تهشيـــم الأنســـاق وأفق التّحـوّل:

في (الكتاب أمس المكان الآن) لأدونيس

راوية يحياوي*

توطئة:

تمكّن الشّعر العربي القديم من أن يختزل محدّداته، وخصائصه وبنيته في تصوّر أحادي وشامل، ضمّ كلّ المقترحات الجماليّة في نظامها وأسسها وقوانينها الصّارمة، ويكون بذلك قد شكّل منظومة شعريّة ثابتة المزايا. واشتغل الدّرس النّقدي القديم على تكريس تلك المنظومة في (عمود الشّعر)، الذّي يمكننا أن نصفه بتكريس الأنساق (نسق العروض الخليلي، ونسق المقاربة في التّشبيه الخ...)، ويعتبر أيّ خروج عن تلك المنظومة قصورا ابداعيا، وخروجا عن مؤسّسة النموذج (السّنة الأدبية).

وعندما نتأمل الصّيرورات الكبرى الحاصلة للقصيدة العربيّة، بين قصيدة المهلهل بن ربيعة* في الجاهليّة، إلى آخر نصّ شعري كتبه أدونيس أو محمد بنيس أو ...، نقرأ التّحولات الكبرى، ولا نغفل أنّ كلّ تحوّل حاصل كانت تحرّكه الخلفيات المعرفيّة والتيارات الفكريّة، التّي كان الشّعراء المجدّدون مقتنعين بها ووفدت إليهم من الغرب.

ولمّا نقف عند المركزيات التّي كانت – ولا تزال – تشغل مشروع أدونيس نقرأ إلحاحه على مفهوم التّحوّل، من خلال مجموعة من المفاهيم التّي تكرّسه كالقطيعة، والتّجاوز، والخلق، والخرق والإبداع الخ ... ويمكننا أن نجد هذا المفهوم في أوّل دراسة نقديّة صدرت له (مقدّمة للشّعر العربي، عام 1971) التّي يقول فيها: **" إنّ دلالة التّجديد الأولى في الشّعر هي طاقة التّغيير التّي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده، أي طاقة الخروج على الماضي من جهة، وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية "1**، وكم كان يلّح على هذه المركزيّة خلال كلّ كتبه النّقديّة والفكريّة، إلى أن يقول في كتابه الأخير (رأس اللّغة جسم الصّحراء) **" لا تسألوني، إذا، لماذا أعشق الجانب البدوي، البدائي في هذه اللّغة الفاتنة – لغة العرب: امرئ القيس، طرفة، الأعشى الكبير، الشنفرى وتأبّط شرّا، وبقيّة الصّعاليك. هذه البداية بداية دائمة. تحوّل دائم** " 2 ولا نغفل عن ورود هذه المركزية في أطروحته التّي تقدّم بها لنيل شهادة الدّكتوراه في جامعة القديس يوسف ببيروت، والموسومة ب: الثّابت والمتحوّل، بحث في الاتباع والإبداع عند العرب عام 1973، وعندما طبعها أثارت جدلا واسعا، بين مؤيّد ومعارض.

أمّا في مساره الشّعري، الذّي يتجاوز فيه الخمسين سنة، فقد أبدع في التحوّل داخل الممارسة النّصيّة، فالقارئ للمنجَز الشّعري عنده، سيتابع التّحولات، بدءً من أوّل مجموعة شعريّة (قصائد أولى) الصّادرة عام 1957، ثمّ أبدع أكثر من عشرين مجموعة شعريّة إضافة إلى الأعمال الشّعريّة الكاملة.

* - جامعة مولود معمري- تيزي وزو- الجزائر.

ولا أحد ينكر كيف غامر الخطاب الشّعري عند أدونيس – و مازال – في أفق التّعدّد والاختلاف الدّائم، فهشّم المفرد والثّابت الذّي ظلّ مكرّسا لقرون من الزّمن، إلى جانب جهود شعراء الحداثة واجتهد في تهشيم الأنساق نصيا ونقديا.

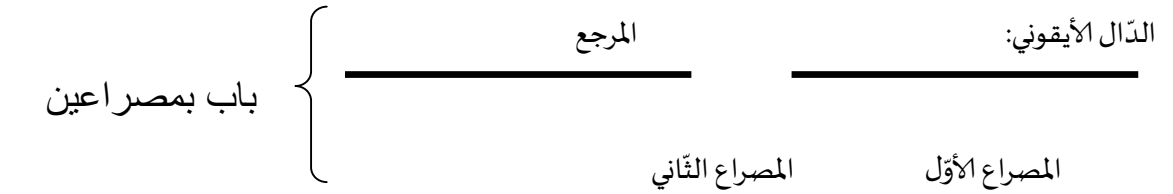
سنحاول - في هذه المداخلة – أن نتابع نصيّا كيف هشمت القصيدة المطوّلة التّي اخترناها من (الكتاب أمس المكان الآن، الجزء الثالث: من الصفحة 233/ 260) الأنساق المكرّسة في القصيدة العربيّة القديمة؛ وسنقرأ أفق التحوّل بالمقارنة بين المنجز النّصي عند أدونيس، والقصيدة العربيّة القديمة، وهذا ليس معناه إلغاء جهود المجدّدين الذّين أبدعوا في تغيير مسار القصيدة العربيّة قبل أدونيس.

