الجمـهوريـة الجزائريـة الديمقراطيـة الشعبيـة
وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلـمي
جامعـة العربي بن مهيـدي –أم البواقي–
كلية: الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي تخصص البلاغة العربية وشعرية الخطاب

عنوان الأطروحة:

التّجربـة الشّعريـة عند أدونيـس بين التّنظيـر والممارسـة

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه في الطور الثالث (ل.م.د) في البلاغة العربية وشعرية الخطاب

إعداد الطالبة: إشراف الأستاذ:
وافية حملاوي أ.د/ بلقاسم دكدوك

أعضاء لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
فاتح حمبلي	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	رئيسا
بلقاسم دكدوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	مشرفا ومقرّرا
رزيقة طاوطاو	أستاذ التعليم العالي	جامعة أم البواقي	عضوا مناقشا
رشيد قريبع	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا
رشيد سهلي	أستاذ محاضر –أ–	جامعة تبسّة	عضوا مناقشا
زهيرة بولفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة منتوري قسنطينة	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2017م/2018م
1438هـ/1439هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى والديّ اللّذين ساندني طيلة حياتي، ورسما طريقي بدعائهما ودموعهما

إلى أحبّائي: زوجي الغالي وولديَّ: قصي وعدي

إلى أولئك الّذين شاركوني الحياة انتصارا وانكسارا:

رفيق، توفيق، عبدو، عبد القادر، أيمن، ميمونة

أحبّة قلبي ... إخوتي

إلى أستاذتي المحترمة: روفية بوغنوط، التي لطالما كانت قدوة لي

إلى صديقاتي: فتحية، سامية، آسية، ليلى، خولة، زهية، وردة

إليكم جميعًا ... أهدي هذا العمل المتواضع

مقدّمـــــــــة

مقدّمة

إنّ العلاقة الّتي تربط بين الشّعر والنّقد وثيقة جدا، إذ لا يُمكن إيجادُ إبداعٍ شعري دون نقدٍ، كما لا يُمكن إيجادُ نقدٍ دون إبداع، بل يُمكن القول بكلّ ثقة، إنّ في أعماق كلّ مبدعٍ يكمن ناقد، وإن لم يُمارس النّقد على أدب غيره، إذ من المؤكّد أنّه يُمارس النّقد على أدبه تصحيحًا وتشذيبًا وصقلًا، دون أن يَعِيَ في كثير من الأحيان أنّه يمارس فعالية نقدية.

ش تُعدّ ظاهرة الشّعراء النقّاد ظاهرةً قديمة في الشّعر العربي، فقد وُجدت منذ العصر الجاهلي متجسّدة في تلك الفئة من الشّعراء والّتي سُميّت بـ (عبيد الشّعر)، كأوس بن حجر، زهير بن أبي سلمى، كعب بن زهير... حيث كانوا ينقّحون القصيدة حولًا كاملًا، وهذا ممّا لا شكّ فيه يُعدّ ممارسةً نقدية على الشّعر مِن أجل تجويده، كما يُلاحَظُ أنّ معظم الآراء النّقدية الّتي وصلتنا مِن العصر الجاهلي والإسلامي والأُموي، كانت للشعراء (الخنساء، النّابغة الذبياني، حسّان بن ثابت، جرير، الفرزدق، ذو الرمّة)، وفي العصر العبّاسي وُجدت ظاهرة تأليف الكتب النّقدية من قِبل الشّعراء، كابن المعتز، وغيرهم.

أمّا في العصر الحديث، فقد كان على الشّعراء النقّاد أن يدعموا تجاربهم الشعرية الجديدة بكتابات نثرية، تُساعد على ربط المتلقّي بحقيقة التّجربة الجديدة، خاصّة وأنّ القارئ العربي قد أَلِفَ تلقّي الشّعر وتذوّقه وفق مقاييس جمالية وشكلية متوارثة. من هنا وجد الشّاعرُ العربي المعاصر نفسَه مُجبرًا على دخولِ عالم التّنظير النّقدي، والجمع بين الكتابة الشّعرية والكتابة النّثرية، وبالتّالي يرتقي هذا الشّاعر إلى رتبة الرّائي والمبدع والمنظّرِ في الوقت نفسه، فيُصبح الإبداع لديه ثُنائي الإخراج؛ خلق متخيّلات شعرية وتوليدها من جهة، ورصد رؤى ومواقف وأفكار، ووضعها في إطارها النظري من جهةٍ أخرى.

من هنا بدأ الاهتمام بموضوع الشّاعر النّاقد ينمو شيئًا فشيئًا، خاصّة حين تمّ الوقوفُ على تجارب شعرية كثيرة لشعراء معاصرين، استطاعوا أن يربطوا بين مستوى الممارسة الشّعرية، ومستوى التّنظير لها. وقد كان أبرزهم الشّاعر السّوري أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر)، والّذي وضع أُسسًا تنظيرية لتجربته الشّعرية، فقدّم مفاتيح جمالها إلى القارئ، كي يتذوّق الجديد ويتفاعل معه. ولا شكّ أنّ تجربته هذه قد حاولت إثبات وُجودها بما يُرافقها مِن أفكار تنظيرية تُعرِّفُ بها، وتُبيّن عناصرها، فتأخُذ بيدها كي تُتيح لها الانتشار على أُسُس سليمة.

إذن، هل نجح أدونيس فِعلًا في كتابة شعرٍ يتماشى مع ما نظّر له في كُتُبه النّقدية؟ وهل استطاع أن يُثير القضايا الّتي تتقاطع فيها الذات الكاتبة مع الآخر/القارئ، وتشكّل في الوقت نفسه مدار الاهتمام والجدل في المرحلة الشعرية الرّاهنة؟ ولماذا جمع هذا الشّاعر بين الممارستين الشّعرية والنّقدية؟ هل ليبرّر رُؤاه الجديدة للشّعر مُدافعًا عن الحركة الشّعرية الّتي ينتمي إليها؟ أم لِيمهّد الطّريق أمام نوعٍ جديدٍ من الكتابةِ، كان لابدّ أن يَلج شعرنا العربيّ منذ عقود؟

هذه الأسئلة وغيرها كانت بمثابة الشّعلة الّتي قادتنا إلى اختيار موضوع الدّراسة والّذي جاء موسومًا بـ:

التّجربة الشّعرية عند أدونيس بين التّنظير والممارسة

لقد وقع الاختيار على أدونيس لكونه شاعرًا وناقدا يستطيع الموازنة بين ذوقه وعقله، وبين مزاجه ومعارفه، أي يوازن بين ذاتيته وموضوعيته؛ فهو يمتلك مرونة فكرية تنأى به عن القوالب الجامدة، وتجعله أكثر انفتاحًا على الثقافات وأكثر قبولًا للرّأي المعارض والذّوق المختلف، كما أنّها تكسبه حسّا نقديا فاعلًا في الحياة وفي الشّعر معًا، لأنّ أيّ تطوّر حقيقي لابدّ أن يُصاحبه أو يسبقه نقدٌ بنّاء، يضع يده على جوانب الضّعف ليتمّ تجاوزها، كما يضع يده على جوانب القوّة ليتمّ تطويرها.

لقد زاد الاهتمام بهذا الموضوع عند الاطّلاع على الدّراسات السابقة الّتي اهتمّت برصدِ التجربة الشعرية عند أدونيس بمستوييها النّظري والتّطبيقي، وكان من أهمّ هذه الدّراسات:

- الحداثة في الشّعر العربي: أدونيس نموذجًا لـ: سعيد بن زرقة.

- تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قباني –قراءة في آليات بناء الموقف النّقدي والأدبي عند الشاعر العربي والمعاصر لـ: حبيب بوهرر.
- مشروع أدونيس الفكري والإبداعي –رؤية معرفية– لـ: عبد القادر محمّد مرزاق.
- الحقيقة والسّراب –قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعًا وممارسة– لـ: سفيان زدادقة.
- شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة –كتاب **1–2–3** نماذج، وهي رسالة دكتوراه لـ: راوية يحياوي، جامعة مولود معمري –تيزي وزو.

وانطلاقا من هذه الدّراسات القيّمة، اتّضح أنّ هناك العديد من الجوانب في التّجربة الشّعرية الأدونيسية، لا تزال تحتفظ بعذريتها، وكان لابدّ من تسليط الضّوء عليها ودراستها على الوجه الّذي يليق بها؛ ذلك أنّ طموحات أيّ باحث أكاديمي لا يُمكنها أن تتحقّق بالنّسبةِ المَرْجُوَّة، وبالتّالي يبقى مجال البحث مفتوحًا ينتظر مقاربات وقراءات أخرى.

ولمحاولة رصدِ ماهي الممارسة التنظيرية، وماهي الممارسة الشعرية في التجربة الأدونيسية، جاء البحثُ مقسّمًا إلى مدخلٍ وأربعةِ فصول:

تضمّن المدخل تحديدًا لمفهوم التّجربة الشّعرية، هذا المصطلح الّذي يعدّ من المصطلحات الجديدة في النّقد العربي الحديث، كما تمّ توضيح أهمّ العناصر المكوّنة لهذه التّجربة، مِن وجدانٍ وفكرٍ وصورٍ تعبيرية.

أمّا الفصل الأوّل فكان بعنوان: "التجربة الشعرية الحداثية في الوطن العربي"، حيث تمّ اختيار شعراء نقّاد عرب، كان لهم حضورٌ قويّ على السّاحة الشّعرية العربية، كما أنّهم لازالوا حاضرين من خلال مواقفهم وتنظيراتهم، والّتي استطاعت أن تخترق مجال التّطبيق عند الشاعر ذاته. وهؤلاء الشّعراء هم:

- نازك الملائكة والشّكل الشعري الجديد.
- صلاح عبد الصّبور والظواهر الأسلوبية الجديدة.

- نزار قباني والحداثة الشعرية المضادة.
- محمّد بنيس والحداثة الشّعرية المنفتحة.
- عبد الله حمّادي وتجربته الشّعرية الحداثية.

بعدها يأتي الفصل الثّاني بعنوان: "قراءة في الجانب التّنظيري للتّجربة الشّعرية الأدونيسية"؛ حيث تمّ فيه جمع نصوص أدونيس التنظيرية المتناثرة في تضاعيف كتبه النّقدية، وفي المجلّات واللّقاءات، ... وربطها بسياق بعضها البعض، ليتمّ في النهاية تكوين رؤية شاملة لآرائه النّقدية، وبالتّالي انبثقت مجموعة من المباحث وهي كالآتي: التّعريف بأدونيس/زحزحة المتعاليات (زحزحة الله، الملائكة، القرآن)/موقف أدونيس من التّراث/موقفه من الأدب الغربي/طبيعة الشعر وماهيته وما يتعلّق به من شكلٍ شعري ولغةٍ شعرية، كما كان للكتابة الجديدة بِشِقَّيْهَا الصوفي والآلي، نصيبٌ من الدراسة في هذا الفصل، هذا كلّه إضافةً إلى مبحثين آخرين وهما: قصيدة النّثر وقضية الغموض الشّعري.

ثمّ يليه الفصل الثّالث وهو عبارة عن دراسة تطبيقية كانت بعنوان: "التّجربة الشّعرية لدى أدونيس ممارسةً وتطبيقًا"، جاءت مقسّمة إلى مبحثين أساسيين: "الرّمز والأسطورة" و"المعجم الشّعري"، كما قُسّم المبحث الأوّل إلى مطلبين اثنين وهما: "الرّمز وتجليّاته في المتن الشّعري الأدونيسي" و"الأسطورة وتجليّاتها في المتن الشّعري الأدونيسي". أمّا بالنّسبة للمبحث الثّاني، فقد جاء بدوره مقسّمًا إلى مطلبين: أوّلهما كان بعنوان "المعجم الصّوفي" أمّا الآخر فهو "المعجم السوريالي".

وأخيرًا يأتي الفصل الرّابع تحت عنوان "معمارية القصيدة الأدونيسية" مقسّمًا إلى مبحثين اثنين، أوّلهما كان بعنوان "القصيدة القصيرة"، حيث تمّ فيه الحديث عن إشكالية تسمية هذا النّوع من القصائد، إضافة إلى بدايات ظهورها مع ذكر الخصائص العامّة لها من: "غنائية، وفكرية وحكمة، وتأزّم وانفراج". كما تعرّض هذا المبحث أيضًا إلى أشكال هذا النّوع من القصيدة عند أدونيس.

أمّا بالنّسبة للمبحث الثّاني، فقد كان خاصّا بالقصيدة الطّويلة، والّذي جاء بدوره مقسّمًا إلى مطلبين: أوّلهما هو "أشكال القصيدة الطّويلة عند أدونيس"، أمّا ثانيهما يتحدّث عن "أنماط البناء في هذا النّوع من القصائد لدى الشّاعر"، الأنماط هي: البناء الغنائي، البناء السّردي والبناء الدّرامي.

وانتهى البحث إلى خاتمة جاءت عبارة عن خلاصة تركيبية لِما تمّ التوصّل إليه مِن نتائِج، تمّ عرضها في شكل نقاط متسلسلة شملت كلّ الفصول.

وأثناء تسلسل الفصول الّتي تتكامل فيما بينها لتطغى الكليّة النصية، كانت هناك معاناة في تحديد المنهج المتّبع في هذه الدّراسة؛ ذلك أنّ المنهج الواحد يشتغل بمفاهيمه وآلياته الإجرائية المحدّدة، الّتي تستنطق النصّ من زاوية واحدة ومحدّدة، بينما يكون النصّ الشّعري أوسع من كلّ المفاهيم.

أمّا بالنّسبة للمنهج المتّبع فقد تمّ اعتماد مجموعة من المناهج المتنوعة نذكر منها: المنهج التاريخي، الأسلوبي، الأسطوري، السيميائي، وكذا المنهج الوصفي الاستقرائي، إلى غير ذلك من المناهج، وهذا يرجع إلى كون النصّ الشعري نصا واسعا يشمل عددا كبيرا من المناهج، وخاصة الكتابة الأدونيسية.

وككلّ عمل أكاديمي، واجهت هذا البحثَ صعوباتٌ عديدة أثناء إنجازه، وهي: صعوبةُ جمع مدوّنات أدونيس الشعرية والنّقدية، وهذا لكثرتها، وبالتّالي استغرق الأمرُ وقتا طويلًا ليتمّ ذلك. إضافة إلى ذلك، فهناك العديد من القصائد لدى الشّاعر يكتنفها غموض رهيب إلى درجة تكادُ تُطمس فيها، ومنه وجب التزوّد بِعُدّة وفيرةٍ حتّى يتسنّى تحليلُها على الوجه المنشود.

وفي الأخير، نتقدّم بالشّكر للمولى عزّ وجلّ أوّلًا، ثمّ لكلِّ مَن ساهم من قريب أو بعيد في توفير الظروف الحسنة والملائمة لإنجاز هذا البحث وإتمامه في أجلِهِ المحدّد، ونخصّ بالذّكر الأستاذ المشرف: **أ.د: بلقاسم دكدوك**، الّذي يرجع إليه الفضل بعد المولى عزّ وجلّ في إخراج هذا البحث إلى الوجود، فهو الّذي أشرف عليه يوم أن كان في مهد

الفكر صبيًّا، فجاد بوقته وعلمه في سبيل إفادتي، رغم انشغالاته الكثيرة، فلا ينبغي إلّا القول: جعل الله كلّ ذلك في ميزان حسناته.

كما أشكر لجنة مناقشة هذه الرسالة، على تحمّلها عناء تصفّحها وتدقيق النظر في مضامينها وصياغتها، وسط كثرة انشغالاتها ومهامها.

كما نتقدّم بالشكر الخالص للأستاذة: **شهرزاد زروال**، الّتي ساهمت في كتابة هذا البحث وإخراجه في حُلّتِه النّهائية. فلكُم منّا جميعًا جزيل الشّكر والامتنان.

مدخـــــــل

التّجربة الشّعرية: مفهُومها وعناصرها

1- مفهوم التّجربة الشّعرية.

2- العناصر المكوّنة للتّجربة الشّعرية

1- مفهوم التّجربة الشّعرية:

إنّ مصطلح "التّجربة الشّعرية" من المصطلحات الجديدة في النّقد العربي الحديث، وإنْ كان مضمونُه ليس كذلك. فقد تحدّث النقّاد العرب القدامى عن "التّجربة في الحياة"، وعن أهمّيتها، وما ينبثق عنها من معانٍ شعرية يحتاجها الإنسان في حياته؛ فها هو لفظ "التجارب" قد ورد عند **ابن طباطبا** في معرض حديثه عن المعاني الشّعرية الّتي تضمّنتها أشعار العرب، فيقول: (وأعلم أنّ العرب أودعت أشعارها من الأوصاف والتشبيهات والحِكم ما أحاطت به معرفتها وأدركت عيانها ومرّت به تجاربها.)[1]

واعتبار التّجربة في الحياة أساسا للتّجربة الشّعرية، هو ما أجمع عليه نقّاد الأدب في العصر الحديث، كما أجمعوا على أنّ منبع التّجربة الشّعرية هو النّفس بالأساس. وبالتّالي يُمكننا القول بأنّ التّجربة الشّعرية عبارة عن حالةٍ نفسية ووجدانية وأيضًا عضوية، تستغرق كيان الشّاعر كلّه، ولا تكاد تستثني أيّ عضوٍ منه. وهو حين ينغمس فيها أو يتلبّس بها لا يستطيع إلّا أن يفعل ما تمليه عليه. لكنّ صراخَه لا يسمعه أحدٌ سواه، فهو صراخٌ مكتوم، يصاحبه البحث عن الكلمات الّتي يتوالى بعضها إلى جوار بعض، وكلّما اقترب من نهايتها أحسّ بلذّة قاتلة.[2] فأحيانا تستمرّ هذه الحالة حتّى تنتهي القصيدة، وهذا هو كمال تجلّيها للشّاعر، وأحيانًا أخرى تتوقّف، والشّاعر لم يكتب سوى نصف القصيدة أو عدّة مقاطع منها، وهنا يجد الشّاعر نفسه أمام جنينٍ لم يكتمل. لذا عليه أن ينتظر تلك الحالة إلى حين عودتها.

الأدب نشاط إبداعي يتشكّل في شكلٍ لغويّ، ومعنى هذا أنّه تجربة إنسانية للأديب المبدع، تأخذ طريقها إلى الآخرين عن طريق الشّكل اللّغوي الّذي تتشكّل فيه؛ فالأديب يلاحظ الواقع، ويتلقى منه الكثير من الانطباعات التي تسقطها على ذهنه اليقظ صيرورة الحياة العادية، وهو لا يبدّد هذه الانطباعات بل يختزنها في اللّاشعور، وهذا

---

[1] ابن طباطبا محمّد بن أحمد: عيار الشّعر، تح: طه الحاجري، محمّد زغلول سلّام، (دط)، القاهرة، 1956، ص11.

[2] التّجربة الشّعرية، حامد طاهر، www.hamedtaher.com، ص02.

التّخزين أبعد ما يكون عن التّجميد، إنّه الاحتفاظ بهذه الانطباعات حيّةً متفاعلة مع الكمِّ الهائل من انطباعات التّجارب الماضية والحاضرة، وانطباعات التّجارب المتخيّلة.[1]

(فمع تجدّد الواقع واختلاف المواقف وتباين التّجارب، تمتزج التّجربة الأدبية الفعّالة، وتتآلف، وتسعى سعيًا دائبًا إلى أخذ شكلها اللّغوي المناسب، الّذي يجعل منها كيانًا محسوسًا جماليا)، [2] ولابدّ للشّاعر في أثناء ذلك كلّه من أن يضغط على نفسه وعقله حتّى يستخرج منهما الأحاسيس والأفكار الحبيسة، حتّى تنبض تجربته بالحياة.

إنّ الشّاعر هو (خالقُ تجربته، ولابدّ له أن يُعاني فيها من حين تخلّقها في قلبه إلى حين اكتمالها، يُعاني في معانيها وفي لغتها وصورها وإيقاعاتها، يدفعه إلى ذلك في أوّل الأمر انفعال مبهمٌ إزاء حقيقةٍ من حقائق النّفس أو حقائق الوجود، ويأخذ هذا الانفعال إلى التخلّق والتولّد عن طريق ما يحرّكُ فيه من أحاسيس ويثار من أفكارٍ وعواطف، وينقل إلينا ذلك في كلماتٍ موسيقية لها دلالات مختلفة عبر التّاريخ.) [3]

ومنه، فالتّجربة الشعرية عبءٌ ومشقّة وجهد، (غير أنّ هذا الجهد انصبّ عند الجاهليين على الصّياغة وصقل العبارات وتنقيحها، كما حدّثونا عن زهير وحولياته المشهورة.) [4] ولا تكتمل تجربة الشّاعر إلّا إذا كان ممّن يتعمّقون في الحياة، ويسيرون في أغوارها ويتغلغلون في كوامنها ويحاولون النّفوذ إلى دخائلها وأسرارها لا إلى مظاهرها الكبرى فحسب، بل إلى كلّ مظهرٍ مهما دقّ وزهد.

ليس كلّ ما ينْظمه الشّعراء من شعرٍ يُعدّ تجربة شعرية كاملة، إذْ لابدّ للتّجربة من مواد كثيرة تستوفيها، حتّى تصبح عملًا شعريا تامّا؛ فالحدث لابدّ أن تكون له بداية ونهاية، كما لابدّ أن يكون قائما بذاته، له تميّزه، وصفاته

---

[1] عبد الكريم شيرو: التجربة الشعرية عند أبي القاسم سعد الله، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2006-2007، ص14.

[2] محمود الرّبيعي: قراءة الشّعر، (دط)، دار غريب للطباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997، ص119.

[3] شوقي ضيف: في النّقد الأدبي، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص143.

[4] المرجع نفسه، ص144.

الّتي تشيع فيه، بحيث إذا قرأه أو سمعه أحدٌ تراءى له في صورة مميّزة، وعلى شاكلةٍ لم يسبق له أن قرأها أو سمع بها من قبل.

إنّ التّجربة الشعرية، حدث وجداني وعاطفيّ، حدث ينبع من نفس صاحبه ومن عقله ومن كلّ حواسه، ذلك أنّ إنتاجَ المرءِ هو جزءٌ منه وصورةٌ له. حدثٌ عاشَهُ في تريُّثٍ وبطء يتأمَّلُ فيه متنقّلًا من جزءٍ إلى جزء، متمّهِلًا كمن يصعدُ إلى قمّة جبلٍ شامخ.

التّجربة الشعرية تملك على الشّاعر نفسَه، وتكادُ تحرمه لذّة الطّعام والنّوم، ليس لها وقتٌ معيّن، فهي تطرق بابه في أيّ وقتٍ، كما قد تتراءى له وهو بين أصدقائه وأعزّ أحبابه، فيغيب عنهم. فهي تكافِؤُه لأنّه منح نفسَهُ لها بالكامل، فتُغدِقُ عليه بكرمها البالغ. فهي بهذا الوجه تدعو الكثير من الشّعراء إلى اعتبارها نوعًا من الإلهام، والّذي يُعدّ في حقيقته عبارةً عن (لمسة سماوية تصطفي بعض البشر فتجعلهم يأتون بأفعالٍ أو أقوال تفوق قدرة أمثالهم وتعلو على مستواهم، وممّا يؤكّد ذلك أنّ لدينا من الشّعراء الملهَمين من بدأ كتابة الشّعر ذي المستوى العالي، وهو في عمر مبكّر جدّا، وحتّى قبل أن يدرس أو يطّلِع على مسيرة من سبقوه من كبار الشّعراء).[1]

وأقربُ التجارب إلى التجربة الشعرية، هي التّجربة الصّوفية، والّتي هي عبارة عن رحلةِ حياةٍ كاملةٍ، يخرج فيها الصّوفي من علائق الدّنيا، وروابط المادّة، إلى حبّه الكبير أو عشقه الأكبر للحضرة الإلهية، وهو في أثناء تلك الرّحلة الرّوحية، يُعاني القلق والجوع والسّهر، ويظلّ قلبه معلّقًا بين الخوف والرّجاء، إلى أن تظهر له في لحظةٍ خاطفةٍ لمعةٌ نورانية تُضيءُ عليه ظلمة الكون.

وعليه فالتّجربة الشّعرية ليست عملًا سهلًا، بل هي عملٌ صعب، لأنّها خلقٌ وإبجادٌ لعملٍ شعري وجداني، إنّها (الصّورة الكاملة النفسية أو الكونية الّتي يُصدرها الشّاعر حين فكّر في أمرٍ من الأمور، تفكيرا ينمّ عن عميق شعوره

---

[1] التجربة الشعرية: حامد طاهر، ص04.

وإحساسه.) [1] إنّها حدثٌ يتدرّجُ فيه الشّاعرُ خطوةً خطوة، وهو لذلك يرجع فيه إلى ما عمله قبله، بل يرجع إلى ما عمله الشّعراء السّابقون، ليستوحي ويستضيء في أثناء عمله. إنّها رحلةٌ لها كلُّ ما يميّزها، بحيث إذا انتهى منها الشّاعرُ، شعر أنّه قد أنجز عملًا جديدًا كاملًا، لم تتنازعه فيه أعمالٌ أخرى، ولا عاقتْهُ دون تمامِه عقباتٌ أو عثرات.

لقد اختلف الشّعراء في رأيهم حول خلق القصيدة (التّجربة الشّعرية) وبواعثها، هل هي التّجربة الشخصية الذّاتية– الّتي تتخمّر في نفس الشّاعر أو الأديب، ويدوّن عنها ما يشعر به في قرارة نفسه، ودخيلة فؤاده من مشاعر فردية خاصّة على طريقة الرّومانسيين، فكأنّها نسك من العاطفة، واعترافاتٌ بحقائق النّفس. أم هي التّجربة الشّخصية المتفتّحة على الإنسانية الّتي يرى فيها القارئُ ذاتَه وعواطفه ويتجاوب معها، وكأنّ صاحب التّجربة لم يكن يفكّر في نفسه، أو يكشف عن ذات فؤاده فحسب، بل كان يعبّر عن تجربة الآخرين، وينقلها بأمانة ودقّة، ومن ثمّ فإنّ هذه التّجربة ذات نزعة إنسانية عامّة.[2]

ولقد ذهب النّاقد الجمالي **كروتشه**[*] **(Benedetto Croce)** إلى أنّ (التجربة الذّاتية وإن صدرت عن وجدان خاصّ إلّا أنّها تحمل في نفس الوقت مقوّمات الموضوعية، لأنّ الشّاعر يجعل ذاته مصدر الموضوع) [3] الأمر الّذي يفضي بنا إلى القول بأنّ التجربة الشّعرية هي نتيجة لبواعث كثيرة، منها: السيرة، الطّبع والأخلاق، البيئة والمجتمع إلى غير ذلك...

---

[1] محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبي الحديث، مصادره الأولى، تطوّره، فلسفاته الجمالية ومذاهبه، ط3، دار مطابع الشّعب، القاهرة، (دت)، ص390.

[2] عبد الكريم شيرو: التّجربة الشّعرية عند أبي القاسم سعد الله، ص19.

[*] بينيديتو كروتشه (1866 – 1956) فيلسوف إيطالي من أتباع المدرسة الهيغلية الجديدة عُرف في نهاية القرن التاسع عشر بنقد النظريات الفلسفية والاقتصادية للماركسية. (ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة).

[3] محمّد الصّادق عفيفي: النّقد التّطبيقي والموازنات، (دط)، مكتبة الخانجي، 1978، ص67.

2- العناصر المكوّنة للتّجربة الشّعرية:

إنّ التّجربة الشعرية هي تجربة لشاعر على صلةٍ بالحقائق الكونية الّتي تتقوّم بها تجربته، كما أنّ مركزها هو الشّاعر، والعلاقة غير المرئية بين الشّاعر والعالم، هي عنصرٌ جوهري في هذه التّجربة، إنّها بمثابة الخطّ النّاظم لذات الشّاعر وعالمه. فهذه التّجربة ليست مجموعةً من المعاني المتناثرة يفرغها الشّاعر في قوالب من الشّعر كما يشاء، وإنّما هي كلّ وجدانيّ متماسك متناسق، تتبادل أجزاؤُهُ التعاونَ في التّعبير عنه، فلكلّ جزءٍ دلالتُهُ، وهي دلالةٌ ترتبط بالكلّ ارتباطًا عضويا، دلالةٌ لا تقصد لذاتها، وإنّما ليتمّ بها وبدلالاتٍ أخرى تصوير حالةٍ وجدانية عايشها الشّاعر بجميع عناصرها ودقائقها، حتّى استبانت له بجميع تفاصيلها وتفاريعها.[1]

التّجربة الشعرية في أساسها تجربةُ لغة، لأنّ الشّعر هو الاستخدام الفنيّ للطّاقات الحسيّة والعقلية والنّفسية والصّوفية للّغة. ولغة الشّعر هي الوجود الشّعري الّذي يتحقّق في اللّغة انفعالًا وصوتًا وموسيقى وفكرا، وعليه يجب (أن نتّخذ العلاقات اللّغوية، والرّموز، وأساليب التّصوير، والإيقاع الخاص، سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشّعري للشّعر، ولا نبدأ بفكرةٍ مجرّدة من الدّماغ نحاول البحث عنها، ونحن إذا تأمّلنا الأمر جيّدًا أدركنا أنّ المعنى الشّعري ليس سوى الشّكل، كما أنّ الشّكل ليس سوى المعنى الشّعري.) [2]

ومنه فالعناصر المكوّنة للتّجربة الشّعرية هي: الوجدان، الفكر، الصّور التّعبيرية (ألفاظ/صور/موسيقى).

أ- الوجدان:

لا يُسمّى الشّعر شعرًا إلّا لأنّه شعور، وعلى ذلك فإنّ الشعور أو العاطفة أو الوجدان هو قوام الشّعر وجوهره؛ فالشّاعر خلال تجربته يُعاني ألوانا من المشاعر والانفعالات والأحاسيس، منها الغضب والسّرور، والرّضا والسّخط...

---

[1] عبد الكريم شيرو: التّجربة الشّعرية عند أبي القاسم سعد الله، ص17، 18.

[2] محمود الرّبيعي: قراءة الشّعر، ص130.

وهذه المشاعر هي الّتي تتحكّم في مسار تجربته الشعرية، فهي الّتي تقوده، وليس هو الّذي يقودها، ومن هنا كان الصّدق الشّعوري أو الفنيّ؛ بمعنى أن يكون الشّاعر صادق الشّعور والانفعال في تجربته، ويعبّر عمّا يجده فعلًا في نفسه، ويؤمن به، فلا تزييف ولا تقليد لغيره.

وإذا انعدم الصّدق في الشّعر، فَقَدَ قيمته الأدبية والجمالية، كشعر المناسبات مثلًا: والّذي يُدفع إليه الشّاعر دفعًا، لا عن إحساسٍ صادقٍ، وإنّما لمجرّد إظهار البراعةِ في القولِ ، أو كشعرِ المقلِّدين الّذين ينْظمون مالا يحسّون، فيأتي كلامهم فاترًا جامدًا لا حياة ولا روح فيه .والصّدق في التّجربة لا يستلزم أن يعانيه الشّاعر بنفسه، بل يكفي أن يتمثّله ويقوّي شعورَهُ به، وأن يتوفّر له من الحسّ المرهَف والمقدرة الفنية ما يُمكِنّه من تصوير تجربته تصويرًا حيّا، مؤثّرا ورائعًا، يزرع فيها الرّوح والجمال وينقل القارئ إلى عوالم من الجمال والإبداع والعبقرية الفنية.[1]

يمنحُ الوجدانُ للتّجربة الشّعرية شيئين هما:

(الأوّل: الذّاتية: وهي التّعبير الصّادق عن ذات الشّاعر بكلّ مشاعره وأفكاره، بحيث تُصبح تجربته الشعرية نقلًا أمينا للواقع النّفسي الّذي عاشه الشّاعر بفكره وإحساسه خلال تجربته، ومنه فإنّ الشّاعر الحقّ هو من نعرفه من شعره.

الثّاني: الحرارة: وهي قدرة الشّاعر على التّأثير في سامعه وقارئه، بما فيه من حرارة الانفعال وصدقه وقوّته.

فإذا توفّرت للتّجربة الشعرية: الذاتية والحرارة، صارت أقدر على التّأثير في القارئ، وقَدْ يَصِلُ إلى الاندماج فيها بفكره وشعوره، وكأنّها تجربته هو أو كأنّه صار شريكًا للشّاعر في التّجربة، وهذا منتهى النّجاح للتّجربة الشعرية.)[2]

---

[1] منتديات ستار تايمز www.startimes.com، ص02.

[2] التّجربة الشّعرية، موقع الدّكتورة سلوى عزازي للأبحاث والدّراسات، ص04.

ب- الفِكر:

نقصدُ بالفكر موضوع القصيدة أو فكرتها العامّة ومجموعة الأفكار الجزئية الّتي تندرج في إطار الموضوع العام، فعندما نقول إنّ الوجدان عنصرٌ أساسيّ في التّجربة الشّعرية، فهذا لا يعني خلوّها من الفِكر، لأنّه كذلك عنصرٌ أساسي فيها.

إنّ الفكر في التجربة الشعرية ليس منفصلًا عن عالم النّفس، بل هما متمازجان في هذه التّجربة. وليس المطلوب في التّجربة أن يقوم العقل بالسّيطرة على الأحاسيس الّتي استجابت بصدقٍ للموضوع المعالج، لأنّ في ذلك تشويهًا للتّجربة الشّعرية، وإنّما يقوم بتنظيم تلك الأحاسيس، وبالتّالي تكون التّجربة في المحصلّة النّهائية، تجربة نفسية.[1]

إنّ كلّ موضوع -بلا استثناء- يصلح أن يكون ميدانًا للتجربة الشعرية، إذا تمكّن من إحساسِ الشّاعر المرهَف، وأثار خيالَهُ الخصب. ومِن ثمّ فإن التجربة الشعرية لا تتوقّف عند موضوع محدّد أو قريب، أو عند أفقٍ موضوعي محدود، بل إنّها تُعانق أحلام الإنسان وواقعه في أيّ زمان وفي أيّ مكان.

وعن طبيعة تعامل الشّاعر، في تجربته الشعرية، مع أحداث الواقع وموضوعاتِ الحياة، فينبغي أن ينأى عن الرّصد المباشر لها، فإذا ما لجأ إلى المباشرة في رصدِ هذه الموضوعات وتلك الأحداث، فمعناه أنّه لا يُدرك طبيعة فنّه، وإمكانات هذا الفنّ. وهو حين يفعل ذلك فإنّه يفقد وظيفته كشاعر وتأثيره في الحياة.[2]

وعلى هذا الأساس، فإنّ الشّاعر لا يعكس في تجربته أحداث الواقع وموضوعات الحياة كما هي في الواقع وفي الحياة، بل كما أحسّها بروحه واستشفّها بوجدانه، وتمثّلها بدقّة إحساسه واكتشفها بعمق بصيرته، وأبرزها لنا حياةً

---

[1] رابح فرّوجي: التّجربة الشّعرية في شعر بدوي الجبل، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي الحديث، جامعة سطيف، 2011-2012، ص04.

[2] المرجع نفسه، ص05.

جديدة ولحظة مبتكرة. وهو بهذا الإحساس الفنيّ بالحياة وما في الحياة، يضمن لتجربته الشعرية المشاركة الوجدانية من قِبل المتلقّي.

(للفِكرِ فوائد كثيرة يمنحها للتّجربة الشّعرية، وهي:

- عنصر الصّدق.
- يحول دون انسياب العاطفة.
- يساعد على تنسيق الخواطر والصّور.
- يقيم الرّوابط بين أجزاء القصيدة حتّى تصبح خلقًا فنيا ناضجًا ومكتملًا.) [1]

إنّ المزج بين الفكر والوجدان في التّجربة الشّعرية، لا يتمّ بطريقة إرادية، بمعنى أنّنا لا نتصوّر أن يأتي الشّاعرُ بالفكر وحده وبالوجدان وحده، ثمّ يمزج بينهما، فهذا أمرٌ مستحيل، وإنّما يتمّ هذا المزج بطريقة طبيعية تلقائية وانسيابية، ما دام الشّاعر منفعلًا بتجربته مندمجًا فيها. فإذا وجدنا شعرًا فيه فكرٌ لم يُمزج بوجدان، أو فيه وجدان لم يُمزج بفكرٍ، فإنّ معنى ذلك أنّ التّجربة ليست صادقة، وأنّ الانفعال والاندماج لم يتحقّق فيها.

ج- الصّور التّعبيرية:

الصّور التّعبيرية أو الصّياغة الشّعرية، تشتمل على: الألفاظ والعبارات/الصّور والأخيلة/الموسيقى

- **الألفاظ والعبارات:**

اللّفظة هي مادّة التّعبير عن التّجربة، وهي في يد الشّاعر كاللون للرّسام والنّغمة للموسيقي والحجر للنحّات. إنّ اللّفظ خارج الشّعر له دلالة لغوية محدّدة، ولكنّه في الشّعر يكتسب إلى جانب دلالته اللّغوية دلالة أخرى شعورية ينقلها إحساس الشاعر وشعوره.

---

[1] التّجربة الشّعرية، موقع الدّكتورة سلوى عزازي، ص06.

لقد كان القدماء يرون أنّ هناك ألفاظًا شعرية بطبيعتها، فهي تصلح للشّعر دائما، وهناك ألفاظ أخرى غير شعرية لا تصلح للشّعر أبدا، لكن في المفهوم الحالي للشّعر، يُمكن لكلّ لفظٍ أن يكون شعريًّا، شرط أن يُوضَعَ في مكانِه الملائم، وفي السّياق الّذي يُريده له الشّاعر.

إنّ أصدق مقياسٍ لشاعرية الكلمة (اللّفظة) هو أنّك لا تجد لفظةً أدقّ ولا أغنى في نقل فكرة الشّاعر وإحساسه، مِن اللّفظة الّتي اختارها، فهو لا يصوغ عبارتَه صياغة عادية، وإنّما يصوغها صياغةً فنية خاصّة، بما تحمله من دلالات وإيحاءات. والشّاعر حين يجعل جملته اسمية أو فعلية، وحين يؤكّدها بمؤكّد أو أكثر، وحين يحذف أحد عناصرها، وحين يقدّم ما يستحقّ التّقديم، ويؤخّر ما يستحقّ التّأخير، فإنّه يفعل ذلك كلّه استجابةً لحالة شعورية متّقدةٍ لديه، وعلينا أن نسلِّم بها.[1]

إنّ الألفاظ هي اللّبنات الّتي يقيم منها الشّاعر بناءه الشّعري، وهي مطروحة أمامَهُ في قواميس اللّغة ونصوص الكتب، وأحاديث النّاس. وحنكةُ الشّاعرِ تكمن في انتقائه من هذا الحشد الهائل المطروح أمامه، ما هو مناسبٌ تمامًا وفقط للبناء الشّعري الّذي يحاول إقامته. وهنا عليه أن يختار الكلمات بدقّة، وأن يشذب منها إذا كانت بها زوائد، أو يكمّلها إذا كان فيها نقص.[2]

يُعدّ الإلهام من بين العوامل الّتي تُسعف الشاعرَ في وضع الكلمة المناسبة في مكانها المناسب، وفي هذه الحالة لا يجد أمامه سوى أن يسجّلها كما هي دون تعب أو عناء، لكن في غياب الإلهام قد يقضي الشّاعر وقتا طويلًا وهو يبحث عن كلمةٍ مناسبة تليق ببيته أو سطره الشّعري.

---

[1] التّجربة الشّعرية، موقع الدّكتورة سلوى عزازي، ص08.

[2] التّجربة الشّعرية، حامد طاهر، ص06.

يذهب النقّاد إلى أنّ كلّ شاعرٍ له معجمه اللّغوي الخاصّ به، كما لكلّ قصيدةٍ معجمها الخاصّ أيضًا، فالكلمات ليست جزءًا منفصلًا عن القصيدة، بل هي من صميم بنيتها الشّعرية، تُشحَنُ دائما بالدّلالات والمعاني المختلفة الّتي يُريدُها الشاعرُ منها، وبالتّالي فهي تنفتح على العديد من القراءات والتّأويلات الّتي يجتهد القارئ في إيجادها.

- **الصّور والأخيلة:**

تُعدّ الصّورة في التّجربة الشّعرية من أقوى وسائل التّعبير عن الفِكر والشّعور تعبيرًا مجسّما حيّا ومؤثّرا، فهي الأداة الثّانية الّتي يتمايز بها الشّعراء فيما بينهم. وقد يظنّ الكثيرون أنّ الصّور الشعرية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بمستويات البلاغة، كالتّشبيه والمجاز، مرورًا بالاستعارة والكناية، فضلًا عن المحسنات البديعية، والّتي عند الإكثار منها، يخرج النصّ عن جماليته، فكثيرٌ من النّماذج الشعرية الحديثة قد وصلت إلى درجة عالية من النّجاح دون الاعتماد على الزخرفة اللّغوية.

يستمدّ الشّاعر صوره الشّعرية بالأساس من عناصر الطّبيعة البكر، بكلّ ما فيها من قوّة وضعف، كالبحار والجبال والأشجار، والصّحاري... فقديمًا قال الفلاسفة بأنّ "الإنسان عالم صغير، كما أنّ العالم إنسانٌ كبير". وهذا القول يحمل قدرًا من الحقيقة، وخاصّة للشّعراء؛ فالعالم بظواهره الطبيعية يكادُ يعكس حال الإنسان بأحاسيسه ومشاعره، فأيّ فرقٍ بين البركان الّذي ينفجر من باطن الأرض، وبين الغضب الّذي يندفع من أعماق الإنسان عندما تُدَاسُ كرامته.

كما تقدّم الأصوات والرّوائح والألوان يد المساعدة للشّاعر، في رسمه لصوره الشّعرية، وهو الأمر الّذي يُضفي على القصيدة قدرًا كبيرا من الحياة، وهذا ما يجعلنا نميّز بين الشّعر الجامد، والأشعارِ الحيّة الّتي كُلّما قرأها الإنسانُ

حرّكت في نفسه الكثير من المشاعر، واستدعت من ذاكرته تلك التّفصيلات الدّقيقة والحادة، والّتي قد يكون مرّ عليها زمنٌ طويل وهي في طيّ النّسيان.[1]

- **الموسيقى:**

لقد ظلّت الموسيقى الكلاسيكية هي المسيطرة على بنية القصيدة العربية، إلى أن وُلدت حركة الشّعر الحرّ، الّتي حرّرت الشّكل الموسيقي من كلّ القيود السّابقة، فقد سعى شعراء هذا العصر إلى ابتكار أوزان جديدة تستوعب انفعالات الشّاعر وتخفف عنه قيود وصرامة الوزن الخليلي.

والدّعوة إلى تجاوز القالب الموسيقي القديم، يدخل ضمن مطالب قصيدة الحداثة، الّتي اندفع الكثير من الشّعراء المعاصرين إلى تأسيسها أو الكتابة وفق قواعدها، هذا المولود الّذي عمل على زعزعة البنية التقليدية للقصيدة، لغةً وصورةً وموسيقى، ليرسم مكانها ملامح جديدة توافق الواقع اليومي الّذي يعيشه المبدع، فلم تعد قصيدة الحداثة تكتب على نظام الشّطرين والبحر الخليلي، بل اتّجهت إلى وحدة التّفعيلة، ومن ثمّ إلى الإيقاع الدّاخلي، بما يحتويه من أصوات مجهورة ومهموسة وأساليب بلاغية...[2]

فالشّاعر الحديث والمعاصر، لا يعتمد في تحرّكه الموسيقي على صورة الوزن العروضي، بقدر ما يعتمد على مدى الحركة النّفسية المرتبطة بانفعالات الموقف، إلّا أنّ ارتباط القصيدة الشعرية بحركة النّفس وتموّجاتها، لا تعني إلغاء الوزن نهائيا، بل هي رغبة في التّعديل والتّغيير لتحقيق المزيد من الأحاسيس والمشاعر. وإضافةً إلى ذلك أصبحت القصيدة

---

[1] التّجربة الشّعرية، حامد طاهر، ص07.

[2] جماليات التّشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشّي"، صباحي حميدة، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، عدد10، جامعة بسكرة، 2014، ص393، 394.

تجربة معيشة بواسطة القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، فأصبحت تهتمّ بالشّكل الطباعي، وما يحمله من بياضات وعلامات ترقيم تجذب القارئ وتأسر مشاعره.[1]

والخلاصة أنّ التّجربة الشّعرية موقفٌ شعري، تفاعل معه الشّاعر بكلّ أحاسيسه بعد أن أثّر في وجدانه وكيانه، واستغرق فكره وخياله، وعاشه بدقائقه وتفاصيله، ثمّ صاغه بأسلوب المعبّر عن نفسه وأصالته، فأخرجه إلى الوجود عملًا شعريا مكتمِلَ العناصر الفكرية والفنيّة.

[1] جماليات التّشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشّي"، صباحي حميدة، مجلّة المخبر، ص394.

الفصل الأوّل

التّجربة الشعرية الحداثية في الوطن العربي

أوّلا: نازك الملائكة وحداثة الشّكل الشّعري

1- هل الأسبقية لنازك أم للسياب؟

2- موقفها من عمود الشّعر.

3- موقفها من قصيدة النّثر.

ثانيا: صلاح عبد الصّبور والظّواهر الأسلوبية الجديدة

1- ماهية الشّعر.

2- مراحل خلق القصيدة.

3- علاقة الشّاعر بالفكر والنبوّة.

4- علاقة الشّاعر بالتّراث.

5- اللّغة الشّعرية.

ثالثا: نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادّة

1- نبذة عن حياته.

2- ملامح الحداثة الشّعرية المضادة عند نزار قبّاني.

3- موقفه من التّراث.

رابعا: محمّد بنيس والحداثة الشّعرية المنفتحة

1- نبذة عن حياة محمّد بنيس.

2- أزمة القصيدة العربية الحديثة.

3- علاقة الشّعر بالماضي.

4- الشّعر العربي الحديث وفرضيات الانتقال.

5- فرضية الإبدال.

خامسا: عبد الله حمّادي وتجربته الشّعرية الحداثية

1- مفهوم الشّعر ووظيفته.

2- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالتّراث.

3- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالمتلقّي.

4- متطلّبات الحداثة الشّعرية عند عبد الله حمّادي.

تعدّ الساحة العربية المعاصرة مجالاً خصبا، تلتقي فيه العديد من الأصوات التي تجمع بين الجانب التّنظيري للقصيدة وجانبها التّطبيقي. هذه الأصوات انبعثت من رحم الخمسينات، فعملت على تشكيل حداثتها الشّعرية على خُطى حداثة الشّعراء الغربيين أمثال: "**رامبو، بودلير، ومالارميه**".

لقد عانق صوت الشّاعر العربي أصوات الغربيين، فتشكّل بذلك أنموذج جديد يتماشى مع الراهن الفكري والحضاري، ضمن سياقات التفاعل المتجدّدة داخل بنية الهرم الاجتماعي العربي المعاصر.

ومنه كان علينا أن نُحسن اختيار أسماء الشعراء النقّاد الذين سنورد مشروعهم التّنظيري ومواقفهم النّقدية، ونماذج من نتاجهم الشّعري. فبعد مراجعات كثيرة وقع الاختيار على مجموعة من الشّعراء النقّاد الروّاد، والّذين لا يزالون حاضرين من خلال مواقفهم وتنظيراتهم، الّتي استطاعت أن تخترق مجال التّطبيق عند الشّاعر ذاته.

وهؤلاء الشّعراء هم: "**نازك الملائكة**" من العراق، "**صلاح عبد الصّبور**" من مصر، "**نزار قبّاني**" من سوريا "**محمّد بنيس**" من المغرب، وأخيرًا "**عبد الله حمّادي**" من الجزائر.

وبناءً على هذا الاختيار، سنعرض تجاربهم الشّعرية كلُّ شاعرٍ على حدة، سواء أكانت وجهات نظرهم متّفقة أم متباينة.

أولا– نازك الملائكة والشّكل الشّعري الجديد:

يُعدّ التّلاقح الثّقافي في الوطن العربي وكذا التّأثير العميق للغرب في بنية المجتمع العربي بكلّ صوره، ومنها الشّعر، سببًا قويًّا في خلق وجوهٍ عراقية تدعو إلى تحرير القصيدة العربية من نظام الشّطرين، والمضيّ بها نحو آفاق جديدة بعيدة عن كلّ ما هو تقليدي وصوري.

ومن بين أولئك الشّعراء: "**نازك الملائكة، بدر شاكر السيّاب، عبد الوهّاب البياتي، شاذل طاقة، وبلند الحيدري،** ..." وغيرهم كثير. غير أنّنا سنتوقّف عند الاسم الأوّل، بحكم أنّها الواضعة الأولى لنواة الشّعر الحرّ والمؤثّرة في الأجيال الشّعرية التي ستأتي فيما بعد.

لقد جاءت نازك الملائكة بعد الحرب العالمية الثانية لتعيد النّظر في واقع القصيدة العربية، حيث عملت جاهدة على تخطّي الكثير من القواعد التي كانت تَسِمُ الشّعر التقليدي الخليلي. فقد أعلنت منذ عام **1949** وفي مقدّمة ديوانها "شظايا ورماد" تمرّدها وثورتها على عمود الشّعر، مضيفةً بذلك إلى رصيد الشعرية العربية واقعًا نقديا جديدًا يسوده التغيير والاضطراب.

كان يوم الثّلاثاء **27** تشرين الأوّل من سنة **1947** ميلادا لقصيدة "**الكوليرا**"؛ وقد كانت التّجربة الّتي انفعلت بها الشّاعرة فاستوحتها وصوّرتها هي أحداث "الهيضة" التي وقعت في مصر الشّقيقة حينذاك، ونشر الوباء أجنحة الموت الفاجع على ربوعها ... وكان يومًا مشهودًا في منزل الشّاعرة وعند الأسرة بكامل شخوصها، من الأب الأديب الباحث الأستاذ "صادق الملائكة"، إلى الأمّ الشّاعرة المعروفة "أمّ نزار"، إلى الإخوة "إحسان ونزار وعصام وسُها"، دار يومها حديث بينهم، ولعلّ من المفيد أن نقتطف منه ما يلي:

(تدخل نازك غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول: هذه القصيدة مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس –شظايا–(*)

فتجيب (إحسان): إنّ عشاق الشّعر الأوروبي سيفهمونها ولاشكّ.

أبو نزار: ما هذا الشّعر الجنوني؟ إنّه هذيان! أين الوزن، أين القافية، ما معنى الموت، الموت، الموت؟!

نازك: هل تعني أنّك لم تفهم فكرة القصيدة؟

أبو نزار: الفكرة تصويرية لا بأس بها: ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني، وأنا لا أفهمه، اسألي أمّك.

أمّ نزار: لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها: إنّها أشبه بالشّعر المنثور مع أنّها لا تخلو من وزن غريب.

إحسان لنازك: أكتبي عليها أنّها من الوزن الفلاني ليصدّقوا.

نازك: لقد قلت لك إنّ الجمهور سيضحك منّي ولكنّي –مع ذلك– واثقة، أنّ هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشّعر العربي.

أبو نزار: من يقرأها؟! أنا والعراقيون الذّين اعتادوا رصانة المتنبّي وجزالة البحتري؟ إنّك لن تستطيعي الخروج على الذّوق العربي، فأنت واحدة، والأمّة ملايين.

نازك: قولوا ما شئتم، أقسم لكم أنّي أشعر اليوم بأنّي قد منحت الشّعر العربي شيئًا ذا قيمة.

نزار: إنّ العمل الذّي يُقابل باختلاف عظيم في الرّأي لابدّ أن يكون عظيمًا).[1]

بهذا القدر اليسير نكتفي، وقد نقلنا ما رأيناه متّصلا بالموضوع من محضر الجلسة.

(*) كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم، ثمّ عدلت الشّاعرة إلى تسميته بـ (شظايا ورماد) بعد ذلك.

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ط11، دار العلم للملايين، لبنان، 2000، ص346، 347.

1- هل الأسبقية لنازك أم للسيّاب؟:

وقصّة بداية القصيدة الحرّة تبدأ في تشرين الأوّل من عام **1947**، حيث نشرت نازك الملائكة قصيدة من نوع جديد ومن شكلٍ مغاير للنّموذج القديم، أسمتها "الكوليرا"، نُشرت في مجلّة "العروبة" البيروتية. وفي الشّهر نفسه نشر الشّاعر السيّاب مجموعته الشّعرية "أزهار ذابلة"، وكان الدّيوان يحمل قصيدة متنوّعة القافية وجاءت بوزن مختلف، كان عنوانها "هل كان حبًّا".

ومن هذا المنطلق تصبح مسألة الرّيادة والأسبقية حسّاسة جدًّا، خاصّة وأنّ كلّا من نازك و"بدر شاكر السيّاب" كتبا قصائدهما في الفترة الزّمنية نفسها. فهل كان للحظّ دور في ذلك؟

بالرّغم من أنّ كثيرين من النقّاد يشيرون إلى أنّ كلّا من "السيّاب" ونازك لم يكونا على علم بتجربة الآخر، غير أنّ الكاتب "س موريه" يثبت لنا أنّ هذا المولود الجديد جاء بعد مناقشات ومقابلات عديدة بين الإثنين في صالون نازك. يقول: (طبقا لمعلومات جديدة نُشرت بعد موت السيّاب يتّضح لنا أنّ أيّا من نازك الملائكة والسيّاب، لم يتوصّل إلى الشّعر الحرّ مستقلّا عن الآخر، كما ادّعى "صالح كبّة، وإن لم يكن ثمة تشابه واضح بين التجربتين الأوليين عند كل منهما، وقد ذكر "مؤيد عبد الواحد" في السيرة الذاتية التي كتبها عن السيّاب، أنّ السيّاب التقى في سنة **1947** بالشّاعرة نازك الملائكة مرّات كثيرة في منزلها الّذي اعتاد أن يزوره مع مجموعة من الأصدقاء من كلا الجنسين، وأنّ كليهما أفاد من هذه اللّقاءات، إذ كانا يقرئان فيها الشّعر، ويتبادلان الأفكار، واتّفقا على إصدار كتابٍ مشترك يكون مفاجأة للأوساط الأدبية بشعره الحرّ، بيد أنّ الظّروف حالت دون تحقيق ذلك.)[1]

يُعدّ ظهور هذه المرأة (نازك) في هذا الوقت ليس بالشّيء العادي وليس بالشّيء الطّبيعي -إذا فسّرنا مفهوم الطّبيعي بناءً على المعطى الثقافي وليس المعطى الفطري- هذا ما يذهب إليه الدّكتور "عبد الله الغذّامي" في كتابه

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشّعر العربي، أدونيس أنموذجًا، ط1، أبحاث للترجمة والتوزيع، لبنان، 2004، ص99.

"تأنيث القصيدة والقارئ المختلف"، حيث يقول: (هذا الحدث لم يكن عاديًّا، وهذا أمرٌ نستطيع استكشافه من خلال ردود الفعل على مشروع نازك الملائكة. وقد جاءت الرّدود بوصفها بعض أدوات الفحولة في الدّفاع عن ثقافة الفحول، وأخذت بالتّسلسل التّالي:

أ– كان أوّل ردّ فعل مضاد وأبرزه هو إنكار الأولوية على نازك، وقد كتبت بحوثا كثيرة ودراسات متعدّدة، كتبها رجال فحول ينكرون عليها الأولية وينفون عنها الرّيادة، ويؤكّدون أنّ قصيدة **"الكوليرا"** لم تكن القصيدة الأولى في اختراق نظام عمود الشّعر وعروضه المذكّر، وينسبون ذلك إلى رجالٍ سابقين عليها أو معاصرين لها.

المهمّ عندهم هو منع هذه الأنثى من شرف الرّيادة، بمعنى أنّ الفحولة لا يكسرها إلّا فحل، أمّا الأنثى فليس لها إلّا أن تكون تابعةً لا رائدة، وعاجزة لا قادرة، وتظلّ الأنثى أنثى وليس لها مكانٌ في فنون الفحل.

ب– كانت هذه واحدة من أدوات الفحولة في مكافحة تلك الآفّة المؤنّثة، ولعلّ الثقافة بحسّها المذكّر لم تكن على ثقةٍ تامّة من نجاح خطّتها الأولى في إنكار أوّلية هذه المرأة المدعوّة بنازك الملائكة، فاتبعت الثقافة هجومها على هذه الأنثى بحيلة أخرى، وجرى القول بأنّ قصيدة الكوليرا ليست قصيدة حرّة، وإنّها –فحسب– نوع من أنواع الموشّحات (...)

جـ– وتأتي الحيلة الثالثة: في الدّعوى التي تقول إنّ قصيدة نازك الملائكة (الكوليرا) ليست سوى تغيير عروضي وهذا أمرٌ لا يعبأ به، والأهمّ هو التّغيير الفنّي وهذا في زعمهم لم يحدث إلّا بعد سنة من نشر الكوليرا أي في عام1948، في قصائد مثل (**في السّوق القديم**) للسيّاب، و(**الخيط المشدود لشجرة السّرو**) و(**الأفعوان**) لنازك.

(...)

إنّها محاولة لمداراة المعنى العميق لحادثة كسر عمود الفحولة على يد أنثى، وبالتّالي فهو حفاظ على ماء وجه الفحولة وتستّر على حادثة الانتهاك (...)

د– ثمّ أخيرًا يأتينا فحل آخر أحسّ أنّ الدّفاعات كلّها لم تكن كافية لحماية الفحولة والثقافة الذّكورية، فلعب لعبة متمادية في دهائها، فراح يعطي نازك الملائكة الحقّ في الشّاعرية، ولكنّه يُنكر عليها تجرّأها على التّنظير للحركة الشّعرية. ويروح يسخر من أفكارها النّقدية ومن رؤاها الفكرية (...) وكأنّه يقول لها "مالك ومال شغل الرّجاجيل". وأن تكون المرأة شاعرة فهذا أهون على الفحولة من أن تكون منظّرة وناقدة وصاحبة رأي وفكرٍ ونظرية.)[1]

2– موقفها من عمود الشّعر:

أطلق كثير من الدّارسين مصطلح الشّعر الحرّ على الشّعر الّذي لا يلتزم بالنّظام التّقليدي للقصيدة العربية سواء أكان ملتزمًا بالوزن والقافية أم لا، بمعنى أنّ هناك إطارًا جديدا للقصيدة العربية يتجاوز في شكله الإطار القديم الّذي رأيناه في العصور السّابقة.

والقصيدة في الشّعر الحرّ قصيدة تأتي فيها القافية دونما توقّع، ويمتدّ السّطر الشّعري حسبما يريد له الشّاعر، بمعنى أنّ الشّاعر حرّ في تنسيق القصيدة من حيث طول البيت أو الشطر الشّعري ومن حيث استخدامُ القافية.

ولا شكّ أنّ لكلّ محاولة جديدة دوافعها، وتختلف هذه الدّوافع حسب الاتّجاهات المختلفة، فسواء كانت البداية مع الشّعر الحرّ لنازك الملائكة أو لغيرها، فإنّ ما يهمّنا في هذا المجال أن نعرف الأسباب والدّوافع التّي أدّت إلى هذا النّوع الجديد من الشّعر.

بالنّسبة إلى نازك الملائكة، فالدّوافع الّتي جعلت الشّعر الحرّ ينبثق، كثيرة ومتنوّعة، ولكنّنا سنحصي منها في بحثنا هذا خمسة، وكلّها كما سنرى تتعلّق بالاتّجاهات الاجتماعية العامّة، للفرد العربي المعاصر، وترتكز إلى تفاصيل الشّعر القديم وخصائص الشّعر الحرّ نفسه.

---

[1] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2005، ص13، 14، 15.

(– النّزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرّة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرّومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية التي تتّخذ العمل والجدّ غايتها العليا. وقد تلفّت الشّاعر إلى أسلوب الشّطرين فوجده يتعارض مع هذه الرّغبة عنده لأنّه، من جهة، مقيّد بطولٍ محدود للشّطر وبقافية موحّدة لا يصحّ الخروج عنها، ولأنّه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتّزويق والجمالية العالية.

أمّا القيود التّي تضيّق آفاق الأوزان القديمة، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفا وتبديدا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها، في وقت ينزع فيه هذا الفرد إلى البناء والإنشاء وإلى إعمال الذّهن في موضوعات العصر (...).

أمّا لماذا يصلح الشّعر الحرّ للتّعبير عن حياةٍ ليس الجمال الحسيّ غايتها العليا، فلأنّه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة، ويجعل غايته التّعبير لا الجمالية الظّاهرية. وهكذا تستطيع النّظرة الاجتماعية أن تتبيّن في حركة الشّعر الحرّ جذور الرّغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام.

– الحنين إلى الاستقلال:

يحبّ الشّاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصبّ فيه شخصيته الحديثة الّتي تتميّز عن شخصية الشّاعر القديم، إنّه يرغب في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات عصره. يريد أن يكفّ عن أن يكون تابعًا لامرئ القيس والمتنبّي والمعرّي (...).

إنّ حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حدٍّ كبير في دفع الشّاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه عن مواهب كامنة غير مستغلّة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز، فتعطيه شخصية متفرّدة تميّزه عن أسلافه. وقد وجد في الثّورة على القوالب الشّعرية متنفّسًا لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها.

(...).

– النّفور من النّموذج:

من طبيعة الفكر المعاصر عموما أن يجنح إلى النّفور ممّا أسمّيه (بالنّموذج) في الفنّ والحياة. وأقصد بالنّموذج اتّخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلًا من تغييرها وتنويعها (...).

وجاء الشّاعر المعاصر باتّجاهاته الحديثة، ونظر في نظام الشّطرين فوجده يبيح له شكلًا مقيّدًا بنمطٍ معيّن ذي طبيعة هندسية مضغوطة (...) والقوالب تفرض شكلها على المادّة الّتي تنضغط في داخلها (...).

وأبسط نتائج هذا الإلزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات إلى أن تنتهي بانتهاء الشّطر، وإذا امتدّت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحّدة تنصبّ شامخة وتبني جدارًا متينًا يصعب على المعنى أن يتخطّاه (...) يُضاف إلى هذا أنّ الشّطر لا يسمح للشّاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه، فكان لابدّ للشّاعر أن ينهي العبارة معه (...) وفي هذا مالا يروق الشّاعر الحديث الّذي يميل إلى التّعبير، فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحيانا. وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة (...).

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجًا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسيّ الصّارم الّذي يتدخّل حتّى في طول عبارته، وليس هذا غريبًا في عصرٍ يبحث عن الحرية ويريد أن يحطّم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والرّوحية (...)

– الهرب من التّناظر:

في طفولتنا كانت البيوت الّتي يعيش فيها النّاس ببغداد بيوتًا شرقية في بنائها، تتوسّطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها اسمًا فارسيا هو **"البقجة"** فكان البناء محيطًا بهذه السّاحة من جهاتها الأربع. وإذ أنظر الآن إلى الوراء، ألاحظ أنّ نظام الشّطرين الخليلي في الشّعر كان متناسبًا مع هذا الطّراز في البناء، لأنّ الشّطرين تتوسّطهما فسحة أو سكتة في وسط البيت.

وفيما بعد عندما راحت بغداد القرن العشرين تتسّع إلى الضّواحي، بدأ النّاس يبنون بيوتهم على الطّراز الغربيّ المعدّل، فلا يستبقون ساحة وسط البيت وإنّما يجعلون الفسحة أمام البيت ووراءه –حدائق– ولكنّ تأثير نظام

الشّطرين الشّعري بقي نافذ المفعول في طراز البناء، وذلك من خلال محاولة المهندس إبقاء جانبي البيت متناظرين (...).

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشّعر الحرّ بدأ طراز المباني يتغير. لقد أصبح المهندس حين يبني بيتا أو عمارة يتعمّد ألّا يجعلها متناظرة (...) ومن ثمّ فإنّ تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانينا لابدّ أن يؤثّر تأثيرًا مباشرا في شعرنا وفنوننا، وهذا هو الحذر الكامن وراء سطوة الشعر الحرّ على حياتنا الحديثة، في ظنيّ (...).

– إيثار المضمون:

يتّجه الفرد العربي المعاصر على العموم إلى تحكيم المضمون في الشّكل، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر إلى الإنشاء والبناء، وهو ميل عام يستوعب مختلف مظاهر حياتنا. إنّ الشّكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد، لا يمكن فصل جزئيه إلّا بتهديمه أوّلا (...) لقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الّذي غلبت فيه على الشّعر العربي القوالب الشّكلية والصناعية الفارغة والأشكال التّي لا تعبّر عن حاجة حيوية (...) وقد كان ردّ الفعل المباشر، عند الشّاعر المعاصر، أن يتّجه إلى العناية بالمضمون ويحاول التخلّص من القشور الخارجية، وكانت حركة "الشّعر الحرّ" أحد وجوه هذا الميل، لأنّه في جوهره ثورة على تحكيم الشكل في الشّعر (...)"[1]

وتضيف نازك الملائكة قائلة: (إنّه ليهمّنا أن نشير إلى أنّ حركة الشّعر الحرّ، بصورتها الحقّة الصّافية، ليست دعوة لنبذ شعر الشّطرين نبذًا تامًّا، ولا هي تهدف إلى أن تقضي على أوزان الخليل، وتحلّ محلّها، وإنّما كان كلّ ما ترمي إليه أن تُبدع أسلوبا جديدًا توقفه إلى جوار الأسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقّدة.)[2]

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص56، 63 .

[2] المرجع نفسه، ص64.

أ- الشّكل الشّعري:

لقد أولت نازك الملائكة أهمية قصوى إلى ما أسمته بهيكل القصيدة، والّذي يعني "**الشّكل الشّعري**" حيث اشترطت في بنائه مجموعة من الشّروط، من هنا كان موقفها من "الشّكل" موقفًا إجرائيا، حيث نظّرت لهذه القضية ابتداءً من مقدّمة ديوانها "**شظايا ورماد**" (**1949**)، ثمّ في كتابها "**قضايا الشّعر المعاصر**" (الطّبعة الأولى عام **1962**)، ورغم أنّها تراجعت عن الكثير من مواقفها(*) التّي احتوتها مقدّمة ديوانها، حين أعادت تشكيل هذه المواقف في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، إلّا أنّها ظلّت الرّائدة.

لهذا سنكتفي بعرض مواقف النّاقدة حول دوافع التّشكيل المختلفة (قافية، وزن ولغة) انطلاقًا من كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، لاعتقادنا أنّه الكتاب الّذي رسم معالم تجربتها الشّعرية بكلّ جرأة.

يقول الدّكتور "**عزّ الدّين إسماعيل**" - وهو من المؤمنين بضرورة تطوير موسيقى الشّعر العربي-: (برزت أهم صعوبة أمام الشّعر المعاصر في محاولته لتشكيل القصيدة، كيف يجعل القصيدة بنية إيقاعية ذات أثر ودلالة، دون أن يلغي الوزن المألوف والقافية، وقد كان الحلّ الوحيد لهذا الإشكال هو تحطيم الوحدة الموسيقية (العروضية) للبيت، تلك الوحدة الّتي كانت تفرض على النّفس حركةً في اتّجاه محدّد معيّن، لم تكن في أغلب الأحيان هي الحركة الأصيلة الّتي تموج بها النّفس.

وقد نتج ذلك أن صار الشّاعر يتحرّك نفسيّا وموسيقيا وفق مدى الحركة الّتي تموج بها نفسه. وقد تكون حركةً سريعةً ما تلبث تنتهي متماوجةً وممتدّة. وعندئذٍ يمتدّ الكلام أو يمتدّ السّطر بها إلى غايتها. وفي كلتا الحالتين ما يزال الكلام يحمل الخاصّية المميّزة لتشكيل اللغّة تشكيلًا شعريا خاضعًا للتنسيق الجزئي للحركات والسّكنات، والمتمثّل

(*) يُرجى العودة إلى كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، ص40 وما بعدها.

في التّفعيلة. أمّا عدد التّفعيلات في كلّ سطر فغير محدود وغير خاضع لنظام ثابت. وبهذا أصبحت موسيقى الشّعر توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقّي لتهزّ أعماقه في هدوءٍ ورفق.)[1]

تقول نازك الملائكة في مقال لها بعنوان (**سايكولوجية القافية**) إنّ (القافية خاصّة في الشّعر الحرّ، تحديد لنهاية الشّطر، إنّها جرس يدقّ ويخبرنا أنّ عبارةً أو مقطعًا في عبارة قد انتهت.

ونحن نعلم أنّ الشّعر الحرّ لا يحدّد طول الشّطر، وإنّما يتركه حرّا يطول كما يشاء. فتأتي القافية أشبه بفاصلة قوية الشّخصية، تفصل بين السّطوح المستوية وتنهيها بحدٍّ يشخص كيانها.)[2]

وترى الشّاعرة (أنّ القافية تشعر بوجود النّظام في ذهن الشّاعر وبتنسيق الفكر لديه، ووضوح الرّؤية، وقوّة التّجربة، كما تشعرنا بأنّ الشّاعر مسيطر على قصيدته تمام السّيطرة.)[3]

وتردّ الشّاعرة على من يعتبر القافية قيدًا يقصّ جناح الشّاعر، فتقول: (الواقع أنّ الشّاعر قد يضيق بقيد القافية ويرغب في تحطيمه خاصّة حين يجد أنّه قد أبدع شطرًا جميلًا، ولكن بلا قافية تتصادى مع القافية السّابقة، وإذ ذاك يحسّ بالنّقمة على القافية كلّها وقد يهجرها. ولكن لو تأنّى هذا الشّاعر واستسلم لانفعالاته الأصلية وتيار عدم الوعي الصّادر من ذهنه المكهرب، لوجد أنّ أسطرًا مقفّاةً تنبع من ذهنه فجأة انبعاثا سحريا غامضًا لا سبيل إلى تفسيره (...) إنّ قيد القافية قد أدّى إلى ابتكار فذٍّ جديدٍ يسير بالقصيدة في درب جديد.)[4]

ترى نازك أنّ القافية كانت السبب في كبح جماح الشّاعر وتطويق مخيّلته، فهي تصفها بذلك (الحجر الّذي تلقمه الطّريقة القديمة كلّ بيت. قالوا إنّ العربية لغة واسعة غنية، وأنّ ذلك يبرّر كونها اللّغة الوحيدة الّتي اتّخذت القافية

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي، 1966، ص42.

[2] كمال محمّد إسماعيل: الشّعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر، (دط)، الهيئة المصرية للكتّاب، 1981، ص257.

[3] نازك الملائكة: ديوان شطايا ورماد، (دط)، دار العودة، بيروت، 1971، ص 22.

[4] المرجع نفسه، ص13.

الموحّدة في قصائدها، ونسوا أنّ أيّة لغة مهما اتّسعت وغنيت، لا تستطيع أن تمدّ "ملحمة" بقافية موحّدة أيًّا كانت، ولم ينتبهوا إلى أنّ ذلك كان واحدًا من الأسباب الّتي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي مع أنّها وُجدت في آداب الأمم المجاورة، كالفُرس واليونان.)[1]

إذن هذه القافية في نظر نازك الملائكة هي آلهة مغرورة، حيث أعلنت ثورتها عليها، لأنّها أوقعت القصيدة العربيّة في متاهاتٍ كثيرةٍ، بل كانت سببًا مباشرًا في غياب الملحمة من الخريطة الشّعرية القديمة، فضلًا عن أنّها تضفي على القصيدة لونًا رتيبًا مملًّا، يعلوه التكلّف، ومن المؤكّد أنّ القافية الموحّدة قد (خلقت أحاسيس كثيرة وولدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها، وذلك لأنّ الشّعر الكامل، والغنائيّ منه خاصّة، والشّعر العربي الغنائي كلّه تقريبًا، لا يستطيع أن يكون إلّا وليد الفورة (...) والقافية الموحّدة قد كانت دائما هي (العائق)، فما يكاد الشّاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشّعرية، ويمسك بالقلم ويكتب بضعة أبيات حتّى يبدأ محصوله من القوافي يتقلّص، فيروح يوزّع ذهنه بين التّعبير عن انفعاله والتّفكير في القافية، وسرعان ما تغيض الحالة الشّعرية وتهمد ثورتها.) [2]

ومثلما طلبت نازك الملائكة من الشّاعر المعاصر تعدّد القوافي، طلبت منه أيضًا التّجديد في **الأوزان الشّعرية** حتّى وإن انتهجت منهج الخليل، وبرغم نقدها له فإنّها تؤكّد أنّ الأوزان الشّعرية لها جناية على مشاعر الشّاعر إذْ تُوقعه في التكلّف والتصنّع وهو الأمر الّذي جعل نازك تُطلق العنان لحرية الشّاعر في تعدّد التّفعيلات من واحد إلى تسعة.

لا تعدّ نازك الملائكة الشّعر الحرّ إهمالًا كاملًا للوزن بشكلٍ مطلق، بل تعدّه تعديلًا لعدد التّفعيلات، وهي تنتقي البحور الصافية التفعيلة فقط لكتابة الشّعر الحرّ، أمّا البحور الممزوجة المؤلّفة من تكرار تفعيلتين فمن الصّعوبة في رأيها كتابة شعرٍ حرٍّ منها.[3]

---

[1] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، ص06.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] المرجع نفسه، ص15.

بالنّسبة لنازك الملائكة يُعدّ أساس الوزن في الشّعر الحرّ هو "وحدة التّفعيلة"، والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التّفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءًا أن تكون التّفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التّشابه، فينظم الشّاعر من بحر الرّمل ذي التّفعيلة الواحدة المكرّرة، أشطرًا تجري على هذا النّسق، مثلًا:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النّسق، حرًّا في اختيار عدد التّفعيلات في الشّطر الواحد، غير خارج على القانون العروضي لبحر الرّمل، جاريا على السّنن الشّعرية الّتي أطاعها الشّاعر العربي منذ الجاهلية حتّى يومنا هذا.[1]

ومن تفريعات هذا القانون البسيط أنّه يمكن نظم الشّعر الحرّ بتكرار أيّة تفعيلة مكرّرة في الشّطر العربيّ المعروف، سواء أكان البحر صافيا مثل: المتقارب:

فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجًا مثل السّريع:

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص79.

فإنّما تكون الحرّية، في الشّعر الحرّ، في حدود التّفعيلة المكرّرة في أصل الشّطر العربي، فإذا كانت التّفعيلة منفردة في الشّطر، كما في (فاعلن) في شطر السّريع، لم يصحّ للشّاعر الخروج عليها، فلابدّ له أن يوردها في مكانها أيْ في ختام كلّ شطر من قصيدته الحرّة ذات البحر السّريع، وإنّما حدود حريّته أن يزيد عدد التّفعيلة (مستفعلن) –المكرّرة في أصل الشّطر– وينقصها فيقول في قصيدته مثلًا:

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن مستفعلن فاعلن

مستفعلن فاعلن[1]

وتضيف نازك الملائكة أنّ البحور الصّافية أيسر على الشّاعر من نظمه بالبحور الممزوجة، لأنّ وحدة التّفعيلة هناك تضمن حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلًا عن أنّها لا تتعب الشّاعر في الالتفات إلى تفعيلة معيّنة لابدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كلّ شطر.[2]

إنّ النّاشئين من الشّعراء المعاصرين –حسب نازك– لم يشخّصوا معنى الحرية في الشّعر الحرّ تشخيصًا واضحًا ولم يعرفوا من الأشطر العربية موضع التّكرار الّذي تبيحه الحريّة الجديدة، ولعلّهم ظنّوا أنّها حريّة مطلقة لا ضابط لها، وأنّها تبيح حتّى الخروج على ما تقبله الأذن العربية والعروض الدّارج، ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشّعر نفسها.[3]

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص80.

[2] المرجع نفسه، ص80، 81.

[3] المرجع نفسه، ص81.

وتؤكّد نازك – فيما يخصّ الوزن– على أنّ الشّطر الأوّل في القصيدة الحرّة يعيّن للشّاعر ضرب كلّ شطرٍ تالٍ يرد فيها، سواء أكان البحر صافيا أم ممزوجًا. ومعنى هذا أنّ وحدة الضّرب قانون جارٍ في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطرًا ثابت الطّول، أو شطرا مغيّر الطّول من بحر صافٍ، أو شطرا متغيّر الطّول من بحرٍ ممزوج. ففي الحالات كلّها ينبغي أن تحافظ على ثبات الضّرب، وإنّما تنحصر الحرية التّي نملكها في حشو الشّطر.[1]

يرى الدّكتور عبد الله الغذامي في كتابه "تأنيث القصيدة والقارئ المختلف" أنّ نازك الملائكة أقدمت على اختيار البحور الشّعرية (ببصيرة تعي حدودها وتعرف حقوقها، فأخذت نصف بحور الشّعر، والنّصف دائما هو نصيب الأنثى. ولذا فإنّ نازك لم تطمع بما هو ليس حقّا لها.

أخذت ثمانية بحور هي: الرّجز والكامل والرّمل والمتقارب والمتدارك والهزج، ومعها السّريع والوافر. وتركت الثّمانية الأخرى.

وفي هذا الأخذ والتّرك علامات واضحة على مشروع التّأنيث، فالمأخوذ هو النّصف، والنّصف هو نصيب الأنثى.

كما أنّ البحور الثّمانية المختارة تحمل سمات الأنوثة؛ من حيث كونها قابلة للتمدّد والتقلّص كشأن الجسد المؤنّث الّذي هو جسد مرن يزداد وينقص حسب الشّرط الحيوي في تولّد الحياة فيه، وتمدّدها من داخله وانبثاقها منه، ثمّ يعود فيتقلّص وتستمرّ فيه سمة قبوله للزّيادة والنّقص وقدرته على (النّزف) دون أن يفقد حياته.

وهذه صفة تتوفّر في البحور الثمانية المختارة، فهي بحور تقبل الزّيادة والنّقصان، والتمدّد والتقلّص، والتكرّر عبر التصرّف بالتّفعيلة الواحدة زيادة ونقصًا. هي واحدة متكرّرة كحالة الجسد المؤنّث إذ تنبثق منه أجساد وأجساد تتكرّر.

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص82.

كما أنّ هذه البحور الثمانية هي بحور شعبية متواضعة وقريبة، فهي من النّاس وللنّاس، فيها البساطة واللّيونة والخفّة.

أمّا البحور الأخرى كالطّويل والمديد والمنسرح وغيرها، فهي بحور الفحول؛ فيها سمات الفحولة وجهوريتها وصلابتها، وفيها من الجسد المذكّر كونه لا يقبل التمدّد والتقلّص وكونه عمودًا صلبًا راسخًا لا ينزف ولا ينتفخ.

ولقد حاول الشّعراء الرّجال إدخال البحور المذكّرة إلى القصيدة الحديثة فلم يفلحوا في ذلك، فالقصيدة الحديثة تأبى التذكّر وهي في صدد التّأنيث.)[1]

وتحذّر نازك من الموسيقية التّي تمتلكها الأوزان الحرّة؛ حيث تعتبرها بداية تضليل للشّاعر عن مهمّته في الخلق والإبداع، لأنّ الشّاعر عادة ما يتلذّذ بالحريّة الموسيقيّة التّي يوفّرها له الشّكل الجديد، فيحيد عن جوهر الشّعور فلا يؤسّس لتجربة ولا ينفعل لشعور، وإنّما يكتب أحيانًا كلاما غثا مفكّكا دون أن ينتبه، لأنّ موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب. ويفوت الشّاعر أنّ هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره، وإنّما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه، يزيد تأثيرها أنّ الأوزان الحرّة جديدة في أدبنا ولكلّ جديد لذّة، وعلى هذه الصّورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرّة وبالًا على الشّاعر بدلًا من أن يستخدمها ويسخرّها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها.[2]

ب– اللّغة الشّعرية:

أمّا بالنّسبة **للغة القصيدة**، فهي (عنصرٌ أساسي في كفاءة الهيكل، وأداتُه الوحيدة، لذلك ينبغي أن تحتوي على كلّ ما يحتاج إليه لكي تكون مفهومة، وهذا هو السّبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير

---

[1] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص17، 18.

[2] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، ص18.

المألوفة في لغة العصر. ذلك أنّ هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها، في القاموس. وهذا في صميمه يتعارض مع التّعبير ومع لحظة الإبداع عند الشّاعر).[1]

كما أنّ التّفاصيل -بمعنى التشبيهات والاستعارات والصّور- الّتي يستعملها الشّاعر في القصيدة ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميّتها من مجرّد تعلّق ذكريات الشّاعر الشخصية بها. وإنّما ينبغي اعتماد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها، لا على شيء في نفس الشّاعر. ولعلّ معترضًا يحتجّ علينا لأنّنا نستبعد عن سياق القصيدة كلّ ما له قيمة ذاتية عند الشّاعر. وجوابنا على ذلك أنّنا لا نمانع في أن يُدخل الشّاعرُ ما يشاء من تفاصيله الشّخصية الأثيرة لديه، ولكن على أن يمنح هذه التّفاصيل قيمةً فنية تنبع من الهيكل نفسه.[2]

وتضيف نازك أنّه (لابدّ لنا أن نشير هنا إلى فشل تلك المحاولات الّتي يلجأ إليه الشّعراء حين يُضيفون إلى قصائدهم حواشي وشروحًا عن تاريخ الأماكن الّتي يتغنّون بها في قصيدةٍ ما، فليس أبعد عن روح الشّعر من مثل هذا (...) ولذلك ينبغي للشّاعر أن يتطلّع إلى قصيدته وينسى الجمهور (...) والقصيدة الّتي تحوجنا إلى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحًا نثريا ليست قصيدة جيّدة، ولعلّها – من وجهة نظر الفنّ – فشل يعترف به الشّاعر نفسه حين يرضى أن يضع لقصيدته حواشي وهوامش.)[3]

هذا وقد طلبت نازك من الشّاعر العربيّ المعاصر أن يجدّد في اللّغة؛ لأنّها تصدأ من كثرة الاستعمال والتّداول فتصبح مألوفة محنّطة ممزوجة، وتفقد إيحاءها، واللّغة الشّعرية لا تكتسي إيحاءها وبراءتها إلّا على يد شاعر ينتشل الكلمات من فضائها القاموسي أو المعجمي فيخيطها في ثوب لفظيّ ملغّم بالإيحاءات والإيماءات.

---

[1] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، ص237.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص238.

هكذا يطوّر الشّاعر اللّغة أكثر ممّا يطوّرها اللّغوي أو النّحوي، لأنّه يُدخل تغييرًا جوهريا على القاموس اللّفظي المستعمل في أدب عصره، فيترك استعمال طائفة كبيرة من الألفاظ الّتي كانت مستعملة في القرن المنصرم ويُدخل مكانها ألفاظًا جديدة لم تكن مستعملة.[1]

هذا من حيث الهيكل الشّعري للقصيدة الحرّة، أمّا من حيث **موضوعها** فإنّ نازك الملائكة تؤكّد أنّها كتبت قصائدها الجديدة لتعبّر بها عن عالمها الدّاخلي ومشاعرها الذّاتية، وهذه نقلة نوعية كبيرة للشّعر العربي من وصف العالم الخارجي إلى وصف العالم الدّاخلي للشّاعرة، بدأت عند الشّعراء الرّومانسيين واستمرّت عند شعراء الحداثة.

إنّ التّجديد في الموضوعات – في تصوّر نازك الملائكة – يكمن في وصف عوالم الذّات الداخلية. ومن ثمّ أصبح الموضوع يأتي في الدّرجة الثانية من حيث الأهمية، بل هو (من وجهة نظر الفنّ، أتفه عناصر القصيدة؛ لأنّه في ذاته قاصر عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شؤون الحياة. إنّه مجرّد موضوع خام، فليست فيه خصائص تدلّ الشّاعر على طريقة يعالجه بها. وإنّما هو أشبه بطينة في يد نحات، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء).[2]

يصبح الموضوع مهمّا، ويستحقّ الالتفات، في اللّحظة الّتي يقرّر فيها الشّاعر أن يختاره لقصيدته، فهو إذ ذاك يوجّه الهيكل ويمشي معه. وأوّل شرط في الموضوع أن يكون واضحًا محدّدًا، لا كموضوعات تلك القصائد الّتي تدور وتدور فلا يخرج منها القارئ بطائل. ومن هذا الصّنف تلك القصائد الّتي يكون موضوعها عامّا يشمل جوانب واسعةً لا حدود لها من الأفكار والتصوّرات وهو صنف يتخلّص منه الشّاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) أو (تأمّلات) أو (رباعيات) ونحو هذا. مثل هذه القصائد تستند في واقع الأمر إلى عقيدة واهمة من الشّاعر في أنّ الموضوع وحده يكفي لإنشاء قصيدة، وما دامت القصيدة تعالج أفكارًا مفيدة ذات طلاوة فهي تبرّر وجودها

---

[1] نازك الملائكة: ديوان شظايا ورماد، ص11.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص234.

تبريرًا تاما، وليس هذا مقبولًا من وجهة نظر الشّعر، وإنّما ينبغي أن تكون القصيدة موحّدة، مبنية، لا أن تمتلئ بمادة تكفي لإنشاء عشرين قصيدة.[1]

وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع أنّ القصيدة ليست موضوعًا وحسب وإنّما هي موضوع مبني في هيكل.

3- موقفها من قصيدة النّثر:

إلى جانب كلّ ما ذكرناه عن القصيدة الحرّة، فإنّ نازك قد رفضت تمام ما يسمّى تشكيليا **قصيدة النّثر**، واعتبرتها بدعة غريبة في لبنان حيث (أصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضمّ بين دفتيها نثرا طبيعيا مثل أيّ نثر آخر، غير أنّها تكتب على أغلفتها كلمة "شعر" ويفتح القارئ تلك الكتب متوهّما أنّه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنّه لا يجد من ذلك شيئا، وإنّ ما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي ممّا يقرأ في كتب النّثر, وسرعان ما يلاحظ أنّ الكتاب خالٍ من أيّ أثر للشّعر، فليس فيه لا بيت ولا شطر، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف أنّه شعر؟ تراهم يجهلون حدود الشّعر؟ أم أنّهم يحدثون بدعة لا مسوّغ لها؟).[2]

ووجّهت نازك نقدا شديدا لجماعة "شعر"، على أساس أنّها الجماعة الّتي تبنّت وشجّعت هذا النّوع الجديد من الكتابة الّتي تفتقد حسب رأيها لكلّ مقوّمات الشّعرية، بل هو مجرّد تقليد للشّعر الأوروبي، تقول: (اصطلاحنا "الشّعر الحرّ" الّذي هو عنوان حركة عروضية تستند إلى بحور الشّعر العربي وتفعيلاتها، أُخذ اصطلاحنا هذا وأُلصق بنثر اعتيادي له كلّ صفات النّثر المتّفق عليها، وليس فيه أيّ شيء يخرجه عن النّثر في المصطلح العربي (...) إنّما سمّينا شعرنا الجديد "بالشّعر الحرّ" لأنّنا نقصد كلّ كلمة في هذا الاصطلاح، فهو (شعر) لأنّه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو (حرّ) لأنّه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشّطر، خالصا من قيود العدد

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص235.

[2] المرجع نفسه، ص213.

الثابت في شطر الخليل. فعلى أيّ وجه تريد دعوة النّثر أن تسمّي النّثر شعرًا؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتّفكير لدى الجبل الّذي يقلّد أوروبا في كلّ شيء تاركًا تراث العرب الغنيّ المكتنز؟)[1]

وترى نازك أنّ السّبب الرّئيس وراء تسمية هؤلاء الكتّاب للشعر نثرًا هو نفسي بالدّرجة الأولى، حيث إنّهم (يحسنون إبداع نثر جميل أحيانا، لكنّهم يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلّعون إلى ما لا يملكون، إنّهم باختصار لا يحترمون النّثر، وذلك هو أساس الإشكال الّذي وقعوا فيه. إنّهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري، يحسّون أنّهم مازالوا أقلّ إبداعًا من شاعرٍ يخلق هذا الجمال نفسه، ولكن بكلامٍ موزون. ولذلك تراهم يعبّرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (**شعر**) على ما يكتبون).[2]

وها هي ذي نازك تقف أمام قصيدة "**مسافر**" لـ **محمّد الماغوط** وتحكم عليها بأنّها مجرّد "**خاطرة**"، ونثر طبيعي كالنّثر، على الرّغم من أنّ كاتبه ينثره مفرّقا على أسطر، كما لو كان شعرًا حرًّا. وقد أعادت نازك كتابة القصيدة على شاكلة النّثر، على الوجه الآتي:

(بلا أمل. يقلبي الّذي يخفق كوردةٍ حمراء صغيرة، سأودّع أشيائي الحزينة في ليلةٍ ما: بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللّزج، وصمت الشهور الطّويلة، والنّاموس الّذي يمصّ دمي هي أشيائي الحزينة، وسأرحل عنها بعيدا بعيدا، وراء المدينة الغارقة في مجاري السلّ والدّخان. بعيدًا عن المرأة العاهرة الّتي تغسل ثيابي بماء النّهر وآلاف العيون في الظّلمة تحدّق في ساقيها الهزيلين، وسعالها البارد يأتي ذليلًا يائسًا عبر النّافذة المحطّمة، والزّقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد). [3]

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص217.

[2] المرجع نفسه، ص217، 218.

[3] المرجع نفسه، ص215.

ما فعلته نازك هو أنّها قامت بإدخال العديد من التغييرات على النصّ الأصلي، كإضافة واو العطف للفعل "سأرحل"، وقلب النّقطتين المتتابعتين بعد "في ليلة ما" إلى نقطتي تفسير، وتحريك التّاء في الكلمات الآتية في النصّ: "الطويلة الحزينة، العاهرة، الظّلمة"، مع تغييرات مختلفة في علامات التّرقيم. وها هو النصّ الأصلي **لمحمّد الماغوط**، كما جاء في ديوانه:

بلا أمل

وبقلبي الّذي يخفق كوردةٍ صغيرة

سأودّع أشيائي الحزينة في ليلةٍ ما

بُقع حبر

آثار الخمرة الباردة على المشمع اللّزج

وصمت الشهور الطّويلة

والنّاموس الّذي يمصّ دمي

هي أشيائي الحزينة

سأرحل عنها بعيدا .. بعيدا

وراء المدينة الغارقة في مجاري السلّ والدّخان

بعيدًا عن المرأة العاهرة

التّي تغسل ثيابي بماء النّهر

وآلاف العيون في الظّلمة

تحدّق في ساقيها الهزيلين،

وسعالها البارد يأتي ذليلًا يائسًا

عبر النّافذة المحطّمة.

والزّقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد [1]

وقد تصدّى "**يوسف الخال**"، صاحب مجلّة شعر، لموقف نازك من قصيدة النّثر، قائلًا: (وماذا يعرف هؤلاء الطّلبة الصّغار عن قصيدة النّثر؟ يعرفون أنّ النّثر نثر، والشّعر شعر، والفارق بينهما أنّ للشّعر خصائص ليست للنّثر، وأنّ أهمّ هذه الخصائص الإيقاع، وهو يجري على وزن تقليديّ في القصائد الّتي يتوخّى أصحابها نظمها على الوزن التّقليدي، كما يجري على وزن ذاتي مستحدث ينبع من عبقرية الشّاعر وموهبته الفنيّة، وأنّ هذا الوزن الذّاتي قد يكون على أشكال إذا شئنا تصنيفها وقعت في ثلاثة: أوّلا الشّعر المتحرّر من القافية وهو ما يسمّونه بال (**BlankVers**) ...، وثانيا الشّعر الحرّ، وهو ترجمة ما يسمّونه (**Libre Vers**) بالفرنسية، وبالإنجليزية (**Free Verse**) ... وثالثا قصيدة النّثر أو ما يسمّونه بالفرنسية (**Poème en Prose**) وبالإنجليزية (**Prose Poem**)؛ وهو شكل يختلف عن الشّعر الحرّ في آداب العالم بأنّه يستند إلى النّثر وينسبونه إلى مصاف الشّعر، مكتسبًا من النّثر العادي عفويته وحريته وبساطة الأداء والتّعبير، وبُعده عن الخطابية والبهلوانية البلاغية والبيانية، وكلّ ذلك مع الحفاظ كالشّعر الحرّ على إيقاع ذاتي يُحدث التوتّر المرجوّ من الوزن والقافية.)[2]

من خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ نازك الملائكة قد طالبت بشعرية جديدة قائمة على الثّورة والتمرّد على القديم شكلًا ومضمونًا، هذه الشّعرية غيّرت في هيكل القصيدة الكثير، فجعلته يلغي نظام الشّطرين ليؤسّس لنفسه إيقاعًا جديدًا يعبّر عن عوالم الذّات. شعرية تُطالب بتعدّد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشّاعر المعاصر، شعرية تطالب بالتّجديد في روح اللّغة الشّعرية من خلال شحن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث المعجمي بنفخ الرّوح فيه.

---

[1] محمّد الماغوط: الآثار الكاملة، (دط)، دار العودة، بيروت، 1973، ص32، 33.

[2] يوسف الخال: الحداثة في الشّعر، ط1، دار الطّليعة، لبنان، 1978، ص44، 45.

كانت هذه تجربة الشّاعرة النّاقدة نازك الملائكة، فماذا عن "**صلاح عبد الصّبور**"، هل كانت له قفزات نوعية في مسيرته الشّعرية؟ وهل تجاوز نازك في العطاء والتّجريب أم لا؟ هذا ما سنكشف عنه في المبحث الموالي.

ثانيا– صلاح عبد الصّبور والظّواهر الأسلوبية الجديدة:

شهدت الحركة الشّعرية المصرية عبر مراحلها التّاريخية، عدّة انكسارات وانحناءات للخروج من القوالب الجاهزة، لكنّها لم تستطع في مجملها التحرّر من قيد القصيدة التّقليدية، لأنّها في نظر الشّعراء المحافظين بمثابة النّموذج والمثال الّذي يُحتذى، ولا يجوز الخروج عنه بأيّ شكلٍ من الأشكال، وإن تمّ ذلك كان الشّاعر لا وزن له في ميزان الإبداع.

وهذا لا يعني أنّه لم تكن هناك محاولات أعلنت القطيعة مع التّراث، فها هو **"لويس عوض"** يخرج عن الماضي ليسقط في تجارب الآخر – الغرب – فاقدًا بذلك روحه الفنيّة الذّاتية، ويستمرّ الوضع على حاله إلى أن جاء **"صلاح عبد الصّبور"** الّذي يُعتبر رائدًا من روّاد الحركة الشّعرية الجديدة، وخير من مثّل الاتّجاه التّجديدي في مصر.

إنّ المتأمّل في مسيرة عبد الصّبور الشّعرية، يلاحظ أنّه قد مرّ بخطٍّ تجديدي كان يتنامى ويتآلف كلّما تقدّمت به السنّ، وكان في كلّ مرحلةٍ من مراحل حياته، تثيره بعض الظّواهر الشّعرية، فيقف عندها ثمّ يتجاوزها نحو الأفضل. فـ (حياتي في الشّعر).[*] يُعدّ رسمًا لسيرة المبدع الّذي أعطى للشّعر الكثير، وشاهدًا على عمق ثقافته النّقدية.

ففي بداية حياته، استمع عبد الصّبور إلى قلبه، فكتب قصائد كلّها ذاتية ورومانسية، جمعها في كرّاس صغير سنة **1949**، يقول عنها الشّاعر: (وربّما كان علّة ذلك الجنوح المسرف إلى الذّاتية هو أنّني وُلدت بين صفحات كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران،)[1] بعدها تأثّر عبد الصّبور بنيتشه، الّذي نعى الله وبشّر بالإنسان السّوبرمان ودعا إلى العدميّة. وقد تأثّر في ذلك بكتابٍ **لميخائيل نعيمة** ألّفه عن **جبران** الّذي تأثّر **بنيتشه**.

كانت فترة مراهقة عبد الصّبور مشبّعة بقراءاته لجبران خليل جبران والمنفلوطي ونيتشه، جعلت منه ينظم العديد من القصائد، وبالتّالي تعدّ هذه المرحلة، مرحلةً للبحث والتّجربة.

---

[*] وضع صلاح عبد الصّبور في ديوانه فصلًا نقديًّا مهمًّا حول تجربته في الشّعر، بعنوان "حياتي في الشّعر".

[1] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ط1، دار العودة، بيروت، 1969، ص40.

بعد هذه الفترة توقّف عبد الصّبور عن الكتابة، ربّما خصّص لنفسه وقتًا للتأمّل ورسم المستقبل. إلى أن بلغ المرحلة الجامعية، حيث اتّقدت مواهبه من جديد، وعاد للكتابة الشّعرية، فاتحا عينيه على التّراث الشّعري العالمي وبدأ يسمع عن المدارس الغربية الشيء الكثير – المدرسة الرّمزية، السّوريالية ...- فهو يقول: (كان صديقي القديم وزميلي في الجامعة عبد الغفّار مكّاوي قد قدّم إليّ بعض قصائد إليوت ورحلته مع الشّعر الرّومانتيكي الصّافي وقرأنا وتناقشنا وتبادلنا قصائدنا.)[1]

كتب عبد الصّبور في هذه الفترة (مقطّعة وقصيدة، أمّا المقطّعة ففيها آثار المرحلة السريالية مع محاولةٍ للإفلات من سيطرة القافية الموحّدة والوزن الموحّد.)[2]

نذكر منها ما يلي:

ربّاه ما ذي اللّيلة الباردة

نجومها آفلة خامدة

وريحها معولة شاردة

أسير في طريقي

قفر من الرّفيق

ألوك لحن لوعة

تمزّق العروق[3]

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، (دط)، دار العودة، بيروت، 1971، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص93.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

ابتداءً من هنا بدأ الشّاعر عبد الصّبور في كتابة أشكالٍ شعرية جديدة، لم تألفها أذن القارئ بعد، لِتَعَوُّدِهِ على خطابية النصّ القديم وحدة نبرته وموسيقاه الصّخبة وجرسها الرنّان. إضافة إلى استجابة القارئ وتجاوبه مع كلمات قاموسية خاصّة، بحكم تشكّل ذوقه نتيجة تراكمات شعرية نمطية، والّتي يراها حسب زعمه ممثّلة للأصالة وللبُعد التّراثي.[1]

تعدّ قصيدة **"الحزن"** لصلاح عبد الصّبور، نقطة الصّفر في إعادة تشكيل القصيدة القديمة تشكيلًا جديدًا في الصّياغة والأسلوب والرّؤية، ففي الوقت الّذي كان الشّاعر التّقليدي يعبّر عن واقع مادي حاضر بواقع لغوي مثالي غائب، عبّر عبد الصّبور عن الحياة اليومية بلغة الإنسان اليومية، حيث تمّ (التحرّر من اللّغة الشّعرية التّقليدية إلى لغةٍ أكثر ملائمة للمشهد.)[2]

وهذا المقطع من القصيدة دليل على ذلك:

يا صاحبي، إنّي حزين

طلع الصّباح، فما ابتسمت، ولم ينر وجهي الصّباح

وخرجت من جوف المدينة أطلب الرّزق المتاح

وغمست في ماء القناعة خبز أيّامي الكفاف

ورجعت بعد الظّهر في جيبي قروش

فشربت شايا في الطّريق

ورتقت نعلي ...[3]

---

[1] سعيد بن زرقة: الحداثة في الشّعر العربي، ص90.

[2] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، ص171.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

هذه القصيدة بسيطة في لفظها، غنيّة في معناها، فهي تصوّر الحياة اليومية الّتي يعيشها الإنسان البسيط، بكلّ تفاصيلها وروتينها. وعبد الصّبور في وصفه لهذه الحياة قد التقط كلّ ما هو عادي ومتداول من الحياة، ليصنع منه فنّا عظيما.

جاءت مجمل الآراء الّتي طرحها صلاح عبد الصّبور عن الشّعر في قالبٍ حداثي، وإذا حاولنا تجميع هذه الآراء، فإنّنا نجني في النّهاية المحصول النّظري لمفهوم الشّعرية لديه. وتتوزّع هذه الآراء على مجموعة من المحطّات النّظرية، يأتي في طليعتها سؤاله عن ماهية الشّعر.

1- ماهية الشّعر:

ما الشّعر؟ سؤال طرحه عبد الصّبور، ثمّ أردف قائلًا: (سؤال لو عرف إجابتَهُ أحدُنا لقطع الطّريق على القبيلة كلّها، لقد أدرك الجميع حتّى سادتنا العظماء من أمثال **شكسبير والمعرّي** أطرافًا من جوانبه، ولذلك فلن أتصدّى للإجابة الجامعة المانعة، بل أحكي عن الجانب الّذي أدركته.)[1]

انطلق صلاح عبد الصّبور في تحديده للشّعر، من تجربته الذّاتية الّتي بدأت منذ الخمسينات، فهو يرى أنّ تعريف الشّعر ومحاولة إدراك ماهيته لا ينبع إلّا من تجربة الشّاعر نفسه، يقول: (حديث الشّاعر عن تجربته مع الشّعر كحديثه عن تجربته مع الحبّ، كلّ جميل بمذاق، وكلّ قصيدة للشّاعر هي غرام جديد، يقترب منه، وقد نفض عن نفسه أثقال تجربته الغابرة، كأنّه يواجه الشّعر للمرّة الأولى.)[2]

من هنا كانت معظم المواقف النّقدية عند عبد الصّبور، عبارة عن تنظير ضمن التّجربة الذّاتية، (فالشّعر هو صوت إنسانٍ يتكلّم مستعينا بمختلف القيم أو الأدوات الفنية، لكي يكون صوته أصفى وأنقى من صوت غيره من النّاس.

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، (دط)، دار العودة، بيروت، (دت)، ص286.

[2] المرجع نفسه، ص284.

فهو يستعين بالموسيقى والإيقاع والصّورة، والذّهن والخيال، وكلّ هذه الأشياء مجتمعة تجعل لصوته هذه الفاعلية الّتي يستطيع بها في كلماته أن ينقل قدرًا من الحقيقة الإنسانية، التّي يحسّها هو منطبعة عليه إلى غيره من النّاس.)[1]

ويثني عبد الصّبور على الآلية اللّغوية كوسيلة متفرّدة في يد الشّاعر المتمكّن من طقوسها، لأنّ الفرق الجوهري بين الاستطاعة اللغوية للإنسان العادي، والاستطاعة عند الشّاعر، هي قدرته على الانفعال مع اللّغة كوسيط اجتماعي، (فالشّاعر يمتلك اللّغة كما يمتلكها النّاس، ولكنّه يعيد تنظيمها بحيث تخرج في أنساق أو سياقات يتوافر فيها الجمال والقدرة على الوضوح والإبانة.)[2]

لهذا يعدّ الشّعر عند عبد الصّبور فنّا نوعيا ينبع من كون الشّاعر أقدر النّاس على التّعبير، بوسيلة ترفض السّرد والتّقرير المباشر من جهة، وتترفّع عن التّبرير والتّعليم من جهةٍ أخرى، يقول في حوار مع النّاقد **جهاد فاضل** (أرى الشّاعر معبّرا بالصّورة الّتي هي أوضح وأكثر دلالة من التّقرير، ينزّه نفسه وقلمه عن البهلوانيات الّتي هي خيانة للفنّ، وعن التّبريرات الّتي هي خيانة للرّوح والعقل، وما زلت زاهدًا في البهلونيات والتّفاصح والغموض المدهش الّذي يزعمونه لأنفسهم، وذلك الغموض المدهش طريق سهل وبابٌ واسع، أمّا الباب الضيّق فهو أن يقول الإنسان كلمته بكلّ ثرائها الّذي يُستمد من صدقها أو نعومتها وجمالها الموسيقي والفنيّ.)[3]

والشّعر أيضًا (هو فنّ اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة، والتّعبير عنه بالكلمات الممشوقة، فبدون الشّعر، قصائد الحبّ والغزل، لم تكن لتستطيع أن ترفع بالجنس إلى أفق الحبّ (...) وبدون الشّعر، قصائد الطّبيعة،

---

[1] تجربتي في الشّعر، صلاح عبد الصّبور، مجلّة فصول، م2، عدد1، 1981، ص16، 17.

[2] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص431.

[3] جهاد فاضل: قضايا الشّعر المعاصر، ط1، دار الشّروق، 1984، ص264.

لم تكن لتستطيع أن تبثّ الحياة في المادة الجامدة، وفي الألوان البكماء، وفي الكتل المتراكمة، ما حُمرة الورد لولا الشّعراء، وما صفاء النّسيم ورقّته، وغليان البحر، وهدير موجه.)[1]

فهو يرسم لنا بريشته اللّغوية، عالمًا غير الّذي نراه، يجعل الطّبيعة الجامدة تُكلّمنا بطُرُقٍ عدّة، يقوّم الاعوجاج، يعرّي الأشياء ويُلبسها حلّة جديدةً من وحي خياله الخصب.

وعندما سُئل عبد الصّبور: لماذا تكتب الشّعر؟ أجاب: (أمّا لماذا أكتب الشّعر، فذلك سؤال محيّر (...) على المستوى الشّخصي أكتب لكي أتطهّر (...) فالتّطهير ليس وقفًا على المتلقّي، ولكنّه للفنّان أيضًا، وأمّا القارئ فإنّني أريد أن أنبّهه إلى سخافة هذا العالم، إذا لم نجد له معنى، وإلى عماه إذا لم تستطع أن تنظّمه، وإلى قبحه إذا لم تكتشف ما في باطنه من جمال.)[2] ويقدّم عبد الصّبور افتراضًا جديدًا إلى مائدة الجدل قائلًا: (إنّ أرسطو كان يقصد تطهير الفنّان كما يقصد تطهير المتلقّين، وليس هذا التّطهير إلّا فعلًا أخلاقيا غايته تصفية النّفس وتهذيبها، أو هو في الواقع ظفرٌ أخلاقيّ بالنّفس.)[3]

2- مراحل خلق القصيدة:

يتحدّث صلاح عبد الصّبور عن عملية **خلق القصيدة** وتشكيلها في نفس الشّاعر، ويرى أنّها نوعٌ من الحوار الثّلاثي؛ فهي تمرّ بثلاث مراحل:

أ- المرحلة الأولى:

وقد سمّاها عبد الصّبور "**الخاطرة**"، وهي أولى مراحل الخلق الشّعري. تضمّن كتابه "**حياتي في الشّعر**" تفاصيل العملية الشّعرية انطلاقًا من تجربة الشّاعر نفسه، يقول: (الوارد ما يرد على القلوب بعد البادي ويستغرقها. والوارد له

---

[1] صلاح عبد الصّبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم، ط1، منشورات اقرأ، لبنان، 1968، ص13.

[2] جهاد فاضل: قضايا الشّعر المعاصر، ص265.

[3] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، ص26.

فعل، وليس للبادي فعل لأنّ البوادي بدايات الواردات.)[1]وهذا المصطلح مقتبس من الصّوفية، فقد صرّح عبد الصّبور في كثير من المناسبات بانبهاره بالفكر الصّوفي وتجارب شعرائه **كابن عربي**، **والطّوسي** وغيرهما، يقول: (إنّني أحبّ التّجربة الصّوفية، ذلك لأنّ التّجربة الصّوفية شبيهة جدّا بالتّجربة الفنيّة. وإنّ كتابة قصيدة هي نوع من الاجتهاد، قد يُثاب عليه الشّاعر بقصيدة أو لا يُثاب. كذلك قال الصوفيون إن الإنسان يمضي في طريق الصوفية يجتهد ويتعبد، ولكنه قد لا يهبط عليه شيء أو لا يُفتح عليه بشيء، وهذا الفتح ليس إلّا تنزّلًا من الله.)[2]

فالقصيدة تبدأ (خاطرة يظنّ من لا يعرفها أنّها هابطة من منبعٍ متعالٍ عن البشر، وهذه الخاطرة الغامضة تأتي ملحّة، منتزعةً من أيّ سياق، بحيث لو أُخضعت لعالم الفكر الدّقيق بدت قاحلةً لا تُبشّر بتفتّح عن زهر وثمر)[3]، كما يشير الشّاعر إلى آراء اليونانيين، ومقولة العرب التّي ترى أنّ الجنّ هو الّذي يوحي إلى الشّعراء بمقول قول الشّعر.

ب- المرحلة الثّانية:

هي مرحلة الفعل (التّلوين والتّكوين)، وفيها ينتقل الشّاعر من حالة الوارد إلى حالة الفعل؛ حيث ينسلخ الشّاعر عن نفسه بغية الظّفر بها، وهذا يشبه التّجربة الصّوفية من خلال محاولة الإمساك بالحقيقة والوصول إلى جوهر الأشياء بغضّ النّظر عن ظواهرها.[4]

---

[1] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص12.

[2] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص435.

[3] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص09.

[4] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص435.

ج- المرحلة الثّالثة:

وهي مرحلة "**التّشكيل**"[*] أو "**المحاكمة**" -حسب تعبير عبد الصّبور- حيث هي عبارة عن فعل عقلي يعمل على التّنظيم والتّوازن بين عناصر القصيدة المختلفة من صورة وتقرير وموسيقى، وهذا التّوازن موهبة تستطيع القصيدة الجيّدة تحقيقها بأسلوب خاصّ، فلكلّ قصيدة توازنها الّذي لا يتكرّر. وفي هذا السّياق يقول عبد الصّبور: (أبولون إله العقل ملهم النّحت والشّعر الملحمي، يكمّلُ فعل **ديونيسوس** إله النّشوة، وملهم الرّقص والموسيقى عند اليونان. فعملية التّشكيل **الأبولونية** عملية عقلية واعية تنكبّ على تنسيق البناء من خلال إبراز ذروة القصيدة أنّى كان موقعها -بداية، وواسطة، ونهاية-، ومن خلال إقامة التّوازن بين الصّور والتّقرير والموسيقى.)[1]

والذّروة في نظر عبد الصّبور تسهم في تجلية القصيدة وتنويرها، والمقدرة على التّشكيل مع المقدرة على الموسيقى، بداية طريق الشّاعر وجواز مروره إلى عالم الفنّ، فالفنّ تشكيل قبل أن يكون جمالًا. وهناك سمة أخرى في التّشكيل وهي التّوازن، الّتي تتآزر مع البناء لتعطي القصيدة حياتها المتحقّقة، بحيث لا تصبح مجرّد إحساسٍ فحسب، بل هي إحساس متجسّد.[2]

تلعب الغريزة إلى جانب العقل دورًا مهمّا في عملية التّشكيل بالنّسبة لعبد الصّبور، لذا نجده يتكلّم عن التّلقائية في الإبداع متسائلًا: (هل يتمّ هذا التّشكيل بشكل واعٍ، بحيث تنتفي التّلقائية فيه؟ لا فليس لأبولون كعقل نصيب في العملية الفنيّة، بل إنّ التّشكيل يصبح لدى الفنّان نوعًا من الغريزة الفنيّة، مثله مثل المقدرة على الوزن والتّكوين والتّصوير.)[3]

---

[*] إلى زمن قريب كان صلاح عبد الصّبور يتبنّى كلمة "المعمار"، لكنّه الآن أصبح يجد كلمة "التّشكيل" أكثر دقّة من كلمة "المعمار"؛ ذلك أنّ المعمار ينبع من فنّ العمارة، بينما التّشكيل ينبع من فنّ التّصوير، والشّعر أقرب إلى التّصوير منه إلى العمارة.

[1] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص41.

[2] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، ص55، 56.

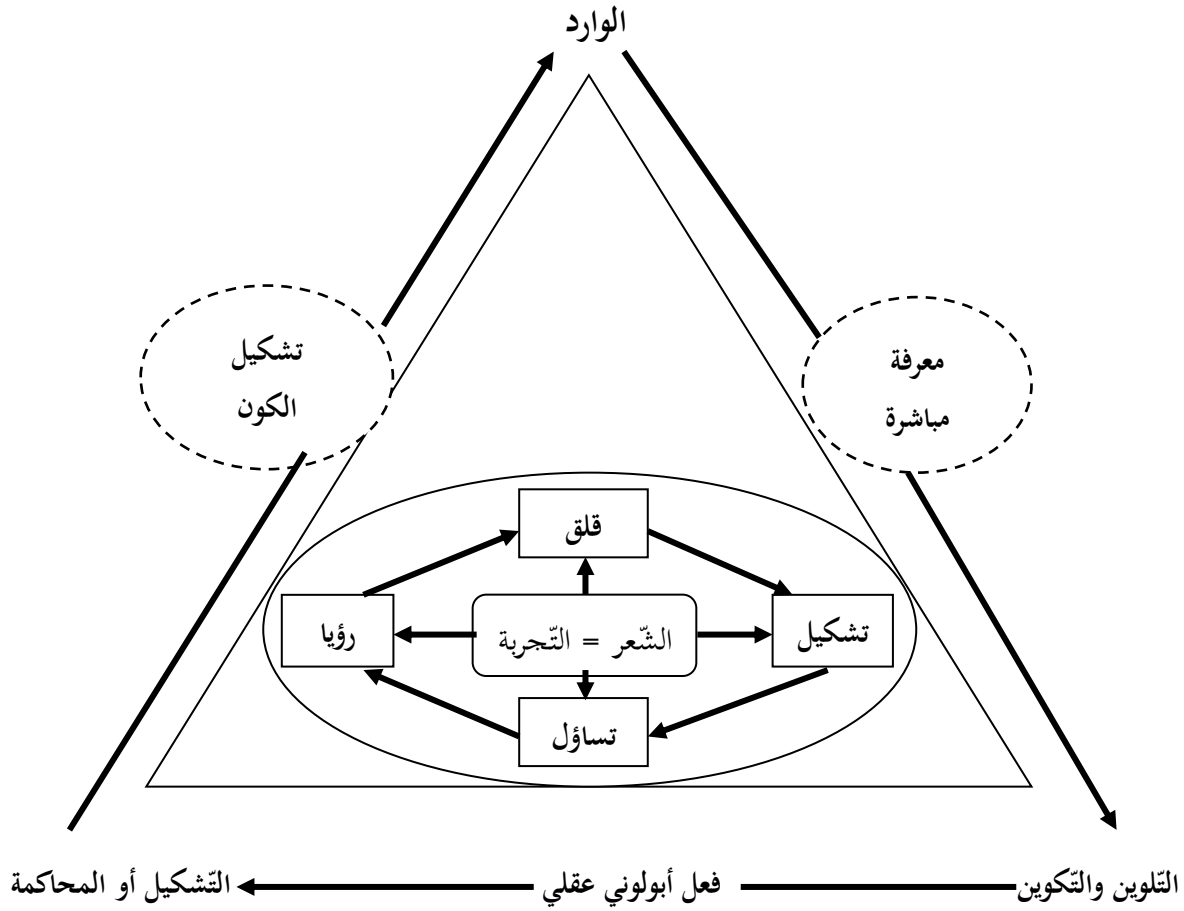
[3] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص49.

إنّ التّشكيل بهذا المفهوم المزدوج عند عبد الصّبور من شأنه أن يتعدّى الذّات المبدعة نفسها، فلا يبقى تشكيلًا عقليا تارة وغريزيا تارة أخرى، بل إنّه سيتجاوز القصيدة ليغدو تشكيلًا للكون والذّات معًا، لتصبح القصيدة تتحدّث العالم ولا تتحدّث عن العالم، وهذا من شأنه أن يعطي التّجربة الإبداعية تجربة استكشافية تظفر فيها النّفس بذاتها.[1]

من هنا ذهب صلاح عبد الصّبور إلى تعريف التّجربة الشّعرية وفق المنظور الفلسفي والفنّي معًا، فقال إنّها (كلّ فكرة عقلية أثّرت في رؤية الإنسان للكون والكائنات، فضلًا عن الأحداث المعاينة الّتي قد تدفع الشّاعر أو الفنّان إلى التّفكير.)[2]

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، قراءة في آليات بناء الموقف النّقدي والأدبي عند الشّاعر العربي والمعاصر، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008، ص82.

[2] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص59، 60.



عملية الخلق الشّعري عند صلاح عبد الصّبور[1]

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص85.

3- علاقة الشّاعر بالفكر والنبوة:

من خلال ما سبق، هناك سؤالان يُلحّان علينا بشدّة: "ما علاقة الشّاعر بالفكر؟" و"ما علاقته أيضًا بالنبوّة؟"

نبدأ **بعلاقة الشّاعر بالفكر** فنقول إنّها علاقة تتعدّى إدراك بعض القضايا الفكرية ضمن سياقات المجتمع إلى إنتاج الموقف من هذه القضايا. فالشّاعر إنسان اجتماعيّ بامتياز يتفاعل وينفعل، يؤثّر ويتأثّر، لهذا وجب عليه أن يكون فاعلًا من خلال مواقفه الفكرية، حتّى وإن طالها هاجس التغيّر والتحوّل، لأنّ الشّاعر ذاته يرفض السّكون والثّبات، لهذا عادةً ما نجد تباينا في الكثير من مواقف الشّعراء الفكرية ، لأنّ إنتاجها في لحظة معيّنة هو إنتاج خاضع لسياق الزّمان والمكان من جهة، ولتفاعل تجربة الشّاعر الإنسانية مع هذا الزّمان من جهة ثانية،[1] ثمّ إنّ (الشّاعر لا يعبّر بشكلٍ مباشر عن الأفكار والقضايا، فتأتي أشبه بعملٍ مجرّد جامد أو هيكل عظمي، بل إنّه يتمثّل الأفكار والقضايا، وتسري إلى شعره كأنّها كامنة فيه دون أن تُوحي بأيّ نشاز أو تجريد، وتبدو جزءًا لا ينفصل عن الكلّ.)[2] لأنّ الشّاعر لا يعبّر عن الحياة تعبيرًا مباشرًا ملموسًا وإنّما يوحي إليها من خلال خلق المعادلة الفكرية والرّؤيوية لهذه الحياة في شعره، وهنا تتمثّل العلاقة الإجرائية بين الشّعر والمعرفة من جهة، والشّعر والمعرفة والتّجربة الإنسانية عند الشّاعر من جهة أخرى.

وهذا يقودنا إلى سؤال آخر: **"هل للشّعر دورٌ يقوم به؟"**

نُجيب فنقول: إنّ صلاح عبد الصّبور يرفض أيّ دورٍ للشّعر خارج إطار الشّعر ذاته؛ فهو لا يروّج لا للأخلاق ولا للفضائل، ولا يستمدّ كنهه لا من دين ولا من سلطة، إلّا سلطة الشّعر ذاته. لهذا فرّق صلاح بين احتواء الشّعر للأخلاق والفضائل، واحتوائه للقيم، فالفرق شاسع وكبير عنده بين القيم والأخلاق، لأنّ الأولى ثابتة والثّانية متغيّرة مع الزّمن، يقول: (الشّعر أيضا لا يروّج لما أُصطلح على تسميته بالفضائل، ولكن لما لا نستطيع أن نسمّيه القيم،

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص85.

[2] رمضان الصبّاغ: في نقد الشّعر العربي المعاصر-دراسة جمالية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، 2002، ص53.

وهي كلمة أعلى من الفضائل قدرًا وأوسع مدلولًا، فالفضائل متغيّرة وزمنية، أمّا القيم فثابتة، بمعنى أنّها أكثر رسوخا في النّفس من الفضائل. وتظلّ الفضيلة معيارية خاضعة لزمنها وظروفها، في حين تبتعد القيمة عن هذا المفهوم، فالحقّ والخير والجمال قيم لا يمكن الاختلاف بشأنها، تتمتّع بقدرٍ من الثّبات، ولا تتحكّم فيها المعيارية أو النّسبية، ولعلّ هذه القيم هي الّتي ترسخ في أذهاننا من حصيلة قراءتنا للتّراث الشّعري والأدبي بشكلٍ عام، أمّا أنا ابن العالم المعاصر، فأجمل هذه القيم هي الصّدق والحريّة والعدالة.)[1]

ويقودنا هذا الموقف بدوره إلى سؤالٍ آخر مكمّل للأوّل: "هل هناك شعر ضار؟".

راجع صلاح عبدالصّبور العديد من الأشعار عبر التّاريخ، واتّهم كثيرًا منها بإفساد الذّوق العام والتّأثير السلبي على أخلاق المجتمع، وقد مثّل لهذا الشّعر بشعر **أوفيدا، وأبي نوّاس** حول الشّذوذ الجنسي، وأشعار **شارل بودلير**، الّتي تناول فيها الواقع تناولًا سوداويا قاتمًا، خاصّة عندما يتحدّث عن الجمال الأنثوي والكوني العام في ديوانه **"سوداوية باريس" (Le Spleen de Paris)، أو ديوانه "أزهار الشرّ" (Les Fleurs du Mal)**[2] ،يقول: (لا أظنّ أنّنا نجرؤ على القول أنّ هناك شعرًا ضارّا، ذلك لأنّ الشّعر لا يقصد إلى المنطقة في النّفس الّتي تقصد إليها الفلسفة أو القوانين الخلقية أو غيرها، فالشّعر يقصد إلى منطقة أخرى في النّفس منطقة بهيجة، تستطيع أن تجمع شمل كلّ الأشياء وأن توفّق بينها.)[3]

معنى هذا أنّ الشّعر النّابع من التّجربة الشّعرية لا يعدو أن يكون تجسيدًا لهذه التّجربة عنه الشّاعر جرّاء تفاعلاتها المختلفة عبر مراجعة التّاريخ والتّراث مراجعة موضوعية، تساهم في بعث الموقف الإنساني والكوني لديه، لهذا أضحت

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص434.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص83، 84.

[3] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص433.

مجموع هذه التّجارب والرّؤى تصبّ في منطقة واحدة، حسب عبد الصّبور هي منطقة الحساسية الإنسانية.[1] يقول صلاح في هذا الصدد: (إنّها تلك المنطقة الّتي تذهب إليها تجاربنا اليومية وأحداث حياتنا وقراءاتنا، لتكوّن ما نُسمّيه بالحساسية الإنسانية، وعندما يجمع شمل النّسيج الشّعري أو التّراث الشّعري أو القراءات الشّعرية كلّها في نفس المتذوّق، تتكوّن لديه رؤية بعينها، فقارئ التّراث الشّعري العربي إذا قرأ شعر أبي نوّاس وقرأ أبا العلاء المعرّي يعبّر عن وجهة نظر الإنسان المتشائم الكاره للحياة، ولكنّ كليهما في نهاية الأمر، يتحاور مع الآخر داخل هذه المنطقة من النّفس الإنسانية الّتي نسمّيها حساسية الإنسان.)[2]

أمّا فيما يخصّ **علاقة الشّعر بالنبوّة**، فصلاح عبد الصّبور لديه ما يقوله بخصوص ذلك، فالنبوّة عنده (ليست بمعنى الكشف واستشراف المستقبل، مثلما كان الحال عند الكثير من شعراء الحداثة، بل هي نبوءة الإصلاح، لأنّها القوّة الدّافعة في حياة الفيلسوف والنبيّ والشّاعر.)[3] والإصلاح عنده (هو قدرة الشّاعر على تأسيس مشروعه انطلاقا من الإنسان الفرد، لا من المجتمع المدجّج بأيديولوجيات تذوب في سلطة الفرد وسط سلطة الجماعة، خاصة سلطة الإيديولوجية الماركسية الّتي غازلها عبد الصّبور في مرحلة من مراحل حياته، لكنّه ما فتئ يتجاوزها ليؤسّس أيديولوجية الإنسان. لأنّ الإصلاح عنده لا يركّز على المجتمع بقدر ما يركّز على الإنسان.)[4]

ويؤكّد هذه الفكرة قائلًا: (هل للفنّ غاية بشرية؟ نعم، ولكنّ غايته هي الإنسان لا المجتمع. هل للفنّ غاية أخلاقية؟ نعم، غايته هي الأخلاق لا الفضائل، هل للفنّ غاية دينية؟ نعم، ولكنّ غايته هي الإيمان لا الأديان.)[5]

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص84.

[2] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص433،434.

[3] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص135.

[4] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص86.

[5] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص126.

وهنا تظهر العلاقة عند صلاح بين دور الإصلاح من منطلق النبوّة والإصلاح من منطلق الشّعر، إنّها الاهتمام المشترك بالإنسان كمحورٍ أساسي من محاور الإصلاح، (وإذا كان هذا التصوّر لا ينطبق حتما على كلّ نبوّة، فإنّه ينطلق من فهمٍ علماني للنبوّة لا يتعارض مع الدّين بل ينطلق من ديناميته الأولى المتمثّلة بشخص النبيّ قبل أن ينشئ –هو وأتباعه– دينه، وهو ما نادت به الرّومانسية على تعدّد أنواعها.)[1]

ويؤكّد عبد الصّبور أنّ القاسم المشترك بين الشّاعر وبين النبيّ هو "الحزن"، لأنّ كلّ واحدٍ منهما يتحمّل مسؤولية إصلاح الإنسان وترشيده وتقويمه نحو الأفضل، وهذا ما يجعل الألم الدّائم وسيطًا بين أحزانهما ومشاريعهما الإصلاحية، وقد تحدّث عن هذا في كتابه "حياتي في الشّعر" قائلًا: (لقد همّ محمّد بإلقاء نفسه من قمّة الجبل واستند مرّة إلى جدار لكي يشكو بثّه إلى الله: اللهمّ إليك أشكو ضعف قوّتي، وقلّة حيلتي، وهواني على النّاس، يا أرحم الرّاحمين، أنت ربّ المستضعفين وأنت ربّي، إلى من تكلني؟ إلى بعيد يتجهّمني أم إلى عدوٍّ ملّكتَهُ أمري؟.)[2] وعن السّيد المسيح يقول: (أمّا يسوع فقد أدرك في مسائه الأخير أنّ ما حقّقه دون ما أمل فيه، وأنّه لابدّ أن يبذل ثمنا جليلًا لكماله، فصحب ثلاثة من أخلص أصفيائه، وصعد الجبل وابتدأ يحزن ويكتئب، فقال لهم: نفسي حزينة حتّى الموت، وخرّ على وجهه، وكان يصلّي قائلًا: (...) إن أمكن فلتعبر عنّي هذه الكأس.)[3]

لقد نبعت من إثارة قضية علاقة الشّعر بالفكر، قضية الذّاتية والموضوعية في الفنّ، يقول صلاح عبد الصّبور (ولا أعرف قضية استطاعت –على زيفها الشّديد الواضح– أن تفْرض نفسها فترة ما على الحياة النّقدية مثل هذه

---

[1] الشّعر والوجود، قراءة في حياتي في الشّعر، بطرس الحلّاق، www. maaber.org

[2] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص137.

[3] المرجع نفسه، ص138.

القضيّة،)[1] حتّى لقد تجرأ بعض النقّاد على استعمال كلمة "الذّاتية" في معرض التهجّم والخصومة للأعمال الأدبية، وجعلوا الموضوعية هي المعادل الموضوعي للجودة والصّواب.

والواقع أنّ استعمال المصطلحين في عالم الفنّ تخريب وسوء فهم، فلا ذاتية ولا موضوعية في الفنّ؛[2] إذ إنّ كلّ فنّ جيّد ذاتي وموضوعي في الآن ذاته ولا نستطيع الفصل بينهما إلّا إذا استطعنا فصل اللّون عن الرّائحة في الزّهرة.

والمصطلح الفنّي الوحيد الّذي يستطاع تطبيقه في مجال الفنّ هو التّفرقة بين الفنون المعبّرة والفنون الحكائية، فالفنون المعبّرة هي الّتي تعبّر عن نفس صاحبها، أمّا الفنون الحكائية فهي الّتي تخلق أشخاصًا آخرين غير أصحابها، تدير بينهم جدلًا حيّا، يختفي وراءه الكاتب لتبرز مخلوقاته، وهذه القسمة تبدو في بعض الأحيان قسمةً شكلية ومتعسّفة، لأنّ في كلّ فنّ معبّر عنصرًا حكائيا.[3]

4- علاقة الشّاعر بالتّراث:

لم يتمكّن الشّعراء الروّاد من تحديد مفهوم موحّد ودقيق **للتّراث**، وإنّما كلّ ما فعلوه هو اتّفاقهم على ربط التّراث بالعملية الإبداعية عامّة، والشّعرية خاصّة، (فالماضي عند معظم روّاد الشّعر العربي الحرّ ليس شيئا منفصلًا عن الحاضر والمستقبل، إنّه يحيي الحياة الجديدة والإنسان المعاصر، ينمو بنموّه ويتطوّر بتطوّره، فهو ليس كتلة جامدة أو مجرّد كتاب أو مخطوط أو أثر محدّد، بل هو جزء لا يتجزّأ من حياة الإنسان ومن واقعه المعيش. والقديم لا يبقى جامدًا بل يتطوّر عبر التّاريخ والبيئات.)[4]

---

[1] صلاح عبد الصّبور: حياتي في الشّعر، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية: دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص366.

[4] فاتح علّاق: مفهوم الشّعر عند الشّعراء الروّاد، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص13.

وقد بيّن صلاح عبد الصّبور موقفه من التّراث في معظم تنظيراته للتّجربة الشّعرية، فهو يرى ضرورة قراءة التّراث قراءة موضوعية متأنيّة، حتّى نتمكّن من تمييز الجيّد من الرّديء فيه، يقول: (فالشّعر العربي القديم تراث هائل متناثر في بطون المجموعات والدّواوين وكتب الأخبار والسّير، وليس هناك من شكّ في أنّ ذلك الّذي يجرؤ على الخوض في هذه المجموعة والدّواوين من عامّة القرّاء سيصطدم بمتلاطم الموج وغريب الأنواء. ومن هنا كانت الحاجة الماسّة إلى إعادة عرض ذلك التّراث وانتقاء ما يجد فيه القارئ المعاصر ما يألفه ويحبّه، لأنّه يخاطب الإنسان على اختلاف زمانه ومكانه.)[1]

وذلك شرط أن يقرأ هذا التّراث قراءة موضوعية تعود إلى الماضي لفهم الحاضر في ضوء الماضي وليس العكس، كما فعل بعض الشّعراء المعارضين لأنماط وأشكال وصيغ تراثية كثيرة، جعلتهم يعيدون إحياء التّراث، وبعثه في غير مبعثه، ويلبسونه حلّة لم تعد تليق بمقامه، وهذا ما فعله شوقي مثلًا حين راح يُعارض الكثير من قصائد البحتري وابن زيدون وغيرهما، متناسيا أنّ واقعه غير واقعهم ومتطلّبات الصّياغة الشّعرية لم تعد مثل متطلّباتهم في زمنهم الماضي.[2]

من هنا عمد عبد الصّبور إلى محاولة تحديد مفهوم التّراث ضمن التّجربة الشّعرية للشّاعر ذاته، حيث اعتبر أنّ (التّراث هو جذور الفنّان الممتدّة في الأرض، والفنّان الّذي لا يعرف تراثه يقف معلّقا بين الأرض والسّماء. وقد تكون كلمة التّراث سهلة المفهوم عند معلّمي اللّغة والأدب؛ فالتّراث عندهم هو كلّ ما خطّه الأقدمون وحفظته الصّفحات المسودّة، أمّا الشّاعر فالتّراث عنده هو ما يحبّه من هذا الّذي خطّه الأقدمون وحفظته الصّفحات، التّراث

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص150.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص42.

عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثّره، أو يتأثّر به من النّماذج. فهو مطالب بالاختيار دائما، مطالب بأن يجد له سلسلة من الأدباء والأجداد من أسرة الشّعر.)[1]

ولا يجب أن يُفهم ممّا سبق أنّ عبد الصّبور يدعو إلى تماهي الشّاعر مع تراث أسلافه بعدما يكون قد نهل من جيّد الشّعر، وقرأ أروع النّثر، وحفظ منهما الكثير، فهذا من شأنه أن يقوّي الملكة اللّغوية للشاعر ويربطه بوقائع وتجارب شعرية تخلق أمامه مسارات جديدة لا تحاكي ولا تعارض بالضرورة مسارات الأقدمين، لهذا يؤكّد عبد الصّبور على إجبارية قراءة التّراث قراءة راشدة من جهة، ومتبصّرة وواعية من جهة أخرى، لكثرة ما في التّراث من تناقضات فكرية وحضارية من شأنها أن تؤثّر على بناء الموقف النّقدي عند الشّاعر المعاصر من التّراث.[2]

من هنا (ينبغي إذن أن تتمّ العودة إلى تراثنا عودةً متبصّرة مستيقظة، وأن يلقي هذا التّراث في نفوسنا من الحضارة المعاصرة، ويُدمجا معًا، وتتمّ باندماجهما مزاوجة ذوقية فنيّة يخرج من ثوبها الشّاعر المعاصر، كما خرجت حياتنا المعاصرة في مظاهرها الاجتماعية والاقتصادية والسّياسية من هذا الزّواج التّاريخي بين وراثاتنا وتقاليدنا وبين حضارة العالم المعاصر.)[3]

ويحدّد صلاح عبد الصّبور آليات مراجعة التّراث على النّحو الآتي:

- ضرورة اعتبار التّراث العربي الفنّي والإبداعي بنية تاريخية منفتحة على حقب وعصور تاريخية أخرى متلاحقة، لأنّ (تراث الأمّة الفنّي حياة متّصلة يأخذ غدُها من حاضرها، ويمتد أمسها إلى يومها، وهو المكوّن لوجدانها، الملوّن

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص152.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص42،43.

[3] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص153، 154.

لنظرتها للحياة والكون والكائنات،)[1] أثناء لحظة المخاض الإبداعي عند الشّاعر المعاصر، خاصة عندما يحاول (الشّاعر) أن يوفّق بين قراءاته وتنظيراته وبين اللّحظة الإبداعية الهاربة، لحظة صياغة الموقف والفكرة النّظرية فنيا.

- القراءة اللّغوية التعاقبية للموروث الشّعري، ضمن ثنائية الثّابت والمتحوّل في المادة والمدوّنة اللّغوية العربية، لأنّ (عمر اللّغة العربية كلغة تعبير أدبي عمر طويل يتجاوز أعمار كثير من اللّغات الحية، فإنّ أوائل ما رُوي لنا من شعر عربي تمتدّ إلى مئة وخمسين سنة قبل الإسلام، وها هي ذي اللّغة قد سلخت بعد الإسلام ألفا وأربعمائة سنة وما زالت لغة نامية حية متطوّرة معبّرة.)[2] ولا يجب أن يفهم من هذا أنّ عبد الصّبور يدعو إلى محاكاة اللّغة القديمة أو تمجيدها، وإنّما موقفه السّابق هو الدّلالة على عمق الموروث اللّغوي العربي، بما احتوى من مؤهّلات ومحمولات فكرية وحضارية وإنسانية خالدة، يمكننا أن نستغلّها في صياغة المتن الشّعري والإبداعي الحديث دون أن نقع في التّنميط أو المحاكاة اللّغوية، لأنّ (قاموس الشّاعر الجاهلي يختلف عن قاموس خلفه الأموي أو العبّاسي أو المعاصر، وذلك مظهر صحي للتطوّر اللّغوي.)[3]

- تحسين المهارة اللّغوية، وإتقان أساليب الكلام في قواميس الماضي، وذلك حتّى لا يحيد العائد إلى قراءة التّراث عن هدفه الأسمى وهو فهم هذا التّراث في ضوء الحاضر، أمام صعوبة لغته (ولاختفاء دلالته وراء غموض لفظه أو وعورة بعض تراكيبه ... نخطئ لو أردنا لقارئنا المعاصر، أو طالبناه، أن يعود إلى مجموعات الشّعر القديم كالمفضّليات والأصمعيات أو إلى موسوعات الأدب وسير الشّعراء كالأغاني والأمالي واليتيمة دون أن ننير له دربه ونلقي له في الطّريق بعلامات الأمان.)[4]

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص 181.

[2] المرجع نفسه، ص181.

