الأشياء والأسماء

قراءة نقدية في أبجدية ثانية لأدونيس*

عبد العزيز بو مسهولي

«إن ما يهمّنا أساساً هو معرفة الكيفية التي تسمى بها الأشياء لا معرفة ماهيتها». (**نيتشه**).

«إن الخطابات كما نسمعها أو نقرأها كنصوص ليست كما يُعتقد، مجرد تقاطع خالص بين الأشياء والكلمات، ليست لحمة باهتة للأشياء، أو سلسلة ظاهرة ملوّنة من الأشياء... وتحليل الخطابات نفسها يضعنا أمام مشهد انحلال عرى الروابط التي تبدو لنا ظاهريّاً أنها جدّ وثيقة بين الكلمات والأشياء». **فوكو: مغريات المعرفة**

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا أُسمّيها. لغاتٌ / ولكلٍّ صَوْتُه». **أدونيس «أبجدية ثانية»**

- ١ -

أبجدية ثانية أو إعادة تشكيل وكتابة التاريخ

الشعر بالنسبة لأدونيس مغامرة أنطولوجية يدخل من خلالها الشاعر إلى عالم متعدّد الأبعاد، تمارس فيه الذات كينونتها كامتداد لاستمرارية الوجود الإنساني، وكصَيْرورة تاريخية تعيد اكتشاف التشكّلات والممارسات الخطابية التي أَضْمَرتها علاقات قوى وإرادات سلطة كانت سائدة. ومن ثَمّ فأدونيس يعيد قراءة التاريخ بواسطة أبجديّة ثانية تجاوز الذات والمكان والزّمان واللاشعور، وتضيء سراديب لغةٍ طواها النسيان، وهي في رأي الشاعر.

«لغة تَسْكر باللاّ شيءِ، وباللاّ مَعْنى وبكلّ هباءٍ تُفْتَتَنُ» (ص١٨٥)

وإعادة قراءة التاريخ بالنّسبة لشاعر اسْتِكْناهيٍّ كأدونيس هي قراءة إشكالية لأنّها ممارسة هرمونيطيقية يحضر فيها سؤالُ الذات والكتابة كإثارة حَيويةٍ لأبعاد متعدّدة تَخْضع لآليّة الكشف والتأويل.

«هل أكتب تاريخاً للأسود أو للأحمر، أو تاريخاً لا لَوْنَ له؟ هل أنسى نفسي من أجل الشّيءِ؟ أأنسَى الشيء وأذكر نفسي؟ هَلْ ما المسُهُ يُغني عَمّا لاَ المسُه؟» (ص ١٨٥)

إن التساؤلات التي يطرحُها الشاعر هنا لا تحاول البحث عن خط اتّصالي لِسَيْر وقائع التاريخ التي دوّنَتْها عقليّة اليقين، التي تحوّل الفعل إلى نموذج سكوني، والحدث إلى صُورة ومعنى واحد. إن منهج الشاعر هو أن يُعيد تشكيلَ الخطاب المتواري الذي دَمّره المَحْوُ، وغَلّفَتْه طبقاتُ النّسيان المتراكمة:

«وماذا تَفْعلين بي أَيّتها الأبجدية
بَلوْتِني لأقول بك المَحْوَ
لأسأل: هل ضَيّعَ التّاريخ حقيبةَ أوراقه الخاصة؟» (ص ٥٢).

إذن فكتابة الشاعر للتاريخ كتحقّق لفعل الكينونة، لن تَكونَ من باب أَرْخَنَةِ الوقائع على شاكلة المؤرّخين، وإنما ستكون حُفْراً في بِنْيَةِ المَسْكوت عنه الضّائع في سراديب التاريخ. وهنا ولوج لعتبة المجْهول باعتباره شكلاً من أشكال مغامرة الشاعر، هذه المغامرة التي تَتّخذ من الكتابة وسيلة لاِسْتِشراف الكون، وإعادة إنتاجه وتَخْييله، وخلق ممارسة تشكيليّة تُنتج لغةً تستحيل رموزها إلى بناءٍ للمجهول:

«اكتب الظنَّ والمُسْتحيلَ، ويُمْلي عَلَيَّ الفَضاءْ» (ص ١٦٥).

وإذا كان الظنُّ نقيضاً لليقين، باعتباره يحيل إلى فرضيّاتٍ أكثر مما يحيل إلى مُسلّمات بديهية، فإنه يكشف عن أداتين أساسيّتين في العمليّة الشعرية، أولاهما: الحدس بوصفه تشغيلاً لِحاسّة السادسة التي يمتلكها الشاعر والتي تمكّنه من بلوغ الرؤيا، أي تجاوز عتبة الواقع العينيّ واختراق البعد اللاّ مرئيّ فيه، حيث تتمرأى حياةٌ خَلْفَ الحياة، هي حياة الرموز والدلالات والإشارات الإيحائية التي تؤوّل العالم، وتعيد امتلاكه، وتحقّق كينونة الإنسان باعتباره ظاهرة متعدّدة، وباعتباره آخَر قابلاً للكشف وإعادة التأويل. وهنا سرّ نجاح المتصوّفة في قراءة الوجود قراءة تعيد تأليف المتضادّات، وفق وحدة خارقة.

وثانيهما: الشكّ كأداة لخلخلة اليقين، وتدمير الثقة

العمياء، وعدم الاستسلام لواقع الأشياء، أو الاستئناس للمألوف. إن الشكّ سبيل لِخَلْق علاقة توتّر حيوية بين الذات والعالم، تقوم على إنتاج أسئلة قلقة، تسمحُ بتأويل الوجود الإنساني في العالم تأويلاً يقبل دلالة الموت، ويكشف النقص الحادّ الذي يَسِمُ الكون:

«لماذا أحيا في هذا النقص، إذن؟

.....

لكن أين الكامل؟» (ص ١٨٥)

إنّ إدراك الكائن لعدم قدرته المطلقة، وكذلك إحساسه بالنقص، يولّد عنده شعوراً بالقدرة الخارقة التي ليست شيئاً آخر، غير قوة الانفصال، باعتبارها إمكانيّةً مفتوحةً على عالم الاستحالة، الذي يحوّل اللاّ ممكن إلى تَحقُّق، ويمنح المستحيل هويّةَ الوجود، وتلك أقْصى درجة الإبداع حيث تصبح الكتابة عمليّةَ خلقٍ منفلتة من إكراهيّة سلطة القوانين الطبيعية، وتغدو أشبه بعمليّة تَهْريب الكلام:

«أن تكتب هو أن تُهَرِّبَ الكَلام» (ص ٧٣).

والتّهريب هو تمرّد على السّلطة، وخرقٌ لجدار الحراسة العاتي الذي يقف حاجزاً دون بلوغ الرؤيا، وخَلْق تواصل مع فراغ الوجود. والشاعر بتمرّده الإبداعي، يستطيع ابتداع الفراغ، أي إعادة إنتاجه، وإخضاعه لشروط الكتابة الشعرية، وشعريّة الكتابة:

«فأنا مُبلغٌ والبَلاغْ

أنني أكتب الفراغ، أُخاطِبُ هذا الفَراغْ» (ص ١٥٥).

إذن فالشاعر باعتباره ذاتاً مبدعة، لا يَمْتثِل، لشروط المكان، ولا لمنطق السيرة كمرادفٍ للمألوف اليومي، إنه يتنقل داخل فوضى أبجدية الحروف التي فيما هي تتلاحم، تُعلن عن ولادة عالم منفلت:

«لسْتُ ما شئته، لست ما لا أشاءْ؛

ليس لي سيرةٌ، ليس لي موطنٌ

غير هذا التشرّد بين حروف الهِجاءْ» (ص ١٧٣).

هذا العالم المنفلت، هو عالم اللغة نفسها وكونها الفريد، وهو ما ينتمي إليه الشاعر باعتباره صَوْتاً وضميراً للوجود الإنساني في العالم أو «دازاين» بلغة هَيْدغر:

«أنتمي لا لإسْمٍ ولا لمِلّةٍ.

لغتي مِلّتي» (ص ١٥٩).

ومن ثَمّ فالأبجدية الثانية هي مغامرة أنطولوجية كما أشرنا سابقاً، يتشكّل من خلالها الكون، كوجودٍ مختلف يستمدّ شرعيته من رؤية إستطيقيّة، تجسّد الجمال بوصفه البعد الحضاري لكينونة الإنسان، وبِوَصْفِهِ ظاهرةً متعددة، تَتَشكل من تشابُك الدّلالات المنفتحة على إمكانيات التأويلّ والقراءة، ذلك أنّ الشاعر لم يعد يكتفي بإبداع ارتساماته حول الكون، بِقَدْر ما يوظّف أدبيّته في إنتاج معرفةٍ إبداعية تفكّك الأشياء، ثم تعيد تشكيلها، وتَسْتَحضر التراث لا لتستوحي منه فقط بل لِتُؤوّله، وتخلق من أصواته المتعدّدة فاعلية ديناميكية تسهم حَقّاً في بلوغ أقصى درجات الرؤيا الشعرية.

- ٢ -

الأشياءُ والأسْماء

أ- يبلغ أدونيس ذُرْوةَ تفجير الرؤيا الاستبطانية، بخلقه لكونٍ شعريّ سِمَتُه التّشاكل، حيث تتداخل في تجربته الفريدة، تشكيلاتٌ خطابية متعدّدة، بعضها يمكث في التّراث الإنساني القديم، وبعضُها الآخر يطفح به الخطابُ الفلسفي المعاصر، ومن خلال هذا التشاكل يتمكّن الشاعر من اختراق الخطابين معاً: القديم والمعاصر، ليس بِقَصْد التموقع داخلهما، وإنما لبناء شعريّة حداثية، متمكّنة فعليّاً من تأسيسٍ حقيقيّ لإقامةٍ فعليّة في العالم، وذلك من خلال لغتها الشعرية الخصيبة، التي تحملُ أصوات الوجود الإنسانيّ الحيّ المتعدّدة، كما تعبّر عن موقفٍ إبداعي - ضمني يتخلّل رؤيا الشاعر، ويمنحها فرادتها وحداثتَها في الآن نفسه.

وإذا كان أدونيس مؤوّلاً بارعاً للتّراث القديم في عددٍ من قصائد «أبجدية ثانية» بالمعنى الشعري طبعاً، كما هو الشأن في قصيدة: «في حضن أبجديّة ثانية»، فإنّه في قصيدته الرائعة: «البرزخ» قارئٌ مغامر، يقتحم الخطابَ الفلسفيّ المعاصر، وينفذ داخل أصواته ورؤاه الاختلافيّة، ليكشف التّداخُلَ الأجْناسيَّ ودورَه في تعميق التجربة الشعرية، التي لا تكتفي فقط بالاستفادة من تلك الأصوات، وإنما تبلورُ صوت الشعر الذي يحفر مادّته داخل هذا التشاكل الخطابي، بشرط أن يتوفّر على حسّ استشرافي، لا يقف عند حدود الخطابات السابقة، وإنما يتجاوزها، باعتباره ضمير المستقبل المجهول.

