

بسم الله الرحمن الرحيم



جامعة اليرموك

كلية الآداب

قسم اللغة العربية وآدابها

المسرح والمرآيا

لأدونيس: (دراسة وتحليل)

AL-Masrah Wa AL-Marāyā

By Adonis: (A Study and Analysis)

إعداد

منى بشير الجراح

إشراف

الأستاذ الدكتور علي الشرع

حقل التخصص - الأدب والنقد

2009 - 2010 م

المسرح والمـرايا

لأدونيس: (دراسة وتحليل)

عدد	11
مضى بشير الجراح	

قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير - في تخصص اللغة العربية - الأدب والنقد في جامعة اليرموك، إربد، الأردن

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور علي الشرع رئيساً ومشرفاً

أستاذ دكتور في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

الأستاذ الدكتور خليل الشيخ عضواً

أستاذ دكتور في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

الدكتور نايف العجلوني عضواً

أستاذ دكتور في الأدب والنقد، جامعة اليرموك

الدكتور محمد أحمد القضاة عضواً

دكتور في الأدب والنقد، الجامعة الأردنية

2010- 2009 م

قائمة المحتويات

الصفحة	الموضوعات
ب	الإهداء
د	الشكر والتقدير
هـ	قائمة المحتويات
ح	الملخص باللغة العربية
١	— المقدمة.
٦	— ملامح أولى في تجربة أدونيس الشعرية
١١	— (المسرح والمرايا) في دراسات الباحثين
٥٩	— في عنوان الديوان وعناوين القصائد.
الفصل الأول	
المرجعيات والتوجهات الفكرية للديوان	
١- المرجعيات الأسطورية	
٨٩	أ- الفينيقي أو فينيكس
٩٥	ب- أورفيوس
١٠٢	ج- بروميثيوس
١٠٨	د- أسطورة النرجس.
٢- المرجعيات الدينية	
١١٦	أ- القصص الديني في (المسرح والمرايا)
١٢٦	ب- المرجعية المذهبية في (المسرح والمرايا)
١٣٢	ج- المرجعيات الصوفية وأهم رموزها
١٣٩	د- المرجعيات الدينية العامة ممثلة: برمز المسيح عليه السلام
٣- المرجعيات التاريخية	
١٤٦	أ- المرجعيات التاريخية الممثلة بالحركات الثورية عبر التاريخ
١٤٨	ب- الأثر الشيعي في شعر أدونيس ونظرته للتاريخ الإسلامي
١٤٩	١- عائشة
١٥١	٢- معاوية بن أبي سفيان
١٥٢	٣- زيد بن علي
١٥٤	٤- الحجاج
١٥٦	٥- نيمور لنك

الصفحة	الموضوعات
	٤- المرجعيّات الأدبيّة
١٥٨	١- مرجعيّات أدبية عامّة سابقة على (المسرح والمرايا)
١٦٤	٢- وضاح اليمن
١٦٧	٣- أبو العلاء المعريّ
	الفصل الثاني
	اللغة، والخيال في (المسرح والمرايا)
	أولاً: اللغة
١٧١	١- اتجاهات عامّة في لغة أدونيس الشعريّة
١٧٥	٢- المحاور الدلاليّة للرموز الشعرية وخصوصيّة اللغة عند أدونيس في (المسرح والمرايا)
١٧٦	أ- لغة أدونيس والرموز الأسطوريّة
١٨٩	ب- لغة أدونيس والمصطلحات الصوفيّة
٢٠٠	٣- الظواهر الأسلوبية في لغة أدونيس الشعريّة
٢٠٠	أ- (بنية التضاد) وارتباطها بخصويّة التجربة الصوفيّة في (المسرح والمرايا)
٢٠٣	ب- الغموض الشعري في (المسرح والمرايا)
٢٠٦	ج- الحذف المجازي
٢١٠	د- نموذج تطبيقي على مظاهر الغموض في (المسرح والمرايا)
٢١٥	هـ- التناص
	ثانيًا: الخيال
٢٢٠	١- اتجاهات عامّة حول الخيال الشعري في (المسرح والمرايا)
٢٢٦	٢- العوامل المشكّلة لمخيّلة أدونيس الشعريّة وخصويّتها في (المسرح والمرايا)
٢٣١	٣- مرتكزات الخيال عند أدونيس في عمليّة توليد الصورة الشعريّة وخصويّتها في (المسرح والمرايا)
٢٣٢	أ- المشهد الحلم
٢٣٩	ب- المشهد المرآوي
٢٤٨	٤- معالم الصورة في المسرح والمرايا (نماذج تطبيقيّة)
٢٥٠	أ- الصورة المكثّفة
٢٥٥	ب- الصورة المركّبة

الصفحة	الموضوعات
	الفصل الثالث
	بنية القصائد في (المسرح والمرايا)
٢٦٨	أولاً: - البنية الدرامية
٢٦٨	١- محاور البحث في البنية الدرامية
٢٧٢	٢- عناصر النزعة الدرامية في (المسرح والمرايا)
	أ - الموقف الدرامي في (المسرح والمرايا)
٢٧٢	أولاً: الموقف الدرامي عند أدونيس وتطوره
٢٧٨	ثانياً: المؤثرات والتوجهات ودورها في بلورة معطيات الموقف الدرامي عند أدونيس
	ب - الشخصيات في (المسرح والمرايا)
٢٨٨	أولاً: ملامح وأبعاد الشخصيات في (المسرح والمرايا)
٢٩٤	ثانياً: تعالقات الشخصية المحورية بأصوات المسرح الأخرى من خلال:
٢٩٤	* المونولوج الدرامي
٢٩٨	* قصيدة القناع
	ج - الصراع في المسرح والمرايا
٣١٠	أولاً: مفهوم الصراع وأبعاده في (المسرح والمرايا)
٣١٥	ثانياً: منحى الصراع في (المسرح والمرايا)
٣١٥	* الصراع الظاهري
٣١٩	* الصراع الباطني
	د - الأحداث في (المسرح والمرايا)
٣٣٣	٣- نموذج تطبيقي على البنية الدرامية في شعر أدونيس
	السَّمَاء الثامنة - رحيل في مدائن الغزالي
	ثانياً: - بنية قصيدة المرايا
٣٤٥	١- بيان صلة (المرايا) بالمسرح عند أدونيس
٣٤٦	٢- الأبعاد الفلسفية لتقنية (المرايا) عند أدونيس
٣٤٩	٣- المستويات البنائية لتقنية (المرايا)
٣٤٩	أ- مرايا قائمة على عنصر التشخيص
٣٥٦	ب - مرايا قائمة على عنصر الاختزال
٣٦٦	- الخاتمة
٣٦٨	- قائمة المصادر والمراجع
٣٨٤	- الملخص باللغة الإنجليزية

الإهداء

إلى الذي أعطانني حصاد تعبهِ وما ملَّ العطاء
إلى الكريم الذي أقف خجولاً أمام عظيم عطائه
إلى الصدر الدافع والقلب الكبير
أدامك الله منارَةً لحياتنا وتاجاً فوق رؤوسنا...

أبي الغالي

إلى الكلمة الأولى على الشفاء
إلى النبض الذي يمدني بالحياة
إلى الروح التي تصلني بالإله
إلى من كان دعاؤها سرَّ النجاح...

أمي الغالية

إلى الأمل والمستقبل
إلى من أفتخر بنجاحهم وكأنه نجاح لي
إلى الذين أحمل حبهم في قلبي دائماً...

إخواني الأعزاء

إلى من بدأت معهم الدرب فكان النجاح
إلى من جعلوني أنظر إلى الدنيا بآمال وطموحات جديدة
إلى من أحبهم ومحبوني إلى أخوة لم تلدهم أمي...

أصدقائي

مرآة لأدونيس

إلى من علّمني كيف أغزل من صوتي المخبوق عنجرة

كيف أبني من رفاة القهر قصراً...

وأن رؤيت السماء على ضفاف الشعر...

حال كفيف منّ عليه الله فأبصراً...

إلى أدونيس

شكر وتقدير

الحمد لله الذي بيده تتم الأعمال، وبإرادته تتحول الأقوال إلى أفعال . والصلاة والسلام على النبي الذي أخرج الناس من ظلمات الجهل والضلال إلى نور العلم والحق نبينا العربي الأمين محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ومن اتبع هداه إلى يوم الدين .

ومن العرفان بالجميل نسبة الفضل لأهله، فأتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ الدكتور علي الشرع الذي تكرم بالقبول بالإشراف على رسالتي والذي قدّم لي يد العون والمساعدة والنصح والإرشاد في جميع مراحل هذا البحث. فجزاه الله خير الجزاء وأجزل له المثوبة والعطاء، وبلغه منازل الشهداء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة لتشريفهم إياي بقبول مناقشة هذه الرسالة.

وإلى الأساتذة الأفاضل في كلية الآداب.

وأخص بالذكر مؤسسة الخليج للخدمات الطلابية التي قامت على طباعة هذه الرسالة

وإخراجها في حلتها النهائية.

وإلى كل من قدّم لي العون والنصح

الباحثة
منى الجراح

الملخص باللغة العربية

استهدفت هذه الدراسة بشكل رئيس الخصوصية الإبداعية التي انفرد بها ديوان (المسرح والمرايا) وممايزته عن غيره من الدواوين السابقة في إطار من شمولية التجربة الشعرية لدى أدونيس في جلّ تحولاتها، وانعطافاتها على المستويين الرؤيوي والبنائي، كما عُنيت هذه الدراسة بتتبع بعض الملامح الشعرية الأولى في شاعرية أدونيس لرصد المفارقات بين حقبتين متتاليتين من فترات تجربة أدونيس الشعرية، انتظمت أولاها اثنيْن من دواوينه الشعرية هما (قصائد أولى، وأوراق في الريح)، حيث أُشرت إليها على سبيل الإلماعات لتلك المرحلة والتي جاءت تمهيداً في الارتقاء بالقصيدة العربية الحديثة إلى رؤية كونية/ وجودية للذات والعالم، وما تميّزت به في فترات لاحقة من دمج الشعر بالفلسفة، والتي تمخض عنها ثلاثة من دواوين أدونيس استطاع أن يتأكد له من خلالها الخصوصية، والتفرد وإثبات ماهية القصيدة الأدونيسية بدءاً من (أغاني مهيار الدمشقي)، ومروراً (بكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، ووصولاً إلى (المسرح والمرايا)، محور الدراسة الرئيس، وذروة تجارب أدونيس الشعرية في إستجلاء الأبعاد الرؤيوية المشرقية التي انتشأها من فلسفات - ابن عربي - تحديداً ممّا انعكس على البناء (اللغوي، والتخييلي، والدرامي) للديوان ككل مبنئ ومعنى بمداخلته الشعرية الحديثة بين الرؤية والتجريب، والحضور الفلسفي الأعمق لفكرة (وحدة الوجود) وما استدعته هذه المؤثرات في إحداث أدونيس العديد من التقنيات الشعرية التي أضاف من خلالها أبعاداً حدائثة خاصة تنم عن انتظام فكري وفلسفي، وفهم عميق للموقف الوجودي الذي اكتسب صيغته الدرامية من خلال إثبات ماهية (الذات) من خلال (الآخر) على أساس من الوحدة الوجودية التي انعكست تجلياتها الفلسفية بالرؤية التكاملية لقصائد الديوان، وتماسك بنائها الداخلي، والذي أفضى بدوره إلى اشتراطات البنية الملائمة (للمسرح والمرايا)،

التي تمثلت في: البنية الدرامية، وبنية قصائد المرايا.

المقدمة

ديوان (المسرح والمرايا) هو الديوان الخامس للشاعر أدونيس، وهو أكبر الدواوين حجمًا، ولعلّه أكثرها غموضًا وتعقيدًا، كتبت قصائده على مدى ثلاث سنوات (1965-1967م)، كما يشير أدونيس في مقدمة طبعة الديوان الأولى عام 1968م، ويمثّل هذا الديوان فترة حرجة في تحولات أدونيس الفكرية وتجاربه الفنية، كما يمثل تقنيات شعرية جديدة ليست في شعر أدونيس فحسب، وإنما في الشعر العربي المعاصر ككل.

وقد حظي شعر أدونيس في العقود الثلاثة الأخيرة باهتمام الباحثين وعناية الدارسين، وكُتبت في شعره عدّة أطروحات جامعية للدكتوراه والماجستير، كما وكُتبت في شعره مقالات كثيرة، وخصّصت بعض المجلات المتخصصة عددًا خاصًا لبحث شعر أدونيس أو الظاهرة الأدونيسية مثل مجلة فصول العدد الثاني سنة 1997م، ومع ذلك كله فإنّ عناية الباحثين والدارسين بشعر أدونيس لم تعتمد إلى دراسة شاملة لواحد من دواوينه، فكان اهتمام الباحثين بنصوص شعرية مختارة تخدم أهدافهم، أو الأهداف الأكاديمية التي استحوذت على اهتمامهم، ومن هنا جاء اهتمامي بإمكانية دراسة عمل شعري منفرد من دواوين أدونيس، ويدفعني إلى ذلك رغبتي في التعرف على ما قد يمثّله ديوان شعري واحد - وهو هنا ديوان المسرح والمرايا - من سمات وميزات خاصة بالنظر لمراحل شعرية سابقة، خاصة وأنّ جميع الدراسات السابقة تعرضت لقصائد هذا الديوان في إطار التناول الجزئي بحيث لم تستوف حقّها من البحث، فضلًا عن عدم استكمال الدراسة والتمنّل الدقيق لقصائد الديوان على وجهها الأمل في حال فصلها في القراءة عمّا يجاورها من القصائد الأخرى، واستيفائها عناصر (الوحدة) الفلسفية والتكامل في إطار من المجاورة، فأدونيس في طور (المسرح والمرايا) يُفصح عن رؤية خاصة لا تتّضح معالمها إلا باستكمال عناصرها المنبئة في جميع أجزاء الديوان، والكشف عن التجليات

الوجودية التي تمخضت في قوالب شعرية مميزة، يُضاف إلى ذلك أن ديوان (المسرح والمرايا) يمثل مرحلة فكرية جديدة في حياة أدونيس، كما يمثل عناية خاصة بنموذج القصيدة القصيرة. وتبدو في قصائد هذا الديوان تقنيات شعرية جديدة على مستويات اللغة، والصورة، والأقنعة، والحس الدرامي، وتوظيف ظاهرة المرايا، ولا أخفي هنا مخاوفي من التصدي لدراسة قصائد هذا الديوان، فالكثير منها ينطوي على غموض كبير، ويستند إلى مرجعيات فكرية وثقافية واسعة. ومع ذلك فإنني أمل أن أأخذ من هذه الدراسة مدخلاً لمواجهة النص الشعري ومقارنته بالتحليل على مستويي الشكل والمضمون.

وقد كانت القراءة التحليلية للنصوص هي المحور في منهج هذه الدراسة، وستعتمد الدراسة إلى متابعة القضايا الفكرية والشكلية في مجموع قصائد الديوان للوقوف عليها كظاهرة في العمل الشعري كله، حيث اشتملت هذه الدراسة على ثلاثة فصول أساسية إضافة إلى المهاد التاريخي في ملامح تجربة أدونيس الشعرية، ومدخل عام في: (المسرح والمرايا) في دراسات الباحثين والذي أفدت من خلاله بعدد لا بأس به من القراءات النقدية السابقة لعدد من قصائد الديوان حسب توجهات النقاد الأكاديمية المختلفة كان من أبرزها مقالة لـ (جبرا إبراهيم جبرا) بعنوان "التناقضات في المسرح والمرايا" سنة 1968م ضمن مجلة (شعر)، ومقالة لـ (صلاح عبد الصبور) بعنوان "القصائد" سنة 1968م أيضاً، وغيرهم من الدارسين إلا أن أكثر تلك الدراسات تخصصية ودقة في مجال البحث عن تجربة أدونيس الشعرية ككل على مستويي الشكل والمضمون هي دراسات علي الشرع التي تعقبت أبرز الظواهر الفنية والبنائية في شعر أدونيس من خلال كتابيه في: (بنية القصيدة القصيرة سنة 1987م)، (والأورفيّة في الشعر العربي المعاصر سنة 1999م).

ثم انتقلت بعدها إلى مدخل آخر يبحث في عنوان الديوان وعناوين القصائد، وقد أفدت

في مجال تصدير الديوان بعنوانه (المسرح والمرايا) وتحليلها ببعض آراء الدارسين السابقين أمثال صلاح عبد الصبور وكمال أبو ديب وعلي الشرع، وقمتُ بمحاولة تحليل تسمية الديوان من رؤيةٍ تشمل عناوينه الثلاثة (المسرح) و (المرايا) والقصائد المعنونه بـ (الحلم)، كما قمتُ بحصر الأطوار الشعرية الثلاثة التي مرّت بها علاقة أدونيس بفلسفة المرايا والتي اشتملت على (المماثلة، والثنائيتي الضديّة، والمجاورة الكونيّة) بدءاً من مراحل شعريّته الأولى ووصولاً إلى المسرح والمرايا.

ثم ربطتُ عناوين القصائد بمضامينها اعتماداً على جمولاتٍ عدّة دينية، وأسطورية، وفلسفية، وتاريخية، وأدبية... إلخ، ومراوحة تلك العناوين بين الوضوح والغموض في فهم مغاليق النص من خلال ما تقدّمه من كلمات مفتاحيّة، وما قد تُفصح عنه من مرجعيّات تمكّن الدارس من الإحالة المتلى لتلك المرجعيّات وإمكانية قراءة قصائد الديوان على وجهها الصحيح. كما أشرتُ لظاهرة تقسيم الشاعر بعض قصائده إلى عدّة وحدات وتطبيقها على عددٍ من قصائد الديوان.

أمّا عن الفصول التي توزّعت عليها هذه الدراسة فقد حرصتُ فيها على استيفاء شموليّة التجربة الشعرية في (المسرح والمرايا) على المستوى الفكري والفلسفي والتقني، حيث تنبّعت في الفصل الأول من الدراسة مرجعيّات الديوان في سياقات توجّهات الشاعر الفكرية والفلسفية. وهي كالتالي:

أولاً: المرجعيّات الأسطوريّة: والتي أشرتُ من خلالها إلى توظيف أدونيس مضامين كل من أسطورة الفينيق، وأورفيوس وبروميثوس، والنرجس، واستجلاء أبعادها في التطبيق على عددٍ من قصائد الديوان.

ثانياً: المرجعيّات الدينيّة: حيث عرضتُ من خلالها توظيف أدونيس للقصاص الديني المتعلّق بالإسراء والمعراج، والقصاص المتعلّق بأصل الخلق والخليفة، كما تتبّعتُ مرجعيّات أدونيس المذهبيّة في (المسرح والمرايا)، وأبرز المرجعيّات الصوفيّة التي تأثّر بها (كالحلاج، وابن عربي)، أو تعرّض لها بالهجوم (كالغزالي). ثم انتهيتُ إلى البحث في توظيف أدونيس للمرجعيّات الدينيّة العامّة الممثلة برمز المسيح عليه السلام.

ثالثاً: المرجعيّات التاريخيّة: وتتبعُ من خلالها أبرز الحركات الثوريّة التي تأثّر بها أدونيس عبر التاريخ كنثرتي الزنج والقرامطة، والخوارج والحركات الأخرى التي قام بها كل من (الحسين بن علي، وزيد بن علي بن الحسين بن أبي طالب)، والرموز الأخرى المضادّة لها (كالحجاج، وتيمورلنك) التي رمز أدونيس من خلالها إلى السّلطة وعرضُ بها.

رابعاً: المرجعيّات الأدبيّة: وقد استعرضتُ من خلالها بدايات تأثر أدونيس بكوكبة من شعراء العربيّة أمثال (المعري، وبشار بن برد، والنّفري، وأبي نواس، وأبي تمام، وخصوصيّة الإشارة في (المسرح والمرايا) لاثنتين من الشعراء على وجه التحديد هما (المعري، ووضّاح اليمن)، وقد حرصتُ على ربط المرجعيّات السابقة بنصوص (المسرح والمرايا) على نحو يُنبئُ عن خصوصيّة أدونيس، وتفردّه في المعالجة، والتناول للموروثات الثقافيّة السابقة والانتقال بها من مراحل التوظيف المباشر الذي عهدناه في فترات الشعريّة الأولى إلى مراحل أخرى أكثر نضوجاً وقدرةً على تشرب الموروث الثقافي.

وتعرّضتُ في الفصل الثاني من هذه الدراسة للبحث في قضيتي: (اللغة، والخيال) وخصوصيّتهما في (المسرح والمرايا) بوصف اللغة ترجماناً حقيقياً لمعانيات روى الشاعر وتحصيله الفكري والفلسفي، والتي تتجلّى في صُور ومشاهدات عدّة. وقمّتُ بتحليل النصوص في هذا الفصل وفقاً للمعطيات الصوفيّة المستحدثة في مجال البحث في قضية (اللغة)،

فعمدت لرصد عددٍ من الاتجاهات العامة في لغة أدونيس الشعرية بشكلٍ عام، ثم انتقلت لمستوى آخر من البحث في المحاور الدلالية للرموز الشعرية، وخصوصية اللغة في (المسرح والمرايا)، حيث وقفت على الرموز الشعرية، والمصطلحات الصوفية (كالخمر، والسر، والفتح، والانخفاف، والسقف، والدَّهر ... إلخ)، قمت بعدها بتسليط الضوء على عددٍ من الظواهر اللغوية والبحث في خصوصيتها في الديوان، (كبنية التضاد)، و(ظاهرة الغموض)، و(الحذف المجازي)، و(التناس)، وجاء ذلك كله مقروناً بنصوص شعرية تطبيقية في التمثيل على الظاهرة.

أما في مجال البحث عن قضية (الخيال) فقد تركّز فيه الاهتمام على رصد العوامل المشكّلة لمخيّلة أدونيس الشعرية وخصوصيتها في (المسرح والمرايا)، والبحث كذلك في مرتكزات الخيال عند أدونيس في عملية توليد الصور الشعرية التي انبنت على المشهدين (الحلمي، المرآوي)، واستعرضت بعدها معالم الصورة وخصوصيتها في هذا الديوان والتي حدّتها بـ (الصورة المكثفة، والصورة المركّبة) مقرونة بعددٍ من النماذج التطبيقية على ذلك.

أما في الفصل الثالث الأخير فقد تحدّثت فيه عن النزعة الدرامية في ديوان (المسرح والمرايا)، وعُيت الدراسة ببحث الموقف الدرامي ورصد عددٍ من التوجّهات والمؤثرات التي من شأنها بلورة معطيات الموقف الدرامي في (المسرح والمرايا)، وقمتُ بتتبُّع العناصر الدرامية في الديوان من (شخص، وصراع، وأحداث) على اعتباره (مسرحاً) مكتمل الأبعاد الدرامية من الوجهة الرؤيوية وليست البنائية، كما بحثت في مبدأ التعددية في الأصوات وتماهياتها بصوت الشاعر من خلال قصيدتي (المونولوج الدرامي، والقناع)، وتناولت نص (السماء الثامنة) كنموذج تطبيقي أرصد من خلاله قوام النزعة الدرامية في شعر أدونيس.

* ملامح أولى في تجربة أدونيس الشعرية

تعد تجربة أدونيس في المسرح والمرابا نتائج تحولٍ فكريٍّ واضح، وتوجُّهاً مغايراً لمبادئه الأولى، وفي مدى اتصاله بالتراث، حيث كانت أولى دعواته تجاوز ذلك التراث انطلاقاً من مبادئ الحزب القومي السوري الذي انضم إليه، وتأثره الواضح بزعم تلك الحركة أنطون سعادة الذي أعلن دستوره الحزبي في 21 تشرين الثاني سنة 1934، ووُسِّمت توجهات أدونيس آنذاك بطابع الإقليمية السورية، وتمجيد حضاراتها القديمة (الفينيقية) ⁽¹⁾.

فوظف أدونيس كثيراً من رموزها، وأساطيرها مثل: (تموز، وأدونيس، والفينيقي، وعشتار... إلخ). وبعد انفصاله عن الحزب واتصاله بمجلة شعر برئاسة يوسف الخال سنة 1957 استمدت تلك المجلة في طرحها الأول مبادئ الحزب القومي السوري الذي يرى أن مدلول الأمة السورية يشتمل على المجتمع الموحد الذي سمّاه العرب (بالهلال الخصيب) ⁽²⁾.

وكان تركيز المجلة آنذاك منصباً على عدد من المبادئ أهمها:

- أن تكون (شعر) فوق السياسيّة، والحزبيّة، وفوق اضطراع كل العقائد.
- التحرّر من جميع القوالب الفنيّة الموروثة ⁽³⁾.

وإلى جانب ذلك أن يكون توجُّهها ليبرالياً بتواصله اللامحدود مع الآداب الغربية، والتأكيد على العضوية في الشراكة الإنسانية، بالإفادة من التجارب الشعرية العالمية، ونقلها إلى العربية، وترجمة الأعمال الإبداعية العربية إلى لغات مختلفة ⁽¹⁾.

(1) انظر: ساندي أبو سيف، قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - (المركز الرئيسي)، بيروت، 2005، ص 27. نقلاً عن: أنطون سعادة، الآثار الكاملة، (الدستور)، ج2، ص 156.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 29، نقلاً عن: أنطون سعادة، الآثار الكاملة، (الدستور)، ج2، ص 86.

(3) مجلة شعر، (الافتتاحية)، شعر، ع2، السنة 3، أيلول، 1959، ص 3-4.

وقد أثارت تلك القطيعة مع التراث العربي، والدعوة للاتصال بالأدب الغربي حفيظة القوميين العرب، وأتهم شعراء تلك المجلة بالفوضى والإساءة إلى التراث، مما أثر سلباً على شهرة أدونيس، وانتشار شعره في الأوساط الثقافية⁽²⁾، فضلاً عن الاتهامات التي تداولتها حركة مجلة (شعر) مع مجلة (الأداب) البيروتية - التي وُسمت بطابع القومية، والمحافظة على التراث⁽³⁾ - والتي تم نشرها ما بين (1961 - 1962)، حيث اتهمت فيها تلك الفئة بأنها - أي حركة شعر - (جعلت همها الرئيس تهديم التراث العربي، ونشر الفوضى، وبثّ الرفض، وجعل التطرف والجنون شرعاً لها، وأن روحها غير عربية)⁽⁴⁾.

ويأخذ أدونيس على جماعة الآداب أمرين: هما:

* العزلة وانعدام الحساسية الميتافيزيقية.

* غياب الذهنية العربية وهي الخاصية الأساسية التي انطلقت منها (شعر) باعتبار الكائن العربي كائناً ميتافيزيقياً يغوص في عمق الأعماق⁽⁵⁾.

ثم بيّن أدونيس أن الفرق الأساسي بين جماعته ومن يتهمونه: (أنهم يصفون الوجود العربي وينسخونه ويجترؤنه، على حين جماعته تجددّه وتخلقه وتحياه)⁽⁶⁾.

واستمرت العراقل الكبرى التي واجهتها حركة مجلة (شعر) من بعض الدول العربية حيث منعت تداول تلك المجلة، على اعتبار أنها تضم شعراء يساريين أو شيوعيين⁽¹⁾، وأن ثمة

(1) مجلة شعر، (الافتتاحية)، شعر، ع15، السنة 4، 1960، ص5.

(2) انظر: علا عيسى، إضاءات على عالم أدونيس، مكتبة الشعب، كفر قاسم، ط2، 2003م، ص 111-122.

(3) انظر: ساندري أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 32-33.

(4) جاك أماتليس السالي، يوسف الخال ومجلته (شعر)، دار النهار للنشر والتوزيع، 2004، ص 83.

(5) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة: شفيع السيد؛ وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2003، ص 408.

(6) س. موريه، الشعر العربي الحديث 1800-1970: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، الصفحة ذاتها.

جهة من الخارج تمول تلك المجلة لخدمة مصالحها⁽²⁾، وأنها دعوى لمناصرة الفكر

الغربي، إلى

أن جاء انفصال أدونيس عن تلك المجلة سنة (1963) لسببين رئيسيين ذكرهما يوسف

الخال وهما:

* إحساس أدونيس بأن ارتباطه بتلك المجلة يشكل عائقاً لتصدّره الاجتماعي، خاصّة أن

معظم المجلات لم تكن تتشر لأدونيس بسبب ذلك الارتباط.

* مسؤوليات أدونيس الاجتماعية لم تسمح له بالتفرغ للعمل المجاني داخل المجلة⁽³⁾.

ظهرت البوادر الأولى في ارتباط أدونيس بالتراث العربي _ وإن كانت طفيفة _ بإصدار

ديوان: (أغاني مهيار الدمشقي) سنة 1961، الذي ضمّ مرثيات (الموت المُعاد) لعدد من

الشخصيات التراثية المعروفة (كالحلاج، وعمر بن الخطاب، و أبي نواس ... إلخ، فضلاً عن

اختياره لاسم الديوان بخصوص ارتباطه مذهبياً - (بمهيار)⁽⁴⁾.

إلا أن أدونيس أنكر ذلك الارتباط، كما ويشير علي الشرع إلى عدم وجود ملامح فنيّة

متميّزة في شعر مهيار الديلمي تجعل أدونيس يلتفت إليه⁽⁵⁾.

(1) جاك أما تاليس السالسي، يوسف الخال ومجلته (شعر)، ص 81.

(2) المرجع السابق، ص 82.

(3) انظر: المرجع السابق، ص 86.

(4) مهيار الديلمي: هو أبو الحسن مهيار بن بروزية، كان مجوسياً وأسلم على يد الشريف الرضي سنة (394هـ)، وهو أستاذه في الأدب، والنظم، والتشيع. انظر: أسعد بن المهذب بن أبي مليح، لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة، تحقيق وتقديم: نسيم مجلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص 290، نقلاً عن: النجوم الزاهرة 5: 26.

(5) انظر: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1987، سوريا، ص 15، نقلاً عن: وليم الخازن، كتب وأدباء، ص 25.

ونشر أدونيس بعد ذلك قصيدة: (تحولات الصقر) سنة 1962 المستوحاة من البطل

المؤسس عبد الرحمن الداخل، فكانت أولى القصائد التي تناولت مضموناً فكرياً له ارتباطات

بتاريخنا العربي⁽¹⁾. ويرى الشرع: " أن أدونيس يعرض فيها بالواقع العربي من خلال تعريضه

بالتاريخ العربي القديم"⁽²⁾.

وشهدت سنة (1964) توجّهاً مغايراً لأدونيس في التفاته للتراث العربي والإسلامي،

وكانت تلك بدايةً لاتصاله بغيره من المثقفين العرب، وأصبح على أعتاب مرحلة فكرية جديدة

تجاوزت المرحلة التمزجية في تضخيمها معطيات الحضارة الفينيقية، فكانت تلك الفترة

إيداناً بميلاد فكري جديد أفرز لنا (ديوان الشعر العربي) الذي اشتمل على عددٍ من المختارات

الشعرية.

أمّا في سنة (1965) فقد أطلع أدونيس على النتاج الصوفي، حيث اتّصل بكتاب

(المواقف) للنفري (354هـ)، فكان نتيجة ذلك الاتصال عملين عدّهما علي الشرع غايةً في

القيمة الفنية الرفيعة هما: (تحولات العاشق في أقاليم النهار والليل) سنة (1965) و (المسرح

والمرايا) سنة 1968⁽³⁾. وأشار أدونيس في هذه الطبعة للديوان إلى أن الشروع بكتابة قصائد

المسرح والمرايا كانت في الفترة الممتدة ما بين (1965-1967) إلى أن تمّ نشرها سنة 1968

وشهدت تلك الفترة أيضاً نكسة حزيران سنة (1967م)، وآثار انعكاساتها على جميع شعراء

العربية، وربما كان ذلك سبباً في ظهور النزعة التشاؤمية التي سيطرت على معظم أجزاء

الديوان، ولجوء الشاعر لتوظيف الكثير من رموز الرفض، والثورة، والتمرد على الظلم. فكان

(1) انظر: المرجع السابق، ص 16.

(2) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) انظر: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة، ص 21-22.

ذلك التوجه يُحسب لأدونيس في محاولته تأسيس طريق جديدة في رحلة البحث عن استقلاليته،

فجاءت تطلعاته مقرونة بتأسيس مجلة (مواقف) عام (1968) والتي استوحى اسمها من التراث

الصوفي السابق للنفري، وكأنه أراد بذلك ترميم جسور الثقة بينه وبين جمهوره الذي

رأى فيه شاعراً مستخفاً بالتراث، ومسيئاً إليه.

أمّا عن ديوان (المسرح والمرايا) فيُستشف من خلاله تواصل الشاعر الحقيقي بالتراث

التاريخي، والإسلامي للعرب حيث اتكأ عليه في بناء الكثير من قصائده، وتشكيل العديد من

مراياه.

ديوان المسرح والمرايا في دراسات الباحثين

يعدُّ ديوان (المسرح والمرايا) الخامس ضمن دواوين أدونيس الشعرية حيث أصدر قبله * قصائد أولى 1957م، * وأوراق في الريح 1958م، * وأغاني مهيار الدمشقي 1961م، * وكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل 1965م.

وقد صدر طبعتان من هذا الديوان الأولى منها سنة (1968م)، والثانية سنة (1988م)، وهي الطبعة التي اعتمدها كمرجع في دراستي، والذي تصدرته عبارة نصية لأدونيس تشير إلى (صياغة نهائية). يبدو أنَّ هاجس التشكيل بات سمة لا تفارق أدونيس في خضم تجربته الشعرية حيث قام ببعض الإجراءات بالحذف والتعديل في طبعة (1988م)، سيُشار إليها في هذه الدراسة.

وسأستعرض آراء الدارسين في (المسرح والمرايا) مراعيةً التسلسل التاريخي لتلك الدراسات، أمّا في إطار تناول الناقد الواحد غير مرّة لذلك الديوان فستكون الإشارة لدراساته تبعاً، مشيرةً لتاريخ صدور كل واحد لرصد التمايز في نظرة الناقد الواحد (للدیوان)، أو تطوّرها.

ففي سنة صدور الديوان (1968م) تناولت أقلام الباحثين ديوان (المسرح والمرايا) بالنقد والتعليق ضمن المقالات التي توزّعتْها أعدادٌ لأهمّ الدوريات على الساحة الأدبية والنقدية، فكانت أولها: مقالة لصالح عبد الصبور بعنوان (المسرح والمرايا)، وثانيها: مقالة لإحسان عباس بعنوان: (القصائد) أما ثالث هذه المقالات فمقالة جبرا إبراهيم جبرا بعنوان: (التناقضات في المسرح والمرايا)، وتوالت بعد ذلك دراسات عدّة لبعض المقطوعات أو القصائد الشعرية في (المسرح والمرايا) وظلّت جميعها محصورةً في إطار التناول الجزئي بحيث لم تستوف أيّ من تلك الدراسات خصوصية التجربة الشعرية وفردتها عند أدونيس في هذا الديوان.

1. صلاح عبد الصبور سنة (1968م) . يقول عبد الصبور في بداية تعليقه على ديوان

(المسرح والمرايا): " ولعلّ تفرّده- أدونيس- لم يَنْضَح (إلا من خلال الديوالين

الأخيرين⁽¹⁾، وهذا هو ذا يؤصّل هذا التفرّد بديوان الثالث: (المسرح والمرايا) الذي يصدر

هذا العام محتويًا لعشرة أسفار أو فصول، يتخذ كل منها عنواناً مستقلاً وتفرّق في عمل

منها المقطعات والقصائد التي يضمّها خيطٌ خفيّ يهتدي إليه القارئ⁽²⁾

وانصبّ تركيز عبد الصبور في نقده على مصادر تأثر أدونيس في هذا الديوان بتيّارات

الشعر الغربي الحديث- لا سيّما - الفرنسي وروّاده في أواسط القرن التاسع عشر من أمثال

(بودلير، وبرينتون، ولوتريامون، ورامبو،

وما لارميه... إلخ⁽³⁾.

وخصّ عبد الصبور تأثر أدونيس بتيّارين أساسيين الأول: الرمزيّة⁽⁴⁾، والثاني:

السوريالية⁽⁵⁾. حيث كان لهذين التيارين أبعادُ الأثر في المضامين الفكرية والآفاق والرؤيوية في

هذا الديوان.

وفي نهاية المقالة، وانطلاقاً من قراءة الديوان يتساءل صلاح عبد الصبور هل

السوريالية، بالنسبة لأدونيس تجربة؟ أم هي نهاية طريق؟ ويُجيب على تساؤله قائلاً بأنها تجربة،

(1) إشارة لديوانيّ: (أغاني مهيار الدمشقي) و(كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل).

(2) صلاح عبد الصبور، (المسرح والمرايا)، مجلة المجلة، ع137، 1968، ص 36.

(3) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(4) الرمزيّة: مذهب أدبي يقف موقف النقيض من الواقعية في جانبه المثالي الروحي الذي يُعبّر عنه في غموض، وتوحي الألفاظ بالمعنى إيحاءً، وتبنّى عن عالمه البعيد المعقد المضطرب في أعماق النفس رمزا، لأنّ اللغة المتعارف عليها تضيق كثيراً بمحتويات النفس وغوامضها ومتضاربها. كانت سنة (1886م) هي السنة الحاسمة لتثبيت ميلاد الرمزيّة وكان من أبرز روّادها (بودلير، ورامبو، وما لارميه). انظر: (إميل زولا، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، 1983م، ص 45-58.

(5) السوريالية: مذهب يعني ما فوق الواقع، ثبت لهذا المذهب أندريه برينتون اسم السوريالية سنة (1924م) انظر: المرجع السابق، ص 81. وتسعى السوريالية لأن تثير أزمة ضمير من وجهتي النظر العقلية، والأخلاقية، فهي من الوجهة العقلية تعمل على الوصول إلى الحال الذي لا يعود معها الإنسان يرى تناقضاً بين الموت والحياة، والحقيقة والخيال، والماضي والحاضر، والظاهر والباطن، وهي من الناحية الأخلاقية تدعو إلى الثورة المطلقة والتمرد التام، والتخريب. ولا ترى وسيلة إلى ذلك غير العنف. المرجع السابق، ص 95.

كما أنها ليست نهاية طريق في ذات الوقت، فهي تجربة يستطيع أن يفيد منها الشعر العربي الحديث بزحزحته عن القوالب الجامدة، وتفتح عوالم أخرى لم يخضها الشاعر من قبل، كما أن السورالية ليست نهاية طريق، وسيجعل أدونيس من هذا المذهب أحد أجنته الألف المحلقة لا جناحه الوحيد⁽¹⁾.

2. إحسان عباس سنة (1968م) . جاء حديث إحسان عباس عن (المسرح والمرآيا) ضمن تعليقه على مجموعة قصائد لعدة شعراء، نشرت في عدد سابق من مجلة الآداب. ووقف عباس على عشر قصائد من خمس وعشرين قصيدة قصيرة جاءت تحت عنوان (وجه البحر). وأشار عباس إلى أن هذه القصائد العشر نشرت في مجلة الآداب البيروتية قبل انتظامها في منظومة واحدة في الديوان. ثم يمضي عباس متسائلاً في محور تعليقه على القصائد العشر عما إذا كانت تمثل فيما بينها حلقات مترابطة أم أن كل قصيدة تنفرد بالاستقلالية والوحدة المتكاملة عما سواها؟ لكنه يغلبُ دراستها ضمن النظام العام (للمسرح والمرآيا) لإمكانية تحديد الدلالات الرمزية بشكل أدق؛ فقراءة تلك القصائد على اعتبار الوحدة تجعلنا نكثر من الدلالات للرمز الواحد⁽²⁾. وحتى لو كانت الإجابة بإقرار الاستقلالية لكل قصيدة فثمة بينها إحياءات مشتركة لا لكونها من مصدر واحد؛ بل لأنها تناولت المشكلة التاريخية من زاوية واحدة، هي اللقاء بين الشاعر، وأُمَّته. ويختتم عباس مقالته قائلاً: "فهذه القطع، رغم استقلالية كل واحدة منها تدور على مصراعين يفتحان وينغلقان بعنفٍ وهدوء، ويمثلان بذلك موقف الشاعر من الزمان التاريخي واليقظة الجديدة في الزمن"⁽³⁾.

(1) انظر: صلاح عبد الصبور، (المسرح والمرآيا)، ص 38.

(2) انظر: إحسان عباس، (القصائد)، مجلة الآداب، ع2، 1968م، ص77.

(3) المرجع السابق، ص 78.

وفي سنة (1978م) يُطالعنا إحسان عباس في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)

بعدد من التصورات حول (المسرح والمرايا) في إطار حديثه عن موقف الشاعر العربي المعاصر من التراث، وتعامله معه من عدّة زوايا وهي: التراث الشعبي، والأفئدة، والمرايا، والتراث الأسطوري⁽¹⁾. وانهصر تناوله (للمسرح والمرايا) في معرض حديثه عن (المرايا، والتراث الأسطوري).

فعن (المرايا) يرى احسان عباس أنّ هذا الأسلوب من الالتفات الى الماضي اقتصر على أدونيس وحده⁽²⁾. وقدّم عبّاس تفريقاً بين تقنيتي القناع، والمرايا بقوله "... والمرآة أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن تُرفع للماضي، كما تصلح أن تُرفع في وجه الحاضر... بينما لا يصلح القناع إلا للماضي... وشاعر المرأة يستطيع أن يرفع مرآته أمام أبي الهول، وأن يعكس الصورة التي يريدها من الزاوية التي يريدها"⁽³⁾.

ومثّل إحسان عبّاس على التنوّع الكثيف (للمرايا) عند أدونيس، وفسّره بأنّ الشاعر يحاول ألا يُفلت من مراهات الصور الكونية المتعيّنة التي تهّمّه، من الماضي، والحاضر، والزمان والمكان⁽⁴⁾.

وقسم عبّاس مراهات أدونيس على النحو التالي:⁽⁵⁾

(¹) انظر: احسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2001م، ط2، ص118.

(²) المرجع السابق، ص 125.

(³) المرجع السابق، ص 125.

(⁴) المرجع السابق

، ص 126.

(⁵) المرجع السابق، ص 125-126.

1.مرايا الشخصيات التاريخية: زيد بن علي، وزرياب، والحجاج، ومعاوية، ووضّاح اليمن،

وأبو العلاء المعرّي.

2.مرايا شخصيات غير محدّدة بزمان أو مكان: الطاغية، والسيّاف، ورجل يروي، والفقير

والسلطان، والممثل المستور، وفارس الرفض، وشاهد مقتل الحسين.

3.مرايا شخصيات رمزية: عائشة.

4.مرايا شخصيات معاصرة: خالدة.

5.مرايا المجسّدات: رأس الحسين، وجسد العاشق.

6.مرايا زمنية: الحاضر، والوقت، والزمان المكسور، والحلم، والتاريخ، والقرن العشرون،

وجنّة الخريف، و(العين والزمن).

7.مرايا مكانية: مسجد الحسين، وببيروت، والطريق، والأرض.

8.مرايا الأشياء: الكرسي، والغيوم، والزلاجة السوداء.

9.مرايا المجرّدات: السؤال، والطواف، والنوم.

10.مرايا أسطورية: أورفيوس.

أمّا عن التراث الأسطوري فيرى إحسان عبّاس أنّ توظيف الشعراء المعاصرين للتراث

الأسطوري ينطوي على عدّة دلالات من بينها التعبير عن القلق الروحي والمادي

باستغلال رمز الجوّاب، ويُمثّل لذلك بقصيدة (السماء الثامنة)⁽¹⁾ من (المسرح والمرايا)،

ويتحدّث إحسان عبّاس عن حركيّة الجوّاب، ويحدّدها بثلاثة اتّجاهات⁽²⁾.

(1) أفقيّة أو دائريّة.

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص119.

(2) إحسان عبّاس، اتّجاهات الشعر العربي المعاصر، ص129.

أمّا أدونيس كما يرى إحسان عبّاس فإنه قد جمع من خلال رمز الغزالي بين الحركتين الصعوديّة إلى السماء، والأفقيّة- في مدائن الغزالي-، وفيما عدا هذه القصيدة فيرى عبّاس أنّ قصائد أدونيس في (المسرح والمرايا) تعتمد على الحركة المنفردة في بنائها⁽¹⁾. يقول: "فالشاعر يرسم هنا مفارقة ساطعة بين مثاليّة النبوة، وبين مدائن الغزالي التي تمثل السقوط في مقابل الصعود، وبعد أن تتم الرحلة الصعوديّة، تواجهنا الثورة على مدائن الغزالي (رفضت/ وانفصلت) لأنّ هذا الرفض يطلب التغيير المطلق لكل شيء متجسّداً في كل شيء"⁽²⁾.

أفتح كل باب

أشق كل رمس

بغضبة الخالق - بالرجاء أو باليأس

بثورة النبي

مسكونة بالشمس

مسكونة بالفرح الكوني"⁽³⁾

ويشير إحسان عبّاس إلى أنّ قضيّة البعث والتغيير من أهمّ أبعاد تلك القصيدة وخصّ أدونيس بتبنيّه لمعالم تلك القضيّة، والدعوة إليها⁽⁴⁾. يقول عبّاس: "إنّ مدائن الغزالي لا تزال على وضعها تعيش كما كانت، صهريجاً من الدموع، وأنّ التاريخ ربما لم يشهد تطابقاً تاماً بين

(1) المرجع السابق، ص 129.

(2) المرجع السابق، ص 133.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 148.

(4) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص 133.

الشعر والواقع كالذي شهده عصرنا، في تطلُّبه للفدائي الذي يبذل دمه طائعا مختاراً- ليغيِّر مدُن الغزالي (1).

3- جبرا إبراهيم جبرا 1968م. كتب جبرا مقالة بعنوان : (التناقضات في المسرح والمرايا) (2)، وهو عنوان مُنبئٌ بموقفه إزاء هذا الديوان، إذ يعد جبرا التناقض سمة (المسرح والمرايا) يقول "... التناقض ميزة المسرح والمرايا الأولى وهو تناقض حري بالتقصي، لأنه جزء من عملية خلق فذة، بل إنه أمر لا يمكن أن يتَّصف به إلا خيالٌ جائشٌ محتدمٌ يحاول الشاعر بوعيه أن يستبطنه، ويستخرج أسرارَه فتقع المتناقضات... إلخ" (3). ويأخذ جبرا على أدونيس التكثيف اللفظي الذي لا يستتبعه تكثيفٌ في الدلالة، وكذلك كثرة الحشود الرمزية المفقدة لخاصية التماسك فيما بينها لمستوى تتغذَّر معه الرؤية، وتُفقدنا فاعلية التمثل الحقيقي، أو القدرة على اكتناه معانيها وخوافيها لما فيها من لبسٍ وغموض (4). ذلك الغموض الذي يتكئ في بنيته على إحداث الأثر الجمالي مع الاستمرارية في استغلاق الرؤى، فتفقد قدرتها على التأثير فينا (5).

ويحمد جبرا لأدونيس قدرته على نسج الصور التي تتسع في إحاثيتها على الدلالة والمقرونة بالإيجاز في ذات الوقت، ويمثِّل لذلك بقصيدتي: (المئذنة) (6)، ومطلع من قصيدة

(1) المرجع السابق، ص 133.

(2) جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، شعر، ع 39، 1968م، ص 112. وتجدر الإشارة إلى أنه أعيد نشر تلك المقالة في طبعة سنة 1975م ضمن كتاب (النار والجوهر)، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، تحت عنوان: الشاعر بطلاً عبر التناقضات، ص 77-92.

(3) جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص 113.

(4) انظر: المرجع السابق، ص 113-114.

(5) انظر: المرجع السابق، ص 114.

(6) أدونيس المسرح والمرايا، ص 230.

(دمشق) (1) حيث يرى أنه اجتمع في تلك المقاطع عنصرا الإيجاز وقوة الإيحاء (2). ويرى جبرا

أن أدونيس ما يلبث أن يجتمع له تلك الخصائص حتى يتورط بالتكرار غير المدروس والاسهاب الذي يضعف المعنى (3)، يقول في ذلك "... والكلمة بالتكرار المدروس قد تشتت عمقا ولكنها أيضاً

قد يتهرأ معناها إلى أن ينعدم فتصبح الكلمة (متكاً) لا منطلقاً يتعثر بها القارئ..." (4).

ولا ينفي جبرا عن أدونيس عمقه، وقدرته على صوغ عددٍ من القصائد كقصيدتي

(الرأس والنهر) (5)، و(السماء الثامنة) (6) اللتين عدّهما جبرا غاية في الروعة، وشبههما بتجربة

الصقر في التحولات (7)، ولكن ما أن ينتهي أدونيس من إنجاز تلك التجربة التي تحققت له بها

الفردة حتى يعود ليحوم حول الفكرة نفسها ويضاعفها دون جديد يذكر (8)، ويمثل جبرا على ذلك

بقصيدة (كيمياء النرجس) (9)، التي لا يرى فيها جديداً إلا ما جاء في عبارة (ومزجت سراويلها

النرجسية بالشموس) حيث يرى أن أدونيس في ذلك الطرح يقدم لذاته كذات نرجسية تمتد رؤاها

بقوة على امتداد الكون مستمتعا بشهوة الارتياح للذات وإطلاقها من قيد الزمن الماضي،

والحاضر، والمستقبل (10). يقول جبرا: "المرايا هي النرجسية... فالذات هي اللحظة المطلقة،

(1) المرجع السابق، ص 239.

(2) انظر: جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا) ص 115.

(3) انظر: المرجع السابق، 115-116.

(4) المرجع السابق، ص 116.

(5) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 93.

(6) المرجع السابق، ص 119.

(7) انظر: جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص 116.

(8) انظر: المرجع السابق، ص 117.

(9) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 213.

(10) جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص 118.

لحظة الفارس، والعاشق، والشاعر النبي، والمسيح الضحية، والمخلص المترقب الذي لا تحدّه
الأزمان»⁽¹⁾.

ويشير جبرا إلى أن تضخيم أدونيس لذاته من تداعيات الإحساس بالنشوء الصوفية
النفرية في وقفاتها⁽²⁾، وتوحيدها بالذات الإلهية⁽³⁾

ويستطرد جبرا قائلاً: "... إن الذات لتتأمل نفسها وتتخذ مصغراً للعُنيا هو المسرح
فيستشهد بعبارة لشكسبير "ما الدنيا إلا مسرح، وما الرجال والنساء (إلا ممثلون) لتطلق عليه
اكتشافاتها"⁽⁴⁾. ويلحظ جبرا استغراق أدونيس (بأناه) المتعالية، وأنها اللهجة الطاغية على الديوان
بأكمله، تلك اللهجة لا تخلو من حس بالنبوة والارتداد وجنوحه نحو الخلاص الإنساني بثورته
الجامحة نحو التغيير⁽⁵⁾، وبما أن (النبي) بطل في مسرح أدونيس ومراياه، فعروجه بات أمراً
حتمياً في (رحلة ثامنة) تتجاوز أبعاد سمائنا السابعة. يقول جبرا حول ذلك: "... فإن الذروة في
تجربة الشاعر هذه تتمثل في رؤيا من الطراز الديني العريق... هذه الرؤيا هي (السماء الثامنة)
رحلة في مدائن الغزالي على عمقه العقلاني والفلسفي من أعظم الذين استطاعوا أن يتخطوا

⁽¹⁾ (المرجع السابق، ص 118).

⁽²⁾ (الوقف): هي الأساس الذي يقوم عليها مذهب النفري وتعني عنده "أن يفصل الصوفي تماماً عن السوى
ويقنّى عن الكونية، وفي هذا الفناء لا يشهد الصوفي إلا الأحديّة... إذ يفنى الصوفي عن نفسه وعن الأكوان
فلا يعود يرى موجوداً سوى الله في الوجود، ولكن هذا الصوفي لا ينطلق في نفيه للأكوان فيقول أنها معدومة
بإطلاق، أو أن الأكوان يندمج وجودها في وجود الله بحيث تصبح الإشارة إلى الأكوان هي عين الإشارة إلى
الله، وإنما يُردّد الصوفي في حالة الفناء عن نفسه، وعن العالم إلى حال البقاء... إلخ". انظر: عفيف الدين
التلمساني، شرح مواقف النفري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م، ص 21.