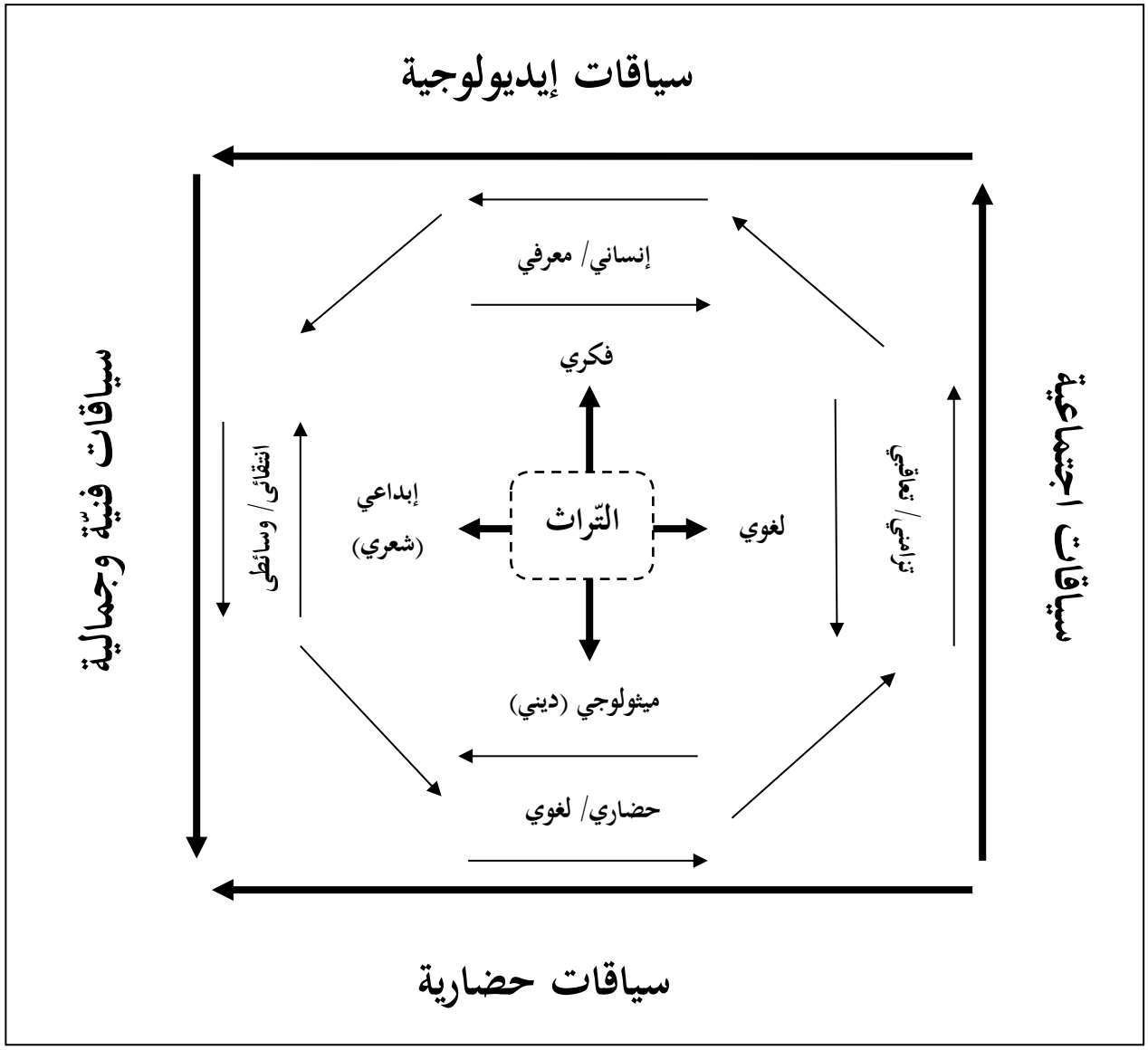
[3] المرجع نفسه، (ص ن).

[4] المرجع نفسه، ص182.

- حسن الانتقاء أثناء العودة لقراءة التّراث، وذلك بالنّسبة للقارئ المتلقّي لهذا التّراث في مراحله الأولى، ويُفهم من هذا الموقف عند عبد الصّبور ضرورة وضع المختارات العامّة والخاصّة أمام المتلقّي العائد، أو الرّاغب في العودة إلى قراءة الموروث كبعد فني أو إبداعي خالد، وذلك حتّى لا نصدمه كمتلقٍّ لا نعلم مستويات القبول والرّفض لديه بناءً على أسسه الجمالية والذّوقية والفنية الخاصّة. (فتراثنا الشّعري -ككلّ تراث إنساني- فيه الباذخ والوسط والداني إلى الأرض، وفيه الخالد الباقي على كلّ عصر، وفيه ابن عصره الّذي لا تسعفه أنفاسه على الحياة إلى أبعد من يومه القريب. وقد فطن سوانا من الأمم إلى الأمر فأعدّوا المجموعات المختارة التّي يلتقطون فيها الجواهر من القول وينضدونه ويبدعون في عرضه، مختارين لكلّ شاعر رائعته أو روائعه، وفي كلّ عصر مبدعه أو مبدعيه فتكون تلك المجموعات هي سبيل النّاشئ في لغة أمّته.)[1]

[1] صلاح عبد الصّبور: الأعمال الكاملة، ج9، ص182.

ويمكن جمع هذه الآليات الأربع في مراجعة التّراث وقراءته عند عبد الصّبور في هذا الشّكل:



الحلقة (الدارة) التّراثية وفق منظور الشّاعر صلاح عبد الصّبور[1]

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص45.

5- اللّغة الشّعرية:

تعدّ **اللّغة الشّعرية** مكوّنا رئيسًا في بناء القصيدة المعاصرة، وليس أمام الشّاعر سوى الاهتمام بها، وإعطاؤها الحظّ الأوفر من طاقته وموهبته، ومنه فقد أدرك صلاح عبد الصّبور أنّ الشّعر لا قاموس له، كما أنّ الشّعر الحديث في العالم كلّه قد تجاوز منطقة القاموس الشّعري، يقول: (يكفي أن نُقرّ بأنّ الألفاظ هي رموز للمعاني وبهذا التّقرير نعرف أنّ اللّغة الفقيرة تعني فكرًا فقيرًا، لأنّه لا نستطيع التّعبير عن مدرك حيّ أو معنوي ما لم نجد له رمزًا لغويا (...)، واللّغات الفنية هي اللّغات الّتي تجد فيها رمزًا لكلّ المدركات الحسية والوجدانية، الّتي يواجهها الإنسان، لا رموز ميّتة، حنطت في القواميس، ولكن رموزًا حية جارية الاستعمال في الحياة اليومية.)[1]

فاللّغة الشّعرية إذن ليست مجرّد رموز أو هياكل جامدة لمعاني ميتة وبالية، اللّغة الشّعرية عند عبد الصّبور هي معاني ودلالات حيّة مستوحاة من الواقع الرّاهن في تمزّقه وتشتّته، والكلمات تخرج من القواميس، لا لتبقى بمعانيها المعجمية، وإنّما أصبح محكومًا عليها بخطيئة البوح بمعاني جديدة مستوحاة من روح العصر.

يدعو صلاح عبد الصّبور إلى الكتابة باللّغة العامية، تلك اللّغة البسيطة الّتي يستخدمها الجميع، أنا، أنت وهو...، فالتأثّر بهذا النّوع من اللّغة أصبح ظاهرةً من ظواهر الشّعر الحديث، وقد يرجع استخدام الشّاعر لهذه الظّاهرة إلى محاولة توصيل رسالته إلى القارئ، بطريقة الشّارع، البسيطة والمفهومة، وبالتّالي أصبحت لغة الشّاعر متحرّرة من القواميس والكتب المحنطّة.

لقد تأثّر عبد الصّبور بـ (**ت.س إليوت**) في قضية استخدام اللّغة العامية؛ هذا الأخير الّذي انتهى إلى صياغة قانونه المعروف، والّذي ينصّ على: (أنّ الشّعر يجب ألّا يبتعد ابتعادًا كبيرًا عن اللّغة العادية الّتي نستعملها ونسمعها.)[2] هذا لا يعني أن يصبح كلامًا ككلام النّاس، ومطابقًا تمامًا لواقعهم، لأنّ (كلّ تعبير فني، هو في

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، ص170، 171.

[2] محمّد العبد: اللّغة والإبداع الأدبي، ط1، دار الفكر، مصر، 1989، ص197

حقيقته وبشكلٍ عام، تعبير منزاح، مفارق لعالم الواقع ، لكنّه في هذا الانزياح، يمارس فعل الإحالة على هذا العالم، بوسائله الفنية الخاصّة.)[1]

وهذا مقطع من قصيدة له بعنوان **"موت فلّاح"**:

لم يكُ يومًا مثلنا يستعجل الموتا

لأنّه كلّ صباح، كان يصنع الحياة في التّراب

ولم يكن كدأبنا، يلغط بالفلسفة الميّته

لأنّه لا يجد الوقتا

فلم يُمِلْ للشمس رأسه الثقيل بالعذاب

والصخرة السمراء ظلت بين منكبيه ثابته

كانت له عمامة عريضة تعلوه

وقامة مديدة كأنّها وثن

ولحيةٌ، الملح والفُلفُل، لوناها

ووجهه مثل أديم الأرض مجدور

لكنّه، والموت مقدور[2]

القصيدة بسيطة في لغتها، عميقة في دلالتها، فهي تصوّر الحياة اليومية الروتينية الّتي يعيشها الفلّاح، بكلّ تفاصيلها، فعبد الصّبور يلتقط العادي من الحياة، ليصنع منه فنّا، يروق القارئ، ويستمتع به.

---

[1] يمنى العيد: في القول الشّعري، ط1، دار توبقال، المغرب، 1987، ص43.

[2] صلاح عبد الصّبور: أقول لكم، ط1، منشورات المكتب التجاري، 1961، ص10، 11.

ولم يكتفِ عبد الصّبور باستعمال الألفاظ العامية في قصائده، بل وظّف الحكايات الشّعبية أيضًا، ممّا أعطاها رونقا خاصّا، فالاستهلال الشّعبي **"كان يا مكان"** يتكرّر كثيرًا في شعره، فيمنح قصائده نفحة من نفحات الماضي، الّذي كان فيه الكبار يقصّون على الصّغار قصصًا شعبية كثيرة، طالما ابتدؤوها بعبارة "كان يا مكان".

ويبدو هذا البعد القصصي جليّا في (شنق زهران ، أبي، زيارة الموتى ...)، فهذا التوظيف للعامية لأسلوب القصّ ليس هدفا في ذاته، بل هو وسيلة لتوصيل رسالة فنية، تمتزج فيها عناصر الواقع بالعالم الأسطوري، يقول عبد الصّبور في هذا الصّدد: (ليست المشكلة إذن استعمال الألفاظ العامية لتطعيم القصيدة بنبرة شعبية كما حلا لبعض من يكتبون الشّعر، ولكنّها المقدرة على التصرّف في اللّغة بمستوياتها المزعومة المختلفة كأنّها كنز خاصّ، فنحن على حقّ حين نلتقط الكلمة المتينة من أفواه السّابلة ما دمنا نستطيع أن ندخل بها في سياق شعري، هذا مع علمنا أنّ محكّ وجودة السّياق الشّعري هو قدرته على التّعبير وجلاء الصّورة.)[1]

إنّ القارئ لشعر عبد الصّبور يستشفّ الكثير من الظّواهر الأسلوبية الجديدة، والمثيرات اللّغوية الحديثة؛ حيث قام بثورة داخل اللّغة خلق من خلالها انزياحات في الكلمات والجمل، فمنذ صدور ديوانه **"النّاس في بلادي"** سنة 1957 (دخل الشّعر العربي في مصر طورًا جديدا من أطوار حياته مغايرا لما كان سائدا من قبل.)[2]

حصر الدكتور **محمّد العبد** بعض الظّواهر الأسلوبية في شعر صلاح عبد الصّبور، نذكر منها تأنيثه لكلمات ألفت اللّغة العربية تذكيرها والعكس:

(أ) بحر ⟵ بحرة

بدر ⟵ بدرة

---

[1] صلاح عبد الصّبور: الدّيوان، م3، ج1، ص177.

[2] محمّد بدوي: الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصّبور، (دط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص36.

(ب) شعاع ⟵ شعاعة [1]

وانتشار ظاهرة التّصغير في متنه كنجمية وهي تصغير لكلمة نجم مثلًا، كما ابتكر صيغا فعلية جديدة:

جهنّم ⟵ تجهنم

طلسم ⟵ طَلْسَمَ[2]

من خلال ما سبق، نطرح السّؤال التّالي: ما هي الإضافات الفنية التّي جاء بها صلاح عبد الصّبور؟

نترك الشّاعر ليُجيبنا بنفسه، يقول: (ولكنّني أعتقد أنّني أضفت في مراحل مختلفة بضعة أشياء: أوّلها اصطناع لهجة الحديث الشّخصي الحميم في القصيدة الشّعرية على نحوٍ أفقد القصيدة العربية الكثير من خطابيتها الزّائفة- وثانيها إضافة عنصر الفكر إلى العمل الفنّي، بحيث يخرج قارئي بأنّ لي وجهة نظر في الحياة والكون. وثالثها إضافتي في المسرح الشّعري، ولعلّ هذا هو أهمّها جميعًا. ولقد اخترت القالب الكلاسيكي لمسرحيتي الأولى **"مأساة الحلّاج"**، وكانت تعتمد على فكرة **"سقطة البطل"** الإغريقية. وبعد ذلك تعدّدت بي الاتجاهات، ففي **"ليلى والمجنون"** كان جزء عن التّجربة لغويّا، وكان السّؤال الّفني في المسرحية هو: كيف نستطيع أن نروّض الشّعر لأمور الحياة اليومية؟ وفي **"بعد أن يموت الملك"** ومن قبلها **"الأميرة تنتظر"** لجأتُ إلى عالم الأساطير، لا بمعنى الاستمداد من الأساطير، بل بمعنى خلق أسطورة جديدة.)[3]

من هنا كانت التّجربة الشّعرية عند صلاح عبد الصّبور تهدف إلى تشكيل نموذج للإنسان والكون معًا منحرفةً بذلك عن المفاهيم القديمة والسّائدة، فهي تشترط التحوّل الدّائم لتأسيس لغة جديدة متجدّدة، لذا يستحق اسم شاعر الحداثيين، الّذي دخل إلى الشّعر العربي الحديث من باب لغة الشّعب.

---

[1] محمّد العبد: اللّغة والإبداع الأدبي، ص100.

[2] المرجع نفسه، ص122، 130.

[3] تجربتي في الشّعر، صلاح عبد الصّبور، م2، عدد1، ص18.

فما هو موقف **نزار قبّاني** من آليات الكتابة الشّعرية؟ وكيف نظر إلى الواقع الشّعري العربي؟ وما هي معالم آفاقه التّنظيرية المتخيّلة؟ وما هو جوهر المسار الشّعري الّذي خالف به السّائد؟ وإلى أي درجة تُعتبر تجربة نزار الشّعرية مغايرةً؟ وهل كان لهذه التّجربة علاقات إجرائية مع الماضي أم كانت ثورة متفرّدة؟ هذا ما سنُجيب عنه في الصّفحات التّالية.

ثالثا– نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادّة:

1– نبذة عن حياته:

وُلد نزار توفيق قبّاني في الحادي والعشرين من شهر مارس (آذار) من عام **1923** في حيّ دمشقي قديم "**مأذنة الشّحم**" لأبٍ فلسطيني الأصل، وأمّ دمشقية، ونشأ في أفياء روضةٍ ترفل بأزهارها الستّ: معتز، رشيد، صباح، نزار، هيفاء، ووصال.

درس في دمشق وتخرّج من كلية الحقوق بالجامعة السورية عام **1945**،[1] وقد تأثّر كثيرًا بأستاذه في الكليّة الوطنية الشّاعر "**خليل مردم بك**"[*]، حيث قصّر أمامه الدّرب في ولوج عالم الرّسم بالكلمات، بعدما كان مهتمّا برسم الخطوط والدّوائر، فهذا الرّجل كما يصفه نزار قبّاني هو الّذي حدّد مصيره الشعري، يقول عنه: (ربطني بالشّعر منذ اللّحظة الأولى، حين أملى علينا في أوّل درس من دروس الأدب هذا الكلام المصقول كسبيكة الذّهب:

إنّ الّتي زعمت فؤادك ملهمًا خلقت هواك كما خلقت هوى لها

من حسن حظّي، أنّني كنت من بين التّلاميذ الّذين تعهدهم هذا الشّاعر المفرط في حساسيته الشّعرية، فأخذهم معه في نزهاته القمرية ودلّهم على الغابات المسحورة الّتي يسكن فيها الشّعر، إنّني أدين لخليل مردم بك، بهذا المخزون الشّعري الرّاقي الّذي تركه على طبقات عقلي الباطن، وإذا كان الذّوق الشّعري عجينة تتشكّل بما نراه ونسمعه ونقرؤه في طفولتنا ... فإنّ خليل مردم بك كان له الفضل العظيم في زرع وردة الشّعر تحت جلدي ... وفي تهيئة الخمائر الّتي كوّنت خلاياي وأنسجتي الشّعرية ...)[2]

---

[1] عبد الفتّاح الدّراويش: شعراء أعلام، نزار قبّاني: حياته، وشعره، ط1، الأهلية للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2009، ص06.

[*] شاعر عربي من سورية وُلد عام 1885، وتوفي عام 1952، له ديوان شعر وكان عضوًا في مجمّع اللّغة العربية بدمشق وله عدد من الدّراسات النّقدية، وحقّق مخطوطات عربية منها: ديوان علي بن الجهم. (حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص214.)

[2] نزار قبّاني: قصّتي مع الشّعر، ط1، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1973، ص45،47.

تهيأت الظروف لنزار ليشرع في كتابة محاولاته الشّعرية، فكانت أول محاولة له مع الشعر في صيف عام **1939** ،وهو ابن السادسة عشر، حيث كان مبحرًا في رحلة دراسية على متن باخرة من مرفأ بيروت إلى إيطاليا، أين كتب أوّل قصيدة شعرية في الحنين إلى بلاده، أذاعها من راديو روما بإيطاليا، وقد سمحت ظروف الحرب العالمية الثانية – خاصة وأنّ سورية كانت بعيدة عن خطّ النّار– لنزار بإتمام دراسته الجامعية دون أن تذهب عنه حمّى الرّسم بالحروف، بل ازدادت رسوخا من خلال نشره لأوّل إبداع شعري، تمثّل في ديوانه **"قالت لي السّمراء"** سنة **1944**، والّذي تطلّب منه شجاعة فائقة وإقدامًا جريئا، فقد عُدّت أشعاره انقلابًا على المفاهيم الاجتماعية السّائدة في المجتمع السّوري المحافظ خصوصًا والعربي عمومًا، وكسرًا للخوف فيما يتعلّق بالمحرّمات كالحبّ والجنس[1]، حيث (لاقى ثورةً من الجامدين الّذين يقاومون تطوّر الحياة، وعندما رأوا أنّه قد بدأ يعبّر عن ضمير جيله أحَسّوا بالخطر يهاجم معاقلهم ويقتلع جذورهم فتحصّنوا بالأخلاق والتّقاليد والعيب.)[2] وقد واجه الكثير من النّقد اللّاذع كان أقساه ما كتبه الشيخ **"علي الطنطاوي"** في مجلّة **"الرّسالة"**، قال فيها: (طبع في دمشق منذ سنة ،كتاب صغير زاهي الغلاف ناعمه، ملفوف بالورق الشفاف، الّذي تُلفّ به علب "الشكولاطة" في الأعراس، معقود عليه شريط أحمر كالّذي أوجب الفرنسيون أوّل العهد باحتلالهم الشّام ... فيه كلام مطبوع على صفة الشّعر ... يشتمل على وصف ما يكون بين الفاسق والقارح البغيّ المتمرّسة وصفًا واقعيا، لا خيال فيه، لأنّ صاحبه ليس بالأديب الواسع الخيال، بل هو مدلّل غنيّ عزيز على أبويه، وهو طالب في مدرسة، وقد قرأ كتابه الطلاب في مدارسهم والطّالبات ...)[3]

وفي سنّ الثانية والعشرين، عمل نزار قبّاني في السّلك الدبلوماسي السّوري ما بين (**1945–1966**) ملحقا بالسّفارة السورية في القاهرة، إذ تنقّل ما بين **اسطنبول، وهونغ كونغ، وروما، ولندن، اسكتلندا، موسكو، تايلندا،**

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص215.

[2] محيّ الدّين صبحي: نزار قبّاني شاعرا وإنسانا، ط1، دار الأدب، بيروت، 1958، ص15، 16.

[3] المرجع نفسه، ص16.

الصّين، سان جرمان، إسبانيا، هولندا، سويسرا، نيس، ومونتي كارلو، ممّا أثّر في تنمية ملكاته الفكرية والشّعرية. وكان في عمله الدبلوماسي حريصًا على واجبات الوظيفة، بعيدا عن التدخّل في الشؤون السياسية، ثمّ استقال من العمل الدّبلوماسي في ربيع عام **1966**، وأسّس دارًا للنّشر باسمه، متفرّغا لقدره الوحيد: "الشّعر".[1]

برزت خلال هذه الفترة ملامح تشكّل البعد القومي والسياسي من خلال كتابته القصائد –المشكلة الّتي تسلّط الضّوء على عيوب المجتمع العربي وتناقضاته (فهم يركضون من غير نعال، ولا يلتقون بالخبز إلّا في الخيال، وبيوتهم لم تعرف يومًا شكل الدّواء، ناهيك عن وصفه لهم بأنّ قناعاتهم الدّينية ساذجة، فهو يتحدّث عن العرب بسخرية واستهزاء، غاسلًا يديه من هذا الشّعب. ثمّ هو يسخر من معتقدات الأمّة والإساءة إلى رموزها العظام، فهو وإن كان صادقا في عاطفته العربية، إلّا أنّه أساء الأدب في مخاطبتها وأفحش في هجائها، وهو في ذلك لم يميّز بين حاكم أو محكوم، ثمّ هو لا يحدّد الدّاء بدقّة ويرشد إلى كيفية علاجه وإنّما يتخبّط في إلقاء التّهم العشوائية إلى الدّين واللّغة والتّقاليد والأخلاق.)[2]

بعد استقالته من العمل الدّبلوماسي قرّر العودة إلى لبنان، فبيروت هي المدينة الّتي احتضنت طفولة نزار الصّبيانية والشّعرية، عندما كان يطالع أشعار النّخبة اللّبنانية من كبار الأدباء والشّعراء؛ فقرأ لـ: **بشارة الخوري، إلياس أبو شبكة، سعيد عقل، صلاح لبكى، ميشال طرّاد وأمين نخلة.**[3]

---

[1] عبد الفتّاح الدّراويش: شعراء أعلام، ص07.

[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] نزار قبّاني: قصّتي مع الشّعر، ص116.

(إنّ الشّاعر الّذي لا يتخرّج من بيروت أو لا يتشكّل في بيروت، أو لا تُنشر أشعاره فيها، يبقى شاعرًا غير مكرّس، ولا يصل إلى مرتبة النّجومية، وإنّما يبقى في قائمة الشّعراء "الكومبارس" ... منذ دخلتها في الستينات لم تضايقني بشيء ولم تضطهدني ولم تكسر باب المطبعة وتُلقي القبض عليّ متلبّسا بجرم نشر كتاب جديد ...)[1]

إنّ الفواجع العائلية في حياة نزار كانت بداية صقل أحاسيسه، فأمّه "فائزة" كانت تعاني من الشّقاء مع زوجها "توفيق القبّاني"، ثمّ حادثة انتحار أخته "وصال"، وموتها المأساوي بسبب منعها من الزّواج ممّن تحبّه، أحد العوامل الّتي حملته على أن يهب الحبّ أجمل كلماته، تعويضًا لما حُرمت منه أخته، وانتقامًا لها من مجتمع يرفض الحبّ، ثمّ هناك طلاق زوجته الأولى حيث تزوّج في شبابه من سيدة دمشقية من آل "بيهم" رُزق منها بولدين هما "هدباء" الّتي كانت أقرب أبنائه إلى قلبه، و"توفيق" الّذي تُوفيّ وترك شرخًا من الحزن الكبير في قلب نزار، ثمّ إعجابه بـ "بلقيس الرّاوي" ورفض أهلها تزويجه إيّاها لبضع سنوات إلى أن استطاع في النّهاية الزواج منها، إلّا أنّها قُتلت في حادثة تفجير السّفارة العراقية في بيروت، بعد أن أنجب منها ولدين هما "عمر" و"زينب"، فكان موتها قاصمًا لظهر نزار لأنّه رأى فيها الزّوجة المثلى والحبّ الأسمى حيث ملأت عليه الوجود سعادة وسرورا، فرثاها بقصيدة هي ديوان كامل بعنوان **"بلقيس"**.[2]

أمّا عمله الدّبلوماسي واضطراره للسّفر المتواصل طيلة عشرين عامًا، فقد ألهب في نفسه وهج الحنين إلى الوطن، فغذّى أدبه بنتاج الغربة، فمن هذه الأخيرة تلتهب العاطفة بشعر الحنين الحار إلى الوطن الحبيب.

2-ملامح الحداثة الشّعرية المضادّة عند نزار قبّاني:

تُعدّ الحداثة الشّعرية عند نزار قبّاني مختلفة عن الحداثة الشّعرية بخلفياتها النّظرية ومرجعياتها الغربية؛ فما إن استقرّت القصيدة العربية الحديثة على تبنّي قالب النّظام التّفعيلي في مرحلةٍ أولى، ثمّ قالب قصيدة النّثر في مرحلة

---

[1] نزار قبّاني- المرأة مهنتي، حوار مع نزار قبّاني، جهاد فاضل، مجلّة الحوادث اللّبنانية، عدد1894، يوليو 1983، ص49.

[2] عبد الفتّاح الدّراويش: شعراء أعلام، ص12، 13.

ثانية، حتّى ظهر اتّجاهان أساسيان على المشهد الشّعري العربي الحديث والمعاصر: تمثّل الاتّجاه الأوّل في **"قصيدة الرّؤيا"** الّتي تتّحد مع التّجربة الشّعرية، والّتي مثّلتها جماعة شعر، ثمّ جاءت تجربة **محمّد الماغوط** في قصيدة النّثر حيث أسّس لمعالم كتابة أفقية تنطلق من واقع التّجربة الذاتية، أمّا الاتّجاه الثّاني فيربط بين النصّ/القصيدة والمرجعيات الاجتماعية والقومية، وهو الاتّجاه الّذي نادى **"بالقصيدة الملتزمة"**، وقد نشط الشّعراء الملتزمون إلى غاية الثمانينات من القرن الماضي خاصّة في سوريا ومصر والعراق.[1]

وبين الاتّجاهين الأوّل والثّاني، مثّل نزار نوعًا جديدا من الحداثة الشّعرية، يُمكن أن يُدرج ضمن خانة الحداثة المضادّة، فإذا (كانت قصيدة الرّؤيا تؤكّد التّجربة الفردية ذات البعد الإنساني بالمعنى الأنطولوجي للصّفة، وإذا كانت قصيدة الرّؤية قد ظلّت تعتبر النصّ في خدمة المعركة شعارها المفضّل، فإنّ قبّاني بات يحمل صفة الشّاعر المخملي الّذي ينعت من طرف شعراء قصيدة الرّؤيا ونقّادها بأنّه شاعر الجماهير الغوغاء، وينعته شعراء الالتزام بأنّه شاعر البرجوازية المتخنة بالغرائز الشهوانية، والنتيجة أنّ نزارًا نال عداء الاتجاهين، وبات يمثّل بمفرده صوتا شعريا متميّزا.)[2]

يقول **نجيب العوفي** في هذا السّياق: (أعتقد أنّ نزار كشاعرٍ حداثي يورّط الحداثة والحداثات والحداثيين ويضع الجميع في مأزق. فكثرة كثيرة من الشّعراء العرب على توالي العقود الزّمنية الشّعرية، تعاملوا مع الشعر والحداثة الشعرية بنوايا مسبقة وبمرجعيات وخلفيات مستحضرة سلفا، فكان هناك مشروع نظري، وجملة مبادئ نظرية هي الّتي تُؤهّل للدّخول في حمّى الحداثة، ثمّ يجهد الشّاعر نفسه من أجل أن يصوغ نصوصًا على مقاس تلك المشاريع والمبادئ الأولية الموضوعة سلفًا. هذا في تصوّري، هو الّذي أجهز على كثير من النّصوص الشعرية المحسوبة على الحداثة، وخنق فيها بعض مكامن الحيوية والحرارة، وهو ما انتبه إليه نزار قبّاني بطريقة عفوية وتلقائية، ولكنّها طريقة معزّزة كذلك بثقافة أدبية ولغوية وتاريخية رفيعة، فحرّر تجربته الشعرية من كثير من المسوخ الثقافية والأنماط المعرفية والطقوس

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص225.

[2] نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادة، حسن مخافي، مجلّة الآداب، عدد11-12، بيروت، نوفمبر/ديسمبر 1998، ص82.

الاستعارية والمجازية، لهذا كانت نصوص نزار الشعرية عارية وتلقائية، وتدخل في إطار ما سماه بعض النقاد بالسهل الممتنع.)[1]

لهذا كثيرًا ما رفض نزار تحديد مفهوم دقيق للحداثة لأنّه يعلم أنّ التّنظير للأفق الشّعري سوف يبعد مسار الشّعر عن الذّوق العربي العام، ويجعل من القصيدة ثرثرة أيديولوجية عقيمة، فهو لا يؤمن بالحداثة ضمن منظومة فكرية معينة وإنّما يتطلّع دائما نحو الحداثة الشّعبية لا الحداثة النّخبوية؛ لأنّ الحداثة الشّعبية يمكنها أن تتواصل مع النّاس وتصبح جزءًا من الفلكلور الشّعبي.[2]

يُمكننا حصر ملامح الحداثة الشّعرية المضادّة عند نزار في نقطتين أساسيتين هما: "اقتحام المحظور والمسكوت عنه" و"خلخلة بنية النصّ الشّعري."

أ-اقتحام المحظور والمسكوت عنه:

اتّخذ نزار قبّاني من المرأة وسيلةً لاقتحام المحظور داخل الوجدان العربي، فقد كانت بالنّسبة له محورًا وموضوعًا لشعره بطريقة حديثة ومغايرة للأساليب والرّؤى والأنماط الّتي تعامل بها الشّعراء السّابقون قليلا لنزار قبّاني، والّذين كانوا يحيطون به زمنيا، فقد اخترق جسد المرأة اختراقًا جريئًا، وأدخل شيمة الجنس بطريقة صريحة.[3]

يقول نزار:(يسألون لماذا أكتب عن المرأة؟ وأجيب بمنتهى البراءة والبساطة: ولماذا لا أكتب عنها؟ هل هناك خارطة مرسومة تحدّد للشاعر المناطق الّتي يَسمح له بدخولها. والمناطق المحظورة الّتي لا يستطيع دخولها (...) وإذا كان هناك خارطة من هذا النّوع فمن هو الّذي رسمها؟ هل هم ذكور القبيلة الّذين يعتبرون الأنثى عارهم باللّيل وذلّهم في النّهار؟ إذا كان الأمر كذلك فأنا مستقيل من قبيلتي ورافضً لكلّ موروثاتها، وأنا حين أرفض فكر قبيلتي

---

[1] نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادة، حسن مخافي، ص86،87.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص227.

[3] المرجع نفسه، ص231.

ومواقفها الأرثوذكسية من المرأة، فلأنّي لا أؤمن أصلًا بمماليك تعتبر الأنوثة عارًا والنّساء مواطنات من الدّرجة الثّانية.)[1]

تحدّث **عبد الفتّاح الدّراويش** كثيرا عن المرأة في شعر نزار، ويُمكن أن نلخّص ذلك في النّقاط الآتية:

(- لم يكن اختيار نزار لعالم المرأة لعبًا بالغرائز والرّغبات المقموعة، وإنّما ذلك مرهون بما يؤدّيه اللّعب من دورٍ جمالي يخلخل العلاقة بين الشيء والقاعدة، وقصيدة نزار مشغوفة بلا حدودٍ باللّعب، نظرًا لما يعنيه ذلك من تثوير الأشياء، والتّهكم بها، وإعادة معرفتها. فخيار المرأة هو الأمثل لشاعرٍ يريد قلب نظام الأشياء وكسر قشرة الكون.

- إنّ المرأة حصان الرّهان الّذي ينتقيه المبدع والمثقّف ليثبت جدارته بالحيازة على لقب التحرّر والثورية الحضارية، فالمرأة محكّ اختبار خطير للإبداع والثقافة والسّياسة. ويمكن للأمم أن تفاخر بما وصلت إليه المرأة على مستوى تحقيقها لحرّيتها، ولهذا كان نزار يلعب بالنّار، ويشعل البراكين بأصابعه، وينفخ تحت جمرة الثورة وهو مدرك لخطورة ما يفعل، وذلك عندما اختار الانحياز إلى نصّ الجسد.

- إنّ نزار يريد تحرير المجتمع من خلال تحرير الجسد، ويريد أن يفلسف الثورة بناءً على مصداقية من يقوم بالثورة في موقفه من المرأة، فهي مفتاح للثورات جميعها، وحلّ أزمة الجنس في المجتمع العربي هي أولى الخطوات لحلّ الأزمات جميعها، بما فيها تحرير الرّجل كذلك، وهو في ذلك يناديها لتشاركه في قتل رموز التسلّط والاستبداد، وهو يعطيها دورًا أساسيا في عملية التّحرير.

– ينطلق أدونيس من المرأة الأنثى في نشر رسالته الشّاملة لتحرير المرأة من عبوديتها، وخضوعها لكلّ ما يشوّه أنوثتها، من هنا علينا التّعامل بروح أفقية مع تمسّك نزار بالجسد الجميل البهيّ السّاحر، فهو يريد من هذا - ما وراء الجسد وفتنته وسحره- جمال الكون وسحر الحياة..)[2]

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، (دط)، منشورات نزار قباني، بيروت، (دت)، ص364، 365.

[2] عبد الفتّاح الدراويش: شعراء أعلام، ص15، 16، 17.

دعا نزار قبّاني بعد إدراك قضية المرأة كملمحٍ من ملامح الحداثة المضادّة إلى تفعيل آليات الرّفض الاجتماعي، رغبةً في التغيير والتّجاوز والخلق، وتجسيد هذا في مواقفه النّثرية أو الشّعرية على حدّ سواء، حيث أضحت حداثة نزار الشّعرية المضادّة (حداثة مجنونة، حداثة مشرّدة، تبحث عن حبّ يكشف سرّا من أسرار وجودنا وفكرنا، إنّها تاريخنا، إنّها روحنا وما يهدّد روحنا، إنّها المختلف في أوضاع الحداثة المتشابهة، إنّها بحث دائم لدفع هذا الضّغط الّذي يمارس لتقنين سلطانها على أحلامنا، لقد خلق نزار قبّاني صدعًا على مستوى العلاقة بين الذّات والقوانين الاجتماعية والأخلاقية والسّياسية، فإن رسمت نماذج أدونيس وأنسي الحاج والسّياب وعبد الوهّاب البيّاني في الخمسينات قوانين التضاد والاختلاف والصراع والصّدمة على المستوى السّياسي، فإنّ نزار قبّاني حقّق بشكلٍ عنيف الصّدمة الاجتماعية في المجتمع العربي في تلك الحقبة، لقد خلق وظيفة إشكالية مباشرة أمام الثقافة الاجتماعية، وقد زعزع مفهوم التّقنين العاطفي الّذي مارسه وعي مجتمعٍ بالكامل وذلك من خلال مساءلته.)[1]

لقد ربط نزار الحركية الإبداعية الحداثية بحرية المرأة وحداثتها، يقول: (في مجتمع كهذا، يصبح شاعر الحبّ مواطنا خارجا عن القانون، وتصبح القصائد التّي تتناول العلاقات الحميمية بين الرّجل والمرأة فضيحة علنية، لقد كنت أعرف سلفًا منذ بدأت أشتغل بهذه المادة المتفجّرة الّتي هي شعر الحبّ، أنّ أصابعي ستحترق، وأن ثيابي ستحترق ، وأنّني سأُطرد خارج المدن الّتي تمضغ كالجمل الصحراوي العطش والملح وأشواك الصبّار (...) لقد كان الالتحام مع المجتمع يضع الحبّ في قائمة المحرّمات والممنوعات أمرًا حتميا، والّذي زاد من ضراوة الالتحام أنّني ظهرت على الورق بوجهي الطبيعي، ولم ألجأ إلى الأصباغ والمساحيق (...) إنّ شعراء الغزل الحسّي في أوروبا لا يخوضون حربا صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتّاب العرب، والسّبب هو أنّ نظرة مجتمعاتهم إلى الحبّ والجنس أخذت حجمها

[1] نزار قبّاني، الشّاعر المتمرد، الشاعر المجنون، علي بدر، جريدة الرّياض اليومية، عدد13471، 4 ربيع الثّاني 1426هـ الموافق لـ: 12 ماي 2005 ص46.

الطّبيعي، ولم تعد ورمًا سرطانيا كما هي الحال عندنا (...) إنّ شاعر الحبّ في بلادنا يُقاتل فوق أرضٍ وعرة، وفي مناخ عدائي رديء جدًّا، ويغنّي في غابة يسكنها الأشباح والعفاريت.)[1]

ولا يختلف الموقف النّثري عند نزار من المرأة عن الموقف الشّعري، فكلّ كتاباته عنها تعكس بوضوح الخلفية الفكرية والثّقافية والحضارية الّتي تعامل بها نزار مع عالم المرأة، فنقرأ له دعوات للثّورة والتحرر والانعتاق من سلطة الآخر والمجتمع، يقول:

ثوري !...أحبّك أن تثوري ..

ثوري على شرق السبايا والتّكايا والبخور

ثوري على التّاريخ، وانتصري على الوهم الكبير

لا ترهبي أحدًا فإنّ الشّمس مقبرة النّسور

ثوري على شرق يراك وليمة فوق السّرير.[2]

ب– خلخلة بنية النصّ الشّعري:

– مفهوم الشّعر:

إذا كان شعراء الحداثة قد أعرضوا عن وضع تعريف جامع مانع للشّعر، فإنّ نزار قبّاني يأتي في طليعة هؤلاء جميعًا، فبرغم معاشرته الحميمية السّديمية للكون الشّعري منذ ما يقارب خمسين عامًا، إلّا أنّ يعترف أنه ليس لديه نظرية لشرح الشّعر، يقول: (ليس هناك نظرية للشّعر، كلّ شاعر يحمل نظريته معه، والشعراء الّذين حاولوا أن ينظّروا للشعر خسروا شعرهم ولم يربحوا النظرية. فالشّعر هو أنا وأنتم، هو ذلك الرغيف السّاخن من الكلمات التّي نقتسمها

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص332، 333.

[2] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، (دط)، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1979، ص573.

معًا، وهذا الثّوب البديع من المشاعر والانفعالات الّذي نلبسه معًا، لذلك لا تنتظروا منّي أن أكتب لكم (راشيتة) تشفي فضولكم.)[1]

إنّ استحالة التّعريف في القاموس النّقدي لنزار قبّاني، تعود بالأساس إلى اختلاف الشعراء في النّظر إلى الكون الشعري، ومادام الأمر كذلك فإنّه: (حرام أن نمزّق القصيدة لنحصي كمية المعاني الّتي تنطوي عليها، ونحصي عدد تفاعيلها وزحافاتها لنقف على لون بحرها.)[2]

الوصول إذًا إلى الشطآن الجمالية الّتي رصعّت بها القصيدة الحداثية نظمها الجمالية أصبح أمرًا مستحيلًا مادام الشّعر لا يمثّل حقيقة واقعية، فهو (حقيقة مطلقة لابدّ أنّه كذلك وإلّا انتهى إلى العدمية (...) وأنا لا أعني بذلك أدبية الشّعر، الشّعر سماء: فيها نجوم وشموس تغيب وتظهر وتغيّر مداراتها، سماء تارة خريفية وأخرى شتائية وثالثة ربيعية، إلّا أنّ الحقيقة السّماوية تبقى واحدة، يظلّ هناك سماء، البحر أيضا حقيقة، حقيقة البحر هي الحقيقة الشعرية، الحقيقة البحرية تعاني من مدّ وجزر وتيارات وعواصف. لكنّ البحر هو البحر رغم كلّ شيء، حقيقة الماء في البحر باقية، التحوّلات الشعرية شيء حتمي.)[3]

اعترف نزار في أكثر من موضع وعلى أكثر من صعيد باستحالة مفهوم الشّعر الحداثي، ويتصدّر هذا الاعتراف كتاب له بعنوان **"ما هو الشّعر؟"** أودعه خلاصة تجاربه، وقال في مطلعه: (ليس من طموحات هذا الكتاب أن يكون دليلا سياحيا يقول لكم في أيّ جزيرة يسكن الشّعر وفي أيّ فندق يقيم، وفي أيّ مقهى يجلس وما هو عمره، ولون عينيه وهواياته المفضّلة.)[4] ويضيف قائلًا: (ليس للشّعر صورة فوتوغرافية معروفة (...) وليس له عمر معروف،

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج8، ط1، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1993، ص26، 27.

[2] محمّد عزام: الحداثة الشعرية، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1985، ص109.

[3] محي الدّين صبحي: مطارحات في فنّ القول، محاورات مع أدباء العصر، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1978، ص105.

[4] نزار قبّاني: ما هو الشّعر؟، ط3، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 2000، ص18.

أو أصل معروف، ولا أحد يعرف من أين أتى، وبأيّ جواز سفر تنقّل، المعمرون يقولون: (إنّه هبط من مغارة في رأس الجبل واشترى خبزًا وقهوة وكتبا وجرائد من المدينة، ثمّ اختفى، وسكّان الشواطئ يقولون: إنّه خرج من أعماق البحر، إنّه لعب طول النّهار مع الأطفال والأمواج والأسماك الذّهبية، ثمّ عاد إلى بيته البحري. وأطفال المدينة يقولون: إنّه خرج من الغابة وابتسم لهم وأعطاهم أزهارًا وأقمارًا وفراشات وأكواب ذرة، وفطائر محشوة عسلًا ثمّ ابتلعته الغابة. ومعلّمو المدارس يقولون: إنّه دخل على صفوفهم ذات صباح، فتكلّم مع التّلاميذ لغة لم يتعلّموها، وكتب على السّبورة السّوداء حروفا لم يروها من قبل، ففهموا ما قال لهم وحملوه على أكتافهم وخرجوا إلى الشوارع بمظاهرات، مطالبين بتعيينه وزيرا للثّقافة.)[1]

يتحدّد مفهوم الشّعر عند نزار قبّاني بحسب الغاية الشّعرية ذاتها، فحين تكون الغاية جمالية، يأخذ الشّعر عند نزار مفهومًا جماليا، وعندما تكون الغاية اجتماعية، يأخذ المفهوم الاجتماعي، وحين تكون سياسية يأخذ المفهوم السياسي وهكذا لا نكادُ نقبض له على تعريف للشعر حتّى نقرأ لنزار تعريفا آخر يُصاغ وفق السياق الشّعري ذاته.[2]

ولا يعني هذا أنّ نزارًا قد عجز عن تحديد مفهوم دقيق للشّعر، وإنّما هو يرفض أن يقع فيما وقع فيه شعراء الحداثة الخاضعين لأنساق الخطاب النّقدي المعاصر، والّذين عملوا على تحديد مفهوم الشّعر وفق أيديولوجية الكتابة التّي يعتمدونها ونسقها، يقول: (كان بإمكاني أن أدخل إلى المختبر، وأؤلف لكم تأليفا ذهنيا عشرات النّماذج المدرسية لتعريف الشّعر:

- الشّعر هو هذه اللّغة ذات التوتّر العالي، التي تلغي كلّ لغة سابقة، وتعيد صياغتها من جديد.
- الشّعر هو الكلام المجنون الّذي يختصر كلّ العقل والفوضى التي تختصر كلّ النّظام.
- الشّعر هو ذلك الانقلاب الحضاري الناجح الّذي تقوم به البشرية ضدّ نفسها.

---

[1] نزار قبّاني: ما هو الشّعر؟، ص20، 21.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص241.

- الشّعر هو ذلك الفنّ الخارج على القانون ويعكس قمّة العدالة.

- الشّعر هو مجموعة الأسئلة التي لا أجوبة لها، ومجموعة الأحلام التي لا تفسير لها.)[1]

ويسترسل نزار في عرض تعاريف نظرية لمفهوم الشّعر بشكلٍ يُوحي مباشرة إلى تلك التّعاريف المعتمدة لدى شعراء الحداثة ومنظّريها، وهذا يدلّ على أنّ الشّاعر لم يفتقر إلى القدرة التّنظيرية، وإنّما عمل على عدم الوقوع في التنميط والاجترار.

ورغم تمنّع نزار عن تحديد مفهوم للشّعر إلّا أنّ متتبّع تصريحاته وحواراته الصّحفية الكثيرة وبعض كتاباته النّثرية، يعثر بسهولة على الكثير من التّصريحات الّتي يعرض فيها نزار مفاهيم مختلفة عن الشّعر ودوره ضمن حركية المجتمع، وهناك تعريف يُعدّ هو الأقرب من بين التّعاريف الكثيرة إلى الحداثة بمفهومها النّسقي، حيث ربط الشّعر بالقدرة على رصد آفاق المتخيّل من جهة والقدرة على إحداث الصّدمة القادرة على إحداث تغيرات نوعية كثيرة في الفكر الاجتماعي والسّياسي من جهة أخرى، يقول: (عظمة الشاعر تُقاس بقدرته على إحداث الدّهشة، والدّهشة لا تكون بالاستسلام للأنموذج الشعري العام، الّذي يكتسب مع الوقت صفة القانون السّرمدي، لكن تكون بالتمرّد عليه ورفضه وتخطّيه. الشّعر ليس انتظار ما هو منتظر، وإنّما هو انتظار مالا يُنتظر، إنّه موعد مع المجيء الّذي لا يجيء، والآتي الّذي لا يأتي، (...) الشّعر الحقيقي يتقدّم في المجهول والحدس، والمغامرة، إنّه عملية انقلابية يخطّط لها وينفّذها إنسان غاضب، ويريد من ورائها تغيير صورة الكون.)[2]

فالقصيدة المفاجئة أو المدهشة هي بالضّرورة خارجة عن نطاق المألوف أو العادة، وهو منحى التزم به شعراء الحداثة ونقّادها في تحديدهم لمفهوم الحداثة، فكلّ حركة في الحياة عند نزار لابدّ لها أن تعبّر عن نفسها بطريقة

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج8، ص35، 37.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص260.

استثنائية خارجة عن المألوف حتّى تكون شعرًا، فكلّ ما يقوم على المحاكاة يسقط في النّثر، وكلّ ما يدخل في نطاق المألوف والعادة ليس شعرًا. فالكتابة الشّعرية لا تعترف بوجود نموذج شعري، فهي ضدّ محاكاة النّموذج.

يريد نزار للشّعر أن يسير نحو تفعيل الحركة في الشّعرية العربية الّتي طالما اتّهمها بالخمول والاجترار والتنميط، ومادام الشّعر عنده هو القدرة على إحداث الدّهشة، فإنّ هذه الأخيرة تصبح بالضّرورة عاملًا أساسيا من عوامل التّأثير الشّعري، فالشّعر الواضح المعالم لا ينتظر منه المتلقّي شيئا، لأنّه قُدّم له جاهزا، معروفا، فلم يثر عنده السّؤال الّذي عادة ما يقود القارئ نحو الصّدام الفكري والاجتماعي وفق الغايات الضّمنية المستوحاة من النصّ.[1] (فالقصيدة أكبر عملية تورّط في التاريخ، القصيدة تقوم على الصّدام والحواس تعيش على العادة والقناعة. القصيدة عمل ضدّ الحواس، القصيدة كالحبّ إذا فهمنا أنّ الحبّ يأتي لغير العلاقات المكرّسة، كلّ شعر حاول أن يكون مخلصًا للثوابت الاجتماعية هو شعر ساقط، الشّعر الحقيقي قائم على الاغتصاب، على اختراق الجدران المنصوبة سابقا.)[2]

وقد ذهب نزار في كتابه "ما هو الشّعر؟" إلى تدوين قناعاته الشّعرية الّتي كوّنت مشروعًا لنظريته الشّعرية تُوجز في النّقاط الآتية:

(– الشّعر في تصوّري (نزار) مخطّط ثوري، يضعه وينفّذه إنسان غاضب، يريد من ورائه تغيير صورة الكون، ولا قيمة لشعر لا يُحدث شرخًا في خريطة الدّنيا، خريطة الإنسان.

– الخروج على القانون، هو قدر القصيدة الجيّدة، ليس ثمة قصيدة ذات مستوى لا تتناقض مع عصرها ولا تتصادم معه.

– كلّ قصيدة هي محاولة لإعادة هندسة النّفس الإنسانية وإعادة صياغة العالم.

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص243.

[2] محي الدّين صبحي: مطارحات في فنّ القول، ص108.

– يُحدث الشّعر عشرات الانفجارات داخل اللّغة، فتنكسر العلاقات المنطقية بين الكلمات ويتغيّر مفهومها القاموسي والاصطلاحي.

– الشّعر هو اغتصاب العالم بالكلمات.

– الشّعر عصيان لغوي خطير، على كلّ ما هو مألوف ومعروف ومكرّس.

– وظيفة القصيدة هي وظيفة تحريضية بالدّرجة الأولى، لا وظيفة توفيقية.

– الشّعر عمل من أعمال المعارضة لا الموالاة، ومن أعمال الرّفض لا القبول.)[1]

– اللّغة الشّعرية:

تعتبر اللّغة الشّعرية الملمح الأساسيّ والرّئيس في الحداثة الشّعرية المضادّة عند نزار قبّاني، فقد استطاع أن يقتحم عالم المتلقّي من خلال اعتماده على توظيف وسائط لغوية أكثر بساطة وشعبية وعمقًا في الوقت نفسه، إلى درجة أنّ لغة الشّعر النزارية هي لغة ثالثة تجمع بين كلاسيكية الفصحى وبساطة العامية وعفويتها. فانطلاقا من صداميته وواقعيته الاجتماعية، كان على نزار أن يبدأ في تغيير نظام اللغة المعبر بها أولا، لأنه أدرك أن اللغة الكلاسيكية القديمة لا تستطيع أن تغير شيئا في الواقع.[2] (وإذا اعتبرنا أنّ الواقع هو المادة التي يستمد منها المضمون، فإنّ تغييره أي النّظر إليه نظرًا جديدا يتضمّن بالضّرورة تغيير لغته أي التّعبير عنه تعبيرًا جديدًا، فتغيير نظام الواقع يتضمّن تغييرًا لنظام لغته.)[3] فتصبح اللّغة حينئذ الوعاء اللّفظي الّذي يحتوي كلّ موقف جديد يتبناه الشاعر لغرض إحداث

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص245.

[3] أدونيس: الثّابت والمتحوّل، بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، ج3، ط5، دار الفكر، لبنان، (دت)، ص205.

الدّهشة الشّعرية واللغوية معا، وذلك انطلاقا من استنباط لغة ذات علاقة وطيدة بالتجربة الشعرية المتزامنة مع إرهاصات تشكّل الموقف النّقدي عند الشاعر.

كان أمام نزار نمطان من لغة الخطاب الشّعري: الأوّل هو نمط اللّغة الفصحى (المقدّسة)، والثّاني هو نمط اللّغة العامية التّواصلية البسيطة، وأمام هذه الازدواجية اقترح نزار لغة ثالثة، كبديل عن النّمطين السّابقين، يقول: (كنّا نشعر بغربة لغوية عجيبة، بين لغة تتكلّمها في البيت وفي الشارع وفي المقهى، ولغة نكتب بها فروضنا المدرسية، ونستمع بها إلى محاضرات أساتذتنا ونقدّم بها امتحاناتنا (...) هذه الازدواجية اللّغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللّغات، كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين، لذلك كان لابدّ من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنّا نعانيها. وكان الحلّ هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللّغات الأكاديمية منطقها وحكمتها، ورصانتها، ومن اللّغة العامية حرارتها وشجاعتها، وفتوحاتها الجريئة.)[1] ويضيف قائلًا: (من الّذي يكتب بلغة الجواهري غير الجواهري، وبلغة بدوي الجبل غيرُ بدويّ الجبل، ألا تشعر أنّ لغتنا تتفجّر تلقائيا، دون أن يفجرّها أحد، وإنّنا كلّ صباح نستيقظ على تحوّلات لغوية لم تكن موجودة قبل أن ننام، فلا نحن نتكلّم مثل آبائنا، ولا أولادنا يتكلّمون مثلنا، بعد خمسين سنة لن يكون هناك لغة فصحى، ولغة عامية، ستذوب الجدران الفاصلة بينها مع انتشار التّعليم والثّقافة، وسيكون لدينا لسان واحد نستعمله لا لسانان.)[2]

يحاول نزار التّنظير للغته الثالثة من خلال تحديد دورها التّعليمي والتّثقيفي، فيقول:

(إنّ اللّغة الثالثة تحاول أن تجعل القاموس في خدمة الحياة والإنسان، وتبذل ما بوسعها لتجعل درس اللّغة العربية في مدارسنا مكان نزهة، لا ساحة تعذيب، تحاول أن تعيد الثّقة المفقودة بين كلامنا الملفوظ، وكلامنا المكتوب، وتنهي

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص302.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج8، ص422، 423.

حالة التناقض بين أصواتنا وبين حناجرنا.)[1] وبعد كفاحٍ طويل أي (بعد أن كانت اللّغة الشّعرية إقطاعية وطبقية، ومتحجّرة، ومتكبّرة وغليظة وثقيلة الدّم، علّمتُها فنّ العلاقات العامة وطريقة الحوار الدّيمقراطي، وأجبرتُها على النّزول إلى المقاهي والمطاعم الشّعبية والشوارع الخلفية، والاختلاط بالبروليتاريا. وباختصار كنتُ أوّل من أعلن تأميم الشّعر قبل أن يؤمّم جمال عبد النّاصر قناة السّويس.)[2]

يقول نزار في حوار له مع النّاقد والصّحفي "**مفيد فوزي**": (كلّ مبدع في بلادنا العربية، لابدّ أن يكتشف أنّنا نكتب بلغتين ونتكلّم بصورتين، مثل هذه الازدواجية كانت تشغل بالي مثلما شغلت بال توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، لذلك قرّرت أن أردم هذه الفجوة العميقة وأكتب بلغة ثالثة تكون قادرة على اختراق الحاجز التّاريخي بين اللّغة الأكاديمية التي تتكلّمها الأقلية. وقد توصّلت بعد خمسين عامًا من الشغل إلى صنع لغة شعرية قادرة على ملامسة أحاسيس الرّجال والنّساء، الكبار والصّغار، الأثرياء والفقراء، المثقّفين وأنصاف المثقّفين، وإذا كنتُ قد وصلتُ إلى كلّ بيت عربي من المحيط إلى الخليج فالفضل يعود بالدّرجة الأولى إلى هذه اللّغة.)[3]

ومنه فاللّغة التّي دعا إليها نزار هي لغة توفيقية فيها من الابتكار ما يتّصل بحياة النّاس وتفاعلهم، وفيها من لغة المعجم ما يحفظ رصانة هذه اللّغة ووقارها وهي بذلك تتميّز بخصائص معيّنة، يُمكن أن نحصرها فيما يلي:[4]

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص302.

[2] المرجع نفسه، ص386.

[3] الضوء المشرقي، أدونيس كما يراه ستون مفكرا وشاعرا عالميا، علي الراعي، صحيفة تشرين ،23-02-2005.

[4] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص284، 254.

- **تقريرية الخطاب:**

يذكر الدّكتور **أحمد بسّام ساعي** في معرض حديثه عن ظاهرة التّقريرية والخطابية في الشّعر السوري الحديث أنّه على الرّغم من اجتياز معظم شعرائنا المرحلة التّقريرية الّتي سادت الشّعر بشكلٍ خطير في الخمسينات، ما زالت هذه التّقريرية تتسرّب إلى بعضهم في ثوب الخطابية حينا والواقعية اللّغوية حينا آخر.

ونقف عند هذه الخطابية كثيرا في شعر نزار سواء تعلّق الأمر بعالم المرأة أو بعالم السّياسة، فعن المرأة نقرأ في قصيدة "**إلى صاحبة السموّ حبيبتي**" ما يلي:

.. وتزوّجت أخيرا ..

بئر نفطٍ ..

وتصالحت مع الحظّ أخيرا ...

كانت السحبة –يا سيّدتي– رابحة

ومن الصّندوق أخرجتُ أميرا ...

عربي الوجه ... إلّا أنّه ...

ترك السّيف يتيما .. وأتى

يفتح الدّنيا شفاها ... وخصورا.[1]

وفي السّياسة كثيرا ما خاطب نزار الحاكم العربي بشكلٍ مباشر تطغى عليه اللّغة التّقريرية الّتي تحمل معاناة القاعدة ومتطلّباتها إلى القمّة:

يا ملك المغول ..

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ط2، منشورات نزار قباني، بيروت، 1998، ص126، 127.

يا وارث الجزمة .. والكرباج ..

عن جدّك أرطغول ..

يا من ترانا كلّنا خيول ..

تركبها ..

في زفّة الأبواق والطّبول

لا فرق –من نوافذ القصور–

بين النّاس والخيول.[1]

ويعترف نزار أنّ مصدر التّقريرية والسهولة في لغته الشّعرية الثالثة كانت نتيجة مراجعة الشّعر والنّقد الغربيين في أوروبا خلال القرن التّاسع عشر والقرن العشرين، وذلك من خلال دعوات **إليوت** إلى ضرورة الاقتراب من الواقعية اللّغوية أو لغة الحديث اليومي، يقول: (إنّ تأثيرات اللّغة الإنجليزية على مجموعتي (قصائد) وما صدر بعدها من مجموعات مثل: (حبيبتي) و(الرّسم بالكلمات) كانت تأثيرات هامّة تتعلّق بمنطق اللّغة وطريقة التّعامل معها ... وظلّ هذا المنطق اللّغوي يتابعني حتّى اليوم، ولاسيما في قصائدي الحزيرانية كـ: (هوامش على دفتر النّكسة) و(الممثلون، والاستجواب)، التي تخلّت نهائيا عن ديكور البلاغة القديمة وبراويزها المذهّبة، وتقدّمت إلى النّاس واضحة كنهارٍ إفريقي، وعارية كالحقيقة. كانت لغة (هوامش على دفتر النّكسة) لغة ريبورتاج صحفي ساخن، صدمت النّاس عند قراءتهم الأولى للقصيدة، واعتبروها خروجا عن بلاغة الجاحظ، والحريري، وعبد الحميد الكاتب، بل اعتبروها انحرافا عن لغتي الشّعرية الّتي كتبت بها قبل ثلاثين عاما أعمالي الأولى.)[2]

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال السّياسية الكاملة، ج3، ط2، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1982، ص315.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النثرية الكاملة، ج7، ص230، 231.

يقول نزار في مقطع من قصيدة "**هوامش على دفتر النّكسة**":

يا حضرة السّلطان

لأنّني اقتربت من أسوارك الصمّاء

لأنّني ..

حاولت أن أكشف عن حزني .. وعن بلائي

ضربتُ بالحذاء

لو أحد يمنحني الأمان

من عسكر السّلطان ...

قلتُ له: لقد خسرت الحرب مرّتين ..

لأنّك انفصلت عن قضية الإنسان.[1]

لقد أدرك نزار أنّ الشّاعر وهو يتعامل مع اللّغة باستمرار يستطيع أن يشعر أكثر من غيره باهتزازاتها وتحرّكاتها وتفاعلاتها اليومية، لهذا فهو مطالب بتفعيل تلك الاهتزازات والتحرّكات إبداعيا، من خلال لغة شعرية يعطيها هوية العصر، لأنّ العملية الإبداعية لا يمكن أن تأخذ صفة الإبداع إلّا عندما تدخل في صراع مستمرّ مع اللّغة الّتي تكتب بها.

- **رفض الغموض في الشّعر:**

رفض نزار ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث والمعاصر، فتساءل: (هل التّعتيم هو الشّرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشّاعر، وغنى عوالمه الجوانية؟ وبكلمة أخرى، هل غموض الرّؤية وغموض الوسيلة، وغموض طريقة العرض،

[1] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص746، 748.

هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشّاعر؟)[1] ويستشهد في ذلك بـ: "**إزرا باوند**" الّذي ظلّ ينادي بضرورة تجنّب لغة التّعمية والغموض، يقول: (إنّ إزرا باوند وهو أبو مدرسة الشّعر الحر وبطريركها، كان ينادي بعودة الشّعر إلى معالجة الأشياء مباشرة، وفي رفض استخدام أيّة كلمة لا تضيف شيئا إلى بناء القصيدة. وكان يقول دائما إنّنا نتألّم من استخدام اللّغة بغية إخفاء الفكر، وكان علم البيان هو الشيء الوحيد الّذي تمنى إزرا باوند لو أنّه قادر على أن يُطلق عليه النّار.)[2]

ونسجّل هذا الموقف عند نزار قبّاني شعرًا في أعماله السّياسية، حيث يقول:

نرفض الشّعر كيمياءً وسحرًا

قتلتنا القصيدة الكيمياء

نرفض الشّعر مسرحًا ملكيا

من كراسيه، يُحرم البسطاء

نرفض الشّعر، عتمة ورموزًا

كيف تستطيع أن ترى الظّلماءُ

نرفض الشّعر أرنبا خشبيا

لا طموح له ولا أهواء.[3]

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج2، ص235.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص235.

[3] نزار قبّاني: الأعمال السّياسية الكاملة، ج3، ص399، 400.

- **توظيف الألفاظ العاميّة:**

ظلّ نزار يهدف من وراء نظرية اللّغة الشّعرية الثالثة إلى إحداث نوع من المقاربة بين ألفاظ الفصحى وألفاظ العامية، الّتي ظلّت مشتبكة بذاكرة النّاس وتفاصيل حياتهم اليومية بكلّ ما تحمله من حرارة التّعبير والتّواصل، فقد كان نزار خير من طوّع العامية للشعر الفصيح، كما أنّه خير من طوّع الفصحى للعامية من غير أن يخرج عن حدود الفصحى.

ويتوزّع استعمال الألفاظ العامية في العديد من مجموعاته الشعريــة ابتـداءً من **"قالت لي السّمراء" 1944**، إلى **"خمسون عاما في مديح النّساء" 1994**، وهو دليل على الرّغبة الملحّة عند نزار في تفعيل الواقعية اللّغوية بمفهومها الجماهيري، ففي مجموعته **"قصائد متوحشة"** مثلًا ترد كلمة "باس" وهي من العامية الشائعة في العالم العربي، يقول:

وليتني حين أتاني باكيا

فتحتُ أبوابي له .. وبستُه [1]

ومن الكلمات العامية السورية (الشامية) تأخذ كلمة "كرمال" (من أجل أو لأجل) و "أشيلك" (أحملك) مكانهما في إثراء اللّغة الشعرية الثالثة عند نزار، يقول:

كرمال هذا الوجه والعينين

قد زارنا الربيع هذا العام مرتّين

وزارنا النبيّ مرّتين. [2]

وقوله أيضًا:

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص725.

[2] المرجع نفسه، ص763.

أشيلك يا ولدي، يا ولدي فوق ظهري

كمئذنة كسرت قطعتين

وشعرك حقل من القمح تحت المطر

ورأسك في راحتي وردة دمشقية، وبقايا قمر.[1]

وتتكرّر نماذج استعمال ألفاظ وعبارات عامية من لهجات عربية مختلفة في دواوين نزار، وأمر إحصائها وإثباتها لا يسعه مقام البحث.

– الشّكل الشّعري:

رفض نزار قبّاني إسناد الرّيادة في الشّعر الحرّ لشاعر دون آخر، يقول: (لا يُمكننا القول بأنّ فلانا هو أوّل من اكتشف الشّعر الحرّ، كما اكتشف أينشتاين نظرية النّسبية، فمثل هذه الأحكام القاطعة كالسّيف لا تنطبق على الشّعر، لأنّ الشّعر هو نتيجة تراكمات تاريخية ونفسية وحضارية لا تتوقّف،)[2]ويضيف (فخطأ كبير جدّا، خطأ تاريخي، وخطأ أخلاقي أن لا نضع في قائمة الثوّار اسمًا كاسم إلياس أبي شبكة، وخطأ أكبر أن ننسى عند حديثنا عن الثّورة والثائرين قامة كقامة بشارة الخوري وأمين نخلة، وسعيد عقل، وإيليا أبي ماضي، وعمر أبي ريشة وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، فكلّ دراسة للتّجديد لا تنبش عن الجذور تبقى دراسةً سطحية وآنية.)[3]

ويجعل نزار من قضية التّجديد في الشّكل "معركة حقيقية"، يقول: (احتكاك اليمين باليسار أمر حتمي في كلّ مجتمع صحيح البنية ومعافى (...) اليمين هو الجانب الوقور، الهادئ الّذي يؤمن بقداسة القديم، ويقيم له الطّقوس، ويحرق له البخور، إنّه الجانب الّذي ارتبط ذهنيا ونفسيا ووراثيا بنماذج من القول والتّعبير، يعتبرها نهاية صالحة لكلّ

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال الشّعرية الكاملة، ج1، ص278.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص250.

[3] المرجع نفسه، ص251.

زمان ومكان، ويرفض أيّ تعديل لها أو مساس بها، واليمينيون من شعرائنا هم تلك الفئة التي لا تزال ترى في (المعلّقة) وفي (القصيدة العصماء)، ذروة الكمال الأدبي، وغاية الغايات.)[1]

ويرى نزار أنّ كلّ محاولة للتّجديد قد أُعدمت حتّى قبل أن تُولد، وهذا النّصف الأوّل من القرن الماضي، حيث (لم يكن من السّهل إحداث شغب في حفلات الشّعر التّنكرية في دمشق الأربعينات، لأنّ برامجنا معدّة منذ ألف سنة على الأقلّ، ولأنّ المدعوين إليها هم أنفسهم منذ ألف سنة، كان الدّاعون والمدعوون يشكّلون شركة محدودة لنظم الشّعر. كانوا يرفضون أيّ عضو جديد في مجلس الإدارة، تحت إرهاب هذه (الرأسمالية الشّعرية) كان علينا أن نبدأ العصيان.)[2]

لم يرفض نزار الشّكل القديم للقصيدة العربية، وإنّما دعا إلى الاحتفاظ بها إلى جانب الأشكال الجديدة والمتمثلة في قصيدة الشّعر الحرّ، وقصيدة النّثر، لأنّه أدرك الدّور الوظيفي للشكل الشعري في إعلاء مضمون القصيدة وإبرازه إلى المتلقّي، فقد كتب نزار منذ "**قالت لي السّمراء**" إلى "**تنويعات نزارية على مقامات العشق**" دون أن يحاول إلغاء شكل من الأشكال السّابقة، وربّما احتفاظه بالشكل العمودي للقصيدة في الكثير من أشعاره السياسية هو الّذي جعل بعض النقّاد يرفضون تصنيفه ضمن قائمة شعراء الحداثة والتّجديد.[3]

ويدعم نزار موقفه من الدّور الوظيفي للشكل الشعري وخاصّة اعتماده على المعمارية القديمة في قصائده السّياسية بوظيفة القصيدة السياسية ذاتها، وما تتطلّبه من وسائط إدراك هذه الوظيفة، فهو حين يكتب القصيدة العمودية ليعبّر بها عن حدث سياسي معيّن، فإنّ هذا لا يعني بشكلٍ من الأشكال خيانة قضية الحداثة والتّجديد والتّجاوز،

---

[1] نزار قبّاني: الشّعر قنديل أخضر، (دط)، منشورات نزار قبّاني، بيروت، (دت)، ص28.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص267.

[3] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص255، 256.

ومن جهة أخرى يُدرك أي قارئ لشعر نزار مباشرة أنّه لم يستطع في بداية حياته الشّعرية أن يتحرّر من حتمية النّظم على الطريقة القديمة التّي أصبح الارتباط بها عاطفيا وقوميا.[1]

وهذا مقطع من قصيدة "**مذعورة الفستان**"، كمثالٍ على مستوى تداخل التّجديد اللّغوي مع الشّكل القديم للقصيدة، يقول:

مذعورة الفستان .. لا تهربي

لي رأي فنّان .. وعينا نبيّ

شارعنا أنكر تاريخه

والتفّ بالعقد وبالجورب

والتهم الخيط وما تحته

وأتعب الخصر ولم يتعب

واقتحم النّهد وأسواره

ولم يعد من ذلك الكوكب

حركت بالإيقاع أحجاره

فاندفعت في عزّة الموكب

دوسي فمن خطوك قد زرّر الرّصيف

يا للموسم الطيّب.[2]

---

[1] أحمد بسّام ساعي: حركة الشّعر الحديث من خلال أعلامه في سورية، (دط)، دار الفكر المعاصر، 2006، ص163.

[2] نزار قبّاني: الأعمال الشعرية الكاملة، ج1، ص19، 21.

نزار قبّاني وخلال تجربته الشعرية، انطلق من القصيدة العمودية إلى قصيدة التّفعيلة، ثمّ تجاوزهما إلى قصيدة النّثر، يقول: (بالنّسبة لي، فإنّني منذ عام **1966** وعلى وجه التّحديد منذ أن أصدرت مجموعتي الشّعرية (الرّسم بالكلمات) أدركتُ أنّني أنهيت دورة شعرية كاملة، وأنّ كلّ تحرّك منّي على المحور ذاته سيكون فيه مقتلي (...) وبدأتُ أقلق وبدأت أخاف أن يسقط المسرح من تحتي، وبدأت أبحث وأشتغل على معادلات شعرية جديدة تنقذني من قطار الشّعر العثماني المتدهور. أوّل محاولة للخروج من قطار الأشباح، كان (كتاب الحبّ) وفيه حاولتُ أن أقصّ جميع النّتوءات اللّغوية في بلاغتنا العربية. ثمّ كانت تجربة (مائة رسالة حُب) (...) أجد نفسي محاطًا بتحوّلات تاريخية حضارية تدفعني إلى أن أغيّر جلدي اليومي وأغيّر أصابعي إذا اقتضى الأمر، وإلّا سقطتُ تحت عجلات التّاريخ.)[1]

وعندما قرّر نزار الانتقال إلى دورة قصيدة النّثر، كان موقفه منها أقرب إلى موقف شعراء الحداثة، ورغم أنّه لم يتعمّق في التنظير لها، إلّا أنّه قدّم موقفًا إيجابيا ومشجّعا على دخول عالم الكتابة بالنّثر؛ فهو يرى أنّها ليست غريبة عن التّراث العربي، وأنّها وُجدت مع وجود الكلمة عبر الاحتمالات النّثرية والدينية المختلفة.[2] يقول: (قصيدة النّثر هي مصطلح جديد لمفهوم قديم، إنّها موجودة منذ أن أدرك الإنسان أنّ العبارة الواحدة يُمكن أن تُقال بعشرات الصّيغ. ولها عشرات الاحتمالات، احتمالات الكلام لا نهائية، ومن هذه الاحتمالات قصيدة النّثر، (...) إنّني شخصيّا لا أعتبرها غريبة عن ميراثنا، ولا عن ديناميكية اللّغة العربية التي تتفجّر بملايين الاحتمالات.)[3]

وحينما يتحدّث نزار عن موسيقى الشّعر، فإنّنا لا نلتمس له موقفا ثابتا في هذه القضية، فهو يتأرجح بين التّأييد والمعارضة، فـ (موسيقى الشّعر هي البحر بشكله المطلق أو الماء بشكله المطلق (...) والأوزان هي عناصر في تركيب الماء، وليست كلّ الماء، موسيقى الشّعر هي شيء أكبر من الوزن والبحر والقافية، والّذين يتصوّرون أنّ علم العروض،

---

[1] الضوء المشرقي، علي الراعي.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص259.

[3] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج8، ص117، 118.

هو ضابط الإيقاع الّذي لا يتعب ولا يشيخ، ولا يتقاعد، ولا يسمح لأيّ من الموسيقيين أن ينفرد أو يجتهد أو يتجاوز النّغمة الأساسية، يريدون أن تبقى موسيقى الشعر العربي في مرحلة (دوم-تاك)، ومثلما هناك ألوف الجمل الموسيقية التي تنتظر من يقولها، كذلك هناك ألوف الجمل الشعرية التي تنتظر من يكتبها (...) فكما للفقهاء، حق الاجتهاد، فإنّ للشعراء أيضًا هذا الحقّ.)[1] هذا النصّ هو دعوة صريحة إلى تجاوز الجمل الموسيقية الخليلية، لأنّها تمثّل الشّرعية، ونزار ضدّ الشرعية التّي أخذت شكل المقدّسات، يقول: (إنّ بحور الخليل بن أحمد باتت بحور مناسبات لا بحور شعر، والنّاس ضجرت منها، حتّى اللّغة ضجرت من الموزون المقفّى التقليدي، أنا شخصيا إذا ما ذهبت إلى مجلس وسمعت فيه قصيدة موزونة مقفّاة، أشعر بشيء ما ضدّ العصر في هذه القصيدة.)[2]

ما تقدّم من نصوص وشواهد يعجّ بالكثير من النقاط الّتي اعتمد عليها نزار في نظرته لشكل القصيدة، فقد دعا إلى موسيقى شعرية جديدة لا تخضع بالضّرورة للنّمط الموسيقي القديم، فإذا استطاع الشاعر أن يقدّم هذا البديل الموسيقي، فسوف نصغي إليه بكلّ احترام.

3- موقفه من التّراث:

ونزار شأنه شأن الكثير من الشّعراء الّذين كانت لهم نظرتهم الخاصّة إلى **التّراث**، حيث إنّه يؤكّد على ضرورة ربط التّجربة الشعرية الحداثية بالتّراث ربطًا إجرائيا مباشرا، وذلك من خلال إدراك مكامن الجمال فيه، وليس اجتراره كما هو شكلًا ومضمونًا، يقول: (كلّ الولادات الشعرية الحديثة تمّت نتيجة عملية قيصرية، ما من شاعرٍ وُلد ولادة طبيعية وخرج من بطن التّراث، الطّفل الشرعي هو الّذي يتغذّى من أمّ يعرفها وينتسب إلى أبوين معروفين ويحمل مكوّنات التّراث، ثمّ يترعرع في بيئته ككلّ الأطفال الطّبيعيين (...) من قال إنّني أكتب القصيدة وحدي؟ أشعر بأنّ عشرة آلاف شاعر يكتبونها معي، من طرفة إلى الحطيئة إلى أبي تمّام إلى المتنبّي وشوقي ... الشّاعر الّذي ينسجم مع

---

[1] نزار قبّاني: ما هو الشّعر؟، ص121، 122.

[2] جهاد فاضل: أسئلة الشعر- حوارات مع الشّعراء العرب، ط1، الدار العربية للكتّاب، القاهرة، (دت)، ص347.

روح التّراث ويتمثّله يتّجه رأسًا إلى وجدان القارئ العربي، أمّا الشاعر الّذي يعتمد على الصّراعات والبدع المستوردة فإنّه يسمّم الجمهور (...) هذا الشّعر يرفضه القرّاء.)[1]

أمّا بالنسبة للآثار الغربية، فنزار يرى أنّ محاكاة هذه النّماذج يؤدّي بالشاعر إلى دخول عالم الحداثة الشعرية، لكن لابدّ من احتواء تجاربنا الفكرية والإبداعية المشرقة عبر التّاريخ، يقول: (إنّ مجموع التراث من الحلّاج والمتنبّي والمعرّي، يشكّل نهرًا له ضفاف. الفكر العربي له ملامح، والشّعر العربي له ملامح، ما نقرأه ممّا يسمّى بشعر السّبعينات، ماذا يقول؟ فهو لا يستقي من مياه التاريخ ولا هو انعكاس لهموم الحاضر. أمّا المستقبلية التّي يدّعيها: فمادام هو فوضى فكيف سينشئ مستقبلًا.)[2]

ويُفهم ممّا سبق أنّ نزارًا لا يرفض التّراث ولا يدعو إليه في الوقت ذاته، كما أنّه لا يرفض التّجارب الثقافية الغربية، ولا يدعو إليها أيضا، وإنّما يدعو إلى ضرورة ولوج عوالم الكتابة انطلاقا من تحديث الذّات المبدعة أوّلًا، ولا يستقيم هذا في الفكر النزاري إلّا بتمثّل هذه الذّات وربطها بالتّجربة الثقافية عبر مراجعات واعية للتّراث ثمّ الانطلاق نحو المصاهرة الثقافية الغربية الّتي تعني بالضّرورة الانكفاء عن تحقيق الأنا المبدعة والتّماهي أمام الآخر الغربي، وتمثّل آلياته الإبداعية في الشّكل والمضمون.[3]

من هنا رفض نزار نمط الحداثة الاستعراضية الّتي فُرضت على الذّوق العام جراء المحاكاة والتنميط والاجترار لدى الآخر الغربي، يقول: (إنّ الاستعراضية ليست همّا من همومي، وليس يعنيني مطلقا في زحمة من يلهثون للحصول على بركة الحداثة، أن أكون أحد اللّاهثين. هناك من يشتغلون على الحداثة ولا يتكلّمون، وهناك من لا يشتغلون على الحداثة ويعقدون مؤتمر صحفيا يقولون فيه إنّهم كانوا يتعشّون مع نازك الملائكة عندما كانت تكتب قصيدة الكوليرا

---

[1] محي الدّين صبحي: مطارحات في فنّ القول، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص107.

[3] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص233.

(...) كلّ ذلك أورده لأقول إنّ مدّعي الحداثة كثيرون، حتّى صارت الحداثة كما سبق لي وذكرت، إشاعة نسمع عنها ولا نراها، أريدك أن تقول لي ما هي؟ ما هي مرتكزاتها؟ ما هي مواصفاتها؟ ما هي خصائصها؟ لا أريد تعريفا لها في المطلق، أريد نموذجا علمانيا، أريد نصّا حداثويا يستطيع أن يتفاعل مع الذّوق العربي العام، ويثير الدّهشة، ويغطّي هموم النّاس في هذا الوطن على صعيد الثرثرة الأيديولوجية ومزايدات المقاهي الثقافية، هناك كلام كثير عن الحداثة، ولكن ميدانيا وعلى الأرض (ما في حدا ... لا تندهي ما في حدا) كما تقول مطربتنا فيروز...)[1]

نعت نزار الأدباء الإرثيين بالأدباء المستريحين، لأنّهم لم يستطيعوا أن يفعّلوا الخامل من التراث ويَدمجوه في الحركية الإبداعية وفقا لمتطلّبات الحداثة المضادّة، يقول: (أكتب لكم عن الأدب المستريح في بلادنا، إنّه الأدب الّذي نشف الزيت من مفاصله، وتصلّبت عضلات الحركة في قدميه، إنّه الأدب الّذي نسي غريزة المشي. ما هو موقفنا من الأدب الّذي لا يمشي؟ إنّه موقف الحياة نفسها من كلّ كائن يتوالد، موقف المجتمع من كلّ عضوٍ لا ينتج، موقف صاحب الأرض من كلّ شجرة لا تثمر في حقله، الإهمال، ثمّ القطع، ثمّ أحشاء الموقدة. الحياة لا تهمل إلّا الّذين يهملونها، ولا تكافئ إلّا الّذين يقابلون هداياها الجميلة بهدايا ذهنية أجمل. إنّ الأدب هو غرم قبل أن يكون غنما، مسؤولية لا نزهة على شاطئ نهر، فعلى الّذين يريدون دخول مصنع الأدب الكبير، أن يلبسوا ثياب العمل، ويغمّسوا أيديهم حتى المرافق في الصّلصال السّاخن: أيّها المستريحون إنّ الذّوق العام يطلب منكم أن تستريحوا و تريحوا.)[2]

وفي إطار تفعيل الموروث طالب نزار بضرورة التّجديد انطلاقا من القراءة الواقعية للتراث، والاستفادة من خبرات الشعراء الفاعلين وإبداعاتهم في زمنهم، لأنّ اللّحظة الشعرية ليست بالضّرورة لحظة آنية ترفض ما سبقها من لحظات كتابة وإبداع.

وهذا المقطع من قصيدة طويلة عنوانها "**الوصية**"، يرفض فيها كلّ علاقة تربطه بالموروث الخامل، يقول:

---

[1] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج8، ص428، 429.

[2] نزار قبّاني: الأعمال النّثرية الكاملة، ج7، ص161، 162.

أفتح صندوق أبي ..

أمزّق الوصيّه

أبيع في المزاد ما ورثته

مجموعة المسابح العاجيه

طربوشه التركي والجوارب الصوفية

أسحب سيفي غاضبا

وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخيه

وأهدم الشرق على أصحابه

تكيه ... تكيه ..

أفتح تاريخ أبي

أفتح أيّام أبي

أرى الّذي ليس يُرى

أدعية ... مدائح دينية

أوعية ... حشائش طيّبة

أدوية ... للقدرة الجنسية

أبحث عن معرفة تنفعني

أبحث عن كتابة تخصّ هذا العصر وتخصّني

فلا أرى حولي سوى رمل .. وجاهلية.[1]

وهكذا كان نزار ذا أفق حداثي متفرّد، استطاع أن يؤسّس مسارهُ الحداثي المضادّ، ويورّط الحداثات الأخرى ويصنعها في مأزق، بفعل الجماهيرية الشعبية الّتي اكتسبها من جهة، واللّغة الشّعرية الثالثة الّتي أسّس لها من جهة أخرى.

كما خلق نزار لحداثته الشعرية المضادّة آليات تفعيل من واقع المجتمع، فطالب بتحرّر المرأة والرّجل معًا، إضافة إلى محاولة تفعيل التراث الخامل ومحاولة بلورته وفقا للحياة الاجتماعية اليوم.

[1] نزار قبّاني: الأعمال السياسية الكاملة، ج3، ص249- 251.

رابعا: محمّد بنيس والحداثة الشّعرية المنفتحة:

يُعدّ محمّد بنيس أحد الشّعراء النقّاد المهمومين والمهووسين بمقولة الحداثة الشّعرية والبحث الدّائم والدّؤوب عن الحقيقة الشّعرية.

1- نبذة عن حياة محمّد بنيس:

وُلد محمّد بنيس سنة **1948**، قضى طفولته الأولى في الجامع بحفظ القرآن كأغلب أطفال جيله، ثمّ انتقل إلى مدرسة معرّبة وهو ابنُ تسع سنوات، والتحق بالمدرسة الابتدائية الرّسمية بعد سنة من ذلك.

يقول بنيس عن اللّغات التّي تعلّمها: (عبور اللّغات، منذ البدء عشته ألما، من عربية الدّارجة المغربية إلى عربية القرآن، ومن العربية الحديثة إلى الفرنسية. منفيّ في حُبسةٍ لم أخترها. وإذا كانت عربية جبران والشّابي قد أيقظت في مراهقتي ما لم أكن مهيّأً له من قبل، فإنّ الفرنسية استمرّت بالنّسبة لي لغة امتحان، لغة عقاب يُفاجئني من كلّ الجهات، إلى أن اكتشفت الشّعر الفرنسي، وخاصّة بودلير ورامبو، ثمّ كبار الشعراء الفرنسيين اللّاحقين، وثقافة فرنسية، أو مترجمة إلى الفرنسية، أصبحتُ بها أتعلّم حرية العودة إلى الذّات والإقامة ضيفا على الآخر.)[1]

تعرّف بنيس في الإعدادية (**إعدادية ابن كيران بفاس**) على رفاق مجنونين بالشّعر، يقول: (أيّ نشوة وأيّ سحر! أبيات وقصائد تتجوّل بيننا لشعراء قدماء وحديثين، لشعراء من فاس ومن مدن مجهولة. خارج الإعدادية التقيتُ بالشّاعر **محمّد الخمار الكنوني** الّذي كان شعره آنذاك منتشرًا. كنتُ مستعدًّا للشّعر.)[2]

كان الشّعر بالنّسبة لبنيس تجربة حية وعشقا للحياة، كان مغامرةً مذهلة، ففي سنة **1965** كتب بنيس قصائده الأولى يقول: (كانت سنة **1965** حاسمةً في اختياراتي الدّراسية والحياتية، في هذه السّنة كتبتُ قصائدي الأولى على طريقة الشّعر الحرّ الّذي لم أكن أستوعب اختلافه عن الشّعر المعاصر. قبلها بقليل تابعتُ مرض الشّاعر بدر شاكر

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ط1، دار توبقال، المغرب، 1994، ص16، 17.

[2] المرجع نفسه، ص32.

السّياب، وقرأتُ بعض أشعاره، في هذه السّنة تابعتُ أثر الموت والغياب في غيبة عن نفسي، وشيئا فشيئا أصبحتُ أحسّ بأنّي قريب من الشعراء المعاصرين، وقصائدي الأولى، الّتي مزّقتها أو ضاعت منّي، تلاها ديواني الأوّل "ما قبل الكلام" الّذي أنجزته وأنا تلميذ بالثانوي، وفي سنتي الجامعية الأولى **1969**، طبعته على حسابي من منحتي الدّراسية.)[1]

كانت رحلة بنيس مع الشّعر طويلة ومليئة بالتّساؤلات المحيّرة، يقول: (في عهدي المبكّر بالكتابة، تأكّد لي أن أعيش في زمن شعري خصيب، يهاجر إليَّ من "مركز الشّعر"،[*]في بغداد وبيروت ودمشق والقاهرة، إنّ الحيوي في هذا الشّعر هو من بين ما ورّطني في العربية والشّعر معًا (...) يومَ اختليتُ بالورقة والقلم لأكتب ذبذبةً تنقطر من نخاعي الشّوكي نازفة (...) أجد نفسي خاضعًا للموانع الّتي وضعها لي العروضيون والبلاغيون والأخلاقيون، وأحتجُّ عليها في آن، من غير علمٍ سابق بالأيدي الّتي اختبرت المحنة قبلي، أكانت يد ابن عربي المرعوبة، أم يد ابن مقلة المقطوعة، أم يد أرسطُو المحتضَرة. بصراحة فككتُ الارتباط مع الرّياضيات التي كنتُ أتعشّقها، واخترتُ ليلات الكتابة، بدون تردّد هتفت في المجهول أن تحملني إلى المجهول (...) ولكن الورقة التي تختلي بها، وحيدا، كيف تخطّ عليها كلماتك الأولى؟ سؤال من الذّات إلى الذّات، أو من غير الذات إلى الذات. إنّ الشّعر المغربي، المكتوب بالعربية الفصحى، لم يقدّم لي جوابا. شعرُ الملحون أو قصائد من الشّعر العربي القديم والحديث كانت مع الشّعر الأوروبي تتكامل في انجذابي. تبعتُ الشّعر ونسيتُ ما يلغيه، لأنّه المسكن الّذي إليه أُسافر. لذلك لم أشعر يومًا أنّ الشّعر امتياز، بل سفر في سفر.)[2]

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص32.

[*] مصطلح أطلقه بنيس على المشرق العربي، فهو بالنّسبة إليه مركز الشّعر وبؤرتُهُ، أمّا المغرب فهو تلك الزاوية المنسية من العالم، والتّي تُعدّ المحيط أي "محيطًا شعريّا" بالنّسبة إلى المركز الشّعري.

[2] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص17، 18.

2- أزمة القصيدة العربية الحديثة:

إنّ العالم يتغيّر يوما بعد يوم، فما نعيشه اليوم ليس شبيها بما كانت عليه الوقائع الثقافية في العشرينات أو الخمسينات، بل وحتّى في السّبعينات. ويبدو أنّ العالم ينتقل من حالة تمضي إلى أخرى لا بداهة لها: السياسة، الاقتصاد، العلم، الإيديولوجية، المجتمع، البيئة، كلّ هذه وتفريعاتها تتجاوب مع الإبدالات الثقافية الرّاهنة.

والشّعر كذلك يتغيّر يومًا بعد يوم، فيمكن الرّؤية إلى الشّعر العربي ضمن محدّداته في العالم، ويمكن الرّؤية إليه ضمن مآل الأجناس الأدبية، كما يمكن الرّؤية إليه ضمن دائرة الثقافة العربية، بمفردها، وأسبق من ذلك كلّه هناك هذا التجاوب الأوّلي، الفريد للشعر العربي مع غيره من شعر اللّغات الأخرى، فالتّرجمات واللّقاءات تعطي للشعر العربي صفةً لم يبلغها في سابقه، شعرٌ للحوار الإنساني.[1]

ولكن القصيدة العربية الحديثة تعيش **أزمة نموذج شعري**، هو نموذج الحداثة، بتعارضاتها البعيدة؛ وهي في الوقت ذاته تنضغط بشرائط التّحديث، عبر العالم العربي لذلك علينا الفصل بين الأزمتين والوضعيتين:

أ- الأزمة الأولى: البحث عن ماء القصيدة:

إنّ الأزمة بهذا المعنى، سؤال عن امتلاء نموذج، واختيار محتمل للقصيدة، وافتقاد السّؤال مباشرة لطقوس الدّفن، القصيدة العربية الآن، تواجه الموت ولا تستسلم له. تبحث مجدّدا عن مائها. ذلك ما فعله الّذين ماتوا والّذين يعيشون. بالماء تكون حيوية القصيدة نشوتُها ومتعتُها في آن. إنّها القصيدة الّتي تتكوّن في سراديب الممارسات والتّنظيرات، يجلسون على أرائكهم ويرون إلى السّطوح، فيما هم لا يرون إلى السّراديب، لأنّ السّراديب تُطالب بمعرفةٍ مغايرة، تلك محنة الرّؤية إلى السّطوح. والقصيدة الّتي تختبر السّراديب تسعى إليها مجاهدةً. إنّما متمنّعة ولتمنّعها وقاحة من لا يقبل، ويبحث عن طريق أخرى، في مناطق عديدة من العالم. وهذه ظاهرة تبدو جديدةً في سلالة

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص62.

الشّعر العربي، فإلى جانب الوضع المعرفي الرّاهن، هناك المسالك الاجتماعية –التّاريخية– الثقافية، والنّادرون من يستقصون ويُنصتون لصوتٍ بعيد قادم من جهات تكتم منعرجاتها، لأنّ المعرفة المتداولة كسولة وعجوز، لم تحسّ بعد بالتصدّع، بهذا تكون القصيدة العربية المغايرة معزولة ومنعزلة، لا تمتدّ إليها الولائم خارج مشهد التقدّم والنبوّة والحقيقة والخيال تنكتب، قصيدةٌ يتيمة.[1]

ب– الأزمة الثّانية: سيادة القصيدة التّقليدية:

إنّها التي تُذهلنا بتهالك المسار وعماوته، هنا تسود القصيدة التّقليدية، وأمشاجُ قصائد تسرق من المغامرة طرائق لم تعد ذات حيوية، من المديحية إلى السريالية، تتخلّى الذّات عن ذاتها وتكتب ما ليست هي. سيادة التّقليد ملازمة لحالات ومراحل الثقافة العربية الحديثة، لن نضيف جديدًا، مفكّرون وشعراء وفنّانون أشاروا لذلك، وبعضهم يحاول تفكيك ما ساد ويسود وسيادة التّقليد في الشّعر وغيره، عبر العالم العربي، تتجسّد في المكتوب والمقول، تأتي الأعلام الوطنية والصيحات القومية منتصرةً للتّقليد، ظافرةً به. لهذه الأعلام والصّيحات وسائل استهلاك نموذجها في القديم والحديث معًا. لا خوف على الحديثين الّذين يعودون طائعين للأب، راسمين على جباههم علامة الأصول، وتخرج الحداثة على الموائد المختلفة الأشكال، يدخل الصّاغرون ليحاوروا الصّاغرين، تهتبل الحداثة بهباء خطابات الاستسلام. أقوال مبتورة يصالح بها **رولان بارت الجرجاني**، نحن أصلُ الغرب والتقدّم والحداثة، لا سؤال ولا جواب، هيّئوا أعلامكم لصخبكم وتقدّموا. اللّازمة معروفة، هكذا انتهت الحداثة إلى التّقليد، ويتحوّل كلّ شيء حديث، ويتحوّل كلّ شيء غير حديث، لا فرق هنا وهناك، خطاب ميّتٌ لموائد مختلفة الأشكال.[2]

لكنّ القصّة والرّواية تنجوان من هذه الأزمة، يقول بنيس في هذا الصّدد: (إنّ القصّة والرواية أكثر حرية من الشعر في الثقافة العربية الحديثة، معايير البناء فيهما مختلفة ومجتلَبَة من خارج الثقافة العربية القديمة. شرائط إنتاجها

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص63، 64.

وقراءتها متباينة كذلك. هذه عناصر أوّلية وضرورية لرصد فروقات تُفسح نظريا القصّة والرّواية كي تُفلت من سيادة التّقليد (...) إنّ الانشغال بأزمة الشّعر دون أزمة القصّة والرواية والمسرحية، متأتٍّ من بنية الثقافة العربية ذاتها، عبر تاريخها وأولويات اشتغالها ووظائفها.)[1]

إلى جانب الأزمتين السّابقتين، يضيف بنيس أزمة ثالثةً:

ج- الأزمة الثالثة: أزمة النّقد:

يرى بنيس أنّ **محمود درويش** قد أعلن بُعيد الخروج من بيروت أنّ الشّعر العربي تقليدي، ومنذ نهاية السّبعينات توجّه **أدونيس** لنقد أوهام الحداثة. و**سعدي يوسف** يجرّب منذ الفترة ذاتها نموذجًا غير الّذي كان له من قبل، ولكن أين النّقد؟ فـ (هناك من تفرّغ للأكاديميات (وهو مهمّ في مرحلتنا الرّاهنة) وهناك هواة يتسابقون إلى الكلام عن كلّ شيء ببراءة أو مكر، هؤلاء هم سادة المحاكم الشعرية والموشومون بأثر الكتابة، من بين هؤلاء، ينصتون بأذنهم الثالثة (هكذا سماها نيتشه) لما يتكون في السّراديب، من غير أن يأتلفوا في مسكن رمزيّ تنسج فيه قراءتهم وعيا نقديا مغايرًا، ولربّما كانت للزّمن حجّته.)[2]

3- علاقة الشّعر بالماضي:

إنّ التّجارب التّي عاشتها الشّعوب والحضارات، تدلنا على الماضي وتعدّده، والتعدّد ينبثق من مواقفنا من الماضي كذلك، فلكلّ منّا ماضيه، كما لكلٍّ منّا مدينته وذاكرته، وبالتّالي يكون التنصل من هذا الماضي مستحيلا، فالأموات يتكلّمون على لساننا، ورقصاتنا موشومة بدبيب أعضاء الجسد القديم.

من هنا يأتي سؤال الشّعر عن علاقته بالماضي، فنحن لا نتساءل عن الماضي في الشّعر خارج تاريخ الشّعر ذاته. من التّاريخ تكون للسّؤال شرعيته.

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص64، 65.

[2] المرجع نفسه، ص65.

إنّ الماضي الشّعري مكان شعري قديم، يبلغ عمره عشرين قرنًا، وهو بذلك يتجاوب مع الأمكنة الشّعرية القديمة في الصّين والهند وإيران واليونان على الأقلّ، يومًا بعد يوم يعترضنا هذا الماضي الشّعري كلّما كان هناك اختلال في صداقتنا للحاضر والمستقبل، ولأنّ هذا الاختلال يكاد يكون مستديمًا، فإنّ تتبع الطرق المؤدية إلى الماضي يصبح انشغالًا مستمرّا، كلّ شيء يحثّنا على ذلك: وضعية الشّاعر وكتابته، حياته وموته، والتّفاصيل الّتي يتّسع لها المشهد تبدأ مع شاي الصّباح ولا تنتهي عند لحظة معلومة من دورة النّهار واللّيل.[1]

إنّ الماضي يُلاحق الإنسان على الدّوام، ولا سبيل للتهرّب منه أو نفيه من حياتنا إنّه أشبه بالظلّ الّذي يلاحق صاحبه أينما ذهب وأينما حلّ، يقول بنيس: (الماضي المتعدّد يظلّ على الدّوام حيّا، عصيّا على الاختزال، لا سبيل لاعتقال تعدّد الماضي في خزانة حديدية، لأنّه بدءًا، ليس كتلةً جامدة، أو شيئا معدودًا ومقيسًا. هو الحيوية ذاتها الّتي انحفرت على جسدنا (...) يمضي ليعود، ولا يعود ليمضي.)[2]

الشّاعر العربي الحديث، ومنذ الرّومانسية إلى الآن، اصطدم بهيمنة الماضي، فالخطاب التّقليدي، شعريا ونظريا، كان يحصي الماضي ضمن ملكياته الخاصّة. بقراءته السّطرية كان يقلّص الماضي الشّعري إلى نموذجه المكتوب، هذا هو الماضي، قواعد لا تزيد ولا تنقص. والانتماء خضوع، إضافة إلى ذلك كان الشّعر الأوروبي قد تحوّل دفعة واحدة إلى نموذج مقدّس لدى الشاعر الّذي يريد إعادة بناء علاقته الحرّة مع الحاضر والمستقبل. جداران متوازيان، ماضٍ ممنوع على الحدثيين، وحاضرٌ أوروبي هو نهاية الحرّية ونهاية معيار الحداثة والقدامة.[3]

العلاقة مع الماضي تصطدم في الشّعر وغيره، بمفهومي الأصل والأساس. إنّ **نيتشه** وبعده **هيدجر**، هما اللّذان وضعا فكرًا يقوم على هدم هذين المفهومين، ومن ثمّ قوّضا مفاهيم التحوّل والتغيير والتجاوز والتطوّر.

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص73، 74.

[2] المرجع نفسه، ص74.

[3] المرجع نفسه، ص76.

هذا النّقض والهدم لا وُجود له عند بنيس فما يراه ويؤمن به هو أنّ العلاقة مع الماضي تتحقّق من خلال "**الإبدال**" الّذي يتضمّن الماضي والحاضر والمستقبل، ككلٍّ يُعاد تشكّله من كتابة إلى أخرى؛ حيث لا يكون الانتقال قطيعة مع الماضي ولا إقامة شقية في الحاضر، بل إعادة إنتاج.[1]

4- الشّعر العربي الحديث وفرضيات الانتقال:

إنّ مراجعة تنظيرات الشّعر العربي الحديث، أو الدّراسات الوفيرة المخصّصة له، في مغربة ومشرقة، تُطلعنا على أنّ مسألة كيفية الانتقال من بنية شعرية إلى أخرى مطروحة لدى الشّعراء والنقّاد في صيغة مسلّمات، من خلالها يحدّدون مواقفهم من القدامة إلى الحداثة.

وهذا عدد من الخطابات النّقدية والتنظيرات الّتي تناولت انتقال الشّعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى، كما أوردها بنيس في كتابه "**الشّعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتُها**":

أ- التطوّر:

يشيع استعمال مصطلح "التطوّر" في النصّ الشّعري العربي الحديث، ويستدلّ محمّد بنيس على هذا الشّيوع بمجموعة من النّصوص: أوّلها كتاب "**تطوّر الشّعر العربي الحديث في العراق**" لـ: **علي عبّاس علوان**؛ حيث يرى بنيس أنّ مصطلح "التطوّر" قد أخذ مركز الصّدارة في العنوان، ممّا يدلّ على أنّ ما سينشغل به الكتاب هو دراسة الشّعر العربي الحديث في العراق من حيث تطوُّرُه، ولكن ما يعثر عليه بنيس مقابل ذلك هو مجرّد إشارات اكتفى باثنتين منها:

(- وقد افترضنا في الأساس أنّ القصيدة العربية الجديدة، لم تنته إلى هذه البنية، إلّا نتيجة لمجموعة من الخطوات والتطوّرات الموضوعية والفنية والنّفسية، شاركت في خلقها مجموعة من الظّروف الاجتماعية والسياسية والفكرية.

---

[1] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص78.

– لذلك فقد فضّلنا أن نقف في رصد خطّ التطوّر عند بدايات قصيدة الشّعر الحر، بعد التّمهيد لميلادها، ورسم الخطوط الأساسية لظروفها ونشأتها، لأنّها تمثّل مرحلة كبيرة وجديدة، وتحوّلا نوعيا في تاريخ الشّعر العربي، يحتاج إلى دراسة أخرى، وربّما يتطلّب منهجًا جديدًا.)[1]

أمّا الكتاب الثّاني فكان بعنوان: **"الشّعر العربي المعاصر"** لـ: **عزّ الدّين إسماعيل"**؛ والّذي وردت فيه كلمة "تطوّر" و"تطوير"، واكتفى بنيس ببعض الاستشهادات من الفصل الأوّل على سبيل التّمثيل، وهي:

(شهد القرن العشرون محاولات شتّى في سبيل تطوير الشّعر العربي ليس لها نظير في تاريخ هذا الشّعر الطّويل، وفرق بين التّطوير والابتعاث؛ لأنّ البارودي وشوقي وإسماعيل وصبري وأضرابهم لم يطوّروا هذا الشّعر وعلى هذا لا يمكننا أن نعدّ شوقي أو مدرسته ... الشاعر أو المدرسة التي طوّرت الشّعر العربي بالمعنى الحقيقي للتّطوير. وإنّما الأمر لا يعود مجرّد العودة بالشّعر إلى نقطة البداية التي كان ينبغي أن ينطلق التطوّر منها، كان ينبغي أن يتطوّر الشّعر العربي على يد البحتري وأبي تمّام والمتنبّي وأبي العلاء، بل كان ينبغي أن يتطوّر من قبل على يد بشّار بن برد ولكنّ شيئًا جوهريا من هذا التطوّر لم يحدث.)[2]

أمّا الكتاب الثّالث فكان بعنوان: **"الشّعر التونسي المعاصر (1970–1870)"** وهو من تأليف **محمّد صالح الجابري**، هذا الأخير الّذي استعمل مصطلح "تطوّر" في حقول معرفية كثيرة منها الحقل الشّعري.

ويكتفي بنيس بهذا القدر من الاستشهادات للتدليل على شيوع استعمال مصطلح "تطوّر" في كلٍّ من مركز الثقافة العربية ومحيطها، في الدّراسات الخاصة بشعراء بلد واحد أو بالمتن الشّعري العربي عمومًا أو بمرحلة تاريخية موسّعة، وجميع هذه الاستشهادات (يُستعملُ فيها مصطلح "تطوّر" كلغةٍ واصفة من غير تعريف أو تحديد، بل إنّه

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، مسألة الحداثة، ج4، ط2، دار توبقال، المغرب، (دت)، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص56، 57.

يأتي مصاحبًا لمصطلح "تحوّل" لدى عبّاس علوان،و "تغيير" لدى عزّ الدّين إسماعيل، دونما تبيين لدرجة الفرق بين المصطلحين عند هذا أو ذاك.)[1]

ب– التّغيير:

وهو حسب بنيس، المصطلح الثّاني المستعملُ في جملة من الأعمال والدّراسات النّقدية كلّما تعلّق الأمر بالانتقال من بنية شعرية إلى أخرى، وقد أورد مجموعة من النّماذج الدالّة على ذلك:

لقد كان النّموذج الأوّل عبارة عن كتابٍ **لشكري محمّد عيّاد** وعنوانه **"الأدب في عالم متغيّر"** حيث يجعل الكاتب العنوان "التغيّر" صفة للعالم، ويكون الأدب مندمجًا بتغيّره في هذا التغيّر العام. ويضيف بنيس أنّ الكاتب قد تعرّض بشيء من التّفصيل لمصطلح "التغيّر"؛ فقد جعل كلمة "التغيُّر" وأختها "التّغيير" كلمتان حديثتان نوعًا ما في لغة الحياة العامّة، إلّا أنّ فكرة التغيّر نفسها قائمة من أوّل النّهضة، ومن **الطّهطاوي والشّدياق**، إلى **الأفغاني ومحمّد عبده**، إلى **طه حسين والعقّاد**، إلى **نجيب محفوظ ونعمان عاشور**. وكان لكلّ جيل من هذه الأجيال فهمٌ خاصٌّ لحقيقة التغيّر، يختلف عن فهم الجيل السّابق له، والجيل الّذي يليه.[2]

الكتاب الثّاني كان **"الثّابت والمتحوّل، صدمة الحداثة"** لـ:**أدونيس**، وهو حسب بنيس قد تطرّق لبنيتين تحكمان الثقافة العربية قديمها وحديثها، هما: بنية الثبات وبنية التحوّل، ولكنّ أدونيس يوظّف في هذا الجزء الثّالث مصطلحي "التغيّر" والتّغيير" معًا في سياق تحليله لأوضاع الثّقافة العربية الحديثة، والشّعرية منها على الخصوص.

يقول بنيس: (ويتميّز استعمال الباحثين للمصطلح، رغم تباين الدّلالة وغاية الاستعمال بنوعٍ من التّأريخ والتأمّل، بعكس ما وقفنا عليه في استعمال مصطلح "التطوّر"، وهاتان الخصيصتان في نوعية التّعامل مع المصطلح يُشير لما لمصطلح "التطوّر" من التباس نسبيّ يبيّنه شكري محمّد عيّاد، وكما يركّز عليه أدونيس. ولا نقصد من هذا القول أنّ

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج4، ص57.

[2] المرجع نفسه، ص58.

استعمال "التغيّر" والتّغيير" جاء بالضّرورة نقيضًا لاستعمال "التطوّر" لأنّنا لا نعثر على ما يثبت المقابلة بين المصطلحين أو مناقشة وضعهما النّظري في بناء النصّ الواصف، فضلًا عن ظهور الحدس في استعمال أدونيس.)[1]

ج- التّجاوز:

ويرى فيه بنيس أنّه المصطلح الثّالث المتداول في دراسات نقدية قريبة العهد على الأقل، فهو أحدث في الاستعمال من مصطلحي "التطوّر" و"التغيّر"، ويوجد إلى جانب التخطي بوفرة في كتابات أدونيس وكتابات جماعة مواقف والمتعاطفين معها.

وقد استشهد بمجموعة من الكتب هي: **"محاولة في تعريف الشّعر الحديث"** و**"صدمة الحداثة"** لـ: **"أدونيس"** وكتاب **"حركية الإبداع"** للنّاقدة: **خالدة سعيد**، إضافة إلى **"دراسات في نقد الشّعر"** لـ: **إلياس خوري**.

إنّ استعمال أدونيس لتصوّر "التّجاوز" مشترك بين مرحلتي القصيدة الجديدة والكتابة الجديدة على السّواء؛ ففي الأوّل يستعمله ضمن تصوّر أوسع هو تجاوز العصر الحاضر للعصور الماضية، وبالتّالي فإنّ القصيدة تستجيب لهذا القانون العامّ. فيما المرحلة الثانية يتمّ فيها التّركيز على العلاقة بين التّجربة الكيانية الّتي تتحدّى التّقسيمات المتداولة لوظائف الكلام والشّكل، وهي بالتّالي يجب أن تتبصّر ضرورة تجاوز الشّكل في الكتابة. [2] كما يدخل استعمال مصطلح "التّجاوز" لدى كلٍّ من **خالدة سعيد وإلياس خوري** في نطاق شبكةٍ من المصطلحات مكوّنة من "التحوّل" و"التخطّي" والتّغيير" أيضا، من غير تنصيصٍ على الفروقات التّي يُمكن أن تكون بينها. [3]

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج4، ص59.

[2] المرجع نفسه، ص61.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

والنّتيجة الأوّلية التي يصل إليها بنيس ممّا سبق، هي أنّ انتقال الشّعر العربي الحديث، وكذلك القديم، من بنيةٍ إلى أخرى لا يتضمّن تطوّرًا ولا تغيّرًا ولا تجاوزًا، وإنّما يحقّق "**الإبدال**". بهذه النّتيجة الأوّلية يُلغي كُلًّا من فكرة الأصل والأساس وبالتّالي الحقيقة والغائية، وبإلغائها ينتقل إلى توضيح طبيعة الإبدال في الشّعر العربي الحديث.

5- فرضية الإبدال:

لم يهتد بنيس إلى كلمة "الإبدال" عن طريق مرجع أوروبي وإنّما أنصت لما جاء في "**لسان العرب**":

(والبديل: البدل، وبدَلُ الشّيء غيره.

وتبدُّل الشيء وتبدَّل به واستبدَلَهُ واستبدلَ به، كلّه: اتّخذ منه بدلًا. وأبدلَ الشّيء من الشيء وبدّلَهُ: اتخذه منه بدلًا. وأبدلتُ الشيء بغيره وبدّلَهُ اللهُ من الخوفِ أمنا. وتبديل الشيء تغييره وإن لم يأت ببدل. واستبدل الشيء يغيره وتبدّله به أخذهُ مكانه. والمبادلة: التّبادل. والأصل في التّبديل تغيير الشيء عن حاله، والأصل في الإبدال جعل الشيء مكان شيء آخر كإبدالك من الواو تاء في تالله ... أبو العبّاس: ثعلبُ: يُقال أبدلتُ الخاتم بالحَلْقَةِ إذا نحّيتُ هذا وجعلتُ هذا مكانَه. وبدّلتُ الخاتَم بالحَلَقَةِ إذا أذبتُهُ وسوّيتُهُ حلْقَةً. وبدّلتُ الحلَقَةَ بالخاتَمِ إذا أذبتُها وجعلتُها خاتما؛ قال أبو العبّاس: وحقيقتُه أنّ التّبديل تغيير الصّورة إلى صورة أخرى والجوهرِ بعينها. والإبدالُ تنحيةُ الجوهرة واستئناف جوهرة أخرى، ومنه قول أبي النّجم: عزل الأمير للأمير المبدَلِ

ألا ترى أنّه نحّى جسمًا وجعل مكانهُ جسمًا غيره؟ قال أبو عمرو: فعرضتُ هذا على المبرّد فاستحسَنَهُ وزاد فيه فقال: وقد جعلتِ العرب: بدّلتُ بمعنى أبدلتُ، وهو قول الله عزّ وجلّ: "أولئك يبدّل اللهُ سيّئاتهم حسناتٍ"؛ ألا ترى أنّه قد أنزل السيّئات وجعل مكانها الحسناتِ؟.)[1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، (مادة بدل) ، ط3، دار صادر للطّباعة، لبنان، 2004، ص 477.

يرى بنيس أنّه من خلال هذا التّعريف نحصل على مجموعتين دلاليتين متعارضتين بَدَّلَ-تَبْدِيل / أَبْدَلَ-إِبْدَال؛ فالتّبديل يدلّ على التّغيير وإن لم يأتِ ببدلٍ، فهو انتقال الشيء من حالٍ إلى حالٍ. أمّا الإبدال فهو جعل الشّيء مكان شيء آخر؛ بمعنى أنّه يشترط شيئين يأخذ أحدهما مكان غيره.[1]

تتّضح طبيعة "الإبدال" في الشّعر العربي الحديث -حسب بنيس- من خلال النّقاط التّالية:

أ- الانفصال قبل الاتّصال:

تتميّز البنيات الثّلاث للشعر العربي بانفصال بعضها عن بعض. والإبدال هنا يعني أيضًا القطيعة كما يعرّفها **فوكو**. وهناك فرق راسخٌ بين التحوّل والتحوّلات التي تصيب عدّة عناصر. لأنّنا عندما نقول إنّ تشكيلة خطابية ما تحلّ مكان أخرى، فإنّنا لا نعني بذلك أنّ عالماً بكامله من الموضوعات والعبارات والمفاهيم والاختيارات النّظرية الجديدة تمام الجدّة، انبجس بكامل قواه وأعضائه، داخل نصّ يُنصّبه ويُرسي دعائمه بصورة نهائيّة، بل نعني به أنّ تحوّلا عامّا ما طرأ على العلاقات دون أن يُصيب بالضّرورة كل العناصر. إنها إعادة توزيع تحقق انفصالا، وبالتالي إبدالا أي نفيا لقيمة تعويض بنية بأخرى. وبهذا المعنى يكون الشّعر التّقليدي منفصلا عن الشّعر الرّومانسي العربي، وهما معًا منفصلان عن الشّعر المعاصر وهذا نفسه نقوله عن الشّعر القديم المنفصل عن الشّعر الحديث.[2]

ب-الاختلاف قبل الوحدة:

تنتفي فكرة الوحدة مع مفهوم الإبدال، ويحلّ الاختلاف محلّها. وذلك هو وضعية كلّ بنية. وإذا كان **سوسيير وبامسليف وجان بياجي** يضعون الاختلاف شرطا لبناء المعنى، فإنّ فكر الاختلاف يرى إلى الوحدة في اختلافاتها اللّانهائية. وهذا ما ينفي الأصل بما هو مفهوم ميتافيزيقي، يتغيّا إرجاع الظّواهر إلى أصلٍ واحد موحّد هو مصدر انبثاقها وإليه تعود. هكذا تكون الزّمنية الكبرى، تؤول إلى زمنية الاختلافات، لا أصل لها ولا غاية، إنّها تعدد الوحدة

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج4، ص74، 75.

[2] المرجع نفسه، ص76.

لا وحدة المتعدد، وتكون بنيات الشعر العربي الحديث مجسدة للاختلافات النّصية فيما هي مجسدة لاختلافات تاريخها وذواتها الكاتبة.[1]

ج- التّمايز قبل التّفاضل:

يُلغي الإبدال كلّ تفاضل بين متن وآخر، فالانفصال والاختلاف حجّتان للتّمايز، وهو مالا يتحمّل أيّ حكم قيمة، أي أنّه يشتغل ضدّ الغائية. تنفصل كلّ بنية عن غيرها باختلافاتها لتبني تمايزها الّذي به تتسمّى وتستحق التّسمية. فالبينات الثّلاث للشعر العربي الحديث منفصلة عن بعضها بعضًا. ولكلٍّ منها اختلافها الّذي يُحصّنها، وإنكار التّفاضل معناه إلغاء أن يكون الشّعر الرّومانسي العربي متجاوزًا للشّعر التقليدي، أو الشّعر المعاصر للشّعر الرومانسي العربي، وبالتّالي يتمّ التخلّي عن الجديد كقيمة، مثلما يتمّ التخلّي عن الحقيقة وتعويضها بالتّجربة الّتي تمرّ بها الذّات الكاتبة. ويكون الغرقُ هنا هو درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها. [2]

د- الحلزون قبل الدّائرة:

قد يُظنّ بأنّ الاستناد إلى مفهوم الإبدال يعني تكريسا جديدا للرّؤية الدّائرية للتّاريخ، الّتي سادت قديما، ثمّ جاءت الحداثة لتوسّعها بتثبيت كلّ من الحقيقة والغائية اللّتين يتضمّنهما تصوّر التقدّم بما هو تصوّر ديني شمولي يعتمد فكرة السّعادة الأبدية، وقد اندمجت مع كلٍّ من فكرة الخلق والخطيئة والخلاص، وانتظار يوم الحساب. ولكنّ هذا الظنّ، الّذي قد تُوحي به النّقاط الأولى، ينهدم بالتّعارض الموجود بين الإبدال من جهة، والتقدّم والتطوّر والتغيّر والتّجاوز من جهة ثانية، لأنّه مؤسّس على النّقصان والتعدّد واللّاأصل. ذلك هو شكل الحلزون الّذي تظلّ دائرته منفتحةً على الدّوام. [3]

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج4، ص77.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

هـ- الإفراغ قبل الملء:

بهذه النّقطة ننفصل عن نظرية الكهرباء الّتي تقول بأن التّجديد يقوم على شحن اللّغة بعد فراغها من كثرة الاستعمال؛ لأنّ البنية وهي تنفصل عن غيرها، وتختلف عنها وتتمايز، تكون منشغلة بالإفراغ لا بالملء. ولكنّ الإفراغ يعني العلاقة مع الماضي الّذي لم يعد له شيء يقوله لنا، أي إلغاء لكل أصل، وتكون تجربة الذّات الكاتبة في الكتابة مُحَقِّقة لهذا الإفراغ كلّما كانت منخرطة أكثر في كتابتها. وهنا يتّضح الاختلاف البعيد بين التّقليدية من جهة، والرّومانسية العربية والشّعر المعاصر من جهة ثانية، لأنّ التّقليدية لم تنجز إفراغا للبنية القديمة عندما اعتبرت علاقتها مع الماضي يصونها التّماسك، بدل التصدّع الّذي اختبرته كلّ من الرومانسية العربية والشّعر المعاصر. وبهذا تكون التّقليدية بعيدة عن الإحساس بالزّمن، وهذا ما جعل الشّعر التّقليدي جافّا لا ماء فيه. [1]

وهكذا يتّضح لنا أنّ محمّد بنيس قد عمل جاهدا على التّأسيس لشعرية جديدة تتّسم بالانفتاح والتطوّر والتجاوز والتغيّر، وهي كلّها آليات يتحقّق بموجبها ما يسمّيه بالإبدال، إنّها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتّمايز رافضة حيّزها الزّماني أو المكاني، كما أنّه حاول تحسيسنا بالأزمات التّي تمرّ بها القصيدة العربية الحديثة والّتي تُعيق تطوّرها. إذن كانت هذه صرخةً من المحيط الشّعري وقد مثّلها بنيس بجدارة.

---

[1] محمّد بنيس: الشّعر العربي الحديث، ج4، ص78.

خامسا– عبد الله حمّادي وتجربته الشّعرية الحداثية:

تُعدّ التّجربة الشّعرية الحداثية في الجزائر ثريّة بأشكالها ومضامينها، على الرّغم من أنّه لم يستطع أيّ صوت شعري جزائري أن يتفرّد، فيتّخذ له مدرسة شعرية قائمةً بنفسها. ولكن على الرّغم من ذلك كان للأصوات الجزائرية حضورها المميّز؛ فقد تعاملت هذه الأخيرة مع المتن الشّعري الحداثي أكثر من القديم، وهذا راجع إلى هيمنة الخطاب الشّعري الحداثي على البنية الثقافية للشاعر الحداثي، خاصّة أنّ هذا الخطاب وليد عصره وثقافته وتوجّهاته الراهنة، فهو نابع من ذاته، ويعبّر عن طموحاته وأحلامه.

ويأتي الشّاعر الجزائري **عبد الله حمّادي** في طليعة الشّعراء النقّاد الجزائريين الّذين اعتنقوا الحداثة الشّعرية؛ فالمتأمّل في تجاربه الشّعرية ابتداءً من ديوانه "**الهجرة إلى مدن الجنوب**"، مرورا بـ:"**تحزّب العشق يا ليلى**" وبـ: "**قصائد غجرية**"، وصولًا إلى "**البرزخ والسكّين**" يلحظ أنّ جُلّ تجاربه الشّعرية جاءت **موازية** لآرائه النّظرية.

إنّ الآراء النّظرية للنّصوص الشّعرية لا يمكن الاستغناء عنها بأيّ حالٍ من الأحوال، مهما كانت درجة تذوّق القارئ كبيرة، فهي بمثابة المصابيح التّي تُضيء ظلمة النصّ الشّعري وتُساعد على فهمه وبالتّالي المتعة بتذوّقه.

الحداثة الشعرية عند حمّادي، قائمة على البحث والتّساؤل والمغامرة، متطلّعة دومًا للتّجديد، ورافضة للثّبات والقبول، وبالتّالي سنحاول الوقوف عند مكوّنات حداثته الشّعرية من خلال آرائه الواردة في مؤلّفاته النّظرية، وأوّل قضيّة تطالعنا هي مفهوم الشّعر ووظيفته

1 – مفهوم الشّعر ووظيفته:

أ– مفهوم الشّعر:

ما هو الشّعر؟ الواقع أنّ هذا السّؤال متاهة؛ لأنّ الكون الشّعري يتنزّل في مدارات لا يطولها العقل ولا تدركها مقولات المنطق، لذلك لجأ الأقدمون إلى ربط الشّعر بالسّحر وبقوى غيبية خارجة عن إدراك الإنسان، غير أنّ هذا التّفسير لم يعد يقنع الإنسان المعاصر، الّذي لم تعد ترضيه عبارة "**إنّ الشّعر كلام موزون مقفّى**".

إنّ كلّ محاولة لتعريف الشّعر تختلف عن سابقتها، لأنّ الشّعر هو أكثر الأنواع التّعبيرية القابلة للجدل. فقد تعدّدت قراءات الشّاعر عبد الله حمّادي للشّعر، ولكنّها ظلّت تنبع من مصدرٍ واحد هو إعادة قراءة التّراث قراءة تحديثية واعدةً بآفاق إبداعية جريئة، ففي مقدّمة ديوانه "**البرزخ والسكّين**"(*) يعرض الشّاعر موقفه من الشّعر، فيفصّل القول فيه ضمن منهجية اعتمد خلالها على مجموعة من التّعريفات المتفرّدة للشّعر، فتارةً يصوغها وفق مقاييس لغوية، وتارة أخرى وفق مقاييس إبداعية، يقول: (ماذا أقول عن الشّعر أهو سحرٌ إيحائي يحتوي الشّيء وضدّه أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفة للخلق، على غير منوالٍ سابق؟ إنّه في أبهى تجليّاته الكلام المصفّى المتألّق، وهو خرق للعادة ومحاولة مستمرّة لهدم الاحتذاء، وقد جرى العمل في ممارسته من قبل الشّعراء مجرى قلب العصا الحيّة، إنّه تشكيل جديد للسّكون بواسطة الكلمات.) [1]

استهلّ حمّادي تعريفه بالتّساؤل عمّا يمكن قوله عن الشّعر، استهلالا يخفي في جوهره عمق إدراك الشّاعر لصعوبة المغامرة نظرًا لتشعّب الظّاهرة الشعرية ومدى زئبقتها، وبالتّالي استعصائها على الإمساك والإحاطة، فهل الشّعر سحرٌ إيحائي يحتوي الشّيء وضدّه؟ أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف؟ والإيحاء كما نعلم هو نقيض المطابقة، وهو من أهمّ سمات الحداثة، الّتي تعد مجرّد اقتباسٍ للواقع، بل أصبحت تعتمد أسلوب الإيحاء الّذي لا يقبل التّحديد والحصر، فقصيدة الحداثة سحر ينفذ إلى أعماق النّفس، فيسبر أغوارها ويجلّي مكامن النّور فيها.[2]

ويتّضح نهج حمّادي في إعلاء الآلية اللّغوية المتفردة في تحديد ماهية الشّعر، من خلال تجنّب الجانب التّعليمي الكلاسيكي في الشّعر من جهة، والنّفور من كلّ محاولات الزّخرفات اللّفظية المألوفة من جهة أخرى، (فالشّعر ليس

(*) وهو الديوان الّذي فاز بجائزة مؤسّسة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشّعري، كأحسن ديوان شعر في دورة علي بن المقرب العيوني لعام 2002، بدولة الكويت.

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ط3، دار هومة، الجزائر، 2002، ص05.

[2] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين" للشّاعر: عبد الله حمّادي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص55.

التّعبير الأمين عن عالم غير مادي بقدر ما هو تعبير غير عادي عن عالم عادي، وخطاب بمثابة وصل ممتدّ خالٍ من أدوات الفصل. وهو ليس اللّغة الجميلة التي كثيرا ما يخطئ النقّاد في نسبتها للشّعر، فلغة الشّعر من نوع خاص، يبدعها الشاعر من أجل التّعبير عن أشياء لا يمكن قولها بشكل آخر.)[1]

وتقترب هذه الرّؤيا من موقف **"ألبيرس"** حين قال إنّ الشّعر لا يمكن أن يحدوه منطق لغوي معيّن، لأنّه يخلق لغته الخاصّة؛ فهو التّعبير (بواسطة اللّغة البشرية عن انفعال أو حقيقة لم تُخلق اللّغةُ البشرية للتّعبير عنه، وبذلك يصبح الشّعر مخاتلةً، تمرّدا، نضالًا ضدّ اللّغة.)[2]

الشّعر عند حمّادي (ذو طبيعة ملكية فإمّا أن يكون وحده صاحب السّيادة وإلّا فإنّه يتنازل عنها ببساطة.)[3] إنّه يرتقي في كتابة الشّعر إلى الصّفوة، يطلب الطّهارة والاستشهاد فوق كلمات النصّ المقدّس (لذا فالوقوف في حضرة الشّعر يستوجب الطّهارة من الدّنس والتخلّص من الذّنوب والجريمة.)[4]

وهذا ما جعل حمّادي يحدّد دور الشّعر في الإيحاء، لأنّ الأصل ليس في موضوع الشّعر ذاته وإنّما في طريقة الإيحاء بالموضوع، وهو موقف شكلاني حداثي بامتياز، فالشعرية التقليدية طالما تغنّت بالموضوع على أساس أنّه جوهر العملية الشّكلية، وأهملت الشّكل الّذي يتشكّل من خلاله الموضوع، لأنّها ولقرون عديدة ظلّت تحافظ على نمطية الشّكل والتّشكيل معًا، ولم تحاول التّأسيس لمعالم شعرية ترفض الاحتذاء.[5]

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص05.

[2] ألبيرس ر.م: الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر:جورج طرابيشي، ط3، منشورات عوبدات، بيروت/باريس، 1983 ص126.

[3] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص05.

[4] المرجع نفسه، (ص ن).

[5] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص71.

وقد عبّر حمّادي عن هذا قائلًا: (إنّه (الشّعر) لا يقبل الخوض في المعمعة، ووظيفته أنّه لا يسرد ولا يصف ولا يعلّم ولا يتضمّن حقائق ثابتة، إنّه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالًا من أحواله المجرّدة، أو وجها من وجوهه يُقرأ إذا قُرئ لذاته، ويوفّر متعة جمالية خالصة وخاصّة به.)[1]

ويتطابق موقف حمّادي هنا أيضا مع موقف ألبيرس الّذي ظلّ ينادي بأنّ الشّعر دائما يطمح إلى مالا يمكن تحديده، إنّه القبض على اللّحظة الهاربة، لهذا أكدّ ألبيرس أنّ محاولات البحث عن تعريف لشعر خاص في عصرنا يمكن العثور عليه في وظيفة الممارسة الشعرية، إنّ هذه الممارسة ترفض بطبيعة الحال كلّ أشكال السّرد والوصف، وحتّى استفزاز العواطف لتجعل من نفسها بحثا عن الحقيقة التي لا يعلمها الحسّ السّليم كما تجهلها الملاحظة والمنطق والعلوم وحتّى الفلسفة. [2]

ويعتبر هذا الموقف من الشّعر موقفا بنيويًّا شكلانيًّا، يمجّد فيه الشّاعر الجانب اللّغوي ويتعامل معه كبنية مغلقة، وكآلية لا يمكنها أن تتعدّى ذاتها، بل يجب أن تُراجع هذه البنية مراجعة دلالية على أساس أنّها هي الجهد المتفرّد للشّاعر، بعيدا عن السّياقات الخارجية الّتي يمكن أن تقتحم دلالات هذه اللّغة المكوّنة للنصّ الشعري، وهذا ما يؤكّد قوله السّابق.[3]

ويفسّر حمّادي بالتّفصيل الآلية الشّكلانية للخطاب الشّعري ضمن فضاء الرّسالة (الخطاب) قائلًا:

(الخطاب الشّعري في آخر الأمر هو عبارة عن رسالة من مرسِل إلى مرسَل إليه، ولكي تكون الرّسالة ناقلة وفاعلة فهي تقتضي حضور شروط ضرورية يأتي في مقدّمتها ما يسمّى بالأنساق أو المرجعية أو ذاكرة الخطاب حتّى يحيل المتلقّي، ويكون في الوقت ذاته قابلًا للإدراك من طرفه. وبالإضافة إلى هذا الشّرط يفترض توفّر آلية أخرى وهي

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص06.

[2] ألبيرس: الاتجاهات الأدبية الحديثة، ص128- 132.

[3] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص71.

ضرورة وجود القرائن الدّلالية المشتركة بين المرسِل والمرسَل إليه حتّى تتمّ عملية التّواصل بينهما. وهو ما يعبّر عنه بالسّنن والمرجع، وفي حالة انعدام هذا الشّرط يحدث القطع أو ما يُصطلح عليه بالحُبسة. وبالإضافة إلى هذين العنصرين لابدّ من توفّر أداة الإيصال، أو الأداة المادية التي يكون لها الفضل في الرّبط النّفسي والجمالي بين طرفي الخطاب ومن هنا يكون دور اللّغة هو الحاسم في معضلة الفعل الشعري المعاصر.)[1]

والشّعر كذلك – حسب حمّادي– (لا يتكلّم عن العالم بقدر ما يتكلّم بلسان العالم وليس من مهامه تفسير العالم وتوضيحه لك بل المنتظر منه هو صوغ تجربة مع العالم تعتمد صلة حميمية بمكوّناته تسبق كلّ فكرة عنه، لأنّ وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنّه السموّ بتعبيرية الأشياء والسّعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في قاموس اللّغة حين تستند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين المسند والمسند إليه.)[2]

والواضح من التعريفات السّابقة أنّ حمّادي قد آمن بأنّ ضبط مفهوم الشّعر وماهيته من شأنه أن يضع المنظّر ذاته (الشّاعر) في جملة من التّناقضات هو في غنًى عنها، خاصّة إذا سلّمنا بأنّ الشّاعر حالة، والحالة تتغيّر دائمًا، فهي زئبقية لا نكاد نستطيع القبض عليها.

ب– وظيفة الشّعر:

تحدّث عبد الله حمّادي عن وظيفة الشّعر الحداثي، فقال بأنّه (لا يسرد ولا يصف ولا يعلّم ولا يتضمّن حقائق ثابتةً، إنّه ينطق بلسان حال العالم دون أن يذكر حالًا من أحواله المجرّدة، أو وجهًا من وجوهه يقرأ إذا قُرئ لذاته، ويوفّر متعة جمالية خالصة وخاصّة به،)[3] إنّ وظيفته الجوهرية هي الإيحاء وليس المطابقة. إنّه السموّ بتعبيرية الأشياء

---

[1] عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتّباع والابتداع، (دط)، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2005 ص177.

[2] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص06.

[3] عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع، ص185.

والسّعي إلى إحداث عملية تشويش مقصودة في معجم اللّغة حين تستند صفات لأشياء غير معهودة تُربك القرائن بين المسند والمسند إليه.[1]

ومن هنا فإنّ الشّعر لدى حمّادي، بطبيعته الملكية ووظيفته الإيحائية يصبح أداة فعّالة للتّعبير عن مشكلات وقضايا الإنسان المعاصر الّذي حاول ويحاول ابتكار صيغ خطاب جديدة تتلاءم ومتغيّرات الحياة الجديدة ومتطلّباتها.

إضافة إلى الوظيفتين الإيحائية والإنسانية للشّعر الحداثي، نجد أنّ حمّادي قد تحدّث عن وظيفة أخرى ألا وهي "التّعبير عن المسكوت"، فقال: (إنّ الحداثة هي إطلاق سراح جسارة اللّغة حتّى تفعل مفعولها وتنفذ إلى الأعماق، وتعبّر عن المسكوت عنه والمهمّش والمقصى، والرّافض والمتعالي بالمفهوم الإيحائي للكلمة.)[2]

ومن وظائف الشّعر الحداثي أيضًا سعيه الدّائم وراء استشراف المستقبل، ومنه فوظيفته تختلف عن الوظائف التي تنهض بها مختلف العلوم والفنون والأخلاق، فالشّعر الحداثي لا يُقال في مناسبة من المناسبات وليس مجرّد كلمات عذبة تتبادلها الألسن، لتتحرّك بها الأفئدة، بل تعدّى ذلك ليصبح سلاحًا لغويا ذا وظيفة إيحائية وإنسانية تعبّر عن المسكوت، وتستشرف المستقبل.

2- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالتّراث:

يذهب عبد الله حمّادي بعيدا في قراءة التّراث وربطه بالرّاهن الشّعري، خاصّة في كتابه "**الشّعرية العربية بين الاتّباع والابتداع**"، حيث يقول عن نفسه دائمًا إنّه مسكون بهاجس التّراث حتّى النّخاع، ويسرد حمّادي قصّة عودته إلى التّراث العربيّ قائلا: (حضرت يومًا في أوّل احتفالٍ يُقام بغرناطة للشّاعر المقتول (لوركا) بعد ذهاب فرانكو، وكان لي الحظّ في ذلك اليوم أنّني كنتُ ضمن الشعراء الّذين توالوا على منصّة التأبين، وقد كنت آنئذ أنشد

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص06.

[2] أنا أكثر مقروئية من مفدي زكرياء، عبد الله حمّادي، حوار مع مجلّة "الحريّة" التونسية، الشروق، عدد1374، ص19.

الشّعر بغير لغة الغزالة، وكان ذلك بعد أن تمكّنت من اللّغة الإسبانية،[*] فلمّا خلصتُ من قراءة قصيدتي اقترب منّي الشّاعر الكبير الصّديق الباسكي **(Blass de Stero)** ليقول لي أنت مثلنا !!... كانت تلك اللحظة حاسمة في حياتي جعلتني أعيد النّظر في كثير من قناعاتي الأدبية، وجعلتني أتوقّف عند القناعة الراسخة أن لا شعرية لنا إلّا شعريتنا، وأنّ الانسياق وراء الانفعالات المستوردة والجماليات المحمولة بأنفاس الآخرين ليست من شعريتنا في شيء، إذا أردنا لها (شعريتنا) أن تكون ذات صفاء وتميّز وإضافة.)[1]

لقد راجع حمّادي التراث مراجعة بَنَى من خلالها علاقة مع الآخر، فهو يرجع إلى التراث حاملًا معه أسئلة كثيرة من الحاضر، ويحاول فهمها في ضوء الماضي، والعكس أيضا صحيح، يقول: (بدأت أُدرك قيمة هذا التّراث يومَ وقفتُ وجها لوجه مع آداب أخرى ومكّنتني اللّحظة الهاربة من معانقتها في لغتها الأصلية، فحصل لي ما يشبه المكاشفة بلغة المتصوّفة. آنذاك أدركتُ ما يخبّئه تراثنا العربي الإسلامي من كنوز لم يقدّرها أدعياء الثقافة حقّ قدرها، بل راح بعضهم يُطالب بإعدامها حتّى يتسنّى له ولوج الحداثة.)[2]

وهذا لا يعني أنّ حمّادي يدعو إلى التّماهي في التّراث وعدم الانفتاح على الحداثة بل على العكس تمامًا، فهو يبحث في التّراث عن أسباب التّجاوز إلى مراتب التّحديث وصولًا إلى صياغة آنية لمفهوم الحداثة، يقول: (لا حداثة حقيقية دون الخروج من رماد التّراث، ففي التراث هناك وميض جمّ كما يقول الشّاعر قديما، يوشك أن يكون له

---

[*] عاش عبد الله حمّادي في إسبانيا ودرس فيها مدّة طويلة، بما تحمله هذه البلاد من إرث حضاري وثقافي، خلّد الموروث العربي والإسلامي لأزيد من ثمانية قرون.

[1] نور الدّين درويش: سلطة النصّ في ديوان البرزخ والسكّين، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002 ص39.

[2] المرجع نفسه، ص38، 39.

ضرام إذا وجد من ينفخ فيه بروح تجمع بين طرفي نقيض، وتحسن سبر أغوار النّور الكامن في كيان الثابت المسكون بالمتحوّل.)[1]

يرفض حمّادي التّقليد لأجل التّقليد وإحاطة الشّعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر، وهو في هذا الطّرح لا يدعو إلى مقاطعة التّراث –كما سبق وأن ذكرنا– وإنّما يدعو إلى إعادة بعثه وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة، وهذا ما ذهب إليه في قوله: (الحداثة أخي القارئ ليس معناها طرح الموروث والسّطو على أنقاضه الثابتة بمعاول الردّة والتشكّك والوقوف منه موقف الخصم، والتّضاد. إنّ الحداثة بمفهومها الصّحيح، وعند من ابتكرها هي البحث المستمرّ عن إيجاد خيط التّواصل حيث ينصهر الحاضر في الماضي ليشرق غدا مسكونا بحرارة الاستمرارية، ونبض المعاصرة.)[2]

تعدّ ثنائية (التّراث/الحداثة) في تصوّر حمّادي غير قابلة للفصل، وما هذا الفصل إلّا ذريعة ومبرّر من مبرّرات بتر السّلف الشّعري عن خلفه، والواقع أنّ التّراث المكتوب مهما يكن غنيا لا يصحّ أن يكون بالنّسبة للمبدع أكثر من أساس ثقافي يؤكّد به التّجاوز والتخطّي والانسجام والخضوع، فرؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد إنّما تتجاوزها، إنّها أعلى منها، وأشمل وأسمى، لكنّ هذا التّجاوز لا يعني التخلّي والرّفض بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد.[3] يقول أدونيس: (إنّ مجرّد الاقتصار على التراث الثقافي، والاعتماد الكلّي عليه دون محاولة تجاوزه، وإغنائه بفكرٍ جديد سيؤدّي إلى شللٍ مرضي يشبه العقم، وأنّ الوعي بالتّراث يعني أن ندفن عقولنا في الماضي ونعود بالفنّ إلى الوراء.)[4]

---

[1] نور الدّين درويش: سلطة النصّ في ديوان البرزخ والسكّين، ص39.

[2] عبد الله حمّادي: مدخل إلى الشّعر الإسباني المعاصر، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص08، 10.

[3] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين"، ص57.

[4] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص157.