وهكذا فالشاعر في «البرزخ» يستدعي من لبّ الخطاب المعاصر، إشكالية فلسفية، تناولها عدد من فلاسفة العصر نذكر منهم نيتشه، وهيدغر، وفوكو، أعني بها إشكالية الأشياء والأسماء. وتحضر أصوات هؤلاء الثلاثة في ثنايا العبارة الشعرية الأدونيسية، لكن تكمن براعة أدونيس في التوصّل إلى رؤية جديدةٍ مكّنته من الدخول فعلاً إلى مغامرة التّسمية بما هي بحث عن هويّة الأشياء التي تقيم في العالم.

ب- لقصيدة «البرزخ» مفتاحها الذي يمكّن من دخول

عتبة الأشياء وأسمائها، ويعبّر هذا المفتتح عن علاقة نوعيّة تكشف عن دور الذات الوظيفيّ في التوغّل داخل أبْعادٍ تشكّل امتداداً حضارياً للوجود، هي الأسَاطير، والحلم والتاريخ. يقول أدونيس:

«للأساطير التي تحضن أيامي، وللحلْمِ الذي يحنو عَلَيّ
أغسِلُ التّاريخَ - ما قال، وما أنكرَهُ،
بالإشارات التي يُرْسِلُها الفَجْرُ إليّ» (ص ١٣٧).

فقراءة هذا المطلع أساسيّة، لفهم منطلقات الشاعر الشعريّة، وأيضاً لمساءلة شكل تعامله مع الأشياء والأسماء. ومن ثم يتوجّب تفكيك بنيته الشعرية لسانياً ودلالياً.

والملاحظُ، هو كَوْنُ الجملة الشعرية هنا ذات شحنة عالية، تتكثّف فيها الدلالة الإيحائية والرمزية، محيلةً إلى نوعية الرؤية الشعريّة التي تَسِمُ الكون الشعريّ عند أدونيس.

وبتوازٍ معَ هذا نجدُ بنية هذه الجملة التحاميّةً تتّخذ شكلَ دالّةٍ لِسْنِيّةً تتوزّع ضمنها مُتواليتان اثنتان هما:

- المتوالية الأولى: وهي تتألف من مستويين متجانسين سواءٌ على صعيد البنية المركّبة، أو على صَعيد التناظر أو التوازي الدلالي، إذ نجدهما ينتظمان ضمن البنية النحويّة التالية:

[(مركّب حرفي = حرف جر + اسم معرّف بأل) + اسم موصول خاصّ + جملة الصلة.]

[وجملتا المستويين وهما:

١- للأساطير التي تحضن أيامي.

٢- وللحلم الذي يحنو عليّ.

ويظهر تجانس المتسويين معاً في لعبة الانتظام ضمن نسق العطف، كما يظهر أيضاً في التناظر الاصطلاحي. فثمّة توازٍ ملحوظٌ بين الأساطير وبين الحلم، وبين اسْمَي الموصول (الّذي+التي)، وجملتَيْ الصلة اللّتَيْن تنفحتان على بُعد دلاليّ آخر هو الصورة، فبين «تحضن وتحنو» امتداد استعاريّ يُولّد خصوبة داخل هذا التداخل المتشابك. أما المتوالية الثانية فتتألف بدورها من مستويين اثنين، هما:

- مستوى الفعل: وتَتَبَنْيَنُ داخله جملتان: الأولى تبتدئ بفعل حركيّ متعدٍّ، وهي: «أغسل التاريخ». أما الثانية فتَتألف من اسم موصول لغير العاقل وجملتي صلة. وهي: «ما قال، وما أنكره»، وهي أساساً اعتراضية.

٢- مستوى الأداة والمساعد: فأداة الفعل هي الإشارات وهي مَسْبوقةٌ بحرف جرّ أفاد هنا الإعانة والوسيلة، أما العنصر المساعد فهو «الفَجْر» مرسل الإشارات إلى الذاتِ/الأنا كبؤرة التقاط إشاريّ:

«بالإشارات التي يرسلها الفَجْرُ إليّ».

وتؤلّف المتواليتان السابقتان شكلاً دائرياً مفتوحاً على مختلف أشكال القراءة اللفظيّة والدلالية، فيمكن إعادة قراءة الجملة الشعرية انطلاقاً من مستوى أداة الفعل في المتوالية الثانية على الشكل التالي: بالإشارات التي يرسلها الفجر إلي/أغسل التاريخ.../ للأساطير....

كما يمكن قراءتها من مستوى الفعل فهي المتوالية الثانية، وانتهاءً بالمستوى الثاني في المتوالية الأولى.

طبعاً هناك تقنية التقديم والتأخير، لكنها لا تقتصر على مستوى الألفاظ دَاخل الجمل البسيطة، كتقديم الخبر على المبتدأ. أو المفعول على الفاعل. بل يُوظّف الشاعر هذه التّقْنيّة على مستوى «الجملة الشعرية» لِكونها انتظاماً لمتواليات تتركّب من مستويات وجمل نحوية صُغْرى أو تكميلية، وبما هي انفتاحٌ على أبْعاد الرؤيا التشكيلية حيث تَنْتظم لعبة أخرى داخل لعبة المتواليات وهي لعبة الظّهور والاختفاء. وهنا نلج عتبةً أخرى، تتجلّى من خلالها تقنية الحَذْف، التي يمارسها الشاعر ببراعةٍ لا تدمّر الأثرَ بقدر ما تُخْفيه وتشير إليه. فعندما يقول الشاعر: «للأساطير.. وللحلم... أغسل التاريخ»، فهو يترك علامةً تدلّ على أثر الفعل المحذوف، فاللاّم وهي للجرّ وُظّفت حسب هذا النسق لفعل الإهداء، فالشاعر يغسل التاريخ إهداءً للأساطير وللحلم.

وفعل الإهداء هذا يكشف عن تداخل الأزمنة وتشابكها:

فهناك الزمن الماضي، ويدخل ضمنه زمن الأسطورة، ثم هناك الزمن النفسي الباطنيّ وهو زمن الحلم، ثم الزمن الحاضر، وهو زمن الذات التي تمارس فاعليّتها في و«على» التاريخ، ثم الزمن المستقبل المفتوح وهو زمن إشارات الفجر.

وهنا نصل حقّاً إلى منطلقات الشاعر ومصادر رؤيته التي يمنح منها، ويتفاعل معها، هذه المنطلقات المتجسدة في «الأسطورة والحلم والتاريخ والمستقبل».

فالأسطورة تمثّل بالنسبة للشاعر طريقةَ إقامةٍ في العالم، ونَوْعيّةَ حضورٍ فيه على نحوٍ شعري، حيث تهتم بالرؤيا والكشف عن معالم بنائها، هذا البناء هو الأسطورة ذاتها»[1]، ومن ثَمّ يَقْتَحم الشاعر الرّمزَ الأسطوري، ليس بوصفِهِ شيئاً سكونياً منفصلاً عن الذات، بل باعتباره حياةً تحتضن زمَنَ الأنا، ويفعل داخله، وهو ما أشار إليه أدونيس بقوله:

«للأساطير التي تحضن أيّامي».

ففعل «تحضن» يكشف عن علاقة تَشبيه رمْزية.

فالأساطير كالأم التي تحضن الطفل، وهي بدورها تحضن زمن الشاعر الذي يشبه زمناً طفولياً يحتاج إلى رعايتها ومشاركتها.

يحتمي الشاعر هنا بالموقف الحداثيّ الذي يعتبر الرّمز الأسطوري حيّاً داخلنا، متخفّياً لائذاً بالظلّ، محتمياً بالصمت، «فيحيا فينا ومعنا يستمرّ، بل إننا لا نستطيع فهم أيّ شيءٍ، ولا القيام بأيّ اتصال إلا بمشاركته»[٢].

وما دمنا هنا نناقش شعرية الأشياء والأسماء، فإننا لا بد أن نشير إلى واقعةٍ هامّة، أعني بها التسمية الأسطورية التي سَمّى بها الشاعر (علي أحمد سَعيد) نفسه، وهي تسمية أدونيس ابن فينيق Phénix. ومن المهم أن نلاحظ مع «جابر عصفور» أن رمز الفينيق هو أول الرموز التي اقتحمت شعر أدونيس - علي أحمد سعيد - وسيطرت على ديوانه الأول (من أعماله الكاملة)[٣]. وإذا كانت النار هي الدلالة الرمزية لأسطورة «فينيق» الطائر الأسطوري المصري، «فإن الماء هو العنصر الذي ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذي تسمّى به علي أحمد سعيد الشاعر نفسه»[٤].

وهذا يفسّر الظهور اللافت لعنصر الماء في شعر أدونيس منذ ديوانه الأول، وحتى إذا تأملنا جملة المستوى الثاني في المتوالية الثانية: «أغسل التاريخ» فإننا سَنَسْتكشف الدلالة المائية الكامنة في الفعل أغسل، على اعتبار أن من شروط تحقُّق الفعل «غَسَل» حضور الماء، وهو ما يحيل إلى تأويل مائيّ للتاريخ، وهي عملية إجرائية نستكشف من ورائها قراءةً للتاريخ. قراءة شفافة من جهة، ومن جهة أخرى فهي قراءة أسطورية بالفعل، تَعتمد آلياتٍ هي هرمونوطيقية بالعودة إلى الأصول البدائية لتشكيل فكر إنساني يَنْدَمِجُ فيه الشعر المُجاوِز بالزمن، وبالفعل التاريخي والكينونة.

وهذا هو السر في رَبْط الشاعر بين عالمه والأساطير من جهة، وبين ذاته والحلم من جهة أخرى، فهو يؤسّس بذلك لعالمه الشعري الذي تحكمه دالّةٌ ثلاثية الأطراف هي «الشعر والأسطورة والحلم»، تنهدم داخلها فواصل الإبداع حيث يصبح الشعر أسطورة وحلماً في الآن نفسه، على اعتبار أن الرؤيا هي دورة بلوغ أقصى درجات الاستكشاف، وهي السمة الجامعة للأسطورة والشعر والحلم. كما أن حركة الحدث داخل هذه المجالات لا تخضع لمنطق التتابع ومنطق العادة، وشكل المألوف، أو لقاعدة من قواعد الاستمرار، بل يحكم الشعر ما يحكم الأسطورة «والحلم أيضاً»، حيث «يمكن أن يحدث كل شيء، وحيث يتولّد كل شيءٍ من أي شيء... وعندئذ لن نكون في حضرة زمن متعيّن، أو مكان متعيّن، بل في مطلق الزّمان والمكان، وأهم من ذلك كلّه مطلق التحول والصّيرورة»[٥].