⁽³⁾ (جبرا إبراهيم جبرا)، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص 119.

⁽⁴⁾ (جبرا إبراهيم جبرا)، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص 119.

⁽⁵⁾ (انظر: المرجع السابق، ص 120).

العقل والفلسفة إلى إيمان يتأتى عن الحدس الصوفي أو الديني الخارق، فالتعاطف بينه وبين أدونيس مباشر وحقيقي، وهو يقوم على المغزى الحديث للشعر والمعاناة الشاعرية⁽¹⁾.

ولكن يصعب التسليم بقول جبرا بالطلق حول التعاطف الذي يفترضه بشأن أدونيس والغزالي، فالحدود الرؤيوية بين فكر أدونيس والغزالي شديدة التعارض في السماء الثامنة الذي يصور فيها أدونيس فكر الغزالي بأنه نظير للسلفية، والتوقع، والجمود.

ويتساءل جبرا بعد ذلك الطرح، عن مدى المعاصرة في تجربة (المسرح و المرايا) ويجعل لغتها ورموزها مقرونة بالحدثة ولا يجردها من أساليب الخلق الجديدة إن تخلصت من تكرارها اللفظية، والرؤى المترددة التي يراها -جبرا- تروح تحت أثقال الصوفية، ورأى أن أدونيس في تجربته تلك مرهونٌ بهاجس الابتكار والخلق، يبتعد في تساميه عن مشكلات عصرنا الراهنة وهذا ما يدعوه لخلق شخصية البطل الرفض، والتي جاءت تتوالى على مدار إصداراته الشعرية الثلاث (أغاني مهبّار الدمشقي)، (وكتّاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، و(المسرح و المرايا)⁽²⁾.

ويعدّ جبرا (أدونيس) بطلاً من أبطال هذا العصر، ويشيد بتجربته تلك بإقامة مرايا وتحطيم المرايا الأخرى التي استطعنا من خلالها رؤية التاريخ المشرقي حسب رؤاه الخاصة، وبالرغم من نرجسيته فقد حقّق للديوان عنصرَي الدهشة والغرابة. غير أن جبرا يعود ليصف محاولة الديوان بأنطوائها على المتناقضات⁽³⁾.

(1) انظر: المرجع السابق، ص 120.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 122.

(3) انظر: جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح و المرايا)، ص 125.

ومفاد القول أن أدونيس في تقديمه صورة البطل في تلك المرايا لم تكن على مستوى

واحد في إشعاعاتها الدالة على ملامح البطل وتبقى الرؤى التي تبرز ذلك الوضوح لوجه البطل على القتر نفسه من عدم الوضوح⁽¹⁾.

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى جملة أضافها جبرا في ختام تلك المقالة التي أعيد نشرها في (النار والجوهر) يقول فيها "... ويبقى علي الشاعر أن يستجلي رؤاه بالتجربة المتجددة التي بها تتضح ملامحه بطلاً أكثر فأكثر"⁽²⁾.

ربما أراد جبرا بخاتمه تلك التأكيد على التناقضات التي قدّم لعرضها سابقاً، والتي بالرغم منها حافظ أدونيس على شاعريته واقتداره كما جاء في العنوان: (الشاعر بطلاً، عبر التناقضات).

4. سنيّة صالح 1971م. أمّا سنيّة صالح فقد ركّزت على جانبين من هذا الديوان، وذلك من مقالاتها المعنونة بـ "المسرح والمرايا" انصبّ الأول منهما حول طبيعة التجربة الشعرية في هذا الديوان حيث وصفتها بالعمق الفلسفي الذي تراه أداة الشاعر في تجاوزه أبعاد عوالم الشرق قصداً منه لا ابتكار عالمه الخاص، كما وصفت تلك التجربة بانطوائها على العديد من الأبعاد الفلسفية دون أن تفقد شاعريتها⁽³⁾. تقول سنيّة في ذلك: "... ومن المرجح أن اعتماده - أدونيس - على الفلسفة هي محاولة ليتخطى عالماً مغلقاً كعالم الشرق الغائب تحت الانقراض وغبار الماضي"⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ انظر: المرجع السابق، ص 125.

⁽²⁾ جبرا إبراهيم جبرا، النار والجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، 1975م، ص 92.

⁽³⁾ انظر: سنيّة صالح، (المسرح والمرايا)، مواقف، ع 17-18، 1971م، ص 190.

⁽⁴⁾ المرجع السابق، ص 190.

أمّا عن الجانب الثاني فيتعلّق بمشكلة البطل الرئيسية في (المسرح والمرايا) والتي هي من وجهة نظر الكاتبة: "مشكلة الموت"⁽¹⁾. واستشهدت على ذلك بقصيدة (جنازة امرأة)⁽²⁾ حيث ترى أنّ المشكلة تبلغ أقصاها إذاناً ببذء جديد⁽³⁾.

وثبّين الكاتبة ماهية الموت الذي يترصد الشاعر وترى أنّه: "التهديد اللاأخلاقي للإنسان والتاريخ والحضارات"⁽¹⁾. وتستطرّد سنيّة قائلة: "... ومأساة إنسان (المسرح والمرايا) بدلاً من أن ينتقم لضحايا القدر يرثيهم ويؤاريهم في التراب"⁽²⁾. وفي سياق حديث الكاتبة عن بطل (المسرح والمرايا) تقول أنّه مغامرٌ تتناوبه آلامه بين اليأس والتوهج⁽³⁾. تقول سنيّة: "ويشعر القارئ وهو يتمتّع بقراءة الديوان كأنّه يهبط ودياناً، ويصعدُ جبلاً، كأنّه يدخل طبيعة لا يقلّ سحرها عن وحشيتها"⁽⁴⁾.

أمّا عن (لغة) المسرح والمرايا فتصفها سنيّة صالح بالهدوء الممزوج بالقسوة

والمرارة حيث تتلاشى نعومتها بمرارة الحياة وجنوحها القاسي⁽⁵⁾

5. جاك بيرك 1971م. كان نقد المستشرق الفرنسي جاك بيرك لديوان (المسرح والمرايا) ضمن محاضرة له بعنوان، (ديالكتيكية الذات والطبيعة) كان قد ألقاها في باريس سنة 1970م، وقامت خالدة سعيد بترجمتها، وتمّ نشرها في مجلة مواقف سنة 1971م، حيث تضمّنت رأياً نقدياً على قصائد الديوان بشكل سريع في معرض مقارنته بتجربة (المسرح والمرايا) بسابقتها في ديوان: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل). يقول جاك بيرك: "في المجموعة الثالثة (المسرح والمرايا) يمضي الشاعر خطوة أبعد. تصبح القصائد أشدّ تعبيراً والصور أكثر فزادة والتألفات أشدّ غرابة، وتتحرك اللغة الشعرية وفق أنماط ثلاثة: نمط

(1) المرجع السابق، ص 190.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 5

(3) المرجع السابق، ص 192.

الحوار الذي تشارك فيه الجوقة أحياناً، وهناك مشاهد قابلة للتمثيل أو الإنشاد، ثم هناك أحلام، ومرايا... في هذه المجموعة نجد كل شيء، فهي مجموعات تأليفية، الشاعر لم يحشد فيه قافلة الضياع، بل قافلة التاريخ الشرقي، ويمكن القول إنه في هذه المجموعة أكثر التزاماً مما كان عليه في أشعاره الماضية، فنحن هنا بإزاء التزام تاريخي⁽⁶⁾.

6. علي شلق 1975م. إن الطابع العام لما قدمه علي شلق هو تعقيدات خيالية، وشطحات لا تلمس النقد أو الدراسة النقدية، ومن أقواله في مقالته المعنونة بـ"شاعر المرايا" إن: "أدونيس بسموته باعجيجافه، بذهول عينيه وزئبقيتهما، بتوتر أعصابه المنهمر على جفنيه حركة دائبة، بلطف خطوته على التراب، ببحّة حادة رقيقة هزيلة في صوته، بتهويمة شفيفة من يديه، بارتعاشة طفلة من فمه، يُجسّده كله (مرآة)، ولكن في هذه المرآة شقاً ذا مغزى، إنه بحّة صوته المجروحة، الواقفة بتحدّ مهووس قبالة كل ربح"⁽⁷⁾.

كما يعدّ علي شلق أن غاية أدونيس في مراياه هي التوحيد يقول: "... فالجملة الواحدة توحيد عدّة ألفاظ، وجمل بمعنى (جمع)، والجمل حيوان يوحد ويقرب بين المسافات والجميل هو منسجم العناصر، موحد بين المختلف، لذا كانت (المرآة) عامل توحيد، وتجمع، وتجميل"⁽⁸⁾.

(1) المرجع السابق، ص 192.

(2) المرجع السابق، ص 192.

(3) انظر: المرجع السابق، ص 192.

(4) المرجع السابق، ص 192.

(5) انظر: المرجع السابق، ص 192.

(6) جاك بيريك، (ديالكتيكية الذات والطبيعة)، مواقف، ع 15، 1971م، ص 55.

(7) علي شلق، نقاط التطور في الأدب العربي: دراسة تحليلية شمولية للمواقف الرئيسية بمجرى تاريخ الأدب العربي، دار القلم، بيروت - لبنان، 1975م، ص 233.

(8) المرجع السابق، ص 233.

وبين شلق أن مرايا أدونيس جاءت تعبّر عن بوح أغواره الداخلية كما تعكس ذاته، يقول شلق: " الحرف، اللفظة، العبارة، ثقافته، معاناته في الوجود والمجهول، أشعة (مرآة)... كأنه بجسده، وصوّر نفسه ضباباً باطنياً. تربّى على مذهب باطنيّ، فشفت (مرايا) حتى لم تعد تُرى، وتجاوزت المراثيات إلى أبعاد الظنون... صنعها - (مرآة) أدونيس - من فلذات شعاعية بدلت موقعها من خزانة الكون الكبرى... إنها سرايات نفس، ملاءات ضوء، عوالم تعلق ببال المصدر والمعاد فحسب. ليس غير اللفظة إلى اللفظة، الشحنة إلى الشحنة، تتمغظ، تتمسّق، فإذا بها (أغاني مهيار)، و(أقاليمه المسافرة)، و(المسرح والمرايا)، وإذا بها أدونيس الغريب العجيب، عالم آخر يُضاف إلى العالم، وشعرٌ بالعربية يفتح لها كوى على أرقى ذرى شاعريّات العصر النادرة"⁽¹⁾.

7. كمال أبو ديب 1979م. ووقف كمال أبو ديب على قصيدة واحدة من ديوان (المسرح والمرايا) وهي قصيدة (كيمياء النرجس)⁽²⁾ حيث عمدَ لدراسة تلك القصيدة، وأولاهها عناية خاصة بالمعالجة والتقصّي للبنى الدلالية والإيقاعية وفق تحليل بنيويّ استغرق ستاً وأربعين صفحة، وأقام معالجته لتلك القصيدة على المستوى الدلالي استناداً لعددٍ من الإجراءات والافتراضات في تتبّع حركة* (المرايا) وفاعليّتها في تلك القصيدة، فضلاً عن الدور الإيقاعي الذي جاء منسجماً وحركيّة تلك المرايا في توليد الدلالات⁽³⁾.

8. خالدة سعيد 1979م. وقدمت خالدة سعيد تعليقاً سريعاً على ديوان (المسرح والمرايا) وذلك في كتابها حركيّة الإبداع حيث قالت "... طبعاً ليست قصائد الديوان مسرحيّات بالمعنى

(¹) المرجع السابق، ص 233-234.

(²) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 213.

(³) انظر: كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت،

1979م ص 262-308.

المعروف وإنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحية كتعدد الأبعاد وجوانب الإضاءة وتعدد الأصوات وخلق التيارات والعلاقات الداخلية والحوار على مستويات مختلفة وبعث الحركة في الماضي- وغاية أدونيس في ذلك- إمعاناً في إضاءة هذا الماضي وتعريته⁽¹⁾.

9. عبد العزيز المقالح 1985م. أمّا عبد العزيز المقالح فقد قدّم تعليقات عامة على ديوان (المسرح والمرايا)، ومن أقواله: " في ديوان المسرح والمرايا يُقيم أدونيس مسرحاً شعرياً للشخصيات التراثية وللکائنات الأخرى ومن خلالها يستكنه صور الماضي متعاقبة بالحاضر"⁽²⁾. ويُقدّم الكاتب عدداً لأسماء تلك الشخصيات في الديوان كأبي العلاء، ومعاوية والحجاج، وأورفيوس، أو الأمكنة، كبيروت، ودمشق، ويتابع الكاتب: " وأدونيس باختصار هو الشاعر العربي الأوّل الذي عبّر عن الطموح الشعري المعاصر بتوظيف العمل الفني القديم في أشكال جديدة للتعبير عن العلاقات والتحوّلات الاجتماعية الجديدة"⁽³⁾. ثم يستشهد الناقد (بمرآة لوضّاح اليمن)⁽⁴⁾ كدليل على ذلك التوظيف والتداخل بين الصحوّة الفرديّة، والصحوّة العامّة ورأى أنّ أدونيس اتخذ من دلالاته الرمزية تلك استنهاض الهمم إلى مواقف أخرى مناهضة ورافضة للخضوع والاستسلام⁽⁵⁾، ويقول الكاتب بصيغة التشكيك: " قد يكون

(1) خالدة سعيد، حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1979م، ص (101-102).

(2) عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط2، 1985م، ص 317.

(3) المرجع السابق، ص 317.

(4) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 179.

(5) انظر: عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، ص 318.

وضاحاً الشاعر، وقد يكون وضاحاً عربياً جديداً معاصراً⁽¹⁾، كما وذهب الناقد إلى افتراض أن يكون وضاح رمزاً لشعب سوريا، أو للمواطن العربي، أو للشعب العربي في حديث الشاعر عن قوة نائمة في صندوق التخلف قوة حنطتها التقاليد، أو وضعها القوى الاستعمارية في صندوق⁽²⁾ على حدّ تعبير الناقد.

ويعدّ عبد العزيز المقالح ذلك التوظيف سواء للأسطورة، أو الشخصية التراثية، أو القناع التاريخي لعنصر جديد ممتزج بعناصر القصيدة الأخرى في القصيدة كالصورة والموسيقى واللغة في سمات الشاعر الفذ الذي يحقق لقصيدته بذلك الدمج قوة أكبر على مستوى الإيحاء وتكاملية الأداء الفني⁽³⁾.

10. أبو عبد الرحمن الظاهري 1986م. ولعلّ أفسى هجوم يؤجّه لشعر أدونيس بعامة ولدويان (المسرح والمرآيا) بخاصة ما كتبه أبو عبد الرحمن الظاهري في كتابه (القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز) الصّادر سنة 1986م، والواضح أنّ الظاهري يحاكم الشعر العربي المعاصر، وشعر أدونيس من منطلق ديني، وقد توقّف طويلاً عند قصيدة (السماء الثامنة) وخلّص إلى أنّ أدونيس ينطق بالكفر والإفلاس الحضاري يقول في ذلك: "إله يغرق في الرّمال... كلمة كافرة مفلسة يؤنس شبيبتنا بها طائفي، ويراد منه أن يكون رائداً أو موجّهاً ومعلّماً لأدبنا الحديث!!"⁽⁴⁾. وينعت أدونيس (بشيطان أدب الثالوث)⁽¹⁾ و"بأعور الطائفية، وصاحب السرداب"⁽²⁾، وبأنّه القزم⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 319.

(2) المرجع السابق، ص 320.

(3) انظر: المرجع السابق، ص 321.

(4) أبو عبد الرحمن ابن عقيل الظاهري، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز: دراسة تطبيقية لأصول الالتزام والشرط الجمالي، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، 1986م، ص 122.

أما القراء الذين يشاركونه ارتياد تلك الرؤيا فيصورهم بعباد الجرذان⁽⁴⁾، كما يأخذ على أدونيس تزييفه للحقائق على مستوى العقل والثرث ويحاكمه ليس بوصفه شاعراً، وكأنما الشعر بات توثيقاً للحقائق يقول الظاهري "...أما أن تكون جرار هذه القافلة المنكودة مليئة بالإله فذلك ما لا يقبله العقل، لأن هذا عنصر غير حضاري يرفضه بناء الحضارة، وصائغو قوانين العلم"⁽⁵⁾. ويؤكد الظاهري أنه ينطلق من هذا النقد من منظورٍ قيمى بحث يقول: "...أنا الآن لا أتكلّم من منطلق أدبى، وردّي إلى هذا المنطلق يُرغمّني على الإذعان لكل قيمة أدبية إلا أنني لست ممّن يقع في الفخ لطعم لذيد"⁽⁶⁾.

أما على مستوى التزييف للتراث عند أدونيس كتوظيفه الرمزي لعلم من أعلام الفكر والفلسفة أبو حامد الغزالي فيرى الناقد أن فكره قابل لاتخاذ موقف درامي والخروج برؤية عن بعض المتصوّفين، أما أن يرمز له أدونيس بمدائن الغزالي وهو رمز الدروشة والتصوف فيراه غير لائق بأخلاق الأديب وعدّ ذلك من باب الرؤى القاصرة التي يصحبها التخلف المادّي اليوم لجمهور العرب والمسلمين⁽⁷⁾.

وفي تعليق الظاهري على قول أدونيس في السماء الثامنة:

يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي

وتعلق الجباه بالغيبار⁽⁸⁾

(1) المرجع السابق، ص 124.

(2) المرجع السابق، ص 125.

(3) المرجع السابق، ص 127.

(4) المرجع السابق، ص 125.

(5) المرجع السابق، ص 126.

(6) أبو عبد الرحمن الظاهري، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، ص 124.

(7) انظر: المرجع السابق، ص 126.

(8) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 119-120.

يتابع الظاهري تهكمه من ذلك المقطع يقول: "أي غبار شرف هاهنا ولعل جميع الفئات لا تقيم صلاة الخوف!"⁽¹⁾.

ويستتبع ذلك بعدد من النعوت لأدونيس فيصفه بالطائفي الحاقد، والطفيلي، ويعرض بنوعته الحاقدة⁽²⁾.

ويرى الظاهري أن (الزمن القاعد) نقیض (المرايا) في لغة الشاعر وأن (مدينة الغزالي) تساوي (الإسلام) في سياق الشاعر، ويراها تعني كل ماضٍ عربي يُحتمل أن يعيش في الحاضر⁽³⁾.

كما يرى الظاهري أن تلك القصيدة ليست درامية، فالموقف الدرامي يتطلب فكرة ونقيضها. يقول الظاهري واصفاً تلك القصيدة: "... هي نثار من الظاهرات تربط العقيدة الصحيحة بالزري الذي قد يكون بدائيًا بقصد التشويه والخروج برؤيا مزيفة"⁽⁴⁾.

ويخلص الظاهري إلى عددٍ من الأحكام على رؤية أدونيس في تلك القصيدة ومنها:
— "لم يتكلم هذا الفرخ - أي أدونيس - بجبروت المفكرين، ورصد المؤرخين لأنه يعلم أن حيلة الثقافة فاشلة في التموه الفكري والتاريخي"⁽⁵⁾.

— "لم يطرح هذه الأفكار في مقالات ومباحث ذات منهج عرقي، لأن كل مناطق عاد أجم فاقدة الوعي"⁽⁶⁾.

(1) أبو عبد الرحمن الظاهري، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، ص 126.

(2) المرجع السابق، ص 127.

(3) المرجع السابق، ص 127.

(4) المرجع السابق، ص 130.

(5) أبو عبد الرحمن الظاهري، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز، ص 131.

(6) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

— "... إنما جعل هذه الإفرازات الشعرية الحاقدة بطاقات دخول لمنتزهات الشعر، ورياضة

يتسابق إليها الهواة بالفطرة والعشق للجمال⁽¹⁾.

— "إنها ريادة حضارية للتخلص من الملل، وانتقاء الجديد لموضوعات الشعر..."⁽²⁾.

ونلاحظ مما تقدم أن نقد الظاهري انصبَّ على الجوانب القيمية الأخلاقية، وكان مُفرغاً من التركيز على أية قيمة أدبية أو فنية.

11. علي الشرع 1987م. جاء حديث علي الشرع عن (المسرح والمرايا) في إطار بحثه وتقصيه عن : (بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس)، وتعدُّ هذه الدراسة من أكثر الدراسات شموليةً على المستويين الفكري والفني، فعلى سبيل المستوى الفكري مثلاً يلفتُ الشرع انتباه المتلقي إلى العديد من القضايا، والأبعاد الفكرية العميقة التي تتطوي عليها قصائد أدونيس لا في (المسرح المرايا) فحسب بل في شعره عامة، ويرى أنَّ على الناقد أن ينسلجَ بالثقافة الكافية قبل مواجهة النص الأدونيخي خشية الوقوع في الأحكام النقدية التعسفية أو المضللة التي تنقصها الدقة العلمية وتبعدنا عن التمثل الحقيقي لما وراء النص واكتناه دلالاته. كما ويشير الشرع في مراحل أخرى من البحث إلى بعض الأطر الفكرية التي شكَّلت المرجعية الأساس في شعر أدونيس، ويشير إلى أنَّ (المسرح والمرايا) كان نتيجة التحول من المرحلة التمزجية لمرحلة أكثر خصباً وهي مرحلة اتصال الشاعر بتراث العرب وتاريخهم، وكان من نتاجهما عملان على درجة عالية من القيمة الفنية والفكرية هما: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) و(المسرح والمرايا)⁽³⁾. يقول الشرع حول كلا العملين: "لقد

(1) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(2) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(3) انظر، علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987م، ص (56-57).

كشّف أدونيس من خلالهما عن إحساسٍ من المعاناة على مستويي الحياة، والفكر، ويجد

الدارس في هذين العملين صهراً عجباً لكلّ معطيات التراث، ومواقف ذكيّة منه⁽¹⁾.

وفي موضع آخر من الدراسة يقوم الشرع بتقديم تصنيفٍ لقصائد أدونيس القصار فينبين له أنّه

يمكن تصنيفها إلى ثلاثة أنواع:*

* قصائد قصيرة تستقلّ عن غيرها في القراءة ولا صلة لها بما يُجاورها من قصائد في إطار

الديوان الواحد وهذا ينطبق على ديوانيه (الأول والثاني).

* وقصائد لا يمكن قراءتها إلا بربطها بقصائد سابقة أو لاحقة رغم انفرادها بعناوينها، ومثّل

على ذلك (بقصائد أغاني مهيار الدمشقي)⁽²⁾.

* أمّا النوع الثالث فهو لصيق الصلّة بديوان (المسرح والمرايا) والذي يرى الشرع في قصائده

ما يجمع بين النوعين السابقين. فيمكن اعتبار قصائده جزءاً من كل أو كلاً متكاملاً مستقلاً

بذاته عن غيره، وخصّ في التمثيل على ذلك بـ (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور)

يقول علي الشرع: "فهذا القسم يشتمل على ثلاث وعشرين مقطعة تنفرد كلّ واحدة منها

بمضمون وعنوان خاصّين بها، وتكون قادرة على القيام بذاتها، ولكنها في نفس الوقت

مشدودة إلى غيرها بخيطٍ رفيعٍ يُدرك من خلال السياق العام"⁽³⁾.

وأخيراً يقوم علي الشرع بعددٍ من الإجراءات التحليليّة على عددٍ من القصائد يستنتج من

خلالها أنّ بناء أدونيس لقصائده القصار يقوم على أساس المقابلة⁽⁴⁾ وتتبع المنظورات للنقطة

(1) المرجع السابق، ص 22.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 56-58.

(3) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة، ص 57.

(4) المرجع السابق، ص 88.

مركزية واحدة⁽¹⁾ وبناء القصيدة على أساس المراوحة بين نوعين من الزمن⁽²⁾.

وقد حوت تلك الدراسات عدداً من قصائد (المسرح والمرايا) وهي: قصيدة (مرآة للسؤال)⁽³⁾، و (مرآة للقرن العشرين)⁽⁴⁾، ومقطوعة (الموجة) من (مرآة لخالدة)⁽⁵⁾، و (مرآة الزلاجة السوداء)⁽⁶⁾، و (مرآة للعين والزمن)⁽⁷⁾، و (مرآة الطواف)⁽⁸⁾، و (كيمياء النرجس)⁽⁹⁾ و (العصفور)⁽¹⁰⁾، و (الحلم)⁽¹¹⁾ و (ساحر)⁽¹²⁾.

* وفي سنة (1991م) خصّ علي الشرع من ديوان (المسرح والمرايا) قصيدتين هما (مرآة لخالدة)، التي سبق وأن تناولها في محور حديثه عن بنية القصيدة القصيرة إلا أنه قدّمها هنا في إطار المرجعيّات الخاصّة للنص الشعري . والقصيدة الثانية هي (السماة الثامنة)، حيث قدّم لها ببعض التصورات اللغويّة، والإشارة إلى مضامينها الفكرية في إطار بحثه عن مرجعية الدلالة أو (المعنى) وخصوصيّة اللغة الشعريّة، وكان ذلك ضمن كتابه المعنون بـ (لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث)⁽¹³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 97.

(2) المرجع السابق، ص 110.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 170.

(4) المرجع السابق، ص 173.

(5) المرجع السابق، ص 176.

(6) المرجع السابق، ص 184.

(7) المرجع السابق، ص 189.

(8) المرجع السابق، ص 191.

(9) المرجع السابق، ص 213.

(10) المرجع السابق، ص 229.

(11) المرجع السابق، ص 231.

(12) المرجع السابق، ص 237.

(13) انظر: علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك_عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الأردن، 1991م، ص 66-70.

* وفي سنة (1999م) أصدر علي الشرع كتاباً يتحدث فيه عن (الأورفية في الشعر

العربي المعاصر)، ولعلَّ أسطورة (أورفيوس) هي الأكثر بروزاً في ديوان (المسرح والمرايا) حيث تفرّد أدونيس بها في هذا الديوان قياساً بمراحلته الشعرية السابقة، وكان توظيفه لهذه الأسطورة يمثل تحولاً جديداً يُضاف لتوجهات أدونيس الأسطورية الأخرى. وتحدث علي الشرع عن الجذور الأولى لتلك الأسطورة وتوظيفها ومدى الاستفادة منها في تجارب الشعراء مع الإشارة للتمايز فيما بينهم⁽¹⁾.

ويشير الشرع إلى عددٍ من قصائد (المسرح والمرايا) التي اختزلت ظلال الأورفية ومنها قصيدة (مرآة لأورفيوس)⁽²⁾ و (الرأس والنهر)⁽³⁾، و (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)⁽⁴⁾، و (مرآة الطواف)⁽⁵⁾، و (كيمياء النرجس)⁽⁶⁾.

* وفي سنة (2005م) صدر لعلّي الشرع مقالة بعنوان: (استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله)⁽⁷⁾. حيث يعود مجدداً ولكن في إطار التناول الجزئي (للمسرح والمرايا) لقصيدة (مرآة خالدة)، والتي اتخذت منحى آخر في النقد تحدث فيها الشرع عن الإجراءات التي اتبعتها في تأويله هذا النص، لينصب تركيزه على المنهجيات الخاصة التي اتبعتها في قراءته لتلك القصيدة، كما ويتناول قصيدة (مرآة السؤال) التي سبق وأن تناولها أيضاً في بنية القصيدة القصيرة، ولكن في هذه المقالة كان تناوله بشكلٍ مختلف حيث يوظف لبعض التصورات الفكرية

(1) انظر: علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة للنشر، عمان، 1999م. ص 66-70.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 190.

(3) المرجع السابق، ص 93.

(4) المرجع السابق، ص 192.

(5) المرجع السابق، ص 191.

(6) المرجع السابق، ص 213.

(7) انظر: علي الشرع، (استنطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله)، ثقافات البحرينية، 2005م،

ص 49-57.

التي يعدّها مرجعيّة أساسيّة في بناء الفهم والقدرة على تأويل النص، ويؤصلّ الشرع لثلاثة في

المستويات التي عدّها سبيل الناقد في استنطاق الخطاب الشعري، واستقراء آلياته وهي:-

* المستوى المعلوماتي والمعجمي والمجازي.

* مستوى التصوّر الفكري الذي ينطلق منه النص.

* ومستوى مرجعيّة الخطاب المعرفيّة.

12. خالد سليمان 1987م. جاء حديث خالد سليمان عن (المسرح والمرايا) بشكل مقتضب

وسريع ضمن بحثه لأنماط الغموض في الشعر العربي الحديث ومن بين تلك الأنماط (استحالة

الصورة) حيث يعدّها سليمان إحدى أشكال الغموض، ونتيجة حتميّة لتأثر شعرائنا

المعاصرين بالمدارس والحركات الأدبية والفنيّة، كالفرويدية، والسوريالية، والتجريدية. كما

أشار سليمان لمدى التفاوت في استيعاب تلك الحركات وهضمها من قبل الشاعر المعاصر⁽¹⁾،

يقول خالد سليمان: " وليس يخفى أنّ هذه الحركات قد سعتْ إلى تجاوز العلاقة المرنّية أو

المحسوسة بين الأشياء في محاولة لإيجاد علاقات بين أشياء في مناطق ما وراء الواقع

المكتشف أو المحسوس"⁽²⁾.

ومن هذا المنطلق فسّر خالد سليمان ورورد كلمة (حلم) كرديف لعناوين سبع وثلاثين

قصيدة ومقطوعة في ديوان (المسرح والمرايا) يقول خالد سليمان: " وهكذا بعد أن كان العقل

أو الحواس وسيلة فعّالة تحدّد وترسم التشابه بين الأشياء أو بين جزئياتها، أصبح اللاوعي

مصدراً لتشكّل الكثير من الصور"⁽³⁾.

(¹) انظر: خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، إربد، 1987 م، ص 76-77.

(²) المرجع السابق، ص 77.

(³) المرجع السابق، ص 77.

13. كاظم جهاد 1991م، كان حديث كاظم جهاد عن (المسرح والمرآة) في سياق عرضه

لإحدى عشرة نقطة كدليل على التفكك في شعر أدونيس وعلى نحوٍ سريعٍ اقتصر على (السماء الثامنة- رحيل في مدائن الغزالي). يقول كاظم جهاد في النقطة الرابعة في تعليق له على شعر أدونيس: "شعره شعر الازدواج، أو العلاقات الثنائية، وكل ثنائية اختزال وفقر أمام تعقد العالم وتشابك علاماته الثري... هذا عندما ينطق الشاعر برؤية انتصارية، أما عندما يريد التعبير عن ألم فهذا أيضاً ينهال عليك بسيلٍ من الصور المثوية لا تعقيد فيها ولا مفارقة "أطلب الماء ويعطيني رملاً"، أطلب الشمس ويعطيني كهفاً، وكما قلتُ أحب الماء، والزمن الآتي والأشياء تطلع في عروقي رصاصة... إلخ" (1).

ويتابع كاظم جهاد حديثه عن تفكك أدونيس معتمداً على شاهد من السماء الثامنة يقول: "شعره شعر الاتكاء على التهويل الذي يتوهم نفسه تخيلاً، وهنا أيضاً يبرز فقر مقاربة الخارج لأن فقر الخيال فقر تجربة أساساً وانعدام الفنتازية قصورٌ في الوعي التراجيدي، وغياب العمل ككل دعابة أو سخرية، ويبرز هذا التهويل أولاً في ما كتبه أدونيس عن مدائن الغزالي/ صحراء من سعال/ تغول أو من قصب السعال وهكذا..." (2).

14. أسيمة درويش 1992. تحدثت أسيمة درويش في كتابها: (مسار التحولات) عن عناصر البنية المسرحية في الشعر أدونيس والذي كان حصيلة عدة عوامل، حيث ترى أن تلك العناصر: "تطرح فاعلية إخصابية هائلة لمكونات الحركة المسرحية في النص مثل: تداعي المحاور وتقاطعها، وإيقاع الصوت وأنشطاراته، وشخصيات تحت دائرة الضوء، وأخرى في المناطق الظلية، والعديد من القوى العاملة في الدهايز الخفية، كل ذلك يتضافر لتغطية

(1) كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991م، ص 205.

(2) المرجع السابق، ص 207-208.

متطلبات الإخراج المسرحي⁽¹⁾. ومثلت على ذلك بعددٍ من قصائد أدونيس بالإضافة إلى (المسرح والمرايا) حيث تناولت مقطعاً من قصيدة (مرآة الطريق وتاريخ العضون) يقول فيه أدونيس:

مهيار في محيط قاسيون

في بردى، في فجوة السقيفة

في الغوطة المفكوكة الأزرار

في الليل محمولاً على قطيفة⁽²⁾...

وجاء نقدها لذلك المقطع وفقاً للحركات التحويلية التي رصدتها لشعر أدونيس وحددتها بثلاثة أنساق رئيسية وهي: حركة النسق الدائري الاستثنائية، وحركة النسق العمودي المتحرك صعوداً وهبوطاً، وحركة النسق الاندياحي المفضي إلى اللانهائي⁽³⁾، فكان النسق الأخير على حدّ تعبير أسيمة درويش في غاية الجلاء والوضوح في ذلك المقطع نقول: "فالحجر الذي يلقيه مهيار في بحيرة الرؤيا، وخيال الشاعر يسقط في سقيفة المنزل، ثم تنداح الدائرة من سطوح الخيال إلى المساحات المجاورة حيث بردى القريب من بيوت دمشق لأنه يخترقها، ثم تنداح الدائرة لتشمل الغوطة التي تطوّق المدينة، ثم تكبر لتجعل من قاسيون نقطة الارتكاز التي سترسم منها الدائرة التي ستتسع لتشمل دمشق وما حولها من جبال وتلال، وقرى وهضاب ثم تتسع الدائرة لتشمل الليل ويشملها الليل الذي يلفّ الكون كله عبر المكان والزمان اللانهائي⁽⁴⁾."

(1) أسيمة درويش، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، 1992م، ص 156-157.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 192.

(3) أسيمة درويش، مسار التحولات، ص 178-179.

(4) المرجع السابق، ص 180.

15. صلاح فضل 1995. انصبَّ اهتمام صلاح فضل على تحليل قصيدة من (المسرح والمرايا)

وهي بعنوان (الأحجار) ⁽¹⁾ من منظومة وجه البحر، يقول أدونيس:

سقطت حجرة

فتفتَّح شيء في الجدران

صار البعد أحنَّ وأشهى

سقطت حجرة

فتغيَّر شيء في الإنسان...

يدعونا (صلاح فضل) في هذه الوحدة لملاحظة الطاقة المختزلة التي لا يراها مقصورة على النواة الدلالية لكلمة (حجرة)، وإنما في عطف الأفعال المتوالية بحرف الفاء (فتفتَّح) (فتغيَّر) حيث يرى في ذلك العطف ترشيحاً للفاعل الذي يليه كي يكون زهرة تتبادل الموقع في الدلالة مع (حجرة) إذ يرى في تلك الجمل الشعرية ارتباطاً بين الفواعل المتعاقبة والمتشاكلة في آنٍ معاً في الحركية والتحوُّل الإيجابيَّين حسب مجموعة الأفعال (سقط/ تفتَّح/ صار/ تغيَّر)، إلا أنه يلاحظ الفرق بين قطبيَّي الفواعل التي تظلُّ بعيدة بين طرفين أولهما: صُلْدٌ وحدده بـ (حجرة/ جدران)، وثانيهما: ذائِبٌ يميل إلى الحياة، وأوله فضل (بالزهرة)، وهو البعد الشهيِّ الحنون الذي يتغيَّر بالإنسان وهذا ما يبرِّر للطرف الأول (الحجرة) أن يرقَّ ويتحوَّل ليقترِب من المجال الدلالي الثاني: (الزهرة) ⁽²⁾. ثم يقدم صلاح فضل ما دعاه لافتراض الحجرة/ زهرة إلى طريقة الصوفيِّين في تسميتهم بالتضاد والتوارد ⁽³⁾.

⁽¹⁾ أدونيس، المسرح والمرايا، ص 218-220.

⁽²⁾ انظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1995م، ص 194-195.

⁽³⁾ انظر: المرجع السابق، ص 195.

ولكن ليس في النص ما يعزّز وجود الترابط بين (الحجرة) و(الزهرة) فيما افترضه صلاح فضل، إذ تقتضي دلالات النص في استكناهما روابط أخرى تقتضي ربطها بما يجاورها من قصائد الديوان، وكذا ربطها بسياق سابق على (المسرح والمرايا) لبيان تدرّج أدونيس في رؤيته (للحجر) وتطورها في هذا الديوان. التي تتعزّز هذه دلالتها عندما يصير (الحجر) (غمامة)، كما أنّ (الحجر) ممكن التحوّلات، والانتقال من (حجرة) إلى (حجر) التي يتولد من خلالها (الأحجار) تستدعي الانتباه بدلالاتها الأولى على التأنيث؛ لتبرير عملية التشكّل عبر الجنس بعدد من المتواليات الإخصابية ليصل لمرحلة التخلق النهائية في إطار تناسخي يستحيل معه (الحجر) إلى (غمامة).

وبالعودة لكتاب (التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل) نجد أدونيس يشير إلى إرهابات اكتمال تخلّق (الحجر إلى غمامة) باستخدام أسلوب التمني (لو) بقوله: "لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابية سوّيت كل حجرٍ سحابة"، وفي موضع آخر يقول: "لو أنني أعرف أن أكون نبوءة تُندِرُ أو علامة لصحّت يا غمامة تكاثفي وأمطري باسمي فوق الشام والفرات بالله يا غمامة (1)".

أمّا عمّا ذهب إليه صلاح فضل في استكناه دلالات الوحدة الثانية في قول الشاعر:

من زمانٍ عشقتُ الحجر

وانجبلنا معاً وافترقنا،

من زمانٍ رأيتُ الحجر

سرّة، والمرايا

(1) أدونيس، كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل، قصيدة تحولات الصقر، ص 30-31.

موعداً، والتقينا

وانجرحنا، ونمنا، وقمنا

وافترقنا وعُدنا

وأنا اليوم أناى، وأنفذ ممّا نقول المرأيا

فأنا أول الشظايا، أنا آخر الشظايا..

فيفترض صلاح فضل هنا أنّ صوت الشاعر بدأ بالتماس مع الحجر عبر مجموعة من الأفعال الدالة على ذلك العشق ثم التخلق أو الانجبال (عشقت/ انجبلنا) وصولاً إلى التماهي المطلق⁽¹⁾ وبعدها ينتقل صلاح فضل لدلالاتي (الحجر سرّة، والمرأيا موعداً) يقول: "حيث نجد السرّة مجمع التخليق ومُلتقى عملية التوالد، وعطف الجملة الثانية على الأولى يجعل الحجر مرآة موعودة، يصبح المنتهى كما كان نقطة الانطلاق"⁽²⁾. ويتتبع صلاح فضل رمزية الحجر التي لم تستقر على مدلول واحد متعين -على حدّ تعبيره- إذ أصبح يشير إلى كل شيء ولا شيء على وجه التحديد⁽³⁾ ثمّ ينتقل الوحدة الثالثة من القصيدة يقول أدونيس :

حجرٌ يحمي نهد الحبلى

حجرٌ يسكر

يترنّح في أهداب الشاعر

ويصيرُ يمامة

ترقّد في أهداب الشاعر

(1) انظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 195.

(2) المرجع السابق، ص 195.

(3) انظر: المرجع السابق، ص 195.

فيعقب صلاح فضل على تلك المقطوعة باعتماده تنظير لـ (لوتمان) للخطاب الشعري

الذي يضعه مقابل ثلاثة أنواع من (الضبط الذاتي) وهي:

الضبط الذاتي للغة، والضبط الذاتي للحس العام، والضبط الذاتي لصورتنا المكانية

البصرية على العالم⁽¹⁾.

ويرى صلاح فضل أن أدونيس قام باختراق لتلك الأنظمة الثلاثة المعروفة في الإدراك

والفكر، إذ تشكل المقطوعة السابقة عكساً لتوقعات القارئ⁽²⁾.

يقول صلاح فضل: "ليس هناك أيديولوجيا مذهبية ولا فلسفية تحصر المعنى وتتفني

إطلاقه وتجريده، لا ينبغي أن نقول كما يذهب بعض الباحثين بأن الشاعر يؤمن بالتناسخ لأنه

أيديولوجيا التحول، فالتناسخ عقيدة دينية تقف ضد حريته وحرية في التأويل... إلخ"⁽³⁾.

وكان صلاح فضل يوميء بإمكانية التواصل، وتقديم قراءة أخرى، ويفتح السبل لذلك

النص بالخلاص من التأويلات غير المفضية بدلالات حتمية لذلك الحجر.

ثم يتابع صلاح فضل قائلاً إن أدونيس وصل لأعلى مستويات التجريد لصورة ذلك

(الحجر) حيث تتجسّد دلالاته كتصور محصن يحمي بطن الحبلى وجنينها، ولكنه عندما يرتبط

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 196.

(2) انظر، المرجع السابق، ص 197.

(3) المرجع السابق، ص 197.

بالنَّهْد يتهدَّه بالتَّحْجُر والامتناع عن درِّ اللِّين⁽¹⁾. والحجر لا يلبث أيضاً أن يسهر ليصبح ستائر تحجب الرؤية عن الشاعر وغمامة تظلل⁽²⁾.

إن افتراض صلاح فضل السابق وتصوّره (الحجر) بأنّه بشكل حماية (البطن الحبلية وجنينها) لا نعزّزه دلالات السياق الشعري. حيث ذهب أدونيس في ذلك المقطع إلى ربط الحجر (بنهْد الحبلية) لا ببطنها، كما أنّ في افتراض صلاح فضل بتحوّل الحجر لستائر تحجب الرؤية وبالوقت نفسه إلى غمامة تظللّه كأنّه يقدّم فصلاً بين دلالة كل من التّصويرين. (فالحجر) الذي يتحوّل الى غمامة لا يمكن أن نعدّه في حال، (حاجباً للرؤية)، وجميع تحولات (الحجر) تُقضي إلى نسقٍ تناسخي وفق أطوارٍ تتتابع فيها تشكّلات (الحجر)، وتتصاعد فيه الرؤية على نحو تجعل من (الحجر) كائناً يتسامى على محدوديّة العالم الأرضي.

إن أدونيس في تلك القصيدة في حالة شطّحٍ يستدعي من خلالها حالة من (الخلق الكوني) التي هي نظير (الخلق الفني أو الإبداعي) عن طريق الشعر، فالشاعر هنا يعادل (المتنبئ). و(الغمامة) دلالة تُستشف من القصص الديني حول معجزات النبي، عن تلك الغمامة التي كانت تظله، وتسير معه أينما سار⁽³⁾. كما أنّها تحيل لنوع من التجلّي الإلهي الذي ورد في الإنجيل المقدّس بشأن (الغمامة) التي ظلّت اليسوع، وتلاميذه، وانطلق منها صوتٌ يقول: (هذا هو ابني الحبيب، فاسمعوا له)⁽⁴⁾. وبتتبع المنظورات المتشعّبة لمركزيّة (الحجر)، تتعزّز دلالاته برمزيّته إلى النبوءة، فهو (حجر) يحمي نهْد الحبلية، كما أنّه يسكر، ويترنح في أهداب الشاعر (كالحلم) ليصير (يمامة)، وهذا من تداعيات الشطّح الصوفي في التعبير عن حالة السكر المنبثق عن حالة

(1) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(2) انظر: المرجع السابق، ص 198.

(3) علي حيدر، مدخل إلى دراسة التصوف، ص 150.

(4) إنجيل لوقا، العهد الجديد، منشورات المكتبة البوليسية، لبنان، ص 132.

وجدانية" إثر تلقّي السّالك وردًا إلهيًا، من شأنه إثارة النشوة والالتذاذ المتولّدة عن جذبات المحبّة الإلهيّة القويّة⁽¹⁾.

ونجد لهذا (الوجد) نظيرًا في الديانة (الزرداشئية)، حيث يتصوّرُون أنفسهم عند ممارسة الطقوس الدينية أنهم قد وصلوا لاتّحادٍ ميثولوجيٍّ مع الرب، ويرتفعون منه للأقاليم العليا؛ (فالوجد عندهم أخو الموت)، وهو منه فهو الكون المقدّس للنفوس المتحرّرة، فكان الوصول عندهم لدرجة الوجد من أعظم المنح⁽²⁾.

وفي دلالتيّ (ترقد، تتدلى) إشارة لعمليات توالديه متلاحقة في انبعائها، حيث أعقبت مرحلة (مخاض)؛ لتتدلى بما يفضي إلى النّقل، والاكْتِزاز، فنصير (سائر) لا لتُحجب الرؤية عن الشاعر، بل لتحوّل إلى غمامة (تظلّله، وتحميه)، والسائر عند الصوفية: صوْرُ الأكوان؛ لأن مظاهر الأسماء الإلهية تُعرف من خلفها⁽³⁾.

ثم يلاحظ تحوّل الشاعر من المضارعة إلى المستقبل، واستعطافه لتلك الغمامة أن تحميه (يا غمامة).

أمّا عن المقطع الرابع والأخير يقول أدونيس:

دليّه باغمامة

يجهل أن يسير يا غمامة

في لولب الظلام

(1) أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2001، ص337.

(2) انظر: ر. س. زيهنير، المجوسية الزرادشتية، ص 428.

(3) الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص 128.

(4) ر. س. زيهنير، المجوسية الزرادشتية، ص483.

وحيثما يخرج صوب النور

والجهة الخفية

في وطن الكلام

ابراً من براءة العصفور

ترميه بندقية

دليه يا غمامة

خديه واغسله

من ليل قاتليه

بالله يا غمامة⁽¹⁾

...

يقول صلاح فضل في تعليقه على المقطع السابق: "صار الحجر ماءً في كرامات الشعراء... لقد تحوّل هنا إلى معجزة نبويّة، (غمامة) راويةً وهاديةً يهتف بها ويضرع صوت القصيدة بشيءٍ ما أصبح شبه مؤكد الآن في قلب هذا التجريد، المفعول به في كلمة (دليه) يعود إلى الشاعر المستعطف، فهو الذي يجهل السير في لولب الظلام، ويصنعه هو الآن ذاته، وهو الذي عندما يخرج صوب النور - بسقوط الحجر - محطّماً الأعراف وخارجاً على الحسّ العام وعلى طرائقنا في الإدراك البصري والمكاني للعالم، ترميه بندقية التقاليد الشعرية واللغوية... لا

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 220.

مفرّ هنا من العودة إلى هذه البنية الكونيّة العليا في البحث والتجديد، لكن دون تناسخ جسدي حتى تتمكن من استشراف أفق النص العريض⁽¹⁾.

وقصيدة (الأحجار) في أقصى تجلياتها تمثل عنصر الصراع بين (السلطة) وهو ما عبّر عنه الشاعر: (بالليل) و (بالجدران) في أول القصيدة، وبين (الشاعر) وهو ما عبّر عنه (بالنور)، ومقدرته على فتح عوالم للعبور، وذلك التوجه الإنساني لأدونيس في سبيل تحرير الشعر - والشعراء من عبوديّة (السلطة).

16. حاتم الصكر 1995م. يشير الكاتب بإشارة خاطفة لقصيدة من ديوان (المسرح والمرايا) بعنوان (كيمياء النرجس) لا على سبيل النقد وإنما ضمن مقالة له بعنوان: (نصوص المرايا والوجوه: الدخول في المرايا)، حيث يبحث في تقنية (المرايا) وتوظيفها لدى الشعراء المعاصرين، فتتناول مقالته عدّة عناوين فرعيّة من ضمنها عنوان فرعي بـ (مرايا زمنيّة)، وهو يرى هنا أنّ للزمن مرآة وأنّه الدافع لأنّ يبتكر الإنسان (المرايا) كما يقول أدونيس. "فهو يرغب في البعث والخلق الدائم، لكنّه هو ذاته من سيقتل المرايا حين تتحوّل الى قدرٍ قاتلٍ محيّر أو زمن يفلت من الأيدي"⁽²⁾.

* وفي سنة 1997م أصدرت مجلة (فصول عدداً خاصاً بأدونيس يشتمل على مقالات عربية وأخرى غربيّة مترجمة، ومن بينها مقالة (حاتم الصكر) أيضاً بعنوان (وجه نرسي في مياه الشعر) فيعود مجدداً للبحث عن دلالة المرايا عن أدونيس بشكلٍ أكثر توسّعاً وانصبّ اهتمامه على إقامة عددٍ من الموازنات بين تقنيّتيّ القناع والمرآة في تجربة أدونيس الشعرية، كما تحدّث عن نزوع أدونيس للدرامة في شعره، وصلته بالتراث حيث عدّهما محورين أساسيين

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 199.

(2) حاتم الصكر، (نصوص المرايا والوجوه: الدخول في المرايا)، أفكار، عمّان، ع آب، 1995م، ص 88.

لتحوّل أدونيس من القناع إلى المرايا⁽¹⁾. يقول حاتم الصكر: "ويُسْعِفُنَا سياق المسرح والمرايا بوصفه عملاً شعرياً واحداً، في تلمّس الحس الدرامي، والنزوع السردي لدى أدونيس، وليس من خلال القناع فحسب، بل في الحواريات التي تتصدّر الديوان قبل (جنازة امرأة)... والحواريّات الخالصة دون شخوص مثل (امرأة ورجل). فالمسرح يهيء القارئ ويوجّهه لتسلّم مجسّدات متعيّنة في هيئة حواريات، أو مشاهد ممثّلة، باعتبار (المسرح) وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الراهن أمام المشاهد تماماً كما تمثّل (المرايا) لحظة راهنة يتمّ اصطيادها، واقتناصها لتتّكس فيها صورة ما؛ لذا قرّن أدونيس (مراياه بالمسرح) فكأنّ كلّاً منهما يعكس ويتمثّل، ثم يستكمل الماء مثلاً الرؤية النرجسيّة... إلخ"⁽²⁾.

17. هديّة الأيوبي 1997م. جاء حديث الأيوبي عن بعض مقاطع (المسرح والمرايا) ضمن مقالاتها: (زمن التحولات في شعر أدونيس) حيث ترى أنّ الواقع العربي المعاصر من أكبر الدوافع لتلك التحولات، إذ وجد الشاعر نفسه في أمة ما زالت في طور النقاهاة من الاستعمار، ومن ويلات الحروب، والغزو، والتهجير، والجوع، والفقر⁽³⁾.

وتتمثّل على ذلك بمقطوعة من (السماء الثامنة) يقول أدونيس:

— والوطن المفتوح مثل كفن

يمامة تذبّح في ينبوع

رأيت القمر المقطوع

من أوجه الأطفال

(¹) حاتم الصكر، (وجه نرسييس في مياه الشعر: قصائد المرايا في تجربة أدونيس)، فصول، ع2، مجلد 16، 1997، ص 26.

(²) المرجع السابق، ص 33-34.

(³) هديّة الأيوبي (زمن التحولات في شعر أدونيس) فصول، ع2، مجلد 16، 1997م، ص 42.

والزمن المنكس المخلوع

والزمن الآتي كالزلزال⁽¹⁾...

كما نغزو الأيوبي تلك التحولات أيضاً للزمن الماضي المأساوي وما فيه من ويلات ومذابح وظلم، واضطهاد، وكذا إحساس الشاعر بحركة الأيام المتسارعة نحو زمن الموت؛ كل ذلك جعله في سياق مع الزمن وعدم الثبات عند لحظة معينة، مما أوقع الشاعر في دوامة الاغتراب، إلا أن ذلك الاغتراب لم يدم طويلاً، حيث استطاع أدونيس أن يتخطى الزمن المتجمد ليدخل في زمن الحركة والتغيير، فيعلن الثورة على الواقع ويبدأ زمن التحول⁽²⁾.

يقول أدونيس

سأسمي التحول ربان أيامك الجديدة

بأبلاذ الخليفة والتابعين

وأسمي اللهب مطراً

وأسمي

وجهك المغلق الدفين

كوكباً والقصيدة

هالة الفارس الغريب

حول أيامك الجديدة⁽³⁾

⁽¹⁾ أدونيس، المسرح والمرآيا، ص 120.

⁽²⁾ هدية الأيوبي، (زمن التحولات في شعر أدونيس)، ص 42.

⁽³⁾ أدونيس، المسرح والمرآيا، ص 240.

