الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية كلية الآداب والحضارة الإسلامية قسنطينة

قسم اللغة العربية

رقم التسجيل:.....

الرقم التسلسلي:.....

الحداثة الشعرية

ورؤيا العالم عند أدونيس

بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في اللغة والأدب العربي.

الشعبة: دراسات أدبية تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالب: إشراف: أ. الدكتورة:

عبد الحكيم غضبان آمال لواتي

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
أ.د.رياض بن الشيخ الحسين	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية_ قسنطينة.	رئيسا
أ.د آمال لواتي	أستاذ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية_ قسنطينة.	مشرفا ومقررا
د.إيمان برقلاح	أستاذ محاضر–أ	جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية_ قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د.محمد كعوان	أستاذ	جامعة المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار– قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د.فتيحة كحلوش	أستاذ	جامعة محمد لمين دباغين– سطيف02	عضوا مناقشا
أ.دوافية بن مسعود	أستاذ	جامعة الإخوة منتوري–قسنطينة1	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1446– 1447هـ/ 2025– 2026م.

بسم الله الرحمن الرحيم

ربّ، إني لا أبتغي غير وجهك؛ فألهمني الصّواب، واهدني إلى صراطك المستقيم.

الإهداء

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى:

أبي.. في الجنة يا الله.

أمي.. حفظها الله ورعاها.

إلى من انتظرت جهدي بكل ثقة أستاذتي المشرفة:

أ.د. آمال لوانيي.

عبد الحكيم غضبان

مقدمة

احتل الانشغال بمفهوم الحداثة باعتبارها تجاوزا للمنجز الفني للنصوص الإبداعية والنقدية العربية القديمة حيزا هاما في الدراسات النقدية المعاصرة، حتى صار الحديث عن الحداثة والإبداع والتجاوز والمغايرة والتحول والثبات من المسلمات المتعارف عليها، غير أن مفهوم الحداثة ظل يثير أكثر من تساؤل وإشكال لأنه مهما بدا متداولا يبقى يحمل غموضا في دلالته وبعده المعرفي. ولكل مفهوم مهما تقادم له إمكانية التحول والتجرد، وله أيضا فرصة الانتقال من المتعارف عليه دلاليا إلى ما وراء ذلك من دلالات ممكنة ومحتملة، غير أن رؤيا تحول مفهوم الكتابة في الثقافة العربية مسألة في غاية الأهمية؛ لأن تحويل المفهوم وتجاوزه لا يعني تبسيطه وتجريده وإلغاء كثافته؛ بل يعني انفتاحه على أبعاد وآفاق جديدة.

تتعدد تعريفات الحداثة وتختلف باختلاف الحقول المعرفية والمرجعيات النظرية. ولكن المشترك بين أغلب التعريفات هو أن الحداثة هي إعادة ترتيب علاقة الإنسان مع نفسه ومع العالم في ضوء ما يستجد من معرفة وخبرة وتجربة. فهي سيرورة تهدف إلى التعرف على الأشياء وإعادة النظر إليها بتصور جديد؛ يقوم على السؤال المتجدد والهدم المستمر لكل الأشكال التقليدية السائدة، وعرض البديل التجاوزي القائم على رؤيا العالم في علاقتها بالإبداع.

وقد شكّل ظهور حركة الحداثة الشعرية العربية تأسيس كتابة جديدة تعمل على ترسيخ مفهوم جديد للإبداع يخرج به عن الإطار التقليدي النمطي الذي ميّز التجارب الشعرية السابقة لاعتناقه رؤيا تجاوزية شاملة تتحدى المرجعية العربية بأبجدياتها التراثية، وتدعو إلى التوحد بالوهج التحوّلي الفاعل في ذلك التراث، والانفتاح المستمر على الجديد والمختلف.

ونذكّر ضمن هذا الإطار بالدور الريادي الفاعل الذي مارسته الجهود النقدية العربية للحداثة الشعرية؛ التي ساهمت في بلورة الفكر الحداثي وإرساء معالمه التحولية القائمة على: الكشف والنبوءة والتجاوز والتجريب والغموض والإبهام؛ والتي ساهمت في تأسيس كتابة جديدة تتصف بالرؤيا/ رؤيا العالم؛ ومن أهم الشعراء الذين نجد هذه السمة بارزة في شعرهم أدونيس. فمن غير المبالغ فيه الإقرار بأن الحداثة قد أنجزها النقاد تنظيرا مثلما أنجزها الشعراء إبداعا؛ لأن أي مشروع تغييري شامل لن تكتب له الاستمرارية إلا إذا استند على خلفية فكرية صلبة توجه مساره وترسخ دعائمه وتدفعه نحو التجاوز البناء.

لقد ساهم أدونيس من خلال تنظيراته النقدية ونصوصه الشعرية في تقديم مفهوم مغاير للشعر العربي يقوم على الرؤيا/ رؤيا العالم؛ ولمعرفة السّر وراء احتكامه إلى هذه الميزة "رؤيا العالم" ومنطلقاتها الفلسفية والفكرية والجمالية جاءت فكرة هذا البحث الموسوم بـ: "الحداثة الشعرية ورؤيا العالم عند أدونيس".

لقد حاول أدونيس أن يؤسس لنمط جديد للكتابة الإبداعية يتوافق وطبيعة التجربة الإبداعية المعاصرة، باستعادة الإبداع العربي وتقديمه بذائقة حديثة ورؤيا معاصرة وإضاءة جوانبه الكونية وتجاربه الإنسانية من حيث هو تجربة إنسانية وإبداع فني؛ فمفهوم الكتابة عنده لا يرتبط بالحداثة أو المعاصرة أو التقليدية، وإنما بما يسمى بالتجاوز والتخطي والتحول وفق معايير تُوازن بين الثابت والمتحول في المدونة النقدية المعاصرة؛ بما يتيحه التجريب إلى تداخل الأشكال الكتابية في نمط جديد لم يتحدد بُعده الاصطلاحي، وإن اتفق عليه النقاد والمبدعون بمصطلح الرؤيا/ رؤيا العالم.

إن أهم ما دفعني إلى اختيار هذا الموضوع، هو رغبتي في الاشتغال على موضوع الحداثة الشعرية العربية، لأني طرقت بابها النقدي من خلال مدونات عبد العزيز حمودة في مذكرة الماستر. فأردت أن أستقرئها من خلال أدونيس لما أثاره من الجدل في الخطاب النقدي والإبداعي العربي. وأسباب علمية أخرى تتمثل في مدارسة شعر أدونيس، باعتباره أحد رواد الحداثة الشعرية العربية بموسوعيته الفكرية والنقدية، وذلك من خلال الاهتمام بما آثرته مقولة "رؤيا العالم" التي أَقرّ بها لوسيان غولدمان من إشكالات وقراءات نقدية؛ فأردت أن أتتبع أثر هذه المقولة في شعره؛ ومحاولة معرفة الأصول الفكرية والجمالية التي تتميز بها قصيدة الرؤيا عنده، إضافة إلى إنجاز دراسة خاصة حول رؤيا العالم في شعره؛ لأن الدراسات المنجزة حسب اطلاعي لم تخصص لرؤيا العالم بحثا مستقلا بذاته عنه، وإنما أتت واردة في سياقات بحثية شاملة. وأخيرا استقراء أبعاد ومقاصد الحداثة الشعرية العربية المرتكزة على فلسفة رؤيا العالم وعلاقتها بالبعد الحضاريّ العربيّ والإسلاميّ.

واعتمد البحث لتحديد إشكاليته مجموعة من الأسئلة النقدية تحددت فيما يأتي:

– ما الأصول والأبعاد الفلسفية والنقدية التي تبلورت منها مقولة رؤيا العالم بانعكاساتها الفكرية والأدبية؟.

- كيف تشكلت رؤيا العالم في نقد أدونيس وشعره ؟ وما مرجعياتها الفكرية والجمالية؟

- هل استطاعت الصيغ والأشكال الفنية الكشف عن رؤيا العالم من منظور أدونيس النقدي والإبداعي؟

- هل حقق أدونيس حداثة شعرية عربية منطلقة من تصور إعادة صياغة جديدة للعالم وما علاقتها بواقع الشعر العربي وأفقه الاستشرافي؟

كما إن البحث على فهم رؤيا العالم ومنطلقاتها الفكرية والنقدية في شعر أدونيس يهدف إلى:

- الوقوف على مفهوم رؤيا العالم في الشعر العربي الحداثي وانعكاساتها الفكرية والجمالية.

- الكشف عن المنطلقات الفلسفية والفكرية لشعر أدونيس من خلال مقولة رؤيا العالم.

- الإبانة عن السمات الجمالية لقصيدة الرؤيا الحداثية عند أدونيس.

- إبراز أثر المرجعية الغربية بمقولاتها الفلسفية والنقدية على الحداثة الشعرية العربية.

ومن الدراسات السابقة التي اشتغلت على موضوع الرؤيا في شعر أدونيس وإن لم تخصص في ذلك عنوانا مستقلا بسياقه النقدي المفتوح على مصطلح "رؤيا العالم" نذكر منها:

- **أسيمة درويش: مسار التحولات– قراءة في شعر أدونيس**، (دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م).

- **حسن مخافي: القصيدة الرؤيا– دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر**، (اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003م).

- **سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب–قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة**، (منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2004م).

واقتضت طبيعة البحث تقسيمه إلى أربعة فصول وخاتمة.

إذ تناول **الفصل الأول** الموسوم بـ: «**الشعر ورؤيا العالم في المنظور الحداثي**» المقولات النظرية بأبعادها الفلسفية والنقدية التي تشكّلت منها مقولة "رؤية العالم" عند "**لوسيان غولدمان**"، واحتوى

المفاهيم الأساسية (رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان، ورؤية العالم بعده) كمدخل فلسفي يُمكننا من تتبع تحولات هذه المقولة، كما تناول هذا الفصل رؤيا العالم في المنظور النقدي (الرؤيا/ رؤيا العالم، بين الرؤية والرؤيا، القصيدة الرؤيا) أردنا من خلاله الوقوف على الآراء النقدية العربية التي خصت "رؤيا العالم" وعلاقتها بالإبداع الشعري العربي انطلاقا من مرجعياتها الحداثية عند أدونيس.

أما **الفصل الثاني**: «**الشعر ورؤيا العالم في المنظور النقدي عند أدونيس**» تضمن الجانب النقدي لرؤيا العالم من المنظور الأدونيسي انطلاقا من ماهية الشعر من خلال (الهوية الإبداعية، والموقف الرؤيوي، والبعد الميتافيزيقي، والنزوع السوريالي الصوفي)، كما تطرق هذا الفصل أيضا إلى علاقة رؤيا العالم برسالة الشعر عند أدونيس مركزا على مقومات (الثورية، والشمولية، والنخبوية)؛ كون رؤيا العالم تمثل خصيصة نقدية وإبداعية جديدة تحاول أن تكشف عن رؤيا النص الشعري. وتقدم وعيا نقديا مختلفا يجابه الظواهر النقدية الشائعة أو المألوفة متأثرة في وعيها بعوامل تتصل بموقفها الفلسفي والفني لتختبر من خلال علاقتها بالتراث النقدي العربي والمؤثرات النقدية الغربية.

وارتكز **الفصل الثالث**: «**رؤيا العالم والنسق الفلسفي في شعر أدونيس**» على تحديد المرجعيات والأبعاد الفلسفية لمقولة رؤيا العالم في شعرية أدونيس باعتبارها علامة تحولية وقفزة رؤيوية خارج المفاهيم السائدة؛ وقراءة أدونيس فلسفيا تعني الدخول في شبكة غير منتهية من الاحتمالات الدلالية المرتبطة بمرجعيات مختلفة المشارب؛ من خلال استقراء عوالمه الشعرية (عالم الذات، العالم الآخر، العالم البديل وعالم المستقبل) كون العملية الإبداعية عند أدونيس تعمل على ترسيخ الفعالية الإيحائية وتتعالق مع الآخر المختلف إبداعيا لإعادة بنائها.

وأبرز **الفصل الرابع**: «**تشكيل رؤيا العالم في شعر أدونيس**» السمات الحداثية التي حققّت له التفرد والاختلاف في تجربته الإبداعية ومساره الشعري، انطلاقا من رؤيا العالم التي مثّلتها صيغ وأشكال فنية مُمَثّلة في انزياح اللغة الشعرية و في جمالية الرمز والأسطورة وبنائية قصيدة النثر إضافة إلى التشكيل البصري والغموض والإبهام، لأن النزوع الدائم إلى التجريب عند أدونيس ولد عالما شعريا منفتحا على لامحدودية القراءة. فأدونيس لا يزال مستشرفا للآتي باحثا عن الجديد الذي يضمن له الصيرورة والخلود.

وخلص البحث إلى **خاتمة** شملت أهم النتائج التي تم التوصل إليها.

وتم الاعتماد في هذا البحث على مقاربة المنهج الوصفي التحليلي في عرض مواقف وآراء أدونيس التنظيرية. وعلى بعض مقولات المنهج البنيوي التكويني المرتبطة بمفهوم "رؤية العالم" واستثمارها في قراءة رؤيا أدونيس الشعرية؛ كما استعنت ببعض آليات المنهج السيميائي في محاورة نصوصه واستقراء جمالياتها.

واعتمدت على مصادر ومراجع مهمة على مستوى التأسيس النظري والتطبيقي لإشكالية الموضوع، إضافة إلى بعض البحوث المنشورة في المجلات والدوريات كمجلة "فصول" و"شعر" الذي يعود لهما الفضل الكبير في تشكيل وبلورة الفكر الحداثي وكذا الإرهاصات الأولى لقصيدة الرؤيا/ رؤيا العالم.

كما أشير إلى اعتمادي أهم الكتب النقدية لأدونيس منها: "مقدمة للشعر العربي، الثابت والمتحول/ صدمة الحداثة، الصوفية والسوريالية، زمن الشعر". وشكّل حصر المدونة الشعرية –مصدر الدراسة– عائقا كبيرا بالنسبة لي؛ لأنه من الاستحالة بمكان دراسة المسار الإبداعي لأدونيس بأكمله، خاصة أن قريحته الإبداعية ما زالت تنتج الجديد والمختلف، ولذلك اكتفيت بتتبع مساره الشعري عبر ثمانية دواوين المبثوثة في الأعمال الشعرية الكاملة في طبعتها الخامسة الصادرة عن دار العودة، سنة 1988م، وانتقاء بعض النصوص التي في منظوري بلورت التصور الذي تسعى الدراسة إليه.

إن القيام بعمل أكاديمي وتقديم بحث منهجي ليس بالأمر الهين، بل تواجهه صعوبات وعراقيل مختلفة، وأصعبها طبيعة الموضوع الذي يشتغل على مقاربة رؤيا العالم في الشعر العربي المعاصر؛ نظرا للمرتكزات الفلسفية والأيديولوجية التي تقوم عليها، ومحاولة استقرائها وفقا لرؤيا أدونيس الشعرية للعالم المنفتحة على خاصية التجريب في بعدها الإبداعي؛ لكن العناية الربّانية كانت تحيطني بفضلٍ من الله سبحانه وتعالى، وقد تحريت الإخلاص والصواب والاحتساب ما استطعت راجيا منه أن يعينني على هذا البحث، واضعًا نصب عيني قول الشاعر:

إِذَا لَمْ يَكُن عَونٌ منَ الله للفَتى فَأَولُ مَا يَجنيْ عَليْه اجتِهَادُه.

وفي الأخير لا يسعُني إلاّ أن أتقدَّم بالشكر الجزيل والتقدير العميق للأستاذة المشرفة الدكتورة: أمال لواتي؛ التي أحاطتني بالتشجيع المتواصل والنصح المفيد والتوجيهات العلمية الصائبة، وإني أدعو الله عزّ

وجلّ أن يجازيها عني خير الجزاء.

ومن خلالها أشكر كل أساتذتي الذين شملوني برعايتهم وعطائهم وخبرتهم الّتي ساهمت في تقديم الإضافة لهذا البحث، كما أشكر الأساتذة أعضاء اللّجنة المناقشة الموقرة الّذين تجشموا قراءة البحث بغية تقويمه وتقييمه، فجزى الله الجميع عنّي خير الجزاء.

والله وليّ التوفيق.

الفصل الأوّل:

الشعر ورؤيا العالم في المنظور الحداثي

أولاً: رؤية العالم في المنظور الفلسفي.

ثانياً: رؤيا العالم في المنظور النقدي.

ثالثا: رؤيا العالم والمرجعية الحداثية عند أدونيس.

تعد مقولة "رؤية العالم" من بين المقولات الأساسية في مذهب "**لوسيان غولدمان Lucien Goldmann**"، وقد اعتنى بها كثيرا على مستوى النظرية والتطبيق، مما يترك انطباعا عند القارئ، حيث تعدُّ هذه المقولة مفتاحا أساسيا لفهم نظرية غولدمان في العلوم الإنسانية؛ لأنها تخولنا تأويل جميع القيم والتيارات الفنية، إذ بوساطتها نستطيع إيجاد الدور الذي يؤديه كل تيار فني، ونرى أهميتها أكثر عندما ندرك أن الثقافة والوعي والعمل الفني والفلسفة تشكل جزءا لا يتجزأ من العلاقات الاجتماعية[1]، وأن هذا التفاعل بينها وبين المجتمع لا نستطيع إدراكه إلا من خلال "رؤية العالم" الخاصة بالمبدع الأدبي.

ويرى محمد لمين بحري أن مقولة "رؤية العالم" هي أهم المقولات التي أسس عليها غولدمان منهجه النقدي ذي المراجع الفلسفية الماركسية، لكن برؤية جديدة، وبعث إبستيمولوجي حداثي في قراءته للمجتمع والتاريخ والعالم، وهو ما يبرهن عليه ذلك الانتشار الذي عرفته البنيوية التكوينية في الآفاق بعد ما فرضت نجاعتها بفضل ما توصل إليه روادها من نتائج مؤسسة نظريا ومُسْتَقرأة منطقيا على المستوى التطبيقي في دراستها للنصوص الأدبية، وهذا مما يوحي للقارئ بخطورة هذه المقولة وأهميتها البالغة في تحليل غولدمان وفلسفته في التعامل مع هذه النصوص، وتكمن خطورتها في كونها منهجا تأويليا يتسلح نظريا بزاد معرفي وفلسفي يمتد إلى أعرق الحضارات الإنسانية[2]. ومقولة "رؤية العالم" لا يتوقف تقصيها العميق حسب محمد لمين بحري حتى ترسو على الخلفية الأيديولوجية والرؤيا التصورية للعالم الثاوية وراء الكم الإبداعي الذي يواجهه الباحث.

وترتكز "رؤية العالم" على التأويل الذي يحول كل القيم المقدمة في العمل الإبداعي من ثقافة، ووعي، ومعتقد، وتاريخ، وأيديولوجيا، وإبداع، وفكر وعلاقات إنسانية[...]إلى شبكة علائقية يتم صقلها وصهرها عبر رؤية شمولية تجعل منها صورة تعبيرية عن ذهن ووعي جماعيين، باعتبارها ردود أفعال وانعكاسات للعلاقات الاجتماعية تجاه الوضع السائد، ولا تُفهم تلك العلاقات في منظور محمد لمين بحري إلاّ إذا صيغت في منهج غولدمان بشكل تناظري جدلي، يجعل معانيها ودلالاتها تتوالد كاشفة عن "رؤية العالم"، التي تستنبطها الأعمال الأدبية –"الشعرية والروائية"– والفكرية العظمى لمبدعي هذا المجتمع أو ذاك[3].

---

[1]– ينظر: جمال شحيد: في البنيوية التكوينية – دراسة في منهج لوسيان غولدمان: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق – سوريا، ط1، 2013م، ص: 51.

[2]– ينظر: محمد الأمين بحري: البنيوية تكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية– دراسة في نقد النقد، دار كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2015م، ص: 93.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

اقتبس غولدمان مقولة "رؤية العالم" من "**هيجل G.W.F.Hegel**" و"**كارل ماركس k.Marx**"و"**جورج لوكاتش G.Lukacs**"، فرأى أنهم ربطوا بين الواقع المعيش وفهمنا لهذا الواقع، ف "هيجل" مثلا ركّز على البعد الشمولي للواقع وإمكانية وعيه أو وعي أجزاء منه وربط هذه الأجزاء بالكل، وتكلم "ماركس" عن النمطية التي ورثها عنه "لوكاتش"[1]، وهي بمثابة وسيلة للكشف عن جوهر الواقع الاجتماعي، حيث هناك صلة قريبة بين الفكر الهيجلي الماركسي ونظرية غولدمان في الرؤية[2]. وهذا ما دفعنا إلى البحث عن الخلفيات الفلسفية والفكرية لمقولة "رؤية العالم" قبل وعند لوسيان غولدمان، وبعد ذلك كيف تلقفها النقد العربي في الساحة الأدبية الإبداعية "رؤيا العالم" انطلاقا من مرجعياتها الحداثية عند أدونيس.

[1]- كوفلر: هو أحد تلاميذ لوكاتش.

[2]- ينظر: جمال شحيد، في البنيوية التكوينية - دراسة في منهج لوسيان غولدمان، ص: 51-52.

أولا:

رؤية العالم في المنظور الفلسفي

1_ رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان.

2_ رؤية العالم عند لوسيان غولدمان.

1- رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان:

تعد مقولة "رؤية العالم" سليلة فلسفات عريقة لأساطين الفكر العالمي الذين شغلتهم أزمة الإنسان في عالمه منذ أمد بعيد، فراحوا ينظّرون لكيفيات معالجتها ودراستها وبحث أبعادها كأفلاطون وأرسطو في العهد الإغريقي[1]. ولم يكن لوسيان غولدمان صاحب هذه المقولة بقدر ما كان مؤكدا لآراء وجهود سابقيه أمثال: "هيجل، ماركس، لوكاتش"، حيث جعلوا منها مقولة أساسية في مختلف دراساتهم وانجازاتهم؛ لأنها تؤدي دورا جوهريا في فهم وتفسير الأعمال الأدبية الإبداعية الكبرى. ومن هذا المنطلق نعرض الخلفيات الفلسفية لمقولة "رؤية العالم" لكل واحد منهما بداية بـ:

1_1_ رؤية العالم عند هيجل G.W.F. HEGE [2]:

يتفق جل النقاد على كون هيجل **HEGEL** أبا للفلسفة الأروبية الحديثة، وأحد المحاور الرئيسية في التنظير العقلي الأروبي، باعتباره أول من نظّر للطبيعة والتاريخ والروح وربط بين العلاقات التاريخية بينهما في فكر جدلي تاريخي؛ إذ يرتبط الجدل عنده ارتباطا قويا بالعقل فهو «العلم النظري والتطبيقي، بل الاسم الحقيقي للفلسفة»[3].

وينطلق هيجل **HEGEL** من الفلسفة المثالية في رؤيته للعالم من فكرة "تعقيل الواقع"[4] أي؛ «جعل كل ما هو واقعي معقولا، وكل ما هو معقول واقعي، والوصول إلى توحيد فيما بين الواقع والمعقول بالانتهاء إلى أن كل شيء معقول، تلك هي المثالية بالمعنى الحقيقي»[5]. حيث تندرج فلسفته تحت ثلاثة ميادين معرفية كبرى تتمثل في علم المنطق وفلسفة الطبيعة وفلسفة الروح ضمن محور واحد هو الكلية أو الحقيقة المطلقة ويمكن إدراك هذه الأخيرة عن طريق الروح يقول هيجل **HEGEL** :

---

[1]- البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، مرجع سابق، ص: 20.

[2]- **جورج فلهلم فردريك هيجل G.W.F. HEGEL** ولد بشتوتغارت الألمانية سنة1770م، وتوفي في برلين سنة 1830م، صنفه ماركس وإنجلز قطبا رئيسيا من أقطاب الايديولوجيا الألمانية، فيلسوف متصوف من أوائل رواد المثالية يعزى له الفضل في وضع المنطق الجدلي المطبق على الوجود، الفكر، التاريخ، لا على المادة، لذلك يقال بأن ماركس قد قلبه على رأسه، حينما حول جدليته المثالية إلى جدلية مادية من مؤلفاته: المنطق فينومينولوجيا الروح، الشعرية. ينظر: محمد الأمين بحري، البنيوية تكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 20.

[3]- جيرار بن سوسان/ جورج لابيكان: معجم الماركسية النقدية، تر: جماعية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2003م، ص: 653.

[4]- تعني من منظور هيجل جعل الذات والعالم الخارجي من جنس واحد أي؛ إذا عقلنا الواقع فقد يصبح كل شيء من الواقع معقولا. لأن هيجل يرفض التفسير الفلسفي الكلاسيكي للمثالية (المثالية= الواقعي، المادي، الملموس)، معتبرا إياه مفارقا للواقع المعيش.

[5]- عبد الرحمن بدوي: فلسفة الفن والجمال عند هيجل، دار الشروق، القاهرة _ مصر، ط1، 1996م، ص: 178.

«الروح الكلي اللامتناهي يحدد بالذات الحقيقة المطلقة»[1] وتنقسم إلا ثلاث أقسام الروح الذاتية؛ أي روح العالم نفسه، مرتبط بالذات الفردية التي تحاكي الطبيعة وتتناغم معها إلى حد التماهي. أما الروح الموضوعية؛ فهي تسعى إلى تجاوز حالة التماهي مع الطبيعة إلى مرحلة البحث عن الذات خارجها وهي الدرجة الأعلى، حيث يعي روح العالم نفسه في الدولة "العقل الموضوعي" لأن هذا الأخير يتجلى من خلال تواصل الناس فيما بينهم. والروح المطلقة؛ هي أعلى أشكال المعرفة يرتقي فيها الإنسان وتتوحد فيها الروحان الذاتية والموضوعية.

تبرز المعرفة المطلقة عند هيجل **HEGEL** من خلال ثلاث مدارات[2] "الفن، الدين، الفلسفة معتبرا الأخيرة نتاجا للفن والدين، ففي الفن لا يعبر الإنسان عن الواقع بقدر تعبيره عن الروح المطلق وتجليه في موضوعات حسية على نحو ما يتضح في الفن. فتظهر بذلك عن طريق صور أو تماثيل أو رسومات وبالرغم من ذلك لا يستطيع أن يصل لتعبير كامل للمطلق بوضوح، ولذلك كان الدين مرحلة وسطى بين ما يمليه العقل وما ينتج من الحس والتعبير عن الفكرة المجردة، مستخدما التعبير المجازي أو الرمزي أو الصورة البلاغية.

يرى هيجل **HEGEL** في مقارنته بين الفلسفة والدين من منظور المطلق أن موضوعهما واحد لكنهما يختلفان في طريقة التعبير؛ فالدين مثله مثل أي ظاهرة طبيعية أخرى أو إنسانية تتطور مع مرور الوقت من عصر إلى آخر أما الفلسفة هي فكر وتعبير خالص[3].ويقع الدين والفلسفة والفن عنده في رتبة واحدة إلا أن الفن والدين نتيجتا العاطفة والخيال، في حين تتجسد الفلسفة بوساطة العقل يقول محمد علي أبو زيان: «إن الفلسفة تحول الصورة الفنية والأخلاقية والمعاني الدينية إلى مقولات عقلية»[4]ويشتركان في هدف واحد مفاده الكشف عن الحقيقة.

نظر هيجل **HEGEL** إلى الفن نظرة تاريخية في إطار الفكر المثالي، فالشكل الجمالي عنده يعبر

---

[1]- هيجل: علم الجمال وفلسفة الفن، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، ص: 158.

[2]- يطلق عليها هيجل إسم "علم التصورات الكلية".

[3]- ينظر: غيضان السيد علي: التوظيف الأيديولوجي للدين عند هيجل من تطور الأديان إلى الدين المطلق-مقاربة نقدية، بحث محكم، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2019م، ص: 5 وما بعدها.

[4]- محمد علي أبو زيان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ط8، دت، ص: 47

عن المضمون وهو كلية العالم أو الفكر المطلق، ومنه فإن هيجل **HEGEL** يبني فلسفته الجمالية على فهم الروح المطلقة للجمال باعتبار هذه الأخيرة تمثيل للوعي الفردي والبشري ومن خلالها يدرك الإنسان وجوده، ويدرك أيضا ربط ثلاثية الدين والفلسفة والفن يقول هيجل **HEGEL** : «الفن شكل خاص يتجلى فيه الروح، لأن في وسع هذا الأخير كي يحقق ذاته، أن يتلبس أشكالا أخرى أيضا كالتاريخ والدين والفلسفة»[1].

يرى هيجل **HEGEL** أن النتاج الفني يستمد قيمته من مضمونه وهذا الأخير يجب أن يكون من طبيعة روحية؛ أي أن الجمال الفني عند هيجل **HEGEL** أسمى من الجمال الطبيعي، لأنه من نتاج الروح، وما دام الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموّه ينتقل بالضرورة إلى نتاجاته، وبالتالي إلى الفن.

ومن جهة أخرى فإن الفن لا بد أن يتوفر على صفة الكمال الذي يتأسس عليه الجمال يقول هيجل **HEGEL** : «الكمال هو ما يطابق هدفا محددا، الهدف الذي توخته الطبيعة أو الفن عند خلق الموضوع الذي ينبغي أن يكون كاملا من نوعه»[2]، لأن الأعمال الإبداعية التي ينجزها الفنانون من رسومات أو إبداعات شعرية لا بد أن تكون خالية من الزلل والخطأ لتستطيع تحقيق الكمال الذي يؤسس الجمال «الجميل هو التظاهر الحسي للفكرة»[3] فالجمال هو تجلي الفكرة وتمظهرها بشكل حسي.

يعمل الفن على تبيين الحقائق وكشفها لأعين الناس حتى يستطيعوا فهم هذا العالم «إنه يزودنا بتجربة الحياة الواقعية، وينقلنا إلى مواقف لا نعرف شبيها لها في تجربتنا الشخصية كما ينقل إلينا تجارب الأشخاص الذين يمثلهم، وبفضل مشاركتنا في ما يقع لهؤلاء الأشخاص نصبح قادرين على أن نحسّ إحساسا أعمق بما يجري في داخلنا»[4]؛ أي أنه يصوّر لنا المضمون الحقيقي للأحداث.

وأخيرا وما تعلق بمقولة "رؤية العالم" عند هيجل **HEGEL** ومن خلال تنظيراته الفلسفية المثالية ودراسة كل مظاهر الروح تبين لنا ما يأتي:

---

[1]- هيجل: المدخل إلى علم الجمال فكرة الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988م، ص: 16.

[2]- المرجع نفسه، ص: 92.

[3]- المرجع نفسه، ص: 189.

[4]- المرجع نفسه، ص: 46.

- تتميز فلسفة هيجل **HEGEL** بالتكاملية لا يمكن فهم الجزء ما لم نلمّ بالكل؛ أي ذو طبيعة جدلية.

- مفهوم الفلسفة عند هيجل **HEGEL** هي التعبير عن الواقع دون محاولة استشراف لما سيكون عليه؛ أي التعبير عن الأفكار السائدة والركائز العقلية التي انبنى عليها المجتمع.

- تتمحور فلسفة الفن والجمال عند هيجل **HEGEL** على ما أسماه الروح المطلقة، ويعد الفن والدّين والفلسفة وسائل مرتبطة بالمستوى الحضاري الذي أنتجها وترعرعت في حضنه.

ومن خلال هذه الأفكار وآراء وتنظيرات الفلسفية المتفرقة لهيجل **HEGEL** نجد أنفسنا لا بد من الحديث عن المساهمة الغير مباشرة لتلميذه كارل ماركس الذي استفاد كثيرا من آراء أستاذه هيجل في إرساء الفكر الماركسي وإعاد تشكيل وعيا وتصورا وفهما جديد للعالم.

1_2_ رؤية العالم عند ماركس KARL MARX [1]:

بعد الحديث عن المفكر والفيلسوف هيجل **HEGEL** باعتباره أبا للفلسفة المثالية أو الأروبية الحديثة نأتي للحديث عن مفكر وفيلسوف آخر لا يقل عنه أهمية؛ وهو الألماني كارل ماركس **KARL MARX** الذي حاول أن يعطي رؤية مستقبلية للعالم من خلال انطلاقه من ثنائية أساسية بنى عليها أفكاره وهي الواقع/ الممكن.

فقد جاء التأسيس النظري للفلسفة الماركسية استجابة للتطور التاريخي الذي عاشته المجتمعات بعد ظهور النظام الرأسمالي، وما حمله من تناقضات، بالإضافة إلى عوامل أخرى ساعدت ماركس **MARX** على وضع نظريته؛ كدراسة للفلسفة الكلاسيكية الألمانية، والاشتراكية الفرنسية، وكذا الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للعالم آنذاك.

---

[1]- **كارل ماركس KARL MARX** الذي ولد عام (1808- 1883م) بلندن، فيلسوف ومفكر ألماني واضع المنطق المادي الجدلي الذي طبقه على التاريخ والمجتمع لقب بـ: نبي الشيوعية، عندما حول الفلسفة إلى نضال ثم إلى ثورة . من أهم كتبه: رأس المال- ثلاثة أجزاء في عشرة مجلدات، مخطوطات 1843م، أطروحات حول فويرباخ 1845م، بؤس الفلسفة1847م، مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي. ومع إنجلز: الايديولوجيا الألمانية، العائلة المقدسة. ينظر: محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 36.

لقد قام ماركس **MARX** بتحويل الفلسفة المثالية الجدلية إلى المادية الجدلية، وفي ضوئها درس الإبداع الأدبي والتاريخ الإنساني وربطهما بالواقع. لذلك قيل «أن ماركس قلب هيجل على رأسه عندما استبدل المنطق التصاعدي لهيجل من الوضع المثالي إلى الوضع المادي، مبقيا على أهم عنصر فيه وهو المبدأ الجدلي، الذي حمل مع ماركس **MARX** طبيعة مادية تنطلق من كون الإنسان يتفاعل ويتأثر بالواقع ليصنع تاريخه»[1].

يرى ماركس **MARX** أن الفكرة التي نحملها في أذهاننا هي انعكاس للواقع والإبداع، أو كما عبّرت عنه الفلسفة الماركسية بالجدلية القائمة بين البنيتين التحتية والفوقية والتي تمثل كل منهما ما يلي:

- البنية التحية: مجموع الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية المعيشية؛ أي الواقع بكل تأثيراته المباشرة على الإنسان.
- البنية الفوقية: تمثل كيفية تعبير الإنسان عن عالمه إبداعيا في مستوى متسام عن الواقع بالرغم من التعبير عن هذا الأخير بطرق تتفاوت في تجريدها وخصوصيتها من فرد لآخر.

يرى محمد لمين بحري أن الرؤية الواقعية الإشتراكية برزت في أول أمرها بفضل ما قدّمه النقد الإشتراكي للعلوم الإنسانية في أحد أزهى عصور الاشتراكية بقيادة لينين وحزبه الشيوعي، والذي انبثقت عنه الماركسية التي دشنت عهدا جديدا لهذا النقد بنظرتها التفاؤلية التي منحت الأدب رؤية جديدة جلبت إليه وإليها الدارسين والمهتمين بالإبداع ونقده من مختلف بقاع العالم[2]. وخاصة عندما أصبح كل عمل إبداعي هادف مرتبط بغاية وحيدة وهي محاولة فهم الإنسان لهذا الواقع أو تحسين وضعه فيه.

لأن كلما أراد الأديب التعبير عن هذا الواقع يلجأ إلى شكل تعبيري يحمل رؤيته التي تختزل عالمه الواقعي مدفوعا برغبة معلنة أو خفية في تحسنه أو تصوره على ما يجب أن يكون عليه.

تنطلق الرؤية الواقعية مما هو كائن ومعيش مفروض بالقوة في العالم الواقعي، أو كما يسميه الماركسيون «ضغط البنية التحتية»[3]، لأن الارتباط بالعالم الواقع ليس للتقيد به أو محاكاته بل للتحرر

---

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 36.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 36- 37.

[3]- المرجع نفسه، ص: 37.

من أسره واستشراف مستقبل أكثر طلاقة وتفاؤلية. ومنه الثورة على العالم الواقعي والقيم السائدة فيه، وهو وجه من أوجه الصراع المأساوي الذي شكل أزمة الإنسان في عالمه الخاص.

إن العمل الثوري عند ماركس **MARX** هو السبيل إلى التغيير، وهذا الأخير عنده لا يعني إدخال إصلاحات طفيفة، بل قلب نظام الأشياء رأسا على عقب يقول: «إن الفلاسفة لم يفعلوا غير أن فسّروا العالم بأشكال مختلفة، ولكن المهمة تقوم في تغييره»[1] فالهدف الأسمى الذي يسعى إليه ماركس هو العمل على تغيير التاريخ الذي يكون دائما لصالح البنيات الاجتماعية.

فبرؤية العالم للأعمال والانتاجات الإبداعية الخلاقة يبدأ عهدا وفهما جديدان يرميان إلى تغيير وضع الإنسان الذي ابتكر أكثر من وسيلة على امتداد تاريخه للتعبير عن طموحه المشروع.

ويذكر جورج لوكاتش في كتابه دراسات في الواقعية الأدبية عن سبب الانتشار الواسع لهذا التيار هو أنه وضع نصب عينيه دراسة كيفية تصوير العالم والتعبير عن فهمه الجزئي، لما كان إدراكه الكلي أمرا مستحيلا في الرؤية الماركسية التي استدلت على ذلك بفشل الإنسان منذ نشأته في إدراك هذه الغاية، بل الأدهى أنه لم يؤهل فطريا لفهم الواقع والعالم فهما مطلقا وصحيحا[2].

ليتحول الإبداع في مرحلة لاحقة إلى صورة نوذجية ووسيلة من وسائل المعرفة الباحثة عن تفسير لوضع الإنسان في عالمه الواقعي.

يتحول ذلك السعي المحدود الأفق —حسب لوكاتش– بعد دخوله في جدلية التفاعل بين الواقعين المادي والإبداعي، أو البنيتين التحتية والفوقية إلى قوة داخلية تشحنها إرادة جامحة في إدراك ما هو كائن، متأثرة بتناقضات عالم المادة التي يفسرها المبدع برؤية تختزل مراحل تطور أزمته التي تنتقل من تفاعلاتها وغلاياتها في عالم الأفكار الباطني إلى قوة خارجية موجهة إلى العالم، الذي يتخذ منه موقفا وموقعا، وإلى عالمه المجتمعي الذي نشأ فيه وتأثر به أملا في إعادة توازن عالمه وتعديل وضعه المأزوم فيه من خلال العمل الإبداعي، الذي يحيط ذلك العالم بمعان جديدة تعطي تفسيرا نوعيا لتدهور وضع الفرد

---

[1]– كارل ماركس: موضوعات عن فيورباخ، الأطروحة رقم 11 نشرها إنجلز لأول مرة في 1888م في ملحق لطبعة منفردة لكتابه "يودفيغ فورباخ ونهاية الفلسفة الكلاسيكية الألمانية"، ص: 48.

[2]– ينظر:جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأدبية، تر: أمين اسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، ص: 37-38.

فيه[1]. ليظهر العمل الإبداعي أخيرا كطاقة فعلية تعبر بلسان مؤلفها عن وضع أفراد المجتمع وعن نوعية أزمتهم وشكل مأساتهم وتدمجهم في شمولية الرؤيا للعالم؛ كون كل فرد متلق يستوعب القيمة الضمنية التي يستنبطها الإبداع باعتبارها قدرة خفية تشحنه بطاقة متجددة تمنحه فهما تصورا معالجة مأساته، وإدراك ولو بصورة تجريدية لواقعه الذي لم يكن يوما قادرا على إيجاد تفسير مطلق له[2] أو كما يقول محمد لمين بحري تبرير موقعه فيه على الأقل.

يمكننا القول في الأخير أن:

- خروج ماركس **MARX** عن معلمه الأول هيجل لم يكن خروجا تمرديا بقدر ما كان تطبيقا صرفا لمنطق الصيرورة التاريخية لولادة الظواهر وتحولها وفق النسق الجدلي[3].
- الفكر عند ماركس **MARX** يحمل تصورا عن الواقع المادي، فهو لا ينتج المعرفة بل يعيد تشكيل الواقع ليصير فكرة مجردة لأن المجرد نفسه يوجد في الواقع لا في الفكر[4].
- أكثر ما تهتم به الفلسفة الماركسية هو البحث في العلاقة بين الوجود الاجتماعي والوعي الاجتماعي، أي علاقة الأفكار بالعالم، وتعد هذه الفكرة حجر الزاوية في فلسفة ماركس**MARX** ، حيث لا يمكن تفسير حياة الناس انطلاقا من أفكارهم، بل وجودهم ومن ممارستهم؛ إذ ليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم الاجتماعي، بل وجودهم الاجتماعي هو الذي يحدد وعيهم[5].
- الأفكار عند ماركس **MARX** لا تغير الواقع بل الذي يغيره هو العمل. والحقيقة أنّ نظرة ماركس للعمل نظرة مزدوجة؛ فهو من جهة استلاب للذات في ظل النظام الرأسمالي الذي ينظر للعمل على أنه لا يختلف عن أي سلعة أخرى؛ أي إنّه مجرد نشاط للتزود بالنقود، وليس نشاطا إنسانيا خلاقا[6].

---

[1]- ينظر: جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية الأدبية، ص: 38.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 38.

[3]- محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 22.

[4]- يوسف تيبس: الماركسية من الثورة المعرفية إلى الثورة الاجتماعية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2014م، ص: 39.

[5]- المرجع نفسه، ص: 40.

[6]- ينظر روجيه غارودي: الماركسية، تر: محمد لمين بحري، دار الحكمة، الجزائر، ص: 91.

هذه الآراء المتفرقة لم تكن وحدها لتشكل نظرية نقدية يعتدّ بها، وإنّما شكّلت أرضية تنامت عليها معالم تيار نقدي ضخم ساهم في بنائه وإثرائه عدد كبير من أتباع ماركس **MARX** [1]، ومنهم جورج لوكاتش الذي يعود إليه الفضل في التأسيس النظري للبنيوية التكوينية، وقد استفاد كثيرا من آراء ماركس.

1_3_ رؤية العالم عند جورج لوكاتش **G.Lukacs**[2]:

يقودنا الحديث عن الفلسفة المثالية (**هيجل HEGEL**) والفلسفة الماركسية (**ماركس MARX**) وبعض آرائهما الفلسفية إلى الانفتاح على شخصية أخرى لا تقل أهمية عن سابقيها وهو جورج لوكاتش**G.Lukacs** الذي يؤكد الكثير من النقاد على قدرته في استيعاب الفكر الهيجلي وفهمه لفكر ماركس بل ومحاولته التجديد بطرحه بعض المقولات الماركسية كالكلية والوعي والتشيء.

يرى جورج لوكاتش **G.Lukacs** أن العمل الأدبي لا يعكس الواقع مثلما تعكس المرآة الأشياء الموضوعة أمامها، وإنما الأدب معرفة بالواقع الخارجي، تنعكس فيه من خلال صياغة الكاتب الإبداعية لشكل العمل الأدبي الذي يعكس شكل العالم الحقيقي[3]. أما بالنسبة للوسيان غولدمان تلميذ لوكاتش فلا يعتبر الأثر الأدبي انعكاسا للوعي الجماعي، حيث يرفض كلمة الانعكاس ويفضل عليها تعبير "الرابطة الوظيفية" التي تبرز تساوقا أو ترادفا بنيويا بين الآثار الأدبية وبين توجهات الوعي الجماعي للفئة

---

[1]- ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2000م، ص: 217.

[2]- **جورج لوكاتش G.Lukacs (1885، 1971م)**: فيلسوف هنغاري ولد في بودباست مؤسس القواعد المنهجية للتحليل السوسيو بنائي للإبداع الأدبي، والذي استوحاه من الفلسفة الهيجلية والماركسية، هذه الأخيرة التي حمل مشعلها بعد وفاة كارل ماركس. تابع دراسته في ألمانيا بدءا من سنة 1909مثم لجأ إلى الاتحاد السوفياتي سنة 1933م، ثم عاد إلى المجر في نهاية الحرب العالمية الثانية، نصب عضوا بالبرلمان المجري وأستاذا للفلسفة ثم وزيرا للثقافة سنة 1965م.

وقد اعتبر جورج لوكاتش أهم فيلسوف في النصف الأول من القرن العشرين وأحد أهم الشخصيات الإشكالية في هذا العصر، والتي بقيت الأكثر تقديرا رغم الاهتزازات والاضطرابات التي تعرض، والتي جعلته يتراجع عن كثير من آرائه.

دراساته الموسوعية في الفلسفة والفكر الإنساني والتاريخ والأدب والنقد الأدبي تركت آثارا عميقة في مجالي الفلسفة والأدب. من بعده خصوصا في المجالات الفكرية والسياسية، من أهم كتبه: "الروح والأشكال"، "نظرية الرواية 1920م"، "التاريخ والوعي الطبقي 1923م"، "الرواية التاريخية". ينظر: يمنى العيد: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي-، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985م، ص: 299.

[3]- ينظر: محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، دط، 2003م، ص: 236.

الاجتماعية[1].

نلاحظ من خلال الرأين الأول والثاني أن الأدب في المطلق ليس انعكاسا للواقع، بل تلك البصمة التي يتركها الأديب في نفوس القراء نتيجة حسن نقله للجوانب المختلفة من حياة المجتمع، مازجا الصورة الحقيقة مع رؤيته الخاصة.

ولفهم فكر ومنهج جورج لوكاتش **G.Lukacs** أكثر لا بد من شرح مجموعة من المقولات الجوهرية التي شكّلت قاعدة ابستمولوجية جوهرية للفكر البنيوي التكويني عبر مختلف مقولاته التي أخذها غولدمان بعده كعناوين مشعة أسس عليها نهجه النقدي. والتي سنحاول أن نستحصد أهمها فيما يلي:

1- 3- 1- مقولة الكلية LA totalité:

تعد مقولة "**الكلية**"[2] ذات خلفية ماركسية، وفهمها يساعد على فهم هذه الأخيرة؛ وتعني تحقق الاكتمال الشمولي في تفسير أي ظاهرة باعتبارها نسقا متكامل العناصر آخذا بعين الاعتبار كل الأنظمة المؤثرة والمتأثرة بها.

تعني مقولة "**الكلية**" في تصور جورج لوكاتش**G.Lukacs** شبكة توحد العلاقات الإنسانية من جهة، والعلاقات بين مختلف المؤسسات التي تنظم وجودهم من جهة ثانية، محددة بكل ذلك علاقة الإنسان بطبيعته، وما الجنس الأدبي (رواية أو شعرا) إلا رسالة تعبيرية عن جملة الوساطات التي باتت تحول بين الإنسان وأمه الطبيعة كما يقول محمد لمين بحري[3].

ورد مصطلح الكلية عند جورج لوكاتش **G.Lukacs** في كتابه "**التاريخ والوعي الطبقي**": «ليس غالبية الدوافع الاقتصادية لشرح التاريخ هي ما يميز بصورة قاطعة الماركسية عن العلم البرجوازي، بل هي وجهة نظر الكلية»[4]، يتضح من خلال قول جورج لوكاتش **G.Lukacs** أنه اعتمد في تأسيس هذه المقولة على الخلفيات النظرية والجمالية لهيجل القائمة عن الوعي التاريخي المنبعث من الجنس الأدبي وهذا

---

[1]- ينظر: محمد نديم خشفة، تأصيل النص، مركز الانماء الحضري، سوريا، ط 1، 1997م، ص: 12.

[2]- يمكن الإشارة هنا أن مقولة "الكلية" هذه هي الخلفية المعرفية التي تأسست عليها مقولة غولدمان" البنية الدلالية" ضمن عناصر البنيوية التكوينية.

[3]- ينظر: محمد لمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 49.

[4]-جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، 1982م، ص: 27.

ما يؤكده في قوله: «إن مقولة الكلية والسيادة المقررة وفي كل القطاعات للكل على الأجزاء، هي التي تكون جوهر المنهجية التي أخذها ماركس عن هيجل، وحولها بطريقة إبداعية ليجعل منها أساسا لعلم جديد تماما»[1]؛ أي لا وجود لعلوم منفصلة عن بعضها البعض، وإنما هناك علم تاريخي وجدلي وحيد موحد لتطور المجتمع ككل.

تعد مقولة "**الكلية**" مفتاحا أساسيا لقراءة التاريخ وتحولاته وقاعدة جوهرية للجنس الأدبي (رواية كان أو شعرا) وهذا ما يؤكده لوكاتش بقوله: «لقد ارتقى الكتاب الكبار لهذه الفترة إلى أسلوب واقعي رفيع المستوى متجاوزين النزوعات الرومنتيكية وساعين بجهد كبير إلى فهم كلية الحقبة التي يعيشون فيها بكل تناقضاتها»[2]. ومنه فالكلية شرط لا غنا عنه في فهم العالم والتاريخ، والجنس الأدبي رواية كان أو شعرا، إذ بها يتشبث الكتاب في تصورهم للعالم.

1-3- 2- مقولة الوعي الممكن La conscience possible:

ورد مصطلح "**الوعي الممكن**" في بدايته عند جورج لوكاتش في كتابه "**التاريخ والوعي الطبقي**" الذي حاول فيه هذا الأخير أن يعيد تحديد بعض المفاهيم الماركسية. وهو وعي يتجاوز في تطلعه وتعبيره عن مكنونه ذلك المستوى السكوني للوعي القائم الذي أتاح وجوده، ليشكل في مستوى أعمق إدراكا أكثر تجريدا وشمولا للتجربة الإنسانية وتصورا أمثل لمستقبلها الذي يمنح بعدا آخر لمعالجة الأزمة.

وهو أيضا يعيد للمجموعة الاجتماعية مشروعية طموحاتها التي تصطدم كل يوم بما يفرضه الواقع لأن «الوعي بالواقع اليومي المعيش لا بد أن يثير في أفراد المجتمع وعيا مضادا بإمكانية تغيير ما هو سائد بقوة الطبيعة والتاريخ، وتكييف القوانين العرفية المفروضة والمتوارثة، وزرع إمكانية التطلع لما هو أفضل وممكن»[3].

وبهذا القول الذي أورده محمد لمين بحري يصبح الوعي الممكن مساحة لابراز تلك القوى الكامنة المقموعة في عمق طبقات المجتمع المقهورة، وحملة لاستنهاض الإرادات المكبوتة في النفوس وإحياء الآمال التي وأدتها ترسبات الواقع المفروض «إيذانا بافتتاح عهد جديد تحركه قوة التغيير المنشودة والكامنة في

---

[1]-جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، ص: 33.

[2]- نقلا عن فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ص: 28-29. وينظر أيضا: محمد لمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 50.

[3]- محمد لمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 161.

ذات كل فرد، لتأخذ هذه المساحة الشعورية النابضة شكلا تعبيريا يجسّده ذلك المظهر الفني والجمالي للإبداع»[1]. وبهذا فإن الوعي الممكن دوما يرتبط بالحلول التي تطرحها الطبقة الاجتماعية لتتجاوز مشكلاتها، وتحقق التوازن المنشود.

1-3- 3– مقولة التشيؤ La réification[2]:

ورد مصطلح "التشيؤ" في كتاب "**التاريخ والوعي الطبقي**" لجورج لوكاتش **G.Lukacs** سنة 1923م، وهو مصطلح ذات خلفية يونانية، يتعلق بفلسفة التاريخ وعلم الاجتماع والانطولوجيا. عمل المفكر المجري على تطوير وتعميق أبعاده. واعتبره نتيجة مباشرة لاستبداد النظام الرأسمالي المفكك للقيم الإنسانية يقول لوكاتش: «عرفت الفلسفة اليونانية ظواهر التشيؤ، عند أفلاطون وأرسطو بشكل أخص، ولكن لم تعشها كأشكال كاملة»[3]. يعني أن تشخيص العمل والانتاج، وبالتالي تشيء الإنسان، لم يتم إلا في عصر المجتمع الرأسمالي، الذي يتحكم فيه رب العمل فيقلب المفاهيم حسب مصلحته ويشيء العامل المنتِج.

إن العمل حسب نمط الإنتاج الرأسمالي يؤدي بالضرورة إلى التشيؤ ويقيم أشكال العلاقة الجديدة الناتجة عنه، ألا وهي: الشيء/ الإنسان. وبالطبع فإن هذا النمط من الإنتاج ينهك العامل ويستلبه كرامته وإنسانيته[4]. يصور لوكاتش ظاهرة التشيؤ التي تصيب على وجه الخصوص المجتمع البورجوازي الذي ينحدر فكره إلى الانحطاط نتيجة ما أصابه من شلل وسلبية في واقعه المادي. حيث يرى لوكاتش أن علم التاريخ البورجوازي لم يتمكن فعليا من فهم المسألة الأساسية التالية: علاقة الواقع بالتاريخ. وهي بالنسبة للماركسية مسألة أولى لا يمكن التغاضي عن حلها.

---

[1]–محمد لمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 162.

[2]– **التشيؤ وهناك من يترجمه بالتشييء:** وهو مصطلح ابتكره كارل ماركس للتعبير عن حالة الضياع التي يعيشها الفرد وسط عالم المادة الذي يحوله إلى شيء، أو بضاعة خاضعة للتبادل، وقيم السوق في المجتمعات الشمولية الرأسمالية المعتنقة لليبرالية وسنن الاحتكار الامبريالي، مما جعل الانسان فيها يفقد إنسانيته تدريجيا لصالح عالم المادة والأشياء. أما عن المستوى الجمعي فإنه بسيطرة التشيؤ على العلاقات الاجتماعية، تتفكك هذه الأخيرة وتصبح مجتمعات فردانية انفصامية الطابع لغلبة النشاط الاقتصادي على الوعي الجمعي الذي لا يكون في هذه الحالة إلا انعكاسا سلبيا للحياة الاقتصادية المهددة دوما بالإفلاس. ينظر محمد لمين بحري، البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 61.

[3]– جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ص: 140.

[4]– ينظر: جمال شحيّد، في البنيوية التكوينية، ص: 45.

فالتاريخ بالنسبة للوكاتش**G.Lukacs** ليس مسألة دينية أو نظرية وإنما هو تحديد العلاقات بين الناس. والحال أن تشيؤ هذه العلاقات يلغي التعامل الإنساني في عملية العمل وينعكس بالتالي على مجمل الحياة والوجود. لذلك فإن تغيير هذه العلاقة الشوهاء بالنسبة للبروليتاريا قضية موت أو حياة[1]. وبتحديدها الجديد لعلاقات الانتاج فإنها تعيد للإنسان كرامته وإنسانيته المفقودتين.

وختاما لحديثنا الخاص بمقولات[2] المفكر المجري جورج لوكاتش**G.Lukacs** يمكننا القول أن الكلام في هذا المجال واسع ومتعدد بل وشائك يصعب حصره وشرحه في صفحة أو صفحتين، وقد ركزت بالشرح على أهم المقولات التي أراها أساسية أو مشتركة إن صح التعبير(بين لوكاتش وغولدمان) الأساس الفكري والفلسفي لمنهج البنيوية التكوينية الذي أسسه غولدمان فيما بعد الذي من أهم مقولاته مقولة "**رؤية العالم**".

2_ رؤية العالم La vision du monde عند لوسيان غولدمان L.Goldmann:

تعتبر مقولة "**رؤية العالم**" **La vision du monde** من المفاهيم الفلسفية التي أتى بها **لوسيان غولدمان L.Goldman** من الفضاء الفلسفي والفكري الهيجلي والماركسي، ومن المصطلحات التي جاء بها "**جورج لوكاتش**"**G.Lukacs** عند دراسته للرواية عندما كان يقف عند رؤية الروائي موضحا بذلك الأسباب الفكرية والخلفيات الأيديولوجية التي تحكمت في إبداعات الكتاب (مثال ذلك دراسته لبلزاك)، جعلت من "**لوسيان غولدمان**"**L.Goldman** من بعده يبلور نظريته في النقد السوسيولوجي الأدبي بعد تبنيه لتلك المصطلحات التي جمعها في منهج متكامل أسماه بـ: "**البنيوبة التكوينية**" يحاول تحليل نسيجها اللغوي من أجل فك شيفراتها والبحث عن **الرؤية** التي تختبيء في أعماقها.

إن ما تريد "**رؤية العالم**" قوله في مختلف تجلياتها كمقولة أساسية هو أنه لا يمكن بحال من الأحوال الاعتقاد بأن النص ظاهرة معزولة عن البنية الاجتماعية التي نشأت فيها، إذ لا يمكن الاقتصار عن العالم الداخلي للنص فقط، كون هذا الأخير يقيم علاقات من نوع آخر علينا اكتشافها مع عالمه الخارجي

---

[1]–جمال شحيّد، في البنيوية التكوينية، ص: 47.

[2]– قد تختلف المقولات من كاتب لآخر وهذا ما نجده عند محمد لمين بحري يذكر المقولات التالية: (الكلية، الانخطاط، الإشكالي، التشيؤ). أما في كتاب جمال شحيد فهو يركز على المقولات التالية: (البنية الدلالية، النظرة الشمولية، الوعي الممكن، التشيؤ).

الرحب من مجتمع وتاريخ وعالم ثقافي وأيديولوجي، وأفراد ولغة وكلام[1]، ولطالما كانت اللغة مخزون الذاكرة التاريخية.

فالمعضلة الرئيسية التي جاءت لتعالجها "**رؤية العالم**" كما يذكر محمد لمين بحري هي نفسها التي عكف أسلاف غولدمان **L.Goldman** من قبل على معالجتها، وهي ربط النص بعالمه الخارجي بواسطة علاقات نصية تجد بذورها وجذورها في البنية الداخلية للنص[2]. وهي ببساطة علاقة النص كإبداع بواقعه الذي نشأ فيه.

وهي علاقة ذات طبيعة جدلية تهدم في حركتها هذه كل تصور لانعكاس آلي محتمل، بل إنها **رؤية** تنشأ من صلب الصراع القائم بين تلك العلاقات غير الاتفاقية وغير المباشرة بين العالمين، والتي لا سبيل إلى إدراك، غايتها أو انتظار نتائج ملموسة من دراستها دون فهم ذلك الجدل الذي يفسر في حركيته الدائمة بين العالمين الواقعي والفني[3]، "**رؤية العالم**" التي تهدف إليها الدراسة البنيوية التكوينية.

ولعل الجدلية البارزة التي تقوم عليها "**رؤية العالم**" في تلك القائمة بين الفردية في بناء العمل الإبداعي والجماعية في تأليفه، فإذا كان العمل لا يفهم إلا على أنّه محاولة يقوم بها فرد معين لإيجاد حلول لمشاكله الوجودية والكونية، فإنّه يتعذر علينا استكمال هذا الفهم دون ربطه بمحيطه العام الذي نشأ فيه، ذلك أنّه مهما أغرق هذا العمل في الفردية والانعزال، فلا مفر من توجهه بشكل من الأشكال إلى الخارج وإلا بما نفسر عمليات طباعته والسهر على إذاعته وترويجه بين القراء بل إلى كل العالم لو أمكن.

وفي تأكيد لهذه **الرؤية** التي أفرزتها العلاقة الجدلية القائمة بين الإبداع والواقع من جهة، والفرد والمجتمع من جهة ثانية، يرى غولدمان **L.Goldman** بأنه: «بعيدا عن إقامة تعارض بين الفرد والمجتمع بين القيم الروحية والحياة الاجتماعية يوجد الواقع، إنه يوجد في الأشكال الأكثر اكتمالا، عندما تبلغ الحياة الاجتماعية درجتها القصوى من الكثافة والقوة الخلاقة، وعندما يدرك الفرد قمّة عبقريته المبدعة يمتزج لديه العالمان»[4] سواء في المجال الأدبي أو المجالات الثقافية والدينية والفلسفية.

---

[1]- محمد لمين بحري: البنيوية التكوينية، ص:94.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص ن.

[3]- المرجع نفسه، ص ن.

[4]-لوسيان غولدمان: المادية الديالكتيكية وتاريخ الفلسفة والأدب، تر: نادر ذكرى، دار الحداثة للنشر، بيروت، ط1، 1981م،ص:19.

لقد أحال غولدمان **L.Goldman** التناظر بين البنيتين الفكرية والاجتماعية على مستوى أعلى مقررا ثنائية مرنة تتناظر فيها البنية الفكرية في العمل الإبداعي، وبنية الوعي الجمعي التي تمتدح منه نسغها المعرفي:

- تحيل البنية الأولى على فرد مفكر مهموم يصيغ أفكاره في نسق روائي متمرد على كل الأنظمة، ومندحر تحتها جميعا يعبر عن معناها العظيم.

- وتحيل الثانية على مرجعية الوعي الذي يدفعه للكتابة، محددة إياه في الجماعة التي ينتمي إليها، فيثير التوجهان في تواشجهما الخلاق، وتناظرهما البنيوي ذلك السؤال المركب الذي أرق مؤسس البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان**L.Goldman** مفاده[1]: ما الذي يدفع الكاتب وهو ذات فردية إلى خلق العمل الأدبي وهو كينونة اجتماعية. وأنى له العثور على تجانس مشترك بين المجتمعين الإبداعي والواقعي؟. يُجيب غولدمان **L.Goldman** عن السؤال في ثلاث أطروحات في علم الاجتماع الأدبي الذي يؤسس له:

- إن كتابات الأديب مهما كانت فردية فهي تعبير عن ذات جماعية ثاوية خلف دواعي الكتابة، لأنه ينتمي حتما إلى جماعة تمثل فئته التي يعبر عن انشغالاتها، كفرد ثم كإنسان.

- إن تطلعاته هاته ستوافق حتما فئة اجتماعية ما، مهما بعدت عنه إلا أنّها موجودة حتما، لأن الأمر يتعلق بسيرة ذاتية للإنسان بمعناه الشمولي.

- ما دامت الجماعة الاجتماعية في كل الأحوال هي من يهيئ الأرضية الخصبة لنمو الفرد وتشكله الفكري، الواعي واللاواعي، فإن كل ما يصدر عن هذا الأخير راجع لا محالة إلى الجماعية حتى وإن كان دعوة للتمرد عليها، فهذا لا ينفي أبدا تأثره الأول والأخير بجماعته. والخلاصة التي يخرج بها غولدمان **L.Goldman** من هذه الأطروحة هي أنه لا وجود لأي إبداع يخرج عن نطاق الجماعة الاجتماعية التي تعد مصدر **رؤيته للعالم** المنبثة في أعمال الكتاب والأدباء والمبدعين.

تكمن قيمة "**رؤية العالم**" في هذه المفارقة بين ما هو فردي وما هو جماعي حين يجتمعان بعيدا عن

[1]-محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية، ص: 98- 99.

الحالات القصدية والمريدة لتسجيل الأحداث، وإثبات المواقف الواعية، والوصف الوثائقي المعلن للأحداث والمواقف الدائرة على الساحة في عملية الإبداع الأدبي.

لأن أهمية العمل وعظمته تكمن في قدرته على تجسيد هذه المفارقة، التي تسمو به إلى أفق الإبداع والفنية والتجريدية بعيدا عن تفاعلات العالم الواقعي من جهة، ومن جهة ثانية قدرته على أن يفهم لذاته، وأن يجد له طريقا لاستيعاب مشكلة عالمه عبر تحليل وفهم معمقين على مستوى وعي الطبقات الاجتماعية التي جاء ليعبر عنها.

لأن هذه **الرؤية** ليست واقعة فردية بل واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة، وتبعا لهذا الاستدلال فإن "**رؤية العالم**" هي وجهة نظر متناسقة ووحدوية حول مجموع واقع وفكر الأفراد الذي نادرا ما يكون متناسقا وموحدا باستثناء بعض الحالات. ولا يتعلق الأمر هنا بوحدة ميتافيزيقية تجريدية دون جسم ولا شكل بل يتعلق بنسق فكري يفرض نفسه في هذه الحال ببعض الشروط على مجموعة من الناس[1]. توجد في أوضاع متشابهة في بعض الطبقات الاجتماعية.

يقدم لنا لوسيان غولدمان **L.Goldman** نماذج إبداعية تبتعد كل البعد عن النوايا المعلنة لمبدعيها في واقعهم تكريسا لمبدأ المفارقة بين حقيقة ما هو كائن وكيفية التعبير عنه في الأعمال الإبداعية التي تجسد "**رؤية العالم**"، ومن بين هذه الأمثلة ما حدث مع الأديب الإيطالي "دانتي أليجيري"، حين كان يبني مدينته الفاضلة التي تجعل من الكون عالما موحدا يسير بنظام أحادي السلطة، بل يؤمن بتوجه العالم إلى تلك الحقيقة، وهو ما عكسته مؤلفاته الإبداعية.

ذلك لأن "**رؤية العالم**" لا تحدث على هذا المستوى من الوعي ولا حتى على مستوى اللاوعي، لأن الأهم متعلق أساسا **برؤية** ذات مفارقة عجيبة تتحقق على مستوى أكثر عمقا يسميه لوسيان غولدمان**L.Goldman** "**الوعي الضمني**"، وهو تلك الملكة الذهنية السارية على مستوى خفي في شعور وذهن المجتمع، والتي تعمل بصورة متناسقة داخل أفراد الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، وبشكل متفاوت تفاوت حالة الأزمة وعمقها لدى كل فئة. وهنا يضيف غولدمان خاصية جديدة أخرى تدعم

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص: 48.

الأساس النظري "**لرؤية العالم**"[1]. وهو النظر إليها باعتبارها بنية متجاوزة للفرد وللطبقة أو الفئة الاجتماعية، لتصبح كيانا ساريا على جميع مستوياتها وفئات المجتمع وآلية تخرق تلك المستويات من القاعدة إلى القمة.

وما يحقق لهذه **الرؤية** الديمومة في الانتشار عبر مختلف فئات المجتمع ومستوياته هي تلك الخاصية الجوهرية التي تضمن للرؤية طبيعتها الرؤيوية، أي ما يجعل من الرؤية رؤيا بالمعنى الوظيفي للكلمة، وهو عنصر "**التماسك والانسجام**"[2] الذي تجسده "**رؤية العالم**" كشرط لضمان قدرتها على تجاوز حدود الوعي الفردي والجمعي، وهي **الرؤية** التي يتوخاها غولدمان **L.Goldman** في الأعمال الأدبية العظيمة من حيث انسجامها وتماسك أفكارها.

هذا التماسك الذي يفتقر إليه بل يعجز عن تحقيقه واقع الأفراد والفئات الاجتماعية، وهو ما يثير أمامنا مفارقة حقيقية؛ فمن جهة رؤية منسجمة ومتماسكة للعالم على مستوى الإبداعات، يقابلها تفكك وانفصام صارخين على مستوى الواقع الاجتماعي، وفي هذه المساحة الغرائبية يجد غولدمان **L.Goldman** صياغة لمقولة "**رؤية العالم**"، التي تستمد تماسكها وانسجامها على مستوى الإبداعات العظمى، وتستجمع مقوماتها من صلب ذلك التفكك والتشظي الذي يشهده العالم الواقعي سواء على مستوى علاقات طبقاته وأفراده ببعضها، أو على مستوى وعيهم بهذا الواقع. فالتفاعل الحقيقي ليس الفرد بل هي الجماعة الاجتماعية التي تتحرك خلفه، حيث لا يعدو أن ما يصدر عنه من أفعال وأعمال مهما كانت واعية سواء من قبيل التأثر المتعدد الأوجه أو رد الفعل.

وبالتالي تصبح الطبقات الاجتماعية بهذا المفهوم هي الفاعل الحقيقي والمبدع الخفي للإنتاج الثقافي وما على الدارس سوى كشف ذلك التماثل القائم بين الطبقة الاجتماعية والفكرة الجدلية التي تنهض بالعمل الأدبي، وما هذا التماثل القائم بين العالمين الواقعي والإبداعي سوى "**رؤية العالم**"، التي تمخضت عنهما جدليا، والتي يعتصر غولدمان **L.Goldman** زبدتها في تأسيسه لمنهجه. في تأكيد

---

[1]- ينظر: محمد الأمين بحري: البنيوية التكوينية، ص: 106.

[2]- مقولة ذات خلفية لوكاتشية شيّد عليها لوسيان غولدمان منهج البنيوية التكوينية وتهدف دراسة البنية الدلالية المتماسكة واكتشاف الوحدة الداخلية للنص من خلال العلاقة القائمة بين الأشكال والمضامين المبثوثة فيه باعتبارها صورة موازية لتشكل العلاقات الإنسانية التي يعبر عنها النص.

أخير بقوله: «إنها الاستقطاب المفهومي بدرجة عالية من الانسجام بين مختلف الاتجاهات الواقعية والوجدانية والفكرية وحتى الحركية لأفراد مجموعة معينة، تواكبها مجموعة متناسقة من القضايا والحلول التي يعبر عنها بواسطة الأدب، عن طريق الإبداع بالكلمات، وبواسطة عالم محسوس من المخلوقات والأشياء، وتقع على عاتق الكاتب العبقري ترجمة هذه "**الرؤية للعالم**" إلى أقصى حد من الوعي»[1].

وتعني كلمة ترجمة هنا تأويل وتفسير عمل الفرد بحقيقته الاجتماعية، حيث لا تفسير آخر غير هذه الحقيقة الاجتماعية، التي يتقيد بها غولدمان كمصدر رئيسي لمقولة "**رؤية العالم**"، والتي تجعل من هذه الرؤية الفاصل الحقيقي المميز لكيان الطبقات والفئات الاجتماعية عن غيرها في المجتمع، وهو ما حدد به غولدمان **L.Goldman** وظيفة هذه الرؤية قائلا: «إن"**رؤية العالم**" هي بالتحديد هذه المجموعة من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم أفراد مجموعة اجتماعية، طبقة اجتماعية، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة أفراد يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما»[2].

فإذا كانت "**رؤية العالم**" بهذا المفهوم الشمولي هي الصانعة لكيان الطبقات في المجتمع، لكون هذه الطبقات تتمايز كل برؤيتها الخاصة للعالم، التي تتجسد على مستوى الأفراد العظماء فإن البنى الذهنية تبعا لذلك والتي تقوم عليها جوهر "**رؤية العالم**"[3]، ليست ظواهر فردية بل هي ظواهر اجتماعية.

إن ما يحرك هذه البنى الذهنية في الوعي الجمعي هو درجة عمق الأزمة وحدّتها، ومنه فإن الحس المأساوي في تفاقمه واحتدامه هو ما يستنهض قرائح العظماء من الكتاب والمبدعين للتعبير عن إحساسهم بعمق الأزمة في عالمهم المأساوي، وعن مطامح مجتمعاتهم في الخروج من حالة التأزم، ليطرحوا أفكارهم وبدائلهم التصويرية لما يمكن أن يصبحوا عليه مستقبلا إذا هم تجاوزوا ذلك الوضع الذي آل إليه عالمهم الواقعي.

لتصبح الأزمة بهذا المفهوم هي القاسم المشترك الذي تتوزعه المجموعة ذهنيا ومعيشيا في حياتها

---

[1]- لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، دط، ص: 32.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 33.

[3]- ينظر: محمد لمين بحري، البنيوية التكوينية، ص: 109.

الاجتماعية، لتصب في قالب متناسق متصل بالبنى الفكرية والأسس القاعدية المادية للأفراد في المجتمع، سواء تعلق الأمر بالموروث الحضاري والرصيد التاريخي، أو بالتطلعات والرؤى المستقبلية التي يرهنها المصير المشترك، وفي هذا المستوى من العمق تتجسد سعة المفهوم الغولدماني لمقولة "**رؤية العالم**".

وختاما لما سبق قوله عن المحددات الفلسفية والفكرية لمقولة "رؤية العالم" قبل وعند لوسيان غولدمان نستنتج أن هذه الأخيرة أصبحت ركيزة محورية في بناء الأعمال الأدبية (الشعرية والروائية) لأنها تضمن لهم السيروة في مجالهم الأدبي الإبداعي. وهذا ما جذب اهتمام الشعراء والنقاد العرب الحداثيين ومحاولة استثمارها في أعمالهم الأدبية والنقدية وتوجيه تصوراتهم ورؤاهم للعالم. لتنتقل بذلك مقولة "رؤية العالم" من المنظور الغولدماني إلى مقولة "رؤيا العالم" من المنظور الحداثي. وهذا ما سنوضحه عند حديثنا عن الخلفيات النقدية لهاتين المقولتين ومحاولة التمييز بينهما نقديا.

ثانيا:

رؤيا العالم في المنظور النقدي.

1_ الرؤيا/ رؤيا العالم.

2_ بين الرؤية والرؤيا.

3_ القصيدة الرؤيا.

لقد أصبح موضوع "رؤيا العالم" يُشكِّل مسألة جوهرية في القصيدة العربية على صعيد منظومات الحداثة بالخصوص، لأنها تُمثِّل تلك الحقيقة الشعرية التي تبحث عن ماهيات الأشياء وكوامنها دون الاكتفاء بالحديث عن الأشكال الفنية الخارجية، فالرؤيا تحاول ملامسة عمق المنجز الشعري مع مراعاة العوامل التي أسهمت في إخراجه من قريب أو من بعيد. كما تحاول أيضا أن تقدم موقفا لغويا وإيقاعيا يتضمن المقدرة على استيعاب العالم الشعري والإفادة منه كله دون استثناء.

لقد اجْتاحَ مفهوم الرؤيا العالم العربي بعد الحرب العالمية الثانية ليكون أحد روافد الحداثة الشعرية بعد ذلك، ويكون مجال اشتغال يحدد من خلاله صدى الإبداع في الكتابة الشعرية، وسنحاول أن نقترب من مفهوم الرؤيا وتقاربها عند المفكرين العرب فيما يأتي:

1_ الرؤيا/ رؤيا العالم:

يعد موضوع الرؤيا[1] من أكثر الموضوعات التي يكتنفها الغموض والالتباس، حيث خلق الكثير من

---

[1]– جاء في معجم لسان العرب في مادة (رأى) تعريفا مفصلا للرؤية: الرؤية بالعين تتعدى إلى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين. يقال: رأى زيدا عالما ورأى رؤية وراءةً مثل راعة. وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب. وإيراد كلمة (قلب) في هذا التعريف جدير باعتبار الرؤية أبعد من رؤية العين وأعمق من ذلك، فهي نابعة من الفكر ومن الذات العاقلة والبصيرة. ويتصل الفعل (رأى) بما هو من الرأي؛ أي بمعنى الموقف أو الوجهة في الفكر، التي تضبط في ذهنية الشخص. يقول ابن منظور: «يقال: فلان يتراءى برأي فلان إذا كان يرى رأيه ويميل إليه ويقتدي به، منه قوله عزّ وجلّ في سورة النساء من الآية 105: ﴿**لِتَحْكُمَ بَيْنَ النَّاسِ بِمَا أَرَاكَ اللَّهُ**﴾، فحاسة البصر هنا لا تتوجه» فالأمر هنا يتعلق بالعقل. يجمع ابن منظور معاني الفعل (رأى) على لسان ابن سيّده تعقيبا على شعر لخلف الأحمر جاء فيه: "فمَا تَرى فيماَ تَرى كما تَرى"، حيث يقول ابن سيّده: «فالقول عندي في هذه الأبيات أنها لو كانت عدّتها ثلاثة لكان الخطب فيها أيسر، وذلك لأنك كنت تجعل واحدا منها من رؤية العين كقولك كما تبصر والآخر من رؤية القلب في معنى العلم فيصير كقولك كما تعلم والثالث من رأيت، التي بمعنى؛ الرأي الاعتقاد كقولك فلان يرى رأي الشُّراة أي يعتقد اعتقادهم» . أما اللفظة المعجمية (رؤيا) فقد جاء تعريفها عند ابن منظور بقوله: ما رأيته في منامك. ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها. وأَرْأَى الرّجل إذا كثرت رؤاه وهي أحلامه جمع الرؤيا. ورأى في منامه رؤيا. وجمع الرؤيا رؤىً بالتنوين. فالرؤيا بهذا التحديد اللغوي الأصلي تتعلق بالحلم وما يصوّره من مشاهد وأحداث لا تبصرها العين وإنما تبصرها مناطق التفكير.ويستدرك ابن منظور إمكانية الرؤيا في حالة اليقظة، حيث يمكن ربط ذلك بما يسمى بأحلام اليقظة أو ربطها كذلك بما هو تفكير في حالة وعي. يقول: قال ابن بري: وقد جاء الرؤيا في اليقظة؛ قال الراعي: (فكبَّر للرؤيا وهشَّ فؤاده وبشَّر نفْسًا كان قبلُ يَلُومُها). وعليه فسّر قوله تعالى سورة الإسراء الآية 60: ﴿**وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ**﴾؛ قال وعليه قول أبي الطيب: (ورؤياك أحلى في العيون الغمض وجاءت كذلك لفظة الرّئي التي تعني الجنّي: وقال اللحياني: له رئي من الجن ورئي، إذا كان يحبه ويوالفه. قال الأنباري: به رئي من الجن بوزن رعي، وهو الذي يعتاد الإنسان من الجن. ابن الأعرابي: أرأى الرجل إذا صار له رئي من الجن' وهنا يصير الإنسان على غير عادته في التفكير والسلوك، فيتحدث في غير الواضح والمفهوم، أو يتكهن في أمور الغيبيات. ينظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1992م، مجلد 14، ص: 192 إلى 301.

الالتباس والإشكالات عند الباحثين، لأنهم حاولوا إعطاء الرؤيا مكانتها الهامة في العملية الإبداعية الشعرية باعتبارها، أداة أو منهجا أو معادلا للمكوّن المضموني للأدب أحيانا أو قرينة يعرفها الشعر أحايين أخرى.

كما تصدر الرؤيا عن معاناة أصلية وحقيقية، تتصل بفكر المبدع فتتجلى في التجربة الشعرية التي توحي بها الرؤى فتندمج فيها "الأنا" مع "النحن" والاجتماعي بالتاريخي، دون أن تدعي بأنها تقدم موقفا نهائيا، بل إنها تحاول إعادة بعث العالم ولا تدعي تأسيسه بل تكشف إيقاعاته لتصل إلى اكتشاف ماهية الشعر.

فالرؤيا هي جسر العبور إلى خصوصية التفرد لتحقيق هوية إبداعية، ولا وجود للتفرد والتميز من دونها «ذلك الذي لا يتم إلا على مستوى التشكيل في تجلياته الأسلوبية التي يسعى الفنان جاهدا إلى ابتكارها بوعي متسلحا بالخبرة الجمالية التي تعزز بالضرورة ما يتجاوز، فينبثق عنها كيان جديد له نسيجه الخاص، يتمثل في بنى تشكيلية لها نسقها الخاص، كذلك تنبثق عنها رؤيا»[1]، ومنه فالقصيدة هي عمل فني وتشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة.

الرؤيا إذن؛ هي الاختلاف الحاد الذي يبحث عنه الشاعر بعيدا عن الوهم والميتافيزيقا تجعل من رؤياه تجربة خاصة ومتفردة، تلتصق به كل دقيقة وتشاركه همومه وأوجاعه، ليكون صوت هموم وأوجاع الناس في يومياتهم العادية، ويخترق بها هذا العادي لحدود اللاعادي، ليصبح متفردا ومتميزا في عالم متشابه. فهي تخلق القصيدة الحديثة «التي عليها أن تنسجم مع الثورة أو تستقيل، أن تتقدم نحو المستقبل أو تدفن نفسها في ضريح التاريخ وتتحول إلى ذكرى»[2]. فلقد انبجست الرؤيا منفذا ومنقذا

– جاءت لفظة (رؤية) في معجم تاج العروس متعددة الدلالات: الرؤية بالضم إدراك المرئي، وذلك أضرب بحسب قوى النفس؛ الأول: النظر بالعين التي هي الحاسة وما يجري مجراها. والثاني بالوهم والتخيّل نحو: أرى أن زيد منطلق. والثالث بالوهم نحو: إني أرى ما لا ترون، والرابع بالقلب؛ أي بالعقل على ذلك قوله تعالى في سورة النجم الآية 11:(**مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى**). ويلاحظ في الضرب الرابع مزجا بين مفهومين هما القلب والعقل، فالأول أساسه العاطفة والحدس، والثاني أساسه الفكر والموضوعية. فالرؤية إذن يمكن أن تُسْتند إلى أسس علمية موضوعية متينة كما يمكن لها أن تستند إلى إحساس داخلي دون برهان. ينظر: محمد مرتضي الحسيني الزبيدي، تاج العروس، تح: إبراهيم الترزي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1972م، الجزء 10، ص: 139.

[1]– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، ص: 57.

[2]– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، مجلد 2، دار إقرأ، بيروت–لبنان، 1996م، ص: 128.

وفضاء يسمح للخيال بالعبور إلى اللامتناهي «بحثا عن المواقع التي يجب تدميرها وإعادة بنائها على الوجه الصحيح»[1]، ذلك أنها تمتلك طاقة هائلة يميز حضورها النص الشعري المعاصر ويكسبه التغيير.

تُجسِّد الرؤيا لدى الشاعر الحلم بالتغيير الذي ينصهر مع ذاته ومع الوجود «وبدون هذا الانصهار في الذات والمرور عبرها، لا يمكن للرؤيا أن تمتلك الخصوصيات، التي توكلها لتكون الحلم، المشروع والتغيير»[2].

فالحلم بالتغيير من صلاحيات الرؤيا وحدها وهي القادرة على تحقيقه إنها «البعد الثاني الذي تسعى الصورة للإمساك بأطرافه وتجسيده، وهي بذلك خلاصة ما يريد الشاعر أن يقوله، لأنها هي التي تكشف عن مدى استيعابه للتجربة التي يريد أن يجسدها، وعن مدى إحاطته بها، ونفاذه إلى جوهرها»[3]، وهي في الوقت ذاته «كشف يرجع كل حاجز أو نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، هي إبداع لأن مبدعها يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويبرزه إلى الوجود الخارجي»[4].

فالبحث عن الرؤيا ليس بالضرورة ادعاء نبويا أو موقفا لاهوتيا زائفا، أو ميتافيزيقيا من العالم، وإنما أن تنسج التجربة الشعرية سبكتها من داخل الذاتي والموضوعي العام والخاص، المجرد والمجسد فتكشف من خلال ذلك وحدة العالم، من خلال تناميه لتكشف وحدتها أيضا، وتتجاوز الثبات والتَّكرار فتعطي الرؤيا للقصيدة وحدتها وجوهرها –أيضا– فقد تصطنع محاولة شعرية ما، معاناة موضوع ما، أو تستعيره فتتعثر برؤيا زائفة، وهذا الزيف ينبع من خلال علاقة مؤقتة أو طارئة بموضوع المعاناة فتنحسر الرؤيا وتضعف التجربة.

لذلك جاز لها أن تكتسب تلك الشرعية في المساحة الشعرية فهي «تمثل ما هو غير موجود على أنه موجود عن طريق الإحساس الرهيف والخيال المبدع وينتج تفرد الفنان أو الأديب بها عن الآخرين شعور لديه بأنه متميز إحساسا وفكرا، وبأنه قادر على اختراق تخوم تعجز عن بلوغها المخلوقات

---

[1]– أسيمة درويش: مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص: 182.

[2]– ماريا لويزا بربريندي: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: معطيات أبو السعود، عالم المعرفة، عدد 225، ص: 17.

[3]– عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات خفي سوريا، دار دجلة، سوريا، ط1، دط، ص: 93.

[4]– أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، دار الفكر، بيروت، لبنان، دط، 1984م، ص: 166-168.

الأخرى»[1].

هذا التفرد والتمييز الذي تبحث عنه الحالة الابداعية الخاصة والمتفردة بين مبدع وآخر بامتلاكه لرؤيا ذات فرادة خاصة «فإذا كان الشعر يولد من تصادم الذات مع العالم فإن تخصيب الإبداع يولد من تصادم الخيال مع تداعيات الرؤيا»[2]. فقد يجد الشاعر معاناة ومكابدة كبيرة في محاولة التوفيق بين رؤاه الخاصة، وواقعه وعلاقته بالتراث نعم لقد «عانى الشاعر الحديث هول المسافة بين التراث والرؤيا وبين الواقع وهذه الرؤيا»[3].

ولكن رغم ذلك لم يستسلم واجتهد من أجل تقليص هذه الهوة؛ لأنه يمتلك موهبة تمكنه من رؤيا الأشياء من زاوية مختلفة تختلف عن كل رؤى الناس العاديين فعينه تقع على الأشياء التي تقع عليها عيون الآخرين لكن ما يميز رؤيته هو القدرة على الارتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الاستبصار الجمالي[4]، لأنه يعبر من خلال الرؤيا من المحدود إلى اللامحدود ومن مجال الإدراك العادي والمتناهي إلى العجائبي واللامتناهي.

تحاول الرؤيا أن تعطي الإنسان معنى وتعيده إلى حضن الكون والأرض من خلال تجاوزه الواقع المادي الجاهز، تبحث في أعمق أعماقه عن حقيقة جوهرية تبقى دائما بحاجة إلى اكتشاف وخلق غير محدود. فالشعر هو عصارة الرؤيا، لذلك اعتبر علما حقيقيا بإنسانية الإنسان، وبأعماق الوجود المتجدد الخلاق الذي لا حدود له[5]. وطريق من طرق الاجتهاد التي تحاول أن تمد بصرها في إنسانية الإنسان لتساعده على تجاوز ذاته [6]كي يستطيع أن يعطي كيانه معنى.

تعطي الرؤيا للشاعر جواز السفر لعالم الرغبة والحلم ليَمُدَّ الشعر بالحياة والحياة بالشعر، بالرؤيا يرتفع العمل الشعري إلى مستوى الكشف والاكتشاف، للتعبير عن الحقيقة ولتحقق الرؤيا يجب أن تنمو

---

[1]- عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2، 1984م، ص: 134.

[2]- أسيمة درويش: مسار التحولات- قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص: 177.

[3]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، القاهرة، دط، 1968م، ص: 19.

[4]- لويزة جبايلية: الرؤيا لأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح- دراسة أسطورية وصفية، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة 1، 2016-2017م، ص: 29.

[5]- أسيمة درويش: مسار التحولات –قراءة في شعر أدونيس، ص: 182.

[6]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص: 226.

في الشعر وتفرض ايقاعا معينا، وصيغة مجاز معين مستمدين من طبيعتها الخاصة[1].