إن الشاعر يحاول من خلال رؤيته تلك المتشابكة، والتي تتداخل فيها أجناسُ الإبداع البشري، لا يُريد تأسيس تأريخ كونيّ ولا حتى بناء مفهوم جديد لفلسفة التاريخ، وإنما (إدراكاً منه لِدور الشاعر) يتوغّل داخل التاريخ بوسيلةِ الرؤيا، لاستبصار الوجود التاريخي، هذا دون أن ننسى ما مارسه الفكر التعدّدي الهيدغري والفوكُويّ من تأثير على هذه الرؤية، على اعتبار أن الشاعر ليس موهوباً فقط، كما أن الشعر ليس لحظةً جَذْلَى للقول، وإنما ممارسة احترافيّة إنتاجيّة تُعيد إنتاجَ وتجنيسَ أهمّ أشكال الفكر الإنساني امتلاكاً للحداثة، واستيعاباً للتقدّم، وهذه الإنتاجية هي عملية تَفْعيل للشعر تَتَولّد عنها رؤيةٌ جديدة ليْست استنساخيّةً بَلْ هي مبدعة اختلافية. أقول هذا وأستحضر قول الشاعر:

«أغسل التاريخ - ما قال، وما أنكرهُ».

فأهمّ ما تحتويه رؤية الشاعر المتقدّمة هاته تتطابق ووجهة النّظر التعدّدية التي تتوسّل «النظر إلى التاريخ باكتساح تراثه وأصواته المتعدّدة، وتأمّل المفعول فيه والسائد، التوغل في صَمْتِه، والحفر في المَنْسيّ منه»[٦].

إذن فالشاعر اختار أن يكون ممارساً لشعريّة حَفْريّة تهتمّ بفَحْص «ما قاله التاريخ» ويَكشف اللاّمفكّر فيه المسكوت عنه (ما أنكره)، بل إنّ حفريّاته «ليست أكثر من كتابة ثانية (أبجدية ثانية): أي تحويلاً منظّماً لما كُتِبَ، ووصفاً منظّماً لخطاب يَجْعل منه موضوعه»[٧]. إنها بعبارة أخرى تأسيس إقامةٍ لخطابٍ حفريّ في أنطولوجيا شعرية مأخوذة ببحثها المستمرّ عن مشروعيّة إقامة في الوجود. وبالتالي كان الشعر بالنسبة لأدونيس رؤيةً مفتوحةً على المستقبل، لأن حقيقته لا تقوم على معطياتٍ يقينيّة صِرْفة، بِقَدْر ما هي إشاراتٌ إيحائيّة مفتوحة على أبعاد الدلالة الرمزيّة والتعدّد المتداخل، وسيميائية الانكساراتِ المتداعية للأشياء والأسماء التي يوظّفها الشعر من أجل تَفْتيت العلاقات وإحداث تَصدّعات بِنْيويّة عميقة داخل ثوابت أساسيّة تُعَدُّ مرجعاً يَقينِيّاً للرؤية التّقْليديّة، التي تُمَوْقع نَفْسَها ضمن بِنية الانسجام، وتَمثّلِ الواقع دون محاولةِ اختراقه.

ج - تتكوّن قصيدة البرزخ من سبعة مقاطع شعرية، وتتصدّرها بدون استثناء، مع اختلاف طفيف مَسّ المقطع الأول فقط، لازمةٌ شعرية تعبّر عن جوهر الرّؤيا العميقة

للقصيدة باعتبارها محاولة استكناهيّةً للذّات بقَصْدِ تقويم العلاقة بالعالم، من خلال كشفٍ وتأويلِ جَدل الأشياء والأسماء، وهذه اللازمة الشعرية هي:

«تخرج الأشياءُ من أسمائها - لا أسمّيها...»

وقد تكرّرت ستّ عشرة مرّة داخل القصيدة، وفي المقطع الخامس وحده وردت ست مرّات، بينما وردت مرّةً واحدة في المقاطع ٢، ٣، ٤، ومرّتين في المقطعين ١ ،٢، وثلاث مرّات في المقطع ٧.

أما التغيّرات الطفيفة فَنُسجّلها بخصوص المقطع ٤ وبداية المقطع ٧ حيث حُذفت جملة «لا أسمّيها». أما بالنسبة للمقطع الأول فنلاحظ أنّ الشاعر استبدل في المرّة الأولى كلمة «الشي» بمرادف آخر هو الحاضر (وسنرى دلالةَ ذلك لاحقاً)، وفي المرّة الثانية اختار التّعبير بالمفرد «الشيء» عوض الجمع «الأشياء» كما هو الشأن في باقي الحالات الأخرى، كما أنه استعمل حرف الجر «على» عوض «من». وليس القصد من هذا الإحصاء الأسلوبيّ الأوّلي مجرّدَ الاطلاع على كيفية انتظام اللازمة، وتَغيّراتها فقط، وإنما النفاذ أيضاً إلى الكَيْفيّة التي يستكنه بها الشاعر علاقة التّسمية بالأشياء، أي تلك المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء بوصفها تجلّياً للظهور.

وإذا تأمّلنا بنية الجملة في اللازمة نجدها تتكوّن من فعل مضارع يدلّ على الحاضر هو «تخرج» واسم معرّف بأل يأتي غالباً في حالة الجمع هو «الأشياء - الشيء» ثم مركّب حرفي يتألف من حرف جرّ «من» واسم مركّب إضافي: (اسم مضاف وهاء مضاف إليه)، وهو «أسمائه».

وكون الشاعر يصدّر الجُملة بالفعل (تخرج)، دون أن يختار تصديرها بالاسم، فلذلك دلالته العميقة التي تفسّر بالرؤيا الشعرية - الفلسفية التي ينطلق منها، وهي رؤيةٌ فينومونولوجية أساسيّاً، ففعل (تخرج) هنا يُشير إلى الظهور والتجلّي، إنه حضورٌ داخل بنية الظّهور والكشف، إنه حالة تَجَلٍّ للأشياء كما هي وكما تظهر في الضّوء. لكن الشاعر أيضاً يردف: من أسمائِها ولفظ الأسماء يُحيل إلى مدلول دالّ آخر هو الكلمات، وهذا الدالّ ينتمي إلى بنية خطاب اللغة، وإذن فهنا يبدأ التأويل الظاهري الفينومونولوجي في التشكّل، من خلال خلق شبكةِ تَنَاصّ تَسْتَحْضر خُلاصاتٍ فيما تعلن عن تشكيل معقّد رهينٍ يزاوج بين رُوح الفكرة العميقة، وانزياحات اللّغة وتفجراتها الجمالية، أعني أن الشاعر هنا عندما يقول: تخرج الأشياء من أسمائها - فهو ظاهراتيّ يلتقي بهيدغر في تأويله لظهور الأشياء تأويلاً أساسه اللغة، فهو يرى «أن الأشياء تكشف عن نفسها من خلال اللغة، وهي هنا ليست أداة تواصُل، وخلق المعنى، وإنما للتعبير عن المعنويّة القائمة بالفعل بين الأشياء. فالإنسان لا يستعمل اللغة ولكن اللغة هي التي تتكلّم من خلاله، والعالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، ليس باعتبارها وسيطاً بين العالم والإنسان، بَلْ لأنها ظهورُ العالم وانكشافه بعد أن كان مستتراً، فهي تجلٍّ وجوديٌّ للعالم»[٨]. ومن ثَمّ يلزم فَهْمُ عبارة الشاعر التي تلي الجملة السالفة وهي «لا أسمّيها» والضمير يعود على الأشياء نفسها، وفي هذا أيضاً توظيف للمنهج الظاهراتي «الذي يقوم على أساس ترك الأشياء لتتجلّى أو تظهر كما هي» دون فرض مقولاتنا - تسمياتنا - عليها، فلسنا نحن الذين نشير إلى الأشياء أو ندركها، بل الأشياء نفسها تكشف لنا ذاتها: فالأصل الحقيقي هو أن تستسلم لقوة الشيء ليكشف لنا عن نفسه»[٩].

ما نريد أن نوضحه ضمن مشروع حداثة أدونيس، أن الشاعر يؤسّس لشعريّةٍ تأويلية جديدة تستمدّ كينونتها الفعليّة من كون الشعر أساساً مفتوحاً على أبعادِ التّشابكِ الدلاليّ، ومن كونه أيضاً إبداعاً للرؤيا التي تعبّر عن عمق فهمه للعالم، شأنه شأن الفلسفة التي تشترك معه في الهموم ذاتها كثيراً:

«أوّلوني

جسدي رَقٌّ - كتابٌ

كتبته أبجديّاتُ نجوم وغيوم» (ص ١٣٨).

فالشعر بهذا المفهوم مشروعُ قراءة جديدة للعالم، بما هي تمثّلٌ تأويليٌّ، يبني رؤيته على أساس الاختلاف والتعدّد. وهو ما يُعْطي لقراءة أدونيس للوجود تلك الفرادة المتميّزة بالغَوْر في ملامسة الأبعاد المتوارية، والمجاهيل اللابثة في أقاصي رؤيا الشعر.

ويعبّر الشاعر عن رؤيا الاختلاف والتعدّد بقوله:

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسميها. لغاتٌ ولكلٍّ صَوْتُهُ» (ص ١٤٣).

طبعاً فرؤيا كهذه ليست بمعزل عن تأثير الأركيولوجيا الفُوكُويّة، فلفظ لغات، وأصوات، تحيل إلى الاختلاف والتعدّد بقدر ما تحيل إلى الخطابات التي تطرح إشكالية الأسماء والأشياء التي يحاول الشاعر هنا أن يُخرجها من إطارها النظري الصرف إلى إطار إبداعيّ يستند إلى لغة المجازات القُصوى. ويهمنا هنا أن نفهم وجهة نظر فوكو بقَصْد الانفتاح المباشر على عالم الشاعر.

