

التجربة الأدونيسية

(الجزء الأخير)

عادل عبد الله*

هذا هو الجزء الثالث والأخير من دراسة الناقد العراقي عادل عبدالله حول التجربة الأدونيسية. وقد رأينا في «اللقاء» أن نضعها تحت باب «جدل» لما تحمله من اجتهاد شخصي في تناولها لتجربة كبيرة مثل تجربة أدونيس.

إنّ الآراء التي حملتها الأجزاء الثلاثة لدراسة الناقد عادل عبدالله، في رأينا، قابلة للنقاش والبحث، والاختلاف حولها قائم ومتصل، فأدونيس، دون شك، واحد من أكثر الشعراء العرب المعاصرين قدرة على إثارة الأسئلة وإنتاجها وإغناء الاختلاف المثمر في قضايا الشعرية العربية ومصادرها وفروعها ... وفي هذا الباب كما في غيره، لا نأخذ الأمر كما جاء أو كما وصل، بل ندفعه للضوء.

(المحرّر)

مقال في رحيل الشاعر عن منطقة السيادة قبر من أجل نيويورك - نموذجاً

أثمّة منطقة عمل شعرية، يستطيع الشاعر أن يستبد فيها مستحصلاً منها على قصيدة كرهاً أو طوعاً؟ أيمن نعت هذه المنطقة بكونها مملكة روحية تغذت من رؤى عربها/ الشاعر مترعرة في ظل معرفته، فلا تملك في رضوخ عال كهذا إلا أن تعطيه نسقاً من العطاء الشعري مؤولاً عما تغذت به من معارف واستعمرت فيه من رؤى؟

أيعني ذلك أن نمط الشاعر في الكتابة وأسلوبه هو نتيجة لعلّة هذه العلاقة، أم يعني ذلك أن مغادرة الشاعر لهذه المملكة ودخوله مملكة كتابية أخرى أمر كفيل بإقلاق تلك السيادة وفقدان لذة النفوذ التي ذعنت لها مملكته الأولى فاستحصل منها على قصيدته وهي محنية الظهر لسلطته؟

لعلّ في قولنا : إنّ تبني الشاعر لنمط ثقافي - معرفي يغذي المنظومة الفكرية الإبداعية التي انتهجها

لظهوره شاعراً ثم توليده لنصه الإبداعي من رحم هذه المنظومة وبطريقة تجعله يتصرف وكأنه في بيته الخاص، لعل في ذلك ما يجعل النفس متمثلة لأنقى الصفات الوراثية لهذه المنظومة، مغيبة في قدرته على التأويل وفي حريته التي خبرت حدود هذه المنظومة لغة وأداء ومخيلة.

وأحسبُ أن في هذه الإشارة من التمهيد ما يكفي لكشف العلاقة الأخرى التي سنقيمها بين الشاعر وغربته خارج هذه المملكة، بين السيادة الفكرية والمقدرة الإبداعية المصممة لإذعان نمط محدد من الأشياء، وبين تجريب هذه السيادة لإخضاع نمط آخر من الموضوعات والرؤى، نمط وحشي مستقل معتد بحرية غامضة لم تألف بعد تفاصيل قوة السيد، لم تنشأ على شكل معرفته لها، ولم تضبط تلك المعرفة هذه الأشياء ضبطاً داخلياً يجوهر استقلالها، فتُحدد بهذه المعرفة وفق نوعها في وحدة تسلب شئيتها لصالح المعرفة فتصبح الإشارة إليها - إلى الأشياء - إشارة إلى المعرفة نفسها. في حال كهذه سيخاطب الشاعر الأشياء مرموزاً لها في نفسه ناقلاً هذا الخارج الحسي إلى رمزية مصورة في مخيلته، متأملاً جوهرها الحرّ منفلتاً من مادتها الثقيلة المقيدة له.

إنّ هذا السعي المعرفي المتصف بالتوسع إزاء الوجود ومن ثمّ اختزال هذا التوسع في برهة النصّ هو ما يمكن أن نسميه عنصر الخبرة في عملية الخلق الشعري، وهو العنصر المحمول على «أنا» الشاعر بوصفه بنية من بناها وملكاتا .. غير أن عمل هذه البنية، بكل طاقته وبأوضح تعبير عن فاعليتها، لا يتعدى كونه نسقاً جزئياً لعلم البنية الكبرى لـ «أنا» الشاعر والتي هي التحصيل الحياتي المعرفي الشامل له، أعني ميتولوجيا أناه وتركيبها العام الممثل لباطن أسلوبه - الذي ينتج شكل أناه الظاهري أي كتابته.

ثم لما كانت هذه «الأنا» متكوّنة خارجية معلولة، في كل أنساقها الجزئية وبكل شطحاتها على مستوى تلك الأنساق، لنسق حياتي معرفي مسؤول عن تركيبها فإن كل ما تنتجه بألفته وغرابته، يعدو أن يكون في شكل ظهوره الأخير سوى تمثيل لما تغذت به من ذلك النسق الحياتي المعرفي الكبير الذي يحكم صيرورتها. من هنا يمكن القول: إن نسبة خبرة الشاعر إلى أناه، هي نسبة «أنا» الشاعر إلى النسق العام الذي يحكم هذه «الأنا»، كلاهما جزئي، محكوم، يختار حرية نموه داخل نسقه الحاكم، حرية الخبرة داخل نسق - سجن «أنا» الشاعر وحرية «أنا» الشاعر داخل نسق - سجن «الأنا» العام.

لا شك أن هذه المعادلة وهمية الواقعية مسؤولة بطريقة أو بأخرى عن قيمة النص الشعري، بل هي تفسر الكثير من إحباطه وعلوه ضمن دائرة السيادة والغربة التي تحدثنا عنها والتي سنكشف باتخاذ مفهومها محتوى، عن المربك الذي حملته قصيدة أدونيس الجديدة (شهوة تتقدم في خرائط المادة).

لقد كانت العلامة الكبرى التي أشارت إلى إخفاق مسيرة أدونيس الشعرية متمثلة في قصيدته الطويلة (قبر من أجل نيويورك)، ولئن كانت المغادرة المكانية قد تحققت لأدونيس عياناً في هذه القصيدة، فإنّ مغادرته لمنطقة سيادته الشعرية قد تحققت هي الأخرى وبدرجة لا تقل في وضوحها عن مثيلتها في المكان، كيف؟

يقول الناقد يوسف اليوسف في دراسته القيمة (قيمة أدونيس): «وقلّما تتضح سطحية الوجدان الأدونيسي

كما تتضح لدى تعامله مع الواقع التجريبي العيني وهو المتسم بالمأساوية بكل وضوح، ولعلنا قادرون أن نجد في قصيدته المشهورة (قبر من أجل نيويورك) خير نموذج لهذه الحال، حال الوجدان المسطح وحس الشقاء العاجز عن التماسك في بنية نفسية كثيفة وعميقة، فجاءت القصيدة أبعد ما تكون عن الشعر العظيم وأفقر ما تكون بوجدان القهر، بل يمكن الذهاب إلى أنها حلت هذا الوجدان في معادلات رياضية خاوية وباهتة.

«نيويورك + نيويورك = القبر أو أي شيء يجيء من القبر.

نيويورك - نيويورك = الشمس».

هنا سندع للناقد يوسف اليوسف حججه على قصيدة أدونيس هذه ونبدأ بطرح أسئلتنا على قصيدته الجديدة، فنقول: إن هذه القصيدة (قبر من أجل نيويورك) تلتقي مع القصيدة الأولى في طبيعة إخفاقاتها كون الذي يحصل في القصيدتين من التركيب العام معلولاً بعلّة واحدة هي (خروج الشاعر من منطقة سيادته) غير أن القصيدتين تختلفان في تفاصيل هذا التركيب لسبب في غاية الدقة والأهمية، هو اختلاف المشاهدة العيانية، كون الذي حصل في القصيدة الأولى كان قد حصل في نيويورك، وما حصل في القصيدة الثانية فقد حصل في باريس، فكان أن تشكل تركيب القصيدة الأولى تبعاً لشكل أشياءها المخاطبة، وتشكل تركيب القصيدة الثانية تبعاً للسبب ذاته، وهذا هو المآخذ الأول الذي يبيح لنا القول بأن قوة الأشياء وغموضها من جهة، ثم غربة الشاعر ومواطنته لهذه الأشياء لا سيادته عليها من جهة أخرى، قد أدى إلى أن تتبع الرؤيا طبيعة هذه الأشياء فتشكل تبعاً لوجودها الحسي، لا أن تتسلط الرؤيا عليها فتنتزع هذه الأشياء من شبيئتها ثم تخاطبها بوصفها رمزاً طائعاً مدعناً لسلطتها كما اعتادت فعل ذلك في منطقة سيادتها القديمة أنفة الذكر.

