر على صفات قناعه لأنّها تنقل رؤاه، كأن يقول:

إنّ رأسي مليء بالكواكب: ضوء البصيرة، / ضوء البصرْ / توأمان، وضوء التّمرد وعدهما المنتظرْ[1]

وأبدى الشاعر في توظيفه لقناعه مهارات فنيّة عالية، أولاها القدرة على تماهي ذات المتنبّي بسيرته مع ذات أدونيس وسيرته، والتقاء الذّاتين في هوية شعرية بضمير المتكلّم "أنا". وقد يتماهى المتكلّم مع ذوات أخرى من العصر العبّاسي[2]، كشعراء ذلك العصر، ومن العصر الجاهلي[3]. فتزول المسافة بين زمنين متغايرين. كما تتّضح "الأنا" وهي متنوّعة ومركبة من ذوات متنوّعة، ومن أزمنة مختلفة، مرّة تتجلّى في شخصيّة الرّاوي، ومرّة في شخصيّة المتنبّي، ومرّة أخرى في شخصيّة مغايرة يستحضرها "الكتاب". وهنا تنويه بالتّحول الجوهري في مفهوم "الأنا" الّذي شكّل خاصية من خصائص القصيدة الحديثة.[4]

والمثير للانتباه في هذه السّيرة الشعرية إكتظاظها وازدحامها بالأحداث: أحداث التّاريخ الدّموي في الهامش الأيمن، وأحداث الحياة الخاصّة للمتنبّي في المتن الأساسي وأحداث المحقّق في الهامش الأيْسر. إلى جانب تعدّد الذوات: ذات الرّاوي وذات المتنبّي وذات الشاعر وذات المحقّق. إلى جانب ذوات الشخصيات التّي استحضرها الشاعر وهي متعدّدة. فالقارئ يضطّر إلى متابعة المتن والهوامش والحواشي فيضيع داخل تكنيك السّيرة، ويعيش توتّرا وبلبلة، كالتّي خلقها الشاعر المتنبّي "مالئ الدّنيا وشاغل النّاس". الّذي "ينام ملء جفونه"، و"يسهر الخلق جراه ويختصم". ولم يُبق قناعه حياديا، بل تداخل مع عدّة شخصيات، وحرّكه عبر أزمنة مختلفة وطويلة خلال أمكنة متنوّعة وكثيرة كاللاّذقية والشام والكوفة ومصر والعراق وبغداد والقاهرة...الخ وتداخلت الرّؤى والأفكار إلى درجة التناسل، فلا يمكننا متابعة كلّ جزئيات هذه السّيرة

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص289.

[2]– يراجع: الكتاب اا، ص125.

[3]– يراجع: الكتاب ا، ص84–93.

[4]– يراجع: زهيدة درويش، التاريخ والتّجربة، ص50–51.

الضخمة. فتوظيفه لكلّ هذه الخيوط ينم عن قدرة فذّة في نسج أشياء كثيرة، ليُنتج نسيجا خلويا دقيقا، لا يمكن هدمه وإعادة بنائه دون إخلال بالأساس.

وكأن الشاعر في "الكتاب" يريد أن يوثّق توثيقا شاملا لحياة المتنبّي وشعره. فعمد إلى قراءة التّفاصيل، كما أَوَّلَ بعض الجزئيات. وفي عنوانه الجانبي "أمس المكان الآن" زاوج بين الزمان والمكان، وبين الماضي والحاضر، ليؤكد لنا أنّ المتنبّي شاعر كل الأزمنة، وشاعر الحياة الممتلئة التّي تضج بالأحداث، وتتوجّه إلى الحاضر. وفي ذكاء حرص على أن يكون راويا حياديا خارجيا، من خلال إضافته في الغلاف الدّاخلي عبارة: "مخطوطة تُنسب إلى المتنبّي". واحتفظ الشاعر بحقوق التّحقيق والنّشر. فترك كامل الحقوق الأخرى لقناعه، فحقّق بهذا التّكنيك ضربا جديدا من القناع.

وعندما يعود الشاعر إلى تقنية المخطوطة القديمة، ويستثمر الهوامش والحواشي يكون قد حاول تطوير أسلوبية القناع، وعندما يتبنّى دور المؤرّخ يكون قد وسّع مفهوم السّيرة، وطعّمه بأفق التّاريخ، فقد بدأت ذاكرة الرّاوي من عام 11هـ أو عام السّقيفة يقول: *أبدأ ممّا صحّ الاجماع عليه- / تلك السّنة التّأسيسيّة: / إحدى عشْرَة هجريهْ*[1]

ولم تكف الشاعر تفاصيل سيرة المتنبّي كلها، فلكي يكمل الصّورة لقناعه وتكوّنه وتحوّلاته، لجأ في نهاية كلّ فصل إلى الحديث عمّن أسماهم بالأسلاف من الشعراء في عنوان أسماه "الهوامش". وكلّ نصّ خصّه لشاعر اختاره، وعنْونه باسم ذلك الشاعر محاولا أن يُقدّم صورة المتنبّي الثائر والمخالف والمتمرّد، كما في نص عنوانه الشّنفرى، يقول فيه:

من أعالي الكلامْ / نزل الشّنفرى / يتقرّى الفضاءَ، يُطيّبُ وجه الثّرى / ويهيء للجائعين الوليمة – أحلامهم / وارفاتٌ، تُغَطي مراراتهم، / وتُغَطّي الخيامْ[2]

فهذا النّص يحوي فاعلية الحركة من خلال الجُمل الفعلية، التي فيها الحدوث والتّحول: "نزل الشنفرى" و"يتقرّى الفضاء" و"يطيّب وجه الثرى" و"يهيء للجائعين الوليمة".

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، (الهامش الأيمن)، ص11.

[2]– المصدر نفسه، ص43.

وتذهب بعض الكتب إلى أنّ القناع نوعان ((أحدهما ناضج مكتمل، يعتمد مبدأ التّفاعل والاندماج في أساسه، وهو القناع "التكويني"، والثاني كنائي مسطّح يكتفي مبدعه بوضع صوتين فوق بعضهما، ويُحلّ أحدهما محل الآخر، على سبيل الكناية وهو القناع "الكنائي"))[1] ومن خلال تتبعنا لقناع المتنبّي داخل نصوص الشاعر، نقرأ الانصهار الكلّي للقناع، فلا يمكننا أن نستلَّ خيوطه داخل نسيج النّصوص. وعمد إلى تغليف هذا الانصهار بدمج رموز أخرى باستدعاء شخصيات إضافية ليتعقّد النّسيج أكثر. وأضاف التّوتر إلى حركية القناع من خلال تكثيف الأفعال، وانقاص الجمل الاسمية، والأوصاف، فيطفو الحدث على الاخبار، كقوله:

أتقدّم في ظلمات المعنى / في عيد الموج، وأرسمُ دونَ حدودٍ / شُطآن المعْنى. / أَتطوح في هاوية المعنى / طفلا يلهو / ويُدَحْرِج ملء هواهُ / كُرة المعنى.[2]

وتظهر مهارة الشاعر في توظيفه لقناعه، من خلال طغيان لغة المتنبّي على معجم نصوصه، فالشاعر قصَد تأثّره بقناعه، فاستلهم معجمه اللّغوي، ويمكننا أن نوجّه القراءة إلى البحث في التناص بين الشاعر وقناعه، فإلى جانب العتبات النّصية التّي استغلّها، وهي أبيات لقناعه، عمد إلى استثمار لغته الشعرية وأسلوبه في طريقة قول الشّعر، كما سبق أن رأينا في بعض النّماذج.

ولعلّ المهارة في استخدام القناع، فتحت التّجريب، وأدّت إلى تقنية أخرى، تميّز بها أدونيس وهي المرايا. وهناك من ذهب إلى أنّ هذه التّقنية وليدة تقنيات سابقة فالمرايا وسيلة فنيّة، سبقها القناع[3] الّذي يكون فيه الشاعر في الخلف، أمّا في المرايا فيحرص على البقاء أمامه، كأن يقول:

أفحصُ وجْهي في مرآتي / (مرآتيَ ماءٌ) / وأرى كيف يسيلُ العمْرُ، وكيف يذُوبُ، / ويُمزَجُ في موج الأيّامْ / وأقولُ لجفْر تجاعيدي قُلْ لي-/ أهناك مكانٌ في عينيَّ / لغيْر سرابي؟[4]

---

[1]– محمد علي الكندي، الرّمز والقناع، ص379.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص158.

[3]– يراجع، حاتم الصكَر، مرايا نارسيس، ص77.

[4]– أدونييس، الكتاب III ، ص150.

يقارب الشاعر- في هذا النّص- بين نارسيس الّذي يكتشِف أنّه عشق وجْهه فيموتُ حزنا، إلاّ أنّ الشاعر لا يعشق جسده لأنّه مليء بالتّجاعيد، فتكون دلالة المرآة رمزية، تقترن بقراءة الوجه، وفتْح الأسئلة. فهي مرآة لأعماق الشاعر، يقرأ فيها حاضر وجهه، ويسأل في غد سرابه، فالسّارد في هذا النّص هو "أنا" المتكلّم، وهو ضروري في المرآة، لأنّه هو الّذي ينقل ما هو حاضر أمامها. ولا ينقل نقْلا حرفيا، فقد يفصّل في جزئيات مخفيّة، وكأنّ المرآة قرين يمثّل الوجْه الثاني لذواتنا. فقد تتجاوز ما يُرى بالعين، إلى خفايا الأعماق.

وكثيرا ما كان الشاعر يستغلّ المرايا لرؤاه، فيصنْعها وفق رؤيته الكونية فـــ((إنّ مرايا أدونيس، ليست إلاّ الصّورة الأخرى له وقد تضخّم بالكون))[1] إلّا أنّه لا يجب أن نغفل المرجعية الأسطورية لها، فهو ((يرى في المرايا، الماضي والحاضر والطاغية والسّياف والشّعر ودمشق وبيروت وزرياب، والقرن العشرين، ومعاوية (...) أدونيس هو كلّ هذه المرايا، يصوغها في رؤياه الشعرية من جديد...))[2] ويصوغ ذلك شعريا فيقول: *(...) ذكرتُ أيقونةً كانت تعلّمني / أن أصقل الأرض مرآةً لقافلتي / حبّا، وأن أتمرْأى في مراراتي.*[3]

وفي كثير من الأحيان، يميل الشاعر إلى استثمار المرايا، دون الاشارة باللفظ إليها. ويعمد إلى ترك مسافة بينه وبين الشخصية المتحدّث عنها، وما يمكنه من تجسيد صورة مرآتية لها، كقوله في أوراق كافور، وهو يتحدث عن يوميّاته وهواجسه:

لا أريد امتداح السّواد، ولكن / ربّما أخطأ المتنبّي / في قراءة لوني وقراءة ما بيننا. / لم أشأ أن ألبّي ما شاء. لم أعطه الولاية كيْ / لا يكون سجينا لها. / شئتُ أن يستمرّ وفيّا / لمراراته. / أن يطلّ على الأرض من شُرفة الأنبياءْ / كوكباً ملكُهُ الفضاءْ.[4]

---

[1]– محمد جمال باروت، الشّعر يكتب اسمه، ص78.

[2]– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]– أدونيس، الكتاب II ، ص590.

[4]– أدونيس، الكتاب III ، ص339.

ويقوم هذا المقطع على استثمار الطاقة القصصية، من خلال المونولوج الدّاخلي لكافور، مفسّرا سبب رفضه اعطاء الولاية للمتنبّي. فالشاعر يبْدو بعيدا عن النّص والمرآة هي التي اقتربت من هواجس كافور الدّاخلية، فنقلتْ خلفيّات أحداث روتها كتب تاريخ الأدب عن مغادرة المتنبّي لكافور مكسور الخاطر، لم يعطه الولاية مع أنّه وعده بها. وكأن الشاعر يترصّد بواسطة المرآة هواجس شخصيّته المتمرئية.

فالشاعر استدعى في هذه المرآة شخصيّة تاريخية من الماضي هو كافور، وتوسّع فضاء هذا الاستدعاء بقرائن لازمة لهذه الشخصية كالسّواد، وهو لون بشرته إلى جانب بعض الأحداث، كعدم تلبيّته رغبة المتنبّي في الولاية. وعلى مستوى الزمن، أورد أفعالا تدلّ على الحاضر "أريد" "ألبّي" وهي أفعال مضارعة، كما استعان بأفعال تخرج زمنيا إلى المستقبل: "يستمرّ" و"يطلّ".

والسّؤال المهماز حول قناع الشاعر: هل قدّم أدونيس قناعه "المتنبّي" كشخصيّة ثريّة بطاقات خلّاقة، مثريا انسانيّتها، وامكانياتها على الاستمرار؟ وبجوار ذلك، هل قدّم قراءة انسانية مفتوحة للتّاريخ؟ يمكننا أن نقرأ في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة النّص الفنّي والعمل الابداعي الذي يتميّز بمستوى شعريّته – كما سبق أن رأينا في المباحث السابقة – ويقدّم عملا تخييليا لقناعه وللزمان والمكان، إلى جانب العديد من الشخصيات والأصوات، وهو تركيبة توليفيّة فذّة لعدد كبير من الأصوات المتفاعلة، ومن اقتباسات وصور داخلية في تشكيل بنية النّص الكلّية. فلا يمكن أن يتشظّى النّص، بل لا بدّ من تضافر المساحات النّصية الموزّعة على الصفحة الواحدة، ومتابعة نقاط التلاقي الدّلالية، فيتعذّر على القارئ متابعة مساحة نصيّة– مثلا الهامش الأيمن على حده– دون وعي علاقتها الوطيدة بالمساحات الأخرى. إلاّ أنّ هذه القدرة الفنية لا تُخفي قراءة أدونيس للتّاريخ، قراءة مذهبيّة شيعيّة، متحاملا على التّراث السنّي، فوصمه بكلّ صور البشاعة كأن يقول، في الهامش الأيمن: "*قبّحَ اللهُ دينا / لا يتمّ بغير القتال، وسفْكِ الدّماءْ*"[1] ويقول أيضا:

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص166.

ألفكرة قتلٌ أوْ مقتلٌ: / تلكم مائدة الماضي / أُتراها مائدة المستقبل؟[1]

إذا كان هدف الشاعر هو التّصالح مع الماضي، ومقاربة التاريخ بالموضوعية العلمية لفهمه وتقييمه تقييما صحيحًا، ومسح صورة كماله في الذّهنية العربية، فعمد إلى تمزيق هالته القدسيّة. ألم يعثر فيه إلاّ على صورة القتل!؟ صحيح أنّ العربي يُغالي في تمجيد ماضيه كضمان لوجوده، إلاّ أنّ في هذا التّمجيد أسباباً تشفع وجودا حقّا لماضٍ ليس كلّه دم.

إنّ الطريقة التّي اتبعها في قراءة التاريخ الدّموي، هي الانتقائية في جمع الأحداث التّي تخدم رؤاه، فيلحّ على بشاعة التّراث السّني. ويتعمّد أن يتتبّع الأحداث التّاريخية بدءاً بيوم "السّقيفة"، وهو إعلان لتأسيس الخلافة بعد وفاة النبي (ص)، يقول:

أبدأ مما صحّ الاجماع عليه، تلك السّنة التّأسيسية: احدى عشْرة هجريةْ.[2]

ثمّ يورد الحوار الذي جرى بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار:

نتقاسَم: منا أميرٌ ومنكم أميرٌ / – يقتل الله من قال هذا / – يقتل الله من لا يقول بقولي.[3]

أليس هذا الحوار ينقل وجها آخر للخليفة عمر، صاحب العدل، فيقدّمه أدونيس رجلا ظالما لا يمنح حرّية الرّأي. ويفصح الشاعر عن نواياه المذهبية من خلال إيراده الحوار الذي بين عمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب في يوم السّقيفة:

"قولوا لعلي أن يأتي" / "حرْبا أو سِلما طوعا أو كُرْها / لن تخرج حتّى / تقبل من بايعه أهل قريش بايعْ" / "كلّا، إن كان الأمْر كما نتحدّث عنه وكيف أبايع منْ / قال الله، / وقال رسول الله بأنّي أوْلى منه؟ ما حجّتكم ضدّ الأنصار؟[4]

هل بهذه الطريقة يعمد الشاعر إلى تصحيح التّاريخ؟! ينتقي بعض المواقف ويحوّرها وتظهر نيته في قوله:

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص107.

[2]– المصدر نفسه ، ص11.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص11.

لا أحيا / في هذا التّاريخ، ولا أتشردُ فيه / إلّا كي أخْرجَ منه.[1]

ويتتبّع السّرد رواية الصّراع حول السّلطة، وفجائعية الأحداث الدّامية، في عهد الخلفاء الرّاشدين، وانتِقالها إلى الخلافة الأموية. ولم يقف الشاعر متفائلا إلاّ عند الحركات الثّورية، التّي خرجت عن السّلطة، كحروب الرّدة، وحركة القرامطة، وثورة الخوارج، ويبيّن بطش الحكّام بزعماء هذه الحروب والحركات كأن قال، عن معاوية:

قالوا: سَنّ معاويةٌ / قتْلَ الطّفل وقتل المرأةِ، أوْصى بُسْرا: / "أقتُلْ أصحابَ عليٍّ شيبًا شُبّانا / أطفالاً ونساءً.[2]

وقال عن زيد بن علي:

(...) قطعوا رأسَهُ / صلبُوا جسْمهُ بالكُناسةِ مع صحْبه / أرْسَلوا رأسَهُ لهشامٍ / علّقوه بباب دمشقٍ / فترةً، علّقوه بعد ذلك، في / ساحة المدينة، / حتّى قيل: ماتَ هشامٌ. / أنزلوه بأمُر الوليد، وأُحْرِقَ: ذاب الرّمادْ / في هباء البلادْ.[3]

لقد توخّى الشاعر الدّقة والأمانة العلمية في إيراده الحقائق التاريخية، كما وردت في كتب (الطبري وابن الأثير والسّيوطي)، إلاّ أنّ نيّته المذهبية التّي جعلته مخلصا لشيعيّته، هي التّي جعلته ينتقي مجموعة من الأحداث المؤلمة دون الأحداث الأخرى وهذه النّية المبطّنة نقرأها في قوله على سبيل المثال:

بيْن وقْع الصّلاة، / ووقْع السّياطْ، / يتأرجحُ جسْر الصّراطْ.[4]

فأوّل ما يمكن أن يُقال عن قراءة الشاعر للتاريخ، هو الجانب الفجائعي فيه، فهو يبدو متصارعا مع العالم، وبالخصوص العربي، ومع تاريخه، رافضا الفكْر الجماعي المخلص للجماعة. مُحْتفيا بالتّاريخ الذاتي، فإلى جانب وحشية القتل في تاريخ الجماعة توجد الأفكار الكونية من خلال ذات المتنبّي. فهو يُلغي مركزية الجماعة ويستبدلها بمركزية "الأنا"، وهنا تتجلّى المذهبيّة، فهو يُلغي التّفكير السّني، الّذي يحتفي بالجماعة: ((مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم كمثل الجسد الواحد، إذا اشتكى منه عضو

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص74.

[2]– المصدر نفسه، ص59.

[3]– المصدر نفسه، ص236.

[4]– المصدر نفسه ، ص237.

تداعى له سائر الأعضاء بالسّهر والحُمى.))، ويستبدله بالتّفكير الشيعي الّذي يقدس الهو (علي)، يقول:

جسدي غابةٌ من رموزٍ / وخُطايَ كما رسَمْتها طنوني، / درجٌ صاعدٌ / وتهاويلُ كشفٍ.[1]

فداخل هذا المقطع تتشكّل "الأنا" الأخرى، التّي تتجاوز الهوية الفردية، والتّي لا يمكنها أن تحضر إلاّ من خلال ومضة إبداع، فهي تربط بين "الجسد" و"غابة من رموز" وتتحوّل "الظنون" إلى طريق "كشف"، وكأن الشاعر يريد تجاوز حدود حضوره الحقيقي.

كما يربط بين الشّعر والنبوءة، فيكون الشّاعر نبيّا، يقول:

كيف لي أن أردّ النبوءة – تأتي / في قميصٍ من الضّوء، تُلقي وجْهها في / يديَّ، وتنفُثُ أسرارها في عروقي؟ / وأنا من تَنَبَّأ شِعْرًا / أنظُروا: إنّها الآن تفرِش لي ساعديها / وتُسكِنُني دارَها / كيف لا أتبطّنُ أغْوارها / وأنا من تنبَّأ شِعْرا.[2]

إنّ الشاعر في هذا النّص، لا ينفي نبوّة المتنبّي، بل يؤكدّها، خاصّة في إيراده لرقية مارسها باللاذقية تدليلا على نبوّته[3] ويؤكّد معها أنّ ((كلّ شاعر عظيم نبي))[4] ليس بالمفهوم الدّيني، وإنّما بمفهوم النّبوءة المبدعة والمتفرّدة، الرّافضة للاستنساخ والتّكرار والشّعر رؤيا وحصيلة حركيّة كشف طويلة، وشغف متواصل بالمعرفة، وسكن في البحث الدّائم عن سرّ معرفة الباطن يقول:

(...) آيتي أنّهم / يقرأون الحروف، وأقرأ ما في الخفاء[5]

وتتلخّص النبوءة في الشعر من خلال الخروج عن المألوف يقول:

---

(1)– أدونيس، الكتاب ا ، ص237.

(2)– المصدر نفسه، ص191.

(3)– يراجع أدونيس، الكتاب ا ، الهامش الأيسر، ص190.

(4)– أدونيس، أحبّ الكتابة الذاهبة إلى حتفها، ملحق النّهار، نقلا عن: زهيدة درويش جبور، التاريخ والتّجربة ص167.

(5)– أدونيس، الكتاب ا ، ص251.

(...) فليسمح الشّعراءُ / إنْ خذلْتُ نبوءاتهم، / وتنوّرتُ وجْهَ المجاهيل،[1]

كما تتمثّل في الكشف عن المجهول، يقول:

(...) أتشرّد فيك – تُراني أستشرف الغيْبْ / أيُّهذي الدّروبُ الدّروبْ؟[2]

إلى جانب تبنّي الخارق، كأن يقول:

(...) قلتُ: هذا الفضاءْ / يتنوّر باسمي / ما لا يقالُ، ويصْدَح في مطرٍ / مسْتجابٍ / لا يشاءُ الّذي لا أشاءْ[3]

ويبدو أنّ الفرق بين نبوءة الشاعر ونبوّة المرسل، تظهر من خلال هذه الأمثلة حيث أنّ الشاعر يُكابد، ويجتهد، ويتعب، ويُغامر، ليصل إليها، من خلال الأفعال الواردة: "أقرأ"، وفي القراءة عناء الاجتهاد والتعب، و"خذَلْتُ" وفي الخذلان مغامرة الخروج، و"تنوّرتُ" يوحي بالدّخول في النّور بعد اجتهاد، و"أتشرّد" فيها التّعب والمكابدة والمغامرة...الخ أمّا نبوّة المرسل فتأتي إليه من لدن علوي، فهي المعرفة الممنوحة من الله. و((يصحّ القول بذلك أيضا أن هذا الشعر يتحوّل لدى ممارسيه إلى نوع من الدّين، شعراء لا يؤمنون إلاّ برؤاهم وينظرون إلى العالم انطلاقا من ذواتهم فحسب، إنّه زمن أنبياء الأرض الّذين أعلنوا، مع نيتشيه، موت الاله وبشارة الإنسان الخارق، زمن الأنبياء الجدد))[4] وبتعبير آخر يصبح الشعراء أنبياء ليغيّروا المعالم والثّوابت، ويصروا على عوالم الدّاخل، فيبدعوا دنيا مغايرة للدّنيا الواقعية، تتجاوز الإطار المجتمعي، ويكون الإنسان فيها كونيا، متجرّدا من تاريخيّته، واجتماعيّته.

وتتحرّك تحوّلات الرّؤيا الشعرية، عند أدونيس، من خلال الثقافة فهو يرى ((أنّ دراسة الكلّ الثّقافي العربي، هي، وحْدها التّي تتيح أن نفهم الرّؤيا العربية للإنسان والعالم))[5] إلاّ أنّ دراسة هذا الكلّ الثّقافي، استندت إلى خلفيات فكرية، مغروسة في ذهن أدونيس، رعتْ كلّ خطواته في اختيار العيّنات المدروسة في هذا الكلّ. ففي

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص208.

[2]– المصدر نفسه، ص116.

[3]– المصدر نفسه، ص190.

[4]– سفيان زدادقة، البعد الصّوفي عند أدونيس، ص321.

[5]– أدونيس، الثابت والمتحوّل، 1 الأصول، ص20.

"الكتاب" عمد إلى تخريب "الثّوابت" في الفكر الجماعي كالدّين، ومفهوم الحقيقة، فعندما يقول:

جسدي يتعدّدُ: / هذا يلوّحُ، هذا يرجُّ، وآخرُ / في سكرةٍ / والصّراط كما يتراءى / هُوَّةٌ – لا قرارٌ / أترى يتعذّر بيني وبين السّماء اللّقاء؟ ولماذا؟ إذن، / لم يجئْ أيُّ لوح للعُروج وللوحْي، هذا المساءْ؟[1]

فهو يستغلّ المفردات بدلالتها الدّينية كما وردت في القرآن الكريم "الصّراط"، "العروج" "اللّوح" رغْبةً منه أن يطمئِن المتلقّي بهذا البعد الروحّي، ثمّ يصيغ ما يريده من رؤى في انخطاف صوفيّ، يستنفذ قواه في مغامرة جسدية. ولا وجود لحقيقة مطلقة، فيقول:

ألحقيقة بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جارٌ من حولهِ / ولا زائرٌ.[2]

يلحّ الشاعر– في هذا المقطع– على تمرّده على مفهوم الحقيقة، التّي يؤمن بها الانسان العربي، أو الحقائق التّي تؤسس معرفته، والتّي نصّ عليها الدّين، ويفتح باب الاحتمالات والشّك والانحراف عن الطمأنينة لوجود اليقين. وينفي السّكن في الحقيقة ومن خلال هذا النفي، يلغي الحقيقة التّي تملكها السّلطة الأرضية، الممثّلة للسّلطة السّماوية، أي سلطة البشر الذّين يعتقدون التكّلم وتمثيل السّماء، على أساس أنّهم يملكون الحقيقة، فكأن سلطة معرفية هي التّي تفرض نفسها، ويأتي الشاعر ليلغيها "ليس فيها مقيم"، فهو ينفي وجود من يملك هذه السّلطة، ويدّعي المعرفة بالحقيقة، وينفي حتّى من يقترب منها "ولا جارَ من حوله" و"لا زائر". ولكن فيما بعد يستدرك ويقول:

عندما تتوهّج فينا الحقيقة / لا نتكلّم إلّا مجازا[3]

إنّ الشاعر الّذي يلغي وجود الحقيقة " ليس فيه مقيم"، يجعلها تتوهّج فينا. والسّبيل إلى ذلك هي أن "لا نتكلّم إلاّ مجازًا"، فالشعر الّذي هو مجاز، هو الطريق إلى الحقيقة أو إلى أبعد منها.

وكأنّ الشاعر يهدم الفكر المطْمئن، ويغيّره بفكر الأسئلة وعدم الاطمئنان، وهذا كان مشروعه الأساس، منذ "الثابت والمتحوّل"، حيث حرص على تقديم تأريخ

---

(1)– أدونيس، الكتاب ا ، ص60.

(2)– المصدر نفسه، ص28.

(3)– المصدر نفسه ، ص65.

ظواهري فينومينولوجي للثقافة العربية[1] أمّا في "الكتاب" فلم يقدّم التاريخ، بل عمد إلى هدْمه ((لقد طوّع أدونيس الوقائع السّردية جميعها لرؤيته الفكرية للتاريخ والأشخاص. والقيم، وكان ثمّة تعسّف في التأويل، حين لا يرى أدونيس في الوقائع إلاّ ما يراه من رؤية تاريخ طاعن في القتل والظّلامية والعدمية الإنسانية))[2] ألم يجد الشاعر في التّاريخ العربي إلاّ القتل!؟

واستطاع الشاعر من خلال قناعه، وكيفية بنائه، وتشكّله داخل نسيج الكتاب بأجزائه الثلاثة أن ينظّر شعريّا، ويشير كثيرا إلى آرائه وتصورّاته للشّعر، :كان يكون الشّعر سبيلا إلى المعرفة، ومغامرة في الكشف، كما في المقطع السّابق:

" وخطاي كما رسمتها ظنوني، / درجٌ صاعدٌ / وتهاويل كشف"،

وتسعى الذات الكاشفة إلى معانقة العالم، كما في قوله:

ألكونُ وجسمي وَحدةُ حلمٍ / وحْدةُ شِعْرٍ: / ألِهذا نحن فراقٌ في أوْج عناقٍ؟[3]

ويقول أيضا:

(...) كنْ يا جسدي، نورًا / وتبدّدْ / في هذي الأرْجاءْ.[4]

كما أنّ الشّعر حضور في العالم، فهو تجربة سفر دائم وبحث عن المستحيل، لدرجة تجاوز الظاهر إلى الباطن وفق التجربة الصّوفية، التّي ترفض العقل وتحْتفي بالقلب كأن يقول:

أكتبُ – يأخذني رعبٌ، / وأُجنّ، ويجْفَلُ منّي / حتّى الحبْرُ، حتّى الورَقُ / وأسائل نفسي: هل أكتُبُ حقّا، أمْ أحترقُ؟[5]

فالكتابة مكابدة ومشقة لأنّها ليست تقليدا، وتكرارا للموجود، وإنّما دخول في العالم باقتحام عالم السّر، فالكتابة احتراق، وموتٌ مشتَهَى، لأنّ فيها الانبعاثْ كالفينيق.

---

[1]– يراجع: أدونيس، الثابت والمتحوّل، 1الأصول، ص20.

[2]– عبد الله أبو هيف، قناع المتنبّي، ص253.

[3]– أدونيس، الكتاب ا ، ص192.

[4]– المصدر نفسه، ص193.

[5]– المصدر نفسه، ص320.

كما أنّ الشّعر تخطٍ وتجاوز لكلّ محدود ونهائي، يفتح آفاق التّجريب، فلا يقبل الشاعر بمعاني الموجودات والأشياء كما أسمتها العادة والتكرار، فيقول على لسان قناعه: *(...) والشّعراء استمرّوا يعيشون كالأنبياء / مع شياطينهم، يسْألون، ونسألُ: ماذا / ماالذي يتبقّى / خارج الشّعر، غير العماءْ*[1]

إنّ صوت المفرد المتكلّم، تحوّل إلى جمع المتكلّمين، ليشمل كل الشّعراء، الذين "يعيشون كالأنبياء"، وغير راضين إلاّ بالسّؤال، الذي يفتح المستقبل ولا يعود إلى الخلف، ويقول بصوت قناعه "المفرد":

في الكُتّاب، مزجْتُ الطّفل بكلّ شعاعٍ / ومزجْتُ الكوفة بالآفاق، وقلتُ لكلّ / كتابٍ: لستَ المعنى.[2]

يبدو أنّ الشاعر والمتنبّي أدركا في سنّ مبكّرة آفاق الشعر وطموحه في تغيير الموجود ونفي النّموذج "لسْتَ المعنى". وكثيرا ما يقيم الشاعرــ من خلال قناعه ــ مقاربات بين الشّعر والمغامرة، وبين الشاعر والبحّار والمغامِر، لتستمرّ صورة الشعر التّي أرادها مجدّدا باستمرار.

ويلحّ كثيرا على أنّ الشّعر ديناميكية وصيرورة، يُلغي النّموذج الثابت فيقدّم رموزه المتمثّلة، في "الفرات"، وفي "الأنهار"، لأنّها غير راكدة، فيها الحركة التّي يريدها. فيتماهى قناعه مع بحر متخيّل، يقول:

(...) وأنا الوقتُ – انتظرتُ الشّمس في مخدَع / جواب، أنا الصّارخُ: هذا الكونُ موجٌ / وأنا المبْحِرُ، واللّج الّذي أقْتَحِم الآن، / وأسترسِلُ في أحشائه / السكرى رهان[3]

ففي عبارة "أنا الوقت" يفتح الشاعر صفة المحدودية، ويحوّلها إلى المطلق، فالذّات الانسانية تنفتح عبر امتداد الزمن. وفي عبارة "أنا المبحِرُ"، يخوض الشاعر ويقتحم حركيّة موج الكون. أمّا "اللّج" الّذي يعمل الشاعر على اقتحامه، فهو رمز الفكر والمعرفة التّي لا بدّ على الانسان أن ينشدها دون كلل.

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص214.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص14.

[3]– المصدر نفسه، ص111.

كما يلحّ الشاعر من خلال قناعه على أنّ الشّعر "رؤيا"، ويعمد إلى تحديدها في أحد نصوصه، على أنّها لحظة اشراق، تتحوّل فيها الذّات الخاصّة إلى ذات كونية يتراءى فيها الوجود، فيقول:

لا يُكتَب الشّعر إلّا في مشافهةٍ / مع الغيوُب،- / سأحْيا في مخيّلتي، / أعْلُو، وأستدرجُ المعنى، وأنتظرُ / لي منزلي خَلْفَ أسْوارٍ أُكابِدُها / ولي جَناحان: وجْهُ الغيْبِ والحجَرُ.[1]

فالشعر رؤيا، تكشف عن علاقات عجيبة بين ما هو مرئي، وما هو غير مرئي كما هو نبوءة، تربط الانسان بالغيب. ويقول من خلال قناعه، إنّ الشّعر غموض وانفتاح دلالي، ولا يخرج هذا المفهوم عن بنية رؤاه وفكره، واصراره على اكتشاف الصّور، التّي تتجاوز المألوف، وهو نتاج الثّقافة المتشعّبة الرّوافد، والرّؤية الفلسفية للعالم. فيقول على لسان قناعه:

ليس بين المكان وبيْني غيْرُ الوضُوحْ / غيْر أنّي سأبقى غُمُوضًا، / وأوثِرُ ألاّ أبُوحْ، - / لم يحِنْ بعدُ وقتي، وأغانيَّ مكتوبةٌ / بلُغاتِ العصورِ – الأجنَّةِ، / فلْيسْمح الشّعراءُ / إنْ خَذَلْتُ نبُوءاتهم، وتنوّرْتُ وجْهَ المجاهيل (...)[2]

يختار الشاعر السّكنى في الغموض، ويربطه بالزّمن المستقبلي "سأبقى".

ويسعى الشاعر من خلال قناعه، إلى تطهير اللّغة من العادة والتّكرار، ويحرص على أن يكون الشعر لغة الخلق، التّي تخرج من الاستعمالات المألوفة، ويعمل على تبيان قدرته على التّعامل مع المفردة وفتْحها على امكانات استعمالية جديدة، كأن يقول:

يُصغي لحروفٍ لا أسماء لها، / ويعاشرها، ويغنيها / كي تتعلّم فيه سرّ الأسْماء / الأشياء[3]

ويملك الشاعر من خلال قناعه، إمكانية وطاقة على الانفصال عن قوانين العقل وانفتاح على الحلم، يقول:

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص122.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص208.

[3]– المصدر نفسه، ص273.

إسْبقيني، يقول لأحلامه، / نحو مجهوليَ، اغْمريني / ببهاءاته، / فطْرتي أنْتِ، مائي وطيني[1]

تتمثّل دروب الحلم، لتعطيه طريقة وجود، فالحلم درب من دروب الصّوفية، بالنّسبة للشاعر.

ولا يكتفي بتقديم تصوّره للشّعر من خلال قناعه، بل ويقدّم ملامح الشاعر "فالكتاب" بأجزائه الثلاثة، يرسم صورة الشاعر، من خلال الشخصيات المختلفة والكثيرة، التّي أوردها في "هوامش". ومن بين هذه الملامح خوض المغامرة وركوب المستحيل، كأن يقول:

صَارَ جسْرا إلى المستحيلْ، / قلمُ الشّاعر المسافر في / ليله الطويلْ.[2]

إلى جانب تجاوز الأزمنة والتّوجه نحو المستقبل، فيقول:

لا أسافرُ / إلّا لصيْد الكواكب، / والأفْقُ لي جُعبةٌ.[3]

كما يسقط على الشاعر كلّ صفات البطولة الخارقة، فيتماهى مع عناصر الكون فيصبح كأنّه أسطورة، وهذا الملمح رهين شيعيّتة الشاعر التّي تؤلّه الذّات، فألّهَ قناعه وقال:

ألضّياءُ الّذي يتفّتقُ من سرّة الشّمس، / وجْهي: أحداً لا أحدْ / سأغنّي لتيه الأبَدْ[4] وقال أيضا:

لسْتُ من هاهنا أو هنالك، (...) قدمَايَ تجيئان من طرقٍ / لم تجئْ / أتقدّم في ظُلمات المكانْ / تُرجمانا وضوءاً لهذا الزّمانْ[5]

ويذهب الشاعر بعيدا – من خلال قناعه – ليغوص في العالم الدّاخلي للذّات، ليس بحثا عن الأحاسيس الخاصّة، وإنّما ليتحسّس موقع هذه الذات وردود أفعالها إزاء

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص294.

[2]– المصدر نفسه، ص120.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص102.

[4]– أدونيس، الكتاب I ، ص78.

[5]– المصدر نفسه، ص101.

المأزق الّذي تعيشه الثقافة العربية، بحمولاتها الفكرية وبتاريخها، ومن بين ما ذكره عنها الفجائعيّة والألم، يقول:

(...) فلماذا / كلّ شيء عليها خواءٌ؟ / ولماذ كلّ شيء أصمٌّ وأعمى؟ ولماذا / تتدَوَّرُ فُقّاعةٌ من زبَدْ؟ آهٍ من أرضنا وواهًا عليها / أبدٌ من قيودٍ / سابحٌ في أبدْ.[1]

إلى جانب التّمرد، الّذي هو موقف إزاء الواقع العربي الخاضع للثبات، وإزاء كلّ سكونية، فكرية أو حياتية، يتبنّى الخروج عن ما ألفته العادة، يقول:

سأعودُ إلى الفلوات،- / وكيف أعيش أجيرا / عند أميرٍ / كيف أمجِّد عرْشًا ميْتًا – عرشَ- خُضوع / واستِخذاءْ؟ كيف أُعلِّمُ أنّ الظّلمة نورٌ، والله قضيبٌ / أو عُكّازٌ عنْد العرْشِ، / وأنّ العرْشَ يُرفرفُ فوقَ الماءْ؟ كلّا، سأعودُ إلى فلوات المعْنى / حُرًّا وغريباً / وجْهاً آخرَ للصّحراءْ[2]

فالشاعر يعرض عالمين: عالم الصّحراء، أين يكون الشاعر صوت أميره وعبدا له، وتكون موضوعاته المحدودة "أمجّد عرشا ميْتا". وتكون قناعته الرّوحية هزيلة، في صورة كاريكاتورية "الله قضيبٌ أو عكّاز عند العرش". وعالم صحراء المعنى، الذّي اختاره، لأنّ فيه الحرّية والغربة والوجْه الآخر. والموقف نفسه يختاره نص آخر فيقول: *كيْف لي أن أُواطن هذي الحياة، كما رسَمُوها وكما خيّلوها؟ (...) لنْ أواطِنَ غيْر التّمرد فيها والخروج عليها (...)*[3]

فهذه ثنائية الثّابت والمتحوّل، التّي ظلّت مسيطرة على فكر أدونيس خلال خمسين سنة إبداع.

إلى جانب صورة الاغتراب والوحدة، الّي ظلّت قابعة في العالم الدّاخلي للقناع لأنّ هناك تناقضا كبيرا بين الشاعر والعالم. وتفصل بين إرادة الشاعر وقناعاته الفكرية وبين النّظام السّائد هوّة كبيرة، لذا رفض حتّى نسبَه، فقال:

لا تَسَلْ، لا تسَلْني / عن أبٍ أو قبيلةْ، / نسبي في لساني (...)[4]

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص162.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص234.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص281.

[4]– أدونيس، الكتاب III ، ص300.

وكثيرا ما أخضع "القناع" لحيرته، فتشظّت "أناه":

من يرشدني لأسائلِ نفسي عن نفسي.[1]

واستطاع الشاعر أن يقدّم قناعه، كشخصيّة ثريّة بطاقات خلاّقة مُثْريا إنسانيتها وإمكاناتها على الاستمرار، إلاّ أنّ ذلك الثّراء وتلك الطاقات والإمكانات، خرجت من فكْر أدونيس وقناعاته الخاصة.

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص119.

2- السّرد:

تُغيب صفحة الغلاف الجنس أو النّوع الأدبي، الّذي تنتمي إليه النصوص الواردة في العمل بأكمله، فيختفى المؤشّر اللّغوي النّصي، الذي يوجّه المتلقّي لأوّل وهلة فيحتار – هل هو ديوان شعري؟ أم رواية؟ أو مجموعة قصصية؟ أو كلّ هذا؟ ولا علامة توجّه التّصنيف، غير الصّفحة الثالثة، التّي تذيّل العنوان الأساس بعنوان فرعي ثالث: "مخطوطة تُنسب إلى المتنبّي، يحقّقها وينشرها أدونيس"، فتوجّه المتلقي إلى الاحالة المرجعيّة، التي تفيد التّواصل مع النّصوص، من خلال كلمة "مخطوطة"، فيضع القارئ احتمالا على أن هذا العمل في تحقيق التّراث، إلاّ أنّ اسمين مهمّين في مسار القصيدة العربية، وردا في العنوان: المتنبّي وأدونيس، فالأوّل نُسبت إليه المخطوطة والثاني أصبح محققا وناشرا. وفي نسب المخطوطة إلى شاعر، مؤشّر على أن العمل قد يكون شعرا، إلاّ أنّ كلمة "تُنسب" تفتح مجال الشك، فالتّعاقد بين المبدع والمتلقي ضئيل. ومع أنّ العنوان بنية تؤهّل الدّخول إلى النّص، إلاّ أنّ أدونيس، عمد إلى خلخلة هذه العتبة، لذا يمكننا أن نقول- مبدئيا – إنّ هذه النّصوص بين بين، فهي بين الشعر والنّثر، وهذا ما استقرينا على تسميّته بالجنس العابر للأنواع.

وعند تصفّحنا لثنايا صفحات المتن، نبّهنا خطابان متوازيان داخل الصّفحة الواحدة: خطاب وسط الصّفحة، على لسان المتنبّي، ومؤطَّر، وخطاب الهامش الأيمن منسوب إلى الرّاوي.

ووردت مجموعة من المصطلحات في خطاب الرّاوي: "الرّاوي" الّذي استغلّه كعنوان للهامش الأيمن، من خلال العبارات: "قال الراوي"[1] و"ذاكرة الرّاوي"[2] و"نقل الرّاوية"[3] و"وصف الرّاوون".[4] ولم يعوّل الشاعر على راوٍ واحد في كامل الهامش الأيمن، ففي آخر "الكتاب" I وفي جزء "الفوات في ما سبق من الصّفحات"، تنازل في

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص10.

[2]- المصدر نفسه، ص9.

[3]- المصدر نفسه، ص16.

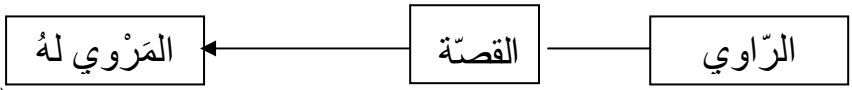
[4]- المصدر نفسه، ص53.

خطابه لروّاة مختلفين، مستغلاّ عبارة: "راوٍ آخر يروي:"[1]، واعتمد على ترقيم الروّاة لينبّه إلى الاختلاف في المروي، إلى أن يصل إلى الرّاوي الرّابع والثلاثين.[2] وأشار الشاعر – في الهامش الأيمن – إلى استغلاله للسّرد قائلا:

(...) أقدّمُ عذْري للقرّاء / إن كان حديثي سرديّا، أو كان /...[3]

ويقصد بالسّرد* فعل الحكي لإنتاج حكاية، و((هي العملية التّي يقوم بها السّارد أو الحاكي (أو الرّاوي) وينتج عنها النّص القصصي المشتمل على اللّفظ (أي الخطاب) القصصي والحكاية (أي الملفوظ) القصصي.))[4] إلاّ أنّ الشاعر لم يحرص على مصطلح السّارد، بل حرص على مصطلح الرّاوي، وسنرى أهميّة ذلك لاحقا.

وبما أنّ السّرد هو كيفية الرّواية، فلا بدّ من راوٍ يحلّ محلّ الكاتب ومروي له يحلّ محلّ القارئ، فتكون الترسيمة:



(5)

مع أنّه يُفترض أن تكون التّرسيمة بين السّارد والمسْرود له.

ويبدو أنّ هذه التّرسيمة، تطرح التّداخل الأجناسي، وتحرّك المدّ السّردي وحكائية الشعر[6] فهل هذا يدفع منظري الأدب إلى التّفكير في تصنيف جديد للأجناس الأدبيّة؟ مبدئيا نقول إن الجنس الأدبي الواحد ليس خالصا، فإنّ مجموعة من المعطيات الجديدة تتسرّب إليه كما أن الجنس الواحد ينقسم إلى أنواع. ويبدو أنّ "الجنس العابر

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص331–344، ص346–353، ص357–369، ص372–373.

[2]– المصدر نفسه، ص373.

[3]– المصدر نفسه ، ص10.

*– أورد ابن منظور في لسان العرب، مادّة سرد: ((هو تقدمة شيء إلى شيء، تأتي به متّسقا بعضه في إثر بعض متتابعا، فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيّد السّياق له، وسردا إذا تابعه...)).

[4]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، الدّار التونسية للنشر وديوان المطبوعات الجامعية ط1، الجزائر، دت، ص77–78.

[5]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، والدّار البيضاء، 1993، ص45.

[6]– يراجع أحمد مداس، لسانيّات النّص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، اربد الأردن، 2007، ص177.

للأنواع" يقلّل من مصداقية التّصنيف والتقسيم الأجناسي، إلاّ أنّ الحلّ نجده في مفهوم المهيمنة (La dominante) عند ياكبسون[1] (Jakobson) التّي هي بؤرة العمل الفنّي، وتتحكّم في عناصره الأخرى، وهي التّي تميّزه عن باقي الأعمال.

حين نتأمل الهامش الأيمن من "الكتاب" I، نقرأ المزاوجة بين بنيتين متعارضتين في النّظرية الأجناسية الكلاسيكية، الحريصة على وضع الحدود الصارمة بين الشّعر والنّثر. ونجد التّعالق بين الشّعري الّذي يرفض الأحداث والشخصيات، والسّردي بأسلوب قصصي. وهنا تتغيّر المعطيات ويصبح الشعر قادرا على استثمار قدرات السّرد، مع أنّ الشّعر يعتمد ويعوّل على الإيقاع، بينما السّرد ينبني على تعاقب الأحداث، فمن الصّعب أن تتجاور البنيتان. فعندما يكون السّرد يُفتقر إلى الإيقاع، فعلى الشاعر أن يخصّب نصوصه بكفاءات أخرى تسدّ هذا الافتقار. ويكسر الرؤية التّي تقول بالاختلاف بين الشعر والنّثر. فيتلازم الشكلان معا في كتابة واحدة. وتشتغل الشعرية في أفق جديد تفتح رؤية جديدة، لأنّها تقول بسردّية الشّعر.[2] وعلى الدّارس أن ينْتبه إلى تشكّل الشّعر وفق طرائق مغايرة.

ويمكننا مع هذه التّجربة أن نقبل بتداخل الأجناس، إلاّ أن هذا القبول يشوبه الحرص على تجاوز الفوضى في التّجريب. والتّفكير في استراتيجيّة هذا التداخل وبناء نظرية في بلاغة هذا العبور الأجناسي، حتّى نوجه آفاق الانتظار لدى القرّاء مرّة أخرى، بعد أن تعوّدوا نماذج كتابة، وفق منظومة أجناسية محدّدة العناصر.

ونطرح السّؤال الجوهري: لماذا يعوّل الشاعر على السّرد في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة؟ مبدئيا نقول إنّ السّرد((...مصدر أوّلي من مصادر المعرفة بالذّات وبالعالم...))[3] وهذا ما يقوله الرّاوي:

---

[1]– يراجع: رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص31. للنّظر في الوظيفة الشعرية المهيمنة في الشعر– مثلا– وص78.

[2]– يراجع: أحمد مداس، لسانيات النّص، ص177.

[3]– ديفيد وورد، الوجود والزّمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1999، ص31.

وثنى الرّاوي: لا نعرف من نحن / الآن، ومن سنكون، / إذا لم نعرف من كنّا. ولذا / سأقصّ عليكم / من كنّا– [1]

يلجأ الشاعر إلى عملية القصّ لوعي الكينونة، فـ ((عبر السّرد نستجلي عمق كينونتنا بوصفها امتدادا تجريبيّا نتعرّف من خلاله على ذواتنا...))[2]والذّات المستعصية تملك دهاليز قد تطبق على متناقضات عصيّة على الفرْي والوعي، لذا يفصح أدونيس النّاقد عن هدف عمله الشعري قائلا: ((مشروع الكتاب إنّما هو سفرٌ في تاريخية هذه الذّات وفي ممارساتها الرّحيمة، الطّاغية، الواضحة، الغامضة (...) إنّه مشروع سفر في ظلمات هذه الذّات – في المتنبّي، المهلهل، المخفيّ، المسحوق (...)))[3] وعندما تتلبّس الذات بتناقضات صعبة، تخرج من الغنائية، ولا تعود تمثّل هيبتها، كمخلّصة للوجود، وكمنسجمة مع نفسها، فهي عاجزة عن كلّ ذلك، لذا تلجأ إلى الدّرامية وتتقمّص ذوات أخرى، فأوّل ما فعلته تنازلت للرّاوي، بأن يروي عن الفجائع الدّموية في التاريخ العربي[4]، فتحوّل العالم إلى حكاية، وما التّاريخ إلاّ وجه وشكل من أشكال هذه الحكاية التّي أوّلَها الشاعر وفق رؤيته. ثمّ إنّ تنازل الشاعر للرّاوي في رواية التّاريخ، هو تحقيق لمشروعيّة الرّواية، لأنّ الذّات لا تتأكدّ كيْنُونتها إلاّ من خلال تناسخها في ذوات أخرى. فيكون السّرد من الدّرجة الثانية، وكأنّي بالشاعر– بهذه الطريقة– يُحْيي شخصية الحكواتي في القصص الشعبيّة، ويعيدنا إلى أجواء الأدب الشفاهي. وبعبارته الموظّفة "قال الرّاوي"، أعاد إلينا الموروث الحكائي الشّفوي ويستغل أجواء علاقة هذا الرّاوي بجمهوره، والمشاركة في عملية السّرد، وكثيرا ما يتدخّل الجمهور بطرح الأسئلة، كأن يقول:

قل لنا أيّها الرّاويهْ / قُلْ لنا مرّةً واحده / سرّ أحزانك الباردهْ[5]

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص10.

[2] – عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتّأويل، ص76.

[3] – أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص173.

[4]– يراجع أدونيس، المحيط الأسود، ص236، يتحدّث عن النّظرة المثالية إلى التاريخ، والرّؤية الحجاب وعندما يروي عن الوجه الآخر لهذا التاريخ فهو دخول حقيقي.

[5] – أدونيس، الكتاب ا ، ص107.

كما يضفي على الرّاوي ذكاءً يدفع الملل، ويُبقي الجمهور في حالة اليقظة، حتى يتلقّى المزيد من الحكي، فيطرح الأسئلة:

لا ندري – أتراه المعنى، منبوذا / يتشرّد في بيداء الشّكل؟ أشكلٌ / يتشرّد منْبوُذا / في بيداء المعنى؟[1]

وعندما يستغلّ الرّاوي تقنية السّرد، فهو يقول الضعف، ضعف الذّات ودرامية الوقائع، ويتحدث في وجود هذه الذّات وفي كينونتها، مثلما تسرد شهرزاد حكايات ألف ليلة وليلة للملك شهريار، بهدف تأجيل القتل، أي لكي تحيي الذّات. وشهريار يتلقى باهتمام ليتمتّع، فتعمل شهرزاد على التّعاضد بين فعالية السّرد التّي فيها المتْعة مع العِبْرة، وتغيير قناعات شهريار. كما يسترسل الرّاوي في "الكتاب" ويجمع بين فعالية السّرد وحكي أحداث القتل في التاريخ العربي، مع العبرة وتغيير قناعات المتلّقي اتّجاه تاريخه الّذي وثق فيه لمدّة طويلة وكان من المقدّسات.

فعندما يستغلّ الشاعر تقنية السّرد في روايته للتاريخ، فهو يؤكّد امتلاكه للماضي لا كمقدّس، وإنّما كتركيبة تحتاج إلى إعادة قراءة. وهذا السّؤال على لسان الشاعر يؤكّد ذلك:

– ماذا تفعل، يا هذا الرّاوي / في التّاريخ الميت؟ / –أشهد فيه ميلاد آخرْ / لتواريخ أخرى[2]

وينطوي النّص السّردي على أفقين ((أفق التجربة، وهو أفق يتّجه نحو الماضي (...) وأفق التوقع، وهو الأفق المستقْبلي الذّي يهرّب به النّص السّردي (...) النص إذن، يقول الواقع الماضي ولكن عن طريق تصريحه بعالم آخر ممكن...))[3] ويتم تفعيل أفق التّجربة بأفق التّوقع من خلال القارئ المتمكّن، يقول الشاعر:

– ماذا تفعل، يا هذا الشّاعرْ / في هذا البلد البائرْ؟ / أشهد فيه / تكوين بلادٍ أخرى[4]

فالانشغال الأكبر لدى الشاعر في هذا العمَل – هو نقد للثّقافة القداسية للماضي، وإعادة

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص156.

