المرآة وسؤال الهويّة في تجربة أدونيس الشّعريّة

The mirror and Identity Question In Adonis poetry

نورالدين الحاج*

أستاذ مساعد بكلية الآداب والعلوم الإنسانيّة بصفاقس – تونس

nouredinebelhaj68@gmail.com

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2024-06-04	2024-06-26	2024-06-30

يسألُ نَفسَه:

مَن أنتَ أيّها **السيّد؟**

مَنْ يقولُ **لأدونيس** من هو؟[1]

ملخّص: يبدو أنّ اطّلاع أدونيس على المتن الصّوفي وعلى المنجز الشّعريّ السرياليّ من أهمّ الأسباب التي قيّضت له استقدام موضوعة المرآة إلى الشعر العربيّ الحديث. فانبرى يوظّفها في العديد من قصائده في سياق سعيه إلى تجريب أدوات فنيّة جديدة تطوّر مشروعه الشعريّ وتغنيه. ولمّا كانت موضوعة المرآة متنزّلة في صميم سؤال الهويّة، تعلّقت همّتنا باستقصاء أشكال حضورها في شعره وبتدبّر دلالاتها على طبيعة الهويّة التي ترنو الذات المتلفّظة إلى تحقيقها. وسواء أكان توظيف المرآة في شعر أدونيس متأسّسا على الاستعارة أم على التناظر الانعكاسيّ، فإنّها تعبّر عن استنكاف الذات من الهويّة الجاهزة الناجزة وتدلّ على سعي هذه الذات إلى إبداع هويّة متحوّلة ومشرعة على الآخر بوصفه أفقا لكينونة جديدة. ولم يتواتر فعل كسر المرآة أو قتلها في شعر أدونيس إلاّ لأنّ الذات المتلفّظة تأبى الهويّة الثابتة المتعالية وتهفو إلى اجتراح هويّة متعدّدة ومتجدّدة.

كلمات مفتاحيّة: المرآة؛ الهويّة؛ الذات؛ الآخر؛ الاستعارة.

Abstract: many of his poems while trying to experiment new artistic techniques, thus developing and enriching his own poetic project. Given that the theme of the mirror is closely associated with identity question, we wanted to investigate its forms of

* المؤلف المرسل

presence in his poetry and explore its meaning about the nature of identity that the Self is trying to achieve. Whether the mirror in Adonis's poetry is predicated on metaphor or chiasm, it reflects the Self's rejection of the ready-made identity and its attempt to create a versatile identity open unto the Other, which is a horizon for a new Being. The breaking of the mirror and even its killing has been recurrent in Adonis' poetry because the Self refuses the constant and transcendent identity and yearns for inaugurating multiple and new identities.

Keywords: Mirror; Identity; Self; Other; Metaphor.

1-المقدمة: أشار "ريفاتير" (M. Riffaterre) إلى أنّ موضوعة المرآة في الأدب تتميّز بغنى دلاليّ لا يُضاهى بسبب من طاقتها على عقد المقارنات وتوليد التأويلات. فالمرآة ترمز إلى الحقيقة والوهم وتنشئ تنويعات لا نهاية لها حول الانعكاس بوصفه فعلا ماديّا أو ذهنيّا[2]. وهي في "معجم الرموز" أداة وحي وإلهام وعلى صفحتها الصّقيلة تتجلّى "الهويّة داخل الاختلاف" وتتوالى الأشكال منبئة بحقيقة الكائنات المسكونة بالتحوّل الدائم والمنذورة لزوالها المحتوم[3].

ولم يحتف الشّعراء الباروك (Baroques) في القرنين السادس عشر والسابع عشر بتقنية المرآة إلاّ لأنّهم كانوا كلفين بتصوير ما يطرأ على العناصر والأشكال من تحوّل مستمرّ وتبدّل لا يستقرّ للتّعبير عن وعي مأساويّ بعجز الإنسان عن الإحاطة بحقيقة الوجود المتقلّبة وجوهُه والمتغيّرة أعراضه[4]. فقد وصلوا، وهم يوظفون أسطورة "نرسيس"، بين الانعكاس والانفلات (fuite)[5]، وقرنوا بين إثبات الهويّة ونفيها. فـ"نرسيس" لا يتعرّف إلى وجهه إلاّ في صورته المنعكسة على صفحة الماء، فإذا هو "آخر وعينُه في الوقت نفسه"[6]. وهو مفتون بصورته، ولكنّه لا يستطيع الإمساك بها لأنّها مجرّد وهم خُلّب ومحض خيال عارض. فحين تتموّج صفحة الماء تتشظّى صورة "نرسيس" ويسيل وجهه مع حركة الماء حدّ التلاشي والامّحاء. وكأنّ هويّته لا تتحقّق إلاّ في الانفلات من الذات وفي حركة العبور من الأنا إلى الآخر.

وقد وجد الشعراء السرياليّون في المرآة صورة للحلم وطاقة على اقتناص تحوّلات الأشياء والكائنات. فاستأنفوا توظيفها وأمعنوا في استرفادها منشئين من خلالها مفارقات عديدة تدور على ثنائيّة الاحتجاب والانكشاف للدّلالة على "التباس الواقع بظلّه، والشيء بصورته، والحقيقة بوهمها"[7]. وتستدعي هذه الثنائيّة المتن الصّوفيّ الذي وظّف المرآة لتمثيل علاقة الحقّ بالخلق وتعليل كيفيّة تولّد الكثرة عن الوحدة.

1- أدونيس وبدايات استدعاء موضوعة المرآة إلى الشّعر العربيّ الحديث: ذهب المنصف الوهايبي إلى أنّ المرآة في شعر أدونيس نظيرة مرايا السرياليين من جهة كونها تجلو الباطن وتكشف المجهول وتتوسّل بالظاهر الحسيّ إلى المجرّد الخفيّ. إنّها "عين الخيال التي ترى ما لا يُرى، فتخرق قشرة الشيء حتى يصبح مرآة لنفسه"[8]. على أنّ لثنائيّة الاحتجاب والانكشاف في شعر أدونيس رافدا آخر هو المتن الصّوفيّ. فالله، عند ابن عربيّ، خلق العالم لتكون عناصره مرائيَ تتجلّى فيها أعيان أسمائه وصفاته وليستحيل الكون مرايا متعدّدة يتأمّل فيها الحقّ أشكاله المختلفة التي تصدر عن جوهر واحد[9]. ويبدو أنّ أدونيس قد نظر إلى هذا المعنى حين دشّن استخدام المرآة في شعره، إذ يقول في قصيدة "بيت الحبّ" من مجموعته "قصائد أولى" (1947 – 1955):

أحبّكِ، حتّى كأنّ القُلوبَ مرايا لِقَلْبي وحتّى كأنّ الحياةَ ابْتِكارٌ لِحُبّي [10]

ويبدو أيضا أنّ شطحة البسطامي: "كنت لي مرآة، فصرتُ أنا المرآة"[11] هي الرّحم (Matrice) التي منها تولّدت أوّل قصيدة محّضها أدونيس لتقنية المرآة. ونعني بها قصيدته "شجرة الشّرق" من مجموعته "كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنّهار" (1961 – 1965)[12]. ففاتحتها تستعيد حرفيّا قول البسطامي "صرتُ أنا المرآة"، أمّا مقاطعها فصُدّرت جميعها بالناسخ الفعلي "صرت" على سبيل اللازمة الإيقاعيّة.

ولعلّ هذا أن يقوم دليلا على أنّ اطلاع أدونيس على التراث الصوفيّ الذي عقد بينه وبين السرياليّة أواصر متينة وعرى وثيقة[13] من أهمّ الأسباب التي قيّضت له الالتفات إلى تقنية المرآة ليتفرّد بها بين شعراء جيله الذين شاركهم في توظيف تقنية القناع كالسياب والبياتي وخليل حاوي وغيرهم.

وقد سعى إحسان عباس إلى التّمييز بين الأسلوبين، فذهب إلى أنّ "المرآة من الوجهة النظريّة أشدّ واقعيّة من القناع وأشدّ حياديّة لأنّها لا تعكس إلاّ الأبعاد المتعيّنة على شكل صورة أمينة للأصل، ولكنّها في الحقيقة تستطيع أن تكون بعيدة عن الموضوعيّة لأنّها في النهاية صورة ذاتيّة"[14]. وليس من شكّ في أنّ هذه المقارنة محكومة بمفهوم "المعادل الموضوعيّ" الذي اجترحه "أليوت" (Eliot) في سياق دعوته إلى الفصل بين الشاعر وإبداعه. فعلى هذا الأساس فضّل حسان عبّاس المرآة على القناع حين جعلها "أشدّ واقعيّة" و"أشدّ حياديّة" منه[15]. على أنّ سرعة استدراكه هذا الحكم بتأكيد "ذاتيّة" المرآة دليل واضح على عدم وجاهة ثنائيّة "الموضوعيّة" و"الذاتيّة" في التمييز بين التقنيتين.