لقد استصحب أدونيس خبرته العالية المصممة لإذعان نمط من الأشياء ألف تفاصيل هذه الخبرة واتحد بها مشكلاً معها وحدة معرفية تعني الإشارة فيها إلى كل منهما - الخبرة والشئ - إشارة إلى الآخر، ثم أراد أن يجرب ذات الخبرة المعرفية على نمط شئ جديد لم يألّف بعد تفاصيل قوتها، لم يخضع لها ولم يتحد بها، فكان إزاء حالتين، أولاهما هي النموذج والحال الذي وسم هذه القصيدة بقدر ما تسلط هذه الأشياء على تلك الخبرة، الأمر الذي يؤدي إلى فاعلية المخيلة في إنجاز القصيدة ومجيء الأشياء بتسميتها الصريحة غير المؤولة، أعني طغيان المشاهدة الحسية على الكشف الخيالي وحضور الأشياء بتكويناتها الوجودية لا تكويناتها الشعرية المؤولة عن هذا الوجود والمعاملة بالمخيلة، ويمكن هنا الاستشهاد بمقاطع كاملة تدل على ذلك، غير أنني سأكتفي بذكر مقطع واحد منها.

(لم يكن وارداً أن أقابل ريتشارد قلب الأسد ولويس الرابع عشر أو حتى نابليون).

(ألبس العناب وأستمتع برؤية الكلاب تفترس نهود النساء لكني لا أذكر أنني لمحت نجمة ترقص أو تقرأ أو تمشي كما كانت تفعل النجوم أيام طفولتي.

كنت مضطراً أن أتخيل وأن أهذي بها فيما أطوف الشوارع وأسمع أئيناً يهدر حول السين ولا مصب له).

ذلك بالإضافة إلى ذكره لمئة وعشرين اسم شخصية ومكان داخل القصيدة، وهو أمر واضح الدلالة. أما الحالة الثانية، فيمكن تحديدها بالإشارة إلى ممارسة هذه الخبرة لتفاصيل قوتها بإصرار كامل على قوة الأشياء والمكابرة في احتوائها وإخضاعها فيكون الحاصل في حال كهذه مسفراً عن ولاء سطحي وتعلق مزيف يفتقر إلى عمق اتحاد هذه الخبرة بالأشياء لانتفاء العنصر الزمني المعرفي الذي هو أساس كل وحدة حقيقية من هذا النوع، ذلك بالإضافة إلى أن طبيعة هذه السيطرة تستمد قوتها من تفاصيل ومفردات سيادتها الماضية، التي لا تظهر كقوة حقيقية فاعلة إلا ضمن منظومتها، الأمر الذي يجعل تعلقها بأي شيء خارج تلك المنظومة تعلقاً لصيقاً عاجزاً عن مسّ جوهر الأشياء وامتلاكها، لأنها غير معنية بهذه القوة الطارئة عليها.

إن الطبيعة الجدلية لعملية الخلق الشعري تتصف بأنها الحادث في الوقت نفسه، غير أن الذي حدث في قصيدتي أدونيس وهو وجود كلمة، يبدلها هذا الحادث فحسب.

صحيح أن قوة الخيال تفتقر إلى الحواس والقوة المحافظة والمذكرة، غير أن هذا الافتقار هو اعتياش مؤقت ترتقي خلاله العين الحسية إلى مصاف رؤيوي ينسخ المشاهدة الأولى بطريقة متعالية، يبصر الخيال ذاته ضلالها، وهنا سيطرح السؤال الأخطر نفسه متماشياً مع إشكالية الكتابة الشعرية الجديدة: (هل في قوة الخيال أن تعطي صوراً حسية حقيقية تستمد نفسها من الخيال ذاته فلا يكون للحس فضل عليه؟) هذا هو جوهر السؤال الذي مثل في يوم ما معنى طاقة الروح لدى المتصوفة وأسباب علو منازلهم وإبداعهم لأنفسهم .

قراءة في قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة"

أ - فضيحة الشكل :

إذا جاز لنا أن نعقل الشعر بحركة تبدأ من نقطة الرؤيا ثم تبقى رهينة عند حدودها، فإن هذه البداية تمثل الشعر بشكله الأكمل، لأنها نقطة مساوية لذاتها، مستغنية عن الآخر الفقير لها والذي يتسبب في انتقاصها إن مست الحاجة لتظاهرها عبره، بعبارة أخرى يمكن تسمية هذه النقطة بهيولي الشعر، أي مادته الخام قبل أن تجنح في أي شكل ممكن أو تتعلق بأي لغة مكتوبة أو مقالة.

تلك هي الإشارة التي تصفي على هذه النقطة أهميتها وكمالها من حيث قدرتها على التظاهر بالأشكال كلها، كونها موجودة فيها بالقوة حسب المصطلح الفلسفي فهي قابلة إذن لأن تكون وتتحقق بالفعل. حتى إذا جنحت هذه الهيولي خارجة عن عزلة الشعر ومطلقة تدرجت عبر أشكال التعبير عنها، كان أكمل هذه الأشكال ما ظل محتفظاً بأصله الرؤيوي قريباً بهيئة لا يستطيع الشكل الحامل تغيب المحمول الذي يضيء نفسه من زيتته الخاص ويضفي إضاءته على الشكل الذي تأهل لحمله. حتى إذا ابتعد المسار

الشعري المضيء عن النقطة المضاءة بنفسها التي اتصفت وحددت لكمالها وتوغل الشكل في الرؤيا طاغياً بروحه المنظور ومادته الثقيلة على مساحتها الشفافة الباطنة، أعمت التوازن الرفيع في علاقة الرؤيا بنفسها وهدد الشعر لصالح الكلام واللغة، فكان الحادث خلطاً فيزيائياً للكلمات، جملاً عائمة لا غطاء ولا معادل نفسياً لها.

تلك هي الجدلية القائمة بين الشكل والرؤيا، الموازنة التي يفرط الشكل فيها بالظهور، المنطقة التي أنتجت عتمتها كل القصائد المضاءة بالمصايح ولتكن هنا قصيدة أدونيس الجديدة : (شهوة تتقدم في خرائط المادة) عينة يصلح الحديث عنها في موضوعة طغيان الشكل ذلك، وبالتفصيل لأن لها من أسلوب الظهور الخاص ما يؤهلها لمثل هذا الاختيار، لكن، محكمة بعد أن نقول : إن هذه الدائرة ستستمر في جنوحها الشكلي هذا حتى تبلغ مرحلة الشكل المحض، الذي سينحل بعد ذلك ليدخل في محاق الكلمات وانحلالها بوفرة هذيانية يستطيع المتطرق منها التماس مع نقطة الدائرة الأولى التي أسميناها هيولي الشعر أو رؤاه. من هنا سنشير إلى هذه النقطة الشكلية التي تحدثنا عنها باعتبارها آلة منظمة لا يمكن أن تنتج إلا نمطاً من القصائد يندرج تحت سمة دلالية واحدة هي فضيحة الشكل .. وأعني طريقة ظهوره التي تحمل كجزء من تكوينها الإبداعي الإمكانية اللامحدودة للإضافة لها، الحذف منها، بل حتى تقليدها وبصيغة لا نستطيع الفصل خلالها بين الحقيقي والمزور إذا حدثت بمثل قد يجري خلاله شاعر مبتدئ قصيدته على النسق الأدونيسي ثم يدعي أن هذه القصيدة لأدونيس لا له!! لهذا سنقول ودون حرج : إن الشكل هو الجانب الأضعف في القصيدة، الموقع الذي يحصل التسلسل منه ويستوطن التقليد فيه إنه بعبارة أخرى المنطقة المشاعة من القصيدة والتي تسمح للأخريين الاطلاع على سرّ صنعها والوقوف عليه لضعف ارتباط الشكل بذات الشاعر ولكون الشكل نتاجاً يرد في أصله إلى مؤسسة جماعية هي اللغة.