[2]– المصدر نفسه، ص377.

[3]– ديفيد وورد، الوجود والزّمان والسّرد، ص31–32.

[4]– أدونيس، الكتاب ا ، ص377.

النّظر في هذا الثّابت "التاريخ المقدّس". وخوّل الذّاكرة أن تردم بعض الحوادث التّي تصدم المتلقي كتكرار القتل، ولقد سبق أن توسّعنا في هذه الفكرة في المرجعية التاريخية.

ويتكئ الشاعر على السّرد، فهو لا يتحدّث باسمه وإنّما باسم الرّاوي، ليوهمنا بأنه ليس المتكلّم، فعندما يقول: "قال الرّاوي"، فهو يحيلنا على التّراث، الذي هو زمن اختفاء القول خلف الرّمز، كاختفاء مقامات الهمذاني خلف عيسى بن هشام الرّاوي والبطل، واختفاء قصص كليلة ودمنة لابن المقفع خلف الرّاويان كليلة ودمنة، وكأنّه سرد ينقل مجازا لسانيا، فالشاعر ليس هو القائل بل الرّاوي. وهي صيغة بليغة، تكسب مصداقية الرّواية من خلال راوٍ ينقل وقائع القتل في التاريخ العربي، دون أن يتذمّر المتلقي، فيكذّب الحكاية، أو يغضب من الشاعر.

وعندما يستهلّ الشاعر الهامش الأيمن بعبارته:

في ذاكرةٍ تلدُ الكلمات وتولد فيها./[1]

يكون قد بدأ بالضمير "هي"، لأنّ الذّاكرة هي التّي تتحرّك لتروي لنا ما حدث للشاعر:

وُلد الشاعر.../ عاش.../ سافر.[2]

وإنّ الضمير "هو" ((في موقع ضمير الشّأن. وقد حجز النّحويون القدامى لهذا الضمير تسمية أخرى: إنّه ضمير القصّة، أو ضمير الحكاية.))[3] فمنذ البدء، أعلن الشاعر أنّه سيعوّل على عنصر السّرد، وسيركن إلى بنية الحكاية، وسيتنازل في عناوينه لكلمة "الرّاوي". أمّا زمنيّا، فقد بدأ سرده وروايته من السّنة الحادية عشرة هجريّة قائلا:

أبدأ ممّا صحّ الإجماع عليه- / تلك السّنة التّأسيسية: إحدى عشْرة هجريهْ/[4]

---

[1]- أدونيس، الكتاب ا ، ص9.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- فخري صالح وآخرون، الحلقة النّقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، الشعر العربي في نهاية القرن المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1997، ص194، و: علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئية ص125.

[4]- أدونيس، الكتاب ا ، ص11.

إنّ النص في الظّاهر يقول واقعا تاريخيا، إلاّ أنّ التّأويل يجرّنا في التّفكير إلى الأبعد فالسّنة تعيدنا إلى تاريخ وفاة النبي (ص)، وهذه واقعة تاريخية، لها وضعيّة الحدوث لأنّها في سياق تاريخي وسياسي، كما أنّ لها وضعيّة التّأويل، لأنّ الشاعر، نظر إليها في زمن لاحق[1] فكيف نقرأ هذه النّظرة؟ أن يبدأ التّاريخ من وفاة، معناه أنّ الشاعر يتصور القبر صورة عن التّاريخ، لا بدّ أن ينبشه ليعي وجه الكينُونة ثمّ هي رؤية لها بعد، وبداية الصّراع بين قوى وإرادات، تسعى جميعها إلى امتلاك الشّرعية في السّلطة. فيستغلّ كلّ أدواته الحكائية ليتتبّع التّناحر الحاصل، والرّدة بكلّ أشكالها ومسلسل القتل بكلّ صنوفه، قتل الخلفاء وقتل الخارجين عن النّظام، فـ ((يتداخل كلّ من التاريخ والموت في مواطن يصعب بل يستحيل من خلالها إدراك ما ينفرد التاريخ به عن الموت، والموت عن التاريخ.))[2] وتستبطن البنية السّردية رؤية مغايرة للذّات العربية، خارج الولاء للتاريخ في وجهه المضيء. وتفضح فيه الوجه المأساوي ويشكّل مشهد القتل المتكرّر التّيمة السّردية المركزية، ليفضح تراجيديا التاريخ وانكساراته وتطفو على المتن السّردي بؤر تنقل ذروة هذه التراجيديا.

وفي متابعتنا لمظاهر كينونة الرّاوي النّصية، يمكننا أن نستوعب، أوّلا شخصية الرّاوي التّي تشكّلت داخل بنية النّص، فهو شخصية مركّبة لا تكتفي بالسّرد الشفاهي– مع أنّها اختارت اسمها كراوية مستوحاة من الشفاهية العربية– فهي قارئة بامتياز وتوثّق معلوماتها، كأن يقول:

أخبر الرّاوية، نقلا عن السّيوطي / في "تاريخ الخلفاء"، قال: /[3]

فهذا الرّاوي يعتمد النّقل من مصادر تراثية، موثوق فيها ليملك مصداقية الرّواية ويحرص على أن يغْرف أفكاره من أمّهات الكتب:

لن أقول سوى ما توثّقهُ / الكتب الباقيهْ،– /[4]

---

[1]– يراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص174.

[2]– مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول مقاربة تأويلية، دار المعارف للطّباعة والنّشر، ط1، سوسة 2009، ص84.

[3]– أدونيس، الكتاب ا ، ص105.

[4]– المصدر نفسه، ص14.

كما يستند إلى ثقافة واسعة، تمكّنه من الفري والتّدقيق، فيقول:

قال الرّاوي / كان يقلّب أوراقا / ويُدقّق فيها -: /[1]

وكأنّ الرّاوي يبحث عن السنّد لأخباره، فيدقّق في مصادر الأخبار، كما في السّرديات العربية القديمة، التّي تلح على الإسناد، لأنّ الرّواية الشّفاهية هي السّائدة، فلا بدّ من التّأكيد في النّقل. فيكون السّرد ((هو حفْرٌ في الذاكرة وإخبار بأحداث ماضية هو إحالة على مرجع سابق في كلّ حالاته، أي إقامة سلطة مرجعية سالفة هي سلطة الأصل سلطة الأوائل.))[2] لذا استبدل الشاعر كلمة "الرّاوي" بالتّاريخ الهجري في الكتاب II بدءأ من 161هـ[3] إلى 270هـ[4] واستبدل كلمة "الرّاوي" "بالذاكرة" في الكتاب III وتعمّد أن يذيّل "الذاكرة" بكتابة التاريخ الهجري، أسفل العنوان، كما في قوله:

الذّاكرة272هـ: بعد قتل عليّ / من تُرى / سيحرّك للزّنج / في هذه الظلمة، الغامرة / شرر الذّاكرة؟[5]

وإذا تأمّلنا هذه المصطلحات: "الرّاوي" و"الرّاوية" و"الرِّواية" و"الذّاكرة" التّي تعمّدها الشاعر كعناوين لنصوصه، يمكننا فهم أهميّة توظيفها. وردت كلمة "الرّواية" على وزن "فِعالة" لفعل روى الّذي يعني أنْبأ، وهو مصدر يدلّ على الحِرفة. ووردت كلمة "الرّاوي" على وزن فاعِل لتدلّ على من قام بفعل "روى" فهو اسم فاعل. وإذا تتبّعنا كلمة "روى" ومشتقّاتها في لسان العرب، لأدركنا أهميّة ورودها، فالرّوي بمعنى السّاقي[6] فهو يُشبع ظمأ المستمعين، مثلما يُشبع راوي أخبار "الكتاب" I ، و"الكتاب" II فضول المتلّقي ليعرف المزيد من الأخبار والأحداث الدّامية في التاريخ العربي.

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص212.

[2]– إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1 لبنان، 2008، ص209.

[3]– يراجع: أدونيس، الكتاب II ، ص16.

[4]– يراجع: المصدر نفسه، ص456.

[5]– أدونيس، الكتاب III ، ص9.

[6] – إبراهيم صحراوي، السّرد العربي القديم، ص28.

وكلمة "روايا" جمع "راوية"، التّي تعني سادة القوم[1]، وقد أطلق البعض هذه الكلمة على الّذين يتحمّلون الدّيات نيابة عن قومهم، ومقاربة بالحيوانات التّي تحمل الأثقال لجلب الماء من مصادرها. فالرّاوي يتحمّل مسؤولية كبرى في نقله الخبر من مصادره الحقيقية، مثلما تحمّل "راوي" "الكتاب" مسؤولية توثيق أخباره، لتملك مصداقية الحكي. وتدلّ هذه الدّلالات على أهميّة "الراوي" و"الرّواية" في المنطومة الاجتماعية والفكرية العربية القديمة، ومهمّتها في الإيصال والتّواصل الشفاهي. فكانت "الرّواية" شريان الحياة العربية، نقلت الماضي إلى الحاضر واحتفظت به للمستقبل.

ولقد حرص "الرّاوي" في الثّقافة الشفاهية، على أن يكرّس السّلطة للأصُول خاصة في التّركيز على أمجاد الماضي، فيروي كلّ ما يعينهم ليرسّخ الولاء لهم بقدر أكبر. وعمد أدونيس إلى مخالفة هذا "الرّاوي"، فركّز على الحكي عن الماضي، ولكن ليس في صوره الرّائعة، بل في وجهه المشوّه المأساوي. وبهذا يفلت من تعسّفات "السّرد" التي تكرّس سلطة الأصل.[2] فراوي أدونيس فلت من سلطة المعنى، واعتمد انتقاء أحداث القتل المتكرّر.

كما اعتمد الشاعر على مصطلح "الذّاكرة" المشتق من "ذكر، يذْكُر" وهو احْدى فعاليات الانسان الذّهنية حيث أنّ ((الإنسان ينفق الجزء الأعظم من وقته متمثلاّ فضاء الذّاكرة ومستوحيا طاقاتها الوجدانية وماكثا في منزلها.))[3] وتنفتح الذاكرة على الماضي في خضم أحداث القتل، وعلى صور ذاكراتية مُختارة بعناية كقوله:

الذاكرة324هـ: جُثَث الموتى / تتناثر في الطرقات / والنّاس شتاتٌ.[4]

واستعمل الشاعر المضارع: "تتناثر"، ليوحي بالدّيمومة، فخرجت الذّاكرة من الماضي إلى الحاضر لتدوم في المستقبل. ويبدو أنّ العلاقة بين الذّاكرة والزمن مركّبة. إلاّ أنّ الذّاكرة التّي تشتغل في "الكتاب" هي جماعية، فأنموذجها جماعي، تكابد في ضراوة

---

(1)– ابن منظور، لسان العرب، مادّة روي، المجلّد الرابع عشر، دار صادر، د.ط، بيروت د.ت ص408 .

(2)– يراجع إبراهيم صحراوي، السّرد القديم، ص210.

(3)– محمد صابر عبيد، صوت الشاعر الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، دمشق، 2007، ص163.

(4)– أدونيس، الكتاب III ، ص190.

تذّكر كلّ الأحداث، التّي قصدها الشاعر، وتعتمد اللّقطات الموجّهة إلى ما هو غير منسّي، كلقطة ميلاد الشاعر:

في ذاكرة تلد الكلمات وتولَدُ فيها / تلِدِ الأشياء وتُولدُ فيها / لا تعرف حَدّا / بين الماضي والحاضرْ، / وُلِدَ الشّاعرْ[1]

وكثيرا ما تنطق الذاكرة بأسماء رُواة: قال

عُريبٌ: " كان الحلاّج غويّا ينتقلُ في / البلدان ،/ يُموّهُ / بين السّنة سنِيٌّ / بين الشيعة شيعيٌّ / معْتزلـيٌّ، إن قابل شخصًا / معتزليًّا.[2]

ارتبطت الذاكرة– في هذه المقطوعة – بما قاله عُريبْ. وبيّن الشاعر من يكن "عريب" هذا في الهامش الأيْسر، وهو هامش التّفسير قائلا:

عريب بن سعد القرطبي، في "الصّلة" الّتي كتبها تكملةً لتاريخ الطبري.[3]

واستكمل ما قاله هذا الرّاوي، في لقطات استذكارية أخرى[4]، ثمّ عرض ما قاله راوٍ آخر، وهو الصّولي حول الذّاكرة نفسها ،"الحلاّج":

الحلاّج جهولٌ / لكن يتعقّلُ / وهْوَ عَييٌّ ، لكن / يتَفصَّحُ ،/ وهْوَ الفَاخِرُ لكن / يلبس كـي يَتَنسَّكَ– / صُوفًا.[5]

و حين تستند الذّاكرة الجماعية إلى موضوع واحد، يعتمد الشاعر رواة كثيرين في عملية التّذكر، وكما في موضوع الحلاج، وردت الذّاكرة وفق هذه التّرسيمة:

---

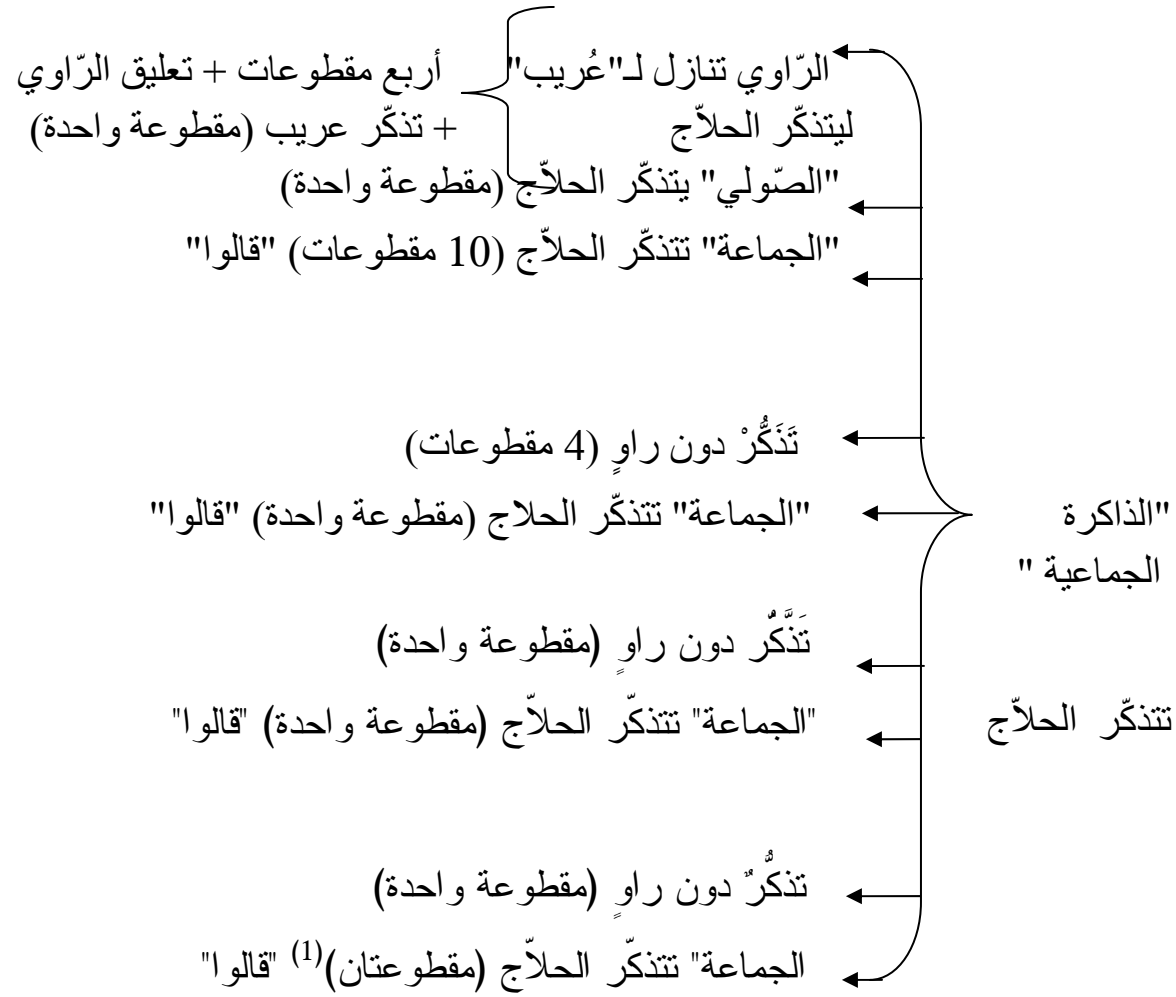
[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص9.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص100.

[3]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]– يراجع المصدر نفسه، ص101–105.

[5]– أدونيس، الكتاب III ، ص106.



وكأنّ الذّات "الراوية" تنقسم رؤيويا إلى ذوات مختلفة، تتذّكر وتستحضر وفق رؤى مختلفة، مع أن موضوع الذّاكرة واحد هو "الحلاّج"، وهنا نتأكّد أنّنا ((..."لا نتحرّر إلاّ من خلال التّذكر" جملة دالة قرأتها منسوبة إلى الفيلسوف الألماني نيتشه، تدلّ على الدّور الّذي تقوم به الذّاكرة في التّحرر من القيود التّي تظل عالقة بالنّفس، مطمورة في اللاّوعي كالدّاء الّذي ينتظر الدّواء.))[2] وما توزيع التذكّر على روّاة مختلفين إلاّ دليل على ممارسة هذا التّحرر، خاصّة وأنّ كلّ راوٍ يتذكّر ما يريد، وفي حرّية كاملة.

---

[1]– يراجع: أدونيس، الكتاب III، ص100 – 126.

[2]– جابر عصفور، زمن الرّواية، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا، 1999، ص247.

وكثيرا ما تتحرّك الذاكرة داخل موضوع القتل، لتعطي لنا الوجه الآخر من التّاريخ، ففي "الكتاب" I، كانت ذاكرة الرّاوي، هي التّي تحكي مسلسل القتل، في التّاريخ العربي. وفي "الكتاب" II، أبقى الشّاعر على التّاريخ الهجري، ليروي من خلاله المآسي، كأن يقول:

242هـ، قتل المتوكّل شخصًا / كان أسْلم، ثُمّ تَرَاجَعَ / (...).[1]

وفي "الكتاب" III ترك الذّاكرة تسترسل وأبقى عليها كعنوان، فيقول:

الذّاكرة 322هـ، / ضُرب الشّلمغاني / ثمانين سوطا، / بعد هذا / ضُربتْ عنقُهُ.[2]

ثمّ قال:

الذاكرة 323هـ، / قُتِل الدَّيلميُّ / الّذي كان يزعم: / روح سليمان فيه، / وسليمان ثَوْبٌ لهُ.[3]

ويؤكّد مسلسل القتل قائلا:

(...) آهٍ من ليل تاريخنا: / ليس في أرضنا / غيرُ شخصيْن – إمّا / قاتلٌ أو قتيل.[4]

ويذهب بعيدا في ذاكرة القتل، ويقدّم أبشع صوره، كأن يقول:

رافضٌ ماتَ موتَ / الطبيعة، لم يَقْتلوه، / ولكن / صلبُوه بعْد أنْ / ماتَ، حزّوا / رأسَهُ، نشْوةً.[5]

هي صورٌ للسّادية القاسية التّي بلغت ذروتها. وأورد الشّاعر– إلى جانب مسلسل القتل – صور الرّافضين، كخطّ موازٍ. وكانت الذّاكرة حريصة على تقديم الدّاء، الذي استولى على التاريخ العربي– في نظر الشاعر–، كما حرصت على تقديم الدّواء المتمثّل في الشّعراء، وفي الرّافضين، كأن تقول الذّاكرة حول أحدهم:

---

[1]– أدونيس، الكتاب II ، ص350.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص188.

[3]– المصدر نفسه، ص189.

[4]– المصدر نفسه، ص192.

[5]– المصدر نفسه، ص 197–198.

رافضٌ آخرَ قال: "أعرف أني / سأُقتَل، فليهنأِ / الخلفاء على هذه / الأرض، لكن / بعد قتلي / سأولدُ في / كلّ شيء".[1]

وحرص الشاعر على مساءلة الذّاكرة، لأنّ قناعته ترتكز على دور هذه الفاعلية في تحريك التفكير العربي ويؤّكد ذلك بقوله، نقديا:((أين هي تلك "الذّاكرة" التّي لا يسكن العربي غالبا، إلاّ فيها؟ أين هي لكي نسألها: ماذا فعلتِ، وتفعل تجربة العنف باسم الدّين، في البلاد العربيّة...؟))[2]

كما تستند الذّاكرة على مكان التذّكر، فوردت مجموعة من المدن الاسلامية، التّي تتشابه فيما يحدُث لها، من فقر وسلطة طاغية وظلم، كمدينة بغداد، التي يقول عنها:

(...) الخرابُ يجرّ على أرضها خطاه / وخطاها / لا تقود إلى أيّ ضوءٍ.[3]

ويقول عن الكوفة:

كان الناس فرادى وجماعاتٍ / يأتون الكوفة حجّاجًا في / سِرداب تحت الأرض ويُروَى: / أبناءُ عليّ في الكوفة ماتُوا أو/ قُتِلوا وعليّ في الكوفة ماتَ / ويُروى: ألكوفةُ رمزٌ للموت / لفتكٍ...[4]

والملاحظ أن المكان الواحد، حافل بالمتناقضات، فالكوفة– في المقطع السابق– "رمز للموت"، كما هي رمز للتّمازج الثّقافي، يقول:

آراميّون وفُرْسٌ، عربٌ، نُسِب الواحدُ منهم / لبني عبْسٍ، لبني عبد القيس، لكندَة أو / همدان، أكانَ مُقيما أو وافدٌ / كُلٌّ، كُلهمُ خُلِطوا بتُراب الكوفة، صاروا واحدْ...[5]

إنّ الذّاكرة تستعيد لقاء الشّعوب والأعراق المختلفة في مكان واحد، واجتمعت في حضارة واحدة، وبالمكان "الكوفة"، فتتشظّى هوية المدينة، بين رؤية سلبية تقرأ الوجه المأساوي فيها، ورؤية مغايرة وإيجابية، كأن يقول:

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص200.

[2]– أدونيس، الكتاب، الخطاب، الحجاب، ص150.

[3]– أدونيس، الكتاب I ، ص102.

[4]– المصدر نفسه، ص20.

[5]– المصدر نفسه، ص17.

(...) لا طريق إلى الكوفة الغابرهْ / غير تلك التّي تتملْمَلْ فيها / وتجهَرُ: كلّا، / ليْستِ الكوفةُ الآنَ حيْثُ تراها.[1]

وتستمرّ هاتان الرّؤيتان راسختين، عبْر كلّ النّصوص، لأنّ الشاعر يريد ترسيخها في ذهن المتلقي، ليعطي لنا صورة "المكان" الواقعية، التّي هي مسرح أحداث التّاريخ الدّموي، وصورة "المكان" المتَخَيَّلة، التّي يقولها الشاعر باللّغة، ومن خلال اللّغة ليكوّن من خلالها المكان المستقبلي.

ووردت أسماء كثيرة في "الكتاب" بأجزائه الثّلاثة: مكّة، العراق، خراسان اللاّذقية، دمشق، القاهرة، حلب...الخ أمّا عن توظيفها فقد تراوح بين الاستعمال الواقعي، فـــ ((إنّ أيسر السّبل في التّعامل مع المكان، استعماله على وجْه الحقيقة كأن يدل على موقع معلوم أو مجهول...))[2] ومثال ذلك، ذكره للأماكن التّي مرّ بها المتنبّي، خارجًا من مصر عشيّة العيد[3] منها: "حِسْمى" و"دَوْمة الجندل" و"تُربان" و"البويرة" و"بُسيطة" و"الرّهيمة"...الخ[4] وكأني بالشاعر يستند إلى المعلوم الواقعي ليؤمّن لنفسه منطلقا، وليُكسِب الذّاكرة مصداقيّتها، لأنّ ((الذّكريات ساكنة، وكلّما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدا كلّما أصبحت أوضح.))[5] والاستعمال غير الواقعي، الّذي يفلت من التعامل مع "المكان" في استعماله الحقيقي إلى استعمال رمزّي، ليبيّن الشاعر موقفه من الفكر العربي، فأسقط ذلك على المدن العربية، كأن يقول:

(...) هل أهل الكوفة جنّ وبقايا رُجُمٍ؟ / يبنون عروشا من أحلامْ / ويعيشون سُكارى: عُرسًا قبرا، قبرا عرْسًا / طقْسا للأرْضِ: إمامٌ / يحيا في موتِ إمَامْ.[6] فرسم صور الخضوع للسّلطة إلى جانب التّخلف والاستسلام للجمود، إلاّ أنّه في النّص نفسه أعطى البديل، وكأنّه ينشد التّغيير، يقول:

---

(1) – أدونيس، الكتاب ا، ص100.

(2)– حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشّعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001، ص78.

(3)– يراجع: أدونيس، الكتاب III ، ص286.

(4)– يراجع: المصدر نفسه، ص288-297.

(5) – غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع ط6، بيروت، 2006، ص39.

(6)– أدونيس، الكتاب ا ، ص20.

(...) سأكرّر: طوبىَ / للإنسان يُغامِرُ في الأطراف القُصوى من / حيْرته / بحثا عن نشوتِهِ[1]

كما صوّر الجهل الّذي سيطر على العقول دون وعي، فيقول:

لا أشاهد في اللاّنقية شمسًا / أشاهد شيئا / يُقال له الشّمسُ – هلْ وهْمي الآن أعقَلُ / من خطواتي –، من نظراتي، أمْ أنّ بيني وبيْن / المكانِ التباسًا؟[2]

كما أنّ وراء هذا الاستعمال الرّمزي أملاً في "الكتاب"، الّذي يقول المستقبل المغاير: كما في قوله:

هي ذي دمشق – أرى وراء قبابها / شررا لجمرتها الدّفينةْ (...)[3]

كما حرص على تأنيث المكان، على طريقة الصّوفية، فيتقارب مع الجسد، قائلا:

ألمكانُ يغيّر أهدابهُ / وتقاطيعهُ: / سوف يُصبح، بدءًا من اليوم، أنثى.[4]

أليست هذه المقطوعة، إحالة على حكمة قالها ابن عربي: ((المكان إذا لم يؤنّث لا يعوّل عليه))[5] وفي التّماهي بين المكان والجسد، تتحوّل الكتابة إلى استراتيجيّة، تتوحدّ فيها "الذات" الشاعرة مع الأماكن، وهذا ما يحيل إليه العنوان الثاني بعد "الكتاب": "أمس المكان الآن"، حيث توسّط المكان زمانين، لأهمية الموقع، ويتضافر الماضي "أمس" مع الحاضر "الآن" من خلال الواسطة، التّي تمثّل البرزخ، الفاصل والواصل في آن واحد.[6]

وعندما تتوحّد الذّات بالمكان، يحل الواحد في الآخر، إذ تحلّ الذّات في المكان والعكس صحيح، فترتقي إلى "المكانة" لتحضر فيها. وكثيرا ما يحيلنا السّارد على المكان الجسد فيقول:

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص20.

[2]– المصدر نفسه، ص77.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص57.

[4]– المصدر نفسه، ص77.

[5]– خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، ص174، نقلا عن ابن عربي، الطريق إلى الله تعالى، جمع وتأليف محمود محمود الغراب، مطبعة نضر، د ط، دمشق،1991، ص137 .

[6]– يراجع: محمد النّاصر العجيمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، دار نهى، ط1، صفاقس، تونس 1009، ص37.

ذلك هو/ مدار المدينة التّي تأخذ اسم الجسد أحيانا وتحلّ محلّه، / غالبا، أو يتجلّى في شكل المدينة نون. في السّتار تجد / وجْهها، وفي الغبار تجد مرآتها. أمّا الفم فبعيد(...)[1]

ويركزّ السّارد على أنّ المدينة جسد، ليُخرجها من أبعادها الاجتماعية، ومن رسومها وأسمائها. وترتسم جغرافيتها في أعماق الذّات، ويكون الحديث عنها بضمير المؤنّث فيقول:

تلك أنطاكيهْ / تتوسّد شمسا وبحْرا / والمُغيثُ يُقرِّب أحْلامَيَ النّائيهْ. / جسدي نشوةٌ / ودمي سابحٌ بين أفْلاكها.[2]

وكثيرا ما يفلت السّارد من الأماكن المحدّدة، إلى فضاء العالم، الّذي هو غير محايد لأنّه ينقل حضور الإنسان كقوّة فاعلة، يقول:

عالمي؟ / إنّه خُطواتي / نحو ما لا أرى كيف يأتي، / ولا أين يمْضي.[3]

ويسمو المكان عمّا فيه، في صورته الاعتيادية، ويصبْح رمزا لمكان آخر، ويستمدّ الحركيّة والتّحول من أشياء الطبيعة، فهو إبداع هوية جديدة للمكان، كأن يقول:

لن أقصَّ اللقّاءْ / بين شعريَ واللاّذقية كلّما / لن أبُوح بما وشْوَشَتني الشّواطئُ، ما قالَ / زيتُونُها، ما قالتِ الكرُوم، الجبَال وغاباتُها، / لن أبُوح بما استودعْتنِي – ماذا أقولْ؟[4]

ويبدو أنّ السّارد حريص على أن ينقل لنا تعاملاته مع أشياء المكان، لا مع بشره وهذا انسحاب من عالم الجماعة "هم" إلى عالم الأشياء في ذاتها.[5]

كما يمكننا تتبّع مظاهر كينونة "الرّاوي" النّصية، لنستجلي آليات إنتاج الدّلالات، وننتبه في البدء، إلى أن حضوره في النّصوص غير محدّد، ويثير قضايا كثيرة، فمع أن اسم "الرّاوي" استدعاه الشاعر، وأتى به من التراث الأدبي العربي، وكانت تُوكَل له الأخبار ويُعتمد عليه في النّقل. إلاّ أنّه وظّفه بطريقة مفارِقة، وما توظيفه له إلاّ لخلق التّواطؤ

---

[1]– أدونيس، الكتاب II ، ص251.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص187.

[3] – أدونيس، الكتب III ، ص156.

[4]– أدونيس، الكتاب I ، ص186.

[5]– يراجع: عادل ضاهر، الشّعر والوجود، ص210.

الأوّلي بين الشاعر والمتلقي، وزرع "أفق الانتظار"، ثمّ ينزاح وفق طرُقٍ شتّى وأولى هذه الطّرق، هو انتظار المتلقي أخبارا مخيّلة من "الرّاوي"، في حين أنها مستوحاة من التّاريخ العربي، فيخيب أفق انتظاره.[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى يجعل الشاعر ما هو جادّ مُبتذلا، وهذا للتّسلية فقط. ولكن هل تتمّ التّسلية بما هو مأساوي!؟ هذه مفارقة أخرى.

وتتشكّل علاقة الرّاوي بالحكاية وفق مظاهر مختلفة، أولاها: الرّاوي الغريب عن الحكاية (Narrateur hétérodiégétique) و((هو راو له مسيرة ذاتية مستقلّة عن الحكاية التّي يسرد أحداثها (..) وتكون الحكاية هنا منسوبة إلى ضمير الغائب...))[2] ويكتفي بسرد الأحداث، دون أن يتدخّل فيها وكأنّه سرد برئ، ينقل المروي في أمانة ويكون مجرّد وسيط بين المؤلّف وموضوع السّرد، إلاّ أنّه ينتقي ما يروي حتّى وإن لم يتدخّل في الحكاية، كأن يقول:

قال الرّاوي: مَاتَ الحَسنُ بنُ عليّ مسْمُوما / سَمَّتْهُ زوجتُه أمَلاَ أن يتزوّجَها / من أغْراها بالقتْل: يزيدُ.[3]

يبدو الرّاوي بعيدا عن قصّة موت الحسن بن عليّ، إلاّ أنّه ساهم في اختيار هذه الحادثة، وتعمّد أن ينقل الأحداث المأساوية في التّاريخ العربي، وكأنّه أوّلَ التّاريخ وبطّن الأحداث بموقفه الايديولوجي، الّذي ينبّه المتلقي إلى الوجه الآخر من ماضيه، لذا تشابهت كلّ قصصه التّي رواها حول تيمة "القتل"، كأن يقول في موقف آخر، وفي موضوع مشابه للسّابق:

قال الرّاوي: قُتِل ابن الكرمانيّ / صلبُوه – صَلبُوا معه أصْحابَهْ، / صلبوا معه أيضا، سمكَهْ.[4]

فهو متواطئ مع الشاعر، الّذي حرص على تقديم التاريخ العربي في صوره المأساوية والتمزّق التراجيدي الذّي عصف بالأمّة العربية.

---

[1]– يراجع: محمد الناصر العجيمي، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، ص41.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص106.

[3] – أدونيس، الكتاب ا ، ص72.

[4]– المصدر نفسه، ص245.

إلاّ أنّ هذا الرّاوي الغريب عن الحكاية، هو نفسه الّذي يصبح راويا متضمّناً في الحكاية Narrateur homodiégétique و((هو راوٍ حاضر كشخصيّة في الحكاية التّي يروي أحداثها ويلفظ هذا السّرد باستعمال ضمير المتكلّم...))[1] وقد يكون بطلا رئيسًا في السّرد، وقد يلعب دورا ثانويّا، كأن يكون شاهد عيان أو ملاحظا.

ويتجلّى "الرّاوي" داخل "الكتاب" عالما بكلّ شيء، وقد هيْمن على العالم الرّوائي ولم يكتف بالتّجلي في المساحَة المخصّصة له فقط، بل تجاوزها، ولم يكتف بالاخبار عن الأحداث والإحاطة بها، بل هو عالم بخفايا الشّخصيات الواردة، كما استولى على التّعليق والتّوضيح والشّرح.

وقبل الولوج في متابعة تشكّل الرّاوي المتضمّن في الحكاية داخل النّصوص نشير إلى المفارقات التّي يشكّلها، اسم الرّاوي عندما يغيّره بالرّاوية، فمرّة يسند المروي إلى "الرّاوي"، ومرّة أخرى إلى "الرّاوية"، وهذا ليس من باب الصّدفة أو الخطأ المطبعي، وإنّما استثمار لكلّ واحد، فالراوي حاضر في الثقافة الشفاهية العربية، وُكلت له مهمّة السّرد، بمَا فيه من الأمانة، فيستكين الكلّ له، أمّا "الرّاوية" فمهمّته توثيقية، من خلاله وصل إلينا الشّعر، فهو يضمن التّداول عبر الأجيال، وعبر أزمنة مختلفة، فتغيير التّسمية يخضع لهذه الخلفيات. وتلتّبس هوّية الرّاوي عندما يخضعها الشاعر للجمع وتأخذ مكان الحكم على الرّاوي، كأن يقول:

وصف الرّاوون، / الرّاوي، / قالوا عنه: / حين رأى سيْرَ / التّاريخ، ووقْعَ خُطَاهُ، / ذبُل المعنى في / عيْنيه.[2]

فديناميكية الرّاوي وتشكّله في النّصوص، تنمّ عن رغبة الشاعر في الحياد الكلّي إلاّ أنّه أضفى عليه كلّ القدرات التّي قصد من ورائها ما قصد. وفي أغلب الأحيان يسرد الرّاوي ما حدث، ولا يكتفي بالسّرد، بل يلحّ على بيان موقفه، ويعلقّ على ما روى، فمعرفته متعدّدة الزّوايا، كأن يقول:

---

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص106.

[2]– أدونيس، الكتاب ا، ص53.

قال الرّاوي:/ قتلوا قطريّا حزّوا رأسَهُ – / زلّت فرسُ الفارسْ / وهَوى في شِعْبٍ – / يا للموْتِ البائِسْ.[1]

وهذه العبارة الأخيرة، نقلت موقف الرّاوي، وكرّرها حتى في الصّفحة (150). كما اندمج الرّاوي مع أصوات أخرى، والتبس مع الضمير "نحن"، في قوله:

قال الرّاوي: يستدرجُه سرُّ المتنبّي: / يستدرجُنا سرٌّ / يسْتدرج جنّ الشّعرِ إليهِ / ويناز عنا / ويصادقنا / مفتاح رموز / بين يديه / والأبوابُ رياحٌ.[2]

فالرّاوي في هذا المقطع يشارك في انتاج الدّلالة، ويتداخل مع شخصيّة "المتنبّي"، فلم يعدْ حياديا، أو مجرّد راوٍ. وتتجاوز مواقفه التّعليق والمشاركة، إلى بيان الرّأي والتّذمر من الموضوعات الحسّاسة جدّا، وكأنّه يريد إثارة المتلقي، كأن يقول:

قال الرّاوي، دهشًا، حيْرانًا: / ما هذا التاريخُ– / البحْرُ، يَموجُ، / يفيض على المتنبّي، ويُغالبُه؟ / بحرٌ يرميني في شطآنٍ / تملأها أعناقٌ / ذُبحت / (...) هل ذلك نصْرٌ؟ / هل هذا الفتْحُ؟[3]

يحوي هذا النّص قرائن، تبيّن مركزيّة الرّاوي و تجاوزه لمهّمة الرّواية فقط وأوّل قرينة هي التّعليق على حالة الرّاوي أثناء إدلائه برأيه ساخطا: "دهشا حيْرانا"، والسّؤال المطروح: من علّق على هذه الحالة؟ أليْس الشّاعر!؟ ثمّ إنّ الرّاوي يستفهِم مستنْكرا في موضوع معقّد، هو التّاريخ. فهل يحقّ للرّاوي أن يتحدّث في الموضوعات الكبيرة ويبيّن موقفه منها، إن كان كذلك، فإنه لم يعد مجرّد راوٍ يسْرد، فهو شخصيّة مهمّة داخل مادّة الحكي، من حقّها أن تستفْسِر حتى عن موضوع النّصْر والفتح.

كما يواجِه الرّاوي المتلقّي وينبّهه، فيأخذ مكان الموجّه، كأن يقول:

قال الرّاوي: / أتعجّبُ. لا بالريشة / يكتبُ، لا بيديْه، / بل بالكوْن، وبدءًا / من كلّ حصاةٍ فيه، من كلّ عذابٍ، / من كلّ عماءٍ، / من كلّ ضياءٍ، / بدءًا من كلّ جنينٍ. /

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص151.

[2]– المصدر نفسه، ص288.

[3]– المصدر نفسه، ص289.

كلاّ، لن تفْهمَ / ما أرْويه، / لن تفهم شيئا من / تاريخك، لن / تتفهّم سرّ الحاضرْ / إن لم تفهم هذا الشاعرْ.[1]

وفي هذا النّص يمكننا أن نعود إلى أجواء السّرد الشّفاهي، حيث يشرك الرّاوي جمهوره في الحكاية ويُدلي بحالته وبالموضوع، غير أن الموضوع أعمق من أن يُرْوى، فهو يختزل رؤية الشاعر التّي تقول إنّ الوجود "نص"، والشاعر يكتب هذا الوجود، ليقول الإنسان الكوني. فالرّاوي يتعجّب من هذا الشاعر، الذّي يكتب بالكون وموضوعاته هي الكون "الحصاة والعذاب والعماء والضّياء...". ولا ينطلق من الموجود، فيلغي عنه التّقليد، لأنه يبدأ "من كلّ جنين"، ثمّ يختزل كيف أنّ فهم التّاريخ يقتصر على فهم هذا الشّاعر. وحين نحاول أن نستجمع المركزي، في هذا النّص، بين الرّاوي والشاعر الذي تحدّث عنه والتّاريخ، ندرك أنّ المركزي هو "الشاعر"، ولكنه ليس أيّ شاعر، فهو "شاعر الرّؤيا" الخاضع لقناعات أدونيس الحداثية، التّي اختزلها في هذا النّص.

والرّاوي المتضمّن في الحكاية، ينقل رؤى الشاعر وهواجسه النّقدية أيضا التي حرص على تقديمها في كتبه النّقدية، وصهرها في لغته الواصفة داخل نصوص المتن لا الهوامش. ويبدو أنّ مشروع أدونيس موزّع في ثنايا كلّ الأصوات، حتى في صوت الرّاوي. وهذا ينقل لنا تماهي الشاعر مع الرّاوي، كما في قوله:

(...) ما أكثر ما يأخنني اليأس ولكن / حين أوّجه وجهي / شطْر الشّعر، وأنظرُ، / أشفَى – لا ألْمَح في ظُلمة يأسي إلاّ نُورًا.[2]

وتتكرّر كثيرا في تنظيرات أدونيس مركزيّة "الشعر" والشاعر، خاصّة في حديثه عن كون الشعر "رؤيا"، والشاعر نبيّ وعرّاف ففي ((إجابته عن استفتاء أجرته مجلّة الكرمل الفلسطينية بعنوان ((لماذا تكتب؟)) (العدد 16 سنة 1985) يقول: ((أكتب لأدوّن ما قاله الله ولم يكتبه))[3] ويلّح أدونيس على هذه الأفكار سواء في تنظيراته أو

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص297.

[2]– المصدر نفسه، ص70.

[3]– سفيان زدادقة، الحقيقة والسّراب قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدّار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2008، ص258.

في شعره، وفي "الكتاب" أكّد على أن يقول الرّاوي ما هو أقرب من هذا، ويظهر الرّاوي المتضمن في الحكاية، متداخلا مع أصوات كثيرة، كأن يتداخل مع صوت الشاعر وصوت المتنبّي، فيقول:

وثنى الرّاويه / عجبا للدّماء التّي لا تجفْ / (وكرّرتُ هذا على المتنبّي، / وكان يردّد: ما زلتَ طفلا) / عجبًا للزّمان الذّي يتجرّعُ / أمواج هذه الدّماء، ولا ريَّ / في جوفهِ، / (...)[1]

وتتبهنا المفارقة إلى الوجْه الآخر للرّاوي المتضمّن في الحكاية، إذ يشكّك في مواقفه، بفعل "زعم" الرّاوية[2]، وهذا الخطاب يختلف عن "الرّاوي" العارف، ويستهين بقيمته الحكائية، كما يواجهه بأسئلة، بضمير "نحن": "قُلْ لنا أيّها الرّاوية"[3]، وكأنّ مكانة الرّاوي تنزل إلى النّاس العاديين. كما يجعله جبانا، لا يستطيع المواجهة، في صورة يرفضها المتلقّي، يقول:

أخذ الرّاويه، / يترنّم في خفيةٍ: / ...[4]

وفي الجزء الّذي أسْماه بـــ "الفوات في ما سبق من الصّفحات"، أورد مجموعة من الرّواة، مستغلاّ عبارته: "راوٍ آخر يروي"، ورقّم كلّ راوٍ، معتمدا التّسلسل، إلى أن بلغ الرّاوي الرّابع والثّلاثين.[5] ويبدو أن كثرة الرّواة، جعلت الرّواية مبتَذلة، ويحيلنا على تنوّع ما يُروى، وقد يفقد هذا التنّوع مصداقية الرّواية، والعالم كلّه روايات مختلفة المصادر.

وإذا ما فحصْنا خطاب "الرّاوي" نجد فيه فجوات البياض، التّي نقرأ فيها الصّمت كما نقرأ فيها الشّرخ الدّلالي، فمع أنها علامات سميائية، تنفتح عندها القراءات، إلاّ أنّها تهشّم بنية النص ففي قوله:

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا ، ص35.

[2]– المصدر نفسه، ص106.

[3]– المصدر نفسه، ص107.

[4]– المصدر نفسه، ص279.

[5]– يراجع: المصدر نفسه، ص373.

راوٍ آخر يروي: / كان سطيحٌ يُطْوَى طيَّ حصيرٍ لكنْ / كلُّ مقالٍ يتردّدُ في شفتيهِ كانت / تتردَّدُ فيه أعجوُبَة / وكذلك شقٌّ كان، ولكن لم يكُ إلّا / شقًا من إنسانٍ: / (...)[1]

فهذه الفراغات الموزّعة داخل النّص، تؤدّي إلى تشظي الدّلالة، لأنّ البنية تهشّمت ويصعب علينا جمعها. وإذا ما تأمّلنا تسلسل الأحداث التي حرص الرّاوي على روايتها، ننتبه إلى الشذرات المتقطّعة، التّي لا يوحّدها النّسق العام، لأنّه يسرد أحداثا متباعدة زمانيا ومكانيا، غير خاضعة لسيرورة التتابع، فرغم أن الموضوع هو مسلسل القتل في التاريخ العربي، إلاّ أنّ هذا المسلسل متقطّع الأوصال، إعتمد فيه التّجزئة على شكل لوحات، فكلّ لوحة لها زمنها الخاص ومكانها وأحداثها، إلاّ أنّها منفصلة عن اللّوحة السّابقة واللّاحقة، كما في هذه الترسيمة:

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص331.

(1)– أدونيس، الكتاب ا ، ص68.
(2)– يراجع المصدر نفسه، ص69.
(3)– يراجع المصدر نفسه، ص70.
(4)– يراجع المصدر نفسه، ص71.
(5)– يراجع المصدر نفسه، ص72.
(6)– يراجع المصدر نفسه، ص73.
(7)– يراجع المصدر نفسه، ص74.
(8)– يراجع المصدر نفسه، ص75.
(9)– يراجع المصدر نفسه، ص76.
(10)– يراجع: المصدر نفسه، ص77.
(11)– يراجع المصدر نفسه، ص78.

إنّ مقتل عبد الرّحمن بن خالد بن الوليد، (المتمثّل في اللّوحة الأولى) ليس هو سبب مقتل الناسك الخارجي عروة بن أديّة،مع أنّ الأحداث وقعت في عهد الدّولة الأموية إلا أنّ كلّ لوحة هي شذْرة من شذرات التاريخ العربي، وتعمّد الرّاوي هذه التجزئة ليقول من خلالها تعرية هذا التاريخ.

ثمّ إنّ رواية الأخبار تحتاج إلى التتابع، وشدّ أطراف بعضها ببعض، وفق أسباب جامعة تخلق نسقا مُترابطا، إلاّ أنّ الرّاوي فكّ هذا النّسق، وحَلّ عُراه، فلم يعد التاريخ نسيجا، بل هو رُقع متناثرة، يجمعها خيط رفيع هو تيمة "العنف والقتل"، فلم يكتف الشاعر بتهميش التاريخ، وتسجيل أحداثه في الهامش الأيمن، بل وفكّك أوصاله، وجعله مجرّد مسلسل، رابطه الوحيد هو القتل المتكرّر. وحين نتبّع لوحات الرّواية في التّرسيمة السّابقة، نلاحظ القاسم المشترك فيها المتمثّل في القتل. فـــ((التّاريخ مرقعة وأسْمال مجمعة من الأماكن والأشخاص والأزمنة والمواقف والأفعال، فقد عبّر عنه بنصوص هي أسْمال ومرقعات أيضا...)) [1]

أمّا عن وظائف السّرد في الكتاب، فقد تنوّعت، بين سردٍ ورَد لذاته، وكان سبب تواجد الرّاوي هو سرده للحكاية، فالمقاطع اعتمدت السّرد، ومتابعة أحداث مختلفة من التّاريخ العربي. وحقّق السّرد وظيفة تنسيق[2] (Regie) حيث أخذ الرّاوي، على عاتقه مهمّة تنظيم أحداث القصص الواردة، مثلما نوّه في بداية المقاطع كالاستهلال ببرنامجه السّردي، فقال:

(...) لا نعرفُ من نحن / الآنَ، ومنْ سنكون، إذ لم نعرف مَنْ كنّا ولذا / سأقصّ عليكم / من كنّا...[3]

ويقدّم موقفا آخر ينبّه فيه الرّاوي المتلقي، كأنه يبرمج ما سيقوله مسبقا، فيشوقه ليتابع الحكاية، يقول:

---

[1]– محمد مفتاح، مشكاة المفاهيم، النّقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب 2000، ص236.

[2]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص108.

[3]– أدونيس، الكتاب ا ، ص10.

قال: أروي لكم / بعض ما خبر المتنبّي وما هاله وما صاغَهُ / بعذاباته وبألفاظها وبسحْر البيان...[1]

كما اعتمد على الوظيفة الانتباهية (Phatique)، ليؤكّد اتّصاله بالمتلقّي، ولكي يختَبِر هذا الاتّصال، قال:

سأل الرّاوية: ما الّذي يأخذ / المتنبّي؟ أيّ حلمٍ تُطاردُ / أهدابُهُ / ولماذا، تُراهُ، / يتقصّى عيُون البشرْ / حاضنا نوْمها؟...[2]

هي مجموعة من الأسئلة، تنتظر مشاركة المتلقي، في الإجابة عنها، وتنبّه إلى أن يبقى متابعا السّرد. وكثيرا ما كان الرّاوي يحرص على تقديم المصادر، التّي منها استمدّ أخباره ويُدقّق، فتتحقّق الوظيفة الاستشهادية (Testimoniale) [3] كما في قوله:

أخبر الرّاوية، نقلا عن السّيوطي / في "تاريخ الخلفاء"، قال:[4]

كما يضيء أخباره في الجهة اليسرى من الصفحات، بالمصادر التّي منها استقى المعلومات التاريخية، ليؤكّد مدى صدقه وأمانته. ولم يكتف الرّاوي بنقل الأخبار فكثيرا ما يعلّق عليها، ويقدّم أسبابها، وبذلك يؤدّي الوظيفة الإيديولوجية أو التعلّيقية (Idéologique ou Commentative) كقوله:

احْتُزّت كلّ رؤوس القتلى، / جاءت هوازن بعشرين رأسا، تميم بسبعة عشر، كندة بثلاثة / عشر، مذحج بسبعة رؤوس، / بُنو أسد بستّة، وجاء سائر / الجيش بسبعة.[5]

ثمّ علّق الرّاوي قائلا:

يكتبون الحياة على كاغدٍ / من دمٍ، / والخلافة محرابُهم.[6]

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص285.

[2]– المصدر نفسه، ص285.

[3]– سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص109.

[4]– أدونيس، الكتابا ، ص105.

[5]– المصدر نفسه، ص104.

[6]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

وما يثير الانتباه في كلام الرّاوي، هو التّجاوب الحاصل بينه وبين المروي له إلى درجة أن هذا الأخير يسأل الرّاوي، ويستدرجه إلى الإجابة، فتحصل الوظيفة الإفهامية (Conative) أو التّأثيرية (Impressive)[1] كقوله:

قلْ لنا أيّها الرّاويهْ / قلْ لنا مرّةً واحدهْ / سِرَّ أحزانك الباردهْ. / لم يُجبْ. وتروّى رَوَى: / جرّبوا، حاولوا / جمّعوا ما تناثرَ منه، / أعيدوا لهذا المقطع / أشْلاءَهُ (...) فتنةٌ والرّؤوس وَقُودٌ لها / (...) ألفكرةُ قتلٌ أو مقْتَلُ: تِلكم مائدة الماضي / أُتراها مائدةُ المستقبلْ.[2]

حرص الرّاوي على إشراك المرْوي له في انتاج هذا المقطع، ليؤثّر فيه، ويُحسّسه بأهمية ما قاله، وما النتيجة التّي قدّمها إلاّ خلاصة للحوار الحاصل بين الطّرفين (الرّاوي والمروي له).

كما أخذ الرّاوي المكانة المركزية، في الهامش الأيمن، وعبّر عن مشاعره وأفكاره، فتحقّقت الوظيفة الانطباعية أو التّعبيرية (Expressive)[3] ، كقوله:

خوفٌ خوفٌ / ممّا نعرفُ / ممّا نجهلُ، / ممّا كنّا – ممّا سنكون (...) إنْ كُنْتَ تقيا مغموسًا / في آلاء الشّمس، / لن تقلى بيْتًا تسكن فيه، إلاّ / اليأسْ.[4]

واستغلّ الراوي الضّمير "نحن"، ليشرك الكلّ في انفعالاته، ثمّ انفلت إلى الضّمير "أنت"، ليبقى في الانفعالات المشترَكَة.

كما يمكننا متابعة الرّاوي داخل نطاق الحكي، في علاقته بمختلف الشخصيات من خلال التّبئير(Focalisation)، أو ما أصطُلح عليه بـــ"وجْهة النّظر" للرّاوي (Point de vue)[5] ، وبمعنى آخر، هي محاولة قراءة مظاهر السّرد، ففي البدْء نشير إلى أنّ المقاطع التّي وكّلت للرّاوي، في الهامش الأيمن، حوت مجموعة كبيرة من الأصوات، واختلفت المقاطع باختلافها ، ويبقى الرّاوي حاضرا في معظمها.

---

[1] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص110.

[2] – أدونيس، الكتاب ا ، ص107.

[3] – سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، 110.

[4] – أدونيس، الكتاب ا ، ص208.

[5] – يراجع: أحمد مداس، لسانيات النّص، ص179.