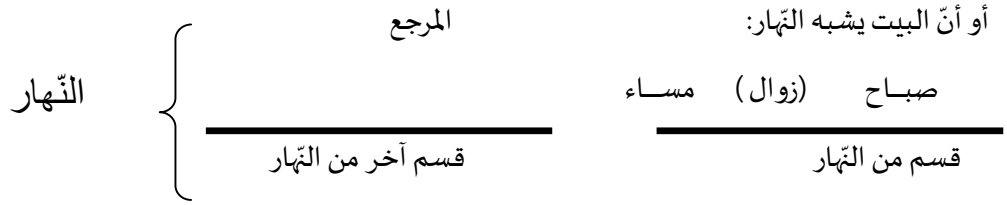
1- اشتغـال الفضـاء النّصي، من المفرد إلى المتعدّد

أ-البيت الشعري والدّلالة الأيقونية:

قبل الولوج لقراءة الفضاء النّصي في نص أدونيس المطوّل يمكننا الوقوف عند تاريخيّة الاشتغال الفضائي في النّص الشّعري العربي القديم، وبالتّحديد عند النّموذج الذّي فرض نفسه لقرون من الزّمن؛ الشّكل العمودي الذّي كان كالآتي:

يمثّل هذا الشّكل دال أيقوني (من مفاهيم جماعة مو**) يحتاج إلى القراءة، وقد أوّلته اللّغة النّقديّة القديمة، كأن يقول ابن رشيق في توضيحه لمرجع التّصريع: " ...واشتقاق التّصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت مصراع، كأنّه باب القصيدة ومدخلها، وقيل بل هو من الصّرعين، وهما طرفا النّهار، قال أبو اسحاق الزجاج: الأوّل من طلوع الشّمس إلى استواء النّهار، والآخر من ميل الشّمس عن كبد السّماء إلى وقت غروبها ... "3 وبهذا يمكننا أن نقارب بين البيت الشّعري والباب، وكلّ شطر من البيت، يمثّل مصراع الباب:





عندما يكون البيت الشّعري شبيها بالباب، نقف عند أهميّة الباب الذّي هو مدخل البيت، فكأن العالم الدّاخلي للنّص ينغلق بمصراعي الباب (البيت الشّعري)، ولكي ندخل إلى العالم الدّاخلي علينا أن نعبر من البيت (الباب) الأوّل من النّهار، والشّطر الثّاني يمثّل القسم الآخر، فبعد كلّ صباح يأتي المساء ثمّ يأتي نهار آخر، وقد حدّد العرب عدد أبيات القصيدة بسبعة فما فوق، وهو عدد أيام الأسبوع، بهذا تقترب بنية البيت الفضائية بالمكان وبالزمان، الذّي يحياه العربي، فعمّرت القصيدة طويلا، إلى أن جاءت حركات التّجديد الشّعريّة مع " نازك الملائكة " و" بدر شاكر السياب " في الأربعينات؛ ليتغيّر نظام البيت ويتغيّر مفهوم الشّعر، وتتحوّل الدوال الأيقونية.

ب-كيف تغيّر اشتغال الفضاء النّصي عند أدونيس في (الكتاب)؟ وبالتّحديد هذا النّص المطوّل؟

عند متابعتنا للفضاء النصي الآتي:

-ظ- لاَ أُشاهِدُ في اللّاذقيّة شَمْسًا، أُشاهِد شيئًا/ يُقالُ له الشَّمسُ،- هَلْ وَهْيَ الآنَ أَعْقَلُ/ مِن خُطواتيَ، مِن نَظراتيَ، أَمْ أنّ بيني وبين المكانِ التباسًا؟/ فَلَكٌ يَتثاءَبُ والأرضُ مَرْضوضَةٌ.	o قال الراوي: فوقَ حمارٍ أَرْكبَهُ لِيطوفَ بهِ في الأسْواقِ وفي الطُّرُقاتْ، و سَقاهُ شرابًا- سَلحَ الشَّاعِرُ حَتَّى ماتْ.
* في هذا اليومْ، لا يُفصِحُ عَنِّي أيُّ كلامٍ، أنْظُرني حَتّى أصْقلَ عقلي، في مِرْآةِ النَّوْمْ.	

الشاعر يزيد بن ربيعة الحميري والفكرة لعبد الملك بن مروان، سنة 70 هجريّة.

نقرأ كيف هشّم أدونيس الفضاء النّصي الأحادي الثابت، القصيدة العموديّة بدوالها الأيقونية، إلى أربعة فضاءات نصيّة: نص الهامش الأيمن، ونصّ الهامش الأيسر، وهشّم نصّ المتن إلى نصّ المتن في الأعلى ونصّ المتن في الأسفل. كما أطّر نصّ المتن بصندوق مستطيل، وهنا " يمكن القول بأنّ (الكتاب) نصوص متعدّدة لنصّ واحد، أو هو نصّ الواحد المتعدّد، ذلك أنّ حركيّة تنامي النّص تأخذ طابعا انقساميا يشبه في نوعه نظام الانقسام الخلوي،

بمعنى انقسام الخلية الواحدة إلى العديد من الخلايا الأخرى التّي تحمل التّكوين والصفات والموروثات نفسها..." 4، كما هشّم نظام البيت فلا نعثر على بيت بشطرين.