ب- عادة المخيلة - المخيلة اللغوية :

قلنا : إن قصيدة أدونيس «شهوة تقدم في خرائط المادة» عينة يصلح الحديث عنها لكشف أبعاد وطبائع المنطقة الشكلية التي تحدثنا عنها وسنأخذ على عاتقنا تفاصيل هذه المنطقة من خلال تفصيل عينتها فنبدأ بعنوانها القائم على التعارض السطحي بين كلمتي شهوة ومادة، الأولى بدلالاتها الحسية المتحركة والثانية بدلالة ثقلها وثبوتها.

وهو تعارض يعتمد اللفظ - الشكل ليحيل إلى تعارض المفردتين في مستوى المعنى عبر الوسيط - تتقدم في خرائط - بعمق دلالي مباشر لا يزيد على عمق تعارض المفردتين، وليس في كل ذلك ما يتجاوز المبادئ الأولى لعملية الخلق الشعري التي تقوم بعض تراكيبها على مقولة التعارض المعنوي ومجانسة ما لا يتجانس، الأمر الذي يبيح لنا نعت حدوثه بهذه الدرجة، بأنها سياقات مخيلة قديمة لا تناسب حضارة الشعر وأبستمولوجيته التي أصبح التعارض فيها مستنبطاً من مقولات الشعر ذاته لا من بديهية الحياة ولا

من منطق الفلسفة، غير أن الذي يهمننا الآن هو استهلال أدونيس لقصيدته بهذه العنوان - اللافتة والذي أعتقد أنه أشعر بيت فيها وأوضح ما تظاهرت فيه نيتها في وسط ظن به الغفلة على اكتشاف النسق الذي يحكم ظهور مثل هذه النوايا في قصيدة ..

وهنا سندع لأدونيس نفسه كشف هذا النسق عبر توغلنا في القصيدة، لكن بالتوازي مع مقولة التعارض للمخيلة القديمة التي تحدثنا عنها، الأمر الذي سيؤدي بنا إلى اكتشاف علة الشعر الحديث ودائه الأخطر الذي حملته قصيدة أدونيس الأخيرة بامتياز خاص أهّلها وضوح أعراضه لاتخاذها نموذجاً للتشريح والمعاناة.

لقد قسّم أدونيس قصيدته إلى سبعة عشر مقطعاً تفاوتت في الطول والقصر مخضعاً تقسيمه هذا إلى أحد احتمالين شاملين، أولهما أن يستقل كل مقطع بذاته رؤية وأداء مع الاحتفاظ برباط نفسي يوحد هذه المقاطع تحت الرؤيا الكلية للقصيدة، ثانيهما أن ترتبط هذه المقاطع بنمو نفسي أو حدثي مع المقاطع الأخرى. وفي كلا الاحتمالين لا بُدّ من افتراض زمن نفسي ورياضي يوحد هذه المقاطع عبر العمل المخيلة كيما تمتلك تبريراً لتجزئتها على الأقل، غير أننا لو تفحصنا هذه المقاطع وبمبضع واحد هو مقولة التعارض، مقتطعين من كل مقطع عينة سنجد أن تركيبية العنوان تكرر نفسها بطرق صريحة مرة ومحاوية أخرى وعبر كل المقاطع المذكورة، أعني أن الاعتراض الذي سقناه إزاء تركيبية عنوان القصيدة كان يمكن أن يكون اعتراضاً عابراً إزاء تركيبية شعرية طارئة بضعفها غير أن تكرر هذه التركيبية ذاتها وعبر مقاطع القصيدة سينفي بلا شك هذه الصفة عنها ويضطرنا إلى وضع حسابات جديدة إزاءها يمكن إجمالها بالقول: إنّ ثمة مخيلة تقف وراء هذه القصيدة وإن هذه المخيلة تعمل بطريقة واحدة لا تستطيع تجاوزها والإفلات منها، طريقة آلية منتظمة لا تستطيع أن تنتج إلفاً واحدة من الصور والعلاقات اللغوية، يحكمها قانون واحد لا يستطيع حضورها بتسميات مختلفة وزخارف متنوعة إخفاء سلطته أو التحرر منه .. وإلا ماذا تعني هذه العينات المبنوثة عبر سبعة عشر مقطعاً:

1. الجسد يركض إلى الأمام والروح تتجرّر وراءه «من المقطع الأول».
2. أو ربما حاولت أن أقتلع برج إيفل وأزرع مكانه شجرة «الثاني».
3. هل الحيوانات السجينة فيّ ستعرف طريق الهرب «الثالث».
4. تسافر إلى العالم ولم تصل بعد «الرابع».
5. جاءت أرض لا تريد أن ترى السماء «الخامس».
6. هل رأيتة يسند ظهره على الضوء ويحاول أن يشعل الماء «السادس».
7. يهينون غبارهم الذري - نردد صلاة الموتى «السابع».
8. كلبة السيد تتبول على رأس الأرنفالية «الثامن».
9. يا لذلك الخبز السري - تأكله الجرذان الإلكترونية «التاسع».
10. حيث الذكر بستان حيوانات والأنثى حديقة لنباتات خنثى «العاشر».

11. الجماد ليس في الجماد، بل في الإنسان «الحادي عشر».
12. حيث يلتحق العقل الإلكتروني بعباءة كريشنا «الثاني عشر» ويضطجع المينوتور الأسود في حضن المرأة البيضاء.
13. أطارد رأس ذرة يخرج من كهف الكتروني يلتف حول نفسه كالبصلة ثم يتفكك أصواتاً في بوق كنسي «الثالث عشر».
14. وحسبت وأنا أنظر إلى برج إيفل أن طفلة ترفعه بساعدها خلافاً لما يؤكد لوييس كارول «الرابع عشر».
15. واحترس من الأنوثة التي فيك والتي لا تظهر إلا كذكورة «الخامس عشر».
16. إنها شهوتي تتقدم في خرائط المادة وأكتشف كيف يظل الشاعر طفلاً وله عمر الأفق «السادس عشر».
17. لا شيء يملأني وضوحاً كهذا الغموض، لا شيء يملأني غموضاً كهذا الوضوح «السابع عشر».
- واضح أن مقولة التعارض حاضرة عبر هذه العينات كلها وإذا كان ثمة إلزام بتوضيح أكثر فليس أدل من أن نصنع بالتقابل مفردة :
- «الجسد إزاء الروح
يركض إزاء تتجرجر
أمام إزاء وراء» .