يقول حمّادي عن القصيدة الحداثية التي ترفض أن تكون على منوال سابق: (وهذا كلّه يفسّر لنا كيف تمّت عملية تحرير الشّعر اليوم، فظهر بمظهر الانقلابي (...) والمحمول بغريزة مبدأ رفض وهدم الاحتذاء مهما علت قدرته، ومن ثمّ كان مآل الحداثة الشعرية المعاصرة هو البحث والتجريب المستمرّين من أجل خلخلة البنيات الذّوقية والجمالية السّائدة.)[1]

إنّ عودة حمّادي إلى التراث هي عودة فيها من معالم الحداثة الكثير، وهذا ما جعله يقترح لوازم حديثة ومعاصرة للقصيدة العمودية، الّتي ظلّ ينادي ببعثها من جديد وفق آليات بنيوية وفكر، أَوْجَزَهَا **"حبيب بوهرر"** في كتابه **"تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني"**، وهي كالآتي:[2]

أ– تفعيل اللّاعقلانية اللّغوية **(Irracionalisme Verbal)**، فقد لاحظ حمّادي الباحث والنّاقد والمنظّر انعدام مستويات العدول اللّغوي أو الانزياح في القسم الأكبر من المدوّنة الشعرية العربيّة، لأنّ اللّغة في معظم نتاج العهد القديم الغربي والعربي على حدّ سواء، كانت تخضع من طرف المتلقّي لميزان عقلاني منطقي لا يقبل الغموض أو الغلّو بالمفهوم القديم، والعدول والانزياح أو اللّاعقلانية بالمفهوم المعاصر.

ب– إعلاء عامل الذاتية أو الفردية **(Individualisme)** في الإبداع الشعري كظاهرة صحية عند الشاعر، لأنّ كل حركات التّجديد عبر الزّمن انطلقت شرارتها الأولى من إعلاء الذّات المبدعة وخروجها عن ثقافة الاحتذاء، لأنّ العامل الفعّال الّذي له دور الرّيادة والأهمية القصوى لقياس مدى تطوّر الانفجارات الإبداعية يخضع إلى مدى تطوّر الذاتية، والتي مفادها الثّقة التّي وجدها في نفسه كإنسان. ويربط عبد الله حمّادي تفاعل الذّاتية تفاعلا إيجابيا مع محيط الشّاعر المبدع، لكون هذا الأخير لا يمكنه أن يكون أكثر ذاتية في الخلق والإبداع إلّا وفق حركية اجتماعية تقوده نحو ذلك.

---

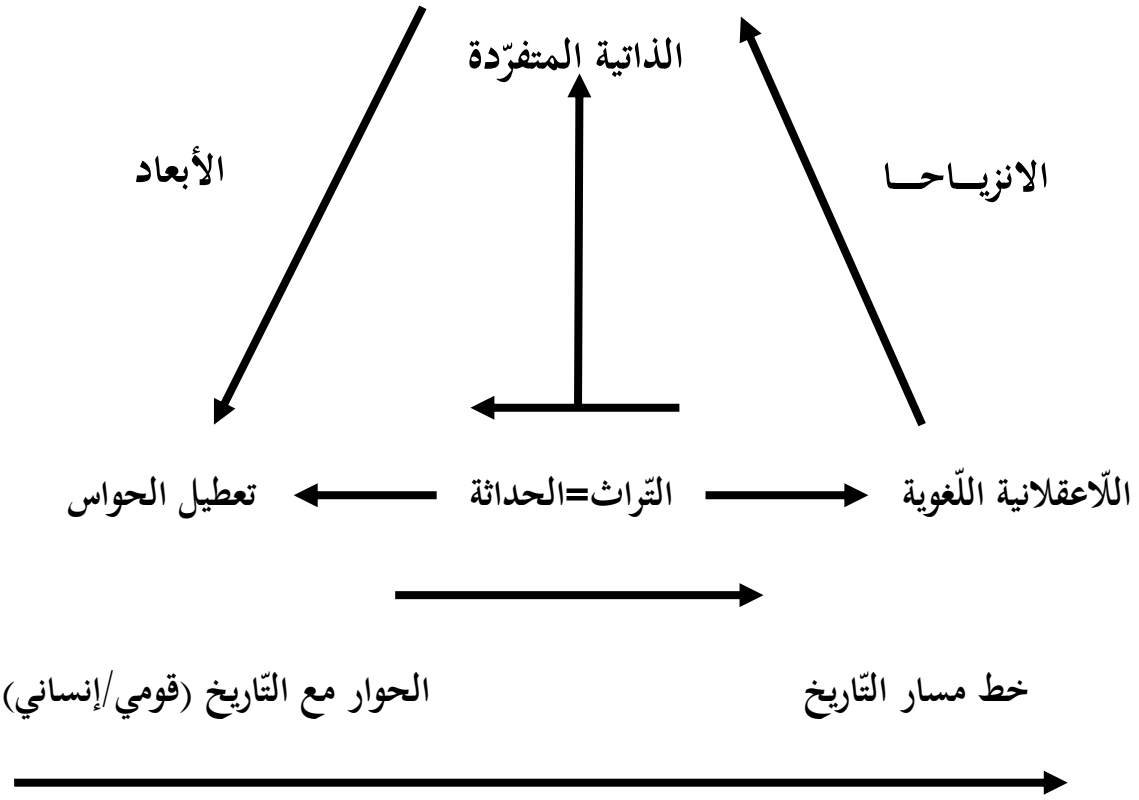
[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص09.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص48، 49، 50.

جـ– انعكاس عامل الذّاتية على التّعبير الشّعري اللّاعقلاني **(Irrational)**، تعدّ هذه الآلية في تقدير حبيب بوهرر من أهمّ آليات تحديث الخطاب الشّعري من منظور النّقد المعاصر، وقد نادى بها شعراء الحداثة ونقّادها عند الغرب ابتداءً من **"بودلير"** و**"رامبو"**، و**"مالارميه"** وغيرهم، وظلّوا يعملون على تعطيل الحواس كانعكاس شرطي مباشر لتفاعل عامل الذّاتية لديهم، وهو الأمر الّذي مكّنهم من الثّورة على النموذج ورفض الأطر التقليدية الكلاسيكية. من هنا كانت قراءة الشّاعر عبد الله حمّادي لهذه النّقطة قراءة دقيقة وجادة وهادفة في الوقت نفسه لبلوغ مراتب التّشكيل والإبداع، وتحقيق الفرادة المنشودة.

وما نستخلصه من نظرة حمّادي للتّراث أنّ قراءته له وفق الأطروحة المذكورة سابقا من شأنها أن تقرّبه أكثر فأكثر من سياقات الحداثة الشعرية المنشودة، لأنّ هذه الأخيرة (ليست معادية للتراث، كما يخطئ البعض، فمن خصوصياتها تمثّل التراث وليس اجتراره؛ إنّها لا تلغي التّراث لأنّها تساؤل مستمرّ الوهج عن الواقع ودحض لهذا الواقع.)[1]

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص09، 10.



آليات التّحديث الهرمي للنصّ الشّعري من منظور حمّادي[1]

3- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالمتلقّي:

الشّعر حساسية جمالية، هذه الحساسية هي صفة خاصّة بالمتلقّي، فدراسات التلقّي الحديثة تُجمع على أنّ عملية القراءة إبداعٌ ثانٍ للخطاب الشّعري، ومن خلال هذه العملية يتقارب المبدع والمتلقّي في الكفاءات والمهارات.

ولأنّ المبدع يكتب نتاج تراكمات ثقافية وقراءات سابقة بالإضافة إلى كلّ ما يعيشه من تناقضات وعذابات، فإنّ المكتشف والمنتج الجديد للنصّ، لا يفعل ذلك أيضًا من فراغ، بل يقرأ باستحضار ما يعادل كلّ ما يسبق الكتابة

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص50.

عند المبدع، فأفق توقّعه يختزن كمّا هائلًا من المعارف والقراءات الّتي تجد لها منفذًا في النصّ الجديد، فيشترك الإحساس بالمسؤلية، مسؤولية القراءة الإبداعية، وكلّ هذا بالاستناد إلى النص الافتراضي الذي تتم القراءة وفقه ،كما كانت الكتابة الأولى مبنية على نصّ افتراضي أيضًا، وهو ما يقرّب المسافة أكثر بين النّصين وبالتّالي بين الشّاعر والمتلقّي.

القصيدة الحداثية سحرٌ يوحي أكثر ممّا يعبّر، يحسّها المتلقّي الّذي يمتلك نفسا توّاقة للشّعر وجماله، يقرأ القصيدة ثمّ يُعيد خلقها انطلاقًا من فكّ شيفراتها، لذلك تظلّ القصيدة الحداثية أسيرةً لقارئها. وهذه الحساسية الجمالية لابدّ لها أن تكون خارقة وخارجة عن المألوف، لتُحدث هزّة قويّة وغير متوقّعةٍ في كيان القارئ؛ فالمعاني العادية أو المبتذلة لا يمكنها أن تحدث شيئًا لدى القارئ لها، ومنه فإنّ نجاح العمل الشّعري يُقاس بمدى تجاوب المتلقّي معه؛ لأنّ هذا الأخير هو المستهدف في كلّ عملٍ شعري، وكلّ مبدعٍ إنّما يبدع وفي ذهنه صورة جمهوره، يقول نزال قبّاني: (الشّعر خطاب نكتبه إلى الآخرين (...) والمرسل إليه عنصر مهمّ في كلّ كتابة، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا، وإلّا تحوّلت إلى جرس يقرع في العدم.)[1]

لقد تحوّل القارئ في الدّراسات النّقدية الحداثية إلى عامل مهمّ، بل إنّ القارئ ليس مجرّد مستهلك للنصّ وإنّما هو منتج له أيضا، ولا يجد النصّ الشّعري قيمته الحقيقية إلّا على يد قارئ ماهر يُضفي على النصّ نفحةً من ذاته، فكأنّ القراءة جزء لا يتجزّأ من الكتابة، بل هي كتابة ثانية، ويبقى المتلقّي عنصرًا هامّا في توليد فاعلية القصيدة الحداثية.

يعدّ العمل الشّعري لدى عبد الله حمّادي تواصلًا مع المتلقّي بالدّرجة الأولى، وليس مجرّد موضوع أو مجموعة من الكلمات المتراصّة، وهنا يمكن تشخيص ما أسماه النقّاد بالمتعة أو الحساسية الجمالية، وهي تعود في الأساس إلى لاعقلانية التّعبير الشّعري، -كما سبق وأن ذكرنا- وهذه اللّاعقلانية هي التي تسمو باللّغة إلى ما وراء الظّاهر من

[1] نزار قبّاني: قصّتي مع الشّعر، ص157.

الأشياء، فتخترق حجب مستويات التلفظ، حيث تفرغ الكلمات من معانيها المعجمية لتُشحَن بدلالات جديدة. يتحول فيها الكون الشعري إلى مسمي جديد، يسمي الأشياء بتسميات جديدة. والشّعر بهذا التصوّر هو هدم للواقع وبناء عالم جديد أكثر جمالًا وصدقا، والشّاعر في ذلك هو أشبه بالسّاحر الّذي يحوّل العصا إلى حيّة، وهو جوهر ما دعا إليه عبد الله حمّادي في تحديده لماهية الشّعر.

4- متطلّبات الحداثة الشّعرية عند عبد الله حمّادي:

أ- اللّغة الشّعرية:

يحدّد عبد الله حمّادي موقفه من اللّغة الشّعرية، بوضع قوانين لها تتّفق مع جوهر التّعريفات السّابقة للشّعر، فإذا كان الشّعر وفق المنظور الحمّادي السّابق هو خرق للعادة ومحاولة مستمرّة لهدم الاحتذاء، فإنّ لغة هذا الهدم يجب أن تؤسّس لمعالم وآفاق لغوية قابلة لتجاوز ذاتها أيضًا، حتّى تحقّق ديمومة الرّفض والخلق معًا، لأنّ (قانون اللّغة الشّعرية يقوم أساسا على التّجربة الباطنية أكثر من الظّاهرية، ومن هناك تظلّ لامعقولية القصيدة في الشّعر الحقيقي أساسية لكنّها ليست مجّانية ولا ضبابية.)[1]

يرفض حمّادي تقسيم الكلمات إلى شعرية وغير شعرية، إذ إنّ كلّ الألفاظ متساوية فهي مادّة الشّعر وطينته، والشّاعر هو الّذي يسعى إلى تشكيل هذه الطينة وخلق لغة شعرية منها (تهزأ بالقواعد المنضبطة، وتهيّئ الجوّ المحرّض على التحدّي، وهتك المتعارف عليه، حتّى تلتقط ما تشتّت من هواجس وأحاسيس تبدو مبعثرة في صيرورة الذّات، ودائرتي الزّمان والمكان للعمل الشّعري.)[2]

إنّ مثل هذا الموقف ضروري عند كلّ شاعر ينشد التّعبير ويترفّع عن كلّ مثاقفة نموذجية تؤمن بالواحد الثّابت في الإبداع، وتقيم ولاءات لغوية لم تعد لها شرعية التّشكيل في الشّعرية المعاصرة حيث تُصبح اللّغة الشعرية لغة تموّزية

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص06.

[2] عبد الله حمّادي: مساءلات في الفكر والأدب، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص204.

تنشد الموت وتؤمن بالانبعاث، (إنّه الثّمن الّذي ينبغي دفعه مقابل وضوح طبيعة المغايرة، والشّاعر في كلّ ذلك تراه ينقاد في لغته ليقين الحسّ الّذي يلزمه كما يلزم اليقين التّجريبي، لأنّه بصدد الخوض في بحر شعري يُقال له بكلّ بساطة الاستعارة الموسّعة المفتوحة على مصراعي الوجود بشقّيه الثّابت والمتغيّر، فتتحوّل الكلمة الشّعرية فيه إلى موت وانبعاث في آن واحد وإلى هدم وبناء متواصل النّزاع.)[1]

ومنه فإنّ الشّاعر الحداثي الحقّ هو الّذي يحاول تقويل اللّغة ما لم تقله بطرق لم تألفها في ذلك البناء المحكم والمفخخ بالمفاجئات والتوقّعات الّتي تعمل اللّغة فيه على الفضح والتّعرية، هذه اللّغة هي تراكم من الإشعاعات أو خيبة الظنّ والمفاجآت الّتي يولّدها سياق النصّ الشّعري.[2]

انطلق حمّادي في حديثه عن اللّغة الشّعرية من موقف نقدي انهال فيه على النبرة العقلانية التي ميزّت لغة النتاج الأدبي القديم، تلك اللّغة المنطقية التّقريرية التّي تحاكي العالم المرئي المادي دون النفاذ إلى أسراره واكتشاف مكنوناته، فهذه اللّغة (كانت تخضع من طرف المتلقّي لميزان عقلاني منطقي، لا يقبل الغموض أو اللّغو بالمفهوم القديم والانزياح بالمفهوم المعاصر،)[3] فاللّغة التي كانت تُستعمل تعكس مفاهيم مادية بحتة، حيث نجد فيها تحقيق المعادلة المنطقية القائلة: (**الكون ومحتواه = اللّغة ومفاهيمها.**)[4]

طالب حمّادي مثله مثل شعراء الحداثة بلغة شعرية جديدة قائمة على الانزياح أو اللّاعقلانية، فبواسطة هذه العلاقات الجديدة بين مفردات النصّ تتحقّق للقصيدة الحداثية معادلتها الجمالية الرامية إلى تكثيف الإيحاءات والدّلالات اللّامتناهية، وهنا نلحظ تحديد شعرية النصّ من خلال لغته، الّتي اشترط فيها أن تكون ذات طلقة تعبيرية

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص07.

[2] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين، ص64.

[3] عبد الله حمّادي: الشّعرية العربية بين الاتّباع والابتداع، ص105.

[4] المرجع نفسه، (ص ن).

مصفاة، كما اشترط فيها التألّق وديمومة التّجديد، ذلك لأنّ كلّ مغامرة إبداعية يقوم بها الشّاعر هي تجربة جديدة، وكلّ تجربة جديدة تتطلّب بالضرورة لغة جديدة.[1]

وعليه فإنّ على الشّاعر خلق لغة جديدة تليق بالواقع الجديد (لأنّه من المحال أن يتمكّن الشّاعر من وصف مخلوقاته الجديدة إلّا بلغة تخلق كذلك خلقا جديدا، ولا نعني هنا خلق المفردات، بل المفروض أن يتعامل معها المبدع بطريقة جديدة.)[2]فيعيد النظر في كل الموازين ويعيد إلى اللفظة اعتبارها.

هناك مقولة مأثورة للنّفري تقول: **"كلّما اتسعت الفكرة ضاقت العبارة"**، وهذه المقولة لا تنطبق على اللّغة الشعرية، وإنّما تنطبق على اللّغة العادية؛ ذلك أنّ اللّغة الشعرية تقوم بالأساس على التّجربة الباطنية لا الظّاهرية، ومعنى ذلك أنّ شعرية اللّغة تتحقّق في السّياق الدّاخلي للنصّ أي ترتكز على التّجربة الدّاخلية، عكس اللّغة العادية التي تستند إلى التّجربة الخارجية فتصبح معبّرة أكثر ممّا هي موحية. ومن هنا يصف حمّادي المنجز النصّي (بأنّه كيان من الكلمات يتجاوز فيه مستويات التلفّظ بشكل متناسق، ومغاير للمألوف، "واللّغة الشعرية في النصّ الإبداعي" تعتمد التّحدث إلى الآخرين بلغة غير اللّغة التي يتحدّث بها النّاس جميعا.)[3]

وهنا نلحظ تحديد نمطين من اللّغة: اللّغة التّقريرية واللّغة الشعرية، أو كما اختزلها **"جون كوين"** في تسميتين هما: **دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء**.

إنّ دلالة المطابقة تعني اللّغة التّقريرية كما وُضعت في المعاجم اللّغوية وتقترن بالعقل والمنطق، كما تقترن بالنّماذج الشعرية القديمة الّتي كانت وسيلة للفهم والإفهام أكثر من ميلها إلى الإيحاء. في حين تقترن دلالة الإيحاء (اللّغة الشعرية) بكون اللّغة في الشّعر قائمة بنفسها، تعبّر عن الانفعال وتبحث عن المعاني المتجدّدة، من خلال العلاقة

---

[1] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين"، ص65.

[2] عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص278.

[3] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص06.

بين الألفاظ، وهذا ما عبّر عنه حمّادي بقوله: (كيان من الكلمات تتجاوز مستويات التلفّظ بشكل متناسق ومغاير للمألوف، أو بتعبير آخر بمثابة انزياحات مقصودة تستهدف المعيار المغاير (...) إنّه السموّ بتعبيرية الأشياء، وإحداث تشويش مقصود،)[1] ويقول أيضًا: (إنّ مثل هذه الظّواهر والتصوّرات اللّاعقلانية من حيث البينةُ والأسلوبُ، بالإمكان العثور عليها في الشّعر القديم بنسبة قليلة، لكنّ تواجدها ليس معناه تواجد الجديد لسبب بسيط، هو أنّها جاءت عن طريق الصّدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حدّ ذاته، وهذا ما يميّز الحداثة من القدامة.)[2]

إنّ اللّغة الشعرية الحداثية خاضعة لذات الشّاعر، إنّها لغته الّتي يخلقها بنفسه من خلال إقامته لعلاقات جديدة مرتبطة بأغوار ذاته، لا بمنطقية العلاقات، وبهذا الطّرح يتّفق حمّادي مع التصوّر الحداثي حول اللّغة، فيقول: (اللّغة هي المشكل الوظيفي في العملية الشعرية، أو ما يمكن تسميته بلسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول، لذلك توجّب في العمل الإبداعي دراسة العلاقة بين الدال والمدلول؛ لأنّ الكلمة في الخطاب الشّعري المعاصر تُدرك بوصفها كلمةً وليست مجرّد بديل عن الشيء المسمّى، فهي الانبثاق الحقيقي للحمولة الدّلالية لمكوّناتها المستحضرة للحظة الانفعال أو التّجاذب.)[3]

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ حديث حمّادي عن اللّغة الشّعرية هو أشبه ما يكون بحديث النقّاد البنيويين والأسلوبيين والسّيميائيين والتفكيكيين، لاسيما في قضايا انفتاح النصّ والانزياح، والقول بالعلاقات التي تصنع فرادة الحدث الأدبي.

---

[1] عبد الله حمّادي: البرزخ والسكّين، ص11.

[2] عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق يا ليلى، ط1، منشورات دار البعث، الجزائر، 1982، ص24.

[3] عبد الله حمّادي: مساءلات في الفكر والأدب، ص201.

ب– الصّورة الشعرية:

إنّ الصورة الشّعرية لدى عبد الله حمّادي تقوم على كسر العلاقات المنطقية، وجعلها متنافرة تتراوح بين اللّامنطقية واللّاعقلانية؛ وتتحقّق لا منطقية الصّورة في تصويره باستخدام أساليب مختلفة منها: الرّمز، الأسطورة، الإيحاء، الخيال والدّهشة.

الخيال قادرٌ على الابتكار وخلط وظائف الأشياء، وخلق الجديد الّذي يحمل صفات مركبّة من صفات أشياء كثيرة، وقد عبّر "**بودلير**" في مقولتين جوهريتين عن وظيفة الخيال في تحقيق الصّورة الشعرية، يقول في الأولى: (في البدء خلق الخيال التّماثل والاستعارة، إنّه يحلّ كلّ ما خلق،ثمّ يعيد تجميعه وتنظيم مادّته بواسطة مبادئ نابعة من أعماق الرّوح الإنسانية، إنّه يخلق من التّجربة المحسوسة عالما جديدا.)[1] أما المقولة الثانية، فيعبّر فيها عمّا يُعرف بتراسل لحوَاس، حيث (توصَفُ مُدركات كلّ حاسة بصفات مدركات الحاسّة الأخرى، وعلى هذا النّحو تُعطى المسموعات ألوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عطرةٌ ناعمة.)[2]

استفاد حمّادي من هاتين المقولتين كثيرا، خاصّة وأنّ الشّعر الحداثي يستخدم هذه الأساليب برويّة ودون المبالغة فيها، يقول: (ليس الرّمز، ولا الصّورة، ولا الإيحائية أو الضّبابية، ولا الكثافة اللّغوية هي الفوارق النّوعية، والكمية الفاصلة بين ما هو قديم وما هو جديد، فمثل هذه الظّواهر والتصوّرات التّعبيرية اللّاعقلانية، من حيث البنية والأسلوب، بالإمكان العثور عليها في الشّعر القديم بنسبة قليلة. لكنّ تواجها ليس معناه تواجد جديد لسبب بسيط، هو أنّها جاءت عن طريق الصّدفة من قبل مبتدعيها، وليس من قبيل الهدف في حدّ ذاته، وهذا ما يميّز الحداثة عن القدامة.)[3]

---

[1] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين"، ص70.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق ياليلى، ص24، 25.

يؤكّد حمّادي على ضرورة استخدام هذه الأساليب لإثراء النصّ الشّعري، لكن في الوقت نفسه لا يجب على الشّاعر الرّكض وراءها وجعلها هدفا في حدّ ذاتها، وإنّما عليه توظيفها حسب الحاجة لأنّ لها قيمتها الفنية ضمن النّسيج العامّ للقصيدة، كما أنّه يؤكّد –حمّادي– على عدم سعي الشاعر وراء الكشف عن العلاقات المنطقية في هذه الأساليب، التي تقوم على اللّامنطقية، ألا تراه يقول: (بهذه الرّوح المتمرّدة زحف الفنّان المعاصر بأكبر ثورة عرفها تاريخ الشّعر، فعمد إلى كسر العلاقات المنطقية، والقرائن اللّازمة المتواجدة بين اللّامنطقية واللّاعقلانية،)[1] وتعدّ اللّاعقلانية أهمّ خصيصة جمالية في تشكيل نبض الصّورة الشّعرية الحداثية، لما تطرحه من رؤى ودلالات مغايرة تنتجها العلاقات اللّامنطقية بين طرفي الصّورة.

ركّز حمّادي على عنصر الذاتية في العمل الإبداعي لإبراز المقوّمات الجمالية المتميّزة يقول: (يبقى دائما العامل الفعّال الّذي له دور الرّيادة والأهمية القصوى لقياس مدى تطوّر الانفجارات الإبداعية، يخضع إلى مدى تطوّر الذاتية التّي مفادها مقدار الثّقة الّتي أجدها في نفسي كإنسان)[2] لأنّ (التّعبير الفنيّ في كلّ زمان ومكان يُقاس بمقدار الأبعاد المتشعبة التي تحويها العبارة الشعرية في صياغتها الفنية والجمالية وبكثافتها اللّفظية والمعنوية من حيث المتانةُ والبنيةُ مع دقّة اللّاوعي الواعي، وثبات الرّؤية وتجانس أو عدم تجانس في النّوع والكمّ.)[3]

إنّ الثّقة الموجودة عند الشّاعر نابعة من مخزونه المعرفي المتكامل الّذي يرتكز على دعائم اجتماعية وتاريخية ونفسانية، وهذا ما جعل المجتمع الغربي يشعر بثقة بالغة اتّجاه نفسه، يقول حمّادي في هذا السّياق: (إنّ القيمة التّعبيرية التي بلغها الإنتاج الغربي المعاصر ما هي إلا حصيلة نتاج درجة حضارية انعكست على الفرد في المجتمع الغربي، فخرج بدرجة من الذاتية تسمح له بالتّعبير عن الأشياء من منطلق الثّقة التامّة بما يقول، ومن مبدأ الاقتناع

---

[1] عبد الله حمّادي: تحزّب العشق يا ليلى، ص39.

[2] عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتّباع والابتداع، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص116.

الذاتي بما يفعل، فهو في كلّ هذا يبرز بموقف المسيّر للأشياء المتحكّم في مصائرها، المشارك في إنشائها موقف المساير له والخاضع لأحكامها.)[1]

هذا وقد وازى حمّادي بين التّشكيل المكاني للصّورة والتّشكيل الموسيقي للصّوت، حيث يقول: (نحن لا نستطيع تشكيل الأصوات الزّمانية إلّا تشكيلا يخضع في الوقت نفسه لحيّز مكاني، فالموسيقى والصّورة والشّعر وجهان لعملة واحدة، لا يكون الشّعر إلّ إذا اجتمع فيه هذان الطّرفان، فإذا كانت الموسيقى تساهم في توصيل الدلالة، وتعميق الأثر الشعوري لدى المتلقي، فإنّ أثرها لا يتعلّق بمدى طويل مثلما يحدث في الصّورة، فالشّعر تشكيل جمالي.)[2]

والشّاعر على ضوء العلاقة الجدلية بين العقلانية واللّاعقلانية يتحوّل إلى راءٍ يقلّب المفهومات ويشوّشها، لأنّ ذاتيته (خوّلت له التحرّك بفعالية يستشفّ منها مدى سيطرته على الأشياء التي تبدو رهن إشارته، فمن هذا المنطلق أصبحت له القدرة على رؤية الأشياء، بعين الذاتية المستقلة، أو بعين التفرّد الواعي.)[3]

إنّ تأكيد حمّادي على استعمال اللّاعقلانية الّتي تعتمد على الإيحاء أمر مكّنه من إدراك حقيقة الصّورة الشعرية ورصد تطوّرها، وهو بهذا تجاوز المفهوم السّطحي للصّورة الشعرية، المفهوم الّذي طالما رسخ علاقة المشابهة بين طرفي الصّورة، مخضعا طرفي التّشبيه إلى علاقة منطقية بلاغية.

ج- الشّكل الشّعري:

كانت الموسيقى على مدى العصور المحرّك الأساسي في إنتاج الشّعر والشّعرية، وأكثر من ذلك فقد اعتُبرت الحدّ الفاصل بين الشّعر والنّثر، كما ظلّ الوزن والقافية الخليليان على امتداد قرون طويلة العمود الفقري الّذي لا تستقيم القصيدة إلّا به، حتّى النقّاد ذهبوا إلى تعريف الشعر على أنّه "الكلام الموزون المقفّى".

---

[1] عبد الله حمّادي: الشعرية العربية بين الاتّباع والابتداع، ص121.

[2] عبد الله حمّادي: مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر، ص132.

[3] عبد الله حمّادي: ديوان تحزّب العشق يا ليلى، ص14.

ميّز حمّادي بين نوعين من الموسيقى: الموسيقى الجاهزة والموسيقى الطّارئة؛ فالأولى هي التي تتراءى للشّاعر قبل البدء في الكتابة، فيهيم بذلك مع وزن معيّن، وربّما مع قافية معيّنة، وإذا ما بدأ بالكتابة انضمّ إليه نوع آخر من الموسيقى (الموسيقى الطّارئة، وهي الأنغام النّاتجة عن تغيير تفعيلات البحر، كما يعتريها من زحاف أو علّة خلال البيت.)[1]

يرى حمّادي أنّ التّجديد الموسيقي يكمن في استعمال الشّاعر المميّز للأوزان والقوافي، يقول: (إنّ الوزن والقافية ليستا في حاجة إلى تعديل، والتّعديل المفروض لابدّ أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، والتّي لم تُستهلك بعد، وليس في مقدور المبدعين استهلاكها كاملةً؛ لأنّها تنام في أحشائها المدّ والجزر)[2] وهذا ما دعت إليه نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر"، حيث تقول: (إنّ العروض في الشّعر كالأرقام في الرّياضيات، فمهما تجدّدت العصور والأفكار، ونمت وصعدت، فإنّ الأرقام ونسب الشّعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغيّر، أمّا ما يتغيّر فيها هو الأشكال والأنماط الّتي تبني هذه النّسب (...) إنّ الموسيقى مثل قوس قزح يبقى محتفظا دائما بالألوان كلّها، ولا يصنع الفنّانون المجدّدون إلّا خلط تلك الألوان والتّجديد في رصفها، والتّصوير بها.)[3]

لقد التزم حمّادي في جلّ أشعاره بالوزن والقافية، غير منتبه أنّ هذا يناقض ما يدعو إليه من جعل الحداثة في اللّغة والصّورة الشّعرية؛ ذلك أنّ الصّورة الشّعرية لن يتحقّق لها إعتاق من حصار التصوّر القديم، إذا ظلّت رهينة الشّكل الشّعري القديم، لأنّ (طغيان الانتظام الوزني في الشّعر يرافقه انحصار للصورة، فكلّما خفّ طغيان الانتظام الوزني كلّما ازداد بروز الصّورة الشعرية في النّصوص المنتجة.)[4]

---

[1] سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان "البرزخ والسكّين"، ص75.

[2] عبد الله حمّادي: تحزّب الشّعر يا ليلى، ص41.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص08.

[4] كمال أبو ديب: في الشّعرية، ط1، مؤسّسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص91.

وهذا الموقف لحمّادي يكشف لنا عن تناقض بارز وقع فيه، إذ يدعو إلى ضرورة إبقاء الوزن الشّعري، ذلك القيد الّذي رفضته الحداثة بكلّ قوّة وفي الوقت نفسه يدعو إلى رفض القيود. لكن حقيقة الأمر أنّ حمّادي حين دعا إلى العودة إلى النّظام الخليلي لم يكن ذلك بسبب نفوره ممّا اتّفق عليه الذوق العام، بل إنّه كان مدفوعا بهاجس الكشف عن إمكانية التّجديد في إطار هذا النظام الّذي مجّد الذّوق المعاصر، أي إنه يحاول أن يعيد لهذا النّظام وجوده وقيمته السّابقة، من خلال الكشف عن جوانب قد أُغفلت فيه، بينما ارتآها هو كفيلة بأن يحقّق نظرته المقطوعة الصوتية فيه غير نظام النبرة الموجودة في الشعرية الغربية، بمعنى أنه يرد على من اتهم الوزن الخليلي، وراح يركض وراء الأوزان الشعرية الغربية.

لقد كان موقف حمّادي من الموسيقى الشعرية وليد مرحلة معيّنة فقط، ومعلوم أنّ الفكر الإنساني لا يتّصف بالثّبات، وهو في رحلة دائمة ومستمرّة، وهذا ما أدركه حمّادي؛ إذ نجده في تنظيراته المتأخّرة للشّعر قد تراجع نوعًا ما عن تحيّزه للوزن والقافية، حيث إنّه وعلى الرّغم من استعماله له (الوزن) إلّا أنّه عدل عن هذه النّظرة لقناعته الجديدة التّي تقول بأنّ الوزن الخليلي يوصل إلى القصيدة الفكرة أو القصيدة الحكاية، أو قصيدة الوصف والموضوع الخارجي. وكانت هذه النّظرة الجديدة قد تجلّت في آخر قصيدة من ديوان **"تحزّب العشق يا ليلى"** وغطت ديوان **"قصائد غجرية"**.

والملاحَظ أيضا أنّ حمّادي قد استعمل البحور الطّويلة، الّتي من خلالها يترك مجالًا للإطناب في التّعبير، كما عمد إلى التملّص من الشّكل المنتظم للقصيدة، فوزّع البيت الشّعري إلى شطرين توزيعًا مغايرا للشكل الكلاسيكي، وإنّما الموسيقى هي التي تكشف أنّ هذه القصيدة كلاسيكية.

تدلّ آراء حمّادي السّابقة على أنّه لم يُعن كثيرا بالوزن كعنايته باللّغة والصّورة الشعرية، وعلى الرّغم من تجديده إلّا أنّه بقي يحنّ إلى الوزن في كتابة قصائده الأخيرة، ففي ديوانه "البرزخ والسكّين" زاوج بين نظام الشّطر ونظام السّطر.

كانت هذه إذًا التّجارب الشّعرية لبعض الشّعراء العرب الروّاد، ممّن توفّرت كتاباتهم التّنظيرية والنّقدية على الإشكالات الأساسية التي عرضناها سابقا، ولأنّ الفصل لا يسمح بالعرض التّفصيلي والمدقّق لكلّ تفاصيل تجاربهم الشّعرية، فإنّنا سنتوسّع في الفصلين القادمين في عرض التّجربة الشّعرية للشّاعر والنّاقد **"أدونيس"** بنوعٍ من التّفصيل والتّحليل.

الفصل الثّاني

قراءة في الجانب التّنظيري للتّجربة الشعرية الأدونيسية

أوّلا: التّعريف بأدونيس

ثانيا: زحزحة المتعايات.

1- زحزحة الله.

2- زحزحة الملائكة.

3- زحزحة القرآن.

ثالثا: موقفه من التّراث.

رابعا: موقفه من الأدب الغربي.

خامسا: طبيعة الشعر وماهيته.

1- الشكل الشعري الجديد.

2- اللّغة الشعرية وتحرير المعنى.

سادسا: الكتابة الجديدة.

1- الكتابة الصّوفية.

2- الكتابة الآلية.

سابعا: قصيدة النّثر وتحطيم الأجناسية.

ثامنا: قضية الغموض الشّعري.

أولا– التّعريف بأدونيس:

أدونيس هو عليّ أحمد سعيد من مواليد سورية عام **1930**، شاعر وناقد ومسرحي ومترجم وأستاذ جامعي بجامعة بيروت اللبنانية. ساهم بمواقفه ودراساته في تنوير الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة، ومحاولة تغييرها بكتاباته الحداثية المتجدّدة والمتمرّدة عن الثوابت الكلاسيكية المعروفة، فصار منبرًا لكلّ ما هو جديد ومتمرّد وحداثي.

وُلد في "قصّابين" تلك القرية الوادعة في الشمال السوري، الّتي يخضوضر الزيتون فيها طوال السّنة، وتتماوج شتول التّبغ بالأخضر في المواسم الربيعية. في هذه القرية عاش "عليّ" بين أزقّتها، وفي بيوتها الخرساء، حيث الدّخان هو الإشارة الوحيدة على الحياة.[1]

يقول "عليّ" عن طفولته:

(لم أعش طفولتي كما يعيشها الأطفال في المجتمعات الحديثة، فأنا ما عرفت قطّ سنّ الطّفولة. منذ خطواتي الأولى دخلت معترك الحياة اليومية مثلما تعيشها القرية، حياة الحقول، والحياة تحت الأشجار، وفوق الدّروب التي تقود إلى عيون الماء، وإلى الأنهار وإلى الحقول، كي أعمل، أحصد وأبذر وأحرث الأرض، غدوت منذ نعومة أظفاري عاملاً.)[2]

ويقول واصفًا أمّه ووالده:

(لم تتعلّم أمّي القراءة، إنّها أمية، ولكنّني أشعر أنّها تثقّفت بثقافة الحياة، وآلام الحياة، وعمل الحياة، والذّاكرة، ذلك أنّ ثمّة ذاكرة تلعب دورًا هائلاً لدى الأميين. كانت والدتي إذن مثقفة. وهي ما تزال على قيد الحياة، بعد أن شارفت على السادسة والتّسعين من عمرها، إنّها دومًا بصحة طيّبة، تتحدّث وتمشي، وترى بنحوٍ جيّد، وقد

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، الطفولة، الشعر، المنفى، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2000، ص07.

[2] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدين، السياسة، الجنس، بالتعاون مع شانتال شواف، ط1، بدايات سورية، دمشق، 2005، ص64.

جاءت مرة إلى باريس ولكنّها لم تحبّها. كانت أمّي شـجرة بالنسـبة إليّ، شـجرة ناطقة، نهرًا، نهرًا لم يتوقف عن الجريان. كانت بالنسـبة إليّ جزءًا من الطبيعة، ولكنّها كانت طبيعة حيّة، وبهذا المعنى فقد أثّرت بي كثيرًا دون أن تتفوّه بكلمة. وكان والدي على النّقيض منها. كان مثقّفًا مطّلعًا. وهو الّذي علّمني دروسـي الأولى، وأطلعني على الشّعر الجاهلي، وعلى الشّعر الصّوفي، وعلى شعر ما بعد الإسلام. ولكنّه علّمني بنحوٍ خاص الشّعر الصّوفي، كان هو من فتح لي الطّريق إلى الشّعر، وكان هو نفسه يكتب قصائد تقليدية، وأنا أدين له بثقافتي الأولى.)[1]

ويضـيف بشـأن والده: (ما كان يشـدّني إلى والدي، رجل الدّين، ليس الدّين، وإنّما ذلك الإخلاص، وتلك الأصـالة، اللّذين كان يتمتّع بهما. لم يكن قطّ يقول لي: افعل كذا، ولا تفعل كذا. كان يقول: "فكّر قبل أن تفعل شـيئًا، قبل أن تتورّط. من السّـهل أن تتّخذ قرارًا، ولكن قبل ذلك، عليك أن تفكّر بعمق." هذا ما كان يقوله لي دائما. لقد علّمني ما هو جوهري اختيار طريقنا بحرية.)[2]

لم يكن " أدونيس" قد ذهب إلى المدرسة قطّ قبل سنّ الثّالثة عشرة، فقد كان يمضي إلى القرية والحقول، فلم يكن يعرف لا الكهرباء ولا المذياع، ولم يكن قد رأى سيّارة حتّى.

يقول: (كنت عنصرًا من عناصر الطّبيعة كليًّا، مثل سحابة، أو شجرة. ولهذا أقول بأنّني ما عشت طفولة، بالمعنى الحديث للكلمة. أمّا الآن وبعد أن تقدّم بي السّـن، فإنّني أحاول أن اسـتجمع في خيالي شـتات طفولتي وأن أكتشفها، وهو ما يثيرني كثيرا.)[3]

فقد (كنّا نحن أطفال القرية، نتعلّم الأحرف الهجائية تحت شـجرة كبيرة معرشـة، بإشـراف شـيخ معلّم من معلّمي تلك الأيّام. حدّثني رفيقي بأنّني لم أكن أحبّ حضـور تلك الدّروس، فكنت أحتال على المعلّم قائلًا له: "ليس

---

[1] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، ص64، 65.

[2] المصدر نفسه، ص68.

[3] المصدر نفسه، ص65.

معي خبز آكله، وأريد الذّهاب إلى البيت لتناول الطّعام"، ولكنّني كنت أولي الفرار، ولا أعود (...) كان لديّ إحساس بالحرية، وخليقٌ بنا أن نمتلك إحساسًا بأنّنا أحرار، وقد كان ينتابني هذا الإحساس، لذا فقد أحببتُ دائمًا أن أكون وحيدًا وحرّا.)[1]

درس أدونيس في كتّاب "قصّابين" من **1935** إلى غاية **1944**، ثمّ انتقل إلى الثانوية الفرنسية في طرطوس **1944–1945**، والمدرسة الإعدادية في طرطوس **1945–1947**، والثانوية الرسمية في اللاّذقية **1947–1949**، حائز على الليسانس في الفلسفة من الجامعة السورية في دمشق **1949–1951**، ودكتوراه في الأدب العربي من جامعة القدّيس يوسف **1973**.[2]

كانت مرحلة "اللاّذقية" هي التّي اكتسب فيها لقب أدونيس[*] يقول: (اخترت اسمًا حرّرني من هويتي الدّينية، وفتح لي أفقًا وغير متوقّع في مجتمعنا. وما أزال أسأل نفسي حتّى اليوم، كيف اتّفق لي أن أفلحتُ في ذلك. لقد حرّرني هذا الاسم، أدونيس، من اسمي، عليّ، ومن انتمائي الاجتماعي المغلق بأقفال الدّين، وانفتحتُ، من خلال هويتي الجديدة الحاسمة، وغير النسبية، على كلّ ما هو إنساني، لقد اخترت هوية مطلقة، وبدءًا من هذا الاختيار لم يعد لي هوية جاهزة أو مقرّرة مسبقًا.

---

[1] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، ص66، 67.

[2] إسماعيل بن صفية، شريبط أحمد شريبط، صالح ولعة، علي خفيف: معجم أعلام النّقد العربي في ق20، (دط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة باجي مختار، عنابة، (دت)، ص59.

[*] كان اسمه عليّ أحمد سعيد، فخرج عنه وتسمّى باسم أدونيس – الإله الجميل الّذي خرج يومًا للصيد، فراودته "أفروديت" عن نفسه فأبى، ثمّ قتلته الخنازير على شاطئ البحيرة، فتخضّبت مياهها بدمه، وأشفق "زيوس" على "أفروديت" العاشقة الغضبى، فجعل حياة أدونيس مناصفة بين عالمي الحياة والفناء، فهو يعود إلى الحياة ستة أشهر في كلّ عام أشهر، الربيع والصيف، حين يخضرّ وجه الأرض، وتعطي الأشجار ما حملت من ثمار.

بدأتُ خلق هويتي حين بدأتُ خلق عملي الأدبي، لقد وعيتُ أبعاد هذا الاســـم الخلاّق. لم أكن واعيًا بذلك في البداية. ثمّ واصلتُ تقدّمي اللّاواعي إلى أن انتهيتُ إلى اكتساب الوعي به.)[1]

ظهر أدونيس في سوريا في الفترة التي كان فيها "نزار قبّاني" يهزّ رتابة الشّعر التّقليدي هزّا عنيفا، ويخلخل مواقعه الثابتة. وفي تلك الأثناء كان بدوي الجبل وعمر أبو ريشة وسليمان العيسى، ونديم محمّد، يجاهدون لإعادة الاعتبار للقصيدة الكلاسيكية، ذات المصراعين الّتي ذَوَتْ ثمّ ماتت بموت بدوي

الجبل. ولعلّ رحيل عمر أبو ريشة، ونديم محمّد، ومحمّد مهدي الجواهري، ومصطفى جمال الدّين كان شاهدًا على أفول مرحلة كاملة من الشّعر العربي.[2]

أطلق أدونيس شرارة الحداثة المعاصرة في الشّعر العربي، فكان حدسه يعانق تطلّعه إلى الحرية والتغيير والإبداع. ومنذ البداية رأى أنّ الثّقافة ليست مجرّد استعمال جديد للّغة بقدر ما هي تجديد لها. والمعرفة والحداثة، بهذا المعنى كفاح؛ أي إنّهما لا تعنيان بتفسير العالم أو الحياة أو الإنسان إلاّ لغاية أساسية: تغيير العالم والحياة والإنسان.[3]

ارتبط اســـم أدونيس بحركة ســـياســـية واجتماعية محدّدة هي حركة "القوميين الســـوريين" التي تدعو للعودة إلى الحضـــارة الفينيقية القديمة والانســـلاخ عن التيار الرّئيس للقومية العربية، وتمثّلت هذه الدّعوة في بعض الواجهات الأدبية والفكرية، كان من أشهرها مجلّة "شعر"، التي ظلّ أدونيس واحدًا من أكبر المسهمين فيها حتّى توقّفت عند الصّدور.[4]

تأثّر أدونيس في تجربته الشّعرية بخمسة مصادر هي:[5]

---

[1] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، ص68، 69.

[2] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص08.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

[4] رحلة في مدائن الأعماق، قراءة في شعر أدونيس، فاروق عبد القادر، مجلّة الفكر المعاصر، عدد33، نوفمبر1947، ص65.

[5] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص08، 09.

1– الشّعر العربي الكلاسيكي ولاسيما المتنبّي وأبو العلاء المعرّي وأبو نوّاس.

2– الحركة الصّوفية وأفكارها ورؤاها، أي الكتابة الصّوفية لا الشّعر الصّوفي.

3– الفكر اليوناني ولاسيما الفيلسوف هيراقليطس.

4– الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه وما تمثّله من غضب ورفض وعنفوان.

5– المعرفة العلمية والتّفكير العلمي المعاصر.

لدى أدونيس الكثير من الأعمال النّقدية والشّعرية، نذكر منها:

1– الأعمال النقدية:

- قصائد بسترناك.
- مختارات من شعر يوسف الخال.
- ديوان الشّعر العربي: اختاره وقدّم له أدونيس، ثلاثة أجزاء.
- قصائد لبدر شاكر السّياب.
- مقدّمة للشّعر العربي.
- زمن الشّعر.
- مسرح جورج شحادة: في ثلاثة أجزاء (حكايا فسكو، السيد بوبال/ مهاجر بريسبان والبنفسج/ السّفر وسهرة الأمثال).
- الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، في ثلاثة أجزاء (الأصول/تأصيل الأصول/صدمة الحداثة).
- الأعمال الشّعرية الكاملة لسان جون بيرس.
- فيدر، مأساة طيبة أو الشقيقان العدوّان.
- فاتحة لنهايات القرن.
- ديوان النهضة: الكواكبي (قصائد اختارها أدونيس وخالدة سعيدة).
- الشّيخ الإمام محمّد بن عبد الوهّاب.

- سياسة الشّعر: دراسات في الشّعرية المعاصرة.
- الشّعرية العربية (محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس).
- كلام البدايات.
- موسيقى الحوت الأزرق.
- الصّوفية والسّوريالية.
- النّظام والكلام.
- النّص القرآني وآفاق الكتابة.
- ها أنت أيّها الوقت: سيرة شعرية ثقافية.
- أوّل الجسد آخر البحر.
- تنبّأ أيّها الأعمى.
- الثابت والمتحوّل (بحث في الاتباع والابداع عند العرب) بأجزائه الثلاثة.
- أدونيس الهوية غير المكتملة.
- رأس اللغة، جسم الصحراء.

2-الأعمال الشّعرية:

- دليلة.
- قالت الأرض.
- قصائد أولى.
- أوراق في الرّيح.
- أغاني مهيار الدّمشقي.
- كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم اللّيل والنهار.
- المسرح والمرايا.
- وقت بين الرّماد والورد.
- الآثار الشّعرية الكاملة.
- مفرد بصيغة الجمع.

- كتاب القصائد الخمس، تليها المطابقات والأوائل.
- كتاب الحصار.
- شهوة تتقدّم في خرائط المادة.
- احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة.
- أبجدية ثانية.
- هذا هو اسمي.
- الكتاب: أمس، المكان، الآن.

ثانيا– زحزحة المتعاليات:

خلق الله الإنســـان وأوجد فيه القدرة والإرادة على العمل وجعل له القلب والعقل، العاطفة والفكر، ووهبه أدوات التعلّم والتّعليم سمعًا وبصـرًا وفؤادًا، وسـخّر له من المخلوقات ما يناسـب ضـرورته، ويحقّق حاجته المعيشـية، ورغبته التّحسينية وجعله متميّزا بعقله ونطقه وإرادته.

هذه الحقيقة الأوّلية التي تظافر على إثباتها البرهان العقلي النقيّ، والفطرة القويمة السـليمة، وجاء الرّسـل الكرام – عليهم السّلام – لترسيخ وإيضاح هذا المعنى.

إنّ حقيقة كون الإنسان عبدا مخلوقًا لإله خالقٍ مدبّر، هي أمّ الحقائق، وأساس المنطلق للحياة الإنسـانية. فهذه القضيّة هي أساس الصّراع بين الحقّ والباطل والخير والشرّ والاستقامة والانحراف.

وجاء الأنبياء جميعهم داعين إلى التّوحيد الشّـامل لله، والعبودية المطلقة له، وجاء نبيّنا محمّد – صـلّى الله عليه وسلّم – بالدّين نفسه، وبُعث بالقضية ذاتها، وأخبر – عليه الصّلاة والسّلام – بأنّه وإخوانه من الأنبياء – عليهم السّلام – دينهم واحد، فقال: (الأنبياء إخوة من عَلّات(*)، أمّهاتهم شتّى ودينهم واحد، فليس بيننا نبيّ.)[1]

ونزل القرآن على نبيّنا محمّد – صـلّى الله عليه وسـلّم – ليقرّر هذا الرّكن العظيم "توجيه العبادة كلّها لله"، ولا غرو أن يكون حينئذٍ الرّكن الأوّل من أركان الإســلام هو "شــهادة أن لا إله إلاّ الله وأنّ محمّدا رســول الله"، قبل الأركان الأخرى، قبل الصّلاة والزّكاة والصّوم والحجّ، وقبل أيّ تشريع آخر من تشريعات الإسلام.

(*) أولاد العلّات بفتح العين المهملة وتشديد اللّام، هم الإخوة لأبٍ من أمّهات شتّى، أمّا الإخوة من الأبوين، فيُقال لهم أولاد الأعيان.

[1] أبو الحسن مسلم بن الحجّاج القشيري النيسابوري: صحيح مسلم، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، (دط)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (دت)، باب فضائل عيسى عليه السّلام، ج4، ص2365.

يسير دعاة الحداثة والتّغريب في الأدب والفكر، عكس هذا المنهج تمامًا، فأسلوبهم واحد، ومواقفهم متعدّدة، وكلّها تدور حول عزل أعمال الإنسان ونشاطاته عن صراط الله المستقيم، وإفساح المجال له ليكون عبدًا في حكمه أو في فكره، أو في إنتاجه الأدبي لأيّ شيء عدا الإسلام، فقد اتّخذوه ورائهم ظهريا، واستدبروا أحكامه.[1]

فإذا تأمّلت تعبيرات شعراء الحداثة ورموزهم، فإنّك تجدها – إلاّ القليل منها – على قسمين أحدهما: مكشوف والآخر مقنّع، وكلاهما مسخّر لخدمة الحداثة ومضامينها، وموجّه لتحطيم الدين، فتجد في إنتاجهم المجاهرة بإنكار الله جلّ شأنه، والاستهانة بأسمائه وصفاته، وجحد وجود الملائكة والسّخرية منهم، وجحد الكتب المنزّلة والسّخرية بكلّ ذلك، وتكذيب الرّسل والأنبياء وإنكار قضية الوحي جملة وتفصيلاً أو التّشكيك فيها، وإضفاء صفة النبوّة والمعجزة على الشّاعر والحداثي المبدع.[2]

وأدونيس (علي أحمد سعيد) هو أحد هؤلاء الشّعراء، ورمزٌ من رموزهم؛ فإذا كان هناك شيءٌ في الدنيا يكرهه ويمقته، فهو الدّين بصفة عامّة، والإسلام بصفة خاصّة، فهو برى فيه أنّه سبب كلّ الكوارث في العالم، والمسؤول عن إرساء بنية التخلّف في المنطقة العربية، وهو مصدر الحروب والتسلّط والاستبداد، ومنبع الظّلام ومروّج العنف.[3]

ومن هنا فالدّين عنده هو أصل التّحريم والمنع، وهو نقيض الحرية، فهاهو يقول: (أنا لا أشعر أنّني موجود إلّا فيما يُخترق. أنفت نفسي العزيزة أن تقنع إلّا بكلّ شيء حرام، والمباح ليس مهمًّا، يجب الوصول إلى ما وراء المحرّم،

---

[1] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، دراسة نقدية شرعية، ط1، دار الأندلس الخضراء، جدة، 2003، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] محمّد العربي فلاّح: أدونيس تحت المجهر، محاولة لتسليط الضّوء على زوايا أدونيس المظلمة، ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2008، ص225.

والخطيئة عندي، أيّا كانت مقدّسة، وعلى جميع المستويات، وفي أيّ شكلٍ، ومن أيّ جهةٍ رأيتها، وعلى أيّ مستوى نظرت إليها.)[1]

ويضيف قائلًا: (أنا لم أشعر أنّي حرّ حتّى تحرّرت من المرجعيات، وفي مقدّمتها المرجعية الدّينية، عندئذٍ بدأت أشعر أنّني حرّ من الدّاخل، أمّا الحرية الخارجية فإنّها تحتاج إلى دفع ثمنٍ غالٍ.)[2]

كما يرى أدونيس الدّين سببًا للتخلّف، حين يقول: (هذا الإسلام، بوصفه إسلامًا، كان في عهد المأمون وسيلة للتقدّم. إذن أنا أكثر ميلًا إلى القول إنّ تأويل النصّ هو مفتاح الفهم. أنا لستُ متديّنًا ولستُ مؤمنًا، والعقل عندي كما قال الملاحدة القدامى قبل الدّين. الدّين يجب أن يكون تابعا للعقل وليس العكس)،[3] وهذا هو موقف أبي العلاء المعرّي نفسه الّذي تجرّأ على القول أن لا إمام إلاّ العقل.

ويعمّم أدونيس قائلًا: (لقد كان الشّرق مصدر النّور ثمّ غدا مع الدّيانات التّوحيدية، وعبر ممارساتها منبعًا للظّلام والعنف.)[4] ويقول عنه (أي الدّين): (الدّين كفّ أن يكون ثقافةً، إنّه اليوم ميثولوجيا.) و(الخطاب الدّيني المعاصر يحتاج إلى منهجية الشّك في كلّ المسلّمات، سواء تعلّقت في الوحي نفسه أو في التّاريخ.)[5] ويضيف: (أنا خائن كبير للأفكار السائدة، فهي مذلّة وهوان، وضدّ الإنسان نفسه.)[6]

كما أنّه يرى – أدونيس – في الأصولية خصمًا حقيقيّا، حيث يقول: (لنحدّد معنى الأصولية، بعض الباحثين يسمّونها "الأصلانية"، ربّما يكون هذا التعبير جيّدا، وهناك من يحتفي بالأصول. أنا من الذّين يحتفون ببعض

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص165.

[2] محمّد العربي فلاّح: أدونيس تحت المجهر، ص226، 227.

[3] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص134.

[4] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، ص122.

[5] محمّد العربي فلاّح: أدونيس تحت المجهر، ص227.

[6] لقاء مع أدونيس على قناة "الوطنية2"، الأربعاء 2015/04/08، على الساعة: 21:30.

الأصـول، لكن إذا أخذنا الأصـولية بمعناها الدّيني أو بمعناها السّـائد، أعتقد أنّها ليسـت مجرّد خصـم فكري، وإنّما خصـم بشري وخصـم إنسـاني، هي خصـمٌ للإنسـان في هذه الأرض وهذا المجتمع؛ لأنّها لا تقضـي على أفق الحرية المتاح، بل تقضـي على جوهر إنسـانية الإنسـان أيضـا، وتحوّله إلى نوعٍ من الآلة. الأصـولية، بالمعنى السّـائد خطِرة وخَطِرة جدّا، وهي حركة آلية عمياء لا ترى إلّا حركتها هي، وتلغي ما عداها، وهذا أخطر ما يجابهنا (...) إنّها معطّلة للمجتمع ولكلّ مظاهر الحياة في المجتمع، ومؤذية أيضا.)[1]

ويعزّي أدونيس نفســـه بأولئك الّذين ســـبقوه في نقد الدّين، من حركات فكرية، ومفكّرين، يقول: (ابن الرّاوندي[*] نقد الدّين بشـكل مباشـر وغيره بشـكل غير مباشـر. تاريخنا مليء بمثل هذه الحركات، وكثيرون قُتلوا لوقوفهم هذا الموقف. وأسـتطيع أن أرتّب حركات نقد الدّين في تاريخ الفكر العربي كالتّالي: أوّلا: الحركة الإلحادية؛ وهي واضـحة في غاياتها، ثانيا: الحركة الصّـوفية؛ وهي حركة نقدية عميقة في الفكر الدّيني. ثالثا: الحركة التّأويلية؛ وهي أيضـا حركة نقدية للدّين لكن على طريقتها. رابعًا: الشّـعر العربي؛ وهو ناقدٌ عظيمٌ للدّين، ويتمثّل هذا النّقد بأبي نوّاس وبأبي العلاء المعرّي[**]

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص135، 136.

[*] كان ابن الراوندي يقول: (إذا كان الدّين متفقًا مع العقل فلا حاجة لنا فيه، وإذا كان مختلفًا مع العقل فنحن نرفضه.) وابن الراوندي ولد نحو سنة 210 هجرية، وتوفي نحو سنة 250 هجرية. وله " فضيحة المعتزلة " و"الزمرّد". (المرجع نفسه ص138.)

[**] هناك بيتان لأبي العلاء المعرّي يفصحان تماما عن موقفه من الدّين، هما:

اثنان أهل الأرض ذو عقل بلا دين ودّين لا عقل له.

أفيقوا أفيقوا يا غواة، فإنّما دياناتكم مكر من القدماء. (المرجع نفسه، (ص ن)

حتّى إنّ بعض رجال السلطة شارك في هذا النّقد العنيف والجذري للدّين وأشهر إلحاده.)[1]

ومنه فالحداثة منذ بداياتها – وبالتّحديد حداثة أدونيس– قد اتّجهت نحو العبثية، وبالخصوص العبث بالمفاهيم الدّينية العليا، والاستخفاف بمقام الألوهية، والملائكة، والكتب السّماوية. وهذا ما سنعرض له الآن بشيء من التّفصيل، والله المستعان.

1– زحزحة الله:

إنّ الإيمان بالله – عزّ وجلّ – هو أساس العقيدة الإسلامية، وهو الرّكن الأوّل من أركان الإسلام الخمسة، ولا يكون الإنسان مسلمًا إلاّ بإيمانه الخالص بهذا الرّكن ومقتضياته، بحيث لا يساوره شكّ ولا يمازجه ريب.

إنّ الإسلام جاء ليؤسّس عقيدة توحيد الله – عزّ وجلّ –، في مقابل عقائد الشّرك والكفر والوثنية والإلحاد، وذلك لأنّ البشرية بعد انطماس معالم النبوّات السابقة، ارتكست في الجاهلية، وانتكست مفاهيمها واختلطت عقائدها، وأصابها الضّلال والانحراف، وتردّت في عبوديات فاسدة من عبودية الهوى، وعبودية البشر لبعضهم البعض، وعبودية الأوثان والأعراف الجاهلية وغير ذلك.

لعلّ الشيء الذي يميّز إبداع الحداثيين هو نفيهم وجود الله تعالى، وجحد كونه خالقًا مدبّرًا لهذا الكون وفلسفتهم تقوم على إبعاد الثنائية عن العالم والإنسان، وإزاحة مفهوم أنّ الكون ينقسم إلى خالق ومخلوق.

وفي هذا الصّدد، يقول حسن حنفي[*] الذّي يعدّ عند بعض العلمانيين والحداثيين، من أصحاب التوجّه الإسلامي المستنير !!، يقول في ندوة عُقدت في لندن بعنوان "الإسلام والحداثة" عام **1989**: (إنّ العالم مقسوم

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص138، 139.

[*] وُلد في القاهرة عام 1354هـ/1935م، حصل على الدكتوراه من السوربون عام 1966م، ويعمل أستاذًا للفلسفة في جامعة القاهرة ورئيس القسم فيها، والسكرتير العام للجمعية الفلسفية المصرية، له مؤلّفات كثيرة مليئة بالتّناقض في المواقف والآراء، إلاّ أنّه لم يختلف موقفه في تأييد العلمانية ومعاداة الإسلام، وقد أعلن في ندوة "الإسلام والحداثة" قوله: (أنا هنا أكثر ماركسية من الماركسيين)، وقال: (نحن منذ فجر النّهضة العربية الحديثة، وحتّى الآن نحاول أن نخرج من الإيمان السّلفي.)، وقال: (أنا مفكّر

إلى قسمين: الله والعالم، فينعكس ذلك حتما في المجتمع، على السلطان على الحاكم و المحكوم، وسينعكس في الأسرة على الرّجل والمرأة، والسّؤال الموجّه لك هو: أنّ هناك ثلاثة اختيارات، اختيار حركة تحرّر المرأة (...) في البداية لتحرير المرأة من الرّجل، وهناك المثقّف العلماني الذي يبدأ بتغيير النّظام السّياسي، وهناك الذّي يحاول تثوير الدّين، ما لم نقض على هذا التصوّر الثنائي للعالم ورؤية العالم بين حاكم ومحكوم، وعلى المستوى الدّيني بين خالق ومخلوق، فلن تستطيع حركات تحرّر المرأة أن تفعل شيئًا، ولن يستطيع المثقّف العلماني أن يؤدّي دوره ما لم نقض على هذا التصوّر، هذا السّؤال الأول في آليات التّغيير.)[1]

وكما حاول العلمانيّ السّالف الذّكر أن يربط بين العلمانية ونفي وجود الله، فإنّ الحداثي – وهو علمانيّ بالطّبع – يحاول أن يربط بين ما يسمّيه الإبداع والإلحاد، ويؤكّد أنّه لا حداثة ولا إبداع إلاّ مع نفي وجود الله–جلّ وعلا–

.

لقد تفنّن روّاد الحداثة في سبّ الذّات الإلهية، واحتقار الأنبياء، والعبث بالمقدّسات، كون أغلب الحداثيين كانوا روّاد علمانية وشيوعية، صُنعوا على قدر في أقبية الفكر الإلحادي المقيتة، مقتدين بروّاد الحداثة الغربية الذّين تفنّنوا في الإيقاع بالمقدّس والاستهانة به، ابتداءً من موت الإله عند نيتشه، إلى تجنيّات بودلير ومالارميه، وتفسّخ سارتر، وغيرهم من الشّعراء والأدباء الحداثيين الغربيين الذّين عجّت دواوينهم وقصصهم ورواياتهم بالسبّ والشّتم للمقدّسات.[2]

وضعي، وكلّ ما يخرج عن نطاق الحسّ والمادّة والتّحليل أضعه بين قوسين.) (الإسلام والحداثة، ندوة مواقف شارك فيها مجموعة من الحداثيين، ط1، دار الساقي، 1990، ص217، 218، 219، 221، 416.)

[1] المرجع نفسه، ص387، 388.

[2] محمّد العربي فلاّح: أدونيس تحت المجهر، ص345.

وهذا كان ديدنُ أدونيس تقريبًا في كلّ كتاباته النّقدية والإبداعية، فقد كانت إساءاته فاضحة لله – عزّ وجلّ – غير عابئة به، حاقدة وحانقة عليه. وفيما يلي سنحاول إيراد بعضٍ من مقولاته الواردة في هذا السّياق، ولولا مقتضيات البحث، لما أوردنا ذلك، نسأل الله العفو والعافية.

يقول أدونيس ممتدحًا جبران خليل جبران في كتابه "المجنون": (إنّ كتاب جبران هدمي، وهو لذلك يضعنا في مناخ العدمية، نشعر أنّ الأخلاق والقيم الدّينية تهدّمت في العالم الذي يسكنه المجنون، لم تعد ثمّة غاية ولا اتّجاه، ولم يعد ثمّة نور يضيء ولا طريق.. كلّ نقد جذري للدّين والفلسفة والأخلاق يتضمّن العدمية ويؤدّي إليها، وهذا ما عبّر عنه نيتشه بعبارة "موت الله"، وقد رأينا أنّ جبران قتل الله هو كذلك – على طريقته – حين قتل النّظرة الدّينية التّقليدية، وحين دعا إلى ابتكار قيم تتجاوز الملاك والشّيطان، أو الخير والشرّ، والواقع أنّنا بعد أن ننتهي من قراءة "المجنون" نشعر أنّ ثمّة تاريخًا من القيم ينتهي (...) الأخلاق التي يدعو إليها جبران هي الّتي تعيش موت الله، وتنبع من ولادة إله جديد، إنّه إذن يهدم الأخلاق التي تضعف الإنسان وتستعبده، ويبشّر بالأخلاق التّي تنمّيه وتحرّره، لأنّه يهدم الأخلاق السلبية الانفعالية التي تتقبّل الراهن الموروث من القيم، ويبشّر بالأخلاق الإيجابية الفعّالة الّتي تخلق هي نفسها القيم، إنّه يريد بالتّالي أن يحلّ محلّ الفكر المأخوذ بأخلاق المستقبل محلّ الفكر المأخوذ بأخلاق الماضي، ولهذا فإنّ كتاب "المجنون" دعوة لقلب نظام القيم.)[1]

فأدونيس يثبت هنا، إلحاده وإلحاد جبران، وهما في ذلك ليسا إلاّ تبعًا لنيتشه الفيلسوف الألماني الملحد، ويؤكّد أنّ هذا الإلحاد هو عنصر الإيجابية والفعالية والإبداع والابتكار والتجديد، وهذا محور أساسي من محاور فكر الحداثيين.

---

[1] أدونيس: الثابت والمحوّل (صدمة الحداثة)، ص178، 179.

فهو لا يفتأ يكرّر مثل هذه المعاني داعيا إلى تأليه الإنسان وجحد الخالق – سبحانه وتعالى –، فها هو يقول: (ليس في كونه مشروطًا، بل في كونه يفلت من الشّروط كلّها، ليس في كونه مخلوقا بل في كونه خالقا، فجوهر الإنسان هو في أنّه كائن خلّاق مغير، وجوهر الثّقافة بالتّالي هو إذن في الإبداع المغيّر.)[1]

ويقول مواصلًا في كتابه "الثّابت والمتحوّل"، ساخرًا من المولى – عزّ وجلّ –: (الله والأنبياء والفضيلة والآخرة، ألفاظ رتّبتها الأجيال الغابرة، وهي قائمة بقوّة الاستمرار لا بقوّة الحقيقة (...) والتمسّك بهذه التقاليد موت، والمتمسّكون بها أموات وعلى كلّ من يريد التحرّر منها أن يتحوّل إلى حفّار قبور، لكي يدفن أوّلا هذه التقاليد كمقدّمة ضرورية لتحرّره.)[2]

سُئل أدونيس مرّة: تقول إنّك لا تأخذ الدّين كاعتقاد شخصي بل كظاهرة أنثروبولوجية. إلى أين يقودك هذا الموقف؟ أَإلى رفض الخرافات الدّينية وإيمان العجائز والغيبيات والمعجزات، أم إلى الإلحاد؟

فأجاب: (يقود إلى هذا جميعا، لكن يجب التوقّف عند كلمة الإلحاد، الإلحاد في سياق كلامنا هو عدم الإيمان بمفهوم الله، كما يقدّمه التّأويل الإسلامي، أو كما يقدّمه الوحي الإسلامي. المفهوم الإسلامي يقدّم الله كنقطة منعزلة عن العالم ومجرّدة. وضمن هذا الإطار يمكنني أن أسمّي نفسي ملحدًا. لكن إذا نظرنا إلى مفهوم الله نظرة أخرى، يصبح الإنسان هو نفسه المركز الّذي يمكن أن يتجلّى فيه الله. لأنّ الله هو بمفهوم آخر، السرّ الموجود في العالم. إذا صحّ أن يسمّى هذا السرّ بـ "المجهول"، فليس من الضّروري أن يسمّي الواحد نفسه ملحدًا. أنا أعتقد أنّ هناك سرّا في العالم، وأنا لا أسمّي هذا السرّ الله. لكن أفهم الأمر في بعده المختلف، أي إنّ من الممكن أن يكون هذا السرّ هو ذاته تلك القوّة الكونية التي ربّما يسمّيها الواحد الله تجوّزا.

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص248.

[2] المصدر نفسه، ص136، 137.

لكنّني، شخصيًا، ميّال إلى القول إنّ العالم ظاهرة طبيعية وكونية، والإنسان نفسه ظاهرة طبيعية، ولا أعتقد أنّ هناك غيبا بالمعنى الميتافيزيقي. لذلك لا أؤمن بأنّ هناك قيامة وجنّة ونارا، هذا اعتقادي صريحا.)[1]

لقد كان أدونيس مسبوقًا في الكثير من هذه الكفريات، على مرّ العصور، وها هو يبحث له عن جذور في الفكر العربي فيجد "ابن الرّاوندي"، فينقل كلامه في معرض تأصيل للحداثة، وفي سياق تبجيل وتمجيد للأفكار المتحرّرة حسب زعمه ويأتي بأقواله في التهكّم بالنبوّة والسخرية من المعجزات، ثمّ يقول بعد ذلك: (وابن الرّاوندي هنا لا ينتقد المعجزة بذاتها وحسب، وإنّما ينتقد كذلك المنطق الدّاخلي المتهافت الكيفي لدى القائلين بها (...) وينتهي ابن الرّاوندي إلى القول بأنّ العقل يناقض النبوّة، فمن جهة أولى ليس (للخلق أوّل) والكلام الإنساني حادث، ولا يرجع في أصله إلى الأنبياء، والإنسان هو الذّي ابتكر بعقله كلّ شيء دون حاجة إلى الأنبياء، يقول مثلا: "إنّ الكلام مستملى عن الوالدين صاعدًا قرنا فقرنا إلى مالا نهاية له فليس للخلقِ أوّل".)[2]

ثمّ يمزج أدونيس إلحاده في خليط بين الصّوفية الفلسفية والسوريالية، فيقول: (فمن الصّحيح القول ليس لله بالمعنى الدّيني التّقليدي أيّ حضور في التّجربة الصّوفية، أو لنقل إنّ حضوره فيها ليس حضور انفصال وتجريد عن الوجود كما هو الشّأن في النّظرة الدّينية التّقليدية، وإنّما هو حضور اتّصالٍ بالوجود، حضور اتّحادٍ ووحدةٍ، "الله" صوفيّا ليس الواحد – إلاّ لأنّه الكثير – إنّه من الوجود "النقطة العليا" كما يقول بريتون[*]: النقطة التّي يتوحّد فيها ما نسمّيه المادّة وما نسمّيه الرّوح، وتزول التناقضات، فهو ليس الواحد الّذي يخلق الوجود من خارج ودون اتّصال

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص140، 141.

[2] أدونيس: الثابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (تأصيل الأصول)، ج2، ط4، دار العودة، بيروت، 1983، ص75.

[*] أندريه بريتون، أحد أعلام السّوريالية، ومن الدّاعين إلى العبث والعصاب والجنون باعتبارها وسائل تحقّق أصالة الحياة النّفسية الشّخصية –حسب رأيه– وقد تبعه في ذلك أدونيس.(أدونيس: الصّوفية والسوريالية، ط2، دار الساقي، بيروت، 1995، ص46-53.)

به، وإنّما هو الوجود نفسه في حركيته ولا نهايته، ليس في السّماء وليس في الأرض، بل هو السّماء والأرض معًا متّحدين، واللّانهاية ليست خارج المادّة، بل هي داخل المادّة، اللّانهائي الإنسان نفسه والمادّة نفسها.)[1]

ويقول في كتابه "الهوية غير المكتملة": (تخلو صوفيتي من المحتوى الدّيني، إنّ الله، بمعناه الدّيني، لم يعد يتكلّم، وإنّ اللّامرئي قيل مرّة واحدة وإلى الأبد، غير أنّ اللّامرئي، في صوفيتي يتكلّم دومًا، وعلى نحوٍ لانهائي. فكل مبدعٍ إذن، إنّما هو متنبّئ، وعلى نحوٍ لانهائي. لهذا ليس في صوفيتي فرق بين الكائن الإنساني، وبين ما يسمّى الله، حيث نبلغ هنا حالةً من الوجد تصلنا بجوهر الكون، متجاوزين كلّ الحجب وكلّ العوائق المادية، ويغدو المرء في تلك البرهة واحدًا مع الله ... وهو ما يمكن تسميته بالاتّحاد، أو وحدة الوجود (...) في صوفيتي، تُعطى الأهمية المباشرة والقصوى للجسد بوصفه مثولًا متّصلًا مباشرة بالأشياء، وبالعالم، وبالنّور. يقول أحد الصّوفيين: من أجل بلوغ اللّامرئي، أي الله، لابدّ من المرور بالجسد، وأكّد على الجسد الأنثوي، لأنّ العالم الذي لا يؤنّث لا يُعَوَّلُ عليه.)[2]

ويُضيف في السّياق ذاته: (حينما يتّخذ الله في نظرِ النّاس أنموذجًا ثابتًا، فمن الممكن القول بأنّ العالم بأسره يجازف بأن يتّخذ طابعًا مماثلًا له لدى هؤلاء الّذين يُؤمنون به إيمانًا حصريًّا. ولعلّ هذا هو ما يفسّر الحرب بين الأديان منذ العصور الغابرة وحتّى يومنا هذا، والّتي لم ينطفئ أوّارها قطّ، إنّها تتّخذ، بالطّبع، أشكالًا مختلفة، ولكنّها ما توقّفت يومًا، ومازالت رحاها دائرة.)[3]

إنّ ما أشار إليه أدونيس في النّص السّابق من أنّ الله تعالى ليس الواحد الذّي يخلق الوجود من الخارج، وإنّما هو الوجود نفسه، فهو مذهب وحدة الوجود بمضمونه الغربي، وهو مضمونٌ إلحاديٌّ بحت، وقد جاء تفسيره في المعاجم

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسوريالية، ص10.

[2] أدونيس: الهوية غير المكتملة، ص07، 09.

[3] أدونيس: الصّوفية والسوريالية، ص10.

الفلسفية بأنّه: (تغليب فكرة العالم، فلا يسلم إلاّ بوجوده ويردّ كلّ شيء إلى المادّة، فهي حيّة بذاتها، وعنها نشأت الكائنات جميعها، وهذه وحدة مادية ... ولم يخلُ هذا المذهب من نقد لما فيه من إلحاد.)[1]

وحين نتعقّب كلام أدونيس في كتاب "الصّوفية والسّوريالية"، فإنّنا نجده يدور حول هذه المفاهيم، فها هو يبتهج بالنّتيجة الهائلة الّتي وصل إليها؛ لأنّها تطابق معتقده وتوافق مقصده في هدم الدّين، يقول: (فالمنهج واحد وفي تطبيق هذا المنهج مشابهات كثيرة تدفع إلى القول بأنّ السّوريالية صوفية وثنية أو بلا إله، وغايتها التّماهي مع المطلق، وبأنّ الصّوفية سوريالية تقوم على البحث عن المطلق والتّماهي هي أيضًا معه.)[2]

ثمّ يتحدّث عن الوحدة العميقة بين الصّوفية والسّوريالية، ويؤكّد أنّ الحقيقة لديهم: (لا تجنى من خارج، من الكتاب أو الشرع أو القانون أو الأفكار والتّعاليم، وإنّما تجيء من داخل، من التّجربة الحيّة، من الحبّ، من التّواصل الحيّ مع الأشياء والكون، ويتجلّى له أنّ الإنسان طاش أبدا إلى أن يجسّد ويتجسّد.)[3]

ثمّ يعقّب ذلك بكلام يشكّك به في وجود الله، فيقول: (ويوقن أنّ الله إن كان خارج الوجود ولا اتّصال له بالوجود إلاّ اتّصال التّكوين والهيمنة، فإنّ هذا العالم لن يكون أكثر من كرة من الغبار لا يستحقّ أن يوجد، ولا يستحقّ بالأحرى أن يعيش فيه هذا الكائن العظيم: الإنسان، وسيكون هذا المخلوق مع ذلك أكثر أهمية من الخالق.)[4]

---

[1] المعجم الفلسفي (من إصدار مجمع اللّغة العربية في مصر)، (دط)، عالم الكتب، بيروت، 1979، ص212.

[2] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص16.

[3] المصدر نفسه، (ص ن).

[4] أدونيس: الصّوفية والسوريالية، ص16، 17.

فقد بدأ بوحدة الوجود بالمفهوم الغربي الإلحادي المتضـــمّن لنفي وجود الله تعالى، ثمّ انثنى يشـــكّك ويقول كأنّه يتنزّل مع خصـــومه تنزّلًا: (إنّ الله إن كان خارج الوجود، ثمّ عقّب بعد كلّ ذلك بأنّ المخلوق أكثر أهمية من الخالق.)[1]

إنّه الانفراط العقدي، والتّيه الفكري، والضّـــياع المترتّب على ذلك، وهو كلّ المراد من هذه المقولات الإلحادية، الدّاعية إلى الخروج عن المألوف، وتجاوز السّائد.[2]

وللوقوف على ما قلنا، إليكم هذه المجموعة اليسيرة من الأشعار، والّتي تبيّن حقيقة ما قلناه:

يقول أدونيس من قصيدة له بعنوان: "موت إله"...

((مات إله كان من هناك

يهبط، من جمجمة السّماء.

لربّما في الذّعر والهلاك

في اليأس في المتاه

يصعدُ من أعماقي الإله؛))[3]

ويقول أيضًا من قصيدة " نوح جديد":

((يقول لي يا نوح أنقذ لنا

الأحياء – لم أحفل بقول الإلهْ

ورحتُ في فُلكي،

---

[1] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص139.

[2] المرجع نفسه، ص141.

[3] أدونيس: الآثار الكاملة، ط1، دار العودة، بيروت، 1971، ص363.

(...)

عدنا من التّيه، خرجنا من الكهف

وغيّرنا سماء السّنين،

وأنّنا نبحر لا ننثني رعبًا

ولا نصغي لقولِ الإله

(...)

نمضي ولا نصغي لذاك الإله

تُقنا إلى ربٍّ جديدٍ سواه.))[1]

ويقول أيضا من قصيدة " الكاهنة":

((كاهنة الأجيال قولي لنا

شيئا عن الله الذي يُولد

قولي – أفي عينيه ما يُعبدُ؟))[2]

وقوله من قصيدة "مزامير الإله الضّائع":

((يا شمسا تخنق تحرق ريبهْ

يا مجهولي،

نامي، آن مسيري نحو اللهِ

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص499، 500.

[2] المصدر نفسه، ص107.

الضّائع، آن وصولي.))[1]

وها هو يقول في قصيدة "حوار":

((من أنتَ، من تختار يا مهيار؟

أنّى اتّجهتَ الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

والعالم اختيار.

–لا الله أختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عينيّ–

هل أبدّل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كلّ شيء...

(...)

–أعبر فوق الله والشيطان

دربي أنا أبعد من دروب

الإله والشيطان–))[2]

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص296.

[2] المصدر نفسه، ص367، 368.

ويقول في قصيدة "رؤيا":

((تقنّعني بالخشب المحروق

يا بابل الحريق والأسرار،

أنتظر الله الذّي يجيء

مكتسيا بالنّار

مزيّنا باللّؤلؤ المسروق

من رِئة البحر من المحّار؛

أنتظر الله الذي يحارْ

يغضب يبكي ينحني يُضيء –

وجهك يا مهيار

ينبئ بالله الذّي يجيء.))[1]

ويقول أيضا في قصيدة "المسافر":

((مسافرٌ تركت وجهي على

زجاج قنديلي

خريطتي أرضٌ بلا خالقٍ

والرّفض إنجيلي.))[2]

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص379.

[2] المصدر نفسه، ص415.

ويقول ساخرًا من الله وملائكته:

((كان الخالق حين يُخرج أنثى إلى الأرض

يبعث إليها ملكين

يضع الأوّل يده

بين ثدييها

يضع الثّاني يده

في مكان آخر،

حين يتعب المكان

يحملانها إلى ظلّ

تحت

شجرة

المحنة.))[1]

هكذا يتفنّن أدونيس في السّخرية من الله – عزّ وجلّ – والأمثلة على ذلك كثيرة ولا تكاد تُحصى. وهذا هو ديدن الملحدين ودأبهم، والّذين لا يعرفون غيرة، إنّها ثقافة الإلحاد والتنكّر للقوى الغيبية التي لا تُرى بالعين المجرّدة، فكلّ مالا تُدركه الأبصار لا تُدركه العقول عندهم، ولا إيمان إلا بالمادّة لا غير.

وبعد الإيمان بالله، يأتي الإيمان بالملائكة، وهو الرّكن الثّاني من أركان الإيمان، وفيما يأتي، سنرى كيف كانت سخرية أدونيس من الملائكة والتّطاول عليهم، وهذا بشيء من التّفصيل.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، (صياغة نهائية)، (دط)، دار الآداب، بيروت، 1988، ص19، 20.

2- زحزحة الملائكة:

الإيمان بالملائكة هو الرّكن الثّاني من أركان الإيمان السّتّة، قال الله تعالى: ﴿ءَامَنَ ٱلرَّسُولُ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيْهِ مِن رَّبِّهِۦ وَٱلْمُؤْمِنُونَ ۚ كُلٌّ ءَامَنَ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ لَا نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّن رُّسُلِهِۦ ۚ وَقَالُوا۟ سَمِعْنَا وَأَطَعْنَا ۖ غُفْرَانَكَ رَبَّنَا وَإِلَيْكَ ٱلْمَصِيرُ ﴿٢٨٥﴾﴾[1]

والمرادُ بالإيمان بالملائكة: الاعتقاد الجازم اليقيني بأنّ لله ملائكة مخلوقين من نور، وأنّهم لا يعصون الله ما أمرهم، وأنّهم يقومون بوظائفهم التي أمرهم الله بالقيام بها.[2]

وقد ثبت وجودهم بالدّليل القطعي، قال تعالى: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓا۟ ءَامِنُوا۟ بِٱللَّهِ وَرَسُولِهِۦ وَٱلْكِتَٰبِ ٱلَّذِى نَزَّلَ عَلَىٰ رَسُولِهِۦ وَٱلْكِتَٰبِ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ مِن قَبْلُ ۚ وَمَن يَكْفُرْ بِٱللَّهِ وَمَلَٰٓئِكَتِهِۦ وَكُتُبِهِۦ وَرُسُلِهِۦ وَٱلْيَوْمِ ٱلْءَاخِرِ فَقَدْ ضَلَّ ضَلَٰلًۢا بَعِيدًا ﴿١٣٦﴾﴾[3]

وهناك آيات وأحاديث كثيرة تحدّثت عن الملائكة وأوصافهم وأحوالهم وأعمالهم، وكلّها تفيد القطْع بوجودهم وبما وُصفوا به.

وقد أخبرنا الوحي بأنّ الملائكة مخلوقات من نور، كما جاء في صحيح مسلم وغيره، أنّ رسول الله صلّى الله عليه وسلّم قال: (خُلِقَتْ المَلَائِكَةُ مِنْ نُور، وخُلِقَ الجَانُ مِن مَارِجٍ مِن نَار، وخُلِقَ آدَم مِمَّا وُصِفَ لَكُمْ.)[4]

---

[1] سورة البقرة، الآية 285.

[2] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص978.

[3] سورة النّساء، الآية 136.

[4] أبو الحسن مسلم بن الحجّاج: صحيح مسلم، باب أحاديث متفرّقة، ج4، ص2294.

فالملائكة مخلوقات نورانية، وليسوا كالبشر أو الجنّ، فهم لا يأكلون ولا يشربون ولا ينامون ولا يتناكحون، في غاية الطّهر والنّقاء، فليس فيهم الشّهوات، ولا يأتون المعاصي، بل هم منزّهون عن الآثام والخطايا، ولا يتّصفون بشيء من الصفات المادّية الّتي يتّصف بها البشر، إلاّ أنّ الله أعطاهم القدرة على أن يتمثّلوا في صور البشر،[1] كما في حديث جبريل الشّهير، وأنّه جاء على هيئة رجل شديد بياض الثّياب، شديد سواد الشَّعْرِ، لا يُرى عليه أثر السّفر، ولا يعرفه أحدٌ من الصّحابة حتّى جلس إلى النّبي – صلّى الله عليه وسلّم– فسأل عن الإيمان فقال: (الإيمان أن تُؤمن بالله وملائكته وكتبه ورسله واليوم الآخر، وتُؤمن بالقدر خيره وشرّه، قال: صَدَقت...)[2]

إنّ لأدباء الحداثة ومفكّريها موقفهم الخاص من هذا الرّكن العظيم: الإيمان بالملائكة الكرام عليهم السّلام. والنّاظر في مؤلّفاتهم وإنتاجهم يرى أنّهم انحرفوا في هذا الأصل مثلما انحرفوا في غيره من أصول الإيمان، ويتمثّل انحرافهم في هذا الأصل في ثلاثة أوجه، هي:

1– نفي وجود الملائكة.

2– وصف الملائكة بما لا يليق بهم، والتّهكم والسّخرية منهم.

3– إلحاق أسماء وأوصاف الملائكة بغيرهم.[3]

وغير مستغرب على من يجحد وجود الله – سبحانه وتعالى – الّذي أدلّة وجوده أكثر من عدد المخلوقات، أن يجحد وجود الملائكة عليهم السّلام، إمّا صراحة كما سنرى في هذا الوجه، وإمّا ضمنًا.

---

[1] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص979.

[2] أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل البخاري الجعفي: صحيح البخاري، تح: محمّد زهير بن ناصر الناصر، ط1، دار طوق النّجاة، 1422هـ، باب سؤال جبريل النبيّ صلّى الله عليه وسلّم، ج1، ص19.

[3] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص989.

ومن أكثر الّذين جحدوا وجود الملائكة "علاء حامد" في روايته " مسـافة في عقل رجل" حيث يجعل عدم الإيمان بالله ينفي كلّ ما يترتّب عليه من غيبيات، فيقول: (من الأهمية بمكان أن نشـذب فكرة وجود الله من أغصـانها السّـرطانية، بالالتجاء لقفص العقل، ورفض توارث فكرة وجود الله ... إنّ الإيمان بوجود الله من خلال الأديان والّتي تُطالب الإنسـان أيضًـا بالإيمان بأمور تتخطّى نطاق التّفكير، وتربط قضـية وجود الله بهذه الأمور ارتباط الجنين بالمشيمة، والجذر بالتّربة، فطالما آمن الإنسان بوجود الله عن طريق الأديان، فعليه تقبّل كلّ ما يتّصل بوجود هذا الإله من جنّة ونار وشياطين وملائكة، وجنٍّ صالح وجنٍّ طالح وإبليس ومعاونيه، حتّى لا يجرفه الإنكار إلى النّار المحرقة.)[1]

ويذكر في موضـع آخر في هذه الرّواية الإلحادية: (تحوّل العقل الإنسـاني إلى أكلة شـهية تلتهمها الخرافات والخزعبلات، فالعالم الخفيّ الّذي يعيش وراء ظهرانينا والمتمثّل في الملائكة والجنّ والشياطين وملِكهم العظيم إبليس لم تقدّم لنا الصّـحائف الدّينية، دليلًا على صـحّة وجودهم إلّا ما سُـطر، ولم يثبت بالعلم أو نظرياته على مدى القرون الطّويلة وجود مثل هذه الأشكال الغريبة.

ولم يحدثّنا أحدٌ عن شـكل هذه المخلوقات إلّا ما ورد من أوصـاف مادية، فالجنّ من نارٍ والملائكة من نور، هذه الأوصاف المادّية التّي وُصفت بها هذه المخلوقات تثبت بما لا يدع مجالًا للشكّ خطأ القول بوجودها (...)

ثمّ الملائكة الّتي هي من النّور، وإذا كان السّؤال كيف هي؟ نور الشّمس أم المصباح الكهربائي أم مصباح الزيت؟! فأين هي الإجابة؟)[2]

---

[1] علاء حامد: مسافة في عقل رجل، (دط)، (دت)، ص191.

[2] المرجع نفسه، ص200، 201.

ومنه فهذا الملحد لا يؤمن بالأشياء غير المحسوسة، أي لا يؤمن بشيء غائب عن الحسّ البشري المحدود، ومن هنا تركّبت في دماغه هذه الخرافات التّي يعتقد أنّها هي الحقيقة والعقل والعلم، فكلامه لا يعدو كونه تجميعًا لشبهات وفلسفات غيره من الماديين الغربيين والماركسيين على وجه الخصوص، استوحاها ونسبها لنفسه.[1]

لم تسلم الملائكة من سخرية أدونيس، فهو يصفها بأبشع الصّفات، احتقارًا لها وازدراءً، وكيف لا يفعل وقد تجرّأ على الذّات الإلهية.

ففي كتابه "الثّابت والمتحوّل" أتى بألوان التّكذيب والجحد، واستعار أقوال من عُرفوا بالزّندقة والاضطراب، وعلى رأسهم "ابن الرّاوندي".

ساق أدونيس كلام "ابن الرّاوندي"، وشرحه، ثمّ تعرّض للمعجزات جاحدًا، ساخرًا متهكّمًا، يقول: (ثمّ يرد المعجزات المنسوبة إلى النبيّ كحديث الميضأة، وشاة أمّ معبد، وحديث سراقة وكلام الذئب، وكلام الشاة المسمومة، ويسخر من معجزة الملائكة الذّين أنزلهم الله يوم وقعة بدر لنصرة النبيّ قائلا: "إنّهم كانوا مغلولي الشوكة، قليلي البطشة على كثرة عددهم، واجتماع أيديهم وأيدي المسلمين، فلم يقدروا على أن يقتلوا زيادة على سبعين رجلًا." ثمّ يتساءل: " أين كانت الملائكة في يوم أُحد لما توارى النبيّ ما بين القتلى فزعًا، وما باله لم ينصروه في ذلك المقام؟" والرّاوندي هنا لا ينتقد المعجزة بذاتها وحسب، وإنّما ينتقد كذلك المنطق الدّاخلي المتهافت، الكيفي، لدى القائلين بها، فإذا كانت المعجزة هنا نصرًا من الله يجيء في وقت الحاجة إليه، فإنّ حدوثها في الحالات الأكثر حرجًا وضيقًا أولى من حدوثها في الحالات الأقل حرجًا وضيقًا، ثمّ يحاول ابن الرّاوندي أن ينتقد النبيّ في الفكر والعمل قاصدًا من وراء ذلك إبطال دعواه النبوّة.)[2]

---

[1] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص993، 994.

[2] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (تأصيل الأصول)، ص75.

وقد حاول أدونيس من خلال شـــعره التطرّق إلى الملائكة، فها هو يرى ســـقوطهم وعدمهم كناية عن ســـقوط الشّرع والوحي والدّين، يقول:

((كانت الرّيح عينين مسنونتين

تخرقان الظّلام وعاداته، تجرحان

جسد اللّيل، تشربان

دمه الأسود المصفّى

حينما تصعد المقابر أو يسقط الملاك

كانت الرّيح جنيّة والأغاني

وجهها واليدين.))[1]

وفي موضع آخر، يقول في حقّ جبريل – عليه السّلام–:

((جاء جبريل في غيمة

وسقى كوفة الظّامئين بأسراره

جاء في كوكب

ورمى وجهه في تقاطيعها

جاءها في كتاب

آدم من تراب، ونوح نواح

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص207.

والبقية تفّاحة.))[1]

وقال عنه أيضًا واصفًا إيّاه بالنوّام المستسلم:

((قام جبريل من نومه مرّة

لم يحرّك جناحيه، ألقى

حوله نظرة فرأى يعربا نائما

وعلى صدره رقيم

غير ما يوحي ويملي

لم ينبّه قريشا عاد للنوم مستسلما لرؤاه وأسرارها.))[2]

كما يتحدّث عن الملائكة في معرض كلامه عن تاريخ المسلمين، فيقول:

((تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصّلاة...

سكّين تكشط الجلد الآدمي، وتصنعه نعلًا لقدمين سماويتين في خريطة

تمتد

(...)

أجسّ خاصرة الضّوء بجثّ الصّحراء، والكون مربوطا

بحبلٍ من الملائك.))[3]

---

[1] أدونيس: الكتاب، أمس، المكان، الآن، ط1، دار الساقي، لبنان، 1998، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص152.

[3] أدونيس: الآثار الكاملة، ص260، 261.

وهكذا في تلاعب لفظي يجعل التّاريخ الإسلامي، وقرون الهجرة الأولى، جثّة وبخار صلاة، ويجعل الملائكة مجرّد قدمين سماويتين اتّخذت من جلد الآدمي حذاءً، وهي كناية عن الوحي الّذي صار النّاس على ضوئه عبيدًا لله...

ويقول بسخرية وتهكّم:

((قلنا لك الوداع من سنين

قلنا لك المرثية التّائبة

يا هامة الملائك الميّتين

يا لغة الجرادة الهاربة.))[1]

كما يقول:

((سأصير حبيبا يغامر، أو عاشقا ملاك سحرته الأميرة.))[2]

ويقول:

((أيّها الجرح يا موتي الأليف

في الجرح أبراج وملائكة.))[3]

ويقول متهكّما:

((أنتم أيّها الملائكة

الأطهار المنقذون القوّاد الحكّام

(...)

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص469.

[2] المصدر نفسه، ص481.

[3] المصدر نفسه، ص529.

ألتمس منكم في هذه اللّحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون وداعًا، واو دال ألف عين ألف

معجزة واحدة، وداعًا.))[1]

ويقول:

((رفّ حولي

جبريل قال – أبشر

ومدّ لي سكّرة

طعمتها

ولم يزل في فمي الطّعم.))[2]

وفي مقطوعته "السّماء الثّامنة"، يصوّر "الإسراء والمعراج" تصويرًا أسطوريًّا، جاعلًا نفسه مَنْ أُسري وعُرّجَ به، ثمّ يسوق الأكاذيب والقصص المختلفة على الله تعالى وملائكته ورسوله – عليه الصّلاة والسّلام– ومن ذلك قوله:

((ثمّ رأيت ملكا لم يبتسم

–من هو يا جبريل؟

عزرائيل، اقترب وسلّم

سلمت هب واقفا هنّأني

سألت: كيف تقبض الأرواح؟ قال: سهل

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص570.

[2] المصدر نفسه، ص101، 102.

حين يتمّ أجل الإنسان

أرسل أربعين من ملائكي

ينتزعون روحه من العروق

حينما تصير في حلقومه

أسلّها كشعرةٍ تُسلّ من عجين

فإن تكن طيّبة قبضتها بحربة من نور

وإن تكن خبيثة قبضتها بحربة من سخط

وبدت الدّنيا في يده كدرهم

(...)

ولم تزل تنزل... ها وصلنا

ودّعني جبريل، قال: حدّث بما رأيت واختفى البراق.))[1]

وتبلغ به جرأته على الله تعالى وملائكته حدّا كبيرًا، وذلك حين يقول تحت عنوان "فواصل":

((1- كثيرًا حبس الخالق الشّمس والقمر تأديبًا

وكان حين يتوبان ويستأذنان بالشّروق

يأتي إليهما ملاك يأخذ بآذانهما ويطلعهما

من باب التّوبة

2- كان الخالق حين يخرج أنثى إلى الأرض

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص133، 146.

يبعث إليها ملاكين

يضع الأوّل يده بين ثدييها

يضع الثّاني يده في مكان آخر

حين يتعب المكان يحملانها إلى ظلّ

تحت شجرة المحنة.))[1]

كانت هذه بعض الأمثلة على زحزحة قيمة الملائكة -عليهم السّـــلام- فإذا كان أدونيس يجحد وجود الملائكة ويسـخر منهم، وينعتهم بصـفاتٍ لا تليق بهم، فإنّه لا يعوزه التّطاول على القيم والمتعاليات الأخرى، مثل: القرآن الكريم وغيره من الكتب السّماوية، وهذا ما سيكون معرض حديثنا الآن.

3- زحزحة القرآن:

يعدّ الإيمان بالكتب المنزّلة ركنًا من أركان الإيمان بالله تعالى، ولا يصـــحّ إيمان الإنســـان إذا جحد ذلك. والمراد بالكتب المنزّلة، تلك الّتي أنزلها الله تعالى على رسله رحمة للخلقِ وهداية لهم، ليتمكّنوا من تحصيل السّعادة في الدّنيا والآخرة.

وقد أمر الله بالإيمان بالكتب المنزّلة على رسـله -عليهم السـلام- المطهّرة من كلّ باطل وزور، فقال جلّ جلاله:

﴿قُولُوٓاْ ءَامَنَّا بِاللَّهِ وَمَآ أُنزِلَ إِلَيۡنَا وَمَآ أُنزِلَ إِلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ وَإِسۡمَٰعِيلَ وَإِسۡحَٰقَ

---

[1] أدونيس: مفردٌ بصيغة الجمع، ص19، 20.

وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَآ أُوتِيَ مُوسىٰ وَعِيسىٰ وَمَآ أُوتِيَ ٱلنَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُۥ مُسْلِمُونَ ﴿١٣٦﴾ ﴾[1]

وقال تعالى: ﴿قُلْ ءَامَنَّا بِاللَّهِ وَمَآ أُنزِلَ عَلَيْنَا وَمَآ أُنزِلَ عَلَىٰٓ إِبْرَٰهِيمَ وَإِسْمَٰعِيلَ وَإِسْحَٰقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَمَآ أُوتِيَ مُوسىٰ وَعِيسىٰ وَالنَّبِيُّونَ مِن رَّبِّهِمْ لاَ نُفَرِّقُ بَيْنَ أَحَدٍ مِّنْهُمْ وَنَحْنُ لَهُۥ مُسْلِمُونَ ﴿٨٤﴾ ﴾[2]

(والإيمان بالكتب يتضمّن أمورا عديدة:

الأوّل: التّصـــديق الجازم بأنّها كلّها منزّلة من عند الله –عزّ وجلّ– على رســـله إلى عباده، بالحقّ المبين والهدي المستبين.

الثّاني: الجزم بأنّها كلام الله –عزّ وجلّ– لا كلام غيره، وأنّ الله تكلّم بها حقيقةً كما شـاء وعلى الوجه الّذي أراد، فمنها المسموع من وراء حجاب بدون واسطة، ومنها ما يسمعه الملك من الله ويأمره بتبليغه إلى الرّسول، كما أخبر الله العظيم في قولـه: ﴿﴿ربع﴾ وَمَا كَانَ لِبَشَرٍ اَنْ يُّكَلِّمَهُ اللّٰهُ إِلاَّ وَحْياً اَوْ مِنْ وَّرَآءِ حِجَابٍ اَوْ يُرْسِلَ رَسُولًا فَيُوحِيَ بِإِذْنِهِۦ مَا يَشَآءُ إِنَّهُۥ عَلِيٌّ حَكِيمٌ ﴿٥١﴾ ﴾[3]

---

[1] سورة البقرة، الآية 136.

[2] سورة آل عمران، الآية 84.

[3] سورة الشورى، الآية 51.

ومن الكتب ما خطّه الله بيده -عزّ وجلّ- كما قال تعالى: ﴿وَكَتَبْنَا لَهُۥ فِى ٱلْأَلْوَاحِ مِن كُلِّ شَىْءٍ مَّوْعِظَةً وَتَفْصِيلًا لِّكُلِّ شَىْءٍ فَخُذْهَا بِقُوَّةٍ وَأْمُرْ قَوْمَكَ يَأْخُذُوا۟ بِأَحْسَنِهَا سَأُو۟رِيكُمْ دَارَ ٱلْفَـٰسِقِينَ ﴿١٤٥﴾﴾[1]

الثّالث: الإيمان الإجمالي بأنّ الله أنزل كتبًا على أنبيائه ورسله، ولم يسمّها لنا، ولا يجوز أن ننسب كتابًا إلى الله تعالى سوى ما نسبه لنفسه ممّا أخبرنا به عن طريق رسوله -صلّى الله عليه وسلّم-، قال تعالى: ﴿۞ ثم ۞ كَانَ ٱلنَّاسُ أُمَّةً وَٰحِدَةً فَبَعَثَ ٱللَّهُ ٱلنَّبِيِّـۧنَ مُبَشِّرِينَ وَمُنذِرِينَ وَأَنزَلَ مَعَهُمُ ٱلْكِتَـٰبَ بِٱلْحَقِّ لِيَحْكُمَ بَيْنَ ٱلنَّاسِ فِيمَا ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ ۚ وَمَا ٱخْتَلَفَ فِيهِ إِلَّا ٱلَّذِينَ أُوتُوهُ مِنۢ بَعْدِ مَا جَآءَتْهُمُ ٱلْبَيِّنَـٰتُ بَغْيًۢا بَيْنَهُمْ ۖ فَهَدَى ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوا۟ لِمَا ٱخْتَلَفُوا۟ فِيهِ مِنَ ٱلْحَقِّ بِإِذْنِهِۦ ۗ وَٱللَّهُ يَهْدِى مَن يَشَآءُ إِلَىٰ صِرَٰطٍ مُّسْتَقِيمٍ ﴿٢١٣﴾﴾[2])[3]

ولذلك وجب الإيمان بأنّ القرآن العظيم كلام الله، تكلّم به حقيقةً بحرفٍ وصوت، وأنّه يجب اتّباع أمره واجتناب نهيه وتصديق خبره، ورفض كلّ ما يخالفه، وردّ تحريف الغالين وانتحالِ المبطلين وتأويل الجاهلين...

إذن كان هذا باختصار اعتقاد أهل السّنة والجماعة في الكتب المنزلة عامّة، وفي القرآن العظيم خاصّة.

---

[1] سورة الأعراف، الآية 145.

[2] سورة البقرة، الآية 213.

[3] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص1048، 1049.

وإذا ذهبنا إلى دعاة الحداثة في الأدب العربي المعاصر، فسنجد العديد من الانحرافات المتعلّقة بهذا الرّكن، شأنهم في ذلك شأن الأركان الأخرى، فهم لا يُولون أيّ احترام للكتب الدّينية والوحي المنسوب إلى الله تعالى، بل اخترعوا مناهج سمّوها عقلية وتاريخية ونقدية وموضوعية، وجعلوها مهيمنةً على نصوص الوحي.

لقد دعم أدونيس مواقفه الاعتقادية السّابقة المنحرفة، بموقفٍ آخر مضادّ للوحي بالجحد له، والسّخرية منه والتّدنيس له، فحتّى القرآن الكريم لم ينجُ من اعتداءاته، ولم يسلم من افتراءاته، فهو يتّهمه وينعته بالقصور، يقول: (إنّ القرآن هو خلاصة لثقافات قديمة ظهرت قبله.)[1]

وتُعد محاولة أدونيس لدراسة القرآن الكريم أوّل دراسة عربية حداثية جدّية للنّص القرآني، ولكنّها ليست كالدّراسات الّتي تناولت القرآن كنصٍّ لغوي خارج كلّ بعدٍ ديني؛[2] فقد تعامل مع هذا النصّ الذي هو كلٌّ متكامل، لا يمكن أن يُدرس بمعزل عن محتواه، وأسبابِ نزوله، يقول أدونيس: (إنّي أتكلّم على الكتابة القرآنية بوصفها نصًّا لغويا خارج كلّ بعد دينيّ، نظرًا وممارسة: نصًّا نقرؤه، كما نقرأ نصًّا أدبيًّا.)[3]

ومنه فأدونيس ينظر إلى القرآن الكريم على أنّه نصٌّ عاديٌّ لا نصّ مقدّس يجب الحذر والاحتراز عند التّعامل معه.

كما لا يتوانى عن اتّهام القرآن الكريم باحتوائه على الخرافات، يقول: (من المستغرب أن يتبنّى القرآن كثيرا من هذه الخرافات، ولاسيما المتعلّقة باليهود مثل: عصا موسى والطوفان وانشقاق البحر أمام هجرة اليهود المزعومة من مصر. إنّ في الموروث الإسلامي على الرّغم من أنّ الإسلام نقد الأسطورية والفكر الأسطوري، كثيرًا من الأساطير

---

[1] محمّد العربي فلّاح: أدونيس تحت المجهر، ص245.

[2] المرجع نفسه، ص246.

[3] أدونيس: النّص القرآني وآفاق الكتابة، ط1، دار الآداب، لبنان، 1993، ص19.

(...) وهذا جمّد حركية الفكر الإسلامي وجمّد المخيّلة الإسلامية، وأنا أعتقد أنّ الفلاسفة والمفكّرين المختصّين يجب أن يدرسوا الفكر السّائد الأصولي بوصفه فكرًا أسطوريًّا مشرعنًا.)[1]

فمن بين تشكيكات أدونيس في شأن القرآن الكريم وقصصه، قوله نافيا قصّة يونس -عليه السّلام- مستندًا لشهادة الحوت الوهمي الّذي افتعله:

((وبدا المساء كمثل صيّاد يتهيّأ لكي يرمي شبكته ... رأيت زرقة

المحيط في ثوبٍ ليليّ تكتب قصائد لا عناوين لها. وسمعت الموج يوشوش مخيّلتي:

صيّاد من أغادير،

سأل الحوت عن يونس

أنكر أن يكون ابتلعه:

لم تره عيناي، فكيف رآه جوفي؟

تساءل الحوت.))[2]

وها هو في كتابه "الثابت والمتحوّل" يستخرج من التّاريخ القديم كلّ الأقوال التّي تعاضده لتثبيت معتقده؛ فمثلًا، اعتمد في جحد النبوّة والوحي على أقوال "أبي بكر محمّد بن زكريا الرّازي"، الّذي يقول عنه: (يقوم نقد الرّازي للنبوّة على أساسين، عقلي وتاريخي، ومقدّمة الأساس الأوّل أنّ العقل مصدر المعرفة، ولذلك يجب أن يكون متبوعًا لا تابعًا.)[3]

---

[1] صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس، ص141.

[2] أرغانا سبينوزا (سلسلة مدارات)، أدونيس، جريدة الحياة اللّندنية، عدد16029، 22 فيفري 2007، ص16.

[3] أدونيس: الثابت والمتحوّل، (تأصيل الأصول)، ص80.

وبعد ذكر كلامه، يقول أدونيس: (أمّا عن الأنبياء أنفسهم فيقول الرّازي: "زعم عيسى أنّه ابن الله، وزعم موسى أنّه لا ابن له، وزعم محمّد أنّه مخلوق كسائر النّاس (...) ومحمّد زعم أنّ المسيح لم يُقتل، واليهود والنّصارى تُنكر ذلك وتزعم أنّه قُتل وصُلب،" وهذا تناقضٌ واضح بين الأنبياء أنفسهم، ممّا يدل في رأي الرّازي، على بطلان النبوّة، ذلك أنّ النبوّة تقوم على الوحي الّذي ينزله الله، ولما كان الله واحدا، وبما أنّ الله لا يمكن أن يتناقض، فإنّ الأنبياء هم الّذين يتناقضون، ومن هنا بطلان النبوّة، لأنّ تناقضهم دليل على أنّهم غير صادقين.)[1]

ويخلص أدونيس إلى نتيجة مفادها أنّه (إذا كان الرّازي قد أبطل الأساس وهو النبوّة، فقد كان طبيعيّا أن يبطل الأديان.)[2]

وفي تتبّع أدونيس لخطوات الرّازي يقول: (وينتقل الرّازي من إبطال النبوّة والأديان إلى نقد الكتب المقدّسة، وإبطالها، ويرتكز نقده، هنا، في المقام الأوّل، على تشبيه الله وتجسيمه، وعلى ما في هذه الكتب من التّضارب، وكان للقرآن بشكل خاصّ النّصيب الأوفى والأشمل من النّقد الذّي وجّهه الرّازي إلى هذه الكتب، وهو ينقد القرآن، من النّاحيتين: ناحية المعنى، وناحية الشّكل، يقول: "قد والله تعجبنا من قولكم القرآن هو معجز وهو مملوء من التّناقض، وهو أساطير الأوّلين، وهي خرافات،" ويقول: "إنّكم تدّعون أنّ المعجزة قائمة موجودة، وهي القرآن، وتقولون: من أنكر ذلك فليأت بمثله، إن أردتم بمثله في الوجوه الّتي يتفاضل بها الكلام، فعلينا أن نأتيكم بألفٍ مثله من كلام البلغاء والفصحاء والشّعراء، وما هو أطلق منه ألفاظًا وأشدّ اختصارًا من المعاني، وأبلغ أداةً وعبارة وأشكل سجعًا، فإن لم ترضوا بذلك، فإنّا نطالبكم بالمثل الّذي تطالبوننا به،" وهذا النّقد يتناول القرآن من حيث ألفاظُهُ وتراكيبه وفصاحته وموسيقاه اللّفظية، ويرى أنّ هناك نتاجًا أعلى، في هذا كلّه، من القرآن ويتناوله

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحوّل، (تأصيل الأصول)، ص82.

[2] المصدر نفسه، ص83.

من حيث معناهُ، فيرى أنّه أسطوري خرافي "من غير أن تكون فيه فائدة أو بيّنةٌ على شيء،" وعلى هذا يُنكر الرّازي أن يكون القرآن معجزة أو حجّة، ويرى أنّ الإعجاز والحجّة يتمثّلان في الكتب العلمية والفلسفية، يقول: "لو وجب أن يكون كتاب حجّة، لكانت كتب أصول الهندسة والمجسطي الّذي يؤدّي إلى معرفة حركات الأفلاك والكواكب، ونحو كتب المنطق وكتب الطبّ الّذي فيه علوم مصلحة الأبدان، أولى بالحجّة، ممّا لا يفيد نفعًا ولا ضرًّا ولا يكشف مستورًا،" وهكذا يرى الرّازي أن الفعل هو وحده مصدر المعرفة وأصلها، وأنّ النبوّة باطلة، وهو لذلك يرى أنّ العقل هو الّذي يهدي الإنسان، وأنّ النبوّة هي الّتي تضلّه، ولقد كان من الخير والحكمة ألاّ يكون هناك أنبياء ولا أديان، إذ "لولا ما انعقد بين النّاس من أسباب الدّيانات لسقطت المجاذبات والمحاربات والبلايا.")[1]

وهكذا يسلك أدونيس نفسه في هذا المسلك، ولكن تحت ستار الرّازي، وبذلك يؤسّس للحداثة العربية الأساس العقدي الّذي تنطلق منه، والأصل الفكري الذّي تنبثق عنه، وهذا ما حصل فعلًا على مستويات عديدة عند الحداثيين، حتّى الّذين لا يتّبعون مدرسة أدونيس، فإنّ كثرة قراءتهم كتب الملاحدة القدماء والمحدثين، أوصلهم إلى شكوكٍ كثيرة متعلّقة بالنبوّة والوحي.

وفي ختام بحثه عن "تأصيل الأصول" يمتدح أدونيس منهج الرّازي بقوله:(لقد نقد الرازي النبوّة والوحي وأبطلهما، وكان في ذلك متقدّمًا جدًّا على نقد النّصوص الدّينية في أوروبا القرن السّابع عشر، إنّ موقفه العقلي نفي للتديّن الإيماني، ودعوة إلى إلحاد يقيم الطبيعة والمحسوس مقام الغيب، ويرى في تأمّلهما ودراستهما الشّروط الأولى للمعرفة، وحلول الطبيعة محلّ الوحي جعل العالم مفتوحًا أمام العقل: فإذا كان للوحي بداية ونهاية فليس للطبيعة بداية ولا نهاية، إنّها إذن خارج الماضي والحاضر: إنّها المستقبل أبدًا.[2]

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحوّل (تأصيل الأصول)، ص84، 85.

[2] المصدر نفسه، ص214.

والمقصـــود من وراء شـــرح أدونيس لكلام الرّازي، وثنائه عليه، هو إثبات مذهبه القائم على جحد النبوّات والوحي. يقول: (في الشرق حروب مسعرة تحت راية نص ديني أصيل، والإنسان العربي يقاتل دفاعًا عن مبادئ لا يؤمن بها، فهو جندي في خدمة الأوهام، يستميت لتوطيد قيوده.

وهذه الدّعوات للتقيّد بحرفية النّصوص قد تعنف، وتتعاظم خاصّة أنّ الشّعوب عامّة تزداد تقبّلا للطّروحات العقدية والتصوّرات الخرافية أو ما شابه.

أو ليست هذه النّصوص أسسًا ودعائم لدولة إسرائيل؟

وللنّصوص العربية دور مماثل.

ما النصّ الأصيل؟:

حسب التّفسير الشائع – في الدّين اليهودي والمسيحي والإسلامي– النصّ عالم تزول منه الإرادة الإنسانية أمام إرادة الله، فأيّ معنى يبقى لعالم فقد إنســـانه واحتفظ بالله والنصّ؟ إذ إنّ جوهر الإنســـان في غده وليس في ماضيه.)[1]

وفي هذا الصّدد، يرى **"كاظم جهاد"** أنّ أدونيس هو منتحل من الدّرجة الأولى للنّصوص الغربية وغيرها، يقول: (ثمّة نادرة بصدد أدونيس شائعة لدى المهتمّين بالشّعر العربي مفادها أنّ الرّجل طالما "يعيد طبخ" ما لغيره، تلخّص هذه الصيغة بالطّبع ما يقعون عليه في شعره هنا وهناك من أصداء لأعمال الآخرين، يعيد هو "معالجتها" أو يذيبها في نسيج لغته، بحسب التّحديد العلمي الذي سنعود إليه، تدخل هذه الأصداء في عداد السّرقة، لكن هناك في

[1] سعيد الغامدي: الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها، ص1148.

أذهان الكثيرين منها أيضًـــا جملًا كاملة مأخوذة عن الآخرين بالحرف الواحد، أي: منحولة هذه الجمة، التي يقدّم لك كلّ واحدٍ من متتبّعي الشاعر عددًا منها، هي الخيط الموصل إلى انتحالات أدونيس الكبرى.)[1]

ومن ضـمن الشّـواهد التّي سـاقها "كاظم جهاد" لإثبات سـرقات أدونيس، مقال له عن الوحي نشـره في مجلّة مواقف العدد **43** خريف **1981**؛ يذكر فيه أنّ الوحي مجرّد وهم، ولكنّه وهم يفعل في نفوس المؤمنين به وعقولهم كأنّه الحقيقة الوحيدة الأولى والأخيرة وذكر المؤلّف أنّه سرق ذلك عن محمّد أركون.[*][2]

وبنظرةٍ للإنتاج الأدبي الأدونيسـي المتعلّق بما كتب عن القرآن الكريم، يمكن القول إنّ أدونيس قد اسـتقى أفكاره عن المستشرقين والغرب، وأعاد صياغتها في أعماله الشّعرية، بما تحتويه من أراجيف وأباطيل وافتراءات على القرآن الكريم. لكنّ هذه الافتراءات لم تحقّق شيئا يُذكر، كون القرآن الكريم حُفظ من لدن حكيم قدير.

إذن، هذا هو أدونيس الّذي لا تكاد تجد كلمة له، إلّا يتخطّفها التّأويل وتنحو منحى الإلحاد، فقد تجرّأ على كلّ شيء مقدّس، واتّخذ لنفسه عقيدة خاصّة يمكن تسميتها وبكل بساطة "**العقيدة الأدونيسية**".

---

[1] كاظم جهاد: أدونيس منتحلًا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية التّرجمة، يسبقها: ما هو التّناص، ط2، إفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء، 1991، ص27.

[*] محمّد أركون (1928-2010) مفكر وباحث أكاديمي ومؤرخ جزائري راحل، تميز فكره بمحاولة عدم الفصل بين الحضارات شرقية وغربية، واحتكار الإسقاطات على أحدهما دون الآخر، بل إمكانية فهم الحضارات دون النظر إليها على أنها شكل غريب عن الآخر، وهو ينتقد الاستشراق المبني على هذا الشكل من البحث، وكل ما كتبه الدكتور محمد أركون منذ أربعين سنة يندرج تحت عنوان: "نقد العقل الإسلامي".

[2] كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، ص30، 31.

ثالثا– موقفه من التّراث:

تنظر جميع المجتمعات – والمجتمع العربي المعاصـــر واحدٌ منها – إلى التّراث نظرات متعدّدة ومتباينة، تتجلّى لنا منها ثلاثة مواقف أساسية، نبسّطها في النّقاط التّالية: [1]

أوّلا: موقف سـلبي عدمي يرفض التّراث برمّته رفضًـا تامًّا، دون أيّة مبرّرات، وأصـحاب هذا الموقف يدعون النّاس إلى نسيان كلّ الماضي والبدء في التّفكير من هذه اللّحظة.

ثانيا: موقف ســـلفي تمجيدي، يقبل كلّ ما جاء في التّراث بغثّه وسمينه، إلى درجة أنّه يعيش في زمن ذلك التّراث، غير مدركٍ لما يحصل في هذه الحياة من مستجدّات وتغييرات.

ثالثا: موقف واقعي مسـتنير، يهدف إلى الجمع والمزاوجة بين إيجابيات الماضـي والحاضـر معًا، ويرى أصـحاب هذا الموقف أنّ النّظر إلى الماضي ينبغي أن يكون بدرجة النّظر نفسها والتطلّع للمستقبل الإنساني.

وعندما نتأمّل التّجربة النّقدية لدى أدونيس، نجده يعانق الموقف الثّالث؛ رغم أنّ الكثير من النقّاد والدّارســـين ينظرون إليه من زاوية أنّه لا يتعدّى إعلاء ثقافة الرّفض وانتهاج أســـلوب التّجاوز، صـــحيح أنّ الحُكم عليه بهذه الطّريقة كان صائبًا على امتداد المراحل الإبداعية الأولى له، لكنّه وفي آخر مؤلّفاته النّقدية يسـجّل الاعتراف التّالي: (أحبّ هنا أن أعترف بأنّني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنّني كنت كذلك بين الأوائل الّذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تســـلّحوا بوعي ومفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدةـــــ وأن يحقّقوا استقلالهم الثّقافي الذّاتي. وفي هذا الإطار أحبّ أن أعترف أيضًا بأنّني لم أتعرّف الحداثة الشعرية العربية، من داخل النّظام الثّقافي العربي السّائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير هي الّتي غيّرت معرفتي بأبي نوّاس، وكشـفت لي شـعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي الّتي أوضـحت لي أسـرار اللّغة الشّـعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام؛ وقراءة رامبو

[1] عبد العزيز المقالح: ثلاثيات نقدية، ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات، بيروت، 2000، ص122، 123.

ونرفال وبريتون هي الّتي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصّوفية، بفرادتها وبهائها؛ وقراءة النّقد الفرنسي الحديث هي الّتي دلّتني على حداثة النّظر النّقدي عند الجرجاني، خصوصًا في كلّ ما يتعلّق بالشّعرية وخاصيتها اللّغوية التّعبيرية، ولست أجد أيّة مفارقة في قولي إنّ حداثة الغرب (المتأخّرة) هي الّتي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة) فيما يتجاوز نظامنا الثّقافي السّياسي الحديث.)[1]

بعد هذه المقدّمة، يمكن أن نسأل كيف كان موقف أدونيس من التّراث؟

في البداية يعرّف أدونيس التّراث العربي بأنّه (هو التّراث الإنساني كلّه، إنّه التّراث الّذي تكوّن على الأرض العربية منذ القدم، وتفاعل عبر المتوسّط مع التّراثات الّتي تشكّل بجملتها الحضارة الحديثة. إنّ تراثنا هو هذا كلّه، وقد فعلنا فيه وأعطينا قبل الإسلام وبعده، فنحن أحد بناته وخالقيه.)[2]

لابدّ لنا أوّلا – وقبل البدء بعرض موقف أدونيس من التّراث– من توضيح الفرق بين مفهومين، كثيرًا ما وردا بالمعنى نفسه، ألا وهما: مفهوم "التّقليد" ومفهوم "التّراث" (الأصل)، فالتّقليد في هذا السّياق هو (أن تحذو حذو الأقدمين بغض النّظر عن الشّروط الموضوعية التّي أفرزت خطابنا وخطابهم، والّتي هي شروط مختلفة. أمّا التّراث فيعني في هذا السّياق أيضًا مجموع المنجزات الّتي تمّت على أيدي القدماء، ولكن مفعولها لازال قائما إلى الآن، ويُمكن باستغلالها أن نؤصّل ثقافتنا.)[3]

ويفرّق أدونيس بين التّراث (الأصل) والتّقليد قائلًا: (إنّ لفظ تقليد تشير إلى أمرين: أصل ومحاكاة للأصل، وكانت لفظة أصل تعني بالنّسبة إلينا الشّعر الجاهلي والقرآن الكريم والحديث النّبوي، لهذا حين كنّا نقول عبارات

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، (دت)، ص86.

[2] أدونيس: سياسة الشّعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1986، ص43.

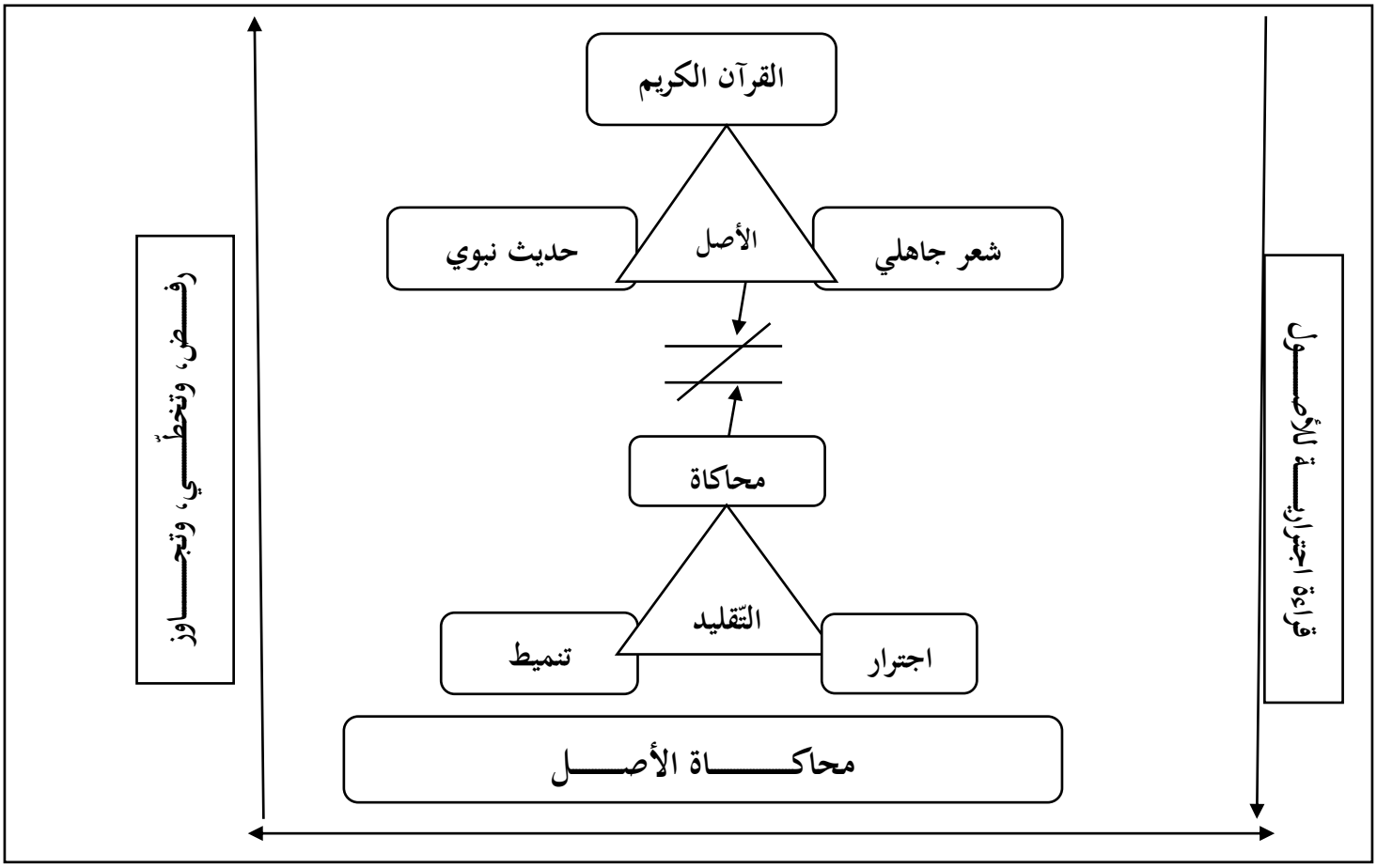
[3] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، دراسة في التّنظير الشعري والممارسات النّقدية لحركة مجلّة الشّعر، ط1، اتّحاد كتّاب المغرب، الرّباط، 2003، ص50.

مثل شعر تقليدي أو فكر تقليدي لم نكن نعني بها شعر الأصل، وإنّما كنّا نعني النتاج الذّي استعادهما في العصور اللّاحقة بطريقة تنميطية اجترارية، وحين كنّا نَصِفُ قصيدة بأنّها تقليدية، لم نكن نطلق عليها هذه الصّفة لمجرّد كونها موزونة، وإنّما لأسباب أخرى، وحين كنّا نقول بالرّفض أو التّجاوز أو التخطّي كنّا نعني على الأخصّ رفض القراءات الّتي فهمت الأصول بطرق لم تؤدِّ إلى الكشف عن حيويتها وغناها، بقدر ما أدّت إلى قولبتها وتجميدها.)[1]

والواضح من هذا النّص أنّ أدونيس يفرّق بين التّراث والتّقليد على أساس أنّ الأوّل محصور في ثلاثية: الشّعر الجاهلي والنصّ القرآني، والحديث النّبوي، في حين يُوصف بالتّقليد كلّ محاولة اجترارية للنّصوص الثّلاثة السّابقة.

ويوضّح لنا المخطّط التّالي الفرق بين المفهومين بطريقة بسيطة وواضحة:

[1] أدونيس: ها أنت أيّها الوقت (سيرة شعرية ثقافية) ط1، دار الآداب، بيروت، 1993، ص56.



فضاء الأصول [1]

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص136.

يعترف أدونيس بأنّ ما يكتبه حول التّراث، ما هو إلّا تأمّلات تساؤلية أو استيطان قرب العتبة، يتحوّل أحيانًا إلى طَرقات خفيفة على الباب، لأنّه لا يجرؤ كغيره، على ممارسة الفكر النّقدي للتراث بشكل حرّ.[1]

وقد حدّد لنا المعنى العميق للتراث في حضـــور إبداعاته الكبيرة فينا، إنّه الماضـــي الحيّ الفعّال مفتوحًا على المستقبل، وعلى هذا الأساس لا يمكن أن يكون التّراث نتاج الماضي كلّه (إنّما هو الطّاقة الإبداعية التّي تجسّدت في منجزات لا تستنفد، وتظلّ فعّالة متوهّجة، وجزءًا من حركية التّاريخ، ومن هنا ليس التّراث كتلة موجودة في فضاءٍ اسمه الماضـي، وعلينا العودة إليه والارتباط به، وإنّما هو حياتنا نفسـها ونموّنا نفسـه، وقد تمثّلناه ليكون حضـورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول.)[2]

الشّـــاعر ابن تراثه مرتبط به، كما يصـــرّح أدونيس، ولكنّ هذا الارتباط لا يعني محاكاته للأســـاليب والنّماذج التّقليدية، (وإنّما معرفية، وحيوية خلق وذكرى في القلب والرّوح.)[3]

إنّه يريدنا أن نبتعد عن مظاهر الجمود في التّراث، وهذا ما دعاه بـــ (الثّابت)، ونبحث عن نواحي الإبداع فيه ودعاها بـــ (المتحوّل) والّتي رفضـها أسـلافنا في الماضـي وأخرجوا كلّ من اتّبعها أو دعا إليها، من دائرة الفحولة والإبداع.

وهذا ما تحدّث عنه، وأوضـحه أدونيس بالتّفصـيل، في أطروحته حول الثّابت والمتحوّل عند العرب، هذه الأطروحة الّتي حرّكت الأذهان والأقلام، وأثارت جوًّا خصيبًا من التّساؤلات والتأّملات؛ ذلك أنّ الرّسالة تطرح للمرّة الأولى مسائل جوهرية تمسّ مستقبل الفكر العربي انطلاقًا من موروثه، فهي تطرح ذلك التّساؤل عمّا تشهده حياتنا العربية من عقم وقصور في جميع المجالات، وأسباب ذلك العقم وأصوله.

---

[1] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، (دط)، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997، ص66.

[2] أدونيس: كلام البدايات، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989، ص145.

[3] أدونيس: زمن الشّعر، ط6، دار السّاقي، بيروت، 2005، ص52.

إذن، فالعودة إلى الماضي –حسب أدونيس– هي عودة إلى الإبداع، ومثل هذه العودة لا تعني بأيّ شكل من الأشكال الإقامة فيه، وإنّما التّجاوز الّذي يراه كامنًا في المناطق الأكثر عمقًا في الحدس العربي أو الرّؤيا العربية، كما أنّه يشدّد على أنّ زمن الإبداع ليس أفقيًّا أو خيطًا متّصلًا وإنّما هو آنات ولحظات، أي إنّه انبجاس متقطّع كما نجده يوضّح أنّ الكمال ليس موجودًا بشكل جاهز في نقطة زمنية اسمها الماضي أو في مستودع اسمه التّراث، كما يقول التّقليديون، وإنّما هو انفتاح دائم وقابلية دائمة على أن يكون أكثر غنًى وجمالًا، أعمق وأشمل وعلى الكمال حركة لا تكتمل،[1] لأنّ كلّ جيل يضيف إليه ما أنجزه على الصّعيد الإبداعي، وبذلك لا يكتسب النتاج التّراثي طابع القداسة، لأنّ الإبداع لا يقتصر على زمانٍ مضى، كما أنّه لا يُنجز في الحاضر بمعزل عن إبداع الماضي.

ومنه فأدونيس يرى أنّ قيمة التّراث بما يحتويه من طاقات إبداعية تضيء الحاضر وتُسهم في بناء المستقبل.

يرى أدونيس أنّ أيّ شاعر، عليه أن ينتقي ما يوافق تجربته وطموحه، (فلكلّ شاعرٍ حقيقي تراث ضمن التّراث الواحد، في هذا عظمة الخلق الإنساني، وفي هذا سعة التّراث وخصوبته،) أمّا أن نجد شاعرًا ينكر تأثّره بالتّراث شعوريا أو لا شعوريا فذلك (عبث وباطل) على حدّ قوله، لهذا كان الشّاعر الخلّاق، هو الّذي يبدو في نتاجه كأنّه طالعٌ من كلّ نبضة حيّة في الماضي، وكأنّه في الوقت نفسه، شيء يغاير كلّ ما عرفه في الماضي.)[2]

يقول "جهاد فاضل" في موقف مشابه لهذا الموقف– وجود شاعر ينكر تأثّره بالتّراث– رادًّا على من يقول إنّ أدونيس يتّخذ من "القطع مع التّراث" شعارًا له: (د/ غازي القصيبي) يقول:

(والواقع أنّ شعار "القطع مع التّراث" شعارٌ فاسدٌ لا أساس واقعي أو حداثوي له، إنّه شعار مستحيل التّطبيق، وإذا طُبّق تهاتر تطبيقه، وهو يشبه لهذه الجهة شعارًا "شقيقًا" له اتّخذه الأتراك في بداية عهد كمال أتاتورك، قضى بتنقية اللّغة التركية من كلّ أثر للكلمات العربية الواردة فيها (...) ما الّذي بدأ به الأتراك لتنقية اللّغة التركية من

---

[1] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص57.

[2] أدونيس: سياسة الشّعر، ص25.

الكلمات العربية؟ بدؤوا بتأليف لجنة من كبار علمائهم لهذا الغرض كانت خمس كلمات من مجموع ستٍّ، تؤلّف اسمها، كلمات عربية.)[1]

ويضيف جهاد فاضل قائلًا: (يمتاز الشّاعر السّوري أدونيس في الكثير ممّا يكتب، شعرًا أو نثرًا بلغة عربية معقولة، وقد ظلّت اللّغة العربية لغته الوحيدة التّي يتقنها حتّى بعد أن كَبُرَ. وإلى وقت قريب نسبيًّا لم يكن يعرف غيرها من اللّغات، ففرنسيته الّتي حصّلها فيما بعد ما تزال تشكو بنظر طلّابه الفرنسيين والبلجيك الكثير من العيوب. فهل يمكن لمثقّف مثله أن يقطع –بوعي منه أو بدون وعي– مع التّراث العربي؟ إنّ التّراث في مثل حالة أدونيس، يأكل معه في الصّحن، إن صحّ التّعبير، أي إنّ الإفلات من نفوذه مسألة مستحيلة أصلًا.)[2]

ثمّ لماذا يقطع هذا الحداثوي العربي صلته بتراثه، بينما يسعى جميع حداثويي العالم إلى تمتين العلاقة مع تراثهم ومع كلّ تراث آخر؟

ويحدّد أدونيس مفهومه للتّراث والحداثة بقوله: (يجب أن نميّز في التّراث بين مستويين: الغور والسّطح؛ السّطح هنا يمثّل الأفكار والمواقف والأشكال، أمّا الغور فيمثّل التفجّر، التطلّع، التغيّر، الثورة، لذلك ليست مسألة الغور أن نتجاوزه بل أن ننصهر فيه، لكن، لا نكون أحياء ما لم نتجاوز السّطح. ذلك أنّ السّطح متّصل بالوقائع والفترة الزّمنية، أي تجربة شخصيّة معينة، فيما يتّصل الغور بالإنسان كإنسان. الغور مطلق أمّا السّطح فتاريخي. حين نجد اليوم شاعرًا يرتبط بالسّطح كأنّه يتحرّك في زمن مقفل كالتّابوت، نقول عنه إنّه لا يحيا، أو ليس شاعرًا، أو إنّه نظام ... الشّاعر الجديد إذن، منغرسٌ في تراثه، أي في الغور، لكنّه في الوقت ذاته منفصل عنه، إنّه متأصّل لكنّه ممدودٌ في جميع الآفاق.)[3]

---

[1] جهاد فاضل: أدباء عرب معاصرون، ط1، دار الشروق، بيروت، 2000، ص179.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] أدونيس: زمن الشّعر، ص277.

وفي مكان آخر من المصدر نفسه، نراه يؤكّد هذه الفكرة، فكرة العلاقة الوثيقة بين الشّاعر العربي وتراثه: (من البداهة أنّ الشّاعر العربي المعاصر لا يكتب من فراغ، بل يكتب و وراءه الماضي وأمامه المستقبل؛ فهو ضمن تراثه ومرتبط به، لكنّ هذا الارتباط ليس محاكاة للأساليب والنّماذج التّقليدية، وليس تمثّليا معها، ولا بقاءً ضمن قواعدها ومناخها الثّقافي –الفنّي– الروحي؛ فليس التّراث عادة في الكتابة، أو موضوعات طرقت، ومشاعر عُوينت وعبّر عنها، وإنّما هو طاقة معرفة، وحيوية وخلق، وذكرى في القلب والرّوح.)[1]

هكذا ينظر الشّاعر النّاقد في مرحلته الرّافضة إلى التّراث بوصفه الجدار الذّي يستند إليه المبدع وهو يُولي وجهه صوب الآفاق الجديدة. وهو في إحدى رسائله يتحدّث عن هويته العربية بوضوح لا يقبل اللّبس: (الوجود العربي والمصير العربي يؤسّسان حقيقتين: لا شعرية وحسب، بل الإنسانية كذلك. هذا واقع لا يغيّر شيء، لا إنكاره اضطرارًا، ولا رفضه اختيارًا. فليس العرب (شيئًا) وأنا (شيء) آخر يقابله، كما توحي كلمتك بأنّك تقول عن نفسك –وأعتقد أنّك في قرارتك لا تؤمن بهذا الذّي توحي به كلمتك. فلا هوية لنا خارج الهوية العربية. وهذا ما أعلنّاه وأكّدناه وعشناه.)[2]

ومنه فأدونيس لم ينكر العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، وإنّما أنكر فكرة التعصّب للماضي وفي هذا الصّدد نجده يقول: (ثمّة أشياء لابدّ أوّلًا من إيضاحها، فمن يعيد تقويم الثّقافة العربية، اليوم، وبخاصّة في ماضيها، هو كمن يسير في أرض ملغومة، يجد نفسه محاصرًا بالمسلّمات، بالقناعات الّتي لا تتزحزح، بالانحيازات، وبالأحكام المسبقة، وهذه كلّها تتناسل في الممارسة، شكوكًا واتّهامات وأنواعًا قاتلة من التعصّب، فليس الماضي هو الّذي يسود الحاضر، بقدر ما تسوده صورةٌ مظلمة، تتكوّن باسم هذا الماضي، لذلك ليس الماضي هو ما يجب أن نبدأ

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص181.

[2] عبد العزيز المقالح: ثلاثيات نقدية، ص125.