وكلّ الأصوات الواردة، هي من التّاريخ العربي، ولا يمكننا حصرها لعددها الكبير ويمكننا أخْذ عيّنة من الصّفحات، فعلى سبيل المثال من الصّفحة التاسعة إلى الصّفحة السّابعة والعشرين، وردت هذه الشخصيات: المتنبّي، وعمر بن الخطاب وعلي بن أبي طالب، وفجاءة بن عبد ليل (أحد المرتدين) وطُليحة بن خويْلد الأسدي (النّبي الكذاب) ومالك بن نويرة (أحد المرتدين) ومسيلمة الكذّاب (النّبي الكذّاب) وسجاح بنت المنذر (النبية الكذّابة)، وخالد بن الوليد ومُجاعة بن مُرارة، وعفيف الكندي (أحد المرتدين) وسُليك (الشاعر)، وفُكيْهة (خالة طرفة بن العبد)، وعمْرة الملّقبة ب"أم خارجة" (كثيرة الزواج)، وأبو بكر، والحارث بن كِلدة الثّقفي (الطبيب الحكيم) والحسن بن النّقار مع القاضي أحمد (استمع إليهما المتنبي في الكوفة)، وأبو لؤلؤة والعباس بن عبد المطلب وعثمان بن عفّان، وعمرو بن العاص، ومعاوية، وأبو ذر الغفاري.[1] فما علاقة الرّاوي بهذه الشخصيات، وبغيرها؟ تتشكل الرّؤية من الخلف (Vision par derrière) لدى الرّاوي لأنّ معرفته أكبر من الشخصيات[2]، فهو راوٍ عارف، وُكلت له مهمّة السّرد في أغلب المقاطع، لذا يسترسل في الأحداث التاريخية وقد وصفه الكاتب قائلا:

يعرفُ الرّاويهْ / كيف يوغل في فجْر تاريخنا / ويضيء تقاويمه / كي يضيء المدينة – أوجاعها / وأسرارها ويضيء الطريق إلى المتنبّي.[3]

فهو عالم ((بما خفى عن الشخصيات))[4] مثلما علم بسريرة عائشة، عند مقتل علي بن أبي طالب، فقال:

أخْبَرَ الرّاوية: / غبطةً، سجدت عائشه / حين قالوا: / ""قتلنا عليًا"". / وثنى الرّاويه – / قال: أعطيْتُ للنّاس / ما قاله الرّواة، ولم / أعط سرّي، / لن أُحدّث عنه سوى / المتنبّي (..)[5]

---

[1]– يراجع أدونيس، الكتاب ا ، ص9 إلى 27.

[2]– تزفيطان تودوروف، مقولات السّرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرّباط، 1992، ص58.

[3]– أدونيس، الكتاب ، ا ص21.

[4]– أحمد مداس، لسانيات النص، ص179.

[5]– أدونيس، الكتاب ا ، ص57.

كما حرص الرّاوي- في بعض المقاطع- على أن تتساوى معرفته بمعرفة المتنبّي فظهرت الرّؤية مع (Vision avec)، ففي الرّؤية إلى التاريخ، ألحّ الرّاوي على تقاربه مع رؤية المتنبّي، فقال:

أكّد الرّاوية / أنّ تاريخه / مثلما صوّر المتنبّي / وجْه تاريخه: لم يكن غير رقص / على الهاوية.[1]

ففي هذا المقطع الرّاوي = المتنبّي. كما استغلّ الرؤية من الخارج (Vision dehors) فـــ((لا يعرف الرّاوي في هذا النّوع...إلاّ القليل ممّا تعرفه إحدى الشخصيات الحكائية والرّاوي هذا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي(...)[2] وكأن الكاتب اتفق مع الرّاوي على أن يتجاهل ما يدور عند بعض الشخصيات، فيكتفي بنقل ما هو خارجي، كأن يقول:

حدّث الرّاويةْ: / قطعُوا رأسهُ / نصَبوهُ على رأس رمْح / وطافوا به في دمشق...[3]

واعتمد الرّاوي- في هذا المقطع – على وصف ما رآه دون أن يتدخّل، أو يغوص في نفسية الشخصية التّي تحدّث عنها، قبل قطع رأسها، فهو مجرّد شاهد، رغم بشاعة ما وصف، إلاّ أنّه لم يتعرّض لردّ فعله. ويقول في موقف أبْشع:

راوٍ آخر يروي: / شاهدتُ عُبيد الله، وبين يديه / رأسُ حُسينٍ / والمخْتُارَ، وبين يديْه / رأسُ عبيْد الله، / ومُصْعبَ، بين يديهِ / رأس المخْتارِ / وعبد الملك، / بين يديْه / رأسُ المصْعبْ.[4]

ورغْم هوْل المشهد، من كثرة الرؤوس التّي قُطعت، إلاّ أنّ الرّاوي بقي حياديا لم يبْد قرفَه، ولا موقفه، إزاء هذه المشاهد الرّهيبة، كما لم يركّز على نفسيّات هذه الشخصيات، التّي اقترفت القتل. وحيادية الرّاوي تدفع إلى صدْم المتلقّي، فيتذمّر من التاريخ العربي، الذي هو حصد للأرواح. ويلجأ الشاعر إلى رواة كثيرين، ليبيّن تعدد وجهات النّظر، حول موضوع واحد، هو "القتل" في التاريخ العربي.

---

[1]– أدونيس، الكتاب ا، ص58.

[2]– حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص48.

[3]– أدونيس، الكتابا ، ص240.

[4]– المصدر نفسه، ص359.

والملاحظ أن الرّاوي تنوّعت زوايا رؤاه، فالرّاوي الواحد استطاع أن ينقل إلينا زوايا رؤى متعدّدة، وهذا يدلّ على خصْب هذه الشخصية التّي وُكلت لها مهام السّرد أمّا عن زمن السّرد في تمثّلاته مع زمن القصّة فنلاحظه بالضرورة يخضع للتتابع والتسلسل المنطقي، بينما زمن السّرد، لا يخضع بالضّرورة، لهذا التتابع[1] لذا يمكننا متابعة الوضع الزّمني للراوي بالنسبة إلى زمن القصة، لنكتشف المفارقات السّردية. وأوّل ما نميّز في "الكتاب" "السّرد التّابع" (Narration ultérieure) حيث يذكر الرّاوي أحداثا ماضية، قبل زمن السّرد، فيستغلّ صيغ الماضي[2] كقوله:

في رمْلٍ يعلُو في صعَدٍ / في صحْراء لغاتٍ، وُلِدَ الشّاعرْ / عاش ولكن في ما يشبه تابُوتًا / سافرَ، لكن في ما يشْبه مقْبَرَةً / في طقسٍ لا تخْلُو سنةٌ منْهُ، / طقسٍ للقتلِ...[3]،

فزمن السّرد يفارق زمن القصّة، وحدثت مفارقة سردية، اعتمدت استرجاع أحداث ماضية. كما استثمر السّرد المتقدّم (Narration antérieure)، الذّي يستطلع من خلاله المستقبل[4]، قائلا:

راو آخر يروي: / سوف أنثُر شَعْري، كما قيل لي / وسأَكْحَلُ عينيَّ، أحجلُ تيها / كما قيل لي، / وأغنّي كما قيل لي (...).[5]

وتفيد "سوف" المستقبل البعيد، إلاّ أنّ عبارة "كما قيل لي"، تربط المستقبل بالماضي. وتفيد امحاء شخصية الراوي وتغييبه.

وكثير ما عمد الرّاوي إلى السّرد في زمن الحاضر، وتزامن ذلك، مع زمن القصّة، فأنتج "السّرد الآني" (Narration simultanée).[6] وبعبارة أخرى تزامنت أحداث القصّة وزمن السّرد، كقوله:

---

(1)– يراجع: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص73.

(2)– يراجع: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص101.

(3)– أدونيس، الكتاب ا ، ص9.

(4)– يراجع: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص101.

(5)– أدونيس، الكتاب ا ، ص335.

(6)– يراجع: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص102.

همس الرّاويه / للرّواة، لأقلامهِ :/ هو ذا المتنبّي- / وطنٌ آخر يتحوّلُ / يخرجُ من أرضهِ، / ومن نفسه. / وكأنّي أرى حوله، / حيْثما سَارَ، نخْلاً / يتقوّس، يضع / من جذعه / غار وحْيٍ وشِعْرٍ.[1] وكثيرا ما ورد هذا النّوع، من خلال مخاطبة الرّاوي لنفسه في شكل مونولوج، وكأنّ الضوء مسلّط على السّرد نفسه، في حين أنّ الأحداث في الحكاية، بقيت ظلالها، كأن يقول:

"كيف / أتيتُ،/ وأين سأمضي؟" (...) "حسنا، / سأتابعُ سيْري – لكن / أهناك طريقٌ؟" [2]

وسلّط الضوء– في هذا المقطع– على الهذيان عند الرّاوي، إلاّ أننا يمكن أن نقرأ ظلال الحكاية، في أسباب هذا الهذيان الرّاجعة إلى كثرة القتل، ودهشة الرّاوي وضياعه كما يمكننا متابعة الإيقاع الزمني في مقاطع الحكاية، لنقرأ سرعة الزّمن فيها وتباطئيه من خلال التقنيات الحكائية، التّي اقترحها "جيرار جنيت"(Genette Gerard): الخلاصة (Sommaire)– والاستراحة (Pause) – والقطع (L'élipse) – والمشهد (Scéne)[3] ، فكثيرا ما يورد الشاعر، على لسان الرّاوي، خلاصة لأحداث وقعت في مدّة زمنية مهمة، فيعمد إلى اختزالها في مقطوعات محدودة، دون أن يتعرّض لتفاصيلها، لأنّ اهتمام الرّاوي مقتصر على الحدث المتكرّر والمركزي المتمثّل في "القتل"، كإيراده لمقتل عمر بن عبد العزيز بيد خادمه، فيقول:

"ويْحك، تسقيني سُمّا؟" / "أعطوني مالا، وعَدُوني أن أُعتَق." (...)[4]

أورد الرّاوي أحداثا كثيرة مجْمَلَة في هذا الحوار، ولم يتعرّض لتفاصيل حادثة وضع السّم، وكيف نفّذ الخادم مكيدته، وكيف وعده الأعداء؟ فلربّما دامت المكيدة أيّاما فليس من السّهل وضع السّم في أكل الخليفة.

---

[1] – أدونيس، الكتاب ا ، ص51.

[2] – المصدر نفسه، ص54.

[3] – حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص76.

[4] – يراجع أدونيس، الكتاب ا ، ص197.

كما أورد خلاصة عن مقتل الخليفة "الوليد بن يزيد بن عبد الملك عام 126هـ" قائلا: *قطعوا رأسَهُ / نصَبُوه على رأسِ رمْح / وطافوا به في دمشقٍ / وصفوه: "ماجنٌ فاسقٌ."* [1]

ولم يقدّم الرّاوي تفاصيل قطع الرّأس، وكيف استطاعوا الوصول إليه، وكيف نفّذوا ذلك، فسرعة زمن الحكي ملحوظة في هذه المقاطع، وترجع إلى كثرة الحوادث في الموضوع نفسه "القتل"، ووردت مجموعة كبيرة من الخلاصات، تجمعها بؤرة الدّلالة وتيمة القتل. كما وردت الاستراحة بلجوء الرّاوي إلى الوصف، ليؤكّد ما ورد في خلاصاته، كأن يقول:

شاهدتُ عبيْد الله وبين يديه / رأسُ حُسيْنٍ / والمختار، وبين يديه / رأسُ عبيْد الله ومُصْعَب، بين يديْه / رأسُ المختار، وعبد الملك، / بين يديه / رأسُ المُصْعبْ. [2]

وتتكرّر مشاهد القتل حتّى في الاستراحة، فلا تنقطع القصّة وحكايات القتل المتكرّر والهدف من ذلك، هو إحداث مشاعر القرف، والتّذمر من هذا التاريخ الحافل بالحدث المركزي "القتل".

كما لجأ الرّاوي إلى القطْع، دون أن يصرّح بذلك، حيث تجاوز بعض الأحداث الأساسية والمفصلة، وانتقل من مرحلة إلى أخرى، دون تنبيه المتلقي إلى ذلك، بعبارات صريحة. ففي الكتاب ا، سلّط الشّاعر الضّوء- في هامشه الأيمن- لرواية الأحداث فأورد وقائع حدثت في الدّولة الأموية، وانتهت بمقتل "مروان بن محمّد" آخر خلفاء بني أميّة[3] ثمّ روى مبايعة العباسيين لأبي العبّاس السّفاح، قائلا:

بُويع للسّفاح في الكوفة، / بالخلافة (...) [4]

ويروي التّاريخ العربي كثيرا عن سقوط الدّولة الأموية وقيام الدّولة العباسية، وقد وردت أحداث كثيرة في هذا التّحول، وحذفها الرّاوي، دون أن ينبّه المتلقي إليها، فهو

---

[1] – يراجع: أدونيس، الكتاب ا، ص240.

[2] – يراجع: المصدر نفسه، ص359.

[3] – يراجع: المصدر نفسه ، ص251.

[4] – المصدر نفسه، ص252.

قطْع ضمني يدركه المتلقّي عندما يقارن الوقائع التّاريخية الفعلية، بقرائن الحكي.[1]

واستطاع الشاعر أن يستثمر ممكنات السّرد كلّها، في عناصره، ووظائفه، وفي علاقة السّارد بالحكاية، واستغلّ أزمنة السّرد ومستوياته، وإيقاعه الغني بالسّرعة والبطء، من خلال "الرّاوي" الغني بكلّ الرّؤى. واستثمر هذه الممكنات بامتياز، وعبر من جنس الشعر إلى الأجناس الأدبية التّي ترتكز على السّرد، من قصّة ورواية.

والمأزق المحوري الّذي يثيره هذا العبور، هو أن روّاد الحداثة الشعرية تحرّروا من نظرية الأجناس الأدبية، وشكّكوا في قيمتها وديمومتها، وسلّموا بإلغاء الحدود بين الأجناس جميعها، وطبّقوا للحداثة الشعرية وألغوا جدوى الأجناس في التّأسيس للشعرية الحديثة، فكتبوا نصوصا هي بين بين، فما هي بشعر وما هي بنثر. ومارسوا التّجريب بكلّ أشكاله، دون أن يقدّموا حدودا لهذه التّحولات. وكأن من أسس الحداثة الثورة على التّصنيف الأجناسي، بإنكار كلّ ما له علاقة ببلاغة الأجناس كلاّ على حده، إلى درجة اعتبار نظرية الأجناس الأدبية عقيدة مغلوطة.[2]وفتح الشاعر مستحيلات التجريب في ظلّ الحرية الإبداعية التّي تلغي الفوارق، فلا حدود للتّصنيف، فكأن ابداع الشاعر بوتقة تجتمع عندها الخطابات كلّها[3] وفضاء لممارسة حرّيته الإبداعية دون استراتيجيات مسْبقة يخضع لها، حتّى إن كانت نظرّية وقارّة. وتكون الكتابة ممارسة مفتوحة تتجاوز الجنس الشعري الواحد المصنَّف إلى النّص المتعدّد المتنوّع، خارج اكراه التّصنيف الاجناسي. وكأن الحداثة الشعرية خلخلة لكلّ نظام.

ونعود إلى متاهة تشظّي النّظام، وفكّ عُرى التّصنيف، فبعدما كانت النّظرية تؤطّر وتوجّه في استقرار المعطيات، فأنتجت نظرية الأجناس الأدبية – لقرون – تصنيفات تخدم نظرية الأدب. واشتغل النّقد العربي يتابع ثنائية الشّعر والنّثر، كأنّهما نصّان متوازيان، بعد كل هذا فعّلت شعرية الكتابة – في ظلّ الحداثة – حوار الأجناس

---

[1] –يراجع: حميد لحمداني، بنية النّص السّردي، ص77.

[2]– يراجع: أحمد الجوّة، من الانشائية إلى الدّراسة الاجناسية، قرطاج للنّشر والتّوزيع، ط1، صفاقس، تونس أفريل، 2007، ص153.

[3] – يراجع: محمد لطفي اليوسفي، حضور الشعر المغربي المعاصر: الكتابة والمنطقة الحرام، كتاب في الشعر المغربي المعاصر، ص61.

بل تداخلها دون ضابط احتراس. ويكمن مأزق هذا التّداخل في ضياع السّمات التّي تُبقي على الفوارق، فنضيّع نحن القرّاء ما يخوّل لنا التّمييز، فتتحوّل عندها النّصوص إلى فوضى. وأنّ ما يسمّيه أدونيس "كتابة"، استنادا إلى إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية، وضياع السّمات الملازمة لكلّ جنس، مسألة مبالغ فيها[1] لأنّ موجّهات القراءة غائبة. أمّا في نصوص "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، فلم يعمد الشاعر إلى إلغاء الأجناس الأدبية، بل اشتغل على الاستثمار، حيث أغنى نصوصه ببعض سمات النّصوص السّردية، دون أن يفقد الشّعر بعض سماته لذا فضّلنا أن نسمّي العملية "الجنس العابر للأنواع"، وليس "تداخل الأجناس الأدبية"، لأنّ التّداخل، قد يحدث اشتباكاً وتعالقاً، دون القدرة على الفرز، بينما "العبور" فيه الحفاظ على مقوّمات الوجود، فيعبُر الشّعر بأجناس أدبيّة دون أن يفقد هويّته، يُفعّل الإغناء، ويبْطل الامحّاء. فـ (((الكتابة) تتلاقى فيها هويات أدبية متعدّدة، فهذا إغناء للنّص وتطوير لخطابه ورؤياه، وليس تخلّيا عن هويته...))[2] ولكن كيف نميز بين النّص العابر للأنواع، دون أن يفقد هوّيته؟ إنّ الإجابة عن هذا السّؤال، هي احتياط للحفاظ على سمات كلّ جنس، رغم العبُور الحاصل بينها للإغناء. كأن يبْقى الشّعر رهين الانفتاح والغموض الدّلالي، ومن أكثر أشكال التّعبير كثافة من الناحية الأسلوبية، ومن أغناها إيقاعا موسيقيا[3] ويمكننا أن نقف عند الطّرح الّذي أرساه تودوروف، من خلال بحثه في: "الشّعر بلا نظم"[4] وتساءل فيما يبقى من هذا الجنس إذا غاب النّظم، فتطرّق لجنس جديد، انبثق من الشّعر، إلاّ أنّه عبر إلى سمات النّثر، وهو "قصيدة النثر" عند بودلير. والإشكالية الأساس: فيما يشفع له أن يبقى شعرا، حتّى في عبوره إلى جنس مغاير؟[5] وكأن هذا

---

[1] – يراجع: محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النّثر نموذجا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2006، ص292.

[2] – محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة ، ص293.

[3] – علي جعفر العلاّق، الدّلالة المرئية، ص149.

[4] – يراجع: سْفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السّورية، ط1، دمشق، 2002، ص59.

[5] – يراجع: المرجع نفسه، ص68.

الطّرح، يناقش امتدادات نظرية الأجناس وتحوّلاتها، من نظرية تقيم الحدود بين الأجناس جميعها، في صرامة إلى إزالة هذه الحدود، وفتح مجال العبور.

إنّ الشّعر والنثر في سردّيته، نمطان من الخطاب، كلاهما يستعمل اللّغة كأداة توصيل، إلاّ أنّهما يشتغلان في إطار جمالي مختلف الغاية، ولكلّ واحد هوّيته ونسقه المعرفي الّذي أوجده في الذّاكرة الثقافية العربية، وأن يُجمَعا في "الكتابة"، أي في خطاب واحد، يعني أن يتعايشا، وهذا مثير للجدل، وقد فعّل قضايا كثيرة، وانقسم النّقاد بين من رأى عدم جدوى نظرية الأجناس الأدبية، وتخطّى حدود الأنواع، ومن بينهم أدونيس، إلى جانب النّقاد الجدد، الّذين يرون أن الجنس الأدبي شبيه بالمؤسسة، التّي تعمل على تكريس الثّوابت الجمالية[1] التّي لا بدّ من تجاوزها. و نقاد بقوا مخلصين للتقسيم الأجناسي الكلاسيكي.

ونعْتقد أن تطوير نظرية الأجناس الأدبية، هو الّذي سيحل مأزق الإلغاء ومتابعة تحوّلات هذه النّظرية، مثلما تنبّه المنظرون الرّوس إلى الاستثمار الّذي يمكن أن يحصل بين الأجناس جميعها، دون الإخلال بالسّمات الخاصّة لكلّ جنس. ثمّ إنّ كلّ جنس هو حصيلة المجتمع، ارتبط بالصّراع الإيديولوجي لزمن ما، لذا يمكنه أن يتطوّر دون نسيان المنطلق[2] فالشّعر– على سبيل المثال – هو ديوان العرب ومحصّلة تفكيرهم ورؤيتهم للعالم، وله خصائصه وجمالياته، التّي اخْتُزلت في "عمود الشعر" الّذي حدّد شعرية القصيدة العمودية، إلاّ أنّ هذا الجنس تطوّر، وعبرت سماته إلى سمات النّثر فولّد جنسا هجينا، ولكن معظم خصائصه إلى الشّعر أقرب، فلا يمكنه أن يتنكّر لجنسه الغالب، و ((أن "يعصي" العمل جنسه فيجعل معدوما من الوجود. فهنالك ما يدعونا إلى القول: ذلك باطل...))[3] وبهذه المقولة رفض تودوروف (Todorov Tzevtan)ضياع الأصل مع أنّه قبل بالعبور بين الأجناس الأدبية واستفادة كل جنس من الآخربحجّة الاستثمار والتّطور.[4]

---

[1] – يراجع: حاتم الصكَر، مرايا نارسيس، ص18.

[2] – يراجع: المرجع نفسه، ص19.

[3] – سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص23.

[4]– يراجع: المرجع نفسه، ص25.

ويجب ألاّ نغفل أهميّة التّصنيف الأجناسي، في توجيه القراءة، وكأن هذه الأنواع الأدبية "آفاق انتظار"[1] وهي تسطّر نقاط التّلاقي والتعاقد بينها كنصوص وبين القرّاء. فعندما يُكتَب على غلاف الكتاب كلمة "شعر"، فهذه العلامة مؤشّر يوجّه القارئ إلى منظومة فكرية واضحة العناصر.

لذا فمساعي إلغاء الأجناس الأدبيّة لم تحقّق أهدافها، فما زلنا نقرأ قصائد وروايات وقصص. ولم يتمّ التّداخل إلى درجة ضياع النّوع. وما العبور بين الأجناس إلاّ إغناء وليس تغييبا لهويّة كلّ جنس.

وقد عمد أدونيس– في "الكتاب" بأجزائه الثلاثة – إلى كتابة نصوص تجاوَرَ فيها الشّعر مع النّثر ومع القصّة والمسرح...الخ إلاّ أنّها لا يمكنها الخروج من جنس الشّعر لأنّ العناصر المهيمنة فيها، هي إلى الشعر أقرب. وحرص الشّاعر على تسميّتها بمصطلح "الكتابة" أو "الكتابة الجديدة" إلاّ أنّها "كتابة شعرية". مثلما عمدت الرّواية الجديدة إلى استثمار الشّعر، وبقيت جنسا روائيا، رغم مساعي البعض في تسميّتها بالرّواية الشعرية، ليقروا بالمزيج الأجناسي.[2]

ونعتقد أن مساعي الكتّاب، في فتح الحدود بين الأجناس الأدبيّة، ومن بينهم أدونيس هي آفاق لبناء تركيبة من المشترك الإبداعي وتوليفة لمكوّنات متباعدة الأصول ومتغايرة السّمات، بهدف الوصول إلى إبداع غير مألوف. ونعتقد أن هذه التّركيبة لا تُلغي أوتمحو الجنس الغالب، فهي تمدّه بالحركية ليتجدّد، وتظهر أجناس جديدة لا تُلغي الأجناس المعروفة، بقدر ما تحيلنا على التّطور، فما مصطلح "قصيدة النثر" إلاّ تطوّر للقصيدة العمودية، وهي منفتحة على جنس "النثر". وما مصطلح "الكتابة" عند أدونيس إلاّ تطوير للقصيدة. ولكن إلى أي حدّ يمكننا أن نطمئن إلى هذه المصطلحات؟ وما هي حدود عبور الأجناس من بعضها إلى بعض؟ حتّى تتحوّل فاعليّة التّطور إلى فوضى معرفيّة، حتما نحن بحاجة إلى دراسات تستوعب نظريات الأصول، ومتابعة امتدادات هذه النّظريات لرصد آفاق النّقد العربي.

---

[1] – يراجع: سفيتان تودوروف، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ص28.

[2] – يراجع: أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، ص146.

أوّلا- الغموض وانفتاح النّص*:

إنّ الكتابة الشعرية واقعة نصيّة غير ثابتة البنية، تواجه القارئ مواجهة مفتوحة وقد بقيت معضلة المعنى فيها، من أهمّ الإشكالات المثارة، وسعت مختلف المناهج إلى مقاربتها دون تحديد نهائي لها. وانصرف بعضها عن المقاربة السّياقية، لتثير أسئلة تتجاوز المؤلف، واجتماعية النّص.

وحين نفكّر فيم يجعل هذا النص الأدبي عصيا على الدّراسة، نحاول أن نحدّد عناصر ماهيته، كالطبيعة التّمويهية التّي يلتبس بها، فيعمد إلى كلّ أنواع التّخفي والحجب، فتتشكّل طبقات باطنية كتومة للدّلالة، تشير وترمز أكثر ممّا تعبّر، وبها يتميّز النص بوجود خلاّق وثري. وله بنية مفارقة للواقع، وتشتغل لغته على تجاوز المرجع الاستعمالي، ويستند ابستمولوجيًا إلى مرجعيّات متنوّعة المشارب تنصهر فيه جماليا وقد بقيت الاجتهادات النّقدية، والمساهمات القرائية، تُفعّل أسئلتها حول ما الذّي يجعل من النّص الأدبي نصّا أدبيّا؟[1] وتوجّه الدّرس النّقدي إلى وضع علم للأدب، ومن بين الأسئلة المطروحة داخل هذه المنظومة ((ما الشّعر؟))[2] وبقيت المهارات والآليات تفتّت وتعيد البناء، لتقبض على ماهية هذه البنية المتميزّة التّي اسمها "النّص". وهذه مساهمة من بين المساهمات التّي تحاول أن تقرأ النّص الأدبي في شكله. في حين هناك مقاربات كثيرة، كلّ واحدة تحاول أن تقترب من جهتها.

ويبقى النّص الشعري يفعّل إبداعية الكشف عن أعماق الذّات، فيكرّس سمة الغموض التّي ((هي خاصيّة داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركز على ذاتها وباختصار، فإنه ملمح لازم للشّعر...))[3] خاصّة عندما يحاول أن يتوجّه إلى الكون الّذي هو كلّه رموز، ويشتغل على عالمين: عالم الذّات الدّاخلي والكون في خفاياه

---

* - استوحينا عبارة "انفتاح النّص" من مفهوم "الأثر المفتوح" عند أمبرطو إيكو. يراجع: أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرّحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 2001، مقدّمة المؤلف، ص13-43.

[1]- يراجع: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي ط1، بيروت والدار البيضاء، 1994، ص79.

[2]- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص9.

[3]- المرجع نفسه ص51.

فينشأ التّخييل الشعري كمغامرة في المجاهيل، وفتتشكل الصّورة الشعرية التّي تفعّل الكثافة التّرميزية فتتعدّد الدّلالات.[1]

وإذا كان الغموض هو طاقة الشّعر في خلق صوره، وهو سمته الأولى بالنظر إلى طبيعته الفنّية، إلاّ أنه مثار الجدل، فقد أثارت هذه النّقطة إشكالات كثيرة، انقسم حولها الدّرس النّقدي العربي قديما *وحديثا** بين مؤيدّين ومعارضين.

ويُعتبر شعر أدونيس من النّصوص المليئة بالغموض، وكثيرا ما تناول أدونيس "الناقد" هذه الظاهرة نقديا، كما سبق وأن رأينا ذلك في الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع، وفي اللّغة الواصفة، يقول في "الكتاب":

(...) وأنا أتقلّب في ذات نفسي، أردّد: كلاّ لا أحبّ الضّياء / لا لشيء سوى أنّه كاشف. / (...) كم أردّد في ذات نفسي / أحبّ الخفاء.[2]

وإذا كان الشّعر– بصفة عامة – نوعيّا في بنيته النّصية، وفي أدبيّته، واكتنازه بالمعرفة، فهو إشكاليّ في التّلقي بامتياز، لما فيه من معنى المعنى في بنيته ونسجه فهو بالنسبة لأدونيس نتاج تجربة طويلة، وخبرة إبداعية تجاوزت نصف قرن من التّجريب بدءا من "قصائد أولى" 1957، إلى "أوراق في الرّيح" 1958 ثمّ يأتي التحوّل الإبداعي في "أغاني مهيار الدّمشقي" 1961 [3]، ثمّ كتاب "التحولات والهجرة في أقاليم النّهار واللّيل" 1965، ثمّ التّجريب في إغناء النّصوص بالعناصر المسرحية[4] من خلال "المسرح والمرايا" 1968، وبعده "هذا هو اسمي" 1971. الدّيوان الذي طرح قضايا

---

[1]– يراجع: عبد العزيز بومسهولي، الشّعر والتّأويل، ص9.

*– يمكننا العودة إلى ما أثاره شعر أبي تمام من جدل نقدي بخصوص غموضه، ككتاب الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري للآمدي، وأخبار أبي تمام للصّولي.

**– يمكننا العودة إلى ما أثاره غموض شعر أدونيس، والكتب حول ذلك كثيرة منها:عبد الرحمان محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة، ص100–118.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص66.

[3]– من الّذين رأوا أنّ ديوان "أغاني مهيار الدّمشقي" يمثّل تحوّلا في شعر أدونيس: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، ص16، ومحمّد بونجمة، الرّمزية الصّوتية في شعر أدونيس، الدّلالة الصوتية والصرفية مطبعة الكرامة، دط، دب، دت، ص37.

[4]– يراجع: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص101.

كثيرة وفق بنية جديدة[1]، ثمّ "مفرد بصيغة الجمع" 1975، ثمّ "المطابقات والأوائل" 1980، ثمّ "كتاب الحصار" 1982-1985، ثمّ "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة" 1987 وبعده "احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة" 1988، ثمّ "أبجديّة ثانية" 1994، ثمّ "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، الّذي نحن بصدد دراسته. وما عرضنا لهذه الدّواوين الشعرية إلاّ بيان للتّجريب، الّذي يمارسه الشاعر من خلال كلّ ديوان. وتتفق الآراء النّقدية على اشتراك كافة الدّواوين في غموضها الدّلالي.[2] وعندما يكون "الكتاب" غامضا، فهو يطلب قارئا متميّزا، لا يطمئن إلى الجاهز والمكتمل، ويقدّم نصوصا عدائية لأنّها تهاجم القارئ في كسله، واطمئنانه للأحكام الجاهزة، فتضطرّه إلى الاجتهاد[3]، وتفعيل العداء إلى بحث عن المجابهة والقدرة على القراءة الفاعلة، وأوّل ما يفعله أنه يغامر في البوابة التّي من خلالها يدخل إلى غنى المتخيّل وخصبه، ليمسك الخيط الجامع لتداخل مستويات الإبداع.

وترى البلاغة العربية والشعرية القديمة، أنّ التشبيه مركزيّ، وهو بؤرة ابستمولوجية في الخيال الشعري العربي[4]، وفي كيفية بناء النّص الشّعري عالمه من خلاله، فيلجأ إليه الشعراء للتّوضيح، وتقريب المعنى من ذهن المتلقي[5] وكأنّه فاعلية المشاركة والاتفاق، بين كلّ من الشاعر والمتلقي. ولا تقبل الاستعارة في الشّعر، إلاّ من خلال علاقة المشابهة أو ما أسماه جابر عصفور ((مبدأ التّناسب والمطابقة المادية))[6]. فإنّ حرية الشاعر في صوره، رهينة حدود المؤسّسة (كلّ ما هو متعارف عليه وخاضع للذّوق العربي)، ولا يمكن أن يشتغل كلّ من التّشبيه والاستعارة في

---

[1]- خالدة سعيد، حركية الإبداع ، ص87.

[2]- يراجع:أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص52.

[3]- يراجع:خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص94.

[4]- يراجع:جابر عصفور، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، دط، القاهرة، دت، ص112 وما بعدها.

[5]- يراجع:ابن رشيق، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981، ص287.

[6]- جابر عصفور، الصّورة الفنية، ص219.

أقصى حدوده، إلاّ في حدود المدرك الحسّي والعقلي، لذا أقصى عبد القاهر الجرجاني كلّ ما يمتّ بصلة إلى الوهم، وكل ما هو مستحيل الوجود، في حدّ التّشبيه والاستعارة.

وحرصت البلاغة العربية، على أن لا يكون الإيغال، في البعد بين المشبّه والمشبّه به، حتّى لا تتوسّع المسافة الخيالية، فينفتح فضاء المبالغة، والدّخول في الكذب[1]. ويبقى التّخييل الشعري في التنظيرات النّقدية رهين الحدود، ولا يمكنه أن يغامر في المستحيل، ويشتغل ضمن حواجز الممكن رؤيته، أو تصوّره بالعقل والذّهن فيركّب بين ما هو واقعي ومتمثّل للأعيان وبين ما هو في الأذهان.

ثمّ توسّعت آفاق الخيال الشعري في العصر الحديث، وبالخصوص مع الرّومانسية وأسّست للإبداع الّذي يأخذ مكان المحاكاة، واعتبرت الخيال إبداعا في جوهره. فأعادت النّظر في ثنائية "الواقعي والخيالي". فالخيال في المعرفة الرّومانسية ليس مفارقا للواقع بقدر ما هو كشف له، وهو ((عامل رئيس في بناء النّص الشّعري))[2] ، كما أعادت الاعتبار للذّات وإمكاناتها الإبداعية، وفعّلت الخيال خارج حدود الواقع. فلا يمكننا أن نغفل ما لجهود الشعراء الرّومانسيين في تغيير المنجز النّصي، وفي تفعيل المتخيّل الشّعري نصّيا ونظريا[3]، ومنهم من فعّل مفهوم الشّعر، ورأى أن الكتابة رؤيا كجبران خليل جبران[4] ، الّذي صهر رؤيته بالخيال في نصوصه، فهدم الحدود بين الشّعر والفكر، وبين العقل والحسّ. إلى جانب أبي القاسم الشابي الّذي اهتم بدراسة الخيال الشعري في كتابه "الخيال الشّعري عند العرب".

وإذا أردنا أن نقف عند المنعطفات الأخرى، التّي غيّرت الرّؤية إلى المتخيّل الشعري، وساهمت في تخصيبه، نعود إلى ما أنجزته النّصوص الصّوفية، خاصّة في تفعيل طاقة الخيال وتعطيل العقل، وجعل ذلك السّبيل إلى الكشف عن معرفة جديدة، مع أنّ هذا الخطاب حُورب قديما للأسباب نفسها. فنظرية الخيال عند المتصوّفة، أحدثت

---

[1]– يراجع:عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق رشيد رضا وأسامة صلاح منيمنة، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت، 1992، ص254 وص228.

[2]– محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 2 الرومانسية العربية، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001، ص119.

[3]– يراجع: جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة ، دار صادر، دط، بيروت، دت.

[4]– يراجع:أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3 صدمة الحداثة، ص166.

تصادما وشرخا بين النّص الّذي طبّق واستثمر هذه النّظرية، وبين المتلقّي العربي (القديم) الّذي اعتاد معايير ثابتة لتلقيه. إلاّ أنّها نظرية توجّهت إلى متلقٍّ مختلف، مستعدّ لتلقّي المتغيّر، والّذي لا يعمل شروطا قسرية للإبداع، ويبني حدودا للمتخيّل الشعري وهذا ما نبّهتنا إليه الباحثة آمنة بلعلى في حديثها عن المسافة الجمالية التّي حدثت بين الخطاب الصّوفي والقرّاء، حيث أنّ رفض ذلك النّوع من الخطاب، هو دليل الفعالية الفنيّة التّي لم يستطع جمهور معيّن استيعابها، و ظل ينتظر خلق جمهور آخر، يتواصل ويتفاعل معه.[1] ويمكننا القول، لهذا رفضت نصوص أدونيس، ووُصفت بالإنغلاق الدّلالي في بداياته الشّعرية، بينما أصبحت خاصيّة الغموض، من عناصر شعرية القصيدة المعاصرة. فما كان غير مستحبّ في الحساسيّة الجمالية القديمة، أصبح ميزة في الحساسية الجمالية الحديثة (بمفهوم الحداثة)، وموقع "الخيال" تغيّر في المنظومة النّقدية العربية. وفي النّقد القديم ورد "التّخييل" في البداية، لاعتقادهم أن "الخيال" يلغي الحقيقة[2] ، ثمّ استخدم الرّومانسيون هذا المصطلح "الخيال"، لما له من فاعلية إبداعية.

وما اتباعنا التحولات الحاصلة لمفهوم "التّخييل" في النّقد العربي القديم، ومتابعته في جلّ الممارسات النّصية القديمة إلاّ تكريس لشعرية "الوضوح"، لأنّ الواقع "مركزيّ" في الفكْر العربي. أمّا الانتقال إلى "الخيال" فهو تحوّل في المنظومة المعرفية التّي تريد التّغيير، وتغييب هذا "الواقع".

لقد أصبح الشعر رديفا للخيال الخلاّق الّذي يلغي الحدود، ويفتح الإبداع إلى أقصى ممكناته و((يشتغل في النّص متعدّدا ومتكثّرا.. وليس واحدا.))[3] لذا يختلف باختلاف الشّعراء، وباختلاف التّجارب والرّؤى الشعرية.

وحين نربط مصطلح "الخيال" "بشعر أدونيس"، ندرك مدى انفتاحه على مرجعيات متنوّعة، رأيناها في الفصل الأوّل. ونتيجة هذا اللّقاء كان الغموض. فالمتخيّل الشعري عند أدونيس يفعّل تغييب الدّلالة، لأنّه يشتغل على صور تنفي الامتلاء الدّلالي والأدوات التّي من خلالها يستثمر الخيال كثيرة، والحمولات المعرفية التّي يتحرّك بها

---

[1]– يراجع: آمنة بلّعلى، الحركية التّواصلية في الخطاب الصوفي، ص153–154.

[2]– يراجع: محمد بنيس، الشّعر الحديث، 2 الرّومانسية، ص126.

[3]– صلاح بوسريف، المغايرة والاختلاف، ص89.

الشاعر متوجّها إلى الخيال بكلّ أشكاله متنوّعة المشارب. وما كلّ هذا التنوع إلاّ استثمار، لأقصى ممكنات النّص الدّاخلية وفي حرّية تامّة. وبما أنّ المسلمّة الأولى التّي ينطلق منها أمبرطو إيكو (Umberto Eco)، في حديثه عن الأثر المفتوح، تتمثّل في الغموض الذي يكتنف العمل الفنّي، فإنّ الكثافة من المدلولات، التّي تحضر في دال واحد، هي الفاعلية النّصية بامتياز. لذا يمكننا عدّ "الكتاب" بأجزائه الثلاثة من "الأثر المفتوح"*، والمثير للمتابعة هو أنّ أمبرطو إيكو في تقديمه وشرحه لمفهوم الأثر المفتوح، وقف عند أحد مؤلفات الشاعر "ملارمي" "الكتاب"، وهو العنوان نفسه الّذي أطلقه أدونيس على ديوانه، وتوصّل إلى أنّ هذا المؤلَّف من "الأثر المفتوح" ومن "الأثر المتحوّل"[1] ليس باعتماد غموض المعاني فحسب، بل حتّى في تركيبه لصفحاته الدّاخلية وفي الشكل الطباعي، وكأنّ "الكتاب" كتلة واحدة تنقسم خلويا[2] وقد رأينا هذه الخاصّية في نصوص الشاعر المشكّلة "للكتاب". وما فكرة انفتاح النّصوص، إلاّ تفعيل للقراءات الكثيرة، واللاّنهائية، التّي سنرى بعض نماذجها في المبحث الثاني.

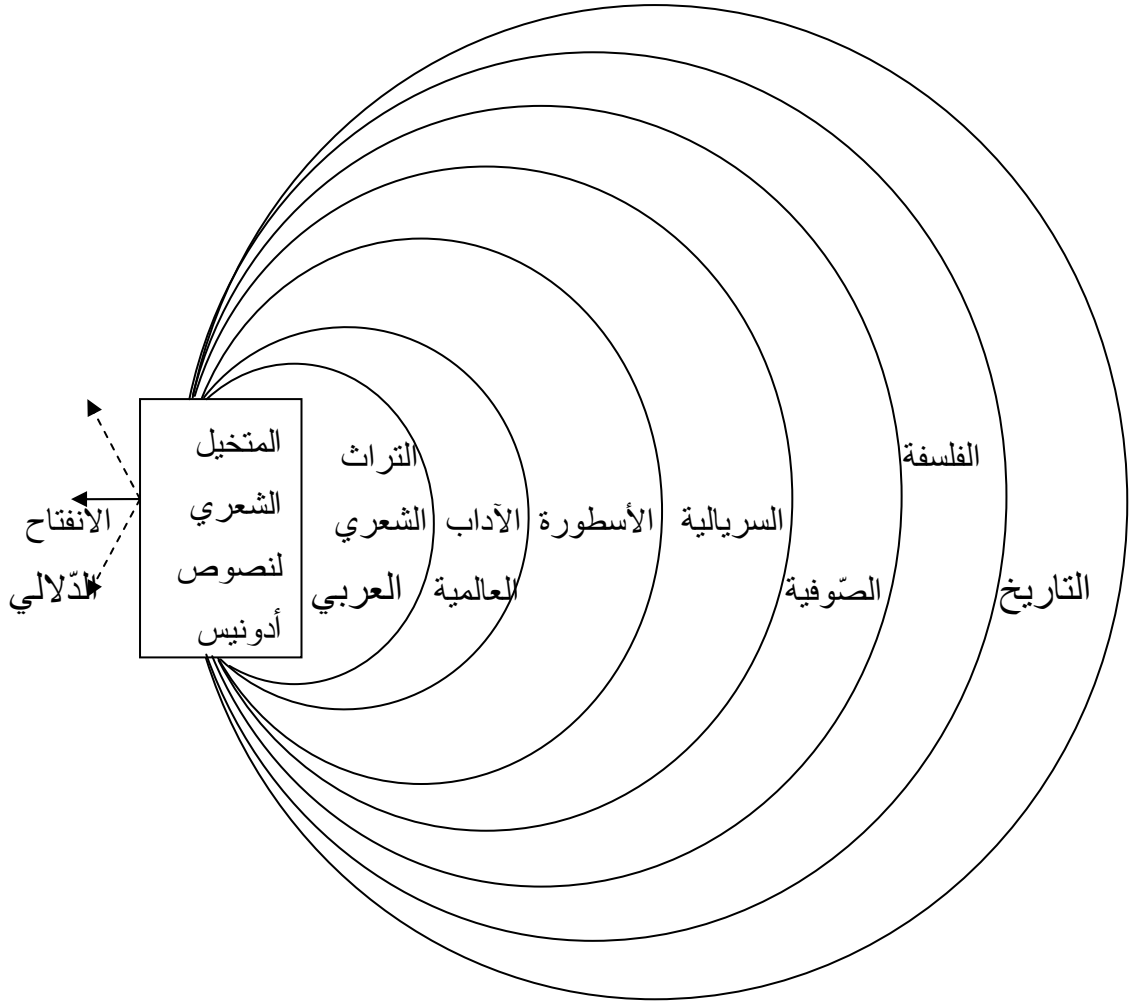
وحين نفكّر في ظاهرة الغموض في شعر أدونيس وانفتاحه الدّلالي، تحضر كلّ تلك المرجعيّات التّي رأيناها في الفصل الأوّل، والتّي انصهرت في نسيج المتخيّل الشعري للشاعر حسب هذه الترسيمة.

*– في تحليل أمبرطو إيكو لبعض النّماذج الرّمزية، انتبه إلى أثر كافكا، وكيف أن بعض الرّموز الواردة فيه، لا تُؤخذ بدلالتها الحرفية، وكيف أنّ المعاني الخفية لا تنبني على أيّ نظام، وللتّفصيل يراجع أمبرطو إيكو، الأثر المفتوح، ص23.

وهذا ما ينطبق على المدوّنة "الكتاب" التّي نحن بصدد دراستها.

[1]– يراجع: المرجع نفسه، ص28.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص32.



وليس شرطا أن تتشكّل هذه المرجعيّات في نصّ واحد، بل إنّ كلّ نص يستثمر إحدى هذه المرجعيّات، وقد تحضر أكثر من واحدة، في النص نفسه، ويتأتّى الغموض من هذا البناء الّذي هو ((ثمرة تفاعل مستويات دالة مختلفة))[1] فيضطرّ المتلقّي، إلى هدم البُنى التّي انصهرت في البناء المكتمل، لعلّه يقبض على جزء من الدّلالة إضافة إلى هذه المرجعيات، يملك الشاعر طريقة في التّعامل مع اللّغة لبناء صوره، وسبيلا إلى الاشتغال مع تجاوز المرجع، وهذا ما رأيناه سابقا.

إنّ أسباب غموض شعر أدونيس كثيرة، ولا مجال لنا لمتابعتها، حتّى لا تضيع أهداف البحث. والسّؤال المركزي الّذي يُطرح، كيف يشتغل الغموض، وتنفتح النّصوص دلاليا، في "الكتاب"؟

[1]– محمد النّاصر العجيمي، بنية الحضور والغياب، ص17.

إنّ من أوّليات التّأليف عند الشاعر، المفاجأة، وتركيب استعارات مدهشة، لأنّه يعتمد تعميق العدول إلى أقصى ممكناته، ما يخرج عن الذّوق العربي. فهو الّذي يلحّ على اللّغة الثانية، التّي تأخذ الكلمات، الواحدة تلو الأخرى، من الاستعمال المتكرّر والمعنى المعتاد، وإدخالها في نسيج جديد، يحييها بشحنة جديدة، ودلالات مفتوحة، لم يعهدها المتلقّي، ويحتاج إلى خبرة وممارسة ليلج عوالمها[1]. وعندما يمرّ الشاعر بالكلمة، من الافراغ إلى الملء، يأخذها إلى الأبْعد. إلاّ أنّ المتلقي يصعب عليه أن يفهم هذا المرور بسهولة، ذلك لأنّ معنى المعنى لا يمكن ردّه إلى المعنى الأصلي للكلمات ويغيب المشترك بينهما، فيضيع المتلقّي بحثا عن هذا الغائب، دون العثور عليه، وكأنّ ((ما ينشده أدونيس إنّما يكمن في تأدية كلمات بلا تاريخ وبلا هوية سابقة لاستعمالها هنا والآن...))[2] ففي قوله:

عندما سيُشيّخ قلبي، / سأوقظ فيه رمادا من بقايا طفولاته / وأحْلُم أنّي صاعدٌ هابطٌ / في جحيم شراييه. / وتجيء إليه عشيقاتُه / لهبًا طاغيا...[3]

تبدو الصّور في ظاهرها شاذّة، فكيف يكون إيقاظ الرّماد عندما يشيخ القلب؟ وكيف تجيء العشيقات لهبا؟ لفهم هذه الصّور، يجب متابعة المعاني الأساس، التّي شحن بها أدونيس كلمة "الرّماد"، والتّي مردّها إلى الأسطورة. فما الّذي يجمع معنى "الرّماد" الّذي تقول المعاجم بأنّه (دقاقة الفحم من حراقة النّار)، بمعنى المعنى، الّذي يورده سياق مقطع الشاعر؟ والّذي يحمل دلالة التّجدد، وعدم الشيخوخة. إنّ معنى كلمة الرّماد لا تحيل على معنى المعنى، إذا لم يكن المتلقّي ملمّا بالدّلالات الأسطورية الجديدة. فالرّماد يحيل على النّار، والنّار تحيل على الطائر، والطائر يحيل على الفينيق وحين نتابع كيف توزّعت الاستعارة في نسيج النّص، ندرك خيوط الأسطورة التّي تجتمع، لتعطي لنا الدّلالة المفارقة.

الإستعارة الأولى ⟵ "عندما سيُشيّخ قلبي، سأوقظ فيه رمادا من بقايا طفولاته"

الاستعارة الثانية ⟵ "تجيء إليه عشيقاتُهُ لهبًا طاغيا".

---

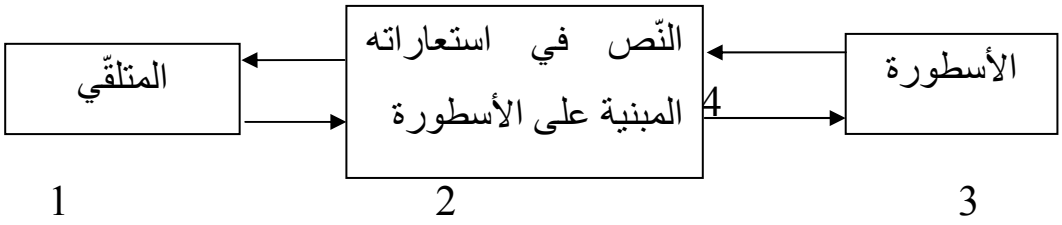
[1] – يراجع أدونيس، زمن الشّعر، ص163.

[2] – محمد الناصر العجيمي، بنية الحضور والغياب، ص156.

[3] – أدونيس، الكتاب III ، ص44.

ففي الاستعارة الأولى يتشكّل أقصى العُدول، لأنّ التّركيب الاستعاري مُسْتَطرَف ونادر، فكيف يكون إيقاظ الرّماد؟ ومن بقايا الطفولة؟ ونقترب من الجواب، عندما نعمل مقاربة، بين هذا السّياق وأسطورة الفينيق، فنقول: عندما "سيُشيخ قلبي"، سأوقظ فيه طائر الفينيق الّذي ينبعث من رماده.

وفي الاستعارة الثانية، تظهر على أساس أنّها تشبيه بليغ بين "العشيقات" المشبه و"اللّهب الطاغي" المشبّه به. إلاّ أن الاستعارة واردة في وجه الشبه المختفي بين العشيقات واللّهب، ونعثر عليه في الأسطورة نفسها، فنقول: تجيء إليه عشيقاتُه يحملن النّار، التّي ستحرق طائر الفينيق، لينبعث من رماده. ويتّضح من هذا أنّ الصّور لا تُبْنى اعتباطيا. وأن متابعتها بالقراءة تعني التّعدد أمام الغنى الدّلالي، ونتأكّد من ((أن الطريقة الاستثنائية الفريدة التّي يبتدعها النّص دائما في دفاعه عن ديمومته وكينونته هي التّي تؤدي إلى بناء استراتيجية بارعة للقراءات...))[1] ويمكننا أن نقول، إنّ القراءة تتوجّه إلى النّص الّذي هو منفتح على مرجعيّات، تؤسّس للانفتاح كما في هذه الترسيمة:



يتوجّه المتلقّي إلى النّص، فيصطدم بالاستعارات البعيدة، التّي مفتاحها الشيفرة الأسطورية، ويضطرّ إلى الخروج من النّص إلى الأسطورة، ليفهم أصلها ثمّ يعود إلى النّص، ليرى كيف استُثمرت، لعلّه يقبض على الخيط الأوّل لدلالة ليست نهائية. وكأنّ الشاعر يقصد إرباك المنظومة البلاغية القديمة، ويرفض جاهز العبارة وتكرار الصوّر ويشتغل على إبداع استعارات حيّة، تنتقل من "الاستعارة اللّفظية" إلى "الاستعارات

[1]– محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدّال ولعبة المعنى، منشورات الاختلاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009، ص33.

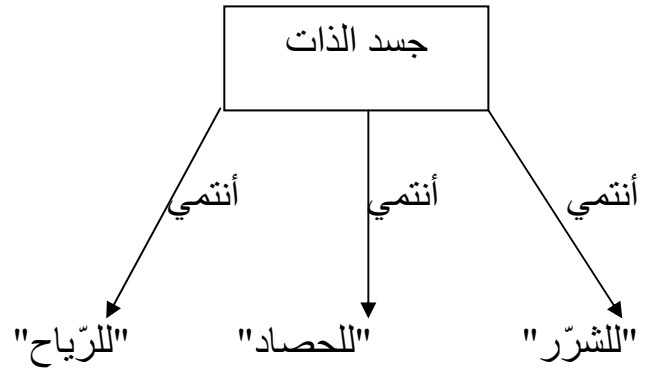
الدّلالية"[1] ويمكننا أن ننتبه إلى بعض موجّهات القراءة لشعر أدونيس، كالعلاقة بين جسد "الذّات" والعالم، وكيف أنّ العالم امتداد للذّات، يجسّد كلّ رؤاها، فتشكّل صور التّبادل بين الجوامد وعاقل ما في الكون والذّات، وانصهرت الاستعارات داخل نسيج النّصوص، كأن يقول:

أحيانا تأتي الرّيح، ترجّ، تُزلزِلُ – لا تتحرّكُ أوراقي،/ أحيانا لا تأتي الرّيح، ولكن/ تتساقط أوراقي. / قولوا للرّيح: انفكّ هُبُوبي عنْها وانفكّ وثاقي، –/ بيْتيَ سِرٌّ: / بابي مطرٌ، والغيْمُ رِواقي.[2]

وكأن الجسد تحوّل فيزيائيا إلى إحدى عناصر الطبيعة، وهي الشّجرة، من خلال سلسلة من الصّور: "لا تتحرّك أوراقي" على سبيل الاستعارة التّصريحية، إلى جانب التشبيهات البليغة "بابي مطرٌ" و"الغيم رواقي". وكثير ما يتحوّل جسد "الذات" إلى عناصر من الطبيعة، دون أن يحدّد هذه العناصر، حتّى يحيلنا إلى بعثَرة هذا الجسد إلى درجة غيابه وتحلّل في الأشياء، كأن يقول:

أَنْتَمي للشّررْ / أنتَمي للحصاد، احتفاءً / لسقّائِها / قَلِقًا، ناحِلاً / أَنْتَمي للرّياح، تُوحِّدُ في عصْفها / بين وجه التّراب، ووجْهِ الفضاءِ، / ووجْهِ البشر.[3]

و يمكننا متابعة هذه التّرسيمة، لنرى كيف تشتتت الذّات:



يحدّد لنا فعل "أنْتمي"، وعْي الذّات لتشتُّتِها، فهي بعْثرة عن وعْي، لأنّ الشّاعر متشبّع بفكرة وحدة الوجود، والتّجلي في الطبيعة. إلاّ أنّ هذا الوعي، ينقل لنا صور

---

[1]– يراجع: مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول، ص126.