الأمر الذي يقودنا إلى القول : إنَّ ثمة جملة تحضر المخيلة بصفة لغوية شكلية لم تكتسب تحولها الشعري بعد وحتى يتم لها ذلك - استناداً على نية الشاعر - ينبغي لها أن ترتبط بعلاقة شعرية مع جملة أخرى، وأحسب أن ثمة إمكانية لا محدودة لتحويلها إلى ذلك، غير أن الذي يفعله أدونيس هنا هو النظر إلى نقيض هذه المفردة أو الإتيان بحالة صورية تعارض معنى الجملة الأولى بغية تحويل العلاقة اللغوية إلى علاقة شعرية وليس في اتباع سبيل واحد لبلوغ ذلك إلا مكاشفة تستدعي منا القول :

إنَّ المخيلة تعمل باتجاهين، الأول هو اتجاهها الخلاق المبدع المتوتر نحو الرؤيا، المجهول المطلق كما يتراءى لها وينعكس في ملكات النفس استناداً إلى درجة غنى نوعها، والثاني هو اتجاهها نحو نفسها، الاتجاه المتكون من إسقاط الاتجاه الأول، أعني مما تمت معرفته واكتشافه وهو الاتجاه الأخطر الفعال بين الاتجاهين لأنه يستحوذ في أحيان كثيرة على الاتجاه الأول ويغري الشاعر بالكتابة داخل منظومته لما يتمتع به من مزايا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفس والمشاعر والذاكرة موفراً للشاعر انفعاله وعاطفته وصدقه و... ثم عماء عن رؤية الاتجاه الآخر البعيد الذي لم يجربه شعور ولم تتأصل فيه لذة، تبعاً لذلك سيطمس الاتجاه المبدع بكثافة مجهولة وبسكونه من جهة وبانشغال عزيمة مريده بالبديل السعيد المكتشف،، والذي تضافرت كل الشروط لوجوده ونموه من جهة أخرى.. وهذا هو الوسط الأمثل لنشوء (عادة المخيلة) أي استحداث ما يشبه الاتجاه الأول المبدع داخل منظومة الاتجاه الثاني، بنقل الرؤيا من منطقتها المجهولة

المستقرة في فضاء الاتجاه الأولى، إلى منطقة معلومة قاصرة تستحدث مجاهيلها الخاصة بها، بتحويل الرؤيا من منطقة الهيولي الشعرية المكتفية بذاتها إلى المنطقة الشكلية الفقيرة لها والتي سرعان ما تنشط لتكون رؤاها الخاصة بها، أي رؤيا الشكل أو رؤيا اللغة، وهذا هو النسق الذي حكم مخيلة أدونيس فانكبتت تبعاً لقانونه قصيدته الجديدة.

الشعرية العربية (الفهم الأحادي للظاهرة الموضوعية)

أحسب أن ثمة ضرورات خارجية تلقي مواصفاتها على العمل المزمع إنتاجه كمحاضرة، لا بحكم طبيعة العمل التي تفترض التوصيل بالسماع فحسب، إنما لحضور الآخر لحظة الكتابة ودخوله الفعلي في تفاصيلها صيغاً ومفاهيم، وأحسب، أيضاً، أن هذه الضرورات تتجلى بشكل واضح إذا كان هذا العمل - المحاضرة موجهاً لمخاطبة متلقين يختلفون عن منشئها لغة وقومية وديناً وتاريخاً من طرف، وكونها موضوعاً يتعلق بهذه المفاهيم من طرف آخر.

من هنا كان الفصل الأول من كتاب أدونيس - محاضراته التي ألقاها في (الكولج دوفرانس) محملاً بصيغ تعريف المتلقي بتفاصيل وبيداتيات الشعر العربي ومصطلحاته الفنية والنقدية بكل أشكالها الاتباعية والإبداعية والتي سبق له طرحها في كتابيه: «مقدمة في الشعر العربي» و«الثابت والمتحول» لكن مع فارق التفاصيل التي اقتضتها طبيعة العمل والمخاطب وأعني بعده المعرفي عن هذه التفاصيل وضرورة تعريفه بها موجزة في عمل - محاضرة.

غير أن ما يعيننا في هذا الفصل والذي حمل عنوان: (الشعرية والشفوية العربية) نتأجه التي استنبطها أدونيس بعد تمهيده وعرضه لتفاصيل نشوء الشعرية العربية وارتباطها بالغناء والسماع وجعل الغناء أصلاً للقافية والوزن وتبرير وحدة البيت الشعري واستقلاليتها بذلك، ثم الانتقال إلى أسباب وضع النحو والإعراب والوزن الشعري وعرض خصائص الموسيقى العربية وخصوصيتها المرتبطة بالوزن واللغة حتى ينتهي إلى القول: إن الشعر العربي نشأ شفويًا متميزة كل خصائصه بذات خصائص النشيد لا بخصائص الكتابة. ثم تلا ذلك أن أقيمت النظرة النقدية إليه - على ما أملته هذه الشفوية الجاهلية. لذا فإن الأزمة التي نواجهها اليوم في العلاقة مع الشعر كامنة في الخطاب النقدي الذي أوّل لهذا الشعر ونظر له، بتحويله تلك الخصائص الشفوية إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية بحيث لا يعد أي كلام شعراً إلا إذا كان موزوناً على الطريقة التي حددها الخليل .. وبحيث جعل من هذه الطريقة الخاصية الشعرية الأولى حتى سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر واللاشعر ..

فبدلاً من أن ينظر للوزن بوصفه تعقيداً لحالة إنشادية - غنائية، أي نوع معين من القول أصبح ينظر إليه بوصفه جوهر كل قول شعري وساد تبعاً لذلك النظر النقدي إلى النص الشعري المكتوب كما لو أنه نصّ

شفوي مستبعداً في مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة، التأمل، الاستقصاء، الغموض، الفكر. لكل ذلك يدعو أدونيس إلى قراءة ماضيها الشعري قراءة أخرى «لا لكي نرى ما رآه الخليل واللاحقون فحسب، إنّما لكي نرى ما غاب عنهم وما لم يروه من جهة، ثم لكي نعي الفرق بين خصائص الشعرية والشفوية وخصائص الشعرية الكتابية على مستوى النص الشعري والتنظير له». وواضح أنّ هذا الرأي الأخير يعتمد بنيوية (فوكو) - بشكل أساسي - وذلك برويته لأهمية النصوص من كونها إشارات إلى غياب محدد حاضر في النص ذاته فضلاً عن اعتماده الفكرة الأساسية لعمل دريدا (في علم الكتابة) من حيث تفضيله الكتابة على الكلام وإشارته إلى سبق الأول على الثاني وما يتبع كل ذلك من عقلانية عصر تكونت ثقافته ضمن هذا الإطار المدان لديه ..

الشعرية والفضاء القرآني

يبدأ أدونيس هذا الفصل بإشارة توجز بحثه في الفصل السابق بالقول: إنّ الخليل بن أحمد الفراهيدي هو أول من نظر للشفوية الشعرية الجاهلية في أهم خصائصها - الوزن والقافية - وقد كان عمله هذا مبرراً بدوافع قومية تؤكّد على تمييز العرب عن غيرهم شعراً وموسيقى في ظروف كثر التصارع والتفاعل بين القيم الثقافية العربية وغير العربية حيث يتعمق في ظروف كهذه الشعور بالهوية والإحساس بالتميز، فكان الهاجس الأساس عند النقاد القائلين بترسيخ معايير الشفوية الشعرية هو توكيد مظاهر التواصل مع الشعرية الجاهلية لأنها - في رأيهم - أعمق وأقوى ما يفصح عن الهوية العربية، ويمثلها، لهذا كانوا يعدون كل خروج عن هذه الهوية انحرافاً عن المثال الشعري العربي وإفساداً للشعر ذاته ..

فظهر بذلك تياران كان الخليل بن أحمد الفراهيدي رائداً لأحدهما على صعيد الإيقاع وكان الجاحظ رائداً للآخر «على صعيد الخاصية اللغوية وخصوصية المقاربة الشعرية» حيث كان الجاحظ يرى أنّ الفصاحة في اللفظ لا في المعنى وبما أنّ المعنى مشترك بين الأمم كلها واللفظ مقصور خاص، فإن الشعرية ليست في المعنى إنّما هي في اللفظ، وحيث لا سبيل إلى أن نعرف امتياز شعر ما وتفردّه إلا بمعرفة الشيء الذي يفردّه عن سواه، وهذا الشيء بالنسبة إلى الشعر العربي هو في رأي الجاحظ لفظه ووزنه.

ينتقل أدونيس بعد ذلك إلى الأفق الثاني من تطور الشعرية العربية محدداً أسباب انتقالها من الشفوية إلى الكتابية بنزول القرآن الكريم .. حيث «لم يكن القرآن رؤية أو قراءة جديدة للإنسان والعالم فحسب، إنّما كان أيضاً كتابه تمثل قطعة مع الجاهلية على مستوى المعرفة والشكل التعبيري، انتقالاً من ثقافة البدئية والارتجال إلى ثقافة الرؤية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهره الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي وفي شموله نشأة ومصيراً معاداً».