عندما يتوجّه القارئ إلى الصّفحة لا يعرف من أين يبدأ القراءة، هل من المتن المُصَنْدَق

أم من الهوامش ؟ لأنّ أدونيس دخل " **إلى صفحات (الكتاب) بوعي متعدّد الأطراف والجهات، والأصوات والأزمنة...**"5 إلاّ أننا يمكننا متابعة ما همّشه، وما مرْكزه في المتن، ونسأل ما هي الدّلالة الرّمزية في هذا التّشكيل البصري ؟.

وردت في الهامش الأيمن نصوص " الذّاكرة " الجماعيّة، وعنونها ب " الذّاكرة " وذيّلها بتاريخ 334هـ حتى توحي الأحداث إلى التّاريخ الواقعي للأمة. أمّا في المتن، فقد مرْكَزَ صوت المتنبي وهو يتكلم في الأعلى، وورد أسفله صوت اختزل كلّ شيء؛ وقد قلب الأدوار، فالتّاريخ الجماعي والذّاكرة المشتركة التّي تعتبر سرّة وبؤرة الوجود العربي همّشها الشّاعر وقزّمها لأنّه كتبها بخط صغير، وجعل التّاريخ الفردي مركزيّا، نظر إلى كينونة الشّاعر على أنّها مركزيّة وكتبها بخط أكبر، فقد همّش تاريخ " النحن "، وجعل صوت الشّاعر مركزيّا " فما اعتبر أساسا في الثّقافة العربيّة يجعل منه مجرّد هامش، وما بقي على هامش هذه الثّقافة يضعه في موقع القلب النّابض "6 ما يمثّل قلب الأدوار، الذّي يوحي بقناعات أدونيس الفكريّة، التّي تقول أنّ الفرد بتاريخه وفرادته يمثّل مركز الوجود إلاّ أنّ الفرد الذّي يقصده هو المبدع الخلاّق أو الشّاعر الثّائر على المنظومة، أيا كانت. ولا تغفل العلاقة بين اشتغال الفضاء النصي والدّلالة 7 فتتحوّل العلامات غير اللّغوية إلى أيقونات.

ولم يعمد أدونيس إلى تهميش التّاريخ فحسب، بل ركّز على التّاريخ الدّموي، يقول أدونيس وهو يقرأ (الكتاب): " **يمثّل الجزء أو الهامش الأيمن من الصفحة الذّاكرة العربيّة، السّلطويّة السّياسيّة – في أحداثها اللاّ إنسانيّة، أحداث الفتْك والقتْل، وفي الحركات التمرديّة الثوريّة ...**" 8.

أمّا الهامش الأيسر فقد خصّه لإضاءات ذات طابع معجمي، توثّق للرّواية التّاريخيّة، وتشرح أكثر الأحداث. و بهذا يكون قد هشّم أحاديّة النّص (النموذج)، وتبنى التعدّديّة في البناء. ويمكننا الوقوف عند الخلفيات الفلسفية التي انتجت تلك العلامات الأيقونية.

تتشكل نصوص المتن لتقوّل كينونة (الذات) ومركزية (الأنا) فتظهر الخلفية الفلسفية والتأثر بمواقف نيتشه ونظريته في الإنسان المتفوّق، وتجاوزه لثنائية الخير والشر فتعمد ذات المتنبي –من خلال الشاعر- إلى أن ترى فرادتها، وتنسحب إلى عالم الدّاخل لتكون ذاتا فارغة ونظيفة منشقّة عما يسميه هيدجر عالم "الواحد" أو "الهُم"9 وهذا ما كانت تلح عليه الحداثة وهي تسعى إلى التخلص من اللاهوت في بداية ظهورها مع عصر الأنوار.

أما نصوص الهامش الأيمن فهي نصوص الذّاكرة، اختار لها الشّاعر الهامش والخطّ الصّغير، حتى يتحرّر من سلطة الماضي، ويستند في ذلك إلى ما بعد الحداثة.

2-تقطيع النّص إلى وحدات دلالية بؤريّة:

لا يمكننا أن ننظر إلى هذا النّص المطوّل، الذّي يتوزع على ثمان وعشرين صفحة من (الكتاب، أمس المكان الآن 3) من الصفحة 233 إلى الصفحة 260، إلاّ أنّه بنية دلالية كبرى، يمكننا الوصول إليها بتقطيع النّص إلى وحدات دلالية بؤرية تمثّل المقاطع، وبعد أن رأينا في المبحث الأوّل كيف هشّم النّص الواحد، إلى أربعة فضاءات نصّية: نص الهامش الأيمن، ونص الهامش الأيسر ونص المتن الأعلى ونص هامش المتن ،يمكننا أن نقطّع كلّ نص على حدى.

أ-تقطيع نص المتن: علينا –في البدء- أن نتنبه إلى أنّ الشاعر تدخل بتقطيعه، حيث أحاط كلّ نص صغير بصندوق مؤطر، فقسّم نصه المطوّل إلى ثمانية وعشرين نصا، وكلّ نص عنونه بأحد حروف (أبجد هوز)، وكان الكلام –في أغلبه- بضمير المفرد المتكلم، على لسان المتنبي الذّي تقنّع به، وتماهى معه وتنازل له بحقوق التّأليف، وهذا ما أورده في الغلاف من خلال العنوان الفرعي: مخطوطة تنسب إلى المتنبي، يحقّقها وينشرها أدونيس، لذا علينا أن نربط العالم الدّلالي للنّص بخصوصيات المتنبي.