[2]– أدونيس، الكتابI ، ص324.

[3]– المصدر نفسه، ص36.

الضيّاع في مظاهر العالم. وتحرص الذّات على احتضان كلّ شيء، فتتلبّس بعناصر مختلفة من العالم، فتفقد قدرتها على التّراجع، ويتحوّل الجسد إلى شيء من الجوامد يقول:

أُترى، يتحوّلُ جسمي؟/ أشراعٌ هو الآن – ماجَتْ عواصِفُ أتْراحِهِ / ورَمَتْهُ إلى مَرْفإٍ غيهبيّ؟ / أنايٌّ – والتّمزق إيقاعُهُ؟ / أهُوَ الآن يَرْقى والفجيعة مِعْراجُهُ؟ / أهُوَ الآنَ يهْوي والمرارات أدْراجُهُ؟ / أُترى، يتحوّل جسمي؟ نهْرُ الحبّ فيه يُغيّر مجْراهُ والسُّفُنُ / الجاريات جَنَحْنَ – تُراهُ، تحوّل جسمي؟.[1]

ينفتح الشاعر – في هذا النّص – على فضاء من الأشياء، التّي تفاعل معها تفاعلا جسديّا، إلى درجة قبول التّحول، الّذي يعني الفناء والإمحاء، وكأن تجربة الذات الحسيّة مع الأشياء، هي التّي تُحدّد مستقبلها، وتُصيغ صيرورتها، فتُجسّد الأحداث التّي تقع في الكون، لذا يلحّ كثيرا على نتائج تحوّل الجسد، كالآتي:

- "الجسم" يتحوّل إلى "شراع" النتيجة ⟵ ماجَتْه عواصف أتراحِه، ورمتْه إلى مرفإٍ "غيهبيّ".
- "الجسم" يتحوّل إلى "ناي" ⟵ "التّمزق إيقاعه".
- "الجسم" "يَرْقَى" ⟵ "الفجيعة مِعْراجُه".
- "الجسم" "يهْوَى" ⟵ "المرارات أدْراجُه".
- "الجسم" "نَهرُ الحبّ فيه يُغيّر مجراه" ⟵ "السّفن الجاريات جَنحْن".

استعار "الجسد" من الطبيعة أشياءَهُ، فكانت النتيجة أن أصْبح للعالم معنًى، وكأنّ العلاقة بينهما، هي التّي أعطت القصْد. وبتعبير آخر إنّ الجسَد أثناء ملامسته أو إحساسه بالشيء، فإنّ الذّات تستطيع أن تلمس إحساساتها، وعندما لمس "الجسم" "الشراع" وتحوّل، استطاعت الذّات أن تعي "عواصف أتراحها"، وعندما لمس "النّاي" وتحوّل إليه، توصلت الذّات إلى وعي "تمزّقها".

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص30.

إنّ المتلقي حين يقرأ صور التّبادل بين "الجسد" و"العالم" – لكي لا يلتبس عنده الغموض– عليه أن يستوعب أن تماهي الشاعر مع جسده، ليس بصفته تمثيل لوجوده الموضوعي فحسب، بل بصفته تمثيلا للحرّية[1]، كما عليه أن يعي أن شعر أدونيس مُربك في مغزاه، ويدفع بالمجاز إلى ما هو أبْعد وخارج المعايير اللّغوية، وهو يشتغل على لعبة لغوية، خارج لعبة اللّغة العادية تستند إلى قوانين "العالم الدّاخلي" "للذّات" وكلّ ما نقرأه من شعر، هو فتح لممكنات شرائع هذا "الدّاخل"، فتنفتح حدود عالم الإمكان، حتّى البحر يمكن "أن يتنهّد ويرقص".[2]

ولكي نعي الانفتاح الدّلالي في شعر أدونيس، علينا أن ندرك حركيّته، بين الذّات والعالم الداخلي لها، وتوجّهه إلى العالم والأشياء. ويبدو أنّ العالم الشعري للشاعر يتحرّك داخل مغامرتين معرفيتين: المغامرة صوب الذّات والعالم الدّاخلي للشاعر بإعلانه "إنسان الدّاخل"[3] وسبب هذه المغامرة هو غياب اليقين والحقيقة النّهائية في حياتنا، وما وعي الذات في فكر أدونيس إلاّ وعي لفاعليتها وديناميكيتها صوب الممكن ومع أنّها غير جوهرية تقول النّقص، إلاّ أنّها تتحرّك في أفق السّيرورة والتّحول وتكون النتيجة أن الشاعر يتماهى مع حرّيته.

أمّا المغامرة الثانية، فهي مع العالم والأشياء، ليكمّل الشاعر نقصه، ويتوجّه نحو الاكتمال وهنا يختلف الشّعراء في رؤاهم، بشأن سُبُل الاكتمال لتحقيق الكمال، فأدونيس يقارب الأشياء مقاربة فينومينولوجية، وكأنّه يكتشفها لأوّل مرّة، وهي خارج كلّ المقولات المسْبَقَة والأفكار الثابتة التّي تعمل في الجاهز، لذا فهو عندما يسند لها أوصافا، يكون قد حكى شيئا عن عالمه الدّاخلي.

أما عن كيف تتصل المغامرتان (المغامرة صوب الذات والعالم الدّاخلي والمغامرة مع العالم والأشياء) الواحدة مع الأخرى، فتكون من خلال الجسد، لذا فهو ((يؤسّس الجمالية على المعرفة، وكلام الشاعر على الجسد ليس لأجل الجسد، بل لأجل

---

[1]– عادل ضاهر، الشعر والوجود، ص175.

[2]– المرجع نفسه، ص297–298..

[3]– يراجع: المرجع نفسه، ص156.

الدّلالة: يأخذ منه أمثولة. أو يكشف عن سرّ))[1] وبذلك يكون قد تمرّد على النّظام المعرفي السّائد الّذي يرى في "الجسد" المحرّم، والممنوع. وعلينا أن ننتبه إلى أنّ الشاعر، في توظيفه للجسد، حرص على كونه طريقة لإدراك الذّات، بواسطته ومن خلاله تتحرّك، متجاوزا فيه الجانب الآلي، الّذي يتولّى الأعباء والأعمال اليوميّة مرتكزا فيه على أنّه بُؤرة الأحاسيس. فعندما يرتمي الشاعر في الطبيعة، قد ينقل لنا تيهه، من خلال سلسلة من الاستعارات التّي تنفتح دلاليا، لأنها استعارات مبنية على المباعدة بين المستعار والمستعار له، ولا يمكن إقامة شيء من المقاربة، إلاّ بفهم الخلفيات الفكرية والفلسفيّة للشاعر.

فعندما نتتبّع– على سبيل المثال– النّص المطوّل، الّذي أسماه "الأوراق"، وذيّله بعنوان فرعي (أوراق عُثر عليها في أوقات متباعدة، أُلْحقتْ بالمخطوطة)[2] يستدرجنا خمسون نصّا، مرقّمة بالتّرقيم الرّوماني، إضافة إلى النّص الّذي استهلّ به، وتعمّد عدم ترقيمه، أسماه "ورقة بلا رقم"، وكأنّ كلّ نص هو ورقة من هذه الأوراق. واشتغل على مجموعة من الاستعارات المتضافرة، الّتي تشكّل استعارة موسّعة[3] تتشابك مع النّصوص الأخرى، وكأنه تكاثر استعاري من البوتقة نفسها يتجاوز الجملة إلى النّص ومن النّص الجزئي (الورقة) إلى النّص الكلّي "الأوراق". وتنبّه محمد العمري إلى هذه الظاهرة، قال: ((إذا جاز اعتبار الاستعارة أسطورة صغيرة، فإنّ تحْويلها حكائيا سيعطينا "أسطورة في أسطورة" وبذلك نخرج من مستوى الجملة إلى مستوى النّص))[4]، فالنّص ككلّ، هو استعارة مركبّة، علينا هدم التّركيب وإعادة بنائه لنستوعب الآليات الفاعلة، التّي تحكم نموّ وتشعّب وقيام الاستعارة المركزية.

يتشكل النّص ككل، من استعارات صغرى، يجمعها رابط، لذا يمكننا أن نقول إنّها استعارة كبْرى، توحّدها المعاني، وتحتكم إلى قاعدة إيديولوجية، توضح علاقات

---

[1]– وائل غالي، الشعر والفكر، ص142.

[2]– أدونيس، الكتاب I ، ص301–328.

[3]– يراجع سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، المغرب 2005، ص15.

[4]– محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتداول، أفريقيا الشرق، دط، المغرب، يناير، 2005.

التشابه والاختلاف، التّي تنشئها مع العالم الخارجي، تتجلّى في اللّغة، من خلال الحمولة المعرفية للنص، إلى جانب بنية المتخيّل، التّي من خلالها يتحرّك الشاعر، منطلقا من قناعاته الفنية.[1]

لذا يمكننا أن نتابع تشكّل الاستعارة الكبرى في "الأوراق" في كيفيّة حضورها ودرجات انتشارها. أوّل استعارة تصادف المتلقّي هي غياب "العنوان" الموجّه للقراءة فالنّص المطوّل الّذي أسماه "الأوراق" قسّمه إلى خمسين "ورقة"، دون عنوان لكلّ واحدة، يوجّه المتلقي، ما عدا الورقة الأولى، التّي تعمّد تسميّتها بـــ "ورقة بلا رقم" استعار بالأرقام كبدائل.

في البدء نتابع خصوصيّة التّراكيب، في بعض النّصوص الفرعية، ونورد هذا الجدول في متابعة نوعيّة استعارات النّص:

- **في ورقة بلا رقم.**[2]	
- "لمَ لا أرى غير الفرات؟ / ألأنّه لغةٌ التّراب..."	"لغة التّراب" تركيب بالإضافة.
- "كبدُ الطبيعة"	تركيب بالإضافة.
- تنحني فيه البلاد على البلاد"	استعارة فعلية.
- "الأرض نائمةٌ على أنقاضها"	استعارة اسمية.
- الوقت يُوغلُ في السّبات"	استعارة اسمية.
- **وفي** "I".[3]	
- "تأتي رياحٌ"	استعارة فعلية.
- "الثمرُ المرّ كالرّمل جاثٍ"	استعارة اسميّة.
- "شجر الأزمنة"	تركيب بالإضافة.
- "الرّياحُ دمُ الأمكنة"	تركيب بالإضافة.

[1] – يراجع: سعيد الحنصالي، الاستعارات، ص15-16.

[2] – أدونيس، الكتاب I ، ص301.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- **وفي** "II".[1]	
- "أسْمرُ مع قافلة الأنْجم"	استعارة فعلية + تركيب بالإضافة (قافلة الأنجم).
-"ينام اللّيل محمولا على ضوء القمر"	استعارة فعليّة.
- **وفي**"III".[2]"	
- "المياه التي تتغطّى بأحزانها".	استعارة اسميّة.
- "الثّياب التّي ترتديها الضّفاف ندًى..."	استعارة اسميّة.
- "هذي بلادٌ / تتأوّه من نفسِها"	استعارة اسميّة.
- "المدى مُقْفَلٌ".	استعارة اسميّة.
- **وفي** "IV".[3]	
- "بُحّةُ صوتْ، / أُغْرق فيها إيقاع المعنى"	استعارة اسميّة + تركيب بالإضافة (إيقاع المعنى).
- وفي "V".[4]	
- "علّمته المحيطات"	استعارة فعلية
- "إيقاع أمواجها"	تركيب بالإضافة.
- "علّمته الصّحاري"	استعارة فعليّة.
- "ضحكتْ وردة"	استعارة فعليّة.
- "تتقلّب في العطْر أوراقها"	استعارة فعليّة.
- وفي "VI ".[5]	
"يُبْعث الميتُ"	استعارة فعليّة.
- "الحيّ يبقى / دفين خرافاته"	استعارة اسميّة

[1] – أدونيس، الكتاب I ، ص303.

[2] – المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المصدر نفسه ، ص304.

[5] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- وفي "VII"[1]	
- "يحيا الله وحيدا"	استعارة فعليّة.
- "لا يقدر أن يحيا / إلاّ في جسد الإنسان"	استعارة فعليّة.
- وفي "VIII"[2]	
- "ليس هذا العرقْ - يَتَصَبَّبُ... ومن لحظاتي"	استعارة اسميّة.
- "إنّه الحِبْر يكتبُ أنشودة المفترق"	استعارة اسميّة.
- وفي "IX"[3]	
- "نتبادَلُ يا موتُ"	استعارة فعلية.
- "أعطيكَ شمسي"	استعارة فعلية.
- "آخذ ليلكَ"	استعارة فعلية.
- وفي "X"[4]	
- "تلك امرأة / بين خطاها يتمشّى طيفٌ"	استعارة فعليّة.
- "أحيانا يغْفُو"	استعارة فعليّة.
- وفي "XI"[5]	
- "يشرُدُ الشّعر في الجسم، يتعَبُ / يرتاح في الحنجرة"	استعارة فعلية.
- "للكتابِ الكلامُ"	استعارة فعليّة.
- "للشعراء العذاب، / وآلاؤُهُ المسْكِرة"	استعارة اسميّة.

(1) – – أدونيس، الكتاب I ،ص305.

(2)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المصدر نفسه، ص306.

(4)– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

(5)– المصدر نفسه، ص307.

- وفي "XII "[1]	
- "صفصافٌ باكٍ"	استعارة اسميّة.
- "تأتي الرّيح إليه - / لا تقرَؤُه"	استعارة فعلية.
- "رياح باكيه"	استعارة اسمية.
-وفي "XIII"[2]	
-"هو ذا الموت يعْرَى أمامي، ويجْهلُ"	استعارة اسميّة.
-"سأعطيك ظلّي جسْما / وشِعري رداءً"	استعارة فعلية.
- وفي "XIV"[3]	
- "تجفلُ المدنُ النائمهْ"	استعارة فعلية.
- "تحُكّ أساريرها بالمكان"	استعارة فعلية.
- "تفرك أهْدابها بالهواء"	استعارة فعلية.
- وفي "XV"[4]	
- "شمس / قمرٌ: صنوان"	استعارة اسميّة.
- "...وكلّ يحيا في وحْدته"	استعارة اسميّة.
- وفي "XVI"[5]	
- "أتراه الحجرُ / يتحدّث مع نفسه"	استعارة اسميّة.
- "أتراه الشجر / يتحاورُ"	استعارة اسميّة.
- "أغصانه كلامٌ"	استعارة اسميّة.
- "أفق - مسْجدٌ للبصيرة"	استعارة اسميّة.
- "فاتحة للبصر"	استعارة اسميّة.

[1]- أدونيس، الكتاب I، ص307

[2]- المصدر نفسه، ص308.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص309.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

- وفي "XVII"[1]	
- "سرخسٌ أفردتْه الطريق"	استعارة اسميّة.
- "انزوى وتقوّس"	استعارة فعليّة.
- "أسْلَم أحشاءَه للهواء"	استعارة فعليّة.
- "أسْكَرَتْهُ جِرارُ الفضاء"	استعارة فعليّة
- وفي "XVIII"[2]	
- "لي هوًى آخرٌ مقيمْ / بين حِبْريَ والشيء والكلماتِ"	استعارة اسميّة.
- "لا أصدّق غير الرّياح"	استعارة فعلية.
- "التّي تتدثّر ثوب السّديمْ"	استعارة اسمية.
- وفي "XIX"[3]	
- "حبّكِ ظلّ / حبّيَ شمسٌ، / وعْد لقاء"	استعارة اسميّة.
- وفي "XX"[4]	
- "الهواءُ يُفتّق أزرارها"	استعارة اسميّة.
- "النّهار يجرّ الذّيول"	استعارة اسميّة.
- وفي "XXI"[5]	
- "أقرأ ما يكتُبُ السّحابْ"	استعارة فعلية.
- "في دفاتر مكتوبة بجفون التّرابْ"	تركيب بالإضافة.
- وفي "XXIII "[6]	
- "خيّمتْ غيمةٌ"	استعارة فعلية.

(1)– أدونيس، الكتاب I، ص310.

(2)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(3)– المصدر نفسه، ص311.

(4)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(5)– المصدر نفسه، ص312.

(6)– المصدر نفسه، ص313.

– أخذ القطْر يقرأ للضّيفِ أشعارهُ"	استعارة فعلية.
– وفي "XXIV "[1] – "لا يعرف أن يتحدّث عنها / فصلٌ أو إقليمٌ"	 استعارة فعلية.
– وفي "XXV"[2]– – "تضع العاصفهْ / كلّ أثقالها" – "فوق أكتاف هذا الجبل" – "لن أقول: الجديد الذي سوف يأتي / صاعدا هابطا ذلك المنحدَرْ"	 استعارة فعليّة. استعارة اسميّة (شبه جملة). استعارة فعليّة.
– وفي "XXVI"[3]– "ممّا يطيق الزّمان"	 استعارة اسميّة
– وفي "XXVII "[4]– – "هذه المدائن... تتهلْهَل مأسُورةً..."	 استعارة اسميّة.
– وفي "XXIX"[5] – "قلقٌ راسبٌ – عائمٌ"	 استعارة اسميّة.
– وفي "XXVIII"[6] – "جنون ظلام، جنون ضياء" – "مال جبين الشمس" – "يترصّده السّحرُ الطفلُ" – يرْبض فيه / شفقٌ شيخٌ" – "يجيء شروق بين يديه"	 تركيب بالإضافة. استعارة فعلية. استعارة فعلية. تركيب بالإضافة. استعارة فعليّة.

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص313.

[2]– المصدر نفسه، ص314.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص315.

[5]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6]– المصدر نفسه، ص316.

- وفي "XXX "[1]	
- "فاتني أن أقول الحجر / جالسٌ"	استعالة فعليّة.
- "يتفيّأ وجهي"	استعارة فعليّة.
- "فاتني أن أحيّي هذا الصّباح"	استعارة فعليّة.
- "يتلبس حزني، / "أحيّي الشجره"	استعارة فعليّة.
- وفي "XXXI"[2]	
- "لن تكتب إلاّ نفسك"	استعارة فعلية.
- وفي "XXXII "[3]	
- "إنّها الشمس تفرك أهدابها بالشواطئ"	استعارة اسميّة.
- "وجه الغروب"	
- "الموج يأوي إلى غاري"	تركيب بالإضافة.
- "القرى / تتناثر بين الصّنوبر"	استعارة اسمية.
- "القرى...تسْلمُ أجسادها / لأسرة..."	استعارة اسمية.
- "الغصون...تلتفّ حول..."	استعارة اسميّة.
- "رؤوس التّلال"	استعارة اسمية.
	تركيب بالإضافة.
- وفي "XXXIII "[4]	
- "أفيء إلى عبْرة / أو إلى حسرة..."	استعارة فعليّة.
- "أُعتِقُ الكلمات من الكلمات"	استعارة فعليّة.
- وفي "XXXV "[5]	
- "للنّجُوم الصّداقة"	استعارة اسميّة.

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص316.

[2]– المصدر نفسه ، ص317.

[3]– المصدر نفسه، ص318.

[4]– المصدر نفسه، ص319.

[5]– المصدر نفسه، ص320.

- "تبدأ ليل السّفر"	استعارة فعلية.
- "اخترتُ عائلة من شررْ"	استعارة فعلية.
- هامسًا للنشيد..."	استعارة اسمية.
- "جَسَد الأرض"	تركيب بالإضافة.
- "ضاق عنه الوترْ"	استعارة فعلية.
- وفي "XXXVI"[1]	
- "أكتبُ – يأخُذُني رعْب"	استعارة فعلية.
- "يجْفل منّي / حتى الحبرُ"	استعارة فعلية.
- "هل أكتب حقّا أم أحترق؟"	استعارة فعلية.
- وفي "XXXIX"[2]	
- "هذا المكان الّذي تتحطّم تيجانُه"	استعارة اسميّة.
- "هذا الزمان الّذي يتهاوى"	استعارة اسميّة
- "هذي الحناجر مسكونةٌ بالغضبْ"	استعارة اسميّة.
- "كلّ هذا اللّهبْ / كلّ هذا خُطايْ"	استعارة اسميّة
- "أسرتْني، رمتني / للتمرد، للرّفض / للمستحيل وآلائه، يداي"	استعارة فعليّة.
- وفي "XL"[3]	
- "عجلات الوقت تجيء وتذهب"	تركيب بالإضافة.
- "حشود لغات"	تركيب بالإضافة.
- "أعضائي تحت صرير صداها"	استعارة اسميّة.
- "أعضائي... تتقاتل سرّا مع أعضائي"	استعارة اسميّة.

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص320.

[2]– المصدر نفسه، ص322.

[3]– المصدر نفسه، ص323.

- وفي "XLI"[1]	استعارة اسميّة
- "مثل موج يحارب شطآنه"	
- وفي "XLII"[2]	
- "أحيانا تأتي الرّيح...تزلزل"	استعارة فعلية.
- "لا تتحرّك أوراقي"	استعارة فعلية.
- "تتساقط أوراقي"	استعارة فعلية.
- "قولوا للرّيح: انفكّ هبوبي عنها"	استعارة فعلية.
- "انفكّ وثاقي"	استعارة فعلية.
- "بيْتي سرٌّ" "بابي مطرٌ" "الغيْم رواقي"	تركيب بالإضافة.
- وفي "XLIII"[3]	
- "أفق من نحاس / يسافر في أفق من صدأ"	جملة اسمية.
- "خطوات الطبيعة"	تركيب بالإضافة.
- وفي "X LIV"[4]	
- "يد الوقت"	تركيب بالإضافة.
- "حناجر صارت رمادا"	استعارة اسميّة.
- "يتعذّر أن أقرأ الآن هذي الشُّقوق"	استعارة فعلية.
- وفي "XLV"[5]	
- "مسْجونُ في جدران الضوء"	استعارة اسميّة.
- "لا ينقذه إلاّ ليلٌ"	استعارة فعلية.
- "لا يُنقذه إلاّ موجٌ"	استعارة فعلية.

[1]– أدونيس، الكتابI، ص323.

[2]– المصدر نفسه، ص324.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص325.

[5]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

- وفي "XLVI"[1]	
- "الكلامُ... مهبٌّ لحريتي"	استعارة اسميّة.
- "خطًى في السّواد"	استعارة اسميّة.
- وفي "XLVII"[2]	
- "الشهوة الجهيرة"	تركيب بالإضافة.
- "المترحّل في غيهب الأمكنة"	استعارة اسميّة.
- "أنّك العصفُ – ينقضّ، يستأصِلُ"	استعارة اسميّة.
- وفي "XLVIII"[3]	
- "زهرة في حديقة أيّامه"	استعارة اسميّة.
- "زهرة... تتحرّر من قيدها"	استعارة اسميّة.
- "قيْدها عِطْرها"	استعارة اسميّة
- وفي "XLIX"[4]	
- "ذاك فينيق ينهض"	استعارة اسميّة.
- "يحظى بفجر احتمالاته"	استعارة فعلية.
- "ليْل يذيبُ الشّرر"	استعارة اسميّة.
- وفي "L"[5]	
- "قلقي حارس"	تركيب بالإضافة.
- "هذا الظلام يقودك أبعد"	استعارة اسميّة.
- "قامة الشّعر ظِلّ عليك"	استعارة اسميّة.
- "المكان انقسام / في جراحك"	استعارة اسميّة.
- "سيكون لك التيه أبهى مقام"	استعارة اسميّة.

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص326.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المصدر نفسه، ص327.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص328.

إنّ تفتيتنا للنّص المطوّل "الأوراق" إلى استعاراته المفردة، ليس بهدف البحث عن الدّلالة أو مقصدية النّص، وإنّما متابعة طبيعة التراكيب. وتوصّلنا إلى أنّ معظم الاستعارات، تشتغل على الأفعال، ففي 138 استعارة متوزعة في نص "الأوراق" وردت 56 استعارة، بدأت بالأفعال، و64 استعارة اسميّة إلاّ أنّها دعمّت تراكيبها بالأفعال، لذا يمكننا أن ندرجها ضمن الاستعارات الفعلية، كما في الأمثلة الآتية:

- "الوقت يُوغل في السّبات" كان بإمكانه القول: يُوغل الوقت في السُبات.
- "هذي بلاد تتأوّهُ من نفسها" تتأوّهُ هذي البلاد من نفسها.
- "الحيّ يبْقى دفين خرافاته" يبقى الحيّ دفين خرافاته.
- "إنّه الحِبْرُ يكتب أنشودة المفترق" يكتب الحبْر أنشودة المفترق.
- "وكلّ يحيا في وحدته" ويحيا كلّ في وحدته.
- "سرخس أفردته الطريق" أفردت الطريق السّرخس.
- "الهواء يفتّق أزرارها" يفتّق الهواء أزرارها.
- "النّهار يجرّ الذيول" يجرّ النّهار الذّيول.
- "هذي المدائن...تتهلهل مأسورة" تتهلهل هذي المدائن مأسورة.
- "الموج يأوي إلى غاره" يأوي الموج إلى غاره.
- "القُرى تتناثر بين الصّخور" تتناثر القرى بين الصّخور.
- "الغصون...تلتّف حول..." تلتّف الغصون حول...
- أعضائي تتقاتل سرّا مع أعضائي تتقاتل أعضائي سرّا مع أعضائي.

هذا التقديم والتّأخير له أغراضه البلاغية، إلاّ أنّه لا يؤثر على تركيب الاستعارات.

وقد انتبه الباحث محمد بونجمة، في كتابه الرّمزية الصّوتية في شعر أدونيس الدّلالة الصّوتية والصّرفية، إلى ظاهرة حضور الأفعال بكثرة في بعض شعر أدونيس وأرجع ذلك إلى درجة الانفعالية عند الشاعر، فبقدر ما يركّز على "الفعل" أي "الحدث" يكون الانفعال. فـــ ((الكلام الصادر عن الإنسان شديد الانفعال يتميّز بزيادة عدد

كلمات الحدث على عدد كلمات الوصف.[1] وتوصّل إلى مجموعة من النتائج في تحليله للانفعال، ولمس فعل التّغيير في تحليله للانفعالية الثائرة[2] ومن خصائصها، نشدان الكمال والتوق إليه خارج الذات.[3] وعندما يتوجّه الشاعر إلى أشياء الطبيعة، ينشد فيها الكمال، وهذا ما ذهبنا إليه سابقا. إلاّ أنّ الباحث بونجمة، ربط هذه الظاهرة بمرحلة الشباب التّي عاشها الشاعر، وبعض القصائد التّي كتبها فيها، إلاّ أنّ حضور "الأفعال" في النّص المطوّل "الأوراق" الوارد في الكتاب، قد نفسّره التفسير نفسه، ويمكننا أن نقرأ في حضور الأفعال داخل الاستعارات، حدث التبادل بين أفعال الشاعر كإنسان وأفعال الطبيعة: "ينام اللّيل" و"المياه تتغطّى بأحزانها" و"بلاد تتأوّه" و"ضحكت وردة" و"الشجر يتحاور" و"الهواء يفتّق أزرارها" و"يكتب السّحاب" و"مال جبين الشمس"...الخ. عندما يتوجّه المتلقي إلى هذه الاستعارات المفردة، بمعزل عن بعضها البعض، يجد الشتات الدّلالي، الّذي لا يركن إلى دلالة موجّهة، لذا فهو في أمسّ الحاجة إلى البحث عن الخيوط الموجّهة، لمتابعة القراءة.

ويبدو غنى البناء الاستعاري، أكبر من أن يُقطع إلى استعارات صغرى، ولا بدّ من البحث عن التّضافر الدّلالي بينها جميعا، وصحيح أنّ متابعة الوضع التركيبي للعبارات الاستعارية، مثلما قدّمناه سابقا في الجداول، غير مفيد في القبض على الدّلالة ولا يحيلنا على تعدّد المعاني في النّص، إلاّ أنّه يُجدي في الرّصد الأولي لتشكّل التقابل بين الموضوعات. فالتّأليف جمع عناصر لا تلتقي، ولا يمكننا فهم تلاقيها إلا بالخروج من النّص، إلى مرجعيات الشاعر التّي تحرّك وتخصب المتخيّل.

أوّل ما يواجه المتلقي، عندما يجمع تلك الاستعارات المفردة، جميعها، ليقرأها متكاملة، غياب الموضوع الرّئيسي، لأنّ الشاعر استبدل "التّعبير" بـــ"الرؤيا"[4] ورفض

---

[1]– محمّد بونجمة، الرّمزية الصّوتية في شعر أدونيس، ص65.

[2]– يراجع: المرجع نفسه، ص70.

[3] – يراجع: المرجع نفسه، ص71.

[4] – يراجع: أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص118.

وأدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص291.

وأدونيس، زمن الشعر، ص7 وص39.

الموضوعات في الشعر[1] وعندما يغيب الموضوع في النّص يضيع المتلقي في البحث عن الخيط الّذي من خلاله يوجّه القراءة، فيمكنه فقط أن ينشئ التّقابلات، كالتّقابل الّذي يُستَنتج من "الاستعارات المفردة" الواردة في الجداول، التّي حدّدناها سابقا، من خلال النّص المطوّل "الأوراق"، والتي تعطينا ثنائية "الذات" و"العالم" كاستعارة كُبرى، تجتمع عندها كلّ الاستعارات التّي استخرجناها، وهنا لا نستطيع أن نقول للشاعر ((لِمَ لا تقول من الشّعر ما يُعْرف))، لأنّه سيجيبنا مثل ما أجاب أبو تمام: ((وأنتَ لِمَ لا تعرف من الشّعر ما يُقال)).[2] ثمّ يستطرد: ((لِمَ لا ترجو منه المحال))[3]، محاولا أن يغامر بالشّعر، في تجريب غير نهائي، على كافة مستوياته.

يُفتَرَض أنّه عندما نُفتّت النّص إلى استعاراته المفردة، ثمّ نحاول إعادة تركيبها ونبحث لها عن المشتَرك أو التّضافر الدّلالي، في الاستعارة النّصية الكبرى، نكون قد مسكنا بقرائن موجّهة إلى المحتمَل الدّلالي، إلاّ أنّ تشتيتات كثيرة، تعترض القراءة تدفع الانفتاح النّصي إلى أقصاه، لأنّ "الوظيفة الشعرية" تشتغل بأقصى ممكناتها. فإذا كان ياكبسون يخوّلها الحضور الأكبر والهيمنة في الشّعر، مقارنة بحضور الوظائف الأخرى.[4] فإنّ الشاعر يعوّل عليها كلّية.

وعندما نعود – مرة أخرى- إلى النّص المطوّل "الأوراق"، ونحاول أن نعيد بناء تلك الاستعارات المفردة، في نسقها العام، تتشظى الدّلالة بدل أن تُوجَّه، لأنّ التّقابل الّذي استنتجناه منها، وهو "الذات" و"العالم" يتحرّك بطريقة مختلفة، ثمّ إنّ مساعي "الذّات" في احتضان "العالم" ككل من خلال أشيائه، هي محاولة اكتشاف الخفي فيه، إلاّ أنها لا تقبض إلاّ على ظلال من هذه الأشياء، يقول:

من جهات دمشق وبغدادَ، تأتي رياحٌ: / لا لقاحَ ولا زرْعَ ،/ والثّمر المرّ كالرّمل / جاثٍ على شجر الأزمنهْ،- / ألرّياح دمُ الأمكنهْ[5]

---

[1]- يراجع: أدونيس، الكتاب الخطاب الحجاب، ص80.

[2]- أبو بكر الصّولي، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي المكتب التجاري للطباعة والنشر، دط، بيروت، دت، ص72.

[3]- هذا الاستطراد منا، كخلاصة لما أراده الشاعر من الشّعر، اعتمادا على أفكاره النّظرية.

[4]- يراجع رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص31.

[5]- أدونيس، الكتاب I ، ص302.

يستدرج الشاعر المتلقّي، عندما يأخذه إلى الموجود، إلى أشياء الطبيعة لكي يوصل إليه الدّلالة، إلاّ أنّه يغيّبها: لأنّه يقبض على ظلال تلك الأشياء "الرّياح لا لقاح ولا زرع" "الثمر المرّ كالرّمل" "الرّياح دم الأمكنة"، وكثيرا ما يوهم الشاعر المتلقّي بعالم حافل بالكائنات، مليء بالحياة، فيستثمر كلّ الأدوات، التي توحي بالحضور :كأدوات التّأكيد وأسماء الإشارة إضافة إلى الأسماء المعرّفة، إلاّ أنّه استدراج إلى أشياء محدّدة التبست بالخفاء، كأن يقول:

في مياه الفرات – المياه التي تتغطّى بأحزانها / نرجس ذابلٌ، والثياب الّتي ترتديها الضّفاف ندًى يتبخّرُ،- / هذي بلادٌ / تتأوّه من نفسها / ما أقول؟ لمن أتوّجه، من أسألْ؟ / المدى مقْفَلُ. [1]

عندما تتوجّه "الذات الشاعرة" إلى الأشياء: "المياه" و"الضّفاف" و"البلاد"، حاول أن يستغلّ أدوات التعريف، واسم الإشارة "هذي"... الخ. إلاّ أنّه خاب في مسْعاه نحو الاكتمال، وبدل أن يجعل المتلقّي يدخل في خفايا هذه الأشياء، غيّبها، فماذا يقصد بـــ"المياه الّتي تتغطّى بأحزانها"؟ و"الثياب التي ترتديها الضّفاف"؟ و"البلاد الّتي تتأوّه من نفسها"؟.

ألحّ الشاعر في تنظيراته – كثيرا- على أنّ الشّعر رؤيا، ولا يتأتّى ذلك إلاّ ((في حالة انفصال عن عالم المحسوسات (...) الرّؤيا تُعنى ببكارة العالم، ويعنى الرّائي بأن يظلّ العالم له جديد...))[2] لذا يلجأ إلى تغييب أشياء الطبيعة في صورتها الواقعية ليضفي عليها من تصوّره الرّؤيوي، ثمّ إنّ أشياء الطبيعة، من المفروض، أن تتحرّك في نظام عندما تتقرّاها العين، لأنها تحتكم إلى قوانين العالم الخارجي للكون والوجود إلاّ أنّ الشاعر في "الكتاب"، خلخل هذا النّظام وجعل الأشياء غير مستقرّة، وهذا ما يخلخل أيضا قراءة المتلقّي، لأنّها لن تسعفه في أن يطمئن إلى الخيط، الذي يمسك به أثناء القراءة.

فعندما نتابع على سبيل المثال "الريح" كمظهر من مظاهر الطبيعة، لا نعثر عليه في صورة واحدة، فهو: من جهات دمشق وبغداد، تأتي رياحٌ. / لا لقاح ولا زرْع، /

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص303.

[2]– أدونيس، الثابت والمتحول، 3 صدمة الحداثة، ص166-167.

يورد هذه الصّورة في الورقة 1، ليقدّم للمتلقي سلبيّة "الرّياح"، إلاّ أنّه في الورقة 12 من النّص نفسه ، الّذي عنوانه "الأوراق" يقول:

(...) دفتر حزنٍ / تأتي الرّيح إليه – / لا تقرؤُهُ / ريحٌ باكيةٌ / تتقلّب فيه، وتُقلّبه

فيقدّم لنا إيجابية "الرّيح"، التّي تتفاعل وتحرّك ما حولها. وفي مقطع آخر، يقول:

(...) وأنا لا أصدق ما تتقرّى يداي، / وما تحت عينيَّ؟ كلاّ، / لا أصدّق غير الرّياح التّي تتدثّر ثوب السّديمْ.

فهنا يقدّم لنا الصّورة الإيجابية "للرّياح"، ف "الرّؤية" تلبّست "بالرؤيا" وقدّمت أشياء الواقع الخارجي متلبّسة بالتّغير، "فالرياح" في نصّ واحد، تغيّرت "الرّؤية" إليها، ولا يستطيع المتلقي أن يطمئن إلى نتائجها، لأنّها متغيّرة، فعلينا أن ننتبه إلى التغير الدّائم في النّظر إلى الأشياء، لأنّها تتلبس "بالذات الشاعرة"، التّي لا تطمئن، ولا تظل تنشد الحقيقة المستحيلة، دون نهاية فيستمرّ البحث الدّائم، وهذا ما يؤكّده قوله في النّص نفسه:

حتّى حين تقول: سأكتب ذاك الشيء الأقصى عنّي / أو هذا الشيء الأكثر قربا منّي لن تكتب إلاّ نفْسكَ.

فالشيء يتراوح بين الوحدة والتّعدد[1]، مثلما "الذات الشاعرة" هي وحدة، لكنّها تتلبّس بحالات شتّى متعددة، وهذا ما يفعّل القراءات الكثيرة أمام الدّلالات المنفتحة وعندما نريد أن نستجمع عناصر تكوّن نظرة الشاعر، اتجاه الأشياء، نتفاجأ بتداخل بعضها في بعض، كما تداخلت الأشياء، كأن يقول:

إنّها الشمس تفرُكُ أهدابها / بالشواطئ- وجْهُ الغُروب / يرفّ على الماء، / والموجُ يأوي إلى غاره./ في التّلال، القُرى / تتناثرُ بين الصّنوبَر/ تُسلِم أجْسادها لأسرّةِ غاباتِهِ: / ألجُنُوعُ ابتهالْ / والغُصُونُ كمثْل المناديلِ، / تلتفُّ حولَ رؤوسِ التِّلاَلْ.

فالعالم الذي ينقله هذا النّص، تساوتْ أشياؤه، وكأنّ الشمس صنو الشاطئ، والغروب صنو الماء... الخ، وتتحرّك هذه الأشياء كأنّها بكيان وتعقل، فهي أقرب إلى الكائنات الحيّة، التّي تحيا في عالم يمكن وجوده، لأنّها تلبّستْ "بالذّات الشاعرة"، كأن يقول:

---

[1]– يُراجع: محمد الناصر العجيمي، بنية الحضور والغياب، ص100.

ثائرٌ، هادئٌ، رافضٌ، قابلُ / مثْل موجٍ يُحاربُ شُطْآنَهُ: / لا مقيمٌ ولا راحِلُ.

تشتغل حركة الاستعارات، داخل النّص المطوّل "الأوراق"، على تفعيل الحضور حتّى تكسِب المتلقّي ليتابع، ثمّ تغيّب الدّلالات. والحضور الدّلالي في "الأوراق"، لا يقوم على الإيضاح، بل يوهم به فقط، فكيف تجتمع كلّ تلك الاستعارات المفردة، لتشكّل الاستعارة الكُبْرى؟

لا بدّ من الانتباه – أثناء الجمع– إلى أنّ الشاعر يعتمد الابتكار الاستعاري، الّذي يخرق من خلاله، العادات البلاغية القديمة، ولا يستند في صوغه القواعد المألوفة. ولو نحاول أن نفهم ميكانيزم الإبداع والابتكار في استعارات النّصوص، لن نتوصّل إلى جزئيات العمليّة، نستطيع – فقط– أن نفهم العوالم التّي يُعوّل عليها في العملية نفسها: "الذات" و"العالم الخارجي"، لأنّ ((النّص يتميّز عن سواه من نماذج التّعبير بتعقيده الشديد بما لا يُقاس. أمّا علّة التّعقيد الأساسية، فتكمن في كونه نسيج ما "لا يقال"...))[1] وعلى المتلقّي أن يُفعّل "ما لا يقال"، ليجعله يستطيع أن يقال، ويعمد إلى متابعة (النّسيج) وما يسعى إلى تشكيله من دلالات مفتوحة، "فالأوراق" نص مطوّل، وهو نسيج من نصوص قصيرة، تتشكّل فيها بؤرة الدّلالة من ثنائية "الذات" و"العالم الخارجي".

يتحرّك هذا النّص المطوّل من خلال شبكة من الضّمائر هي: "الذّات" الشاعرة المتكلّمة، إلى جانب هي "الطبيعة"، وهو "بكلّ صوره"، والضمير أنتَ "المتحوّل من "الذات" ليتسنّى له الحكْم عليها"، إضافة إلى "الهم" أو "النحن"، الذّي يُمثّل المشترك الجمعي.

وليتسنّى لنا متابعة الاستعارة الكبرى[2]، التّي تجمع كلّ النّص، علينا بمتابعة هذه الضمائر وكيفيّة حركتها داخل بنية النص، ليستهلّ الشاعر نصّه بـــــ"الذات" وهي تتكلّم عن مظهر في الطبيعة: ((لِمَ لا أرى غيرَ الفراتْ؟ / (...) الأرض نائمة على أنقاضها / والوقتُ يُوغِل في السُّبات،–/ لِمَ لا أرى غير الفراتْ؟.))

---

[1]– أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، وبيروت، 1996، ص63.

[2]– الشواهد الشعرية، لم نعتمد فيها على التّهميش، لأننا أشرنا إليها سابقا، في المبحث نفسه.

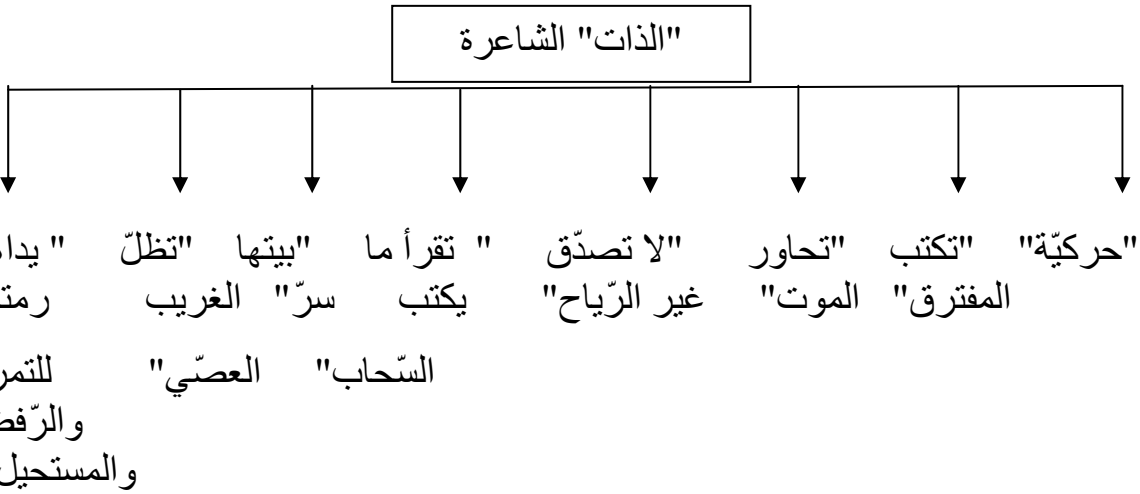
ينقل لنا هذا المقطع، رؤية "الذات" المختلفة عن الواقع، فـ"الأرض نائمة على أنقاضها"، تقول الثبات والجمود، وعدم الحركة، في حين تقول "الذّات" الحركية، التّي توحي بها كلمة "الفرات". ويمكن لهذه "الذات" أن تضمن حركيّتها، لأنّها ستبقى على اتّصال بمظاهر الطبيعة: ((... سأبقى / ساهرا، / أسمر مع قافلة الأنجم، أمشي / سادرا بين الشجرْ)).

ويحاول الشاعر– خلال كلّ نصّه– أن يضفي على "الذّات" كلّ رؤاه، وقناعاته التّي تتبنّى عدم الاستقرار، لأن مشروعها، يلغي النّموذج النّهائي والثابت، ويغامر في المختلف ((إنّه الحبْرُ يكتب أنشودة المفْترَقْ))، ويقول أيضا: ((لا أصدّق غير الرّياح التّي تتدثّر ثوبَ السّديمْ)) ويصل في بعض المقاطع إلى تقديم مواقفه الفكرية المختلفة عن الوضع السّائد، كأن يقول:

ليس من شهواتي / أن أفئ إلى عبْرة / أو إلى حسْرةٍ وأرقّق شعري بها، وأبْكي وأبْكي./ شهواتي / أن أظلّ الغريب العصيّ، / وأن أُعتِقَ الكلمات من الكلمات.

ألا ينقل هذا المقطع بعض آرائه النّقدية، حول الابداع والاختلاف[1]، والاشتغال اللّغوي، وكيف كان حريصا على التّفرد: ((وأنا لستُ إلاّ سِوايْ / أسرتْني، رَمتْني للتّمرد، للرّفض، / للمسْتحيل وآلائه، يدايْ.)).

ويمكننا أن نحوْصل "الذّات" كالآتي:

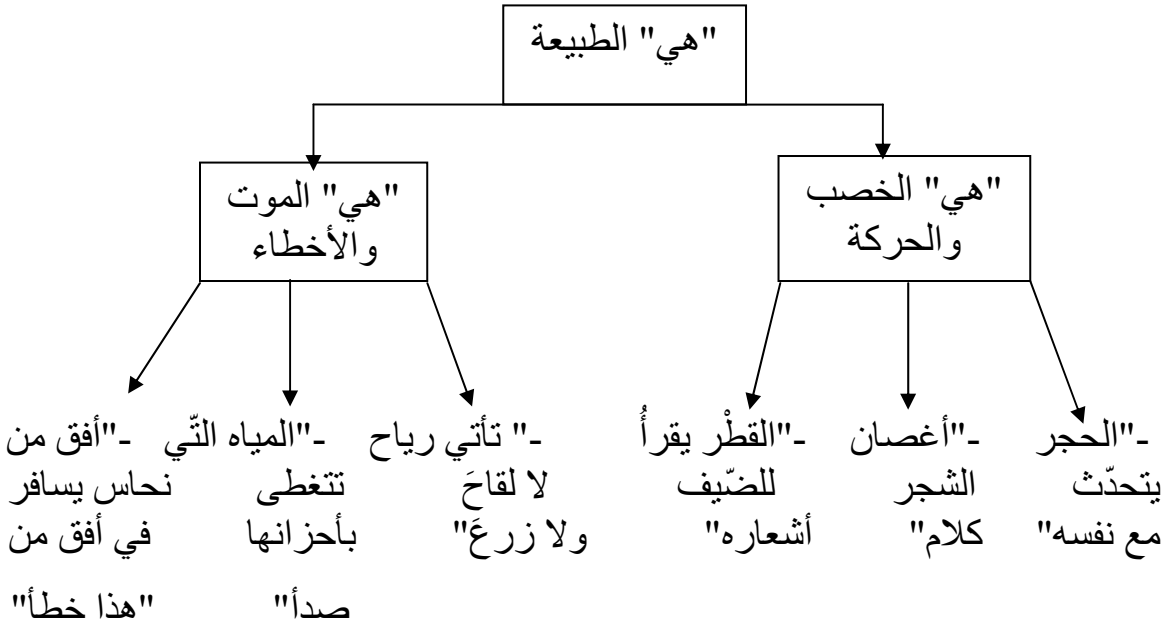


[1]– يراجع أدونيس، سياسة الشعر، ص176.

ما يلاحَظ على "أفعال الذّات" أنّها في الزمن المضارع، الّذي يفيد الحاضر والمستقبل، وكلّها تلغي العادة لأنّ ((القصيدة الأدونيسيّة ضمن الفنّ الحديث هي مغامرة كتابيّة مهْوسة برغبة الاختلاف أسلوبا ومعنى، فإنّ القراءة هي البُعد الآخر لمغامرة الكتابة بدافع النّزوع إلى إضاءة المعتم والكشف عن المختبئ...))[1] وحتّى عندما توجّهت "الذات" إلى الطبيعة، كانت تبحث عن الاكتمال، والحركة نحو المستقبل أمّا عن الضّمير "هي"، المرتبط بالطبيعة، فقد حرص الشاعر على أن يقدّمه في النّص بصورتين متناقضتين: "الطبيعة التّي تمثّل الخصْب والحركة"، و"الطبيعة التّي تمثّل الموت"، فعندما يتوجّه الشاعر إلى الوجه الأوّل، يقدّم رموزا تحتاج إلى تأويل، كأن يقول: ((أتُراهُ الحجرُ / يتحدّث مع نفسِه؟ / أتُراهُ الشّجَرُ / يتحاورُ – أغصانُه كلامٌ؟ / أفقٌ – مسجِدٌ للبصيرة، فاتحة للبصرْ.)) فتتحوّل كلّ هذه القرائن النّصية إلى شفرات تحتاج إلى تأويل فكيف يتحدّث الحجر مع نفسه؟ وكيف أنّ أغصان الشجر كلام؟

أمّا عندما يتوجه الشاعر إلى الطبيعة في صورتها السّلبية، فهو يقول الواقع المرير: *((من جهات دمشقٍ وبغدادَ، تأتي رياحٌ: / لا لقاحَ ولا زرْعَ، / والثمر المرّ كالرّمل / جاثٍ على شجَرِ الأزمنهْ،–/ ألرّياح دَمُ الأمكنهْ))*، وهنا يتوجّه الشاعر إلى الوجه السّلبي في الطبيعة، ويقول أيضا: *((أفقٌ من نحاسٍ / يُسافِرُ في أفقٍ من صدأُ،– لم أكن أتوقّع من خطوات الطبيعة / هذا الخَطَأْ))*، ويمكننا متابعة تشكّل الطبيعة، في بنية النّص الكاملة، كما في هذه الترسيمة:

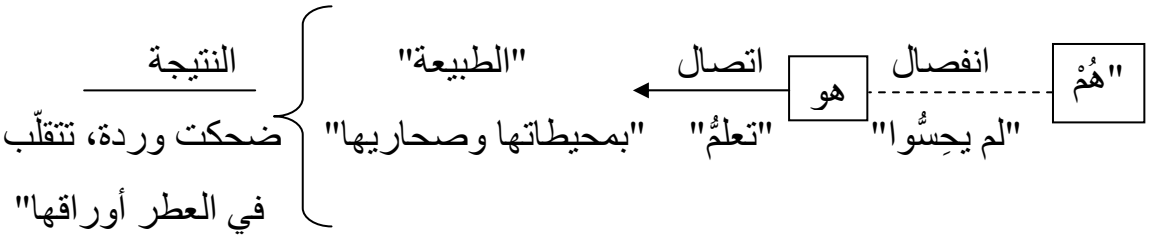
[1]– مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول، ص15.