ففوكو يؤكد أن الخطابات كما نسمعها أو نقرؤها كنصوص ليست كما يُعتقد مجرّد تقاطعٍ خالص بين الأشياء

والكلمات، ليست لحمةً باهتةً للأشياء، أو سلسلةً ظاهرةً ملونّة من الأشياء. فالخطاب ليس مساحةً يتماسُّ فيها الواقع واللغة، ويتشابك فيها القاموس بالتّجربة، إن فوكو يوضح بأمثلةٍ دقيقة أنّ تحليل الخطابات نفسها يضعنا أمام انحلال عُرى الروابط التي تبدو لنا ظاهرياً أنها جِدُّ وثيقةٍ بين الكلمات والأشياء، وأمام ظهور مجموعة من القواعد الخاصّة بالممارسة الخطابية»(١٠).

وينتج عن هذا ألاّ نعامل الخطابات كمجموعةٍ من الإشارات الدالّة على المضامين، بل أن ننظرَ إليها كممارسات خطابية، فلا وجود بطبيعة الحال لخطابٍ بدون إشارات، لكن ما تقوم به الخطابات يفوق بكثيرٍ مجرّدَ استخدام الإشارات للدلالة على الأشياء»(١١).

لقد أشرنا إلى أن ما يشدّ أدونيس إلى هذا الخطاب ليس التّماثل والتطابق، فهذا يؤدّي إلى الاستنساخ، ولكنه المنهج الحفريّ، الذي مكّن الشاعر فعلاً من كشف انحلال عُرَى الروابط بين الأشياء والأسماء، ولكن في أفقٍ آخر تتعدّى فيه العلاقة بين الأشياء والأسماء الإطارَ الواقعيّ الضيّق لتشير إلى احتمالات صيغ الكون المتعدّدة، التي هي فعل حقيقيّ تَتجسّد فيها أصواتُ الكينونة بوصفها نداءً للوجود، وسبيلَ إقامةٍ في العالم.

- ٣ -

القصيدة كتقويم للوجود

يشكّل الوجود كينونة حيوية، تتخذ صيرورتها من وظيفة حركيّةٍ تعمل على إنتاج قوى متعدّدة الأشكال، متحدة، أو منشطرة، كامنة، أو ظاهرة، كليّة أو جزئيّة، منتظمة الحركة، أو ساكنة، وتلتقي القصيدة بصيغة الوجود هاته، ليس فقط من جانب محاكاتها للعالم كما بَيّنَ أرسطو من قبل، ولكن بما هي أيضاً كينونة حيوية. فهي وجود آخر يحاول محاورة الوجود الكوني، بإعادة تشكيل القوى، وخلق انتظام رُؤيوي مجاوز لحركة الواقع وترسّباته الاعتيادية المزمنة، والوصول إلى اللاّمتناهي باعتباره المَنْفذ العميق الذي تنوي فيه الرؤى الشعرية، بوصفها قوى حيوية متعالية لا تحاكي فقط بل تعمل على توليد عوالم أخرى، وفق إنتاجية إبداعية وهذا ما يمكن تسميته بتقويم الوجود. والتقويم وفق هذا المنظور هو إعادة خلق متجدّد ولا متناهٍ، ووفق هذا أيضاً نعتبر قصيدة البرزخ تقويماً للوجود، لأنّها إذ تبلغ الذّرْوَة في اختراق أَبْعادِ الكون، فهي تَنْوجد وجوداً ذا ماهيّة شعريّة، يدمّر سلطة الذات وقوّتها الآنيّة في امتلاك الأشياء وفق مبدإ غزيري، ليترك حريةً واستقلاليةً للأشياء لتعيد انتظامها داخل بنية لغويّة تحتوي وتَحْتمي برؤاها الخاصة، ومن ثَمّ فعملية تقويم العالم تَخْضع لفحص دقيق من قبل وجود شعري، يحاور الزّمن لا باعتبار آفاقٍ متوالية، ولكن بكونه أفقاً لفهم الكينونية، كما يحاور المكانَ أيضاً بوصفه أحَدَ أبعاد تخلّي الرؤى، التي فيما هي تُسائل، تعيد ترتيب الأشياء داخل المكان، وبذلك فالقصيدة (لا الشاعر) هي اللاّعب الحقيقي الذي يقف في مواجهة لاعبٍ آخر هو العالم، للتّنافس على لعبة - شطرنج، أو لعبة الوجود، وهنا سرّ تميّزها الإبداعي. فإذا كان الفكر الفلسفي بحثاً مستمرّاً عن أشكال انتظام الكون وعلله، فالقصيدة تحتوي هذا البحث لكنّها لا تقف عند حدود، بل هي خَلْقٌ لانتظام الكون ذاته، أي أنها مبدع للوجود، وبُعْدٌ كينوني حيويٌ في الآن نفسه، ومن ثَمّ يلزمنا أن نعيش زمان القصيدة باعتباره لامتناهياً ممتدّاً قادراً على امتلاكنا كذوات عوض امتلاكه. ولكن طبيعة هذا الامتلاك قائمة على أسس جمالية فنّية محضة بعيداً عن الامتلاك القسري الذي تمارسهُ الذّوات ضدّ مختلف أشكال الحياة، ولقراءة هذه الأبعاد في قصيدة البرزخ لا بد من خوض مغامرة الغَوْص العميق في عالمها المائي المُنْحدِر من أعماق الأساطير. ولهذا فمهمتنا لا تنازع القصيدة في سمتها الخلقية (بفتح الخاء وكسر القاف) بقدر ما ستُحاور شكل هذا الانتظام الخَلْقي وأشكال تجلّيه:

أ- تماهي الأشياء بالزمان الحاضر:

لا يفتأ الشاعر يردّد في مطلع كل مقطع بأنه لا يسمّي الأشياء - وهو بذلك يمارس إبداعية ظاهراتية تقوم أساساً كما بينّا على أساس ترك الأشياء لتتجلّى أو تظهر كما هي دون فرض مقولاتنا عليها، وبما أن القصيدة لغة فهي ذلك الظهور للأشياء، الذي تتجلّى من خلاله انتظامية دقيقة وبناء وجودي، وبالتالي فحركة الانتظام هذه تَتَماهى بالزمان، ويكفي أن نفحصَ المقطع الأوّل لنكتشف سرّ هذا التماهي:

«خرج الحاضر من أسمائه
يخرج الشيء على أسمائه - لا أسمّيه، ولكن
قَلّد الورد يَدَ الشاعر واسْتَسْلَم للماء الذي قَلّد نَهْرَ الرُّغَباتْ،
فَقُلِ الآن لليل الكلماتْ:
انتَ نورٌ آخَرُ يَفْتَحُمُ الفَجْرَ عليهْ
سَأُحيّي وردةً يحملها الشعر إليهْ -» (ص ١٣٧).

إن التّماهي بين الشيء والزمن يتجلّى هنا من خلال خلق الشاعر لعبارتين متوازيتين الأولى تحتوي كلمة «الحاضر» وهي تلي مباشرة فعلاً ماضياً خرَج يحيل إلى الظهور والتجلّي، والثانية تضمّ «الشيء» وهي كلمة تلي

مباشرة فعلاً مضارعاً يحيل على الزّمن الحاضر «يخرج»، ولفهم هذا التقابل الذي يُوحي بتماهي الحاضر بالشيء، يلزمنا أن نتذكّر أن الإغريق يطابقون بين مفهوم الشيء ومفهوم الحاضر بمعنى ما هو مسْتجلَبٌ ومتمثَّل أي ما هو حاضر[11]. فالشاعر هنا يعتمد على مرجعية تراثيّة في بنائه للغة النصّ، ليخلق حِوارَ الفكر مع اللغة.

ويشير إلى احتمال تعدّد الدلالة المفتوحة، باعتبار أن الأشياء تتجلّى في حضورها ضمن بنية الانتظام اللّغوي الظاهراتية. وإذا تفحّصنا الجملة الاستدراكية التي تلي مباشرة خط الاعتراض الذي يبدأ بكلمة «لا أسمّيه»، فإننا سنكتشف لعبة انتظام ظهور الأشياء هذه، وحينئذٍ تكون الصورة الشعرية بانزياحاتها تخلق صِدام الأشياء والأسماء، ومِن ثَمّ تكون الأشياء هي الباحثة عن شكل ظهورها داخل الأسماء. وبما أن الشاعر ليس وَصْفيّاً، أي لا يهتَمّ بالمحاكاة، فقد رسم للتّو صورة لا يكون الشاعر فيها هو الذي يقلّد الورد، بل على العكس من ذلك فالورد قَلّد يدَ الشاعر، واستسلم للماء، أي للشعر، على اعتبار أن إحدى دلالات الماء الأساسية تقترن بالكلام، كما أن للماء هنا أيضاً بعداً أسطوريّاً يتجسّد في أسطورة أدونيس كما أشرنا سابقاً، وهنا سر حضور الدالّ «ماء» في هذا المقطع. وَتُفْصح كلمة «نهر الرغبات» عن هذا التعالق الامتدادي بين الدّوالّ، فالنهر يشير إلى بنية مائيّة، بينما «الرغبات» تشير إلى بنية شعورية، وفي ارتباط البنيتين معاً خلق لوجود الشعر القائم على بنية لغوية تنتظم داخلها الكلمات. واللافت أيضاً أن الشاعر يفتح جسوراً بين مختلف أشكال الكلمات حتى وهي تَقْبع داخل معاني متناقِضة، فلَيلُ الكلمات لا يُحيل إلى العَتَمة ولكنه رمزٌ للنور الذي يَقْتحم الفَجْر، وهنا إشارة إلى تحقيق ظهور الأشياء في زمن ممتدّ لا يكتفي بلحظة الحاضر فحسب، والمثال هو الوردة، فيكنونتها تتحقق في الشعر لا خارجه، فإذا كانت وردة الواقع، هي الشيء الحاضر القابل للانتفاء في زمن آخر، فإنّ الشعر يصبح ماهيّة للوردة حين يحتويها كشيءٍ لا مُنْتَهٍ، يخلد في صميم كلمات القصيدة، وحينذاك تصبح وجوداً مُحْتَفىً به يدخل مع الذّات في علاقةِ تواصلٍ حميمة مثيرة لعمليّة استبطان الحس الباطني.

«هوذا أيْقظْتُ أعماقي وصِحت الحبُّ جاءْ
عاشِقاً أصغي إلى جسمي، وأَسْتقرئُ ما يكتمهُ
وحصادي دائماً جَهْلي بهِ.
سأحيّي وردةً يحملها الشعر إليْه،
أكتبِ الجنس الذي فيك لِكيْ تقرأ تاريخَ الأبَدْ
لا تعيش الرّوحُ في الغبطةِ إلا
عندما يكتبها تيهُ الجسَدْ
سأحيّي وردةً يحمِلها الشّعر، سأبْقى
أَرْتقُ الغيم، وأَبْقى
أسحب الأفْقَ بخيطٍ
وأجرُّ الشمسَ من أردانِها» (ص ١٣٨).