-**الوحدة الدّلالية 1:** ينقل الشاعر من خلال المتنبي مغامرة الرّحيل الدائم، والانفصال عن الجماعة.

-**الوحدة الدّلالية 2:** استنكار وتذمر من مدح الخلفاء، واختيار الانطلاق.

-**الوحدة الدّلالية 3:** فارس وطريد.

-**الوحدة الدّلالية 4ا:** معاناة الطريدة التّي في ذات المتنبي والشاعر.

-**الوحدة الدّلالية 5:**حواجز مع السّماء وتبني الكينونة البكر.

وفي هذه الوحدات الخمسة تتبنى الذات مغامرة إرادة الكشف من خلال مغامرة الرّحيل الدّائم وإرادة الكشف تأتت من الانفصال عن (الهُم) ورفض المدح، ثمّ الانطلاق نحو الكينونة البكر فتتحوّل (الذات) فلسفيا إلى طفل يكتشف العالم. فتتحوّل مجموعة من العلامات في شعر أدونيس إلى رموز فلسفية كالسفر الدّائم والكينونة البكر...الخ.

-**الوحدة الدّلالية 6:** الكونية وإلغاء الحدود الجغرافية.
-**الوحدة الدّلالية7:** الذات تتقنّع بالآخر.
-**الوحدة الدّلالية 8:** لعب النرد مع سيّد الحظ.
-**الوحدة الدّلالية 9:** البداية الدائمة.
-**الوحدة الدّلالية 10:** التحرر من مدح الخلفاء.
-**الوحدة الدّلالية 11:** التجربة الخلاقة.
-**الوحدة الدّلالية 12:** أنا والعناكب.
-**الوحدة الدّلالية 13:** معاناة التّعب و رفض الأفول.
-**الوحدة الدّلالية 14:** مع الشمس، وفي دروب شرار.
-**الوحدة الدّلالية 15:** لقاء التناقضات.
-**الوحدة الدّلالية 16:** التشرد وصداقة المرأة.

-**الوحدة الدّلالية 17**: فلسفة التشرد.

تتشكل الذّات -في مغامرة إرادة الكشف- وهي تخوض في التجريب والمغامرة كلعب النرد والبداية الدائمة والتحرر من المدح والتجربة الخلاّقة.

-**الوحدة الدّلالية 18:** الهروب من مصر.

-**الوحدة الدّلالية 19:** هجاء عرش مصر.

-**الوحدة الدّلالية 20:** عشق النيل.

-**الوحدة الدّلالية 21**: العودة إلى الكوفة.

-**الوحدة الدّلالية 22**: الاختلاف عن المكان.

-**الوحدة الدّلالية 23:** شرر الرحيل.

تتشكل الذات -في هذه الوحدات السّتة- وهي تنتقل من إرادة الكشف إلى إرادة الخلق والدخول في مصالحة مع بعض الأماكن (عشق النيل والعودة إلى الكوفة).

-**الوحدة الدّلالية 24**: وجهي الذي رسمته لي أيامي على جسد الحياة.

-**الوحدة الدّلالية 25:** حالة وقت الرحيل.

-**الوحدة الدّلالية 26:** كذب المدائح ورجاء أفول المتجبرين.

-**الوحدة الدّلالية 27**: الاتكاء على أوجاع الوحدة، والدخول في القصيدة.

-**الوحدة الدّلالية 28:** الإنصات إلى الكون، والسير بين الثّرى والثّريا.

ويتصاعد انخراط الذات في (إرادة الخلق) عندما تتوجّه إلى الموجودات كالإنصات إلى الكون ووعي الجسد (وجهي الذي رسمته لي أيامي).

أما عن نص **المتن في الهامش** فهو ينقسم إلى وحدات دلالية كالآتي:

1-تألّم من مغادرة الكوفة.

2-رفض الانتماء إلى بلاد العنف.

نقول الذات –من خلال هذين النصين القصيرين- اتصالها بالمكان وانفصالها عن بلاد العنف، لأنّها ذات تملك الخيارات واتخاذ القرارات.

3-عشق الموت.

4-ممارسة الهروب.

5-الدور العظيم للتيس في حياتنا.

6-أماني الغرق للكلمات التّي لا تجنّ ولا تعشق.

7-الاحتفاء ببرق يخرج من قولة أو خطوة.

8-عرش السّديم.

9-بداية اللّيل.

10-انكار مستقبل ضيق.

11-جذوري في موجة.

12-الفضاء فم خيطته السماء.

13-الملاك تبقى طيرا أو ظلا.

14-التلبس بالمحال.

15-رفض الولاية واختيار الشعر والمغامرة.

تقول هذه النصوص من خلال الضمير "أنا" كل خيارات (الذات) من عشق الموت وممارسة الهروب وتختار الكلمات التي تُجنّ وتعشق، وتحتفي بالبروق، وتستنكر عرش السديم والمستقبل الضيّق، وتختار مرّة أخرى التلبس المحال والمغامرة بالشّعر.