وأيّا يكن من أمر ما بين القناع والمرآة من موافقة ومفارقة، فإنّنا نذهب إلى أنّ الاختلاف الجوهريّ بينهما يتعلّق أساسا بسؤال الهويّة[16]. فالمرآة قائمة على المواجهة والمباعدة بين الناظر والمنظور، في حين يتأسّس القناع على التداخل والتشابك بين الذات وقناعها[17]. وهو، وإن أدخلت عليه بعض التعديلات، يظل هويّة نموذجيّة جاهزة تسعى إلى التماهي معها والحلول فيها. فالقناع يكشف نزوعها إلى الكمال وتشوّفها إلى المثال، إذ عادة ما يكون رمزا يجسّد ما تؤمن به الذات من قيم ومبادئ ونموذجا يُحقّق ما تهفو إليه من تجارب ومواقف، أي إنّها "تجد هويّتها وماهيّتها والكمال الأقصى لكينونتها في القناع الذي ترتديه"[18]. أمّا الذات المتمرئية، فلا تنفكّ تطارد هويّتها في الآخر دون أن تطولها لأنّ "الإنسان الذي يتعرّف إلى ذاته (في المرآة) هو الإنسان

الذي يبحث عن نفسه ولا يجدها"[19]، ولأنّ "مكان الكينونة هو دائما الضفّة الأخرى، حيث المكان الأبعد"[20].

والناظر في طبيعة الذات المتلفّظة في مجموعتي أدونيس الأوليين يلحظ أنّها ليست ذاتا فرديّة، بل هي، في الغالب الأعمّ، ذات جماعيّة ما دام صوتها هو صوت المجموعة التي تنوبها وتتكلّم باسمها. فهي "للشّعب"، وهي "فرد من الجيل"، بل "كلّ جيل" ولها "نبضة الملايين في شعبها"[21]. إنّها ذات تجد "يقينها" الرّاسخ وهويّتها الصمّاء في انتمائها القوميّ والإيديولوجي وفي "كفاحها" في سبيل وطنها[22]. ولذلك لم يكن سؤال الهويّة هاجسا يؤرّقها ولم يكن النظر في المرآة لتأمّل كنه صورتها شاغلا من شواغلها.

2- تمرئي الذات في عناصر الطبيعة: الهويّة أفقا

ونقدّر أنّ هذا السؤال بدأ في التشكّل مع مجموعة أدونيس الثالثة "أغاني مهيار الدّمشقيّ" (1960 – 1961). فقد مثّلت هذه المجموعة منعطفا بارزا في تجربته الشّعريّة وتحوّلا لافتا في مساره الإبداعيّ الذي ما انفكّ يجتهد في توسيع آفاقه الدّلاليّة وتحديث أدواته الفنيّة. ونقدّر أيضا أنّ من أجلى مظاهر هذا التحوّل تحرّر الذات المتلفّظة في العديد من قصائد هذه المجموعة من قيود الإيديولوجي وتشوّفها إلى رحابة "اليوتوبي" (utopique) الذي من آكد وظائفه "استكشاف الممكن"، في حين تنهض الإيديولوجيا أساسا بوظيفة "المحافظة على هويّة شخص أو جماعة"[23]. وبيان ذلك أنّها تخلّت عن هويّتها الجماعيّة الجاهزة لتنخرط في مغامرة البحث عن هويّة فذّة ممكنة لا تتحقّق إلاّ "هناك"، في "اللاّمكان"، أي حيث لا تكون مادام المكان الحقيقيّ هو المكان الآخر.

ولعلّ ذلك أن يبرّر حضور المرآة اللافت في مجموعة "أغاني مهيار الدمشقيّ"[24] التي مثّلت، في رأينا، البداية الفعليّة لاستخدام أدونيس هذه التقنية، إذ ليس كالمرآة دلالة

على "البحث عن وجه لهويّة دائما ما تقع في الأفق ولا تمكث في اللحظة إلاّ بوصفها فانية – صورة لا تنفكّ الريح تزيحها"[25]:

أَنْقُشُ وجْهي على الرّيح والحَجَر، أنقُشُ وجْهي على الماء
أَسْكُنُ الأفقَ، وعلى جَبيني قِناعُ الموْج[26]

إنّ "نقش الوجه" على عناصر الطبيعة ضرب من ضروب التمرئيّ وشكل من أشكاله المتعدّدة. ولئن تخالفت هذه العناصر من جهة دلالاتها على الحركة (الريح، الماء) ونقيضها (الحجر)، فإنّها قد تحالفت من جهة كونها تحيل على عناصر الخلق الأولى (الهواء، التراب، الماء).

وهي إحالة ناطقة عن تمرّد الذات المتلفظة على الهويّة الجاهزة الناجزة ومنبئة بسعيها إلى إعادة تكوين هويّتها بنفسها وإلى إنشاء وجودها خلقا جديدا. على أنّ سعيها هذا يظلّ فعلا دائما ومغامرة متواصلة لا قرار لها، مادامت هويّتها أفقا تهفو إليه أبدا وصيرورة لا هفوت لحركتها. وقد أدّت صيغة الأفعال هذا المعنى لمّا بُنيت على المضارع لتدلّ على "ما هو كائن لم ينقطع"[27]. وهو زمن يواطئ طبيعة هويّتها المسكونة بالتحوّل والتبدّل، ذلك أنّ "كينونة الحاضر مرتهنة بالتجدّد أبدا وعدم الانغلاق على حالة قارّة [...] سيرورة الحاضر على الدّوام إلى ما ليس هو، إلى ما ينفيه في كلّ لحظة يتبدّى (كذا) فيها"[28].

وقد رشح فعل التّمرئي في الريح بهذه المعاني جميعا. فالريح هي الرمز النموذجيّ إلى مطلق الحركة الحرّة العصيّة على الترويض والمتجاوزة حدود الآن نحو هناك، حيث لا توجد. والريح رمز إلى خالص الصيرورة المستمرّة والتجدّد اللامتناهي، إذ هي "حركة للخلق الأبديّ تستولد ذاتها من ذاتها في كلّ زمان ومكان"[29].

ولمّا كانت تلك صورتها، تعدّدت مرايا الذات المتلفّظة حين "نقشت" وجهها الذي هو رديف هويّتها على عناصر متباينة طبائعها كناية عن هويّة مشرعة على أشكال

من الوجود مختلفة. ومنها "الحجرُ" الذي كثيرا ما اتّخذته الذات المتلفّظة في شعر أدونيس مرآة تتأمّل فيه صورتها وتطارد خلله هويّتها رغم كونه ينافي بالأصالة المرآة طبيعةً ووظيفة. وقد خرّج الدارسون لهذه الظاهرة وجوها من التآويل مختلفة بدت لنا في الغالب متهافتة لا دليل على وجاهتها لأنّها لم تتأسّس على وصل تقنية المرآة بسؤال الهويّة[30].

إنّ الحجر "رمز للكائن المتعالي فوق تناقضاتنا"[31]، فهو "وجود – في – ذاته، متماه على نحو مطلق مع حجريّته، ممّا يجعله رمزا ممتازا لغياب النقص"[32] وللثبات والديمومة. وهو ما يغري بردّ تمرئي الذات المتلفّظة فيه إلى بحثها عن "إنّيتها"، أي عن الثابت والدائم في هويّتها، ولعلّ التعارض السياقيَّ القائم بينه وبين الريح والماء رمزيْ التحوّل والتغيّر الدائمين أن يرفد هذا التأوّل الذي يجلو حقيقة الذات الواحدة برواتبها، الكثيرة بعوارضها. وإذا ما كان وجهها الأوّل هو الضامنَ لفرادتها والمؤسس لأصالتها، فإنّ وجهها الثاني، هو الذي يغني هويّتها ويجعلها أفقا مُشترَكا ووجودا متحرّكا.