وتعلّق الكاتبة على تلك القصيدة قائلة: "هذا التحوّل هو الذي يقود الزمن الميّت نحو

الزمن المضيء فلنّجسُ النار (مطراً) يخصّب الأمة العاقر، ويصير وجه الحبيب (كوكباً)،
والشعر يصبح هالة الشاعر الغريب في دورة أيّامه الجديدة"⁽¹⁾.

فالشعر هو وسيلة الشاعر في مسيرة تلك التحوّلات نحو التغيّر والكلمة هي سلاح
الشاعر في تغيير سيرورة التاريخ طريقاً إلى التجاوز⁽²⁾ وتستشهد الكاتبة على ذلك بمقطع من
قصيدة (اللؤلؤة) يقول أدونيس:

لستُ إلا نهرأ يرفض، يخبو، يتوقّد

غامراً لؤلؤة الشعر الخفيفة

لابساً وسوسة الشمس

والإ

حلماً

أنّي حمى نبوية⁽³⁾...

لذلك ترى الكاتبة أنّ طموح الشاعر في مشروعه التحوّلي ينطوي على عدّة مستويات
فهو يطمح ابتداءً إلى تغيير الواقع السياسي للأمة، ومن ثم إلى تحويل الماضي لمستقبل مضيء،
ومثلون⁽⁴⁾، وتدللّ لذلك بقول أدونيس:

رسمتُ ظلّ القمر الطالع في طريقي

(1) هدية الأيوبي، (زمن التحوّلات في شعر أدونيس)، ص 42.

(2) المرجع السابق، ص 42.

(3) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، مجلد2، 1971، ص 573، وتجدر الإشارة إلى أنّه تمّ

حذف هذا المقطع في الطبعة الجديدة للمسرح والمرايا سنة 1988م، ص 241.

(4) هدية الأيوبي، (زمن التحوّلات في شعر أدونيس)، ص 43.

ولهفتي،

ربطت كل جرح

في وجهه بثوبي العتيق

وسرّنت في بحيرة الأغاني

نيلوفرًا، أغاني

ترشح من قراءة التاريخ، ومن سريرة المكان⁽¹⁾...

وفي إشارة الكاتبة إلى زمن التحولات ترى أنّ الماضي يستنفر العزيمة ويستفز الرؤية الشعرية إذ يبقى عالقاً في ذاكرة الشاعر، بكلّ سلبياته، وإيجابياته ليكون محفزاً له إلى اختراق البداية في بناء المستقبل، فعذت الماضي دافعاً لذلك التغيير والتوالد باستمرار⁽²⁾.

18. رافو باتريك 1997م. تحدّث رافو باتريك في مقالته المعنونة بـ: (أدونيس والبحث عن الهوية) بشكلٍ أساسيٍّ عن رحلة أدونيس في سبيل الكشف عن هويّته، وعن النهج التدميري الذي اختطّه لنفسه بهدم كلّ الأفكار المسبقة، والحرص على إبراز مفهوم (الغياب) وقدرته الخلاقة في أن يكون (حضوراً) بالنسبة لأدونيس.

كما يشير باتريك لثنائيتي (المكان - الزمان) دون الرغبة بوجود فاصل بينهما انطلاقاً من ذات المبدأ الذي يعتنقه أدونيس في التجاوز وهدم الثنائيات الحتمية لاستدعاء آفاق أكثر رحابة في أفق الخيال الخصب بحثاً عن هويّة أخرى تتشله من الغرق في شلل الثبات⁽³⁾. هذا ما أشار إليه باتريك بشكلٍ عام، حيث تحدّث بإسهاب عن طريقة أدونيس في خلطة كافّة المسلّمات،

⁽¹⁾ (أدونيس، المسرح والمرايا، ص135.

⁽²⁾ (انظر: هديّة الأيوبي، (زمن التحولات في شعر أدونيس)، ص43.

⁽³⁾ (انظر: رافو باتريك، (أدونيس والبحث عن الهوية) ترجمة: وليد الخشاب، فصول، ع2، مجلد 16، ص 79-80.

وأنه يصوغ شعره فلسفةً أخرى للحياة، وربط ذلك بعدة مقطوعات من بينها مقطع من قصيدة

(مرآة الطريق وتاريخ الغصون) يقول أدونيس:

يروُن الطريق أغاني

وخطاهم ينابيعها⁽¹⁾

لكن لماذا هذا المقطع تحديداً؟ يرى باتريك أن أدونيس أسس وجوده على (المنفى) ⁽²⁾ أو

(اللامكان) ⁽³⁾. والحرية تلاشٍ مستمر متواصل في عوالم الخلق الجديدة والابتكار يقول باتريك

: "... إرادة عارمة تبغي ألا تُعرف بأيّ مكانٍ كان، وأن تعي أنها ليست أبداً مجرد نتاج

للماضي، ولا حتى للحاضر، ليس من مكانٍ (حق) إلا في (المسير)، في غيابه الخلاق. هذا

(الغياب) يحملنا على أن نكون مثله مثل الحضور... لذلك نكتشف لدى الشاعر قلباً للعلّة

والمعلول، لمفهوم الحتمية، الوجود كائنٌ وليس مخلوقاً، لا يكون جزئياً أبداً ولا على نحوٍ واقعي،

أبداً مثل (السراب) ⁽⁴⁾.

وعلى نفس المستوى يتتبع باتريك عدم محدودية المكان لدى أدونيس، وجميلٌ منه ذلك

الربط بأن يعزو قصيدة بأكملها لوعي أدونيس بإمكانية التوقّف في أثناء الطرق في عالم الشعراء

الداخلي، فإن باتريك يستبعد أن يكون هناك وجود لذلك المكان في نفس أدونيس يقول

باتريك: "... إلا أن يتحمّل في ذاته بالفعل ازدواجيةً داخليةً (تناقضاً) مشهداً متحركاً ربّما لن

ينكشف إلا بشكلٍ خاطفٍ عبر القصائد، والرؤى، والصور القويّة) ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ أدونس، المسرح والمرايا، ص 196.

⁽²⁾ رافوباتريك، (أدونيس والبحث عن الهوية)، ص 79.

⁽³⁾ المرجع السابق، ص 80.

⁽⁴⁾ المرجع السابق، ص 80.

⁽⁵⁾ رافوباتريك، (أدونيس والبحث عن الهوية)، ص 81.

ثمَّ ينقل باتريك لمقطع من قصيدة (الزلاجة السوداء) يقول أدونيس فيها:

والشمس محبسي القديم الشمس محبسي الجديد

والموت أغنية وعيد

أسمعتني؟ أنا غير هذا الليل، غير سرير الزج المضاء

جسدي غطائي

نسج حبكتُ خيوطه

بدمي وتهت، وكان في جسدي متاهي

أعطيتُ للورق الرياح، تركتُ أهدابي ورائي

حاجيتُ من غضبِ إلهي

وسكنتُ إنجيل الرضاغة،

كي أكشف الحجر المسافر في ردائي⁽¹⁾.

يعلق باتريك على تلك القصيدة في سبيل الكشف عن هويّة أدونيس يقول: " لا يُعطينا النص الجسد، ولا الوجه، ولا البلد، فهم يتطلّبون بناءً، وهم منذورون لميلاد متجدّد دائم (الواقع) كلمة غير مناسبة، تكاد تفنقر إلى المعنى... ما هو كائن منذورٌ للموت وحده، فالحركة هي منبع خلق الوجود، منبع الهوية⁽²⁾".

19. ز. خان 1997م. تهدف دراسة ز. خان في مقالة له بعنوان: (أدونيس: دراسة في الرّفص والبعث) لبحث ثيمات الرّفص في شعر أدونيس خلال بواكير شعريّته الأولى تتراوح بين الخمسينات، وأواخر الستينات، وهي الفترة التي تزامنت مع إصدار ديوان (المسرح

(1) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص 184.

(2) رافوباتريك، (أدونيس والبحث عن الهوية)، ص 81.

والمرايا) إذ يرى خان أن أدونيس قد مرَّ بمراحل عدَّة من التطوُّر فكرياً وأدبياً الأمر الذي عزَّز لديه بعض ثيمات الرفض في نفسه لأسباب يُحيلها خان لتقلُّب القناعات الأيديولوجية عند الشاعر نفسه⁽¹⁾.

ويتعرَّض خان في توجُّهه بالبحث لقصيدة (الرأس والنهر)⁽²⁾، في موقعين من هذه الدراسة الأول: على سبيل الموازنة بين الدلالات الرمزية التي وُظِّفَتْ في هذه القصيدة (شخص الحسين بن علي) قياساً بمراحله الشعرية المبكرة التي حَفَلَتْ بالرموز الترموزية، والسيد المسيح، بشأن عقيدة البعث⁽³⁾.

فيرى خان أن تلك القصيدة على حدِّ قوله : (تقترح استعادة معتقدة في إعادة البعث والتجديد من خلال شخص الحسين (ت 86هـ) الذي كانت حياته رفضاً مُجسِّداً، والذي حاز الخلود في موته⁽⁴⁾). أمَّا الموقع الثاني: فيقدِّم فيه خان تعليقاً مطوَّلاً على تلك القصيدة سأنستعرض باختصار أهمَّ الجوانب التي تعرَّض لها خان في تلك المقالة⁽⁵⁾.

— القول بدرامية القصيدة، وهذا شيء ملاحظ من التزام الشاعر بالتقنيات المسرحية اللازمة. وأشار خان إلى أن تاريخ نشرها أعقب نكسة حزيران 1967م، وتشريد أهل فلسطين، ممَّا جعل أدونيس يعكس في تلك القصيدة الكثير من الهموم، كما أنَّها طريقة الشاعر السيميائية في تمثيل شخص الحسين في شعر المقاومة الفلسطينية.

(1) انظر ز. خان (أدونيس دراسة في الرفض والبعث) ترجمة: محمد عيد إبراهيم، فصول، ع2، مجلد 16، 1997م، ص 105.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 93.

(3) انظر: ز. خان، (أدونيس دراسة في الرفض والبعث) ص 105.

(4) المرجع السابق، ص 105.

(5) انظر: المرجع السابق، ص 124.

— ربطَ خان بين مقتل الحسين وفتك الأمويين برأسه، وبين ما فعله (ست) بـ (أوزوريس) في رفضهم الخضوع للظلم، والبعث في جديد، تلك الطاقة التي اختزلها أدونيس في قصيدة (الرأس والنهر) والتي جعل منها مدًا لهاجس الخصب، والتكوين، والتفاعل مع الطبيعة.

ثم يعرض ز. خان لثلاث قصائد ترتبط فيما بينها بالحسين ورمزيته، وكأنها تشارك الشاعر في رثاء الحسين وهي: (مرآة الرأس) ⁽¹⁾، (ومرآة الشاهد) ⁽²⁾ و(مرآة لمسجد الحسين) ⁽³⁾. يقول خان في تعليقه على تلك القصائد، "... يستعرض أدونيس احتراقاً عميقاً لجسد الحسين بن فاطمة بنت محمد- صلى الله عليه وسلم- الذي يحدوه بالتبجيل، وينسجم هذا مع تمثّل الحسين في الرمزية العربية الحديثة. لقد جاء ليشارك موقفاً افتدائياً يختص (تموز- المسيح) كفضيلة لحياته... إنّ الحسين شخصٌ مثيرٌ للخلاف، لأنه يُمثّل الرّفْضَ لحلّ وسط مع الطغيان، يرحّب بالموت، ويقاسي العذاب والإهانات من أجل عقائده، وهو كذلك صدى لرفض أدونيس للقيم (السنّية) العربيّة التقليديّة، وآماله المتجددة في مستقبل أكثر عدلاً" ⁽⁴⁾.

وقبل أن يختتم ز. خان مقالته تلك عرض لقصيدة : (مرآة لفارس الرفض) ⁽⁵⁾ والتي عدّها من القصائد المبهمة مستغلة الدلالة، وأنها امتدادٌ لثيمة الرفض ابتداءً من الحسين بن علي حتى القرن العشرين، يقول خان: " هذه قصيدة مبهمة للغاية؛ نظراً لكلّ من مجازها الملتوي، واقتصادها، حلمٌ سوربالي يتحطّم، وتتبعه سلسلة من التعاقبات، كل منها يستدعي موضوع القصيدة إلى بؤرة أوضح. الكلمة المفتاح هي "قاسيون" ... إلخ" ⁽⁶⁾. وسأتناول تلك القصيدة بالتحليل لاحقاً في فصل المرجعيّات الدينيّة.

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 83.

(2) المرجع السابق، ص 84.

(3) المرجع السابق، ص 85.

(4) ز. خان، (أدونيس: دراسة في الرفض والبعث)، ص 120.

(5) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 171.

(6) ز. خان، (أدونيس: دراسة في الرفض والبعث)، ص 125.

20. وائل غالي 2001م. عبّر وائل غالي في كتابه الشعر والفكر عن إعجابه بديوان (المسرح

والمرايا) الذي عدّه تنويجاً للمراحل الشعرية التي مرّ بها أدونيس على مستويي الشكل والرؤيا⁽¹⁾.

وربط وائل غالي مافي تجربة أدونيس في (المسرح والمرايا) بقصائد التحوّلات على صعيد البناء الدرامي يقول وائل غالي في ذلك: "قصائده بدءاً من الصّقر إلى التحوّلات إلى (المسرح والمرايا)، ذات بناء درامي غايته تجاوز البناء الخيطي ذي الاتجاه الواحد الذي ساد الشعر العربي التقليدي... و ذلك من أجل خلق القصيدة (الشبيكة) التي تتداخل فيها خيوط كثيرة واتجاهات كثيرة، وليس الهدف كتابة مسرحية بالمعنى المتداول⁽²⁾".

ويُتابع غالي في قسم آخر حيث يقول: "إذا كان الشعر في (مهيار) أو (التحوّلات)

يصنعه الشاعر وحده فإنّ الشعر في (المسرح والمرايا) يصنعه بالإضافة الى الشاعر آخرون، هنا (آخرون) كلمة مهمّة، - يقول غالي- لأنها تجسّد شيئين الأول: هو المشاركة في التعبير وطرائقه، فنرى أنّ الصّوت المهياري الواحد يتحوّل إلى أصوات كثيرة لا بمعنى التعدّد، بل بمعنى تمثيل اتجاهات وتناقضات وأبعاد مختلفة. والثّشيء الثاني: الذي يمثله الآخرون هو انتقال رؤيا القصيدة من واقع واحد البعد إلى واقع متكثّر الأبعاد⁽³⁾.

21. سلمى الخضرا الجيوسي 2001م. جاء حديث سلمى الجيوسي عن (المسرح والمرايا)

بشكلٍ مُجتزأ وذلك في كتابها الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث حيث تناولت بالتعليق عدداً من المقاطع من قصائد الديوان في إطار بحثها قضيّتيّ (اللغة والصورة) الشعرية عند عددٍ من شعراء الحداثة ومن بينهم أدونيس تقول الجيوسي: "إنّ أدونيس كثير المغامرة في مجال اللغة، فهو شاعرٌ مُغايرٌ في استخدام كلماته، مغاير للأسلوب المألوف،

(1) انظر: وائل غالي، الشعر والفكر: أدونيس نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001م، ص 51.

(2) المرجع السابق، ص 43.

(3) المرجع السابق، ص 51.

يمتلك ثروة هائلة من المفردات الشعرية فهو في بلوغه أسلوباً شعرياً يختص به وحده يقف
مغامراً جريئاً، يُدخل في الشعر كلمات لا عهد لها للشعر من قبل⁽¹⁾، وتسلّش الجيوسي على
ذلك بقطع من قصيدة (مرآة التاريخ) يقول أدونيس:

أطعمته المغنيسيا

وعسل النحل وماء الزّاج⁽²⁾

وتتابع الجيوسي وصفها لعناية أدونيس في انتقاء لغته الشعرية نقول: "وهو شاعر
إحياء، وتوهّج صوفي، تكاد تتلاشى لديه المعاني الأساسية في الكلمات لتعطي المكان لمعانيها
المستقاة، وترباطاتها الجديدة، وهو ذو موهبة تعيش على حدود الشعر والفلسفة، فأضفى بهذا
على لغة الشعر ثروة من المفردات الصوفية، والميتافيزيقية والفلسفية... فهو يستعير كلماته من
كلّ شيء، من خبرة الإنسان جميعها، من عواطفه، من أمراضه، من عناصر الطبيعة
ومخلوقاتهما، من الأشياء الملموسة؛ من التجربة الدينية والمسيحية وهكذا"⁽³⁾.

إلا أنّ مغامرة أدونيس الكبرى في رأيها تنعكس في ترابطات الكلمة وعلاقاتها وتمثّل
على ذلك بعدد من الترابطات اللغوية من (المسرح والمرايا) مثل: "أحشاء صخرة، وأجراس
الجبّال، وعنق السحابة، والزهر المقفل، والمطر الأحمر، رفعت دمي، و(لا خليج المرايا ولا
وردة الرياح"⁽⁴⁾). تقول الجيوسي معقبةً على ذلك: "فالكلمات تبعث الثورة بعضها ببعض الآخر
وهي في (ترابطاتها المفاجئة) بعيدة عن شعر التقرير المباشر حيث تنتظم الكلمات في سياق
تقليدي ومنطقي"⁽⁵⁾.

(1) سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية،
بيروت، 2001م، ص 735.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 90.

(3) سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 735.

(4) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(5) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

أما بخصوص تعليقاتها عن الصورة الشعرية فإنها تقول: "... بعض شعر أدونيس يقوم

على مواقف متناقضة، أو جدل متناقض طريف فهو يدمج الحب بالموت في قصيدة بعنوان: "جنازة امرأة"⁽¹⁾.

يقول أدونيس

الموت وجه شاعر أو كلمة

منذورة للأرض

الموت حضن عاشق وتمتمة

أني في عروقه قصيدة أو نبض⁽²⁾...

وجاء حديثها عن ذلك المقطع لتمثل على مفهوم (النقيضة)⁽³⁾. التي ترى أنها وليدة

التجارب الحديثة في الشعر المعاصر يلجأ إليها الشاعر بقصد التنسيق بين تناقضات الحياة المختلفة والتوحيد بينها.⁽⁴⁾

تقول الجيوسي: "إنّ التغيّر الكبير الآخر الذي حدث للصورة في الشعر العربي الحديث

هو العلاقة الجديدة بين الموضوع وصورته ممّا عرف تغيّراً جذرياً عن بعض الشعراء وبخاصة

عند أدونيس، فالإلى جانب غنى قاموسة الشعري، تبيّن صورة غير متوقعة وغير مألوفة، وقد

(1) سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 750.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 5-6.

(3) سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 749. تُقرّب سلمى الجيوسي معنى للنقيضة من المفارقة تقول: "النقيضة بمعناها الدقيق: "كلام يبدو أنه غير صحيح ولكن تثبت صحته لدى إنعام النظر". فيما نقلته عن (بروكس) الذي يبيّن أنّ النقيضة لا يُشترط أن تكون لفظية، فالقصيدة بكاملها... يمكن أن تتطوي كذلك على النقيضة بدرجة عالية". تقول الجيوسي: "ترتبط النقيضة بالظرف لكنها في الواقع لا يُشترط أن تكون دوماً كذلك فهي يمكن أن تتطوي على رؤية مأساوية عن الأشياء المتناقضة في الحياة، ترى في كل موحّد". المرجع السابق، ص 749-750.

(4) انظر: المرجع السابق، ص 749.

تجيء غريبة جداً⁽¹⁾. وتمثل الجيوسي على ذلك ببعض الصور من قاموس أدونيس الشعري منها ما جاء في (مرآة الوقت): يقول أدونيس: "وها هو الإبريق مرثية أو زهرة"⁽²⁾. وتُعقب الجيوسي على غرابة تلك الصور بقولها: "يبدو أن أدونيس مثل رامبو يُريد تغيير العالم بمحض العنف"⁽³⁾. وإن أدونيس قد تشتت في شعره العلاقة بين الموضوع وصورته⁽⁴⁾. وتمثل على ذلك بما جاء في (السماء الثامنة): "ورأيت قطعة فضة مدهونة سوداء تحمل خنجرًا"⁽⁵⁾. وترى فيها (صورة بشعة، وبعيدة المنال)⁽⁶⁾. وترى الجيوسي في نهاية حديثها عن الصورة عند أدونيس: ليس شعره شعر اعتراف، بل هو صورة جسيم معاصر يكون الشاعر فيه إما ضحية متكبرة بريئة أو حاكماً يُدين⁽⁷⁾.

22. عبد الرحمن القعود 2002م. جاء تعليق عبد الرحمن القعود على قصيدتين من (المسرح والمرايا) في كتابه الإبهام في شعر الحداثة هما (السماء الثامنة) وقصيدة (كلمات). فكانت إشارته للسماء الثامنة في إطار بحثه لمنابع الرؤيا وغموضها عند شعراء الحداثة باعتمادهم أساليب جديدة تنبع من (الحلم) فاللاتجانس، واللامنطقي الذي تقتضيه صيغة الحلم يؤدي لتعقد الأفق الرؤيوي في بناء الصور وتشكيلاتها⁽⁸⁾. ويمثل القعود على ذلك بمقطعين من (السماء الثامنة) يقول أدونيس:

(1) المرجع السابق، ص 752.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 34.

(3) سلمى الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص 753.

(4) المرجع السابق، ص 755.

(5) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(6) المرجع السابق، ص 758.

(7) المرجع السابق، ص 758.

(8) انظر: عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، 2002م، ص 137.

قافلة كالأني، والنخيل

مراكب تغرق في بحيرة الأجفان

قافلة مذنب طويل

من حجر الأحزان

أهاتها جرار

مملوءة بالله والرّمال

هذا هو الغزالي (1).

وينتقل القعود لمقطع آخر من نفس القصيدة يقول فيه أدونيس:

وانشقّ الرّغيف كأنه أفق نبيّ

وأنا العرافة

ودخلت لهب المسافة

أتزوّج النار البعيدة فيّ، أقتلع الزمن

كالعشب،

أغتسل - اغتسلت غرقت في ألق الدُموع

وحنوت فوق دم ينّ، دم بجوع (2)...

يقول القعود معقّباً على هذين المقطعين: "... فمع أنّ الشاعر عانى في رحيله ا

(1) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص 119.

(2) المرجع السابق، ص 128-129.

لرؤيوي، إذ دخل في لهيب المسافة، وتزوّج النار واقتلع الزمن - إلا أن هذه المعاناة في وجهها الآخر، وفق هذين المقطعين الشعريين إيغالاً في محاولة الاختراق والكشف بآليات أسلوبية تحاول، رغم ما فيها من تناقض إظهار الانسجام بين ما في الوجود من تناقضات⁽¹⁾.
أما تناول القعود لقصيدة (كلمات) فجاء في إطار حديثه عن قصيدة التفعيلة الجديدة وما أحدثته من تغييرات أساسية في صيغة الخطاب الشعري، يقول القعود: "بنية قصيدة التفعيلة هيأت للشعر التخفيف في كثير من نماذجه خصيصتين من خصائص الشعر العمودي وهما (الغنائية) الإطرابية، و(الخطابية)... وكانت تنزع في كثير من نماذجها إلى (الدرامية).. في قصيدة التفعيلة الجدائية (الدرامية) تكثر الأصوات، وتختلط وتتحرك وتتصارع"⁽²⁾.

ويستشهد على ذلك بقصيدة (كلمات)⁽³⁾ يقول فيها القعود: "ففيها أكثر من صوت، فيها صوت الذات، وفيها صوت الجماعة، وفيها صوت الأشياء، وفيها حركة الذات والجماعة والأشياء: الزمان يهرول، والكلمات لها أرجل، فالكل في حركة وصراع يبدو مأساوياً. ويشد كل هذا خيط من السرد لكنه سرّد متخفّف من الغنائية المعهودة في القصيدة العمودية، هو سرّد (درامي) أسهم إلى جانب أشياء أخرى في انبهام دلالة القصيدة وصعوبة إدراكها، وإلى جانب هذا طولها وتلقّي النص الطويل جهد ذهني ربما يكون شاقاً"⁽⁴⁾.

23. كريستينا سكارزينسكا ضمن مقالات لائحة من المؤلفين، قام بجمعها أدوارد سعيد في

الضوء المشرقي سنة 2004م.

(1) عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 138.

(2) عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 149.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 16.

(4) عبد الرحمن العقود، الإبهام في شعر الحداثة، ص 151.

تحدثت كريستينا عن (المسرح والمرايا) في مقالتها المعنونة بـ (الحرية في نتاج

أدونيس)، إذ ترى أن مشكلة الحرية قد استحوذت على اهتمام أدونيس في هذا الديوان. تقول: "وأخطر هذه المشاكل بالنسبة إلى أدونيس، هو الاضطهاد الذي يتعرض له البشر من قبل الطغاة القدامى والمعاصرين ومن قبل أقنعتهم المطيعة، وهي أقنعة بلا وجوه، رموزها الجلاذ والعسكري"⁽¹⁾. وترى كريستينا أن أفضل القصائد تعبيراً عن الاضطهاد المادي والروحي ما جاء في (مرآة طاغية). يقول فيها أدونيس:

سنبلة سنبلة

لا تتركوا سنبلة

فإن هذا الحصاد

فردوسنا المستعاد

بلاذنا المقبلة...⁽²⁾

تقول كريستينا تعليقاً على هذه القصيدة: "هذه القصيدة مميزة ببعدها العالمي، يمكن أن تنطبق على أي بلد في العالم، مهما اختلف المكان والزمان... في قصيدة (تعويضات لمدائن الغزالي)، هناك مقطع يصف مدينة تحت الأسر: انطفأ المصباح، ماتت حمامة، والذين اختبؤوا وكانوا في حالة ذعر، أخرجوهم من مساكنهم وأوقفوهم"⁽³⁾.

وتستشهد على ذلك بمقطع من (السماة الثامنة) يقول فيه أدونيس.

ونامت المدينة

(¹) أدوارد سعيد، الضوء المشرقي: أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، بدايات للطباعة والنشر

والتوزيع، سوريا، 2004م، ص 143-144.

(²) أدونيس، المسرح والمرايا، ص 63.

(³) أدوارد سعيد، الضوء المشرقي، ص 144.

وَعَلَّقَتْ أَبْوَابَهَا

وَنَمْنَا

من أين؟ لا مفتاح

يُضِيئُهَا^(١)...

كما تشير كريستينا إلى أن "فكرة الشهيد" الذي يموت على يد الطّاغي،
ليخلص البشر مانحاً إيّاهم شعوراً بالحرية الروحية، تبلغ ذروتها في قصيدة (الراس
والنهر)^(٢) من الديوان نفسه.

عنوان الديوان وعناوين القصائد

أقدم بعض الدارسين على تقديم تفسيراتهم حول تسمية أدونيس لهذا الديوان (بالمسرح
والمرايا) فكان أولها (صلاح عبد الصبور) سنة ١٩٦٨ الذي علّل تلك التسمية أنها: "إيمان من
أدونيس بأن الشاعر هو روح الكون الخالدة، وليست التواريخ والحضارات إلاّ مرايا تتكسر جيلاً
بعد جيل، والشاعر هو من يحتفظ بتذكارات هذه المرايا في ذاته المفردة التي هي إلى ذلك ذات
الجماعة كلها؛ بل ذات الإنسانية، أو ذات الوجود كله"^(٣).

وجاء التعليل الثاني (لكمال أبي أديب) سنة ١٩٨٧ في دراسة له بعنوان: (في الشعرية)
وجاء، حديثة عن تسمية (المسرح والمرايا) في إطار حديثه عن عناوين بعض التجارب
الشعرية التي جاءت مرتبطة بسياق علاقة الشاعر بالمكان، ويقدم لعدد من تلك التجارب
لشعرية مثل (مهبّار الدمشقي/ أقاليم النهار والليل/ وقت بين الرماد والوقت/ ومن بينها

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٣٩-١٤٠.

(٢) أدوارد سعيد، الضوء المشرقي، ص ١٤٥.

(٣) صلاح عبد الصبور، (المسرح والمرايا)، المجلة، ع ١٣٧، ١٩٦٨، ص ٣٨.

(المسرح والمرايا)، فيرى أنها كلها ترتبط بالعنصر المكاني يقول أبو أدب في ذلك: "إنها علاقة انفصام مكاني مع الآخر، فهو دائماً خارج الآخر في مكان آخر - وفي أسمى صورها تتجلى هذه العلاقة في طغيان لغة المكان، وصوره، وأبعاده على تجسيد علاقة الذات بالآخر في الشعر، فالفنان يوضع نفسه لا تصويرياً، أو قيمياً، أو رؤيويًا فقط، بل فيزيائياً، ولغويًا في مكان يقع خارج الآخر... من هنا أيضاً انتشار المكان في عناوين التجارب الجوهرية لعدد كبير من الشعراء"^(١).

أمّا التحليل الأخير لتسمية (المسرح والمرايا) بهذا الاسم فكان (علي الشرع) سنة ١٩٩٩م في معرض بحثه عن النزعة الأورفية في شعر أدونيس، وأن هذا النزوع من قبل أدونيس نحو التسامي (أو التمرئي)، وهو ما يسمى (بمرحلة المراه) سبباً لجنوح أدونيس لتسمية الديوان بهذا الاسم يقول الشرع: "هذه الفكرة مستمدة من معتقدات الأوربيين القدماء الذين تصوروا أن الإنسان يجاهد دائماً من أجل التخلص من حبال المادّة الثقيلة، أو عالم الزوجية والرطوبة، ليتمرأ في الأعالي، أو ليخزن ذاته في مرآته الخاصة: والفكرة نفسها تغطي على شعر أدونيس. ولعلّ تسميته لعمله الشعري (المسرح والمرايا)، وإن لم يكن العمل الوحيد الذي يجسد هذه النزعة آتية من هذا القبيل".^(٢) ومن هنا جاء البحث في هذه العناوين لجلائها، وربطها بمضامين القصائد في هذا الديوان.

(المسرح، المرايا، الحلم)

لقد استطاع أدونيس أن يستنطق من خلال هذا الديوان الكثير من الهموم المشرقية، وجاعت مراهيه تعكس الكثير من الواقع المرير الذي يعانيه الإنسان العربي، ومن هنا كانت

(١) كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط١، ١٩٨٧م، ص ٨٢-٨٣.

(٢) علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة للنشر، عمان، ١٩٩٩م، ص ١١٦.

الحاجة لاستدعاء الكثير من الشخصيات الرمزية التراثية، بتجريدها من سياقاتها التاريخية المعروفة، وإعادة تشكيلها وفقاً لرؤاه التي لم تخلُ من التراجيدية في صوغ معطياتها، وتوجيه الإدانه الشديدة للتاريخ المشرقي، فيتمثل لنا الشاعر بأفئعته التي تُملِي عليه هاجس البطل المنقذ/ المخلص، أو يرى في نفسه النبي الموحى إليه، أو الساحر. كما ويعزُّز كثيراً من فكرة الصراع بين الخلافة الأموية، وأحقية الحسين فيها، والتي تبرز في حقيقتها بفكرة صراع الشاعر مع القوى العليا في المجتمع (السلطة الدينية/ والسياسية) في مرحلة الكشف عن الهوية والبحث عن سبيل الخلاص؛ فصراع كهذا يتطلب الشكل الذي يحتويه (المسرح)، وتقنيات أكثر كثيفاً، وعمقاً للرؤية (المرايا)، فضلاً عن العوالم الباطنية في الارتداد، والتخليق في عروج الشاعر بمغزاه الصوفي. عبر تقنية (الحلم). وكلما كانت وسيلة الشاعر أكثر تعقيداً ازداد إحساسنا بالامتلاء، وقوة التأثير بسحر، وثراء تجربة الشاعر، ومن وعيه العميق بأهمية التمايز، والاختلاف التي يحققها بفرادة التعبير، برؤية جديدة، وقراءة أخرى للتاريخ.

أمّا عن (المسرح) فإن الديوان بأكمله يصلح لأن يكون مسرحاً للكثير من الأحداث، والأصوات المتصارعة وفق سلسلة من التطورات شارك العديد من الأبطال في صياغة أحداثها. لذلك هو (المسرح) وليس (مسرحيات) ومرايا، وسواء كان الشاعر هو البطل الخفي الذي يمتدُّ صوته عبر أبطاله، أو البطل الرئيس كما في (السماء الثامنة)^(١). فيظلُّ ذلك الرائي المحلّق الذي استطاع أن يكسر من محدودية الزمان، والمكان، وتوظيف الشخصيات، وأن يؤسّس مسرحاً عبر سلسلة من المسرحيات التي اشتركت في فضاء رؤيويٍّ واحد، فهو ذلك البطل الذي ابتدأ

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١٩

صوته من العدم في (جنازة امرأة)^(١). وكان (صوته نحيلاً يقرع باب الدهر)^(٢)، إلى أن تبلغ

حدة ذلك الصوت ذروتها في مدائن الغزالي، ويزلزل الأركان بصوته.

ويبدو لنا الشاعر في مسيرة تطوراته بعدد من التظاهرات المتغيرة بحدتها، ويرمزيتها، أو بتماهاياتها مع شخوص أخرى، ذلك هو المسرح الذي لم يكن حكراً لبطل واحد بل شارك العديد من الأبطال في صناعة أحداثه، ويستند إلى عنصر الصراع بشكل أساسي قياساً بالبنى الأخرى المشكّلة للمسرح.

وبما أنه مسرح الكشف، والشطح، والتخييل، فقد تمثّل فيه صراع وجودي بين قوى الخير، والشر في أقصى مستوى تراجيدي على صعيد التوحّد في عوالم الكمال، والانفصال عن عوالم الغبار، والركام.

وسواءً اكتملت تلك القصائد بالعناصر الدرامية الكافية في سبيل تقديمها كمسرحية متكاملة الأبعاد والتقنيات، أم لم تكتمل، فإنها استمدّت الكثير من ظلالها المسرحية ممّا يجاورها من القصائد المسرحية، وساهمت بشكل كبير في تكثيف حدة الصراع عبر شخوصه، وتواصلهم بعبء ذلك النزوع نحو الثورة، والرفض، إذ يمكننا اعتباره مشروعاً تحولياً آخر يُضاف لسلسلة التحولات التي حفّلت بها تجربة أدونيس الشعرية، فأدونيس يصهر لنا معطيات ذلك المسرح من صراع، وشخوص، وزمان، ومكان، التي لم تملّ عليه، بل أمّلتها رؤاه في سياق التجربة المسرحية، وهذا هو سبيل أدونيس الدائم نحو التفجير، والثورة على جميع الصُّعَد، فثمة إضاءات خفية يرفدنا بها الشاعر تسطع حيناً، وتخفت أحياناً أخرى بين (الكشف، والتعمية)، أو (التصريح، والإلغاز).

(١) المرجع السابق، ص ٥

(٢) المرجع السابق، ص ١٥

والشاعر لا يقتفي آثار المسرح النمذج إلا في القليل، ربّما ينحو لتأصيل مفهوم مسرحي جديد تلتحم فيه، وتتداخل عددٌ من البطولات على المستوى الجمعي، لا على المستوى الفردي فحسب، (فالمسرح والمرايا) ثورة حقيقية، والثورة تمثل الرفض، والتفجير، أو الانطلاق نحو التغيير، وهذا يتطلب بطولات جماعية تهض بمستوى تلك الثورة، فهو من حيث الرؤية (المسرح الأفق) المنفتح المتكامل بأبعاده الرؤيوية، لا البنائية، وطاقاتها لا بحجم الأدوار وتوزيعها، بل بالقدر الذي ينقل بوضوح حدة ذلك الصراع الكوني، الذي أسس عبر تقنية الحوار، وكذا التنقل بين الضمائر المختلفة، ممّا أرفد النص بطاقة حركية هائلة، فتاريخ مفلس مشلول، يتطلب ثورة بحجم الطوفان، (إعلان هدم من أجل البناء).

وبذلك استطاع أدونيس عبر مسرحه التخلص من النظرة التقليدية التي تتحرك في إطار الزمن، القدر الخارجي الذي يرى الألام، والشرور على أنها طبيعية لا يمكن الخلاص منها. والنظرة الجديدة (الشعرية) على حدّ تعبيره: "... هي الخروج من قدر الطبيعة، والدخول في إرادة الإنسان، هي الخروج من الثبات إلى التحول، هي الخروج من الصراعات والتناقضات الذهنية، والدخول في عالم الصراعات، والتناقضات الحياتية، هي الإيمان بأن الإنسان قادرٌ على تغيير نفسه والعالم معاً، قادرٌ على صنع التاريخ، والقصيدة الجديدة ... من هذه الشرفة مسرح للعالم^(١).

وترى سلمى الجبوسي أن أدونيس من بين شعراء الطبيعة الذين ذهبوا طرقاً متنوعة في التعبير عن تمرّدهم، تقول: "يصوّر كثيرٌ من شعر الطبيعة حساسية مأساوية حقاً، فقد تجاوز الشاعر العربي المواقف الدينية التقليدية ... فالمواقف القدريّة المتطرّفة قد زالت، وعادت

(١) أدونيس، (تأسيس كتابة جديدة)، مواقف، ع ١٦، تموز، ١٩٧١، ص ١٩.

بصيرة الشاعر تنفذ إلى العوامل المأساوية الفعلية التي تكمن وراء الإخفاق، والكارثة وتُدرِك بجلاء كيف تلاعبت قوى الشر بحياة الفرد العربي وأنزلت بها الفوضى والدمار" (١).

وبالانتقال لتقنية (المرايا)، نجد أن ديوان (المسرح والمرايا) قد استأثر بخصوصية عبر تلك التقنية بين جميع دواوين أدونيس السابقة وحتى اللاحقة على هذا الديوان.

ويرى إحسان عباس أن هذا الأسلوب من الالتفات إلى الماضي اقتصر على أدونيس وحده يقول عبّاس: "...والمرأة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع، وأشدّ حيادية؛ لأنها لا تعكس إلا الأبعاد المتعينة" (٢). ورغم أنه عادة ما تكون المرأة صورةً للأصل، إلا أنها في كثير من الأحيان تبتعد عن الموضوعية، وإلا لكانت تصويراً فوتوغرافياً (٣).

ولتقنية المرايا عند أدونيس الكثير من الأبعاد الفلسفية، والصوفية الموظفة في المحور البنائي لقصائد المرايا سابقتها لاحقاً. وفي هذا الفصل سأعنى ببداية استخدام أدونيس مصطلح (المرايا) في شعره بدءاً من دواوينه الأولى، وصولاً إلى (المسرح والمرايا).

فبتتبع ذلك المصطلح نرى أدونيس قد وظّفه بدءاً من ديوانه الثاني: (أوراق في الريح) إلا أنه لم يأت التعامل مع تلك المرايا على قدر العمق الذي بدأ مع دواوينه اللاحقة. حيث تتابعت مستويات المرايا عنده فاكتملت الصبغة الوجودية، والفلسفية في ديوانه الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي)، وتتابع ذلك بشكل أكثر حضوراً في ديوانه الرابع: (كتاب التحولات والهجرة

(١) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١م، ص ٧١٨.

(٢) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، نابلس، ٢٠٠١م، ط ٣، ص ١٢٥.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ١٢٥.

في أقاليم النهار والليل)، إلي أن شكَّلت تلك المرايا ظاهرةً أسلوبيةً تكثيفيةً على المستويين

الدلالي، والبنائي (التقني) في شعرية أدونيس، وقد تجسَّد ذلك في ديوان: (المسرح والمرايا).

وعلى صعيد الأسس التي أقام أدونيس من خلالها علاقاته بتلك المرايا فإنها شملت

أطواراً ثلاثة:

١. المماثلة: حيث لا يتجسَّد في هذا النوع من المرايا أطرٌ فكرية معيّنة، ولم تعبّر عن أي

منظور أيديولوجي يتحقّق للشاعر من خلالها خصوصية التجربة، وقد حصرتها بالآتي:

— في ديوان (أوراق في الريح) قول الشاعر:

— "أحبك حتى كأنّ القلوب

(مرايا) لقلبي،

وحتى كأنّ الحياة ابتكارٌ لحيي"^(١).

وفي موضع آخر قول أدونيس:

— "المجنون الأول:" (وهو يلتفتُ

إلى الجدار ويحدّق فيه).

— تلك فتحة

عندها خبأ ليل العمر صبحه

والزوايا هي للموت (مرايا)"^(٢).

وفي ديوان: (أغاني مهيار الدمشقي) قول الشاعر:

— "لو كان لي في وطن الأحلام

(١) أدونيس، الآثار الكاملة، قصيدة (بيت الحب)، ص ١٣٢.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، قصيدة (مجنون بين الموتى)، ص ٣٠٢.

مرافقي، لو كان لي سفينة^(١).

وفي: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) قول الشاعر:

— "أَوْقِظْ الْمَاءَ (والمرايا)،

وَأَجْلُو مِثْلَهَا صَفْحَةَ الرَّوْى وَأَنَام"^(٢).

٢- الثنائية الضدية: حيث يتأسس من خلالها جدلية الصراع بين (الأنا، والآخر) لعدم التآلف

مع أطر المسلمات. وحصر الأمثلة على هذا الطور بدءًا من ديوان أدونيس الثالث

(أغاني مهيار الدمشقي) يقول أدونيس:

— "هَدَمْتُ قَصْرَ الرَّمْلِ فِي الْعَيُونِ

فَتَحْتُ لِلتَّكَايَا

مَجَامِرَ الْأَفْيُونِ —

مَجَامِرَ الْأَفْيُونِ وَالسَّجَادِ وَ(المرايا)؛

رَجَمْتُ وَجْهَ الصَّبْرِ وَالْقَبُولَ لَجَنَّةِ الْإِلَهِ"^(٣).

وفي موضع آخر قول الشاعر:

"الْغُبَارُ يَغْطِي زُجَاجَ الْفُصُولِ

يَغْطِي (المرايا) وَيَغْطِي يَدِيكَ"^(٤).

(١) المرجع السابق، (قصيدة الجرح)، ص ٣٦١.

(٢) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١١.

(٣) المرجع السابق، قصيدة (غبطة الجنون)، ص ٤٥٢.

(٤) المرجع السابق، قصيدة (مرثية)، ص ٥١.

— وقول الشاعر: "واحمل على أهدابك السحاب والبروق ولتتكسر وراءك (مرأتنا)، ولتتكسر

قارورة السنين^(١).

وفي: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) قول الشاعر:

— (يا مرايا) الضياع الطويل

غيري صورة القمر^(٢).

— وفي موضع آخر قول الشاعر:

"من ثلاثين عاماً أضيع واكتشف الآخرين

كان لي سفن (مرايا)

في مغاور، حتى الصغار

يجهلون مفاتيحها

كان لي ساحران.... أعرف أن الطريق

لغة من شعوري، لا في المكان

لغة في العروق وفي نبضها، لغة في السريرة

حيث تأتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق

أعرف أن الوجوه (مرايا) والصديق حجر؛

حُلماً، وكان وجه يضيئ

ببريق الفتوحات والكشف والعابرين

كان وجه الحجر^(١).

(١) أدونيس، الآثار الكاملة، قصيدة: (اترك لنا وراءك)، ص ٣٨١.

(٢) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل،، قصيدة (فصل الربيع) ص ٣٨.

٣- المجاوزة الكونية: وهي تقوم على الضدية، إلا أن الشاعر فيها لا يكتفي بموقف المعادي،

أو المعارض، وإنما يتجاوزه لإيجاد فكرة البديل عبر أفعال التخلُّق، والاندغام في إطار تناسخي. وحصرُ الأمثلة على هذا الطور أيضاً يبتدئ من ديوان أدونيس الثالث (أغاني مهيار

الدمشقي) يقول أدونيس:

— وهتفنا أيها الآتي إلينا

ضائعاً يقطر نَفْياً وحريقاً

نحن نرضاك إلهاً وصديقاً

في (مرايا) الحجر

يا نبيّ السفر

أنا أرضاك إلهاً ورفيقاً

في (مرايا) الحجر

باسمك اليوم أغني للغيوم

وسأبني بين قلبي والفضاء

عند أطراف النجوم

حاجزاً يلبس وجه البشر

والسما،

وأغني للغيوم.

حجرٌ وجهي

(١) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١٣٩.

ولن أعبد غير الحجر^(١).

وفي: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والنيل) قول الشاعر:

— في حقول الكأبة، في العشب

أرسم أيامي الحجرية

كاسراً صفحة (المرايا)

بين شمس الظهيرة والماء في

البركة الأدمية^(٢).

— وفي موضع آخر قول الشاعر:

أحلم —

أغسل الأرض حتى تصير (مرآة)

أضرب عليها سوراً من الغيم

سياجاً من النار

وأبني قبة من الدمع أجبلها

بيدي^(٣).

— وفي موضع آخر من (كتاب التحولات) قول الشاعر:

جسد في الزوايا

في السراب الذي يتناسل تحت (المرايا)

(١) المرجع السابق، قصيدة (مرآة الحجر)، ص ٤٠٨-٤٠٩.

(٢) المرجع السابق، قصيدة (شجرة الحنايا)، ص ١٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٠.

جسدٌ يتناهى

حجراً طائراً يتلقف أو يضرب السماء

جسدٌ ينفّث في الحلم، يُغلق في الليل

يمتد بين الحروف جسدٌ كالخروف.

جسدٌ يتقهقر في أول الصفوف

جسدٌ (يتراءى)

كالطريق المعلق، يفتح أوراقه ويستتطق الفضاء

حيث لا يعرف الصدى أدواره

حيث لا شيء فوق مسرحي المقبل غير الصدى وغير الستاره^(١).

أمّا عن التمثيل لفكرة المجاوزة في: (المسرح والمرايا)، فقد ضمّ الديوان العديد منها. ومن

أبرزها قول الشاعر:

— أنا النار، والموت عشيق

كشهوئي مسنون

وتفتحت، يطلع الموت في نهديّ —

وجهي سحابة

(ومراياي) بروق ورديةً وغصون^(٢).

— كان المشهد غصناً يورق...

غنى راح

في عربات النار...وغداً يأتينا

(١) المرجع السابق، ص ١٠٨.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، قصيدة (جنازة امرأة)، ص ٨.

والشمس دمّ واللّيل جرّار... وغداً يأتينا

كالوجه، فضاءً مفتوحاً

كالموت، ستار

جرّك (ماوية)^(١).

— سكنتُ كلَّ عشبة

آلفت بين غبار الطلّع و (المرايا)^(٢)

— نسجتُ من معارجي

أجنحة للصبر

واحتضنتُ الينبوع، والجمانة البيضاء و (المرايا)^(٣)...

ويقول:

— ... وقتلتُ (المرايا)

ومزجتُ سراويلها النرجسية

بالشموس، ابتكرتُ (المرايا)

هاجساً يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية^(٤).

ويقول:

— من زمانٍ رأيتُ الحجر

سرّةً، و (المرايا)

(١) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط٢، مجلد٢، ١٩٧١، ص٢٧٤، وفي طبعة ١٩٨٨، وردت

(ترتيلة) بدلاً من (ماوية).

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ١٩٨٨، ص١١٤.

(٣) المرجع السابق، ص١٦٢.

(٤) المرجع السابق، ص٢١٣.

موعداً والتقينا

وانجرحنا، ونمنا، وقمنا

وافترقنا، وعذنا

وأنا اليوم أنأى وأنفذ ممّا تقول (المرايا)^(١).

ويقول:

— في صندري حريق ومسافات

وأجسادُ عصورٍ تتجرّجُ

والتواريخ (مرايا)

والحضارات (مرايا)

تتكسر

لا، دعوني:

إنني أسمع أصواتاً تُغني في رمادي

إنني ألمحها تمشي كأطفال بلادي^(٢).

وممّا تقدّم فإن جميع الشواهد السابقة لا تختلف كثيراً عن نسق (المرايا) في كتاب

(التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) في رمزيّتها على (المجاورة). وقد أشار علي

الشرع في أثناء تتبّعه لدلالة (المرآة) وذلك في كتابه المعنون بـ: (الأورفيّة والشعر العربي

(١) المرجع السابق، ص ٢١٨-٢١٩.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٤٢.

المعاصر) إلى فكرة المجاوزة تلك عند أدونيس في إحدى مراحل التمرني (أو المرأة) على اعتبارها آخر حلقات التشكل لتطواف جوهر الكائن الحي^(١).

كما وأشار الشرع في بحثٍ لاحقٍ، وبعددٍ من الاستطرادات عن مرحلة المرأة عند أدونيس في كتاب: (محمود درويش: شاعر المرايا المتحولة) يقول الشرع: "... قد شغل أدونيس في عمليه الشعريين" (التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) و (المسرح والمرايا) بتأملاتٍ واسعة في طبيعة الذات الإنسانية، وفي موقع الإنسان في عالمه الأرضي. وكانت حدة أدونيس تتجلى بمقدار ما تخلص عن التصورات الموروثة حول الذات الإنسانية، وحول عالمه الأرضي ... فقد بدا أدونيس منهمكاً في لممة أبعاد الذات، واستجلاء ملامحها الإنسانية بالنظر إلى عالمها الأرضي، فالإنسان جسدٌ نبتَ على الأرض، وهو جسدٌ متحولٌ بين أقطابه الواسعة الضيقة في آن، إنه متحولٌ بين تراب الأرض، وألق الشفافية والتسامي والنور، بين ركود الراحة في ثنايا الحجر، وقلق الحيوية الفعالة، والتشوّف نحو السمو النوارني. لقد بدا أدونيس يستشرف أبعاد التحول، وانتهى في حركة الذات بمراياها المتعددة، وهي تتقمص أشكالها وأدوارها على مسرح الوجود، ظهوراً واختفاءً، وجوداً وعدمًا.....الخ)"^(٢).

وبالانتقال لعناوين القصائد نجدها كثيرة، ومتنوعة في ديوان: (المسرح والمرايا)، ويربط تلك العناوين بمضامينها فنلاحظ أنها ترتدُّ برمزيّتها إلى حمولاتٍ عدة:

- دينية: سواء كانت ترتدُّ لأصولٍ شيعية، أو مسيحية، أو توراتية، أو القصص الديني المتعلق بتلك المذهبيات، أو ما يتعلق منها بأصل الخلق. وقد ضمت العناوين التالية:

(١) انظر: علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ١١٨. وانظر حديث الشرع عن مرحلة المرأة ومقارنته الأدبية بين كل من: أدونيس وريكه، ص ١٠٦-١٢٠.

(٢) علي الشرع، محمود درويش شاعر المرايا المتحولة، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م، ص ١٦٥، وللإفادة أكثر عن مرحلة المرأة عند أدونيس انظر: المرجع السابق، ص ١٦٣-١٧١.

أغنية للرجل، أغنية للمرأة، المجوس، مرآة لحظة ما، مرآة للكرسي، مرآة للوقت، مرآة
لزيد بن علي، مرآة الفقير والسلطان، امرأة ورجل من منظومة (مرايا وأحلام حول
الزمان المكسور)، مرآة الرأس، مرآة الشاهد، مرآة لمسجد الحسين، مرآة للأرض،

- السماء الثامنة، تعويضات لمدائن الغزالي، مرآة لفارس الرفض.
 - تاريخية: تيمور ومهيار، أربع أغنيات لتيمور، مرآة طاغية، مرآة السياف مرآة لملك
الحريم، مرآة الحجّاج، مرآة التاريخ، مرآة لمعاوية.
 - أسطورية: امرأة ورجل (البهلول)، الرأس والنهر، مرآة للسؤال، مرآة لأورفيوس،
مرآة الطواف، وجه البحر، كيمياء النرجس، العصفور، الحلم، ساحر، سنبله. الرأس
 - أدبية: مرآة لوضّاح اليمن، مرآة لأبي العلاء المعري.
 - فلسفية: جنازة امرأة، السماء الثامنة، مرآة لخالدة، مرآة الزلاجة السوداء، الموت،
حوار، الدم النافر، كيمياء النرجس على اعتبارها مشروع هدم من أجل البناء.
 - مكانية: دمشق، بيروت، مرآة لبيروت، صنين.
 - زمنية: الماضي، الحاضر، الزمان المكسور، الحلم، القرن العشرون، جثة الخريف.
 - سياسية: مرآة طاغية، مرآة لزيّاب، مرآة للقرن العشرين، المئذنة، الغرب والشرق،
مرآة رجل يروي، بيروت، مرآة لبيروت.
 - نبوية (حلمية): نبوءة، وجه البحر، الغائب قبل الوقت، دمشق، اللؤلؤة، قمر الغوطة.
- المفتاحية لقراءة القصائد في الديوان، فالحديد من قصائد (المسرح والمرايا) جاءت
تحتل عدة حمولات فلسفية، وصوفية، وأسطورية، كالتي اجتمعت لـ (جنازة امرأة) ^(١) مثلاً،

(١) راجع: تحليل القصيدة، ص ٢٥٥-٢٦٧ من هذه الدراسة.