أمّا عن استغلاله للضّمير "هو"، فهو يستكمل رؤاه، ليتحدّث عن الشّاعر، بصيغة الغائب، ليوهمنا بالرّؤية الموضوعية، كأن يقول:

((علّمْتهُ المحيطاتُ إيقاع أمواجها / علّمتْه الصّحاري رسُومَ الرّمال وأشكالها، / لم يحسّوا بأسْرارها وبأسرارهِ / لم يحسُّو الفروقات في نبْضه – وقالوا: تتكرّر ألفاظُهُ / مثْلمَا تتكرّر أيّامُهُ،–/ ضحكتْ وردةٌ / تتقلّب في العِطْرِ أوراقها))

فعندما توجّه "هو" نحو الطبيعة في صورتها الجيّدة، حدث شرْخٌ بين "هو" و"همْ" لأنّه تعلم ما لم تستطع الجماعة استيعابه، كما في هذه الترسيمة:



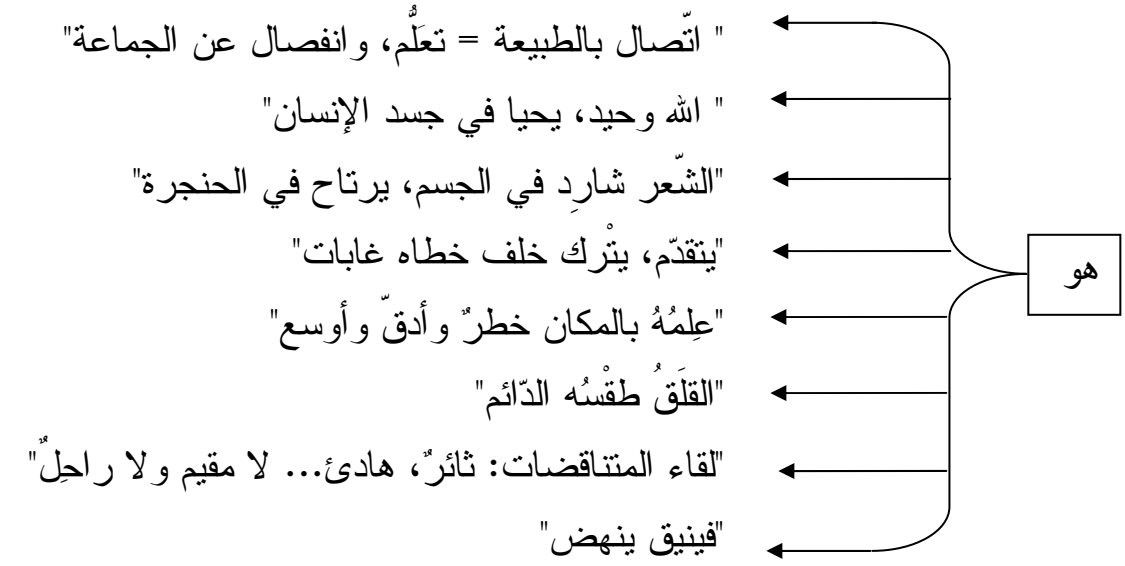
وعبّأ الشاعر هذا الضّمير، بمخْتلف الموضوعات، التّي تمدّ بصلة إلى الفكْر الوجودي، الذي تشبّع به، يقول:

((يحيا الله وحيدا، / (...) لا يحيا، لا يقدر أن يحيا / إلّا في جسَدِ الإنسان))

ثمّ تعرّض لموضوع الشّعر، كيف يشرد في الجسم ويرتاح في الحنجرة، واعتمد على هذا الضمير، ليؤكّد رؤاه، وكيف أنّ الشاعر يبْدع، ويترك خلفه نصوص مُغلقة يصعب الولوج إلى دلالاتها، يقول: ((يتقدّم، يترك خلف خطاهُ / غاباتٍ، / لا يعرف أن يتحدّث عنها / فصلٌ أو إقليم))، ويُذكّرنا هذا المقطع بقول المتنبّي:

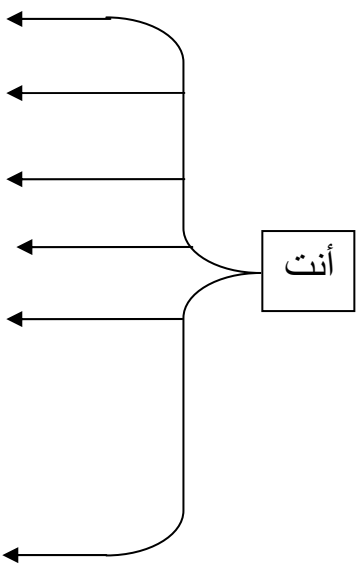
أنام ملء جفوني عن شواردها * ويسهر الخلقُ جرّاها ويختصمُ

ويمكننا أن نتابع حركة "هو" من خلال هذه التّرسيمة:

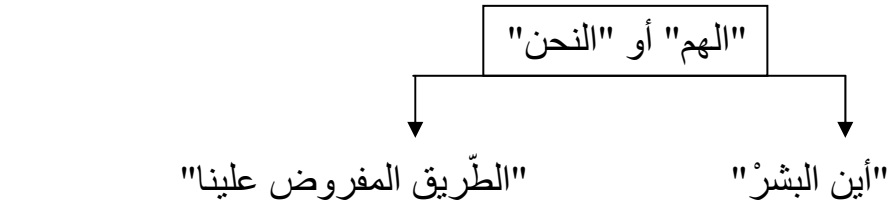


ونعتقد أن هذه التّرسيمة تعكس معظم هواجس الشاعر، وقناعاته الفكرية، أمّا استغلاله للضّمير "أنت"، فهو يهدف من خلاله إلى الحكم على "الذّات"، ويركّز عليه الشاعر، ليؤكّد رؤاه أكثر، يقول: ((حتّى حين تقول: / سأكتُبُ ذاك الشيء الأقصى عنّي / أو هذا الشيء الأقصى الأكثر قُربا منّي / لن تكتب إلاّ نفْسك.)) وكثيرا ما ألحّ أدونيس "الناقد"، على ضرورة توجّه الكتابة إلى الذّات[1]، ويمكننا متابعة تشكّل "الأنت" كالآتي:

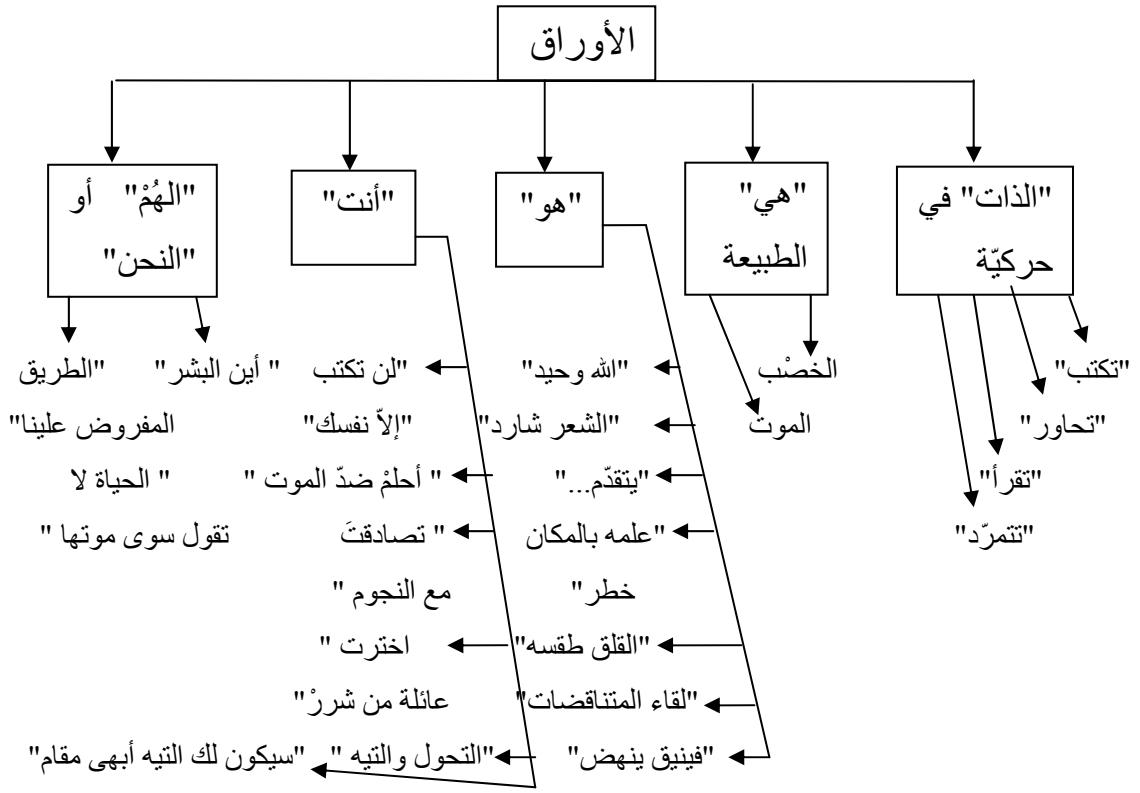
[1]– يُراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص106.



أمّا عن تشكّل "الهم" و"النحن"، فهو مختلف عن بقية الضّمائر، لأنّه يمثّل الوجه الآخر الّذي يرفضه الشاعر، بدءًا من "غياب البشر"، فيفضّل أن "يُصادق النّجوم" يقول: ((للنّجوم الصّداقةُ – (أين البشر؟)))، كما يعلن الموت في حياة الجماعة، لأنّ الطريق الّذي تمشي فيه، لم تخْتره، فقد فُرض عليها، يقول: ((يا لهذا الطريق الّذي لا يؤدّي إلينا / والّذي ليس فينا / والّذي ليس منّا / والّذي هو ميراثنا ومعراجنا / يا لهذه الحياة التّي لا تقول سوى موتها.)) أليس هذا الطريق، هو الرّكود الّذي ناقشه، في الفكْر العربي، في "الثابت والمتحوّل"؟ أليس هو طريق التّراث، بكلّ صوره وثوابته، التّي لا يريدها الشاعر. وعندما ينسب الأشياء من الواقع الخارجي لـــ"هم" أو "نحن"، يضفي عليها كلّ الجمود: "الأرض نائمة على أنقاضها" و"الوقت يوغل في السّبات"))، ويمكننا أن نضع هذه الترسيمة:



وعندما نستجمع كلّ الضمائر، لنتابع الاستعارة الكبرى، تتشكّل هذه الترسيمة:



تتشكّل داخل "الأوراق": النص المطوّل، ثنائية ضدّية هي "الذّات" بكلّ فاعليتّها: "تكتب" و"تُحاور" و"تقرأ" و"تتمرّد"...الخ و"الهم أو النّحن" بكلّ جمودهم: أين البشر؟ أسقط عنهم كلّ إنسانيتهم، كما أبْعد عنهم الخيارات، ووصفهم بالطريق الّذي ما اختارُوه بل فُرِض عليهم فرضا. وعندما يمسك المتلقّي بهذه الثنائية المتضادة، يمكنه أن يتابع حركية "الذّات" وتحوّلها إلى الضمير "هو" فيتحدّث عنه بكل ديناميكية، وكأن الحركيّة والإيجابية المغروسة في "الذات" هي التّي نعثر عليها في الضمير "هو": "يتقدّم" و"يعلم" و"يقلق" و"يجمع" المتناقضات وهو "فينيق". وعندما تتحوّل "الذات" إلى "أنت" يُبقي على تلك الحركيّة، ويوسّع هويّة "الذات"، ليقدّمها في فاعليتها أكثر: "أحل/ْ ضدّ الموت"

و"تصادق النّجوم" و"تختار عائلة من شررْ" و"أنّك الشّهوة الجهيرة" و"الهائم المترحّل" و"أنّك العصْف" و"لك البدء" و"سيكون لك التيه أبهى مقام". وعلى المتلقّي أن يجمع بين هذه الاستعارات الصّغرى، وبين هواجس ورؤى الشّاعر، حتّى يتسنّى له أن يمسك على خيط الدّلالة. إنّ هذه الصّور، تستند إلى الفلسفة الجوهرية، التّي اقتنع بها الشاعر وقائمة على نظرية التّحول[1] ، وأنّ كلّ صوره تنقل لنا مختلف المرجعيات التّي نهل منها الشّاعر، وناقشناها في الفصل الأول.

والملاحظ على "الذّات" – كطرف في الثنائية الضدية– فاعليتها وغناها، فهي تتحرّك داخل النّص بكامله ، وباتّجاه الضمائر "هو" و"أنت" و"هي"، وتتشكّل في حرّية وبكل صورها الايجابية.[2] بينما ضيّق الخناق على الضمير "الهم" أو "النحن" وأضفى عليه كل سلبية. وتنقل هذه الثنائية في تشكّلها، مركزية "الذات" وتهمّش بل تُقزِّم الجماعة، بهدف إلغاء المشترك، و هنا نشير إلى أنّ أدونيس، كثيرا ما ألحّ على التّجريب الدّائم[3] في حين نعثر عنده على الأفكار نفسها، فمع أن الموضوعات غائبة في شعره، إلاّ أنّه كرّس القناعات الفكرية نفسها، وبقي يكرّرها بأسلوب مختلف، ويبدو أنّ التّجريب مرتبط بالشّكل لا بالمضمون. إنّها فكرة تهميش الجماعة ورفض المشترك المكرّر، هي الطّرح نفسه، منذ "الثابت والمتحوّل".

والعجيب أنّ "الذات" في نص "الأوراق" تتحرّك وفق رؤية الشاعر، إذا ما توجّهت إلى "هي الطبيعة" مباشرة، دون العبور إلى "الهم أو النحن"، ويقدّم لنا صورتها الإيجابية "الطبيعة الخِصب": "أسمُرُ مع قافلة الأنجم" و"لا أصدّق غير الرّياح" و"أقرأ ما يكتب السّحاب"...الخ وهنا يظهر الضميران "الهم ونحن" منفصلين، ولا يفهم شيئا من خصْب "الذّات"، يقول:

((علّمته المحيطات إيقاعَ أمواجها– / علّمتْهُ الصّحاري رسومَ الرّمال وأشكالها، لم يُحسّوا بأسْراره / (...) وقالوا: / تتكرّر ألفاظهُ / مثلما تتكرّرأيّامُهُ،– /)).

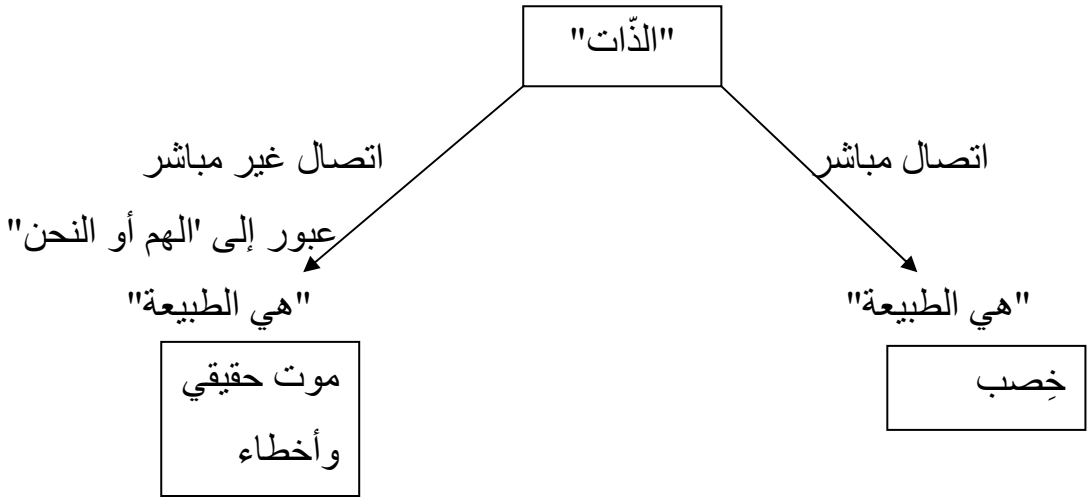
---

[1]– يراجع: عدنان حسين قاسم، الابداع ومصادره الثقافية، ص236.

[2]– يُراجع: أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق، ص173.

[3]– يراجع: أدونيس، الحوارات الكاملة، ص40.

أمّا إذا اتّجهت إلى الطبيعة "هي"، وعبرت على "الهم والنحن"، فيقدّم لنا "الطبيعة الموت": *((تأتي رياح لا لقاح ولا زرع" و"المياه التّي تتغطّى بأحزانها نرجس ذابلٌ))* كما في هذه الترسيمة:



ففي متابعتنا للاستعارة الكبرى، أو الاستعارة النّصية الموسّعة، عوّلنا على مدى تماسُك حلقات وعُرى العالم الخيالي للنّص ككّل، واعتمدنا على العناصر التّي تسْهم وتحرّك تعاضُد الصُّور وتنافرها في التشكل النّصي. وانتبهنا إلى كثافة الصّور التّي تجاوزت وضْع المجاز، لأنّها خرجت عن حدود التّماثل، واستندت تلك الصّور على متخيّل شعري، تجاوز الوضع المجازي والاستعاري، لاتساع المسافة كثيرا بين المستعار والمستعار له، إلى درجة انعدام أيّ تماس. لذا تجاوزنا دراسة الصّور الاستعارية، معولّين فيها على الجانب البلاغي، أو على علم الدّلالة (استبدال دليل لغوي بآخر). كما تنبّهنا إلى نسقيّة المتخيّل الشّعري، الذي يهمّنا فيه ((علاقات الصّور الشعرية في انبنائها النّصي))[1] حتّى يتسنّى لنا، أن نعي شيئا، من دلالة النّص، ككّل متسّق.

[1]– العربي الذّهبي، شعريات المتخيّل، ص328.

ثمّ إنّ منطلقنا في الخبرة الجمالية عند الشاعر، يرتكز على العمليات، التّي تتضافر ليقدّم النّص الأدبي ككّل، متماسكا، ومتآلف الأجزاء، وهي نقطة الذروة التّي تقدّم غاية هذا النّص، واكتماله.[1]

كما على المتلقّي– الّذي يقف عند غموض النص– أن يدرك المفارقات المعرفية التّي تبنّاها الشاعر بوعي، إزاء الواقع المعرفي والثقافي العربي وكيف تبنّى فكْر الاختلاف في كلّ شيء. فأوّل ما يفاجئ هذا المتلقّي هو اختلاف الشاعر عن التفكير المشترك، لذا لا بدّ من الحذر في المعطيات المستقاة من الثقافة المشتركَة، والابتعاد عنها في نصوص الشاعر. ففي الثقافة العربية، تتجلّى مركزية الجماعة والتفكير المشترك، فلا يظهر الفرد إلاّ من خلال هذه الجماعة، أما في الرّؤية الأدونيسية فالمركزية الكونية هي للذّات الخلاّقة. وتتشعّب الرّؤيتان وفق مسار يؤكّد الاختلاف على كافّة مستوياته. وعندما نقترب من الرّؤية الشعرية للشعراء العرب والرّؤية الشعرية لأدونيس، نلاحظ أن المسافة الجمالية تتغيّر حسب تغيّر تبعات الرّؤية.

[1]– سعيد توفيق، الخبرة الجمالية دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية عند هيدجر وآخرين، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1992، ص452.

ثانيا – كفاءة المتلقّي، وتفاعله مع النّص.

إنّ الفاعليّة النّصية في "الكتاب" لأدونيس، جرّبت مختلف الممكنات الإبداعية وعمدت إلى التّجريب المفتوح، وعدم الاستقرار إلى بنية واحدة، تحدّد ملامح أسلوبية قارّة.

وتغيّرت وظيفة الشّعر، لتراهن على الهدم والبلبلة والإقلاق[1] وسعى الشاعر إلى أن يدهش القارئ قائلا: ((أخْرج القارئ من "بلده" النّفسي والرّوحي إلى "بلد" غريب آخر، حيث يضيع هائما على وجهه (...) بين أشجار وآلهة وأعمدة ومشاهد ومشاعر لم يألفها (...) حيث الحبّ، والموت شيء آخر))[2] وعندما نحاول أن نلج إلى هذه العوالم النصية، من مداخل مغايرة علينا أن نُهمل سلطة النّص، التّي احتفت بها الاتـــجاهات البنيوية، وهمّشت بقيّة العناصر (المؤلّف والقارئ والخارج النّصي...الخ) ونستفيد من الاتّجاهات ما بعد البنيوية التّي اهتمت بسلطة القراءة والقارئ.[3] واجتهدت في إيجاد علم جمال خاص بالقراءة. وعندما انتبهنا إلى رؤية أدونيس، وتفكيره المثير والمتحدّي للقناعات، والذّي خلق استراتيجية الاختلاف في الكتابة الشعرية، رأينا الضّرورة الملحّة لقارئ مثقّف، يملك – أيضا- استراتيجية قراءة[4]، وهذا القارئ تحدّثت عنه باهتمام نظرية التلّقي، وبالخصوص جهود "إيزر " Wolfgang-Iser في تركيزه على نظرية الوقع الجمالي، التّي بناها بأسسها الثلاثة: النّص والقارئ وتفاعلهما[5]، وطرح مفهوما ينقل توجّهات نظريّته، هو "القارئ الضّمني (Le lecteur implicite) الّذي قدّمه، بعد أن عرض أنواع القرّاء، عند من سبقوه، "كالقارئ المثالي"

---

[1]– يراجع: أدونيس، الهوية غير المكتملة، ص61.

[2]– المرجع نفسه، ص23.

[3]– يراجع: فاضل ثامر، من سلطة النص إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر، العدد 48–49، مركز الانماء القومي، بيروت، شباط، 1988، ص89.

[4]– يراجع: بيدرو مارتينيث، أدونيس النّقد الذّاتي العربي، ت: طلعت شاهين، مجلّة فصول (الأفق الأدونيسي) العدد2، المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997.ص174.

[5]– عبد العزيز طليمات، فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذّات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، كتاب نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، منشورات كليّة الآداب بالرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات، دط، المغرب، دت ص149.

و"القارئ المعاصر" و"القارئ الأعلى" و"القارئ المخبَر" و"القارئ المستهدف"، ورأى أنّ هذه المفاهيم، واقعة محصورة في الوظائف الجزئية، ولم تتمكّن من رصْد حيوية العلاقة وإنتاجيّتها، بين المتلقي والنّص، وظلّت تخدم القراءات البنيوية والأسلوبية "فالقارئ الأعْلى" "((مثل أداة استطلاع تُستعمل لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنَّن في النّص))[1] فهو يعمد إلى الجانب الأسلوبي، يترصّد كثافة النّص، و"القارئ المُخبَر" ((الّذي يهتمّ بالمتوسّط الإحصائي لردود فعل القرّاء أكثر ممّا يهتمّ بوصف معالجة النّص من طرف القارئ.))[2] فهو قارئ بمفهوم تربوي، لأنه يتوجّه إلى متابعة ردود الأفعال الّتي يولّدها النّص، دون أن ينتبه إلى النّص في حدّ ذاته، و"القارئ المستهدَف أو المقصود" ((يمثّل... مفهوم إعادة البناء، كاشفا عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الّذي كان يقصده المؤلّف.))[3] وكأن هذا القارئ يعمد إلى إعادة بناء الأفكار الّتي ألّفها المؤلّف عن القارئ، ضمن المعطيات التاريخية المحدّدة، و"القارئ المثالي" الّذي يكون مثقّفا، يملك القدرة كالتّي يملكها المؤلّف نفسه[4]،

أما "القارئ المعاصر" فهو محصور في كيفية تلّقي عمل ما من قِبل الجمهور[5] وهذه الأنواع جميعها، تركن إلى وظائف جزئية، تخدم نظريات أصحابها، دون أن تفعّل العلاقة بين النّص والمتلقي. ولذا يقترح مفهوم "القارئ الضّمني" ليكمّل النّقص ويحوّل الوظيفة الجزئية، إلى وظيفة كليّة، لأنّه يمثّل استراتيجية نصّية، تمنح المتلقّي إمكانات القراءة المتنوّعة وشروطها، والّتي بها يضمن القراءة الفعّالة، لا القراءة الاستهلاكية[6] فالقارئ الضّمني طرف أساس في بناء المعنى، وهو طرف غير حقيقي يجسّد توجهات النّص الكامنة في الدّاخل كلّها، التي تتوجّه إلى المتلقّي. فهو أشدّ ارتباطا

---

[1]– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، ت: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، المغرب، دت، ص24.

[2]– المرجع نفسه، ص25.

[3]– المرجع نفسه، ص29.

[4]– يراجع: المرجع نفسه، ص22.

[5]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، ط1، عمان، الأردن 1997، ص163.

[6]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة، ص302.

ببنية النّص، الّتي تتطلّب القراءة والتّحقق، وبذا تكون بنية النّص وبنية فعل القراءة متعالقتين بشكل مترابط. ويظهر دور القارئ الضّمني مهمّا لأنّه ينظّم ويوجّه عملية القراءة، ويفعّل تعدّدها وتنوّعها. يقول: ((ما دعوته بـــ"القارئ الضّمني" ليس شخصا خياليا مدرجًا داخل النّص، ولكنّه دور مكتوب في كلّ نص، ويستطيع كلّ قارئ أن يتحمّله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية (...) لذلك فإن دور القارئ الضّمني يجب أن يكون نقطة الارتكاز لبنيات النّص التّي تستدعي استجابة.))[1] فهو تصوّر يوجّه القارئ ليتفاعل مع النّص، أو هو مفهوم إجرائي يوجّه التّلقي، فتحدث الحوارية بين النّص والمتلقّي. ولا يمكننا أن نتحدث عن البنيات النّصية التّي توجّه القراءة، دون أن نذكر القارئ الضّمني، لأنّ جذوره مغروسة داخل هذه البنيات، فيتجلّى بمظهرين: مظهر نصّي لأنّه مغروس في البنية النّصية، ومظهر تجريبي لأنّه فعل يُبنْين من خلال القراءة[2] فالمظهر النّصي مرتبط بالوجود الفعلي للنّص، والمظهر التّجريبي يتشكّل مع المحتمَل القرائي، ومع كل قراءة.

وإذا اعتبرنا "عمود الشعر" في النّقد العربي القديم، معادلا اصطلاحيا للقارئ الضّمني، فهو يطمئن للأعراف والمقاييس[3] لذا يمكننا أن نقرأ بعض سمات (القارئ الضّمني) المغروسة في بنية نصوص الشاعر، والتّي بنيت على الاختلاف عن هذه الأعراف، وقدّم بعض مميّزاتها من خلال اللّغة الواصفة- سبق وأن توسّعنا فيها- التّي حرص على أن يحدّدها، كأن يقول:

---

[1]- فولفغانغ إيزر، آفاق نقد استجابة القارئ، ت أحمد بوحسن ومراجعة محمد مفتاح، كتاب من قضايا التلقي والتّأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم36، ط1، الدار البيضاء،المغرب، 1994، ص213.

[2]- يراجع: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنّقد الأدبي العربي الحديث، كتاب نظرية التّلقي إشكالات وتطبيقات ص37.

[3]- يراجع: بشرى موسى صالح، نظرية التّلقي، أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء المغرب، 2001، ص71.

لم أُقلْ مرّةً: كَتَبْتُ، / حتّى يزول الشّقَاءُ من الأرضِ./ أكْتُبُ كي أتواصلَ مع ذلك الّذي يتأصّلُ/ فيّ، مع الرّيح- أُمًّا له، تتقلبُ عُريانةً،/ في سرير الهباءْ،/ ولَهَا اللاّنهايةُ دربٌ...[1]

إنّ القارئ الضّمني المغروس في هذا النّص، يقول بالاختلاف، فلم يعد يكتب عن المعاناة الخارجية "حتّى يزول الشقاء من الأرض"، فقد وجّه المتلقي إلى القرائن المهمّة في عملية القراءة، كالتّوجه إلى الذّات في العملية الإبداعية، والمغامرة صوب التّجريب، وفي حرّية إبداعية أيضا: "ولها اللّانهايةُ دربٌ".

وفي نصّه، الذّي عنْونه بـــ"احتفاء متخيَّل" عمد إلى التشويق بشأن مشروعه الإبداعي، و((إذا كان وجود القارئ الضّمني وجودا نصّيا صرفا، فسوف يكون مرادفا لبنية التّشويق في العمل الأدبي.))[2] فعمد الشاعر إلى تشويقنا بقوله:

لن أقول لكم إنّني نشيدٌ لأيّ / من فتوحاتكم / أو بطولاتكم./ سأقول إنّني خائنٌ- خائنٌ / لمعاييركم وتعاليمكم.[3]

هذه الدّلالة موجّهة للمتلقّي، فالشاعر عمد إلى خيانة الجماعة، وعلى المتلقّي أن يعي سُبل هذه الخيانة، التّي هي مشروع أدونيس الإبداعي، الّذي كان يلمّح إليه كثيرا داخل بنية النّص، كأن يقول:

(...) هكذا أمسرحُ أعضائي / وأبتكِر للشّعر خطاياهُ./ سلامٌ للعُصَاةِ في الشّعر،/ سلامٌ لمن يهوِّس / ويُضلّل.[4]

وإذا اعتبرنا القارئ الضّمني، يمثّل مجموع التوجيهات الدّاخلية للنّص، والتّي تقدّم شروط تلقيه، فإن هذه اللّغة الواصفة توجّه المتلقّي ولكن بصورة عامّة، وتقدّم الخطوط العريضة للعملية الإبداعية عند الشاعر. فهي أساسات توجّه القراءة. وكأنّ الشاعر عندما يكتب نصّه، يستحضر متلقّيا، غير واضح المعالم، لذا يعمد إلى توجيهه

---

[1]– أدونيس، الكتاب III ، ص145.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، ت: عز الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000 ص137.

[3]– أدونيس، الكتاب III ، ص135.

[4]– المصدر نفسه، ص98.

ببعض أساسات مشروعه، أو لأن متلقّي الشعر العربي القديم، ركن إلى مقاييس ثابتة في حين أنّ المتلقي الّذي تتطلبه نصوص الشاعر لا تركن إلى المقاييس، بقدر ما تخلخل، لذا حرص في لغته الواصفة، على توجيه هذا المتلقي، إلى أساسات التّحول ونعتقد أن "إيزر" حدّد مفهوم القارئ الضّمني، ليصف التّفاعل بين النّص والمتلقي بحيث أنّ النّص يبقي المعنى المحتمَل ويقوم المتلقّي بتحقيقه، فينتج نصّا مختلفا. ولكي يوضح التّفاعل أكثر، حدّد مصطلحا آخر هو "الفجوات" أو "الفراغات" التّي تنتشر داخل بنية النّص، ويسعى المتلقّي إلى ملئها، وتنشأ من أنّ العمل الأدبي لا يشتغل على التحديدات الدّقيقة، وكثيرا ما يعوّض التّفاصيل بإشارات ورموز فهو يلمّح أكثر ممّا يعبّر، ويكتم أكثر ممّا يقول. ويأتي دور المتلقي، مستغلا الإدراك وآليات الفهم ليملأ تلك الفراغات.[1]

وتتبني نظرية الوقع عند إيزر، على النّص والمتلقي، كفاعليتين تنتجان التّفاعل فالنّص كتجسيد مادي، له محدّداته، انطلاقا من نصيِّتِه الفعلية، انتشرت فيه الفراغات وله طابعه الفنّي أو قطبه الفنّي، فيتوجّه إلى المتلقّي ليصبْح النّص المحقَّق، ولا يشكّل بنية مماثلة للنّص الأوّل، بل ينتج نصّا مختلفا، لأنّ المتلقي شارك في إنتاجه، وبهذا يتشكّل القطب الجمالي[2]، وتختلف النّصوص المحقّقة باختلاف المتلقّين، ذلك لأنّ من خصائص النّص الأدبي قدرته على أن ينتج نصوصا كثيرة مختلفة باختلاف المتلقين وباختلاف في طريقة ملء تلك الفراغات المنتشرة داخل النّص.

وعلينا أن ننتبه إلى أنّ التّفاعل بين بنية النّص ومتلقيها، تتحكّم فيه تلك الفراغات، التّي تفعّل القارئ، وتختبر تخيله، لينفّذ عمليات أساسيّة داخل النّص.فكلّ ما ينتجه المتلقّي من خلال تفاعله مع النّص، هو إضافات ملأ من خلالها فراغات النص وبقدر ما تكون الفراغات كثيرة، بقدر ما تُفعّل مشاركة المتلقّي في إنتاج المعنى، وهذا حال شعر أدونيس الّذي كثرت فيه الفراغات، وكرّس الغموض كخاصيّة. لذا فهو متوجّه إلى متلقين كثر. فعندما نضع تلك النّصوص أمامنا، نصنّف الممتلكات النّصية

---

[1]– يراجع: بشرى موسى الصالح، نظرية التلقّي، ص38.

[2]– يراجع: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص12.

التّي تحدد الدّلالة، كبعض المكوّنات اللّغوية، كما نبيّن الامكانات التّي تغيّب الدّلالة وعندها يجتهد المتلقّي لينتج الامكانات المفتوحة، لأنّها ((المنطقة المشاع للابهام))[1]

ولكي تتّضح تنوّعات الفراغات، نبدأ بالتّي توجّه المتلقّي إلى المشاركة في إنتاج المعنى، والتّي تقترب من الإضمار[2] في الدّراسات السّردية، خاصّة وأنّ الكتابة الشعرية عند أدونيس اشتغلت على الجنس العابر للأنواع، واستثمرت السّرد، وهذا ما رأيناه سابقا. ففي إيراده لمقتل جعفر البرمكي، قال:

((هو ذا أجْهزْتُ عليه، / واستأصلْــتُه،- جَعْفر كان شهابا / وأنا من سوّاهُ، من أشْعَلَهُ، وأنا أطفَأْتُه)).- كيف، لماذا؟ / - ((لو أعلمُ أنّ قميصي / يعلمُ ذلك،/ أحرقْتُه)).[3]

أورد الشاعر هذا المقطع على لسان هارون الرّشيد، الّذي غيّر مواقفه اتّجاه جعفر البرمكي، إلاّ أنّ المتلّقي لم يستوعب سبب التّغير، فقد كان "شهابا" ثمّ "أطفأه" وقتَله، ففي قوله: أنا من سوّاهُ، من أشعَلَهُ، وأنا أطْفَأْتُه. أسْقَط الرّاوي وأضْمر سبَبَ التّغير في الموقف، وعلى المتلقّي أن يشارك في إنتاج المعنى، والبحث عن السّبب، كما شوّقه إلى الإصرار على البحث، لأنّه أعْقبَ ((لو أعلم أنّ قميصي يعلم ذلك أحرقْتُه)) وفي المقطع الموالي يفصّل في كيفية قتل جعفر:

(...) وأخذوا جعفرًا-/ قيّدُوه بقيد حمارٍ. اضربوا عُنُقَهُ،/ وانصِبُوا رأسَهُ عاليا،/ واقطعوا جِسْمَه قطعتين-/ اصلبُوا القطعتين على الجسْر،/ ثمّ احرقُوه...[4]

وتعمّد الشاعر نقل التفّاصيل، والمتلقّي ما زال ينتظر الأسباب، ثمّ أعطى له قرينة تساعده على ملء الفراغ، قائلا:

لا برامكة- لا أمان لهم، لا/ أمانٌ لمن ينتمي إليهم، ولمن / يلجأون إليه.[5]

---

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي، ص147.

[2]- يراجع: سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصّة، ص93.

[3]- أدونيس، الكتاب II ، ص184.

[4]- المصدر نفسه، ص185.

[5]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فعلى المتلقّي أن يشارك في انتاج السبب المرتبط بالأمان والأمانة. ويمكننا أن نتابع الاضمارات، التّي تشكّل الفراغات، في صورها الأكثر تعقيدا، من خلال النّص المطوّل، الّذي قسّمه إلى ثمانية وعشرين نصّا، أورد فيه ميلاد المتنبي وطفولته مستعينا بالضّمير "أنا" مرقّما النّصوص بأحرف الأبجدية:

-أ- أخْبرتْ جدّتي: ((والمحبّون والأصدقاء يُثّنونَ) / شيءٌ هوى / ماسحًا بيديه / تجاعيد أمّي عندما كنتُ أخْرجُ / من حوضها...[1]

يقدّم الشاعر ميلاده،/ ثمّ انتقل إلى الحديث عن أبويه الحقيقيين:

-ب- أمّي همذانيةٌ (...)/ وأبي جُعفيٌّ ورثَ الفقْر...[2]

ثمّ انتقل إلى الحديث عن أبويه بطريقة إيحائية:

-ج- سأقولُ: / أبي ميراثُ عذابٍ / وأسمّي أمّي،/ سكرا بالكلمات (...)[3]

ويتشكّل الفراغ بين النّص – ب- والنّص-ج-، لأنّ الأوّل ينقل الواقع الحرفي فيقدّم الشاعر أبويه، وكيف سمّياهُ:

سمّاني أحْمَدَ زهوًا وتفاءَل / في تلقيبي بـــ"أبي الطيب"...[4]

أمّا النّص – ج- فعلى المتلقي أن يؤول الإيحاء، ليواصل قراءة النّص.

- د- أبوايَ انشطارٌ: دمٌ للعذابِ دمٌ للمُؤمَّلِ / والمنتظرْ (...) / أخذا الأبجديّة في راحةٍ والقصيدة في راحةٍ / وقالا:/ سوف نقرأ في ضوء سرّهما أحمدَ[5]

وبإيحاءات، قدّم معاناة الأبوين وقرأ الخلاص والأمل بالشّعر. ثمّ توجّه للكلام عن بيتهم بإيحاء، قال:

-هـــ- كانت الشّمس تمشُط رأسَ الغروب وتُجلِسُ / في حضنِها بيْتَنا / بيْتُنا – لا حِلِيٌّ ولا زينةٌ...[6]

ثمّ انتقل إلى مصادر ثقافته، في الكتّاب، في النّص – و-، وكيف ظهر الاختلاف عنده:

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص9.

[2]- المصدر نفسه، ص10.

[3]- المصدر نفسه، ص11.

[4]- المصدر نفسه، ص10.

[5]- المصدر نفسه، ص12.

[6]- المصدر نفسه، ص13.

في الكتّاب، مزجْتُ الطّفلَ بكلّ شعاع / ومزجْتُ الكوفة بالآفاق، وقلتُ لكُلّ / كتِاب: لسْتَ المعْنى...[1]

وبعدها تكلّم عن القُرى في السّواد، بنبرة المستَبشِر، لأنّها توحي بالحركة القرمطية:

-ز- القُرى في السّواد نساءٌ من نخيلٍ وزرْعٍ / والبساتين تحنو عليهنَّ-/ ما أطيب الورد ما أكرَمَ الثمارْ / قرية في السّواد: جِراحٌ / وأساطير نارْ...[2]

ويتشكّل الفراغ بين النّص- "و"-، الّذي نقل مصادر ثقافة الشاعر، المتمثّلة في الكُتّاب وبين النّص – ز- الذّي تكلّم فيه عن القُرى في السّواد، فالاختلاف في الموضوع واضح، إلاّ أنّ المتلقي يستطيع أن يجمع، بين الاختلاف الّذي ظهر عند الصّبي في "الكُتّاب"، عندما قال لكلّ كتابٍ: "لستَ المعنى"، وبين الحركة القرمطية في السّواد، الّتي قالت – أيضا- بالاختلاف ويبدو أنّ المعنى في النّص، لا يمكن الإمساك به إلاّ كصورة، وهذا ما قال به إيزر، والصّورة تتطلّب ملء فراغات بنية النّموذج النّصية حتّى يتمّ التّواصل بين النّص والمتلقي، وهذه هي فاعلية القارئ الضّمني فـ((الاستجابة للنّص أساسها دور القارئ الضّمني عبر اجراءات القراءة))[3] ويواصل الشاعر – في نصه المطوّل- الكلام عن الوجه الآخر للكوفة، يقول:

-ح- أنهارٌ صغرى قنواتٌ غاباتٌ / نخيل:/ جسدٌ ثانٍ في جسَدِ الكوفةْ / سُرُرٌ للشّمس، لجذْعِ النّخلة ثدْيٌ...[4]

ينقل لنا الشاعر وجه الانطلاق والخير، وهي صورة مختلفة للكوفة، يواصل الكلام عنها في النّص – ط-، يقول:

آراميّون وفُرسٌ، عربٌ (...)/ كلٌّ – كلّهم خُلطوا بتُراب الكوفة،/ صاروا طيناً واحدْ / كانوا يرنُون إليَّ ويبتسِمون: ثيابي / ليست خَزًّا...[5]

---

[1]- أدونيس، الكتاب I ، ص14.

[2]- المصدر نفسه، ص15.

[3]- عبد القادر عبّو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص102.

[4]- أدونيس، الكتاب I ، ص16.

[5]- المصدر نفسه، ص17.

وينقل من خلال هذه الصّور، الخليط الاجناسي في الكوفة، وتعايُش الكلّ في ظلّ الإنسانية، خارج كلّ تمييز.ثمّ ينتقل الشاعر – مرّة أخرى– ليتكلّم عن بيتهم، في إيحاءات:

–ي– بيتُنا صبْوةٌ / تتقلّبُ في جمرها / والنّجُوم تجُرُّ خلاخيلها حوله / مرّةً، هبطتْ فيه جنّيةٌ غسلتْني بأهدابها / واختفتْ / (...) لم يكن بيتُنا يعرف النّحْو والصّرْف لمن / كلّ أحجارهِ بيانٌ / مرّةً، / قال لي:/ خطواتُك حُبلى بما لا يُطيقُ المكانْ. (1)

فصورة البيت فيها حركة "الصّبوة تتقلّب في جمرها"، و"النجوم تجرّ خلاخيلها" و"هبطت جنّية غسلتني". كما فيها الايجابية: "كلّ أحجاره بيان"، والنتيجة أن الشاعر يملك "خطوات حُبلى" "لا يطيقها المكان". وينصرف الشاعر إلى الذّاكرة، وهنا يتشكّل فراغ آخرــ عندما يتحدّث عن القرامطة، يقول:

–ك– صورٌ في ذاكرتي لقرامطةٍ / كانوا يأتون ويفترِشون القفْر / ويقولون: أقمْنَا عهْدا / ألاّ يبْقى أثرٌ للفقرْ. (2)

إلاّ أنّ الشاعر، يساهم بقرينة للقارئ الضّمني، كي يسدّ الفراغ، يقول:

أتذكّر: كان السّوادُ احتضارًا / لغةٌ للتّمرد والموتِ – يشتَقّ من نارِها نارَها./ هو ذا يتواصَل ذاك الشّررْ. (3)

إنّ الخيط الّذي يربط هذا النّص ببقيّة النّصوص، هي البؤرة الدّلالية "الاختلاف" فالقرامطة هم ثورة وتمرّد، ومشروع الشاعر الأساس هو الثّورة والتمرد. فالفراغ الظاهر، تملؤه البنية العميقة، الّتي تعطي معنى المعنى، من خلال قارئ متمكّن يؤوّل ويشارك في إنتاج الدّلالة. ويعود للكلام عن الكوفة، متردّدا في أخذ الموقف منها، وكان حائرا بين محبّتها والغضب منها، يقول:

لم أعرف نفسي حين عرفت الكوفة حقّا / وبقيتُ كأنّي مشطورٌ: غضبًا يُقصيني عنها / وحنانا يصهرني فيها /... (4)

---

(1)– أدونيس، الكتاب I ، ص18.

(2)– المصدر نفسه، ص19.

(3)– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4)– المصدر نفسه، ص20.

ثمّ ينقل لنا منها، الصّورة المؤلمة، والقتل المتكرّر:

آثارُ دمٍ مَهَبُّ رؤوسٍ والعابرُ سيفٌ: تلك / حشُودٌ تتناحرُ حول ضفاف المعنى...[1]

ويستمرّ الكلام عن القتل، حتّى يتذمّر المتلقي، يملّ من آلة الموت، وينقل لنا المعاناة الذّاتية، يقول:

-م- لم تزدني هذي المدينةُ إلاّ شُكوكًا / لم تزدني إلاّ نُكوصًا عن مداراتها / لم تزدني غير التّمزّق (تُنكِر نفسيَ نفسي)،/ وغير الدّوارْ...[2]

استغلّ الشاعر في هذا المقطع أسلوب القصر، ليبيّن أقصى سلبيّة المدينة، ثمّ يعبُر ليصوّر مأساة القتل، في مشاهد تثير المتلقّي، يقول:

المساءُ ملئٌ برؤوس مُقطعة / والصّباحُ قبورٌ: تلك أيامُها. / (...) هو ذا نتذثّرُ أوجاعنا / ونُخَوِّضُ في مَهْمَهٍ من دِمَاءٍ.[3]

يعتمد الشاعر على السّرد المليء بالفجائع، وينبش في تاريخ القتل، ليس بهدف لوْك الآلام، وإنّما ((يدعونا في هذه التراجيديا الشّعرية إلى الهبوط معه إلى قرارة الشّعر، كي نوغل في تحرير المعنى، والوصول إلى قرارة الذّات كي نحسن تحريرها من الدّاخل، وإلى قرارة الموت، كي نعرف كيف ننأى عنه))[4] ففي هذا المقطع الّذي نقل صور الموت المتكرّرة، قال: ((لم تزدني إلاّ هبوطا في جحيمي إلى قرارْ)). وكأنّ وعي الفجائع، هو خروج منها، وما الهبوط إلاّ وعي للصّعود وللحكمة.

إنّ القارئ الضّمني الّذي يصنْعه النّص لنفسه، يوجّهنا إلى أنّ الدّلالة لها منافذ رؤيوية توجّه القراءة، فمشاهد القتل المثيرة للقرف، التّي تعمّد الشاعر تكرارها في الكتاب، هي وعي للفجائع ،التّي تكون النتيجة من ورائها، الخلاص. بدليل أنّه يوزع هذه الرّؤية داخل ثنايا نصوص الكتاب، كأن يقول:

لا أحيا / في هذا التّاريخ، ولا أتشرّد فيه / إلاّ كي أخرج منه.[5]

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص20.

[2]– المصدر نفسه، ص21.

[3]– المصدر نفسه، الصّفحة نفسها.

[4]– أسيمة درويش، تحرير المعنى، ص35.

[5]– أدونيس، الكتاب I ، ص74.

ونعتقد أنّ هذه الرّؤية، هي التّي تقرأ التّحول من النّص – م– إلى النّص – ن– حيث يصطدم المتلقي بتغيّر "الرّؤيا" لدى الشاعر، فيتشكّل الفراغ بين نصّ يقول "القتل" و"المأساة"، ونص يكتب "التّجدد والحياة"، فيقول:

–ن– ألنّباتُ هُنا في الحقُول وحول البيوُتِ يُجدّد / أوراقَهُ: بعضها شهواتٌ،/ بعضها شرفات...[1]

إنّ القارئ الضّمني، يوجّه القراءة لوعي الرؤيتين المتناقضتين، حتّى يتمّ ملء الفراغ، فرؤية التاريخ في دمويّته، هي وعي لزيف قداسة الماضي، فتنتج رؤية التفاؤل. لذا تتجاور النّصوص التّي تقول الرّؤيتين، فيحس القارئ بالفراغ، إذا لم يستجمع خيوط الدّلالة. ويستكمل رؤية التفاؤل، في النّص – س–، يقول:

أتنوّرُ: هذا المدى. كُتَلٌ من شَرَرْ / تتفتّتُ بين صُدُور البشرْ / أُتراها الحياة ضياءٌ – بُنو آدمٍ يُطفئون / شراراته؟

يحاول الشاعر أن يستجمع صور التفاؤل، من خلال الكلمات: "أتنوّر"، و"شرَرْ" و"الحياة" و"ضياء"، إلاّ أنّ الصّراع قائم بين "إرادة الحياة والتّجدد" و"إرادة الموت": "بنو آدم يطفئون شراراته"، ويتموْقَع الشاعر خارج هذا الصّراع، يمثّل الاختلاف، يقول:

كي أظلّ بعيدا، غَريبا / أخذتني إلى بيتها كلماتٌ / وسَقَتْني اكْسير أعشابها، زمنٌ – جالسٌ / مثل طفل على رُكْبتيَّ، ليقرأَ ما يكْتبُ / الفضاءُ.

وتتشكّل – داخل النّص– صورة الجماعة، بين رؤيتين متناقضتين، كما في هذه الترسيمة:

" الحياة ضياء" ←

" الموت"

→ "بنُو آدم يطفئون شراراته"

ووعى الشاعر جيّدا هذا الصّراع، فتشكّلت "الذات" الشاعرة، خارج الجماعة، لذا اختار "الابتعاد" و"الغربة": "أظلّ بعيدا، غريبا". ثمّ صوّر الزّمن وشبّهه "بالطفل": ((جالس على ركْبتيّ))، ونعلم أنّ الطفل لم تُفسده التّكرارات، بل يتعلّم شيئا فشيئا. وكثيرا ما

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص22.

يشبه الشاعر المعرفة بالطفل، حتّى يسْقط عنها ماضيها، ويبنيها على الاكتشاف. فالشاعر لم يعد يرى الماضي، بل انتبه إلى ذاك الطفل الجالس على ركبتيْه، وهو "يقرأ ما يكتب الفضاء".

ثمّ يتشكّل الفراغ – مرّة أخرى- لأنّ الشاعر يتراجع، ليعود إلى الكوفة الدّامية في النّص – ع- وهو فراغ دلالي يعطي المسافة بين "تجدّد الحياة" في رؤية التفاؤل و"الموت" في رؤية تاريخ القتل، يقول:

جامعٌ – يُهرَع النّاسُ، يُلقون أحلامهم بين / أحضانه كلّ يوم / غير أنّي لا أرى غير أشْلائِهم./ إنّها الكوفةُ الدّاميةْ...[1]

ولا يبرّئ الشاعر الدّين من أسباب القتل، فرغم وجوده، من خلال "الجامع"، إلاّ أنّه لم يغيّر تاريخ القتل، بقيت الكوفة دامية. ولكي يُفرّغ الدّين من مشروعيّة تغييره للبشريّة نظر إليه كمخدّر لم يساهم في تغيير التاريخ الدّموي، فكلّ ما أتى به جبريل لخّصه بقوله:

جاءَ جبريل في غيْمةٍ / (...) جاءها في كتابٍ –/ آدمٌ من ترابٍ، ونُوحٌ نواحٌ، / والبقيّة تفاحةٌ.[2]

ويؤكّد هذه الرّؤية في هامش الصّفحة نفسها، ليختزل الرّؤية: ((غيبُ الكوفةِ يُزهِرُ في ألفاظ بنيها،/ لمن، لا يُثْمِرُ إلاّ موتًا.)) وتعمّد أن يصف الإيمان بالغيب، عند الجماعة، بالظّلامية.

وكلّما قدّم صورة "الجماعة" القاتمة، في تاريخ القتل، وظلامية الفكر، تحوّل مرّة أخرى إلى صورة معاكِسَة، ويقرأُ المتلقي فراغ هذا التّحول، ففي متابعتنا للنّص المطوّل، يتحوّل الشاعر إلى "أنتَ"، يقول:

–ص- وحْدَكَ الآن، في البيت، هَلْ يُقرَعُ / البابُ؟ تسأل في ذاتِ نفْسِكِ:/ منْ ذاكَ؟ وحْدَكَ: لا أمٌّ، لا جَدَّةٌ، لا أبٌّ،/ (...) تتحَيَّر، تُوغِلُ في نارِ قلبِكِ: منْ / ذاك؟ تصْرُخُ مستبْشِرًا:/ أهْوَ القرمطيّ؟[3]

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص24.

[2]– المصدر نفسه، ص25.

[3]– المصدر نفسه، ص26.

وفي هذا المقطع، ينفصل الشاعر عن قناعه، فيتحوّل من الضّمير "أنا" إلى الضّمير "أنت"، لينقل حالة غربته "وَحْدك الآن"، إلاّ أنّه تعمّد أن يتحرّى ما في قلبه ليوجّه المتلقّي إلى "نقطة الضّوء" التّي تنقل "رؤية الحياة"، كوجه آخر للمأساة، مع زوال تلك الغربة: "تصرخ مسْتَبْشِرًا"، لتحضر حياة الشاعر، مع حضور "القرمطي"، لأنّه ينقل صور التمرد، والثورة، التّي تبنّاها الشاعر. ولا يكتفي بذكره، فقط، بل يجعل من ريف الكوفة، المشهور "بالسّواد"، وهو مكان الحركة القرمطية، المتمرّد على الفقر مكانا مركزيا، يشّعّ بالحياة، يقول:

ألسّواد مع الشّمس في الشّمس / بين الخيوط – الأشعّة، أرضٌ / زرعتْها الأساطيرُ والصّلوات وأحْلامُها. / والحصادُ الضّياعُ السّوادُ أخٌ في النّشوء، / أخٌ في الرّضاع[1]

ويصل تماهي الشاعر مع القرمطي، إلى أن يجعله "أخٌ في النّشوء" و"أخٌ في الرّضاع"، ورأينا الأسباب في مقطع سابق، للنّص نفسه، في ص19. ويعود لينقل لنا معاناته من خلال صور الفقراء، يقول:

فقراء، حيارى / بعد أن تتغطى الحقول بآهاتهِمْ / كي تنامَ، يعودون: أيّامُهم / وطنٌ آخرٌ للعذابْ / ألغُروبُ رفيقٌ لهم / والكآبةُ عُكّازُهم / كنتُ في ظلّهم شامةٌ فوق خدِّ التّرابْ.[2]

ولا يتوانى الشاعر في الانتماء إلى الفقراء "كنتُ في ظلّهم"، ويحضر القارئ الضمني بفاعلية تأويلية، ليستوعب سبب الاحتفاء بالفقراء، وسرّ حِرص الشاعر على أن يؤكّد انتماءه إليهم.

إنّ الانتقال من نصّ جزئي إلى آخر، في النّص المطوّل- الّذي وقفنا عنده- يحتاج إلى تأمّل وإعادة قراءة، فمن النّص – ص- إلى النّص – ق- تحوّلت الدّلالة من الاحتفاء بالقرمطي، إلى طفولة الشاعر التّي قضاها في حفظ الأشعار القديمة فالقراءة الأولى توجّه إلى الشتات الدّلالي، وعندما يحاول المتلقي لمْلمة الخيط الدّلالي الرّابط بين هذا الشتات، حتمًا سيصل إلى ملء الفراغ، ففي النّص – ق- يقول:

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص29.

[2]– المصدر نفسه، ص34.

كم جمعتُ الدّفاتر كي أتخبّأ فيها / كنْتُ أحفظ عن ظهْر قلْب / كلّ ما قاله الأوّلون،/ وأسمعُ أصواتَ قُرّائِهم:/ -"لم أجدْ مثل هذا الفتى حَافظا./ -"لم يجئ مرّةً للصّلاةْ". / -"يكتب الشّعر، قبل الأوان، صغيرا، وهو / في العاشرة."[1]

وكأنّ هذا النّص، إعادة سرد لِمَا حدث في حياة الشاعر بشكل شعري، تتحوّل فيه الذّات إلى راوية ومرْوية في الوقت نفسه. فالشاعر تكوّنت عنده الذائقة الشعرية، من خلال عامل الحِفظ المتراكِم، ثمّ حوّل هذه الذات المتكلّمة، الفاعلة: "جمعتُ" و"أتخبّأ" و"أحفظ" و"أسْمَع"، إلى ذات غائبة مرويّة: "يكتب"، وجمع بين الحِفظ الكثير، وعدم المجيء إلى الصّلاة "لم يجئ مرّةً للصّلاة"، وكأن الشاعر يوجّهنا إلى تمرّده، وهذا الخيط الدّلالي الّذي يربط احتفاءه بالقرمطي وتمرّده، وهو نفسه الّذي جرّه إلى أن يحتفي بالشّياطين، في النّص اللّاحق، فيقول:

"ألشياطين ألْطَفُ جِسْما،/ أحَدُّ عُقولا من النّاس، أعرف منهمْ،/ ولا آفةٌ فيهمُ/ هكذا أجْمَعَ الأوّلون / وأنا المتأخّر أصغي، وأقتصُّ آثارَكُم،/ أيّها السّابقون.[2]

حرص الشاعر على النّبش داخل المرذول في الثقافة السّائدة، وسلّط الضوء بالعناية على كلّ ما هو مكروه، ولقد سبق وأن رأينا في المرجعيّة الفلسفية ظاهرة تثمين الخسيس، في فكْر أدونيس، وتخسيس الثّمين، وكأنّ ((مفهوم النّقصان الأدونيسي الملازم للوجود يقضي بالنّزوع إلى الاكتمال بالحرص على تأنيس المتوحّش وتجميل القبيح بالإبداع الفنّي ممثلا في القصيدة))[3] أو ربّما هو خلخلة لجاذبية وهم اليقين فالأشياء والحقائق قائمة على الوثوقية، فالقيم ثابتة، والحقائق هي نفسها. وقد عمد الشاعر إلى خلخلة هذه اليقينيات. فالشيطان في اليقين الدّيني، هو حقيقة التّمرد والعصيان، فلا أحد ينكر ذلك، إلاّ أن "الشياطين" في رؤيا الشاعر "ألطف جسما" و"أحدُّ عقولا من الناس و"أعرف منهم" و"لا آفة فيهم".