في العلاقة التي يُؤسّسها الحاضر كتجلٍّ وجودي للشيء وظهوره، يتشكّل محوران أساسيّان متشابكان يشتركان في قواسم مشتركة، وهما:

١- محور الوردة: وهنا فالوردة بؤرة لتلاقي ثلاث فاعليّات ديناميكية هي: الشعر - الذات - العالم، على الشكل التالي:

الوردة - فاعليّة الشعر - إعادة خلق وإبداع
فاعليّة الذات - التمثّل والرغبة
فاعليّة العالم - تحقّقُ الكينونة

إنّ هدفَ الفاعلية كما يرى بارث سواء أكانت انعكاسيّة أو شعرية، هو أن تعيد بناء شيءٍ موجود بطريقة تبرز قواعد الأداء الوظيفي، لهذا الشيء - الموجود الذي يؤدّي إلى إبراز شيءٍ ما وجلائه، شيء كان قد بقي لا مرئيّاً، أو إذا فضل المرء ذلك، غير جليّ في الشيء - الموجود الطبيعي، فالإنسان البنيويّ يتناول الحقيقي، ويَحلُّ تأليفه، ثم يُعيد تأليفه. ويبدو هذا أمراً على قدر كافٍ من الضآلة، بيد أن هذا الضئيل بما يكفي من وجهة نظر أخرى حاسِم، فبين الشيئين الموجودين الاثنين، أو الزمنين الاثنين للفاعلية البنيوية، يحدث شيء جديد ليس سوى الجليّ عموماً: فالمصوّرة هي العقل مضافاً إلى الشيء الموجود، ولهذه الإضافة قيمة تكمن في كونها الإنسان ذاته: تاريخه. شرطه. وحريته وعين المقاومة التي تُبْديها الطبيعة ليعقله[12].

إن الشاعر يدرك الزّمنَ الحاضر كصيرورة تتمثّل فيها فاعلية الشيء وتجلّيه وتفاعله بفاعليات المَصْورة، وهنا سرّ التداخل بين الوردة كخلق مبدع، وتمثل وكينونة، أي كآخر وجودي يحمل خفقانه وحياته الخاصة المستقلّة، التي يَنْجلي خلالها اللامرئي واللامألوف طبيعيّاً، ومن ثَمّ تدرك فاعلية الشعر كوظيفة إنجازية لتمرئي الحياة الباطنية للأشياء ذاتها باعتبارها امتداداً حيويّاً للمصورة والتخييل، وإعادة الخلق التي يمارسها الشعر تمكّن الشيء الوردة من ذاتية خاصة، أي وسمها بنداء الوجود، وهنا يحدث التقابل المِرآويّ بين حياة الوردة، وحياة الذات يؤدي إلى تداخل وتناغم وتشابك، ومن ثَمّ فليستَ فاعليّة الذات هي نطق اسم الوردة، بل تخلق المسار الذي اتّخذه المعنى إزاءها دون أن

تحتاج إلى تسميته[١٣] وهو مسار انطلاق التحية، وإيقاظ الأعماق، والعشق، والإصغاء للجسد واستكناه صمته، واختراق مجاهيله، وهو ينتهي بكتابة جنس الشعر بما هو صيرورة، وقراءة لتاريخ الأبد، وتحقّق غبطة الروح المشروطة بتيه الجسد المأخوذ بالتعالي، وإدراك الشيء في ذاته، والتفاعل بمركز الأشياء الشمس لسحب قوّة تمركزها التي هي قوة العالم وفاعليّته التي لا تعني سوى تحقيق الكينونة، ومن ثَمّ تغدو وردة الشاعر محوراً وبؤرة تَتَشَظّى حولها ومنها الذوات والأشياء، والمعاني، وتصبح رمزاً لفاعلية إبداعية هي محور أسئلة الوجود، ولهذا تحدو الشاعر رغبة إلى تخصيص قصيدة كاملة للوردة، عنوانها وردة الأسئلة ومطلعها:

يخرج العطر حيران من وردة الأسئلة
تخرج الأمثلة من فم الأرض مخنوقة» (ص ١٥٣).

٢- محور «الجسد - الذات» باعتباره رؤيا، وهنا تتكاثف فاعلية الشعر باعتباره فاعليّة تأويلية، تَستَكْنِهِ الذّات لقراءة الجسد:

«أوّلوني،
جسدي رَقٌّ - كتاب
كَتَبَتْهُ أبجديّاتُ نجوم وغيوم
جسدي مَسْرى إلى النّور وأشلاء دروب
جسدي يُولم للسرّ الذي يتّكئ الآن على سُرّتِهِ
أوّلوني/
يكتبث النّورس عن عائلة البحر كتاباً من زبد.
أوّلوا صَوْتي: قولوا
لم يَعُد يعرفُ أن يبتسم أو يُومئ أو يُصْغيَ للفجر أحدْ» (ص ١٣٨).

الذّات إذن تُدرك الفاعليّة الشّعرية بكونها هيرمونيطيقا تدرك الأشياء والذوات كامتداداتٍ نصيّة، لها بعدها النّظْميّ والسّيمانطيقي، ولها إمكانيّات مفتوحة للآخر قصد إعادة كشف تَشظّي المعاني، داخل هذا الامتداد النّصّي. وما يهمّ الشاعر هو أن يكون هذا الآخر حاذقاً قافي تأويليّته وبحثه عن الرؤيا، ومن ثَمّ يشبه جسدَ ذاته بـ«رَقّ وكتاب»: ومن ثَمّ أيضاً يدخل الشاعر مشروعاً حداثيّاً يعيد فيه الاعتبار للجسد الذي أُقصي منذ قرون عن عمليّة التفاعل الإبداعي، وهنا يلتقي بميشيل برنار الذي يحثّ على إعادة قراءة الجسد وتفكيكه، كما يُقرأ ويُفكّ الكتاب والرموز[١٤].

إننا إزاء عملية دقيقة يتخطى فيها الشعر فاعلية إنتاج خطاب اللغة إلى فاعلية أخرى توظّف اللغة الماورائية، فخطاب الشعر يُصبح مقروءاً داخل بنية الشعر نفسه، وقارئاً لأدواته في الآن نفسه، وبالتالي فالنقد هو جزءٌ هامّ من بناء شعريةٍ تأويلية، لذا تدرك الذات أنّ لغةً جديدة تَنبثق من رَحم الشّعر، لغة جديدة تتحدّثها هي بدورها وتؤوّلُ صَوْتَها:

«أوّلوا صوتي»

إنّه بَحثٌ مستمر عن لانهائية الدّلالة المنفتحة والمنفلتة عن حرّاس المعنى الذين يحتكرون الحقيقة لصالح بطريركية مدمّرة للجسدانية، هذه التي تنشد التعدّد والاختلاف.

ب- قراءة الماضي:

هذا البحث المستمرّ يقود الشاعر إلى إعادة فَحْص الماضي، والشروع ضمن خِطّة تأويلية عميقة تبدأ من تفكيك آثار الماضي، وتقويم دلالته القَطْعيّة المُتمثّلة في اليقين:

«تخرجُ الأشياء من أسمائها» ولكن:
إبتكرْ ما صَنّفَ الماضي، أعِدْ إعجامه
وأعدْ تصريفَهُ
وأعدْ إعرابه» (ص ١٣٩).

الشاعر يرى الماضي هنا كاملاء، وتَبَنْيُنَات نَصّية، وفاعلية إنتاج مَتْنيّ، لكن المشروع الشعريّ مَنظوراً إليه كحداثة، لا يقف عند حدود تَقْديس المَتْن الماضويّ، ولا عند حدود الانبهار به، ولا حتى احتقاره، بل يهدف إلى إعادة قراءته، واكتشاف خطاباته، وتأويل لغته. والقصد هنا لا يجب أن يفهم على أساس أنه قرادة أكاديمية للتُّراث، كما هو الشأن عند الجابري وتيزيني ومروة وغيرهم؛ وإنما إحداث خَلْخَلة ضمن الجهاز المفاهيميّ الماضوي، واكتساب رؤية متفتّحة لا تُسْتَلب في التقديس، ولا تخضع للدوغمائية والقَطْعيّة:

«اليقينُ الآن شَحّاذٌ. احيّي
شاطئاً يكتبه البحر ويرويه إلى أمواجهِ
واحَيّي خِرْقةً
مسحَ العاشِقُ فَخْذيهِ بها
واحيّى طُحْلباً
واحيّي قَشّة
رُبّما علّمني السّيرُ على الطحلب أهْواءَ المكان
وحسابَ الوقت، والرّحلةَ في إسْفَنْجَةٍ
ربّما علّمني القَشُّ الرّهانْ،
واحيّي كل ما يَهْوي
ولا يَحضنه أيُّ قرار» (ص ١٣٩).

وإذا لاحظْنا التشبيهَ - المفارقة، الذي نحته الشاعر هنا سنجد أنه يجمع المماثلة ضمن لعبة التخارج، فالمشبه - اليقين كشيء في ذاته، أي كدلالة ميتافيزيقية، هو دالٌّ على

الصِّدق والوثوق، واللاّرَيْبيّة: إنه يلبث داخلَ التّمركز المتعالي، لكن المشبّه به شَحّاذٌ هو نقيض لحالة الصّدق، فهو في حالة عدم استقرار، فاقد لمركزه، مُتَشَظٍّ لا قرار له، ولا امتلاك لديه، بمعنى أنه رديفٌ للريبيّة، وإذن ففي تشبيه اليقين بالشحاذ في الزمن الحاضر، كَسْرٌ لتمركز الماضي، وخَلْخَلة لأحَدِ رموزه التي لا يَرْقَى إليها النّظر والشك. وهنا نعود للتذكير بأن الشاعر يمارس كتابةَ الظنّ والمستحيل كما أشرنا سالفاً، لذلك ينطق بأشكال المعنى المتعدّد دون تسميتها، لكنه بالمقابل يُذَوّتها كأبعادٍ شعرية تحيا في منظومة الخلق المتجدّد. فالشاطئ الذي يكتبه البحر، والخِرْقة التي مسح العاشق فخذيه بها، والطحلب الذي – ربما – علّم الشاعرَ السّير عليه أهواءَ المكان، وحساب الوقت، والرحلة في اسفنجة، والقشّ الذي – ربّما – علّمه الرِّهان. هذه كلّها هي انفلاتات وجوديّة هاربة، عن شكل الانتظام اليقينيّ. لكنها إشارات بليغة تشكّل بالنسبة للّذات الشاعرة دلائلية الرؤية بوصفها، انْبناءاتٍ ظَنّية لا تَخضع لكل ما هو يَقينيّ، وهي أيضاً علامات ضوئية تكشف سراديبَ الذات، وتتجلّى كأشياء تَخْترق كلّ الأبعاد ولا تَسْتَقي ضمن بعدٍ واحداً ووحيد:

«وأحيّي كل ما يهوي
ولا يحضنه أيُّ قرار».