على أنّ الحجر يشترك مع الريح والماء في الدلالة على الخلق والتكوين، فلا عجب أن سمت به الذات المتلفّظة حدّ القداسة وقد تجلّت في "تقاطيعه" حقيقة هويّتها وانكشفت أسرار إبداعها:

أعبُدُ هذا الحجَرَ الوادِعا

رأيتُ وجْهي في تَقاطيعِه

رأيتُ فيه شِعريَ الضّائِعا[33]

إنّ "مرايا الحجر" ههنا تضارع بين الهويّة (الوجه) والإبداع (الشعر)، فكلاهما خلق وتجدّد ووجود على غير مثال. ولكن لا يكون لهما هذا حتى يكفرا بالسائد المستقرّ ويثورا على الجاهز المستتبّ الذي يرهن الهويّة بقوّة غيبيّة مفارقة تحدّدها سلفا وتعيّنها قبل الوجود. وقد أعلنت الذات المتلفظة تمرّدها على هذا التصوّر لمّا تمرأت في الحجر

الذي يُشار به إلى الحضور الفعليّ في الواقع[34]. فهي تؤمن بأنّ الهويّة لا تكون إلاّ محايثة، أي منخرطة في حركة التاريخ غير منبتّة عن تناقضاته، كما تؤمن بأنّ هذه الهويّة ليست حدثا تامّا أو واقعة مكتملة، وإنّما هي سيرورة وصيرورة، إنّها دوما ما سيحدثُ، أفق لا يكتمل و"موعد" مؤجّل لا يُنجز أبدا:

مِن زَمانٍ رأيتُ الحَجَر
سُرّةً، والمَرايا
مَوْعِدا، [...]
وأنا اليَومَ أنْأى وأَنْفُذ مِمّا تقولُ المَرايا
فأنا أولُ الشَّظايا، أنا آخرُ الشظايا. [35]

يحيل الحجر على "تحطيم الأعراف"[36] الثابتة وتقويض الحقائق المطلقة، وهذا ما هيّأ مماثلته بـ"السرّة" رمز الخلق المتواصل والولادة المتجدّدة ما دام تشييد الجديد الطريف مشروط بهدم السائد المألوف. وعلى هذا الأساس، لم تنفكّ الذات المتلفّظة "تنأى" عن نفسها و"تزحزح أناها" لتوسّع تخوم وجودها لأنّها طاقة تحوّل مستمرّ وفاعليّة تبدّل متواصل. وإذا ما كانت المرآة تثبّت الهويّة وتجلو ظاهرها، فإنّ تهشيمها يحوّل الذات إلى "أنوات" مختلفة تعمّق حيرتها إزاء حقيقة هويّتها التي لا تطولها أبدا. إنّ تهشيم المرآة يفتّت الهويّة ويشظيها ويعلن استحالة المطابقة بين الرائيّ والمرئيّ، بين الواقعيّ والخياليّ[37]، أي استحالة اللقاء المباشر بين الذات وهويّتها لأنّها لا تتجلّى إلاّ في مكان لا يمكن بلوغه. ولذلك، قضى "فوكو" (M. Foucault) بأنّ "المرآة يوتوبيا، بما أنّها مكان بلا مكان. ففي المرآة أرى نفسي حيث لا أوجد، في فضاء غير واقعي ينفتح على نحو افتراضيّ خلف المساحة، فأنا هناك حيث لا أوجد، كضرب (كذا) من الظلّ يهبني ما به أكون مرئيّا، وما يسمح بأن أنظر هناك حيث أنا غائب"[38].

3- كسر المرآة: الهويّة تعدّدا

إنّ تهشيم المرآة تلويح إلى محاولة الذات "النفاذ" إلى "حيث لا توجد" لنفي التناقض الأنطولوجي بين الوجود "هنا" والظهور "هناك"، أي بين الواقعيّ والخياليّ[39]. على أنّ تشظيها يومئ بعجزها عن تجاوز هذه الشّقة القائمة بينها وبين صورتها المنعكسة على صفحة المرآة، ما دام تجلّيها لا يتحقّق إلاّ في غيابها، أي في خروجها من ذاتها لتكون آخر. وليس هذا الآخر ههنا سوى "الظلّ الذي يهبها ما به تكون مرئيّة"، كما يهبها حيرة الهويّة بين الحضور والغياب:

يَسأَلُ لا جوابَ، فَلْيَكْسِرْ مرآةَ نَرسيس

مرآةُ نَرسيس ظِلٌّ كَيفَ يَكْسِرُ الظلَّ؟[40]

لا تنفكّ الذات المتلفّظة تتساءل عن حقيقة هويّتها بسبب من وعيها باستحالة المطابقة بينها وبين صورتها في المرآة لأنّ هذه الصورة "ظلّ"، أي مجرّد وهم وزيف، إذ لا حقيقة لها سوى في انفلاتها المستمرّ وتحوّلها المتواصل. وقد تكون الفراغات الطّباعيّة التي تشقّ السّطرين الشعريين محاكاة أيقونيّة للمسافة القائمة بين الوجود "هنا" والتّجلّي "هناك": في "الظلّ"/ الآخر الذي يجعل الذات مرئيّة. وهذا ما أدّاه الاستفهام البلاغيّ الدالّ على عجز الذات عن التعرّف إلى هويّتها مباشرة لأنّ خروجها من ذاتها شرط تجلّيها. فهي لا تظهر إلاّ عبر الآخر، أي عبر "صورتها المرآويّة التي هي الرمز المثاليّ للاغتراب"[41]. وههنا علّة التوتّر الأنطولوجيّ الذي يكتنفها، فهي لا تتجلّى إلاّ في غيابها ولا تكتشف وجهها إلاّ في محوه، ولا تجد ذاتها إلاّ في الاغتراب عنها، أي في ما اصطلح عليه "ريكور" بـ"اللفّة" أو "العطفة" (détour)[42] لأنّ الطّريق إلى الذات تمرّ حتما عبر الآخر ولأنّ التعرّف إليها يحتاج دوما إلى وسيط.

وهذا التوتّر الأنطولوجي يحيل على طبيعة المرآة بوصفها استعارة[43]. فما يُميّز التلفّظ الاستعاريّ، في نظر "ريكور"، تضمّنُ الرابط العلائقيّ، أي فعل الكينونة (Est)،

توتّرا بين هو نفسه وغيره في آن واحد[44]، فأن "يكون – مثل يعني يكون ولا يكون"[45]. وهذه "الإحالة المضاعفة" (référence dédoublée) تميّز المرآة بوصفها أداة "تُصالح بين الظّهيرة واللّيل":

المَرايا تُصالحُ بينَ الظّهيرةِ واللّيْل،
خَلْفَ المرايا
جَسَدٌ يَفْتحُ الطّريقْ
لأقاليمِهِ الجديدهْ
في رُكامِ العُصورْ
ماحِيًا نَجْمةَ الطّريقْ
بَيْنَ إيقاعِهِ والقصيدهْ
عابِرا آخرَ الجُسورْ

... وقَتَلْتُ المرايا
ومَزَجْتُ سراويلَها النّرجسِيّهْ
بالشّموسْ، ابْتَكرْتُ المرايا
هاجِسًا يَحْضُنُ الشّموسَ وأبْعادَها الكَوْكَبيّهْ. [46]

تُلوّح الاستعارة في "المصالحة بين الظهيرة والليل" إلى تلك "الإحالة المضاعفة" التي تميّز المرآة بوصفها أداة كشف وحجب ضربةً واحدة. فهي تخفي ما تظهره وتنفي ما تُثبته بما أنّها تشير، في آن واحد، إلى الحضور والغياب: إلى "أنا هنا" و"أرى نفسي هناك"، كما تحيل على الهويّة والاختلاف لأنّ ما تراه الذات منعكسا على صفحتها هو عينها وغيرها في الوقت نفسه.

ولذلك تنفذ الذات المتلفّظة إلى "خلف المرايا" لتجاوز هذا التناقض الأنطولوجي عبر إنشاء هويّة جديدة رسمت ملامحها الأفعال المسندة إلى "الجسد". وهي أفعال تدور

على قطبين دلاليين متلازمين رغم تعارضهما، ونعني بهما ثنائيّة التقويض والتأسيس. وإذا ما كانت المرآة رديفة الزيف والوهم والغياب، فإنّ الجسد حضور مباشر في العالم والتحام عضويّ به. وهي تجربة متحوّلة لا تنفكّ تجدّد صلتنا بالعالم وبصيغة حضورنا فيه كما تجدّد هويّتنا ووعينا بذاتنا[47]. ولذلك أحالت الأفعال المسندة إلى الجسد على معاني الكشف والمغامرة والمخاطرة والإبداع والتجدّد وارتياد المجهول. على أنّ كلّ ذلك لا يستتبّ إلاّ بتجاوز "ركام العصور"، أي الموروثات الجامدة و"محو نجمة الطريق". وهي استعارة يُراد بها تقويض القواعد الثابتة وتفكيك الحقائق المتعالية وإلغاء الطرق المأنوسة الواضحة لأنّها تحول دون تجديد الهويّة وإبداع الذات "كخريطة ترسم نفسها بنفسها".

