أدونيس

استراتيجية الخطاب في "الكتاب"

ورفض استنساخ الماضي في الحاضر

دكتور

أحمد عبد الحي

كلية الآداب - جامعة طنطا

٢٠٠١م

أدونيس

استراتيجية الخطاب في "الكتاب"

و رفض "استنساخ الماضي في الحاضر"

دكتور

أحمد عبد الحى

كلية الآداب - جامعة طنطا

إهـــداء

إلى الصديق العزيز الأستاذ الدكتور / حلمى القاعود، الـذى يبدى استياءه كلما ذُكر اسم "أدونيس" رغم أنهما ، فى الجوهـر ، يلتقيان أكثر مما يختلفان.

أليس يكفى أنهما يحاربان الأنظمة الفاشية ، الشمولية ، التى تقهر الإنسان وتجبره على قبول رؤيتها القـاصرة ، المتحجـرة؟. أليس يكفى أنهما ينفقان عمريهما يقتفيان أثر القيم المسروقة. الحق، العدل ، الحرية؟. أليس يكفى أنهما يرفضان معا الانحراف بـالدين وتوظيفه لخدمة المستغلين، ويشمئزان معا من رائحـة الأغطيـة (الشرعية) المعلبة؟. أليس يكفى أنهما يتعرضان معا، فضلا عـن قهر السلطات، لقهر الإنسان الذى يسعيان لتحريره مـن القـهر؟. أليس يكفى أنهما ينزفان، لعالم عربى يعيـش عصـر الانحطـاط والهوان؟. أليس يكفى .. وأليس يكفى .. وأستطيع أن أمضى إلـى أبعد لأثبت أن مساحة الأرض المشتركة التى يقف عليها القـاعود وأدونيس أكبر بكثير من تلك المساحة الضئيلة التى يُختلف حولها.

أليس الأجدى ، إذن ، أن نقترب لنستثمر ما بيننا من عوامل الاتفاق، وهى كثيرة، بدلا من إشعال الحرائق فى عومل الخـلاف، وهى – فى الحق – ضئيلة ضئيلة؟؟

استراتيجية الخطاب فى "الكتاب"*
ورفض "استنساخ الماضى فى الحاضر"

تقديم :

منذ زمن وأدونيس يتخيل " قصيدة كاملة تستطيع أن تستحضر كل الأنواع الأدبية، وحتى أشكال أخرى من الفنون، وتحقق تلاقى العلم والحلم.."[1] وعندما وضع أدونيس تصورا للقصيدة المستقبلية ، قال إنها ستكون فضاء يحتوى "المسرح والرواية ، والتاريخ والفلسفة، الأشياء وما وراءها ، نبض القلب وتساؤل القلب، وربما رأينا فيها رسما هندسيا وموسيقى. ربما أصبحت القصيدة أشبه بمسرح كلى لكلية اللغات والأشياء"[2]. وعندما قال أدونيس هذا، فإنه لم يكن يهزل، بل كان يعنى ما يقول ، بل لعل شكل هذه القصيدة كان قد بدأ يتبلور فى مخيلته؛ إذ فاجأنا بعد سنتين من طرح هذا التصور بالجزء الأول من "الكتاب" الذى جاء تجاوزا لكل الأعمال السابقة.

و"الكتاب" محيط شعرى؛ بلورة لكل ما بشر به أدونيس نظريا فى آفاق الكتابة، ولكل ما أبدعه عمليا فى آفاق الشعر. هو نص متمرد ، مستفز ومفتوح على الماضى، يحاوره ويحاكمه دون أن يحكم عليه، بل يترك ذلك الحكم للمتلقى، هو فقط يضع حيثيات الحكم أمامه، ويترك المتلقى وشأنه ولكن المؤكد أنه إذا كان أدونيس يعيد بعمله هذا كتابة التاريخ العربى، فإن القارئ سوف يعيد قراءة هذا التاريخ بعين أخرى، ووعى مختلف ، وفقا للارتجاج الذى سيصيبه بعد قراءة "الكتاب". و"الكتاب" قصيدة ، ورواية ، ومسرحية وهو "بانوراما" للتاريخ. تتكاثر فيه الأصوات وتتعدد، وتتشابك وتتداخل، وتتعارض وتتآلف، وتقترب وتبتعد ،

---

* صدر من "الكتاب" لأدونيس جزءان، سيقتصر هذا البحث على جزئه الأول : الكتاب – أمس المكان الآن ، دار الساقى ، لندن – بيروت ١٩٩٥.

[1] بيير ديفو : الصوت المتجول لأدونيس، ترجمة منى سعفان، فصول ، مج١٦، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ، ص ٥٩ ، وسيشار إلى هذا المرجع فيما بعد بالرمز (م.س).

[2] أدونيس : النص القرآنى وآفاق الكتابة ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٣ ، ص ١٢١.

نشهد فيه التاريخ متحركا على المسرح بأبنيائه وصعاليكه، بخلفائه وفقرائه، بلصوصه وشعرائه، وبمله ونحله، بأحزابه وفرقه، بجزاريه وضحاياه، وهو يتحرك بإيحاء الشعر ومسرحة الدراما وسرد الحياة، ونثر الواقع ، ناقلا معه المتلقى من ركود الثبات إلى ألق التحول، ومن كثافة الوضوح إلى خفة الالتباس، ومن تبلد الاعتياد إلى جمال الخرق، ومن فظاظة الضياء إلى سحر الخفاء.

إن الشاعر يقول، ويعيد ذات القول مرات، متوسلا بما أمكنه من طرائق وسبل فنية، فى محاولة منه للوصول إلى أكثف دلالة وأكمل صياغة لكلمة واحدة ، محاولا اكتناه أسرارها ، وسبر أغوارها، وقد تفنى حياته دون أن يصل إلى بغيته.

شيء من هذا ينطبق على إنتاج أدونيس فى مجالى الفكر والإبداع، ذلك أن هاجسا واحدا يسرى فى أوصال هذا الإنتاج يمكن لمحه من خلال رؤية شاملة له. وما إنتاجه اللاحق سواء أكان رؤيا شعرية أم رؤية نقدية إلا تنويعا على إنتاج سابق لتكثيف الضوء عليه وجمع مزيد من الأدلة والبراهين التى تدعم وجهة نظره فى الانحياز للإبداع ضد الاتباع، وللتحول ضد الثبات. وكما يقال "إن من يراجع كتابات أدونيس – على أنواعها – فى تسلسلها بحسب ظهورها عبر الزمن، يشعر بأن هذا الشاعر كان يتقدم بخطى مدروسة، وكأنه كان يتقدم على هدى من رؤية واضحة إلى المراحل التى ينبغى أن تمر بها تجربته الأدبية والفكرية. فما يميز أدونيس بين الشعراء العرب ذلك التلازم الدائم فى قصائده بين الشعر والفكر، حتى إن أشعاره ليست إجمالا فى منأى عن إعمال الفكر بحثا عن آفاق جديدة للثقافة أو المعرفة"[1]. ولعل هذه الرؤية الواضحة التى تمتد عبر تجاربه كلها بمختلف أشكالها كانت سببا فيما ارتآه البعض من أن أدونيس يكرر نفسه[2]. والشاعر لا يرى فى هذا عيبا، بل لعله يراه علامة امتياز وتميز، أليس هو القائل:"الشاعر يقول الكلام نفسه دائما، ولكن بأشكال مختلفة"[3]. والأشكال المختلفة تتمثل فى تلك الموجات

---

[1] جودت فخر الدين: أدونيس : هاجس البحث والتأويل، فصول (م.س) ص ١٨٢.

[2] ز. خان : أدونيس : دراسة فى الرفض والبعث ، فصول (م.س) ص ١٠٨.

[3] نفس المرجع ، ص ١٧٦.

التجديدية التى لا يكف الشاعر عن الانتقال فيها من موجه إلى أخرى بحيث لا تبدو ثمة موجة أخيرة، ولئن كان الشاعر وهو يتحول عبر الموجات يبدو وكأنه يكـــرر نفسه إلا أنه ليس ثمة موجة تشبه الأخرى تماما، ذلك أن المرء – كمـــا يقـــال– لا ينزل النهر مرتين، فكل موجه هى محو لسابقتها واكتشاف للاحقتها، فالشاعر دائمـــا "يمحو ويكتشف"[1]؛ ما يكتشفه يمحوه، وما يمحوه يجدد لديه الرغبة فى الاكتشـــاف، وهكذا تظل الرؤية واحدة، لكنها ليست ثابتة ، بل متحركة ومتحولة، هى متجـــذرة ومتجددة فى آن.

ولقد استطاع أدونيس لا أن يبلور أفكاره ورؤاه السابقة فى عمله الأخـــير فحسب، بل أن يبلور أيضا وسائله الفنية التى جاءت أكثر تقطيرا وتشابكا وتعقيـــدا وتنويعا، بحيث استوى "الكتاب" كضفيرة مجدولة من نسيج الفكر والشـــعور ومـــن خيوط التراجيديا والكوميديا، حتى أن ناقدا يصف "الكتاب" بأنه نص تراجيكوميـــدى ؛ هو تراجيدى لأنه يضعنا "على موعد مع حفلة شـــعرية متخمـــة بـــالدم والقتـــل واشتقاقاته واستعاراته وامتداداته البلاغية والسيكولوجية؛ حفلة لا تبدأ ولا تنتـــهى، كونها فى الأصل غير معروفة الجذور والخاتمة، فهى قائمة فى هذا المناخ الكونى، ابتداءً بهابيل ومروراً بعلى والحلاج والحسين، ومستمرا إلى هـــذا اليـــوم، ضمـــن الكيان العربى والإسلامى خصوصا والأوربى العالمى عمومـــا."[2] وهـــو نـــص كوميدى، لأنه يثير الضحك؛ الضحك الذى استدرك عليه المتنبـــى قـــائلا :"ولكنـــه ضحكٌ كالبكا". غير أن ما أتى به أدونيس فى الكتاب ليس مجرد بلـــورة لأعمالـــه السابقة بل هو "يختصر مسألة الحداثة فى الشعر العربـــى وامتداداتـــها ومشـــاكلها المتعددة، وذلـــك بوضعـــه أســـئلة كثـــيرة حـــول مـــا يســـمى اليـــوم بمفـــهوم (النص) و (الخطاب) و (النثر – الشـــعر) و (البيوجرافيـــا الذاتيـــة)و (الكـــولاج) و (النص المفتوح) .."[3].

---

(1) راجع "مفرد بصيغة الجمع" ، دار العودة ، بيروت (د.ت).

(2) رياض العبيد : السيرة الشعرية للحاكمية العربية فى كتاب أدونيس ، فصول (م.س)، ص ٢٧٧.

(3) نفس المرجع ، ص ٢٨٥.

ومن ثم فإنه إذا كان "الكتاب" نموذجا للنص المفتوح، فإن انفتاحه الحقيقي هو أنه يفتح الطريق أمام نصوص أخرى أكثر تحريضا؛ فكرا وأسلوب تعبير، وبذا يكون النص الأدبى العربى هو رد الفعل الحاسم على ركود الحياة العربية وانغلاقها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ..

وما دام هذا النص يعد من ناحية، بلورة للإنتاج الأدونيسى بعامة، ومن ناحية أخرى، يعد اختصارا لمسألة الحداثة فى الأدب العربى وما يتعلق بها من قضايا – مادام هذا النص كذلك، فإنه يصلح لأن نتخذ منه مادة نتعرف من خلالها على استراتيجية الخطاب التى يتحرك الشاعر فى إطارها، ذلك أن الإنجاز الأدونيسى فى "الكتاب" وفيما قبله، يبدو وكأنه يسير وفق خطة جيدة الإعداد واضحة الأهداف؛ خطة لها استراتيجيتها التى يمكن رصدها عبر "الكتاب" كله، بدءا من عنوانه.

أولا : استراتيجية العنوان

الكتاب : أمس المكان الآن

المخطوطة التى تنسب إلى المتنبى ويحققها وينشرها أدونيس

يتضمن هذا العنوان خمسة عناصر تتفاعل فيما بينها لتكشف جانبا من استراتيجية الخطاب فى "الكتاب" وهى استراتيجية يمكن أن نجلوها من خلال اقتفاء أثر كل عنصر منها على حدة، ثم من خلال رؤية هذه العناصر متفاعلة متماشجة.
أما العناصر الخمسة فهى على الترتيب :

١. الكتاب
٢. أمس المكان الآن
٣. المخطوطة
٤. المتنبى
٥. النبوة

مع ملاحظة أن العنصر الأخير (النبوة) وإن لم يكن له حضور مباشر فى العنوان إلا أن حضوره الحقيقى يفرض نفسه كأحد العناصر الأساسية التى تشكل استراتيجية الخطاب كما سيتضح فيما بعد.

١- الكتاب :

حين يفرغ شاعر من إعداد عمل أدبى ويطلق عليه اسم "الكتاب" فإن هذه التسمية لا تثير حساسية لدى المسلمين فحسب بحكم إشارة الكلمة إلى القرآن الكريم، ولكنها قد تثير حساسية أيضا لدى اليهود والنصارى بحكم أنهم "أهل الكتاب". غير أن أصواتا ترى أن الأمر لا يحتمل مثل هذه الحساسية، لا سيما أن العرب الأوائل من قريبى العهد بنزول الوحى، لم يجدوا غضاضة فى تسمية ما أنجزه سيبويه فى اللغة والنحو بـ "الكتاب" بصيغة التعريف إكباراً لمؤلَّفة، ودلالة على المكانة التى يحتلها بين ما يماثله من أعمال فى مجاله[١]. ويذهب كمال أبو ديب إلى أن المؤمنين لم يروا "فى استخدام هذه الصيغة ما يسيء إلى الأصل القرآنى" ثم يستطرد قائلا: (ثم أن لفظة "الكتاب" فى النص القرآنى لم ينحصر استخدامها فى الإشارة إلى القرآن الكريم، بل اتسعت تكتسب دلالة شاملة على النصوص التوحيدية، فأسمى اليهود والنصارى مثلا، "أهل الكتاب")[٢]

يسعى أبو ديب بهذا إلى وضع عمل أدونيس الجديد فى إطار ما أسماه بـ "الروح السمحة التى تميز فضاءات شاسعة فى التاريخ الثقافى العربى"، وفى هذا الإطار يرى فيما قدمه أدونيس نصا يتشابك مع الاستخدامات السابقة عليه للفظة "الكتاب" وذلك على مستوى الدلالة المخصصة، والتى يعنى بها الدلالة على أهمية العمل وأهمية موقعه فى المجال الذى ينتمى إليه، فضلا عن مكانته بين منجزات صاحبه، ويؤسس على هذا أن أدونيس يضع هذا الكتاب فى مكانة عالية سواء بين كتبه هو، أم بين ما يدور فى هذا الفلك بصفة عامة، ومن هنا جاءت تسمية "الكتاب" على اعتبار أنه يعرض رؤية ناضجة ومكتملة للتاريخ.[٣]

---

[١] كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ويا ...، مجلة فصول ، المجلد السادس عشر، العدد الثانى ، خريف ١٩٩٧ ، ص ٢٠٥. وسيشار فى هذا العدد بعد ذلك بالرمز (م.س).

[٢] نفسه : ص ٢٠٥.

[٣] نفسه : ص ٢٠٦.

لكننا ونحن نقرأ "الكتاب" الأخير، لا نستطيع أن نقرأه منفصلا عن أسلافه الذين حملوا نفس العنوان؛ سواء أكان المجال المنتج لهم بشريا مثل "الكتاب" النحو، أم إلهيا مثل "الكتاب المقدس" و "الكتاب / المصحف". ولعل أدونيس يريد أن يقول أنه إذا كانت الكتب المقدسة قد بلغت درجة الكمال والاكتمال من الناحية الدينية، وإذا كان " الكتاب" لسيبويه قد بلغ درجة الذروة من جانب التقعيد للفصاحة اللغوية فإن "الكتاب" المنسوب إليه يمثل أقصى ما وصل إليه الإبداع الشعرى، ليس على مستوى إبداعه هو فحسب، بل على مستوى الإبداع العربى كله. وكما يقول أبو ديب:"مثلما اختصر الكتاب – القرآن الوجود العربى فى التاريخ فى ماضيه وأعطاه توجها ثوريا مستقبليا، ومثلما اختصر سيبويه وأستاذه الخليل بن أحمد القواعد المؤسِّسة للغة العربية وخزنوا فصلحتها وميزوا بين السليم وغير السليم فى الكتاب – اللغة – النحو، يختصر أدونيس تناقضات الوجود العربى ومآسيه فى (الكتاب) ويستخلص فى رؤيته للمتنبى وسلسلة نسبه الروحى – الإبداعى ، من جهة والفيزيائى الدموى ، من جهة أخرى ، القوة الجوهرية المبدعة فى هذا التاريخ ، ويمنح اللغة ذروة تحقق طاقاتها الشعرية وتعدد هذه الطاقات، ويمنح بنية الإيقاع العربى قدرتها المثلى على التعامل مع كل شىء من التاريخى السردى إلى الغنائى التهويمى.[1]

و"الكتاب" بصيغة التعريف كان مفاجئا لنا من قبل أدونيس، رغم أنه قد جاء تتويجا لسلسلة من الدواوين التى كانت صيغة "كتاب" فى كل منها هى أولى كلمات العنوان ، فثمة "كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" و"كتاب المواقف وكتاب المخاطبات" ، ثم "كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل" فـ" كتاب الحصار". إن كلمة "كتاب" قد وردت فى هذه الأخيرة معرفة بالإضافة، وهو أمر من شأنه أن يحصر معنى الكلمة فى إطار المضاف إليه وأن يسجنها رهينة دلالته.

---

[1] نفسه : ص ٢٢٣.

إن عنوان ديوان " كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل" يمكن أن يدرج - فيما يرى بلقاسم خالد - " ضمن ما يسميه (جنيت) بالعناوين الخطابية[1]. فكلمة "كتاب " فى العنوان لا تحيل على جنس بعينه، وهو ما ينسجم مع وجهة أدونيس فى هذه المرحلة ، إذ يسعى منذ هذا الديوان إلى الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتاب التى يرى أنها مشدودة إلى كتابات بعض القدماء كـ (الإشارات الإلهية) لأبى حيان التوحيدى. ويضيف الكاتب أن "كلمة (كتاب) مشدودة إلى تقليد كتابى تواتر فى عناوين مصنفات بعض الصوفية منها (كتاب المواقف والمخاطبات) للنفرى ، و(كتاب التجليات) و(كتاب الأسفار) لابن عربى. ويخلص من هذا إلى أن عنوان أدونيس ينتسب "إلى سلالة ثقافية أرست نمطا كتابيا يتمنع عن التصنيف"[2]

أما تعريف الكلمة وإطلاقها هكذا منفردة فإنه قد يصدم القارئ ، لكنها الصدمة التى تعقبها صحوة هذا القارئ حين يفطن إلى أن هذا العمل الذى يحمل عنوان "الكتاب" قد جاء ليبشر برؤية إبداعية جديدة للتاريخ العربى. يقول محمد بنيس:" إن استعمال كلمة " كتاب" عنوانا لديوان شعرى والانتقال من التعريف بالإضافة إلى التعريف بالألف واللام .. يتجاوز حد اللعبة المجانية لصالح اللعبة المسؤولة. ومن غير الشاعر مسؤولا عن اللغة ... "الكتاب " فشعريرة تستولى على كامل جسدى ، كلمة واحدة، هل بمقدور سوى "الكتاب" أن تضاعف الحيرة والعطش؟ لست أدرى. ولكن هذه الكلمة، على غلاف عمل شعرى عربى ، تتحول

---

[1] بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفى ، مجلة فصول ، (م.س) ص ٦٢.

والإشارة هنا إلى كتاب Gérard Genette. Seuils. Paris, Seuil Coll Poétique , 1987. P.7. حيث يميز جنيت بين العناوين الموضوعاتية التى تحيل على موضوع النص، وما يسميه بالعناوين الخطابية التى تحيل النص فى ذاته وعلى موضوعه فى آن . ويذهب بلقاسم خالد إلى أن "جنيت قد أدرج تحت هذا النوع الأخير العناوين التجنيسية ، والعناوين التى تبدو بعيدة عن أى توصيف تجنيسى، ولكنها تحيل على النص ذاته مثل صفحات ، كتابات ، كتاب. Ibid . p. 83

[2] بلقاسم خالد : أدونيس والخطاب الصوفى ، ص ٦٢.

إلىّ مهماز. كلمة طوفانية أو بركانية، فى أحشائها ذاكرة ثقافية لا تكف عن العودة لاحتلال مكان الجاذبية. طبعا، فعل الشاعر يرسخ حينما يرج الذاكرة، أى عندما يفرغ الكلمة من دلالتها التاريخية ويلقى بها فى المهاوى النارية لذاكرة مستقبلية.[1]

ولأن الكلمة / العنوان تحمل فى أحشائها ذاكرة ثقافية فإنها تدخل فى اشتباك مع هذه الذاكرة لتعلى من شأن ما تراه فيها مضيئا ومنحازا للإبداع والحرية والإنسان والتاريخ، وتنقض ما تراه معوقا لحركة الإنسان والتاريخ؛ تنحاز للمتحول والمتغير والمتجدد والمتعدد، وتهدم الثابت والنهائى والجامد والأحادى. ومن الطبيعى أن ينهض العمل الذى يحمل على صدره عنوان "الكتاب" بمشروع له خطته فى الفكر والإبداع، كما له استراتيجية فى التشكيل والبناء.

فى هذا الإطار يصبح مفيدا أن نقرأ هذا القول لأدونيس عن الكتاب/المصحف: "فالكتاب مطلق اللغة ، ومطلق الوجود ومطلق المعنى. ونحن نجد أنفسنا أمام نص لا يسمّى ، أو لا تسمح معايير الأنواع الأدبية بتسميته. إنه نص لا يأخذ معياره من خارج، وإنما معياره داخلى فيه. اسمه الوحيد الكتاب. والكتاب اسم إلهى ومعنى ذلك أنه مطلق : لا يدرك معناه ، ولا يبدأ ولا ينتهى إنه ما وراء التاريخ الذى نستشفه ونقرأه عبر التاريخ"[2]

ولنا أن نتساءل الآن ، لماذا يصر أدونيس على أن يسمى عمله باسم "الكتاب" وهو يعلم أن هذا هو الاسم الذى اختاره الله لكتابه؟. ومن السذاجة هنا أن نتصور أن أدونيس يخلع على كتابه ما للكتاب الأصل من إعجاز وقداسة. هو كشاعر يستفيد من طاقة الكلمة وإيحاءاتها ليشير إلى أهمية عمله بالمقارنة إلى أشباهه ، وهو من ناحية ثانية يعمل على إزاحة المدلول الذى ظل متلبسا بالكلمة لا يبرحها ليتحرك فى فضاءات دلالية مغايرة متمشيا فى ذلك مع ما يؤمن به من تجدد اللغة وتحولها وعدم تثبيتها فى بؤرة محددة. لذا يرى أحد النقاد أن أدونيس ،

---

[1] محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب، فصول ، (م.س) ص ٢٥٩.

[2] أدونيس : النص القرآنى وآفاق الكتابة، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٢١ ، ٢٢.

عندما اقترح فكرة "الكتاب" ، فإنه "لا يحل بها فكرة البديل الشعرى لما هو دينى مقدس ، أو لما هو تاريخى ، أو طبيعى . إنها بالنسبة إليه جذر التأويل الشعرى لعالم طالما قرأناه بصورة دوجمائية، ولطالما قُدم إلينا فى شكله المعطى الظاهر، دون أن نكشف عن عمقه وحيويته، وأن كتابة تاريخ العالم كانت دوما كتابة قسوية يهيمن عليها منطق الهوية، لإثبات الاستمرار، فهى لا تعتبر النص نسقا يفيض بالمعانى، ولا الدليل تكثيفا لعدة تأويلات وفضاء تأويليا. وإنما كلمة ولفظ."[1] واللفظ فى السياق السابق هو :" الحد الذى يحصر المعنى ويحدده .. إنه التعريف الأحادى الذى يعطينا ماهية الأشياء وحقيقتها، ومن ثم وجب تقديسه واحترامه ومعاملته بنزاهة علمية تقوم فقط على الشرح والتعليق."[2] وأدونيس بهذا يرى أن عظمة "الكتاب"؛ أى كتاب تكمن فيما يثيره من تعدد الرؤى والتأويل.

٢- أمس المكان الآن:

لكن إذا كانت كلمة "الكتاب" العنوان الأساس للديوان مثيرة للجدل، فإن الكلمات الثلاث المكتوبة تحتها والتى تمثل عنوانا فرعيا، لا تقل إثارة :

الكتاب

أمس المكان الآن

أول ما يلاحظ وجود زمنين؛ هما "أمس" و "الآن" يتوسطهما "المكان". لأول وهلة يثير هذا المعطى الزمانى والمكانى السؤال عن الزمان الناقص وهو المستقبل أين هو؟ ولماذا غاب؟ وهل غيابه لأنه يقع موقع الحاضر المسكوت عنه، أم لأنه غائب غيابا حقيقيا بغياب المقومات الإيجابية الفاعلة سواء فى رحم الأمس أم فى تراب الآن؟ . ولماذا وُضع "المكان" فى موقع يقطع سلسلة الزمان ويفصل "أمس" عن "الآن"؟ وهل هذا الموقع الوسط يمنح " المكان" امتيازا أو تحكما فى

---

(١) عبد العزيز بومسهولى : الكتاب والتأويل ، ف (م.س) ص ٣٤٧.

(٢) المرجع السابق نقلا عن عبد السلام بنعبد ى : أسس الفكر الفلسفى المعاصر: مجاوزة الميتافيزيقا دار توبقال ، الدار البيضاء ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥.

الزمان؟ أم يجعل المكان رهينة بين فكى الزمان؟ ثم لماذا وُضعت الكلمات الثلاث هكذا عارية من أية أدوات تساعد على تبين ملامح الدلالة؟ وبصيغة أخرى، لماذا تظهر الكلمات الثلاث منعزلة عن بعضها لا يربط بينها سوى رابطة الجوار؟

هذه الأسئلة تؤكد مدى الالتباس الذى ينطوى عليه العنوان الفرعى، وبداية لا نستطيع أن نضع تفسيرا يقينيا أو تأويلا أحاديا؛ ذلك لأن رؤية أدونيس نفسها تنفتح لتصهر فى بوتقتها التفاسير والتأويل، ولتشع فى النهاية بالأطياف الالتباسية. ثم نؤكد أنه يصعب أن يُفسَّر العنوان بالعنوان، ومن ثم فإنه يفضل التفسير من خلال الرجوع إلى المواقع الاستراتيجية الكامنة فى قلب خطاب "الكتاب" والتى يُفترض بدءا أنها خرجت من تحت عباءة هذا العنوان متناثرة فى صورة قطرات عبر الصفحات، لأنها تعود لتتجمع فى النهاية سحابة أو عنوانا على صدره.

ربما يلقى قول أدونيس :

" ابتكرْ كلمات
للمكانْ ، تصيرُ زماناً "[1]

ضوءا على العنوان، ذلك أن الكلمات المبتكرة تضفى على المكان ومحتوياته وأشيائه دلالات مبتكرة، فيبدو المكان مكتسبا لحياة جديدة لم تكن له من قبل، ويصبح من ثم جاهزا للدخول فى زمان جديد، أى فى تاريخ جديد وذلك حين يخلع عنه قيمة المرتبطة باللغة التقليدية، وكما يقول عادل ضاهر معلقا على قول أدونيس السابق: "أن نستبدل لغة للمكان هو أن نستبدل زمانا بزمان؛ أى تاريخا بتاريخ"[2] ـ أقول ربما يلقى هذا القول ضوءا على العنوان "الكتاب: أمس المكان الآن"، ذلك أن الكتاب هو هذه الكلمات المبتكرة التى ما إن تحل بالمكان حتى تسرى به روح جديدة تتخلق مما يُبَث من بين ثناياه من قيم معرفية وشعورية تعمق رؤيتنا للمكان وتتضح من ثم على الزمان الذى تتغير النظرة إليه هو الآخر فتعيد

---

(1) الكتاب : ص ١٩٦.

(2) عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ " الكتاب" ، فصول (م.س) ، ص ٣٠١.

ابتكاره من خلال النظر البرىء غير المثقل بأفكار جاهزة سابقة عنه، وعندئذ يصبح تغيير الزمان (النظر إليه) أمرا سهلا ، سواء تمثل هذا الزمان فى الماضى (أمس) أم فى الحاضر (الآن). ومن الطبيعى أن يظل مكان المستقبل هنا مضمرا، ذلك أنه من العبث أن نتحدث عنه قبل أن نعيد مراجعة الماضى ثم الحاضر وتشكيلهما من جديد.

"أمس .. الآن"

هى صيغة تعنى أن "الأمس" يمارس حيويته وفاعليته فى "الآن". لقد ابتلع الأمسُ الآن، وأصبح ناس "الآن" محكومين بمعايير الأمس:

"تلك آهاتُ أسلافنا
مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامضٌ
وخطانا حقولٌ لها"[1]

وهيمنة "الأمس" على "الآن" هى اعتداء على هذا الأخير لأنها تسحب الثقة منه، فيبدو وكأنه زمن ضرير بحاجة إلى زمن آخر مبصر يرى بعينيه ، ويسمع بأذنيه، يحدد له موطئ القدم ، ويوضح له معالم الطريق، وبقدر طغيان حضور الأمس يكون غياب اليوم:

"... إنَّ هذا الحضورَ الذى يتغطَّى بأسلافنا
ليس إلا غياباً"[2]

وحين يقف المكان ليفصل بين الـ"الأمس" و " الآن" فإن المعنى قد يكون بأن الحاضر ليس هو الماضى ولا ينبغى أن يكون، ثمة فاصل بينهما يتمثل فى هذا الحيز المكانى الذى يجعل الماضى بقيمه فى ناحية، والحاضر بقيمه فى ناحية ثانيه، وإن كانت هذه القيم الأخيرة ينبغى أن تكون امتدادا متطورا عن قيم الماضى، ثمة اتصال هو اتصال فروع الأبناء بجذور الآباء، وثمة انفصال أو

---

(1) الكتاب : ص ١٩.

(2) الكتاب : ص ٣٧٨.