16-البدء هوة.

17-قنديل العميان.

18-دعوة إلى خوف العالم من علمه.

19-ذنب الشاعر.

20-الاحتفاء بالطريق البكر.

21-العالَم معنى والصباح يصنع صوره.

22-فهم الآخر واستعباده.

23-الوجود يغْنى بالجود.

24-الجراح تلد الضياء.

25-حكمة الدمع.

26-عبث الواقع.

27-الجحيم والنعيم.

28-القصيدة أرض البشر.

عندما تحوّلت الذّات من (إرادة الكشف) إلى (إرادة الخلق) استطاعت أن تُصيغ الموجودات وفق رؤيتها، فولّدت حكما كأن يكون البدء هُوّة، والوقوف عند ذنب الشاعر والاحتفاء بالطريق البكر، وكيف يَغْنى الوجود بالجود.

أما الوحدات الدّلالية **للهامش الأيمن**، المُعَنْوَن بالذاكرة، فهي محدّدة بالتّاريخ الهجري، كما يأتي:

-324 هـ: زمن معز الدّولة بن بويه.

-معز الدّولة يسوق الخليفة المستكفي بالله سمل العينين إلى السجن.

-خراب العراق في زمن معز الدولة.

-335 هـ: اعجاب معز الدّولة بالمصارعين والملاكمين.

-الجنود يعيثون فسادا.

تنقل الذاكرة الصوّر البشعة للتّاريخ، حتى تتغيّر الرّؤية التي تقول أنّ التاريخ مضيء ثمّ تواصل:

-338 هـ: فتنة الشّيعة والسّنة: فقد قسّمها على عشرة هوامش رقمها كالآتي:

1-الشّيعة والسّنة رجل واحد يتآكل من الداخل.
2-الشّيعة والسّنة رجل واحد يتجزأ في ذاته.
3-الشّيعة والسّنة زهرة واحدة تتقصف.
4-سّنة - شّيعة مدن من جراح.
5-شّيعة - سّنة كرة سوداء.
6-شيعة-سنة يحرقون البيوت.
7-سّنة - شّيعة ورفض القتال.
8-شّيعة - سّنة نهب وفتك.
9-سّنة - شيّعة جراح وقتل.
10-رفض الشّاعر لفتنة الشّيعة والسّنة.

-339 هـ: عودة الحجر الأسود بعد عشرين عاما.

-340 هـ:-رفض كفر أصحاب جعفر بن أبي العز في تألّههم.
-الاحتفاء بنزول الأنباء والملائكة إلى صدور الأشخاص.
-الله ينفخ من روحه في جسود بنيه.
-رفض الطفلة أن يكون معلمها ملاكا.
-شاعر بغدادي عشقته الشمس.
-الملك يوّحد وجهي العاشقين.
-أبو نواس وظبيته (الخمرة).
-الروح هواء أم نور.

-344 هـ: قسّمها إلى ستة هوامش، كالآتي:

1 -الدّماء الكثيرة بين المعز الفاطمي وعبد الرّحمان النّاصر الأموي.
2-عرش الفاطميين يسبح في الدّماء.
3-صراع الفاطميين والأمويين.
4-صراع الفاطميين والأمويين ذهاب غلى الهاوية.
5-الأمويون والفاطميون تاريخ دامغ.
6-الأمويون والفاطميون وسؤال وداع التاريخ.

تروي الذّاكرة كل بشاعة التّاريخ الدّموي، فتصبح ذاكرة عير مقدّسة، يمكننا مناقشتها عندما نعيد قراءة هذه المساحات النّصية، يمكننا الوقوف عند الرّحم الدّلالي الذي يقول عنه ريفاتير بأنّ "القصيدة تتأتى من تحوّل الرّحم الذي هو جملة دنيا وحرفية، إلى تعريض أطول ومعقّد وغير حرفي، والرّحم افتراضي، بما أنّه ليس إلاّ التحقيق النّحوي والمعجمي لبنية كامنة..."10

ومن جلّ عبارات الرّحم الدّلالي في نصوص أدونيس: التحوّل، السفر الدّائم، الطريق البكر، البروق، عشق الموت، الانصات إلى الكون، وكلها علامات دلالية تحيلنا على فلسفة الحداثة الشعرية التّي تشبّع بها أدونيس.

3-من الجنس الخالص (القصيدة) إلى الجنس العابر للأنواع (الكتابة):

حرص المنجز النّقدي العربي القديم على ضرورة الفصل بين الشّعر والنثر، كما قدّم نظريّة في شعريّة القصيدة، اختزل عناصرها عمود الشّعر. واشتغل شعر الحداثة وما بعد الحداثة على تقليص الحدود بين الأجناس الأدبية، وأبدع "الكتابة"11

إنّ التّعددية في البناء التّي اعتمدها أدونيس في ديوانه (الكتاب) صحبتها تعددية وتنوّع الأجناس الأدبية، حيث تجاوز الشّعر والسّرد وأدب السيرة والتّاريخ والمسرح الخ... ويكون بذلك قد هشّم الجنس الخالص.