وهذا أيضا ما رشحت به الأفعال المسندة إلى الذات المتلفّظة: "قتلتُ المرايا/ ومزجْتُ سراويلها النّرجسيّه/ ابتكرتُ المرايا...". ففعل "القتل" ههنا صيغة من صيغ تهشيم المرايا وكسرها كناية عن تقويض الهويّة "النرجسيّة" المكتملة والمتعالية، أي تلك الهويّة التي تتمركز على ذاتها وتحصّن المنافذ أمام تسرّب الآخر إليها حتى لا يعكّر صفاءها ويكدّر نقاءها. وفي هذا السّياق تأوّل كمال أبو ديب الصّورة في "السراويل النرجسيّة" بقوله: "ولاختيار السراويل دلالة ترتبط بتأكيد البعد الجنسيّ – التكاثريّ في الذات التي تقتلها الأنا. فالسراويل تستثير الأعضاء التناسليّة. ونسبة النرجسيّة إلى الأعضاء التناسليّة تبرز البعد الذي يودّ الشاعر أن يقتله في المرايا، بعد تأكيدها لذاتها عن طريق تكرار ذاتها، بعدها الجماعي – المولّد للتراث، الحامل له، المتعبّد لذاته واستمراريّته"[48]. نعم، إنّ الذات ههنا ترفض تكرار ذاتها وتأنف من تقديس "بعدها الجماعي" المتمركز على ذاته لضمان استمراريّته. ولكنّ هذا التأويل ليس يخلو من غموض وتناقض مرجعهما، في تقديرنا، إلى ذهول "أبو ديب" عن وصل المرآة في القصيدة بسؤال الهويّة. فالهويّة، لا المرآة، هي التي تؤكّد ذاتها عن طريق تكرارها، وهي

التي لها بعد جماعي يعيد إنتاج الماضي المقدّس. أمّا "السراويل النرجسيّة"، وإن استثارت "الأعضاء التناسليّة"، فإنّها لا تُحيل على "البعد الجنسيّ – التكاثريّ"، بل على الهويّة الجاهزة والمكتسبة والمكتملة، أي الهويّة "المكتفية بالذات والمستغنية عن الغير" بعبارة الشّرع. فما تهفو إليه الذات من خلال "مزج سراويل المرايا النرجسيّة بالشّموس" ومن خلال "ابتكار المرايا هاجسا يحضُن الشّموس وأبعادها الكوكبيّة" الخروج ممّا اصطلح عليه "بونتي" (M. Ponty) بـ"ظلمة الهويّة"[49] إلى التعدّد والكونيّة والبينذاتيّة. فـ"الشموس" استعارة للهويّة الحيّة المفتوحة على الآخر الذي يُغنيها ويجدّد أنساغها ويكسب الذات قدرة على التحرّر من ضيق وجودها في ذاته إلى أوساع الوجود المتجاوز لذاته حيث لا تتوقّف الذات عن استشراف هويّتها في أفق إنسانيّ مشترك.

وفي عنوان القصيدة "كيمياء النرجس" كناية لطيفة عن هذه الهويّة المركّبة المنشودة التي تتشكّل من خلال مزج عناصر مختلفة طبائعها، ولكنّها متفاعلة متواشجة وقد انصهر بعضها في بعض. فهي ليست هويّة متماهية مع ذاتها في وحدة صمّاء وليست يقينا أوّليّا وجوهرا صافيا مطلقا، وإنّما هي ذات ناقصة مشروخة لا تكتمل إلاّ في انفتاحها على الآخر الذي يجعل العالم أفقا مشتركا وفضاء للتفاعل والتواصل. "فالعالم مشترك بيني وبين الآخر حاضر لكلينا، لا أحد يمتلكه، هو وعد بالتحقّق في وحدة، أفق للاجتماع والتعاقد"[50].

وقد حضرت لفظة "الكيمياء" أيضا متّصلة بفعل "المزج" في قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الفصول" للدلالة على هذه الهويّة الجديدة التي تهفو الذات إلى إبداعها:

وغَسلْتُ المرايا وحرّرتُ إعصارَها، مزجتُ المرايا
والطّريقَ وتاريخَها، وجَعلْتُ المزيجْ
كيمياءَ العُصور الجديدةْ.. [51]

تواترت في المقطع أفعال عديدة مسندة إلى الذات المتلفّظة: "غسلتُ، حرّرتُ، مزجتُ، جعلتُ". وهي أفعال تحدّد طبيعة هذه الذات بوصفها طاقة تحرّر وتحوّل وإبداع. وقد انتظمت أفعالها وفق منطق سببي تتابعيّ. فإبداع الهويّة المنشودة المشرعة على "العصور الجديدة"، أي على المستقبل والحداثة يستوجب "غسل المرايا" الذي يعني تخليص الهويّة من وحدتها المتوهّمة وتحريرها من تلك الرؤية السلفيّة التي تكرّس مركزيّة الذات وتعطّل انفتاحها على الآخر لصون صفائها وللذبّ عن نقائها. إنّها رؤية السلطة المهيمنة على الثقافة العربيّة التي ما انفكّت تعيد إنتاج هويّة ثابتة تكرّر ذاتها في زمن واحد يدور على نفسه حتى لا حاضر فيه ولا مستقبل لأنّهما مجرّد صدى للماضي واستمرار له. وهي سلطة تدّعي امتلاك الحقائق المطلقة التي، باسمها، تخمد كلّ صوت مبدع يتمرّد على ثوابتها ويشقّ عصا الطاعة في وجهها. ولذلك استعارت الذات لهذا الصوت قوّة طبيعيّة مدمّرة هي "الإعصار" كناية عن الهامش المبدع المقموع في التراث العربيّ الذي تسعى الذات إلى تحريره عبر الإنصات إلى هديره المكتوم وإطلاق صوته المكبوت لإنشاء هويّة مركّبة "تمتزج" فيها عناصر أصيلة حيّة وأخرى دخيلة تغنيها وتشرعها على "العصور الجديدة". إنّها هويّة تتخلّق في "هذا التوتّر العلائقي الخصب، الملتبس، بين الأنا والآخر [...] وتتجلّى في «الاتجاه نحو »، لا في «العودة إلى ». إنّها في التفتّح لا في التقوقع، في التفاعل لا في العزلة، في الإبداع لا في الاجترار"[52].

وإذا ما كان الآخر هو المرآة التي تكتشف فيها الذات هويّتها، فإنّها تتحوّل بدورها إلى مرآة تجلو صورة هذا الآخر. فـ"من ينظر إلى المرآة تنظر إليه المرآة: نظرة بنظرة، نظرة إزاء نظرة، الناظر منظور إليه والمنظور إليه ناظر"[53]. ومعنى ذلك أنّ المرآة تشتغل، فضلا عن الاستعارة، وفق آليّة بلاغيّة أخرى هي التناظر الانعكاسيّ (Chiasme) الذي تجلّى في قصيدة "شجرة الشّرق":

صرتُ أنا المرآةْ:
عَكَسْتُ كلَّ شيء
غَيَّرْتُ في نارِكَ طَقْسَ الماء والنّباتْ
غيّرْتُ شَكْلَ الصّوْتِ والنّداءْ

صرتُ أراكَ اثْنيْنْ:
أنتَ وهذا اللؤلؤُ السَّابحُ في عَيْنَيْ
صرتُ أنا والماء عاشقيْنْ:
أُولَدُ باسْمِ الماءْ
يُولدُ فيَّ الماءْ
صرْتُ أنا والماء تَوْأميْنْ[54].

"تشكّل قصيدة «شجرة الشرق» نموذجا مبكّرا لاعتماد أدونيس الخطاب الصوفي في البناء النصي"[55]. ففيها يستعير شطحة البسطامي: "كنتَ لي مرآة، فصرتُ أنا المرآة"، ويسترفد إحدى كشوفات ابن عربي: "فهو [تعالى] مرآتك في رؤيتك نفسك، وأنتَ مرآته في رؤيته أسماءَه وظهور أحكامها"[56]. ومدار كليهما على فكرة وحدة الوجود التي لا تفصل بين المبدع وإبداعه لأنّ الحقّ يتجلّى في خلقه الذي يرى نفسه في خالقه. وفي هذا التناظر، أي في تبادل النظر، يتمرأيان ليكون الناظر منظورا إليه والعكس.

ولئن كان طرفا الخطاب في شطحة البسطامي معلومين، إذ يشيران إلى العبد المخلوق والمعبود الخالق، فإنّهما في قصيدة أدونيس مجهولين غامضين لا يُحيلان على مرجعين محدّدين. وقد رجّح بلقاسم خالد إمكانيّة عودة ضمير المخاطَب "على البسطامي ذاته الذي تغيّر الذات الكاتبة «شكل صوته وندائه»"[57]. وإذا كان ذلك كذلك،

تضاعفت لعبة المرائي وتعدّدت صفحاتها متناظرة يعكس بعضها بعضا وتردّ كل واحدة منها ما انطبع عليها من صور في الأخرى حتى كأنّها مرآة واحدة:

مرآة 1 (الله) ↔ مرآة 2 (البسطامي) ↔ مرآة 3 (الذات المتلفّظة)

تستعير الذات المتلفّظة خطاب البسطامي لتستأنف لعبة الانعكاس المتبادل ولتستحيل بدورها مرآة "تعكس كلّ شيء". ولئن عُدل بهذه المرآة عن دلالاتها الصوفيّة والدينيّة في المتناصّ: "غيّرتُ شكل الصّوت والنداء"، فإنّها ما انفكّت تقبس من التجربة الصوفيّة هويّتها بوصفها كشفا ورؤيا، وهذا ما أفاده تركيب الجرّ في: "غيّرتُ في ناركَ طقس الماء والنبات". فهي تستلهم رؤية المتصوّفة إلى الوجود بما هو وحدة بين المرئيّ واللامرئيّ وتسترفد سعيهم إلى تجاوز ظواهر الأشياء إلى حقائقها وجواهرها. ولذلك اصطلح سفيان زدارقة على هذه المرآة بـ"العين الثالثة التي تقلب نظام النظر إلى الأشياء وتخترق حجاب الظواهر إلى كنه البواطن"[58]. وإذا ما كان "الطقس" يحيل على التّكرار والتعاود والثبات، أي على النظر إلى الأشياء بعين العادة والألفة، فإنّ الرؤيا " ترتبط عضويّا بفكرة التحوّل باعتبارها نظرا خاصّا في الأشياء"[59].