لكن عندما يسائل الشاعر الماضي، فإنه لا يسائله كلحظة زمانية، مغلقة، بل يسائله كلغة، وإشارات يملك مفاتيحها، ومن ثَمّ فهو يعيد تَشكيل رموز الماضي لتكون أحد أبعاد الصّيرورة، التي هي بعدٌ آخر ديناميكي لكينونة الشاعر المتوغل في لحظاته الرّهيبة محاولاً امتطاء الفضاء والانغمار في النّور.

«هل أسمّي ألفَ الحَيْرة مِفْتاحاً، ويَاءَ اليأس باباً
وأقول ارتسمت دائرة الصِّدق، ودارُ الأصدقاء؟
ولماذا لا أقول الزَّبَد الحِبْرُ، ومن أيْن أتاني
أَرَقُ المعنى، وتأتيني هذي البُرَحَاءْ؟
أتُرى حَظّي حَصىً أَرْمي بهِ
فَرَسَ السِّر ومعراج السماء؟
في فقاعاتٍ من الصّمت الذي يَلْفَحُ بالموت الهَواءْ
يُوغِلُ الشاعر في أهواله –
ليس للنّور أخٌ إلا الفَضاءْ» (ص ١٣٩).

إن الشاعرَ هنا يعيد تفكيك المقولات، إنه ينقلها من مجال دوغمائي ماضويّ صِرف: إلى مجال الشعرية المفتوحة، حيث كيمياء الشعر تعمل على تحويل مادّة الأشياء، وتفصلها عن مُسمّياتها المطلقة، لتهوي بها في عُمْقٍ سيمانطيقيّ، تتولّد دلالاته وفْق مبدأ اختلافي، ونسبيّة ظنّية، فعندما يقول الشاعر مثلاً: «هل أسمّي ألفَ الحيرة مفتاحاً، ويا اليأس باباً»...

فأداة الاستفهام التي تتصدّر الجملة الشعرية، لا يَسْتفهم بها عن مضمون الكلام، بِقَدْر ما هي أداةُ خلخلةٍ للتّسمية الميتافيزيقيّة التي تبني العالم على أساس اسْميّ، يكون فيه الاسم هو الدلالة المطلقة للشيء قبل انْوجاده. فالتّسمية هنا كينونة للماهيّة، وليستِ كينونة الشيء ذاته، ومن ثَمّ فالشاعر ذو بصيرة نفّاذة، يدْرك المُسمّى كشيء في ذاته، يتجلّى ليعلن عن تعدّدية كاشفة، لا تَقف عند حدود معنى مطلق. ومثال ذلك، هو لعبة الدلالة الخِلافية التي يمارسها الشاعر في الدّالّيْن اللغويين التاليين: الحيرة – اليأس.

ففي كل دالّ مفتاح لنقيضه، فإذا كانت الحيرة تدل على ضلال العقل وتيهانه، وعجزه عن إدراك المفتاح. وإذا كان اليأس دالّ على انغلاق أبواب الأمل، وانسداد الأفق، فإن الشاعر ببصيرته يخترق هذه الأبعاد الظاهرة، ويفتح انطلاقاً من الدالّ نفسه إمكانية التجاوز، وولوج الرؤيا المفتوحة، فألف الحيرة مفتاحٌ لعالم شعريّ، يقوله التّيه، وياء اليأس هي بوّابة هذا العالم، الذي يتجاوز الكائن من خلاله عتبةَ كون مدركٍ قائم على حياة إكراهية، تمارس سلطتها الاعتيادية عليه، ليوغل في أهواله في فُقاعاتٍ من الصّمت الذي يَلفح الهواءَ بالموت.

جـ- مساءلة الشرق:

تفصح هذه المساءلة عن تَجْريد «الشرق» كرمز من دلالته الروحيّة، حيث يمثل فضاء الرّؤية، ومكاشفة النور، ولكن الشاعر يسائله كواقع لتشكّل دمويّ يعلنُ عن مذبحَةٍ للإنسان:

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسمّيها، ولكن
اسألوا الشرق: ألن يضجرَ من مَزْجَ خطاه
بالدّم الدافق من أبنائه
ومن السُّكْرِ بهِ
ومن النّوْمَ على أشلائهم؟
قامَةُ التاريخ مَالتْ في يَدَيّ
إنه الإنسانَ مذبوحاً على قدر نبيّ. (ص ١٤٠).

لا نستطيع أن نخفي رؤية الشاعر – الانتقادية – للشرق كحالة وكتمظهر تاريخي، لا كتصوّر رمزي. إنها تحيل إلى إحدى أهمّ سماته الأساسية، ونعني بها الاستبداد الشرقيّ حيث حركيّة تاريخه لا تَقوم على التشارك الشعبي – الديمقراطي، بقدر ما تَخضع لسلطة الفَرد الذي ينتزع

التقديس لنفسه بالقوة وبَطش السلطة، وسَفْك الدماء، ومن هنا تأتي ضرورة مساءلة الشرق، الذي لم يستطع التحرّر من هذا النزوع الطغيانيّ.

لكن هذه الرؤية الانتقادية لا تتسلّح بخطاب سياسي مباشر، وإنما تَتَحصّن داخل شعرية الإشارات، حيث الإحالات الدلالية تبقى حاملةً لإمكانيات التأويل والقراءة التعدّدية:

«أَقْرأُ الرّملَ، وأَسْتأنِسُ بالرّيح التي تَذْرُو، وتنأى
وأقولُ الحلْمُ ضوءٌ ولِقاحٌ
وعلى الحُلْم تأسّسْتُ، وفي الحلم بنيتْ.
أيها الواقعُ مَنْ سَمّاك، من أين أتيت؟
لسلالاتٍ من الجرح
الذي يجهل
هل يضحك أم يبكي؟
دمي طِفلٌ سؤالٍ. (ص ١٤٠)

إذن فالشاعر وضمن نفس مقطع «مساءلتي الشرق» يتحول إلى الحديث عن قراءته للأشياء ولذاته نفسها.

وهنا يشبه الشاعر الساحر العظيم؛ أليس كلٌ منهما يَقْرأ الرمل؟ فإذا كان الساحر يقرأ خطوط الرمل ليدرك كيفية محوّلات الأشياء، والتحكّم في مسارها، فالشاعر ساحرٌ أيضاً لكنه يقرأ الرمل ليُدرك تحوّلاتِ دلالة الأشياء، وانبنائها، دون أن يسمّيها، ونلاحظ أن الشاعر يتأوّل الحلم، لا باعتباره حاملاً لمضامين أَحْداث حلمية، ولكن بوصفه ضوءاً كاشفاً للذات، ولقاحاً للشخصية، فهو القاعدة التي تتأسّس عليها الأنا كفاعليّة شعرية، حين تخلق رموزَها، متجاوزةً بذلك حدود الواقع، بل تتمادى في نسيان أشياء العالم، لتظل ممسكة بخيوط الحلم، وهنا أتذكّر قول أدونيس.

«أنسى كل شيء لكي أظل محتفظاً بالقدرة على الحلم»[١٥].

إن النسيان هو علامة على رفض واقع بات استمراراً لمتوالية تاريخية، يُمارَس داخلها رعبٌ دمَوي، وأضحى سلالات من الجرح العميق، هذا الواقع هو «واقع الشرق» الذي ينْذر بضرورة المساءلة، ويبقى الدم الذي تختزنه «الأنا» أشبه بطفل السؤال، أليس السؤال علامة على القلق، والإحساس برعب الوجود؟

هـ- الأنا - الأشياء - العشق:

تَفْتح الذات أفقاً علائقيّاً آخر مع الأشياء، تتفهّم فيه حدود الامتلاك الإكراهي، وتنبني عَليه علاقة حميمية أساسها العشق، حيث لا تضحي الأشياء منفصلة عن الأنا، بقدر ما تغدو امتداداً له، وآثاراً لانوجادٍ ظل مخفيّاً، يهجس بإمكانية وجود إستطيقي ينتمي إلى عهد التيه، ومن ثَمّ فإنّ الأنَا تَقْتَحم عالماً وتَحْفِرُ فيه، للكشف عن جماليّته:

«تخرج الأشياء من أسمائها، وأنا أعشق أشيائي - قميصي،
قهوة الصبح، وأقلامي، والأسودَ من حبري،
أشيائي بقايا عبثاتٍ
وأنا أعشق ليل العتبَهْ
كلما شرّدني عنها غيابٌ
شردت عنّي نفسي.
وأنا أعشق نومي/ عندما أدخل في دفءِ سريري
تفتح الشهوة لي أحضانها
وأرى أجمل أحزائي في أغوارها المصطخبهْ.
ينتمي عهدي مع التيه إلى فجر دمشقٍ.
وإليها تنتمي ناري، أحشائيَ قوسٌ
هائمٌ فوق دِمَشقٍ» (ص ١٤١).

وحتى إذا مارسنا بدورنا عملية الحفر في بنية هذا النصّ، فسنجد أن هناك بقايا عتبات تفضي إلى رؤيا الشاعر العميقة، كما تُفضي إلى كشف علاقة تشابك دلاليّ مكتفٍ بأعماله الشعرية الأولى. ويكفي أن نشير إلى العلامات اللغوية التالية في المقطع السابق:

أ - التيه

ب - فجر دمشق

جـ- ناري

وأظن - إذا أسعفنا التحليل الأركيولوجي - أن هذه العلامات هي بقايا عتبات شعرية، لم تحضر هنا بشكل اعتباطيّ وعفوي، بقدر ما تحيل إلى إحدى أهمّ تجارب أدونيس الشعرية، أعني «أغاني مهيار الدمشقي». حيث تَحضر العلامات الثلاث السالفة، كدلالات أساسية، فالتيه هو السمة الرئيسية لشخصية مهيار «أدونيس»، المتمرّد دائماً، والمُدان أيضاً، الذي تلاحقه لعنة الاتّهام وسوء الظن غيرَ ما مرّة[١٦] (لعلّ آخرها هي إدانته وطرده من اتّحاد كتّاب سوريا) كما أن في «دمشق» إحالة إيحائيّة تفضي إلى سلالة أنساب شعرية. فرمز ديوانه «مهيار» ينتسب إلى دمشق، ومن هنا نفهم ذلك التماهي الدلالي بين شخصية أدونيس الشاعر التائه وبين الرمز «مهيار الدمشقي»، أوّل قناع في الشعر العربي المعاصر يسيطر على ديوان بأكمله حسب الناقد المصري جابر عصفور[١٧]. كما أن علامة النار تؤكد علاقة التشابك الدلالية التي تكشف عن رؤيا شعرية عميقة ذات بعد امتدادي في أعماله الأولى، وعلى الأخص أغاني مهيار، ونلاحظُ هنا أن الشاعر أضاف الدالّ «نار» إلى الضمير ياء المتكلم التي تشير إلى الأنا، وهي دلالة على التوحّد، وهي الدلالة نفسها التي تكشف عنها أغاني مهيار الدمشقي: «الذي يتّحد - أول ما يتّحد - بالنار. يحتاج مثلها الأشياء والكائنات فيصبح عنصراً من عناصر الدّمار،

لكنه يغدو مثلها عنصراً من عناصر الخلق. فيتخطى عالماً يحرقه ويحترق معه، ليخلقَ عالماً فتيّاً يبعث من جديد... إنها نار أشبه بتلك التي تحدث عنها باشلاً نار حميمية وكونية: تحيا في قلوبنا مثلما تحيا في السماء، تنبعث من أعماق المادّة لتمنح نفسها بدفء الحب»[١٨].