هذه هي المستويات التي تريد أن تُضاء بها من خلال الرؤيا التي تشكل أبوابا مشرعة لشمولية شعرية تمتد بالبصيرة حتى تُلامس المجهول وتَشِي بجوهر العملية الإبداعية وتحتل بمعناها الاستشرافي والإشراقي بؤرة التحولات، بؤر غير منتهية من خلال أسئلة هاربة ومدهشة، أسطورية وميتافيزيقية وكَشْفية لما ورائية الكون فتصل إلى الإشراق المتعالي.

لقد سلَّط مجموعة من النقاد الضوء على مفهوم الحداثة وفكرة الرؤيا بالذات، ومن هؤلاء "جماعة شعر" الذين حاولوا بلورة مفهوم الحداثة وتقريبها إلى الفكر العربي لأجل حداثة عربية حقيقية لها فاعليتها، من أجل فتح آفاق جديدة ليس من خلال الخروج عن شكل ونمطية القصيدة التقليدية فحسب بل محاولة التوغل داخل النص والبحث في أعماقه وتحريره من شوائب الماضي الجامد وجعله خَلْقاً جديدا مُتميِّزا[2]. لقد حاول هؤلاء إعطاء القصيدة العربية روحا جديدة من خلال ما يسمى بفكرة الرؤيا، التي تربط بين «التحول الشكلي وبين الدعوة إلى توجه مفهومي جديد، كاد يتجاوز أحيانا الشعر، ليبلغ جماع الموقف الثقافي والأنطولوجي بوجه عام»[3]. لقد حاول هؤلاء أن يجعلوا للقصيدة منعطفا جديدا يتغير فيه مفهوم الشعر والكتابة الشعرية.

كما إنّ مسايرة الحداثة يجب أن تنشأ من محاولة مقاربة النص والاهتمام به، ولكن دون إهمال صاحب النص باعتباره خَلاَّقا ورائيا ومستشرفا لحياته وحياة الناس ومن ثم لحياة النص، وإن التجديد الحقيقي لا يكون إلا إذا صدر عن مبدع عانى احتراقا حقيقيا وتعامل مع هذا الاحتراق بروح تتسامى على ما هو واقعي وصلب ليحوله بروحه المرهفة وتوقه الدائم خلقا متميزا ومتفردا من خلال نظرته المختلفة، التي تساعده على خلق عالم مختلف كما يقول أدونيس: «لن ينبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش

---

[1]- ينظر: خليل حاوي: الشعر – تجربة، رؤيا، تعبير، قضايا الشعر المعاصر، دراسات وشهادات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس، ص: 181.

[2]- ينظر: لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح- دراسة أسطورية وصفية، ص: 9، 10.

[3]- كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار المشرق، بيروت، ط1، 1982م، ص: 15.

التجديد، فصفا من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة»[1].

ولذلك لا ينبغي أن نطلب من الشاعر أن يكتب شعرا جديدا وحداثيا وهو يحمل في فكره وعقله ونفسه موروثات بآلاف السنين لا يستطيع أن يفك قيودها عنه، أن يخلق ذاتا مختلفة تستطيع أن تتحرر من كل ما سبق، ولا تبقي في فكرها وعقلها غير ذلك التراث الجيد الحاد المشتعل الذي يبعث فيه روح التواصل والاستمرار، وليس ذلك الجامد الذي يعيده إلى الوراء مئات السنين فتكون رحلته بعد ذلك دون جدوى، كيف نطلب من الشاعر أن يكون حداثيا متقدما في واقع مختلف على جميع الأصعدة، عليه إذن أن يخرج من ركام الماضي –ليس كل الماضي– إنما الماضي الذي يحجب عنه رياح التغيير ويخلق لنفسه رؤيا مختلفة تنبع من داخله هو من تجربته الخاصة، تحمل بصمته وحده لا غير، مهما تعددت الروافد التي رفدته سواء من الحاضر أو الماضي[2]. لتكون تجربته الخاصة وحدها المؤشر الذي يصوغ منه إبداعه.

ولطالما تتبعنا الكثير مِمّا كتب ويكتب في ساحتنا العربية الشعرية من آلاف الرواد ولكننا لا نجد في كل هذه المجالات الشعرية تجارب حقيقة متفردة، إلا ما يعد على أصابع اليد ولعلّ هذا الفشل في التّفرد والتّمييز يعود إلى الفشل في تكوين رؤيا خاصة لدى الشاعر فكل الشعراء مثلا يسيرون على نمط معين في مناسبة معينة، وأنت حين تقرأ القصائد تجدها قصائد مُكرَّرة قلما تجد فيها قصيدة متفردة، وتعرف صاحبها دون معرفة اسمه.

هذا يعني أنّ الحداثة الحقيقية يجب أن تتمثّل في حداثة النص والشاعر معا؛ لأن الفاعلية تدعو للاهتمام بالأمرين معا من أجل تكوين رؤيا جديدة وحداثية للعالم كله، وتجدر الإشارة إلى أن البَتْرَ الذي حدث ويحدث في العملية الإبداعية الشعرية العربية أنها لم تستطع مواكبة الحداثة الحقيقية بل سايرت حداثة جوفاء، فالمفاهيم عندنا لم تعد واضحة خاصة في منظوماتنا النقدية حيث يسود الغموض مفاهيم الحداثة لحد الآن[3].

---

[1]– أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1972م، ص: 54.

[2]– لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح– دراسة أسطورية وصفية، ص: 8.

[3]– ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 55 وما بعدها.

إن الحديث عن إشكاليات الشعر العربي المعاصر لم تعد مقصورة في الشكل الخارجي أو أساليب التعبير أو التَّكرار الذي نشهده في هذا الكم الشعري الهائل، إن المعضلة الحقيقية تكمن في غياب الرؤيا الشعرية، ومرجع ذلك ربما اقتناع المبدع العربي أنه لا يمكن إنجاز أحسن مما كان، فيكتب قصيدته معتقدا أنها في صميم الحداثة ولكنه لا يلبث أن يكتشف أنها لم تخرج من عباءة الأسلوب التقليدي، وأنها مجرد اجترار لقصيدة أخرى.

إن غياب الرؤيا هو الذي يفقد معظم شعرنا العربي حقيقته وجوهره كونه إبداعا حقيقيا، فأنت ترى كمًّا هائلا من الشعر دون شاعرية، فما الذي يا ترى يجعل شاعرا ما يتميز بتجربة شعرية –خاصة–، لماذا نحس مثلا حين نقرأ أدونيس إحساسا مختلفا –رغم الجدل الذي أُثير حوله– ونشعر بالغموض والإبهام؟ لم تنْتش حين نقرأ نزار قباني ولا نرتوي من شعره بالرغم مما يقال عن لغته اليومية وتشييئه للكثير من الأمور؟. فهؤلاء الشعراء عاشوا في تاريخ وجغرافيا مختلفة وتحت ظروف متباينة ورغم ذلك نحس أن هناك حبلا سريا يجمعهم، إنها العبقرية الشعرية المتفردة والمتميزة لكل منهما، وحدها الرؤيا بإمكانها أن تخلق هذا التميز، لأن كل واحد منهما استطاع أن يهندس الكون الذي أراده على طريقته الخاصة ويترك بصمته فَنِيًّا، فكان يتحدث بلساننا ويحس بقلوبنا ويتحسس أنفسنا، حينها استطاع أن يسكننا ويستعمر ذواتنا كونه استطاع أن يجمع الذي لا يجتمع وينسق بين اللامتناسقات، ويبقينا دوما في حالة دهشة، لا يعطينا إجابات صريحة أو جاهزة، بل إجابته في حالة توق دائم إلى سؤال آخر، سؤال قلق غير منته من أجل اقتناص جوهر الأشياء بفاعلية، واستبطان لا يقف من الواقع موقفا واضحا واحدا ولا يرتبط بقناعة نهائية اتجاهه، لا سلبا ولا إيجابا، ولكنه يقف منه موقف المستكنه ويرى فيه ما لا يُرى فهو يعلم أن هذا الوضوح الخارجي الظاهر وراءه غموض باطن قلق[1]، عليه أن يصل إليه وينقله إلينا.

فعلاقة الرؤيا بالنص هي علاقة تفاعل تجعل انفصال أحدهم عن الآخر مستحيلا، وحين تكون ناجحة تلقي بظلالها على القصيدة وتنعكس على الشكل التعبيري فتجعله متميزا، وتعطي صاحبها طابعا خاصا ورموزا خاصة، تصبح بعد ذلك مفاتيح لتجربته الشعرية، والرؤيا وحدها من تملك هذه القدرة على ذلك الخلق والخرق واختزال الموضوع وإبعاده عن عموميته وحسيته.

[1]– ينظر: لويزة جبايلية، الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح– دراسة أسطورية وصفية، ص:11 .

إن الحديث عن الرؤيا الشعرية هو الحديث عن هاجس لا يفارق الشاعر، إنه همٌّ متواصل متمركز يشغله كله، طاقته الفكرية والروحية فيتّصل بعمله الإبداعي عبر حبل سري لا ينكشف إلا له «إن الرؤيا ليست هي الموقف بحد ذاته، بل هي كيفية التعبير عن ذلك الموقف، فهي تتصل بالنص اتصالا عميقا ومباشرا، وتطل في كل مرة بشكل ما ومن ناحية ما، هي كالزئبق لا يمكنك القبض عليها ولكنها في الوقت ذاته العنصر الحاسم والفعال في حيوية النص»[1].

ذلك أن تأثير الإبداع في المتلقي لا يعتمد على نبل القضية وعظمتها وحده بل يحتاج إلى سحر الشعر وقدرة الشاعر لإثراء الموضوع وإعطائه بعدا يستحقه بما يمتلكه من رؤيا متميزة، فالموضوعات الكبيرة لا تجدي نفعا مع شاعر صغير بل إلى موضوع كبير ورائع، ويسيل عليه من رؤياه ما يجعله عظيما وكبيرا جياشا بالحركة والإيماء والانفعال.

ومنه فالرؤيا الشعرية المطلوبة هي تلك الرؤيا اليقظة المتشظية التي تلتهم الواقع وتبحث خلف قشريته اللامعة، الجوهر الحي للحياة، الكامن وراء معناها ودِلالاتها، لا تستسلم للعادة ولا يخدعها سطح الحياة، بل تظل تبحث عن الخفي والكامن وهذا الامتياز الحقيقي للشعر الذي يقول فيه "سبندر": «أن الكاتب الخلاق هو الذي يمتلك أقصى قدرة على رؤية الغريب الشيق من وراء العادي والمألوف»[2].

والشاعر صاحب الرؤيا هو الذي يقتنص نبض الأشياء ويبحث في عمق أسرارها، ويعطي اليومي والعادي والعابر زخما متشظيا ونارا قادرة على رؤية الجوهر والشامل في تفاصيل الحياة، وهو الذي يعطينا لحظات السكينة والهدوء في كل ضجيج العالم، الذي نحياه فيجعلنا نعيش الحلم والأمل، رغم انكسارات الواقع وآلامه، فالرؤيا لها أهمية كبيرة في المنظومة الحداثية الشعرية، وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بالنص، بل هي النص كله في حقيقة الأمر[3]. وبهذا تكون رؤيا الشاعر قادرة على رؤية الجوهر في ما هو عادي، وهي المجسدة تجسيدا جماليا لانشغالات الإنسان الحديث، وحلمه، ومخاوفه باستعمال الكشف واللغة.

---

[1]- لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح- دراسة أسطورية وصفية، ص: 12.

[2]- ستيفن سبندر: الحياة والشاعر، تر: مصطفى البدوي، مر: سهير القلماوي، القاهرة، د ط، ص: 96.

[3]- ينظر: ابتسام علي رويجح الصبحي: تشكلات الصقر الأدونيسي _بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجا، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد خاص رقم 20، فبراير 2011م، ص: 259-260.

ومنه فـ [1]:

- غياب الرؤيا عن التجارب الشعرية هي ما يجعلها دون الفعالية الشعرية المطلوبة؛ فالشاعر العربي لم يصل بعد إلى مستوى يستطيع من خلاله أن ينجح في تحويل رؤياه إلى مجال رؤيوي ينبثق من رؤياه الخاصة وذاته وينفتح على قصائده المقبلة، لذلك تغيب الحدود بين الشعراء وتتشابه تجاربهم، ويفقدون نبرتهم الخاصة التي تميزهم.
- اكتمال الرؤيا لدى الشاعر ونضجها لا تأتي بين عشية وضحاها بل يصل إليها بعد جهد وعناء ومكابدة، ولا يتم اكتمالها إلا على نار عذاب المعرفة والمعاناة، وهذه الأخيرة لا تستوي إلا على نار الخبرة والثقافة وما يمتد بينهما من عناء وجسور غير منتهية.
- الرؤيا هي نهر متواصل التدفق ينهمك فيه الشاعر انْهِماكاً عقليا وفكريا وجسديا وروحيا ونفسيا وجماليا، لتنعكس كل هذه الحالات في شعره ويختزل من خلاله صلته بالعالم، فيعطي وجوده الخاص رؤيا عامة وشاملة،
- إن الرؤيا الخاصة بالشاعر لا يمكن أن تبرز من خلال قصيدة واحدة أو ديوان واحد، بل إنها كالكهرباء تسري في كل شعره ولكنها لا تبدو واضحة، إنها تتشظى وتتماهى وتنتشر في كل ما يكتب، لذلك لا تكتمل رؤيا الشاعر حتى تكتمل تجربته الشعرية كلها.
- الرؤيا الشعرية هي تحليق في فضاء الأحلام، والشعر طاقة قادرة على إحكام الصلة بالمحسوسات على مستوى الحلم والسحر، فهي تستوعب أجزاءها وتحتضنها بقوة الخيال، وتنصهر في تجربة متلاحمة مؤلفة من الحسي والمجرد، الحلم والواقع، المستقبل والذكرى، الحنين والجموح. وتمنح فكرة القصيدة صفة الدهشة والافتنان، وتثير في المتلقي روعة الاكتشاف ورؤية المخبوء؛ لأنها تجسد معاني خيالية ترتبط بدلالات وإيحاءات تنبع من القلب.
- إن ذروة الإبداع الذي تتنامى عبره الرؤيا يتجلى في الشعر الذي يقتنص نبض الأشياء وسرها الغامض، والخفي رغم ضجيج العالم، وفوضاه القاسية، وهو الذي يرى وراء سطح الحياة، وطمأنتها الخادعة موضوعات لا حصر لها، تتفجر بالقلق والنشوة والنضارة.

[1]– أدونيس: مقدمة الشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971م، ص: 122.

وختاما لحديثنا يمكننا القول أن الرؤيا أبرز مفهوم في شعر الحداثة بل هي عند بعضهم تجسيد للحداثة؛ فما الحداثة عند أصحابها إلا رؤيا قبل أن تغدو شكلا فنيا[1]. وبهذا يندمج الشاعر في تجربته الشعرية اندماجا جارفا يكسب تجربته وهجا خلاقا يتعدى الواقع ويتمثل العالم.

2_ بين الرؤية والرؤيا.

إن ارتباط الشعر لدى المعاصرين وصدوره عن الرؤيا، جعله يتجاوز الواقع تعبيرا عنه ببحثه عن الحقيقة، إلى اللاواقع بمختلف أبعاده التي لن يجد لها في شعريته الرؤيوية نوعا من الاعتيادية والألفة وأدرك أنها غير كافية من قبل اعتيادا وألفة في شعريته الرؤيوية، لتحقيق أبعاد تجربته الإبداعية الشعرية كونها «أفقية تبدو فيها العلاقة بين الإنسان والعالم علاقة شكلية»[2]، لا تفضي بمكنوناتها الشعورية والشخصية التي عبرت عنها الرؤيا، وهي «الأساس الأول وانجذاب كلي نحو المتخيل كنسق مبنيين للفعل الشعري»[3]، إنهما خصيصتان شعريتان لكل منهما ميزاتها الوظيفية وأبعادها التصويرية، القائمة على التفرد الإبداعي في التجربة الشعرية.

فإذا كانت الرؤيا ببنيتها الحلمية تطلّع عيني على كل ما هو داخلي، فإن الرؤية ببنيتها العقلية تطلّع على كل ما هو خارجي، إنها «العملية التي يتم من خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التفصيلات الحية التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة. وإن كانت الرؤية الشعرية عملية ذاتية صرفة فإن هذه التفصيلات الحية هي المادة الموضوعية التي تتجسم خلالها الرؤية، فإذا كانت الدراما قائمة في الحياة فإن استكشاف هذه الدراما رهن برؤية الشاعر نفسه، لأنه هو الذي قد يستكشفها وقد تند عن استبصاره»[4].

بينما تظل الرؤيا تلك القدرة الفنية التنبؤية الحالمة والكاشفة والخلاقة لكل ما هو جديد في الساحة الإبداعية الباثة لمختلف الجماليات التصويرية التي تنفذ «إلى ما وراء الفوضى الظاهرية من تناغم وما بين

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن القاعود: الإبهام في شعر الحداثة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ط1، ص: 131.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الجزء 3، دار توقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م، ص: 37.

[3]- المرجع نفسه، ص: 40.

[4]- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط2، 1982م، ص: 283.

الائتلاف المرئي من تضاد وتنافر»[1].

تتجه الرؤيا في الشعر نحو المرئي بالحواس كوصف شيء في الطبيعة، كما يمكن لها أن تتجه نحو المرئي بالقلب أو العقل، كأن يكون تعبيرا عن عاطفة إزاء شيء أو اتخاذ موقف تجاه وضعية أو حالة من الوجود. لذا كانت الرؤية الشعرية ولا تزال أساسا للتباين بين الشعراء والتنافس بينهم، إذ هناك من يمتلك رؤية عميقة ودقيقة للأشياء يرى ما لا يراه غيره، وهناك من لا يتمتع بتلك القدرة فيمسح على الأشياء مسحا عابرا[2]، فيجهل لبّ ما رآه وجوهره.

تختلف الرؤية عن الرؤيا في الشعر؛ فإذا كانت الرؤية تتجه نحو الماضي وهي التي تصنع الشاعر والنص، فإن الرؤيا تتجه نحو المستقبل أكثر، وهي التي يصنعها الشاعر بنظراته إلى الأشياء ومواقفه إزاء الأحداث والأمور ويصنعها النص في حد ذاته. وكذلك الشحنة الميتافيزيقية/ الروحية للرؤيا الشعرية هي التي تميزها عن الرؤية[3]. فإذا كانت الأولى تنفذ إلى ما وراء المرئيات من أجل خلق عالم موحّد ومنسجم، فإن الثانية تقف عند القشرة السطحية للمحسوسات والأحداث.

فالشعر الذي يقتصر على الوصف التصويري للطبيعة، أو على سرد الأحداث والمجريات يكاد لا يعدو نطاق الرؤية، فكان أحط أصناف الشعر[4]. لأن الشعر المعاصر وطيد العلاقة بالفكر والفلسفة أكثر مما كان عليه في القديم.

تعد الرؤيا الشعرية فعلا إبداعيا وإراديا، لذا فإنها محاولة كشف للجديد وتجاوز للنظرة البسيطة إلى الأشياء التي تعتمد الحاسة كمنفذ رئيس لها؛ لأن مصطلح الرؤيا يحيل بصفة آلية إلى مصطلح الكشف، الذي لا يتم عبر رؤية كحاسة فقط بل هو مقام أسمى يبلغه المترقي، فلا يعرف إلى وصفه سبيلا ولعل آية الكشف في المصطلح الصوفي في قوله تعالى: ﴿**فَكَشَفْنَا عَنْكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ**﴾[5]

---

[1]- محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، دط، 1973م، ص: 137.

[2]- ينظر: يحي سعدوني، جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة تيزي وزو، الجزائر، 2017، 2018، ص: 33.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 34.

[4]- ينظر: ماجد فخري، مادة الشعر، مجلة شعر، دار مجلة الشعر، بيروت، عدد 3، السنة الأولى، 1957م، ص: 87.

[5]- سورة ق، الآية 22.

منخرطة في هذا السياق.

وإذا ارتبطت الرؤيا الشعرية في ظاهرها بالخيال والغيبيات أو الميتافيزيقا، فهذا لا يعني أبدا أنّها خارجة تماما وكليّا عن المعقول من الفكر الإنساني الصحيح، بل بالعكس فهي أشدّ التصاقا به إذا توصل الشاعر إلى التعبير عنها[1] وتوصل القارئ إلى إدراك جوهرها.

يرى أدونيس أنه: «إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا وإنسانيا بالإضافة إلى بعدها الروحي، يمكننا حينذاك أن نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا»[2]، وإلا كانت عبثا باللغة وبالمعاني والدلالات التي لا تعود بفائدة في شيء.

ويؤكد على ضرورة تلك الأسس قائلا: «فالرؤيا ينبغي أن تتصل بالبعد الإنساني وإلا تحولت إلى تهويمات عبثية، وأن تتصل بالبعد الفكري وإلاّ قدّمت إلينا عالما برّاقا ولكنه أجوف، وأن تسعى إلى تثوير الجانب الروحي في الإنسان»[3] كونه أسمى الجوانب الشخصية فيه.

تظهر الرؤيا الشعرية بهذا الرأي الذي قدمه أدونيس في عالمين متباعدين يصعب التوحيد بينهما: عالم الإنسانية بهمومها وطموحاتها وعالم المثالية لهذه الإنسانية. حيث يكون للرؤيا الشعرية «منحى إنساني لأن همّها يكمن في إنقاذ الإنسان من أزمته الوجودية إزاء العالم المحسوس، ومنحى روحاني لأن بواسطتها يمكن تخطي عالم المفارقات» [4] من أجل اعتناق وجود موحد.

يرى حسن مخافي في السياق نفسه أن الرؤيا الشعرية هي الوحيدة التي تستطيع في أي حال من الأحوال أن تُجسّد وحدة الوجود في وعي الإنسان، ويصرح على أن الوصول إلى ميل هذا التطابق بين وحدة الوعي لدى الإنسان وبين وحدة الوجود لا يتم إلا بتحقيق الرؤيا الشعرية[5]. لأن ذلك لا يحدث

---

[1]- ينظر، يحي سعدوني، جمالية الرؤيا في القصيدة المعاصرة، ص: 34.

[2]- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، دار مجلة شعر، بيروت، عدد 11، السنة الثالثة، 1959م، ص: 79.

[3]- إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا- الشاعر العربي المعاصر وعالمه، دار عالم الكتب الحديث، عمان، 2010م، ص: 12.

[4]- أدونيس، محاولة في تعريف الشعر الحديث، ص: 79.

[5]- ينظر: حسن مخافي، القصيدة الرؤيا: دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003م، ص: 88.

يحدث بالطبع إلا في إطار الإبداع[1]، والمبدع على صعيد الرؤيا هو من يبدع في نفسه صورة خيالية أو مثالا ويبرزه إلى الوجود الخارجي.

كما إن تطلع الشاعر الدائم في بحثه عن الروابط والعلائق الواقعية، قد أدى به إلى ربط تلك التمفصلات الزمانية الماضية والحاضرة، حتى يخلص بها إلى تجسيد رؤيته الجديدة لحيز مكاني بعينه، والتي من خلالها «يبدع شعره الجديد، فالإبداع تواصل مع التراث وانقطاع عنه»[2]، في حين أن الرؤيا خلق وقائعي مستمر وخرق إبداعي متواصل يلج به الشاعر كل التناقضات الحياتية مصورا أبعادها الحقائقية فهو «لا يقف عند مظاهر الحياة في المجتمع، بل يتجاوزها إلى روح الإنسان، لا يهتم بالمجتمع بل بالإنسان، فالرؤيا الشعرية عنده رؤيا كونية تضيء الخفي الجوهر الإنساني»[3] الذي يستمد الشاعر منه مادته.

وإذا ما أردنا جمع أطراف الشعر من أجل إعطاء صورة شاملة له نكشف من خلالها مرجعياتها، قصد إيجاد معادل موضوعي لها، نجد الرؤيا هي «نتيجة لما تتوصل إليه الرؤية، فالرؤية نظرة حسية تجزيئية للأشياء تقف عند المظاهر الخارجية، أما الرؤيا فتتجاوز الظاهر إلى الباطن لتكشف علاقة جديدة تعيد على ضوئها ترتيب الأشياء ثانية وصنع عالم جديد، فالرؤيا من هنا امتداد للرؤية، والرؤية أيضا تستند إلى تجربة خاصة في الحياة»[4]، حتى يتم تصوير حيثياتها الواقعية التي تفرضها دلالات التجربة الشعرية بمختلف انفعالاتها الثابتة والمتغيرة، الحسية الخارجية والقلبية الداخلية.

وهذا ما يؤكده البياتي في قوله أن: «الرؤيا تقوم على الرؤية لأن الرؤيا إنما تنشأ من خلال فهم الواقع[...]ويستعمل خليل حاوي مصطلح التجربة بدل الرؤية[...] وهذه الرؤيا عنده متصلة بانتماء الشاعر الحاضر أولا متجاوزة ذلك إلى الإنسان ثانيا[...]وإذا كانت الرؤية تقف عند الجزئي فإن الرؤيا تتجاوز ذلك الكلي»[5]، في مسعاها إلى بلوغ اللانسجام واللاتجانس المراد تحقيقه في الوجود الإنساني،

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول- بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، الجزء الثالث –صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1978م، ص: 167.

[2]- فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2006م، ص: 20.

[3]-المرجع نفسه، ص: 46-47.

[4]- المرجع نفسه، ص: 115.

[5]- المرجع نفسه، ص: 116.

من خلال التجربة الشعرية الرائية. لذلك فإن «الرؤية الفكرية في حد ذاتها، أحد عناصرها الحديثة في الشعر ولكنها بمفردها لا تشكل إلا انفصالا شبكيا في العين الشاعرة، فتصاب من ثم بفقدان البصر أو البصيرة الشعرية، أو الرؤية الحديثة في الشعر»[1].

وإن ارتباط الرؤيا بالحلم والتخيل أحدث «تضافرا لمجموعة من التقنات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية وطرق الترميز الشعرية المعتمد على القناع والأمثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاته، تضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص، بما يجعل الرؤيا هي العنصر المهيمن على جميع إجراءاتها التعبيرية والموجه لاستراتيجيتها الدلالية»[2]، وأنّ ارتباط الرؤية باليقظة والبصر، جعلها تحوي معاني «التصور، التمثل، الإدراك، الوعي، المعرفة»[3]، فأصبحت «لا تعرف حدودا، إنها تتجاوز كل حد، والتجاوز هنا متعدد الدلالة، فهو تجاوز ثقافي بمعنى عدم الاقتناع بالموجود من الثقافة، وتجاوز جمالي، أي السعي نحو تحقيق أشكال وصور أكثر جمالية»[4]، تظهر من خلالها قدرة الشاعر على تجاوز الوقائع وتغييرها وتحويلها إلى دلالات رامزة، تشمل في صياغتها التعبير الكلي للموجودات الكونية حتى «تدرك الظاهر للعيان والقابع في الأعماق، الخفي عن الإدراك الحسي، وهذا يعني استيعاب الأبعاد كلها في لحظة واحدة في الظاهرة الواحدة، البعد الفردي والجماعي والإنساني والوجودي، وهذا النوع من الإدراك قائم على ملكات الإدراك كالخيال والحدس والتنبؤ والذكاء ونحوها من القدرات الخاصة بالفنان دون سواه»[5]، وبها يمكنه أن يستشرف المستقبل ويتنبأ به، مستندا في ذلك ذلك على قدراته التخييلية المولدة لجمالية الإبداع في العمل الرؤياوي الخلاق.

كون الرؤيا والرؤية متلازمتان، فحين تصور الثانية العالم، تبدعه الأولى خلقا وتجسيدا تعبيريا تكون فيه اللغة قائمة على فنيات التصوير التعبيرية الابتكارية، والتي يشبهها ابن عربي بالرحم «فكما أن الجنين يتكون في الرحم كذلك يتكون المعنى في الرؤيا، فالرؤيا إذن نوع من الاتحاد بالغيب يخلق صورة جديدة للعالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة والرؤيا إذن تعني بجدة العالم، ويعني الرائي بأن يظل العالم له

---

[1]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص: 25.

[2]- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، بيروت، دار الآداب، دط، 1995م ص: 160.

[3]- عبد الله العشي: نظرية الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين، ص: 177.

[4]- المرجع نفسه، ص: 181.

[5]- المرجع نفسه، ص: 190-191.

جديد»[1]، وواضح الحيثيات مكشوف الأبعاد لأن «الوجود ككل في مستواه التجريدي المطلق هو عماد الرؤيا الحديثة كبديل عن الوجود الاجتماعي أو الإنساني أو الجزئي الذي كان عماد الرؤيا السابقة»[2]. فالرؤية والرؤيا محوران مقترنان يقتسمان حياة الشاعر ويصنعان شعره[3]، ولكل منهما فاعلية تختلف عن الآخر، فنطاق الرؤية لا يتعدى الوصف التصويري للطبيعة أو سرد الأحداث بلا تعمق في مغزاها، ومحور هذا في الشعر مقتصر على استعراض الجزئيات المرئية التي تبصرها كل عين[4] فلا يكون للشاعر المزيَّة في استبصارها أو التنبه لها.

فالرؤية تقتصر على الرؤية الفكرية للواقع والفن التي تمنح الأولوية في عناصر التجربة الشعرية للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية، وهذه الرؤية الفكرية هي إحدى محاور الرؤيا الحديثة في الشعر؛ على اعتبار أن دائرة الرؤيا الحديثة تتسع لتكون محصلة التجربة الإنسانية التي يعيشها الشاعر في عالمنا المعاصر بتكوينه الثقافي والسيكولوجي والاجتماعي، وخبراته الجمالية في الخلق والتذوق، ومعدل تجاوبه أو رفضه للمجتمع[5]، وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون.

لم يعد الشاعر يكتفي بمجرد الملاحظة والتسجيل؛ بل حلق في فضاءات أرحب من التحليل وفهم قيم ما أبدعته الحياة الإنسانية بحضاراتها ومعارفها القديمة والجديدة بكافة مستوياتها. أما الرؤيا فهي كلمة شديدة الروغان، عصية على التحديد لأنها تكتظ بالغموض[6]، وتولد ظلالا للمعنى بحسب سياقاته في المخيلة الشعرية؛ فالرؤيا تحليق متصل بالتصور والتخيل وهما مادة الشعر، فيرتقي التجريد من المحسوس إلى

---

[1]- أدونيس الثابت والمتحول- صدمة الحداثة، ص: 149.

[2]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص: 11.

[3]-عبد الإله الصائغ: الخطاب الحداثوي الشعري والصورة الفنية- الحداثة وتحليل النص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م، ص: 59.

[4]-ينظر: ماجد فخري: أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت –لبنان، دط، 1980م، ص: 145.

[5]- ينظر: غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص: 74.

[6]- هناك من النقاد من لا يرى فرقا بين الرؤية والرؤيا، وأنهما تنهضان معا في التعبير عن مدلول متشابك يحتضن العمل الشعري كله. وهذا رأي علي جعفر العلاق في كتابه حداثة النص الشعري، ص 20، وانظر أيضا في الفرق بين الرؤية والرؤيا بالتفصيل إلى: غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ماجد فخري: أبعاد التجربة الفلسفية، بشرى موسى: الصورة الفنية، أدونيس: الثابت والمتحول (صدمة الحداثة).

المعقول وبينهما تمتد وساطة الخيال[1]. فحاسة البصر تصنع الرؤية، وآلة الخيال تصنع الحلم، لذلك فإن «التصوير الخيالي نفحة من الرؤيا، والشاعر والحالم يشكلان المعقول تشكيلا مختلفا، ويحبكان المألوف حِبْكا مغايرا، ويؤلفان صورا مزاجها الحلم واليقظة، التوقع والواقع، الغريب والمألوف»[2]، فالشاعر يرى ما لا يُرى، والحالم يرى ما لا يُرى.

أخيرا يمكننا القول بأن مصطلحي الرؤية والرؤيا من مكونات القصيدة المعاصرة هذه الأخيرة التي تحاول صنع لغتها الخاصة من خلال إعادة صياغة علاقتها بالعالم والإنسان، لتفصح عن أبعادها وروحها الداخلية بدلا من الاتكاء على نظام التشبيه والاستعارة الجاهزة.كما أنهما يتجاوزان العلاقة السلفية مع اللغة التي تؤدي إلى غيابهما أقصد الرؤية/ الرؤيا.

إن (اللغة والرؤية/ الرؤيا) كلاهما تشتركان في نقل المعاناة لخلق الشعر وعكس علاقة التجربة الخاصة بلغة الجماعة والحياة، والكون كله بحيث يزول التناقض بين الشعر والعالم.

3_ القصيدة الرؤيا:

يراد بمصطلح الرؤيا البعد المتجاوز لكل ما هو حيّ وواقعي وجزئي، فالرؤيا بهذا المعنى مرتبطة بمنطق الحلم، وتتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة. وفي مجال الإبداع الشعري فإن الرؤيا تشكل موقفا جديدا من العالم والأشياء، وهي عنصر أساسي من العناصر المنتجة لدلالة القصيدة الجديدة إلى حد أصبح فيه الشعر عند شعراء الحداثة الشعرية ونقادها رؤيا؛ أي التقاط شعري ووجداني للعالم يتجاوز الظاهر إلى الباطن، ويتجاوز حدود العقل وحدود الذاكرة والعكس، ليكشف علاقات جديدة تفيد القصيدة في خلق عوالم جديدة تظهر فيها تجربة الشاعر باعتباره كائنا مبدعا، وتجربة المتلقي باعتباره مشاركا للشاعر في تلك التجربة[3]. وبذلك فإن مصطلح الرؤيا يقابل لفظة الرؤية التي تعني النظرة الثانية والحسية التي تلتقط الأشياء في مظاهرها الخارجية ومن ثم فإن الرؤيا والرؤية بينهما فرق وهو ذلك الفرق الموجود بين الحقيقة الواقعية والحقيقة الفنية أو الشعرية.

---

[1]- ينظر: عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي، ص: 59.

[2]-علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري-دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط،2003م، ص:60.

[3]- ينظر: لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح، ص: 42.

دفعت التغيرات التّجاوزية لكل ما هو سائد في الشعر العربي شكلا ومضمونا إلى احتواء التجديد والتغيير، حتى تحتوي التجربة الشعرية بدورها التجربة الحياتية بمختلف أبعادها حين خروجها عمّا تعارفت عليه، بناء لعالم خيالي ذاتي تؤدي فيه الفرادة الإبداعية دورا هاما في رسم اللوحة القصائدية الرؤياوية التي انعكست ألوانها على القصيدة العربية فصارت من «القصيدة الكلمة والقصيدة الفكرة والقصيدة الانفعال إلى القصيدة الرؤيا، فالقصيدة هنا ليست بسطا أو عرضا لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة للانفعال، غضبا أو سرورا فرحا أو حزنا، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس والواقع والرؤيا»[1].

إن توظيف الشعر لهذه السمة الفنية "الرؤيا" تلبسه ثوب التخييل والتصوير والخلق والإبداع الذي جعل منه شعرا وجدانيا كاشفا لجماليات الإبداع الشعري بصيغ وطرائق جديدة، كون السياق الشعري الذي تبنته وانتهجته القصيدة العربية كمعادل موضوعي، يسعى إلى استحداث وجه نظمي جديد لها خلال الممارسة الشعرية، تطبيقا للتجربة الشعورية قد أضفى عليها مداليل غائية حداثية خلاقة، متمثلة في حركة إبداعية «تماشي الحياة في تغيرها الدائم، فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء يسارع الشعر إلى التغيير عن ذلك بطرائق خارجة على السلفي والمألوف»[2]، وهو ما عمد إليه شعرنا العربي حين استرسل في تصوير الحياة الواقعية متخذا من القصيدة الحديثة «معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير أي بين الزمان والوقتي»[3]، حين تَخَلِّيها عن كل السوابق والتخلص منها، عاكسة الوقائع الحياتية التي كشفت عنها الحداثة الشعرية في شكلها ومضمونها الآيل إلى التغيير في مختلف المقاييس الإبداعية الشعرية، كمواقف رؤيوية متجددة من حل الوقائع العصرية.

إنها رؤيا الشاعر الحديث الذي استلهم في إبداعه الشعري قدراته التخييلية والتصويرية التي أكسبته تجديدا شكليا بناء، وفق لغة فنية متجاورة للحدود التعبيرية إلى أبعاد خلاقة تجديدية تبلغ بها الغامض واللامألوف؛ لأن «الشعر كرؤيا تخضع اللغة للحقيقة الباطنية هو بالضرورة خروج على المألوف وانتماء

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 161.

[2]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الجزء 3، ص: 35.

[3]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م، ص: 13.

حتمي لمنطق "الغرابة" الذي يتحرر من الصورية ليتبنى الجدلية، ينسلخ من التأليف ليحتضن التنافر»[1] على حد قول محمد بنيس.

لتصبح بذلك التجربة الشعرية جديدة، تشكلها الرؤيا الإبداعية المولدة للعناصر الشعرية والمعبرة عن الانفعالات الذاتية الشاعرة التي عكستها القصيدة الرؤيا الطامحة إلى تغيير العالم، تجسيدا وتصويرا ومعالجة من خلال إعادة تشكيله تجاوزيا، وخلقه تجديديا في محاولات شعرية تظهر فيها قدرة الشاعر العربي المعاصر الذي حاول أن يبدع أسطوريته المتميزة ويبْتكر رموزه الخاصة[2] إذا ما كانت الأساطير الجاهزة والمواقف التاريخية لا تكفي لتجلية كل الجوانب الأعمق في الأزمة الراهنة، وما قد يزخر به الواقع من حركة متنوعة ومن تطور أو تحول مذهل.

وهو ما يجعل الرؤيا ذات أساليب إقناعية حتى وإن حادت عن الإيضاحية أحيانا، مستوعبة مواصفات الحياة في تصوير يمنح القصيدة مطامحها الفنية في مبانيها ومعانيها، كما تقول خالدة سعيد: أي «أن تمتاز بالوحدة العضوية يعني أن يكون نسيجا حيا متناميا [...] وكان السياب من بين القائلين بها، هذه هي القصيدة الرؤيا»[3]، الخالقة للإيقاع الشعري الصادر عن التجربة الإبداعية الفردية والمنساب إلى أغوار الذات المتذوقة للإبداع الشعري الذي يعد تجربة لا استنساخا، ومعاناة لا خلاصة تجربة.

بل إن القصيدة الرؤيا هي التجربة بذاتها في مختلف مناحيها الفنية واللغوية والحضارية والإبداعية الخلقية التي تجسد وحدتها وتبرز فرادتها وتجدد لغتها وتتجلى عن معيقات تجديدها فمن طبيعة الشعر الذي هو نبوءة ورؤيا وخلق أن لا يقبل أي عالم مغلق نهائي، وأن لا ينحصر فيه بل يفجّره ويتخطاه، فالشعر هو هذا البحث الذي لا نهاية له[4] كما يقول أدونيس.

كما لم يعد شاعر الرؤيا يتقيد بنموذج شعري محدد بل راح يبحث عن أشكال شعرية جديدة تستجيب لإيقاع الواقع المعيشي وفق رؤيا إبداعية قامت على تفتيت البنية الخارجية للقصيدة وذلك من

---

[1]- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الجزء 3، ص: 39.

[2]- عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر-فترة الاستقلال، سلسلة الدراسات الجزائرية، منشورات التبيين، دط، 2000م، ص: 167.

[3]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الجزء 3، ص:69.

[4]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 179.

خلال اعتماد نظام السطر الشعري بدل البيت واستعمال التفعيلة بدل الوزن، وتنويع القوافي والاستغناء عنها في أكثر الأحيان. بل إن بعض الشعراء دافعوا عن قصيدة النثر للوصول إلى قيمة التعبير الفني والتخلص من صرامة البنية التقليدية يقول أدونيس: «إن الشّكل ليس نموذجا أو قانونا، وإنما هو حياة تتحرك أو تتغير في عالم يتحرك ويتغير، فعالم الشكل هو كذلك عالم متغيرات»[1]. يحدد إبراهيم أحمد ملحم خمسة أسس للرؤيا الشعرية الصحيحة التي تخدم الشعر جليا ولا تجعله حلما فارغا يتيه فيه الشاعر ويسبح فيه المتلقي في غيابات الغموض وهي كالآتي[2]:

- كون الرؤيا ليست خاصة بالشاعر الحديث فقط، فهي ملك الشعراء عامة.

- ليس الشعر كاملا رؤيا وليست القصيدة من أولها إلى آخرها رؤيا.

- الشعر العربي المعاصر أُغرق في الميتافيزيقية وينبغي أن يكون التفكير النقدي لدى الشاعر مؤسسا على أن الشعر وجد كي يعيش.

- العلاقة بين الشعر العربي المعاصر والتراث علاقة تكاملية وليست عدائية.

- الرؤيا لا تتناقض كليا مع الواقع بل إنها في بعض الأحيان تؤكده.

وتُنبّه هذه الأسس إلى مجموعة من الآراء يمكن حصرها في[3]:

- كون الرؤيا الشعرية ذات صبغة تطورية مع تطور الشعر، فإذا كانت في القديم ضعيفة فإنها اليوم تريد أن تصعد نحو اللانهائي.

- نفي التداخل الحتمي بين الشعر المعاصر والشعر الرؤياوي، إذ ليست كل قصيدة معاصرة رؤياوية.

- عدم الاغترار بالجانب التخييلي البعيد والانسياب وراءه وترك جوهر الشعر في علاقاته بالمتلقي وراء ذلك.

- لا يعني التجاوز في الرؤيا أبدا محوا كليا ونهائيا لمصادر الإبداع اللغوي والشعري ولتراثه العريق والزاخر

---

[1]- أدونيس: مختارات من شعر السياب، منشورات دار الآداب البيروتية، بيروت، دتط، 1966م، ص: 09.

[2]- ينظر: إبراهيم أحمد ملحم، منزلات الرؤيا، الشاعر العربي المعاصر وعالمه، دار عالم الكتب الحديث، عمان، 2010م، ص: 13.

[3]- ينظر: يحي سعدوني، جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، ص: 36

عبر العصور، بل ينبغي أن يؤخذ هذا القديم ويستغل أحسن استغلال ويصاغ في قالب آخر غير الذي تعود عليه.

– على الرؤيا أن تصب جلّ اهتمامها بالواقع، لأن هذا الأخير هو بذرة تكوّنها وسبب وجودها، فالانطلاق يكون من الواقع ثم العودة إليه مرة أخرى، لكن بوجه آخر أكثر جمالية.

– يعد شعر الرؤيا ملجأ للتعبير عن رؤيا ذاتية ووجودية وإنسانية لا يكتفي فيها الشاعر بنقل أحاسيس أو مشاعر أو صور أو مظاهر فحسب بقدر ما يعمل على كشف كُلِّي للآفاق والكون في رؤى عامة بعيدا عن التفاصيل والجزئيات، وما أنتجه السلف من مضامين شعرية.

لم تعد اللغة في شعر الرؤيا ذات وظيفة تعبيرية أو جمالية تنقل وتصف أو تتأثر أو تتخذ أداة خارجية أو قنطرة عبور الفكر إلى العالم أو عبور العالم إلى الفكر، بل صارت وسيلة كشف للحقائق وخلق للمعاني والدلالات، وإقامة علاقات جديدة بين مكونات الجملة وإعادة إنتاج إنزياحات تركيبية مع ما يترتب من خروج عن المألوف وتطوير المعجم الشعري[1]. فانبثقت من ذلك أشكال جديدة وصور وعبارات ومعان استخرج بها شعر الرؤيا كل الإمكانات والطاقات المتجددة والكامنة في اللغة.

كما لم تعد أيضا مرتبطة بالذاكرة أو مأخوذة من المحفوظ الشعري بل صارت تعتمد أكثر على التجربة الحياتية والنفسية والشعورية ومعبرة أكثر عن تلاحم الشاعر مع الواقع والنفس والفكر، وارتبطت أكثر بالرمز والأسطورة وأصبحت اللغة في عمومها تمتاز بالليونة والابتعاد عن الصرامة والجاهزية والمتانة التي ارتبطت بالشعر القديم وخاصة لغة التجريد التي تخترق العلاقات المنطقية بين الكلمات وتقوم في مجملها على الهدم والانتهاك والكشف الدائم والرمزية الموغلة في التجريد[2] الذي يؤول في كثير من الأحيان إلى الغموض.

وإذا ما توغلنا عميقا في فحص العناصر الشعرية التي تسهم في تثمين الرؤيا وتشغيلها، فإننا سنجد أنها تتحرك على التجربة في أكثر من مستوى، إذ تشرك عناصر عديدة في تثمين قوة الرؤيا ووضوحها إلى

---

[1]– ينظر: لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح، ص: 45.

[2]– عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر، ص: 167.

جانب وعي الواقع[1]:

- التجربة الحياتية: تفيد الشاعر في الإحاطة بالواقع وفهمه فهما دقيقا.
- التجربة الشعرية: تمكن الشاعر من صياغة الرؤيا بشكل فني جديد.
- الحدس الموضوعي والقدرة على النفاذ إلى جوهر أشياء الواقع.

فعلاقة التجربة الحياتية في منظورها الواقعي بالتجربة الشعرية في منظورها التخيلي بالحدس الموضوعي المرتبط بالحال المرتهنة بعلاقة التجربتين، هو الذي يخلق حالة من التكامل والتوافق والتماسك النصي في النص الشعري. ويمكننا النظر إلى القصيدة التي ينتجها الشاعر في هذا السياق بوصفها «التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية والفريدة»[2] بمعنى؛ أن التعبير الفريد الذي يتميز به الشاعر إنما هو نتيجة طبيعية للرؤيا المتفردة التي يمتلكها الشاعر وقد إمتلكها من خلال الخبرة والمران والتأمل والمعرفة العميقة.

تتجاوز شعرية الرؤيا بما فيها من تجديد وحداثة ما دأبت عليه القصيدة التقليدية، فإذا كانت هذه الأخيرة تنطلق من بناء مضمونها من ذاكرة تقليدية ماضوية في حدود ما هو معيش وملموس، فإن قصيدة الرؤيا تتجه إلى تقديس الذات الشاعرة والكشف عن لحنها العميق بكل ما يخفيه من أحلام وآمال ورؤى وقلق ورغبة، فقصيدة الرؤيا حملت مشعل التجديد في إعادة تشكيل عناصر القصيدة من حيث الإيقاع والصورة الشعرية، وذلك بتأويل عوالم تلك القصيدة ودلالاتها في ارتباطها بمستويات الحلم والخيال الخصب[3]. ولذلك نجد شعر الرؤيا مُفْعما بحضور مكثّف للرموز والأساطير التي تجعل النص الشعري منفتحا على أعماق الذات الإنسانية، سواء في أبعادها الفردية الخاصة بالشاعر أو في أبعادها الجماعية التي تشكل فضاءات مشتركة للإنسانية بصورة أشمل، مع ما يتولد عن ذلك من تجليات جمالية ووجدانية وثقافية.

---

[1]-عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا- تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات في سورية، ص: 166.

[2]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت، ط2، 1978م، ص: 90.

[3]- ينظر المرجع نفسه، ص: 43.

ثالثا:

رؤيا العالم والمرجعية الحداثية عند أدونيس.

1_ الحداثة والانفتاح على الآخر.

2_ التراث وإعادة قراءة الأنا.

شكلت ثنائية الأنا والآخر صرح التصور النقدي الأدونيسي كتعبير عن الروافد المعرفية، وكتأكيد على أهمية الدور الذي يمارسه التلاقح الثقافي مع الغرب في دفع العملية الإبداعية نحو التجاوز والخلق. حيث ركز أدونيس على أهمية الانفتاح الإبداعي على الآخر كضرورة تقتضيها عملية التأثير والتأثر التي من شأنها النهوض بالإبداع الأدبي والخروج من حدود النمطية والتكرار إلى معانقة الآفاق المفتوحة على سبل التخطي لأن الإبداع في جميع الشعوب وفي جميع العصور لم يكن اجترارا للذات وإنما تفاعلا مع الآخر عطاءا وأخذا؛ لأن الإبداع جوهريا قائم على الانفتاح والتلقيح والتهجين والتفاعل المستمر بين الأنا والآخر؛ وهذا ما سنبينه من خلال ما يأتي.

1_ الحداثة والانفتاح على الآخر:

لا يتردد أدونيس في التصريح بضرورة الحوار مع الآخر والتفاعل معه كسبيل لاستمرارية الذات وتكاملها إذ يقول: «يظل هذا الحوار على الرغم من كل شيء ملحا وأنا الآن مقتنع أكثر من أي وقت مضى أن "الذات" توجد ويكون لها معنى بقدر ما تنفتح على الآخر. إن من ينفي الآخر وبخاصة المختلف، ينفي ذاته في الوقت نفسه. وهذا يعني أنّ الحوار بين الذات والآخر يبين الهويات الثقافية المتنوعة، يتجاوز مجرد التسامح والتفاعل: إنّه حاجة كيانية لكل منهما لكي يعرف كيف يبدع أفكاره وأعماله»[1].

يبرز سؤال من خلال هذا الطرح مفاده أنّه إذا كان الإبداع عند أدونيس في جوهره هو انفتاح للذات على الآخر وتفاعلها معه، فما الذي يكفل لها التميّز والخصوصية عنه، ويحول دون خضوعها لمعطيات وتكرار أساليبه وأفكاره؟. والإجابة عن هذا السؤال مبثوثة في الطرح النظري الأدونيسي في تأكيده على خصوصية الذات وعلى مقوماتها وطبيعتها التي تضمن لها التفاعل الجدلي البناء مع الآخر.

نشير بداية إلى الروافد المعرفية التي ساهمت في تشكيل الذات الأدونيسية الملهمة حسب ما ورد في قوله: «تأثرت بالحركة السريالية كنظرية والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بالفيلسوف هيراقليطس ونظرته القائمة على الصيرورة والتطور المستمرين. تأثرت بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التخطي. تأثرت أيضا بأبي تمام وأبي نواس من حيث فهم اللغة الشعرية وتأثرت أيضا بفكرة التجريب

[1]- أمل جبوري: حوار مع أدونيس، مجلة الوسيط، بيروت، لبنان، عدد 405، 1999م، ص: 55.

في الشعر الحديث الأمريكي والفرنسي على الأخص»[1]. يبدو جليا من خلال هذا القول، أنّ الغرب كفكر وكإبداع كان الجسر المعرفي الذي أوصل أدونيس إلى تراثه وساعده على تفجيره طاقاته التحوّلية الهائلة التي أعطت الذات العربية وأدونيس تحديدا خصوصيتها وتميّزها.

كما يصرح أدونيس بتأثره بالغرب مقتنعا تماما أن التأثر ضرورة يقتضيها الإبداع الأصيل والمتجدد فما من أحد ويتأثر لكن هناك تأثرا اتباعيا وآخر تحوليا تفاعليا، أرسطو تأثر بأفلاطون وماركس تأثر بهيجل ...الذي لا يتأثر هو الذي لا يحيا ولا يفكر ولا يتنفس[2]. فأن تتأثر هو أن تأخذ من الآخر ما يضمن لك أن تكون أنت بمعزل عنه، وأن تستنبط الوهج الذي يزيدك قوة على قوتك ويدفعك أبدا إلى الآتي في توق دائم إلى تجاوز الآخر وتجاوز ذاتك في آن، في حين يكون التقليد تغييبا للذات وحلولا وتماهيا في الآخر كنموذج ونمط يجب أن يحتذى وبهذا فالتأثير يولد التفاعل والجدل، بينما يولد التقليد الخضوع والتبعية.

تقيّد أدونيس منذ تنظيراته الأولى للحداثة الشعرية بأهداف تجمع "شعر" كما سطرها بيان يوسف الخال الذي ركّز على ضرورة الغوص في أعماق التراث الروحي العقلي الأوربي والتفاعل معه، وكذلك الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم تجنبا للوقوع في خطر الانكماشية، كما وقع شعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي[3]. ولهذا عمد إلى الترجمات الشعرية عن اللغات الحية ولا سيما منها الفرنسية والإنجليزية، فقد ترجم في العدد الأول من المجلة قصائد للشاعر عزرا باوند كما ذيلها بلمحة عن سيرته الشعرية[4]، ثم توالت النصوص الشعرية لشعراء الحداثة الغربية من أمثال توماس ستالس إليوت، ورينيه شار، وإيف بونفو، وسان جون بيرس، وأندري بريثون.. وغيرهم، مما سهل للقارئ والمبدع الانفتاح على رواد الأدب والحداثة الشعرية في العالم.

كان أدونيس بمثابة الوسيط الذي يجمع الحداثتين الغربية والعربية، وقد أكد عباس بيضون ذلك في حديثه عن الجيل الجديد من الشعراء في لبنان بقوله إنّ «هؤلاء الشعراء ذوو ثقافة لا تتجاوز معرفة بالشعر العربي والأجنبي المترجم. إنّ الوسيط العربي هو دليلهم إلى الشعر العالمي. فهم يقرؤونه في شعر أدونيس مثلا

---

[1]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، ص: 267.

[2]- المصدر نفسه، ص: 267-268.

[3]- ينظر: كما خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 69.

[4]- ينظر: مجلة شعر البيروتية، عدد 1، 1957م، ص: 73-81.

أو غيره. الوسيط العربي هو غالبا مرجعهم الوحيد عن الشعر. لذا تتشابه القصائد وحتى جهازها التعبيري شبها غريبا»[1]. مما يؤذن بقصيدة موحدة تتمحور حول شاعر أو أكثر.

وإقبال أدونيس على الترجمة[2] هو وعي بأهمية الانفتاح على الثقافة العالمية في النهوض بالإبداع العربي وفي إثراء ثقافة المبدع العربي بجعله مواكبا للركب الحضاري والثقافي المحيط به، ولهذا أكد في دراسته لتاريخ الحداثة العربية أنها نشأت في مناخ من التفاعل مع روافد غير عربية خارجة عن سلطة القديم وهو ما عبّرت عنه حركية الحضارة العربية الإسلامية، وذلك بقوله: «إنّ الحضارة العربية هي في أعمق خصائصها مزيج تأليفي من الجاهلية والإسلام، أصلا وتراثا من الآخر فارس اليونان، والهند اقتباسا وتفاعلا؛ أي مما كان يشكل النتاج الثقافي الإنساني، الأكثر حضورا وفاعلية، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدما مما ترسب في الذاكرة التاريخية، أو الحياتية الاجتماعية: العناصر السومرية – البابلية، والأرمية –السريانية. وفي هذا أكدت الفاعلية الإبداعية العربية على أن ثقافة شعب ما لا تقوم بذاتها ولذاتها في معزل عن ثقافات الشعوب الأخرى، وإنما هي تأثر وتأثير، أخذ وعطاء، وأكدت في الوقت نفسه أن الشرط الأول لهذه الحركة من التفاعل أن تتسم بالإبداعية والخصوصية معا. وهذا المزيج الإبداعي الخصوصي هو ما نقلته الفاعلية العربية الإسلامية في ذروة نضجه إلى الغرب عبر الأندلس»[3].

إن هذا القول على طوله إذ يبرز أهمية التفاعل بين الحضارات كشرط أساسي وضروري لتحقيق التجاوز والرقي الإبداعي والعلمي، يرسم حركية المسار التفاعلي بين الحضارتين كما يؤكد على الخصوصية النابعة من طبيعة الذات العربية المبدعة من روح هويتها وتراثها العريق، والتي تضمن لها التميّز عن الآخر والتفاعل معه في سبيل تجاوزه إبداعيا.

ولعل في إسقاط هذا الوضع التاريخي وموازنته بالوضع الحالي للحداثة العربية ما يفسّر إصرار أدونيس على ضرورة التفاعل مع الآخر فكرا وإبداعا وحضارة.

---

[1]- محمد علي مقلد: الشعر والصراع الايديولوجي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ص: 71.

[2]- ترجم أدونيس العديد من الأعمال الإبداعية أبرزها: ترجمته لمسرحيات جورج شحادة 1972م، الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس 1976م، الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفو 1986م.

[3]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000م، ص: 97.

ويؤكد أدونيس على خاصيتي التفاعل والتبادل ويعتبرهما خصيصة أساسية لحركة الثقافة في العالم يقول: «الحداثة الشعرية في أمريكا اللاتينية مثلا، تؤسس فضاءها في الأفق الفرنسي، والحداثة الفرنسية تؤسس فضاءها في الأفق الأمريكي، وليس في هذا ما يتنافى مع خصوصيتها وأصالة إبداعها ، ولعلّ هذا ما جعلها مأخوذة بالتحول، فهي حضارة لا تطلب السلامة، وإنّما تطلب المغامرة واكتشاف المجهول وقبوله وحرية البحث المطلقة»[1]، وهو أكثر ما أشدّ أدونيس إلى قراءة الحضارة الغربية وإبداعاتها.

كما أن إيمانه الكبير بالوهج التحولي الحداثي دفعه إلى التفاعل مع الفكر الجدلي المسكون بهاجس الصيرورة والتحوّل فتأثر بهيراقليطس، ونيتشه وماركس، وهيجل...كما تأثر، أيضا بأشعار رواد الحداثة الشعرية الغربية، بودلير ورامبو، مالارميه، هلدرلين، وسان جون بيرس في سعيها إلى تجاوز الواقع بحثا عن عوالم النقاء والتجدد الأبدي عن قناعة منه بأنّ «الذات والآخر، إبداعيا انطراح في مصير واحد. ولا تتميز الذات بدءا من انقطاعها عن الآخر بل بدءا من علاقتها به»[2].أي؛ لا تميّز للذات خارج هذه العلاقة.

أثارت علاقة أدونيس بالآخر تنظيرا وإبداعيا، العديد من ردود الأفعال والمواقف النقدية التي عابت عليه تأثره الزائد بالغرب متهمين إيّاه بالتبعية والتقليد الأعمى، ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه جهاد فاضل في قوله: «من حق الشاعر أن يعيش أنفاس عصره وأن يجدد ما يجدد ما شغله التجديد لكن ليحذر من التجديد الظاهري الذي لا روح له، ولا أساس والذي هو في تكييفه الصحيح تقليد لا تجديد. المتلمس لطريقة سان جون بيرس والمتتبع لأسلوبه، وصورة خطوة يمارس فعل التقليد ولا يجدد في شيء. بل هو الوجه الآخر لمن يقلد البحتري وأبا تمام. وهكذا كي لا نتذكر من يقلّد سان جون بيرس بلغة الشريف الرضي وتعابير الملل والنحل القديمة»[3]. ليأتي الرد في مجلة "مواقف اللبنانية".

كتب أدونيس ردا على جهاد فاضل ومن حذا حذوه من النقاد مقالا بعنوان «سان جون بيرس – وأنا»[4]، وضّح فيه حقيقة الفرق بين التأثر والتأثير أو التفاعل وبين التقليد الأعمى أو الاجترار بقوله: «ماذا يعني أن يقلّد شاعر شاعرا؟ يعني أن يأخذ إما عالمه الشعري وإما لغته الشعرية، وإما أن يأخذهما معا.

---

[1]- ينظر: أدونيس: صدمة الحداثة، ص: 270- 284.

[2]- أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1996م، ص: 71.

[3]- جهاد فاضل: الغموض في الشعر الحديث، مجلة عالم الفكر، الكويت، عدد 07، 1978م، ص: 244.

[4]- أدونيس: سان جون بيرس وأنا، مجلة مواقف، لبنان، عدد 29، 1974م، ص: 164.

والقادرون على اكتناه الإبداع الشعري واكتناه الأفق الذي يتحرك فيه سان جون بيرس، والأفق الذي يتحرك فيه أدونيس، يعرفون بسهولة أن عالميهما يتغايران جذريا»[1]، وهو إذ يسقط عن نفسه تهمة تقليد سان جون بيرس يطرح المعنى الحقيقي للتأثر بقوله: «التأثر؟ أعلن أنني أتأثر بكل ما يجري في العالم، والشعر العظيم هواء العالم كل من يتنفس يتأثر. وشعر سان جون بيرس جزء محوري من هواء العالم الحديث. ولكن المسألة ليست في التأثر بل في كون هذا الهدر النقدي السائد يشوه الحركة الشعرية العربية، ويزيد من ابتعاد القارئ عن ممارسة الدخول في عالم الشعر والكشف عن ينابيع التجربة الشعرية وأبعادها»[2].

فالتأثر وفقا للتصور الأدونيسي تجسيد للتفاعل البناء، القائم على احترام حدود الذات التي تضمن لها الاختلاف وعدم التماهي في الآخر من جهة، والتطّلع إلى التجاوز والخلق ونبذ التكرار من جهة أخرى، ولعلّ هذا ما عبّر عنه في قوله: «وكما أنّه لا ذات بلا آخر فلا ذات بلا تأثر وتأثير. التأثر هنا، نوع من الشرارة تسطع عند الآخر، وتوجه الذات إلى مزيد من المعرفة نفسها، مزيد من اكتشاف ما في أعماقها من الضوء الكامن»[3].

كان تعامل أدونيس مع أشعار سان جون بيرس وغيره من المبدعين الغربيين تأكيدا لحضور الذات الأدونيسية الملهمة وإبرازا لبصمتها التي تضمن لها التفرد والخصوصية ولعلّ هذا ما سعى إلى تأكيده قائلا: «هكذا يدخل سان جون بيرس إلى الثقافة الشعرية العربية بلغتي أنا بهيامي أنا. وكل من يعرف أن يقرأه بلغته الأصلية ويعرف لغتي الشعرية ويقرأ الترجمات العربية التي قام بها آخرون، يدرك ببداهة أن لسان جون بيرس في ترجمتي وجها مغايرا ومتميّزا حتى لا يمكن القول إنّ شعر بيرس في العربية إنّما هو ذو وجه أدونيسي»[4]، فهو إذ ينفتح على الآخر لا يتحد به أو يتماهى فيه بل يتفاعل معه ويبحث عن مكامن التجاوز في ثقافته وإبداعه بما لا يتعارض مع حقيقته وطبيعة ذاته الرافضة للتقليد أو التبعية.

وهذا ما يتضح جليّا في مواقفه التقليدية المختلفة ونذكر منها ما خص به هيدجر بقوله: «حين أقرأ هيدجر يكسبني معرفة جديدة ولكنه قبل ذلك يذكرني بما أنا وبما كتبه وبحضور اللغة كيانا في الكائن أو

---

[1]-أدونيس: سان جون بيرس وأنا، ص: 164.

[2]- المصدر نفسه، ص: 164.

[3]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 71.

[4]- أدونيس: سان جون بيرس وأنا، ص: 164.

الوجود العربي»[1].

يسعى أدونيس بمواقفه المتكررة إلى إسقاط تهمة المرجعية الغربية عن تنظيراته النقدية وإبداعاته الشعرية، وإثبات عجز خصومه عن كشف الوجه الجدلي للعلاقة التي تجمعه بالآخر، كفكر وكإبداع. يقول: «لم يكن الشعر الغربي بالنسبة إليّ، نموذجا يحتذى بما هو مقارنة خاصة بالإنسان والعالم، وإنما كان صدمة معرفية. ومن هنا قد يكون الأصح أن أقول —ولعل هذا فيه شيء من المفارقة– إن تأثري بالإبداعية الغربية، ككل فكري كان أقوى وأغنى من تأثري بجانبها الشعري الجزئي»[2]. يعني؛ أن العلاقة مع الآخر تفتح المجال واسعا للمغامرة، والكشف وسبر أغوار المجهول واللامحدود من أجل إحالة المستحيل إلى ممكن يقوي التجربة الشعرية ويعطيها القدرة على التحوّل والتخطي.

وللتأكيد على ذلك حدد طبيعة العلاقة التي جمعته بالشعرية الغربية والفرنسية منها تحديدا بقوله: «في هذا الأفق من العلاقة بين الذات والآخر دخلت إلى عالم الشعر الغربي، وبخاصة الفرنسي. ولم يكن تأثري به نابعا من اتجاه محدد يمثله شاعر أو أكثر وإنما كان نابعا من حركته ككل، ولم يكن تأثرا بالقول الشعري من حيث هو رؤيا للعالم وإنما كان تأثرا بمشكلية الإبداع الشعري وما تطرحه من قضايا وتساؤلات»[3].

قدّم أدونيس صورا من التفاعل الإبداعي الخلاق في الحداثة الغربية عن قناعة منه بصلابة موقفه مقارنة بآراء ومواقف خصومه بقوله: «"بودلير"، "مالارميه": إنهما نظريا وشعريا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة من التراث الفرنسي وإنما أخذاه من الولايات المتحدة من "إدغار ألان بو"، أكثر من ذلك: إن مدار أرائهما في الشعر هو مدار آرائه، حتى أنهما يتبنيان أفكاره نفسها. "رامبو": أليس شعره مليئا باقتباسات وأفكار وأقوال يأخذها من مصادر متنوعة وفي مقدمتها المصادر الشرقية؟ اقرأوا "دانتي" أو "شكسبير" أو "غوته": ألا تجدون في نتاجهم عبارات وأفكارا وآراء مأخوذة من تراث شعوب مختلفة ونتاج شعراء مختلفين؟ كذلك يمكن القول بالنسبة إلى "هولدرين" و"نرفال" و"شار" و"ميشو" و"سان جون بيرس" لكي لا أسمي إلا عددا من الكبار. فهل هناك قارئ ناقد يقيم أحدا من هؤلاء في أخذه عن

---

[1]– عبد الغزيز بومسهولي: الشعر والتأويل–قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م، ص: 123.

[2]– أدونيس: سياسة الشعر، ص: 72.

[3]– المصدر نفسه، ص: 72.

غيره؟ أو يقول عنه إنه خرج عن تراثه؟»[1].

كتب أدونيس قصيدته "الجدجد" تأكيدا لموقفه النقدي الرافض للتقليد وردا على خصومه قائلا:

...ويقولون إنني لست كالغير أعبد

ليس في جبهتي حصير وركن ومسجد

ويقولون: تائه ويقولون: جدجد

وتساءلت– هل تبخر في وجه الغد؟

وتذكرت أنني كنت للشمس أنشد

أنا في الشمس تائه أنا للشمس جدجد[2].

- «...»: عبر أدونيس بنقاط الحذف عن المواقف الهجومية التي تعرض إليها في بداياته التنظيرية والإبداعية و أيضا للدلالة على لا محدودية الكلام الذي قيل فيه.
- "ويقولون": يستعمل الشاعر الفعل المضارع مسبوقا بواو العطف للتأكيد على استمرارية الفعل وانفتاح دلالته على المستقبل في صيرورة تتجاوز حدود الماضي والحاضر.
- "الحصير والركن والمسجد": ترمز هذه الكلمات إلى التهم التي ألصقت به، حيث يترك المجال مفتوحا أمام المتلقي ليتخيل طبيعة تلك الانتقادات وعددها ولكي يشركه في رده على التهم التي سيتولى ذكرها، إذ قالوا عنه كافر متنكر للهوية العربية والدين الإسلامي ولطبيعة الحياة العربية في بساطتها وعفويتها.
- أضف إلى ذلك أنه تائه لا يحتكم إلى قرار وأنه "جدجد"، والجدجد في اللغة هو الصدى وهو الصرصر أو صياح الليل كما درجت العرب على تسميته[3]، ولعل الكلمة في سياق القصيدة تحمل

---

[1]– أدونيس: بيان الحداثة، مجلة مواقف، ص: 138-139.

[2]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة– مجلد 1، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، ص: 93.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، مجلد 3، ص: 114.

المعنيين معا. لأن أدونيس اتهم مرارا بتقليده للغرب والنسج على منوال أشعارهم، وأن أشعاره ومواقفه النقدية لا تعدو أن تكون ترديدا لأشعار وآراء رواد الحداثة الغربية.

- كما اتهم أيضا بغموض أشعاره ووصولها حد الإبهام واللبس مما يجعلها أقرب ما تكون إلى صوت الصرصر المنبعث في سكون الليل ليقلق راحة النائمين ويحير سكينتهم، وهي كما يبدو صورة إيحائية محملة بدلالات القطيعة والوحشية التي يعانيها أشعاره لابتعاد جماهير القراء عنها ونفورهم منها كالنفور من صوت الصرصر المزعج.

تلك المواقف الهجومية الشرسة لم تكن لتنقص من عزيمة أدونيس وإصراره على إكمال مشروعه لأنها عجزت عن الولوج إلى أشعاره والكشف عن الجديد فيها والذي عبّر عنه أدونيس في القصيدة بكلمة "الغد" بما تحمله من دلالات الاستباق الزمني والجديد الآتي محملا بالمختلف وغير المألوف الذي سيضمن تميّزه عن "اليوم" بما يحمله من دلالات الحضور المرتبط بحيثيات الواقع المعيش، ولهذا فهو يترفع حتى عن التفكير في تلك المواقف؛ لأنه يكتب مأخوذا بهذا الآتي الذي عجزت هي عن كشفه.

يعانق أدونيس الأفق بحثا عن سماء جديدة وعوالم مختلفة، حيث يكون الشاعر فيها سيد نفسه وحتى إن عمد إلى التقليد فإنما يقلّد الشمس كأفق يلامس الممكن ويعلو على عثرات الزمن الموبوء. لهذا فهو في حقيقته صدى لشعراء لم يولدوا بعد، وقد يولدون ولكن بعد موته، وفي تأكيده على ذلك وظف أدونيس كلمة "الجدجد" الثانية للدلالة على استمراريته وقوة عزيمته رغم حملات النقد المسلطة عليه.

استوحى أدونيس هذه الدلالة بعد تأمله العميق في ذلك المخلوق الليلي الذي ميّزه الخالق سبحانه وتعالى بصوته، وبجزئه السفلي المضيء الذي يقهر بواسطته ظلمات الليالي الحالكة، كما يضمن له الاستمرارية والبقاء. ولهذا عنون قصيدته بالجدجد تأكيدا على التفرد والخصوصية لأن "الجدجد" وفقا لنظريته هو، وليس كما رسخ في أذهان خصومه.

تقوم القصيدة في تركيبها على الضدية المنبعثة من انشطار كلمة "جدجد" إلى دلالتين متقابلتين:

- ترتبط الأولى منهما بمعنى سلبي يجسد نظرة خصوم أدونيس إليه، إذ يولد الشعور بالتكرار والنفور.
- أما الثانية فترتبط بمعنى إيجابي منبعث من صميم رؤيا الشاعر المفعمة بقوة الذات ورغبتها في الاستباق والتجاوز.

نستنتج من خلال ما سبق قوله أن المواقف النقدية الأدونيسية تكشف عن حتمية التفاعل الإبداعي والثقافي بين الذات والآخر كضرورة تقتضيها عملية الخلق الفني المرتبطة بالتجاوز والكشف، والتي جسدتها الإبداعات الحداثية فيما بعد.

2_ التراث وإعادة قراءة الأنا:

عمل أدونيس جاهدا على توضيح موقفه النقدي من التراث العربي كمنطلق أساسي في مشروعه الحداثي، ففي بداية تنظيراته للحداثة الشعرية، أكد ضرورة الانفتاح على التراث في معناه الشمولي الواسع، والذي يعني «التاريخ الشعري والثقافي الحي ليس العربي فحسب، بل المتوسطي أيضا»[1]. وهو إذ يدعو إلى ضرورة البحث عن جذور التراث في الحضارة القديمة في سوريا والعراق ومصر من جهة، وعن الصلات التاريخية التي تجمعه بالحضارة المتوسطة من جهة ثانية يطالب بإعادة تقييم التراث والتعامل معه في ضوء ما تقتضيه روح الأزمنة الحديثة.

شكل هذا الهاجس أحد المبادئ التي قامت عليها "مجلة شعر" وعمل أعضاؤها جاهدين على تحقيقه، وخاصة منهم يوسف الخال الذي أغرق في الدعوة إلى استلهام الأساطير والرموز الغربية مركزا في دعوته تلك على منطلقين أساسيين وهما: محدودية التراث العربي ووحدة التراث الإنساني؛ إذ يرى أن التاريخ العربي جزء مما يحدث على بقعة الأرض التي ينتمي إليها الشاعر كما أن له مطلق الحرية في التعامل مع التراث الثقافي باعتباره كلا تاريخيا[2]. الأمر الذي أدى به إلى القول بضرورة التحرر الكامل من التصورات الأدبية التقليدية والشروع في عمل شعري جديد يستجيب لروح العصر باستناده إلى النماذج الأصلية للشعر الحديث في الغرب[3]. وهو بذلك يسعى إلى تحقيق ثورة شاملة تخرج بالعالم العربي إلى الخلاص الذي لم يتحقق حسب أدونيس إلا من خلال الفرد كما تمثله الصورة النموذجية في المجتمعات الغربية.

شكل هذا الموقف النقدي نقطة خلاف جوهرية بين "يوسف الخال" و"أدونيس" لأن الخال نادى بروح العصر ووحدة التراث الإنساني محاولا اقتلاع الشاعر العربي من ثقافته وهويته ليدمجه ضمن الركب

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 238.

[2]- ينظر: عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، دط، 1991م، ص: 126.

[3]- ينظر: كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 69.

الحضاري العالمي، في حين أن أدونيس إذ يؤكد انتماء التراث العربي الثقافي والشعري إلى التراث الإنساني الشامل يعلم في الوقت نفسه أن ارتباطه الوثيق بالتراث وتعامله معه ينبعان أساسا من مبدأين رئيسيين رافقاه في تنظيراته المتعاقبة وهما[1]: روح التراث والتجاوز المستمر.

يشترط أدونيس في وحدة التراث أن تكون العودة إليه عودة تفجير وتساؤل وتجاوز تسقط عنه هالة القداسة التي أضفتها عليه النظرة التقليدية الثابتة، وهذا ما يؤكده بقوله: «ليس الشاعر مرتبطا بمادة التراث المكتوبة شأن ارتباطه بما ورائها، أي بالأعماق والنسوغ الأولي التي احتضنت تلك المادة وأدت إلى وجودها. فهذه المادة المكتوبة جامدة: كتب، أفكار، آراء...تدخل في ثقافة الشاعرة لا في إبداعه. فهو بإبداعه مرتبط أو يجب أن يرتبط بروح أمته ذاتها، بينما بينابيع حياتها، بمثلها وتطلعاتها حيث البذور والأصول، والأسرار و الرموز، حيث الحنين والحركة والتوثب وحيث البراءة والصبوة وحيث التموج والتناقض والغرابة، وحيث البكارة الدائمة: حيث الحياة ولانهاية الحياة»[2].

تبدو حقيقة التعامل الحداثي مع التراث، وكذلك طبيعة التعامل مع الآخر كثقافة وكموروث، فهو إذ يدخل في تكوين ثقافة الشاعر الحداثي العربي ويساهم في إثرائها لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يندمج في هويته وشخصيته. لأن هذه الأخيرة تنبعث أساسا من روح أمته وتراثها وأصالتها التي تحفظ له الاختلاف والتميز فالشاعر الحق عند أدونيس هو الذي يستطيع تجاوز مواطن البوار في التراث بحثا عن مكامن الحياة والتحوّل، والإفادة منها في بعث تجربته الشعرية وتطورها.

وبالتالي يمكننا القول بأن مسألة العودة إلى التراث، التي نادى بها أدونيس مرارا في تنظيراته النقدية، تتمثل في العودة إلى الإبداع لا إلى الأشكال التي ابتدعت، بمعنى ملامسة الأصول والأخذ منها لا من الصور التي قلدتها ونقلت عنها، فلا تكون عودته إليه عودة المقيم المطمئن بل عودة الزائر السائل باستمرار، الباحث عن سبل التجاوز[3]، ولهذا يقول: «التراث أفق معرفي، ينبغي استقصاء باستمرار، لكن مفهوماته

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد(أدونيس)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور يحي الشيخ صالح، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة/ الجزائر، 2002-2003م، ص: 62.

[2]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 105.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول/ صدمة الحداثة، ص: 57-58.

وطرائق تعبيره غير ملزمة أبدا. والشاعر الخلاق هو الذي يبدو، في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي وكأنه، في الوقت نفسه شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي»[1].

شكّلت القناعة الأدونيسية القاسم المشترك بين شعراء الحداثة في تعاملهم مع التراث بمختلف أنواعه، إذ سعوا إلى معانقة الوهج التحولي فيه من أجل بعث تجاربهم الشعرية ومدها بسبل التطور والتجدد، وهذا ما عبر عنه صلاح عبد الصبور في قوله: «ليس التراث تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة، والماضي لا يحيا إلا في الحاضر وكل قصيدة لا تستطيع أن تمدّ عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا»[2].

وصرّح نزار قباني ضمن هذه القناعة بضرورة أن يكون الشاعر الحداثي متصلا بالتراث منقطعا عنه في آن واحد يقول: «إنني أحترم التاريخ حين يكون شرارة تضيء المستقبل وكأنني أرفضه حين يتحول إلى نصب تذكاري أو إلى برشامة كتب على غلافها الخارجي: ليس في الإمكان أبدع مما كان»[3].

ركزّ أدونيس في تعامله مع التراث على ضرورة التمييز والفصل بين الأشكال الجامدة والميتة فيه، وبيّن الوهج التحولي الذي يلتقي طوعا مع طبيعة المشروع الحداثي المفتوح على اللانهائية والتجاوز الدائم ولهذا قال: «هناك ماض وماض، ولنا نحن ماضينا العربي، هذا الماضي الثقافي لا نلمسه في الغزالي وأحمد شوقي وأمثالهما، وإنما نلمسه في امرئ القيس وأبي نواس وأبي تمام والشريف الرضي والمتنبي وأبي العلاء المعري والحلاج والرازي وابن الروندي وشبلي الشميل وفرح أنطوان ومئات العقول الخلاقة الأخرى في تراثنا العربي، التي غيّرت ورفضت وتمردت على الأليف والموروث العادي والتقليدي والتي خلقت وجدّدت وأضافت»[4].

وتنكشف خصوصية النظرة الأدونيسية للتراث من خلال مفهومه النظري له الذي لا يشمل النتاج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما فقط الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد، إذ تظل فعالة متوهجة وجزءا من حركية التاريخ[5]، ومن ثمة تسقط النظرة التابعة الخاضعة للتراث لتنبعث النظرة السائدة المتفاعلة معه والمبنية أساسا على الاختيار والتميز بهدف التجاوز والتخطي.

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 25.

[2]- صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، ص: 157.

[3]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 90.

[4]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 239.

[5]- ينظر: أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2014م، ص: 145.

وبهذا لا يغدو التراث كتلة موجودة في فضاء اسمه الماضي، وعلينا العودة إليه، والارتباط به وإنما هو حياتنا نفسها ونمونا نفسه. وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه واندفاعنا نحو المجهول[1]. فالشاعر الحداثي وفقا للتصور الحداثي في تعامله مع التراث يختار منه ما يتماشى ورؤيته الشعرية وقناعاته الذاتية، إذ «يؤخذ من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبّر عنه، مثل هذه الأصوات مفتوحة للحوار والنحو والفعل، بحيث أننا لا نقدر في تفكيرنا اليوم إلاّ أن نتلاقى بها ونفيد منها ونتفاعل معها، وفي هذا التلاقي والتفاعل لا نعاكس المجرى الذي يحفره نهر الإبداع باتجاه المستقبل، بل نصبح كمن يسير مع هذا المجرى ويرافقه ويعيش فيه، بانفتاح دائم، وفتوة أبدية»[2].

واستطاع أدونيس بعد القراءة المتأملة في تراثنا العربي، الوقوف على مكامن الوهج الحداثي وبؤر التحوّل فيه، فانتقى منها النماذج التي تتقاطع معه على دروب التجاوز والخلق، وتضمن لمشروعه الحداثي الاستمرارية والخلود، الأمر الذي يتضح جليا في قوله: «ليس امرؤ القيس وأبو نواس والنفري وأبو تمام والمتنبي والمعري ومحي الدين بن عربي –تمثيلا لا حصرا– تراثا أو ماضيا إلا بمعنى واحد هو أنهم ماتوا بأشخاصهم أما نتاجهم وما يكتنز من حدوس واستبصارات داخل حركة وعينا وشعورنا وتطلعاتنا. إنه في بؤر حضورنا الإبداعي. وها أنا الآن أتحاور معهم ونفكر معا»[3].

كما يستحضر الدارس المتأمل للموقف الأدونيسي موقف إليوت من التراث وذلك في تركيزه على تاريخه القومي والأوروبي والذي عبّر عنه في قوله: «الحس التاريخي إدراك لمضي الماضي، وحضوره في الحاضر معا. أن يكتب الشاعر وقد تمثل جيله في مخ عظامه وأن يحس بالإضافة إلى هذا بأن الأدب الأوروبي منذ هوميروس، وأن أدب بلده كلّه في نطاق ذلك كلّه لهما موجودان معا وفي آن واحد، وبأنّهما يؤلفان نظام مجتمع في آن معا»[4].

وإن كان هذا الموقف الإليوتي يختلف في تفاصيله عن الموقف الأدونيسي، ذلك أنّه يتخذ من الحس التاريخي مقياسا نقديا في الحكم على عظمة الشاعر من جهة، وعلى جودة الأثر الأدبي وتميّزه من جهة

---

[1]– ينظر: أدونيس: كلام البدايات، ص: 145.

[2]– أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 134.

[3]– أدونيس: كلام البدايات، ص: 146.

[4]– جودت نور الدين: مع الشعر العربي (أين هي الأزمة؟)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1983م، ص: 69.

أخرى، إذ يكتب الشاعر مأخوذا بنماذج من تراثه القومي والأوربي مقلدا إياها ناسجا على منوالها، في حين يصرّ أدونيس على استحضار النماذج القادرة على التحوّل وعلى دفع المسار الحداثي وتطويره، رافضا النظرة الشمولية للتراث منه، ولعل هذا يتضح جليا في مثل قوله: «أبا نواس مثلا مؤثرا، كذلك أبا تمام. لكننا لا نقول ذلك عن جرير أو الفرزدق أو البحتري لأن هؤلاء كتبوا ضمن أفق الحساسية والتعبير الذي كان سائدا، ولهذا كان دورهم الشعري بالقياس ثانويا»[1].

يتضح هنا أن الماضي كحقيقة تاريخية هو بالنسبة لأدونيس ميت ومنتهى، وبالتالي لا يمكن أن يدرس إلا إذا بعث من جديد، وهذا يعني التعامل معه برؤية مغايرة تفجر مكامن الحياة فيه لتخرجه في تركيب مختلف، وهي مهمة لا يستطيع القيام بها إلا المبدع الخلاّق الذي ينزع إلى مواطن الحركة والصيرورة المجسّدة للتحول، ولعل هذا ما سعى أدونيس إلى توضيحه من خلال تأكيده على أنّ «ما يميّز الخلاق عن غيره هو أنه يعد قيّم الماضي قيم إيحاء وإضاءة ويرفض عدّها نهائية وكاملة وأخذها كما هي. بهذا المعنى نقول إن القيم والقواعد ليست سابقة على الأثر الشعري الفذ، وإنما تخلق معه لكنّها تخلق معه لكنّها تخلق وتطبق مع ما رآه الشاعر وسمعه وقرأه. وهكذا لا ينكر الشاعر قيّم الماضي، ولا يعكسها ولا ينقضها إنما يتيح لها أن تتفجر من الداخل وتفيض فتغني وتتنوع في أشكال وقيم جديدة، كل قيمة أو قاعدة في الشعر غير كافية ولا يستغني عنها في آن. في هذا التناقض الفني الرائع تتم حركة التعبير الشعري»[2]، المسكونة بهاجس التخطي والتجاوز الدائمين، والمجسدة لمعاني الخلق والابتكار الفني.

تبدو لنا حقيقة القول بتجاوز التراث كما جسدتها طروحات أدونيس النقدية، فالشاعر الحداثي إذ يتجاوز الماضي الشعري لا يكتب، بالضرورة، شعرا أفضل من الشعر الذي كتبه أسلافه، وإنما يدخل في أكثر المناطق عمقا في الحدس العربي لاستنباط القوة الدافعة والآليات المولّدة للتخطي، وهو ما أكده أدونيس في قوله: «إنّ ما ينبغي أن نتمسك به ونحاكيه هو بالأحرى، ذلك اللهب الذي حرك أسلافنا، لهب السؤال والبحث والمعرفة من أجل أن ننتج ما يكمّل نتاجهم برؤية جديدة للإنسان والكون وبمقاربات

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 17.

[2]- المصدر نفسه، ص: 45-46.

معرفية جديدة»[1].

وتتضح أهمية النظرة الانتقائية للتراث في تعاملها مع العمق ونبذها للسطح وتجاوزها إياه، فقد ركّز أدونيس على ضرورة التمييز بين هذين المستويين في توضيحه لموقف الحداثة الشعرية من التراث، إذ يرى أن السطح «يمثل الأفكار والمواقف والأشكال. أما الغور فيمثل التفجّر والتطلع والتغير والثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه لكن لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السطح. ذلك أن السطح متصل بالوقائع والفترة الزمنية؛ أي بتجربة تاريخية معينة. بينما يتصل الغور بالإنسان كإنسان. الغور مطلق أما السطح فتاريخي»[2].

فالشاعر منغرس في الغور منفصل عنه في آن، مرتبط به لكنه ممتد إلى جميع الآفاق التي تضمن له الاستباق والتجدد الدائمين، وهذا ما يجسد العلاقة الجدلية بين الانقطاع والاتصال والتي تعكس طبيعة العلاقة بين الماضي والحاضر على مستوى النصوص الإبداعية كما تضمن للفاعلية الإنسانية صيرورتها بعيدا عن صور التكرار والتقليد.

إن القول بالانقطاع إبداعيا عن الماضي ضرب من المستحيل، لأن الشاعر العربي المعاصر«لا يكتب في فراغ، بل يكتب ووراءه الماضي وأمامه المستقبل، فهو ضمن تراثه ومرتبط به. لكن هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنماذج التقليدية وليس تمشيا معها، ولا بقاء ضمن قواعدها ومناخها الثقافي الفني والروحي»[3].

ولهذا أدونيس يؤكد على ضرورة تجاوز الإبداع الشعري الحداثي للماضي لا يعني بذلك «الماضي على الإطلاق، وإنّما الأشكال والمقاييس التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها وبات من الضروري أن يزول فعليا لزوال الظروف التي كانت سببا في نشوئها»[4].

يندرج ضمن هذا الإطار موقف أدونيس النقدي من الوزن والقافية كتشكيل إيقاعي تقليدي تقتضي

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 99.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 169-170.

[3]- المصدر نفسه، ص: 45.