بالكلام عليه، وإنّما يجب أوّلًا الكلام على تلك الصّورة السّائدة.)[1] ويقول أيضًا: (علاقة الحاضر بمملكة التّراث ،إنّها علاقة تابع بمتبوع، إنّها علاقة محاكمة، يُدان فيها الحاضر باستمرار ويُدان سلفًا.)[2]

يعترف أدونيس مرارًا وتكرارًا بأهميّة التّراث في تجذير الحداثة، من هنا فإنّه يعتقد أنّ نهضة الشّعر العربي لا تكون نهضة أصيلة، ما لم تربط تجاربها الشّعرية الحديثة بتراث الشّعر العربي، وتعتبر نفسها انبثاقًا منه وتطويرا له، وقد عبّر عن ذلك بقوله: (إنّ التّراث ليس الكتب والمحفوظات والإنجازات الّتي نرثها عن الماضي، وإنّما هو القوّة الحيّة، الّتي تدفعنا باتّجاه المستقبل، وما يهمّنا من التّراث، في ضوء اتّجاه المجتمع العربي نحو التّغيير، يكمن في العناصر التّراثية التي تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل، هكذا يجب أن نفهم التّراث بمعناه الكياني لا التاريخي أو الماضوي، فالماضي بالمعنى التاريخي مضى، لكنه بالمعنى الكياني ليس بالضّرورة ماضيًا، وهو يستمرّ في الحاضر وهو ليس الماضي كلّه، بل بعض أجزائه التي تتحول باستمرارٍ وتتغيّر.)[3]

رغم أنّ هذا المفهوم يبدو وكأنّه يلغي التّراث، لأنّه يمارس عليه نوعًا من القراءة، إلاّ أنّه ينمّ عن دعوة إلى الاستفادة منه، فأدونيس هنا يميّز بين معنيين للتراث: (معنى كياني، ويقصد به ذلك الجانب من التّراث، الّذي يحمل صفات إنسانية خالدةً، بإمكانها أن تُستغلّ في خدمة الحاضر والمستقبل، ومعنى تاريخي يرتبط بالظّرفية العامّة الّتي أنتجته، وما دامت هذه الظروف لا تعبّر في شيء عن العصر، فإنّ مآل هذا المعنى الثّاني هو الإهمال.)[4]

---

[1] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص275.

[2] المصدر نفسه، ص276.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ط1، دار العودة، بيروت، 1980، ص244.

[4] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص49.

يُعدّ مفهوم أدونيس هذا للتّراث، بوّابةً فتحت عليه كلّ أنواع التهجّم والانتقادات، من قِبَل نقّاد عصـره؛ إذ لا يُعقل أن يركب أدونيس مركبًا عاتيًا كمركب التّراث العربي، ويصـول فيه ويجول كما يشـاء، دون أن تطاله الألسـن والأقلام بالنّقد والذّود عن عرض تراثها.

فهذا "جهاد فاضـل" يرى أنّ أدونيس في أطروحته "الثّابت والمتحوّل"، لا يطرح نفسـه كمجرّد ناقدٍ أدبي، فهو (الباحث المغرض الذّي يمكنك، بأيّ معيارٍ نظرت، أن تسـتبعد العوامل الذّاتية من بحثه الذّي يكاد يقول لك في كلّ صـفحة إنّه ليس فقط غير محبّ لهذا التّراث، بل حاقد عليه، ومزدرٍ له ... ومنتصـرٌ لكلّ من حمل معْولًا لهدم كلّ أصـلٍ من أصـول هذا التّراث، بل هو كائدٌ للعرب كعنصـر وجنس، نظرته إليهم مسـتقاة من القاموس النّازي الّذي قرأه أدونيس في الأربعينات لا من أيّ قاموس آخر.)[1]

وفي موضـع آخر يعرض جهاد فاضـل لمواقف أدونيس من الدّين والإنسـان العربي والشّـاعر المسـلم والتّراث والحضـارة العربية، فأدونيس حسـب ما يرى النّاقد، يعدّ الدّين عائقًا أمام نهضـة العرب، والعربي شـخصٌ ماضـوي يستخدم موروثه لكي يفهم كلّ شيء، وما يتناقض مع هذا الموروث لا يكون جديرًا بأن يُعطى أيّة قيمة.[2]

وما ينته به "جهاد فاضل" هو أنّ أدونيس (ينفض يده من التّاريخ العربي وكأنّه ليس تاريخه، إنّه لا ينتسب إليه، بل إلى كلّ خارج عليه، فيعتبره وحده هو المبدع وهو المتحوّل، وينفض يده من الخطّ العام للتراث العربي، الذي يعتبره هو مومياءيًّا جامدًا.)[3]

---

[1] صدمة الحداثة لأدونيس، صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، جهاد فاضل، مجلة الفكر العربي، معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد02، 15 تموز (يوليو)، 15 آب (أغسطس) 1978، ص291.

[2] المرجع نفسه، ص295.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

ويضيف "جهاد فاضل" بأنّ أدونيس قد تهجّم على الحضارة العربية الإسلامية، حينما اعتبرها (قائمة على الاستعادة وطلب السّلامة والنّجاة، في حين أنّ الحضارة الغربية قائمة على طلب المغامرة والاكتشاف،)[1] فَوَصْفٌ كهذا للحضارة العربية الإسلامية من منظور "جهاد فاضل" هو في غير محلّه، بل إنّ أدونيس (لم يصل إلى هذه الأحكام عن طريق العقل البارد، بل عن طريق الهوى الجامح، إنّها تخيّلات العزلة عن مجرى التّاريخ ولا علاقة لها بالتّحليل الموضوعي.)[2]

وينتقد النّاقد مفهوم أدونيس للحداثة، فيقول: (الحداثة عند أدونيس موقف كيدي من التّراث العربي، لا موقف إبداعي أصيل، أيّ إبداع وأيّ خلقٍ وأيّ فنٍّ، والكاتب يخجل من وجه أمّته ومن خصائصها ومن جذورها؟ أيّ حداثة يمكن أن تولّدها حالة استلابٍ روحي، واغترابٍ كامل عن الجذور؟ ومتى كانت الحضارة أخذًا بدون عطاء؟)[3]

وهذا ناقدٌ آخر، هو "نصر حامد أبو زيد" درس (رؤيا أدونيس في الثّابت والمتحوّل للتّراث، مؤكّدًا بأنّ موقف أدونيس من التّراث يختلف –جوهريًا – عن الموقف الّذي يؤمن بجدلية العلاقة بين الماضي والحاضر. إنّ موقف أدونيس– رغم ديناميكيته الظّاهرة – مازال يتعامل مع التّراث باعتباره وجودًا في الماضي. إنّه يفهمه لكي يهدمه،)[4] إنّه (يؤمن على النّقيض أنّ علاقته بالتّراث علاقة انفصالٍ كاملة، إنّه يسلّم بأثر التّراث وينفيه في الوقت نفسه وهو لذلك يدين أيّ ارتباط بالتّراث.)[5]

---

[1] صدمة الحداثة لأدونيس، صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، جهاد فاضل، ص295.

[2] المرجع نفسه، ص296.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

[4] نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التّأويل، ط3، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1994، ص232.

[5] المرجع نفسه، ص233.

لم يقف أدونيس مكتوف اليدين أمام هذه الانتقادات، بل دافع عن نفسه قائلًا: (إنّ شاعرًا يصرف عشر سنوات في دراسة ماضينا الشّعري العربي، ويقوّمه بنظرة جديدة ويقدّمه إلى القارئ في ضوء هذه النّظرة، لا يُمكن أن يُقال عنه إنّه يرفض الماضي رفضًا تامًّا. أمّا الّذين يصرّون على إشاعة هذا القول، فأكتفي بأن أتوجّه إليهم برجاءٍ حارّ هو أن يقرؤوا قبل أن يحكموا، إنّ رفض الماضي رفضًا تامًّا، لا يُمكن أن يُقال عن أيّ إنسان مهما بلغت درجة رفضه، ذلك لأنّ رفض الماضي رفضًا تامًّا عبارة متناقضة جوهريّا، عدا أنّ ذلك مستحيل.)[1]

بعد هذا العرض السّريع لبعضٍ من نقّادنا المعاصرين، وما تخلّلته آراؤهم من توضيحات لأدونيس، نقول إنّ قراءة أدونيس للتّراث كان يُطيل فيها الوقوف عند الجوانب السلبية في تاريخنا، حتّى لتبدو لهجته كلّها رفضًا كليّا، لا علاقة كبيرة بينه وبين ذلك الصّوت الّذي يتّجه نحو الاعتدال. صحيحٌ أنّه كان ينظر إلى الماضي نظرة رفضٍ لكنّها ليست رفضًا مطلقًا لكلّ شيء، بل وازنها بمدإٍ آخر ألا وهو مبدأ التّحوّل.

ويشاطرنا الرّأي "بشير تاوريريت" حينما يقول وبكلّ ارتياح: (إنّ الّذين يقولون بأنّ أدونيس يرفض التّراث جملةً وتفصيلًا يظلمونه، ومن حقّه أن يغضب ويدافع حينما تُوجَّهُ إليه مثل هذه التّهمة.)[2]

هذا، إذن، هو موقف الشّاعر الناقد أدونيس من التّراث، ومن خلاله يتبيّن لنا أنّ الحداثة الّتي ينادي بها لا ترفض التّراث، وإنّما تستمدّ وجودها من جوهره، وأنّ الحرص عليه، يجعله يحرص كذلك على حمايته من التّقليد والتّكرار.

فالتّراث ليس عبئًا علينا، بل على العكس تمامًا، فهو بمثابة السّند والعون إذا ما أردنا بناء مجتمع عصريّ حديث، نقول هذا ونحن ندرك أنّ أدونيس حين حمّل التّراث ما حمّل لم يكن يعني التّراث كلّه، بل كان يعني ذاك التّقليد الحاصل في عصور الانحطاط، والّذي لا يزال يجرّ أذياله في بعض الأحيان حتّى اليوم.

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص127.

[2] بشير تاوريريت: أدونيس في ميزان النّقد، أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2009، ص27.

وبحديثنا عن التّراث، وجب علينا التّحدث أيضا عن الجانب الآخر الّذي استمدّ منه أدونيس تجربته الشّعرية، ألا وهو الثّقافة الغربية، والّذي سيكون محلّ حديثنا في الصّفحات المقبلة بإذن الله.

رابعا– موقفه من الأدب الغربي:

يتحدّد موقع الغرب في المفهوم العربي المعاصر، ضمن مفارقة تعكس عدم نسقية هذا المفهوم، وعدم تماسكه المنهجي. فإذا كان التّراث وجهًا من إشكالية الخطاب العربي المعاصر، فإنّ الغرب هو بمثابة الوجه الثّاني لهذه الإشكالية، ذلك أنّ للغرب صورتان في وعي العربيّ:

غرب التقدّم التقني والحرية والعقلانية ... وهو غربٌ كان ولا يزال الطّموح الّذي تشرئبّ إليه أعناق المفكّرين العرب، على اختلاف مشاريعهم واتّجاهاتهم. فالغرب بالنّسبة إليهم نموذج للتقدّم والرقيّ، في حين يُعدّ العرب مثالًا للتخلّف، ومن هنا جاءت صياغة سؤال النّهضة على الشّكل الّذي عُرف به، منذ أواخر القرن التّاسع عشر: لماذا تقدّم الغرب، وتأخّر العرب؟

أمّا الغرب الآخر، فهو الغرب الاستعماري، الّذي سطا بالقوّة على خيرات العرب، واستعبد أهلها وهو فضلًا عن ذلك غرب الإلحاد والكفر والفسق. إنّ هذا الغرب الاستعماري قد شوّش على الغرب التقدّمي، وشكّك في مصداقية التطوّر التّقني والاجتماعي الّذي وصل إليه الغرب.[1]

ومنه، كيف يمكن التّوفيق بين هاتين الصّورتين للغرب؟

لقد تعدّدت الإجابات عن هذا السّؤال بتعدّد المنطلقات الفكرية، وأدّى هذا إلى اختلاف في التصوّرات الذهنية الّتي رُسمت للغرب. فكما أنّ التّراث في الفكر العربي المعاصر، ظلّ يختزل رُؤى مختلفة للواقع، فإنّ الغرب في هذا الفكر، كان تجسيدًا لواقع محلومٍ به. ومعنى هذا أنّ الحديث عن الغرب، مثله مثل الحديث عن التّراث، مثقل

[1] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص59.

الكاهل بالهموم الإيديولوجية. وبلغة أخرى، فإنّ مفهوم الغرب لم يستخدم في الفكر العربي الحديث، بناءً على خصائصه التّاريخية والجغرافية، وإنّما استخدم كمقولة أيديولوجية ساهمت وتساهم في محاكمة الواقع العربي، والإسهام في رسم صورة لما ينبغي أن يكون عليه.[1]

الغرب، وعلى الرّغم من خلفيته الاستعمارية والإمبريالية، وكونه غزا الحضارات وهدّ كيانها، وجعلها تعيش في دياجير الجهل والأميّة والصّراعات المختلفة، إلاّ أنّه –وعلى الرّغم من كلّ ذلك– يُعدّ بمثابة القِبلة التّي تتوجّه إليها كلّ الأشياء، بالنّسبة للحداثيين؛ فلا تقدّم ولا ازدهار، إلاّ في ظلّ هذه التّبعية.

فها هو "طه حسين" زعيم الحداثيين ورائدهم، قد صرّح وفي أكثر من كتاب بأنّ الغرب هو قدرنا، ومن تصريحاته مطالبة المصريين ودعوتهم (بالفناء التّام في الحضارة الغربية، حلوها ومرّها، خيرها وشرّها، ما يحب منها ويكره، ما يُحمد منها وما يُعاب...)[2]

وحتّى لا نَتيه في آراء الحداثيين، وموقفهم من الغرب، نكتفي بالحديث عنها، مركّزين على أدونيس زعيم الحداثة، ورائدها الكبير.

يقول أدونيس: (حينما أتحدّث عن الغرب، فإنّما أتحدّث عن الغرب الاقتصادي والعسكري، أمّا حين أتحدّث عن الشّعر، والفنّ والفلسفة والإبداع، فإنّ الحدود تنمحي بين ما يُسمّى الشّرق والغرب، هذا إن وُجدت يومًا.

ونحن نتساءل إذا ما كان رامبو شرقيا أم غربيا؟

إنّ الإبداعات العظيمة، من أمثال ملحمة "جلجامش السّومرية"، و"جلجامش البابلية"، والحضارة المصرية، والحضارة الإغريقية، والمبدعين القدماء العظام، الّذين هم زينة التّاريخ الإنساني لم يكونوا شرقيين، ولا غربيين، كانوا

---

[1] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص59.

[2] محمّد العربي فلاّح: أدونيس تحت المجهر، ص300، 301.

كونيين (...)، نفهم من زاوية جغرافية وسياسية، بأنّ هناك شرقًا وغربًا، ولكنّنا حين نسعى إلى فهم شرط الكائن الإنساني (...) فإنّ الانقسام يتلاشى.)[1]

إنّ المتأمّل لهذا الكلام، لا يشكّ ولو للحظةٍ واحدة، في نية أدونيس المقدّسة لتراثنا العربي، والنّاظرة إليه كمنهلٍ من مناهل التّاريخ الإنساني العريق. لكنّ الحقيقة هي غير ذلك، تأمّلوا معنا قوله: (لم يعد الغرب مجرّد توسّع وانتشار وهيمنة، إنّه قبل ذلك طاقة خلّاقة، إنّه الفيروس الكوني وهو، في ذلك تغريبٌ يكاد يكون موضوعيا، تغريب بالمعنيين: تذويب للشّرق في عالمية الغرب، وفصلٌ لهذا الشّرق عن ذاته القديمة، والشّعاع الّذي يخترق فضاء المشرق العربي اليوم، ويضيئه، ويحرّك فضاءه العقلي، وفضاءه العملي، إنّما هو الشّعاع الغربي.)[2]

ويقول مبهورًا بمَدَنِيَة الغرب الوثنية وتقدّمها: (الضّوء يجيء هذه المرّة من الغرب، فلعلّه يوقظ أولئك الّذين يهيمنون، سياسة – وثقافة، والذّين يصرّون على أن يظلّ شرقهم غارقًا في العماوة والظّلام.)[3]

والجدير بالذّكر أنّ ما نلاحظه في الموقفين، هو أنّ الغرب عند أدونيس بمثابة المعين الّذي لا غنى عنه للتقدّم، إنّه الفضاء الّذي يجب الاتّصال به مع التّأكيد على الانفصال عن الشّرق. أنظروا إليه حينما يقول في افتتاحية كتابه "موسيقى الحوت الأزرق": (إذا كانت معرفة الذّات تقتضي نوعًا من الانفصال عنها، فإنّ معرفة الآخر تقتضي على العكس نوعًا من الاتّصال معه.)[4] ليخلص في الأخير إلى اعتبار الآخر/أوروبا، جزءه الآخر، بل ذاته، حين

---

[1] أدونيس: أدونيس الهوية غير المكتملة، ص35، 36.

[2] مدارات، الشّرق –ما هذا الشّرق، أدونيس، جريدة الحياة اللّندنية، عدد: 2003/12/18. نقلا عن: محمّد العربي فلّاح: أدونيس تحت المجهر، ص301.

[3] مدارات، تحية إلى شيرين عبادي، أدونيس، جريدة الحياة اللندنية، عدد: 2003/10/16. نقلا عن: محمّد العربي فلّاح: أدونيس تحت المجهر، ص302.

[4] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف، ط1، دار الآداب، 2002، ص05.

يقول: (أوروبا هي وجهي الآخر، هي أناي الأخرى، فبيني أنا الضفّة الشّرقية للمتوسّط، وبين ضفّته الغربية ثمّة وحدة أنطولوجية، فأنا هو هذا الآخر مجتمعين.)[1]

التقى الشّعر العربي، في العصر الحديث، ومنذ الرّومانسية العربية، مع الشّعر الأوروبي؛ فقد تنبّه الشّعراء العرب إلى أنّ التوجّه نحو الآخر والتأثر به هو المسلك الوحيد للتقدّم في المجال الأدبي. ففي تبنّي نموذج القصيدة الرّومانسية الأوروبية، عودة إلى ذاتهم الشّعرية، فالشّعر الرّومانسي الأوروبي غنائي، يستمدّ تجربته من الموشّحات، والشّعر الجاهلي.

إنّ الجنس الأدبي، كما علّمنا "ميخائيل باختين"، يحيا في الحاضر، ولكنّه يتذكّر ماضيه وبداياته، وبالتّالي فإنّه كلّما سما وأصبح مركّبًا، كلّما أصبح يتذكّر ماضيه جيّدًا، على هذا الأساس كان التقاء الرّومانسية العربية بالغنائية الأوروبية عودة تذكرية لماضيها، خاصّة الموشّحات الأندلسية، والشّعر الصّوفي، أي إنّها عادت لمنسيّ ومكبوت الشّعر التّقليدي، لتفيد منه في بناء دلالية خطابها. [2]

ويعترف أدونيس، مع الشّعر المعاصر، أنّ اطّلاعه على الشّعر الفرنسي الحديث، هو ما قاده إلى اكتشاف الشّعر العربي القديم، من أبي نوّاس إلى أبي تمّام والنّفري وابن عربي. حيث يقول: (أعترف أنّني كنت بين من أخذوا ثقافة الغرب، غير أنّني كنت كذلك بين الأوائل الذّين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعيٍ ومفهومات تمكّنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحقّقوا استقلالهم الثّقافي الذّاتي، وفي هذا الإطار أحبّ أن أعترف أنّني لم أتعرّف على الحداثة الشّعرية العربية، من داخل النّظام الثقافي العربي السّائد، فقراءة بودلير هي الّتي غيّرت معرفتي بأبي نوّاس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مالارميه هي الّتي أوضحت لي أسرار اللّغة الشّعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمّام، وقراءة رامبو، ونرفال، وأندريه بريتون هي التّي قادتني إلى اكتشاف التّجربة الصّوفية

---

[1] عودة أدونيس، أدونيس، موقع منتديات مارمريتا كوم، ديسمبر 2002.

[2] محمّد بنيس: كتابة المحو، ص85.

ومفرداتها وبهائها، وقراءة النّقد الفرنسي الحديث هي التّي دلّتني على حداثة النّظر النّقدي عند الجرجاني خصوصًا في كلّ ما يتعلّق بالشّعرية وخاصيتها اللّغوية – التّعبيرية.)[1]

ويُذكر أنّ أدونيس تأثّر بأدباء آخرين من أمثال: "عزرا باوند"،[*] و" إليوت" [**] وحذا حذو روّاد المدرسة البنيوية، ومن بعدها المدرسة التّفكيكية وخاصّة "رولان بارت". ويعدّ أدونيس أوّل من فكّك الفكر العربي في سياق المركز الثّابت، والهامش المتحرّك طبقا إلى معرفته بالتّفكيكية منذ السّتينات، وقد أخفى آثاره على نحوٍ بارع.[2]

لا يمكن فهم تأثّر شعراء الحداثة بخاصّة أدونيس، بالأدب الغربي إلّا بمعرفة الدّوافع الأساسية وراء ذلك، ومن هذه الدّوافع: [3]

1– الدّافع الفنّي:

ويتمثّل بتصوّر شعراء الحداثة بأنّ الأعراف الشّعرية المتداولة قد أصبحت عاجزة عن تحقيق الشّعرية العربية، ولابدّ من تجاوزها، ولاسيما التّعقيد الإيقاعي. يقول أدونيس في هذا الصّدد، بأنّ الالتزامات كيفية تقتل دفقة

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، ص86.

[*] عزرا باوند (1885–1972) الّذي أشاع في عروق الشّعر الإنجليزي كلّه، ابتداءً من عام 1900 نُسغًا جديدًا، هو محصّل لثقافات البشرية وحضاراتها الغابرة مقطّرة ومركّزة في آثاره النّقدية، ومجموعاته الشّعرية. (جبّور عبد النّور: المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1979، ص595.)

[**] إليوت توماس ستيرنز (1888–1965) شاعر وكاتب ومسرحي إنجليزي، أمريكي الأصل، درس في جامعات هارفرد، وباريس وأوكسفورد. استقر في لندن عام 1914، حيث أصدر مجلات أدبية وفكرية، كما حرر مقالات نقدية جعلته في طليعة كتاب العصر في بريطانيا. نشر عام 1922 مجموعته الشّعرية "اليباب"، فقدّمت تقنيات شعرية تشبه تقنيات الرّمزيين الفرنسيين، ثمّ نشر عام 1930 مجموعة شعرية أخرى تحمل عنوان "أربعاء الرّماد"، ومجموعة مسرحيات شعرية كان أهمّها: "جريمة قتل في الكاتدرائية" (1935) و"إجماع العائلة" (1939) و"ملهاة حفلة كوكتيل" (1950). (موريس حنّا شربل: موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب، (دط)، جروس برس، لبنان، 1996، ص44.)

[2] محمّد العربي فلّاح: أدونيس تحت المجهر، ص109، 110.

[3] سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشّعر العربي في القرن 20، ط1، دار الرضوان، الأردن، 2012 ص289، 290.

الخلق، أو تعيقها، أو تقسّرها، فهي تجبر الشّاعر أحيانا على التّضحية بأعمق حدوسه الشّعرية في سبيل مواضعات وزينة كعدد التّفعيلات، أو القافية.

2- الدّافع الإيديولوجي:

ويتمثّل برغبة شـــعراء قصـــيدة النّثر بتجاوز التّبات في الثّقافة العربية التّقليدية وأعرافها البالية والاتّجاه بها – الثّقافة– إلى النّهوض والتطوّر.

3- الدّافع النّفسي:

ويتمثّل هذا الدّافع برغبة شعراء الحداثة في مجلّة "شعر" – ومنهم أدونيس – في نقل مركز ثقل القصيدة العربية إلى لبنان بعدما أصبح العراق مركز ثقل القصيدة الحرّة في نهاية الأربعينات، وأواسط الخمسينات، ولعلّ ممّا زاد هذا الشّـعور ونمّاه أنّهم وجدوا أنفسـهم أقرب من التّراث الشّـعري الغربي موازنةً بالعراقيين، ولاسـيما الشّـعر الفرنسـي الحديث الّذي كان مرجعهم ومصدر إلهامهم.

ويوضّـح أدونيس أنّه لم يكن متأثّرا بالقول الشّـعري الغربي من حيث هو رؤيا للعالم، وإنّما كان متأثّرا بمشـكل الإبداع الشّـعري، وما يطرحه من قضـايا وتسـاؤلات، إذ لم يكن الشّـعر الغربي بالنّسـبة له نموذجًا يُحتذى، بما هو مقاربة خاصّة للإنسـان والعالم، وإنّما كان صـدمةً معرفية أي إنّه تأثّر بالإبداعية الغربية باعتبارها شكلًا فكريا أقوى وأغنى من تأثّره بالجانب الشّـــعري. كما أنّه دعا الشّـــاعر العربي الحديث إلى إنتاج المختلف، أي أن تتكيّف هذه المفهومات مع عبقرية اللّغة العربية، وبشكلٍ أدقّ مع شعريتها الخاصّة. [1]

يُعدّ المذهب السّوريالي أكثر المذاهب الغربية تأثيرًا في شعراء الحداثّة، وخاصّة أدونيس وهناك مجموعة من القرائن تدلّنا على هذا التأثر، وذلك من خلال ترجمة نماذج أشعار السّورياليين وآبائهم، وكتابة مقالات عديدة عنهم، بدءًا من "بودلير"، "رامبو"، "لوتريامون"، الدّادائي "تريســـتان تازارا"، "أندريه بريتون"، "بول إيلوار"، "لوي أراغون"،

---

[1] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، ص53، 54.

"أنطونان آرتو"، "رينيه شـــار"، و "هنري ميشـــو"، وغيرهم. ويقول "كميل قيصـــر داغر" على تأثّر أدونيس بالسّوريالية: (إنّ أدونيس وصل إلى نسخته الخاصّة من السّوريالية عبر نموّ متواصل لتجربته، ومن ضمن سلسلة تحوّلات بلغت أوجها في أعماله الأخيرة،)[1] ويرى "ســـامي مهدي" أنّ الحداثة التّي دعا إليها أدونيس وحاول تجسيدها في شعره ما هي إلاّ الحداثة السّوريالية بكلّ مقوّماتها ومفاهيمها، وقد استمدّ منها مفهومه الجديد للشّعر القائم على الرّؤيا، ونشـدان المجهول والمطلق، وإيجاد لغة جديدة والسّعي إلى تحرير الكلمة من إرثها الثّقيل وإطلاق طاقة "تفجيرية". [2]

وإذا ما ألقينا نظرة عابرة على مختلف التأمّلات النّظرية الأدونيسية، فإنّنا نجدها تعجّ بضرورة التّوكيد على استغراق الشّاعر في عالمه الدّاخلي: عالم اللّاوعي، هذا العالم المنفصل عن المحسوس. لكنّ هذا الاستغراق يُتيح له أن يعيش حالة يســتقبل فيها الأشــياء، فينكشــف له الغيب (فيتلقى المعرفة كأنّه يتجسّــد له الغيب في شــخصٍ ينقل المعرفة،)[3]حيث يتجلّى للرّائي (أشــياء الغيب خارج التّرتيب أو التّســلســل الزّماني، وخارج المكان المحدود وامتداداته،)[4] وهذا بالضّـبط ما تدعو إليه السّـوريالية ؛ (فهي تبحث عن واقع خفيّ يقبع في أعماق النّفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنّه واقع موجود ولكن في عالم اللّاشعور أو اللّاوعي، وهو يؤثّر في شخصيتنا وسلوكنا، ويظهر بين الحين والآخر، حين تنعدم رقابة الشّعور في أشكال مختلفة: الأحلام النّومية، وأحلام اليقظة، وهذيانات

---

[1] سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشّعر العربي، ص292.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص166.

[4] المصدر نفسه، ص167.

السّكر، أو التّخدير أو الحمّى وزلّات اللّسان والأخطاء غير المقصودة، والتّنويم المغناطيسي.)[1] هذا بصفة عامّة ما تدعو إليه السّوريالية، وسنتحدّث عنها بنوعٍ من التّفصيل في الصّفحات القليلة المقبلة بإذن الله.

لقد وجد أدونيس – شأنه شأن السّورياليين– ضالتّه في اكتشافات "فرويد"، حيث إنّ (الإنسان ليس فقط مفكّرا، إنّه نؤوم محترف، يكسب في الحلم كلّ ليلةٍ كنزًا يبدّده في النّهار، فهتفوا: "افتحوا الأبواب واسعة أمام الحلم، وأخلوا المكان أمام اللّاإرادية،)[2] ومنه فعلماء النّفس يقسّمون الحداثة بالمنحى الجديد القائم على التّداعي المتدفّق من اللّاوعي، وكلّ أدب عقلاني منسّق، منطقي إنّما هو أدب النّمط القديم، أمّا الحداثة فهي باختصار ذلك اللّاوعي، وقد تجسّد الشّعر. [3]

كما أنّ أدونيس تأثّر إلى أبعد الحدود بأفكار وفلسفة الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه"، وما عُرف به من غضب، ورفض وتمرّد، وعنفوان وعنه أخذ أدونيس الثورة على التّفكير الدّيني والتّفكير المطلق، وهكذا أعلن أدونيس موت الله كما أعلن أستاذه نيتشه.

يقول أدونيس بصراحة متناهية في كتابه "الشّعرية العربية" ما يبيّن معالم منهجه في الرّفض والتّغيير والهدم: (ونحن اليوم إذ نقرأ ماضينا الشّعري، فليس لكي نرى ما رآه الخليل واللّاحقون، وحسب، وإنّما لكي نرى ما غاب عنهم، وما لم يروه. نحن اليوم نقرأ الفراغ أو النّقص الّذي تركوه، خصوصًا وأنّ التقنين والتّقعيد يتناقضان مع طبيعة اللّغة الشّعرية. فهذه اللّغة بما هي الإنسان في تفجّره واندفاعه واختلافه، تظلّ في توهّج وتجدّد وتغاير، وتظلّ في حركية وتفجّر، إنّها دائما شكل من أشكال اختراق التّقنيين والتّقعيد. إنّها البحث عن الذات والعودة إليها، ولكن عبر

---

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999 ص169.

[2] ميخائيل عيد: وجوه ومرايا، شيء من السّيرة وشيء من النّقد، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999، ص426.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010، ص522.

هجرة دائمة خارج الذّات (...) إنّ الخطاب التّقعيدي الواحد المتواصل يُخفي وراءه صمتًا وغيابًا ونقصًا. ونحن اليوم مدعوون إلى ممارسة قراءة لتراثنا النّقدي الشّعري تكشف عن الغياب والنّقص وتستنطق الصّمت.)[1]

ويقول أيضًا مُعبّرًا عن نفسه رافضًا ومتمرّدًا:

((كيف لي أن أواطن هذي الحياة، كما

رسموها وكما خيّلوها؟

أبدًا، أتبدّل فيها – أبدّل يأسًا قديمًا

بيأسٍ جديد،

كأنّي أبدّل ثوبي.

لن أواطن غير التمرّد فيها والخروج عليها.

عبثًا تتشاءم – تمحو طريقي،

وتنقر هذا التّراب

أيّها الغراب.))[2]

إنّ التمرّد الذّي يدعو إليه أدونيس، هو تمرّد على كلّ ما هو شائع و متعارف عليه في مجتمعاتنا، بما فيها الإسلام، يقول: "هاشم صالح": (إنّ أدونيس أكبر شاعرٍ متمرّد في العصور الحديثة، وتمرّده كان موجّها أساسًا ضدّ تراكمات التّراث العربي، ورواسبه وأصوليته المحنّطة.)[3] وفيما يلي مقولات لبعض النقّاد حول تأثّر أدونيس الكبير بأستاذه نيتشه، وخاصّة ما تعلّق بفكرة "الإلحاد":

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، ص31، 32.

[2] أدونيس: الكتاب، أمس، المكان، الآن، ص281.

[3] هل يستحق أدونيس جائزة نوبل؟ هاشم صالح، جريدة الشّرق الأوسط الدولية، عدد9821، الثّلاثاء 18 اكتوبر 2005، ص28.

يقول "حسن الأمراني": (من هنا يسعى أدونيس، في أكثر من موضع، إلى إعلان موت النقطة الثّابتة المتعالية المنفصلة عند الإنسان في هذه الثّقافة، موت الله، كما فعل نيتشه من قبل، تعالى الله عمّا يقولون علوّا كبيرًا.)[1]

ويقول "محمّد الخزعلي": (إنّ فكرة نيتشه حول عملية التّدمير من أجل خلق "السوبرمان" أو "المستقبل والأفضل" تشيع في ديوان أدونيس الثّالث – أغاني مهيار الدّمشقي– وتستمر في أعماله الشّعرية، وخاصّة عندما يُزاوج بينها و بين فكرة تناسخ الأرواح الّتي تبنّاها أدونيس نقلًا عن الصّوفية الإمامية.)[2]

أمّا "يوسف حلاوي" فيقول معلّقًا على قصيدة "البعث والرّماد": (والبطل له ملامح نيتشوية من حيث القوّةُ، لكن دون الأخذ بمبادئ نيتشه المعادية للضّعفاء. وللبطل أيضًا سِماتٌ وجودية؛ إذ يأخذ من سارتر[*] التّركيز على الفردية ثمّ الحرية وما يتبعها من تحمّل المسؤولية واختيار القرار أو الموقف اتّجاه قضية من القضايا والالتزام بهذا الموقف بملء الحرية. فالوجودية ترى أنّ الإنسان "يختار نفسه" بملء الحرية، ويتحمّل كامل المسؤولية عن اختياره هذا.)[3]

---

[1] التّابت والمتحوّل في "التّابت والمتحوّل"3، حسن الأمراني، مجلّة المشكاة، عدد10، 1989، ص08.

[2] الحداثة فكرة في شعر أدونيس، محمّد الخزعلي، مجلّة عالم الفكر، م19، عدد3، 1988، ص101.

[*] جون بول سارتر (1905–1980) كاتب وفيلسوف وروائي فرنسي، وُلد في باريس وتُوفي بها. منحدر من عائلة بورجوازية ليبيرالية، قام جدّه ووالدته بتربيته، يقول إنّه اكتشف باكرًا الشّعور الّذي عرفه باسم: "الادّعاء إلى غير الوالد" أو (النغولة) (Batardise). ظهرت ميوله نحو الكتابة فكانت "الكلمات" عام 1964، ثم كانت كتاباته الفلسفية الأولى سنة 1936 "المخيّلة" و"لبحث عن نظرية للانفعالات" (1939) و"الخيالي" (1940) "الأنتولوجيا الظاهراتية" (1943)، "جلسة سريّة" (1944). استخلص بعد ذلك المبادئ الكبرى للوجودية الملحدة في "الوجودية هي نزعة إنسانية" عام 1946. (موريس حنّا شربل: موسوعة الشّعراء والأدباء الأجانب، ص235، 236.)

[3] يوسف حلاوي: الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1992، ص155.

أمّا الآن فلنصغ إلى هذه النّصوص التّي نسوقها لأحد أعلام الغرب، ونقارن بن الحين والحين، مع ما يلهج به أدونيس: [1]

تحت عنوان "نيتشه والتّبشير بموت إله"، يقول "جيمس كولينز" صاحب مؤلَّف "الله في الفلسفة الحديثة": (ومن قلم "فريديريك نيتشه" **(Friedric Neizsche)** (1844-1900) جاءت دفعة قوية نحو استحسان الإلحاد بوصفه أنبل عقيدة إنسانية. وكان نيتشه أشبه بالقناة المصطخبة المياه الّتي نقلت إلى عصرنا النّتائج الإلحادية لتيّارات جديدة معيّنة في علم القرن التاسع عشر وثقافته.)[2]

يتابع المؤلِّف -كولينز- وصفه للموقف النّيتشوي بقوله: (ويصرّ نيتشه على أنّ الرّسالة الجوهرية للإلحاد الحديث ليست لاستحالة النّظرية لإثبات وجود الله، كما أنّها ليست تقرير الواقع الحضاري الفعلي بأنّ الاعتقاد في الله لم يعد منتشرًا على نطاقٍ واسع.

الجوهر الحقيقي لنزعة نيتشه المعادية للألوهية هو أنّ أحدًا لم يعتقد في الله، لأنّ الله لم يعد قابلًا لأن يعتقد فيه أحد، ولم يعد جديرًا بتصديق الإنسان وتأييده.)[3]

فنتذكّر شاعرنا - أدونيس - وهو يحكي، مضحيّا بذبابة !:

((في كهوف العذاب العتيق

حيث كنت أحب الإله

(...)

---

[1] عبد القادر محمّد مرزاق: مشروع أدونيس الفكري والإبداعي - رؤية معرفية – ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتّحدة الأمريكية، 2008، ص352.

[2] المرجع نفسه، ص364.

[3] المرجع نفسه، ص373.

ضعتُ بين الشهور

فعبرت المفازة

وتركت ورائي الطريق.

(...)

أرفع هذا الحريق

وأضحّي ذبابة؛

باسم تلك الشّموس التّي تتقدّم

أبدأ هذي الجنازة))[1]

لنستحضر، كيف يقود ترك المغلق، الذّي تمثّله لفظة الكهوف، حيث كان يتمّ حبّ الإله، إلى المنفتح، الّتي تمثّله الشّموس، بعد ضياع في البحث، وعبور للمفازة. يعني هذا أنّ المؤشّرات اللّغوية تخلّف عالم القيم والإله، الّذي يعني عند الشّاعر المحدود والنّهائي، وموت الإنسان، لتنطلق نحو عالم اللّامحدود، واللّانهائي وموت الله وحياة الإنسان، حتّى إنّه لتفاهة العالم الأوّل، وقلّة شأنه "ضحّى ذبابة" من أجله، إزدراء له، ونكاية به. [2]

أدونيس لديه نزعة معادية للألوهية، رافضة لها، ففكرة الله لم تعد تمثّل القيمة العليا، فها هو يقول:

((من أنت من تختار يا مهيار؟

أنّى اتّجهت، الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص426.

[2] عبد القادر محمّد مرزاق: مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، ص354.

والعالم اختيار

لا الله أختار ولا الشيطان

كلاهما جدار

كلاهما يغلق لي عينيّ

هل أبدّل الجدار بالجدار)[1]

ومن هنا فما جاء به أدونيس هو الوجه الآخر للتغريب المضلّل، وهو الامتداد الأصيل للحداثة الغربية الملحدة الّتي عادت الدّين وأصوله جملةً وتفصيلًا.

وإذا تركنا "نيتشه"، فسنجد أنفسنا أمام رائد من روّاد الأسلوب الجديد في الشّعر المعاصر، وهو الشّاعر والنّاقد "إليوت"، والّذي تأثّر به أدونيس أيّما تأثّر، (فلقد مرّ شعر "إليوت" بمراحل وتجارب عديدة قبل أن ينتهي به إلى مرحلة الاستقرار والاتزان والتّناسق. فقد عصفت به عواصف الشكّ والقلق والضّياع واليأس، وكادت كلّ هذه المعاني أن توقعه في أزمات نفسية لا خلاص منها، لولا أنّه استطاع أن يوفّق بين الشّعر والأسطورة المسيحية، أو قل عندما استطاع أن يجعل من تجربته الشّعرية وسيلةً للخلاص من العذاب، وتطهير النّفس والرّوح بعد صهرها على النّار المحرقة، على نحو ما ينتهي إليه المتصوّفة الّذين يسعون عن طريق تجربتهم الصّوفية للوصول إلى الكشف.)[2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية (أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى)، ج1، (دط)، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، 1996، ص177.

[2] محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، ط1، دار الشّروق، القاهرة، 1994، ص33.

كان إليوت يرى ذلك الخواء النّفسي في نساء ورجال المجتمع الأرستقراطي، وكيف كانوا يتستّرون وراء ثيابهم الفاخرة لمداراة السأم والملل الّذي كانوا يعيشونه، ويتجرّعونه كلّ يوم. هذا الجدب النّفسي الخطير هو الّذي أوحى لـ "إليوت" بقصيدته "الأرض الخراب".

وقصيدة "الأرض الخراب" قصيدة طويلة تتكوّن من خمسة أجزاء، تربط بينهما إحدى أساطير القرون الوسطى، والأسطورة تحكي قصّة ملكٍ صيّاد كُتبت عليه الذلّة والمسكنة، ونزلت بأرضه وبنفسه اللّعنة فأصبح يعيش في خواء وجدب روحيين.

وقصيدة "الأرض الخراب"، ليست من تلك القصائد الّتي يستطيع القارئ الإلمام بها من أوّل قراءة. كما أنّها ليست من هذا النّوع من الآداب الّذي يكتفي بعرض تجربة الشّاعر بأسلوب مباشر أو بالطّريقة المألوفة في نظم الشّعر، وإنّما يحتاج إلى إدراكٍ واسعٍ بثقافاتٍ عديدة من الشّرق والغرب، وإلى الرّجوع إلى آثارٍ أدبية قديمة وحديثة:[1]

إنّ الشّعر عند "إليوت" هو خلاصةٌ لتجارب عديدة عاشها الشّاعر في ثقافات من سبقه من الشّعراء والكتّاب، ومنه فإنّ إنتاج أيّ شاعرٍ حديث لا يمكن فهمه إلّا إذا قُورن مع من سبقه من الشّعراء.

إنّ عمل الشّاعر عند إليوت لا يمكن أن يكون له معنى مستقلّ عمّا سبقه، بل إنّ كلّ أثر فنيّ عنده تتوقّف قيمته على الوضع الّذي يأخذه بالنّسبة إلى ما سبقه من الآثار. ومن ثمّ فإنّ إليوت يُدرك أنّ الشّاعر عندما يكتب عليه أن يحسّ بكلّ الآداب السابقة، منذ عهد هوميروس إلى عهده. وهذا الحسّ التاريخي الّذي يتضمّن الإحساس بالماضي والحاضر هو الّذي يجعل الكاتب جزءًا من الماضي ويجعله في الوقت نفسه يشعر بمكانته بالنّسبة لمن سبقوه ومن عاصروه. [2]

---

[1] محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، ص36، 37.

[2] المرجع نفسه، ص37.

هذه النّظرة الّتي عبّر عنها إليوت، قد تساعدنا على تبرير هذا الاتّجاه الّذي نراه في أسلوبه الشّعري، وفي طريقة تعبيره عن تجاربه، فقصائده موسوعاتٌ ثقافية، وأنت مضطرّ عند قراءتها أن ترجع إلى المراجع الأدبية والتاريخية والفلسفية، وإذن فلا غرابة أن نرى لقصيدة "الأرض الخراب" وحدها عشرات الشروح تناولها بالتّحليل جزءًا جزءًا، محاولةً أن تفكّ رموز كلّ جزء وتردّه إلى أصله. [1]

يعدّ عامل الثّقافة أقوى العوامل الّتي تدخل في تميّز تجربة" إليوت"، فهو صاحب ثقافة غير عادية، تلتقي فيها ثقافاتُ الماضي بثقافاتِ العصر الحديث.

فإليوت العالم قد جمع بين الموهبة الشّعرية والاطّلاع الواسع على تراث الإنسانية، بشخصياتها وأساطيرها وحضاراتها.

إنّ أدونيس كما هو ملاحَظ يعاني مشكلة الانتماء إلى واقعه المعيش، على اعتباره أنّه واقع مزرٍ ينبغي له أن يتجاوزه – شأنه في ذلك شأن إليوت–، وهذا ما دفعه إلى تقمّص شخصيات آلهة الأساطير لإبداع عالم جديد في الوقت الّذي تدمّر فيه أركان العالم القديم، ومن هنا كان اختياره لشخصية أدونيس، ليحقّق ما حقّقه ذلك الإله الأسطوري من الخصب والنّماء بعد الجدب والقحط.

إنّ الشّاعر المعاصر لم يعد يقنع بعطاءات الواقع المرئي، وأدونيس حين أراد تغيير هذا الواقع أو تدميره تحوّل اهتمامه إلى إقامة واقع ذهني داخل الشّعر. فهو لم يكن مبتدعًا لهذا الأمر – العودة إلى الأساطير– وإنّما يعود الفضل في ذلك إلى "إليوت"؛ الّذي تنبّه إلى ما في الرّمز الأسطوري من قيم ومعانٍ متميّزة.

---

[1] محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، ص37.

ويبدو تشبّث أدونيس بالأساطير واضحًا من حيث كونها أداةً من أدوات مجابهة الواقع الخارجي الّذي عجز عمليا عن مواجهته، فقفز فوقه في محاولة منه لتغييره حتّى وإن اتّجهت محاولته نحو تفسيره أو رؤيته رؤية مجرّدة كما فعل صنّاع الأساطير. [1]

وعلى العموم فإنّنا نلحظ كيف أنّ أدونيس يتّكئ على الآخر، ومن دون أن يقف عند حدوده، بل يتجاوز ما وجد في سبيل تطوير تجربته النّقدية والشّعرية على حدّ سواء. فكلّ ما يخدم الواقع الشّعري يحرص أدونيس على ضرورة حضوره في التّنظير الشّعري، وإن كان ذا أصول غربية.

[1] بشير تاوريريت: الحقيقة الشّعرية، ص534.

خامسا– طبيعة الشّعر وماهيته:

تقوم الأدونيسية بوصفها رجة حداثية، على الثّورة بمفهومها العميق، بما هي تجاوزٌ لما استنفد نفسه. من هنا كان نظره إلى الشّعر، نظرًا خاصّا؛ حيث نجد لديه دائمًا النّظرة نفسها إلى العائق الأكبر في الثّقافة العربية وهو الماضوية وسيادة المعيارية التّقليدية، أي نموذج التّفكير الّذي حكم حياتنا العقلية والثّقافية لقرون، حيث (لا تزال الذّائقة العربية مشحونة، مثقلة بالطّرق القديمة ومعاييرها في التذوّق والحكم.)[1] من هنا رأى أدونيس أنّ المجتمع العربي يحتاج (إلى تغيّر جذري وشامل، لا يتمّ إلّا بالثّورة.) بمعنى (أنّ الثّورة العربية لا يجوز أن يقتصر طموحها على تغيير الأجهزة السياسية للدّولة، أو تغيير أجهزتها الإيديولوجية القديمة (المدرسة مثلا)، وإنّما يجب أن تطمح إلى تغيير الإنسان جذريا في أعمق أعماقه. وهذا لا يتمّ بمجرّد تغيير نظام الحياة حوله، وإنّما يجب أن يرافقه تغييرٌ لنظام الفكر.)[2]

هذا ما قامت عليه الأدونيسية، فالتّغيير لا ينحصر فقط في الأنظمة السّياسية أو الاقتصادية وإنّما يجب أيضًا أن يمسّ الذّهنية السّائدة القائمة على تقديس الماضي والإيمان المطلق به.

هذا يعني أنّ الشّعر العربي الحديث لا يُمكن أن يُولد إلّا إذا خلخل الفكر المغلق السّائد بما هو إيديولوجية للثّبات، وجعل مكانها ثقافة جديدة قائمة على مركزية الإنسان ،حيث يرى أدونيس أن الشعر (لا يقدر أن يتفتّح ويزدهر إلّا في مناخ الحرية الكاملة، حيث الإنسان مصدرُ القيم، لا الآلهة ولا الطّبيعة.)[3] ، هكذا يكون الشّعر، عملًا حضاريًا بما هو مواجهةٌ مع الثقافة التّقليدية ومع قيمها المكرّسة، فكريا وجماليا، فبما أنّ (الثّقافة العربية

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص179.

السّائدة، على مستوى النّظام والمؤسّسة إنّما هي الثّقافة التّقليدية،)[1] وبما أنّ (الأجهزة الإيديولوجية السّائدة، هي الّتي تحوّل التّراث إلى قوّة إيديولوجية تضمن استمرارية الماضي، ورسوخ النّظام، وتحول دون نشوء إمكانات جديدة لثقافة جديدة،)[2] فإنّه يكون لزامًا على الشّـــاعر الطّليعي أن يتحرّر، أوّلا، من هذه الثقافة التّي تتميّز بأنّها (طاعةٌ لا حرية، وتلقن لا اكتشاف.)[3]

يحدّد أدونيس ملامح شعره العامّة بوصفه مشروعًا إبداعيا تأسيسيا، وبالتّالي فهو يقوم على أمرين أساسيين: (الثورة على بنية الثّقافة السّائدة (...) والثورة على الكتابة نفسها بوصفها مؤسّسة تعكس البنية الذّهنية السّائدة في النّظر إلى الأشياء والعالم، في كلّ ذلك نجد الإبداع الحقيقي.)[4]

يرفض أدونيس أن يكون تبني فلسفة التّجديد على أساس من الصّراع بينه وبين القديم، وإنّما يجب أن تنطلق الفاعلية التّجديدية من إدراكٍ واعٍ لما هو قديم، وما هو جديد.

وتستند حركةُ التّجديد في الشّعر العربي من المنظور الأدونيسي إلى ثلاثة أسس نعرضها بإيجاز فيما يأتي:[5]

1- التمرّد على الذهنية التّقليدية:

حيث طالب بضرورة إنضاج هذا التمرّد وإيصاله إلى أقصى ما تُتيحُه التجربة الشّعرية، دون أيّ نوع من أنواع الخضوع للتقليد، فلا يتمّ بالعودة إلى التقليد أو بالتّلاؤم مع أشكاله الشّعرية.

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص55.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

[3] المصدر نفسه، ص176.

[4] أحمد دلباني: مقام التحوّل، هوامش حفرية على المتن الأدونيسي، (دط)، دار التّكوين، دمشق، 2009، ص109.

[5] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص165، 166، 167.

2- تخطي المفهوم القديم للشّعر:

انطلاقًا من رفض الثّابت فيه والبحث عن المتغيّر وصولًا إلى تحقيق ما سمّاه أدونيس بالانقطاع، الّذي يُفضي إلى تجاوز النّمط، ورفض الاجترار.

3- تخطي المفهوم الذّي يرى في الشّعر القديم وثوقية جمالية وأنموذجًا لكلّ شعرٍ يأتي بعده أو مقياسًا له، ومن هنا يجب تجاوز الموقف الحضاري الّذي يرى أنّ للتّراث الشّعري العربي قيمةً بحدّ ذاته، وأنّ التقدّم والإبداع تشبّه به، ودعوة دائمة صوب عصره الذّهبي.

لقد كتب أدونيس عن الشّعر ما لم يكتبه شاعرٌ من مجايليه، وتوزّعت آراؤه ومواقفه حول طبيعة الشّعر وماهيته، بين كتبه ودراساته ومقالاته، بشكلٍ يصعبُ معها - نظرًا لكثرتها - رصد موقفه منها بدقّة، لهذا سنقتصر في هذه القضية على ضبط بعض الآراء المتناثرة في كتبه، رغبةً منّا في إدراك موقف قريب إلى الدّقة عنده حول الشّعر.

1- الشّكل الشّعري الجديد:

منذ عهدٍ ليس بالبعيد، كان المصطلح الموسيقي هو المعيار الأوّل لوزن الشّعر وتقييمه، كما كانت الصّورة الشّعرية هي المعيار الثّاني، وبالكادِ أصبحت منذ "خليل مطران" و"ميخائيل نعيمة" و"العقّاد" الوحدة العضوية أي سياق المعنى هو المعيار الثّالث، وبينما كان الأمر كذلك، استحدث النّقد الجديد سلّما جديدًا للتّقييم، يستوعبُ في ثناياه القيم السّابقة، ولكنّه يضيف إليها أبعادًا جديدة، هي (أبعادُ تفعيل الرّؤيا وتحقيق الخلقِ الإبداعي المتفرّد.)[1]

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص107.

من هنا كان موقف الشّاعر المعاصر من قضية الشّكل موقفًا إجرائيا، لأنّه يُخضعه للتّطبيق الذّاتي، كلّما توفّرت له آليات الخلق، وهذا ما توفّر للشّاعرة "نازك الملائكة"؛ حيث نظّرت لقضية الشّكل الجديد للشّعر المعاصر ابتداءً من مقدّمة ديوانها "شظايا ورماد" (**1949**)، ثمّ في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر".

تؤكّد "نازك الملائكة" على ضرورة التّجديد في الشّكل العام للقصيدة العربية؛ حيث إنّ التّشكيل الجديد يفسح المجال للشّاعر كما للمتلّقي في أن يقترب من واقعه المعيش، فلا يحيد عن تمثّل هذا الواقع في شعره، لأنّ الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤاه دون القيود التّقليدية. [1]

لهذا سجلّت نازك أنّ الأوزان الحرّة تُتيح (للفرد العربيّ المعاصر أن يهرب من الأجواء الرّومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية الّتي تتّخذ العمل والجدّ غايتها العليا. وقد تلفّت الشّاعر إلى أسلوب الشّطرين، فوجده يتعارض مع هذه الرّغبة عنده، لأنّه من جهة مقيّدٌ بطولٍ محدود للشّطر، وبقافيةٍ موحّدة لا يصحّ الخروج عنها، ولأنّه من جهة أخرى حافلٌ بالغنائية والتّزويق والجمالية العالية.)[2]

نعود إلى أدونيس، فنقول: إنّ الشّعرية الجديدة عنده، تتجاوز حدود الرُّؤى القديمة المكرّسة التّي أنتجت مفهومًا شكلانيا عن الشّعر، كأنّ الشّعر فاعلية استعادة لا فاعلية ابتكارٍ أو خلق.

يختلف موقف أدونيس من الشّكل الشّعري للقصيدة العربية الجديدة من مرحلةٍ إلى أخرى، فقد أيّد تحرير الشّكل الشّعري من القوالب الجاهزة للوزن والقافية، وعثر على بديلٍ لتلك القوالب في الدّعوة إلى رصدِ معالم الإيقاع الدّاخلي، المتشكّل من تآلف علاقات الأصوات والمعاني والصّور، الّتي من شأنها أن تقدّم للمتلقّي البديل الصّوتي الإيقاعي، حيث تخلق بنية موسيقية تتميّز بالفرادة.[3]

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص107.

[2] نازك الملائكة: قضايا الشّعر المعاصر، ص56.

[3] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص186.

فحسب أدونيس تُعدّ عبارة "الشّعر هو الكلامُ الموزون المقفّى"، عبارةً تشوّه الشّعر، فهي العلامة والشّاهد على المحدودية والانغلاق، و(هي إلى ذلك معيارٌ يناقضُ الطّبيعة الشّعرية العربية ذاتها. فهذه الطّبيعة عفوية، فطرية، انبثاقية، وذلك حكمٌ عقلي منطقي.)[1]

والواضح ممّا سبق، أنّ أدونيس يدعو إلى أن يتمظهر الشّعر في شكلٍ ما، ولكن ليس بالضّرورة شكلًا يسبق التّجربة الشّعرية ذاتها، أي أن يكون مفروضًا من الخارج، لذلك نلفيه يقول إنّ (القصيدة تخلق شكلها الّذي تُريدُه، كالنّهر الذّي يخلق مجراه.)[2]

إنّ الشّكل الشّعري الجديد يتجسّد في الممارسة الشّعرية الّتي هي طاقة اكتشافٍ وارتياد، والقصيدة الجديدة لا تأخذ شكلًا محدّدًا، إنّها تُصارع للهروب من جميع أنواع الانحباس، داخل أوزان أو إيقاعات محدّدة، وهكذا تستطيع أن تكتشف بشكلٍ أكثر شمولًا حسّ الحركة في العالم.[3]

الشّكل الشّعري في هذه الحالة أضحى قوّةَ اكتشاف، تركيبًا جديدًا، يتجلّى فيه، وبواسطة اللّغة ووسائط أخرى شكلية وضع الإنسان. الشّكل في الشّعر هو طريقةٌ في استكشاف الواقع، والتّعبير عنه، ينشئ ويتجدّد ويتغيّر في التّاريخ، في المتحوّل وليس في الثّابت المطلق.[4]

ولَمّا كان الشّكل الشّعري يعمل داخل شبكةٍ من العلاقات، من الأشكال التّعبيرية الأخرى، ومع النّصوص السّابقة اختلافًا أو ائتلافًا، فإنّ أدونيس يرى أنّ الشّكل الحديث في الشّعر لم يُحارَب عمقيّا، وإنّما حُورِبَ فقط لأنّه شكل مغاير لتلك الصّورة التّي عهدها العربيّ.

---

[1] أدونيس: مقدّمة للشعر العربي، ط3، دار العودة، بيروت، 1979، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص116، 117.

[3] أدونيس: زمن الشّعر، ص14.

[4] بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية والرؤيا الشّعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، ط1، دار الفجر، قسنطينة، الجزائر، 2006، ص80، 81.

أدونيس لا يرفض الشّكل في حدّ ذاته، وإنّما يرفضه كنموذج وكنمطٍ سابق للحظةِ الإبداع، فقد كانت القصيدة التّقليدية قصيدةً مغلقة منطويةً على نفسها، لأنّها تتشكّل وتُكتب وفق سياقاتٍ خارجية، إضافةً إلى أنّها تُفسّر وفق السّياقاتِ نفسِها. لهذا وجب على القصيدة الجديدة أن تتشكّل مع تشكّل التّجربة الشّعرية، فتؤسّس الشّكل المتوافق مع ذات التّجربة بعيدًا عن كلّ طرائق الاحتذاء، لهذا يعارض (الشّاعر الجديد الثّبات بالتحوّل، والمحدود باللّامحدود، والشّكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشّكل المنفتح الكثير اللّانهائي.)[1]

لقد قامت الشّعرية العربية في النّقد العربي القديم على الوزن والقافية في نسج الجانب الصّوتي للقصيدة التّقليدية، باتّكائها على قواعد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في الوزن، فكان التّشكيل الوزني هو الجسرُ الفاصل بين النّثر والشّعر، وأيّ تخطٍّ أو تجاوز له هو خروج أو تمرّد على الهوية الشّعرية. وممّا لا شكّ فيه أنّ أدونيس يعترف كلّ الاعتراف بمجهودات الخليل الوزنية والإيقاعية، بل يعتبرها جهدًا عظيمًا، لكنّ هذا الجهد ما هُو إلّا تاريخ للإيقاعات المعروفة، وهذا ما عناه أدونيس بقوله: (كان عمله عظيما إذْ حفظ لنا تلك الإيقاعات ونظمها في صيغ وأوزان، لكنّ الإيقاع كالكلمة، كالإنسان يُجدّد وليس هناك أيّ مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي، ثمّ إنّ الوزن الخليلي لا يؤلّف الشّكل الشّعري كلّه، وإنّما يؤلّف جزءًا منه.)[2] ولا يقف أدونيس عند هذا الحدّ، بل نجده في موضع آخر يصف الإيقاع الخليلي بأنّه (خاصية فيزيائية في الشّعر العربي، هذه خاصية للطرب في الدّرجة الأولى، وهي من هذه النّاحية تكتفي أن تقدّم لذّة للأذن، والقافية في العروض الخليلي علامةُ الإيقاع هي صوت متميّز يدلّ على التوقّف لكي نُتابع من ثمّ انطلاقنا.)[3]

---

[1] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص187.

[2] بشير تاوريريت: استراتيجية الشّعرية، ص100، 101.

[3] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص114.

وإذا كان الوزن عند أدونيس مسألةً تاريخية وكلامية لسانية، فتُرى ما موقفه من هذه الظّاهرة الموسيقية في علاقتها بالجانب الجمالي للنّص الشّعري؟ وهل نظر إليها كبنية شكلية؟

إنّ الشّعر – حسب أدونيس– لا يقوم بالوزن فقط؛ ذلك أنّ النّظم شيء والشّعر شيء آخر، فهناك شعرٌ جميل ليس منظومًا، وهناك نظمٌ جيّد لا شعر فيه.

ويتّضح موقف أدونيس أكثر من قضية الوزن عند حديثه عن قصيدة النّثر، فهي بالنّسبة له تُعدّ شعرًا على الرّغم من افتقارها للوزن، فما يشفع لها هو موسيقاها الدّاخلية، وسيأتي الحديث عن هذا النّوع الشّعري لاحقًا.

وهذا لا يعني رفض الوزن والقافية أو التخلّي عنهما، وإنّما يعني أنّهما لا يمثّلان وحدهما حصرًا للشّعرية ولا يستنفدانها، وأنّ هناك عناصر شعرية غيرهما، ومن حقّ الشّاعر الخلّاق أن يستخدمها استخدامًا جديدًا حتّى حين يكتب بأشكال وزنية سابقة. [1]

يوضّح أدونيس هذا المفهوم قائلًا: (وليس كلّ كلامٍ موزونٍ شعرًا بالضّرورة، وليس كلّ نثرٍ خاليا بالضّرورة من الشّعر، وبالمقابل فإنّ القصيدة النّثرية يُمكن أن لا تكون شعرًا، ولكن مهما تخلّص الشّعر من القيود الشّكلية والأوزان ومهما حفل النّثر بخصائص شعرية، تبقى هناك فروق أساسية بين الشّعر والنّثر.)[2] فالفرق بين الشّعر والنّثر عند أدونيس لا يكمن في الوزن أو الإيقاع، بقدرِ ما يكمن في تلك الخاصية الجوهرية، الّتي يسمّيها أدونيس "طريقة التّعبير"،[3] وهي الّتي تمنح القصيدة شعريتها.

---

[1] أدونيس: سياسة الشّعر، ص11، 12.

[2] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص112.

[3] المصدر نفسه، ص113.

وفي هذا السّياق يبدو تأثّر أدونيس بـــ: "عبد القاهر الجرجاني" واضحًا، حين يقول إنّ (شعرية النصّ لا تجيء من الوزن والقافية بالضّرورة وإنّما تجيءُ ممّا سمّاه طريقة النّظم، ويعني النّسق الذّي تأخذه الكلمات، وهذا ما نسمّيه اليوم طريقة الأداء أو التّعبير أو بنية الكلام.)[1]

أمّا بالنّسبة للإيقاع فهو –حسب أدونيس– أشمل و أوسع من الوزن، فهو كلمة (مشتقّة أصلا من اليونانية بمعنى الجريان أو التدفّق، والمقصود به عامّة، هو التّواتر المتتابع بين حالتي الصّمت والصّوت أو النّور والظّلام أو الحركة والسّكون أو القوّة والضّعف أو الضّغط واللّين أو القصر والطّول أو الإسراع والإبطاء أو التوتّر والاسترخاء ...الخ، فهو يمثّل العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنيّ أو الأدبي.)[2]

والإيقاع صفةٌ مشتركة بين الفنون جميعًا تبدو واضحة في الموسيقى والشّعر والنّثر والرّقص وكلّ الفنون المرئية، فهو بمثابة الأساس الّذي يقوم عليه أيّ عمل فنيّ، ويستطيع الفنّان أو الأديب أن يعتمد على الإيقاع باتّباع طريقة: التّكرار، أو التّعاقب أو التّرابط.[3]

إنّ الصّلة بين الإيقاع في الشّعر وبين الإيقاع في الموسيقى صلةٌ قائمة باستمرار ولعلّه ممّا يجدر الإشارة إليه في هذا السّياق أنّ مفاهيم علم العروض ومصطلحاته، ممّا هو متعلّق بالشّعر في العربية، كانت هي الوسائل الأولى إلى شرح الإيقاع الغنائي وهذا ما يُمكن أن يفسّر لنا بعض الأسباب الّتي ما زالت تجعل الحديث عن الشّعر يتّجه إلى مستواه الصّوتي.[4]

---

[1] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص287.

[2] محمّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة، بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (دت)، ص12.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

[4] خالد سليمان: الجذور والأنساغ، دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة، ط1، دار كنوز المعرفة، عمّان، 2009، ص38.

إنّ الشّعراء المحدثين كانوا أكثر وعيًا من أسلافهم لهذه الظّاهرة بالغة الأهميّة، والّتي أصبحت تحدّد جزءاً كبيرًا من مصير القصيدة المعاصرة، حيث كانوا على وعيٍ كبير بمعنى التّناظر والتّناغم والانسجام والتّناسب والإيقاع والتّنافر والنّشوز والتّناقض فصقل هذا الوعي إحساسهم وهذّب طباعهم ومكّنهم من تنظيم قصائدهم تنظيمًا رائعًا.

إنّ الإيقاع بالنّسبة لأدونيس يمثّل النّبع، أمّا الوزن فهو مجرى معيّن من مجاري هذا النّبع، لذا يجعل منه أدونيس -أي الوزن- (تآلفًا إيقاعيًا معيّنا وليس الإيقاع كلّه.)[1]

فالنّبض النصّي يتغيّر بتغيّر الانفعال الشعوري للشّاعر، فلم يعد الشّعر الحداثي يُكتب على نظام الشّطرين والبحور الخليلية، وإنّما أصبح يكتفي بوحدة السّطر ووحدةِ التّفعيلة، إذ إنّ الشّاعر يكتب على الطّريقة الّتي تُمليها عليه نفسيته دُون اعتبار لأيّ نظامٍ أو قيدٍ خارجي.

إنّ هذه الشمولية في الإيقاع لا تجعل منه عنصرًا جماليًا إلّا إذا اقترن بأبعاد أخرى في مقدّمتها "بعدُ الرّؤيا"، وهذا ما يوضّحه قول أدونيس (والقصيدة شكلٌ إيقاعيّ واحد أو كثير ضمن بناءٍ واحد، لكنّ الشّكل الإيقاعيّ وحده لا يجعل بالضّرورة من القصيدة أثرًا شعريًّا، فلابدّ من توفّر شيءٍ آخر أُسمّيه البعد، أي الرّؤيا التّي تُنقَلُ إلينا عبر جسد القصيدة أو مادّتها أو شكلها الإيقاعي، القصائد كشكلٍ إيقاعيّ لا غير، ليست شعرًا بل مصنوعات شعرية.)[2]

نأتي الآن لنتحدّث عن القافية ولو بشكلٍ وجيز، فقد عرّفها "الماكري" بقوله إنها (نسمةٌ صوتية لازمة للشّعر، وتتحدّد بموقعها في نهاية البيت أو السّطر.)[3]

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص164.

[2] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص108.

[3] محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، ط1، المركز الثّقافي العربي، كانون الثّاني 1991، ص130.

القافية في نظر أدونيس تحدُّ من إمكانات الشّـــاعر الإبداعية، وتقيّد انفعالاته الشّـــعورية، فالقصـــيدة تفقد مصـداقيتها خاصّـة حينما تزرع قافيتها بشـكلٍ غير طبيعي، فتبدو كأنّها (تملأُ فراغًا وزنيًا، لذلك يُمكن حذفها دون إحداث أيّ تغيير أو إضعافٍ في معنى البيت.)[1]

وبصـورة موجزة نقول: لا يُمكن لشـكل الشّـعر أن يكتسـب شـعريته إذا كان مجرّد بنية شـكلية، بمعنى أنّ الشّـكل الشّعري يفقد شعريته حينما يكون في معزل عمّا يطرحه النصّ من آفاق جمالية.

ويوسّع الشّكل الشّعري الجديد من آفاق حرّيته وانطلاقه، حيث يصبح يعزف على وترٍ آخر ألا وهو "الفضاء التّشـــكيلي" هذه البطاقة الفنية العالية، الّتي تتوزّع (فيها المكوّنات القادمة من مصـــادر ومرجعيات مختلفة، بعد انصهارها جماليا على جسدِ الكيان بنسبٍ متفاوتة، تخضع لهندسةٍ لغوية وكتابية وتشكيلية غاية في الدقّة والإتقان والحساسية.)[2]

هذا العنصـر الفضـائي رغم الاعتقاد السّـائد بثانويته يُمكن أن يصـبح مولّدًا للمعاني والدّلالات في النصّ، لأنّه ليس بالعنصر الصّامت حتّى في النّصوص الّتي لم تتحكّم في إنتاجها مقصدية توظيف وتقصيد عنصر الفضاء.

لم يعد الدّيوان المنشـــور الجاهز للقراءة، هو هذا الكلام المطبوع بين دفّتي الكتاب أي الكلام المعروض بصـــريًّا للقراءة فقط، بل أصـــبحت العناية تشـــمل مجموع مظاهره كنتاج بدءًا من الحجم مرورًا بنوعية الورق والتقنيات الطّباعية الموظّفة في تنظيم الصّفحة وانتهاءً بالغلاف وتركيبه العلامي البصري (عناوين، صور، رسوم، ألوان،...). إذْ لم يعد المعروض نصًّا فقط، بل هو إلى جانب النصّ فضاءٌ صوري شكلي لا يخلو من دلالة.[3]

---

[1] أدونيس: الثّابت والمتحوّل، (صدمة الحداثة)، ص99.

[2] محمّد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشّعرية، سيمياء الدّال ولعبة المعنى، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009 ص24.

[3] محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، ص06.

إنّ النصّ الشّعري المكتوب هو تتابع لعلامات بصرية على مساحة معينة، وهذه العلامات لا تخرج عن نطاق الأدلّة اللّغوية، وبمجرّد ما يباشر القارئ اتّصاله بالنصّ المكتوب، تحتوي عينه النّص في هيئته البصرية تلك، وفي كليته الّتي يضبطها توزّعه الفضائي.

هذه المباشرة الأولى ضرورية وأساسية، لأنّها تحدّد في أكثر الحالات، الرّغبة أو العزوف عن تحلّي تفاصيل التّنظيم المكتوب أو المطبوع وذلك باعتبار المظاهر التّالية: (**السّعة، التّنظيم، التّناسق، نسبة السّواد والبياض.**)[1]

غير أنّ المباشرة الأولى لا تحدّد فقط الرّغبة أو العزوف، بل يُمكن أن تقدّم للمتلقي مداخل للقراءة على مستويين:[2]

- إبراز نغمية النصّ البصرية، ومن هنا التّمييز بين مختلف الانطباعات الّتي تمنحها النّصوص، كالرّحابة، والتّشتت، والاختناق.
- تحفيز استراتيجية خاصّة للقراءة، تستدعيها طبيعة عرض المكتوب.

إنّ أدراك خصوصية الفضاء التّشكيلي للنصّ الشّعري في منطقة القراءة من شأنه أن يقلّل كثيرًا من مشكلات التلقّي من جهة، ويُضاعف من جهة أخرى طاقات التلقّي على الكشف والتّواصل والتّفاعل والوصول، وهذا يكون أشبه بلعبةٍ بينه وبين القارئ.

فالشّكل الشّعري له قوانينه وأعرافه البنائية، أي إنّه لا يصحّ لكلّ من هبّ ودبّ أن ينوّع فيه بطريقة عشوائية، ذلك أنّ القراءة الصّحيحة تكون وليدةً للكتابة الصّحيحة.

---

[1] محمّد الماكري: الشّكل والخطاب، ص179.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

فالتّشـــكيل النصّـــي دائم الإغراء والإدهاش والتحدّي، فلا قراءة (فاعلة وعميقة ومنتجة من دون الارتفاع برغبة القارئ إلى مصـــاف الحاجة الماسّـــة نحو معانقة الجســـد النصّـــي ومداعبته وترويضـــه، وإثارة مكامن اللذّة فيه، واستشعارها، والتلذّذ بتموّجاتها وتمظهراتها.)[1]

إنّ تراقص السّـواد على البياض يشـكّل دالا بصـريا من خلال الخطوط والتّشـكيلات التّي تخاطب، حتّى إنّها لتصـبحُ مُنَبِّهًا بصـريا، بالإضـافة إلى كونها منبّهًا لغويا، وهذا عنصـرٌ يحتاج إلى جهدٍ مضـاعفٍ من القارئ حتّى يستطيع تأويل عنصر اللّغة، وعنصر الإدهاش الكامن في التّشكيل البصري للنصّ، وكأنّه لا يقف أمام نصٍّ لغوي، وإنّما أمام نصٍّ تشكيلي أيضًا.[2]

ومنه نستنتج أنّ شكل القصيدة الجديدة يرتكز على ما يلي:

1- هيولة الشّـكل الشّـعري الجديد، أي تحوّله المسـتمّر، ورفضـه للثّبات الّذي يؤسّـس النّمطية ويجعله أقرب إلى الأنموذج المحتذى (فليس هناك وجود قائم بذاته نسمّيه الشّعر، ونستمدّ منه المقاييس والقيم الشّعرية الثّابتة المطلقة، ليست هناك بالتّالي خصائص أو قواعد تحدّد الشّعر، ماهيةً وشكلًا، تحديدًا ثابتًا مطلقًا.)[3]

2- النّظر إلى القصيدة الجديدة بعيدًا عن التّجزيئية المبتذلة التّي تفصل بين الشّكل والمضمون، وهذا ما يعيق قراءة النصّ الإبداعي قراءةً إبداعية وتأويلية سـليمة، (فشـكل القصـيدة الجديدة هو حضـورها قبل أن يكون إيقاعًا أو وزنًا، هذا الحضور لا يُقيّم بشكل تجريدي، فليس لهيكل القصيدة الجديدة واقعية جمالية إلّا في حياة القصيدة، في حضورها كوحدة ككلّ.)[4]

---

[1] محمّد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشّعرية، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص28.

[3] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص107.

[4] المصدر نفسه، ص111.

3– ضرورة بعث لغةٍ شعرية جديدة تواكب الشّكل الشّعري الجديد، من حيث القدرة على التّجاوز والكشف والتّخطي، وهذا ما سنتحدّث عنه الآن.

2– اللّغة الشّعرية وتحرير المعنى:

لعلّ أوّل مظهر للحداثة في الشّعر هو ذلك النّزوع نحو الحرية، وقد بدأ ذلك بالتخلّص من الشّكل التّقليدي، القافية والوزن، بوصفهما لونًا من ألوان النّظام والجبر لدى الحداثيين، لكنّ التّجديد على مستوى هذين النّسقين يبقى تجديدًا شكليًّا، لا يمسّ الجوهر من الرّؤية وطريقة الكتابة وطبيعة الأدبية داخل النصّ، لذا سعى أهل الحداثة إلى تحقيق هذا التّجديد عبر مستوى آخر ألا وهو "اللّغة".

إنّ الإبداع الشّعري في خصوصيته يبقى في الكتابة الحداثية، مجالًا رحبًا للّغة كي تمارس حرّيتها، متحرّرة بذلك من كلّ ما هو قديم وسائد.

إنّ أهل الحداثة (كانوا يطمحون إلى تحويل الفوضى المدمّرة للنّظام إلى لغةٍ جديدة تكون –في المستقبل– لغة يتعامل بها النّاس، على أن يتمّ البحث عن هذه اللّغة الجديدة من خلال التّجريب المستمرّ لأشكال مختلفة من النّظم وعلاقات متجدّدة بين المفردات والجمل. ولكنّهم في الحقيقة لن يصلوا إلى شكلٍ نهائي لهذه اللّغة المستقبلية المرتقبة، لأنّ مبدأ التّجريب الدّائم هو القاعدة الأصلية عند الحداثيين.)[1]

فبمجرّد الحديث عن هذا الأمر يُستثار لدينا سؤال مهم، وهو: هل هناك لغة شعرية وأخرى غير شعرية؟ لقد غدا هذا السّؤال كلاسيكيا، وبعيدًا عن المناقشات السّجالية الّتي أثارها، فإنّه يمكن القول: (إنّ الشّعر هو اللّغة بمعنى

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعًا وممارسةً، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص392، 393.

من المعاني، فإذا عرفنا أنّ اللّغة إنّما تُعبّر عن نفسها كإنجازٍ نابع من "قدرة" مفترضة، فإنّ اللّغة الشّعرية لا تتحقّقُ إلّا على مستوى التّركيب، الّذي يقوم على خرق منطق العلاقة بين الكلمات، عبر الانزياحات الّتي تُحدثها.)[1]

ومن هنا فإنّ بإمكاننا التّفريق بين المغزى الدّلالي والمغزى التّعبيري، واللّغة التّقريرية واللّغة الإيحائية، واللّغة العقلية واللّغة الانفعالية...الخ.

وهذه التّقسيمات الثنائية وإن اختلفت في المسمّيات تظلّ تدور حول ثنائية واحدة، هي النّاتجة عن النّظر إلى الدّلالة المعجمية للغةِ القصيدة، في مقابل تطوّر الدّلالات النّاتجة عن الاستخدامات البلاغية، وقد اختزل "جون كوين" تلك التّسميات إلى تسميتين هما: (دلالة المطابقة ودلالة الإيحاء، إنّ وظيفة النّثر هي المطابقة ووظيفة الشّعر هي الإيحاء.)[2]

إنّ دلالة المطابقة تعني اللّغة التّقريرية كما وُضعت في المعاجم اللّغوية، وتقترن بالعقل والمنطق، كما تقترن بالنّماذج الشّعرية القديمة الّتي كانت وسيلة إلى الفهم والإفهام، أكثر من ميلها إلى الإيحاء. في حين تقترن دلالة الإيحاء بكون اللّغة في الشّعر غاية قائمة بنفسها، تعبّر عن الانفعال وتبحث عن المعاني المتجدّدة من خلال العلاقة بين الألفاظ.

وهذا هو المبدأ الّذي جعل منه أدونيس شعار مرحلةٍ شعرية كاملة، حيث حدّد مشروعه بوصفه مشروعًا إبداعيا تأسيسيًّا، فهو منذ وقت مبكّر نجده يُبيّن لنا أنّ الشّعر الحديث يُستبدل بلغة التّعبير، لغة الخلق، فليس الشّاعر الشّخص الّذي لديه شيء ليعبّر عنه، بل الشّخص الّذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة.

---

[1] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص101.

[2] جون كوين: النّظرية الشّعرية، بناء لغة الشّعر، اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، (دط)، دار غريب، القاهرة، 2000 ص196.

ويبيّن أدونيس أنّ للكلمة عادة معنى مباشـرًا، ولكنّها في الشّـعر تتجاوزه إلى معنى أوسـع وأعمق، لهذا من الطّبيعي أن تكون هذه اللّغة نقيضًـا للتّقنين والتّقعيد اللّذين يعتمدهما الشّـعر التّقليدي، إنّها حالة من التجدّد والتوهّج والحركة.[1]

فالشّـاعر الحقيقي يحسّ كأنّه واللّغة شـيء واحد، فهي لم تعد – أي اللّغة – خادمة للمعاني كما يقول النّقاد القدامى، أي لم تعد تنقل الشّيء مفصّلًا عنها، وعلى هذا الأساس نجد الشّاعر الحقيقي لا يكتب عن الشّيء، وإنّما يكتب الشّيء.[2]

يرى أدونيس أنّ اللّغة الشّعرية لا تقول (ما هو واقع وحسب، وإنّما تقول الوجود كينونةً وصيرورة، فهي أكثر من وسيلة للنّقل أو للتّفاهم، إنّها وسيلة استبطان واكتشاف، من غاياتها الأولى أن تثير وتحرّك، وتهزّ الأعماق، وتفتح أبواب الاستباق، إنّها تهامسنا لكي نصير أكثر ممّا تهامسنا لكي نتلقن، إنّها تيار تحوّلات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللّغة فعل، نواة، حركة، خزّان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دمٌ خاص ودورة دموية حياتية خاصّة، فهي كيانٌ يكمن جوهره في دمه لا في جلده، ومن الطبيعي أن تكون اللّغة هنا إيحاءٌ لا إيضاحًا.)[3]

وما يحقّق شعرية الشّعر، في نظره، هو الخروج عن الكلام الشّعري التّقليدي عن طريق الإبداع، أي خلق ما هو فنيّ، الّذي بفضله تحوّل الواقع إلى شعر، فتقول اللّغة عندئذٍ أكثر ممّا تقوله عادةً، إذ نجد علاقات جديدة بين اللّغة والعالم وبين الإنسان والعالم.[4]

---

[1] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، ص55.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص79.

[4] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، ص56.

فتفجير الإبداع وتفجير الجمال، وإشاعتهما في الحياة، هو ما قصد إليه أدونيس، لكي تكتسب اللّغة حداثتها المبدعة، بعد أن نامت في القواميس أكثر من ألف عام، وأفرغتها قصائد المقلّدين من كلّ قدرة على التّجديد.[1]

يقول أدونيس في كتابه "موسيقى الحوت الأزرق": (لا يتحدّد الفرق بين شاعرٍ وأخر بشكلِ التّعبير وحده، وإنّما يتحدّد كذلك وقبل كلّ شيء، بالموقف من المعاني السّائدة، وسياقاتها. بعضهم يرى أنّ التغيّر في المعاني يتمّ بمجرّد التغيّر في شكل التّعبير. وهذا نوعٌ من صقل المرآة، لا أكثر: يحافظون على المرآة، هوية وسياقًا، لكنّهم يجلّونها لكي تظهر في "زينة" مختلفة.

وبعضهم يرى على العكس، أنّ التغيّر هو، أوّلًا، تغيّر في المعنى يفصح عنه الشّكل، وهذا لا يتمّ إلّا بـــ "تحرير المعنى"، وفقا للعبارة العميقة للسيّدة النّاقدة "أسيمة درويش": تحريره من "المرآة" نفسها، ومن سياقاتها، وهو تحريرٌ يُتيح توليد معانٍ جديدةٍ تنبجِسُ منها صور جديدة للإنسان – في علاقاته بالآخر، وبالكون وأشيائه.

وأنا، شخصيًّا، ممّن يتبنّون هذا الموقف الثّاني: وممّن يعملون على التّأسيس له في الكتابة العربية الحديثة. ويُمكن وصف الموقف الأوّل بأنّه "إصلاحي"، أمّا الثّاني فهو موقف "تأسيسي".

يفترضُ هذا التّحرير، إذن، أنّ وراءه نظرةً جديدة للإنســـان والعالم، ورؤية جديدة للعلاقة بين الكلمات والأشياء، تؤدّيان معًا، بالضّرورة، إلى طرقٍ تعبيرية جديدة.)[2]

هذا هو المشروع الشّعري الأندونيسي، فعلًا، في كلمة "تحرير المعنى"، ولكن هذا التّحرير لا يقوم على فراغ، إنّه مشــروع ينهض على رؤية ثقافية شــاملة للإنســان والعالم والتّاريخ، وعلى قراءة نقدية للموروث الشّــعري والثّقافي بعامّة، تتيح كسر احتكار السّلطة الثّقافية والإيديولوجية الرّسمية لمفهوم الهوية الحضارية العربية.

---

[1] عبد العزيز المقالح: ثلاثيات نقدية، ص127.

[2] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص82،81.

إنّ هذا المشـــروع، يتبنّى الانقلابات المعرفية الحديثة الّتي "حرّرت المعنى" من سماء اللّاهوت وجعلته نتاجًا للتّاريخ وللتّجربة الحضارية للإنسان، وهو يكتنه أسرار الوجود.

هذا يعني أنّ التّأسـيس المنشـود في الثّقافة العربية الراهنة، لن يكون إلّا مشـروعًا نقديا يواجه الثقافة السّـائدة ذات البنية الدّينية الماضـوية، ولن يكون إلّا زعزعةً لنظام الفكر السّـائد وتحريرًا لمعنى الأشـياء من القراءة المفروضـة تاريخيا بقوة الإيديولوجية الرّسمية.[1]

يسلّم النصّ الشّعري الحداثي بإمكان تعدّدية الفهم وتنوعه، ذلك أنّه يحتمل من طبقات المعنى والرّمز عددًا غير محدّد، وهو نصّ – عالم – موسوعي يأخذ من العلوم والفلسفات والفنون الأخرى والأديان والعقائد السياسية... ما يغتني به ويشكّل لديه المعنى.

فالمعنى في هذا الأفق متعدّد الأبعاد، متشـظّ، غير مسـتقرّ، حرج، ليس واحدًا ولا وحيد البُعد، إنّه فضـاءٌ واسـع، نُمارس ولوجه بالتّأويل والتّفكيك.[2]

إنّ الشّـاعر لم يعد يقبل بذلك المعنى الّذي تعارف عليه القوم، وملّت منه العادة، وإنّما أصبح يبحث عن معنى آخر، يُفرغ الكلمة من ثقلها العتيق ليشحنها بدلالةٍ جديدة، (إنّ القصيدة العظيمة حركةٌ لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسـها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية، بل في مدى إسـهامها بإضـافةٍ جديد ما إلى هذا العالم، لذلك يجب أن تكون القصـــيدة شـــيئًا تامًّا، تتداخل وتتقاطع بحيث إن كلّ جزءٍ منها يأخذ معناه من الكلّ.)[3]

---

[1] أحمد دلباني: مقام التحوّل، ص107، 108.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص367.

[3] أدونيس: زمن الشّعر، ص12.

وذلك يعني أنّ القصيدة الجديدة بحاجة إلى لغة جديدة، تنظر إلى المجاز باعتباره تجاوزًا وتحوّلًا، وتنظر إلى الصّورة فتكثّفها وتحيلها إلى رمز، عبر مزيدٍ من التّجريد. فاللّغة – في نظر أدونيس– عالمٌ أكبر يضـــمّ بين جوانحه أبواب عوالم أخرى، كالحرية واللّذة والسّـــفر إلى أقصـــى الممكنات، فاللّغة إذن –كما يقول "هايدجر"–: (بين الشّـــاعر ومسكنه.)[1]

إنّ أهم أســـاس في هذه اللّغة، هو تغييب مركز متجاوز؛ تمثل ذلك في الله ووحيه، أم في أيّ معيار قيمي يدرأ الوقوع في قبضة الصيرورة، لأنّه في غياب ما يتجاوز الحالة الموضعية للّغة، سيصبح كلّ شيء جاهزا، أي مخترقًا؛ الله كان، أم أيّ قيمة معيارية، بل يتجاوز الأمر الاختراق إلى الارتماء في أحضـــان العدمية، والاحتفاء – زعما – بالشّعر/اللّغة، ولا شيء غيره !...[2]

نحن نعلم أنّ اللّغة الشعرية ينبغي لها أن تكون لغةً بعيدة عن روح التّقليد، (وإذا كان المعقول والمنطق من سمات اللّغة التقريرية أي لغة المطابقة مع ما هو معجمي، فإنّ الابتعاد عن تلك المطابقة لا يعني اللّجوء إلى اللّامنطق واللّامعقول – وهذه نقطة مهمّة جدّا لابدّ من طرحها– ولا يعني أيضًـــا رفض كلّ أشـــكال التّجديد، لأنّ ذلك سيقود إلى فوضى شاملة.)[3]

فقد سبق لــ: "جون كوين" أن حذّر من هذا الخرق اللّامنطقي لقواعد اللّغة، وذلك في شرحه قضية الأسلوب؛ إذ رأى أنّ الأســـلوب انحرافٌ عن المألوف، أي إنّه خطأ، ولكنّه قرّر أنّه (لا يكفي فعلًا، خرقُ القواعد لكتابة القصيدة، إنّ الأسلوب خطأ ولكن ليس كلّ خطأ أسلوبًا، فقد كان شطحًا من السّوريالية أنّها كانت تراه أحيانًا

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص368.

[2] عبد القادر محمد مرزاق: مشروع أدونيس الفكري والإبداعي، ص208.

[3] مرشد الزبيدي: اتّجاهات نقد الشّعر العربي في العراق– دراسة الجهود النّقدية المنشورة في الصّحافة العراقية بين (1958–1990)، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999، ص110.

كذلك، (...) إنّ جملةً مثل: محارة السنغال ستأكل الخبز الثّلاثي اللّون، ليست شعرية إلّا بقدر ما يقرّر سلفًا خلطها بغير المعقول.)[1]

لقد تأثّر أدونيس كثيرًا بالمدرسة الرّمزية الفرنسية خصوصًا "بودلير" في تشكيله للغته الشّعرية، والمعروف أنّ هذه المدرسة راهنت بشكلٍ أساسي على تجديد اللّغة، واعتبارها طريقًا للدّخول في مغامرة الحداثة برمّتها. فبودلير يعتقد أنّ الشّعر يجب أن يبدع لغته ورموزه الخاصّة ومجاله الحالم، فهي قائمة على الإبداع لا التّقليد، الابتكار لا العادة.

سيبدأ أدونيس مدفوعًا بنزوعه الحداثي ورهانات عصره إلى البحث عن وظيفة جديدة للشّعر، وفهمٍ مغاير للّغة، سيشغل مع الوقت لغة مفارقةً لواقعها، لغةً ذات بنية معزولة عن السّائد والمعتاد، لغة لن تعبّر بعد اليوم عن الشّعور، بل عن "كيمياء الشّعور"[2]، ستصلُ بين الأشياء بدل فصلها، وتمحي الفروق بين ذات الشّاعر وموضوعه، ولن يُوصَف هذا الأخير من الخارج بل من الدّاخل، وستدخل الحواس في الفوضى وتتبادل المواقع.

يلخّص "محمّد بنيس" مرحلةً كاملةً من سيرة أدونيس الشّعرية في النقاط الثّلاث التّالية: [3]

1– اللّغة الشّعرية كلغةٍ لازمة تكتفي بذاتها وبعناصرها، تبني عالماً شعريا تجهله عناصره الأوّلية، وقد اتّخذت من وحدة الأضداد حقلًا للّعبة اللّغوية.

2– الشّاعر الّذي أسرته الكلمات فاتّبع غوايتها، بها وفيها يفتح أبواب عالمٍ آخر ليس استنساخًا للعالم المرئي أو المحسوس.

3– وظيفة اللّغة الشّعرية تكمن أساسًا في السّحر والإشارة، فهي تبوح ولا تصرّح.

---

[1] جون كوين: النّظرية الشّعرية، ص193.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص369.

[3] المرجع نفسه، ص370.

مدارُ الأمر في هذه الشّـعرية الجديدة هو تعدّد المعاني المنتجة في القصـيدة، وانتفاء المعنى الواحد الوحيد، وهي معاني ليسـت منسـجمة أو مرتّبة، بل تشـتمل على التّعارض والتّآلف، التّشـاكل والتّباين، هو ما يشـكّل نسـق القصيدة الدّلالي.

إنّ على اللّغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أنّ المعنى الذّي تتّخذه عادةً لا يقود إلّا إلى رُؤى أليفة، مشتركة. إنّ لغة الشّعر هي لغة الإشارة، في حين أنّ اللّغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشّعر هو بمعنى ما (جعلُ اللّغة تقول ما لم تتعلّم أن تقوله.)[1] في هذه الكلمات تعبير يمهّد ويُعلن عن رغبةٍ جامحة للعبور إلى الصّوفية.

لقد كان احتكاك أدونيس بالأدبيات الصّـوفية المغمورة أوّل منبّه له إلى إمكانية وجود تماثل بين اللّغة الشّـعرية واللّغة الصّـوفية – وهذا ما سـنتحدّث عنه بنوعٍ من التّفصـيل بعد بِضـع صـفحات من هنا – من جهة اسـتخدام وتفعيل المجاز والرّمز في الخطاب؛ إذ يمكن أن يجد أدونيس في هذه النّظرية وممارسـاتها اللّغوية وأدبياتها المختلفة والثّورية، مادة صـالحة للاسـتجلاب والاسـتثمار، ففي الصّـوفية يمكن تبرير الغموض والإغراب والتّرميز البعيد، والتركيبة أو البنية الجميلة غير المؤتلفة.[2]

وسيجد أدونيس في الأسلوب الصّوفي الأدبي قيمة تحولية أساسية في التّراث العربي، تسمح له بتأصيل الكتابة الجديدة المسـتعارة، ومنحها مشـروعية لدى المتلقي من خلال ربطها بالماضـي: (اللّغة الصّـوفية هي تحديدًا لغة شعرية، وإنّ شعرية هذه اللّغة تتمثّل في أنّ كلّ شيء فيها يبدو رمزًا، كلّ شيء فيها هو ذاته (...) إنّها صور الكون وتجلّياته.)[3] وبالتّالي فالنّقد (جزءٌ هام من بناء شعرية تأويلية، تدرك الذّات أنّ لغة جديدة تنبثق من رحم الشّعر،

---

[1] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص125.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص375.

[3] أدونيس: الصّوفية والسوريالية، ص23.

لغة جديدة تتحدّثها هي بدورها وتؤول صــوتها (...) إنّه بحثٌ مســتمر عنّ لا نهاية الدّلالة المنفتحة والمنفلنة عن حرّاس المعنى.)[1]

وضمن المسار نفسه، مسار البحث عن تأصيل لهذه اللّغة وإيجاد شرعية للمستعار عبر التّراث، نرى أدونيس يربط المفهوم الصّـوفي للّغة بالمفهوم الهايدجري: (أرى أن هايدجر في نظرته إلى اللّغة يقترب من النّظرة العربية كثيرًا، اللّغة في نظر العرب هي الكائن، وهيدجر يقول هذا بطريقته الفلســفية العميقة. واللّغة بهذا المعنى ليســت وســيلةً للإفصـاح، فهي لا تعبّر عن الشـيء، إنّما هي الشـيء نفسـه، أو هي الكائن نفسـه، وأعتقد أنّ العرب بممارسـاتهم اللّغوية سبقوا بفطرتهم التّنظير أو الرّؤية الهايدجرية للّغة.)[2]

عن هذه اللّغة الأدونيسـية الجديدة المتحوّلة بين المسـتعار والأصـيل، والّتي تجاسـر بين المعجم الصّـوفي والغموض الرّمزي والفراغ السّـوريالي، والّتي تشـتغل على فتح الدّلالة الشّـعرية على معنى مجهول، متناسـية أنّ لغة الصّـوفية هي وليدة التّجربة الصّـوفية، بما هي تجربة تاريخية ذات منحى روحي ديني في الأصـل. لكن لماذا يُسـمّي أدونيس نفسـه صوفيا؟ ببساطة نقول إنه ليس صوفي التجربة وإنما صوفي الإبداع والأسلوب.

في هذه الأسـلبة للتجربة الصّـوفية، أو إعادة التّشـفير لما هو مشـفّر أصـلًا، تقع الاسـتفادة من الرّؤيا الغيبية في التعامل مع اللّغة، وتقنيات التّرميز، وتحويلها إلى رصــيد جمالي تنهل منه الكتابة الجديدة، خصــوصًــا في اختيارها للتراكيب، واقتناصـها للأخيلة، وتشـكيلها للرؤية، بل كثيرا ما تتدخل التّجربة الصّـوفية في مسـارات الكتابة الجديدة دون أن يُحيل فعل الكتابة نفسـه إلى ممارسـة تضـع في خلفيتها اعتقادًا دينيا أو عشـقًا إلهيا أو همّا روحيا، إذ تتلاقى الكتابة مع هذه التّجربة في الفنّ والأسلوب وتتنافر معها على مستوى التّفكير والاعتقاد.[3]

---

[1] عبد العزيز بومسهولي: الشّعر والتّأويل، قراءة في شعر أدونيس، (دط)، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1998، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص123.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص376.

هذا النّوع من القصائد الأدونيسية بحدّ ذاته ينطوي على مغامرة قرائية فيها من التّجريب والإثارة والاستكشاف والرّغبة واللعب الشيء الكثير، ذلك أنّه (لا يكتب لقارئ عربي معيّن، بمواصفاته وذوقه ومرجعياته المعروفة، بل يكتب لقارئ لم يُولد بعد، قارئ مثالي لا يزال بعد في إطار المتخيّل، قارئ تشكّله طموحات الكاتب ورغباته أكثر ممّا يشكّله الواقع والتّاريخ، وهذا هو سبب القطيعة بين أدونيس وقرّائه.)[1]

إذن، فمستوى الكتابة الشّعرية لديه قائم على:

- كتابة الصّورة المشهدية بتوتّر/الإيحاء والانزياح.
- تغريب الصّورة المعتادة/المألوف.
- المؤالفة بين المحسوس والملموس.
- التّرميز.[2]

ويتّضح من نهج أدونيس أنّ أساس التّجريب لديه، لغويّ بالأساس، ثلاثي الرّكائز يقوم على:[3]

1– إفراغ الكلمة من دلالتها القديمة الأصلية نحو دلالة جديدة مبتكرة.

2– تغيير علاقة هذه الكلمة بما قبلها وما بعدها "مستوى تركيبي أو ما يسمّيه الأسلوبيون المحور الأفقي."

3– تغيير نسق النصّ، ما يتّصل بالمعنى الإجمالي أو ما يُمكن تسميته بالرّؤية النّصية.

إذن فشعرية أدونيس قائمة دائما على التّجريب المنفتح، فقصائده حافلة بكلّ شيء تقريبًا، فعلى صعيدِ اللّغة فهي باستمرار اختراقية ومتجاوزة ومتحدّية، ومستغلة في السّياق التّشكيلي على إعادة إنتاج لغةٍ ثانية من رحم

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص394.

[2] رضوان بن عريبة: مساءلات جديدة للشعرية العربية، في ضوء الثّابت والمتحوّل لأدونيس، ط1، المتقي برينتر، المحمدية، 2007، ص126.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص393.

اللّغة الأولى، وعلى صـــعيد الإحالات هي على الدّوام مكتظّة بكثافةٍ إحالية هائلة، وفضـــلًا عن ذلك فلها دائما طبيعة إيقاعية نوعية فائقة الخصوصية تحتاج إلى وعيٍ إيقاعي عالٍ لتمثّلها والإحساس بروحها.

سادسا– الكتابة الجديدة:

الكتابة ممارسة فكرية وجمالية، تتأسّس على تلك العلاقة التّي تربط المبدع بماضيه وحاضره، وتصوّره عن مستقبله. والّذي يتمعّن في فكرة الإبداع نفسها، سيجدها نتاجًا لِصلاتِ المبدع بالسّلطة.

هذه السّلطة التّي تحكم الكتابة في ثقافتنا ووعينا متعدّدة، يُمكننا إجمالها في ثلاثة أشياء، وهي: ما أطلق عليها "سفيان زدادقة": (الثّالوث المحرّك)[1]؛ وهي أوّلا: سلطة النصّ الدّيني ذلك أنّ الحضارة العربية الإسلامية هي حضارة النصّ بامتياز. ثانيا، سلطة النصّ القديم الخليليّ المنبري التّقليدي النّمطي. ولعلّ ثالثها: السّياسي وسلطتُه، سلطةُ الممكن والممنوع، المباح والمحظور.

الخطاب الأدونيسي كرّس تعاملًا فاعلًا مع هذه السّلطات العديدة بجميع تمظهراتها، تفاعلًا أساسُهُ الحوار والجدل والنّقض وإعادة القراءة.

استطاع أدونيس أن يُراجع الماضي مُراجعةً أقرب إلى الموضوعية العلمية؛ وذلك في أطروحته الجامعية: "الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب" والّتي نال بها دكتوراه الدّولة في الأدب سنة **1973**، حيث ميّز بين الشّعر الجاهلي والشّعر العبّاسي، باستعمال مصطلحين هما: الثّابت والمتحوّل، والّذين استخدمهما أيضًا للتّمييز بين عصر الخطابة وعصر الكتابة.

إنّ عودة أدونيس إلى "الأصل" هي عودة عقلانية بأتمّ معنى الكلمة (جاءت كنتيجة حتمية لتحرّر الفكر الفلسفي التّأويليّ عند العرب، ليتحوّل من فكرٍ ميتافيزيقيّ غيبيّ سكوني إلى فكرٍ عقلانيّ لا يُؤمن بالثّابت المبنيّ على التّقليد، وإنّما يؤمن بالأصل كمرادفٍ ينشُدُ التّغيير.)[2] لذا تعدّ – حسبه– الممارسة الكتابية الجديدة (ممارسة

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص07.

[2] حبيب بوهرر: تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني، ص133.

استباقية ذات وجهين: سلبي: يعني قطعًا مع أيديولوجية الكتابة السّائدة على مستوى النّظام الثّقافي السّائد، وإيجابيّ يعني اندفاعًا إلى معانقةِ المجهول، رؤًى وطُرُقَ تعبير.)[1]

يُوجزُ أدونيس الأسس الحقيقية التّي تقومُ عليها الكتابة وعصرها في النّقاط التّالية: [2]

1– بما أنّ الكتابة جمعٌ فإنّ الكلام المكتوب يظلّ مبعثرًا لا ناظم له ولا ثقة فيه.

2– الكتابةُ علمٌ لا بالمعلوم فحسب بل بالمجهول كذلك.

3– الكتابة صناعة روحانية، تجسيدٌ بالحروف للصور الباطنة المتصوّرة في الذّهن.

4– الكتابة إنشاءٌ، أي إنّها اختراعٌ على غيرِ مثال، فعلُ تأسيس.

5– الكتابة فعلٌ شاق لا يعرفه إلّا من مارسه.

6– الكتابة لا متناهية شكلًا ومضمونًا، لأنّها تواجه عالما لا متناهيًا.

أدونيس وهو يحدّد الكتابة بهذا الشّكل إنّما يحاول أن يبعث في النّصوص القديمة صفةَ الحداثة، خصوصًا في كون الكتابة صناعةً روحانية، إذْ بهذا يُريد أن يُؤكّد على أهمية صاحب النصّ ومعطياته الذّاتية وأهمية فاعليته في بناء النصّ، يقول: (كلّ شاعرٍ يشعر ويفكّر ويكتب انطلاقًا ممّا هو، وما هو، كذاتٍ كاتبةٍ، مغايرةٍ بالضّرورة، لما هو غيره قديمًا أو معاصرًا، وهذا يعني أنّ له طريقته المختلفة المتميّزة، في استخدامِ اللّغة، بهذه الطّريقة، يُنتج كلامه الخاصّ.)[3]

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص397.

[2] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص29، 31.

[3] محمّد صابر عبيد: شيفرة أدونيس الشّعرية، ص76، 77.

ما يترسّب في مفهوم الكتابة الجديدة لدى أدونيس بعد التّصفية هو: الإبداع، التّأسيس، التّجديد، الخروج على السّائد، الغموض، كشف المجهول، انتهاكُ المحرّم وتقديس الخيال، وقد دعا – في مكانٍ آخر– إلى المبادئ النّقدية التّالية:

1– مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذجٍ سابق.

2– اشتراط الثّقافة الواسعة لكلٍّ من الشّاعر والنّاقد.

3– النّظر إلى كلٍّ من النصّين الشّعريين القديم والمحدث في معزلٍ عن الزّمن، وتقويم كلٍّ منهما بحسب جودته الفنية لا بحسبِ تقدّمه أو تأخّره زمنيًّا.

4– نشوء نظرةٍ جمالية جديدة، فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارًا للجمال والتّأثير، بل صار هذا الوضوح على العكس نقيضًا لشعرية الجرجاني.

5– إعطاء الأوّلية لحركية الإبداع والتّجربة، بحيث يبدو الشّعر تجاوزًا دائمًا للعادي، المشترك، الموروث، لا يُهاب أن يُخرقَ الإجماع –كما يعبّر الجرجاني–[1]

يلاحظ "محمّد بنيس" أنّ أدونيس قام (بترجمة تأويل مصطلح الكتابة بإضافة صفتين لها، هما: "الجديدة" و"الإبداعية"، رغبةً منه في الانتماءِ إلى المتحوّل في القديم والانفصال في الوقت ذاته عن الثّابت أو ما يمثّل لديه الكتابة الاتّباعية غير الإبداعية.)[2]

ومن هنا نجد أنفسنا أمام سؤالٍ لابدّ من الإجابة عنه: ما هي العوامل الفاعلة في تغيير المكان النّظري والنصّي لأدونيس، لينتقل من الوضعية السّائدة للقصيدة المعاصرة إلى مفهوم الكتابة الجديدة؟

---

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، ص53، 54.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص398.

الإجابة عن هذا السّؤال لا تخرج عن نقطتين أساسيتين، تمّ تلخيصهما كما يلي:

1– اطّلاع أدونيس الدّائم والمستمرّ، وبشكلٍ منتظم على تحوّلات النّظرية الأدبية الطّليعية في فرنسا، خصوصًا التيارات الوجودية والسّوريالية والمدارس النّقدية الكثيرة المتّكئة على اللّسانيات المعاصرة، وتحليل الخطاب.

2– العودة إلى الصّوفية وكتاباتهم التّراثية الرّائدة، لاسيما ابن عربي والنّفري الّذي اكتشف كتابيه: "المواقف" و"المخاطبات" أواسط السّتينات.

يظهر التّأثير الأوّل في تحديد الكتابة بهذا التصوّر في قوله مثلًا: (لا تعود الكتابة وسيلة، وإنّما تصبح فعالية الكيان الإنساني وتجليّه الكلامي. تصبح الكتابة امتدادًا للكيان –روحًا وجسدًا. وفي هذه الحالة يُمكن أن نقول: الكتابة هي نفسها الشّيء، والسّؤال حولها ليس إلى أيّة درجة هي جميلة فنيّا بل هو بالأحرى: إلى أيّة درجةٍ هي مشحونة بالمعنى والدّلالة والكشف.)[1]

وهذا بالضّبط ما تقوم عليه السّوريالية، من انتقالٍ بين الواقع والحلم؛ بحيث تصبح المعايير الجمالية التّقليدية غير مهمّة، بل المهمّ هو مدى الكشف عن عالمٍ يظلّ في حاجة أبدًا إلى الكشف، وبما أنّ الحلم غامض، فلا بأس أن تكون الكتابة أيضًا غامضة.[2]

يظهر التّأثير الثاني –تأثير الصّوفية– في قوله مثلًا: (يمكن أن نصف تجربة الكتابة بأنّها تجربةُ موتٍ بالدّلالة الصّوفية للعبارة، موتٌ عن الظّاهر الاجتماعي بمختلف مستوياته وعلاقاته، من أجل الحياة في الباطن الكوني، لذلك لابدّ من تجاوز الظّاهر وهدمه. ولابدّ من تجاوز لغة الظّاهر وهدمها... نتجاوز عالم الظّاهر باللّغة نفسها، نُسكرها، يجب أن نخلق نشوةً في اللّغة تتطابق مع نشوةِ التّجربة.)[3]

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص180.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[3] المصدر نفسه، (ص ن).

ومن الواضح أنّ جميع مفردات هذا الخطاب صوفية: الموت، الظّاهر، الباطن، الكوني، السُّكر، النّشوة، الذّات والتّجربة...

ومنه فالكتابة الأدونيسية ما هي إلّا تركيبٌ بين جهتين، نجد جذورها في أصلين؛ أحدهما شرقي تراثي قديم، والآخر غربي مستعارٌ جديد: الكتابة الصّوفية والكتابة الآلية كما بشّرت بها السّوريالية.

سنحاول إذن – فيما يأتي– أن نقارب هاتين الكتابتين بشيءٍ من التّفصيل والمناقشة.

1– الكتابة الصّوفية:

الشّعر والتصوّف حقلان متقاربان في عالم معرفيّ واحد، هو عالم الرّوح القابع خلف مظاهر العالم الواقع، عالم التّجاوز والبحث عن الحقيقة بأدوات معرفية لا يقبلها المنطق ولا العقل العاديّ، إنّهما معًا – الشّعر والتصوّف– (يصدران عن رؤية روحية للعالم، رؤية إشراقية حدسية لا نهائية.)[1]

كان أدونيس – وهو يقرأ الماضي– من بين أوائل الشّعراء العرب الذّين حاولوا البحث عن أوجه التّشابه بين الصّوفية والحداثة، ليصلوا إلى أنّ الحداثي يشترك مع الصّوفي في عشقه للحرية، يرغب دائما في التحرّر من كلّ القوالب الدّينية عمومًا والفقهية خصوصًا، ليتوصّل في الأخير إلى درجة الفناء والعشق المباشر مع الله وبالتّالي مع المطلق.[2]

رأى أدونيس في فكرة التصوّف ما لم يره في غيرها، فهي بالنّسبة له معين قويّ على دعم مشروعه الكبير، (مشروع نقد العقل الدّيني وتقويض سلطة الفقه/الشّرع، باعتبارها السّلطة/ الجمود، سلطة معاداة الاجتهاد والإبداع، سلطة التّقليد والرّجعية.)[3] وإذا كانت الصّوفية على مستواها التّاريخي ثورةً فإنّ تحقّقها في النصّ الشّعري

---

[1] عبد الله العشّي: أسئلة الشّعرية، بحث في آلية الإبداع الشّعري، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص128.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص38.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

العربي الحديث يمدّه (بمنطلقاتٍ إبداعية متحرّرة تجعله يتّصـــف بالحداثة، كما تُؤكّد على تجذّره في التّراث، فالعبارة الصّوفية في النصّ الشّعري تجعله متّصفًا بحداثةٍ ذات جذور، أو حداثةِ التّواصل لا الانقطاع.)[1]

وأدونيس في تنظيراته لا يملّ من تأكيد دور الصّوفية الحداثوي في الأدب العربي، وفي الشّعر تحديدًا...فهل يُريد أن يقول إنّ عُمر الحداثة قُرابة ألف عام؟ وكيف يكون حداثةً ما عُمره ألف عام؟

تمثّل التّجربة الصّـــوفية في جوهرها محاولة لتجاوز التّجربة الدّينية العادية تلك الّتي تقنع بالعادي والمألوف من مظاهر التّصــديق والإيمان وتقتصــر على مجرّد الوفاء بالتّكاليف الشّــرعية والامتناع عن المحرّمات الدّينية أي الوفاء بمتطلّباتِ الشّريعة والوقوف عند حدودها ورسومها، فالصّوفي يتجاوز حدود الإيمان إلى الدّخول في تخوم الإحسان الّذي يعني: (أن تعبد الله كأنّك تراه، فإن لم تكن تراه فإنّه يراك).[2]

أبدع "ابن عربي" في مجال الكتابة الصّوفية في جميع الأنواع المتداولة في الإبداع الأدبي وعلى رأسها الشّعر، وقد خصّ هذا النّوع بديوانين هما: الدّيوان الأكبر "المعارف الإلهية واللّطائف الرّوحية" وديوان "ترجمان الأشواق".

ونجده يقول في فتوحاته متحدّثًا باسـم كتّاب المتصـوّفة: (فإنّ تأليفنا هذا وغيره، لا يجري مجرى التّواليف، ولا نجري نحن فيه مجرى المؤلّفين، فإنّ كلّ مؤلّفٍ إنّما هو تحت اختياره، وإن كان مجبورًا في اختياره، أو تحت العلم الّذي يبثّه خاصّة. فيُلقي ما يشاء ويُمسك ما يشاء، أو يُلقي ما يعطيه العلم وتحكم عليه المسألة الّتي هو بصدرها حتّى تبرز حقيقتها. ونحن في تواليفنا لسنا كذلك، إنّما هي قلوبٌ عاكفة على باب الحضرة الإلهية، مراقبة لما ينفتح له الباب، فقيرة خالية من كلّ علم، لو سئلت في ذلك المقام عن شيء، ما سمعت لفقدها إحساسها. فمهما برز لها من وراء ذلك السّتر أمرٌ بادرت لامتثاله، وألفته على حسب ما يحدّ لها في الأمر، فقد تُلقي الشّيءَ إلى ما ليس من جنسه، في العادة والنّظر والفكر، وما يُعطيه العلم الظّاهر والمناســبة الظّاهرة للعلماء لمناســبة خفية، لا يشــعر بها إلّا أهلُ

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص42.

[2] أبو عبد الله البخاري: صحيح البخاري – باب سؤال جبريل النّبي صلى الله عليه وسلّم- ج1، ص19.

الكشف. بل ثمّ ما هو أغرب عندنا: إنّه يلقي إلى ذي القلب أشياء يُؤمن بإيصالها وهو لا يعلمها في ذلك الوقت لحكمةٍ إلهية غابت عن الخلق.)[1]

انطلاقًا من هذه المقولة والّتي بَنىَ عليها أدونيس تصوّره عن الكتابة الصّوفية، يتّضح أنّه يفرّق بين نوعين من الكتابة، الكتابة الإرادية الواعية العالمة الّتي يتحكّم فيها صاحبها، فيُلقي ما يشاء ويُمسك ما يشاء، وبين الكتابة الصّوفية التّي تُعدّ غير واعية – حسبه – وغير عالمة، عفوية، بل يحدث أن تتجاوز الكتابة إدراك صاحبها، فهي تَنْكَتِبُ من خلاله فحسب. إنّ مصدرها هو الله، كما تُعدّ امتدادًا للنبوّة، وهي بهذا المفهوم خلاف الشّعر، ذلك أنّ (الشّعر موطن الإجمال، الرّمز واللّغز والتّورية، ممّا يتعارضُ مع مقصدِ التّكليف الّذي بُني عليه النصّ وتشكّلت حوله قيمة النبوّة. بل إنّ فِعل الكتابة عنده يتحوّل إلى معاناةٍ شبيهةٍ بمعاناة تلقّي الوحي وما فيها من مشقّةٍ.)[2]

ومنه تتحوّل الكتابة في هذا الخطاب إلى أفقٍ مفتوحٍ على التلقّي والتّأويل، الذّاتُ الكاتبةُ مغيّبَة، ومصدر الكتابة هو الله – في نظر المتصوّفة – لذلك تقول الكلمة شيئًا وضدّه في الآن نفسه، لا تقول شيئًا وأحيانًا تقول كلّ شيء، عالم تبنيه اللّغة وتسكنُ فيه.

فاللّغة الصّوفية مكتملةُ الملامح، لها خصائصها التّشكيلية والبنائية، تتلاقى عليها جملة التصوّرات والنّصوص وتتركّب على أساسها. الباحث في موضوع اللّغة في الموروث الصّوفي، يكتشف أنّ بعض رواده قد أولوا قدرًا من العناية لهذه الظّاهرة، و"ابن عربي" يُعدّ أبرز من مثّل هذا المنحى. فالإشراقة الّتي تنقدح في قلب الصّوفي هي الّتي تكشف له عن باطن الحروف، فليست اللّغة إلّا رموزًا بحروفها وكلماتها وتراكيبها. هذا الانكشاف وما يصاحبه من تعبير عنه موجّه من طرف السّياق النّفسي.[3]

---

[1] محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية، تح: عثمان يحيى، (دط)، دار الكتب العلمية، الأندلس، 2006، ص13.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص402.

[3] محمّد زايد: أدبية النص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفنّي، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011، ص27، 29.

(فالذّات الصّوفية تشكّلت خصوصيتها في اللّغة وباللّغة، هي الأداة للتّعبير عن أنقى الأشياء، وأوغلها في الغموض، وأثمر ذلك نظرية وجودية ومعرفية كان الخيال فيها الأساس الإبستمولوجي.)[1]

لقد شكّل الخيال في الكتابة الصّوفية موقع البؤرة، إذْ هو الأساس؛ فهذا المصطلح يقف في طليعة المصطلحات ذات الأهمية.

ففي مجال الفنّ والإبداع، ولاسيما الشّعر، حظي الخيال باهتمام كبير عند الشّعراء والفلاسفة والنقّاد وإن تفاوت هذا بين القدماء والمحدثين، وتفاوت معه فهم طبيعة الخيال. ولعلّ أوّل من تنبّه إليه وتحدّث في طبيعته قديما هم الفلاسفة. (فقد اعتقد (سقراط) أنّ خيال الشّاعر نوع من (الجنون العلوي) وظلّ هذا الاعتقاد عند (أفلاطون) الّذي كان يرى أنّ الشّعراء (متبوعون) وأنّ الأرواح الّتي تتبعهم قد تكون خيرة وقد تكون شرّيرة.)[2]

يُعدّ الخيال إلى جانب اللّغة عنصرا فاعلا في بناءِ الكتابة الصّوفية؛ حيث يكشف عن حركية الذّات ومنحاها، فالصّوفية نزعوا نزعةً ذاتيةً عميقةً جعلتهم يضربون في عالم ما وراء الحسّ، يختارون للتّعبير عن ذلك رموزًا تباعد بين المتلقّي وبين اعتبارات العالم التّجريبي وابتذالِ الحياة اليومية.

لقد تجاوز الصّوفية الأطر المسيّجة للكتابة في الثّقافة العربية الإسلامية التّقليدية على مستوى الموضوعات وبنائها الفنّي؛ إذ تجاوزوا بنية اللّغة الشّعرية المتوارثة على صعيد المعجم، وبالتّالي كان لهم جهازهم الاصطلاحي الخاصّ ورموزهم الّتي تدلّ على عالمهم، حيث جعلوا من الكتابة فعلًا من أفعالِ الذّات أو الجسد إلى جانب الأفعال الأخرى: كالحبّ والاغتراب والرّحلة، وهي أفعالٌ تستغرق حياة الصّوفي بأكملها.[3]

---

[1] محمّد زايد: أدبية النص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفنّي، ص29.

[2] أمين يوسف عودة: تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفية، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2008، ص145.

[3] محمّد زايد: أدبية النص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفنّي، ص115.

كما أنّ الكتابة الصّوفية لا تقدّم ذاتها لأيّ قارئ كان، بل تستوجب قارئًا خاصّا هو الّذي يجعل من القراءة تجربةً حيّة ومتوّترة مثل تجربة الكتابة: أن نقرأها يعني أن نجدّد تساؤلها الأصلي حول اللّغة والتّأويل وحول الإيديولوجيا الاجتماعية من جهة، وأن نجعل من القراءة فعلًا للحبّ والافتتان بالجمال، وفعلًا لتعميق الوعي بالاغتراب والنّزوع نحو اكتشاف العمق البدائي للإنسان. ومنه فكلّ تلقّ لا يخضع لهذه المتطلبات والإجراءات فهو تلقٍّ محكومٌ عليه بالإخفاق في تحديد درجة البلاغة والتّأثير.[1]

قال "هايدجر": (الإنسانُ يتصرّف كما لو كان خالقَ اللّغة وسيّدَها، في حين أنّ هذه هي التّي تستبدّ به.)[2] إلى هنا نجد أنّ أدونيس يوافق الصّوفية في كتاباتهم إلى حدٍّ بعيد، لكن ما يختلف فيه معها هو "مصدر الكتابة"، فمن خلال المقولة الآنفة لهايدجر نجده يتوقّف عند اللّغة، أمّا الصّوفي فيعتقد أنّ اللّغة رهنُ إشارة خالقِ اللّغةِ، فالله سيّد الكلام، يخلقُ بالكلمة ويُرسلُ أنبيائه بالكلمة، لذلك يصحّ القول إنّ نصوص النّفري مثلًا تُمثّل قطيعةً مع شكل الكتابة والأسلوب، لكنّها استمرارٌ عقديٌّ للإسلام، يقول أدونيس في هذا الصّدد: (إنّه يؤسّس لعلاقات مع المجهول سماءً وأرضًا تُغاير العلاقات الّتي يُرسيها التّقليد الدّيني الفقهي، وتبعًا لذلك يؤسّس للغةٍ أخرى من أجل التّواصل مع هذا المجهول،)[3] بل (إنّ الصّوفي يحذو حذوَ الخالق يقول الأشياء كأنّه يخلقها من جديد (...) الكتابة الصّوفية هي الحياة وليست مجرّد تعبير عن الحياة، والحياة صيرورة وتحوّل، الكتابة هي كذلك صيرورة وتحوّل.)[4]

---

[1] محمّد زايد: أدبية النص الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفنّي، ص116، 117.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص404.

[3] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص187.

[4] المصدر نفسه، ص226، 227.

لكنّ المشكلة هي أنّ الصّوفي حين يعتقد -اعتقاد اليقين الّذي يقدّمه له الإيمان- أنّ مصدر الكتابة هو الله، أي إنّه مصدر ربّاني متعالٍ سماوي، يذهب به أدونيس تدحرجًا واتّساقًا مع "هايدجر" إلى أنّ استسلام ابن العربي والنّفري أثناء الكتابة، إنّما مرجعه إلى سلطة اللّغة وحدها الّتي تتحكّم في الإنسان وتتكلّم بلسانه.

وفي هذا الفهم نقضٌ للأساس الدّيني الرّوحي للكتابة الصّوفية، بل طعنٌ في فكرةِ الوحي الإلهي، وأنّ القرآن – بما أنّه نصّ لغوي- يُمكن أن يكون وفقًا لهذه الرّؤية، نصًّا قاله محمّد – عليه الصّلاة والسّلام- واللّغة فيه هي المصدر وصاحبة الكلمةِ العليا عليه. صحيحٌ أنّ أدونيس لم يقلْ هذا، ولكن هذه هي النّتيجة الّتي تُفهم من تحليله.

ونجدُ في قول "محمّد بنيس" ما يُؤيّد رأينا، يقول: (في مصدر الكتابة تأويل، وفي بنائها وصفٌ، والقول باللّغة الخالقة والتّعبير الذّاتي يذهب بنا نحو اللّغة الّتي تكتُبُ نفسها وتكتُبنا في الآن ذلته، وهو رأيُ "هايدجر" في اللّغة (...) ولاشكّ أنّ الصّوفي المسلم سيفزع ويُصاب بالرّعب عندما سيقرأ هذا التّأويل لمصدرِ الكتابة، فلا مصدر لديه غير الأمر الإلهي، كما أثبت لنا ابن عربي ذلك، ولكنّ أدونيس يهتدي برأي هايدجر.)[1]

ويبقى أدونيس سائرا على خطى "هايدجر"، حيث يرى أنّ الشّعر (كلمة أولى وحدسٌ معرفي يُفصحُ عن العلاقة البِكر بالوجود، تمّ استبعادُه من مركز الفاعلية المعرفية للإنسان العربي، ليصبح مع تأسّس الأنظمة المعرفية الدّينية والفلسفية، هامشًا تُناطُ به مهمّة عكس العالم، كما تمّ إنتاجُه إيديولوجيا بصورةٍ مرآتية.)[2] فالشّعر حسبه لم يعد مؤسّسا وإنّما أصبح مؤسَّسًا، لقد تمّ تحويله إلى أداةٍ للتّسويغ والتّبرير، وليس كما قال عنه "هايدجر" بأنّه تأسيس للكينونة. إنّ النّظام المعرفي الدّيني في الثّقافة الكلاسيكية – حسب أدونيس- (أسّس احتكاره للحقيقة في الفضاء السّوسيوتاريخي، على تأويله الخاصّ للوحي، مستبعدًا أوّلية الكلام على المعنى، وجاعلًا منه تنويعًا على الوحي في صورته الفقهية الظّاهرية المؤسّسية، فالوحي تأسيس للعالم وأشيائه بالكلام (كلام الله)، كما يقول

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص405.

[2] أحمد دلباني: مقام التحوّل، ص146.

أدونيس،)[1] هكذا يكون (العالم في أفق المعرفة الدّينية والفلسفية مغلقًا، منتهيًا لأنّه يقين، ويكون اعتقادًا ومذهبًا، أمّا في أفق المعرفة الشّعرية، أي المجازية فيكون على العكس منفتحًا بلا نهاية، لأنّه احتمال، ويكون بحثًا واكتشافًا دائمين.)[2]

من هذا كلّه يعتقد أدونيس أنه قد أعاد قراءة الصّوفية الإسلامية قراءةً جديدةً، تُخرجها من النّظر القاصر الذّي لم ينظر إليها إلّا بوصفها مدوّنة عقدية، ليكتشف في آثارها كتابةً جديدةً همّشها التّراث الرّسمي.[3] لقد رأى فيها أدونيس كتابةً عربية تحاول مدّ جسور خفية بين المرئي واللّامرئي، وتحاول اكتناه المجهول وعناق المطلق، يقول: (ليست التّجربة الصّوفية، في إطار اللّغة العربية، مجرّد تجربة في النّظر، وإنّما هي أيضًا، وربّما قبل ذلك، تجربة في الكتابة (...) وهي في ذلك على صعيد الكتابة، حركةٌ إبداعية وسعت حدود الشّعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالًا أخرى نثرية نجد فيها ما يشبه الشّكل الذّي اصطلح على تسميته في النّقد الشّعري الحديث بـ: قصيدة النّثر.)[4] هنا تحديدًا تكمنُ أهمية الحركة الصّوفية بحسب أدونيس.

إنّها حركةٌ تُعلن اختلافها عن السّائد، معرفيا وجماليا، فهي لحظة تأسيس للكتابة بوصفها محاورةً مع الغيب، تصبح فيها اللّغة شفافة مضيئة، تتجرّد من دلالاتها التّقليدية، لتكتسي بأخرى، تحلّق في فضاءٍ ينقلها إلى عوالم أخرى، بمعنى أنّها أضحت المكتشفة لينابيع بكارة المعنى من خلال استنهاض طاقةِ اللّغة على الإشارة.

---

[1] أحمد دلباني: مقام التحوّل، ص147.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، ص77.

[3] أحمد دلباني: مقام التحوّل، ص156.

[4] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص22.

هذا الأمر يقود إلى اعتبار الصّـوفية حركة تقوم على طلب المجهول، ومحاولة البحث عنه بالرّمز والإشـارة، إنّها تلك المحاولات المضـنية لردم الهوة بين الذّات والعالم، وهذا ما جعل منها فكرًا يتجاوز حدود العقل والمنطق ويتبنّى الذّوق والقلب والباطن.[1]

إنّ التّجربة الشّـعرية الصّـوفية تشـتمل اختلافًا داخليا يبدأ من روح النصّ وجوّه العام وصـولًا إلى الشّـكل الفنيّ وضرورات الصّنعة الفنية، فـ (هي تجربة تمثّل حالةً من التّواصل مع الغيب، مع ما لا يُرى والتّعبير عنه (...) وعندئذٍ فقد أخذ شـكل الكتابة هو الآخر في الاختلاف عن المطروح سـلفًا، صـار يحتمل العلاقات غير المرئية الّتي تتولّد إضـافة إلى العلاقات بين الكلمات والتّراكيب والأبنية –عن العلاقات بين الصّـور والمجاز المتعدّد النّاشـئ عن خيالٍ خلّاق بصوره واستعاراته (...) وبذلك تشمل الشّعرية الصّوفية نوعًا من المعرفة الماورائية أو الميتافيزيقية الّتي تكتشف ما وراء الأشياء الملموسة.)[2]

لقد مثّلت الصّوفية بالتّالي مناهضة لتراث التّقاليد المؤسّساتي، كانت قراءة جديدة للأصول، وتأكيدًا على تجربة السـير إلى المجهول والغوص في قارة الذّات، حيث اللّانهاية ووشـوشـات السّـر، بعد أن استُبعدت الذّات والجسـد والباطن من ساحة الفكر ومن مجال قول الحقيقة، إنّها ببساطة (تجاوزت تراث القوانين لكي تقيم تراث الأسرار.)[3]

إنّ هذا النّوع من الكتابة –حسب أدونيس– يُعين على فهم ثلاث قضايا يراها حاسمة:

1– الشّـعر ليس لعبا لغويا يفترض أنّ الكلمات أدوات زينة، ولا تحمل أيّة شـحنة انفعالية أو فكرية، بل الشّـعر انفعالٌ وفِعل في آن، حركةُ شعور وفكر في فهم الأشياء والعلاقات، إنّه نوع من الوعي ومن الفكر.

---

[1] أحمد دلباني: مقام التحوّل، ص156، 157.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص212، 213.

[3] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص26.

2– ما يُسمى الواقع الخارجي أو المادي أو الطّبيعي ليس إلّا جانبا من الوجود، بل الجانب الأكثر ضيقا، ما وراء الطّبيعة ليس إلّا جزءًا آخر من الطّبيعة.

3– ما يسمّى الحقيقة لا يكمن في عالم الظّواهر إلّا بشكله العلمي، أمّا الحقيقة فعلًا فعلى العكس، سرّ يكمن داخل الأشياء في عالمها الباطن، فمقابل المرئي في العالم ينهض اللّامرئي، وإزاء الموضوعي في العالم يظهر الذّاتي.[1]

ويخلص أدونيس مباشرةً بعدها، وفي حركةٍ مفاجئة إلى تعاليمَ سوريالية خالصة، مدارها أنّ تجاوز اللّعب الشّكلي، والواقع الخارجي والظّاهر الطّبيعي، أمرٌ يفترض تغييرًا في طرق المعرفة يحقّق التحرّر الكامل من أسْرِ المؤسّسات واستعادة ما همّشته، العالم الذّاتي، الانفعالات، الرّغبات والأحلام، اللّاشعور، الغرائز، المكبوتات، وكلّ ثقافة الجسد الدّنيوية الّتي تتخطّى ثقافة الرّوح الدّينية. هذا دون أن تكون هناك علاقة منطقية بين "الكتابة الصّوفية و"التّعاليم السّوريالية."[2]

إنّ هذا التّحديد للكتابة الصّوفية –حسب أدونيس– يدفع باتّجاه الدّين لا غير، وهذا بالضّبط ما لا يستطيع أن يفرّ منه، فمهما جال بفكره، فسوف يصل إلى تعاليم ديننا الإسلامي، سواء أتفطّن إلى ذلك أم لم يفعل؛ فالقول بأنّ الشّعر "فعلٌ وانفعال" ينسجم مع أطروحة الإسلام عنه، ونظرة القرآن إليه، يقول المولى عزّ وجلّ:

﴿وَالشُّعَرَآءُ يَتْبَعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ ﴿٢٢٦﴾﴾[3]

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص154، 155.

[2] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص407.

[3] سورة الشعراء: الآية 224، 225، 226.

فهناك (غواية، هيام، لغة، ...)، ومن الواضح أنّ شعر صدر الإسلام جمع بين الشّعور والفكر. أمّا الأساس الثّاني فينسجم بدوره مع الإسلام؛ فعالم الشّهادة ما هو إلّا جزء بسيط من العالم الغيبي، كما أنّ حياة المسلم لن يكون لها معنى إلّا إذا أضفنا لها البُعد الميتافيزيقي، ومن دونه هي لا شيء. أمّا الأساس الثّالث فهو اختصاص إسلامي بحت، فهم لم يعرفوا في تاريخهم العلمي الطّويل هذه الموضوعية الوضعية الباردة والمحايدة اتّجاه العالم وأشيائه، لقد كان منظورهم دائمًا منظورًا حيويا ذاتيا مشبّعًا بالعقيدة والدّين.[1]

ألا يبدو الأمر جليّا الآن، ها هو ذا أدونيس يخالف منطقيا ما بدأه كمقدّمة فلا علاقة لهذه الأسس بعالم الغريزة والشّهوة والكبت الّذي يدعو الكتابة الجديدة إلى أن تتمثّله وتقدّمه. لكن لا بأس بمحاولة معرفة ما تنبني عليه الكتابة السّوريالية، ومحاولة معرفة كيف ربط أدونيس بينها وبين الكتابة الصّوفية.

2- الكتابة الآلية:

يجد أدونيس من خلال هذا النّوع من الكتابة، مسوّغا آخر للرّبط بين الصّوفية والسّوريالية، من حيث إنّ الكتابة الآلية لدى السّوريالية والمتحرّرة من كلّ رقابة عقلية قد عرفها ومارسها المتصوّفة، في صورة ما يُسمّى بـ: "الشطح". وقبل أن نسير معًا في هذا النّوع من الكتابة، نطرح أوّلًا السّؤال الآتي: ما هي السّوريالية؟

تعني كلمة السّوريالية **(Le Surréalisme)** في اللّغة الفرنسية (مذهب ما وراء الواقع، والواقع ما هو موجود؛ سواء في عالم المادة أو الحسّ أو الوعي، أي ما يُدركه الإنسان مباشرة في العالم الخارجي أو ما يشعر به ويعيه في عالمه النّفسي.)[2]

تقوم فلسفة هذا الاتّجاه على معاداة الواقع والعقل والنّظم الّتي يخضع لها الفنّ والأدب، والتحرّر من كلّ هذا، ثمّ التماس الخلاص بالتمسّك بما في الإنسان من ملكات وما جُبل عليه من استعدادات فطرية، هي السّبيل الوحيد

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص407، 408.

[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص169.

للكشف عن طبيعة النّفس، ذلك أنّ نموّ العقل وخضوعه للعادة والتّقاليد والوعي المنطقي من شأنه أن يعوق خيال الإنسان ويُفسد فطرته السّليمة.[1]

يبحث السّورياليون عن واقع خفيّ يقبع في أعماق النّفس دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنّه واقع موجود، ولكن في عالم اللّاشعور أو اللّاوعي، وهو يؤثر في شخصيتنا وسلوكنا، ويظهر بين الحين والآخر حين تنعدم رقابة الشّعور في أشكالٍ مختلفة: كالأحلام النّومية، وأحلام اليقظة، وهذيانات السّكر، أو التخدير أو الحمّى وزلّات اللّسان والأخطاء غير المقصودة، والتّنويم المغناطيسي... [2]

إنّ المتتبّع لتاريخ أفكار السّورياليين يجدها قد قامت على إعادة النّظر جذريّا في الأسس التي بُني عليها صرحُ الحضارة الغربية بدءًا من أرسطو وتراث الفلسفة الإغريقية، لاسيما مع سقراط، أفلاطون، أرسطو، كما أنّ الحرب العالمية الأولى ساعدت وبشكلٍ سريع على تغذية نزعةِ التّشكيك والرّفض والهدم.

كره السّورياليون التّاريخ وتطلّعوا إلى المستقبل، فصاروا كما صار غيرهم فلذةً من التّاريخ وظلّوا تطلّعا مشروعًا إلى المستقبل يُضيّق الحاضرُ عليه الخناقَ أبدًا.

كما وجدوا في اكتشافات "فرويد" ضالّتهم؛ حيث إنّ (الإنسان ليس فقط مفكّرًا، إنّه نَؤُومٌ محترف، يكسب في الحلم كلّ ليلة كنزًا يُبدّده في النّهار، فهتفوا: "افتحوا الأبواب واسعةً أما الحلم، وأخلوا المكان أمام اللّاإرادية.)[3]

وصدر بيان السّوريالية، وفيه تهجّم على الواقعية، لأنّها مناوئة لكلّ ازدهارٍ فكري وأخلاقي، وهوجِمت ابنتها "الرواية" التّافهة، التّي أبطالها ليسوا سوى دُمى مسبَقة التّصميم والتركيز. وأمّا لغتُها فقد استُعملت استعمالًا تافها،

---

[1] محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، ص174، 175.

[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص169.

[3] ميخائيل عيد: وجوهٌ ومرايا، ص426.

واستُخدم فيها "العقل" وأُهمل كنزُ "الحلم" الموصل إلى ما فوق الحقيقة المطلقة إلى السّوريالية، والسّوريالية آلية نفسية، يُعبّر بها عن عمل الفكر الحقيقي بعيدًا عن كل مراقبة. [1]

لقد تمرّدت السّوريالية على الأديان، لكنّها لم تأتِ بدينٍ جديد بديل، وتركتِ الإنسان قلقا مرتعدًا في مهبّ العواصف، وادّعت أنّها قادرة على إصلاحٍ جذري لعالمِ البشر، لكنّها اضطرّت إلى الانسياق مع الماركسية على ما بينهما من الخلاف، لأنّها وجدت فيها نظامًا فكريّا وعمليا جاهزًا، هو أقربُ الأنظمة إلى طبيعتها الثّورية.[2]

وفي موقف السّوريالية من الروح العلمية، نجد أنّها رفضت سلطة السّماء، وفكرة الخطيئة الأولى، وبقي السّورياليون يحاولون التّعامل مع السّلطات الخفية السّوداء (كالشّياطين والأساطير والأرواح والخوارق والأحلام والشّطح الخيالي ... كما عكفوا على أساليب غير علمية كالبحث عن ماء الشّباب وحجرِ الفلاسفة وممارسة السيمياء، والنّظر في السّحر...)[3]

وعلى الرّغم من ذلك كلّه ممّا لا يتّفق مع العلم، فقد أرادت السّوريالية أن تمتطي مراكب العلم والتّحليل النّفسي والمادية التّاريخية...إذن، هل تُريد أن تَشِيَ لنا بأنّها مهما ابتعدت عن العقلِ والمنطق، ومهما حاولت ردمَهُ وتقويضه، إلّا أنّها لا تستطيع الاحتكام لغيره.

إذا كانت السّوريالية إملاءً من الفكرِ اللّاواعي في غياب كلّ مراقبة من العقل والمنطق فكيف يُمكن الوصول إلى هذا الفكر؟ للسّورياليين في ذلك تقنياتٌ وأنشطةٌ أبرزُها:

---

[1] ميخائيل عيد: وجوهٌ ومرايا، ص426.

[2] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص176.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

1- الكتابة الآلية: وسنتحدث عنها لاحقا.

2- لعبة الجيفة الشّهية: يجلس السّورياليون ويتناولون ورقةً يتناوبونها فيما بينهم، فيما يُدوّن كلّ منهم فيها كلمة أو عبارة، كلّ بدوره، ممّا يخطر بباله فورًا دون تفكير وروية، ودون أن يكون هنالك رابطٌ بين هذه العبارات. وبالنّتيجة يحصلون على نصّ عجيب كتبته الجماعة، يعكفون على تحليله ليستنبطوا من خلاله اللّاشعور الجمعي... !