إن العلاقة الحميميّة التي يولّدها عشق الأنا لأشيائها. تُظهر الإحساس بالانتماء بل بالانتساب إلى مرحلة شعرية ناضجة ومبكرة في الآن نفسه، وهو انتماء إلى زمن التّيه بوصفه إحدى سمات الكائن الشعري، الذي سبق أن أعلن عنه مهيار الدمشقي:«أنا التائه الذي يتقدّم سيلاً وناراً» (الأعمال الكاملة ٤٢٠٠).

وإذا شئنا فسمات هذا الكائن هي التي تَحْضُر هنا أيضاً:

«ينْتمي عهدي مع التّيه إلى فجر دمشقٍ/ وإليها تنتمي ناري، أحشائي قوسٌ /هائمٌ فوق دمشق».

ويبقى أن نضيف أن علامتي التيه والهيام، سمتان للكائن باعتباره عاشقاً، كما أن في علامة النار – دلالة مزية – تحيل إلى العشق حسب «باشلار»، بل إلى «الدلالة الجنسية أيضاً» حسب «مارسيا إلياد»[١٩]. ولمَ لا؟ فالشاعر وهو يعيد خَلْقَ كينونةٍ شعريّة فكأنه يمارس شبَقيّةً جنسية مع القصيدة، بوصفها احتواءً لرغبته، وتجسيداً لِلَذّتِهِ، ومفتاحاً لشهوته، وتجلّياً للجمال.

«وأنا أعرف أنّ الشيء لا يُصْغي، ولكن
كم أناديه لكي يَحْضرَ عرسَ الكلمات» (ص ١٤٥).

«أقول لكلماتي أن تنتشي في مكانها بين شفتيّ، وهذا الضوء الذي
يجيئها من أشياء الواقع، أغريها بالسفر في /وحشية سقوطٍ ليست إلا صعوداً آخر/
حيث نرى للرغبة جسداً أيولد في الجسد (ص ٧٢).

و- الشيء كبعد لغوي:

ان كلمة شيء في لغة الميتافيزيقا تشير بشكل عام إلى كل ما هو شيء على نَحْوٍ ما، فإن معناها يتغيّر تبعاً لتأويل ما يوجد[٢٠]، وهذا التغيّر هو انتقالٌ من معنى إلى آخر، وهو ما يعني النّظَر إلي الشيء كظاهرة متعدّدة، تَكتسب أبعاداً تشكيلية، وفقاً لتمظهراته وتبعاً للزاوية التي تقف ضمنها الذات الرائية والمؤولة. بمعنى آخر أن الشيء قد يدخل في صميم لعبة الدوالّ اللغوية، ويُضحي هو ذاته لغة تتحدّث (بفتح الدال المشدّدة) وتحَدِّث (بكسر الدال)، أي أنه محاورٌ كفْؤ للذات، مُمْتلكٌ لصوته في زَخْم تعدّد اللغات.

«تخرج الأشياء من أسمائها، لا أسمّيها، لغاتٌ ولكلٍّ صوته
كلّما حدّثني شيءٌ، سمعتُ الموت يصْغي
كلّما حدّثتُ شيئاً
خَرَجَتْ نَفْسي مِن رِجْلتها
ومشَتْ مشطورة في الضفّتينْ
مثلما يَنْشطر التاريخ في قبر الحسينْ (ص ١٤٣).

إن العلاقة التي يفجّرها الشاعر هنا تضحي معقّدة ليس لأنها علاقة جدلية فحسب، بل لكونها إدراكاً موازياً بين الشيء والذات للعبة الحديث بوصفه تعدّداً صوتيّاً واختلافاً لغويّاً، وحديث الشيء يولّد لدى الأنا إحساساً سَمْعيّاً بالموت.

«سمعت الموت يُصغي».

والموتُ له دلالتان استعاريتان هنا: الأولى: كونه مستمعاً يُصْغي، فهو أشبه بمسترقِ الحديث (جاسوس). والثانية: هي كونه متكلماً ومحدّثاً، وتَجتمع هاتان الدلالتانِ بالضرورة لتكشفَ الطابع المزدوج للاستعارة الجدليّة المكثّفة والمختزلة والتي يُمكن تفكيكها وتمديدها كالتالي.

أ- استبدال كلمة سمعت – بكلمة رأيت، فنقول: رأيت الموت يصغي، وهنا الموت مستمع يشبه جاسوساً.

ب- استبدال كلمة يصغي بكلمة مجانسة للعبارة هي يتكلّم فنقول: سمعت الموت يتكلم، وهنا نحصل على الدلالة الثانية.

إن الشاعر يبقي هذا الالتباس داخل بنية الانتظام بشكل يُوحي باللاتجانس. لكن ما يلفت الانتباه هو أن بين لغة الشيء والموت حضوراً، يمكّن الكائن من اكتشاف موقع الموت باعتباره امتداداً حيويّاً للحياة، وتحقيقاً للصيرورة وليس نفياً لها.

أما عندما تَنْتَقل الأنا إلى دور المرسِل – المتلكم، والشيء إلى مُرْسَلٍ إليه ، فإنها كذاتٍ تنشطر إلى شقّين بينهما عبور الماء النهري، وهنا الدلالة التّرميزية مرتبطة بأسطورة أدونيس. ويؤكد الدالّ «دجلة» هذه الدلالة باعتبارها تحيل إلى عنصر الماء، ولكونها إحالة ثانية إلى أرض العراق مهد الأساطير القديمة. وتتشابك هذه الدلالات في مقطع شعري موالٍ:

...لم أقل غيرَ الذي قالته أشيائي/ في موعدي الأوّل في نهر الحياة/
عندما سَمّيتُ قَصّابين أرواد/ وكان الوردُ في دجلةَ عطراً في الفرات/...
... لم أقل غير الذي قالته أشيائي/ في ريّا أساطيري وأحلام يديّ (ص ١٤٦).

إن الشاعر إذن يدرك الشيء كلغة منتجة لدوالّها، ومن ثَمّ فهو لا يسمّي بقدر ما يعيد إنتاج لغة الشيء نفسها، لكن القدرة على إعادة إنتاج القول تتطلب الاقتراب من الشيء ذاته، والانسجام معه بقدر ما ينسجم هو الآخر مع الذات.

إذن فهناك جانب مُدْرك وشيء «مُدرَك (الأولى بكسر الراء والثانية بفتحها)، وإذا اختلفت بعض بُنياتهما فإنهما يتصلان عن طريق الأدوار التي يقوم بها كل واحد منهما، في عملية الإدراك المشتركة، لأنه لا يمكن حصول أيّ إدراك إذا انغس المدرك والمدرَك في سكون تام، فالذات المدركة لا تتحرّك إلا إذاً ألِفت الشيء الذي حرّك عملية الرغبة في معرفته، فالشيء لا يخلق الذات، والذات لا تخلق الشيء، ولكنهما يتعاونان، كلاهما يفرض ضمنياً، وجود الآخر، فبطواعية الشيء للذاتّ، فإنّه يصيّرها شاعرة واعية للآخر ولعالمها الذّاتيّ أيضاً: إنه يساهم في تشخصُن الكائن البشريّ بقدر ما يضفي هذا الأخير صبغة إنسانية على كل الأشياء التي تدخل في أفقه[٢١].

إن الشاعر وهو يكتشف أبعاد الشيء من خلال لعبة الأدوار المتبادلة، يتأوّل الشيء كمنادَى ينخرط في نداء الوجود، حيث المجاهدة الذاتية الناتجة عن تأثير الإدراك، تحتّم التداخل والتّخارج بين الذات والشيء.

«أيها الشيء الذي أجهد كي أدخل فيه

أيّها الشيء الذي أجهد كي أخرج منه» (ص ١٤٦).

إن التّعالُقَ هنا شديد يُفْضي بالذات إلى مغامرة اكتشاف الشيء، ومناداته، والانغمار داخله، والإحساس بامتداداته أي بفاعليّته وحيويته:

«سأقول الشيء ما أكرمه/ هوذا يأخذ أعماقي إلى وحدته/ ويؤاويني أنا الطيف الذي يعبر في أجْفانه /وأنا الصامت وهو الكلمة» (ص ١٤٣).

إذن فهناك انجذابٌ عُمْقيّ نحو وحدة الشيء كاحتواء للذات، وككلمة، وكنداء يوصل صوت أغنية الذات، وكمفتاح للكلمات أيضاً:

«وأنا أعرف أن الشيء لا يُصْغي، ولكن/ كم أناديه لكي يحضر عُرْسَ الكلماتْ/ ولكم غَطّيْتُ قبر الزمن الميْتِ بثوبِ الكلماتْ/ ولكم غَنّيْتُ للشيء الذي ضَيّعه في أول الدّرْبِ قَطيعُ الكلماتْ/وتَحدّثت مع الشيء لكي أنقل أحزاني/إلى اللاّشيء موصولاً بِخَيْط الكلمات/ وأنا أعرف أن الشيء مفتاحٌ ولا يفتح إلا الكلمات» (ص ١٤٥).

إنه الشيء هنا مدرَكاً كلغة تفتح العالم المغلق لحياتنا، الداخلية، وتسمح لنا بالخروج منه، إنه آخر يُؤَوّل ويتأوّل باعتباره ممارسةً نشاطية تكتسبُ وظيفتها انطلاقاً من كونها فِعلاً، «وفعل الشيء هو أساس كينونته»[٢٢].