[4]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 134.

الطبيعة التجاوزية للشعر الحداثي الخروج عن سيطرته ونبذ مقاييسه، إذ يرى أن «الوزن/ القافية عمل تنظيري لاحق لتشكيل شعري سابق. ولا شك أنّه عمل بارع، لكنه في الوقت نفسه، محدود ذلك أنّه لا يستنفذ إمكانات الإيقاع أو إمكانات التشكيل الموسيقي في اللغة العربية، وإنّما يمثل منها ما استخدم واستقر»[1].

وهو في هذا يرفض القافية والوزن كمعيار ثابت يقيّد الشعر ويحصره إذ يرى أنّ: «في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق أو تعرقلها، أو تفسّرها. فهي تجبر الشاعر أحيانا أن يضحي بأعمق حدوسه الشعرية في سبيل مواضعات وزنية كعدد التفعيلات أو القافية»[2]، بل ويذهب أبعد من ذلك في قوله: «الشعر لا يمكن في أي شكل مفروض أو محدد تحديدا مسبقا، ثم إنّ فن النظم شيء والشعر شيء آخر، فهناك شعر جميل ليس منظوما وهناك نظم جميل لا شعر فيه»[3]، ولهذا تمرد أدونيس على الأحكام النقدية القديمة في تعريفها للشعر والمعتمدة منها على الوزن والقافية.

وخاصة منها ما ذهب إليه قدامة بن جعفر بأنه: «قول موزون مقفى يدل على معنى»[4]، إذ يقول: «الشعر هو الكلام الموزون أو المقفى، عبارة تشوه الشعر فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق، وهي إلى ذلك معيار يناقض الطبيعة الشعرية العربية ذاتها، فهذه الطبيعة عفوية فطرية انبثاقية، وذلك حكم عقلي منطقي»[5]. نفهم من هذا القول أن أدونيس لا يرفض الوزن أو القصيدة العمودية، كما قد يبدو من ظاهر قوله، ولكنه يرفض الخضوع له كمقياس أو كنمط يجب التقيد به والكتابة وفقا لشروطه.

لأن الشعر من أبرز سماته الانبثاقية والقدرة على التحول وهذا واضح من خلال قوله: «الذين يحتجون بأوزان الخليل ذلك الأصولي، ذلك الأصولي الكبير لا يعرفون معناها ودلالتها، فهو لم يقصد بوضعها أن تكون قاعدة للمستقبل، وإنما لكي يؤرخ بها للإيقاعات الشعرية المعروفة حتى أيامه وكان عمله عظيما إذ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان»[6]، وهو بهذا لا ينقص من جهد الخليل ولا يعيبه لكنه

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 10.

[2]- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 115.

[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 115-116.

[4]- قدامة بن جعفر(أبو الفرج الكاتب البغدادي): نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مطبعة السعادة، مصر، دط، 1963م، ص: 15.

[5]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 108.

[6]- المصدر نفسه، ص: 110.

يؤكد محدوديته وارتباطه بمعطيات زمنية ومكانية معينة، تجاوزها الشعر الحداثي وأثبت قصورها عن مواكبة رؤيته التحولية المنبثقة من اللامحدود واللانهائي.

ولهذا لا يتردد في رفض التجارب الشعرية التي لم تخرج عن الأطر الشكلية الخليلية إذ يقول: «النتاج الذي كتب أو يكتب، تطبيقا لهذا المعيار وخضوعا ليس شعرا وحق الشعر علينا هو أن نسقطه من ديوان العرب، بذلك نظهر البعد الشعري العربي الأصيل الذي طمسه النقد ونعيد إلى الحساسية العربية مكانتها الخاصة في التعبير عن الإنسان والعالم»[1].

أثارت مواقف أدونيس الجدلية من التراث سجالا عنيفا أدى بالكثير من النقاد إلى التهجم عليه والقول برفضه للتراث ونفوره منه ومعاداته له جملة وتفصيلا، ومن ذلك ما ذهب إليه جهاد فاضل في نقده لكتاب الثابت والمتحول إذ وصفه بالباحث «المغرض الذي لا يمكنك بأي معيار نظرت، أن تستبعد العوامل الذاتية من بحثه، والذي يكاد يقول لك في كل صفحة أنه ليس فقط محبا لهذا التراث بل هو أكثر من ذلك كائد للعرب كعنصر وجنس، نظرته إليهم مستقاة من القاموس النازي الذي قرأه أدونيس في الأربعينات لا من أي قاموس آخر»[2].

وهو في هذا يشير إلى كتاب أنطوان سعادة "للصراع الفكري في الأدب السوري". بل ويذهب إلى أبعد من ذلك في قوله إن أدونيس «ينفض يده من التاريخ العربي وكأنّه ليس تاريخه إنّه لا ينسب إليه، بل إلى كل خارج عليه فيعتبر هو وحده هو المبدع، وهو المتحوّل وينفض يده من الخط العام للتراث العربي الذي يعتبره مومياائيا جامدا»[3].

وضمن الإطار نفسه انتقد أدونيس مفهوم أدونيس للحداثة بقوله: «الحداثة عند أدونيس موقف من التراث العربي، لا موقف إبداعي فني أصيل، أي إبداع وأي فن والكاتب يخجل من وجه أمته ومن خصائصها ومن جذورها؟ أي حداثة يمكن أن تولدها حالة استلاب روحي، واغتراب كامل عن الجذور؟

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 108-109.

[2]- جهاد فاضل: صدمة الحداثة لأدونيس –صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء القومي، بيروت –لبنان، عدد2، 1978م، ص: 291.

[3]- المرجع نفسه، ص: 295.

ومتى كانت الحضارة أخذا بدون عطاء؟»[1].

كما يتقاطع هذا الموقف النقدي مع ما ذهب إليه هاني الراهب في مقال بعنوان "قول على أقوال أدونيسية" جاء فيه أن أدونيس يدعو إلى نبذ الماضي والتخلي عن تراثنا وشخصيتنا[2]. إضافة إلى ذلك رفض نصر حامد أبو زيد في قراءته النقدية لكتاب "الثابت والمتحول" الموقف الأدونيسي من التراث بقوله: «إن موقف أدونيس رغم ديناميكيته الظاهرة ما زال يتعامل مع التراث باعتباره وجودا في الماضي. إنه يفهمه لكي يهدمه، يكتشف عناصر الجدل والصراع فيه لكنه يؤمن بأن هذه العناصر تفاعلت هناك في الماضي وانتهى دورها. إن رغبة أدونيس في الانفلات من الماضي وهدمه تنبع أساسا من رغبته في هدم الثقافة السائدة وهو وإن كان يسلم باستخدام الثقافة السائدة للتراث يحرم نفسه من ذات السلاح، ويؤمن على النقيض أن علاقته بالتراث علاقة انفصال كاملة. إنّه يسلم بأثر التراث وينفيه في نفس الوقت. وهو لذلك يدين أي ارتباط بالتراث»[3].

وإن كانت مواقف أدونيس النقدية كفيلة بالرد على هذه الآراء وكشف قصورها واستنادها إلى مواقف ايديولوجية مسبقة خرجت بها عن حدود الموضوعية النقدية المحتكمة إلى سلطة النص في ذاته، ورميت بها إلى حيز التطرف والمغالاة، فإن أدونيس لا يتردد في الدفاع عن موقفه وإيضاحه بما لا يترك مجالا للشك في اهتزاز مواقف خصومه واضطرابها، إذ يقول: «ليس التراث مركزا لنا ليس نبعا وليس دائرة تحيط بنا. حضورنا الإنساني هو المركز والنبع وما سواه والتراث من ضمنه كيف يدور حوله. كيف يريدوننا إذن أن نخضع لما حولنا؟ لن نخضع سنظل في توازن معه، سنظل في محاذاته. وحين نكتب شعرا أمناء له قبل أن نكون أمناء لتراثنا إنّ الشعر أمام التراث لا وراء. فليخضع تراثنا لشعرنا نحن. لتجربتنا نحن لا يهمنا في الدرجة الأولى تراثنا بل وجودنا الشعري في هذه اللحظة من التاريخ. وسنظل أمناء لهذا الوجود، من هنا الفرق الحاسم بيننا وبين الإرثيين: لا يقدم نتاجهم إلا صورة الصورة. أما نحن فنخلق صورة جديدة»[4].

---

[1]–جهاد فاضل: صدمة الحداثة لأدونيس –صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، ص: 296.

[2]– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 302.

[3]– ناصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992م، ص: 232–233.

[4]– أدونيس: زمن الشعر، ص: 228.

وأدونيس إذ يعبر بصيغة الجمع يدافع بأسلوب لا يخلو من الاستفزاز عن مواقف شعراء مجلة "شعر" أو عن مشروعهم الرامي إلى كسر مختلف صور الجمود وتجاوزها. كما لا يتردد في رفض موقف جهاد فاضل ومن حذا حذوه في قوله: «حين نسمع مثلا قولا يصف هذا الشاعر العربي وذلك بأنه خارج عن التراث فإن هذا القول يعني أولا أنّ الشاعر المعني لا يهدم التراث ككل أو أنه خارجه ككل، وإنما يعني أنه يهدم فكرة أو صورة محددة للتراث في ذهن أصحاب هذا القول وبأنه خارج هذه الفكرة أو هذه الصورة. ويعني ثانيا أنّه قول ايديولوجي محض؛ أي أنه حاجب ومشوه إنّه هراء وباطل»[1].

ولا بد هنا من إشارة توضيحية يتسنى لنا من خلالها الكشف عن قصور التصورات السابقة واضطرابها، ذلك أن مسألة الصلة بالماضي لا يمكن أن تبحث من زاوية القبول أو الرفض لأنّها مسألة مرتبطة بالثابت والمتحول في ذلك الماضي، ولهذا يجب أن تبحث من حيث طبيعتها، وكذلك فهمها والوقوف عند الجوانب التي يتم الاتصال إبداعيا بها والجوانب التي يستحيل فيها ذلك. وأدونيس أكد مرارا وتكرارا أن موقفه من التراث بعيد عن رفضه أو التملص منه نهائيا، كما تواضع على ذلك خصومه إذ يقول: «لا يمكن رفض الماضي ككل. هذا عبث. حين أقول: إنني أرفض الماضي أعني، وهذا ما أريد أن يكون واضحا أنني أرفض الجوانب التي تعجز عن الحضور ومواكبة المستقبل»[2].

وفي رد أدونيس على هاني الراهب، يوضح طبيعة انفصاله عن الماضي بقوله: «بلى إنني أدعو إلى نوع من الانفصال عن الماضي متمثلا بما أسميه" البنية الماضوية بمختلف أشكالها وأبعادها"، وما أسميه أيضا بالثبات والاتباع والنمطية والمذهبية والسلفية. فأنا أدعو، ولا أتردد في ذلك ولن أتردد...باختصار، أطالب بالانفصال على الموروث الذي استنفد ولم يختزن أية طاقة للإجابة عن أية مشكلة عميقة نجابهها اليوم، أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل. أطالب بالانفصال عن الرماد لا عن اللهب. مرة ثانية، هذا شيء، ونبذ الماضي جملة وتفصيلا شيء آخر»[3].

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 16.

[2]- منير العكش: بيان عن الشعر والزمن (لقاء مع أدونيس)، مجلة مواقف، مطبعة حايك وكمال، بيروت –لبنان، 1971م، مجلد 13-15، ص: 12.

[3]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 307.

أما عن اتهامه بالعداء للعرب والهوية العربية، فإن في رسالة أدونيس إلى يوسف الخال ما يفند ذلك إذ يقول: «الوجود العربي والمصير العربي يؤسسان حقيقتي لا للشعرية وحسب بل الإنسانية كذلك، هذا واقع لا يغيره أي شيء: لا إنكاره اضطرارا ولا رفضه اختيارا. فليس العرب شيئا وأنا شيء يقابله، كما توحي كلمتك بأنك تقول عن نفسك وأعتقد أنك في قرارتك لا تؤمن بهذا الذي توحي به كلمتك. فلا هوية لنا خارج الهوية العربية»[1].

يذهب أدونيس في تأكيد انتمائه العربي واعتزازه به إلى أبعد من ذلك، إذ يرى في سقوط الأمة العربية دافعا قويا للتمسك بأوصالها وجذورها من أجل بعثها والنهوض بها من جديد، وهو في ذلك يخالف يوسف الخال، مخاطبا له قائلا: «أنت تتخذ من هذه الظاهرة دليلا على سقوط العرب وتعلن انفصالك واقفا على ضفة ثانية. أما أنا فأتخذ منه على العكس دليلا على نهوض العرب، وأعلن ارتباطي الكياني بهم وجودا ومصيرا. والفرق بيننا هكذا أصبح الآن كما يبدو هو أنك لا ترى من العرب غير الذين سقطوا أو الذين يجب أن يسقطوا: لا ترى غير القشرة التي تعرف أنها لا تشكل من الشجرة غير جزئها الميّت. وأنني أرى العرب في نفسي أنني أسكن وأتنفس على الرغم من كل شيء في الجذور والنسغ»[2].

ولعل هذا ما يسكت جهاد فاضل ويضعف موقفه، ذلك أنه لو وجه نقده إلى يوسف الخال مع ما تحمله رؤيته من اندفاع نحو الغرب وانفصال تام عن التراث العربي، وعن مقومات الثقافة والهوية العربيتين لكان الأمر مقبولا. أما وقد ركز في تهجمه على أدونيس فإن هذا الأخير لا يتردد في تقزيمه وإبراز قصور نظرته عن استيعاب حقيقة موقفه من التراث، وفهم طبيعة العلاقة التي تربطه بأمته العربية.

وبالرجوع إلى رسالة أدونيس أكد محمد دكروب أن أدونيس أعاد صياغة موقفه من التراث نتيجة النقد الذي وجه إلى آرائه الماضية في هذا الميدان. كما أن تصحيح الخطأ حسبه في النظرية وفي الموقف، دليل حركة الاعتراف وتطوره بهذا الموقف علمي وعلامة تفتح فكري وصحي[3]. وقد أيد عبد المجيد زراقط هذا

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 241.

[2]- المصدر نفسه، ص: 242.

[3]- ينظر: محمد دركوب: الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص: 118.

الرأي بعد موازنته ما جاء في رسالة أدونيس الثانية[1] ليوسف الخال، بما كتبه في رسالته الأولى قبل عشر سنوات[2]، مؤكدا تعديل أدونيس لموقفه من التراث بقوله: «والفرق بيننا كما نرى بين أدونيس قبل عشر سنوات وبعدها يكمن في إعادة صياغة الموقف»[3].

ويخلص القارئ لأدونيس ومواقفه النقدية إلى: أن مساره لم يتغير، ولم يتراجع عن موقفه ولم يعد صياغته من جديد حسب ما ذهب إليه دكروب وزراقط، بل عمق تصوره النقدي الذي ينبذ التقليد والفهم المغلق للتراث متمسكا بروح التراث العربي القادر على العطاء والتجاوز؛ وهو الموقف الذي شكل نقطة الخلاف بينه وبين يوسف الخال منذ البداية. أما نقطة التحول الوحيدة فإنها تكمن في تفجيره لطاقات التراث العربي كسبيل منه لبعث حداثة عربية أصيلة ضاربة جذورها في تاريخ الإبداع العربي.

وللتأكيد على ثبات موقفه المرتبط بالتراث العربي وبضرورة تفجير طاقاته كسبيل للنهوض بالإبداع العربي ما جاء في رسالته الأولى مخاطبا يوسف الخال: «فأنتم في الخميس تتأثرون قليلا أو كثيرا بوطأة ذلك الفهم المغلق للتراث حتى لتبدون أحيانا في مناقشاتكم، أنكم حذرون شأن من يظن أنّه ملاحق بأشباح الإثم، ثم في قولك هذا تمزج بين التقليد والأصول وما أبعد ما بينهما»[4]. فهذا القول رغم انتمائه زمانيا إلى المرحلة الأولى التي كان فيها أدونيس مندمجا في تجمع شعر يجسد اختلاف موقفه من التراث وتميزه عن موقف يوسف الخال وأتباعه إذ يعكس وعيا نقديا عاليا يصرّ على ضرورة ملامسة الأصول والأخذ منها بهدف استنباط الوهج والرؤيا الكامنة في أعماقها، في مقابل نبذ التقليد والصور الخالية من أسباب الحياة المجسدة للجمود والثبات والموت.

ولعل سلسلة الهجمات النقدية المتكررة التي استهدفت النيل من مواقف أدونيس التنظيرية وكذلك إبداعاته الشعرية كانت الدافع الذي حفزه على تكرار صياغة موقفه النقدي من التراث سعيا منه إلى توضيح الرؤية وتعميق أبعادها، إذ يقول في كتابه المتأخر "ها أنت أيها الوقت": «إن العلاقة بين الجديد والقديم ليست كما يشيع خطأ، علاقة منابذة وتناف، فالشعر لا ينفي الشعر وإنما على العكس يثبته.

---

[1]- ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص: 241-244.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، ص: 232-240.

[3]- عبد الحميد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص: 147.

[4]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 237.

فحين كنا نستعمل عبارات مثل: تجاوز القديم أو رفضه لم نكن نعني رفض الشعر الذي كتب في الماضي أو تجاوزه، فهذا مما لا يصح قوله وإنما كنا نعني أنه إذا كان لدينا نحن الشعراء العرب في العصر الحاضر شيء نقوله مختلف عن الأشياء التي قالها أسلافنا، فلا بد أن نقوله بطريقة مختلفة. بعبارة ثانية، إذا كانت تجارب الحاضر غيّرت نظرة الشاعر العربي إلى الحياة والإنسان فمن المحتّم أن تتغير طريقة تعبيره»[1].

وإذا كان الموقف الأدونيسي من التراث قد أثار الآراء والمواقف الرافضة والمتمردة، فإنه أيضا قد عرف طريقه إلى التوضيح والفهم عن طريق العديد من الدراسات النقدية[2] التي أشادت به ولخصته بطريقة سهّلت على الدارس الولوج إلى أعماقها لاستيعابها وتحليلها. ومن ذلك نذكر ما ذهبت إليه خالدة سعيد في قولها[3]: موقفه من التراث عين هذا الموقف: الاغتذاء بالتراث وهضمه والإفادة منه لتجاوزه. فهو يتجاوز التراث متسلحا بهذا التراث لا منقطعا عنه.

نستخلص مما سبق قوله أن:

- علاقة أدونيس كناقد ومنظر للحداثة الشعرية وكمبدع للنصوص الشعرية الحداثية بالتراث هي أشبه ما تكون بالعلاقة التي تجمع الزهرة بالتربة، ذلك أنّها وإن كانت تتغذى من مكوناتها التي تمنحها النضارة والحياة المتجددة والدائمة، فإنها تختلف عنها في تركيبتها ومكوناتها وطبيعتها. وما يمكن قوله في الأخير على لسان أدونيس أنّ يصرف شاعرا عشر سنوات في دراسة ماضينا الشعري وتقويمه بنظرة جديدة ويقدمه إلى القارئ بضوء هذه النظرة لا يمكن أن يقال عنه أنه يرفض الماضي رفضا تاما. أما الذين يصرون على إشاعة هذا القول فأكتفي بأن أتوجه إليهم برجاء حار هو أن[4]: "يقرأوا قبل أن يحكموا".
- سعى التصور النقدي الأدونيسي للشعر الحداثي العربي إلى طرح البديل الضدّي لما تواترت عليه كلاسيكيات الممارسة النقدية العربية، الأمر الذي ولد نوعا من الحركية والتفاعل مسهما بشكل

---

[1]- أدونيس: ها أنت أيها الوقت (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص: 90-91.

[2]- ينظر: كمال أبو ذيب: الحداثة. السلطة. النص، مجلة فصول، ص: 38.

[3]- خالدة سعيد: حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979م، ص: 93.

[4]- ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص: 127.

مباشر في تعميق ذلك التصور وإثرائه، إذ كشف المتحول في التراث كبديل عن الثابت فيه، كما قدّم الذات الملهمة بمقوماتها وطاقاتها كبديل عن الآخر بثقافته وحضارته وإبداعه.

- رسم التصور الأدونيسي صورة مغايرة للواقع العربي فتحت له آفاق الغد كممكن آت ليزيل الجمود ويبعث سبل حياة أخرى مختلفة، مما أعطى لرؤيته طابع الصيرورة والتحول الدائمين.

الفصل الثاني:

الشعر ورؤيا العالم في المنظور النقدي عند أدونيس.

أولاً: رؤيا العالم وماهية الشعر.

ثانياً: رؤيا العالم ورسالة الشعر.

تُمثِّل رؤيا العالم خصيصة نقدية وإبداعية جديدة تحاول أن تكتشف النص الشعري لتبني موقفا نقديا مضادا يتجاوز العمل النقدي الشائع في تحليل النص، وتُقدِّم وعيا نقديا مختلفا يجابه ظواهر نقدية شائعة أو مألوفة متأثرة في وعيها بعوامل تتصل بموقفها الفلسفي والفني لتختبر من خلاله علاقتها بالتراث النقدي العربي وبالمؤثرات النقدية الأوروبية وما تعكسه هذه العلاقة من جدل بين الذات والآخر وبين الداخل والخارج، محاولة تجاوز فرضيات ومبادئ النقد الشائعة، مؤكدة علاقتها بالمؤثر النقدي الغربي ومحاولة تأصيل ذاتها من خلاله.

وأصبح مفهوما يشكل دورا نقديا يقترح البدائل في تحليل الخطاب الشعري، فلم يعد هناك جدوى في تحديد الشعرية على أساس ظواهر الوزن والقافية أو الصورة أو الموقف أو الفكر. وأصبحت هي البنية الكلية القادرة على امتلاك طبيعة متميزة بإزاء بنية أخرى مغايرة «فهي خصيصة علائقية، أي أنها تُجسِّد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية ومؤشر على وجودها»[1].

كما إن الفهم الحداثي، على عكس التصور الكلاسيكي، لا يخضع لقيم سائدة ومعايير جاهزة بقدر ما هو تساؤل مستمر يتعارض ومنطق الثبوت. ومن ثم تسعى الحداثة الشعرية على تكريس طروحاتها الجمالية بحثا عن فضائها الرؤيوي المتميز. وتبلورت الرؤيا الجمالية للقصيدة العربية عند أدونيس في ترسيخ هذه المفاهيم الحديثة التي أفرزتها المثاقفة ووجدت نفسها مغمورة بها منقذفة فيها إلى القرار.

استمدت رؤيا العالم مرجعيتها من أصول ومبادئ الشعرية الغربية، فحلّت الرؤيا بدل الرؤية لتحديد موقف من العالم. وتطلّب ذلك الانتقال باللغة من إطارها المعجمي، فضاءً لغويا يحقق ديمومتها وابتداعا إيقاعيا مغايرا للإيقاع التقليدي، فكان تقديم رؤيا جديدة للعالم من خلال موقف لغوي جديد متداخل مع موقف إيقاعي جديد هو أساس البحث عن التجربة الشعرية الحقيقية التي كرس لها أدونيس كل جهوده التنظيرية والإبداعية؛ وهذا ما سيتضح أكثر في المباحث الآتية.

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م، ص: 14 - 15.

أولا:

رؤيا العالم وماهية الشعر.

1_ الهوية الإبداعية/ الشعرية.

2_ البعد الميتافيزيقي

3_ النزوع السريالي الصوفي.

يكاد يكون المسار التنظيري الخاص بأدونيس مسكونا بهاجس تعريف الشعر وبسعيه إلى ترسيخ تصور معين عنه ينبني على مقروئه الغربي، وإن لم يتحقق لديه تعريف نهائي للشعر، حيث ألح على نقصان هذا التعريف انسجاما مع الشعر نفسه، وإن كان الإحساس بالتصدع عنده منذ الخمسينات حافزا رئيسا لإعادة القراءة وتجديد الممارسة النصية.

وأكد أدونيس أن الشاعر لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى في داخله انهيار المفاهيم السابقة، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد، فصفى من التقليدية، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة المرتكزة على الانفتاح الغربي واتجاهاته المعاصرة.

1_ الهوية الإبداعية/ الشعرية:

ركّز أدونيس في العديد من المواضيع عن الهوية الإبداعية الشعرية في حديثه على أهمية الانفتاح الإبداعي على الآخر كضرورة تقتضيها عملية التأثير والتأثر، والتي من شأنها النهوض بالإبداع الأدبي والخروج به من حدود النمطية والتكرار إلى معانقة الآفاق المفتوحة على سبل التخطي؛ لأن الإبداع في جميع الشعوب وفي جميع العصور لم يكن اجترارا للذات، وإنما على العكس تفاعلا مع الآخر[1]: عطاءً وأخذا.

فالهوية الإبداعية في المنظور الأدونيسي ليست في إنتاج الشبه، وإنما في إنتاج المختلف، وليست الواحد المتماثل بل الكثير المتنوع. فالهوية هي إبداع دائم وتغلغل مستمر في فضاء التساؤل والبحث، الفضاء الذي يفتحه السؤال: من أنا؟». ومن ثمة فإن «هوية الخلاق ليست ائتلاف وتماثلا مع جوهر ثابت مسبق وإنما هي اكتساب. إنّه يخلق هويته، فيما يخلق كتابه، الكلام الخلاق هنا لا يكرر الواحد، وإنما يعدده ويكثره»[2].

فالقدرة التجاوزية التي ترسم أفق الذات والآخر عند أدونيس لا تتأتى للشاعر المبدع إلا بارتفاع نسبة اعتداده بذاتيته التي تضمن له اتصاله بالآخر وانفصاله عنه في آن، ومن ثمة تخول له إمكانية تجاوزه، لهذا

---

[1]- أدونيس: كلام البدايات، ص: 140.

[2]- أدونيس: سياسة شعر، ص: 68-69.

أكد أدونيس أن مسألة الاختلاف مع الآخر ليست في انقطاعك عنه، بل في تفاعلك معه وبقائك[1]: أنت أنت.

لا يتردد أدونيس في التصريح بضرورة الحوار مع الآخر والتفاعل معه كسبيل لاستمرارية الذات وتكاملها إذ يقول: «يظل هذا الحوار على الرغم من كل شيء ملحا وأنا الآن مقتنع أكثر من أي وقت مضى أن الذات توجد ويكون لها معنى بقدر ما تنفتح على الآخر. إن من ينفي الآخر وبخاصة المختلف، ينفي ذاته في الوقت نفسه. وهذا يعني أن الحوار بين الذات والآخر يبين الهويات الثقافية المتنوعة، يتجاوز مجرد التسامح والتفاعل: إنه حاجة كيانية لكل منهما لكي يعرف كيف يبدع هويته فيما يبدع أفكاره وأعماله»[2]. أي أن إثبات الذات الإبداعية لا يتحقق خارج علاقتها بالآخر، «الذات والآخر إبداعيا انطراح في مصير واحد، ولا تتميز الذات بدء من انقطاعها عن الآخر بل بدء من علاقتها به إذ لا تميز للذات خارج هذه العلاقة»[3]. وترتب عن إعادة بناء أدونيس لمفهوم الهوية من المنظور الشعري ما يلي[4]:

- ليس الآخر بالنسبة للشاعر هو من يختلف عنه لغة ودينا، وإنما هو من يتعارض معه كلية في عملية الإبداع، وبهذا ترتج شجرة النسب الشعراء إذ من الشعراء من يعثر على عائلته الشعرية خارج وطنه القومي.
- الاختلاف الشعري عند السياسي لذا فإخضاع الأول لتصور الثاني قتل له وإحلال المطابقة بينهما بدل الاختلاف، حجاب أساء للشعر ورسخ تبعيته للسياسة.
- عدم تقييد الشعر بالمكان والزمان وبما تمليه الضرورة السياسية، أتاح له إمكانات لتفجير الهوية والانتساب إلى الكوني.
- ضرورة التفاعل مع الآخر لأن العلاقة معه هي التي تحدد تميز الذات إذ لا تمييز للذات خارج هذه العلاقة.

---

[1]-أدونيس: سياسة شعر، ص: 69-70.

[2]- أمل الجبوري: حوار مع أدونيس، مجلة الوسيط، ص: 55.

[3]- المصدر نفسه، ص: 71.

[4]- خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء_ المغرب، 2000م، ص: 77.

2 _ البعد الميتافيزيقي:

مثّل أدونيس مع أعضاء حركة "شعر" تيارا شعريا حداثيا واجه ضرورة تحديد تصور واضح لطبيعة الشعر باعتباره فعلا إنسانيا وممارسة خلاقة، وقد تطابقت وجهات النظر لدى أعضائها على مستوى المسائل الجوهرية للشعر، ووجد هذا التطابق جذوره في التصور الحداثي في الغرب الذي يرى أن الشعر موقف فلسفي وميتافيزيقي من الحياة وقيمها[1].

ورفع البعد الميتافيزيقي الشعر إلى مستوى الفن الخالص لما سادت النزعة الإنسانية الطبيعية، وفقد الإنسان النظام الإلهي الأبدي، حيث أصبح الإنسان مصدر القيم لا الآلهة، وراح يخوض الإنسان صراعا روحيا مع الفراغ الذي أدى إلى التبعثر والتمرد والرفض والحيرة والقلق وما إلى ذلك مما يطبع عصرنا الحاضر[2]. ومن هنا حلّ الشعر مكان الدين وأصبح ميتافيزيقا المجتمع الحديث.

لقد حمل أدونيس مسؤولية الدفاع عن الشعر الميتافزيقي، مؤكدا أن الشاعر الحديث هو شاعر ميتافيزيقي، لا يُعنى بالأفكار أيّا كانت إلا من حيث انعكاسها في نفسه وفي لحظته التاريخية والحضارية[3]، حيث توصل يوسف الخال في تأكيده على البعد الميتافيزيقي للشعر المبني على توهج الحدس والرؤيا، إلى القول بأن الشعر يكون نوعا من المعرفة يعجز عنه العلم، ويعني المعرفة التي تتعالى، ولا تتجرد عن عالم الخبرة المحسوس[4].

ويلتقي مع أدونيس الذي يرى في ضوء تلك المعطيات بأن الشعر نوع من المعرفة التي لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم، إنه إحساس شامل بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والتساؤل، ولذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية تُحَسُّ الأشياء إحساسا كشفيا. ويعتبر الشعر ميتافيزيقيا الكيان الإنساني[5].

---

[1]- ينظر: آمال لواتي، المدارات النقدية لماهية الشعر الحداثي عند أدونيس، مجلة المنافذ الثقافية، بيروت- لبنان، العدد 32، ص: 42.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 50.

[3]- ينظر: عبد الحميد زراقط، الحداثة في النقد العربي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، ، 1991م، ص: 255.

[4]- ينظر: جودت نور الدين، مع الشعر العربي أين هي الأزمة، دار الآداب، بيروت، دط، 1996م، ص: 27.

[5]- ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 9.

يلاحظ عادل ضاهر أن أدونيس يختلف مع أنطوان سعادة في اعتباره العقل الشرع الأعلى للإنسان «وهذا يعود إلى كون علاقته المتينة بالتراث الصوفي، كانت أقوى تأثيرا على موقفه من العقل من تأثير علاقته بفكر سعادة. إنّ شخصية الشاعر فيه كانت أكثر تقبلا لادعاء الصوفيين أن تجربتهم لا تخضع لمعايير عقلية، ومع ذلك فإنها تجربة معرفية، بل وأنّ المعرفة التي تقوم على هذه التجربة أرقى من المعرفة العقلية»[1].

فالشعر الحداثي عند أدونيس طبعا هو فلسفة من حيث أنه محاولة اكتشاف أو معرفة الجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء، أي الجانب الميتافيزيقي كما نعبر فلسفيا[2].

وبذلك عُدت مجلة "شعر" التي صيغت فيها هذه المفاهيم هي التي قادت الصيغة الوجودية إلى نهايتها المنطقية، أي إلى المفهوم الميتافيزيقي للشعر[3]. وهي بذلك حددت للشاعر العربي موقفا مشابها للشاعر الغربي مختزلة وظيفة الشعر الحداثي في وظيفة ميتافيزيقية مطلقة نازعة عنه جذره الاجتماعي والإنساني.

3_ النزوع السريالي الصوفي:

وجد الشاعر المعاصر في التجربة الصوفية الفضاء الواسع الذي تتفتح فيه ذاتيته وفرديته، فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه –التي هي نفسها آلام المجتمع– بوجد مأساوي ثم إن في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمية التي فقدها الشاعر. وضمن الإطار نفسه حدد جودت نور الدين الأسباب التي أدت إلى بروز النزعة الصوفية في التجربة الشعرية المعاصر بقوله: «تجدر الإشارة إلى أن الصوفية المستجدة في الشعر مردها إلى اليأس والهزيمة أمام التخلف والانحطاط أمام آلة المدينة...فالعجز غير الطبيعي يولد الحاجة إلى قوة طبيعية»[4].

---

[1]–عادل ضاهر: الشعر والوجود، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 2000م، ص: 32. وفيه طبعة أخرى صدرت عن دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م. تحت عنوان "أدونيس والإثم الهيرقليطي.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص: 174.

[3]– ينظر: محمد الأسعد، بحثا عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، 1986م، ص: 36-37.

[4]– جودت نور الدين: مع الشعر العربي– أين هي الأزمة؟، ص: 27.

إن الشاعر المعاصر في تعامله مع المضمون الخفي أو الباطن –المرتبط أساس بوعي ذاته الشاعرة لمكنوناتها– واندماجه في اللانهائية التي تضمن له الخلاص من عالمه المحيط به؛ يسعى إلى خلق واقع آخر مختلف على غرار العوالم الصوفية التي تتوغل بالوعي الإنساني نحو اعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وخطيتها كما تخلصه من سجنه وتخرجه من هشاشة الواقع محلقة به في سماوات المطلق اللامتناهي بغية تحديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المعالي[1]، والغوص في جوهر الحقيقة.

وبهذا أدركت الذات الشاعرة غايتها من خلال المعتقد الصوفي الرامي إلى تجاوز الواقع وتحقيق نوع من الاتحاد مع الوجود بمظاهره المتعددة؛ وكذا الغوص إلى إعماق الذات اللامتناهية ورفض كل سلطة أو قيد؛ الأمر الذي مكنها من تجاوز مأزقها[2]؛ أي أن العالم الصوفي المليء بالرغبة في الكشف والنفاذ إلى عمق الأشياء بالقفز إلى ما وراء الحدود الموضوعة سلفا يمثل المعادل الوجداني لكيان الشاعر الحداثي المفعم بالسمو والأبدية.

شكّل التصوف من حيث أنه حدس شعري صافي، مصدرا أساسيا استلهم منه الشاعر الحداثي العديد من القيم الحضارية[3] التي حاول إضافتها للشعر العربي ذلك أن همه الأكبر انحصر في أن يمدّ نهر معارفه ليشمل الموروث الصوفي على تعدده وتنوعه، فتعانقت رؤيته التجاوزية بأشعار الصوفية الممزوجة بالرؤيا الكشفية النافذة، الامر الذي أفرز شعرا معرفيا بامتياز. كما أضاف إلى قاموسه النقدي مصطلحات من قبيل: الكشف، الحلول، التخلي، الخرق، المجهول، الرؤيا، التحوّل...وغيرها.

كما نشير إلى أن تجليات الصوفية في الشعر العربي المعاصر مختلفة ومتعددة من شاعر إلى آخر، وقد صنفها عبد القادر فيدوح في ثلاثة أنماط هي: الصوفية الوجودية، والصوفية السريالية[4]، والصوفية الثورية؛

---

[1]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل– مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994م، ص: 56.

[2]– عبد القادر فيدوح، المرجع نفسه، ص: 51.

[3]– أوجز أدونيس القيم الحضارية التي استمدها الشاعر المعاصر من النصوص الصوفية في: 1– تجاوز الواقع أو اللاعقلانية، 2– الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة ومعرفة في آن واحد، 3– الحرية، 4– التخييل، 5– اللانهائية، 6– معنى الحياة والموت، 7– فكرة الإنسان الكامل. للتوسع ينظر، أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 131.

[4]– السريالية: هي حركة فنية اتخذت من باريس مركزا لها في فترة ما بين الحربين العالميتين (1919– 1939م)، وقد كانت حركة منظمة ذات طابع ثوري ترفض القيم والأعراف القيمة ولها قادتها ومريدوها وبياناتها ومنشوراتها كما كان لها معارضيها؛ حيث كان السرياليون ضدّ

إذ تعمل الأولى على تمرّس الذات بقصد تمردها على واقع يتكرر باستمرار وذلك عن طريق التسامي، بينما تنحصر الثانية في البحث عن حقيقة كبيرة ضائعة، في حين تكمن الثالثة[1] في امتزاج روح التمرد بأبعاد ثورية من أجل إعادة خلق الواقع.

يعتبر أدونيس من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماما بالموروث الصوفي، لما وجد فيه من توافق مع مشروعه الحداثي الرامي إلى تفسير الكون وتغييره، واتخاذ مواقف من الإنسان والحياة والعالم، فقد وضع أمام الدارس المؤشرات النظرية التي تؤكد عمق الصلة التي جمعته بالصوفية من ذلك ما جاء في قوله: «لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية، في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة الروح. وهذا ما يفسر اتصالي بالصوفية: النسم المبثوث في العالم –حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع يشيع الحياة والحلم في المادة فتصرخ الأشياء وتتآخى...هكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف وترد الكثرة إلى الوحدة فتتمازج الأشياء ويتوحد أي شيء مع أي شيء»[2]. وهو إذ يعلن اتصاله بالصوفية يحدد طبيعة تلك الصلة ونوعها، ذلك أنه متأثر بها «لا من حيث ممارسة دينية معينة بل من حيث هي تجربة فنية في النظر إلى العالم واكتشافه ومعرفته»[3].

وكثيرا ما اقترن حديث أدونيس عن الصوفية بالسريالية كرافد إبداعي قاده إلى تفجير الطاقات التجاوزية الكامنة في الموروث الشعري الصوفي، ومن ذلك قوله: «اكتشفت الصوفية شعريا، عبر السريالية، ورأيت بعد الدراسة والمقارنة أن الصوفية هي سوريالية بامتياز –الرؤيا، الحلم، الجذب، الانخطاف، السكر،...إلخ، إنما هي على صعيد التجربة وسائل لاكتشاف الأعماق من وراء الظاهر الواقعي. وليس الشطح إلا طريقة عن هذه الأعماق الخفية»[4]. هذا الاعتراف يدفعنا إلى التساؤل عن المرجعية الثقافية التي ساهمت في بلورة فكره

كل شيء، وضد الأدب والشعر بصورة خاصة لا يرضون بأقل من تغيير الحياة تغييرا تاما، كما شكّلت إبداعاتهم قمة الذاتية إذ تجسد معاناة بطل ثائر متمرد على كل سلطة أو قيد. للتوسع أكثر ينظر: ولاس فاولي: عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت –نيويورك، 1967م، ص: 09.

[1]– عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص: 55.

[2]– أدونيس: خواطر من تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص: 196.

[3]– عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1984م، ص: 52.

[4]– المرجع نفسه، ص: 53.

النقدي وإبداعاته الشعرية؟. فهل هي غربية محضة، أم أنها عربية تراثية أصلية؟.

نشير هنا إلى أن أغلب الدراسات النقدية التي اتهمت أدونيس بالتبعية والتقليد أقرت بالمرجعية الغربية لتنظيراته وكتاباته الشعرية، في حين أنا الباحث إذ يتأمل تصريحات أدونيس السابقة يكشف عن نظرة مغايرة لتلك التي أقرّ بها خصومه. ذلك لأن الحداثة الغربية، كما جسدتها إبداعات السرياليين والرمزيين الفرنسيين، لم تكن إلا الجسر الذي أوصل أدونيس إلى ملامسة الوهج التحولي والطاقة التجاوزية الكامنة في كتابات الصوفية الإبداعية منها والفكرية على حد سواء، فقد نبهته القراءة الحوارية المتفاعلة مع الشعر والنقد الغربيين إلى تقاطع مفاهيم الحداثة الغربية مع خصائص ومقومات التجربة الصوفية الضاربة في أغوار الممكن، إذ أثبتت توحد الصوفية والسوريالية في تمرهما على الواقع واعتناقهما آفاق أرحب تكسر حدود الخارج وتتحرر من قيوده[1]. معلنة سلطة الذات المسكونة بالبحث والانفتاح على الأعمق في حقيقة الإنسان في الكون.

وقد أكد عبد القادر فيدوح ما ذهب إليه أدونيس في القول بوحدة الصوفية والسريالية في نظرتهما للواقع؛ إذ ان الصوفي منخلع عن عالمه الواقعي ومنبث، يعيش إياه لا في حالة مشاقة، وإنما في حالة قطيعة، كذلك السوريالي الذي يؤمن بلا جدوى التواصل مع الواقع الأرضي، في المقابل ولعه بالمضمر الخفي واكتشاف ما فوق الواقع أو الواقع الأسمى[2]. ولعل الجدير بالذكر في هذا لمقام هو أن أدونيس إذ يقر بالوساطة السريالية بينه وبين التجربة الشعرية الصوفية لا ينفي اتصاله المسبق بالمناخ الصوفي ومعرفته به، بل يثبت نزعته التأصيلية الهادفة إلى إثبات الجذور العربية للحداثة الشعرية.

وإذا تأملنا سيرته الإبداعية نقف فيها على العديد من العوامل التي تؤكد انتمائه إلى الوهج الإشراقي الصوفي منذ مراحله المبكرة، وخاصة تلك المرتبطة بأصله ونشأته وتكوينه العلمي ودراسته الأكاديمية، فعلاقته بالصوفية تعود بداياتها إلى أصله الشيعي الذي ساهم في إثراء رصيده الديني والمعرفي وعزز انتمائه

---

[1]- ألف أدونيس كتابه "الصوفية والسوريالية" لاثبات تقاطع مفاهيم الحداثة الشعرية الغربية، كما تجلت في إبداعات الشعراء السرياليين مع خصائص ومقومات التجربة الصوفية؛ فكلاهما يعتنقان مبدأ الرفض كأساس جوهري لتجربة الذات في اقتناص الكلي وتقمص المطلق. للتوسع أكثر ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

[2]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص: 62- 63.

إلى الهوية العربية والتراث العربي الإسلامي[1]. إضافة إلى ذلك فقد عمقت دراسته الأكاديمية التي خصصها للفلسفة الصوفية[2] تلك العلاقة ووطدتها.

ولعلّ هذا ما أكدّته خالدة سعيد في حديثها عن العوامل التي ساهمت في إبراز النزعة الصوفية في شعر أدونيس بقولها أنه: «نشأ في بيئة دينية، تعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين العلويين –كما يحصل لكل الشباب العلويين– "كالمكزون السنجاري"[3]، و"منتجب العاني"[4]، وقد بدأ تأثره بهذا الجو في أطروحته لنيل الليسانس والتي كان موضوعها التصوف. والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالمة الفقيرة مهيئة لنشوء الروح الصوفية»[5].

وبهذا لا يمكن القول أن أدونيس لم يكن منفصلا عن الصوفية بمختلف أوجهها الإبداعية والفكرية، – وإنما زادت قراءته الإبداعية كل من بودلير ورامبو وملارميه وريلكه– المغرقة في المطلق اللامحدود، والرافضة للواقع لارتباطها بآفاق الممكن من تعلقه بمواقف النفري ومجاهدات الحلاج وشطحات الجنيد والبسطامي والسهروردي واللمحات الجامعة لوحدة الوجود الشاعرية لدى ابن عربي المنفتحة على الصفاء المطلق واللانهائي[6]؛ وهذا ما يسقط عنه تهمة التبعية للغرب ويؤكد مرجعيته التراثية العربية المتصلة بمكتمن التحوّل والصيرورة فيه والمنفصلة عن صورة الثبات والجمود المرسخ للتكرار والنمطية.

إن صوفية الفن التي أشرنا إليها آنفا، والتي يعلن أدونيس انتسابه إليها، ليست إلا مصطلحا يدل على نوع من التعامل الفني مع الواقع والوجود يستند إلى خلفية ميتافيزيقية، حيث إن الصوفية هنا –كما يشير

---

[1]– لقد أشاد أدونيس بالدور الذي مارسته نشأته في قرية "قصابين" في تعميق ارتباطه بالتراث العربي الإسلامي وبالتراث الإبداعي القديم، إذ تعلم على يد والده القرآن الكريم وتجويده، كما حفظ أشعار المتنبي وأبي تمام والشريف الرضي والبحتري، وعشرات آخرين في دواوينهم أو في مجامع شعرية؛ وبخاصة "الحماسة: لأبي تمام. ينظر: أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص: 26– 27.

[2]– حصل أدونيس على الإجازة في الفلسفة من جامعة دمشق عام 1954م عن موضوع " الهوهو عند المكزون السنجاري، والهوهو هو الجوهر أو الشيء المطلق لذاته برغم التغيير.

[3]– الأمير أبو محمد الحسن بن يوسف المكزون السنجاري (1193– 1240م)، شخصية عسكرية ودينية وأدبية بارزة في التاريخ والتقاليد للشيعة العلويين، كان مثقفا وله باع في الشعر العربي والعقيدة الشيعية.

[4]– أبو الفضل محمد بن الحسن الخديجي المضري (1009– 1010م)، يلقب بالمنتجب العاني، وهو شاعر علوي عاش في العصر العباسي.

[5]– خزامى صبري: أدونيس في البعث والرماد أو تجربة البعث والتجدد، مجلة شعر البيروتية، عدد 5، 1958م، ص: 99.

[6]– زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد أدونيس، ص: 88.

أدونيس- لا يجب أن تستدعي محمولها الديني التاريخي، ويمكن لنا أن نلّخص ذلك في نقاط[1]:

- لا تعني الصوفية هنا الانفصال عن الواقع، وإنما هي انفصال عن ظاهره المباشر من أجل الاتصال بعمقه الكلّي، تجاوز الظاهر إلى الباطن.
- التجربة الحية لا التجريد النظري، الصوفية تتجاوز العقلانية إلى الحياة والحدس.
- هذه الصوفية لا تنفي الحياة بوصفها زائلة كما تفعل الصوفية الدينية "لا تبنوا القصور على الجسور"، وإنما تنفيها بوصفها حجابا يحجب الحياة الحقيقية، فهي تعنى بالحياة بوصفها جسدا.
- هذه الصوفية غير ساكنة أو مقيمة بل في سفر دائم عبر الأشياء نحو قلب العالم.
- صوفية توّحد بين الحلم والواقع، وهي بذلك تؤالف بين الأطراف المتناقضة.
- صوفية تؤكد على أن المعنى العميق للإنسان هو في كونه يتطلع باستمرار إلى ما لا ينتهي، وأن خاصية الفن هي في كيفية التعبير عن هذه الرغبة.
- صوفية لا تعنى بالشائع العام، بما نعرفه، بل بما لا نعرفه، بالمجهول، بالكشف.
- صوفية تغيير تعمل على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة عبر تجربة خاصة.
- صوفية غير منغلقة في نظام ما فلسفي أو ديني وإنما هي انفتاح وحركة.
- الإبداع في هذه الصوفية تلقائي، إملاء أو فيض أو شطح خارج كل رقابة عقلانية.

إن هذه المقولات البعيدة تماما عن روح العقلانية وثقافة الآلة ومفاهيم الرقمنة والسيطرة والعلم الموضوعي والحقيقة الرياضية تضع الصوفية مباشرة أمام نزوع فلسفي ما فتئ يقوى من قلب الغرب نفسه، إنه النزوع السوريالي وما رافقه من دعوة إلى نقض سلطة العقل ونظامه، والبحث عن عالم جديد نقي خفي، يعوض خراب الروح في هذا العصر وخسارة الإنسان لخياله، لذلك فإن كل شاعر حقيقي صوفي أو سوريالي يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف، واعيا أنّ ذلك لا يتم له بشرطين: [2]

---

[1]- أدونيس: الصوفية والسوريالية: ص: 22.

[2]- سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 205- 206.

- الأول هو التخلص كلّيا من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعيا من أجل أن يكون نقيا في ذاته ولغته.
- الثاني هو الانسياق وفقا لهذا النقاء في مجهول اللغة ومجهول العالم.

حرص أدونيس على أن تكون قراءته للإبداع الغربي حوارية تفاعلية بعيدة عن الانسياق أو الخضوع الذي يسقطه في دائرة التبعية والتقليد؛ إذ يقول: «كثيرا ما يخيّل إليَّ أنني أسمع في داخلي صوتا يقول لي: استمسك، اعتصم، وحذاري أن تسقط في أي شيء [...]إلا في نفسك عليك هنا أن تسقط عموديا وأن تسلك الطريق الأكثر رحابة: ما لا قرار له، وما لا ينتهي إذ بدأ من ذلك تستطيع أن تهبط في أعماق الأشياء»[1]، وهو ما يحفظ للذات تفردها وخصوصيتها أمام الآخر كحضور وكإبداع.

ولعل هذه القناعة المنبثقة عن ضرورة التلاقح مع الغرب من جهة وعلى التمسك بروح التراث من جهة أخرى هي التي سمحت لأدونيس بالانفتاح على آفاق التجريب والتجدد التي أهلته لريادة الشعر الحداثي العربي، كما أعطت لرؤيته الشعرية صفة التحوّل مقارنة بغيره من شعراء الحداثة، أمثال يوسف الخال الذي نادى كثيرا بالقطيعة التامة مع التراث العربي وتجاوزه، لكنّه بقي عاجزا أمامه، الأمر الذي أدى به في الأخير إلى الاعتراف بقصور رؤيته الشعرية وإثبات فشلها بقوله: «أشعر اليوم أكثر من أي وقت مضى أنّه مهما فجرت وفجرت فسأبقى في داخل التراث ولا يمكنني الخروج منه أو عليه»[2]. إن الرؤيا هي القاسم المشترك بين عالمي الشعر والتصوف وتمثل الرحم الذي ينبجس منه كلاهما. من خلال الكشف الذي هو حركة متجددة وفاعلية يتمكن من خلالها الشاعر والصوفي من تجاوز مدركات الواقع المحسوس إلى الولوج لعالم يكتنفه الانغلاق وينأ عن الامتلاك.

لذلك كان الشعر أساسا من الأسس التي يبني عليها الصوفية عالمهم وكثيرا ما كانوا يلجئون إلى الشعر ويتوسلون به في بناء تجاربهم أو الإشارة إلى أحوالهم ومكابداتهما، تسريبا لقدر منها، وتفصيلا لها بقوة الشعر النوعية العالية شحنها، وتركيز وقعها والاحتفاظ بمكان معايشتها؛ ذلك إن الشعر بطبيعته لا يستجيب فقط لدقائق التجربة ويبوح ببواطنها ويشق عن خلجاتها، بل هو علاوة على ذلك يضطلع

---

[1]- أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص: 29

[2]- جودت نور الدين: الشعر العربي "أين هي الأزمة؟"، ص: 66.

بتشكيل التجربة فيؤسسها في مفارقاتها وتوتراتها القصوى، وإذا كان في الشعر ما يرد على التصوف ويتجاوب معه فإن اللقاء بين الشعري والصوفي هو ما عزز نظرة أدونيس إلى التصوف باعتباره حدسا شعريا[1]. إن أكثر ما يقرن الشعر بالتصوف هو أن كلاهما يحمل في ذاته رؤيا العمق وارتياد المجهول فليس ثمة مستقر يمكن الركون إليه في هذا الاندفاع المتجدد الذي يبارح كشوفاته المتجددة بقوة الكشف ذاتها، لطالما كانت المعرفة الصوفية لزيمة الحيرة، إذ تكشف عن حقيقة كونها دهشة وتوترا وانخطافا، وهي تلتقي بجوهر الشعر وتكونه في خصائصه الذاتية وطوابعه الفنية والجمالية.

فالرؤيا هي أداة المعرفة الصوفية في تحصلها الخيالي، ومدلولها الذي تفضي به وتتكشّف عنه هو خلاصة مُركّزة لما أرسته هذه التجربة من فهم خاص للزمان والمكان الذين ترتهن بهما قصة الوجود وتنبثق عنهما، ومن خلالهما أشكال المعرفة به، إن حلم العودة إلى الأصل والرغبة في التحقق بنمط الوجود الأعلى جعل التجربة الصوفية تنزع إلى الانفكاك من الزمان والمكان لمعانقة الأبدية في نظامها الذي يضم الأزمنة وفي تصورها المكاني المطلق الذي يحتوي الأمكنة ويجوز تحديداتها وعوائقها، ليكون الحضور الصوفي مع الحقيقة كاملا غير منقوص ومفتوحا على أفق التجلي ومساو له[2]. ومنه فالصورة التي لا تنسى تتجدد من غير انقطاع.

إن الرؤيا الصوفية عندما تنفذ إلى جوهر الكون وتخترق مظاهره لا يبقى أمامها سوى الحقيقة الجامعة التي تنصهر فيها الأضداد وتصبح الأسماء والأوصاف المتباينة مجرد تعبيرات إلى مسمى واحد، فالمسافة بينهما لا توجد إلا من حيث المظهر أما من المخبر فلا مسافة ولا اختلاف نظرا لوحدة المشار إليه[3]. إن الرؤيا تجعل الكتابة في رق الوجود المنشور حركة دائمة من الهدم والبناء تدور على مواكبة التجليات الإلهية والإبداعية التي لا انقطاع لها؛ فالكتابة الصوفية لا تتوجه إلى نهاية، لأنها تنشط في مواكبة ما لا ينتهي، حيث يبقى الصوفي مأخوذا بهذه الكتابة التي تجعله ينفتح على التجليات الإلهية.

وكذلك الشاعر يقوم بالفعل ذاته حيث يتعين عليه حين يكتب أن يختزل وتتحول لغته إلى نوع من الغموض والاستمرارية الدائمة في استكناه مجاهيل عوالم الإبداع من خلال الاندفاع المتجدد وراء حركة شعر

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 130.

[2]- وفيق سليطين: الزمن الأبدي، دار المركز الثقافي، دمشق، ط2، 2007م، ص: 217- 218.

[3]- وفيق سليطين: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفعال والتوحد، دار الرأي، دمشق، ط2، 2007م، ص: 146.

والحلم والرؤيا، ذلك أن الكتابة تبقى متوترة، تدور على ذاتها في مدارات الحب والموت والخلق الجديد.

ومن هنا كانت الكتابة في تجربتي الشعر والتصوف تتسم بخاصية الرمزية التي تجعلها تبتعد عن الامتلاك والتناهي الدلالي، ففي الكتابة تتحقق الحركية، حرية الذات في تجاوز سياج وجودها، صياغة جديدة لنفسها على مستوى اللغة وذلك ما يتمثل بخلق الشاعر والصوفي لقوانين ذاتية في حقل الكتابة الخاصة، تعلو على منطق الضرورة والواقع المألوف. لذلك فإننا نرى في بعض قصائد الشعراء المعاصرين العرب والأجانب الذين يستعينون بالرؤيا الصوفية قدرا من التشابه في التجربة من حيث طبيعة الرؤيا حتى «لنجد في بعض الشعر الحديث والمعاصر من ظواهر الحمى النفسية ما يشعرنا بأنه في حالات مماثلة لحالات الوجد الصوفي»[1].

على النحو الذي يجعل الكثير من الشعراء يتحدثون عن حالات شعرية في الوجد الصوفي من حيث درجة التأمل وطبيعة الرؤيا وقد شبه الكثير من الشعراء والدارسين هذه التجربة الصوفية في الكتابة الشعرية والإبداع بالتجربة السريالية التي عرفتها أروبا بعد الحرب العالمية الثانية، إذ هي تدفع الفنان إلى أكبر قدر من التأمل في فضاء الرؤيا من أجل الوصول إلى حالة التجلي[2]. التي يتمكن فيها الشاعر من بلوغ أعلى مراحل الإنجاز الشعري.

وتنطلق السريالية شأنها شأن الصوفية من رفض محدودية الوضع الإنساني، لذلك تعيش في الحلم وعالم اللاوعي مشوشة الحواس معبرة عن ذلك بما أسمته الكتابة الآلية؛ أي الكتابة التي أمحت فيها رقابة العقل أو الوعي، وهي تجربة تحاول أن تتخطى العادة إلى البكارة واللاعادية، وأن تتجاوز تناقضات الفكر والحياة عبر تغير الحياة والإنسان وتبقى السريالية مع ذلك موقفا خارجيا أما الصوفية فموقف فنائي؛ أي أن السريالية تهدف كما هو شأن الصوفية لا أنْ تنظر للكتابة وحسب، وإنما تهدف إلى أبعد من ذلك إلى توسيع مجال الكتابة والعمل، إلى تحرير القوى اللاشعورية المكبوتة أو المجهولة في الإنسان وإلى أن تعيد الإنسان إلى كل ما هو ملك له، كل ما يمكن أن يفكر به أو يحلم به[3]. ومن هنا يجيء قولها بقدرة الشعر على تغيير الإنسان وقدرته على الكشف.

---

[1]- روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971م، ص: 217.

[2]- ينظر: أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط2، 1995م، ص: 175.

[3]- المرجع نفسه، ص: 176.

إن الصوفية تسعى للهدم ولكن لغرض البناء من جديد «إن كون الشعر سؤالا؛ يعني أنه يترك أفق البحث والمعرفة مفتوحا، لا يقدم يقينا، فالسؤال هو الفكر، لأنه قلق وشك، أما الجواب فهو نوع من التوقف عن الفكر لأنه اطمئنان ويقين»[1]. وهل ثمة رهان يمثل الاطمئنان واليقين كالرهان الصوفي؟.كما تسعى الصوفية إلى التطلع إلى الغيبي (عالم الغيب) وهو عالم معلوم/ حقيقي. أما السوريالية فهي تسعى للتطلع إلى العالم المجهول وهو عالم وهمي (غير حقيقي). إضافة إلى أن الصوفية حركة دينية جسدتها نصوص شعرية ونثرية، أما السوريالية فهي حركة أدبية شعرية جسدّتها قصيدة النثر الفرنسية[2].

في الأخير يمكننا القول بأن أدونيس نتيجة لعلاقته التفاعلية مع الآخر وإفادته العميقة من إبداعات الصوفية، تمكن من تطوير الشعرية العربية وذلك بإرسائه لمفاهيم جديدة شكلت الخطوة الإجرائية الهامة التي دفعت المسار التجريبي للقصيدة الحداثية إلى آفاق إبداعية متعددة ومختلفة.

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989م، ص: 73

[2]- آمال لواتي: النص الصوفي والتحول السريالي عند أدونيس قراءة في كتابه "الصوفية والسريالية"، مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، قسنطينة، الجزائر، ص: 129.

ثانيا:

رؤيا العالم ورسالة الشعر.

1_ الثورية.

2_ الشمولية.

3_ النخبوية.

إن الشاعر هو بمثابة العالم الأثري أو عالم الحفريات الذي يغوص بآلاته تحت طبقات الأرض، ليكشف آثارا كانت محجوبة وعن أشياء كانت مغمورة، فأدونيس باعتباره شاعرا حداثيا يؤكد ما قلناه بضرورة أن نرى في الكون ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكتشف علائق خفية، وأن نستعمل لغة ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله، تلك هي بعض من مهمات الشعر الجديد، وهذا هو امتيازه في الخروج على التقليدية.

1_ الثورية:

يرتكز مفهوم الثورية عند أدونيس على التخلص من الأشكال القديمة وتغيير اللغة وتأسيس نوع جديد من الكتابة لأن ماهية الشعر الثوري لا تكمن إذن في مجرد تجاوز الأشكال الشعرية القديمة، وإنما تكمن في تغيير معنى الشعر ذاته[1]. والثورية في الشعر عند أدونيس هي بديل للثورة العملية المهدورة، وحققت على مستوى الكلمات والصور والرموز، ما عجزت الثورة العملية عن تحقيقه على مستوى الواقع.

يقول أدونيس:

قال لي تاريخي الغارس في الرفض جذوره

كلّما غبت عن العالم أدركت حضوره

ناضل حتى يصل الحجر

للشمس لما ينظر[2]

وأصبح لديها موقفا رؤيويا وجوديا لا يفسر العالم بل يتخطاه ويتجاوز معاييره، ويحوله بل يعيد خلقه، فكانت ثورة مهدورة على مستوى الواقع وثورة ممكنة على مستوى الرؤيا. أي أن تجربة أدونيس اتضحت على أنها تجربة جمعت بين الإخفاق والحلم[3]. الإخفاق على المستوى السياسي والاجتماعي مقابل الحلم الرؤيوي لإعادة خلق عالم جديد.

---

[1]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 110.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، ص: 110.

[3]-آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر- حركة شعر نموذجا، ص: 173.

يقول أدونيس:

فراغ فراغ. ألا ثورة

تشيد لنا بيتنا

وتجري معاصرها زيتنا

وتملأ الحاصدين الحقولا

وتملأ بالخلق، بالثورة العقولا؟[1]

ارتبط الشعر عند أدونيس بالرؤيا والكشف والتمرد والغياب والغموض وإعادة الخلق، والثورة غير المتحققة، لأن الحداثة على حد تعبير "لوفيفر": «الحداثة هي البديل المثالي والفكري للثورة العملية التي لم تكتمل، كما أن البراكسيس الضيق للشاعر الذي يتعامل من خلال الكلمات مع الصور والرموز والذي يستخدم الاستيهامات والتمثلات في محاولة لخلق عالم خيالي مثالي مقبول في عالم واقعي لا يمكن قبوله، يستدعي هنا ليحل محل البراكسيس الكلي الذي كان سيحوّل العالم فعليا بدلا من الاكتفاء بتفسيره»[2].

هذا البعد الفكري للحداثة كان وراء تشكيل طبيعة نص الرؤيا عند أدونيس، وتوجهه نحو النمط الشعري الغربي، واستخلصنا من ذلك عدة مفاهيم تخص العملية الإبداعية لديه وهي[3]:

- الاتجاه إلى كتابة قصيدة "الرؤيا"، وربط هذه الرؤيا بالذات ومزجها بكل ما هو باطني وميتافيزيقي.
- تأكيد الأنا والنزعة الفردية واعتبارهما الوعي القائم في النص الشعري.
- تجاوز الواقع والقفز من فوقه لاستشراف المستقبل (ما فوق الواقع).
- التأكيد على أن الشعر لغة، واللغة هي وسيلة أساسية لبناء الرؤيا.

إن الشعر عند أدونيس هو أداة فعالة وخطيرة في آن واحد، خاصة عندما تتحدد مهمته في أن

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 173.

[2]- هنري لوفيفر: ما الحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، دط، 1983م، ص: 22.

[3]-صالح جواد طعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، ص: 174.

«يتجاوز حدود ما أبيح له، يخرق المحرم أو ينهكه، ويكمن وجه الخطر في أن هذا الخرق شكل من أشكال تهديم الأسس الفكرية والقيمية التي يرثها المجتمع وينهض عليها النظام، ويعني؛ من جهة ثانية أنه لا يرضى بحدوده وأنه يطمح إلى تجاوزها، باستمراره، ويكمن وجه الخطر في أنه يهدم المؤسسة التي تحول دون تفتح الرغبة أو يشك فيها سواء كانت هذه المؤسسة سياسية أو اقتصادية أو تقليدية، ويحاول أن يقيم حدودا أخرى أو مجالا آخر يتطابق مع ما يطمح إليه»[1]. كما أنه لا ينكر أن الفن للشعب، غير أن تحديد خاصية هذا الشعب واجبة على الشاعر، والشعب الذي يشغل بال شاعرنا، هو شعب عاشق للاشتراكية حتى النخاع، لأن أدونيس في بداية حياته الإبداعية تأثر ولا زال متأثرا بالماركسية والثورة الاشتراكية. إلا أن هذا التأثر يختفي في أحيان كثيرة تحت مؤثرات أخرى كالسريالية والصوفية

منحت النزعة الثورية للشعر المعاصر باعتبار الثورة تبشير بالتحول ودعوة إلى التجديد، مخالفة إلى ما أفضى إليه الشعر الثوري في العالم العربي ومنه الشعر الفلسطيني؛ الذي جرده أدونيس من ثوريته عندما حدد مهمة الشعر الثوري في أن «يقذف القارئ خارج الإطار التقليدي، أي خارج كل ما يناقض الثورة في ثقافته الموروثة، أما الشعر الذي يخاطب القارئ من ضمن الأطر والأشكال، الحساسية الأليفة الموروثة، فيبقى شعرا غير ثوري، وإن فَعل بالألفاظ والموضوعات الثورية. ومعظم الشعر العربي، ومن ضمنه شعر المقاومة، ما يزال من النوع الثاني»[2]. لأنه لم يخلق في نظره معان جديدة عن الثورة، أضف إلى ذلك توظيفه للأشكال التقليدية واللغة السلفية مما جعله يبقى في نظر أدونيس سجين الموروث «يتغذى بلغة الماضي، وبالمعنى المسبق إنه تغذى بما يتوجبه عليه أن يهدمه أولا. فهذا الهدم شرط أولى لكل شعر ثوري، بل لكل شعر حقيقي»[3]. يقول أدونيس:

شدّ يا ثئر، يا عاصف زندك

فالأعالي تشتهي، تعشق بندك

---

[1]- السعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 209.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 125.

[3]-المرجع نفسه، ص: 79.

ما هو العالم ندك[1]

إن طموح أدونيس في تجاوز الوجه المألوف للعالم بوضع معطياته المثبتة موضع الشك والبحث، وبالكشف عن مظاهر العبث والتناقض والانحلال والعقم العاملة فيها، جعله يقع في ظاهرة الغموض التي تعثر «في المصالحة بين المنفي الداخلي والمواجهة الفعلية مع العالم»[2]. إذ أن طبيعة الرؤيا الحديثة عند غالي شكري هي المصدر الحقيقي للغموض في الشعر الحديث أكثر من التقنيات الوزنية أو اللغوية أو المجازية[3].

حيث كان أدونيس واع بهذه الهوة بين الشعر والجمهور المتلقي، وبالتالي تبرير غموضه بعدم التشبث بالدور الرسالي لشعره. الأمر الذي دفع بيوسف الخال إلى الاعتراف بأن التمرد العنيف والمفاجئ على اللغة التقليدية وعلى أنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي لن يسهم إلا في إفراغ القصيدة من حضورها أمام القراء[4].

ولم يكن بطبيعة الحال هذا التمرد التعبيري خارج التمرد الأشمل على رؤيا أدونيس الشعرية التي اعتبرتها خالدة سعيد «ظاهرة في حركة كبيرة شاملة تشهدها حياتنا المعاصرة تتجلى بالثورة على الأساس والمفهومات التي استقرت عليها طويلا»[5]. لكن كمال خير بك يعتبرها «المأساة التاريخية لجيل يشهد تقوض عالمه القائم ويسهم في ذلك التقوض غير أن مخيلته عاجزة عن تمثل معمار المستقبل»[6].

فالشعر عند أدونيس ليس تصويرا لما هو مرئي ومنظور بل وظيفته هي التغلغل في أعماق الأشياء والبحث عن أسرار لم تكتشف بعد. ويؤكد أننا من خلال الشعر «نرى ما تحجبه عنا الألفة والعادة، أن نكشف وجه العالم المخبوء، أن نكشف علائق خفية، وأن تستعمل بعد ومجموعة من المشاعر والتداعيات الملائمة للتعبير عن هذا كله، تلك هي بعض مهمات الشعر الجديد وهذا هو امتيازه في الخروج على التقليدية»[7].

---

[1]-أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 144.

[2]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 104.

[3]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة، دار المعارف، 1968م، ص: 12.

[4]- مفهوم القصيدة: مجلة "شعر"، عدد 27، 1963م، ص: 81.

[5]- خالدة سعيد: البحث عن الجذور، بيروت، دار شعر، 1960م، ص: 7.

[6]- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 106.

[7]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 9.

يدعو أدونيس إلى الانفصال عن الواقع الكائن إلى الواقع الممكن باعتباره أكثر مثالية، فالشاعر كما يقول: «ينفذ في رؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، وبقدر ما يغوص في أعماق العالم يخلق أبعاد إنسانية وفنية جديدة وترسخ في نفسه محل الصورة الواقعية المحدودة، صورة الواقع الممكن كإبداع وحركة وتكوين، من هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل موسعا حدود إبداعه باحثا عن الممكن اللانهائي»[1].

يقول أدونيس:

ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديد

وتمحق فينا هوان العبيد؟

ألا ثورة في الصميم تبدّع من أول

حياة الغد المقبل

وتفتح أجفان أبنائنا على الزمن الأجمل

على العالم الأفضل[2]

ويرجع أدونيس ظاهرة الغموض التي ساهمت في تقطيع إيصال الخطاب بالمتلقي إلى صيرورة التاريخ وتطور الزمن وحركيته وتعدد الثقافة وتنوع مشاربها، فالعالم الذي ينتمي إليه الشاعر الحداثي يختلف عن العالم الذي عاش فيه الشاعر القديم، فالعالم القديم هو كما يقول: «عالم واضح منظم كل شيء فيه مفسر محدد بدءا عن كيفية غسل اليدين والقدمين وانتهاء بما سيحدث للإنسان في الآخرة، وكان هذا العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية وعلى الزمان راسخ بها، كانت بنيته عقلية ذهنية لا نفسية انفعالية، لهذا كان الشاعر يصدر عن أفكار ومعان جاهزة، كان متغيرا آخر ينقل معانٍ موجودة قبله يفسرها ويُنوِّع عليها، وكان القارئ تبعا لذلك يرى في نتاجه ما قد عرفه سابقا وألفه»[3].

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 120.

[2]-أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 133.

[3]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 277.

فالأسباب والظواهر التي أفرزتها حركة الإنسان وتقدمه هي -في رأيه- التي «زلزلت في وعي الشاعر العربي الحديث صورة عالمه القديم وزلزلت أفكاره وطرق تغييره، ولم تعد هناك حقائق مطلقة ولا أشكال ثابتة، وتبعا لذلك لم يعد الشاعر العربي الحديث ينطلق من أفكار مسبقة ولم يعد يصدر عن معان جاهزة، وإنما أصبح يسأل ويبحث محاولا أن يخلق معنى جديدا لعالمه الجديد، وهكذا لم تعد القصيدة الحديثة تقدم للقارئ أفكارا ومعان شأن القصيدة القديمة، وإنما أصبحت تقدم له حالة أو فضاء من الأخيلة والصور والانفعالات وتداعياتها، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميه تجربة أو رؤيا»[1].

ونستنتج من هذين النصين أن أدونيس حكم على الشعر القديم بالوضوح، وهذا أمر يتنافى وشعر بعض القدامى كأبي تمام، واعتبر الشعر القديم خاليا من البعد الفكري والفلسفي، وهذا رأي في إطلاق يخالف حقيقة الشعر العربي. وبذلك رفض المنطق الخطابي في الشعر الذي يؤدي إلى وضوحه، فالوضوح نقيض الشعر، يقول: «تصوروا الإنسان أو العالم واضحا لن يكون آنذاك أكثر من تسطح هائل ولن يكون فيها مكان للشعر»[2].

وعلل كراهية المنطق الخطابي في الشعر الحديث قائلا: «هذه الكراهية خاصة من خاصياته الرئيسة، إن حُب المنطق هو من مميزات سكان عالم منظم، مميزات إنسان يحيا في إنسانية مؤقتة لها عوامل يقينها، حتى أنها إذا صادفت أمامها أسرارا أو مخاوف سرعان ما تألفها وتُصيِّرها أنيسة أليفة، إلا أن الإنسان الذي يحيا في عالم غير يقيني يتجنب المنطق لا يخدع به، إنه يحسب نفسه مغامرا إزاء مصادفات خطرة تتطلب جرأة أكثر ما تتطلب احتراسا»[3].

ولكن هذا النص إذا كانت أفكاره تنسجم مع المتلقي الغربي فإنها لا تنسجم مع المتلقي العربي، لأن ظاهرة الإيصال عند الشاعر الغربي ليست مطروحة بحكم تنامي ثقافة مجتمعه الذي يملك أدواته الثقافية، أما الشاعر العربي فقام باستيراد تلك الأدوات دون استيعاب لها. وبذلك أصبح للشعر تركيبه وبناؤه النموذجي

---

[1]-أدونيس: زمن الشعر، ص: 278.

[2]-أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 284.

[3]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 19-20.

المخالف للنموذج العربي المعروف، وانحرفت اللغة من مجازيتها المعتادة، ولا بد من إدراك ووعي خاص لهذا الانحراف[1]، وبالتالي نرفض اتّهام المتلقي العربي بعدم إدراكه لجمالية الشعر الحداثي.

2_ الشمولية:

تعد الرؤيا الشعرية بمفهوم الشمولية عملا فلسفيا، يرمي الشاعر بكل ثقله في عمق التفكير الذي يمنح له تلك النظرة الصادقة والواسعة التي تستطيع احتضان الكل من خلال نص القصيدة. وهذا العمل بالغ الصعوبة ولن يكون إذن في متناول الجميع، وإنما يختص به أهل البصيرة والقوّة في التفكير والذكاء والقدرة على الربط بين العناصر المتباعدة والمتنافرة من الحياة والواقع. «وهل هناك مكابدة أشق من محاولة جعل القصيدة قادرة على احتواء تفاصيل الأشياء؟ ففتنة الشاعر وأمانيه تدور في أفلاك أخرى بعيدة، وأقصى مناه بلوغ قصيدته والإمساك بها واحتوائها: «لذّة لا يدركها إلا الشعراء في جنونهم الجميل الذي لا يقدر عليه الآخرون»[2]، إذْ كثيرا ما وُصِف الشاعر بالمجنون في القديم وربما تعود تلك الصفة بأكثر حدّة عند المعاصرين.

تؤسس الرؤيا التي يبسطها الشاعر في قصيدته تصورا عاما للواقع الجديد الذي يدور في مخيّلته. وإن تعددت التفاصيل واختلفت فإنها تساير تلك الرؤيا الشاملة وتتحرك فيها. يقول غولدمان: «يتضمن كل عمل أدبي عظيم رؤية للعالم موّحدة تنظم جملة معانيه، ومن أجل أن يكون هذا العمل عظيما حتما فإن من الضروري أن نقدر على أن نجد داخله أنواع الوعي بالقيم الأخرى المرفوضة بل المقهورة من قبل الرؤية التي تؤسس وحدة العمل نفسه»[3]. فالرؤيا إذن هي تلك النظرة الشاملة التي من خلالها تتضح المواقف والتصورات إزاء كل الأشياء.

تمثل الرؤيا الشعرية خلاصة ما يصل إليه فكر الشاعر في نظرته إلى الأمور، وبالتالي فهي قرار مبدئي لا رجعة فيه، لا يُمنح بجزئياته ولا يُفصّل فيه، بل يَصْدر كلا كاملا وهذا معناه أن «الشاعر الجديد يُقيم القصيدة/ الدفعة الكيانية، أو القصيدة/ الرؤيا الكونية. وهذه القصيدة تنمو في اتجاه الأعماق في سريرة

---

[1]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر- حركة شعر نموذجا، ص: 173.

[2]-المرجع نفسه، ص: 29.

[3]- لوسيان غولدمان: الماركسية والعلوم الإنسانية، دار غاليمار، باريس، 1970م، ص: 30. وينظر أيضا: يحي سعدوني: جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018م، ص: 42.

الإنسان ودخيلاته وتنمو أفقيا في تحولات العالم. وهي لا تصدر عن مزاج أو وحي، بل تصدر بدفعة واحدة عن رؤيا واحدة وحدس واحد»[1].

فشمولية الرؤيا الشعرية هي النظر إلى كل الجزئيات والتفاصيل ثم الوصول بعد ذلك إلى إصدار حكم يحتضنها كليّة. إن «القصيدة رؤيا شاملة للواقع تتأمل أشياءه، نظامه، قيمه، لتصوغ منها موقفا، وهي رؤيا تنطلق من حالة التفكك والتشتت التي تتمظهر في كثرة المشاهد لتنتهي إلى تركيب تتناغم فيه كل التفاصيل فتنصهر العناصر المتباعدة في أفق واحد هو همّ الإنسان ومحنة الوجود»[2].

يريد الشاعر المعاصر أن يحتوي كل شيء وأن يحيط بكامل الأمور في زمن اختلت فيه موازين الحياة وافتقدت فيه القيم صلاحيتها، فأصبح فيه العبث قرين الاستقامة وتفاقم الجهل على الرغم من ازدهار العلوم. فإذا كان الشاعر في القديم حسّاسا فإنه اليوم أكثر إحساسا مما كان عليه، إلا أن المفارقة تكمن في أسلوب التعبير. لذا فإن «رؤيا الشاعر كلية شمولية تسكن البرق وهو الإشعاع الخاطف البعيد الذي لا يخضع لمقياس كمي قريب محدود وتسكن الريح الحركة العاصفة التي لا تعرف الاستقرار والثبات. وإنما هي حياة دائمة التّخطي والتّجاوز بحثا عن الكلي والنهائي»[3]، والبحث عن الكلي والنهائي لا يعرف حدودا له.

وفي الأخير يمكن القول أن اهتمام أدونيس بماهية وبنية الشعر وأغفل دلالة الخطاب واتصاله بالمجتمع والجمهور، وهذه المفاهيم أثارت جدلا نقديا اختلف معه أصحابه في تحديد مهام الشعر الثوري ورأوا بأن أدونيس دعا إلى تغيير الشعر لا إلى إسهام هذا الشعر في تغيير الواقع، إذ يهمه تغيير فنيته ولا يهمه الإسهام من خلاله في تغير بنية المجتمع[4]. ففي موقف أدونيس بعد نُخَبَويٌ، فتغير بنية الشعر عنده تعني إيجاد بُنى جديدة وخطاب جديد.

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 106.

[2]- مؤلفون: باب الموارب- دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2005م، ص: 55.

[3]- إبراهيم رومايي: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1985م، ص: 189.

[4]- ينظر: محمد دكروب، الأدب الجديد والثورة، بيروت، دار الفارابي، 1980 م، ص: 97-100.

3_ النخبوية:

ينطلق أدونيس في تحليله لهذه الظاهرة من طبيعة تركيبة المجتمع العربي، الذي يعيش هزالا في إدراكه لحساسية جمالية الشعر من ناحية، وفي انتشار الأمية التي حالت بين الشعب وبين تذوقه لهذا الشعر خصوصا، الذي يستدعي دائما ثقافة تصاعدية متنامية[1] من ناحية أخرى.

تفرض هذه الأسباب على الشاعر أن يتوجه لخاصة الخاصة؛ أي إلى جمهور صغير محدد، سيأخذ على عاتقه مهمة التغيير والتوعية؛ لأن «الشاعر العربي الثوري في أوضاع المجتمع العربي الراهنة، مضطر أن يتوجه إلى جمهور صغير. غير أن هذا الجمهور متميز عنيف صلب، فهو ليس جمهور مستهلكين، بل جمهور منتجين، إنه الجمهور الذي يمارس انقلاب الحياة والثقافة والقيم العربية، ويمهد لنشوء الثورة الشاملة»[2]. فالتواصل المحدود هو العلامة الأولى والمنطلق لحركة أشمل. لأن مخاطبة النخبة ليست غاية أو نتيجة، بل ستصبح فيما بعد وسيلة للتوعية.

بالرغم من أن أدونيس لا يعطي أهمية كبيرة للشعب، أثناء كتابته للقصيدة الشعرية، إلا أنه لا ينكر أن الفن أو الشعر هو حتما للشعب، لكن المسألة عنده تكمن في ضرورة تحديد نوعية وطبيعة هذا الشعب، نسبة وعيه، مستواه الثقافي، [...]؛ لأن القصيدة ليست محاباة للشعب ككل وبمفهومه العام، فالقصيدة في نظره تبقى قصيدة تحتفظ بوهجها وبغموضها، وعملية الانفصال بين الشاعر الحداثي وبين الشعب العربي ككل ضرورة حتمتها سكونية الشعب في مقابل حركية الشاعر[3]. كما إن العلاقة بين الفن والجمهور عند أدونيس تتحدد بقوله: «لا جدال في أن الفن للشعب، لكن لا جدال كذلك في أنه يستحيل أن يكون لشعب لا يقرأ ولا يكتب، أو لشعب لا يعرف أن يقرأ أو يفكر، الفن يثقف المثقف لكنه لا يستطيع أن يثقف الأمي»[4].

---

[1]–سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي– أدونيس نموذجا، ص: 205.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص: 96-97.

[3]– سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي– أدونيس نموذجا، ص: 206.

[4]– أدونيس: زمن الشعر، ص: 98.

يعتبر مفهوم أدونيس للعلاقة منطقيا من ناحية، ومبالغا فيه من ناحية أخرى، لأن الشاعر حينما يشرع في كتابة قصيدة ما، فلا يسأل إلا ذاته، ولا يستشير إلا تجربته، فعملية الكتابة ولادة لا شعورية، يغيب فيها العالم المحسوس ويتجلى فيها عالم وواقع الشاعر فقط. وهنا تبقى الكلمة للرعشة الشعرية التي ستحدد نوعية الخطاب. فالقصيدة لا تخضع للتخطيط ولا للهندسة، بل هي وهج ينفذ من لا وعي الشاعر. هنا تبدو صعوبة تحديد العلاقة بين الشاعر والمتلقي، غير أن اتهام شعب بكامله بالأمية وعدم التفكير فيه نوع من المبالغة، وإلا كيف يفسر أدونيس استجابة الجمهور العريض لشعر محمود درويش ونزار قباني وعبد المعطي حجازي والبياتي وأمل دنقل[1].

يبرر أدونيس انفصاله المؤقت عن الجمهور بمقولة لمايا كوفسكي، تدعو الجمهور لتعلم أبجديات ومبادئ الشعر؛ لأن الإحاطة بمفاتيح الفن، عملية ضرورية لتذوقه، وهذا يتطلب من القارئ جهدا ونية في تحصيل ذلك. فالجمهور عنده ليس شريحة كاملة متساوية في نسبة المعرفة وفي التحصيل الثقافي. بل هناك فروقا وفجوات تفصل وتميز فئة عن فئة أخرى[2]. لذا يعتبر أدونيس فكرة أن الشعر للجمهور عامة، فكرة مطلقة ومثالية لا تستند على المنطق ولا على العقل؛ لأن الوعي والتذوق عند الشعب –في نظره– نسب متفاوتة تفاوتا كبيرا. لذا كان تحديد نوعية هذا الجمهور المخاطب واجبة على الشاعر، وإلا يصبح الشعر نتاجا للاستهلاك كالخبز والهواء والماء[3]. وفي الحقيقة الشعر ليس كذلك، لأن له لغته الخاصة وله تركيبه النموذجي، وبناؤه المميز. فلغته المجازية الانحرافية، تحتاج إلى درجة من الوعي الفني لإدراك بُعْدَ الانحراف، عكس اللغة العادية الأفقية المشتركة في الفهم.

فالذي ينظر إلى الجمهور على أنه سبيكة واحدة في الإدراك والوعي ويرى «الشعر في هذا المستوى، ينظر إلى الجمهور كميا: يهمل الفروقات النوعية بين فئة وفئة وبين فرد وفرد ضمن الفئة الواحدة، وهو في الحالين ينطلق من قناعة نظرية مسبقة أن الشعر كلام كغيره من الكلام وأن الجمهور يفهم الكلام بالضرورة، ولذلك لا بد من أن يفهم الشعر بالضرورة، وفي هذا ما يشير إلى أن اللغة الشعرية، بالنسبة إليه هي

---

[1]– سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي– أدونيس نموذجا، ص: 206.

[2]–المرجع نفسه، ص: 206– 207

[3]– المرجع نفسه، ص: 207.

الكلام، لكن الذي يختلف عن غيره بكونه موزونا يحمل مضمونا تقدميا أو يكشف عن موقف تقدمي»[1].

يعتبر أدونيس مقولة: «وجوب الكتابة بلغة يفهمها الجمهور»[2]، مقولة مبهمة غير واضحة. ولا تتعرض للمشكلة تعرضا حقيقيا؛ فطرح هذا المفهوم بهذه الصيغة، يمنحها صفة الشمولية والإطلاق، وحتى إذا ما تم تحديد شريحة الجمهور المثقف، تبقى المسألة أيضا غير مفصلة، لأن المثقف في حد ذاته تجزأ، وأصبح المثقفون في عالمنا العربي جزرا تحمل مفاهيم خاصة قد تتعارض في الجزر الثقافية الأخرى، ومن هنا حاول أدونيس تفكيك عملية التعبير والاتصال إلى وحداتها الصغرى، ليقف مرة أخرى عند الجمهور – الكلمة المطلقة «هل هو الخاضع للثقافة التقليدية، أم هو المتحرر منها وما طبيعة هذا التحرر؟ وهو مبهم أيضا لأنه لا يحدد اللغة الشعرية: هل هي اللغة التقليدية أم هي اللغة الجديدة وما طبيعة الجدة؟»[3].

فالشعب المثالي عند أدونيس هو المتكون من «الفئات التي تبني المجتمع الاشتراكي، مجتمع المستقبل؛ أي التي تهدم المجتمع التقليدي. وبما أن الشعب بهذا المعنى لم يتكون بعد من المجتمع العربي، فإن الشعب الذي يمكن أن يتوجه إليه الشاعر العربي الثوري في المرحلة الحاضرة، هو الذي يتكون من فئات البرجوازية الصغيرة التقدمية، وفي طليعتها الطلاب والمعلمون والمثقفون»[4].

بهذا المعنى فالشعب الثوري الطليعي في نظر أدونيس لم يوجد بعد، وأثره معدوم، لذا فالتواصل مع الشعب العربي الحاضر عملية لا طائل من ورائها، وبالتالي فمخاطبة النخبة في هذه الآونة هي الحركة الصائبة والطريق الصحيح. وبالرغم من أن أدونيس له نصيب من الحق في رؤيته هذه، إلا أنه بعمله هذا سيكرس التخلف، وسيصبح شعره أداة أخرى من الأدوات التي تشارك في إبقاء هذا الشعب على ما هو عليه.

وفي ختامنا عن الحديث عن رسالة الشعر عند أدونيس يمكننا أن نرسو عند أهم النقاط ذكرها السعيد بن زرقة في كتابه الحداثة في الشعر مفادها أن[5]:

---

[1]– أدونيس: الثابت والمتحول –صدمة الحداثة، ص: 242.

[2]– السعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي– أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004م، ص: 207.

[3]– صالح جواد طعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، مجلد 4، عدد4، 1984م، ص: 20.

[4]– أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 91.