بالأحرى استقلال؛ استقلال الفروع بسمات ومكونات اكتسبتها من حلال نموها فى فضاءات مغايرة لفضاءات الآباء. لكن هيمنة الأمس على اليوم بالشكل الذى يبدو فى المثال السابق يفتت اليوم إلى شظايا تذوب فى محيط الأمس، ويحول زهور اليوم إلى أحطاب وأعشاب وأشواك، ويصبح حضور اليوم ليس إلا حضورا شكليا، لأن الحضور الجوهرى هو للأمس.

من هنا يمكن الإجابة على التساؤل الذى يطرحه أبو ديب عن سبب غياب المستقبل فى السلسلة الزمنية السابقة[1]، إذ يصبح الحديث عن المستقبل لمن لم يسيطروا بعد على حاضرهم لأنهم رهائن فى قبضة ماضيهم - يصبح مثل هذا الحديث محض هراء، وعبث لا طائل من ورائه.

يقول أدونيس :

"لا نعرفُ من نحنُ
الآنَ ، ومنْ سنكون،
إذا لم نعرفْ من كنّا. ولذا
سأقصُّ عليكمْ
من كنّا"[2]

ليس المستقبل هو وحده المنفلت الضائع، ولكن الحاضر أيضا، وامتلاكهما مرهون بأن نحسن قراءة الماضى. حضور المستقبل هنا هو حضور السلب، وهو يساوى الغياب الكامن فى العنوان الفرعى :

أمس المكان الآن

فى ضوء هذا قد يفسر حضور "الآن" على أنه حضور حقيقى؛ ولكنه حضور بالقوة، وليس حضورا بالفعل؛ حضور بقوة دفع الماضى وليس بصيرورة الحاضر وتحولاته. وربما يكون حضور " المكان" أكثر قوة كما يبدو فى هذا المثال:

---

(١) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب، فصول (م.س)، ص ٢٣٢.

(٢) الكتاب : ص ١٠.

" وأجاهرُ أنَّ الزمانْ
ليس إلا دماً
يتبجَّسُ من شريان المكان"[1]

وإذا كان المكان يبدو هنا بشريان يتفجر منه دم الزمان فإن أبا ديب يرى فى ذلك تحكما من جانب المكان بالزمان وكنهه ومساره. ويربط ذلك بنشأة أدونيس "فى أحضان فكر فلسفى يسند إلى المكان " الجغرافيا" دورا أسمى فى صياغة التاريخ"[2]، لكن ربما انطوى هذا التفسير على شىء من المبالغة ، إذ إن الشاعر يدين فى السياق السابق المكان والزمان كليهما وبدرجة واحدة، إنه لا يرى المكان بمعزل عن الزمان، ذلك أن المكان الذى تتفجر الدماء من شريانه من كثرة ما شهد من أحداث النزف والقمع والقتل ينعكس على الزمان الذى يصبح هو الآخر زمنا للقهر والتسلط؛ زمنا مرقَّشا بدماء القتلى والمقموعين. وهذه الرؤية السلبية هى ذاتها التى تدفع الشاعر إلى الأمل فى زمان ومكان آخرين، بل إلى المراهنة على هذا الأمل:

"سأكررُ هذا الرهانْ:
يتقدم نحوى
زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكانْ،
وصحراء هذا الزمان"[3]

تشهد النماذج السابقة على أهمية العلاقة التفاعلية بين الزمان والمكان فى "الكتاب" وهى تكشف عن أن قضية الكتاب المحورية ستكون هى عرض رؤية إبداعية للزمان العربى (التاريخ) فى المكان العربى (الجغرافيا) ، ومن ثم كان العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" مؤمنا إلى هذا التفاعل الذى بلغ درجة كبيرة سقطت فيها الفواصل بين الكلمات.

---

(1) الكتاب ، ١٨٩.

(2) كمال أبو ديب : (م. س) ، ص ٢٠٦.

(3) الكتاب : ص ٥٨.

٣- المخطوطة :

على الغلاف الداخلى لـ " الكتاب" نقرأ "مخطوطة تنسب إلى المتنبى يحققها وينشرها أدونيس" فنفهم أن هذه حيلة فنية تسمح لصوت أدونيس أن يتداخل مع صوت المتنبى ليستحيلا صوتا واحدا يكون أكثر عمقا وصلابة وقدره لا سيما أنه سيضطلع بمهمة جليلة هى قراءة التاريخ العربى بكل ما ينطوى عليه من تناقضات وتأويلات وصراعات وتداخلات. وهو عمل بحاجة -بالإضافة إلى الصوت المعاصر - إلى صوت تاريخى تتوفر فيه سمات الحضور والحيوية والمصداقية إلى جانب الطاقة الإبداعية التى سينطلق منها ويستند عليها الصوت المعاصر مكونا صوته الجديد الذى سيبدو كأنه ينتمى إلى المستقبل، فصوت المتنبى هو "أمس" وصوت أدونيس هو "الآن" أما الصوت المركب فينتمى - كما قلنا - إلى المستقبل. والمخطوطة فى هذا السياق تتجاوز بالطبع معناها الحرفى لترتدى معنى مجازيا شعريا، ذلك "أن العثور على مخطوطة، بالنسبة إلى شاعر، هو قبل كل شىء نزول إلى الأعماق، إلى المناطق المعتمة التى وُلدت وتمت منذ العهود السحيقة بالشعر"[١] . والنزول إلى المناطق المعتمة يفرض على أدونيس أن يكون ذا خيال خصب، بل أن يكون ذا حس صوفى عال يسمح بأن يتلبس المتنبى:

" سأُخَيِّلُ حالى لا بسةً حَالَهُ وأكررُ تلك الجحيمَ
بلفظى - بسيطا ، مستضيئا بما قاله، أتَقَفَّى
الضياءَ إلى ذِرْوَاتِ الكتاب"[٢]

الخيال هنا مطلوب، لأنه بدونه سيظل المتنبى على حاله، أقصد على صورته التاريخية ، رهين زمانه ومكانه، أما الخيال فهو الذى سيذيب الشخصية التاريخية ليستقطر عصيرها القادر على أن يتوغل إلى صميم حاضرنا، بل ومستقبلنا. الخيال هنا - كما يقول محمد بنيس - "برزخ يلتقى فيه شاعران من

---

[١] محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب ، مجلة فصول ، (م.س)، ص ٢٢٦.
[٢] الكتاب ، ص ١١.

زمنين : أمس الآن. إنه مرج البحرين. تتضح الحدود لكى تضيع. والمخطوطة تطلعنا على شيء معلوم للمتنبى وأشياء مجهولة عنه"[1]، أى أنها ستكرر ما قيل بعد إعادة إنتاجه "وضمن مشروع التكرار تنفتح المخطوطة على قارئها، مشروعا كتابيا، يطرح مسألة الكتابة، فى المكان والزمان ، عربيا ، قبل أى شيء آخر"[2]. بقى أن نشير إلى أن صوت المتنبى هو أحد الأصوات التى تزخر بها المخطوطة، وهى أصوات عديدة سنشير إليها فى موضعها.

يتشكل النص فى "الكتاب" من مجموعة أبواب، يتصدر كل منها أبيات للمتنبى، مما يوحى – منذ البداية– بأهمية هذا الصوت الذى سيشتبك مع الصوت الأدونيسى، أو سيشتبك الصوت الأدونيسى معه، ومن خلال هذا الاشتباك ستتحل رؤيا أدونيس الحلمية إلى روية تطل من خلال ثقوب الزى الشعرى مظهرة عورة التاريخ العربى التى تنبجس منها الدماء، وتُلقى على ضفافها الجثث والأشلاء.

أما الفضاء الفيزيائى فى "الكتاب" فينقسم إلى ثلاثة أقسام: يوضع الأول داخل إطار فى منتصف الصفحة وهو ينقسم إلى جزئين : الأول فى أعلى الإطار ممثلا المتن والثانى فى أسفله ممثلا الهامش، ويعد هذا القسم هو أكبر أجزاء الكتاب أهمية سواء من حيث موقعه الذى يتوسط الصفحة، أو من حيث حجم حرفه الكتابى، أو من حيث نسبة انتشاره وحضوره ، ولئن كانت هذه أمور تبدو شكلية إلا أنها تلتقى فى النهاية مع العناصر الدلالية لتعطى القسم أهميته ومركزيته.

أما الخطاب الذى يسود هذا القسم فهو خطاب الذات المتجه نحو الداخل والمتوغل فى الأعماق والمكتنه لأسرار النفس وأغوارها.

أما القسم الثانى فيقع على يمين الصفحة بحرف كتابى أصغر من حرف المتن فى القسم السابق. ويشع هذا القسم بتكثيف درامى نابع من صوت (الراوى / الرواية) وهى حركة من شأنها أن تساعد على إبراز رؤية الشاعر وبلورتها، وذلك

---

[1] محمد بنيس : (م. س) ص ٢٦٦.

[2] نفس الصفحة بالمرجع السابق.

من خلال الارتكاز على الأحداث التاريخية كما تنطق بها كتب التاريخ الإسلامى.

ويقع القسم الثالث على يسار الصفحة، وينطق بـه صـوت المعلـق علـى الأحداث أو الشارح لها، وهو مكتوب بحرف أصغر من حرف القسم الثانى، ومـن حيث المحتوى فإنه أشبه بمجموعة من التقارير التى تعين فـى كشـف مكنونـات النصوص فى القسمين الأول والثانى .

*****

من هنا ستكون الصفحة الواحدة محتشـدة بـأصوات متعـددة ومتشـابكة، وسيتطلب الاقتراب من النص ثقافة تحاول – على الأقل – أن تقترب مـن تخـوم ثقافة المبدع سواء فى تجليها التراثى أم فى تجليها الحداثـى ، أمـام هـذا النـص "سنشعر وكأننا أما مسرح تاريخى – أنطولوجى – يقف عليه راوٍ، سـارداً وقـائع وأحداثاً بلغته الخاصة، ثم يأتى شخص ثان يعلق على تلك الأحداث والوقـائع مـن منظور استدلالى مستقل. أخيرا سيكون هناك شخص ثالث، سـيقبع خلـف هـاتين الشخصيتين، وراء الكواليس، قاطعا سير المسرحية / الرواية بتدخله المتواصل فـى أحداثها المتسلسلة، وذلك كى يفسر ويشرح ويفكك ما عجم وغُلق واستتر من أقـوال الشخصيتين السابقتين بكيفيته الخاصة"[1] مثل هذا النص بحاجـة إلـى قـارئ ذى ذاكرة قوية قادرة على استدعاء ما احتفظت به من مخزون التراث الدينى والأدبـى والشعبى والفكرى والفلسفى والتاريخى والثقافى والسياسى. نحن بإزاء نص مفتوح، لذا فهو بحاجة إلى قراءة لا تغلق نفسها فى إطار المبتذل التقليدى والمعروف. "إن الكتابة اللانهائية استنفار للقراءة اللانهائية، وهى تقبل بالمجهول صديقا ورفيقا".[2]

إن الأصوات المتعددة التى تملأ فضاء الصفحة أشبه بمجموعة من القصـائد المنفصلة المتصلة، لذا فهى بحاجةٌ إلى قارئ نوعى حتى يستطيع أن يفك شـفرتها، وأن يضع يده على مواطن الاتصال والانفصال فيها.

---

(1) رياض العبيد : السيرة الشعرية مجلة فصول (م. س) ص ٢٧٧.

(2) محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م. س) ص ٢٦٤.

لكن كيف يمكن لهذا القارئ أن يوحد بين هذه الأصوات المتعددة التى يحتشد بها "الكتاب"؟.

واقع الأمر أن هاجس التوحيد بين المتناقضات لم يعد هو هم الشاعر ولا هم القارئ ، بل لعل بلوغ الشعر مرحلة الرشد يجعله معنيا بإبراز التناقضات والانشراخات أكثر من عنايته بتجسيد الفجوة بينها. هو يعمد إلى إلقاء الضوء عليها لعله يصدم بذلك القارئ فيفيق على التناقضات التى يعيشها، لقد أصبح الشعر "أكثر إخلاصا لإدراكه الجوهرى لعمق التناقضات والنزاعات والصراعات ، فمال إلى تجسيد ذلك بقصيدة الأصوات المتعددة ، والحواشى والهوامش."[1] لذا فإن استراتيجية الخطاب فى هذا النصّ ستواصل أعمال التشعب والتشظى كى تدفع به بعيدا وعميقا "فى مجاهيل خصبة وجديدة فى باطن اللغة وجمالياتها وآليتها البصرية والسيكولوجية"[2]. يبرز هذا التشعب والتشظى وجود ثلاثة خطابات مستقلة على فضاء الصفحة، أولها داخل الإطار ويمثل خطاب الذات، والثانى على يمين الإطار ويمثل صوت الرواية، والثالث على يساره ويمثل صوت المعلق على الأحداث، الشارح لها. بالإضافة إلى هذا توجد بعض الإشارات الكتابية التى تؤكد استقلالية كل خطاب، منها ما سبق أن أشير إليه من تميز كل منها بمساحة معينة على فضاء الصفحة ، فضلا عن تميز كل خطاب بحرف كتابى. غير أن تعدد الأصوات واستقلالها لا يعنى بالطبع انفصالها، فالعمل فى مجمله منظومة واحدة تنتهى إلى التكامل، لكنه التكامل الذى لا يلغى التعدد والتنوع والتوازى والاشتباك، بل لا يلغى التناقض والانشراخ، وفى هذا يكمن سر زخم "الكتاب" وعمقه. فالتواريخ الوجدانية للذات والتى تتشكل داخل الإطار ، لا تنفصل عن الأحداث التاريخية عن يمينه ، ولا عن صوت المعلق عن يساره.

ولئن بدا ما كتب بعد ذلك تحت عناوين: "فاصلة استباق" و "الهوامش"

---

[1] كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب (م. س) ، ص ٢٣١.

[2] رياض العبيد : السيرة الشعرية (م. س) ، ص ٢٧٦.

و"الأوراق" و "الفوات فى ما سبق من الصفحات" مستقلا عن جسد الرواية/ المسرحية إلا أنه يدور فى النهاية حول موضوع الكتاب ويدعم مشاهده، ويعزز صوره، ولعل الشاعر أراد من وراء كتابة هذه الفصول سد ما قد يكون قد تصوره ثغرات فى "الكتاب".

٤- المتنبى :

يقول أدونيس :" لقد خلق المتنبى طبيعة كاملة من الكلمات، فى مستوى طموحه: ترجّ، تتقدم ، تجرف ، تهجم، تقهر، تتخطى" المتنبى روح جامحة، تياهة، تتلاقى فيها أطراف الدنيا. إنه وحيد، بل الوحيد، فوحدته قدر محتوم لأن الإنسان خليل نفسه. كل متفرد وحيد. كل وجود خلاق وحيد ... المتنبى وحدة غاضبة لا يرضيها شيء .. ذلك أن هذه وحدة الصداقة مع الأطراف القصية: الانتصار أو الموت، وحدة التعالى والمطالب الكبرى والاتصال بينابيع القوة والسيطرة على العالم وتغييره. إنها الوطن الأرحب.. صديق القلق والريح .. غير الناس كأنه ليس منهم .. كيانه مرهون بما لا نهاية له، بما يجل عن التسمية، بالمدى المتطاول الذى يقصر، مع ذلك ، فى عينيه. إنسان المتنبى موجة لا شاطئ لها – دائما على حركة. إنه أول شاعر عربى يكسر طوق الاكتفاء والقناعة، ويحول المحدودية إلى أفق لا يحد، شعره للحركه ، للحرارة ، للطموح للتجاوز إنه طوفان بشرى من هدير الأعماق، والموت هو أول شيء يموت فى هذا الطوفان"[1]

لو حاولنا أن نستبدل فى الاقتباس السابق اسم أدونيس باسم المتنبى، وأعدنا القراءة لوجدنا أن العبارة فى صورتها المعدلة أصدق منها فى صورتها الأصل. وهذا إن دل، فيدل على أن أدونيس كان يحب أن يرى ذاته منعكسة على مرآة غيره، أكثر مما هو معنى برسم صورة لهذا الغير، وكأنه كان يتخذ من الآخر وسيلة لغاية فى نفسه؛ وهى اكتشاف ذاته، لا سيما إذا انطوت شخصية هذا الآخر

---

[1] أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، دار العودة ، بيروت، ط٤ ، ١٩٨٣، ص ٥٦، ٥٧.

على ملامح تتجاوب مع الرؤية الأدونيسية بعامة. يلتقط أدونيس هذه الملامح ويضعها تحت المجهر، فيرى فيها نفسه أو بعضا من نفسه، فإذا أراد أن يسجل، اختلطت ملامح الآخر بملامح الذات، وقد يحدث فى زحمة الانفعال أن تتقلص ملامح الآخر وتطغى ملامح الذات، فيأتى التسجيل فى ظاهره راسما صورة الآخر فى حين أن صورة الذات تقبع فى الخلف تمسك بالخيوط وترسم الخطط وتحدد الأهداف.

أدونيس عرف الآخر من خلال آخر؛ هو نفسه يحدثنا عن أنه اكتشف أبا نواس من خلال قراءته "بودلير" ، كما اكتشف أبا تمام من خلال إطلاعه على "مالارميه" . الأمر الذى دعاه إلى أن يصف الأول بأنه "بودلير العرب" والثانى بأنه "مالارميه العرب".[1]

الذى يعرف الآخر من خلال آخر ، يسهل عليه أن يعرف نفسه من خلال الآخر، لا ضير ، بل ربما كان هذا هو الشأن الطبيعى، فالإنسان قد يكتشف نفسه بصورة أكثر عمقا من خلال تأمل الآخرين، غير أن أدونيس كان يتجاوز تأمل الآخرين إلى فرض ذاته عليهم، من هنا جاءت الصورة التى رسمها للمتنبى أقرب إلى ملامحه هو من المتنبى[2].

بلغت درجة التوحد فى الهوية مداها البالغ فى "الكتاب" وذلك حين اختلط الصوتان: المتنبى وأدونيس فأصبح كل منهما ينطق من خلال الآخر، ومن خلال امتزاج الصوتين : القديم الضارب فى الأعماق والمعاصر المحلق فى الآفاق ، تكون صوت جديد ، ليس هو المتنبى، وليس هو أدونيس، ولكنه صوت أغنى وأعمق وأشمل لأنه ينظر إلى الحاضر وهو يقف على أرض الماضى، فى ذات الوقت الذى يتأمل فيه الماضى من خلال صورة الحاضر، ويحاول أن يرى صورة الحاضر بمقارنتها بصورة الماضى، وما إذا كانت الأولى امتداد متطور للثانية، أم

---

(١) أدونيس : مقدمة للشعر العربى. ص ٤٧.

(٢) ليس الأمر قاصرا على المتنبى،ولكن هذا شأن أدونيس مع كثير من الشخصيات التى يتناولها بالدرس. انظر على سبيل المثال صور أبى نواس وأبى تمام وأبى العلاء فى المرجع السابق، ص٣٧ : ٦٤.

تكرار لها. بعبارة أخرى، هل الحاضر يُستنسخ من خلايا الماضى ، أم تتم ولادته بشكل طبيعى ليكون له امتداده كما له ارتباطه.

رغم اعترافنا بدرجة التوحد البالغة بين صوتى أدونيس والمتنبى، إلا أن أولهما قد يفرض نفسه أحيانا على الثانى ، مما يؤكد ما سبق أن أشرنا إليه من طغيان صورة الذات على صورة الآخر، وهو ما يخل بتوازن معادلة مزج الصوتين، ذلك أن سطوع أحدهما وخفوت الآخر ينعكس سلبا على عمق الصوت الهجين ورحابته. وها نحن نرى فى هذا المشهد الذى - تُرسم فيه صورة الأب - نرى وجه أدونيس أكثر مما نشهد وجه المتنبى:

كيف يُنْعَى إلى كُوفَةِ الوجدِ سَقَّاؤُها؟

لم يغبْ عن مدارى إلا

صورةً، كيف أروى فلكاً دارَ فيهْ؟

إنهُ الكونُ يُوغلُ فىّ، ولا وَحْىَ ، كلا ، لن

أقول : السماء

تتغطى بأنفاسه،

سأقول : رؤاه وشعرى بيتٌ لهذا الفضاء.

لا تقص علىَّ خُطاه ، يديه

لا تقلْ صمته

فأنا أعرف الخبزَ والماء،

والجبهةَ العالية.

هل شممتَ الفِراشَ الذى مات فيه ، الرماد

الذى مات فيه ولمست عباءته الحانية؟

أتُرى أذَّن الماء؟ والحى : أطفاله ، النساء،

المعزون - من أين ؟ من هم؟

هل خرجت إلى قبره

واحتضنت الحجار ، التراب ، الـ ؟

أتوسل ، يا كوكب الحب ، قل لى :

كيف كانت سماء الوطن؟ [1]

الأب فى هذه الصورة يُحتفى به احتفاء كبيرا، ويبدو أن أثره على الابن كان عظيما، وهو ما لا يُعرف عن علاقة المتنبى بأبيه، بل العكس هو الصحيح. ذلك أن المؤرخين والنسابين قد حدثوا أن كل ما يعرفونه عن أبى المتنبى أنه كان سقاء بالكوفة. أما المتنبى نفسه فقد أعرض فى شعره عن ذكر كل من أبيه وجده، ويذهب طه حسين إلى أبعد من هذا حين يشك فى نسب الرجل ، وذلك حين يزعم أن المتنبى لم يكن يعرف لنفسه أبا[2].

الأب فى المقطع السابق يبدو مثل كون كبير توغل فى وجدان الابن، وترك بصماته فيه. أما الابن فإنه فى تتبعه لذكريات الأب، يبدو مرهف السمع له، شلعرا بحنين جارف إليه، يجله حيا فى شموخه وإبائه ، ويحن إليه ميتا متلفعا بأكفانه، وهذه الصورة لا تلتقى مع الصورة التى عرفناها عن أبى المتنبى، غير أنها تتصل اتصالا وثيقا بما حدثنا به أدونيس نثرا عن أبيه وذلك حين قال إنه "كان ظلا جميلا .. مسكونا بلطف التصوف ونعمته – بتلك الغبطة التى تُحرر الإنسان من داخل، وتجعل منه ينبوع محبة وتسامح. وفى هذا كان أبى الخميرة التحررية الأولى فى مسار فكرى وعملى. كان ضوئى الأول"[3]. أما كمال أبو ديب فيرى فى المقطع الشعرى السابق "تداخلا نصيا حادا ومضيئا مع نصوص كتبها أدونيس فى موت أبيه" أما عبارة " الرماد الذى مات فيه" الواردة بالمقطع فيرى فيها إشارة شديدة الوضوح إلى موت أبى أدونيس الذى مات فعلا محترقا بالنار. وعن تاريخ واقعة

---

[1] الكتاب : ص ١٤٠

[2] عن نسب المتنبى من جهة أبيه راجع: طه حسين: مع المتنبى، دار المعارف بمصر (د.ت) ص١٢: ١٦. وعن تفنيد رأى طه حسين فى ... الصدد راجع محمود محمد شاكر : المتنبى ، دار المدنى بجدة، مكتبة الخانجى بمصر ، ١٩٨٧م ، ج ١ : ٤٣٣.

[3] أدونيس : الشرع والشعر : مجلة فصول . مج ١١ ، ع ٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٦٦.

المو ـ كما يصورها المقطع يقول أبو ديب إنه لا يعرف له أصلا في تاريخ المتنبي ، فيما نعرف أنه متأصل في تاريخ أدونيس"[1]

يقلل إلى - حد ما - من ارتفاع النبرة الأدونيسية ما يتضمنه الكتاب من أصوات متعددة ؛ تختلف وتتجانس ، تتعارض وتتآلف ، بحيث تصبح أشبه بمعزوفة يسهم في عزفها العديد من الآلات ، وتصدر بدورها العديد من الأصوات والإيقاعات ، بل لعل هذا يصح على مستوى الصوت الواحد الذي يتحرك في أكثر من مجال فكري، وفي أكثر من اتجاه شعوري، دون أن يعد هذا من قبيل التناقض، بل لعله يحسب على ما ينطوي عليه الصوت الواحد من زخم وثراء وتعدد وتنوع. وأدونيس حين يوهمنا أنه يحقق مخطوطة للمتنبي، فإنه لا يمنح المتنبي امتيازا على بقية الأصوات التي يحتشد بها الكتاب، ذلك أنه "يسبك سبيكة شعرية تجسد تناولا تخيليا فذا للزمان والمكان محتشدين بعشرات الوجوه والشخصيات والأصوات والنبرات والإيقاعات والصور المتجانسة المتضاربة في آن."[2]

صحيح أن صوت أدونيس يتوزع عبر الأصوات العديدة التي يحتشد بها "الكتاب"، ويكون حاضرا فيها جميعا، لذا ليس صحيحا ما ذهب إليه كمال أبو ديب من أن "صوت أدونيس الشخصي .. هو أشد الأشياء خفاء في "الكتاب" وأكثر الأصوات صعوبة وصول إليه"[3] ، ذلك أن هذا الصوت يلاحق القارئ في كل صفحة ، وأبو ديب نفسه يقر بهذا الانتشار للذات الأدونيسية في الكتاب وذلك حين يقول :"وقد يجد البعض في هذا الانتشار الكلي للذات عبر نسيج النص وأصواته إفراطا في إغداق الذات على العالم، وتقليصا للحيوية المسرحية والتعددية في النص، وقد يراه البعض تجسيدا لنرجسية جامحة " ورغم هذا الاعتراف المقنع إلى حد ما ، فإن أبا ديب لا يحب أن يرى الأمر بهذه الصورة ولكنه يحب أن يراه "فعل إبداع لساحر ينفخ من روحه في كائناته كلها فيمنحها حياة جديدة وفتنة لم تكن لها."[4]

---

(1) كمال أبو ديب (م. س) ، ص ٢٢٥

(2) كمال ابو ديب (م. س) ، ص ٢٤٣

(3) المرجع السابق . ص ٢٤٣

(4) نفسه ص ٢٤٦

يذكر المقريزى فى ترجمته للمتنبى أنه قيل له : على من تنبأت؟ قال: على الشعراء. فقيل :لكل نبى معجزة ، فما معجزتك؟ قال قولى:

ومنْ نَكَدِ الدُّنْيا على الحُرِّ أنْ يَرَى عَدُوا لهُ ما مِنْ صَدَاقَتِه بُدُّ[1]

نبوة المتنبى الشعرية هى أحد المناطق التى جذبت أدونيس إلى تبنى صوت المتنبى، فشعر أدونيس نفسه يرتبط ارتباطا وثيقا بالنبوة كما سبق أن أسلفنا. والمقطع التالى نموذج لامتزاج الصوتين متنبئين بنبوءة واحدة :

كيف لى أنْ أرُدَّ النبوءةَ – تأتى
فى قميصٍ من الضوءِ ، تُلقى وجهَهَا فى
يدى، وتنفثُ أسرارَها فى عُروقى؟
وأنا من تنبأ شعرا
انظروا : إنها الآن تفرشُ لى ساعديها
وتُسكننى دارَها
كيف لا أتبطَّنُ أغْوارها؟
وأنا من تنبأ شِعرًا. [2]

إذا عدنا إلى النص الأول الذى اقترحنا فيه استبدال اسم أدونيس باسم المتنبى وتأملنا السمات التى يراها أدونيس فى المتنبى، أو بالأحرى فى أدونيس لوجدنا: الطموح ، التخطى ، التجاوز ، الجموح ، الوحدة ، التفرد ، الخلق ، الغضب ، التعالى ، القلق ،... بالإضافة إلى كونه " موجة لا شاطئ لها" و"طوفاناً بشريا" و"متصلا بينابيع القوة والسيطرة" و " خالقا لطبيعة كاملة من الكلمات" و "صديقا للأطراف القصية" – إذا تأملنا هذه السمات أدركنا لماذا كان اختيار أدونيس للمتنبى بالذات، إذ هو أقرب صوت شعرى من حيث احتوائه على السمات السابقة إلى فكر أدونيس ووجدانه، وهو أيضا أخصب تربة يمكن أن يستنبت فيها أدونيس رؤاه

---

(1) محمود محمد شاكر : (م. س) ص ٦٨٨.

(2) الكتاب : ص ١٩١.

وهواجسه وكوابيسه وأحلامه. المتنبى بئر عميق ، وأدونيس يستطيع أن يجد فيه كل ما يتجاوب مع همومه المعاصرة.

٥- النبوة :

رأينا كيف ساهم أدونيس فى تحريك دلالة كلمة "الكتاب" ، وعدم تثبيتها عند دلالة السماوى من الكتب ، لتشير إلى كتب من نوع آخر ينهض بعبء تأليفها بشر موهوبون يعالجون فيها ما يرونه ملحا من قضايا الواقع الإنسانى، عارضين من خلالها آراءهم ورؤيتهم ورؤاهم. أيسر من هذا تحريك كلمة "النبى" لتشير - كما ورد فى بعض معانيها بالقاموس- لا إلى الإنسان المرسل من قبل الله لتبليغ رسالة إلى قومه فحسب ، ولكن إلى هذا الإنسان الألمعى الذكى، ذى الحس المرهف والحدس الصائب الذى " يظن بك الظن كأن قد رأى وقد سمعا" على حد قول الشاعر العربى. وقد يجد هذا الإنسان نفسه مسكونا برسالة يريد أن يبلغها، فإذا توفرت لديه القدرة فإنه قد يتقمص شخصية نبى، وقد ترد فى ثنايا "رسالته ألفاظ وتعبيرات ودلالات تشف عن هذا. ولعل نيتشه كان واحدا من هؤلاء، وذلك حين تقمص شخصية "زرادشت" وأخذ ينطق على لسانه بما يراه طريقا لصلاح الكون والعالم والإنسان[١]. أما كتاب " النبى" لجبران خليل جبران فأشهر من أن يشار إليه فى هذا المجال[٢] ولعل صلاح عبد الصبور كان قد تأثر بهذا الكتاب أكثر مما تأثر بالإنجيل، وذلك حين التقط صيغة "أقول لكم" ليلقى من خلالها تعاليمه ذات المسحة النبوية فى قصيدة طويلة من ديوانه الثانى الذى يحمل اسم هذه القصيدة.[٣]

أما " على أحمد سعيد" فقد اختار لنفسه اسم "أدونيس" وهو اسم إله، واختار لعمله موضع الدرس اسم "الكتاب" واختار لصوته " المتنبى" لكى يلقى من خلاله قيمه وتعاليمه[٤]، ومن السهل بعد ذلك أن نعثر على إيماءات النبوة وإيحاءاتها، بل

---

[١] راجع : فريدريك نيتشه : هكذا تكلم زرادشت ، ترجمة فليكس فارس ، دار القلم ، بيروت ، (د.ت).