ثم يحدد أدونيس غرضه من هذا الفصل بـ «توضيح الأفق الذي فتحته البيئة الكتابية للنص القرآني أمام الشعرية العربية» فبدأ هذا التوضيح بعرض أهم الدراسات التي قارنت بشكل أو بآخر بين النص القرآني

والنص الشعري والتي كانت تهدف إلى إقامة الفرق بين النصين مؤكدة على تفوق النص القرآني وجعله نموذجاً أدبياً جديداً يقابل النص الجاهلي ويتخطاه. ومن تلك الدراسات إعجاز القرآن لأبي عبيدة الفراء / معاني القرآن للفراء / دراسات الجاحظ في اللغة المجازية وموسيقى النظم القرآني / شكل القرآن لابن قتيبة / النكت في إعجاز القرآن للرماني / بيان إعجاز القرآن للخطابي / دراسات الباقلاني في البيان القرآني ... الخ من الدراسات التي أسماها أدونيس القراءة الأولى للنص القرآني وأجملها بكونها قراءة تمت في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكاً بالفطرة (القديم) (الأصلي) ثم ينتقل أدونيس لتحديد طبيعة القراءة البيانية الثانية للقرآن الكريم فيصفها بكونها قراءة أسست لشعرية الكتابة انطلاقاً من الشفوية ذاتها، فهي بالإضافة إلى قولها بالفطرة وأهميتها قالت بالثقافة التي تدعم تلك الفطرة وتحتضنها، حيث لم يكن النص القرآني لدى أصحاب هذه القراءة فطرة فحسب، إنما نصاً كونياً روحياً وفكراً شاملاً «فلئن كانت لغة القرآن نبوية أو إلهية من جهة كونها وحياً فإنها في الوقت نفسه شعرية من حيث إنها هي نفسها لغة الشعر، ولئن كانت مقدسة بوصفها لغة نزل بها الوحي الإسلامي، فإن هذه القداسة محايتها للتاريخ أو هي بمعنى ما تاريخية، فهي إلى جانب كونها تنقل رؤيا الغيب، تنقل ما هو إنساني ثقافي، إنها التعالي المتحاشي أو هي التعالي والمتحاشية في أن» .

ثم يخلص أدونيس إلى القول : إنَّ النص القرآني كان في هاتين القراءتين وفي جميع الحالات أساس الحركة الثقافية الإبداعية موضحاً بذلك خطأ النظرة التي قالت بكون القرآن الكريم نفيًا للشعر - بشكل أو بآخر - ومؤكداً أن النص القرآني كان فتحاً إلى آفاق شعرية جديدة غير معروفة ولا حد لها بالإضافة إلى كونه تأسيساً للنقد الشعري بمعناه الحق . بهذه الفقرة ينتقل أدونيس إلى بحث طبيعة (شعرية) الكتابة) فيضع مقابل (طريقة العرب) وهي تسمية أطلقها أصحاب القراءة الأولى على أسلوب الشعر الجاهلي، يضع (الطريقة المحدثّة) متمثلة في شعر أبي تمام على مستوى النص وفي دفاع الصولي عن هذه الطريقة وتأسيس مفاهيمها على مستوى النقد . ثم يجمل هذه الطريقة معتمداً على طروحات الصولي ذاته بما يلي :

1- ابتكار معان ولغة شعرية جديدة لم يعرفها الأقدمون .
2- جودة النصّ في ذاته هي التي يجب أن تكون معيار التقويم لا الأسبقية الزمنية كما كان يرى النقاد الأوائل .

3- اشتراط الثقافة العميقة الشاملة لكل من يحاول أن يكون ناقداً ..
ثم وضمن إطار شعرية الكتابة ذاته، ينتقل أدونيس من طروحات الصولي إلى طروحات عبد القاهر الجرجاني فينسب إلى كتابيه أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز اكتساب الطريقة المحدثّة شكلها النقدي المتكامل ملتقطاً أهم الإشارات التي رسخت هذه الطريقة ونظرت لها، ونظراً لما لتلك الإشارات من أهمية بالغة تجاوزت خصوصية عصرها حتى دخل بعضها في مفاهيم النقد الحديث، أرى من الفائدة عرضها بإيجاز هنا .

1- تعليق أهمية شعرية الكتابة والنص بمسألة (النظم)، النظم الذي هو (تعليق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض) وهذا لا يعني ضم الشيء إلى الشيء كما اتفق، إنما يعني ترتيب الكلمات على حسب ترتيب المعاني في النفس بحيث تتناسق دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل، أو بعبارة أوضح - لم يذكرها أدونيس - أن تكون الألفاظ خدماً للمعاني وهو أمر يقره جاكبسون بجعله الأسبقية للمعنى دون اللفظ .

2- عدم تعليقه للمزية باللفظ بذاته، أو للمعنى بذاته فبملاءمة الألفاظ لبعضها ولحسن تأليفها تكتسب مزيتها، وبالقصد والاختصاص بالمعنى تكون مزية الشاعر . كما أنها ليست (من جانب العلم باللغة) إنما هي في حُسن التخيّر ومعرفة موضع الكلم . ثم يستخلص الجرجاني المزية بالكلام والفضل فيه باجتماع هذه الأمور في النص لا بفصلها وأخذ كل منها بمفرده . أما فيما يتعلق بالوزن فإنه «لا يعنينا أمره إذ لا يدعو إلى الشعر من أجل الوزن إنما لحسن التمثيل والإشارة إلى صنعة معينة خاصة، فليس بالوزن كان الكلام كلاماً ولا به كان كلام خيراً من كلام» .

3- يعلّق الجرجاني سر النظم بالمجاز، فكل محاسن الكلام متفرعة عن صناعة المجاز وأدواته وراجعة إليه، فهو سحر ترى في استخدامه لغوياً (الجماد حياً ناطقاً والأجسام الخرس مبينة وهو يريك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل كأنها قد جسمت) بعد هذا يسأل أدونيس نفسه عن كيفية معرفة مزية الكلام الشعري ووجه الدقة في صنعته فيستعير جملة الجرجاني إجابة لسؤاله «ليس بين الخفايا والمشكلات أغرب مذهباً في الغموض ولا أعجب شأناً من المزية أكثر تفلتاً من الفهم وما قاله العلماء والبلغاء في صفتها رموز لا يفهمها إلا من هو في مثل حالهم من لطف الطبع ومن هو مهياً لفهم تلك الإشارات، لأن المعنى في الشعر كالجوهر في الصدف، وليس كل فكر بقادر على أن يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه»، لذا يقرّر الجرجاني أن ثمة تفاضلاً في الفهم وفي درجة إدراك تفاصيل الصنعة ذاتها فعلى حسب دقة مسلك ابتكار الصور ولطف مذاهبه يستحق التقديم، وعلى حسب المراتب في ذلك نعطيه في بعض منزلة الحاذق الصنع والملمه والألمعي والمحدث الذي سبق إلى اختراع نوع من الصنعة حتى يصير إماماً وحتى تعرف تلك الصنعة باسمه ..