وبما أننا دخلنا هنا داخل لعبة هرمونوطيقية، فإنّنا نَستطيع أن نتأوّل الشيء في البرزخ باعتباره الشعر نفسه. وباعتباره قصيدة الوجود، التي تُفضي إلى فتح باب المشاهدة والرؤيا، وقراءة الوجود، وتمكن الكائن من تكسير حاجز الموت بل إدراكه والتماهي فيه:

ويعيْنِ الشّيء حَدّقْتُ لكي أشهد/ أن القصب المائل آهاتٌ/ وأنّ الموت للعابر في قافلة المعني حقولٌ من خزامٌ/ هكذا أخلد بإسْم الحب في الموت/ كما يدخل فيَّ الموت/ أو باسم حياةٍ مُرْجَأةْ، فأرى نفسي كأني مثله - صَخَبٌ مُوَّه في صمت شموع أهدابِه/حلمٌ يعبر في شكل امرأةْ (ص ١٤٨).

إنّ الشيء كفضاء للمشاهدة هو عبور للذات نحو الخلود، والتّكيْنُ في الوجود، واختراق لتناقضات العالم. إنه إرادة الإبداع، حيث كل أشكال الوجود تخضع لعملية إعادة قراءة، وانبناء وتشكل موازٍ للعالم، لكنه يتمتع باستقلاليته المبدعة.

ز - التعالق الدلالي:

القصيدة التي ركّزنا على قراءتها في الأبجدية الثانية، عنوانها «البرزخ» واختيار هذه العلامة، لم يأت، عفوياً، بقدر ما يكشف عن جملة من الترابطات الدلالية المتشابكة أفقيّاً وعموديّاً، والتي تعيل إلى تعدّدية تأويلية، فإذا رجعنا إلى المعجم نجد مدلولات البرزخ كما يلي:

أ- البرزخ: الحاجز بين شيئين

ب- قطعة أرض محصورة بين بحرين.

ج- ما بين الدنيا والآخرة من وقت الموت إلى البعث

د- ما بين الشكّ واليقين.

فإذا عدنا إلى المدلول - أ - بوصفه إحالةً إلى الحاجز الذي يعيق التواصل بين شيئين، فإننا ندرك الحاجز النفسي الذي يعيق الذات عن الوطن، ويمنعها من مواصلة السير فيه:

لي في أرض الأساطير التي اسْتَصْفَيتُها/وطنٌ ضاق على خَطْويَ لا أقدِرُ أن أمشي فيه/ الأنّي دائماً فاجأت بالفَجْر خطاه؟/ وهو لا يَجرؤ أن يحضنني/عجباً هذا الوطن كيف لا يكبر في أرجائِه غيرُ الكسفن» (ص ١٤٤).

إن الحاجز إذن حسب رؤية الشاعر هو عائق إشكالي يُقْصي الذات، ويَنْفيها، ولا يقدر أن يتمثّل حركاتها، أو يحتويها كفاعلية. وإذا فحصنا المدلول.

ب - أرض محصورة بين بحرين، فإننا نجد تعالقاً آخر بين المدلول وأشكال حضورة في القصيدة، وهي تحيل طبعاً إلى الدلالة المائية، حيث الحاجز يتمثل في الحيلولة بين الماء وبين النطق، والعجز عن الفعل.

- أيُسمّى فشلاً أن يعجز الماءُ عن النطق، وألاّ يقدرَ البحر على قتل حصاةٍ؟ (ص ١١٢).

ويحضر البحر أيضاً في النص، كتمثل طفولي، وانبعاث صوتي، وحركة متنقّلة: «أقول كان البحر طفلاً/عندما سافر في وجهي، ودونت صداه/ وقرأت الأفق...»(ص ١٥٠).

ويقرأ الشاعر الأفق لأنه مأخوذٌ بالظنّ الذي يرْمز إليه البحر[٢٣]: «... البحيرات التي يكنزها الظنّ»(ص ١٤٢).

أما المدلول جـ- فيكشف عن تعالق آخر. يوظف هنا من أجل إبراز أن الموت ليس توقّفاً أو انتهاءً، وليس حدثاً خارجيّاً وإنما هو حالة مؤسسة للكائن في العالم من حيث هو موجود ويضع نفسه باستمرار تلقاء الموت، فكأن الموت لا يدفع إلى اليأس والاستسلام، بقدر ما يخصّ على اكتشاف أعمق لحرية الفرد لأنه يحقّق أعظمَ إمكانيات كيما يكشف عن طاقته الكبرى على الوجود(٢٤).

«هكذا أدخل باسم الحب في الموت/ كما يدخل فيّ الموت/ أو باسم حياة مرجأ:» (ص ١٤٨).

فالموت هو إرث جمالي، وإمكانية أخرى لتجدّد الكائن في الأرض: - لم يرث شيئاً دَمُ الآجُرِّ (لم ينس المعري/ أن يقول الموت مزروع) هو الآخر في الأرض، كما يزرع وَرْدٌ» (ص ١٤٧).

ويبرز أخيراً المدلول - د - وقد سبق أن أكّدنا عليه، بخصوص كتابة الظن والمستحيل عند أدونيس، فإذا كان البرزخ يعني الحاجز ما بين اليقين والشك في الدلالة المعجمية، فإنه في الدلالة الشعرية لدى أدونيس هو شكل من أشكال التّيه، ورمزٌ من رموزه:

«برزخْ
والتيه مرسومٌ على كلّ فضاءٍ
واليقينُ/الآنَ/شحاذْ.

وأشيائي آختني: بابٌ/ ردّني من هجرة المعنى إليّ/ وأرى الكرسيَّ مَهْمُوماً/ كمسن يحمل عني كتِفيّ» (ص ١٥٠).

فالتيه هو سَفَرٌ نحو المصادفة والمجهول، وامتطاء دروب المغامرة، حسب المعجم الفرنسي LE ROBERT : وبهذا التحديد يُضحي التيه برزخاً يعوق حصول المعرفة اليقينية، وبحثاً دؤوباً عن رؤيا استبطانية تَسْتَهْدفُ إبداعَ الظّن.

٤- خلاصة:

يقدّم أدونيس في تجربته الجديدة هاته، مغامرة شعرية جريئة، مستفيداً من نضجه وسيرته الأدبية المتميزة، يخوض من خلالها مواجهة مع العالم بوصفها وعياً بالكينونة، ومن ثَمّ فهو يصغي إلى نداء وعيه الوجودي، مدركاً أن وظيفة الشعر هي الكشف عن صيغ هذا الوجود، وإبراز إمكاناته المتعدّدة. واختياراته المحتملة، من أجل بحثٍ عن إقامةٍ جوهرية في العالم.

فاللغة بالنسبة لأدونيس هي سبيلٌ لاختراق فجوات العالم المغمورة، التي تفضي إلى أكوان أخرى تكون فيها الحرية المطلقة. هي جوهر التّكْوُّن، ومن ثَمّ سرُّ بَحث الشاعر الدؤوب عن هذه الحرية التي تمكنه من ممارسة أقصى درجات (الهَجْس التخييلي، وهي ممارسة لَذّويّة تفضي إلى كشف القصيدة كظاهرة جسدية بوَصْفها وليدة هذا التفاعل الانْجذابي بين الذات وبين الوجود، بين إرادة الإبداع التي تنشد السّفر إلى المستحيل، وبين التكوين المبدَع (بفتح الدال) الذي تحتمي فيه انْفلاتات الكون النادرة، ورَيْبِيّته المُشْرِقة.

المغرب العربي، مرّاكش

(١) محمد لطفي اليوسفي: كتاب المتاهات والتلاشي، دار سراس للنشر، تونس ١٩٩٢ هـ، ص ١٣٥.

(٢) المرجع نفسه ص ١٠٢.

(٣) جابر عصفور: اقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول ع ٤، ١٩٨١ ص: ١٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٥) المرجع السابق، ص ١٢٨.

(٦) عبد السلام بنعبد العالي: التراث والاختلاف، المركز الثقافي العربي، دار التنوير ١٩٨٥ ص ١٦.

(٧) ميشيل فوكو: مغريات المعرفة لم يفوت، المركز الثقافي العربي، البيضاء ١٩٨٧، ط ١ ص ٥٦٣.

(٨) نصر حامد أبو زيد: الهرمينوطيقا ومعضلة التفسير مجلد ١، عدد ٣ ابريل ١٩٨١ ص ١٥٠.

(٩) المرجع نفسه، ص ١٥٠.

(١٠) فوكو: حفريات المعرفة، ص ٤٧.

(١١) Martin Heidegger "Essais et conférences". Edi. Gal-limard, p. 230. 1993.
أنظر ترجمة لمحاضرة الشيء ترجمها محمد أملو تحت إشراف محمد بسيلا بكلية الآداب - الرباط ١٩٩٣.

(١٢) رولان بارث: الفاعلية البنيوية د.كمال أبو ديب. ومواقف ع ٤١/٤٢، ١٩٨١ ص ٩٩.

(١٣) المرجع السابق ص١٠٤.

(١٤) منصف الوهايبي: قصيدة الجسد. مجلة الحياة الثقافية، ع ٦٦ تونس، ١٩٩٣، ص ٩٨.

(١٥) أدونيس: زمن الشعر. دار العودة بيروت ص ٣١٤.

(١٦) جابر عصفور: المرجع السابق، فصول ص ١٢٦.

(١٧) المرجع السابق ص ١٢٥.

(١٨) المرجع السابق ص ١٣١.

(١٩) J. cheralier et AGEERBRANT: Dictionnaire des Symboles Edi. Laffont/Jupiter, 1982. p. 436.

(٢٠) Heidegger: p. 222.

(٢١) محمد عزيز الحبابي: من الكائن إلى الشخص. دار المعارف القاهرة، ١٩٦٢ ص ٥٦.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ٣٣.

(٢٣) في معجم الرموز المشار إليه أعلاه يرمز البحر إلى حالة انتقالية بين المكنات غير المتحققة بعد، وبين الحقائق المتعينة، إنها وضعية نسبية ليس فيها حدّ يقيني، باعتبارها وضعية للشك والظن وغياب القرار والمعرفة القطعية (ص ٦٢٣). والملاحَظ أن الشاعر يوظف خاصة هذه الدلالات باعتبارها مشكلة لرؤيته الشعرية.

(٢٤) مطاع صفدي: مارتن هيدغر والكينونة. الفكر العربي المعاصر، ع ٣ تموز ١٩٨٠، ص ١٥.

* أبجدية ثانية: دار توبقال - البيضاء ١٩٩٤.