[٢] راجع : جبران خليل جبران : النبى ، ترجمة ثروت عكاشة، دار المعارف. القاهرة ، ط٤.

[٣] راجع القصيدة : بديوان "أقول لكم" ، دار الشروق ، بيروت ، ط٥ ، ١٩٨٢، ص ٧٣ : ٩٠.

[٤] لاحظ العلاقة بين "المتنبى" و " النبوة"

وتصريحاتها منتثرة على صفحات " الكتاب". نراه يقول محددا طبيعة علاقته بقومه التى تقوم على الاتصال / الانفصال:

"آيتى أننى منهم - بشرٌ مثلهمْ
ولكننى
استضىءُ بما يتخطى الضياءُ
آيتى أنهم
يقرأون الحروفَ ، وأقرأ ما فى الخفاء"[1]

فهو وإن كان ينتمى إلى البشر العاديين إلا أنه يفارقهم بما أوتى من قدرات قد تصل إلى حدود المعجزات، وذلك حين يستضىء بما يتجاوز الضياء الذى يستضيئون به، وحين يمتد بصره، ويُرهف سمعه فيرى مالا يرون، ويسمع ما لا يسمعون، ويصبح بملكاته قادرا على قراءة ما يعجزون عن قراءته مما يخفى ويستتر. إنهم ينتمون إلى الضياء، وينتمى هو إلى الخفاء. "والضياء / الخفاء" فى اللغة الأدونيسية يمثلان ثنائية ضدية، ذلك أن الأول رمز للوضوح والسطوع واليقين ، بينما الثانى رمز للتيه والشك والالتباس؛ الأول قرين الرؤية البدائية الأحادية، والثانى قرين الرؤية المركبة الاحتمالية. لا نعجب إذن حين يقرر الشاعر أنه يكره " الضياء" ويحب " الخفاء":

"وأنا أتقلّبُ فى ذات نفسى ، أردّدُ :
كلاّ، لا أحِبُّ الضياء /
لا لشىءٍ سوى أنه كاشفٌ ...
كم أردّدُ فى ذات نفسى
أحب الخفاء"[2]

---

(1) الكتاب ، ص ٢٥١.

(2) الكتاب، ص ٦٦.

هم بشر عاديون، بحاجة فقط إلى الضوء الساطع الذى يكشف لهم سطوح الأشياء وقشورها كما يكشف لهم الدلالات الحرفية فى اللغات ، ولأنه مفارق لهم فإن قراءته تتجاوز الحروف إلى ما هو مكنون فى أحشائها من مجازات وإيماءات وأسرار. لذا نجده يؤكد هذه المفارقة التى تضفى عليه سيماء النبوة فى قوله :

... طريقى
فى الكلام القريب
وقصدى فى أبعد الكلمات .
يقرأون ولا يفهمون
إنهم أحرفٌ ، وأنا غابةٌ من لغات[1]

لغته إذن ليست لغة عادية، بل إنها كما يصفها **لغة نبوية** :

".. لست من هذه اللغة النبوية إلا
لأن موازينها
وتفاعيلها وتصاريفها
لغةٌ للهجوم وأنشودةٌ للهجوم"[2]

وألمه أيضا ليس ألم البشر العاديين الذين تؤرقهم مطالب العيش اليسيرة، إنه ألم عميق يليق بأصحاب الرسالات. فهو كما يصف نفسه بأنه " **نبوى الداء**"[3]. وهو حين يقول : "**إننى نبى وشكاك**"[4] فإنه يحدد ملامح نبوته التى تتسم بالشك والتيه، بل إنه يتخذ من "التيه" فنزلا لا يشعر بالأمان إلا وهو داخل فيه. بل إن هذا التيه هو "المحراب" الذى يتدفق عليه فيه فيض الأسرار:

"**ينزل الشاعر فى التيه،**

---

(1) **الكتاب** : ص ١٢٢.
(2) **الكتاب** ، ص ١٠٠.
(3) **الكتاب** : ص ١٦٥.
(4) **الكتاب** : ص ٣٥٦.

كمن ينزل بيتا،

هكذا يحمله الكون إلى محرابه،

ويرى السرَّ عيان[1]

تلتقى كلمات " التيه – المحراب – السر" لا لتشير إلى خصوصية عالم الشاعر فحسب، بل لتكشف عن الملامح النبوية فى هذا العالم ، فهو بما أوتى من قدرة ، يتجول فى الأماكن غير المأهولة ، ويتلقى الأسرار غير المبذولة، ولئن كان "شاعر" على محمود طه قد :

هبط الأرض كالشُعاعِ السَّنِىّ بعصا ساحرٍ ، وقلبٍ نَبىّ[2]

فإن الشاعر هنا لا يستطيع أن يتخذ من الأرض منزلا ، ذلك أن الأرض تعنى أنه قد وجد مرساته، وعليه من ثم أن يهدأ ويستقر ليحيا حياة البشر العاديين، ويهتم بهمومهم. وكما أن الاستقرار على الأرض هو بمثابة السجن للطيور الطليقة، فكذلك هو بالنسبة للشعراء من أصحاب الرسالات. إن الأرض فى قاموس أدونيس مثل الضياء، وهو كما يكره الضياء ويحب الخفاء، فإنه يكره الأرض ما دامت تعنى الثبات المرادف للجمود، ويحب أن يحيا فى " التيه" متحولا جواب آفاق. هو فى هذا مثل الموج فى قول شاعر فارسى "الموج إن يهدأ يمت" أو مثل السندباد فى قول صرح عبد الصبور : "السندباد كالإعصار إن يهدأ يمت!!" [3]

شاعر على محمود طه قد " هبط الأرض" بصيغة الماضى، أما شاعر أدونيس فـ "ينزل فى التيه" بصيغة المضارع التى تعنى وجوب استمرارية إقامة الشاعر فى هذا المنزل، وحياة الشاعر مرهونة بإقامته فيه. فإذا شاء لنفسه الراحة والاستقرار وآثر أن يهبط على الأرض، فإنه يكون قد حكم على نفسه بالموت.

لكن إذا كان شاعر أدونيس "ينزل فى التيه" فإنه يعود ليحُمَل على أجنحة الكون حيث "محرابه" الذى يتلقى فيه الأسرار. لا يخفى أن صيغة " المحراب" فى

---

(1) الكتاب : ص ٢٠٣.

(2) على محمود طه : الملاح التائه، دار العودة ، بيروت ، يناير ١٩٧٢، ص١١.

(3) صلاح عبد الصبور : الناس فى بلادى ، دار الشروق ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٨١ ، ص ٨.

هذا السياق تتداخل نصيا مع بعض نصوص القرآن[1]، وهو تناص يؤكد ملامح نبوة الشاعر، وذلك بجعل مكان إلهامه وتلقى أسراره هو ذات المكان المرتبط في الأذهان بإقامة الأنبياء وأصحاب المعجزات. وأدونيس يجيد لعبة التناص ليومئ بها إلى ما يرى إليه. وهو في المثال الأول الذي أوردناه في هذه الجزئية " آيتي أنني منهم – بشر مثلهم / ولكنني / استضيء بما يتخطى الضياء..." يتداخل مع النص القرآني الناطق بلسان الرسول (صلى الله عليه وسلم) : " إنما أنا بشر مثلكم يوحى إلي ..." [2] ليؤكد على ثنائية الاتصال / الانفصال في علاقته بقومه.

قلنا إن " شاعر" على محمود طه قد "هبط الأرض " وهو بهبوطه لم يعد يأمل في صعود . أما شعر أدونيس فإنه ما إن "ينزل" حتى يعود محمولا إلى محرابه، هو لا يطيق استمرار الاستقرار، فهذا في عينه هو الجمود والموت. لذا فإن هبوطه سرعان ما يئول إلى صعود، وصعوده سرعان ما يتحول إلى هبوط. إنها مشاعر الحيرة والقلق والتيه التي تستولي على وجدان الشاعر، والتي تمده في ذات الوقت بسر الوجود:

حيرني فيَّ مِنِّي ، –
لا أرى من مكانٍ
لضيق وكرهِ
لكنني أتناسى وأهملُ :
لا رايةً لا حدودْ
وكأني صعودٌ يقول الهبوطُ ، هبوطٌ يقول
الصعودْ [3]

---

[1] – "... كلما دخل عليها زكريا المحراب وجد عندها رزقا .." آل عمران / ٣٧.
– " ... فنادته الملائكة وهو قائم يصلي في المحراب..." آل عمران / ٣٩.
[2] الكهف / ١١٠.
[3] الكتاب : ص ٢٤٦.

وهذه الحركة التى لا تكف عن الصعود والهبوط تؤكد أن الهاجس الشعرى المختلط بالهاجس النبوى لدى أدونيس ليس هاجسا متعاليا؛ إنه يصعد إلى أعلى فقط ليتلقى الأسرار، ثم يعود هابطا بها إلى قومه لعلها تنفذ إلى مسامعهم ومسامهم فتطهر حياتهم.

والحركة الصاعدة الهابطة هى حركة ذات ملمح نبوى ، فالأنبياء هم الذين يخلون بأنفسهم لتتاح لهم الفرصة للاتصال بالسماء، ثم ما يلبثون أن يعودوا إلى أقوامهم بما تلقوه من وحى. وحين يكرر الشاعر صيغة "آيتى .." فى قوله: "**آيتى أننى منهم / بشر مثلهم /ولكننى /أستضىء بما يتخطى الضياءُ / آيتى أنهم يقرأون الحروف ، وأقرأ ما فى الخفاء**" فإنه يؤكد هذا الجانب النبوى. يؤكد كذلك انفصاله عن قومه واتصاله بهم، فهو منهم وليس منهم، هم يقرأون الحروف أما هو فيقرأ ما فى الخفاء، أو هم "يقرأون ولا يفهمون" أما هو فـ "غابة من لغات" لقد توحد الشعر بالنبوة حتى استحالا إلى قوة لا يملك الشاعر أن يردها:

كيف لى أنَّ أردَّ النبوءةَ - تأتى
فى قميص من الضوء ، تُلقى وجهها فى
يدى ، وتنفثُ أسرارَها فى عروقى؟
وأنا من تنبأ شعراً
انظروا : إنها الآن تفرشُ لى ساعديها
وتُسكننى دارها
كيف لا أتبطَّن أغوارَها؟
وأنا من تنبأ شعراً .[1]

---

[1] الكتاب : ص ١٩١.

الربط بين الشعر والنبوة أمر عادى بحكم ما بينهما من أوجه شبه[1]، غير أن هذا الربط كان قد اتخذ عند أدونيس صورة أعمق من مجرد أوجه الشبه هذه.

يشير أدونيس وهو بصدد الحديث عن الثورة القرمطية وتقديمها للعقل على النقل وللباطن على الظاهر- يشير إلى أن هذا أدى " إلى إنكار الدين والنبوة .. وإلى القول بالنبوة المستمرة" ويعرّف النبوة المستمرة بأنها "شكل من أشكال نفى النبوة الإسلامية من حيث أنها خاتمة النبوات"، ثم يقرر ما يؤمن به القرامطة من عدم اقتصار النبوة على فترة الوحى، "وإنما هى ، دون زمان، ولا نهاية لها. فهى نور أبدى قد يتجسد فى شخص ، وقد يظل فى مقره الإلهى ، لكنها نور مستمر"[2]

ونراه فى موضع آخر يوضح هذا الكلام الواضح بما هو أوضح ، إذ يقول : "ولئن كانت النبوة المحمدية خاتمة النبوات، فإنها خاتمة الظاهر، ذلك أن لها ما يتممها فى الباطن وهو الإمامة أو الولاية.. وهكذا يكون الإمام ينبوع المعرفة الكاملة فيما وراء النص .. فالإمامة هى الحضور الإلهى المستمر الذى يحول دون تشيؤ الحقيقة فى مؤسسات وتقاليد وتشريعات.. ومن هنا يعطى القول بالباطن للدين حركية لا تتناهى ، لأنه يصبح فى المنظور الإمامى، تحركا فى اتجاه ما لا ينتهى"[3].

والذى لا شك فيه أن أدونيس كان قد تأثر بهذا الفكر، وما توحيده بين الشعر والنبوة بالشكل الذى سلف، والذى تجاوز كما قلنا حدود أوجه الشبه العادية إلا

---

[1] نضيف إلى ما سبق ذكره فى هذا الصدد قول صلاح عبد الصبور :"إن الفلاسفة والأنبياء والشعراء ينظرون إلى الحياة فى وجهها، لا فى قفاها (إذا استعرنا تعبير كامى)، وينظرون إليها لا كشذرات متفرقة فى أيام وساعات، ومن هنا فإن همومهم يختلط فيها الميتافيزيقيا والواقع، والموت والحياة ، والفكر والحلم، وكثيرا ما تثقل وطأة هذه النظرة الكاشفة الثاقبة على نفوسهم، وينتابهم الشك فى إمكان الإصلاح، ولذلك فإن فى حياة كل شاعر أو نبى أو فيلسوف لحظات من اليأس المرير أو الاستبشاع الشامل للواقع والطبيعة".

حياتى فى الشعر، ضمن ديوان صلاح عبد الصبور، جـ٢،دار العودة،بيروت،ط٢،١٩٧٧،ص١٣٦- ١٣٧

[2] أدونيس : الثابت والمتحول ،جـ٢، تأصيل الأصول، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٢ ، ص ٢٠٩.

[3] أدونيس : المرجع السابق ، ص ٩١.

نتيجة تأثره بما قيل عن النبوة المستمرة. ولعل هذا التأثر كان قد بلغ مرحلة أكبر، مما دفع أمينة غصن إلى أن تطلق حكمها الذى لا يخلو من غمز قائلة :"إنه أدونيس الكاتب الداعية صاحب المهمة الرسولية والدور النبوى الطوباوى الذى لا يزال يتعامل مع المقولات التاريخية على نحو لاهوتى"[1] ، لكن الغريب والدال - كما يرى أبو ديب "أن أدونيس يختار لتجسيد انتهاء دور النبوءة رجلا اشتق وجوده أصلا من دور النبوءة الذى لعبه"[2]. هذا الرجل هو أبو الطيب المتنبى.

وبالرغم من الوشائج الممتدة بين المتنبى التاريخى والمتنبى الذى يوهم أدونيس أنه يحقق مخطوطة تنسب إليه، إلا أن أدونيس "يخضع المتنبى لتحولات جذرية ويموضعه فى كينونة جديدة، فيما يحافظ غالبا على مقومات تاريخه الشخصى"[3]

*****

---

[1] أمينة غصن : هوية أدونيس السرية. مجلة فصول (م.س) ، ص ١٩١.

[2] كمال أبو ديب : (م – س) ص ٢٣٢

[3] كمال أبو ديب : مرجع سابق ، ص ٢٢٤.

ثانياً استراتيجية المكان / الزمان

المكان والزمان معا يمثلان الوعاء الذى يحتوى وجودا ما، غير أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمنح هذا الوجود المعنى، إذ لا قيمة لمكان ولا لزمان بدون الإنسان. ومعاينة الوجود الإنسانى فى "الكتاب" تتجلى من خلال العلاقة بين المكان والزمان، وهو أمر يمكن التنبؤ به قبل الولوج إلى عالم "الكتاب" وذلك من خلال العنوان الفرعى "أمس المكان الآن" والذى يأتى المكان فيه فى موقع يتوسط زمنين "أمس" و "الآن".

ينسج الشاعر أحد خيوط رؤيته من خلال تناول عنصرى المكان "الجغرافيا"، والزمان " التاريخ. وتأتى كلمة "الأرض" لتصبح أكثر دلالة فى التعبير عن المكان. يُسقط الشاعر على هذه "الأرض" أحلامه وهمومه. وهو ينوع فى استخدامه لهذه الصيغة، ما بين الإشارة إليها (هذه الأرض) ، أو إضافتها إلى ياء المتكلم (أرضى)، أو نا المتكلمين (أرضنا) كما يبدو على الترتيب – فى هذه الأمثلة الثلاثة:

١- من أين يجىءُ الضوءُ ، وكيف يجىءُ لهذى
الأرضِ المنقوعة
بِدمِ التاريخْ

٢- أتحملُ أعباءَ أرضى
أحلامَها والهمومْ
غيرَ أنّى لا أتقدمُ _ أمشى ، كأنّى
فى القَيْد أمشى.
أتُرانى عَرَّافَ هذا الغبارْ،
ونحاتَ هذى الغيومْ؟.

٣- أه من أوضاعنا وواهًا عليها
أبدًا من قيود
سابحٌ فى أبد[1]

المثال الأول يتشكل عبر بنية فكرية يائسة ، إذ ترى الأرض وقد سالت فيها أنهار من الدماء حتى أصبحت منقوعة (أى مشبعة) بالدم الذى سال من الأشلاء عبر التاريخ، لقد ماتت الأرض هى الأخرى حين أصبحت مقبرة للقتلى، ومن ثم فإنه لا يرجى منها أن تزهر أو أن تضىء. يأتى التعبير عن هذا المعنى من خلال الاستفهام الذى يفيد الاستبعاد، ويتأكد الاستبعاد من خلال تعدد الأدوات : "من أين .. وكيف .."

الإحساس باليأس من أن تزهر الأرض أو أن تضىء، هو الذى يجعل الشاعر يتوجع فى المثال الثالث، بل ويتأوه على ما جرى لهذه الأرض التى تبدو هذه المرة رهينة قيود أبدية لا أمل فى التحرر منها، وكأن هذه الأرض هى التى تسعى للوصول إلى هذه القيود، وكأن هذه القيود هى وسيلتها للتحرر، إذ تسبح من خلالها فى محيط من القيود التى تفضى إلى محيطات أخرى لا نهاية لها. هلى يريد الشاعر أن يقول بأن اعتياد الناس على القيود عبر موجات زمنية متتالية، وحقب متطاولة، جعلهم يعتادونها، بل أصبحوا يستعذبونها، ويرون حريتهم فى عبوديتهم. ومن ثم تكون مهمة الشاعر الذى يسعى إلى فك هذه الأغلال ، أو حتى التنبيه إليها جد عسيرة، ولا يصبح ثمة مخرج سوى إطلاق الآهات والتأوهات.

إن الشاعر الذى يتحرك بهاجس النبوءة فى المثال الثانى يشعر بأنه يتحمل أوزار هذه الأرض وأعباءها ، همومها وأحلامها، وهو يود لو استطاع أن يطهرها مما تعانيه ، ويبرئها مما تقاسيه، غير أنها لا تمنحه الفرصة، وذلك حين تطوقه هو الآخر بالقيود التى تعوق حركته، وتكبل طموحه فى التجاوز والتخطى.

---

[1] أدونيس : الكتاب .. الصفحات على الترتيب هى ١٥١، ١٦١، ١٦٢.

وعلى هذا يبدو المكان "الأرض" وقد امتلأت أحشاؤه بالدماء ففسد باطنه، أما ظاهره فقد فسد هو الآخر حين كُبّل منذ ماضيه السحيق بسلسلة عريقة من القيود التى تبدو – بفعل الاتصال والاستمرارية – كما لو كانت قدرا مقدورا.

قلنا إن الشاعر يبرز رؤيته من خلال تناوله لعنصرى المكان "الجغرافيا" والزمان "التاريخ" . ولقد عرضنا لجانب من رؤيته للمكان من خلال بعض السياقات المنبثقة من كلمة "الأرض". أما رؤيته للزمان فإنها لا تنفصل عن رؤيته للمكان، ذلك أنهما يبدوان كما لو كانا يسيران فى خطين متوازيين لحفر مجرى واحد يصبان فيه محصلة تفاعلهما معا. إن الحدث؛ أى حدث، هو محصلة تفاعل زمانه بمكانه، ولئن كانت حدقة الشاعر تتابع رصد سلبيات الزمان والمكان ، فترى فيهما صحراء ممحلة، إلا أن هذه الحدقة ذاتها ترصد صورة مغايرة لهما، وذلك حين تحاول أن تستشرف تخوم المستقبل من بعيد، فترى الزمان والمكان قادمين معا برفقة أمل جديد:

سأكرِّرُ هذا الرهانْ:

يتقدم نحوى

زمنٌ ضدَّ صحْراءِ هذا المكانْ،

وصحراءِ هذا الزمانْ. (١)

لم يفقد الشاعر أمله إذن، ولئن كان هذا الأمل قد اهتز فيما يتصل بالحاضر، إلا أنه على يقين منه فيما يتصل بالمستقبل، وهو على استعداد لأن يراهن على ذلك، بل على استعداد لأن يكرر هذا الرهان مؤكدا بذلك ثقته ويقينه. لاحظنا فى المثال السابق أن المكان والزمان يتقدمان سويا، إذ يستحيل أن يتقدم أى منهما بدون الآخر ، وكذلك الأمر فى المثال التالى :

لستُ من هاهُنا أو هُنالك،

من ذلك العالم المنطفئ

---

(١) أدونيس : الكتاب ، ص ٥٨.

قدماىَ تجينانِ من طرق

لم تجىء

أتقدمُ فى ظلماتِ **المكان**

ترجماتًا وضوءًا لهذا **الزمان**[1]

وتتأكد علاقة المكان والزمان بشكل أبعد، حين تصبح هذه العلاقة عضوية يصير الزمان فيها دما يتبجس من شريان المكان:

وأجاهرُ أنَّ **الزمانَ**

ليس إلا دماً

يتبجَّسُ من شريان **المكان**[2]

أما البنية اللفظية فإنها تقوم بدورها فى تأكيد العلاقة بين المكان والزمان، "يعمق هذه العلاقة فعل "يتبجَّس" بدلالته اللغوية، وبصيغة التشديد على الجيم منه"[3]. يتبلور فى المثال السابق ما أكثر الشاعر الدوران حوله فى عديد من النماذج ، وهو أن ما يؤمن الناس به من قيم وأنماط سلوك إن هو إلا محصلة تفاعل تاريخهم بجغرافيتهم. وحين يلح أدونيس فى كتاباته على عرض صور القمع العربية فى شتى أشكالها وتجلياتها مقترنة بزمانها ومكانها، فإنه يؤكد على أن نتائج حاضرنا إن هى إلا محصلة لمعطيات ما ضينا، لكن ما يريد أن يؤكد عليه أكثر هو أن مستقبلنا رهينة فى قبضة حاضرنا، وأنه لا أمل فى تطهير هذا المستقبل ما لم نطهر الحاضر أسوة بما تعلمناه من الماضى: مكانا وزمانا ؛ جغرافيا وتاريخا.

١- الكوفة (مكانا):

اختار أدونيس المتنبى ليعبر من خلاله عن جراحه وتباريحه، ويمكن القول بأن المتنبى هو الذى اختار أدونيس ليعبر من خلاله عن نفس الجراح والتباريح، لا

---

(١) أدونيس: الكتاب ص ١٠١ .

(٢) أدونيس : الكتاب ، ص١٨٩.

(٣) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، ص ٢٠٦.

فرق بيّن الأمرين، فالناطق فى الكتاب ليس هو أدونيس، وليس هو المتنبى، ولكنه هذا الصوت الذى تقمص روح الاثنين – فضلا عن أصوات أخرى – ليعكس همهما المشترك؛ هذا الهم الممتد من جذور شجرة التاريخ العربى إلى فروعها وأغصانها والواصل إلى ما تحمله من ثمار؛ حلوها قليل ومرها كثير.

وكان من الطبيعى بعد ذلك أن يختار أدونيس مدينة الكوفة لتكون مسرحا لهذا التاريخ، ففضلا عن أن الكوفة قد شهدت أحداثا خطيرة فى التاريخ العربى، وأنها كانت بؤرة تجمعت فيها دماء غزيرة، فهى أيضا كانت المدينة التى شهدت مولد المتنبى سنة ثلاثة وثلاثمائة للهجرة، فيها نشأ وتعلم، ومنها ارتحل ثم عاد[٢]. إنها مدينة غنية بزخم تاريخى مما جعل أدونيس يختارها لتكون المدينة الرمز، إذ يشير بها إلى المسرح الذى جرت عليه أحداث التاريخ العربى كما يراها، أو هى – كما يقول أبو ديب – "موئل التاريخ وتطوراته، والزمان وتعرجاته وانكفاءاته.."[٢]. إنها باختصار تجسيد مكانى يتراءى عليه التاريخ العربى من خلال حركة الزمان. وهى مدينة غنية لا تبدو بوجه واحد ، بل بوجوه عديدة.

فى المثال التالى تبدو الكوفة مدينة محيرة، فهى معشوقة ، لكن ما إن يقبل عاشقها عليها متمنيا، حتى تتفلت من بين يديه، هى مدينة لعوب تغرى عاشقها، لكنه لا يظفر من شفتيها أو من يديها إلا بالوعود.

ترفضُ الكوفةُ أن تعطى للعاشق
إلا لفظَها
شفتاها مَوْعدٌ
ويداها موعدٌ آخرَ ، – لفظٌ
أتُراه صمتُ رُعبٍ ، أم قناعٌ؟
تسكنُ الكوفةُ – لا تجرؤ ، لا تستطيعُ أنْ

---

(١) عن حياة المتنبى فى الكوفة ، راجع محمود محمد شاكر : المتنبى (م.س) ص ١٩٦ – ١٩٨، ٢٣٧ – ٢٤٣، ٣٦٩ – ٣٧٩.

(٢) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب وياما فيه ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧ ، ص ٢٢٧.

تسكنَ إلا تيهَها.[1]

والمقطع يتداخل نصيا مع قول المتنبى فى معرض هجائه لكافور :

إنّى نزلتُ بكـــذّابينَ ضَيْفُـهُمُ عنِ القِرَى وعَنِ التّرْحَالِ مَحْدُودُ

جُودُ الرجالِ من الأيْدِى وجُودُهُمُ منَ اللّسَانِ فَلاَ كـانُوا ولا الجودُ

كما يتناص كذلك مع هذا الشطر :

" أنا الغَنِيُّ وأموالى المواعيدُ"[2]

الجود الذى حصل عليه المتنبى كان من اللسان، "**وَجُودُهُمُ من اللسان**" كـذا الكوفة لم تعط عاشقها "**إلا لفظها**". وأموال المتنبـــى كـانت كلامـا / وعـودا / "**وأموالى المواعيد**" كذا عطاء الكوفة كـــان كلامـا / وعـودا " **شفتاها موعد**" والأنكى أن يديها قد تحولت هى الأخرى إلى موعد / كـلام "**ويداها موعد آخر – لفظ**" تتناص الجملة الأخيرة مع قول المتنبـــى "**جود الرجال من الأيدى**" لتحـدث المفارقة التى تقول بأن الأيدى التى كانت مصدرا للجود لم تعد كذلك، إذ أصبحـت هى الأخرى مثل اللسان وما يصدر عنه من ألفاظ، مجرد وعود.

هل نزيد على ذلك ونقول بأن وجه كافور يطل من ثنايا الســطور الثلاثــة الأخيرة، وتصبح الكوفة هى تلك المدينة التى ينتسب إليها الشاعر ويهيم بها حبـــا، وكان يتوقع أن تبادله حبا بحب، غير أنه لم يظفر منـــها بغـير الصـدود المتقنـع بالصمت والذى يثير الرعب. إنه وجه السلطة الكئيب الذى لا يتواصل مع النـــاس، بل يقيم حوائط تحول بينه وبينهم، أو هى العجرفة الغبية والتيـــه الأحمـق الـذى ينسحب ليتقوقع فى صدفته وليتخذ منها قناعا يثير من خلاله الرعب. إن مثل هـــذه السلطة لا تدرى أنها تدمر نفسها وهى تدمر غيرها وذلك حين تصبح رهينة تيهـــها وسجينة حمقها. هل يريد الشاعر بعد ذلك أن يقول : إن الكوفة أصبحـــت مدينـة عقيما، كما كان كافور خصيًّا، إذ لا تستطيع أن تمنح قومها إلا كلمـــات ، ألفاظـا

---

[1] الكتاب ، ص ٣٣.

[2] المتنبى : شرح ديوان المتنبى، وضعه عبد الرحمن البرقوقى ، دار الكتاب العربى، بيروت، المجلد الأول، جـ٢، ص١٤٢ ، ١٤٣.

ووعودا؟، بل لعله يريد أن يذهب أبعد ، حين يصور أنه إذا كان جود كافور وزبانيته فى عصر المتنبى من اللسان، فإن ثمة رجالا كان جودهم من الأيدى. أما فى عصر الشاعر المعاصر فإن الشفاه أصبحت موعدا، والأيدى أصبحت موعدا آخر.

"شفتاها موعِدٌ / ويداها موعِدٌ آخرَ – لفظٌ "

وهكذا يتدخل النص القديم بخفة ويتداخل بلطف، ليوحى بأن كوفة المتنبى لم تزل تعيش فى كوفة أدونيس.

ويواصل متنبى أدونيس حديثه عن هذه المدينة الملتبسة التى يحبها ويحترق بنارها، يعيش فيها ويجهلها، يقترب منها وهو مغترب عنها:

"مازلتُ أجهلُها
مازلتُ أخْبِطُ فيها خَبْطَ مُغْتربِ
لا يستقرُّ، ولا يشْكو إلى أحَدِ –
هذى البلادُ التى سَمَّيْتُهَا كَبِدى[1]"

صيغة "كبدى" فى النهاية، وقبلها جملة "لا يشكو إلى أحد" تستدعيان بيتى المتنبى :

ما الشَّوقُ مُقْتَنِعاً منِّى بِذَا الكَمَدِ حتى أكونَ بلا قلبٍ ولا كَبِدِ
ولا الديارُ التى كان الحبيبُ بها تَشْكُو إلىَّ، ولا أشكو إلى أحَدِ[2]

ينقل أدونيس عاطفة المتنبى الملتبسة مع الحبيبة إلى مجال آخر هو العاطفة الملتبسة أيضا، ولكن مع المدينة، وهو بهذا التداخل النصى يمنح صوته العمق التاريخى، فقد كان المتنبى يشكو إحساسه بالغربة، وذلك حين انفصل وجدانيا عن المكان بانفصال المكان عنه. لقد أصبح المكان أصما أبكما، أما سكان المكان فقد انقطع حبل الحوار معهم، ولم تعد تربطه بهم سوى رابطة الجوار. من الطبيعى أن

---

[1] الكتاب : ص ١١٨.

[2] شرح ديوان المتنبى، جـ٢، ص ٧٠.