(ومرأة للعين والزمن)^(١)، وغيرها. الأمر الذي يجعل من غموض بعض العناوين انغلاقاً في فهم بعض دلالات القصيدة، ومراميها. وقد يجتمع للكثير من القصائد دمج بين عدة حمولات، وهذا الدمج المفضي للغموض، كان سمة (المسرح والمرايا) في الكثير من قصائده فمن بين تلك القصائد التي لم تسعف عناوينها في توضيح دلالاتها على سبيل المثال: قصيدة بعنوان: (امرأة ورجل)^(٢) من منظومة الزمان المكسور، وكذلك ما جاء في قصيدة: (مرأة للوقت)^(٣)، أو (مرأة لفارس الرفض)^(٤) فإن عناوينها لا تحيلنا بسهولة إلى مرجعية خاصة من شأنها إيضاح الرؤية ما لم نلج بالأبعاد الثقافية التي تسلح بها الشاعر إماماً تاماً.

وقد شكّل الوضوح في بعض عناوين القصائد مدخلاً مهماً لقراءتها، وإلا لاستحال على الدارس التنبؤ بمراميها بسهولة كقصيدة: (مرأة التاريخ)^(٥)، فعلى الرغم مما تحيلنا إليه تلك العنونة: (للتاريخ) مثلاً، إلا أن تعالقات أدونيس التناصية في بعض نصوصه، وصهرها بمعطياته الفكرية الفلسفية، أو الصوفية تجعل من النص فضاءً آخر، أو بوناً لعملية خلقٍ لم نعهد لها من قبل.

وما ينطبق على (مرأة التاريخ) ينطبق كذلك على ما ورد في (مرأة الأرض)^(٦)، فالنسيج التخيلي لتلك القصيدة سيكون من الصعب تصوّره، أو الاكتفاء بمغزاه لولا عنوانها بـ (مرأة للأرض).

(١) راجع: بيان دلالة العين، ص ٢٠٩ من هذه الدراسة.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٧١.

(٥) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٧. وراجع تحليل القصيدة ص ٢١٠ - ٢١٤ من هذه الدراسة.

(٦) المرجع السابق، ص ٩٢.

ونشهد لأدونيس ظاهرة ليست بجديدة في (المسرح والمرايا)، وهي ظاهرة تقسيم بعض القصائد إلى عدة وحدات تحمل كل منها رقماً. وقد ورد ذلك في ست قصائد على وجه التحديد وهي: (بيروت) ^(١)، و(مرآة لغارس الرّفص) ^(٢)، و(مرآة لخالدة) ^(٣) التي حملت إلى جانب ذلك التقسيم الرقمي عناوين فرعية: (١-الموجة، ٢- تحت الماء، ٣- الضياع، ٤- تعب، ٥- الموت)، و(مرآة لبيروت) ^(٤)، و(مرآة الطريق وتاريخ الغصون) ^(٥)، و(الأحجار) ^(٦).

وأرى في تقسيم القصيدة الواحدة لعدة وحدات من شأنها أن تُعين المتلقي على أحد أمرين: _ أولهما: لَفَتَةُ لتعددية البنى الرّامزة في سياق الوحدة الواحدة كقصيدة (بيروت) التي دَمَجَ فيها أدونيس رمزين (بيروت، وعائشة)، ووَحَّدَ بينهما في دلالتها الرّامزة إلى اغتصاب (الأرض) في المشرق العربي ككل، فهي في رؤية أدونيس (مهدورة، ومستباحة). فيتحقق للشاعر من خلال ذلك عنصرَي (التكثيف، والتجميع) بين الرموز المتباينة في ظاهرها، والتي تتجانب في باطنها، بنفس الرؤية والمصير.

وثانيهما: لَفَتَةُ للتدرُّج في رؤية القصيدة، فتقسيمها لوحدات متعددة، تنقل استجاباتنا لتصور المشاهد، وتعاقبها، وزخرة ترائياتها من طورٍ لآخر إلى أن تكتمل رؤية الشاعر في القصيدة، وهذا ماينطبق على بقية القصائد الأخرى.

-
- (١) المرجع السابق، ص ٧٠.
(٢) المرجع السابق، ص ١٧١.
(٣) المرجع السابق، ص ١٧٦.
(٤) المرجع السابق، ص ١٨١.
(٥) المرجع السابق، ص ١٩٢.
(٦) المرجع السابق، ص ٢١٨.

وبالانتقال للقصائد الأخرى التي تقاطعت بالمنظومات الشعرية، فإنها مثلت مقاطع

مفصلية هامة أسهمت بتأسيس علاقة من الوحدة في إطارها التجاوري بين سائر أجزاء الديوان
سأستعرضها كالآتي:

- في قصيدة (كلمات)^(١) والتي أعقبها قصيدة (لون الماء)^(٢)، تتبدى ملامح الكلمات التي
ورثناها، وتقاسمها العالم كعاملٍ مُعطى، أو كأنها إملاء ثابت سلفي، يحلم الشاعر بتجاوزه
عبر استدعائه لرمز الحسين بن علي، الذي كان مجيئه عاملاً ثورياً للتغيير من وجهة النظر
التاريخية، ورمز به أدونيس للبدء من العدم أيضاً بوصفه جثة تتناسل من خلالها كلمات
المجيء، والثورة يقول:

... كلمات

شهدت جثة الحسين

وهي تبكي وتجري مع الرافدين

مت في حضنها وعشت

وطمرت شرايينها ونبشت

كلمات المجيء

سفر معتم خطوات تضيء

كلمات سفينة

في البحار الدفينة

بين نار الغموض ومزماره الدفينة

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٦. كانت هذه القصيدة مدمجة بقصيدة (لون الماء) السابقة تحت عنوان

واحد: (لون الماء). راجع: أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، مجلد ٢، ط ٢، ص ٢٨١.

(٢) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٢٠.

تحت رقص الجذور الدفينة

حيث تمضي وتمضي وتمضي

مطراً هادياً وتمضي

لهباً هادياً وتمضي

- قصيدة (حزمة القصب)^(١)، قصيدة درامية تعكس ملامح الوحشية، يقابلها ثورة

وغضب، ثم يؤول ذلك كله لذل، وانحناء، وهزيمة، لذلك فإن عنوانها يتناسب مع دلالة

القصب على الخواء والضعف.

- يعقب تلك القصيدة (أربع أغنيات لحزمة القصب)^(٢) ففيها تدرج من حلم (الجائع)^(٣)، ثم

(النوم والنهوض من النوم)^(٤)، ثم (الشعب)^(٥) وتصويره غضب الشعب والتفافه

كالقصب لكن التفافهم في هذه المرة يؤول لإعلان (الغضب)^(٦) والثورة.

- في منظومة الزمان المكسور ثمة صلة قوية بين عنوانها، وما ضمته من قصائد قد حوت

العديد من معالم الضعف والانكسار، وكذا المنظومة التي تعقبها بعنوان (مرايا وأحلام حول

الزمان المكسور) إذ ثمة فيها استعراض للعديد من مشاهد وعوالم الهزيمة، وكأنه رثاء

للحاضر بلباس الماضي، والتقنع بأفئعته المختلفة التي جسدها لنا الشاعر في قصائد عدّة

ارتبطت عناوينها بتلك الملامح مثل: (مرأة طاغية) أو (مرأة الحجاج) أو (مرأة لملك

الحريم)... إلخ. حيث لم نشهد فيها أي أثر للثورية التي يواجه بها الشاعر مصيره الكوني،

(١) المرجع السابق، ص ٤١

(٢) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٤.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٤٦.

- وتلاحق انهزاماته المفردة، كذلك القصائد التي كانت بمثابة الوجه المقابل (الثوري) في مواجهة ذلك المصير، والتصدي له بلهجة لا تخلو من الإحساس المفرط (بالأنا)، وتعاليتها على الواقع وحتميته، والتي ضممتها منظومة (مرايا للمثل المستور) سأتناولها لاحقاً ضمن البحث حول تقنية المرايا ومستوياتها على صعيدي المبنى والمعنى.
- وفي قصيدة (تيمور ومهيار)^(١) العديد من العناصر الدرامية التي تحتل أبعاد الصراع بين كلا الرمزین، فلكل شخصية أبعادها الخاصة، حيث جسّد الشاعر من خلالها عنصر الصراع الأزلي في صيغة كونية، تركز على جدلية المتناقضات بين قوى الخير والشر.
- في (أربع أغنيات لتيمور)^(٢) : يرتبط عنوانها بما تعكسه عن الواقع الهمجّي (لتيمور)، وما أحدثه، من ويلات الحروب على أهل دمشق^(٣). وفي قصيدة (الرأس والنهر)^(٤) يجيء العنوان مصطبغاً بحمولات أسطورة أورفيوس وأبعادها.
- في (السماء الثامنة)^(٥) يمتزج العنوان بدلالات التجاوز على السماء السابعة متقنعا الشاعر بقناع النبي، فلم يقل (سماء أخرى)، قصداً للتجاوز الديني، والثورة الفكرية على الموروث السلفي.
- يتبع القصيدة بـ (تعويذات لمداين الغزالي)، والعنونة تعدّ تابعة، وامتداداً لفكر الغزالي نفسه، واكتفائه بعوالمه المنغلقة في التفكير، فتعويذات الغزالي تحيلنا لضرب من تخيل الشعوذة، أو التفكير الجاهز، والاستسلام للتعويذات التي يقرؤها بعض الأشخاص في طرد

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٤٧-٥١.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٥٣-٥٨.

(٣) انظر ص ١٥٦-١٥٨ من هذه الدراسة.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٩٣-١١٨.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٩-١٤٨.

الأرواح، وغيرها من الاعتقادات البالية، وتضمنت تلك المنظومة أربع وحدات، (جسد الحصة)^(١) وعنوانها يرمز للجمود والتأخر، حيث يعدّ أدونيس الدهر كالحصى التي تفرش الأرض بلا حراك، أو فاعليّة على البعث، أو التقدم، يعقبها بقصيدة (لو سكنت)^(٢) و (القاعدة)^(٣)، إذ يقترح فيهما الشاعر تغييراً جذرياً في طبيعة الفكر الذي خلفه أسلافنا على أساس ثوريّ، برفض القاعدة، وتغيير محورها لتوجّه آخر جديد.

- في عنونة قصائده (الممثل المستور) والتي تضمنت قصيدتين (قمر الغوطة)^(٤)، و (الغائب قبل الوقت)^(٥)، إشارة إلى الشاعر نفسه، ففيهما تغنّ مفرد بالذات، وتعاليتها وفق سلسلة من أفعال التخلّق، والتكوين بضمير (المتكلم) مباشرة عبر الامتزاج بعوالم (الرؤى، والنبوة)، وأعقت هذه القصائد (مرايا للممثل المستور)، سابقتها لاحقاً ضمن الحديث عن تقنية المرايا ومستوياتها البنائية بالتفصيل.

- وينتهي الديوان بعنونة المنظومة الأخيرة (وجه البحر)^(٦) حيث الشفافية، والسكنية (فالوجه) يشير إلى البدء والإقبال، وهذا ماتشي به قصائد هذه المنظومة من إحياءات التفاضل والاكتمال، وبالرجوع لدلالة (وجه) عند الصوفية نجدها مرتبطة بنوع من التجلي الإلهي في جميع الوجوه، والأشياء، فذلك الوجه على صورة روح ذلك الموجود^(٧). كما ويشير (البحر) عندهم إلى اللانهاية، والآنقطاع فلم يقل (شاطئ البحر) بل (وجه البحر) وفي ذلك دلالة،

(١) المرجع السابق، ص ١٥١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥٤.

(٤) المرجع السابق، ص ١٥٧-١٦٠.

(٥) المرجع السابق، ص ١٦١-١٦٥.

(٦) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢١١.

(٧) الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٦٥.

فمما ورد عن الشبلي قال: (أنتم أوقاتكم مقطوعة، وقتي ليس له طرفان، وبحري بلا

شاطئ... إلخ)^(١).

أمّا في إحالة التسمية (وجه البحر) للمعتقدات الأسطورية، فقد يجد الدّارس فيها تفسيراً لتلك التسمية التي تردّنا لمعتقدات الناس قديماً بأنّ الدّنيا خرجت من مياه الهيولى، ففي (مصر) كان (بم) الزمان الأوّل هذا ذكراً. - الإله نون - وهم يعتبرونه وسيلة الإخصاب كعامل دائم في الخليقة، وتتمثل قوّة الإخصاب في (أرض الرافدين) في الإله (إنكي)، و(إيا). وهذا البحر في نظرهم أنثى تدعى (تعامت) وهي الأم التي ولدت الآلهة بخصب زاهر^(٢)، وابتدأ أدونيس المنظومة السابعة (وجه البحر) بـ (كيمياء النرجس)^(٣)، والكيمياء كما أسلفت تعني: القدرة المحرّرة لهذا العالم من الرّفاد الكوني، والعودة للعالم إلى جوهره. وقد ذهب أحد الدارسين من خلال بحثه لثيمات محورية في شعريّة أدونيس - وإن كانت في فترات شعرية مبكرة على (المسرح والمرايا) - أنّ توجّه الشاعر (للبحر) ظاهرة عامّة في جميع دواوينه يقول: "يرفض الشاعر - أي أدونيس - (الرّمْل) ويتّجه نحو (البحر) ... الرمل إشارة إلى ما في حضارتنا من جمود، وتقوّل، وسلفيّة ... أمّا (البحر) فيرمز ... إلى ما في حضارتنا أيضاً، وفي اللحظة ذاتها، من تشديد على العقل، والتسامح، والخصب، والحرية، والمستقبل، والعلم، والبحث ... إلخ)^(٤)، (والكيمياء) في سياق تلك القصيدة بدلالاتها على صيغ الخلق، والابتكار نقودنا لما كان يفعله (الحلاج) من كرامات، حيث كان يمارس الكيمياء أمام المسلمين، ويقدمها على هذا النحو

(١) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٢) مختار أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٨.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢١٣.

(٤) حليم بركات، (أغاني مهيّار الدمشقي وعالم الشعر الأغني)، شعر، ع ٢٣، السنة السادسة، صيف ١٩٦٢،

من اعتقاده بأنها كرامة من السماء^(١). حيث تتقارب ومفهوم هذه القصيدة من التحول

والصيرورة يقول أدونيس:

... وقتلت المرايا

ومزجت سراويلها النرجسية

بالشموس، ابتكرت المرايا^(٢).

وتتابع قصائد منظومة (وجه البحر) التي بلغت خمسًا وعشرين قصيدة، وكلها موحية بالخلوص، والتفؤل عبر تقنية (الحلم) فكل منها حمل عنواناً فرعياً بـ(حلم) والتي تم حذفها في طبعة ١٩٨٨ (صياغة نهائية)؛ لدلالاتها المباشرة على الرؤية. وتقنية (الحلم) عند أدونيس مزج لفلسفة الارتياح إلى ما فوق الواقع فهي ملتقى صوفي بسوريالي، حيث الاعتماد على الاستبطان، والغربة، وعلى قلب العلاقات بين الأشياء يقول أحد الدارسين: "... وأنا لا أعرف بين شعرائنا المحدثين من استطاع أن يؤغل أكثر من أدونيس في طريق المغامرة في مجاهل هذا العالم اللامرئي، واللامعقول القائم على التخوم بين اليقظة والحلم^(٣). كما يؤكد أحد الدارسين أن (تقنية الحلم) عند أدونيس، محاولة لكسر العمود الشعري في سياق التحولات التاريخية، والنمطية السائدة في المغالاة، والتوظيف المكثف للرمز والأسطورة^(٤).

يقول جبرا في عنوان تلك القصائد بـ(حلم): "إن العدد الأكبر من القصائد معنون بـ(حلم)، وكلمة حلم هنا تستعمل دائماً كموازية لكلمة (رؤيا)، وحتى حيث لا تُعنوان القصيدة

(١) انظر: لويس ماسينيون، آلام الحلاج، شهيد التصوف الإسلامي، ص ١٨٨.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢١٣.

(٣) علي سعد، (أدونيس و"كتاب التحولات")، الآداب، كانون الثاني (يناير)، سنة ١٥، ١٩٦٧، ص ٢٠.

(٤) انظر: إلياس خوري، (سرحان: القصيدة والرمز)، الآداب، العدد السادس، لسنة ٢٦، حزيران (يونيو)،

١٩٧٨، ص ١٥.

(بالحد)، فإنَّ الصِّفَةَ الحَمِيَّةَ الدَّوِيَّةَ هِيَ الطَّاعِنَةُ، وَكَمَا فِي كِتَابِ (طَبِيعَاتِ) أَوَّلِ رُؤَسَاءِ بَنِي إِسْرَءِيلَ ۝

المريئة - وكذلك الأصوات المسموعة - ففي هذا كثيرة، وإذ اختارت الاتصالات غير منطقية^(١).

فعن طريقه، الحلم يصبح غير الممكن، ممكناً، و غير متحقق، إلحاحاً، مستحقاً لله حسبه،

وفي اقتران عناوين القصائد على نحو مكثف بعنوانه (الحلم) الفرعية كأنما يُحيلنا الشاعر للعديد

من تجليات الغيب التي أراد لنا كشفها، والبروح بها وخاصة فيما يتعلق بمجىء العنوانات

الفرعيّة المكتّفة في منظومة (وجه البحر)، والتي تصدّرتها قصيدة كيمياء النرجس التي أعلن

ففيها أدونيس (قتل المرأيا) (وابتكار مرأيا أخرى)^(٢). وكأنما اكتملت له النبوة والتجليات،

والظهور في عدة صور وتراثيات تحمل على الشعور بالخلاص، وهذا بتأثير اطلاع أدونيس

على فلسفة الصوفية، ورؤاها، وعلى وجه التحديد تأثره (بابن عربي) الذي يرى في الرؤى، أو

الأحلام خصوصية استأثر الله بها الأنبياء فهي إحدى لحظات الكشف التي تتكشف معها وحدة

الحق، والخلق، كما أنه يُعد أن (النوم) وحده يتحقق الاتصال بين المخيلة التي يرى أنها إحدى

قوى القلب بعالم المثال المطلق، إذ تتطبع صور العالم المثالي على تلك المخيلة، كما تتطبع

صور الشيء المرئي على المرأة، وبذلك تتحقق الرؤيا الصادقة^(٣).

وقد وظّف أدونيس (الحلم) في سياق التحول الذي يشهده في عالم المثال، يقول مُنبِّئًا في

قصيدة الأسماء، والتي حملت عنواناً فرعيةً بـ (حلم):

سَأْسَمِّي التَّحَوُّلَ رُبَّانَ أَيَّامِكَ الْجَدِيدَةِ

بابلاد الخليفة و التابعين

(١) جبرا إبراهيم جبرا، التناقضات في المسرح والمرايا، ص ١١٣-١١٤.

(٢) انظر القصيدة، ص ٢١٣.

(٣) محيي الدين ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، منشورات مكتبة دار الثقافة، العراق، ط ٢، ١٩٨٠.

وأسمي

وجهك المغلق الدفين

كوكباً، والقصيدة

هالة الفارس الغريب

حول أيامك الجديدة

(فالحلم) نزوح نحو التحرر، واقتياد العالم لمجازرة الواقع، وهذا ما عبّر عنه بريسون

في بيان له عن السورالية أنها من البداية حركة تحرر: " الحرية من الاضطهاد الإنساني

والإلهي معاً ... فإذا أراد الإنسان الحرية لا يمكن لحريته أن تكون فيزيائية صرفاً، بل عليها أن

تشمل أيضاً ذلك الجزء من الإنسان الذي يحلم، ويستطيع أن يخلق مع أجواء من الخيال ... فمن

(يحلم) ينسجم ذهنه مع محيطه ... إلخ" ^(١).

وهذا ما نحا بأدونيس اختتام الديوان بصيغ تساؤلية لاحتضان الوجود، وشعور

بالمسؤولية تجاهه. يقول أدونيس:

كيف أمشي نحو نفسي، نحو شعبي

ودمي ناراً وتاريخي ركام ؟

أسندوا صنري -

في صنري حريقاً

ومسافات

وأجساد عصور تتجرجر

(١) جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز: دراسات نقدية لخمس عشرة ناقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ٥٠.

والتواريخ مرايا

والحضارات مرايا

تكسر لا، دعوني:

إنني أسمع أصواتاً تغني في رمادي

إنني ألمحها نمشي كأطفال بلادي^(١).

وفي قصيدة أخرى يتداخل الرمز التاريخي (بالحلم)، على نحو مؤذن بالتحريّة

والعبور. يقول أدونيس في قصيدة (دمشق)^(٢) (حلم):

أومات جئت إليك حنجرة يتيمة

أقتات، أنسجُ صوتها الشفقي من لغة رجيمة

تتبطّن الدنيا وتخلع باب حكمتها القديمة.

وأنت، لي نجمٌ ولي نارٌ كليمة:

يا نجمٌ ردّ لي المجوس

وأنت يا نار استبيحي

فالكون من ورق وريح

ودمشق سرّة ياسمين

حبلّي، تمذّ أريجها سقفاً وتنتظر الجنين.

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة (اللؤلؤ)، ص ٢٤٢.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٣٩.

ففي القصيدة السابقة استدعاءً لرمز (المجوس) ^(١) في دلالتهم الرامزة للحرية واستلهم الشاعر من خلائهم فكرة المخلص، وفي هذا الربط بين (الرمز، والحلم)، تكثيفاً للواقع ففي كليهما - الرمز، والحلم - "ميلٌ إلى الإدماج، والتجميع بخذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء في مركباتها الكثيرة الكامنة بجزءٍ واحدٍ فقط، أو الإيماء بالصورة المركبة، إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة" ^(٢). فلا يعود معها الرمز رسماً للواقع وإنما يردده إلى الذات حيث تنهار كلُّ معالم المادة، وعلاقاتها الطبيعية، لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة برؤيا الشاعر الذاتية ^(٣).

ومن هنا يأتي الانفصال التام أو القطع مع أي ذاكرة مسبقة، وذلك في محاولة (لإبتداع ما ليس له وجود قبلي عن طريق توحدٍ وجوديٍّ بين الإرادة والشهود، بين الحلم والتمثل) ^(٤)، وفضل أدونيس أن يكون (الحلم) حيث اللاطبيعي، واللامنطقي وسيلةً لخلاص البشرية. يقول هريبرت ريد: "... إن أقرب الأعمال الفنية إلى الخلود هو أقربها إلى النظام اللامنطقي الذي يتصف به الحلم... إلخ" ^(٥). وأدونيس يتخذ من (الحلم) طريقاً لإعادة تشكيل الحياة، وصوغاً آخر للوجود، (فالحلم) لم يَعدْ لديه رمزاً حيث اللامنطقي في (اللاشعور)، أو استرجاعاً للماضي في ما (كان)؛ بل أداة يتوسل بها الشاعر الغد الآتي في ما (سيكون)، وأحد العناصر الوجودية الفاعلة

(١) المجوس: إشارة تاريخية إلى التسامح الديني والسياسي الذي ابتعته الأباطرة الفرس، الذي حمل شعب سوريا على تقبل الحكم الفارسي، فكان الفرس في أعين (الفينيقيين)، و (السامريين) و (اليهود)، محررين. انظر، أرنولد توينبي، تاريخ البشرية، جزء ١، ص ٢٤٠.

(٢) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٨، ص ١٣٧. نقلاً عن: محاضرة (لفرويد) عن رمزية الأحلام، ومنها تبين وجه الشبه بين الرمز والحلم في تكوينهما، واستمدادهما من اللاشعور، سيجمون فرويد: محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص ١٥٥-١٨١.

(٣) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص ١٣٦.

(٤) منير العكش، (الشعر بين حركة الخلق والاستجابة)، مواقف، ع ١٣-١٤، كانون الثاني - نيسان، ١٩٧١، ص ١٧.

(٥) هريبرت ريد، (الشعر والحلم والأسطورة)، ترجمة: قاسم عيدو، الآداب، ع ١٢، سنة ٩، كانون (ديسمبر)، ١٩٦١، ص ٣٤.

في مجريات الكون، فما التواريخ، والحضارات سوى "مرايا تتكسر، وأجساد عصور
تتجرجر"^(١)، ويصبح (الحلم) بذلك هو وسيط الشاعر في المجاوزة، وصوته المفارق لأصوات
الآخرين بهدم ما (كان)، وإحلال ما (سيكون).

يقول أدونيس:

أحلم —

لن يكون هذا الصوت

صوتي،

أنت الجثة الطريحة

أنا الدّم النافر من حضارة ذبيحة

يُشعل نار الموت

يُطفى نار الموت^(٢) ...

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٤٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٢٧.

الفصل الأول: المرجعيّات والتوجّهات الفكرية للديوان

١- المرجعيّات الأسطورية^(١) في (المسرح والمرايا)

إن لقب (أدونيس) نفسه يوحي بمدى صلة الشاعر بالفكر الأسطوري، حيث التصق به هذا اللقب بدلا من اسمه الأصلي. وقد علّلت (خالدة سعيد) سبب اختيار الشاعر ذلك اللقب لأنّه: (منطبق على النموذج الإنساني في شعره، نموذج الذي يموت، ويكون موته خيرا للآخرين)^(٢).

كما وأشارت (سلمى الخضرا الجيوسي) إلى تعليل الاحتفاء بتلك النماذج الاسطورية الدالة على البعث عند الشعراء الطليعيين بقولها: "... وجدوا فيها استجابة إلى حاجة نفسية عندهم وعند قرائهم"^(٣). وذلك في أوج تأثرهم بالشاعر ت. س. إليوت في أواسط الخمسينيّات، وتؤكد الجيوسي غياب تلك النزعة في الستينيّات^(٤).

إلا أنّ من الملاحظ أن غياب تلك النزعة كان ظاهرياً فقط بالنسبة لأدونيس، حيث كانت الأرضية الأساس في معظم توجّهاته الشعرية، وأخذت تدخل أطواراً أخرى من النضوج، والاندغام بالابعاد الأخرى، في قصائده.

(١) (الأسطورة / Myth): في اللغة هي "الحديث الذي لأصل له ... وهي قصّة خيالية ذات أصل شعبي تمثل فيها قوى الطبيعة بأشخاص يكون لأفعالهم، ومغامراتهم معانٍ رمزية، كالأساطير اليونانية التي تفسر حدوث ظواهر الكون، والطبيعة بتأثير آلهة متعددة ... والأساطير تتضمّن وصفاً لأفعال الآلهة، أو للحوادث الخارقة ... وقد قيل: إن الأسطورة هي التعبير المجازي عن الحقيقة بلغة الرمز، والمجاز ... إلخ". راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٧٩.

(٢) خالدة سعيد، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠، ص ٨٨.

(٣) سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١، ص ٨٠٤.

(٤) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

أما عن النموذج الذي رافق أدونيس في جميع مراحل الشعريّة بتفاوت مستوياتها فسي
الحضور فهو منتّم لتلك الأساطير في دلالاتها على الخصب وسيكون أولى المرجعيّات
الأسطورية التي سيتم الحديث عنها وهو الفينيقي.

أ- الفينيقي أو فينيكس^(١)

كان توجّه أدونيس لمضامين أسطورة الفينيقي في بداية إصدارته الشعريّة محصوراً
بانتماءاته الأولى للقوميّة السوريّة فكان توجّهاً انفعاليّاً، محدوداً، ومحمّلاً بدلالاتها الأسطورية
المباشرة منذ ديوانه الأول قصائد أولى (١٩٥٧)، كقصيدة: (يا قلقي)^(٢)، (والثلج والدخان)^(٣)،
(والترّب)^(٤)، (والعمل)^(٥)، وكذلك عشتار في قصيدة: (سحر)^(٦)، (ورجاء)^(٧)، إلّا أنّ أدونيس
توسّع في مضمون تلك الأسطورة في ديوانه الثاني أوراق في الريح (١٩٥٨) في قصيدة:

(١) (الفينيقي): إشارة لطائر الفينيقي الأسطوري، يعيش في الهند لمدة خمسين سنة، ثم يجيء إلى فينيقيا ليجمع
طيوب لبنان ويصنع منها عشاً فيغطى كاهن معبد (هليوبوليس) بطيوبه الممزوجة بالعنبر، ومع شروق
الشمس يخفق بجناحيه فيلتهب العنبر بحرارة الشمس وتشتعل الطيوب وتحرق (فينيقي) فيتولد من رماده فينيقي
آخر وهكذا، وقد اختص الفينيقي بالقيامة لأنه استنكر على حواء أكل الثمرة المحرّمة. مختار علي أبو غالي،
الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٦٢.
وقد ورد أيضاً ذكر (الفينيقي) في كتاب: (الأسطورة المحورية) من عدّة مصادر إحداها عن القدّيس
هieronيم والأخرى كما هو موجود في الأساطير العبرية. انظر: مختار أبو غالي، الأسطورة المحورية في
الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦، ص ٦١-٦٢. كما تضمّن الكتاب حديثاً
موسّعاً عن محوريّة أسطورة (الفينيقي) عند أدونيس في بدايات إصداراته الشعريّة الأولى. انظر: نفس
الكتاب، ص ١٤٥-١٥٦.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٤٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٥٠-٥١.

(٥) المرجع السابق، ص ٨٥. تحديداً ص ٨٨-٩٠.

(٦) المرجع السابق، ص ٧١.

(٧) المرجع السابق، ص ٧٥.

(البعث والرماد)^(١)، التي جاء التعبير فيها بشكل مستفيض عن تلك الأسطورة قياساً بجميع مراحلها الشعرية اللاحقة. كما أنها تقضي لتكامل المنحى التجريبي عند أدونيس كما تقول خالدة سعيد وابتعاده عن التجريدية التي حفل بها ديوانه الأول، وفيها إيماءة لتجربة نفسية وواقعية سبقتها إليها قصيدة (الفراخ) سنة ١٩٥٤ وجاءت قصيدة (البعث والرماد) استمراراً لذلك التيار التجريبي^(٢).

فمزج أدونيس مضامين تلك القصيدة بقرطاجة^(٣)، مهد الحضارات الفينيقية وكأنه بذلك يستعيد مجدها الأول، وتكشف أيضاً القصيدة عن تحول الشاعر على شكل (حلم) من دمشق إلى بيروت، فكان توجّهاً سياسياً بإحياء الهلال الخصيب وانبعاثه من جديد من مهد الحضارات القديمة على غرار تخلق الفينيقي، وما قدّمته نساء قرطاجة من تضحيات في قصص صفائهن لصنع حبات للسنن^(٤). يقول (مختار أبو غالي): "...ومجيء بعلبك في المقطع يعضد التوجّه السياسي للشاعر في هذه المرحلة ... إلخ"^(٥).

ورأت (خالدة سعيد) أن تلك القصيدة مثّلت الذروة قياساً بإنتاج أدونيس السابق دليلة (١٩٥٠)، قالت الأرض (١٩٥٤) وقصائد أولى (١٩٥٧)، في موقفه من الموت البطولي

(١) المرجع السابق، ص ٢٤٩.

(٢) انظر: خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص ٩٤-٩٥.

(٣) (قرطاجة): إحدى الحضارات الفينيقية، حيث كانت تترغم العالم، وحوض البحر المتوسط. ومحور النزاع بينها وبين (روما) يدور حول التسلط على جزيرة صقلية، ومضيق مسينا التي إن تحكمت به قرطاجة تعذر على الرومان الاتصال بساحل إيطاليا من الشرق، فعزم الرومان على وجوب تدميرها وإحراقها ومحوها من الوجود، حتى لم يبق لها أثر. وكان ذلك في الحرب الرومانية القرطاجية بين ٢٦٤-٢٤١ ق.م. انظر: أنولد توينبي، تاريخ البشرية، الجزء الأول، نقله إلى العربية، نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥، ص ٣٠٠-٣٠٣.

(٤) انظر: مختار أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص ١٤٧.

(٥) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

الفادي، إلا أنها أخذت عليه وضوحه الشديد، فالغموض في رأيها يُلَبَسُ القصيدة جمالية أكثر^(١)، كما بيّنت أن للنار في نفس أدونيس منابع كثيرة تتصل بالنشأة الأولى في بيئة دينيّة، وتأثره الواضح بأشعار المتصوفين (كالمكزون السنجاري، والمنتجب)، وكذلك تأثره بموت أبيه احتراماً بحادث مقلع^(٢).

وهذا التأثر بالنار كرمز للصيرورة، والبحث جاء تأثراً بالفيلسوف اليوناني هيراقليط (٥٤٠-٤٨٠ ق.م) الذي قال بصيرورة الوجود، وحركة الحياة الدائمة، وهي مستوحاة من فكر الإنسان القديم، وتصوراته حول الطبيعة، ثم جاءت كصياغة أسطورية تحمل معنى التجدد الدائم. وقد تنامي الفكر الهيراقليطي في ما بعد في معظم الحركات الفلسفية الغربية الحديثة وبنّت لدى الفيلسوف الألماني هيجل (١٧٧٠-١٨٣١)، ونيتشه (١٨٤٤-١٩٠٠م) الذي جسّد في (زرادشت)^(٣) مبدأ الصيرورة الخالدة^(٤).

(١) انظر: خالدة سعيد، البحث عن الجذور، ص ١٠٧-١٠٨.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٩٢.

(٣) (زرادشت): ينسب للقرن السابع قبل الميلاد، وهو المؤسس لدين الإيرانيين. انظر: إرنست بلوخ، فلسفة عصر النهضة، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، ١٩٨٠، ص ١٧٣. ويُقال: "أن ظهور زرادشت كان في القرن العاشر أو التاسع قبل الميلاد ... وأنه عندما بلغ الثلاثين بعثه الله نبياً، ورسولاً، ونُسبت إليه الخوارق ... يقسم زرادشت (العالم) إلى قسمين: الروحي، والجسمي، (والخلق) إلى التقدير، والفعل، (والوجود) إلى النور، والظلمة، (والموجودات) إلى النور، والظلمة معاً، أو من الخير، والشر، (والعالم) صراع بين القوتين سينتهي بانتصار إله النور (أهورامازدا)، ولذلك تسمى الزرادشتية أحياناً باسم (المازدية)، وأطلق عليها المسلمون اسم (المجوسية)، و المجوسية اسم ديانة عبدة النار، وكان زرادشت قد اعتنق عبادة النار، وانتشرت بيوت النار في كل أنحاء الإمبراطورية الفارسية، ومن ثم أصبحت المجوسية اسماً لكل الديانات الفارسية ومنها الزرادشتية ... وكان للزرادشتية تأثير كبير في الطوائف الباطنية من (قرامطة)، و(حشاشين) ... إلخ". راجع: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٢٢٤.

(٤) جاك أماتاليس، يوسف الخال ومجلته (شعر)، ص ١٣٧-١٣٨.

و(نبتشه) أول من نادى (بموت الإله)، مدفوعاً بمنطق الصراع حيث بنى تصوراتَه على الاعتراف بالإنسان كرمز للقوة الخالقة، والإرادة الواعية^(١).

ومثل تلك الفلسفات الوجودية في الرفض الميتافيزيقي لوجود الله أخذت تتضح وتتواعم أكثر مع تلك الأساطير في: (أغاني مهيار الدمشقي ١٩٦١) فقد تبدت بشكل واضح في قصيدة (الضياع)^(٢) كصرخة للبدء من العدم/ النار.

أما في (المسرح والمرايا) فقد جاءت أسطورة (الفينيق) بشكل غامض حيث عوملت على نحو أكثر نضجاً، وعمقاً من الناحية الفنية، وأكثر امتزاجاً بالرموز الأخرى بإشعال فتيل الثورة، ولهبها المؤذن دوماً بفتح عوالم للعبور، والارتقاء فكان توجُّهاً إنسانياً يبحث فيه الشاعر عن سبل الخلاص.

يقول أدونيس:

بعد رماد الكون

يوقظ هذا الزمن النائم في بحيرة الجليد

أخرس كالمسمار

يفرغه كجرن

للزمن الطالع من خميرة الأجيال

في قدم الأطفال

الزارعين بذرة البكاره

الحاملين الضوء والشراره. (١)

(١) انظر: علي حسن الجابري، الفلسفة الغربية من التنوير إلى العدمية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧، ص ٢٠٧.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٣٦٤.

يعول الشاعر في المقطوعة السابقة في فكرة تطهير الأرض، وردّها لبقارتها الأولى،
على الاحتراق، فيجعل الفينيق أحد عناصر الثورة الرئيسة لتطهير الأرض. فيدمج (البكارة
بالشرارة) الموقظة للزمن المتجمّد، وركوده، ويقرن (الرماد) بـ(الذهب) الرّامز للإيقاظ،
والخصب، واليقظة.

وكذا يمزج الشاعر (الفينيق) بنيران (النبوة) قائلاً:

رافقتني الرياح وأحجارها النبويّة

والذين يسировون في النار، يستنبتون

شجر الحلم، يفتحون

في رماد العصافير بؤابة^(١)

فتصبح الأسطورة بهذا المستوى أكثر تألفاً مع الهموم الإنسانية، بتجاوزها الدلالات
المباشرة، وأكثر التصاقاً بتجربة الشاعر.

ونرى أدونيس في موضع آخر يدمج (الفينيق) بعوالم (التخلّق) كبذرة تكوينيّة أولى
لأطفال بلاده مقرونةً بحمولات الصوفيّة في شطحاتها النبويّة، والاتّحاد بسماع الهواتف
الربّانية. يقول أدونيس:

لا: دعوني:

إنّني أسمع اصواتاً تغنيّ في رمادي

إنّني ألمحها تمشي كأطفال بلادي^(٢).

ويقول في موضع آخر:

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) المرجع السابق، قصيدة مرآة الطريق وتاريخ الغصون، ص ١٩٦.

(٣) المرجع السابق، قصيدة الولوة، ص ٢٤٢.

بدب في عروقي

صحو، وفي رمادي

أقوم والعالم حول وجهي بيت، وكل

زهرة قصيدة^(١).

أما عن النص الذي لا يمكن قراءته إلا بالاعتماد على مضمون أسطورة الفينيق فجاء

معنونا بـ (الحلم)^(٢). يقول فيه الشاعر:

غبت، اختفيت، عرفت أنك سائح

شراً ولؤلؤة وموج غواية

تمضي تعود مع الفصول

ورأيت نارك في الحقول

عينك أجنحة ووجهك طالع

كالأفق، يكتنز الشمس، ويغسل الأرض الكثيبة ...

ويكاد يكون هذا الديوان من أكثر الدواوين تضميناً لأبعاد تلك الأسطورة على نحو

رمزي غامض. كالمقابلة بين تلك الأسطورة ووجه الشاعر في قصيدة (مرآة للسؤال)^(٣). حيث

لا يمكن قراءتها إلا باعتماد مرجعية (الفينيق).

(١) المرجع السابق، قصيدة قمر الغوطة، ص ١٥٧.

(٢) المرجع السابق، قصيدة الحلم، ص ٢٣١، راجع تحليل على الشرع لهذه القصيدة، بنية القصيدة القصيرة، ص ٦٩-٧٠.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٠.

ب- أورفيوس^(١)

بدأ توظيف أدونيس لتلك الأسطورة بدءاً من ديوانه الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي) في قصيدة له بعنوان: (أورفيوس)^(٢)، وكذلك في قصيدة: (مزمور)^(٣) من الديوان نفسه، ووردت أيضاً في: (كتاب التحولات) ضمن منظومة أقاليم النهار والليل في قصيدة: (فصل الحجر)^(٤)، وتكرر (أورفيوس) مدمجاً بمهيار في: (فصل المواقف)^(٥).

أمّا في (المسرح والمرايا) فقد وردت الأسطورة على نحو مباشر في قصيدة (مرآة لأورفيوس)^(٦)، وتكرر ورودها في عملٍ درامي طويل بعنوان: (الرأس والنهر)^(٧).

عنيّ على الشرع ببحث هذه الأسطورة، وتعقبها بالرصد والتحليل في عددٍ من النماذج الشعرية المعاصرة، وضمن عددٍ من المقارنات والمقاربات بين شعراء العرب والغرب، يخلص منها الشرع لعدة نقاطٍ أساسية في توجّه أدونيس لتلك الأسطورة حيث يرى أن أدونيس اقتفى

(١) هنالك عددٌ من الأخبار التي تنوّعت حول أسطورة (أورفيوس) ساقّدم أكثرها تناصّاً مع السديوان. "عندما غزا (ديونيزوس) مدينة (طراقيا) أظهر أورفيوس عدم الإكتراث به، حيث كان مشغولاً بتعليم الطرّاقيين أسراراً مقدّسة، وكان يدعوهم لتقديم الأضحية البشرية، وكان أورفيوس يستيقظ كل صباح ليحيي الفجر من على قمة جبل بانجيوم، وكان يدعو لعبادة هيليو (أبلو) كبير الإلهة، واعتاط ديونيزوس من أورفيوس فحرض عليه النساء التّابعات لقتله، وكان أورفيوس وقتها يمارس طقوس العبادة في معبد (ديوم) في (مقدونيا) فانتظرت النساء حتى دخل أزواجهن إلى المعبد وهجمن عليهم بالسلاح وقتلن أزواجهن، وقطّعن جسد أورفيوس إرباً، وقذفن رأسه في نهر (ميروس)، ولكنّ الرأس طفا على وجه النهر ولم يتوقّف عن الغناء حيث انتهى لجزيرة (لزيوس). انظر: علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة للنشر، عمّان، ١٩٩٩، ص ١٤.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٣٧٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٠٥-٤٠٧.

(٤) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨، ص ١١٣. وتحديداً ص ١٢٥.

(٥) المرجع السابق، ص ١٣١. وأورفيوس تحديداً ص ١٤٧-١٥٣.

(٦) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩٠.

(٧) المرجع السابق، ص ٩٣.

كثيراً من جزئياتها وخاصةً من مشاهد قتل (أورفيوس) على يد النساء الطرافيات، وكذا وصف أدواتهن الحربية^(١).

ومثل علي الشرع لذلك بعدد من المقاطع من (المسرح والمرايا) منها:

"اتقربوا جبهتي، قنّوني

وخذوا حربةً وانحروني

مزقوني، كلوني"^(٢)

ولاحظ الشرع أيضاً أن أدونيس قد استمدّ الكثير من الظلال الأورفية، وأخرجها حسب رؤاه الخاصة، ممزوجة بهاجس التخلّق، والتكوين، وتضمينه ذلك العداء بين النساء وأورفيوس دلالات رمزية خاصة كثنائية (الأنثى/ والذكر)، و(الحياة/ والموت)^(٣).

يقول الشرع: (... مثلت النساء عنصر التشبُّث بالحياة، في حين مثل أورفيوس الجانب الواعي لعبثية التنازل، والاستمرار في الوجود المشروط بحتمية الموت)^(٤).

إن في نموذج (أورفيوس) لحظة استشراف للوجود بدءاً من العدم، كما أن أورفيوس رمزٌ للكمال الإنساني، وتفوقه الذي أبدعه (نيتشه) إذ كان يبتعث الموتى، ويرشو الآلهة بنغمه وصوته، وحين موته تتوزّع أعضاؤه في كلّ الوجود، كما أن (أورفيوس) عُذّ رمزاً للعنصر الإلهي في الإنسان والعنصر اللازمي الأبدي في الزمن؛ لذلك تندغم صورته بصورة المسيح الإله التي ينقّمصها الشاعر الحديث^(٥).

(١) انظر: علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ٨٧.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١٣.

(٣) علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ٨٩.

(٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٥) انظر فيما يخص ريلكه: التفسير الأورفي للأرض: خليل حاوي، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، (آداب، ع ٣، ١٩٦٢، ص ١٦).

و(أورفيوس) كما يراه ريلكه: "هو الشاعر الأمل ... الذي يتوسط بين الموت والحياة،

بين الماضي والحاضر، ويعاني كلّية التاريخ، ومآثر الإنسانية حثًا إلهيًا واحدًا مؤبّدًا"^(١).

و(أدونيس) ما يماثل هذا التصوّر إذ يقول: (... الرأس رمزٌ للمجد، ومكان الكلام أي صلة

الوصل بين لغته والعالم، بين حاضره وماضيه، ... إنه يعدّ الماضي بأنّه سيكون دائماً

المستقبل)^(٢).

وفي إفادة أدونيس من ثنائية (الحياة / الموت) في (المسرح والمرايا) ما جاء في قوله:

محرّر

برفضي البارئ بانفجاري

كأنّي المهيب أو كأنّي البركان

باسم الغد الصديق

باسم كوكب

سميّته الإنسان^(٣)

وفي مقطع آخر يجعل (أدونيس) من موت (أورفيوس) أضحيةً تنعم على بني البشر

بالحضارة، وذلك من خلال دعوى الشاعر لقراءة الكيمياء بين جسد أورفيوس الممزّق بوصف

الكيمياء صيغةً حضاريةً تسهم في ارتقاء الوجود. يقول أدونيس متلبّساً قناع أورفيوس:

واقرأوا كيمياء المدينة

بين أشلثي الأمانة^(٤)

(١) المرجع السابق، ص ١٤ نقلاً عن Rilke, Sonnets to Orpheus, tr & intr. By J.B. Leishman, p.16

(٢) أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٠٣-١٠٤.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١١.

(٤) المرجع السابق، قصيدة (الرأس والنهر)، ص ١١٣.

وفي موضع آخر يمزج أدونيس غناء الرأس وفاعليته (بالعصفر)^(١)، حيث أضفى عليه صبغة صوفيّة وفلسفيّة.

يقول أدونيس:

والزمن المعصفر الملائن

بجرحه ربابه

غنيت، فكل نخلة خريف يبكي،

وكل صخرة سحابة^(٢)

اليوم أكملت^(٣) اكتملت: صوتي

يفهمه الزلزال والأطفال والربيع ...

آلفت بين الصخر والنبات

بين غبار الطلع والمرايا^(٤)

وعلى صعيد الرؤية الشعرية نلاحظ أنّ ثمة ربطاً بين رأس (أورفيوس) وجميع

الرؤوس التي اغتيلت عبر التاريخ كما يصورها (المسرح والمرايا)، وهنا تكمن النزعة الثوريّة

لقصائد الديوان. وأحياناً يدمجه بشخصيات أخرى تمثل الشاعر (كمهيار) يقول:

رأس مهيار يجري ...

رأسه الجرح والنزيف

رأسه حولكم يمامة^(١) ... إلخ

(١) (المعصفر): له دلالات خاصة، فهو عمل الكيميائيين القدماء الكبار، والغاز المتصاعد هو (العصفر) الذي يتطاير تاركاً وراءه الفضائل (الذرق) القاسي، وهو حجر الفلاسفة. انظر: لويس ماسينيون، آلام العلاج: شهيد التصوف الإسلامي، ترجمة: الحسين حلاج، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا: ٢٠٠٤م، ص ١٣٢.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١٧.

(٣) نلاحظ التقاص في قول أدونيس (اليوم أكملت) مع الآية القرآنية في قوله تعالى: (اليوم أكملت لكم دينكم وأتممت عليكم نعمتي ورضيت لكم الإسلام ديناً) {المائدة، آية: ٣}.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١٤.

أمّا عن القصائد التي عكست فكرة طواف أورفيوس الدائم بين الصعود والهبوط فجاءت

في : (مرآة لأورفيوس) ^(١) يقول أدونيس:

المحك الآن على الضفاف

رأساً، وكلّ زهرة غناء

والماء مثل صوت

أسمعك الآن أراك ظلاً

يفرّ من مداره

ويبدأ الطواف...

يلاحظ علي الشرع أنّ فكرة التطواف الدائم، أو السفر في زقاق الغموض ملمح أساسي في تحولات أدونيس صعوداً وهبوطاً يقول: (... إنّ السفر هنا، ... يعني التجوال المستمر لجوهر الكائن الإنساني، التجوال الذي يستمر صعوداً، والتألق والتسامي باللغة أو النور، والفضاء الأسفل حيث الموت، وارتداد جوهر الكائن الإنساني إلى أرضية المادّة الأولى التي تشكّل منها) ^(٢).

واللافت للنظر أن أدونيس أعقب هذه القصيدة مباشرة بـ: (مرآة الطواف) ^(٣) التي يدمج

فيها أدونيس ذاته مع أورفيوس. يقول فيها:

بعد نار الطواف

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٠.

(٣) علي الشرع، (استراتيجية القراءة منهج نقدي - قصيدة محمود درويش: "أمشاط عاجية")، علامات، ج ٣٧، مج ١٠، ٢٠٠٠، ١٩١.

(٤) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٩١.

بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاف
سطعت شهوة العلو، تسلقت حنيني وناره، ورحلنا

عن بلاد نزار طحلبية

في بساط الخليقة الشفاف

وأنا اليوم نكهة كوكبية

أتمرأى، وأصهر الدهر مرآة انخطاف لوجهي العراف

للنهار المسنون كالقلب، للفتح

لسحر الأبعاد والأطراف...

تمتزج الظلال الأورفية في هذه القصيدة بالفينيقي، فرى أدونيس متقنعا بأورفيوس
خلاصاً نحو أبعاده الأخرى من خلال معابر الجنس، والتخلق التي دلت عليها (رحيق/ الجرح/
سرير القطاف/ شهوة). فضلاً عن الأبعاد الصوفية التي أضفاها أدونيس على جو القصيدة حيث
جاءت تلبية لتوجهاته الخاصة بفكرة سمو والتي دلت عليها لغة (الحلم/ الطواف/ تسلقت/ مرآة
انخطاف/ الفتح/ السحر).

وقد أشار علي الشرع في بحثه للأورفية عند أدونيس ما ينطبق على ماهية الدمج
السابق بقوله: (...) إن أدونيس في رسمه لملاح أورفيوس كان شأنه شأن الشعراء الأورفيين
الآخرين قد حاول أن يخرج أورفيوس إخراجاً خاصاً سامحاً لنفسه أن يمزج ملامحه مع ملامح
شخص أسطورية أخرى، أو أن يضيف إليه شيئاً من خلفيته الحضارية الخاصة، أو أن يمتزج
معه لتصبح شخصية أورفيوس، وشخصية الشاعر متآلفتين، أو مندمجتين^(١).

(١) علي الشرع، الأورفيه والشعر العربي المعاصر، ص ٩٢.

كما لاحظ علي الشرع تأثير ملامح الأورفية على معظم إنتاج أدونيس اللاحق بحيث

عدها الخلفية الأساسية التي لا يُستغنى عنها في فهم شعره أو كشف مضامينه وأخيلته^(١).

ومن أكثر المقاطع الشعرية في (المسرح والمرايا) التي تجلّت فيها خصوصية التلاقي

بين المعطى الأسطوري المتمثل (بالنزعة الأورفية)، والمعطى الصوفي المتمثل (بإحدى حالات

الشطح) ماجاء في قول أدونيس:

... أيتها السوانح اكتنزت -

باضت تماثيلك في هوائي

أجنحة تطير في ثيابي

هو اتقا سمعتها تغني

حاولت أن أراها،

لكنني عجزت^(٢)...

فالأبعاد التخيلية في المقطعة السابقة مستمدة من تصورات الأورفيين القدماء " أن

الزمن وجد قبل وجود هذا العالم، ومنه ولدت الفوضى، والأثير، ومع مرور الزمن أنتجت

الفوضى (Chaos) بيضة مشعة ذات لون أبيض، وهي بدورها أنتجت فانيز (Phanes) البطل

في نظرية الأورفي ... وفي تخريج آخر للأورفيين القدماء ... أن الريح ضاجعت آلهة الليل

ذات الأجنحة السوداء، فوضعت بيضة أودعتها رحم الظلام ثم فقست البيضة إلى الحب

إيروس (Eros) ... وقد بعث هذا الإله الحركة، والحياة في الكون ... إلخ^(٣).