ولذلك جاءت الأفعال المتعلّقة بالمرآة موسومة وسما مضاعفا تصديرا وتكرارا لتبئير دلالاتها على التجاوز والتغيّر والإبداع: "صرتُ – عكستُ –غيّرتُ– أولد"، ولذلك أيضا "استمدّت هذه المرآة كينونتها من عنصرين هما الماء والنار اللذان يضفي عليهما الشاعر صفات الخلق والإنشاء"[60]. ولم يغمر دال الماء جسد القصيدة ليفيض على كامل أرجائها إلاّ لبيان هويّة هذه المرآة بوصفها تحوّلا دائما وخلقا متجدّدا. وآية ذلك إيقاعها المتناوس بين توليد الكثرة من الوحدة: "صرتُ أنا المرآة: / عكستُ كلّ شيء"، وردّ الكثرة إلى الوحدة: "صرتُ أراك اثنينْ: [...]/ صرتُ أنا والماء توأمين".

إنّ الفعل "عكستُ" ههنا لا يعني تجلي ما ظهر من صور الأشياء المعتادة على صفحة هذه المرآة، وإنّما يعني إبداعها وخلقها من جديد من خلال تغيير رؤيتنا إليها

للنفاذ إلى ما حجبته العادة وطمسته الألفة وللكشف عما بين العناصر المختلفة من علاقات خفيّة تغيّر حقائقها المعروفة وتهيّء تبادل هويّاتها. ولعلّ التناظر التركيبيّ القائم بين "أولد باسم الماء" و"يولد فيّ الماء" أن يومئ إلى التناظر الانعكاسيّ بين الرائيّ والمرئيّ، أي إلى تبادل الهويّة بينهما ما دامت هذه المرآة تبدع ما تعكسه وتكتشف ذاتها في ما تبدعه. فلا يكون أحدهما إلاّ أن يكون الآخر لأنّ الذي أنظر إليه ينظر إليّ، وفي تصالب النظرتين وتقاطعهما يتضاعف الوجود ويتجدّد: "صرتُ أراك اثنينْ:/ أنتَ وهذا اللؤلؤ السابح في عينيّ". وفي هذه الإشارة اللطيفة إلى "أغنية آريل" من مسرحيّة "العاصفة" لشكسبير دلالة على هذا التحوّل المستمرّ والتجدّد المتواصل[61].

على أنّه تجدّد لا يتحقّق إلاّ بالآخر وعبر الآخر لأنّ الذات لا تدرك نفسها إلاّ عبره. "فالآخر يبدو مشاركا للذات محدّدا لأفقها حتى لا إمكان لاكتسابها وعيا خارج حضوره وبمعزل عنه، وفي الآن ذاته، مفارقا لها منافسا لوجودها. من هذه الثنائيّة تولّد موقف متراوح بين الاتصال والانفصال"[62]:

مَنْ أنتَ؟ تُسائلني مرآةٌ:
هلْ أظْهرُ – هلْ أتَمَرأى بقناعٍ آخرَ
أمْ أكْسرُها؟ هذي مرآةٌ
لا تعرفُ كيفَ ستخرجُ من
وَجْهي.[63]

لعلّ التحوّل من الإنشاء إلى الخبر في هذا المقطع الشعريّ أن يشير إلى طبيعة العلاقة بين الذات والآخر، بوصفها علاقة محكومة بـ"موقف متراوح بين الاتصال والانفصال". فقد تتالت الاستفهامات وتتابعت للدلالة على قطيعة بين طرفي الخطاب مرجعها إلى عدم التطابق بينهما، وإلى حيرة الذات إزاء علاقتها بالآخر المختلف. فهي متردّدة بين أشكال ثلاثة من العلاقات: أوّلها "الظهور" الذي يعنى تخلّيها عن فرادتها

والامحاء في الآخر، وثانيها "التّمرئي بقناع آخر" وتكثيف حجابها، أي الانغلاق على الذات والتحصّن داخل حدود هويّتها الضيّقة، وثالثها "كسر المرآة" أي إقصاء الآخر وإلغاء وجوده. على أنّ النفي في الجملة الخبريّة يعلن استحالة ذلك لأنّ حضور الآخر شرط إدراك الذات هويّتها لأنّه يلابسها ويداخلها حتى لا انفصام بينهما ولا انفصال. ولم يتبادل الرائيّ والمرئيّ المواقع إلاّ لبيان ما بينهما من تلازم وتواشج. ففي هذا التناظر الانعكاسي تتشظّى الذات وتتشطر، فإذا هي ناظرة ومنظور إليها في آن واحد.

ولئن كان تشظّي الذات مظهرا من مظاهر غربتها عن ذاتها وصورة من صور خروجها على نفسها، فإنّه سبيل لا مندوحة عنه للتعرّف إلى هويّتها ولتجديد وجودها. فهي لا تكون مرئيّة إلاّ متى كانت موضوعا لنظر الآخر، ولا تكون موجودة إلاّ في "لقاء نظرتين، فترى كلّ نظرة صورتها في عين الآخر ومرآتها"[64]، كما ترى اختلافها عنه وتمايزها منه. وبين هذه الموافقة والمفارقة تتأرجح علاقتها بالآخر بين الاتصال والانفصال وتنوس بين التساند والتعاند. فهو يظل، بالنسبة إليها، موضوع رغبة ورهبة في آن واحد. فهو، لئن كان مختلفا عنها يُقيّد وجودها ويهدّده، فإنه شِكلها الذي يكمّلها ويوسّع وجودها ويحقّقه. وهي حين تنفيه وتستبعده يكون مآلها "موتا بلا صوت":

أمامَ المرآة – الماء انعكسُ:

جَسدٌ آخرُ يَتراءى

النرجسُ كنيسةُ الموت

والموتُ قُدّاسٌ بلا صوت

مِنَ الزّرقةِ إلى البياض ينتقلُ الموج

من النّوْرسِ إلى الطّميِ تهجم الشواطئ

تاجُ الماءِ ينْكسرْ

والزّبدُ يَسْتردُّ أَسْلحَته[65].

ذهب حاتم الصكر إلى أنّ المرآة في هذا المقطع "تعبير عن الضيق بالنفس أو التمرّد والخذلان أحيانا"[66]. ولسنا نماري في الدلالات النفسيّة لتجربة المرآة ولاسيما تلك المتّصلة بأسطورة نرسيس[67]. على أنّنا لا نرى لهذه الدلالات وجاهة ههنا لأنّ مدار المقطع، في تقديرنا، على طبيعة الهويّة التي تسعى الذات إلى تأسيسها.

فهي تسترفد المرآة المائيّة في أسطورة نرسيس لتقوّض الهويّة المتمركزة على نفسها والمفتونة بذاتها ولتكشف وهم وحدتها وثباتها وزيف تماسكها وتطابقها مع ذاتها على نحو مطلق. فالجسد المنعكس على صفحة المرآة – الماء ليس هو الجسد الذي يقف أمامها. ولعلّ الفراغ الطباعيّ في السّطر الأوّل أن يجسّد بصريّا هذه الشُّقة بين الجسد وصورته في المرآة وأن يجسّم الهويّة في صيغة "أنا آخر" في تقابل مع النرجسيّة التي صيغتها "أنا هو أنا". وهذا التقابل هو الذي تحكّم في بناء المقطع على دلالتين متعارضتين هما الموت والحياة. فالهويّة النرجسيّة المنغلقة على نفسها مصيرها الزوال والاندثار. وقد اتصلت هذه الهويّة بمعجم ديني "كنيسة/ قداس" لأنّها هويّة تستمدّ وجودها من حقائق متعالية مفارقة. ولذلك يكون موتها "بلا صوت" مادامت تستنكف من الإبداع وتناوئ الجديد وتحصّن ذاتها من كلّ تغيير يهدّدها حتى لا فعل لها في التاريخ ولا أثر لها في الواقع. أمّا الهويّة الحيّة الخلاقة، فهي الهويّة المنزاحة عن مركزها المشرئبّة إلى الآخر والمتطلّعة إلى أفق وجود مختلفة. وقد دلّ التركيب "من ... إلى" في السطرين: "من الزرقة إلى البياض ينتقل الموجُ/ من النورس إلى الطمي تهجم الشواطئ" على هذه الهويّة المتحرّكة التي لا تستقرّ على وجود ثابت، وإنّما هي تحوّل مستمرّ لأنّ الخلود تجدّد في الوجود. وإذا كان الزبد يرمز في العادة إلى الزائل والعابر والتافه، فإنّ الذات المتلفظة تعيد تشفير هذا العنصر الطبيعي ليحيل على معنى التحوّل المبدع والصيرورة الخلاقة.