في ضوء ما تقدم يشير أدونيس إلى أن جذور الحداثة الشعرية العربية بخاصة والحداثة الكتابية بعامه كامنة في النص، القرآني وأن الدراسات القرآنية بشتى الاتجاهات وضعت أسساً نقدية جديدة لدراسة النص، بل إنها ابتكرت علماً جديداً ممهدة بذلك لنشوء شعرية عربية جديدة متمثلة بشعرائها الأول : مسلم بن الوليد بمحاولته جعل بلاغة القصيدة شبيهة ببلاغة النصّ القرآني وبشار بن برد بخروجه على الشفوية الجاهلية واستخدامه لغة الحاضرة بديلاً للغة البادية وأبي نؤاس بمقارباته المعرفية ثم انطلاق أبي تمام في تجربته الشعرية من رؤية ترى أن الشعر نوع من خلق العالم باللغة، ثم يختتم أدونيس فصله هذا بتثبيت المبادئ الجمالية والنقدية التي نشأت بتأثير الدراسات القرآنية وأسست لحركة الانتقال إلى شعرية الكتابة وهي كما يلي :

- 1 - مبدأ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق .
 - 2 - اشتراط الثقافة العميقة لكل من الشاعر والناقد .
 - 3 - النظر إلى كل من النصّ الشعري القديم والنص الشعري المحدث بمعزل عن السبق الزمني أو التأخر وتقديم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته .
 - 4 - نشوء نظرة جمالية جديدة لم يعد فيها الوضوح الشفوي الجاهلي معياراً للجمال والتأثير، بل صار هذا الوضوح على العكس نقيضاً للشعرية التي تكمن - كما يرى الجرجاني - في النص الغامض المتشابه، أي الخاضع لتأويلات مختلفة ومعان عديدة .
 - 5 - إعطاء الأولوية لحركة الإبداع والتجربة بحيث يبدو الشعر تجاوزاً دائماً للعادي .
- قبل أن أنتقل إلى عرض الفصل الثالث من كتاب أدونيس، أود طرح بعض الملاحظات المتعلقة بنتائج هذا الفصل والتي نعتها بكونها مبادئ جمالية ونقدية نشأت بتأثير الدراسات القرآنية :
- لا يخفى على متتبع جاد لمسيرة أدونيس الشعرية والتنظيرية اتباعه لمنحنى تحولي نوعي يبلغ أحياناً درجة الاختلاف عما سبق له طرحه أو يصل في أحيان أخرى إلى تعارض وتناقض صريح لما سبق له طرحه كتنصله عن آرائه التي طرحها في كتابه (قضية باسترنك) مثلاً، وإذا كان هذا التحول - الاختلاف مبرراً على صعيد النص الشعري باعتباره صيرورة حرة لا تتبع مثلاً ولا تنحصر في نسق فكري يبرر انتظامها ومنطقيتها، فإنّ هذا التحول كفيل بإثارة العديد من المآخذ على منهج الكاتب وطريقة معالجته لموضوعاته إذا ما حصل على مستوى التنظير، خصوصاً إذا كان هذا الاختلاف أو التناقض حاصلاً ضمن البنى الفكرية الأساسية للكاتب .
- من خلال ما تقدم يمكن الإشارة إلى قلق الموقف الأدونيسي لدى تعامله مع موضوعة تنظيرية واحدة عبر فترتين زمنيّتين تمثلت الأولى في اختفاء مفهوم الثبوت الذي أقامه لعلاقة النصين القرآني والجاهلي خلال معالجته لهذه الموضوعة في كتابه «الثابت والمتحول»، ثم تحول هذا الموقف واختلافه متمثلاً بطريقة الطرح والنتائج التي استنبطها خلال معالجته لهذا الفصل في كتاب «الشعرية العربية»، وإذ لا يتسع عرض موجز لبحث مفردات هذا التحول في المطروح، فيمكن إحالة القارئ إلى مراجعة مقدمة أدونيس الطويلة للجزء الأول من كتابه الثابت والمتحول ثم إلى الفصل المتعلق بالاتباعية في الشعر والنقد من الجزء ذاته ليستدل على صحة ما ذكرناه .
- وأحسب أنّ في ذلك مناسبة للقول باختفاء الروح الموضوعي من معالجة أدونيس لموضوعاته في الثابت والمتحول، حيث تبثّى الشاعر منهجاً استبعد خلاله عرض الحقائق بأبعادها المختلفة والمتناقضة مقتصرأ على عرض مسرف مدبر لجانب منه يخدم بعضه بعضاً وصولاً إلى النتائج التي أقامها مسبقاً واستهدى إلى ما يضيئها ويدعمها من نصوص في تراثنا الواسع العريق الأمر الذي يؤكد اختلاف النتائج في كتابه (الشعرية العربية) بالرغم من اعتماده على المصادر المعرفية ذاتها .. من هنا يمكن الإشارة إلى غياب المنهج الكلي - الجدلي في معالجة أدونيس للتراث العربي واقتصراره على منهج الفهم أحادي الجانب في طرح الحقيقة .

الشعرية والفكر

ثمّة ملاحظة أحرص على ذكرها قبل الدخول في تفاصيل عرض هذا الفصل ومدخلاته، تتلخص هذه الملاحظة باعتماد أدونيس على طروحات النقاد العرب ودراساتهم في إقرار نتائج استنباطاً وتحليلاً خلال معالجته للفصلين السابقين، وأحسب أنّ لهذا الأمر ما يبرره باعتبار أن الدراسة تتعلّق - في جانبها الأهم - باستقراء نظرة أولئك النقاد للنصين الجاهلي والقرآني، غير أننا سنلاحظ في هذا الفصل والذي يليه اعتماده أدونيس بشكل كامل على طروحاته هو - شاعراً ومنظراً - ما سبق له طرحه وما استحدثه في معالجة موضوعي الفصلين حتى كاد يخلو الفصلان من أية إشارة أو عمل يمكن لأدونيس اعتماده مصدراً للمناقشة خلال رؤيته لطبيعة علاقة الشعر بالفكر والحادثة، فهل يعني ذلك انعدام المصدر العربي المتعلق بمناقشة موضوعات كهذه، بالقدر الذي يمكن اتخاذه مصدراً وبذات الطريقة التي استقرأ فيها طروحات النقاد العرب خلال معالجته للفصلين الأول والثاني؟ أم يعني إهمال أدونيس لهذه المصادر لعدم القناعة بطروحاتها - من وجهة نظره - ثم عزو تفردّه بمعالجتها لخصيصة منهجية تستكمل رؤيته - كشاعر - لما ينبغي أن يكون الشعر عليه - من وجهة نظره، أيضاً؟ - إن ترجيح الاحتمال الثاني أقرب إلى الصواب لأننا لا نستطيع القول بالاحتمال الأول لوجود ما يدحضه ثم لشيوخ الروح الأدونيسي بمقارباته المعرفية التي سبق لنا معرفتها عبر بنى كتابة هذين الفصلين، حتى يبلغ هذا الاحتمال صدقه بتخصيص أدونيس الجزء الأخير من الفصل المتعلق بالشعر والحادثة للتحديث عن تجربته الشعرية - في الحداثة، باعتباره شاعراً - نموذجاً لهذه العلاقة .

في أفق شعرية الكتابة ذاته ينتقل أدونيس لتحديد علاقة الشعرية بالفكر من خلال ظواهر ثلاث يتعرّض لها أدونيس باقتضاب ليدل على طبيعة نظريته لهذه العلاقة والتي تسفر بعد عرضها عن القول بانفصال الشعرية عن الفكر وعبر الظواهر الثلاث كلها .

اتصلت الظاهرة الأولى بالنقد الشعري العربي متمثلة بنظرته إلى الشعر الجاهلي باعتباره نموذجاً ومثالاً يكتسب الشعر اللاحق قيمته منه بحسب اقترابه وابتعاده عنه من جهة ثم اقتصار هذه النظرة على عدّه نشيداً ومستودع الحان خلوا من (الحقائق) والمعارف، من جهة أخرى، بحيث غلبت قيم النشيد والمعايير الشفوية الشعرية على طبيعة الشعر الجاهلي وفصل - نتيجة لذلك - بين الشعرية والفكر متمثلاً هذا الانفصال باتهام الشعر المتلبّس بالفكر بالغموض والتعقيد والأغراب والمحال، باعتبار ذلك انحرافاً عن (الطريقة العربية) في القول، غير أنّ الحقيقة - يقول أدونيس - أن الشاعر الجاهلي لم يكن ينشد في نصه فحسب إنّما كان يفكر، أيضاً، وأنّ القصيدة ليست مصدر طرب فحسب إنّما هي مصدر معرفة، أيضاً، مستدلاً على ذلك بقصائد الشنفرى وعروة والسموأل وعلقمة وزهير وطرفة وليبيد وعبيد مضيئاً لذلك كون الشعر ديواناً (لعولمهم) وشاهد صوابهم من خطئهم .