أ-استثمار السّرد: استثمر الشاعر طاقة السّرد عندما لجأ إلى رواية الأحداث التآريخية في الهامش الأيمن، واستغلّ كلمة (الذاكرة) لتتحدث مكان الرّاوي، الذّي في الجزء الأول من (الكتاب)، وكان الشاعر حريصا على أن يمد الأحداث بالواقعية، لذا كان يوثق ويضيء بعضها في الهامش الأيسر، كما استغلّ التّواريخ، ليقول الدّقة الزمنية، كأن يقول:

المعز يسوق الخليفة،

يسمل عينيه،يلفته

في السجن...12

وأضاء هذه المقطوعة بالهامش الأيسر قائلا:

"سيق الخليفة المستكفي

بالله ماشيا إلى معز الدولة بن

بويه في بغداد، سمل عينيه

وسجنه، بويع مكانه المطيع

بالله"13.

الملاحظ على الذّاكرة التّي تروي الأحداث التّاريخية، أنّها لم تكتف بالرّواية، بل كانت تتدخل لتستنكر أو تعلق، خاصة وأنّ معظم الأحداث التّي رويت، كانت تقول القتل والوحشية، التّي سادت الواقع العربي في نظر أدونيس، كأن تقول الذاكرة مستنكرة بطش الخليفة: "ما هذه البطولة في سمل عينين؟ ما هذه الخليفة؟"14، فلم تعد الذاكرة حيادية، بل قدمت رأيها وقيمت الحدث لتقول رفضها للسلطوية.

وكثيرا ما تسقط الحدود بين زمن السرد وزمن الرواية ليعبّر عن تفاعل راوي الذاكرة بموضع الرّواية، ذلك لأنّ الشاعر/الذاكرة يتمثل الحدث ويعيشه، كأن يقول:

فاطميّ هنا، أموي
هنالك رمحٌ

في افتنان
وسيف
في عباءة زهو
يا بلاد الكاتب
وأسراره العاليه
ربّما فاتك الوقت
هذه الحياة التّي
شئتها
لا طريق لها
لا مكان سوى
الهاوية15.

اشتغل الشّاعر/ الذاكرة ليروي الأحداث التّي دارت بين الفاطميين والأمويين من قتل بالرّماح والسيوف، ثمّ خرج من السّرد إلى المواجهة، من خلال النّداء "يا بلاد الكتاب" ثمّ أعقب ليبيّن سوء النهاية، بقوله: "هذه الحياة التّي شئتها/لا طريق لها/ لا مكان سوى/الهاوية".

وكثيرا ما تروي الذاكرة أحداثا لها علاقة وطيدة بصوت المتنبي المتمركز في المتن، لذا يمكننا اعتباره الراوي الأوّل واعتبار صوت الذاكرة، صدى لصوته، كرواية الذاكرة لتجلي الله في مخلوقاته، ونفخه النّبوة في بعضهم، وهذا كان قناعة المتنبي، لذا لقب بهذا اللّقب.

ومن جلّ الأحداث التّي روتها الذاكرة وجود الخليفة معز الدّولة البويهي، من خلال مجموعة من الأفعال (يسوق الخليفة...يسمل عينيه...يلقيه في السّجن، إلى جانب الخراب الذي ألحقه بأرض البشر، و"الجنود يعيثون في العالمين فسادا"، ثمّ الأحداث التّي حدثت بين الشّيعة والسّنة، من حرب وتفرقة وعواصف وإلحاق الخراب، وقتل الناس.

كما لا نغفل، كيف وظف الشّاعر السّرد في المتن على لسان المتنبي، إلاّ أنّ طاقة الغنائية فاقت الّسرد فتشكّلت (المهيمنة)، فهو يحرص أن يقدّم حدثا واحدا يتحدث حوله، كأن يختار من واقع الأحداث التّي عاشها المتنبي حادثة هجائه لكافور الأخشيدي، عندما سافر إلى مصر، يقول المتنبي في (الكتاب):

ماذا أقول لمصر؟ كلا/لم أهْجُ مصر –سخرت من حكامها/ (لكنني أخطأت إذ ماهَيْت بين ترابها/ ونظامها)/ لم أهجُ مصر-هجوت ذلاً/ وضمائر منخورة/ وهجوت عرشا، ما شأنه/ إن لم يكن ضوءا يسبّح وجه مصر.16

تتظافر –في النّص- إمكانية السرد، لأنّه ركز على الحدث الذّي اختاره عن حياة المتنبي، وتنازل الشاعر أدونيس للمتنبي في أن يروي ما وقع له في هجائه لكافور، إلى جانب إمكانية الإيقاع الذّي ساهم في غنائية هذا النّص، فقد اختار تفعيلات بحر الكامل (متفاعلن)، إلى جانب طاقة الإيقاع الداخلي الناتجة عن تكرار بعض الكلمات والعبارات (لم أهْجُ مصر، هجوت) إلى جانب استثمار الاستفهامات المتكررة.