وسبب هذه التّسمية أنّ التّجربة الأولى أسفرت عن هذا النصّ: "الجيفة – الشهية – ستشرب – الخمر–الجديد." وفي مرّة أخرى حصلوا على النصّ الآتي: "النّجار المجنّح يغوي الطّير المسجون – بحار السنغال سيأكل الخبز المثلّث الألوان." أو ربّما يعمدون إلى كتابة قصيدة مشتركة بهذه الطّريقة الآلية، لا وزن لها ولا قوافي ولا موضوع.

3- وسيلة التّنويم المغناسيطي: حيث يُنوّم شخصٌ ويُخاطب، فيتكلّم دون وعي أو ذاكرة، فيُسجّل ما يقوله، ثمّ يجرى تحليلُه.

4- إطفاء النّور والكلام دون وعي: في جوٍّ من الفوضى والاختلاط وكأنّهم سكارى أو مجانين يهذون ولا يعرفون حدودًا لاستبصارهم الخيالي.

5- قراءة المواقع الخفية في اللّاشعور: من خلال استنطاق الأحلام النّومية التّي ينفلتُ فيها اللّاشعور في واقعه الحقيقي، قبل أن تضبطه وتفسّره الثّقافة والعادات والأخلاق.

6- تدوين أحلام اليقظة: وفيها يستسلم الإنسان في حالٍ من الهدوء إلى شريطٍ من الذكريات والتّداعيات والتصوّرات الّتي تتوالى حرّة تلقائية من دون ضبط أو رقابة أو إيقاف، ثمّ يُدوّن فورًا كلّ ما عبر في هذا التيار ليعود من ثمّ إلى تحليله وتأمُّلِه.

7- التقاط كلام المجانين وهذيانهم: ذلك أنّ الجنون حلم ممتدّ يتمسّك به المريض للهروب من واقع غير مرغوب فيه، ويصبح هذا الحلم عنده حقيقة.

8- اختراع أو تخيّل أشياء غريبة ذات مفارقات وتناقضات: مثلا: سيّارة ضخمة مصنوعة من الجبس و ملفوفة بالألبسة/كتابٌ على ظهره عفريت خشبي ذو لحية آشورية تتدلّى إلى قدميه.

9- تحليل الآثار الأدبية الشّعرية والرّوائية: الّتي يخلق فيها الخيال أشياء وأجواء جديدة وغريبة وتبرز من خلالها الانفعالاتُ العميقة للكائن الإنساني، ويصير المستغرب وغير العادي داخلًا في الحياة اليومية (رؤية الأشباح أو سماعُ هاتفٍ خفيّ...) ولذلك أكثر السّورياليون من تتبّع أعمال شكسبير واستلهامها، والرّوايات الإنجليزية السّوداء المملوءة بالغموض والأوهام والغرائب والطّلاسم.

10- الدّعابة السّاخرة والتهكّم النّاقد اللّاذع: وكان هذا دأبهم في كلّ اجتماع وحديث والسّخرية عندهم هي وسيلة يُقاوم بها الإنسان آلامه الخارجية من داخل ذاته، إنّها إطلاق شحنة حبيسة بشكل عدواني متوتر ،وليست سببا للإمتاع والضحك إنها سوداءُ مؤلمة، وقد كانت أجمل أغانيهم أكثرها يأسًا وسخريةً وإيلامًا.

11- التّجوال في الشّوارع وارتياد الأماكن الشّعبية المريبة: للبحث عن الغرابة والمصادفة والمتوقّع وغير المتوقّع والتقاط المدهشات.[1]

من خلال هذه الإطلالة السّريعة على تقنيات السّوريالية وطقوسها، تكون الفكرة حولها قد تشكّلت ولو بقدرٍ بسيط، والآن نعود إلى الكتابة الآلية مُحاولين معرفة ما المقصود بها:

فعند السّورياليين هي (عفوية الفكر الطّليق، وهذا ليس مقتصرا على العباقرة، بل يشترك فيه كلّ النّاس، والمراد بالآلية هو تسيير الفرد من قِبَلِ قوّة داخلية تقهر كلّ المقاومات الواعية اليومية، والكتابة الآلية هذيانات كما في حالات الأحلام والجنون، يجري فيها تدفّق تيار اللّاوعي، وتتخلّلها صحوات.)[2] والذّي يدخل هذه التّجربة يُطلق

---

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص173، 174، 175.

[2] المرجع نفسه، ص173.

نفسه على سجيّتها ويُملي كلّ ما يخطر بباله من التّداعيات (أو يدوّنه في حالة الصّحو دون تنقيحٍ أو تجميل أو زيادة أو نقص. وقد يستعينون للدّخول في هذه التّجربة بالمخدّرات.)[1]

إنّ السّوريالية تهدف إلى خلق حركة في الأذهان، وتهدف قبل كلّ شيء إلى خلقِ تصوّف من نوعٍ جديد.

يرى أدونيس أنّ الكتابة الآلية لدى السّوريالية والمتحرّرة من كلّ رقابة عقلية، قد عرفها ومارسها المتصوّفة في صورة الإملاء أو ما يُسمّى بالشّطح، يقول: (يتمثّل انفجار اللّغة – الذّي هو الصّورة الكلامية لانفجار الأنا– لدى الصّوفية العربية فيما يُسمّى بالشّطح وهو إذن تعبير عن حالة الرائي حينما يكون في حضرة المجهول، أو حين يشعر أنّه يتّحدُ به. وفي هذه الحالة ليس الرّائي هو من ينطق أو من يفكّر، وإنّما هناك سرّ هو الذّي ينطق بلسانِ الرّائي. لا الأنا بل المجهول، أي تلك الوحدة الخفية بين الأنا والعالم.)[2]

يعوّض أدونيس هنا وببساطة كلمة "الله" بكلمات أخرى يظنّها مرادفة، دون أن يخاطر بمحمولٍ ديني لا يرغبه ولا يُؤمن به، كلمات مثل: المطلق، السرّ، المجهول، اللّامرئي... بعد هذا الإبدال المتهوّر، يجد نفسه وبكلّ بساطة قادرًا على الجمع بين الصّوفية والسّوريالية، حيث يقول: (المظهر الأوّل للكتابة الآلية هو أنّها كمثل الشّطح، نقيض للكتابة التّقليدية الكلاسيكية، وأنّها تصدم العقول الّتي نشأت في مناخ هذه الكتابة. وهي لا تصدمُ العقول الأدبية وحدها، وإنّما تصدم كذلك العقول العادية.)[3]

ونلفي أدونيس مصرًّا على الرّبط بين مصطلحي الكتابة الآلية والشّطح، لذلك وجب علينا أوّلا التطرّق إلى معنى الشّطح، فالشّطح (في لغة العرب هو الحركة، وهو عند الصّوفية حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبّروا عنه

---

[1] عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص173.

[2] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص250.

[3] المصدر نفسه، ص135.

بعبارة مشكلة يستغربها السّامع إلّا من كان من أهلها.)[1] كما أنّ الأحوال التّي تُواكب الشّطح أو تهيّئ له تتمّ في حالٍ من عدم الشّعور، والمقصود بالشّعور هنا "التّفكير المنطقي"، ويحاول أدونيس أن يبحث عن مقابل لهذا المفهوم لدى السّورياليين، معتمدًا على كتاب "فيرونيك بارتولي" "السّوريالية" ونُورد الآن أهمّ ما ورد فيه: [2]

1– يذكر الكاتب أنّ الثّورة بالنّسبة للسوريالي تبدأ من اللّغة، حيث ينشأُ علم جمالٍ جديد قائم على آليات الإبداع العفوي، أو ما يسمّى "بالآلية" (ويسمّيه أدونيس باللّاإرادية)، أي اتّباع ما يُمليه اللّاشعور؛ حيث يتمّ سرد الأحلام، وتجارب النّوم المغناطيسي، باعتبار أنّ هذا النّوم يُلغي الرّقابة الّتي تُعيق الفكر، إضافة إلى محاولة تحرّر هذه الكتابة من كلّ أشكال الرّقابة، سواء أكانت اجتماعية أم أخلاقية أم...مع السّرعة في العملية الإبداعية بغية الظّفر بالدّفق اللّفظي السّريع من الرّواسب الدّاخلية، وبالتّالي فاللّغة هنا تُعدّ وسيلة لاكتشاف الذّات.

2– يرى "بريتون" أنّ على الشّاعر أن يمتلك طاقات الخيال والعقل ويتصرّف بها، وهكذا يُصبح رائيا ويكشف المناطق غير المحدودة من حياته النّفسية. ولكي تكون هذه الكتابة لا إرادية ينبغي عليه أن ينجح في الابتعاد عن الخارج، وكذا عن المشاغل الفردية ولا يجب أن يكتفي السّوريالي ببلوغ ما وراء الواقع كتابةً، وإنّما يجب أن يعمل على ممارسة فنٍّ شعري يتيح له رؤية هذه الماورائية. وفيما تعمل على تغيير رؤيته للأشياء فإنّها تجدّد رؤيته لبنية اللّغة ودلالة ألفاظها.

3– تسعى السّوريالية للتّصالح بين الخيال والواقع وحلّ التّناقض بينهما، وهذه هي وظيفة الشّاعر الحقيقية.

4– ليست الصّور الشّعرية إلّا أشكالًا للعلاقات القائمة بين المرئي واللّامرئي، واللّاشعور هو الّذي يُمليها، لذلك فـ "الدّهشة" هي أحد أسس الجمالية السّوريالية، الدّهشة هي حركية الفكر الجديد. تُمكّننا الصّورة من إدراك العالم

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص408.

[2] المرجع نفسه، ص410، 411.

إدراكًا ذاتيا، وتفتح الطّرق أمام جميع الممكنات بفعل شـــحنتها اللّامنطقية. ومن هنا يُؤمن السّـــوريالين باللّغة وطاقاتها، فهي الّتي تبني رؤيتنا للعالم.

يبدو أدونيس متأثّرا جدّا بأفكار السّورياليين هذه، لاسيما ما تعلّق منها باللّعب الشّكلي، حيث إنّ قصائدهم كانت عبارة عن جُمل متجاورة لا يربط بينها أيّ منطق، كما أنّها ترد بأشـكال متنوّعة: قصـيدة على شـكل ربطة عنق وأخرى على شـكل شـجرة و...وقد أسـرفوا في هذا الاتّجاه، لأنّهم رأوا أن الجمل يجب أن تتوالى آليا كما ترد على الخاطر دون تفكير أو مراقبة أو تعديل، وبالتّالي أضحتِ اللّغة لديهم مرادفةً للحرّية.[1]

ويعرّف أدونيس الكتابة الآلية بأنّها ليســت مجرّد فيض في اللّاوعي، بل رســالة. الأداة العليا التّي تتكشّــف بها للإنســان المصــادفة الموضــوعية التّي هي سـرّ الكون أو روحُ العالم. واللّغة فيها ليســت مجرّد لغة، وإنّما هي امتدادٌ للكلمة أو اللّغة الكونية، العالم كتابة سرّية يفكّ الشّاعر رموزها، ومهمّته إعادة كتابة العالم وفقًا لفهمه تلك الكتابة السرّية، يسمّي العالم من جديد، تعطيل الحواس يعني قراءة العالم مجدّدًا.[2] تمامًا مثل الشّطح والّذي يُعدّ لغةً كونية ينطق بها الكونُ عبر لسان الصّوفي.

إنّ الآلية في المفهوم السّوريالي نوعٌ من اللّاتركيز، من غيابِ الفكر، حيث يَمّحِي الوعيُ ويقتصر دورُه على تلقي ما يأتيه من اللّاوعي، وهذا ما يجعل الآلية – في رأيه – تُقابل حال الشّــطح الصّــوفي، وهي حال تجيء في غياب العقل، في حال الانخطاف والشّهوة.[3]

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص411.

[2] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص246.

[3] المصدر نفسه، ص132، 134.

إنّ أدونيس والحقّ يُقال قد فطن إلى نقطة مهمّة جدّا كادت تُلغي كلّ ما سبق، يقول: (لكن لكي يُمكن الوصول إلى هذه الحالة لابدّ من أن يصل الفكرُ إلى ذُروة عليا يهبط منها إلى الجهة الأخرى، اللّامرئية، لكي يرى لا مرئيّ الأشياء.)[1]

ثمّ لا يلبث أن يشطح، وعلى الصّفحة ذاتها، في أثناء كلامه عن الكتابة "الآلية" التّي يمتدحها كما يمتدح الكتابة الصّوفية "الشطحية"، والكتاب كلّه قائمٌ على الموازنة بينهما، وكشف السّمات المشتركة بينهما، ويذكر من سمات هذه الكتابة الآلية (انعدام أيّة رقابة للوعي أو العقل) كما يذكر "الفيضية": (فهذه الكتابة نوعٌ من فيض الكيان، فيض اللّاوعي بحريّة مطلقة.)[2]

ونراه ينسى النّسيان كلّه، مسألة وصول الفكر "إلى ذروة عليا"، فالمسألة هي عدم الخضوع "لمعايير العقل والمنطق".

لا علينا، لنغضّ الطّرف عن هذه المسألة المهمّة، ونُورد ما تقوم عليه الكتابة الآلية في مقابل الكتابة العاقلة:[3]

1– انعدام الفكرة المسبقة، أي التّخطيط أو التّصميم المسبق.

2– انعدام أيّة رقابة للوعي أو العقل.

3– انعدام النّظام الكتابي التّقليدي، كتابةٌ تبدو ظاهريا فوضويةً وبلا مضمون.

4– انعدام الاهتمام الجمالي والأخلاقي بالمعنى التّقليدي.

5– الفيضية، فيض اللّاوعي بحرية مطلقة، ويشير إليها "بريتون" بعبارة "الأمالي السّحرية"، تُقابل الإملاء في الصّوفية. وتُوصَف هذه الأمالي كما وُصف الإملاء أو الشطح بأنّه كلامٌ خالٍ من كلّ جمال متناثر، غير منتظم، سطحي، يُعبّر عن فُتات ذكريات، ونفايات أفكار، وخيالاتٍ شاذّة، وأنّه ضدّ الدّين والأخلاق.

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص135.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

[3] المصدر نفسه، (ص ن).

وينسى أدونيس أنّ العقل الصّوفي عقل دينيّ يؤمن بالهدف والغاية، وأنّ الكون لم يُخلق عبثًا، بينما ينحو العقل السّوريالي نحوَ الإلحاد والعبثية، واللّامعنى، ولديه إحساسٌ حادّ بالتّفاهة واليأس والضّياع.

إذن الكتابة السّوريالية، شأن الكتابة الصّوفية – حسب أدونيس – فهي (رواية الخروج من المنفى، في اتّجاه النّقطة العليا، تتحقّق هذه الكتابة، صوفيّا بالشّطح، وسوريالية بالكتابة الآلية. وتتميّز هذه الكتابة أساسًا، بغياب الرّقابة غيابا كليّا، سواء كانت عقلية أو جمالية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية. وتتميّز تبعًا لذلك بكونها تفجيرا للعالم الدّاخلي الّذي تكبته هذه الرّقابة بأنواعها جميعًا، وبأنّها تقول ما لا يُقال، (...) وهي من أجل ذلك ترجّ الكلام ونظام الكلام. إنّها اكتشاف اللّانهاية في داخل الإنسان، في طاقاته، ممّا يؤدّي إلى انقلابٍ في نظام الكلام، وفي نظام الواقع على السّواء.)[1]

هذا وبكلّ بساطة ما ورد في شأنِ الكتابتين الصّوفية والآلية، فالكتابة – حسبه – لم تعد أثرًا أدبيا وجماليا فحسب، بل أضحت أساسًا للمحاورة مع الغيب والمجهول بلغةٍ تقول ما تُريده متناسيةً ما كانت تحملهُ من المعاني في الآدابِ السّابقة.

[1] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص180.

سابعا– قصيدة النّثر وتحطيم الأجناسية:

إنّ المفاهيم والمصطلحات النّقدية ليست بنت عصرٍ أدبي دون آخر، فلكلّ عصر مصطلحاته الخاصّة به، والمصطلحات والمفاهيم – عبر التّاريخ – تتّجه نحو الدقّة في الدّلالة، وتُوحي مع الزّمن بشيء من التّخصصية. (وقد أسهم علم الجمال في تحديد المصطلح النّقدي، وأوقف مجانية الاستعمال للمصطلحات والمفاهيم، إضافة إلى تطوّر الفكر النّقدي العالمي، وتداخل النّقد بالمعارف والعلوم الإنسانية،)[1] الأمرُ الذّي أدخل بالضّرورة مصطلحات إضافية أكثر تخصيصية وأدقّ دلالة ... ومن هنا تكون أمام القارئ غير المتخصّص، صعوبات جمّة، وهو أمام مجموعةٍ من المفاهيم الّتي يسمع بها لأوّل مرّة، ممّا يجعل من النّقد حِكرًا على فئةٍ من المحترفين في بعض الحالات.

كما تتداخل فروع الإبداع الأدبي، وتختفي الحدود بين فرع وآخر...ويبدو – في الكتابة الجديدة – أنّ وراء ضياع مثل تلك الحدود، إنّما يقف مبدعون يتمتّعون بجرأةٍ تاريخيةٍ؛ فهم يحطّمون النّظم السّائدة في النّوع الأدبي الواحد، ويتحكّمون بمقادير توظيف عناصر هذا النّوع أو ذاك.

كما يغامر الشّعراء بموسيقى ونظام التّفعيلة الواحدة لصالح الكتابة الحرّة، الأمرُ الذّي أفضى إلى ما يسمّى بـ: "قصيدة النّثر".

نبدأ بحثنا هذا بطرح السّؤال الآتي: هل كان لهذا النّوع من الكتابة وجود في تراثنا العربي أم لا؟

نجيب، فنقول: إنّ الكتابة النّثرية – الشّعرية قديمة جدّا، تؤكّدها جميع الكتابات التّي وصلتنا عن الحضارات القديمة. (حضارات العراق القديم، مصر، الشّام (حضارة أوغاريت) ...) ثمّ القرآن والتّوراة، وكذلك الكتابات

---

[1] سليمان الأزرعي: تحدّيات الفكر والثّقافة العربية في الفكر والأدب – دراسة – (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1998، ص97.

النّثرية العربية ذات الطّابع الشّعري، والّتي أطلق عليها النقّاد العرب مصطلح "القول الشّعري"، تمييزًا لها عن الشّعر الموزون المقفّى.[1]

لقد أدرك العرب منذ وقتٍ مبكّر أنّ في الشّعر قدرًا من النّثر، وفي النّثر قدرٌ من الشّعر، وميّزوا بين (الشّعر الموزون) و(القول الشّعري) الخالي من الوزن والتّقفية. ولأنّ هذا الأمرَ معروفٌ وفيه كتابات كثيرة، نكتفي بالإشارة التّالية:

عن أبي سليمان المنطقي، وهو يعبّر عن أهمية الإيقاع وكونه العامل الّذي تشترك فيه كلّ فنون القول، قال: (ومع ذلك ففي النّثر ظلّ من النّغم، ولولا ذلك ما خفَّ ولا حَلَا، ولا طاب، ولا تحلَّا. وفي النّظم ظلّ من النّثر، ولولا ذلك ما تميّزت أشكاله، ولا عذبت موارده ومصادره، ولا بحوره وطرائقه، ولا ائتلفت وصائله وعلائقه.)[2]

إنّ قصيدة النّثر، ما زالت قيد الاختلاف، وتباين وجهات النّظر على الرّغم من أنّها استطاعت أن تفرض وجودًا ما، وشكلًا ما، فكلمة "قصيدة" نفسها لا تسلم من اللّبس، ذلك أنّ وجود عبارة "قصيدة نثرية"، الّتي أصبحت شائعة الاستعمال، يسلب كلمة القصيدة في الواقع ذلك التّحديد التّام الوضوح الّذي كان لها يوم كانت تتميّز بمظهرها النّظمي.[3]

تعدّ مجلّة "شعر" اللّبنانية، الرّائدة في مجال الدّراسات النّظرية لقصيدة النّثر، ولم تكتب ولو مقالة واحدة تعرف بالشّعر الحرّ. فهذه المجلّة لم تنطلق منذ تأسيسها من رؤية محدّدة لِما يجب أن يكون عليه الشّكل الشّعري، بل إنّها لم تنطلق من مفهومٍ جاهزٍ للشّعر، وإنّما توصّلت إلى اكتشاف الأنماط الشّعرية بِفعل "التّجريب".

---

[1] طراد الكبيسي: الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف – مقالات في الشّعر-(دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص124.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] محمّد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، ص70.

واعتمادُ مبدأ التّجريب هو الّذي أوصل الحركة إلى قصيدة النّثر، وجعلها ترفضُ الانصياع لشكل معيّن، فقد كانت محاولاتها جاهدة لكتابة قصيدة متملّصة من جميع قوانين الخطاب الشّعري، سواء أكانت هذه القوانين تقليدية أم جديدة، فالمهمّ دائمًا هو التمرّد على كلّ شكلٍ من شأنه أن يحدّ من حرية الشّاعر.

إنّ حركة مجلّة "شعر"، كانت تسعى جاهدةً لتأصيل قصيدة النّثر في الأدب العربي الحديث؛ وما كان لها أن تفعل ذلك دون أن تمهّد لدعوتها تلك، بتفسير العوامل الموضوعية، الّتي تجعل منها نتيجةً من نتائج التطوّر الطّبيعي الّذي عرفته القصيدة العربية الحديثة.

ويُمكن حصر تلك العوامل في أربعة رئيسة:[1]

1– إنّ ثبات الشّعر العربي في قالب واحد، ولمدّة طويلة جعله في كثير من الأحيان يكرّر نفسه باستمرار، وأمام عالم متغيّر يفرض أشكالًا تعبيرية أكثر مرونة وملائمة. فإنّ الشّاعر العربي، وانطلاقًا من نزعةٍ تجريبيةٍ واضحة، راح يبحث عن شكلٍ شعري يستوعبه فوجد في قصيدةِ النّثر مبتغاه، نظرًا لما تتميّز به من خصائص تتيح له حرية التحرّك.

2– تحرّر اللّغة العربية من الصّرامة الّتي كانت تميّزها قبل ظهور القصيدة الحديثة (...) ومن هنا يمكن اعتبار قصيدة النّثر من ردود الفعل ضدّ القواعد الصّارمة النّهائية الّتي اتّسم بها الشّعر العربي القديم.

3– ترجمة الشّعر الغربي، والجدير بالملاحظة أنّ "شعر" قد أخذت على عاتقها نقل كمّ هائل من الشّعر الفرنسي والإنجليزي معًا، إلى العربية، وكان النّوع الذي ينتمي إلى قصيدة النّثر يمثّل حصّة الأسد في ما نقلته، ويذكر أدونيس أنّ (النّاس يتقبّلون هذه التّرجمات، ويعتبرونها شعرًا، رغم أنّها بدون قافية ولا أوزان، وهذا يدلّ على أنّ في موضوع

---

[1] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص143، 144.

القصيدة المترجمة، والغنائية التّي تزخر فيها، وصورها ووحدة الانفعال والنّغم فيها، عناصر قادرة على توليد الصّدمة الشّعرية دون حاجة إلى القافية أو إلى الوزن.)[1]

4– النّثر الشّعري أو الشّعر المنثور، الّذي عُرف به بعض كتّاب العربية من أمثال "جبران خليل جبران". ويحرص أدونيس على التّمييز بينه وبين قصيدة النّثر؛ إذ (ليس للنّثر الشّعري شكل، هو استرسال واستسلام للشعور، دون قاعدة فنية، أو منهج شكلي بنائي، والسير في خطٍّ مستقيم ليس له نهاية، لذلك هو روائي أو وصفي، يتّجه غالبًا إلى التأمّل الخلّاق أو المناجاة الغنائية، أو السّرد الانفعالي، ولذلك يمتلئ بالاستطرادات والتّفاصيل، وينفسخ فيه التّناغم والانسجام، أمّا قصيدة النّثر فذات شكلٍ قبل أيّ شكلٍ آخر.)[2]

إذن هذه هي العوامل التّي ساقتها "شعر" لتسويغ قصيدة النّثر، حتّى تبدو وكأنّها نتيجة تطوّر طبيعي للأدب العربي.

لقد كان ظهور قصيدة النّثر **(Les Poèmes en Prose)** على أصحّ الاستعمال يعود إلى الأدب الفرنسي بشكلٍ خاصّ، حيث موطن الولادة الحقيقية لها، ونموّها ونشأتها، فقد مرّت قصيدة النّثر في الغرب حتّى تبلورها في فرنسا على يد الشّاعر "شارل بودلير" (**1867–1927**)، بإرهاصات متعدّدة؛ فقد كانت هناك مجموعة من المحاولات الّتي تحاول إرساء المبادئ الأساسية لقصيدة النّثر، ومن هذه المحاولات، أعمال "تيلماك" الّذي سعى جاهدًا إلى تحرير الشّعر من قالب النّظم، ومحاولات "شاتوبريان" الّتي توجّهت نحو جعل النّثر أداةً شعرية جديدة ذات انسجامات غير مسموعةٍ بعد.[3]

---

[1] في قصيدة النّثر، أدونيس، مجلّة شعر، عدد14، 1960، ص77.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] سوزان بيرنار: قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ط2، الهيئة العامة لقصور الثقافة، (دت)، ص27.

غير أنّ كلّ هذه المحاولات بقيت مقصورة، حتّى جاء الشّاعر الفرنسي "شارل بودلير" الذّي عمل على ترسيخ القصيدة النّثرية، وجعلها ضربًا جديدا من أنواع الشّعر.[1] حتّى إنّ "سوزان بيرنار" جعلته هو الشّاعر الذّي تأصّلت عنده أبعاد قصيدة النّثر الفنية، تلك الأبعاد الّتي يقوم عليها أصحاب المذهب الرّمزي من الشّعراء أمثال: "رامبو و فيرلين و لوتريامون و مالارميه" بالإسهام فيها بقدرٍ كبير من الإنجازات.[2]

نُشرت لـ"شارل بودلير" أوّل مجموعة شعرية بعنوان: قصائد نثرية صغيرة (**Petits Poèmes en prose**) فهو وإن لم يكتب قصيدة النّثر كما عُرف بعد عهده، بالفعل، إلّا أنّه كان واعيًا من الوِجهة الفنيّة بذلك،[3] فقد كان خير من عبّر عن تلك الرّغبة الحارّة في خلق (شعر ينطوي على "موسيقى بدون إيقاع ولا قافية"، مرنٌ وحار، كي يتكيّف مع حركات الرّوح الغنائية وتموّجات الخيال ورجفات الضّمير.)[4] أي إنّ قصيدة النّثر تقوم على هذا الأساس الّذي يرفض فيه الشّاعر الوسائل الآلية للشّعر الموزون المقفّى، ويطلب مفاتن أكثر دقّة من الكلمات نفسها، ومن التوافقات السرّية الموجودة بين الصّوت والمعنى وبين الإيقاع والفكرة، وبين التّجربة الشّعرية واللّغة الّتي تُترجمها.[5]

ولقد اختلف شعراء هذه القصيدة المبرزون وتباينت إمكاناتهم الشّعرية تباينا ملحوظًا، كما تعدّدت أساليبهم في الكتابة إلى الدّرجة التّي اكتسبت فيها قصيدةُ كلّ واحدٍ منهم صفات خاصّة لا تنتهي إلّا إلى الشّاعر نفسه؛ إذ يمكن القول إنّ "محمّد الماغوط" يكتب قصيدة نثرٍ "ماغوطية"، وأدونيس يكتب قصيدة نثرٍ "أدونيسية" وهكذا ...

---

[1] سوزان بيرنار: قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا، تر: زهير مجيد مغامس، ص71، 92.

[2] المرجع نفسه، ص82، 86.

[3] عبد الملك مرتاض: قضايا الشّعريات – متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصر- ط1، دار القدس العربي، الجزائر، 2009 ص361.

[4] ضياء خضير: شعر الواقع وشعر الكلمات – دراسة في الشّعر العراقي الحديث- (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص44.

[5] المرجع نفسه، (ص ن).

يُعدّ أدونيس أحد أهمّ كتّاب قصيدة النّثر ومنظّريها، فقد تنوّعت تجاربه الشّعرية في هذا المجال، وقدّم قصائد نثرية مهمّة ومتميّزة، حتّى إنّ مصطلح قصيدة النّثر ظهر فيما يبدو أوّلا في مقالةٍ له نشرها عام **1960** في مجلّة "شعر"، وهذا المصطلح مستقى من كتاب الكاتبة الفرنسية "سوزان بيرنار" وعنوانه "قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا" وصدرت طبعته الأولى عام **1959**، واعترف أدونيس نفسه باعتماده في إطلاق هذا المصطلح على كتاب "سوزان بيرنار".[1]

ومن أهم المقالات الّتي نشرها أدونيس، وكان لها الدّور الفاعل في رفد حركة قصيدة النّثر وتحفيز الشّعراء والكتّاب للكتابة عنها، مقالة "محاولة في تعريف الشّعر الحديث"، والّتي أُعيد نشرها أكثر من مرّة وكانت تحتوي على مجموعة من الأبعاد الّتي تبدو جديدة أمام المتلقين، لكونها تطرح مفهومات جديدة عن ماهية الشّعر، ولكونها وضعت تفريقًا واضحًا بين الشّعر القديم والشّعر الحديث، ومقالته الأخرى "في قصيدة النّثر" الّتي عدّها أدونيس نفسه طرحًا جديدا على السّاحة الأدبية عامّة، والشّعرية خاصّة.[2]

يرى أدونيس جازمًا أنّ الوحي القرآني أنهى الشّعر الجاهلي، وشكّل قطيعة معه، وهذا في رأينا لا يسنده الواقع الشّعري ولا الواقع التّاريخي، إذ يخبرنا هذا الأخير أنّه كانت ثمّة عودة قوية إلى الشّعر – في صورته الجاهلية– إبّان العصر الأموي، ونظرةٌ سريعة إلى مؤلّفات تلك الفترة تبرز حرص النّقاد، بل وتعصّبهم الشّديد لنموذج القصيدة الجاهلية، وتفضيلهم قدامى الشّعراء الجاهليين على المحدثين.

لكنّ أدونيس يُغفل تلك الحقيقة لمصلحة فكرة مركزية لديه، وهي أنّ القرآن بدأ عصر الكتابة العربية، وكان (ملجأً مهمًّا لتدعيم وجهة نظره حول صهر الأنواع الأدبية كلّها في نوعٍ واحد هو الكتابة.)[3]

---

[1] مرشد الزبيدي: اتّجاهات نقد الشّعر العربي، ص111.

[2] سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشّعر العربي في القرن العشرين، ص303، 304.

[3] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص416.

قام أدونيس بقراءة نصوص أخرى في التّراث بهذا المنظور أيضًا، أهمّها نصّ التصوّف؛ ففي هذه النّصوص، وجد تجسيدًا حيويا لمعنى الشّعرية المتجاوزة للنّمط الشّعري السّائد والتّقليدي، إضافة إلى تأثره بالشّعر الغربي، خصوصًا الرّمزي والسّوريالي. فإفادته منهما جعلته يتحرّك إلى ما وراء الواقع والخيال بشكل لافت في نتاجه الشّعري خاصّة، فهو يقول: (إنّني كنت بتأثير من الصّوفية العربية الإسلامية وقراءة "ريلكه" و"نوفاليس" أهمل الأشياء الّتي تدخل في مجرى الحياة اليومية المباشرة.)[1] فالنصّ القرآني والنصّ الصّوفي يمكن أن يكونا تبريرًا جيّدًا و مقبولا عند أدونيس للعبور نحو قصيدة النّثر الغربية.

عندما وقع أدونيس على نصّ "النّفري"، أصيب بالدّهشة لما فيه من أبعاد تتوافق ومنحاه التحّولي والحداثي، نصّ لم يتوقّع وجود مثله في التّراث، نصّ يتّضح فيه البعد الشّعري تمامًا، كما تفكّر فيه وتسعى نحوه الشّعرية الغربية الحداثية المحطّمة لفكرة الأجناس الأدبية المنفصلة والمتمايزة بخصائصها، ولهذا يحتفي أدونيس بنصوص المتصوّفة.

يقول أدونيس عن "النّفري": (هكذا يبدو نص النّفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلّياته، وبهذه القطيعة يجدّد الطّاقة الإبداعية العربية، ويجدّد اللّغة الشّعرية في آن (...) إنّه يكتب التّاريخ برؤيا القلب، ونشوة اللّغة، يرفع الكتابة الشّعرية إلى مستوى لم تعرفه قبله، في أبهى وأغرب ما تتيحه اللّغة. وللمرّة الأولى، نرى فيه قلق الإنسان وتعطّشه وتساؤله أمواجا تتصادم جزرًا ومدًّا، في حركة من الغياب والحضور في أبدية من النّور.)[2]

وتجربة "النّفري" الصّوفية دليل على حداثته في القدم كما يرى أدونيس، ولهذا حاول أدونيس أن يجد لقصيدة النّثر امتدادًا تاريخيا عميقا في القدم. ففي التّراث العربي الصّوفي يجد الشّاعر العربي (أنّ الشّعر لا ينحصر في الوزن، وأنّ طرق التّعبير في هذه الكتابات، وطرق استخدام اللّغة، هي جوهريا شعرية، وإن كانت موزونة.)[3]

---

[1] أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، ص74.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، ص66.

[3] أدونيس: سياسة الشّعر، ص76.

إنّ هذه الكتابة – الصّـــوفية– تقع في خلافٍ مع التّجربة الشّـــعرية العربية القديمة، والّتي تتميّز إجمالًا بالخيطية **(La Linéarité)**، بينما تميل الشّعرية المعاصرة إلى جعل القصيدة عمودية وشبكية، فليست التّجربة الصّوفية مجرّد تجربة جديدة في النّظر، وإنّما هي أيضًـــا تجربة جديدة في الكتابة، أنتجت جنسًـــا ثالثًا.[1] (إنّها نظرة أفصـــح عنها بالشّعر، وزنا ونثرا، أو بلغة شعرية إبداعية وسعت حدود الشّعر، مضيفة إلى أشكاله الوزنية أشكالا أخرى نثرية، نجد فيها ما يشبه الشّكل الّذي اصطلح على تسميته في النّقد الشّعري الحديث بقصيدة النّثر.)[2]

إذن لم يعد الشّـاعر ينطلق من همّ واقعي أو اجتماعي أو رسـالة سـياسـية أو هدفٍ إصـلاحي، كما لم يعد مشـغولا بأن يكون واضـحا أو مقروءًا أو مفهومًا. تقوقع على ذاته واتّجه صـوب عالمه الدّاخلي الّذي صـار وحده منبع الإبداع، الإبداع على غير مثالٍ سابق.

هذا النّزوع هو ما يجعل قصيدة النّثر العربية الجديدة شديدة الشبه بالقصيدة النّثرية السّوريالية، وذلك كون هذه القصيدة نفسها تتمثّل الإرث الّذي انتهى إليها من بودلير ورامبو ولوتريامون، ومالارميه، بعد أن مهّدوا لها بصياغة مفهوم جديد للشّعر أساسه الرّؤيا ونشدان المجهول والمطلق.

تطمح قصيدة النّثر إلى تشكيل إيقاعٍ خاصّ بها، بالاستعاضة عن النّظام التّقليدي، وذلك بانسجام داخلي لا يفتأ يتجدّد ولا يخضع إلّا لحركة الرّؤيا والتّجربة الشخصيتين، كما أنّها تطمح إلى إتاحة كلّ الحرية للفكر والخيال.[3]

فالبنية الإيقاعية الّتي تقوم عليها قصـيدة النّثر (بنية ذاتية خاصـة تلغي ما يُمكن من شـكلية موسـيقية خارجية، وتقوم على موسـيقى داخلية تنبع من الحدس بالتّجربة الشّـعرية، تجربة أحالت التّفجير محل التّسـلسـل، والرّؤيا محلّ

---

[1] سفيان زدادقة: الحقيقة والسّراب، ص417.

[2] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص22.

[3] سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: مفاهيم حداثة الشّعر العربي، ص348.

التّفسير،)[1] بمعنى أنّها تطمح للاستغناء عن بحور الخليل "بانسجام داخلي" لا يفتأ يتجدّد ولا يخضع إلّا لحركة الرّؤيا والتّجربة الشخصيتين، فالوزن والقافية هما القيدان الرّئيسان اللّذان وضعا الشّعر تحت طاولة الخضوع، ولابدّ من تجاوزهما. ويرى أدونيس أنّ قوانين الخليل العروضية فرضت على القصيدة التزامات كيفية تقتل دفق الخلق، أو تعيقها أو تقسّرها، فهي تجبر الشّاعر أحيانا على التّضحية بأعمق حدوسه الشّعرية في سبيل مواضعات وزنية، كعدد التّفعيلات أو القافية.[2]

لذا وجب تحرير الشّعر والشّاعر من سطوة هذه المواضعات النّظمية (الوزن والقافية)، والعمل على محو الحدود الفاصلة بين الشّعر والنّثر. وبذلك تمثّل ولادة قصيدة النّثر رغبة عميقة في تجاوز القوالب العروضية، ووضع حدّ لطغيانها الذّي كان يحدد بمفرده شعرية النصّ.

يتجلّى إيقاع قصيدة النّثر المتنوّع في التّوازي والتّكرار والنّبرة والصّوت وحروف المدّ وتزاوج الحروف، كما تتجلّى في تفجير الخصائص الصّوتية وتعويض الوزن الغائب باستخدام مظاهر تشكيلية كالفراغ والقطع والحذف.[3]

بعد كلّ ما أوردناه عن قصيدة النّثر، تنظر إليها بوصفها جنسا أدبيا ثالثا، مغايرًا له خصائصه المميّزة التّي تميّزه عن القصيدة الموزونة من جهة، وعن النّثر من جهة أخرى، وخصائص قصيدة النّثر كثيرة، نذكر منها:[4]

1- الوحدة العضوية: إنّ قصيدة النّثر تفترض إرادة واعية للانتظام في القصيدة، وينبغي أن تكون وحدة مستقلة ممّا يتيح تمييزها من الشّعر المنثور.

---

[1] مرشد الزبيدي: اتّجاهات نقد الشّعر العربي، ص113.

[2] في قصيدة النّثر، أدونيس، ص76.

[3] مرشد الزبيدي: اتّجاهات نقد الشّعر العربي، ص133.

[4] عز الدّين المناصرة: إشكاليات قصيدة النّثر، نصّ مفتوح عابر للأنواع، ط1، دار الفارس، الأردن، 2002، ص28.

2- المجانية: ليس لقصيدة النّثر أيّة غاية بيانية أو سردية خارج ذاتها، ويحدّد فكرة المجانية فكرة اللّازمنية في الحدّ الّذي لا تتطوّر فيه القصيدة نحو هدف ولا تعرض سلسلة أفعال أو أفكار ولكن تظهر للقارئ حاجة وكتلة زمنية.

3- الإيجاز (الكثافة): تبتعد عن الاستطراد في الوعظ الخُلقي وغيره، كما تبتعد عن التّفاصيل التّفسيرية وكلّ ما قد يؤول بها إلى عناصر النّثر الأخرى، لأنّ قوّتها تأتي من تركيب مضيء.

سُئل أدونيس مرّة: "إلى أيّ مدى نجحت القصيدة النّثرية في تعويض القارئ العربي عن قناعاته بالقصيدة التّقليدية التّي رسخت في وجدانه لقرون طويلة؟" فأجاب بقوله: (لا يمكن في المرحلة التّاريخية المنظورة، أن تعوّض قصيدة النّثر عن قصيدة الوزن، وليس مطلوبا من قصيدة النّثر أن تعوّض عن قصيدة الوزن؛ لأنّ المسألة في قصيدة النّثر ليس أن تحلّ محلّ قصيدة الوزن. فقصيدة الوزن باقية ولها حضورها ولن تموت، وكلّ ما ينبغي ملاحظته في هذا الصّدد هو أنّ هناك إمكانية الآن لدى العربي في أن يعبر شعريا بقصيدة النثر، وليست المسألة مسألة تطور أو امكانية الاستغناء عن الوزن أو البحور الخليلية، لقد أصبح أمام الشّاعر العربي خيار وإمكانية جديدة، إذ لم يرد أن يعبّر بالوزن، يستطيع أن يعبّر بالنّثر، وأعتقد أنّ هذا لا يضير النّثر العربي واللّغة العربية. ولو كان الخليل نفسه موجودًا لما ثار هذه الثّورة الّتي ثارها بعضهم باسمه اليوم. وكأنّ قصيدة النّثر هي الخراب الّذي سيهدّم اللّغة العربية والتّراث الشّعري العربي. ولا أدري كيف ينسى هؤلاء النقّاد الجبال الهائلة والمحيطات الضّخمة الهاجمة على العرب وثقافتهم، من كلّ صوب، بينما هم يتمسّكون بالتصدّي لمسألة بسيطة جدّا كقصيدة النّثر. إنّني أستغرب حقيقة مستوى تفكير واهتمام هؤلاء النقّاد.)[1]

يتّضح ممّا سبق أنّ أدونيس قد أحسن التّنظير والتركيب بين المواقف والنّظريات، فجمع نُتفا من خصائص الكتابة السّوريالية وقصيدة النّثر الغربية، والكتابة الصّوفية، آملًا بأن يحقّق بهذا المزيج – الصّنيع ذلك التحوّل

[1] هاني الخيّر: أدونيس شاعر الدّهشة وكثافة الكلمة، ط1، دار فليتس، الجزائر، (دت)، ص42، 43.

المفصلي المنشود في أفق الثّقافة العربية المعاصرة، نحو توديعٍ أخير لمرحلة الشّعر والخطابة، الّتي امتدّت طويلًا، وفوق ما تسمح به طاقتها، والدّخول في مرحلة جديدة هي مرحلة تحطيم الأجناسية، الّتي تُلغي الحدود بين الأنواع الأدبية، وتحطّم عن قصدٍ وإصرار الأجناسية الأرسطية.

ثامنا– قضية الغموض الشّعري:

الغموض هو أحد أهمّ خصائص التّجربة الشّعرية الحداثية، بالإضافة إلى أنّه من أكثر الأمور الّتي أرّقت النقّاد القدماء والمعاصرين على حدٍّ سواء. فالعملية الإبداعية هي عملية غامضةٌ إلى درجة التّعقيد؛ فالشّاعر يكتب، لكنّه أسوء من يفسّر كتابته، والقارئ بدوره يقرأ، فيجد نفسه أمام المجهول، لا يملك من الجواب سوى الحيرة والدّهشة، ذلك كون مسألة التّفكير في القصيدة مسألة غامضة مستعصية.

إنّ من الطّبيعي أن يتجلّى الشّعر غريبًا مفاجئًا، غامضًا، كون الذّات الشّاعرة تنطلق في إبداعها من عالم مجهولٍ لا مرئي، الأمر الذّي يجعل حتمًا القصيدة غامضةً لغموض ميلادها.

قلنا إنّ من الظّواهر التّي مازالت تثير الجدل والنّقاش ظاهرة "الغموض" والتّي تُقابل "الوضوح"، والأسئلة التّي تتبادر إلى أذهاننا كثيرة منها: هل يُعدّ أحدهما أو كلاهما عيبًا؟ وما الذّي يُضفيه الغموض على الشّعر؟ وما هو موقف القارئ عندما يقرأ شعرًا غامضًا؟ وما هو موقف النقّاد المعاصرين منه؟ وهل للغموض جذورٌ عبر التّاريخ؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها سنحاول الإجابة عنها بإذن الله تعالى.

أوّلا، دعونا نبدأ بتعريف "الغموض"، وما الفرق بينه وبين "الإبهام"، حيث إنّ هاتين الكلمتين جاءتا متلازمتين في كثير من الكتب النّقدية، وفضّل البعض أن يستخدم "الإبهام" بدل "الغموض" في شعر الحداثة، لما يدلّ عليه من خفاءٍ وانغلاق.

جاء في "لسان العرب" لابن منظور أنّ (الغامض من الكلام: خلاف الواضح، ويُقال الرّجل الجيّد الرّأي، قد أغمض النّظر وأغمض في الرّأي: أصاب، ومسألة غامضة: فيها نظرٌ ودقّة ومعنًى غامض: لطيف، وما في هذا الأمر غميضة وغموضة أي عيب.)[1]

[1] ابن منظور: لسان لعرب (مادة: غَمَضَ)، ص62.

(وأغمض وغمّض بمعنى أغلق عينيه، وغمّض عنه أي تجاوز.)[1]

وكلّ هذه المعاني يُمكن تفسيرها في الشّعر على أنّها إغماض العين والغوص في الأحلام وتجاوز الواقع إلى الخيال اللّامحدود.[2]

أمّا الإبهام ومادّته "بهم"، فقد جاء الأبهم كالأعجم، واستُبهم عليه: استُعجم فلم يقدر على الكلام. وطريق مبهم إذا كان خفيًّا لا يستبين، وأمرٌ مبهم: لا مأتى له، واستُبهم الأمر إذا استُغلق فهو مستبهم، وأمرٌ مبهمٌ إذا كان ملتبسًا لا يُعرف معناه ولا بابه،[3] والحروف المبهمة الّتي لا اشتقاق لها ولا يُعرف لها أصول مثل: الّذي والّذين وما ومن وعن وما أشبهها.[4]

هناك العديد من الآراء الّتي وردت حول الغموض والإبهام، نذكر منها ما قاله "عزّ الدّين إسماعيل" في كتابه "الشّعر العربي المعاصر"، يقول: (ينبغي أن نميّز بين الغموض والإبهام، فنحن نستخدم في الأغلب لفظة الغموض ونادرًا ما نستخدم لفظة الإبهام، مع أنّ الشيء المبهم المستغلق ليس هو دائما بالضّرورة الشيء الغامض. وقد سبق أن حلّل "أمبسون" صفة الإبهام هذه تحليلًا ذكيّا في كتابه "أنماط سبعة من الإبهام" (لندن 1930): فالإبهام عنده صفة نحوية (...) أي ترتبط بالنّحو وتركيب الجملة، في حين أنّ الغموض "صفة خيالية" تنشأ قبل مرحلة التّعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصّياغة اللّغوية النّحوية.)[5]

وبهذا المفهوم ارتأى أن يجعل طلاسم المتنبّي والشّعر القديم مبهمة، لا غامضة، لأنّ مشكلته لغوية تنشأ من طبيعة التّركيب اللّغوي، وتعقيده، وقد يُعالج المبهم من هذا النّوع بزوال هذا التّعقيد، إذا عالجنا مشكلة التّركيب

---

[1] ابن منظور: لسان العرب (مادة غَمَضَ) ص61.

[2] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ط1، دار التكوين، دمشق، 2009، ص75.

[3] ابن منظور: لسان العرب (مادة بَهَمَ)، ص265.

[4] المرجع نفسه، ص266.

[5] عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، ص189.

اللّغوي فيه، ويرى أنّ هذا الإبهام ممكن أن يتخلّى عنه الشّاعر، وليس بصفة فنيّة، بل يُعدّ صفةً سلبية وشيئًا معيبًا.[1]

أمّا "مصطفى الجوزو"، فقد عدّ الإبهام من أنواع الغموض؛ بل النّوع الأوّل منه، كما قسّمه قائلًا: (الغموض بالتّالي يتّصل بعدم الرّؤية أو بعدم إمكانها، ويدلّ على الخفاء وعدم الوضوح، ولكنّه في الأدب، ولاسيما الشّعر متعدّد الوجوه والأسباب، منه ما هو لغوي تركيبي، ومنه ما هو تصويري، ومنه ما هو أسلوبي.)[2]

لعلّ مفهوم الغموض يتّضح بصورة أوفى إذا عرفنا أنّ الخلط في العربية لم يقتصر على مفهومي الغموض والإبهام فحسب، وإنّما كان بين الغموض والتّعقيد أيضًا.

فها هو "كمال خير بك" يرى (عدم قابلية الخطاب الشّعري المعقّد (تعقيدًا) للفهم، إنّما تنبع من طبيعة بنيته غير السّليمة، والمنافية لقواعد النّحو التّقليدية أو السّائدة في الاستخدام الحالي، في حين أنّ صعوبة الفهم الّتي تكتنف الخطاب المعقّد (تعقّدًا) تنبع بالأحرى من ضخامته وكثافته الدّلاليتين،)[3] ويضيف (إنّ عدم قابلية الإيصال أو قلّتها في التّعبير الشّعري المعاصر، تتمثّل على مستويين من الانزياح: الأوّل تركيبي، والآخر دلالي، وكلا الملمحين (التعقّد والغموض) يعودان إلى الميدان الدّلالي، ولكنّهما ينتميان إلى مستويين متمايزين: الأوّل جوهري (أو مضموني) والآخر شكلي.)[4]

فالتّعقيد عنده كالإبهام عند "أمبسون" يصدر عن مخالفته للنّحو، أمّا التعقّد فهو الّذي يميّز اتّجاهًا مهمّا في حركة الطّليعة الشّعرية العربية، ويتمفصل مع خصيصة أخرى مجاورة بل ويختلط بها ألا وهي خصيصة (الغموض)،

---

[1] عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية، ص189، 190.

[2] مصطفى الجوزو: نظريات الشّعر عند العرب (الجاهلية والعصور الإسلامية) – نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات- ط2، دار الطّليعة، بيروت، 1988، ص330.

[3] كمال خير بك: حركية الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، (دط)، دار الفكر، بيروت، 2000، ص171، 172.

[4] المرجع نفسه، ص173، 174.

ويرى أنّ هناك مستويين من الانزياح يمنعان من الإيصال في التعبير الشّعري المعاصر، أحدهما تركيبي والآخر دلالي، ويجعل التعقّد والغموض يشتركان في القسم الثّاني (الدّلالي).[1]

إنّ لظاهرة الغموض جذورًا عبر التّاريخ العربي، سنعرض لها عرضًا يسيرًا فيما يلي، عسانا نهتدي إلى بعض البواعث الأوّلية الّتي أدّت إلى حدوثها.

وما يجب أن نعيه جيّدا ونحن نلقي لمحةً تاريخية على تاريخ الغموض في الشّعر العربي أنّ للتّاريخ دوره في إحداث الغموض سواء بالنّسبة للشّاعر المبدع أم بالنّسبة للمتلقي المتذوّق، فنحن أبناء عصرنا حين نقرأ الشّعر الجاهلي في كثيرٍ من آثاره، ولاسيما عند فحوله، نشعر على الفور، لا كأنّنا نقرأ أساطيرًا أو ألغازًا، ذلك أنّ غموض الأساطير والألغاز يهون، بل نشعر بعجزنا عن إدراك معناه الحقيقي، وذلك بسبب غلظة الألفاظ وتجهّمها وصخريتها النّافرة. وهنا نجد أنّ المعنى قد استغلظ علينا فنحتاج إلى أن نمدّ أيدينا إلى المعاجم، لشرح وتفسير ما استعصى علينا.[2]

فالغموض هنا لم يأت من الصّنعة من حيث الصّبغةُ اللّغويةُ والبيانية، ولا من حيث المعاني المقصودة، ولكن الغموض يأتي من جانبنا نحن لأنّ معجمنا اللّغوي أصبح مخالفًا للمعجم اللّغوي الجاهلي في كثير منه: في صفاته ورقّته وسلاسته ودلالات ألفاظه الحضارية والأخلاقية والاجتماعية،[3] ونستشهد هنا بالقصيدة الحوارية الّتي نشأت بين "زهير بن أبي سلمى" وابنه "كعب"، وممّا جاء فيها:

---

[1] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص81.

[2] محمّد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001، ص67.

[3] المرجع نفسه، ص67، 68.

زهير: إني لتعديني على الهمّ حسرة تخبّ بوصال صروم وتعنق

كعب: كبنانة القرئ موضع رحلها وآثار نسعيها من الدفّ أبلق

زهير: على لاحب مثل المجرّة خلنه إذا ما علا نشزًا من الأرض مهرق

كعب: منير هداه ليله كنهاره جميع إذا يعلو الحزونة أفرق

زهير: وظل بوعساء الكثيب كأنّه خباء على صقبى بوان مروق

كعب: تراخى به حب الضحاء وقد رأى سماوة قشراء الوظيفين عوهق[1]

وبمجيء الإسلام حدث تحوّل أصولي في الشّعر العربي في مواضيع الإبداع والإنشاء، وفي المعاني الإنسانية، الأخلاقية والاجتماعية الّتي صارت من آداب المسلمين، وكان أن حدث للّغة ذاتها تطوّر جذري أصولي يتّفق والمعاني الإنسانية التّي جاء بها الإسلام لتكون قادرة على التّعبير عن المعاني القرآنية والآداب الّتي تحدّث بها الرّسول – صلى الله عليه وسلّم–، فرقّت الأساليب وابتعد الشّعراء عن الألفاظ الغليظة ذات الشّراسة الصّوتية، فأصبحوا لا ينتقون ولا يتخيّرون إلّا الرّقيق العذب السلس من الألفاظ، وإلّا الجزل الرّصين منها إذا اقتضى التّعبير الجزالة والرّصانة.[2]

ورغم ذلك ظهر نوعٌ جديد من الغموض في العصر العبّاسي، لجأ إليه الشّعراء ليمتدحوا الخلفاء والوزراء، طامعين في كرمهم وجوائزهم؛ فها هو "بشار بن برد" (يزعزع مفهوم الطّريقة الشّعرية الموروثة، ويباغت بصيرتك بتداخل الصّور والمشاعر والرّموز، وشعره يبدو عليه الغموض ويسمح بقليل من التّأويل، وقد كان حريصًا على

---

[1] كعب بن زهير: ديوان كعب بن زهير، تح: درويش الجويدي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت ،2008، ص98.

[2] محمّد عند الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث، ص68.

تجاوز وحدة المعنى ووضوحه وامتناعه على اللّبس، وأن يؤلّف شعرًا يصحّ أن يُحمل على دلالات متنوعة،)[1] فها هو يقول في مدحه للخليفة العبّاسي المهدي:

ساورت من دونه العقنقل والـ جوف أزجى المهرية النجبا

من المعدات في اللّجين وفي الـ عيص لهم ألحّ أو غلبا

إذا ذكرت امرأ يبيت على الحمـ د ركبنا العادية الرّكبا

يخبطن جمر الغضى وقد خفق الآ ل وغشى ريحانه الحدبا

مستقبلات من كلّ هاجرة قيضًا وقيضًا ترى له حببا[2]

وربّما جنحت السّليقة الإبداعية للشّاعر نحو نوعٍ متميّز من الغموض، كذلك الحال عند "أبي تمّام"، فقد اتّهم بأنّه يقول ما لا يُفهم؛ فقد سمع أعرابيّ قصيدة "أبي تمّام" "طلل الجميع لقد عفوت حميدًا"، فقال: إنّ في هذه القصيدة أشياء أفهمها، وأشياء لا أفهمها، فإمّا أن يكون قائلها أشعر من جميع النّاس، وإمّا أن يكون جميع النّاس أشعر منه إذن فـ (النّزاع الّذي دار حول أبي تمّام أثار مشكلة خطيرة بالنّسبة إلى (الغموض)؛ فالغموض أصبح يُرادف الخروج على عمود الشّعر العربي الّذي حدّده البلاغيون، وقصيدة أبي تمّام ليست قضيتها قضية غموض واستغلاق المعنى، وإنّما هي خروجٌ عن المألوف، ولهذا كان يُقال عن شعره: إذا كان هذا شعرًا فإنّ ما قالته العرب باطل، وكأنّ شعره ضدّ كلام العرب.)[3]

ومن قول أبي تمّام في مدح أبي سعيد محمّد بن يوسف الثّغري:

نائى الذّي لا تنالى خلة وهوى والفجع بالمجد غير الفجع بالعزل

---

[1] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص78، 79.

[2] بشار بن برد: ديوان بشار بن برد، شر: محمد الطاهر بن عاشور، ج1، (دط)، عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص328.

[3] أدونيس: زمن الشّعر، ص15.

لئن غدا ساحبا تحد القلاص به لقد تخلّف عنه شاحب الأمل

ملقى الرّجاء وملقى الرّحل في نفر الجود عنده قول بلا عمل

أضحوا بمستن سيل الذمّ وارتفعت أموالهم في هضاب المطل والعلل.

من كلّ أظمى الثرى والأرض قد نهلت ومقشعر الرّبا والشّمس في الحمل[1]

أمّا فيما يتعلّق بـــــ "أبي نوّاس"، فاللّغة الشّعرية عنده، وسيلة استبطان واكتشاف، وهو تيار تحوّلات يغمرنا بإيحائه ورموزه؛ فالخمرة الّتي استخدمها كرمزٍ ومفتاح لكثير من قصائده، هي من وجهة نظره حلم، ولها فعل الحلم، تكتشف المجهول سواء في الذّات أو في الطّبيعة وتقتلعنا من وحل الأشياء العادية، وتقذف بنا فيما وراءها، وتعلمنا أنّ المرئي وجه اللّامرئي، وأنّ الملموس تفتح اللّاملموس.[2]

وفضـلًا على هذا النّوع من الغموض، فهناك غموض آخر، ألا وهو غموض الشّـعر الصّـوفي الفلسـفي الّذي يرتكز على فكرة الحقيقة الإلهية، وحقيقة الصّـلة الكونية بين العبد وربّه، ومرتبة الإنسـان في الوجود، إلى غير ذلك من الأفكار الّتي لا يُدركها أكثر النّاس.

ولقد يكون الباعث على منهج التّأويل الرّمزي للأفكار الوجودية، ولاسـيما الّذي اصـطنعه أقطاب الصّـوفية، الحرص على عدم اطّلاع عامّة النّاس على أفكارٍ لا تحتملها عقولهم، وإلى الحرص على التّعمية على السّـلطة الحاكمة.[3]

---

[1] محمد عبده عزام: ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، ط4، دار المعارف، (دت)، ص188.

[2] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص79.

[3] محمّد عبد الواحد حجازي: ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث، ص70.

ومن الّذين نهجوا هذا المنهج الصّوفي الفيلسوف "ابن عربي"، فمن قوله:

إنّ المحقّق بالأنفاس رحمان — فالعرش في حقّه إن كان إنسان

وإن توجّه نحو العين يطلبها — له العماء وإحسان فإحسان

مقامه باطن الأعراف يسكنه — يزوره فيه أنصارٌ وأعوان

له من اللّيل إن حقّقت آخره — كما له من وجود العين إنسان

إن لاح ظاهره تقول: قرآن — أو لاح باطنه تقول: فرقان

قد جمع الله فيه كلّ منقبةٍ — فهو الكمال الذّي ما فيه نُقصانُ[1]

ولعلّنا في هذا الإلماح التّاريخي نكون قد أعطينا صورة محسوسة عن الغموض في الشّعر العربي بين الجاهلية والإسلام، وبذلك نكون قد مهّدنا السّبيل للحديث عن ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث.

يعدّ الغموض في الشّعر، مشكلة قديمة حديثة؛ فقد أثيرت في النّقد الأدبي منذ العصر العبّاسي، وشكّلت محور الصّراع بين أنصار الشّعر القديم، وأنصار الشّعر الحديث.

إنّ الشكوى من الغموض في عصرنا الحاضر ترتفع على مستوى نشطٍ وحاد بالمقارنة بما كان عليه في العصر العبّاسي وقد بدأ يشكّل سجالًا نقديًّا خفيفا في الثلاثينات من القرن العشرين، قبل تبلور شعر التّفعيلة وقصيدة النّثر واستقرارها، وممّا يبدو أنّ الشّكوى من غموض الشّعر الحديث، بدأت في أواخر الخمسينات.[2]

ولم يكن الغموض الّذي عالجه كثير من النقّاد القدامى كما هو عليه الآن، فقد أصبح اليوم مذهبًا أو تيارًا أو قضية أو بلاغةً أو ظاهرة أو إشكالية أو مشكلة، ولكنّه انحصر سلفًا في بيتٍ أو بيتين من القصيدة، بسبب إحالة

---

[1] ابن عربي: الفتوحات المكية، ص313.

[2] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص85، 86.

أو فساد معنى أو استعمال غريب أو عدم وضوح عائد الضّمائر.[1]

لقد انقسم النّقد الأدبي المعاصر، إزاء ظاهرة الغموض إلى فريقين:

الأوّل: يرفض الغموض ويدينه.

والثّاني: يقبل أنواعًا من الغموض لا تصل إلى حدّ التّعقيد والإبهام.

يُعلن الفريق الأوّل كرهه للغموض، ويرفض المقولة الشائعة إنّ "المعنى في قلب الشّاعر"، لأنّ لا وقت أمام القارئ، لكي يضيّعه في فكّ طلاسم الشّاعر ومعمياته، وإلباس الشّعر ألوانًا من التّأويل والتّفسير، لم تخطر على بال الشّاعر.[2]

ومن ثمّ يغدو الوضوح مزية من المزايا الثّمينة، الّتي يجب أن يتّصف بها نتاج الأدباء كافّة. فمهمّة الأديب هي الإفهام، وتكليف نفسه مشقّة ذلك، كما أنّه ليس على القارئ حلّ الأحاجي والرّموز.

أمّا الفريق الثّاني فإنّه عالج القضية من منظورٍ حداثي، لم يرَ معه الغموض عيبًا وإنّما حدّد له مهمّات منها:

- استثارة خيال القارئ، ليمضي في أثر كلّ ومضةٍ تلوح.
- إعطاء القصيدة ديمومة، تجعلها لا تزول من نفس القارئ، وكلّما أُعيدت قراءتها تفتّقت عن شيء جديد.

ولقد عدّ هذا الغموض الّذي يبعد عن المبالغة والإسراف والتّعقيد، أجمل رداءٍ يكتسي به الشّعر.[3]

ربط أدونيس بين الشّعر الحديث ومسألة الغموض ربطًا يكاد يختلف عن رأي الآخرين، لأنّه ينبع من انفعالات الشّاعر وتجاربه الحديثة، وجعل اختلاف النّتاج الشّعري بين القديم والحديث أو الفرق بينهما يكمن في الغموض، (فلم يعد الشّاعر العربي الحديث ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز، وإنّما أخذ ينطلق من مناخ

---

[1] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص86.

[2] خليل أبو جهجة: الحداثة الشّعرية العربية بين الإبداع والتّنظير والنّقد، ط1، دار الفكر اللّبناني، لبنان، 1995، ص186.

[3] المرجع نفسه، ص187.

انفعالي، نسمّيه تجربة أو رؤيا.)[1] ويرى أنّ التّجربة الشّعرية الحديثة تشكّل نوعا من الانقطاع أي انقطاع في الرّؤية وحثّ على البحث والسّؤال والخلق من جديد (فالقصيدة قبل كلّ شيء لغة لا تقول ما تظهره وحسب وإنّما تقول كذلك شيئا آخر باطنًا أو احتماليا. هذا الشّيء الآخر هو البعد الأكثر أهمية في القصيدة، وهو السّمة الأساسية لكلّ شعرٍ عظيم منذ جلجامش وهوميروس وهو كذلك ضمانه الفنيّ.)[2]

يرى أدونيس أنّه (من غير الطّبيعي، إذن، أن يخضع الشّاعر لقانون مفروض عليه، إنّه لا يخضع إلّا لمواهبه وطاقاته، فهو مبدع كلّ قانون أو نظام شعري،)[3] فيغدو الهدم شرطًا أوّليا لكلّ شعرٍ ثوري، بل لكلّ شعرٍ حقيقي.[4]

إنّ نظرة أدونيس لكلّ ما هو قديم، معروفة لدى الجميع، فالجمالية السّائدة والموروثة، هي جمالية خاضعة للمعيار، وهي وليدة الإيديولوجية الدّينية، ولهذا فإنّ هدمها، وهدم أشكالها الجمالية هو من الأولويات، يقول: (كان الشّاعر العربي القديم يعيش في عالمٍ واضح منظّم: كلّ شيء فيه مفسّر، محدّد، بدءًا من غسل اليدين والقدمين، وانتهاءً بما سيحدث للإنسان في الآخرة. وكان العالم يقوم على حقائق مطلقة نهائية، وعلى إيمان راسخ بها. كانت بنيته عقلية – ذهنية، لا نفسية انفعالية. بل كان العالم النّفسي الحميم مكبوتًا مقموعًا،)[5] ثمّ يختم قائلًا بأنّه في الوقت الرّاهن، قد حدثت أحداث وتطوّرات (زلزلت في وعي الشّاعر العربي الحديث صور عالمه القديم، وزلزلت أفكاره وطرق تعبيره. لم تعد هناك حقائق مطلقة، ولا أشكال ثابتة.)[6]

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص23.

[3] المصدر نفسه، ص43.

[4] المصدر نفسه، ص79.

[5] المصدر نفسه، ص277.

[6] المصدر نفسه، ص278.

الوضوح بالنّسبة لأدونيس هو (سمة طبيعية للشّعر الوصفي أو القصصي أو العاطفي الخالص لأنّه يهدف إلى التّعبير عن فكرة محدّدة أو وضع محدّد، فإنّ هذا الهدف لا مكان له في الشّعر الحقّ، فالشّاعر لا ينطلق من فكرة واضحة محدّدة، بل من حالةٍ لا يعرفها هو نفسه معرفةً دقيقة، ذلك لأنّه لا يخضع في تجربته للموضوع أو الفكرة أو الأيديولوجية أنّ حدسه كرؤيا وفعالية وحركة، هو الّذي يوجّهه ويأخذ بيده، لهذا يعيش في تجربته الشّعرية هاجس الابتداع والاكتشاف، لا هاجس التّزيين والتّجميل، ممّا يقذف به إلى جميع الاتّجاهات حتّى الأطراف القصوى، لذا من الطّبيعي أن يغيّر علاقته باللّغة، الّتي لم تعد وسيلة العلاقات اليومية بينه وبين الآخرين وإنّما أصبحت وسيلة لإقامة علاقة بين فضاء أعماقه وفضاء الأبعاد الّتي يتطلّع إليها، لهذا يعلن عن حبّه للغموض.)[1]

أدونيس يقف بمسافة متساوية بين الوضوح والألغاز والأحاجي، فهو ضدّ فكرة الوضوح في الشّعر والّتي هي من أخصّ خصائص النّثر والشّعر الوصفي، كما أنّه يناقض القصيدة الأحجية ويعتبرها ليست من الفنّ في شيء، لذلك نجده يقول: (القصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك كالرّغيف، أو كأس الماء، وهي ليست شيئًا مسطحًا تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة، إنّها عالمٌ ذو أبعاد، عالم متموّج، متداخلٌ وكثيف بشفافيته، عميق بتلألئه، تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها، وتقودك إلى سديم في سديم من المشاعر والأحاسيس، سديم يستقلّ بنطاقه الخاصّ.)[2] فـ (ليس من الضّروري لكي نستمتع بالشّعر أن ندرك معناه إدراكًا شاملًا، بل لعلّ مثل هذا الإدراك يفقدنا هذه المتعة – ذلك أنّ الغموض هو قوام الرّغبة بالمعرفة – ولذلك هو قوام الشّعر. إلّا أنّ الغموض يفقد هذه الخاصية حين يتحوّل إلى أحاجٍ وتعميات. ولهذا فإنّ شرطه لكي يظلّ خاصية شعرية، أن يكون إشارة إلى أنّ القصيدة تعني أكثر ممّا يقوى الكلام على نقله.)[3] (إنّ القصيدة/الأحجية هي كلّ قصيدة لا تعكس شيئا، لا

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص235.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

[3] المصدر نفسه، ص160.

توحي شيئا، لا تثير انفعالًا. يمكن أن تُحذف هذه القصيدة، ليس من الشّعر فحسب بل من حقل الحساسية الفنيّة أيضًا.)[1]

إنّه يرفض الغموض الذّي هدفه التّلاعب باللّغة إلى درجة إلغاء حساسيتها وكثافتها، يريد غموضًا يشفّ رغم كثافته عن عمقٍ في الرّؤية والفكر والانفعال، لذلك نحسّ بهذا النّوع من الشّعر ونتفاعل معه رغم أنّنا لا نقبض على تفاصيله بدقّة.

ويرفض أيضًا الشّعر البسيط الواضح، لأنّ ذلك يعني انتصارًا للطّبيعة على الشّعر من حيث هو فنّ، أي من حيث هو إبداع إنساني، فتنتصر الحتمية على الحرّية والضّرورة على الإبداع.[2]

لهذا ليس غريبا أن نجده معجبا بأبي تمّام مدافعًا عنه وعن غموضه، فقد خلق هذا الأخير لغة جديدة مغايرة للّغة السّائدة في عصره، فجاءت معانيه وصوره وتعابيره مغايرة للمألوف وتتّسم بالغموض. ويوضّح لنا أدونيس أنّ هذا الغموض عند أبي تمّام (صادر عن صفاء ذهنه وشفافيته، وعن بعده التأمّلي لا عن تشوّشه الرّوحي أو ضعف تعبيره، وهو غموض غير معتم، بل شفّاف (...) فكلّ شاعر كبير هو بالضّرورة غامض غموضًا ماسيا، قادرًا على الوصول إلى الأعماق، على الإشعاع والتوهّج والبوح دون أن يكون محدّدا أو معبّرا عن معنى محدّد.)[3]

ويقف أدونيس بالمرصاد، لكلّ من يرفض خاصية الغموض ويعارضها، ومن مواقفه تلك نذكر قوله: (على الّذين يتشدّقون اليوم بدعوى أنّ الغموض يفسد الشّعر، أن يتذكروا أنّ ذلك الغامض المفسّر هو من بين القلّة الّذين أسّسوا عظمة الشّعر العربي، وصاغوا مجدنا الشّعري، وفي ضوء هذا التّنبيه فإنّ نبذ تهمة الغموض دعوى

---

[1] أدونيس: زمن الشعر، ص160.

[2] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، ص61.

[3] أدونيس: مقدّمة للشّعر العربي، ص45.

باطلة، قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها وإصراره على أن يفهم ما تغيّر بذهنه.)[1] (ففي حياتنا الشّعرية فئة تتّخذ من الغموض ستارًا لتخفي عجز أصحابها عن الإبداع. أكرّر بالمقابل أنّني لا أبشّر بالوضوح.)[2]

إنّ حديث النّاقد الشّاعر عن الغموض في الشّعر لابدّ أن يؤدّي إلى الحديث عن صعوبة تفاعل القارئ العربي معه، ومن هنا يأتي السّؤال الذّي يطرح نفسه: هل الغموض الذّي يكون في القصيدة يتولّد من النصّ نفسه، أم أنّه غموضٌ ناتج عن تدنيّ ثقافة القارئ ووعيه؟

يجيب أدونيس فيقول: (إنّ ما يُسمّى بصعوبة الشّعر لا يتولّد من النصّ ذاته، وليست كامنة فيه، وإنّما تتولّد عن أمرين: الأوّل مستوى الثّقافة ونوعيتها، والثّاني مرتبط بمدى وعي القارئ لمعنى الشّعر وعمليته الإبداعية وكيفية قراءته.)[3]

يرى أدونيس أنّ من مهمّات النّقد الأساسية اليوم، الوقوف عند نقد القراءة والقارئ، هذه القراءة السّائدة الّتي لا يزال توجهها تقليديًا، وطريقتُها في التذوّق والتقويم قديمة ومستهلكة، يقول: (كُلّنا ندرك أنّ القارئ العربي بعامّة يقرأ مقامات الحريري إلى روايات نجيب محفوظ، ذلك أنّ مخزونه الذّهني كان تربويا واحدًا، تُملي موقفًا واحدًا وقراءة واحدة، وكنّا نتساءل: كيف نخلخل هذا المخزون، ونلقّحه بعناصر جديدة تتيحُ لهذا القارئ أن يكتشف أبعادًا جديدة؟ كيف نخرج القارئ العربيّ ممّا تعوّد عليه وألفه؟ وكيف نقنعه بأن لا ننتظر دائمًا من الشّاعر/القصيدة التّي تقول له ما في نفسه، بل أن ينتظر على العكس القصيدة التي تخرجه ممّا في نفسه، إلى أفق آخر، وتفرض عليه أن يغيّر عاداته في القراءة، وأن يتساءل حول الشّعر بشكلٍ مختلف، ويثير أسئلة مختلفة؟)[4]

---

[1] أدونيس: زمن الشّعر، ص279، 280.

[2] المصدر نفسه، ص281.

[3] أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، ص72.

[4] المصدر نفسه، ص118، 119.

لذلك كلّه نجده يميّز بين نوعين من القراءة "القراءة السّطحية" و"القراءة العمودية". قارئ النّوع الأوّل يقرأ النصّ كأنّه خيط، خارج النّسيج التاريخي الحيّ، أسير اللّحظة الّتي وُجد فيها، أمّا قارئ النّوع الثّاني فيقرأ النصّ من حيث هو عمق ثقافي وتاريخي، وهذا اللّقاء في العمق هو الّذي يتيح الكشف عن أهمية النصّ، ودوره، وقيمته، وهو الّذي يولّد معناه المتحرّك، من هنا بالتّالي نفهم كيف أنّ النصّ الإبداعي ليس مجرّد إيصالٍ، لكاتبه هدفٌ مسبق، يريد أن يُحدثه للتّأثير في قارئه، وإنّما هو مشروع، يريد كاتبُه أن يدخل القارئ في مشروعٍ دلالي متحرّك، لا أن يعلّمه أن ينقل إليه تأثيرًا فكريا أو سياسيا. فالنصّ الإبداعي إذن ليس تلبية أو جوابا، وإنّما هو على العكس دعوة أو سؤال، وقراءته هي حوار معه، وهو بالأحرى (أي النصّ) ليس وثيقة، بل لقاء بين سؤالٍ وسؤال، لقاءٌ بين المبدع والقارئ الّذي هو مبدع آخر.[1]

هنا، نجد أدونيس، يرتقي بالقارئ إلى مستوى المبدع، حين يستطيع أن يقرأ النصّ الشّعري قراءة إبداعية بعيدة عن السّطحية، فالقراءة المبدعة نوع من الحوار بين القارئ والنصّ بعيدًا عن الثّوابت، ومنه يصبح القارئ طرفًا في الإبداع، لا مجرّد متلقٍّ عادي، إنّه يرفض القراءة العادية الّتي تبحث عن المضمون والقصد، لأنّ هذه القراءة تهدف إلى استخدام النصّ، لذلك من الطّبيعي أن تدين كلّ نصّ لا يحقّق شروطها، لهذا يدعوها بـ "القراءة الطّامسة"، فهي لا تستطيع تلمُّس مكامن الإبداع في النصّ الأدبي فحسب، وإنّما تطمس إمكان التّساؤل وإعادة النّظر والحركية والإبداعية.

إنّ القرّاء الّذين هم في مستوى التّجربة الشّعرية الجديدة، التّجربة الحقّة قليلون بل نادرون، لذلك يبدو لهم النّتائج الّذي يصدر من هذه التّجربة فقيرًا غريبًا، فالقارئ هو في التّحليل الأخير، الّذي يُعيد خلق القصيدة وشخصيتها، فيُفقرها أو يُغنيها.[2]

---

[1] أدونيس: سياسة الشّعر، ص60.

[2] ماجدة حمّود: علاقة النّقد بالإبداع الأدبي، ص64.

نستنتج ممّا سبق أنّ الغموض قد وجد له طريقًا في الشّعر العربي الحديث، وعندما نقول "الغموض"، فهذا لا يعني المبالغة في استخدامه وإلّا سينتهي بنا الأمر إلى الألغاز والأحاجي وطمس النّصوص الإبداعية جملة وتفصيلا. كما لا يعني الإفراط في التّقريرية والوضوح.

إذن، كانت لنا في هذا الفصل وقفة عند الجانب التّنظيري للتّجربة الشّعرية الأدونيسية، حيث تعرّفنا فيه على أهمّ الآليات المتّبعة في مشروعه، محاولين قدر الإمكان عرضها في شكلٍ مبسّط وميسّر.

وفيما يأتي، سنسلّط الضّوء على الجانب التّطبيقي الّذي نظر له أدونيس كثيرًا، وأسهب في الحديث عنه، وأسال لأجله حبرا غزيرًا.

الفصل الثّالث

التّجربة الشّعرية لدى أدونيس ممارسةً وتطبيقا:

أوّلا: الرّمز والأسطورة.

1- الرّمز وتجلّياته في المتن الشّعري الأدونيسي.

2- الأسطورة وتجلّياتها في المتن الشّعري الأدونيسي.

ثانيا: المعجم الشّعري.

1- المعجم الصّوفي.

2- المعجم السّوريالي.

لعلّ من بين نتاج الاحتكاك بالثقافة الغربية في عالمنا العربي، بروز ظاهرة الشاعر النّاقد الّذي يتبنى مدرسة في الكتابة الشعرية، مدرسة تضع أسبابا وقواعد وأصولًا؛ مثل مدارس المهجر والدّيوان وأبولو، والموجات الشّعرية المتلاحقة، ومنها الشّعر الحر وقصيدة النّثر، كلّها كانت نتاج الاقتراب من عالم الشّعراء في الغرب، غير أنّ منظّري الشّعر من الشّعراء العرب، في الغالب، هم الأقل حظّا في النّجاح الشّعري، عدا أدونيس وقلّة من الشّعراء –وهذا يبقى رأيا خاصّا–

إنّ منجزات أدونيس الشعرية ليست مجرّد حالة إلهام بل هي عمل متراكم متراكب، عمل فلسفيّ نفسيّ معمّق، عملٌ يُنجزُ بالمثابرة والمراجعة والثّقافة، عبر مراحل مضنية من قراءة الكتب المتنوّعة، لذلك فإنّ عمل أدونيس الشّاعر النّاقد حالة جدلية لتقديم منجز شعري قابل للتطوّر والخلود.

من أهمّ مظاهر الثّورة التي أعلنها أدونيس في كتاباته التّنظيرية، هي تلك الّتي تتعلّق باللّغة، لقد رأى منذ أعماله الأولى، أنّ اللّغة لا تحيا إلّا عبر تفجير طاقاتها اللّانهائية، نقصد هنا اللّغة العربية التي يكتب بها، كما نقصد في الوقت نفسه اللّغة بصفة مطلقة.

ومعنى التّفجير هو وضع الدّلالة في حالة من اللّاستقرار، الّذي أعطاه أدونيس اسم "المتحوّل". وبالمتحوّل سمّى أدونيس تجربته الشّعرية، المضادة لثقافة الثّابت، لهذا فإنّ تفجير اللّغة عنى دائما لديه ذاك الّذي يُخرج لغة جديدة، حديثة، من رحم لغةٍ عانت من الموت.[1]

هكذا نجد أدونيس ينشد باستمرار، في قصائده ودواوينه المختلفة، هذه اللّغة المستحيلة الّتي هي وحدها لغة الشّعر، على أنّ نقد اللّغة لا يكتمل لديه إلّا بلغة النّقد.

[1] أدونيس بين نقد اللّغة ولغة النّقد، محمّد بنيس، جريدة القدس العربي، 3 أفريل 2013.

فهذه هي تجربة أدونيس الشّعرية قائمة على هذين البُعدين للّغة، فليس لنقد اللّغة من معنى إن هي –أي هذه اللّغة الجديدة– لم تتحوّل بدورها إلى لغةٍ للنّقد: نقد الأفكار، القناعات ...

تكتمل لدى شاعرنا الممارسة الشّعرية مع الممارسة النّقدية (التّنظيرية)، فهو يكتب القصيدة جنبا إلى جنب مع المقالة الفكرية، وكما أنّ قصيدته موسومة برؤية فكرية، فإنّ كتاباته الفكرية موصولة بنهر الشّعر، وهذا ما سنثبته في هذا الفصل، حيث إنّنا سنشرح كيف كانت قصائد أدونيس ترجمةً لما ورد في كتبه النّقدية، وهل التزم حقًّا بما نظّرَ له أم لا؟

أولا– الرّمز والأسطورة:

تعدّ اللغة الشعرية لغة إيحائية تحفل بالكلمات الثرية ذات الدّلالات المتنوّعة، ليس لأنّها كلمات خاصّة تصلح لأن تكون شعرية، فليس ثمّة كلمات شعرية وأخرى غير شعرية في طبيعتها المعجمية، وإنّما تكتسب هذه الصّفة من خلال استخدام المبدع لها استخدامًا خاصّا يُضفي عليها جمالًا ويَسِمُها بالشّعرية. فهذه اللّغة تسعى إلى تشكيل خلق جديد من علاقات جديدة في طريقة جديدة من التّعبير، وعندها لا تكتفي اللّغة الشعرية بالصّورة بل تتعدّاها إلى الإيحاء والتوسّع والشّمول.

إنّ البحث في الشّعر العربيّ المعاصر ضربٌ من المجازفة والمخاطرة، ولاسيما بعد التحوّل الّذي شهده هذا الشّعر في بداية هذا القرن، ومن ثمّ كانت التّجربة الشعرية الجديدة أوسع مجالًا للبحث والدّراسة، وأَشَقَّ على الدّارس في الوقت نفسه، ومردّ ذلك أنّ النصّ الشّعري المعاصر لم يعد يعتمد الاستعارة والتّشبيه والمقابلة فحسب، بل تعدّى ذلك إلى أنماط وأشكال فنية متنوّعة، يأتي في مقدّمتها "الرّمز والأسطورة".

يشترك جميع شعراء الحداثة في الاستعانة بالرّمز والأسطورة، لكن تبقى المشكلة في مدى توفيق الشّاعر في استغلال الرّموز وفي مدى حسن استثمارها، حيث تتحوّل عندها الكلمة الحيادية المنطقية إلى رمز إشاري داخل السّياق الشّعري. فالكثير من شعراء الحداثة يحسبون أنّ الوصول إلى الحداثة يمرّ عبر تراكم توظيف الرّموز والأساطير. غير أنّ العمل الشّعري النّاجح لا يبحث عن كميّة التّوظيف، بل يبحث عن طريقة فنية لكيفية التّوظيف.

من المعروف عن أدونيس أنّه من أكثر الشّعراء الحداثيين الّذين اهتمّوا بالقصيدة الرّمز وبالقصيدة الأسطورة، لكن هناك قضيّة لابدّ من إثارتها في مستهلّ هذا المبحث؛ وهي أنّ أدونيس لم يُفِضْ في الحديث –تنظيرا– عن الأسطورة والرّمز، كما هو ديدنه في مفاهيم أخرى –كالّتي ذكرناها في الفصل الثّاني– وإنّما ورد كلّ تعامل الشّاعر مع هذه القضية –تقريبا– إبداعيّا أكثر. وهذا الأمر سيفرض علينا التّعامل أكثر مع ما كُتب من دراسات عن المسألة في المشروع الأدونيسي.

1- الرّمز وتجلّياته في المتن الشّعري الأدونيسي:

(يعود أصل كلمة "رمز" ومعناها إلى عصور قديمة جدا، فهي عند اليونان تدلّ على قطعة من فخّار، أو خزف تُقدّم إلى الزّائر الغريب، علامة حسن الضيافة، وكلمة الرّمز **"Symbole"** مشتقّة من فعل يوناني يحمل معنى الرّمي المشترك "**Jeter.ensemble**"، أي اشتراك شيئين في مجرى واحد، وتوحيدهما.) [1]

أمّا لفظة "رمز" في لسان العرب فهي (تصويت خفيّ باللّسان كالهمس، ويكون بتحريك الشّفتين بكلامٍ غير مفهوم باللّفظ، من غير إبانة بصوت، إنّما هو إشارة بالشّفتين.) [2]

إذن فالرّمز عند العرب يوافق إلى حدّ ما معناه في القرآن،[*] فهو عبارة عن حركات تقوم بها إحدى الحواس كالعينين أو الشفتين أو الفم ... للإبانة، وإظهار ما تخفيه النّفس، وما تستره الجوانح.

أمّا الرّمز في الأدب فهو (تركيب لفظي يستلزم مستويين: مستوى الصّورة الحسية الّتي تُؤخذ قالبا للرّمز، ومستوى الحالات المعنوية التي نرمز إليها بهذه الصّورة الحسيّة.) [3]

---

[1] ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب معالم وانعكاسات الرّمزية، ج2، ط1، المؤسسة الجامعية للدّراسات، بيروت، 1982، ص 08.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مادّة "رمز"، ص356.

[*] يقول الله عزّ وجلّ: ﴿فَالَ رَبِّ إِجْعَل لِّيَ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالِابْكَٰرِ ﴿٤١﴾﴾ سورة آل عمران: الآية 41.

[3] محمّد فتوح أحمد: الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984، ص202.

وبهذا يتحقّق للرّمز ما يصبو إليه من الأصالة والابتكار، وهو يتحرّك بحرية كاملة بين طبيعته الحسية وتركيبته التّجريدية، معتمدًا على الحدس والرّؤى التي تساعد على فتح مجالات رحبة، وتعين على تكوين أنساقه الخاصّة به داخل نسيج العمل الأدبي.[1]

ليست الصّورة العادية صالحة لأن تكون رمزًا، لأنّ الرّمز ليس الكلمة المفردة الّتي لا تستطيع نقل حقائق هامّة، بل هو يعتمد –أوّلا وأخيرا– على السّياق، فلا يحقّق الرّمز شيئا إذا أُقحم على العمل الأدبيّ دون أن يستدعيه سياقه (فالقوة في أيّ استخدام خاص للرّمز لا تعتمد على الرّمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السّياق)[2] الّذي يعمل فيه ويكوّن معه مجالاته الإيحائية.

فمن (أجل مزيد من التّماسك الدّاخلي للقصيدة الحديثة، طرح الشّعر المعاصر مسألة الرّمز الشّعري، بوصفه البنية الّتي تصبّ في داخلها عناصر القصيدة مجتمعة،) [3] ولأجل ذلك يكتسب السّياق الّذي يرد فيه الرّمز أهمية خاصّة، ويكون سببا مباشرا في نجاحه أو إخفاقه، في إثراء التّجربة الشّعرية، وتجزية الحالة الشّعورية الّتي يعانيها المبدع.

وإذا كان الرّمز أحد أوجه الصّورة الشعرية المكثّفة أو المكرّرة، فليس معنى ذلك أنّ التكرار لأيّ صورة شعرية من شأنه أن يُكسبها الطّبيعة الرّمزية، فقد يكون الأمر على النّقيض من ذلك تماما إذا كان هذا التكرار مقصودًا لذاته، ومقحما على السّياق لأنّه قد يؤدّي إلى إفلاس الصّورة وفقرها، ويجعلها غريبة عن العمل الّذي ترد فيه، (فالرّمز الشّعري مرتبط كلّ الارتباط بالتجربة الشّعورية وسياقها في التشكّل والظّهور هي الّتي تستدعي الصّور والرّموز، وتحدّد كيفية التّعامل معها، وطريقة توظيفها، وهي الّتي تُضفي على اللفظة طابعًا رمزيًّا بأن تركّز فيها شحنتها العاطفية أو

---

[1] محمّد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السّياب ونازك والبيّاتي)،ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، 2003، ص54.

[2] عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص200.

[3] إلياس خوري: دراسات في نقد الشّعر، ط2، دار ابن رشد، بيروت، 1981، ص170.

الفكرية أو الشّعورية،)[1] فالرّمز لا يكون مضافا إليها أو ملحقًا بها، مهما كانت طبيعة هذا الرّمز وعمق تجذّره (فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة إلى صفة الدّيمومة الّتي لهذه الرّموز، ولا إلى قدمها.)[2]

لقد تخلّى الرّمز عن تجريديته وعموميته المبالغ فيها عند آباء الرّمزية،[*] كما تخلّى عن غموضه وضبابيته عند شعراء الرّومانسية، وعاد يأخذ شيئا من ملامحه المادية التي شكّلت منطلقه الأوّل، وابتعدت الصّورة –بدورها– عن ماديتها المسطّحة، وصارت تكتسب بُعدا إيحائيا يُسهم في إثراء النصّ، وإغناء الأسلوب، وكلّ هذا بفعل تيار "التقاليد الشعرية" وروّاده الّذين ألموا بالرّموز من جهة والأسس التّصويرية من جهة ثانية، وسعى بعضهم إلى استلهام التّراث الثّقافي القومي والإنساني في أعماله الشعرية وإبداعاته النّقدية.[3]

إنّ الشّاعر العربي عندما يستخدم الرّمز لا يستخدمه بمفهومه المذهبي، بل يستخدمه في الأساس كمحاولة لاقتناص حقائق ومعاني لا يستطيع التّعبير المباشرُ اللّحاق بها، فيُكمّل الشّاعر عجز اللّغة –أحيانا– باستخدام الرّمز، محاولًا في الوقت نفسه إكساب قصيدته السموّ الفنّي، والابتعاد بها عن السّطحية، ليجنّبها مزالق التقريرية المباشرة، وقد يحيط بالقصيدة –جرّاء هذا– جوّ من الغموض، ولكنّه ليس التّعمية والإبهام الّذي قد ينحدر إليه بعض الشّعراء، ويتردّدون فيه بهاجس الحداثة والمعاصرة.[4]

---

[1] عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[*] مذهب أدبي وحركة فنية، نشأت في النصف الثّاني من القرن التاسع عشر، مناوئة للواقعية الطبيعية، والمذهب البرناسي وشكليته، وتتّسم الرّمزية بطابع الغموض، واهتمامها بجوهر الأشياء، وجوهر الكائنات الرّوحي.

[3] محمّد علي كندي: الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث، ص57.

[4] المرجع نفسه، ص58.

يُعدّ استخدام الرّمز وتوظيفه في الأدب ليس بالأمر الهيّن اليسير، بل إنّ ذلك يقتضي من المبدع سعة الاطّلاع والمعرفة التامّة بكلّ جوانب الرّمز، شرط ألّا تتحوّل القصيدة إلى مجموعة من الألغاز؛ ذلك أنّ الرّمز هو أحد أساليب اللّغة في التّعبير الشّعري، والّذي يجب أن يتميّز بالشّفافية حتّى ينمّ عمّا خلفه، أو يُوحي بمضمونه.

تتحدّد مهمّتنا في هذا المبحث في القبض على دلالة بعض الرّموز، داخل السّياق الشّعري الأدونيسي، محاولين بذلك التعرّف على درجة الانزياح فيها، وقياس زاوية انحرافها عن دلالة المعجم، ومنه اخترنا نوعين من الرّموز: **الرّمز التّاريخي والرّمز الدّيني**.

أ- الرّمز التّاريخي:

المعروف عن أدونيس قدرته الهائلة على التّماهي مع الرّموز، واستلهام تراثها التاريخي وتوظيف بعدها الموضوعي، وكيفية استحضارها في نتاجاته الشعرية، بتقنية متطوّرة تجمع بين الذاتية والموضوعية، الغنائية والدرامية، الحسية والرّمزية. فقد ميّز بين أنماط التّوظيف للشخصيات التّاريخية، حيث التقى أبطالَ التّاريخ واحدًا واحدًا، الأحياء منهم والأموات، وقد تقبّلهم كلّهم، الصّوفي، العاشق، المحارب، الثّائر والمفكّر.

أحسن أدونيس اختيار رموزه التاريخية، لا من حيث أهميتُها الفكرية والتاريخية فحسب، وإنّما من حيث أهميّتها بالنسبة للتّجربة، ومناسبتها لموضوع القصيدة أوّلا وقبل كلّ شيء، بمعنى أنّه كان على وعي شديد بالطّريقة الصّحيحة والسّليمة لاختيار رموزه وشخصياته وتحويلها إلى خيوط أصيلة في نسيج رؤيته الشعرية.

يهدف أدونيس من خلال توظيفه للرّمز التّاريخي إلى إعادة الشّعر إلى وظيفته الحقيقية بما هو فاعلية خلّاقة بين اللّغة والأفكار والعواطف، محاولًا القضاء على ثنائية شكل القصيدة ومضمونها؛ بحيث يقوم بتوحيد الرّمز الذّاتي بالرّمز الجماعي، والجمع بين نوعي الذاكرة التاريخية والشّخصية في بؤرة واحدة، يُنير فيها الماضي والحاضر كلٌّ منهما الآخر، فتصبح القصيدة بذلك انصهارا داخليا ونسغًا حيًّا.

- **الشّخصيات التّاريخية:**

ويبدو أنّ الشخصيات التراثية والتاريخية هي الأكثر إغراءً لأدونيس، نظرًا لما تمتلكه تلك الشّخصيات –عند المبدع والمتلقّي– من استقلالية تميّزها عن غيرها، إلى جانب ما تحمله من دلالات عاطفية وفكرية.

يشترط أدونيس في تلك الشّخصيات أن تكون ذات سمة دالّة ومتجدّدة، بحيث يجد فيها ما يجعلها قادرة على حمل أعباء تجربته، ويرى أنّها مناسبة لظروف الحياة ومتطلّبات العصر. وهنا تكمن الصّعوبة الّتي تواجه المبدع عند اختياره الشّخصية المناسبة، أو عند محاولته تحديد المعايير الّتي يتمّ بها هذا الاختيار وقد يكون موضوع القصيدة، والحالة الشّعورية والنّفسية السّائدة، إلى جانب ثقافة المبدع وميوله ومكوّناته الشّخصية، من أهمّ الدّوافع الّتي توجّه الشّاعر إلى اختيار شخصية معيّنة والتّفاعل معها دون غيرها، وتبقى التّجربة الشّعورية بكامل مكوّناتها هي المنطلق الأساسي لاختيار الشّخصية.

تبيّن قراءتنا المتأنيّة لبعضٍ من دواوين أدونيس الشعرية، استحضاره للشّخصيات التاريخية المهمّة، والّتي تركت بصمات وإيحاءات خاصّة في الوجدان العربي، وهنا يُسقط أدونيس الماضي على الحاضر، بغية إثراء دلالات النصّ عن طريق التّأثير والإيحاء معًا.

واستدعاء أدونيس للرّمز/الشّخصية اتّخذ ثلاثة أشكال: العلم أو الكنية، الدّور، الإشارة أو القول.

– العلم أو الكنية:

وهو يقوم على (مجرّد استدعاء الاسم أو الشّخصية فقط، دون ذكر أو بيان دور هذا الاسم أو هذه الشّخصية في النصّ،)[1] لذلك يعدّ هذا النّوع، أقلّ آليات توظيف الرّمز فنيّة، بالمقارنة مع آليتي "الدّور"، أو "القول".

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، (دط)، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005، ص167.

يقول أدونيس في قصيدته (تاريخ) الواردة ضمن ديوانه "مفرد بصيغة الجمع":

رقعة من شمس البهلول(*) ←

...تحت بشرته شياطين لا تُحصى كلّ شيطان يبتكر

طريقا طرق الخارج تقصر عنه ودون قدميه والدّاخل لا

يتّسع له وليس في رأسه غير الأضواء.(1)

إنّ الشّخصيات المستدعاة في دواوين أدونيس كثيرة جدّا، ولا مجال لذكرها كلّها لذلك سنكتفي بذكر بعضٍ منها مثل: أبو نوّاس، بشّارد بن برد، تيمورلنك، أحمد أبو الفوارس، كافور أبو المسك، الشّلمغاني، القرمطي، زرقاء اليمامة، ... وغيرهم كثير، وقد وردت كالآتي:

خَلِّنا يا أبا نوَّاس

اللّيالي تلفّنا بالعباءات والدِّمن

وأحبّاؤنا طغاة مراؤون كالسّماء

(...)

خلِّنا يا أبا نوّاس (2)

ويأتي استدعاء بشّار بن برد في عنوان قصيدة "مرثية بشّار" ضمن ديوانه "الآثار الكاملة".(3)

(*) هو أبو وهيب بهلول بن عمرو الصيرفي الكوفي، ولد في الكوفة في زمن هارون الرشيد، وتوفي عام 197هـ، وهو من مشاهير المجانين في بغداد وممّن تميّزوا بدرجة عالية من الطّرافة والظرافة لدرجة أنّ البغداديين مازالوا إلى يومنا هذا يردّدون ويسندون الكثير من المزح والرّوايات والنّوادر إليه، وهو منها بريء.

(1) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص46.

(2) أدونيس: الآثار الكاملة، ص505.

(3) المصدر نفسه، ص508.

كما يستحضر أدونيس شخصية "تيمور لنك"(*) القائد الأوزبكي، إضافة إلى كلّ من: "أحمد أبو الفوارس"(**) و"كافور أبو المسك"(***) وهذا ضمن قصيدة واحدة، يقول:

أحمد أبو الفوارس، كافور أبو المسك، تيمورلنك –هؤلاء

أسياد أرضنا. هم أمراؤنا وهم تيجاننا الفاتحة–هؤلاء شعبنا

هؤلاء حياتنا على الأرض،

والنّجوم جيش يبصق علينا باسم سيّد الأعالي.[1]

ويضيف أدونيس رمزًا آخر هو شخصية "الشّلمغاني"(****)، في قوله:

يُفتي الفقهاء ← يُصلَب الشّلمغاني ويُحرق

يكون من مذهبه:

أ. الله يحلّ في كلّ شيء

ب. خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

(*) تيمور لنك (1336-1405) قائد أوزبكي من القرن الرابع عشر، ومؤسس السلالة التيمورية في وسط آسيا. وتعني كلمة "لنك" الأعرج نتيجة إصابته بجرح خلال إحدى معاركه، أمّا كلمة تيمور فتعني بالأوزبكية "الحديد". كان تيمور لنك قائدا عسكريا فذّا، قام بحملات توسعية شرسة أدّت إلى مقتل العديد من المدنيين وإلى اغتنام مجتمعات بأكملها.

(**) أحمد أبو الفوارس بن علي بن الإخشيد: كان خامس وآخر أمراء الإخشيد في مصر تحت الدّولة العبّاسية، حكم من عام 968-969، وفي عهده غزا القائد الفاطمي "جوهر الصقلي" مصر، فكانت نهاية الدّولة الإخشيدية.

(***) هو أحد حكام الدّولة الإخشيدية، وأصبح سنة 966 واليا من قبل العبّاسيين على مصر،حيث حكمها ثمّ توسّع إلى بلاد الشام، دام حكمه 23 عاما، هو صاحب الفضل في بقاء الدّولة الإخشيدية في مصر، يُذكر أنّه كان عبدًا وخصيًّا.

(1) أدونيس: الآثار الكاملة، ص525، 526.

(****) هو ابن أبي العزاقر الشّلمغاني، المتوفّ سنة 323، كان في شبابه عالما مستقيمًا من علماء الشيعة، وله مؤلّفات سليمة من أحاديث الأئمّة، لكنّه لما تقدّم به العمر أغواه الشيطان، فبدأ بادّعاء أنّه سفير الإمام المهدي، وأخذ يخدع النّاس، ثمّ تدرّج في الحلول حتّى ادّعى أنّه حلّ فيه الله.

ج. الضدّ أقرب إلى الشيء من شبيهه

(...)

ويقول الشّلمغاني ←

أتركوا الصّلاة والصيام وبقية العبادات

لا تتناكحوا بعقد

(...)

ويقول الشّلمغاني ←

اقرؤوا كتابي– الحاسة السادسة في إبطال الشرائع

الجنّة أن تعرفوني

النار أن تجهلوني ...] [1]

كما نجد حضورا واسعا لشخصية "القرمطي"(*) في دواوين أدونيس، نذكر منها قوله:

نهض القرمطي افترش الصّحراء جسدًا والجسد حلبةً

قال: ليست الأرض هي التّائهة، بل ضبابة سموّها السّماء

قال: ليس الزّمن الوحل، بل شيء سمّوه السّلطان.

(...)

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص62، 63.

(*) عدوّ الله ملك البحرين أبو طاهر سليمان بن حسن القرمطي الجنابي الأعرابي الزّنديق، الّذي سار إلى مكّة في سبعمائة فارس، فاستباح الحجيج كلّهم في الحرم، واقتلع الحجر الأسود، وردم زمزم بالقتلى، وصعد على عتبة الكعبة يصيح: أنا بالله، وبالله أنا، يخلق الخلق وأفنيهم أنا، فقتل في سكك مكّة زهاء ثلاثين ألفا، وسبا الذرية، وأقام بالحرم ستّة أيّام.

وقال القرمطي أنا النّور لا شكل لي

وقال

أنا الأشكال كلّها

(...)

وقال القرمطي:

الجسدُ صورة الغيب

وحمل الأرض في كتفي ناقة وأعلن

أنا الدّاعية والحجّة ←

(...)

[((القرمطي وأصحابه في زهو التشنيع تُقطع

أيديهم وأرجلهم وتُطرح في قوارير النّفط

عظامهم خشب يُحرق رؤوسهم تُنصب

على الجسور ...))] [1]

ويأتي رمز "زرقاء اليمامة" [*] هو الآخر ليحتلّ مكانه في شعر أدونيس:

استهلك حشودك أيّها التّاريخ،

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص78، 79، 82.

[*] شخصية عربية قديمة: هي امرأة نجدية من جديس من أهل اليمامة، ويُروى أنّه في إحدى الحروب استتر العدو بقطع من الأشجار وحملها أمامهم، فرأت زرقاء اليمامة ذلك، فأنذرت قومها فلم يصدّقوها –كانت ترى على بعد مسيرة ثلاثة أيام– فلمّا وصل الأعداء إلى قومها أبادوهم وهدّموا بنيانهم. واقتلعوا عين زرقاء، فوجدوها محشوة بالإثمد وهو حجر أسود كانت تدقّه وتكتحل به. وسمّيت زرقاء اليمامة بهذا الاسم لزرقة عينيها. والعرب تضرب المثل بزرقاء اليمامة لجودة بصرها ولحدّة نظرها.

أسمّيك جديسًا وأقول سارت إليك الينابيع

أسمّيك يمامةً أناديها: أيّها الإثمد، وأقول للنّاس اكتحلوا.

وأشير إليك: اصلبوه !

أعرفك ⟵[1]

إنّ أدونيس وبتوظيفه للرّموز التّاريخية /الشّخصيات التّاريخية، يبعث لدى القارئ شعورًا وانفعالًا خاصّا، وذلك عن طريق عقد مقارنةٍ بين الماضي والحاضر، من خلال إسقاط ملامح هذه الشّخصيات على حاضرنا. ولكن في بعض الأحيان نتلمّس أنّ أدونيس يقوم فقط بمجرّد ذكر أسماء لشخصيات تاريخية، دون أن نستشعر أنّها من الممكن أن تزيد دينامية النصّ؛ بمعنى أنّها تبدو شخصيات دخيلة على هذا النصّ، فهي لا تتمثّل الحدث ولا تتفاعل معه، كما هو الحال في قوله:

بين هيرودوت وشامبليون، بين الإسكندر ونابوليون، تُرخي مصر جدائلها على كَتِفَيْ المتوسّط – تمنح وجهها لحكمة الرّيح، وتقرأ أسيرة الموج/ وفي الشّوارع الّتي تهاجر

بين الماضي والماضي، كنتُ أواكب سرادقات تصل القلاع بالقلاع، السّيف بالسّيف.[2]

فاستخدام هذه الشّخصيات: (هيرودوت/شامبليون/الإسكندر/نابوليون) بهذه الطريقة، يمنح شعورًا باهتًا لدى المتلقّي، حيث يوجد هناك فاصل زمني بين شخصية نابوليون –مثلا– والشّخصيات الأخرى.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص67.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ط1، دار توبقال، المغرب، 1994، ص22.

– الدّور:

وهو الّذي يقوم على الدّور الّذي لعبته الشّخصية، دون التّصريح باسمها داخل النصّ بحيث (يُمكن للمبدع توظيف الشخصية التراثية المستدعاة، من خلال آلية الدّور، عبر تقنيات متعدّدة مثل المزج والتّداخل بين ما هو تراثي، وما هو حديث، أو خلق رؤية جديدة، يُفسّر من خلالها الدّور القديم، أو مخالفة الدّور القديم جملة.) [1]

ونُشير إلى أنّ الاستدعاء بالدّور يعتمد –في أغلب الأحيان– على توظيف الشّخصيات التراثية صاحبة الأدوار الحيّة في الذاكرة الجماعية، مثل أدوار الأنبياء، والقادة، والأبطال، الّذين شهد لهم التّاريخ على مرّ العصور.

لقد وظّف "أدونيس" بعض رموز الشخصيات التاريخية من خلال فاعلية الدّور، ونسوق على سبيل المثال إشارته إلى رمز "الحجّاج بن يوسف الثقفي" صاحب المقولة الشّهيرة: (إنّي أرى رؤوسًا قد أينعت وحان قطافها) وذلك يبدو جليّا في هذا المقطع:

قليلًا ويأخذ رأسك السّيف الصدّيقُ،

يكفي أن تنظر إلى الرَّأس كما تنظر إلى ثمرة.[2]

كما يشير إلى شخصية حبينا **محمّد** –صلوات الله وسلامه عليه– من خلال حادثة نزول سورة الأنعام عليه، وهو على ناقته، ومن هَوْلِ ذلك الموقف بركت النّاقة على الأرض.

يقول:

ينزل على ناقةٍ من النّور

من ثقل الكلام (...)[3]

---

[1] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص172.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص20.

نكتفي بهذا السّطر، ولا نذكر تكملته؛ ذلك أنّنا نربأ بأنفسنا عن ذكر ما قاله هذا الأدونيس عن النبيّ محمّد -صلّى الله عليه وسلّم-

ويواصل على الصّفحة نفسها:

(غريب ! يُضيف إلى الكوكب اللّوبياء، وإلى البراق عصا موسى)

وفي كلّ زاوية، يجلس الزّمن كشيخ لا ينطق إلّا رمزا،[1]

وهنا إشارة إلى شخصية نبيّ الله زكرياء -عليه السّلام- قال تعالى:﴿قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ ءَايَةً قَالَ ءَايَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَٰرِ ﴿٤١﴾﴾[2]

وفي قصيدة أخرى يشير إلى رمز نبيّ الله يونس -عليه السّلام- حين التقمه الحوت بإذن ربّه، يقول:

الغامض الشّريد

واللّؤلؤ القريب والبعيد

والعنبر المدوّر الأزرق ...

وحينما يبلعه الحوت

يطفو وبعد برهة يموت.[3]

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص20.

[2] سورة آل عمران: الآية 41.

[3] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ص399.

كما كان رمز "ديوجين الكلبي" [*] حاضرا لدى أدونيس، وديوجين هو ذاك الفيلسوف المعروف بنومه داخل برميل، يقول أدونيس في قصيدته "المصباح":

يحمل في رابعة النّهار

مصباحَه. يبحث عن إنسان

لا رمل في عينيه

يسير في خفٍّ من الغبار

ينامُ في برميل

ملتحفًا كفّيه. [1]

من هنا يبدو أنّ أدونيس قد حرص كلّ الحرص على إيراد رموز الشّخصيات بطريقة مندمجة ومتفاعلة مع بنية النصّ بمستوياته المتعدّدة، بحيث يكون للرّمز أهمية خاصّة ودور دلالي داخل السّياق.

_ الإشارة أو القول:

تتمثّل هذه الآلية من آليات توظيف الرّمز/الشّخصية، من خلال استعمال الشّاعر لبعض الأقوال أو الإشارات، الّتي تتّصل بالشّخصية، فتصبح وظيفة هذه الإشارات وظيفة مزدوجة:

1- الإيحاء أو التّفاعل الحرّ مع شيفرات النصّ.

2- استحضار صورة الرّمز/الشّخصية في ذهن المتلقّي.

---

[*] ديوجين الكلبي، قال: (الكلاب تعضّ أعدائها، أمّا أنا فأعضّ أصدقائي، لكي أساعدهم على النّجاة)، وُلد بمدينة سينوب التركية سنة 413 ق.م. أحد روّاد المدرسة الكلبية الّتي تؤمن أنّ الحكمة لا تتحقّق إلّا بالحرّية، فهذه الأخيرة تستلزم فكّ وهدم كلّ القيم والأعراف والأنساق الأخلاقية الّتي تكبّل الإنسان، والاقتراب قدر المستطاع من الطّبيعة.

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص393.

لقد وظّف أدونيس هذه الآلية، من خلال توظيف بعض الأقوال المشهورة أو جزء منها لشخصيات إسلامية وغيرها، حقّقت لنفسها موقعًا تاريخيا متميّزا، مثل شخصية "الشافعي" -رحمه الله تعالى- يقول أدونيس:

ماذا؟ في قراراتي وخزٌ

«ناس يأكل بعضهم بعضا»[1]

واضح هنا أنّ ادونيس يرمز إلى شخصية الإمام الشّافعي صاحب البيت الشّعري التّالي:

وليس الذّئبُ يأكلُ لحمَ ذئبٍ ولكن يأكل بعضنا بعضًا عيانا

ويقول أدونيس في الدّيوان نفسه:

«بين ردفي ونحري»[2]

من خلال هذا السّطر، يذهب ذهن القارئ مباشرة إلى رمز/شخصية أمّ المؤمنين عائشة -رضي الله عنها- حينما قالت بأنّ رسول الله -صلّى الله عليه وسلّم- قد توفيّ "بين سحرها ونحرها".

وهكذا نجد أنّ استحضار الرّمز/الشّخصية من خلال "القول" يجعل القارئ يستحضر الموقف الّذي تفجّر عنه ذلك القول، وبالتّالي يُمنح النصّ الشعري قدرة هائلة على التّعبير والإيحاء والكشف عن روح الرّمز المستدعى وأهميّته التاريخية.

وبالإضافة إلى القول، يستخدم أدونيس "الإشارة"، يتكئُ عليها، ليعبّر بواسطتها عن رؤيته الخاصّة، وهذا ما يعكسه شاعرنا، من خلال الإشارة إلى رمز/شخصية عيسى -عليه السّلام- من خلال ما يُعرف عند النّصارى بـ: (العشاء الأخير للمسيح عليه السّلام)، يقول الشّاعر في هذا السّياق:

هكذا أُطعم كائناتي خبزًا آخر وأغيّر آداب المائدة وحين

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص72.

[2] المصدر نفسه، ص128.

يجلسُ الزّمنُ إليها أعدّلُ جلسَتَهُ ماسحًا كتفيه بحنان شيخٍ

يموت ثمَّ أملأُ الكؤوسَ بخمرةِ الفجيعة وأنادمُ الرّفض.[1]

ويعبّر عن الرّمز نفسه في قصيدةٍ أخرى يقول:

رأيتُ وجهك شيخًا

سرقته الأيّام والأحزان

جاءني حاضنا قواريره الخضراء يستعجل العشاء الأخيرا.[2]

وكما ذكرنا سابقا، فإنّ استخدام أدونيس للشّخصيات التّاريخية لا يُعدّ ولا يُحصى في دواوينه الشّعرية، لذلك نكتفي بهذا القدر منها، تاركين المجال مفتوحًا أمام من يريد التوسّع والإيغال في هذا النّوع من الرّموز. والآن ننتقل إلى نوعٍ آخر من الرّموز التّاريخية وهو "الأماكن التّاريخية".

- **الأماكن التّاريخية:**

تأتي الأماكن التّاريخية في المرتبة الثانية مباشرة بعد "الشّخصيات"، وهذا لما تمتلكه من قدرة على الإغراء، لدى المبدع والمتلقّي على حدّ سواء، بالإضافة إلى أنّها تعبق برائحة التّاريخ العريق والمتجذّر، ممّا يجعلها –أي هذه الرّموز الدالّة على الأماكن– تثري النصّ بدلالات عاطفية وفكرية.

ما يميّز أدونيس هو ثقافته الواسعة والمتجدّدة، فهو يُوغل في التّاريخ ويغوص فيه لينتقي تلك الأماكن والمدن والقرى الّتي تفوح منها رائحة تراثنا العريق، يأخذها ثمّ يوظّفها في شِعره بطريقة تكون أقرب إلى الخيال منها إلى الواقع.

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص63.

[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ص343.

ويكمن دورنا الآن في إيراد بعض المقاطع الشّعرية لأدونيس والّتي وردت فيها أسماء لمدن وأماكن تاريخية معروفة، ونبدأ بذكره لمدينة "بابل" المدينة العراقية الّتي كانت عاصمةً للبابليين أيّام حكم حامورابي والّتي تتميّز بحدائقها المعلّقة.

يقول أدونيس في قصيدة "رؤيا":

تقنّعي بالخشب المحروق

يا بابل الحريق والأسرار، أنتظر الله الّذي يجيء

مكتسيا بالنّار

مزيّنا باللّؤلؤ المسروق

من رئة البحر من المحّار؛[1]

كما يعرّج على مدينة "بيسان" الفلسطينية، هذه المدينة الّتي كانت تُسمّى قديمًا "بيت شان"، وتعني بيت السّكون، وهو اسم كنعانيّ الأصل. أمّا الإغريق وفي العصر الهيليني سمّوها "كيئوليس" وهناك اسم آخر أطلق عليها هو "نيسا"، هذه المدينة متجذّرة في القدم، ولها تاريخ عريق بدأ في القرن الرّابع قبل الميلاد.

يذكرها أدونيس بقوله:

سكنت معه أنهارُ تسائل النّاس ماذا يفعل النّخل بين بيسان

والبصرة ماذا تفعل البحيرة[2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ص379.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص50.

ولا ينسى أدونيس تلك القبائل العربية البائدة، فهي في ذاكرته لا تبارحها أبدا، يقول عن "طسم وجديس":[*]

استهلك حشودك أيّها التّاريخ،

أسمّيك جديسًا وأقول سارت إليك الينابيع

أسمّيك يمامة أناديها: أيّها الإثمد، وأقول للنّاس اكتحلوا.[1]

ونجده يقول في موضع آخر من الدّيوان نفسه:

عرف أنّ الإشكال أكثر إبانة من الإبانة

عرف أنّه مكدود بالفتنة مشبوب لها

عرف طسم

عرف أنّه المنادى وأنّه ينصرف

عرف أنّه عادة ثانية وطبيعة خامسة وزمانٌ رابع.[2]

يرتحل أدونيس في دواوينه بين العديد من الأماكن التّاريخية، وفي خضمّ كلّ هذا، لا ينسى المكان الّذي وُلد به، "قصّابين" تلك القرية الصّغيرة الواقعة قرب مدينة "اللّاذقية" بسوريا، أين ترعرع ونشأ، فقد كانت بالنّسبة له التّربة الخصبة الّتي أنبتت شجرته واعتنت بها، لذلك هو يكثر من ذكر قريته في متونه الشّعرية، وهذه نماذج على ذلك:

أعطِ للأرض أن ترقد في راحتيك وأيقظ قصّابين

ينهض منها ضوء يوقظ قدميه ويداعب جبينه الّذي سمّاه عليّا

---

[*] "جديس" هم قوم من العرب البائدة، الّتي انقرضت ولا تكاد تُذكر إلّا مع ذكر "طسم". وهم من سكّان جزيرة العرب القدماء (أقوام عاد وثمود العماليق) الّذين كانت لهم حضارات عظيمة في وسط شبه الجزيرة العربية. ويُذكر أنّ جديسًا قد ذُلّت على يد "طسم" إبان حكم رجل يُقال له "عمليق".

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص224.

(...)

وأنتَ (أقصد وقتي الأوّل) بنفسج

تتدرّج بين زرقة الموت وزرقة قصّابين

تحلم دائما تحلم.

(...)

وحين أخذ الموت بكت عريشة أمام بيته ووضعت قصّابين

خدّها على الأرض.

(...)

تخرج فراشة تدخل فراشة والمسرح بهيئة قصّابين

نتعلّم كيف نسجن السّماء في كتاب كيف نهجر العلم

ونهرب يدفعنا بياض الورق تحرسنا بقع الحبر[1]

لقد كان لتوظيف الرّموز التّاريخية دور هام في تشكيل النصّ الشّعري الأدونيسي، وذلك لما يرتبط بها من أحداث مهمّة، ومواقف معهودة، فقد أصبح استدعاؤها أمرًا يثري المضمون الشّعري، ويكشف الكثير من المعاني الّتي يصعب الحديث عنها بطريقة مباشرة.

ومثلما تعامل أدونيس مع الرّموز التّاريخية تعامل أيضًا مع الرّمز الدّيني، بطريقة فنيّة وموحية وهذا ما سنوضّحه الآن.

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص26، 27، 29، 35.

ب– الرّمز الدّيني:

تغيّرت نظرة الشّاعر المعاصر إلى الرّمز الدّيني، فقد أصبح ينطلق في توظيفها من فلسفة خاصّة، إذ لم يعد التّوظيف لذاته، وإنّما أصبح تعبيرا عن الذّات المعاصرة، وإسقاطا عليها، ذلك أنّ الشّعر، بل الأدب –بعامّة– هو (تحوّل فنيّ يحدث للقول، ينقله من الاستعمال النّفعي إلى الأثر الجمالي.) [1]

إنّ استدعاء الشّاعر العربي المعاصر للرّمز الدّيني، لا يعني نقله كما هو؛ وإنّما عليه أن يستخدمه استخدامًا فنيّا موحيا، بحيث يسقط معطيات ذلك الرّمز على معاناته الخاصّة، وهذا هو التّعامل الحقيقي مع الرّمز الدّيني.

لقد كان لدواوين أدونيس نصيب وافر من استدعاء الرّموز الدّينية؛ حيث حاول امتصاص ما رآه مناسبًا ونجح في توظيفه بما يتلاءم وسياق القصيدة. وبالتّالي ساهمت في تشكيل رؤية جديدة لها، فاتحة آفاقا ممتدّة، أغنت فضاء عالمه الشّعري بأكمله.

ولا بدّ أن نشير إلى أنّ التراث الدّيني كان مصدرًا سخيا من مصادر الإلهام الشعري فإذا (كان الكتاب المقدّس هو المصدر الأساسي الّذي استمدّ منه الأدباء الأوروبيون شخصياتهم ونماذجهم، فإنّ عددًا كبيرا منهم قد تأثّر ببعض المصادر الإسلامية وفي مقدّمتها القرآن الكريم، حيث استمدّوا من هذه المصادر الإسلامية الكثير من الموضوعات والشّخصيات الّتي كانت محورًا لأعمال أدبية عظيمة.) [2]

من هنا يصبح توظيف التّراث الدّيني في الشّعر الأدونيسي تعزيزًا قويّا لشاعريته، وداعمًا لاستمراره في ذاكرة الإنسان وحافظته.

يعدّ توظيف الرّمز الدّيني –عند شاعرنا– ذا أهمية كبيرة في إنتاج الدّلالة وتوجيهها وفق زاوية أو رؤية معيّنة، فهو يأتي جليّا تارة وخفيّا تارة أخرى، وقد يأتي موافقًا للتّراث الدّيني تارة، ومخالفًا له تارة أخرى.

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتّكفير، من البنيوية إلى التشريحية، ط1، النادي الأدبي الثقافي، 1985، ص08.

[2] عصام شرتح: ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل، ص175.

والّذي نلاحظه أنّ توظيف أدونيس للرّمز الدّيني –على طول مسيرته الشّعرية– جاء على أربعة أوجه، وهي كالآتي:

أوّلا: رموز قرآنية.

ثانيا: رموز نبوية (مأخوذة من الأحاديث النبيويّة)

ثالثا: رموز الأنبياء والرّسل.

رابعا: رموز لشخصيات دينية.

- **رموز قرآنية:**

فتح أدونيس أبوابه على القرآن الكريم، فأخذ منه ما يساعده على إنتاج الدّلالة، وجعلها أكثر إيحاءً وشاعريّة؛ وذلك لما تمتلكه مفردات القرآن الكريم من عمق واتّساع المعنى، إضافة إلى قدسيتها في نفس المتلقّي.

يستلهم أدونيس من النصّ القرآني خاصية "الحروف المتقطّعة"، حيث نلفيها في مواضع متفرّقة من دواوينه، نذكر منها ما يلي:

حم، ألم

حيث أفرغ قلبي من أخبار الغير.

أمحي الحدود

أقيم في المطالع

أغيب كثيرا أحضر قليلًا

وتكون أشيائي مرموزة

ولست أنا من ينطق بها

بل

حم، ألم

ولست أنا من يكتب[1]

ويقول في ديوانه "أبجدية ثانية":

((نون والقلم وما يسطرون))

((تطاول اللّيل علينا دَمُّون

دمّون إنّا معشرٌ يمانُون

وإنّا لأهلنا محبّون))[2]

صحيح أنّه لم يأت بالحرف كما ذُكر في الآية الأولى من سورة القلم[*] (نون/ن)، إلّا أنّه وظّفه على هذا الوجه ليستقيم الإيقاع الصّوتي لديه، وبالتّالي يشيع ذاك الجوّ الموسيقي في القصيدة.

وفي قصيدة أخرى يستهلّ أدونيس سطره الشّعري بمفردة "طه"، وهي اللّفظة ذاتها الّتي أُستهلّت بها سورة "طه"، يقول:

طه: ((رأسي مليءٌ بمشاةِ التّاريخ، ولكلِّ طائر قدماي ...))[3]

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص228.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص68.

[*] ﴿نٓ وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ۝١﴾

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص31.

ولا يتوقّف أدونيس عند هذا الحدّ، بل يتعدّاه إلى توظيف أسماء بعض السّور القرآنية والآيات، يقول:

شيخٌ يدير طاحون ملكه بجدولٍ ينبع من عيون النّساء

وللشّمس بشرة عنكبوت [1]

ولا يخفى على أحدٍ أنّ "العنكبوت" أخذها أدونيس من القرآن الكريم من سورة "العنكبوت"، والقرينة التي تدلّنا على ذلك هي وجه الشّبه بين خيوط العنكبوت وأشعة الشّمس، فكلاهما يتميّز بكونه رفيعًا واهنًا، يقول تعالى:

﴿مَثَلُ ٱلذِينَ ٱتَّخَذُواْ مِن دُونِ ٱللَّهِ أَوْلِيَآءَ كَمَثَلِ ٱلْعَنكَبُوتِ ٱتَّخَذَتْ بَيْتاً وَإِنَّ أَوْهَنَ ٱلْبُيُوتِ لَبَيْتُ ٱلْعَنكَبُوتِ لَوْ كَانُواْ يَعْلَمُونَ ﴿٤١﴾﴾[2]

ويُضيف الشّاعر في القصيدة ذاتها:

لكن، ما هذا الحشد الّذي يقتل طه حسين وعلي عبد الرّزاق؟

ولماذا يشيخ كلّ شيء والجديد الكرسيُّ والمائدة؟ [3]

وهذه إشارة واضحة إلى كلٍّ من آية "الكرسيّ" وسورة "المائدة"، كما كان اسم سورة "العصر" حاضرًا بدوره. وهذا في الدّيوان ذاته:

عجبا لذلك الدّهر كيف ينتج هذا العصر!

[«والعصر

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص13.

[2] سورة العنكبوت: الآية 41.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص15.

إنّ الإنسان لفي خُسر»][1]

في هذا المقطع يذكر أدونيس اسم سورة "العصر" ويضيف إليها الآية الأولى من السّورة نفسها. وهذا نوع من التّناص مع القرآن الكريم، حيث يَعمُد الشّاعر إلى توظيف آية أو جزء منها في دواوينه الشّعرية.

كما يلجأ أدونيس إلى توظيف بعض المفردات القرآنية ذات الدّلالات الموحية. الّتي تخدم النصّ الشّعري وتمنحه ثوبا جديدا، مُنَمِيَةً فيه خاصيته التّفاعلية، يقول:

إنّها أرضنا

أمة الأنبياء وحمّالة الحطب

ليس بيني وبين مداراتها غيرُ نار الغضب.

أيّها القصب المنحني

أيها القصب المتكسّر يا صورتي.[2]

ولفظة "حمّالة الحطب" استعارها أدونيس من سورة المسد[*] وذلك لما تحمله من معنى عميق، فمثلما كانت زوجة "أبي لهب" حاقدة على النبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– كذلك كانت أرض أدونيس، الأرض الّتي تحقد على أصحابها، ولا تعطيهم سوى الغضب.

كما يستعير الشاعر لفظة "الصّيحة" [**] الدّالة على العذاب الشّديد، الّذي سلّطه الله على الأقوام الظّالمة، يقول:

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص48.

[2] المصدر نفسه، ص159.

[*] ﴿وَامْرَأَتُهُۥ حَمَّالَةَ ٱلْحَطَبْ ۝ فِى جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ ۝﴾ سورة المسد: الآية 04-05.

[**] وقد وردت في مواضع كثيرة في القرآن الكريم: سورة هود: الآيات 67، 94، سورة الحجر: الآيات 73، 83، سورة المؤمنون: الآية 41، سورة العنكبوت: الآية 40، سورة ق: الآية 49.

هكذا بعد الصّيحة: الّتي أخذت الممالك حيث بادت

بالرّيح العقيم وتبلبلت من الدّهش الألسنة حرّشت بين

الزّمن وخطواتي

وبنيتُ على أسِّ الدّهر ←[1]

إنّ أدونيس يحلم في قصائده ببلادٍ تكون له ولأمثاله من الرّافضين لكلّ القيود، لذلك يستعير رمز "إرم" للتّعبير عن بلاده الضائعة.

و"إرم" هي تلك المدينة العربية المفقودة، والّتي ورد ذكرها في القرآن الكريم وتحديدًا في سورة "الفجر" (الآيات: 06-07-08)، وقد نُسجت حولها حكايات وأساطير، وقد قيل إنّها مدينة لا نظير لها، بناها شدّاد بن عاد، وقد كانت تُعدّ من الأساطير لغير المسلمين، أمّا المسلمون فيؤمنون بها، بسبب ذكرها في القرآن الكريم، وقد أفرد لها أدونيس قصيدة كاملة بعنوان: "إرم ذات العماد"، وممّا قاله عنها:

عاد شدّادٌ عاد

فارفعوا راية الحنين

واتركوا رفضكم إشارة

في طريق السّنين

فوق هذي الحجارة،

بِاسم ذات العماد

إنّها وطن الرّافضين

---

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص57.

الّذين يسوقون أعمارهم يائسين

كسروا خاتم القماقم

واستهزأوا بالوعيد

بجسور السّلامة،[1]

كما يستدعي أدونيس رمز "الهدهد" ذاك الطّائر المعروف بصدق أخباره، يوظّفه أدونيس من باب السّخرية؛ حيث إنّنا أصبحنا في زمن يُصدَّقُ فيه الكاذب ويُكذّبُ فيه الصّادق، يقول:

حَوْلَ

شجرةٍ تحمل القمح والعنب العُنّاب والتّين وبقيّة الثّمار اقطف ما شئتَ

منها نقطِف رَدِفَ السّماء

كذب الهدهُدُ وصدقتِ الحيّة[2]

كما كان لـ: "هاروت وماروت" حضور كذلك، فقد وظّفهما أدونيس من باب السّخرية، أيضا، فها هو يقول:

واليقينُ أنّ أنفاسنا تتصاعد عالية متّحدة بقرص الشّمس واليقين أنّنا نرى هاروت

وماروت يتّكئان على عصا موسى في الغورية وأمّ الغلام، وليس السّحرةُ غرباء عن ذلك

الدّخان الّذي يطلع من مباخِرَ غير مرئية ونقرأ فيه:

((خير نِسائكم السّواحِرُ

الخلّابات.))[3]

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص460.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص20.

[3] المصدر نفسه، ص24.

وبما أنّنا نتعامل مع الرّموز الدّينية وبالتّحديد القرآنية، فلا يمكننا أن نمرّ عليها دون أن نذكر رموز الأنبياء والرّسل؛ والّتي نجدها منتشرة بشكلٍ واسع في دواوين أدونيس؛ فقد وجد هذا الأخير في قصص الأنبياء ما يوافق تجربته، إذ إنّ مأساة الشّعوب اليوم لا تختلف عن جراح الأنبياء الّذين كُذِّبوا وأُبعدوا وقُتِّلوا تقتيلا.

وظّف أدونيس رمز "نوح" –عليه السّلام– هذا النبيّ الّذي لبث في قومه ألف سنة إلّا خمسين عامًا يدعوهم إلى الإيمان، وقد كان يدعوهم سرّا وعلانية، فما آمن به إلّا قليل منهم.

لقد ارتبط رمز "نوح" –عليه السّلام– بالحديث عن الثّورة والغضب والعودة بعد ذلك كلّه والنّجاة. يقول أدونيس في قصيدته "نوح الجديد":

لو رجع الزمان من أوّل

وغمرت وجه الحياة المياه

وارتجّت الأرض وخفّ الإله

يقول لي يا نوح أنقذ لنا

الأحياء –لم أحفل بقول الإله

ورُحت في فُلكي

أزيح الحصى والطّين عن محاجر الميّتين

أفتح للطّوفان أعماقهم،[1]

ودواوين أدونيس لا تخلو من اسم "نوح" عليه السّلام، ذكرا أو إشارة وتلميحًا، وحين يُذكر هذا النبيّ يُذكر معه "الطّوفان" الّذي يمثّل نقطة التحوّل والقلب، وهذا يبدو واضحًا في المقطع السّابق.

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص499، 500.

كما يستدعي أدونيس رمز "يوسف" عليه السّلام في شعره، ويقرنه دائمًا بشخصية "امرأة العزيز"، ولعلّ من الأسباب الّتي استرعت اهتمامه، في ذلك الإيحاء بالمخرج المكروه الّذي يليه الفرج المرغوب، يقول:

أبتكر قميصًا آخر ليوسف وامرأة العزيز وأضيفه إلى جسد التحوّل، هامسًا:

لأنّك السرّ، لا يعرف الشّعر أن يُقدّم لك إلّا الشّعر.[1]

ويضيف في موضع آخر:

أصدقائي شعراء الجاهلية (أقصد شعراء البصيرة والهيام

والرّغبة) أقول لكلماتي أن تنتشي في مكانها بين شفتي

(...)

وحيث نسمع الحجر والماء يتحدّثان دائما عن يوسف وامرأة

العزيز، ــ[2]

وعندما يريد أدونيس جعل قصيدته تفوح منها رائحة المعجزات والآيات الربانية، يقوم باستدعاء رمز النبيّ "صالح" عليه السّلام، وقصّته مع ناقته، وقد ورد هذا في الكثير من أعماله الشّعرية، نكتفي بإيراد هذا المقطع من قصيدة "يد الحجر ترسم المكان"، يقول:

تتذكّرون الأمّ الأولى ناقة صالح

[أخرجها صالح من الصّخر علامة على نبوّته

كانت تطوف المدائن السّبع توزّع حليبها

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص71، 72.

لم تؤمن ثمود

غرزت سكاكينها حيث تنام النّاقة –تمزّقت

خواصرها ومن أحشائها خرج طفل تحوّل إلى

صخرة

يُقال لا يزال النّاس يسمعون أنين الأمّ

وابنها حتىّ اليوم]

تستعيدون ما قاله فم السّماء وتسمعون هاتفا:

من هذه الناقة –الصّخرة

خرجت البتراء

[سماها اليونان

آرابيا بترايا][1]

كما كان ل "إبراهيم وإسماعيل" عليهما السّلام حضورٌ لدى أدونيس، سواء أكان مصرّحًا به أم ضمنيّا. نذكر على سبيل المثال قوله:

كم كانت طيّبةً لهجةُ الفجر وهو ينتصر لأهل البتراء

[(...)

نحن معاشر قريش من النّبط من أهل

كُوثى ريا (ابن عبّاس)

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص39.

وقيل في كُوثى ربا وُلد إبراهيم الخليل][1]

ويقول أيضًا:

هل بقَدمَيْ هاجر عليَّ أن أكتب؟

هل بعطش إسماعيل وتيهه؟

هل كتبتِ عليّ ألّا أتفيّأ غير شجرة الجحيم؟[2]

أمّا بالنّسبة للنبيّ "آدم" عليه السّلام فقد كان الأكثر استعمالًا من طرف أدونيس، وذلك لدلالته على البداية، فمنه كان الجنس البشري:

مُت مثلنا ضِعْ معنا يا آدم الحياة،

أبحر بنا إليه؛

نشتاقه نحيا له –مهيارْ

تَوْأَمُنَا وتوأمُ النّهارْ.[3]

ويقول في قصيدة "طرف العالم":

أبحث عن مخبأ

عن عالمٍ يبدأ

في طرف العالم

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص40.

[2] المصدر نفسه، ص52.

[3] أدونيس: الآثار الكاملة، ص349.

وَشْوَشَنِي آدم

بغصّة الآه

بالصّمت بالأنّه –

((لست أبا العالم

لم ألمح الجنّة

خُذني إلى الله.))[1]

وهذا مقطع آخر من ديوانه "مفرد بصيغة الجمع":

أ- الله يحلّ في كلّ شيء

ب- خلق الضدّ ليدلّ على المضدود

حلّ في آدم وفي إبليس.[2]

إن اعتماد أدونيس على رموز الأنبياء لم يكن عبثا وإنّما استخدمها، لما تحمله من شحن دلالية مكثّفة، وانفتاحها على عوالم وإيحاءات متفجّرة، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على أنّ الدّين بكلّ وجوهه وبمختلف جوانبه العقدية والسلوكية والفلسفية، والجمالية خاصّة –وهي ما تعنينا في هذه الدّراسة– يظلّ المعين الّذي لا ينضب، والمصدر الثري المعطاء، الّذي ظلّ أدونيس ينهل منه ليثري مادّته الشّعرية، فكما استلهم رموزه الشعرية من القرآن الكريم، كذلك فعل مع الأحاديث النبويّة؛ حيث أخذ منها ما يلزمه من رموز قام بتحويرها وقلب دلالاتها، وفق تجربته

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص489.

[2] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص62.

الشّعرية. فالشّعراء اليوم —ومن بينهم أدونيس– قد ابتعدوا نوعا ما عن حدود الرّموز الغربية، واتّجهوا نحو الدّين ليجدوا فيه ضالّتهم.

- **رموز مستوحاة من الأحاديث النبوية:**

لقد كان اطّلاع أدونيس على الأحاديث النبويّة كبيرا جدّا، لحدٍّ مكنَّهُ من توظيفه في قصائده، بطريقةٍ انسيابية، تخدم الموضوع، وتجعله على درجة كبيرة من الإيحاء والدّلالة، ومن جملة الرّموز النبوية نذكر ما يلي:

الجسّاسة: يقول أدونيس في ديوانه "مفرد بصيغة الجمع":

وكان مكتوبًا:

– من أنتِ أيّتها الدّابة؟

– أنا الجسّاسة أخرج

في

آخر

الزّمان

وكان مكتوبًا

الزّمن فُتورٌ وتسويف[1]

وقد ورد ذكر "الجسّاسة" في حديث طويل للنبيّ –صلّى الله عليه وسلّم–، نكتفي بذكر جزء منه:

[1] أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص60.

(حدّثنا عبد الوارث بن عبد الصّمد بن عبد الوارث، وحجاج بن الشّاعر، كِلاهما عن عبد الصمد – واللّفظ لعبد الوارث بن عبد الصمد– حدّثنا أبي، عن جدّي، عن الحسين بن ذَكْوان: حدّثنا ابن بُريدة: حدّثني عامر بنُ شراحيل الشعبي، شَعْبُ همدان، أنّه سأل فاطمة بنت قيس، أخت الضحّاك بن قيس– وكانت من المهاجرات الأُوَل– فقال: حدّثيني حديثًا سمعتيه من رسول الله صلى الله عليه وسلم لا تسنديه إلى أحدٍ غيره، فقالت: لئن شئت لأفعلنّ، فقال لها: أجل حدّثيني،فقالت: (...) فلمّا قضى رسول الله صلى الله عليه وسلم صلاته، جلس على المنبر وهو يضحك، فقال: «ليلزم كلّ إنسان مصلّاه.» ثم قال: «أتدرون لم جمعتكم؟» قالوا: الله ورسوله أعلم. قال: «إني والله ما جمعتكم لرغبة ولا لرهبة، ولكن جمعتكم لأنّ تميمًا الدّاري كان رجلاً نصرانيًا، فجاء فبايع وأسلم، وحدّثني حديثًا وافق الّذي كنت أحدثكم عن مسيح الدجّال. حدّثني أنّه ركب في سفينة بحرية مع ثلاثين رجلاً من لخْم وجُذَام، فلعب بهم الموج شهرًا في البحر، ثمّ أرفَئوا إلى جزيرة في البحر حتّى مغرب الشّمس، فجلسوا في أَقْرُبِ السّفينة، فدخلوا الجزيرة، فلقيتهم دابّة أهلبُ كثير الشّعر، لا يدرون ما قُبله من دُبُره من كثرة الشّعر، فقالوا: ويلكِ ما أنتِ؟ فقالت: أنا الجسّاسة، قالوا: وما الجساسة؟ قالت: انطلقوا إلى هذا الرجل في الدَّيْر؛ فإنّه إلى خبركم بالأشواق(...)[1]

وظّف أدونيس رمز "الجسّاسة" وصبغه بصبغته التهكّمية، حيث جعل هذه الدّابة الغريبة، قد ظهرت في زمننا هذا، زمن الفتور والتّسويف، ولا داعي أن تنتظر إلى آخر الزّمان حتّى تخرج.