أما الظاهرة الثانية فقد اتصلت بالنظام المعرفي الذي بني على الدين فقهاً وكلاماً من جهة وعلى اللغة نحواً وبلاغة من جهة ثانية وقد فصل هذا النظام المعرفي هو الآخر فصلاً قاطعاً بين الشعرية والفكرية

متمثلاً هذا الفصل بنظرة الدين إلى الشعر باعتباره ضلالاً وإغواءً، وأحسب أن أدونيس يشير هنا إلى الآية (224) وما بعدها من «سورة الشعراء»، ثم ما لحق هذه الآية من تفسيرات ومواقف فكرية من الشعر والشعراء.. غير أن هناك آية أخرى كان من الممكن لأدونيس إيرادها باعتبار أشكال فهمها فكرياً من جهة وإعلانها لمنزلة الشعر، ووصف طبيعته بما يخدم موضوعه أدونيس بالضبط من جهة أخرى، تقول الآية الكريمة: «وما علمناه الشعر وما ينبغي له إن هو إلا ذكر وقرآن مبين» (سورة يس 79). فيفسر ابن عربي هذه الآية مشيراً إلى العلاقة بين طبيعة النص القرآني والشعري. «فإن الشعر محل الإجمال والرموز أو الألغاز والتورية أي ما رمزنا له شيئاً ولا لغزناه ولا خاطبناه بشيء ونحن نريد شيئاً آخر ولا أجملنا له الخطاب إن هو إلا ذكر لما شاهدته حين جذبناه وغيبناه عنه وأحضرناه بنا عندنا» (الفتوحات المكية ج 1 ص 56).

أما الظاهرة الثالثة - يقول أدونيس - فقد اتصلت بالنظام المعرفي البرهاني الذي قال بالانفصال هو الآخر وتشابهت نظريته لعلاقة الشعر بالفكر مع النظامين السابقين غير أن اللافت للنظر أن يقول أدونيس: إن هذا النظام البرهاني الفلسفي «كان يمثل قطيعة على صعيدي المنهج والمعرفة مع النظامين السابقين»، لأنه يستقي حججه من الفكر اليوناني - دعوة رينان القديمة - ولا أحسب أن هذا الكلام دقيق لارتباط الفلسفة الإسلامية في اتجاهاتها الرئيسية بالنظام الديني - النص القرآني، وإذا كان لا بُد من دليل على ذلك فيمكن القول: إن الفلسفة الإشراقية قد اعتمدت بشكل أساس الآية (35) من «سورة النور» وإن فلسفة التأويل لدى محيي الدين بن عربي قد أقيمت بكل هيكلها على الآيتين «مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لا يبغيان» (سورة الرحمن)، ذلك بالإضافة إلى اعتماد الفرق الإسلامية بطروحاتها الكلامية والفلسفية على النص القرآني بطريقة مباشرة أو غير مباشرة كما هو شائع. ينتقل أدونيس بعد ذلك لتقديم ثلاث تجارب شعرية متباينة على مستوى خصوصية القول ومتوحدة في كونها استطاعت المزج بين الشعرية والفكر في الكتابة الإبداعية العربية، وهذه النماذج هي - كما يسميها أدونيس - النص النؤاسي والنص النفري والنص المعري.

لئن كانت تجربتنا أبي نؤاس والمعري معروفتين لدينا فإنَّ في تجربة النفري في (المواقف والمخاطبات) ما يستوقفنا لبحث رأي أدونيس فيها بعد أن عدها نصاً شعرياً وتجربة إبداعية.

بصورة شخصية أرى أن إضافة نص النفري وتصنيفه إلى جنس أدبي سوى الشعر أمر لا يخلو من الخطأ، لأن هذا العمل هو منجز للمخيلة وفتح من فتوحاتها، الأمر الذي يستبعد تصنيفه ضمن الكتابات النقدية والمنطقية والبرهانية والفكرية، ثم إن هذه المخيلة تعمل بطريقة حرة تماماً منفصلة أبداً من كل ترتيب حدثي أو غنائي يمكن بنموه إضافته إلى الحكاية أو المقامة.. الخ. ذلك بالإضافة إلى أن مهمة هذه المخيلة هي الكشف والتوغل في أعماق المجهول مأخوذة بلذة الكشف والرؤيا، غير أن أدونيس لا يخبرنا على وجه التحديد عن سبب إضافة هذه التجربة إلى الشعر، إنَّما يكتفي بسرد احتفاليته بهذا النص عبر جمل وصفية تمجد النص تارة وتذهب إلى تحليل التجربة من الداخل بعد الفراغ بشكل كامل من عدها تجربة شعرية أو إبداعية لا تخلو من القصد في الأقل. ورغم صلة أدونيس بالتجربة الصوفية ومعرفته الواسعة

بتفاصيلها، تسفر بعض جملة بهذا الخصوص عن سرعة في الطرح وإهمال للكثير من مفاهيمها بما يمكنه من احتواء تجربة النفري والإحاطة به . حيث كان يمكن لأدونيس الإشارة إلى رحلة الصوفي المعرفية المسماة (المعراج الصوفي) ليضيء بمفهومها نظرتة إلى النص متقرباً من طبيعة المعرفة والفكر فيه، ذلك بالإضافة إلى إهماله لخصوصية فهم ثنائية الظاهر والباطن لدى المتصوفة معرفياً، الأمران اللذان تقع هذه التجربة تحت جدولها ..

من جانب آخر سأشير هنا إلى نقطة غاية في الأهمية، أبعدت أدونيس عن طرح وتقييم حقيقي لهذه التجربة تمثل ذلك في معاملة أدونيس لها على أنها نص شعري يقوم شاعر بانتاجه فتكلم عن خصوصية اللغة الشعرية لهذا النص وعن قيمته الإبداعية مهملاً الجانب الحقيقي لها والمتمثل بكونها تجربة صوفية يقوم بانتاجها رجل دين - متصوف، وأحسب أن ثمة فرقاً في نوايا كل من الشاعر والمتصوف، فإذا ينطلق الأول من نية إبداعية قصدية لها شروطها الخارجية والداخلية، ينطلق الآخر من نية كشفية خلاصية لها شروطها الخارجية والداخلية المختلفة عن شروط الشاعر، بغض النظر عن قيمة ما ينتج وما يتبع كلتا المقدمتين المعروفتين - معرفة الشاعر والمتصوف من نتائج نصية، ثم ليس من الغريب أن يجعل أدونيس قيمة هذا النص مستمدة في إحدى جوانبها من مميزات الشعر والفكر دون أن يتعرض بتفصيل مقنع إلى طبيعة وقيمة الفكر لدى المتصوفة، خصوصاً إذا كنا نعرف أن الفكر عند المتصوفة هو مما لا يعول عليه في تحصيل المعرفة وأن «القوة المفكرة في نظر ابن عربي بلاء من الله للإنسان والعقل إذا اعتمد عليها معرض للضلال» .