ب-استثمار السيرة الذاتية:

يأخذ المتنبي المتن، ويستغلّ ضمير المتكلم، ليتحدث من خلاله، فيختفي أدونيس، ولا يكتفي بهذا، بل يركّز على تفاصيل حياته الواقعية، التّي روتها كتب تاريخ الأدب، وبهذا يكتب سيرته الذاتية بأمانة، كحادثة فراره من مصر، وتركه لكافور الأخشيدي، يقول:

أهو الفرار؟ أفرّ من حلمي؟ ومما كان/ لي أفقا، وأترك مصر؟/ عفوك/ يا كليمي، أين أنت...17

ولا نغفل بعض تفاصيل شخصية المتنبي التّي استثمرها نصيا، كحبه لمغامرة الرّحيل، والانفصال عن الجماعة، والهيام بالفلوات، والفروسية وحب الاكتشاف والتّجربة الواسعة والتّشرد والاغتراب الخ... كما وردت بعض تفاصيل حياة المتنبي، ليتأملها مرة أخرى ويبدي رأيه فيها، أو ليصحّح ما فيها من أحداث لم يرض عنها كرفضه لمدح الخلفاء، قائلا:

أشعر الآن أني في حاجة/ كي أغنيّ/ لا لهذا الأمير ولا ذاك/ لا للخليفة، لا للمكان- ولكن/ للضياء الذّي لا يُسمّى. (...)18. وكأنّ الشاعر أدونيس تدخل هنا، برفضه ولاء المتنبي للأمراء، فاستنطقه برفضه لشعر المدح، لذا عندما نتوجه لقراءة هذه السيرة الذّاتية، علينا متابعة "مستويين: رصد حقيقي لأحداث عاشها المتنبي بالفعل ولملامح شخصيته، وتجاوز لهذه الأحداث ولهذه الشّخصية، أي تجاوز المكان والزّمان اللّذين يؤطرانها إلى زمن آخر ومكان آخر ترتسم فيه صورة أدونيس الشاعر الخلاق المتماهي مع شخصية بطله"19.

كما لا نغفل التّشابه الحاصل بين سيرة الشاعر أدونيس الذّي كتب هذا الديوان وسيرة المتنبي الذّي تقنّع به الشاعر، واختفى من خلاله صوته، فهذا المتن فيه السيرة الذاتية للمتنبي، كما حضرت فيه ظلال سيرة أدونيس.

ج-استثمار المسرح:

يمكننا أن نجد استثمار المسرح، من خلال إعداد الصفحة الواحدة، التّي تقدّم –في بعض الأحيان- مشاهد مسرحية تتحرك في حدث له إطاره الزّماني والمكاني، وتتحرك الشّخصيات الكثيرة، فتتعدد الأصوات، ففي الصفحة الأولى من هذا النّص المطوّل، نجد صوت الشّارح، وهو داخل صوت الذاكرة، ليتشكل مشهد ظلم الخليفة في الزّمان المحدد بـ344هـ، وفي المكان حدّده ببغداد، فهو يروي مشهد المعز وهو يسوق الخليفة المستكفي بالله سمل العينين ليلقيه في السجن.

علينا أن ننتبه إلى أنّ الذاكرة ليست صوتا، وإنّما مكان حفظ المادة التّاريخية وهي ملك للجماعة لا الأفراد، وقد استنطقها بالرّواية، وكان الرّواي يعلّق على أحداثها مستنكرا –في بعض الأحيان- حتى يوهمنا بأمانة ما نقلته هذه الذّاكرة، إلى جانب فاعلية الرّاوي وكثيرا ما كان الحوار هو المحرك الأساسي، كالحوار الدّاخلي بين ما تريده الذّات المنطلقة الدّاخلية، وما تريده الجماعة التّي ينتمي إليها، كأن يقول:

"لماذا لم أتحمل رهقي/ وأعيش بين الناس كفرد منهم؟"، وقوله أيضا: "فلماذا –كيف سأرحل، كيف رحلت؟،ص233 وقوله: "كيف أعيش أجيرا عند أمير؟ كيف أمجد عرشا ميتا –عرش خضوع واستحذاء؟"،ص234، كما يستثمر الوصف حتى تكتمل المشاهد التي أرادها المتنبي، كأن يقول:

"في الغرفة حيث أنام، بيوت عناكب،/حظ/ ألاّ يصدر عنها أي هسيس./في صمت تبني وتعيش كأنّ العالم خيط/ أوهن مما تنسج..." ص244، أو أن يقول: "في سريري شمس ترى خلاخيلها/ والوسادة محشوة/ برياحين لأحلم فيها...". ص246.

ورغم استثمار الشّاعر لأجناس كثيرة داخل جنس الشعر، إلاّ أنّ هذا لم يشتت النّص بل حوّل هذا العبور إلى فاعلية تحتاج من المتلقي أن يجتهد ليجد الخيط الجامع، بين هذا العبور، فالصوت الواحد (الشاعر) تهشّم إلى أصوات كثيرة، وجنس الشعر تهشّم إلى أجناس متنوعة، إلاّ أنّ هذا لا يلغي الوحدة الكليّة، وهذا ما سنوضّحه في قراءتنا للصفحة الواحدة، وهي الصفحة (ب). ص234

في الهامش الأيمن تتحدث الذاكرة عن تاريخ 334 هـ، يروي فيها راوي الذاكرة عن الخراب الذّي ساد في زمن معز الله بن بويه، وفي الهامش الأيسر يتحدث الشارح ليضيء ما ورد في الهامش الأيمن، يقول: " في أيام المعز أقطع/ الجند البلاد والأرض، أدى ذلك إلى خراب".