وبالإضافة إلى الجسّاسة، يستعير أدونيس رمزًا نبويًّا آخر، وهو لفظة "دجّالا"، وهي لفظة معروف عنها أنّها ذُكرت في حديث للنبيّ –صلّى الله عليه وسلّم–، يقول أدونيس في الدّيوان نفسه:

هنا

[1] أبو الحسن مسلم: صحيح مسلم، باب في خروج الدجّال ومكثه، ج4، ص2261.

أشجارٌ تخرج من أوراقها ثياب لا تبلى

سحائبُ لا يسألها الإنسان شيئا إلّا أمطرته

بعضهم يقول

أمطرينا

نساءً

فتمطر ويدخل الرّجل في المرأة

دحمًا ⟸ دحمّا

إذا قام عنها رجعت مطهّرة بكرًا.[1]

وقد استدعى أدونيس هذا الرّمز في سياقه الأصلي الّذي ذكره النبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– حين (**قيل له أنطأُ في الجنّة، قال: "نعم والّذي نفسي بيدِه دحمًا دحمًا فإذا قام عنها رجعت مُطهّرة بكرا".**)[2]

ويلفت انتباهنا رمزٌ آخر استعمله أدونيس بكثرة، وهو "المعراج" هذه الحادثة الّتي تقترن بحادثة "الإسراء"، والّتي عُرّج فيها بالنبيّ –صلّى الله عليه وسلّم– إلى السّماء مع "جبريل" –عليه السّلام–، حيث أتى السّموات السّبع، ورأى ما يوجد فيها، وهي الحادثة نفسها الّتي فُرضت فيها الصّلوات الخمس، والحديث الّذي يحكي هذه القصّة طويل جدّا ولا مجال لذكره. (*)

يستدعي أدونيس رمز "المعراج" في قصيدته "البعث"، قائلًا:

---

(1) أدونيس: مفرد بصيغة الجمع، ص22، 23.

(2) أبو حاتم محمّد بن حبّان الدّارمي السّبتي: الإحسان في تقريب صحيح ابن حبّان، باب ذكر [الإخبار]، بأنّ المرء من أهل الجنّة إذا وطئ جاريته فيها عادت بكرًا كما كانت، ط1، ج16، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1988م-1408هـ، ص465.

(*) يُرجى الاطّلاع على الحديث في صحيح البخاري، باب المعراج، ج5، ص52.

تصعد في سفينة النّساء

تصعد في معراجْ

لا أرض، لا سماء

تسألها من أين؟

قافلة من جثث الأمواجْ

لا شيء لا إلهْ

يسألها، من أين؟

تكتب فوق الصّخر:

«حين يموت البحرُ

يُبعث في نهدين.»[1]

ويقول في موضع آخر من الدّيوان نفسه:

أبحث عن أوديس

لعلّه يرفع لي أيّامه معراجْ

لعلّه يقول لي، يقول ما تجهله الأمواج ...[2]

أمّا في ديوانه "أبجدية ثانية" فنلفي هذا الرّمز –المعراج– بكثرة، وبالتّالي نكتفي بذكر مقطعٍ واحدٍ فقط:

في ضباب من البخور والصّندل

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص143.

[2] المصدر نفسه، ص394.

وحوله من حوله، –

حجر دائرةٌ

حجر قضيب

حجر وسادة

حجر رحم

حجر معراجْ.[1]

بعد المعراج، يأتي رمز آخر يتردّد بكثرة في أعمال أدونيس الشّعرية، وهو "العنقاء" هذا الرّمز الذي يعدّ بالنّسبة إلينا رمزًا دينيّا نبويّا، وليس أسطورة، لأنّه تمّ تصنيفه على أساس ميثولوجي بحث، مع أنّه قد ذُكر في الأحاديث النبويّة الّتي تحكي قصّة سليمان –عليه السّلام– مع العنقاء وكما هو معروف عن هذا النبيّ أنّه قد عُلّم كلام الطّير، وسُخّرت له الشّياطين، وأُعطيَ ما لم يُعْطَ أحد، فالعنقاء كانت من ضمن الطّيور الّتي ملكها سليمان –عليه السّلام– وقد تميّزت بالضّخامة والقوّة لدرجة أنّها تستطيع أن تحمل فرسًا وتطير بها إلى أيّ مكان شاءت، وسنذكر الآن جزءًا من الحديث النّبوي الّذي ورد ذكرها فيه:

(حدّثنا أبو حفص عمر بن محمّد بن رجاء قال حدّثنا أبو أيّوب عبد الوهّاب بن عَمرو قال حدّثني عليّ بن الحسن بن هارون قال حدّثني أحمد بن عباد قال حدّثنا إسحاق بن عيسى عن زهير السّلوني عن دَاوُدَ بن أبي هند قال كانت العنقاء عند سليمان بن داوُد عليه السّلام، وكان سليمان قد علم كلام الطّير وسخّرت

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص44.

لها الشّياطين وأُعطي ما لم يُعط أحد، فذُكر عنده القضاء والقدر وكانت العنقاء حاضرة فقالت العنقاء وأيّ شيءٍ القضاء والقدر ما يعني شيئا (...) فاستحيت العنقاء فهربت على وجهها فلم ير لها أثر حتّى السّاعة.)[1]

إنّ العنقاء طائرٌ وُجد فعلًا في عالمنا، أمّا بالنّسبة لما يُنسج حولها من حكايات، فذاك هو الأسطورة، حيث إنّ معظم القصص تقول إنّها عندما تموت تحترق وتصبح رمادا، ويخرج من الرّماد طائر عنقاء جديد، وهذا ما سنتحدّث عنه بشيء من التّفصيل لاحقًا.

يقول أدونيس:

تحت بيارق الرّفض أسرج كلماتي – في غضون وجهي

عرسٌ آخر والأرض بين يديّ امرأة.

أحارب لحميَ الممزّق، أنحني لصداقة البرق، وبالرّعد

أمسح جراحي.

قاتلُ القمر أنا، قاتل العنقاء المشعوذة، أركب صهوةَ

السّمندل وأتنشّق الجمر.[2]

وفي الأخير نخلص إلى أنّ أدونيس قد استعان في بناء قصائده بالرّمز والّذي يُعتبر الأقدر على إنجاز التّعبير الذّوقي، فقد كان عارفًا بما تحمله اللّغة من طاقات مختلفة، وبخاصّة طاقة التّرميز وهي خاصيّة تبلغ أقصَى تحقّقها في اللّغة.

---

[1] أبو عبد الله بن بطة العُكبري: الإبانة عن شريعة الفرقة الناجية ومُجانبة الفرق المذمومة، ج2، باب حديث العنقاء، ط2، دار الرّاية للنّشر، السعودية، 1418هـ، ص281.

[2] أدونيس: الآثار الكاملة، ص530.

لقد أحسن أدونيس توظيف رموزه بشقّيها التّاريخي والدّيني، ذلك أنّ الرّمز في الشّعر يدلّ على حالة من أحوال النّفس وموقف عاطفي أو وجداني، فهو بحكم طبيعته ملتبس حيث ينطوي على دلالات متعدّدة بسبب التحام الحسّي فيه مع التخيّلي.

وكما تحدّثنا عن الرّمز عنه أدونيس، سنتحدّث عن الأسطورة، وكيفية توظيفها، وما هي الجمالية الّتي تضفيها على شعره؟

2- الأسطورة وتجلّياتها في المتن الشّعري الأدونيسي:

انفتحت التّجربة الشعرية الحديثة على الأسطورة وطرائق استثمارها بعد الحرب العالمية الثانية، وتمثّل هذا الانفتاح في ترجمة نصوص شعرية أعادت صياغة العناصر الأسطورية، وتمثّل هذا التوجّه في كتابة قصائد جديدة ردّا على آثار الحرب المدمّرة، والعودة إلى الأسطورة كمجال رمزي فتح آفاقا واسعة أمام التّجارب الشعرية.

لعبت جماعة أبولو دورًا بارزًا في هذا المجال، وتنوعت الاستثمارات في وعي العلاقة مع الأسطورة وطريقة الإفادة من عناصرها الفنيّة والفكرية. ويمكن اعتبار تجربة السيّاب شكلًا تجديديًّا مهمًّا خاصّة قصيدته "أنشودة المطر"، والّتي نعتقد بأنّها أنموذج متقدّم جدًّا وأكثر أهميّة من محاولاته اللّاحقة.

غدت الأسطورة موضع جدل مهمّ ونقاش خطير على الصّعيد العلمي والأدبي بشكلٍ عام، ثمّ على مستوى دراسات الشّعر الحديث بشكلٍ خاص، وغدا من الصّعب اقتحام الحقل الشّعري المعاصر، وطرق بابه دون الإلمام بالرّموز الأسطورية الّتي وظّفها الشّعراء في قصائدهم.

أ- تعريف الأسطورة:

الأسطورة كالشّعر من الصّعب، إن لم يكن مستحيلًا الإدلاء بتعريف جامع مانع لأيّ منهما في سطور، لكن على الرّغم من ذلك سنحاول إيراد بعض التّعاريف الّتي نراها بسيطة، وقادرة على تقريب المعنى إلى أذهاننا.

الأسطورة لغة: هي الحديث الّذي لا نظام له.[1]

أمّا اصطلاحًا: فهي قصّة خيالية ذات أصل شعبي تمثّلُ فيها قوى الطّبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم ومغامراتهم معان رمزية، وتتضمّن الأساطير وصفا لأفعال الآلهة، أو للحوادث الخارقة، وهي تختلف باختلاف الأمم، فلكلّ أمّة أساطيرها، ولكلّ شعبٍ خرافاته الموضوعية؛ للتّعليم أو للتّسلية.[2]

وهي أيضًا عبارة عن قصّة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطّبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة، فهي بمثابة تفسير يقوم به الإنسان لأسرار لا يفهمها علمًا أنّ السّرد الّذي يبتكره قد يضفي عليه الإنسان (وهذا ما يحدث في أغلب الأحيان) قيمة دينية واضحة، فأساطير البشر تُعطي تفسيرا بشريا معقولا لظواهر الطّبيعة عن طريق تجسيد القوى غير المفهومة في شكل آلهة أو كائنات خارقة للعادة. وقد تفيد الأسطورة أيضا بأن تُعطي تفسيرا قصصيا شبه منطقي لتجارب الإنسان في حياته اليومية، فالشّعور بعبث الدّنيا، تمثله الأسطورة اليونانية القديمة الّتي تصوّر "سيزيف"، وهو محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمّة الجبل، ثمّ تتدحرج إلى أسفله، فيضطرّ إلى دفعها ثانية، وهكذا أبد الآبدين.[3]

تعدّ الأسطورة أقرب إلى الرّواية من حيث كونُها حكاية، ولكنّ طاقاتها الإيحائية والرّمزية تجعلها أوثق صلة بالشّعر، لأنّ اللّغة هي قوام المغامرة الإبداعية في الشّعر، ولكلّ لفظة تاريخها الّذي يحفل بالقوّة المجازية الّتي يرى العديد من الباحثين أنّها قوّة أسطورية بمعنى أو بآخر، وترتبط الأسطورة بالفنّ منذ أقدم العصور، فكانت النّقوش على الجدران في المعابد القديمة تجسيدا لوقائع الأسطورة، وتثبيتا لها في الذّاكرة البشرية، وقد ارتبطت بالسّحر أيضا.[4]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ط ر)، ج4، ص363.

[2] جميل صليبا: المعجم الفلسفي، ج1، (دط)، دار الكتاب اللّبناني، بيروت، 1982، ص79.

[3] عبد الرزّاق صالح: الأسطورة والشّعر، ط1، دمشق، 2009، ص07، 08.

[4] الأسطورة واستدعاء الرّمز في المقامات، المقامة الإبليسية للهمذاني أنموذجًا، ابتسام محمّد سعيد باحمدان، مجلّة جامعة الملك عبد العزيز –الآداب والعلوم الإنسانية، م19، عدد01، 2011م-1432هـ، ص127.

الأسطورة إذا انعكاسٌ للّاشعور الجمعي، وهي بهذا الاعتبار مصدر مشروع للفنّان، وبخاصّة بعد أن طغت آلية الحياة المعاصرة على الفكر المنطقي الواضح.

وقد وردت لفظة "الأساطير" كثيرا في القرآن الكريم، منها قوله تعالى: ﴿لَقَدْ وُعِدْنَا نَحْنُ وَءَابَآؤُنَا هَٰذَا مِن قَبْلُ إِنْ هَٰذَآ إِلَّآ أَسَاطِيرُ ٱلْأَوَّلِينَ ﴿٨٣﴾﴾[1]؛ لأنّ العرب منذ العصر الجاهلي قد كثُرت عندهم تلك القصص والخرافات البعيدة عن الحقيقة الواضحة، والواقع الملموس.

إنّ العلم الّذي يهتمّ بدراسة الأساطير في عصرنا الحاضر هو علم "الميثولوجيا"؛ وهذه الكلمة تستخدم للتّعبير عن ثمرة إنتاج معيّن لخيال شعب من الشّعوب في شكل حكايات وروايات يتناقلونها جيلًا بعد جيل. وكان الإغريق يسمّون هذه الرّوايات والحكايات "ميثوي" (**Mythoi**) ومعناها "ألفاظ وكلمات".

وبالرّغم من أنّ كلمة ميثولوجيا لا تعني أصلًا من ناحية الاشتقاق أكثر من "قصّ الحكايات"، إلّا أنّها تستخدم الآن لتدلّ على الدّراسة المنظمّة للرّوايات التقليدية لأيّ شعب من الشّعوب وإلى أيّ مدى كان الاعتقاد بها.[2]

وقد قسّم علماء العصر الحديث الأساطير إلى ثلاثة أقسام: [3]

1- الخرافة(*)البحتة (Myth proper):

وهي محاولة خيالية سابقة على العلم لتفسير بعض الظّواهر الطبيعية أو المزعومة والّتي تثير فضول مبتكر الخرافة، أو بمعنى أدقّ هي محاولة الوصول إلى شعور بالرّضا والاقتناع في أمر مقلق محيّر يتعلّق بتلك الظّواهر، وخرافات هذا

---

[1] سورة المؤمنون: الآية 83.

[2] الأسطورة واستدعاء الرّمز في المقامات، ابتسام محمّد سعيد باحمدان، ص129.

[3] المرجع نفسه، ص129، 130.

(*) "الخرافة" جاءت من عربيّ اسمه "خرافة" كان يتحدّث عن أمور حدثت له مع الجنّ، لا يمكن أن يصدّقها العقل، فأصبحت كلّ قضية ليست واقعية أو حكاية مبالغ فيها تسمّى "أسطورة" أو "خرافة".

النّوع غالبًا ما تخاطب العواطف لا العقل. فالخرافة البحتة هي ثمار إنتاج التخيّل السّاذج في البحث عن الحقائق الّتي تعرف بالخبرة، والّتي يكشف لنا عنها فيما بعد كلّ من الفنّ والعلم.

2- Saga:

وهي كلمة اسكندنافية الأصل، وتعني "قصّة أو رواية" وعادة ما تُذكر الآن للتّعبير عن تلك الرّوايات الّتي تعالج أحداثا تاريخية أو شبه تاريخية ... وغالبا ما تتناول في خطوطها العريضة أمورًا تتعلّق بالبشر ومعاركهم ومغامراتهم ... لكنّها تغفل الكثير من التّفاصيل التّاريخية وتركّز على الأبطال وقدراتهم الخاصّة وتدخل الآلهة في الأحداث معهم أو ضدّهم.

3- القصص الشعبية (Marchen):

وهذا النّوع يهدف أوّلا وأخيرا إلى التّسلية والإمتاع، ولا يعمل حسابًا لأيّ شيء آخر، فلا تسجيل لأحداث تاريخية أو شبه تاريخية، ولا محاولة لتعليل ظاهرة طبيعية، ولا ملاحظة لأفكار المستمعين وعقولهم فيما يتعلّق بأمر الضّرورة والاحتمال، بل هو في مجموعه عبارة عن قصص شعبية بسيطة أنتجها الخيال في دور الطفولة المبكّرة للشعوب وتناقلتها الأجيال، وأبرز ما يميّز هذه القصص هو تشابه كثير من أحداثها عند الشعوب المختلفة.

ولعلّ أشهر الشعراء الّذين وظّفوا الأسطورة في شعرهم، هو الشّاعر الأمريكي "ت. س إليوت" في قصيدته "الأرض الخراب" والّتي أصبحت مثالًا يُحتذى على الصّعيد العالمي، ونكتفي هنا بالقول إنّ إليوت قد استخدم الأسطورة في شعره ضمن إطار نظريته في "المعادل الموضوعي". وبالتّالي كانت -الأسطورة- أفضل سبيل له، مكّنه من تحقيق نظريته عمليا في التطبيق الشّعري.

أمّا على الصّعيد العربي فنجد العديد من الشّعراء الّذين أبدعوا في توظيفهم للأسطورة، وعلى رأسهم "أدونيس" الّذي عُرف بتجديده الدّائم لبنية القصيدة العربية؛ حيث لجأ إلى الكثير من الأدوات الإبداعية، منها، "الأسطورة"، فأدونيس لم يترك بابا في الشّعر إلّا طرقه، ولم يدع تجربة من تجاربه إلّا ولجها، لأنّ (الشّاعر الأصيل هو الّذي يستطيع

أن يجعل قرّاءه يعيشون بشكلٍ واع مشاعر جديدة لم يجرّبوها من قبل. إنّه يكشف تنوّعات جديدة للحساسية يمكن أن يفيد منها الآخرون.)[1]

هذه هي الدّرب الّتي سار عليها أدونيس باحثا عن نقطة ينطلق منها ليستكشف إمكانات نزعة إنسانية جديدة، فرأى في الأسطورة، ما يتيح له المنظور اللّازمني الّذي ينظر به إلى الوضع الإنساني، وما يعمّق الشّعور بالتّواصل والاتّحاد مع البشر، والحضور الدّائم؛ فالأسطورة تبتعد عن عقلانية العلم، وعن الوعي العقلي الّذي يناقض الفنّ.[2]

يتشبّع أدونيس بالكونية في ظلّ الإنسانية، ويسعى في كتاباته إلى التّواصل بين الشرق والغرب حيث يبني فكرًا مشتركًا يخدم الإنسانية جمعاء، ويمثّل علاقة الحوار والتّكامل والتّعامل بين الشّرق والغرب بعلاقة الضّوء بالظّل، فلا أحد يستطيع الاستغناء عن الآخر، فتمنح للإنسان بعده الكونيّ الخلّاق، وهذا بالضّبط ما تعمد إليه الأسطورة، فهي تخرق الحدود الجغرافية، وتبحث عن الإنسان كوجود وكمطلق، وعندما يستند الشّعر إليها، يكون قد استند إلى المتعدّد والمتغيّر في الإنسان، فيتآلف الواقعي والأسطوري ليكتبا معًا (هوية الحضور الإنساني فيما يتجاوز الانتمائيات المحدودة الجغرافية والقومية والثقافية.)[3]

إنّ الرّغبة في نقل المعاناة الّتي يعيشها الإنسان المعاصر، تُعدّ من أبرز الأسباب الّتي جعلت أدونيس يلجأ إلى الأسطورة في شعره، فهو يرفض الالتزام، بمفهومه الإيديولوجي، الّذي يجعل من الشّعر موقفا سياسيا، ينقل ردود أفعال المواجهات السياسية، ومنه فالأسطورة تحقّق له الرّبط بين المصائب الأزلية للإنسان، ورهانات الإنسان المعاصر. وبهذا تتحوّل الهموم الفردية والجماعية إلى هموم كونية، فيعمد الشّاعر إلى (تخليص الشّعر العربي من الحسية (...)

---

[1] عاطف فضول: النّظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة إبشر، (دط)، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص131.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، ص105، 106.

[3] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص356.

لأنّ الوصف الحسّي الخارجي هو مجرّد نقل للأشياء، كما تبدو في ظاهرها (...) والرّمز الأسطوري يعبّر عن حقيقة مطلقة.)[1]

إنّ حديثنا عن توظيف أدونيس للأساطير، يستوجب منّا أن نذكر عاملًا فعّالا أثّر في تفكيره هذا، ألا وهو انضمامه إلى الحزب القومي السّوري الاجتماعي[*] الّذي قاده "أنطون سعادة" [**]؛ فقد وظّف أدونيس الأساطير في شعره استجابةً لدعوة "سعادة" قبل أن يتعرّف على شعر إليوت، وبالتّالي فقد كان مخلصًا في أفكاره وقناعاته للمجموعة الّتي كان ينتمي إليها.

لقد كان للأسطورة أثر جليّ على فكر أدونيس وعمله الإبداعي؛ إذ إنّها من وجهتها الفنية، توسّع دائرة رؤيته للتراث الإنساني، فتصنع التاريخ وأحداثه، وتصنع الكتب المقدّسة، والحكايات الشعبية المتوارثة، وبالتّالي تنقل الشاعر من العالم الواقعي إلى عالم يسرح فيه الخيال، فيختار من بين العناصر المتعدّدة ما يتناسب وروح عصره وهمومه. وبالتّالي فالأسطورة لدى أدونيس أداة وليست غاية في حدّ ذاتها، ومن ثمّ فالصّورة الشّعرية ليست صورة جاهزة، توظّف الأسطورة كما هي، وإنّما توظّفها بالطّريقة الّتي تراها تناسب الواقع الجديد، ومن ثمّ الذّوق الجديد وهي غاية شعرية في الوقت ذاته، إنّها أداة لتحقيق صفة الكلية للصّورة الشعرية، وإدهاش المتلقّي.

---

[1] حسن مخافي: القصيدة الرّؤيا، ص119.

[*] هذا الحزب يقول بالقومية السّورية وتوحيدها بدل القومية العربية، وهو حزب ينادي بإيجاد الاستمرار بين سوريا الحضارة القديمة، وسوريا الّتي تنشد القومي الاجتماعي الجديد.

[**] أنطون سعادة (1914-1949) سياسي ومفكّر لبناني، ومؤسس الحزب السّوري القومي الاجتماعي، عمل مدرّسا للّغة الألمانية في جامعة بيروت الأمريكية، حيث بدأ نشاطه الفكري والسّياسي، أسّس حزبه عام 1932، وناضل ضدّ الوجود الفرنسي في لبنان ممّا كلّفه دخول السّجن ثلاث مرّات، اتّهم بتدبير عصيان مسلّح في 1949، فلجأ إلى سوريا، إلّا أنّ حسني الزّعيم سلّمه للسّلطات اللّبنانية الّتي نفّذت فيه حكم الإعدام بعد محاكمة سريعة. (يُرجى العودة إلى الموسوعة السّياسية، ج1، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1979، ص364، 365.)

فالأسطورة وسيلة لتحقيق الشّعري، ولا تحمل قيمة شعرية في ذاتها، وهي ليست مجرّد قصص يرثها جيل عن جيل، وإنّما هي نظرة إلى الحياة وتفسير لها، لهذا فإنّ الشّاعر لا يلجأ إلى الأسطورة كمادة جاهزة، إنّما يشكّل أسطورته من خلال تجربته الشّعرية، والشعر ليس حشوا للأساطير، وإنما هو رؤيا قبل كل شيء، وهو يتصرف في الأسطورة بحسب ما تتطلبه تجربته الشعرية، ا يعني أنّ جمالية الأسطورة لا تكمن في توظيفها فحسب، وإنّما تكمن في طريقة توظيفها، ومدى انسجامها مع السياق والمعنى.[1]

تربّى أدونيس على لغة إعجاز القرآن الكريم، وفصاحة نهج البلاغة، ومن معين الشّعر العربي القديم شرب وترّوى، وعلى أيدي فحول الشّعراء العربية من "امرئ القيس" إلى آخر شاعر من شعراء النّهضة، تتلمذ وشبّ، ومن فلسفة "ابن رشد" و"الحلّاج" و"النّفري"، و"ابن عربي"، تعلّم التمرّد والرّفض، وسعى إلى التّجاوز والتخطّي، ومن معرفته العميقة بالتّاريخ الفينيقي، وُلدت المسحة التمّوزية، وعزّزها معرفته بأساطير الشّرق في بلاد الرّافدين ووادي النّيل، إضافة إلى معرفته، واطّلاعه على الثقافة اليونانية والرومانية القديمة.

إنّ أمل أدونيس ينحصر في الخلاص واستيقاظ الرّوح، وقد وجد في الأساطير من الحرارة والدّفء، والحلم ولطف البراءة الأولى، ما يجعلها صالحة لرموز شعرية يبني منها عوالم تتحدّى المادة، بل يستلهم منها أساطير جديدة يخلقها بنفسه، وخير دليل على ذلك اتّخاذه من أسطورة "أدونيس" قناعًا واسمًا له بدلًا من "علي أحمد سعيد".

ب –أسطورة أدونيس:

يتحدّث أدونيس عن الحادثة الّتي جعلته يتّخذ هذا الاسم –أدونيس– عام **1942**، فيقول: (تسمية نفسي بأدونيس هي قصّة شخصية، كنت لا أزال في الدّراسة الثّانوية، وكنت أكتب مقطوعات نثرية وشعرية وأرسلها إلى الجرائد والمجلّات باسمي الصّريح "علي أحمد سعيد"، لكن لم يكن أحد من هذه الجرائد ينشر لي شيئا و(زعلت)

[1] توظيف الأسطورة في الشّعر العربي الحداثي، فتيحة حسين،www.diwanalarab.com

قلت في نفسي كيف يحدث هذا؟ ... وذات يوم وأنا أستعدّ للامتحان، قرأت في مجلّة تتحدّث عن أدونيس وعن أسطورته، وكيف قتله الوحش البريّ. قلت بعدها هذا هو أنا وهذه المجلّات والجرائد هي الخنزير البريّ، وقرّرتُ أن أوقّع ما أكتبه باسم أدونيس.)[1]

وبهذا أصبح اسم الشّاعر أسطورة ثانية، ونصّا أسطوريا، تحوّل فيه شخصه إلى رمز، وتحرّر بذلك من الواقع المحليّ "قصّابين" ليمتزج بالكوني، وهذا يعني أنّه قد قبل بكلّ ما حدث في الأسطورة، وهذا بسبب التّشابه بينهما، حسب ما صرّح به الشّاعر.

يحيل اسم أدونيس على الشّرق والغرب، إلّا أنّه اسمٌ يبتعد كثيرا عن القومية العربية، فـ (هذا الإبداع الكوني المكتوب بالعربية، قد شكّل قطيعة مع الحضارة الإسلامية، الّتي نشأ فيها ولقد تخلّى عن العروبة، وعمد إلى عزل الدّين عن التّفكير الإنساني، من خلال اسم أدونيس.)[2]

إنّ هذه التّسمية بما تحمله من دلالات ظاهرة وباطنة، قد أثارت انتباه العديد من الباحثين الغربيين، أمثال: "ميشيل كامو" (**Michel Camus**) الّذي يرى أنّ (أدونيس إشارة ورمزٌ للولادة الثانية لعلي أحمد سعيد إسبر الشاعر العربيّ الكوني، المتخطّي للثقافات، للأديان، وللقوميات (...) أي إنّه مواطن كوني، ثمّ مواطن الأرض ثمّ عربي، ثمّ أوروبي، ثمّ فرنسي ... كي يتوصّل إلى ما يسمّيه رينيه بريجر: "ما وراء الهوية" وهو مفهوم مفتوح.)[3]

---

[1] حوار مفتوح مع الشّاعر أدونيس، سعيد بن زرقة، جريدة الجمهورية (الجزائر)، 12 جوان 1988، ص05.

[2] أدونيس: الهوية غير المكتملة، ص93.

[3] راوية يحياوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب 3،2،1 نماذج، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في اللغة والأدب العربي، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، (دت)، ص27.

أسطورة أدونيس هي من أساطير الخصب(*)؛ حيث إنّه عندما يموت الإله الّذي هو رمز للخصوبة، تعمّ طقوس الحزن والحداد خصوصًا حول معابد المدن، ويبكي المتعبّدون بمرارة إلههم الّذي اختطفته أيدي الفناء، وذهب في رحلة طويلة إلى العالم المظلم تحت الأرض حيث العفاريت والأشباح وقوى الفناء والدّمار. أمّا مكان هذه الأسطورة فهو منطقة الهلال الخصيب الّتي شهدت أولى بوادر العمل الزراعي.[1]

أدونيس هي التّسمية اليونانية لـ"**أدون**" الّتي تعني السّيد في اللّغة العبرية، وهو صورة أخرى **لـ"تمّوز**" العراقي، أُقيمت عبادته في سورية منذ آلاف السّنين، وسمّي بأسماء مختلفة، فهو "**حدَد**" و"**بعل**" و"**أدون**"، وأيضًا ورد اسمه في التّوراة تحت اسم تمّوز، وهذا في سفر النبي حزقيال.

أمّا الرّوايات اليونانية لحادثته فتختلف فيما بينها اختلافًا بيّنًا، ولكنّها تكاد تجتمع على أنّه كان ابنًا لـ: "**كينيراس**" ملك قبرص الكنعاني، وكان فتًى وسيما أولعت به "**أفروديت**" فأودعته عند "**برسفوني**" خوفًا عليه، وحينما رجعت تطالب به حصل صراع فيما بينهما على الشّاب، وفي النّهاية تقرّر أن يقضي بضعة أشهر عند أفروديت وبضعة أشهرٍ عند برسفوني، ويُمضي باقي السّنة أنّى يشاء.[2] وأثناء تجواله في غابات لبنان قتله خنزير برّي فسالت دماؤه على الأرض ونبتت منها أزهار شقائق النّعمان الحمراء، وأصبحت حادثة مقتله مناسبة يجتمع فيها

(*) هي الأساطير المرتبطة بالزراعة والتّوالد، وتناوب الفصول والتّجدد السّنوي لقوى الطّبيعة وما يرافق ذلك من طقوس ومراسيم تقام بشكل دوري لمساعدة القوى المسؤولة عن النموّ على القيام بدورها، وقد ارتبطت تلك الأساطير بعبادة الآلهة الأمّ وابنها أو زوجها الّذي يغيب (يموت) سنويّا عند بداية فصل الجفاف، ثمّ يقوم من عالم الأموات (العالم السّفلي) في احتفالات بهيجة، وتُمارس بعض العادات أو العبادات ذات الدّلالة الجنسية كرمز للتّوالد والخصب واستمرار الحياة.

[1] دراسة مقارنة في أساطير الخصب، سياوش وأدونيس نموذجًا، صادق أئينه وند، حسن نصر الله، مجلّة العلوم الإنسانية، عدد13، 2006، ص02.

[2] رودا هندريكس، ماكس شبير: معجم الأساطير، تر: حنّا عبّود، (دط)، دار الكندي، بيروت، (دت)، ص30.

عبّاده سنويّا لإقامة مراسم العزاء على هذا الإله أو البطل، وتتخلّل هذه المناسبة طقوس للجنس المقدّس دلالة على خاصية الخصب الّتي يتمتّع بها أدونيس.[1]

تُعدّ مسألة البعث والقيام من عالم الأموات مهمّة في هذه الأسطورة، فحينما يُقتل أدونيس وتُقام من أجله مجالس العزاء والبكاء الجماعي، كان يُعتقد أنّه لا يلبث إلى الأبد في عالم الأموات، بل لابدّ له من رجعةٍ أخرى إلى الحياة، وهذا ما كان يتمّ بالفعل إذْ مع تجدّد الطّبيعة ثانية، كان يُعتقد أنّ أدونيس قد قام من بين الأموات.

لقد أثارت أسطورة "أدونيس" الخيال الفنّي والإبداعي لدى شاعرنا، فاستخدمها رمزًا لموقفه من الحياة، يغيّر به واقعه الاجتماعيّ والسياسي وحتّى الثّقافي، فهي –في نظره– تقوم على مشروع حضاري، يرمي إلى هدم البنى القديمة الموروثة الّتي تقف عقبة في وجه التقدّم والتطوّر، وبناء بنى ثقافية جديدة، تلائم روح العصر في مسيرة التّجاوز والتخطّي الّتي دعا إليها أدونيس أملًا ببناء مجتمع أكثر تطوّرًا ورقيّا.

لقد كتب أدونيس مقاطع شعرية كثيرة لهذه الأسطورة، منها قصيدة قصيرة بعنوان: "أدونيس" يقول فيها:

قال: هذا الشّجر

لا يزال، كما كنتُ، في سنوات الصِّغر

الدّروب إليه كتابٌ

والحقول الصّور [2]

وفي موضع آخر يقول عن (تمّوز/أدونيس):

تمّوز مثل حَملٍ – مع الرّبيع طافرُ

---

[1] جيمس فريزر: أدونيس أو تمّوز، دراسة في الأساطير والأديان الشرقية، تر: جبرا إبراهيم جبرا، ط1، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، 1982، ص38، 69.

[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص481.

مع الزّهور والحقول والجداول

النّجمية العاشقة المياه،

تمّوز نهرُ شررٍ تغوص في قراره

السّماء – تمّوز غصنُ كرمةٍ

تخبّئه الطّيور في أعشاشها،

تمّوز كالإله

(...)

تمّوز يستدير نحو خصمه:

أحشاؤه نابعة شقائقا

ووجهه غمائم، حدائق من المطر

ودمُه، هادمُه جرى

سواقيًا صغيرة تجمّعت وكبُرت

وأصبحت نهرا

ولا يزال جاريا – ليس بعيدا من هنا–

أحمر يخطف البصرْ.

واندثر الوحش وظلّ خصمُه الإله

ظلّ معنا شقائقًا

جداولًا من الزّهر

وظلّ في النّهر.[1]

يُشير أدونيس في هذه المقاطع إلى صلة الأسطورة بـ: "الخصب والنّماء"؛ حيث بعودة تمّوز من العالم السّفلي، تتجدّد الطّبيعة ثانية، ويعمّ الرّبيع كلّ شيء، تُزهر الأشجار، وتنبتُ الثّمار، ومن دَمه تتفجّر الأنهار، وتزداد شقائق النّعمان حُمرةً، وهكذا يكون الربيع في كلّ عام بهيجا فرحًا بعودة (تمّوز/أدونيس).

في أساطير الأوّلين،

أنّ أدونيس الّذي تألّه بالحبّ، أو الّذي تولّه فتألّه،

خُلق في الشّعر ومنه:

وُلد مع الضّوء والهواء

مع الماء والنّبات والعش والزّهر،

والبقيّة من أشياء الخالق.[2]

ويواصل على الصّفحة نفسها:

وُلد مُرًّا،

لا من المراراة، بل من شجرةٍ تبكي ويسيل دمعها

مُرّا: صمغا يُقال إنّه دواء.

حين يذكر، يمرّ في ظلال اسمه الطيّب

والتّابل والبخور والمِسك

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص80، 81.

[2] أدونيس: أوّل الجسد آخر البحر، ط2، دار السّاقي، بيروت، 2005، ص60.

وكلّ ذي أريج.[1]

ويقول في "القصيدة غير المكتملة":

لو كنتُ ملكتُ السّحر–خفاء السّحر وفِعل السّحرِ، وقلتُ: الصّخرةُ

غيمةْ

والرّغبة شمس، والفكرة خيمةْ

هل كنتُ سأقدرُ أن أبني

أسطورة حبٍّ؟ وأصير رفيقًا

لأدونيس أو عشتار في ذلك الوطن الإنسيّ المنسي؟

هل كنتُ سأقدر أن استأصل جذر الخنزير الوحشيّ؟[2]

يشبّه علي أحمد سعيد نفسه "بأدونيس"، حيث يتمثّل الصّراع بين الموت والحياة، بين ما تحت الأرض وما فوقها، وهذا يشبه تمامًا ما يكابده علي أحمد سعيد مع مجتمعه ومثقّفيه، حيث الصّراع لا ينتهي أبدًا، يقول في هذا السّياق:

علي أسبر علي أحمد سعيد علي أحمد أسبر علي أحمد

سعيد أسبر

يصارع يتكسّر كالبلّور

وأدونيس يموت

---

[1] أدونيس: أوّل الجسد آخر البحر، ص60.

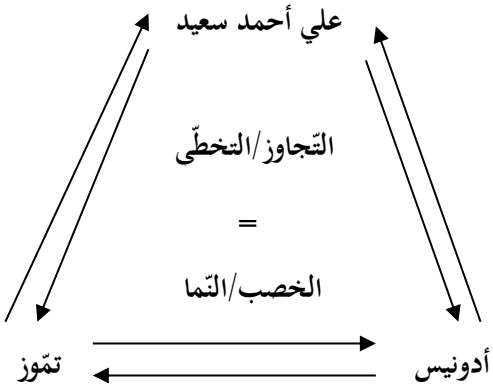
[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص413، 414.

والهواء شقائق وأعراسٌ في جنازته[1]

أدونيس!، –

إنّها اللّحظة إيّاها تتسرّب إليه، وترفع أحزانه جبالًا. يتدوّر على حناياه

وينكسر في زحام يتهودج أعراسًا أعراسًا،–[2]



إذن كانت أسطورة "الخصب أو البعث" الأبرز والأهمّ في توظيف الأساطير لدى علي أحمد سعيد، وقد برزت بشخصيات متعدّدة وهي "أدونيس" و"تمّوز"، إضافة إلى أسطورة "طائر الفينيق" والّتي كانت متواجدةً بكثرة في أشعاره. وهذا ما سنقوم بشرحه الآن بنوعٍ من التّفصيل.

ج– أسطورة الفينيق:

لقد كان لأسطورة "الموت والانبعاث" أهمية خاصّة في شعر أدونيس، فقد عانى قضية الموت في مستوياتها المختلفة: الفردي والقومي والإنساني. ولعلّ قضيّته مع الموت ابتدأت يوم مقتل والده احتراقًا بحادث مفجع، وكان أدونيس يحبّ والده إلى درجة التّقديس. وقد عبّر عن فجيعته بموت أبيه في مقطع بعنوان "الموت"، يقول:

ترمّد الزّند الّذي طالما

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص167.

شدّ بصدري للسّماوات،

حمّلني الماضي وخلّى صدى

منه يناديني من الآتي

يا لهب النّار الّذي ضمّه

لا تكُ بردًا، لا ترفرف سلام

في صدره النّار الّتي كوّرت

أرضا عبدناها وصيغت أنامْ

لم يفن بالنّار ولكنّه

عاد بها للمنشأ الأوّل

للزّمن المقبل

كالشّمس في خطورها الأوّل

تأفل عن أجفاننا بغتة

وهي وراء الشّمس لم تأفلِ.[1]

لكنّ الموت بالنّسبة لأدونيس، لم يكن النّهاية؛ فالنّار الّتي أحرقت والده، قتلت الإنسان فيه وخلقت الإله، الّذي يسكن ما وراء هذا العالم، ويصبح والد أدونيس هو إله الخصب الميّت المنبعث الّذي يرتبط موته بموت الحيوية في الطّبيعة، لذلك فالكون كلّه حزين يبكي عليه.

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص117.

"الفينيق" هو من الطّيور الأسطورية الّتي تميّزت بانتشارها الواسع في جميع الحضارات القديمة، (فعند العرب كانت تُعرف بـ"العنقاء" (*)حيث ذكروها في أشعارهم وحكمهم وأمثالهم، فقالوا: "جاء فلانٌ بعنقاء مغرب" يريدون أنّه جاء بالعجب العُجاب أو بالأمر النّادر وقوعه، و"حلّقت به عنقاء مغرب."

وقال الشّاعر: [الطّويل]

ولولا سليمان الخليفة حلقت به من يد الحجّاج عنقاء مغرب) [1]

لقد كان لطائر الفينيق أسماء كثيرة لدى معظم أساطير العالم، فهو "السّمندل" عند الهنود، و"بنو" عند المصريين القدماء، وهو "الفينيق" عند الآشوريين فاليونانيين فالرّومان، و"السّيمرغ" عند الفرس.

الفينيق طائر بحجم العقاب أو النّسر وقيل أضخم وأكبر بكثير، ذو ريش ذهبي وقرمزي ومنقار طويل مستقيم مثقب بأربعين ثقبا، وتزيّن رأسه ريشتان راقصتان، ممتدّتان إلى الخلف، وبلغ من جمال الخلقة شأوًا عظيما، حيث تلتفّ الطّيور حوله أثناء تحليقه مجذوبة إلى جلال وجمال خلقته.[2]

أمّا عن قصّته، فهو يعمّر خمسة قرون أو ستّة، وما أن يشعر بدنوّ أجله، يحطّ على رأس جبل ويجمع من الحطب ما شاء ويقعد ينوح على نفسه أربعين يومًا، مصوّتا بكلّ الأنغام الحزينة، وربّما لهذا السّبب أطلقوا عليه اسم (مالك الحزين الرّمادي)، فيجتمع إليه العالم يستمعون إليه ويتلذّذون، ثمّ يصعد على الحطب، ويصفّق بجناحيه، فتنقدح منه نار، ويحترق الحطب والطّائر ويبقى رمادًا فيتكوّن منه طائر مثله.[3]

(*) سبق وأن ذكرنا بأنّ العنقاء ليست طائرًا أسطوريا لأنّه كان لها وجودٌ فعلًا، لكن ما يُحاك حولها من أقاويل، هو الأسطورة ذاتها.

[1] محمّد عجينة: موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994، ص336.

[2] رجاء أبو علي: الأسطورة في شعر أدونيس، ص233.

[3] المرجع نفسه، ص232.

لقد ساعد حادث موت والد أدونيس حرفًا، على اكتشاف أسطورة الفينيق، هذه الأخيرة الّتي ظهرت في شعره لأوّل مرّة في قصيدة "البعث والرّماد" سنة **1957**، يقول فيها:

فينيق ليس من يرى سوادنا

يحسّ كيف نمحي

فينيق، أنت من يرى سوادنا

يحس كيف نمّحي

فينيق مت فدى لنا

فينيق ولتبدأ بك الحرائق

لتبدأ الشّقائق

لتبدأ الحياةُ

يا أنت يا رماد يا صلاة.[1]

في هذه المقاطع يتّحد الشّاعر بفينيق فيكون الرّمز يحمل معاناة الشّاعر الذّاتية والعامّة، فهو الأب المحترق، وهو الحضارة الّتي تعاني الموت وتنتظر الانبعاث، فيصلّي الشّاعر لفينيق كي يهب الحياة لهذه الأمّة الّتي تعاني الامحّاء ويلفّها الوهن.

ظلّت أسطورة "الفينيق" تلحّ على أدونيس، فظهر الرّمز مجدّدا في ديوانه "أغاني مهيار الدّمشقي" الّذي نشره عام 1961، لكنّ أدونيس يرفض الانبعاث، وكأنّه يحنّ إلى موت أبدي بعد أن حلم في قصائده السّابقة بانبعاث لم يتحقّق فيقول:

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص264، 265.

صليّتُ أن تظلّ في الرّماد

صليّتُ ألّا تلمح النّهار أو تفيقْ –

لم نختبر ليلك، لم نبحر مع السّواد

صليّت يا فينيق

أن يهدأ السّحر وأن يكونْ

موعدنا في النّار في الرّماد

صليت أن يقودنا الجنون[1]

في معظم أشعاره، يتوحّد أدونيس مع طائر الفينيق، ليشاركه معاناته، حيث يصبح تجليّا وانبعاثا جديدا من انبعاثات الطّائر الّذي يحترق، وينفر من رماده، يقول:

فينيق إذ يحضنك اللّهيب أيّ أفق تروده؟

والزّغب الضّائع كيف تهتدي لمثله؟

وحين يغمرك الرّماد، أيّ عالم تحسّه

وما هو الثّوب الّذي تُريده – اللّون الّذي تحبّه

وما تُعاني حينما تهمد كلّ خلجة؟

والسّحر الّذي امتلكت شمسه الأميرَة

فينيق، ما يكون؟

---

[1] أدونيس: الآثار الكاملة، ص414.

وما تكون الكلمة الأخيرة – الإشارة؟[1]

ويتابع حواره الدرامي هذا مع الفينيق، قائلًا:

غربتك الّتي تميتُ، غربتي

غربتك الّتي تحبّ، تنتشي

غربتك الّتي تموت هلعًا لغيرها

غربتك الّتي تموت ولعًا بغيرها[2]

يتوق أدونيس إلى فكرٍ متحرّر، وإنسانية متسامية متعالية، لذا كان من الطّبيعي أن يتبنّى ابن الحضارة الهرمة المتداعية، شخصية الفينيق الّذي يحترق عندما يدركه الهرم ليتجدّد.

مثلك يا فينيق فاض حبّه

علا، أحسّ جوعنا له، فمات –مات باسطًا

جناحه، محتضنًا حتّى الّذي رمّده.

مثلك يا فينيق

يا حاضن الرّبيع واللّهب

يا طيري الوديع كالتّعب،

يا رائد الطّريق[3]

ويضيف:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص68.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص68.

[3] المصدر نفسه، ص70، 71.

إنّها أرضنا تتمرأى في تآبيننا

مرّ فينيق فيها وتنوّر أبعادها وتغنّى بها

ورواها

وغنّى لها

واحترق[1]

وجد أدونيس في الفينيق رمزًا لكلّ تحوّلٍ وثورة؛ إنّه ثورة ضدّ الموت، لأنّه هو الّذي يعتنق الموت بإرادته، وليس الموت الّذي يختاره على خلاف الأساطير الأخرى، فإنّ المصير لاحق بآلهتها رغم امتلاك القوّة والقدرة والعظمة. والموت يتحقّق عبر الغدر أو القتل.

إذن، فهذا الطّائر مصدر للحياة، والقوّة الدّائمة، والانبعاث المتجدّد، بكلّ تجلّياته العظمى. إنّه يلد نفسه من نفسه، والموت هو عشقه وشهوته الوحيدة، وصورته رمزية ترتبط بنظرة الإنسان إلى الحياة والموت وعلاقته بالزّمن والوجود.

د- أسطورة أورفيوس:

لم يكن مجتمع البشر على وجه الأرض سوى صورة لمجتمع الآلهة في السّماء؛ إذ ظهر على الأرض أيضًا مؤلّفون موسيقيون، وعازفون بارعون، ومبتكرون للآلات الموسيقية، كان أورفيوس واحدًا من أشهر الموسيقيين والعازفين على وجه الأرض.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص387.

ليس من الغريب، إذن، أن ينسب الإغريق أورفيوس إلى آلهة تجيد العزف والغناء، قيل إنّ والدته واحدة من الموسيات التّسع –كاليوبي الشّقراء ذات الصّوت الرّخيم– وقيل إنّ والده هو الإله أبوللون، عازف القيثارة الشّهير، ومنه فقد اكتسب أورفيوس موهبة الغناء من والدته وتعلّم العزف على القيثارة من والده.

قام أورفيوس بمهمّته في الحياة خير قيام، لعب دورًا هامّا في كلّ مكان ذهب إليه، لم يكن يعرف الهمّ أو الحزن، كانت كلّ حياته أوقاتا سعيدة.

عشق أورفيوس فتاةً واحدةً فقط، انتقاها من بين صديقاته الكثيرات، كان اسمها "يوروديكي"، هام في حبّها، وعرض عليها الزّواج، فقبلت، وتزوّجا.

ذات مرّة خرجت يوروديكي بصحبة بعض صديقاتها، فداست على حيّة سامّة مختفية بين الحشائش، لدغتها، فماتت في الحال، وهي تصرخ: أورفيوس، وداعًا، وداعًا.

فقد أورفيوس زوجه المحبوبة، أحسّ بوحدة موحشة، ولم يعد للحياة طعمٌ بعد فراقها، هام على وجهه يبحث عن طريقة لاسترجاعها، فلم يكن أمامه سوى أن يهبط إلى عالم الموتى، ثمّ يصعد ومعه زوجه. وبالفعل تمكّن من النّزول إلى العالم السّفلي إلى أن التقى بالإله هاديس وزوجه برسيفوني، فأخذ يعزف على قيثارته، ويروي قصّته المؤثّرة، ظلّ يعزف ويغنّي وهو يذرف الدّموع الغزيرة إلى أن وافقا على أن تعود "يوروديكي" إلى عالم الأحياء، لكن هناك شرط واحد يجب على أورفيوس الالتزام به، وهو ألّا يقع نظره على زوجه إلّا بعد أن تغادر عالم الموتى وتصل إلى عالم الأحياء.

أحسّ أورفيوس بسعادة منقطعة النّظير وبدأ يشقّ طريقه إلى خارج عالم الموتى، ويوروديكي تسير خلفه على مسافة غير بعيدة. وعند خروجه من عالم الظّلمات، التفت أورفيوس إلى الوراء فاتحًا ذراعيه ليستقبل محبوبته، لكن فجأة... اختفت يوروديكي داخل ممرّات عالم الموتى وهي تصرخ: أورفيوس وداعًا، وداعًا.

لقد نسي أورفيوس أنّ يوروديكي تسير خلفه على مسافة غير بعيدة، ولقد ظنّ أنّها غادرت عالم الموتى في اللّحظة نفسها الّتي عبر فيها أورفيوس بوّابة أوركوس، هكذا قدّر أورفيوس فأساء التّقدير.

عاد أورفيوس إلى عالم الأحياء خائبا فاشلًا وحيدا، يندب حظّه ويجترّ ذكرياته، إلى أن قتلته جماعة من الباخيات(*) حينما رفض أن يعزف لهنّ ألحانا مرحة يرقصن عليها.

ألقت الباخيات برأس أورفيوس وأشلائه في نهر هيبروس السّريع، إلى أن وصلت إلى جزيرة لسبوس، هناك عثرت الموسيات على رأسه فدفنته في أرض الجزيرة، أمّا أشلاؤه، فقد دُفنت عند سفح جبل أولومبوس، هناك تجمّعت طيور العندليب وظلّت تغرّد إلى الآن، وما زال كوكب لامع في السّماء يُعرف باسم "أورفيوس" أو باسم "القيثارة".(1)

إنّ خيبة أورفيوس في وجه الموت وعجزه عن إعادة حبيبته إلى الحياة، هي خيبة كلّ إنسان يواجه مصيره المحتوم، ولا يجد مفرّا من هذا المصير مهما جهد وسعى لمواجهته لأنّ فطرته جُبلت على هذه الحتمية.

لقد خصّ أدونيس قصيدة قصيرة لأورفيوس بعنوان: "مرآة لأورفيوس" يقول فيها:

قيثارك الحزين، أورفيوس

يعجز أن يغيّر الخميره

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيره.

في قفص الموتى سرير حبّ يحنّ أوزندين أو ضفيره

يموت من يموتُ، أورفيوس

والزّمن الرّاكض في عينيك

(*) الباخيات هنّ رفيقات الإله باخوس المخلصات، يرتعن في الغابات، يرقصن ويمرحن، يقدّمن أطفالهنّ أضاحي للإله، يمزّقن البشر في لحظات النّشوة وينثرن لحومهم للإله.

(1) عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، أساطير البشر، ج1، (دط)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1982، ص211- 223.

يكبو، وفي يديك

ينكسر القيثار

ألمحك الآن على الضّفاف

رأسًا، وكلّ زهرة غنّاء

والماء مثل صوتٍ،

أسمعك الآن أراكَ ظلّا

يفرّ من مداره،

ويبدأ الطّواف ...[1]

استعان أدونيس بأسطورة "أورفيوس"، ووظّفها في نصوصه، ولوّن بها رؤيته للواقع والمجتمع من حوله، لدرجة أنّه استطاع أن ينتزعها من زمنها لتتماهى في زمنه وخياله، واعتصر أبعادها ومضامينها لتتلاشى بين كلماته وتتحرّك بين معانيه ومقاصده، وقد عبّر أدونيس عن هذا بصراحة في كتابه قائلًا: (الرّمز أو الأسطورة نقطة التقاء بين الظّاهر والباطن، المرئي واللّامرئي، وهما إذن نقطة إشعاع، مركز حركي ينتشر في الاتّجاهات جميعًا، وهما في الوقت نفسه يعبّران عن مستويات مختلفة من الواقع بكليّته.)[2]

إنّ التّوظيف المتكرّر لأسطورة "أورفيوس" لا يدعو إلى الملل في شعر أدونيس، بل على العكس تمامًا، فقد منح قصائده جمالًا فنيًّا غير معهود في نصوص العديد من الشّعراء فهذه قصيدة "الرّأس والنّهر" مثال على ذلك:

الجوقة (غير منظورة):

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص435.

[2] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص156.

سيجيء السّيل

قبل حلول اللّيل

(ما من أحد يهتم. يدخل شخص يحمل نايًا، يُظنّ أنّه راعٍ)

الرّاعي (بلهجة طبيعية)

حلمت أنّ رأسًا

في النّهر ...

(تقاطعه امرأة 1، وتسأله بسخرية ناعمة)

امرأة1: هل سمعته يغنّي

كرأس أورفيوس

تذكُرُ أورفيوس؟

الرّاعي (بلهجة واثقة):

سمعته يقول:

(صمت، يتابع كمن يتذكّر)

في البدء كان النّهر

كان حطام الزّمن المكسور

يُصهَر في تنّور

من غضب الأمواج، كان الجمر ...

(يخرج الرّاعي)

أصوات (بسخرية قاسية):

هاها

رأس محتال

هاها

رأس دجّال.[1]

ويقول في "شهوة تتقدّم في خرائط المادّة":

كائنات برؤوس الدّجاج وقاماتِ سديمٌ تمتزج فيه الأشياء،–

العمالقة حيواناتٌ من القشّ تركض، يتبعها

في ممالكَ –جوارٍ أطفال عميان،

شخصٌ يحملُ مذراةً تحملُ رمزًا

لسلطانه رؤوسٌ تذكّر برأس أورفيوس

قُصاصات أشلاء، والرّؤوس فواصل لكنّها لا تسبح في الماء، بل في

وحركات الدّخان[2]

لقد جعل أدونيس من رأس "أورفيوس" محور التحوّل الّذي تنفجر منه دلالات النصّ الشّعري، فهو العنصر الّذي تقاطع مع الواقع ومع صوره التّعيسة، آملًا في أن يكون الغد أفضل.

أورفيوس!

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص145، 146.

[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص529.

الرّعاة يبحثون عن ذبيحة. قل لرأسك أن يطفو مركب أغنيات على النّهر، وامنحهم نعمة أن يروك. الوباء جالسٌ مقيم لا يطرده إلّا صوتك –إلّا دمك، أورفيوس! أورفيوس ...[1]

فأدونيس يتمنّى لو تظهر رأس أورفيوس، تلك الرّأس الّتي تُعدّ موطن الأفكار والعقل، والّتي تسمح لذلك اللّحن بالخروج، وتغيير هذا الواقع الكريه الّذي يشبه الوباء، فلا شيء آخر غير صوت أورفيوس ينتشل الإنسان من واقعه المأساوي ومن وبائه الفتّاك.

إنّ الصّوت كباقي الحواس، له تأثيره على الجسم والنّفس معًا، فله (أثر فعّال في النّفس فعالية الغذاء في الجسم، والدّواء في العليل، وقطرةِ الماء في الغليل. وإذا كانت نقطة النّدى تنعش الأرض وتعيد إليها الحياة والقوى، فالصّوت لا يقلّ عنها إن لم يفضلها وينيف عليها.) [2]

لقد أدرك الإنسان البدائي قدرة الصّوت وتأثيره الباطني على النّفس، حتّى كأنّ الحواس تغيب عن الوعي عند سماعه، فهو طاقة تتجلّى في الكلام وفي الإصغاء. أورفيوس مثلًا حين يغنّي لا يسمعه البشر وحدهم، وإنّما تسمعه كذلك الحيوانات ويسمعه الشّجر، وتصغي إليه الصّخور والنّباتات.[3]

لم يكن أورفيوس سوى صوت قيثارة،

لماذا

شحبت وردة وهي تصغي إليه؟

ولماذا

مثلما –قيل– حنّ الحجر

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص75.

[2] محمّد كشاش: اللّغة والحواس (رؤية في التّواصل والتعبير بالعلامات غير اللّسانية)، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001، ص166.

[3] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص378.

أهو الحبّ حقًّا؟[1]

يتميّز أدونيس ببعد النّظر، أثناء استحضاره للأساطير، فهو يركّز على عناصر متحرّكة داخل الأسطورة، ليفتح بها آفاقا متّصلة بالواقع، يزاوج بينها وبين جزئيات الأسطورة حتّى كأنّها تشقّ طريقًا واقعيا وأسطوريا في الوقت نفسه، كما في قصيدته "الإله الميّت"؛ حيث شجّع أورفيوس على النّظر إلى الوراء، مُخالفًا كلّ الأوامر والقواعد مهما دفع الثّمن غاليا، يقول:

هؤلاء سمّيتهم بأسمائي، أنا الرّاكض والآلهة سياج حولي أخطفها

وأغزوها حين أجسّها ألبس المآتم قفّازا. أنا السّاكن في أصداف الحلم،

معلنًا إنسان الدّاخل –أنظر وراءك يا أورفيوس، تعلّم كيف تسير في

العالم–

أعلن طوفان الرّفض،

أعلن سِفر تكوينه[2]

يمارس أدونيس تقنية الحفر في الأعماق، لكي يؤسّس للرّفض والتحوّل والتّجاوز، ولاشكّ أنّ موقف الرّفض الّذي تمثّل في نتاجه الشّعري هو التّأسيس بعينه، لأنّه وحده الّذي يتيح لنا –في المأزق الحضاري الحالي– الأمل في غدٍ مشرق.

هـ– أسطورة سيزيف:

ورد في الأساطير اليونانية أنّ الحرية كانت حكرًا على الآلهة، ولم يكن للأحرار وطالبي الحرية سبيل للحصول عليها سوى مواجهة الآلهة الّتي تكلّفهم ثمنًا باهضًا. وكان سيزيف ملك منطقة "كورينت"، وأشجع بطل في الوقت

---

[1] أدونيس: أوّل الجسد آخر البحر، ص172.

[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص215، 216.

نفسه. لقد تمرّد سيزيف على "زيوس" وهو كبير الآلهة لاستبداده وغطرسته. وكان سيزيف يعلم أنّ زيوس قد اختطف ابنة إله الأنهار. ولما قام هذا الأخير بِسَقْي مزارع سيزيف رغم أحزانه وأشجانه لفقد ابنته، قام سيزيف بإفشاء أسرار الآلهة عند إله الأنهار مكافأة له. فأرسل "زيوس" إله الموت "تانتالوس" للقضاء على سيزيف، لكنّ سيزيف البطل قيّده بالسّلاسل والأغلال، وقال لزوجه «إذا متّ بأيّ سبب كان، فاتركي جسدي في ساحة المدينة عريانًا.» فما لبثت أن جاءت الآلهة لإنقاذ إله الموت وخلّصوه من قيد سيزيف.[1]

بعد ذلك نُفي سيزيف إلى عالم الظّلال عند "هاديس"، فطلب سيزيف من هاديس إطلاق سراحه كي يذهب إلى زوجه وينتقم منها بحجّة أنّها تركت جثمانه وسط ساحة المدينة عريانا. سمح له هاديس بالذّهاب شريطة أن يرجع إليه فور انتقامه من زوجه. ولكنّ سيزيف لم ينجز وعده بعد رجوعه إلى الأرض، ونُفي إلى عالم الأموات وعُوقب هذه المرّة بعقوبة شديدة، وهي أن يُدحرج صخرة مائلة من أسفل الجبل إلى أعلاه، وكُتب عليه أن يُفلت الحجر من يديه في كلّ محاولة جديدة، فكان يكرّر هذه المحاولة إلى أن تنتهي في كلّ مرّة إلى نهاية مأساوية فاشلة، وهذه الدوّامة الرّهيبة تستمرّ إلى الأبد يا له من مصير كارثي[2].

يقول ألبير كامو في كتابه "أسطورة سيزيف": (هذا العبث والخيبة والهزيمة الّتي تتكرّر في ديمومة أبدية لهي من أسوأ العقوبات الّتي عُوقب بها المسكين سيزيف.) [3]

لقد استوحى أدونيس –على غرار الشّعراء الآخرين– من أسطورة سيزيف مفاهيم متنوّعة ومختلفة، بحسب وجهة نظره، وقراءته للأسطورة، اجتماعيا وفلسفيا وثقافيا. فالصّخرة هي رمز من رموز الأسطورة وحتّى سيزيف نفسه

---

[1] تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة "كتيبه" لأخوان ثالث وقصيدة "في المنفى" للبياتي، شهريار همّتي، جهانكير أميري، بيمان صالحي، مجلّة دراسات في اللّغة العربية وآدابها، فصلية محكمّة، عدد13، ربيع 1392هـ/2013م، ص131.

[2] المرجع نفسه، ص131، 132.

[3] ألبير كامو: أسطورة سيزيف، تر: أنيس زكي حسين، (دط)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، 1983، ص45.

يشكّل جزءًا صغيرا من منظومةٍ كبرى. الجبل بدوره يكون دورًا للسّجن المؤبّد الّذي سُجن فيه سيزيف بأعمال شاقّة رهيبة. أمّا سيزيف نفسه فهو رمزٌ للمتمرّد على النّظام الّذي يعرفه جيّدا ويرفضه بشدّة، لأنّه لا ينسجم مع رغباته وحاجاته، هو يريد أن يعيش حرّا أبيّا فيرفض الظّالم ويقف في وجه كلّ من يريد أن يسلبه حرّيته وهو "زيوس".

أمّا بالنّسبة للحجر في الأسطورة، فلم يعد حجرًا عاديا كغيره من الأحجار، بل له مفهوم جديد ومغزى بعيد، فهو محكوم عليه بالصّعود والهبوط إلى الأبد، المصير الّذي لا نهاية له. ربّما يتمنّى الحجر أن يتخلّص من هذه الدوّامة العمياء، ولكن هيهات، أنّى له أن يتخلّص منها، وهو وسيزيف صاحبا زنزانة واحدة ويواجهان المصير ذاته.

يقول أدونيس في قصيدته "إلى سيزيف":

أقسمتُ أن أكتب فوق الماء

أقسمتُ أن أحمل مع سيزيف

صخرته الصمّاءْ

أقسمتُ أن أظلّ مع سيزيف

أخضع للحمّى وللشّرار

أبحث في المحاجر الضّريره

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف

قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف[1]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص236.

يستعمل أدونيس أفعالًا مسبوقة بفعل القسم (أُقسم)، لتدلّ على معاناته ومرارة نفسه، والعذاب الّذي يعيشه، فهو يعلم بأنّ عذابه لم ولن ينتهي، تمامًا كعذاب سيزيف الأبدي.

تصوّر قصيدة أدونيس "تُولد عيناه" مدى الواقع السّوداوي والعبثي الّذي يعيشه سيزيف وصخرته على السّواء، فالعقل في مثل هذه الحالة، سيُصاب بالجنون، حتّى الصّخرة الّتي لا تملك عقلًا تصبح مجنونة، فما أشدّ هول هذه الكارثة وما أعظم خطرها:

في الصّخرة المجنونة الدّائرة

تبحث عن سيزيف

تُولد عيناه،

تُولد عيناه

في الأعين المطفأة الحائرة

تسأل عن أريان،

في سفر يسيل كالنّزيف

من جثّة المكان،[1]

يتجلّى وعي أدونيس بهذه الأسطورة، باستدعائها من خلال التّشكيل الرّمزي وجعلها بناءً داخليا لنظام النصّ، تقوم على فكرة التّجاوز لمفهومي الزّمان والمكان، للتّعبير عن قضاياه المعاصرة، وربطها بالمجاز الّذي يُعدّ عبورًا من الحسّي إلى المجرد، ومن الواقعي إلى المثالي، ومن المعقول إلى اللّامعقول.

تعبت عيناه من الأيّام

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص148.

تعبت عيناه بلا أيّام

هل يثقب جدران الأيام

يبحث عن يومٍ آخر –

أهنا أهنالك يوم آخر؟[1]

عُرف سيزيف بعينيه الحادّتين المتّقدتين ذكاء، تضجّ فيهما الحياة، وما أجمل العيون، إذ هي تُرجمان القلوب، فتخيّل عينيه وهما مليئتان بالتّعب واليأس، تبحثان في كلّ لحظة عن غدٍ أفضل، عن غدٍ يَتغيَّر فيه مصيره المشؤوم.

إنّ استدعاء أدونيس لأيّ أسطورة –سيزيف أو غيرها–، يكون على طريقتين:

الطّريقة الأولى:

الاستدعاء المباشر وهو المقصود من التراث الأسطوري.

الطّريقة الثّانية:

استدعاء النّماذج الأسطورية بطريقة غير مباشرة، في إطار تشكيل رمزي لمشكلةٍ إيديولوجية، فهو يتّخذ من الأسطورة قالبا رمزيا يمكن فيه ردّ الشّخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية، وبذلك تكون وظيفة الأسطورة تفسيرية استعارية. أو إهمال شخصياتها وأحداثها، والاكتفاء بدلالة الموقف الأساسي فيها، بغية الإيحاء بموقف معاصر يماثله، وبذلك تكون الأسطورة رمزية بنائية، تمتزج بجسم القصيدة، وتصبح إحدى لبناتها العضوية.

وقصيدة "إله يحبّ شقاءه" خير دليلٍ على ذلك:

للإله الّذي يتمزّق

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص149.

في خطواتي –

أنا مهيار هذا الرّجيم،

أرفع الميّتين ذبيحهْ.

وأصلّي صلاة الذئاب الجريحة.

غير أنّ القبور الّتي تتثاءب

في كلماتي

حضنت أغنياتي

بإله يزيح الحجارة عنّا،

يحبّ شقاءه

ويبارك حتّى الجحيم

فيصلي معي صلواتي

ويردّ لوجه الحياة البراءة.[1]

يستمدّ أدونيس روح المعاناة من تناوب حركة صخرة سيزيف واستمرارها في الصعود والهبوط، ثمّ نجده يلج فضاء الصّخرة الدّاخلي، يسجن حبّه داخلها، ويتدحرج فيها ويصعد معها:

يبدو أنّ الصّخرة، صخرة حبّي تاهت في صحراء عروقي

هل أسألُ: من يتدحرج فيها أو من يصعد؟ لكن

ما سأكون وما ستكون السّاعة حين يجيء الحبّ

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص237.

إليّ قتيلًا في شكلِ مهاةٍ ضاقت حتّى الصّحراءُ عليها.[1]

إنّ أسطورة "سيزيف" بديناميتها المشعّة، تمنح النصّ قدرةً تعبيرية هائلة ورموزًا فنية، يستطيع بها ومن خلالها أدونيس أن يلمّح دون أن يصرّح وأن يستعير بدلًا من أن يشير بصراحة.

و- أسطورة عشتار (أفروديت):

عشتار أو أفروديت أو إنانا .... تختلف تسميتها باختلاف أماكن عبادتها، فهي ربّة الحبّ والرّغبة، وأيضا قوّة من قوى الطّبيعة، تعيش وتعمل في عناصر الكون الثّلاثة، الهواء واليابس والماء، قادرة على التأثير على العواصف والسّماء المتغيرة، أغلب معابدها في بلاد الإغريق وقارّة آسيا، مقامة فوق المرتفعات أو التّلال.[2]

تطوّرت صورة عشتار (أفروديت) مع توالي العصور، من صورة أفروديت أورانيا أي السّماوية، المسؤولة عن الحبّ الشريف الطّاهر، حبّ الأزواج والإنجاب إلى مجرّد الرّغبة الحسية، حدث ذلك تدريجيّا، فقد كانت شهيرة بين الآلهة والبشر، تمنحهم القوّة والحيويّة، ربّة حلوة مبتسمة للجمال والحبّ، الحبّ الّذي تستطيع أن تمنحه أو تمحوه، تفوق كلّ ربّات البهجة والجمال، تتمنطق بحزام سحري، تتجمّع فيه كلّ أنواع السّحر، قادرة على إغراء أحكم الرّجال، وإخضاع أعظم الآلهة.[3]

تتّفق الرّوايات على أنّ الربّة أفروديت كانت زوجة، لكنّها لم تكن زوجة حسنة السّمعة، كانت زوجة للإله "هيفايستوس" الأعرج، قميء الشّكل، أضحوكة الآلهة في مجالسهم. كيف يحدث ذلك؟ كلّ ما يمكن قوله إنّ الرّوايات والمصادر القديمة لم تكن تكشف عن ذلك السرّ الدّفين.

---

[1] أدونيس: أوّل الجسد آخر البحر، ص56.

[2] عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الآلهة الكبرى، ج3، (دط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2005، ص303.

[3] المرجع نفسه، ص304.

أقامت أفروديت الكثير من العلاقات غير الشرعية، خانت فيها زوجها، أوّلها كانت مع إله الحرب "آريس" ثمّ "هيليوس" إله الشّمس ثمّ الإله "هرميس"، وبوسيدون"، "أدونيس" ...والقائمة طويلة، وقد أنجبت الكثير من الأولاد منهم: هرمافروديتوس، فوبوس، ديموس، هارمونيا ...[1]

تلك هي عشتار (أفروديت)، ربّة الرّغبة والفتنة، ربّة السعادة والنّشوة، ربّة الجمال والبهاء، نُسبت إليها الرّوايات المختلفة قصصًا وحكايات. تنوّعت صفاتها بين الأخلاق واللّاأخلاق، بين الرّغبة الحلال والرّغبة الآثمة، بين السّحر الرّباني والسّحر الشّيطاني. نسبت إليها المصادر القديمة مزيجًا من الرّوايات المتناقضة اختلفت مهامها باختلاف الأماكن والأزمان والشعوب والقبائل، في النّهاية وصلت إلى العالم الحديث رمزًا للرّغبة، للأنوثة، للرشاقة والجمال حتّى أصبح سحر عشتار مضرب الأمثال.

يستدعي أدونيس أسطورة "عشتار" للدّلالة على الحبّ، الجمال، الكون ...، فهي تتّخذ لديه منحى مميّزا يُخالف فيه جيله من الشّعراء، فها هو يقول:

قال أنسلخ من أنقاضي وأرمي نردي النبي،-

((علي أحمد سعيد، اسمٌ يمانيّ))،

سمعت هذا مرارًا والنّقش الّذي بقي من قصرِ غُمدان

يعرف اسمي والحجر الّذي نُصب لعشترِ يتذكّر اسمي

في تراب اليمن عرقٌ ما طينتي قابلةٌ وغريزتي حرّة،-

أنا الأسطورة والهواءُ جسدي الّذي لا يبلى.[2]

---

[1] عبد المعطي شعراوي: أساطير إغريقية، الآلهة الكبرى، ج3، ص305- 320.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص60.

يعيش أدونيس في اللّازمان واللّامكان، حيث يبني بيته هناك، منقوشا على جدران القصور، يريد أن يعيد الخصب والحياة للإنسان في كلّ مكانٍ وزمان، يريد أن يتحوّل جسده إلى الحبّ الّذي تمنحه الإلهة (عشتار)، إلهة الحبّ والحياة.

سين ذات حميم عشتر

(يا للجسد –هادرًا بنشيد البدايات

لا تتّسع لخطواته ساحة الوقتِ،

يا للجسد موجًا يُزحزح شطآن التّاريخ)؛

إنّها النّجوم تهبط إليّ،

وها أنا أتشرّد معها

يحرسني التّراب نفسه،

وسلاحه الخطّ المسنَد، والنّقوش، والتّماثيل،[1]

يقوم أدونيس بجولة مع النّجوم، يتشرّد معها في عالم السّماء، إنّه يعيش الواقع والخيال، يحيا إنسانا وإلهًا بين الأرض والسّماء، ليكتب الكلمات إلى النّقوش والتماثيل.

–((كلّا، لن تجد الطّبيعة زهورًا جديدة إلّا في

جراحنا كلّا لن يحظى تاريخنا بنبضه إلّا في

منفانا.))

وحسبتُ أنّ آسيا العجوز تجلسُ في رواق أروى

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص 69.

والفصول تتبادل قمصانها بين ذي يزن وعشتار.[1]

يتحسّر أدونيس على تاريخ أمّته ذي النّكبات والويلات المتعاقبة، تعاقب الفصول والأيّام، ويأمل في غدٍ أفضل تملؤه عشتار بالزّهور والألوان وتتفجّر فيه الطّبيعة الغنّاء.

لو كنتُ ملكتُ السّحر –خفاء السّحر وفعل السحر، وقلتُ: الصّخرة غيمه

والرّغبة شمس، والفكرة خيمه

هل كنتُ سأقدر أن أبني

أسطورة حبٍّ؟ وأصير رفيقا

لأدونيس أو عشتار في ذاك الوطن الإنسيّ المنسيّ؟

هل كنتُ سأقدر أن أستأصل جذر الخنزير الوحشيّ؟[2]

تُرى عمّا يبحث شاعرنا؟ هل يبحث عن السّحر؟ ولماذا يبحث عنه؟ هل ليغيّر وطنه المنسي؟ هذا الوطن الّذي تُقمع فيه الأفكار، وتُحجب فيه الشّمس وتُمنع فيه أساطير الحبّ.

ويتساءل أدونيس ما إذا كُنّا سنبقى سجناء الماضي السّحيق، دون أن نزرع بساتين الغد الخضراء، ونحصد ثمارها بأيدينا أم سنظلّ نأكل ممّا حصدته لنا يد الأمس دون جهد وكدٍّ وعمل؟

ولم يكن يرى عشتار في سرير جلجامش

ولا صديقه إنكيد وجالسًا إلى مائدته.

وكان الظّلام كمثل سائل يقطّر في أنابيب

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص73، 74.

[2] المصدر نفسه، ص178.

توزّعها الشّمس في أثناء النّهار.[1]

ويتساءل عن الواقع المرير الّذي سيحدث، وعمّا يتبقّى للشّاعر من فكر وتعبير وخيال، عن مصير النبيّ والكتاب، عن إخفاق الغد، وعن الرّئة الّتي تستنشق هواء الماضي:

بماذا يحدس هذا النبيُّ؟

ما يقول ذلك الكتاب؟

وهل سيقدرُ الغد أن يعبُرَ سياجَ الأمس؟

كأنّ الشرايين عصيّة على الدّم،

كأنّ الرّئة أسطورة الأوّلين![2]

يقول أدونيس في قصيدة "كونشيرتو"

إذن،

ماذا ستلبس هذه اللّيلةَ،

العاشقة الفقيرة الأرض،

كتّان عشتار أم حرير نيويورك

ومع أيّ سماءٍ

تريدين أن ترقصي، أيّتها العاشقة؟[3]

---

[1] أدونيس: تنبّأ أيّها الأعمى، ط2، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2005، ص76.

[2] المصدر نفسه، (ص ن)

[3] المصدر نفسه، ص136.

(غطاء الكتّان) هو هديّة (أوتو) الإله وشقيق الإلهة عشتار الّذي وعد بتقديمه لها كغطاء لفراش العرس الّذي سوف يتمّ عليه لقاء أخته مع تموز (دموزي). إذن فالكتّان يُعدّ رمزًا للحبّ ولقاء العاشقين الّذي يضمن الخير والتّكاثر والإخصاب لمستقبل الأرض.[1]

رقصت بين جفوني الخائفه

جنّة اللّيل وحرباء المدينه

فتقنّعتُ بعشتار الحزينه

ورسمتُ العاصفه.

(...)

يا شعر هبهُ أن يغنّي مع اليأسِ

ويعتاد على النَهار

أطفَأَتِ البذورُ في أرضه

شموعَها، واحترقت عشتار.[2]

كيف يتفادى أدونيس الأزمة الّتي حلّت ببلاده؟ كيف يقضي على القحط والجفاف الّذين سادا أرضه؟ فحتّى عشتارُ الّتي تمنح الأرض الخصب والزّرع قد احترقت. فمن يعيد أرضنا إلى ما كانت عليه.

لقد جعل أدونيس من أسطورة عشتار وسيلة يتحسّر من خلالها على تاريخه وماضيه وحاضره، فمتى عادت عشتار، سيعود معها كلّ شيء، يعود الازدهار والخصب والنّماء لتاريخنا ووطننا.

---

[1] رجاء أبو عليّ: الأسطورة في شعر أدونيس، ص174، 175.

[2] أدونيس: الآثار الكاملة، ص71، 75.

ز- أسطورة جلجامش:

(جلجامش باللّاتينية: **Gilgamesh**) يعتبر خامس ملوك "أورك" حسب قائمة الملوك السّومريين، كان جلجامش لزمن بعيد يعتبر شخصية أسطورية، ولكنّ الاعتقاد السّائد الآن أنّه كان بالفعل موجودًا، وذلك بعد اكتشاف ألواح طينية ذكرت فيها اسم ملك "كيش أنمين باركاسي" الّذي ذُكر في ملحمة كَلكَامش، ولكنّ الأساطير تشكّل جزءًا مهمّا من المعلومات المتوفّرة عن جلجامش. واستنادا إلى الأساطير السّومرية، كانت والدة جلجامش من الآلهة، واسمها "نيسون"، وكان والده بشرا عاديا واسمه "لوغال باندا"، والذي كان ملك أورك، وحسب ملحمة "جلجامش"، فإنّ جلجامش هو الملك الّذي أمر ببناء سور حول مدينة أورك الّذي دُمّر فيما بعد من قبل "سرجون الأكدي".

كان جلجامش متفوّقا على جميع الرّجال بخصائصه الجسمية والعقلية، حكم أورك وهو في مقتبل العمر، فطغى وبغى على أهلها حتّى ضاقت بهم السّبل، فحملوا شكواهم إلى مجمع الآلهة، يطلبون منها العون على ردّ مليكهم إلى جادة الصّواب، فارتأت الآلهة أن تخلق ندّا لجلجامش يعادله قوّة وجبروتا، ليدخل الاثنان في تنافس دائم يلهي جلجامش عن رعيّته، فخلقت "أنكيدو" الّذي كان ندًّا لجلجامش بجدارة.

هامت الإلهة عشتار بحبّ جلجامش، وعرضت عليه الزّواج منها معدّدة الهدايا والعطايا الّتي ستمنحه إيّاه إذا قبل العرض. لكنّ جلجامش رفض عرضها منددا بخيانتها المعروفة لعشّاقها وأزواجها. ثارت ثائرة عشتار وعرجت صاعدة إلى السّماء العليا، فمثلت في حضرة كبير الآلهة "آنو"، وشكت إليه إهانة جلجامش، طالبة أن يسلّمها قيادة ثور السّماء، الكائن الوحشي المهول، لتهلك به جلجامش. لكنّ جلجامش وأنكيدو تصدّيا للثّور وبعد صراعٍ مرير قتلاه وقدّماه قربانًا لإله الشّمس.

بعد هذا الحادث، عقد الآلهة اجتماعا، وقرّروا أن يموت أحد البطلين عقوبة لهما على قتل ثور السّماء، فوقع الاختيار على "أنكيدو" الّذي مات بين ذراعي جلجامش. ومنذ هذه اللّحظة انسلّ جلجامش من قصره وحيدا شريدًا تطارده فكرة الموت، لقد تحوّل جزعه على صديقه الرّاحل إلى قلق على مصيره وخوف من موته هو.

خرج جلجامش في رحلة يبحث فيها عن الحكيم "أوتنابشتيم" ليدلّه على سرّ الخلود في الحياة. وبعد عناءٍ كبير تمكّن من إيجاده، وأخضعه "أوتنابشتيم" إلى اختبار عسير يثبت من خلاله استعداده ومقدرته على قهر الموت الأكبر. بقهر الموت الأصغر وهو النّوم، فكان عليه أن يجلس في وضعية القعود ستّة أيّام وسبع ليالٍ دون أن يطرق الكرى أجفانه، فشل جلجامش في الامتحان، لكن على الرّغم من ذلك دلّه الحكيم على نبتة شوكية تعيش في أعماق المياه الباطنية، مسكن الإله "أنكي"، وتحمل خصّيصة تجديد الشّباب لمن يأكل منها إذا بلغ الشّيخوخة.

تحصّل جلجامش على نبتة الخلود، وفي طريق عودته إلى أورك، رأى بركة ماءٍ بارد، فنزل إليها واستحمّ بمائها تاركًا النبتة عند الضفّة، فانسلّت حيّة إليها وأكلتها، وبينما هي راجعة إلى وكرها تجدّد جلدها. جلس جلجامش عند الضفّة وقد انهار تمامًا بعد أن فقد الأمل في تجديد الشّباب. [1]

إنّ أهميّة أسطورة "جلجامش" في النصّ الأدونيسي تنبع من حضورها في الثّقافة الجمعية، ومن كونها تمثّل انعكاسًا للّاشعور الجمعي، ممّا يجعل استدعاءها، يستدعى معها فضاءها التّخييلي والوجداني ودلالتها الرّمزية الموحية.

يمثّل حضور أسطورة "جلجامش" عند أدونيس في قصيدة طويلة، كانت الأسطورة محورها وبؤرتها، حيث استخدم الكثافة التكرارية لاسمها، وجعل الخطاب كلّه موجّها إليها، يقول أدونيس في "وردة الأسئلة":

(...)

ونقول لجلقامش:

أترى، أرضُنا

خُلق النّاس فيها لكي تتفيّأ أجسادهم كلماتٍ؟

---

[1] ملخّص ملحمة جلجامش، منتدى شروق الشّمس، www.sunrise-ar.com

ونقول لجلقامش:

شمسنا تتنزّه في خِرقة

من طحالب هذا الوجود، الوجودُ عمودُ رمادٍ

ونخاف من القول أكثر ممّا نخاف من القتل

نكتب تعزيمة

للفراغ الّذي يتنبّأُ لكن بأظفاره

فأنا مبلغ والبلاغ

أنّني أكتُب الفراغ أخاطب هذا الفراغْ

زمنٌ –رأسُهُ قدماه

والفضاء على وجهه آلة.[1]

تعبّر شخصية جلجامش عن قضيتين هامّتين، أولهما أنّ هذه الأسطورة، تمثّل جزءًا من التراث الثّقافي القديم، حيث إنّه بمجرّد استدعائها، يتبادر إلى ذهن القارئ ذلك التّاريخ الحضاري القديم الّذي يدلّل على عمق الوجود التّاريخي لذات الشّاعر الّتي تجدّد اتّصالها وتفاعلها مع هذا الموروث التّري، أمّا القضية الثّانية فهي ذلك البُعد الدرامي الّذي تُضفيه الأسطورة على النصّ الأدونيسي، فالعنوان على سبيل المثال، كان "وردة الأسئلة"، فلا يخفى على أحدٍ ذاك الشّكل الّذي تتّخذه الورود، شكل دوائر متداخلة لا تعرف أولاها من أُخراها، فهي أشبه بدوّامة لا تتوقّف، وهو الأمر ذاته الّذي كان يعيشه جلجامش ويتذوّقه كلّ يوم، من أنا؟ وكيف جئت؟ ولماذا أموت؟ لماذا لا يكون الخلود من نصيبي؟ شأني شأنُ الآلهة؟ ... إلى غير ذلك من الأسئلة الّتي لا إجابة لها.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص389، 390.

ويأتي أدونيس في خضمّ هذه التّساؤلات، ليزيد من حيرة "جلجامش"، لا ليجيب عن أسئلته:

سنقول لجلقامش:

بعدُ لم تكتشف أيَّ سرٍّ

والظّلام الّذي كان يُولد حولَك ينمو

ونجهل من أين يأتي

ونعجز على أن نشير إليه.

ونقول: انتظرتَ الطّفولةَ في وجه غولٍ

وتوقّعتَ أن ينزل الشّرقُ والغربُ من نجمةٍ واحده

في مصابيحك الخامده

اسمع الآن –تلك هي الرّيح تهذي وتنسج ثوب الفضاء

خيمةً للبكاء[1]

ارتبط استدعاء أسطورة "جلجامش" بفكرة الموت، والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود، والتحرّر من شرط الموت الضّاغط على وعيه.

يهزأ أدونيس من "جلجامش" في محاولته الهروب من الموت، يسأله ما إذا كان قد اكتشف سرّ الخلود، بينما الموت يحدّق به، مادًّا إليه يديه ليقتلعه من هذه الحياة. شبّه الشّاعر الموت بالغول، فماذا يفعل الإنسان في مواجهة الغول، هل يقضي عليه وهذا مستحيل، أم يستسلم له، وهذا عين الصّواب.

ونقول لجقامش:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص390.

ما ترى في الصّراط الّذي يتلبّس وجه الجحيم ووجه النّعيم ويبدأُ مِن

حفرة؟

في السّحاب يصير كتابًا

في الكتاب يُموِّجُ ألفاظَهُ

كالسّلاسل، من أين يُؤتى

بسجّاد هذا الخضوع، لمن يفتح الغيبُ أبوابَ هذا الشّقاء؟

إنّها أرضُنا–

سيجيءُ الغناء

الغناء الّذي يحسبُ النّاي رمحًا والمرايا حصون

سيجيء ويصنع من وحلها مثالًا

ويوحّد بين الحياة وأشلائها

سيجيءُ ويشرب ترياقَهُ

حكماءُ المدائن والأتقياء رعاةُ الشّوارع، والرّاسخونَ

يدورون في شكل قوسٍ وشكل هلالٍ

يهرفون ولا يعرفون

(...)

أيّها الموتُ –شيخا على الرّيح

طفلًا على الماء

والنّار أمواجه القائده،

إنّنا لحظةٌ واحده.

والحياة صحائف للشّكر والحمد والبسمله.

منزلاتٌ كمثل الصّحائف والكتب المنزّله

فكرةٌ –دميةٌ، فكرةٌ –مقصله.[1]

في هذه المقاطع يجيب أدونيس عن الأسئلة الّتي طرحها "جلجامش"، عن حقيقة الموت، وهل هناك خلود أم لا؟ لكن للأسف الموت حقيقة ثابتة لا مهرب منها، الموتُ يأخذ الجميع، يأخذ الشّيخ حتّى لو كان يطير على الرّيح، يأخذ الطّفل الرّضيع، ولو كان يتهادى على الماء. (إنّنا لحظة واحدة) كما عبّر أدونيس، تنقضي في لحظةٍ، لا أقل، ولا أكثر، لا نستقدم ولا نستأخر، حياتنا أشبه بالصّحائف، وماذا تحوي الصّحائف غير ذكرِ الله وحمده وشكره، والإيمان بالرّجوع إليه، فلا ملجأ ولا منجى منه إلّا إليه.

ونقول لجلقامش:

افتتح هذه اللّغة المقفله

أعطنا شاهدًا لا رقيبا

أعطنا ما تقول الحياة وما يتوهّج في غربة الأسئله

لا تزال جيوش الخرافة تغزو بلادك، آتية من سدوم

أعطنا ما تقول العناصر لا ما تقول الغيوم

هل نطيع الدخان؟

هل نصالح بين السّراب وهذا المكان؟

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص391، 392.

ونقول لجلقامش –للفرات:

لا نريد الخلود نريدُ الحياة

هكذا نحن هذا المساء

نلعب النّرد مع نجمة

تتشرّد في عتمات السّماء.[1]

يلوم أدونيس "جلجامش" على طمعه في الخلود، فقد هام على وجهه باحثا عنه، فلا هو حظي به، ولا هو حافظ على شبابه، سافر شابًّا وعاد شيخًا، سافر في أوج قوّته، لكن عاد بعد أن خارت قواه، فهذا هو مصير كلّ من يبحث عن شيء ليس من نصيبه، لذلك "لا نريد الخلود نريد الحياة". نريد أن نستمتع بكلّ لحظة فيها قبل أن تمضي، ونأسى على ما فرطنا فيها، ويواصل أدونيس قائلًا:

وأقولُ لجقامش:

وقتنا لن يجيء انتهى وقتنا

الوداع الوداع –قرأتُ شموسَك، ما كَتَبَتْهُ

شموسُك أطبقت هذا الكتاب

لن أصدّق غير السّراب

(...)

ونقولُ لجلقامش كي يقول لآياتها:

أيّها اللّغة –الظّبية الهاربه

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص392، 393.

لم تكوني سوى نجمةٍ كاذبه

هي ذي تتكسّر أجنحة المعصيه:

لن يتمّ العبور على الجسر لن تَكْمُلَ الأغنيهْ.[1]

لقد شكلّت قضيّة الموت والخلود محور هذه الرّؤية الّتي لم يتوقّف فيها أدونيس عند حدود امتصاص المعاني لنصّ الأسطورة، وما تختزنه من رؤية شعرية وبعد درامي، وإنّما تجاوز ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرّؤية للأسطورة، بما يتوافق مع رؤيته هو، ومع الرّسالة الّتي يسعى إلى توصيلها وتفعيلها في ذهن القارئ.

والخلاصة إنّ أدونيس لجأ إلى ذلك التّراث الإنساني الموغل في القدم ليستلهم منه تلك الأجواء الروحية العميقة وملامح البطولة الإنسانية المتفرّدة الّتي تجسّدت في أفعال الشّخصيات الأسطورية وتطلّعاتها ومواقفها إزاء الحياة الإنسانية وما يحيط بها من غموض وتعقيد.

وإذا كنّا قد ذكرنا عددًا من الأساطير الواردة في المتن الأدونيسي، فهذا على سبيل التّمثيل لا الحصر، فشِعره يعجّ بالشّخصيات الأسطورية، المستدعاة وفقًا للحاجة، وحاجَتُهُ كانت أمَسّ إلى الشّخصيات الآنفة الذّكر، وربّما لهذا السّبب قدّمناها على غيرها من الأساطير.

إنّ تضمين العمل الشّعري الرّموز والأساطير، إنّما يُراد به استحضار دلالتها، لتكون عنصرًا يدخل في التّجربة الشّعرية والشّعورية. فهي بديناميتها المشعّة، تمنح النصّ قدرةً تعبيرية هائلة، ورموزًا فنيّة، يستطيع بها ومن خلالها الشّاعر أن يلمّح دون أن يصرّح، وأن يستعير بدلًا من أن يشير بصراحة.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص395، 396.

ثانيا– المعجم الشّعري:

يمثّل المعجم الشّعري لدى الشّاعر المنبع اللّغوي الّذي ينتقي منه ما يريد من الألفاظ والمفردات، يخلق منها عالمه الشّعري، حيث ينتقيها لتصبح ألوانَه وريشَتَهُ اللّغوية. كما إنّ الشّاعر عندما يشيد بناءه الشّعري لا يعمل على مجرّد وضع الألفاظ ورصفها، بل يضعها في سياقات متعدّدة وملوّنة، قادرة على منحها دلالات جديدة، لتنخرط في حقول دلالية محدّدة وبالتّالي تكشف عن أسلوب لغويّ خاصّ، يمثّل روح الشّاعر وشعريته.

فلكلّ شاعرٍ أو أديب قاموسُه الإبداعيّ الخاصّ، بحسب الدّراسات النّقدية المتخصّصة، الّتي تؤكّد أنّ ذلك القاموس بمثابة "روح النصّ" الإبداعي، فالأسلوب هو الكاتب، والمعجم الشّعري هو الشّاعر، ولكن لاكتشاف ذلك يحتاج الأمر إلى متابعة ومعرفة وتدبّر وأصول.

إنّ المعجم الشّعري هو (البناء الدّال على خصوصية النصّ الشّعري، ليس دلالةً لفظية يمارس معها قلقَهُ في مواضع شتّى، بل دلالةً حصرية هو مُنزلها الأوّل في الجملة الشّعرية، وإذا كان الشّعر لغةً في المقام الأوّل، فإنّ المعجم الشّعري للشّاعر هو الحارس الأمين على انتزاع أحقّية البنية الأسلوبية الّتي يفرضها الشّاعر على المفردات والألفاظ لشحنها بطاقة الذّات.)[1]

إنّ أهمّ ما يميّز المدوّنة الشّعرية لأيّ شاعر هو قدرتها على اختراق المألوف، والإنصات إلى تحوّلات المفردة، في سياق ما تنتجه من دلالات جديدة بمفردها أو في احتضانها لمفردات أخرى، عبر وسيلة انتقاء المفردات والألفاظ من منبعها اللّغوي، لأنّ الشّاعر كفيل بالكشف عن أبعادها الّتي لا تُرى بالعين، بل يتقاذفها الإحساس ويلوّنها كيف يشاء، بعيدًا عن مظاهر الجلبة الّتي يُحدثها المنجز الشّعري.

---

[1] المعجم الشّعري هو الشّاعر، عمر أبو الهيجاء، ديوان العرب (منبر حرّ للثقافة والفكر والأدب)، الخميس 26 آذار (مارس) 2010، ص01.

لكلّ شاعر معجمه شاء أم أبى؛ والمعجم يتكوّن من عدد من الكلمات تتوزّع على قسمين: قسم يحمل الكلمات العادية الّتي نعرفها جميعًا بدلالاتها الشّائعة أو العامّة، وقسمٌ يتكوّن من الكلمات الّتي ترتبط بحياة الشّاعر ارتباطًا خاصّا، وتلك هي الكلمات الّتي تعبّر عن معجم الشّاعر؛ فالكلمة في النصّ الشّعري كائن حيّ، يُولد من أعماق الشّاعر، ويحمل شيئا من تلك الأعماق، وعلاقة الشّاعر بالكلمات لا تتساوى، فهناك كلمات تلتحم بحياته التحامًا كبيرًا، حيث ترتبط باسخدامات ما، أو ذكريات ما، أو تشكّل مفاتيح لتجارب معيّنة، أو وجهة نظر معيّنة في الحياة، لذلك نجده يكرّرها بشكل لافت، وهذا التّكرار يؤكّد على عمق وجودها في حياته،[1] وبالتّالي تشكّل معجما شعريا خاصّا به، يميّزه عن غيره من الشّعراء، فمثلا لا يمكننا خلط شعر المتنبّي بشعر المعرّي، ولا شعر البحتري بشعر أبي تمّام، ولا كلام الجاحظ بكلام ابن المقفّع، ولا نثر طه حسين بنثر العقّاد، هكذا... وعن ذلك يقول محمّد مفتاح: (فالمعجم وسيلة للتّمييز بين أنواع الخطاب وبين لغات الشّعراء والعصور، ولكن هذا المعجم يكون منتقى من كلمات، يرى الدّارس أنّها هي مفاتيح النصّ أو محاوره الّتي يدور عليها.) [2]

ومن أبرز الأدوات الّتي يُتعرَّفُ بها على المعجم الشّعري "الإحصاء"؛ وذلك بقياس التّكرار أو التردّد الّذي تحظى به كلمات دون أخرى في نصّ ما، ثمّ القيام بتفسير هذا التردّد واستخلاص النّتائج المتعلّقة بهوية النصّ واتّجاهه وقيمته.

إلّا أنّ دراسة المعجم على هذا النّحو لا يسلم من تحفّظات؛ ذلك أنّ القيام برصد ألفاظ النصّ وتصنيفها بحسب دلالاتها، واستخلاص نتائج معيّنة بناءً على إحصاءات لا يكفي للكشف بصورة دقيقة عن بنية النصّ أو أبعاده، لأنّ هناك عناصر أخرى تتدخّل في هذا الأمر، ولا يمكن إغفالها أو التّقليل من شأنها، ذلك أنّ (البنية اللّغوية في الشّعر لا تتحدّد بالكلمات بل بالصّيغ، وعندما يتمّ تفكيكها إلى وحدات دنيا بحثًا عن أعدادها وحقولها

---

[1] المعجم الشّعري هو الشّاعر، عمر أبو الهيجاء، ص02.

[2] محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشّعري –استراتيجية التّناص، ط3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1992، ص58.

وتبادلاتها، تكون قد فقدت مواقعها في منظومة التّركيب الشّعري، وهي الّتي تمنحها أبرز فعالياتها الوظيفية موسيقيا ودلاليا، فإحصاء قوالب الطّوب المتخلّف عن هدم المعبد، لا يُعطينا سوى فكرة ضئيلة عمّا أُقيم فيه من شعائر وصلوات.) [1]

إنّ الشّعر يعتمد الرّمز والإيحاء والمجاز في المقام الأوّل، وذلك ما يعطيه وظيفته الفنيّة والجمالية، وتفكيك النصّ إلى وحداته الدّنيا (الكلمات) يُفقد الرّمز رمزيته، والصّورة علاقاتِها النّفسية والخيالية، ومن ثمَّ تُصبح مجرّد كلمات تشترك فيها جميع النّصوص.

ومع ذلك كلّه، فإنّ الدّراسة المعجمية لا غنى عنها، لأنّها –منهجيا– تعطينا القاعدة الأساسية في تحليل النصّ، وتشير إلى خصائصه وأبعاده، فطغيان الكلمات ذات الدّلالة المأساوية مثلا، تشير إلى الموقف والجوّ الّذي أوحى للشّاعر بإبداع هذا النصّ، وهو جوّ مأساويّ حزين وهكذا...

لقد أصبح تصنيف المدلولات حسب الحقول الدّلالية من الطّرق الحديثة في علم الدّلالة، فهي لا تهدف إلى تحديد البنية الدّاخلية لمدلول الكلمات، وإنّما تهدف إلى الكشف عن بنية أخرى تسمح بالتأكّد من وجود قرابة دلالية بين عددٍ معيّن من الكلمات، يقلّ أو يكثر، ولكنّه في النّهاية له من الأثر على النصّ ما يجعله يشكّل إحدى المرتكزات في بنيته العامّة، [2] وقد أشار "دوسسير" إلى ذلك عندم تحدّث عن علاقات التّداعي الّتي تنشأ بين الكلمات حيث قال إنّ الحقل الدّلالي هو (مجموعة من الكلمات ترتبط دلالتها وتوضع تحت لفظٍ عامّ يجمعها.)[3]

لقد تبيّن لنا بعد تفحّص دواوين أدونيس أنّه من الصّعب جدّا القبض على معانيها ودلالاتها، إلّا إذا قمنا بتصنيفها إلى حقول دلالية، وأمسكنا بكلماتها المفتاحية، عسى أن نحظى ولو بالضّئيل من المعاني.

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشّعرية المعاصرة، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995، ص45.

[2] أحمد مختار عمر: علم الدّلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998، ص79.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

سبق لنا وأن قلنا إنّ أدونيس شديد التأثّر بالمتصوّفة العرب، أمثال: ابن العربي، النّفري، لسان الدّين بن الخطيب...إضافة إلى السّورياليين الغرب مثل: رامبو، ... ومنه يتحدّد معجمه الشّعري بوضوح:

- المعجم الصّوفي.
- المعجم السّوريالي.

1-المعجم الصّوفي:

لقد كان التّراث الصّوفي أحد أهمّ المصادر التّراثية الّتي استقى منها أدونيس رموزه وصوره، إذ ساهمت في التّعبير عن أبعاد تجربته بشتّى جوانبها الفكرية والرّوحية والنّفسية.

اصطدم أدونيس وهو يحاور الصّوفية ويحاول أن يُدخلها ضمن نسق المفهوم الجديد للشّعر والكتابة -أوّل ما اصطدم- بمرتكزاتها الدّينية الميتافيزيقية المتعالية، والّتي لا تستجيب للمنطق النّقدي والمكان العلماني الّذي ينطلق منه ليؤسّس عبره فكرته عن الشّعريّ وَالجَميلِ.

أدونيس وهو يقرأ الصّوفية، إنّما يعلن انتماءه لما يسمّيه "صوفية ملحدة"، وهو تركيب قد يبدو ولأوّل وهلة مُربكًا، لكنّه في حقيقته البسيطة يعني اهتمام الشّاعر بلغة الشّطحات، دون الاهتمام بجانبها الدّيني القائم على الخضوع الكليّ للّه وإرادته العليا، وهذا ما نطلق عليه "التصوّف الشّعري".

يسعى أدونيس إلى الكشف عن صوفية شعرية جديدة من خلال الصّلة بين الإشراق الصّوفي، والرّؤية الفنية في الحداثة الشّعرية، والّتي تتعدّى الأقفاص العابرة للّغة في محاولة الوصول إلى ذلك المعدن اللّامرئي للوجود، وتلك اللّحظة الإكسيرية(*) لنقاء العالم، وهو الّذي سعى إلى خلخلة أرض اللّغة لكتابة آلام الإنسانية، وقد جعل من هذه

(*) الإكسير عند القدماء مادة كان يُعتقد أنّها تضاف إلى الفضّة ونحوها فتحوّلها إلى ذهب، وإكسير الحياة (Elixir of life) المعروف أيضا بإكسير الخلود، وهو عقّار أسطوري أو مشروب يضمن لشاربه حياة أبدية أو شبابا أبديا، وقد سعى إليه العديد من ممارسي الخيمياء (الكيمياء القديمة). (يُنظر ويكيبيديا).

اللّغة مدار تحوّلاته، مغيّبا ذاته في حبر المعنى لملابسة إشعاع لحظة الخلق الشّعري المطلق الّتي تنفرج كانبعاث ضوء يمتدّ من محيط العدم حتّى سرمد الإحاطة.[1]

اكتشف أدونيس في اللّغة الصّوفية رونق الإيحاء وعُمق المجاز، فاستثمر هذه الإشارية وتفاعل مع نصوصها في قصائده ودواوينه، كما أعاد اكتشاف خصائص هذه اللّغة وجماليتها وفتوحاتها في التّأسيس لمفاهيم اللّغة والمعنى والمجاز والكناية، والخيال والتلقّي،...

إنّ من ينظر في المصطلح الصّوفي، يجده يتميّز بأمرين أساسين هما: "قوّة التّأثير" و"قوّة التّوليد":

- **قوّة التّأثير:**

لا يخفى أنّ المصطلح الصّوفي تمتدّ جذوره إلى أخصّ ما في الإنسان، وهو نفسُه الّتي بين جنبيه، فيكون أوفى بغرض تلوّناتها التّعبيرية وتقلّباتها التّبليغية، من غيره من المصطلحات الّتي لا تتعلّق بهذا المستوى الباطني من الشّعور الإنساني كالمصطلحات الكلامية والمصطلحات الفلسفية الّتي تخاطب العقل المجرّد ولا تخاطب الوجدان الحيّ. كما إنّ المصطلح الصّوفي أقدر على إنهاض الهمم وشحذ القرائح وتشغيل القلوب. والحقّ أنّه لا يقدر على تحريك الإرادة الإنسانية إلّا ما كان يجاوز خلجات الأجساد وخفقات الأحشاء. ولو أنّ أهل الاصطلاح تبيّنوا حقيقة القوّة التّأثيرية الّتي يتوفّر عليها المصطلح الصّوفي بموجب تعلّقه بأصول الوجدان لا بفروعه. وعملوا على نقل أسبابها النّافذة في أعماق النّفس البشرية على غيره من المصطلحات، لدفعوا عن بعضها التّجريد الموغل الّذي يبعث على الجمود والتّقليد، وعن بعضها الآخر الضّحالة الفجّة الّتي تفضي على الانتحال والزيف.[2]

---

[1] الصّوفية الجديدة وشعرية العالم عند أدونيس، راما وهبة، www.maaber.org/issue .

[2] الخطاب الصّوفي، ملاحظات حول الكتابة، والممارسة والاصطلاح، طه عبد الرّحمان، مركز الإمام الجنيد للدّراسات والبحوث الصّوفية المتخصّصة، المملكة المغربية، 14صفر1438/14نوفمبر2016، ص01.

- **قوّة التّوليد:**

لا يخفى كذلك أنّ المصطلح الصّوفي يستثمر الإمكانات الصّوفية بوجه لا يضاهيه فيه غيره بالغًا في استعمال آلية المقابلة، إن في المضمون أو الصّورة، مبلغًا لا يوازيه فيه مصطلح غيره، حتّى إنّ النّظام الاصطلاحي الصّوفي يتفرّد بشدّة التّناسق بين عناصره وبقوّة التّعالق بينها، بحيث تنتظم هذه العناصر الاصطلاحية فيما بينها مثنى أو ثلاث أو رباع، انتظامًا يدلّ على اختلاف في مراتب المسمّى الواحد أو على اختلاف في أنواع مسمّيات الحقل الواحد.

ولو أنّ أهل الفكر العربيّ سلكوا في وضع مصطلحاتهم وتوظيفها الطّرق الطّبيعية الّتي سلكها أهل التصوّف، لجاؤوا في الفكر بوجوهٍ لم يسبقوا إليها، واستقلّوا بروى لم يتكلفوا فيها، ولوجدوا في الجمهور خير من يتقبّل أفكارهم ويعتنق رؤاهم.[1]

إنّ أيّة كتابة لابدّ لها من توفّر أركان أربعة، ومنها الكتابة الصّوفية وهي: "الغرض المتحدّث عنه والمعجم التّقنيّ، وكيفية استعماله، والمقصدية،" وهذه جميعًا تكون وحدةً غير قابلة للتّجزئة، فمثلا إذا تناول المؤلّف بعض الأغراض الصّوفية، ولم يستعمل المعجم الصّوفي في سياقٍ يُلائمه، فكتابته ليست بصوفية، وهكذا... كما أنّ الّذي يستعيد القاموس الصّوفي ولا يستعيره في غرض من الأغراض الصّوفية المتعارف عليها، فلا تمسّ كتابتهُ الكتابةَ الصّوفيةَ.

إن إلقاء نظرة –ولو كانت عابرة– على دواوين أدونيس الشّعرية، تجعلنا نكتشف أنّها تحفل بعددٍ كبير من مفردات المعجم الصّوفي، حيث إنّه استفاد منها لإثراء لغته الشّعرية، مستغلًّا إيحاءاتها الغامضة، ورمزيتها المكثّفة، وبُعدها الرّوحي، وإن كان عنصر القصيدة الصّوفية في استخدام هذه الألفاظ غائبا ممّا يؤكّد الغاية الفنيّة والشّعرية المتوخّاة من هذا الاستخدام الّذي لا يمكن النّظر إليه إلّا على أنّه نسقٌ تعبيريٌّ نُطلق عليه النّسقَ الصّوفي.

---

[1] الخطاب الصّوفي، ملاحظات حول الكتابة، والممارسة والاصطلاح، طه عبد الرّحمان، ص01.

ويمكن تقسيم المعجم الصّوفي لدى أدونيس إلى حقول دلالية تضمّ الألفاظ الصّوفية على الرّغم من أنّها متداخلة من حيثُ البعدُ النّفسي للتّجربة بصفةٍ عامّة. وهي:

- حقل الحبّ.
- حقل المعرفة.
- حقل العبادة.

أ- حقل الحبّ:

يضمّ الألفاظ الّتي تنصرف في دلالتها إلى المحبّة الصّوفية، والّتي تمثّل جوهر التّجربة الرّوحية للمتصوّفة عمومًا، إذ إنّهم يقعون تحت تأثير هذه المحبّة فيتوجّهون إلى الذّات الإلهية ويتعلّقون بها، ويعيشون ألوانًا من اللذّة الرّوحية الّتي لا يقوون على وصفها أو التّعبير عنها، فيلجؤون إلى ألفاظ الحبّ والعشق الّتي يستخدمها البشر في علاقاتهم العاطفية الإنسانية، ويُحدثون نوعًا من السموّ في هذه المشاعر، وينقلونها من دلالتها البشرية والأرضية إلى دلالات صوفية روحية، مستخدمين في ذلك أساليب غزلية موروثة قد تمّ تكوينها ونضجها الفنيّ.[1]

وعندما نذكر الغزل نعني بكلّ تأكيد المرأة أو الأنثى، هذا الرّمز الّذي جعله الصّوفية دالّا على الحبّ الإلهي، وحاولوا التّأليف بينهما؛ لأنّ الأنثى تمثّل رمزًا من رموز الجمال المطلق، وحين يبثّها الشّاعر وُجده، فإنّما هو في الحقيقة يعبّر عمّا ترمز إليه، إلى الحقّ والجمال، إذ الحقّ كما يقول ابن العربي: (لا يُشاهد مجرّدًا عن المواد أبدًا، لأنّه بالذّات غنيّ عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه ممتنعًا، ولم يكن الشّهود إلّا في مادّة، فشهود الحقّ في النّساء أعظم

[1] صالح مرحباوي: شعرية اللّغة عند عثمان لوصيف -ديوان براءة انموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة أمّ البواقي، 2008-2009 ص135.

الشّهود وأكمله،) [1] ومن ثمّ يجعل التغزّل بهنّ والتّشبيب لتعشق النّفوس هذه العبارات، فتتوفّر الدّواعي على الإصغاء إليها.

وللحبّ الصّوفي أوصاف ودرجات، أو بالأحرى مقامات خمسة، منها مقامات المحبّين السّالكين، وأوّلها الألفة ثمّ الهوى ثمّ الخلّة ثمّ الشّغف ثمّ الوجد، وأمّا مقامات العشّاق فأوّلها الغرام، ثمّ الافتنان، ثمّ الوله ،ثم الدّهش ثمّ الفناء.[2]

وهذا من النّاحية الصّوفية البحتة، لكن فيما يتعلّق بأدونيس، فهو يستخدم أغلب الألفاظ بإيحاءاتها الصّوفية دون الالتزام بغايات المتصوّفة ومقاصدهم؛ إذ إنّ توجّههم يكون إلى الذّات الإلهية، في حين توجّه أدونيس وتعلّقه، ليس -حتما- إلى هذه الذّات، وإنّما يُمكن حمل المراد عنده إلى ذوات أخرى تتحدّد بناءً على القراءة والتّأويل.

تضجّ أشعار أدونيس بألفاظ الحبّ والعشق الّتي جاءت بصيغ متعدّدة، لتؤدي جميعها الغرض المطلوب، وتأتي كلمة "العشق" بجميع اشتقاقاتها في مقدّمة هذه الألفاظ، وهذه أمثلة على ذلك:

ما هذا الماء الّذي ينبذ أوفيليا ويعشق هاملت؟

أعشقُ هذا اللّطف –الهواء الّذي يهبّ من شرفاتِ الحاكم،

ولن أسأل: هل كان يحكم (...)

الحياةُ والموتُ صديقان يلعبان النّرد،

ومثنى مثنى، تسقط النّجوم شاحبةً حول قبورِ العشّاق (...)

عفو الأنثى

الّتي تهبط علينا من قبّةٍ بنتها بجسدها وتهبط معها نارٌ أعلى من

---

[1] محي الدّين ابن عربي: فصوص الحكم، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (دت)، ص330.

[2] صالح مرحباوي: شعرية اللّغة عند عثمان لوصيف، ص135.

الهرم،–واشتعل سلامًا أيّها الرّفيق العاشق (...)

الغيطاني: ((أنا العاشق وسكناي في (...)[1]

أمّا في ديوانه "هذا هو اسمي"، فقد وردت لفظة "العشق" بغزارة، وفي مواضع عدّة وهذا يدلّ على أنّ أكثر تسمية تليق بأدونيس هي "العاشق" لذلك كان حريّا به أن يسمّي ديوانه "هذا هو العاشق":

شدّ يا ثائرُ، يا عاصف، زندك

فالأعالي تشتهي، تعشق بندك

ما هو العالم بعدك؟[2]

(...)

في سواد الأفق

تتهاوى صاعقة

حمّلت بالشّفقِ

بالفصول العاشقة[3]

ويقول في موضع آخر:

كنت أحتار: أيّ البقولْ

يتخيّرها العاشقون

لصبابتهم

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص12-31.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص30.

مثلما حدّث الشيوخ، وأكّده العارفون

(...)

عن قلوبٍ –كواكب، عن عاشقات

من غبار الزمرّد، أو من حرير الزّهر

في المقاصير يعشقن، يُسلمن للّيل أجسادهنّ،

وللشّوق أكبادهنّ،

وأهدابهنّ لموج الصّور،–[1]

ويسترسل قائلًا:

سأحيّي وردة يحملها الشّعر إليه–

هو ذا، أيقظتُ أعماقي وصحتُ الحبّ جاء

عاشقا، أصغي إلى جسمي، وأستقرئ ما يكتمه

وحصادي دائما جهلي به. [2]

(...)

وأحيّي خِرقةً

مسح العاشق فخذيه بها

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص362.

[2] المصدر نفسه، ص369.

وأحيّي طحلبا

وأحيّي قشّة. [1]

أمّا بالنّسبة للفظة "الحبّ" فهي الأخرى كان لها حضور قويّ في شعر أدونيس، وقد وردت بصيغ متعدّدة، وهذه أمثلة نسوقها للتّوضيح:

يقول أدونيس:

ويكون اسمُنا المكان ثمّة هنا ... لا يكتبه القتل لحاكمٍ محكوم

بالحبّ موقظًا في دمي الطّين.

(...)

اعتدال: «الحبّ الماءُ الوحيد الّذي لا نقدر أن نطفو فوقه»،

(...)

شعراءُ يقرؤون قصائدهم فيما يتّكؤون على خواصر كريمة

إنّها المرأة تعلمّ كلمات الحبّ لا للسّرير وحده. [2]

ويقول في قصيدته "أرواد، يا أميرة الوهم":

هو ذا الحبيبُ يغرق في خليج النّهدين. هو ذا يعرف المرأة والجزيرة

المسمّاة امرأة، وعلى شواطئ العشب العشريني يشعل الموج والزّبد ويقطع

خيط الفجر. هو ذا يسبح تحت المشدّ، لاصقا بالقعر، في مغارة من الحرير

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص371.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص28-48.

والحمّى.

لينطفئ هذا الجمرُ، ليشتعل، لتُمجَّد هذه الأطراف مصلوبة بالحبّ.

تحت شمسها تنمو عرائش العمر، وجسد الحبيبة الورق، وجسدُ الحبيبة

إنجيل من الحبر.

والحبيب، في فراش السّاعات النّائمة، يستفيق من دوار الغبطة،

مرسوما بالعرق، مزيّنا بجسد امرأة. [1]

ويمضي أدونيس متحدّثا عن الحبّ وكبده:

عبر أيامك في المستقبل

موعدٌ لم ينجل

لك فيه طفلة ترضع، كالثّدي السنينا

وتسوّي لك يسراها، من الحبّ، يمينا. [2]

هل قاده غيب إلى أسراره، حقّا، وطوّف باسمه

حبّ لوجه الحبّ –يقرأ في الشّعائر حُلمه؟

هل كان إسماعيل ظنّا، أم كان إثما. [3]

ببراءة اللّعب أتحدّثُ، وغُيّرت

صورُ الطبيعة – قلت للّعب استبح جسدي وخذني

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، ص15-16.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص337.

يا شيخ حبّي، أيّها البحرُ المنوّرُ أعطني. [1]

كما نجد مفردات أخرى تشكّل بدورها مكانةً بارزةً في حقل الحبّ وهي: **الشهوة، النّشوة، الهوى، الإغراء** ...إلى غير ذلك، والآن سنأتي على ذكرها بهذا التّرتيب، لكن يبقى الأمر من باب التّمثيل لا الحصر:

يقول أدونيس في ديوانه "أبجدية ثانية":

نحن شبيهان في الإثم،–

الشهوة محيطٌ والجسد أكثر ممّا يطيق الكلام،

وها هو الفضاء سحرٌ أبيض. [2]

(...)

أنوارٌ تنطبع فيها الصّور

لا تقع في شبكة الشّهوة. [3]

(...)

مع نساءٍ يحملن على أكتافهنّ

همومًا بلون الزّبيب وليس لأقدامهنّ إلّا شهوة

واحدة: أن تقبّلها الرّيح. [4]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص350.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] المصدر نفسه، ص65.

ولستُ أتحدّث عن الغيب أتحدّث عن هذا الكون الصّغير – الإنسان وعن شهوته لكي يحتضن الكون الكبير ويلبس اللّانهاية. [1]

وها هو يقول في قصيدة "الثّائر":

شُدّ يا ثائر، يا عاصف، زندك

فالأعالي تشتهي، تعشق بندك. [2]

ويواصل أدونيس شطحه اللّغوي، مستدعيًا مزيدًا من ألفاظ الحبّ:

لن تغريني أيّها الملاك والشّيطان أعقل من أن

يوسوس إليّ عيناي تفرّان إلى الأمام وقدماي نشوة

ورقصٌ (...) [3]

...أنغمس في نواياي وأهيّئ حروبي،–

منحدرُ التّاريخ ينعكس أعطي نشوة الحلم لبصيرة

العمل. [4]

وأرى كأنّي

آخيتُ بهلولًا، وسُقت إلى المياه قطيع نخلٍ

(لو أنّ إسماعيل يُعتق نفسه من نفسه)

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص80.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص27.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص73.

[4] المصدر نفسه، ص81.

آخيت بهلولًا وسحْتُ، صَحبتُ سَرخَسَ نشوةٍ[1]

كما أنّ للفظة (الهوى) حضورها الخاصّ، فقد جاءت موزّعة في كثير من قصائده وهذه نماذج عنها:

قالت الأرض في جذوري آبادٌ

حنين، وكلّ نبضي سؤال

بي جوعٌ إلى الجمال، ومن صدري

كان الهوى، وكان الجمالُ. [2]

وأنا هوًى بطرٌ يحصّنني –أنا حلمي أخطّ غيوبَه

صورًا تكاشفني[3]

كما وردت لدى أدونيس ألفاظٌ أخرى تؤدّي معنى الحبّ، مثل: المرأة، اللذّة، الإغراء، الرّشف، هيام، غواية:

سأقدّم أرضي (من زمنٍ قدّمتُ سمائي)

باقة زهرٍ

لقصيدة حبٍّ، لامرأةٍ،–

هي ذي آفاقٌ لم ألمحها قبلُ، وأوقن هذي اللّحظة أنّي طفلٌ

وأحسّ كأنّي

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص351.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص15.

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص351.

أتكوّن بين يديها – تلك المجهولة– في حضن المعنى في فرجٍ أحصنه

المعنى. [1]

وبلاديَ امرأةٌ من الحمّى، جسرٌ للملذّات يعبره القراصنة وتصفّق لهم

حشود الرّمل. ومن شرفاتها البعيدة تلمح عيوننا أشياء النّاس. [2]

بعضهم يقول

أمطرينا

نساءً

فتمطر ويدخل الرّجل في المرأة

(...)

كان رجلٌ وامرأة يتّجهان نحوه رأيتُ النّار تنقبض وتشهق وقيل: هذه

نارٌ ضُربت بالبحر مرّتين لولا ذلك لم تكن فيها منفعةٌ لأحد

(...)

رأيتُ شخصًا خارجًا من النّار يجرّ

لحمه كما تجرّ المرأة ثوبها رأيتُ سحابةً تنادي أهلها:

–ماذا تطلبون؟

–ماءً ماءً. [3]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص421.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج3، ص21.

[3] المصدر نفسه، ص220، 221.

وهذه مقاطع من ديوانه "أبجدية ثانية" يقول فيها:

أقواسًا تجمع الملذّات

في أحجار قصائد،

والخطّ يفهرس النّظر[1]

لن تغريني أيّها الملاك والشيطانُ أعقل من أن

يوسوس إليّ

(...)

مِن أين لنملةٍ أن تغري نسرًا؟[2]

إذْ أفهم هذه التحوّلات وأسمع محالها، أنشغل بشمِّ الحياةِ ورشفها

باحتضانها وتقبيل قدميها، أفصحُ عمّا (...)[3]

وخلاصة القول أنّ معجم الحبّ، قد استفاد منه أدونيس في التّعبير عن انفعالاته وأحاسيسه الدّقيقة والعميقة والمستعصية عن التّعبير المباشر، وكأنّ الشاعر وجد ضالّته في ظِلال وإيحاءات الرّمز الصّوفي، فأخذ ينهل منه.

ب – حقل المعرفة:

يُراد بالمعرفة اصطلاحًا هي العلوم اللَّدُنِية الّتي يهبها الحقّ عزّ وجلّ منّة وفضلًا منه لعبده المؤمن من خلال نور يضيئ قلبه، فيدرك بهذا النّور العظيم أسرار ملكه سبحانه، ويشاهد به غيب ملكوته وعندها يكون عارفًا

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص73، 74.

[3] المصدر نفسه، ص18.

بالله، يرى الأشياء بأرواحها لا كما يعرّف العلماءُ الماديون الأشياءَ من خلال بعضها البعض. [1]

تحتل نظرية المعرفة عند الصّوفية مكانة ذات أهمية بالغة، إذْ إنّها تكشف حقيقة السّبل الّتي يسلكها المتصوّفة لمعرفة اللّه، ومعرفة اللّه عند هؤلاء هي مقياس نباهة الإنسان وسرّ تفوّقه على سائر المخلوقات الأخرى، فكانت درجة المعرفة الّتي بلغها أيّ واحدٍ المقياسَ الّذي ينبّؤ عن مرتبته في الحياة، ولهذا كان موضوع المعرفة من أهمّ المسائل الصّوفية والهدف الأصلي والغرض الأساسي للتصوّف.[2]

والمعروف أنّ الصّوفية لا يقرون معرفة اللّه عن طريق الحواس لأنّه غير متحيّز، وغير داخلٍ تحت سلطتها، بما أنّ ميدانها منحصرٌ في إدراك المحسوسات، كما أنّهم لا يقرّون معرفته أيضا بالعقل، لأنّ الله لا يرتقي إليه الفكرُ. لكنّ ذلك لا يعني أنّ الصّوفية لا يقولون بأدوات معرفية، بل نحن نجد عندهم جملةً من الكلمات العرفانية المنتشرة في كتبهم ولا سيما: **القلب، الرّوح، النّفس والعقل.**[3]

التصوّف محبّة ومعرفة، وإن كان الفصل بين الأمرين صعبًا في هذه التّجربة الغامضة، لأنّ المعرفة تحصل للصّوفي في أوج محبّته، وفي قمّة وُجده الرّوحي وغيابه عن عالم الحس، إلّا أنّه يمكن تحديد جملةٍ من الألفاظ الّتي تشير إلى هذه المعرفة.

ومعنى ذلك أنّ المعرفة الصّوفية ترتبط بالحبّ الإلهي ... وهكذا لا يمكن الفصل بين العاطفيّ والفكري في الرّؤية الصّوفية، فالمعرفة تُبنى على الحبّ الّذي يُعدّ حجر الزّاوية في هذه الرّؤية، وعليه تتأسّس نظريتهم (أي المتصوّفة) في المعرفة، بل في الوجود كلّه.

---

[1] المعرفة عند الصّوفية، سلام حازم، موقع الطّريقة الكسنزانية.

[2] نظرية المعرفة عند الصّوفية، محمّد رحومة، المنبر الفكري، الأربعاء 01جوان2011.

[3] المرجع نفسه، (ص ن).

وقد قمنا بإحصاء عددٍ من الألفاظ في هذا الحقل، تردّدت في دواوين أدونيس بكثرة، منها: **السرّ، الغيب، الكشف، اليقين، العلم**، كما أنّنا وجدنا عددًا من الألفاظ الّتي يمكن إلحاقها بحقل المعرفة عمومًا في المعنى الصّوفي وهي ألفاظ "**الضّياء والنّور**"، حيث ألفينا في دواوينه بعضا من اشتقاقاتها.

تُعدّ "الرّوح" لدى الصّوفية الأداة الأساسية الّتي تمكّنهم من معرفة اللّه، فلا تضاهيها أداةٌ أخرى مهما كانت، فهي بالنّسبة لهم (السرّ والخفيّ والرّوح والقلب والكلمة والرّوع والفؤاد والصّدر والعقل والنّفس.)[1]

تُطلق الرّوح على ما به حياة الأجسام، وقد تُضاف لله تعالى للتّشريف، كما تطلق أيضًا على كلّ أمرٍ خفيّ لطيف كالوحي وأمر النبوّة، وما به حياة النّفوس وهُداها، لذلك يختلف كثير من أئمّة الصّوفية في شرحِ معناها، ولكنّهم جميعًا يقرّون أنّها تُرى في حال النّوم وعند مفارقة البدن أي في الموت الجزئي والموت الكلّي.[2]

ولما للرّوح من أهميّة كبيرة، فقد استخدمها أدونيس ضمن معجمه الشّعري، وبالتّحديد ضمن حقل المعرفة، ليُحاكي بذلك العارفين في معرفتهم، يقول:

أكتبُ الجنس الّذي فيك لكي تقرأ تاريخ الأبد

لا تعيش الرّوح في الغبطة إلّا

عندما يكتبها تيه الجسد–[3]

والرّوح هي السرّ والقلب والنّفس معًا –كما سبق وأن ذكرنا–، وجميع هذه الألفاظ أفاد منها أدونيس في مواضع كثيرة من دواوينه:

---

[1] شرح المصطلحات الصوفية في القصيدة التائية الكبرى لابن الفارض المصري، طاهرة كربا سفر وشها، ديوان العرب، الثلاثاء 12 تموز (يوليو) 2011، ص13.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص370.

رَا، الشّمس ذاكرتنا، وجذرُ الأسرار لا يزال يتأصّل وينمو.[1]

وكنتُ أرى عتباتٍ لا تُرى نُقش عليها:

((أيّها العابرُ، هل تعرف كلمة السرّ للدّخول إلى نفسك؟)) [2]

في الأرض في حقولها

في صدرها المشقّق

في سرّها المفتّق

نكشف عن نفوسنا

وننتمي ونرتقي. [3]

هل قاده غيبٌ إلى أسراره، حقّا، وطوّف باسمه

حبٌّ لوجه الحبّ – يقرأ في الشّعائر حُلمه؟[4]

أتُرى حظّي حصى أرمي به

فرسَ السرّ ومعراج السّماء؟[5]

سنملأ أيّامنا بالمحبّة، نشرع فيه النّفوس دروبًا وألوية وبنودا. [6]

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص337.

[5] المصدر نفسه، ص371، 372.

[6] المصدر نفسه، ص20.

ولمفردة "القلب" أيضا حضورٌ في حقل المعرفة الأدونيسي:

مجّدوني، تفتّقوا في ينابيعي

فيضًا، وفي ترابي ربيعًا

وحدة نحن، يضحك القلب للقلب

وتستلهم الضّلوع الضّلوعا. [1]

أين ذنبي،

حينما أوقظ للثّورة قلبي

وأصلّي لدواليه، لريفه

لخريفه،

وأنقّيه، أنقّي خفقاتِه

من سباته

من دياجير حياتِه...

أين ذنبي

حينما أفتح للعالم قلبي؟[2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص17.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص32، 33.

أمّا عن باقي الألفاظ المكوّنة لِحقل أدونيس المعرفي، فهي متنوّعة، كما اعتمد عليها شاعرنا بشكلٍ كبير، حتّى إنّه لا تكاد تخلو قصيدة منها، لذلك سنذكر بعض النّماذج عنها فقط، وهذا من باب الاستشهاد لا أكثر:

– الغيب:

يقول أدونيس:

لماذا يتمثّل لي صبيّا ألثغ يحمل

باقةً من البنفسج؟

ولماذا ينسج مثلي في الغيب؟

ليجلس إلى جانبي في المقهى، وليتكلّم، –[1]

ويقول في قصيدة أخرى:

هل قاده غيبٌ إلى أسراره، حقّا، وطوّف باسمه

حبّ لوجه الحبّ – يقرأ في الشّعائر حُلمه؟[2]

–اليقين:

يقول أدونيس:

كانت أطرافي قد امتلأت بليلِ حضر موت، وازينب حواسي

وكنتُ استيقنتُ أنّ اللّيل فيها ليس مغيبا للشّمس. [3]

وها هو ذا يشطح في قصيدته "الثّائر" قائلًا:

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص12.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص337.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص69.

سِر معي يُحفر على الأرض اليقين

والحنين.

سر معي نفتح على المغلق بابا

وكتابا

سر معي تُشبَك على الحلم الجفون. [1]

ويقول في قصيدة "إسماعيل" :

ودّعتُ، وارتسمَ الأفول على جبيني

ومنحتُ للزّمن المفتّت نبرتي

ومنحتُ نبرته يقيني. [2]

ويُضيف إلى موضعٍ آخر:

برزخٌ،

والتّيه مرسومٌ

على كلّ فضاءٍ

واليقين

الآن

شحّاذٌ[3]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص335.

[3] المصدر نفسه، ص383.

-الحقيقة:

يقول أدونيس في مقاطع متفرّقة من "الأعمال الشّعرية":

سنملأ أيّامنا بالمحبّة، نشرع فيه النفوس دروبًا وألوية وبنودًا

ونجعل من كبرنا اللّهيب ونجعل من حبّنا الوقودا

وتفتح أجفانها الحقيقة

على الطّلة الأصيلة فينا على الصّيحة العميقة. [1]

لك ربّيتُ على الثّورة ذاتي

كلّ حرف في نشيدي

طين إنسان جديد

يتغذّى بك بالشّمس العتيقةْ

يتغذّى بالحقيقةْ ... [2]

ومن الألفاظ الّتي يُمكن إلحاقها بالمعرفة عمومًا، ألفاظ "الضّياء والنّور"، حيث نلفي في دواوينه الشعرية بعض اشتقاقاتها مثل:

- الشّمس/القمر/الهلال:

يقول أدونيس:

إنّها الشّمس تستيقظ عارية حتّى من قميص نومها تنظر إليّ من شقوق نافذتي فيما

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص28.

أنهضُ وتقولُ ناريَ اليوم سلامٌ وبرد وكان النّهار قد بدأ يتسلّق سلالم

الحجر. [1]

وتبعد عنّي، تبعد شمس المصير وتنأى

ويخطو الخريف وينمو هوًى ويحنّ[2]

كلّ حرفٍ في نشيدي

طين إنسانٍ جديد

يتغذّى بك بالشّمس العتيقهْ

يتغذّى بالحقيقهْ ... [3]

ويقول في قصيدته "إسماعيل":

يا شمس، يا قدم النّهار، تركت ليلك عندنا

ونسيته ... [4]

وهذا مقطع من قصيدة "قبل أن ينتهي الغناء" يقول فيه:

ينحني الشّاعرُ،

يتذكّر: للفقر حكمةُ شمسٍ،

والدّروب على قدميه

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص41.

[2] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص13.

[3] المصدر نفسه، ص28.

[4] المصدر نفسه، ص338.

عنق جامح، عنق حائر.[1]

ويواصل في القصيدة نفسها:

شمعةٌ حامل

(...)

نورها عاشقٌ ناحل

لن يكون له أن يحيّي

هذه اللّيلة، المتنبّي:

الهلال الّذي يستضيء به آفل. [2]

لن يكون القمر هذه المرّة، الوليَّ على اللّيل.[3]

كما نلحظ أيضًا ورود مفردات أخرى تدخل ضمن حقل المعرفة، وهي: **اللّهب/ النّار/ النّور/ الضّوء، الشّمعة،** وسنأتي الآن على ذكر بعضٍ من المقاطع الشّعرية الّتي وردت فيها:

جامعُ السّلطان حسن، –

الحجر يروي إعجازه

إيقاعًا تتخاصم فيه اللّحظات،

نقشًا يُدجِّنُ الشّهب

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص357.

[2] المصدر نفسه، ص361.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص13.

وكانت الشّمس تترجم نارها والطّبيعة تُعرّي (...)[1]

ميدان الحسين، –

صوتي غبارٌ والزّمن أكداسُ حطبٍ، ولا نار

في خطواتي. وأسمع في حيّ أمّ الغلام زفير العالم، –[2]

ستّي زينب سيدي الشّافعي سيدي البدوي

أنوار تنطبع فيها الصّور.[3]

إليَّ، سيّدتي حكيمةٌ أنتِ وأسّستِ لحكمةِ الأرض أنظري في عينيَّ.

أليستا أكثر نفاذًا من الضّوء؟ قولي ألا ترين فيهما سفرًا نحوك إليكِ[4]

مِن هذا الغامض الّذي أعرفه

مثلك، ومثلك لا أسمّيه من النّيل جاريا في هالاتٍ تنوّر الحقول من سوادك

اللّقاء بين الماء والضّوء.[5]

ويقول في قصيدته "قالت الأرض":

ماليَ اليوم أستَفيق، فلا حقلي

نضيرٌ، ولا تلالي زواهر

لا النّواطير يسمرون مع النّجم

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص25.

[3] المصدر نفسه، ص19.

[4] المصدر نفسه، ص24.

[5] المصدر نفسه، ص32.

ولا الضّوء راتعٌ في المحاجِرْ[1]

كم أقلنا مُعَثّرين حيارى

واحترقنا على الدّروب شموعًا[2]

سنملأ أيّامنا بالمحبّة، نشرع فيه النّفوس دروبًا وألوية وبنودَا

ونجعل من كِبرنا اللّهيب ونجعل حبّنا الوقودا

(...)

صغار بلادي شموع مضيئهْ

صغار بلادي يغنوننا

أغانيهم البريئهْ[3]

ونلفيه يقول في قصيدته "العمل":

له، لكلّ شعبه مجنّده

يلمح في نموّها

أجياله المخلّده

يلمح فيها بيته

وناره وموقده

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص21.

وشمعة راهبة مبتهلةْ. [1]

ويواصل قائلًا:

وفي لهيب المدفأه

زوبعة مختبئة

تسكب في الزّمانِ

حرارة المصير

(...)

أنت لنا الحياة والبناء

والأرض والسّماء

يا لهب المجامر

يا زند يا ممرّد[2]

يقول أدونيس في قصيدة "البرزخ":

جسدي مسرى إلى النّور وأشلاء دروب

جسدي يُولِم للسرّ الّذي يتّكئ الآن على سرّته –

(...)

فرس السرّ ومعراج السّماء؟

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص24، 25.

في فقاعات من الصّمت الّذي يلقّح بالموت الهواء

يُوغل الشّاعر في أهواله –

ليس للنّور أخٌ إلّا الفضاء. [1]

ويواصل في القصيدة نفسها:

تخرج الأشياء من أسمائها، –

(...)

د – خذ من الإنسان ما شابه أهدابكَ: نورًا،

ومن الأشياء ما شابه أحزانك: نارًا

(...)

وهو ، الآن، سحابٌ

شفّ كالضّوء، – يؤاخي وجهه

(...)

وأرى نار انكساراتي تعلو،

فكأنّي لم أعش إلّا ربيعًا

وكأنّي لم أكن أكثر من رقّة هدبٍ

وكأنّي صرت شيئًا

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص370، 372.

عائما في لجّة الضّوء الّذي يسطع في نافذتي[1]

كانت هذه بعض المفردات الّتي شكّلت مجتمعةً حقل المعرفة الصّوفية لدى أدونيس، وهي كثيرة لدرجة أنّ البحث يعجز عن احتوائها جميعًا، لذلك اكتفينا بهذا القدر اليسير منها، عسى أن تكون الرّؤية قد اتّضحت ولو قليلًا في الأذهان.

ج- حقل العبادة:

العبادة في فهم الصّوفية ذات منظور خاصّ، فهي عندهم لا تكون رجاءً لثوابٍ أو خوفًا من عقاب، وإنّما يُعبد الله لأنّه أهلٌ لذلك، ويُعبد لينال (العبدُ شرف الانتساب بأن يسمّيه الله باسم العبد، ولا يكون بهذا الوصف حتّى يكون قلبه حرّا من جميع ما سِوى الله عزّ وجلّ، فعند ذلك يكون في الحقيقة عبدًا لله.)[2]

قسّم الصّوفية العبادة إلى ثلاث مراتب:

(**1- الخوف والرّجاء:** وهو الخوف من الله سبحانه وتعالى وليس الخوف من الأشياء أو عليها. أمّا الرّجاء فهو التوكّل على الله ضمن إطار الصّبر والرّضا، فالخوف رقيب القلب، والرّجاء شفيع النّفس، ومن كان بالله عارفًا كان إلى الله راغبًا.

2- الهيبة والحياء: وهؤلاء غلبت عليهم هيبة الله، فاستحيوا منه فكانوا مع الله في جلواتهم وخلواتهم.

3- الحبّ والفناء: وهؤلاء هم المحسنون، لأنّ عبادتهم أشار إليها حديث جبريل[*] -عليه السّلام-، لأنّ الحبّ هو الانقياد إلى الله عقلًا وقلبًا وروحًا.) [3]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص381، 382.

[2] صالح مرحباوي: شعرية اللّغة عند عثمان لوصيف، ص142.

[*] وهو حديث طويل يذكر فيه النبيّ صلّى الله عليه وسلّم مراتب الإيمان والإحسان: « ...أن تعبد الله كأنّك تراه، فإن لم تكن تراه فإنه يراك ...».

[3] مراتب العبادة عند الصّوفية، حسن الخليفة أحمد، منتديات الختمية.

وقد استلهم أدونيس هذه المعاني، مستخدمًا ألفاظًا خاصّة بالعبادة، جاءت منسجمةً مع الرّؤية الصّوفية، إذ يستدعيها ليصنع منها المعادل الرّوحي لتجربته الشّعرية، ومن ألفاظ العبادة عنده: **السّجود، الحمد، المسجد، الصّبر، الآيات، الطّقوس، الخوف، الرّجاء، الهيبة، الحياء، ...**

إنّ المتفحّص لدواوين أدونيس، يلحظ أنّ حقل العبادة قد ورد بنسبة أقلّ من الحقْلينِ السّابقَيْنِ، وربّما يرجع السّبب في ذلك إلى ميل الشّاعر أكثر لكلّ ما هو تجريدي ذهني، على عكس أمور العبادة فهي تتطلّب مجهودًا نفسيّا وجسديّا أي تحتاج إلى طاقة مضاعفة، وربّما هذا الّذي جعل أدونيس يلجأ أكثر إلى حقلي الحبّ والمعرفة.