فلا يقين يطمئن إليه المتلقّي، عندما يقرأ شعر أدونيس، وكلّ شيء تحوّل، فالقارئ الضّمني يهيء نفسه لاكتشاف الأشياء. والعادي لم يعد عاديا، يتوتّر ممكن المعنى

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص37.

[2]– المصدر نفسه ، ص38.

[3]– مصطفى الكيلاني، أدونيس وشاعرية الأصول، ص127.

وتنفتح الدّلالة، ومع كل قراءة يُعاد إنتاج النّص، ويُتبع احتفاءَه بالشياطين تعلّقه بالسواد (مكان الحركة القرمطية)، وهنا تتتابع الدّلالة دون فراغات. أمّا عندما يتحوّل إلى النّص – ت–، فإن المتلقّي يضيّع خيط الدّلالة، لأنّ الشاعر يتوجّه إلى معاناة جسمه يقول:

أُترى، يتحوّل جسْمي؟ / أشراعٌ هو الآن – ماجتْ عواصفُ أتراحِهِ / ورمتْهُ إلى مرفَأِ غيْهبيّ؟/ أنايٌ – والتّمزق إيقاعُهُ؟ / أهُوَ الآن يرْقى والفجيعة معراجهُ؟ / أهُوَ الآن يهوي والمرارات أدْراجهُ؟ / أُترى يتحوّل جسمي؟ / نهر الحيّ يغيّر مجراهُ، والسّفنُ / الجاريات جنحْنَ – تراه، تحوّل جسمي؟ [1]

فما العلاقة الدّلالية بين معاناة جسمه، والاحتفاء بالسّواد (أرض القرامطة؟ وعندما يدرك المتلقّي أنّ الجسد مرتبط بالشّخص، يقدّم بعدا من أبعاد الذّات فإنّ أي تنوع تخييلي حوله، هو تنويع على الذّات[2] وحين لجأ الشاعر إلى بيان قلق تحوّل جسمه وجدناه ينقل قلق ذاته، خاصّة وأنّه لا يتحدّث عن الجسم في وجوده العلائقي مع أجساد الآخرين، بقدر ما يسلّط الضّوء على قلقه:"أشراعٌ هو"، "أنايٌ"، "أهو الآن". وفي القلق تحيا الذّات لأنّها ترفض الحقائق النّهائية، وهذا هو الخيط الدّلالي، الّذي يمكن أن يملأ به المتلقي الفراغ الموجود بين هذا المقطع ومقطع الاحتفاء بالسّواد. والخيط نفسه هو الّذي يوجّه الدّلالة إلى النّص "– ث–"، الّذي أطلق فيه العنان لذاكرته، فقالت أصواتًا متغايرة.

في ذاكرتي أصواتٌ: / "الناس جميعا أكلوا لمّا جاعوا / آلهةً عبدوها." / أصواتٌ: "نحن جياع لكن نحيا / لا نعرف أن نحيا إلّا كي يأكلنا / من جوّعنا"/ في ذاكرتي رحّالون رعايا / كشفٍ لا يُروى / يترشّفُ سرَّ الدّهْرْ / من آلاءِ الشّعرْ. [3]

تعمّد الشاعر أن يقدّم أصواتًا مختلفة، تلمّح إلى حقبات في الحياة العربية، الحقبة الجاهلية، التّي كان فيها الناس يأكلون الأصنام، التّي يصنعونها بأيديهم إذا ما جاعوا وحقبة الخضوع للأسْياد، وهنا ينقد الحياة العربية في وجهها، التّي تتقبّل الجوع

---

[1]– أدونيس، الكتاب I، ص30.

[2]– يراجع: فريد الزّاهي، النّص والجسد والتّأويل، أفريقيا الشرق، د.ط، المغرب، 2003 ص30.

[3]– أدونيس، الكتابI ، ص31.

وتخضع لمن يجوّعها. ويقدّم في الأخير "الرّجال، الّذين يرغبون في الكشف المترشّف سر الدّهر من "آلاء الشّعر"، الذّين يشبهون القرامطة، والذات الشاعرة المتمرّدة في جسمها المتلبس بالقلق، ولهذا يحتفي بالفقراء، في النص – ض–، ويحدّد مواقف ذاته في النّص – ظ– والنص – غ–، مُعلنا الدّلالة المركزيّة وهي الاختلاف والتمرد على الثابت، يقول:

أنتمي للشّررْ / أنتمي للحصاد، احتفاءً / بالحقول، لسقّائها / قلقا، ناحلا / أنتمي للرّياحْ، توحّد في عصفها / بين التراب، ووجه الفضاء، / ووجه البشرْ.[1]

على المتلقي – عندما يتابع الدّلالة ويملأ الفراغات– أن يعي التناقض الّذي يتشكّل نصّيا بين "الجماعة" في ممارساتها المشتركة، وفي وضعها العام، الّذي يتكرّر فيه القتل، وبين "الذّات" المختلفة، عن هذه الجماعة، فاحتفت بكلّ مختلف ومتمرّد.

ولا نغفل عن كون الرؤية الشعرية للشاعر تتميز بخاصيات، من جملتها "الكشف" الذي يشتغل في الغوص داخل المجاهيل وفي اختراق الواقع إلى ما وراءه، وفي المغامرة الدائمة في الجديد، وكثيرا ما تجرّ هذه الخاصية إلى الغموض، وتصحبها الدّهشة فــ ((كلّ كشف من قبل الشاعر تقابله حالة اندهاش من قبل المتلقيّ))[2] ونعتقد أنّ هذه الخاصية تدفع بالمتلقيّ إلى المغامرة في قراءة ما يسعى "الكشف" إلى التنقيب عنه.

إلى جانب خاصية "التجاوز" التي يقرنها أدونيس بالإبداع، و وسّع فضاء اشتغالها حتى لا تقف عند حدود الواقع اللغوي والثقافي، وربط الحداثة بها، كأن يقول:((لا تنشا الحداثة مصالحة، وإنما تنشأ هجوما، تنشأ إذن، في خرق ثقافي جذري وشامل، لما هو سائد وراء الحداثة إذا رؤية شاملة لمشروع ثقافي، حضاري شامل))[3] وهنا تتوسع دلالة التّجاوز إلى تجاوز ثقافي و جمالي وزمكاني ليشمل كلّ ما هو موجود وقائم[4].

---

[1]– أدونيس، الكتاب I ، ص36.

[2]– عبد الله العشي: أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009 ص118.

[3]– أدونيس: النّص القرآني و آفاق الكتابة ص107.

[4]– يراجع: عبد الله العشي، أسئلة الشعرية ص119.

وعندما يغامر الشاعر في تجاوز السّائد، يكون قد أبدع في نصوص لا تمتّ بصلة إلى كلّ سابق رؤيةً وفكرا وبنيةً. لذا فعلى المتلقيّ الذي يتوجّه إليها أن يتخلص من الأفكار المسْبقة، ويستعدّ بكفاءته ليكشف ويصل إلى ما استطاعت تلك النّصوص تجاوزه.

إضافة إلى خاصية "النبوئية أو المستقبلية" التي هي وثيقة الصّلة "بالكشف" و"التجاوز"، فالشاعر عندما يتجاوز السّائد يكون قد عبر إلى المستقبل، وعندما يكشف يكون قد تخلّى عن الموجود، ويغامر فيما هو غير موجود، الذّي هو رهين المستقبل- أيضا. والقراءة المستقبلية هي التي تمنح المعرفة الشعرية كفاءة الوصول والتغيير للوصول إلى كلّ الممكنات، وتغيير الموجودات. وهي توق دائم إلى الغيب الذي هو عالم يحتاج إلى استكشاف، ويرافق الشاعر هاجس التحوّل.

ويميّز أدونيس المنظر بين النبوءة الإلهية والبشرية، فالأولى تنفيذ لإرادة الله التي أوحى بها إلى نبيّه، الذي يحرص على أن يعلّم الناس ما أتاه وحيا، أمّا النّبوءة البشرية فهي حرص من الشاعر على فرض رؤياه الخاصّة على كلّ شيئ، ويقدّم مفاهيم جديدة لما سيكون عليه المستقبل فهو فاعِل وفعّال وليس مستفعلا[1] لذا ترتبط النّبوءة بما سيكون وتنفصل عمّا كان.

إلى جانب خاصية "الرفض" التي هي ملازمة للهدم[2]، وصاحبتْ مفهومه للشّعر كما اتّخذت أشكالا متنوّعة، منها رفض السّائد في الفكر العربي بمفهوماته الجمالية والواقعية والثّورية وبخلفياته وأسسه الفلسفية، ويرى في هذه الرؤية تسطير القوانين المسبقة للإبداع، وهذا يتعارض مع فكر الرّفض والاختلاف الذّي سطّره في مشروعه. ولهذا السّبب رفض "الثّابت" في الشعر العربي واحتفى "بالمتحوّل" كما رفض "الثابت" في الفكر العربي وقال بالمتعدّد.

ولو حاولنا أن نستجمع هذه العناصر "خاصيات الرّؤية الشعرية عند أدونيس" فاننا نقول هو شاعر الكشف لما لم يُكتَشَف بعد فيغامر في المجهول، وتجاوز دائم لكلّ ما

---

[1]- يراجع: أدونيس، الثابت والمتحوّل (صدمة الحداثة) ص165.

[2]- يراجع: أدونيس، زمن الشعر ص160.

يمتّ بصلة "للثابت" والسّائد وللأثر، و نبوءة واستشراف لمستقبل بحاجة إلى التّوق إليه ورفض لكلّ سائد وتقليد وتبعية للماضي أو للثّوابت.

وتجدر الإشارة إلى أنّ هذه الخاصيّات فعّلت بناء المعاني في نصوص الشاعر، لأنها استندت إلى مرجعيّات مختلفة المشارب، ناقشناها في الفصل الأوّل من بحثنا: الفلسفة و الصّوفية والتّاريخ والأسطورة.

وما متابعتنا لهذه الخاصيّات إلاّ لنوضّح أنّ الرّؤية الشعرية عند أدونيس وعند الحداثيين مختلفة عن الشعر العربي القديم، وهذا الاختلاف سيتحكّم في التّفاعل الحاصل بين نصوص الشاعر والمتلقي. وحرص ايزر على تقديمه للنموذج الوظيفي التّاريخي لاشتغال النّصوص الأدبية [1] حتّى يتسنى له متابعة صيرورة القراءة، يؤكّد على ضرورة متابعة صيرورة بناء المعنى، ولهذا انصبّ اهتمام نظرية التّأثير على ((صيرورة التّفاعل القائم بين النّص والقارئ من جهة، وتركز من الجهة الأخرى على التّميز بين ما يعود إلى النّص في هذه العملية وما يعود إلى أفعال التّحقيق والتّجسيد التّي يمارسها القارئ...))[2] وعندما نقف عند خاصيّات الرّؤية الشعرية المغايرة نكون قد أكّدنا على أنّ نصوص الشاعر تحتاج إلى قرّاء مختلفين ليتم التّفاعل، وعلينا متابعة الوقع الجمالي الذّي يحدثه هذا التّفاعل بين النّص والقارئ، وكيفية بناء المعنى بمشاركة القارئ.

وكثيرا ما يلّح إيزر على الحديث عن المعنى وبنائه في النّص، دون أن يولي الاهتمام به في ذاته، ويركّز باستمرار عمّا يتولّد بين النّص والقارئ من أثر أو ما يسمىّ بالوقع الجمالي[3]، فأوّل منطلق نركّز عليه هو أن ((المعنى عند إيزر هو الّذي يُبنى بمساهمة القارئ وعبر فعل القراءة، باعتبارها عمليّة تفاعلية أي تواصلية))[4] كما قدّم كيفية اشتغال النّص الأدبي ليكشف عن الإجراءات المفروضة من قبله على عملية

---

[1]– يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النّظريات العربية الحديثة، منشورات الاختلاف و الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت 2007، ص191.

[2] – المرجع نفسه، ص181.

[3] – يراجع: فولفغانج إيرز، فعل القراءة ص12 و ص56.

[4]– عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى و بناء الذّات، كتاب نظرية التلقي إشكالات و تطبيقات ص152.

القراءة، وبتعبير آخر قدّم الآليات والسّبل التي من خلالها يراقب النّص عملية بناء معناه، فاقترح مفهومين هما: "السّجل النّصي" (Le répertoire du texte)* "والاستراتيجيات النّصية" فالأوّل يمثّل ((المنطقة المألوفة التّي يلتقي فيها النّص والقارئ من أجل الشروع في التّواصل))[1] وقد نسميه أرشيف النّص الذّي يحيل على معطيات معروفة سابقا أو المناطق المعهودة التّي يدخل من خلالها القارئ[2] لأنّها تشارك أوّلي بين الاثنين، وهي المرحلة الأولى التّي تمهّد لدخول القارئ فيما لم يألفه من النّص ويغامر في تأويل غير المعهود وهذا الأرشيف قد يتمثّل في النّصوص السّابقة وفي المعايير والسّياق الثّقافي والواقع الخارجي للنّص أو مرجعيّاته التّي أنتجته، وحين نقول الواقع الخارجي لا نقصد الجانب الخام فيه بل الأنساق الدّلالية التّي تستجدّ حسب العصر، والتّي تختزل تجربة العالم وتقدّم القيم المعهودة، وعادات التّأويل. وكلّما أدرك القارئ مدى صيرورة "السّجل النّصي" بمتابعته للتّحويلات الحاصلة للقيم المنصهرة في النّص كلما تمّ التّواصل بين النّص والقارئ.

وعندما يمرّ القارئ من القراءة الأولى التّي يتوصلّ فيها إلى ((خلاصة النّصوص التّي يتقاطع معها النّص، تلك التي يتداخل معها، إن على مستوى النّوع أو على مستوى التشكل، ينضاف إليها السّياق التّاريخي والثّقافي الذي خرج من عباءته النّص))[3] ثمّ يمرّ إلى قراءة أخرى هي إلغاء لتلك المناطق المعهودة ونفي "للسّجل النّصي" أو قراءة ما وراءه، فيتشكل الفهم ويكون التّأويل: وتظهر عند المؤول وجهة النظر المتغيّرة الجوّالة[4] (La mobilité du point du vue) التي ((تتيح للقارئ أن يسافر عبر النّص (..) كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض)).[5]

---

* – مصطلح السّجل النّصي ورد بمصطلحات كثيرة، مثل "الرّصيد النّصي": يراجع: روبرت هوليب، نظرية التلقي مقدّمة نقدية ص208، و"الذّخيرة": يراجع: إدريس بلمليح، استعارة الباث واستعارة المتلقي، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات ص109.

(1)– روبرت هوليب، نظرية التلقي، مقدّمة نقدية ص 208.

(2)– يراجع: عبد الغني بارة: الهرمنيوطيقا والفلسفة ص303.

(3)– المرجع نفسه، الصّفحة نفسها.

(4)– يراجع: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة ص57.

(5)– روبرت هوليب: نظرية التلقي، مقدّمة نقدية، ص144.

عندما يتوجّه القارئ إلى أيّ نص من نصوص "الكتاب" ويحاول بناء معناه، يمرّ على "سجّله النّصي" إلاّ أنّه بالنسبة لأدونيس يحرص على أن يعتّمه، ويشتغل على المفارقة للسائد والنّموذج وينطلق من أن النّص الشعري ليس تكرارا لنصوص سابقة، وبذا يشوّه العناصر الأدبية المختارة في "سجّله النّصي" ويعطّل المألوف الدّلالي، وهذا ما يجعل القارئ يستجمع الوضعية المعهودة التي تشتغل فيها المقاييس التي ضيّعت قيمتها داخل النّص، فيبقى يقارن بين الذّاكرة ومُعطى النّص فيكون التّفاعل بينهما.

وعندما تعمد النّصوص في "الكتاب" إلى تعطيل المقاييس لأنّ مرجعيّاتها مختلفة عن النّصوص الشّعرية الأخرى، يتحتّم على القارئ أن يبني قراءته محوّلا على الوضعية السّياقية المشتركة التّي يحرّكها النص بالاعتماد على عناصر "سجّله" الخاص[1] كأن يقرأ مثلا قوله:

أتقدّم في ظُلماتِ المعنى/ في عيد الموج، وأرسُمُ دون حدودٍ/شطآن المعنى/ أتطوّح في هاوية المعنى/ طفلا يلهو/ ويُدحْرجُ ملء هواهُ/ كرة المعنى[2] .

يلغي الشاعر- في هذا المقطع- "السّجل النّصي" الذّي يوجّه القراءة ويحقّق التشارُك بين النّص والقارئ، وجعل "المعنى ظُلمات" ولكي يقدّمه لنا في عذريته، ولم تطمسه العادة، تصوّر نفسه "طفلا يلهو"، ليبيّن لنا كيف أنّ المعاني عند الأطفال استكشافية وليست تكرارية. وليؤكّد هذا المعنى أورد في الهامش السّفلي من الصّفحة نفسها قوله:"لا اكتشافٌ ولا ذُرواتٌ/ دون رفضٍ وهدمٍ"، وهنا ينقل لنا خاصيات رؤيته الشعرية التي رأيناها سابقا.

وإذا ما دخلنا إلى النّص السابق كقارئ، أوّل سؤال نطرحه مرتبط "بالسّجل النّصي":هل هذا النّص شعر، ويشبه كلّ النّصوص التي رأيناها؟ وهذا السؤال يتشعّب إلى مجموعة من المعطيات كطبيعة الشّعر الذي قرأناه سابقا هل هو من الشّعر العمودي أم من شعر التّفعيلة أم من قصيدة النثر؟ وهل المخزون القرائي كبير ومتنوّع؟ ونعتقد أنّ "السّجل النّصي" أيضا خاضع للتفاعل بين بنيته النّصية التّي تمثّله وطبيعة المتلقّي وثقافته. وتتدرّج الأسئلة الكثيرة بشأن "السّجل النّصي"، عندها نتأكّد أنّه هو أفق

---

[1]– يراجع:عبد الكريم شرفي: من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ص199.

[2]– أدونيس: الكتاب III، ص158.

يحدّد مجال الأخذ والعطاء بين النّص والقارئ. والعجيب هو أنّ النّص ليس هو الذّي يحدّد لنفسه أفقه التّاريخي أو مدى توافقه أو خروجه عن الأنساق الدّلالية والأدبية السّائدة في عصره، ويعمد فقط إلى ((تعطيل المعايير وتشويه الإشارات المنتقاة في سجله، بحيث ترتسم معالم النّقائص التّي تميّز الأنساق وكذلك معالم الحلول التّي يقترحها النّص))[1] فالنّص السّابق أكّد في معناه رؤيته الفنيّة، وألحّ الشاعر على تقديم بعض عناصر مشروعه كـــ"الرّفض والهدم" لأنّ المقطع من اللّغة الواصفة، إلاّ أنّه لم يُمْلِ علينا طريقة "الرّفض" و"الهدم"، وعلى القارئ أن ينطلق من ذاكرته التّي يعوّل عليها في النّصوص الشعرية بخلفياتها ومرجعياتها، ثمّ يحاول أن يتتبّع ماهية "الرّفض" وكيفية "الهدم"، و"السّجل النّصي" هو الذي يوجّه الطريقة، إلاّ أنّه لا يحيط بكلّ شيء لذا يتعيّن عليه تحديد بعض المعطيات دون الأخرى خاصّة وأنّ النّصوص تختلف في "سجلاتها النّصية" وفي مرجعيّاتها، وحتىّ في درجة ظهورها واختفائها.

وهذه العملية لا يمكنها أن تتمّ دفعة واحدة وفي الوقت نفسه، فعلى القارئ أن يتدرّج في القراءة وفي اندماجه داخل بنيات النّص، ويعهد إلى تعديل مخزون ذاكرته حسب المعطيات القبلية والبعديّة لكلّ قراءة، من خلال "وجهة نظره الجوّالة"، التّي تمنحه موقع التقاطع بين التّذكر والترقُب، فالأوّل يُدمج القارئ في النّص، والثاني يجعله يتحرّر من النّص، وهذه العملية تتكرّر كثيرا أثناء القراءة وهذا ما يبين حيويّة النّص وتفاعل القارئ معها[2] ويتواصل القارئ مع النّص السابق من خلال كونه نصّا شعريا، ويتذكّر انّه لا ينتمي إلى القصيدة العمودية في نسقها وفي الخلفيات التّي أوجدتها، ويبقى يتذكّر كلّ ما يرتبط بقصيدة التّفعيلة من خصائص، إلاّ انّه يُفاجأ أنّ النّص الذي بين يديه يختلف، فيبقى يترقّب هذا المختلف فيبتعد عن النّص، وتتكرّر هذه العمليّة كثيرا.

أمّا عن كيفيّة بناء عناصر "السّجل النّصي" داخل النّسيج النّصي، وكيفية ترابطها والسّبيل الذّي من خلاله يراقب النّص بناء معناه، اقترح إيزر مفهوم "الاستراتيجيات النّصية"، الذّي عوّل عليه ليس في تنظيم مواد البنية النّصية فقط، بل وحتى في تنظيم

---

[1]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص199.

[2]– يراجع: فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ص5–6.

شروط التّواصل بين النّص و القارئ إلاّ أنّ مهمّة التنسيق بين جزئيات عناصر البنية النّصية هي للقارئ مع أن إمكانات التّنسيق هي "للاستراتيجيات النّصية".

واقترح إيزر البنيتين الأساسيتين "للاستراتيجيات النّصية" وهما: "بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية"[1] (Structure de l'avant et l'arrière plan). فالأولى تمثّل السّياق النّصي الجديد والثّانية هي السّياق المرجعي[2] وعندما يمرّ-هذا الأخير- إلى السّياق النّصي الجديد يفقد دلالاته ووظائفه الأصلية، ليكتسب دلالات ووظائف جديدة تلائم السّياق الجديد، وكلّما انفصلت "الواجهة الأمامية" عن "الواجهة الخلفية" وتبادلا كلّما تحقّق التّلقي. وعلينا أن ننوّه بأنّ النّص لا يحدّد "الواجهة الخلفية" في اتساعها وشكلها، بل ترتبط بالكفاءة المعرفية لدى القارئ، و"الواجهة الأمامية" هي التي تحرّك "الواجهة الخلفية" عند القارئ[3].

ويمكننا أن نستثمر جهد إيزر في تحليلنا لهذا النّص المطوّل، الذي عنوانه: "أوراق خولة"* من خلال تتبعنا لهذا الجزء:

---

[1]- يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ص202، وأخذنا بترجمته، لانّ هذين المصطلحين تُرجما بـــ "الصّدارة والخلفية" يراجع: روبرت هوليب، نظرية التّلقي مقدّمة نقدية، ترجمة عزّ الدين إسماعيل. كما تُرجما بـــ"المستوى الأمامي والمستوى الخلفي" يراجع: عبد العزيز طليمات، فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات.

[2]- يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ص202.

[3]- يراجع: المرجع نفسه، ص203.

*- أبقينا النّص كما ورد في الصّفحة لأهمّية ذلك في القراءة.

ليفعَلوا ما أرادوا، لن تُفارقني
جِنيّ، ولنْ أتَخلىّ عنْ شيَاطيني
وكيف أكتم حبّي، أو أقنّعهُ
حتّى ثيابي وأحلامي تعرّيني.
*
ألقصائدُ– تلك التّي كنْتَ تكتُبُ في دفْتري
بين ثغري ونحري،
يتَقافزْنَ، يأتِين ليْلاً إليَّ،
يُداعبْنَ ثَدْيِيَّ في ليلك السّاهِرِ،
آهٍ يا سَاحِري
*
قَمرُ اللّيل جَوْعَانُ،
والوقتُ مثل السّوارْ
هُزَّ جذعي إليكَ، احْتَضِنّيَ–
ملأى بحبّيَ
ملأى بأشهى الثّمَارْ

(1)

إنّ المعنى في هذا النّص لا يتحدّد من خلال النّص فقط، مثلما قالت البنيوية ولابّد من إشراك القارئ، وعلينا أن نحرص على ما يتولّد بين النّص والقارئ من أثر الذّي نسمّيه "الوقع الجمالي".

القراءة الأولى لهذا النّص قدّمت لنا عناصر "السّجل النّصي" وهي المناطق المألوفة بين النّص والقارئ، والتّي منها أنّ المقطع الأوّل، يمكننا أن ندرجه ضمن الشعر العمودي، ونغيّر شكله كالآتي:

ليفعَلوا ما أرادوا، لن تُفارقني جِنيّ، ولنْ أتَخلىّ عنْ شيَاطيني

(1)– أدونيس، الكتاب II، ص554.

وكيف أكتم حبّي، أو أقنّعهُ حتّى ثيابي وأحلامي تُعرّينـــي.

فهذان البيتان يحرّكان عند القارئ الذّاكرة التّراثية بكلّ حمولاتها، مع أنّ الشاعر غيّر نظام الشّطرين. لذا لابدّ من استخدام مصطلحات مرتبطة بالقصيدة العمودية، فالبيتان من بحر البسيط هذا إذا نظرنا إلى القصيدة من جهة العروض، ويمكننا أن نتوسّع فيه وفق عناصره المتنوّعة (الزحافات والعلل) والقافية..الخ.

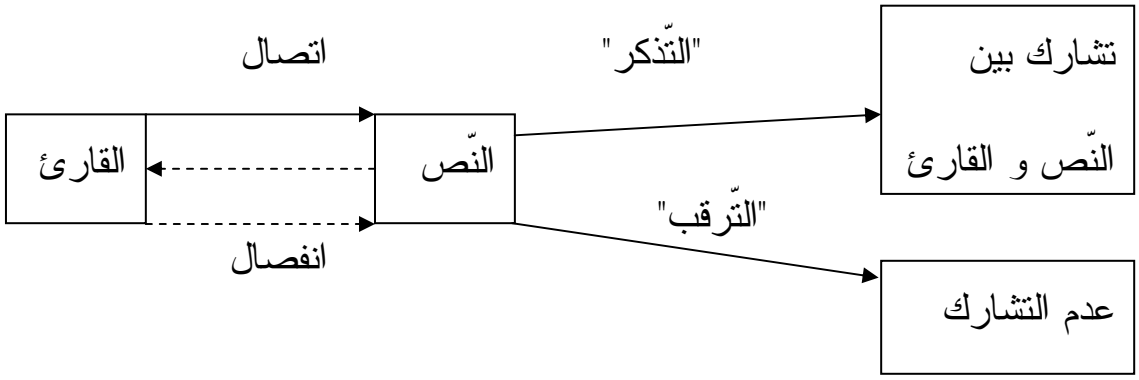
أمّا إذا قرأنا النّص من جهة الصّورة الشّعرية، فأوّل مشاركة بين البيتين والمتلقي تكمن في البلاغة العربية، فقد استثمر الشاعر الصّور البيانية كالاستعارة التّصريحية عندما شبّهت خولة حبيبها بالجنيّ، حذفت المشبّه وصرّحت بالمشبّه به. وفي قولها " حتّى ثيابي وأحلامي تُعرّيني" شخّصت "الثياب" و"الأحلام" وشبّهتها "بالإنسان"، وحذفت هذا المشبّه به "الإنسان" وأبقت على قرينة تحيل عليه "تُعرّيني"، على سبيل الاستعارة المكنية.

ويمكننا أن نتوسّع في "السّجل النّصي" المرتبط بموضوع القصيدة، فالذاكرة الشّعرية تجعلنا نقرأ في النّص غرض "الغزل"، فخولة أخت سيف الدّولة تتغزّل بالمتنبيّ، وعملية تذكر الحادثة في واقعها تقرّبنا من النّص أكثر، ثمّ إنّ ((أولى خطوات الاستقبال تقوم على إعادة إنتاج الأثر، من خلال تمريره في المنظومة القرائية للقارئ))[1] وفي مرور النّص على القارئ يُعاد إنتاجه، حسب قدرات كلّ قارئ وحسب ((خبرة التّذوق والمقصود بالخبرة مقدار الثقافة التّي يجب أن يكسبها ويحصلها المتلقّي كي يكون قادرا على تذوّق العمل، فهذا العمل هو استعمال خاص للّغة واستخدام لخبرات ثقافية ولغوية متضمنة في النّص))[2] والخبرة هي التّي تحرّك "وجهة النّظر المتغيّرة الجوّالة" من خلال قراءات كثيرة ، فيحدث "التّذكر" كلّما كانت المشاركة بين كلّ من القارئ والنّص ويكون الاتّصال متواصلا بينهما، ثمّ يحدث "التّرقب" لأنّ المشاركة لم تعد مجدية فينفصل القارئ عن النّص، كما في هذه الترسيمة:

---

[1]– حبيب مونسي: فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار الغرب للنّشر والتّوزيع، دط، وهران، دت، ص310.

[2]– محمد المبارك: إستقبال النّص عند العرب، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1999 ص54-55.



ففي النّص السّابق، يتشارك كلّ من النّص والقارئ في عناصر عهدها الاثنان فموضوع "الغزل" مألوف في النّص الشعري، إلاّ أن القارئ يُفاجأ بجديد يجعله يخرج من النّص، وهو أن تتغزّل المرأة برجل فهذا ما لم تنتجه المنظومة الاجتماعية العربية إلاّ نادرا. إذا كان العربي يلجأ في غزله و في بعض نصوصه إلى ضمير المخاطب المذكّر، فما بالنا إذا عثرنا على نصوص جريئة من المرأة، ويبلغ النّص ذروة "التّرقب" عندما تملك خولة جسارة الموقف، فتخرج عن العُرف، وتنتظر من الحبيب "قبلاته" وتستخدم التّعبير المجازي عندما تشبّهها "بالقصائد" في قولها " ألقصائدُ–تلك التّي كنْتَ تكتُبُ في دفْتري/ بين ثغري ونحري" وتنتظر أن يأتين إليها لـــ"يداعبن ثدْييها". كما تعلن جوعها الحسي "قمر الليل جوعان" وتشبّه نفسها بالنّخلة، وتطلب من الحبيب أن يهزّ جذعها "هزّ جذعي إليك"، وهنا يعود القارئ إلى التّذكر، لأنّ هذا المقطع يشير ويتناص مع قصّة مريم في القرآن الكريم، فيتشارك النّص مع المتلقّي أكثر بالبحث عن عناصر اللقاء بين "قصّة مريم" و"قصّة خولة"، ويمكننا أن نقرأ عملية بناء المعنى في هذا المقطع من خلال "الاستراتيجيات النّصية" التّي توكل للقارئ في أن يبنيها، وتقيم علاقة دلالية بين "الواجهة الأمامية" و"الواجهة الخلفية"، فالأولى تقولها خولة– اعتمادا على المرجعية القرآنية–: هُزّ جذعي إليكَ، احْتَضِنّيَ–/ ملأى بحبّيَ،/ ملأى بأشهى الثّمَارْ . وعلينا فهم حركية الضمائر، فالمتكلّم هي "خولة" والمخاطب هو "الحبيب" المتنبّي، وطبيعة المتكلّم خرج من دلالته و"خولة" لم تعد إنسانة أصبحتْ "نخلة"

ووظّفت أفعال الأمر كاتّصال بينها وبين الحبيب "هزّ" و"احتضنّي"، كما في هذه التّرسيمة:

- المقطع الثاني من النّص: المتكلّم "خولة" ← (الرّسالة: "التّذكير باللّقاء") ← المخاطب "الحبيب" (المتنبيّ)

- المقطع الثالث من النّص: المتكلّم "خولة" ← (الرّسالة: "هُزّ جذعي إليك" "احتضنّي") ← المخاطب "الحبيب" (المتنبيّ)

إنّ التّحول الحاصل بين المقطع الثاني والثالث يظهر في تحوّل المتكلّم من "إنسان" "خولة" إلى شجرة "النّخلة"، وهذا التّحول هو الذي أحالنا إلى "الواجهة الخلفية" للنّص المتمثّلة في المرجعية الدينية "القرآن" في قوله تعالى:﴿ وهُزّي إليْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِيًّا* فكُلي واشربي وقرّي عيْنا *﴾ سورة مريم الآية 25-26.

ويمكننا أن نتتبّع دورة التّخاطب في هاتين الآيتين، كالآتي:

المتكلّم "الله" ← (الرّسالة: "هُزّي جذع النّخلة") ← المخاطب "مريم"

أمّا عن مناسبة هذه الرّسالة أو سياقها فيتمثّل في جوع "مريم" البتول أثناء مخاضها.

وما هو التّحول الحاصل في "الواجهة الأمامية"؟ إنّ موضوع الرّسالة انقلب إلى متكلّم فالله سبحانه وتعالى يطلب من مريم "هَزّ جذع النّخلة" ليتساقط الرّطب- وهذا في نصّ الواجهة الخلفية- بينما في نصّ "خولة" هي ستصبح "نخلة"، وتمدّ الحبيب بالرّطب ومناسبة هذا التّحول هو "الجوع الحسّي" وليس "الجوع العادي".

وحين نتابع نتيجة "الواجهة الخلفية" وهي "تساقط الرّطب وأكْل مريم" وهذا يعني سدّ الجوع. أما النتيجة في الواجهة الأمامية فهي الحبّ العميم "ملأى بحبّي" والثمر الشّهي "ملأى بأشهى الثّمار".

والنتيجة التّي نخرج بها هي التّحوير الذّي يشتغل داخل نصوص الشاعر، فهو مولع بخلق المشاركة بين نصّه والقارئ عبْر تماس دلالي لا يدوم، لأنّه يتجاوز المألوف ليعيد إنتاجه وفق بنية يقصدها ودلالة تستند لرؤية مغايرة يريدها، وعندما يتوصّل

المتلقي إلى إقامة العلاقة بين الواجهتين من خلال سلسلة أخذ وعطاء بينهما، يبلغ التّفاعل بين النّص والمتلقي بعض نتائجه وينتج "الموضوع الجمالي"[1] إلاّ أنّ الكفاءة المعرفية لدى القارئ تلعب الدّور الفعّال في العملية، لذا تختلف نتائج "الموضوع الجمالي" من قارئ إلى آخر. فالنّص الأدبي لا يشكّل وحده أو بنفسه موضوعه الجمالي، وإنّما يعوّل على "سجله" و"استراتيجياته النّصية" التّي توجّه بناء المعنى وأفعال الفهم في ذهن القارئ ووعيه أثناء عملية القراءة، فالموضوع الجمالي إذن يتشكّل عند القارئ ويتأتّى من خلال مراحل القراءة وصيرورتها.

ولا بدّ أن نشير إلى أن كفاءة المتلقي تظهر بفاعليّتها أثناء العبور من بنية "الواجهة الأمامية" إلى بنية "الواجهة الخلفية" مع تحصيل قدرة التركيب لوعي المفارقات، كما تظهر في "وجهة نظره المتغيّرة الجوّالة" التّي تتراوح بين "التذكر" فيحدث الاتصال بالنّص و"التّرقب" فيحدث الانفصال.

[1]– يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص204.

ثالثا- خيبة أفق التوّقع*.

يتمركز النّص الشعري، كوسيط فعّال بين المبدع والمتلقّي، اللّذين يتّفقان ضمنيا على أنه عندما يتحرّك النص من قِبل الأوّل، ليمرّ إلى ذهن المتلقي، تتحقّق الاستجابة ويكون الإنتاج النّصي القرائي. أمّا عندما يجرّب النّص جماليات، لم يعهدها المتلقّي، فعليه أن يجتهد في اشتغاله داخل توقّع جديد، خارج ذاكرته الشعرية، التي شكّلت أفقا محدّدا، ويعبر إلى جمالية نصيّة إبداعية، تجاوزت المألوف والمعتاد. وعليه أن يمرّ من أفق توقع العادة والتّكرار، إلى أفق توقّع المبتكَر (بفتح الكاف)، الّذي لا يركن إلى المعايير فيجتهد داخل التّغير والتحول.

لمّا عمد أدونيس الشاعر- خلال مشواره الشعري، الذّي يتجاوز خمسين سنة- إلى التّجديد الدّائم في أدواته الإبداعية، والحركة داخل السّيرورة الدّائمة، بدءًا من تغيير مفهوم الشّعر، إلى التبديل الرّؤيوي في كلّ ما يحيط بجماليات النّص الشعري. تجدّد التّشكيل الفنّي، في أدقّ بنياته اللّغوية، وفي جزئيات ظواهره الفنّية، مع تغيّر في المرجعيات المعرفية، التّي تؤطّر كلّ شيء. وترسّخت عندنا فكرة التّحول، فحداثة الشّعر تُلزم حداثة التّلقي والقراءة، فتتطلّب شعرية المختلِف النّصي شعرية القراءة المختلفة. ولكي نستوعب هذا العبور من قارئ مطمئن للمعايير، إلى قارئ مغامر لا بدّ أن نعود إلى نظرية جمالية التّلقي، وفي جهود أحد أقطابها المتمثّل في ياوس (Jauss Hans Robert) والأجهزة المفهومية والمصطلحيّة، التي نعوّل عليها في رصْد التّحولات.

في البدء علينا أن نقف عند المفاهيم المركزية، التي نستعيرها من هذه النّظرية والتّي منها: "أفق التوقع" (L'horizon d'attente)، الّذي يعني فضاء اشتغال عملية بناء المعنى، وتحديد الخطوات المركزية، التّي من خلالها يتحرّك التحليل[1] ويمكننا أن نقول إنّه يمثّل الوعي القرائي، الذي يشكّل المعايير الجمالية، التّي من خلالها يتحرّك القارئ في توجّهه إلى النّصوص، فنقول على سبيل المثال "عمود الشعر" هو أفق توقع القصيدة العمودية القديمة، لأنّه يمثّل المعايير المصاحبة لعملية القراءة، ويقدّم الأعراف

*- تبنّينا مصطلح "أفق التّوقع" بدل مصطلح "أفق الانتظار"، لأنّنا اعتمدنا ترجمة رشيد بن حدّو.

[1]- يراجع: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص44.

الجمالية، التّي لا بدّ أن يتقيّد بها كلّ من الشاعر، والمتلقي. فهو ((مدوّنة تضم معايير تذوّق العمل الأدبي عبر التّاريخ))[1]

ونبّهنا ياوس إلى تغيّر أفق التوقع عندما يأتي النّص الجديد، فتحدث التعديلات والتّغيرات على التّوقعات المتشكّلة من النّصوص السّابقة[2] وهذا ما أسماه بالمسافة الجمالية، لأنّها تفصل بين التّوقع الموجود سلفا، والتوقع الجديد الّذي يأتي مع العمل الجديد، في الجنس الأدبي نفسه. فالقصيدة العربية تطوّرت عبر حقبات تاريخية، وكلّما كان الانتقال من منظومة جمالية إلى أخرى، تحرّكت المسافة الجمالية لترصُد المتغيّر وعندما عمدت القصيدة إلى الإفلات من المنظومة لتفتح التّجريب، بادر طموح الشاعر إلى كسر قوانين الإبداع بخرْقها، ليفلت من العادة والنّسج على المنوال.

إنّ تفكيرنا في التّحول الشعري عند أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، هو متابعة للمسافة الجمالية، ورصد للصّيرورة الدّائمة التي لا تستقرّ على حالة. وعندما لا تتطابق معايير المتلقّي، التي اكتسبها من خبرته القرائية مع المعايير التّي يختزنها العمل الأدبي، فإنّ المتلقي يسجّل خيبة أفق التّوقع[3]، خاصّة عندما يتبنى النّص المعايير المنفلتة دوما من التّحديد، وكأن الإبداع يتحوّل إلى مغامرة دائمة، فالمتلقّي هو الذي يقيس التغيرات الطارئة على ميكانيزم التّلقي عبر الحقبات التاريخية، وهو الّذي يقول بمفهوم خيبة أفق التوقع.

فعلى متتبّع القضايا والأسئلة التّي يطرحها شعر أدونيس، أن يستعدّ للتّغير الدّائم فهو كذات تاريخية تنتمي إلى عصر ما، عليه أن يرتبط بموضوع بحثه، وأن يتغيّر مثلما تتغيّر أسئلة الإبداعية النّصية، ومثلما تغامر البنية النّصية في جمالية المختلف. وعليه أن يعي التحولات الحاصلة من نصّ لآخر، وإلاّ سيقول بخيبة أفق التوقع لأنّ ما سيقدّمه له النّص، سيتصادم مع أفق توقّعه. ويطرح ياوس العوامل التّي تتألف منها الأنظمة المرجعية لأفق التوقع، والتّي أساسها وعي التّجربة المسبقة، التّي توصّل إليها

---

[1]– بشرى موسى صالح، نظرية التّلقي، ص40.

[2]– يراجع: هانس روبرت ياوس، جمالية التّلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004، ص45.

[3]– يراجع: عبد القادر عبّو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص96.

الجمهور، عند الجنس الأدبي الّذي يندرج النّص في إطاره، ثمّ وعي شكل وموضوعات الأعمال السّابقة عن النّص، التّي يُفترض أن يعرفها المتلقي، ثم وعي التّعارض بين اللّغة الشعرية، واللّغة التّواصلية الإبداعية، الّذي يعني التعارض بين عالم التّخيل وعالم الواقع[1]. ولكي يقرأ المتلقّي نصوص أدونيس، عليه أن يعي أوّلا المنجز النّصي الشعري العربي في جمالياته المختلفة عن جماليات القصيدة القديمة، كما يعي تحوّل شكل الشعر الحداثي وموضوعاته مقارنة بالقصيدة القديمة، ليتشكل عنده التّحول في أفق التوقع، ويدرك المسافة الجمالية، ثمّ يعي المرجعيّات المؤطّرة للقصيدة العمودية واختلافها عن المرجعيات المؤطّرة لشعر الحداثة.

وحين نتحدّث عن خيبة أفق التوقع عند المتلقي في شعر أدونيس، نسلّط الضوء على المسائل النّقدية التّي وعاها القارئ واقتنع بها، في حين أنّ النّصوص تقول غير ذلك. ففي "الكتاب" بأجزائه الثلاثة، اشتغل الشاعر على المغايرة والاختلاف في كلّ شيء بدءًا من العنوان. فـــ"الكتاب" في المنظومة الدّينية اليهودية والمسيحية هو الكتاب المقدّس، وفي الإسلامية الكتاب القرآن، وفي المنظومة اللغوية يحيلنا على كتاب سيبويه. وتبدأ خيبة أفق التوقع عند المتلقي تتشكّل، وتكبر من ظاهرة إلى أخرى، وفي العنوان الفرعي في الصّفحة الدّاخلية يسجّل "مخطوطة تُنسب إلى المتنبّي، يحقّقها وينشرها أدونيس"، فلم يعد الكتاب ديوانا شعريا، بل هو مخطوطة، خاصّة وأنّ الشاعر حرص على إخفاء الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه "الكتاب"، وأصبح أدونيس مجرّد محقّق وناشر.

والغريب أنّ الشاعر استثمر كلّ تقنيات المخطوطة القديمة، واستغلّ الهوامش فأصبح النّص عبارة عن مساحات نصيّة متوزّعة على الصّفحة الواحدة. فتشكّل الإيقاع البصري والفضاء النّصي، الّذي خيّب أفق توقع المتلقي لأنّه تعوّد نظام الشطرين في القصيدة العمودية، أو نظام السّطر الشّعري الّذي تتوزع تفعيلاته حسب الذوق الخاص للشاعر، وتختلف عدد التفعيلات من سطر إلى آخر. أمّا أن يتكاثر النّص الواحد إلى نصوص متنوّعة داخل الصّفحة الواحدة، فهذا ما لم يره المتلقي إطلاقا. يُمركز نصّا في

[1]– يراجع: بشرى موسى صالح، نظرية التلقّي، ص46.

المتن الأساس فهو صمت الذّات، ويهمّش التاريخ في الجهة اليمنى ليرويه على لسان الرّاوي، وهذا يحدِث صدمة في أفق توقع المتلقي، الّذي تعوّد مركزية صوت الجماعة وتهميش صوت الذّات، ولم يكتف الشاعر بجعل المركزي مهمّشا بل وكتبه بخط صغير مقارنة بنص المتن الّذي كتبه بخطّ كبير، ويمكننا أن نقرأ مُحَاصرة الهامشي للمرْكزي إلى جانب صوت التّوثيق من الجهة اليُسرى، فما رماه إلى الهامش، لم يعد مهمّشا، ما دام يحاصر المتن، إنّها الكتابة المتوزّعة على كلّ أركان الصّفحة الواحدة، لقد وزّع التّاريخي في الهامش الأيمن من الصّفحة، والذّاتي الشعري في المتن الأوسط، والتّعليق الإيضاحي في الهامش الأيسر. وعندما تتوجّه عينا المتلقي، لا يعرف من أين يبدأ القراءة، وإذا استكان للقراءة الأفقية بالعربية، يبدأ من الهامش الأيمن، فتصدمه المفارقة، لأن ما يجده من التاريخ هو الصّدى، وقد أخضع الشاعر هذا التاريخ لرؤيته فكتب المُهمّش والمنسي فيه، وتكبر الصّدمة عندما يدرك أنّ ما قرأه في التاريخ الرّسمي، لا يشبه ما كتبه الشاعر، وهذا ليس معناه التّحريف، وإنّما تمّ الارتكاز على المسكوت عنه. وما هذه اللّعبة التوزيعية، إلاّ إثراء للتأويل الّذي قصد الشاعر إلى تفعيله عند المتلقي، فتبادر إلى ذهنه العديد من الأسئلة: ما الأصل وما الهامش؟ وأيهما سينزل، ويحلّ بالهامش؟ وكيف يشتغلان داخل الصفحة الواحدة؟

و العجيب في هذه اللّعبة، أنّ فيها مؤشّرات التّوجيه إلى التّأويل المتعدّد، وهذا ما قصده الشاعر، فكلّ ما يُربك، هو همّه الأوّل. وفي بداية تصفّح المتلقي للصّفحة، يعتقد الفوضى التّوزيعية، إلاّ أنّ التّأمل يفضي إلى هندسة معمارية لتوزيع الأدوار، وهي هندسة مفتوحة على التأويلات.

وعندما يتوجّه المتلقي إلى البنية الإيقاعية، لا يعثر نهائيا على القصيدة العمودية بكافة عناصرها العروضية، ولا يعثر على بعض ضوابط قصيدة التفعيلة كما لا يعثر على قصيدة النّثر العربية، وخيبة أفق التوقع يقولها السّؤال: أين تتموقع نصوص الشاعر إيقاعيا؟ لا هي في القصيدة الكلاسيكية، ولا في نصوص شعراء الحداثة، لأنّ الشاعر أراد أن يتجاوز مسار القصيدة العربية، إلى ممكنات إبداعية مفتوحة، فإشكالية الوزن لم تعد مطروحة، لأنّه ركّز عليه بصفة أخرى لا ليؤكّده، وإنّما ليقول إن الشعر تجاوز أن يكون وزنا فقط، وحاول أن يبدع في تجاوز عروض الخليل، كإبداعه

لـــ "فا" كنواة وزنية، وهذا قد يثير جدلا، بين من يقبله، لأنّ أفق توقّعه مفتوح على قبول التّجريب، وبين من يرفضه، لأن هذا بِدعة لا تقبلها مقاييس عروض الخليل، إلى جانب إكثاره من تفعيلة بحر المتدارك (فاعلن)، وكأن الشاعر يعيد الاعتبار للمهمَّش العروضي – على طريقة أغلب الحداثيين– ويجعله مركزيا، والتّحول الحاصل هو أنّ المسافة الجمالية العروضية حدث لها إنقلاب، فأفق توقع المتلقّي تعوّد بحور الخليل ومع الشعر الحديث، حدث تحوّل إلى الاعتناء بالتفعيلة بدل البحر، ثمّ توجّه الشاعر إلى الاحتفاء ببعض التفعيلات النادرة وانتبه النّقاد إلى اعتماد "شعر الحداثة" كثيرا على تفعيلة المتدارك لأنّها نادرة في الشعر القديم، والشاذ الّذي يُحفظ ولا يُقاس عليه، أصبح مقياسًا تجريبيّا مهمّا، وهذا قد يصدم أفق توقع المتلقي. وتكرّرت ظاهرة اعتماد الشاعر على بحور الخليل، البسيط على سبيل المثال، وكأني به يُطَمْئِن أفق توقع المتلقي، الّذي يركن للتّقليد، حتّى يقول له: هذا أثر من الباقي ولكن علينا تجاوزه، وليبيّن أنّ التّجاوز ليس عن عجز، وإنّما عن استنفاذ، وكأنّ أوزان الخليل، لم تعد تجدي أن تُمارَس بحذافيرها، فعلى الذائقة الموسيقية أن تطوّر التّجربة الشعرية، فاقترح إبدالات عروضية، قد تثير جَدَلا. مثلما اقترح قصيدة النّثر مع كوكبة من روّادها، في وقت من الأوقات وانقسمت الآراء النّقدية بين مؤيّدين ومعارضين.

كما تحرّر من القافية الموحدّة وفتح ممكنات التّنويع، ولكن بيّن– في بعض النصوص– قدرته على القوافي التّقليدية، بالهدف نفسه، الذي رأيناه سابقا في تقليده لبعض بحور الخليل. إلا أنّه استثمر ممكنات جديدة في القافية، إلى درجة أن بعض عيوبها في "علم القافية" أصبحت خصائص في شعر الشاعر، فالإيطاء الّذي هو عيب من عيوب القافية، اعتمد عليه الشاعر ليقدّم مركزية دلالية في تلك الكلمة المكرّرة فصدم أفق توقّع المتلقين، وقد يصدمه أيضا – في بعض نصوصه التّي تخلّت عن القوافي كلّية، فبقي مشدودا إلى هوية النّص في جنْسه الأدبي، هل هو شعر أم نثر؟

ويبقى الشاعر دائم الاشتغال على إبداع التشكيل الشّعري، في أخصب مستوياته ممتحنا الفضاء النّصي، مستكشفا مختلف الحقول الجمالية[1] وكلّما خرج عن المألوف

[1]– يراجع: محمد صابر عبيد، شفرة أدونيس الشعرية، ص69.

أحدث خيبة أفق التّوقع عند المتلقي غير المجازف في مجاهيل التّجريب، ويمكننا أن نمثّل لهذه الخيبة بآراء نازك الملائكة بشأن القافية التي سبقت زمنيا، فهي ترى أنّ الخروج عنها، ضرب من المغامرة الخاسرة، لذا ((فإنّ مجيء القافية في آخر كلّ سطر سواء أكانت موحدّة أو منوّعة، يعطي هذا الشعر الحر شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له))[1] وبذا تفتح التّنوع المشروط بعدم الخروج الكلّي عن القافية لأنّها مهمّة، والخروج الكلّي عنها، هي خيبة لأفق توقعها، وهذا ما أحدثه الشاعر، في بعض نصوصه التّي تخلّصت من القافية كلّية. كما تمثّل مقولات نازك الملائكة بشأن الإيقاع الشعري، الرأي الّذي ظلّ يرى في الإيقاع الخليلي سلطة، لا يجب التّخلي عنها نهائيا، فبقيت النموذج الّذي يجب العودة إليه للمقارنة الدّائمة عند كلّ تنوع. وقد قبلت بالتّجديد الطفيف المشروط بهذه السّلطة الرّقيبة. ونبّهنا ياوس إلى ضرورة التّمييز بين أفق التوقع الأدبي، الّذي يفترضه الإبداع النّصي في منْجزه، وأفق التّوقع الاجتماعي الذي تتبناه الحالة الذّهنية للقراء، فيصبح من السّنن الجمالية[2] والخيبة تحدث عندما تكون المفارقة واضحة بين الأفقين. أمّا عندما نتتبّع تاريخ التّلقي لهذا العنصر "الإيقاع" ((أي الدّراسة التاريخية للممارسة الجمالية التّي تتأسّس عليها، ضمن صيرورة الإنتاج – التلقي–))[3] يمكننا أن نتتبّع المسافة الجمالية، ونستقرئ التّحول، فآراء نازك الملائكة التّي تقول إنّ خيبة أفق توقعها بين ممكنات المنجز النّصي الشعري العربي ومفارقته للنّموذج، تجد نقيضها في السّاحة النّقدية العربية، التّي تقول بالتّجديد الإيقاعي وضرورته كجهود كمال خيربك في دراسته للبنية الإيقاعية المتحوّلة، والإشادة بالتجديد كأن يقول: ((ما من شكّ في أنّ أدونيس هو الّذي أسهم، أكثر من سواه من الشّعراء الجدد في التّجديد الإيقاعي، فقد كان الوحيد الّذي أبْدى همّا دائما بخلق إيقاعات جديدة للشعر العربي))[4]

---

[1]– نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، مارس 1981، ص191.