[5]– سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي، ص: 215 –216.

- وظيفة الشاعر تتمثل في تجاوزه في للواقع الحالي وتصويره لواقع مستقبلي يثير في متلقيه حلم التغيير.

- خطاب الشاعر الحداثي، موجه إلى الطبقة الثورية الواعية الطليعية، لتقوم بدورها في توعية الطبقة الأمية، التي تشكل الشريحة الكبيرة من مجتمعنا.

- من وظائف الشاعر الحداثي كذلك، تركيزه على هذه المؤسسات التقليدية (الأسرة، المدرسة، الجامعة..) والتشكيك في رؤاها فالقضاء على هذه المؤسسات، قضاء على معوقات الثورة وتحرير للجماهير من السلبية. بالرغم من أدونيس يدعو في خطابه النقدي إلى الهدم ثم الهدم، دون أن يقدم لنا مشروعا نهضويا كبديل، لأن البديل أو البناء هو الوجه الثاني للهدم.

- قوة الشاعر الإبداعية، لا تقاس بمدى الإيصال أو بمدى انتشار أعماله، لأن الانتشار ليس حجة على إبداعية الشيء، وإلا «يعني ضمنيا أن الجمهور هو العدد ويعني بالتالي، بحسب منطق العدد أن أية رواية بوليسية أو أجنبية، أفضل من نتاج شكسبير أو غوته، لأنها أكثر انتشارا»[1].

- الشعر لا يكون في يوم من الأيام للجميع، لذا فالتبسيط ليس حلا وليس من واجبات الشاعر الحداثي لأن «...التبسيط مهما بولغ فيه...ستبقى هناك فئات لا تحب الشعر، وفئات لا تفهمه، وفئات لا تقرأوه»[2]

- الانفصال عن هذا الواقع المتعفن، هو احتجاج عليه، ودعوة و«نفي السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، وتخلص عن هذا الكل القمعي»[3]. بالرغم من وضوح مقولة أدونيس، تبقى رؤيته مثالية، لأننا لا نستطيع التحرر من هذا الواقع إلا في الحلم، فالتعامل مع الواقع ضرورة اجتماعية. تبقى طريقة التعامل هي المشكلة المطروحة، فهل يتم التعامل معه لتكريس هذا الواقع أو لتغييره؟.

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول _ صدمة الحداثة، ص: 243.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 93.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول _ صدمة الحداثة، ص: 251.

- ظاهرة الايصال عند الشاعر الغربي ليست مطروحة، بحكم تنامي ثقافة الشعب الغربي، فالمقارنة بين الشعب الغربي والشعب العربي عملية مجافية للحقيقة، لأن الغرب يملك وسائله وأدواته الثقافية، بينما هذه الوسائل تكاد تكون منعدمة في عالمنا العربي.
- تقييم الشعر لمنفعيته وفائدته العملية إجهاض للشعر، ولو قمنا بهذا العمل لألغينا معظم الشعر.
- الشعر عند أدونيس ليس أداة في أيادي أصحاب اليمين أو اليسار أو الرجعيين، لأن الشعر لا يقوم بمنفعيته وفائدته الملموسة، فإذا لم يقرأ لشعريته ولجماليته بل لمنفعيته إعلاميا أو تربية أو تحريضا. إنه سلاح في الساحة بالنسبة لأصحاب اليمين، سواء طان قوميا أو طبقيا أو تقدميا أو رجعيا...فإن دور الأداة.

الفصل الثالث:

رؤيا العالم والنسق الفلسفي في شعر أدونيس

أولا: عالم الذات.

ثانياً: العالم الآخر.

ثالثاً: العالم البديل.

رابعا: عالم المستقبل/ المستشرَف.

تعني قراءة أدونيس فلسفيا هي بمثابة 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 المغامرة بوعي الذات عبر هدبنة البنيات الذهنية والفكرية والانصات لكل مختلف، قد يعمل على الإسهام في إعادة البناء تلك.

ونتفق على أن العملية الإبداعية عند أدونيس تماس وتقاطع بين مجموعة من العوامل المعقدة، منها التي تتصل بالذات، ومنها التي تتصل بالإرث الجمعي والواقع الفكري، حيث تشتغل العملية الإبداعية في أفق أدونيس داخل التجدد المستمر، فيضع شعره في مساءلة دائمة لإبداعية تخلخل اليقين، ويستبدل منطق التشابه القسري بالاختلاف المتنوع. ويتقاطع في نصوص أدونيس قديم الثقافة العربي بحفرياته في حديث الفكر الغربي بمختلف مشاربه، فيتلاقح الداخل النص بخارجه وتتوجه إلينا قصائده المتخمة دلاليا، لتقدم إلينا نصوصا متعددة فكريا. كما إن شعر أدونيس مشحون بالفكر الفلسفي، لأنه شاعر ومفكر، وهذا ليس معناه، أنه يسبق الفكر على الشعر، بل تأتي الحالة الشعرية متلبّسة ومتداخلة مع الحالة الفكرية، وتبطّنها المسحة الفلسفية، فمن الطبيعي أن تختفي الفلسفة داخل التجربة الشعرية[1]. وهذا ليس معناه أن تفكيره كشاعر، هو نفسه تفكير فيلسوف.

ويذهب أدونيس إلى عدم الفصل بين الشعر والفلسفة، ويؤكد الصلة المهمّة بينهما في كلّ شعر عظيم، فعلى الدرس النقدي أن يتناول كيفية حضور هذه الصلة في بنية الشعر[2]، 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 أفكار. والشاعر هنا يتأمل العالم من خارج، كموضوع يلاحظه عقليا، لذلك يأتي شعره حشدا موزونا

[1]- ينظر: عادل ظاهر: أدونيس أو الإثم الهراقليطي: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م، ص: 21 وما بعدها.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 174.

لجملة من الأفكار والآراء ويكون بالتالي تنظيما وتنسيقا للعالم»[1].

وعندما يؤكد أدونيس 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 والإنسان وبين العالم والأشياء وفق صلات محددة، ويحدد الشعر الميتافيزيقي في أنه: «تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوس ورؤى وصور، فالشاعر الميتافيزيقي 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].

فأدونيس تبنى الاختلاف في الممارسة الشعرية منذ "ديوان أغاني مهيار الدمشقي"، وانشغل بهذا الفكر، وكثيرا ما انجذب نحو كل مختلف ومهمل ومنسّي، إلا أنه مثير للدهشة[3].لأنه يمثل النموذج الواحد، الذي هو قاعدة للإبداع الشعري، ويقترح المتعدد الشعري المتمثل في أوليات القصيدة التجريبية[4]. ووفق أبعاد فلسفية يحاول أدونيس أن يتبنى الاختلاف في كتاباته الإبداعية من خلال ولوجه إلى عدة عوالم فلسفية: عالم الذات، العالم الآخر، العالم البديل وعالم المستقبل...إلخ. وهذا ما سيبث فيه هذا الفصل.

---

[1]-أدونيس: زمن الشعر، ص: 174.

[2]- المصدر نفسه، ص: 174-175.

[3]- ينظر: أسيمة درويش: مسار التحولات – قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص: 19

[4]- ينظر: راوية يحياوي: من القصيدة إلى الكتابة –تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م، ص: 53.

أولا:

عالم الذات

1_ التيه/ الضياع.

2_ العدم/ العبث.

يرتبط عالم الذات عند أدونيس بفلسفة الاغتراب[1] الذي ارتبط بالأدب الوجودي الذي يطمح إلى تفسير العالم وتغييره باتخاذ موقف من الكون والإنسان والحضارة، ويؤدي إلى إحساس الفرد بأنه موجود في عالم لا سند له فيه ولا ملاذ، عالم يعود بنا باستمرار إلى أنفسنا[2] وبعد أن «حدث الانفصال بين الذات والوجود، وأصبح المناخ مهيأ لأن يشعر الإنسان بأنه غريب عن هذا العالم الذي سلب بنظرياته الجديدة ومنجزاته العلمية والمادية الهائلة وحروبه العالمية، إحساسه بالاستقرار ومعقولية الحياة، ونقله إلى إحساس عكسي قائم على العبث واللامعقول، وبذلك تولدّت فلسفة الاغتراب»[3].

لقد ساهم أدونيس في نقل التجربة الوجودية وطرح الاغتراب «من حيث هو اغتراب الإنسان المفرد المجرد بعيدا عن وضعه التاريخي والاجتماعي والعياني»[4]. حيث عبر عن حالة الانكسار التي دفعته إلى اليأس وعدم الرغبة في الالتئام الجماعي، ورفض الانضمام إلى المجتمع الذي تنتمي إليه بل رفض العالم ككل. وعكس من خلال شعره أشكالا متعددة للاغتراب لا يمكن فهمها دون ربطها بنظرته الذاتية الفلسفية إلى الفرد والمجتمع والعالم.

1_ التيه/ الضياع:

يعني التيه عدم إيمان الشاعر بجدوى الانتماء إلى المجتمع، فيهيم على وجهه يبحث عن أشياء أخرى غير محددة ومقنعة متلائمة، فيعيش حالة التشرد محققا بفلسفة اللامنتمي تيهه وتلاشيه من خلال تشخيصه الحدود المكانية والزمانية، فيبدو «الزمن في حركته تناميا مستمرا للتكدس الخانق ونموا أخطبوطيا

---

[1]- تتجلي تجربة الاغتراب في شعر أدونيس من خلال غياب الآخر- الإنساني، أو واقعه عن عالم الذات الإبداعي، غيابا يؤكد من ناحية أولى قيام هذه التجربة الانفصامية في وعي الذات، ويحيل تجربة الذات الإبداعية من ناحية ثانية تجربة قطيعة مع الآخر أو تجربة تجاوز له. ينظر عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 75. ويعرفه كمال أبو ديب بأنه: فعل توتر وقلق ومغامرة. ينظر: كمال أبو ديب: الحداثة السلطة النص: ص: 35. وللتوسع أكثر ينظر: آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر- حركة شعر نموذجا، ص: 212 وما بعدها.

[2]- جان فال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968م، ص: 66.

[3]- يعرِّف بعضهم الاغتراب بأنه عملية ضرورية تتكون من ثلاث مراحل متصلة اتصالا وثيقا، فالمرحلة الأولى تتكون نتيجة لوضع الفرد في البناء الاجتماعي، ويتدخل وعي الفرد لوضعه في تشكيل المرحلة الثانية. أما المرحلة الثالثة فتنعكس على تصرفه إنسان مغتربا. (ينظر: حليم بركات، غربة المثقف العربي، المستقبل العربي، ع2، 1978م، ص: 106. كذلك: قيس النوري: الاغتراب اصطلاحا ومفهوما وواقعا، عالم الفكر، مجلد 10. عدد1، 1979م، ص:8.

[4]- محمد جمال باروت: الشعر يكتب اسمه، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981م، ص: 60.

للسلطة متعددة الأشكال، وانحسارا متزايدا لإنسانية الإنسان. يصبح الزمن حلقة متصلة من القمع، تبدأ بالتاريخ الذي يتراكم كصفائح القبر، وتنتهي بالحاضر الذي يجثم على الروح عصرا من الجليد وأرضا يبابا، ليس فيه شيء يخلقُ منه الآتي. هو محض فراغ ومتاهات»[1]. وأما المكان فهو «أرض الضياع وتيه دون علامات»[2].

ويعتبر أدونيس من أبرز الشعراء الذين جسدوا فلسفة الاغتراب المؤدي إلى التيه والتشرد والتشتت والتناقض والضياع. ويمكن القول أن «ما قدمه أدونيس من خلال نماذجه المختلفة ومن خلال مهيار خصوصا يصلح لأن يكون نموذجا للتائه الضائع في قصيدة الرؤيا.

هربت مدينتنا –/ ماذا أنا، ماذ؟ أسنبلة

وصرخت –"يا صمت الجليد أنا/ وطن لغربتها/ وأنا الغريب وقبرها وطني".

هربت مدينتنا/ فرأيت كيف تحولت قدمي/ نهرا يطوف دما/ ومراكبا تنأى وتتسع/

ورأيت أن شواطئي غرق/ يغُوي وموجي الريح والبجع.

هربت مدينتنا والرفض لؤلؤة مكسّرة/ ترسو بقاياها على سفني/ والرفض حطّاب يعيش على/

وجهي– يلملمني ويشعلني/ والرفض أبعاد تشتتني/ فأرى دمي وأرى وراء دمي/

موتي يحاورني ويتبعني.

هربت مدينتنا/ فرأيت كيف يضيئني كفني/ ورأيت ليت الموت يمهلني[3].

فمهيار لا ينتمي إلى أحد، وهو فوق الزمان والمكان، والمجتمع والله والشيطان، وهو في كل شيء ولا يؤمن بأي شيء، وهو هادم وخالق ومضطرب وتائه ورافض ومتناقض»[4]. وكثيرة هي النماذج

---

[1]– كمال أبو ديب: الحداثة. السلطة. النص، ص: 37.

[2]– المرجع نفسه، ص: 38.

[3]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م، مجلد 1، ص: 376-378.

[4]– عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا– تجربة الحداثة في مجلة "شعر" وجيل الستينيات في سورية، دار دجلة، حلب، 1996م، ص: 147.

الشعرية[1] التي تعكس الفردية الممتلئة بالضياع والتناقض والتحول اللاواعي عن حركة الواقع ومنطق التطور وسنن الكون، فمثلت «قمة الأزمة التي بلغها الفرد في المجتمع العربي المعاصر، وبخاصة هؤلاء الذين يعانون من مشكلة تضخم الذات على حساب الأشياء الأخرى المستقلة عنها»[2] يقول أدونيس:

إنني حجر الصاعقة

والإله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

وأنا الراية العالقة

بجفون السحاب المشرد والمطر الفاجع ؛

وأنا التائه الذي يتقدم سيلا ونارا

مازجا بالسماء الغبارا

وأنا بهجة البرق والصاعقة[3].

يعيش أدونيس في متاه، فهو يملكُ حرية الحركة ولو على غير هدى وبدون هدف محدد، فيخرج من فضاء المكان إلى فضاء المتاهة ليمارس العبث الذي تُريده ذاته وأن يكون منهزما أخرس كالمسمار:

لا صمت في عينيك لا كلام

كأنك الدخان

جلدك يساقط في مكان

وأنت في مكان–

يكفيك أن تعيش في المتاه

منهزما أخرسا كالمسمار

---

[1]– يقول في قصيدة تائه "الوجه": تائه الوجه–أصلي لغباري/ وأغني روحي المغتربة/ وإلى معجزة لم تكتمل/ أتخطى عالما تحرقه/ أغنياتي وأمد العتبه. أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 342.

[2]– عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 148.

[3]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 341.

لن تلمح الله على الجباه

يكفيك يا مهيار

أن تكتم السرّ الذي محاه[1].

أو يعيش الضياع الذي يرى فيه الخلاص والحرية والانتظار مادام كل شيء قد فقد معناه، وتعرض للشك والاهتزاز، وأصبح مخرجا وجوديًا متكررا في شعره:

الضياع، الضياع...

ألضياع يخلصنا ويقود خطانا

والضياع

ألقٌ وسواه القناع ؛

والضياع يوحدنا بسوانا

والضياع يعلّق وجه البحار

برؤانا

والضياع انتظار[2].

وتتكرر لديه أيضا ألفاظ الضياع والتيه والقلق والحيرة لتؤدي به إلى أبعد مدى أو أفق مما تحتويه دلالاتها، فيصبح القلق شعلة تضيء جبل التيه الذي آوى إليه الشاعر:

أنا بيت الضوء الذي لا يضاء:

قلقي شعلة على جبل التيه

وحبي منارة خضراء[3]

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 311.

[2]- المرجع نفسه، ص: 395.

[3]-المرجع نفسه، ص: 112.

وكانت المدينة صورة من صور التيه والتلاشي التي عاشها أدونيس، وإن لم تكن الحياة المدينية في المجتمع العربي نتيجة ثورة صناعية بقدر ما كانت استمرارا للتوسع في مدن عربية قديمة. وإن الشاعر حين يحسُّ بضيقه من قسوة المدينة وزيفها وشعوره فيها بالكآبة والغربة والقلق والضياع والتلاشي، إنما يحاكي شعراء الغرب حين يضيقون ذرعا بتعقيدات الحضارة الحديثة بالمدينة الكبيرة ممثلة لها، بعد أن حوّلت الإنسان إلى آلة وقتلت عنده الروح الإنسانية، « فكأن الشاعر العربي الحديث حين يتحدث عن القاهرة ودمشق وبغداد وبيروت، إنما يتحدث عن باريس ولندن ونيويورك على لسان شاعر أوربي»[1].

وإن لم يستطع أن يخفي انتسابه إلى القرية وشوقه إلى مرابع الطفولة والبراءة والدفء والأمان فيها، رغم فجيعته بتخلفها[2]. ولم يكن موقف العداء للمدينة العربية أصيلا تمامًا «لأنه يفتقر إلى مبرراته الفلسفية والفكرية أولا، ولا يستند إلى أساس واقعي، أي إلى أساس [مستمد] من واقع المدينة العربية ومستوى تحضرها قياسا للمدن الحديثة في العالم» [3].

فالمدينة عند أدونيس[4] لا تصلح لأن تكون الحلم الإيجابي الذي يُمكن أن يغريه بحركتها الدائبة وهيئتها الحضارية. حيث صورها على أنها مهملة ساكنة وكشف عن علاقة الإنسان بها غير المتوازنة، بل شكلت بعدا مأساويا من خلال قلقه وشرده وتلاشيه فيها، فهي تمثل الانطفاء والنأي والحجر والأشلاء والاشتعال الذي يحول كل شيء إلى رماد، أي الانتقال المأساوي من الحركة إلى السكون:

الشموع انطفأت فوق جبيني

الشموع اشتعلت فوق المدينه

والمدينه

رجل لا يعرفُ الضوء جبينه

والمدينه

---

[1]- أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الحديثة، الرباط، 1993م، ص: 15.

[2]- ينظر: عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 279- 282.

[3]- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري- دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، 2003م، ص: 139.

[4]- أقصد شعراء حركة شعر أمثال: يوسف الخال، ومحمد الماغوط، نذير العظمة، خليل حاوي...إلخ.

حجرٌ ينأى وأشلاء سفينه[1].

وهي مركز للدخان وعوامة الرياح فهي لن تمس قرون الربيع أي الحياة والتجديد في مستنقع الركود والخمول والخضوع:

-للدخان انحنت للدخان

هي عوّامة الرياح

وجهها ضفدع ولها إصبعان

لن تمسّ قرون الربيع

لن تحس بنهر الصباح

إنها بركة القطيع-

وجهها واحد ولها سُرّتان[2]

2- العدم/ العبث:

إن تصور الفرد الوجودي بأنه منفصل عن عالمه هو الذي يخلق لديه الشعور الدائم بالخوف، فبطبيعة الحال عندما يخرج من دائرة تواجده ويقطع الروابط الاجتماعية يتملكه الخوف لأن «الفرد لا يستطيع وحده مهما تكن قدراته أن يجابه المشكلات المترتبة عليه، إنه لا يستطيع أن يبني تاريخا أو ينتج فلسفة إلا ضمن الجماعة، وهو إن استطاع أن يوهم نفسه بأنه قوي وقادر على المواجهة [...] يجد نفسه فجأة وحيدا ويائسا، وعاجزا على مقاومة أي شيء»[3].

ويزداد الإحساس بالرعب والخوف لديه إذا تزامن مع تصور فلسفي وجودي يفهم حقيقة الوجود فهماً خاطئا مشوّها، يرافقه الإحساس الدائم بالفناء والعدم، فيقدم الشعر صورة تشاؤمية للفرد الخائف المشلول الإرادة والتفكير والحركة. ويزداد ثقل الإحساس بالموت أن الفلسفة الوجودية قضت على فلسفة

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 368.

[2]- المرجع نفسه، ص: 360.

[3]- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 16.

الخلود واعتبرت الموت مستقبلا أليما ومصيرا عدميا لا يستند على رؤية مطمئنة وتفاؤلية[1].

وتجسد مفهوم الخوف من الموت بشكل ملحوظ عند أدونيس من خلال امتداد هاجس الخوف من الموت الجسدي إلى الموت النفسي كحالة من حالات الاغتراب، فدارت مباحثهم الشعرية حول محوري اللامنتمي وهما: الموت والحرية، ليصلوا في النهاية إلى الاصطدام بجدران عبثية تزيد من الإحساس باللاجدوى من كل شيء وأن الإنسان لا يملك غير الانتظار[2].

فظهر في شعره عدم وعي تجربة الموت والعجز على تحليلها وإيجاد إجابات روحية مقنعة حولها، بل تختفي الحقيقة الإنسانية عنده عندما تواجَه بحقيقة الموت وتنفصل ذاته عنها ولا يستطيع المقاومة، ويستسلم للضجر والسأم واللوعة والكآبة والخوف والرعب، ويصبح الوجود كله غرفة مظلمة، والوجوديون جميعا سجناء فيه، وجود كله جحيم[3].

وإن كانت هناك وسائل روحية لمقاومة حقيقة الموت، تدخل الطمأنينة إلى النفوس لتقبُّله كالأمل والإيمان والتسليم واليقين التي اتصفت بها الرؤية الإسلامية وقدمت من خلالها فهمًا سليما للموت، إلا أن قضية الموت ظلت تشكل هاجسا لدى الإنسان بشكل عام والإنسان الخلاق بشكل خاص. ولكن الأمر متعلق بالاختلاف الرُّؤْيوي لأن معاناة أدونيس من حقيقة الموت هي معاناة وافدة من الشعر الوجودي الغربي[4]. وقد طغت على لغة هذا الشعر ألفاظ العدم والعبث كالذبول والتلاشي والتواري، للتعبير عن الإحساس بقهر الموت وتعفن الأشياء المحيطة بمصير الإنسان[5].

فأدونيس لم يستطع أن يصير شيئا من خلال ذاته المنفردة التي أحالت رؤياه إلى يأس يرضاه لأن اختياره توقف أمام إرادة الموت:

---

[1]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر- حركة شعر نموذجا، ص: 221.

[2]- السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص: 285.

[3]- ينظر: عبد المنعم مجاهد، الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة، دمشق، 1984م، ص: 30.

[4]- ينظر: محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 1، 1996م، ص: 295- 297.

[5]- ينظر: يوسف سامي اليوسف، الشعر العربي المعاصر، ص: 202- 203.

موعدنا موت، وشطآننا

يأس أَلِفْناه، رضينا به

بحرا جليديا حديد المياه

تعبُره، تمضي إلى منتهاه[1].

وما دام الموت يهدد وجوده، فعالمه يشبه عالم "كامي" الذي كان عالما «ملتهبا ومثلجا، شفافا ومحدودا، حيث لا شيء ممكن، ولكن كل شيء معطل، عالما لا يعقبه سوى الانهيار والعدم»[2]. فعالم أدونيس صدئت فيه ذاته وساد فيه العقم واليبوسة والحصار:

صدئت عربات النهار

صدئ الفارس

إنني مقبلٌ من هناك

من بلاد الجذور العقيمه،

فرسي برعم يابس

وطريقي حصار[3].

ولكنه دائما يحاول مجابهة الموت وتحديه من خلال إحساس طاغ باللامبالاة ويؤدي عنده إلى الرؤيا العدوانية للعالم:

أَلْهُو بعينيَّ ليزدوج العالم

أرى السماء اثنتين

الأرض اثنتين

إلا أنا

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 420.

[2]- ألبير كامو: العبث، تر: سالم ناصر، ص:88.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 351.

أبقى واحدا

وحيدا لا يُبقي غير الحجر صديقا؟

أهتف: يا صدفة! إنني جزؤك الرخو! وأديرُ قرنيَّ للشمس[1].

يتبين من خلال ما عُرض أن انهزامية أدونيس الناتجة عن الفهم المشوّه لحقيقة الحياة وغايتها، أدت به إلى العدمية المتناقضة مع الغائية التي تؤمن بأن للعالم معنى وغاية، وهو ما أكدته العقيدة الإسلامية: **[رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ]**[2]. حيث أخذ شعره طابعا تدميريا لأنه تخلّى عن دوره الإنساني والحضاري ما دام يكرس الفراغ والخوف والقلق والعدم وكل صور الاغتراب التي أدانت العالم بما فيه من قيم وسنن، فافتقرت تجربة الاغتراب إلى الصدق والأصالة بحكم عدم صدورها عن وجدان الشاعر، والانبهار الواضح بالأدب الوجودي، والتقت معه الأفكار والمشاعر والصور على المستوى الداخلي والمعجمي لتؤكد النفق المسدود الذي آلت إليه حداثة حركة هذا الشعر، لمّا أصبح أداة مضللّة ومُحبطة، لا يتجاوز الذات المنتجة ولا يبشرُّ إلا بالخراب[3]. وبدا ذلك الانبهار أيضا من خلال المعجم الوجودي الذي كان أقرب ما يكون إلى الدعاية لسلعة من السلع التجارية، وبدت الصنعة واضحة في تراكيبه وتشكيلاته اللغوية.

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 567.

[2]- سورة آل عمران، الآية 191.

[3]- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 160.

ثانيا:

العالم الآخر

1_ رفض عالم الواقع.

2_ الانفتاح على العالم الغربي.

لم يقف أدونيس في إصراره على التجاوز والتغيير، عند حدود الواقع اللغوي والثقافي فقط بل تعداه واخترقه بحثا عن واقع وعالم جديد في ثورة شاملة تهدف إلى هدم السائد في محاولة لبناء المختلف؛ لذلك جاء مشروعه الحداثي إطارا فكريا يحتوي المفاهيم السابقة له ويتجاوزها في آن واحد، حيث أن الحداثة الأدونيسية كما تتجلى في مواقفه النقدية المختلفة، لم تنشأ كمصالحة للواقع بل نشأت هجوما على حيثياته وسعيا إلى تخطيها.

الأمر الذي دفعه إلى التأكيد على أن القيمة الجمالية للشعر لا تتأتى من التآلف والانسجام مع حرفية الواقع بل في مدى تجاوزه لها ورفضه لمعطياتها يقول: «قيمة العمل الشعري لا تكمن في مدى كونه واقعيا أو حقيقيا؛ أي في مدى كونه يمثل أو يعكس، وإنما تكمن في قدرته على جعل اللغة تقول أكثر مما تقول عادة؛ أي على خلق علاقات جديدة بين اللغة والعلم وبين الإنسان والعالم» [1]. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعري، الفهم الحق، بالعودة أو بالاستناد إلى الواقع بل بالعودة أو الاستناد إلى الطاقة التي تختزنها لتكوين مثل تلك العلاقات.

1_ رفض العالم العربي:

فصل أدونيس عبر تنظيراته المتتابعة القول في طبيعة تلك الرؤيا واضعا المحددات والضوابط التي تميزها وتكشف عن حقيقتها، حيث أكد أن الشعر الحداثي قائم على التجاوز كخصيصة رؤيوية تنبع أساسا من الإبداع والخلق، إذ يرى أن «كل إبداع عالم، فالشاعر الحق هو الشاعر الذي يقدم لنا في شعره عالما شخصيا خاصا لا مجموعة انطباعات وتزينات إذ كل إبداع تجاوز وتغير»[2].

وأكد أدونيس على أن الشعر هو «من يشعر أنه غير راضي عن المطابقات التي أقامها بين ذاته والعالم الخارجي، ولأنه يشعر أن ما يكتبه أو يطمح إليه لم يحققه بعد، فكأن الإبداع نفي يتقدم وضمن هذا المنظور يصبح التواصل والشبه نفيا للإبداع لأنهما يؤديان إلى إعادة ما أنتجه السابقون»[3]. وبذلك يسقط الواقع كمرجعية في الحكم على الشعر الحداثي لأنه يتقيد بمعطياته ولا يخضع لها لارتباطه بواقع آخر مختلف؛ وهو ما أكده أدونيس بقوله: «ليس الواقع بوقائعه وبحقائقه الثابتة مقياسا لصدق الشعر،

---

[1]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 21.

[2]- أدونيس: خواطر من تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص: 03.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول _صدمة الحداثة، ص: 57.

وليس التطابق معه معيارا لشعريته أو لجودته فالشعر واقع آخر غير الواقع العيني الجاهز المباشر، وهو ينبحث ويقوم في منظور هذا الواقع الآخر بخصوصيته»[1].

ولعل في هذا ما يفسر دعوته المبكرة إلى ضرورة تخلي الشعر الجديد عن الحادثة التي تجعل منه شعرا واقعيا، متبنيا في ذلك موقف بودلير القائل بأن الشعر في جوهره هو السير دوما ضد الحداثة[2]؛ ومن ثم فعلى الشاعر الحق حسب أدونيس «أن يتناول من مظاهر العصر أكثرها ثباتا وديمومة _المظاهر التي لا تفقد دلالتها في المستقبل_ ذلك أن الشعر العظيم يتجه نحو المستقبل»[3].

هذا التدفق الانسيابي نحو الآتي المسكون بالرغبة المحمومة في التغيير والتجاوز جعل من الشعر الحداثي أقل أنواع الفنون حاجة إلى الارتباط بالزمان والمكان لأنه في غير حاجة إلى مواد محسوسة تجسد التتابع الزمني العادي (ماضي، حاضر، مستقبل) والوصف السردي للمكان بجزئياته وأشيائه ولذلك جاءت الرؤيا الشعرية الحداثية تجاوزا لمعطياتهما؛ إذ تنجلي للرائي أشياء الغيب خارج ذلك التسلسل الزمني، وخارج حدود المكان بجغرافيته الموضوعة سلفا[4].

يقول أدونيس:

ها أنا أتسلّق أصعد فوق صباح بلادي

فوق أنقاضها وذراها

ها أنا أتخلّص من ثقل الموت فيها

ها أنا أتغرّب عنها

لأراها،

فغدا قد تصير بلادي.[5]

---

[1]-أدونيس: الثابت والمتحول _صدمة الحداثة، ص: 291.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 10.

[3]- المصدر نفسه، ص: 10-11.

[4]- أدونيس: الثابت والمتحول _صدمة الحداثة، ص: 167.

[5]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 369.

تشكل هذه المقطوعة صرح التصور الأدونيسي المغاير للواقع/ العالم العربي بأبعاده الاقتصادية والاجتماعية والثقافية، إذ يقف منه موقف الرافض المتمرد على كل معطياته سعيا إلى هدمه وبناء معطيات جديدة لحياة أخرى ولهذا يعتبر الموقف الشعري الصحيح «هو الذي يؤكد النقيض: الشعر الجديد هو ما يناقض الواقع؛ ففي مجتمع كالمجتمع العربي، مغترب على جميع المستويات يجب أن يكون الشعر والفن بعامة نقيضا للواقع، يحطم جميع أوهامه»[1].

ويصر أدونيس في تحديده لطبيعة العلاقة التي تربط الشعر بالواقع/ العالم العربي على ضرورة تجاوزه وتغييره بتقديم البديل الأفضل والأغنى إذ يقول أدونيس: إن علاقة الشعر بالواقع لغوية فنية. كل تغيير في علاقة الشعر يتضمن بشكل غير مباشر، تغييرا في علاقات الواقع، فالشعر يغير الواقع لا من حيث أنه يقبله سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، بل من حيث أنه يتجاوزه ويقدم صورة جديدة لعالم عربي جديد أفضل وأغنى، والتغيير انطلاقا من حركة ما يجري من واقع الجماهير وطموحها اليومي، شأن علمي، شأن السياسي أو عالم الاجتماع أو عالم الاقتصاد لا شأن الشاعر[2].

ويتضح رفض أدونيس لمقولاته الواقعية الاشتراكية الرامية إلى خلق علاقة منطقية بين الشعر والواقع العربي، إذ لا يؤخذ به إلا فيما يبحث وراءه عن حياة ثانية أكثر إشراقا وتوهجا؛ وهو في ذلك متملص من سلطة العقل وقوانينه المنطقية الصارمة التي تلزمه التقيد بما هو مرئي والخضوع إلى الرتابة التي تتنافى والوهج التحولي الذي يسكن رؤيته الشعرية الضاربة جذورها في المجهول اللامرئي متجاوزة ما هو كائن إلى ما يجب أن يكون وهذا ما يتأكد في قوله: «بدء من الواقع ينفتح الشعر على الممكن: يعني الإنسان كما يليق به أن يكون، كما يقدر أن يكون أو كما يراه، لا كما هو بين جدران الواقع. الإنسان واقع أكثر من الواقع ليس واقعه اليومي إلا عتبة الدخول إلى واقعه الممكن، بل إن واقعه اليومي يصبح نوعا من السقوط حين تزداد الهوة بين قدراته ومنجزاته»[3]. وفي تربع الرؤيا الأدونيسية على مساحة ما يجب أن يكون ضمان لاستباقها الدائم وتجددها المستمر الذي يخرجها من هيمنة الأطر والأنماط التي تعرقل اندفاعها وصيرورتها.

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، 283.

[2]- ينظر: أدونيس: سياسة الشعر، ص: 157.

[3]- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص: 119.

ولعل هذا ما يفسر سعيه المستمر إلى التزود بأكثر الأساليب تمردا على سلطة الواقع ونفورا من رتابتها الخاضعة للأطر الزمكانية من أجل التجاوز والاستباق الذي يولد واقعا جديدا يحتكم في تفاصيله إلى الآتي كزمن منفتح على الصيرورة والتحوّل، وإلى الأفق كإطار مكاني منفتح على اللامحدود واللامنتهي، وهو ما عبر عنه في قوله: «صرت أبحث عن طرق مغايرة لا تنفي هاجس المستقبل، ولا تنفي الماضي بإطلاق، طرق تحتضن على العكس ماضيا ما، الصوفية، العناصر السحرية واللاعقلانية، الأقاليم الغامضة في الذات وذلك من أجل أن ابتعد عن عقلانية العلم الباردة، وتطلعا إلى الكشف عن حقائق أسمى وأعمق من حقائق العلم»[1].

كما يسعى أدونيس من خلال مشروعه الحداثي إلى إقامة علاقة جدلية مع الواقع؛ يرفضه ويعمل على تجاوزه فيما هو ساكن فيه يتنفس من هوائه ويعاني رتابته؛ هذه الضدية هي التي تفتح له المجال واسعا لتخطيه والعلو على معطياته وهي فيما يبدو قناعة نابعة أساسا من تركيبته الشخصية التي تستمد حيويتها وصيرورتها من ضدّها وهو ما يتضح جليا في قوله: «أرفض الحياة إن لم يكن فيها ما يعارضني، وينهض في وجهي ويثيرني ويكشفني ويستحثني. أرفض الحياة المستنقع، الحياة الزريبة، للحياة القطيع. أرفض الحياة إن لم تكن سنفونية تصل بين الأطراف، تجمع بين الشيء ونقيضه وبين النقيض وما يتجاوزه»[2].

وبهذا اقترن الرفض في تنظيرات أدونيس للحداثة الشعرية بالهدم كسبيل وحيد للتجاوز؛ إذ يُعد شرط الأساسي لعملية البناء والتأسيس الشعري للوجود، وهذا ما أكده في قوله: «أن البناء شعريا هو أن يفجر الشعر صبوة الإنسان إلى ما هو أبعد وأكمل، رغبة فيما هو أعمق وأغنى وبتعبير آخر: أن يكون الشعر بناء هو أن يكون رافضا هداما»[3]. وإذا تأملنا هذا الموقف النقدي نلمس تقاطعه مع مفهومهيدجر للرفض أو الهدم؛ الذي يرى أنه «لحظة بناء جديدة»[4]. يقول أدونيس:

---

[1]- أدونيس: الشعرية العربية، ص: 104.

[2]- أدونيس: بيان 5حزيران 1967م، مجلة الآداب البيروتية، ص: 10.

[3]- أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص: 273.

[4]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص: 123.

في روابينا نداءات ترود

موطنا بكرا جديدا، –

إن في التيه شريدا

سيعود.[1]

ولعل هذا ما يلزمنا الإشارة إلى مرجعيات أدونيس في تنظيراته المختلفة للرفض والهدم وهي مرجعيات سبق أن حددها في إحدى تصريحاته؛ إذ تأثر بالماركسية والسريالية والرمزية حيث أن مصطلح "الثورة" "والتمرد" اللذان يشيعان في تنظيراته مرتبطان بالفكر الماركسي الهادف إلى تحرير الإنسان من عبوديته في كنف التغيير الذي عمل ماركس جاهدا على تجسيده. كما يحيل مصطلح الرفض إلى مقولات الرمزيين؛ ونذكر من ما ذهب إليه فاليري في قوله: «الكتابة هي الرفض الكتابة هي الاستدلال، كل شاعر حقيقي هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول»[2].

يقول أدونيس:

لك غنّيت حياتي

لك ربّيت على الثورة ذاتي

وتفجّرت لهيبا

وتعلّقت صليبا

كل حرف في نشيدي

طين إنسان جديد[3]

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 146.

[2]– فيليب فونتينغ: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967م، ص: 302.

[3]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 145.

هذا لا نستثني تأثير الحركة السريالية التي قامت أساسا على "الرفض" و"الثورة" كما بين "ولاس فاولي" في قوله: «لقد نمت السريالية خلال السنوات الفاصلة بين الحربين العالميتين وكأنّها تعنى بالرفض والثورة والهدم للمثل والمعايير، كان السرياليون ضدّ كل شيء، وضد الأدب والشعر بصورة أخص، فكانوا لا يرضون بأقل من تغيير الحياة تغيرا تماما»[1]، هذه المصطلحات المتنوعة وإن دخلت المعجم النقدي الأدونيسي، فإنه قد عمل على شحنها بدلالات جديدة خرجت بها عن الإطار الفكري الذي انبعثت منه ليجعلها لصيقة بالشعر، مما أعطى لمواقفه النقدية طابع الخصوصية والتميّز.

يقول أدونيس:

هربت مدينتنا

والرفض لؤلؤة مكسّرة

ترسو بقاياها على سفني

والرفض حطّاب يعيش على

وجهي – يلملمني ويشعلني

والرفض أبعاد تشتتني

فأرى دمي وأرى وراء دمي

موتي يحاورني ويتبعني[2]

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام هو أن الرفض ظاهرة شاعت في شعرنا العربي المعاصر، وفي تنظيرات شعرائنا النقاد أيضا، فليس أدونيس الرافض الوحيد بينهم؛ بل نجد أيضا نزار قباني يصّر على هذه الخصيصة في تعريفه للشعر الحداثي قائلا: «الشعر الحقيقي لا يسير على الأرصفة المخصصة للمارة [...] ولا يتقيد بالإشارات الضوئية وإنّما يتقدم في المجهول، والحدس والمغامرة. إنّه في تصوري عملية

---

[1]- ولاس فاولي: عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت_نيويورك، 1967م، ص: 11.

[2]- أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 378.

انقلابية يخطط لها وينفذها إنسان غاضب ويريد من ورائها تغيير صورة الكون»[1].

وقد حدد جورج طراد في دراسته لهذا الظاهرة في الشعر العربي المعاصر، الأسباب والدوافع التي أدت إلى شيوعها مشيرا إلى تضافر العوامل السياسية المرتبطة بأوضاع الأمة العربية في مسيرتها الانتكاسية، مع جهود شعراء الحداثة القائمة على رفض الأطر الخليلية التقليدية من أجل الوصول إلى تغيير المفهوم القديم للقصيدة العربية بوضع مفهوم جديد يتماشى ومقتضيات المرحلة الشعرية المعاصرة في قوله: «لا شيء إلا الرفض يرضي[...] تقويض كل البنى القائمة هو وحده المهم [...] تلك البنى التي أدت إلى كل هذه الهزائم والتراجعات، إنه رفض من الجذور قارب حد الهوس وساعد على قيام "كوجيتو ديكارتي" جديد حمله الشاعر المعاصر قائلا: " هل تستطيع أن تقول: أنا متمرد إذا أنا موجود؟ أنا متمرد إذا أنا حر»[2].

كما ركزت أسيمة درويش في حديثها عن ظاهرة الرفض عند أدونيس على العوامل النفسية معتمدة في ذلك على موقف "فرويد" من الإبداع؛ والذي أكّد فيه أنّه «نوع من أنواع النشاط النفسي المرضي، وأن مبعثه خلل العلاقة بين الوعي واللاوعي، الأمر الذي يؤدي إلى اختلال في المسار السلوكي للإنسان فعندما يصطدم الوعي بدمامة العالم تصادما عنيفا، رافضا قسوته ووحشيته، تخرج الذات عن مدار سيرها السلوكي المعتاد، وتحدث" السقطة في اللاوعي فتتنامى حدود القلق وفورة الألم والإحباط التي تفوق الاحتمال»[3]، هذا ما دفعها إلى القول بأّن «الإبداع لارتباطه بالحلم والتخيّل والتطلع والتناغم والعدل هو أساس تصحيح للواقع وتعويض عنه. وحين تتعاظم الهوة بين الحلم المرتجى والواقع ويكون المناخ الثقافي تفكيك وتغيير فإن العمل الفني يتخطى الخروج على الواقع لتدمير هذا الواقع المرفوض لإعادة تشكيله بالرؤيا الجديدة للمبدع»[4].

يبدو أن ظاهرة الرفض، وفقا لهذا التحليل النفسي، تنبع أساسا من الصراع الجدلي بين الواقع كمعطى ملموس، وبين الممكن كهاجس يسعى الشاعر إلى تحقيقه عن طريق الرؤيا وتبقى الهوة بين

---

[1]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 78-79.

[2]- جورج طراد: الرفض المنهجي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 10، 1981م، ص: 59.

[3]- أسيمة درويش: مسار التحولات-قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992م، ص: 117.

[4]-المرجع نفسه، ص: 117.

الطرفين في تزايد مستمر وصولا إلى ذروتها في القول بالرفض المطلق للواقع المعيش والخروج عنه وفقا لما تمليه طبيعة ذلك الممكن؛ وبهذا ففي القول بالرفض المؤدي إلى الهدم ثم البناء تتجلى العلاقة الجدلية بين الواقع والممكن في تنظيرات أدونيس للحداثة، وكذلك في إبداعاته الشعرية؛ لعلّ هذا ما أكده جورج طراد بعد دراسته للرفض الأدونيسي؛ إذ أقرّ بأنّه صاحب موقف رفضي متكامل مقارنة بأقرانه من شعراء الحداثة ونقادها[1].

إذ يطالعنا أدونيس في صورة ذلك المسافر المنفصل عن واقعه، الرافض لكل معطياته، لاتصاله بأرض أخرى يحكمها الرفض والتمرد.

مسافر تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرض بلا خالق

والرفض إنجيلي[2]

هذا الرفض الذي يسكن ذات أدونيس هو الذي يضمن لها أن تكون ذاتها في مقابل ذوات الآخرين، وهو السبيل الوحيد أمامها للخروج من قوقعة الخوف والخضوع والتردد السلبي الذي يدفعها إلى الثبات والجمود؛ ولهذا أكد أن الرفض هو النسغ الذي سيحمل له الحياة ولأمته القوة التي ستخرجها من التبعية للآخر والعيش تحت ظل القوقعة. وهذا ما عبر عنها في قصيدة اشتق اسمها من موازنة بسيطة بين حال الأمة العربية في هروبها وسلبيتها وعدم مواجهتها للآخر، والحلازين التي تختبأ مع أول إحساس لها بالخطر فيطالب الرفض بأن يعيد إلى الأمة صلابتها ويكشف عن وجهها المخبوء تحت رماد الخوف والفراغ القاتلين:

مرّ في أهدابنا وجه المدينة

ضائعا تحت جليد الأقنعة

---

[1]-أسيمة درويش: مسار التحولات- قراءة في شعر أدونيس، ص: 59.

[2]-المرجع نفسه، ص: 332.

فهتفنا،

نحن نحيا في تجاويف المدينة

كالحلازين وراء القوقعة

أيها الرفض اكتشفنا[1].

لا يتردد أدونيس في إعلان شكه المطلق والذي يشمل كل ظواهر الوجود لينقص من قيمتها ويكشف دونيتها أمام ذاته المتعالية إلى فضاء آخر يحتكم إلى قوانين أخرى وظواهر مختلفة:

أشكك المثلث في أضلاعه الدائرة بمركز

الدائرة

أشكك الخبز بالملح[2].

يسعى أدونيس إلى زلزلة الثابت وهدم الصورة المألوفة الراسخة عن الأشياء بما يشبه فكرة "التعليق" التي تقضي بإرجاع الأشياء إلى حكم العدم، والتعامل معها كما هي عارية بريئة من أي تصور مسبق، وفي تكراره للفعل المضارع أشكك ثلاثة مرات في المقطع السابق؛ اثنين منها ذكرها بالكتابة العادية أما الأخرى فقد أوردها مكتوبة بالحبر السردي، والذي يكشف عن تواجدها سياق المقطع إذ يمكن قراته كالآتي: *أشكك المثلث في أضلاعه "وأشكك" الدائرة بمركز/ الدائرة/ أشكك الخبز بالملح.* نلاحظ في هذا المقطع أن أدونيس عمل على تكثيف للدلالة وتعميق للفعل النابع عن قناعة وتصميم كبيرين على كسر الرتابة، وخرق النظام السائد، إذ تقترن الدلالة الزمنية للفعل المفتوح على الاستمرارية اللامحدودة المتجهة إلى المستقبل، بحضور الأنا الشاعرة للتأكيد على تجسيد الفعل وتحقيقه. حيث حاول أدونيس الإجابة عنه بصيغة السؤال:

هل يخرج الطبع عن مداره؟

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 391.

[2]- المرجع نفسه، مجلد 2، ص: 606.

هل أنا سمكة تكره الماء؟ [1].

فلا يمكن للطبع أن يخرج عن مداره، ولا للسمكة أن تكره الماء إلا ضمن الكون الشعري الأدونيسي الذي يلغي أي صلة قبلوية بالعالم وبأشيائه، إذ يلاقيها في كل مرة وكأنها المرة الأولى فلا تلحق أن تشكل لنفسها طابعا خاصا بها يميزها عن غيرها؛ لأنها ضمن هذه الرؤيا مسكونة بالتحول الذي يضمن لها الجدة والتنوع المستمرين، فهو بذلك يكره الثبات إذ ينفر من المكوث طويلا في وسط واحد، يقيده إطار محدد قد يرسم له قبر نهايته، مما دفعه إلى التمرد على واقعه وعلى حياته كلها؛ إذ يرفض حتى الوسط الذي يمنحه أسباب الحياة ويعطيه القدرة على الرفض وفي هذا ما يضمن له الخصوصية والتجاوز[2]. يقول أدونيس:

اتركوا رفضكم إشاره

فوق طريق المسنين [3]

هذه النزعة التي تطبع أشعار أدونيس لا تخرج عن إطار الشعار الذي ميّز مشروعه الحداثي إذ اتخذ من الشك والتساؤل منطلقا له في تنظيراته المختلفة للحداثة الشعرية؛ حيث عرّفها قائلا: «الحداثة رؤيا جديدة، وهي رؤيا تساؤل حول الممكن واجتياح على السائد، فلحظة الحداثة لحظة تواتر؛ أي التناقض والتصادم بين البنى السائدة في المجتمع، وما تتطلبه حركته التغييرية من البنى التي تستجيب لها وتتلائم معها»[4].

وأدونيس لم يتردد في التعبير عن نزعته تلك في قوله: «من جهتي، ما أزال أطرح الأسئلة. أشعر أن قوتي الوحيدة هي في أن أطرح الأسئلة باستمرار. وأريد أن أحيط كل شيء بأسئلتي: الجحيم والجنة، الأرض والسماء. لذلك لا مكان لي في العالم الذي توقف وانتهي: عالم الأسئلة. إن شعري كله سؤال أطرحه على نفسي وعلى الآخرين في آن»[5].

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 606.

[2]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد، ص:109.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 379.

[4]- أدونيس: بيان الحداثة، ص: 142.

[5]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 144.

يتقاطع هذا الموقف الأدونيسي تقاطعا صريحا مع مقولة "سان جون بيرس" الذي أعلن من خلالها ثورته وتمرده قائلا: «سأثير حتى النخاع في عظامكم»[1]. وإذا كان الشعر في الطرح النقدي الأدونيسي تجاوزا ورفضا لمعطيات الواقع السائد وهدمه لأشكاله الثابتة بغية إعادة بنائه من جديد؛ فإن هذا البناء يتطلب في المقابل قوة مضاعفة بالضرورة لقوة الهدم، تضمن للشاعر القدرة على خلق واقع آخر مختلف يتجاوز في خصائصه سلبيات الواقع المعطى.

وهذه القدرة تجعل من الشاعر عرافا استشرافيا يتجاوز الواقع المرئي إلى الممكن اللامرئي، إذ ينفذ إلى عمق الأشياء وما وراء حدودها الضيقة بحثا عن حقيقتها وصورتها الأولى الأمر الذي دفع أدونيس إلى اعتبارها مقياسيا يحتكم إليه في تقييم شعرية النصوص الحداثية، إذ يرى أن الشاعر «ليس شاعرا إلا بشرط أولي: يرى ما لا يراه غيره؛ أي يكتشف ويستبق»[2]. ولهذا فعلى الشاعر أن يكون نبوئيا، الأمر الذي يعطي لتجربته الشعرية بعدا رساليا، كما يضمن لها الانفتاح الدائم على المستقبل، ففي النبوئية توق كبير إلى الآتي، وإلى الممكنات بالخروج عن سلطة الكائن والاحتكام إلى ما يجب أن يكون، حيث ينكشف الغيب للرائي فيتلقى المعرفة، كأنما يتجسد له الغيب في شخص ينقل إليه تلك المعرفة[3].

تنبع من هنا القوة التحوّلية الخاصة بأدونيس، والتي يسعى من خلالها إلى القبض على الآتي والكشف عن أسرار الباطن والمضمر في الذات الإنسانية. وتأكيدا لهذا المسعى عرّف الكتابة الإبداعية بقوله: «الكتابة الإبداعية عن الشيء هي بتعبير آخر كتابة ما خفيّ منه، المجهول والغامض، ما لم يكشف عنه من قبل»[4]. ومنه يكون المتلقي للشعر الحداثي في مواجهة مستمرة مع اللانهائية المرتبطة بطبيعة الرؤيا التي يصدر عنها هذا الشعر، والتي أولاها أدونيس الأهمية الكبرى في حديثه عن الشاعر الحداثي إذ يرى أنه «ليس شاعرا من ليس نهائيا»[5].

وتحديدا لطبيعة التنبؤ الشعري ميز فؤاد رفقة بينه وبين التنبؤ الديني في قوله: «فالتنبؤ بمعناه الديني

---

[1]- جورج طراد: الرفض المنهجي في الشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص: 59.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، ص: 166.

[3]- أدونيس: الثابت والمتحول-صدمة الحداثة، ص: 166.

[4]- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م، ص:166.

[5]- أدونيس: الصوفية والسريالية، ص: 204.

يعني رؤية الأشياء ومعرفتها قبل حدوثها، أما التنبؤ الشعري فيعني رؤية الأشياء الموجودة بإضاءة أفق الوجود أي رؤيتها بوجه آخر بصورة جديدة، فيفتتح الشاعر بهذه الرؤية الجديدة حقيقة جديدة من هنا كانت القصيدة الشعرية بداية تاريخ جديد، حضارة جديدة، إنها إغناء للوجود»[1]. يبدو أن هذا الطرح تعميق للتصور الأدونيسي وتفصيل لجزئياته، لأن أدونيس في نظرته للواقع عمد إلى تشخيص صورته الظاهرة للعيان معلنا تجاوزه لها بحثا عن الضد الكامن في دخيلائها والذي يفجر فيها الحياة فيبعثها في صورة أخرى مختلفة عن تلك التي ارتسخت في الأذهان مشكلة الطبع السائد المألوف.

فالراهن العربي الذي شخصه أدونيس بقوله: «عصر يتفتت كالرمل يتلاحم كالتوتياء، عصر السحاب المسمى قطيعا والصفائح المسماة أدمغة. عصر الخضوع والسراب، عصر الدمية والفزاعة عصر اللحظة الشرهة، عصر انحدار لا قرار له»[2]، هو بكل مرارته وانحطاطه ليس الشكل الوحيد الممكن، إذ يؤكد أدونيس وجود واقع آخر ممكن[...] صحيح، بكلام آخر أنّ حياتنا صحراء أنقاض. لكن صحيح كذلك أنها أنقاض مليئة بالبذور[3].

ولعل هذا ما يؤكد أن المشروع الحداثي لأدونيس هو تجسيد لرؤيا انبعاثية تحولية تسعى إلى خلق أفق جديد تتغير معه معطيات الواقع العربي، إذ يتجاوز الرماد الظاهر على سطحه إلى تفجير اللهب الكامن في أغواره، وهي رؤيا متأصلة في الواقع العربي نابعة منه متخطية له في آن في ثورة تهدف إلى إعادة بعثه من جديد، ولهذا أكد أدونيس أن على الشاعر أن يكون ثوريا في قوله: «ليس شاعرا من ليس ثائرا»[4].

يرى صالح جواد الطعمة أن مواقف أدونيس الهجومية من الواقع «تجعله ألصق بروح الطليعة المستقبلية منه بتيار الحداثة العام، والطليعة كما وصفها النقاد الغربيون تمثل الوجه المتطرف المبالغ في مواجهته للواقع»[5]، ويقترن وجودها بتوفر شرطين: «إدراك ممثليها أنهم يسبقون عصرهم والإحساس بأنهم في كفاح مرير ضدّ عدو يرمز إلى قوى الركود، وطغيان الماضي، وطرق التفكير التي تجعل من

---

[1]- فؤاد رفقة: الشعر والقصيدة، ص: 111.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 277. وينظر أيضا: مجلد 2، ص: 417.

[3]- ينظر: أدونيس: زمن الشعر، ص: 178.

[4]- أدونيس: بيان 5حزيران 1967م، مجلة الآداب، ص: 12.

[5]- صلاح جواد الطعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، مجلة فصول، ص: 18.

التقاليد قيودا تحول دون التحرك قدما»[1].

ردّ أدونيس عن هذه المواقف الهجومية موضحا طبيعة العلاقة التي تجمع الشاعر بواقعه المعيش كمعطى اجتماعي وسياسي واقتصادي محدد وملموس بقوله: «إن الشاعر لا يكون وطنيا أو غير وطني بالشعر، جميع الشعراء الكبار بودلير، رامبو، مالارميه، بوند إليوث، وقبلهم دانتي والمعري والمتنبي وأبو نواس كانوا شعريا خونة لأوطانهم؛ أقصد الوطن بهذا المعنى الذي يشير إليه أولئك الوطنيون مؤسسات وأنظمة وتقاليد وعادات ونضالات وحروب[...] والشعر خارج هذا كله. الشعر تحديدا انشقاق أو لأذكر ما قاله نيتشه بعبارة أخرى يكون الشعر مضادا أو لا يكون»[2].

ولهذا فما دام الشعر الحداثي انشقاقا عن الواقع المرئي برتابته التي تجسدها الرؤيا المباشرة له لا يمكن بأي حال من الأحوال إخضاعه إلى مقاييس النقد الواقعي الذي يحتكم إلى الواقع كمرجعية في تقييم الأعمال الأدبية، فواقع الشعر الحداثي عند أدونيس ليس الخارج المعطى فقط بل وحتى ما ليس ظاهرا أو ما لم يأت بعد. فنزار قباني في تعريفه للشعر الحديث يتقاطع مع التصور الأدونيسي، إذ يرى أن الشعر ليس انتظار ما هو منتظر وإنما انتظار مالا ينتظر. إنه موعد مع المجيء الذي لا يجيء والآتي الذي لا يأتي[3]؛ أي أن الواقع في الشعر الحداثي يفقد وجوده كحيز مكاني وزماني محدد سلفا، لينبعث جديدا ومختلفا لا يمكن إرجاعه إلاّ إلى ذات الشاعر التي تنبع منه.

وتأكيد لموقف أدونيس خرج محمد عبد المطلب بالتجربة الشعرية الحداثية عن حدود الواقع المعيش بقوله أنّها لا تكتفي بحضور الخارج فقط، بل إنها تحتاج إلى ثلاثة مراكز إنتاجية تعمل معا. وهي:

- المركز الأول: منطقة الخارج بكل مكنوناتها الواقعية والخيالية.

- المركز الثاني: منطقة الداخل؛ وهي تمثل منطقة جذب للمركز الأول، حيث يتحقق منهما معا نوع من التفاعل النفسي والذهني، وهو تفاعل غير متوازن تكون الغلبة فيه للمنطقة الداخلية التي تعيد تشكيل الخارجي ليتوافق معها.

---

[1]-صلاح جواد الطعمة: الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة، ص: 18.

[2]- أمل الجبوري: حوار مع أدونيس، مجلة الوسيط، ص: 52.

[3]- نزار قباني: قصتي مع الشعر، ص: 78.

– إضافة إلى المركز الثالث: الذي يتمثل في ارتداد المنطقتين السابقتين معا إلى الخارج مرة أخرى في تشكيل صياغي له مواصفاته الجمالية المفارقة للصياغة المألوفة أو الإخبارية[1].

وأكد صبحي حبشي في تعريفه للحداثة الشعرية وتجاوزها لمعطيات الواقع الخارجي بحثا عن صورة جديدة تتمثل في التفاعل الجدلي بين ذاتية الشاعر وموضوعية الواقع المعيش بقوله أنها: «اختراق للأضواء والعتمات للداخلي والخارجي، للهنا والهناك ضمن جدلية أساسها تفاعل الذات مع أعماقها وتفاعلها مع الوجود الكلي»[2].

الأمر الذي يضمن للشعرية الحداثية صيرورتها وانفتاحها الدائمين على آفاق الآتي الذي يخرج بطبيعته عن معطيات الراهن المحدود. وهذا ما أكده أدونيس في حديثه عن القصيدة العظيمة على أنها حركة لا سكونا وليس مقياس عظمتها في مدى إسهامها بإضافة جديد إلى هذا العالم[3].ليست الصِّدَامية من المنظور الحداثي احتجاجا على السلطة أو رفضا لها أو صراعا معها وحسب، بل انسلاخا عنها وانتماء إلى ما يقع خارجها، إلى ما لا يندرج تحت مجال فاعليتها[4].

ويحقق هاجس التصادم مع السلطة بأبعادها السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية انفصاما حادًا يكشف «وحدة الحداثة وعزلتها ويجعلها إلى درجة كبيرة محدودة من حيث فاعليتها ضمن بنية الوجود العربي الكلية»[5]، مما يؤدي بها إلى «نقطة اللاعلائقية، لتصبح انقطاعا عن الماضي من أجل الحاضر وانفصاما عن الحاضر من أجل المستقبل» [6].

فكان من مبررات الاغتراب والانفصام عن العالم هو أن المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر الحداثي، يتصف بالتخلف والانغلاق المتعارض مع منطق الانفتاح والانعتاق والتجاوز، فراح يثبت إدانته مصورا صدامه المستمر والحاد معه، وهو المتطلّع نحو التجديد والتطور الحضاري الذي أنجزه الغرب.

---

[1]– ينظر: محمد عبد المطلب: مصادر إنتاج الشعرية، مجلة فصول، مجلد 16، عدد 1، 1997م، ص: 52.

[2]– صبحي حبشي: خواطر حول الشعرية والحداثة، مجلة مواقف، عدد 36، 1980، ص: 131-132.

[3]– أدونيس: زمن الشعر، ص: 11.

[4]–كمال أبو ديب، الحداثة السلطة النص، ص: 38.

[5]– المرجع نفسه، ص: 38.

[6]– المرجع نفسه، ص: 39.

فكانت صورة التخلف هي الصورة المرفوضة والمدانة التي جعلته يشعر بالانفصال والترفع والنفور من مجتمعه غير آبه بالبحث عن العلل والمواجع الحقيقية، بل صب سخطه واحتجاجه غير المقنع عليه بالنقد الجارح والتهكم الساخر، وبطبيعة الحال فهو ينتمي إلى الوجوديين اليائسين من جدوى الاشتراك في تغيير الواقع الخارجي عمليا، بل بقيت مشاركته في حدود تشكيلات اللغة، يقول أدونيس: «يتحول الشاعر إلى شخص لا يتحرك في الحياة، في معاناة الواقع، وإنما يتحرك في الألفاظ ومعاناة صياغتها»[1]. كما ينتمي إلى السُّرياليين الذين لم «يحملوا همّ الجماعة إلا بقدر ما تتصل المعاناة الجماعية بضميرهم الإبداعي»[2].

لقد صور أدونيس المجتمع العربي الراهن بأنه جسد محنّط يحفه الفراغ والسكون لا يؤثر ولا يتأثر، ولا يمنح للحياة شيئا. ولعل قصيدة "الفراغ" الذي يعني به التخلف الحضاري، تُعطي معالم أرض خراب تشبه الأرض الخراب التي صوّرها إليوت في الشعر الأنجلوسكسوني[3]، مصورا الجذب والخراب الذي انتاب واقع العربي المعاصر:

حطام الفراغ على جبهتي

يمد المدى ويهيل الترابا

ويخلج في جانحيّ ظلاماً

ويبس في ناظريّ سرابا.

حطام الفراغ يغيّب نجمي، يجمّد أرضي

ويترك بعضي كهوفًا لبعضي،

ويجعلنا كالفراغ

حطام الفراغ[4].

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول- صدامة الحداثة، ص: 282.

[2]- محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر- بيانها ومظاهرها، ص: 281.

[3]- ينظر: أسعد رزوق، الشعراء التموزيون- الأسطرة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، ط2، 1990م، ص: 54-55.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 128-129.

يؤمن أدونيس إيمانا قاطعا بأن الفرد غير المجتمع، وأن مجرد انضمامه إليه يعني موته وانتهاءه، وبرفضه الانضمام يعيش حالات من التأزم والقلق والتردد والتناقض، تجعله تائها لا يحدد مبدأ ولا يتخذ موقفا.

ويتأكد شعوره بالتيه عندما يرفض الانتماء ويشتد به القلق من الهوية. حيث أنه لم يستطع أن يتخذ موقفا من تحديد هويته بل يرى حتمية الخروج من أسمائه وإعلان انكساره وموته.

والخروج من الاسم يعني الخروج عن الانتماء الذي يرفض الاسم، ويعني الانعتاق من القيد للدخول في عالم الحرية، لأن التسمية كطقس حياتي ذات بعد اجتماعي، فهي إعلان عن انتقال الفرد إلى ما هو جمعي فيما وُسم له؛ أي علامة يعرف بها.

فكانت قصيدة "يلزمني الخروج من أسمائي" المنطلق الفعلي لتأمل أدونيس لاسمه الشخصي الذي هيأه لمساءلة فعل التسمية بما هي فعل وجودي:

يلزمني الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة مغلقة

جبٌ غائب

علي أسير علي أحمد سعيد علي

سعيد علي أحمد أسبر علي

أحمد سعيد أسبر

يصارع يتكسر كالبلور

أدونيس يموتُ[1].

إن مسألة الوطنية والقومية العربية لم تكن الهم الأكبر لأدونيس، فلم نجده يهتم بالقضايا والثورات العربية التي عاصرها مثل جيل الخمسينات والستينات: كثورة الجزائر، والوحدة بين سورية ومصر، وتأميم السويس، ونكبة فلسطين، وهزيمة حزيران...إلخ، بل اتخذ موقفا وانتماء سياسي لا يحتاج إلى تأويل. إذ

[1]- أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 268.

لم يتخذ شكل الاستنكار والإدانة الذي ميزّ حناجر أغلب الشعراء في مرحلة الفكر القومي والتغني بالقومية[1].

إذ نجد أن انتماءه القومي كان استهتارا ولامبالاة، وانتماءه للوطن لم يكن فخارا واستشعارا لمعاني البطولة والتضحية. فكلفه ذلك الانتماء شعورا فضيعا بالتخلف، الذي سلبه حريته ورغبته، وحاصره بالخوف والحزن واليأس واللاّجدوى. وحوّل الشعارات الوطنية إلى أحلام تنشد النفي والموت كبديل للواقع المخجل الميتّ[2]. وكانت دعوته إلى الثورة غير واضحة وجادة ومحددة بمعاني الدم والنفس لأنه كان أحرص الناس على التشبث بالحياة لتأكيد تضخم الأنا الفردية وغياب الإجابة عن أسئلة ما بعد الروح.

وكانت هذه القناعات المشجب الذي علق عليه أدونيس إيمانه بفلسفة "اللامنتمي" التي أدخلته إلى دائرة التفكير الجدلي العقيم الذي لا يعي قانون الثورة ولا منطق التغيير. كما اقترنت الكلمة عادة بالحركة والفعل والسيف والسلاح من أجل تسخيرها للمواقف الإيجابية الفعّالة في الحياة، لكنها تحوّلت عنده إلى أداة جامدة خرساء، يتبلور فيها إحساس الشاعر باللاجدوى والعجز عن الإبداع بها وقد امتلأت بمشتقات المعجم الوجودي الشهير، التي لا تؤدي في النهاية إلى إعادة خلق العالم، وإنما إلى مسخه[3].

فنجد أن لغته تنوء تحت الحجر والطين، ومن ثم فهو يتجه إلى أشياء خارج اللغة يستعين بها على مواجهة الواقع، إذ ما جدوى لغة لا تستطيع أن تدّمر ما يعترض طريقها كما تفعل "الجائحة" أو تجرفه جرفا كما يفعل الموج:

لغتي تنوء كأنها فوق حروفها حجرا وطين

فبأي جائحة أطوف, بأي موج أستعين[4].

---

[1]- ينظر: عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشرق، حلب، ط 2، 1963م، ص: 105 وما بعدها . وكذلك: مجموعة من المؤلفين، دور الأدب في الوعي القومي العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية لمركز دراسات الوحدة العربية ببغداد، 1983م، ط 3، ص: 274 وما بعدها.

[2]- ينظر: عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، ص: 105.

[3]- ينظر: أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص: 163.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 140.

وتجده في هذا النموذج وغيره يفرغ الكلمة من كل ما تحمل من قدرة على الحركة والفعل لتستوي حجرا جامدا، ولكن الحجر يتشقق ويخرج منه الماء كما ورد في القرآن الكريم ﴿**وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا**﴾[1] لتأكيد مبدأ الغاية والقيمة في الحياة.

وكان لانكسار المشروع القومي المتواصل أثر كبير في تحديد مواقف الشعراء من كثير من القضايا وربطها بمسوغاتهم النخبوية والفكرية، حيث اتسمت بالفردية والقصور والحدة والحساسية، وافتقدت إلى الصدق والواقعية، واختفت حرارة العاطفة. فقد كتب أدونيس مصورا الوطن الذي أصبح لا يحمل أي موقف أو أمل:

آه يا بلادي ياجرد الحرباء، عطرك مطاط يحترق فجرك وطواط

يبكي، غير الفاجعة لا تلدين، عير الحلزون لا ترضعين

سلاما أيتها الجثة العائمة واحترق يا جسدي أيها الرؤيا

الكئيبة

أيها الوطن ياكتل الملح، أيها الهزيل كالهواء الصابغ جلده برماد

الكتب

...

العقرب يرتسم وطنا

الضفدع يلبس قناع التاريخ[2].

ومن علامات انكسار هؤلاء الشعراء مخاطبة أوطانهم أو مدنهم بلغة عنيفة حينا وإباحية حينا آخر. فأدونيس يخاطب دمشق خالعا عليها صفات المرأة المتدنية، ولا غرابة في أن يرميها بذلك كي يبرر ثوريته على وطنه، فيقول:

---

[1]- سورة البقرة: الآية 60.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 32-33.

يا امرأة منذورة لكل من يجيء

يا امرأة للوحل والخطيئة

أيتها الغواية المضيئة

يا بلدا كان اسمه دمشق.

يا امرأة الرفض بلا يقين

يا امرأة القبول

يا مرأة الضوضاء والذهول

يا امرأة مليئة العروق بالغابات والوحول

أيتها العارية الضائعة الفخذين يا دمشق[1]

يعتبر بروز ظاهرة الصدامية ناتج عن عدم تفاعل الشاعر المعاصر مع واقعه تفاعلا إيجابيا، وعدم وعيه لحركته وأبعاده، حتى أضحت رؤيته الشعرية للواقع رؤية صدامية تنفعل بالمرئي من خلال اللحظة الراهنة، وأصبح لا يستطيع تجسيد النموذج الايجابي البديل، واختفى عنده النموذج السلبي والإيجابي، فما طرح من شخصيات وأحداث ومُثُل كان في معظمه لا يمثل إلا ذاته ولا يعبر إلا عن نفسه.

وإن كان السبب الظاهر في ذلك هو التداخل والغموض في طبيعة العوامل التي تحكمت في المجتمع، فإن السبب الخفي هو طبيعة الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر وشكلت مشروع تطلعه الذي كان من نتيجته الشعور باللا انتماء، بعد أن سلطت الإيديولوجيا نموذجها الكوني والجمالي، فكانت نظرتهم محكومة بالنزعة الفردية وغياب النظرة الموضوعية من خلال الرفض والإدانة المطلقة جملة وتفصيلا دون تقييم أو فرز[2].

وانعكست من خلال ربط هذه الثنائيات (الفرد والمجتمع/ الفرد والمدينة/ الفرد والوطن) بالرؤية المركزية للفرد أن الطرف الأول يجسد الحياة والتحول الإيجابي، أما الطرف الثاني فيمثل العوائق والمظاهر

---

[1]- أدونيس: الاعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 467-470.

[2]- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 137.

السالبة ويفتقد إلى أبسط مقومات الحياة، فالفرد معطاء والمدينة مُدمرة، والفرد ممتلئ بالحيوية ودائم التطلع إلى المستقبل، والمجتمع معاق يعيش حالة فراغ دائمة، والفرد نابض بالوعي والسلطة هادمة. ويبرز مقابل ذلك أن الطرف الأول (الفرد) هو مسيح المرحلة المعاصرة يتحمل كل التبعات الناتجة عن إخفاق الطرف الثاني (المجتمع، المدينة، الوطن، السلطة)[1].

وهذه العلاقة الثنائية عكست تضخما للذات وطغيانها، واعتبار الفرد ومن ثم النخبة هو المسوغ المباشر للتغيير، وأدى ذلك إلى تجاوز الكثير من الحقائق الموضوعية التي تجري في الواقع، فتبينت مواقفهم الخاطئة والمناوئة للمجتمع والسلطة والعصر والوطن والعالم. ومن هنا اتجهوا الشعراء إلى البحث عن بدائل طغت فيها المساحة الممنوحة للفرد، واتجه شعرهم إلى التعبير عن الذات وانفصال عن العالم. وأهم ما اتسم به موقفهم الشعري هو أزمة في الوعي الذي تبين من خلال انفصالهم السطحي وعدم البحث عن الجوهر والحقيقة، وعدم التحكم في الحركة التاريخية للمجتمع العربي وما يتحكم فيه من ثوابت وتحولات. وكان السبب البارز الذي أدى إلى ذلك هو الانقطاع عن ممارسة الثقافة الأصيلة بإدخال نمط ثقافي غريب وجديد.

2_ الانفتاح على العالم الغربي:

اتضحت دلالة الانفتاح على العالم الغربي من خلال المعطيات الفكرية التي تجسده فلسفة الاغتراب المرتبطة بالبعد الحضاري من خلال استخدام أدونيس صورة الشرق مقابلة لصورة الغرب، لا لتجسيد المدلول الجغرافي بل لتقديم النموذج الحضاري الأمثل. واتضحت المقارنة بين الصورتين بالنظرة إلى واقعين مختلفين لاستشراف صورة المستقبل من خلال الإحساس بوهج ألقه الحضاري وقوته الفاعلة في هذا العصر الذي يحفزه إلى تحطيم القيود الزمكانية بين الشرق والغرب، وغابت في شعره إدانة الغرب بإظهار صورته الاستعمارية التي ارتبطت بممارسة الظلم والاضطهاد ومشاعر الحقد والكراهية، وبإشعال نار الحروب والمآسي التي انتهت إلى زرع دولة إسرائيل في قلب العالم العربي[2]. يقول أدونيس في قصيدة المئذنة في إشارة إلى القدس معبرا عن حال الأمة العربية والعالم العربي:

---

[1]- ينظر: عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 138.

[2]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر-حركة شعر نموذجا، ص: 237.

بكت المئذنة

حين جاء الغريب – اشتراها

وبنى فوقها مدخنة[1]

وغلبت الصورة الانبهارية بإظهار السبق الحضاري للغرب في كافة جوانب الحياة دون الإشارة إلى السبق العربي الإسلامي في العصر الذي كان الغرب يتخبط في جهله وظلماته. فدعوا إلى ضرورة إتباعه كنموذج يحتذى لتحقيق التقدم والنجاح لما يمتلك من حرية في الرأي والفكر وديمقراطية وإنجاز علمي هائل لاستشراف مستقبل حضاري للشرق كالغرب تماما. وهذا ما جعلهم يصفون الحداثة العربية بأنها تعاني «من قلق النمذجة بالقياس إلى القديم المعطى المتشكل المتقنن الكامل، فإنها تعاني من درجة أعلى من التوتر والقلق، إذ تقف بإزاء المواجه لها مستقبلا بإزاء آخر خارج نفسها، خارج جذورها التاريخية، آخر غربي. وفي هذا الواقع ليست الحداثة فقط قلق النمذجة، بل إنها قلق مواجهة المتفوق، أي أنها قلق الصراع مع نموذج أسمى تحاول أن تتمثله»[2]. يقول أدونيس:

كان شيء يمتد في نفق التاريخ

شيئ مزيّن ملغوم

حاملا طفله من النفط مسموما

يغنيه تاجر مسموم

كان شرق كالطّفل يسأل،

يستصرخ

والغرب شيخه المعصوم[3]

---

[1]– أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 237.

[2]– كمال أبو ديب: الحداثة.السلطة. النص، ص:41.

[3]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 242.

لقد تجاوز أدونيس تقديم صورة الشرق المرتبطة بالجمال والعراقة والقدرة على العطاء الدائم، إلى صورة تجمع المتناقضات: الفراغ والضياع والتخلف والماضي المثقل بالتاريخ والمقدسات. واتضح في بعض أشعاره تصوير الغرب ضمنيا من خلال تصوير الشرق كنقيض للغرب، بحثا عن عالم آخر لا يمكن أن يتحقق إلا عن طريق التغيير الثوري واقتلاع الشرق من صميمه وجذوره كما يرى أدونيس:

ألا ثورة في الصميم تبدع من أول

حياة الغد المقبل

وتفتح أجفان أبنائنا على الزمن الأجمل

على العالم الأفضل ،

ألا ثورة، ثورة في الصميم تُبدَّع من أوّل[1].

وكان تثمين الثقافة الغربية أمام انتكاسة الشرق من باب الإجلال والتعظيم لها دون الشعور بأن هذه الثقافة تمثل الغرب الاستعماري، ودون المبالاة بأي حس وطني أو قومي أو حضاري اتجاه ثقافة مهيمنة تريد أن تفرض نفسها باسم العولمة، ويصبح ما عداها ثقافات محلية مهمشة، أو غض الطرف عن مفهوم المركزية الأوربية.

وعكس شعر أدونيس تسليما بتلك المركزية وتباهياً بها، ولم يظهر لديه نقد لسياسة الغرب المرفوضة أو حديث عن غزو ثقافي، بل لا يطلبون شيئا من الغرب إلا الارتقاء إلى سياسته ومستوى فكره وتقدمه أمام انتكاسة الذات التي كان بإمكانها ألاّ تشعر بالدونية أمام إحساس عميق بمسؤولية حضارية. واتضح تثمين هذه الثقافة من خلال الإشادة بإنجازاتها الفكرية والاعتزاز بشخصياتها الفلسفية والأدبية، والاهتمام برموزها الأسطورية والدينية والثقافية القديمة والحديثة[2].

ولما كان الحلم هو المستقبل مع الغرب الذي فرض منطق القوة فإن أدونيس يجد له تبريرا وإن أخذ طابع التشاؤم والسوداوية، إذ يرى أن شريعة الغاب هي قانون الحياة الدائم منذ بدء الخليقة إلى القرن

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 133.

[2]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر-حركة شعر نموذجا، ص: 239.

العشرين، إذ تجتمع الأضداد والمتنافرات من خلال اصطدام مفردات الجمال والسلام (الطفل، الكتاب، الزهرة) بمفردات القبح والعنف (تابوت، غراب، وحش، مجنون). وأصبحت "مرآة القرن العشرين" مرتبطة بفكرة الأضداد التي تمثل الفكرة المحورية في الشعر العربي المعاصر:

تابوت يلبس وجه الطفل

كتاب

يُكتب في أحشاء غُراب

وحش يتقدم، يحمل زهره

صخره

تتنفس في رئتي مجنون:

هوذا

هوذا القرن العشرين[1].

يرى أدونيس أنه لا جدوى من الصراع بين الشرق والغرب، فما بينهما ليس صراعا بل حلما قد يتحقق في صورة المستقبل المنشود. فيصف واقع الشرق والغرب: فالأول طفل بما في الطفولة من ضعف وبراءة وطيش وجهل، والثاني شيخ بما في الشيخوخة من حكمة وخبرة. فالطفل آخذ في النماء، والشيخ آيل إلى الزوال. لكن لا أمل للطفل إن لم يأخذ الشيخ بيده فهو قدوته ونموذجه، وهو معصوم في نظره. ولو سارت النهاية وفق الحلم لتحقق التكامل.

لكن استنجاد الشرق بعظمة الغرب لإنقاذ الكون لم يتحقق، بل تحول الحلم إلى جحيم جارف جعل الشرق والغرب قبرا واحدا من رماد الكون:

كل شيء يمتد في نفق التاريخ

شيء مزين ملغوم

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 177.

حاملا طفله من النفط مسموما

يغنيه تاجر مسموم

كان شرق كالطفل يسأل

يستصرخ

والغرب شيخه المعصوم

بدّلت هذه الخريطة

فالكون حريق

والشرق والغرب قبر

واحد

من رماده ملموم...[1]

وكانت محاولة إتباع الشعر العربي المعاصر بهذه المعضلات هي من أسباب انفصاله عن المجتمع العربي المثقل بمشكلاته الخاصة. وإن كانت تلك المشاكل قد أثقلت كيان الإنسان المعاصر أينما كان، ولكن حدتها تختلف بحسب المجتمعات والأطر المختلفة في العالم[2].

لأن هذا المضمون التغريبي الذي دع إليه أدونيس أدى إلى الوقوع في ضرب من نقل أو استنساخ القيم والمواقف، ومحاولة مطابقة موقف الشعراء في الغرب دون الأخذ في الاعتبار الخصوصية التاريخية والاجتماعية التي يتطور فيها إبداعه وفعله[3].

وبدت كرؤية أكثر تضليلا للانتماء القومي والحضاري حين عكست عبر مرآة الثقافة الغربية شعورها بالإخفاق واليأس والعبث. وتحليل وضعها الخاص والحكم عليه ليس فقط انطلاقا من قيم ومعايير غربية وإنما أيضا على ضوء النموذج الغربي في كليته من خلال انجازاته وتجاربه ومواجهة الأزمة

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 242.

[2]- كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 102.

[3]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، ص: 214.

المتعاظمة للحضارة الأوروبية الأمريكية.

وهكذا «وجدت الانتلجنسيا العربية المتغربة نفسها حائرة بعد أن أضاعت محورها الطبيعي: تراثها وإمكانية الرجوع إلى الله، وهكذا يبلغ ضياع الشاعر العربي قمته وينتشر على كافة أصعدة ومراتب علاقته بالعالم، الذي أصبح بفعل ذلك مرادفا لديه لـ "العبث". ولا يبدو الخلاص ممكنا هنا حتى لو كان خلاصا مؤقتا إلا فيما وراء هذه الشاشة الغائمة للعالم إلا في ملجإ التوحد الانعزالي» [1].

إن انبهار أدونيس بالغرب وتثمينه ثقافته وتبنيه فكرة الصراع بين الشرق والغرب، كان من منطلق قناعته أن الفكر والفلسفة والحياة والعصر يمثلها الغرب لا الشرق، مما أفضى إلى خلخلة موازين التكافؤ بينهما وغياب النظرة الموضوعية التي تنصف إشراق الشرق وتميزه القيمي والإنساني.

وتَبين أن انفصاله عن العالم إنما هو انفصام عن ذاته وشرقه وحضارته، وذلك ما أصبح يمثل الإحساس بالنقص والدونية لديه[2].

كما حاول أدونيس تغييب فكرة انهيار الحضارة الغربية متجاهلا العلل والأسباب التي ترتبط بصيرورة واستمرارية الحضارات، وإن نعى الشاعر الغربي فكرة الانهيار الحضاري بلغته ورؤيته. وكان "إليوت" نموذجا حيا لرثاء هذه الحضارة الأوربية وإقفار الروح فيها والدعوة إلى الانفصال عنها والعودة إلى مآثر ماضوية قد تبعث التوازن الحضاري المنشود، وبخاصة في قصيدتيه "الأرض الخراب" و"الرجال الجوف"[3].

لكن الشاعر الحداثي العربي وقع في تناقض كبير بين انشطارية الأنا والآخر، وأصابه فشل ذريع لما أسقط واقع الحضارة الغربية، فباهته رؤيا الانفصام عن العالم. لكن في الوقت ذاته أعلن انتماءه وحبوره واحتفاءه بهذه الحضارة المرثية في الشعر الغربي.

وتبين أن انفصامه الحقيقي عن العالم كان مجرد إسقاط لتأكيد انفصامه وانفصاله عن ذاته وأمته، انبهاره بالحضارة والثقافة الغربية التي تمتاز بالقوة والتأثير والسلطة والنفوذ إلى العقول والقلوب والسياسات

---

[1]- كمال خير بك: المرجع السابق، ص: 102- 103.

[2]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر-حركة شعر نموذجا، ص: 246.

[3]- ينظر: عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص: 354.

والأوطان بحجة وحدة المعرفة الإنسانية[1]. ومنه أدى التماهي مع الثقافة الغربية إلى النظر إلى الثقافة العربية بحيادية ودونية بعيدا عن كونها ثقافة الذات، بمعنى أنها مجرد تراث إنساني.

فالاغتراب عند أدونيس كان انفصاما وانفصالا واستلابا وغربة عن ذاته ومجتمعه من خلال عدم التوافق بين الماهية والوجود والانزياح عن الوضع الصحيح، لاغترابه عن جوهره الإنساني، ولشعوره بعدم تحقيق أمنه وبقائه.

وبانفصاله عن عالمه أسقط فكرة الإله وتعايش مع الوحدة والنفي، وعاد إلى الأصول البدائية. وبذلك فقد مشاعره الإنسانية وأحس بالعجز وعدم القدرة على التغيير والتأثير وعدم الوعي بحركية التاريخ، والانفصال عن تيار الثقافة السائد حتى وصل إلى حالة نهائية اتسمت بغياب المعنى والمعيارية وغياب الإشباع الروحي وعدم الانضباط القيمي. مما أدى إلى تفكك الأصول والجذور وغياب الغايات وتآكل القيم والتقاليد، والسعي إلى تحقيق حياة بوهيمية تافهة بعد نفي المرجعية الإلهية وتقديس المادة. وبذلك أذعن شعره الحداثي إذعانا كاملا لأزمة المعنى التي يواجهها الإنسان الغربي الحديث.

[1]- آمال لواتي: مرجع سابق، ص: 247.

ثالثا:

العالم البديل.

1_ السريالية.

2_ الصوفية.

3_ الأسطرة.

إن فكرة التجاوز التي تؤسس لها الرؤيا الشعرية الأدونيسية تخرج عن حدود كسر النمط اللغوي التقليدي للقصيدة العربية، إلى كسر الواقع المرئي برتابته والتمرد على الماضي والتاريخ والزمان والمكان والعقل، كسلطة خارجة عن ذات المبدع؛ المصدر الأساسي والوحيد للإبداع وفقا للتصور الأدونيسي.

فالشعر الحداثي عند أدونيس يجب أن «يرميك في أتون الحياة لحظة بحثك عن الموت. أن يكشف لك عن واقع أفضل وأبهى فيما يحدثك عن الواقع الألي. لا دوره فحسب بل سره أيضا. السر الذي يميز الأعمال الأدبية والفنية العظيمة ويطبعها»[1]، بمعنى أن علاقتهم بالواقع ذات طابع جدلي يهدف إلى خلخلة السائد وهدمه في حركة تجاوزية منفتحة على الممكن الذي يسعى إلى تحقيقه.

1_ السوريالية:

قامت السوريالية[2]في بداية أمرها على إعادة النظر جذريا في الأسس التي بني عليها صرح الحضارة الغربية بدءا من أرسطو وتراث الفلسفة الإغريقية لا سيما في مساره المقدّس "سقراط، أفلاطون، أرسطو"، وقد ساعدت ظروف تاريخية حاسمة على تسريع وتيرة هذه المراجعة، إذ ولّد الحرب العالمية الأولى المناخ الثقافي الملائم الذي غذى نزعة التشكيك والرفض والهدم [3].

لقد انفجرت جميع التناقضات التي ظلّت تتفاعل طوال القرن التاسع عشر، وكان انفجارها مدويا، وثبت أن القيم التي يتشدق بها أعمدة المجتمع كذب كلّها، فكان الكفر بالعقل والمنطق، والنظم الاجتماعية والتقاليد والأخلاق[4]. يعني في نظر السرياليين البحث عن عالم جديد أكثر إنسانية، فأخذو يفتشون عن مادة هذا العالم في كلّ ما رفضه النظام القائم، وأودعه سجن العقل الباطن.

ومدار الأمر في هذا هو تقديس الحرية باعتبارها شرطا وجوديا، وتحديدا ذلك النوع من الحرية المطلقة التي لا تحدّها قيود أو شرائع ولا تعرف بالخطيئة، وما دام الامر كذلك فقد أعطوا لأنفسهم الحق

---

[1]-آمال لواتي: مرجع سابق، ص: 256.

[2]- تأسست الحركة السوريالية في باريس سنة 1920م على يد أربعة شعراء كانوا حينها شبابا مغمورين: تريستيان تزارا، أندريه بريتون، لويس أراغون، فيليب سوبو، أعلنوا في بيانهم التأسيسي ازدراء الأعراف والتقاليد والأديان والمثل والأخلاق، وأعلنوا في بيانهم التأسيسي ازدراء الأعراف والتقاليد والأديان والمثل والأخلاق، وأعلوا في المقابل قيم الحريّة والحياة والرغبة، 1924م انظم إليهم العديد من الشعراء والفنانين التشكليين لا سيما من فرنسا واسبانيا وايطاليا. ينظر: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 266.