خاتمة: إنّ لتقنية المرآة حضورا بارزا في تجربة أدونيس الشعريّة. وهي تقنية تعدّدت أشكالها، وتنوّعت صيغها ولكنّ سؤال الهويّة، في تقديرنا، ظلّ القطب الذي عليه مدارهما جميعا. وقد نجم هذا السؤال عن تحوّل الذات في هذه التجربة من يقين الإيديولوجي إلى حيرة اليوتوبي. ففي المرآة ترى الذات نفسها حيث لا توجد، وتكتشفها في الآخر الذي ترغب فيه ولا تطوله وترهب منه ولا تستطيع الانفصال عنه.

وقد بيّنا كيف تشتغل المرآة وفق آليتي الاستعارة والتناظر الانعكاسيّ، فهي تضاعف الذات لتكون "عينها بوصفها آخر"، أي لتكون هي وغيرها في آن واحد. وهي، إذ تعجز عن النظر إلى نفسها مباشرة تتمرآى في الآخر الذي يعيد إليها نظرتها، لترى كلّ نظرة صورتها منعكسة في نظرة الآخر، وإن كانت هذه الصورة هي "صورة الغياب ذاته، أي الغياب وقد تجسّم في صورة"[68]. فالهويّة التي تسعى إليها الذات تظلّ أفقا مفتوحا لا تتوقّف الذات عن مطاردته وإبداعه. فلا عجب أن شاعت في شعر أدونيس موضوعة كسر المرآة وتهشيمها كناية عن رفضها الهويّة الجاهزة المكتملة والمتحصّنة بوهم وحدتها وزيف نقائها. ففي كسر المرآة تتعدّد الذات وتنزاح عن مركزها لتكون جمعا بصيغة مفرد. فهي "قلق ومجاز"[69]، "تسيل لا تقف"[70] لأنّها تأنف من الوجود الجاهز وترفض القوالب والثوابت، وهي ظاهر وباطن وطاقة تحوّل مستمرّ وقوّة تبدّل متواصل لتطارد هويّتها في كلّ أشكال الوجود ولتكون هي هي بشكل مختلف.

وإذا ما كان الكثير من النقاد العرب قد لازموا بين حداثة القصيدة العربيّة وانصرافها عن "الذاتيّة" الغنائيّة إلى "الموضوعيّة" الملحميّة والدراميّة التي تجسّدها، في نظرهم، تقنيتا القناع والمرآة، فإنّنا نقدّر أنّ القصيدة العربيّة لم تقطع أرحامها عن الغنائيّة، وإنّما طوّرت أشكالها وجدّدت صورة الذات فيها لأنّ "مسألة الهويّة وطبيعة الذات بالآخر من المسائل الجوهريّة التي رافقت الوعي الشّعريّ الحديث والمعاصر"[71].

ولذلك، فإنّ النظر في طبيعة الذات المتلفّظة مدخل لا مندوحة عنه لتبيّن ما طرأ على الشعر العربيّ الحديث من تحوّلات وإبدالات.

قائمة في المصادر والمراجع:

1- المصادر

- أدونيس، **الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلّد 1**، دار العودة، بيروت – لبنان، ط.5، 1988.

ـــــــ، **الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلّد** 2، دار العودة، بيروت، لبنان، ط.5، 1988.

ـــــــ، **الكتاب، أمس المكان الآن، ج.1**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.2، 2006.

2- المراجع

أ- المراجع العربيّة والمعرّبة

- أبو ديب (كمال)، **جدليّة الخفاء والتجلّي، دراسة بنيويّة في الشعر**، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط. 3، 1984.

- أدونيس، **الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج.1 (الأصول)**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.9، 2006.

ـــــــ، **الصوفيّة والسرياليّة**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.2، 1995.

-باشلار (غاستون)، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والماء**، ترجمة على نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت – لبنان، ط.1، 2007.

- حسن (عبد الكريم)، **لغة الشعر في "زهرة الكيمياء" بين تحوّلات المعنى ومعنى التحوّلات**، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1992.

- الحكيم (سعاد)، **المعجم الصّوفي، الحكمة في حدود الكلمة**، دندرة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط.1، 1981.

- خضر (العادل)، **يوتوبيات العبور 1، العبور بالكلمات**، الدار التونسيّة للكتاب، تونس، 2023.

- درويش (أسيمة)، **تحرير المعنى، دراسة نقديّة في ديوان أدونيس الكتاب 1**، دار الآداب، بيروت – لبنان،1997.

- دينو (بيير)، **الصوت المتجوّل لأدونيس**، ترجمة منى سعفان، مجلّة فصول، المجلّد 16، العدد 2، خريف 1997.

- راڤو (باتريك)، **أدونيس والبحث عن الهويّة**، ترجمة وليد الخشاب، مجلّة فصول، المجلد 16، العدد 2، خريف 1997.

- ريكور (بول)، **محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا**، تحرير وتقديم جورج هـ. تيلور، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2002.

ـــــــــــ، **الذات عينها كآخر**، ترجمة وتقديم جورج ريناتي، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت – لبنان، ط.1، 2005.

- زرادقة (سفيان)، **الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة**، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط.1، 2008.

- سيبويه، **الكتاب، ج.1**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1988.

- **الصّكر (حاتم)، مرايا نرسيس، الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط.1، 1999.

- ضاهر (عادل)، **الشّعر والوجود، دراسة فلسفيّة في شعر أدونيس**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سوريا، 2000.

- عبّاس (إحسان)، **اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عالم المعرفة، فبراير 1978.
- العجيمي (محمّد الناصر)، **بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس (دراسة تأخذ بأسباب التحليل الفينيمولوجي)**، مكتبة علاء الدين، صفاقس – تونس 2009.
- الغزالي (عبد القادر)، **التجليّات أو الخلق المستمرّ، قراءة في ديوان كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار**، مجلة فصول، المجلّد 16، العدد 2، خريف 1997.
- غسدورف (جورج)، **الإنسان الرومنطيقيّ**، ترجمة محمّد آيت ميهوب، مراجعة محمّد محجوب، معهد تونس للترجمة، تونس، 2018.
- فضل (صلاح)، **أساليب الشعريّة**، دار الآداب، بيروت – لبنان، ط.1، 1995.
- كندي (محمد علي)، **الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السياب ونازك والبياتي)**، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2003.
- لؤلؤة (عبد الواحد)، **الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط.3، 1995.
- المسكيني (فتحي)، **الكوجيطو المجروح، أسئلة الهويّة في الفلسفة المعاصرة**، منشورات الاختلاف – الجزائر ومنشورات ضفاف – بيروت، 2013.
- الوهايبي (المنصف)، **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس، قراءة تناصيّة**، (مرقون)، شهادة تعمّق في البحث، إشراف توفيق بكار، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة 9 أفريل، تونس، 1987.

ب – **المراجع باللسان الأجنبي**

-Chevalier (Jean) et Cheerbrant (Alain), ***Dictionnaire des symboles***, Robert Laffond/ Jupiter, Paris, 1982.

-Genette (Gérard), ***Complexe de Narcisse*** in « Figures I »**,** éd. Seuil, 1966.

-Jonsson (Einar Mar), ***Le miroir : naissance d'un genre littéraire***, Les belles lettres, Paris, 1995.

-Ricœur (Paul), ***La métaphore vive***, éd. Seuil, 1974.

-Riffaterre (Michael), ***Sémiotique de la poésie,*** traduit de l'américain par Jean- Jacques Tomas, éd. Seuil, 1983.

-Tamine (Joëlle Gardes) et Hubert (Marie Claude), ***Dictionnaire de critique littéraire***, Cérès éditions, Tunis, 1998.

الهوامش والإحالات.

[1] أدونيس، **المسرح والمرايا**، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج.2، دار العودة، بيروت، ط.5، 1988، ص 709.

[2] Michael Riffaterre, ***Sémiotique de la poésie***, traduit de l'américain par Jean-Jacques Tomas, éd. Seuil, 1983, p. 49.

[3] Jean Chevalier et Alain Cheerbrant, ***Dictionnaire des symboles***, Robert Laffond/ Jupiter, Paris, 1982, art (Miroir), p.p 636, 637.

[4] Joëlle Gardes Tamine et Marie Claude Hubert, ***Dictionnaire de critique littéraire***, Cérès éditions, Tunis, 1998, art (Baroque), p.p. 34, 35.

[5] Gérard Genette, ***Complexe de Narcisse*** in « Figures I »**,** éd. Seuil, 1966, p20.

[6] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[7] المنصف الوهايبي، **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل في شعر أدونيس، قراءة تناصيّة**، (مرقون)، شهادة تعمّق في البحث، إشراف توفيق بكار، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة 9 أفريل، تونس 1987، ص 338.

[8] **المرجع نفسه**، ص 339.

[9] انظر: سعاد الحكيم في **المعجم الصّوفي، الحكمة في حدود الكلمة**، دندرة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط.1، 1981، مادة (مرآة)، ص ص 499 – 503.

[10] أدونيس، **الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلّد 1**، دار العودة، بيروت، ط.5، 1988، ص48.