أعني أما كان أولى بأدونيس تعريف مفهوم الفكر لدى المتصوفة بعد تعرضه لذات المفهوم في الشعر وبيان نقاط التلاقي والاختلاف؟ ثم إن هناك ملاحظة أخرى تتعلق بقول أدونيس القطعي إن هذا النص يمثل قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته، وأحسب أن أدونيس يعني هنا الموروث الشعري بالرغم من قوله (مختلف أشكاله) لأننا لا نستطيع أن نغفل حقيقة أن هذا النص مضاء بتأويلات القرآن الكريم من جهة ومشابه في أحد جوانبه كثير من المحاورات التي تجري في الأحاديث القدسية، بل يمكن القول : إن النفري قد أفاد من هذه الأحاديث ومن مفهومها في تعظيم شأن الإنسان أمام الله . على مستوى آخر ينتقل أدونيس للتحدث عن «الخاصية الجوهرية لهذه النصوص ويعني اللغة» معتمداً بذلك على قول ابن جني : «أكثر اللغة مجاز لا حقيقة»، وقول الجرجاني : «المجاز أبدأ أبلغ من الحقيقة». فيبني مجموعة من النتائج المعرفية المهمة على هذين القولين تتلخص في السؤال عن قيمة نظام معرفي يكتبه الكلام المجازي مسلماً تماماً بمعطيات جمليتي ابن جني والجرجاني، الأمر الذي يجعلنا نشير مرة أخرى إلى جانب الفهم الأحادي في منهج أدونيس لأنه يهمل الجانب الآخر لحقيقة المجاز أعني مفهومه لدى المتصوفة، ذلك المفهوم الذي يتعارض تماماً مع قول ابن جني والجرجاني متمثلاً في عدم الانفصال بين الحقيقة والمجاز باعتبارهما مستويي قول ومعنى . يقول ابن عربي رافضاً وقوع المجاز في القرآن (فما وقع الإعجاز إلا بتقديسه عن المجاز، فكله صدق ومدلوله كلمة حق والأمر ما به خفاء) (الفتوحات ج 4 ص 232)

وبهذا يبطل قول أدونيس : إن النظام المعرفي الديني «يصف المجاز بأنه إحالة للألفاظ عن معانيها المعهودة، وهو إذاً تحريف للكلمات عن مواضعها، وهذا التحريف يفسد معاني اللغة لأنه يولد الضلال والباطل» .

قبل أن أختتم عرض هذا الكتاب أود الإشارة إلى أنني سأحجم عن عرض الفصل الأخير من (الشعرية العربية) والمتعلق بالشعر والحدائث لأن أغلب مادته مما سبق لأدونيس طرحه عبر كتبه ومقابلاته، وأحسب أن لهذا التكرار تبريره في طبيعة المتلقي والعمل - المحاضرة .

لمناسبة صدور (كتاب الحصار)

هل عرف الشاعر لعبة الشاعر، فصار الذي كان يبدو معلقاً في الهواء مقاماً على الأرض، لا دهشة تحيط به ولا مأثرة؟ هل حنّت الأفعى لجلدها القديم بعد إذ جريت نزهة السير في ثياب لم تكن على مقاسها؟ لقد كان الشكل هذه المرة فضفاضاً لا يناسب وقار مرتديه ولا يصلح ارتداؤه في مناسبة زمنية مسبوقة بما لا يؤدي إليه، حتى إن نخبة من الحاشية استغاثت بنفسها مسبغة تأويلها عليه ومحملة إياه ما لا يحتمل، بغية أن تبقى القيمة التي أبصروه بها مصانة لا يلوثها هذا الطارئ المرتبك، لكنه أدونيس، هذا المنفصل الذي خبر الأشكال كلها بسليقة أفعى، المتحول الذي ليس يدركه المريدون، والغاية المبتكرة التي لا نطالها بأسلحة خلفت تصاميمها لنا منذ زمن بعيد .

لكنه أدونيس، أيضاً، هذا الثابت الممتد في (كتاب الحصار) بطريقة تسمح للأخرين قياسه، بالذراع التي علم البعض يوماً كيف يستخدمونها أو بأذرع مبتكرة سيمتد أكثر من أجل بلوغ أطرافها،، بخطى محارب جريح يسترد جواده أو بنبل مملكة عجوز تؤسس فعلها الأعظم بهدم أسوارها لفتوة الفاتحين .

لقد بات أدونيس ليلتين في المكان الذي مللنا مضيفيه عند الليلة الأولى فأتيح له أن يتعرف على أشياءهم جيداً وأتيح لنا أن نحيد عن الشبيه، فكانت له فروق التفاصيل وكان لنا فرق آخر يخصنا، ثم إنه أوطأ قلبه لذمة ما رأى حين كنا نعاف ما سطونا عليه، لأنه لم يكن هو، فكان له البدء وكان لنا نفي ذلك البدء، ثم إنه يعرف الآن ما يريد ولسنا على هدي ما قد دعينا إليه، ها هو الآن يبسط حقل عينيه وقد دغلت رؤاه بعد أن كانت له الرؤى،

من (كتاب التحولات) إلى (كتاب الحصار)،

من صقر قریش إلى الأسود السيد : من هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح

جسدي يتدحرج والموت حوزيه والرياح

إلى - وردة تعبت من غبار يغطي جبين السحر / تعبت من زفير البشر .

هكذا كل أشيائك تدخل في محاقها الخاص في حبكة مخرج مبتدئ يلصق الموت خاتمة لأبطاله اليافعين .

ثم لماذا أدركت من السواد لونه فقط، أنسيت أنه صنو النهايات وابن العدم؟
هل رأيت إليه وهو يتغشى النهار أو يسلخه، أم نسيت «محيي الدين» حين يواقع الأضداد بمهارة
قابلة، إنه ليس الظلام الذي جاءت به سورة النور، انه كيد ساحر في جمع عارفين، إنها عادة
المخيلة وانحراف الطريدة عن مسالك الفخ، أو سمة تنسيب العين على حدة العدسة،
«كيف ارتضت لنفسك القول :

ورق يعشق الحبرَ

والأبجدية والشعراء يقول وداعاً

والقصيدة قالت وداعاً

بعد أن قلت :

صدقني - أقدر أن أتقدم من منشار

يا هذا الجذع اليابس

لكن - اعمل كي أتقدم في طوفان» .

ها هنا ستسمح لي بالقول : إن الشكل الشعري لم يعد محددًا لانتماء الكتابة إلى الشعر أو لغيره، ذلك
إن كنت تعمل في الرؤى لأن وحدات تلك لا تؤسس في تركيبها إلا بنيانات شعرية سواء تظاهرت بشكل
شائع أو مبتكر، لكنك الآن تلمس الفراهيدي بحساسية ابن المعتز فتقول :

«قمر شاحب حامل في يديه حفنة من ضياء

عجزت كلماتي أن توجه شكري إليه» .

أو فلنقل إنك استعدت أحد تجلياتك القديمة فقلبت وجهك في المخيلة دون الثوابت التي أدنتها فكيف
ترضى أن يقر عصفك على : «أينما وليت وجهي، فثمة السواد، لوني أسود، وأكيف أشيائي لكي تكون
جديرة بهذا السواد» .

لقد كان مسموحاً لك أن تقول أي شيء، أن تكتب الشعر في المناطق المحرمة مجرباً كل أشكاله وكنت
تحظى آنئذ بكل ما يحظى به شاعر من مريديه، وتلك قوة أسستها لنفسك واثقة تفردت بها دوننا، فكان
المفرد بصيغة الجمع وكانت القوائد الخمس ثم المطابقات والأوائل، علامات تحكم العصابة على العين
ثقة بالدليل، لكنه الآن كتاب الحصار، وأعني ريبة البحارة في خرائط ماجلان، أعني وجود البحر في خط
عرض توهمت عنده اليابسة، أعني خيانة ما تصافحت من أجله وهاك الدليل .

(1)

أنا بين ماء و نار
 وأنا الآن جمر وورد
 وأنا الآن شمس وظلّ
 أليست هذه نفاية اللحم والجملة الملقاة في عتبة المخيلة؟

(2)

يهبط الليل - لا صوت (غيم . دخان)
 يهبط الليل (شخص في يديه أرناب؟ نمل؟)
 يهبط الليل (سور البناية يهتز، كل الستائر شفافة)
 أليس هذا افتعال الجنون والدرهم الملكي في سوق «بنكنوت»؟

(3)

مقهى والبحر اليوم ينام كطفل
 هذا وجه أعرفه - أهلاً، كيف الحال
 وهذا صوت أذكره
 - لم يأت الفوال اليوم
 - مريض أم هجر
 - مجهولون رموه في بئر .

أليس هذا هو القناع الذي يضحك الطفل والشعر المستعار على تجاعيد عانس أعني الحيلة المفصوحة
 للشعر واللعب الرديء بالكلمة؟
 ثم إنَّ هناك المزيد المزيد الذي ليس تشفع له قصيدة (إسماعيل) والوقت ليس يصلحه التنظير والكتابة لأن
 النرد قد ألقى وها هو الآن في الطريق لأن يستقر على الخسارة .