[3]- ينظر: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 266.

[4]- ينظر: شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993م، ص: 198.

في أن يكونوا مصدر المعايير بدل أن يخضعوا للمعايير الخارج إنسانية ذات الأصل الميتافزيقي[1]. نادوا بأن يكون الإنسان مصدر القيم، لا الآلهة ولا الطبيعة، وبذلك يكون الإنسان موجودا بحق فاعلا وواعيا؛ أي حين يمارس حريته في هذا العالم.

ويبدو هذا متوافقا مع ما قاله ابن عربي عن الإنسان من أنه: «هو الكلّي على الإطلاق والحقيقة»[2]. وهذا هو تفسير السورياليين لإلغاء الواقع الخارجي وإقامة الواقع الداخلي على أنقاضه، وقد أدى إلى عنايتهم بعالم اللاوعي وتهويمات الأحلام وهلوسات المجانيين وشطحات الصوفية، والتوجه من المعلوم إلى المجهول، والعزوف عن الواقع، وبرزت إلى السطح قضايا الاغتراب والوحدة والاحساس بالألم الحاد والضياع والفراغ[3]. والهدف هو الهدم، فالشاعر السوريالي يسعى للوصول إلى كماله، ولكن بمجرد الوصول يغدو الكمال في حد ذاته بحاجة إلى أن يهدم ليقام على أنقاضه سعي جديد. يقول أدونيس في قصيدة الموج في إشارة إلى الاستمرارية والتغيير:

ورحت أبدأ تاريخي –

أفتته

ألمه

وأنقيه، وفي لغتي

مسافة الموت تحييني، وفي ورقي

مسافة الجرح،

موج آمر الصور

موج يؤاخي طريق الشمس، يفتح في

---

[1]– سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 267.

[2]– أدونيس: زمن الشعر، ص: 170.

[3]– ينظر: عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 80.

صدري محطّاته،

موج يعلّمني

أن الأقاصي مدار الحلم والسفر [1]

لقد سعى السورياليون إلى تجاوز الواقع العيني المباشر ليصلوا إلى سحر العالم، وإلى إطلاق المشاعر المكبوتة، وإلى استخدام غرائبي غير مألوف للغة آملين بالقبض على الحجر الفلسفي الذي يحوّل الأشياء من طبيعة لأخرى[2]؛ أي من الطبيعة المألوفة إلى الغير المألوفة في إشارة واضحة إلى الكتابة الآلية التي مارسها أدونيس وتأثر بها. يقول معرفا بها: «الكتابة الآلية هي الكتابة العفوية، غير المدروسة التي تفلت من الإكراهات الآتية من العقل الرتيب والفكر النقدي والمواضعات وتحرر من اليومي وعوائقه وتدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة إلى فضاء آخر»[3]، أي أن القارئ يصطدم بالأساليب الغير الواضحة والعبارات المفككة والمشتتة يقول أدونيس في قصيدة تحولات العاشق:

كانت وهي تقرأ تكشف أسرارها:

رأيت فيلا يخرج من قرن الحلزون

رأيت جمالا وأحصنة في محارات بحجم الفراشة

ولد أمام عيني كائن نصفه حجر ونصفه الآخر

حيوان أشارت إليه هامسة:هذا هو المرأة [4]

نرى في هذه الكتابة أن المفردات خرجت عن علاقاتها المألوفة والمعتادة أو علاقتها المجازية حيت أنه لا يوجد أي ترابط حقيقي بين قرن الحلزون وخروج الفيل منه/ والمحارة ومكان الأحصنة والجمال.

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 239.

[2]- ينظر: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 267.

[3]- أدونيس، الصوفية والسريالية، ص: 133.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 533.

2_ الصوفية[1]:

وجد الشاعر المعاصر في التجربة الصوفية خير ميدان تتفتح فيه ذاتيته وفرديته فهو ينفصل عن المجتمع ظاهريا ليعيش آلامه التي هي نفسها آلام المجتمع بوجد مأساوي ثم إن في هذا اللون من التصوف محاولة للتعويض عن العلاقات الروحية والصلات الحميمية التي فقدها الشاعر وتلطيفا من حدة المادية الصلب الخشن[2]. والتصوف هو استبطان منظم لتجربة روحية ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه والعالم[3]. وهو ظاهرة إنسانية عامة تخترق حدود الزمان والمكان وإطار الرؤية الدينية لتتصل بفضاءات استشرافية تتيح لها احتضان المجهول. الأمر الذي جعل منه رافدا مهما من روافد التجربة الشعرية الحداثية.

ويسعى الشاعر المعاصر في تعامله مع المضمون الخفي أو الباطن المرتبط أساسا بوعي ذاته الشاعرة لمكنوناتها واندماجه في اللانهائية التي تضمن له الخلاص من عالمه المحيط به إلى خلق واقع آخر مختلف على غرار العوالم الصوفية التي تتوغل بالوعي الإنساني نحو أعمق معاني السمو على تفاهة الحياة وخطيّتها كما تخلصه من سجنه وتخرجه من هشاشة الواقع محلقة به في سماوات المطلق اللامتناهي[4]، بغية تحديد النبض الروحي وارتقاء أعلى درجات الصعود نحو المعالي، والغوص في جوهر الحقيقة.

حيث أدركت الذات الشاعرة غايتها من خلال المعتقد الصوفي الرامي إلى تجاوز الواقع وتحقيق نوع من الاتحاد مع الوجود بمظاهره المتعددة، وكذا الغوص إلى أعماق الذات اللامتناهية ورفض كل سلطة أو قيد، الأمر الذي مكنها من تجاوز مأزقها[5]؛ أي أن العالم الصوفي المليء بالرغبة في الكشف والنفاذ إلى عمق الأشياء بالقفز إلى ما وراء الحدود الموضوعة سلفا يمثل المعادل الوجداني لكيان الشاعر الحداثي

---

[1]- يمكننا اعتبار الرافد الصوفي بأبعاده الفلسفية رافدا فلسفيا، فالتصوف فلسفة، في نظر الفيلسوف غير الصوفي، لأن المتصوفة قد يعمدون إلى تفعيل العقل عندما يتفلسفون. ينظر: ولتر شيش، التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، دط، القاهرة، دت، ص: 37.

[2]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، ص: 159.

[3]- محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلم والعربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص: 211.

[4]- ينظر: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل(مدخل القراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994م، ص: 56.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 51.

المفعم بالسمو والأبدية[1].

كما شكل التصوف مصدرا أساسيا استلهم منه الشاعر الحداثي العديد من القيم الحضارية[2] التي حاول إضافتها للشعر العربي ذلك أن همه الأكبر انحصر في أن يمدّ نهر معارفه ليشمل الموروث الصوفي على تعدده وتنوعه، فتعانقت رؤيته التجاوزية بأشعار الصوفية الممزوجة بالرؤيا الكشفية النافذة الأمر الذي أفرز شعرا معرفيا بامتياز.

وأضاف إلى قاموسه النقدي مصطلحات من قبيل: الكشف، الحلول، التخلي، الخرق المجهول، الرؤيا، التحول...وغيرها. ولا بد أن نشير هنا إلى أن تجليات الصوفية في الشعر العربي المعاصر مختلفة ومتعددة من شاعر إلى آخر، وقد حصرها عبد القادر فيدوح إلى ثلاث أنماط هي: الصوفية الوجودية، الصوفية السريالية، الصوفية الثورية، إذ تعمل الأولى على تمرّس الذات بقصد تمردها على واقع يتكرر باستمرار وذلك عن طريق التسامي، بينما تنحصر الثانية في البحث عن حقيقة كبيرة ضائعة، في حين تكمن الثالثة في امتزاج روح التمرد بأبعاد ثورية من أجل إعادة خلق الواقع[3].

لقد برزت ملامح الكتابة الصوفية، عند أدونيس في كثير من المواطن في رحلته الشّعرية، ففي قصيدة الضياع يقول:

ألضياع الضياع...

ألضياع يخلصنا ويقود خطانا

والضياع

ألق وسواه القناع؛

والضياع يوحدّنا بسوانا

---

[1]- ينظر: عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل(مدخل القراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة)، ص53-54.

[2]- أوجز أدونيس القيم الحضارية التي تستمدها الشاعر المعاصر من النصوص الصوفية في: 1- تجاوز الواقع أو اللاعقلانية 2- الحدس الصوفي (الشعري) طريقة حياة ومعرفة في آن. 3- الحرية، 4- التخييل، 5- اللانهائية، 6- معنى الحياة والموت، 7- فكرة الإنسان الكامل. للتوسع أكثر ينظر: أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 131-132.

[3]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، ص: 55.

والضياع يعلّق وجه البحار

برؤانا

والضياع انتظار [1]

فالتصوف عند أدونيس هو طريقة للكشف عن المعرفة وطريقة للبحث عن المعنى ووسيلة لبناء الهوية[2]، وكثير ما يشير 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 أنها قيم لم تستمد من النصوص الشعرية التقليدية بل أخذت من النصوص الصوفية القديمة. فالتصوف حدس شعري وكُلت له الفاعلية الشعرية، ولذا فالقيم المكرّسة في الشعر الجديد مصدرها التراث الصوفي العربي في الدّرجة الأولى[3].

ويبدو أن التراث العربي لم يستهلك وفيه طاقات تمد بالجدة، 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؛ والصوفية العربية كما أفهمها شعريا هي هذا النسم المبثوث في العالم وفي الأشياء، بحيث يصبح العالم كله شفافا ولا يعود هناك حواجز بين الشخص والآخر بين الذات والموضوع، بين العالم الداخلي والعالم الخارجي»[4].

وأدونيس من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماما بالموروث الصوفي والتراث العربي، لما وجد فيه من توافق مع مشروعه الحداثي الرامي إلى تفسير الكون وتغييره، واتخاذ مواقف من الإنسان والحياة والعالم، فقد وضع أمام الدارس المؤشرات النظرية التي تؤكد عمق الصلة التي جمعته بالصوفية يقول: «لئن كان الإبداع لدى أسلافنا لا يتجاوز الحدود الإنسانية الواقعية، فهو اليوم يقودنا إلى عوالم ثانية، إلى الممكن وما وراءه خارج الحياة اليومية، في مناخ الأحلام والأفراح والحسرات والمشاعر والرؤى الغارقة في قرارة

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 395.

[2]- ينظر: عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام في شعر الحداثة_ العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص: 38.

[3]- أدونيس: زمن الشعر ص: 130-131.

[4]- أدونيس: الحوارات الكاملة الجزء 01_1960-1980م، بدايات للنشر والطباعة، سورية، ط1، 2005م، ص:28.

الروح. وهذا ما يفسر اتصالي بالصوفية: النسم المبثوث في العالم، حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع يشيع الحياة والحلم في المادة فتصرخ الأشياء وتتآخى[...]هكذا تؤلف الرؤيا الشعرية بين الأطراف وترد الكثرة إلى الوحدة فتتمازج الأشياء ويتوحد أي شيء مع أي شيء»[1]، وأدونيس إذ يعلن اتصاله بالصوفية يحدد طبيعة تلك الصلة ونوعها، ذلك أنه متأثر بها لا من حيث هي ممارسة دينية معينة بل من حيث هي تجربة فنية في النظر إلى العالم واكتشافه ومعرفته[2]. يقول أدونيس في قصيدة مرثية الحلاج:

ألزمن استلقى على يديك

والنار في عينيك

مجتاحة تمتد للسماء

يا كوكبا يطلع من بغداد

محملا بالشعر والميلاد،

ياريشة مسمومة خضراء[3]

يلتقي أدونيس في هذا المقطع بشخصية مهمّة في عالم التصوف وهو "الحلاج" فأحي شخصه، وجمّل به لغته ونعته بشاعر الأسرار.

إن صوفية الفن التي أعلن أدونيس انتسابه إليها ليست إلا مصطلحا يدل على نوع من التعامل الفني مع الواقع والوجود يستند إلى خلفية ميتافيزيقية. حيث ان الصوفية هنا لا يجب أن تستدعي محمولها الديني التاريخي ويمكن أن نلخص ذلك في النقاط التالية[4]:

– لا تعني الصوفية هنا الانفصال عن الواقع وإنما هي انفصال عن ظاهره المباشر من أجل الاتصال بعمقه الكلي، تجاوز الظاهر إلى الباطن.

---

(1)– أدونيس: خواطر من تجربتي الشعرية، مجلة الآداب البيروتية، ص: 196.

(2)– عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة– الجزائر، ط1، 1984م، ص: 52.

(3)– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 426.

(4)– أدونيس: الصوفية والسريالية، ص: 205–206.

– التجربة الحية لا التجريد النظري، الصوفية تتجاوز العقلانية إلى الحياة والحدس.

– هذه الصوفية لا تنفي الحياة بوصفها زائلة كما تفعل الصوفية الدينية "لا تبنوا القصور على الجسور"، وإنما تنفيها بوصفها حجابا يحجب الحياة الحقيقية، فهي تعنى بالحياة بوصفها جسدا.

– هذه الصوفية غير ساكنة أو مقيمة بل في سفر دائم عبر الأشياء نحو قلب العالم.

– صوفيّة توحد بين الحلم والواقع، وهي في ذلك تؤالف بين الأطراف المتناقضة.

– صوفية تؤكد على أن المعنى العميق للإنسان هو في كونه يتطلع باستمرار إلى مالا ينتهي، وأن خاصية الفن هي في كيفية التعبير عن هذه الرغبة.

– صوفية لا تعني بالشائع العام، بما نعرفه، بل بما لا نعرفه، بالمجهول، بالكشف.

– صوفية تغيير تعمل على تقديم العالم في صورة جديدة ومختلفة عبر تجربة خاصة.

– صوفية غير منغلقة في نظام ما فلسفي أو ديني وإنما هي انفتاح وحركة.

– الإبداع في هذه الصوفية تلقائي، إملاء أو فيض أو شطح خارج كل رقابة عقلانية.

إن هذه المقولات البعيدة تماما عن روح العقلانية وثقافة الآلة ومفاهيم الرقمنة والسيطرة والعلم الموضوعي والحقيقة الرياضية تضع الصوفية مباشرة أمام نزوع فلسفي ما فتئ يقوى من قلب الغرب نفسه، إنه النزوع السريالي وما رافقه من دعوة إلى نقض سلطة العقل ونظامه، والبحث عن عالم جديد نقي خفي، يعوّض خراب الروح في هذا العصر وخسارة الإنسان لخياله، لذلك فإن «كل شاعر حقيقي ..صوفي أو سوريالي يتوق إلى عالم وراء العالم الأليف، واعيا أنّ ذلك لا يتم له إلاّ بشرطين: الأول هو التخلص كليا من المناخات الشعرية التي تأسست اجتماعيا من أجل أن يكون نقيا في ذاته وفي لغته، والثاني هو الانسياق وفقا لهذا النقاء في مجهول اللغة ومجهول العالم»[1].

ذلك أن الحداثة الغربية كما جسدتها إبداعات السرياليين والرمزيين الفرنسيين، لم تكن إلا الجسر الذي أوصل أدونيس إلى ملامسة الوهج التحولي والطاقة التجاوزية الكامنة في كتابات الصوفية الإبداعية منها والفكرية على حد سواء، فقد نبهته القراءة الحوارية المتفاعلة مع الشعر والنقد الغربيين إلى تقاطع

[1]– أدونيس: الصوفية والسريالية، ص: 176.

مفاهيم الحداثة الغربية مع خصائص ومقومات التجربة الصوفية الضاربة في أغوار الممكن، إذ أثبتت توحد السريالية والصوفية في تمردهما على الواقع واعتناقهما آفاق أرحب تكسر حدود الخارج وتتحرر من قيوده معلنة سلطة الذات المسكونة بالبحث والانفتاح على الأعمق في حقيقة الإنسان في الكون[1].

إضافة إلى ذلك فقد عمقت دراسته الأكاديمية التي خصصها للفلسفة الصوفية[2] تلك العلاقة ووطدتها، ولعل هذا ما أكدته خالدة سعيد في حديثها عن العوامل التي ساهمت في إبراز النزعة الصوفية في شعر أدونيس بقولها أنه «نشأ في بيئة دينية، تعلم منذ أن تجاوز الطفولة أشعار المتصوفين العلويين "كالمكزون والمنتجب" وقد بدأ تأثره بهذا الجو في أطروحته لنيل الليسانس والتي كان موضوعها التصوف. والبيئة في القرية العلوية البسيطة الحالمة الفقيرة مهيئة لنشوء الروح الصوفية»[3].

فأدونيس لم يكن منفصلا عن الصوفية بمختلف أوجهها الإبداعية والفكرية، وإنما زادت قراءته لإبداعات كل من بودلير ورامبو وملارميه وريلكه المغرقة في المطلق اللامحدود، والرافضة للواقع لارتباطها بآفاق الممكن من تعلقه بمواقف النفري ومجاهدات الحلاج وشطحات الجنيد والبسطامي والسهروردي، واللمحات الجامعة لوحدة الوجود الشاعرية لدى ابن عربي المنفتحة على الصفاء المطلق واللانهائي.

كما حرص أدونيس على أن تكون قراءته للإبداع الغربي حوارية تفاعلية بعيدة عن الانسياق أو الخضوع الذي يسقطه في دائرة التبعية والتقليد «فكثيرا ما يخيّل إليّ أنني أسمع في داخلي صوتا يقول لي: استمسك، اعتصم، وحذاري أن تسقط في أي شيء ...إلا في نفسك عليك هنا أن تسقط عموديا وأن تسلك الطريق الأكثر رحابة: ما لا قرار له، وما لا ينتهي إذ بدأ من ذلك تستطيع أن تهبط في أعماق الأشياء»[4]، وهو ما يحفظ للذات تفردها وخصوصيتها أمام الآخر كحضور وكإبداع.

هذه القناعة المنبثقة عن ضرورة التلاقح مع الغرب من جهة وعلى التمسك بروح التراث من جهة

---

[1]- ألّف أدونيس كتابه "الصوفية والسريالية" لإثبات تقاطع مفاهيم الحداثة الشعرية الغربية، كما تجلت في إبداعات الشعراء السرياليين مع خصائص ومقومات التجربة الصوفية؛ فكلاهما يعتنقان مبدأ الرفض كأساس جوهري لتجربة الذات في اقتناص الكلي وتقمص المطلق. للتوسع ينظر: أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

[2]- حصل أدونيس على الإجازة في الفلسفة من جامعة دمشق عام 1954م عن موضوع "الهو هو عند المكزون النجاري"؛ وهو شاعر صوفي معاصر لابن الفارض. والهو هو الجوهر أو الشيء المطلق لذاته برغم التغير.

[3]- خزامى صبري: أدونيس في "البعث والرماد" أو تجربة البعث والتجدد، مجلة شعر البيروتية، العدد 5، 1958م، ص: 99.

[4]- أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص: 29.

أخرى، هي التي سمحت لأدونيس بالانفتاح على آفاق التجريب والتجدد التي أهلته لريادة الشعر الحداثي العربي، كما أعطت لرؤيته الشعرية صفة التحوّل مقارنة بغيره من شعراء الحداثة، وخاصة منهم يوسف الخال الذي نادى بالقطيعة التامة مع التراث العربي وتجاوزه، لكنه بقي عاجزا أمامه.

الأمر الذي أدى به في الأخير إلى الاعتراف بقصور رؤيته الشعرية وإثبات فشلها بقوله: «أشعر اليوم أكثر من أي وقت مضى أنّه مهما فجرت وفجرت فسأبقى في داخل التراث ولا يمكنني الخروج منه أو عليه»[1].

وأشارت خالدة سعيد إلى خصوصية الشعر الحداثي في إفادته من الصوفية والسوريالية بوهجها التحوّلي الذي أعطاه بعدا حركيا، إذ ترى أنه «إذا كانت الكلاسيكية هي فن تصوير الثابت الراسخ المتماسك المنسجم والرومانطقية فن تصوير الهارب الغائب فإنّ الفن الحديث الذي هضم الصوفية والسريالية والجدلية هو فن القبض على المتحرك لحظة سفره بين الهوية والهوية بين التناقض والتأليف»[2].

تمكّن أدونيس نتيجة لعلاقته التفاعلية مع الآخر وإفادته العميقة من إبداعات الصوفية من تطوير الشعرية العربية وذلك بإرسائه لمفاهيم جديدة شكّلت الخطوة الإجرائية الهامة التي دفعت المسار التجريبي للقصيدة الحداثية إلى آفاق إبداعية رؤيوية غير مألوفة.

3_ الأسطرة:

تذهب أغلب الدراسات إلى أن الشاعر العربي المعاصر قد وظّف الأسطورة[3] وتحولت إليه إلى بُعد

---

[1]- جودت نور الدين: الشعر العربي (أين هي الأزمة؟)، ص: 66.

[2]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص: 122.

[3]- لقد عرفها العديد من الباحثين: يراجع: خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة لبنان، ط3، 1936م، ص: 8-16. حيث يورد مدخلا: الأسطورة تعريفا ومنهجا ومن بين ما ورد: "الأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة موضوع اعتقاد" ص: 8. ويقول صموئيل هنري هووك في كتابه: منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، تر: صبحي حديد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983م، ص: 9 "الأسطورة نتاج المخيلة الإنسانية، تنبثق من موقف محدد لتؤسس شيئا ما...". ويقول أحمد كمال زكي في كتابه: الأساطير دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م، ص: 43-59." الأساطير في الواقع علم قديم...الأساطير على هذا النحو ضرب من الفلسفة...وتبدو الأسطورة من هنا حركة حضارية مؤكدة ومتصلة الحلقات...إن الأسطورة عادة ثمرة جهود الإنسان في فهم طبيعة الكون وفي تسمية ظواهره وتحديد أماكنه". ويراجع: كلود ليفي شتراوس في كتابه: الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1985م، ص: 7." إن الإنسان يبلغ مرحلة التفكير بالأساطير دونما معرفة بها" ويحاول أن يحدد الأسطورة من خلال مقارنتها بالعلم"لقاء الأسطورة بالعلم"، ص: 9، ومقارنتها بالموسيقى" الأسطورة والموسيقى" ص: 41.

فني لا غنى عنه في تشكيل القصيدة، كما تذهب أيضا إلى أن الشاعر الإنجليزي "إليوت" الذي مثلت قصيدته "الأرض اليباب" نموذجا لذلك الاستخدام المقصود للأسطورة؛ وهو صاحب التأثير الأكبر على ما صار يعرف بالشعراء التموزيون[1] ومنهم أدونيس في مرحلته الأولى «ولعل إليوت كان من أوائل الشعراء الغربيين الذي تنبهوا إلى ما في هذا الرمز من قيم غنية متميزة، فاستخدمه في قصيدته الأرض اليباب. وقد وجد إليوت في تفسيرات الأساطير حول عدد من الآلهة الشرقية التي تتعلق بالموت والقيامة وتحوّل الدماء إلى شقائق وزنابق»[2] معينا لا ينضب للإلهام، حيث نرى تأثر الشعراء العرب بهذه الأفكار التي تصور الحاضر أرضا خرابا ماتت فيها القيم الإنسانية ومعالم الحضارة، ومن ثم وجب البحث عن قيم جديدة في عالم جديد، وبلوغ هذا العالم الذي يتوقون إليه لا يكون إلا بالموت الذي يعقبه البعث والخصب؛ أي بعث أدونيس وتموز وفينيق. يقول أدونيس:

فينيق، إذ يحضنك اللهيب أي قلم تمسكه؟

والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟

وحينما يغمرك الرماد، أيّ عالم تحسه

وما هو الثوب الذي تريده- اللّون الذي تحبه؟

وما تعاني حينما تهمد كل خلجة؟

والسّحر الذي امتلكت شمسه الأميره

فينيق، ما يكون؟

وما تكون الكلمة الأخيرة- الإشارة الأخيره؟ [3]

وظف أدونيس في هذا المقطع أسطورة "فينيق" ليجسد البعد النفسي لذاته والمتجسدة في مرارة هذا العالم الذي يعيش فيه الشاعر.

---

[1]- كان جبرا إبراهيم جبرا أول من أطلق في دراسة له نشرت في مجلة شعر عام 1958م مصطلح "الشعراء التموزيون" على كل من بدر شاكر السياب، وأدونيس، ويوسف الخال، وخليل حاوي، وجبرا إبراهيم جبرا.

[2]- عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 138.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 157.

سلك أدونيس عدة طرائق لأسطرة العالم، فإما نقل الأساطير بحرفيتها دون تغيير في بنيتها ودلالتها، وإما تحويرها بما يتفق وأغراضه الشعرية الحداثية، أو استخدام الرموز الأسطورية لطبع العالم بطابع أسطوري من خلالها مثل: (الماء والنار والحجارة والهواء) وكل ما يتصل بحقولها الدلالية، أو ابتداع أساطير جديدة تمتزج فيها الظواهر الطبيعية والميتافيزيقية بالرؤيا الشعرية من خلال طبيعة اللغة المنفلتة من قبضة العقل والمخترقة لحدود خارقة غير مألوفة وصولا إلى عالم لا معقول، إذ تقترب هذه الأساطير بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية، بل هي في صفائها وعموميتها ورموزها رؤى شعرية عميقة[1]. وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الوجود.

لقد أبحر أدونيس في عالم الأسطورة وفق النهج الإليوتي، مثال ذلك قصيدته الموسومة بـ"الفراغ"، والتي تحاكي قصيدة "الأرض اليباب" في الشعر الإنجليزي. الذي يقول أدونيس في مطلعها:

حطام الفراغ على جبهتي

يمدّ المدى ويهيل الترابا

ويخلع في جانحيّ ظلاما

ويبيس في ناظريا سرابا [2]

قدمت هذه القصيدة العالم العربي المعاصر وقد ساده الجدب والخراب والإفلاس، لكن أدونيس وقف عند الجدب فقط ولم يبشر بالولادة الجديدة أو البعث والانتقال إلى الخصب من جديد كما تقتضي نواميس الزمن الدائرية، بل وكما تقتضيه أسطورة تموز "أدونيس" نفسها، علما أن أساطير البعث ستسيطر على أدونيس وفعل الشعر لديه لمدة طويلة، في صورة تموز أو فينيق، أو أدونيس، أو طائر العنقاء، وما يوازي ذلك في أساطير الشعوب والأمم الأخرى.

يعني مصطلح الأسطورة عند الأنثروبولوجيين ما تشكل عند البدائيين من أفكار لإرضاء حاجات روحية تسعى لتفسير العالم؛ أي إنها تعبير عاطفي اجتماعي يؤدي وظيفة اعتقادية. وهي تقوم على مبدأ تجاوز الزمان والمكان، وترتبط بالمجاز الذي يعد عبورا من المجسّد إلى المجرّد، ومن الواقعي إلى المتخيّل، ومن

---

[1]- أنس داود، المرجع السابق، ص 19.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 128.

المعقول إلى اللامعقول.

وقد قرأ أدونيس أساطير الحضارات السومرية والبابلية والآشورية والكنعانية والفينيقية والفرعونية، كما اطلع على أساطير ثقافات أخرى متوسطية كالثقافتين اليونانية واللاتينية، فوجد فيها عناصر قابلة للاستغلال فلاءم بينها وبين ما يرغب في قوله.

ولم يكن أدونيس مبتدعا لهذا النزوع نحو ما هو أسطوري كما لم يكن أول من نبه إليه، ذلك أن استخدام الإشارات الأسطورية من المعالم الرئيسية له، غير أنه يتميز باختياره اسما أسطوريا متخليا عن اسمه الاجتماعي العربي. إذ يقع علي أحمد سعيد في أوضاع حضارية وثقافية متردية يحلم بانقلاب جذري يدمر هذه الأوضاع، ليبني على أنقاضها واقعا حضاريا جديدا، فتقمص شخصية أدونيس "إله الخصب والنماء" في الحضارة الفينيقية، مفترضا أن الأرض العربية يباب[1]. وحين أخفق في تغيير هذا الواقع أو هدمه تحوّل اهتمامه إلى إقامة واقع ذهني في فن الشعر.

هذا الواقع الذهني كانت لبنته الأولى هي الأسطورة؛ ذلك أنها قد تكون أحيانا أقرب إلى واقعه الاجتماعي، إذ يلاحظ أن عددا من الشعراء المحدثين ينتمي إلى الأقليات العرقية والدينية والمذهبية في العالم العربي، وهذه الأقليات تتميز عادة بالقلق والحيوية ومحاولة تخطي الحواجز، وفي هذه المحاولة يصبح التاريخ عبئا والتخلص منه ضروريا، أم يتم اختيار الأسطورة الثانية لأنها تعين عن الانتصاف من ذلك التاريخ بإبراز دور تاريخي مناهض[2]. لذا نرى أدونيس يلجأ إلى الأساطير بكثرة (أورفيوس، أوزوريس، فينيق، عشتار...وغيرها). فللماضي حضور حتمي في ذاكرة أيّ شاعر لا يمكن مسحه.

لقد كان اختيار أدونيس لهذا الاسم يرتكز إلى كونه رمزا أسطوريا ارتبط بالخصوبة[3]، حيث إن الكلمة الموازية لأدونيس في الحضارة البابلية هي تموز، وهي كلمة سومرية تعني الابن الحق للمياه العميقة، وكما نعلم أن الماء رمز الحياة ورمز للموت والانبعاث والولادة وخلق العالم.

---

[1]-عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 138.

[2]- ينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 227.

[3]- أدونيس صيغة يونانية للفظة السورية الفينيقية الكنعانية القديمة أدوني التي تعني السيد أو الإله، وأدونيس نظير للاسم تموز إله الخصب. وقد ارتبط اسم أدونيس بالحضارة الدينية والفكرية لمجتمعات شرقي المتوسط قبل أن ينتقل بالدلالة ذاتها للحضارة اليونانية، الأوروبية لاحقا.

ويبدو أنّ سبب اختيار أدونيس لهذا الاسم دون غيره مرده إلى تأثره بأفكار الزعيم السياسي أنطوان سعادة[1] والحزب القومي السوري، وهي أفكار ضمها كتابه "الصراع الفكري في الأدب السوري" والذي دعا فيه الأدباء إلى ضرورة ربط حاضرهم بماضيهم، واستلهام الأساطير السورية القديمة على اختلاف حضاراتها.

كما كان للفصل المتعلق بأدونيس من كتاب "الغصن الذهبي" لجيمس فريزر والذي ترجمه جبرا إبراهيم جبرا في أواسط الخمسينات تأثير أكبر على الرغم من محاولة خالدة سعيد نفي هذا الأمر بقولها: «لقد اختار علي أحمد سعيد لنفسه اسم أدونيس، إعجابا بهذه الشخصية الأسطورية منذ عام 1948»[2]، مؤكدة على عنصري الاختيار الحر والفاعلية، ذلك أنه «حين بعث الشعراء الجدد في الخمسينيات ومطلع الستينات رموزا أسطورية تضيء المرحلة التاريخية، لم ينقلوها ولم يحفضوا لها سياقها أو مضمونها الأسطوري، بل دخلت في إطار الرؤية الشعرية لكل منهم واكتسب دلالات جديدة، وباتت تمثل البطل المنتظر الذي يموت فردا ويبعث جماعة، أي اكتسبت معنى الفادي والمخلّص»[3].

وهو الطرح الذي يذهب إليه إلياس خوري مؤكدا أن «الانبعاث الحضاري، الرمز التموزي، العنقاء، طائر الفينيق، هي القاسم المشترك في مرحلة شعرية كاملة. وفكرة الانبعاث تبدو وكأنها محاولة لاستكمال عصر النهضة العربية، إنها استعادة للماضي، لكنها في تبلورها الشعري لا تستعيد القديم بشكل مجاني، بل توظفه في خدمة مشروع جديد بوصفه نموذجا أو إطارا أو رمزا. لذلك غرقت في الأسطورة»[4].

تعود عناية الشعراء التموزيين بالأسطورة إلى التقائها مع الشعر في طبيعتها من حيث انفلاتها من سجن

---

[1]- تعلق أدونيس بأنطوان سعادة يبدو جليا في قصيدته "قالت الأرض" كتبها عامي 1949-1950م، ونشرها في مجموعة مستقلة عام 1954م، وقد خصصها لرثاء سعادة الذي أعدم عام 1949م في محاكمة صورية في بيروت، وفيها استعادة أسطورية له، ونلمح في هذه القصيدة معالم تموزية أدونيس الأولى التي تنضاف إلى سياق القصيدة التموزية الانبعاثية في الشعر العربي الحديث. ويستلهم في قصيدتين له دعوة سعادة إلى ربط قضايا سورية القديمة بقضاياها الجديدة، بل ويستعيد أسطورة قتال البعل للتنين وملحمة البعل وعناة بشكل مقارب وحتى مطابق أحيانا لكيفية إيراد سعادة لهما في كتابه. القصيدتين هما: أرواد يا أميرة الوهم/ ووحده اليأس. نشرها لاحقا بعنوان البعث والرماد. وهما لا تستمدان أهميتهما من تعزيز التموزية في الشعر العربي الحديث وحسب، بل وأيضا من تمثيلهما للقصيدة الطويلة، قصيدة الرؤيا ومزجهما ما بين إيقاعات الشعر الحر وقصيدة النثر. وبهذا شكلتا الحلقة الأولى في التمهيد لقصيدة النثر.

[2]- خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص: 17.

[3]- المرجع نفسه، ص: 17 وما بعدها.

[4]- إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص:21.

العقل، واقترابها بذلك من الرؤيا الشعرية الخارقة واللامعقولة، فالأساطير طفولة البشرية واندهاشها الأول أمام الكون وأسراره، تماما كما يفترض بالشعر أن يبقى دائما سؤالا وحيرة واندهاشا طفوليا، وهو ما دفع أدونيس وجماعته إلى الاستعانة بالأساطير لتحقيق رؤاهم الجمالية، مدركين أن الأسطورة هي صوت اللاوعي الجمعي الذي أشار إليه "فرويد" و"كارل يونج" في دراستهما "الربط بين أحلام العقل الباطن ونشاط العقل الواعي"، فالأسطورة تصل بين الإنسان والطبيعة وتفسّر ظواهر العالم كحركة الفصول وتناوب الخصب والجدب، والفيضان وحركة الأفلاك والرعود[...]وتضع علاقات بينها، وبذلك تكفل نوعا من الشعور بالوحدة والنظام، والأسطورة تجسيد لذلك التوحيد بين التجربة الذاتية والتجربة الجماعية[1].

إن مسألة توظيف الأسطورة أو خلقها أو توليدها على حدّ سواء قد يتأخر عند أحد الشعراء في استنطاق الأسطورة منذ أول بروز لها في الشعر العربي المعاصر لكن تأخره قد يكون استثنائيا في استنطاقه للأساطير، وتمثله تأتي كأنها «تجربة اندماج كلي في العالم، لا تجربة وصف لعالم، تجربة فعل في العالم، لا تجربة انفعال بعالم، تجربة تفجير وتغيير للعالم، لا تجربة محاكاة أو تعبير عن العالم، تجربة كشف عن وجود، لا تجربة وصف لموجود، تجربة تجاوز وسيرورة، لا تجربة جمود واستقرار، تجربة خلق باللغة لا تجربة تعبير باللغة»[2]. فمثلما للأسطورة فكر ومعتقد وتعتبر فناّ وتاريخا، أيضا الشعر من خلال هذه التجربة الشعورية المتمثلة في الاندماج شبيه بها له فكر وفيه فن ويكون تاريخا لمرحلة معينة.

فالشعر هو خلق لغة جديدة وذلك باستخدام الكلمة، والأسطورة هي واقع غير مألوف تفسيري وصل إلينا باستخدام الكلمة، وقد كان ظهور الكلمة في حياة الانسان بمثابة «معجزة أخرى، لقد كانت الكلمة عند ذاك هي المقابل لكل الوجود، بل ربما ظنّ الإنسان الأوّل أنّها تشتمل على كل الوجود وقد استطاع أن يميز لأول مرة بين نفسه وغيره من الحيوان عن طريق اقتداره على الكلام وامتلاكه الكلمات»[3].

فالتداخل بين الشعر والأسطورة يبدأ أو ينطلق من الكلمة، فمثلما تكون الكلمة دوما معبرة أول مرة في الشعر ثم مشيرة إلى معان مختلفة فيما بعد فالكلمة «لا تكون مجرد شيء أو معنى مستقلين

---

[1]- ينظر: سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب، ص: 432.

[2]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 6-7.

[3]- عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 223.

بذاتهما، الكلمة تكون دوما لها معنى عميقا ذات أفق، ولا تكون سطحية وهكذا هي الأسطورة»[1].

فالأسطورة كما في الشعر بالدرجة نفسها ثقافية؛ أي أنها ليست مجرد تعبير بل وتعبير حيوي ملهم، فلكل صيغة شعرية دائما شيء يشير إلى شيء ما، وهي دائما حياة مرئية من الدّاخل، الشعر يقدم ذلك الدّاخلي الذي يكون بطريقة ما حيّا، الذي يملك روحا حيّة ويتنفس وعيا وعقلا وثقافة[2].

وإن الطريق الوحيد للتعبير عن الشعور في شكل فني هو إيجاد معادل موضوعي له، أو بعبارة أخرى إيجاد مجموعة أشياء، أو وضع أو سلسلة أحداث تؤلف مكونات ذلك الشعور المحدد بحيث عندما تقدم تلك الحقائق الخارجية التي يجب أن تنتهي بتجربة حسية، فإن الشعور يستثار في الحال[3].

ولكي يجد الشاعر المعاصر متنفسا جديدا له من ضيق دائرة التعبير القديم المألوف، وكذلك انتماء جمالي على مستوى الشعر أو فكري على مستوى الايديولوجيا عليه دوما أن يبحث عن معادل موضوعي لما يكتب أو بما سيكتب، ومع بحثه غير المستقر وجد في الأسطورة معادلا لما يريد، ونجاة لما يعاني، فكانت الأسطورة أداته ورمزه وموضوعه غير المستقر.

تتمثل صلة الأدب بالأسطورة في توظيف عناصر الأسطورة في إبداعاتهم الأدبية وفق قناعاتهم ومتطلبات مجتمعهم، ولهذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما بالكلمة بحيث ينشأ عن ارتباطها علاقات نشوئية وجدلية[4]. وهذا النشوء يتم بتوظيف الأسطورة في خلق لغة جديدة يسعى فيها الشاعر إلى خلق أسطورته الخاصة التي يتحوّل فيها هو نفسه من شاعر إلى شاعر أسطوري، وذلك حسب قدرته على استيعاب أسطورته، لهذا يلجأ الشاعر «للأسطورة الوفيّة لتفتح له مجرى حركة استمرارية النص الشعري الذي يرسم صورته ويستحضر أسطورته كما يجب»[5].

فالوعي الأسطوري لدى الشاعر المعاصر هو وحده الذي يقدّم له وعيا ذاتيا في توجيه الأفق

---

[1]- أليكسي لوسيف: فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1، ص: 112.

[2]- المرجع نفسه، ص: 112.

[3]- ت.س. إليوت: الأرض اليباب- الشاعر والقصيدة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص: 27.

[4]- عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص: 43.

[5]- المرجع نفسه، ص: 137

الشعري الذي لا يعترف بأي قيد شأنه شأن الأسطورة التي تلغي التحديد الزمكاني لها، فالصورة دوما سواء في الشعر أو الأسطورة «هي ذلك الشيء الذي يقدّم تشابكا عقليا وشعوريا في لحظة الزمن»[1].

فللأسطورة دور في انعطاف القصيدة المعاصرة عن الشكل الشعري القديم التقليدي، وأصبحت بكل شساعة غير محدودة لمحتوى أساسي في تشكيل النص الشعري. فاستخدام «الأسطورة وفق التيارات الفكرية عند الشعراء العرب الحداثيين بادرة حداثية وردّة فعل على مرض العصر وما أصاب الأدب من انهزامية»[2].

ولم تكن الخيبة مقتصرة على الذات العربية وحدها فلقد أردك "إليوت" «بذكاء العلاقة بين الأسطورة والشعر في العالم المعاصر المتدهور[...]لأنه عاش في عالم تحطّمت فيه إنسانية الإنسان، وتقطّعت فيه أوصال القرابة البشرية[...] فلجأ إلى حضن الأسطورة الدافئ ومنبعها الثري»[3]، فالخيبة والانهزامية والقلق من الحاضر أمر مشترك بين الإنسان المعاصر إجمالا ولا يقتصر على الإنسان العربي فقط.

كما إن توظيف الأسطورة في النص الشعري العربي المعاصر هو مسألة جدل بين الشاعر والعالم الذي يعيشه «فعندما يدخل الشاعر الحداثي في تجربة مباشرة مع إمكانات الوجود، أو التحول الشعري فذلك يعني أنه قد صار في جدل مع العالم كليته وأنه من ثم قد أخذ يتحول في العالم بمقدار ما يغيّر في نظامه ونظام العلاقة بين أشيائه»[4].

هذه العلاقة التي تشكل له نظاما خاصا في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومن هنا ومن خلال هذا النظام الخاص والجديد المتمثل في التعبير الأسطوري تكون وظيفة الأسطورة هي «الكشف عمّا هو نموذجي لكل الطقوس والكشف يعطي صورة طبيعية للذّي ارتبط بحديث اللغة الرمزية المصوّرة للأسطورة، وتبقى اللغة الرمزية للأسطورة غير قابلة للانتقال بين اللغات إلاّ بالصورة التي تترجم اللغة الرمزية باجتياز مكان وزمان الأسطورة في الأدب الذي يشاركها مفهوما ومغزى»[5].

---

[1]–ت.س. إليوت: الأرض اليباب– الشاعر والقصيدة، ص: 28.

[2]– عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص: 28.

[3]– حفناوي بعلي: أثر إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزء 2، دت، دتط، ص: 30.

[4]– عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 7.

[5]– عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، ص: 50.

فالشعراء لا يقتصرون على ترديد الأساطير فقط بغية اكتناز نصوصهم بالأساطير، لكن جاء توظيفهم المختلف من شاعر لآخر وفق فهم لروح هذه الأساطير والإبداع في استنطاقها وخلقها من جديد بشكل أسطوري.

وتتميز الأسطورة بجملة من الخصائص الفنية التي جعلتها قريبة جدا من الشعر، حيث كانت ولا تزال روحه وهاجسه الدائم[1]، ولعل من أبرز تلك الخصائص قدرتها على التشخيص ومنح الحياة الداخلية والشكل الإنساني لمعطيات الطبيعة والحياة، وكذلك لغتها الفطرية النفاذة وصورها البيانية القادرة على الإحاطة والكشف، إضافة إلى قدرة الخيال الخصبة على ارتياد عالم الظواهر الطبيعية والنفس الإنسانية بكل حرية وطلاقة[2].

وحاول معظم دارسي الأدب الحداثي تلمُّس الأسباب التي دفعت الشعراء إلى إقامة هذا الترابط الأساسي بين الشعر والأسطورة ولاحظوا أنها تعود إلى تأثير الأدب الغربي حيث يعتبر إحسان عباس أن من أبرز أسباب دخول الأسطورة إلى الشعر العربي الحديث هي محاكاة الشعر الغربي الذي اتخذ الأسطورة منذ القديم سداه ولحمته[3]، كما اعتبر أن استغلالها هو من أجرأ المواقف الثورية فيه[4].

ويرى أحمد كمال زكي أن صلة الأدباء العرب المعاصرين بالأسطورة الإغريقية أقوى من صلتهم بالأساطير العربية على الرغم من معرفتنا بمدى تأثير ألف ليلة وليلة على العالم بأكمله[5].

ويفسر شكري عياد سر الاهتمام الجديد بالأساطير القديمة جاء نتيجة انهيار الركنين اللذين قامت عليهما الحضارة الغربية وهما الفردية والعقل، فوقف االشاعر الغربي إزاء هذا الانهيار متأملا تلك المنابع الأولى للحياة التي عبر عنها الإنسان القديم في أساطيره[6].

---

[1]- ولعل الملاحم الشعرية القديمة التي وصلتنا تأكيد واضح على أصالة تلك العلاقة الضاربة في جذور الحضارة الإنسانية، منها: ملحمة جلجامش البابلية، الإلياذة والأوديسة الإغريقيتين.

[2]- ينظر: أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص: 39.

[3]- المرجع نفسه، ص: 165.

[4]- المرجع نفسه، ص: 165.

[5]- أحمد كمال زكي: الأساطير، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، د تا، ص: 64- 65.

[6]- شكري عياد، البطل في الآداب والأساطير، ط 2، القاهرة، ص 164.

كما إن علاقة الشعر العربي الحديث بالأسطورة حديثة جدا يمكن ردّها إلى الأربعينات من القرن العشرين، ولا يمكن إنكار نزعة التقليد للشعر الغربي التي اثرت في توجيه الشعراء العرب نحوها، ويعد استغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية فيه، وأبعدها آثارا حتى اليوم، لأن ذلك استعادة للرموز الوثنية واستخدام لها في التعبير عن أوضاع الإنسان العربي في هذا العصر وهكذا ارتفعت الأسطورة إلى أعلى مقام، حتى أن التاريخ قد حوّل إلى لون من الأسطورة لتتم للأسطورة سيطرتها الكاملة[1].

ولم يحفل الشاعر العربي كثيرا بموطن الأسطورة الجغرافي، فأحيانا تكون بابلية (عشتاروت، تموز، جلجامش، الطوفان)، أو مصرية (أوزوريس) أو حثيّة (أتيس)، أو فينيقية (أدونيس، فينيق)، أو يونانية (أورفيوس، بروميثيوس، أوديس، إيكار، سيزيف، أوديب، نرسيس، أريان، ألكينوس)، أو جاهلية (العنقاء، بلقيس، زرقاء اليمامة، اللات، جديس، ثمود[2]).

ويرى إلياس خوري أنّ استخدام الأسطورة لا يسلم من بعض المحاذير والتناقضات إذ إن الأسطورة هي مجرد وعاء للحظة جماعية هاربة. والعودة إلي الماضي ليست عودة نقدية، إنها عودة وظيفية، توظيف للماضي في سبيل هدف آخر. والماضي ليس واضحا، إنه المرحلة الإسلامية أو المرحلة ما قبل الإسلامية. لكن هذه العودة هي مشروع حذف للواقع، والحذف لا يقود إلا إلى السقوط في الماضي؛ أي السقوط في المسألة التي يحاول الشعر استخدامها وتجنبها في آن[3].

وجل الدارسين يتفقون مع الرأي القائل أن أدونيس يشترك مع الشعراء التموزيون الآخرين في أسباب اللجوء إلى الأسطورة وتحديدا أساطير ما قبل التاريخ وهي أسباب ايدولوجية عموما ترتبط بحرصهم على مقولة البعث[4]، ومساندتهم للمقاومة الوطنية والفكرة القومية، لكن أدونيس اختلف نسبيا في تعامله مع الأسطورة «فهو يكاد يقف مع السياب على درجة متقاربة في مرحلته الأولى، حيث يحشد القصائد برموز أسطورية تجعلها سجلا من الميثيولوجيا دون أن تتفاعل هذه الأساطير مع بنية

---

[1]- ينظر: إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 129.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة- المطابقات والأوائل، ص: 315.

[3]- ينظر: إلياس خوري: دراسات في نقد الشعر، ص: 21

[4]- قد يختص أدونيس بسبب إضافي فقد كان لموت أبيه حرقا تأثير كبير عليه أدى إلى اختياره أساطير الفينيق التموزية للتعبير عن ذلك ذلك الحادث المؤلم الذي لم ينساه.

القصيدة الشعرية. ثم يتجاوز أدونيس هذه المرحلة لتصبح الرموز الأسطورية عنده إشارات مدغمة خافتة، فهو يعمل على تجريدها، وتتحول الأسطورة إلى آلية تفكير لا مرجعية جامدة، فتأتي رؤياه الشعرية متجانسة من خلال الأداء بالرمز، الذي لم يعد صلبا يشير إلى مرجعه خارج القصيدة»[1].

وقد لاحظ إحسان عباس أن الشاعر الحديث قد اقتصر في استعمال هذه الرموز رغم كثرتها على دلالات محدودة، مما وسم الشعر بطابع التقارب والتكرار والنمطية، وأهم هذه الدلالات هي التعبير عن:

– القلق الروحي والمادي باستخدام رموز (عولس والسندباد وأورفيوس، وإيكار) وواضح أنّ حركة التجوال إما أن تكون أفقية أو دائرية (عولس– السندباد) أو نزولية (أورفيوس) أو صعودية (إيكار) ...وفي كل حال يمثل الرمز بسبب وجهة الحركة حقيقة إنسانية.

– البعث والتجدد ومن الرموز الصالحة لذلك تموز (أدونيس) ولعازر والمسيح وأوزوريس، وفنيق...وهنا يقف انحصار الشاعر في نطاق الدلالة الأولية دون التنويع.

– العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر، وهنا تعود رموز المسيح وبروميثيوس وسيزيف إلى الظهور[2]. والحق كما يقال أن أدونيس قد سلك في استخدامه للأسطورة طرائق ثلاثة:

– نقل الأسطورة بحرفيتها دون تغيير في بنيتها (كما فعل السياب في معظم نتاجه الشعري)

– استخدام الأسطورة محوّلة بما يتفق وقصد الشاعر.

– ابتداع أسطورة جديدة خاصة به كما فعل في رمز مهيار الدمشقي حين استنفذ الشخصيات الأسطورية المتداولة، فصنع أسطورة معاصرة من إبداعه.

حيث يمتد الحلم على مساحة الشعر ناطقة عن رؤيا الشاعر للواقع، وهي رؤيا ملتهبة بروح التمرّد والرفض والثورة والكشف، فلقد بقي أدونيس يرغب في الخلق ويحلم به «يحلم ألا ينتمي إلى أيامه الآكلة الأشياء تلك التي في إطارها الدنيوي الضيق، مهيار يحلم بالخلق الجديد ويراه من خلال خياله وانفعاله بالحالة، وطاقاته الكامنة داخله، تتسلط الذات المركزية المتمثلة في مهيار الخلقة المكتشفة لتؤسس سلطتها

[1]– سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص: 359.

[2]– إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 130-131.

حضورا ووجودا»[1]. فالكشف والمعرفة هما إظهار ووضوح للغائب المخبأ في ضمير الغيب.

كما تدعو الأسطورة إلى تركيز الحواس وشحذها للتعامل مع الواقع بأعلى كفاءة ممكنة، كما أنها تفسير للظواهر المحيطة بالإنسان وإضفاء للمعنى عليها، قراءة في تفاصيل الجسد وتقديسه، وعبور من المدنس إلى المقدس «وفي المناسبات الداعية للصلاة في الديانة الشمسية، نجد الإنسان العشتاري يرقص، وهو في رقصه لا يعبد إلها بعيدا منفصلا، بل يعيش إلهه ويتلمسه في أعماق نفسه. وفي قمة النشوة عندما يتحقق للراقص الانفصال التام عن مبدأ الواقع، ويشعر أن حركته تتلاشى عند نقطة ثابتة في مركز ذاته، يتوقف الزمن في ومضة»[2].

وهو ما يجعل الأسطورة ذات صلة بعالم التصوف والسّماع «من عرف نفسه فقد عرف ربه»[3]، ولا نخطئ إذا اعتبرنا أنّ الأسطورة تحمل في دلالاتها سمات التصوف، لأنهما يعبّران عن علاقات التناقض في الكون ويحاولان الكشف عن الوحدة فيها، حيث الكون السفلي المظلم بكائناته العاجزة يواجهه كون علوي مضيء بسرّه القوي المطلق. فرادف لديه الهدم البناء، والنار الماء، والموت الحياة، والغياب الحضور[4] .

وهو ما يشير إليه أدونيس نفسه بقوله: «نعرف أن التجربة الصوفية استمرار لتقليد معرفي عريق يرى أن الإنسان لا يقدر أن يعرف السّر، سرّ الانسان والأشياء، بدء من جلقامش الذي رأى كل شيء، فرأى أن الحقيقة ليست في العقل، ليس في ما عرفه وإنما هي في ما يقدر أن يعرفه، مرورا بالتقليد الهرمسي وتقاليد إيلوزيس»[5].

يتخذ الشعر من الأسطورة وظيفة الأم الراعية والشاعر يتخذ دور الإله الحارس الذي يقرأ نبض العالم «إنّ ذلك يدلنا على نحو مباشر كيف يتداخل خطاب الشاعر ومعنى الأسطورة، بل كيف يتناسل القول الابن/ الشاعر عن قول الأم/ الأسطورة»[6]. وقد تميز أدونيس حين عرف كيف يدمج الأسطورة في بنية خطابه الشعري، ويجعلها تنطق بصوته هو لا بصوتها الخاص، فإذا كان السياب مسكونا

---

[1]–سهير حسانين: مرجع سابق، ص: 238.

[2]– فراس السواح: لغز عشتار، ص: 253.

[3]– ابن عربي: فصوص الحكم، ص: 110.

[4]– لا حظ مثلا أن انليل الإله السومري باعث الحياة وواهب الخصب، كيف يتحول في الأسطورة ذاتها إلى الإله الآمر بالطوفان والخراب.

[5]– أدونيس: النظام والكلام، ص: 68.

[6]– سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، ص: 356.

بالأسطورة فإن أدونيس هو من يسكن الأسطورة وفي ذلك فرق بعيد.

ولم تقتصر استعادة أدونيس للأسطورة على تلقيم خطابه الشعري بها فحسب، بل امتدت هذه الاستعادة إلى خطابه النقدي الموازي، فلقد بنى هذا الخطاب على ثنائية الثابت والمتحول، على أساس من أن الحياة حركة دائمة لا تتوقف، فوجب اعتماد فكر متغير يقول: «يظل العالم في نظر الرائي الكاشف في حركة مستمرة وتغير مستمر»[1]. فالشاعر مسكون بهاجس التحويل والتغيير، وأول كتاباته تشهد على ذلك، حيث كتب أطروحته الشهيرة التي زعزع بها المعارف القديمة والثوابت الراسخة ، وهي الثابت والمتحول، هذا الهاجس جعله على أرق دائم وحيرة مستمرة. يقول:

حائر ولي لغة مخنوقة ولي أبراج

حائر أصلب النهار ويغويني رعب في صلبه وهياج

سأبدأ لكن أين؟

من أين؟ كيف أوضح نفسي وبأي اللغات[2]

لكن هذه الحيرة لم تستمر طويلا، إذ سرعان ما قاده الحدس الشعري إلى إحداث تغيير وتحويل في تجربته الشعرية، هذا التحويل طال مستويات عدة أهمها مستوى التعامل مع الأسطورة، ذلك المعين الذي لا ينضب وقد استغلها الشاعر للتغبير عن آفاقه وآماله، فدخلت عالم الشاعر وأصبحت تجربة وجودية ترمز إلى واقع مقدّس يدرك به الإنسان عالم الغيب الخفي. يقول أدونيس في ذلك:

أمشي إلى ذاتي

إلى الغد الآتي

أمشي وتمشي خلفي الأنجم...

يا تقاديرنا على الأرض. عين الأرض تاهت

فغيّري الأشياء[3]

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول-صدمة الحداثة، ص: 168.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 395.

[3]- المصدر نفسه، مجلد 01، ص: 44-47.

يواصل أدونيس ثورته التحويلية على جميع الأصعدة ابتداء من اللغة وصولا إلى الواقع المتردي متوجها بذلك إلى عالم الأسطورة ليبني على أنقاضها ومن رمادها عالما جديدا لا قوانين له[1]، بل تصبح بالفعل الأسطوري خالقة لطبيعة جديدة متأثرين بسحر اللغة وتفاعلاتها التي اعتمدها رامبو وبودلير، وتؤدي إلى الشغف بالمجهول الذي يؤدي إلى تحطيم الواقع، ويكون هذا الواقع المحطم على طابع المجهول المستعصي على الإدراك[2]. وتجسد هذا المفهوم على نحو جلي في قول أدونيس:

إنها ساعة الولادة،
أسعفيني يا سلالة الكلمات، واخلقي
لشعري أبعادا أخرى من السر والإشارة
ويا طفولة، يا شعري الخفيّ المقبل
أضيئي وجهي،
وكوني ملجأ الفاجعة[3].

من هذه اللغة أراد الشاعر أن يطل على عالم آخر مجهول، تحقق له اللغة فيه عالما متفردا تجتمع فيه المتضادات والمتناقضات وتتوحد فيه الكلمات والأشياء:

غيروا صورة الطبيعة
امزجوا الصخر بالجناح وبالغبطة الفجيعة
كل شيء جديد على الأرض، وجهي فضاء، والمدى أول
العيون[4].

وأصبحت بذلك وظيفة اللغة غايتها أسطرة الوجود لا إنقاذ الوجود. أفصحت عن وجود المطلق الذي لا يُحدد بنوع ولا يُقيد بغاية، فنوعه هو مجموع إمكاناته، وغايته في ذاته أو في عملية الكشف الدائم عن تلك الإمكانات، وبدا الوجود نوعا من التكشف الذاتي أو التمظهر في العالم حيث لا يكشف الموجود "الذات الشاعرة" عن وجوده المفقود أو الغائب وإن كان يزعم أنه يكشف عن وجود مجهول غير متحقق إلا عبر إمكاناته اللغوية الإبداعية[5]. وهكذا وصف أدونيس لحظة وجوده في هذا العالم:

---

[1]- عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 269.

[2]- محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة، مجلة فصول، مجلد 4، عدد 3، 1984م، ص: 14.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 241.

[4]- المصدر نفسه، ص: 322.

[5]- عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة، ص 108.

أسكن في الأزهار والحجاره

أغيب

أستقصي

أرى

أموج

كالضوء بين السحر والإشاره[1].

إن استدعاء الأسطورة اعتبر ضربا من التشوف لوجود متخفٍّ أكثر عمقا من الوجود اليومي الخالي من الشعرية[2]، لكن التسليم بأن الوجود اليومي لا شعر فيه هو في حد ذاته تسليم بأن الوجود طاله البِلى وغَالَه التّشيؤ، وهاهنا من المفروض أن يلعب الشعر اشد أدواره خطورة لأن النص الأصيل المؤسس لا يكون فعل هروب وإنما يكون حدث مواجهة للحظته التاريخية وفعل امتلاء بها[3].

وبالتالي فالأسطورة لم تستطع أن تعبّر عن أزمتهم ولم تُعد تقييم تجربتهم الإنسانية في ضوء حاضر مثقل بالمشكلات الحضارية والتي لم تكن إلا ردة عن الواقع المعاصر إلى ماض سحيق مندثر لا يمكن أن يعيدهم إلى ينابيع البهجة والحيوية، ولم يبق للحداثة بهذا المعنى الأسطوري إلا مستقبل حُلُمي خيالي ليس له القدرة على صنع الحدث التاريخي، بعد العودة إلى وثنية الأسطورة وبدائيتها التي أسهموا بها في تغييب البعد العقدي والحضاري.

---

(1)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 440.

(2)- محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص: 97.

(3)- المرجع نفسه، ص: 97 - 98.

رابعا:

عالم المستقبل/ المستشرَف.

1_ التماهي بالمجهول.

2_ الرغبة في التغاير.

إن هاجس الاستشراف عند أدونيس يصدر من إيمانه بضرورة تشبع المبدع باستشرافية الإبداع وهاجسية الكشف، وأقرأ له في هذا قوله: «فأنت لا تكتب كما كتب المتنبي مثلا؛ أي لا تقول ما قاله، وفي هذا أنت منقطع عنه بالضرورة الإبداعية. لكنك في الوقت نفسه مسكون كمبدع بحركية الإبداع وانفجاريته واستشرافيته وبهاجس الكشف عما لم يكشف عنه بعد وقول ما لم يقل بعد»[1].

ولعل هذا القول يشير إلى أن أدونيس يجعل الاستشراف من مقومات الإبداع وركائزه. «فالإبداع لدى الشاعر أهم بوابة لاستشراف مثله العليا»[2]، وهو عنده بمزلة الهاجس الذي يجب أن يحلّ في نفس المبدع ليستعين بذلك على الكشف عمّا لم يكن مكشوفا يوما، وقول ما لم تعهد له الآذان سمعا. وهو ما يؤكد أن الحداثة «شعريا بحث عما لم يحدث»[3]. أما ما سلف العثور عليه فإنه يصبح ضربا من القدامة التي ولّت ولم يعد لها من جديد تضيفه، فوظيفة الشعر عند أدونيس من خلال ما سبق هي استباق التعرف إلى ما لم يقع، واستعجال توقع كيفيةٍ أو زمنٍ ما لحدوثه.

والباحث عن ظواهر الاستشراف عند أدونيس في القصيدة المعاصرة سيجدها تتلون وتتعدد تبعا للدواعي الشعرية وموضوعات الشعر وعناوين القصائد وأهدافها وما من شأنه أن يكون عنصرا من عناصر العمل الشعري، وسنحاول إثبات بعض الظواهر الاستشرافية والمستقبلية التي طبعت القصائد الأدونيسية مشفوعة بمقاطع شعرية مشتملة على الظاهرة الاستشرافية المرصودة، ومن ظواهر الاستشراف في القصيدة الأدونيسية المعاصرة نجد:

1_ التماهي بالمجهول:

إن ما يعزز تواجد فلسفة الاستشراف في شعر أدونيس هو احتواء شعره على الكثير من صنوف الاستخفاف بالأمر المعلوم الذي اكتشف، واستثقال كل أمر خفيّ لم يُكشف بعد؛ أي أن كل شيء صار معلوما باديا، فإن شأنه يصغر ويحقر لدى أدونيس، وأن كل أمر مجهول أجهد العقول في معرفته،

---

[1]-أسامة إسبر: أدونيس، الحوارات الكاملة 2_ 1981-1986م، ص: 17.

[2]- عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل_ مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، ط1، 1994م، ص:64.

[3]- خير حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي_ دراسة، ص: 35.

وأتعب الألباب في إدراكه، فإن له عند أدونيس حظا عظيما، لأنه مقتنع بأن الإبداع هو أن تضرب في المجهول[1]. والشعر عضويا مرتبط بمجهول ما[2]، بل إنه يرى في نقيض ذلك معضلة، وليس معضلة فحسب بل أزمة للشعر العربي عامة عندما يقول: «من هنا أزمة الشعر العربي: يدور في المعلوم وينقل لك ما تعرفه»[3]، لذلك فهو يتوق إلى الاكتشاف واستشراف الآتي يقول أدونيس في قصيدة "غير أنني لست وحدي":

...ها غزال التاريخ يفتح أحشائي نهر العبيد يهدر؛

لم يبقى نبيّ إلا تصعلك، لم يبقى إله نجيء،

نكتشف الخبز اكتشفنا ضوءا يقود إلى الأرض،

اكتشفنا شمسا تجيء من القبضة، هاتو فؤوسكم نحمل اللّه كشيخ يموت،

نستشرف الآتي، هياما ورغبة نفتح للشمس طريقا غير المآذن،

للطفل كتابا غير الملائك،

للحالم عينا غير المدينة والكوفة هاتوا فؤوسكم[4].

عبر أدونيس في هذا المقطع الشعري عن رفضه للمعلوم/ الماضي الذي شبهه بالشيخ الميت الذي لم تعد فيه حياة، ولا في بقائه جدوى، وأعرب عن رغبته في المجهول بعبارة "نستشرف الآتي"، والآتي هو الذي غالبا غير حاضر، لا يملك المنشغل به غير الانتظار غلى غاية وصوله، لتأتي له بعد ذلك معرفته واكتمال تصوره له.

كما يلجأ أدونيس إلى استخدام اللغة الكشفية[5]، لأنه يبني تنظيراته الشعرية على حداثة اللغة

---

[1]- ينظر: أسامة إسبر: أدونيس- الحوارات الكاملة 01، ص: 266. وللتوسع أكثر ينظر: صقر أبو فخر، الطفولة. الشعر. المنفى، ص: 06.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 227.

[3]-المرجع نفسه، ص: 227.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 266.

[5]- وقد يطلق عليها أيضا اللغة الكاشفة أو المستكشفة وهي لغة يبدي صاحبها من خلالها إرادته في الكشف وحب التطلع. للتوسع أكثر ينظر: خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي _دراسة، ص: 88 وما بعدها.

الشعرية التي تنبني على أن الشعر ليس تعبيرا بل تأسيسا[1]؛ ومعنى هذا أن وظيفة اللغة لديه لا تكمن في العرض والإخبار وإنما في التأسيس؛ الذي يراد به الإبداع أو الخلق، فقد تجاوزت اللغة الأدونيسية التعبير إلى الخلق. لأن اللغة عند أدونيس لا تنسخ الواقع ولا تصنف بلاغيا، بل إنها خالقة لممارسات نصية متنوعة، وهي لغة ابتعدت عن وعي الأشياء ووعت الحضور الإنساني وتجربته الإنسانية[2].

فلغة أدونيس لغة انزياحية ففي «نصوصه نجد استبدال غير المألوف مكان المألوف، وذا مظهر من مظاهر الانزياح»[3]، وتتسم كذلك بكونها «لا تستحضر الحدث ولا ترصده في وجوده الفعلي، بل تزيحه ثم تنتج حوله دلالات جديدة»[4].

إن حديثنا عن اللغة في هذا المقام لا نريده حديثا تنظيريا باعتبارها مفهوما بل حديثا استنباطيا بالنظر إلى الهدف من استعمالها لذلك، سنبحث محاولين عن بعض خصائص اللغة الكشفية في شعر أدونيس من خلال استقراء بعض المقاطع من قصائده الشعرية، لأن استعمال اللغة في شعره غاية ليست إيصالية ولا تقريرية، بل غاية استشرافية واستباقية واسبصارية.

وقد يطرح سؤالا عن المقصود باللغة الكشفية؟ تجيب خيرة حمر العين بأنها تشكيل جديد لعلاقات جديدة بين دلالات الألفاظ في تلاحمها الداخلي[5]؛ ومعنى هذا أن اللغة الكشفية لغة لا تتساوى مع اللغة العادية الناقلة المخبرة، بل تتميز عنها نظرا للغاية والغرض اللذين تستعمل لهما، فهما تشتركان في أن كلا منهما يتكون من ألفاظ وعبارات تربط فيما بينها جملة من الروابط المختلفة.

غير أن القيمة الجمالية والشعرية لا تكمن في المفردات بذاتها وإنما فيما تحمله من فيض إيحائي، وفيما تنشئه من علاقات وما تتمتع به من إشعاع دلالي[6]. ولغة أدونيس _تشكيلاتها اللغوية والتعبيرية_ أبدا توحي بالتطلع للمخفي والانشغال بالمجهول، كما أن لمعانيها دلالات استشرافية، لها قرائن لفظية وسياقية تعرف بها كاستخدام أحرف الاستقبال والأسماء الدالة على التجدد والتحول

---

[1]- ينظر: عبد الرحمن حلاق: شعر أدونيس _البنية والدلالة، الحوار المتمدن، المحور: الأدب والفن، http/www.ahewar.org

[2]- ينظر: خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي _دراسة، ص: 88.

[3]- المرجع نفسه، ص: 89.

[4]- المرجع نفسه، ن ص.

[5]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 88.

[6]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 90.

واستخدام أيضا أفعال التخيل والكشف وتعابير الحيرة والترقب...

أحرف الاستقبال: وهي أحرف معنى تحول الزمن الضيق وهو الحاضر إلى الزمن الواسع وهو المستقبل. فالمعنى الذي يتضمنه هذا التعريف هو ما يرغب فيه أدونيس، فهو ينفر من مكان يضيق فيه الزمن والأفق والرؤية الخالقة للرؤيا إلى مكان أوسع منه زمنا أفقا ورؤيا، والذي هو المستقبل. وأحرف الاستقبال تتمثل في:" السين، سوف، نواصب المضارع، لام الأمر، لا الناهية، إن وإذما الجازمتان". ومن أمثلة ما نجد أدونيس استخدامه لهذه الحروف قوله في قصيدة مزمور:

سأكشط جلدة الأفق حتى ينزف ويسيل. سأطير بين الجرح والجرح.

نتقاسم الفضاء، الموت وأنا

نرفع بيرق المجاعة، الخبز وأنا

وغدا أعلق بثوب الخرافة وأتسلّق حائط الظّل. سيعلق بي آنذلك موكب من مزامير الحجر[1].

استخدم أدونيس حرف السين مقرونة بأفعال المضارعة "سأكشط، سأطير، سيعلق" للدلالة على العزم والقيام بالفعل في الزمن المقبل القريب. كما نجده أيضا يلجأ إلى الإكثار من استعمال الأحرف والأفعال التي تحمل معنى الزمن الآتي، كما هو الحال في قصيدة "المدينة":

نارنا تتقدم نحو المدينه

لتهدّ سرير المدينه

سنهد سرير المدينه

سنعيش ونعبر بين السّهام

نحو أرض الشفافية الحائره

خلف ذاك القناع المعلّق بالصخرة الدائره

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 383-384.

حول دوّامة االرّعب

حول الصدى والكلام

وسنغسل بطن النهار وأمعاءه وجنينه

وسنحرق ذاك الوجود المرقّع باسم المدينه

وسنعكس وجه الحضور

وأرض المسافات في ناظر المدينة؛

نارنا تتقدم والعشب يولد في الجمرة الثائره

نارنا تتقدّم نحو المدينه[1].

يستشرف في قصيدته هذه وجها جديدا للمدينة التي يكون قد عاش فيها، فيتصورها مدينة مستيقضة بعد أن كانت تنام على سرير السبات والخمول، مدينة تستعر بنيران الرفض والتجديد، فهي نيران قادمة للمدينة لتبدّلها وتغيّرها في مناح وزوايا عدة. مستعينا في ذلك بحرف السين المتصل بالفعل المضارع "نهد، نعيش، نغسل، نحرق، نعكس" وكلها أفعال تخبر عماّ سيحدث في الزمن القادم، وتحمل أيضا معنى الحدث والحركة اللذين يدلان على الاستحداث؛ أي حديث عن الممكن وتوقع ما لم يحدث.

ويتباهى أدونيس بسبقه وريادته في قصيدة عنونها بـ"شجرة النهار والليل":

قبل أن يأتي النهار، أجيء

قبل أن أتساءل عن شمسه، أضيء

وتجيء الأشجار راكضة خلفي، وتمشي في ظلي الأكمام

ثم تبني في وجهي الأوهام

جزرا وقلاعا من الصمت يجهل أبوابها الكلام

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 402.

ويضيء اللّليل الصّديق، وتنسى

نفسها في فراشي الأيام[1].

نجد في هذا المقطع أن الحس الاستشرافي طاغ وعلاماته تتمثل في تزاحم أفعال توحي بالاستشراف والتطلع "قبل، يأتي، أجيء، أضيء، تجيء" وقد وظفها أدونيس بتخير وقصدها لأنها تناسب مهمته الاستشرافية والاستباقية والتطلعية.

كما أنه يظهر أناه «الأنا الفحولية وما تتضمنه من تعالي الذات ومطلقيتها»[2]، فهو يرى أنه يسبق النهار إلى ما سيأتي به، ويسبق الشمس في الكشف ، كشف كل ما كان مختفيا وخفيا طيلة الليل الذي يرمز عنده إلى المجهول والغيب، ثم تأتي المخلوقات التي عبر عنها بالأشجار، ويأتي الناس الذين أشار إليهم بالأكمام، مقتفيين خطاه ليعرفوا عنه الجديد الذي سبقهم إليه، فلا يجد إلا الصمت وعدم البوح، ولا يستطيع حتى الكلام أن يفصح عماّ في صمته وتكتمه.

إن اختيار أدونيس لزمن النهار وإعجابه ببداره المجيء قبل مجيئه أمر مستهدف ومقصود، إذ أن في النهار دلالة الجديد ودلالة الكشف والإظهار والإضاءة، ورغم هذا فإن الطاقة الاستشرافية الواسعة التي يمتلكها أدونيس تجعله يحظى بشرف السبق لما هو آت، وذلك بفعل التنبؤ الذي يمارسه ولهفة الاستكشاف التي لا تنأى عنه.

الأسماء الدالة على التجدد والتحول: لجأ أدونيس في معجمه الشعر إلى توظيف الأسماء التي ترمز للتجدد والتغير والتنبؤ بغية الوصول إلى عالمه المستقبلي منها "الصباح، النهار الأيام، الشمس، الفجر، الرياح، الطوفان، ..." وكمثال نذكر مقطعا من قصيدة "مزمور":

أعيش خفية في أحضان شمس تأتي

أحتمي بطفولة الليل تاركا رأسي فوق ركبة الصباح

أخرج وأكتب أسفار الخروج ولا ميعاد ينتظرني

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 437.

[2]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي- قراءة في الأنساق الثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005م، ص: 271.

إنني نبي وشكّاك [1]

ذكر أدونيس "الشمس والليل والصباح" كلها أسماء تدل على التحول والتغير من هيئة إلى أخرى ومن زمن لآخر، وهي خادمة لمسعاه الاستشرافي. ونجده أيضا خلال مساءلة أجراها على لسان اللغة والشعر، مساءلة يترجم من خلالها رغبته في معرفة حقيقة أمر يحيره في "قصيدة بابل":

وقالت لغة والشعر يقول:

أين يكون، الآن، الملك الضلّيل الحسن الضليل؟

أين يكون، أبو تمام والمتنبي؟

ولأيّ طريق قادهم المجهول؟

سأراهم يوما

وأسائل رملا مرّ عليهم:

أدماء مسالخ هذي الأنهار؟

أمشانق هذي الأشجار؟

وأقول لرمل مرّ عليهم:

أنت رسمت خطاهم واليوم أجيء لأرسم خطاي، ولست الأحسن

حالا،

لكنّي صرت الأعمق ضوءا

مذ صرت الأعمق يأسا [2]

في الحقيقة في هذا المقطع الشعري ليست اللغة ولا الشعر هما من يتساءل بل أدونيس، وما اللغة والشعر إلا وسيلتان لأغراضه وأهدافه، فالشعر وعاء استشرافاته واللغة وسيلته لذلك، كما هو ظاهر

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 278.

[2]- المرجع نفسه، مجلد 2، ص: 362-363.

هنا. فهو يتطلع بشعره مطوّعا لغته لتفصح عن أمنيته في التعرف لحظة تفكيره إلى المكان الذي انتهى إليه الشاعر الملك الضليل[1]، والشاعران أبو تمام والمتنبي، وعن المصير الذي آلوا إليه جميعهم، وقد أكمل مشهده التطلعي والاستباقي بأن وعد نفسه برؤيتهم في يوم من الأيام المقبلة، وأنه سيسأل الرمل الذي غطاهم بعد أن دفنوا فيه.

إن قضية معرفة مآل الإنسان بعد موته قضية غيبية لا يعلمها إلا الله سبحانه وتعالى، فهي أمر مجهول كثيرا ما يتمنى المرء أن لو كان يعرفه ويصل إلى حقيقته، وهو ما حيّر أدونيس واستدعى فضوله فراح يحاول إدراك كنهه من خلال استنطاقه لحال الشعراء الثلاثة الغائبين الذين أشار إليهم.

أما الطريقة التي استشرف بها فقد كانت بأمرين اثنين: السؤال والوعد؛ فأما بالسؤال فكان عن مكان تواجد الشعراء ومواضع إقامتهم حينما قال: "أين يكون...، لأي طريق..." وأما الوعد فكان بمواعدة ذاته وتمنيتها بأنه سيجيء اليوم الذي يتمكن فيه من رؤيتهم، وبذلك ينكشف المكان الذي كانوا يحلّون فيه وهم غائبون عنه. وبمثل هذا النموذج من استشرافاته يتأكد لنا ثانية أن الاستشراف هاجس ملازم له لا يكاد يغوص في نفسه ليختفي، حتى يصعد ليظهر في أحواله وانطباعاته.

أفعال التخيل والكشف: إن أبرز ما يميز لغة أدونيس الكشفية هو توظيفه أفعال تحمل معنى التصور والاكتشاف والاستشراف _إن صح التعبير_ والتي منها: "أحلم، أكتشف، أستشرف، يأتي،..."وهذا ما نراه في قصيدته "آخر السماء":

يحلم أن يرمي عينيه في

قرارة المدينة الآتيه

....

يحلم أن ينهض أن ينهار

كالبحر– أن يستعجل الأسرار

[1]– هي كنية امرئ القيس (500-545) شاعر جاهلي ولد في نجد وتوفي في أنقره...

مبتدئا سماءه في آخر السماء[1].

إن توظيف أدونيس للفعل "يحلم" دلالة على التصور والعزم على القيام بالشيء في المستقبل، لأن الحلم عادة ما يتحقق بعد الزمن الذي يحدث فيه، فيكون الزمن الذي حصل فيه التحقق مستقبلا بالنظر إلى الزمن الماضي الذي كان قبله حيزا لذاك الحلم.

أي خلق كالسّر، كالحلم، كالفتح

يفضُّ البعيد والمجهولا ..

جُمّع الكل فيه، فالخلق

مضفورٌ على كبريائه إكليلا[2].

شكل أدونيس في هذه الأبيات مشهد لومضة استشرافية من خلال حديثه عن الخلق الذي يقصد به الإبداع؛ فهو يزعم أن الخلق أو الابتكار الذي لا مثيل له هو ذلك الذي يشبه السر في غموضه، ويشبه الحلم في احتمالاته وكثرة فرضياته، ويشبه الفتح الذي يقتحم ويخترق المجهول والبعيد.

ويعني بالفعل "يفض" يستبق ويستشرف، ويرى أن مثل هذا الإبداع الذي اجتمعت فيه كل تلك الأشياء له مقام عال منسوج عليه إكليل الإكبار والتبجيل؛ أي أن أدونيس يشيد بالإبداع الذي يجعله ينفتح على البعيد ويخترق المجهول فذلك من أسمى أشكال الإبداع وأرقاها بالنسبة له.

تعابير الحيرة والترقب: إن القارئ لأشعار أدونيس يجد أن بعض القصائد تطرح الكثير من التساؤل والحيرة الموحية بالاهتمام بأمر القدوم والمجيء الذي يرافقه بحث وترقب. وهذا ما نجده في قصيدة "الأيام":

تعبت عيناه من الأيام

تعبت عيناه بلا أيام

هل يثقب جدران الأيام

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 267.

[2]-المصدر نفسه، ص: 14.

يبحث عن يوم آخر

أهنا أهنالك يوم آخر؟[1].

يظهر من خلال هذه الأبيات أن الشاعر يعاني من الملل والسأم نتيجة الأيام التي ظلت تتكرر بنمطية واحدة وتتماثل إلى حد الإتعاب، ونجده في الحين نفسه يرغب في مجيء يوم آخر جديدا وبديلا يحقق مبتغاه.

كما يعمد أدونيس كثيرا في مواقع شعرية كثيرة إلى بعض التسميات والعناوين التي تحمل في طياتها معان تطلعية وترقبية واستشرافية، ولا يمكن السماح بالقول أن ذلك غير مقصود، بل العكس من ذلك لأن ذلك مدعاه ودلاته وهدفه، فتسميته لقصائده بتلك التسميات يدل على ما فيها والمضامين التي تكتنفها والمعاني التي تشتمل عليها. ومن أمثلة تلك العناوين نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر "مرآة الحلم، الحلم، نبوءة، سنبلة"[2]، و"الأيام، العهد الجديد، آخر السماء، رؤيا"[3]. هذه التسميات كما رأينا البعض منها ينطوي تحت معجم ما يستقبل وينتظر من الأزمنة، وبعضها الآخر يوحي بمعنى النماء والترقب والتغير.

فمثلا لو أخذنا عنوان "سنبلة" التي ينسب لها معنى النماء والتزايد، الذي يرتجى في آخره الكثرة والمضاعفة بعد تمرحلات وتحولات عديدة. قال تعالى: ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ يُنْفِقُونَ أَمْوَالَهُمْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنْبَتَتْ سَبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنْبُلَةٍ مِئَةُ حَبَّةٍ وَاللَّهُ يُضَاعِفُ لِمَنْ يَشَاءُ وَاللَّهُ وَاسِعٌ عَلِيمٌ**﴾[4]. المقصود من الآية الكريمة النفقات مضاعفة، وما من امرئ إلا ويتطلع إلى رؤية هذه الأضعاف الكثيرة ويسعى جاهدا لبلوغها ويترصد الحين الذي سيظفر فيه بها، لأن الإنسان «متطلع للآتي شغوف بالممكن ومتعلق به فالممكنات كائنة في المستقبل، وهاجس المستقبل صيرورة واستباق، هاجس تحول" يذهب بتطلعات المرء نحو متجهات بعيدة وآفاق جديدة، ومبتكرة وتولد وتبعث، وتتجدد بتجدد رغباته،

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 257.

[2]- ينظر: المصدر نفسه، مجلد 2، ص: 87، 237، 241، 243.

[3]- ينظر: المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 258، 264، 267، 300.

[4]- سورة البقرة، الآية 261.

وأحلامه ورؤاه»[1]. وهذا الأمر يدركه أدونيس لذلك تراه يسعى في إبرازه وإضفائه حتى من خلال عنونته لقصائده وتسميته لها. يقول أدونيس في قصيدة "مواعيد":

للهيكل القاذف أنشودتي

في أبد المسير، تمجيدي

كلّ طريقي سفرٌ دائم

وفي المجاهيل مواعيدي[2]

بداية لو وقفنا عند لفظة "مواعيد" التي تمثل عنوان القصيدة فنجدها تدل على الأجل الآتي المرتبط بزمان أو مكان؛ والموعد شيء مرتقب ومنتظر، لما يرتجى فيه من خير أو يخشى منه من بأس.

فأدونيس عبر عن عقيدته الاستشرافية بالسير الدائم "في أبد المسير" وأعرب عن حبه لذلك بلفظة "تمجيدي" وصرّح بأن دربه ترحال مستمر نحو المجهول الخفي الذي يرغب في الوصول إليه، وذلك حين قال: "وفي المجاهيل مواعيدي"، فكل مجهول يصل إليه هو عنده كموعد ينتظر حلوله وقدومه، وهذا ما يكشف عن ديدنه في المضيِّ الدؤوب المتلاحق لبلوغ ما هو غير معلوم، فهو يعتبره كالمكان الذي يقصده ليحقق فيه وعده وموعده.

كما يعمد أدونيس أيضا إلى توظيف وإدراج بعض الشخصيات الأسطورية التي تحمل ظلالا ومعان استشرافية كشخصية "تموز، أورفيوس.." وذلك لإيمانه أن الأسطورة تكتنز طاقة تخييلية وأنها تولد في الإنسان الطاقة على الاستباق والاستشراف[3]، وتارة تتبدى بغطاء رمزي كاسم "مهيار أو بهلول" وتارة تقتنى كرمز تاريخي كاسم "معاوية أو النفري" وغيرها، وتارات يستعان بالرمز الأدبي الذي قد يكون "أبا العلاء، أنا نوّاس.."[4]. وغيرها من الطقوس التي يوظف فيها رموزا مختلفة ومتعدد ليستشرف بها

---

[1]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي-دراسة، ص: 52.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 94

[3]- صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس-الطفولة. الشعر. المنفى، ص: 142. وللتوسع أكثر ينظر: قاسم الشواف، ديوان الأساطير-سومر وأكاد وآشور، الكتاب 03، تقديم وإشراف: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 1999م، ص: 8.

[4]- ينظر: اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءة في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988م، ص: 79.

المستقبل الغامض. يقول أدونيس في قصيدة أبحث عن أديس:

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراج

لعله يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج...[1]

نلاحظ في هذه الأبيات أن أدونيس لا يبحث عن أوديس لشخصه وإنما لما عنده من إمكانات التي تعينه على الاضطلاع بمهمته، وهي الأيام التي يراها كالمعراج الذي يعرج به نحو المجهول ليستكشفه، إضافة إلى المعرفة والخبرة التي يتمتع بها أوديس وهي التي من خلالها يتمكن الشاعر من معرفة ما لم تستطع معارف كثيرة إجابته عنه وكشفها الحقيقة له.

2_ الرغبة في التغاير:

إن القارئ لشعر أدونيس يجد أن النزعة التجديدية غالبة على شعره حيث يظهر تلك الرغبة الملحّة الأبدية في رفض كل معلوم مألوف، والسعي لكل مجهول غير معهود ومعروف، فهو يرى أنه «ليس للمبدع العربي الذي يعيش في مجتمع عاقل إلى درجة يبدو معها كأنه معتقل قابل إلى درجة الخنوع مؤتلف متشابه إلى درجة الإمحاء ، أقول: ليس لهذا المبدع في مثل هذا المناخ غير اللاوعي والرفض والضدية»[2].

ولعل مرجعية هذا الكلام هي أن «الإبداع يتنافى مع الاتباع والخضوع، وهو سعي دائم نحو الاستكشاف الحر»[3]. نفهم من هذا القول أن أدونيس يرى نفسه أنه ضد التيار؛ ويقصد بذلك أن شعره لا يصنف ضمن ما هو راهني وسائد، بل ضمن ما هو رؤيوي محتمل[4].

إن شعري وعد واستشراف، إنه ليس من وجهة ما هو كائن، بل من جهة ما يجب أو يحتمل أن

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 314.

[2]- أسامة إسبر: أدونيس، الحوارات الكاملة 2، ص: 15.

[3]- خير حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي_ دراسة، ص: 44.

[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 15.

يكون[1]. يحيلنا هذا القول أن وجود الرفض والضدية والميل للجديد لهو وجه آخر للاستشراف الذي ابتغاه أدونيس لنفسه فلسفة ومنهج حياة، كيف لا والاستشراف يعتبر مرادفا لحداثته التي يقول عنها بأنها التغاير والخروج من النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير. يقول:

لم يعد شيء يغني أغنياتي:

سيجيء الرافضون

ويجيء الضوء في ميعاده.. [2]

يشير هذا المقطع الشعري إلى تعلق وشغف أدونيس للتجديد الذي عبر عنه "بالضوء"، الذي يرمز إلى بزوغ فجر يوم جديد. ويقول أيضا في قصيدة "فراغ" التي تظهر فيها نغمة الرفض، وتبدو فيها الرغبة القوية في الثورة، التي من خلالها يستشرف ويتطلع أدونيس إلى مستقبلا جديدا وواقع جديد:

ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديد

وتمحق فينا هوان العبيد؟

ألا ثورة في الصميم تبدع من أوّل

حياة الغد المقبل

وتفتح أجفان أبنائها على الزمن الأجمل

على العالم الأفضل،

ألا ثورة، ثورة في الصميم تبدع من أوّل؟ [3]

تبدي هذه الأبيات شعور الشاعر بالضجر من الحال السائد حوله، كما يتطلع لقيام ثورة تعيد الإحياء والإنشاء من جديد، فيتساءل متنبئا عن شوقه لمجيء ثورة تغير وتجدد الحياة المقبلة تجديدا جذريا، فيستفيق الأبناء في كنفها ويترعرعون في عالم أبهى وأفضل، ثم يؤكد في الأخير إلحاحه على ترقب

---

[1]- ينظر: أسامة إسبر: أدونيس، الحوارات الكاملة 2، ص: 15.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 268.