[11] أورده الوهايبي في **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل**، م. م.، ص 318.

[12] أدونيس، **الأعمال الشعريّة الكاملة، ج.1**، م.م.، ص 439.

[13] انظر: أدونيس، **الصوفيّة والسرياليّة**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.2، 1995. وفيه يقول، على سبيل المثال: "المتصوّف مسكون بالغيب، السرياليّ مسكون بالمجهول. الكشفُ هو أساس الغاية من تجربة كلّ منهما" (**المرجع نفسه**، ص 175).

[14] إحسان عبّاس، **اتجاهات الشّعر العربيّ المعاصر**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، عالم المعرفة، فبراير 1978، ص 125.

[15] هذه المفاضلة نفسها نجدها أيضا لدى حاتم الصكر، فهو يرى أنّ أدونيس "يطوّر التقنية الشعرية الحديثة المألوفة في (القناع)، ليصل بها إلى تقنية جديدة، يكاد يتفرّد بها بين معاصريه، وهي (المرايا)". (حاتم الصّكر، **مرايا نرسيس، الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السّرد الحديثة**، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، ط.1، 1999، ص 71). ولئن لم يستخدم الصكر ثنائيّة "الموضوعيّة" و"الذاتيّة" خلال مقارنته بين "قصيدة القناع" و"قصيدة "المرآة"، فإنّه أجرى مفاهيم تنوب عنها وتسدّ مسدّها. فقد قضى بأنّ "قصيدة القناع" من جهة "الرؤية" "غنائيّة دراميّة" ومن جهة "البنية" "وصفيّة – سرديّة"، في حين تكون "قصيدة المرايا" من الجهة الأولى "سرديّة دراميّة" ومن الجهة الثانية "سرديّة – دراميّة" (**المرجع نفسه**، ص 83)، ولا نرى فرقا بين بين هذا وذاك رغم اختلاف المدخلين. ومفاد هذه المقارنة أنّ "قصيدة المرايا"، في نظر الصكر، أكثر تطوّرا من قصيدة "قصيدة القناع" لأنّ الأولى "سرديّة دراميّة"، أي تمحّضت للموضوعيّة، أمّا الثانية فتنوس بين "الذاتيّة" (الغنائيّة والوصفيّة) و"الموضوعيّة" (دراميّة وسرديّة). وليست تخلو هذه المفاضلة، في تقديرنا، من التباس وتهافت، بسبب من غموض مداخل المقارنة وبسبب من إصدار أحكام عامّة لا وجاهة لها ولا دليل عليها. فمن المعلوم أنّ "الرؤية" من عناصر "البنية"، وهي في الأصل مفهوم سرديّ يتعلّق بموقع الراوي من الحكاية وبطريقة نقلها إلى القارئ ولا علاقة لها بالأجناس الأرسطيّة الثلاثة. ومن المعلوم أيضا أنّ هذه الأحكام صادرة عن موقف روّجه العديد من النقاد العرب الذين عيّروا، أسوة بـ"اليوت"، درجة الإبداع

بمقياس "الموضوعيّة"، أي بمدى استقلال القصيدة عن صاحبها. فمن أجلى مظاهر حداثة القصيدة العربيّة وتطوّرها، ... / ... ... / ... في عرفهم، انصرافها عن "الميوعة العاطفيّة" التي تميّز الغنائيّة إلى "التعبير الدرامي" الذي عدّوه التعبير الفنيّ الأرقى. (انظر تفصيل هذه الموقف في بحثنا: **الأنا الغنائيّ في "لماذا تركت الحصان وحيدا"**، دار أمل للنشر والتوزيع، صفاقس – تونس، 2007، ص ص. 26 – 28). ولئن كنّا لا نماري في أنّ القصيدة العربيّة الحديثة قد تلوّنت، في بعض التجارب الشعريّة، بأبعاد سرديّة ودراميّة، فإنّها، في تقديرنا، لم تنصرف عن جهتها الأولى لتظلّ في جوهرها قصيدة غنائيّة.

[16] وبهذا السؤال أيضا يمكن تدبّر طبيعة المرآة في التجربة الشعريّة الرومنطيقيّة بوصفها تجربة تتحرّك في ما اصطلح عليه العادل خضر بـ"الفضاء الانفعاليّ" الذي "يحدّده سؤال الكينونة لا سؤال الهويّة، وهو سؤال يتعلّق بأسلوب الإقامة في العالم". (العادل خضر، **يوتوبيات العبور 1، العبور بالكلمات**، الدار التونسيّة للكتاب، تونس، 2023، ص 105). فـ"الفضاء الانفعالي"، "فضاء جواني" لا حدّ له، "يبتلع الفضاء البراني" ويحتويه (**المرجع نفسه**، ص 118). وفي هذا السياق يقول "غسدورف" (Gusdorf): " لقد تخلّى الأنا (الرومنطيقي) عن صيانة هويّته ودوائر حضوره، ولكنّه لا يتلاشى إلاّ ليهتدي إلى نفسه، وهو يتوسّع كونيّا بأقصى ما يستطيع من قدرة" (جورج غسدورف G. Gusdorf، **الإنسان الرومنطيقيّ**، ترجمة محمّد آيت ميهوب، مراجعة محمّد محجوب، معهد تونس للترجمة، تونس، 2018، ص ص 216، 217). وهو ما يتجلّى بوضوح في قصيدة الشابي "قلب الشاعر" (انظر القصيدة في **المرجع نفسه**، ص 110). فهذا القلب "يتوسّع كونيّا" ليشتمل على "**كلُّ ما هَبَّ وما دَبَّ وما / نام، أو حامَ على هذا الوجود**"، فإذا هو مرآة باطنيّة لامتناهية "تمّحي" على صفحتها "في كلّ آن" "صُورُ الدنيا وتبدو من جديد"، إنّها تلك "المرآة العميقة الغور المعتّمة القائمة في باطن الإنسان، هناك حيث توجد الظلمة – المنيرة المرعبة" (**الإنسان الرومنطيقيّ**، ص ص 216، 217). فلمّا كان الرومنطيقيّ "إنسانا داخليّا"، "يرى صورته في جوهر نفسه المتعالي على كلّ شكل" (**المرجع نفسه**، ص 123)، تتكّب عن اصطناع مرآة خارجيّة يتأمّل فيها صورته ويبحث من خلالها عن هويّته.

[17] انظر: محمد علي كندي، **الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السياب ونازك والبياتي)**، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2003، ص ص 84 – 86.

[18] عبد الرحمان بسيسو، أورده كندي في **المرجع نفسه**، ص 132.

[19] ***Complexe de Narcisse***, op.cit., p. 26.

[20] **المرجع نفسه**، الصفحة نفسها.

[21] **أنا للشّعْبِ .. أيّها الشّعبُ مُجّدْتَ**
فإنّــي في كـلِّ شــيءٍ أراكـا
[...]
أنا جيــلٌ في أُمّتــي، وأنــا فَرْدٌ
من الجيــلِ، بــل أنا كلّ جيـل
[...]
أنا لي نَبْضةُ الملايين في شَعْبـي

–أدونيس، قصيدة "قالت الأرض"، مجموعة "قصائد أولى"، **الأعمال الشعريّة الكاملة، المجلد 1**، م. م، ص. ص. 25 – 28.

[22] **ما في دَمي غيرُ الكِفاحْ ما في شَراييني غيْرُ اليَقينْ** (قصيدة "يقين"، **المرجع نفسه**، ص 91).

[23] بول ريكور (P. Ricœur)، **محاضرات في الإيديولوجيا واليوتوبيا**، تحرير وتقديم جورج هـ. تيلور، ترجمة فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت – لبنان، 2002.

[24] انظر: "الجرح"، ص 282 و "حجر"، ص 286 و "اترك لنا وراءك"، ص 302 و"مزمور"، ص 327 و"مرآة الحجر"، ص 330 و"المسافر"، ص 336.

[25] باتريك رافو، **أدونيس والبحث عن الهويّة**، ترجمة وليد الخشاب، مجلّة فصول، المجلد 16، العدد 2، خريف 1997 (الأفق الأدونيسي)، ص 79.

[26] قصيدة "مزمور"، **أغاني مهيار الدمشقي**، م. م.، ص 327.

[27] سيبويه، **الكتاب، ج.1**، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط.3، 1988، ص 12.

[28] محمّد الناصر العجيمي، **بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس (دراسة تأخذ بأسباب التحليل الفينيمولوجي)**، مكتبة علاء الدين، صفاقس، 2009، ص 114.

[29] أسيمة درويش، **تحرير المعنى، دراسة نقديّة في ديوان أدونيس الكتاب 1**، دار الآداب، بيروت، 1997، ص 69.