(١) المرجع السابق، ص ٨٥.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة: مرآة التاريخ، ص ٩١.

(٣) علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ٩٥.

إلا أن الخصوصية في تلك المقطعة تكمن في تصوير (الغناء الأورفي)، بالهواتف الربّانية، أو (الباطنية)، والهواتف الربّانية في عُرْف الصوفيّة من تداعيات الأمور الموصلة لحالة الشطح^(١). إلا أن دمج تلك التصوّرات بالرؤية الكلية للقصيدَة سلّبها فاعليّة الخلق، والاكتمال، إذ تشي الرؤية بالعجز، ومعالم الانكسار، وعدم تحقيق أيّ نوع من التجلّيات، وهذه رؤية القصيدة ككل^(٢)، وإخراج تلك التصوّرات بما يتماشى ورؤية أدونيس للتاريخ الماضي على اعتباره رمزاً للتقوّل، والجمود في قوله (تماثلك) نقيض الرؤية الأورفيّة وجاء ذلك في إطار مجاورة هذه القصيدة لقصائد منظومة (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور).

ج- بروميثوس^(٣)

اتّجه أدونيس لمضامين تلك الأسطورة الإغريقية في بواكير شعريّته الأولى كرمزٍ للتمرد على الآلهة. يقول أدونيس: "إنّ الذهن العربي مليء بالآلهة لا يمكن للشاعر الحقيقي إلا أن يصرخ في وجهها الصرخة ذاتها التي أطلقها بروميثوس، وتبنّاها ماركس: (أكره جميع الآلهة)*، وليست الآلهة هنا آلهة السماء وحسب، وإنما هي آلهة الأرض أيضاً ... إلخ"^(٤).

(١) انظر: عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات للنشر، ط٣، ١٩٧٨، ص ١١.

(٢) انظر: ص ٢١٠-٢١٤ من هذه الدراسة.

(٣) جاء بشأن هذه الأسطورة الكثير من الروايات والشروحات إلا أنّها تتلخّص في كون (بروميثوس) نموذجاً للبطل المؤسّس المبتكر لنظام الخليقة، فقد تحدّى الآلهة المستبدة ببني الإنسان، بدافع حزنه عليهم، وغش الآلهة، وسرق منهم النار ليمنحها لبني البشر كإحدى وسائل الحضارة التي تعوّضهم النقص في قواهم الطبيعيّة، لذلك حكم عليه (زيوس) كبير الآلهة بالعذاب طيلة الحياة بأن يقف عارياً مربوطاً بعمود مثبّت بجبال القوقاس، حيث يتردّد نسرٌ ليلتهم كبده ثم يعود بروميثوس للحياة، ثمّ العذاب، وهكذا دون أن يحظى بنعمة الموت. علي الشرع، الفكر البرميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٣، ص ٩-١١.

(٤) أدونيس، الثابت والمتحوّل: صدمة الحداثة، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦، ص ٢٥١.

وقد لاحظ علي الشرع في بحثه لمضامين النزعة البروميثيَّة في شعريَّة أدونيس أنَّها

انطوت على نزعة تأملية في إطار علاقة الإنسان بالقوى الكونية^(١).

وكان ذلك التوجه الثوري لأدونيس بتأثير من الفلسفات الوجودية المتعلقة بمسألة

نظرية الخالق و(الكون). حيث ظهرت تلك الفلسفات في نهايات القرن التاسع عشر والتي أقامت

مرتكزاتها على الأسس المعرفية لكل من سورين/كيركيجارد/ومارتن هايدجر الإلحادي

وامتداداتها لكل من نيتشه، وماركس، وهيجل^(٢)، في بعدها عن المسلمات (النقل) فمنهم من

توجَّه إليها بشكل عقلي صرف، ومنهم من توجَّه للأساطير الدينية.

واتخذت هذه الأسطورة الكثير من الأبعاد الفلسفية الغربية حول العدمية كأساس لتولي

بروميثوس مهمة أن يصير الخالق الوحيد لكل القيم.

وعدَّ شبنجلر في حكمه على تطوُّر الفن في المرحلة الحديثة من حضارة الغرب أنه ردَّ

الأشياء لحكم العدم في سياق ابتداعه قيمة جديدة، بهدم الوجود، وإعادة خلقه من جديد، وأنَّ هذا

الأسلوب من سمات مرحلة الحداثة في الغرب جعله يتقلَّد إثم بروميثوس لتحديهِ الخالق ومناقبته

له في مهمة الخلق^(٣).

ويرى علي الشرع أنَّ التصورات البروميثيَّة قد تعمَّقت عند أدونيس بدءًا من ديوانه

الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي)^(٤). ثمَّ شهد شعره غيابًا لتلك النزعة حيث استعاض عنها

● جملة قالها بروميثوس تحديًا للآلهة، انظر: عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، الجمهورية اللبنانية، ١٩٨٨، هامش ص ١٥٤.

(١) علي الشرع، الفكر البروميثي والشعر العربي الحديث، ص ١٠٥.

(٢) علي حسن الجابري، الفلسفة الغربية من التنوير إلى العدمية، ص ٢٣٢.

(٣) انظر: خليل حاوي، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، الآداب، ع ٣، ١٩٦٢، ص ١٣.

(٤) علي الشرع، الفكر البرميثي والشعر العربي الحديث، ص ١٠٦.

بالفينيق وأورفئوس إلا أن غيابها كان ظاهرياً ، يقول الشرع: "... ظَلَّتْ النُّزْعَةُ البروميثيَّةُ
تشكُّل الأرضية الأساس لكثيرٍ من أفكار أدونيس... إلخ" (١).

ففي (أغاني مهيار الدمشقي) مثلاً تبرز تلك النزعة على شكل صرخة في منظومة
بعنوان (الإله الميت) (٢) ، وكذلك في مرثياته المعنونة بـ (الموت المُعاد) (٣) ، كإشارة للبدء من
العدم. وتبدَّتْ تلك النزعة أيضاً في (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) ، فيصور
أدونيس من نفسه كاهناً يمتلك أسرار الربوبية في: (فصل الحجر) (٤) ، حيث يقول صائحاً: "...

مَنْ يَعْرِفُ مِثْلِي الْأَسْرَارَ وَقَدْ نَفَخْتُ بَيْنَ شَفَتَيْ الْأَرْضِ". ويقول في موضع آخر في قصيدة:
(فصل المواقف) (٥): " وصَحْتُ قُبَيْلَ ذَلِكَ - نَقَمْتُ يَاعَصْرًا يَكُونُ فِيهِ الْإِنْسَانُ طَقْسَ
نَفْسِهِ: السَّقُوطُ وَاللَّهُ، الْأَرْضُ وَالْجَنَّةُ ... إلخ".

ونجد أدونيس في طور (المسرح والمرايا) ، يُداخل بين الفكر الأسطوري البروميثي،
والفكر الصوفي معاً، وتكمن خصوصية الأبعاد البروميثية في هذا الديوان في تعميقها لفلسفات
(ابن عربي) على وجه الخصوص التي تأثر بها أدونيس بشكل واضح في هذا الديوان بشكل
خفي ومبطّن، وعزّزت لديه الكثير من فلسفة الخلق، فأدونيس مأخوذ بفكرة التأله تأثراً بابن
عربي، وقوله بصحّة تأليه الإنسان (٦).

(١) المرجع السابق، ص ١١١ .

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٤٠٣ .

(٣) المرجع السابق، ص ٥٠١ .

(٤) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١١٤-١١٥ .

(٥) المرجع السابق، ص ١٣١ . وتحديدًا ص ١٥٣-١٥٤ .

(٦) انظر: ابن عربي ، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلس دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤،

أما عن الإشارات البروميتية المباشرة في (المسرح والمرايا) فهناك العديد من الروايات التي تتوقلت حول التصورات البروميتية تتسق كثيراً ونماذجها الشعرية، فقد قدمت بعض الروايات (بروميتوس) بأنه يمتلك قوةً خلاقاً على بعث الحياة في الصلصال وفي رواية أخرى أن تلك القوة قامت بين عمليتي البعث والخلق معاً^(١).

كما ربطت الكثير من الروايات (بروميتوس) بالقدرات التنبؤية، ووصفه بأنه عرافٌ يمتلك السحر، وأن ناره ترمز للمعرفة العلوية المحرمة ومن هنا جاء ربطها بالسحر^(٢). ومن هنا اقترنت الكثير من قصائد الديوان بأفعال القدرة على الخلق والصورورة مثل: (ألفت/ ابتكرت/ مزجت/ صهرت... إلخ).

يقول أدونيس:

وأنا الذهر والطريق،

أخض البحر - موتى سفينة، وبقاياي

انفجارٌ يجيء، أو (أبجدية) * ^(٣)...

(١) لويس عوض، أسطورة بروميتوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، ٢٠٠١، ص ٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٧-٨.

● (الأبجدية): مصطلح يتكرر عند أدونيس كثيراً في معظم دواوينه، وتكررت في ديوانه (الحصار)، بصوغه أبجدية أخرى لما تبقى من ذاكرته زمن الحصار، انظر: أدونيس، كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٦، ص ٥٩-٦٠. وأعادها

● بالدلالة نفسها في ديوان: (اهدأ هاملت تتشق جنون أوفيليا) في قصيدة بعنوان: (لون أيها الدم هذه اللوحة التي نسميها الأرض). انظر: أدونيس، اهدأ هاملت تتشق جنون أوفيليا، ص ٧٣. (والأبجدية) بجميع دلالاتها تشير إلى عنصر المدنية، والحضارة التي يعود فضلها للفينيقيين السوريين، ونقلها عنهم اليونان ما بين (٨٥٠ - ٧٥٠ ق.م). ويعد النظام الأبجدي من أعظم المنح التي أنعمت بها الحضارة السورية على البشرية. انظر: فيليب حتي، تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين، ج ١، ترجمة: جورج حداد، وعبد الكريم رافق، دار الثقافة- بيروت، ١٩٥٨م، ص ١١٧-١١٨.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٥٢.

(فالدَّهر) نظيرُ الآلهة عند الصوفية^(١)، (والأبجدية) تشير للارتقاء الفكري الذي منحه

بروميثوس لبني الإنسان.

ومن الصور الأخرى التي عكست حدة الصراع بين الحاكم والمحكوم ما جاء في قول

أدونيس:

فلنكسر الزمان

كالغصن،

إن الكون بهلوان

إن إله العالم (المقصلة) * (٢) ...

وفي موضع آخر يُعلن أدونيس صرخته في وجه الخالق. إذ يقول:

حاجيتُ من غضبٍ إلهي

وسكنتُ إنجيل الرضاعة

كي أكشف الحجر المسافر في ردائي.... (٣).

وهناك بعض الروايات التي نظرت لآلام بروميثوس على أنها شبيهة بالآم المسيح،

فاعتبروه المخلص في سبيل إنقاذ الجنس البشري، ونعت كل الكائنات تلك الآلام، حيث اعتاد

البشر على وضع خواتم في أصابعهم، وأكاليل زهور فوق رؤوسهم، وفي أعناقهم تخليداً لذكرى

بروميثوس مخلصهم من قيد الآلهة.

(١) انظر: علي حيدر، مدخل إلى دراسة التصوف، دار الشُّموس للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٣٣.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٠٢.
* (المقصلة): من قِصَل، والقِصَل: بمعنى القطع كما ورد في لسان العرب، لابن منظور، مجلد ١١، دار صادر، بيروت، ص ٥٥٧. أمّا في المعجم الوسيط فهي: آلة تقطع بها (الرقاب)، شاع استعمالها في النشورة الفرنسية، سنة ١٧٨٩م، انظر: المعجم الوسيط، ج ١-٢، ص ٧٧٥.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٤.

وفي (جنازة امرأة) ما يتماس وتلك المضامين يقول أدونيس في صورة طقسية تأهباً

لرحيل المرأة إلى عالم الأموات:

المرأة السمراء (تعطي السوارين إلى العجوز):

عطية من الجسد

تلتف كالسوار حول الروح^(١)

وفي موضع آخر:

المرأة السمراء (تقدم الخلخال الثاني للمرأة الصفراء):

وطن كالختم

يسكن حول الفخذ

سجين الحلم

سجان اليقظة^(٢)

حيث عذت تلك المرأة أضحية للخلاص، وقرباناً لبذاء أيام قاسيون، وصرخة ميلاد

الشاعر الأولي. وغير ذلك من مضامين الخلق من العدم.

أما عن سرقة النار التي منحها بروميثوس للإنسان ليؤسس حضارته على الأرض،

فجاءت دلالتها في المسرح والمرايا على نحو غرائبي، ممزوج بفلسفة الصوفية وخصب الفينيقي.

يقول أدونيس:

حلمت

دار الوجد خطفني،

دخلت بيت النار

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٢.

(٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

خرجت يساقط منى الورد

كأنني أذار أو نور^(١)

فلاحظ الشطح الصوفي المقرون بشدة الوجد. أما (الحلم) ففيه على تعبير أحد الدارسين: "تستعيد النفس الوحدة الأولى الضائعة، وتدخل في تواصل مع الطبيعة والله، مع أرض البشر، وسماء الألوهية، (فالحلم) شكل من الأشكال التي تتيح لها إعادة التماس مع أسرار الكون، أي مع قواه الخلاقية"^(٢).

والشاعر هو صاحب الحق في التماس أسرار الألوهية، وإدراك المجهول وهذا مسلك الصوفيّة في القدرة على التماهي مع معطيات الكون، في لحظة ما يسمّى (بالانخطاف)^(٣).

د- أسطورة النرجس^(٤)

(١) أدونيس، المسرح والمرابا، ص ١٠٢ .

(٢) حبيب بوهرر، تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني: قراءة في آليات بناء الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، جدارا للكتاب العالمي، عمان، ٢٠٠٨، ص ١٥٢.

(٣) (الانخطاف): جرى هذا التعبير من أدونيس بتأثير من الصوفية وهو عند أدونيس وسيلة الكشف عن اللامعقول، حيث يتم التواصل مع ما لا يقال، وما لا يوصف. انظر: أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢، ص ٢٣٩.

(٤) (النرجس): تدور أحداث هذه الأسطورة حول (نرسيس) الذي عرف بشدة جماله، لكنه كان حبيب غروره، عابداً لذاته، رافضاً للحب هممت به الكثيرات من الجنّيات، وعرائس الغابات، إلى أن صاحبت إعدامه: "فليحرق الحب قلبك يا نرسيس، ولتكن منبوذاً ممن تقع في هواه" فكان لعروس الغابة ما تمنّته، إذ حل غضب (أفروديتا) آلهة الحب الشقاء على نرسيس. فذهب ذات مرة إلى جدول ماء للشرب، فتلاّات صورته، وانعكست على صفحة الماء بكلّ جمالها وبهااتها، فأخذ يتأمل صورته بافتتان، وبذلك يحلّ عقاب (أفروديتا) عليه فيظلّ حبيب تلك الصورة الأسيرة لا يحيد عنها، ثم تخامره فكرة فيهمس لنفسه: (وبئلاه لقد وقعت في حب نفسي)، فأنت - أنا، فيذوب عذاباً، وألماً، ويذوي إلى أن يفارق الحياة، فتختفي جثته وفي المكان الذي مال فيه رأس نرسيس على الأعشاب نمت زهرة شذية وهي: (زهرة النرجس، زهرة الموت).

انظر: عماد حاتم، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، الجمهورية اللبنانية، ١٩٨٨، ص ١٠٥-١٠٨.

لقد جاءت ظلال أسطورة النرجس طاغيةً على معظم أجزاء ديوان (المسرح والمرايا)، حيث انطلق الشاعر في ثوريتته من الإحساس بنرجسيةٍ عاليةٍ تتماشى وتطالعاته الرؤيوية بالرّفص، وإحلال عوالمٍ بديلةٍ من مزيج ابتكاراته. فهو في معظم مراياه إنما أراد أن يعكس ذاته المتسامية على هذا الواقع. ومن القصائد التي تخلّلتها الكثير من الأبعاد النرجسية، والاحتفاء بالذات كقوةٍ مغيرةٍ ما جاء في قصيدة: (الغائب قبل الوقت) ^(١)، و(مرآة الطواف) ^(٢)، و(القشرة والأبام) ^(٣)، وكذلك في قصيدة: (الأحجار) ^(٤) مُدمجةً بالكثير من الحمولات الصوفية، والفلسفية لتمرني الذات وصولاً إلى الوحدة.

ولم يسبق لأدونيس أن أشار إلى أسطورة (النرجس) في أيٍّ من إنتاجه السابق، فاقترن ظهورها بشكلٍ خاص بتجربة (المسرح والمرايا) في قصيدة: (كيمياء النرجس) تلك القصيدة التي أخذت حيّزاً واسعاً من دراسات النقاد من بينهم كمال أبو ديب في دراسة بنيوية تجاوزت الأربعين صفحة، وأعقبها دراسة نقدية لعلي الشرع في كتاب: (بنية القصيدة القصيرة). لكنني في هذا الجانب سأعرضها فقط في إطار التوجّهات الفكرية للديوان.

يقول أدونيس في (كيمياء النرجس):

خلف المرايا

جسدٌ يفتح الطريق

لأقاليمه الجديدة

في ركام العصور

ماحيًا نجمة الطريق

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٦١.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١٦.

(٤) المرجع السابق، ص ٢١٩.

بين إيقاعه والقصيدة

عابراً آخر الجسور

... وقتلت المرايا

ومزجت سرابيلها النرجسية

بالشموس، ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية

لقد جاءت تلك القصيدة بقوة الإيحائية مُثَقَلَةً بالكثير من المحاولات الفلسفية ستجملها

الدراسة بالآتي:

— النقة المطلقة بالإنسان كعامل تغيير كان دافعاً لقتل المرايا التي مثلت عنصر الثبات

(التصالح) بتعاقب الليل والنهار بوصفها واحدة من السنن الكونية الثابتة/ تقابلها مرايا

الشاعر (فتح، ومزج، وابتكار)، وكسر للصورة النمطية لإيقاعية الحياة وانتظامها.

— الصيغة الحضارية، والفلسفية في كيمياء الشاعر الجديدة الأمر الذي يرثنا لسحر الكيمياء

المتحدية لقانون الجبرية، وإرادة الخلق عند الشاعر الحديث كما عبّر عنها هيجل^(١).

بالطبع بمغزاها الباطني لا الظاهري. فضلاً عن دلالات الكيمياء في الفلسفة الغربية على

أنها القدرة المحررة في اعتناق العالم من السبات^(٢).

— توجهات ظلال الفينيق وإيحائيتها على الخلق، والتجدد هاجساً للتكوين، وبدئته من العدم، في

(قتلت المرايا/ ابتكرت المرايا).

(١) انظر: خليل حاوي، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، ص ١٣.

(٢) انظر: إرنست بلوخ، فلسفة عصر النهضة، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر، ١٩٨٠،

ص ٨١.

— ظلال أورفية من خلال الانعتاق الأرضي عبر تقنية المرايا التي تعكس ذاتية الشاعر

المتعالية في التطلع نحو التسمي، والارتقاء للفضاء. من هنا جاء رفضه لمادية المرايا،

واختياره (الشموس)^(١) لقوة دلالتها على الإشراق وتبديد الظلام الفكري.

وفي ختام الحديث عن المرجعيات الأسطورية، فقد عدت سلمى الخضراء الجيوسي أن

النماذج العليا (الأسطورية) عند (أونيس) كانت كنتيجة طبيعية لما يتمتع به من المزايا

حصرتها الجيوسي بـ (أولاً: أنه يتميز بحساسية كونية ... وثانياً: لدى أونيس رؤيا ذات ميول

صوفية ملازمة متوقّدة العاطفة ... وثالثاً: لديه شعور واع بالزمن ... من الماضي إلى الحاضر

إلى المستقبل، وفيها تتوحد تجربة الإنسان جميعها خلال التاريخ)^(٢).

(١) — تردنا هذه القصيدة في نزوع أونيس لاختيار (الشموس) لروح الأسطورة البابلية في الخلق، ومفادها: "أن كبير الآلهة (مردوك) عندما انتهى من رفع السماء نثر على صفحاتها الكواكب لتضيء، وتجري في طريق منتظم مرسوم، فقرر لكل إله كوكبه. أمّا هو فقد نصب نفسه على أكبر الكواكب، وأضخمها، وجعله المصدر الرئيس للنور في صفحة السماء. انظر: سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، مصر، ٢٠٠٠م، ص ١١٢.

— كما أن (الشمس) دلالة صوفية فهي النور، ومظهر للألوهية، ومجلى لتوّهات. أوصافه المقدسة الزهية. (فالشمس) أصل لسائر المخلوقات العنصرية، والله سبحانه وتعالى جعل الوجود بأسره مرموزاً في قرص الشمس، تبرزه القوى الطبيعية في الوجود شيئاً فشيئاً بأمر الله، فالشمس نقطة الأسرار، ودائرة الأنوار. انظر: الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ١٤١.

— وفي فلسفات (ابن عربي) الوجودية نراه يؤمن بنظرية أرواح الكواكب، وأن لكل كوكب روحاً خاصة لا تشاركه فيه غيره، وفلك (الشمس) عنده: المنبع الدائم للأسرار العلوية التي يمد بها روح من اتصل بروحه من الكائنات الأرضية، كما أنه عدّ الشمس أعلى الأمكنة التي تدور عليها رحي الأفلاك. ابن عربي، فصوص الحكم، ج ١، ص ٧٤. وفي ذكر العوالم العلوية، ونظائرها من الإنسان يقول (ابن عربي): "... ومن ذلك الشمس، وفلكها، نظيرهما - في الإنسان - القوة المفكرة ووسط الدماغ ...". ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٥٣.

— كذلك ترد (الشمس) في الفلسفات الغربية على اعتبارها الكينونة العليا، ووحدة السلطة، والمعرفة والإرادة حيث كل عدم منفي خارجها. انظر: إرنست بلوخ، فلسفة عصر النهضة، ص ٧١.

(٢) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٨١٩.

٢- المرجعيّات الدينيّة في شعر أدونيس

يلاحظ أن ديوان أدونيس الأول، (قصائد أولى)، يمثل انطباعات شاعر يختطّ طريقه في تشكيل القصيدة، وقصائد هذا الديوان تمثل انطباعات شاعر مبتدئ إزاء تجارب شخصية خاصة لا تتكئ على أطروحات، أو مرجعيات فكرية محددة.

ويبدو أن أدونيس بدأ يطور تجربته الشعرية من خلال السجال مع أطروحات فكرية، وفلسفية، ودينية مع ديوانه الثاني "أوراق في الريح" (١٩٥٨م)، ولعل أبرز النصوص التي تجسد هذا السجال مع الموروث الديني ما نلاحظه في قصيدته "البعث والرماد" المؤلفة من أربعة أقسام وهي: (الحلم) و (نشيد الغرب) و (رماد عائشة) و (ترتيلة البعث). وإذا كانت هذه القصيدة حصيلة انتماء أدونيس الفكري والسياسي للحزب القومي الاجتماعي السوري، فإنها دفعت للمقارنة بين الأطروحات الفكرية لهذا الحزب، والأطروحات الدينية، فقد عمد أدونيس في هذه القصيدة إلى مقارنة معطيات أسطورة الفينيق بخصوص أصل الكون، واستمرارية الحياة مع التصورات الدينية إزاء هذا الموضوع، وبخاصة التصورات الدينية الإسلامية. والقسم الثالث من هذه القصيدة المعنون: (برماد عائشة)، يحمل هجوماً واضحاً على التصورات الدينية بخصوص الإنسان ونظرية الخلق ومفهوم الزمن والدنيا والآخرة.

أما عن بدايات أدونيس بالبنى الشكلية المستمدة من المرجعيات الدينية (التوراتية) بشكل خاص، فقد ظهرت في قصيدتي: (وحده اليأس سنة ١٩٥٨م)، و (أرواد يا أميرة الوهم سنة ١٩٥٩)، إبان اتصاله بمجلة (شعر)، وحصر اهتماماته بالحضارة (الفينيقية) التي سادت في سوريا قبل الحضارتين العربية والإسلامية. ويصرح أدونيس بذلك التأثير ودوافعه في هامش قصيدة (أرواد) المنشورة في مجلة شعر بقوله: (أعتمد في أسلوب هذه القصيدة، كما اعتمدت في قصيدة (وحده اليأس) على الأسلوب الشعري القديم في فينيقيا، وما بين النهرين، وهذا الأسلوب

الذي ورثته التوراة في أروع أشكاله، وتأثر به كثير من شعراء أوروبا، وطوّروه، وأغنّوه ... إن حياتنا العربية من التعقّد، والتنوّع بحيث يأتي التعبير عنها ببعد القصيدة العربية المعروفة باهتًا، فقيرًا ... ولذلك يضطر الشاعر الطالع منا إلى مثل هذه الإفادة من التجارب الشعرية في العالم، وإلى العودة إلى ما قبل تراث القصيدة العربية... الخ^(١)

كما أن أدونيس توسع بالتوظيف الرمزي للشخص الديني في ديوانه السابق، (كآدم)^(٢) ونوح في قصيدة: (نوح الجديد)^(٣) التي يستدعي فيها قصة الطوفان، ويستحضر معها فكرة الخلاص الكوني الآخر على هذه الخليفة كما في قصيدة: (الطوفان)^(٤)، وكذلك شخصية عمر في: (مرثية عمر بن الخطاب)^(٥) والحلاج في: (مرثية الحلاج)^(٦).

وربما كان اقتباس أدونيس للفظ (مزامير) تأثرًا بنبي المجوسية (زرادشت) فقد أبدى أدونيس تأثرًا واضحًا بترانيم (زرادشت)، وتراثيله، التي وجهها للآلهة.^(٧)

(١) أدونيس، (أرواد يا أميرة الوهم)، شعر، العدد ١٠، السنة ٣، نيسان ١٩٥٩، ص ٧-٩.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٤٨٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٩٨.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٨٠.

(٥) المرجع السابق، ص ٥٠٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٦٠٥.

(٧) انظر: ر.س. زيهنير، المجوسية الزرادشتية: الفجر - الغروب، نقله للعربية: سهيل زكار، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٢٢-٢٣. ويؤكد مترجم الكتاب أن المعرفة بالديانة الزرادشتية تسهم في فهم جلّ الخلفيات التاريخية لأحداث، ووقائع في التاريخ الإسلامي، كفلسفات عدد كبير من أهل الشيعة، ورجال التصوف. المرجع السابق، ص ٧، وبالرجوع لفصل الترانيم نجد فيها الكثير من المقاربات، والمساءلات التي أنشأها (أدونيس) على غرار (زرادشت)، المرجع السابق، من ص ٤٤١-٥٠٣ كعبارات: (أنا الكاهن الذي أتعلم من خلال الحق) ص ٤٦١ ونعته للبشر (بالآلهة المزيفة) ص ٤٦٥ وتمجيده للعقل الإنساني، وقوة الاختيار بشكل عام بعبارة لازمة: (العقل الخير). وكذلك الاستحضار الدائم عند (زرادشت) لفكرة المخلص مثل: (ألا ينبغي أن أبعث الحياة في ترانيم الإنسان ذي البصيرة). المرجع السابق، ص ٤٩٨.

ولعل ديوان أدونيس الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي)، يمثل ذروة الحوار، والسجال بين

أدونيس، والموروث الديني بعامه، سواء ما كان من التوراة، أو الإنجيل، أو القرآن. فهذا الديوان في الحقيقية يمثل تغلغل الفكر الفلسفي في عقلية أدونيس، كما يمثل نزوعاً واضحاً نحو الفكر الأسطوري مقابل الفكر الديني المنظم.

وفي هذا الديوان يبدو أدونيس وكأنه يشكل معتقده الفلسفي الأسطوري المُجافي للتصورات الدينية. وقد نحا أدونيس في هذا الديوان باتجاه لغة التبشير بمعتقدته بأسلوبية محاكية لأساليب الكتب الدينية، ومن هنا كان يبتدئ كل قسم من هذا الديوان بلفظ (مزمور)، وكان يستوحي المزامير التوراتية، وقد توسع أدونيس في هذا الديوان بمجازة المضامين الدينية متخذاً موقفاً مضاداً في الأغلب لمعطيات هذه المضامين وهذا ما نلاحظه في قصائد (آدم)، (نوح الجديد)، (الطوفان)، (والعهد الجديد)، (ولغة الخطيئة)، (وهادية)، (والأيام السبعة).

وإذا كان أدونيس يقف موقفاً معارضاً للتصورات الدينية الخاصة بنظرية الخلق، أو طبيعة الإنسان ومصيره وبمعنى الخطيئة، والعقاب الإلهي... فإنه كان أميل إلى التصورات الأسطورية الخاصة بمثل هذه القضايا. وهذا ما نلاحظه في قصائده: (أورفيوس)، (وأبحث عن أوديس)، (و أوديس)، و (إلى سيزيف)، (وإرم ذات العماد).

كما بدا أدونيس ميّالاً للتوجهات الفلسفية العلمانية الطابع، كما يلاحظ في مجموعة نصوص القسم المعنون بـ: (الإله الميت)، وبخاصة في قصائد: (مرآة الحجر)، (والصدفة)، و (الإله الميت)، و (إله يحب الشقاء)، و (الصخرة العاشقة) ... الخ.

وقد برز في ديوان أدونيس الرابع: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)

حضور مكثف للنبي (الخضر)^(١)، كرمز للمعرفة، والنبوة، والحكمة. وللخضر دلالات صوفية خاصة مرتبطة بفكرة الخصب والتجدد حيث يُجمع الصوفيون على: (...أن الخضر يتمتع بالحياة الأبدية، وتعليل ذلك؛ بأنه شرب من ماء الحياة)^(٢).

وتوزع حضور الخضر في الديوان في قصيدة: (تحولات الصقر) (فصل الصعود إلى أبراج الموت)^(٣)، (وفصل الأشجار)^(٤)، (وفصل الحجر)^(٥). وكان كتاب التحولات بداية حقيقية للتأثر بالفكر الصوفي، حيث حوى العديد من الاقتباسات من أعلام الصوفية كالنفري^(٦)، وأبي القاسم الجنيد^(٧)، كما ورد فيه كذلك اقتباسات من القرآن الكريم في: (تحولات العاشق)^(٨)، ومن الحديث النبوي في: (تحولات الصقر)^(٩)، ومن أقوال الإمام علي بن أبي طالب في أقاليم النهار والليل^(١٠).

ويبدو أن كتاب التحولات كان مرحلة "تمهيدية" لما يطرحه أدونيس في ديوانه اللاحق: (المسرح والمرآيا)، حيث بدا ذلك في إيغال أدونيس بالتخيّلات الصوفية، وبأفكار النفري في

(١) راجع بشأن الخضر: أبي الفداء الحافظ ابن كثير الدمشقي، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تحقيق: صدقي جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٢٩٨-٣٠٣.

(٢) مختار أبو غالي، الأسطورة المحورية، ص ٦٦.

(٣) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٤٦، تحديدا ص ٥٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٧٣.

(٥) المرجع السابق، ص ١١٣، تحديدا ص ١٢٢.

(٦) المرجع السابق، ص ٧، وورد اقتباسين آخرين في فصل المواقف، ص ١٣١.

(٧) المرجع السابق، ص ١١١.

(٨) المرجع السابق، ص ٧٩، واقتباس آخر في أقاليم النهار والليل، ص ١١١.

(٩) المرجع السابق، ص ٣٥.

(١٠) المرجع السابق، ص ١١١.

كتابه : (المواقف)، إلى حدٍّ أنهم فيه أدونيس بسبب ذلك التأثر بالانتحال.^(١)

كما كان كتاب (التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) مرحلة تمهيدية لما سيتابعه أدونيس في موضوع نظرية الخلق^(٢) أو الإسراء والمعراج.

وبالانتقال لديوان (المسرح والمرايا) فإن من يقرؤه يحس بعمق أنه يتكئ على مرجعيات واسعة، ويتطلب ذلك من قارئ هذا الديوان أن يكون ملماً بالكثير من المرجعيات الأسطورية، والدينية، كما يحس أن مرجعياته الدينية تشتمل على المرجعيات (المسيحية، والإسلامية)، كما تشمل الأفكار الصوفية هذا بالإضافة إلى المرجعيات الأسطورية الواسعة.

أ- القصص الديني في المسرح والمرايا

ويمكن تقسيم هذه المرجعية إلى قسمين:

أولهما: القصص الديني المتعلق برحلة الإسراء والمعراج.

وثانيهما: القصص الديني المتعلق بأصل الخلق والخلقة.

١- القصص الديني المتعلق برحلة الإسراء والمعراج.

أمّا عن الجانب الأول فقد استحوذت فكرة (المعراج) على أدونيس في عددٍ من قصائده الديوان على المستويين اللغوي، والتخييلي. وفكرة (العروج) ليست مقصورة على التناص الديني لرحلة الإسراء والمعراج التي قام بها النبي عليه الصلاة والسلام فحسب، وإنما تتبع من فكر تخييليٍّ واسع التأثر بمسالك الصوفية وأحوالهم في العروج والفناء، وهو يمثل حالة من حالات

(١) انظر: كاظم جهاد، أدونيس منتحلاً: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩١، ص ٧٩-٨٣.

(٢) مثال ذلك من كتاب التحولات ما جاء في قول أدونيس : (فتمتُ نومةً، واستيقظت وإذا علي وسادتي امرأة، تنكرتُ حواء، والضلع الأكمي وعرفتُ أنك زوجتي). فإنها تتناص تماماً مع ما ورد في قصة خلق (آدم، وحواء). انظر: أبي إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم النيسابوري (المعروف بالثعلبي)، قصص الأنبياء المسمى عرائس المجالس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٩، ص ٢٩.

الاختراق المجازي الذي يعبر عن طرق تفكيرهم، وتجاوزهم حدود المرئي بالتوحد مع العالم غير المرئي، وبالتالي ففكرة العروج لا تنبع من جوهر سلفي، أو اعتقادي أو محاكاة لعروج النبي على قدر ما هي طريقة تفكير، إذ يتمكن الشاعر من خلال ذلك الاسترجاع التوحد بعالم من الغيبيات التي تحقق له النبوءة، والتفرد يقول أدونيس:

لا خليج المرايا ولا وردة الرياح
كل شيء (طريق)
الحدود وراياتها والحريق
والسدود، اللقاء ومعراجه
الصوت صوتي في راحتي،
العصافير تنأى وتترك أسماءها في الغصون
الغصون وتاريخها^(١).....

ومن أكثر القصائد تمثيلاً لفكرة العروج ما جاء في (السماء الثامنة). يقول أدونيس:

توعدي يا فرس النبي في مدائن الغزالي
توعدي خطاي والطريق
عذابك الكبير مثل خيمة
كسرت فيها خاتم الزواج، والكوثر، والرحيق
توعدي، أعرف كل خلجة
في جسمك العتيق
ها هو بيت المقدس - المعراج
يمد لي، يجيئني جبريل.....
ولفني جبريل، وابتدأنا
نصعد في أنراج^(٢).....

ولغة الوعيد في المقطع السابق لها تفرد لها الدلالي عند أدونيس، وهذا ما يستطيع أن

يستشفه المتلقي من خلال اكتناه العلائق الخفية بين المقطعات الشعرية.

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩٢-١٩٣ من قصيدة (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)

(٢) المرجع السابق، مقتطفات من ١٢٢-١٢٧

يشير أدونيس في إحدى كتاباته التنظيرية إلى أن لغة التوعّد تحقق حالةً من التفرد،

والعنف الممتزجَيْن برغبةٍ شهوية مثالية، رغبة الهيمنة المطلقة، فالعنف اللغوي هنا يعده أدونيس

مبدأً أبويًا في فكرة الهيمنة، وامتلاك كل شيء، تأسيساً لمبدأ الهوية الإنسانية المطلقة^(١).

والقصائد التي تخلّلتها فكرة العروج كثيرة، ومتلاحقة في هذا الديوان، بل وأصبحت

متلازمة وبنية نسيجه اللغوي، ومن أمثلة هذه القصائد: (كلمات^(٢))، (مرآة لحظة ما^(٣))،

(الرأس والنهر)^(٤) و (لو سكنت)^(٥)، و (الغائب قبل الوقت)^(٦) ... إلخ.

٢- القصص الديني المتعلّق بأصل الخلق والخليقة

أفاد أدونيس ممّا ورد في القصص الديني حول نشأة الخلق، والخليقة، ويلاحظ أحياناً أنّه

كان يؤلّف نصّه الشعري بالاستناد إلى مرجعيّات دينيّة ممتزجة بمرجعيات أسطوريّة، وهذا

مانلاحظه في نصّه الشعري التالي. يقول أدونيس في قصيدة (امرأة ورجل)^(٧):

من أنت؟

بهلول^(٨) بلا مكان

من حجر الفضاء من سلالة الشيطان

من أنت؟

(١) انظر: أدونيس، كلام البدايات، ص ١٠٠-١٠٣.

(٢) أدونيس، المسرح والمرآة، ص ١٦-١٩.

(٣) المرجع السابق، ص ٣٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٩٣-١١٨.

(٥) المرجع السابق، ص ١٥٣.

(٦) المرجع السابق، ص ١٦١.

(٧) أدونيس، المسرح والمرآة، ص ٢٥: وتكرر هذا العنوان لقصيدة (امرأة ورجل) في ص ٧٩ وأشير إلى أن الاشتراك في التسمية فقط.

(٨) البهلُول: لم أجد ما يشير إشارة حقيقية لوجود البهلُول إلا في كتاب ورد فيه إشارة إليه للتفريق بينه وبين البهلُول الذي يتحدث عنه الكتاب بهلول الطرابلسي الذي توفي سنة ١١١٣ هـ، إذ أشار الكاتب إلى أن بهلولاً من عقلاء المجانين، واسمه (أبو وهّيب) بهلول بن عمرو الصيرفي الكوفي، المعروف ببهلُول المجنون، المتوفى سنة ١٩٠ هـ انظر: الظاهر أحمد الزاوي الطرابلسي، ديوان البهلُول، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦٦، ص ٤٠). و شخصية (البهلُول) محمّلة بدلالات رمزية عند أدونيس في ارتباط الإبداع الفكري عنده بالجنون؛ لأن تلك الشخصية تكرر حضورها الرمزي في غالبية دواوين أدونيس بنفس الدلالة.

هل سافرت في جسدي؟

مراراً؟

ما رأيك؟

رأيت موتي^(١)

ألبيت وجهي؟

ورأيت شمسي مثل ظل

ورأيت ظلي مثل شمس^(٢)

ونزلت تحت سريرتي، وكشفتني؟

أكشفتني؟

كاشفتني؟ أيقنت؟

لا

أشفيت بي، وبقيت خائفة؟

بلى

أعرفتني؟

أعرفتني؟

من الواضح أن أدونيس لم يستدع شخصية البهلول بأبعادها التاريخية، وإنما اختار أبعاداً أخرى منها ربّما أنه استمدّها من أدب جبران حول الجنون كفكرة توحى بالكشف، والغوص اللامحدود في أسرار الكون^(٣).

(١) هناك مقطع قصير تمّ حذفه من هذه القصيدة، وورد في الطبعة الأقدم بعد: (رأيت موتي) مباشرة وهو: "هرولت فوق دمي، جلست، نزعيت ثوبك واغتسلت، لبست وجهي" وربما كان حذفها لمباشرتها في كشف إيهام نص الحوارية الشعرية إذ تتعالق تلك العبارة مع النص التوراتي حول أولية الخلق ساذكرها لاحقاً. انظر: أدونيس، المسرح والمرآيا، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٢٩٢

(٢) وفي دلالة "رأيت شمي مثل ظلي ورأيت ظلي مثل شمس" فإن مثل هذا التضاد ما يولّد الرغبة في الكشف والاتحاد بحثاً عن النور وهذا من تداعيات اتصال أدونيس وتأثره بأدب جبران: يقول أدونيس (...فزوال الحجاب يؤدي إلى الاتحاد بالشمس، والحجاب رمز مزدوج للواقع، إنه حاجز، ودعوة في آن. (حاجز) لأن يخبي وراءه شيئاً يمنع الوصول إليه. (ودعوة) لأنه حيث يوجد حجاب يوجد سر. أي (يوجد نداء لكشف السر...) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص ١٧٢

(٣) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

يقول أدونيس حول الجنون: (هو انجذاب إلى عالم غريب بعيد... هو الكشف عن

اللامعة... المحزن، هو هذا الكاشف، أه هو اللد،^(١). فأدونس، يستمد من الدهل الرغبة في

الكشف، وهذا يعود بجذوره إلى حقيقة قديمة قدا، تما الفلسفة النانئة، ه أثتما شكسب حوا

حقبة الخلق، من العدم (إن شيئاً لا يخرج من لا شيء). فكان بعض الشعراء يصطنعون حالات

من الجنون المتحررة ويُمجّدون الهستيريا علهم يموهون هاوية العدم، ويدفعون عن أنفسهم خطر

الوعي بالإحقاق الرهيب، والمصير المفجع^(٢).

ولعلّه واضح من النص أن أدونيس يتحدّث عن أصل نشأة الإنسان ذكراً وأنثى، وهو

يستدعي في هذا السياق ممّا يُروى في الموروثات الدينيّة حول ارتباط أصل الخلق بحواء

والشيطان، والخروج من الجنة، وهذا مانلاحظه بهذا الحوار بين (البهلول/ الشيطان في هذا

النص، (والأنثى/ حواء في السياق الديني).

لكن أدونيس لا يأخذ في القصيدة من المرجعيّة الدينيّة إلا هذا الجانب المتعلّق بالشيطان

وحواء، وهو ينطلق من هذه النقطة ليدخل في تفاصيل متخيّلة من هذه العلاقة، فالشيطان يُكثّر

من التساؤلات عن شخصيّة الأنثى، وعن حضورها في عالمه، في حين ترى الأنثى أنها لم تجذ

في علاقتها مع الشيطان إلا الموت.

أمّا عن (الجانب الأسطوري/الديني) المُستدعى في هذه القصيدة فيتمثّل بتوجّهات

أدونيس من خلال تلك العوالم لتصورات الجنس، واستتطاق عالم الروحيات في محاولة لتفسير

الأصل الأولى لهذه الخليفة تمثل المرأة فيه: (العالم السفلى) (الأرض)، أما الرجل فإنه يمثل فيه:

(العالم العلوي) مما يشي بالصراع المتأصل بين عنصري الذكورة، والأنوثة. حيث تُظهر بعض

(١) المرجع السابق، ص ١٧٢

(٢) خليل حاوي، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، ص ١٨

الأساطير البابلية إله الخصب (تموز) زوجاً أو محباً (لعشتروت) الآلهة الكبرى (الأم) التي تجسّد قوى التناسل الطبيعية، إلا أن (تموز) يموت كل عام، فترحل (عشتروت) للبحث عنه في العالم السفلي وتصبح الحياة مهددةً بالفناء، إلا أن (آلهة الجحيم) يسمح (لعشتروت) أن تغتسل (بماء الحياة)، وتعود مجدداً إلى الأرض مع الإله (تموز) _ كما يتّضح من خلال قوله: "هرولت فوق دمي، جلست، نزعيت ثوبك واغتسلت، لبست وجهي" السابق _ حيث تتبعث الحياة بعودتهما^(١). فيتّضح بذلك المراد بـ (حجر الفضاء من سلالة الشيطان) _ أسطورياً _ على اعتبار ذلك الرجل من آلهة الجحيم العليا.

وكان أن ذكرت أنفاً ما تعنيه فكرة الخلق الجنسي عند أدونيس، ومرادفتها للخلق الإبداعي، كما أنه ينسرح عبر الفاعلية الجنسية قصداً منه للتماهي، والفناء مع المطلق يقول أدونيس: (الجنس اكتشاف... وهو الغوص في أسرار الطبيعة... ولذا كان زواج الإنسان بالأرض موتاً... الخ)^(٢).

ومما ورد من إشارات في أصل الخلق قول الشاعر: في (مرآة لحظة ما)^(٣):

صاعداً؟ كيف؟

لا جبالك من نار

ولا في ثلوجها أدراج

(١) انظر، ريتا عوض، أسطورة الموت والابتعاث في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨، ص ١٧

(٢) منير العكش، أسئلة الشعر: في حركة الخلق وكمال الحدائث وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٢٨.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٢

فقله هذا يتناص مع ما ورد في (عرائس المجالس) للثعلبي (ت ٤٢٧ هـ) ^(١) أن الله

عندما خلق السماء الثانية واسمها (قيوم)، خلق الله فيها ملكاً يقال له حبيب، نصفه من نار، ونصفه من ثلج وبينهما رتق، فلا النار تذيب الثلج، ولا الثلج يطفئ النار ^(٢). لكن أدونيس قدّم الفكرة بتحويلات مختلفة حسب رؤية القصيدة.

وفي إشارة أخرى يدمج فيها أدونيس خلق (الأرض، والسماء) بقوله:

صار البخور الذي

يلف أهدابنا

يخرج من قبة

قديمة

تخرج من جوهره ^(٣)

فقص (بالجوهرة) (الأرض)، وقد جرى ربط (الجوهرة) في فلسفات (ابن عربي) بأولية الخلق، (فالجوهرة) عنده منبئة في جميع الصور الطبيعية، فلا تكون صورة إلا في هذه الجوهرة التي سمّاها (هباء) ^(٤)، (والهباء) عند ابن عربي الموضع الأم الذي كان أساساً لتوالد هذا العالم ^(٥).

ومما ورد بهذا الشأن في عرائس المجالس: (أن الله لما أراد أن يخلق السماوات والأرض، خلق جوهرة خضراء أضعاف طباق السماوات، والأرض، ثم نظر إليها نظرة هيبية

(١) أبو اسحق أحمد بن محمد بن إبراهيم الثعلبي (ت ٤٢٧ هـ - ١٠٣٥ م)، الزركلي، الأعلام، ص ٢١٢.

(٢) الثعلبي، عرائس المجالس، ص ١٣.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٥.

(٤) ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤، ص ١٥٥.

(٥) انظر: المرجع السابق، ص ١٧٦.

فصارت ماءً، ثم نظر إلى الماء فعلا وارْتَفَعَ من زبدٍ، وَثُخَانَ، وبخارٍ، وأرعد من خشية الله، فمن ذلك اليوم يُرْعَد إلى يوم القيامة، وخلق الله من ذلك الدخان السماء... أي عمد إلى خلق السماء وهي بخار...^(١) . ومزج أدونيس تلك الفكرة بعيد ميلاد المسيح في القصيدة السابقة في مقطع: (أدعوك أيامي بلا حارس وهذه المسافة المقفرة عيداً للحلم، عيد من الحنين من أشجاره المثمرة)^(٢) .

وهناك إشارات أخرى لخلق الأرض تكررت في قصيدة (مرآة التاريخ)^(٣) . يقول أدونيس:

بقيّة الرطوبة الأولى

تجفّفت،

وانعصرت من طينها الساعات، ما تبقى

صار إلى ملوحة

أو ربّما صار إلى مرارة.....

فهي تتناص مع ما أورده الثعلبي من أصل نشأة الخلق يقول: (إن الله لما أراد خلق آدم... فبعث الله ملك الموت... فقبض من زوايا الأرض الأربعة... ثم صعد بها إلى الله تعالى فأمره أن يجعلها طيناً، ويخمرها، فعجنها بالماء المرّ، والعذب، والملح حتّى جعلها طيناً وخمرها... الخ)^(٤) . وتكررت إفادة أدونيس في مقطع آخر من نفس القصيدة حول قصة (سيدنا نوح)، يقول أدونيس:

(١) الثعلبي، عرائس المجالس، ص ٤، وتكررت ص ١٢

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٤

(٣) المرجع السابق، ص ٨٧

(٤) الثعلبي، عرائس المجالس، ص ٢٦

ووقف الماء معي زمانا،

تخلخلت مراكبي وغابت المنارة

صارت الأمواج كالحجارة

هل بلغ التاريخ منتهاه؟

رأيت خيزرانه

تمتد مثل مركب

يصعد من أطرافه لهيب

وانقلب المركب، صار مرجلا يفور^(١)

ففي هذه القصيدة إشارة لما حلّ بقوم نوح من العذاب بسبب عصيانهم لله، حيث أمر الله نوحًا بأن يصنع الفلّك فقال نوح: وما الفلّك؟ قال: بيتٌ من الخشب يجري على وجه الماء حتى أغرق أهل المعصية... قال نوح: يا رب أين الماء؟ قال: يا نوح إني على ما أشاء قدير، قال نوح: وأين الخشب؟ قال: اغرس الشجر فغرس السّاج، وأتى على ذلك أربعون سنة، فأعقم الله أرحام نسائهم طيلة المدة إيماءً على الانتهاء لذلك الزمان، وعلم الله نوحًا كيف يصنع الفلّك، وجعل فوران التّنور آيةً بينه وبين قومه... وكان التّنور عن يمين الدّاخل مما يلي باب كندة، وكان فوران الماء علمًا لنوح، ودليلا على هلاك أهله. ^(٢)

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٨-٨٩

(٢) النعلبي، عرائس المجالس، ص ٥٥-٥٦

كما يتداخل مع القصص الديني لأصل الخلق ما ورد في الأسطورة البابلية عن أصل الخلق، والطوفان، فإن الكثير من الجوانب التخيلية يعتمد أيضا على تلك الأسطورة بتحويلات مختلفة^(١).

ومن الصور الأخرى في الإفادة من القصص الديني ما جاء في (مرآة الأرض)^(٢) يقول أدونيس:

هذا الذي يلج في سريرتي
يقتلع النخيل والأقبااب والأجراس
يضرب وجه الأرض

فقوله هذا كناية عن الإنسان فما الأرض سوى الأم الذي منها خلق الخلق^(٣).
ومما ورد أخيرا ما جاء في (مرآة الزلاجة السوداء)^(٤) حول الشمس يقول أدونيس:

هل قلت وجهي مركب، جسدي جزيرة
والماء أعضاء تحن؟
وقلت: صدرك موجة
ليل يهرول تحت نهدي
والشمس محبسي القليم الشمس محبسي الجديد
والموت أغنية وعيد؟

ففي هذه القصيدة يتوجه أدونيس نحو التجاوز الكوني لأصل الخليقة، فمما ذكره الثعلبي:
(...أن الله خلق عند المشرق حجابا من الظلمة، فوضعه على البحر السابع... فإذا بلغ المغرب أسفر الصبح من المشرق فضم جناحيه، ثم يضم الظلمة كلها بعضها إلى بعض فيقبضها بكفيه،

(١) انظر: سليمان مظهر، أساطير من الشرق، دار الشروق، مصر، ٢٠٠٠م، ص ١٠٩-١١٦

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٩٢

(٣) الثعلبي، عرائس المجالس، ص ٩

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٤-١٨٥.

... فمن هناك ظلمة الليل إذا ما نُقل ذلك الحجاب إلى المشرق، وإلى المغرب، فإذا نفخ في

الصور انقضت أيام الدنيا. فنور النهار من ضوء الشمس، وظلمة الليل من قبل ذلك الحجاب،

فلا تزال الشمس، والقمر كذلك من مطلعهما إلى مغربهما إلى ارتفاعهما إلى السماء السابعة إلى

محبسها تحت العرش^(١).

(فأدونيس) بذلك يتجاوز كل أشرعة السماء، ويتخذ من جسده غطاءً، وسماء. بقوله:

"جسدي غطائي... جسدي سمائي... جسدي طريقي"^(٢). ويتصل كذلك من أي شرعية دينية

من شأنها أن تحد حريته في سبيل الكشف، والنور. ويوميء بالبدء من العدم طريقاً حيث لا

سماء سواه، والموت (زلاجه السوداء) الآمنة: "والموت أغنيتي وقصر دقاتي"^(٣).

أمّا عبادته: فهي طريقة للوثنية التي ينحو من خلالها للتحرر، والفناء عبر المطلق.

"ورسمت أهدابي ورائي... طرُقاً إلى وثن عيمق"^(٤).