[3]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 128.

وانتظار تلك الثورة التي يعلق عليها آمال التجديد والطموح لغد أجمل وأفضل.

ويقول أيضا في المقام نفسه:

رفضت وانفصلت

لأنني أريد وصلا آخر، قبولا

آخر مثل الماء والهواء

يبتكر الإنسان والسماء

يغيّر اللّحمة والسّداة والتلوين

كأنّه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين[1]

جاءت لهجة الرفض والانفصال عن الآخرين ومعاكسة اتجاههم صريحة مباشرة، كما جاءت الرغبة في التغيير وانتظار الجديد هي الأخرى جلية ظاهرة غير باطنة.

ما يمكن قوله في الأخير أن آراء أدونيس المبثوية في مختلف كتاباته تتطلع باستمرار إلى ما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي، وتصدر عن تصور جمالي يطفح بالتنبؤ والكشف، ويتنامى بالرؤيا. ومنه فالاستشراف عند أدونيس هاجسا إبداعيا وتنظيريا وتقعيديا.

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 148-149.

الفصل الرّابع:

تشكيل رؤيا العالم في شعر أدونيس.

أولاً: انزياح اللغة الشعرية.

ثانياً: الرمز والأسطورة.

ثالثا: قصيدة النثر.

رابعا: التشكيل البصري.

خامسا:الغموض والابهام.

لقد مسّ التجريب عند أدونيس كل جوانب البناء الشعري وعناصره مما أبعده عن شعريته المتوارثة وذلك من خلال هدم مرتكزاته الجمالية العربية وبناء مرتكزات أخرى مغايرة تنشد التفرد والتغاير، قائمة على تصورات نقدية وفنية أوروبية ذات أبعاد فلسفية، وذات جذور تضرب في أعماق الفكر الأوروبي عكست ما يسميه "هازلت" بروح العصر، وهي روح تنشد حرية جديدة وتعيد النظر في مفاهيم الزمان والمكان والمعرفة والطبيعة وحركية الحياة وجدلية التطور ونسبية الأخلاق والمعاني والقيم[1].

لقد سعى أدونيس عبر مسيرته الشعرية الطويلة إلى تطوير القصيدة العربية والخروج بها من سلطة النمطية التقليدية بأشكالها المغلقة وبنيتها اللغوية الثابتة، وذلك لاعتماده المطلق على التجريب كوسيلة مكنته من إبداع الأشكال التعبيرية الجديدة التي ضمنت للقصيدة الأدونيسية المبدعة حضورها الرافض للثبات أو الموت كحد يتنافى وطبيعة الشعر الحداثي المنفتح على اللانهائية، وعلى الأبدية كأفق يعيد بالجديد والمختلف، كما يجسد صيرورة الحياة واستمراريتها مما أفرز مسارا شعريا زئبقيا يصعب الإمساك به وتحديد معالمه ضمن إطار واضح يحتويه.

إن النزوع الدائم إلى التجريب عند أدونيس ولد التنوع والاختلاف ليس فقط بين الدواوين الشعرية التي رسمت أفق المسار الإبداعي الأدونيسي بل وبين القصائد أيضا؛ إذ نجد في الديوان الواحد العديد من السمات التجديدة التي تفتحه على لا محدودية القراءة وهو ما يخرجه عن أي تقييد أو وصف من شأنه تحديده ضمن إطار بعينه.

ثم إن الشعر الأدونيسي لا يزال معانقا للآتي، باحثا عن الجديد الذي يضمن له الصيرورة والخلود ويضمن للقصيدة الحداثية التطور الدائم بعيدا عن النمطية والتكرار. ففي مرحلة سابقة كان من الصعب تقويم منجزات الحركة الحداثية في الشعر العربي في ظل التغيرات الكبرى التي شهدها العالم العربي في كافة المستويات السياسية والاجتماعية والثقافية ومنها الشعر الذي احتاج فيه إلى مرحلة لاحقة لتقويم منجزه الفني حيث يزداد وضوح القيمة الحقيقية للمساهمات الشعرية بعد أن يتلاشى كثير من الضجيج المفتعل الذي أثاره كثير من النقاد والشعراء[2].

ولعل هذا ما سيتضح أكثر من خلال تتبع المسار التجريبي المبثوث في مدونته الشعرية الكاملة، الذي سعى أدونيس فيه إلى تطوير القصيدة الحداثية ومنحها القدرة على التجديد والانفتاح والاستمرار.

---

[1]-ينظر: بيتر بيرجر:، تر: محمد عناني، المؤسسة الأدبية والتحديث، مجلة "فصول"، مجلد 5، عدد 3، 1985م، ص: 72- 75.

[2]- سلمى خضراء الجيوشي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2001م، ص: 661.

أولا:

انزياح اللغة الشعرية.

1_ الانزياح اللغوي.

2_ الانزياح البلاغي.

تعتبر اللغة الشعرية وفق للطرح الأدونيسي بدايات منفتحة على التحول والتجاوز الدائمين، والتي تستحيل فيها الكلمة عذراء بريئة من أي توظيف من شأنه تدنيسها أو تثبيت دلالتها، فإنها بالضرورة تقدم صورا جديدة للحياة وللإنسان؛ إذ تقيم علاقات مختلفة بين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة، مما يجعلها على ارتباط مباشر مع غير المألوف من البنى التعبيرية ومع التجريب كآلية دافعة لذلك[1].

ولعل كل هذا يدفعنا إلى ملامسة نصوص أدونيس الشعرية لاكتشاف السبل التي أتاحت للغة الشعرية خصوصيتها وتفردها التجاوزي الدائم. لذا نعود من حيث البداية ونتساءل عن الخطوات التي سلكها أدونيس في بحثه عن لغة شعرية جديدة؟. وللإجابة عن هذا التساؤل نقف عند أهم الظواهر اللغوية التي شاعت في شعره، والتي من خلالها تنكشف تفجيراته وانزياحاته المتعاقبة للغة الشعرية. ولعل أبرزها:

1- الانزياح اللغوي:

أكد أدونيس في بدايات تأسيسه للحداثة الشعرية على ضرورة كسر الرتابة التقليدية والخروج من سلطة الأطر اللغوية الجامدة والاستعمالات المنتهكة والبعيدة عن طبيعة الشعر الحديث وواقعه، ملحا على أن لغة الشعر الحديث هي لغة التجربة المعاشة والحياة اليومية، بقوله: «إن الشاعر العربي الحديث حقا يؤمن أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وبأبعادها كلها. وبذلك تبطل اللغة أن تكون ثقافة الحياة، تبطل أن تكون نموذجا جامدا لتصير كائنا تاريخيا»[2]. وهو بهذا المسعى يهدف إلى تفجير اللغة الشعرية التقليدية وتقريبها إلى تناول العامة بطريقة تبتعد بها عن النفور والقطيعة التي أحاطت اللغة الشعرية التقليدية في نظرة الذائقة الشعرية المعاصرة لها.

فاللغة العامية أو لغة الحديث اليومي في نظر أدونيس ليست غاية في حد ذاتها وإنما واحدة من الوسائل التي استخدمها لتعميق رؤيته للعالم وتحقيق الشعرية والخروج من سيطرة النمطية التقليدية، أي؛ أنها ليست الهدف الذي يسعى الشاعر إلى تحقيقه أو البديل عن اللغة العربية الفصحى التي أثبتت

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 135.

[2]- ينظر: مجلة شعر، الشعر العربي ومشكلة التجديد، عدد26، 1962م، ص: 96.

قصورها كما تواضع على ذلك بعض النقاد الحداثيين[1]. لأن القول بتفجير اللغة التقليدية لا يعني عجز اللغة بما هي لغة فصحى سليمة بل عجز الكيفية التي استخدمت بها والهدف التي وظفت لأجله؛ لكونها وضعت تماشيا مع وضع معين لا يمكن بل ولا يصلح تعميمه أو اتباعه كنمط أو نموذج يحتذى.

من هذا المنطلق جاء إصرار أدونيس على الكتابة باللغة الفصحى مع اللجوء إلى اللغة العامية إذا تطلب السياق الشعري ذلك، ولعل هذا ما نلاحظه عند قراءة قصيدة "الأطفال":

عند بيتنا يطلع النهار

وجهه طابة في يد الصّغار

وفي شفاه المدينه

جرس للعويل

من ثلاثين جيل:

– «منسمّي عمّنا

اللّي بياخذ أمّنا».

– «بس الحالة ما بتنطاق...»

– «يا الله...الدهر دولاب».

ضاع وجه المدينه

في فراغ ذليل.

وبكاء الأطفال

[1]– ولا بد هنا أن نشير إلى تأثير إليوت على الخال وصلاح عبد الصبور وغيرهما بدعوته إلى ضرورة الكتابة باللغة العامية، لغة الحياة اليومية، وقد أشار أدونيس إلى المفارقة الكبيرة بين اللغة العامية واللغة الانجليزية مما يكشف قصور هؤلاء الشعراء. للتوسع أكثر ينظر: أدونيس: سياسة الشعر، ص: 131، ودريزة سقال: الأرض الخراب والشعر العربي المعاصر، مجلة الفكر العربي المعاصر، ص: 127–128. وينظر أيضا: أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، ص: 202. وكمال خير بك: حركة الحداثة في العربي المعاصر، ص: 129.

يفتح باب الفجر

وبكاء الأطفال

مطر الأرض وقود العمر [1].

يلجأ أدونيس إلى فصل العبارات العامية بوضعها ضمن مزدوجتين لتمييزها عن سياق القصيدة إلاّ أنها بدت مندمجة فيه، إذ ساهمت في تشخيص الواقع المرير الذي يتخبط فيه الشاعر بكل أمانة وصدق، والذي دفعه إلى استرجاع زمن الطفولة حيث البراءة والحيوية المتدفقة بالأمل والرغبة في الأفضل، وحيث الحركة الدائمة واللعب على أوتار الحياة لتجاوز أحزانها وقهر آلامها بابتسامة ترفض الخضوع أو التراجع وتعلن البقاء في واقع لا يقدم سوى الموات.

وهو إذ يستحضر الجو الطفولي يتعمد إحضار إحدى أهازيج الأطفال كلازمة ضرورية من شأنها تعميق الرؤيا للعالم وإضفاء الكثير من البراءة والقداسة على القصيدة:

– «رورو ابن السّنونة السّودا

أجا الصبح سلَّم عليّي وطار

يا رورو لوين بتروح؟

جبلي معك شقفة من السّما

تطير فيها هون...» [2]

يستحضر أدونيس قصة "الرورو" الذي يغيب في الشتاء ليعود مع بدايات الربيع محملا بالحياة الجديدة والسعادة التي تعم أرجاء الأرض، أي أن سياق القصة الشعبية ورد ضمن القصيدة كوسيلة لا كغاية، والدليل على ذلك أنه لم يورد في أي قصيدة أخرى شيئا من هذه الظاهرة.

كما نجده في ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" يعمد إلى افتعال جو غريب

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 206_207.

[2]– المصدر نفسه، ص: 210– 211.

يخرج عن الرتابة اللغوية السائدة، وذلك بتكراره للعبارة اللاتينية "ليبيرا[1]":

ليبيرا، ليبيرا، فالّوس...

خيط من الفجر حامض على العين يوقظنا

أحكمي عقدة الجفون[2].

ليبيرا، ليبيرا، فالّوس...

(الحب على البحر، البحر على متن الريح، الريح على القدرة وثقل الدنيا وما عليها حرفان من كتاب الجسد) [3]

ليبيرا، ليبيرا، فالّوس...

طامح جسدي كالأفق وأعضائي نخيل[4]

ليبيرا، ليبيرا، فالّوس...

طفل تحت ذيابي يصرخ الحبّ الحبّ[5]

كما نجده أيضا في قصيدة "فصل المواقف" يستعمل ألفاظ غريبة يستهجنها السمع يقول:

أسماء أسماء

أسماء تثغو، تصيئ، تلدغ وتصلي

تجرح الجنين المهاجر بين البرعم والثمرة وتستضيء بالسّوس،

---

[1]- ليبيرا: ربّة إيطالية تمثل شخصية بير سفوني الإغريقية، ملكة عالم الأموات. ومن خصائص كيريس وليسيرا وليبيرا أنهن كن شديدات التعلق بالعبادة الرومانية. للتوسع أكثر ينظر: أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان، القاهرة، مصر، ط2، 1988م، ص: 277.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 513.

[3]- المصدر نفسه، ص: 518.

[4]- المصدر نفسه، ص: 519.

[5]- المصدر نفسه، ص: 521.

أسماء الخنق والحرق واحتضار الماء والأجنحة

أسماء اللّكاعة

اللّهله

اللُّكاث

اللّهوَقة

اللّقوة

لقياء اللّفاء واللّقس ولهاث الموت

وعادا، دا دا دا

وداعا[1].

هذه الألفاظ "اللكاعة، اللهوقة،...ألخ" .

خطى أدونيس في تعامله مع لغة الحديث اليومي أو اللغة العامية خطوة كبيرة بإرسائه لخصائص قصيدة الحياة اليومية في الشعر العربي الحديث من خلال قصيدتين بارزتين إحداهما في ديوان "هذا هو إسمي" بعنوان "قبر من أجل نيويورك" والثانية في ديوان "المطابقات والأوائل" بعنوان "مراكش/ فاس".

يقول أدونيس في قصيدة قبر من أجل نيويورك

في البيت كانت يارا

يارا طرف أرض ثانية ونينار طرف آخر

وضعت نيويورك بين قوسين وسرت في مدينة موازية .

قدماي تمتلئان بالشوارع، والسماء بحيرة تسح فيها أسماك العين

والظنّ وحيوانات الغيم. وكان الهدسون يرفرف غرابا

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 572.

يلبس جسد البلبل [1]

ويقول أيضا في قصيدة مراكش/ فاس:

قل الوقت يشطح

في ضباب يتهدّل ويشف

لا من البخار لا من الغبار

بل من أنفاس البشر؛

قل التاريخ قروح وأنقاض

وللحاضر نكهة القشّ؛

قل الملك للمماليك

قل ها هي الأيام تتوشى بالقتل [2]

اكتفى أدونيس في القصيدة الأولى "قبر من أجل نيويورك" بتحديد الأمكنة وإعطاء الانطباع العام حول الحضارة المادية الباردة. وفي القصيدة الثانية "مراكش/ فاس" غاص في أعماق الحياة العربية البسيطة؛ الحياة المغربية بكل طقوسها وأجوائها وكشف الستار عنها بطريقة جعلت القارئ يعيش تلك الأجواء ويلامسها بعيدا عن أي خدش أو زيف قد يرمي به إلى شطط المغالاة والخيال.

إذ يرافق الشاعر في رحلة استكشافية راصدة لمظاهر الحياة الغارقة في أصالتها المتشبثة بروح الثبات فيها، والمتطلعة إلى مظاهر الحياة الغربية الميتة، فعلى امتداد الطريق بين مراكش وفاس تبرز المتناقضات مبسوطة للرائي. حيث يتقاطع الغني والفقير كما تندمج البساطة والحضارة إذ يحادث "ماسح الأحذية" قفطانا مذهبا غالي الثمن، كما يتطلع "بائع اللبن" لناطحة السحاب في صراع جدلي متواصل:

يأخذك نحاس الوجوه

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 300- 301.

[2]- المصدر نفسه، ص: 395.

تأخذك فاقة تعرّش على الخواصر

تأخذك أصوات تملأ الشوارع بسُطا تثقّبها أظافر الهجير،–

وماذا يقول

ماسح الأحذية لهذا القفطان المذهّب؟ وماذا يوسوس

بائع اللبن لتلك النّاطحة من الإسمنت؟ وما لهذه

الأرصفة كأنها خيول أُرهقت، تنكس البيارق؟ [1]

فأدونيس وهو يتجول بنا في هذا الفضاء الممتد الذي يرسم معالمه بذكر أسماء المواضع التي يمر بها نجده يذكر عبارات من اللغة العامية المغربية:

هكذا،

حين تضع وجهك على وجه فاس، تستسيغ رائحة العفن،

حيث تتكوكب نساء لهن لون الغسلين، ويسير أطفال شظايا

كواكبيّة.

– بالك؟ Attention

إنه الحمار السيّد، يتدثّر بكآبة الطّفولة

ويعبر مثقلا بأنواع الملائكة

من الخضار والفواكه والبقول.

ما أجمل صبرك، أيتها الأميرة الأتان! [2].

فكلمة: "بالك؟ Attention"التي تعني انتبه أو حذار وهي صيغة تنبيه تجعل السامع لها على

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 397.

[2]– المصدر نفسه: ص: 406.

تأهب تام. وتعمّد الشاعر استعمالها باللغتين: "اللغة العربية الدارجة المحكية والفرنسية"، وهي المرة الوحيدة التي نقف فيها على مثل هذا التوظيف في شعره. وذلك للدلالة على ازدواجية ثقافة المجتمع المغربي من جهة وازدواجية ثقافته هو أيضا من جهة ثانية.

لقد كان أدونيس أمينا في نقله لطقوس الحياة اليومية المغربية بكل حيثياتها حيث استوقفته رائحة العطور المنبعثة من خلطة الأعشاب البرية، ورائحة البخور التي تملأ المكان، وكذلك شكل الشوارع الضيقة والمكتظة بحركيتها غير العادية، والتي أطلق عليها اسم الزنقة بما تحمله من دلالة على شعبية الحياة وبساطتها يقول:

فاس

هوذا التاريخ ينز من الجدران، يطلع من النوافذ، يمسكنا

بأيدينا ويسير أمامنا، –

تقدموا في هذه الزنقة، أبواب تطبق على السرّ الذي يمكن أن

يسمّى الجهر– وذلك المحو

يرشدكم[1].

إضافة إلى ألحان الشعر الشعبي المنبعثة من كل مكان، الملحون/ العروبي الطابع المميز للغناء الأصيل الذي شدَّ انتباه أدونيس فعبّر عن إعجابه الشديد بنغماته:

ما أصحّ «ملحونك»، أيّها المسمع

ما أرقّ «عروبيّاتك»!–

الكلمات تتشكّل محرابا محرابا

والفضاء ينسخ التآويل.

يقول أدونيس:

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 406.

– سيدي اللعبي، سيدي الخطيبي، سيدي بنيس،

– واخا، واخا

والسّلام لبقية الأصدقاء جميعا [1].

في هذا المقطع نجد الشاعر استعمل كلمة "واخا واخا" مكررة؛ والتي تعني نعم في الدارجة المغربية، كمحاولة منه إلى إكمال الصبغة المغربية على القصيدة التي تدور أحداث تفاصيلها بين مدينتين عريقتين في هذا البلد العربي المنحصر بين رياح الغرب شمالا ورياح العروبة شرقا، الواضح حد الغموض والبسيط حد التناقض.

تعبر هذه المقاطع عن لغة قريبة من حياة العامة، حيث تفتح لنا أفقا رؤيويا خاصا، مبرزة حركية هامة في تكوين ضاج بالحياة، ذلك أن البساطة الكبيرة في الألفاظ المألوفة هيئت إطارا زاخرا بالحياة يتيح للمتلقي أن يصل إلى عصب القوة في القصيدة.

فتوظيفات أدونيس لمقاطع اللغة الدارجة تتماشى وموضوع القصيدة. إذ تساهم في رسم معالم الفضاء المكاني المحمل بالدلالات والإيحاءات التي لا تنضب، والتي جعلته فضاء تأويليا متجددا في صيرورة دائمة. ومن ثمة يبدو أن تعامله الشعري مع اللغة العامية لا يخرج عن الحدود التي رسمها في تنظيراته النقدية، إذ وظفها كوسيلة لتعميق رؤيته للعالم وخلخلة النمطية التقليدية.

يقول أدونيس:

ما همني الممكن –أفرح أو آلم،

ففي تراتيلي

أبدع إنجيلي

أبحث عن مخبأ

عن عالم يبدأ

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 414.

في طرف العالم[1]

لقد ألحَّ أدونيس في أكثر من موضع على أن مسألة خصوصية اللغة الشعرية تتمثل في خرقها للواقع والمنطق والدلالة، فيقول: «كأن اللغة مستقلة تمام الاستقلال عن البنية الفوقية، بمعنى أننا لا نستطيع أن نبتكر اللغة أو نميتُ اللغة، ماذا يفعل الشاعر؟ كل لغة تمثل ماضيا، كيف نوفق؟ هذه مشكلة الشاعر. هذه أهم المشكلات التي أعيشها لدرجة أنه يخطر لي أن أكتب. لكي أحل هذه المشكلة أستعين بطرق تجعلني أخلخل هذا الماضي، مثلا أحاول أن أتصور اللغة مثل آنية مليئة بأشياء ماضية، لا مليئة وحسب بل مرتبة من حيث علاقاتها ببعضها بشكل ماض، بل أكثر من ذلك أنني أجدها في شكل ماض. أول ما أعمله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها، وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانيا: أُبدل علاقاتها بجاراتها. ثالثا: أغير جذريا النسق الموضوعة فيه كنضيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة يخيّل إليّ أنه يمكن أن تبتكر لغة جديدة. وهذا ما يفصلني في الواقع عن الاستجابة لدى من لا يستطيع أن يتلقى خارج ماضيه. القصيدة عندي صارت نوعا من السياق» [2]. وقد انتهى به هذا البحث إلى الكشف عن لغة الوجود واتخاذها لغة خاصة به:

اليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي[3].

وأصبحت لغة أدونيس في رأى عز الدين إسماعيل، عنصر توحد أو اندماج مع الوجود بشكلها المثير وقرائنها ودلالاتها الغريبة، وقد خلق في الكلمة _كما يرى رجاء عيد_ "قدرة روحية"[4]. وانتبه إلى دورها «في تفجير قشرة الواقع وتجاوزه إلى ما فوق الواقع، شأنها شأن الصورة، بل إن الكلمة في تركيبتها الجديدة صورة، ولكن من نوع آخر، إنها صورة لغوية تؤدي الدور نفسه الذي تؤديه الصورة العادية، وإن كانت أشد غموضا وتعقيدا منها» [5]. ومنه فالتحول في الحمولة الدلالية عند أدونيس من المستوى

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 408.

[2]– أدونيس: الافتتاحية، مجلة "مواقف"، عدد 13_14، 1971م، ص: 4.

[3]– عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص: 182.

[4]– رجاء عيد، لغة الشعر: قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الاسكندرية، مصر، 1985م، ص: 39.

[5]– أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978م، ص: 333.

اللغوي إلى المستوى الشعري عن طريق تكسير اللغة كان من أجل تغيير العالم.

2_ الانزياح البلاغي:

دعا أدونيس إلى خلق لغة جديدة تتماشى وطبيعة العصر باستبدال التعابير التي استنزفت حيويتها بتعابير جديدة تحقق الرؤيا للعالم[1]؛ حيث لم يعد المعنى اللغوي هو المنطلق في تشكيل دلالات محكومة بقاعدة قديمة ولا ضابط منطقي ولا ذوق جمعي، بل غدت تصدر «عن جماليات الذات في تفردها المطلق، في هوسها بالجدة والغرابة في تركيبها لنموذج لغوي لم يُسبق إليه»[2]. وحل التجاوز البلاغي كمبدأ جوهري مؤداه الحركة دون ثوابت، والحرية بلا ضوابط، والماهية المضادة للماهية[3]. وأصبحت الكلمة في الشعرية العربية الجديدة تأخذ أبعادا مغايرة لمعناها التقليدي الشائع، وأصبحت تقاس شعريتها بمدى انزياحها وانحرافها عن دلالة المعجم.

فأدونيس يسمي الأشياء في شعره «تسمية مضادة للتسمية التقليدية، ثم تسمية نوعية ثانية بها يتأسس الشعر ويستحق أن يكون شعرا»[4]. وتتحول الكلمة من كلمة شائعة مكررة إلى كلمة مشبعة بالدلالات. لأن أدونيس أخضعها «لقانون الحوار، القائم على قلب المشهد وتغيير اتجاه النصوص المتداخلة بفعل السياق النصي للدوال ذاتها»[5]، ومنها: النار، الجرح، الجسد، السفر، الحجر، الطوفان، الماء، التراب، وغيرها كثير.

ويعد أدونيس من أبرز شعراء الذين قاموا بفعل الانحراف في الدلالة اللغوية بصياغة دلالات لا يمكن الوصول إليها دون التفجير العلائقي للغة المعجمية وإحالتها إلى احتمال دلالي متنوع لا يستقر على تأويل، «فنلاحظ أن بنية الدلالة مشبعة بالغرابة والمفاجأة والتداخل والتنامي وفق إيقاع مشوه الملامح وتركيب تواري لا ترابطي، يكتفي بذاته سياقا كاملا دون الحاجة إلى إطار مرجعي بحيث يكاد

---

(1)– كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 68.

(2)– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص176.

(3)– المرجع نفسه، ص ن.

(4)– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، جزء 3، الشعر المعاصر، ص: 248.

(5)– المرجع نفسه، ص: 223.

يكون السياق النصي نقيضا للسياق الخارجي»[1] الذي تؤمن الحداثة بتحطيمه كآلية من آليات الواقع المتعددة والمهيمنة عبر المؤسسة اللغوية.

يقول أدونيس:

– إنه لغة تتموج بين الصواري

إنه كاهن حجري النعاس[2].

– ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفية

.....

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد[3].

ألبس الدهشة الأسيرة[4].

– الزمن فخار والسماء طحلب. ماذا نفعل؟

أصير الرّعد والماء والشيء الحيّ[5].

– وطني راكض ورائي كنهر من دم

جبهة الحضارة قاع طحلبي[6].

ارتبط الانزياح البلاغي عند أدونيس بالانفجار المجازي الكبير على آليات اللغة، حيث أدى الحشد والتكثيف اللغوي إلى درجة الغموض والإبهام الدلالي[7] الذي اتضح من خلال خرق الدلالة عبر محاورة

---

(1)– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 178-179.

(2)– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 264.

(3)– المصدر نفسه، ص: 435.

(4)– المصدر نفسه، ص: 436.

(5)– المصدر نفسه، ص: 567.

(6)– المصدر نفسه، مجلد 2، ص: 275.

(7)– عبد الرحمن محمد القاعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: 282.

محاورة الضدين والمتباعدين من خلال جمع ما لا يجتمع وقرن ما لا يقترن، بغرض إحداث الدهشة لدى المتلقي التي تأخذ شكل تناقض وتضاد كبيرين ليشكلا صور لغوية تثير في ذهنه تفجرات فكرية لا يقدر على استيعابها أو إعطاء أبعاد دلالية لها. «فالكلمة تحرض الكلمة والصورة تحرّض الصورة بموجب علاقة التضاد، تجعل الطرفين حدّين لفعل واحد دون أن تنتهي بهما إلى استقرار أو تأليف»[1].

يقول أدونيس:

– ويا صديقي اليأس والرجاء

ألحجر الأخضر فوق النار[2]

– ريشتك المسمومة الخضراء

ريشتك المنفوخة الأوداج باللّهب[3]

– مزجت بين النّار والثلوج–

لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج[4]

– عفوك يا دمشق

أيتها الخاطئة القديسة الخطايا...[5]

نلاحظ في هذا المقطع أن طابع التضاد هو الفعل المؤسس للفاعلية الشعرية بإخراج اللفظ من نسق متجانس إلى آخر لا متجانس بغرض إحداث الدهشة وإلغاء خلخلة التوقعات التي تتصدر المتلقي أثناء القراءة من خلال فكرة التماثل والتوحد بين اللغة _الكلمات_ والأشياء لإبداع عوالم جديدة.

وقد تأثر أدونيس بـ"سان جون بيرس" الذي أكدّ على دور الكلمة في تجسيد الأشياء وتحويلها من واقع محسوس إلى واقع داخلي تتوحد فيه، بحيث تغدو لغة الشاعر عالما متفردا تجتمع فيه الغبطة

---

(1)– خالدة سعيد: حركية الإبداع، ص:15.

(2)– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص:424.

(3)– المصدر نفسه، ص:426.

(4)– المصدر نفسه، ص: 440.

(5)– المصدر نفسه، ص: 471.

بالفجيعة، والصخر بالجناح، والنيران بالثلوج، والصيف بالشتاء، والأرض بالسماء «على الرغم من تعذّر الإمكان الواقعي قبول تصالح هذه المتضادات»[1]. وإن كانت غاية أدونيس اكتشاف سر طاقات اللغة الرؤيوية والسحرية، فإنه أفرط في ابتكار بُنى مفتعلة خالية من أي تماسك أو محتوى، لأن وحدة المضمون مستحيل وجودها خارج الشروط الدلالية والنحوية[2].

إن خرق الدلالة الشعرية أدّى إلى إفراغ اللغة من شحنة الحياة الحسية من جراء طغيان المجرد والذهني الذي أضعف انتماءها للتجربة الحياتية التي تفيض بالحسية والوجدانية والفكرية. وهذا الغياب الحسي يعني «أن مجموعة عناصر الأداء المحتدم الحار قد تمَّ نفيها خارج الفاعلية الشعرية وأننا أمام غياب كامل لجمر الشعر وغباره الحافل بالدلالة[...]وسيخلِّف فراغا بشعاً، أبنية منحوتة سطوا على متحف الذاكرة، واستدعاء قصدياً للذهني والمجرد»[3]، الذي يبدو في لغة القصيدة عاجزا عن «الارتفاع بهذا التجريد إلى أن يكون جزءا من أداء رؤيَوي كلي يتوحدّ فيه الملموس والمجرد، الأرض والحلم، التجربة والذاكرة في دلالة نهائية فياضة»[4] مثلما نجد عند أدونيس الذي يعكس معاناته الوجودية على الوجود بوساطة مفردات اللغة المجردة، فيقول:

سنقول البساطة: في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى الغياب نقول الحقيقة:

نحن الغباب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب

إننا زبد يتبخر في نهر الكلمات

صدأ في السماء وأفلاكها صدأ في الحياة[5].

---

(1)- عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص:271-272.

(2)- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، 1979م، ص:176.

(3)- علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، ص: 27.

(4)- المرجع نفسه، ص: 28.

(5)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 261.

أو يتم تحقيق هذا التجريد عن طريق خلق العلاقة المألوفة بين الأشياء-كعلاقة الصفة بالموصوف- بمزاوجة أدونيس بين صفات الأشياء من حقول دلالية متباعدة.

وتُقتلع الكلمة من جذورها الغائرة في تربة الماضي والمجتمع، ويُمحى كل أثر دلالي لها، وتتجاوز حدود الرمز المكثف الإيحائي من خلال توليد رمز مفاجئ في حمولته المجازية، وغريب في تركيبته السياقية، ومختف في وحدته الباطنية.

وأصبح من الصعب التحكم في سياق تنتظم فيه تلك القصائد والمقاطع الشعرية بعد تفكك أسلوبها وعدم وضوح دلالاتها مثل هذه النماذج وهي كثيرة، وتبدو أقرب إلى التداعيات السريالية منها إلى نص شعري إيحائي، وهي سمة غالبة في الشعر الحداثي، فليست الدلالة هي ما يحرص عليه السرياليون، فالشعر عندهم يعبر عن نشاط نفسي لا عن أفكار أو عواطف أو قوالب معرفية، إنه في متناول اللاواعين[1]. ***يقول أدونيس:***

إقتربي أيتها السماء واستريحي

في قبري الضيق

في جبيني الفسيح

وابقي بلا وجه ولا يدين

ودونما حشرجة أو نبض

وارتسمي شخصين-

ظلي وظلّ الأرض[2].

- أقرع أجراس الدم الخفي

تحت رداء الأرض

---

[1]- عبد الرحمن محمد القاعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص: 280 . 281.

[2]- أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 322.

أصعد في المشاغل المقيمة

تحت جليد الرفض

أجري مع الفرات [1].

ويكون بذلك أدونيس قد مثل احتيالا على اللغة حين عمد إلى تبنّي تفجير الدلالة اللغوية وجعلها تكتفي بذاتها سياقا دون الخضوع إلى المرجعية التي تحافظ على مشروعية الدال والمدلول حيث انزاحت الدلالة من إطار الخيال الإنتاجي إلى حيز الوهم الذي يعمل على تحطيم المألوف وتعطيل البعد الدلالي والحدّ من قيمة الإيحاء. وتجاوز لغة التعبير إلى لغة الخلق لتحقيق التفرد الذي لا يمكن في منظوره أن يحققهُ إلا سياق لغوي غير مسبوق إليه من خلال بِنية شكلية غير معروفة وتراكيب غريبة، أرى بأنها مثلت محنة الشعر وأزمته في الدرس النقدي المعاصر.

[1]- المصدر نفسه، ص: 485.

ثانيا:

الأسطورة والرمز

1_ الأسطورة.

2_ الرمز.

عندما أصبحت الأطر الفنية الشعرية غير قادرة على إعطاء الشعر سمة عصرية حداثية مواكبة لتطورات الحياة، سعى الشعراء إلى خلق أخرى تكون بمثابة ثورة تجديدية شاملة تطمح إلى تحديث الشعر، رقيّا بمستواه وتطويرا لحيثياته التي دعمتها المدرسة الرمزية حين تبنت الرمز كبنية تصبو إلى إضفاء رونق ورمق شعري تصويري، تحفل به اللغة الشعرية كأداة للتعبير بدعوى أن «اللغة العادية عاجزة عن احتواء التجربة الشعورية، وإخراج ما في اللاشعور وتوليد الأفكار الكثيرة في ذهن القارئ، فبالرمز تستطيع اللغة نقل هذه التجربة واجتياز عالم الوعي إلى عالم اللاوعي، فتلد وتوحي ويتناثر لؤلؤها ووميضها في معان تتساقط في ذهن القارئ كالمطر»[1].

كما إن الاشتغال داخل النص الإبداعي بحثا عن مقومات التحديث والابتكار كان هاجس القصيدة الرؤيا، حيث رأى أدونيس أن ذلك لا يأتي إلا بالانفتاح الدلالي فـ «بدل القصيدة المغلقة المنطوية على نفسها التي لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد، يتطلع الشاعر الجديد إلى القصيدة المنفتحة بممكنات كثيرة»[2].

ويقوم الإبداع الشعري المتميز عند أدونيس على «المجاز التوليدي الذي يشمل أبعادا متنوعة متكاملة، يترأسها بعدان هما: البعد الأسطوري والبعد الترميزي؛ وهذا المجاز يجعل اللسان الشعري يقول أكثر مما كان يقوله عادة، ويمنح الشاعر طاقات الكشف عن الجوانب المستترة والجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية»[3].

إن الرمز يثري الصورة الشعرية، ويحقق لها الانفتاح الدلالي على دلالات لامتناهية، كما يكسبها حيوية لتخرج من الماضوية إلى الحاضر؛ بهذا تتحقق الدامية بدل الغنائية، كما يحقق الاقتصاد السردي. وعندما يتعامل الشاعر مع الرمز يخرجه من الدلالة الأحادية إلى دلالة مفتوحة تؤمن بالإيحاء في إشعاع معرفي، فالقارئ قد يجد صعوبة حين يحاول استخراج الرمز وارجاعه إلى طفولته الفكرية؛ لأن قدرة الشاعر على التوظيف تحتاج لقراءة محترفة، تعي الرؤى الفكرية والفنية لإقامة علاقة بين الرمز والمرموز[4].

---

[1]- نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 417.

[2]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 107

[3]- أدونيس: مقال في الشعرية، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد 1، 1981م، ص: 147.

[4]- ينظر المرجع السابق، ص: 164.

وهنا نشير أن الرمز يتجاوز أن يكون وسيلة تواصل، فهو يستحضر الذاكرة لوعي المرجعية والجمالية لفهم الذوق الفني. وقبل الدخول في كيفية تعامل أدونيس مع الرمز والأسطورة لا بد من البحث في ماهية الرمز[1].

لقد عرّف أدونيس الرمز بأنه «هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وايحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم واندفاع صوب الجوهر»[2].

لذا نجد داخل نسيج النص الرمزية التي يعتقدها القارئ مفككة، إلا أنه مع القراءة المستنتجة يتوصل إلى الانسجام وخصب القصيدة. وفي فكه الإيحاء يجب أن يعتمد أبنية العاقات الباطنية، لأنها تحيل على دلالات مكتنزة، ويعمد إلى إعادة خلق الترابط الفكري ليصل إلى جديد لم يسبقه إليه أحد[3].

إن الرمز وسيلة لتطعيم لغة الرؤيا فتتكثف وتتركز، وأدونيس الذي حمّل نفسه هاجس الحداثة والتأسيس لرؤيا فنية متميزة تتخطى الثبوت وتعمد إلى الابتكار والخلق حيث اشتغل كثيرا داخل لغته الشعرية ونظّر لها فيقول: «للنص الشعري خصوصية لا تكون له هوية إلا بها، تتمثل في كونه عملا لغويا من جهة، وعملا جماليا، من جهة ثانية، أي؛ في كونه طريقة نوعية في استخدام اللغة، وطريقة نوعية في الاستكشاف والمعرفة»[4].

---

[1]- والرمز في المعاجم يعني: تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، فالرمز في اللغة كل ما أشرت إليه بيد أو عين..ينظر: عثمان حشلاف، الرمز والدلالة في الشعر العربي المعاصر، ص: 106. فيبدع به الشاعر أبياتا ذات كلمات لغوية دلالية مفعمة بالحياة المعيشية، فتكون رمزا للحقيقة وتصويرا فوتوغرافيا للقطات شعورية معبرة عن الزمكانية الواقعية في اللاشعور، من خلال الخيال والحلم والذاكرة الإنسانية، فيكون الرمز تصويرا دالا على تلك العلاقة الرابطة بين العالم والحياة، لذلك اتخذ كتعبير عن التجربة الشعرية الشعورية الفردية في شعرنا العربي المعاصر، بما يفيد إغناء التجربة الشعرية وتطوير وسائل الأداء الفني في الشعر خاصة، لم يظهر بوضوح إلا حين شرع بعض شعراؤنا ينظمون قصائدهم وهم على درجة من الوعي بهذا المذهب الرمزي في الغرب. ينظر: نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ص: 471.

[2]- أدونيس: زمن الشعر، : 160.

[3]- ينظر: راوية يحياوي، البنية والدلالة في شعر أدونيس، ص: 165.

[4]- أدونيس: من أدب الكاتب إلى أدب القارئ، مجلة الكرمل، فلسطين، عدد 5، 1982م، ص: 154.

فأدونيس عمد إلى صوغ وكتابة نصوصه الشعرية بهوية تجمع بين اللغوية والجمالية، فانفتحت النصوص بالرموز المتنوعة، إنه يميل إلى الإيماء والإيحاء والإشارة في صوره الشعرية، لذا يلجأ إلى الرموز وقد نوّع فيها بين الرموز الأسطورية والدينية والأدبية والذاتية التي سنتوسع فيها في العناصر اللاحقة.

1- الأسطورة[1]:

تعد الأسطورة من مقومات القصيدة الأدونيسية؛ إذ إن قصائده تصنع أسطورتها الخاصة بها بعد أن تحررها من مرجعياتها الأولى؛ إذ تنطلق بالأسطورة لتحررها من قيودها القديمة وإضفاء جو خاص على تشكيلها الأسطوري الجديد.

يقول أحمد طعمة الحلبي مؤكدا أهمية الأسطورة في الشعر: «كانت الأسطورة وما زالت مصدرا لإلهام الكثير من الشعراء على مر العصور، وذلك لما فيها من طاقات تعبيرية واسعة لا يمكن تأديتها عن طريق اللغة البسيطة المباشرة؛ ففي الأسطورة أبعاد خيالية واسعة تعمق من تأثير الشعر وتقوي من فاعليته، وتكسبه بعدا إنسانيا معرفيا شاملا وواسعا، من خلال ربط الحاضر بالماضي أي؛ بالذاكرة الجمعية للإنسان، ومن خلال استحضار نماذج بدائية أكثر صفاء وتألقا وعفوية، وذلك رد فعل على الواقع المعاصر وما يتصف به من زيف وتصنع وتعقيد»[2]، وقد اتجه إليها الشاعر محاولا الهروب من هذا الواقع المزري، ومناشدا عالما عفويا بريئا بسيطا لا تعقيد فيه ولا زيف. ولعل أبرز الأساطير التي استحضرها أدونيس أساطير الموت والانبعاث.

إن دراسة أسطورة الموت والانبعاث عند أدونيس جزء من دراسة رؤيته للواقع الراهن الكائن والواقع الممكن، لأن مشكلة الموت والفناء هي مشكلة أزلية وإن اختلفت النظرة إلى الموت من عصر إلى عصر بحسب طبيعة الحياة الاجتماعية ومستوى الوعي الإنساني[3]. فالموت المادي لم يعد هو الموت الوحيد وإنما أصبح الاستغلال والاستلاب والسبات وأزمة الفرد والمجتمع المعاصرين، هي أيضا من أشكال الموت التي يسهم الشعر في تجاوزها.

وأدونيس جسد في شعره صورة الموت في المجتمع بالفراغ والسلبية والتخلف وعدم التطلع، وصورة الموت في الفرد بالاغتراب والخوف والانهزام. وقد حاول من خلال رؤاه عرض البدائل على مستوى الفرد

---

[1]- في هذا المبحث تعمدنا تأخير الرمز عن الأسطورة لأن هذه الأخيرة تمثل حجر الزاوية في المشروع الحداثي الأدونيسي الرؤيوي.

[2]- أحمد طعمة الحلبي: التناص بين النظرية والتطبيق- شعر البياتي أنموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 1997م، ص: 36.

[3]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص: 332.

والمجتمع، وكانت تلك البدائل شكلا من أشكال البحث عن الانبعاث الفردي أو الجماعي عن طريق أسطورة الموت والانبعاث. "فمثلما كانت الكائنات تحتفل بولادة إله الخصب في الأسطورة، فقد أصبحت في قصيدة الرؤيا تفرح وتنتشي وتصفق احتفاء بالبعد الجديد الذي كان الفرد غالبا ما يمثّله"[1].

وتم استحضار أساطير الموت والانبعاث عند أدونيس بأشكال مختلفة لتجسيد مقولة الانبعاث والتعبير عنه من خلال أحداث وأبطال تلك الأساطير. وفي رأيه أن الواقع العربي يعاني العقم والجمود، وهو عقم يشبه عقم الطبيعة، فهو ينتظر انبعاثا جديدا يخرجه من الخريف إلى الربيع. وعبر عن ذلك من خلال اتخاذ موقف جدلي من العالم هو البحث عن عالم آخر يختلف عنه، وهو عالم الأسطورة.

1-1- الفينيق[2]:

وظف أدونيس هذا الرمز للدلالة على التحول والتغير، وأردفه بمثير أسطوري هو النار؛ والنار كانت رمزا للآلهة، إذ إن الإنسان البدائي عدّ النار الإله الوجودي الأسمى القادر على التغيير؛ تغيير المعادن والأشياء الوجودية إذ يقول:

فينيق، إذ يحضنك اللهيب أيّ قلم تمسكه؟

والزّغب الضائع كيف تهتدي لمثله؟

وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه؟ [3]

إن أدونيس يعد الفينيق الطائر الأسطوري الخارق الذي يحترق ليخرج فتيا قويا يضرب بأجنحته عباب السماء بعد النهوض من رماد تلاشيه وزواله؛ وهو القادر على تحقيق التغيير والتطور في وجوده وشكله؛ وهنا يتلاشى الشاعر في في الفينيق مانحا إياه مشاعره وأحلامه الوجودية، والقوة الأسطورية الخارقة التي يملكها؛ وهي قوة الاحتراق والانبعاث من رماده وتلاشيه، ليعود أكثر قوة وتحليقا في فضاء الوجود؛ يقول أدونيس:

غربتك التي تميت غربتي

---

[1]- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 224.

[2]- يعد أول الرموز الأسطورية التي اقتحمت شعر أدونيس وسيطرت علة ديوانه الأول من أعماله الكاملة في نشرتها الأولى بواسطة دار العودة سنه 1971م. وقد نفسر ذلك بأن أدونيس وقع على رمز الفنيق في شعر شفيق المعلوف(1905- 1976) الشاعر المهجري المعروف، حين قرأ ديوانه (عبقر) الذي أصدره سنة 1936م، وأعجب برمز الفنيق الذي ورد في الديوان؛ فالح عليه وعلى النار إلحاحا بينا

[3]- آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص: 332.

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

بلهفتي إلى السوى –بحبي العظيم؛ لا تزال خلفي البوابة

الكبيرة السلاسل –الفراغ والركام والدجى،

ترصني تعلق التفاتها بخطوتي.

مثلك يا فينيق

يا أيها الرفيق[1]

يتحد أدونيس في هذا المقطع بالفينيق ويرى فيه ذاته الوجودية التي ترغب في الخروج من قوقعة وجودها المأزوم؛ إلى وجود أقوى وأسمى؛ وجود تستحوث فيه الذات على وجودها الاسطوري الخارق الذي يمتد إلى ماهيات وجودية عديدة وقد قال هزيود إن«أدونيس كان ابنا لفينيق، هذا التفسير يصل بين أدونيس والفينيق على مستوى الدلالة الأسطورية، ويجعل الشاعر (علي أحمد سعيد) الذي سمى نفسه باسم الرمز الابن(أدونيس) أميل إلى العودة إلى الأصل والارتباط بالرمز –الأب (فينيق)»[2]. يقول أدونيس:

للموت، يا فينيق، في شبابنا

للموت في حياتنا

منابع بيادر

ليس رياح وحدة،

ولا صدى القبور في خطوره

وأمس مات واحد

مات على صليبه

خبا وعاد وهجه

وها، له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا

---

[1]– أدونيس: الاعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 158- 159.

[2]– جابر عصفور: رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ص: 239.

بعدد الايام والسنين والحصى

مثلك يا فنيق فاض حبه

علا، أحسّ جوعنا له، فمات –مات باسطا

جناحه، محتضنا حتى الذي رمّده

مثلك يا فينيق

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيري الوديع كالتعب

يا رائد الطريق [1]

إن سيطرة فكرة الموت والانبعاث عند أدونيس تشكل له هاجسا وجوديا؛ فهو يؤمن بالموت كحقيقة وجودية قائمة في طبيعة الموجودات؛ ويؤمن بالانبعاث رغبة في تخطي هاجس الموت والتلاشي؛ فهو لا يؤمن بالانبعاث إلا لإطفاء هاجس الموت المرعب، وصورته المطبقة على ذاته إلى درجة الاختناق، إن طائر الفينيق هو الطائر القادر على الانبعاث؛ ويملك في حركته الوجودية النقيضين(الموت/ الانبعاث) لهذا قدسه أدونيس ووجد فيه ذاته الحالمة بالتغيير، من حالة القيدية والحزن لمطبق إلى حالة نقيضة هي السعادة والوجود الأسمى، أو من حالة الموت والإحساس بالتلاشي إلى حالة الانبعاث والإحساس بجمالية الوجود ولذة الخلود؛ لهذا جمع في صورة الفينيق النقائض أو الثنائيا الضدية وعزز إيقاع المتضادات [مثلك يا فنيق/ يا حاضن[الربيع/ واللهب] يا طيري [الوديع/ كالتعب]؛ وقد جاء في قوله: "يا رائد الطريق" بمنزلة المحفز الشعوري الوجودي لأدونيس للإحساس بالتغيير والانتقال من حالة الوجودية المطلقة أو السمو الروحي بالريادة والوصول إلى النشوة الوجودية العظمى، لهذا وجد أدونيس في الفينيق هذا العالم الوجودي المصطرع الذي يحمل النقيضين معا، يقول:

فينيق، يا فنيق

يا طائر الحنين والحريق

يا ريشة

ساحبة ورائها الظلام والبريق

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 159– 160.

فينيق في طريقك التفت لنا

فينيق حن واتّئد

فينيق مت، فينيق مت

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ بك الشقائق

لتبدأ الحياة

فينيق، يا رماد، يا صلاة[1]

يستحضر أدونيس في هذا المقطع الثنائيات الضدية (الحنين/ الحريق)، و(الظلام/ البريق)، و(الحرائق/ الشقائق)، و(فينيق مت/ لتبدأ الحياة)؛ كل هذه الثنائيا تؤكد الاصطراع الوجودي بين الموت/ والحياة ورغبة أدونيس في تشغيل النقائض الوجودية لإيمانه بالوجودية المطلقة والعدمية اللامتناهية والبعث والرماد. يقول أدونيس:

نيراننا جامحة الأوّار يولد فينا بطل

مدينة جديدة

نيراننا الخفية الحدود في شروشنا

تمجيد الهنيهة التي بها

يحترق العالم كي يصير عالما مثل اسمه

مثل اسمك_ الرماد والتجدد

مثل اسمك_ الحياة والمحبة التي تموت فدية

تحرقنا، تربطنا بريشك المرمّد

لنهتدي[2]

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 165- 166.

[2]- المصدر نفسه، ص: 165.

يعمد أدونيس في هذا المقطع إلى توظيف الجدليات التي تنبني عليها أسطورة الفينيق؛ إذ يرى طائر الفينيق مرآة وجودنا المأزوم الذي يقوم على الموت والتلاشي في ظل ركام الأدران الوجودية العالقة في عالمنا المأزوم اليوم: كالتخلف والضياع والظلام والرمد؛ فهو يريد انبعاثا جديدا من رماد هذه الأدران إلى حياة خصبة بالقوة، والعزيمة والتحول والتغيير، والبعث الجديد والصيرورة الوجودية المطلقة، ليصل إلى اليقين الوجودي ولحظة الفرج الوجودية "تحرقنا، تربطنا بريشك لنهتدي"؛ لهذا يجعل أدونيس طائر الفينيق شاهد العيان الوحيد على ضياعنا وتلاشينا؛ ليكون بمنزلة المحرض لنا لتغيير وجودنا وخروجنا من رماد سكوننا وجهلنا إلى نور المعرفة واليقين، والفجر الجديد. إذ يقول:

فينيق أنت من يرى سوادنا

يحسّ كيف نمحي

فيفيق مت فدى لنا

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

يا أنت، يا رماد ياصلاة[1]

وقد يراكم أدونيس الحالات الدالة على العجز الوجودي بالتعميق أكثر في تعداد حالات العجز أمام طائر الفينيق ليخرج بقوة من رماده فاتحا جناحيه على كون جديد ومستقبل جديد. كما في هذه الأبيات:

فينيق يا فينيق، في معزل عن الفراغ واليباب والدجى

أرى إليك تجمع الزمان– هذا الحطب الحلوب

أرى إلي جناحك انتشى، علا، هوى

أرى إليك في اللهيب غارقا

ألى إليك لهبا أرى إليك جمرة غريبة

أرى أرى رمادك كأنه استعادك كأنه أعادك

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 167– 168.

فينيق خلّي بصري عليك، خلّي بصري:

ألمح خلال نارك الغيب الذي يختبئ _ الذي يلف جروحنا

وألمح الركام والرمال والدجى والله في قماطه، الذي تلبسه أيامنا

حرائقا وغصصا وجدرا/ تلبسه ولا ترى[1]

يأتي هنا رمز الفينيق دالا على الخصوبة والنماء والحيوية، رمزا للإشراق والخصوبة ضد الجفاف والعدمية والزوال؛ مؤذنا بالانتشاء والولادة الجديدة، يحمل معه ربيع العطاء ضد ركام الظلمة والضياع والدجى؛ ويرى فيه المستقبل الذي يبصر فيه ظهر الغيب منتصرا. يرى فيه فجر الخلاص والنصر الجديد الذي يقضي على ركام جمودنا وتحجرنا وجفافنا. يقول أدونيس:

فينيق خلّ بصري عليك، خلي بصري،

فينيق مت، فينيق مت

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد:

صار شبه الرماد، صار شررا

والغابر استفاق من سباته

ودبّ في حضورنا[2]

يرى أدونيس في هذه الأبيات أن طائر الفينيق رمز الثورة والتمرد رمز اليقضة والتحرر من قيود العقم، والتحجر والثبات؛ أصبح رمزا لتقويض العقم القديم وبناء الحاضر الخصيب، وهنا مزج الشاعر رمز الفينيق برمز تموز لتزداد القدرة والخصوبة. كما في قوله:

ألبطل استدار صوب خصمه

للوحش ألف خنجر أنيابه مطاحن

والظفر السّنين سمّ حيّة والبطل القويّ مثل حمل

مع الزهور والحقول والجداول

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 168.

[2]-المصدر نفسه، ص: 169.

النّجمية العاشقة المياه،

تخبئه الطيور في أعشاشها [1]

في هذه الأبيات يدمج أدونيس رمز الفينيق برمز تموز ليكون الرمزان فاعلين في تحقيق ينبوع الخصوبة والجمال في المهترئ، محاولا صياغة النص صياغة أسطورية بذكر الوحش/ والظفر/ الأنياب/ الغول/ الذي يلتهم كل شيء أمامه/ ثم يذكر الخصوبة التي تأتي من جراء دماء تموز(إله الخصوبة المقدس)، ليحمل ينابيع الخير وبشائر المطر إلى حقولنا التي ترمدت بالجفاف والعقم وفبار التلاشي والزوال؛ "وفي غد أسمعه أغنية حزينة مفرحة".

كما يفرد الشاعر رمز الفينيق ليأخذ القوتين معا (قوة الإله تموز/ وقوة الفينيق الأصلية)، ليكون الوجه الخصيب القادر على ترسيخ الخصوبة والحيوية والحياة في عروق الجماد، لتنبض من جديد بوجه جديد وشكل جديد. يقول أدونيس:

فينيق، تلك لحظة انبعاثك الجديد؛

صار شبه الرماد صار شررا ولهبا كواكبيا

والربيع دبّ في الجذور، في الثرى،

أزاح رمل أمسنا_ العجوز والثلاثة:

الركام والفراغ والدّجى

فينيق خلّ جبهتي أسيرة لديك في علوّك البعيد عن جفوننا،

البعيد عن أكفّنا

وخلّني لمرّة أخيرة، ألامس التراب في جناحك الرّميم _ خلّني لمرّة أخيرة

أحلم أن رئتي جمرة، آتية على جناح طائر، من أفق مغامر،

وخلّني أشم فيها اللهب الهياكلي،_ ربّما لصورة فيها سمة [2]

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 170.

[2]-المصدر نفسه، ص: 162.

إن لحظة احتراق الفينيق تمثل نقطة التحول لانبعاث جديد انبعاث يحول الرماد إلى شرار والربيع إلى جذور خصبة بالنمو والازدهار والارض من ركام فراغها وظلمتها ويأسها وتحجرها وجمودها إلى ينابيع مياه عذبة وبحيرات وأنهر زرقاء. يقول أدونيس:

وربما تجسدّت قرطاجة: دقائق الغبار فيها لهب

خلّني لمرة أخيرة أحلم أنّ رئتي جمرة

يأخذها بخورها، يطير بي،

وخلّني لمرة أخيرة:

ها ركبتي حنيتها وها جلست خاشعا

فخلّني لمرّة أخيرة أحلم يا فينيق

أحتضن الحريق، أغيب في الحريق

فينيق، يا فينيق يا رائد الطريق [1]

أراد أدونيس أن يحتضن الحريق، ليعلن اتحاده مع الفينيق اتحاد الابن الضال الذي وجد والده؛ لينبعث من جديد حاملا بشائر وجودية أفضل مما هي عليه؛ ليعيش برماد وجوده حضارة جديدة وعالم مثالي يطهر الوجودية من درنها، ويسبح في ملكوت الحرية وفضاء التجدد والحضارة والتغيير.

1_2- تموز:

لقد كان رَمْزُ "تموز – أدونيس" الأسطوري عند أدونيس خلاصا من الواقع المجدب بعد أن دفع دمه ثمنا لإخصاب الأرض وانبعاث الحياة من جديد ورسم المستقبل الزاهر. ويبدو في المقطع المعنى الأسطوري المتواصل مع ما كتبه "جيمس فريزر" في "الغصن الذهبي "حيث ربط هذه الأسطورة بالطقوس الدينية لما تقوم به هذه الطقوس من دور أساسي للحضارة الإنسانية[2]. فبنى أدونيس المقطع على الحكاية النثرية الخرافية لأسطورة تموز – أدونيس، ليعبر عن حلم انبعاث حضاري لواقعه العربي:

البطل استدار صوب خصمه

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 162- 163.

[2]- ريتا عوض: أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر، ص: 19.

تموز يستدير نحو خصمه:

أحشاؤه نابعه شقائقا

ووجهه غمائ، حدائق من المطر

ودمُه، ها دمه جرى

سواقيا صغيرة تجمّعت وكبرت

وأصبحت نهر

ولا يزال جاريا- ليس بعيدا من هن-ا

أحمر يخطف البصر.

واندثر الوحش وظل خصمه الإله

ظل معنا شقائقا

جداولا من الزهر

وظل في النهر [1].

نلاحظ مما سبق قوله سيطرة الجو الطقوسي التعبدي على قصائد أدونيس المرتبطة بالأسطورة، بداية من عناوين مقاطعها: (البعث والرماد، الحلم، نشيد الغربة، رماد عائشة، ترتيلة البعث). وكلها إشارات توحي بأننا في حضرة أحد المعابد القديمة.

كما شكل منها دورة تجدد الحياة وحلم الانبعاث الأسطوري، فمزج بين أدونيس وتموز والفينق، لتحقيق ذلك الحلم، فاجتمعت صورة الدم (المقتل) والرماد (الاحتراق) والحلم (الغربة)، وعكست الصراع بين «القوة التي تؤمن بأن الحاضر فاقد لجميع قوى الحيوية والإبداع، وأنه مجرد تراكم للتاريخ والتراث، وبين القوة التي ترى أن الخلاص منه يتم عبر عملية احتراق كلية، احتراق أسطوري منقذ»[2]. ويصعب التمييز بين تلك الرموز الأسطورية نظرا إلى شدة التداخل بينها في مواجهة الرتابة والسكونية والموت، والالتقاء في الفداء والتضحية، والرغبة في التجدد والبعث.

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 170

[2]-كمال أبو ديب: دراسات في بنية القصيدة الحديثة، البنية والرؤيا، مجلة الأقلام، عدد 5، 1987م، ص: 13.

2_ الرمز:

يعتمد الرمز على التخييل المبدع للشاعر لأنه يمثل الأبعاد الميتافيزيقية للإنسان والكون؛ فهو حدس فني تم تغذيته عن طريق التجارب الإنسانية الفنية التي تشتمل على صدق الانفعالات وعمق الرؤيا وسعة الاطلاع على الثقافات؛ يقول عبد الله عساف: «إن الرمز كلمة أو عبارة أو صورة أو شخصية، أو اسم مكان يحتوي في داخله على أكثر من دلالة، يربط بينها محوران رئيسان: يتمثل الأول بالبعد الظاهر للرمز، وهو ما تتلقاه الحواس منه مباشرة، ويتمثل الثاني بالبعد الباطن أو البعد المراد إيصاله من خلال الرمز. وهناك علاقة وطيدة بين ظاهر الرمز وباطنه، ويمكن للصورة أن تفقد قيمتها إذا حدث تنافر أو عدم انسجام بين المحورين المذكورين باستثناء بعض الحالات الشاذة التي يعمد الشاعر إليها بوعي أو دون وعي، وتخص طبيعة الرمز المستخدم ونوعه، وتربط مستويات استخدام الرمز والتعامل به، وقوته على الايحاء والتمثل بالتطور الاجتماعي للإنسان وبقدرته على التجريد»[1].

كما إن للرموز التاريخية المشتقة من الموروث التاريخي حضور لافت في قصائد شعراء الحداثة كرد فعل على الواقع المرير المعاصر الذي يعيشونه من قلق وتوتر واكتئاب؛ وحضور الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية _ من وجهة نظر علي عشري زايد «ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي؛ فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد على امتداد التاريخ في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين، أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية؛ وصالحة لان تتكرر من خلال مواقف وأحداث جديدة[2]، وهي في الوقت نفسه قابلة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة وهذا ما سنراه لاحقا.

2- 1_ صقر قريش[3]:

تعد شخصية صقر قريش من الرموز التاريخية المهمة التي استحضرها أدونيس إذ خصها بقصيدتين طويلتين هما "الصقر" و"تحولات الصقر"؛ ليعبر من خلاله عن نزوع الفنان المعاصر إلى بناء عالم جديد،

---

[1]- عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، ص: 265.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 120.

[3]- أبو المطرِّف عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك الأموي القرشي 172_113هـ/ 731_ 788م المعروف بلقب **صقر قريش** و**عبد الرحمن الداخل**، والمعروف أيضًا في المصادر الأجنبية بلقب **عبد الرحمن الأول** .أسس عبد الرحمن الدولة الأموية في الأندلس عام 138هـ، بعد أن فر من الشام إلى الأندلس في رحلة طويلة استمرت ست سنوات، إثر سقوط الدولة الأموية في دمشق عام 132هـ، وتتبع العباسيين لأمراء بني أمية وتقتيلهم. دخل الأندلس وهي تتأجج بالنزاعات القبلية والتمردات على الولاة حيث قضى عبد الرحمن في فترة حكمه، التي استمرت 33 عامًا، في إخماد الثورات المتكررة على حكمه في شتى أرجاء الأندلس، تاركًا لخلفائه إمارة استمرت لنحو ثلاثة قرون. ينظر: عبد الرحمن الداخل مؤسس الأمارة الأموية في الأندلس، على الموقع الإلكتروني ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki

والقصيدتان على قدر كبير من العمق والتعقيد، حيث يضفي الشاعر على شخصية عبد الرحمن الداخل أبعادا حضارية وفنية وسياسية؛ وعلى الرغم من استخدم الكثير من الملامح التراثية لشخصية الداخل _حتى إنه ليستخدم مقاطع كاملة من شعره_ فإنه أضفى على هذه الشخصية ملامح شديدة المعاصرة، وشديدة الغرابة في الكثير من الأحيان[1].

وقد وظف أدونيس شخصية عبد الرحمن الداخل ليحملها ملامحه الاغترابية وبعده اليائس الحزين بصورة احتجاجية تعكس مظاهر القوة والثورة والتمرد على الواقع؛ وترى في شخصية الصقر القوة والدهاء والعظمة ومرارة اليأس. يقول أدونيس:

والصقر في متاهه، في يأسه الخّلاق

يبني على الذروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطّالع من دمشق

يحمل للغرب حصاد الشرق[2]

يرى الشاعر في صقر قريش الشخصية اليائسة المتمردة على واقعها القادرة على بناء حضارة جديدة (حضارة الأندلس)؛ التي حمل في طياتها أمل الشرق في توطيد السلطة والنفوذ الإسلامي في الغرب؛ وهنا يتلاعب أدونيس بهذه الشخصية بين القوة والضعف والسلطة والنفوذ والهشاشة والاغتراب الوجودي؛ إذ يقول:

يكتب الصقر للفضاء لمجهوله السّخي

سائلا عن مكان، كشريانه نقيّ

يومئ الصّقر للصقور _

متعب حملته متاهاته، حملته الصّخور

فحنا فوقها، يغذي متاهاته ويغذي الصّخور

وجهه يتقدّم والشّمس حوذيّه،

---

[1]- ينظر: علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 130.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد01، ص: 458.

والرياح عجوز تقصّ حكاياتها

يرفع كالعاشق في تفجّر مريد

في وله الصّبوة والإشراق

أندلس الأعماق

يرفعها للكون_ هذا الهيكل الجديد

كل فضاء باسمه كتاب، وكل ريح باسمه نشيد[1]

في هذه الأبيات يستحضر أدونيس الصقر رمزا للعزة والبطولة والقوة؛ رمزا للذكاء والعظمة والإشراق والفتوة والعظمة والقوة القادرة على التغيير؛ فهو علم بارز من أعلام الفتح الإسلامي، وما فعله يعجز عنه العظام.

فأدونيس جعله صقر الصقور يحمل للفضاء الحرية، يبني الوطن الجديد واسمه المكرر نشيد في سماء الحرية والعظمة والتحدي والإباء وهكذا أضفى أدونيس على صقر قريش ملامح خارقة من القوة والعظمة؛ «وتستمر هذه الملامح خلال قصيدة (تحولات الصقر) فيضفي على الصقر صفات خارقة، ويمنحه القدرة على تغيير الأشياء وإعادة تكوينها»[2]. محاولا منح صقر قريش صفات تتجاوز الحد المعتاد ، كالقدرة على مزج العصور وتغيير الزمن؛ وهو بهذه القدرة الأسطورية الخارقة يمنح العصور الأمل ويغير الوجود حاملا بشائر الخلاص؛ كما في قوله:

مرّ عليّ اللّهب الطالع بعد الّرجم

والتحمت في خطوي الجسور

أعرف أن أجري مثل الماء

في رئة الصحراء

أعرف بعد الآن أن أغيّر العصور

أن أمزج العصور بالعصور

أعرف أن أعيدها

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد01، ص: 458-459.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 120

قصيدة أو ثورة أو حلم... [1]

فصقر قريش في هذه الأبيات هو البطل الأسطوري الخارق القادر على تغيير الأشياء ومنحها الخلود والتطور والتغيير؛ حتى أصبح الزمن طوع يديه؛ إذ اخضرّ ونما وتحول إلى خصوبة ونضارة واخضرار دائم. إذ يقول:

ألزّمن اخضرّ، نما، وطال

أورق في الجدران والحصون

ألزّمن الأنهار والتّلال

والزمن العيون:

قامات أشجار ربيعية

في غابة الروح الفراتية... [2]

في هذه الأبيات وما بعدها يعمد أدونيس إلى منح صقر قريش الطاقة الأسطورية القادرة على تخصيب الزمن ومنحه النضارة والخصوبة والجمال؛ ولعل هذا الأسلوب في التوظيف الأسطوري الذي تعمده أدونيس يعمق الحس الشعوري ويدفه المتلقي إلى تأمل البعد الإيحائي للمدلول الشعري.

2-2_ مهيار الدمشقي[3]:

صنع أدونيس من شخصية مهيار الديلمي التاريخية بطل ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي"، أسطورة عكست همومه وتطلعاته الحداثية بعد أن حوّلها من واقعيتها إلى شخصية أسطورية من خلال تراكيب لغوية "ذات نكهة أسطورية خارقة تجاوز المألوف والمعتاد"[4]، فقدرة مهيار العجيبة جعلته قادرا على بعث الحياة في الأشياء من بعد موتها. فقوته هي قوة إله تعيد الروح من خلال مناخ أسطوري مرتبط بمفهوم الموت والانبعاث حيث يقول:

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 472.

[2]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 490- 491.

[3]-أبو الحسن – مِهيَارُ بن مروزيه الديّلمِيُّ توفي 428 هـ / 1037 م كاتب وشاعر فارسي الأصل، من أهل بغداد. كان مجوسياً فأسلم سنة 384 هـ، كان شاعرا جزل القول، مقدما على أهل وقته، وله ديوان شعر كبير يدخل في أربع مجلدات، وهو رقيق الحاشية طويل النفس في قصائده. ينظر: مهيار الديلمي، على الموقع الإلكتروني ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki

[4]- عدنان حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 154.

يهبط بين المجاذيف بين الصخور

يتلاقى مع التائهين

في جرار العرائس

في وشوشات المحار

يعلن بعث الجذور

بعث أعراسا والمرافئ والمنشدين

يعلن بعث البحار[1].

ومثلت شخصية مهيار الدمشقي نموذجا لاستخدام الشخصية الصادرة عن الموروث التاريخي وتوظيف إمكاناته الدلالية في التعبير عن زاوية الانبعاث الأسطوري القائمة على مبدإ الارتكاز على الفرد المتفوق الذي يتسم باللامألوف ويتصف بالقوة الخارقة.

كما إن مهيار كائن من كائنات الرياح يسكن أرض الأسرار، ويهدم كل ما هو موجود ويسعى إلى ما هو غير موجود، له قدرة عجيبة على بعث الحياة في الأشياء من بعد موتها كقوة إله أسطوري يعيد الروح ويجدد الكون من خلال بناء مناخ أسطوري. ويجسد أدونيس في ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" خلاص الأمة بفرد يملك قدرة أسطورية، وهي رؤية تتجاوز منطق الواقع لتعبر عن رؤية يختلط فيها الشك باليقين وعدم القدرة على تحقيق الهدف المنشود من أجل تغيير الواقع لبناء المستقبل:

مُلكُ مهيار

ملكٌ والحلم له قصر وحدائق نار

...

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار[2].

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 151.

[2]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 145.

2_3- أبو العلاء المعري[1]:

تعد شخصية المعري من الشخصيات الأدبية البارزة التي تأثر بها أدونيس؛ بوصفها شخصية أدبية جدلية ، إشكالية في تاريخنا الفكري والفلسفي في آن واحد. لهذا اتخذ منها بعدا رمزيا شكّل منها محورا مهما لابراز جدلياته الوجودية الفكرية الرافضة للماديات، مؤمنا بقدسية الفكر على الشرائع والأديان كافة. يقول أدونيس:

أذكر أني زرت في المعرّه

عينيك، أصغيت إلى خطاك

أذكر أن القبر كان يمشي مقلدا خطاك

وكان حول القبر

صوتك مثل رجة، ينام

في جسد الأيام أو في جسد الكلام

على سرير الشعر

ولم يكن هناك والداك

ولم تك المعرّه...[2]

إن استحضار شخصية المعري واستنطاقها برؤيا دلالية كاشفة؛ يؤكد تأثره بهذه الشخصية حتى عنون إحدى دواوينه بعنوان: "تنبأ أيها الأعمى" قاصدا بذلك المعري؛ إذ يقول في هذه القصيدة:

تنبأ أيها الأعمى

---

[1]- أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمَّد القضاعي التنُوخِي المعَرِّي الشهير اختصارا بِـ«أبي العَلاء المعَرِّي»؛ هو شاعر ومفكر وعالم لغوي ونحوي وأديب وفيلسوف من كبار أعلام الحضارة الإسلامية عموما وأحد أعظم شُعراء العرب، عاش في القرن الرابع الهجري، ولد في:363هـ، وعرف بلقب "الأعمى" نتيجة إصابته بالجدري في طفولته توفي في سنة 410 وقيل في 412هـ. ترك أبو العلاء خلفه دواوينَ شعرية منها :سقط الزند، ولُزُوم ما لا يلزم المعروف بِـ«اللُزوميَّات». وقد تُرجم كثيرٌ من شعره إلى غير العربيَّة. وأمَّا كُتُبه فكثيرة، لعلَّ أهمُّها رسالة الغُفران. ينظر: أبو العلاء المعري، على الموقع الإلكتروني ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki.

[2]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 192.

– زمن يتآكل ويحدودب. وما أشقى الإنسان الذي لا يرى أمامه، كلما تقدم، إلا القديم

أظن أن السماء آخذه في الخروج من هيكلها المغلق.

أظن أن القيد الصغير المسمّى عقلا؛ يكاد أن ينكسر.

– تنبأ، أيها الأعمى.

– عين بلورية تقرأ لمن يريد أن يصغي. قدم معدنية تمشي بك، تمشي عنك، تأمرك الحاسبة الالكترونية.

وكل رقم حاسبة.

ربو روبوكا

يتزرّر جسد العالم. وتحدس الأزرار بما يأتي،

في أرض تسيّرها نار الله[1]

إن محاولة أدونيس استنطاق هذه الشخصيات التاريخية الأدبية الرفيعة؛ لتعكس مرارة الواقع والزمن وصراعات الوجود وتناقضات الحياة دفعه إلى التأثر بها ومحاوراتها في جل الأفكار الوجودية، كما في قوله: "أظن أن السماء آخذة في الخروج من هيكلها المغلق. أظن أن القيد الصغير المسمّى عقلا؛ يكاد أن ينكسر"؛ إن أدونيس يخاطب العقل متأثرا بالمعري؛ برؤيا جدلية تعكس استنطاق هذه الشخصية من الداخل؛ من بؤرة أفكارها وتناقضاتها الوجودية وهكذا؛ تأثر أدونيس بهذه الشخصية وأسطرها في تكثيف الدلالات، لتبدو هذه الشخصية بغاية التناقض والتشكيك في رؤاها واسترجاع التأملي للأفكار الفلسفية المتناقضة؛ فيما يخص مسألة العقل والزمن إذ يقول:

كيف أفتح كلامي لمتبوع الزمن وتابعيه؟ كيف

أتقدم حيث ترفض الطريق نفسها أن تتقدم؟

كيف أقول لريشتي أقنعتي الهواء لكي

يحتضن خطوات الحجر؟ أو كوني طبلا

وأرقصي أو كوني حارسة للجراء؟

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 189.

كلّا، كلّا، لا أريد شيئا، ولست من

هذا العالم[1]

يفعّل الشاعر رؤاه الوجودية متأثرا بفكر المعري ورؤيته الجدلية للزمن؛ محاولا كسر حاجز الزمن والوجود؛ مؤكدا صراعه مع جدليات الحياة؛ محاولا استنطاق الجمادات ومحاورتها ومكاشفتها لبواطنه النفسية وتأملاته الوجودية إذ يقول:

أريد أن أظلّ منفيا إلى الحرية. نفسي مصرّفة، لا تقنع

إلا بالتنقل من حال إلى حال. غدا تشتعل نار عصيان، ولن أحمل الماء.

أفتح أذني وعينيّ على جمال يميل نحو ضوء يحارب ظلاما ليس إلا امتدادا له

ضوء يستأصل نفيه مما يقيدها وأبحث عن نقيض ليس إلا قناعي الآخر في تاريخ تطمسه كلمات في مسافات أغطيها برماد ما كتبته وأكتبه وأستنبت الجمال الذي يميل نحو ضوء لا يستأصل غيره بل نفسه في اتجاه مجهول يستوعب السؤال لا يجيب إلّا لكي أطرح سؤالا آخر يتاخم الصمت جناحا في الحجر يرفرف شيئا يمتزج بغير عناصره في ذاكرة ليست إلا جرحا

يجمعني بما مضى هذه الفاصلة: المستقبل[2]

إن أدونيس يفعل رؤيته متأثرا بهذه الشخصية؛ مؤكدا ثورته الوجودية وعصيانه على الواقع والرؤى السطحية، شأنه في ذلك شأن المعري محاولا تكثيف الرؤى المجرة وبعثرة المداليل لتنطق بالكثير من الدلالات الرؤيوية.

كانت رؤيا العالم عند أدونيس تحمل بعدا إيديولوجيا وموقفا كيانيا من الحياة والإنسان والعالم، بحيث نجد الأصل المرجعي لهذه الرؤيا من حيث هي نظام معرفي للوجود في فلسفة الوجودية والتي تشكلت من خلال عدة منطلقات، منها: انهيار المطلق بصورة أساسية وحاسمة (موت الإله)، وعرضية

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 192.

[2]-المصدر نفسه، ص: 192- 193.

الوجود القائم على المصادفة المطلقة، ولامعقولية الحياة الخالية من النظام والغاية والتدبير الكوني والمُمْتلئة بالعبث واللامعقول[1]، وبذلك كان هذا النظام الفلسفي للوجود هو نظام مرجعي لرؤيا العالم عند أدونيس، حقق من خلاله حضورا اتصف بأنه حضور لاواقعي، هو حضور وجود العالم الميتافيزيقي، وحضور فردي ومتفرد ضد المتعارف عليه والمعتاد (الإنسان كائن لا اجتماعي)، وحضور متعال ومتجاوز قائم على تقويض العالم وخرق أسسه وتفجير قيمه، وتوقع اللامعقول واللامحدود، وحضور مفتوح للحرية والاحتمال والتعدد وجمع المتناقضات والتآلف مع طاقات أخرى للكشف عن العالم الأسطوري.

[1]- ينظر: عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، ص: 12.

ثالثا:

قصيدة النثر

1_ قصيدة النثر/ قصيدة الرؤيا.

2_ جمالية قصيدة النثر.

1_ قصيدة النثر/ قصيدة الرؤيا:

تندرج الصياغة النظرية لمفهوم قصيدة النثر العربية ضمن أفق الاحتكاك مع الغرب أو المثاقفة والترجمة وإعادة تشكيل المفاهيم النظرية في ضوء التجارب الشعرية الجديدة التي أرادت التخلص من ثقل الموروث وسيطرة عمود الشعر العربي. حيث كان لكتاب "سوزان برنار Susane bernard" قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا"[1] الأثر الكبير في تحوّل أدونيس نحو هذا النمط الجديد، إذ تلقى هذه الدراسة بشغف كبير.

عمل أدونيس على إعادة صياغة أفكار كتاب "سوزان برنارSusane bernard"ونقلها إلى الوسط الأدبي العربي بغية تأصيل هذا النوع الجديد من الكتابة الشعرية، وإعادة بناء جديد للشعر في ظل تداخل الأنواع الأدبية وهدم المفهوم التقليدي، وهذا ما يؤكده سامي مهدي قائلا: «ما إن عثر أدونيس على كتاب قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا للكاتبة الفرنسية سوزان برنار الصادر عام 1959م، حتى بدأ وكأنه عثر على كتابه المنتظر»[2].

ويعتبر أدونيس أول من حاول الإيهام بأن "قصيدة النثر" هي أرقى أشكال التعبير الشعري، وأول من أطلق عليها ذلك الاسم؛ أي "قصيدة النثر"، نقلا عن التسمية الفرنسية[3]، وأيضا أول من ترجم عن اللغة الفرنسية مصطلح "Poème prose"[4] عن "سوزان برنار Susane bernard" ترجمة حرفية، إلى مصطلح قصيدة النثر[5].

---

[1]- سوزان برنار **Susane bernard**: قصيدة النثر_من بودلير إلى أيامنا، لم يقم أدونيس بترجمة الكتاب كاملا وإنما اكتفى بترجمة ما يمكن اعتباره تأسيسا لنوع أدبي جديد دون الخوض في تفاصيل الكتاب. ولقد صدرت ترجمة لهذا الكتاب قام بها زهير مجيد مغامس (بغداد، دار المأمون 1993م) إلا أنها كانت انتقائية وليست شاملة. إضافة إلى بعض الترجمات المتفرقة في مجلة "فصول"، إلى أن ترجمت هذا الكتاب كاملا راوية صادق (القاهرة، دار شرقيات، 1998).

[2]- سامي مهدي: مجلة شعر اللبنانية: مدخل إلى دراسة تقويمية، مجلة الأقلام، بغداد، عدد 9، 1987، ص: 69.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 69- 70.

[4]- هو عنوان كتاب صدرت طبعته الأولى عام 1958 بباريس، وتناولت فيه الباحثة بصورة أساسية تطور النثر الشعري في الأدب الفرنسي إلى قصيدة النثر، كما عالجت فيه العوامل التمهيدية لنشوء هذه القصيدة وقوانينها، إضافة إلى حديثها عن أبرز أعلام هذا النوع الأدبي من مؤسسي المدرستين الرمزية والسريالية مثل: بودلير ورامبو ومالارميه ولوتريامون ... وغيرهم. ينظر: ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005م، ص: 158- 159.

[5]- ينظر: في قصيدة النثر، مجلة شعر، عدد 14، 1960م، ص: 75.

وقد حملت دراسة أدونيس عنوان: "في قصيدة النثر"، والتي ذيلها بإشارات إلى كتاب "سوزان برنارSusane bernard". وتناول فيها مصطلح قصيدة النثر، والعوامل الممهدة لها، والقوانين الداخلية التي تحكم عملها، إضافة إلى خصائصها التي حددها في:

- المجانية: إن قصيدة النثر لا غاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية، وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الرصف أو غيرها فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة، فهناك مجانية في القصيدة.
- الوحدة العضوية: وهي خاصية جوهرية في قصيدة النثر، فعليها مهما كانت معقدة أو حرة في الظاهر أن تشكل كلا وعالما مغلقا وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة.
- موسيقى قصيدة النثر تنبع من لغتها ومن كلماتها وجملها ومن طريقة التشكيل فهي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة. بل تعتمد على بناء الجمل إذ لا بد لها من الجملة النافرة المتضادة المفاجئة للحلم والرؤيا؛ أي الجملة الموحية. وهذه الجملة تخلق عن طريق التشكيل والتنسيق والاختيار والتوزيع إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن، وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف وغيرها[1].

هذه أهم الخصائص لقصيدة النثر التي ذكرها أدونيس والتي لم تخرج عن الإطار الذي رسمته "سوزان برنار Susane bernard" في كتابها "قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا" هذا ما يؤكده باروت في قوله: «إن أدونيس يعتمد في مقاربته لهذه الخصائص بشكل حرفي على أطروحة "سوزان برنار Susane bernard" وتحديدا على مقدمتها»[2] محاولا تقريبها إلى الذائقة العربية.

ركز أدونيس على اعتبار قصيدة النثر الوجه الحقيقي للعلاقة الجدلية بين الهدم والبناء، يقول: «الهدم لأنها وليدة تمرد، والبناء لأن كل تمرد ضد القوانين القائمة مجبر ببداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى

---

[1]- أدونيس في قصيدة النثر، مجلة "شعر"، عدد 14، 1960م، ص: 77- 81.

[2]- محمد جمال باروت: الحداثة الأولى: مشكلة قصيدة النثر من جبران إلى حركة مجلة "شعر"، مجلة "المعرفة"، دمشق، عدد: 283- 284، 1985م، ص: 160.

أن يعوض عن تلك القوانين بقوانين أخرى، لكي لا يصل إلى اللاعضوية واللاشكل»[1]. ويعطي تفسيرا لذلك بقوله: «من خصائص الشعر أن يعرض ذاته في شكل ما، وأن ينتظم العالم إذ يعبر عنه. إن النثر بطبيعته، يرفض القيود الخارجية، ويرفض القوالب الجاهزة والإيقاعات المفروضة من الخارج. وهو يتيح طواعية شكلية إلى أقصى حدود التنوع، بحيث أن قصيدة النثر تخلق شكلها الذي تريده كالنهر الذي يخلق مجراه»[2].

ولعل هذا تأكيد من أدونيس على ضرورة خلخلة الذهنية القديمة بإزالة الحواجز التي تفصل الشعر عن الأنواع الأدبية الأخرى المتمثلة في سلطة الوزن والقافية، إذ اعتبرها أكبر تمرد عرفته القصيدة العربية، ويحدد الظروف والملابسات التي أدت إلى ولادتها، منها ما هو ذاتي نابع من القصيدة التقليدية نفسها التي استنفدت طاقتها، وما هو خارجي ناتج عن التلاقح مع الغرب والتأثر بمنجزاته الأدبية المتحررة، يقول: «هناك عوامل كثيرة مهدت من الناحية الشكلية لقصيدة النثر في الشعر العربي، منها التحرر من وحدة البيت والقافية، ونظام التفعيلة الخليلي. فهذا التحرر جعل البيت مرنا وقرّبه إلى النثر، ومن هذه العناصر انعتاق اللغة وتحررها، وضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية، ونمو الروح الحديثة»[3].

إن قصيدة النثر بالرغم من أنها أحدثت انفجارا خطيرا في بنية القصيدة العربية، إلا أنها لم تعبر عن تطور حضاري جديد، وإنما عبرت عن مرحلة أدونيسية مثلتها حركة شعر. كما لم تستطع أن تكتسب شرعيتها بين الأساليب الشعرية الأخرى رغم دفاع أدونيس عنها، بل مازلنا في مرحلة التساؤل عن شرعيتها، وقد أثارت منذ ولادتها الكثير من ردود الفعل التي كانت سلبية في غالبيتها فإنها لا تزال حتى الآن تتلقى موجات من النقد والغضب من كل الشعراء والنقاد المحافظين بمن فيهم الذين انطلقوا وصفقوا لتيار الحداثة المتمثل في شعر التفعيلة.

---

[1]- أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة شعر، عدد 14، 1960م، ص: 78.

[2]- المرجع نفسه، ص: 78_79.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 77.

2_ جمالية قصيدة النثر:

تعد قصيدة النثر الأدونيسية من الأشكال الشعرية الأكثر حداثة على الصعيد الزمني والأكثر تشعبا وإثارة للجدل على المستوى النقدي، فهي تثير إشكالات عديدة بداية بمرجعياتها إلى المصطلح وصولا إلى البناء المختلف على مستوى اللغة ونظام التصوير والإيقاع، ورغم ما تحمله تلك الإشكالات من تعقيد واختلاف في وجهات النظر بين النقاد إلا أن قصيدة النثر عند أدونيس بكل مقوّماتها تحمل في طياتها جماليات خاصة ومتميّزة جعلتها نسقا مختلفا في سياق الشعرية العربية.

لذا سأحاول في هذا المحور تتبع بعض جماليات هذا النص-نماذج شعرية مختارة- المختلف على مستوى بعض مكوناته اللغوية، لأنها -قصيدة النثر الأدونيسية- ولدت من تمرد على قوانين علم العروض والقوانين المعتادة للغة. فالملامح الشكلية الثابتة تكاد تكون مفقودة في هذا النمط الإبداعي ومن ثم فإن الحدود المباشرة والخصائص المركزية غير واردة ولا مرئية عند أدونيس وبهذا المعنى تكون قصيدة النثر أو الكتابة الإبداعية عنده هي محاولة للانخراط في النص الإبداعي خارج كل وهم؛ إنها كتابة تؤسس وتعانق الإنسان خارج كل انتماء. وهذا ما يؤكده أدونيس قائلا:

ليس لجسدي شكل

لجسدي أشكال بعدد مسامّه

لا الجسد واحد

لا الجسدان اثنان

وأنا لا أنا [1]

تحتل اللغة الصوفية عند أدونيس مكانة مهمة في بناء نص القصيدة النثرية، فهي أداة البناء الرئيسة التي تنقل الدلالة وتوجه القصيدة فالشعر «يستمد سلطته وفنيته من موسيقى لغته التي تشعرك بعمق رؤاه وقدرته العجيبة على التأثير في المتلقي بغض النظر على اللون الشعري للقصيدة»[2]، وانطلاقا

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 634 وما بعدها.