يقول أدونيس في ديوانه "أبجدية ثانية":

المكان ليلة القدر،–

أسافل مثقلة بالأعالي

رُكبٌ تسجد لكي تلامس السّماء

والوقت زغبٌ في جناح المكان وغُنّة انشراح

في حنجرته. [1]

حمدًا لهذا العالم،– عنده من الأرض صبرُها

وعنده من النّيل أحضانُه.

لو رأيت عيني تلك الطّفلة التي تبيع آياتها عند مسجد الحسين،

لتقدّمتِ نحوها وقدّمتِ أضحياتك

(...)

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص10.

وشبِّهَ لي أنّ الرّوح تسير في حيّ أمّ الغلام، كمثل امرأةٍ محجّبة. [1]

أفكارٌ تجرّها المآذنُ – في مساجد قديمة الرّأس، حديثة الرّكبة

في مدينة وُلدت مع الماء – في مساجد – أسوارٍ لا تعتمد إلّا على أنفاسٍ ترتفع

أعمدة يُقال إنّها آهاتُ المصلّين.

وأنتَ يا صديقي المصلّي،–

رجاءً لا تخفض رأسك، لئلّا يسقط الأفق. [2]

أذكر، لي موعدٌ مع سقيفة ذلك الجحيم

أذكر، الموت يوقظ ملائكة شيوخا في زوايا هذا المسجد. [3]

يأخذك شطحُ العين (هنا لا تنظر العين بل تنخطف)

في جمادٍ يلبس آدمية الحركة. [4]

يقول أدونيس في قصيدة "الفراغ":

لمن جيلنا يُحرق البخور لمن يسجد

وأيُّ إلهٍ تُرى يُعبَد؟

(...)

تكاد، على عقمه، الآلهة

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص26.

[2] المصدر نفسه، ص27، 28.

[3] المصدر نفسه، ص28.

[4] المصدر نفسه، ص90.

تعاف قرابينه الوالهة[1]

ويواصل قائلًا:

أنتَ صلّيتَ عليها وانحنيتَ:

زند، يا متعبُ، يا خالقُ، من أين أتيتَ؟

(...)

أين ذنبي،

حينما أوقظ للثّورة قلبي

وأصلّي لدواليه، لريفه

لخريفه،[2]

ويكثر أدونيس في ذكر "الطّواف" في قصيدة "إسماعيل" يقول:

اذهب وطُف/

فكّر كأسماك معفّنةٍ، مدينة ألسنٍ

قُطعّت ودِيستْ

اذهب وطُف، وسلِ الجذور

كيف ارتدى جسدُ المكان وحوشه

(...)

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص30، 32.

اذهب وطُف

افتح هنا رأسًا، هنالك فكرة

اذهب وطُف/

سترى خنازيرًا يحوّلها الكتاب إلى ظِباء. [1]

وهذا مقطع من قصيدة "وردة الأسئلة"، يقول فيه:

والحياة صحائف للشّكر والحمد والبسملة

منزلات كمثل الصّحائف والكتب المنزلهْ

فكرةٌ –دُميةٌ، فكرة – مِقصلهْ. [2]

إذن هذه المفردات وغيرها لا تدلّ على العبادة في حدّ ذاتها، كما هو الحال لدى الصّوفية، وإنّما تحمل مدلولاتٍ، سعى أدونيس وبشتّى الوسائل لإيصالها إلى ذهن المتلّقي، واستفزاز خلفيته المعرفية.

أدونيس ومن خلال دواوينه كلّها، له نَفْسٌ متأبيّة رافضة لكلّ شيء، ولهذا السّبب كان في حاجة إلى معادلٍ موضوعي في مستوى هذا الرّفض، وهذا الطّموح وهذا العطش، كان في حاجة إلى لغةٍ تكون بمستوى تمرّده وتَوقه. وليس هناك أفضل –في نظره– من اللّغة الصّوفية في صفائها ورقّتها وإيحاءاتها وغموضها وسحرها، لتكون وسيلةً وأداةً، لأنّها هي الأقدر من غيرها على استيعاب هذا النّوع من الكتابة الجديدة.

2– المعجم السوريالي:

لقد تعوّدنا على أنّ أدونيس ليس صوفي اللّغة فحسب، وإنّما سوريالي النّزعة أيضا؛ فدواوينه قد تبدو للقارئ المبتدئ أوّل الأمر، أنّها جوّ من الفوضى والاختلاط، كُتبَت تحت تأثير سُكرٍ أو جنون، ولا تعرف أيّ حد للخيال.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص335، 336.

[2] المصدر نفسه، ص392.

وهذا الأمر صحيح، فأدونيس ذاك الصّوفي السّوريالِيُ الكتابةِ، جعل من دواوينه دواوين غرائب ومفارقات وتناقضات، لذلك لا يمكن لمعجمه أن يخرج عن حقلين رسمناهما بدقّة وهما:

- حقل الجسد
- حقل ما وراء الواقع

يُعرّفُ أدونيس الكتابة السّوريالية بأنّها ليست مجرّد فيض في اللّاوعي، بل رسالة والأداة العليا التي تتكشّف بها للإنسان المصادفة الموضوعية التي هي سرّ الكون أو روح العالم. واللّغة فيها ليست مجرّد لغةٍ، وإنّما هي امتدادٌ للكلمة أو اللّغة الكونية، العالمُ كتابةٌ سرّيةٌ يفكّ الشّاعر رموزَها، ومهمّته هي إعادة كتابة العالم وفقًا لفهمه تلك الكتابة السرية، يُسمّي العالم من جديد، تعطيل الحواس يعني قراءة العالم مجدّدًا[1] تمامًا مثل الشّطح والّذي يُعدّ لغة كونية ينطق بها الكون عبر لسان الصّوفي.

إنّ السّوريالية نوعٌ من اللّاتركيز، من غياب الفِكر، حيث يمّحي الوعي، ويقتصر دورُه على تلقّي ما يأتيه من اللّاوعي، وهذا ما يجعلها –في رأي أدونيس– تُقابل حال الشّطح الصّوفي، وهي حالٌ تجيء في غياب العقل، في حال الانخطاف والشّهوة.[2]

أ– حقل الجسد:

لقد أدرك أدونيس منذ البداية أنّ هناك واقعًا خفيّا يقبع في أعماق النّفس، لكن دون أن يشعر الإنسان بوجوده، إنّه واقعٌ موجود، ولكن في عالم اللّاشعور أو اللّاوعي وهو يؤثّر في شخصيتنا وسلوكنا، ويظهر بين الحين والآخر، حين تنعدم رقابة الشّعور، وذلك في أشكال مختلفة: كالأحلام النّومية، وأحلام اليقظة، وهذيانات السُّكر أو التّخدير...

---

[1] أدونيس: الصّوفية والسّوريالية، ص246.

[2] المصدر نفسه، ص132، 134.

لذلك فليس من الغريب أن نجده قد أثقل دواوينه بمثل هذه التّعابير اللّاشعورية مثل: **الحلم، النّوم، الهذيان، النّسيان، الذّاكرة،...**

ترد كلمة "الحلم" في شعر أدونيس بشكلٍ لافتٍ للنّظر، فلا يكاد يخلو مقطع شعريّ منها أو من إحدى اشتقاقاتها، وهذا لأنّ الأحلام عنصرٌ أساسي من عناصر الكتابة السوريالية (الآلية)، ففيها يستسلم الإنسان في حالٍ من الهدوء إلى شريط من التّداعيات والتصوّرات، الّتي تتوالى حرّة تلقائية من دون ضبط أو رقابة أو إيقاف، فالشّاعر يهرب من واقعٍ غير مرغوب فيه، ويصبح الحلمُ عنده حقيقةً:

هناك الكثير والكثير من المقاطع الشّعرية، تحمل لفظة "الحلم"، نكتفي بذكر بعضٍ منها فقط، من بابِ التّوضيح، يقول أدونيس:

فأمسِ، الفراغ، فراغ المتاهاتِ، ضيّع أحلامهم

وضيّع آمالهم

وأنبت فيهم بذور الموات[1]

يا عرقًا يتدفق

يغرق فيه الشّفق

مطرّزا بالحُلم

محمّلا بالألم[2]

سر معي تُشبك على الحلم الجفون

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص24.

ويكون

كلّ ما ليس يكون[1]

أحلم أنّ في يدي جمرة

آتية على جناح طائر

(...)

أحلم أنّ رئتي جمرةٌ

يخطفني بخورها يطير بي لبعلبك[2]

والصّقر في الحنين في الحيرة بين الحُلم والبكاء

والصّقر في متاهه في يأسه الخلّاق.[3]

تسير وتسمع في الغبار وقعَ الخطوات الّتي سبقتك. كيف يُمكن لمن

ينحدر من دمِ الحسين أن يُعطي رأسه لغير الحُلم.[4]

لماذا يترك لي التّاريخ في كلّ مدينة، أحبّ دفاتره إليه؟

لماذا أحلم وأطيع آية الشّمس؟[5]

ولكي تُرضعك الثّدي الّذي تحلمُ به ولا تجرؤ أن تفصح عنه،–[6]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص93.

[4] أدونيس: أبجدية ثانية، ص26.

[5] المصدر نفسه، ص30.

[6] المصدر نفسه، ص31.

لا توقظوا الحجر من نومه لا تعكّروا بحيرة أحلامه.[1]

إنّها مهرة الحبر تخبُّ في سهولِ الحلم، لكن لأحلامه طبيعةُ الجبال.[2]

أحلم يا دمشق

بالرّعب في ظلال قاسيون

بالزّمن الماضي بلا عيون.[3]

أسمع صوتا يجرّ على الرّمل أيّامه الثّقيله

أسمع أحلامه القتيلة.

كلّ حلمٍ قبيلة.[4]

أمس، عدنا متعبين

فارتمينا وتوسّدنا السّنين

وحلمنا

ورأينا

أنّنا في الحلم صلّينا عليكْ ...))[5]

---

[1] أدونيس: أبجدية ثانية، ص37.

[2] المصدر نفسه، ص59.

[3] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص100.

[4] المصدر نفسه، ص105.

[5] المصدر نفسه، ص106، 107.

ويكثر أدونيس من استعمال لفظةٍ أخرى ترتبط بالحلم عادةً وهي "النّوم"، يقول:

وروى حلمها لجوعكَ، وقت النّوم،

أسطورة الجفون القصيره.

حيث تغفو ولا تنام

وتُستَنفر في صدرك الرّياح الأسيرة.[1]

تحت موج المدينة

قمقم أخضر فرشته الرّياح

ملكوتا، ونامت

فوق ريش النّهار.[2]

كيف تجيء الشّمس كلّ يوم

إليّ، بعد النّوم

حيث يصير الماء

من لهفةٍ، نافورةَ الحريق.[3]

أسلمتْ وجهها المدينه

حيث تقصّ الشّمس بعد النّوم

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص108.

[2] المصدر نفسه، ص110، 111.

[3] المصدر نفسه، ص209.

عليّ، كلّ يوم:

(...)[1]

في فجوة المدينة والنّاس نيام دخلت في شرك الضّوء

نقيّا كالعنف أسطع كالتّيه خفيفا أطرافيَ البرق أطرافي رياح.[2]

والشّكر للمناديل الّتي رافقت نومنا وتحوّلت إلى

كُتبٍ ودفاتر.[3]

كنتُ أرى أشخاصًا لا ينامون اللّيل إلّا بين

أهدابهم.[4]

الطّفل الضّياع في أسرّة أذرع أعناقٍ أسهر في موجة أنام في وردةٍ مصغيا.[5]

وحيٌّ من جهة اللّات

حبٌّ

أن نكتشف

محيط المعنى

بسفينةِ النّوم[6]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص116.

[2] المصدر نفسه، ص228.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص26.

[4] المصدر نفسه، ص27.

[5] المصدر نفسه، ص28.

[6] المصدر نفسه، ص53.

وتأتي كلمة "النّسيان" في المرتبة الثّالثة من حيثُ تكرارُها لدى أدونيس، فهو يستدعيها بكثرة رغبةً منه في نسيان واقِعه المريرِ، والتّوق إلى واقع آخر أكثر إشراقًا وتميّزًا، يقول:

متّهم

في أحلامكَ، في خلجاتك، حين تروح وحين تجيء–

قم، يا قيس، ترصّد ليلى...

من أين أتيتَ، وكيف نسيت غزال الزّمن:[1]

خلع التّاريخ قميص النّوم وسار وحيدا

في غابات الذّكرى

(بابل لا يذكرها أحد/ لا ينساها أحد).[2]

حاضنا سنبلة الوقت ورأسي برج نار:

نسيتْ نفسي أشياء هواها

نسيت ميراثها المكنون في بيت الصّور.[3]

والأمّة انحسرت وذابت

في جدول وحلٍ يسيل يذوب في هيٍّ بن بيٍّ

يا شمسُ، يا قدم النّهار، تركت ليلكِ عندنا

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص303.

[2] المصدر نفسه، ص309.

[3] المصدر نفسه، ص320.

ونسيتهِ...[1]

أيّها الوقت حرّك رمادي

فانا مطفأ ونسيتُ الغناء.[2]

وأنا كلماتي بلا وقع. أتوّج بريشة قلبي وأتزوّج الرّيح، وليس في

طريقي غير الخرائط الممزّقة وغير الرّعد. لا النّهار يعرفُني ولا البيت، وفوق

ترابٍ بلون النّسيان، أترك خطواتي تنمو.[3]

ننتقل إلى مفردة أخرى كان لها أيضا حضورٌ واسعٌ في شعر أدونيس وهي "الهذيان"، هذا العنصر الّذي يُعدّ هو الآخر من المرتكزات الّتي تقوم عليها الكتابة السّوريالية.

يقول أدونيس:

ورأيتُ النّواسي يهذي ويحضن قارورة الكيمياء

مؤذنا بالعبور:

((كلّ رمحٍ حمامه

كلّ أرضٍ سماء))[4]

بيننا حفرة انهدام وصوتي

هذيان المغير يكسر عكّاز الأغاني ويقلع الأبجديه. [5]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص338.

[2] المصدر نفسه، ص365.

[3] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص17.

[4] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص117.

[5] المصدر نفسه، ص228.

تيّار

يروي هذياني

للشطآن للجّ البحر،

فضاء[1]

أقنعنا

أنّ النّجمة، ماتت، والعالم يهذي

وتخطّف

هذا الشّاعر، واخلبه[2]

في رأس امرأة من قحطان يطير حصان

في رأس حصانٍ طروادي، عربيّ يهذي:

((سترى أحشاءك فوق رغيف

سترى زمنًا يتقدّم قبرا قبرا...))[3]

وانسج

لمداك، عباءة حبٍّ، واجنح...))

آفاق جانحةٌ، وصحارى

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص273.

[2] المصدر نفسه، ص280.

[3] المصدر نفسه، ص297.

تهذي.[1]

هكذا أنتبِذُ الآكِلَ والأكلَ وأرتاح إلى كلّ متاه

وعزائي أنّني أُوغل في حلمي، أشتّط، أموج

وأغنّي شهوة الرّفض، وأهذي.[2]

أكسو ممرّاتي بالطّلاسم والإشارات

أبخّرها بهذياني الأدغالي، بالنّار والوسم

(...)

وأهوي، بينك وبيني، نسرًا بآلاف الأجنحة.

أسمع أطرافك الهاذية.[3]

كما يوظّف أدونيس مفردات أخرى مثل: الذّاكرة/ الخيال/ اللّاشعور، نذكر نماذج عنها:

أنحني، أرتق عينين، وأرفو خاصره

ربّما يُسعفني الظنّ ويهديني ضياء الذّاكره[4]

ومِرارًا قلتُ للشّعر الّذي يرسب في ذاكرتي:

أيُّ منشارٍ على عنقِي، يُملي

آية الصّمت؟ لمن أروي رمادي؟[5]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص300.

[2] المصدر نفسه، ص326.

[3] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص43، 44.

[4] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص318.

[5] المصدر نفسه، ص321.

... يبس الصّيف ولم يأتِ الخريف

والرّبيع أسود في ذاكرة الأرض/الشّتاء.[1]

التّاريخ يُقبل في جريدة، في لفافةٍ من التّبغ، وأنا بأسوار الإبر أطوّق

ذاكرتي، وأصغي إلى الطّفولة:[2]

(...) كنتُ أواكب سرادقاتٍ تصلُ القلاع بالقلاع، السّيف بالسّيف،

الخيال بالخيال.[3]

ويُخيّل إليكَ أنّك تسمع أهل البتراءِ يتحدّثون معك[4]

إلى أحد أسمائي،-

أنقّح كتاب الحكمة العربية وأنبش من أجل ذلك مخطوطاتِ اللّاشعور.[5]

وما يدعم هذه التّعابير وغيرها، هو ابتكارُ عالمٍ آخر ليس كعالمنا، تسبح فيه تهاويم النّفس واللّاشعور، وهو عالم ما وراء الواقع.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص322.

[2] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص16.

[3] أدونيس: أبجدية ثانية، ص22، 23.

[4] المصدر نفسه، ص41.

[5] المصدر نفسه، ص29.

ب– حقل ما وراء الواقع:

إنّ أدونيس رمزٌ للرّفض والتمرد، يرفض كلّ ما يلفيه أمامه، حتّى الواقع الّذي نعيشه، فهو ينبذه، تاركًا إياه وراءه، ساعيا دائما لتجاوزه ومعانقة عالمٍ آخر يضجّ بالغرائب والمجاهيل.

لذلك نجده قد اتّخذ معجمًا خاصًا، فوق طبيعي، أو وراء واقعي، ضمّنه مفرداتٍ غريبة مثل: **السّحر، الأشباح، الأساطير، العِرَافة، الأطياف، الخرافة...**

تأتي مفردة "السّحر" في المرتبة الأولى من حيث تكرارُها في المتن الشّعري الأدونيسي، فقد وردت بشكلٍ لافتٍ للنّظر، لدرجةِ أنّه خُيّل إلينا، بأنّ ساحرًا من يتكلّم وليس أدونيس الشّاعر، وهذه بعض النّماذج المنتقاة من دواوينه:

يقول أدونيس:

فينيقُ، إذ يحضنك اللّهيب أيَّ أفقٍ تروذُه؟

(...)

وما تُعاني حينما تهمد كلّ خلجه؟

والسّحر الّذي امتلكتَ شمسَهُ الأميره

فينيق، ما يكون؟[1]

رأسي نهرٌ

ووجهي جزيره

سأصير حبيبًا يُغامر، أو عاشقا ملاكْ

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص68.

سحرتْهُ الأميره.[1]

أصعد في المشاعل المقيمه

تحت جليد الرّفض

أجري مع الفرات

في زمنٍ سحريٍّ

من منبع الطّفولة القديمة الشيخوخة القديمة[2]

ثمّة سجّان من الدّماء

تحرسه التّيجان

(...)

ورحتُ مسحورًا، بغير سحر،

أخترق السجّان.[3]

وركضنا إلى العشب، نصغي إليه

ساحرًا، باسطًا يديه.[4]

وفي الصّيف، وفي الشّتاء

أرحل كالعصفور

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص115.

[3] المصدر نفسه، ص116.

[4] المصدر نفسه، ص119.

في نهر الجوع ... إلى مصبِّه المسحور؛[1]

مدينة تُولَد كلّ ليلة

أبحث في شقوقها، أركض –كلّ ساحر

يضيع في مدينة الحجر.[2]

غير أن أسير، أسمّي، أردّ إلى كلماتي

سِحرَ تكوينها، أسمّي

بالجذور وإيقاعها.[3]

مهيار

جسرٌ إلى الهبوط حتّى السّحر والشّقاء

في الجسد الأرضي أو في جسدِ السّماء–[4]

وَعَلِيٌّ لهبٌ

ساحرٌ مشتعل في كلّ ماء

عاصفًا يجتاح –لم يترك ترابا أو كتابًا.[5]

والنّساء ارتحن في مقصورة

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص206.

[3] المصدر نفسه، ص211.

[4] المصدر نفسه، ص216.

[5] المصدر نفسه، ص229.

ينتشلن اللّيل من آباره

ويخيّطن السّماء

ويغنّين: عليٌّ لهب

ساحرٌ مشتعل في كلّ ماء.[1]

وتأتي مفردة "الشّبح" في المرتبة الثانية من حيث ورُودها بكثرة، وقد وردت على صيغة المفرد والجمع، يقول أدونيس:

وفي أرضنا شبحٌ يتمطّى

سرابًا ورملًا

ويملأ أعماقنا يباسًا

ويملؤها دكنةً ومحلًا.[2]

إنَّ العُلى شُدّت بهم طارق

فاركب إليها شبح المضايق

أوّلًا، فأنت أرذل الخلائق))[3]

جسدي ضائع، صار قبري كالخيط في كُفَّةِ العباءة

في الدّجى،

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص236.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص100.

والشّباك الّتي تتصيّدُ أشباحَهُ ووهم الإضاءة.[1]

احتضنّي، يا خالق التّعب امنحني أراجيحك امتحنّي أنا

الصّخرة والبحث والسّؤال ولا عيد ولا موقد أنا الشّبح الرّاصدُ

في فجوة المدينة والنّاس نيام.[2]

–من هذا السّائرُ، مطرودًا

ويُطارده شبحٌ تنينيٌّ، وتطارده تعويذات؟[3]

فلأقل: كانت حياتي

بيتَ أشباحٍ وطاحون هواء.[4]

–كُنّا معًا في مركب وكنتِ حاملًا. وبينما نحن في عناقنا الأليف انكسر

المركب، فنجونا على خشبة من أخشابه، وضعتِ عليها طفلك.

وصحتِ: عطشانة، فقلت: من أين ونحن في هذه الحالة؟ ثمّ رفعتُ

بصري إلى السّماء، وإذا بشبحٍ في الهواء يمدّ لي

إبريقًا أخذتهُ وسقيتكِ وشربتُ.[5]

كما يُكثر أدونيس من توظيف مفردة "الأساطير" لِما لها من جانبٍ تخيّلي كبير، حيث إنّها تتجاوز الواقع مفَسِّرةً إيّاه بطرقٍ شتّى من نسج مخيلة الإنسان:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص228.

[3] المصدر نفسه، ص267.

[4] المصدر نفسه، ص321.

[5] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص47.

يقول أدونيس:

نوافذُ أيّامنا حُطّمت

ولم يبق فيها ستار

وفجر أساطيرنا مغلق

يخيّط أجفانَه الغبار.[1]

...–ونادرُ الأسود

يقرأ باسم الله والشّقاء

أسطورة الخبز وشعر الماء.[2]

...–وسمعت أساطيرهم، وخبزنا أكلنا

وقفنا أمام المرايا

ورأيتُ الوجوه الطّريدة.[3]

هل الطّريقُ كتابٌ أو يدٌ؟ إصبع

الغبار كدرويش يغنّي ملك الأساطير هاتوا وطنًا قرّبوا

المدائن هزّوا شجر الحلم غيّروا شجر النّوم كلامَ السّماءِ

للأرض.[4]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص209.

[3] المصدر نفسه، ص219.

[4] المصدر نفسه، ص237، 238.

لن تروا خوفًا ولا قيدًا–كأنّ الطّير غُصنٌ

وكأنّ الأرض طفلٌ، والأساطير نساء

حُلمٌ؟[1]

وعند ذكر الأساطير، تُذكر "الخرافات" أيضا، حيث نجد لها حضورًا كذلك في متون أدونيس الشعرية، وهذه مقاطع نذكرها من باب التّمثيل:

يقول أدونيس:

الجندي: (وكأنّه يتحدّث بلا وعيه)

من أنا...أيُّ عُصافة

اتّخذت شكل خرافة؟[2]

المجنون الثّاني: (بلهجة مكتشفة)

هي لم تكتب على لوح الخرافات العجيبة

لم تُبيّن.[3]

في كلّ حرفٍ حُفرة

في كلّ فاصلةٍ سراب

حشو، ورجم خرافة،–[4]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص327.

[2] المصدر نفسه، ص44.

[3] المصدر نفسه، ص57.

[4] المصدر نفسه، ص337.

ما كان كان

حضرٌ وبدوٌ–معجمٌ لخرافة.[1]

"العِرَافة والعرّافون" أيضا تدخل ضمن تشكيل حقل ما وراء الواقع، لذلك وظّفها أدونيس على نطاق واسعٍ في شعره، يقول:

لو سكنتِ، كما قلتُ، صوتيَ

كنتِ العرافه

ومناراتها القزحية

بين أيّامنا الورقيّة

وثلوج المسافة،[2]

إن تكن يا بريد المسافه

فارسًا، فحنيني

فرسٌ، إن تكن صحارى

فيداي القوافل، إن كنت نارًا

فأنا عاشقٌ غريب تيمّمتها، والعِرافة

كوكبي، يا بريدَ المسافه...[3]

صرخت بومة عرّافٍ على مئذنةٍ

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص352.

[2] المصدر نفسه، ص201.

[3] المصدر نفسه، ص205.

نسجت من صوتها قوس قزح

وبكت مخنوقةً حتّى الفرح.[1]

بين الماء والضّوء من حزنك الجسر بين الهاوية والذّروات من عرّافاتك وعرّافيك

الأهرام،–[2]

وفدُ عرّافين وفلكيين يتقدّمهم فيثاغورس في ضيافة أبو الهول.[3]

ويضمّ حقل ما وراء الواقع "الأطياف" "والجنّ" الّتي جاء ذكرها متفرّقًا لدى أدونيس، يقول:

ويكبر: في خطوه حالمون،

وفي صدره ساحرون وجنّ[4]

جاءت سماوات ترابيه.

من غير هذا الدّهر

خضراءُ إنسية:

الأفق زنّارٌ من البخور

والأرض جنيّة.[5]

كلّ يومٍ،

يجيء من القبر طيفٌ حزين

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص319.

[2] أدونيس: أبجدية ثانية، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص15.

[4] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص13.

[5] المصدر نفسه، ص120.

عائد من بلاد المرارة من آخر الأقاصي

(...)

كلّ يوم،

تجيء من القفر جنيّة الجائعين

وعلى وجهها علامه–

زهرة أو حمامه.[1]

كانت الرّيح جنيّة والأغاني

وجهها واليدين ...[2]

–من أين أتيت؟

–كنت أغامر في الغاباتْ

أركض خلف الجنيّات

أحلم أنّ الجنيّات

خبزُ ...[3]

كان هناك سريرٌ ينتظرني. يجلس عند رأسه طيفٌ ينهض كالثّدي ويلبس

عجيزة وصدرًا وما تبقّى،[4]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص212.

[3] المصدر نفسه، ص213، 214.

[4] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج3، ص41.

وشُبّه لي أنّ الرّوح تسير في حيّ أمّ الغلام،

(...) يتفيّأ الزّمن شقوقها عيونا تخرج منها أطياف[1]

وفي الأزقّة حيث كانت تتراءى أطياف تدخل معنا في حوار، (...)[2]

حيّوا صخور الجنّ قبر المسلّات وادخلوا قاعة الاحتفال.[3]

(...) أتعلمّ منطق الطّير ومنطق كلّ شيء

تسير معي الجبال وتجلس ورائي الجنّ.[4]

إذًا، كان أدونيس، وكان هذا معجمه الشّعري، والّذي تجسّد ببساطة في محورين عريضين هما: الصّوفية والسّوريالية، حيث حاول أن يزاوج بينهما بفنيّةٍ عالية جدا، ليولّد لنا قصائد رائعة، عشقت التّيه وتشظّت فيها المعاني، حتّى أضحت سرابًا، من الصّعب الإمساك به.

---

(1) أدونيس: أبجدية ثانية، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص23.

(3) المصدر نفسه، ص38.

(4) المصدر نفسه، ص68.

الفصل الرّابع

معمارية القصيدة الأدونيسية:

أوّلا: القصيدة القصيرة.

1- إشكالية التّسمية.

2- بدايات القصيدة القصيرة.

3- الخصائص العامّة للقصيدة القصيرة الأدونيسية.

4- أشكال القصيدة القصيرة عند أدونيس.

ثانيا: القصيدة الطّويلة.

1- أشكال القصيدة الطّويلة عند أدونيس.

2- أنماط البناء في القصيدة الطّويلة عند أدونيس.

أوّلا: القصيدة القصيرة:

1- إشكالية التّسمية:

لاشكّ أنّ النقّاد ميّزوا بين شكلين رئيسَيْن من أشكالِ بناء القصيدة الحديثة، وهي: القصيدة الطّويلة والقصيدة القصيرة، ومازالت هذه الأخيرة تثير الكثير من النّقاش حول العديد من القضايا، أهمّها قضية "التّسمية"، هذه الأخيرة الّتي تعدّدت، وبالتّالي يُمكن إجمالها فيما يلي:

أ- القصيدة القصيرة:

وهي (قصيدة تجسّم موقفًا عاطفيا مفردًا أو بسيطا،) [1] ويتبنّى عزّ الدّين إسماعيل هذه التّسمية في إطار تقسيمه لأشكال البناء الشّعري الحديث؛ حيث حاول النّاقد القيام بمقارنة بين القصيدة الطّويلة والقصيدة القصيرة، وخَلُص إلى أنّ القصيدة الطّويلة قادرة على استيعاب أكبر عدد من الدّلالات والمعاني، في حين تُعدّ القصيدة القصيرة غنائية، لا تستطيع أن تستوعب أكثر من دفقة عاطفية مركّزة.[2]

ب- القصيدة الشّعرية المركّزة:

وهي (الّتي تفيض بالغنائية والّتي تنفجر غنائيتها في الوقت نفسه بدلالاتٍ لا حدّ لها، إنّها تفتح أمامنا نافذة صغيرة للرّؤية،)[3] وهي تسمية أخرى يفضّلها عزّ الدّين إسماعيل.

ج- قصيدة التّوقيعة:

وهي تسمية أطلقها عزّ الدّين المناصرة على عددٍ من قصائده في الستّينات، وهي تشير إلى نمطٍ من القصائد القصيرة جدًّا، ويعرّفها عزّ الدّين المناصرة بقوله: (قصيدة قصيرة مكثّفة، تتضمّن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها خِتامٌ

---

[1] فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة القصيرة في شعر عزّ الدّين المناصرة، ط1، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2006، ص93.

[2] يُرجى الاطّلاع على كتاب عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره.

[3] عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص280.

مدهش مفتوح أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حدٍّ معيّن، وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة.)[1]

وقد تبنّى هذه التّسمية أكثر من ناقد، من أمثال: عزّ الدّين إسماعيل، إحسان عبّاس ...

د- قصيدة الضّربة:

ويعتمد هذا النّمط من البناء على الضّربة الشّعرية الخاطفة،[2] وهو يشبه إلى حدٍّ بعيد نمط قصيدة التّوقيعة.

هـ- قصيدة الدّفقة:

يميل بعض الدّارسين إلى هذه التّسمية، فـ (القصيدة الّتي تقترب في كثافتها وشدّة اختزالها من الدّفقة الشّعورية الأولى للمرء، دونما إضافة تبقى القصيدة الأصعب منالًا والأكثر فنّا وجمالا.) [3]

و- قصيدة الومضة:

هي قصيدة التّكثيف الشّديد والتّلميح الأشدّ، حيث تكون فيها مساحة المصرّح به أقلّ بكثير من مساحة المسكوت عنه.[4]

ز- قصيدة اللّمحة:

ربّما تكون هذه التّسمية مأخوذة من تراثنا النّقدي والبلاغي، إذْ سبق أن نقل عن القدامى وصفهم للبلاغة بأنّها لمحةٌ دالّة، بمعنى أنّها رغم حجمها المضغوط إلى حدّ بعيد، إلّا أنّها تبدو وكأنّها كلمة واحدة موجزة تومئ وتُوحي،

---

[1] شعرية التّوقيعة في شعر عزّ الدّين المناصرة، حفناوي بعلي، منتديات ستار تايمز.

[2] عزّ الدّين المناصرة: شاعرية التّاريخ والأمكنة، حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة، (دط)، المؤسسة العربية للدّراسات والنّشر، 2000، ص80.

[3] فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة، ص83.

[4] قصيدة الومضة في شعر الشّاعر الكبير رفعت المرصفي، إبراهيم خليل، ملتقى رابطة "الواحة الثّقافية"، قسم النّقد التّطبيقي والدّراسات النّقدية..

وتبقى قابلة أو مفتوحة على عددٍ غير محدد من القراءات، وإذا كانت ثمّة قصائد تنتهي بالضّربة الشّعرية الحاسمة، فإنّ هذه القصيدة غالبا ما تنتهي بوثبة شعورية أو لمحةٍ ذهنية.[1]

ح- قصيدة المفارقة:

(وهي ضرب من الشّعر المركّز الّذي يعتمد على التناقض اللّغوي للتّعبير عن طرفين متناقضين في آنٍ واحد.)[2]

ط- المنمنمات:

ويتبنّى هذا المصطلح، "نزار بريك هنيدي"، ففي حوارٍ أجرته معه "جريدة الكفاح العربي"، يقول فيه (إنّ المنمنمة طموح إلى تقديم نصّ صافٍ يعتمد على مجموعة من العناصر والتقنيات الفنية الّتي تتضافر لتكوين بنية خاصّة، يتمّ فيها تفعيل الوظائف الشعرية كافّة في طاقتها القصوى، وضمن أشدّ ما يمكن من تكثيف، دون أن يفقد النصّ شفافيته وحيويته.)[3]

ويقول (إنّ هذا لا يتمّ بالاقتصار على اللّحظة الشعرية، بل لابدّ من الشّغل الفنيّ المركّز الّذي يوجّهه الحسّ الجمالي من جهة، والخبرة والوعي الفنيّ من جهة أخرى، ومن هنا كانت لفظة المنمنمات أصحّ ما تكون لتسمية هذه النّصوص.)[4]

---

[1] فيصل صالح القيصري: بنية القصيدة في شعر عزّ الدّين المناصرة، ص96.

[2] المرجع نفسه، ص97.

[3] نزار بريك هنيدي: في مهب الشّعر، مقالات ودراسات، (دط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003، ص35.

[4] المرجع نفسه، (ص ن).

ي- التكلّس الشّعري أو قصيدة السبور (Sport) :

(وهذا لأنّها تلبس قميصًا بأكمام قصيرة وتنتعل حذاءً رياضيا، وتمشي،)[1] ونجد هذا المصطلح عند نزار قبّاني.

نكتفي بهذا القدر من التّسميات أو الأنماط، فعلى الرّغم من كثرتها إلّا أنّها تصبّ في معنى واحد، وهو السّرعة والقِصر، وهي بهذا ترتكز على الجانب الشّكلي الكمّي، وتهمل الجانب الفنيّ.

2- بدايات القصيدة القصيرة:

ظلّت معمارية القصيدة العربية حتّى العصر العبّاسي سجينة الذّائقة الجاهلية، أسيرة عمود الشّعر وتقاليده، عدا تلك المحاولات القليلة الّتي لم تنجح في تغيير مسار الشعرية العربية إلى وجهة جديدة. ذلك أنّه لا يحقّ للشّاعر تخطّي التّجارب الّتي سبقته، ممّا قلّص من حضور الذّات الكاتبة.

وقد ظهرت فئة من الشّعراء الخارجين عن العرف الإبداعي (معظمهم إمّا من أصلٍ غير عربي، وإمّا أنّهم مولّدون من أبٍ عربي وأمٍّ غير عربية، ونشؤوا إلى ذلك، في وسطٍ اجتماعي فقير، عبيدًا أو مَوالي، وهكذا اندفعوا لإثبات وجودهم في المجتمع العربي، وفي سبيل ذلك تسلّحوا بأقوى الأسلحة العربية: اللّغة والدّين.)[2]

أحدث هذا الجيل المارق قطيعة مع التّراث، حيث يقوم على مبدأ النّظر إلى العالم من وجهة نظرٍ جديدة، تتحوّل عبرها القصيدة إلى كشفٍ مستمرٍّ، يؤسّس فيها الإنسانُ العالمَ الّذي يليق به، ووسيلتُه في ذلك، هي اللّغة.

---

[1] حوار في الشّعر والحبّ السياسة، شربل داغر، مجلّة كلّ العرب، عدد90، 1984، ص52.

[2] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص11.

كان أبو نوّاس(*)في مقدّمة الشّعراء الرّافضين للسّائد والمألوف، وظلّت نفسه التوّاقة للجديد تبحث عن الكلمات الّتي لم تُقَل بعد، وبالتّالي تبنّى شكلًا شعريا جديدًا ذاعَ صيتُه في العصر العبّاسي وهو **"المقطّعة"**، ومؤسّسًا بذلك شكلًا شعريا سيجد نصيبه في النّقد العربي الحديث، ألا وهو: **القصيدة القصيرة**.

يُعرّف "نور الدّين السدّ" "المقطّعة" في كتابه "الشّعرية العربية" بقوله: (كانت المقطعة تتراوح بين البيتين والعشرة، وهذا إطار ضيّق ومحدود، يعبّر فيه الشّاعر عن تجربة قصيرة، ويكثّف فيه صوره الشّعرية، لأنّ مجال المقطّعة لا يستدعي توسّعًا في الفكرة أو توليدها أكثر ممّا هو محدّدٌ كميّا.)[1]

عُرفت المقطّعة في تاريخ الشّعر العربيّ، لكن ليس هناك تحديد متّفق لعدد أبياتها، فالّذين رأوا أنّ القصيدة قد تكون ثلاثة أبيات (الأخفش مثلا)، أنكروا ضمنا وجود المقطّعة، والّذين رأوا أنّ أبيات المقطّعة قد ترتفع في العددِ إلى عشرة، بل إلى خمسة عشر، ألغوا الفارق بين القصيدة والمقطّعة من حيث الطّول، وتوسّط آخرون فقالوا إنّ المقطّعة لابدّ أن تكون أقلّ من عشرة أبيات. ولكن جميع هؤلاء لم يحدّدوا لها غرضًا أو موضوعًا مستقلًّا، فهي تؤدّي ما تؤدّيه القصيدة في هذا المجال.[2]

(*) أبو نوّاس (762م-813م) هو أبو علي الحسن بن هانئ بن عبد الأوّل بن الصّباح الحكمي المذحجي، من أبٍ عربي دمشقيّ، وأمّ فارسية، وُلد في مدينة الأحواز. وهو من أشهر شعراء عصر الدّولة العبّاسية، عُرف بشاعر الخمر، ولكنّه تاب عمّا كان فيه، واتّجه إلى الزّهد، وقد أنشد عددًا من الأشعار التي تدلّ على ذلك. (ويكيبيديا- الموسوعة الحرّة).

[1] نور الدّين السدّ: الشّعرية العربية، دراسة في التطوّر الفنيّ للقصيدة العربية حتّى العصر العبّاسي، (دط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص33.

[2] إحسان عبّاس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتّاريخ والأدب والنّقد الأدبي، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006، ص332.

ولما كان البيت الواحد في الشّعر العربي، وحده يُمكن استقلاله ووقوفه بنفسه، فإنّه كان منذ البداية يقدر أنْ يؤدّي ما يؤدّيه الأفوغرام(*)اليوناني أو الرّوماني، وبخاصّة إذا بُني على أساس حكمةٍ أو مثلٍ سائرٍ أو نكتةٍ حادّة.[1]

وقد عُرف بعض الشّعراء بالإجادة في القصار من القصائد، ولهذا نوّه الجاحظ بقِصار الفرزدق، حيث قال: (وإنْ أحببتَ أنْ تروي من قصار القصائد شعرًا، لم يُسمع مثلهُ، فالتمس ذلك في قصار قصائد الفرزدق، فإنّك لم تر شاعرًا قطُّ يجمع التّجويد في القصار والطّوال غيره.) [2]

ولعلّ الرّجز في مبدأ أمره كان يمثّل اللّون القصير من الشّعر، إذْ كان استعماله مقصورًا على الحداء، وعلى استثارة الحميّة في الحرب، وعلى التمدّح بالذّات قبل خوض المعركة، وعلى استقاءِ الماءِ من البئر، ومن ذلك قول أمّ حكيمٍ الخارجية، وهي تمشي إلى القتال:

أحمل رأسًا قد سئمتُ حملَهُ

وقد سئمت دهنــه وغسلــه

إلّا فتى يحمــل عــن ثقلــه[3]

لا تعدّ المقطّعات وليدة الحياة العبّاسية فحسب، لكنّها تجربة شاعت كذلك لدى "الشّعراء الصّعاليك"، فإذا استثنينا بعض المطوّلات، كتائية الشّنفرى، ولامية عمرو الهذلي، ورائية عروة بن الورد الشّهيرة، وفائية صخر الهذلي،-

(*) الأفوغرام: هو قصيدة قصيرة تعبّر عن فكرة أو خاطرة بإحكام وسخرية، وقد وُجد هذا النّوع عند اليونان، وتميّز بالإيجاز والتّكثيف والظرف والدّعابة والسّخرية. (إحسان عبّاس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتّاريخ والأدب والنّقد الأدبي، ص326.)

(1) المرجع نفسه، ص332.

(2) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تر: يحي السّباعي، م1، ط1، دار الهلال، بيروت، 1990، ص198.

(3) إحسان عبّاس: أوراق مبعثرة، بحوث ودراسات في الثقافة والتّاريخ والأدب والنّقد الأدبي، ص333.

إذا استثنينا ذلك- فإنّ كلّ ما وصلنا من شعر "أبي الطمحان القيلي" و"حاجز الأزدي" و"السّليك بن السلكة" و"قيس بن الحدادية" مجرّد مقطّعات.[1]

إنّ تمرّد الشّعراء الصّعاليك لم يقتصر على حياتهم اليومية فقط، وإنّما تجاوزها ليمسّ قصائدهم الشّعرية، فتولّد لديهم شعر "المقطّعة"، كما أنّ قصائدهم المطوّلة لم ترضخ للسّائد والمألوف، بل تخلّت عن الوقوف على الأطلال والبكاء على الدّيار ووصف الرّكب والمدح ... والعلّة في ذلك، حسب الدّكتور "يوسف خليف" هي (طبيعة حياتهم نفسها، تلك الحياة القلقة المشغولة بالكفاح في سبيل العيش، الّتي لا تكاد تفرغ للفنّ من حيث هو فنّ، فالفنّ يفرغ له صاحبه لتطويله وتجويده، وإعادة النّظر فيه، كما كان يفعل الشّعراء القبليون.) [2]

فلا يمكننا أن نتخيّل الشّاعرَ الصّعلوك جالسًا مطمئنّا متفرّغا لفنّه، يكتب القصائد الطّوال وينقّحها، شأنُه في ذلك شأنُ امرئِ القيسِ الذّي عاش حياةً مترفة تحت ظلّ أبيه، أو كالنّابغة في بلاط المناذرة والغساسنة، فالشّاعر الصّعلوك عكس أولئك تمامًا، يعيش حياةً مضطربةً قلقة، يتهدّدُه الموت فيها كلّ لحظة، وبالتّالي تكون قصائدُه عبارةً عن مقطّعاتٍ قصيرة، سريعة وخاطفة.

نعود إلى أبي نوّاس، محاولين معرفة الدّوافع الكامنة وراء تبنّيه للقصيدة القصيرة، هذا الشّكل الشّعري الجديد، والمثير للجدل.

يرى "يوسف حسين بكّار" في كتابه "بناءُ القصيدة في النّقد العربي القديم" أنّ هنالك ثلاثة دوافع رئيسة وراء تبنّي أبي نوّاس للقصيدة القصيرة، وهي: فنيّة، نفسية وشكلية، يقول: (يتمثّل السّبب الفنيّ في تهذيب القصيدة وتنقيحها بحذف فضولها، وما قد يتسرّب إليها من حشو، وفي الخوف من الانزلاق في السّقط والزّلل، وفي الاكتفاء بالقصار

---

[1] آمال منصور: بنية القصيدة في ديوان "أغاني مهيار الدّمشقي" لأدونيس، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في النّقد الأدبي، جامعة محمّد خيضر، بسكرة، 2003-2004، ص05.

[2] يوسف خليف: الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص261.

إذا أدّت المعنى المراد، (...) فقد التفت أبو هلال العسكري إلى أثر التّثقيف في طول القصائد حينما ذهب إلى أن قِصر أكثر قصائد أبي نوّاس يعود إلى تنقيحه شعره.)[1]

لكنّ هذه الحجّة في نظر يوسف حسين بكّار غير مقنعة تمامًا؛ ذلك أنّ زهير بن أبي سلمى وابن الرّومي كانا من المنقّحين المعروفين، إلّا أنّ قصائدهم قد بلغت حدّا كبيرا من الطّول.

(أمّا السّببان الآخران: الشّكلي والنّفسي، فمتداخلان عند أكثر الشّعراء الّذين كانوا يتعمّدون القصار تعمّدًا – وهذا هو سرّ الشّكلية– لرواج سوقِها في الحِفظ والعلوق بالأفواه والأسماع، والسّيرُورة بين النّاس، ولكي يُكتب لها الخلود والدّيمومة. لكنّهم كانوا يُراعون عنصرًا نفسيا يتمثّل في تجنّب السّامعين السّآمة والملل، وفي إحداث تأثير أكبر وأقوى.) [2]

ولأدونيس أيضًا رأيٌ في ذلك، يقول: (الشّكل الحديث يصدم بجدّته، وهو بِجِدَّتِهِ نفسِها، تجاوزٌ للرّاهن، واحتجاجٌ على الصّورة الثّابتة، وهو بهذا المعنى ثوريّ،) [3]فتفجير الشّكل عند أبي نوّاس (يشير إلى الرّغبة في الانفصال عن واقعٍ إيديولوجي واجتماعي قمعي، فكلّ تجديدٍ للشّكل يدخل بخلاف الظّاهر، في إطار الممارسة السّياسية الّتي تهدف إلى تغيير الواقع القائم.)[4]

إضافة إلى هذه الحجّة، هناك حجّة أخرى قويّة بما فيه الكفاية، وهي أنّ القصائد القصيرة كانت تُوضع خصّيصًا لتغنّيها القِيان في مجالس اللّهو، لذلك خصّها الشّاعر بخصائص متميّزة: كالقِصر، والنّظم على البحور القصيرة وسهولة اللّغة بما يلائم كلّ شرائح المجتمع. وبالتّالي فالقصيدة القصيرة النوّاسية، تشكّل وُجودًا فنيًّا مغايرًا للقصائد

---

[1] يوسف حسين بكّار: بناء القصيدة في النّقد العربي القديم، (في ضوء النّقد الحديث)، (دط)، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1983، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص245.

[3] أدونيس: الثّابت والمتحوّل (صدمة الحداثة)، ص248.

[4] المصدر نفسه، (ص ن).

الطّوال، إنّها قصيدة رفض واحتجاج على حياة وتقاليد قديمة، قدّستها الذّائقة العربية، لوقت طويل من الزّمن، لذلك فقد آن الأوان للخروج عنها وعصيانها.[1]

إنّ النصّ الشّعري الحديث يعطي للشعرية مكانتها الّتي ما فتئت تحلم بها، بعد أن ظلّت لقرون عديدة حبيسةً لثوابت عقلية، أدّت بها إلى اجترار ما يسلّم به العقل سلفًا، ورفض كلّ مبتذل بعيد عن منطق المعتاد الظّاهر. فالكتابة الحداثية هي كتابة (تضع التّاريخ موضع تساؤل مستمرّ، وتضع الكتابة نفسَها موضع تساؤلٍ مستمرّ، وذلك ضمن حركةٍ دائمة من استكشاف طاقات اللّغة واستقصاء أبعاد

التّجربة). [2]

ولما أدرك الشّاعر الحديث عجز العقل عن كشف الباطن، بدأ يبحث عن وسيلة تكون جديرة بإيصاله إلى عوالمه الخفية الّتي ما فتئ يتحرّك وفق تأثيرها اللّاشعوري، فكان أن اكتشف أساليب جديدة لشعره، منها "القصيدة القصيرة".

تمثّل القصيدة القصيرة إحدى التّجارب الحديثة للقصيدة العمودية والحرّة على حدٍّ سواء، فهي تجاري عصر السّرعة، لأنّ قيمة اللّحظة في حياة الإنسان المعاصر أصبحت لا تُقاس بشيء، إذا ما قُورِنت بحياة الإنسان الّذي كان دائم البحث عن شيء يُنسيه وقته، فالإنسان المعاصر أحسّ بشدّة الفاجعة –الوقت كالسّيف إنْ لم تقطعه قطعك– الّتي بات يعيشها في اللّحظة الواحدة، فهو مخيَّرٌ بين مجاراةِ الزّمن أو الجلوس والانتظار وترجّي الآخر الّذي لا يصل، فكان أن ظهرت القصيدة القصيرة.

---

[1] آمال منصور: بنية القصيدة القصيرة، ص08.

[2] أدونيس: الشّعرية العربية، ص111.

وهكذا مارس أغلب الشّعراء الروّاد في العالم العربي تقريبا، تقنيات وتجارب "الشّعر الحرّ"، وأرهصوا بقصيدة الومضة، فـ (استخدموا إيقاع الأفكار بدلًا من إيقاع القافية، كما حاولت جماعة شعر أن تتبنّى بعض مظاهر الحداثة العربية، كما تبنّت قصيدة النّثر بومضاتها الإيقاعية وإلماعية الفكر، وظلّ لهم تأثير قويّ في الجيل الجديد.)[1]

لقد عرفت حركة الشّعر الجديد انعطافا تاريخيا جديدا. وشهدت تحوّلات فنية وفكرية، تتوافق والتحوّل الفكري والحضاري للعالم المعاصر، قام بها عدد من الشّعراء الجُدد، وعددٌ ممّن قادوا الحركة الشعرية، كما ساعدت الظّروف السّياسية الّتي تمرّ بها البلدان العربية، حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحريّة، على اللّجوء إلى الرّمز والتّوقيعات النّاقدة، والومضات السّريعة الخاطفة، يُعبّر من خلالها الشّعراء العرب عن تذمّرهم من أوضاع بلادهم، وعن أملهم في بعثٍ جديدٍ ينتشلها من الموت.[2]

وبعودة القضية الفلسطينية، تحوّلت الأرض إلى خراب، وراح الشّاعر ينعق على أطلالها كالبُوم والغربان، وأخذ الشّعر يفضح صانعي المأساة، ويُعرّي التخلّف العربي وهشاشة القِيم الموروثة أمام الحضارة الغربية، وتطلّع شعراءُ جيل المأساة إلى حداثة العرب، ينشدون التّغيير على مستوى البنى الفنية والشعورية والفكرية وهذا ما نلاحظه على وجه الخصوص عند شعراء المقاومة الفلسطينية، كعزّ الدّين المناصرة ومحمود درويش، إضافة إلى نزار قبّاني وأدونيس.

إنّ تحوّلات النصّ الشّعري تختصر تحوّلات الواقع العربي باتّجاهاته المختلفة، فالخطاب الشعري في عصر الإحياء هو ترجمة وتكثيف لإرادة أمّة كانت تبحث عن ذاتها وهُويتها في زمن فقدت فيه ذاتها وهويتها، وكادت تفقد فيه لغتها أيضا. فكان التحوّل الأوّل في الانتقال من الضّعف والرّكود إلى القوّة والحركة مع جماعة الإحياء، وبخاصّة مع

---

[1] أدونيس: ها أنت أيّها الوقت، ص95.

[2] جلال كمال الدّين: الشّعر العربي الحديث وروح العصر، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1964، ص184.

محمود سامي البارودي، الّذي فتح بوّابة الشّعر على الماضي العربي العريق، فكانت العودة إلى الوراء والتمثّل بالنّموذج القديم للسّير بالشّعر إلى الأمام بعد أن ظلّ حبيس الشّكل المحنّط والمحتوى الهزيل.[1]

أمّا التحوّل الثّاني فكان مع خليل مطران الّذي فتح باب الشعر العربي على مصراعيه على الغرب، ولاسيما الغرب الفرنسي؛ فذهب أوّلا إلى أنّ الشّعر معاصرة، وتعني المعاصرة عنده تجديد موضوعات الشّعر، لغته وصوره وأساليبه، واشترط ثانيا في الشّاعر الموهبة والصّدق وضرورة التّجربة، وأن تكون بنية القصيدة ثالثا ذات شكل عضوي موحّد، وليس ذلك فحسب، وإنّما استطاع خليل مطران بشعره الموضوعي "السّردي والدّرامي"، أن يؤسّس بقوّةٍ لشعر الحداثة وللإيقاعات السردية والدرامية في بنيته. باختصار تُوجد في شعر خليل مطران محطّات لا يستطيع النّاقد إلّا أن يتوقّف عندها في حركة الشّعر العربي الحديث وتحوّلاته.[2]

كان التحوّل الشعري الثّالث في الانتقال من بلاغة الشّعر وتنميقه وبرج عاجيته إلى الاهتمام بالشّارع والحياة والشّعب والتجارب الكبيرة، وهذا ما كان في كثيرٍ من شعر المهجر وشعر جماعة أبولو، وتحوّل دورُ الشاعرِ من البليغ الفصيح إلى المعبّر عن المواجع والآلام، واقتربت موضوعات الشّعر ولغته من الحياة العامّة والإنسان العادي، فعاد الشّعر إلى الغنائية الصّافية، وسالَ سيلَانًا هادئًا بسيطا وشفّافا، ممّا أفضى إلى كسر النّمطية الإيقاعية التي ظلّت تتراوح منذ بدايات القرن التّاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين، فبرزت الأوزان الخفيفة والإيقاعات السّريعة والتناوب الإيقاعي وترديداته، كما برزت الإيقاعات الغنائية السريعة الصّافية.[3]

ولابدّ من أن نذكر هنا المساهمات الفردية الكبيرة الّتي جاءت على أيدي شعراء لبنان وسوريا في النّصف الأوّل من القرن العشرين قبل نهاية الأربعينيات، ففي لبنان الّذي كان شعراؤه منفتحين على الغرب الفرنسي، كان الشّعر

---

[1] آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، خليل الموسى، مجلّة آفاق ثقافية، عدد89، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، أيلول2010، ص42، 44.

[2] المرجع نفسه، ص45.

[3] المرجع نفسه، ص46.

يتحوّل تحوّلات كبيرة وفعّالة، سواء على مستوى الوصول إلى الجمال المطلق في شعر "بشارة الخوري" و"سعيد عقل" و"أمين نخلة" أم على مستوى الغوص في التّجربة الإنسانية إلى أبعد مدى في شعر "أبي شبكة" و"صلاح لبكي" و"يوسف غضوب". وكان لصدور أوّل مجموعة شعرية لنزار قباني **"قالت لي السّمراء" 1944**، في سورية وقع كبير في مجتمع كان ما يزال من المجتمعات المحافظة، فكان صوت "نزار" صرخة مدوّية لكسر النّمطية الأخلاقية من جهة، ولبداية التمرّد الأنثوي من جهة ثانية.[1]

وبما أنّ لكلّ شاعرٍ صوته وثقافته وتجربته ورؤاه، فإنّ الأبنية الفنية تختلف من قصيدة إلى أخرى عند الشّاعر الواحد، تبعًا للحالة الّتي تُنتج هذه القصيدة أو تلك، فقد تكون الحالة الفكرية معقّدة، فتنتج القصيدة الطّويلة الّتي تصل أحيانًا إلى كتابٍ شبيه بالعمل الرّوائي، كما هي الحالة في "مفرد بصيغة الجمع" و "الكتاب" لأدونيس، وقد تكون الحالة شحنة قصيرة من العاطفة أو أيّ شيء آخر، فتنتج القصيدة القصيرة، ولذلك فإنّنا نجد في المجموعة الشعرية الواحدة القصيدة القصيرة والطّويلة، والغنائية والدّرامية، والمغلقة والمفتوحة إلى غير ذلك، ومن هنا فإنّنا سنحاول في هذا المبحث أن نتلمّسَ عددًا من هذه الأبنية من خلال قراءتنا لبعض القصائد القصيرة في تجربة أدونيس الشعرية.

[1] آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، خليل الموسى، ص47.

3- الخصائص العامّة للقصيدة القصيرة الأدونيسية:

إنّ معالجة مشكلة القصيدة القصيرة لم تكن غائبة عن أدونيس المنظّر والشّاعر في أواخر الخمسينيات والستينيات، غير أنّه لم ينشغل نقديا إلّا بالقصيدة الطّويلة. فقد كانت القصيدة القصيرة في الخمسينيات بحكم بنائها البسيط ووضوحها الدّلالي الإيصالي المباشر نوعًا من "شعر الأغنية" أو "الانفعال" في فهم أدونيس للشّعر. إلّا أنّ أوّل إشارة له إلى القصيدة القصيرة كانت في عام **1996** بمناسبة إصدار طبعة جديدة لأعماله الشّعرية؛ حيث صنّف هذه الأعمال في محور ثلاثي هو القصائد القصيرة والقصائد الطّويلة، والنّصوص غير الموزونة.

وقد أشار أدونيس إلى ذلك في مقدّمة أعماله الشّعرية قائلًا:

(آثرتُ أن أنشر أعمالي الشّعرية بترتيب آخر: القصائد القصيرة في مجلّد، والقصائد الطّويلة في مجلّد، والنّصوص غير الموزونة في مجلّد.

يتخلّى هذا التّرتيب عن التتابع الزّمني، وفاءً لتتابع البنية والإيقاع. إنّه ترتيب ينحاز إلى السّياق الشكلي -النفيّ الّذي يتأسّس فيه النصّ، وليس إلى تسلسل زمن كتابته أو نشره.

هكذا تقطع هذه الطّبعة كليّا مع الطّبعات السّابقة من هذه الأعمال، إضافةً إلى أنّها تنسخها.

وهي إذن، المعتمدَة وحدَها.

باريس، نيسان 1996) [1]

وتتميّز القصيدة القصيرة الأدونيسية بجملةٍ من الخصائص، يُمكن إجمالها فيما يلي:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، 2، 3، ص11.

أ– الغنائية:

لقد أفاض عزّ الدّين إسماعيل في كتابه "الشعرُ العربي المعاصر" في شرحه لعنصر "الغنائية" في مواضع شتّى من كتابه، يقول:

(الشّعر الغنائي هو ذلك الشّعر الّذي يتغنّى فيه الشّاعر بعاطفةٍ من العواطف، فيُضمّن القصيدة طائفة من المشاعر الجزئية التي تأتي نتيجة انفعال سريع، ومن هنا يُمكن أن تُوصَف كلّ القصائد العربية تقريبا بأنّها قصائد غنائية. وطبيعي أن ينشأ الشّعر في أمّة من الأمم نشأة غنائية، كما هو مقرّر بالنّسبة لنشأة الشّعر العربي، والغريب أن تستمرّ فيه هذه النّزعة، وأنْ تستمرّ طويلا، على الرّغم من تطوّر الحياة. ولسنا بذلك نريد أن نقصر الغنائية على حقبة بذاتها من حياة الأمّة أو حياة إنتاجها الفنيّ، فإنّ الغنائية قاسم مشترك بين كلّ الشعراء في كلّ زمانٍ ومكان.) [1]

يُعرّف لنا عزّ الدّين إسماعيل القصيدة الغنائية على أنّها قصيدة (تجسّم موقفًا عاطفيا مفردًا أو بسيطا، كما أنّها تعبّر مباشرة عن حالةٍ أو إلهام غير منقطع،)[2] وجاء هذا التّعريف في ظلّ طرحه للتّساؤل الآتي: بماذا تفترق القصيدة الغنائية بما هي نوعٌ أدبي عن القصيدة الطّويلة، بما هي نوعٌ آخر؟ فكان جوابه كالآتي:

(ونحن نعرف أنّ "هربرت ريد" واحد من أولئك النقّاد المعاصرين القلائل الّذين واجهوا مشكلة الطّول والقصر في الأعمال الشّعرية، وقد وجد أنّ مجرّد الطّول لا يجعل من القصيدة عملًا شعريا ضخما؛ فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرقٌ في الجوهر أكثر منه في الطول. وهذا الاختلاف يُثير مشكلة الغنائية، فنحن نسمّي القصيدة القصيرة في العادة غنائية، وكان ذلك يعني في الأصل أنّ القصيدة يُمكن تلحينها وغناؤها في ساعة متعة، أمّا القصيدة

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص244.

[2] المرجع نفسه، ص246.

الطّويلة فالنتيجة الطّبيعية هي أنّها قصيدة تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية. كما أنّ التعقيد عنصر أساسي في طبيعة القصيدة الطويلة،في حين أن البساطة من طبيعة القصيدة القصيرة مهما طالت –كميّا-.) [1]

إنّ القصيدة القصيرة غنائية بطبيعتها، فهل هي القصيدة العربية التّقليدية نفسها؟ إنّ العاطفة أو الموقف العاطفي هو الإطار الموضوعي الّذي تتّفق فيه القصيدة القصيرة المعاصرة مع القصيدة التّقليدية، ففيما إذن تختلفان؟

يرى عزّ الدّين إسماعيل أنّهما تختلفان من حيث التّعاملُ مع اللّغة والصّور والرّموز، كما تختلفان من حيث نوعيةُ التّجربة ومدى أصالتها وصدقها وحيويتها، ولكن ربّما كانت هذه الاعتبارات نسبية، تتحقّق هنا وهناك على تفاوت، أمّا الفارق الحاسم بينهما فيتمثّل في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة.

فلو أنّنا رسمنا خطّا بيانيا للقصيدة الغنائية المعاصرة، لقلنا إنّها تصوير لموقف عاطفي مفرد يتحرّك أو يتطوّر في اتّجاهٍ واحد. وهذا هو المعيار الّذي يُميّز هذا النّوع من القصائد. ومنه فإنّ القصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية، ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا، حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس. [2]

إذن فالغنائية ميزة تنفرد بها القصيدة القصيرة، ذلك أنّها تعبيرٌ عن حالة انفعالية مباشرة، إنّها بعبارةٍ أدقّ، استجابة سريعة من الشّاعر اتّجاه موقفٍ معيّن، أو حالةٍ مفاجئة تمثّل استفزازًا للحساسية الشعرية التي تُنتج ردّا شعريا سريعًا وحاسمًا ومفاجئا في الوقت نفسه.[*]

---

[1] عزّ الدّين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص246، 247.

[2] المرجع نفسه، ص251.

[*] هناك من النقّاد من يرى أنّ القصر أمرٌ حتميّ للقصيدة الغنائية التي يُعدّ الإيجاز والتّكثيف أمرًا حاسمًا فيها، فنقول: إنّ ذلك ليس أمرًا لازمًا على نحوٍ مُطلق فهناك عشرات القصائد الطّويلة التي نجحت في بلوغ أبنية غنائية رفيعة، غير أنّه قد يكون صحيحًا في المقابل، أنّ غنائية أيّة قصيدة سوف تتناقص كلّما طال حجمها واتّسع نطاقها التّمثيلي وتعدّدت المواقف الإنسانية التي تلتقطها، إلّا أنّ الشّاعر المتمرّس، المنخرط في كتابة قصيدة طويلة غنائية المنحى، يسعى باستمرار إلى الحفاظ على النّبرة الغنائية ويوسّع المجال

يقول أدونيس في قصيدة "السّقوط":

أعيش بين النّار والطّاعون

مع لغتي –مع هذه العوالم الخرساء

أعيش في حديقة التّفاح والسّماء

في الفرح الأوّل والقنوط

بين يدي حوّاء–

سيّد ذاك الشّجر الملعون

وسيّد الثّمار؛

أعيش بين الغيمِ والشّرار

في حجر يكبر، في كتاب

يعلّم الأسرار والسّقوط. [1]

يصوّر لنا أدونيس في هذه القصيدة، كيف أنّه يعيش وحيدًا غريبا، شأنُه في ذلك شأنُ لغته، يعيش في عالمٍ يُشبه العالم الّذي هبط إليه آدم –عليه السّلام– بعد أن كان في الجنّة، يأكل منها رغدًا حيث شاء، وكان خروجه منها نتيجة ما اقترفت يداه. واللّغة في مفهوم أدونيس قد حُرمت من عالمها وجوهرها، تمامًا كما حُرم آدم من الجنّة وأُسقِط إلى الأرض.

في الوقت ذاته لنبرةٍ أخرى درامية أو سردية، وهذا كلّه يُعدّ مؤشّرا إلى تغيّر النّظرة النقدية للقصيدة القصيرة التي تغيّرت معها أيضًا النّظرة للنّمط الغنائي. (أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، (دط)، دار الحامد، (دت)، ص104).

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص176.

يرفض أدونيس العوالم الخرساء المتحجّرة، الّتي جعلت من اللّغة حبيسةً للماضي، لا تكاد تخطو خطوة إلّا واتُّهِمَت بالمروق والمجون، فكان مآلُها إلى السّقوط والرّكود الدّائمين، وهذا ما دعا أدونيس لأنْ يُسمّي نفسه شاعر الرّفض والهدم، لذلك كثيرا ما كان مشروعه يتقدّم وسط العواصف والأنقاض.

إنّ تفجير اللّغة عَنَى دائما لديه العودة باللّغة إلى مناطقها المجهولة، وإلى قِواها الّتي تظلّ في حالةِ تكوُّنٍ وتقدّم. إنّه التّفجير الّذي أخرج لغةً جديدة حديثة، من رحمِ لغة عانت من الموت، هكذا نجد أدونيس ينشد باستمرارٍ في قصائده ودواوينه هذه اللّغة المستحيلة.

يتغنّى أدونيس دائما بما تحمله اللّغة من طاقات لانهائية، وَجَبَ على كلّ شاعرٍ تفجيرها. ومعنى التّفجير هو وضع الدّلالة في حالة من اللّااستقرار، هذا التّفجير الّذي أعطاه أدونيس اسم "المتحوّل" وهو المضادّ للثّابت، والثّابت هو كلّ موروثٍ محنّطٍ، رافضٍ للتّغيير، فها هو يُعلي راية الرّفض للسّائد في قصيدته "الحضور" بقوله:

أفتح بابًا على الأرض، أشعل نار الحضورْ

في الغيوم التي تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأمواجه العاشقه

في الجبال وغاباتها، في الصّخورْ،

خالقًا للّيالي الحُبالى

وطنًا من رماد الجذور

من حقول الأغاني من الرّعد والصّاعقه،

حارقا مومياء العصور[1]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص185.

هذه القصيدة تشكّل موقفًا فرديًا للشّاعر اتّجاه هذا الوُجودِ ككلّ، في تداخل مظاهره وتفاعل عناصره، فما نراه نحن ثابتًا في الكون وموجودًا منذ الأزل، يراه أدونيس مومياءَ لابدّ من حَرقها، ذلك أنّ خلق عالمٍ جديد يأتي من رفات القديم.

إنّ رفض ادونيس رفضٌ إنساني، يشمل قيم الوجود وواقع الأمّة في ماضيها وحاضرها، وهو يعني اجتثاث الواقع وَسَحْقَهُ، ايذانًا بميلادِ عالمٍ جديد، لأنّ ذلك الواقع انتهى إلى العقم والجدب، والتّصالحُ معه أضحى غير مُجديًا.

تقول قصيدة "الأيّام السّبعة":

أيّها الأمّ الّتي تسخَرُ

من حبّي ومقتي

أنت في سبعةِ أيّامٍ خُلقتِ

فخلقتِ الموجَ والأفق

وريش الأغنية

وأنا أياميَ السّبعةُ جرح وغراب

فلماذا الأحجيهْ

وأنا مثلكِ ريح وترابُ؟ [1]

في هذه القصيدة، يصف أدونيس الأرض بالأمّ، وهو وصفٌ في محلّه؛ ذلك أنّ الإنسان خُلق من الأرض، وإليها يعود، ومنها سوف يُخرجُ يومًا ما للقاءِ ربّه. كما أنّه جعل المدّة التي خُلقت فيها هذه الأرض سبعَة أيّامٍ، مع أنّ هذا

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص186.

غير صحيح،(*) لكنّ ضرورتَه الشّعرية اقتصت ذلك، فجعلُ هذه المدّة سبعةَ أيّام، قد عظّم من شأن الأرض وهو بذلك يُساوي بينها وبين الإنسان، فكلاهُما قد خُلق على مراحل؛ فها هو الإنسان خُلق من "ترابٍ" ثمّ أضيف إليه "الماء"، فصار "طينا"، ثمّ صار هذا الطّين "حمأ مسنونًا" أي أسود متغيّر، فلمّا يبس هذا الطين صار "صلصالًا"، وهو الطّين اليابس الّذي لم تمسّه النّار، ثمّ نفخ الله سبحانه وتعالى، فيه من روحه، فصار هذا المخلوق بشرًا، وهو آدم عليه السّلام، ولهذا قال أدونيس:

فلماذا الأحجيه

وأنا مثلكِ ريحٌ وترابُ.

فلماذا تعجبُ الأرض من الإنسان، أو يَعْجَب هو منها، ألم يُخلق منها، ويحيى بين أحضانها، وفي الأخير يعود ليُدفن فيها، فلماذا العجب إذن.

لقد سارَ بنا أدونيس في خطٍّ عاطفي مفردٍ، تطوّر في اتّجاهٍ واحد، بدأهُ بتبيان عظمة الأرض، ومخلوقاتها، ليخلص أخيرًا إلى أنّه لا فرق بينها وبينه، فكلاهُما ريحٌ وتراب.

(*) وجاء في تفصيل ذلك: أن الأرض خلقت في يومين، وأن الله تعالى جعل فيها الرواسي وبارك فيها وقدر فيها أقواتها في يومين آخرين كذلك، فصار المجموع أربعًا، وأن السماوات خلقت في يومين، وذلك في قوله تعالى: {قُلْ أَإِنَّكُمْ لَتَكْفُرُونَ بِالَّذِي خَلَقَ الْأَرْضَ فِي يَوْمَيْنِ وَتَجْعَلُونَ لَهُ أَنْدَاداً ذَلِكَ رَبُّ الْعَالَمِينَ وَجَعَلَ فِيهَا رَوَاسِيَ مِنْ فَوْقِهَا وَبَارَكَ فِيهَا وَقَدَّرَ فِيهَا أَقْوَاتَهَا فِي أَرْبَعَةِ أَيَّامٍ سَوَاءً لِلسَّائِلِينَ ثُمَّ اسْتَوَى إِلَى السَّمَاءِ وَهِيَ دُخَانٌ فَقَالَ لَهَا وَلِلْأَرْضِ ائْتِيَا طَوْعاً أَوْ كَرْهاً قَالَتَا أَتَيْنَا طَائِعِينَ فَقَضَاهُنَّ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ فِي يَوْمَيْنِ وَأَوْحَى فِي كُلِّ سَمَاءٍ أَمْرَهَا، وزَيّنَا السَّمَاءَ الدُّنْيَا بِمَصَابِيحَ وَحِفْظًا، ذَلِكَ تَقْدِيرُ العَزِيزِ العَلِيمْ.} (فصلت: 9-12)
وقد بين المفسرون أن خلق الأرض وتقدير أقواتها قد تم في أربعة أيام، وأن الآية ذكرت العدد مجملاً بعد تفصيل المعدود على سبيل الفذلكة، وهي الكلام المجمل، يؤتى به بعد ما ذكر مفصلاً. (قدر الأيّام الّتي خلق الله فيها السّموات والأرض، موقع إسلام ويب fatwa.islamweb.net)

تأتي قصيدة "لي أسراري" على رأس القصائد التي تبدو فيها الغنائيّة واضحة وجليّة، يقول أدونيس:

لِيَ أسراري لأمشي

فوق بيت العنكبوتْ

لِيَ أسراري لأحيا

تحت أهداب إلهٍ لا يموتْ

عاشقٌ أسكن في وجهي وصوتي–

لِيَ أسراري ليأتي

لي نسلٌ بعد موتي. [1]

يرى أدونيس أنّ القصيدة التّقليدية لها بناءٌ تقليدي ثابت لا يعتريه التّغيير والتحوّل، فهو بمثابة الوعاء الجاهز بالنّسبة للشّاعر الجاهلي، الّذي لا يجد إلّا أن يُفرغ ما في جعبته داخل هذا الشّكل النّمطي المصنوع سلفًا، كما أنّ رؤيتها تقليدية سطحية منغلقة، تحول دون محاولة فتح نوافذ جديدة يُطلّ من خلالها على عوالم أخرى.

لذا فهو يرفض هذه الطّرق الشّعرية خالقًا لنفسِهِ قصيدة متفتّحة زاخرةً بممكنات كثيرة تتفجّر في جميع الاتّجاهات؛ فالقصيدة التقليدية في نظره تشبه بيت العنكبوت في وهنها وضَعفها، فهي لا تتحمّل أعباء الإنسان المعاصر، كما أنّها لا تستطيع التّعبير عنها وترجمتها. وشبّهها أيضًا بذاك الإله المسيطر الحاكم، الّذي يضع النّواميس والقوانين الّتي لا مجال لتغييرها ولا حتّى المساسِ بقدسيتها.

لكنّ أدونيس استطاع الخروج عن السّائد، كما أعاد قراءة الماضي، ساعيًا بذلك إلى رسم ملامح قصيدة جديدةٍ تحمل في ذاتها بذور التخطّي والتّجاوز والإبداع، داعيا جميع الشّعراء إلى إبداعِ شعرٍ يكون ذا فضاء مفتوح، يخترق

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص182.

السّائد ويتمرّد على أشكالِ السّلف، وبالتّالي فهو يُنشئ لنفسه نسلًا وخَلفًا يقتفي أثرَهُ، ويمشي على طريقته بعد موته.

استهلّ أدونيس قصيدته بمفهومٍ ضبابيّ غير واضح، بعدها بدأ موقفُه يتطوّر شيئا فشيئا إلى أن انتهى به المطاف إلى إفراغ عاطفيّ ملموس، ترك أثرَه الواضح في نفس المتلقّي، وهذا هو جوهر الغنائية.

ب- بنية الفكرة والحكمة:

إنّ إدراك ما تحت النصّ الشعري الأدونيسي، يتطلّب من القارئ تجاوز مستوى اللّغة إلى مستوى الرّؤية أو الفكرة، لأنّ القصيدة عند أدونيس، وخاصّة القصيرة منها، هي تكثيفٌ لتجربة أو خلاصة لمعاناةٍ وجودية، وبالتّالي فالقصيدة تتحوّل عند الشّاعر إلى معرفة وإلى حكمة شعرية.

إنّ المتتبّع لحياة أدونيس، يجده قد عاصر أحداثا متنوّعة، ففيها المفرح، وفيها المحزن، وقد ظهرت هذه الحياة المتنوّعة في شعره واضحةً جليّة، ذلك أنّ الإنسان لن يستخرج من حياته حِكما إلّا إذا مرّ بتجارب شديدة وقويّة قد تتراوح قوّتها صعودًا ونزولًا في الوقت ذاته بتنازعها جانبا الفرح والحزن.

قال ابن منظور في مادة "حكم":

(الله سبحانه وتعالى أحكم الحاكمين، وهو الحكيم له الحكم، سبحانه وتعالى. قال اللّيث: الحَكَمُ اللَّهُ تعالى. وقال الأزهري: من صفات الله الحَكم والحكيم والحاكم، ومعاني هذه الأسماء متقاربة، والله أعلم بما أراد بها، وعلينا الإيمان بأنّها من أسمائه.) [1]

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة حكم، ص688.

الحكمة موجودة في الشعر العربي منذ نشأته وعلى مرّ عصوره الأدبية إلى عصرنا الحاضر، وهذا الأمر طبيعي لأنّ الحكماء من الشّعراء وُجدوا في كلّ زمان، والشّعر يُعدّ أحد الأدوات المهمّة عند العرب في إيصال المعلومة والفكرة، وما ذاك إلّا لِحبّ العرب للشّعر.

يُعدّ العقل والعاطفة من مركّباتِ شخصية الإنسان الّتي لا يُمكن تصوّرها من دونهما، فإذا كان العقل قوّة طبيعية للنّفس مهيّئة للإصابة في الحُكم، فإنّ العاطفة استعدادٌ نفسي ينزع بصاحبه إلى الشعور بانفعالاتٍ وجدانية خاصّة، والقيام بسلوكٍ معيّن إزاء شيء أو شخصٍ أو جماعةٍ أو فكرة معيّنة.

والإنسان ليس عقلًا فقط، وليس عاطفة فقط، وإنّما هو عاطفة وعقل، والعاطفة بحاجةٍ إلى عقلٍ يُرشدها، وكذلك العقل فهو بحاجة إلى عاطفة لكي يجعل من الأفعال التي يأمر بها أفعالًا مرغوبةً ومحبوبة.

وبقراءتنا لقصائد أدونيس القصيرة، أدركنا دون عناءٍ كبير، أنّ الشّاعر يتوافر على رؤيةٍ خاصة، ونظرات في الحياة، نتجت عنها حِكَمٌ كثيرة، علمًا بأنّ هذه الحِكم لم تَرِد مستقلّة بقصائد، وإنّما جاءت في ثنايا قصائده.

واللّافت للنّظر أنّ الحكمة لدى أدونيس نبعت من نفس حسّاسة، اعتملت فيها الأحداث وأثّرت فيها التّجارب، فعبّرت عن وقع التجربة عليها تعبيرًا إنسانيا يعكس للنّاس مدى تأثّرها وانفعالها واستجابتها، وتعليلها للأحداث تعليلًا يُقرّه النّاس ويرتضونه ويسلّمون به، ويرونه صدى لما في نفوسهم وتصويرًا لاستجابتهم، حتّى كأنّ الشّاعر عبّر على لسانهم، وترجم عمّا في خواطرهم.

يقول أدونيس:

لأنّه يحيا صدى وأشتاتا،

إحساسُه ماتا [1]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص110.

هذه الكلمات القليلة لأدونيس تحمل بين طيّاتها معانٍ عميقة؛ فكلّ إنسان على وجه الأرض لديه ما يُسمّى بالضّمير، وهذا الأخير هو قدرتنا على التّمييز بين الأعمال الخاطئة والصّائبة، بين الحقّ والباطل، فنشعر بالنّدم الشّديد عندما نفعل أمورًا مخالفة لأخلاقنا ومبادئنا، فَحَسْبُ الإنسان في هذه الدّنيا ضميرٌ حيّ وقلب شريف.

فأدونيس يرى بأنّ الفرد العربيّ تتقاذفه الأهواء على الدّوام، فهو لا يتّخذ قراراته بنفسه، كما لا يفعل ما يمليه عليه إحساسُه وضميره، وإنّما أصبح راضخًا لسلطة الآخر، يتحكّم فيه كيف يشاء، حتّى أضحى كالنافورة الّتي تُلقي بما يُوضع فيها.

إذن فقد أصبحنا نعيش في زمن غُيّبَتْ فيه ذواتنا، ومُحِيت فيه شخصيّاتنا، حتّى إذا أردنا التمرّد ورفضنا الخنوع، اتُّهمنا بالخيانة والإرهاب، وعُوقِبْنا أشدّ العقاب، كما حدث مع الشّاعر العراقي "أحمد النّعيمي" صاحب قصيدة "نحن شعبٌ لا يستحي"، الّذي عرّى الشّيعة وأظهر حقيقتهم، وهذا مقطعٌ من قصيدته تلك:

ألسنا من بايع الحسين ثمّ خُنّاه؟

ألم تكن قلوبنا معه وبسيوفنا ذبحناه؟

ألم نبك الحَسَن بعد أن سمّمناه؟

ألسنا من والى عليًّا وفي صلاته طعنّاه؟

ألسنا من عاهد عمرا ثمّ غدرناه؟

ألم ندّعي حبَّهُ، وفي الصّلاة لعنّاه؟

فغياب الضّمير العربي قضية مفصليّة في أشعار أدونيس، تحدّث عنها بكثرة، يقول:

لكي تقول الحقيقة

غيّر خُطاك، تهيّأ

لكي تصير حريقه. [1]

فكلّ من سوّلت له نفسُه قول الحقيقة، كان مآلُ لسانِهِ إلى القصِّ، هذا إن لم تُوقد له النّار فيُلقَى فيها، جزاءً نكالًا بما فعل. فأسلوب التّرهيب هذا، هو ما جعل الشّعوب العربية تئِنُّ تحت وطأةِ الظّلم، تتألّم لكن لا تتجرّأُ على ردّه، ذلك لأنّ سيف الجلّاد يهدّد رقابهم، وسينالُ منها في أيّة لحظة، ويقول في السّياق ذاته:

ماذا، إذن تهدمُ وجه الأرض

ترسم وجهًا آخر سواه؛

ماذا إذن ليس لك اختيارْ

غير طريق النّارْ

غير جحيم الرّفض–

حين تكون الأرض

مقصلةً خرساء أو إله. [2]

هذا العالمُ، من يبنيه

يرميه أكثر في التّيه. [3]

ويقول كذلك عن الفرد العربي:

رأسُه تحت وجهه

والعصا فوق رأسِهِ

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص101.

[2] المصدر نفسه، ص240.

[3] المصدر نفسه، ص111.

واللّيالي تخثّرت

علقًا ملءَ نفسِه [1]

فكيف للعربيّ أن يُطلق العنان لفِكرِه ولسانه، كيف له أن يُعبّر عمّا يختلج في نفسه، كيف له أن يُفجّر ما بداخله، وهو مهدّدٌ على الدّوام، لذلك أطرَقَ رأسَهُ خوفًا من أن تهوِي عليه العصَا فتكسره.

فنحن عندما نقرأ هذه القصائد، لا يعني ذلك أنّ الجميع معنيٌّ بهذا الكلام، كما لا يعني أنّ لأدونيس نظرةٌ سوداوية كوّنها عن مجتمعه، ووصمه بوصمةِ العار، فعلى العكس تمامًا، هناك قصائد أخرى له، تدعو إلى التّكاتف والتّعاون لرسم مستقبلٍ واعدٍ مشرق، يفخر به الجميع، فها هو يقول:

عش ألقًا وابتكِر قصيدةً وامضِ:

زد سعة الأرض. [2]

كلّ العالم في جديدٍ حين أُريد [3]

أَطْعِمِ الأيّامَ زِندَكَ

تكبُرِ الأشياء بعدك. [4]

أَجدَرُ بالحاضر لو يَقلَّبُ:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص111.

[2] المصدر نفسه، ص105.

[3] المصدر نفسه، ص101.

[4] المصدر نفسه، ص103.

لو كَعْبُهُ يحلمُ، أو يكتُبُ ... [1]

فلو أردنا أن نكون جزءًا من غدٍ مشرقٍ، وجب علينا تغيير حاضرنا المرير، بدءًا من الفرد ووصولًا إلى المجتمعِ ككلّ، فالغيثُ يبدأ بقطرة، ومسافةُ الميل تبدأ بخَطوة، حتّى لو قُدّمت بعض التّضحيات، كما يقول أدونيس:

لأنّه روّى من دمه قولَه

لأنّه أسمى مِن كلِّ مَن حولَه،

قالوا له: "أعمى"

وانتحلوا قولَه. [2]

فبالأمل تحيا الشّعوب، وبالملل والقنوط تضيع، لذلك:

بِنَثْرةٍ من الملل،

أردم كلّ لحظةٍ

بُحَيْرَةً من الأمل. [3]

ومنه، فقصائد أدونيس تنضح بالحِكم المتناثرة هنا وهناك، حيث يجد فيها القارئ ما تطلبه نفسه، وما يستهوي مشاعره وأحاسيسه.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص105.

[2] المصدر نفسه، ص101، 102.

[3] المصدر نفسه، ص103.

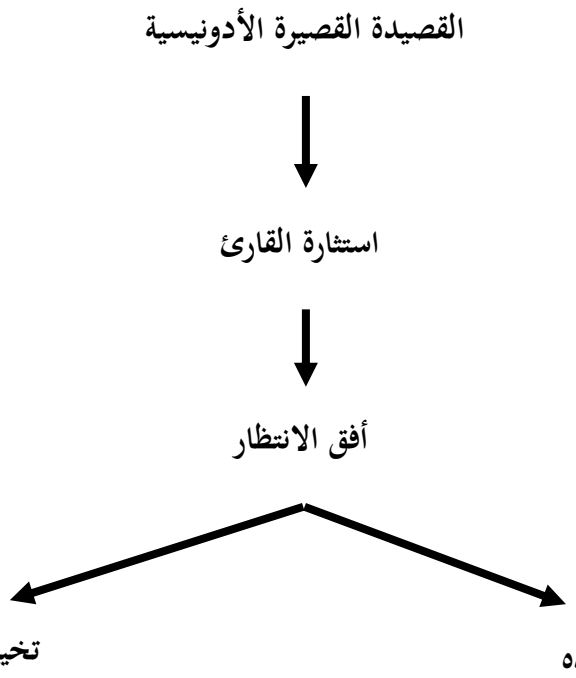
ج- بنية التأزّم والانفراج:

تكثُر هذه البنية في نماذج أدونيس الشّعرية، ونقصدُ بمعنى التأزّم والانفراج، بداية المقطع الشّعري القصير بربط عقدةٍ، أو إثارة سؤال، ينتج عن ذلك استثارة مخيّلة القارئ، والسّؤال يكون بمثابة اللّغز الكوني أو الوجودي، ثمّ يصبّ في ختام الأبيات جوابًا مكثّفًا، ثمّ يتوقّعُهُ القارئ كما قد يُفاجِئُهُ.

ويُعدّ "علي الشّرع" أوّل من كشف عن هذه البنية في كتابه "بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس"، مسمِّيا إيّاها "التّحفّز والتّفريغ"، ويعني بذلك أنّ البيت الشّعري الواحد أو المقطوعة الشعرية، غالبا ما تتألّف أو تتشكّل في تركيبيْنِ لغويينِ؛ في التّركيب الأوّل يستثير الشّاعرُ توقّعَ القارئ أو تحفُّزَهُ، وفي الثّاني يُتبِعُ هذا الشّعور بالتحفّز.[1]

إنّ هذه البنية تأخذ في القصيدة القصيرة عند أدونيس شكلًا مُكثّفًا، في حين تأخذ في قصائده، ونصوصه الطّويلة شكلًا ممتدّا، سواء أكانت هذه النّصوص موزونة أم نثرية.

وهذا الشّكل يوضّح لنا كيف تعمل هذه البنية:



[1] علي الشّرع: بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، (دط)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1987، ص365.

وهذه مجموعة نماذج من القصيدة القصيرة، تفسّر هذه الظّاهرة أكثر:

يقول أدونيس في قصيدته "العهد الجديد":

يجهلُ أن يتكلّم هذا الكلام

يجهل صوت البراري،

إنّه كائنٌ حجريّ النّعاس

إنّه مُثقلٌ باللّغات البعيده.

هو ذا يتقدّم تحت الرّكام

في مناخ الحروف الجديده

مانحًا شعره للرّياح الكئيبه

خشنًا ساحرًا كالنّحاس.

إنّه لغةٌ تتموّج بين الصّواري

إنّه فارس الكلمات الغريبة. [1]

عنون أدونيس قصيدته بـ "العهد الجديد"، فلفظة "العهد" على الرّغم من ورودها معرّفة، فهي مقيّدة بصفة "الجديد"، ممّا يضفي عليها صفة الغرابة والنّدرة وعدم الاعتياد.

استهلّ أدونيس قصيدته بمجموعة من الأوصاف نسبها إلى مجهول، حيث استطاع من خلالها أن يخلق فجوة للتوتّر توسّعت من خلالها دائرة الاختيار، فها هو القارئ يطرح تساؤلات عديدة حول هذا الشّخص الّذي لا يشبه الأشخاص العاديين، يُمعن النّظر في مواصفاته، فكيف له أن يجهل كلامنا ويتحدّث باللّغات البعيدة؟ هل هو كائن

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص154.

من العصور الغابرة؟ كيف يفعل فعله السّحري الغريب؟ كلّ هذه الأسئلة وغيرها، استطاع أدونيس أن يثيرها في ذهن القارئ، فالجملة الشعرية من دون مسافة التوتّر، تتحوّل إلى جملة جاهزة، مِن خصائصها المعقولية والمنطق، لكنّ أدونيس كان على درجة من الوعي، حينما شكّل هذه القصيدة حيث وظّف طريقة خلق الفجوة والتأزّم بصورة حادّة زادت من البعد الأسطوري وثراء التصوّر الشّعري وعمق انتماء المقطع إلى الشّعرية.

ويأتي الانفراج حينما يُفصح الشّاعر في الأخير عن صاحب الصّفات الغريبة، وهو "مهيار الدّمشقي" أو كما أسماه "فارس الكلمات الغريبة"، ففي هذه المرحلة يتأكّد أُفق انتظار القارئ أو يخيب.

وهذه قصيدة أخرى تتأزّم ثم تنفرج، وهي بعنوان **"قلتُ لكم"**، يقول فيها أدونيس:

قلتُ لكم أصغيتُ للبحار

تقرأ لي أشعارها؛ أصغيت

للجرس النّائم في المحار؛

قلتُ لكم غنّيت

في عرس الشّيطان، في وليمة الخرافة؛

قلت لكم رأيت

في مطر التّاريخ، في توهّج المسافه

جنيَّة وبيتْ؛

لأنّني أُبحرُ في عينيّ

قُلت لكم رأيت كلّ شيء

في الخطوة الأولى من المسافه. [1]

استطاع أدونيس باختياره عبارة "قلتُ لكم" أن يُربك القارئَ ويُحيلَهُ على العديد من الاحتمالات، جاعلًا إيّاه يبحث في القصائد السّابقة عمّا قاله.

يبدأ أدونيس قصيدته بـ "قلتُ لكم أصغيتُ للبحار"، من هذا المنطلق يتوقّع القارئ أنّ الشّاعر سيُصغي لهدير الأمواج، غير أنّ عبارة "تقرأ لي أشعارها" قد أربكت النصّ وأخرجتْهُ من معقوليته، وتزداد الصّورة تأزّما كلّما ذكر الشّاعر الأفعال الّتي قام بها، إلى أن يكشف الشّاعر عن المكان الّذي وقعت فيه كلّ هذه الأحداث في قوله:

قلتُ لكم رأيتُ كلّ شيء

في الخطوة الأولى من المسافة.

هنا يتنفَّسُ القارئ الصُّعداء وينفرج تأزّمه، ويتّضح له المقصد الّذي يرنو إليه الشّاعر، فيصدقُ بذلك أُفقُ انتظاره أو يُكْسَر.

هذا هو أدونيس معماريٌّ كبير، وصانعٌ ماهر، فقد لجأ إلى كثير من العمليات التّشكيلية، لا لغرض التّلاعب أو التّسلية، وإنّما ليعمل على تجسيد مشروعه الحداثي وترسيخ معالمه.

وهذه قصيدة قصيرة أخرى يقول فيها :

أعطِ للفأرة سوطًا

تتبختَرُ كالطّغاةِ،

رَحِمُ الفأرة مزحومٌ بِذئبٍ وشاة. [2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص198.

[2] المصدر نفسه، ص107.

يبدأ أدونيس قصيدته بعبارة "أعطِ الفأرة"، والّتي يتوقّع من خلالها القارئ أن نعطيها "خبزًا أو ماءً أو ما شابه"، غير أنّ كلمة "سوط" قد أربكت النصّ وأخرجته من معقوليته، فأصبحت الصّورة بذلك كاريكاتورية ساخرة، تزدادُ غرابةً كلّما منح الشّاعرُ الفأرةَ أشياءَ ليست من اختصاصها، كتبختُرِ الطّغاة، إضافة إلى احتواء رحمها على ذئبٍ وشاة، هذه الصّورة المليئة بالمتناقضات، تعمل على صدم القارئ وتعقيد فجوة التوتّر، ليصل في الأخير إلى فهم مقصود الشّاعر وإزاحة الغموض عن نصّه.

قصيدة أخرى تشرح لنا بنية التأزّم والانفراج، معنونة بـ "بعد السكوت":

أصرخُ بعد السّكوت الّذي لا يُغامر فيه الكلام

أصرخُ من منكم يراني

يا بقايا بلا قامةٍ يا بقايا تموت

تحت هذا السّكوت.

أصرخُ كي تتوالد في صوتي الرّياح

كي يصير الصّباح

لغةً في دمي وأغاني

أصرخ: من منكم يراني

تحت هذا السّكوت الّذي لا يُغامر فيه الكلام،

أصرخ كي أتيقّن أنّي وحدي – أنا والظّلام. [1]

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص207.

يبدأ ادونيس قصيدته بعبارة عادية لا غرابة فيها "أصرخُ بعد السّكوت الّذي لا يُغامر فيه الكلام"، قصيدة كلّها صراخٌ جاء بعد سكوت طويل، وسياسة تكميم للأفواه. يصرخ ويعبّر عمّا بداخله من ثوران، مندّدًا بهذا الواقع المرير وآملًا في مستقبلٍ أفضل. يصرخ معاتبا كلّ الّذين أبقوا ألسنتهم في حلوقهم، وكلّ الّذين تجاوز طول قَامَاتِهِمْ أَصْوَاتَهُمْ، يصرخ دون خوف أو رضوخ، يصرخ ليجد نفسه في الأخير وحيدًا في الظّلام، ولكنه في الحقيقة كان "يصرخ بينه وبين نفسه"، وهذه نهايةٌ لم يتوقّعها القارئ ولم تخطر على باله وهذا ما يُسمّى بكسر أفق الانتظار.

إنّ خلق مثل هذه العلاقات بين الجمل، والتّوفيق بينها يكون صعبًا في القصائد القصيرة، لمحدودية الكلمات، وقلّة الجمل، لكنّ أدونيس نجح إلى حدٍّ بعيد في إظهار هذه الخصائص- الغنائية، الحكمة، والتأزّم والانفراج- في قصائده، وبالتّالي تحوّلت القصيدة القصيرة في يده إلى أداةٍ تبشيرية لمشروعه الحداثي.

4- أشكال القصيدة القصيرة عند أدونيس:

يهتم أدونيس بالقصيدة القصيرة منذ بداياته، وهذا قريبٌ جدّا من جماليات البيت الشّعري وصياغته صياغة رفيعة، ولذلك سنتوقّف هنا عند بعض أشكال هذا النّوع من القصائد في شعره.

أ- القصيدة القصيرة ذات البنية المركّزة التّعريفية:

ونجد هذا النّوع من القصيدة القصيرة غالبًا في استهلالات المجموعات الشّعرية، وهي ذات بنية مركّزة، لأنّها بمنزلة العنوان من المجموعة، فهي تقول كلّ شيء عنها، أو تختصرها بعددٍ قليلٍ من الكلمات، ثمّ إنّها تعريفية، لأنّها تقدّم صورة تعريفية عن المجموعة.

يقول أدونيس في هذا المقطع والّذي استهلّ به مجموعته الشعرية "قالت الأرض":

قالت الأرض في جذوري آبادُ

حنين، وكلُّ نبضي سؤالُ

بي جوعٌ إلى الجمال، ومن صدريَ

كان الهوى، وكان الجمالُ. [1]

استهلّ أدونيس مجموعته الشّعرية "قالت الأرض" بمقطع شعري كان له دورٌ كبير في إعطاءِ فكرة عن موضوع المجموعة الشعرية ككلّ، فها هي ذي الأرض تبثّ أشجانها وتُلقي بما في جعبتها من آهات وآلام، فعلى الرّغم من أنّها جمادٌ إلّا أنّ لسان حالها يقول الكثير.

تحنّ الأرض إلى أصحابها وإلى كلّ ما هو جميل، فالحنين من أصعب المشاعر الّتي تسبّب الألم والحزن؛ فاشتياقنا إلى الأشخاص المميَّزين له مكانةٌ خاصّة في قلوبنا، كما أنّ حنيننا إليهم لا يُمكن أن يختفي، لأنّهم رسموا بداخلنا المعنى الحقيقيّ للحبّ والوفاء. فكيف للأرض أن تنسى من عاشوا بين أحضانها، كيف تنسى وقع أقدامهم وصدى أصواتهم، لذلك لا تفتؤُ تسأل عنهم آملةً في عودتهم، حتّى يعود إليها بهاؤها وجمالها.

يلي هذا المقطعَ الشّعريَ مقاطعُ أخرى مفصّلةٌ وشارحة له، كما أنّها مدعِّمة لكلامنا القائل بأنّ المقطع الاستهلالي هو صورة تعريفية، ومُجمَلَةٌ عن المجموعة، يقول أدونيس على لسان الأرض:

ماليَ اليومَ أستفيقُ، فلا حقلي

نظيرٌ، ولا تلالي زواهر

لا النّواطير يسمرون مع النّجم

ولا الضّوء راتعٌ في المحاجر

أنا كنزٌ مخبَّأٌ، أين أبنائي

فكلّي صوت، وكلّي حناجر [2]

ربّما أنهكتهم ضربةٌ عمياءُ

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص15.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

فاستسلموا لها واستلانوا

ربّما أُلبِسُوا ثيابا سرت فيها

أَكُفُّ الأوثان، والأوثانُ

ربّما ... ربّما، كأنّ الحروف السّود

صُمَّتْ في وقعها الآذان

فكأن لم أطلع على الأرض ميلادًا

ويُخلق من صدريَ الإنسانُ. [1]

تصرخ الأرض بأعلى صوتها سائلةَ عن أبنائها، أين الّذين يحرسون زروعها سامرين إلى أن يطلع النّهار، أين الّذين سكنوا البيوت وعمروها ... لا أحد يجيب. لكنّها لم تيأس وراحت تُذكّرهم بالعلاقة الأزلية الّتي تربطهم بها قائلة:

مجّدوني، تفتّقوا في ينابيعي

فيضًا، وفي ترابي ربيعا

وحدةٌ نحن، يضحك القلب للقلب

وتستلهم الضّلوعُ الضّلوعَا

كم أَقَلْنا معثّرين حيارى

واحترقنا على الدّروب شموعا

ومددنا للظّامئين نفوسا

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص16.

فُجّرت في حياتهم ينبوعا. [1]

وأخيرا تُفصحُ الأرض عن السّبب الّذي جعل أبنائها يُغادرون دون رجعة، تقول:

يئِسَ الشّعب من مغالبة اليأس

ففيه لليأس بابٌ عتيق

يتمشّى في صدره قلق جمر

وصوتٌ مجرَّحٌ مخنوق

جُنّ فيه السّؤال، أين غد

يخلق ما شاءه، وأين الطّريق

كُلّما هَمَّ أن يثور على القيد

تولّاه خائنٌ أو عَقوق

ربّ صبحٍ أفاق فيه فعفى

خائنيه، إباؤه المستفيق. [2]

وتتوالى المقاطع الشّعرية تِباعًا في قالبٍ درامي رائع، استطاع أدونيس من خلاله شرح فكرته وإيصالها، بعد أن أوردها مُجمَلَةً في المقطع الّذي استهل به مجموعته الشّعرية.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص17.

[2] المصدر نفسه، ص18، 19.

مجموعةٌ شعرية أخرى بعنوان "قصائد لا تنتهي" استهلّها أدونيس بمقطعٍ شعري تعريفيّ للمجموعة ككلّ، فبمجرّد قراءته يأخذ القارئ فكرة عن المغامرة الشعرية الّتي هو مُقدمٌ عليها، إنّه المقطع الّذي يُعرّف العمل كاملًا ويختصرُهُ في كلمات معدودة، يقول أدونيس:

أمس، على أرضين مخضرّتين

كتبت أشعاري في لحظتين

وشئتها، على هوى ريشتي،

هنا سنونو، وهنا بُرعمين ... [1]

عنون أدونيس مجموعته الشّعرية بـ "قصائد لا تنتهي"، والّتي تشتمل على العديد من القصائد القصيرة، مثل: **هوى ريشتي، فجر، حلم، أمطار، العباءة، أفقي وعد،** ... إلى غير ذلك من القصائد الّتي لا تكادُ تنتهي؛ فالشّاعر بمجرّد مسكه لريشته تتزاحم الأفكار في رأسه، أفكارٌ لا حصر لها، فيحتار من أين يبدأ وأين ينتهي، لكنّ أدونيس لم يُتعب رأسه كثيرا وترك لريشته الاختيار، تكتب ما تشاء حسب هواها، ولها الحريّة الكاملة في فعل ما تُريد.

ففي المقطع الأوّل الّذي استهلّ به مجموعته، لخّص لنا الظّروف التي كُتبت فيها كلّ قصائد المجموعة؛ فها هي ريشته بِخفّتها المعهودة وفي ظرف زمني قُدِّر بِلحظتين أتمّت الكتابة، وذلك على أرضٍ مخضرّة وفي جوّ هادئ، استلهمتْ منه جميع قصائدها. وفي الأخير وضعتْ كلّ ما كتبتْ على ظهر السّنونو، ليحملها إلى كلِّ مكانٍ على وجه الأرض وفي جميع الاتّجاهات، لذلك اختار أدونيس طائر "السّنونو" دون غيره من الطّيور، لأنّ لديه ميزةً خاصّة

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص63.

وهي أنّه يتوزّع في جميع أنحاء العالم وفي كلّ القارات باستثناء القارّة القطبية الجنوبية. وبذلك يكون الشّاعر قد نجح في وضع تعريف مركّز لمجموعته الشّعرية، مستفزًّا بذلك القارئ، ودافعًا إيّاه لمواصلة القراءة إلى نهايتها.

إنّ هذا النّوع من القصائد ذان البنية المركّزة التعريفية، لا يوجد بكثرة في دواوين أدونيس مقارنة بالبنيات الأخرى، والّتي سنذكرها ونشرحها بالتّفصيل في هذا المبحث.

ب- القصيدة القصيرة ذات البنية المركّزة التّقابلية:

حيث تأتي قصيدة أدونيس بمثابة صورة ضدية أو حالة مقابل حالة مختلفة، أو وضعٍ مقابل وضعٍ آخر، وهذه نماذج على ذلك:

نَعرفُ كيف تعشق الفصول

نعرفُ أيّ لغةٍ تقول-

ياجهلها الرّياحُ والحقول[1]

جمع أدونيس في هذه القصيدة بين صورتين متضادّتين: المعرفة والجهل. فعلى الرّغم من قِصرها إلّا أنّه استطاع الجمع بين الصّورتين والمؤالفة بينهما بطريقة فنيّة رائعة، شَحَنَ من خلالها القصيدة بالعديد من القراءات والتّأويلات.

إنّ للفصول طقوسًا حين تعشق، ولغةً حين تتكلّم، فالعشق من المعاني الرّوحية والوجدانية الّتي نستشعرها في صورة من أرقى صور الوجود. لذلك لا يُمكن لأيٍّ كان أن يفهمه إلّا إذا عايشه واكتوى بناره.

وها هو أدونيس يُقرّ بأنّه على معرفةٍ ودراية بالطّريقة الّتي تعشق بها الفصول، كما أنّه قادرٌ على فهم لغتها فهمًا جيّدًا. لكن في المقابل نجد أنّ الرّياح والحقول -والّتي تُعدّ على صلةٍ وثيقةٍ بالفصول- تجهل هذه الطّقوس جهلًا تاما، فأحيانًا تكون معرفتنا لشخصٍ ما معرفةً سطحية يعتريها الكثير من الغموض، على الرّغم من أنّه قريبٌ منّا،

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص46.

ما يعني أنّنا إذا لم نكن على معرفة تامّة بدواخل الآخرين، فهذا يعني أنّنا نجهلهم حقّا، فإمّا أن تعرف أحدهُم تمام المعرفة أو تكون جاهلًا له.

و يقول أدونيس في قصيدته "حيرة":

ينشر عينيه، ويطويهما

حيران، لا يغفو ولا يستفيق

كأنّما يفرّ من نفسه

كأنّما تجفل منه الطّريق. [1]

تمكّن أدونيس في هذه القصيدة من وصف حالة "الحيران" وصفًا دقيقًا، استعان فيه بصورتين متناقضتين، استطاع من خلالهما نقل القصيدة من حالتها المكتوبة إلى الحالة المرئية؛ فكأنّنا نشاهد أمامنا هذا الحيران ونراه رأي العين، نرى عينيه اللّتين لا تستقرّان على حال، فتارةً يقوم بنشرهما أي فتحهما، وتارةً أخرى يطويهما أي يغلقهما، فلا هو استسلم للنّوم ولا هو أفاق منه، إنّها قمّة المعاناة والعذاب، كأنّه يفرّ من نفسه، لكنّ الطّريق بدورها تجفلُ منه، عذاب لا نهاية له.

وهذا مثالٌ آخر على البنية المركّزة التّقابلية:

أنا بيتُ الضّوءِ الذّي لا يُضاء:

قلقي شُعلةٌ على جبل التّيه

وحبّي منارةٌ خضراء. [2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص57.

[2] المصدر نفسه، ص105.

وظّف أدونيس الصّورة وضدّها في تركيبٍ شعريّ مُذهلٍ يُشهَدُ بالفنيّة، كَسَرَ من خلاله كلّ مُسَلَّمٍ به وكلّ معقول، فكيف يُمكن لِمصدر الضّوء أن يكون غير مضاءٍ، ويكتنفه الظّلام من كلّ جانب.

عرفنا منذ الصّغر أنّ فاقد الشّيء لا يعطيه، لكن مع أدونيس تغيّرت المفاهيم وأصبح مالكُ الشّيء محروما منه، أصبح مصدر الضّوء يبحث عن شعلةٍ صغيرة في جبل بعيد ليُضيء بها نفسه. فعندما تُقابلنا مثل هذه الصّور التّقابلية، نتذكّر حال البلدان العربية الّتي تزخر أراضيها بالعديد من الثّروات: كالبترول والغاز، وغيرهما ... لكن مع ذلك تعيش شعوبها تحت خطّ الفقر، وتُعاني نقصًا على جميع الأصعدة، وبهذا ينطبقُ علينا قول أدونيس: "أنا بيتُ الضّوءِ الّذي لا يُضاء."

ج- القصيدة القصيرة ذات البنية المفتوحة:

وتتميّز بكونها تنتهي نهاية مفتوحة على التّأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة أو معاصرة (تناص).

ولعلّ أهمّ قصيدةٍ صادفناها هي قول أدونيس:

لأنّني أمشي

أدركني نعشي[1]

تقوم هذه القصيدة المكثّفة على بنية متجاوبة متلازمة، فالعبارة الأولى لا دلالة لها من دون الأخرى، والعبارة الثانية لا دلالة لها من دون الأولى، استخدم فيها أدونيس ما يُسمّى بالصّدمة أو المفاجأة، فحاول أن يرجّ المتلقّي رجّا عنيفا، خارجًا به عن المألوف؛ فلو قال مثلا: لأنّني أمشي وصلتُ أو رأيتُ بلادًا جميلة أو قابلتُ حبيبتي أو ما شابه، لكان الكلام عاديا ومتوقّعًا، لكنّه قال: لأنّني أمشي أدركني نعشي؛ من هنا يتّضح لنا أنّ المتكلّم يمشي في

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص99.

اتّجاهٍ معيّن مخالفٍ للاتّجاه الّذي يمشي فيه الآخرون، ونتيجةً لتغيير اتّجاهه أدركه نعشُه، فهو ملازمٌ له أينما حلّ، وكأنّها العقوبة المحتومة لأنّ نفسه سوّلت له سلك طريق غير طريق الآخرين.

لقد اختار الشّاعر الموت، لكنّه موت في سبيل حياةٍ أفضل ترفض الذلّ والهوان، كما أنّ الموت هنا لا يعني النّهاية، وإنّما هو موت قيامةٍ، قيامة الفينيق، أو تمّوز، ومنه يكون موتُ الشّاعر إضاءةً لطريق الآخرين وإرشادا لهم.

هذه قراءةٌ تأويلية من بين العديد من القراءات اللّامحدودة، فكلّ قارئ له الحرية التّامة في تأويل هذه القصيدة، وهذا هو جوهر البنية المفتوحة.

قصيدة أُخرى من قصائد أدونيس ذات بنيةٍ مفتوحةٍ على الدّلالة، يقول فيها:

كُلّما مرّ ببالي

أن أرى شرقَ الجمالِ

ودعاني الشّفق،

تمّحي عبر خُطاي، الطّرق[1]

تنقسم هذه القصيدة إلى قسمين، لا يتّضحُ أحدُهما إلّا إذا ذُكر الآخر، كما أنّها –أي القصيدة– تُحيل القارئ على العديد من التّأويلات، كُلٌّ حسب مرجعيته الثقافية.

يقول أدونيس: كلّما مرّ ببالي

أن أرى شرق الجمالِ

ودعاني الشّفق.

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص69.

فبمجرّد قراءتنا لهذا المقطع، نفهم مباشرةً أنّ الشّاعر يعيش حالةً مزرية، حالةً من الشّقاء الّذي لا يكادُ يفارقه، لكنّه مع ذلك لا يجرؤ على تغييره، لذلك فهو يكتفي بالتّفكير فيما هو جميل، مجرّدُ أفكارٍ فحسب، لا يعقبها أيّ فعلٍ أو إجراءٍ، يُفكّر في ذلك الغدِ المشرق، راسمًا طريقًا سالكةً، للوصول إليه، لكن هيهات لا تلبث أن تَمَّحِيَ كلُّ الطُرق، هذا فقط لأنّه فكّر. فماذا لو قرّر وصرخ بأعلى صوته قائلًا: "أريد غدا أفضل !!" في هذه الحالة سيُمحى نهائيا من الأرض ولا يُعثَرُ له على أثر.

يقول أدونيس في قصيدة قصيرة أخرى:

في الحجر التّائِهِ لونُ القلق

لونُ خيالٍ سرى،–

من، يا تُرى،

مرّ هنا واحترق.

يحلو لخطوي اللّهبُ الأحمر

يحلو له المجدُ

وكُلما طال به البُعدُ

يعلو ويستكبر،

وكلّما قُلت لدربي: تُرى

إلى متى عبءُ السّرى والسّرى

متى أرى المشتهى

وأبلغُ المنتهى

وأهدأُ؟

قالت لي الدّربُ: هنا أبدأ. [1]

يسيرُ الشّاعر في طريقٍ رسمها لنفسه، طريقٌ يجزمُ بأنّها تُؤدّي إلى المجد والعلوّ، طريقٌ كان عليه أن يسلكها منذ زمن، لكنّ ظروفَهُ حالت دون ذلك.

أثناء سير الشّاعر، يعتريه شعورٌ بأنّ هذه الطّريق شهدت وَقْعَ كثيرٍ من الخطوات، لكن أين أصحابُها؟ هل وصلوا إلى غايتهم؟ أم أنّ أنفاسَهُم قد أُزهقَت دون ذلك؟، أحسّ الشّاعر بأطيافهم تحوم في المكان، فازداد خوفُه لكنّه استجمع قِواه وعزم على مواصلة المسير، مُطلقًا نظره إلى الأفق، هناك حيث سينتهي كلّ شيء، ويبدأ عالمٌ جديد يُنسيه كلّ معاناته.

طريقٌ طويلة، كلّما خطا فيها الشاعر خطوةً التفت مُمنّيا نفسه بأنّ عنائه سينتهي قريبًا، لكن عندما بلغ منه التّعبُ مبلغَهُ، صُدم بحقيقةِ أنّه لم يخطُ خطوة واحدة، وإنّما طريقه ستبدأ الآن فقط.

كثيرةٌ هي القراءات والتّأويلات الّتي تزخر بها قصائد أدونيس القصيرة، كثيرة لدرجة أنّنا غير قادرين على حصرها، لذلك ترك الشّاعر المجال مفتوحًا أمام قُرّائه ليفهمُوا قصائده على الوجه الّذي يُريدونه.

د- القصيدة القصيرة ذات البنية المغلقة:

اشتهر أدونيس بهذا النّوع من القصائد، حيث إنّ كلّ واحدة منها مستقلّة بذاتها، ولها تركيبها الخاص، كما أنّها تركّز على إيقاع الخاتمة، على أساس أنّها الفكرة الّتي يُريد الشّاعر إيصالها إلى المتلقّي.

والقصيدة القصيرة ذات البنية المغلقة، هي قصيدة الفكرة المركّزة أو المركزية أو البؤرة الأساسية الّتي يدور حولها ما يُؤكّد صحّتها.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص77.

إنّ هذا النّوع من القصائد لدى أدونيس، يقوم أوّلًا وأخيرًا على الفكرة، وأهمّ أفكاره حبّ التّغيير والكشف عن المجاهيل، والاستشهاد في سبيل الحقيقة، إلى غير ذلك، كما أنّها سريعة، مشرقة، متوهّجة، مكثّفة، لكنّها مغلقة، ذلك أنّها بِنتُ الفكرة أكثر ممّا هي بنتُ الإحساس، وهي بِنْتُ العمل الجاد المضني أكثر ممّا هي بِنْتُ العفوية والإحساس.

يقول أدونيس في قصيدته "الغد":

متى أُرى: لي مشرقٌ جامح

يبتكر الشّمسَ، ولي مغربُ

متى أُرى، والكون لي ملعبُ

والحبُّ والعزّة لي ساعدان؛

قلبيَ للثّورة مستفر

دقّاتُه صارت زمان الزّمانْ [1]

يُعالج أدونيس في هذه القصيدة موضوعًا واحدًا واضحًا وجليّا، له تأويلٌ واحد وبالتّالي لا ينفتح على العديد من القراءات.

يتحدّث أدونيس على لسان الوطن العربي، الّذي أضحى مغيَّبًا على جميع الأصعدة، فمتى يكون لوطننا شأنٌ ونحنُ خيرُ أمّةٍ أُخرجت للنّاس، متى يكون له شأنٌ وهو يتربّع على مساحةٍ كبيرة تُقدَّرُ بأربعة عشر كيلو متر مربّع أي ما يُعادل عشرة في المائة من مساحة العالم ككلّ، كما أنّ صحرائه تغطّي معظم مساحته، وأكبرها الصحراء

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص83.

الإفريقية وصحراء شبه الجزيرة العربية، فكلّ هذه الصّحاري تزخر بثروات طبيعية، من شأنها أن تغيّر حالنا من حالٍ إلى حالٍ.

تدور في ذهن الوطن العربي العديدُ من الأسئلة الّتي لا جواب لها، متى يُسمع صوتي، متى يُخشى جانبي، متى ...، متى ... لكنَّ أَمَلَهُ باقٍ ما دامت الحياة باقية، فربَّمَا يأتي ذلك اليوم الّذي نشهدُ فيه ازدهار هذا الوطن.

يقول الشّاعر في قصيدة "مستقبل الحرية":

غدا، عندما بلادي تغنّي:

((أنا الحبّ يؤثّر عنّي

بوجهي محوتُ السّودا

وصرتُ لكلّ بلادٍ بلادا –

فلم يبق في أرضنا ظلامٌ ولم يبق شرٌّ))،–

فقل أنا حرّ، وقل أنتَ حُرّ.[1]

يدور موضوع القصيدة حول الحريّة في بلادنا، والّتي لا تتحقّق إلّا عندما ينتشر الحبّ وتمّحي العنصرية، ويتبدّد الظّلام، وبذلك تشرق شمسُ المساواة، عندها فقط تعمّ الحريّة وأصبح أنا حرّا وأنتَ حرّ.

قصيدة أخرى بعنوان "وحدة" تحكي فكرة توحّد الشّاعر المتصوّف بالكون والعالم، هذه القصيدة تفضي إلى فكرة معروفة عند المتصوّفة العرب، كالحلّاج، وابن عربي وغيرهم، وهي فكرة الاتّحاد بالذّات الإلهية، يقول أدونيس:

وُحّد بي الكون فأجفانُه

تلبسُ أجفاني؛

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص85.

وُحّد بي الكون، بحريّتي

فأيُّنا يبتكر الثّاني؟ [1]

ويقول في قصيدة أخرى:

هذا الجيلُ الطّالعُ بعدي مثل هدير الأشياء

هذا الجيلُ وقفتُ عليه كلّ غنائي

لم يُولد بعد، ولكن ها هو ينبض في أعماق الوطن

ها هو يحرق ثوب العفن

ها هُو ينقب سدّ الأمس،

بِيَدِ الشّمس،

ذاك الجيل الطّالع بعدي مثل الماء

مثل هدير الأشياءِ. [2]

يتطلّع أدونيس إلى غدٍ أفضل، فها هو ينتظر ذاك الجيل الّذي لم يُولد بعد، ذاك الجيل الّذي ستحدث على يده كلُّ المعجزات، والّذي سيعوّض للوطن كلّ ما فاته، سَيَنْبُذُ الماضي المقرف، ويجرف معه العفن الّذي عشّش فيه طويلًا، هذا ما يأملُهُ أدونيس.

في نهاية هذا المبحث، نستطيع القول إنّ القصيدة القصيرة قد جسّدت أفكار أدونيس الحداثية، أي تحوّلت في يده إلى أداةٍ تبشيرية لمشروعه الحداثي.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج1، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص108.

ثانيا: القصيدة الطّويلة:

عرف العرب القدامى الشّعرَ قَصيرَهُ وطويلَه، لكنّهم لم يقفوا عل تعريف جامعٍ مانع لمفهوم القصيدة، ولم يجزموا بعددِ الأبيات الّتي ينبغي أن تكون عليها، وظلّ ذلك محلّ خلافٍ عند كثيرٍ منهم، ومع ذلك فإنّ بعض كتُب الأدب قد تناقلت شيئًا من الأخبار التي تكشف أنّ الطّول لم يكن أمرًا شكليا صرفًا على الإطلاق، بل إنّ للمضمون أثره في طول القصيدة، يقول أبو عمرو بن العلاء: إنّ العرب (كانت تُطيل ليسمع منها، وتُوجز ليُحفظ عنها)،[1] وقال الخليل بن أحمد الفراهيدي: (وتُستَحبُّ الإطالة عند الإعذار، والإنذار، والتّرهيب، والتّرغيب، والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة، ومن شاكلهما، وإلّا فالقطع أطير في بعض المواضع، والطّول للمواقف المشهورات.)[2]

لم يعد الطّول إلّا مظهرًا خارجيا ليس كافيا لبيان حقيقة القصيدة الطّويلة، وتحوّل الشّعراء والنقّاد إلى سمات أخرى، تتجلّى في القصيدة الطّويلة، وتتّصل اتّصالا وشيجًا ببنائها الفنّي الّذي يبدو أنّه يحاول بصورة عامّة أن ينأى بنفسه عن الغنائية التّقليدية، وينحى منحى دراميًّا، أو ينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة، وأدوات البناء الجديدة الّتي تُلحّ على الرّؤية والتّجربة المتكاملة، وتحوّل الشّكل إلى أداةٍ لتحقيق تلك الغاية.[3]

---

[1] أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشّعر، تح: علي محمّد البجاوي، ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العلمية، عيسى البابي الحلبي، 1952، ص192.

[2] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ط1، مطبعة حجازي، القاهرة، 1934، ص162.

[3] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص33.

1- أشكال القصيدة الطّويلة عند أدونيس:

يُمكن أن نقسّم القصيدة الطّويلة عند أدونيس من حيث الشّكلُ -الطّول- إلى قسمين، وهذان القسمان، يبقى الطّول فيهما نسبيّا، يصعب تقييده بعددٍ محدّدٍ من الأسطر الشّعرية أو الصّفحات، لكنّ الأمر فيه من الطّول بصورة عامّة ما يحقّق القدر الكافي من الوقوف على نحوٍ مستقلٍ عند كلّ قسمٍ من القسمين اللذين سنُورِدُهما:

أ- القصيدة الطّويلة:

(وهي القصيدة الّتي يبرز فيها طولُ نَفَس الشّاعر، وقد تمتدّ لتشكّل جزءًا كبيرًا من ديوانه، وفيها تظهر قدرة الشّاعر الحقيقية على إبداع بناءٍ فنيّ مركّب ومتكامل، قادر على حمل أبعاد التّجربة الشّعرية كافّة، من خلال التّنويع والتّكثيف في استخدام التّقنيات الشّعرية المعاصرة على نحوٍ متنامٍ ومترابط، يخدم الفكرة، ويوصل الخطاب من غير تكلّفٍ أو تعسّفٍ، وتتحوّل القصيدة بين يدي الشّاعر إلى عملٍ فنّي يتطلّب جهدًا كبيرًا ومقدرةً متميّزة، وتجعله كالبناء الكبير الّذي يفقد قيمته الجمالية والتكوينية إذا نقص منه حجر أو زِيد فيه آخر.) [1]

قصائد أدونيس الطّويلة قصائد رائعة، يبرز فيها وعيُه بالقيمة الحقيقية للكلمات، فلا يظهر فيها إقحامٌ للصّور والتّراكيب والرّموز والأساطير، وتنأى بنفسها عن التّكرار الّذي لا طائل منه، كما تبتعد عن الحشو وإثقال كاهل القصيدة بمقاطع لا جدوى منها. فالطّول في قصائد أدونيس مبرّر، بل مطلبٌ أساسيّ لاستيعاب جوانبها كافّة، فتتحوّل القصيدة بين يديه إلى لوحة فنية رائعة لا تكتمل إلا مع آخر قطعة،فلا مجال فيها للزّيادة أو النّقصان، أو تغيير قطعة مكان أخرى.

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص58.

إنّ مثل هذا العمل الفنيّ النّامي والمتكامل لا يتحقّق إلّا بين يدي شاعرٍ يمتلك الأدوات الفنيّة اللّازمة لإتمام معمارية هذا العمل، ويعي وعيًا تامّا نمطَ البناء الفنيّ الّذي تتطلّبه القصيدة، ويقدّر أنّ الوصول إلى الرّؤيا المتكاملة -لا إلى الطّول- هو المنطلق الّذي يجب أن يبدأ منه لإنجاز عمله الفنّي.

لقد أفرد أدونيس ديوانًا كاملًا للقصائد الطّويلة ضمن أعماله الشّعرية، نختارُ منها قصيدة واحدة نوضّح من خلالها التّكامل الّذي تتميّز به قصائده.

قصيدة "الصّقر" من أروع القصائد الطّويلة الّتي كتبها أدونيس، وظّف فيها شخصية "الصّقر" -"عبد الرّحمان الدّاخل" الّذي يُلقَّب بصقر قريش -كقناعٍ(*)لقصيدته ،فالصقر أموي (عربي) انهارت دولة أسرته ومات أخوه، فهرب مجروحا يُعاني الغربة والقلق المستمرّين، يسيطر عليه هاجز إقامة دولةٍ أُموية جديدة في الغرب. الأمر نفسه بالنّسبة لأدونيس، فهو عربيّ، يعيش انهيار مجتمع عربيّ قديم، يُعاني غربة وقلقًا مستمرّين؛ الغربة بسبب جِدّة شعره، والقلق من هاجس إقامة كيانٍ عربيّ جديد على صعيد الإبداع الشّعري.

لقد مهّد أدونيس لقصيدته بمقطعٍ تاريخيّ، مأخوذ من كتاب "نفح الطّيب" للمقرّي، على لسان الصّقر، يقول:

((وأقبلت الخيلُ فصاحُوا علينا من الشطِّ: ارجعا لا بأس عليكُما، فسبّحتُ، وسبّحَ الغلامُ أخي، فالتفتُ إليه لأقوّي من قلبه، فلم يسمعني واغترّ بأمانهم وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب نحوهم، وقطعتُ أنا الفرات، ثمّ قدّموا الصبيّ أخي الّذي صار إليهم بالأمان فضربوا عنقه ومضوا برأسه، وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاث عشرة سنة، ومضيتُ إلى وجهي: أحسب أنّي طائر وأنا ساعٍ على قدمي.))[1]

(*) تتّجه قصيدة القناع إلى شخصية فاعلة في التّاريخ، أو شخصية متفرّدة؛ بحيث يجب أن تتشابه المواقف والخصائص ما بين الشّاعر وقناعه، وبالتّالي يتحوّل صوت القناع إلى صوت الشّاعر.

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص85.

يبدأ أدونيس قصيدته باسترجاع الصّقر لتاريخه من الفترة الّتي ازدهرت فيها قبيلة قريش كنظامٍ اقتصادي، ديني، وسياسيّ ... إلى أن شتّتته المِحَن، يقول:

هدأتْ فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرّماح

جسدي يتدحرجُ والموتُ حُوذيّه والرّياحُ

جُثث تتدلّى ومرثية،–

وكأنّ النهار

حجر يثقب الحياةْ

وكأنّ النّهار

عرباتٌ من الدّمعِ،

غيّر رنينك يا صوتُ،

أسمع صوتَ الفرات:

–((قريش ...

قافلةٌ تبحرُ صوبَ الهند

تحملُ نار المجد.))

(...)

–((قريش ...

لؤلؤة، تُشعّ من دمشق

يخبّئها الصّندل واللُّبان

أرقُّ مارقَّ له لبنان

أجمل ما حدّث عنه الشّرق ...))

...وأنا في فضاءِ الجنادب تحت الغيوم الجريحهْ

حجرٌ ميّتُ القوادم،

والموتُ يُسرِجُ أفراسَهُ،

والذّبيحهْ

بجعٌ يتخبّط،

غيّر دويّك يا صوتُ

أسمعُ صوتَ الفُرات:

-((قريش ...

لم يبق من قريش

غيرُ الدّم النّافر مثل الرّمح

لم يبق غيرُ الجرح.)) [1]

تبدأ القصيدة في التحرّك من نقطة زمنية تقبع في ذاكرة الصّقر، ألا وهي أيّام ازدهار قريش، لكنّ هذه الذّكريات تأتي في ظرفٍ نفسيّ عصيب، حيث إنّه -أي الصّقر- بالكاد قد نجا من الموت، إنّه يلتقط أنفاسه في اللّحظة التي اكتشف فيها أنّه أصبح بمأمنٍ، لذا انطلق هاربًا لا يلتفت إلى شيء.

هذا الظّرف النّفسي للصّقر الهارب والمفجوع، يهيّؤُ القارئَ للتحرّك مع القصيدة ضمن هذا الإطار، فمنذ لحظة نجاته يفكّر في تأسيس مملكته، إلّا أنّ الطّريق أمامَهُ لا تزالُ طويلة، كما أنّها مليئةٌ بالخوفِ والترقّب:

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص87، 88، 89.

افتحي يا براري مصاريعَ أبوابك الصّدئات:

مَلكٌ والفضاءُ خراجي ومملكتي خُطواتي

مَلكٌ أتقدّم أبني فُتوحي

فوق هذا الجليد المؤصَّل، فوق الجموحِ

أعرفُ أن أجرح الرّملَ، أزرع في جرحه النّخيلا

أعرفُ أن أبعث الفضاء القتيلا،

والطّريق يُدحرجُ أهوالَه ويضيقُ

والطّريقُ مرايا

كتبٌ ومرايا

أتقرّى تجاويفها

أتفرّسُ

ألمسُ فيها بقايا

فارسٍ عاشق الخُطى[1]

ويُضيف أدونيس:

لو أنّني أعرف كالشّاعر أن أغيّر الفصول

لو أنّني أعرف أن أكلِّم الأشياء،

سحرتُ قبر الفارس الطّفل على الفرات

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص89.

قبر أخي في شاطئ الفرات

(مات بلا غُسلٍ ولا قبرٍ ولا صلاة)

وقلتُ للأشياء والفصول

تواصلي كهذه الأجواء

مُدّي لي الفرات

خلّيه ماءً دافقًا أخضر كالزّيتون

في دَميَ العاشِقِ في تاريخيَ المسنون

لَوِ أنّني أعرف كالشّاعر أن أشارك النّبات

أعراسَه،

قَنَّعْتُ هذا الشَّجرَ العاري بالأطفال،

لو أنّني أعرفُ كالشّاعر أن أُدجّن الغرابه

سوّيتُ كلَّ حجرٍ سحابه

تُمطر فوق الشّامِ والفرات،

لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجال

لو أنّني أعرف أن أكون

نبوءةً تُنذِرُ أو علامه،

لَصِحتُ يا غمامه

تكاثفي وأمطري

باسمي فوق الشّامِ والفرات

بالله يا غمامَه ...[1]

يتشكّل هذا المقطع الشّعري من مقطعين، يبدأ كلٌّ منهما بـ (لو) الّتي يُعبّر في كلٍّ منهما عن أمنية مختلفة، ففي المقطع الأوّل بُعدٌ ذاتي، وفي المقطع الثّاني بُعدٌ عام، لكنّهما في النّهاية لا ينفصلان عن بعضهما.

فالشّاعر في المقطعين يملك القدرة على التّغيير من جهة، ومن جهة أخرى يملك القدرة على التّواصل مع الطّبيعة والحياة بكلّ معطياتها، كما له لغةٌ خاصّة يتفاهم بها مع ما حولَه، وذلك ليتمكّن من التّغيير، وهذا يتماشى مع تصوّر أدونيس للشّعر ودور الشّاعر في الحياة، وهذا التصوّر قد أوردَهُ على لسانِ الصّقر، حتّى لا يبدو وكأنّه نظرية نقدية قد أُقحِمت في القصيدة.

إنّ هذين المقطعين الشّعريين المملوءين بالأمنيات، يلخّصان الطّريق الوعرة الّتي مرّ بها الصّقر/الشّاعر، ليصل في النّهاية إلى لحظة اتّحاد مع الوجود، تمنحُه كشفًا للطّريق، فها هو يدعُو بالسُّقيا؛ إذْ يُقسم على السّحابة أنْ تُمطر فوق الشّام والفرات، وبالتّالي ينقُلنا هذا المقطع الشّعري إلى مقطعٍ آخر يليه، يقول فيه:

السّماء انفتحت

صارَ التّراب

كُتبًا والله في كلّ كتاب

ساهرٌ

لم يبقَ في عيني سراب،–

علامة تأتي من الفرات:

أنا هو السّاكن في طوقك يا حمامة

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص91، 92.

في سربكَ الرّاحل يا خطّاف

أنا هو الواضع كالعرّاف

رؤياه والعلامة

في الأفق في لغاته الكثيرة

أنا هو الفراتُ والجزيرةْ.[1]

يتشكّل هذا المقطع الشّعري من مرحلتين، فالمرحلة الأولى عبارة عن لحظة يتوحّد فيها الشّاعر/الصّقر مع الوجود، وتتّحد الأشياء كلّها معًا، وتتداخل فيتمّ الكشف عن المستقبل، وبالتّالي تأتي المرحلة الثّانية؛ فمادام الكشف قد حصل، فلابدّ أن تأتي العلامة مكافأة للصّقر/الشّاعر على ما تكبّده من عناءٍ في مسيرته، فيصبح هو "الفرات والجزيرة"، فيضمّ بين جناحيه الشّرق والغرب معًا.

لكن على الرّغم من نشوة الانتصار إلّا أنّ الصّقر/الشّاعر لا تفارقه ذكريات العذاب والمعاناة:

الصّقرُ في بادية العروق في مدائن السّريرةْ

الصّقرُ كالهالةِ مرسومٌ على بوّابة الجزيره

والصّقرُ تطريزٌ على عباءةِ الصّحراء

والصقر في الحنين في الحيرة بين الحلم والبكاء

والصّقرُ في متاهه، في يأسه الخلّاق

يبني على الذّروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص92.

أندلس الطّالع من دمشق

يحمل للغرب حصَادَ الشّرق[1]

على الرّغم من النّجاح الّذي حقّقه الصّقر إلّا أنّه لا يزال يحمل في أعماقه أحزانه القديمة، وهذا يتّضح من خلال توظيف الشّاعر لألفاظ مكثّفة تدلّ على الحزن مثل: (الحنين، الحيرة، البكاء، الحلم، اليأس الخلّاق، المتاه، الأعماق.)

إنّ قصيدة "أيّام الصّقر" نموذج من بين العشرات من نماذج القصيدة الطّويلة، فهي تجربة شعرية متكاملة، استعمل فيها الشّاعرُ "صقرَ قريش" قناعًا له، عبّر من خلاله عن مجموعةٍ من التّجارب والخبرات الشعورية والفكرية، في نصٍّ يشكّل ظاهرة بارزة في تيار القصيدة المعاصرة، فقد حقّقت هذه القصيدة الكثير من الصّفات، والمتمثّلة في بناءٍ مركّب ولغةٍ شعرية جديدة واستخدامٍ خاصّ للرّمز والإيحاء، إضافة إلى العديد من المزايا مثل توفّرها على النّزعة الدّرامية، والطّابع السّردي والغنائي، والّتي سنفرد لها مبحثًا خاصّا، نشرح فيه بالتّفصيل كيف تجعل هذه العناصر القصيدةَ الطّويلة عملًا فنيّا متكامِلًا.

ب- القصيدة الدّيوان:

(وهذا الشّكل من أشكال القصيدة الطّويلة هو الأطول على الإطلاق، وفيه تمتدّ القصيدة لتشكّل ديوانًا كاملًا، وتصبح عملًا فنيّا مستقلّا، يعبّر فيه الشّاعر عن تجربة متكاملة. ويقدّم من خلاله رؤية شاملة لحدث أو تجربة إنسانية، وهذا الطّول يُعطي الشّاعر مساحةً كبيرة جدّا للتّعبير عن أبعاد التّجربة بتفاصيلها كافّةً، وحريّة في التّنويع والتّلوين في استخدام التّقنيات الشّعرية المعاصرة، كحشد الرّموز الأساطير والانفتاح على الاجناس الأدبية الأخرى، والتّنويع في أنماط البناء الفنّي وغيرها، ومثل هذا العمل الضّخم ليس الأساسُ فيه مناقشَة الوقت الّذي يستغرقه أو الحالة الشّعورية الموحّدة الّتي تنتاب الشّاعر لحظة إبداعها بقدر ما هو السّؤال عن مدى الاتّساق

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص93.

والتّرابط الّذي يتحقّق بين أجزاء القصيدة، والفكرة الموحّدة الّتي تنتظم أجزاؤها كافّة على نحو معماريّ متسلسلٍ متناسق، إضافةً إلى تكامل الخطاب الّذي تحمله والرّؤيا الّتي يعاينها الشّاعر.)[1]

إنّ هذا النّمط من القصائد ظهر في الإبداعات الشّعرية العربية بعد مروره بشكل القصيدة الطّويلة، وكان ثمرة لتلك التّجارب الّتي قدّمها الشّعراء الروّاد، والجيل الّذي تلاهُم من خلال الاطّلاع عليها، وتمثّلها وأخذ مزاياها، وتجنّب مزالقها. وهذا لا يعني أنّ هذا النّوع من القصائد كان ناجحًا ومتكاملًا، بل إنّ منها أعمالًا اعتراها الضّعف والقصور، وفشلت في تحقيق النّجاح الّذي حقّقته إبداعات مماثلة لها في الطّول.[2]

ومن نماذج القصيدة الدّيوان نقف على ديوان أدونيس **"الكتاب: أمس، المكان، الآن"** والّذي عُدّ أكثر أعماله الشّعرية فُرادة ومُغايرة وإثارة للُّبس والجدل، إنْ لم يكن أكثرها على الإطلاق، هذا الكتاب الضّخم الّذي تجاوزَ عدد صفحات أجزائه الثّلاثة ألفا وأربعمائة صفحة، لا يُمكن النّظر إليه بوصفه مجرّد عملٍ شعري جديد يُضاف إلى الأعمال الشّعرية السّابقة، بل بوصفه مشروعًا فكريا ومعرفيّا وإبداعيّا مركّبا، يختلط فيه الشّعر بالنّثر والفلسفة بالتّاريخ والذّاتي بالجماعي. أراد أدونيس من ورائه أن يتقاطع مع أعمال الكبار أمثال: دانتي في "الكوميديا الإلهية"، وأبي العلاء في "رسالة الغفران"، وغوته في "فاوست"، ونيتشه في "هكذا تكلّم زرادشت"، وجبران في "النبيّ".[3]

لقد نظر الدّكتور "عادل ضاهر" إلى "الكتاب" بوصفه العمل الّذي ينقل المتلقّي من الرّاهن بكلّ تناقضاته إلى الماضي بكلّ تناقضاته أيضًا؛ في إطار أجواء ثقافتنا السلطوية، ويدعونا إلى التأمّل مليّا في طبيعة هذه الثّقافة الّتي لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا تجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسّياسة والأدب والفنّ،

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص60.

[2] المرجع نفسه، (ص ن).

[3] حبيب بوهرر: الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشّعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قبّاني نموذجًا، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006-2007، ص398.