تصبح الحياة فى هذا المكان كئيبة ما دامت خيوط الشكوى والنجوى قد انقطعت أولا مع الحبيب، ثم مع الآخر، إذ لم يجد الشاعر أحدا، أى أحد، يخفف لواعجه من خلال بث شكواه إليه. وإذ كانت الغربة قدر المتنبى فى ديارِه، فإن متنبى أدونيس ما زال مغتربا هو الآخر. ولنلاحظ فعل الاستمرارية فى جملة "مازلت أجهلها" والذى يقوم مقام أداة وصل اغتراب الشاعر القديم باغتراب الشاعر المعاصر فكلاهما لم يتصالح مع مكانه ولا مع زمانه. غير أن الصوت المعاصر يضيف بعدا تاريخيا آخر إلى اغترابه منتقلا به من القرن الرابع الهجرى إلى العصر الجاهلى حيث يتداخل نصيا بقوله :"مازلت أخبط فيها خبط مغترب" مع قول زهير :"رأيتُ المنايا خَبْطَ عَشْوَاءَ ..."[1] ليعمق جهله بالمكان، واغترابه عن سكانه. إن أقسى أنواع الاغتراب هو أن يغترب الإنسان على أرضه وبين أهله:

"صوتٌ يَعْلُو : الكوفةُ أرضٌ
يفصلنى عنها أنى منها"[2]

هو منها ، لكنه مفصول عنها، بينهما هوة عميقة، وهو لا يستطيع أن يوفق أوضاعه مع معطياتها، وهى لا تستطيع أن تستجيب لتطلعاته. وهو حين يطرح تساؤله التقريرى فى بداية الكتاب:

هل أهلُ الكوفةُ جنٌ وبقايا رَجْمْ؟
يبنون عُروشًا منْ أحلامْ
ويعيشونَ سُكارَى : عُرساً قبراً، قبراً عرساً
طقساً للأرض : إمامْ
يحيا فى موتِ إمامْ.[3]

فإنه يعود بعد ذلك فيجيب مقررا:

---

(1) شرح ديوان زهير بن أبى سلمى: صنعة الإمام أبى العباس أحمد بن يحيى، نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب سنة ١٣٦٣هـ -١٩٦٤م. الجمهورية العربية المتحدة. الثقافة والإرشاد القومى (د.ت)ص ٢٩

(2) الكتاب : ص ٦٨.

(3) الكتاب : ص ٢٠.

أهلُ الكوفةِ – كُلٌّ
جَسَدٌ أنقاضٌ
تتناسلُ فى أنقاضْ
أهلُ الكوفة
وُلِدوا سيفاً يتقلَّد رأساً
رأساً يتقلدُ سيفاً
أهلُ الكوفة – كُلٌّ
يَحملُ فأسَهْ
كى يقتلَ نَفْسَهْ[1]

أهل الكوفة بناء سقط فتحول بسقوطه إلى أنقاض وبقايا. الفجيعة الكبرى هى أن يُهدَّم الإنسان ويُخرَّب عقلا ووجدانا، ويصبح رهينة يمتص الوهم دماءها، ويسهل من ثم، بعد أن تم قهره وتدميره، أن يتم تسخيره لقهر أخيه الإنسان، وتتحول الكوفة إلى مجتمع من القاهرين المقهورين، القاتلين المقتولين ، بقاء أحدهم مرهون بفناء آخر. إن أقسى أنواع الخراب، ذا الذى يصيب الوجدان، فلا يُبقى من الإنسان إلا على جسد، أو أنقاض جسد، وهكذا نصبح بإزاء مجتمع من المهدَّمين الأنقاض، ومن عجب أن هذه الأنقاض لم تزل تتناسل ، فتبدو كما لو كانت تحيا حياة سوية، لكنها فى حقيقة الأمر قد تحولت إلى كم من اللبنات المعطوبة بعد أن تقوض البناء، فأصبحوا أنقاضا تتناسل فى أنقاض. هل يمكن أن نتجاسر بالقول بأن هذه العبارة :

"أهلُ الكوفةِ – كُلٌّ / جَسَدٌ أنقاضٌ / تتناسلُ فى أنقاضْ"

تتناص سلبا مع حديث الرسول (ص) الذى يقول :"مثل المؤمنين فى توادهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد، إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الأعضاء بالسهر والحمى " ذلك أن "أهل الكوفة" فى النص الشعرى يقابلها "المؤمنين" فى

---

[1] الكتاب : ص ٦٢.

الحديث الشريف، يعزز هذا التأويل أمران : أولـــهما أن مدينـــة الكوفـــة تتضـــح بإيحاءات وتداعيات دينية عديدة. وثانيهما هو ما سبق أن أشير إليه مـــن أن هـــذه المدينة إن هى – فى النص الشعرى – إلا تجسيد مكانى يـــتراءى عليـــه التـــاريخ العربى بكل تطوراته وتعرجاته وانكفاءاته . ولئن كانت كلمة "المؤمنين" فى الحديث تأتى جامعة، فإن صيغة "أهل الكوفة" تكتسب هذه الصفة من خلال وصلها بكلمـــة "كل" التى تفيد الشمول.

أما "الجسد" فهو عنصر مشترك فى النص الشعرى وفى الحديـــث النبـــوى، ومن الطبيعى – طبقا للحديث النبوى – أن يهتز الجسد ما دام عضـــو فيـــه قـــد أصيب، فما بالنا بجسد النص الذى فقد روحه. إن الأمة التى تفقد روحها لا يتبقـــى لها سوى أنقاض جسد، وهى نفس النتيجة التى ينتهى إليها الحديث حين "تتداعـــى" سائر أعضاء الجسد استجابة لشكوى عضو منه. وصيغة "تداعـــى" الـــواردة فـــى الحديث ذات دلالة جوهرية فى سياقها، إذ إنها توحى ضمنيا بتشبيه جسد المجتمـــع بالبناء الذى تتداعى بقية أجزائه لمجرد انهيار جزء منه. ويتجسد "جسد" المجتمـــع المنهار فى النص الشعرى من خلال تلك "الأنقاض" التى تتناسل فى أنقاض.

غير أن الحالة السالبة للأنقاض التى تتناسل فى أنقاض تســـتدعى نقيضـــها حين يكون جسد المجتمع متماسكا كالبنيان المرصوص. ومن ثم فإن النص يستدعى أيضا حديث آخر للرسول (ص) هو :"مثل المؤمن للمؤمن كالبنيـــان المرصـــوص يشد بعضه بعضا" عندما يتحول هذا البنيان المرصوص الذى يشد بعضه بعضا إلى أنقاض تتناسل فى أنقاض، فكأن النص يدين هذا المجتمع الذى ما أصابه الانـــهيار إلا حين فقد شرط التماسك وهو الإيمان. ويمكن على هذا النحـــو ذكـــر نصـــوص دينية؛ من القرآن والحديث يتناص معها النص الشعرى بهدف تعرية المجتمع ونزع أقنعته الزائفة.

وهذا الانهيار الذى تعرض له مجتمع "أهل الكوفة" هو كما سبق أن أشـــرنا

نتيجة للانهيار الروحى، وبلغة الحديث ، لافتقاد دعائم المجتمع المؤمن من تواد وتراحم وتعاطف ، واستبدالها بقيم دموية:

أهلُ الكوفة

ولِدوا سيفاً يتقلَّد رأساً

رأساً يتقلدُ سيفاً

وهذه القيم الدموية لم تعد مجرد صفات مكتسبة، بل أصبحت موروثة يولد الناس بها وذلك نتيجة توغلها فى نفوسهم. هنا، تبلورت ثنائية السيف / الرأس، ولكن ليس على أنها ثنائية ضدية، بل ربما كانت أقرب إلى أن تكون "ثنائية تكافلية" إذ يتكفل كل سيف برأس، كما يتكفل كل رأس بسيف، أما المفارقة الموجعة؛ فحين يتجلى التكافل على هذا النحو، وهى إشارة إلى افتقاد ما أشار إليه الحديث الأول من صفات المؤمنين : التواد والتراحم والتعاطف، وإحلال صفات أخرى مكانها هى : التقاتل والشقاق والتباغض.

لكن الصورة السابقة التى يتقلد فيها كل سيف رأسا، ويتقلد فيها كل رأس سيفا تذكرنا بصورة مشابهة لصلاح عبد الصبور يرسمها على هذا النحو:

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتولٌ من قاتِلُهُ ومتى قَتَله

ورؤوسُ الناس على جثث الحيوانات

ورؤوس الحيواناتِ على جثث الناس

فتحسس رأسك!

فتحسس رأسك![1]

ما يهمنا فى هذه الصورة هو أنها تعكس حالة الالتباس التى فتكت بالناس، بحيث لم يعد المقتول يعرف من الذى قتله ومتى؟. والقتل هنا ليس القتل بمعناه الحقيقى بالطبع، إنه القتل المعنوى، ولعله أخطر من القتل الحقيقى، وقهر الإنسان

---

(١) صلاح عبد الصبور : أحلام الفارس القديم ، ص ٧٠.

هو قتل له. غير أن هذا القهر لا يلقانا فى معظم الأحوال بوجهه المباشر، لأنه يتحور ويلتف، وقد نسعى نحن إليه باحثين عنه، وقد نمارسه على غيرنا، نرضعه مع لبان أمهاتنا، نتعلمه فى مدارسنا وأسواقنا ومؤسساتنا ونطالعه عبر وسائل إعلامنا، ونعيشه واقعا فى حياتنا ... وتكون النتيجة هى أن يضيع دم المقتول إزاء تعدد قبائل القهر. فكم من المقتولين الذين لا يعرفون قتلاهم! وكم من القتلى الذين لا يدركون شيئا عن ضحاياهم!!.

وما دام الأمر قد بلغ هذا الحد يصبح من الطبيعى أن نرى :

رءوس الناس على جثث الحيوانات

ورءوس الحيوانات على جثث الناس

فيما يؤكد اختلاط القيم وتداخلها ، حتى ليصعب التمييز. وليست صورة أدونيس التى يرسمها عن السيف الذى يتقلد رأسا، أو الرأس الذى يتقلد سيفا سوى تنويعة أخرى على صورة عبد الصبور حيث رءوس الناس موضوعة على جثث الحيوانات ، أو رءوس الحيوانات موضوعة على جثث الناس، إذ تعكس الصورتان معا طبيعة الغرائز البدائية التى تتحكم فى المجتمعات البشرية.[1]

لقد أصبح القتل المرهون بمشاهد الدماء طقسا يؤدى بانتظام كالعبادة فى الصباح وفى المساء:

المساءُ مليءٌ برءوسٍ مقطَّعةٍ

والصباحُ قبور : تلك أيَّامُها.[2]

*****

---

[1] لقد كان البدائى يفسر تشابك الحياة وتعقدها تفسيرا أسطوريا، ممثلا ذلك مرة فى صورة إنسان له رأس حيوان، وأخرى فى صورة حيوان له رأس إنسان. أما الصورة الأولى فكانت ترتبط بالخير، بينما كانت ترتبط الثانية بالشر فيما يعنى تداخل الخير بالشر. وهو ما يتأكد من خلال الصورتين السابقتين . راجع فى ذلك د.عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، دار الفكر العربى، ط٣ ، ١٩٧٨ ، ص ٢٧٥ – ٢٧٦.

[2] الكتاب : ص ٢١.

٢-"الحاضر أسيرا فى سجن الماضى :

"الكتاب" فى مجمله إدانة للتاريخ العربى، الذى يبدو سلسلة موصولة عبر حلقات من القمع والقهر والتسلط والاستبداد والاضطهاد.. وإن رصدا لكلمة "التاريخ" فى "الكتاب" بكل ما تحمله من شحنات وتداعيات ليصبح أمرا مهما، وأكاد أقول: إن هذا الرصد يمكن أن يكشف سر " الكتاب" والهاجس الذى يتلبسه من بدايته حتى نهايته. وهو هاجس يتلخص – إن جاز التلخيص – فى إدانة التاريخ العربى، الذى هو فى جوهره تاريخ القمع والقهر والاضطهاد[١]

والشاعر لا يعنيه من التاريخ وقائعه وأحداثه، بقدر ما يعنيه ما ترسخ فى أذهاننا من أفكاره، ومواقفه، وما ترسب فى مشاعرنا من رؤاه وتصوراته بشكل ينسحب على رؤيتنا للحاضر الذى أصبح مقياس مثاليته أو غوغائيته يقاس بمدى اقترابه أو ابتعاده عن الصور المنعكسة على مرآة هذا التاريخ.

فى "الكتاب" يضعنا أدونيس " فى أجواء ثقافتنا السلطوية التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم. وهو فى عمله هذا حريص جدا، باستعادته عن طريق الذاكرة حوادث كثيرة فى ماضى هذه الثقافة، على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقا وبعيدا فى عالمنا".[٢] ولم يزل لماضى القمع هذا سطوته وحضوره ، إذ يتوالد ويتناسخ فى الحاضر:

فى ذاكرة

تلد الكلمات وتولد

فيها

تلد الأشياء وتولد فيها

---

[١] راجع ارتباطات كلمة "التاريخ" وتداعياتها – على سبيل المثال – فى الصفحات التالية للكتاب : ٥٣، ٧٤ ، ٧٨ ، ١٠٥، ١١٠ ، ١٥١، ١٦٧، ١٩٣، ٢٤١.

[٢] عادل ضاهر: قراءة فلسفية لـ "الكتاب"مجلة فصول،المجلد السادس عشر،العدد الثانى،١٩٩٧، ص٢٨٦.

لا تعرف حدًا
بين الماضى والحاضر،
ولد الشاعر[1]

ولئن كانت أحداث الماضى التى تُسرد فى الكتاب وتنعكس على صفحات كل ما حفل به هذا التاريخ من صور القمع والتسلط – لئن كانت هذه الأحداث تسرد فى "هوامش" الكتاب، فإن هذا فيما يرى عادل ضاهر "ليس تهميشا انطولوجيا ولكنه تهميش معيارى. فالحاضر مخترق بالماضى، مشبع بالماضى، بل صورة أخرى له لم يتغير فيها سوى اسم الحاكم واسم السجان واسم حزاز الرءوس، من جهة، واسم المحكوم واسم المسجون واسم محزوز الرأس ، من جهة ثانية"[2]

إن الشاعر يشعر بأن تاريخه مثل قيد فى أطرافه، وهو لذلك لا يحيا فيه إلا كى يخرج منه:

لا أحيا
فى هذا التاريخ ، وأتشرد فيه
إلا كى أخرج منه[3]

والخروج من التاريخ هو تعبير عن الرغبة فى الانعتاق من أسر الماضى بكل ما يحيط به من إرث التخلف، حيث كل شيء محدد، واضح ، جلى، ثابت، فيما يعنى أن الحياة قد تجمدت وأصبحت مستعصية على التغيير ، ومن ثم التطوير. ولذا يعمد الشاعر إلى إلقاء بعض الأحجار فى المياه الراكدة لعلها تتحرك فتصبح مثيرة للغموض والالتباس بدلا من هذا الثبات الذى أصبح سجنا للعقل وللروح:

مسجونٌ فى جدران الضوء، أسيرٌ
بين شباكٍ ،

---

[1] أدونيس : الكتاب ، ص ٩.
[2] عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٢٨٧.
[3] أدونيس : الكتاب ، ص ٧٤.

لا يُنقذه إلا ليل –

ماذا قلتُ؟ أأعنى

لا ينقذه إلا موجٌ؟[1]

وسواء أكان " الليل" و"الموج" رمزين للشعر؛ أداة التحول عن ميراث الثبات[2]، أم كانا رمزين لحركة الفكر المثيرة للتساؤل، فإن المقطع يكشف عن معاناة الشاعر من تسلط ثقافة قمعية أحادية الرؤية، تسعى إلى أن تسجن الكل بين جدرانها، أو أن توقعهم أسرى فى شباكها. ومن الطبيعى أن تستبعد هذه الثقافة كل من يفكر فى الخروج عليها أو حتى فى الحوار معها. وكأن ماضينا يقف بالمرصاد لحاضرنا يتوعده ويهدده إن هو نسج على غير منواله. وكما يقول الشاعر :

تلك أيامنا الماضية

تترصَّدُ أعناق أيامنا الآتية[3]

صيغة "تترصد" توحى بتسلط الماضى على الحاضر، بحيث لا يُسمح للأخير بالعمل وفق معطياته وإنجازاته، بل عليه دائما أن ينظر إلى الوراء ليتلقى الأوامر، وسيظل الحاضر على هذا النحو قاصرا لا أمل فى رفع وصاية الماضى عنه. أما كلمة "أعناق" التى تضاف إلى الحاضر والمستقبل معا فهى تؤكد فى هذا السياق عبودية هذين الزمنين للماضى الذى يبدو مهيمنا ، كما هو الحال فى المقطع التالى:

تلك آهاتُ أسلافِنا

مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامض،

وخطانا حقول لها"[4]

يعبر كمال أبو ديب عن دهشته من هذه الصورة متسائلا :"أية دقة فى تركيب الصورة تقدر أن تتجاوز شفافية تصور التراث والماضى آهات لأسلاف

---

(1) نفسه ، ص ٣٢٥.

(2) راجع عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ص ٢٩١.

(3) أدونيس : الكتاب ، ص ٤٢.

(4) الكتاب ، ص ١٩.

فقد أضحت أكثر ثراء وغنى من خلال إدراكها للتناقضات وتمثلها لها "فهى تستعير تعدد الصوت والمنظور لتجسد تناقضات الواقع والرؤيا وانشراخات الواحد ووصوله إما إلى نقطة التشظى أو إلى نقطة متوترة عالقة بين التشظى والتعددية"[1]

*****

سبق أن صور الشاعر خطى الحاضر حقولا يهطل عليها المطر المشبع بآهات الأسلاف، فى محاولة منه لتصوير هيمنة الماضى الذى ناء بكلكله على الحاضر: "**تلك آهات أسلافنا / مطرٌ غامرٌ مطرٌ غامضٌ، / وخطانا حقول لها**". لكنه يعود فى صورة أخرى ليرى فى خُطى الحاضر جذورها، بمعنى أنه لا أسلاف لها، أى أنها تبدأ من نفسها مستجيبة لنداء الحياة الكامن فيها، وليس لنداء الأسلاف المفروض عليها. وهو يتخذ من عناصر الطبيعة مادة لتجسيد هذه الرؤية:

"إنها الريحُ لا ترجعُ القهقرَى ، والماءُ لا يعودُ إلى
منْبعهْ
يَخْلُقُ نوعَهُ بدءًا منْ نفسه – لا أسلافَ لهُ وفى
خُطُواتِهِ جُذُورُهْ."[2]

فى المقطع الأول يصور ما يراه واقعا مؤلما، وفى المقطع الثانى يصور ما يراه أملا وخلاصا ، السكون والجمود والثبات تعنى العقم والاستلاب والخواء ، أما الحركة والتحول والتجدد فتعنى الخلق والإبداع والامتلاء.

أدونيس إذن يهدم ويبنى، إن هاجس نسف القيم وتدمير العادات وتقويض السلطات هى وسيلة لإعادة النقاء للأصول والعذوبة للينابيع، وذلك لبناء الطازج من القيم والعادات والسلطات. إن تطهير المجرى هو أول خطوات التأسيس. وتدنى الحاضر ينبغى أن يكون دافعا لتنقية الماضى. ذلك أن الحاضر لا يسير بقوة دفع ذاتية بل بقوة دفع الماضى "فحيث يجب توجيه الحاضر بالماضى ينبغى أيضا تغيير

---

(1) كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ويا ما فيه ، ص ٢٣٢.

(2) أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٥ ، ط٤، جـ١ ، ص ٢٥٢.

الماضى بالحاضر"[1]. إن إعادة النظر فى الماضى هى أولى خطوات تأسيس الحاضر، ولعل قراءة أدونيس من هذه الزاوية تجعلنا نتعاطف معه أكثر مما نتحامل عليه، وساعتها لن نقول ما سبق أن قيل من أن قراءته تفضى إلى الإحساس بأن "كل شىء انتهى ، ولم يبدأ أى شىء بعد"[2] ، بل ربما كان الأصح أن نتساءل معه مقررين "أليس الهيام بالهدم، علامة على الهيام بالإبداع"[3]

إن الشاعر حين يقول :"وفى خطواته جذوره" لا يعنى التنكر للماضى أو إهماله، قدر ما يعنى أن التقدم يقتضى البدء من حيث انتهى الآخرون ، وعدم التجمد عند الخطى التى توقفوا عندها، وإلا فما معنى حياتنا؟ وأين خطانا نحن التى سنتركها ليبدأ من عندها من يواصل الدرب بعدنا؟ .

*****

من السذاجة بمكان تصور انفصال الماضى عن الحاضر كما لو أن كلا منهما قد أضحى كتلة مستقلة عن الآخر، فكما أن الحاضر هو امتداد للماضى، فالماضى هو جذر الحاضر، الماضى الذى ينادى أدونيس بتجاوزه واستبعاده هو هذا الجزء من التراث الذى تحقق فى الماضى، لكنه فقد فعاليته فى الحاضر، وأصبح كتلة كسيحة تعجز عن عبور زمنها إلى زمن تال. تحديدا، ما يعنيه هو أن لا ننسلخ عن الماضى "كأنه أصبح عضوا ميتا زال وتلاشى، فهذا محال، عدا أن القول به جهل كامل، لا بالماضى وحده، بل أيضا بطبيعة الإنسان، وطبيعة الإبداع"[4]

ويتسق هذا المفهوم مع مفهومه للتراث الذى لم يعد يعنى "النتاج كله الذى أنتج فى الماضى، وإنما هو الطاقة الإبداعية التى تجسدت فى منجزات لا تستنفد،

---

[1] خيرة حمر العين : أدونيس حداثة النقد أم نقد الحداثة، فصول (م.س) ، ص ١٤٣.

[2] بدرو مارتينيث مونتايث : أدونيس ، النقد الذاتى العربى ، فصول ، مج ١٦، ع٢ ص ١٧٣ : ١٧٧ والاقتباس ص ١٧٥، والمقال ترجمة طلعت شاهين.

[3] زمن الشعر، ص ١٤٢.

[4] أدونيس : كلام البدايات ، ص ١٤٤.

بل تظل فعّالة، متوهجة، وجزءا من حركية التاريخ. من هنا ليس التراث كتلة موجودة فى فضاء اسمه الماضى، وعلينا العودة إليه والارتباط به، وإنما هو حياتنا كلها ونمونا نفسه، وقد تمثلناه ليكون حضورنا نفسه، واندفاعنا نفسه نحو المجهول"[1]

فى ضوء هذا الكلام، يمكن فهم عبارة "وفى خطواته جذوره" على أنها ليست انفصالا عن الماضى بقدر ما تعنى تمثلا له وانطلاقا منه إلى الأمام. إن دور المبدع ليس فى إبقاء الحال على ما هو عليه، بل هو "فى تفجيره وتطويره"[2]، وهنا يكمن التناقض بين مهمة المبدع التفجيرية ووضع الجماهير العربية التى أصبحت حياتها صورة من ثقافتها الاستعادية "ليس همها أن تبتكر، بل أن تتشبه، والذى يكتفى بالنقل والتشبه فكأنه يرفض المستقبل، ويعيش فى ماضٍ يتطاول"[3] وهكذا يتحول الحاضر إلى نسخة من الماضى، ولا يكاد الإنسان العربى يدرك أنه يحيا خارج الزمن، هو يعيش ويموت دون أن يدرك أنه لم يعش، ذلك لأنه عاش أسيرا "داخل أسوار الماضى ونماذجه"[4] ولهذا السبب فإنه يعجز عن فهم الماضى[5] ، فلن يفهم الماضى ويراه على حقيقته إلا من ينأى عنه.

*****

الخطاب العربى بشكل عام، والخطاب الدينى بشكل خاص لا يكف عن الترديد بنبرة ملؤها الفخر أن أرضنا أرض النبوات ومهد الديانات. وحين يتأمل الشاعر ليرى ثمرة هذه الأديان متجسدة فى الإنسان الذى يعيش على هذه الأرض يكاد يصاب بالذعر ، فيتساءل:

النبوّات ثوبٌ

---

(1) نفسه ، ص ١٠٠.

(2) زمن الشعر ، ص ١٣٠.

(3) نفسه ، ص ١٢٩.

(4) نفسه ، ص ١٤٢.

(5) نفسه ، ص ١٤٢.

نَسَجتهُ بأهدابها أرضُنا
والسماءُ وأفلاكُها تدورُ على أرضنا-
فلماذا
كُلُّ شيءٍ عليها خُواءْ
ولماذا كلُّ شيءٍ أصمُّ وأعمى.

هذان التساؤلان هامان إلى درجة بالغة، لأنهما يفتحان نوافذ الوعى الذى غُيِّب ليراجع نفسه. من شأن الدين أن يكون مصدر إشعاع وقوة وحضارة، إنه يحرث الأرض ويمهدها، ويضع فى أيدى أصحابها مفاتيح إعمارها والترقى بها، غير أن الشاعر ينظر إلى هذه الأرض فيجدها خواء، صماء عمياء. فيضطر إلى أن يتساءل: أين الدين؟، وبعد تأمل يصل إلى هذه النتيجة (هناك "تديـن" لا "ديـن" وهناك "تَعَيُّش" لا "حياة" بعبارة ثانية تحول "الدين" فى الممارسة، وفى النظر أيضا، إلى أيديولوجية، إلى آلة للسيطرة: آلة سياسية ، فى المقام الأول، وهاهم الأفراد الذين يشكلون المجتمع العربى اليوم: قلما نجد أحدا يعتنق الدين حقا. وقلما نجد أحدا يحيا حقا. يكاد الإنسان فى هذا المجتمع أن يتحول إلى رقْم ، ويكاد الدينى – المؤسسى (السياسى) أن يتحول إلى منظومة ذهنية إلكترونية. هكذا ينهار "الشخصى" وتنهار " الحياة" ، وينهار " الدين") [1]. وبهذا يضع الشاعر إجابة على السؤال الجوهرى الذى تضمنه المقطع الشعرى : لماذا كل شىء عليها خواء؟

لقد زُيِّف " الماضى" الذى يُبكى ويُتباكى عليه، ولا يُكف عن ترديد أن صلاح الحال مرهون بالعودة إليه، لكن أسوأ ما فى هذا التزييف هو تزييف الدين بإسقاط أوهامنا عليه متصورين أن هذا، ولا شىء آخر ، هو الدين:

قام جبريلُ من نومه مرة
لم يُحرِّكْ جناحيهِ، ألقى
حولَهُ نظره

---

[1] أدونيس : الشرع والشعر ، مجلة فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٦٧.

فرأى يَعْرُباً نائما
وعلى صدره رقيم
غيرَ ما كان يُوحى ويُملى
لم يُنبّهْ قُريشاً
عادَ للنومِ مُستسلماً لرؤاهُ وأسرارِها.[1]

إن انهيار الحاضر ينبغى أن يكون دافعا لمراجعة الماضى وغربلتـــه. هـــذه هى البداية لكى نستعيد الشخص التائه منا، ونستعيد الحياة، ونستعيد الدين.

٣- التاريخ وزمن القتل:

(أ)

أصبح السيف لا القلم هو الشفة التى يسجل بها الزمن العربى تاريخه: "زمن ينطق ، لكن / لا ينطق إلا من شفتى سيف"[2] . وأدونيس يختار سنة إحدى عشـــرة هجرية لتكون بداية روايته التاريخية[3]، حيث سيدخل التاريخ الإسلامى بعد وفـــاة الرسول (ص) فى منعطف هام يبدأ بما حدث فى سقيفة بنى ساعدة مـــن اختـــلاف المسلمين ؛ أنصارا ومهاجرين حول الخليفة الجديد، وما ارتبط به هذا التـــاريخ – فيما يرى الشاعر – من قمع للآخر وإزاحة له، ووضع البذرة الدموية فـــى رحـــم التربة العربية. يبدو ذا من خلال الحوار التالى بين سعد بن عبـــادة وعمـــر بـــن الخطاب:

– نتقاسم : منا أمير ومنكم أمير
– يقتلُ الله من قال هذا

---

[1] الكتاب ص ١٥٢.
[1] الكتاب ، ص ٦٢.
[2] الكتاب ، ص ١١.

يقتل الله من لا يقول بقولى[1]

يركز أدونيس الضوء على رؤيتين أفرزهما الواقع؛ رؤية "تحمل وجهة نظر تعددية ذات إرهاصات ديمقراطية أولية، لا تؤمن بالإقصاء التام للقوى الفعالة بقدر ما تدعو إلى انخراطها فى تأسيس المشروع المشترك"، ورؤية أخرى "تحمل وجهة نظر أحادية وتفهم السلطة على أنها نزوع وراثى يتنقل بين أبناء الجذر الواحد هو قريش لا غيره، ومن ثم وجب إقصاء القوى الأخرى"[2] وهكذا ينهض "الكتاب" بمهمة تتبع تاريخ الإقصاء، القمع، القتل منذ سنة إحدى عشرة هجرية حتى الآن مبرزا أن سلسلة القتل لم تَنْبَتْ :

"القتل ، القتل ، القتل ، فى هذا الزمن الذى يتآكل ويحدودب، نقول : خيط ما يربط بين ماضى الولاية ومستقبلها مرورا بالحاضر"[3]

إن فعل القتل يستشرى فى "الكتاب" بشكل يكاد يكون أشبه بالسرطان الذى يتلاقح ويتوالد ويتكاثر وينتشر ليملأ المكان والزمان العربيين حتى ليبدو كما لو أنه "المفتاح السرى، بعد موت محمد (ص) لكل تاريخنا السياسى والدينى، بله دليل هاتفنا الخصوصى فى العالم، الذى يستطيع كل إنسان وفى كل عصر أن يتصل بنا عن طريقه."[4] لقد كان كرسى الحكم الأرضى فى هذه العصور حريصا على أن يحيط نفسه بسمات العرش السماوى:

إنه العرشُ يصقلُ مرآتهُ
صورةً للسماءْ
ويزّينُ كرسيَّهُ

---

[1] الكتاب ، ص ١١.

[2] عبد العزيز بومسهولى : الكتاب والتأويل ، فصول (م.س) ص ٣٥٢ . ويرى رياض العبيد أن أدونيس يدين نظام الحكم الذى خرج من معطف سقيفة بنى ساعدة دون أن يعلن انتماءه لنظام آخر، غير أنه يستدرك قائلا: إن القارئ يستطيع أن يستشف رائحة هذا الانتماء (بقصد الانتماء الشيعى) بطريقة غير مباشرة. راجع رياض العبيد: السيرة الشعرية للحاكمية العربية، مجلة فصول (م.س) ، ص ٢٨١.