[2]- حورية الخمليشي: الكتابة والأجناس-شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان، بيروت، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014م، ص: 151.

من أهميتها فهي الأكثر حمولة بالجمالية على اختلاف النمط الشعري، خصوصا في بعدها الشعري «فسرّ اللغة الشعرية أنه يمكنها التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة»[1]، ويمكن الوقوف على مستويات متعددة للغة الشعرية لقصيدة النثر الأدونيسية من خلال تتبع وحداتها المكونة لها، يقول:

لو كنت ثمرة لرأيتني

أسافر بالورق وغير الورق

بالبراعم والغصون

بالهواء وشعاع الشمس

وأسقط في نفسي ناضجا وعموديا

لو بقيت حلما[2].

تكشف هذه الأبيات عن حلم لواقع يطمح الشاعر إلى تغييره منطلقا من ذلك من معجم وعناصر الطبيعة بالإصغاء إلى لغتها القائمة على الحركة والتجدد في كل آن. فكان خيال الشاعر خيالا متصلا، لأنه يقوم على الخيال الوجودي من حيث المعرفة والوظيفة، ويتصل بملكات الإدراك والوعي لدى الإنسان المتأمل.

يقول أدونيس:

سأشق عروقي

نهرا يحمل الفضاء

سأدور مع الكوكب المغرّب أو جمرة الشروق

لابسا قامة الهواء

وأعود إلى نصفي المقيم

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول-صدمة الحداثة، مصدر سابق، ص: 251.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 561.

في الضفاف الحزينة في آخر الصحاري[1]

في هذه الأبيات يوظف الشاعر كلمة الهواء توظيفا جماليا رمزيا يدل على معنى البعث والتجديد، ويدخل في صميم الحركة والتحول الذي يقوم عليه الوجود، فيحقق الشاعر بذلك ذاته من خلال معنى الصعود "لابسا قامة الهواء"، والعود بعد ذلك إلى نصفه الآخر القديم لتكون للرؤيا فعلها في خلخلة القيم لأن كلمة الهواء تدل على الحركة وعلى التغيير، يقول :

حملتني الرياح

وسمعت الغصون وهي تتلو قوانينها، فخشعت

ولبست الطبيعة[2]

يتوحد الشاعر بعناصر الطبيعة ويصغي إلى لغتها ومنطق حركاتها، فتكون الكتابة عنده إبداعا قائما على نقض الكتابة السائدة في منطق تفكيرها وبنائها. يقول أدونيس:

آت بلا فصول

آت بلا زهر ولا حقول

وفي دمي نبع من الغبار

أعيش في عينيّ

أكل من عينيّ–

أحيا، أسوق العمر في انتظار

سفينة تعانق الوجود

تغوص للقرار

كأنها تحلم أو تحار

---

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 483-484.

[2]– المصدر نفسه، مجلد2، ص: 280.

كأنها تمضي ولا تعود [1]

وظف أدونيس في هذا المقطع عنصر من عناصر الطبيعة "الغبار" معبرا عن حالته النفسية المحبطة نتيجة الظروف المأساوية التي مرت بها (انهزامات متكررة، الحصار الدائم)، وهو في ذلك يرمز إلى الذات العربية التي لا تسعى إلى التغيير وتنتظر المخلص الذي لا يأتي أبدا.

يقول أدونيس:

ملك مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك أرض الأسرار [2]

ويقول أيضا:

ها أنا في طريقي إلى أرضي الثانية

ومعي رايتي ورياح، [3]

وظف أدونيس مصطلح الريح في هذين المقطعين ليدل على الحركة والسعي الدائم إلى الاستباق والخلق اللذان يمهدان إلى حياة جديدة تضمن الاستمرار والانبعاث المتجدد. فالريح عند أدونيس هي التي تقتلع له كل الحواجز وتفتح له الآفاق اللامنتهية حيث إمكانية الخلق اللامحدود وحيث الكشف والرؤيا. كما نجده أيضا يقترن بالماء، يقول:

إنه الريح لا ترجع القهقرى والماء لا يعود إلى منبعه. يخلق

نوعه بداء من نفسه– لا أسلاف له وفي خطواته جذوره.

يمشي في الهاوية وله قامة الريح [4]

---

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 411- 412.

[2]– المصدر نفسه، مجلد1، ص: 254.

[3]– المصدر نفسه، مجلد1، ص: 333.

[4]– المصدر نفسه، مجلد1، ص: 252.

نلاحظ في هذا المقطع توظيف الشاعر لمصطلح "الماء" واقترانه بـ"الريح" والماء هو أساس الحياة وبدونه لا تستوي؛ أي لا تقدم وتغيير دون ثورة. فتوظيف الماء والريح عند الشاعر فيه تأكيدا على ضرورة التغيير والخلق والكشف والرؤيا، وتجسيدا على صيرورة الحياة واستمراريتها.

إضافة لمصطلح الريح والماء نجد مصطلح "النار" الذي وظفه أدونيس في أشعاره ليدر على الثورة التمردية التي تسكنه وتسكن أعماقه. يقول:

وجه مهيار نار

تحرق أرض النجوم الأليفة،

هوذا يتخطى تخوم الخليفة

رافعا بيرق الأفول

هادما كل دار؛

هوذا يرفض الإمامه

تاركا بأسه علامه

فوق وجه الفصول[1]

وظف أدونيس في هذا المقطع مصطلح "النار" ليعبر عن الثورة والهاجس التحولي الذي يسكن أعماق مهيار/ الشاعر، ليختزل كل معاني الهدم البناء، الذي يقوم عليه مشروعه التغييري الهادف إلى تحقيق انبعاث شامل ومتجدد.

تكمن جمالية الخيال المنفصل في كونه خيالا وجوديا، لأنه يشمل الوجود في جميع مراتبه، وذلك من حيث الموجودات المادية أو الجوانب الروحية على حدّ سواء، كل ذلك يخرج الإنسان من دائرة العلاقة البسيطة مع الوجود من حيث المنفعة القريبة، أو الإحساس العابر، إلى علاقة أكثر عمقا وشمولا، لأنه يصبح منفتحا على لغة الوجود، لأن الوجود لغة، كما أن الوجود كلمات، فتكون اللغة بذلك صورا

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 268.

رمزية للوجود بجميع مراتبه، يقول:

شعري لغة الأرض هناك

في الحبر والورق

في الحروف آت آت

أسافر خارج الصيغ، الشكل ونقيضه

في لغة تعبر الكلام، كأن المطر لغة تتساقط

الوقت يجلس بين القلم والورق[1]

يبدأ الشاعر تجربة الكشف والبناء لعوالم جديدة، تصوغ لعلاقات جديدة بين عناصر الوجود عبر الرفض وعبر تبني أدوات جديدة للكشف. فتبدو بذلك كتابات أدونيس رموزا وإشارات[2] لحركة التاريخ وتطوراته، وللزمان في فعله وانحناءاته، وللمكان في صراعه وتناقضاته.

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 498.

[2]- للتوسع أكثر ينظر: مبحث التشكيل البصري.

رابعا:

التشكيل البصري

1_ الكتابة/ البياض.

2_ التجريد.

3_ نظام الكلمة/ الكلمتين.

4_ الإخراج النصي.

أصبح التشكل البصري بنية أساسية في الخطاب الشعري الحديث يستند إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات على نحو يسهم في إنتاج الدلالة النصية وطرق انبناء المعنى، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة، محط اهتمام النقاد الذين انشغلوا بالقراءة البصرية التي فتحت حقولا جديدة في البحث والتأويل[1].

وعُدت بذلك الأشكال والخطوط والألوان سمة تمييزية من وجهة نظر سيميائية للقصيدة الحديثة من خلال توظيف تنويعات وتقنيات طباعية مستمدة من الهندسة المعمارية والفنون التشكيلية وغيرها. ولم تعد جسدا غريبا عن النص وإنما هي أجساد دالة مندمجة في التشاكلات النصية، أو صورة بصرية يتوارى فيها المدلول خلف هيمنة الدال ومركزية العلامة[2]، التي لم تعد مقتصرة على العلامات اللغوية وإنما أصبحت تعتمد وسائل جديدة في التعبير وأشكال طباعية مستحدثة.

وصارت شعرية النص تتحدد «بمقدار انحرافه عن القوانين اللغوية المتعارف عليها إلى حد صار فيه الغموض مجالا من مجالات الإبداع»[3]. وانفلتت القصيدة من صرامة القوانين القديمة القائمة على أساس التلقي السماعي وتجربة الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية في التجديد وتجاوز سلطة النموذج[4]. وقد طالب رومان جاكوبسون بإعطاء أهمية لهذه التقنيات الطباعية معتبرا إياها علامات شعرية لا تنتسب فقط إلى علم اللغة ولكن إلى مجمل نظرية الدلالات[5]. كما اقترح "أ.ج غريماس" ضرورة دراسة هذه العلامات غير اللغوية وكيفية توزيع وترتيب المساحات البيضاء ووجود علامات الترقيم وغيابها، واستعمال تنويعات طباعية أخرى[6].

لقد أكد كمال خير بك على أن شعراء الحداثة وأدونيس في مقدمتهم قد استعاروا من الشعر الغربي السريالي والدادائي كثيرا من التقنيات الطباعية استغلوّها للتعبير عن انفصام العالم الخارجي وتفتتّه، وتمزّقهم الباطني، أو للإعراب عن توقهم الجارف إلى تقويض واقع اجتماعي يرفضونه. وقصدوا من خلال

---

(1)- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، مجلة "فصول"، مجلد 15، عدد 2، 1996م، ص: 100.

(2)- المرجع نفسه، ص: 100.

(3)- المرجع نفسه، ص: 105.

(4)- المرجع السابق، ص: 99.

(5)- ينظر: شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة-تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص: 14.

(6)-شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة-تحليل نصي، ص: 14.

هذه التلاعبات الشكلية هدم العبارة الكلاسيكية التي تعتبر كاملة أو كما تسمّى جملة تامة[1]. وقد أكثروا من علامات الاستفهام والتعجب والنقط المتتالية واستعمال الورقة البيضاء في بعض الأحيان لكتابة كلمة واحدة أو سطر واحد، وانحرفوا بالكتابة الشعرية الأفقية إلى كتابة ملتوية منحرفة تشكل رموزا وأحرفا وأرقاما مختلفة مرتبطة بمساحة الورق سعيا منهم إلى إبداع عالم جديد تزول فيه الحواجز الفكرية والإنسانية[2]، وسعوا إلى تحقيق رؤيا شعرية تتسم بالانعتاق والانفتاح على العوالم الكونية الخفية والظاهرة.

وصارت اللغة الشعرية عندهم، حتى في استعمالاتها الجديدة، تضيق عن استيعاب الوهج المنبعث من أعماق الذات الشاعرة و«عند الوصول إلى هذا الحدّ من ضيق العبارة على أفق التعبير يأتي الغموض والغياب والبياض في القصيدة جناحا يخلق به الشاعر إلى ما وراء اللغة، إلى لغة اللغة. هكذا يجابه الشاعر شيطان اللغة ويغالب سلطته وهيمنته بتعاويد يكتبها في بُقع البياض بحبر مفرغ من اللون، وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النص»[3]. ومن هنا ارتبطت الكتابة الشعرية الجديدة بمنطق التجريد وأسلوبه الذي يضمن للشعر استباقه وانفتاحه على اللامحدود واللانهائي، فهو «محاولة لرؤية ما لا يُرى، وهو إذن تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها. إنه تخفيف للمادة لا يُريد منها غير الجوهر. الأشياء المادية فوضى، تشوش وزوال»[4].

وكان أدونيس الأكثر لعبًا وتجديداً في التشكيل الخطي للكتابة الشعرية، وبخاصة في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" الذي يتكون من معمار غريب وجديد في رسمه وشكله موضحا هذا اللون من التشكيل في مقدمة الديوان بأنه «شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات في التاريخ. إنه بتعبير آخر خروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة»[5]. حيث عمل على تحويل الكتابة من ظاهرة صوتية على ظاهرة بصرية متحررا من الكلمة ليجد بديلا لها في الرموز الصورية فتحول الديوان إلى ورشة جمعت بين فن التعبير وفن

---

(1)- كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ص: 151- 152.

(2)- ينظر: عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص: 349- 350.

(3)- أسيمة درويش: مسار التحولات_ قراءة في شعر أدونيس، ص: 208- 209.

(4)- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 82.

(5)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة_ مقدمة، مجلد 1 ص: 6.

التصوير[1]. ومن الأشكال الجديدة التي تدخل في إطار القصيدة الحرة والنثرية واعتمدها أدونيس نجد:

1_ الكتابة/ البياض:

تعتبر الكتابة بالبياض سمة من سمات النص الحداثي المنفتح على لا محدودية الشكل والخارج عن أي وصاية سلطوية مسبقة؛ ولعل ما أكدة محمد بنيس بقوله أن الشعراء العرب الكلاسيكيين نجحوا في ملئ الصفحة البيضاء في حين أن الشعراء المعاصرين عملوا ما في وسعهم لإفراغها سعيا منهم إلى تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ وخلخلة الاطمئنان الداخلي الذي زرعته في نفسه[2].

هذا وقد ركز شعراء الحداثة الغربية على أهمية الكتابة بالبياض لما تضفيه على القصيدة من تنوع وغنى؛ فهذا ملارميه يقول: «لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول به. إن اللّفظة الواحدة إلى صفحة كاملة بيضاء وهكذا تغدو الألفاظ مجموعة أنجم مشرقة. إنّ تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغ الأبيض متمم»[3].

وكذلك رامبو لم يخف ولعه بالبياض كطاقة تفجيرية هائلة على مستوى النص الشعري إذ يقول: «يا نفسي لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي أغرسها كالمسامير، بل ما تبقى من البياض على الورق»[4]. وشيوع هذا النمط من الكتابة وولع الشعراء به كان منطلق النقاد الأساسي لدراسة الفضاء الطباعي في النص الشعري الحداثي؛ حيث مكّن الشعراء من تجاوز النموذج القديم بتجاوز القصيدة العمودية القائمة على التوازي والتقابل والانتقال من المرحلة الشفوية _مرحلة تلقي النص الشعري بالأذن فقط_ إلى المرحلة البصرية التي تلزمنا رؤية القصيدة قبل قراءتها[5].

وبالتالي فالكتابة بالبياض وجه من وجوه انفتاح النص الشعري العربي على الإبداع الحداثي في الغرب من جهة، وانعكاس صارخ لحالة الانفصام التي تعانيها الذات الشاعرة بين نوازعها الداخلية وشتات العالم الخارجي من جهة أخرى. وهي طريقة تشكيلية حديثة للشعر بحيث يترك الشاعر بياضا أو

---

[1]- ينظر: طراد الكبيسي: الشعر والكتابة_ القصيدة البصرية، مجلة الأقلام العراقية، عدد1، 1987م، ص: 12- 13.

[2]- ينظر: محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979م، ص: 99-100.

[3]- المرجع نفسه، ص: 100.

[4]- المرجع نفسه، ص:100.

[5]- شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة-تحليل نصي، ص: 26.

فراغا بين الكلمات أو الأسطر الشعرية أو يرمز له بالنقاط (...). وهي ما استوحى منها بول كلوديل تعريفه للشعر بأنه فكرة معزولة بفراغ[1].

هذا الفراغ يتكون في أسطر القصيدة بكيفية خاصة انتبه لها شعراء الحداثة الغربية كطاقة تفجيرية هائلة على مستوى النص الشعري. ويمثل البياض والفراغات صمتا أو كلاما غائبا مسكوتا عنه، إذ هو «اعتراض تساوق الكلام بفواصل من الصمت»[2].

لقد أصبحت الكتابة بالبياض ظاهرة مستفيضة كأداة كتابية في الشعر العربي الحداثي، مما جعله يرمي بالقارئ في متاهة «فكل بيت شعري هو بداية رحلة نحو المتاه الذي ليس إلا البياض، فهو يوقف الصورة حيث أراد الشاعر. ويكسر الرحلة التقليدية التي كانت تتم وتنتهي غالبا مع القياس الزماني والمكاني للبيت»[3].

كما يمنح البياض للقارئ حرية التأويل والمشاركة في فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعاني وتحمله قوة البياض من المقول إلى اللامقول، ومن المعلوم إلى المجهول، حيث يصبح الصمت موضوعا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة وتعبيرا عن التأمل والمساءلة والمحاورة، مما ينقله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية.

فتغدو القراءة حوارا عسيرا مع نص يلتهمه البياض، وانخراطا في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج قصيدة تعد نموذجا لكتابة تجريبية متحررة من سلطة المؤسسة الشعرية التقليدية لتؤسس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض[4] تجيء حينا فاصلة بين السطور، وحينا آخر في نهايتها، وأحيانا تتوسطها لتحدث وقفا بين عناصر الجملة الواحدة تحتاج إلى قراءة تأويلية تمسح من خلالها حبرها السري[5].

ولعلّ في استمرارية الإبداع الشعري وتدفقه رغم غياب السلاسل النصية وتلاشيها تحدي للقارئ واستفزاز لقدراته؛ فكأننا بالنص الحداثي الأدونيسي يرفع راية التحدي قائلا: هل من قارئ جريء

---

(1)- عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة، ص: 285.

(2)- المرجع نفسه، ص: 287.

(3)- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص: 104.

(4)- رضا بن حميد: الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكل البصري، ص: 101- 103.

(5)- تطلق أسمية درويش على هذا الشكل من الكتابة: بالكتابة بالحبر السّري، وهذا خلال دراسة خصصتها لأدونيس ديوان هذا هو إسمي. للتوسع ينظر: مسار التحولات_ قراءة في شعر أدونيس، ص: 207 وما بعدها.

يبحث عن عناصر الغياب، ويعيد إلى الكلمات اللامرئية لونها وسوادها؟. وبالقدر الذي تستفز به قريحة الشاعر الحداثي القارئ تشركه في عملية إنتاج النص؛ إذ تعطيه الفاعلية المطلقة في إتمام فراغاته والوصول به إلى شكله التام والحقيقي؛ وهنا تكمن أهمية الخصوصية التي اشترطها أدونيس في قارئ النصوص الحداثية[1].

تكشف القراءة المتتبعة لدواوين أدونيس الشعرية _موضوع الدراسة_ عن بروز هذا النمط من الكتابة في أغلبها على الإطلاق؛ ولكنه يبرز بشكل واسع في ديواني: "هذا هو إسمي" و"مفرد بصيغة الجمع"؛ حيث تتوزع الفراغات البيضاء في بدايات القصائد وفي نهايتها، بل وتتخلل مقاطعها بطريقة استفزازية تغري القارئ على التأويل والكشف. ففي ديوان "هذا هو إسمي". يقول الشاعر وقد تعدى البياض غياب الحرف/ الكلمة:

وجه يافا طفل هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل

الأرض في صورة عذراء؟ من هناك يرجُّ الشرق؟

جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل صوت

شريدٌ ... [2]

القراءة الإفتراضية:

وجه يافا طفل (يسأل) هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل
الأرض في صورة عذراء؟ (ثم) من هناك يزجّ الشرق؟ (لقد)
جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل(إنه) صوت
شريد...

يقول أدونيس أيضا في قصيدة "هذا هو إسمي":

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك
نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت [3].

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد –أدونيس، ص: 152.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد2، ص: 253.

[3]- المصدر نفسه، ص: 268.

القراءة الإفتراضية:

دخلت إلى حوضك (هو) أرض تدور حولي (و) أعضاؤك

نيل يجري (فيه) طفونا ترسبنا (ثم) تقاطعت في دمي قطعت.

يقول أيضا في القصيدة نفسها:

...وعلي رموه في الجبّ كان الجمر ثوبا له اشتعلنا

تمسّكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرّماد علي

وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفيا ويثبت العشب والماء علي

مهاجر [1].

القراءة الإفتراضية:

...وعلي رموه في الجبّ كان الجمر ثوبا له اشتعلنا

تمسّكنا بأشلائه اشتعلت مساء الخير يا وردة الرّماد (هذا) علي

وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفيا ويثبت العشب والماء علي

مهاجر.

وقد يتعدى البياض غياب الحرف أو الكلمة إلى غياب الجملة يقول أدونيس:

يقول أدونيس في قصيدة "هذا هو إسمي":

الغبار التراثي في العظم ألجأ؟ هل يلجئ الغبار؟

لا مكان ولا ينفع الموت...هذا دوار

من يرى جثة العصور على وجهه ويكبو لا حراك

يحسّ الكهولة

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد2، ص: 273.

حلمة للطفوله [1]

القراءة الإفتراضية:

الغبار التراثي في العظم (إليه) ألجأ؟ هل يلجئ الغبار؟

لا مكان ولا ينفع الموت (في اللامكان...) هذا دوار

من يرى جثة العصور على وجهه ويكبو (يبقى ساكنا...) لا حراك

يحسّ الكهولة

حلمة للطفوله

ويقول أيضا:

دمشق تدخل في ثوبي خوفا حبا تخالط أحشائي تلغو...

لفظت جلدك خلّي شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل

والنهار أنا الوقت انصهرنا تأصلي في متاهي... [2]

القراءة الإفتراضية:

دمشق تدخل في ثوبي خوفا حبا تخالط أحشائي تلغو(بأحاديث لا تنتهي...)

لفظت جلدك خلّي شفتيك اصهريهما بين أسناني أنا الليل

والنهار أنا الوقت انصهرنا تأصلي في متاهي (توحدي بي ولا تخافي...)

يقول أدونيس:

سلاما أيها الجسد

أيها النغم أخرجته اللذة ألحانا سرّت بها

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد2، ص: 278.

[2]- المصدر نفسه، ص: 282.

عشقتها وطربت إليها.

القراءة الإفتراضية:

سلاما أيها الجسد

أيها النغم (الذي) أخرجته اللذة ألحانا سرّت بها

عشقتها وطربت إليها [1]

كما قد يتسع البياض ليشمل فقرة شعرية بكاملها، ومن ذلك ما ورد بين السطرين الآتيين:

قادِرٌ أن أغيّر: لَغمُ الحضارة – هذا هو اسمي

(لافتة)

... وقفتْ خطوةُ الحياة على باب كتابٍ محوته بسؤالاتي [2].

يبدو أن الفقرة الغائبة قد كتبها أدونيس على اللافتة، واللافتة توضع عادة على الطريق لتحديد اتجاه السير وإرشاد السائر فيها وتنبيهه؛ فقد تكون عبارة وقد تكون سهما أو أي إشارة أخرى من شأنها الإرشاد والتنبيه، ولكي يتسنى لنا معرفة مضمون اللافتة الأدونيسية المكتوبة بالحبر السري نتأمل المقطع الذي سبقها والذي جاء فيه قول أدونيس:

زمني لم يجئ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماد هاتي يديك اتبعيني... [3]

بعده جاءت الجملة مفتوحة على لا محدودية التأويل والمثقلة بالتكثيف الدلالي والبنائي واللوني: **"قادر أن أغير: لغم الحضارة –هذا هو إسمي"** فإذا أخذنا عبارة "هاتي يديك اتبعيني..." التي سبقت اللافتة مباشرة بعين الاعتبار يمكننا القول أن أدونيس قد أراد بالبياض تنبيه القارئ إلى الطريق الذي سيسلكه مع أنثاه في هذه القصيدة؛ والتي يطالبها بإعطائه يدها والسير وراءه لكي يغير معا ويزرعا "لغم

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 637.

[2]- المصدر نفسه، ص: 269.

[3]- المصدر نفسه، ص: 269.

الحضارة" الذي أشار إليه وأكد عليه بالإبراز فاللافتة كما يبدو جاءت للتنبيه والاستعداد لا للتحذير.

كما اتسعت المساحات البيضاء داخل النص الشعري الأدونيسي لتشغل ما يكفي لمقطع شعري بكامله؛ وهي ظاهرة مميزة لديواني: "هذا هو إسمي" و"مفرد بصيغة الجمع". وللتمثيل على ذلك أذكر البياض الوارد في قصيدة "هذا هو إسمي" بين جملتين:

(منشور سري)

وطني فيّ لاجئ[1].

ولقراءة بياض هذا المقطع الشعري نقف عند المقطع الذي سبقه والذي يعد من أعنف مقاطع القصيدة وأكثرها تصعيدا لمشاعر الإنهزامية والعدمية؛ إذ ينفي فيه أدونيس وجود الأمة العربية وكيانها نفيا مطلقا بقوله:

سنقول البساطة: في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى الغياب نقول الحقيقة:

نحن الغياب

لم تلدنا سماء لم يلدنا تراب[2]

بعد نفي أدونيس للوجود العربي وتغييب كل عناصر الحياة فيه يأتي المنشور السّري متبوعا بقوله: "وطني فيّ لاجئ/ وليكن وجهي فيئا!"؛ وهذه العبارة التي تنهي المنشور السري تعيد الحياة كما يبدو إلى هذا الوطن؛ إذ يكسوه الشاعر لحما ونبضا ويوحده به مصورا إيّاه في هيئة لاجئ مستجير.

وهنا نتساءل عن الدافع وراء ذلك التعبير؟. ولعل الأمر مرتبط بما جاء في المنشور السري؛ والعادة تقتضي أن تكون المناشير السرية محملة بالأخبار الحساسة ذات العلاقة بالجوسسة أو الحرب مثلا أو مختلف الأمور التي تمس أمن الدولة وسياستها. وإذا أخذنا الزمن الذي كتبت فيه القصيدة بعين الاعتبار- بعد هزيمة الخامس من حزيران مباشرة- يمكننا أن نلون المنشور السري ونكشف محتواه؛ فهو

---

(1)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 271-272.

(2)- المصدر نفسه، ص: 271.

-كما يبدو- تحريض خفيّ للنهوض ضدّ حالة الموات التي تعانيها الأمة العربية؛ وخصوصا بعد هزيمتها الساحقة؛ والتنديد بخطورة استمرارية الوضع على ما هو عليه لأن السكينة والخضوع تزيد الموت موتا؛ الأمر الذي دفع الشاعر إلى مخاطبة الثائرين أمثاله[1]؛ والذين يستطيعون فكّ غموض هذا المنشور السري وتفجير دلالته ومحاولة التغيير للخروج من هذا الوضع.

كما نقف في قصيدة "سيمياء" على شيوع هذا النوع من البياض؛ ومن ذلك مثلا البياض الواردة بين العبارتين[2]:

سأل نفسه:

من أنت أيّها السيّد؟

من يقول لأدونيس من هو؟

وقوله:

رقعة من تاريخ سري للموت ←

يسأل (و) لا جواب، فليكسر مرآة نرسيس[3]

مرآة نرسيس ظل (ف) كيف يكسر الظل؟

إن تأمل العبارة الثانية بعد إعادة كتابتها وإزالة البياض منها يسهل لنا قراءة المقطع المكتوب بالحبر السري؛ إذ يبدو أنّ الشاعر يعيش حالة مراجعة عميقة مع الذات كاشفا عن واحدة من مميزاتها وهي النرجسية أو عقدة نرسيس، حيث وقف يسأل نفسه_ بعد أن تهيئ لها أنّها بلغت الكمال وظنت ***أنّ***

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد –أدونيس، ص: 154.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 709-710.

[3]- بطل أسطوري عرف بوسامته وجماله وفتوته، خطب وده عدد كبير من الفتيات الجميلات، لكنه رفض أن يبادل أيّن منهن الحب...وتقول الأسطورة أنه أحس بالعكش ذات يوم فانحنى على مجرى ماء ليطفئ ظمأه؛ فرأى خياله منعكسا على الماء الصافي فعشق صورته تلك، وأخذ يتردد كل يوم على ذلك المجرى ليتطلع إليها؛ حيث شغل بخياله عن الأكل والشرب أو أي متعة أخرى من متع الحياة حتى هرم جسمه ومات، ونبتت في المكان الذي لقي فيه حتفه زهرة النرجس. للتوسع ينظر: عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، ط1، 1983م، ص: 203.

الدائرة اكتملت"[1]_ من تكون؟ وهو سؤال يكاد يكون محرما بالنسبة إلى ذات طبعت على التعالي والاستباق والنظرة الفوقية للعالم وللأشياء.

يقف أدونيس في لحظة بوح صادقة ليسأل نفسه: ماذا حققت؟ وإلى ما تطمحين؟ ومن تكون وسط هذا العالم المتغيّر والدائم الحركة والتحول؟ إنها حالة أشبه ما تكون بالموت لأنها لحظة تترسب فيها جميع أعماله السابقة، يثبت عندما يتأملها دون تفكير فيما بعدها؛ إنها «رقعة من تاريخ سري للموت»[2] كتبها أدونيس بالحبر السري لقصور كلمات الأبجدية جميعها على احتواء تلك الثورة المتسائلة والنوازع التي تتصادم في دخيلائه.

وهو في الأخير لم يجد لأسئلته جوابا سوى الخروج عن الوجه النرسيسي بالتخلي عن عقدة التعالي التي قد تُولد الشعور بالوصول والفوقية وهذا يتناقض مع روح الحداثة التي لا تؤمن بالكمال وترى فيه الثبات والموت، كما يتناقض مع قناعته بأنّ الشيء إذا اكتمل انتهى.

وقد أثار أدونيس هذه القضية في أخر قصيدة من أعماله الشعرية الكاملة ليؤكد أن هاجس الخلق والإبداع يتنافي والغرور أو النرجسة التي من شأنها قتل الشعر وإطفاء شعلة الموهبة؛ فالإحساس بعدم الوصول وبالعجز عن إدراك الكثير في هذا الوجود هو الذي يفتح باب السؤال ويتيح معها القدرة على الاستمرارية والتجاوز[3]، كما تضمن للذات الشاعرة تجددها وبقاءها.

ما يمكن استخلاصه بعد عرض بعض النماذج الشعرية الأدونيسية أن نصه شبكي البناء لا يعرف البداية ولا النهاية، نص سديمي يعيش حالة إعادة تشكل مستمر.

2_ التجريد:

ركزّ أدونيس في تصوره النقدي على التجريد كأسلوب يضمن للشعر استباقه وانفتاحه على ما وراء الظواهر بحثا عن حقيقة الإنسان والكون معا. وقد أولاه أهمية كبيرة لأنه السبيل إلى انبعاث اللغة وتجددها الدائم إذ تتعدى وجود الأشياء المادية في رتابتها وفوضويتها المعهودة إلى ما قبل وجودها؛ تلك

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 708

[2]- زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 156.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 157.

المرحلة المشحونة بالصفاء البكر وإمكانيات الحياة اللامحدودة؛ وهذه المرحلة هي التي تكفل للشاعر بعث العالم من جديد في صورة مختلفة تماما عن المألوف والسائد كما تضمن له الانفتاح على اللامحدود واللانهائي[1]. فتبرز اللغة الشعرية -بذلك- إشارة تحمل في طياتها خاصية التوالد والتغاير؛ مما يعطي النص الشعري بعده الاستشرافي ليغطي أكبر مساحة تأويلية ممكنة.

ولعلّ هذا ما أكده أدونيس في تعريفه للتجريد بقوله أنّه: «محاولة لرؤية ما لا يرى. وهو إذن تجاوز للطبيعة وأشكالها، وخلق عالم من الأشكال المحضة، أو هو رد الأشكال كلها إلى جوهرها. إنّه تشفيف للمادة لا يريد منها غير الجوهر. الأشياء فوضى تشوش وزوال. رماد مبعثر من هذا الرماد يلتقط لتجريد إشارة. فمشروعه بصيري لا بصري. إنّه مشروع اكتناه»[2].

فالتجريد عند أدونيس يمنح اللغة القدرة على التوالد والتغاير؛ إذ يكسبها خاصية التموّج الذي لا يهدأ، فبعد أن كانت ثابتة مرتبطة بمعنى واقعي معين تتحول مع الشاعر الحداثي إلى بؤرة توتر تعمل على إدراك ما يتعذر إدراكه فتضع في مواجهة مستمرة مع المستحيل وغير المألوف والمتحول.

هذه الخاصية التي ميّزت اللغة الشعرية الأدونيسية، جاءت نتيجة احتكاك كبير ومباشر مع إبداعات الشعراء الصوفيين[3] لأنهم «أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما، عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية ككلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لادراجها في السياق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم، لكن التجربة الكلية لواقعهم المعيش-كما يعرفه الناس- كانت تمثل خلفية ضابطة تتأسس عليها تلك الشفرة الثانية كمرجعية قارة للمرموز له»[4].

إضافة إلى انفتاح الشاعر الحداثي على إبداعات شعراء الحداثة الغربيين في ولوجهم إلى عوالم ما وراء الواقع واعتمادهم المطلق على الحدس الذي يخرج اللغة الشعرية عن دائرة المتداول والمألوف. هذه

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد- أدونيس، ص: 157.

[2]- أدونيس: سياسة الشعر، ص: 82.

[3]- يكفي التمثيل على ذلك ما جاء في كتاب "الطواسين" للحلاج؛ وخاصة منها: طاسين التوحيد وطاسين التنزيه وطاسين الدائرة، والتي اعتمد فيها الحلاج على الأشكال والتعازيم بعيدا عن الكلمة الشعرية. ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 157، وللتوسع أكثر ينظر أيضا: الحلاج الديوان ويليه كتاب الطواسين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997م، ص: 126 وما بعدها.

[4]- صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية، ص: 192.

الروافد المثقلة بالتجريد أدت إلى ظهور نمط مختلف من الكتابة الشعرية تحوّلت فيه اللغة من الكلمة إلى الإشارة التي تشمل الأشكال والأقواس والرموز الرياضية المجردة، كمحاولة إلى تجاوز رتابة اللغة العادية المكتفية بالوصف والإيضاح ورسم ما هو ظاهر دون تعدية إلى ما ورائه[1]. ويمكننا حصر تجليات التجريد في شعر أدونيس في الظواهر الآتية:

2_1_ حروف الأبجدية:

تبدأ رحلة أدونيس مع حروف الأبجدية وتموضعها في النص الشعري من ديوان "هذا هو إسمي"؛ متأثرا بالشاعر الفرنسي "ملارميه" الذي وظف الحروف في بدايات أسطره الشعرية إذ جاء في قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" قوله:

كشفت رأسها الباء، والجيم خصلة شعر، انقرض انقرض

ألف أول الحروف انقرض انقرض

أسمع الهاء تنشج، والراء مثل الهلال

غارقا ذائبا في الرمال

انقرض انقرض[2]

ويقول أيضا في ذات القصيدة:

سقط الماضي ولم يسقط

دال قامة يكسرها الحزن

قاف قاب قوسين وأدنى

أطلب الماء ويعطيني رملا

أطلب الشمس ويعطيني كهفا[3].

---

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 157

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 255.

[3]- المصدر نفسه، ص: 259.

وكذلك قوله:

ك ترتجف تحت نواة رفضية بعمق الضوء

ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة

ا عمود مشنقة مبلّل بضوء موحل

ب سكين تكشط الجلد الآدمي، وتصنعه نعلا لقدمين سماويتين في خريطة تمتد...إلخ[1].

نلاحظ في المقطع الأول تقطيع لكلمة" كتاب" بما تحيله في ذهن القارئ من دلالة على القداسة والطهر والثبات، لكن أدونيس خرق أفق التوقع هذا القارئ وأعطاها أبعادا أخرى تتصل بالإثم والموت والدمار والتشقق والتعذيب الذي يطبع واقع الشاعر ويبعثره كتبعثر حروف الكلمة الواحدة؛ إذ تتراءى من خلال المقطع جدلية الصراع بين القداسة وانقسام الشاعر بينهما.

ويقول أيضا:

أ. أمثل الجسد في سيف

تسنه اللذة

ب. لكي أكون جسدي،

أسمس نفسي الهباء

ج. أتكلم دون أن أتكلم

أسير دون أن أسير

د. ...وسرت كأني الليل

– ما هذه الشموع التي تركض وراءك؟

هـ. أعمالي باطلة

---

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 260.

وأفعل دائما كأني الحق.

و. تخيلت أن لدوّار الشمس

عينين وأنه يرى[1]

يقول أدونيس:

أ "نستدعيك

أيها القوي الذي حملته أم فقيرة ..."

ب "مت؟

موتي مخبوء في المحيط

ج –كانت الأرض دجاجة تبيض الذهب

ذبح الدجاجة وأكلها"

د "تقدّم

أسرع أيها الثور الأسود[2]

حاول الشاعر من خلال هذا التوظيف إيجاد أبجدية لغوية جديدة تبرز كنسيج متشابك منفتح على اللامنطقي واللامحدود من المعاني والدلالات، إما بتوظيفها كحروف مجردة أو تقطيعها، تاركا للقارئ مسؤولية تركيبها من جديد وقراءتها وفق أي تصور.

وهذا ما يريد تحقيقه أدونيس وغيره من خلال الدعوة إلى تفجير اللغة. فتشابك الكلمة الشعرية والسطر الشعري مع تلك الحروف يجعلها تبدو في شكل تجريدي لا يقود إلى وضوح المعنى المراد، بل إلى إبهامه إبهامًا مطلقا. ونجد الفراغات أيضا في القصائد عبر تقطيع الكلمة إلى حروف متباعدة «لتعبر عن

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 681-682.

[2]– المصدر نفسه، مجلد 2، ص: 692 .

تكسر الإيقاعات البصرية والصوتية لتنقل انفعالات الشاعر وحركة نفسه المتوترة»[1]، وهذا التوظيف يعود إلى الظهور في ديوان "المطابقات والأوائل" إذ نقف فيه على قوله:

تعلو في انصداع جليد يحرسه الطُحلب، والزمن بين الأرجل

يـــ ـــ تـــ ـــ شـــ ـــ قّ ـــ ق[2].

هذا التشقق في جوهره انفصال العناصر بعضها عن بعض تماما كانفصال أحرف الكلمة في هذا المقطع فالكتابة الشعرية محاولة لتجسيد الفعل بالصورة أيضا، إذ تترك تهجية الحروف المتقطعة وقفات زمنية متتالية تشهد على الانفصال واللاترابط كما تعمق الإحساس الفعلي بالتشقق. وهذا النمط من الكتابة يبلغ ذروته في ديوان "مفرد بصيغة الجمع"؛ إذ نقف فيه على تشكلات عديدة ومتنوعة.

يقول أدونيس:

ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه

إلى المكان يتوشح بحطامه

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنها نظائر وأسماؤه[3]

نلاحظ علاقة هذا التقطيع بالنص عند أدونيس لما واءم بين صورة الحطام وصورة الأنصاب والتماثيل، ومثّل على ذلك بتكسّر حروف الأسماء. كما رسم في مقطع آخر علاقة بين اسميه من خلال تقطيع حروفهما ووضعهما في تشكيل جديد.

---

[1]- أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، ص: 181.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 382.

[3]- المصدر نفسه، مجلد 2، ص: 511.

وبهذا الترسيم للأحرف صاغ علاقات ترميزية هندسية قربّت النص من الترقيم واللعب البصري، لا ندري هل أراد أن يؤكد من خلال هذا الشكل الهندسي التناغم بين اسميه الشخصي والإبداعي، أم الانفصام والتنبيه إلى أن عليّ حمل الهوية الأسطورية لما تنحّل اسم أدونيس وكذا أورفيوس.

وضمن الإطار نفسه نقف في قصيدة "جسد" على تشكيل مميّز زاوج فيه أدونيس بين الأحرف المشكلة لاسمه الشخصي وتلك المرتبطة باسمه الإبداعي كتأكيد على حضور الذات الشاعرة وذلك من خلال المقطع الآتي :

أنا سؤالك

ولست أنت جوابي

عرّفتك بحنيني

بشّرتك به وربطتك بنفسي

ع . ي

ل

أد . ن ي س

و[1]

لجأ أدونيس في هذا المقطع إلى تجديد اللغة الشعرية وتفجير الكلمة وتحليلها إلى عناصرها الأولية تاركا للقارئ مسؤولية إعادة تركيبها من جديد وقراءتها وفق التصوّر الذي يصدر عنه والذي يمنحنا حياة جديدة وشكلا مختلفا.

فإذا قرأت الحروف، أفقيا نتج عنها تعارض بين اسمين: علي/ أدونيس؛ أما إذا غيرنا منظور القراءة وركزناه رأسيا على وسط الحروف؛ صار الناتج حرف الشرط "لو". ولو غيرنا المنظور مرة ثالثة، وقرأناه من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم انحرفنا بالعين إلى اليسار صار الناتج "أدعى"، ولو غيرنا المنظور مرة رابعة، وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط به، عموديا صار الناتج "علو".

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 601.

ولو غيرنا المنظور مرة خامسة صار الناتج "أدعو"، ولو غيرنا منظور القراءة مرة أخيرة ونظرنا بزاوية مائلة، تبدأ من أسفل العمود الأول لتمر بحرف اللام والياء، صار الناتج "أدلى"؛ وعندها يمكننا الوقوف على نوعين من العلاقات داخل المقطع؛ الأول قائم على التقابل بين الاسم الأصلي (الظاهر) والاسم المستعار (الباطن)، وأما الثاني فقائم على التجاوز بين أداة الشرط (لو) وأفعالها (لو أدعى، لو أدعو، لو أدلى).

وإذا ما أسقطنا علاقة المجاورة على علاقة التقابل يمكننا قراءة "العلو" الذي يكشف عنه المقطع بتجاوز الدلالة الفردية للاسم (علي) المرتبط بعلي أحمد سعيد إلى الدلالة الجماعية التي تحيلنا على "علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، أو علي بن الحسين. ليكشف التعارض والتقابل الواضح بين التراث العربي والتراث الفينيقي والمزاوجة بين الديني والأسطوري[1].

وأدونيس لم يكتف بتحليل الكلمة إلى عناصرها الأولية بل تعداه إلى تحليل التركيب أيضا؛ إذ نقف في القصيدة نفسها على مجموعة كلمات تسبح حرة في البياض المثقل بالأسئلة والمحمّل بفيض رهيب من الدلالات المفتوحة على أفق التأويل.

يقول أدونيس:

أنزق على مدية جرف مجهول

تنزلق لغتي على مُدية الهاوية

وبين نشوة الدّوار

وشفا هلاك غير مرئي

أتدلى

لا تقريبا

بين

[1]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد –أدونيس، ص: 160.

في

ربما أبداً

والنفي ظرف والظرف خبر شهاب يجرّ حروف الجسد

وينطفئ[1].

فالمقطع كما يبدو لوحة من الاحتمالات راعى فيها الشاعر علاقة التماثل القائمة بين الزوايا المتقابلة (لا_ أبدا) و(تقريبا _ربما) والتي ترسم حيزا مائلا يحاصرنا المكان (بين _في) ويحتوي بطريقة تبرز جدلية العلاقة بين الداخل والخارج من جهة، ودوارنية الكون وأشياءه التي تتضارب بين نفي القاطع أو المعلوم والنسبية المترددة المرتبطة بالمجهول والدالة عليه من جهة أخرى.

إضافة إلى ذلك نسجل انتشار الأحرف الثنائية (ألف سين، ألف باء، ألف ياء...) في أغلب قصائد الديوان ومثال ذلك قوله:

دال تاء

– بحسب حركاتك يجري أمري

والليل والنهار بريدي إليك.

واو نون

–كيف أقمع هوائجي

والحاجة إليك هتكتني؟

سين ألف

– أدخلي، وكأنك نقبت الجحيم وخرجت منها

أو كأنك امرأة تشتري العطر بالخبز[2]

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 637.

[2]– المصد نفسه، مجلد 2، ص: 645-646.

نستخلص من خلال هذا المقطع أن أدونيس متأثر بالموروث الإبداعي الصوفي، الذي أولى الحروف –مفردة ومركبة– أهمية بالغة[1] وأعطاها أبعادا رمزية تجسد نظرة الصوفية للكون وللإنسان على حد سواء. ولعل الجدير بالذكر في ذا المقام أن أدونيس إضافة إلى تأثره باللغة الصوفية في تعامله وفقا لهذه الطرق مع الأبجدية العربية، متأثر أيضا "برامبو" في حديثه عن كيمياء اللغة والتي تأثر فيها بدوره ببعض الجماعات السرية التي تمارس الطقوس السحرية، وببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسحر والعرافة.

ويتضح ذلك جليا في حديثه عن لغة مجموعته "فصل الجحيم" التي قال عنها: «لقد أبدعت لون الحروف الصوتية وحسبت شكل الحروف وحركة كل حرف ساكن وأوهمت نفسي أنني تمكنت بفضل إيقاعات فطرية من اختراع لغة شعرية يمكن في وقت قريب أو بعيد أن تصبح في متناول جميع الحواس. كان هذا في بداية الأمر مجرد تدبيب. كتبت الصمت الليالي دونت ما يستعصي على التدوين والتعبير، ثبت الدوار»[2].

فالتجريد نابع أساس في النزوع إلى التجريب وخلق المختلف من أشكال اللغة الشعرية وعلى هذا الدرب الشائك في تفجير اللغة واستخراج الجديد وغير المألوف من تشكيلاته [3]. سار أدونيس بخطى فيها الكثير من العمق والثبات، حاول من خلالها خلق أبجدية لغوية جديدة تبرز كجسد ينبض الحياة والحيوية داخل القصيدة الحداثية؛ وكنسيج محكم ومتشابك ينظم علاقاتها الداخلية كما يفتحها على اللامحدود من المعاني والدلالات.

2_2_ الخطوط / الرسوم:

خطا أدونيس في ولعه بالتجريد أشواطا تجريبية تبنى فيها الخطوط والرسوم والرموز والإشارات الرياضية كتجسيد للغة الإيحائية القائمة على الاختزال والإضمار والخارجة عن حدود الوصف أو التقرير.

إذ وضع الكلمة _الإشارة بديلا عن الكلمة_ الصوت أو الكلمة الإيضاح محاولا الاستفادة من علوم العقل والمنطق في خلق نص إبداعي يتحدى حدود الواقع ويخترق الأطر السائدة والمألوفة. وبتتبع

---

[1]– للتوسع في هذا المجال أكثر ينظر: عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 408-426.

[2]– عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الجزء 1، القاهرة، مصر، 1972م، ص: 157.

[3]– ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 162.

دواوينه الشعرية _موضوع الدراسة_ نجد أن هذا النمط من الكتابة الشعرية يبدأ في الظهور مع ديوان "هذا هو إسمي" وخاصة في قصيدته "قبر من أجل نيويورك"، إذ لجأ الشاعر في المقاطع النثرية من القصيدة إلى توظيف معادلات رياضية اختزل بواسطتها سيل الكلمات التي ما كانت لتجسد فكرته بالطريقة عينها ووفقا للتصور الذي رسمه هو في ذهنه.

يقول أدونيس:

وليسبح الزمن في ماء هذه المعادلة:

نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من

القبر،

نيويورك _ نيويورك = الشمس[1].

عبر أدونيس في هذا المقطع/ القصيدة عن رفضه للحضارة الغربية الميتة والغرقة في ماديتها فكانت نيويورك، كأكبر المدن الغربية وأكثرها تحضرا ومدنية، البؤرة التي فجر من خلالها هذا الموقف، وقد تدرج الشاعر في تجسيد صور الموات المرتبطة بها ليخلص إلى تلك المعادلة كوعاء صبّ فيه موقفه، إذ رأى أن نيويورك كوجود وكمستقبل لا تقدم إلا الموت؛ لأن هذا التنامي المزيف يُغيب جوهر الحياة ويحجبه، ولا سبيل إليه إلا بزوال النظرة المادية وأبعادها المجسدة في تلك المدينة التي تحجب حتى الشمس.

وقد عمق هذا النمط في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" إذ أكثر من استعمال المعادلات الرياضية وخاصة تلك المرتبطة بتشكيل الأحرف المقلوبة، والتي تجسد العلاقة الجدلية بين البداية والنهاية في حركة استئنافية مستمرة.

يقول:

أخرج إلى الأرض أيها الطفل

خرج

---

[1]- أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 309.

هبط من الحرف

ا ح د = د ح ا ⟸ الأرض[1]

وكذلك قوله:

من الآن يلمح الأبد

من الآن يتحسس البدء

أ ب د = ب د أ[2]

الملاحظ في هذه المقاطع هو استناد على الاستلزام (⟸) في المثال الأول، كرمز رياضي يستطيع تحديد النتائج المبينة على المقدمات السابقة، فيما اكتفى المثال الثاني بالتساوي (=) ليؤكد أن الارتباط بالأبدية هو ارتباط بالبدايات والتجدد الدائم لأن النزوع إلى رؤية ما وراء الواقع المعيش يضمن له الاستباق والتميز داخل الحركة الإبداعية الحداثية.

يقول:

| ن|

منفية بقوة الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيء يتغير وتبقى

ن| ≠ ن | |[3].

أي أن أدونيس إذا كان العالم الظاهر في تغير دائم وصيرورة مستمرة تحتمل السلب أو الإيجاب فإن

---

(1)- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 500.

(2)- المصدر نفسه، ص: 579.

(3)- المصدر نفسه، ص: 500.

جوهره وجوهر أشيائه يبقى ثابتا مع الزمن يتفجر بطاقات الحياة في طبيعتها المشحونة بالإيجاب وإلى اعتناق هذا الجوهر يطمح أدونيس في غوصه نحو الأعماق واكتناه أسرار الباطن.

إضافة إلى المعادلات الرياضية، أكثر أدونيس من توظيف الرموز والإشارات ذات الصلة الوثيقة بعلم الهندسة ومنها الأسهم (⟸) والاستلزام (⟵) والتكافؤ المنطقي (⟷) وكذلك المثلث (△) والمربع (□) والمالانهاية (∞)؛ وهي جميعها إذ تبرز تأثره الكبير بتلك العلوم المجردة المعتمدة على التأمل والعقل، لا تخفي اطلاعه على الفيثاغورسية اليونانية، وكذلك العرفانية الصوفية في ولعها بأبعاد الأشكال الهندسية ودلالتها.

يقول:

△ ***الجسد أطول طريق إلى الجسد***

□ ***هل اللمس للجسد وحده، حقا؟*** [1]

∞ ***سلاما أيها الحيوان/ أنت وحدك الملاك الأبيض*** [2]

كذلك الاهتمام بالأرقام والأعداد الحسابية:

قد يتحول غبار الزواج إلى زهرة من العشق

1933 نبته تشعل قنديلا

1940 طفل يعد الغيم ينتظره الحريق

1950 تُمطر في أنحاء أخرى

ستحظى ينابيع يأخذها غيرك

1975 سلاما أيها الطفل [3].

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2 ص: 662.

[2]- المصدر نفسه، ص: 663.

[3]- المصدر نفسه، ص: 662.

وإذا أردنا قراءة دلالة تلك الأشكال الهندسية وفق ما تمليه الفيثاغورسية في نظرتها للأعداد والتي اعتمدت في دراسة صفاتها الهندسية «على التصور الأيوني الخاص بالأسطقسات الأربعة فالمكعب يقابل التراب، والشكل الهرمي يقابل النار، ويقابل المثمن المنتظم الهواء، ويقابل ذو العشرين وجها المتنظم عنصر الماء»[1]، ومن ثمة يمكننا إسقاط تلك الدلالة على الأشكال السابقة وقراءة النص الأدونيسي وفقها. هذا ونقف في قصيدة "جسد" على تأثر واضح بالتصور الأيوني؛ وذلك ما يبرزه المقطع الآتي:

سلاما أيها الجسد

أيها النغم أخرجته اللذة ألحانا سرّت بها

عشقتها وطربت إليها

ورتّبت الأوتار الأربعة إزاء الطبائع الأربع:

الزير⟺ المرّة الصفراء

المثنى⟺ الدّم

المثلث⟺ البلغم

البمّ⟺ المرة السوداء

وأجرت الإيقاع في أنهار لا تحصى

سلاما أيها الجسد[2].

هذا وقد عاب جودت نور الدين على أدونيس توظيفه للأشكال والرموز الهندسية على اعتبار أنها قد أوقعته في تناقض صارخ مع مواقفه التنظيرية الرافضة لاستعادة الماضي وأشكاله ورموزه؛ إذ يقول: «بل ولماذا يقع أدونيس في التناقض عندما يقول بعدم تكرار نماذج الماضي وفي نفس الوقت يستعمل التعازيم والرموز الهندسية والإشارات الحسابية وتوزيع الجمل على مساحات الورق وغيرها من الألعاب والطلاسم والحفريات التي استعمل مثلها تماما في عصور المماليك خاصة والانحطاط عامة كما فعل في

[1]- عاطف جودت: الرمز الشعري عند الصوفية، ص: 395.

[2]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 637.

كتابه "مفرد بصيغة الجمع"»[1].

وقد ركز أدونيس كما بينا سابقا على روح الماضي؛ أي النماذج والأشكال التي تحفظ بطاقتها التحويلية والتي من خلالها يستطيع الشاعر المعاصر دفع تجربته الشعرية وتطويرها والخروج بها من دائرة المألوف والمعهود. كما أن وجود هذه الأنماط الكتابية في عصور الانحطاط لا ينفي صلاحيتها للتعبير عن رؤيا الشاعر الحداثي. وأدونيس يسعى في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع" إلى ترسيخ مفهوم القصيدة الشبكية المفتوحة على المتنوع واللامحدود من الأشكال والنماذج التي لم يتعود عليها القارئ المعاصر بهدف خلخلة قناعاته وتغيير نمطيته في قراءة النصوص الشعرية. كما يسعى أيضا إلى بعث اللغة الشعرية الصوفية برموزها وأشكالها لما تحمله من قدرة تضمن للشعر الحداثي استمراريته وتجدده الدائم[2].

3_ الإخراج النصي:

لم يكتف أدونيس في سعيه إلى تطوير القصيدة العربية بتفجير لغتها وتحويل إيقاعها الموسيقي فحسب بل تعداه إلى خلخلة كيانها واختراق جسدها وذلك بفرض سلطته المطلقة على نصوصه الشعرية.

هذه السلطة التي خولت له تغيير أشكالها وإخراجها من أشكال تعبيرية متجددة تحمل بين جوانبها قدرة لا محدودة على التحوّل واللااستقرار كما ضمنت له توطيد الأليات التي من شأنها تجسيد النص الشعري المفتوح. وليس الأمر بالغريب أو المدهش ما دام أدونيس ينفي أي سلطة للنص الشعري، إذ يسقط عنه طابع الثبات أو القداسة التي قد تحوّله إلى نموذج ، وذلك في قوله: «ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر نستمد منه المقاييس والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليس هناك بالتالي خصائص أو قواعد تحدد الشعر، ماهية وشكلا، تحديدا ثابتا مطلقا. الموجود الحقيقي هو الشاعر، هو القصيدة: وفي تعاقب القصائد وإكمال بعضها البعض الآخر، ما يغير فهم الشعر أو النظر إليه. فالشعر أفق مفتوح. وكل شاعر مبدع يزيد في سعة هذا الأفق، إذ يضيف إليه مسافة جديدة. وكل إبداع هو في آن ينبوع

[1]- ينظر: أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، من ص: 497 إلى: 653.

[2]- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 165.

وإعادة نظر: إعادة نظر في الماضي وينبوع تقييم جديد»[1]. إن الشعر عند أدونيس قائم في جوهره على التنوع والتعدد، إذ لكل قصيدة شكلها وبناءها الخاص الذي يميّزها عن غيرها وهذا ناتج عن قدرة المبدع على خرق المألوف وتجاوز السائد ووضع الآليات التي تضمن للنص الشعري انفتاحه وتحوله الدائم القائم على الآتية:

3_1- التنقيح:

برزت الأعمال الشعرية الكاملة لأدونيس _موضوع الدراسة_ في طبعتها الخامسة الصادرة عن دار العودة 1988م محمّلة بالعديد من التغيرات مقارنة مع طبعتها الأولى الآثار الكاملة 1991م عن دار العودة؛ إذ عمد فيها إلى التنقيح بالحذف والتغيير والإضافة عن قناعة تامة منه بأن «العمل الشعري لا ينتهي، الآلة وحدها تنتهي. وهو لا ينتهي بمعنيين: لا يكتمل من جهة، ويظل من جهة ثانية مشروعا»[2].

نفهم من أدونيس أنه يسقط طابع القداسة الذي يلتصق به بعد الانتهاء من كتابته مادام مؤلفه حيا فله مطلق الحرية في إعادة كتابته من جديد وبالصورة التي تتداعى إلى فكره. ومنه فهو يرفض فكرة "رولان بارت" القائلة بأن ميلاد القارئ رهين بموت المؤلف[3].

إذ يعلن سلطته المطلقة على النص وحضوره الدائم فيه ما دام حيا يمتلك القدرة على التطور والتغيير. لكن الشائع والمتعارف عليه وفقا لمقولة بارت السابقة أن دور الشاعر ينتهي فور انتهاء زمن الكتابة وبانتهائه يفقد أي سلطة على نصه فيتدخل القارئ فارضا سلطته التامة عليه محاولا إعادة كتابته من جديد عبر قراءاته التي تسعى إلى قول ما لم يستطع الشاعر الكشف عنه جهارا، وهذا ما أكدة بارت بقوله: «عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن أسرار النص يعد أمرا غير ذي جدوى. ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطائه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة»[4].

---

[1]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 107-108.

[2]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة_ المقدمة، مجلد1، ص: 05.

[3]- رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م، ص: 87.

[4]- المرجع نفسه، ص: 87.

وهذا ما ذهب إليه وأكده حاتم الصكر بقوله أن النص الشعري «ميثاق قراءة لا يجوز أن يعيد الشاعر انتاجه بخامته الأولى فيما يجوز للقارئ أن يتيح قراءة ثانية له، بعد أن ينمو وعيه وإدراكه وإحساسه به، قد يرغب الشاعر في إعادة الصلة بقصائده، ولكن ذلك لا يتيح له أن يلفق صلة جديدة»[1].

ولعلّ في هذا ما يبرر اضطراب الموقف الأدونيسي واهتزاز منطلقاته، الأمر الذي ولّد العديد من الردود الرافضة سواء من المتلقين القراء أو الدارسين، من ذلك ما ذهب إليه حاتم الصكر في قوله: «يبدو لي أن أدونيس يخلط ما بين القصيدة، وهي مخاض الولادة غير واضحة المعالم، ولا مستقرة الملامح وبين النص الذي ظهرت فيه، وتلقاها القارئ متحققة من خلاله، بدءا من عنوانها حتى المعلومات التوثيقية (زمن كتابتها ومكانه) مرورا بالإهداءات والتصدير أو المقتطف الذي يوضع في مدخلها أحيانا»[2].

لكن أدونيس يتجه اتجاها معاكسا لما تواضع عليه النقد الحديث من استقلالية النص الأدبي حيث يعمد إلى تبرير مسعاه التنقيحي وتوضيحه للقارئ قائلا: «سيجد القارئ أنني حذفت هنا نصا، ونقحت هنا نصا آخر وقد يتساءل: ما السبب؟ وربما كان جوابه أنّه لا يشاطرني الرأي حسنا، قد يكون له الحق لأنه يحددني من الخارج. أما أنا فأحدد نفسي من داخل»[3]

ثم يضيف موضحا: «فنيا، يتعذر أن يكون النص الشعري وثيقة، في أية حال، ومن أية زاوية نظر إليه. إنه انفجار. وهو، لأنه انفجار يظل هو هو مهما حذف منه، خصوصا أنّ نصا ما ليس، هو كذلك إلا حلقة في انفجار أكبر: تجربة الشاعر_ وكذلك فإن الحذف والتنقيح إنّما يتمان لغاية واحدة: منح النص مزيدا من التوهج أعلى مزيدا من التعمق والتأصيل»[4].

ففي هذا الموقف النقدي ما يدفع الباحث إلى التساؤل عن الكيفية التي بواسطتها يتحول التنقيح إلى باعث لمزيد من التوهج والعمق ضمن النص الشعري؟. ويكفي للإجابة عن هذا التساؤل التدرج مع تنقيحات أدونيس المتتالية في أعماله الشعرية الكاملة والتي شملت الجوانب الآتية:

---

[1]- حاتم الصكر: كتابة الذات_ دراسات في واقعية الشعر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1994م، ص: 268.

[2]- المرجع نفسه، ص: 267.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة_ المقدمة، مجلد 1، ص: 07.

[4]- المرجع نفسه، ص: 07.

3_1_1- تغيير العناوين:

يحتل العنوان في النص الشعري الحديث أهمية بالغة؛ إذ يعد حلقة أساسية ضمن حلقات البناء الاستراتيجي النصي، الأمر الذي يفسر المكانة المميزة التي حظيت بها دراسة العنونة في المناهج النقدية الحديثة على اعتبار أنّها المفتاح الذي من خلاله يمكن الولوج إلى عوالم النص الإبداعي[1].

حيث أكد "**ليوهوك lèo.H.Hock** " الأهمية التي يحظى بها العنوان ضمن نسيج النص الإبداعي؛ إذ أعطاه الأولوية المطلقة ضمن سلسلة الخطوات الإجرائية المتبعة في تحليله دون بقية العناصر الأخرى[2]. وهو يرى أن العنوان يمثل «مجموعة الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتى من نصوص قد تظهر على راس النص لتدل عليه وتعنيه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف»[3]؛ وهو لذلك يحقق أكثر من وظيفة وغاية، إذ يلخص محتوى النص ويوضحه كما يدل عليه كسلعة معروضة أمام القارئ يتم تعيينها بعلامة ليست منها، جعلت خصيصا –لتمييزها وجذب الأنظار إليها[4].

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن العلاقة بين العنوان والنص الإبداعي على جانب كبير من التعقيد في الشعر مقارنة بالأعمال الفكرية والعلمية التي يدل فيها العنوان دلالة واضحة على مضمون النص؛ إذ نجد في الإبداع الشعري العديد من العناوين التي تفتقد الصلة الظاهرة بالنص، كما نجد منها أيضا ما لا يمثل في القصيدة إلا جملة أو مقطعا فحسب، الأمر الذي يبرز نوع من المفارقة بينهما وبين النص الإبداعي، وهو وضع طبيعي حسب "ليوهوك" الذي يرى أن العنوان بالنسبة لنصه اللاحق يوجد في وضعية مفارقة لأن عليه أن يخبر وأن يبقى محدود الإخبار في الوقت نفسه أمام نصه اللاحق، فلكي يكون مفيدا عليه أن يحمل عنوانا يمكن القارئ من آمال سرعان ما يتم تخييبها[5]. أي أنه يمثل البنية العميقة للنص اللاحق والتي يمكن إدراكها دون حركة مزدوجة نزولا وصعودا من العنوان للنص والعكس.

---

(1)- ينظر: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والإنبعاث في شعر أدونيس، ص: 180.

(2)- .lèo.H.Hock :la marque du taxte,monton,Paris,1981,p,01/ نقلا عن: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 180.

(3)- Ibid,P17/ نقلا عن: زهيرة بولوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 180.

(4)- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1988م، ص: 15.

(5)-.lèo.H.Hock :la marque du taxte,monton,Paris,1981,p,01/ نقلا عن: زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 181.

وبناء على ما تقدم يمكن ولوج عوالم الإبداع الأدونيسي من جزئيته المرتبطة بالعنوان كمؤشر دال على نصوصه الشعرية للوقوف على الخصوصية التي تطبع تعامله معه من خلال ما تبرزه الأعمال الشعرية. ولعل الظاهرة المميزة في التعامل الأدونيسي مع العنوان هو نزوعه الدائم إلى تغييره عن رغبة منه في تجديد نصوصه الإبداعية وإعادة بعثها في صورة مختلفة، يكون العنوان المغيَّر هو العلامة الدالة عليها، إذ يضيئ جوانب كانت خفية في صيغة العنوان السابقة، وهي ظاهرة تدفع إلى التساؤل عن الطريقة التي يختار أدونيس بها عناوين أشعاره؛ لأن انفتاح النص عدد من غير محدد من العناوين يفقده، كما يفقد العنوان أيضا طابع الخصوصية والتميّز[1].

وهنا نشير إلى أن تغيير العناوين من أبرز التنقيحات التي أجراها أدونيس على أعماله، والتي شملت تغيير عنوان مجموعة أشعاره، وكذلك عناوين بعض الدواوين والقصائد. فبالنسبة لتغيير عنوان مجموعته الشعرية الكاملة نقف على صياغتين مختلفتين بين الطبعة الأولى[2] والطبعة الخامسة؛ إذ كانت الأولى تحمل عنوان (الآثار الكاملة_شعر أدونيس) في حين أصبح العنوان في طبعته الأخيرة: أدونيس الأعمال الشعرية الكاملة. ولعل الموازنة البسيطة بين الصيغتين من شأنها الكشف عن جملة من الملاحظات يمكن حصرها في النقاط الآتية[3]:

– يبرز العنوان في صيغته الثانية حضور الذات الشاعرة وفعاليتها مقارنة بالصيغة الأولى التي بدت فيها هامشية تحتل جزءا ثانويا فيه، إذ انتقل أدونيس في صياغته الأخيرة للعنوان من العموم إلى الخصوص ومن الفرع إلى الأصل؛ إذ أن الصيغة الأولى تعطي انطباعا بالعمومية من جهة وبخضوع الشاعر فوق العنوان عن انطباع مبدئي بفرض سلطته المطلقة على أشعاره وهيمنته العليا عليها، وفي إعلاء سلطة النص الإبداعي ما يفسر لجوءه المستمر إلى تغيير المحتوى وتنقيحه دون مراعاة لقداسته كحيز منجز وثابت، وهو الأمر الذي أراد أدونيس لفت انتباه القارئ له منذ البداية.

– يكشف إبدال (الآثار) بـ (الأعمال) في الصيغة الجديدة للعنوان عن تأثره الواضح بمصنفات

---

[1]–زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 181.

[2]– أدونيس: الآثار الكاملة –شعر أدونيس، دار العودة، بيروت، ط1، 1991م.

[3]– المرجع السابق، ص: 181–182.

شعراء الحداثة الغربيين وخاصة منها تلك التي قام بترجمتها "كالأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس" والأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفو هذا من جهة . ومن جهة ثانية يكشف تأمل دلالة المصطلح في حد ذاته عن أبعاد هذا التغيير؛ فالأثر يفقد الذات الشاعرة سلطتها إذ يدخل في حيّز الماضي الذي اكتمل وانتهى؛ بينما يرتبط مفهوم (العمل) بالاستمرارية والتتابع الناتجين عن الحضور الدائم للذات الشاعرة كمنتج له وكدافع مباشر لتحوله.

– إلحاق وصف الشعرية بأعماله يكشف عن إصرار كبير منه على تشخيص ما يكتب، وتحديد هويته التي غيبتها الصيغة الأولى (الآثار الكاملة) رغم عنوانها التفسيري الجانبي: شعر؛ والذي يبدو مقحما على صيغة العنوان الأصلية، عكس الصياغة الثانية التي تبرزه عنصرا دالا وفعالا؛ إذ أن العنوان عبارة عن جملة إسمية مكونة من مبتدأ وخبر وصفة مضافة إلى المبتدأ تخصص دلالته وتقويها مبرزة نوعه وطبيعته؛ ففي اقترانها جميعا بال التعريف (الأعمال، الشعرية، الكاملة) تأكيد على الخصوصية من جهة وعلى المحدودية من جهة ثانية فهي أعمال أدونيس، وهي أيضا لا تتعدى الثمانية دواوين، فرغم كونها تمثل الجزء الأكبر من نتاجه فإنها لا تمثل النتاج كله الأمر الذي يبقيها فرعا تابعا للأصل الذي هو الشاعر.

وإضافة إلى تغييره لعنوان المجموعة الشعرية ككل، عمد أيضا إلى تغيير عنوان ديوانين منها، الأول منها هو ديوان "وقت بين الرماد والورد"، والذي غيّره إلى "هذا هو إسمي"[1] وهو في الأصل عنوان لأبرز قصيدة في الديوان وأطولها، وإذا بحثنا في دلالات هذا التغيير نجد أن أدونيس ينتقل من الموضوعي إلى الذاتي، ومن الخارج إلى الداخل؛ ذلك أنّ العنوان في صيغته الأولى دلالة على الرسالة الشعرية القادرة على معانقة الورد الكامن تحت رماد الواقع الموبوء، تجتمع فيه الوحدة الزمنية "وقت" بانفتاحها على لا محدودية الدلالة، فقد يكون هذا الوقت ساعة أو ساعات كما قد يكون شهرا أو سنة أو سنتين...والوحدة المكانية "بين" الدالة على حصر الشيء وتحديده بين ظرفين يكشف العنوان عن تناقضهما فالأول منهما هو الرماد بما يثيره في ذهن القارئ من دلالات (الموت، الحطام، النهاية، التلاشي...)؛ أما الثاني فهو الورد؛ والورد يرتبط ضمنيا بالربيع؛ وهو الفصل الذي تبعث فيه الحياة الكونية من جديد. فالكلمة إذا اختزال لكل معاني الحياة بشحناتها الموجبة؛ إذ تشمل (الحيوية،

[1]– ينظر: أدونيس، المجموعة الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 251.

والنضارة، الجمال، والتجدد...)؛ أي أنه يمكننا ترجمة العنوان إلى صيغة أخرى تفسر محتواه وترتبط بالزمن الممتد بين الموت والانبعاث. كما تدل على الرسالة الشعرية التي يتبناها الشاعر ويسعى من خلالها إلى تجاوز موات الواقع وحطامه بحثا عن سبيل وآفاق جديدة تتيح له القدرة على التغيير[1].

أما أدونيس فقد أعطى صياغة تختلف تماما عن الصيغة الأولى بدلالاتها الإيحائية المتصارعة بين الموت وإعادة بعث الحياة من جديد؛ إذ أكد من خلال الصياغة الثانية (هذا هو إسمي) على حضور الذات الشاعرة وفاعليتها في تلك المرحلة المليئة بالمتناقضات، فكأننا بأدونيس يشير إلى الطاقة التي تخوّل له تغيير معطيات واقعه الموبوء وهي ذاته. ذلك أن الديوان كتب في مرحلة من أحرج المراحل التي مرّت بها الأمة العربية إذ أصيبت فيها بهزيمة وانتكاسة كادت تكون القاضية[2].

ولهذا فأدونيس يعلن حضوره وبقاءه واستمراريته من خلال الإشارة إلى اسمه كما يكشف عن السبيل الوحيد للنهوض بالأمة وتجاوز أزماتها وهو الانبعاث من الذات، ومن أكثر المناطق وهجا وقدرة على إحداث التحول في دخيلائها، كما أن في عدم تحديده لحقيقة الاسم واكتفاءه بالصيغة المفتوحة على تعددية القراءة نزوع إلى احتواء أكبر قدر ممكن من مساحة التأويل. وهو بهذا المنحى يريد أدونيس أن يضمن لنفسه الفرادة والتميّز حتى على مستوى انتقائه لعناوين قصائده؛ ذلك أن تأكيده المضاعف على اسمه والنابع من توالي اسم الإشارة (هذا) وضمير الغائب (هو) وياء النسبة المحيلة مباشر إلى ذات المتكلم وهو "أدونيس"، تأكيد على خصوصية الرؤيا الأدونيسية وتحولها نحو الداخل بحثا عن أكثر المناطق بعثا للتغيير والتجدد.

هذا ونقف في الديوان نفسه على مثال توضيحي للعلاقة بين العنوان والنص اللاحق والقائمة على المفارقة شبه التامة بينهما، وذلك ما يبدو جليا في قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" والتي يحيل عنوانها على فترة تاريخية عرفت بتشتتها السياسي وازدهارها العلمي والثقافي؛ وهي فترة انقسام الأندلس إلى طوائف ودويلات صغيرة، لكننها لن نجد أي إشارة في ثنايا النص تحيل إلى الأندلس وانقسامها السياسي ما عدا هذا التضمين الباهت في قوله:

---

[1]- زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 183.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 183.

ليس بين الدماء

والورد إلاّ خيط شمس، قولو: رمادي بيت

وابن عباد يشحذ السيف بين الرأس والرأس

وابن جهور ميت [1]

حتى وإن أخذنا بوجود إشارات دالة على الأندلس ووضعها التاريخي المعروف كمعادل موضوعي للوضع الذي تمر به الأمة العربية في عصر الشاعر فإن الوضع بينهما مختلف فالأندلس وإن عاشت، في تلك المرحلة شتاتا سياسيا فإنها قد عرفت ازدهارا وانتعاشا علميا وثقافيا كبيرين على عكس الأمة العربية في عصرنا، والتي تعيش الركود والموات على مختلف الأصعدة السياسية منها الاجتماعية والثقافية، مجسدة حالة القطيعة واللاتواصل بين أقطارها من جهة وبينها وبينها وبين العالم من جهة أخرى. الأمر الذي دفع الباحث إلى التساؤل عن حقيقة اختيار أدونيس لهذا العنوان؟ لأنه لو أراد بذلك البحث عن معادل موضوعي لحالة الأمة العربية في تاريخنا الطويل فإن الاختيار قائم على مفارقة تاريخية واضحة انعكست على مستوى النص في انعدام الصلة المنطقية الواضحة بين عنوان القصيدة ونصها اللاحق.

أما الديوان الثاني الذي شمله النزوع الأدونيسي إلى التغيير فهو ديوان "كتاب القصائد الخمس يليه المطابقات والأوائل" والذي تحول عنوانه إلى "المطابقات والأوائل". والملاحظ أنّ أدونيس قد اختزل العنوان الأول محتفظا بجزئه الأخير في محاولة منه للخروج من الدائرة التراثية التي رسمتها له الصيغة الأولى؛ والتي تبرز تأثره الكبير بمصنفات الصوفية وخاصة منها ديوان النفري: كتاب المواقف يليه المخاطبات" هذا من جهة. ومن جهة ثانية الدلالة على نزوعه إلى تعميم الجزء على الكل كتعميق للمنحى الذي خطّه في ديوان "هذا هو إسمي" ذلك أن "المطابقات والأوائل" هي الجزء الثاني من الديوان بعد القصائد الخمس الأولى: "أحوال ثمود، قصيدة البهلول، قصيدة بابل، قداس بلا قصد، مراكش/ فاس".

هذا دون أن ننسى عملية التقديم والتأخير التي أجراها أدونيس في ترتيبه للدواوين ضمن الأعمال الشعرية الكاملة؛ إذ أن ديوان "المطابقات والأوائل" قد ألفه بعد "مفرد بصيغة الجمع" فهو زمنيا متقدم

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 253-254.

عليه إلا أنه في تصنيفه للأعمال الشعرية الكاملة أثبته قبله كمحاولة منه لتأكيد الصلة التي تجمع "المطابقات والأوائل" و"هذا هو إسمي" للدلالة أيضا على ارتباط "مفرد بصيغة الجمع" بنوع معين من الكتابة سيعمل على تعميقه أكثر في أعماله اللاحقة والدليل على ذلك ما جاء في "كتاب الحصار". الأمر الذي ألزمه إجراء عملية التقديم والتأخير تلك كتوضيح منه لتحولات الرؤيا الشعرية عبر مساره الشعري المنفتح على أفق التجريب.

وأدونيس إذ يلغي الجانب الزمني في تعامله مع نتاجه الإبداعي مؤمن أن «وعي الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ أو من الماضي بل يبدأ من ذاته نفسها، وذاته في يقظة دائمة ففي كل لحظة يعيش ويفكر ويخلق كأنما المرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستبق»[1].

وما دام الشاعر لالا يؤرخ _رأي أدونيس_ فإن النص الإبداعي يفقد وثائقيته الخارجية المرتبطة بظروف نتاجه وحيزها الزمني، ولكنه أمر يرتبط بالقراءة النقدية أكثر منه بعملية الإبداع بمعنى أن نفي وثائقية النص الشعري هو الذي يبيح لنا مثلا قراءة النصوص الجاهلية وتفجير دلالتها باستمرار، لكن الأمر مختلف بالنسبة للمبدع، إذ لكل نص من نصوصه ظروفه وملابساته التي ساهمت في إنتاجه. فكأننا بأدونيس إذا في تغييره المقصود لترتيب دواوينه الشعرية يمارس سلطة الناقد على أعماله إذ يخرجها في ترتيب جديد يتوافق وتحولات الرؤيا الأدونيسية للعالم وصيرورتها[2].

لكن المثير للتساؤل في هذا المقام هو: ما جدوى احتفاظه بتواريخ كتابة القصائد حتى بعد إجرائه لكل تلك التغيرات؟. وفي دراستا هذه لا بد أن نؤكد أننا نلتزم بالترتيب الوارد في الأعمال الشعرية الكاملة _موضوع الدراسة_ دون مراعاة للجانب الزمني أو التسلسل التاريخي، لأنه قد ترتب عنه العديد من الجماليات التي ستبرز جلية في حينها. هذا وقد تعدى نزوع أدونيس إلى تغيير عناوين الدواوين إلى قصائد؛ إذ تبرز الطبعة الخامسة للأعمال الشعرية _موضوع الديراسة_ اختلافا كبيرا في عناوين الكثير من القصائد، ومن ذلك مثلا قصيدة "قصيدة إلى الغريبة"[3]؛ والتي كانت في الطبعة الأولى بعنوان "رسالة إلى الغريبة".

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 05.

[2]- زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر أدونيس، ص: 185.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 201-203م

وإذا عدنا إلى النص الشعري وجدناه في ظاهره عبارة ن رسالة كتبها شاعر إلى زوجته الغريبة عنه يصوّر معاناتها ويجسد نظرته إليها في اشتياق وحب ومعاناة، وقعها في الأخير بالمكان والتاريخ اللذين كتب فيهما "بيروت 1956/12/4"[1] شأن أي رسالة عادية. لكن المرأة أو الزوجة الغريبة في ثنايا النص تتحول إلى رمز للوطن، إلى دمشق المنفى والمعاناة الأمر الذي يخرج النص من الخطابية والتقريرية التي تميّز القصائد المتداولة، إنه رسالة من نوع آخر رسالة تتفجر بالإيحاء والدالة التي تحيله إلى قصيدة فيها من الشعرية ما يرفض التقيّد بالسطح بحثا عن الأعماق وتمسكا بما وراء الظاهر؛ الأمر الذي دفعه إلى تغيير العنوان لتسهيل القراءة على المتلقي وإعطاء النص قيمته الشعرية التي تخرجه عن دائرة المتعارف عليه والمتداول بين العامة. وما دام أدونيس قد تعدى على الملابسات الزمنية والمكانية التي رافقت كتابة النص في المرة الأولى فإن في احتفاظه بتاريخ كتابته ومكانه تضليل للقارئ من جهة ومن جهة ثانية ثغرة منهجية تبرز تناقض الشاعر.

إضافة إلى ذلك وضمن الغرض التفسيري نفسه جاء عنوان "الأشياء" كبديل عن آخر الدرب في الطبعة الأولى ويبدو أن العنوان الثاني أكثر التصاقا بموضوع القصيدة مقارنة بصيغته الأولى التي ترتبط بما تحيل إليه القصيدة وبالنهاية التي لا تلبث إلاّ أن تتحول إلى بداية جديدة، لكنها بداية من صنع الأشياء ولذلك قال:

فيما تنام الأشياء حولي

تهمس لي بأسمائها، وفيها

تمنحني الحلم والأخوة،

ترسم لي أغنياتي

بلهيب النبوة[2].

يتضح من هذا المقطع الشعري أن القصيدة من صنع الأشياء وتدور حولها لذلك الصيغة الثانية كتوضيح يضيء للقارئ سبل الولوج إلى عوالمها. كما لجأ أيضا إلى تسمية قصيدة "صورة وصفية" بعنوان

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 203.

[2]-المصدر نفسه، ص: 95

جديد هو "صورة سحر" كمحاولة منه لتهيئة القارئ لاستقبال صفاته من خلال العنوان، إذ يحدد نوع الصورة مدار القصيدة بقوله:

كان في مثل طلعة الصبح

وعيناه اكتشاف ووجهه تسبيح

خلخلت مرة يداه، فمرّت

غيمة وامحت مع الغيم ريح[1].

يبدو من هذا المقطع أن الصورة خارجة عن حدود العقل والمنطق لالتصاقهما بعوالم السحر والخوارق فبطل القصيدة أشبه بأبطال الحكايات الأسطورية الخارقة التي تملك من القدرات الإلهية ما يتيح له تغيير الكون والتحكم في ظواهره، الأمر الذي أدى بأدونيس إلى تغيير العنوان محددا نوع الصورة كنوع في التفصيل والتوضيح. ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن أدونيس قد عمد إلى تفسير صوره في أغلب العناوين التي جاءت فيها؛ إذ سماها "صورة وصفية"[2]، كما سماها "صورة حيرة"[3] وأيضا "فصل الصورة القديمة"[4]. إضافة إلى ذلك فإنه يعمد إلى تفسير خطواته التنقيحية والتصريح بها _كنوع من الإقرار المباشر بالتغيير_ إذ جاء في مقدمة الطبعة الأخيرة لأعماله الشعرية قوله: «أثبت في هذه الطبعة قصيدتين لم تظهرا من قبل في مجموعة هما: "أرواد يا أميرة الوهم" و"سمعته وفمه حجارة"، كذلك أعدت قصيدة "مرثية الأيام الحاضرة" التي نشرت في مجلة شعر بعنوان "وحدة اليأس" إلى مكانها الطبيعي في مجموعة "أوراق في الريح" شأن "مرثية القرن الأول" اللتين أضيفتا بمصادفة ما، وربما بسهو ما، إلى "أغاني مهيار الدمشقي"»[5].

يتبين وفقا لهذا التصريح أن عمليات التنقيح الأدونيسية تشمل الإضافة والتغيير والحذف وهي أفعال تفقد العمل الإبداعي مشروعية الاكتمال والإنجاز إذ تبقيه في حالة تشكل دائم ومستمر، الأمر

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 98.

[2]-المصدر نفسه، ص: 57.

[3]- المصدر نفسه، ص: 61.

[4]- المصدر نفسه، ص: 483.

[5]- المصدر نفسه، ص: 05.

الذي يؤكد زئبقية التجربة الشعرية الأدونيسية وصعوبة تحديدها ضمن أطر معينة. والباحث إذ يتأمل هذا التصريح تستوقفه عبارة "أضيفتا بمصادفة ما، وربما بسهو ما إلى "أغاني مهيار الدمشقي"، فيتساءل عن المعيار الذي يحتكم إليه أدونيس في إنجازه لدواوينه الشعرية؟ ذلك ان الديوان الشعري عبارة عن بنية محكمة متكاملة الأجزاء تترابط فيما بينها بطريقة تؤكد وحدة الرؤيا الشعرية الأدونيسية التي يسعى إلى ترسيخها وهو أمر لا يخضع لا للمصادفة ولا للسهو، وهذا ما لم نجده عند أدونيس الذي يصر على خرق أي بنية أو نظام من شأنه توليد الشعور بالثبات أو الاكتمال إذ يفتح دواوينه الشعرية على مختلف سبل الإضافة والتغيير والحذف الأمر الذي يفقدها مصداقيتها كمنجز نصي يحتكم إلى معطيات زمكانية محددة.

ونزوع أدونيس الدائم إلى الشرح والتفسير يؤكد اضطراب موقفه واستعصاء تقبله على القارئ المتتبع لأعماله الشعرية. وهو إذ يعمد إلى التخفيف من هالة الغموض التي تحيط بأعماله الشعرية بتغيير عناوينها في محاولة جادة إلى تقريبها منه، يضعه أمام تعددية إنتاجية تفتقد الاحتكام المطلق إلى أسس واضحة ، كما تجعله يعطي تأويلات مختلفة ومتعددة تبعا للتغيّرات التي يضيفها أدونيس على تلك الأعمال؛ فكأننا به يلزم القارئ بأن يأخذها على صورتها الجديدة بما تضفيه عليها من دلالات التغير والتحول؛ التي سيعمل على ترسيخها؛ لكن القارئ إذ يتقبل الصورة الجديدة بأخذ بعين الاعتبار أيضا صورتها القديمة مما يولد التعدد والاختلاف.

3_2- النص المفتوح:

يسعى أدونيس إلى تجسيد النص الحداثي المفتوح الذي يرفض أي سلطة إلا سلطة ذاته التي تمنعه من الوقوع في أسر النموذج والانبهار به أو التحول إلى مجرد نمط أو نموذج يحتذى. وقد تدرج في توظيف الآليات التجريبية التي تتيح للنص الشعري القدرة على الانفتاح والتحوّل، والتي يمكننا حصرها في استعماله المدروس للبياض والإبرازات؛ أي اعتماده الكبير على النبر البصري، وكذلك لجوئه إلى التأطير كمحاولة منه لإنتاج نص جديد ضمن النص الأصلي. وهو ما يمكن توضيحه فيما يأتي:

3_2_1- النبر البصري:

عادة ما تكون الكتابة باستعمال الخط الأسود على الصفحات البيضاء وتنتهي برسم جسد النص

وتشكيله، ولكن اللون في الكتابة الإبداعية؛ والجديدة منها تحديدا، مستويات عديدة، فهناك الأسود الفاتح وهناك الأسود العميق؛ كما أن هناك الخط العادي والخط السميك الناتج عن تكبير الكلمات والتشديد عليها بحيث تشكل بؤر تستقطب البصر قبل قراءة النص والغوص في تفاصيله.

وإذا كان أدونيس في سعيه إلى تفجير لغة النص الشعري قد استنزف الطاقات الإيحائية للبياض كأفق دلالي مفتوح؛ فإنه قد استفاد أيضا من المستويات المختلفة للون الكتابة في غزوه لبياض الصفحة محاولا الخروج من حكمة الصمت إلى بلاغة الكلام وقدرته على تفجير النص وفتحه على تعددية الشكل ولا محدودية القراءة. ولعل ما يمكن تسجيله بعد تتبع المسار التجريبي الأدونيسي، من خلال الدواوين موضوع الدراسة، هو أن أدونيس قد تدرج في تعامله مع المستويات المختلفة للخط الأسود؛ إذ جرّب أنماطا متعددة في الكتابة به؛ وهو الأمر الذي من شأنه الكشف عن تحولات الرؤيا وصيرورة التجربة نحو الاكتمال والنضج. إذ لجأ إلى التنويع بين الخط الفاتح الصغير الحجم وبين خط الكتابة العادي للدلالة على تنويع المقاطع وانفتاح النص الشعري على تعددية الموضوع وبالتالي تعددية القراءة، وقد كانت بداية هذا التوظيف في شعره مع ديوان "أوراق في الريح"؛ إذ ميّز به النص الاستهلالي لقصائده المسرحية "مجنون بين الموتى"[1] و"السديم"[2]؛ لكنه عاد ووظفه في ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل"[3]، مدمجا إياه في نسيج قصائده للدلالة على تنوعها وامتزاج الأصوات وتهددها داخل القصيدة الواحدة، كما استفاد من هذا النمط، أيضا في تسجيل مقطع نثري أو شعري مقتبس[4].