[2]– يراجع: ياوس، جمالية التلقي، ص135.

[3]– المرجع نفسه، ص101.

[4]– كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنّشر، ط1، دب، 1982، ص294.

ويبدو أن هذا الرّأي يساير التجديد الإيقاعي ويحاول أفق توقعه أن يقترب بالتوافق، مع أفق توقع النّصوص*، لأنه قائم على الاستعداد للتّحولات، والإبدالات الحاصلة، والتّي ستحصل للنّص الشعري العربي ويجد لها أسبابها. وهنا يمكننا أن نفكّر في إشكالية جديدة، تحاول أن تقرأ الإيقاع في الشعرية العربية الحديثة بين القبول والرّفض، ومتابعة أفق توقع القراء في كيفية تحوّله، والمرجعيات التّي أوجدته، وبمعنى آخر تتبّع مراحل الابتعاد عن عروض الخليل، ومسايرة أفق التوقع لها، بين الرّضا والخيبة.

وعمد الشاعر إلى تجديد أدواته الإبداعية، واشتغل على "بنْية" نصوص شعرية تقول بالدّلالة المفارقة، لا الدّلالة الجاهزة، وأوكل المهام للغة شعرية، تجاوزت مرجعها، لأنّه رفض المضامين والأغراض، مبتعدا عن قول الواقع والإيديولوجيا. وهنا نشير إلى أهميّة التّوافق بين الشاعر والمتلقي في الموقف الجمالي، لأنّ التّشارك في الرّؤية يصاحبه الفهم، أمّا عدم التوافق، فيقول بخيبة أفق توقعه، لذا نجد أغلب النّقاد الّذين ناقشوا أدونيس في لغته الشعرية، تطرّقوا إلى تجاوزه لغة "التّعبير" إلى لغة "الرّؤيا" وفي تجاوزه لغة التّعبير، عارض القائلين بالالتزام في الفنّ، لذا أثار سخط كلّ الواقعيين الّذين يختلفون معه في الرّؤية، وكان أفق توقعهم مُهيّأً لقراءة شعر يعكس الواقع الاجتماعي والسّياسي للفئة التّي ينتمون إليها، أمّا الشعر المتجاوز لهذه الرّؤية فهو شعر وجودي لا طائل من ورائه، ونعتقد أن هذه النّقطة جوهرية، في سبب الخلاف وتوزّع النقاد، بين مؤيّدين ومعارضين حول شعر أدونيس.

كما أنّ الشاعر يستخدم الألفاظ التّي تساير المواقف، وتنسجم لتنظيم التجربة باعتماد دوافع الرّؤية، وعندما يتوجّه القارئ إليها، لا بدّ أن يدع البحث عن الأغراض وأن يتأمّل، ليتذوّق الجمالي فيها. ثم إنّ كيفية تعامل الشاعر مع اللّغة يحتاج إلى متلقّ قادر على متابعة تاريخ استعمال الشعراء لكلمات تلك اللّغة، لأنّ الشاعر حين يتعامل معها يدرك ذلك التاريخ، ثمّ يضيف لها إحساسه، ويستعملها كما لو أنّها تُوظّف لأوّل مرّة، وتنفتح دلاليا لتوسع التّأويل، وهذا التوهج الدّلالي أثناء عملية التّلقي، هو الّذي

*– من المؤيّدين للتجديد الإيقاعي أيضا: محمد بنيس، وعبد الله راجع وكمال أبو ديب...الخ.

يخيّب أفق توقع المتلقي، خاصّة إذا كان ينتمي إلى الذّوق الّذي أساسه اجتماعية اللّغة بمدلولات متّفق عليها من خلال دوال، فلا يستطيع متابعة اللّغة الشعرية التّي تحطّم علائق اللّغة[1] والتّي تبدع داخل الغموض وترفض الوضوح، وقد سبق أن رأينا المرجعية الفلسفية التّي تكرّس الغموض في شعر الحداثة، وإذا لم يصل المتلقي إلى استيعاب خلفيات الرّؤية، وطريقة التّطبيق لها من خلال المنجز اللّغوي للنصوص، لا يمكن أن يتتبّع الدّلالة المفتوحة، ويجتهد في التّأويل، فالغموض الّذي هو ميزة، يتحوّل إلى خيبة في أفق التوقع، فيُقرأ على أنّه إبْهام وغلْق، وهذا ما حدث في تلقّي شعر أدونيس، الّذي استثمر ممكنات اللّغة، وتشكّلت حداثته في فاعليته إلى جانب العناصر الأخرى. ولا نغفل استثماره لكلمات الطبيعة المألوفة، وإضفاءه عليها دلالات جديدة وهذا ما أسماه بالخلق اللّغوي، فعبوره من دلالة إلى أخرى، يحتكم إلى مرجعيّات كثيرة، لا يستطيع المتلقّي العبور معه في الدّلالة، إذا لم يستوعب تلك الرّوافد الفكرية لذا تحتكم اللّغة الشعرية إلى قارئ خبير مثقّف، لأنّ النّص أيضا مثقّف، يتوجّه إلى النّخبة.

ويبلغ الاشتغال اللّغوي مداه، عندما يبتكر الشاعر استعارات بعيدة، لأنّ هدفه الأوّل ليس التّأثير وإنّما الإدهاش، وصدمة توقعات المتلقين. وحين نقارن بين أهداف اللّغة في الشعر القديم، وأهدافها في شعر الحداثة نكتشف التناقض في الرّؤية، بين لغة شعرية تشتغل على المقاربة لتُقنع وتؤثّر، بينما هي في شعر الحداثة تعمد إلى المفارقة لتصدم، وتشتّت المتلقّي، فكلاهما حساسيتان جمليتان يقف خلفهما ركام معرفي، لا بدّ من الحفر فيه، حتى يعي تاريخ التّلقي، وقول أدونيس ((ليس لي جمهور، ولا أريد جمهورا))[2] ينقل الرّؤية الثانية.

---

[1]– يراجع: عبد القادر عبّو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص124.

[2]– حسين قبيس، حوار أجراه مع أدونيس، نقلا عن علي جعفر العلاّق، الشعر والتّلقي، ص63.

وتناقل نقاد كثيرون أزمة التّواصل بين الشاعر والمتلقّي في لغة شعر الحداثة[1] وهذا ما يمكن أن نسميّه بخيبة أفق توقع المتلقي، وقد أسماها أحمد يوسف باليُتم، الّذي أرجعه إلى أسباب، منها غياب الجينيالوجية المتعلقة بالنّص، والتّي ولّدت الضياع نتيجة غياب المتلقي القادر على أن ((يحتضن يتمِه وتيهه، ولعلّ النّص ذاته بِخَرْقه للمعايير الأسلوبية المألوفة، وانزياحاته المكثّفة، وإيغاله في الرّمز، وتنويع الإيقاع وتطعيم القصيدة بحس درامي عميق، وبالتّهجين النّصي، حيث خلق فجوات عميقة بين النّص والمتلقي الذي لا يملك الخلفيات المعرفية والمؤهّلات النّقدية...))[2] فعلى المتلقي أن يعي التّحولات، بالنّظر في النّص الأثر، ثمّ يدرك النّص الجديد، وإلاّ سيضيع، لأنّ الصّيرورة تساعد على متابعة المسافة الجمالية، وإلاّ سيُفلس ويعلن خيبة أفق توقعهّ وما وصفه أحمد يوسف بـــ"اليُتم"، يوضّح غياب الأب، أو ضياع الأصل، فلا يوجَّه المتلقي داخل النّص، حتى تتسنّى له المقارنة، ولا يستطيع حتّى أن يحدّد التّجديد.

ولا بدّ ألاّ نغفل ظاهرة بالغة الأهميّة، في اللّغة الشعرية في شعر أدونيس، وهي أنّ "العلامة" تبتعد عن تثبيت الدّلالة، ولا تحدّد اتّصالا مباشرا بالعالم والوجود، فتظهر حضورا مشوبا بالغياب، لأن الدّلالة تفلت من العادة والاستعمالات المتداولة، فتلتبس أكثر ممّا تقول، ولأنها تستند على علاقات لم تستعملها نماذج القول المعتادة في الشعر كأن يقول:

يَسْبَحُ اللّيلُ في ماء عينيَّ، لكنْ/ لم أعد أَتَذَكَّر تلك النّجومَ / التّي رافقْتني،/ فاتحٌ ساعديّ وصدْري / للنّجوم التّي تتكوّن في فلكٍ / آخر.[3]

فمتلقّي هذا المقطع، لا يمكنه أن يفترض دلالة ما، إذا لم يخرج من انتظام الصوّر إلى تبادل المواقع وقلب المألوف، لأنّ المحسوس يتحوّل مجرّدا، والذّهني المجرّد يُجسّد ويصبح ماديا وكأنّ العالم يُصنع من علامات جديدة تشوّش النّظام

---

[1]– من النقاد الذين تناولوا أزمة التواصل بين الشاعر والمتلقي في شعر الحداثة: عبد الرّحمان محمد القعود الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل. وإبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث. وفوزي كريم، ثياب الامبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة.

[2]– أحمد يوسف، يُتم النص، الجينيالوجيا الضائعة، تأملات في الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف ط1، الجزائر، 2002، ص289.

[3]– أدونيس، الكتاب I، ص98.

الأليف، وتكْسر المعهود، وليس سهلا الإمساك على حركة الرّمز، لأنّه يتقلّب من دلالة إلى أخرى، دون أن يمتلئ. وهذا التشويش هو الذّي يقدّر خيبة أفق توقع المتلقي، لأنّه تعوّد أن يكون مُوَجَّها بعلاقات مألوفة.

والمثير للانتباه في "الكتاب" هو النّصوص المصاحبة التّي توضّح همّ الرّؤية الشعرية وتعوّل على اللّغة الواصفة، وكأنّ الشاعر يساهم في توجيه القرّاء أو في تخفيض حدّة الخيبة في أفق التوقع، بشرحه لمشروعه الجمالي والرّؤيوي شعريا، من حين لآخر ليُرسي بعض عناصر "المسافة الجمالية" ((أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد))[1] وكأنّ الشاعر يساهم في تغيّر الأفق عند القراء أو في بنائه الأفق الجديد، وهذا ما يفسّر الحاجة إلى تقديمه لرؤيته التي تمثّل الجديد بجوار الرّؤية التّقليدية، كأن يقول:

أشْعُر الآن أنّي في حاجةٍ / كيْ أغنّي/ لا لهذا الأمير ولا ذاكَ،/ لا للخليفة، لا للمكان- ولكن/ للضّياء الّذي لا يُسمّى...[2]

ينقل هذا المقطع تجاوز الشاعر لغرض المدح كموضوع ورد كثيرا في الشعر القديم، فهذا النّوع من الشّعر أوجده سياق ثقافي معيّن، وتجاوزه الشاعر لأن رؤيته الشعرية اختلفت عن السّائد، واقترح لنا موضوع "الغناء للضّياء الّذي لا يُسمّى". وفي قوله:

سأعودُ إلى الفلوات،-/ وكيف أعيش أجيرا/ عند أمير؟/ كيف أمجّد عرْشا ميّتًا- عرش خضوع/ واسْتِخذاء/ كيف أعلّم أنّ الظّلمةَ نورٌ، واللّه قضيبٌ/ وعكازٌ عنْد العرش،/ وأنّ العرش يرفرفُ فوق الماء؟/ كلاّ، سأعود إلى فلوات المعنى/ حُرّا وغريبًا/ وجْها آخرَ للصّحراءْ.[3]

يقدّم لنا النّص رؤيتين لوجود الشاعر، الأولى هي مرتبطة بموقع الشاعر في الحياة العربية القديمة فهو "أجير عند أمير" و"يمجّد عرشا ميتا" و"يعلّم أن الظّلمة نورٌ" و"الله قضيب أو عكاّز عند العرش"، وهذه قرائن نصيّة توحي بدلالات موجودة في

---

[1]- أحمد بوحسن، نظرية التلقي في النّقد العربي الحديث، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص30.

[2]- أدونيس، الكتاب III، ص242.

[3]- المصدر نفسه، ص234.

الحياة الفكرية والعقلية العربية، والمتنبّي عاش في كنف "الأمير سيف الدّولة" ومدح بطولاته ومجّد عرشه. وفي قوله: "اللّه قضيب أو عكّاز عند العرش"- يبيّن قناعته في أنّ الدّين يعني السّيطرة والقوّة، فهو يُختزل في العنف. وهذه القرائن لا تختزل الوضع الحقيقي للشّاعر، إلاّ أنّ الرؤية الثانية التّي تلغي هذا الوضع بقوله "كلاّ" يقترح فيها الشاعر مشروعه في الوضع المستقبلي "سأعود"، والعودة تعني الرّجوع إلى الماضي وعدم البقاء فيه بإضافته جملة "فلوات المعنى". فالشاعر استهلّ نصّه بجملته "سأعود إلى الفلوات" وهنا يقدّم العودة إلى ما اعتاد عليه، وكأنّه أفق مشترك بينه وبين القارئ وله أن يتصوّر حياة الصحراء ما ولّدت عند الشعراء. وفي آخر النّص وظّف الجملة نفسها بإضافة كلمة غيّرت الدّلالة في قوله:" سأعود إلى فلوات المعنى"، ثمّ بيّن متغيّر العودة من خلال: "حرّا وغريبا" و"وجها آخر للصّحراء".

واللافت للانتباه ويُصعّد من خيبة أفق التوقع عند المتلقي الّذي يركن إلى النّهائي هو الاختلاف الذي يلحّ عليه الشاعر. فقناعه المتبنّى يتحرّك في الاختلاف عن السّائد ثقافيا ودينيا وشعريا، كأن يقول:

إن أُقُلْ ما أقولُ، فكيْ أُرضيَ الأصدقاءَ،/ أُحيّي بيُوتاتهم وتقاليدها./ غيْر أنّ شُعُوري أعْلى وأنْأى،/ وأسأل: ماذا سأفْعلُ؟ لا أرض تعلو إلى.[1]

وكثيرا ما كان الشاعر يكتب اختلافه، وينقسم القراء- حسب قناعاتهم وفكرهم- في قبول هذا الاختلاف أو رفضه، مثلما انقسم النّقاد بشأن شعره بين المعجبين والرّافضين، كقوله:

لن أقول لكم أن تكونوا لرأسي/ تاجَ قوْلٍ، ولا تاج غارٍ/ لن أقول لكم انّني نشيد لأيّ/ من فتوحاتِكم/ أو بطولاتِكم/ سأقولُ لكم انّني خائنٌ- خائنٌ/ لمعاييركم وتعاليمكمْ.[2]

يقول- هذا المقطع- احتدام وصراع الشاعر مع الجماعة التّي ينتمي إليها، وقد يتحوّل هذا الصّراع ليكون بين النّص والقارئ، إذا كانت قناعات هذا الأخير تتلاءم مع قناعات الجماعة التّي تمرّد عليها الشاعر. وكلما اصطدم القارئ مع رؤى الشاعر كلّما

---

[1]- أدونيس، الكتاب III ، ص210.

[2]- المصدر نفسه، ص135.

حدثت خيبة أفق التوقع، لأن ((معايير المتلقي لا تتطابق مع المعايير التّي ينطوي عليها العمل الأدبي))[1] وكثيرا ما يتعمّد الشّاعر هذه الخيبة في الأفق عند المتلّقي، لأنّ مشروعه الّذي سطره منذ سنين هو خلخلة لكلّ ما يمتّ للنّظام والمألوف بصلة، فتعمّد خلخلة الأفكار والنّصوص التّي يكتبها، واشتغل على شعرية مغايرة تختزل عناصرها من لغة التعبير إلى لغة الخلق، ومن الإيضاح إلى الغموض ومن العروض إلى الإيقاع وكلّ عنصر من هذه العناصر تصاحبه مسائل كثيرة ومتشعبّة. ونعلم أن لغة التعبير والإيضاح والعروض هي منظومة أنتجتها الذّهنية العربية في وقت من الأوقات.

إلى جانب التّجريب الّذي يمارسه في كلّ نصوصه، وعلى كافة الجوانب، فيكون القارئ مستعداً لمغامرة الجديد مع كلّ نص، وإن كان من القرّاء الذين يحتاجون إلى توجيه أوّلي، ولا يحبّون الجديد سيقول بخيبة أفق توقعه. ويقترح ياوس طريقتين في متابعة تاريخ التّلقي الأدبي:

-رصْد ومتابعة كلّ المنعطفات الثّقافية والتّحولات الفكرية التّي غيّرت الأذواق وحوّلت الجمالي من وضع إلى آخر، وغيّرت التّوجهات الأدبية والفنية.

-التّنقيب في تاريخ عمليات التلقي من حقبة إلى أخرى ومتابعة هذا التلقي بالدّراسة.[2].

لا أحد ينكر أن أدونيس من روّاد الحداثة ومن مريديها الأوائل، وإذا أردنا أن نفهم كيف حدثت صيرورة التّغيرات، وكيف تغيّرت الحساسيّة الجمالية من أفق إلى آخر علينا بالعودة إلى المنابر الثّقافية التّي اشتغلت على التغيير منها: الاتّجاه القومي اللّبرالي الّذي كرّست أفكاره وانشغالاته مجلّة "الآداب" البيروتية، والاتّجاه الواقعي الّذي حرص على تأسيس "مشروع ثقافي ديمقراطي" من خلال مجلته "الثقافة الوطنية" والاتجاه الحداثي الّذي تمثّله مجلّة "شعر" اللّبنانية[3] وهذا الاتجاه الأخير هو الّذي يعنينا أكثر، لأنّه يمثل منبرًا أدونيسّيا اشتغل هادفا إلى التّغيير و((حاولت مجلّة شعر أن تنظر للقصيدة الحديثة، بطريقة توحي بأنّ هدفها كان يتجّه نحو تأسيس نظرية للشّعر

---

[1]– عبد القادر عبّو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، ص96.

[2]. – يراجع: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص45.

[3] – يراجع: علي المتّقي، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التّنظير وهاجس التّجريب ،المطبعة والوراقة الوطنية، ط1، المغرب، 2009، ص27-48.

العربي الحديث، ومن ثمّ أعادت النّظر في ما كان يعتبره مسلمات شعرية (...)))[1] فالهدف الرّئيس لهذه المجلّة هو التّأسيس لأفق جمالي مغاير للأفق المألوف، والّذي وراءه تغيير الذّهنية العربية.

ولكي يستوعب هذا التّحول علينا أن نقف عند المرتكزات التّي حاولت ترسيخها مجلة شعر، لتؤسّس للحداثة الشعرية في العالم العربي، وماهي الخلفيات والمرجعيات التّي كانت تحكم رؤيتها لهذه الحداثة.

ومنذ صدور عددها الأوّل في شتاء 1957 ببيروت – برئاسة يوسف الخال– حرصت مجلّة شعر[2] على الإخلاص لقضايا الشعر العربي الحديث (بمفهوم الحداثة) سواء بالنّصوص الشعرية أو بالآراء النّقدية، خاصّة وأنّها أصبحت فيما بعد حركة فعّلت نشاطها لتحديث الشّعر العربي، وتوجيه مساره نحو العالمية باتّصاله بالآداب الغربية التي هي – بالنّسبة إليها– استمرارية لما قدّمته سوريا الحضارية في القديم[3] وكأنّ هذا المبرّر الكافي لتغرف الحداثة الشّعرية العربية من الحداثة الشعرية الأوروبية، فهو تأثر بما هو ليس غريبا. وهذا ما جعل أدونيس يلحّ على الشّبه بين ما هو غربي وعربي "الصّوفية والسّوريالية"، ويقارب بين شعراء الغرب وشعراء التراث الشّعري العربي[4] وكم كان يلحّ على أنّه اكتشف بعض عيّنات التّراث من خلال الغرب، واستوحى العديد من القناعات منه، لذا يقول:

- *شاعرٌ / قادَهُ الحبُّ في كُلّ دَرْبٍ/ وَلَهًا، واحتِفاءً./ يسْكُبُ الشّرقَ في غربه،/ الغرب في شرقه،/ ويوحّد فيه شتَاتَ الوجودْ (...)*[5]

---

[1]– حسن مخافي، القصيدة الرّؤيا، ص5.

[2]– صدرت مجلة شعر في أربعة أجزاء خلال السّنة، وبقيت من 1957 إلى 1964، توقفت ثمّ عادت في يناير 1967، وتوقّفت نهائيا 1969، من آثارها أربعة وأربعون عددا، أعاد طبعها يوسف الخال في أحد عشر مجلّدا. يراجع: حسن مخافي، القصيدة الرّؤيا، ص9–11.

[3]– اقتنعت مجلّة شعر بأنّ القيم الفكرية الحديثة ليست غربية خالصة في الأصل بل ساهم فيها كل العالم فالسّوريون موّلوا الإغريق فتأسّست مدنية البحر الأبيض المتوسط التّي انتقلت إلى الغرب، فلا ضرر أن تعود إلى العالم العربي.

[4]– يراجع: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980، ص234.

[5]– أدونيس، الكتاب II، ص388.

ونعتقد أنّ الهوّة التّي كانت بين النّصوص الحداثية والقرّاء في وقت من الأوقات سببه هذه القناعة الفكرية، لأنّ العديد من الآراء النّقدية رفضت الحداثة الشعرية لأنّها مستوحاة من مناخ فكري غريب عن الذهنية العربية وهو الغرب، مع أنّ الحداثة الشعرية بدأت في العصر العبّاسي، وانتبه إليها النّقد منذ ذاك الوقت، فلو كانت الحداثة الشعرية امتدادا لتاريخها لما كان الشّرخ. وأوّل خيبة في أفق التوقّع عند القارئ إزاء الحداثة الشعرية هي "الاغتراب" خاصّة وأنّها تغرف من خلفيّات فلسفيّة وجودية ميتافيزيقية حتّى قال محمد جمال باروت ((إنّ مجلّة شعر أعادت إنتاج الفلسفة الوجودية شعرا)).[1] ونحن نعلم أنّ هذه الخلفيات تجتث الإنسان العربي من جذوره وقناعاته ولكي يستوعب هذا التغيير الّذي أتاه من الآخر المختلف عنه يحتاج لوقت طويل ويمكننا أن نلخّص أساسيات هذا التغيير، وقد ناقشنا بعضها في المرجعية الفلسفية (الفصل الأول) وأوّل ما رفض الوجوديون وعلى رأسهم نيتشهْ الّذي – تأثّر به كثيرا أدونيس– مسلّمات القرن التاسع عشر، فدعوا إلى هدْم الأنظمة واليقينيات والقوانين التّي تسيّر الحياة العامّة، وهذا ما فعله أدونيس في كتابه "الثابت والمتحوّل".

ويميّز الفكر الوجودي بين الوجود المزيّف والوجود الأصل، فالأوّل هو الوجود اليومي الّذي تذوب فيه الذّات، وتسيطر عليها أفكار وآراء وقرارات الكيان الجمعي أو النّاس، فنفوا عن هذا الوجود الحقيقة، التّي تكون مع الإنسان "الفرد"، ولتأكيد ذلك أعلن نيتشه انهيار المطلق، وجعل الفرد مركزيا ولم يبق وجود أيّة حقيقة إلاّ حقيقة الإنسان الّذي يظلّ يطمح إلى "الإنسان الأعلى" وهو مستقبل لا يمكن بلوغه، ولكي يتحقّق الوجود الأصيل على هذا الإنسان أن يعي ذاته، وبهذا انشغلت الفلسفة الوجودية بالوجود الإنساني بكلّ أفعاله وتغيراته. أليست هذه قناعة أدونيس الّذي ظلّ ينبُش في أغوار الذّات، وترك هموم الجماعة التّي تنتمي إليها كقوله:

لم أقل مرّةً: كتبْتُ وأكتُبُ،/ حتّى يزول الشّقاء من الأرض./ أكتب كي أتواصل مع ذلك الّذي يتأصّل/ فيَّ، مع الرّيح – أُمّا له، تقلّب عُريانةً، في سرير الهباءْ،/ ولها اللاّنهاية درْبٌ (...)[2]

---

[1]– علي المتقي، القصيدة العربية المعاصرة، ص35.

[2]– أدونيس، الكتاب III ، ص145.

وهذا الشّرخ الموجود بين الشاعر والجماعة التّي ينتمي إليها، هو سبب آخر من أسباب خيبة أفق توقع القارئ. فالعربي الّذي هو حريص على معايشة الهموم الجماعية، والشاعر الذي يواكب في التزام المشترك الجمعي، لم يعد كذلك. وعلى القارئ أن يستوعب التّحولات الفكرية الحاصلة وإلاّ سيواصل في التّصادم بينه وبين نصوص تفارق أفقه. وكلّ هذه التّحولات غيّرت مفهوم الشّعر، كما غيّرت أسسه الجمالية.

ولكي نستوعب أكثر المنعطفات التّي احتكمت في تغيير الحساسية الجمالية للشعر العربي، علينا بمتابعة القناعات الرّاسخة في رؤية أدونيس، التّي استوحاها من ثقافته الغربية كالهدم والبناء، هدم كلّ المنجزات التّي رسّخت تقاليدها وتجاوزها، وبناء البدائل الجديدة التّي لا بدّ من تجاوزها أيضا. إنّ مرور الفكْر العربي من الاطمئنان إلى الثّوابت بكلّ أشكالها إلى الهدم والبناء يحتاج إلى تغيّر في التّوقعات والرّؤى، وهذا التّحول صحبه تصادُم ما زالت آثاره إلى يومنا هذا. ثمّ إنّ البناء الّذي أراده أدونيس يرتكز على أسس كبرى هي التّي ستصدم أفق توقع القارئ، ومنها عقد الصّلة بين الشعر والحياة التّي فيها المشترَك بين كافة الناس والذّاتي المرتبط بالتّجربة الشّخصية وهذا الأخير هو المقصود بالصّلة.

وكلما ارتبط الشعر بدهاليز الذّات في التّجربة الفردية كلّما حقّق قيمة إبداعية وجمالية. ثمّ إنّ التجربة الفردية لا بدّ لها أن تتخلى عن أمورها الظّرفية والحدثية وتهتمّ بكلّ ما هو إنساني وكوني. أليس هذا هو السّبب في رفض أشعار أدونيس!؟ لأنّ رؤيته تصادمت مع أفق توقّع القرّاء إلاّ القارئ الّذي يكون مستعدّا ليجازف بقناعات كثيرة.

علينا أن نرصد نقاط التّحول في الشعر عند أدونيس منذ بداياته، حتّى نعي الصّيرورة في توجهه إلى "الكتابة". لقد ألحّ كثيرا على مجموعة من النّقاط شكّلت قضايا أساسية في مفهوم الشّعر عنده هي: "الشّعر رؤيا" وصحب هذا المفهوم ركام من الفكر وربط هذا المصطلح بالتّخييل[1] الّذي يعوّل عليه في الكشف عن عالم غيبي، فيصبح الشعر كشفا عن المجهول، واستطلاعا للمستقبل. ولا نغفل أنّ الشعر الحداثي ((يجمع

[1]– يراجع: أدونيس، مقدّمة للشّعر العربي، ص132.

بين الرّؤيا الفردية المتميّزة، وبين الموضوع الكوني الإنساني.))[1] ويعمد إلى قناعة جوهريّة رأيناها في خلفيات مجلّة شعر، وهي نفي التّعارض بين الشرق والغرب.[2]

إلى جانب "تفجير اللّغة" بتحويل طاقتها من "لغة التّعبير" التّي صاحبت الشّعر القديم إلى "لغة الخلق" التّي تشير أكثر ممّا تقول، وهذا ما وسم الشعر الحديث بالغموض.

كما تجاوز مفهوم الشعر عنصري الوزن والقافية، حيث أكّد أدونيس على أنّه لا يمكننا أن نحدّد الشّعر من خلالهما.

كما يمكننا أن نختزل رؤية أدونيس لطرق التّعبير الموروثة وكيف كان يلحّ على نبذها لأنّها أشكال قبلية مرتبطة بشعراء مختلفين عن الشاعر الحديث الّذي يريد الفرادَة ويرفض النّسج على المنوال. وهذا ما جعله يدخل على الشعرية العربية الحديثة مفاهيم وأشكالا إبداعية لم تعرفها الشعرية العربية القديمة، كقصيدة النّثر والقصيدة الشبكية والكتابة.

أمّا عن مرور الشاعر إلى الكتابة، فقد تمثّل في المرحلة الثّالثة من مراحل صيرورة الإبداع، بعد قصيدة التّفعيلة وقصيدة النّثر، إلاّ أنّها صيرورة قطيعة لا صيرورة اتّصال لأنّها مرحلة مختلفة عن المرحلتين السّابقتين، وسنرى كيف ذلك. مع أنّ بعض النّقاد ذهبوا إلى أنّ "الكتابة" امتداد لقصيدة النّثر كمحمد جمال باروت الّذي كتب عنوانا "من القصيدة النّثرية إلى الكتابة"[3]، ونحن نرى أن مرحلة الكتابة مختلفة لأنّها اهتمّت كثيرا بنوع الكتابة، وليس بالشكل الشّعري الّذي كان مركز اهتمام المرحلة الأولى والثانية. وقدّم أدونيس بيان الكتابة من خلال عناصر تراوحت بين التّي ألحّ عليها في التنظيرات السّابقة، كالإبداع الّذي هو دخول في المجهول لا في المعلوم والتّركيز على فعالية الإبداع لا على ما قُدّم سابقا، والكتابة تساؤل لا جواب، إلى جانب العناصر الجديدة كإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية.[4] وما يلفت الانتباه كثيرا هو أنّ

---

[1]– على المتقي، القصيدة العربية المعاصرة،

[2]– يراجع: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص335.

[3]– يراجع: محمد جمال باروت، الشّعر يكتب اسمه، ص129.

[4]– أدونيس، الثابت والمتحوّل، 3صدمة الحداثة، ص312.

كلّ مرور من مرحلة إلى أخرى أثار جدالا واسعا بين قرّاء مختلفين في توجّهاتهم وانقسموا إلى مؤيّدين للتّحول ومعارضين وأصبح أدونيس الشّاعر الإشكالي الّذي انقسمت حول شعره القراءات.

ونعتقد أنّ هذا الشاعر ساهمت نصوصه بشكل أو بآخر في تغيير الأفق، حيث أنّ النّص الأدبي يملك قدرات فنية وجمالية إلاّ أنّ الجمال كامن في الذّات التّي تتلّقى هذا النّص. والعلاقة ستكون بين ممتلكات الذّات القارئة من رؤى خصبة، وما تمنحه القدرات النّصية من استجابة، وهذا الّذي يدعوه ياوس بجمالية التّلقي.[1] وقد تكون قدرات المتلقي تتعارض مع إمكانات النّصوص، فيعمد إلى أن يبني أفقا جديدا، لأنّه سيجتهد في أن يتعامل مع تلك النّصوص المختلفة عنه وفق وعي جديد، فيمر التّصادم بين أفق توقع القارئ وأفق توقع النّص إلى التعايش. وتتحوّل خيبة أفق التوقع إلى تغيّر في الأفق. وهنا نؤكّد على أنّ أفق التوقع عند ياوس ليس ثابتا بل هو في حركة وتطوّر دائمين حسب تطوّرات القراء.

ثمّ إنّ خيبة أفق التوقع التّي تحدث لبعض قرّاء شعر أدونيس، والتّي تعود إلى أنّ المسافة بين أفق توقع نصوص الشاعر وبين أفق هؤلاء القرّاء واسعة، دليل إبداعية تلك النّصوص وهذا ما ذهب إليه ياوس الّذي يرى أن المسافة الجمالية هي المعيار الذي تقاس به إبداعية النّصوص وقيمتها، وكلّما كبرت المسافة بين أفق توقع العمل الأدبي وبين الأفق السّائد، ازدادت قيمة العمل وعظمت أهميّته. ولم يعد يملك جمهورا لأنّه يبحث عن قرّاء نخبويين.

نعود إلى عبور النّص الشعري من مرحلة إلى أخرى وكيف يعمد إلى تفعيل المسافة الجمالية وإلى خلق أفق توقع جديد. فالشاعر عبر من قصيدة التّفعيلة إلى قصيدة النّثر ثمّ إلى الكتابة بمفهوم تداخل الأجناس الأدبية، ومع كلّ عبور تغيّرت الحساسية الجمالية عند القارئ. والنّقطة المحورية في التحول الأخير هي كيفية تلقي القارئ لتداخل الأجناس الأدبية في نصوص "الكتاب".

[1]– يراجع: أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنّقد العربي الحديث، كتاب نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، ص28.

يصطدم القارئ في القراءة الأولى لهذه النّصوص بمصطلحات واردة في المتون تخلخل له التّوجيه الّذي اعتاد عليه وهو يقرأ النّصوص الشعرية، كمصطلح "الرّواية"[1] الّذي هو عنوان لنصوص واردة، ومصطلح "الرّاوي"[2] الّذي تكرّر كثيرا باشتقاقاته "الرّواية" و"الرّاوون". ويختلط على القارئ – أوّل توجيه كان يوجّهه في الصّفحة الأولى عبارة ديوان شعري أو مجموعة شعرية– أمر التّصنيف الإجناسي، فيبقى يختبر كفاءته القرائية ليستنتج الجنس الأدبي الّذي تنتمي إليه النّصوص. وكلّما توجّه القارئ إلى الدّاخل النّصي كلّما اختلط الأمر أكثر، لأنّ بعض النّصوص استثمرت الممكنات السّردية أكثر وتخلّت عن الكثافة الشعرية، كقوله:

كيْف صرتُ إلى هذه الحال؟ لا الأمْرُ أمْري، ولا المال مالي./ وأنا لا أحبّ القتالَ على المُلْكِ، أو غيْرِهِ،/ وأكْرهُ سَفْكَ الدّماءْ./ لا أصدّق أنّ لحُرّاسِيَ الآن أمْرا ونهيًا(...)[3]

إذا ما قرأنا هذا المقطع بلاغيا نقول إنّه كلام مباشر، خال من كلّ صنوف البلاغة واعتمد الإبلاغ والتّواصل المباشر، فالدّال يحيل مباشرة على المدلول. ويمكننا أن ندرجه ضمن المونولوج (الحوار الدّاخلي) الّذي يرد في الأعمال السّردية، وكثيرا ما يتعمّد أن يورد بجوار هذا النّوع من الأسلوب أسلوبا مكثّفا. ففي النّص نفسه الّذي اقتطعنا منه المقطع السّردي السّابق يقول:

لن أقول سوى الحقّ عنه:/ شاعرٌ لا أجادِلُ في شعرهِ./ هو إيقاع هذا الزّمان ومعراجُه / إلى سِرّهِ./ شِعرُهُ القوسُ والشّعراء جميعا يمرّون من تحْتِهِ./ وأرَى أنّ أوجاعنا تتشابَهُ:/ يمضي إلى سِرّهِ، غريبًا/ وأعُودُ لسِرّي غريبا.[4]

يحيل أسلوب – هذا المقطع– إلى أنّ الصّور تكون أكثر حضورا في النّصوص الشعرية منها في النّصوص السّردية، وأنّ الأسلوب وثيق الصّلة بأشكال الخطاب وإذا قارنا بين المقطع السّابق وهذا المقطع نحسّ بالارتقاء الأسلوبي من المباشرة إلى

---

[1]– يراجع: أدونيس، الكتاب II، ص54.

[2]– يراجع: أدونيس، الكاب I، ص9.

[3]– أدونيس، الكتاب III، ص335.

[4]– المصدر نفسه، ص338.

التّصوير باعتماد الصّور البيانية التّي منها: "هو إيقاع هذا الزمان ومعراجه" و"شعرهُ القوس"، وكلّما تصاعد التّكثيف الدّلالي كلّما اقتربنا من الشّعر. إلاّ أنّ الشاعر اعتمد في نصوصه الأسلوبية المتنوّعة حتّى في جمعه بين أسلوبية النّص العمودي وأسلوبية قصيدة التّفعيلة، كما في قوله:

تثُورُ عليْكَ مِنْ سَفَهٍ قُشَيْرٌ/ وتمشي في أعِنَّتها كِلابُ/ تعاقبهم لتهديهمْ، وتُغضي/ كمثْل أبٍ يؤرّقه العقابُ/ "وكيف يتمّ بأسُكَ في أناسٍ/ تُصيبُهم، فيُؤلمُك المُصَابُ"؟ [1]

هذا المقطع يحيلنا إلى أسلوبية القصيدة العمودية في عناصرها بدءًا من البحر إلى طريقة التركيب إلى طبيعة اللّغة. لأنّ القارئ موجّه بهذه العناصر التّي هي معطيات عهدها، فيمكنه أن يكتب القصيدة كالآتي:

تثُورُ عليْكَ مِنْ سَفَهٍ قُشَيْرٌ وتمشي في أعنّتها كلاَبُ
تُعاقبهم لتهديَهم، وتُغضي كـــمثْل أبٍ يؤرّقُهُ العقَابُ
"وكيف يتمّ بأسُك في أناسٍ تُصيبُهم، فيؤلمك المصَابُ"

فالبيت الأخير اقتبسهُ الشاعر من المتنبّي، إلاّ أنّه انصهر داخل النّسيج النّصي لأنّه تآلف معه أسلوبيا. أمّا في النّص الّذي أورده الشاعر في الصّفحة نفسها وفي الهامش الأسفل، فقد مرّ فيه إلى أسلوب شعري آخر، هو أسلوب قصيدة التفعيلة، يقول:

تطبق الشّمس أجفانها/ حين ترْنو إلينا/ لا ترى غير أرضٍ كُوّنتْ للشّقاءْ/ تتبخْتَرُ في جُبّةِ الأنبياءْ!

فمع كلّ هذه الأسلوبية المتنوّعة يضيع القارئ في زحام التّصنيفات ولا يوجّه لأخذ القرار. فكثيرة نصوص الشاعر التي تمثل العبور الأجناسي من جنس إلى آخر فإلى أيّ حدّ يمكن للقارئ أن يتقبّل هذا العبور، ويستوعب هذا التنوع، وهل كفاءته القرائية تجعله يعي خصوصية كلّ نص، ليتقبّل هذا النّوع من الكتابة؟

وتشتغل نصوص الشاعر على تفعيل المسافة الجمالية في كلّ صفحة من صفحات "الكتاب" ويمكننا أن نميّز من خلال هذا المفهوم ردود الفعل عند القرّاء:

[1]– أدونيس، الكتاب II، ص333.

- النّص العمودي الّذي اعتاده الذّوق الأدبي والمعيار الجمالي، يؤكّد أفق توقّع القارئ لذا يستعيد ويكرّر المعايير الجمالية المعهودة، وينطلق ممّا اكتسبه هذا الجنس الأدبي عبر مساره التاريخي، ويكون الرّضا بين النّص والقارئ.

- وفي اجتماع النّص العمودي بشعر التفعيلة في النّص الواحد قد يكون الرّضا نفسه بين النّص والقارئ، وقد يصاب بخيبة أفق التوقع لأنّه لم يعتد هذا النّوع من الجمع.

- وفي اجتماع النّص الشعري سواء "قصيدة التفعيلة أو القصيدة العمودية" مع نص سردي في نص واحد، يحدث التّصادم بين هذا النّص الجديد الذي هو توليفة أجناسية وأفق توقع مألوف ومتداول. وربّما هذا النّوع الجديد يحتاج إلى وقت، وإلى ممارسة حتّى يؤقلم القارئ أفق توقعه عليه. أمّا إذا كان قارئا دائما للتّجريب الشّعري، فيكون استعداده لتلقي الأفق الجديد مستمّرا. ويمكننا أن نمثّل لهذا النّوع – في قراءة شعر أدونيس– بمحمد بنّيس وكمال أبو ديب لأنهما متابعان دائمان لجديد الشاعر، ويقتسمان معه الانشغالات الرؤياوية نفسها.

وعند صدور المجلّد الأوّل من "الكتاب" كتبا مقالين مهمّين في مجلّة فصول يقدّمان قراءتهما لهذا المؤلَّف المدهش. فكمال أبو ديب كتب:

هو ذا الكتاب ويا هول ريبة سحر ما فيه، وقدّم إعجابهُ الكبير بهذا الإبداع، كأن يقول: ((تعدّد الأصوات، تعدّد المنظور، تعدّد اللّغات واللّهجات والأساليب، تعدد المنابع، تعدّد المتون، تعدّد الهوامش، تعدّد النّصوص، تعدّد التّشكيلات الإيقاعية، تعدّد التقنيات، تعدّد التّأويلات، تلك هي بعض السّمات التّي يمتلكها نص (الكتاب) ويطرحها نموذجا لشعريات جديدة...))[1] وحلّل أسباب هذا التّعدد، ورأى فيه الإدهاش لأنّ هذا النّاقد قارئ للمتغيّر، وأفق توقّعه مفتوح لكلّ جديد، ويعقب على بعض تحليلاته قائلا: ((معجزة أدونيس في هذا كلّه أنّه أحيا مفهوم الكتاب، وجدّد في ذلك الخلق العربي الأبْهى: الكتاب عينه، وفي هذا التّداخل النّصي بين الكتاب المصحف، والكتاب – النّحو– اللغة، والكتاب – الشعر من القول ما لا يعْرف كيف يقوله إلاّ شاعر

[1]– كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب هول ريبة سحر ما فيه، مجلّة فصول (الأفق الأدونيسي)، ص232.

عظيم.))[1] وحرص كثيرا على بيان فرادة نصوصه واختلافها عمّا اعتادت الذّائقة الشّعرية.

أمّا محمّد بنيس فقد كتب: أدونيس ومغامرة الكتاب، وفيه قال:((لا يستطيل (الكتاب) فقط بارتفاع عدد صفحاته، وبطرائق بناء خطاباته. عندما نقرأ (الكتاب) تأخذنا أعماقه ومحيطاته. هناك تطول الرّحلة ويطول المقام، ذلك هو الحجم الحقيقي لعمل أساسي أنجزه أدونيس بوعي شعري ونظري يطرح سؤال الشّعري والوجودي...))[2] والّذي كان يثير هذا النّوع من القرّاء هو سفر الشاعر الدّائم في مجاهيل لم يطأها في كتاباته السّابقة، وكأن ذائقتهم في استعداد دائم لقراءة وهج النّصوص الجديدة، لا تحدث لهم مطلقا خيبة أفق التوقع. وهم كثيرو الحِرص على صيرورة الإبداع، كأن يعلّق بنيس قائلا: ((هنا، يواصل ما كان قام به في نصوص سابقة (...) أمّا في (الكتاب) فإنّ هذا المفهوم للكتابة يرحل بعيدا، بعد أن استكمل أدونيس العدة المعرفية والخبرة الكتابية التي تؤهّله لافتتاح مغامرة فريدة لا سابق لها في تجربته.))[3] وكثيرا ما يقف ليبين فرادة الإبداع في بنية اللّغة والصّورة.

وهنا ينقل لنا القارئ وعيه بالمسافة الجمالية التّي تفصل النّص عن الأعراف الجمالية السّائدة. وفي الجهة الأخرى يمكننا أن نفكّر في قرّاء تصدمهم هذه المسافة لأنّ شرخا بيّنا يظهر بين ما حقّقه النّص من إبداعية وبين ما حقّقه من استعداد للخوض في المبتَكَر. ولا شيئ في "الكتاب" يكتب المعتاد. وفي التّقبل الأجناسي من الصّعب علينا أن نصنف النّصوص، إلا إذا أخذنا بالهيمنة، فقصيدة التّفعيلة حاضرة بشكل كبير وعندما تتجاور مع السّرد يضيع التّصنيف، وتتجاور أجناس كثيرة. ويمكن لأحد القراء أن يسأل هذا السّؤال ((كيف يتحدّد هذا "الجنس الهجين" الّذي ينشأ من المصالحة بين الشّعر والنّثر، ويروم التّأليف بين متباعدين في عُرْفِ بلاغة الفصل بين الأجناس؟))[4] إنّ الجواب سيأتي من تاريخ التّقبل الأجناسي بانفتاح أفق جديد، كالّذي انفتح ليحدث

---

[1]– كمال أبو ديب، هو ذا الكتاب ← رية ← هول ← ما فيه، مجلّة فصول (الأفق الأدونيسي)، ، ص233.

[2]– محمد بنيس، أدونيس ومغامرة الكتاب، المرجع نفسه، ص274.

[3]– المرجع نفسه، ص264.

[4]– أحمد الجوّة، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، ص147.

قبولاً –بتحفّظ– بقصيدة النّثر العربية. فالتّجريب كفيل بتحريك المسافة الجمالية واجتهاد القرّاء كفيل بتفعيل آفاق التّوقعات، بدليل أنّ ما كان مرفوضا في زمن ما من قِبل الذّائقة العربية، عاد مقبولا في زمن آخر. وكلّها تحوّلات قد تُحسب من أو على الإبداع، فنقد النّقد هو الّذي سيحسم المسائل.

خـــاتمة.

من جملة ما خرجنا به في مسار البحث– بتأطير من الأسئلة المركزية للأهداف المسطرة– هذه النّتائج:

– إنّ مصطلح الكتابة غير ثابت المفهوم، وقد تعرّض لتغيّرات، ففي المنظومة النّقدية التراثية – عند مجموعة من النّقاد– اقترن بالنّثر، وتقابل مع الشعر وعند البعض ارتبط المصطلح بالمنظوم والمنثور، وفي الخطاب النّقدي الصّوفي حدث التّمييز بين الكتابة والشعر وفضّلوا الشعر، إلاّ أنّ المنجز النّصي للمتصوفة وممارساتهم النّصية طوّرت مفهوم الكتابة، كما تعرّض مصطلح الكتابة لعدم الثبات، فهو يراوح بين أن يكون مقابلا للشعر فيحلّ محلّ النثر، وبين أن يغيّبه بعض النّقاد وينشغلوا بثنائية النّثر والشعر، وبين نظرة الجمع بين النثر والشعر على أنها كتابة.

– أمّا حمولة مصطلح الكتابة في النّقد الغربي، فقد تطوّرت حتّى عند الباحث الواحد كما عند رولان بارث، الّذي تحوّل عنده المصطلح من مفهوم إلى آخر وهاجر من رؤية إلى أخرى، حتّى وصل إلى التّرادف بين الكتابة والنّص، وقدّم حقيقتها على أنّها نسيج من النّصوص السّابقة. أما دريدا، فيقدّم مصطلح الكتابة بمفهوم الغراماتولوجي (علم الكتابة) لأنّ المركزية الكلامية والصوتية هي القاعدة الأساس للميتافيزيقا الغربية فأراد ردّ الاعتبار للكتابة، ثمّ توجّه إلى مفهوم الاختلاف والمعنى المرجأ فيها، فكلّما توسّعت المسافة بين الدّال والمدلول تحقّق الاختلاف، وتوسّع الإرجاء، وتعدّدت الدّلالات.

أمّا عن حضور المصطلح في الخطاب النّقدي المعاصر، فقد ورد كمرادف للنّص، ثمّ كمرادف للأدب، ثمّ كمفهوم أوسع من النّص، لأنّه يجرّب ممكنات نصيّة مختلفة ليكون مفهوم الكتابة مرتبطًا بتداخل الأجناس الأدبية وبجمالية المختلف والغامض. وبهذا أخذنا.

عندما التقت الرّؤية الشعرية للشاعر، بقناعاته الفلسفية التّي استوحاها من الفلسفة داخل بنية نصوصه، توّجهت الرّؤى وجهة جديدة، نختزلها فيما يلي:

- تبنت الرؤية فِكْر التّحول والحركة، الّذي يبدأ بالهدم (هدم الماضي.)
- انشغلت بهموم الإنسان في تاريخه الطويل، لا بالواقع، على طريقة الوجوديين.
- رفضت الشعر الواقعي والالتزام في الكتابة.
- احْتفت بالقلق.
- كتبت الاختلاف عن الجماعة، لتحقّق قيمتها.
- بحثت الذات عن إمكاناتها الدّاخلية.
- تعاملت بجدة مع أشياء العالم، وخرقت المألوف.
- تماهى صوت "الأنا" مع صوت "الآخر" لوعي الوجود.
- تبنت مركزيّة الإنسان وناشدت الحرّية.
- مجّدت اللاّأخلاق (الخطيئة) والجنون والفوضى والموت، للخروج على نظام القيم السّائدة.
- تمردت على المقدّس.
- رأت أن المجاز مركزي في المعرفة، ما دامت الحقائق تقول الوضوح.

– وفي استثماره المرجعية الصّوفية، توصّلنا إلى أنّه استثمر أسلوبها وآليات اشتغالها وأبعد أصلها الدّيني، ومن نتائج هذا الاستثمار احتفاؤه بالخيالي الشعري خارج سلطة العقل، إضافة إلى تقنية تراسل الحواس التّي جعلت القلب يفكّر والعقل يعشق، وعمد إلى إبداع نصوص فعّل فيها المتناقضات وعلى المتلقّي أن يقرأ نقاط التلاقي.

– عمد الشاعر إلى طريقة الصّوفية في تشكيلها لنسقها الخطابي، مستفيدا من سبُلها إلى ذلك. ومن هذه السُبل الواردة في النّصوص: تعطيل الجهاز العناويني، واستبدال الحروف بالعناوين الموجّهة للقراءة التّي تفتح العالم الرّمزي، إلى جانب تفعيل الذّات العارفة خارج العقل والحقيقة، والتّوجه نحو الباطن للبحث في الحقائق المغيّبة، ويظهر ذلك في تعامله مع أشياء العالم خاصّة الطبيعة. إضافة إلى حلول الشعر محلّ المقدّس والانتقال من مركزية الله إلى مركزية الإنسان وفي هذا انقلاب معرفي، وبيان أهميّة كشف الغيب في العملية الإبداعية.

– من مقارنتنا بين تشكّل الفكر العربي في منظومته الفكريّة، وتشكّل الفكر الأدونيسي استنتجنا أن الأوّل يشتغل داخل مركزية "الله"، والثاني داخل مركزية الإنسان. وحمّل أدونيس كلّ مزالق الذهنية العربية للدين، بينما رأى التّحولات والتّجديد في تعطيل هذه المركزية. وخرجنا بنتيجة ناقشنا من خلالها صوفية الشاعر، مفادها أنّ إفراغ الصّوفية من المنطلق الدّيني، هو اجتثاثها من الهويّة، فالذات الإنسانية في إبداعيّتها، كبديل عن "تعالي الله"، والشعر كبديل عن الدّين لن يحلّ شيئا، ولا يمكن أن تُلغى الهوية في سبيل الكونية.

– في مرجعيّة التاريخ، استنتجنا أن أدونيس يُسمي ديوانه "الكتاب"، فهو يغامر في إبداع فردي، يخرج عن المرجعيّة الدّينية والثّقافية المشتركة. وفي جمعه المتخيل الشعري بالتاريخ يهدف إلى كتابة المسكوت عنه والنّبش في صمته ، وليقول ما لم يقله الرّسمي رسميا.

– لجأت الكتابة الشعرية، في "الكتاب"، إلى التاريخ، ليعطي سردها الشعري مصداقية لكسب ثقة القارئ، ثمّ يخلخل الأحداث، فهي اهتمام من أجل القطيعة، وقد استعار من التاريخ الأدبي العربي شخصيّة المتنبّي، كقناع له، من خلاله يتّصل بالماضي، ومن جهة أخرى يقول بالانفصال، لأنّ متنبّي أدونيس أصبح رمزا، وعاد إلى التاريخ ليتجاوزه، لأنّ الفكْر المستقبلي، هو الّذي يحرّكه.

– أدرك الشاعر أنّ الذات لا تحقّق مشروع روايتها للتّاريخ، إلاّ عن طريق تبنّيها ذوات أخرى، فتتحوّل "الأنا" إلى أنا "متخيّلة"، تشكّلت في نصوص من خلال "أنا المتنبّي"، وبالاعتماد عليها عبَر من "الآن" إلى"الأمس"عبْر "المكان"، فتعدّدت الأصوات الحاضرة والأطراف والحقبات، وتشكّلت المساحات النّصية المختلفة، داخل الصّفحة الواحدة.

– أورد الشاعر الرّاوي في الهامش الأيمن ليروي التاريخ الدّموي، وبهذا تقيم الكتابة الشعرية علاقتها بالتاريخ، في صيغة جديدة. كما أخضع بعض الشخصيات التاريخية للتّخييل، فجعل من بعض المرذولين في زمانهم أتقياء، كما أعاد الاعتبار لبعض المنفيين، كاحتفائه بالحركة القرمطية، والقرمطيين، وكأنه يعيد تشكيل الواقع التاريخي واستند في ذلك، على الذاكرة لا الوثائق الرّسمية.

– تناول الشاعر الظروف التاريخية بانتقاء واقتصاد، فسلك طريقة المخرج الماهر الّذي يتدبّر مسائل مشاهده المجرّدة بعدد من اللّقطات، الّتي تخدم الأحداث.

– عمد الشاعر إلى استنطاق الهامشي من "التاريخ" فكتبه في الهامش الأيمن، على لسان الرّاوي وبلغة تقترب من الإيضاح، وحوّل المركز المتمثّل في "المتن الشعري" إلى صمت شعري، يحتاج إلى قراءات كثيرة.