[3] الكتاب ، فاصلة استباقى ، ص ٨٠ .

[4] المرجع السابق ، ص ٢٨٢.

بشظايا الرءوس

ورقش الدماء[1]

هنا، تنتزع كلمة " العرش" من مكانها فى السماء، لتهبط على الأرض، يتحصن الحاكم فوقها مستفيدا من تخييلاتها التى توحى بأن المسافة بينه وبين الله جد قريبة. إن ارتباط كلمتى الكرسى" و" العرش" فى السياق السابق يحيط الحاكم بهالة من القداسة تكاد تجعل منه إلها صغيرا يعيش على الأرض، لا سيما أنه جعل كرسيه الأرضى صورة للعرش السماوى، ولئن كان من حق الله أن يعذب عباده أو يتجاوز عنهم ، فإن الحاكم يصبح من حقه تبعا لهذا أن يؤسس حكمه ، وأن يزين كرسيه بالدماء السائلة، وبشظايا الرؤوس الطائرة، وكله يتم تحت شعار العدل. وها هى ذى أحلام الأنبياء تتحول إلى غطاء يتستر به القتلة ليصنعوا من الرءوس عروشا يجلسون فوقها متخذين سمت الآلهة:

" سبحانك يا هذا الكرسى –
مصنوعاً برؤوسٍ قُطعتْ،
مصبوغاً
بدمِ – طفلٍ حينا ، شيخٍ حينا،
منسولا، جزءاً جزءاً
من أحلامِ نبى
سبحانك يا هذا الكرسى"[2]

ومن الطبيعى أن تصيب عدوى القتل الناس . فيصبح كل منهم ليس مقتولا فقط، ولكن قاتلا أيضا، ويستفحل فعل القتل فى التاريخ العربى حتى يكاد يعصف بالناس جميعا، حكاما ومحكومين. إن مسألة "الحساسية المفرطة المتوحشة" التى يمتاز بها الشرقى عموما، والعربى خصوصا، لا تجعله مولعا بالقتل فقط على

---

[1] أدونيس : الكتاب أمس المكان الآن ، دار الساقى ، بيروت ، لندن ١٩٩٥ص ١١

[2] نفس المصدر ص ٢٩٦

مستوى الحكم، ولكنها تدفعه أيضا إلى ممارسته على المستوى الفكـــرى والدينـــى والمعيشى والعائلى والعقائدى ... بحيث نـــراه يتشـــفى بقتـــل أعدائـــه الوهميـــين والحقيقيين، قتلا رمزيا أو فعليا، وذلك فى البيت أو المدرسة أو مكـــان العمـــل ... وهذا ما يجعل مسألة تحكيم العقل ... فى المواقف اليومية والسياسية والدينية عملية استثنائية"[1]. ومن هنا أميل إلى الاعتقاد أن ما استشعره الشاعر من نمو مرضـــى لـــ "غريزة" القتل فى تاريخنا المعاصر هى التى دفعته إلى استقصاء جـــذور هـــذا الفعل فى ماضينا ليذهب إلى أن فروع الشجرة الدموية التى تظلنا فى حاضرنـــا، إن هى إلا غرس أيدينا، فى ماضينا.

تشغل مشاهد القتل وسفك الدماء وقطع الرقاب وحز الرءوس حيزا كبـــيرا فى التاريخ العربى، كما يبدو على صفحات "الكتاب" ومن ثـــم يستحثنا الشـــاعر مغتاظا ومتألما أن نتساءل:

"اسألوا الشرقَ : ألنْ يضجرَ منْ مزجِ خُطاه
بالدم الدافق من أبنائهِ
ومن السُكْرِ به
ومن النومِ على أشلائهمْ؟
قامة التاريخ سالتْ فى يدى
إنَّهُ الإنسانُ مذبوحًا على صدرِ نبى"[2]

وقامة التاريخ لا تميل إلا حين تميل قامة الإنسان، وميل قامة الإنسان هـــو نتيجة لما تعرض له هذا الإنسان من قمع وقهر أحنيا هذه القامـــة، وحيـــن نعـــبر بصيغة "مرفوع القامة" فى كلامنا العادى عن الإحساس بالعزة والكرامة، فإن ميـــل القامة فى سياقنا يوحى بالإحساس النقيض وهو الذل والمهانة. والمفارقـــة المبكيـــة هى أن هذا الذى يحدث للإنسان إنما يحدث له تحت ستار الدين. الدين الذى جـــاء – فيما جاء – ليصون الإنسان من هواة إهدار الدماء. وحين يستحثنا الشاعر أن نسأل

---

(1) رياض العبيد : السيرة الشعرية ، (م.س) ، ص ٢٨٣.

(2) أدونيس : أبجدية ثانية ، دار توبقال، الدار البيضاء ، ١٩٩٤، ص ١٤٠.

الشرق : ألن يضجر من مزج خطاه بالدم الدافق من أبنائه ...؟ فإن هذا التساؤل يوحى بإجابته التى تفيد بأن الشرق لم يضجر بعد من مزج أقدام حكامه بدماء أبنائه. يصبح من حق الشاعر أن يتساءل تساؤلا آخر يفيد النفى أيضا هو :

هو يتلألأ نورٌ

من مشكاةِ دماءٍ؟[1]

وحين يصر الشاعر على توظيف اللغة والصور القرآنية بعد أن ينقلها من سياقها القرآنى حيث تتلألأ بالنور[2] إلى سياق نقيض يفيض بالدماء والأشلاء، فإنه قد يشير إلى ما تعرضت له النصوص الدينية من تأويل أدى إلى تحويل دلالتها لتستجيب لما يراد منها.

(ب)

ويحلو للشاعر فى لحظات صفاء ضنينة أن يرى التاريخ وقد تمرد على مدارات القتل وطقوسه المتكررة؛ يحلو له أن يرى بقعة بيضاء على شاشة التاريخ الحمراء، يتأمل فيها أسلافة الآخرين الذين يدورون فى مدارات أخرى، ويمارسون طقوسا مغايرة؛ لعلهم المفكرون والفلاسفة والعلماء والشعراء ... وكل الذين انحازوا إلى الإنسان، ومارسوا طقوس التمرد والرفض من أجل البناء:

"أتَفَيَّأُ – أخرجُ من هذه الذاكرةْ

منْ مداراتها ، ودواليبها الدائرةْ،

أتَفَيَّأُ أسلافِيَ الآخرينْ

الذين يضيئون أعلَى وأبعد

من ظلمةِ القتلِ، من حَمْأة

القاتلين"[3]

---

(1) أدونيس : الكتاب ، ص ١١٣.

(2) المقطع السابق يتناص مع قوله تعلى :"... مثَلُ نوره كمشكاةٍ فيها مصباح"

(3) الكتاب ، ص ٣٧.

أما صيغة "**أسلافى الآخرين**" التى ينسب فيها الشاعر نفسه إلى أسلاف لـــه باعتبارهم جذوره الحقيقية التى يشعر بانتماء روحى وفكرى لها، هذه الصيغة التـى ترد مضافة إلى ياء المتكلم نلقاها فى سياق آخر منفية، وذلك حين يقـول الشـاعر عن نفسه فى معرض حديثه عن رفضـــه للثبـات والتبعيـة، وقبولـه بـالتحول والاستمرارية:

"**يخلقُ نفسَهُ بدءًا من نفسِهِ – لا أسلافَ لهُ**
وفى خُطواتِهِ جُذورُهُ"[1]

ولعل تأمل هاتين الصيغتين :

- **أسلافى فى الآخرين**
- **لا أسلاف له**

تضىء جانبا من حقيقة موقف أدونيس للتراث؛ هذا الموقف الذى يُحكم عليـه غالبا من خلال جزئيات مبتورة من السياق العام لتجربة الشاعر الكلية، وصيغـة "لا أسلاف له" مثال جيد على هذا، إذ تبدو برهانا كافيا يلوّح به من يريدون أن يثبتـوا قطيعة أدونيس للتراث ورفضه له. غير أن قليلا من التروى لتأمل الصيغة الأخرى "أسلافى الآخرين" تدحض هذا الموقف وتبطله. إن الرؤية إلى أدونيـس ينبغـى أن تكون فى مستوى تعددية الرؤية الأدونيسية وحيويتـها. فالشـاعر يتواصـل مـع الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء حية فى جسد التراث، وينقطع عن الأسلاف الذين يرى فيهم أعضاء ماتت فى الجسد. هو إذن متصل بالتراث منفصل عنه. وهذه هى نفسها حقيقة علاقته بالتاريخ؛ إذ هو منغمس فيه، لكنه يتمرد عليه:

"**لا أحيا**
فى هذا التاريخ ، ولا أتشرّدُ فيهِ
إلا كى أخرج منه"[2]

---

[1] أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، جـ١ ، ط٤ ، ص ٢٥٢.

[2] الكتاب ، ص ٧٤.

وهذا المقطع يلقى ضوءا آخر على موقف الشاعر من التراث؛ إذ لا يستطيع أن ينبتّ عنه، لأنه يحيا ويتشرد فيه، وهو حين يتمرد عليه، فإنه فى الحقيقة يتمرد على ذاته التى هى فى النهاية إفراز لهذا التاريخ. الشاعر هنا يذكرنا بقول أبى العلاء :

وهل يأبقُ الإنسانُ من مُلْكِ ربِّهِ ويخرجَ من أرضٍ لَهُ وسماءِ[1]

أبو العلاء يعلم أن محاولة الخروج من سجن الكون عبث، وكذلك أدونيس يدرك استحالة الخروج من قفص التاريخ، يمكن أن نتمرد على هذا القفص، لكننا فى النهاية نحيا ونتشرد فيه، بقدر ما يحيا هو ويتشرد فينا. العلاقة هنا جدلية، ديالكتيكية، وهى أغنى بكثير من أن تُصنَّف فى إطار "مع" أو "ضد".

يبدو الشاعر فى المثالين السابقين منقوعا فى التاريخ؛ فيه يحيا ويتشرد، والتاريخ فى هذا السياق هو الموروث الفكرى والثقافى الذى تسرى دماؤه فى شرايين الشاعر وخلاياه، لكن الشاعر يدرك أن بعض جوانب هذا الموروث يشكل دائرة مغلقة على ذاتها، فيعمد إلى كسر مدار هذه الدائرة ليتفيأ فى ظلال أسلاف آخرين، يمثلون فى رأيه شجرة التراث الوارفة، ولعل صيغة "أتفيأ" المتكررة "أتفيأ...أتفيأ أسلافى الآخرين" تبرز حنين الشاعر إلى أن يرى نفسه امتدادا أو انعكاسا للوجوه النضرة التى تتمرأى على الوجه المصقول من مرآة التراث، كما تبرز بنفس القدر ، قرفه من الوجوه المظلمة المتراكمة على الوجه المعتم للمرآة. هذه الوجوه الأخيرة هى أحد العوامل التى تدعوه إلى كسر دواليب الذاكرة الدائرة ليفر، ينأى ، يخرج، ففى المثال الأول :

"أتفيأُ – أخرجُ من هذه الذاكرةْ / منْ مداراتها ، ودواليبها الدائرةْ"

وفى المثال الثانى :

"لا أحيا / فى هذا التاريخْ ، ولا أتشردُ فيهْ /إلا كى أخرج منه"

---

[1] أبو العلاء المعرى : شرح لزوم مالا يلزم ، سلسلة ذخائر العرب رقم (١٣). طه حسين ، إبراهيم الإبيارى ، دار المعارف بمصر ، (د. ت) جـ١ ، ص ١٥٣.

وفى المثال التالى نراه :

"يتأصّلُ فى التاريخ، ولكنْ كى يُحسنَ أنْ يبدأ عنه/فى آفاقِ سرية"[1]

الأمثلة الثلاثة تكشف كم هو متأصل فى التاريخ، وكم هو مغمور بتراثه، غير أنه لا يستسلم للدوران فى دائرة التاريخ المغلقة، فيخرج من مدارها ليتأملها من بعيد، وهو يحلق فى آفاقه العلوية التى تتشكل فيها ملامحه الفردية وتطلعاته الذاتية، وتتاح الفرصة لانبثاقاته أن تتجلى، ولاندفاعاته أن تتبلور. بهذا ندرك طبيعة العلاقة الالتباسية التى تربطه بتاريخه؛ فهو قريب منه وناءٍ عنه، يتفيأ به ويتمرد عليه، يحيا فيه وخارج منه.

وإذا كان الشاعر لا يكف عن إلقاء متفجراته اللغوية على محيط دائرة التاريخ المغلق من أجل أن يثقبها حتى تتاح له فرصة الخروج عنها، فإنه يحقق هذا "الخروج" حتى يمنح نفسه حق "الدخول" إلى كل شىء:

يتقدمُ نحوى
زمنٌ ضدَّ صحراءِ هذا المكانْ
وصحراءِ هذه الزمانْ
باسمِهِ سوف أُعطى لنفسى
سِحْرَ الدخول،
وحقَّ الدخول
إلى كل شىء[2]

الشاعر يكسر قوقعة التاريخ المغلق ، ويخرج من فضائها الضيق، ليعطى لنفسه حق المغامرة والتجريب، بل حق الرفض والتمرد، وفى ذات الوقت يستمتع باستخدامه لهذا الحق، وذلك حين يلج بفكرة عوالم جديدة تتقلص فيها وسائل الحظر، ويلقى أسئلته فى أرض بكر تخلو من أدوات الحجر ، وتنفتح أمامه عوالم

---

(1) الكتاب ، ص ٢٤١.

(2) الكتاب ، ص ٥٨.

محتشدة بسحر الدهشة والغرابة.

(جـ)

غير أن أدونيس يقع أحيانا أسيرا للروايات التاريخية، وذلك حين لا تذوب الوقائع والأحداث فى أطياف الرؤى الشعرية، بل تظل هذه الوقائع والأحداث على حالها لدرجة أن القارئ يحس فى بعض المواضع أنه يعيد قراءة التاريخ. صحيح أن أدونيس يُخضع هذه الأحداث لتساؤلاته وشكوكه، وذلك عكس ما ذهب إليه أبو ديب فى هذا الصدد[١]، ولكنه ليس الإخضاع الذى يذيب الأحداث فى رؤى، ولكن الذى يفرض على الأحداث آراء الشاعر وتوجهاته الإيديولوجية ، وهو لذلك "يمارس انتقائية تنتج قراءته للتاريخ "[٢] ومن المظاهر البارزة لهذه الانتقائية "تتبع أحداث القتل والتدمير والانشراخات وشهوة السلطة"[٣] ، بحيث يبدو كل شىء "عكر ، ملوث ، محرور، مضرج بالمآسى ودم النزاعات، وسفك التأويلات، وطغيان السلطة وقمعها وإرهابها وبطشها الذى لا يترك شيئا على صفائه، ولا يترك براءة لا يفسدها"[٤]. وهذه الانتقائية تجعل الشاعر يذهب إلى أبعد من تتبع أحداث القتل إلى التركيز على مقومات تاريخ القتل وتباينها من صراعات عقائدية مذهبية، ومن التفرد بالرأى أو الخلاف حوله[٥] ، والوصول بذلك إلى درجة تثير ملل القارئ وفزعه فى آن؛ مللة من تراكم أحداث القتل وتكرارها وإن بصور مختلفة، وفزعه من هذا التاريخ الدموى الذى طالما سمع وقرأ أنه تاريخ البطولات والأمجاد؛ تاريخ قيم العدالة والحرية، لا تاريخ القيم الدموية، فإذا به يكتشف فجأة أن ما أدركه من هذا التاريخ كان وهما، أو على أقل تقدير كان مبتورا. غير أن أبا ديب يرى أن تراكم تاريخ القتل وتناسخه وما يترتب على ذلك

---

[١] راجع: كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب . أصول (م.س) ص ٢٣٦.

[٢] نفس المرجع، ص ٢٣٦.

[٣] نفس المرجع، ص ٢٣٦.

[٤] نفسه ، ص ٢٣٣.

[٥] نفسه ، ص ٢١٤.

من شعور القارئ بالملل هو أمر متعمد من جانب أدونيس، إذ أن "هذا الشعور هو بالضبط ما يجسده تاريخ القتل نفسه من تكرار وإملال وانعدام للحيوية وإثارة للنفور، والرغبة فى انتهائه والانصراف عنه"[1]

غير أننا نرى أن أبا ديب يميل بهذا إلى تبرير ما اعترف به من أن رواية التاريخ بهذا الشكل لا تثير الملل فحسب، بل تؤدى إلى " عقم العمل السردى الذى لا ينتج نسيجا سرديا مثيرا بشخصيات نابضة بالحيوية"[2]، وهذا يتيح لنا الفرصة لأن نتساءل: ما دام أدونيس يمتلك الطاقة الإبداعية الهائلة وله رؤيته الواضحة للتاريخ، فلماذا لا يصوغ عمله فى شكل درامى يثير فيه ما يريد من مشاعر من خلال الحوار بين الشخصيات وينقذ عمله من التراكم وينقذ المتلقى من الملل؟ ثم هل الرغبة فى إثارة ملل القارئ من شيء ما، مبرر لأن يكون العمل نفسه مثيرا للملل؟ إذا صح هذا فعلينا أن نكتب تاريخا جديدا للدراما، وعلى كل الإبداعات العظيمة عربيا وعالميا أن تراجع نفسها. أرى أن المسألة تأخذ عند أدونيس بعدا آخر يتصل بهيامه بالتجريب والتجوال عبر الأنواع الأدبية بصرف النظر عن النتائج المترتبة.

ولئن حمدنا لأدونيس جسارته فى التجريب للبحث عن أشكال جديدة، فإننا كنا نود أن تحمل هذه الأشكال جوهرا لا يشتت ذهن القارئ فى اتجاهات متعددة على فضاء الصفحة الواحدة وهو يحاول أن يمسك بالخيط الذى يربط بين مجموعةٍ أصوات قامت حواجز متعمدة بينها، وهو إن أفلح فى ذلك مرة، فإنه يخيب مرات. ثم ينبغى ألا ننسى ما يترتب على ذلك من عمل ذهنى يؤثر سلبا على درجة التلقى.

*****

---

(1) نفسه ، ص ٢١٦.

(2) نفسه ، ص ٢١٦.

ثالثاً : استراتيجية التجاوز

١- التيه :

"ومنزلٍ ليس لنا بمنزلِ .."[١]

يعلق أدونيس هذا الشطر للمتنبى على صدر الصفحة الأولى من الكتاب ليوحى من خلاله إلى ما سوف يتخلل ثناياه من إحساس الشاعرين كليهما بالاغتراب عن المكان؛ المكان الذى هو فى الحقيقية الواقعية ملك لهما، لكنه فى الحقيقية النفسية ليس لهما ، إذ يعيش كل منهما مغتربا بين أهله وفى منازله. فكأن الأهل ليسوا أهله، والمنازل ليست منازله.

وافتقاد "المنزل" سواء أكان مكانا أم وجدانا يفضى بالشاعر إلى العراء، إلى التيه:

"ينزل الشاعر فى **التيه**،
كمن ينزل بيتا ، ــ
هكذا يحمله الكون إلى محرابه،
ويرى السرّ عياناً."[٢]

سيصبح "التيه" منزلا، بل بيتا يشعر الشاعر بين جدرانه بأنه قد انتقل من ضرورة المنازل إلى حرية التيه. يتيح منزل "التيه" للشاعر أن يتدرج فى مراتب الرقى كما يتدرج الصوفى؛ إذ يُحمَل على أجنحة الكون، ويصبح "التيه" ليس مجود بيت ينزل فيه، بل سيتحول إلى مكان ذى بعد روحى سام؛ يلتقى هذا البعد مع قول أدونيس مخاطبا نفسه :

"سيكون لك التيه أبهى مقام"[٣]

---

(١) هذا هو الشطر الأول من مطلع قصيدة لـ[illegible] شطرها الثانى "ولا لغير الغاديات الهُطّل"

راجع شرح ديوان المتنبى: مصطفى [illegible]ى، دار الكتب الجامعية، بيروت ، ط١، ١٩٨٦، ص ١٧٤.

(٢) الكتاب ، ص ٢٠٣.

(٣) الكتاب : ص ٣٢.

ويتأكد البعد الصوفى لـ "التيه" من خلال صيغة "أبهى مقام" التى تومئ إلى مكانة الشعر بالنسبة إلى الشاعر . يعلق محمد بنيس على البيت السابق قائلا : "بهذا البيت ندرك مكانة التيه فى المشروع الشعرى لأدونيس. لقد كان التيه مقاما دائما، لا يغادره أدونيس، بعد أن أعطاه مرتبة المحور الأساسى لشعره فى (أغانى مهيار الدمشقى) ، ثم تدرج فى الاقتراب منه مع المتصوفة، من الغزالى إلى ابن عربى، ولكنه الآن، مع المتنبى، لن يبقى مقاما من بين المقامات، ولكنه سيتحول إلى "أبهى مقام". فى تعبير كهذا تمتزج تجربة الصوفى بتجربة الشاعر، ولن يكون هناك معنى للمقام، بالنسبة إلى الشاعر، إلا فى الشعر.[1]

ويصبح منزل الشاعر، بيته ، هو شعره، أو بالأحرى هو تيهه الذى يرتفع به إلى أبهى مقام. "التيه فى هذا السياق ليس ضياعا ولا تبديدا، ولكنه عثور الشاعر على ذاته، وذلك حين يجد نفسه كما الطائر وقد تحرر من القيود التى تحول بينه وبين التحليق، "تيه" الشاعر هو بمثابة السماء للطائر، ففى السماء يبدأ الطائر طيرانه لا وفقا لتعليمات سابقة ولا لتوصيات جاهزة، ولكن وفقا لاندفاعاته الفطرية وذبذباته الداخلية، وكما تكون السماء للطائر هى ساحة إبداع على غير مثال، يكون "تيه" الشاعر، إذ يعنى "التيه" هنا أنه سيبدأ من نفسه، وأن فرصة الإبداع ستكون قائمة ومتجددة، ستكون بدايته فى خطوته، وستكون خطواته هى بيته :"**أنا ساكن هواى / ولا بيت إلا خطاى**"[2]. إن خطواته السابقة لم تعد تصلح للسكنى أو الإقامة، فبيته، أو محل إقامته متجدد دائما، إذ يتحرك مع خطواته، ومن ثم يمكن أن نفهم كيف أن "التيه" يعد "أبهى مقام"، فـ "التيه" هو الحركة والتخطى والتجاوز، هو الفعل والممارسة والإبداع. الشاعر مسكون بالمستقبل، وهو فى تجاوز مستمر ليس للماضى فحسب، ولكن للحاضر أيضا، وهذا هو المعنى الذى يُفهم من قوله: "**... وفى خطواته جذوره**"[3]، فكلمة "الجذور" فى السياق الأدونيسى

---

[1] محمد بنيس : أدونيس ومغامرة الكتاب (م.س) ص ٢٧١.

[2] الكتاب ، ص ١٤٥.

[3] أدونيس : المجموعة الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط٤، ١٩٨٥، جـ١ ، ص ٢٥٢.

لا تعنى التنكر للماضى ، ولا تعنى أن جذور الشاعر لا تمتد إلى أبعد من النقطة التى وصل إليها، ولكنها تعنى أنه فى كل خطوة جديدة، تكون له جذور جديدة، تنضح على الكيان كله، فيورق ويثمر، كما تعنى أنه صانع جذوره، تلك التى ستصبح ماضيا عند الارتحال إلى خطوة جديدة، وهو بذلك يصبح مشاركا فى صنع ماضيه. ويصبح الماضى من ثم ليس مفروضا عليه، لأنه أصبح مشاركا فى صنعه، كما تعنى نفى فكرة الجذور الثابتة، إذ تكمن تحت كل خطوة جذورها، ويصبح الإنسان مثل عناصر الطبيعة التى أولع أدونيس بتوظيف صورها لإثبات أن قدر الإنسان هو فى تحوله وارتحاله؛ فى تخطيه وتجاوزه، وأنه حين يثبت ويجمد، فيذبل ثم يموت، فكأنما يعاند قدره.

واحتفاء الشاعر بالسكنى فى منزل "التيه" وبلوغه "أبهى مقام" فيه، يجعله يعتد بنفسه ويعتز بشعره فيضن به أن يكون غناء لتاج؛ أيا كان هذا التاج، لن تكون كلماته تمجيدا لقيم ماضية، ولكن ستكون احتفاء بتيه الأبد:

"لن أُغَنِّىَ لتاجٍ ــ
لا لكندةَ ، أو هاشم ، أو هشام
الضياءُ الذى يتفتقُ مِنْ سُرَّةِ الشمس
وجهى : أحداً لا أحدْ
سأغنى لتيه الأبدْ
عاليا فى الكلام، لتيه الكلام
عاليا فى الأبد"[1]

وهكذا يبلغ احتفاء الشاعر بالتيه "أبهى مقام"، بحيث يظل هذا المقام "عاليا فى الأبد" ويظل "التيه" أو "الترحل" هو البيت الذى يفضل الشاعر "الإقامة" فيه :

"أتراهُ التَّرحُّلُ بيتى ؟"[2]

عنوان الشاعر سيكون إذن هو اللامكان، فالمكان أسر وتوقف وجمود. أما

---

(1) الكتاب : ص ٧٨.

(2) الكتاب ، ص ١٨٥.

اللامكان فحركة ، وحرية، وإبداع. عن الشعراء يقول الشاعر:

"لا مكانٌ لهم – يُدفنونْ
جَسَدَ الأرضِ ، يصنعونْ
للفضاءِ مفاتيحَهُ ،
لم يُقيموا
نسباً أو بيوتاً
لأساطيرهمْ، –
كتبوها
مثلما تَكتب الشمسُ تاريخَها ، –
لا مكانٌ ..."[1]

فرار دائم ومستمر ليس من الزمان فحسب، ولكن من المكان أيضا. إن حضور الشاعر فى مكان هو مقدمه لغيابه عنه، وبتعاقب الحضور والغياب، يصبح الشاعر حاضرا فى الغياب، غائبا فى الحضور، هذا المنفى الدائم يجعل الشعراء ليسوا فى حاجة إلى أن يقيموا بيوتا يخرجون منها صباحا ليعودوا إليها فى المساء، فهم يخرجون لا ليعودوا ، ولكن ليستمر هيامهم نحو المجهول ليكتبوا ماضيهم وهم يرتحلون فى منازل التيه، فتأتى كتاباتهم طازجة ساخنة، معجونة بنبضاتهم وأحلامهم وإرهاصاتهم، إنهم يكتبون بنفس الحبر الذى تكتب به الشمس تاريخها. باختصار حين يختار الشاعر أن يقيم فى منازل التيه، فإنه يختار أن يتحرر من أسر المكان، ومن أسر الزمان؛ أمس والآن.

*****

٢- التحول

أصبحنا بإزاء شاعر استبدل " التيه" بالمنزل؛ محل الإقامة الدائم، وأصبح "التيه" بيتا، محرابا يحمله الكون إليه، يرى فيه ما لا يُرى، ويسمع فيه ما لا يُسمع،

---

(١) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، ص ١٥٧.

تضاء له الأنوار، وتفتّح نوافذ الأسرار، لذا يصبح "التيه" أبهى مقام، ويظل الشاعر مرتحلا ساكنا هواه، متحولا، بيته خطاه، لا يعيد ، لكنه دائما يبدأ من جديد:

"إنه الريحُ لا ترجعُ القهقرى والماءُ لا يعودُ إلى
منبعهْ
يخلقُ نوعَهُ بدءاً من نفسهِ - لا أسلاف له وفى
خُطوَاتِهِ جُذورُهْ."[1]

يصبح القدر الذى ارتضاه الشاعر لنفسه هو التحول والصيرورة الدائمين، فلا توقُّفَ عند نقطة ما، ولا نهاية معينة ينتظر الوصول إليها ليتوقف. إنه مثل الريح:

"لا يقر : الدروب شهيقٌ له،
وزفير، ــ
حكمة الريح تمضى به بعيدا."[2]

وهو لا يتبنى حكمة الريح فحسب، بل هو ينتمى إليها، إذ تُوحِّدُ فى عصفها بين الأرض والسماء والإنسان:

"أنتمى للرياح ، تُوحِّدُ فى عصفها
بين وجه التراب ، ووجه الفضاء
ووجه البشر"[3]

الرياح تمارس الفعل بقوة ودون وجل؛ فهى فى المثال السابق تُوحِّد بين عناصر الكون وهى فى المثال التالى تَهُزُّ الحياة:

"كلماتى رياح تهز الحياة وغنائى شرار"[4]

---

(1) المجموعة الكاملة، جـ١، ص ٢٥٢.

(2) الكتاب ، ص ١١٥. عن رمز "الهواء" راجع : أسيمة درويش: تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢١ - ٣٢٧.

(3) الكتاب ، ص ٣٦.

(4) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ١ ، ص ٢٩٨.

يبدو الشاعر وكأنه يتحدث بعصبية أصابته حين حدق فى وجه الحياة فـــرآه هامدا ساكنا، وحين تحسس نبضها فوجده ضعيفا واهنا، هذه الحياة بحاجة إذن إلـــى رياح تهزها، إلى شرر يكويها، والشعر هو هذه الرياح العاصفة التى توقظ الحيـــاة من غفوتها، وهو هذا الشرر المتطاير الذى يفيقها من غيبوبتها. وهذا الغناء الـــذى يشبه الشرر هو وسيلة الشاعر لتجاوز كسل العقل، وثبات الذهن، وتبلد الشعور :

"لا أزالُ أُغَنِّى

كى أوسِّعَ آفاقَهُم"(١)

ولو أن قومه كانوا يتحركون فى حياتهم وفق طبيعتهم وفطرتهم لاســـتجابوا تلقائيا لهذا الشعر، كما تستجيب عناصر الطبيعة لنداء الخصوبة والامتلاء والتحـول والصيرورة :

" تتغنى الزهورُ بشعر اللقاح ، ويرقصن

فى الريح رقص الشرر "

الشعر يرتبط غالبا بالرموز المحتشدة بالحركة والخصوبة؛ يرتبط باللقـــاح، الرقص، الغناء، الشرر. ويرتبط أيضا بالعطر المنسكب من أكمام الزهر:

"عِطْراً لكآبة هذا العصر

يخرج من أكمام الشعر"(٢)

وإذا كان هذا العطر يحاول أن يخفف من كآبة هذا العصر (الحاضر) فإنـــه يتحرك أيضا نحو المستقبل:

"إننى مثل وردٍ لا يُبرعِم إلاّ

فى اتجاهِ غدٍ يُقبلْ"(٣)

"الكآبة" رمز لما ثقلت به أجفان العصر من سكون سلبى مغلق، أما الشـــعر، الورد، العطر ، الشرر، الريح، فهى رموز التفتح ، التحول ، التجدد. فى نفس هـــذا

---

(١) الكتاب : ١٥٦.