ب - المرجعية المذهبية في (المسرح والمرايا)

ورد الكثير من الرموز الدينية في (المسرح والمرايا) المتصلة بآل بيت النبي صلى الله

عليه وسلم، كرموز الشيعة العلوية ويمثلها (الحسين بن علي) حيث اختصت بعض القصائد

بإشارة مباشرة للحسين، كما في: (مرآة الرأس)^(٥)، و (مرآة الشاهد)^(٦) و (مرآة لمسجد

الحسين)^(٧)، حيث نُقرأ تلك القصائد تباعاً وفقاً لمنظومة واحدة بعنوان: (مرايا وأحلام حول

(١) الثعلبي، عرائس المجالس، ص ٢١

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٤-١٨٥

(٣) المرجع السابق، ص ١٨٥

(٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٥) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٣

(٦) المرجع السابق، ص ٨٤

(٧) المرجع السابق، ص ٨٥

الزمان الكسور). وكذلك وردت الإشارة (الزيد بن علي) في : (مرآة لزيد بن علي) ^(١). وقد

امتد تأثير رموز الشيعة العلوية في معظم قصائد الديوان بوصفها إحدى الحركات الثورية
الرافضة عبر التاريخ، ومجسدة لعنصر الصراع بين الحسين ومناوئيه على الخلافة.

وسأعرض لقصيدتين على وجه التحديد لأنهما في تناسٍ مباشر مع المرويات الشيعية
الطابع، إلا أن أدونيس أخرجهما بتخرجات مختلفة الأولى: قصيدة حوارية بعنوان: (امرأة
ورجل) يقول فيها:

رأيت أن فارساً

من السماء حاملاً

قارورة يملؤها تراباً، قدّمها إليّ -

كان أحمرًا يسيلُ منه دمك - انقلعتُ

كالعشبة من سريري

- اطمئنّي، الحيرة التي ترجُ نفسي تزول،

إن ضوءاً يشعُ - كل جوع - جوعي

وكل جرح جرحي، وكل موت ...

قدّم أدونيس هذه القصيدة في الطبعة القديمة للديوان معنونة بـ (حلم) إلا أنه حذفها في
الطبعة الجديدة للديوان؛ لقوة دلالة الرؤيا عليها، حيث تنمّاهي تلك القصيدة مع ما ورد من
الرؤى المُنْبِئَة بمقتل الحسين ومنها: عن ابن عباس رضي الله عنه قال: رأيتُ النبي صلى الله
عليه وسلم في المنام بنصف النهار، أشعث أغبر، معه قارورة فيها دم يلتقطه، قلت: يا رسول

(١) المرجع السابق، ص ٧٢

الله ما هذا؟ قال : "دم الحسين وأصحابه لم أزل أتتبعه منذ اليوم" قال عمار راوي ذلك الحديث:
فحفظنا ذلك فوجدناه قتل ذلك اليوم^(١) - أي الحسين - .

والقصيدة الثانية: بعنوان (مرآة الرأس) ^(٢) يقول فيها أدونيس:

(سأيرته، رصدته، غلغلتُ في جفونه
أيقظتُ كلَّ شهوتي، هجمتُ، واحترزته...
وجئتُ.

كانت زوجتي نوار

تفتح باب الدار:

- أوحشتني ، أطلت، كيف؟

- أبشري، جئتُك بالدهر، بمال الدهر

- من أين، كيف، أين؟

- برأسه...

- الحسين؟

وبلّك، يوم الحشر

وبلّك لن يجمعني طريقٌ أو حلمٌ أو نوم

(إليك بعد اليوم...)

وهاجرت نوار.

(١) علي محمد الصلابي، معاوية بن أبي سفيان: شخصيته وعصره - الدولة السفليانية، دار المعرفة،

بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ص ٥١٥، نقلا عن: فضائل الصحابة (١٣٨٠) اسناده صحيح.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٣

فهذه القصيدة في تماسٍ مباشرٍ مع الرواية التاريخية التي نقلها أبو مخنف لوط بن يحيى

الأزدي والتي تقول: "أَنَّ عمرَ بن سعد لما دفع الرأس - رأس الحسين - إلى خولى بن يزيد الأصبحي ليحمله إلى عبيد الله بن زياد، أتى به ليلاً فوجد باب القصر مغلقاً، فأتى به منزله وله امرأتان، امرأة أسدية، وامرأة حضرمية يقال لها (نوار)، فأوى إلى فراشها فقالت له: ما الخبر؟ قال: جئتُك بالذهب: هذا رأس (الحسين بن علي) معك في الدار، فقالت: ويلك جاء الناس بالذهب والفضة، وجئت أنت برأس ابن رسول الله صلى الله عليه وسلم، والله لا تجمع رأسي ورأسك وسادة أبداً^(١)... إلخ).

أما في إطار توجهات أدونيس المذهبية (المُضمرة) فسأحدّهما بـ أربع قصائد على وجه التحديد في (قصيدة بيروت)^(٢) ما ورد عن عائشة، وهي الرمز المعادي لعلي بن أبي طالب^(٣). وفي (مرآة الحجاج)^(٤) بوصفه والياً من ولاية بني أمية وامتداداً لهم^(٥)، وفي (مرآة لوضاح اليمن)^(٦) وتعاطفه الظاهري الذي يخفي الشاعر وراءه العداء (للوليد بن عبد الملك) من خلفاء بني أمية، حيث عدّه أدونيس رمزاً للسلطة الخائفة للشعر، والحبّ في قتله لوضاح^(٧). والشعر بالنسبة لأدونيس هو الوجود ذاته. ويمكن أن نضيف لهذه القصائد العداء الذي أضمره أدونيس في قصيدة (مرآة لزيد بن علي)^(٨) - هشام بن عبد الملك بن مروان^(٩). وستبتدئ قراءة أخرى

(١) لوط بن يحيى بن سعيد الغامدي، مقتل الإمام الحسين بن علي، استخراج وتحقيق: كامل سلمان الجبوري،

دار المحجة البيضاء للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٠، ص ١٤٩

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٧٠

(٣) انظر ص ١٤٩ - ١٥٠ من هذه الدراسة.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨١

(٥) انظر ص ١٥٤ - ١٥٦ من هذه الدراسة.

(٦) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٩

(٧) انظر ص ١٦٤ - ١٦٧ من هذه الدراسة.

(٨) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٧٢

مروان^(١). وستتبدى قراءة أخرى لاحقة لتلك القصائد غير مقتصرة على تمثل الشاعر لها في طابعها (المذهبي).

وهناك مقطع من أشد المقاطع الشعرية إضماراً وعنفاً، إذ يعرض فيه أدونيس بالأنبياء. مبدئياً فيه تحيزاً مذهبياً في سياق تعريضه بالميراث النبوي، وعلى نحو ساخر، وملغز إلى حد بعيد بالسلفية المستفاة من تلك النبوات، وبعجزها عن تقديم أي حلول كفيلة لخلاص العالم الأرضي. يقول أدونيس (متقنّاً بقناع النبي) في (السَّماء الثامنة)، ومتمثلاً في رحلته تلك (المفارقة بين فكره الثوري، والأفكار السلفية السابقة):

ماذا أرى؟

- هذي جموع الخارجين إليك يا تاج المدينة

عن أحمد:

ورثت قطتي الأمانة

وارتحت من قانونهم ...

عن صالح:

تاجرت بين المقعدين

فرشت أيامي وسادة ...

عن أخته:

نفق هواي

وفي دمي نئب يدور

عن أختها:

وطني يشبُّ

يشيخُ

يطعمني رماده.

عن زوجها:

وجهي ينام كطوطم^(١) ...

عن حامد:

لم يبدأ التاريخ

أفتح ساعدي للشمس ...

وانشقَّ الرغيف كأنه أفق النبي

وأنا العرافة

ودخلتُ في لهب المسافة^(٢)

(١) (الطوطمية: Totemisme): نظام ينوب مناب الدين لدى بعض الأقوام البدائية ظهر في استراليا، وأمريكا، وأفريقيا، ويقدم المبادئ للتنظيم الاجتماعي. انظر: سيجموند فرويد، الطوطم والتابو: بعض المطابقات في نفسية المتوحشين والعصابيين، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨٣، ص ١٣١. وراجع المصطلح في الإنجليزية: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالآلفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٥.

و(الطوطم) بصفة عامة حيوان من الحيوانات، وهو في المقام الأول: سلف العشيرة وفي المقام الثاني: روحها الحامي وولي نعمتها الذي يبعث إليها بالنبوءات. انظر: سيجموند فرويد، الطوطم والحرام، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ٩-١٠.

ومن الطوطمية نشأت عقيدة تقمص الأرواح، فيبدو أن لكل قبيلة في العهود الموعلة بالقدم رمزا للقبيلة، وشعارا يوحد بين أفرادها. انظر: عصام الدين حفني ناصف، اليهودية: بين الأسطورة والحقيقة، نشوء وتطور

العقيدة الموسوية، شركة المطبوعات الشرقية، دار المروج، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٥

(٢) أدونيس، المسرح والمرابا، ص ١٢٧-١٢٨

فكان ذلك ضمن نص يحاور الشاعر به جبريل في معراج الصعودي، وليس الأفقي، ويقدم الشاعر عددًا من المشاهد الساخرة باستخدام أسلوب العنونة، وهو الأسلوب المتبع في رواية الحديث، على نحو ساخر بالموروث الديني السلفي، رامزًا له (بالقطة)، وفي هذا إشارة لأبي هريرة، فبالإضافة إلى أن أبا هريرة كان أحد كبار رواة الحديث النبوي الشريف، فقد أثر عنه تشييعه لمعاوية بن أبي سفيان أثناء فترة الصراع على الحكم^(١)

ج - المرجعيّات الصوفيّة وأهم رموزها:

كان أدونيس في توجهه لتراث الصوفية يسعى لاتخاذ الصوفية طريقةً يستوحى من خلالها أسلوبية التخييل، والحلم فيما يعجز البشر عن تحقيقه في الواقع، وكأسلوب فكري في تجاوزه السطح؛ تطلّعًا للمعرفة الباطنية، أو (الموراء) باتخاذ القلب أداة للوصول لجوانب معرفيّة غير خاضعة للمعايير العقلية، وبالتالي فإنها توصلنا لحقائق أبعد مما توصلنا إليه عقولنا^(٢) إذ يمكن عدّها مخرجات لاحقة في التواصل اللامحدود مع الفلسفات الغربية منذ توجهاته الشعرية الأولى عبر السورالية .

فأدونيس دائم التأكيد على تجرده من الانتماء لأي مذهب عقائدي بالمعنى الضيق للمفهوم، ومما يؤكد ذلك الرأي محاولة أدونيس في المقاربة بين السورالية، وبين الصوفية بوصفها حركة تدينية. يقول أدونيس: (... تأثرت بالحركة السورالية كنظرة، والسورالية هي التي قادتني إلى الصوفية. تأثرت بها أولاً ولكنني اكتشفت أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف العربي فعدت إلى التصوف... الخ)^(٣) .

(١) للإفادة أكثر انظر: محمود أبو رية، شيخ المصيرية أبو هريرة، دار المعارف، القاهرة، ط٣، ١٩٦٩، ص(٢٠٧-٢١٠)

(٢) انظر: عادل ضاهر، الشعر والوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٢، سوريا، ص٣٢

(٣) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة - بيروت، ١٩٨٠، ص٦٧

كما ويؤكد أدونيس في موضع لاحق أن "الشعر الغربي في ذروته العليا نوعٌ من شرقنة الغرب، فشعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية: النبوة، والرؤيا، والحلم، والسحر، والعُجائية، والتخييل، واللاتهائية، والباطن، والانخفاف، والشطح"^(١). ويمثل أدونيس لذلك: "برامبو وبودلير ومالارمي وبرتون... الخ" وأن شعرهم على المستوى العميق، هو تجربة صوفية^(٢). وقد وجد أدونيس في الصوفية ما يطمح إليه في شاعريته المجاوزة لما وراء الواقع، وهذا ما يفسر حتماً الصفة الحلمية الرؤيوية الطاغية على معظم أجزاء الديوان التي قال بها جبرا من قبل^(٣).

وفي ذلك يقول أدونيس: "الغريب، الفوضوي، المدهش، المحير، الغامض، أساس في الكتابة الصوفية، (السوريالية)... فحين يدخل الشاعر عالم التحولات لا يقدر أن يخرج منه إلا بكتابة تحويلية: أمواج من الصور الإشراقية التي لا تخضع لمعايير العقل والمنطق، والتي يتحول فيها الواقع نفسه إلى حلم"^(٤) فوجد أدونيس في التراث الصوفي ما يتناسب وشطحاته النبوية التي وسمت به قصائد (المسرح والمرايا) يقول أدونيس:

والنبوة، يا فقراء العالم النبوة فقر،

وكل فقر أولُّهُ الفضاء -

- "رافقيه يا نجمة السؤال، علميه الإعصار والهبوط

في الأعالي....."^(٥)

(١) المرجع السابق، ص ٣٣٤

(٢) المرجع السابق، ص ٣٣٥

(٣) انظر: جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص ١١٣

(٤) أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢، ص ١٣٧

(٥) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٦٣.

و(نجمة السؤال) تشي بثقافة التشكُّك حول المسلمات (الجواب)، وتجاوزها لثقافة

(السؤال)، ولهذا البعد الفلسفي جذور أولى في تأثر أدونيس بفِرَقِ المعتزلة، في شكِّهم، وإثارتهم العديد من التساؤلات القلقة إزاء الوجود، وما يستتبع ذلك من اعتقادات بحرية الإنسان، وقدرته على خلق أفعاله، وهذه المسألة تحديدا أخذت في التمحور بدءا من ديوان أدونيس الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي)، وتصاعدت حدتها في دواوينه اللاحقة في: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار)، و (المسرح والمرآيا). أما (الفقر) فهو عند الصوفية (مقام شريف)؛ لتخليهم عن الأملاك، وحقيقة ألا يستغني العبد إلا بالله^(١).

ومن الملاحظ في (المسرح والمرآيا)، الحضور الرمزي المكثف للغة الصوفية، وأحوال سالكيها في الكثير من القصائد، واعتماد آلياتهم المختلفة في عملية التخيل الشعري، قصدا إلى المعرفة بلغتي (الرمز، والإشارة).

وأبدى أدونيس تأثرا واضحا بمواقف، ومقامات الصوفية دون الإشارة لأسماء معينة في التيار الصوفي، ففي الديوان تشرُّب تام لطرق شعراء الصوفية التي اتَّسقت ومسار أدونيس الرافض للتيار الفكري السلفي السائد في أمور الفقه، وسطحيته في التفكير وفق رأيه، حيث يتجاوزها أدونيس لتصورات الصوفية الرمزية في مسألة الكون .

ومن أكثر شعراء الصوفية حضورا في شعرية أدونيس (بالمسرح والمرآيا) هو: محيي الدين ابن عربي (٦٣٨هـ)^(٢)، حيث استقى الكثير من فلسفاته الصوفية، ورموزه الدائمة الحضور والتكرار كرمزية (المرأة، والانخطاف، والسُّكر، والمعراج، والفتح، والحلم... إلخ،

(١) الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٠٧.

(٢) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، بقلم: أبو العلاء عفيفي، منشورات دار الثقافة، العراق، ١٩٨٠م، ط ٢، ج ١، ص ٥.

والتي امتدّ تأثيرها في لغة الديوان، وأخيلته، ولهذا فإنني سأتناول تأثير هذا المتصوّف، وبشكلٍ
موسّع والتحليل في فصولٍ أخرى .

والحلاج^(١) هو الشخصية الصوفية الوحيدة التي عكسها أدونيس عبر مراه، على نحوٍ
غامض دون ذكرٍ لاسمه في قصيدة (مرآة للعين والزمن)، فكان حضوره مرتبطاً ببيتٍ شعري
منسوب إليه، فجاء التعامل مع تلك الشخصية بنفس مستواها في الاستبطان والنفاز لأُمور لم
يجرؤ أن اخترقها أحدٌ من قبله. يقول أدونيس^(٢) :

غَنَيْتُ، قَلْتُ لأَيَّامِي: رَفَعْتُ دَمِي

مَدَانِنَا تَلَدَ الإِيقَاعَ قَلْتُ لَهَا

مَدَدْتُهُ غَصْنًا يَشْتَاقُ، يَحْمِلُنِي

فِي نَسْغِهِ، وَيُضِيءُ الْمَوْتَ وَالْكَفَنَا

غَنَيْتُ، قَلْتُ لأَيَّامِي : أُبَحِّثُ دَمِي

(وَرَبَّ جَوْهَرٍ عَلِمَ لَوْ أُبَحِّثُ بِهِ

لَقِيلَ لِي: أَنْتَ مِمَّنْ يَعْبُدُ الْوُثْنَا)^(٣)

غَنَيْتُ، قَلْتُ ... فَصَلَّتِ الْحِلْمَ عَنْ هُنُبِ

يَخِيْطُهُ، وَمَزَجَتْ الْعَيْنَ وَالزَّمَنَا

(١) الحلاج: ولد حوالي منتصف القرن الثالث الهجري، وهو من ممثلي مذهب (الطول) الذي يقوم على أن
الحق يصطفى بعضاً من عباده الأخيار ليحلّ فيهم بمعاني الربوبية، فيزيل عنهم صفات البشرية، ويؤمن كذلك
بثنائية الجوهر، جوهر الخالق، وجوهر المخلوق. أعدم لشكّه في عقيدته من قبل الفقهاء سنة ٣٠٩هـ. علي
حيدر، مدخل إلى دراسة التصوف، دار الشُّموس للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٩، ص ٨-٩

(٢) أدونيس، المسرح والمراه، ص ١٨٩

(٣) بيت مقتبس من: ديوان الحلاج لأبي المغيث الحسن بن منصور بن محمى البيضاوي، صنعه أصلحه:
أبو طريف الشيبني، دار الآفاق، بغداد، ط ٢، ١٩٨٤، تحت عنوان: (أشعارُ نُسِبَت للحلاج)، ص ١٢٣

فالشاعر يمنح الحلاج الخصوصية، والخلود من خلال استدعاء رمز المسيح ومزجه إيّاه بفكرة الصليب، وهذه دلالة (رفعت دمي، أبحث دمي)، وكأنّها الخلاص المنتظر للبشرية باستباحة دمه مغفرة لخطاياهم. أمّا عن (الغصن، أو الجذع) فإنّه رمزٌ مُستلهمٌ، ونظيرٌ في الدلالة (للجذع) الذي صُلِبَ عليه الحجاج وهو يقول "أنا الحق"^(١)، والذي اختطّ الشاعر من خلاله نفس النسق الثوري الذي انتهجه الحلاج في حياته في سبيل الثورة على الظلم^(٢).

وكان ممّا عُرف عن الحلاج تاريخياً ولاؤه لحركتي الزنج والقرامطة^(٣)، الذي آل لموقفٍ مناهضٍ فيما بعد، دفعه للمقاومة في سبيل خلاصٍ إنسانيٍّ أفضل من الفتك بالسيوف^(٤)، كما عُرف بروحه الثورية، ودعواه إلى الإصلاح السياسي، والاجتماعي، وعندما أحس الولاة باشتداد خطره، حُكِمَ عليه بالإعدام، فضُرب ألف جلده، ثم قُطعت أطرافه الأربعة، واجتُثت عنقه، وأُخرجت جثته، ثم نُزِّيَ رماداً^(٥). فأصبح بذلك (أسطورة) تتماس وأساطير البعث والتجديد المتمثلة في فكرة الصليب، والتي تعود بجنورها إلى المسيح، وهذا ما قال به الحلاج: (... فكما

(١) انظر: لويس ماسينيون، آلام الحلاج، شهيد التصوف الإسلامي، ص ١٤٢.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص (٢٥ - ٢٦). حيث يقول الكاتب في توضيح توجهات الحلاج في المسلك الصوفي: "انتحى الحلاج في مفهومه منحى يختلف عن المنحى التقليدي للتصوف. فقد أصبح التصوف عنده جهاداً في سبيل إحقاق الحق ولم يعد مسلكاً فردياً بين المتصوف والله فحسب، إنه جهادٌ ضد الظلم والطغيان في النفس... وفي المجتمع وإذا كان الحلاج قد مال إلى الحركات الثورية في وقته أو انضم إليها فإن ذلك يعود إلى أنّ هذه الحركات كانت تمثل في ذلك الزمن الثورة على ظلم أصحاب السلطان وطغيانهم وفساد سياستهم للناس".

(٣) للإفادة أكثر انظر: سامي مكارم، الحلاج: في ما وراء المعنى والخط واللون، رياض الريس للكتيب والنشر، لندن، ١٩٨٩، ص ١٩-٢٦.

(٤) انظر: سامي خشبة، (الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات)، الآداب، ع ١٠، تشرين الأول لسنة

١٧، بيروت، ١٩٦٩، ص ٢٢-٢٧، راجع للتعرف على حقيقة ذلك الولاء.

(٥) أبو طريف الشيبلي، ديوان الحلاج، ص ١٧.

أن النيروز هو اليوم الأول من السنة، وهو لا يتحقق إلا بانقضاء السنة السابقة، كذلك صلبه، هو فناؤه، ثم انبعائه وتجده... إلخ^(١).

ويستعمل الحلاج في بعض عباراته (متى ننور) بضمير الجمع، وفي قوله (يوم أصلب) بضمير المفرد، ويقصد بها أن في صلبه فناؤه هو، وإن في فنائه انبعائه وتجدها للجمعي^(٢).

أمّا الغزالي (٤٥٠هـ - ٥٠٥هـ)، فلا يمكن عدّه متصوفاً بالمعنى الحقيقي كباقي المتصوفة الذين حكموا بتغيب العقل بالمطلق نزوعاً إلى الوحدة المطلقة بالوجود، وإنّما يمكن عدّه مفكراً، ومصلحاً اعتمد الدين أساساً في الإصلاح وصولاً للعالم الأمثل في المذهب الأفلاطوني، كما أنه لم يتكرّ تماماً للعقل لكنه اشترط في العقل أن يكون متأدّباً بالشرع^(٣). فالمعرفة لديه تتوزّعها الجمع بين الطرق الثلاث (النقل، والعقل، والكشف)، ففي الحين الذي دافع فيه عن الكثير من آراء المتصوفة، إلا أنه رفض ما كان يدعو إليه بعضهم من المقالات وعدّها من البدع^(٤).

لذلك وظّف أدونيس الغزالي كمحور للصراع في (السماء الثامنة)^(٥) بوصفه رمزاً للجمود، والانغلاق ضمن عوالم فكرية محدودة، في مقابلة مع اللهب الفكري الذي يسعى من خلاله الشاعر للرفض، والانفصال عن تلك العوالم الضيقة.

يقول أدونيس في تبريره ذلك الانفصال: (... أطالب بالانفصال عن الموروث الذي استنفد ولم يعد يخبز أية طاقة على الإجابة عن أيّ مشكلة عميقة نجابهها اليوم، أو على مساعدتنا في تلمس طريقنا نحو المستقبل. أطالب بالانفصال عن الرماد لا عن اللهب)^(٦).

(١) سامي مكارم، الحلاج: في ما وراء المعنى والخط واللون، ص ٥٨.

(٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٣) انظر: ريتا عوض، خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٢، ص ٢٧٥.

(٤) انظر: علي حيدر، مدخل إلى دراسة التصوف، ص ١٠.

(٥) أدونيس، المسرح والمرآة، ص ١١٩.

(٦) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ٣٠٧.

وهذا ما دعا أدونيس للتقنّع بقناع النبي في (السماء الثامنة) للعالم الأرضي، وإحلال

البديل من نفس ذلك العالم بحثاً عن سبل الخلاص الإنساني ككل، بدلاً من البحث عنه في السماء

في إطارٍ مسرحيٍّ ساخرٍ بالفكر السلفي الذي يراه أدونيس عاجزاً عن تقديم الحلول الكفيلة بتغيير

العالم الأرضي. يقول الشاعر :

رَجَجْتُ كُلَّ نَرَّةٍ

في كوكب الغزالي،

رفضتُ وانفصلتُ

لأنني أريدُ وصلاً آخر، قبولاً

آخر مثل الماء والهواء

بيتكر الإنسان والسماء

يغير اللّحمة، والسّداة، والتلوين

كأنه يدخل من جديد

في سفر النشأة والتكوين^(١)

فكان موقفه هذا توجّهاً إنسانياً بحثاً معبراً عن الرفض الحادّ في بنية الصراع الدرامي،

ومقروناً بالابتكار، والتكوين على نحو ما جاء في أسفار التوراة في نشأة الخلق، والخلقة الذي

حمل الاسم ذاته (التكوين).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، من (قصيدة السماء الثامنة)، ص ١٤٦

د - المرجعيات الدينية العامة ممثلة: برمز المسيح عليه السلام

وظف أدونيس في الكثير من قصائد (المسرح والمرايا) التراث المسيحي بلغة اللفظة والتركيب لتوالد بحث جديد يعم فيه الخلاص الإنساني، بشكل عام إما على نحو غامض، بالدمج كالقصيدة التي أشرنا إليها آنفا في (مرآة للعين والزمن) ^(١)، أو بشكل مباشر حيث تتناص فيه القصائد بمرجعيات دينية في إطارها الخاص. ومثال ذلك ما جاء في قول أدونيس: (أغنية للمرأة) ^(٢)، يقول فيها:

جانبيًا

رأيت وجهك شيخًا

سرقته الأيام والأحزان

جاعني حاضنًا قواريره الخضراء يستعجل العشاء الأخير.

كل قارورة خليج وأعراس خليج ومركب

تغرق الأيام فيه وتغرق الشيطان

حيث تستكشف النوارس ماضيها ويستشعر الغد الربان

جاعني جائعًا، مددت له حبي

رغيفًا ودورقًا وسريرًا

وفتحت الأبواب للريح والشمس، وشاركته العشاء الأخير.

ففي هذه القصيدة تناص تام بما ورد في الأناجيل عن: (أن المسيح اشتهى أول أيام

الفصح أن يأكل الطعام مع تلاميذه، فأخذ خبزًا وباركه، وكسر، ثم أعطى تلاميذه قائلاً: "خذوا

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٩

(٢) المرجع السابق، ص ٢٨

كلوا، هذا هو جسدي"، وقال لهم بعد أن شرب من كأس: "هذا هو دمي للعهد الجديد يُسَفَك من أجل كثيرين، لمغفرة الخطايا)، وهذا ما يُعرف بالعشاء الأخير، حيث تُقام طقوسه في عيد الفصح، وكما يعتقد الأرثوذكس، أن الخبز، والخمر في طقوسهم يتحولان على سبيل الحقيقة لا المجاز. إلى جسد المسيح ودمه^(١).

وفي قصيدة ثالثة لأدونيس عنونها ببـ (المجوس)^(٢)، إشارة تاريخية إلى نجم المجوس الدال على ميلاد المُخَلَّص المُنتَظَر كما ورد في الإنجيل المقدس: (لما ولد يسوع في بيت لحم اليهودية في أيام هيرودس الملك إذا مجوس من المشرق، قد أقبلوا من أورشليم قائلين: (أين المولود ملك اليهود؟ فإننا رأينا نجمة في المشرق ووافينا لنسجد له). فتحققوا من أمر ميلاد المسيح وفرحوا، وخرُّوا سَجْدًا له وقَدَّموا له الهدايا^(٣). فأمنوا به قبل وبعد المجيء.

وفي قصيدة ثالثة تتماهي أجواء الأسطورة بما ورد من إشارات تاريخية حول تناسخ الكرسي. يقول أدونيس في (مرآة للكرسي)^(٤)

لو يُنسخ الكرسي، لو يصير
مسافرًا أو نظرة خجولة
لقلت في أهدابك الخجولة
المُخ كل ليل
طفولة الكرسي، كل ليل، سهرته
والمُخ الطفولة ...

(١) مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٥

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٩، وفي إنجيل لوقا، العهد الجديد، ص ١٦٢-١٦٣

(٣) الكتاب المقدس، إنجيل متى، ص ٤-٥. وذكر أن خبراء فينيقياء وفارس كانوا يشتغلون بالفلك، والتنجيم، وأنهم كانوا في عصر الميلاد يرقبون ذلك الحادث الجلل من حين إلى حين برصد النجوم ليعرفوا من طوالها بشائر ميلاد المسيح. عبَّاس محمود العقَّاد، عبقرية المسيح، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٥٨-٥٩.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٣

حيث يلمح الشاعر في كل ليلة خلاص الإنسانية بمجيء المسيح الذي أخبر عنه النص التوراتي بتثبيت الكرسي من نسل داوود، كما ورد في سفر صموئيل الثاني يقول الرب لعبده داود: "متى كملت أيامك، واضطجعت مع آبائك، أقيم بعدك نسلك الذي يخرج من أحشائك، وأثبت مملكته. هو يبني بيتاً لاسمي، وأنا أثبت كرسي مملكته إلى الأبد. أنا أكون له أباً، وهو يكون لي ابناً"^(١).

ومما ورد أسطورياً في ذنب (بروميثيوس) الأعظم هو رفضه أن يكشف لزيوس سرّاً يتعلّق بمصيره، وهو سر الغلام الذي يولد ويفوق زيوس في القوة، ويزيحه عن عرشه ليحل مكانه^(٢). لذا فأدونيس يلمح خلاص الإنسانية من قيود السلطة في صورة ذلك الكرسي ويصبح الكرسي بشكل تجريدي رمزاً للخلاص.

أما القصيدة الرابعة التي تتطوي بالكامل على المرجعيات المسيحية فهي بعنوان: (مرآة لفارس الرفض)^(٣) يقول أدونيس:

حَلَمْتُ بثلاثة أعمار
يتحطّم، والجدران رسوم
تقطرُ حبراً، والأشجار

فعبارة: (حَلَمْتُ بثلاثة أعمار) كناية عن الصليب، وإشارة لعقيدة التثليث: أو (الأقانيم الثلاثة) وهم شخص الأب: الخالق، وشخص ابنة المساوي لأبيه في الألوهية، وشخص الروح القدس^(٤). ويقول أدونيس في الوحدة (٢) من القصيدة:

(١) سعد رستم، التوحيد في الأناجيل الأربعة وفي رسائل القديسين بولس ويوحنا، دار الأوائيل، سوريا، ٢٠٠٢م، ص ١٢١. نقلاً عن: صموئيل الثاني ١٢/٧-١٤

(٢) عماد حاتم، أساطير اليونان، ص ١٥٤

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧١.

(٤) انظر: سعد رستم، التوحيد بين الأناجيل الأربعة، ص ٢٣

كلُّ ينابيع القرى عبَّأتْ

جرارها، وانكسرت فوقه

فقد اقترن الصليب بعدد من آلهة الخصب الشرقية القديمة كما تشير الروايات التاريخية، فهو رمز الإله (أندارا) أحد أشكال الإله (بعل) الذي تصوّره الأعمال السومرية جالسا على عرشه، وبين يديه، وتحت قدميه جرارٌ يتفجّر منها ماء الحياة^(١). ويتابع أدونيس في الوحدة (٣) من القصيدة والأخيرة:

كان وراء صخرة مُدثرا بالرفض

مُظلاّ بشمس قاسيون

يغوص، محمولا على سحابة،

إلى حنايا الأرض

فارس هذا الزمن المعجون

بالشمس والكآبة.

بداية للصخرة دلالة قدسية عند المسيحيين، إذ يشير إنجيل القديس متى إلى حوار بين يسوع، وتلاميذه وسؤاله لهم من أنا؟ أجاب سمعان وقال: أنت المسيح... فقال يسوع: (طوبى لك يا سمعان، فإنه ليس اللحم والدّم أعلنّا لك هذا، بل أبي الذي في السماوات، وأنا أقول لك: أنت صخر، وعلى هذه الصخرة أبني كنيسة، وأبواب الجحيم لن تقوى عليها وسأعطيك مفاتيح ملكوت السماوات... إلخ)^(٢).

(١) انظر: كمال مصطفى شاكر، قصص الأنبياء، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٧٤.

(٢) إنجيل متى، العهد الجديد، ص ٣٥

أما فيما ورد بشأن قاسيون فتشير الدلالات إلى أنه كان مأوى للمسيح وأمه^(١). وفي دلالة: (محمولاً على سحابة)، فيذكر أن رئيس الكهنة سأل يسوع: "أصحيح أنه المسيح ابن الله؟ فأجابه عيسى: أنت قلت، أي أن الأمر كما قلت وأنه - أي عيسى - من الآن يجلس عن يمين القوة، ويأتي على سحاب السماء"^(٢). إلا أن أدونيس في توجُّهه لاستدعاء رمز المسيح في هذه القصيدة لم يكن على مستوى القصائد السابقة في بعث التفاؤل، إذ تتهاوى الرؤية فيها لدرجة التحطُّم، والانكسار، وهذا ما عبَّر عنه أدونيس في إحدى مقالاته حول الثقافة في لبنان "أنها تبني الكنيسة، وتهدم المسيح، تصنع الكتاب، وتخلق الفكر.... الخ"^(٣)

حيث صورَّه أدونيس بمثابة (الحلم) الذي تحطَّم، وبات عبارة عن منحوتات، ورسومات على الجدران، ومُستلَباً عنصر الفاعلية بتغيير العالم الأرضي، فهو (المعجون بالشمس والكآبة). وهناك فكرة في محاولة الربط بين التوجهات السابقة بتشبيه العقيدة في المسيح بعقيدة، فِرَق الصوفية، وفِرَق الشيعة أيضاً... إذ يعدُّون أوَّل ما فاض عن الله: النور المحمدي، وأن به ولأجله خلق سائر الكائنات... وأن التشابه بين العقيدتين ناتج عن محاولة المطابقة بين العقائد الدينيَّة، والفلسفة اليونانيَّة لا سيَّما الأفلاطونيَّة الحديثة^(٤).

(١) محمد أحمد دهمان، في رحاب دمشق: دراسات عن أهم أماكنها الأثرية ومقالات عن أهم حوادثها

المجهولة وأبحاث ثقافية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٢، ص ١٣.

(٢) إنجيل متى، ص ٥٩.

(٣) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص ٤٥.

(٤) انظر: سعد رستم، التوحيد بين الأناجيل الأربعة، ص ١٨٤.

٣- المرجعيات التاريخية في المسرح والمرايا

كان تواصل أدونيس مع تراث العرب التاريخي بدءاً من ديوانه الثالث: (أغاني مهيار
الدمشقي)، وعلى الرغم من نفيه ارتباط الاسم بالشاعر مهيار الديلمي كما ذكرت أنفاً^(١)، إلا أنه
جسّد في ذلك الديوان عدة ارتباطات بشخصيات تاريخية وإن كانت طفيفة، كالرموز التاريخية
المستدعاة في مرثية القرن الأول^(٢). وتابع ذلك التواصل في (كتاب التحولات) على مستوى
التوظيف الرمزي (كالحجاج) في (فصل المواقف)^(٣)، وشهرزاد، والحاكم شهريار في (تحولات
العاشق)^(٤)، أو بالاختيases التاريخية لأقوال ابتدأ بها مقدّمات قصائده على نحو ما جاء في
(تحولات الصقر)، حيث ابتدأها بقول لأبي ذر الغفاري^(٥). أمّا عن الاستدعاء الرمزي الأكثر
حضوراً فكان للبطل المؤسس (عبد الرحمن الداخل)^(٦)، حيث اتخذ أدونيس قناعاً في (تحولات
الصقر)، واستوحى في تلك القصيدة حياة عبد الرحمن الداخل الذي هرب من وجه العباسيين،
واستطاع أن ينشئ دولة أموية جديدة في الأندلس، والقصيدة ككل تقوم على فكرة الموت
والانبعاث من جديد، موت الدولة الأموية في الشام وبعثها من جديد في الأندلس^(٧)، على الرغم

(١) راجع ص ٨ من هذه الدراسة.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٥٢٢.

(٣) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١٣١ وتحديدًا ص ١٤٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٧٩ وتحديد الرمز، ص ١٠٩.

(٥) المرجع السابق، ص ٣٥.

(٦) عبد الرحمن الداخل (١١٣-١٧٢ هـ)، (٧٣١-٧٨٨ م): هو عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبيد
الملك بن مروان الملقب بـ: (صقر قريش)، ويُعرف بـ: (الداخل الأموي) في الأندلس، وأحد عظماء العالم،
وُلد في دمشق، فلمّا انقرض ملك الأمويين في الشام، وتعبّ العباسيون رجالهم بالفتك والأسر، أفلت عبيد
الرحمن، وأقام قرية على الفرات، فتنبّعت الخيل، فأوى إلى بعض الأدغال حتى أُن، فقصّد المغرب، فبلغ
إفريقيا ولقّب بـ: (الداخل)؛ لأنّه أوّل من دخل الأندلس من ملوك الأمويين. راجع: خير الدين الزركلي،
الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب، والمستعربين، والمستشرقين، دار العلم للملايين،
بيروت، ج ٣، ط ٦، ١٩٨٤، ص ٣٣٨.

(٧) طراد الكبيسي، (التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر الغربي الحديث)، الآداب،
ع ١٠ سنة ٢٥، تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٧٧، ص ٣٢.

من خلّوها من الجو الأسطوري الذي سيطر على قصيدة: (البعث والرماد) السابقة. وتنامى ذلك

الحس الثوري الذي لمحنه في: (تحولات الصقر) في ديوانه الخامس: (المسرح والمرآة).

فقد مضى أدونيس في تعاطيه مع التراث التاريخي في إطار مشروع البحث عن الهوية والذات، واستنطاقه ذاك التراث بآلياته الخاصة التي لا تعيد استنساخه؛ فهو ليس مؤرخاً، بل مؤسساً ومشكلاً للفكر الشعري على نحوٍ حدائقي، دون انفصالٍ عن الإبداعات الماضية الكبرى، وهو يؤكد على دور الماضي باستمرار وله فلسفته الخاصة. في ذلك يقول أدونيس: (.... إن الفكرة انتقال وليست بدءاً مطلقاً، وإنما تبادل وتداخل. ف للأفكار دائماً، بذور ماء، والشاعر أو المفكر يضعها في نسقٍ خاصٍ به: يفكّكها، يحلّها، يعارضها بيرزها، يهملها ... لكنه يظلّ ضمن نسيجها، كأنه لا يخلق (فكرة)، وإنما يخلق (علاقة) جديدة مختلفة بين الأفكار - بين الأشياء^(١))، كما ويؤكد أن القول بالانفصال عن قيم الماضي وتراثه جهلاً كاملاً، وارتباطنا بالتراث ليس ككتلة موجودة في فضاء الماضي وإنما يمثل حياتنا وحضورنا وانطلاقنا^(٢). نحو المستقبل يقول أدونيس: (.... فالتراث ليس الناتج كله الذي أنتج في الماضي، وإنما هو الطاقة الإبداعية التي تجسدت في منجزات لا تستنفد بل تظل فعّالة، متوهجة، جزءاً من حركية التاريخ)^(٣).

وفي مقاربة أولية قام بها ماجد السامرائي بين (أدونيس)، و(نازك الملائكة)، يميّز الكاتب بين بعدي الكتابة الإبداعية، والبعد الآخر الذي عنى به التاريخ وأن التقاءهما سببٌ في تكثيف اللحظة الشعرية وعمقها^(٤).

(١) أدونيس، كلام البدايات، دار الأدب، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٤٤.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ١٤٥.

(٣) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٤) ماجد السامرائي، (مقاربة أولية للمعطيات النظرية عند كل من نازك الملائكة وأدونيس)، الآداب، العدد

٣-٤، لسنة ٤١، ١٩٩٣، ص ٦٩.

حيث يصبح التاريخ على حد قوله (...) لحظة قائمة، ولحمة حية في نسيج علاقاته

الحاضرة، وتناقضاته مع كل من الحاضر والماضي لنجد - ربما بفعل ذلك - رؤياه تتقدم، بما ينشد في (الموقف) داخل هذه الرؤيا إلى الماضي^(١).

ويوضح لنا أدونيس مفهوم التجاوز الشعري الماضوي للتراث وأين يكمن يقول: (...) أعني به تجاوز الطرق التقليدية في الرؤية والكتابة، واستخدام اللغة التي لم تعد قادرة على الاستجابة لحياة الشاعر وتجربته. إنما يتجاوز لمستوى معين من الكلام الشعري القديم، يرتنا إلى اللغة في نضارتها الأولى - فهو يفصلنا عن سطح ما، لكي يصلنا بعمق ما^(٢).

وقد اختط أدونيس طريقة لصياغة ذلك المشروع باعتماد (الثورة)، فهناك العديد من المرجعيات الثورية الغائرة في أصلاتها في عمق الجذور التي تتراوح بين إشارات خفية وأخرى على سبيل التصريح وأحياناً تتماهى بشخصيات أخرى نظيرة لها في الثورة والرفض استمدها أدونيس من التراث العربي بشكل أساسي، وجاءت على نحو غامض أكثر الثقافاً وتماهياً في تضافرها مع الرموز التراثية الأخرى وإكسابها أبعاداً جديدة اصطبغت بخصوصية المرحلة التحولية في المسرح والمرايا وثوريتها وهذا ملمح أساسي سيضاف لسلسلة التحولات التطورية لأدونيس قياساً بدواوينه.

وسأتناول المرجعيات التاريخية للديوان وفقاً للتقسيم الآتي:

أ- المرجعيات التاريخية الممثلة بالحركات الثورية عبر التاريخ

يشيد أدونيس بعدد من الحركات الثورية، كثورة (الخوارج)، وثورتي (الزنج، والقرامطة) التي عدها من الحركات الخلاقة في محاولة لإلغاء الضياع الإنساني، وبث الوعي، وتخطي النظرة القبلية، والعنصرية إلى الإنسان كوجود اجتماعي^(٣).

(١) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٢) أدونيس، كلام البدايات، ص ١٥١.

(٣) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول: تأصيل الأصول، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦، ص ٦٣-٧٠.

ويتحدث أدونيس عن مبدأ الحداثة يقول: (... هو الصراع بين النظام القائم على

السلفية، والرغبة الفاعلة لتغيير هذا النظام)^(١).

وحدد ذلك الصراع في العهدين الأموي، والعباسي، وأنه يسير وفقاً لتيارين في الحداثة أولهما: سياسي وفكري تمثل بالحركات الثورية السابقة، وكذلك الحركات المتمثلة بفرق المعتزلة، وفلسفتها والعقلانية الأحادية، ومذهب الصوفية، حيث يرى أدونيس أن تلك الحركات الثورية تلتقي فيما بينها على أساس نبذ الفِرقة بين الحاكم والمحكوم سعياً لنظام يوالف بين طبقات الشعب سياسياً واقتصادياً على أساس من العدل المطلق^(٢).

وثانيهما: التيار الفني الهادف للارتباط بالحياة اليومية ويراها مالياً لتوالدات الحداثة وموالاته الخلق والتجديد^(٣)، ويرى أدونيس أن لكلا الاتجاهين الثوريين هدفاً يقول: "... الاتجاه الأول يلغي الارستقراطية - الوراثة في الحكم، والاتجاه الثاني يلغي عصمة الأوائل في الفن"^(٤).

ويرى أدونيس، على ما في تلك الحركات من تناقض، ورغم اختلاف بواعثها، أن مثل هذه الحركات تشكل منارة يهتدي بها الإنسان في نزوعه للفكر الحر، وثورية الإبداع، وأن في حرصه الدائم حول تعرية الماضي والحاضر سبيلاً لكشف ما احتجب من النور بسبب النظام الفكري أو الفني السلفي الاتباعي الذي ساد لقرون عدة دونما تحقيق لأي تقدم حضاري على المستوى الإنساني يقول: (... فأنا هنا أصف جانباً من المجتمع العربي هو جانب الظلام الذي حجب ما كان فيه من الأضواء العالية الساطعة، ولست أصف هذا الجانب للوصف ذاته، وإنما

(١) أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ص ٩.

(٢) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ص ١٠.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ١٠.

(٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

لكي أذكر بلك الأضواء وأدلّ عليها - ولكي نعمل لتحويل المجتمع العربي كلّهُ إلى عالم بلا نهاية من النور الغامر البهي، نور الإبداع، والحرية والتقدم) (١).

ب- الأثر الشيعي في شعر أدونيس ونظراته للتاريخ الإسلامي

يقول أدونيس: (أجىء من بيتٍ شيعيٍّ كل بيتٍ شيعيٍّ يرث الفاجعة، لكنه ينتظر فرحاً يجيء قبل أن أحتضن تاريخي في لبنان، احتضنت التاريخ قبل أن أدخل هذه القاعة، تساءلت غضبت، انفصلت، تعذبت. رأيت أزمنة تتصارع، تتباعد رأيت بشراً يختلجون كنيانٍ تتطفئ، وبشراً يلتصقون بالغبار، وبشراً يقومون بوظائفهم كالأجراس.... الخ) (٢).

وقياساً على ما سبق فإن شيعيّة أدونيس لا تمثل مذهباً فحسب، بل تاريخاً يتصارع فيه عنصران: (الثبات) وهو ما عبّر عنه: (بالغبار)، (والصحوة الفكرية)، وهو ما عبّر عنه: (بالأجراس).

و يرى أدونيس في السلطة (الأمويّة) الغالبة ثباتاً على ما ورثت سياسياً واستقر. على اعتبارها الناطقة باسم القرآن والسنة، ويرى في الفئة (العلويّة) المغلوبة يقظة تحرريّة بما يتلاءم وطموحاتها التحوليّة في مسيرتها الثوريّة، ولعلّ أدونيس من هذا المنطلق اختار رموزه التاريخيّة؛ ليتحدّث عن عائشة، ومعاوية بن أبي سفيان، وزين العابدين.

(١) أدونيس، كلام البدايات، ص ١٥٩.

(٢) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ٣٨. وتجدر الإشارة إلى أن ما سبق كان ضمن محاضرة ألقى في (الندوة اللبنانية) سنة ١٩٦٨، ضمن الموضوع التالي: (بعد الخامس من حزيران ١٩٦٧: أي لبنان) وكان العنوان الأصلي لهذه المحاضرة: ((لبنان الغائب الحاضر)).

١- عائشة (٩ ق.هـ - ٥٨ هـ، ٦١٣ م - ٦٧٨ م) ^(١)

لقد تحدّث أدونيس عن (السيدة عائشة) ضمن قصيدة له بعنوان: (بيروت)، والجدير بالذكر هنا أنّ أدونيس قد أفرد مقطوعة خاصّة بعنوان: "مرآة عائشة" في ديوان (المسرح والمرايا) في طبعته الأولى، وذلك ضمن مجموعة قصائد بعنوان: (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور)، والآن نراه يحذف هذه العنونة ويدمجها دمجاً تاماً بقصيدة (بيروت) على اعتبارها إحدى وحداتها الثلاث ^(٢)، ومن المعروف سلفاً ما كانت تمثّله عائشة في ديوان: (أوراق في الريح) سنة ١٩٥٨ في قصيدة (رماد عائشة) ^(٣) كرمزٍ (للركام، والفراغ، والسجى)، إلا أن أدونيس تدرّج في رؤيته لعائشة على نحوٍ لاغز في (المسرح والمرايا) بوصفها امرأة مهتوكة الستر مستباحةً كبيروت تجتاحها شهوة الجسد كرمزٍ دالٍ على واقع بيروت المريض، وما تعرّضت له من ويلات الحروب وقد جاءت بصورة تهكميّة ساخرة تتماشى مع المرجعية التاريخية لحادثة الإفك ^(٤). ورغم عدم الاعتماد الكلي على مصداقيتها تاريخياً، فقد حوّرها الشاعر وفقاً لمنظوره الخاص، وأخرجها نظيرةً لبيروت في الرؤية الشعرية تلك.

(١) عائشة بنت أبي بكر الصديق عبدالله بن عثمان، (٩ ق.هـ - ٥٨ هـ، ٦١٣ م - ٦٧٨ م)، كانت تُكنّى بأُم

عبد الله، تزوّجها النبي في السنة الثانية بعد الهجرة، راجع: الأعلام، الزركلي، ج٣، ط٦، ١٩٨٤، ص ٢٤٠.

(٢) انظر: المسرح والمرايا، ط٢، ١٩٨٨، ص ٧٠.

(٣) انظر: أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ١٩٧١، ص ٢٥٨.

(٤) تشير حادثة الإفك إلى أن عائشة في إحدى رحلاتها مع النبي عليه الصلاة والسلام في غزوة بني المصطلق، وعندما همّ القوم بالرجوع منتصرين، وقبل وصولهم بمرحلة نزلوا بمنزل، وقبل الفجر أمر الرسول بالرحيل، ولكن السيدة عائشة ابتعدت في قضاء بعض حاجاتها، فلما عادت فقدت عقدها فلم تجده، فرجعت إلى حيث كانت تبحث عنه وحتى وجدته ولم يكن ضوء الفجر قد طلع بعد، فتأخّرت بعض الوقت، وبعد عودتها إلى مكان القوم لم تجد أحداً فأخذت تتخيّط واصططبت لعلّ الله يوفد لها من يرافقها في عودتها فالتفت بجلبابها، ثم اضطجعت منتظرة من يتفقدّها من قومها فإذا (بصفوان بن المعطل السلمي)، وكان أيضاً متأخراً لقضاء حاجته فلما رأى سواداً أقبل ونظر، وقد كان رآها قبل أن يضرب عليها الحجاب، فعرفها إحدى ظعائن الرسول، فحملها على الركب وعاد بها. وعندما علم القوم أن اليهود كان خالياً من صاحبته

يقول أدونيس:

عائشة تجتاح -لون الشهوة اجتياح

راقصها الأمير وهو لابس قبعة الشحاذ

أو راقصها الشحاذ وهو لابس قبعة الأمير

سامرها حتى غنى لها حتى غفا الكلام

لف عليها زنده وغطى

سرتها، ونام ...

ومن المنظور الشيعي، تعدُّ عائشة رمزاً معادياً للثورة العلوية حسب المعطيات التاريخية

التي تؤكد مخالفتها لعلي بن أبي طالب في بعض الوجوه المتعلقة بالخلافة، وخاصة بعد مقتل عثمان تحديداً^(١).

وقد تبدو هذه الرؤية غير بريئة، وتحمل لونا من التطرف الشيعي، إلا أن أدونيس

أخرج نفسه من هذا المأزق بعد دمجها ببيروت.

وجد المنافقون في ذلك فرصة للنيل من رسول الله . انظر: زاهية قنورة، عائشة أم المؤمنين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٨، ص ٩٤-٩٦.

(١) انظر: زاهية قنورة، عائشة أم المؤمنين، ص ١٧٨-٢٠٢. تحت عنوان: عائشة في عهد علي بن أبي طالب. وانظر كذلك حول الثورة التي شنتها عائشة في خلافة علي: محمود شلبي، حياة عائشة - أم المؤمنين ١٧ -، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨، ص ١٦٤-١٧٣.

٢- معاوية بن أبي سفيان (٢٠ ق.هـ - ٦٠ هـ)، (٦٠٣ م - ٦٦٨ م) ^(١)

ومن المنظور السابق نفسه في قراءة موضوع عائشة يمكننا أن نقرا (مرآة لمعاوية) التي يشهد فيها المتلقي تدرجاً واضحاً في رؤية أدونيس لمعاوية قياساً على أولى الإشارات إليه في ديوان أدونيس الثاني (أوراق في الريح)، إذ لغز إليه الشاعر بالمكر، والعسف. يقول:

في بلادي تمشي أمامي حفرة صُنعت من دم وعسف ومكر

في بلادي تُبنى السماء بشعرة

وتُهدّ الدنيا بلطمة ظفر ^(٢)

أمّا في (المسرح والمرايا) فقد خصّ أدونيس معاوية بمقطوعة بعنوان: (مرآة لمعاوية)،

وفيها يقول:

شعرة ^(٣) تقرأ الرياح وتبني

ملكها في تفجّر البركان

في زفير الأمواج

(١) هو معاوية بن أبي سفيان بن صخر بن حرب بن أمية بن عبد شمس بن عبد مناف (٢٠ ق.هـ - ٦٠ هـ)، (٦٠٣ م - ٦٨٠ م) القرشي الأموي، ومؤسس الدولة الأموية في الشام، وُلِدَ بمكة، وأسلم يوم فتحها سنة (٨ هـ)، لمّا ولي (أبو بكر) الخلافة ولاء قيادة الجيش تحت إمرة أخيه يزيد بن أبي سفيان، ولمّا ولي (عمر) جعله والياً على الأردن، ورأى فيه حزماً، وعلماء، فولاه دمشق بعد موت أميرها يزيد أخيه، وجاء (عثمان)، فجمع له الديار الشامية كلّها، وجعل ولاة أمصارها تابعين له، وقُتِلَ (عثمان)، فوليه (علي بن أبي طالب)، فوجّه لفوره بعزل (معاوية)، وعلم معاوية بالأمر، فنادى بئار (عثمان)، واتّهم علياً بدمه، ونشبت الحروب الطّاحنة بينه وبين علي، وانتهى الأمر بإمامة معاوية في الشام، وإمامة علي في العراق، ثم قُتِلَ علي، وبويع بعده ابنه (الحسن)، فسلمّ الخلافة إلى معاوية سنة (٤١ هـ)، ودامت خلافة (معاوية) حتّى سنّ الشّيوخوخة، فعهد بالولاية لابنه يزيد. راجع: الأعلام: للزركلي، ج٧، ط٥، ١٩٨٠م، ص ٢٦١-٢٦٢.