– يواجه الشاعر التاريخ، باعتباره ميراثا فكريا وثقافيا، لا بدّ أن يُصفَى، لأنّه ينقل الرّؤية إلى الكون والوجود. فاستقى من الماضي شخصيات أدبية ثائرة وعنْوَنها بـــ"هوامش"، وهي علامة نصيّة مفارقة، لأنّها توحي عكس ما تقول، فالهوامش هي مركزيات. ولقد حوّر التاريخ أدبيّا فنقل الوقائع إلى المتخيّل، وطوّع الأحداث وفق الفنّ الكتابي ووفق رؤى الشاعر.

– استبدل الشاعر أدونيس باسمه "علي أحمد سعيد"، كهويّة شخصية بهدف إلغاء الهوية الاجتماعية، الّتي تحيل على الانتماء المختزَل في الاسم دون خياره بهوية مفتوحة ومختارة. من تأويلنا لاسمه توصّلنا إلى أنّه يختزل لقاء الشرق والغرب، واستطاع من خلال هذا الاسم أن يموت باسمه "علي أحمد سعيد"، بالهوية المفروضة عليه، دون خياره، وبالميراث الثقافي الديني، لينبعث في هوية مغايرة، اختارها بنفسه.

– وظف الشاعر الأساطير بمختلف الطّرق منها: طريقة التّوظيف المباشر، بإيراده جزئية من جزئيات الأسطورة، دون الإشارة إلى الاسم. وقد بلغت إبداعية التوظيف ذروتها، عند امتصاص النّصوص بنية الأسطورة، إلى درجة عدم الفصل بين البنيتين.

– ما أثار انتباهنا – في توظيفه بعض الأساطير– هو تغييبه الجانب الثّوري فيها والتّركيز على الجانب الميتافيزيقي، وهذا مرتبط برؤية الشاعر الوجودية للشعر ورفضه الالتزام والواقعية.

– كثيرا ما نقرأ نصوص الشاعر في "الكتاب" ونعيد قراءتها، معتقدين نقص توظيف الأساطير، مقارنة بدواوينه الأخرى، إلاّ أنّ ذلك يدفعنا إلى النّبش الحفري القرائي لنبلغ الدّرجة القصوى، في امتصاص النّصوص الكلي للأساطير، إلى درجة بقائها كأثر يصعب العثور عليه، فيحتاج البحث عنها إلى اجتهاد وتأويل للأسطوري المفتِّت

للأسطورة، المحفور في البنية العميقة للنّص. إلى جانب ظاهرة "التوليد الأسطوري" كأن يجمع أكثر من أسطورة داخل النسيج النّصي، وهذا دليل براعة الشاعر.

– لم يعطّل الشاعر العروض كلّية ولم يغيّب الوزن، بل أبقى على التفعيلة بدل البحر فلا نعثر على نصّ واحد تخلّص من الوزن كليّة، ما عدا الكلام الشارح في الهامش الأيسر، لأنّه مخصّص للشرح والإضاءة فقط.

– لاحظنا أن ظاهرة التنوع في البحور داخل النّصوص الواحدة، هو تحوّل في بنية التّوتر الدّلالي داخل النص، فالتشكلات الوزنية وطيدة العلاقة، بتوتر الدّلالة النّصية.

– انتبهنا إلى أنّ التنوع الحاصل بين (فاعلن) للمتدارك و(فعولن) للمتقارب، أخضعه الشاعر للتنبيه الدّلالي، حيث يتمّ التّنويع عند كلمات تسهم دلاليا في العملية.

– أبْدع الشاعر تغيّرات في التفعيلات، لم يعرفها عروض الخليل، كتحويل (فا) إلى نواة وزنية.

– أبقى الشاعر على بعض البحور المركّبة من تفعيلتين، كالطويل والبسيط، في النّصوص التّي عنْونها بـــ"هوامش"، الجزء الخاص بالشعراء، لكنّه لم يلتزم بنظام الشطرين، حتّى لا تحضر القصيدة العمودية، بكامل عناصرها العروضية

– عمد إلى تجاوز نظام البيت العمودي، فأورد نصوصا ممتلئة الأسطر، على شاكلة النّثر. وخلخل الوعي التقليدي للبيت الشعري، لتعثر عليه صغيرا جدا يحوي حرْفا أو تفعيلة واحدة، أو طويلا جدا يصل إلى خمس عشرة تفعيلة.

– العجيب هو أن الشاعر لم يعمد إلى التّحرر الكلّي من الأوزان – مع أنّه تبنّى الحرية الإبداعية– بل ابتعد عن قصيدة النّثر إلا أنّه طوّع هواجسه ورؤاه وفق الموزون، كأنّ الوزن يتجاوز أن يكون قالبا فقط.

– التزم الشاعر بالقافية التقليدية – في بعض نصوصه– وحاول إخفاء ذلك، بتنويع الكلمات على شكل أسطر شعرية، حتّى يُخفي هيكل القصيدة العمودية، ونوّع القوافي في معظم النّصوص، ونبّه المتلقّي، إلى أن القافية لم تعد بنية فحسب، بل هي من صميم البنية الدّلالية للنّص. وأحدث بعض الظواهر في القافية، كأن يوردها مدوّرة فيكون جزء منها في سطر شعريّ، والجزء الآخر، في سطر شعري آخر.كما تخلّص

– في بعض نصوصه– من القافية كلّية، ليبيّن أهميّة الأدوات الفنيّة الأخرى، خارج القافية.

– استثمر ظاهرة التكرار بأنواعه: تكرار الحروف والجمل والمقاطع، فأسهمت في إغناء الجانب الإيقاعي والدّلالي معا. وفي تكراره بعض الكلمات، تأكّدنا من أنّها تمثّل بُؤرا دلالية، تنقل هواجس الشاعر الأساسية.

– أبدع الشاعر في الفضاءات النّصية، التّي لم تعرفها القصيدة العربيّة، حتّى النّصوص الحداثية، وفتح ممكنات تجربته، لتحوّل الفضاء النّصي الواحد إلى مساحات نصيّة أربعة، داخل الصّفحة الواحدة، وكان لهذا التّعدد بُعده الدّلالي، الّذي أسهم في إغناء نصوصيّة الكتابة الشعرية.

– نوّع في الفضاءات النّصية، ولم يلتزم – في "الكتاب"– بنموذج واحد، وجرّب ممكنات الخطّ المتنوّعة، لتعزيز الدّلالة، وفتح المجال للبصر، حتى يتأمل الموجود النّصي، وكيف يعمد إلى تكبير الخطّ وتصغيره، وكيف يسخّر الفراغات، لتنسجم مع دلالة النص، فيعضّد ما يُقال بما يُرى، ويكمّل الصّمت، ما لم يقله الكلام. وبهذا يتوسّع الإيقاع من ممكنات السّماعي، إلى إنتاج ممكنات البصري.

– وخلصنا إلى أنّ الفضاء النّصي الأحادي، والثابت، يقول "الأنا" المنسجِمة، والتّي هي لسان "الجماعة"، فتقول على فضاء تسمّيه، حسب واقعها، ويتحول الفضاء النّصي في الكتابة إلى مساحات نصيّة متفاوتة، تقول الأنا المتصارعة، حتى مع "أناها"، فتتعدّد الأصوات، وتتنوّع الفضاءات النّصية لأنّ "الأنا" متشظية، تحوي متناقضات، لا تتصالح فيما بينها.

– فعّل الشاعر الإبداع الشعري من خلال الاشتغال اللّغوي، فعمد إلى تجاوز الواقع ورفض اللّغة التّي تخدم السّياسي والإيديولوجي. وألحّ على اللاّتعبير في لغة الشعر وانصرف إلى الاحتفاء بالجمالي.

– تمركز اشتغاله اللّغوي في تجاوز مرجعيات اللغة، والمشترك الجمعي، وعمد إلى التّفرد، فتوجّه إلى الطبيعة، واستوحى منها رموزه، وأخضعها لقناعاته الفكرية، ورؤاه الفلسفية، خاصة "الموت والانبعاث" و"الثبات والتحول"، واشتغل على إبداع ثنائيات

ضدية، لا يمكن استيعابها إلاّ بفهم المرجعيات وتمثّلها، مع الصّور المشكّلة لوعي الانسجام داخل التّضاد.

– استخدم الشاعر الألفاظ استخداما رمزيا يحيل على العالم الفكري للشاعر، فالرّموز ذاتية أوجدها السّياق، وهي استثمار لقدرات اللّغة في ذاتها، ولكي نبحث فيها، تتبّعنا تحوّلات المعنى في نصوصه. وتوصلنا إلى أن الشاعر يستثمر – في لغته– عناصر الطبيعة، من ماء وتراب وهواء ونار، استثمارا إبداعيا، يجعلها رموزا ذاتية داخل سياقات إبداعية. كما يبدع في أنْسنة تلك العناصر، كأنسنته الضوء، فيشتغل هذا الرّمز في تجريب حسب السّياق، لينتج دلالات كثيرة، من رمز واحد، وسياقات متعدّدة.

– إنّ اللّغة – بالنسبة للشاعر– هي الوجود الحق، للذات. وقد عمد إلى جعل نواة الإبداع، في الاشتغال الدّائم، داخل حفريات اللّغة، واستيعاب اركيولوجية المشتَرك حتّى يتجاوزه، والتنقيب في ممكنات بنائية استثنائية، فيفلسف اللّغة في نصوصه ويوسّع كيفية القول لإنتاج مقول مختلف "مفارق للذوق الناسج على المنوال".

– استطاع الشاعر أن يبدع نصوصا، انقسمت إلى نصوص أخرى متناسلة، داخل الصّفحة الواحدة، و قد عثرنا على مستويات لغوية متنوّعة في النّص الواحد، فيما قدّم الشاعر ملامح شخصيّته، إلى جانب استغلاله "أنا" المتكلم، ليقول "أنا" قناعه، وأعلى درجة في هذه الأبيات هي القول بأسلوب المتنبّي، وكأنّ الشّاعر يكتب وفق شعرية القصيدة العبّاسية.

– في الوقت الّذي حرص على أن يكون خلف قناعه، نظر إلى المتنبّي برؤاه، عدّل وحوّر، وأضاف. ومن جملة الاستراتيجيات، التّي قدّمت موقع الشاعر إزاء قناعه: الاختفاء خلفه واختفاء القناع خلف الشاعر، وتحدّث عن قناعه، في الوقت الذي تحدّث عن نفسه، فتداخلت ملامح الشاعرين كليهما، فلا يمكننا الفصل بينهما، كما أضفى عليه مشاهد متخيّلة.

– أبرز الشاعر في توظيفه قناعه مهارات بينت أنّ الذّات ذوات، ونوّه بالتحول الجوهري في مفهوم "الأنا". كما استغّل السّيرة الشعرية، مع اكتظاظ وازدحام في الأحداث، وفي تنوّع الشخصيات ولجأ إلى تقنية المخطوطة، باستغلال الهوامش والحواشي، ليطوّر أسلوبية قناعه، كما استثمر التاريخ.

– استطاع الشاعر أن يقدّم من خلال قناعه نصّا فنيا يتميّز بشعريّته، وركّب عملا تخييليا، فيه العديد من الشّخصيات والأصوات، إلى جانب صوت الرّاوية. إلاّ أنّ هذه القدرة الإبداعية تضمر النيّة المذهبيّة الشيعية، التّي تحاملت على التراث السّني فوصفته بدرامية القتل المتكرّر، خاصّة في انتقائه الأحداث، التّي تخدم هذه النيّة، مع أنّه تظاهر بتحرّي الدقة العلمية، بالإشارة إلى مصادر الأحداث التّي انتقاها كالطبري وابن الأثير والسّيوطي. وكأنّ الشاعر يهدم تاريخ الجماعة، في الهامش الأيمن، ويحتفي بالتاريخ الفردي (سيرة مُتنبّيه)، فيستبدل معرفيا مركزية الذات الشاعرة، التي أقلّ ما يقال فيها بأنها "الذات النبية" بمركزية الجماعة ، وهذا ما قال به منذ "الثابت والمتحول".

– تمكّن الشاعر– من خلال قناعه– أن ينظّر شعريا، ويشير إلى آرائه حول الشّعر كأن يكون سبيلا إلى المعرفة، وتجربة حضور في العالم، ويكون حركية وصيرورة كما يلحّ على أنّه رؤيا وغموض ... الخ كما يقدّم ملامح الشاعر، التّي منها المغامرة وخوض المستحيل، والتّوجه نحو المستقبل، كما يقدّم العالم الدّاخلي للذّات، ليس لبحث الأحاسيس الخاصّة وإنّما لرصد موقعها وردود أفعالها إزاء مأزق الثقافة العربيّة. ففيه الفجائعية والألم.

– استغلّ الشاعر كلّ إمكانات السّرد، وعوّل على القص، وأوّل ما قام به هو تغييب الجنس الأدبي الّذي ينتمي إليه عمله، في صفحة الغلاف، إلى جانب توظيفه مصطلحات تحيلنا على العالم السّردي: الرّاوي، الرّواية، الرّاوون.

– حقّق الرّاوي داخل سرده مجموعة من الوظائف منها السّرد لأجل السّرد ووظيفة التنسيق، التّي نسقت أحداث الحكي، كبرمجة الرّاوي بعض ما يروي. وحقّق الوظيفة الانتباهية، ليؤكّد اتّصاله بالمروي له. والوظيفة الاستشهادية، التّي اختبرت مصادر الرّواية، ليحقق مصداقية السّرد. والوظيفة الإيديولوجية أو التعليقية، التّي جعلت الرّاوي يستثمر تعليقاته على الأخبار التّي يرويها ويقدّم الأسباب. والوظيفة الإفهامية أو التّأثيرية، لينقل لنا التّجاوب الحاصل بينه وبين المروي له. فيعمد إلى إشراكه في إنتاج المقطع السّردي والوظيفة الانطباعية أو التّعبيرية التّي قال من خلالها، بمركزية الرّاوي بانفعالاته وأفكاره.

– يملك الشاعر القدرة على أن يعبر من جنس الشعر، إلى جنس القصّة والرّواية في استثماره لفعاليات السّرد، إلاّ أنّ هذا لا يلغي الأصل الّذي هو الشعر، فما العبور إلاّ استثمار وإغناء، وهذا تطوير لجنس الشعر يولدّ أجناسًا شعرية، تخرج من الأصل دون أن تمحوه. إلاّ أنّه لا بدّ من التفكير في حدود هذا العبور حتى لا تقع الفوضى الأجناسية.

– يشتغل الشاعر على عالمين: عالم الذات الدّاخلي الغامض، والكون بخفاياه ورموزه فانفتح النّص دلاليا. وكلّما تكرّس الغموض، توجّب المتلقي الماهر، الّذي يحاول إنتاج الدّلالة النصية ثمّ توجّب آخر.. وآخر دون القبض على المعنى النّهائي.

– أكثر الشاعر من آليات الغموض في نصوص "الكتاب" و وسع آفاق الخيال الشعري فأصبح الشعر رديفا للخيال الخلاّق، خاصّة بخصب المرجعيات، لذا قلنا عن هذا الشعر، إنّه من الأثر المفتوح بمفهوم أمبرطو إيكو، فعندما يتوجّه إليه المتلقي عليه أن يجتهد.

– التأليف عند الشاعر ملفوف بالمفاجأة، خاصة في تركيبه للاستعارات المدهشة فأخذ العدول إلى أقصى ممكناته. وعندما مرّ بالكلمة من عملية الإفراغ إلى الملء، أخذنا إلى أبعد إمكانية، فصعُب على المتلقّي استيعابه لهذا المرور. وفي تأليفه لاستعاراته البعيدة ركّز على مرجعية الأسطورة، فيضطرّ المتلقي – أثناء القراءة – إلى أن يخرج من النّص إلى خارجه، ثمّ يعود ليركّب ما توصّل إليه.

– كثيرا ما توجّه الشاعر إلى صور استوحاها من التّبادل بين جسد الذّات وجسد العالم فركّب استعارات بعيدة، خلخلت المتلقّي، كأن يستعير الجسد من الطبيعة أشياءه، وعلى المتلقّي أن يعي آليات التبادل، أو عندما بسط استعاراته عبر كامل النص، لتتشكّل الاستعارة الموسّعة، وعلى المتلقّي أن يفتّتها إلى الاستعارات الصّغرى، باحثا عن الاستعارة المركزية، ويركّب ليعيد بناء الاستعارة الكبرى.

– ابتعد الشاعر، في تركيبه للاستعارات، عن العادات البلاغية أو القواعد المألوفة وعلى المتلقّي أن يعوّل على مدى تماسك عُرى العالم الخيالي للصّور ككّل، وعليه أن ينتبه إلى كثافة الصّور خارج وضع المجاز.

– عندما افترضنا أن "عمود الشعر" في النّقد العربي القديم معادل اصطلاحي للقارئ الضّمني استنتجنا أنّ القارئ الضمني في بنية نصوص الشاعر، بُني على الاختلاف والمغامرة في التّجريب، ولا يركن إلى المقاييس، ذلك لأنّ الشاعر، نشر الفراغات في بنية نصوصه، وعلى المتلقّي أن يملأها.

– تشتغل خاصيات الرؤية الشعرية عند الشاعر في إنتاج المختلف، وهذا ما يفعّل التفاعل بين المتلقّي والنّص.

– تعتّم نصوص الشاعر "سجّلاتها النّصية" حتّى تخلخل القراءة وهذا ما تقوله اللّغة الواصفة.

– تحرّك "الاستراتيجيات النّصية" – لنصوص الشاعر– "سجلاّتها النّصية" حتى يكون التشارك بين النّص والمتلقي فيحدث التذكر، لكنها تشتغل على المفارقة أكثر عندما نقارن بين بنية "الواجهة الأمامية" و"بنية "الواجهة الخلفية".

– يتأتى"الموضوع الجمالي" من التّفاعل بين المتلقّي والنّص، عبر مسار وصيرورة كثيرا ما يعبر على المفارقة، لأن النّص ينبّه المتلقي إلى المشترك بينهما ثمّ يعبر إلى تجاوزه، وفي هذا العبور إيقاظ لفاعلية التأويل عند المتلقي.

– تنوّعت أسلوبية النّصوص الكثيرة داخل نص واحد وهذا ما يجعل المتلقّي ضائعا في زحام التّصنيفات فيتصادم أفق توقعه مع أفق توقع النّصوص.

– تعمد نصوص الشاعر إلى تفعيل المسافة الجمالية لأنّ هدفها هو تغيير الحساسية الجمالية من أفق إلى آخر وهذا ما يصدم القارئ الكسول.

– تلغي "الكتابة" الحدود بين الأجناس الأدبية، فيكون المتلقي غير موجه، وقد تحدث له بذلك خيبة في أفق توقعه.

– تغامر نصوص الشاعر –في "الكتاب"– في مستحيلات كثيرة، فعلى متلقيها أن يستعدّ للمغامرة أيضا، وإلاّ لن يحدث التّفاعل، وعليه أن يتثقّف كثيرا لوعي المرجعيات الكثيرة في النصوص.

تبقى قراءتنا "للكتاب" يشوبها النّقص، لأنّ إشكاليات كثيرة تتزاحم ونحن نحاول أن نجتهد، وتحضر متاهات الأسئلة الدّائمة. وكلما اقتربنا من بعض النتائج إلاّ وانفتحت أسئلة جديدة تشعّب المجهود. و قد "تختلف قراءتنا وقد تُسعف وقد تُذمّر و قد...

فحسبنا أنها تحاول أن تجتهد حتى و هي تخالف، فنحن جميعا نريد التعدد النقدي بوقار الاختلاف".

والله المستعان.

قائمة المصادر والمراجع.

قائمة الكتب باللغة العربية .

- **القرآن الكريم**

1. ابن الأثير(ضياء الدّين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 1990.
2. أبو ديب (كمال)، جدلية الخفاء والتّجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، أكتوبر، 1981.
3. أبو فخر (صقر)، حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ط1، لبنان، 2000.
4. أبو هيف (عبد الله)، قناع المتنبّي، في الشعر العربي الحديث، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2004.
5. أحمد خليل (خليل)، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط3 لبنان، أفريل 1986.
6. أدونيس (علي أحمد سعيد)، مقدّمة للشعر العربي، دار العودة، ط1، لبنان، 1971.
7. ـــــــــــــــ، زمن الشعر، دار الفكر، دار الفكر، ط5، لبنان، 1986.
8. ـــــــــــــــ، الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 1 الأصول، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط1، لبنان، 1986.
9. ـــــــــــــــ، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 2 تأصيل الأصول، دار الفكر للطباعة والنّشر، ط5، لبنان، 1986.
10. ـــــــــــــــ، الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب 3 صدمة الحداثة، دار الفكر، ط5، لبنان، 1986.
11. ـــــــــــــــ، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، ط1، بيروت، 1980.
12. ـــــــــــــــ، الشّعرية العربية، دار الآداب، ط3، بيروت، 2000.
13. ـــــــــــــــ، ها أنت أيها الوقت، سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، ط1 بيروت، 1993.

14. ـــــــــــــــــــــ، الصوفيّة والسّريالية، دار السّاقي، ط1، بيروت، لبنان 1992.
15. ـــــــــــــــــــــ، النّص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، دط، بيروت دت.
16. ـــــــــــــــــــــ، النّظام والكلام، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.
17. ـــــــــــــــــــــ، سياسة الشّعر، دار الآداب، ط2، بيروت، 1996.
18. ـــــــــــــــــــــ، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، ط1، لبنان، 2002.
19. ـــــــــــــــــــــ، المحيط الأسود، دار السّاقي، ط1، لبنان، 2005.
20. ـــــــــــــــــــــ، الحوارات الكاملة، ج1، 1960-1980، بدايات للطباعة والنّشر، ط1، سورية، 2005.
21. ـــــــــــــــــــــ، الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة والجنس بالتعاون مع شانيال شواف، تعريب حسن عودة، بدايات للطباعة والنشر، ط1، سورية 2005.
22. ـــــــــــــــــــــ، الكتاب، الخطاب، الحجاب، دار الآداب، ط1، بيروت 2009.
23. ـــــــــــــــــــــ، الآثار الكاملة، المجلّد الثاني، دار العودة، ط2، بيروت تشرين الأوّل، 1971.
24. ـــــــــــــــــــــ، الأعمال الشعرية الكاملة 1، دار العودة، ط4، بيروت 1985.
25. ـــــــــــــــــــــ، أبجدية ثانية، دار تويقال للنّشر، ط1، 1994.
26. ـــــــــــــــــــــ، الكتاب أمس المكان الآن I، دار السّاقي، ط1، بيروت، 1995.
27. ـــــــــــــــــــــ، الكتاب أمس المكان الآن II، دار السّاقي، ط1، بيروت 1998.

28. ـــــــــــــــــــ، الكتاب أمس المكان الآن III، دار السّاقي، ط1، بيروت 2002.

29. أزراج (عمر)، أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنّشر، ط1 الجزائر، 1984.

30. إسماعيل (عز الدّين)، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنويّة دار العودة، دار الثقافة، ط2، بيروت، 1972.

31. آغة القلعة (خالد)، السّيرة المفتوحة للنّصوص المغلقة، ج1، دار كنعان للدّراسات والنّشر، ط1، دب، 1998.

32. ـــــــــــــــــــ، السّيرة المفتوحة للنّصوص المغلقة،ج2، منعطف المعنى، دار كنعان للدّراسات والنّشر، ط1، دت، 1999.

33. أوغان (عمر)، لذّة النّص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقا الشّرق، دط، الدّار البيضاء، 1991.

34. بارة (عبد الغني)، الهرمينوطيقا والفلسفة، نحو مشروع عقل وتأويلي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2008.

35. باروت (محمد جمال)، الشعر يكتب اسمه، دراسة في القصيدة النثرية بسورية منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط دمشق، 1981.

36. بلّعلى (آمنة)، الحركيّة التواصلية في الخطاب الصوفي من القرن الثالث إلى القرن السّابع الهجريين، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001.

37. ـــــــــــــــــــ، أثر الرّمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، 1995.

38. بلقاسم (خالد)، الكتابة والتّصوف عند ابن عربي، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب 2004.

39. ـــــــــــــــــــ، أدونيس والخطاب الصّوفي، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب 2000.

40. بن خليفة (مشري)، القصيدة الحديثة في النّقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، دب، 2006.

41. بن ذريل (عدنان) ، الفكر الوجودي عبر مصطلحه، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1985.

42. بن زرقة (سعيد)، الحداثة في الشّعر العربي أدونيس نموذجا، أبحاث التّرجمة والنّشر والتوزيع، ط1، لبنان، 2004.

43. بن عبد الحي (محمد)، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، دراسة لأعمال ستة نقاد/ شعراء معاصرين، منشأة المعارف، جلال حزى وشركائه، د.ط، الاسكندرية 2001.

44. بنعبد العالي (عبد السلام)، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، مجاوزة الميتافيزيقا، دط دار توبقال، دار البيضاء، 1991.

45. ـــــــــــــــــــ، التراث والاختلاف، المركز الثّقافي العربي، دار التّنوير دط، المغرب، 1985.

46. ـــــــــــــــــــ، ثقافة الأذن وثقافة العين، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، 1994.

47. بن عرفة (عبد العزيز)، الدّال والاستبدال، المركز الثّقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1993.

48. بنيس (محمّد)، كتابة المحو، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1994.

49. ـــــــــــ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها -1- التقليدية، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1989.

50. ـــــــــــ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، 2 الرومانسية العربية، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المعرب، 2001.

51. ـــــــــــ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 3 الشعر المعاصر، دار توبقال للنّشر، ط3، المغرب، 2001.

52. ـــــــــــ، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، 4 مساءلة الحداثة، دار توبقال للنّشر، ط2، الدّار البيضاء، المغرب، 2001.

53. ـــــــــــ، دينامية النّص، تنظير وانجاز، المركز الثقافي العربي، ط1 المغرب، 1987.

54. بوسريف (صلاح)، مضايق الكتابة، مقدّمات لما بعد القصيدة، دار الثقافة، ط1 الدّار البيضاء، 2002.

55. ـــــــــــــــ، المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، دار الثقافة ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1998.

56. البوعمراني (محمد الصّالح)، أثر الأسطورة في لغة أدونيس الشعرية (بحث في الدّلالة)، دار نُهى، ط1، صفاقس، تونس، 2006.

57. بومسهولي (عبد العزيز)، الشعر والتّأويل قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق دط، المغرب، 1998.

58. بونجمة (محمد)، الرّمزية الصّوتية في شعر أدونيس، الدّلالة الصّوتية والصّرفية مطبعة الكرامة، دط، دب، دت.

59. توفيق (سعيد)، الخبرة الجمالية، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، عند هيدغر وآخرين، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1992.

60. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، ج1، تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون، ط4، مكتبة الخانجي، القاهرة، دت.

61. ـــــــــــــــ، الحيوان، تحقيق الأستاذ عبد السلام هارون، دار الكتاب العربي ط3، بيروت، 1969.

62. الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق رشيد رضا وأسامة صلاح منيمنة، دار إحياء العلوم، ط1، بيروت، 1992.

63. جبران (جبران خليل)، المجموعة الكاملة ، دار صادر، دط، بيروت، دت.

64. الجزائري (محمد)، تخصيب النّص، الأسطورة – السّيرة الشّعبية – الرّمز... المشهد الشّعري في الأردن (نماذج)، د.ط، مطابع الدّستور التّجاري، عمان، الأردن 2000.

65. الجنّابي (عبد القادر)، رسالة مفتوحة إلى أدونيس في "الصّوقية" والسّوريالية ومدارس أدبية أخرى، دط، لبنان، دت.

66. الجوّة (أحمد)، من الإنشائية إلى الدّراسة الأجناسية، قرطاج للنّشر والتّوزيع، ط1 صفاقس، 2007.

67. الحنصالي (سعيد)، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنّشر، ط1 الدّار البيضاء، المغرب، 2005.

68. خمري (حسين)، نظرية النّص من بنية المعنى إلى سيميائية الدّال، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2007.

69. خنسة (وفيق)، دراسات في الشعر السّوري الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية ط2، الجزائر، 1982.

70. داغر (شربل)، الشعرية العربية، تحليل نصّي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1988.

71. درّاج (فيصل)، نظرية الرّواية والرّواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط1 الدّار البيضاء، 1999.

72. درويش (أسيمة)، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، ط1 بيروت، 1992.

73. ــــــــــــــ، تحرير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس الكتاب 1، دار الآداب، ط1، بيروت، 1997.

74. درويش (جبّور زهيدة)، التاريخ والتّجريب في الكتاب 1 لأدونيس، دار النّهار، دط لبنان، 2001.

75. الذّهبي (العربي)، شعريات المتخيّل اقتراب ظاهراتي، شركة النّشر والتّوزيع المدارس، ط1، الدّار البيضاء، 2000.

76. رماني (إبراهيم)، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، دط، الجزائر، د.ت.

77. رمضان السيّد (علاء الدين)، ظواهر فنيّة في لغة الشعر العربي الحديث منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 1996.

78. الرويلي (ميجان) وسعد البازعي، دليل النّاقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، ط3، المغرب، 2002.

79. زدادقة (سفيان)، الحقيقة والسّراب، قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، الدّار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2008.

80. زكي أحمد (كمال)، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، ط2، بيروت 1979.

81. سامي (سحر)، شعرية النّص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدّين بن عربي الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دب، 2005.

82. سعادة (أنطون)، الصّراع الفكري في الأدب السّوري، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، د.ط، بيروت، 1978.

83. سعيد (خالدة) ، حركية الإبداع، دار العودة، دط، بيروت، 1979.

84. شرفي (عبد الكريم)، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلة نقدية في النّظريات العربية الحديثة، منشورات الاختلاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1 بيروت، 2007.

85. الشّرع (علي)، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات إتّحاد الكتاب العرب دط، دمشق، 1987.

86. شعبُو (أحمد ديب)، في نقد الفكر الأسطوري والرّمزي، أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسّسة الحديثة للكتاب، ط1، طرابلس، لبنان، 2006.

87. الشواف (قاسم)، ديوان الأساطير سومر وأكاد وآشور، الكتاب الثالث، الحضارة والسّلطة، قدّم له وأشرف عليه أدونيس، دار السّاقي، ط1، لبنان، 1999.

88. ـــــــــــــــ، ديوان الأساطير، سومر وأكاد وآشور، الكتاب الرّابع، الموت والبعث والحياة الأبدية، قدّمه وأشرف عليه أدونيس، دار السّاقي، ط1، لبنان، 2001.

89. شوقي الزين (محمد)، تأويلات وتفكيكات، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب 2002.

90. صالح (فخري) وآخرون، الحلقة النّقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، الشعر العربي في نهاية القرن، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1997.

91. صحراوي (إبراهيم)، السّرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، لبنان، 2008.

92. الصّفراني (محمّد)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950–2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرّياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 2008.

93. الصكَر (حاتم)، مرايا نارسيس، الأنماط النّوعية والتّشكلات البنائية لقصيدة السّرد الحديثة، المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط1، لبنان، 1999.

94. الصّولي (أبو بكر)، أخبار أبي تمام، تحقيق خليل محمود عساكر ومحمد عزام ونظير الإسلام الهندي، المكتب التّجاري للطباعة والنّشر، دط، بيروت، دت.

95. ابن طباطبا (محمد بن أحمد العلوي)، عيار الشعر، تحقيق محمّد زغلول سلام منشأة المعارف، ط3، الاسكندرية، 1984.

96. طليمات (عبد العزيز)، فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذّات، قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، كتاب نظرية التّلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كليّة الآداب بالرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات، دط، المغرب، دت.

97. طنكول (عبد الرحمان)، في الشعر المغربي الحديث: الأثر والبرزخ، دورة أحمد المحاطي الأكاديمية، دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 2003.

98. ظاهر (عادل)، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا،2000.

99. عبد المجيد الطويل (محمد)، القافية، دراسة في الدّلالة، دار غريب، ط1، القاهرة 2006.

100. عبد المنعم مجاهد (مجاهد)، الإغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة دط، دمشق، 1984.

101. عبّو (عبد القادر)، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة، بحث في آليات تلقّي الشعر الحداثي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2007.

102. عبيد (محمد صابر)، القصيدة العربية الحديثة بين الدّلالة والبنية الإيقاعية منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2001.

103. ـــــــــــــــــ، صوت الشّاعر الحديث، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط دمشق، 2007.

104. ـــــــــــــــــــ، شفرة أدونيس الشّعرية، سيمياء الدّال ولعبة التّلقي، منشورات الاختلاف والدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2009.
105. العجيمي (محمد النّاصر)، بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس، دار نهى، ط1 صفاقس، تونس، 2009.
106. العشي (عبد الله)، أسئلة الشعرية، بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009.
107. ابن عربي (أبو عبد الله بن محمد) ، الفتوحات المكية، ج1، دار الفكر، دط، لبنان 1994.
108. ـــــــــــــــــــــــــــ، الفتوحات المكية، ج2، دار الفكر للطّباعة دط، لبنان، 1994.
109. العرفي (حسن)، حركية الإيقاع في الشّعر العربي المعاصر، أفريقيا الشرق، دط المغرب، 2001.
110. العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل)، كتاب الصّناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، دط، بيروت، 1986.
111. عصفور (جابر)، رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2008.
112. ـــــــــــــــــــ، الصّورة الفنيّة في التّراث النّقدي والبلاغي، دار المعارف، دط القاهرة، دت.
113. ـــــــــــــــــــ، زمن الرّواية، دار المدى للثقافة والنّشر، ط1، سوريا، 1999.
114. علاء الدين عبد المولى (محمد)، وهم الحداثة، مفهومات قصيدة النّثر نموذجا منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2006.
115. العلاّق (علي جعفر)، الدّلالة المرئية، قراءات في شعرية القصيدة الحديثة، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، ط1، الأردن، 2002.
116. ـــــــــــــــــــ، في حداثة النّص الشعري، دار الشروق، ط1، عمان الأردن، 2003.

117. علاّق (فاتح)، مفهوم الشّعر عند روّاد الشعر العربي الحرّ، منشورات إتّحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2005.

118. العمري (محمد)، البلاغة الجديدة بين التّخييل والتّداول، أفريقيا الشرق، دط المغرب، يناير، 2005.

119. عودة خضر (ناظم)، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنّشر والتّوزيع، ط1، رام الله عمان، الأردن 1997، ص163.

120. غالي (وائل)، الشعر والفكر، أدونيس نموذجا، الهيئة المصرية للكتاب، دط مصر،2001.

121. الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر، النّادي الأدبي الثقافي، ط1، المملكة العربية السعودية، 1985.

122. ـــــــــــــــ، تشريح النّص، المركز الثقافي العربي، ط2، الدّار البيضاء المغرب، 2006.

123. فتوح أحمد (محمد)، الحداثة الشّعرية، الأصول والتّجليات، دار غريب للطباعة والنّشر والتوزيع، دط، القاهرة، 2007.

124. فخر الدين (جودت)، الإيقاع والزّمان (كتابات في نقد الشعر)، دار الحرف العربي ودار المناهل، ط1، بيروت، 1995.

125. فضل (صلاح)، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، ط1، بيروت، 1995.

126. ـــــــــــــــ، قراءة الصورة، وصورة القراءة، دار الشروق، ط1، القاهرة 1997.

127. قاسم عدنان (حسين)، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدّار العربية للنّشر والتوزيع، دط، مصر،2000.

128. قدامة بن جعفر (أبو الفرج)، نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي ط3، القاهرة، 1979.

129. القرطاجني (أبو الحسن حازم)، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط3، بيروت، 1986.

130. القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده،ج1، تحقيق محمد الدين هبد الحميد، دار الجيل، ط5، بيروت، 1981.
131. الكبيسي (طراد)، الغابة والفصول، كتابات نقدية، دار الرّشيد للنّشر، دط، بغداد 1979.
132. الكندي (محمد علي)، الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث (السيّاب ونازك والبستاني)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، ط1، بيروت، 2003.
133. الكيلاني (مصطفى)، أدونيس وشاعرية الأصول، مقاربة تأويلية، دار المعارف للطباعة والنّشر، ط1، سوسة، تونس، 2009.
134. لحمداني (حميد)، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت والدّار البيضاء، 1993.
135. الماكري (محمد)، الشّكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهرتي، المركز الثقافي العربي ط1، الدّار البيضاء، 1991.
136. المبارك (محمّد) استقبال النّص عند العرب، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر ط1، بيروت، 1999.
137. المتّقي (علي)، القصيدة العربية المعاصرة بين هاجس التّنظير وهاجس التّجريب المطبعة والورّاقة الوطنية، ط1، مراكش، المغرب، 2009.
138. محمد جاد (عزت)، نظرية المصطلح النّقدي، الهيئة المصرية العامة، للكتاب، دط مصر، 2002.
139. محمّد القعود (عبد الرحمان)، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، دط، الكويت مارس 2002.
140. محمد منصور (إبراهيم)، الشّعر والتصوف، الأثر الصّوفي في الشّعر العربي المعاصر، دار الأمين، ط1، مصر، 1999.
141. محمود (إبراهيم)، صدع النّص وارتحالات المعنى، مركز الانماء الحضاري، ط1 حلب، 2000.

142. مخافي (حسن)، القصيدة الرّؤيا، دراسة في التنظير الشّعري والممارسات النّقدية لحركة مجلّة شعر، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، المغرب، يونيو، 2003.
143. مداس أحمد، لسانيات النّص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، إربد، الأردن، 2007.
144. المرزوقي (سمير)، وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدّار التونسية للنشر ديوان المطبوعات الجامعية، ط1، الجزائر، دت.
145. مفتاح (محمّد)، مشكاة المفاهيم النّقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثّقافي العربي ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2000.
146. ـــــــــــ، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، 1999.
147. المقداد (قاسم)، هندسة المعنى في السّرد الأسطوري الملحمي جلجامش، دار السّؤال للطباعة والنّشر، ط1، دمشق، 1984.
148. الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، ط6، بيروت، مارس 1981.
149. المناصرة (عز الدّين)، إشكاليات قصيدة النّثر، نص مفتوح عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 2002.
150. الموسى (خليل)، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2000.
151. موسى صالح (بشرى)، نظرية التّلقي، أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء المغرب، 2001
152. ـــــــــــ، بنية القصيدة العربية المعاصرة، من منشورات إتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2003.
153. مونسي (حبيب)، توتّرات الإبداع الشّعري، نحو رؤية داخلية للدفق الشّعري وتضاريس القصيدة، دار الغرب للنشر والتوزيع، دط، وهران، 2001-2002.
154. ـــــــــــ، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات إتّحاد الكتاب العرب دط، دمشق، 2001.

155. ـــــــــــــ، فلسفة القراءة وإشكاليات المعنى، من المعيارية النّقدية إلى الانفتاح القرائي المتعدّد، دار الغرب للنّشر والتوزيع، د.ط، وهران، د.ت.
156. المويقن (مصطفى)، تشكّل المكوّنات الرّوائية، دار الحوار للطباعة والنّشر والتوزيع، ط1، سورية، 2001.
157. ناظم (حسن)، البُنى الأسلوبية، دراسة في "أنشودة المطر" للسّياب، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 2002.
158. ـــــــــــــ، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1994.
159. نجيب إبراهيم (علي)، جماليات اللّفظة بين السّياق ونظرية النظم، بحثا عن طريقة لقراءة النص الأدبي القديم، دار كنعان للدراسات والنش والتوزيع، ط1، دمشق، 2002.
160. ناوري (يوسف)، الشعر الحديث في المغرب العربي (الجزء الثاني)، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، 2006.
161. نشأت (كمال)، شعر الحداثة في مصر، الإبتداءات.. الإنحرافات.. الأزمة، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، دط، دب، دت.
162. الورتاني (خميس)، الإيقاع في الشّعر العربي الحديث، خليل حاوي نموذجا، دار الحوار، ط1، سورية، 2005.
163. يحياوي (راوية)، شعر أدونيس البنية والدّلالة، منشورات إتحاد الكتاب العرب دط، دمشق، 2008.
164. يوسف (أحمد)، القراءة النّسقية، سلطة البنية ووهم المحايثة، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2007.
165. ـــــــــــــ، يتم النّص، الجينيالوجيا الضائعة، تأمّلات في أحمد يوسف: الشعر الجزائري المختلف، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002.
166. يوسف عبد القادر (صلاح)، في العروض والإيقاع الشعري، دراسة تحليلية تطبيقية، شركة الأيام والملكية، ط1، الجزائر، 1997.
167. اليوسفي (محمد لطفي)، في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنّشر، د.ط تونس، 1985.

168. ـــــــــــــــــــ، حضور الشعر المغربي المعاصر، الكتابة والمنطقة الحرام، كتاب في الشعر المغربي المعاصر، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 2003.
169. يونس (وضحى)، القضايا النقدية في النّثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، دمشق، 2006.

الكتب المترجمة.

170. أوفيد (الشاعر)، مسخ الكائنات، ميتامورفوزس، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، القاهرة، 1997.
171. إيزر (فولفغانغ)، آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة أحمد بوحسن، مراجعة: محمد مفتاح، كتاب من قضايا التّلقي والتّأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط سلسلة ندوات ومناظرات رقم 26، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1994.
172. ـــــــــــــــــــ، فعل القراءة نظرية جمالية التّجاوب (في الأدب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، فاس، المغرب، دت.
173. إيكو (أمبرتو)، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، الدّار البيضاء، 2007.
174. ـــــــــــــــــــ، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرّحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، سورية، 2001.
175. ـــــــــــــــــــ، السيميائية وفلسفة اللغة، ترجمة: أحمد الصّمعي، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، نوفمبر، 2005.
176. ـــــــــــــــــــ، القارئ في الحكاية، التّعاضد التّأويلي في النّصوص الحكائية ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، وبيروت 1996.
177. باختين (ميخائيل)، الكلمة في الرّواية، ترجمة يوسف حلاّق، منشورات وزارة الثقافة، دط، دمشق، 1988.
178. بارث (رولان)، الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، سورية، 2002.

179. ـــــــــــــ، لذّة النّص، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2 سورية.
180. ـــــــــــــ، نقد وحقيقة، ترجمة منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط1 دب، 1994.2002.
181. بارث (رولان) وآخرون، طرائف تحليل السّرد الأدبي، دراسات، ترجمة بحراوي وآخرون، منشورات إتّحاد كتاب المغرب، ط1، الرّباط، أفريل 2007.
182. باشلار (غاستون)، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، مجد المؤسّسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط6، بيروت، 2006.
183. بن شيخ (جمال الدين)، الشعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1996.
184. تودوروف (سفيتان)، مفهوم الأدب ودراسات أخرى، ترجمة عبود كاسوحة منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ط1، دمشق، 2002.
185. ـــــــــــــ، مقولات السّرد الأدبي، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا كتاب طرائق تحليل السّرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرّباط 1992.
186. تودوروف وآخرون، في أصول الخطاب النّقدي الجديد، ترجمة وتقديم أحمد المديني، دار عيون المقالات، ط2، المغرب، 1989.
187. جوق (فانسان)، رولان بارث والأدب، ترجمة محمد سويرتي، إفريقيا الشرق، ط1 دب، 1994.
188. خيربك (كمال)، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، المشرق للطباعة والنشر، ط1، د.ب، 1982.
189. دانيال روسو وآخرون، الضوء المشرقي، أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، ترجمة: مجموعة من المؤلفين، بدايات للطّباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، سورية 2004.
190. دريدا (جاك)، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سي ناصر دار توبقال للنّشر، ط1، المغرب، 1988.

191. ـــــــــــــ، مواقع، حوارات مع جاك دريدا، ترجمة: وتقديم فريد الزّاهي، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء المعرب، 1992.

192. رودنسون (مكسيم) وآخرون، الضوء المشرقي" أدونيس" كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، ترجمة: مجموعة من المؤلفين، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2004.

193. زيما (بيير.ق)، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدّراسات والتوزيع، ط1، لبنان، 1996.

194. سلفرمان (.ج.هيو)، نصيات بين الهرمنيوطيقا والتّفكيكية، ترجمة حسن ناظم وعلي حاكم صالح، المركز الثّقافي العربي، ط1، المغرب، 2002.

195. سلون (رامان)، النّظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، دار فارس للنشرو التوزيع، ط1، المغرب، 1996.

196. شورون (جان)، الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسين، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1984.

197. شيش (ولتر)، التصوف والفلسفة، ترجمة وتقديم: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، د ط، القاهرة، د ت.

198. طليمات (عبد العزيز)، آفاق نقد استجابة القارئ، ترجمة: أحمد بوحسن، مراجعة محمد مفتاح، كتاب من قضايا التّلقي والتّأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرّباط، سلسلة ندوات ومناظرات رقم 26، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1994.

199. فريزر (جيمس)، أدونيس أو تموز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت، 1982.

200. فضول (عاطف)، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، ترجمة أسامة إسبر المجلس الأعلى للثقافة، دط، دب، 2000.

201. فوكو (ميشال)، حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، ط2 المغرب، 1987.

202. كوهن (جان)، بنية اللّغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنّشر، ط1، الدّار البيضاء، المغرب، 1986.

203. لوسيف (ألكسي)، فلسفة الأسطورة، ترجمة منذر حلوم، دار الحوار، ط1، سورية اللّاذقية، 2005.

204. ليفي شتراوس (كلود)، الإناسة البنيانية، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدّار البيضاء، 1995.

205. ـــــــــــــــــــ، الأسطورة والمعنى، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار ط1، سورية، اللّاذقية، 1985.

206. نيتشيه (فريديريك)، هكذا تكلّم زارادشت، ترجمة: فليكس فارس، دار القلم، دط بيروت، دت.

207. هاينه مان ديتر فيهفجر (فولفجانج) ، مدخل إلى علم لغة النّص، ترجمة سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشّرق، ط1، مصر، 2004.

208. هنري هووك (صموئيل)، منعطف المخيّلة البشرية، بحث في الأساطير، ترجمة صبحي حديدي، دار الحوار، ط1، سورية، اللّاذقية، 1983.

209. هولب (روبرت)، نظرية التلقّي، مقدّمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000.

210. هيدجر (مارتن): التقنية – الحقيقة – الوجود، ترجمة: محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1995.

211. وورد (ديفيد)، الوجود والزمان والسّرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، 1999.

212. ياكبسون (رومان)، قضايا الشعرية، ترجمة محمّد الولي ومبارك حنّون، دار توبقال للنّشر، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

213. ياوس (هانس روبرت)، جمالية التّلقي، من أجل تأويل جديد للنّص الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2004.

المعاجم:

214. إمام عبد الفتاح (إمام)، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلّد الأوّل، مكتبة مدبولي دط، القاهرة، دت.

215. ـــــــــــــــــ، معجم ديانات وأساطير العالم، المجلّد الثاني، مكتبة مدبولي دط، القاهرة، دت.

216. ـــــــــــــــــ، معجم ديانات وأساطير العالم،المجلّد الثالث، مكتبة مدبولي دط، القاهرة، دت.

217. مطلوب (أحمد)، معجم النّقد العربي القديم، ج1، دار الشؤون الثّقافية العامّة، ط1 بغداد، 1989.

218. بن منظور (الإمام أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلّد الثامن، مادّة "قنع"، دار صادر، ط3، بيروت، 1984.

219. ـــــــــ، لسان العرب، مادّة "وقع"، المجلّد الثامن، دار صادر، د.ط، بيروت د.ت.

220. ـــــــــ، لسان العرب، مادّة "كتب"، المجلّد الثالث عشر، دار صادر، ط3 بيروت، 1994.

221. ـــــــــ، لسان العرب، مادة "روى"، المجلّد الرّابع عشر، دار صادر، د.ط بيروت، د.ت.

222. يعقوب (إميل) وبسّام بركة ومي شيخانيّ، قاموس المصطلحات اللّغوية والأدبية عربي – إنجليزي– فرنسي، دار العلم لملايين، ط1، بيروت، شباط، 1987.

223. الموسوعة السّياسية، ج1، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، ط1، بيروت 1979.

224. الموسوعة الميسّرة في الأديان والمذاهب المعاصرة، الندوة العالمية للشباب الإسلامي، ط2، الرّياض، المملكة العربية السعودية، 1989.

المجلاّت:

225. أبو ديب (كمال)، هو ذا الكتاب ويل هول ربية ما فيه، مجلة فصول(الأفق الأدونيسي)، العدد2، المجلّد 16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997.

226. أدونيس (علي أحمد سعيد)، محاولة في تعريف الشعر الحديث، مجلّة شعر العدد11، س3، بيروت، صيف 1959.

227. بارث (رولان)، الأسطورة اليوم، مجلّة بيت الحكمة، ملف خاص برولان بارث سيميائيا، العدد7، دار الخطابي للطباعة و النشر، المغرب، فبراير 1988.

228. بنيس (محمد)، أدونيس ومغامرة الكتاب، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد الثاني، المجلد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997.

229. ثامر (فاضل)، من سلطة النّص إلى سلطة القراءة، مجلّة الفكر العربي المعاصر العدد 49/48، مركز الإنماء القومي، بيروت، شباط، 1988.

230. خلاف (محمد)، نزعة أدونيس الإنسانية، إستعارة شعرية مضللة، مجلة الفصول العدد 59، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ربيع 2002.

231. خير البقاعي (محمد)، تلقي رولان بارث في الخطاب العربي النقدي واللساني الترجمي، كتابه "لذة النص" نموذجا، مجلة عالم الفكر، المجلد 27، العدد1، يوليو، سبتمبر 1998، الكويت.

232. ريكور (بول)، الفينومينولوجيا والتأويل، ترجمة: بدر الدين عردوكي، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد25، مركز الإنماء القومي، لبنان، مارس 1983.

233. شربل (داغر)، تواشجات الإيديولوجيا والحداثة، أنطون سعادة وأدونيس، مجلة فصول، الأفق الأدونيسي، العدد2، المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب خريف1997.

234. العبيد (رياض)، السيرة الشعرية للحاكمية العربية في كتاب أدونيس، مجلة فصول (الأفق الأدونيسي)، العدد2، المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997.

235. طونوس (جان)، جدلية النور والظل في كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النثرية) مجلة فصول(الأفق الأدونيسي)، العدد2، المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب، خريف 1997.

236. مارتينيث مونتابيث (بدرو)، أدونيس النّقد الذاتي العربي، ترجمة طلعت شاهين مجلّة فصول، (الأفق الأدونيسي)، العدد2، المجلّد16، الهيئة المصرية العامة للكتاب خريف 1997..

237. مرتاض (عبد الملك)، سؤال الكتابة أو مستحيل العدم، مجلة أسئلة الكتابة، العدد1 المركز الجامعي بشار، معهد اللغة العربية وآدابها، ، 2004.

238. الهاشمي(العلوي)، فلسفة بنية الإيقاع، متحرّك السّكون العربي، مجلّة كتابات معاصرة، المجلّد5، العدد20، بيروت، كانون الأوّل، 1993، كانون الثاني، 1994.

239. يحياوي (راوية)، قراءة أدونيس للتّراث بين رؤيا الثّبات ورؤيا التّحول، مجلّة معارف، العدد3، المركز الجامعي البويرة (الجزائر)، أكتوبر 2007.

الرسائل الجامعية.

240. بلخير (عقاب)، سيميائية الحضارة في الشعر العربي الحديث، مخطوط أطروحة الدّكتراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، قسم اللغة العربية وآدابها، 2005.

241. بن خليفة (مشري)، الشعرية العربية، مرجعياتها وإبدالاتها النصية، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، قسم اللغة العربية وآدابها، 2003/2002.

242. تاوريرت (بشير)، الحقيقة الشعرية بين النقد الإحترافي والنظرية الأدونيسية مخطوط أطروحة الدكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسم اللغة العربية والدراسات القرآنية، 2005/2004.

243. زدادقة (سفيان)، البعد الصّوفي عند أدونيس- قراءة في المرجع والممارسات النّصية- مخطوط دكتوراه العلوم، قسم اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بن يوسف بن خدّة، الجزائر، 2006-2007.

244. لوحيشي (ناصر)، أوزان الشعر العربي بين المعيار النّظري والواقع الشّعري مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، جامعة مولود معمري، قسم اللّغة العربية، تيزي وزو 2004- 2005.

فهرس الموضوعات

مقدّمة 1

المدخل: مصطلح الكتابة ومساءلة المفاهيم 12

الفصل الأوّل : المرجعيّات المؤسّسة للكتابة الشعرية عند أدونيس:

أوّلا- الفلسفة 37

ثانيا- الصّوفية 65

ثالثا – التّاريخ 102

رابعا – الأسطورة 140

الفصل الثاني: إبدالات الكتابة :

أولا: تجاوز العروض وانفتاح الإيقاع 179

1 – الوزن 187

2 – التّدوير 206

3 – القافية 211
4 – التكرار 225
5 – الإيقاع البصري والفضاء النّصي 237

ثانيا: الاشتغال اللّغوي وتجاوز المرجع 253
1 – آليات الاشتغال 253
2 – اللّغة الواصفة 287

ثالثا: الجنس العابر للأنواع 296
1 – القناع والدراما 296
2 – السّرد 328

الفصل الثالث: المتلقّي في الكتابة.

أولا: الغموض وانفتاح النّص 364

ثانيا: كفاءة المتلقّي وتفاعله بالنّص 402

ثالثا: خيبة أفق التوقع 429

خاتمة 452

قائمة المصادر والمراجع 464

فهرس الموضوعات 484