(٢) الكتاب : ص ١٠١.

(٣) الكتاب ، ص ٢٤٨.

المستوى يشكل الشاعر صورا كثيرة مرتكزا على نفس العناصر، لكنه فى الصورة التالية حيث يتوحد مع طرفة بن العبد يضيف الرمل والصحارى رمزين للجدب والامحاء، لقاء "الريح" رمز الخصب والتحول:

"طُرَفةْ

وردةُ حُزْنٍ تَتَنَاهبُها

ريحٌ وصحارى

يا طرفة

"أُفْردْتَ" ولكنْ كُلُّ مكانٍ قَيْدْ

يا طرفة

رملُ تلك الصدفة ."[1]

على السطح يخاطب الشاعر طرفة، وفى العمق يخاطب نفسه، وهو يُجرى الخطاب بلغة طرفة حين يستحضره من خلال بيته الشهير :

إلى أنْ تَحَامَتْنى العشيرةُ كُلُّها وأُفْردتُ إفرادَ البعيرِ المُعَبَّدِ[2]

مسقطا عليه بعض همومه الاغترابية، وذلك حين أُبعد كلاهما من جانب (قبيلته). لكن إذا كان أدونيس قد حَسم أمره، وحَدَّد انتماءه : "أنتمى للرياح" [1]، فإن جانبا من مأساة طرفة أنه عاش موزعا بين نقيضين : الرياح والصحارى؛ الرياح بحركتها وتحولها والتباسها ، وذلك حين ثار على أعراف القبيلة محاولا أن يستمد قوانينه من نفسه، والصحارى بجدبها وثباتها ووضوحها وذلك حين عجز عن الخلاص التام من ربقة تلك الأعراف والتقاليد. والنتيجة هى أن الشاعرين لم يفلتا من عقاب القبيلة؛ أما العقاب فكان فى كلتا الحالتين هو "الإفراد". ويحاول الشاعر اللاحق أن يواسى – على السطح – أيضا الشاعر السابق ، لكنه – فى العمق –

---

[1] الكتاب ، ص ٤٥.

[2] شرح المعلقات العشر ، ص ٧٤.

[3] هو أيضا ينتمى للشرر، وللحصاد ، وهما مرادفان مجازيان للرياح ، يقول " أنتمى للشر / أنتمى للحصاد، احتفاء بالحقول، لسقائها / قلقا ، ناحلا". "الكتاب"، ص ٣٦.

يواسى نفسه من خلال اعترافه بأن المكان ؛ أى مكان ، هو فى حقيقته قيد، لأنه رهن للزمان الذى شكّله، ومن ثم فإن "إفراد" الشاعر المعاصر فى وطنه، ربما كان أكثر قسوة وضراوة من "إفراد" الشاعر القديم فى قبيلته، فلقد وحَّد بين مأساتهما الرمل؛ رمل القيم والعادات، رمل التفتت والانهيار، رمل التكرار والآلية، رمل الثبات والجمود. يلاحظ تكرار صيغة "رمل" فى السطر الأخير، لتشير من ناحية إلى الإحساس بالسأم من رتابة التكرار، ومن ناحية ثابتة إلى أن الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر الأول هو ذات الرمل الذى أُفرد بسببه الشاعر اللاحق، ومن ناحية ثالثة إلى سلبية فعل الزمان، فالرمل الذى أحاط بالشاعر فى العصر الجاهلى لم يزل يحيط بسلفه فى العصر الحديث. لو أن رياح الحداثة التى اندفعت من وجدان طرفة، فكادت أن تخلعه من جذروه القبلية- لو أن هذه الرياح لم تُكْبَتْ بفعل مَصَدَّات القبيلة العالية ، لخرج من تحت عباءته عشرات الشعراء الذين كانوا قادرين على أن يلقوا فى رحم الحضارة العربية ببذور التحول والتجديد، غير أن رمال الثبات ظلت تملأ المكان والزمان. وخروج هذه الحضارة من أزمتها مرهون برياح تعصف بهذه الرمال:

"الرمالُ كتابُ الصحارَى
والرياح تأويله"[1]

تظل الحضارة العربية جزئيات متفتتة متآكلة ذات بعد واحد مادامت تحبس نفسها فى قفص الثبات؛ الثبات على الفهم الأول والتفسير الأوحد. وخروج هذه الحضارة من قوقعتها مرهون بأن تهب عليها رياح التأويل حيث تكون الفرصة مهيأة للانفتاح على آفاق متعددة، ودفع دماء متجددة فـ "الرياح دم الأمكنة"[1]. تقول أسيمة درويش فى معرض تعليقها على المقطع السابق : " فإذا كانت الحضارة العربية تعانى من العقم واللاحضور الكونى بسبب فهمها من خلال هويتها الأولى وتحجرها بصورتها الماضوية الثابتة ، فإن إخراج هذه الحضارة من

---

[1] الكتاب : ص ٣٣.

[1] الكتاب ، ص ٣٠٢.

حالة العقم واللاجدوى يستوجب إعادة قراءتها لإعادة (تأويلها) برؤى عاصفة جديدة تقفز بها باتجاه المستقبل"[1]. أبعد من هذا ، فإن تجربة "الكتاب" ككل تدخل – فيما يرى عبد العزيز بومسهلى – "ضمن مشروع التأويل الشامل الذى تتفتح عبره مجالات التعددية والنسبية والاختلاف، وتتكشف أبعاد العلامات والدوال اللغوية، بوصفها نسيجا من المجازات والإستعارات التى يتشكل من خلالها كتاب العالم."[2]

وإذا كانت الرياح هى بمثابة التأويل لكتاب الصحارى فى المثال السابق فإن الماء والنار يفضيان إلى نفس الدلالة فى المثال التالى :

"أتلمّسُ فى الرملِ مائي
وأشْعلُ نارَ التّصعّلُكِ فى
غابةِ الأزمنة "[3]

فالشاعر يحاول أن يتلمس ضوءا عبر الظلام؛ ماءً فى الصحراء. أما نار التصعلك التى سيشعلها فهى نار التمرد والخروج؛ النار التى تحرق نسيج الإلف، وتخرق دائرة الاعتياد. وحتى تتاح الفرصة للشاعر أن يؤسس مستقبله بدءا من نفسه، فعليه أن يضرم النار فيما ورثه من قيم تحول بينه وبين نسق الحياة الجديد الذى اختاره لنفسه، وهو يصور هذه القيم فى تراكمها وتراكبها وجمودها وغموضها بـ "غابة الأزمنة"، مما يوحى بأن مواصلة السير عبر هذه الغابة لا يفضى إلى شىء سوى الضياع، أو الخبط العشوائى، ومن ثم فإن الهدم بإشعال النيران هو أول خطوة للانتقال من الجمود إلى التجدد، من الثبات إلى التحول. فالرمل هو الموت والماء هو الحياة ، و "غابة الأزمنة" هى الثبات والتراكم أما "نار التصعلك فهى التحول والتجدد.

الشاعر يستدعى من خلال التركيب الاستعارى "نار التصعلك" فى المثال السابق كل ما استقر فى وعينا عن الشعراء الصعاليك الذين خرجوا على النسق

---

(1) أسيمة درويش : تحرير المعنى (م.س) ص ٣٢٢.

(2) عبد العزيز بومسهلى : الكتاب والتأويل ، فصول ، (م.س) ، ص ٣٤٧.

(3) الكتاب ، ص ٤٤.

القبلى الجاهز، وتحولوا إلى نسق مغاير نابع من تطلعاتهم الذاتية، وهو يكرر ذات الأمر، وإن بصيغ مختلفة، مع الشعراء الذين انفتحوا بشكل أو بآخر على عوالمهم الخاصة ، ورؤاهم الفريدة ، وكان من الطبيعىَ أن يجد فى امرئ القيس نموذجا جيدا للشاعر الذى كتب ميثاقه بحبر تجربته، فأضاء المواطن المسكوت عنها، وذلك حين فتح فضاء واسعا على دنيا الجسد؛ تلك التى مورس عليها التعتيم فيما بعد زمنا طويلا، باسم القيم :

" يا امرأ القيس ، كيف تدثَّرْتَ ليلَ الكلامْ،
وكيف تتوَّرْتَهُ
ضائعا بين خيطِ الهباءِ وثوبِ الأبدْ
كيف هيَّأتَ هذا المِهادَ : عَزَلْتَ
السماءَ، وأغلقْتَ أبوابَها، وتنبأتَ.
لا حبْرَ غَيْرُ الجَسَدْ
ألهذا فَتَحْتَ الفَضَاءَ
نشوةً وهياماً وشعراً؟
ألهذا صِرْتَ ميثاقَنَا – الطريقَ إلى ما
يضاءُ وما لا يضاءْ"[1]

لقد محا امرؤ القيس حكمة سابقيه ومعاصريه، وبدأ بهذا الشوق العارم الكامن فى جسده؛ ففتح أفقا كان مغلقا، وارتاد أرضا كانت موصدة، لقد كان يقبس من ناره ليكتب تارخه، فجاء كتابه متوهجا متموجا .

أدونيس يحتفى بالبدء والتأسيس فى شتى صورهما وتجلياتهما، فكلاهما خلق، ولقد كان امرؤ القيس بادئا ومؤسسا، ففضلا عن كونه أحد فحول شعراء الجاهلية، ورأس الطبقة الأولى، فإنه سبقهم إلى بعض التقاليد الفنية كاستيقاف الصحاب والبكاء على الأطلال ورقة النسيب وقرب المأخذ وتشبيه النساء بالظباء

---

(1) الكتاب ، ص ٤٦.

والبيض.. وهو رائد فى ميدان الغزل الصريح، كما أنه فاتح باب التشبيهات، وهو أيضا حامل لواء الشعراء إلى النار كما قيل على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم.[1]

هو إذن شاعر خارج على القيم المبجلة من قبل القبيلة، وهو فى ذات الوقت شاعر مؤسس؛ مؤسس لحساسية جديدة فى الشعر تحتفى بالخرق والتيه والمعصية. ومن هنا كان احتفاء أدونيس به ، باعتباره مهيئًا للدخول إلى فضاء الجسد ومقدسا للنشوة والهيام، وصديقا للتمرد والخرق ، وفاتحا لدرب شعرى يضىء العتمات.

فالخرق – فيما يرى أدونيس – أحد معطيات الخلق، والشاعر الخارق هو فى جوهره شاعر خالق، وشاعر الخطيئة هو شاعر الحرية. فأبو نواس مثلا "شاعر الخطيئة لأنه شاعر الحرية، فحيث تنغلق أبواب الحرية تصبح الخطيئة مقدسة.. وإذ تمنحه الخطيئة الراحة يغالى فى تمجيدها، فلا يعود يرضى بالخطيئات العادية، وإنما يطلب الخطيئات الرائعة التى يستطيع أن يتباهى بها .. فالخطيئة بالنسبة إليه .. ضرورة كيانية، لأنها رمز الحرية ؛ رمز التمرد والخلاص"[2]

*****

رغم مكانة زهير وتقدم طبقته إلا أنه ليس من الشعراء الذين يحتفى بهم " الكتاب" فقد كان نموذجا مثاليا للشاعر المنتمى، المتصالح مع كونه، المسترخى على ذراع القبيلة. ويفضّل عليه صعلوك مثل الشنفرى؛ الذى كسر الطوق القبلى ولم يشأ أن يقضى حياته دائرا فى فلك القبيلة، ولكنه خرج متمردا وثائرا ، مندفعا إلى الأمام:

"خَلَعَتْ نجمةٌ ثَوْبَهَا
وأتتنى لنلهو فى حِضْن دِجْلَةَ – تُهْنَا
قرأنا ، كتبنا،

---

[1] راجع شرح المعلقات العشر ، ص ٢ : ١٣.

[2] أدونيس : مقدمة للشعر العربى ، ص ٥٢.

نجمةٌ لا تُحبُّ زُهَيراً
وتعشقُ لاميَّةَ الشَّنْفَرَى
لم يَنَمْ على زَنْدِ القَبيلِ
ولم يرجعْ القهقرى
يتدثَّرُ ثوبَ الهجيرِ ، احتفاءً
بنقطةِ ماءْ."[1]

فى هذا الصعلوك تتجسد القيم الخلقية البريئة من الزيف والخداع :

"من أعالى الكلامْ
نزلَ الشَّنْفَرَى
يَتَقَرَّى الفضاء، يطيِّبُ وجهَ الثَّرى
ويُهيِّئُ للجائعينَ الوليمةْ – أحلامُهُم
وارفات ، تُغَطِّى مرارتهمْ
وتغطى الخيام"[2]

أما الوليد بن يزيد[3]؛ الشاعر الأموى ، والخليفة أيضا، فقد قُتل لما عُرف عنه من انكباب على كئوس الخمر، وشغف بالمغنين والمغنيات، فهو شاعر النشوة والصبابة والعشق، وهو خليفة الرفض والتمرد والخروج ، ويتخذ شاعر "الكتاب" من قتله الواقعى وسيلة لطرح تساؤلاته هو الماورائية وذلك حين يخاطبه على هذا النحو:

"لِم لمْ ترفعْ تمثالاً بعد القتلْ ؟

---

(1) الكتاب ، ص ١٠٤

(2) الكتاب ، ص ٤٣.

(3) الوليد بن يزيد : ولد سنة ٨٨ هـ ، تفتحت عينه على النعيم والترف، كان أبوه كلفا بالخمر والغناء حتى فى خلافته ، ونشأ الوليد على مثاله ، بل تجاوز أباه فى الإسراف فى اللهو والمجون، ولم تصرفه الخلافة التى آلت إليه بعد موت أبيه عن غيه، بل مضى ليعب من كئوس الخمر عبا ويستقدم ما شاء من المغنين والمغنيات، مما أضجر أهله ، فقتله ابن عمه يزيد بن الوليد سنة ١٢٦ هـ وكان الوليد شاعرا، أبدع فى شعر الخمر والغزل، لكن خمرياته بلغت درجة عالية من الجودة، وكانت ملهما لشعراء الخمريات من أمثال أبى نواس.
راجع د. شوقى ضيف: العصر الإسلامى ، دار المعارف بمصر ، ط٤ ، ص ٣٨١ : ٣٨٥.

يراكَ العابرُ ، يقرأُ فى قسماتِكَ شِعرَ
اللحظةْ ، يسقى
لغةَ الأبديةْ
بدم الحريةْ
لِم لمْ ترفعْ تمثالاً؟
هل صنمُ الفكرةْ
أعلى،
أو أكثر طُهراً
من صنم الصخرة؟
شَكّى لا يرويه أىُّ بيان "[1]

الشاعر فى المقطع السابق ينحاز إلى أصنام الأحجار ضد ما يسميه بأصنام الأفكار؛ الأولى فى تقديره مصدر وحى وإلهام نابعين من استحضار ما عُرف عن صاحبها من تقديس للحرية وخرق للمألوف. أصنام الأحجار حقيقة ماثلة يتحدث عنها الشاعر بثقة ويقين. أما ما أسماه بأصنام الأفكار فموضع شك؛ وهو شك لا يرويه أى دليل مرقش بأى بيان أو برهان.

*****

٣- التخطى :

لم يكن أدونيس تابعا لا للسلف القديم ولا السلف المعاصر. فقط اكتفى بأن يأخذ من الاثنين ما يدفع عجلة الحياة إلى الأمام. ورغم سباحته الطويلة فى محيط السلف إلا أنه لم يغرق فى هذا المحيط، بل ظل راصدا له ومتابعا إياه بعين نقدية تفرز وتغربل، وكان يخرج فى نهاية كل سباحة وقد تخلصت شباكه من محار كثير واحتفظت بلؤلؤ قليل. ومن ثم يمكن القول بأنه كان "أصيلا" ولم يكن "أصوليا"، ذلك

---

[1] الكتاب ، ص ٢١٥.

أن الأصالة "تعنى الجدة والأولوية والسبق والتفرد والتميز" بينما تعنى الأصولية " الاحتكام إلى السلف ، والارتكان إلى ما تحقق فى الماضى، والسير على نفس الدرب القديم .. الأولى تعنى إنتاج الأصل ، والثانية تعيد إنتاجه فى ظروف غير ظروفه التى تحقق فيها . الأولى تعنى الإبداع، والثانية لا تهتم إلا بالاتباع والنتيجة أن الأصولية ليست إلا خصما من الرصيد الثقافى ، بينما الأصالة إضافة حقيقية للمعرفة لا غش فيها ولا تزوير."[1] ولأن الأصالة إضافة، فهى دائما تتجاوز ما أضيف بحثا عما يضف بعد ، هى قرينة المغامرة والبحث عن المجهول :

"اسبقينى ، يقول لأحلامه،
نحو مجهولى ، اغمرينى
ببهاءاته،
فطرتى أنت ، مائى وطينى"[2]

الكون مستودع أسرار، وهو بحاجة إلى من يستولى عليه هاجس الكشف ، ومن الخطأ تصور " الكون أو الطبيعة صفحة مكشوفة واضحة لا مجال فيها لأى معرفة جديدة، أو كشف جديد . إنها على العكس موضوع كشف ومعرفة لا نهاية لهما. وهذا يتضمن أننا فى حاجة دائمة، جوهرية إلى تجاوز الراهن . والشعر مقيم فى هذه الحاجة :يضيئها، يعمقها، يدعو إليها. إنه دائما عنصر القلق وسط الاطمئنان، البحث وسط الاكتفاء، والتساؤل وسط الأجوبة. إنه اللهفة التى لا تهدأ إلى ما لم نعرفه أو لم نسيطر عليه بعد. إنه الطريق التى تقودنا دون توقف صوب المستقبل – صوب المجهول."[3] لكن المشكل أن دعوة أدونيس إلى التجاوز والتخطى تفهم على أنها إدارة الظهر لما سلف، أما التطلع إلى المستقبل فيفهم على أنه تنكر للماضى . إن التجاوز فى السياق الأدونيسى يعنى فى المقام الأول تجاوز

---

(1) مهدى بندق : الكتابة ٢٠٠٠ "حول ثقافة الاصياع العربى" مجلة إبداع ، العددان السابع والثامن، يوليو – أغسطس ٢٠٠٠ ، ص ٥٨.

(2) الكتاب : ص ٢٩٤.

(3) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٣ – ٣١٤.

كل العقبات التى تعوق المضى قدما فى طريق التقدم، وهذه العقبات كامنة هناك فى ظهورنا وليست فى صدورنا، ونحن سنظل عاجزين عن تجاوزها ما لم نلتفت إلى الوراء لنتأملها ونتفحصها . وهذا يعنى أن التجاوز إن كان يفهم منه القفز إلى أمام، فإنه يتضمن وربما بدرجه أكبر، معنى "العودة" إلى الخلف لنتعرف على أصولنا المعرفة العلمية التى تمكننا من تخليص هذه الأصول مما علق بها من شوائب . وإذا تمكنا من هذا نكون قد أعدنا اكتشاف "الأصل" وهذا الاكتشاف هو أهم خطوة على طريق التجاوز . ذلك أن البناء الذى سيتم بعدئذ لن يكون باطلا. إن التجاوز هو بالدرجة الأولى "تجاوز للركام والحواجز والشوائب وتخط للقيود والحدود والشروط من أجل النبش عما هو أصل وأصيل."[1] فالتجاوز بمعنى آخر* هو النبش،والنبش لا يتجه إلى أعلى بل إلى أسفل، والنبش يعنى أننا نبحث عن عرق الذهب المطمور بين كتل الصدأ، لنبقى على الأول ونلقى بالثانى "المشكل أننا أمة ذات أصول، ولكن أصولها مسروقة منها، ومخبأة عن عيونها، وأننا أمة تمتلك الشهوة للأصل، ولكن شهوتها مشوبة بشوائب الاختلاط المعرفى والعاطفى، ولذا احتاج الأمر إلى مشروع يعيد اكتشاف الأصل ويعلن عن أصولية هذا الأصل الإبداعى والفكرى، متمثلا أول ما يتمثل بالقرآن الكريم والحديث النبوى والشعر الجاهلى، بعد استبعاد "التقليد" وكشف الزيف. ومن هنا يصبح "التجاوز والتخطى" بمعنى "العودة إلى".[2]

إن أدونيس حين يعلن الانقطاع عن التراث، فإنه فى ذات الوقت يدعو إلى الارتباط به، ولكنه الارتباط النوعى الذى يعرف ماذا يأخذ وماذا يدع. وكما يكون التجاوز على مستوى الزمان يكون على مستوى المكان، وذلك بالتحول عنه إلى آخر ، وهذا بدوره يفضى إلى ثالث، وهكذا يظل الأفق مفتوحا وممتدا وواعدا، وكلما أنجز وعدٌ بدا فى الأفق وعد جديد. فالشعراء لا يقيمون، بل يحلقون ليصنعوا

---

(١) عبد الله الغذامى : ما بعد الأدونسية: مجلة فصول ، المجلد ١٦ ، العدد ٢ ، خريف ١٩٩٧ ، ص ١٢.

(٢) السابق ، ص ١١، ١٢ ، يقول الغذامى أيضا :"فالتجاوز والتخطى هما عمليتا اختلاف. وهذا الاختلاف يقوم لأسباب عملية "إبداعية". فهو ليس خروجا ولكنه "دخول" إنه اختلاف من أجل التكيف .. هو "اختلاف فى الائتلاف" هو موائمة ودخول إلى ، وليس خرجا عن ." نفس المرجع ، ص ١٢.

مفاتيح الفضاء .هم :

"لا مكانَ لهم – يُدفنون
جسدَ الأرضِ ، يصنعون
للفضاء مفاتيحهُ، –
لم يقيموا
نسبًا ، أو بيوتاً
لأساطيرهمْ، –
كتبوها
مثلما تكتب الشمسُ تاريخها ، –
لا مكانَ.."[1]

فـ "إقليم الشعر لا يملك من مكانٍ إلا مكانا فانيا – رحلته لا نهاية لها ."[2]

يؤكد "بيير دينو : " هذا من خلال تساؤله التقريرى" هل نسينا أن الشعر "تجاوز"؟ إن الشاعر ، إذا تحرر من نظام لا يعلن عن بديل له، فهو النبى الذى يزرع؛ يكتفى بأن يزرع الشك فيما هو قائم. لقد واجه أدونيس منذ شبابه، تقاليد قديمة وصارمة تعبر عن نفسها فى قواعد تحكم مجال الشعر كما تحكم مجالات أخرى، بحيث كان لزاما عليه أن يلجأ إلى العنف فى مواجهتها، فيتقدم من خلال مشهد تحوطه الأطلال والبقايا، حيث الغبار كثيف والتراب خانق."[3] ولعل هاجس التجاوز هو العامل الرئيس الذى جعل أدونيس يؤاخى بين الصوفية والسوريالية[4]. فكلاهما له سبله المعرفية ودروبه الكشفية، وهى سبل ودروب تخترق السطوح الظاهرة لتنفذ إلى الجذور الباطنة، وكلاهما أيضا له طريقته فى إعادة تشكيل الحياة

---

(١) أدونيس : كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، ص ١٥٧.

(٢) باتريك رافو : أدونيس والبحث عن الهوية ، ترجمة وليد الخشاب ، فصول ، (م.س) ص ٨١.

(٣) بيير دينو : الصوت المتجول لأدونيس ، ترجمة منى سعفان ، فصول ، (م.س) ص ٥٧.

(٤) عبد القادر الغزالى : التجليات أو الخلق المستمر ، فصول (م.س) ، ص ١٢٨.
ولمزيد من التوضيح راجع ، أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقى ، ط١ ، ١٩٩٢.

بعد وتفكيك بنياتها، وهو ما يساير مغامرة أدونيس الإبداعية التى تهدم لتؤسس وتنقض لتبنى، وتخرج من تحت الأنقاض لتتجاوز.

*****

٤- الخرق :

ينطوى تأليف "الكتاب" على مغامرة يضيف بها أدونيس إلى مغامراته السابقة بعدا أعمق وأبعد؛ هو مغامرة على صعيد الرؤيا، وهو مغامرة كذلك على صعيد التشكيل. ولئن كان المتلقى يرى فى هذه المغامرة جنوحا عن الحدود المأمونة، وخرقا للإنسان المألوفة، فإن الشاعر يرى أن الجمال يكمن فى هذا الخرق:

"إن كان هناك جمالٌ
فهو الخَرْقُ – أفينوا ، واعْصُوا
لا تعصوا إلا العادةَ"[١]

وكأنه يقول "أفضل عادة أن لا تكون لك عادة" بمعنى أن يظل المرء دائما متمردا حتى لا يصل إلى درجة الاعتياد، فالاعتياد ألفة وسكون ثم همود وبرود وموت. ولئن كانت صيغة الأمر "أطيعوا" هى الصيغة التى تتكرر كثيرا فى الكتب المقدسة فى معرض الحث على الطاعة، فإن أدونيس يستخدم الصيغة النقيضة فى "الكتاب" كتابه هو ، وهى "اعصوا" لكنه لا يترك الفعل موجها هكذا إلى المطلق ، إذ يحصره فى عصيان العادة، وبيان جمال التمرد عليها.

يقول جعفر العلاق :"إن شعرنا الحديث ، فى معظمه، يندفع أو يُدفع به بعيدا عن نار التجربة الحقة، بعيدا عن بئر الحياة الفوارة بالجنس والحلم والقلق. وهكذا وجدنا أنفسنا أمام شعر يمر غالبا، بمحاذاة الحياة محروما من غموض الجسد وجنونه، وعصف القلق الممض، وما فى السياسة من بطش ومداهنة. وبذلك كانت حداثتنا الشعرية والأدبية حداثة مبتورة، فى مجملها ، تندفع أو يدفع بها إلى خارج الحياة وتصدعاتها الحقة، وما يتصل بها من ازدهار روحى وجسدى وميتافيزيقى"[٢]

---

(١) الكتاب ، ص ١٥٤.
(٢) على جعفر العلاق : الشعر ملاذاً للروح ، فصول ، مج ١١ ، ع٣ ، ص ٢١٤.

ويقول مصطفى الكيلانى : " ولا تكون الكتابة متحررة من قيود السائد لغة وفكرا وسياسة ومقدسا وذهنا جمعيا إلا إن كانت صادمة تبدع صلات جديدة بين الإنسان والعالم، وتنزع منزع التجريب برفض تكرار أشكال الكتابة المعتادة. إن الأديب المبدع أو الناقد المؤسس هو الذى يراجع باستمرار ما يكتب ويجاوز الشكل إلى شكل آخر فى صيرورة لا تتوقف"[1]

ويمكن أن نمضى فى الاستشهاد بأقوال كثيرة مشابهة، غير أننا نكتفى بهاتين الشهادتين لنعرف أنه فى شعر أدونيس قد تجسد النموذج المثال للشعر بمفهومه الحداثى، فهو شعر يمتاح من بئر الحياة الفوارة، إذ لم يحرم نفسه من أن يحتسى من دنان الحياة حتى الثمالة، بل فتح كل النوافذ ليطل على المسموح وغير المسموح، واقتحم كل الأبواب ليلج إلى المعلوم والمجهول، واستطاع بذلك أن يسقط عن جسد الحياة أثوابها المزيفة، وأن يخلع عنها أحجبتها لتظهر على حقيقتها، كما استطاع أن يغسل وجهها بماء القصيدة فيبدو سافرا بلا مساحيق ولا تزويق. لقد كان شعره صادقا بقدر ما كان صادما. وكما كان مؤسسا لنفسه على مستوى الإبداع، كان مؤسسا لغيره على مستوى النقد، إذ يجد ناقده نفسه كما لو أنه يبدأ – هو الآخر – من جديد، ذلك أن هذا الشعر يقوض أركان كثير من النظريات النقدية التى ظللنا نرددها زمنا معجبين، مفتونين؛ من ذلك مقولة "أعذب الشعر أكذبه" ، جاء هذا الشعر ليثبت أن "أعذب الشعر أصدقه بل وأصدمه"

*من الطبيعى أن يُتَّهم صاحب هذا الشعر إذا ما ألقى بذوره فى بيئة غفت الأذان فيها ردحا من الزمن على سحر الكلام حتى ترهلت بنيتها العقلية، وكانت المحصلة هى تلك الرخاوة الفكرية التى تطلق فقاعاتها فى وجه كل من يحاول تحريك المياه الآسنة. لقد بدا أدونيس كما لو كان متبنيا شعار كانط التنويرى " كن جريئا فى استخدام عقلك" وكان عليه بالطبع أن يدفع ثمن هذه الجرأة.

وروح التمرد لدى أدونيس كانت بذرة ألقيت فى فؤاده منذ البدايات؛ فقد قال

---

[1] مصطفى الكيلانى : أسئلة الحرية وفعل الكتابة الأدبية ، فصول (م.س) ص ٢٩٣.