(٢) انظر: أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ص ٢٠٦.

(٣) إشارة لسياسة المحافظة على الشعرة في الحكم، وهي مقولة أُثرت عن معاوية: (لو كان بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت إن جذبوا أرسلتها، وإن خلّوها جذبتها). علي محمد الصلابي، معاوية بن أبي سفيان: شخصيته وعصره - الدولة السفيّانيّة، دار المعرفة، بيروت، ٢٠٠٦، ص ٢٢٢.

والزمن الهائم بين الإعصار والربان^(١)

في هذه المقطوعة إشادة بدهاء معاوية وحنكته السياسية، ومزونته في الحكم، باستقطابه للناس كشجرة استلّت الملك وسط إعصارٍ ثائر، وصراعٍ دمويٍ عنيف، بقيادة ومهارة الربان الخبير. كانت تلك إحدى مرايا معاوية التي أراد الشاعر أن يعكس فيها رؤية من زاوية خاصة، إلا أنها لا تفترق عن الرؤية السابقة لمعاوية في الإيماءة المبطنّة على تولّيه الخلافة بالمكر والقوة، والفارق أن (مرآة معاوية) جاءت على مستويات أعلى من الإيحائية إلى (مكره)، وتنقيتها من الرؤية الدينية الضيقة أو التحيز المذهبي. ومما يؤكد ذلك، ويلفت الأنظار حقاً موقع القصيدة ضمن منظومة (مرايا للمثل المستور). حيث جاءت ضامّة معظم الرموز المشرقة، والمناثر الفكرية (كالمعري، والحلاج)، والرموز الأسطورية الثورية (كأورفيوس)، والرموز الدالة على الخصب، والانبعاث (كالفنيقي)، أو الفداء والتضحية (كالمسيح). حيث أضفى على ذلك الرمز قراءة أكثر شمولية من خلال موقع القصيدة.

٣- زيد بن علي (٧٩هـ-١٢٢هـ)، (٦٩٨م-٧٤٠م)^(٢)

وحركته الثورية في الحكم^(٣)

خصّ أدونيس زيد بن علي بمقطعة خاصة بعنوان: (مرآة لزيد بن علي)، وفيها

يقول أدونيس:

استشرف المكتوب

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٥.

(٢) زيد بن علي بن الحسين بن علي بن أبي طالب القرشي. راجع: الأعلام: الزركلي، ج ٣، ط ٤، ١٩٧٩، ص ٥٩.

(٣) إشارة لحركة زيد بن علي الثورية ضد هشام بن عبد الملك في تجميع الشيعة إليه وأخذ البيعة لنفسه من أهل الكوفة، والبصرة، والموصل، وأواسط معقل الحامية الأموية حيث خرج زيداً رافعاً شعار السيم، إلا أن القبائل اليمانية خذلته وكان أن دفع حياته ثمناً لتلك الحركة. للإفادة انظر: محمد عبد القادر خريسات، الدولة الأموية من النهوض إلى السقوط، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، أريد، ٢٠٠٥، ص ٢٧٩-٢٨٠.

في صفحة الخلافة

مرسومة كالقبر تحت راحتي هشام:

رأسك بين النصل والرّصافه

مهاجر

والجسد المصلوب

ينثر مثل الصوت

في نهر ...

- لا، لن يحول سيف

لا، لن يحول موت ...

لي وطن في الماء - غير الموت

يجهل،

غير الصّلب والحريق

يجهل أن يقرب المسافة

ما بيننا،

ويفتح الطريق.

واخترق النّصل جبين زيد،

ونكّست رايّاته... (١)

فواضح هنا أنّ هذه القطعة تشير إلى الصراع بين العلويين، والأمويين، ويتمثل هذا

الصراع في هذه المقطعة بحركة. زيد بن علي الثورية" ضد هشام بن عبد الملك في جميع

الشيعة إليه وأخذ البيعة لنفسه من أهل الكوفة، والبصرة، والموصل، وأواسط معقل الحامية

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٧٢-٧٣.

الأموية حيث خرج زيداً رافعاً شعار اليمين، إلا أن القبائل اليمانية خذلتة وكان أن دفع حياته ثمناً لتلك الحركة^(١).

٤- الحجاج (٩٥هـ) ^(٢).

لم تكن الإشارة إلى الحجاج في (المسرح والمرايا) هي الإشارة الأولى ضمن دواوين أدونيس الشعرية، فقد سبقت الإشارة إليه في: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) بقصيدة عُنوت (بتحولات العاشق) فصل المواقف، يقول فيها أدونيس:

كتبي يحرقها الطاغى هناك

هي ذرات من الغنم حزينة

فوق أشلاء المدينة

وغداً أو بعده تنهمر -

أيها الحجاج لم تحرق سواك

إن شعري لغة الأرض هناك

وأنا الريح هنا والمطر؛-^(٣)

وإذا كان الحجاج في هذه المقطوعة يمثل رمزاً عاماً للحاكم المستبد، عدو الفكر، والكلمة، فإن أدونيس يعود في (المسرح والمرايا)، ليتحدث عن الحجاج بصورة مباشرة وذلك

(١) للإفادة انظر: محمد عبد القادر خريسات، الدولة الأموية من النهوض إلى السقوط، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، اردب، ٢٠٠٥، ص ٢٧٩-٢٨٠.

(٢) الحجاج بن يوسف الثقفي (ت ٩٥هـ) وقد عُرف عنه معاداته للخوارج ودوره في تبيد شملهم والقضاء عليهم، فضلاً عما ورد عنه تاريخياً من الاستبداد بالحكم، والجور في الخلافة، وبعده عن قوانين الدين. للإفادة أكثر، انظر: إحسان صدقي العمدة، الحجاج بن يوسف الثقفي: حياته وآراؤه السياسية، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢، ص ٥٤٥-٥٥٣.

(٣) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١٤٢.

في قصيدة بعنوان: (مرأة الحجاج)، ويقدم أدونيس في هذه القصيدة صوراً هجائية قاسية
لشخص الحجاج، ولتاريخه الشخصي، ولمواقفه المتأخرة في زمن الدولة الأموية.

يقول أدونيس في (مرأة الحجاج) ^(١):

(ليس له وراء

يرفض ندي أمه:

كان اسمه الحجاج

ونبحوا فأراً

وتقبوا وراءه

ودهنوا بدمه الحجاج

وذبحوا تيساً ودهنوا بدمه الحجاج

فالتذ بالثماء

صارت له رضاعةً وأماً

واستطرد الراوي

... وصعد المنبر في يديه

قوس، وفوق وجهه لثام

وقال، بالسّهام والقناع، لا بالصّوت والكلام:

يقول فيها:

أنا ابن جَلّ وطلاغ الثنايا ... ^(٢)

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٨١-٨٢.

(٢) هذا البيت قاله الحجاج وهو في الأصل — (سحيم بن وثيل الرياحي) يقول فيه:

أنا هو السؤال والنبيراس

هو الفراس -

ويل لمن يكن من فرائسي ...)

وزلزل المكان

واهترزت البلاد مثل شجرة

وسقط المسجد مثل ثمرة

وسقط الزمان

كما تكرر ذكر الحجاج في: (السماء الثامنة) (في إطار موقفه الرفض الذي طالب

أدونيس من خلاله بالانفصال عن تلك العوالم التي تستبدّ ببني الإنسان يقول: (... بالرفض

بالسؤال بالمسجد المهدوم، بالحجاج وهو يصلب المدينة ... رفضت وانفصلت) (١).

٥ - تيمور لنك (٢)

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا متى أضغُ العمامة تعرفوني

راجع: حنا جميل حداد، معجم شواهد النحو الشعرية، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ١٩٨٤، ص

١٧٦.

(١) أدونيس، المسرح والمرابا، ص ١٤٥.

(٢) (تيمور): اسمه (تيمور لينك) بكسر التاء بن ايتمش ... التاخان المغولي الأصل التركي، ولد سنة ٧٢٨هـ بقرية خواجا ايلغار إحدى مدائن ما وراء النهر وهي تبعد عن سمرقند مسافة يوم واحد، يقال بأنسه سمي بـ لنك: لعرج في رجله، ويقال أيضاً: أنه استولى على نصف قارة آسيا بكل قسوة، وهمجية، وعاث في الأرض فساداً، حيث استغل قوته بالسفك، والتخريب، والدمار. راجع: أبي العباس شهاب الدين الدمشقي، عجائب المقدور في نوائب تيمور لابن عريشاه، تحقيق: أحمد فايز الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦، ص ٣٩-٤٢. وفيما ورد عن فتك (تيمور): "كان قد دخل بلاد الشام في جموع، وأمم من ترك، وتركمان، وعجم، وأكراد، وتتار، وزحف على حلب فانهزم المسلمون ... والتتار في أثرهم يقتلونهم ويأسرونهم إلى أن دخلوا (حلب) عنوة بالسيف فلجأ النساء، والأطفال إلى المساجد، ولم يفد ذلك شيئاً حيث استمر القتل والأسر في أهل حلب من التتار، فقتلوا الرجال، وسبوا النساء والأطفال، وداسوا الكثير تحت حوافر الخيل والطرفات واحرقوا المدينة بأكملها ... إلخ".

إن ديوان (المسرح والمرايا) حافظاً بمواقف أدونيس إزاء التراث، إزاء التاريخ، وإذا

كانت النماذج الشعرية السابقة تعبّر عن خصوصية نظرة أدونيس المذهبية إزاء رموز تاريخية إسلامية، فإن أدونيس يستحضر في (المسرح والمرايا) رموزاً تاريخية قاسية، ومن ضمنها (تيمورلنك) الذي خصّه بعدة مقطوعات شعرية بعنوان " أربع أغنيات لتيمور "، وإذا كانت هذه المقطوعات تستوحي الأحداث التاريخية الواقعية والحقيقية المرتبطة بتيمور ومذابحه في حلب، ودمشق، فإن أدونيس يعمّم صورة تيمور لتدلّ على استبداد السلطة، ووحشيّتها وهذا ما نلاحظه في المقطوعات الثلاث الآتية:

١- فاجئ

جسد العذراء

جسد الحبلى ...

فاجئ وافتك

لا تترك شيخاً أو طفلاً....

هذا شرعي^(١)

٢- يحترق العصفور

والخيل والنساء والأرصعة

تقسم كالأرغفة

ثم توجه تيمور إلى جهة (دمشق) سنة ٨٠٣هـ وفعل فيها أشنع ممّا فعل (بحلب) فتسلّم المدينة، ونهبها، وخرّبها خراباً لم يسمع مثله يقال: (....) لم يصل التتار أيام هولاكو الذي كان قد احتل بغداد سنة ٦٥٦هـ إلى قريب ممّا فعل بها التتار أيام تيمور. انظر: ابن عربشاه أبي العباس شهاب الدين الدمشقي، عجائب المقدور في نوائب تيمور، تحقيق، أحمد فايز الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، شارع سوريا، ١٩٨٦، ص ٥٤٤-٥٤٦.

(١) أدونيس المسرح والمرايا، قصيدة (مرآة للشرع)، ص ٥٥.

بين يدي تيمور^(١)

٣- جاؤوا

دخلوا البيت عراة

حفروا

طمروا الأطفال، وعادوا^(٢).

وكالعادة فإن أدونيس يجعل من الشعر، أو رموز الشعر القوة المتصدية لهذا الجنون،

وهذا ما نلاحظه في المقطوعة الرابعة من (أغنيات لتيمور) يقول:

مهيأ غني، حنا، برأ، صلي ودان

بارك وجه الجنون، نوب في صوته

لصوته أن يكون

سيلاً، وكالسيل كان^(٣).

٤- المرجعيات الأدبية

اتصل أدونيس منذ وقت مبكر بشعراء المتصوفة العلويين، أمثال: المكزون السنجاري،

والمنتجب^(٤)، وكانت أطروحته لنيل درجة الليسانس بعنوان: (التصوف)، ثم تدرج في التأثر،

والإتصال الواسع بالأدب الغربية، إلى أن جاء التحول للتراث العربي. وسبق وأن أشرت

بإسهاب إلى تلك المرحلة التي كان ديوان: (المسرح والمرايا) نتاجاً لتحولاتها^(٥)، وصهرأ

(١) المرجع السابق، ص ٥٦، قصيدة (الغزو)،

(٢) المرجع السابق، ص ٥٧، قصيدة (هم).

(٣) المرجع السابق، قصيدة (السيل)، ص ٥٨.

(٤) انظر: خالدة سعيد، البحث عن الجنون، ص ٩٢.

(٥) انظر ٦ - ١٠ من هذه الدراسة.

لمعطيات التفاعل بين الأدبين العربي، والغربي، إذ تتلاقى حباثل السورالية بالصوفية في الكثير من عوالمه التخيلية التي جاءت على قدر عالٍ من الغموض، وأدونيس يؤكد ذلك في معظم كتاباته التطويرية يقول: "... أحب أن اعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب. غير أنني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزوا ذلك، وقد تسلّحوا بوعي، ومفاهيم تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروّثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الثقافي الذاتي ... فقراءة (بولنيز) هي التي غيرت معرفتي (بأبي نواس)، وكشفت لي عن شعريته، وحدائمه. وقراءة (مارمية) هي التي أوضحت لي أسرار اللغة العربية، وأبعادها الحديثة عند (أبي تمام)، وقراءة (رامبو، ونرفال، وبرنيون) هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية - بفرادتها وبهائها. وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلّنتني على حداثة النظر النقدي عند (الجراني)، خصوصاً في كل ما يتعلق بالشعرية، وخاصيتها (اللغوية - التعبيرية)" (١).

أمّا عن توظيفه الشعريّ لرموز الأدب العربيّ، فقد جاء بدءاً من ديوانه الثاني: (أوراق في الريح) في قصيدة تحمل عنوان الديوان نفسه، وقد جاءت الإشارة إلى (المعري) بقوله:

لأنّه روّى من دمه قولهُ

لأنّه أسمى من كلّ من حولهُ

قالوا له: (أعشى)

وانتحلوا قولهُ (٢)

وتتابعت مرجعيّات أدونيس الأدبية في ديوانه الثالث: (أغاني مهيار الدمشقي) بصورة

(١) أدونيس، الشعرية العربية: محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس، باريس، أيار، ١٩٨٤، دار الآداب، بيروت، ط١، ص ٨٦-٨٧.

(٢) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١، ص ٢٠١.

(١)، وكذلك بشار بن برد^(٢) في: (مرثية بشار). وكان بشار من عداد الشعراء الذين

أصيبوا بالعمى^(٣)، وعده أدونيس الوجه الأول والأكثر بروزاً لهذه الحادثة يقول، "... فهو يُعتبر

أول المحدثين، بالمعنى الإبداعي، ممن خرجوا على ما سُمّي بـ: "عمود الشعر العربي"^(٤).

يقول أدونيس في مرثية (بشار بن برد):

... فهو هنا، هناك ما يزال

يهثرُ في أغوارنا الخرساء

يهثرُ كالزلزال

وهو هنا، هناك ما يزال

أعمى بلا أرضٍ ولا مدينة

يبحث عن لؤلؤة زرقاء

تحفظها أشعاره الامينة

للسنة العجفاء^(٥).

وفي (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) يستدعي أدونيس (النفري) من

خلال اقتباسين يُصدرهما مقدمة الديوان^(٦).

(١) المرجع السابق، ص ٥٠٦.

(٢) بشار بن برد: ولد بالبصرة سنة (٩٦ هـ)، ونشأ بالبصرة واشتهر شعره فيها، وسكن حرّان مدة، وتنقل في البلاد، ثم رجع إلى البصرة، ثم سكن بغداد، وتوفي فيها سنة (١٦٨ هـ). انظر: محمد الطاهر ابن عاشور، ديوان بشار بن برد، الجزء الأول، الشركة التونسية للتوزيع، والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٥٤م، ص ١٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٨.

(٤) أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحادثة، ص ١٦.

(٥) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، ١٩٧١، ص ٥٠٨.

(٦) انظر: أدونيس، التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٧.

وقد أشاد أدونيس غير مرة في كتاباته التظهيرية بشاعرية (النفري) على مستويي الشكل، والمضمون. يقول أدونيس: "... ليس الشكل عند النفري صيغة كتابية، وإنما هو صيغة وجود، ... إنه وعدٌ ببداية دائمة، ومن هنا لا ينطلق (النفري) من أولانية شكلية، بل ينطلق، على العكس من أولانية اللاشكل"^(١). كما ويعتبر أدونيس في المقالة نفسها عن زمن (النفري) بقوله: "... إنه اللحظة التي يتم فيها لقاء مع المجهول؛ ولهذا فإن الزمن الذي تتحرك فيه كتابته زمن خارج الزمن ... الخ"^(٢). فضلاً عن الأبعاد الغيبية، أو الباطنية التي يُصبغها (النفري) على شعره، إذ يصف أدونيس ما يحاوره النفري من عوالم: "بفضاء الكشف"^(٣).

كما ويتلاقى النص (الأدونيسي)، و(النفري) في استقصاء مباحث الوجودية ومسائلها تأسيساً لنظرة معرفية أخرى تغاير النظرة الدينية التقليدية، بحيث تحدث قلباً للمسلّمات الثابتة عبر مؤسسة الشعر.

وفي موضع لاحق في: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل) إشارة (لأبي تمام، وأبي نواس في قصيدة: (تحولات الصقر: فصل الصورة القديمة) يقول أدونيس:

جئتُ إلى بغداد

في سَعَفِ النَّخْلِ وماء النهر

في رئة العصفور

كان (أبو تمام)

(١) أدونيس، (تأسيس كتابة جديدة III)، مواقف، ع ١٧-١٨، أيلول-كانون الأول، ١٩٧١، ص ٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٩.

(٣) أدونيس، (الشعرية والفكرية)، الآداب، ع ٤-٦، نيسان - حزيران، لسنة ٣٣، ١٩٨٥، ص ١٥.

مشتعلاً كالجمر^(١)

ويتابع أدونيس قائلاً :

لم يكن في الشوارع، في الماء بين القبور

غير صمت القيامة

ورأيت (النواصي) يهذي ويحضر قارورة الكيمياء

مؤذناً بالعبور:

"كل ربح حمامة

كل أرض سماء"

وسمعت النواصي مستطرداً كلامه

حارقاً غابة السكنية:

"ذات يوم،

تصير القصائد بوابة المدينة

نحو أرض الغرابية

وتصير الغرابية

وطن الأنبياء

ذات يوم،

تسير النجوم على الأرض مثل النساء^(٢)

(١) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ٦١.

(٢) المرجع السابق، ص ٦١-٦٢.

حيث يشكّل الشاعر توليفةً لكوكبةٍ من الشعراء الذين جمعتهم النبوة الشعرية. كما يلاحظ

مما سبق أن كتاب التحولات جاء يحوي الكثير من الرؤى، والأبعاد التخيلية الممهّدة لنتاج (المسرح والمرايا).

ويبدو أن أبا نواس (١٩٨ هـ القرن الثاني الهجري)^(١) ، قد استحوذ على اهتمام أدونيس، وعدّه رمزاً شعرياً بموازاة (النفري، والمعري) . كما يرى أدونيس في مجون (أبي نواس)، وسكره بؤرة هائلة للتحولات يقول: ((... يتخذ أبو نواس من المجون قناعاً يختفي وراءه، ومن السكر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد.... رمزاً للتحرّر الشامل ولئن كان الرمز إشارة إلى انتهاك المحرّم على صعيد القيم، فإنه كذلك، على صعيد المعرفة، إشارة لاكتشاف المجهول ويصبح الباطن، والظاهر واحداً. وكما أنه ينقل الإنسان، ضمن المكان، إلى المكان الخفي الآخر ... ضمن اللحظة الراهنة، إلى ما يتجاوزها - حيث تتحوّل الحياة إلى نوع من أبدية النشوة... هكذا يطهر المجون ويحرّر. إنه عيدٌ يعدُّ بما يتخطى ثقافة الأمر والنهي، إلى ثقافة الحرية - ثقافة يكون فيها الإنسان سيّد فكره ... وعمله ... وسلوكه. من هنا تنقلب القيم في هذا الرمز: يصبح الإثم هو وحده الفضيلة... الخ^(٢))).

وفي ديوان لاحقٍ يؤلف أدونيس بين (أبي نواس) ولهب (الفينيق) يقول أدونيس في:

XII احتفاءً بأبي نواس):

ها هو يدخل في الدّم، ويقفز عن الزّمن الحشوّ، -

يبثُّ الجمر

(١) أدونيس، الشعرية والفكر، ص ١٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥.

ويخلط الهواء بلهيبه^(١)

ومما سبق يلاحظ أنَّ (أبا نواس) يمثلُّ اللهبَ الفكريَّ بثورته على القسيم، والتقاليد،
وبتخطئه زمن الركام. كرمزٍ من رموز الثورة على الاتباعية والثبات.

أما بالنسبة لديوان (المسرح والمرايا) فإننا نلاحظ بأنه يستند إلى مرجعية أدبية متحيزة
وفق مواقف أدونيس الفكرية، وقد وردت إشارات إلى بعض نصوص الشعراء المتصوفين كما
نلاحظ ذلك في قصيدة: (مرآة للعين والزمن).

فقد ضمّن أدونيس هذه القصيدة بيتاً من شعر الحلاج مع قليل من التصرف وذلك في قوله:

"وَرَبَّ جَوْهَرٍ عِلْمٌ لَوْ أَبْحَثَ بِهِ
لَقِيلَ لِي: أَنْتَ مَمَّنْ يَعْبُدُ الْوُثْنَا"^(٢)
فهذا البيت هو من شعر الحلاج وأصل قوله:

يا ربَّ جَوْهَرٍ عِلْمٌ لَوْ أَبْجَحَ بِهِ لَقِيلَ لِي أَنْتَ مَمَّنْ يَعْبُدُ الْوُثْنَا^(٣)

كما نجد في هذا الديوان قصائد معنونه بأسماء الشعراء مثل قصيدة: (مرآة لوضّاح

اليمن) وقد قدم أدونيس لهذه القصيدة بهذه الجملة من بيت شعري لوضّاح :

"أصْحَوْتُ عَنْ أُمِّ الْبَنِينِ"^(٤)

ويبدو أن أدونيس قد وجد بشخص وضّاح قناعاً أدبياً ثرياً، ولعلّه وجد فيه رمزاً شعرياً

يتوافق وما يهجس به عن موقع الشاعر، والشعر من السلطة. يقول أدونيس في قصيدة (مرآة

لوضّاح اليمن)^(١):

(١) أدونيس، احتفاءً بالأشياء الغامضة الواضحة، ص ٨٣.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٩.

(٣) أبو طريف الشيبني، ديوان الحلاج، بغداد، ١٩٨٤، ص ١٢٣.

(٤) انظر: أنطون الفوال، شرح ديوان وضّاح اليمن، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٦٥.

وضّاح، هل صحوّت، هل رأيت

حيث انتهى الماضي وما انتهيت

عبّاعتي، ورأسي المسروق؟

فحصت كل ديز

نقبت كل بيت

سألت قهر مائة للجنّ ...

فأمس، والمفتاح

يفتح باب بيتها

ففي هذا المقطع محاولة للدمج بين صورتين (وضّاح، والشاعر ذاته) حيث استطاع أدونيس من خلال رمز (وضّاح)، وما أثار عن قصّته أن يوجّه هجاء بصوته (للوليد بن عبد الملك) ^(٢) الذي أودى بحياة وضّاح اليمن، لشكّه بحبّ وضّاح زوجته (أم البنين) ^(٣). وهو في الوقت نفسه يوجّه الهجاء لكل سلطة. يقول أدونيس:

أنزلت في صندوق

ملك ياوضاح

وأنزل الصندوق

في البئر...

كان صوت يقول: كل أرض

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٩.

(٢) الوليد بن عبد الملك بن مروان: تولى الخلافة بعد أبيه سنة ٨٦-٩٦ وتوفي سنة (١٠٥هـ - ٧٢٤م).

انظر: محمد عبد القادر خريسات، الدولة الأموية من النهوض إلى السقوط، ص ٢١٩.

(٣) أم البنين: بنت عبد العزيز بن مروان، وزجها الخليفة الوليد بن عبد الملك بن مروان. انظر: المرجع السابق، ص ٨.

بئر؟

وكل حب يعيش _ كل حب يموت-

في صندوق" (١)

وبقراءة القصيدة وفقاً لمسياقها التاريخي فإنّ (وضّاح) يمثل نموذجاً لحرية الشعراء
المستقلة، ومصادرة حقهم في ممارسة الحب، أو التعبير عنه. وفي ذلك إشارة إلى الاتباعية التي
سادت العصر الأموي في تقييم الشعراء أخلاقياً واستباحة قتلهم (٢).

وفي نهاية القصيدة تتبدّى الأبعاد الرؤيوية (لمرأة وضّاح)، حيث يبدو أدونيس وكأنه
يحذر الشاعر من غفلة الاقتراب من حيز السلطة حتى وإن كان العشق دافعه.

يقول أدونيس:

سمعتني؟ صحت؟

كبت من جديد

ونمت؟ كيف نمت؟

..... والنهر لا ينام

وقاسيون حارس كالذهر لا ينام

والنخلة الهدباء لا تنام

والعشب لا ينام

(١) هنا إشارة لقصة (وضّاح)، وما أثر عنه أنه كان يزور (أم البنين) في بيتها، وتخفيه في صندوق، فدخل
الخادم مرة، ووجده عندها، ونقل ذلك إلى الملك فأحضر الملك الصندوق، وأمر بحفر بئر رمي به الصندوق،
ويقال: ما رأي لوضّاح أثر في الدنيا بعد ذلك اليوم. انظر: الحبيب السويسي، وضّاح اليمن وقصته: دراسة
تحليلية ونقدية وأدبية، منشورات جامعة طرابلس، بيروت، ١٩٧٤، ص ٤٢-٤٤. نقلاً عن ١- كتاب
الأغاني، ج ٦/٢٢٤-٢٢٥. ٢- كتاب المغتالين... نواذر المخطوطات ج ٢/٢٧٣، تحقيق عبد السلام هارون.
(٢) انظر: أدونيس، الثابت والمتحول، الأصول، ص ١٧١-١٧٢.

والخبز ليس نوماً

والحب ليس نوماً ...

ولعل صلة أدونيس بأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩هـ / ١٠٥٧م) ^(١)، وبأدبه، وفكره

تفوق صلاته بمرجعياته الأدبية، والفكرية الأخرى. وقارئ شعر أدونيس يجد الكثير من تصوّرات المعري، وآرائه الخاصة بالوجود الإنساني في عالم الدنيا، ومصير الإنسان في عالم الغيب.

والمعري برأي أدونيس (...) رمزٌ للخروج من المذهبيات أيّاً كانت، واليقينيات من أيّ جهة أنت هكذا يبدو شعره كأنه يقذف بالقارئ في مناخ من الضياع، أو لنقل العدمية بوصفها جوهر العالم ^(٢). كما يصف أدونيس شعر المعري قائلاً: (...) نصٌّ فكريّ تخيليّ: فكريّ لأنّه يخترق حقول المعرفة في عصره، ويُنْتِج القلق المعرفي - إزاء الدين والقيم والأخلاق، إزاء الله والغيب، الحياة والموت ... ولأنّه يصدر عن هاجس الكشف عن الحقيقة، ومعرفة الذات والعالم. وتخيليّ - لا بمعنى أنّه يصدر عن الخيال الحسي - النفسي، بل بالمعنى الصوفي ... وهو طاقة ابتكار حرّ بلا نهاية، ونورٌ تدرك به التجليات، أي أنّه نورٌ يمزق ستار الظلمة ... الخ ^(٣).

(١) المعريّ: هو أحمد بن عبد الله بن سليمان المعروف بالمعريّ نسبةً لمعرة النعمان التي ولد ونشأ فيها سنة ٣٦٣هـ / ٩٧٣م، أصيب بالجذري في السنة الرابعة من عمره، فأذهب المرض بعينه، وأصابه العمى في سنة السادسة. انظر: سعاد الحكيم، أبو العلاء المعريّ بين بحر الشعر ويابسة الناس، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣، ص ٧.

(٢) أدونيس، الشعرية والفكر، الآداب، العدد، ٤-٦، لسنة ٣٣، ١٩٨٥، ص ١٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٧.

ويبين أدونيس في أحد دواوينه بأنّ (المعري): (ليس معنياً بالحقائق، وإنما معنيٌ
باكتشاف لحظات العدم والشكّ والحيرة، بتعرّضه للحالات الوجودية التي تقذف بالقارئ إلى
مناخ العدمية)^(١).

وقد خصّ أدونيس (أبا العلاء المعري) بقصيدة في ديوان (المسرح والمرآة)
بعنوان: (مرآة لأبي العلاء)^(٢) يقول أدونيس:

أذكرُ أني زرتُ في المعرّة
عينيك، أصغيتُ إلى خطاك
أذكرُ أنّ القبر كان يمشي مقلداً خطاك
وكان حول القبر
صوتك مثل رجّة، ينام
في جسد الأيام أو في جسد الكلام
على سرير الشجر
ولم يكن هناك والداك
ولم تكن المعرّة

ويبدو أدونيس في هذه القصيدة معجباً بقوة بصيرة أبي العلاء المعري ومن هنا فقد
خصّ عيني أبي العلاء بالذكر، وهو بذلك يتجاوز واقع الحال في عمى أبي العلاء ؛ ليركّز على
قوة البصيرة، وقوة إدراك المعري، وعمق تأملاته.

(١) أدونيس، احتفاءً بالأشياء الواضحة الغامضة ، من: (XIII احتفاءً بالمعري)، ص ٩٧.

(٢) أدونيس، المرجع السابق، ص ١٨٨.

وبصيرة (المعري) هي التي خلّدت في الزمان، وجعلته حيّاً خالداً في المعرفة الإنسانية، وفي عقول الأجيال اللاحقة: "أصغيت إلى خطاك/ أذكرُ أنَّ القبر كان يمشي مقلداً خطاك/ وكان حول القبر صوتك مثل رجّة ينام/ في جسد الأيام أو في جسد الكلام".

إنَّ تأملات (أبي العلاء المعري) في طبيعة الوجود الإنساني، وعمق هذه التأملات هي التي جعلت له مكانة دائمة في عالم الشعر والفكر، وبالتالي خلّد ذكره لا من جهة انتسابه لوالديه، وعلاقة الدّم، وإنما من جهة انتسابه إلى فكرٍ شعري إنسانيّ عام.

أمّا عن التأثير الأقوى لأدب (أبي العلاء المعري) فنجدّه في: (السّماء الثامنة - رحيل في مدائن الغزالي) ^(١)، سواءً من حيث الفكرة، أو الأبعاد التخيلية المطروقة لعوالم قلّ أن ينطرق لها أدباء العرب؛ لحساسيتها الدينية، والتي نجد نظيرها في (رسالة الغفران) للمعري، إذ يلتقي كلا النصّين بعدّة وشائج تجعل من أحدهما الوجه المقابل للآخر. ففي كليهما استدعاءً للقصص الديني المتملّ (برحلة الإسراء والمعراج)، أو السفر الصعودي نحو السماء، ولكن بتحويلات مختلفة حول عددٍ من التصورات المرتبطة بعالم الآخرة من: (جنة، نار)، كما ويلتقيان بمعالجة الفكرة على نحوٍ دراميّ ساخرٍ بالموروث الديني السلفي والتعريض به صراحةً أو ضمناً، فضلاً عن العوالم الباطنية التي يرتادها كل من أدونيس والمعري بتأثير المدّ الشيعي، وانطواء كلا النصين على أكثر من مستوى دلالي واحد، فمنها الظاهر ومنها الباطن.

ويعزو الدّارسون دوافع المعري في (رسالة الغفران) ^(٢)؛ للعصر الذي عاش فيه، وتأثره بما جنح إليه أدباء عصره لألوانٍ من التعمية والإلغاز، وأنّ أبا العلاء عاش في عصرٍ (كانت

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١١٩.

(٢) تتلخّص فكرة رسالة الغفران على ردّ عفيف يوجهه المعري لابن القارح الذي زجّ إليه برسالةٍ لاغزة يتهمه فيها بالزندقة، فما كان من المعري إلّا أن جمع له صنوفاً من الزنادقة، والمعتقدات الفاسدة بطريقة الغمز، والتعريض اللاذع بشخص القارح والسخرية منه. انظر: فوزي محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ١٣-١٤.

فيه دولة الفاطميين في أوج ازدهارها وكان اعتقادهم في الظاهر والباطن يشغل العقول، وكانت تأويلاتهم الباطنية لأمر المعتقد، ولآي القرآن حديث الناس^(١).

وبين أحد الدارسين أن الهدف الأول لرسالة الغفران هدف (عقائدي)، تماشياً مع الأفكار، والمعتقدات الدينية الغالبة على فكر المعري بالسخرية بالآخرة، وعقيدة الغفران^(٢).

وبمقارنة (السماء الثامنة) بـ (رسالة الغفران) نجد أن كليهما تمخضت عن فكرة (الشك) في المعتقدات، والمسلّمات الجبرية الثابتة. فمن المشاهد المستدعاة لما يتصوره (أدونيس، والمعري) عن العالم الأخروي الكثير من التحوير، والقلب لكل المسلّمات الثابتة فضلاً عن وجود العديد من التماسّات اللغوية (بالتعريض، والإلغاز، والسخرية، وأحياناً... إلخ) كل ذلك يعدّ دليلاً كافياً لتأثر أدونيس بالمعري في رسالة الغفران من الناحية (الفنية، والفكرية، والوجودية).

وقد قسم (المعري) رسالته إلى قسمين الأول: يتخيل فيه ابن القارح، وقد غر له بما أظهر من التوبة، فدخل الجنة، ويمضي أبو العلاء بوصف هذه الجنة التي تمتد بأصولها إلى الجنة التي ذكرها القرآن الكريم في الكثير من أوصافها. وفي القسم الثاني: يردّ أبو العلاء على ما أثارتة رسالة ابن القارح من أمور وقضايا. انظر: المرجع السابق، ص ٢٥.

واختلفت الآراء حول الزعم بشيعة المعري، لما وظّف في رسالته تلك، الكثير من المعتقدات الشيعية، إلا أنه من المرجح أن في (الماوراء) من ذلك التوظيف: الإلغاز، والطعن بابن القارح لنقله العقائدي، حيث بيّن المعري صلته بالمعتقد الاسماعيلي، لانتهازيته، ووصوليته في تعميق صلته ببلاد الفاطميين، وبيّن ذلك صورة محشر ابن القارح الذي بيّنه المعري متعلقاً بركب السيدة فاطمة، محمولاً على ظهر جارية من جواربها، وكان أبا العلاء يلمح بذلك المشهد الملغز إلى سر دخول ابن القارح للبلاد الفاطمي، في مصر متعلقاً بأذيال العقيدة الإسماعيلية، كما ويتبدّى ذلك التعريض بما ينشده (الأعشى) وهو لم يعتنق الإسلام في المحشرة - من إنشاد يتوسّل فيه بين يدي (علي) إذ تقف تلك المشاهد على الخط الموازي لتوبة ابن القارح المفقودة، وتوسّله بركب الفاطمية فما كان من ظاهره الجنة، فإن باطنه النار. انظر: المرجع السابق، تلخيص ١٠٨-١١١.

فما صوره المعري من نعيم في جنة المعتقد إنما جنة علانية، أو (جحيم علاني) سخره أبو العلاء لابن القارح، وليست كتلك الجنة التي أعدت للمتقين. المرجع السابق، ص ١٢١.

(١) . انظر: فوزي محمد أمين، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، ص ٨

(٢) انظر: أبو الحسن سلام، الظاهرة الدرامية والمحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤، ص ٤٩-٥٠.

الفصل الثاني: اللغة، والخيال في (المسرح والمرايا)

١- في اللغة: اتجاهات عامة في لغة أدونيس الشعرية

كان لاتصال أدونيس الواسع بالثقافات الغربية دور مهم في بلورة معطياته اللغوية، وتطورها، وارتبطت حدائته الشعرية بتأثير الحداثة الشعرية لدى الغرب لا سيما الفرنسية، حيث انتشرت الثقافة الفرنسية في سورية، ولبنان بعد الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)^(١)، وكانت حركة مجلة شعر امتداداً لذلك التأثير الغربي. وأشار محمد بنبس إلى تأثير أدونيس باللغة الفرنسية، وشعرها منذ مراحل شعريته الأولى ١٩٥٩، واستدل على ذلك من رسالة وجهها السياب لأدونيس يقول فيها: "ما زلت، أيها الصديق متأثراً بالشعر الفرنسي الحديث أكثر من تأثرك بالشعر الانجليزي الحديث، هذا الشعر العظيم، شعر إليوت وستويل ودلن وتوماس... الخ".^(٢) ويقول بنبس معقياً على ما سبق: "إن الشعر الفرنسي منذ بودلير، وخاصة رامبو تمحور حول (اللغة الشعرية)"^(٣).

وتؤكد سلمى الجيوسي أن الرفض للنظام القديم في ترابط الكلمات، وتقديم ترابطات لغوية جديدة غير مألوفة عند أدونيس، الأمر الذي قاد للحكم على شعره بالغموض، يعود لتأثير الشعر الفرنسي لا سيما (سان جون بيرس)^(٤).

(١) انظر: عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢، ص ٦٥.

(٢) محمد بنبس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبداعاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط ٣، ٢٠٠١م، ص ٨٥. نقلاً عن: ماجد السامرائي، رسائل السياب، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ص ٨٦.

(٣) محمد بنبس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبداعاتها، ص ٨٥.

(٤) انظر: سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٧٣٦.

وقد شغلت اللغة مساحات واسعة من كتابات أدونيس التنظيرية التي سعى من خلالها إلى

تأسيس لغة شعرية جديدة يقول: "... الثورة اللغوية تكمن في تهديم وظيفة اللغة القديمة: أي إفراغها من القصد العام الموروث، هكذا تصبح فعلاً لا (ماضي) له، تصبح كتلة تشع بعلاقات غير مألوفة ... الثورة التي نتطلع إليها ... ليست شكلية أو جمالية ... وإنما هي تفجير للغة من الداخل ... إلخ" (١).

والمعرفة بتوجهات أدونيس الفكرية، تعدّ سبيلاً كافياً لفهم البنية العميقة التي تشكلت معها لغته الشعرية، والتي يتحدد من خلالها النسق الخاص لمراحل شعرية المتعاقبة. فاللغة أساس التواصل بين الشاعر ومتلقيه، والتي تستحيل معه الألفاظ أداة حيّة لنقل العديد من الرؤى ضمن نسيج العمل الأدبي.

وكانت اللغة الشعرية بالنسبة لأدونيس هاجساً له منذ البدء على الصعيدين الشعري، والنقدي، قصداً منه لابتكار لغة أخرى تحقق له التواصل مع مثاليه وفق مواضع فكرية جديدة. وفي عصر ارتهن بالكثير من التغيرات والتطورات على جميع الأصعدة الفنية، والفكرية، والأدبية، والفلسفية، والسياسية، فالشاعر غير بعيد عن تلك المتغيرات، وهو على وعد دائم بعطاء لغوي جديد يبتكر من خلاله صوغاً آخر للوجود. يقول أدونيس: "... في النظرة الشعرية الجديدة لا يكتب المبدع كما يتكلم، بل يتكلم كما يكتب، إنه يستبدل لغة الكتابة بحسب الكلام، في اللغة الجديدة: لغة الكلام بحسب الكتابة... وبدل أن يكون الشاعر جزءاً من اللغة المألوفة، تصبح اللغة جزءاً من الشاعر... الأساس هو الشاعر لا الشعر وهكذا تصبح اللغة مجلّي الشاعر لا محبسه: لا يلبسها وإنما يتجلى فيها... إلخ" (٢).

(١) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٣١.

(٢) أدونيس، (تأسيس كتابة جديدة)، مواقف، ع ١٦، تموز- آب، ١٩٧١، ص ١٨.

ويشير أدونيس في موضع لاحق إلى إشكالية اللغة، وإمكانية إيجاد حلٍ لـالأداء خارج اللغة يقول: "... أول ما أعمله أن أفرغ هذه اللغة من محتواها وأحاول أن أشحنها بدلالات جديدة تخرجها عن معناها الأصلي. ثانيًا: أبذل علاقاتها بجاراتها. ثالثًا: أغير جذريًا النسق الموضوعية فيه كقصيدة. وبهذه الأفعال الثلاثة يُخيل إليّ أنه يمكن أن أبتكر لغة جديدة" (١).

فالفكر عند أدونيس هو المنبع الذي تتمخض عنه كافة الاقتراحات اللغوية وتجلياتها. يقول أدونيس: "... إن خصوصية اللغة تتطوي على طواعية، وقابلية للتكيف مع حركة العقل، ولتلبية احتياجاته، فالقصود أو العجز لا يكون في طبيعة اللغة، وإنما يكون في النظرة المعرفية، وفي طرق التفكير والفهم. ولو كان في طبيعة اللغة، لكان الفكر واحدًا، ولما أمكن التفكير إلا في اتجاه واحد، ولتساوي المفكرون والشعراء جميعًا في نتائجهم نوعًا وقيمة" (٢).

والمعنيّ بتتبع نتائج أدونيس الشعرية السابقة أو اللاحقة على ديوان (المسرح والمرأيا)، سيلمح النقلات اللغوية التي استقلت في كل مرحلة شعرية بمنحى خاص في التوجه الفكري لأدونيس، واستأثرت بخصوصية لغوية مثلت الطابع العام لتجربته الشعرية، إلا أنه يمكن أن نعد (المسرح والمرأيا) أوج النضوج الفني، والعمق الفكري المقترنين بالغموض اللغوي قياسًا على إنتاجه السابق، حيث عبّر أدونيس من خلاله عن مواطن ذهنية، وروحية خاصة في سياق توجهاته الميتافيزيقية، ونوازعه الوجودية في المساعلة الدائمة نحو الكشف. يقول أدونيس في استنتاجه معالم الوجود عبر (الشعر) في قصيدة (الموج): (٣)

(موج) رفعت على أنزاجه جزري

(١). منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، ص ١٢٩.

(٢). أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩، ص ١٢٠.

(٣). أدونيس، المسرح والمرأيا، من قصيدة (الموج)، ص ٢٣٢.

ورحلتُ أبدأُ تاريخي

أفتته

المّمة

وأنقيّه، وفي (لغتي)

مسافة الموت تحييني، وفي ورقي

مسافة الجرح.

موجّ أمر الصّور

موج يؤاخي طريق الشّمس، يفتح في

صدري محطّاته،

موجّ يعلمني

أن الأفاصي مدار الحلم والسّفر

وهنا يلاحظ مدى تأثير اللغة الصوفية المشحونة بأجواء (الحلم) في شعر أدونيس، والتي

عدّها مداراته الشعرية في ابتكار الصور.

(والموج) عند أدونيس هو (الشعر) إذ يشير في إحدى كتاباته: "إن علاقة (اللغة بالشعر)

كعلاقة (البحر بالموج)، فاللغة ظاهرة اجتماعية عامّة، والشعر كلام فردي خاص... (اللغة)

كالبحر، والشعر كالأمواج المتشكّلة فيه" (١).

ويعني أدونيس في لغته بالخاصية التي ينصهر فيها الفكر والشعر معًا، وهذا يتحقق على

حدّ تعبيره في (البنية المجازية) للتعبير. يقول أدونيس: "... (فالمجاز) في اللغة العربية أكثر من

أن يكون مجرد أسلوب تعبير، إنه بنيته ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النفس لتجاوز الحقيقة، أي

(١) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص ١٤٩.

لتجاوز المعطى المباشر، وهو إذاً وليد حساسية تضيق بالواقعي، وتتطلع إلى ما وراءه- وليد حساسية ميتافيزيقية، (فالمجاز) تجاوز... حركة نفي للموجود الراهن، بحثاً عن موجود آخر...ومن هنا لا يتيح المجاز إعطاء جواب نهائي، لأنه في ذاته مجال لصراع التناقضات الدلالية. هكذا يظل (المجاز) عامل توليد للأسئلة... عامل قلق وإقلاق بالنسبة إلى المعرفة التي تريد أن تكون يقينية... (المجاز) يرتبط بنظرة إلى الحقيقة... لا يتضمن موقفاً منها وحسب، وإنما كذلك طريقة في التفكير، وفي الكشف عن الحقيقة والتعبير عنها " (١).

٢- المحاور الدلالية للرموز الشعرية وخصوصية اللغة عند أدونيس

في (المسرح والمرايا)

— دلالات مرتبطة بالخصب والانبعاث والتخلق في إطار تناسخي

كانت الأساطير منذ بدأ أدونيس مراحلها الشعرية تتصدر منابع الرئيسية التي ترفد لغته بمعاني الخصب والانبعاث، وخاصة أسطورة الفينيق، فقد تولدت شعريّة أدونيس من رحم المعاناة الداخلية في التطلع نحو الخلق، وهذا ما أكدته خالدة سعيد في بحثها (قصائد أولى) تقول: " في (قصائد أولى) لأدونيس معاناة لتجربة الخلق... إن شعر أدونيس ليس ترفاً فكرياً، بل محاولة لخلق عالم إنساني جديد" (٢).

إلا أن الرموز الدالة على الخلق أصبحت أكثر نضوجاً وعمقاً في دواوين أدونيس اللاحقة على مستويي اللغة، والصورة الشعرية لأسباب عدة تلازمت برفد شعريته بأبعاد الفلسفات الغربية، والفكر الصوفي. وفي الإشارة لذلك التآثر يرى أحد الدارسين حيث كان

(١) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٤، ص ٧٤-٧٥.

(٢) خالدة سعيد، (قصائد أولى لأدونيس)، شعر، ٢٤، سنة ١٩٥٧، ص ٧٥. وأعيد نشر المقالة ضمن كتابها (البحث عند الجذور) تحت عنوان: تجربة الخلق، ص ٢٩-٣٧.

معنيًا برصد الحركة التحولية في شعرية أدونيس، واصفًا المرحلة الأولى بأنها مرحلة (تكوّن)، حيث تميزت لغته هذه الفترة بالبساطة قياسًا على مراحل شعرية متأخرة^(١).

وهذا ينطبق على ديوانيّ: (قصائد أولى)، (وأوراق في الريح).

إلا أن أدونيس انتقل فيما بعد لطور آخر تحدت معه ملامح القصيدة الأدونيسية أكثر فأكثر بتبنيّه مواقف، وحركات فكرية معينة ممثلة (بالنيتشوية)، و (الصوفية)^(٢). وبدأت تحديدًا مع ظهور ديوانه الثالث (أغاني مهيار الدمشقي).

واللغة الشعرية لدى أدونيس، وفي مراحل مختلفة من شعره، انكأت على، كثير من الرموز جاعلةً منها نقطة ارتكاز في إقامة علاقات لغوية، وبالتالي توليد دلالات متعددة. وقد ارتبطت هذه الخاصية في لغة أدونيس بخلفيات أسطورية، وفكرية، وفلسفية، وصوفية. وفي الصفحات التالية من هذا الفصل سأناقش هذه الظواهر اللغوية وبخاصة كما تلاحظ في ديوان (المسرح والمرآة).

أ- لغة أدونيس والرموز الأسطورية.

١- رمزية الفينيق (النار): جاءت الرموز الأسطورية المحملة بدلالات الخصب والانبعاث على نحو شديد الغموض في: (المسرح والمرآة)، فأسطورة الفينيق مثلاً وردت في الديوان بعدة ارتباطات كالخصوبة، أو الغصن، أو النار، أو تجدد الخلق، والانبعاث، ومن ذلك قول أدونيس:

وقفت (سنبله)

في مدار الينابيع في شهوة (الغبار)

(١) انظر: وفيق خنسة، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، دمشق، ١٩٨٠، ص ٢٣.

(٢) انظر: المرجع السابق، ٢٩-٣٢.

ورأيتُ (العصافير) تُبني وكان المطر

سُفناً تجرف الجليد

في طريق (البراعم والعشب)، كان الشجر

سُفناً تحمل المدائن أو تأخذ القمر

في مهبّ الفضاء الجديد^(١).

فالقصيدَةُ زاخرة بالتعلقات اللغويّة الدّالة على الخصب، والانبعاث، والتجند. وكذلك من

جماليات الغموض، والإيحاء إلى رمزية البعث قول أدونيس:

قبل أو بعد

يولد الكون مربوطاً بقرني غزالة مسجورة

راسماً ظلّه على الأشجار:

(غصن) صورة له

غصنٌ يزهر بين المسمار والمسمار

غصنٌ عاشقٌ حنان (النّار)

أنا تاريخ ذلك الغصن السائح

في غابة الرؤى والمجاعة

سار وجهي في قبة الموت

واسترجع سحراً يُضيئه، وأضاعه

فدعوتُ (الجمر) الصديق وبخرنا

مداه، وموجه، وشراعه

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة (سنبلة)، ص ٢٣٦.

وحملتُ العشبُ (الرضيع) كأهدابي

وسافرتُ في حنين الرضاعة^(١).

كما استحدث أدونيس رمزًا آخر يعادل رمزية الفينيق على قوة البعث، والصيرورة الخالدة، وهو (أورفيوس) الذي اقترن بمبدأ الخلود، والبقاء مع كل موت يقول أدونيس في: (مرآة لزيد بن علي) مصورًا خلوده بخلود الفينيق، وأورفيوس: يقول:

الجسم يصتاعد في (رماد)

يهاجر كالغيمة الخفيفة

و(الرأس) (وحي نار)

عن زمن الغيوب والثورة والثوار

يقرؤه السيّاف للخليفة...^(٢).

وقد جرى في بعض نصوص (المسرح والمرايا) التغييب التّام (لأورفيوس)، كدلالة مباشرة، والإيماء له بشكل غامض، وخفيّ يمكننا استكناهاه من خلال تعالقاته اللفظية مع غيره من الروابط المحتملة بالأبعاد الدلالية نفسها مثل: (القنثار، والطواف، والرأس، والمزمار... إلخ)

ومن ذلك قول أدونيس في قصيدة (كلمات):

كلماتٌ سفينة

في البحار الدفينة

بين (نار الغموض)، (ومزماره) الدفينة

تحت رقص الجذور الدفينة

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة (ساحر)، ص ٢٣٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٣-٧٤.

حيث تمضي وتمضي وتمضي

مطراً هاذياً وتمضي

(لهباً) هاذياً

وتمضي... (١).

وفي موضع آخر يقول:

كيف يسير (الرأس) والإنسان لا يسير؟

كيف يغني (الرأس) والإنسان لا يغني؟

(الرأس) لا يسير بل يطير...

تسبح عن يساره

تركض عن يمينه الضفاف

والأرض وجه امرأة

تطوف، و(الطواف)

تفاحه (٢)....

٢- رمزية المرأة: إن رمزية المرأة عند أدونيس لا تختلف عن رميتها عند ابن عربي

بوصفها انعكاساً للنموذج الأعلى المتمثل (بالألوهة)، ومظهراً لتجلياتها في صور متعينة،

ومحسوسة عبر موجودات الكون. إذ يمكن القول بأن المرأة من هذه الوجهة (مرآة الوجود).