سوى سلاح الإرهاب النّفسي لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم، وهو بعمله هذا حريصٌ جدّا باستعادته عن طريق الذّاكرة حوادث كثيرة من ماضي هذه الثّقافة، حريصٌ على إقناعنا بأنّ سمة القمع أو التسلّط ليست سمةً جديدة لهذه الثّقافة، بل تمتدّ عميقًا وبعيدًا في تاريخ عالمنا.[1]

وقد علّق أدونيس على قصيدته الدّيوان (الكتاب: أمس، المكان، الآن) بقوله: (من هواجسي الأولى تجديد النّظر باستمرارٍ إلى تاريخنا في جوانبه جميعًا وبخاصّة السّياسية والثّقافية، خصوصًا أنّ بناء الحاضر مرتبط عضويًّا كما يُخيّل إليَّ بمستوى فهمنا للماضي تجاوبًا وأفكارًا. "الكتاب" في هذا المنظور حلقة في مشروع، وهو في ذلك فيضٌ عن حدود الشّعر بالمعنى الحصري الموروث وبالمعنى الشّائع، هكذا يتقاطع فيه الشّعر والتّاريخ حينًا، ويتواكبان حينًا آخر. وأنظر هنا إلى التّاريخ بدلالته الواسعة، علمًا وفلسفةً، وصراعًا سياسيا وفكريا.)[2]

إنّ القصيدة الدّيوان (الكتاب: أمس، المكان، الآن) لأدونيس، عملٌ شعريٌّ طويل، لم يعرف تاريخ الشّعر العربيّ عملًا مثيلا له بهذا الحجم والتّكامل والتّركيب، فهو مؤلَّفٌ من ثلاثة أجزاء ضخمة؛ الجزء الأوّل من 380 صفحة، والجزء الثّاني من 706 صفحات، والجزء الثّالث من 378 صفحة، والصّفحة مقسّمةٌ غالبا إلى ثلاثة فضاءات:

- نسق الرّاوي وهو على يمين الصّفحة.
- نسق الشّاعر، وهو يتوسّط الصّفحة، وهو نسق المتنبّي –أدونيس، وهو موجودٌ داخل مستطيل، ويتجلّى اهتمام الشّاعر به أكثر من سواه.
- نسق المعَلِّق أو الشارح، وهو على يسار الصّفحة.

في الجزء الأوّل من الدّيوان، يسردُ لنا الرّاوي الوقائع التّاريخية الأكثر أهميّة، فيما يتعلّق بالعلاقة بين الفرد والسلطة أو الحاكم والمحكوم، ويمثّل المحكوم في هذه الوثيقة أشخاصًا بارزين، معارضين للسّلطة سياسيّا أو ثقافيا أو فكريا.

---

[1] قراءة فلسفية لـ "الكتاب"، عادل ضاهر، مجلّة فصول، مج16، عدد02، 1997، ص286.

[2] أدونيس: رأس اللّغة جسم الصّحراء، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2011، ص19.

أمّا بالنّسبة لنسق الشّاعر الّذي يتوسّط الصّفحة، فهو نصٌّ يعرض لنا حياة الشّاعر "أبي الطيّب المتنبّي" الّذي اتّخذه أدونيس في كتابه "الدّليل" و"المرشد" في رحلته عبر التّاريخ، على شاكلة "فرجيل" عند "دانتي" في الكوميديا الإلهية.

الجزء الثّاني من "الكتاب" أكثر اتّساعًا، ولعلّه أكثر تنوّعًا وغنى من الجزء الأوّل، فهو يتضمّن إلى جانب السّفر التّاريخي، سفرًا خياليا في مدن عربية رمزية، يقوم بها شخص متخيَّل اسمه "أبجد"، وهو صديقٌ متخيَّل للمتنبّي.

هذه المدن الّتي يقرؤها "أبجد" في ضوء الحياة العربية تتسلسل، أبجديّا، يقرؤها في واقعها الرّمزي، وفيما تمثّله حضاريّا.

يتضمّن هذا الجزء كذلك ثلاثة كتب:

- يوميات سيف الدّولة المتخيَّلة.
- يوميات أختِه خولة، المتخيَلة كذلك، والّتي تروي علاقاتها بالمتنبّي، وهي علاقات لا يؤكّدها أيُّ دليل تاريخي.
- دفاتر المتنبّي، وهي كذلك مبنية على التخيُّل.

أمّا الجزء الثالث، فهو من حيث البِنيةُ والشّكلُ، امتدادٌ للجزئين السّابقين مع بعض التّعديلات الطّفيفة في التّبويب والتّفريع.

يقول أدونيس عن ديوانه: (هكذا أعود إلى الينابيع الأساسية لهذا التّاريخ، في سفرٍ داخل الجسدِ الثّقافي العربي، على غرار "دانتي"، لكن في الأرض، لا في السّماء، أتقرّى نظام حياتنا الماضية: سياسيّا، في فرادة طغيانه، وثقافيا، في فرادة إبداعاته، فبين السياسةِ –ميدانًا للقمع والتسلّط– والثّقافةِ –ميدانًا للإبداع والحريّة– يتحرّك "الكتاب" وينبني. إنّه أشبه بمحترف يزخر بصور العربي في مهاويه وذُرواته، وبتناقضاته جميعًا الأخلاقية والفكرية والكتابية. وأعي في هذا كلّه أنّ القطيعة مع الماضي يجب أن تتأسّس في سياقٍ علائقي: بالمجتمع، بالتّاريخ، بالآخر، وبالطّبيعة،

وبالذّات، وبالحاضر والمستقبل. دون هذا السّياق الرّائي والمنخرط معًا، المحايث والمتجاوز في آن، لا تصحّ القطيعة أو لا تكون إلّا لفظية.) [1]

ويُضيف أدونيس: (في حين يبدُو صوت اللّغة في بعض "الغُرف" مليئًا بالذّاكرة يبدُو في بعضها الآخر كأنّه إقصاءٌ كاملٌ للذّاكرة عبر التّجريب والتّخييل والاستشراف. لهذا قد يشعر القارئ أنّه يمرّ فيما يقرأ، من غرفةٍ إلى أخرى مختلفة، مع أنّها مجاورة، وقد يشعر أولئك الّذين تعذّر عليهم، لسببٍ أو لآخر، أن يروا "الكتاب" في وحدته وشموليته، أنّهم يمرُّون بين غُرفِ عوالم متباينة، وأنّ عليهم أن يغيّروا بين "غرفةٍ" وأخرى، أدواتِهم في المقاربة، وفي التذوّق، وفي المعرفة. ففي كلّ غرفةً سرٌّ ينتقل خفية إلى ما يجاورها، ويصعبُ الإمساك به. وفي هذا قد يُخيَّلُ لبعضهم أنّ مفتاح "الكتاب" ضائع. والحقُّ أنّ هذا المفتاح ليس موجودًا في أيٍّ من الغرف، وإنّما هو موجود في مكانٍ آخر، في غرفة، جامعةٍ أو في "بيتٍ" جامع، لا يُدرك إلّا بدءًا من إدراكِ حركية الاستقصاء والاستشراف الّتي توجّه "الكتاب" وتهيمن عليه.) [2]

كانت افتتاحية الجزء الأوّل من "الكتاب" بشطر بيت للمتنبّي في صفحةٍ مستقلّة، وهو: **ومنزلٍ ليس لنا بمنزل**؛[*] فالواو واو "رُبَّ" تفيد التّكثير، وهذا يعني أنّه لا يقيم في مكانٍ محدّد، فهو دائم السّفر والتّرحال، لِعلّةٍ فيه أو لِعلّةٍ في المكان، ويلخّص هذا الشّطر تجربة الإنسان في الحياة، فالدّنيا بالنّسبة له ليست سوى منزلٍ مستأجَر لفترة وجيزة ثمّ ننتقل إلى سواه، وهذه التّجربة إنسانية مصيرية تُشير إلى الرّحلة الكبرى بين الحياة والموت، كما هي الحال منذ قديم الأزمنة.

---

[1] أدونيس: رأس اللّغة جسم الصّحراء، ص20.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[*] والبيتُ الشّعري لصاحبه المتنبّي هو: **ومنزلٍ ليس لنا بمنزل ولا لغير الغاديات الهطل**

أمّا على صعيد الشّعراء فهم في سفرٍ دائم بين الكلمات والرّؤى، فالمتنبّي صاحب الشّطر الشّعري شبيه بجلجامش في بحثه عن طموحه، وإن اختلف طموح الشّاعرين بين الممكن والمتعذّر، فالمتنبّي متجدّد الطّموح، كلّما حقّق واحدًا التفت إلى سِواه، متنقّلًا من مكان إلى آخر. الأمرُ نفسُه بالنّسبة لأدونيس فهو متنقّل دائم بين الأمكنة: قصّابين، اللّاذقية، دمشق، بيروت، باريس، لندن.

كما سبق وقلنا، إنّ "الكتاب" يحوي ثلاثة أنساق، سنوضّحها بعددٍ من النّماذج:

قال الراوي

(...)

وثنى الرّاوي:
دَحضًا للشّيطان،
قال الله: الأرض مهادٌ للإنسان
وسأجعل منها عرشًا
ويكون التّاجُ خليفه،
وثنى الرّاوي:
هُوَ ذا العرشُ يُهيَّأُ تحت سقيفة

-ب-

أمّي همدانية
خرجت من أحشاء الكوفة -خدًا للنّسرين
وخدّا لنباتٍ سرّي
وأبي جُعفيٌّ ورِث الفقر عن الإيمان الموغل
في كشف الدّيجور
في الكوفةِ، في جانبها الشّرقي سكنّا في
حيّ كِنديّ
سمّاني أحمدَ زهوًا وتفاءل
في تلقيبي ((أبي الطيّب))، كُنّا
نلبسُ ليل الدّمعِ، ولكن
كُنّا
نتموّجُ في بحرٍ من نوْر.

*** جسدي غابة من رموز وخُطاي كما رسَمَتْها ظنوني**
دَرَجٌ صاعدٌ،
وتهاويل كشفٍ

(1)

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص10.

وثنى الراوية ـــــــ

(...)

أبدأ ممّا صحّ الإجماع عليه – تلك السّنة التّأسيسيةْ: إحدى عشرة هجرية

–أ–

–نتقاسم: منّا أميرٌ ومنكُم أمير

–يَقتل الله من قال هذا

–يقتل الله من لا يقولُ بقولي.

–ب–

–((قتل الله سعدًا وسَيُقتل من لا يبايع من بَايَعَتْ قريشٌ)).

–ج–

سأقول:

أبي ميراث عذابٍ

وأسمّي أمّي،

سُكرًا بالكلمات وحبًّا للأشياء

ريمَ سراب في صحراء.

* إنّه العرش يصقل مرآتَهُ – صورة للسّماء

ويُزيّن كرسيّهُ

بشظايا الرّؤوس،

ورقشِ الدّماء

قال الله:

وقال الرّسول بأنّي أولى منه؟

الأنصار؟ بها أحتجُّ عليكم.))

–ج–

–((قولوا لعيّ أن يأتي))

–((حربًا أو سلمًا طوعًا أو كُرها

لن تخرج حتّى

تقبل من بَايَعَه أهل قريش بايعْ)).

–((كلّا إن كان الأمر كما تتحدّث عنه وكيف أُبايع مَنْ

أ– حوارٌ بين عمر بن الخطاب وبعض الأنصار، في يوم السّقيفة

ب– قول يُنسب إلى عمر بن الخطاب في يوم السّقيفة، ويقصد سعد بن عبادة الأنصاري الّذي لم يُبايع. وقتل في الشّام، سنة 15هـ.

ج– حوار بين عمر وعلي

ما حُجّتكم ضدّ

(1)

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص11.

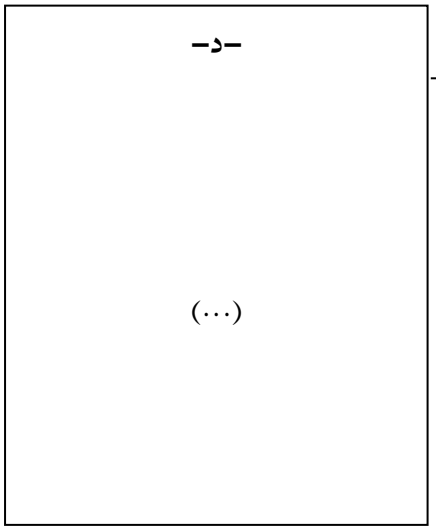
في المقطعين السّابقين، تعود بنا ذاكرة المتنبّي (أي نسق الرّاوي) إلى يومِ السّقيفة؛ فحادثة السّقيفة أو حادثة سقيفة بني ساعدة، اسمٌ أُطلق على ما حدث في سقيفةِ بني ساعدة بعد وفاة النبيّ صلّى الله عليه وسلم؛ حيث اجتمع فيها عددٌ من الصّحابة من المهاجرين والأنصار، ودارت بينهم مفاوضات انتهت باختيار أبي بكرٍ الصدّيق كأوّل خليفة للمسلمين.

أمّا بالنّسبة للجزء الأيسر من الصّفحة فهو عبارة عن الهامش، خصّصه أدونيس كمرجعية لمن يُريد الإحاطة بالأحداث، أو مزيدًا من التّوثيق، مثلما فعل في المقطع السّابق، حيث نسب الأقوال المذكورة على لسان الرّاوي إلى أصحابها الحقيقيين، وبالتالي لا يتّضح الجزء الأيمن من الصّفحة إلّا بالجزء الأيسر منها، هذا طبعًا بالنّسبة للقارئ العادي ذي الثّقافة المحدودة، أمّا بالنّسبة للقارئ النّموذجي فهو في غنًى عن هوامش "الكتاب".

أمّا بالنّسبة لنسق الشّاعر والّذي يتوسّط الصّفحة، فقد ذكر فيه المتنبّي النّسب الّذي ينتمي إليه، فأمّه همدانية من الكوفة وكذلك والدُه، وُلد وترعرع في حيٍّ كندي، كما أنّه يفتخر باسمه ولقبه الّذي اختاره له والده.

إنّ نسق الرّاوي يعجّ بالأحداث والذّاكرة العربية، السّلطوية والسّياسية، يعجّ بأحداث القتل والفتك، وبالحركات التمردّية الثّورية، والّتي يسترجعها المتنبّي عبر مواجهاته وصراعاته وتجاربه السّياسية ومطامحه.

فها نحن ذا نلتقي بـ: "**الفجاءة بن عبد الليل**" في المقطع الآتي:



قال الرّاوي

(…)

أوثقوا قدميه، يديه ورموه إلى النّار، قالوا: رأينا الفجاءة فحمًا

(…)

ج- الإشارة إلى الفجاءة بن عبد الليل، أحد المرتدّين.

(1)

الفجاءة: واسمه إياس بن عبد الله بن عبد الليل بن عميرة بن خفاف من بني سليم، قَدِمَ إلى أبي بكرٍ الصدّيق زاعمًا أنّه أسلم، وطلب منه أن يجهّز معه جيشًا يقاتِلُ به أهل الردّة، فجهّزَ معه جيشًا، فلمّا سارَ جعل لا يمرُّ بمسلمٍ ولا مرتدٍّ إلّا قتله وأخذ ماله، فلمّا سمع الصدّيق بعث وراءه جيشًا فَرَدَّه، وبعث به إلى البقيع، فجُمِعَت يداه إلى قفاه وأُلقيَ في النّار، فمات محروقًا.

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص12.

كما يُعرّج "الكتاب" على قصّة سجاحٍ ومسيلِمة:

أ– حوارٌ بين مسيلة (النبيّ الكذّاب) وسجاح بنت المنذر (النبية الكذّابة)

ما الكتاب الّذي كان بين سَجاحٍ
ومسيلمة أيّها الرّاوي؟
– لن أقول سوى ما توثّقه
الكتب الباقيه، –

–أ–

–((نلتقي، نتدارس ما جاء وحيًا علينا
قبل أن نتحاربَ نخلصُ:
لا حسرةٌ، ولا ندمْ
ونرى الحقّ –من كان منّا
الأحقّ رضينا به))
–أضربوا خيمة من أَدَمْ
واملأوها بعودٍ
عبق العود يوقظ في النّفس ما
تشتهيه ويوقظ في المرأة الباه
قومي سجاحُ، لندخل.))

–ب–

وثنى الرّاويه:
خيمةٌ –خَلوة–،
حرّك العود أعضاءها الباردة
حرّك العود أعضاءه البارده
دخلا في مقام ألذّ وأبهى
من مقامات وحييهما

–و–

في الكُتّاب، مزجتُ الطّفلَ بكلّ شعاعٍ
ومزجتُ الكوفة بالآفاق، وقلتُ لكلِّ
كتابٍ: لستَ المعنى
نردي في غاباتِ اللّعب الجدّ البهجةِ بين
المحرومين، وأعلى ممّا يذهبُ ظنّ،
نردّ مفرَدْ
كنتُ العابثَ، كان يُخيَّلُ أنّي
طِفلُ العبث الأوحَدْ.

* لا يبوح الضّياء بأسراره
سرّهُ ذائبٌ
في شعاعاته

وحده الباهُ وحيَ النبيّ ووحيَ
النبيّة صارا آية واحده (1)
وثنى الرّاويه:
ما أشقى من لا يسمع صوتَ الحبّ يغنّي جسدَ الإنسان

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص14.

ما الّذي فعلتُه سجاحٌ، أيّها الرّاويه؟ تنبّأت، صار اسمُها مثالًا: ((أعْلَمُ من سَجاح.)) وثنى الرّاوي: قالت لمسيلمة: –((أنت نبيٌّ حقّا زوّجتُك نفسي وأُريدُ صَداقا يُشبهني.)) –((سوف أرفع عنكم صلاة العشاءِ الأخيرة، والفجر –((أحسنتَ، هذا صوابٌ)). وثنى الرّاويه: فرّ مفتاحُ أحلامها فَرَّ مِنْ صدرِها وتدلّى على صدره: وحيُها حبُّهُ وَحيُهُ حُبّها.	–ز– (...)

(...)

(1)

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص15.

(سجاح شاعرة أديبة عارفة بالأخبار، رفيعة الشّأنِ في قومها، ادّعت النبوّة بعد وفاةِ النبيّ صلى الله عليه وسلّم، ولا يُمكن لأحدٍ أن يجزم ما إذا كانت قد ادّعت النبوّة عن قناعةٍ أم رغبةً منها في استغلال الأوضاع المتوتّرة للدّولة الإسلامية، للحصول على النّفوذ والسّلطة. بلغت بها الجرأة وسوء التّقدير، أنّها أقنعت أتباعها بالذّهاب إلى الحجاز وغزو مكّة والاستيلاء على دولةِ الخلافة. وعندما نزلت باليمامة، بلغ خبرُها مسيلمةَ الكذّاب، وهو أيضًا من المدّعين للنبوّة، فقرّر هذا الأخير أن يتّبع معها طريق السّلمِ والتحالف، ويبدو أنّها هي الأخرى كانت قد قرّرت كسب هذا المنافس الّذي يشاركها العِداء لدولة الخلافة.

ويُروى أنّه لما نزلت به سجاح أغلق الحصن دونها، فقالت له: أنزل، قال: فنحّي عنك أصحابك، ففعلتْ. وبعد حوارٍ فيه الكثير من الابتذال والخلاعة، منحت سجاحُ نفسها لمسيلمة. أقامت عنده ثلاثة أيّام، ثمّ انصرفت إلى قومها، بعد أن تزوّجته وكان صَدافُها إسقاط صلاتي الفجر والعشاء عن قومها.

ثمّ انثنت سجاح راجعة إلى بلادها، وذلك حين بلغها دُنُوُّ "خالد بن الوليد" من أرض اليمامة، فرجعت إلى الجزيرة بعدما قبضت من مسيلمة نصف خراج أرضه، فأقامت في قومها بني تغلب إلى زمان معاوية، فأجلاهم منها عام الجماعة.) [1]

أمّا بالنّسبة لنسق الشّاعر في المقطع الشّعري السّابق، فهو يبيّن التّشابه الكبير بين أدونيس والمتنبّي؛ فكلاهما عاش طفولةً من نوعٍ خاصّ، فقد ظهرت عليهما علامات الموهبة الشّعرية باكرًا، فقالا الشّعر وهما صبيّان؛ فالمتنبّي كتب الشّعر وهو صاحب العشرة أعوام، وبعض ما كتبه في هذه السنّ موجودٌ في ديوانه، أمّا بالنّسبة لأدونيس فهو الآخر، ألقى قصيدة وطنية من شعره أمام "شكري القوتلي" رئيس الجمهورية السورية حينذاك، والّذي كان في زيارة للمنطقة، فنالت قصيدته الإعجاب، وأُرسل إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في طرطوس، فقطع مراحل الدّراسة قفزًا، مع العلم

---

[1] إسماعيل بن عمرو بن كثير: البداية والنّهاية (قصّة سجاح وبني تميم)، ج6، (دط)، مكتبة المعارف، بيروت، 1410هـ-1990م، ص163.

أنّه لم يعرف مدرسة نظامية قبل سنّ الثّالثة عشرة، فحفظ القرآن على يد أبيه، كما حفظ عددًا كبيرًا من قصائد القُدامى، وهذا هو الأمر نفسُه بالنّسبة للمتنبّي، فقد كان حادّ الذّكاء، ذا حافظةٍ قويّة، ففي سنّ الثّانية عشر من عمره رحل إلى البادية، أقام فيها سنتين يكتسب فيها اللّغة العربية وفصاحتها، ثمّ عاد إلى الكوفة حيث أخذ يدرس بعناية الشّعر العربي، وبخاصّة شعر أبي نوّاس وابن الرّومي وأبي تمّام، ومنه فالمتنبّي وأدونيس وجهان لعملةٍ واحدة، فهما يشتركان في الكثير من الأمور، وهذا ما سيكتشفه قارئ "الكتاب".

يتناصّ نَسق الشّاعر مع بعض أبيات المتنبّي، ونقدّم هذا المقطع مثالًا على ذلك :

-ص-

الرّحيل مقامي، وأرضي هذي الرّحال

والشّمال الجنوب لرحلي، والجنوب

الشّمال،-

أتخيَّلُ أنّي

وردةٌ للتحيُّرِ جاءت

من جذورٍ بعيده

كي توشوش أيّامها:

شهواتي حقولي

والتمرّد وردُ القصيده. (1)

وهو تناصٌّ مع قصيدةٍ في مدحِ بدر بن عمّار، يقول فيها:

ألفتُ ترحُّلي وجعلتُ أرضي قُتُودِي والغُرَيْرِيَّ الجُلالا

فما حاولتُ في أرضٍ مقاما ولا أزْمعتُ عن أرضٍ زوالا

على قلقٍ كأنّ الريح تحتي أُوجِّهُها جنوبًا أو شمالا. (2)

---

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص244.

(2) أبو الطيّب أحمد بن حسين الجعفي المتنبّي: ديوان المتنبّي، (دط)، دار بيروت للطّباعة والنّشر، 1983، ص341.

إنّ هذا العمل الشّعري الضّخم "الكتاب" غيرُ مسبوق في لغة العرب، جراءةً وحجما وفكرة وتركيبا، فالشّاعر (يُمارس فيه كلّ أشكال التّجريب، ليشكّل هيرمونيطيقا شعرية، ينفتح فيها الكلام بوصفها انبناءات افتراضية تعمل ضدّ اليقين، وضدّ البُعد الوحيد للحقيقة، ولكنّها تكشف الأبعاد الضّامرة، وكلّ ألوان الدّلالات المنحجبة.) [1]

اهتمّ أدونيس في قصيدته الدّيوان "الكتاب" بالمكان اهتمامًا غير مسبوق، فهو الأرض العربية، وحدّد زمنه بـ: (أمس–الآن)، فهو مكان لا يعرفُ في الماضي تاريخا، سوى القتل والذّبح، والظّلم والطّغيان. والعنوان الفرعي "أمس المكان الآن" قراءة مفتوحةٌ على التّأويل، فماضي المكان وحاضره متشابهان، فالماضي حاضرٌ في الراهن ومستمرٌّ فيه، والحاضر مرتبط بماضيه أشدّ الارتباط، ولذلك لا يُحاكم أدونيس في "الكتاب" الماضي العربي بقدر ما يُحاكم أيضًا حاضر العرب. ولذلك فإنّنا لا نرى في هذا "الكتاب" سوى الوجه الآخر لكتاب "الثّابت والمتحوّل"، بل إنّه تفنّن في إظهار عيوب التّاريخ العربي هنا أكثر ممّا هي عليه هناك، وهنا تكمن خطورة الطّرح الأدونيسي الجديد. [2]

فعلى الرّغم ممّا يزخر به الدّيوان من أحداث تاريخية وسير وحروب وشخصيات، إلّا أنّ اعتماد الشّاعر على الشّروحات في الهوامش، قد أنقص –حسب رأينا– من شعرية العمل وجماليته، أليس القارئُ مطالبا بأن يفهم العمل الشعريّ ويؤوِّلَهُ؟ ألا يُفترض به أن يرتقي هو إلى مستواه، لا أن ينزل النصُّ إليه مُلقيا ما في جعبته؟ فالنصّ الأدونيسي نصٌّ مثقّفٌ يحتاجُ بالضّرورة إلى قارئ مثقّف لا إلى قارئ مستهلك.

ومنه نخلص إلى أنّ القصيدة الطّويلة بنوعيها عند أدونيس، لها بنية كالرّواية تتّسع لكلّ شيء؛ فهي مفتوحةٌ على التّاريخ والرّواية والسّيرة والدّين والعلاقات الاجتماعية، فهي أوّلًا وأخيرًا عملٌ فكريّ يحتاج إلى هندسةٍ وتخطيط، وإلّا فإنّه يُصبح عُرضةً للانفلات والانهيار.

---

[1] الكتاب والتّأويل، عبد العزيز بومسهولي، مجلّة فصول، م6، عدد2، خريف1997، ص358.

[2] آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، خليل الموسى، ص82.

2- أنماط البناء في القصيدة الطّويلة عند أدونيس:

لقد طالت الثّورة الشعرية جميع جوانب القصيدة العربية، إلى درجة أنّها لم تترك جانبا من جوانبها دون تحديث أو تجديد، وبالتّالي تكون قد تمرّدت على الشّكل القديم خالقةً لنفسها بنيتها الخاصّة. ولعلّ هذا التحوّل نحو أنماط بنائية جديدة قد جاء بدافع الإحساس بعجز الأنماط البنائية القديمة عن تقديم تجربة شعرية معاصرة متكاملة.

إنّ الحديث عن أنماط البناء في القصيدة المعاصرة، لا يعني عدم الانتفاع من الأنماط القديمة، فنحن حين نقف على نمط البناء الغنائي بوصفه نمطًا تقليديا، فهذا لا يعني هجره إلى غير رجعة، وإنّما هناك بناء غنائي حديث ينتفع بتقنيات التّعبير المعاصر، ويستثمر أدواته ووسائله الحديثة، على نحوٍ يتناسب مع طبيعة التجربة المعاصرة، كما سنبيّن لاحقا.

بعد اطّلاعنا على القصائد الطّويلة لأدونيس، وجدنا أنّها تنتظم في الأنماط البنائية الآتية: النّمط الغنائي، النّمط السّردي، النّمط الدّرامي.

ومهما كان النّمط البنائي الّذي ينتظم القصيدة الأدونيسية، فإنّه لا يملك قيمة في ذاته، إلّا إذا برزت فيه مهارة الشّاعر، من خلال الأسلوب الجيّد، والحبك المتقن.

إنّ هذه الأنماط البنائية الّتي سادت القصيدة الطّويلة، لا يعني أنّها لا تُوجد في القصيدة غير الطّويلة، لكنّها -على الأغلب- وجدت مساحة كافية من التّوظيف في القصيدة الطّويلة، لأنّ فيها مساحة كافية من التّعبير.

أ- البناء الغنائي:

إنّ الغنائية سمةٌ من سمات الشّعر لا يُمكن أن يخلو منها نصٌّ شعريّ، أيًّا كان نمطهُ البنائي، لذلك كان لابدّ من وجود نمط غنائي حديث يتناسبُ مع روح العصر وحاجات القصيدة المعاصرة، فالغنائية المفرطة في الذّاتية الّتي تُعبّر عن موقفٍ عاطفيّ مفرد، تحوّلت على يد بعض الشّعراء (وبالأخصّ أدونيس) إلى شكلٍ ما أشكالِ التّعبير الجماعي،

فبدأ الشّاعر يعبّر بالذّاتي عن الموضوعي بتقنيات غير مباشرة، ولا تتناول إحساسات الشّاعر من خلال ضمير الأنا.[1]

لقد نجح أدونيس في التحرّر من نمط البناء الغنائي التّقليدي، واستطاع أن يُبدع تجارب شعرية بنمطٍ غنائيّ معاصر، أي إنّه تحوّل بالغنائية إلى حالةٍ جديدة من التّعبير، يتحدّث فيها الشّاعر ويعبّر عن الموضوعي بصورة ذاتية، فالألم والحزن والفرح، والغضب، وكلّ شعورٍ أو إحساسٍ أو حالةٍ نفسية، عبّر عنها أدونيس كانت على الأغلب تعبّر عن الإنسان العربي على وجه الخصوص، وهذا يدل بوضوح على صعوبة انتزاع السّمة الغنائية من القصيدة الشعرية؛ ذلك أنّ المناخ الإنساني يقتضي دائما الشّفافية في التّعبير، والّتي لا يجدها إلّا في "الغناء".

ومن نماذج البناء الغنائي في القصيدة الطويلة لدى أدونيس، نقف على قصيدته **"مقدّمة لتاريخ ملوك الطّوائف"**، وهي عبارة عن قصيدة مستلهمة من رمزية الأندلس تتحدّث عن فلسطين؛ رحل فيها أدونيس إلى عوالم تطويع اللّغة، في تفاعل وجدل مع الأزمنة والأمكنة:

يا دما يتخثر يجري صحارى كلام

يا دما ينسج الفجيعة أو ينسج الظلام

انقرض انقرض

سحر تاريخك انتهى

واعذري واغفري

يا قرون الغزالات، يا أعين المها

أحار، كل لحظة أراك يا بلادي

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص104.

في صورة،

أحملك الآن على جبيني، بين دمي وموتي: أنت مقبرة

أم وردة؟

أراك أطفالا يجرجرون

أحشاءهم، يصغون يسجدون

للقيد،يلبسون

لكل سوط جلدة...مقبره[1]

في هذا المقطع نقف على الأفعال الآتية (أحار، أراكِ، أحملكِ)، وكلّها مسندة إلى ضمير المتكلّم/الشّاعر، على نحوٍ يعزّز غنائية النصّ، إنّ "أنا" الشّاعر لا تنفصل عن "أنا" المجتمع، فكِلاهُما واحد، فَذَاتِيَتُهُ تعبّر عن الحسّ الجمعي، ذلك أنّ فلسطين قضيّةُ كلِّ فردٍ عربيّ، فهي جرحٌ غائر في صدور الجميع:

((علموني أن لي بيتا كبيتي في أريحا

أن لي في القاهرة

إخوة،أن حدود الناصره

مكة

كيف استحال العلم قيدا

والمدى نار حصار أو ضحيه؟

ألهذا يرفض التاريخ وجهي؟

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص245.

ألهذا لا أرى في الأفق شمسا عربيه؟))[1]

لقد تعلّم الشّاعر –كما تعلّم كلّ طفلٍ عربيّ– أنّ بلادنا تمتدّ من أقصى إلى أقصى، كما أنّ حروبنا كانت لأجل المسجد الأقصى، تعلّمنا أنّ عدوّنا هو صهيون، وأنّ جيوش أمّتنا لها فِعلٌ كما السّيلُ، لكن عندما كبرنا، صدمتنا حقيقةُ أنّ بلادنا العربية مقسومة بالحدود والأعلام، فلماذا تحجبون شمس عروبتنا بالأعلام، سؤالٌ يخطر ببالٍ كلِّ عربيّ.

(–يكفيني رغيف، كوخ وفي الشمس مايمنح فيئا، لا

لست خوذة سياف ولا ترس سيد،أنا نهر الأردن أستفرد

الزهور وأغويها دم نازف تبطنت أرضي ودمي

ماؤها دمي وسيبقى ذلك الساهر النحيل،غبار يمزج العاشق

المشرد بالريح، ويبقى نسغ).[2]

لم يطلب العربيُّ، سوى كسرة خبزٍ، وشجرة يتفيّؤُ ظلالها، لم يطلب منصبًا ولا مالا، لكنّ أقصى ما يتمنّا هو أن يعيش في وطنه آمنًا، هذه كانت أمنية كلَّ عربيّ، ترجمها أدونيس بلسانه عن ألسن الجميع، فها هو يقول:

غير أن النهر المذبوح يجري:

كل ماء وجه يافا

كل جرح وجه يافا

والملايين التي تصرخ: كلا، وجه يافا

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص246.

[2] المصدر نفسه، ص250.

والأحباء على الشرفة، أو في القيد، أو في القبر يافا

والدم النازف من خاصرة العالم يافا

سمني قيسا وسم الأرض ليلى

باسم يافا

باسم شعب يرفع الشمس تحية

سمني قنبلة أو بندقية...[1]

هذا أنا، لا، لست من عصر الأفول

أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول

هذا أنا– عبرت سحابة

حبلى بزوبعة الجنون

والتيه يمرق تحت نافذتي، يقول الآخرون:

ماذا يقول الآخرون؟ [2]

استمدّ أدونيس جمال قصيدته هذه من الواقع المعيش، فقد استطاع أن يصوّر الواقع العربيّ تصويرًا فنيّا، وذلك باختيار الكلمة الموحية بطاقتها وجرسها ومعناها، فجاءت قصيدته قويّة مؤثرة، وهذا بعدما ابتعدت عن الغنائية التّقليدية، حيث إنّه أجاد في التّعبير عن صراع الأمّة، دون أن يغرق في الغنائية المحضة.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص251.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

نلمس في أدونيس صدق العاطفة القومية والعربية، ولهذا جاءت قصيدته هذه –كما الحال بالنّسبة لجميع قصائده– بمثابة مرآة عاكسة لأحوال الوطن العربي عامّة وفلسطين خاصّة، كما أنّه يرفض الجبن والتردّد الّذي يُسيطر على العرب، يقول:

((**العدو يطغى وهم يخسرون، ويمد وهم يجزرون،**

ويطول وهم يقصرون، إلى أن عادوا إلى علم ناكس

وصوت خافت، وانشغل كل ملك بسد فتوقه،

... وعندما يجد الجد ويطلب الأندلس عون الملك

الصالح لاستخلاص إقليم الجزيرة، وقد سقط في أيدي

الأسبان، يكتفي بالأسف والتعزية ويقول بأن الحرب سجال

وفي سلامتكم الكفاية،... ولم يزل العدو يواثبهم

ويكافحهم ويغاديهم القتال ويراوحهم حتى أجهضهم عن

أماكنهم وجفلهم عن مساكنهم، وأركبهم طبقا عن طبق

واستأصلهم بالقتل والأسر كيفما اتفق...))[1]

يرفض أدونيس تخاذل العربيّ أمام العدوّ، ويرجو من أعماق نفسه ألّا تثنيه العوائق عن متابعة مسيرة النّضال، من أجل غدٍ أفضل، فَدَمُهُ ثائر، وأمنيتُهُ هي العودة إلى وطنِ الآباء والأجداد.

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص254.

لقد تشرّبت القصيدةُ من معاناة الشّاعر (أدونيس) والتي كانت واضحةً في كلّ كلمةٍ خطّها قلمُه، فظهر الوطن الجريح، والإنسانُ العربي يرتَعُ فوقه متألّمًا، ولكنّه على الرّغم من كلّ ذلك، سيحمل رايته بنفسه، ويكون قادرًا على النّصر، ولن تهزّ إرَادَتَه الجرائم الخسيسة اللّئيمة، بل ستزيده إيمانًا وصلابة وعزيمة.

لقد استطاع أدونيس أن يخفّف من حدّة الغنائية في قصائده، وانتقل بالنصّ إلى أجواءٍ حداثية، من خلال مجموعة من الإجراءات، مثل: توظيف لغةٍ شعرية راقية تقوم على الانزياحات، والرّموز، إضافة إلى التّناصات المختلفة ... وبالتّالي لم تعد الغنائية الّتي تمتدّ على طول قصائده، تحمل تلك الدّلالة التي تُوحي بها الغنائية التّقليدية.

ب- البناء السّردي:

كان لنظرية انفتاح الأجناس الأدبية، وسقوط كثير من الحدود الفاصلة بينها، أثرها البيّن في ظهور نمط البناء الشّعري السّردي، بعد أن كان سائدًا أنّ السّرد مخصوص بالأعمال النّثرية فقط، ذلك أنّه لا وجود لجنسٍ نقيّ في زحمة التّداخل الأجناسي الّذي نشهده اليوم في انفتاح الأدب على نفسه وعلى الفنون.

لقد اتّجه بعض النقّاد إلى الاهتمامِ بتحوّلات السّرد من عوالم النّثر إلى عوالم الشّعر، فظهر توظيف التّقنيات السّردية في القصيدة المعاصرة على نحوٍ تتّحدُ فيه مكوّنات الشّعر والنّثر للوصول إلى نزعة أسلوبية تتّحدُ فيها البنية الفنيّة للقصيدة، وتكتمل بها أدواتها، بحيث تنصهرُ في تقنيات القصيدة ولا تنعزل عن مكوّناتها الأخرى، وهذا يشير إلى نمط بناء شعري جديد، يحافظ على سمة الشّعرية الّتي يشترط وجودها في القصيدة، ويستعين بأساليب نثرية – يوفّرها السّرد– بحيث لا يطغى الجانب السّردي بخصائصه النّثرية على الجانب الشّعري بغنائيته وصوره وإيقاعاته، وهذه العملية البنائية الدّقيقة تحتاج إلى شاعرٍ يملك قدرة فنية عالية تمكّنه من تحقيق ذلك التّجانس.[1]

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص114.

ومع ذلك فإنّنا نجد فرقًا بين السّرد الرّوائي والسّرد الشّعري تتطلّبه الخصوصية الأجناسية للقصيدة؛ فالشّخصيات على سبيل المثال، تضع لها الدّراسات الرّوائية النّقدية نظامًا معقّدا لا يصلح للتّطبيق في القصيدة الشّعرية، والحبكة ليست جزءًا من بنية القصيدة إلّا إذا كان هناك سردٌ قصصي فيها، وحتّى هنا، فإنّ الحبكة تقدّم عملًا مختلفا عن عملها في الرّواية، إضافة لبعض الاختلاف في موقع السّارد، وحركة الزّمن الّتي يكون تأثيرها في القصيدة أكبر منه في الرّواية. [1]

إنّ القصيدة الطّويلة الأدونيسية، كانت النّموذج الأمثل لاحتضان التّقنيات السّردية، وهذا لما تتطلبّه هذه الأخيرة من طولٍ للقصيدة حتّى يتمكّن الشّاعر من توظيفها على النّحوِ الأمثل. لكنّنا في الوقت نفسه يُمكن أن نقف على بعض نماذج القصيدة القصيرة الّتي تحتوي على ملامح سردية، إلّا أنّ توظيف التّقنيات السّردية على النّحو المتكامل، يحتاج كما ذكرنا إلى مساحةٍ كافية توفّرها بنية القصيدة الطّويلة.

وسنحاول فيما يأتي أن نعرض لأهمّ التّقنيات السّردية، والّتي بدا لنا من قراءتنا للقصائد الأدونيسية، أنّها الأكثر توظيفًا لدى شاعرنا، وسنكتفي في هذا السّياق ببيان تلك التّقنيات دون الخوض المفصّل في مدى توفيق الشّاعر في توظيفه لها، إلّا ما كان على صورةِ إشارةٍ يتطلّبها العرض.

- **اللّغة السّردية:**

وتشتمل هذه اللّغة على جلّ عناصر السّرد وأساليبه، وأبرزها: أفعال السّرد وضمائره المتعدّدة (ضمير الغائب، ضمير المتكلّم، ضمير المخاطب ...)، وتسهم هذه اللّغة في التّخفيف من هيمنة الحوار الّذي قد يتحوّل بالنصّ إلى

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص117.

عملٍ مسرحي إنْ غابت عنه اللّغة السّردية، وتتجسّد وظيفة هذه الأخيرة في تقديم الشّخصيات، ووصف(*) المناظر والأحياز، والأهواء، والعواطف ...

ومن الأمثلة الشّعرية الّتي تظهر فيها اللّغة السّردية بمقوّماتها المتعدّدة نقف على النّموذج التّالي:

جاء جبيريلُ في غيمةٍ

وسقى كوفة الضّامئين بأسراره

جاء في كوكب

ورمى وجهه في تقاطيعها.

جاءها في كتابٍ –

آدمٌ من ترابٍ، ونوحٌ نَواحُ،

والبقيّة تُفاحة.[1]

تتجلّى اللّغة السّردية في هذا المقطع، من خلال البداية الّتي يتحدّث فيها الشّاعر من الخارج عبر مجموعة من أفعال السّرد المسنَدَةِ إلى ضمير الغائب، والّتي يظهر من خلالها الحدث الّذي يتنامى ببطء (جاء، سقى، رمى)، يصف لنا الشّاعر من خلال أفعال السّرد، الطّريقة الّتي جاء بها جبريل؛ فقد جاء في "غيمة"، وهو أمرٌ غير متوقّع، بعدها أمطرتْ غيمتُه، فسقَت الظّامئين في الكوفة.

(*) يُمكن تقبّل الوصف بمعزلٍ عن السّرد، ولكنْ لا يُمكن أن يوجد سرد من دون وصف؛ لذلك فإنّ الوصف أكثر ضرورة للنصّ السردي من السّرد؛ إذْ ما أيسر أن نصف دون أن نسرد، ولكن ما أعسر أن نحكي دون أن نصف. (عبد الملك مرتاض: في نظرية الرّواية، بحث في تقنيات السّرد، (دط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص250.)

[1] أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص25.

جاءها كذلك في كوكبٍ، والكوكب معروف بِكِبَرِه ونُوره، فرمى وجهه في تقاطيعها، كما جاء الكوفة في كتاب، يشبه كتاب الرّسالات، كتابٌ اختصر تاريخ البشرية؛ فآدم خُلق من ترابٍ والبقيّة وُلدوا في الأرض نتيجة لخطيئة أكلِ التفاحة.

يقول أدونيس في مقطع آخر بعنوان "امرئ القيس":

لامرئ القيس ظلٌّ

لم يزل يتشرّد في حومَلٍ

ويُقابس بغداد حينًا وحينًا دمشقا

عشقَتْهُ الرّياحُ – كأنّ لها وجهَهُ.

يا امرأ القيس، كيف تدثّرت ليلَ الكلام،

وكيف تنوّرتَه

ضائعا بين خيط الهباءِ وثوبِ الأبد؟

كيف هيّأتَ هذا المهاد: عزلتَ

السّماء، وأغلقْتَ أبوابها، وتنبّأتَ:

لا حبرَ غيرُ الجسدْ.[1]

تأتي أفعالُ السّرد تباعًا في هذا المقطع، مرفوقة بالعديد من الضّمائر والّتي تنوّعتْ بين ضميرٍ للغائب، والمخاطَب، (يزل، يتشرّد، يُقابس، عشقَتْهُ، تدثّرتَ، تنوّرتَ، هيّأتَ، عزلتَ، أغلقت، تنبّأتَ).

[1] أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص46.

من خلال هذه اللّغة السّردية، لا يصفُ الشّاعر "امرئ القيس" وإنّما يصف ظلّه، وكأنّ الظلّ منفَصلٌ عن صاحبه، كلٌّ سائر في طريقه، لا ولكن في الحقيقة "الظلُّ هو صاحبُه"، فَهُما وجهان لعملةٍ واحدة، فمادام الظلّ شريدًا وضائعًا، لا يهتدي إلى سبيل، فكذلك صاحبُه.

مقطعٌ آخر، من الدّيوان نفسه، يصف فيه أدونيس "الشّنفرى"، ذاك الشّاعر الصّعلوك، الّذي يقطع الطّريق على القوافل، فيأخُذُ من الأغنياء ليعطي الفقراء. فها هي أفعال السّرد تأتي متوالية (نزل، يتقرّى، يُطِيّب، يُهيّئ، تُغطّي)، وقد جاءت هذه الأفعال بصيغة المضارع، وكأنّها تتحدّث عن كرم الشّنفرى الّذي ليس له حدود، فهو لا يحدُّه زمانٌ ولا مكان، يقول:

مِن أعالي الكلامْ

نزل الشّنفرى

يتقرّى الفضاء، يُطيِّبُ وجه الثّرى

ويُهيّئُ للجائعين الوليمة – أحلامُهُم

وارِفاتٌ، تغطّي مراراتِهم،

وتُغطّي الخِيام.[1]

ويقول أدونيس في قصيدته "الفراغ":

وفي أرضنا شبحٌ يتمطّى

سرابًا ورملًا

ويملأ أعماقنا يباسا

---

[1] أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص43.

ويملؤها دكنةً ومحْلا.

وفي أرضنا مللٌ يُبدع المقابر

وينشرها، عبر أيّامنا، أنينًا وعبرَ خُطانا، مجازر.

هُنا الحقد ركّز راياتِهِ

وشرّعها قمّةً وطريقا

يحطُّ على توقنا صقيعًا

ويضرمُ في حبّنا حريقا.[1]

يسردُ الشّاعرُ حكاية هذه الأرض الّتي سكنتها الأشباح، وعشّشَ فيها المللُ والحقدُ. أرضٌ كَثُرَ فيها النّزاع والشّقاق، فتغيّرت حالُها، وأضحى مآلُها إلى الزّوال، في هذا المقطع، استخدم الشّاعر أفعالًا كثيرة نُسبت جميعها إلى ضمير الغائب، وكأنّه يقول إنّ من هدّ بلادنا وزلزل أركانها هو فقط "هُوَ". وهذه الأفعال هي (يتمطّى، يملأ، يُبدع، ينشر، ركّز، شرّع، يحطُّ، يضرم، يوسّخ، يحفر، يصفع، يخنق)، والّتي كان لها دورٌ كبير في إبداءِ حركةِ السّرد داخل النصّ الشّعري.

إنّ توظيف أدونيس للّغة السّردية في نصوصه الشعرية، مكّنهُ من الابتعاد عن الطّابع الغنائي الذّاتي، ونَقَلَهُ إلى طابع إنساني، وبالتّالي أصبح النصّ لديه، تصويرًا لتفاعل الأحداث والشّخصيات والمواقف، وبذلك انتقل نصّه من نقاء الجنس الأدبي إلى تداخل الأجناس الأدبية.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص14.

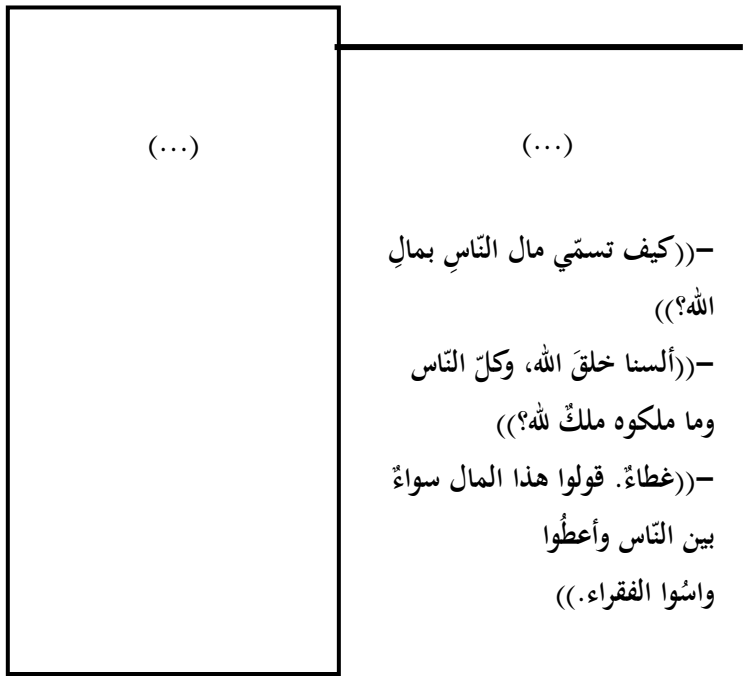
- **الحوار:**

ظهر الحوار في القصيدة المعاصرة على نحوٍ لافت، مشكّلًا صورة أساسية من صور البناء السّردي الّتي شاعت في القصيدة المعاصرة، وانتفع الشّاعر المعاصر بأنواع الحوار المختلفة الّتي ظهرت في فنون السّرد النّثري، وهي:

- **الحوار الخارجي (Le Dialogue)**: ويدور بين شخصيات القصّة، حيث يوجّه المتكلّم كلامَه إلى متلقٍّ، ويتبادلان الكلام بينهما.
- **الحوار الدّاخلي (Le Monologue)**: حيث يدور بين الشّخصية ونفسها أو ما يكون معادلًا للنّفس، كالأصحاب الوهميّين، والأشياء غي الناطقة، فهو ذلك الكلام الّذي يُسمع ولا يُقال، وبه تعبّر الشّخصية عن أفكارها المكنونة، دون تقيّد بالتّنظيم المنطقي، فخواطر الإنسان لا تقلّ أهميّة أو دلالة عن كلامه أو أعماله.[1]

تتفاوت قدرة الشّعراء على توظيف الحوار في القصائد بين تجارب ناجحة وأخرى فاشلة، كلٌّ حسب قدرته ورؤيته، وهذه قصيدة لأدونيس، نموذجٌ على ذلك:

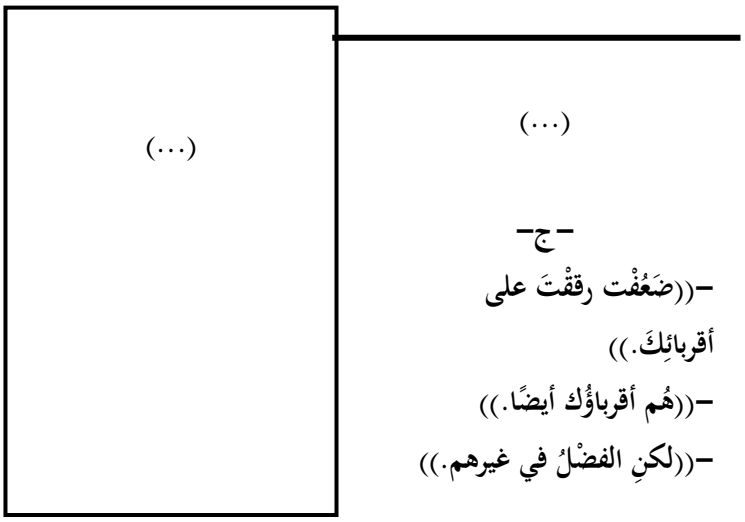
[1] الحوار في الشّعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجا، محمّد سعيد حسين مرعي، مدوّنة الأستاذ الدّكتور العيد جلولي الأدبية، 24أغسطس2013.



وهذا الشّكل من الحوار يُعدّ الأبسط من نوعه، وهذا لسيطرة الشّاعر عليه من الخارج، ذلك أنّه ذكر في الهامش، الشّخصيتين اللّتين دار بينهما الحوار، وهما: "أبو ذرّ الغفاري"، و"معاوية بن أبي سفيان"، كما ذكر السّنة الهجرية الّتي دار فيها هذا الحوار. وبالتّالي لم يترك الشّاعر للقارئ مجالًا للتّفكير والتّخمين في هوية المتحاورين.

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص26.

وهذا مقطع شعري آخر يقول فيه الشاعر:



ج- حوارٌ بين عليّ وعثمان، سنة 35 هجرية.

(1)

لقد جاء هذا الحوار واضحًا، لا يعتريه أيّ غموض، بين فيه طرفا الحوار، وهذا بغضّ النّظر عمّا إذا كان هذا الحوار قد حدث فعلًا -من منظور تاريخي- أم لا، فنحن لسنا بصدد التّأريخ للأحداث، وإنّما نقوم بإبراز مكامن الجمال في نصوص أدونيس الشّعرية. فقد وجدناه في ديوانه "الكتاب" يُكثر من إيراد مثل هذه الحوارات بشكلٍ لافتٍ للنّظر، ولعلّ عذره في ذلك، يكمن في رغبته الملحّة في عرض التّاريخ كما هو أو كما جاء، دون تزيينه بالمساحيق أو طمس لحقيقته.

تأتي قصيدة "مجنون بين الموتى" في مقدّمة القصائد الحوارية، حيث كتبها أدونيس في شكل حوارٍ دار بين ثلاثة أشخاص، وهم: "الجندي وهو المجنون المشوّه، أصوات، الصّدى"، بحيث صوّرها كمأساةٍ في أربعة مشاهد، وهذه بعض المقاطع من القصيدة:

[اللّيل هادئ، صافٍ، يشرف الجندي، في وقفته، قريبًا من بيته

المنعزل في طرف القرية، على وادٍ سحيق].

(1) أدونيس: الكتاب أمس المكان الآن، ج1، ص28.

الجندي: (يغنّي وهو يربط خيط حذائه العسكريّ الّذي بقي معه لسببٍ ما).

تنهض بي وترتمي

مطرقة من الدّم

كأنّما طنينُها

يحبسُني في قُمقُمِ.

الصدى: مِ ...مي ...

الجندي: (لم ينته من ربط حذائه)

بِيَ الرّوابي تُمهَدُ

بي الزّمان يُحصَدُ

خرافة الحياةِ

والبدء والممات

مرسومةٌ بشكلي

محفورة بذاتي.

الصدى: تي ... تي ...[1]

تصوّر هذه القصيدة عالم جنديّ خرج من الحرب وقد أُصيب بخللٍ عقلي وتشوّهٍ في آن معًا. فهو يتخيل دائمًا أنّه يتحدّث مع أصوات الّذين رآهم، بملء عينيه، يُقتلون حوله: ذلك انفلقت جبهته، وهذا تفرّرت أحشاؤه، والآخر يحشرج، وغيرُه فُتّت نثرة، نثرة.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص37، 38.

وبالتّالي تكون هذه القصيدة عبارة عن حوارٍ داخلي (مونولوج)، دار بين الجندي المجنون ونفسه، أو ما يُعادل نفسه، كالأصوات الوهمية، وصدى صوتِه.

(يتمدّد الجنديّ على العشب، كأنّه يريد أن ينام، يزداد لمعان النّجوم تألّقا، تبدو للهدوء الشّامل أغوار أخرى).

صوت: يا عابر الطّريق

مُرّ على شقيقي

وابحث خلال بيتي

عن كفنٍ لميّت:

عباءة طرّزتها بقصب العقيق

يا عابر الطّريق

الصّدى: ق ... قي ...

صوتٌ آخر: يا أيّها الخيال

عنّيَ ما يُقال؟

من مات، من تبقّى؟

من ساد واسترقّا؟

بعدي، بعد موتي ما قِيل؟ ما يُقال؟

هل بطل السّؤالُ

هل أمكن المُحالُ؟

يا أيّها الخيالُ

الصّدي: قا ... ما ... لُو ... لُو ...

(...)

الجندي: (ينتفضُ مذعورًا، يلتفتُ يُمنة ويُسرة، ويحدّق أمامه).

ماذا يُريد الصّدى منّي ... ماذا يُريد؟

وفيّ مِنْ رَجعِهِ ألفُ فمٍ أو يزيد ...

(يُتابع محدّقا، يداه خشبتان، وصدرُه مغارة).

ما العارُ، ما الغار؟

ما الفرق، في موتيَ، إن ضمّني

نبعٌ، أو اجتثّتنيَ النّار؟

وجودنا محضُ سديميّة

ونحنُ في السّديم أقدارُ

ليس مع الموت جديدٌ يُرى

وليس في الحياةِ أسرارُ.[1]

يعيش الجندي في صراع داخليّ دائم، لا يكادُ يتخلّص منه، فالأصواتُ تتقاذفه من كلّ جانب، تتخطّفه الأوهام، أصواتُ الأموات القادمة من الماضي، تعصفُ برأسه. فجميع هذه الأصوات والأصداء تُعطي زخمًا إيحائيّا كبيرًا للنصّ وللرّؤية الّتي يحملها، مع أنّها قد تبدو للقارئ من الوهلة الأولى أنّها تقتربُ من المسرحية الشّعرية.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص40، 41، 42.

تُعدّ قصيدة (السّديم)، نموذجًا رائعا عن توظيف الحوار الخارجي في القصيدة الطّويلة، فهي عبارة عن مأساة في ثلاثة أدوار، يقول عنها أدونيس: (تُعبّر هذه المأساة عن مرحلة نفسية عشتها. حيث كتبتُها كنتُ أجلس، فِعلًا، في غرفة صغيرة مع ثلاثة مجانين، وكنتُ أشعر أنّ العالم يبدو لي من خلالهم.) [1]

المجنون الأوّل: في داخلي تتكوّنُ

أشياء هذا العالم

وبأضلعي تتلوّنُ

وبخاتمي:

هي كالمآسي، بالخديعة والضّلال تهوّنُ

المجنون الثّاني: (دون أن يبدو أنّه يشارك الأوّل في حديثه)

ماذا؟ أليس عن القدر

نسخ البشر

سِفْر الوقائع والمصير

وتفكّروا

وتبصّروا:

فهنا الحقيقة كالنفّاضة لوّثت طرف

الحصير

وهنا الضّحى يتحلزن

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص49.

فوضى: صباحٌ لا يُرى وألوهة تتوثّن.

المجنون الثّالث: (بلهجة صوفية، وكأنّه أدرك ما قيل)

يا شمسُ لونكِ حائلٌ

يا أرض أسّكِ مائل:

للصّخر أردافٌ تهزّ وللتّراب جدائل.[1]

استطاع أدونيس أن يدخل إلى لبّ التّفاصيل اليومية لحياة هؤلاء المجانين، فاللّغة تتعطّل عندهم لتصبح لغة إشارية إيمائية بدائية، تحمل دلالات خاصّة لديهم، ومنه فقد عبّر الشّاعر عن رغباتهم ومكنوناتهم بأسلوبه الخاصّ، وبالتّالي انبثق هذا الحوار الطّويل الّذي دار بينهم؛ فها هو المجنون الأوّل قد بنى صورة للعالم، لكنّه وفي الوقت نفسه تهيمن عليه مشاعر الاضطهاد وإلغاء الإرادة إزاء العالم.

أمّا بالنّسبة للمجنون الثّاني فهو يُحسّ إحساسًا تامّا بالفوضى الكونية، فالقدر في مفهومه هو كالنفّاضة التي تلوّث طرف الحصير وبالتّالي أضحى الكون صباحًا لا يُرى وأُلوهةً تتوثّن.

وبعد حوارٍ طويل بين المجانين الثلاثة، يختم أدونيس قصيدتُه بقوله:

ليس في العالمِ إمكانٌ لِلُغز

أو لِرمز

فلقد يختبئ العالم في كسرة خبز.[2]

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص52.

[2] المصدر نفسه، ص60.

تلك هي الحقيقة إذن في نظر أدونيس، لقد أدركها المجانين قبل العقلاء، ولأنّهم أدركوها فقد أُصيبوا بالجنون، وكأنّه يقول: إنّ من أراد إدراك الحقيقة. فلابدّ أن يكون مجنونا، معنى هذا أنّ العالم لم يعُد إشكالية يحتاج إلى بحث واستقصاء، أو فكّ رموزٍ أو طلاسم، العالم جليّ وواضح، إنّه يختبئ في كِسرة خبز!!!

تضجّ دواوين أدونيس بتقنية الحوار بنوعيه الدّاخلي والخارجي، فقد أفاد منها ووظّفها بأسلوب رائع للغاية، حتّى أضحت نصوصه الشّعرية تتفجّر بما في داخلها من معاني وتأويلات.

- **الاسترجاع (Flash-back):**

(وهو من التّقنيات السّردية التي ظهرت إلى جانب أساليب أخرى في القصيدة المعاصرة، وهو يعني قطع التّسلسل الزّمني للأحداث والعودة من اللّحظة الحاضرة إلى بعض الأحداث الماضية، ونرى أنّه يصلح في قصيدة الحكاية أكثر من سواها.) [1]

وتُعدّ هذه التّقنية أقل استخدامًا من طرف أدونيس، مقارنة بالتّقنيتين السّابقتين (اللّغة السّردية والحوار)، ولهذا اخترنا نموذجًا واحدًا فقط، لتوضيح هذه التّقنية، يقول أدونيس في قصيدة "أيّام الصّقر":

هدأَتْ فوقَ وجهيَ بين الفريسة والفارس الرّماح

جسدي يتدحرجُ والموتُ حوذيُّه والرّياحُ

جُثثٌ تتدلّى ومرثيّة،–

وكأنّ النّهار

حجرٌ يثقب الحياة

وكأنّ النّهار

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص192.

عرباتٌ من الدّمعِ،

غيّر رنينك يا صوتُ،

أسمَعُ صوتَ الفرات.[1]

يُصوّر لنا ادونيس في هذا المقطع الشّعري، حادثة هروب صقر قريش مع أخيه، من الأعداء، وكيف قُتل أخوه، وكيف كانت حالتُه النّفسية آنذاك، لكن سرعان ما يوقّف الأحداث، ويعود بالزّمن إلى الوراء، فيما يُسمّى بالاسترجاع أو الارتداد، فيذكرُ أيّام ازدهار قريش، وكيف كانت تزهو بالأمن والطّمأنينة، يقول:

((**قريش** ...

قافلة تبحُ صوب الهند

تحمل نار المجد)).

ثمّ يعود إلى الموقف الأوّل، حيث يُواجه "الصّقر" ذلك الظّرف النّفسي العصيب، يعود بنا إلى لحظة وقوفه على ضفاف الفرات، وألفُ سؤالٍ يخطر بباله، كيف سأنجو من هذه المصيبة؟

... والسّماءُ على الجرح ممدودةٌ، والضّفاف

تتهامس تمتدّ:

بيني وبين الضّفاف

لغةٌ، بيننا حوارْ

حضنتْهُ الكراكي، طافت به كالشّراع

بيننا،–

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص87.

وافراتاه، كن لي جسرًا، وكن لي قناع.

وترسّبتُ،

غيّر رنينك يا صوت، أسمع صوت الفرات.[1]

ثمّ يعود الشّاعر من جديد ويقطع الأحداث، ليرجع بنا إلى أيّام ازدهار قريش، يقول:

-((قريش ...

لؤلؤة تشعّ من دمشق

يخبّئُها الصّندل واللُّبان

أرقُّ ما رقَّ له لبنان

أجمل ما حدّث عنه الشّرق ...))[2]

تتيح هذه التّقنية للشّاعر أن يخفّف من تسارع الأحداث، الّتي تأتي تباعًا، فيكون هذا الاسترجاع بمثابة وقفة زمنية أو فاصلٍ شعريّ، يسترخي فيه القارئ مُلملمًا بذلك شتات أفكاره، ومتأهّبًا لانطلاقةٍ جديدة، يستطيع من خلالها أن يفهم النصّ، ويؤوّله على أكملِ وجه.

ج- البناء الدرامي:

يُعدّ البناء الدّرامي من أبرز الأنماط البنائية الّتي استحوذت على اهتمام النقّاد والشّعراء المعاصرين، وحقّقت حضورًا كبيرا في كثير من الأعمال الشّعرية النّاجحة، ويتعلّق هذا البناء أساسًا بالمسرح، وما في عالمه العجيب من فضاءٍ وصراعٍ وتأزّم، وقد نقل الشّاعر المعاصر تلك القضايا وألبسها عباءة الشّعر. فكان البناء الدّرامي بذلك مظهرًا من مظاهر تداخل الأجناس الأدبية في النصّ الشّعري المعاصر.

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص88.

[2] المصدر نفسه، (ص ن).

(تعني الدراما: الفعل والحركة والصّراع، وذلك ما يُولّد التّأثير على المتلقّي ويجعل منطق التأزّم الواقع في النصّ الشعريّ مصوّرا لحالات نفسية أو اجتماعية أو سلوكية، قد يكون لها "معادلٌ موضوعي" في الواقع، وبالتّالي مثلما تمارس المسرحية الدرامية التّطهير تمارس القصيدة ذات البناء الدّرامي التّأثير، بما استلهمته من عناصر بنائية لأجناس أدبية أخرى.

إنّ العناصر الأساسية لكلّ قصيدة لها طابع درامي هي: الإنسان والصّراع وتناقضات الحياة؛ فالإنسان في كلّ تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحيانًا، وأحيانا أخرى مع الآخر، أي مع ذوات أخرى قد تكون ذواتًا علوية أو طبيعية أو إنسانية، أيْ، أيُّ نوعٍ من الذّوات الّتي يصدم بها الإنسان في حياته). [1] كما أنّ هناك من ذهب إلى أنّ الدراما هي "الصّراع"، وهو العنصر الأبرز في عناصر البناء الدرامي، كما أنّه العمود الفقري، فلا وجود للحدث دون "صراع".

يقول "رشاد رشدي" إنّ (الدرامية أو البناء الدرامي أو النّمط الدرامي من صفات كلّ عمل فنيّ سواء كان هذا العمل مسرحية أو قصّة أو صورة أو سيمفونية، والمقصود هنا، ليس النّمط الدرامي في مظهره الخارجي الّذي حدّده أرسطو بالبداية والوسط والنهاية، ولكنّ النّمط الدرامي في جوهره، في الحتمية الّتي قلنا إنّ الموقف لابدّ أن يتضمّنها، هذه الحتمية هي جوهر النّمط الدرامي في أية صورة من صوره.) [2]

هناك فرق كبير بين البناء الدرامي والبناء السّردي، تبيّن لنا بعضه من خلال تقديمنا لكلّ بناء منهما، ونضيف إلى ذلك أنّ "الحدث" من عناصر البناء الدرامي، وهو غير الحكاية، فقد نسرد في خبر صغير في حين يحتاج الحدث إلى صفحات، ويتمّ السّرد من خلال الأفعال نفسها لا من خلال السّارد. و"الحدث" لا يكون إلّا بالصّراع الّذي هو لبّ البناء الدرامي، فإن وُجد حدثٌ بلا صراع فهو حكاية حال، وقد تقوم حكاية الصّراع بين فكرتين مجرّدتين،

---

[1] عز الدّين إسماعيل: الشّعر العربي المعاصر، ص284.

[2] البناء الدرامي، رشدي رشاد، مجلّة المسرح، عدد25، وزارة الثّقافة العامّة، القاهرة، 1966، ص08.

ويمكننا أن نسمّي هذا الصّراع إخباريا، وهو صراعٌ زائف يتعلّق بالحكاية أكثر ممّا يتعلّق بالحدث، ويكون إطارًا خارجيا يحرّك الشّاعر، لكنّه لا يحرّك العمل الفنيّ، وهو كثير في شعرنا المعاصر.[1]

يسعى البناء الدرامي منذ بدايته وحتى نهايته إلى تقديم الحركة والتّجديد في الحدث وبنائه، من خلال خلق عناصر التّشويق والتوتّر والذّروة التي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية (بنمطيتها السّردية) إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراع وتوتر وحركة. [2]

ومن نماذج البناء الدرامي لدى أدونيس نختار قصيدة "الصّقر"، والّتي تُعدّ الأمثل من حيث احتواؤها على جميع أنماط البناء في القصيدة الطّويلة.

إنّ نموذج الصّقر البطولي ليس صياغةً "فنيّة" لشخصية عبد الرّحمان الدّاخل التّاريخية، بل هو صياغة للمثل الأعلى الجمالي للبطولة الفردية، وإن تكن هذه الصياغة تنهض ممّا هو تاريخي في سيرة صقر قريش. وتتأسّس درامية قصيدة الصّقر على ثلاثة محاور: الأوّل وهو الصّقر أو النّموذج البطولي، والثاني هو السّياق الاجتماعي التراجيدي، والثّالث هو الجمال الطبيعي المكاني. ومن خلال العلاقة الجدلية بين الصّقر وكلّ من السّياق والطّبيعة، تتكامل شخصيته، وهي الّتي سوف تجعله يبني "أندلس الأعماق"؛ فهو يتنقّل من موتٍ إلى آخر، من دون أن يسقط، أو يتراجع عن بطولته لحظةً واحدة.

هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرّماحُ

جسدي يتدحرج والموت حُوذيه والرّياح

جُثث تتدلّى ومرثية،–

(...)

---

[1] أحمد زهير رحاحلة: القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر، ص126.

[2] المرجع نفسه، ص127.

غيّر رنينك يا صوتُ،

أسمع صوت الفرات [1]

على الرّغم من هذا السّياق المؤلم التراجيدي، فإنّ الصّقر يعلو عليه، رافضًا أن يتحوّل إلى جنّة أو إلى مرثية، إنّه ينتمي إلى الحياة، ويمتلؤ رغبة فيها، ففي اللّحظة الّتي يكاد يشرف فيها على الموت، يسمع صوت نهرِ الفرات.

يكتب الصّقر للفضاءِ لمجهوله السخيّ

سائلًا عن مكانٍ، كشريانِه نقيّ

يومئ الصّقر للصّقور–

مُتعبٌ، حملتْهُ متاهاتُه، حملتْهُ الصّخور.

فَحَنا فوقها، يغذّي متاهاته ويُغذّي الصّخور

وجهُه يتقدّم والشّمس حوذيّه،

(...)

والصّقور

موكبٌ يفتح السّماء؛

يرفع كالعاشق في تفجّر مريد

في وَلَهِ الصَّبوةِ والإشراق

يرفعها للكون – هذا الهيكل الجديد

كلَّ فضاءٍ باسمه كتاب

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص87.

وكلّ ريح باسمه نشيد.[1]

لقد عانى الصّقر وعاين كلّ شيء، ذاتَه وتاريخه وواقعه، والوجود من حوله، وفهم السرّ الكامن وراء كلّ ذلك، ممّا جعل بطولته شاملة، سواء أكان ذلك في علاقته بالموت، أم بالحياة أم بحلمه الجميل "أندلس الأعماق"، وبهذا فالجسد الّذي كان يتدحرج والموتُ حوذيهُ، تحوّل إلى وجهٍ، والشمس حوذيّه فاتحًا العالم.

إنّ نموذج الصّقر هو المتحدّث الأساسي في هذا النصّ، فهو الذي يروي الأحداث، ويعيشها في جميع أحوالها، دون تدخّل من الذّات الشّاعرة، لكن في آخر النصّ الشّعري، يصمتُ الصّقر لينطق الشّاعر بدلًا عنه:

والصّقرُ في متاهه، في يأسه الخلّاق

يبني على الذّروة في نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطّالع من دمشق.

يحمل للغرب حصاد الشّرق[2]

انطوت هذه القصيدة على الكثير من الصّراعات، الّتي عاشها الصّقر، وعاشها القارئ كذلك، حيث شعر بالتوتّر والقلق عند كلّ محطّة يقف عليها، إلى أن بدأت الأحداث تسير نحو الانفراج شيئا فشيئا، فتكوّنت بعد ذلك، أندلس الأعماق.

تبيّن لنا من خلال هذا المبحث أنّ القصائد الطّويلة لدى أدونيس، عبارةٌ عن بناء مركّبٍ تحتشد فيه مختلف الأنماط البنائية على نحوٍ يتحقّق فيه الانسجام والمواءمة بينها كالجمع بين الغنائي والسّردي والدرامي، وهذا الجمع لا يتحقّق

---

[1] أدونيس: الأعمال الشّعرية، ج2، ص93، 94.

[2] المصدر نفسه، ص93.

على الصّورة المبتغاة، إلّا بوجود شاعرٍ كأدونيس يملك قدرة عالية ومهارات متعدّدة، ورؤية متكاملة تعينه على إنتاج تجربة شعرية متميّزة.

إنّ القصيدة القصيرة لدى أدونيس، لها إطارها الخارجي الملتحم الّذي تترابط فيه جزئياتها ترابطًا عضويًّا، فيولَد بعضُها من بعض، وينعكس بعضها على بعض في ترادفٍ كاشف. كما أنّ القصيدة الطّويلة لديه تتطوّر بشكلٍ مستمرٍّ، فازدادت بنيتها تعقيدًا حتّى صارت موقفا فكريًّا في غاية التّعميم والشّمول، والدقّة والرّهافة.

كانت هذه هي التّجربة الشّعرية الأدونيسية بكلّ تفاصيلها، فهي ليست مجرّد إلهام، بل هي عملٌ متراكب متراكم، عملٌ فلسفيّ نفسي معمّق، عملٌ يُنجَزُ بالمثابرة والمراجعة والثقافة، عبر مراحل مضنية، من قراءة الكتب المتنوّعة، لذلك فإنّ عمل أدونيس الشّاعر النّاقد حالة جدلية لتقديم منجَزٍ شعري قابلٍ للتطوّر والخلود.

خاتمـــــــــة

خاتمة

نصل في نهاية هذا البحث إلى مجموعة من النّتائج، يُمكن إجمالها فيما يلي:

- تُعدّ التّجربة الشعرية موقفا شعريا، يتفاعل معه الشّاعر بكلّ أحاسيسه، بعد أن يؤثّر في وجدانه وكيانه، ويستغرق فكره وخياله، ويعايشه بدقائقه وتفاصيله، ثمّ يصوغه بأسلوبه المعبّر عن نفسه وأصالته، فيُخرجه إلى الوجود عملًا شعريا مكتمل العناصر الفكرية والفنية.
- إنّ السّاحة العربية المعاصرة مجالٌ خصب، تلتقي فيه العديد من الأصوات التي تجمع بين الجانب التّنظيري للقصيدة وجانبها التّطبيقي. هذه الأصوات انبعثت من رحم الخمسينيات، فعملت على تشكيل حداثتها الشعرية على خُطى حداثة الشعراء الغربيين أمثال: رامبو، بودلير، ومالارميه.
- طالبت نازك الملائكة بشعرية جديدة قائمة على الثّورة والتمرّد على القديم شكلًا ومضمونا، هذه الشّعرية غيّرت في هيكل القصيدة الكثير، فجعلته يُلغي نظام الشطرين ليؤسّس لنفسه إيقاعًا جديدًا يعبّر عن عوالم الذّات، شعريةٌ تُطالب بتعدّد القوافي لتطلق العنان لنفسية الشاعر المعاصر، شعرية تُطالب بالتّجديد في روح اللّغة الشّعرية، من خلال شحن ألفاظها بدلالات جديدة، وذلك عن طريق إحياء الموروث المعجمي بنفخ الرّوح فيه.
- تهدف التّجربة الشّعرية عند صلاح عبد الصّبور إلى تشكيل نموذجٍ للإنسان والكون معًا، منحرفةً بذلك عن المفاهيم القديمة والسّائدة، فهي تشترط التحوّل الدّائم لتأسيس لغة جديدة متجدّدة، لذا استحقّ هذا الشّاعر اسمَ شاعِرِ الحداثيين، الّذي دخل إلى الشّعر العربي الحديث من باب لغة الشّعب.
- إنّ نزار قباني لم يكن ذا أفقٍ حداثي متفرّد، استطاع أن يؤسّس مسارَهُ الحداثي المضادّ، ويورّط الحداثات الأخرى ويضعها في مأزق، بِفعل الجماهيرية الشّعبية الّتي اكتسبها من جهة، واللّغة الشّعرية الثّالثة الّتي أسّس لها من جهة أخرى.

كما خلق لحداثته الشّعرية المضادة آليات تفعيل من واقع المجتمع، فطالب بتحرّر المرأة والرّجل معًا، إضافة إلى محاولة تفعيل التّراث الخامل وبلورته وفقًا للحياة الاجتماعية اليوم.

- عمل محمّد بنيس على التّأسيس لشعرية جديدة تتّسم بالانفتاح والتطوّر والتّجاوز والتغيّر، وهي كلّها آليات يتحقّق بموجبها ما يُسمّيه بالإبدال. إنّها شعرية حداثية تقوم على الاختلاف والتّمايز رافضةً حيِّزها الزماني والمكاني. كما أنّه حاول تحسيسنا بالأزمات الّتي تمرّ بها القصيدة العربية الحداثية، والّتي تعيق تطوّرها.
- كان لعبد الله حمادي تجربة شعرية متميّزة كذلك، فهو لم يُعنَ كثيرا بالوزن كعنايته باللغة والصورة الشعرية، وعلى الرغم من تجديده إلا أنه بقي يحن إلى الوزن في كتابة قصائده الأخيرة، فمثلًا في ديوانه "البرزخ والسكّين" زاوج بين نظام الشّطر ونظام السّطر.
- أطلق أدونيس شرارةَ الحداثة المعاصرة في الشّعر العربي، فكان حدسُه يعانق تطلّعه إلى الحرية والتّغيير والإبداع، ومنذ البداية رأى أنّ الثّقافة ليست مجرّد استعمالٍ جديدٍ للّغة بقدرِ ما هي تجديدٌ لها. والمعرفةُ والحداثة بهذا المعنى كفاحٌ؛ أي إنّهما لا تعنيان بتفسير العالم أو الحياة أو الإنسان إلّا لغاية أساسية: تغييرُ العالم والحياة والإنسان.
- يرى أدونيس في الدّين سببًا للتخلّف، فهو لم يشْعُر بأنّه حرٌّ إلّا عندما تحرّر من المرجعيات، وفي مقدّمتها المرجعية الدينية. كما أنّه يُعلن دائما بأنّه ليس متديّنا وليس مؤمنًا، والعقلُ عنده –كما قال الملاحدةُ القدامى– قبلَ الدّين؛ فالدّين يجب أن يكون تابعًا للعقل وليس العكس.
- يتفنّن أدونيس في السّخرية من الله عزّ وجلّ، وهذا هو ديدنُ الملحدين ودأبهم، إنّها ثقافة الإلحاد والتنكّر للقوى الغيبية الّتي لا تُرى بالعين المجرّدة، فكُلّ ما لا تُدركُه الأبصار لا تُدركُه العقول عندهم، ولا إيمان إلّا بالمادّة لا غير.

- لا يؤمن أدونيس بالأشياء غير المحسوسة، أي لا يؤمن بشيءٍ غائب عن الحسّ البشري المحدود، ومن هنا تركّبت في دماغه الخرافات الّتي يعتقدُ أنّها الحقيقة والعقل والعلم، فكلامُه لا يعدو كونَه تجميعًا لشبهات وفلسفات غيره من الماديين الغربيين والماركسيين على وجه الخصوص. فحتّى الملائكة لم تَسلم من سخريته، فقد وصفها بأبشع الصّفات احتقارًا لها وازدراءً.
- تُعتَبَرُ محاولةُ أدونيس لدراسة القرآن الكريم أوّل دراسة عربية حداثية جديّة للنص القرآني، ولكنّها ليست كالدّراسات التي تناولت القرآن كنصٍّ لغوي خارج كلّ بعدٍ ديني، فهو ينظُر إلى القرآن الكريم على أنّه نصٌّ عاديّ مليءٌ بالخرافات والقصصِ المشكوك في مصداقيتها. وبالتّالي لا نكادُ نجدُ كلمةً من شعرِ أدونيس إلّا ويتخطّفها التّأويل وتنحو منحى الإلحاد، فقد تجرّأ على كلّ مقدّسٍ واتّخذ لنفسه عقيدةً خاصّة يُمكن تسميتها وبكلّ بساطةٍ: "العقيدة الأدونيسية".
- إنّ الحداثة التي ينادي بها أدونيس لا ترفض التّراث، وإنّما تستمدّ وُجودَها من جوهره، كما أنّ الحِرص عليه، يجعله يحرص كذلك على حمايته مِن التقليد والتّكرار؛ فالتراث ليس عبئًا علينا، بل على العكس تمامًا، هو بمثابة السّند والعون، إذا ما أردنا بناء مجتمعٍ عصري حديث. فأدونيس حين حمّل التّراث ما حمّل، لم يكن يعني التراث كلّه، بل كان يعني ذلك التقليد الحاصل في عصور الانحطاط، والّذي لا يزال يجرّ أذياله في بعض الأحيان حتّى اليوم.
- لم يكن أدونيس متأثّرا بالأدب الغربي من حيث هو رؤيا للعالم، وإنّما كان متأثّرا بإشكالية الإبداع الشّعري، وما تطرحه من قضايا وتساؤلات، إذْ لم يكن الشّعر الغربي بالنّسبة له نموذجًا يُحتذى بما هو مقاربة خاصة للإنسان والعالم، وإنّما كان صدمةً معرفية، أي إنّه تأثّر بالإبداعية الغربية باعتبارها شكلًا فكريا أقوى وأغنى من تأثّره بالجانب الشّعري. كما أنّه دعا الشاعر العربي الحديث إلى إنتاج المختلف، أي أن تتكيّف هذه المفهومات مع عبقرية اللّغة العربية، وبشكلٍ أدق مع شعريتها الخاصّة.

- تقوم الأدونيسية بوصفها ردّة حداثية، على الثورة بمفهومها العميق، بما هِي تجاوزٌ لما استنفد نفسه، من هنا كان نظره إلى الشّعر، نظرًا خاصًّا، حيث نجد لديه دائمًا النظرة نفسها إلى العائق الأكبر في الثقافة العربية وهو الماضوية وسيادة المعمارية التقليدية.
- إنّ الشّعر –حسب أدونيس– لا يقوم بالوزن فقط؛ ذلك أنّ النّظم شيء والشّعر شيء آخر، فهناك شعرٌ جميل ليس منظومًا، وهناك نظمٌ جيد لا شعر فيه. وهذا الكلام لا يعني رفض الوزن والقافية أو التخلّي عنهما، وإنّما يعني أنّهما لا يمثّلان وحدهما حصرًا للشعرية ولا يستنفدانها، وأنّ هناك عناصر شعرية غيرهما، مثل: الإيقاع والّذي يُعدّ أشمل وأوسع من الوزن، كما أصبح العزف على وتر "الفضاء التّشكيلي" من مظاهر حريّة الشّكل الشّعري وانطلاقه؛ ذلك أنّ هذا العنصر الفضائي رغم الاعتقاد السّائد بثانويته يُمكن أن يُصبح مولّدا للمعاني والدّلالات في النصّ.
- القصيدة الجديدة –في نظر أدونيس– في حاجة إلى لغةٍ شعرية جديدة، تنظر إلى المجاز باعتباره تجاوزًا وتحوّلًا، وتنظر إلى الصّورة فتكثّفها وتحيلها إلى رمزٍ عبر مزيدٍ من التّجريد، فاللّغة عالمٌ أكبر يضمُّ بين جوانحِه أبواب عالم أخرى، كالحرّية واللّذة والسّفر إلى أقصى الممكنات. إنّها لغةٌ ثانية تُولد من رحم اللّغة الأولى، مكتظّة بكثافة إحالية هائلة، وفضلًا عن ذلك فلها دائمًا طبيعة إيقاعية نوعية فائقة الخصوصية تحتاج إلى وعي إيقاعي عالٍ لتمثّلها والإحساس بروحها.
- الكتابة ممارسة فكرية وجمالية تتأسّس على تلك العلاقة الّتي تربط المبدع بماضيه وحاضره، وتصوّره عن مستقبله، ومنه فالكتابة الأدونيسية ماهي إلا تركيب بين جهتين، نجد جذورها في أصلين؛ أحدهما شرقي تراثي قديم، والآخر غربي مستعار جديد: الكتابة الصوفية، والكتابة الآلية كما بشّرت بها السوريالية.

- الكتابة الصوفية بوصفها محاورةً مع الغيب تُصبح فيها اللّغة شفّافة مضيئة، تتجرّد من دلالاتها التّقليدية لتكتسي بأخرى، تحلق في فضاء ينقلنا إلى عوالم أخرى، بمعنى أنّها أضحت المكتشفة لينابيع بكارة المعنى من خلال استنهاض طاقة اللّغة على الإشارة.
- الكتابة الآلية شأن الكتابة الصّوفية –حسب أدونيس– فهي تتميّز أساسًا بغياب الرّقابة غيابًا كليًّا، سواء كانت عقلية أو جمالية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية أو اجتماعية، وتتميّز تبعًا لذلك بكونها تفجيرًا للعالم الدّاخلي الّذي تكبته هذه الرّقابة بأنواعها جميعًا.

- يُعدّ أدونيس أحد أهمّ كتّاب قصيدة النّثر ومنظّريها، فقد تنوّعت تجاربه الشّعرية في هذا المجال، وقدّم قصائد نثرية مهمّة ومتميّزة، حتّى إنّ مصطلح "قصيدة النّثر" ظهر فيما يبدو أوّلا في مقالة له نشرها عام 1960 في مجلّة "شعر"، وهذا المصطلح مستقى من كتاب الكاتبة الفرنسية "سوزان برنار"، وعنوانه (قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا).
- تطمح قصيدة النّثر إلى تشكيل إيقاعٍ خاص بها، بالاستعاضة عن النّظام التّقليدي، وذلك بانسجام داخلي لا يفتأ يتجدّد ولا يخضع إلّا لحركة الرّؤيا والتّجربة الشّخصيتين، كما أنّها تطمح إلى إتاحة كلّ الحريّة للفكر والخيال.
- يُعدّ الغموض في الشّعر مشكلة قديمة حديثة؛ فقد أُثيرت في النّقد الأدبي منذ العصر العبّاسي، وشكّلت محور الصّراع بين أنصار الشّعر القديم، وأنصار الشّعر الحديث، فهو بالنّسبة لأدونيس لا يعني المبالغة في استخدامه، وإلّا سينتهي بنا الأمر إلى الألغاز والأحاجي وطمس النّصوص الإبداعية جملةً وتفصيلًا، كما لا يعني الإفراط في التّقريرية والوُضوح.

- يُعدّ أدونيس من أكثر الشعراء الحداثيين الّذين اهتمّوا بالقصيدة الرّمز والقصيدة الأسطورة، لكنّه لم يُفض في الحديث عنهما تنظيرًا كما هو ديدنُه في مفاهيم أخرى، وإنّما ورد كلّ تعامل الشّاعر مع هذه القضية – تقريبًا– إبداعيا أكثر.
- من أجل مزيدٍ من التّماسك الدّاخلي للقصيدة الحديثة، طرح الشّعر المعاصر مسألة الرّمز الشّعري، بوصفه البنية التي تصبُّ في داخلها عناصر القصيدة مجتمعة، ولأجل ذلك يكتسب السّياق الّذي يرد فيه الرّمز أهمية خاصّة، ويكون سببا مباشرا في نجاحه أو إخفاقه في إثراء التجربة الشعرية، وتزجية الحالة الشعورية الّتي يعانيها المبدع.
- يتميّز أدونيس بقدرةٍ هائلة على التّماهي مع الرّموز التّاريخية والدّينية، وتوظيف بُعدها الموضوعي وكيفية استحضارها في نِتاجاته الشعرية بتقنية متطوّرة تجمع بين الذّاتية والموضوعية، الغنائية والدرامية، الحسية والرّمزية؛ فقد ميّز بين أنماط التّوظيف للشخصيات التاريخية، حيث التقى أبطال التاريخ واحدًا واحدا، الأحياء منهم والأموات، وقد تقبّلهم كلّهم: الصوفي، العاشق، المحارب، الثّائر والمفكّر. كما كان لدواوينه نصيبٌ وافر من استدعاء الرموز الدينية، حيث حاول امتصاص ما رآه مناسبًا منها، ونجح في توظيفه بما يتلاءم وسياق القصيدة، وبالتالي ساهمت في تشكيل رؤية جديدة لها، فاتحةً آفاقا ممتدة، أغنت فضاء عالمه الشعري بأكمله.
- لجأ أدونيس إلى التّراث الإنساني الموغل في القِدم ليستلهِم منه تلك الأجواء الروحية العميقة وملامح البطولة الإنسانية المتفرّدة الّتي تجسّدت في أفعال الشخصيات الأسطورية وتطلّعاتها ومواقفها إزاء الحياة الإنسانية وما يُحيط بها من غموض وتعقيد. كما أنّها تمنح النصّ الشعري قدرةً تعبيرية هائلة، يستطيع من خلالها الشاعر أن يُلمّح دون أن يصرّح.

- يمثّل المعجم الشعري لأدونيس المنبع اللّغوي الذي ينتقي منه ما يريد من الألفاظ والمفردات، فيخلق منها عالمه الشعري، حيث ينتقيها لتصبح ألوانَه وريشتَه اللّغوية، كما أنّه عندما يشيد بنائه الشعري لا يعمل على مجرّد وضع الألفاظ ورصفها، بل يضعها في سياقات متعدّدة وملوّنة، قادرةٍ على منحها دلالات جديدة تنخرط في حقول دلالية محدّدة، وبالتّالي تكشف عن أسلوبٍ لغوي خاص، يمثّل روح الشاعر وشعريته.
- إنّ أدونيس شديد التأثّر بالمتصوّفة العرب أمثال: ابن عربي، النفري، لسان الدين بن الخطيب...إضافة إلى السورياليين الغرب، ومنه تحدّد معجمه الشّعري بوضوح في: المعجم الصّوفي والمعجم السوريالي، حيث حاول أن يزاوج بينهما بفنية عالية جدا، ليولّد لنا قصائد رائعة، عشقت التّيه وتشظّت فيها المعاني، حتّى أضحت سرابا، من الصّعب الإمساك به.
- لدى أدونيس صوتٌ وثقافة وتجربة ورؤيا، وبالتالي فالأبنية الفنية لديه تختلف من قصيدة إلى أخرى، تبعًا للحالة الّتي تُنتجها هذه القصيدة أو تلك، فقد تكون الحالة الفكرية معقّدة، فتنتج القصيدة الطّويلة الّتي تصل أحيانًا إلى كتابٍ شبيه بالعمل الروائي، كما هي الحال في ديوانَيْه "مفرد بصيغة الجمع" و"الكتاب"، وقد تكون الحالة شحنة قصيرة من العاطفة ، فتنتج القصيدة القصيرة، ولذلك فإنّنا نجد في المجموعةِ الشّعرية الواحدة، القصيدة القصيرة والطويلة، والغنائية والدرامية، والمغلقة والمفتوحة إلى غير ذلك.
- تتميّز القصيدة القصيرة الأدونيسية بجملةٍ من الخصائص وهي:
  - الغنائية: فالقصيدة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيطٌ شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثمّ يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئا فشيئا، حتّى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس.
  - بنية الفكرة والحكمة: حيث إنّ القصيدة عند أدونيس، وخاصّة القصيرة منها، هي تكثيف لتجربة أو خلاصةٍ لمعاناة وجودية، وبالتالي فالقصيدة تتحوّل عند الشاعر إلى معرفة وإلى حكمةٍ شعرية.

- بنية التأزّم والانفراج: حيث يبدأ المقطع الشّعري القصير بربط عقدة أو إثارة سؤال، ينتج عنه استثارة مخيّلة القارئ، ثمّ يصبّ في ختام الأبيات جوابًا مكثّفا، قد يتوقّعه القارئ كما قد يُفاجئُه.

– للقصيدة القصيرة عند أدونيس أشكالٌ عديدة منها:

- القصيدة القصيرة ذات البنية المركّزة التعريفية: وغالبا ما يكون هذا النّوع في استهلالات المجموعات الشعرية، وهي ذات بنية مركّزة، لأنّها بمنزلة العنوان من المجموعة، فهي تقول كلّ شيء عنها، أو تختصرها بعددٍ قليل من الكلمات، ثمّ إنّها تعريفية، لأنّها تقدّم صورة تعريفية عن المجموعة.
- القصيدة القصيرة ذات البنية المركزة التقابلية: حيث تأتي قصيدة أدونيس بمثابة صورة ضدّية أو حالة مقابل حالة مختلفة، أو وضع مقابل وضعٍ آخر.
- القصيدة القصيرة ذات البنية المفتوحة: وتتميّز بكونها تنتهي نهاية مفتوحة على التّأويل، أو هي مفتوحة على نصوص سابقة أو معاصرة (تناص).
- القصيدة القصيرة ذات البنية المغلقة: اشتهر أدونيس بهذا النّوع من القصائد، حيث إنّ كلّ واحدة منها مستقلّة بذاتها، ولها تركيبها الخاص، كما أنّها تركّز على إيقاع الخاتمة، على أساس أنّها الفكرة الّتي يُريد الشاعر إيصالها إلى المتلقّي.

– تنقسم القصيدة الطّويلة عند أدونيس من حيث الشّكلُ –الطول– إلى قسمين: وهذان القسمان يبقى فيهما الطول نسبيا يصعبُ تقييدُه بعددٍ محدّد من الأسطر الشعرية أو الصّفحات.

- القصيدة الطويلة: وهي الّتي يبرز فيها طولُ نَفَسِ الشاعر، وقد تمتدّ لتشكّل جزءًا كبيرا من ديوانه، وفيها تظهر قدرة الشاعر الحقيقية على إبداع بناء فني مركّب ومتكامل.
- القصيدة الدّيوان: وهو الشّكل الأطول على الإطلاق، وفيه تمتدّ القصيدة لتشكّل ديوانا كاملًا، وتصبح عملًا فنيّا مستقلّا، يعبّر فيه الشاعر عن تجربة متكاملة.

- تنتظم قصائد أدونيس الطّويلة في الأنماط البنائية الآتية، وهي:

- البناء الغنائي: نجح أدونيس في التحرّر من نمط البناء الغنائي التّقليدي، واستطاع أن يُبدع غنائية جديدة من التّعبير، يتحدّث فيها عن الموضوعي بصورة ذاتية.
- البناء السّردي: حيث وظّف أدونيس بعض التّقنيات السّردية في القصيدة الطويلة على نحوٍ تتّحدُ فيه مكوّنات الشّعر والنّثر، للوصول إلى نمطٍ بنائي جديد يحافظ على سمة الشعرية الّتي يشترط وجودها في القصيدة، ويستعين بأساليب نثرية -يوفّرها السّرد- كاللّغة السّردية، الحوار، الاسترجاع،...
- البناء الدّرامي: ويسعى إلى تقديم الحركة والتجديد في الحدث وبنائه، من خلال خلق عناصر التشويق والتوتر والذروة، الّتي تنتقل بالقصيدة من بنية الحكاية (بنمطيتها السّردية) إلى بنية الحدث الدرامي بما فيه من صراعٍ وتوتر وحركة.

- التّجربة الشّعرية الأدونيسية ليست مجرّد إلهام، بل هي عملٌ متراكم متراكب، عمل فلسفيّ نفسيّ معمّق، عملٌ يُنجَزُ بالمثابرة والمراجعة والثقافة، عبر مراحل مضنية مِن قراءة الكتب المتنوّعة، لذلك فإنّ عمل أدونيس الشاعر النّاقد حالةٌ جدلية لتقديم مُنجَزٍ شعري قابلٍ للتطوّر والخلود.

قائمة الكتب المعتمدة

قائمة الكتب المعتمدة:

– القرآن الكريم، برواية ورش.

أوّلا: المصادر:

1– أدونيس: **أبجدية ثانية**، ط1، دار توبقال، 1994.

2– ـــــ: **الآثار الكاملة**، ط1، دار العودة، بيروت، 1971.

3– ـــــ: **أدونيس الهوية غير المكتملة، الإبداع، الدّين، السّياسة، الجنس**، بالتّعاون مع شانتال شوّاف، ط1، بدايات سورية، دمشق، 2005.

4– ـــــ: **الأعمال الشّعرية** (أغاني مهيار الدّمشقي وقصائد أخرى) ج1، (دط)، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت، 1996.

5– ـــــ: **الأعمال الشّعرية** (مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى) ج3، (دط)، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت، 1996.

6– ـــــ: **الأعمال الشّعرية** (هذا هو اسمي وقصائد أخرى) ج2، (دط)، دار المدى للثّقافة والنّشر، بيروت، 1996.

7– ـــــ: **أوّل الجسد آخر البحر**، ط2، دار الساقي، بيروت، 2005.

8– ـــــ: **تنبّأ أيّها الأعمى**، ط2، دار السّاقي، بيروت، لبنان، 2005.

9– ـــــ: **الثّابت والمتحوّل** (بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب) –تأصيل الأصول– ج2، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

10– ـــــ: **الثّابت والمتحوّل** (بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب) –صدمة الحداثة– ج3، ط5، دار الفكر، لبنان، (دت).

11- ـــــ: **رأس اللّغة وجسم الصّحراء**، ط1، دار السّاقي، بيروت، 2011.

12- ـــــ: **زمن الشّعر**، ط6، دار السّاقي، بيروت، 2005.

13- ـــــ: **سياسة الشّعر** (دراسات في الشّعرية العربية المعاصرة) ط1، دار الآداب، بيروت، 1986.

14- ـــــ: **الشّعرية العربية**، ط1، دار الآداب، بيروت، (دت).

15- ـــــ: **الصّوفية والسّوريالية**، ط2، دار السّاقي، بيروت، 1995.

16- ـــــ: **فاتحة لنهايات القرن**، ط1، دار العودة، بيروت، 1980.

17- ـــــ: **الكتاب أمس المكان الآن** (مخطوطة تُنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس) ط2، دار السّاقي، لبنان، 2006.

18- ـــــ: **كلام البدايات**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1989.

19- ـــــ: **مفرد بصيغة الجمع** (صياغة نهائية)، (دط)، دار الآداب، بيروت، 1988.

20- ـــــ: **مقدّمة للشعر العربي**، ط3، دار العودة، بيروت، 1979.

21- ـــــ: **موسيقى الحوت الأزرق، الهوية، الكتابة، العنف**، ط1، دار الآداب، 2002.

22- ـــــ: **النصّ القرآني وآفاق الكتابة**، ط1، دار الآداب، لبنان، 1993.

23- ـــــ: **ها أنت أيّها الوقت** (سيرة شعرية ثقافية)، ط1، دار الآداب، بيروت، 1993.

ثانيا: المراجع:

24- إحسان عبّاس: **أوراق مبعثرة** (بحوث ودراسات في الثّقافة والتّاريخ والأدب والنّقد الأدبي) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2006.

25- أحمد بسام ساعي: **حركة الشّعر الحديث من خلال أعلامه في سورية**، (دط)، دار الفكر المعاصر، 2006.

26– أحمد دلباني: **مقام التحوّل** (هوامش حفرية على المتن الأدونيسي) (دط)، دار التّكوين، دمشق، 2009.

27– أحمد زهير رحاحلة: **القصيدة الطّويلة في الشّعر العربي المعاصر**، (دط)، دار الحامد، (دت).

28– أحمد مختار عمر: **علم الدّلالة**، ط5، عالم الكتب، القاهرة، 1998.

29– **الإسلام والحداثة** (ندوة مواقف شارك فيها مجموعة من الحداثيين) ط1، دار السّاقي، 1990.

30– إسماعيل بن عمرو بن كثير: **البداية والنهاية**، ج6، (دط)، مكتبة المعارف، بيروت، 1410هـ-1990م.

31– إلياس خوري: **دراسات في نقد الشّعر**، ط2، دار ابن رشد، بيروت، 1981.

32– أمين يوسف عودة: **تأويل الشّعر وفلسفته عند الصّوفية**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2008.

33– بشار بن برد: **ديوان بشار بن برد**، جمعه وشرحه: درويش الجويدي، وعلّق عليه: محمّد الطّاهر بن عاشور، ج1، (دط)، عاصمة الثّقافة العربية، 2007.

34– بشير تاوريريت: **أدونيس في ميزان النّقد** (أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه) ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2009.

35– ـــــــــــ: **استراتيجية الشّعرية والرّؤيا الشّعرية عند أدونيس** (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم) ط1، دار الفجر، قسنطينة، 2006.

36– ـــــــــــ: **الحقيقة الشّعرية على ضوء المناهج النّقدية المعاصرة والنّظريات الشّعرية** (دراسة في الأصول والمفاهيم) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

37– جلال كمال الدّين: **الشّعر العربي الحديث وروح العصر**، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1964.

38– جهاد فاضل: **أدباء عرب معاصرون**، ط1، دار الشروق، بيروت، 2000.

39– ـــــــــــ: **أسئلة الشّعر، حوارات مع الشّعراء العرب**، ط1، الدار العربية للكتاب، القاهرة، (دت).

40– ـــــــــــ: **قضايا الشّعر المعاصر**، ط1، دار الشروق، 1984.

41– أبو حاتم محمد بن حبّان الدرامي السبتي: **الإحسان في تقريب صحيح بن حبّان**، ط1، مؤسسة الرّسالة، بيروت، 1408هـ-1988م.

42– حبيب بوهرر: **تشكّل الموقف النّقدي عند أدونيس ونزار قبّاني** (قراءة في آليات بناء الموقف النّقدي والأدبي عند الشّاعر العربي والمعاصر) ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2008.

43– حسن مخافي: **القصيدة الرّؤيا** (دراسة في التّنظير الشعريّ والممارسات النّقدية لحركة مجلّة شعر) ط1، اتّحاد الكتّاب، المغرب، الرّباط، 2003.

44– أبو الحسن مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري: **صحيح مسلم**، تح: محمّد فؤاد عبد الباقي، (دط)، دار إحياء التّراث العربي، بيروت، (دت).

45– خالد سليمان: **الجذور والأنساغ** (دراسات نقدية في جديد القصيدة العربية المعاصرة) ط1، دار كنوز المعرفة، عمّان، 2009.

46– خليل أبو جهجة: **الحداثة الشّعرية العربية بين الإبداع والتّنظير والنّقد**، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1995.

47– رجاء أبو علي: **الأسطورة في شعر أدونيس**، ط1، دار التّكوين، دمشق، 2009.

48– ابن رشيق القيرواني: **العمدة في محاسن الشّعر وآدابه ونقده**، ج1، تح: محمّد محي الدّين عبد الحميد، ط1، مطبعة حجازي، القاهرة، 1934.

49– رضوان بن عريبة: **مساءلات جديدة للشعرية العربية** (في ضوء الثّابت والمتحوّل لأدونيس) ط1، المتقي برينتر، المحمدية، 2007.

50– رمضان الصبّاغ: **في نقد الشّعر العربي المعاصر** (دراسة جمالية) ط1، دار الوفاء للطّباعة والنّشر، الإسكندرية، 2002.

51– سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي: **مفاهيم حداثة الشّعر العربي في القرن العشرين**، ط1، دار الرّضوان، الأردن، 2012.

52– سامية راجح ساعد: **تجلّيات الحداثة الشّعرية في ديوان البرزخ والسكّين للشّاعر عبد الله حمّادي**، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2010.

53– سعيد بن زرقة: **الحداثة في الشّعر العربي، أدونيس أنموذجًا**، ط1، أبحاث للتّرجمة والتّوزيع، لبنان، 2004.

54– سعيد الغامدي: **الانحراف العقدي في أدب الحداثة وفكرها** (دراسة نقدية شرعية) ط1، دار الأندلس الخضراء، جدّة، 2003.

55– سفيان زدادقة: **الحقيقة والسّراب** (قراءة في البعد الصّوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة) ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

56– سليمان الأزرعي: **تحديات الفكر والثقافة العربية في الفكر والأدب** (دراسة) (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 2008.

57– شوقي ضيف: **في النّقد الأدبي**، ط6، دار المعارف، القاهرة، 1981.

58– صقر أبو فخر: **حوار مع أدونيس، الطّفولة، الشّعر، المنفى**، ط1، المؤسسة العربية، بيروت، 2000.

59– صلاح عبد الصّبور: **الأعمال الكاملة**، ج9، (دط)، دار العودة، بيروت، (دت).

60– ـــــــــــــ: **أقول لكم**، ط1، منشورات المكتب التّجاري، 1961.

61– ـــــــــــــ: **حياتي في الشّعر**، ط1، دار العودة، بيروت، 1964.

62– ـــــــــــــ: **الدّيوان**، م3، ج1، (دط)، دار الآداب، بيروت، 1971.

63– ـــــــــــــ: **قراءة جديدة لشعرنا القديم**، ط1، منشورات اقرأ، لبنان، 1968.

64– صلاح فضل: **أساليب الشّعرية المعاصرة**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1995.

65– ضياء خضير: **شعر الواقع وشعر الكلمات** (دراسة في الشّعر العراقي الحديث) (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

66– ابن طباطبا محمّد بن أحمد: **عيار الشّعر**، تح: طه الحاجري، محمّد زغلول سلام، (دط)، القاهرة، 1956.

67– طراد الكبيسي: **الاختلاف والائتلاف في جدل الأشكال والأعراف** (مقالات في الشّعر) (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000.

68– أبو الطيب أحمد بن حسين الجعفي المتنبي: **ديوان المتنبي**، (دط)، دار بيروت للطباعة والنّشر، 1983.

69– عبد الرزاق الأصفر: **المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها**، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999.

70– عبد الرزاق صالح: **الأسطورة والشّعر**، ط1، دمشق، 2009.

71– عبد العزيز بومسهولي: **الشّعر والتّأويل** (قراءة في شعر أدونيس) (دط)، إفريقيا الشّرق، المغرب، 1998.

72– عبد العزيز المقالح: **ثلاثيات نقدية**، ط1، المؤسّسة الجامعية للدراسات، بيروت، 2000.

73– عبد الفتّاح الدّراويش: **شعراء أعلام، نزار قبّاني** (حياته وشعره) ط1، الأهلية للنّشر والتّوزيع، الأردن، 2009.

74– عبد القادر محمّد مرزاق: **مشروع أدونيس الفكري والإبداعي** (رؤية معرفية)، ط1، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، الولايات المتّحدة الأمريكية، 2008.

75– أبو عبد الله بن بطّة العكبري: **الإبانة عن شريعة الفرقة الناجية ومُجانبة الفرق المذمومة**، ط2، دار الرّاية للنّشر، السعودية، 1418هـ.

76– عبد الله حمّادي: **البرزخ والسكّين**، ط3، دار هومة، الجزائر، 2002.

77– ـــــــــــ: **ديوان تحزّب العشق يا ليلى**، ط1، منشورات دار البعث، الجزائر، 1982.

78– ـــــــــــــ: **الشّعرية العربية بين الاتّباع والابتداع**، (دط)، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2005.

79– ـــــــــــــ: **مدخل إلى الشعر الإسباني المعاصر**، ط1، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

80– ـــــــــــــ: **مساءلات في الفكر والأدب**، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994.

81– عبد الله العشي: **أسئلة الشّعرية** (بحث في آلية الإبداع الشّعري) ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009.

82– عبد الله الغذامي: **تأنيث القصيدة والقارئ المختلف**، ط2، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 2005.

83– ـــــــــــــ: **الخطيئة والتّفكير** (من البنيوية إلى التّشريحية) ط1، النّادي الأدبي الثّقافي، 1985.

84– أبو عبد الله محمّد بن إسماعيل البخاري الجعفي: **صحيح البخاري**، تح: محمّد زهير بن ناصر الناصر، ط1، دار طوق النّجاة، 1422هـ

85– عبد المعطي شعراوي: **أساطير إغريقية** (أساطير البشر) ج1، (دط)، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، 1982.

86– ـــــــــــــ: **أساطير إغريقية** (الآلهة الكبرى) ج3، (دط)، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2005.

87– عبد الملك مرتاض: **في نظرية الرّاوية** (بحث في تقنيات السّرد) (دط)، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

88– ـــــــــــــ: **قضايا الشّعريات** (متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشّعر المعاصر) ط1، دار القدس العربي، الجزائر، 2009.

89– أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: **الحيوان**، تح: يحي السّباعي، م1، ط1، دار الهلال، بيروت، 1990.

90– عز الدّين إسماعيل: **الشّعر العربي** (قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنوية) ط3، دار الفكر العربي، 1966.

91– عز الدّين المناصرة: **إشكالية قصيدة النّثر** (نصّ مفتوح عابر للأنواع) ط1، دار الفارس، الأردن، 2002.

92– ـــــــــــــ: **شاعرية التّاريخ والأمكنة** (حوارات مع الشّاعر عزّ الدّين المناصرة) (دط)، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، 2000.

93– عصام شريح: **ظواهر أسلوبية في شعر بدوي الجبل**، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

94– علاء حامد: **مسافة في عقل رجل**، (دط)، (دت).

95– علي الشرع: **بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس**، (دط)، منشورات اتّحاد كتّاب العرب، دمشق، 1987.

96– فاتح علّاق: **مفهوم الشّعر عند الشّعراء الروّاد**، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.

97– فيصل صالح القيصري: **بنية القصيدة القصيرة في شعر عزّ الدّين المناصرة**، ط1، دار مجدلاوي للنّشر والتّوزيع، عمّان، 2006.

98– كاظم جهاد: **أدونيس منتحلا** (دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتحالية التّرجمة يسبقها: ما هو التّناص) ط2، إفريقيا الشرق، الدّار البيضاء، 1991.

99– كعب بن زهير: **ديوان كعب بن زهير**، تح: درويش الجويدي، ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2008.

100– كمال أبو ديب: **في الشعرية**، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

101– كمال خير بك: **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، (دط)، دار الفكر، بيروت، 2000.

102– كمال محمّد إسماعيل: **الشّعر المسرحي في الأدب المصري المعاصر**، (دط)، الهيئة المصرية للكتاب، 1981.

103– ماجدة حمّود: **علاقة النّقد بالإبداع الأدبي**، (دط)، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، 1997.

104– مرشد الزّبيدي: **اتّجاهات نقد الشّعر العربي في العراق** (دراسة الجهود النّقدية المنشورة في الصّحافة العراقية بين 1958-1990) (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999.

105– مصطفى الجوزو: **نظريات الشّعر عند العرب** (الجاهلية والعصور الإسلامية) -نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات- ط2، دار الطّليعة، 1988.

106– محمّد بدوي: **الجحيم الأرضي** (قراءة في شعر صلاح عبد الصّبور) (دط) الهيئة المصرية العامّة للكتاب، مصر، 1986.

107– محمّد بنيس: **الشّعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاته** (مساءلة الحداثة) ج4، ط2، دار توبقال للنّشر، المغرب، (دت).

108– ـــــــــــ: **كتابة المحو**، ط1، دار توبقال، المغرب، 1994.

109– محمّد زايد: **أدبية النصّ الصّوفي بين الإبلاغ النّفعي والإبداع الفنّي**، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، 2011.

110– محمّد زكي العشماوي: **دراسات في النّقد الأدبي المعاصر**، ط1، دار الشّروق، القاهرة، 1994.

111– محمّد صابر عبيد: **شيفرة أدونيس الشّعرية** (سيمياء الدّال ولعبة المعنى) ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008.

112– ـــــــــــ: **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية**، (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، (دت).

113– محمّد الصّادق عفيفي: **النّقد التّطبيقي والموازنات**، (دط)، مكتبة الخانجي، 1978.

114– محمّد العبد: **اللّغة والإبداع الأدبي**، ط1، دار الفكر، مصر، 1989.

115– محمّد عبده عزّام: **ديوان أبي تمّام بشرح الخطيب التّبريزي**، تح: محمّد عبده عزّام، ط4، دار المعارف، (دت).

116– محمّد عبد الواحد حجازي: **ظاهرة الغموض في الشّعر الحديث**، ط1، دار الوفاء، الإسكندرية، 2001.

117– محمّد العربي فلّاح: **أدونيس تحت المجهر** (محاولة لتسليط الضّوء على زوايا أدونيس المظلمة) ط1، دار الخلدونية، الجزائر، 2008.

118– محمّد عزّام: **الحداثة الشّعرية**، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1985.

119– محمّد علي الكندي: **الرّمز والقناع في الشّعر العربي الحديث** (السّياب ونازك والبياتي) ط1، دار الكتاب الجديد المتّحدة، لبنان، 2003.

120– محمّد غنيمي هلال: **النّقد الأدبي الحديث** (مصادره الأولى، تطوّره، فلسفاته الجمالية ومذاهبه) ط3، دار ومطابع الشّعب، القاهرة، (دت).

121– محمّد فتّوح أحمد: **الرّمز والرّمزية في الشّعر المعاصر**، ط3، دار المعارف، القاهرة، 1984.

122– محمّد كشاش: **اللّغة والحواس** (رؤية في التّواصل والتّعبير بالعلامات غير اللّسانية) ط1، المكتبة العصرية، بيروت، 2001.

123– محمّد الماغوط: **الآثار الكاملة**، (دط)، دار العودة، بيروت، 1973.

124– محمّد الماكري: **الشّكل والخطاب** (مدخل لتحليل ظاهراتي) ط1، المركز الثّقافي العربي، كانون الثّاني 1991.

125– محمّد مفتاح: **تحليل الخطاب الشّعري** (استراتيجية التّناص) ط3، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، 1992.

126– محمود الرّبيعي: **قراءة الشّعر**، (دط)، دار غريب للنّشر والتّوزيع، القاهرة، 1997.

127– ميخائيل عيد: **وجوه ومرايا** (شيء من السيرة وشيء من النّقد) (دط)، اتّحاد الكتّاب العرب، 1999.

128– محي الدّين بن عربي: **الفتوحات المكيّة**، تح: عثمان يحي، (دط)، دار الكتب العلمية، الأندلس، 2006.

129– ــــــــــــــ: **فصوص الحكم**، (دط)، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، (دت).

130– محي الدّين صبحي: **مطارحات في فن القول** (محاورات مع أدباء العصر) ط1، اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1978.

131- ـــــــــــــــ: **نزار قبّاني، شاعرا وإنسانا**، ط1، دار الآداب، بيروت، 1958.

132- نازك الملائكة: **ديوان شظايا ورماد**، (دط)، دار العودة، بيروت، 1971.

133- ـــــــــــ: **قضايا الشّعر المعاصر**، ط11، دار العلم للملايين، لبنان، 2000.

134- نزار بريك هنيدي: **في مهبّ الشّعر** (مقالات ودراسات) (دط)، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2003.

135- نزار قبّاني: **الأعمال الشّعرية الكاملة**، ج1، (دط)، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1979.

136- ـــــــــ: **الأعمال الشّعرية الكاملة**، ج2، ط2، دار الطّليعة، 1998.

137- ـــــــــ: **الأعمال السّياسية الكاملة**، ج3، ط2، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1982.

138- ـــــــــ: **الشّعر قنديل أخضر**، (دط)، منشورات نزار قبّاني، بيروت، (دت).

139- ـــــــــ: **الأعمال النّثرية الكاملة**، ج7، (دط)، منشورات نزار قبّاني، (دت).

140- ـــــــــ: **الأعمال النّثرية الكاملة**، ج8، ط1، منشورات نزار قبّاني، 1993.

141- ـــــــــ: **قصّتي مع الشّعر**، ط1، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1973.

145- ـــــــــ: **ما هو الشّعر**، ط3، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 2000.

142- نصر حامد أبو زيد: **إشكاليات القراءة وآليات التّأويل**، ط3، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1994.

143- نور الدّين درويش: **سلطة النصّ في ديوان البرزخ والسكّين**، ط1، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريين، الجزائر، 2002.

144- نور الدّين السّد: **الشّعرية العربية** (دراسة في التطوّر الفنيّ للقصيدة العربية حتّى العصر العبّاسي) (دط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995.

145- ياسين الأيّوبي: **الشّعرية العربية بين الإبداع والتّنظير والنّقد**، ط1، دار الفكر اللبناني، لبنان، 1995.

146– يمنى العيد: **في القول الشّعري**، ط1، دار توبقال، المغرب، 1987.

147– يوسف حسين بكار: **بناء القصيدة في النّقد العربي القديم** (في ضوء النّقد الحديث) (دط)، دار الأندلس للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، 1983.

148– يوسف حلّاوي: **الأسطورة في الشّعر العربي المعاصر**، ط1، دار الحداثة، لبنان، 1992.

149– يوسف الخال: **الحداثة في الشّعر**، ط1، دار الطّليعة، لبنان، 1978.

150– يوسف خليف: **الشّعراء الصّعاليك في العصر الجاهلي**، ط1، دار المعارف، القاهرة، 1978.

151– هاني الخير: **شاعر الدّهشة وكثافة الكلمة**، ط1، دار فليتس، الجزائر، (دت).

152– أبو هلال العسكري: **الصناعتين، الكتابة والشّعر**، تح: علي محمّد البجاوي ومحمّد أبو الفضل إبراهيم، ط1، دار إحياء الكتب العالمية، عيسى البابي الحلبي، 1952.

ثالثا: المعاجم والموسوعات:

153– إسماعيل بن صفية، شريبط أحمد شريبط، صالح ولعة، علي خفيف: **معجم أعلام النّقد العربي في ق20**، (دط)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة باجي مختار، عنابة، (دت).

154– جبور عبد النّور: **المعجم الأدبي**، ط1، دار العلم للملايين، لبنان، 1979.

155– جميل صليبا: **المعجم الفلسفي**، ج1، (دط)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.

156– رودا هندريكس، ماكس شابير: **معجم الأساطير**. تر: حنّا عبّود، (دط)، دار الكندي، بيروت، (دت).

157– مجمع اللّغة العربية في مصر: **المعجم الفلسفي**، (دط)، عالم الكتب، بيروت، 1979.

158– محمّد عجينة: **موسوعة أساطير العرب عند الجاهلية ودلالاتها**، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1994.

159– ابن منظور: **لسان العرب**، ط3، دار صادر للطّباعة، لبنان، 2004.

160– موريس حنّا شربل: **موسوعة الشّعراء الأدباء الأجانب**، (دط)، جروس برس، لبنان، 1996.

161– الموسوعة السّياسية، ج1، ط1، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، 1979.

رابعا: الكتب المترجمة:

162– ألبيرس ر.م: **الاتّجاهات الأدبية الحديثة**، تر: جورج طرابيش، ط1، منشورات عويدات، بيروت/باريس، 1983.

163– ألبير كامو: **أسطورة سيزيف**، تر: أنيس زكي حسين، (دط)، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت–لبنان، 1983.

164– جون كوين: **النّظرية الشّعرية**، –بناء لغة الشّعر، اللّغة العليا، تر: أحمد درويش، (دط)، دار غريب، القاهرة، 2000.

165– جيمس فريزر: **أدونيس أو تموز**، دراسة في الأساطير والأديان الشّرقية، تر: إبراهيم جبرا، ط1، المؤسّسة العربية للدّراسة والنّشر، بيروت، 1982.

166– سوزان بيرنار: **قصيدة النّثر من بودلير إلى أيّامنا**، تر: زهير مجيد مغامس، ط2، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، (دت).

167– عاطف فضول: **النّظرية الشّعرية عند إليوت وأدونيس**، تر: أسامة إبشر، (دط)، المجلس الأعلى للثّقافة، 2000.

خامسا: المجلّات والجرائد:

168– أدونيس بين نقد اللّغة ولغة النّقد، محمّد بنيس، جريدة القدس العربي، 03 أفريل 2013.

169– أرغانا سبينوزا (سلسلة مدارات)، أدونيس، جريدة الحياة اللبنانية، عدد16029، 22 فيفري 2007.

170– الأسطورة واستدعاء الرّمز في المقامات: المقامة الإبليسية للهمذاني أنموذجا، ابتسام محمّد سعيد باحمدان، مجلّة جامعة الملك عبد العزيز –الآداب والعلوم الإنسانية، م19، عدد01، 2011م-1432هـ.

171– آليات القراءة في الشّعر العربي المعاصر، خليل الموسى، مجلّة آفاق الثّقافية، عدد92، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، وزارة الثّقافة، دمشق، أيلول 2010.

172– أنا أثر مقروئية من مفدي زكريّا، عبد الله حمّادي، حوار مع مجلّة "الحريّة" التّونسية، الشّروق، عدد1374.

173– البناء الدّرامي، رشدي رشّاد، مجلّة المسرح، عدد25، وزارة الثّقافة العامّة، القاهرة، 1966.

174– تأثير أسطورة سيزيف اليونانية في قصيدة "كتيبه" لأخوان ثالث، وقصيدة "في المنفى" للبياتي، بيمان صالحي، جهانكير أميري، شهريار همتي، مجلّة دراسات في اللّغة العربية، فصلية محكمّة، عدد13، ربيع 1392هـ/ 2013م.

175– تجربتي في الشّعر، صلاح عبد الصّبور، مجلّة فصول، م02، عدد01، 1981.

176– الثّابت والمتحوّل في "الثّابت والمتحوّل3"، حسن الأمراني، مجلّة المشكاة، س03، عدد10، 1989.

177– جماليات التّشكيل الموسيقي في شعر "عبد الله العشي"، حميدة صباحي، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، عدد10، جامعة بسكرة، 2014.

178– الحداثة فكرة في شعر أدونيس، محمّد الخزعلي، مجلّة عالم الفكر، م19، عدد03، 1988.

179– حوار في الشّعر والحبّ والسّياسة، شربل داغر، مجلّة كلّ العرب، عدد90، 1984.

180– حوار مفتوح مع أدونيس، سعيد بن زرقة، جريدة الجمهورية، الجزائر، 12 جوان 1988.

181– دراسة مقارنة في أساطير الخصب: سياوش وأدونيس نموذجا، حسن نصر الله، صادق آئينة وند، مجلّة العلوم الإنسانية، عدد13، 2006.

182– رحلة في مدائن الأعماق، قراءة في شعر أدونيس، فاروق عبد القادر، مجلّة الفكر المعاصر، عدد33، نوفمبر 1947.

183– صدمة الحداثة لأدونيس، صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة، جهاد فاضل، مجلّة الفكر العربي–معهد الإنماء العربي، بيروت، عدد02، 15 تمّوز (يوليو)، 15 آب (أغسطس) 1978.

184– "الضّوء المشرقي": أدونيس كما يراه ستون مفكّرا وشاعرا عالميا، علي الرّاعي، صحيفة تشرين، 23–02–2005.

185– في قصيدة النّثر، أدونيس، مجلّة شعر، عدد14، 1960.

186– قراءة فلسفية لـ: "الكتاب"، عادل ظاهر، مجلّة فصول، مج16، عدد02، 1997.

187– الكتاب والتّأويل، عبد العزيز بومسهولي، مجلّة فصول، م6، عدد02، خريف 1997.

188– مدارات، تحية إلى شيرين عيادي، أدونيس، جريدة الحياة اللّبنانية، عدد16–10–2003.

189– مدارات، الشرق –ما هذا الشرق، أدونيس، جريدة الحياة اللبنانية، عدد18–12–2003.

190– نزار قبّاني الشّاعر المتمرّد، الشّاعر المجنون، علي بدر، جريدة الرّياض اليومية، عدد13471، 04 ربيع الثّاني 1426هـ، الموافق لـ: 12 ماي 2005.

191– نزار قبّاني –المرأة مهنتي (حوار مع نزار قبّاني)، جهاد فاضل، مجلّة الحوادث اللبنانية، عدد1994.

192– نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادة، حسن مخافي، مجلّة الآداب، عدد11، 12، بيروت، نوفمبر/ ديسمبر 1998.

193– نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادة، نجيب العوفي، مجلّة الآداب، عدد11، 12، بيروت، نوفمبر/ ديسمبر 1998.

194– هل يستحق أدونيس جائزة نوبل؟، هاشم صالح، جريدة الشّرق الأوسط الدّولية، عدد9821، الثّلاثاء 18 أكتوبر 2005.

سادسا: الرّسائل الجامعية:

195– آمال منصور: **بنية القصيدة في ديوان "أغاني مهيار الدّمشقي" لأدونيس**، مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في النّقد الأدبي، جامعة محمّد خيضر– بسكرة، 2004/2003.

196– حبيب بوهرر: **الخطاب الشّعري والموقف النّقدي في كتابات الشّعراء العرب المعاصرين**، أدونيس ونزار قبّاني نموذجًا، أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، جامعة منتوري– قسنطينة، 2007/2006.

197– رابح فروجي: **التّجربة الشّعرية في شعر بدوي الجبل**، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في النّقد الأدبي الحديث، جامعة سطيف، 2012/2011.

198– راوية يحياوي: **شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة**، الكتاب 1، 2، 3 نماذج، رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه في اللّغة والنّقد العربي، جامعة مولود معمري– تيزي وزو، (دت).

199– صالح مرحباوي: **شعرية اللّغة عند عثمان لوصيف**، ديوان براءة أنموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة أم البواقي، 2009/2008.

200– عبد الكريم شيرو: **التّجربة الشّعرية عند أبي القاسم سعد الله**، مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر–باتنه، 2007/2006.

سابعا: المواقع الإلكترونية:

201– التّجربة الشّعرية، حامد طاهر، www.hamedtaher.com

202– التّجربة الشّعرية، منتديات ستار تايمز، www.startimes.com

203– التّجربة الشّعرية، موقع الدّكتورة سلوى عزازي للأبحاث والدّراسات.

204– توظيف الأسطورة في الشّعر العربي الحداثي، فتحية حسين، www.diwanalarab.com

205– الحوار في الشّعر العربي القديم، شعر امرئ القيس أنموذجًا، محمّد حسين سعيد مرعي، مدوّنة الأستاذ الدّكتور العيد جلّولي الأدبية، 24 أغسطس 2013.

206– الخطاب الصّوفي، ملاحظات حول الكتابة والممارسة والاصطلاح، طه عبد الرّحمان، مركز الإمام الجنيد للدّراسات والبحوث الصّوفية المتخصّصة، المملكة المغربية، 04 صفر 1438هـ، 14 نوفمبر 2016.

207– شرح المصطلحات الصّوفية في القصيدة التائية، محمّد رحومة، المنبر الفكري، الأربعاء 01 جوان 2011.

208– الشّعر والوجود، قراءة في حياتي في الشّعر، بطرس الحلّاق، www.Maaber.org

209– شعرية التّوقيعة في شعر عزّ الدّين المناصرة، حفناوي بعلي، منتديات ستار تايمز.

210– الصّوفية الجديدة وشعرية العالم عند أدونيس، راما وهبة، www.Maaber.org/issue

211– عودة أدونيس، أدونيس، موقع منتديات مارمريتاكوم، ديسمبر 2002.

212– قدر الأيّام الّتي خلق الله فيها السّموات والأرض، موقع إسلام ويب، fatwa.islamweb.net

213– قصيدة الومضة في شعر الشّاعر الكبير رفعت المرصفي، إبراهيم خليل، ملتقى الواحة الثّقافية، قسم النّقد التّطبيقي والدّراسات النّقدية.

214– مراتب العبادة عند الصّوفية، حسن الخليفة أحمد، منتديات الحتمية.

215– المعجم الشّعري هو الشّاعر، عمر أبو الهيجاء، ديوان العرب (منبر حرّ للثقافة والفكر والمبدأ)، الخميس 26 آذار (مارس) 2010.

216– المعرفة عند الصّوفية، سلام حازم، موقع الطّريقة الكستزانية.

217– ملخّص ملحمة جلجامش، منتدى شروق الشّمس، www.sunrise-ar.com

218– نظرية المعرفة عند الصّوفية، محمّد رحومة، المنبر الفكري، الأربعاء 01 جوان 2011.

219– ويكيبيديا، الموسوعة الحرّة.

ثامنا: اللّقاءات التّلفزيونية:

220– لقاء مع أدونيس على قناة "الوطنية2"، الأربعاء 08-04-2015، على السّاعة 21:30

ملخّـــص

الملخّص

يُعدّ أدونيس (علي أحمد سعيد) وجهًا بارزًا من وجوه الحداثة العربية المعاصرة، كما أنّه من الشّعراء النقّاد الّذين لجؤوا إلى الممارسة النّقدية وجعلوها مواكبة للتّجربة الشّعرية؛ حيث مارس النّشاط النّقدي باعتباره وسيلةً تُعينه على إيصال أفكاره ورؤاه إلى المتلقي،بعد أن قدّم له مشاعره وخيالاته في شكل قصائد شعرية.

إنّ اجتماع الممارسة الشّعرية إلى جانب الممارسة النّقدية ليس أمرًا غريبا، بل إنّنا لو تأمّلنا الحدود بين الشّعر والنّقد لوجدناها ليست حدودًا شائكة شاهقة، إذ ثمّة جسور بينهما تجعل العلاقة وثيقة وجدلية معًا.

لقد كان على أدونيس أن يدعم تجربته الشّعرية الجديدة بكتابات نثرية، تُساعد على ربط المتلقّي بحقيقة التّجربة الجديدة، خاصّة وأنّ القارئ العربي قد أَلِفَ تلقّي الشّعر وتذوّقه وفق مقاييس جمالية وشكلية متوارثة. ويهدف أدونيس من خلال كتاباته التّنظيرية إلى إعادة النّظر في الموروث الشعري العربي بحيث نفهمه فهمًا جديدًا بعيدا عن المفاهيم القديمة، كما يؤكّد على أنّ تغيّر الشّعر العربي ليس تغيّرا في الشّكل أو طريقة التّعبير وحسب، وإنّما هو قبل ذلك تغيّر في المفهوم ذاته.

بالإضافة إلى ذلك فهو يدعو إلى تجاوز الأنواع الأدبية (النّثر، الشّعر، القصّة، المسرحية...) وصهرها كلّها في نوع واحد هو الكتابة. كما أنّه يضع الإبداع والنّتاج الشعري العربي في منظور التّجاوز الدّائم، وتقييمه استنادًا إلى هذا المنظور.

ومنه فالتّجربة الشّعرية عند أدونيس ليست مجرّد إلهام، بل هي عملٌ متراكم، عمل فلسفي نفسي معمّق، عملٌ يُنجز بالمثابرة والمراجعة والثقافة، عبر مراحل مضنية مِن قِراءة الكتب المتنوّعة، لذلك فإنّ عمل أدونيس الشاعر النّاقد حالةٌ جدلية لتقديم مُنجَزٍ شعريّ قابلٍ للتطوّر والخلود.

The Abstract:

Adonis (Ali Ahmed Said) is a prominent figure of Arab modernity, and one of critical poets who resorted to critical practice and made it conformed to the experience of poetry; by which he practiced critical activity as a means of helping him to communicate both his ideas and views on the recipient, after he gave him feelings and fantasies in the form of poetic poems.

The meeting of poetic practice, along with critical practice, is not strange. If we look at the boundaries between poetry and criticism, we will find that it is not a thorny border. There are bridges between them which make the relationship more close and dialectical.

Adonis had to support his new poetic experience with prose writings, in order to help to connect the recipient with the reality of the new experience, especially that the Arab reader had harmonized and tasted the poems according to inherited aesthetic and formal standards. Through his writings, Adonis aims at revisiting the Arab poetic heritage, so we can understand it a new understanding far away from the old concepts. He also emphasizes that the change of Arabic poetry is not only in the form or the method of expression but also it will be in the concept itself.

In addition, he calls for the transcendence of literary types (prose, poetry, story, play ...) and make them all fused in one type which is writing. He also places Arab creativity and production in the perspective of permanent transcendence, and his evaluation based on this perspective.

Therefore, the poetic experience of Adonis is not merely an inspiration; it is a cumulative work, an in-depth philosophical work, and a work carried out with perseverance, revision and culture, via hard stages of reading various books, thus, the work of Adonis as the critical poet, is a dialectical condition for presenting a poetic achievement which is capable of both development and immortality.

الفهـــرس

فهرس الموضوعات

مقدّمة..... أ-ب-ج

مدخل: التّجربة الشّعرية: مفهُومها وعناصرها 13-24

1- مفهوم التّجربة الشّعرية..... 13

2- العناصر المكوّنة للتّجربة الشّعرية..... 17

الفصل الأوّل: التّجربة الشّعرية الحداثية في الوطن العربي 27-140

أوّلا: نازك الملائكة والشّكل الشّعري الجديد. 28

1- هل الأسبقية لنازك أم للسياب؟..... 30

2- موقفها من عمود الشّعر..... 32

أ- الشّكل الشّعري..... 36

ب- اللّغة الشّعرية..... 43

3- موقفها من قصيدة النّثر..... 45

ثانيا: صلاح عبد الصّبور والظّواهر الأسلوبية الجديدة. 50

1- ماهية الشّعر..... 53

2- مراحل خلق القصيدة..... 55

أ- المرحلة الأولى..... 56

ب- المرحلة الثّانية..... 57

ج- المرحلة الثّالثة..... 57

3- علاقة الشّاعر بالفِكر والنبوّة..... 60

4- علاقة الشّاعر بالتّراث..... 64

5- اللّغة الشّعرية..... 70

ثالثا: نزار قبّاني والحداثة الشّعرية المضادّة. 75

1- نبذة عن حياته..... 75

2- ملامح الحداثة الشّعرية المضادّة عند نزار قبّاني..... 79

أ- اقتحام المحظور والمسكوت عنه..... 81

ب- خلخلة بنية النصّ الشّعري..... 84

3- موقفه من التّراث..... 101
رابعا: محمّد بنيس والحداثة الشّعرية المنفتحة. 105
1- نبذة عن حياة محمّد بنيس..... 105
2- أزمة القصيدة العربية الحديثة..... 107
أ- الأزمة الأولى: البحث عن ماء القصيدة..... 107
ب- الأزمة الثّانية: سيادة القصيدة التّقليدية..... 108
ج- الأزمة الثّالثة: أزمة النّقد..... 109
3- علاقة الشّعر بالماضي..... 109
4- الشّعر العربي الحديث وفرضيات الانتقال..... 111
أ- التطوّر..... 111
ب- التّغيير..... 113
ج- التّجاوز..... 114
5- فرضية الإبدال..... 115
أ- الانفصال قبل الاتّصال..... 116
ب- الاختلاف قبل الوحدة..... 116
ج- التّمايز قبل التّفاضل..... 117
د- الحلزون قبل الدّائرة..... 117
هـ- الإفراغ قبل الملء..... 118
خامسا: عبد الله حمّادي وتجربته الشّعرية الحداثية. 119
1- مفهوم الشّعر ووظيفته..... 119
أ- مفهوم الشّعر..... 119
ب- وظيفة الشّعر..... 123
2- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالتّراث..... 124
3- القصيدة الحداثية وعلاقتها بالمتلقّي..... 129
4- متطلّبات الحداثة الشّعرية عند عبد الله حمّادي..... 131
أ- اللّغة الشّعرية..... 131
ب- الصّورة الشّعرية..... 135
ج- الشّكل الشّعري..... 138
الفصل الثّاني: قراءة في الجانب التّنظيري للتّجربة الشّعرية الأدونيسية. 143-279

أوّلا: التّعريف بأدونيس. 143
ثانيا: زحزحة المتعاليات. 150
1- زحزحة الله..... 154
2- زحزحة الملائكة..... 166
3- زحزحة القرآن..... 175
ثالثا: موقفه من التّراث. 183
رابعا: موقفه من الأدب الغربي. 194
خامسا: طبيعة الشّعر وماهيته. 210
1- الشّكل الشّعري الجديد..... 212
2- اللّغة الشّعرية وتحرير المعنى..... 222
سادسا: الكتابة الجديدة. 232
1- الكتابة الصّوفية..... 236
2- الكتابة السّوريالية..... 245
سابعا: قصيدة النّثر وتحطيم الأجناسية. 255
ثامنا: قضية الغموض الشّعري. 265
الفصل الثالث: التّجربة الشّعرية لدى أدونيس ممارسة وتطبيقا. 282-424
أوّلا: الرّمز والأسطورة. 284
1- الرّمز وتجلّياته في المتن الشّعري الأدونيسي..... 285
أ- الرّمز التّاريخي..... 288
ب- الرّمز الدّيني..... 303
2- الأسطورة وتجلّياتها في المتن الشّعري الأدونيسي..... 321
أ- تعريف الأسطورة..... 321
ب- أسطورة أدونيس..... 327
ج- أسطورة الفينيق..... 334
د- أسطورة أورفيوس..... 340
هـ- أسطورة سيزيف 347
و- أسطورة عشتار (أفروديت)..... 353
ز- أسطورة جلجامش 359

ثانيا: المعجم الشّعري. 368
1- المعجم الصّوفي..... 371
أ- حقل الحبّ..... 374
ب- حقل المعرفة..... 384
ج- حقل العبادة..... 398
2- المعجم السّوريالي..... 402
أ- حقل الجسد..... 403
ب- حقل ما وراء الواقع..... 414
الفصل الرّابع: معمارية القصيدة الأدونيسية. 427-522
أوّلا: القصيدة القصيرة. 427
1- إشكالية التّسمية..... 427
2- بدايات القصيدة القصيرة..... 430
3- الخصائص العامّة للقصيدة القصيرة الأدونيسية. 439
أ- الغنائية..... 439
ب- بنية الفكرة والحكمة..... 447
ج- بنية التأزّم والانفراج..... 452
4- أشكال القصيدة القصيرة عند أدونيس..... 458
أ- القصيدة القصيرة ذات البنية المركّزة التّعريفية..... 458
ب- القصيدة القصيرة ذات البنية المركّزة التّقابلية..... 463
ج- القصيدة القصيرة ذات البنية المفتوحة. 465
د- القصيدة القصيرة ذات البنية المغلقة..... 468
ثانيا: القصيدة الطّويلة. 472
1- أشكال القصيدة الطّويلة عند أدونيس..... 473
أ- القصيدة الطّويلة..... 473
ب- القصيدة الدّيوان..... 481
2- أنماط البناء في القصيدة الطّويلة عند أدونيس..... 496
أ- البناء الغنائي..... 496
ب- البناء السّردي..... 502
ج- البناء الدّرامي..... 517

خاتمة..... 524
قائمة الكتب المعتمدة..... 534
الملخّص 553
الفهرس 556