وفي المتن يروي المتنبي عن قراره في العودة إلى الفلوات، ورفضه العيش أجيرا عند الأمراء، وأبدى تذمره من عرش ميّت، أما في أسفل المتن نطق صوت الذات الكاتبة كرد فعل نهائي فيه انكار ونفي للانتماء إلى البلاد، قالها الهامش الأيمن والمتن، بلاد الظلم والقهر.

أما عن الجنس العابر للأنواع، فيمكننا أن نقول هذه الوحدة من خلال متابعتنا للسّرد داخل المساحات المتوزّعة، فالهامش الأيمن فعّل السرد، إلاّ أنّ الغنائية كانت حاضرة، لأنّ الرّاوي جمع بين سرد أحداث محدودة (ظفر المعز+ انتشار الجند بالعراق وانتشار الخراب) إلى جانب الإيقاع الذّي نتج من تفعيلات المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن) إلى جانب الابتداء بالاسم بدل الفعل (المعز يجر ذيول الظفر)، ولم يعتمد الرّاوي على لغة إبلاغية خالية من الإيحاء، بل استعان بالخيال الفنّي الذّي يحقّق الامتاع والامتناع الدلالي "المعز يجرّ ذيول الظفر"، لقاء المتناقضات، وكيف يصبح الظفر (وهو إيجابي) بذيول؟

أما نص المتن، فهو أكثر شعرية من الهامش الأيمن، لأنّه للمتنبي، فهو صوت الذات الشاعرة، وهو أكثر غنائية، رغم إيراده للحدث وخصّه الشاعر بصور بيانية "الظلمة نور"، "الله قضيب أو عكاز عند العرش"، و"العرش يرفرف فوق الماء"، و"سأعود إلى فلوات المعنى"، كما جمع بين اللّغة الشّعرية والإيقاع، فقد اختار تفعيلات بحر المتقارب (فعولن) والمتدارك (فاعلن)، إلى جانب الموسيقى الداخلية.

ويمكننا أن نختزل ما ذهبنا إليه في قول أدونيس، وهو يقرأ الكتاب في مقاله المُعنوَن: "أنا من كتبه، فكيف أقرأه؟"، يقول: "هكذا يمكن أن يقرأ "الكتاب" بوصفه رواية –قصيدة، أو بوصفه شذرات وتشظيات، أو بوصفه هيكلا معماريا مقسما إلى غرف (...) أن يروا "الكتاب" في وحدته وشموليته، أنّهم يمرون بين غرف –عوالم متباينة، وأنّ عليهم أن يغيّروا بين غرفة، وأخرى، أدواتهم في المقاربة وفي التّذوق، وفي المعرفة..."20

ويمكننا أن نحوصل تهشيم الأنساق عند أدونيس في أنّه تحوّل من المفرد إلى المتعدد من مفرد الفضاء النّصي إلى متعدده، ومن مفرد "النموذج" (القصيدة) إلى متعدد الإبداع والتحوّل "الكتابة" (تداخل الأجناس)، هو أفق التّحول الدائم والتّجريب المستمر، فينتقل بالمتلقي من أفق توقع إلى آخر، فتتحقق الابداعية والموضوع الجمالي.

الهوامش:

*تذهب كتب تاريخ الأدب عبر كثير من أدبيات مدوناتها أنّ قصائد المهلهل من فواتح الشعر الأولى التّي قيلت في الجاهليّة.

1- أدونيس، مقدمة الشّعر العربي، دار العودة، ط1، بيروت، 1971، ص 100.

2 - أدونيس، رأس اللّغة جسم الصّحراء، دار الساقي، ط1، بيروت، 2008، ص 91.

**يراجع:. Group U :traité de signe visuel pour une rhétorique de l'image , seuil,paris, 57,1992,p137 نقلا عن: عبد الماجد العابد، مباحث في السيميائيات، دار القرويين، ط1، دب، 2008، ص79.

3- ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الرّشاد البيضاء، ص 174.

4- أسيمة درويش، تحرير المعنى دراسة نقديّة في ديوان أدونيس الكتاب 1، دار الآداب، ط1، بيروت، 1997، ص 19.

5- المرجع نفسه، ص 11.

6- زهيدة درويش جبور، التّاريخ والتّجربة في " الكتاب 1 " لأدونيس، دار النّهار، د ط، بيروت، كانون الثاني، 2001، ص 27.

7- يراجع: راوية يحياوي، من القصيدة إلى الكتابة، تحوّلات النص الشعري في الكتاب لأدونيس، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2015، ص270-271.

8 - أدونيس، رأس اللّغة جسم الصّحراء، ص 46.

9 - يراجع: عادل ضاهر، الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، سوريا، 2000، ص202.

10- مايكل ريفاتير، دلائليات الشعر، ترجمة محمد معتصم، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط1، الرباط، 1997، ص29.

11 - مصطلح (الكتابة) استخدمه أدونيس ليدلّ على تداخل الأجناس الأدبية في الشعر

12- أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن III ، دار الساقي، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص233.

13 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

14 - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

15 - المصدر نفسه، ص258.

16 - المصدر نفسه، ص251.

17 - المصدر نفسه، ص250.

18 - المصدر نفسه، ص242.

19 - زهيدة درويش جبور، التاريخ والتجربة في الكتاب 1، ص40.

20- - أدونيس، رأس اللّغة جسم الصحراء، ص49.