وقد عرّف هذا النمط من الكتابة طريقه إلى التعميق والتوطيد في كتابات أدونيس الشعرية المتعاقبة والتي ساهمت في خروج النص الشعري عن الخط الواحد في الكتابة الإبداعية إلى تعدديته. هذا وقد اعتمد على الإبراز أو الكتابة بالخط الأسود السميك في تحديد العناوين الثانوية للمقاطع الشعرية كما هو الشأن في قصيدة "البعث والرماد"[5] مثلا؛ والتي جاءت مشاهدها الأربعة معنونة بالبارز كالآتي:

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 175-177.

[2]- المصدر نفسه، ص: 191.

[3]- ينظر مثلا: قصيدة "أيام الصقر" مجلد 01، ص: 451، وقصيدة "تحولات الصقر"، مجلد 01، ص: 478- 486-488. وقصيدة "تحولات العاشق"، مجلد 01، ص: 465-466.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 465-466.

[5]- المصدر نفسه، ص: 153-173.

الحلم، نشيد الغربة، رماد عائشة، ترتيلة البعث. وكذلك ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل" والذي نقف فيه على عناوين ثانوية عديدة ضمن القصيدة الواحدة جاءت جميعها مكتوبة بالخط الأسود البارز[1]. وقد استفاد أدونيس من هذا النمط بصورة واضحة في قصائده الحوارية _الواردة في ديوان المسرح والمرايا_ لتحديد الأصوات المتصارعة داخل نسيج النص الشعري، ويكفي للتمثيل على ذلك ما جاء في قصيدة "تيمور ومهيار"[2] و"الرأس والنهر"[3]. كما لجأ إلى تكثيف اللوازم المتكررة في قصائده، كمحاولة منه لزيادة المعنى وتعدد الدلالة، كما هو الشأن في قصيدة "هذا هو إسمي"؛ إذ عمل على إبراز اللازمة: "قادر أن أغير: لغم الحضارة_ هذا هو اسمي"[4]؛ الأمر الذي فتح النص على أفق تأويلي أوسع.

والملاحظ أن أدونيس قد استفاد من هذه الأنماط جميعها عند كتابته لديوان "مفرد بصيغة الجمع" والذي نوّع فيه بين مستويات الخط، كما زاوج بين إبراز الكلمة المفردة وإبراز الجملة الشعرية واللوازم منها خاصة، كما في قوله[5]: "شمس البهلول، دفتر أخبار، تاريخا سريا للموت" وهذه الجمل الثلاثة تتكرر كلوازم مكثفة الإيحاء والدلالة واللون عبر مقاطع الديوان المختلفة كالآتي: "رقعة من شمس البهلول ←"[6] و"رقعة من تاريخ سري للموت ←"[7] أو قوله: "رقعة من دفتر أخبار←"[8]؛ مما أفرز نصا نصا شعريا مفتوحه على مساحة تأويلية لا محدودة؛ وهي الغاية التي سعة أدونيس إلى تحقيقها عبر مسيرته الشعرية المتلاحقة؛ وذلك بالخروج عن أسبقية الشكل الشعري إلى لاحقيته وصيرورته التي تتطلب من القارئ قدرا كبيرا من المعرفة وإلماما واسعا بمختلف العلوم والثقافات.

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 594-595.

[2]-المصدر نفسه، مجلد 2، ص: 49-53.

[3]- المصدر نفسه، ص: 94-120.

[4]- المصدر نفسه، ص: 94-120.

[5]- المصدر نفسه، ص: 269.

[6]- المصدر نفسه، ص: 797.

[7]- ينظر مثلا: المصدر نفسه، ص: 509.

[8]- ينظر مثلا: المصدر نفسه، ص: 511.

3_2_2- التأطير:

إن القارئ للمسار التجريبي الأدونيسي يجد أن الشاعر وظف تقنية التأطير في محاولاته المستمرة لتجسيد النص الشعري المفتوح. وهذه التقنية تشيع أكثر في النصوص الروائية؛ ولكن هذا لا ينفي شيوعها في النصوص الشعرية الحداثية؛ غذ يلجأ إليها المبدع لشدة انتباه القارئ إلى قضية محددة في الومان والمكان، كما قد يلجأ إليها للقيام بدور التحفيز الواقعي داخل النص الإبداعي[1]، وهو ما يؤكده تتبع المسار التجريبي الأدونيسي عبر الدواوين الشعرية _موضوع الدراسة_ إذ نجد أن أدونيس قد لجأ إلى هذه التقنية مرة واحد في أعماله الشعرية الكاملة حيث استخدمها في قصيدة تاريخ من ديوان "مفرد بصيغة الجمع" وذلك في المقطع الآتي:

هل رأيت الزمن

يمسك بإحدى يديه صاعقة يمسك بالثانية مترسة

وتلهو الطواحين

طواحين الأسنان

الغلمان

القيان

الريح والروح

القصب والعصب

الحنين والخنين

دوري أيتها الطواحين دوري في كرسّيك المهرّج

المحيط بالكون

[1]- ينظر مثلا: أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 533.

نيح	وطا
ا	

أقول ذلك لأن غباري يكاد أن يسبر الشمس

ورأسي يكاد أن يتدلى

في حبل يتدلى[1]

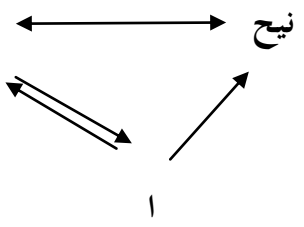
نقف في هذا المقطع على موقف تأملي عميق لحركة الصيرورة الكونية؛ إنها صيرورة الخلق الذي ينطلق من الأرض ليعود إليها في رحلة دورانية مستمرة بين الوجود والعدم، بين الكينونة والهباء يتوسط هذا المسار صنيع الإنسان الذي يجسد حضوره وآنيته التي ترسم حيزها الزماني والمكاني في حركية التاريخ لتؤكد خلودها في غمرة التغيير والتجدد الدائمين.

وأدونيس إذ ينطلق من هذا الموقف العميق بعدا ودلالة يؤكد أن الحياة الكونية صيرورة باتجاه الهدم والموت؛ ذلك أن حركة الزمن وفق ما يبرزه المقطع في أعماقها لا تحتمل الجدل أو الضدية لأنها حركة بوجه واحد؛ هو وجه الصاعقة بما تحمله من دلالات الخراب والدمار والموت. لكن الحياة تستمر في رتابتها وسكونها وخضوعها تماما كطواحين الهواء في خضوعها لحركية الريح؛ تدور إذا هب وتقف إذا غاب...إنها السكون الخاضع أبدا لرتابة كونية يحكمها التجانس الذي اختزله أدونيس في ذلك التماس الجناسي بين الريح والروح، وبين القصب والعصب وبين الحنين والخنين...؛ وذلك التتابع لإيقاعي الرتيب الذي يولده توالي الكلمات الآتية "الإنسان، القيان، الغلمان"؛ وقد أجاد أدونيس في نقل الصورة المجسدة للموات والاتباعية والخضوع باختياره كلمة "طواحين" كبؤرة للمقطع الشعري الذي يمثل حركية الحياة الرتيبة المحتكمة للفراغ واللامعنى...وهو المنطق الذي يتخبط فيه واقع الشاعر. إنه منطق مقلوب يكتفي بسطح الظواهر دون النفاد إلى أعماقها.

كما لخص أدونيس هذه الصورة في إطار مغلق يؤكد محدودية الأفق الذي يتخبط فيه هذا الواقع وانقلاب معاييره عن طريق توزيع أحرف كلمة "طواحين" بطريقة لا تحتمل إلا القراءة العكسية بقلب الصورة كالتالي:

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 541.



وما دام واقع الشاعر عبارة عن مجموعة متتالية من الطواحين التي تحتكم إلى الفراغ والخضوع التام كما تجسد منطقا مقلوبا ينطلق من النهايات، ومن الموات ليعود إليه، فإنه يعلن تمرده عنه وخروجه عن كل أعرافه وقوانينه لاتصاله بأفق آخر يحتكم إلى التجدد والاستمرارية وهو ما تحيل إليه كلمتي "غبار" و"الشمس" في المقطع الشعري. لأن ثورة الشاعر وتمرده بما تحيل إليه حركية الغبار ولا استقراريته تتعدى حدود الظاهر والمألوف لتعانق جوهر الحياة المجسدة في الشمس بما تفجره من دلالات العلو والديمومة والحيوية. وهو بهذا قد فتح النص الشعري على أفق تأويلي لا يعرف الحد أو النهاية.

بناء على ما تقدم يمكن القول أنّ أدونيس قد لجأ الاستفادة من تقنيات الكتابة الإبداعية في سعيه إلى فتح النص الشعري الحداثي؛ إذ استطاع بالفعل تجسيده إبداعيا بعد ما كان مجرد تصور نظري؛ والدليل على ذلك ما جاء في دواوينه "هذا هو إسمي" و"مفرد بصيغة الجمع"، ولا بد لنا أن نؤكد في هذا المقام أن أدونيس في ترسيخه لمفهوم النص المفتوح عمل جاهدا على إبراز خصوصية الحداثة الشعرية العربية الأدونيسية، بعيدا عن الانسياق الأعمى وراء الغاية وإهمال الوسيلة التي من شأنها تحقيق تلك الغاية وتجسيدها.

خامسا:

الغموض والإبهام

1- الكتابة بالإبهام.

2- التكديس الرمزي.

على إثر الحركة الحداثية التي حظيت بها الساحة الأدبية وكذا الشعرية اتسمت هذه الأخيرة بقضايا فنية تجديدية، شملت الشكل والمضمون، فتولدت عنها قضايا إبداعية، جعلت من الشعر فنا رؤياويا يخضع اللغة لمنطق التنافر والتضاد والتقابل اللامنطقي، فبات تجاوزا للمألوف وبلوغا لعالم الغرابة، الذي أكسب الشعر قضية إبداعية أخرى "الغموض أو الإبهام"، الذي اتخذها الشاعر المعاصر كظاهرة حديثة سيقت على أسس شعرية قائمة على الرؤيا الكاشفة كونها ضربة تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه، فالغموض ملازم للكشف. وإنما يتجلى بنوع آخر من الكشف؛ أي من استسلام القارئ له في ما يشبه الرؤيا[1].

فظاهرة الغموض وتجديد المعاني كانا دوما صفتين ملازمتين لعملية خلق الشعر عند أدونيس، لأنه يحس برغبة حادة في أن يخلق لغة جديدة تماما، لغة تملك القدرة على التعبير المباشر، يستند إليها في عمله الإبداعي[2].

بحثا عن قوانين شعرية جديدة تضفي على سماته نوعا من اللانسجام في تأسيس أبعاده الفنية المؤسسة بدورها لبلاغة الغموض المنبثقة عن خرق قوانين اللغة وكسر قيودها الاعتيادية، وتفجير اللاعتيادي فيها، وخرقها تحقيقا لمبدأ اللاتآلف الذي يصبو من خلاله إلى توليد جديد للنص، ناجم عن جمالية التلقي.

فالشاعر يبدأ الخلق بدافع غامض بشيء ما غير واضح يريد أن يقوله[3]، فاتِحاً بذلك أبوابا شتى للخلق الفني الإبداعي، الذي تحييه قراءات باعثة لكوامن الرؤيا الحديثة التي تعد طبيعتها «هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من غموض الشعر الحديث، فليس التلاعب بالأوزان واللغة أو الصور هو السر الكامن وراء الغموض، وإنما هي الرؤيا المأساوية القائمة في جوهرها العميق، هي التي تصوغ هذا الشعر على نحو شديد الغموض والتعقيد»[4]، وهو ما يكسبه غنى وعمقا، تسفر عنه الأفكار التي يخلقها الشاعر ويتبناها القارئ. فالغموض امتزاج رؤياوي يجلي الأفكار ويعبر عن الأحاسيس ويجسد

---

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول-صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ص: 150.

[2]- جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، ص: 100.

[3]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، ص: 18.

[4]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص: 12.

الوقائع، بطرائق وصور تختلف عن واقعها فيكون بمثابة فن ولكن يجب ألا يقصد إليه قصدا بذاته كأسلوب وإنما يجب أن ينتج عفويا وبدون قصد، ويتولد تلقائيا مع البنية التعبيرية[1]. ومن مظاهر الغموض التي تتجلى عند أدونيس نذكر:

1_ الكتابة بالإبهام:

إن وظيفة الصورة الشعرية هي أن تكون أداة من الأدوات الفنية التي يجسد بها الشاعر رؤيته الشعرية ويحدد بها أبعادها الشعورية والنفسية والفكرية، ليجعلها أكثر تأثيرا وإيحاءً. ولا تقاس الصورة فنيا إلا بمدى أدائها لهذا الدور الجمالي وليس بمدى طرافتها وغرابتها. فليس هناك ما هو أخطر على الصورة الشعرية من الانسياق وراء إغراءاتها وغرابتها على حساب النسيج العام للقصيدة[2].

لكن معظم شعراء الحداثة ومنهم أدونيس انساق وراء تشكيل صور دون ضوابط أو أهداف واضحة، فبدت في قصائده ركاما من الصور المكدسة التي لا يضمها نظام. يقول:

أكسو ممراتي بالطلاسم والإشارات

أبخرها بهذياني الأدغالي، بالنار والوشم[3]

وإذ كان مثل هذا الضرب من توليد الصور مقبولا بل مطلوبا من وجهة نظر السرياليين، فقد كانت لهم فلسفتهم الخاصة في رفض قيود العقل والمنطق. ولكن هذا التراكم والتكديس واللانظام كوّن غرابة الصورة وغموضها إلى حد الإبهام، لأن الشيء المبهم المستغلق ليس هو بالضرورة الشيء الغامض[4]. وعُدّ ذلك عند البعض عيبا من عيوب الصورة وأداة تحطيم فني في القصيدة العربية لعدة علل نذكر منها:

- الحياد بالصورة الشعرية عن وظيفتها الأساسية باعتبارها أداة من أدوات التعبير والإيحاء.
- الإخلال بوحدة القصيدة وترابط عناصرها، ونمو الخط الشعوري والنفسي فيها.
- الامتثال للغموض الكثيف الذي يمثل حاجزا من الحواجز الضخمة التي تحول دون تعاطف

---

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري – اتجاهاته وخصائصه الفنية، ص: 654.

[2]- ينظر: علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 98- 99.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 513.

[4]- ينظر: عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص: 188.

القارئ العربي المعاصر مع القصيدة الحداثية، بل زادت من اتساع الفجوة بينهما.

– محاذير البعد السريالي الذي إن قبل في عصر معين وبيئة معينة ليس مقبولا بالضرورة في كل البيئات والعصور[1].

فالكتابة بالإبهام عند أدونيس عُدت جانبا مغريا للافتتان بالصورة السريالية، وجانبا مغايرا لعلاقة الموضوع وصورته من خلال فكرة تغيّر العالم. فالكتابة الشعرية الجديدة عنده هي التغيير والخلق والتجاوز لتحقيق الغموض الذي يمنح حياة للشعر بدلا من وضوحه وبالتالي موته. يقول:

لا أكتب

أتغيّر

أغيّر ما يغيّرني

غموضا حيث الغموض أن تحيا

وضوحا، حيث الوضوح أن تموتْ[2].

وبالتالي فالغموض وسيلة للاستباق والتميز والفرادة الشعرية عند أدونيس، وأدت المبالغة في الدعوة إليه إلى الاحتفاء بالإبهام ورفض الوضوح، فيقول أدونيس:

في عتمة الأشياء في سرّها

أحب أن أبقى

أحب أن أستبطن الخلقا

أحب أن أشرد كالظنّ

كغربة الفن

كالمبهم الغفل وغير الأكيد–

---

[1]– علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 98– 99.

[2]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 712.

أولد في كل غد من جديد [1].

ويُكثر أدونيس من هذه الصور غير المتوقعة وغير المألوفة والتي يعتمد فيها على التجربة النفسية المعقدة، والكتابة الآلية الخارجة عن إرادة الشاعر الواعية، ويتعمّد فيها التأثير الصارخ الذي تفرضه الطرافة والغرابة منها هذه النماذج:

آه كم أطعمت عينيّ لجوع شجره

ولكم سرتُ على أهدابي المنكسره

للقاءٍ- لعناق وثنيّ

أنا والله وأنقاض النهار [2].

خالقا للّيالي الحبالى

وطنا من رماد الجذور

من حقول الأغاني من الرعّد والصاعقه،

حارقا مومياء العصور [3].

نلاحظ في هذه النماذج غرابة تشكيل هذه الصور عبر إقامة علاقات لا منطقية بين المحسوسات والمجردات، تعمل على إجهاد إدراك المتلقي: شجرة/جوع، وثني/عناق، أنقاض/ نهار، الحقول/الأغاني، الرماد/الجذور. هشم فيها من خلال تعقيدها وغرابتها ولا معقوليتها قواعد المنطق وأفقدها دلالتها الإيحائية وأثرها الفني، ويكون بذلك قد ابتعد عن قيمة الإيحاء التي تعد من جماليات الشعر. يقول أدونيس:

أعيش بين النار والطاعون

مع لغتي- مع هذه العوالم الخرساء

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 76.

[2]-المصدر نفسه، مجلد 01: ص: 234.

[3]- المصدر نفسه، مجلد1، ص: 296.

أعيش في حديقة التفاح والسماء

في الفرح الأول والقنوط

أعيش بين الغيم والشرار

في حجر يكبر، في كتاب

يعلم الأسرار والسقوط [1]

في هذه الأبيات تشتط العلاقة غير المنطقية بين الموضوع وصورته وكذا الشعور باللاواقع الماثل في صور أدونيس التي أظهرت مدى تأثره بصور السرياليين الصعبة على الفهم والتصور والتذوق. وقد أحيط شعرهم بهالة من الضبابية بعد إيجاد معان جديدة في الأشكال والألوان والأشياء مما جعل بعض النقاد الغربيين مثل "سيسيل دي لويس" يصفونها بأنها «كومة من الصور المحطمة»[2].

وإن كانت سلمى الخضراء الجيوشي ترى في الصورة غرابة ذات «معنى داخلي فكأنها تصدر عن النفس العميقة الجارفة الاندفاع كالنهر العريض، وفيها مفاجأة الأشياء الغريبة، واصطدام الرؤية بالمعنى البكر، المعتق، البريء، المتحذلق، المختمر بمعاني الأشياء في روحها البدائية، وفي محتواها الحضاري الجديد» [3]. كما في النماذج الآتية:

أحضن الميتين

الذين أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب

نملة أو كتاب [4].

دمية تدخل بغتة من النافذة. تحمل الجدران الأربعة وتمشي

طفل يتدحرج على رمد الشوك

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 296.

[2]- سلمى الخضراء الجيوشي: الحركات والاتجاهات في الشعر العربي المعاصر، ص: 756.

[3]- سلمى الخضراء الجيوشي: الشعر العربي المعاصر- تطوره ومستقبله، مرجع سابق، ص: 50.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 02، ص: 91.

يعلق أهدابه على الشجر كالمناديل

وفي الحجر يستريح[1].

وتطوف الحنايا وتنقاد

مذهولة أو تحار

في ثنايا الخواصر في الجلد

في هوة لا تراها[2].

وتتحقق الغرابة أيضا من خلال احتكام الشاعر إلى الواقع النفسي والحلمي والأسطوري «لتفجير روابط الزمن التقليدي بحدوده الصارمة، وإيغال في زمن توالدي يتمدد عبر دلالات متنامية تؤلف تاريخها في واقع النص»[3] مثل اختيار أدونيس لزمن أسطوري ميتافيزيقي منفصل عن الواقع والتاريخ، مرتبط برؤى سحرية غامضة ومبهمة:

ثدي النملة يفرز حليبه ويغسل الإسكندر

العرس جهات أربع ورغيف واحد

ثمة رأس كالصندوق يلبس حذاء النبوة

سرّة ترتسمُ على جبين المقاهي

عرسٌ يدور تحت سراويل الموت

حجرٌ يتثاءب[4].

ويقول أيضا:

يتكئ السجن على قملتين:

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد2، ص: 83.

[2]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 208.

[3]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، ص: 266.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 147.

إحداهما حبلى، وتلك التي

ماتت، تصب الأكل في قصعتين[1]

وكثيرا من صور أدونيس اللامعقولة يتعذر تخيّلها أو قبولها ذوقيا لتعقد تراكيبها وإسراف المبالغات الشعرية وخلل الجمع بين الأشياء والتصورات فيها مما أدى إلى عجزها عن الإيحاء وعدم الانفعال بها، كما في هذا النموذج:

وحينما استسلمت في جزيرة الجفون

ضيفا على الأصداف والجرار

رأيت أن الدهر قارورة

تجمع بين الماء والشرار

وتمنح الإنسان أن يكون

أسطورة أو نار أسطورة[2].

يستسلم الشاعر في جزيرة الجفون، ولكن كيف بعد استسلامه ينزل ضيفا على الأصداف والجرار، وما الذي جاء بالجرار هنا وهو في جزيرة مائية. ثم رأى الدهر قارورة تجمع بين متناقضين (الماء والشرار)، وكيف تجعل هذه القارورة الإنسان أسطورة أو نار أسطورة.

إنه بلا شك منطق السريالية التي «تبيح كل شيء، وليس من حق أي ناقد أن يعترض على شذوذ فكري أو صوري أو أسلوبي لأنها ترجمة عن العقل الباطن الذي لا يضبطه منطق»[3].

كثيرة هذه الصور الغريبة المرسلة دون ضابط، الغارقة في لا منطقيتها وهذيانها وهلوستها السريالية، في شعر أدونيس التي تبدو كأنها هلوسة أو تخريف، ما دامت القواعد الفنية مهدورة والذوق الفني السليم غائبا، وإن كان كمال أبو ديب يرى أن هذه الصورة عند أدونيس تبلغ درجة من التعقيد والكثافة

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 2، ص: 103.

[2]-المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 328.

[3]- المصدر نفسه، ص: 122.

والإضاءة الداخلية، تذكّر بالصورة في أكثر نماذج الشعر الغربي عمقا، مازال ينتظر من يحلّله تحليلا نقديا متعمقا [1] .

وتحققت الصّورة السريالية بشكل أقوى عند أدونيس من خلال الزمان والمكان اللذين شكلهما تشكيلا نفسيا خاصا يتفق وحالته الشعورية، «فالصورة عنده تطلع من الداخل من العتمة»[2]. بحيث يمحو الشاعر المظاهر الموضوعية والعلاقات الخارجية القائمة على محاكاة الواقع لأن تعاطفه مع العالم الخارجي ضئيل بالنسبة إلى الشعراء والآخرين[3]. يقول:

مزجت بين النار والثلوج

لن تفهم النيران غاياتي ولا الثلوج

وسوف أبقى غامضا أليفا

أسكن في الأزهار والحجاره

كالضوء بين السحر والإشاره[4]

فصوره لا تنتسب إلى عالم المرئيات بل تنبُع من الظلمة والعتمة، وفي العتمة تنمو الأشكال ويبقى الفعل[5]. وهي صور مفاجئة، تدهش وتوحي بالغريب من خلال التقريب ما بين الأشياء وإقامة صلات مفاجئة غير منتظرة، بل من خلال ردّ الأشياء إلى حكم العدم، لأنه من دونه يستحيل الفعل الحر والخلق المطلق الأصيل، وينتفي بذلك آخر أثر لمحاكاة الواقع[6].

فالصورة الشعرية عنده تفترض موضوعها في حكم المعدوم، تلغيه لتقيم مكانه صورة عن طريق الخيال، ومثل هذه الصورة كثيرة نورد منها:

---

[1]- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987م، ص: 18.

[2]- خالدة سعيد: لن لأنسي الحاج، مجلة شعر، عدد 18، 1961م، ص: 157.

[3]- المرجع نفسه، 157-158.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 440.

[5]-خالدة سعيد: لن لأنسي الحاج، ص:158.

[6]- بول شاوول: حركة الصورة الشعرية، ص: 125- 126.

في رغبتي للرياح مقر وقطب

وفوق لساني حديد[1]

ورق يتقدم يرتاح في حفرة الكتابه

حاملا زهرة الكآبه

قبل أن يصبح الكلام صدأ

يتناسل في قشرة الظّلام[2]

سأدور مع الكوكب المغرّب أو جمرة الشّروق

لابسا قامة الهواء[3]

يغسل وجه الموت

يغسل بالموت وعطر الموت[4]

تكاد تتجرد هذه الصور من أي عمل بياني، وتختفي فيها الاستعارات والتشبيهات والطباقات، وتدخل إلى ما يسميه السرياليون بالكتابة الآلية التي تعتمد على تداعيات الأفكار والألفاظ. وهي تترجم تصورات الشعراء بعد أن قطعّت الصلة بينهم وبين وعيهم ولجأت بهم إلى منطقة اللاشعور التي أوقعتهم في متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء اللاشعور من ناحية، وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى، ينتهي بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل[5]. ولما أطلق السرياليون قدرات اللاشعور، يكون تهشيم الصورة الشعرية قد وصل إلى درجة الصفر والحلم والهذيان[6] يقول أدونيس:

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 328.

[2]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 447.

[3]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 458.

[4]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 491.

[5]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص: 380.

[6]- عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 م، ص: 126.

رأيت ثمارا تتخاصر كحلقات السلسلة

وبدأ الزهر يرقص

ناسيا قدميه وأليافه

متحصنا بالكفن[1]

تخيلت طفولتي

ورحت ألهو على الشاطئ

حينا. كطفل يرسم وجه البحر

ويعد أصابع الشمس

وحينا، كبحار شيخ

يقرأ تاريخا آخر للماء[2]

فالسرياليون يرون أن الشعراء ينبغي أن يكونوا متواضعين أمام صوت الصمت وآلات التسجيل، وأن يسجلوا بأمانة دون تدخل الفكر الناقد، التداعيات الفكرية واللفظية اللاّواعية. وهنا تتحرر الكلمات وتصبح غير مرتبطة بالأشياء التي تعبر عنها، وتترابط من خلال تداعي الأفكار والنبرات الصوتية، وتربط فيما بينها قوانين غالبا ما يصعب استيعابها. فتحرير اللغة إذًا، يفرض عند السرياليين تحرير المخيلة، وإن محاولة البحث عن صورة أو خلقها بالمعنى الفني عندهم هو غير وارد، «فالصورة تُفرض علينا فرضا وتتفجر من خلال التقارب المجاني بين الكلمات أو من خلال الهذيان»[3]. فهذه الصورة المجانية التي أوجدتها الكتابة الآلية المتصفة بالاختلال العميق وعدم التوازن جاءت مقتربة من لغة الهذيان مثل هذه النماذج:

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 507.

[2]- المصدر نفسه، مجلد 02، ص: 722.

[3]- بول شاوول: حركة الصورة الشعرية، ص: 131.

رأيت فيلا يخرج من قرن الحلزون

رأيت جمالا وأحصنة في محارات بحجم الفراشة

ولد أمام عيني كائن نصفه حجر ونصفه الآخر

حيوان أشارت إليه هامسة: هذا هو المرأة[1]

أنا الفأس أحفر أنحائي

أنا الأرض مكتوبة[2]

أعود من الهاوية

قميصا آخر

أرتب أيامي بتخطيط آخر

لأشياء الشعر[3]

أتجرجر وراءك

أنا الجذر الوحشي[4]

تكشف هذه الصور عن التكثيف الشعوري النفسي لأدونيس الذي يحاول خلق عالم شعري مناقض تماما للعالم الموضوعي من خلال إلغاء المقولات الزمنية والمكانية التي يفرضها الواقع، وتدمير كل العلاقات القائمة بين الأشياء التي تؤدي إلى المفاجأة والدهشة والغموض. لأن الشعر على حد تعبيره نقيض الوضوح الذي يجعل القصيدة سطحا بلا عمق[5].

وبالتالي أدى التعبير التجريدي والسريالي إلى صور مبهمة منافية للمنطق ولتركيب اللغة، متعلقة على

---

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 544.

[2]- المصدر نفسه، مجلد 02، ص: 722.

[3]- المصدر نفسه، مجلد 02، ص: 723.

[4]-المصدر نفسه، مجلد 02، ص: 725.

[5]- بول شاوول: حركة الصورة الشعرية، ص: 132.

ذاتها لأنها إذا كانت «صادرة على حال من الهذيان المطلق أو افتعال الهذيان افتعالا لا عقلانياً تصميميًا، نكون قد خرجنا عن طبيعة الشعر»[1].

وهذا الأسلوب التصويري السريالي قد يكون ممكنا في الفن التشكيلي لأن التعبير فيه يعتمد على الخامات والألوان، وهي أشياء صماء لا دلالات لها إلا حين يشكل منها الفنان أسلوب تعبيره الذاتي، لكن التعبير الأدبي يعتمد على ألفاظ لها دلالتها المستقرة، وأدونيس استعمل الألفاظ كخامات الفن التشكيلي معرضا عن مفاهيمها فلعب بدلالتها عن طريق ما يسمى عنده بالتفجير اللغوي[2]. وإن كان الاستعمال المجازي قد يضع اللفظة في تركيب يشكل معنى جديدا ولكن دلالة اللفظة الخاصة بها تظل باقية[3]. مثل هذا النموذج:

أسماء الخنق والحرق واحتضار الماء والأجنحة

أسماء اللكاعة / اللّهله/ اللكاث/ اللهوقة/ اللقوة

لقيا اللفاء واللّقس ولهاث الموت

وداعا، دا دا دا وداعا[4]

هذه الصور الذهنية السريالية التي ليس لها ضوابط أو قواعد فنية عبّرت عن خيال فردي مغرق في تداع لا يراعي قواعد المنطق. وأدت مغامرة المجاز المستحيل إلى فوضى الصورة بعد افتقادها لدفء التجربة الإنسانية الحيّة، وللتلفيق اللغوي الذي لا رصف فيه ولا روح.

وهذه الحرية فتحت بابا واسعا لمتاهات من الصور التي قد تصل على حد الإضحاك، ما دام الذوق الناقد الذي يلهم الشاعر ساعة الإبداع باستبعاد السخيف والمرذول، والساقط غير المقبول، وقد غفا وانعدم وجوده[5]. وأدتّ هذه الصورة إلى معنى مفتوح قابل للتأويل لأكثر من تأويل[6]، واتضح أكثر

---

[1]- محمد العبد حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر-بيانها ومظاهرها، ص: 106.

[2]- كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص: 179.

[3]- شكري محمد عياد: اللغة والإبداع، المطبعة العالمية، بيروت، 1988م، ص: 128.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 572.

[5]- كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر، ص: 180.

[6]- سامي مهدي: الموجة الصاخبة- شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م، ص: 252.

عند أدونيس الذي «التقوا عند تشكل متخلخل، فيه نتوءات وفجوات، تشكيل قابل للاختراق وجاهز للزيادة والنقصان»[1]، فجاءت صوره غائمة الرؤية مهشمّة اللغة. وقد اتصف نهجه الفني بأنه «يهشم بسرعة ولكنه لا يبني ماكان يهشمُّ»[2] كمحاولة للتحرر من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها.

وتعدّ السريالية التي تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع، أكثر الاتجاهات الأدبية توجها نحو الأسطورة وخلق الأساطير[3] التي أصبحت عنصر إخصاب جمالي تؤلف مناخا شعريا حافلا بالدلالات الدرامية.

غير أن المبالغة في توظيفها والعجز عن استيعاب مضامينها جعلها غير متلائمة مع طبيعة التجربة، كما جعلها زخرفة بديعية مكّدسة قصد الإبهار والإغراب، مما أحالها إلى صورة مبهمة مفرغة من المعنى منفصلة عن الواقع[4].

وإن جو البناء الأسطوري بلا منطقيته ورموزه الممتلئة بالانفعالات والأخيلة جعلت الصورة غير محددة يسودها التضارب وغياب المنطق لأن الشاعر يستخدم منطق الأسطورة التي تتعامل مع قوى الطبيعة وكائنات غريبة هي مزيج من الإنسانية والحيوانية والألوهية في وقت واحد، بعد أن أدرك الشاعر الحديث أن الحياة ليست إلا دراما ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان، وأنه بهذا وريث المأثور الإنساني كله، الأمر الذي يفسر اعتماد القصيدة الدرامية على استحضار وتداخل الأصوات في القصيدة الشعرية الواحدة[5] من خلال رصيد انفعالي كامن في ارتباط الصوت بالمواقف والأحداث الأسطورية وغير الأسطورية كالتاريخية والواقعية التي يمنحها بعدا أسطوريا.

وباعتماد البناء الأسطوري، تحولت القصيدة من الطابع الغنائي إلى الطابع الدرامي، وسيطر عليها الغموض الذي جاء نتيجة اعتمادها على الواقع الأسطوري وعدم اعتمادها على الواقع الخارجي كمصدر للصورة الشعرية وهذا ما سنورده في العنصر التالي.

---

(1)–سامي مهدي: الموجة الصاخبة– شعر الستينات في العراق، ص: 253.

(2)–المرجع نفسه، ص: 230.

(3)– ينظر: فري نورثروب وآخرون، الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط1، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980، ص: 50– 52.

(4)– ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي، ص: 264.

(5)– السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م، ص: 144– 146.

2- التكديس الرمزي:

إن القارئ للأعمال الشعرية عند أدونيس يجد أن ظاهرة التكديس أو التكثيف الرمزي موجودة بكثرة عنده، حيث يحلّل محمد لطفي اليوسفي هذه الظاهرة تحليلا عميقا، إذ يرى أن توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية التي تُعد أهم منجز فني عرفه الشعر العربي المعاصر، يظل نتاجا لفعل استدعاء من خارج النص، وهذا من شأنه أن يجعل حضورها في النص لحظة خطر تتهدد شعرية ذلك النص نفسه، فيتحول تحت مفعولات عملية الخلع والاستدعاء، إلى مجرد أقفال وألغاز لا تفي بحاجات الشعر بل تؤدي على قهره وإرغامه واستباحة شعريته، وجعلت عملية تلقيه كما لو أنها غاية لا تُدرك.

بل يعتبر الناقد ذلك نهبًا لها وإحلالها في غير مواضعها وإنزالها في غير أوطانها، وعدم تمثل خباياها ورموزها وكيفية تشكلّها، لأنها عبارة عن شكل لا ينهض في الفراغ بل يتشكلّ تبعا لمتطلبات ثقافة ما، ومن خلال واقع معيش ما. فأي رمز في رأيه يستمد مقدرته على الفعل من السنن الثقافية والاجتماعية التي تُستَّلُ من صميم الواقع الاجتماعي والثقافي في حضارة ما والذي تحياه الذات الشاعرة، وحينها يفعل فعله في المتلقي.

وبذلك فالرمز المخلوع من منابته يبقى وافدا على النص من خارجه، ويجعل العلاقة بين الشعري والأسطوري قائمة على التعارض والتجاذب، ويصبح حضور هذا الرمز فعل هروب واحتماء، هروب النص من لحظته التاريخية واحتماؤه من عجزه عن توليد رموزه الخاصة باستدعاء رموز جاهزة ينتزعها من أوطانها قهرا، وتبدو ناتئة ناشزة تشير إلى أن النص قد ضاع وتلاشى فيما ليس منه، بل تمضي بالشعر على حتفه[1].

ومن مظاهر استعصاء فهم تلك الصورة هو حشد الرموز الأسطورية وتراجمها وطغيانها في النص الشعري الفاعل منها وغير الفاعل، الواضح منها والغامض، دون مراعاة لأية تناقضات تمنع صورها من التناظر والتقابل والتفاعل بين سائر عناصر التجربة الشعرية، بحيث تظهر هذه الرموز في مقدمة النص عارضة ما يعلق بها من ألوان ثقافية في أزياء شتى مما يجعل شعرية الأداة تبدو كما لو كانت باهتة[2].

---

[1]- ينظر: محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص: 103- 105.

[2]- مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1977م، ص: 55.

ويوحي الحشد الهائل للرموز الأسطورية في نص واحد باستعراض ثقافي للشاعر لأن أغلب هذه الرموز لم تتحرر من دلالتها الأسطورية القديمة، بمعنى أنها لم تضف جديدا للنص الشعري الذي اتكأ عليها[1]. ومثال ذلك هذه القصائد الثلاث "فصل الحجر" "السفر" و"رماد عائشة" التي كدس فيها أدونيس عدة رموز أسطورية، مما استعصى استحضار تلك الأبعاد الأسطورية المرتبطة بها ناهيك عن التضليل الذي يؤدي بالقارئ إلى عدم الفهم والتذوق الفني وقلة التأثر بالنص، لأن عدم معرفة المضمون الأسطوري يفقد الصورة بعدها المعرفي[2] ويجعلها عنصرا خارجا عن التجربة، مقحمًا في القصيدة مجسدا رؤيا العالم. مثل هذه النماذج:

علي اسبر علي أحمد سعيد علي أحمد اسبر علي أحمد

سعيد اسبر

يصارع يتكسّر كالبلّور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته

أورفيوس![3]

وقبلما نهمُّ بالرحيل نذبح الخراف

واحدا لعشتروت، واحد لأدونيس

واحد لبعل[4].

عائشة جارتنا، فينيقنا الجديد في حياتنا

كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر

---

[1]-مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص: 64.

[2]- المرجع نفسه، ص: 81.

[3]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 556.

[4]- المصدر نفسه، مجلد1، ص: 234.

وتأخذ القلوب، يا فينيق، والفكر

كأنها القمر[1]

ويبدو حشد أكبر عدد من تلك الرموز في مساحة صغيرة من القصيدة، مما يخرجها من مجال تأثيرها وإيحائها، ويجعل القارئ لا يتنفس بين الرمز والآخر حيث تتراص رموز الخصب والخراب مع رموز سارتر وكامو الوجودية الحديثة، ثم مع أساطير الإغريق العابرة، ومع عشرات الرموز المتنافرة التي تحتشد في القصيدة الواحدة.

ونتيجة لاستغراق أدونيس في التعبير عن الأسطورة القديمة بدلاً من التعبير بها، انصبَّ تركيزه الذهني على المدلول الأسطوري دون معايشة سائر العناصر الشعرية، مثل هذه النماذج:

تموز مثل حمل- مع الربيع طافر

مع الزهور والحقول والجداول

تموز نهر شرر تغوص في قراره

السماء. تموز غصن كرمة

تخبئه الطيور في أعشاشها

تموز إله[2]

تموز يستدير نحو خصمه

أحشاؤه نابعة شقائقا

ووجهه غمائم، حدائق من المطر

ودمه ها دمه جرى

سواقيا صغيرة، تجمّعت وكبرت

---

(1)-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 164.

(2)-المصدر نفسه، مجلد1، ص: 170.

وأصبحت نهر[1].

وأصبحت بذلك الرموز في الشعر العربي المعاصر نماذج وأنماطًا متكررة، وتكرارها يعني «أن الرموز نضبت وتجمدّت، وأصبحت دلالتها إشارية وليست إيحائية كما يتطلب من لغة الشعر دائما، والشعر الجيدّ هو الذي يبتعد عن البعد الواحد» [2]، إذ نجد تكرار مجموعة من الرموز بشكل لافت للانتباه، إما في نتاج الشاعر الواحد، أو تكرارها عند أكثر من شاعر ، وتكرار دلالتها أفقدها شعريتها في كثير من النصوص. فرمز الفينيق مثلا من الرموز التي تكررت في شعر أدونيس لتأكيد ارتباطه بمفهوم الانبعاث، لكنه أفرغ من بعده الدلالي بعد تكراره العديد من المرات كما في قصيدته "البعث والرماد" على مدى الأناشيد الأربعة، ويقول في مقطع أول من النشيد الرابع المعنون بـ "ترتيلة البعث":

فينيق يا فينيق

يا طائر الحنين والحريق

فينيق في طريقك التفت لنا

فينيق حنّ واتّئد

فينيق مت، فينيق مت،

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشقائق

لتبدأ الحياة

فينيق، يارماد، يا صلاة[3].

وغدت الرموز عند أدونيس متشابهة إلى درجة الإملال بعد أن قلّت الاستخدامات المبتكرة وانحصرت في دلالات محددة، "فبروميثيوس وسيزيف والمسيح" رموز العذاب والآلام والفداء، و"تموز

---

[1]-أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 170.

[2]- مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، ص: 107.

[3]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 165-166.

وأدونيس وأزوريس وعشتار وفينيق ولعازر" رموز البعث والتجدد بعد الموت، و"أورفيوس وإيكار وأوليس" رموز القلق الروحي والمادي. وتبيّن عدم اهتمامه الكبير برموز التراث العربي القديم والحديث التي لا تنفذ معانيها وصورها، وإن عاد إليها تسبب في غموضها واستغلاقها، بتغيير دلالتها تغييرا يتجاوز أبعادها الفنية المطلوبة.

لقد أدى هذا الإبهام إلى الإكثار من الحواشي الشارحة والتعليقات الإيضاحية التي يضيفها الشاعر نفسه أحيانا[1]، مما يحدث فجوة بينه وبين المتلقي، وأصبح كل منهما بحاجة إلى جسور صناعية هي الحواشي للوصول إلى الآخر، وهي ظاهرة غير صحية تدل على وجود خلل ما[2].

وهذا ما رصده إحسان عباس حين قال بأن الأساطير أقسرت على الدخول في بناء القصيدة دون تمثل لها ولأبعادها، فوضح أنها دخيلة وقلقة في موضعها، أو أنها جاءت أحيانا لتؤدي وظيفة تفسيرية توضيحية، شأنها في ذلك شأن كثير من التشبيه في الشعر القديم، وأحيانا كان رصد نماذج منها في نطاق واحد لا يقدم شيئا سوى الشهادة على الدرجة الثقافية للشاعر[3]. مثل هذه النماذج:

أبحث عن أوديس

لعله يرفع لي أيامه معراج

لعله يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج[4]

أقسمت أن أظل مع سيزيف

أخضع للحمى وللشرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيره[5]

---

[1]- ينظر: بدايات قصائد ديوان أوراق في الريح. الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 103 وما بعدها.

[2]- أحمد عثمان: على هامش الأسطورة الإغريقية في شعر السياب، مجلة فصول، مجلد 3، عدد 4، 1983م، ص: 38 .

[3]- إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، ص: 170.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 314.

[5]- المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 348.

كما بدت في كثير من الأحيان مادة غير منصهرة في التجربة، بل كلمات غريبة معزولة لا يبررها إلا الهامش الذي يَوضع لتفسيرها، بعد أن انقلبت تلك الرموز لتكون أداة للغموض لا للتوضيح، ومن ثم أصبحت كأن القصيدة لا يكتمل إيحاؤها ومعناها إلا بهذه الشروح، ولكن الشروح النثرية لا يمكن أن تكون جزءا من قصيدة لأن «هناك نشازا ظاهرا نحسه عندما يعيدنا الشاعر الحديث إلى الشرح في الهامش» [1].

فاستعارة الأساطير والرموز بأسمائها لا بروحها جعل اللغة تكتسي قدرا من الإبهام منعها من توصيل الرسالة الشعرية لورود الحمولة الأسطورية والرمزية مرتبطة بأصلها وتطورها في الأدب الغربي مما جعلها غريبة على الثقافة العربية ولا تؤدي وظيفتها الفنية رغم الشروح أمام الإبهام الذي يظل ماثلا أمام القارئ لأنها لا تمثل أية خلفية فكرية أو نفسية تؤهله إلى فهمها وتذوقها، لأنها مقطوعة عن تراثه الروحي والثقافي بخلاف القارئ الغربي الذي يتواصل معها مثل التي وظفها إليوت في "الأرض اليباب" لأنها تجد صداها في نفسه، فهي تسكن لا شعوره الجمعي وتُشير إلى تراثه الغربي.

بحيث دلَّ حضور الأسطورة في الشعر إبان مرحلة الخمسينات والستينات على مناخ شعري غامض اختلط فيه الانبهار بحداثة الغرب الشعرية بالعجز عن هضم التراكم الثقافي وتمثّله على نحو عربي أصيل مما جعل هذا الشعر «يبدو في اتجاهه الأسطوري صدى لصوت الأسطورة في الشعر الغربي التي تمتلك جذورا قوية في تراث الحداثة الغربية»[2]. وكان بإمكان أدونيس أن يلتزم ببعض الشروط الأساسية لضمان نجاحها كعنصر بنائي منها القدرة على تمثّلها بعمق وتحويلها إلى عنصر داخلي يذوب في عمق التجربة، لا إلى استعراض اتساع الثقافة أو رصف خارجي يشبه البديع القديم[3]، وكذا إمكانية تجريدها من ملابساتها وتفاصيلها والاكتفاء بالدلالة المحورية أو البناء العام.

ويدع محمد لطفي اليوسفي للخروج من هذا المأزق الفني إلى الانتقال من الأسطورة إلى ما هو أسطوري في الشعر، هذا المسكوت عنه الملغى حضوره، والذي « يتّولد نتيجة فعل وقوع للخيال على لحظة تقاطع الواقع مع اللاواقعي وتلاقي العادي مع الخارق وتداخلهما على نحو تضيع بموجبه الحدود

---

[1]- أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، دار المأمون للتراث، 1978م، ص: 363.

[2]- إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي الحديث، ص: 295.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص: 292- 293.

الفاصلة بين هذين البعدين» [1].

واعتبر ذلك رؤيا للعالم في لحظة مكاشفة شعرية، لحظة انفتاح الشعري على الأسطوري؛ أي لحظة التقاطع الخفي المحجّب بين الواقع واللاواقع، العادي والخارق، الواقعي والخيالي[2]. وهي رؤية متميزة بفرادتها تقوم على محاورة الكون والموجودات فيه، واستمرار المحاورة تضع الذات الشاعرة على عتبات الأسطوري، فتصبح الكتابة إطلالة على ما تخفى في ما نظنه عاديا من أسطوري، وتصبح وقوعا على ما في اليومي التافه العابر من خيالي معجب، سمّى في نظرية الشعر القديم بالمجاز. وبذلك فهو مندسٌ في لغتنا عالق بنصوصنا[3]. وهناك من مضى على درب مغالطة محو المسافة الفاصلة بين الأسطورة والأسطوري معتبرًا «غياب الفضاء الأسطوري في المجتمع العربي مُشْكلة شعرية خصوصا وثقافية عموما»[4].

ووجدنا ظاهرة أخرى أسهمت في بناء شعري غامض مبهم مخالف لطابع التقارب والتكرار الذي وضحناه سابقا، وهو عدم ثبات دلالات رموز أخرى من شاعر إلى آخر حتى أصبحت كأنها رموز شخصية ذاتية ارتبطت بحالته النفسية ومفاهيمه الحداثية، وبالتالي يقع القارئ في متاه استكناه المعاني لعدم فهم أبعاد الدلالات المتعددة، كرموز الطبيعة التي تكررت كثيرا مثل (النار، الماء، التراب، البحر، الريح، الرمل، الرماد، الحجر، المطر، الأنجم، الشمس)، مثل هذه النماذج:

حجرا غير أني أضيء

كلماتي رياح تهز الحياة

إنني ساحر الغبار[5]

عائلة من ورق الأشجار

تجرح أرض الدمع

---

[1]- محمد لطفي اليوسفي: المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، ص: 100.

[2]- المرجع نفسه، ص: 107- 109.

[3]- المرجع نفسه، ص: 102.

[4]- أدونيس: كلام البدايات، ص: 177.

[5]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1، ص: 442.

تقرأ للماء كتاب النار [1]

أغالط الهواء

أجرج وجه الماء

أخرج من قنينة في البحر [2]

باسمك اليوم أغني للغيوم

عند أطراف النجوم

حاجزا يلبس وجه البشر

والسماء

وأغني للغيوم–

حجر وجهي ولن أعبد غير الحجر [3].

أو تعمّد البحث عن الرموز المستغلقة مثل رموز الصوفية، وهي رموز معقدة لا يفك مغاليقها إلا العَارف بلغة الصوفية الباطنية، وتُدخل القارئ إلى عالم من الإشارات والتلويحات، لغته شبيهة بلغة الشيفرة التي تستخدم في التعبير عن الأسرار. مثل هذه النماذج:

برزخ

والتيه مرسوم

على كل فضاء

واليقين

الآن شحاذ [4]

---

[1]– أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة،مجلد 1، ص: 298.

[2]– المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 299.

[3]– المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 330.

[4]– المصدر نفسه، مجلد 1، ص: 536.

حملتني الرياح

وسمعت الغصون وهي تتلو قوانينها، فخشعت

ولبست الطبيعة[1]

لو كنت شجرة لرأيت أهدابي موصولة بالأفق

والأفق موصولا بالنقطة التي تجذبني وحولها أترنّح وأدور،

لو كنت ثمرة لرأيتني، أسافر بالورق وغير الورق

بالبراعم والغصون، بالهواء وشعاع الشمس

وأسقط في نفسي ناضجا عموديا؛

لو بقيت حلما[2]

وقد ولّد تنوع وتداخل الرموز التراثية والدينية والصوفية والطبيعية والأسطورية في شعر أدونيس، صعوبة في الفهم وتعتيمًا في الدلالة. ومما وسع الهوة بين الرمز والواقع الخروج بالرمز من حقوله الدلالية من خلال ابتكاره بطريقة مفاجئة تصدم القارئ، ولا تجد أي مسوّغ لوجوده، ولا منطق فكري أو شعوري يوحي بدلالته[3]. وإذا «توصل القارئ إلى فك الرموز فإنه يستغرق معظم قراءاته في جهد ذهني، بدل التذوق الجمالي»[4]، مثل قول أدونيس:

أسافر

في الفراغ وهندسته– حيث أكتب وأقرأ: "هنا يرقد

... إقليدس"

حيث قُبر المتنبي في صوته

---

[1]–أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 01، ص: 553.

[2]– المصدر نفسه، مجلد 01، ص: 561.

[3]– إبراهيم رماني: الغموض في الشعر العربي، ص: 281.

[4]– المرجع نفسه، ص: 279.

وعاش المعري تحت عينيه

حيث عُلّق الحلاج على خشبة في خريطة الروح

حيث الرازي وجابر والسهروردي وأصدقاؤهم يتكفّنون

بأصواتهم[1].

وكل قارئ أو ناقد موضوعي يكون قد أدرك هذا المناخ المشوش الذي تختلط فيه الأشياء والتصورات وتفقد علاقاتها وصلاتها بواقع المنطق والحياة. وسيلمس كثير من هذه الصور المشتتة والمشوّهة والمهشمّة التي جاء بها أدونيس بدعوى السريالية حينا، والأسطورية حينا آخر، ففاجأ الذوق العربي دون مقدمات أو إرهاصات بصور تفتقر إلى عنصر التجربة والصدق الفني بفعل التنافر والتناقض والغرابة والإبهام. أدت به إلى الانصراف عن قراءته بل نكرانه واستهجانه.

ويجعلنا نتساءل هل يلتقي العبث والهذيان مع واقع عربي يبحث عن اليقظة والفعالية والحداثة الحقيقية ويكون للشعر فيه دور وتأثير. كما أخذت صعوبة التوصيل والتلقي بُعدها النقدي من خلال هدم الأنماط التعبيرية المعتادة، وإعادة بنائها بناءً جديدا أتصور أنه كان هدمًا أدى إلى تعثر وانحراف وعي المتلقي، وهذا ما هشّم القيمة الفنية للصورة الشعرية في ذهنه وذوقه من خلال فقرها وجمودها وغرابتها وإبهامها.

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد1، ص: 583.

خاتمة

خلص البحث بعد دراسة موضوع رؤيا العالم والحداثة الشعرية عند أدونيس بأبعادها الفلسفية والنقدية وصيغ تشكلها الشعري من منظور فكر وثقافة وإبداع أدونيس إلى جملة من النتائج يمكن استخلاصها في ما يأتي:

– استندت مقولة "رؤية العالم" بعد "لوسيان غولدمان" على فلسفات غربية اجتمعت فيها الفلسفة الماركسية والوجودية والسريالية وحتى التفكيكية؛ والتي انعكست على الإبداع والفن والأدب من خلال ربط ذلك بالعالم الخارجي وما يحققه من علاقات نصية، وتحولت إلى رؤيا العالم بحثا عن ماهيات الأشياء وكوامنها، لتقدم موقفا لغويا وإيقاعيا يتضمن المقدرة على استيعاب العالم الشعري.

– ساهم ارتباط مقولة رؤيا العالم بالإبداع العربي في تأسيس عالم جديد من الكتابة الشعرية متجاوزة للماضي الأدبي ممثلة في القصيدة الرؤيا بسماتها الرؤيوية والجمالية، استمد منها أدونيس رؤيته الشعرية بأصولها ومبادئها من الشعرية الغربية؛ ومن خلال ذلك تحددت هوية الشعر عنده وفقا للمنظور الحداثي في هوية إبداعية كونية، باعتبارها رسالة نصية مفتوحة لا تعرف الانغلاق، سرها كامن في مداخلها اللغوية والتصويرية والإيقاعية وفي تعدد قراءة دلالاتها.

– تظهر رؤيا العالم في شعر أدونيس من خلال الكشف عن العوالم الشعرية المشحونة بالفكر الفلسفي الغربي في تبنيه للاختلاف والمغايرة والتي تحدد علاقته بعالم الذات والعالم الآخر والعالم البديل وعالم المستقبل، وتحرّك بها نحو أفق التراث العربي بإعادة قراءته من المنظور الحداثي فتوسعت الرؤى وتعددت الأبعاد وتولدت القصيدة الرؤيا، التي تجمع بين الدين والفلسفة والتاريخ والأسطورة، والسريالية والصوفية حيث كان لجوؤه للنص الصوفي، واستثمار لغته ورمزيته بمرجعية غربية سريالية، منبها إلى حاجة الشاعر العربي إلى الاطلاع على هذا الإبداع الُمغيّب من ثقافتنا العربية، حيث تأسست رؤيته للعالم على المصادر الصوفية والسريالية والتي أسهمت في توجيه رؤيته الشعرية .

– اتسمت رؤيا العالم عند أدونيس ببعدها الأيديولوجي المرتبط بمنظوره إلى الذات والعالم من خلال أشكال متعددة للاغتراب السياسي والاجتماعي والحضاري التي لم تخرج عن إطار مشكلة الشعر واللغة ودورها في تحقيق الخلاص الإنساني، وأكدت على أن المشروع الحداثي لأدونيس هو تجسيد لرؤيا انبعاثية تحولية تسعى إلى إيجاد عالم جديد تتغير معه معطيات العالم العربي من خلال رؤيته الشعرية،

والتي اتسمت بالفردية والحدة والحساسية والنخبوية.

– تتشكل رؤيا العالم عند أدونيس من خلال صيغ وأشكال جمالية ممثلة في الانزياح والرمز والأسطورة وقصيدة النثر والتشكيل البصري والغموض؛ لتشكيل عالم جمالي استشرافي يتحقق بفاعلية الرؤيا حدسيا وإبداعيا من خلال انتقاء أدوات الشعرية باعتبارها المعادل الموضوعي، الذي يحقق القيمة اللغوية والرمزية، والتي تجعل القارئ منفتحا على خصوصية القصيدة الرؤيوية لأدونيس، والتي قدمت رؤيا جمالية مغايرة للعالم من خلال حداثة شعرية عربية ما زالت تبحث عن تأسيساتها المعرفية والنقدية والجمالية.

– اللغة هي تعبير عن رؤيا أدونيس للعالم بتجاوزه لغة التعبير إلى لغة الخلق، والمتمثلة في الانزياحات اللغوية والبلاغية. مما جعلها نبعا لا ينضب بالإيحاءات التي تتوالد وتتغاير في سعيها المتواصل إلى تحقيق التفرد ومعانقة المجهول وتحقيق رؤيا العالم التي تضمن للقصيدة انفتاحها الدائم وللشاعر صيرورته الإبداعية.

– الأسطورة عند أدونيس هي الأصل المرجعي لرؤيا العالم؛ لأنها تحمل موقفا كيانيا من الحياة والإنسان والعالم، وبعدا إيديولوجيا قائما على تقويض العالم وخرق أسسه وتفجير قيمه، وتوقع اللامعقول واللامحدود، وحضور مفتوح للحرية والاحتمال والتعدد والتآلف مع طاقات أخرى للكشف عن العالم الأسطوري.

– قصيدة النثر هي أبرز وأرقى أشكال التعبير الشعري، التي شكلت رؤيا العالم عند أدونيس من خلال اعتماده تجربة الكشف والخلق، ومحاولته بناء عوالم جديدة تقوم على تبني أدوات جديدة من خلال الصوفية والسريالية والرموز والأشكال، التي تضمن للقصيدة الرؤيوية حضورها الشعري وسيرورتها الإبداعية.

– الكتابة البصرية (البياض، الحروف الأبجدية، الخطوط والرسوم،...) هي تقنيات تجريبية في محاولة من أدونيس لإعطاء النص الشعري بعده الإشعاعي، لاستشراف رؤيته للعالم التي تتسم بالانعتاق والانفتاح على العوالم الكونية الخفية والظاهرة.

– الغموض والإبهام عند أدونيس من القوانين الشعرية الجديدة التي تتأسس على خلق لغة جديدة

تتسم بالخلق والكشف تمتلك القدرة على التعبير عن عالمه الرؤيوي الإبداعي، والتي جعلت من شعره فنا رؤيويا يخضع لمنطق التنافر والتناقض والتضاد والتقابل اللامنطقي، تجاوزا للمألوف وبلوغا لعالم الغرابة والفرادة الذي كان ينشده أدونيس نقدا وشعرا.

مهما تعددت الدراسات حول مشروع أدونيس النقدي والشعري ومهما اختلفت في أطروحاتها الفكرية والنقدية فإنه ما زال يفجر من القضايا والإشكالات الحداثية المرتبطة بالأدب والنقد والشعر والتي لا تدرس لذاتها بقدر ما تبقى لها انعكاساتها وتأثيراتها على الواقع العربي بمرجعياته واستشرافاته الحضارية.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص.**

أولا: المصادر:

1_ المصادر الشعرية:

1. أدونيس: الآثار الكاملة_ شعر أدونيس، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1971م.

2. ـــــــ:الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد 1/مجلد 2، دار العودة، بيروت، ط5، 1988م.

2_ المصادر النقدية:

- **أدونيس:** الثابت والمتحول _بحث في الاتباع والإبداع عند العرب/ طبعة دار العودة.

3. الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م.

4. تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط1، 1977م.

5. صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط4، 1983م.

- **أدونيس:** الثابت والمتحول _بحث في الاتباع والإبداع عند العرب/ طبعة دار الساقي.

6. ـــــــــ: الأصول، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط11، 2019م.

7. ـــــــــ: تأصيل الأصول، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط11، 2019م.

8. ـــــــــ: صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط11، 2019م.

9. ـــــــــ:صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط11، 2019م.

10. **أدونيس:** مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1983م.

11. ـــــــ: ها أنت أيها الوقت-سيرة شعرية ثقافية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993م.

12. ـــــــ: سياسة الشعر، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1996م.

13. ـــــــ: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، دط، 1996م.

14. ـــــــ: الشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2000م.

15. ـــــــــ: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، 2006م.

16. ـــــــــ: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2010م.

17. ـــــــــ: موسيقى الحوت الأزرق-الهوية الكتابة العنف، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2011م.

18. ـــــــــ: كلام البدايات، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 2014م.

19. ـــــــــ: فاتحة لنهايات القرن، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، 2014م.

20. ـــــــــ: هذا هو إسمي، حوار مع أدونيس/ حاوره بيار أبي صعب، سلسلة حوارية توثيقية على شاشة الميادين، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2019م.

ثانيا: المراجع:

1_ المراجع العربية:

21. إبراهيم أحمد ملحم: منزلات الرؤيا- الشاعر العربي المعاصر وعالمه، دار عالم الكتب الحديث، عمان، 2010م.

22. إبراهيم رومايي: أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب للطباعة والنشر، باتنة، الجزائر، 1985م.

23. ـــــــــــ: الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1991م.

24. إحسان عباس: اتجاهات الشعر المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1978م.

25. ـــــــــــ: فن الشعر، بيروت، دار بيروت للطباعة والنشر، 1959م.

26. إيليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، لبنان، دط.

27. أحمد المعداوي: أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، دار الآفاق الحديثة، الرباط، 1993م.

28. ـــــــــــ: ظاهرة الشعر الحديث، شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1987م.

29. أحمد بزون: قصيدة النثر العربية، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، دط، 1996م.

30. أحمد طعمة الحلبي: التناص بين النظرية والتطبيق- شعر البياتي أنموذجا، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط1، 1997م.

31. أحمد بسام ساعي: حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه، دمشق، دار المأمون للتراث، 1978م.

32. أحمد كمال زكي: الأساطير _دراسة حضارية مقارنة، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.

33. أسامة إسبر: أدونيس، الحوارات الكاملة 1_ 1960-1980م، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سوريا، ط2، 2010م.

34. ــــــــــــ: أدونيس، الحوارات الكاملة 2_ 1981-1986م، بدايات للنشر والتوزيع، جبلة، سوريا، ط1، 2010م.

35. أنيس المقدسي، الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط 5، 1973م.

36. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992م.

37. أسعد رزوق: الشعراء التموزيون _الأسطرة في الشعر المعاصر، دار الحمراء، بيروت، ط2، 1990م.

38. أسيمة درويش: مسار التحولات - قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

39. إعتدال عثمان: إضاءة النص _قراءة في شعر أدونيس، سعدي يوسف، أمل دنقل، محمود درويش، عبد الوهاب البياتي، محمد عفيفي مطر، أحمد عبد المعطي حجازي، دار الحداثة للطباعة والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

40. أنسي الحاج: مقدمة ديوان لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1982م.

41. إلياس خوري: دراسة في نقد الشعر، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط3، 1986م.

42. جمال شحيد: في البنيوية التكوينية - دراسة في منهج لوسيان غولدمان: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق - سوريا، ط1، 2013م.

43. جمال شحيد/ وليد قصاب: خطاب الحداثة في الأدب_ الأصول والمرجعية، دار الفكر، دط، 2005م.

44. ابن جني: الخصائص، تح: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1955م.

45. جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت- لبنان، 1984م.

46. جودت نور الدين: مع الشعر العربي_أين هي الأزمة؟، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996م.

47. حاتم الصكر: كتابة الذات_ دراسات في واقعية الشعر، دار الشروق، الأردن، ط1، 1994م.

48. حسن مخافي: القصيدة الرؤيا، دراسة في التنظير الشعري والممارسات النقدية لحركة مجلة شعر، اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2003م.

49. حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، 1994م.

50. الحلاج : كتاب الطواسين، منشورات الجمل، ألمانيا، ط1، 1997م.

51. حسين مروة: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت، مكتبة المعارف، 1988م.

52. حفناوي بعلي: أثر إليوت في الأدب العربي المعاصر، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزء 2، دط، دت.

53. حورية الخمليشي: الكتابة والأجناس-شعرية الانفتاح في الشعر العربي الحديث، دار التنوير، لبنان، بيروت، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 2014م.

54. خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الدار البيضاء_ المغرب، 2000م.

55. خالدة سعيد: حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1979م.

56. ـــــــــــ: السريالية، دار العلم للملايين، بيروت، 1970م.

57. خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة لبنان، ط3، 1936م.

58. خليل الموسى: بنية القصيدة العربية المعاصرة _دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

59. ـــــــــــــــ: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.

60. خليل حاوي: الشعر _تجربة، رؤيا، تعبير، قضايا الشعر المعاصر، دراسات وشهادات المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، تونس.

61. خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي_ دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م.

62. ديزيرة سقال: حركة الحداثة آراؤها وإنجازاتها، دار الصداقة العربية، بيروت، ط 2، 1997م.

63. راوية يحياوي: البنية والدلالة في شعر أدونيس _دراسة، دار ميم للنشر، الجزائر، ط2، 2014م.

64. راوية يحياوي: من القصيدة إلى الكتابة –تحولات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2015م.

65. رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر، 1985.

66. رحمن غركان: مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.

67. روز غريب: تمهيد في النقد الأدبي، دار المكشوف، بيروت، ط1، 1971م.

68. سامي مهدي: الموجة الصاخبة- شعر الستينات في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

69. ساندي سالم أبو سيف: قضايا النقد والحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005م.

70. سعيد بن زرقة: الحداثة في الشعر العربي- أدونيس نموذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004م.

71. سفيان زدادقة: الحقيقة والسراب- قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة، منشورت الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

72. سلمى خضراء الجيوشي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت 2001م.

73. سليمان حسن: الطريق إلى النص- مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1997م.

74. السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط 3، 1984م.

75. سمير روحي الفيصل: الرواية العربي البناء والرؤيا- مقاربات نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

76. سهير حسانين: العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، دط، 2000م.

77. شربل داغر: الشعرية العربية الحديثة-تحليل نصي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م.

78. شكري محمد عياد: البطل في الآداب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط 1، 1959م.

79. ـــــــــــــ: اللغة والإبداع، المطبعة العالمية، بيروت، 1988م.

80. ـــــــــــــ: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1993م.

81. صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس_ الطفولة، الشعر، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000م.

82. صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر- المجموعة الكاملة، دار اقرأ للنشر والتوزيع والطباعة، بيروت-لبنان، 1981م.

83. صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995م.

84. عادل ضاهر: الشعر والوجود، دار المدى، دمشق، سوريا، ط1، 2000م.

85. ـــــــــــــ: أدونيس أو الإثم الهراقليطي: دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2011م.

86. عاطف جودت نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1،

1983م.

87. عبد الإله الصائغ: الخطاب الحداثوي الشعري والصورة الفنية- الحداثة وتحليل النص، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1999م.

88. عبد الحميد جيدة: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، دط، 1980.

89. عبد الرحمن القاعود: الإبهام في شعر الحداثة _العوامل والمظاهر والتأويل، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1990م.

90. عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت، ط 3، 1973م.

91. ـــــــــــــ: فلسفة الفن والجمال عند هيجل، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1996م.

92. عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السياب، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

93. عبد الغزيز بومسهولي: الشعر والتأويل _قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998م.

94. عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005 م.

95. عبد الغفار مكاوي: ثورة الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1972م.

96. عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل- مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، ط1، 1994م.

97. ـــــــــــــ: دلائلية النص الأدبي -دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1993م.

98. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: محمد عبده ورشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

99. عبد الله عساف: الصورة الفنية في قصيدة الرؤيا، تجربة الحداثة في مجلة شعر وجيل الستينات خفي سوريا، دار دجلة، سوريا، ط1، دط.

100. عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت، لبنان، 1991م.

101. عبد المنعم مجاهد: الاغتراب في الفلسفة المعاصرة، سعد الدين للطباعة، دمشق، 1984م.

102. عبد النور جبور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت، لبنان، ط2، 1984م.

103. عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر-فترة الاستقلال، سلسلة الدراسات الجزائرية، منشورات التبيين، 2000م.

104. عدنان حسين قاسم: لغة الشعر العربي: أصالة التراث في مواجهة التفجير، طرابلس، ليبيا، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلام، 1981م.

105. عزالدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، لبنان، ط4، 1981م.

106. ـــــــــــــــ: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت-لبنان، ط2، 1982م.

107. عصام شرتح: أدونيس شاعر التجديد والاغتراب في الشعر العربي المعاصر _بحث في شعرية الخطاب الأدونيسي، دار دجلة للنشر والتوزيع، ط1، 2008م.

108. ـــــــــــــــ: مضمرات الخطاب الأدونيسي _دراسة في عالم أدونيس الشعري، دار ابن الشاطئ للنشر والتوزيع، ط1، 2018م.

109. علاء الدين رمضان السيد: ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996م.

110. علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري _دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، دط، 2003م.

111. علي يونس: النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1985م.

112. عمر أزراج: أحاديث في الفكر والأدب، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة- الجزائر، ط1، 1984م.

113. عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1999م.

114. عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006م.

115. عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، مكتبة الشرق، حلب، ط 2، 1963م.

116. غالي شكري: النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1977م.

117. ـــــــــــ: شعرنا الحديث إلى أين..؟، دار الشروق، القاهرة، بيروت، ط1، 1968م.

118. غيضان السيد علي: التوظيف الأيديولوجي للدين عند هيجل من تطور الأديان إلى الدين المطلق-مقاربة نقدية، بحث محكم، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2019م.

119. فاتح علاق: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، 2006م.

120. فراس السواح: الأسطورة والمعنى_ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، منشورات دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ط02، 2001م.

121. فراس السواح: مغامرة العقل الأولى، مطابع العجلوني، دمشق، سوريا، ط1، 1993م.

122. فؤاد أبو منصور: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا، دار الجبل، بيروت، ط1، 1985م.

123. فيصل دراج: نظرية الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م.

124. قاسم الشواف: ديوان الأساطير-سومر وأكاد وآشور، الكتاب 03، تقديم وإشراف: أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 1999م.

125. قدامة بن جعفر(أبو الفرج الكاتب البغدادي): نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مطبعة السعادة، مصر، دط، 1963م.

126. ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد شاكر، دار إحياء الكتب العربية.

127. كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، 1987م.

128. كمال خير بك: حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر- دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، منشورات المشرق للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1982م.

129. كمال نشأت: شعر الحداثة في مصر، الهيئة المصرة العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.

130. ماجد فخري: أبعاد التجربة الفلسفية، دار النهار، بيروت –لبنان، دط، 1980م.

131. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط2، 1992م.

132. المبرد: المقتضب، تح: عبد الخالق عظيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، دط، دتط.

133. مجموعة من الباحثين: أعمال مؤتمر روما حول : "الأدب العربي المعاصر" عام 1961م، طرابلس/ لبنان، 1990م.

134. مجموعة من المؤلفين، دور الأدب في الوعي القومي العربي، بحوث ومناقشات الندوة الفكرية لمركز دراسات الوحدة العربية ببغداد، ط3، 1983م.

135. محمد الأسعد: بحثا عن الحداثة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، دط، 1986م.

136. محمد الأمين بحري: البنيوية تكوينية من الأصول الفلسفية إلى الفصول المنهجية- دراسة في نقد النقد، دار كلمة للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2015م.

137. محمد حمود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط 1، 1996م.

138. محمد بنيس: الشعر العربي الحديث- الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2014م.

139. ـــــــــ: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، دط، 1979م.

140. ـــــــــ: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2007م.

141. محمد جمال باروت: الشعر يكتب إسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1981م.

142. محمد حسين قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2000م.

143. محمد حماسة عبد اللطيف: ظواهر نحوية في الشعر الحر_ دراسة نصية في شعر صلاح عبد الصبور، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1990م.

144. محمد دركوب: الأدب الجديد والثورة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

145. محمد رضا جعفر: الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر- مرحلة الرواد، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999م.

146. محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية- دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2003م.

147. محمد علي أبو زيان: فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار المعارف الجامعية، الإسكندرية، ط8، دت.

148. محمد علي مقلد: الشعر والصراع الايديولوجي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.

149. محمد غنيمي هلال: الرومانتيكية، مطبعة الرسالة، مصر، دط، دت.

150. محمد فتوح أحمد: واقع القصيدة العربية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، 1984م.

151. محمد لطفي اليوسفي: البيانات، سراس للنشر، تونس، دط، 1973م.

152. ـــــــــــــــ: في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996م.

153. ـــــــــــــــ: المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت/ دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005م.

154. محمد مرتضي الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تح: إبراهيم الترزي، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1972م.

155. محمد مصطفى هدارة: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلم والعربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

156. محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث- اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1975م.

157. محمد نديم خشفة: تأصيل النص _المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1997م.

158. محي الدين صبحي: الرؤيا في شعر البياتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1987م.

159. ـــــــــــــــ: مطارحات في فن القول- محاورات مع أدباء العصر، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ط1، 1978م.

160. مصطفى السعدني: التغريب في الشعر العربي المعاصر، منشئة المعارف، الإسكندرية، مصر، دط، 1996م.

161. منير العكش: أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1979م.

162. مؤلفون: باب الموارب _دراسات حول أزهار ثاني أكسيد التاريخ ليوسف رزوقة، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم، تونس، 2005م.

163. ميجان الرويلي/ سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي- إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 2007م.

164. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، دار العلم للملايين، ط 6، 1981م.

165. ناصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1992م.

166. نزار قباني: قصتي مع الشعر-سيرة ذاتية، منشورات نزار قباني، مطابع دار الكتب، لبنان، ط1، 1973م.

167. نسيب نشاوي: المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر- الاتباعية، الرومانسية، والواقعية، والرمزية، مطابع ألف باء، دمشق، 1980م.

168. نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط5، 1999م.

169. وفيق سليطين: الزمن الأبدي، دار المركز الثقافي، دمشق، ط2، 2007م.

170. ـــــــــــــ: الشعر الصوفي بين مفهومي الانفعال والتوحد، دار الرأي، دمشق، ط2، 2007م.

171. يمنى العيد: في معرفة النص-دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1985م.

172. يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت، ط2، 1978م.

2_ المراجع المترجمة:

173. ألبير كامو: العبث، تر: سالم نصار، بيروت، لبنان، دار الاتحاد، د.تا.

174. أليكسي لوسيف: فلسفة الأسطورة، تر: منذر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية،

سوريا، ط1.

175. ت.س. إليوت: الأرض اليباب- الشاعر والقصيدة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

176. جان فال: الفلسفة الفرنسية من ديكارت إلى سارتر، تر: فؤاد كامل، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1968م.

177. جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي، تر: حنا الشاعر، دار الأندلس للطباعة، بيروت، ط2، 1982م.

178. ـــــــــــــ: دراسات في الواقعية الأوروبية، تر: أمير إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1972م.

179. روجيه غارودي: الماركسية، تر: محمد لمين بحري، دار الحكمة، الجزائر.

180. رولان بارت: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986م.

181. سبندر ستيفن: الحياة والشاعر، تر: مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د ت.

182. صموئيل هنري هووك: منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، تر: صبحي حديد، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1983م.

183. فري نورثروب وآخرون: الأسطورة والرمز، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1980م.

184. فيليب فونتينغ: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطيوس، مكتبة الفكر الجامعي، منشورات عويدات، لبنان، ط1، 1967م.

185. كلود ليفي شتراوس في كتابه: الأسطورة والمعنى، تر: صبحي حديدي، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1985م

186. لوسيان غولدمان: الإله الخفي، تر: زبيدة القاضي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2010م.

187. ـــــــــــــ: المادية الديالكتيكية وتاريخ الفلسفة والأدب، تر: نادر ذكرى، دار الحداثة

للنشر، بيروت، ط1، 1981م.

188. ـــــــــــــــــ: الماركسية والعلوم الإنسانية، دار غاليمار، باريس، 1970م.

189. هنري لوفيفر: ما الحداثة، تر: كاظم جهاد، دار ابن رشد، بيروت، لبنان، دط، 1983م.

190. هيجل: المدخل إلى علم الجمال، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 1988م.

191. ولاس فاولي: عصر السريالية، تر: خالدة سعيد، منشورات نزار قباني، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت_نيويورك، 1967م.

192. ولتر شيش: التصوف والفلسفة، تر: إمام عبد الفتاح إمام، مكتبة مدبولي، القاهرة، دط، دت.

ثالثا: المعاجم والموسوعات:

193. أمين سلامة: معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مؤسسة العربية للطباعة والنشر والإعلان، القاهرة، مصر، ط2، 1988م.

194. جيرار بن سوسان، جورج لابيكان: معجم الماركسية النقدية، تر: جماعية، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2003م.

195. عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مكتبة لبنان، ط1، 1983م.

رابعا: الدوريات والمجلات:

- سلسلة عالم المعرفة، الكويت:

196. 1997 م/ عدد 225.

197. 1996م/ عدد 207.

198. مجلة الآداب البيروتية، لبنان:

199. 1967م/ عدد 2، 7، 8.

- مجلة الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة، الجزائر:

200. 2014م/ عدد 16.

- مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان:

201. 1981م/ عدد 10.

- مجلة الكرمل، فلسطين:

202. 1981م/ عدد 1.

203. 1982م/ عدد 5.

- مجلة المنافذ الثقافية، بيروت– لبنان:

204. 2020م/ عدد 32.

- مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، مصر:

205. 2011م/ عدد 20.

- مجلة شعر البيروتية، لبنان:

206. 1957م/ عدد 1.

207. 1958م/ العدد 5.

208. 1962م/ عدد 24، 26.

- مجلة عالم الفكر، الكويت:

209. 1978م/ عدد 7.

- مجلة فصول، القاهرة، مصر:

210. 1983م/ مجلد 3، عدد 4.

211. 1984/ مجلد 04، عدد 3، 4.

212. 1997م/ مجلد 16، عدد 1.

- مجلة مواقف، بيروت، لبنان:

213. 1971م/ عدد 13، 14.

214. 1974م/ عدد 29.

215. 1980م/ عدد 36.

- الوسيط، بيروت، لبنان:

216. 1999م/ عدد 405.

خامسا: الرسائل الجامعية:

217. آمال لواتي: التغريب في الشعر العربي المعاصر–حركة شعر نموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور حسين خمري، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية، قسنطينة/ الجزائر، 2007–2008م.

218. زهيرة بولفوس: جدلية الموت والانبعاث في شعر علي أحمد سعيد (أدونيس)، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور يحي الشيخ صالح، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة/ الجزائر، 2002–2003م.

219. لويزة جبايلية: الرؤيا الأسطورية في شعر عبد العزيز المقالح– دراسة أسطورية وصفية، أطروحة دكتوراه، إشراف الدكتور الطيب بودربالة، جامعة باتنة 1/ الجزائر، 2016–2017م.

220. يحي سعدوني: جمالية الرؤيا في القصيدة الجزائرية المعاصرة، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور مصطفى درواش، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو/ الجزائر، 2018–2019م.

سادسا: المواقع الإلكترونية:

221. الموقع الإلكتروني ويكيبيديا: https://ar.wikipedia.org/wiki –

فهرس الموضوعات

مقدمة	**أ**
الفصل الأول: **الشعر ورؤيا العالم في المنظور الحداثي**	
أولا : **رؤية العالم في المنظور الفلسفي**	**4**
1- رؤية العالم قبل لوسيان غولدمان	**5**
2_ رؤية العالم عند لوسيان غولدمان	**16**
ثانيا : **رؤيا العالم في المنظور النقدي**	**23**
1_ الرؤيا/ رؤيا العالم	**24**
2_ بين الرؤية والرؤيا	**33**
3_ القصيدة الرؤيا	**39**
ثالثا : **رؤيا العالم والمرجعية الحداثية عند أدونيس**	**45**
1_ الحداثة والانفتاح على الآخر	**46**
2_ التراث وإعادة قراءة الأنا	**54**
الفصل الثاني: **الشعر ورؤيا العالم في المنظور النقدي عند أدونيس.**	
أولا : **رؤيا العالم وماهية الشعر**	**70**
1_ الهوية الإبداعية/ الشعرية	**71**
2_ البعد الميتافيزيقي	**73**
3_ النزوع السريالي الصوفي	**74**

ثانيا : **رؤيا العالم ورسالة الشعر**	**84**
1_ الثورية	**85**
2_ الشمولية	**91**
3_ النخبوية	**93**
الفصل الثالث: **رؤيا العالم والنسق الفلسفي في شعر أدونيس**	
أولا : **عالم الذات**	**101**
1_ التيه/ الضياع	**102**
2_ العدم/ العبث	**107**
ثانيا : **العالم الآخر**	**111**
1_ رفض العالم العربي	**112**
2_ الانفتاح على العالم الغربي	**131**
ثالثا : ***العالم البديل***	**138**
1_ السريالية	**139**
2_ الصوفية	**142**
3_ الأسطرة	**148**
رابعا : ***عالم المستقبل/ المستشرَف***	**163**
1_ التماهي بالمجهول	**164**
2_ الرغبة في التغاير	**175**

الفصل الرابع: تشكيل رؤيا العالم في شعر أدونيس	
أولا : **انزياح اللغة الشعرية**	**180**
1_ الانزياح اللغوي	**181**
2_ الانزياح البلاغي	**191**
ثانيا : **الأسطورة والرمز**	**197**
1_ الأسطورة	**200**
2_ الرمز	**210**
ثالثا : **قصيدة النثر**	**219**
1_ قصيدة النثر/ قصيدة الرؤيا	**220**
2_ جمالية قصيدة النثر	**223**
رابعا : **التشكيل البصري**	**229**
1_ الكتابة/ البياض	**231**
2_ التجريد	**240**
3_ نظام الكلمة/ الكلمتين	**254**
خامسا : **الغموض والإبهام**	**271**
1_ الكتابة بالإبهام	**273**
2_ التكديس الرمزي	**285**
خاتمة	**296**
قائمة المصادر والمراجع	**300**

فهرس الموضوعات	317
ملخص	

ملخص

ملخص:

تأتي هذه الدراسة للبحث في عالم أدونيس الفلسفي والفكري والنقدي والإبداعي حيث؛ عرفت القصيدة العربية المعاصرة عنده خرقا للسَّنن المألوف في كتابة الشعر باعتماده مقولة "رؤيا العالم" مكوّنا رئيسيا له؛ وذلك في إطار المفاهيم الاصطلاحية المرتبطة بالإبداع الفني والأدبي لتلك الرؤيا التي ظهر أثرها في بنيات النص الشعري الأدونيسي.

تعتمد رؤيا العالم عند أدونيس على مبادئ ومرجعيات فلسفية فكرية وجمالية تجسدها صيغ وأشكال علاقات مرتبطة بالمفاهيم الفنية للشعر متمثلة في الرمز والأسطورة والانزياح والغموض والقناع...إلخ، تتحرك في كل مستويات النص المختلفة من أجل بناء ذاتها وتجسيد حضورها، ومن أجل أيضا أن تكشف لنا عن رؤيا العالم من منظور فكر وثقافة ونقد وإبداع أدونيس.

إذ يعد البحث في شعر الحداثي الرؤياوي عند أدونيس توغّلا في عمق التجربة الشعرية الحداثية وكشفا عن مكوّناتها الفنية الجمالية وعن جوانبها الشكلية والدلالية التي تؤسس لها وتتبطنها. وهذا كله من أجل تحقيق حداثة شعرية عربية منطلقة من تصور إعادة صياغة جديدة للعالم.

الكلمات المفتاحية: الحداثة الشعرية، أدونيس، رؤيا العالم.

Abstract:

This study aims to research the Adonis's philosophical, intellectual, critical and creative world, where the contemporary Arabic poem witnessed a breach of the usual norms in writing poetry by adopting the saying "world vision" as a main component of it. This is done through the technical concepts that are related to the artistic and literary creativity of that vision which its effect emerged in the structures of the Adonisian poetic text.

The Adonis's worldview is based on the philosophical, intellectual and aesthetic principles and references which are embodied in formulas and forms of relationships that are related to the artistic concepts of poetry which are represented by symbol, myth, displacement, mystery, mask, etc., which move in all the various levels of the text for the sake of building itself and embodying its presence, and also for the sake of detecting to us the world's vision from the perspective of Adonis' thought, culture, criticism and creativity.

The research that revolves around the Adonis's visionary modernist poetry is a deep dive into the modernist poetic experience and considered a detection of its artistic and aesthetic components and the formal and semantic aspects that constitute and underlie it. All this is done for the sake of realizing an Arab poetic modernity that is started from a vision of a world's new

Keywords: Poetic modernity, Adonis, vision of the world

Résumé:

Cette étude vise à étudier le monde philosophique, intellectuel, critique et créatif d'Adonis, où le poème arabe contemporain a été témoin d'une violation des normes habituelles en matière d'écriture poétique en adoptant l'expression « vision du monde » comme composante principale de celui-ci. Cela se fait à travers les concepts techniques liés à la créativité artistique et littéraire de cette vision dont l'effet a émergé dans les structures du texte poétique adonisien.

La vision du monde d'Adonis est basée sur des principes et des références philosophiques, intellectuels et esthétiques qui sont incarnés dans des formules et des formes de relations liées aux concepts artistiques de la poésie qui sont représentés par le symbole, le mythe, le déplacement, le mystère, le masque, etc. qui se déplacent à tous les niveaux du texte dans le but de se construire et d'incarner sa présence, et aussi dans le but de nous faire découvrir la vision du monde du point de vue de la pensée, de la culture, de la critique et de la créativité d'Adonis.

La recherche qui tourne autour de la poésie moderniste visionnaire d'Adonis est une plongée profonde dans l'expérience poétique moderniste et considère une détection de ses composantes artistiques et esthétiques ainsi que des aspects formels et sémantiques qui la constituent et la sous-tendent. Tout cela est fait dans le but de réaliser une modernité poétique arabe qui part d'une vision d'une nouvelle reformulation du monde.

Mots-clés : Modernité poétique, Adonis, vision du monde

Democratic Popular Republic of Algeria

Ministry of Higher Education and Scientific Research
Amir Abd-el-Kader University of Islamic Sciences

-Constantine-

Faculty of Arts and Islamic Civilization

Department of Arabic Language

Registration number: ……

Serial number: ……..

Poetic modernity And Adonis' apocalypse At Adonis

Thesis presented to get Scientific Doctorate LMD Diploma in Literary studies
Specialite: Modern and contemporary Arabic literature

Student preparation
Abdelhakim Ghedbane

Supervised by Professor
Pr. Amel Louati

The discussion jury members

Name and First Name	Scientific Rang	Original University	Function
Pr.Riad Ben Elchikd El hocine	Professor	Emir Abdelkader University	Chairman
Pr. Amel Louati	Professor	Emir Abdelkader University	Supervisor and Reporter
D. Iman Barqallah	MCA	Emir Abdelkader University	Member
Pr. Mohammed Kaawan	Professor	Assia Djebar Higher Teacher Training School University - Constantine	Member
Pr. Fatiha Kahlouch	Professor	Mohamed Lamine Debaghine University - Setif 02	Member
Pr. wafiya bin Massoud	Professor	Brothers Mentouri University - Constantine 1	Member

University year: 1446-1447h / 2025-2026m