[30] منها قول حاتم الصكر: " إنّ تحجّر الوجه ونسبة المرآة إلى الحجر هي من الصياغات الكثيرة لدى أدونيس للتعبير عن اليأس والإحباط" (**مرايا نرسيس**، م.م.، ص 86). ومنها أيضا قول صلاح فضل: " إنّ أدونيس يعيد تشفير «الحجر» فقد يقول: حجرة ويقصد زهرة على طريقة الصوفيّة في التسمية بالتضاد والتّوارد" (صلاح فضل، **أساليب الشعريّة**، دار الآداب، بيروت، ط.1، 1995، ص 195). والحجر، في نظره، يشير أيضا إلى الحماية وإلى "عمليّة الخلق، إلى الشعر والشاعر، إلى الكون كلّه" (**المرجع نفسه**، ص 197). ولسنا ننكر دلالة الحجر على "الحماية" وعلى "عمليّة الخلق"، ولكن تعبيره عن "اليأس والإحباط" واستبداله بالزهرة وإشارته إلى الشعر والشاعر و"الكون كلّه" ضربة واحدة من التخريجات التي تعوزها الوجاهة والدقّة.

[31] بيير دينو، **الصوت المتجوّل لأدونيس**، ترجمة منى سعفان، مجلّة فصول، م.م، ص 57.

[32] عادل ضاهر، **الشّعر والوجود، دراسة فلسفيّة في شعر أدونيس**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق – سوريا، 2000، ص 166.

[33] قصيدة "حجر"، **أغاني مهيار الدمشقي**، م. م.، ص 268.

وهذا المعنى يتكرّر في قصيدة "مرآة الحجر" من المجموعة نفسها، ص 330: "**أنا أرضاك إلها ورفيقا / في مرايا الحجر/ [...] /حجرٌ وجهي، ولن أعبُد غير الحجرْ**".

[34] **Dictionnaire des symboles**, op. cit., p. 753.

[35] قصيدة "الأحجار" في **المسرح والمرايا (1965 – 1967)**، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج.2، م.م، ص ص 225، 226.

[36] **أساليب الشعريّة العربيّة، م. م.**، ص 199.

[37] **يوتوبيات العبور 1**، م. م.، ص 168.

[38] أورده العادل خضر في **المرجع نفسه**، ص 246.

[39] وهذا ما يجلوه أيضا التقابل بين "الحلم" و"الوجه" الذي هو كناية عن الواقع وعن الهويّة الجاهزة في

قول أدونيس: " **لا اريدُ لحُلمي أن يتنزّه حولي/ لا أريد له أن يؤالف وجهي/ أو يتآلفَ مع خطواتي، / بل أريدُ له أن يظلّ البعيدَ/ المشرّدَ في أبعد الفلواتِ**".

–**الكتاب، أمس المكان الآن، ج.1**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.2، 2006، ص290.

[40] قصيدة "سيمياء"، **المسرح والمرايا**، م. م.، ص 710.

[41] ***Complexe de** Narcisse*, op.cit., p. 22.

[42] بول ريكور، **الذات عينها كآخر**، ترجمة وتقديم جورج ريناتي، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت – لبنان، ط.1، 2005، ص 69.

[43] Einar Mar Jonsson, ***Le miroir : naissance d'un genre littéraire***, Les belles lettres, Paris, 1995, p. 11.

[44] Paul Ricœur, ***La métaphore vive***, éd. Seuil, 1974, p. 321.

[45] **المرجع نفسه**، ص 388.

[46] قصيدة "كيمياء النرجس" في **المسرح والمرايا**، م. م.، ص 219.

[47] **بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس**، م. م.، ص 65.

[48] كمال أبو ديب، **جدليّة الخفاء والتجلّي، دراسة بنيويّة في الشعر**، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط. 3، 1984، ص 274.

ذهب علي الشرع أيضا إلى أنّ "للسراويل دلالة جنسيّة. أمّا وصفها بالنرجسيّة فآت من انحصار التشكّل في حدود الذات، وهي عين النرجسيّة، الاكتفاء بالذات والاستغناء عن الغير"، أورده حاتم الصكر في **مرايا نرسيس**...، م. م.، ص 91).

[49] أورده فتحي المسكيني في **الكوجيطو المجروح، أسئلة الهويّة في الفلسفة المعاصرة**، منشورات الاختلاف – الجزائر ومنشورات ضفاف – بيروت، 2013، ص 114.

[50] مرلو بنتي، أورده العجيمي في **بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس**، م. م.، ص128.

[51] قصيدة "مرآة الطريق وتاريخ الفصول" في **المسرح والمرايا**، م. م.، ص 215.

[52] أدونيس، **الثابت والمتحوّل، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج.1 (الأصول)**، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط.9، 2006، ص 27.

[53] **فلسفة المرآة**، م. م.، ص 82.

[54] **كتاب التّحوّلات...**، م. م.، ص 439.

[55] بلقاسم خالد، **أدونيس والخطاب الصوفي**، مجلّة فصول، م. م.، ص 69.

[56] أوردته سعاد الحكيم في **المعجم الصوفي**، م. م.، مادة (مرآة)، ص 503.

[57] **أدونيس والخطاب الصوفي**، م. م.، ص 70.

أمّا علي سعد، فحافظ على الدلالة الصوفيّة في المتناص حين ذهب إلى أنّ أدونيس "يصور وقفته في حضرة المحبوب وقربه منه بحيث أصبح أقرب إليه من بؤبؤ عينيه وبحيث صارت له قدرة الخالق المنعكسة في ذاته التي تحوّلت إلى مرآة تعكس بهاءه ونوره وتُفيض قدرته على تحويل كلّ شيء". (أورده عبد الكريم حسن في **لغة الشعر في "زهرة الكيمياء" بين تحوّلات المعنى ومعنى التحوّلات**"، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1992، ص 303). وبغضّ النظر عن الخلط بين الشاعر والذات المتلفظة في القصيدة، فإنّنا لا نتبيّن المقصود من هذا "المحبوب" الذي يقف أدونيس في حضرته، لاسيما أنّه لا يمكن أن يحيل على الله كما هي الحال في التجربة الصوفيّة لأنّ أدونيس صرفها عن محمولها الدينيّ إلى أفق فنيّ شعريّ. ولئن رفض عبد الكريم حسن هذا التأويل الصوفيّ للعبة المرآة في القصيدة، فإنّه علّق ضمير المخاطَب في القصيدة بالمرآة نفسها، إذ يقول: "فهو « أنتَ المرآة» لأنّ الشاعر في حاجة إلى المرآة لكي يرى النور السابح في عينيه" (**المرجع نفسه**، ص 304). ولكنّ ضمير المخاطَب المذكّر في القصيدة يحول، في رأينا، دون تعليقه بمرجع مؤنّث، ولا نرى ضرورة تبرّر مخاطبة المؤنّث بضمير مذكّر.

[58] سفيان زرادقة، **الحقيقة والسراب، قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة**، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم، ط.1، 2008، ص 538.

[59] **المرجع نفسه**، ص 332.

[60] **الجسد المرئيّ والجسد المتخيّل**، م.م.، ص 319.

[61] "**قامات خمسٌ كاملة عمقُ فراش/ أبيك الراقِدِ في قاع البحر الآن/ من عظمِ الوالِدِ ينمو المرجانْ/ عيناهُ تحوّلتا، فهما هاتان اللؤلؤتان**".

- وليم شكسبير، **العاصفة**، ترجمة وتقديم محمّد عناني، هيئة الكتاب، مصر، 2004، ص 99.

ونرجّح أن يكون أدونيس قد اهتدى إلى هذا المتناص بوساطة "أليوت" (T.S.Eliot) الذي اقتبسه مرّتين في قصيدته الشّهيرة "الأرض اليباب" للدلالة على الحياة في الموت، وقد ظلّ غبار هذا المعنى مكتنفا نصّ أدونيس.

- انظر: **الأرض اليباب، الشاعر والقصيدة**، عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط.3، 1995، ص. 38 و ص. 42.

[62] **بنية الحضور والغياب في شعر أدونيس**، م. م.، ص 129.

[63] أدونيس، **الكتاب، أمس المكان الآن، ج.1**، م. م.، ص 231.

[64] **يوتوبيات العبور 1**، م.م.، ص 168.

[65] قصيدة "سيمياء" في مجموعة **مفرد بصيغة الجمع**، الأعمال الشعريّة الكاملة، ج.2، م.م.، ص 674.

[66] **مرايا نرسيس**، م.م.، ص 88.

[67] انظر على سبيل المثال: غاستون باشلار، **الماء والأحلام، دراسة عن الخيال والماء**، ترجمة على نجيب إبراهيم، تقديم أدونيس، المنظمة العربيّة للترجمة، بيروت – لبنان، ط.1، 2007.

[68] **يوتوبيات العبور 1**، م.م.، ص 168.

[69] **الكتاب، ج.3**، دار الساقي، بيروت، ط.1، 2002، ص 76.

[70] "**ولكني أسيل لا أقف**" (قصيدة "تعازيم"، مجموعة **مفرد بصيغة الجمع**، م. م.، 649).

[71] عبد القادر الغزالي، **التجليّات أو الخلق المستمرّ، قراءة في ديوان كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم الليل والنهار**، مجلة فصول، م. م.، ص 128.