مبكرا يؤكد على ذاتيته:"آن لى أن أكون نفسى"[1]، ثم ما لبث أن أعقب هذا القول بقول آخر يعلن فيه جدارته بأن يكون صاحب الوصاية أو القوامة على أمته "قَيِّمٌ باسم أمتى" [2]، وسنراه يبدأ دائما كما لو أنه "لا أسلاف له وفى خطواته جذوره"[3] وكما أنه بلا بداية ، فهو أيضا بلا نهاية، فالإنسان عنده "ليس قفصا ، بل هو اللانهاية ، ليس إقامة . بل سفر دائم الإنسان هو ما يتجاوز الإنسان، إنه موجود ، فيما يأتى"[4]، لذا ستظل "الشواطئ حبلى بشواطئ لم تجئ"[5]. فأبغض ما يبغضه الثبات، وأجل ما يجله التحول "طاقتى على التحول لا آخر لها، يعجز أن / تنتهى ولا تعرف / كيف"[6] . وهو لذلك يمحو ما بلغه، ساعيا إلى ما لم يبلغه بعد "ماحيا كل حكمة / هذه نارى / لم تبق آيةٌ / دمى الآية/ هذا بدئى"[7]. ولأنه يبدأ دائماً من جديد ، فإنه لا يكف عن طرح الأسئلة، "إذ كان السؤال هو أداته التى يفتح بها الآفاق المغلقة، سواء أكانت الآفاق ممتدة نحو المستقبل أم مرتدة نحو الماضى، فى الحالة الأولى كان السؤال لاستشراف آفاق الفروع، وفى الحالة الثانية كان لـ "إعادة اكتشاف الأصول"[8]

"أتخيل أنى
وردةٌ للتحيّر جاءتْ
من جذورٍ بعيدة
كى تُوشوشَ أيامَها:
شهواتى حقولى
التمردُ وردُ القصيدةْ."[9]

---

(1) أدونيس : قالت الأرض ، المطبعة الهاشمية ، دمشق ، ط١ ، ١٩٥٤، ص ٩٥.
(2) أدونيس : المرجع نفسه ، ص ٨٨.
(3) أدونيس : الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، ص ٣٣٠.
(4) أدونيس : زمن الشعر ، ص ٣١٧.
(5) أدونيس : كتاب التحولات ، ص ٥٨٦.
(6) المصدر السابق ، ص ٥٥٠.
(7) أدونيس : الأعمال الكاملة ، المجلد الثانى ، ص ٦١٥.
(8) أدونيس : النظام والكلام ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٣٩.
(9) الكتاب . ص ٢٤٤.

رابعاً : استراتيجية التلقّى

١- لغة الشاعر والتمرد :

تحدث الشاعر عن نفسه قائلا :"فى خطواته جذوره"[١] وتحدث عن لغته قائلا :"لغة للتمرد .. تَشْتَقُّ من نارِها نارَها"[٢]. والمقطعان يكشفان عن اتساق فكر الشاعر مع لغته، فكلاهما يحيد عن التبعة، ويتمرد على التقليد، وكلاهما يبدأ ولا ينتهى، فكر الشاعر متحرك مع خطواته ، متغير مع اندفاعاته، وكل فكرة ترتبط بخطوة، وهذه الخطوة تعجز عن حمل فكرة جديدة، ذلك لأن هذه الأخيرة بحاجة إلى خطوة نابعة منها، أما لغة الشاعر فهى صورة من فكره؛ إذ تعف عن أن تقتبس نارها من لغة خبت نارها على ألسنة طالما لاكتها وأنهكتها وأفرغتها من شحنتها، إنها مثل فكر الشاعر؛ إذ يبدأ كل منهما من جذوره، وليس من جذور سواه؛ من أصوله وليس من أصول سابقة، ومن ثم تُهيأ الفرصة للشاعر لأن يبتكر لغة جديدة؛ لغة تتجاوز اللغة:

"ويقولُ الكلام الذى ليس من
كلمات"[٣]

هى إذن لغة جامحة " لا ترضى أن تكون مجرد صور بلاغية أو علامات بيانية أو إسقاطات لا واعية على الحوادث والأماكن والأشخاص، بل تنشد أن تتحولَ إلى كينونات ذاتوية مبدعة، تشد الوجود والتاريخ والإنسان إليها، من خلال امتداداتها اللفظية ودلالتها السيميائية ورموزها الكثيرة وطبقاتها وسطوحها المستترة فى النص"[٤]

---

(١) أدونيس : المجموعة الكاملة ، جـ١ ، ص ٢٥٢.

(٢) الكتاب ، ص ١٩.

(٣) الكتاب ، ص ١٠٠.

(٤) رياض العبيد : السيرة الشعرية للحاكمية العربية فى كتاب أدونيس ، (م.س) ص ٢٨٤.

ومن الطبيعى أن تستعصى هذه اللغة على من "يقرأون الحروف" ولعلها تتعذر أحيانا على من يقرأون "ما فى الخفاء" لا سيما "أن أدونيس منذ (أبجدية ثانية) وحتى (الكتاب) بدأ يتحرك فى مساحات لغة سيكولوجية، تاريخية ، جغرافية، لا حدود لها. لغة تتشرب كل أشكال الصور والرموز والطقوس والأساطير القديمة والحديثة [اليومية منها] بحيث يستصعب المرء فهمها لهذا الأمر، كونها شديدة التركيب، ولكنه يتذوقها بحسه الداخلى، كونه يراها ساطعة متوهجة أمامه، تتبع من أعماق التراث المعرفى – الصوفى، ابتداءً بالحلاج والبسطامى والنفرى وانتهاءً بأبى حيان وابن عربى"[1]

وحين يصبح الشاعر قادرا على أن " يقول الكلام الذى ليس من كلمات" فليس لأنه مولع بابتكار لغة بيانية زخرفية يتباهى بتثويرها وتفجيرها، ولكن لأن هذه اللغة المبتكرة سيرافقها طرائق تفكير مبتكرة من شأنها أن تنقل الإنسان من مستهلك للكلام إلى منتج للفعل؛ أى إلى منتج للكلام الفاعل الذى يفضى إلى التغيير والتثوير. إذ "ليست اللغة وسيلة تعبير فحسب، وإنما هى كذلك طريقة بتفكير. لكل وضع اجتماعى لغته : لغتنا السائدة هى لغة أوضاعنا السائدة . وهذه أوضاع متخلفة ، على جميع المستويات، لهذا كانت لغتنا متخلفة على جميع المستويات. إنها لغة بيانية، صنعية، زخرفية، والمجتمع هنا يستهلك اللفظة، كمتعة فردية، أى كما يستهلك السلعة. هكذا فقدت اللغة حيوية الإبداع وحرارة الحياة، .. إنها تمجد لحظة الكلام، لا لحظة العمل، لحظة الاستهلاك ، لا لحظة الإنتاج"[2]

من هنا نفهم أن ابتكار لغة يعنى ابتكار حياة، يعنى تغيير ملامح المكان وملامح الزمان ليكتسيا ملامح جديدة مع اللغة الجديدة، وكما يقول الشاعر :

"ابتكرْ كلماتٍ / للمكانْ ، تصيرُ زماناً"[3]

---

(1) نفس المرجع ، ص ٢٨٤.

(2) زمن الشعر ، ص ١٢٩.

(3) الكتاب ، ص ١٩٦.

حين يخلع المكان ثوب اللغة المهترئة، والتى بدا هو أيضا من خلالها مهترئا – حين يخلع هذا الثوب ليرتدى ثياب لغة جديدة، فإنه يبدو جديدا كما لو أنه قد اغتسل، ومن ثم فإن نظرتنا إلى المكان تتغير وعلاقتنا به تتحول، وحينئذ يبدو المكان كما لو كان قد ولد من جديد ، فيما يعنى أنه سيدخل تاريخا جديدا، أى سيصير زمانا، وعلى هذا النحو تندفع دماء اللغة المبتكرة فى شرايين المكان فتكتب له تاريخا جديدا . يلقى عادل ضاهر ضوءا على المقطع السابق قائلا إن ابتكار "لغة جديدة تزودنا بأسماء جديدة لأشياء المكان وتزود الفاهمة بجهاز مقولى وتصورى يعيد تنظيم العلاقات بين هذه الأشياء كما يعيد تنظيم العلاقات بيننا وبينها؛ أى باختصار، أن تقارب الأشياء من منظور لغوى جديد هو أن نبدأ تاريخاً وثقافة جديدين، ونمهد الطريق لنشوء نظام معرفى ونظام قيمى تختلف معاييرهما ومبادئهما ومصادراتهما عما كان سائدا. وكأنى بأدونيس يريد أن يقول هنا : أن تستبدل لغة للمكان بلغة هو أن تستبدل زماناً بزمان؛ أى تاريخاً بتاريخ."[1] هكذا يأمل الشاعر أن ينعش الكلمات، وأن يوقظها من غفوتها، وأن ينعش بذلك الحياة: مكانا وزمانا، فالشاعر هو القادر على أن يرد للغة بكارتها ، وأن يخلع على الحياة معناها، ذلك أن العجز "عن الإحاطة بالعالم وأسراره، والذى ينسب عادة إلى اللغة، لا يكمن فى اللغة بحد ذاتها، وإنما يكمن فى غياب الإنسان الذى يفرغ اللغة من ليلها العتيق ويردها إلى براءتها الأولى[2]. ولأن لغتنا أصبحت عاجزة ومخصية مثل حياتنا فإن الشاعر مهموم باستعادة خصوبتها:

"أبحثُ عمَّا يُعطى للكلمةِ عُضواً جنسيًّا"[3]

وحين نادى أدونيس بضرورة تفجير اللغة فإنه كان يقصد أهمية تجاوز هذه اللغة للغة الثقافة السائدة، لتصبح الأرض ممهدة للغة جديدة تعبر عن فكر جديد.

---

(1) عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" (م. س) ، ص ٣٠١.

(2) زمن الشعر ، ص ١٣٩.

(3) الآثار الكاملة ، المجلد الأول ، ص ١٠٠.

إنها "لغة التمرد ... تشتق من نارها نارها" [1] وهى السبيل للعبور ، وهى جـــواز المرور للدخول فى الدنيا الجديدة:

يتقدم نحوى
زمنٌ ضدُّ صَحْراءِ هذا المكانْ
وصحراء هذا الزمانْ
باسمِهِ، سوف أُعطى لنفسى
سِحْرَ الدخول،
وحقَّ الدخول
إلى كل شىء[2]

ولغة التمرد هذه يسميها أدونيس فى سياق آخر ": اللغة الوحشية " بما يعنـى أنها لغة بدائية طازجة لم تُستأنس بعد، وعلى جناح هذه اللغة يمكـــن للشـاعر أن يحلق إلى آفاق الحرية التى ينشدها :

لا تكتبُ أرضَ الحريَّةْ إلا لُغَةٌ وحشيةْ[3]

وانحياز الشاعر إلى لغة التمرد، أو إلى اللغة الوحشية يعنى أنه سينبذ لغـــة الاستعطاف والاسترقاق والاسترحام؛ لغة العبرات والنظـــرات والحســـرات التـــى تستهوى أفئدة الجماهير وتداعب أحاسيسهم البدائية، وتـــهدهد آمالـــهم المحبطـــة، وتكرِّس لحالة السكر التى يغرقون فى لججها:

ليس من شهواتى
أن أفىءَ إلى عبرةٍ
أو إلى حسرةٍ وأُرقِّقَ شعرى بها،
وأبكى وأبكى
شهواتى

---

[1] أدونيس : الكتاب ص ١٩
[2] نفسه ص ٥٨
[3] نفسه ص ١٦٤

أن أظلَّ الغريبَ العصى

وأن أعتقَ الكلماتِ من الكلمات[1]

وكما يقمع الإنسانُ الإنسان تقمع الكلماتُ الكلمات. والشاعر الذى نذر نفسه لتحرير الإنسان من الإنسان، يدرك أن هذا التحرر لا يصل إلى غايته إلا بتحرير الكلمات من الكلمات. فالإنسان قد يصبح عبدا للغة، وذلك حين يطمئن إلى كل ما تقذفه فى جوفه، متصورا أنه غذاء صحى، وما يدرى أن فيه هلاكا للجسد والروح، وكم من الذين خدرتهم اللغة فأفسدتهم، وأضحى عصيا برؤهم، يقول مكسيم رودنسون: " ما أسوأ اللغة التى لا فعل لها سوى فعل التوابل حين تساعدنا على ابتلاع الأطعمة الأكثر فسادا"[1]. إن عتق الكلمة يعنى تحريرها مما علق بها من ترقيق وتمويه وتدجين، فـ

" للكلماتِ قبائلُ أيضا

ولكلٍّ منها جيش

كلماتٌ تستبعدُ أخرى

لتثبّت عرشاً

فوق بقايا كلماتٍ بادت"[2]

لقد فقدت الكلمة فى وضعها الجديد فحولتها وأصبحت مخصية؛ أصبحت عاجزة عن أداء رسالتها بعد أن انطفأت جذوتها وخبت نارها. وكما ينقسم البشر إلى فئتين : أحرار وعبيد، فكذلك الكلمات؛ ثمة كلمة حرة، متمردة ، وحشية ، تستعصى على التدجين، تتميز بالجرأة والتحدى، قادرة على السفر إلى بعيد، تخترق قلب الأشياء مثل سهم أجاد راميه التصويب، ثمة كلمة أخرى ملساء، ناعمة، فقدت وحشيتها حين هُذِّبت حواشيها، لزجة كالطحلب ومراوغة كالزيت، هى مخصية لأنه لا أمل فيها، وهى فى ذات الوقت زانية لأنها تنحرف عن

---

[2] نفسه ص ٣١٩

[1] راجع : مكسيم رودنسون: فى بيت الشعر ، مجلة فصول، المجلد ١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧ ص ٢٦٦

[2] الكتاب ، ص ٢٦٧.

مسارها حين توضع فى غير موضعها، والثمار المرة هى النتيجة المنتظرة، إنها تلك المعانى السفاح التى تشوه الحياة وتشوه الوجود. ليس غريبا بعدئذ أن يصبح عنق الكلمات موازيا لعنق الرقاب، بل يتوحد العنقان، لأن اللغة لا تحيا إلا بالإنسان، وهى تصبح حرة على لسان الإنسان الحر؛ أى المتحرر من عبودية اللغة، كما تصبح مسبية على لسان الإنسان العبد؛ أى الخاضع لقهر سلطة اللغة. حين يطرح أودنيس هذا السؤال:

شعرٌ ــ

هل يحتاجُ الشِّعرُ إلى قَيْدٍ

كى يُوغلَ فى تحرير المعنى؟

فقد يقصد أن حشد القيود التى تخنق صوت الشاعر وتعوق حركته وتكبل فكره وتعوق إبداعه - قد يقصد أن حشد القيود هذا هو الذى يحفزه إلى البحث عن سبل للخلاص ووسائل للتحرير، وكما أن الحاجة هى أم الاختراع فكذلك القيد هو الذى يدفع الشاعر إلى أن يوغل فى تحرير المعانى المسجونة خلف قضبان اللغة، ولن يتم هذا التحرير من دون تحرير اللغة ذاتها. إن تحرر الأمم مرهون بتحرير لغاتها إذ " لابد لهذه الأمم من فك وثاق اللغة وتحريرها من أصوات الماضى التى تسكنها كى تستعيد قدرتها على السفر والانتماء للمستقبل"[1] وتضيف أسيمة درويش قائلة:"إن تحرير المعنى الذى آثر أدونيس أن ينهض بعبئه طول مسيرته الإبداعية، يتجاوز حرص الشاعر على امتلاك "الكلمات" باستعمالها على وجه لم تستعمل به من قبل؛ ليس بجعلها تحمل موروثاته الفنية وخصوصيته الشعرية وحسب، بل إنه يصدر عن طموح كبير فى وعى الشاعر لتحرير اللغة من تاريخها، من ربقة الزمن، من وثاق الماضى والحاضر لمنحها القدرة على التجاوز والعبور نحو مستقبلها ، والانتماء إلى هذا المستقبل بجدارة"[2]

---

[1] أسيمة درويش : تحرير المعنى ، مجلة فصول، ج ١٦ ، ع٢، خريف ١٩٩٧ ص ٣١٨

[2] ذات الصفحة بالمرجع السابق

وهكذا تحولت اللغة عن وظيفتها وتخلت عن رسالتها كأداة لنقل الأفكار والمشاعر فيما هى ضرورة لبناء الإنسان - تحولت إلى سلطة غاشمة تستبد بهذا الإنسان وتُجبره على قبول يقينها المتجمد، وتُفقد حياته معناها بما تنثره حوله من رذاذ هلامى، وبريق سرابى وتهويم ضبابى، وتحيِّره فى صحراء الضياع والتيه بدلا من أن ترشده وتهديه، وتشوه حياته بدلا من إعادة تشكيل هذه الحياة. وباختصار ماذا نتوقع من لغة خائنة، لزجة، مائعة، مداجية، مرائية غير أن تطبع أصحابها بطابعها فيصبحون هم أيضا خونة، لزجين، مائعين، مداجين، مرائين ومنافقين غير أنه ينبغى التنبيه فى النهاية إلى أن اللغة كما سبق أن أشرنا مثل الطبيعة لا مبالية، الإنسان هو الذى يصدق معها فتصبح عملة صحيحة ، أو يكذب فتصبح مزيفة.

*****

٢- ثقافة المتلقى والخنوع :

يرى عادل ضاهر أن "الكتاب" يضعنا "فى أجواء ثقافتنا السلطوية ، ويدعو إلى التأمل مليا فى طبيعة هذه الثقافة التى لا تعرف لغة الاختلاف أو لغة الحوار ، ولا يجد من يقيمون أنفسهم فيها أوصياء على الفكر والسياسة والأدب والفن سوى سلاح الإرهاب الجسدى ، أو النفسى لمواجهة من يختلفون عنهم ولا يرون رأيهم" ويضيف بأن أدونيس وهو يستعيد عن طريق الذاكرة حوادث هذه الثقافة فإنه يحرص "على إقناعنا بأن سمة القمع أو التسلط ليست سمة جديدة لهذه الثقافة، بل تمتد عميقاً وبعيداً فى تاريخ عالمنا. وما الحاضر بكل صوره السلطوية والتسلطية والقمعية والاضطهادية إلا صورة للماضى.[1].

"ما الحاضر إلا صورة للماضى"، إذا جاز أن نلخص أدونيس، إبداعا وفكراً فى عبارة مكثفة لا نجد أصفى ولا أنقى من العبارة السابقة، ذلك أن الإبداع الأدونيسى كله هو بكاء على أطلال الحاضر المرتهنة فى قبضة قيم الماضى.

---

[1] عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٢٨٦.

الشاعر القديم كان يبكى أطلال ماضيه، فكان أسعد حظا لأنه وهو يبكى كان يتملكه شوق الاستعادة، أما الشاعر المعاصر فإنه يبكى على أطلال حاضره لتتملكه رغبة الإبادة؛ ليس إبادة الحاضر فحسب، بل إبادة الماضى أيضا، باعتباره مسئولا عن تشكيل الحاضر.

رغبة الإبادة هذه هى نتيجة إحساس الشاعر بأن ما يرزح إنسان هذه الثقافة تحت وطأته من استعباد فكرى قد تغلغل إلى وجدانه بحيث يصعب خلخلته، ناهينا عن التشكيك فيه، لقد أصبح أسيرا لوهم اليقين المطلق والحقيقة النهائية واليقين وراثى منطقيا؛ أى كل ما يؤسس على ما هو يقينى يصبح هو ذاته يقينيا .. فإذا كانت معرفتنا للحقائق الأساسية لا يمكن أن توضع موضع سؤال، فإن الشىء نفسه ينطبق على ما نؤسسه عليها من معرفة .. وهكذا تتحول مملكة الحقائق إلى نظام معرفى مغلق؛ نظام لا مكان فيه لأى احتمال أو التباس أو شك؛ نظام تخترقه الضرورة واليقين من أوله إلى نهايته." وتصبح الحقيقة ومعيارها وفقا لهذا النظام "مطلقان،لا نسبيان، مستقلان عن كل الشروط الاجتماعية والتاريخية، وفوق صراعات البشر وتناقضات حياتهم"[1]

وإنسان هذه الثقافة هو الذى سيدفع الثمن، لأن ما سيتعرض له من قهر وظلم وابتزاز لن يُبَرَّر – وفقا لهذا النظام المعرفى – بأسباب إنسانية وعلل بشرية، بل وفقا لأقدار سماوية وحكمة إلهية، ومن ثم ستمنح هذه الثقافةُ الطغاةَ فرصة ذهبية ليزدادوا عتوا فى طغيانهم، وتصبح السماء وحدها هى المسئولة عن سقوط أى قهر على رءوس بشر هذه الثقافة، وإذا كان الوجه السلطوى لا يمل من أن يرسخ فى الأذهان أن ما هو كائن هو ذاته ما ينبغى أن يكون، فإن أدونيس يريد – على الأقل – أن يزعزع هذه الأفكار، وأن يمهد الطريق لنقيضها؛ وهو أن ما هو كائن لا يمت بصلة لما ينبغى أن يكون، ثم ما يترتب على ذلك من ضرورة إعادة التفكير فيما هو كائن فى ضوء ما ينبغى أن يكون ، وكذلك إعادة التفكير فيما كان،

---

(1) المرجع السابق ، ص ٢٩٣.

وفهم طبيعة العلاقة التى تربطه بما هو كائن؛ هل هى علاقة جنينية تطورية ، أم استرجاعية تناسخية؟ وصوت أدونيس منذ استمعنا إليه لا يكل من القول بأن مصيبتنا تكمن فى أن حاضرنا هو صورة من ماضينا، وهو حين يلح على هذه النقطة فإنه يدعونا إلى ضرورة إعادة قراءة الماضى ، وذلك تمهيدا لخلخلة ما يواه من قواعد سلبية بنيت عليها هذه الثقافة؟ أهم هذه القواعد السلبية هو ادعاء امتلاك الحقيقة المطلقة بينما نراه يصور وجه هذه الحقيقية مراوغا:

"الحقيقةُ بيتٌ / ليس فيه مقيمٌ ولا جار من حوله/ ولا زائر"[1]

وفقا لهذه الرؤية تظل الحقيقة مستعصية، يمكن أن نقترب منها، لكن ما لا يمكن هو أن نقبض عليها متصورين أننا امتلكناها دون غيرنا، وكما يقول عادل ضاهر معلقا على المقطع السابق :("ليس بيننا من يمكنه، أو يجوز له، أن يدعى لنفسه أى امتياز معرفى على أساس أنه أوثق صلة بالحقيقة من سواه .. بل ليس بيننا حتى من لامس سطحها الخارجى أو اقترب منها .. ما يبدو أنه يصدق علينا جميعا هو أنه غير متاح لنا النفاذ إلى الحقيقة". وهو لا ينسى أن يعرّف المقصود بالحقيقة فى هذا السياق ، بأنها "الحقيقة فى ذاتها ، الحقيقة المطلقة التى لا تتأثر بالظروف والعوارض". ثم يصل إلى نتيجة أنه "ما دام إدعاء واحدنا أنه صاحب السلطة المعرفية يقوم على افتراضه أنه الأوثق صلة بالحقيقة فى ذاتها، إذن لا يبقى ثمة أساس لهذا الادعاء.")[2]

ومن مخاطر ادعاء امتلاك الحقيقية أنه يصيب الثقافة السائدة بالجمود وتُختزل رؤيتها للأمور فى قطبين لا ثالث لهما " الإيجاب والسلب؛ إما أن تكون معها أو عليها : "تلك قريشٌ : / لا مخرجَ إلا الطاعةَ أو نفىٌ"[3]

وحين يطغى الوجه السلطوى للثقافة ينحسر الإنسان وتندحر طموحاته، وتبهت ملامحه، ويُحْجمُ إبداعه ، ويُقْدِمُ اتباعه، وتضيع منه روح التفرد، وتشيع روح القطيع :

---

(1) الكتاب ، ص ٢٩٥.
(2) عادل ضاهر : قراءة فلسفية للكتاب ، ص ٢٩٥ ، وراجع أيضا ص ٢٩٨.
(3) الكتاب ، ص ١٦ .

"أرضٌ – قُطعانُ غُيومْ / يَرْعاها رعْدٌ أعْمى "[1]

علاقة السلطة بالبشر تناظر علاقة الراعى بالقطيع، وهى بالطبع علاقة غير إنسانية وغير سوية. غير أن الصورة تذهب إلى أبعد حين ترفع كلا من الراعى والقطيع من على الأرض الحقيقية إلى أرض علوية، وكأنها بذلك تكشف عن غياب الشروط الاجتماعية والتاريخية ليصبح تحكُّم الراعى / الرعد فى القطعان قدرا لا مفر منه، يضاف إلى هذا أن صورة الراعى / الرعد تحاط بالغموض والهيبة والعشوائية؛ الغموض من كون عناصر الصورة محتجبة خلف الغيوم، والهيبة من صوت الرعد المثير للفزع ، والعشوائية من صفة "أعمى"، وهى عناصر تكشف عن وجه سلطوى غاشم لأنه ليس فاقدا للبصر فحسب، بل فاقد للعقل والحكمة والتدبير، إذ لا يملك إلا صوتا عاليا يرعب به القطعان. يلاحظ أخيرا ورود صيغة "قطعان" بالجمع لقاء ورود صيغة "رعد" مفردة، وهى ملحوظة تكشف عن الوجه الدكتاتورى للسلطة الذى لا يقبل أن ينازعه أحد، هو وحده المسيطر فى "قطعان" كثيرة تملأ ساحة الأرض .

أرضٌ – قُطعانُ غُيومْ / يرعاها رعْدٌ أعْمى

يحسن ، من بعد، أن نقرأ المقطع السابق فى سياق المقطع التالى :

"تاريخٌ – الأشياء خرافٌ فيهْ / الكلماتُ ذئابٌ والظُّلُماتُ المعنى"[2]

دلالة المقطعين تكاد تكون واحدة، وإن كان مسرح الحدث فى المقطع الأول هو المكان / الأرض، بينما فى المقطع الثانى هو الزمان / التاريخ، وبهذا يتكامل المقطعان دلاليا، لأن ما يحدث على الأرض/ المكان، هو ذاته ما يحدث فى التاريخ / الزمان. وما يحدث على المستويين هو فقدان البشر لآدميتهم؛ إذ يصبحون قطعانا فى المقطع الأول، وخرافا فى المقطع الثانى، وتتخذ السلطة صورة الرعد الأعمى فى المقطع الأول، وصورة الذئاب المفترسة فى المقطع الثانى. ولئن كانت أداة

---

[1] الكتاب ، ص ٢٧٧.

[2] الكتاب ، ص ١١٠.

السلطة فى المقطع الأول تتمثل فى تلك الظاهرة الصوتية المصاحبة للرعد، فإن أداة السلطة فى المقطع الثانى تتمثل أيضا فى ظاهرة صوتية متمثلة فى "الكلمات" ، ولئن كان الرعد الأعمى/ الفكر الأجوف فى المقطع الأول، يصم الآذان ، فلا يدع للعقل فرصة للتفكير، فإن ذئاب الكلمات تفترس العقول باسم الأيديولوجيات أو العقائد فى المقطع الثانى، ولئن كانت النتيجة فى المقطع الأول هى الصمم والعمى، فإن النتيجة فى المقطع الثانى هى الظلمات. يلاحظ أخيرا أن كلمتى "أرض" و "تاريخ" قد وردتا منكرتين، وفى موقع إعرابى واحد، ويعقب كل منهما شرطة أفقية تعنى خصوصية الكلمتين وأن الكلمات التالية متعلقة بهما. فالشاعر معنى بإبراز هيمنة القمع، وامتداده عبر المكان أفقيا، وعبر الزمان رأسيا، فيما يبرز – من ناحية – ما يمكن تسميته مجازا بتواطؤ الجغرافيا والتاريخ على إنسان هذا المكان وزمانه، وفيما يشير – من ناحية ثانية – إلى العنوان الفرعى " أمس المكان الآن" حيث يتفاعل المكان والزمان فى تشكيل صورة الإنسان.

*****

لم يتعرض شاعر عربى لهجوم مثلما تعرض أدونيس، وهذا أمر طبيعى تجاه شاعر لا يتوجه بشعره إلى دغدغة مشاعر الجمهور، وتملق قناعاته، والعزف على أوتار منجزه الفكرى والشعورى. لقد جاء شعر أدونيس صادما بقوة، وجاء رد الفعل من جانب المتلقين بنفس درجة القوة والشاعر يدرك التناقض بين ما يطمح إليه من الأخذ بيد جمهوره بوخزه ليفيق من عالمه الآسن، وما يريده الجمهور من البقاء فى حصنه الأليف والاسترخاء على أرائكه الوادعة. فالكاتب الثورى وسط الجمهور العربى "معزول بحكم إبداعه (أى ثوريته) من جهة، وبحكم التخلف الموروث الذى يخيم على هذا الجمهور، من جهة ثانية. الجمهور يتعلق، بل يتشبث بكل ما يبقيه ضمن العالم الذى ألفه. لكن الكاتب ليس ثوريا إلا لأنه يزعزع هذا العالم الأليف، الموروث، من أجل ابتكار عالم نقى، جديد"(١)

---

(١) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١٣٣.

وإذا كان أدونيس فى مجمل أعماله قد دأب على تعرية الواقع العربى، فإن درجة هذه التعرية قد تبلورت فى "الكتاب" بشكل غير مسبوق.

لكن ما موقف الذهن العربى من هذه التعرية؟ وما مدى تقبله أو رفضه لها؟ وقبلا ما مدى استعداده للوعى بها؟ إن صورة التاريخ العربى الماثلة فى المخيلة الشعبية العربية هى صورة بيضاء نقية تبلغ درجة الملائكية. ولقد استراحت هذه المخيلة على شاطئ هذه الصورة التى ظلت تتكون على امتداد الأزمنة عبر وسائل بث تتفاوت فى أساليبها لكنها تتحد فى هدفها. ومن الطبيعى أن تقف مثل هذه الذهنية موقف الرفض من الصورة التى يعرضها "الكتاب" للتاريخ العربى، بل ستلجأ إلى إسقاط ما ورد فى "الكتاب" من نقد لها على الكاتب، لتعيد بذلك إنتاج القمع الواقع عليها على من تصدى لتخليصها منه، يذهب كمال أبو ديب إلى أن ردود الفعل التى سيثيرها "الكتاب" "ستبرهن أطروحته وتنقضها فى آن، لأنها ستؤكد لاتجانسية الوجود العربى وتاريخه وتأويلاته." وستتباين تبعا لذلك – فيما يرى – وجهات النظر فى الكتاب، أما الوجهة الأولى فهى تلك التى ستكون استجابتها للكتاب "صورة مرآتية عن تاريخ القمع والقتل، وستتهم الشاعر بأنه يقرأ التاريخ قراءة مذهبية شيعية تسعى إلى وصم تراث سنى ." أما وجهة النظر الثانية، والتى ستكون أكثر شيوعا، فهى تلك التى ستسم قراءة الشاعر بأنها "شعوبية تسعى إلى وصم تاريخ عربى " أما الوجهة الثالثة، والتى غالبا ما تشغل مساحة هامشية فهى تلك التى سترى فى "الكتاب" "قراءة فجائعية عميقة الإخلاص للجرح – البئر التى تغور فى أعماق أدونيس نابعة من تاريخ بأكمله لا من حيز واحد فيه." ويعترف كمال أبو ديب بأنه يتبنى وجهة النظر الأخيرة، التى تلمس الجرح، وتصر على أن تنظر فى حدقته، لتراه على حقيقته، وهو لذلك يدعو إلى أهمية "تلمس الجرح والفجيعة الكامنين فى أن شاعرا من شعراء هذه الثقافة يصدر فى وعيه ولاوعيه عن هذه الرؤيا المأساوية للتاريخ، ويبدو عاجزا عن أن يغسل ذاته وروحه منها." ومن ثم يدعونا أبو ديب إلى فهم المأساة واكتناه أسرارها ومعالجة أسبابها

وعللها " بدلا من النزق والعصبية والاستعلائية (الشوفينية) والدعاوى الفارغة التى تؤسطر التاريخ وتجعله نقيا، طاهرا خالصا من الإثم ، وبدلا من الصبيانية والتنطع وقذف الاتهامات واللعنات، كأن اللعنة تكفى لتمويه الحقيقة وحجبها وكأنها تخلع عن كواهلنا العبء المرهق: عبء مواجهة الحقيقة، وإدراك التمزقات والتناقضات، والنفى الداخلى لشرائح كاملة ممن ينتمون بعمق إلى هذه الثقافة بإقصائهم وحصرهم فى خانة "الأعداء /الحاقدين الناقمين" ، والتوهم بذلك بأننا نطهر التاريخ من شوائب تعلق به ونحتفظ له بوحدانيته وصفائه وأمجاده المستوهمات"[1]

وإذا كان كتاب أودنيس هو محاولة لاكتناه تجليات الجرح العربى فإن توصيف أبى ديب للمناخ الفكرى العربى بعامة، والمناخ النقدى بخاصة، يكشف ما يعانيه هذا وذاك من بنية هشة لا تعتمد الموضوعية بقدر ما تعتمد النزق والعصبية؛ بنية أضعف من أن تستوعب مواطن العطب فيها، وإذا استوعبت فإنها أضعف من أن تواجه هذه المواطن وتعترف بها كخطوة أولى لتفهمها ومعرفة أسبابها، ثم ما ينبغى أن يستتبع ذلك من معالجة لهذه الأسباب. ولأن الوعى بهذه الأمور يتطلب جهدا عقليا ومعاناة فكرية، فإن ما يحدث هو القفز فوق كل هذه الخطوات والوقوف فوق جدر الاستعلاء، والتلويح بنقاء التاريخ وطهارته، ووصم كل من يقول بغير ذلك بسلسلة الاتهامات المحفوظة سلفا والتى توجه عادة لكل فكر مغاير وإن كل غيورا.

*****

فى "الكتاب" نواجه بحشد كبير من القصائد التى تتفاوت من حيث القصر والطول، وتتنوع من حيث البساطة والعمق وتتباين من حيث الإسهاب والتكثيف، وتتشكل بنائيا فى تنويعات تنفتح على فضاءات لا نهائية قد يجد المتلقى نفسه عاجزا عن ملاحقتها فى بعض الأحيان، لكن هذا العجز هو الذى يغرى بالاكتشاف، أو ينبغى أن يكون كذلك. وكما أن الشاعر يستنفر طاقاته الكامنة من

---

[1] عن هذا الاقتباس وما سبقه راجع : كمال أبو ديب : هو ذا الكتاب ، ويا ما فيه ، (م.س) ص ٢٤٢.

مخزونه الذى لا ينفد، فعلى هذا المستوى ينبغى أن يكون القارئ حتى يتم اللقاء السعيد بينهما. لكن وا خيبة أمل الشاعر إذا كان المتلقى محتشدا بمشاعر العداء والرفض لا سيما إذا كان هدا المتلقى قد خرج من تحت عباءة الشاعر :

"تنفرُ منهُ
لغةٌ ربَّاها
ويثورُ عليهِ
ضوءٌ يخرجُ منهُ"[1]

وهاهو الشاعر يُتهم من قبل متلقيه بأنه لا يقول جديدا؛ إذ تتكرر ألفاظه ومعانيه ، كما تتكرر أيامه:

"تتكرر ألفاظُه
مثلما تتكرر أيامه."[2]

غير أنه لا يضجر منهم قدر ما يشعر بالأسى لحالهم :

"لا أزالُ أُغنّى
كى أُوسّعَ آفاقَهُمْ،
وأُحبُّ خطاياىَ من أجلهم
فلأقُلْ : إنهُمْ هجيرٌ
وأنا فيئُهُمْ."[3]

إنه يدرك ما يعانونه من فقر روحى، وتردٍّ فكرى يحول بينهم وبين تلقى إشاراته وإيحاءاته :

آيتى أنّنى منهُمْ – بشرٌ مثلُهُمْ
ولكننى
أستضىء بما يتخطّى الضّياءْ

---

[1] الكتاب : ص ١٤٦.
[2] الكتاب ، ص ٣٠٤.
[3] الكتاب ، ص ١٥٦

آيتى أنهم

يقرأون الحروفَ وأقرأُ ما فى الخفاءْ[1]

إن وجوههم وإن بدت متعددة، إلا أنهم يقرأون بطريقة واحدة:

"الوجوه التى من تراب

والتى لونها ذهب

والوجوه التى يتصاعد منها اللهب

والوجوه التى عشقتنى

والوجوه التى كرهتنى

فى مدى هذه الكرة الفاسدة،

كلها لغة واحدةْ

من لسان العرب"[2]

واضح أن الشاعر يبرئ ساحة شعره من تهمة التعقيد، ويلقى بالكرة – كما يقال– فى ملعب القراء، فهم جميعا – رغم تفاوت مستوياتهم القرائية، وتفاوت موقفهم الشعورى من الشاعر: حبا وكرها، إعجابا واستهجانا – يدخلون إلى عالم الشارع بلغة تقليدية قاموسية. ومن الطبيعى أن يستقبل القراء مثل هذا الشعر بالفتور :

تَجْفِلُ المدُن النائمةْ

من خطايْ – تَحُكُّ أساريرها

بالمكان، وتفركُ أهدابَها

بالهواء، هوائى على وجهها

شَمْلَةٌ هائمةْ[3]

---

[1] الكتاب : ص ٢٥١.

[2] أدونيس : الكتاب ، ص ٢٣٦.

[3] الكتاب ، ص ٣٠٨.

ستتوجس المدينة خيفة من هذا الشعر المتمرد الكاشف، والذى لا يهدف إلى تخدير الأحاسيس، ودغدغة العواطف ، إنه يخز ويوجع لأنه يريد أن يأخذ بيد هذه المدن بعد أن يوقظها من نومها الطويل، غير أن النيام عادة ما يضجرون ممن يقطعون عليهم خدر الكسل ولذة الاسترخاء، لقد فقدت هذه الجماهير، بسبب نومها الطويل، ليس قدرتها على الإحساس فحسب، بل إنسانيتها حين أضحت أشبه بالكائنات التى تحك وجوهها فى حوائط الزرائب ، وعشيت عيونها بقذى الكلمات اللزجة، وامتلأت أنوفها بهواء النبرات المكتظة، وشاهت وجوهها بسيل المعانى الفظة.

ولم تعد هذه الكائنات تجد من وسيلة للتطهير غير أن تحك وجوهها بالجدران ، إنها صورة مزرية لهذه الجماهير المتبلدة التى ما عاد الهواء النقى ينعشها ، وهى صورة تذكرنا بصورة مشابهة لصلاح عبد الصبور، يبرز فيها هوان الكلمة على ألسنة محترفيها الذين يشبّههم ببعض الكائنات الوضيعة ، ومنها الدببة التى تحك أقفيتها، لا أساريرها ، كما فى صورة أدونيس، يقول الشاعر :

كهانُ الكلماتِ الكتَبهْ
جُهّالُ الأروقةِ الكذَبهْ

...

أقعَوْا - فى صَحْنِ المعبد - مثل الدِّبَبَهْ
حكُّوا أقْفِيَتَهُمْ، وتلاغوْا كذُبابِ الحانات
لا يعرفُ أحدهمو من أمرِ الكلماتْ
إلاّ غَمْغمةً أو همْهمةً أو هَسْهسةً أو فأفأةْ
أو شقْقةً أو سَفْفةً أو ما شابه ذلك من أصواتْ ...
لما سكِروا سُكْرَ الضفدع بالطينْ
طَرِبُوا بنَعيقِ الأصواتِ المجنونْ
حتى ثَقُلَتْ أجْفانُهُمُ ، واجْتَاحتهمْ شَهْوَةُ عَرْبَدَةٍ فَظَّهْ

النصوص الغائبة، الذائبة فى هذا النص، وهى نصوص من الوفرة والكثرة بمكان، وهى أيضا تكشف عن جذور شاعر طالما قال عن نفسه أن "فى خطواته جذوره"، بل لعل أهمية مثل هذه الدراسة ترجع إلى أنها تكشف أن الشاعر الذى يبدو كما لو أنه يبدأ كل مرة من جديد، هو فى واقع الأمر منغمس فى محيط التراث يمتاح منه، ولكن بطريقته الخاصة التى لا تحوله إلى عبد لهذا التراث، بل سيد له اختياراته، وله طريقته فى التشابك مع النصوص القديمة، وله طريقته أيضا فى الانسلاخ منها، والبعد عنها، بحيث يبدو كما لو أنه يبدأ من جذوره، لكن ما نريد أن نؤكد عليه فى هذا السياق هو أن وفرة التداخل النصى فى شعر أدونيس كان يمكن أن تساعد القارئ على حل شفرة هذا النص على أساس "أن أى عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كُتب قبله من نصوص. كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النص الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى"[1].

غير أن أدونيس ذو مقدرة بالغة على إزاحة النصوص التى يتداخل معها، ليحل محلها، وهذا مما يصعّب من مهمة القارئ. فضلا عن هذا، فإن الجمهور نفسه كان قد فسد ذوقه من طول ما استلقى سكرانا على ضفاف الكلمات/ الفقاعات الذى دبجها كتاب وشعراء أمثال هؤلاء الذين صورهم المقطع السابق لصلاح عبد الصبور . أدونيس يتجاوز الفقاعات الطافية على السطوح مبحرا فى أعماق الكلمات، وهو لذلك سيظل متهما بالغموض، وسيظل هذا السؤال : ماذا تقول ؟ مصوبًا إلى صدره:

- غالبا
يُوهمُ العمقُ : يبدو فراغًا وسطحاً
- ما الذى قُلْتَهُ ؟ أعِدِ المسألهْ .

---

[1] صبرى حافظ : التناص وإشاريات العمل الأدبى ، مجلة ألف، العدد الرابع ، ربيع ١٩٨٤ ، الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ص ٢٣.

- سوف تبقى طويلاً طويلاً
لكى تلمس باباً لشعرى ،
ولكى تدخُلَهُ.[1]

الشعر هنا عالم مشحون بالدلالات، وليس ثمة باب وحيد يصل بقارئه إلى أبعاده ومراميه، والقارئ يدخل محيط هذه الشعر بنفس الأدوات التى يدخل بها إلى شعر الفراغات والسطوح؛ شعر الإيقاعات النحاسية، والمعانى الهلامية، فيكتشف أنه يفتقد إلى مفتاح هذا الشعر فيُعرض عنه، والشاعر ليس جاهزا لأن يدغدغ مشاعر قرائه، بعبراته ونظراته حين ينسج لهم على نفس المنوال الذى اعتادوه :

ليس من شهواتى
أن أفيئَ إلى عَبْرة
أو إلى حَسْرةٍ وأرقِّقَ شِعرى بها،
وأبكى وأبكى
شهواتى
أن أظلَّ الغريبَ العَصِىَّ
وأن أعتِقَ الكلمات من الكلمات"[2]

إن القارئ الأليف ذا الأدوات الأليفة لم يعد صالحا للولوج إلى عالم شاعر اختار أن يكون وأن يظل "الغريب العصى"، وإذا كان هذا الشاعر قد أخذ على عاتقه مُهمة أن يعتق الكلمات من الكلمات، فإنه قد أخذ على عاتقه فى نفس اللحظة مهمة عتق الإنسان من قيود ذوقه وثقافته، مهمة انتشاله من قاع الأفكار الرخوة إلى آفاق الأفكار الحرة فكلماته لا تهادن الحياة، ولا تستلقى مسترخية تحت ظلالها، ولا تستعذب ممتنة حلاوة ثمارها، ولكنها تهزها بعنف لعلها تُسقط ما تحمله من ثمار مرة " كلماتى رياحٌ تهزُ الحياة وغنائى شرار". غير أن هذا التقرير عن قدرة

---

(1) الكتاب ، ص ٢٠٧.
(2) الكتاب ، ص ٣١٩.

فضلا عن هذا فإن نص أدونيس السابق لم يفرق بين الجمهور والقارئ، ووضعهما معا فى خندق واحد، من حيث مدى استجابتهما لشعره، لكن إذا كان موقف الجمهور من القصيدة هو موقف استهلاكى، وذلك بحكم طبيعة التلقى الجماعى القائم على الاستجابة السريعة أو الفورية، فإن موقف القارئ يختلف حين تكون له رؤيته الخاصة، واستجابته التى تختلف بشكل أو بآخر عن استجابة الجمهور[1]، وذلك بحكم ما لدى القارئ من خلفية يرتكز عليها فى تكوين رأيه ورؤيته. وإذا كان موقف الجمهور يتسم غالبا بالحياد فيما يتصل بعملية التلقى، فإن ما يكونه القارئ من رأى ورؤية يؤدى إلى الوقوف مع ..أو الانحياز ضد .. أكثر من هذا، يمكن القول بأن القارئ قد أصبح "طاغية جديدا، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدى برمته، وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيات، اتجاها نقديا يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعى : نقد استجابة القارئ

Reader – Response Criticism "[2]

وإذا كان أدونيس نفسه قد تجاهل القارئ فى مرحلة ما من إبداعه، إلا أنه عاد وراجع نفسه، وأغلب الظن أن هذه المراجعة هى محصلة استجابة لنقد القارئ، أو هى رضوخ لسلطة هذه القارئ. ورغم كل ما يقال الآن عن تلك القطيعة بين المتلقى والقصيدة، إلا أن شواهد كثيرة تثبت أن المبدع لا يستطيع بسهولة أن يتجاهل القارئ، إن سلطة هذا القارئ تتسرب إلى وعى المبدع أو لا وعيه لتخضعه لمقتضى حالها فى التلقى، وليس أدل على ذلك من الخصائص الإنشادية التى تميز كتابة أدونيس.[3]

وإخضاع المبدع لمقتضى حال القارئ يعنى أن هذا القارئ قد تحول إلى سلطة لا تراقب عمل المبدع فحسب، بل تحدد له طريقة عمله "إن الكاتب يعى،

---

(1) لمعرفة الفرق بين الجمهور والقارئ، راجع :على جعفر العلاق: الشعر وضغوط التلقى. فصول، مج ١١، ع٢ ، ص١٥٤ ، ١٥٥.

(2) المرجع السابق ص ١٥٥ نقلا عن :

M.H.Abrams, A Glossary of literay Terms, Fourth edition New York, 1981. P. 149.

(3) راجع فى ذلك. محمد بنيس، الشعر العربى الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، مساءلة الحداثة. دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء، ١٩٩١ ، ص ٤٧

الكلمات على الفعل هو من باب الأمانى، فالواقع يقول بأن المدن لم تزل نائمة يزعجها الشعر الذى يوقظها من غفوتها. وعندما عجز الشاعر عن أن يشهد فعالية شعره فى الطبيعة الإنسانية، استعاض عنه بالحديث عن فعالية شعر اللقاح فى الطبيعة النباتية حيث :

تتغنى الزهور بشعر اللقاح ، ويرقصن
فى الريح رقص الشرر"[1]

وهو بهذا يدين الطبيعة الإنسانية التى فسدت فيها الفطرة، وعقم الفكر، فلم عد تتغنى بالشاعر أو تطرب له ، وذلك كما تتغنى الزهور وترقص على إيقاعات شعر اللقاح. أما وقد اتسعت رؤية الشاعر وتجددت فإن الولوج إلى شعره يتطلب لغة كونية التصورات، لا لغة محدودة الدلالات. ففى سياق النص الأدونيس ينبغى أن ندرك أن "قراءة الرموز .. أو الصورة الشعرية، أو أى من المكونات اللغوية المفردة أو المركبة، عبر مدلولاتها الأحادية الثابتة، ستهوى بالقيمة الفنية للنص الشعرى من أوله إلى آخره، ذلك أن الربط الحصرى للدوال بالأصل المتقدم بدلالاته الناجزة المتداولة، سيمحو ما يزخر به النص الأدونيسى من الرؤى الجديدة للتاريخ والعالم، وسيلغى ما تبثه الرموز والصور الشعرية والكلمات من تعدد دلالى، وإشارات معرفية، وإيحاءات فلسفية ."[2] واضح أن الناقدة تضع كافة مكونات الإبداع الأدونيسى فى مرتبة واحدة من حيث درجة الإبداع، وبالتالى فإن جميع هذه العناصر تحتاج إلى نفس القدر من العمق فى القراءة والتأمل فى التفسير. غير أن أدونيس وإن كان قد بذل جهدا كبيرا وخطا خطوات متقدمة فى مجال تطوير اللغة الشعرية بصفة عامة، إلا أن إنجازه فى تطوير المستوى التركيبى (النحوى) لا يقاس بإنجازه فى المستوى الدلالى (البيانى)، ذلك أنه – رغم كل دعاواه فيما يتصل بتفجير اللغة – ظل محافظا على أصول التركيب النحوى وذلك بالقياس إلى ما حققه من ثورة فيما يتصل بالمستوى البيانى[3]

---

(١) الكتاب ، ص ٢٨٩.
(٢) أسيمة درويش : تحرير لمعنى ، مجلة فصول ، مج ١٦ ، ع٢ ، خريف ١٩٩٧، ص ٣١١.
(٣) راجع فى هذا: جودت فخرالدين:أدونيس:هاجس البحث والتأويل، مجلة فصول العدد السابق، ص ١٨٥

حسب مستويات متعددة، وفي مختلف المراحل التاريخية. صنف القارئ الذى يتوجه إليه بكتاباته، وهذا الوعى يعيّن العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته[1].

لكن كما قلنا فى البداية، لن يتم اللقاء السعيد بين المبدع والمتلقى إلا إذا كانا على صعيد فكرى ووجدانى متقارب، ذلك أنه :" مقابل خلق استراتيجية فى الكتابة لابد من خلق استراتيجية قراءة"[2]، من مبادئ هذه الاستراتيجية ضرورة تخلص المتلقى من تلك الحساسية المدربة على الرفض المسبق لكل جديد، فى الحياة، وفى الشعر، فاستقراء تاريخ الشعر العربى أثبت :"أن الشعر المحدث الذى اعتبره النقاد العرب فاسدا هو الذى صح فى سياق الإبداع، والشعراء يتداولونه أكثر مما يتداولون الشعر القديم الذى اعتبره النقاد النموذج الأكمل للشعر العربى"[3] وما دام الشاعر قد غير وطور طريقة كتابته فعلى المتلقى أن يغير وأن يطور هو الآخر طريقة قراءته، وما دام الشاعر قد غير وطور قبل ذلك من طريقة تفكيره، فعلى المتلقى أن يكون على استعداد لتغيير وتطوير طريقة تفكيره، لا سيما أن موقف أدونيس من التراث ليس كما يشاع هو موقف رفض، بقدر ما هو موقف ارتباط. وإنتاج أدونيس بشكل عام يؤكد هذا الارتباط الوثيق الذى لم يجاره فيه مبدع آخر، غير أن هذا الارتباط هو ارتباط نوعى، وفى هذا يتجلى الموقف الصحى والصحيح من التراث.

*****

---

(١) محمد بنيس : ظاهرة الشعر العربى المعاصر، مقاربة بنيوية تكوينية ، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ص ٣٣٩

(٢) بدرو مارتينيث مونتابث : أدونيس : النقد الذاتى العربى ، ترجمة طلعت شاهين، فصول ، مجلد ١٦، ع٢ ، ص ١٧٤.

(٣) أدونيس : أعمال مؤتمر روما ص ١٧١ ، نقلا عن عبد الحميد جيدة : أدونيس بين مؤيديه ومعارضيه، فصول (د.س) ص ٩٧.

٣- جدلية الضياء / الخفاء :

يقول جان طنوس وهو بصدد الحديث عن الكتابات النثرية فى "كتاب الحصار" لأدونيس :" وأول ما يفاجئنا فى هذه الكتابات هو تمجيد الظل وإعلاء شأن الشمعة – النور الشاحب – فى مقابل تبخيس دور النور الساطع كالكهرباء". وحين يتساءل الكاتب عن سر التناقض الذى يقيمه الشاعر بين الظل والضوء الساطع يذهب إلى أن "النور يرمز إلى العقل الواعى ، والمعرفة التى يقدمها هذا العقل من أشد المعارف ابتذالا؛ لأنها وليدة العموميات، أى أنها لا معرفة فى حين أن المعرفة الحقيقية تنبجس من اللاشعور (أى الظل) عندما يخلو الإنسان إلى نفسه ويتحاور معها حتى يتطابق موضوع المعرفة والذات العارفة فى آن."[١]

يمكن القول إذن بأن النور الساطع هو بمثابة الوعى، أما الضوء الشاحب ، أو الظل فهو بمثابة اللاوعى، أو اللاشعور، ذلك "أن كل ما هو مخبوء ومظلم ومجهول يرمز إلى العالم اللاشعورى الذى يكتشفه الشاعر باكتشاف ذبذباته أو إشاراته المعرفية."[٢] والمعنى هنا أن الشاعر يستجيب لذبذبات اللاشعور الداخلية أكثر مما يستجيب لتوجهات الوعى الخارجية. وحديث أدونيس عن نفسه يجعلنا نطمئن إلى هذا الرأى. يقول :"منذ بدأت الكتابة، وجدتنى أطيع حوافزى الداخلية ، منعتقا مما أشعر أنه (يأمرنى) من (خارج) أيًا كان، أو يحدد لى مجالى، وممارستى، ووجدتنى أعمل على أن يكون كل ما هو خارج جسدى وتجربتى ميدان درس وتفحص واختيار، وعلىّ أن أخترقه إن رأيت فيه ما يتناقض مع اندفاعاتى وتطلعاتى"[٣]

الاندفاعات والتطلعات نابعة من الداخل، أما الأوامر فمفروضة عليه من الخارج، الأولى يستجيب لها ، والثانية ينعتق منها. ليس الأمر قاصرا عند هذا الحد، بل إنه يتخذ من اندفاعات العالم الداخلى وتطلعاته وسيلة للتحرر من شروط

---

(١) جان طنوس : جدلية النور والظل فى كتاب الحصار لأدونيس (الكتابات النثرية) فصول، مج ١٦، ع٢، خريف ١٩٩٧ ، ص ٤٩.

(٢) نفس المرجع ، ص ٤٩.

(٣) أدونيس : الشرع والشعر ، فصول ، مج ١١، ع٣ ، خريف ١٩٩٢ ، ص ٧٦.

العالم الخارجي وقيوده. لننصت إليه ثانية وهو يقول :"ومنذ أن يجاوز العربى سن الطفولة، ويبدأ بمواجهة الحياة، يواجه سلطة "اللا" وهى سلطة كلية الحضور ىلا تفتح له مجال الفكر والممارسة، إلا مشروطا مقيدا، وضمن نطاق يُلغى العالم الداخلى. والكتابة هى ، أولا، هذا العالم الداخلى – المكبوت ، الغامض ، الغنى الواسع، اللانهائى ، إنها تحديدا – فى أعمق دلالاتها ، تحرر من العالم "الخارجى" – المؤسسى، المبتذل ، المكرر ، الفقير ، المحدود. [1] فى ضوء هذا يمكن فهم لماذا ينحاز أدونيس إلى الظل ضد الضوء الساطع ، وبالتالى إلى الالتباس ضد الوضوح:

"حين لا يعود يتميز
الخيط الأبيض من الخيط الأسود
أصرخ منتشيا :
تهدَّمْ أيها الوضوح
يا عدوّى الجميل"[2]

فالوضوح يحول بينه وبين التميز ، ذلك أن التميز الحقيقى عنده ليس لما هو مبتذل ومتاح فى العالم الخارجى، ولكن لما هو مضمر ومنطو ومختبئ فى تلافيف الذات، هو يميل إلى فهم الحقيقة على أنها الحقيقة النفسية الشعورية وليست الحقيقة الواقعية الموضوعية، ولذا فإن "الحقيقة ، من منظوره ، مفتوحة كالمجاز ؛ لا قراءة واحدة أو نهائية لها، وأن ما يتحكم بمعرفة الحقيقة ، سواء كنا نتكلم عن الحقيقية التاريخية أو سواها ، هو مبدأ الاحتمال ، لا اليقين.. ولذلك عبثا يبحث واحدنا على أساس مطلق للحقيقة أو يحاول أن يقرأ فيها غايات كبرى تحددت مسبقا على نحو ضرورى. فما إن ينكشف له سر حتى تكتنفه مئات الأسرار، وما أن يرفع ستاراً حتى ينسدل أمامه ألف ستار، وما أن تضىء طريقه نجمة حتى يجد خطاه ضاربة فى آلاف الطرق المظلمة. هذه هى سنة المعرفة فى النظرية

---

[1] المرجع السابق ، ص ٦٦ ، ٦٧.
[2] مفرد بصيغة الجمع ، ص ٢٨٢

الأدونيسية ، حيث المبدأ الإبستمولوجى الأساسى هو أن الحقيقية، باعتبارها موضوع المعرفة لا تتجوهر ولا تتمأسس"[1]

وحين يقول الشاعر بأنه لا يحب الضياء، لكن يحب الخفاء ، فإنه يعنى أنه لا يطمئن إلى المعرفة التى تدعى أنها قد بلغت منتهاها، ولكنه يطمئن إلى الحقيقة التى تتولد عنها حقيقة أخرى متصلة بها منفصلة عنها :

"وأنا أتقلّب فى ذات نفسى ، أردد :
كلاَّ لا أحبُّ الضياءْ
لا لشىءٍ سوى أنه كاشفٌ
هكذا كى أطيل الطريقَ
السؤالَ واستنفدَ الأقاصى
كم أردِّدُ فى ذات نفسى
أحبُّ الخفاءْ"[2]

والمعنى أيضا أنه لا ينحاز إلى اليقين ، لكن إلى الاحتمال ، وهو فى هذا يتصل نسبه بأبى العلاء ، ربما أكثر من المتنبى ، أليس الأول هو القائل :

أما اليقينُ فلا يقينَ وإنّما أقصى اجتهادى أن أظُنَّ وأحدِسَا[3]

وهو بنفس المستوى لا ينحاز إلى الوضوح ، لكن إلى الغموض :

ليس بين المكان وبينى غير الوضوحْ
غير أنّى سأبقى غموضاً،
وأوثرُ ألاَّ أبوحْ ـ"[4]

---

[1] عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، (م.س) ص ٢٩٩.

[2] الكتاب ، ص ٦٦ .

[3] أبو العلاء المعرى: اللزوميات أو لزوم ما لا يلزم، مطبعة المحروسة بمصر، ١٨٩٥، جـ٢، ص ٢٣.

[4] الكتاب ، ص ٢٠٨.

والغموض مرادف للالتباس ، لذا نراه يتحدث عن الأخير بلهجة تعبدية "الحمد لكل التباس" [1]. هنا نراه يرفع من قدر الالتباس الذى هو مرادف للغموض والظن والخفاء، بل يكاد يكون الالتباس هو الوجه الأبهى لكل هذه المرادفات، لذا يذهب عادل ضاهر إلى أن ما أسماه بـ "إرادة الالتباس" يكاد يكون "الرابط الخفى لكل المقاطع الشعرية لـ "الكتاب"[2] . وانحياز أدونيس للالتباس ومرادفاته هو رد فعل للعالم الذى يواجهه، والذى يراه "يعيش فى جاذبية وهم اليقين ، عالم واثق كل الوثوق من قيمه وحقائقه , ولذلك هو عالم المطلقات والثبات حيث الماضى والحاضر صنوان، وإن تغيرت الأسماء والأشكال، الخليفة مازال معنا ، باعتباره رمز الوضوح واليقين والوثوق، رمز المطلق؛ إذ فيه تتجسد الكليانية، على مستوى النظر والممارسة . الخليفة يحكم نيابة عن المطلق، يتكلم بلسان المطلق ، يتقمص سلطة المطلق ، وضحاياه مازالوا هم هم : الشعراء والمرتدين والمنحرفين ومن شابههم."[3] أدونيس – باختصار – يرى أن صلاح حال المتلقى مرهون بصلاح حال الثقافة التى يمتاح منها وينهل من ينابيعها، فالمتلقى الخارج من تحت عباءة ثقافة التسلط سيتبلور فكره فى بنية وثوقية ، لا تشك، ولا تراجع نفسها، ولا يمكن أن يلتبس الأمر عليها، وهى ماضية إلى نهاية طريقها بنفس القيم والمعايير التى بدأت بها، تظل تعيد وتستعيد دون أن تطمح بإضافة جديد. ولن يتم اللقاء السعيد بين الشاعر والمتلقى إلا إذا دفعت مياه الثقافة بالاثنين معا فى لجة الالتباس ليبدأ كل منها فى مراجعة علاقته بنفسه أولا ثم بغيره وبالعالم الذى يحيط به.

*****

---

[1] الكتاب ص ٨٠.

[2] عادل ضاهر : قراءة فلسفية لـ "الكتاب" ، ص ٣٠٢.

[3] المرجع السابق : ص ٣٠٣.

محتوى البحث

إهداء	٣
تقديم	٥
أولا : استراتيجية العنوان	٨
١- الكتاب	٩
٢- أمس المكان الآن	١٣
٣- المخطوطة	١٨
٤- المتنبى	٢٢
٥- النبوة	٢٨
ثانيا : استراتيجية المكان / الزمان :	٣٦
١- الكوفة (مكانا)	٣٩
٢- الحاضر أسيرا فى سجن الماضى	٤٨
٣- التاريخ وزمن القتل	٥٧
ثالثا : استراتيجية التجاوز :	٦٧
١- التيه	٦٧
٢- التحول	٧٠
٣- التخطى	٧٩
٤- الخرق	٨٣
رابعا : استراتيجية التلقى :	٨٦
١- لغة الشاعر والتمرد	٨٦
٢- ثقافة المتلقى والخنوع	٩٢
٣- جدلية الضياء / الخفاء	١٠٨
المحتوى	١١٢