يقول (ابن عربي) في كمال التجلي الإلهي المتمثل بالعنصر الأنثوي: "الحق لا يُشاهد

مجرداً من المواد أبداً، لأنه بالذات غني عن العالمين، فإذا كان الأمر من هذا الوجه مُمتنعاً، ولم

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٨ - ٩٩.

يكن الشهود إلا في مادة، فشهود الحق في النساء، أعظم الشهود، وأكمّله " (١). وقد حقّق ذلك الاطلاع على الفكر الصوفي لأدونيس تقديم سبل من اللامتناهيات في دلالتها تعدّد صور الخلق، والتجليات، وهي في رمزيّتها تلك، لم تكن صوفيّة خالصة، بل كانت ذات طابع (غنوصي) (٢). له جذور بعيدة تتصل بأصول ميثولوجية قديمة اتخذت (السماء) سمة (الأب)، وطابع الرمز الذكري في مقابل رمزيّة (الأرض / الأم) (٣). ومن ذلك ما جاء في قول أدونيس:

وأني...

(جامح) أحتضن الأرض (كأنني)

وأنا

موقظاً حبي فيها

لهباً (يفتح)،

يستنزل فيها (آية)،

أني كتاب

ودمي حبر

وأعضائي كلام (٤).

(١) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفيّة، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ط٣، ص ١٥٠-١٥١. نقلاً عن: ابن عربي، فصوص الحكم بشرح الكاشاني وبالي، ١٩٦٦، ص ٣٣٣.

(٢) (الغنوصيّة): مصطلح يشير إلى تيار ديني، وفلسفي، ومسيحي، ازدهر في القرنين الثاني، والثالث الميلاديين بتأثير من بعض المذاهب، والمعتقدات الشرقية الدينية القديمة من أبرزها (الزرادشتية)، ثم امتزج بمؤثرات يونانية لا سيّما الأفلاطونية المحدثة، وتعدّ الغنوصيّة واحدة من الهرطقات أو الزندقات التي خرجت منها. وتركت الغنوصيّة أثراً في بعض المذاهب التي نشأت في العصور الإسلامية المبكرة، مثل: (حركة التصوف)، وغيرها من ألوان الثقافة العرفانية، ولعلّ الأبرز في ذلك التأثير هي أنّها بوصفها (معرفة باطنية)، دفعت ببعض تيارات الفكر الإسلامي كما في (المعتزلة) لبلورة فكر عقلائي مقاوم لها، ولما يمثّلها في تيارات مخالفة، ومناوئة للإسلام. انظر: ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل النافذ الأدبي، ص ١٩٦-١٩٧.

(٣) انظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفيّة، ص ١٥٥.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة اللؤلؤة، ص ٢٤١-٢٤٢.

وهذه هي فكرة الميلاد (الأبدى) التي عرفت في معجم (الزرادشتية) قديماً بـ: "النموذج الأولي، والملك الفرد" (١).

(والجموح) رمز دالٌّ على القوة التي لا يمتلك الشاعر ردها أو ضبطها في الفاعلية الجنسية التي سيتحقق له من خلالها عملية (الإخصاب)، (فجسده) (كتاب) مُستَظَلٌّ من رحم التجانس بين الأرض، والسماء وأعضاؤه هي وسيلته في أن يختطَّ الكلام. أمّا (بمه) فهو (الحبر) من نسل الربوبية، الذي اختطَّ به معالم الوجود على جسد (الأنثى) في إيقاعها التناظري مع (الأرض).

وقد جرى في فلسفات (ابن عربي) تصوير الطبيعة (بالأب)، والهباء (بالأرض)، وأنه ثمة تناكح بينهما لتوالد صورة الجسم الكلي يقول (ابن عربي): "فكان الطبيعة / الأب فإن لها الأثر، وكان الهباء / الأم، فإن فيها ظهر (الأثر)، وكانت النتيجة (الجسم)، ثم نزل التوالد في العالم إلى التراب" (٢).

ونكاح (الأم / الأرض) عند الصوفية فهو إيماءٌ إلى: "تزاوج العقل الأولي مع الطبيعة" (٣). (فالقلم) هو العقل الأول عند (ابن عربي)، (واللوح المحفوظ)، موضع كتابة القلم وكان مأودع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق الحاصل في رحم الأنثى ... (٤). و(القلم، واللوح) من الحقائق السبع التي فسّر (ابن عربي) من خلالها نشوء العالم (٥).

(١) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ١٦١.

(٢) ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، ص ١٧٦.

(٣) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ١٦١.

(٤) ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، ص ١٧٥.

(٥) انظر: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون، بيروت، ١٩٨٠م، ص ٢٠.

أما عن النموذج الثاني الذي تتجلى فيه العديد من القوى الإيحائية على رمزية المرأة

فهو في قصيدة (مرآة لخالدة) ^(١) التي جاءت مشتملة على خمس وحدات عنوانها أدونيس

بـ (الموجة)، (وتحت الماء)، (والضياح)، (وتعب)، (والموت)، إلا أنني سأتناول وحداتها

الأولى، والثانية الذالة على الإطار التناسخي الممتزج بفكر العرفانية الصوفية.

يقول أدونيس في القسم المعنون بـ (الموجة):

خالدة

شَجَنَ ثَوْرِيَّ الغصون

حولَه،

خالدة

سَفَرَ يُغْرِقُ النَّهَارَ فِي مِيَاهِ الْعِيُونِ

مَوْجَةً عَلَّمْتَنِي

أَنَّ ضَوْءَ النُّجُومِ

أَنَّ وَجْهَ الْغُيُومِ

وَأَنْبِيَاءُ الْغُبَارِ

زَهْرَةٌ وَاحِدَةٌ...

وظف أدونيس ذلك الرمز (خالدة) في إطار الدوران التناسخي كما ذهب علي الشرع في

دراسته لهذه الوحدة بشكل خاص من خلال تتبع المنظورات لنقطة مركزية واحدة لأي المرأة

الخالدة — بوصفها إحدى البنى التي تقوم عليها بنية القصيدة القصيرة عند أدونيس ^(٢).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٦.

(٢) راجع تحليل علي الشرع لهذه الوحدة، بنية القصيدة القصيرة، ص ١٠٧-١١٠.

والحركة اللولبية التي تقوم عليها القصيدة ككل: (حركة الموجة)، هي نفسها الحركة التي

تتنظم محورية الرمز إلى المرأة في سياق إعادة تجوهر الوجود، فالمرأة التي يرمز إليها أدونيس كأنها الوجود القائم على (التموج)، والعودة في كل طورٍ لتشكلاته إلى نقطة البدء. وهكذا تصبح المرأة رمزاً للانتهائية، وتعدّد الاحتمالية لشتى العناصر الوجودية.

وقد أفاد أدونيس من التصوّرات الفلسفية القديمة حول التفسير الأولي لجميع الظهورات المادية على هذه الأرض. فقد ذهب طاليس أول فلاسفة الإغريق إلى أن: "الماء هو المصدر الأساسي لكل شيء"، وذهب أنكسينيبس إلى أن: (الهواء هو المادة الأولى)، ورأى هيراقليطس: (أنّ النار هي منبع الحياة والوجود)، أمّا الفيثاغوريون فيرون أن الكون: (يتركّب من الماء، والهواء والنار، والتراب) ^(١).

وتمحورت فلسفات (ابن عربي) الوجودية في بدء الخلق، والخلقة حول العناصر الأربعة السابقة: وهي (النار، والتراب، والهواء، والماء) ^(٢).

ومن هنا افترض علي الشرع تحركاً في إطار ثلاث دورات تتمثل فيها عناصر الحياة. يقول: "...الأولى تتمثل الحياة في (خالدة غصنٍ تورق الغصون حوله)... والثانية تتمثل الموت (خالدة سفرٍ يغرق النهار في مياه العيون)، والانحلال في الأرض للوصول إلى آخر شكلٍ محتمل في الوجود. (موجة)... والثالثة تتمثل في إعادة تشكيل العناصر الأولية... لخلق كائنٍ جديد أي (الزهرة)، أو تشكيل مخلوق جديد... أي المرأة-خالدة" ^(٣).

أما القسم الثاني من هذه القصيدة فقد جاء تحت عنوان: (تحت الماء)، يقول أدونيس:

(١) فاروق عبد المعطي، سقراط رائد فلاسفة اليونان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣، ص ٣٩.

(٢) انظر: ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، ص ١٥٧.

(٣) علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة، ص ١٠٩-١١٠.

نُمنّا في ثوبٍ منسوج

من عذاب الليل - الليل هباءً والأحشاء

تهليل دم، إيقاع صنوج

وبريق شمسٍ تحت الماء

والليلة حبلى...

وهنا نلاحظ هذا التوجّه المغدق بالعتاء الجنسي محاولةً من الشاعر لتفسير الوجود، حيث لجأ في لغة هذه الوحدة للإتكاء على الموروث التوراتي، وما فيه من تصوّرات عن نزول حواء، واغتسالها بمني القمر بعد ما كانت الأرض خربةً خالية (١). إنّه توجّه مباشر في لغته الشعرية للتوحد بعالم الجنس مع المرأة-خالدة-، فباندماجه معها تتشكّل مرآة الوجود المنبثق عن تلك الليلة. فضلاً عن طابع الشعائرية لتلك اللغة، وإحوائها إلى الطقوسية الدينية القائمة على تقديس (الشمس) المشاكل لمبدأ الذكورة (٢).

٣- رمزية الحجر: استطاع أدونيس

أن ينقل عوالم الخصوبة في (المرأة) ليصبغها على الجمادات، فنراه يؤنس الحجر والصخر، ويبعث فيهما معالم الحياة، إذ يعبر عن الحجر بلغة تسمو به عن العالم الأرضي، ونقله متجهاً صوب النور والفضاء.

يقول مايكل بيرد حول لغة الخلق الشعرية عند أدونيس: "وأدونيس ليس واحداً من هؤلاء الشعراء الذين يبحثون عن الكلمات النادرة، والعبارات الدقيقة بقدر ما هو جامع للكلمات المألوفة

(١) الكتاب المقدس، العهد القديم، تكوين، الإصحاح الأول، آية (٢).

(٢) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ١٥٥.

التي غسَلَتْها مياه التكرار فاكتسبت نعومة خاصة... وواضح أن الأشياء الجامدة في عالم)

أدونيس) تكتسب كثيراً من القوة التي يفقدها البشر... إلخ " (١).

(فالحجر) عند أدونيس مكن التحولات، وجُلُّ التفاعلات، وجاء رمزاً دالاً، ومختزلاً

لطاقات الشاعر، وإمكاناته الرؤيوية، بالمشاركة، والتفاعل معه في كل أطواره.

يقول أدونيس في قصيدته الحوارية بعنوان: (امرأة ورجل) (٢):

من أنت؟

بهلول بلا مكان

من حجر الفضاء من سلالة الشيطان

وسبق أن أشرت إلى تلك القصيدة في فصل المرجعيات الدينية (٣).

إذ نجد الكثير من التعالقات النصية للقصيدة بنصوص أخرى أسطورية، دينية، تاريخية

ساهمت في تحديد معالم (الحجر) عند أدونيس؛ فحجره سماوي إلهي من نسل الفضاء. وهذه

الخصوصية المتحققة للغة أدونيس الشعرية تكمن في سعيه الدائم لإيجاد صلات، أو إقترانات

لغوية جديدة. ويشير علي الشرع إلى أن: "خصوصية اللغة الشعرية تتحقق من خلال علاقات

جديدة بين المفردات في إطار التركيب، كما تتحقق من خلال الاعتماد على عنصر التصوير

الذي يثرى الدلالات سواء بالنسبة للشاعر، أو بالنسبة للمتلقي " (٤).

(١) مايكل بيرد، (قاموس الشعر: أدونيس)، الشعر، مصر، ع ٤، أكتوبر، ١٩٧٦، ص ٤٢.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٥-٢٦.

(٣) راجع ص ١١٨-١٢١ من هذه الدراسة.

(٤) علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك - عمادة

البحث العلمي والدراسات العليا، الأردن، ١٩٩١م، ص ٥٢.

وفي قصيدة لاحقة بعنوان (الأحجار) ^(١) فإن أدونيس يجعل من (الحجر) رمزاً للتغيير

وفاتحةً لتخوم جديدة، على الرغم من صعوبة الجزم بالمعنى الدقيق لرمزية الحجر في هذه المقطعة.

سقطت حجرة

فتفتّح شيء في الجدران

صار البعد أحنّ وأشهى...

سقطت حجرة

فتغيّر شيء في الإنسان...

والحقيقة إن رمزية الحجر في لغة أدونيس تبدو عصيّة على الفهم، وتحديد الدلالة، ففي

المقطعة التالية إشارة إلى أن الحجر مصدر الحياة، ومنبعها، وهو أيضاً أساس يتدفق منه نهر

الكلام، وكأن أدونيس ينظر إلى الحجر من منظور التحول التناسخي، أي أن يتحدث عن مادة

الحجر (التراب) التي خلق منها الإنسان الذي هو أصل الكلام، والذي هو أيضاً سيتحول في

إطار التحول إلى صخرة من جديد. يقول أدونيس:

واسأل معي يا نهر الكلام

عن حجرٍ ينبع منه الماء

عن موجة يولد منها الصخر ^(٢).

وفي المقطعة التالية من قصيدة (السماء الثامنة) يتوقف القارئ طويلاً للتأكد من رمزية

الحجر. لكن مع ذلك فإن القارئ يستهدي بالسياق الكلي للقصيدة التي تقوم أساساً على المقابلة

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٢١٨-٢١٩.

(٢) أدونيس، المسرح والمرآيا، قصيدة (لون الماء)، ص ٢١.

بين السماء التي يتوجّه إليها الأنبياء، والأرض التي يتوجه إليها الإنسان التي هي الأصل في تكوينه، ونهاية مصيره، وهذا المعنى هو ما يمكن استنتاجه من المقطعة التالية التي يؤكد فيها أدونيس إنسانيته المرتبطة بالعالم الأرضي. يقول أدونيس:

كان النهار حجراً يسير، كل حجر إشارة

وكان كل حجر فلاح

يغسل وجه الحقل أو يطارد الرياح

يسافر التراب في خطاه

ينام يستفيق

وكان كل حجر شرارة^(١)....

٤- الجرح: توسّع علي الشرع في تتبّع دلالات (الجرح) عند أدونيس^(٢). وانتهى إلى اعتبار (الجرح) يماثل (الحياة) عند أدونيس. واستشهد بذلك على ما ذهب إليه كل من: كمال أبو أديب، وخالدة سعيد فالأول قال: "إن الجرح هو حالة وجود، وصيرورة، كل جرح يتضمن قطع الماضي بإنهاء حياة، وافتتاح عالم جديد من الدفء والحيوية^(٣). أمّا خالدة سعيد فقالت: "لهذا الرمز حدّ ظاهر هو معنى الكلمة القاموسي، وكل ما يتفرّع عنه من دلالات بيولوجية جزئية، وكلية، وأعني بالكلية: اعتبار الجرح مشروع موت، ودليل حياة في آن"^(٤).

كما وأشار الشرع إلى توظيف (الجرح) في التراث الأسطوري الديني بالدلالة نفسها

(١) المرجع السابق، ص ١٣٥.

(٢) انظر: علي الشرع، بنية القصيدة القصيرة، هامش ص ٧٧-٧٨.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ٧٨.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ٧٨.

تقريباً: أي القطع لصنع الحياة، واستشهد على ذلك بما ورد لدى الثعلبي في قصص

الأنبياء يقول: " أن الله أرسل ملكين إلى الأرض لجرحها أو أخذ شيء من ترابها لخلق آدم " (١).

يقول أدونيس:

بعد نار الطواف

بعد رحيق (الجرح) والحلم في سرير القطاف

سطعت شهوة العلو، تسلفت حنيني وناره، ورحلنا عن بلاد نزار طحلبية (٢)...

وفي موضع آخر يقرن أدونيس دلالة (الجرح) بفكرة تبديد الظلام، وبمجيء الشمس.

يقول أدونيس:

أسمع في مهيار

قصيدة

تعرف أن (تجرح) ليل القبر

بالشمس أن تجيء في قدم الشمس ووجه البحر (٣).

كما ويرمز أدونيس (بالجرح) إلى (الدفء)، (والسكينة) كما في قصيدة: (العصفور)

يقول أدونيس:

أصغيت:

(١) انظر: المرجع السابق، ص ٧٨. وقد ورد عند (ابن عربي) حديث بنفس الدلالة السابقة في معرفة الأرض التي خلقت من بقية خميرة طينة (آدم) عليه السلام (١)، انظر: محيي الدين ابن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، دار صادر، بيروت، مجلد ١، ٢٠٠٤م، ص ١٤٩ - ١٦٠. إذ ثمة اشتراك بين (الثعلبي)، و(ابن عربي)، في تأويلهما لنظريات الخلق اعتماداً على مصادر فلسفية عدة، وعدم قصورها على الحدود المعرفية المستقاة من القرآن الكريم.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩١.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، من قصيدة (وجه البحر)، ص ٢٢٤.

عصفورٌ على صنّين

يَضِجُ كي تُسيطر السَّكينة

كي يصبح الغناء

كشفرة السّكين

(يجرح) بالبحّة والبكاء

برودة المدينة^(١).

بـ لغة أدونيس والمصطلحات الصوفية

ساهم اطلاع الشاعر على عوالم الصوفية إلى حدّ كبير في ابتكار صيغ، واقتراعات لغويّة جديدة أثّرت في مجملها على الصور التخيليّة للديوان ومدى اتساعها، وإفادة أدونيس من معجم الصوفية كمرجعية خاصّة، لم تجعله يقف عند حدود اللفظة في رمزيّتها الصوفيّة، وإنما أضفى عليها من سمات تجربته الشعريّة، ونوازعه الوجوديّة، أبعاداً جديدة تحقّق له خصوصيّة الشعريّة في سياقاتٍ من إبتكاره. وفي هذا السياق يقول منير العكش واصفاً لغة أدونيس "كان أدونيس يضع ثقله في دواوينه الجديدة على اكتشاف صلاتٍ جديدة بين المفردات اللغويّة: صلات ترفع درجة امتلائها، وتظلل كلّ مفردة منها بطيفٍ إحائي يقربها من جوهر الموسيقى... إلخ" ^(٢).

ويبدو أن أدونيس اتخذ من الصوفية مجرد طريقة، أو آلية في التعبير غير المباشر للانغماس في باطنيّة الوجود، وإعادة إستقرائه، فبات الرمز عند أدونيس محفوفاً بالجدة

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٢٩.

(٢) منير العكش، (اللغة الشعريّة من الوسيلة إلى الإبداع غير المحدود)، مواقف، ع ٧، سنة ٢٠٠٢، كانون الثاني-شباط، ١٩٧٠، ص ٢٤١.

والإبتكار، مما يحقق انعكاساً لرؤى خاصة من عدة زوايا أسهمت الصوفية إلى حد بعيد في اتساعها؛ فتتشظى الرؤى، وتتعدد الاحتمالات في قراءة (النص الأدونيسي). وينبغي الإشارة هنا إلى أن إحالة الرمز لمواضع صوفية انبنى بعرفها، والاكتفاء عند حدودها الدالة على المرموز إليه ليست من صميم شعرية أدونيس وشاعريته، إذ ثمة توالدات لغوية كثيرة تتبني وفقاً للأعراف الخاصة المحايثة لتجربة أدونيس، وشعريته. إذاً فالإحاطة بمرجعية الرموز الصوفية ليست القراءة الوحيدة، أو الأخيرة لقراءة شعر من مثل شعر أدونيس فقارئ شعر أدونيس عليه أولاً: أن يُحيط بالمرجعية الصوفية، ورموزها، وعليه ثانياً: أن يدرك التحويلات في دلالة الرموز الصوفية وفق رؤية الشاعر الخاصة. وفيما يلي سأتناول طبيعة تعامل أدونيس مع اللغة الصوفية، ورموزها كما تجلت في ديوان (المسرح والمرايا). فمن الرموز الصوفية التي وظفها أدونيس في (المسرح والمرايا) رموز: (الخمرة، والسر، والفتح والانخفاف، والسقف، والجرس، والدهر، والتلوين).

١- رمزية الخمرة: ارتبط (الخمرة) عند أدونيس، في دلالاته الرمزية بطور من أطوار التحويلات، والصيرورة المتمثلة (بالصحو)، وهو طور يعقب غيبة السكر. (الخمرة) رمزٌ للتحرر الروحي من أعباء السلطة عند أدونيس، وليس وصولاً إليها كما هو الحال عند الصوفية الذين يبتغون من وراء الخمرة التوحد بالذات الإلهية بالمفهوم الديني الخالص^(١). فاتخذ أدونيس من رمز الخمرة طريقةً يبتغي من خلالها التوحد بعوالم تنتقل منها الذات من حالة إلى أخرى أكثر فاعلية في تغيير العالم. يقول أدونيس في (قمر الغوطة) من منظومة (الممثل المستور):

يدبُ في عروقي

(صحو)، وفي رمادي

(١) انظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٣٤٢.

أقوم والعالم حول وجهي بيت، وكل

زهرة قصيدة

يرتجف التاريخ كالطريدة

ينتعش التاريخ...

وابتدأ التاريخ وابتدأنا

...- يا أيها الممثل المستور يا صوفيّنا الكبير

ها نحن ذاهبون...

وما يكون المشهد الأخير؟

أصرخ من دهليز

في (قلعة الرماد) - (صرتُ جرحاً)

في جسد القلعة، (صرتُ غيماً)...

أصرخ من دهليز:

أحتقر الأرض التي تكون

لؤلؤة في جوف بلّورة

أحلم بالحدود بالبلدان

(مفتوحة كالبحر)، (منذورة للحب) ...^(١).

ويلاحظ هنا هذا الكمّ من التحوّلات الدّالة على الخصب، وبعث العالم الذي يحلم أدونيس

بإحلاله من خلال عددٍ من البنى اللغوية المتتابة: (في عروقي صحو) (قلعة الرماد)، (صرتُ

غيماً)، (مفتوحة كالبحر)، (منذورة للحب) ... إلخ. ويقترن الخمر لدى أدونيس في قصيدة

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٥٩ - ١٦٠.

(الأحجار) بمعالي السمو، والارتفاع، فحالة السكر ترتفع بالحجر، وهو الكينونة المادية للكائن

الحي، الى العلو، وهو المعنى الذي يفهم من كلمتي: (يمامة/وغمامة) في قوله التالي:

حجر (يسكر)

يترنح في أهداب الشاعر

ويصير يمامة

ترقذ في أهداب الشاعر

حجر يسهر

ويصير ستائر، تتدلى حول جبين الشاعر

ويصير (غمامة) ^(١).

٢- السرّ/ والفتح/ والضياح:

ولعلّ أدونيس لا يبتعد في لغته الشعرية عن بعض المصطلحات الصوفية مثل السرّ،

والفتح، والضياح، ومن أمثلة توظيفه لهذه المصطلحات ما ورد في قصيدة: (مرآة الطريق

وتاريخ الغصون) من ديوان (المسرح والمرآة) يقول أدونيس:

فتحنا وظناً آخر وسرنا

في وداع العصافير، كنّا

لتباريحها فضاء

رحلنا، مثلها ...

كل شيء طريق ^(٢)...

(١) المرجع السابق، ص ٢١٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩٣.

فهذا النص يشي برحلة التصعد، والكشف، والتوجه نحو العلو، والتسامي، وهي الأجواء

نفسها في رحلة الصوفي وتجلياته.

وكالعادة فإن أدونيس يحدث انزياحاً في دلالة اللغة الصوفية لتتوافق، وتطالعاته

الإنسانية، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "القصيدة" حيث يكون الشعر سلّماً للسمو، والتعالي،

وحيث يتوجه الشاعر نحو فتح، أو كشفٍ جديد يقوده إلى عالم دنيوي شفاف:

أسمع صوت الزمن: القصيدة

يدّ هنا هنالك، القصيدة

عينان تسألان -

هل أغلق النسرين باب كوخه

هل (فتح الإنسان) بوابة جديدة

يدّ هنا هناك، والمسافة

تنوسُ بين الطفل والضحية

لكي تجيء النجمة الخفية

وترجع الدنيا إلى الشفافة^(١)...

كما أن أدونيس لم يبتعد في توظيفه للغة الصوفية الطابع عمّا اعتاده الصوفيون من

توظيف الأنوثة، والاتحاد فيها، وهنا نجد مصطلح الفتح، والضياح في تجربة مع الأنوثة،

والاتحاد في عالمها. يقول أدونيس في مقطعة بعنوان (الضياح) من قصيدة (مرآة لخالدة):

مرّة ضعتُ في يديك، وكانت

شفتي تحنُّ إلى (فتح) غريب

(١) المرجع السابق، ص ٢١٧.

وتعشق التطويقا

وتقدّمتُ، كان خصرِكِ سلطاناً،

وكانت يداكِ (فاتحة) الجيش،

وعيناكِ مخبأً وصديقاً

والتحمنا، ضِعْنا معاً، ودخلنا

غابة النار — أرسم الخطوة الأولى

(وتفتحين) الطريقاً^(١).

٣- الانخراط:

ويوظف أدونيس مصطلح الانخراط الصوفي تعبيراً عن حالة الدهشة بعد الوصول والتوحد، وما يصاحب هذه الحالة من لحظة الكشف والتجلي^(٢). وكالعادة فإن أدونيس يوظف هذا المصطلح من منظور الشاعر الذي يجري في عالم النار، أو المعاناة في عالمه الأرضي. باحثاً عن التغيير، وإحلال الخصب. يقول أدونيس:

حلمتُ - دار الوجد (خطفني)

دخلتُ بيت النار

خرجت يساقط مني الورد

فكأنني أذار أو نوار^(٣)...

(١) المرجع السابق، ص ١٧٧.

(٢) انظر: عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٦٤.

(٣) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٠٢.

ووردت كلمة السقف في شعر أدونيس بدلالة المصطلح الصوفي الذي يعني العلو، أو السماء^(١).

يقول أدونيس في قصيدة بعنوان: (مرأة الفقير والسلطان):

- وحرسُ السلطان

- طاردني، فجاء فرسانه

وكنتُ في خلوتي أنام، فانتبهتُ

رأيتُ قدامي

نعامة، أو ناقة

نسيبتُ، لكنني، ركبتها،

فأخذتُ تمشي

في (السقف)، والفرسان ينظرون

فبهتوا، وسقطوا من خوفهم وماتوا،

وبعدها لم يجرؤ السلطان على دخول بيتي..^(٢).

فضلاً عن الدلالة المباشرة لرمزية (السقف) على (السماء) إلا أنها اتخذت أبعاداً خاصة

في تعالقها التناسلي الخفي مع قصة الملك الذي حاج إبراهيم في ربه فقال له سيدنا إبراهيم " إن

الله يأتي بالشمس من المشرق فأنت بها من المغرب فبهت الذي كفر"^(٣). واتخذ ذلك الرمز-

السقف- نفس البعد الدلالي السابق في قصيدة (دمشق) يقول أدونيس:

يا نجمُ رُدْ لي المجوس

(١) انظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، ص ٤٠.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٧٧-٧٨.

(٣) انظر القصة: القرآن الكريم، سورة (البقرة)، آية ٢٥٨.

وأنت يا نار استبيحي

فالكون من ورقٍ وريح

ودمشقُ سرّةٍ ياسمين

حُبلى،

تمدُّ أريجها (سقفاً)

وتنتظر الجنين^(١).

وهنا يقرن الشاعر (أريج دمشق) (بالسما)، وكأنها مبعثٌ لتناسل النبوات وهو المعنسى

المستنتج من الإشارة إلى النجم، والمجوس المرتبطين بالمسيح عليه السلام.

٥- الدّهر: الدّهر عند الصوفية تعبيرٌ عن الذات الإلهية^(٢). يقول أحد الدارسين: (الدّهر هو

الأبدية، والموت وهو الإله-أو الأقوى على الأقل -)^(٣). ويرى أن أدونيس نهل من التراث

الإسلامي في توظيفه ذلك الرمز، ويقتم نفسه من خلاله عبر المرثي واللامرثي^(٤). يقول

أدونيس في (جنازة امرأة):

رأيتُ صوتي

ينزل من ينبوعه

نحيلاً

مهاجراً

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٣٩.

(٢) انظر: علي حيدر، مدخل إلى دراسة التصوف، ص ١٣٣.

(٣) خليل أحمد خليل، (أدونيس: شاعر التصرف والتردد والتحول)، الآداب، ع ٣، ١٩٦٦، ص ٥٢.

(٤) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

يقرع باب (الدَّهر) ^(١).

وفي موقع لاحق يرمز أدونيس (بالدَّهر) لنفس الدلالة السابقة . يقول :

وأنا (الدَّهر) والطريق،

أخضُ البحر - موتي سفينة، وبقاياي

انفجارٌ يجيء، أو أبجديَّة... ^(٢).

٦- القشرة: وأول ما يستدعيه هذا الرمز هو اللفظ المقابل له في الدلالة أي (اللُّب)، وقد جرى تفريق بين كليهما على اعتبار أحدهما الوجه المقابل للآخر. فالقشرة عند الصوفية كلُّ علم يصون فساد عين المحقِّق بالتجلي له ^(٣). أما اللُّب: فهو "ما صين من العلوم عن القلوب المتعلقة بالكون. وقيل هو العقل المنور بنور القدس الصافي عن قشور الأوهام، والتخيُّلات" ^(٤).

وقد جرى توظيف ذلك الرمز في (المسرح والمرايا) بنفس البعد الدلالي في عرف

الصوفيَّة. يقول أدونيس:

(قشرة). غابت المدينة. رملٌ حول رأسي. يداي،

خاصرتي... رمحان، والأرض فوهة

- (قشرك) الشمس، واجتاح وجهك الإعصار

وخبا البرق: هذه جثة العالم، هذا ضريحها السيار

ويدي قبضة من الأرض لا تحمل غير الأكمات والأحلام

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٥.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٥٢.

(٣) عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢١٧.

(٤) المرجع السابق، ص ٢٩٩.

غسلتها عيناى، لا ورق التاريخ فيها ولا دروب الكلام

هي بيتي، وجسري الأخضر الطالع بين الأيتام والأيتام^(١).

وردت كلمة (القشرة) بالدلالة نفسها في قول أدونيس:

كلمات رمت (قشرها) رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها احترقنا حُلماً-^(٢).

وفي موقع آخر يقول أدونيس:

في البدء كانت قبة المحراب

دخلت تحت (قشرها)

صعدت- حين عذت

رأيت أن الشمس خيزرانة

مورقة تلف حول بابي^(٣).

ويقول أدونيس أيضاً:

بين صوتي وأمواجه، والشطوط

قوس نار- حضنت الحريق

(وقشرت) المكان، جعلت المكان

زهراً يقرأ الطريق

والخطى ترجمان^(٤).

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٢١٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٦.

(٣) المرجع السابق، ص ٩٧.

(٤) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٢٠١.

٧- التلوين: التلوين عند الصوفية ملازم للتغيير، وفي التلوّن ظهورٌ لقدرة القادر على جوهر

التغيير^(١). كما اقترن (التلوين) في فلسفات (ابن عربي) بالألوهية الدائمة التلوين أي التغيير؛

لأنه يرى أن الله دائم التجلي في صور^(٢). وقد ورد هذا الرمز بنفس دلالاته الصوفية لدى

أدونيس في (المسرح والمرآيا)، وأعود للتأكيد أن في استخدام أدونيس للرموز الصوفية

انزياحاً في الدلالة تتفق وتوجهاته الإنسانية، وما يهجس به من أحلام التمرد، والثورة. يقول

أدونيس حالماً بتغيير صيغ الكون، ومحو ركامه:

أحلم باسم الطين

كي أمحو الركام

كي أغمر الزمان... كي أغير الكلام

والحلم (اللون) وقوس (اللون)

بعد رماد الكون

يوقظ هذا الزمن النائم في بحيرة الجليد

أخرس كالسمار

يفرغه كجرن

يسلمة للنار...^(٣)

ويقول أدونيس في موقع آخر معبراً عن رفضه لعوالم الجمود في فكر الغزالي:

رججت كل نرة

(١) عبد المنعم الحفني، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٤٨.

(٢) ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٤٢.

(٣) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٦٤-١٦٥.

في كوكب الغزالي،

رفضت وانفصلت

لأنني أريد وصلاً آخرًا، قبولاً

آخر مثل الماء والهواء

يبتكر

يغير اللحمة، والسداة، و(التلوين) ^(١).

٣- الظواهر الأسلوبية في لغة أدونيس الشعرية

أ- (بنية التضاد) بوصفها إحدى الظواهر الأسلوبية التي امتزجت بخصوصية

التجربة الصوفية في (المسرح والمرايا)

يرد لدى أدونيس في (المسرح والمرايا) عددٌ من الاقتراحات اللغوية القائمة على بنية

(التضاد) ^(٢)، وهو المعروف في البلاغة القديمة (بالطباق). إلا أن توظيفه لتلك البنى الاستعارية

تتمثل في جمع التضادات المتناقضة، وصهرها على سبيل الوحدة، إذ سعى من خلالها إلى إلغاء

التضاد بالتضاد نفسه، وذلك تأثراً بمذاهب الصوفية، وأسلوبيتهم في التعبير. ومن الأمثلة على

ذلك قول أدونيس:

١- ضفيرة عالقة في (الأرض)

(محلولة) ^(٣)

٢ - (غامرة) كالله

(أو جامحة) كالموت ^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ١٤٦.

(٢) (التضاد/Contrast): التباين، والتقابل التام. راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية

والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٨٥.

(٣) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٥.

(٤) المرجع السابق، ص ٨.

٣- كل (ما يهلم) المدينة

أو (يخلق) المدينة^(١).

٤- (حجر) ينبع منه (الماء)

(موجة) يولد منها (الصخر)^(٢).

٥- رأيت (شمسي مثل ظلي)

ورأيت (ظلي مثل شمسي)^(٣).

٦- (راقصها الأمير) وهو لابس (قبعة الشحاذ)

(أو راقصها الشحاذ) وهو لابس (قبعة الأمير)^(٤).

٧- جسد (هذته) الحرية

جسد (بنته) الحرية^(٥)

٨- وطن (يفتح) كال்தكان

وطن (يقفل) كال்தكان^(٦).

٩- أي نار (أطفأت) يا مهيار

أي نار (أشعلت) يا مهيار^(٧).

١٠- الشمس محبسي (القديم)

الشمس محبسي (الجديد)^(٨).

(١) المرجع السابق، ص ١٨ .

(٢) المرجع السابق، ص ٢١ .

(٣) أدونيس، المسرح والمرأيا، ص ٢٥ .

(٤) المرجع السابق، ص ٧١ .

(٥) أدونيس، المسرح والمرأيا، ص ١١٣ .

(٦) المرجع السابق، ص ١١٥ .

(٧) المرجع السابق، ص ١٥٧ .

(٨) المرجع السابق، ص ١٨٤ .

١١- حجر (سيد) المدينة

حجر (خادم) المدينة^(١).

وَيَصْنُقُ على هذه الظاهرة الأسلوبية في شعر أدونيس ما توصل إليه أمين عودة في دراسته: تجليات الشعر الصوفي، حيث وصف ظاهرة التضاد هذه قائلاً: "وهذه الظاهرة لا يقصد منها توظيف المحسنات البديعية فحسب، وإنما إلغاء للتناقضات المتضادة نزوعاً إلى الوحدة"^(٢). وفي مثل هذا التركيب الخاص من التناقضات المتضادة تأثر من أدونيس بفلسفات (ابن عربي) الوجودية في تأسيس فلسفة إلهية خاصة قائمة على (وحدة الوجود)^(٣). على أساس من القول بوحدة المتناقضات، والإقرار بها. يقول الشارح أبو العلاء عفيفي تعقيباً على تلك الفلسفة عند ابن عربي: "لَمَّا كَانَ النَّفْسُ الإلهي قد قَبِلَ الأضداد، وَتَفَتَّحَتْ فِيهِ الكثرة الوجودية المتناقضة كل أنواع التناقض، ظهر العالم بصورة من أوجده فانعكس فيه كل ما هو في الأصل الذي صدر عنه، وظهر فيه التقابل، والتناقض أيضاً... الخ"^(٤).

(١) المرجع السابق، ص ١٩٥.

(٢) أمين عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص ٣٦٠.

(٣) (وحدة الوجود / Pantheism): يُشير المصطلح إلى مذهب الذين يوحدون الله، والعالم، ويزعمون أن كل شيء هو الله، وهو مذهب أخذت به البراهمانية، والرواقية، والأفلاطونية الجديدة. راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٥٦٩. وهي ذات المصادر التي اعتمدها (ابن عربي) في صوغه نظرية (وحدة الوجود)، وهي تعني عنده: أن الحقيقة الوجودية واحدة في جوهرها، وذاتها. متكثرة بصفات، وأسمائها لا تعدد فيها إلا بالاعتبارات، والنسب، والإضافات وهي قديمة أزلية أبدية لا تتغير، وإن تغيرت الصور الوجودية التي تظهر فيها. فهي (بحر الوجود) الزاخر الذي لا ساحل له، وليس الوجود المدرك المحسوس إلا أمواج ذلك البحر الظاهرة فوق سطحه. فإذا نظرت إليها من حيث ذاتها قلت هي "الحق"، وإذا نظرت إليها من حيث صفاتها، وأسمائها: أي من حيث ظهورها في أعيان الممكنات قلت هي الخلق أو العالم، فهي (الحق/ والخلق، الواحد/ والكثير، القديم/ والحادث، الأول/ والآخر، والظاهر/ والباطن... الخ). راجع: ابن عربي، فصوص الحكم، ص ٢٤-٢٥.

(٤) ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ١٩٥.

ب- الغموض الشعري في المسرح والمرايا

اللغة ترجمة لرؤى الشاعر، وقيمتها تكمن في حرفيتها الإيحائية إلى أقصى مستوى تخيلي ممكن، إيماناً من الشاعر أن يكون المتلقي عنصراً إيجابياً في عملية التلقي، ومشاركته إنتاج النص. يقول أحد الدارسين في تبرير ذلك الغموض: "... إن أدونيس يريد من القارئ أن يتحول إلى شاعر آخر؛ كي يفهم ما يقول، ودعوة إلى السير باتجاه المستقبل، والمستقبل فيه الغموض، والغموض مغامرة. يريد أدونيس أن تكون القصيدة في هذا العهد (كيمياء لفظية) أن تكون معادلة الطرف الأول هو (الشاعر) والآخر هو (العالم)، والتفاعل بينهما مستمر لا يتوقف... الخ" (١).

ووصف عز الدين إسماعيل لغة أدونيس فقال: "لغته جديدة وبكر... إنها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه، وليست الكائنات، والظواهر الكونية في منظور الشاعر إلا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلي لغته" (٢).

وقد رأى كمال أبو ديب أن انخفاض درجة النحوية عند شعراء الحداثة هو المسؤول عن الكثير من ملامح الغموض (٣). وعدّ كمال أبو ديب أن بانخفاض درجة النحوية تتعمق فجوة التوتر التي تحقق للنص شعريته (٤). وفي ذلك قلباً للمعايير التقليدية التي أتى بها الجرجاني، بأن حدّد النظم بتوخي الكلام الذي يقتضيه علم النحو (٥). وعزا أبو ديب انخفاض النحوية؛ لتأثر

(١) إبراهيم محمود، (أدونيس بين لغة الثورة وثورة اللغة)، الآداب، ع ٩-١٠، أيلول- تشرين الأول، ١٩٨١، ص ٥٢.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية للنشر، ١٩٩٤، ط ٥، ص ١٥٨.

(٣) انظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ١٣٩.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ١٤٠.

(٥) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

الحركات الرمزية، والسوريالية التي تركّز على إيحائية اللغة أكثر من تركيزها على إيجاد نوع من الترابط النحوي الذي تتأسس عليه العلاقات اللغوية.

ويشير عبد الرحمن القعود إلى أن انخفاض درجة النحوية أو (اللانحوية) يعدّ مظهرًا من مظاهر الإبهام الدلالية المتعلقة بعود الشاعر عن قواعد التركيب النحوي، ممّا يشكّل انحرافاً في إحدى وظائف النحو الرئيسية التي من شأنها ترابط أجزاء النص^(١). وأنه بقدر الانخفاض في ووقف (صلاح فضل) على ظاهرة الغموض لدى أدونيس وفسّر ذلك بـ "أنه محاولة استكناه البدء تعتمد على الخلفية الدينية، والميثولوجية... فتصبح قراءة الرمل، وإضاءة العبث إشارة للسفر في المجهول، واستتظافاً للمسكوت عنه. في هذا الخطاب الغيبي المغيّب عن طريق إدخال أبعاد فلسفية وجوهرية في صميمه... إلخ"^(٢).

كما يعزو صلاح فضل انخفاض درجة النحوية عند أدونيس لسمة (التجريد/ Abstraction)^(٣) الغالبة على شعره، الأمر الذي يؤدي إلى الاستمرار في تشتت الدلالات وتغييبها^(٤). يقول: "وتحمل لغة أدونيس... آثار هذا الغياب، إذ تركز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات، والإبهام، والتضاد، مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخيل، والتشتت في النسيج، الأمر الذي يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية، والبنية الدلالية... إلخ"^(٥).

(١) انظر: عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص ٢٦٢.

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥، ص ١٧٩.

(٣) راجع المصطلح: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٤٦.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ١٧٤-١٧٥.

(٥) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وممّا اقترن بانخفاض درجة النحويّة عند أونيس انبهام مرجعيّة الضمير في الكثير من قصائده، فالضمير بحدّ ذاته - يحترزُ الشاعر من خلاله نوعاً من الإضمار المبهم، وانعدام وجود مرجعيّة يُحالُ إليها الضمير، من الأمور التي تُسبّب انغلاقاً في الدلالة، وتعدّداً لتأويلاتها المحتملة؛ لانعدام القرينة الدالّة التي تتحدّد معها مرجعيّة الضمير. فضلاً عن كثرة الالتفاتات في النص الواحد من (المتكلّم، إلى المخاطب، فالغائب)، الأمر الذي يؤكد أن العمق التخيلي لرؤى الشاعر، وكثافتها هو المعوّل الرئيسي في انفتاح الدلالة، أو انبهامها، وأنّ تسلّح المتلقّي بثقافة الشاعر، وفلسفته الباطنيّة تزيد من قدرته التفاعليّة على تأويل دلالات النص واستكناهاها، كما أنّها تقربه إلى الدقّة المتوخّاة في إحالة كلّ ضمير لمرجعيتّه الخاصّة. ومن أشدّ القصائد تمثيلاً على ذلك ما جاء في قصيدة (الشهيد) ^(١). يقول أونيس:

حين رأيتُ اللَّيْلَ في جفونه الملتهبة

ولم أجدُ في وجهه نخيلاً

ولم أجدُ نجومًا،

عصفتُ حول رأسه

كالريّح - وانكسرتُ مثلَ قصبه

لقد افترض (إحسان عباس) في ذلك النص وجود شخصين بقوله: "...أيّهما الشهيد؟ أم هو

المجنّد بالأرض العراء، أم الذي انكسر مثل قصبه؟" ^(٢).

وهذا هو سبيل أونيس في التعمية، وإيهام الدلالات، ولكن إذا اعتبرنا (الشهادة) هي

التيمة المحوريّة في تلك القصيدة، وليس (الشهيد) فستحلّ تلك الإشكالية، (فالشهادة) تقتضي

^(١) أونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٢٣.

^(٢) انظر: إحسان عباس، (القصائد)، الآداب، ٢٤، ١٩٦٨، ص ٧٧.

طرفي المعادلة: (الشهيد، والوطن)، وبذلك تكون مرجعية الضمير لـ (الوطن) الذي جسده أونيس برأس الإنسان من خلال عدد من البنى الاستعارية: (جفونه الملتهبه، لم أجد في وجهه نخيلاً، وجهه نجومًا)، والتي يعدها (الشهيد) إقراراً بمشروعية الدفاع عن وطنه في: (عصفتُ حول رأسه كالريح)، حتى يؤول ذلك العصف في نهاية القصيدة إلى التلاشي: (وانكسرتُ مثل قصبة)، وهي نهاية تُفضي بتحقيق طلب (الشهادة). ويكون تلاشيًا بمحض الإرادة، فهي بذلك الإمعان الوجودي ليست دلالة ضعف، وخواء، وإنما تتخذ أبعادها الرمزية من فلسفة أونيس في إحفاق مصيره الوجودي. (والشهادة) بذلك لا تختلف في رمزيّتها إلى التكفير، والخلاص عن رمزية (الصلب) في المفهوم المسيحي بافتداء النفس. فكلاهما تجاوز للواقع المادي، وتعبير عن الفناء بالمطلق، والتوحد الإرادي بين (الذات/الشاعر)، (والآخر/الإله)، والفناء فيه.

ج- الحذف المجازي

(الحذف المجازي) من الظواهر الأسلوبية المتعلقة بالغموض عند أونيس، وقد أشار إليها عبد الرحمن القعود بـ (البياض) الذي يدخل في سياق الغموض الشعري، وانبهام الدلالات وقصد به: " الفراغ الذي يتركه الشاعر قصداً بين الكلمات، أو الأسطر الشعرية، ويرمز له عادةً بالنقط (...) " ^(١).

(والحذف) من السمات الأسلوبية (الإيحائية) المساهمة بمشاركة القارئ في إنتاج دلالات النص، ويؤدي تتابعها بشكل تكثيفي إلى انغلاق في الدلالة، مما يتطلب القراءة التأويلية التي يتفاعل فيها القارئ مع النص الشعري، ويسهم في استكمال دلالاته المغيبة باستيحائها من تعالقاتها اللغوية مع الدلالات الأخرى في فضاء النص.

(١) عبد الرحمن القعود، الإبهام في شعر الحداثة، ص ٢٨٥.

(والحذف) عند أدونيس موظف على نحو كبير (لغايات بلاغية)، تقتضيها بنية النص

بتمثل القارئ عدداً من المشاهد، أو استكمالاً للأبعاد التخيلية لبعض التصورات، ويتبدى ذلك بشكل خاص في القصائد التي تتسم بالبعد الملحمي في سرد وقائع معينة يريد الشاعر أن يمتثلها القارئ، حيث يعتمد فيها البناء السردى للكثير من الوقائع المفضية لعوالم تخيلية خاصة، (فالحذف) في هذه الحالة يُثري النص بحركة هائلة تتواءم مع ذلك الكم الهائل من التحولات التي اعتاد أدونيس حشدتها في بعض قصائده، (فالحذف) عنده ليس مجاني التوظيف. ومن أبرز الأمثلة على القصائد التي وصل فيها الحذف حداً لأن يمتثل الظاهرة ما جاء في (مرآة التاريخ)،^(١) حيث استدعى من خلالها العديد من التصورات المتخيلة رغم تناسلاتها التاريخية إلا أنه حقق لها خصوصية الرؤية بتحويلات مختلفة، فامتألت فضاءاتها بالدلالات المعلقة ليتشارك الشاعر مع القارئ العملية التفاعلية في إخراج الكثير من الصور المرآوية للتاريخ. وينطبق ما سبق على قصيدة: (مرآة الطريق وتاريخ الغصون). من حيث الهدف البلاغي بتمثل النص والمشاركة فيه إلا أن الاختلاف يكمن في الأبعاد الدلالية المغيبة لمواقع الحذف إذ اتسمت ببعدها الإيحائي على جل التحولات المرآوية التي تحقق للشاعر من خلالها (تاريخاً) خاصاً به، وكانت مواقع الحذف مقترنة بعنصر السرد القصصي لتاريخ تلك الغصون التي ما هي في كل تحولاتها وتكثرها سوى صور مستوحاة، أو عدة مرايا مختزلة في مرآة واحدة وهي (ذات الشاعر).

يقول أدونيس في (مرآة الطريق وتاريخ الغصون):

— ... سِرْنَا

خُطُواتٍ من القَمَح، سِرْنَا...

يروُن الطريق أغاني

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٧.

وخطاهم يناديها...

-التقينا

بين غنق الطريق وأردافها...

الطالعون

من قلاع الهجوم

يمدّون سلطانهم في تخوم الغرابة في أول النبات...

-انحنينا...

للطريق وأعشاشها

رأينا

سحر أبعادها

سمعنا

صوتها...

العاصفون

الذين يجيئون كالوقت...

والذين يرجّون ماء العصور...

- انتشلنا

وطناً عائماً...

لصدانا يسافر في العشب،

يُقبل من آخر البحر...

... كنا

يهوون في لجة الحلم

ذهب الليل والصحارى

فوق غرناطة في بخاري...^(١)

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، مقتطفات من ص ١٩٦-١٩٨.

ومن أقوى الأمثلة على (الحذف المجازي) غموضاً وإيحائية، ما جاء في قول أدونيس

في: (مرآة للعين والزمن) يقول:

غَنَيْتُ، قُلْتُ لِأَيَّامِي: أَبَحْتُ دَمِي

(وربَّ جوهر علمٍ لو أَبَحْتُ بِهِ

قِيلَ لِي: أَنْتَ مَمَّنْ يَعْبُدُ الْوُثْنَا)

غَنَيْتُ، قُلْتُ ... فَصَلْتُ الْحِلْمَ عَنْ مُدْبٍ

يَخِيطُهُ، وَمَزَجْتُ الْعَيْنَ وَالزَّمْنَ^(١).

وفيما أظنه لو شاء أدونيس أن يكمل موضع الحذف في النص لأتمه بعبارة **الحلاج**

الشهيرة "أنا الحق"^(٢).

حيث أعقبت بيتاً ضمته أدونيس من شعر الحلاج وهذه العبارة التي بسببها اتهم الحلاج

بالكفر، وأودع السجن، وأنزل فيه الحكم بالموت. ففي تلك العبارة المحذوفة توظيف فكري،

وفلسفي من قبل أدونيس، ويبدو تأثيره بفكرة (الحلول) الصوفية عند الحلاج، والتي أمجها

بفكرة (الاتحاد) في المقطع الذي يليها تأثراً بالفلسفات الإلهية عند ابن عربي، فعين الذات

الإنسانية عند ابن عربي هي عين الذات الإلهية، وهو عينها من حيث هو ظاهرها، وهي

باطنه^(٣). وعلى الرغم من الاختلاف بين كلا المذهبين وما فيها من تناقض^(٤). فقد ألف

أدونيس بينهما في الصورة المنبثقة عن تأثير كليهما في فكره. والتوحد مع (العين/الحق) هو

توحد مع الزمن الذي ينشده الشاعر في المطلق.

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٩.

(٢) انظر: ابن عربي، فصوص الحكم، ص ٢٦.

(٣) ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ١٨٩.

(٤) مذهب (الحلول) عند الحلاج أنه يرى: أن الله قد حل في الإنسان فتظهر بذلك كمالاته، وأسرار ألوهيته.

أما مذهب (الاتحاد) فيرى فيه ابن عربي أن الإنسان هو المظهر الكامل الدائم لله، وأنه لا فرق بين ناسوت ولاهوت، إلا بالاعتبار. ابن عربي، فصوص الحكم، ص ١٩٠.

وسأختم مظاهر الغموض بنموذج يُطَبِّقُ على أشد القصائد غموضاً في (المسرح والمرايا) وهي قصيدة بعنوان (مرآة التاريخ) ^(١). وهي ليست النموذج الأوحَد على غموض أدونيس الشعري في (المسرح والمرايا). فهناك العديد من القصائد التي استوقفتني طويلاً في استكناه دلالاتها لتعالقاتها التناسية مع الكثير من المرجعيات (الأسطورية، والتاريخية، والدينية). قد قمتُ بتفصيلها آنفاً في فصل المرجعيات والتوجهات الفكرية للديوان.

ولستُ أبالغ إذا قلتُ بأنَّ الكلمات المفتاحية لإمكانية قراءة النص الأدونيسي في (المسرح والمرايا) تتعلق بشكلٍ خاصٍّ (بعناوين القصائد)، وخاصةً في مراياها التي جاءت على نحوٍ عالٍ من الغموض، والتعقيد كما في قصيدة (التاريخ) يقول أدونيس :

وقال آخرون

(- يسلكُ دربَ (الشمس)،

فحينما تدخلُ في (السنبلة)

وحينما تدخلُ برجَ (الحوت)

أو تكون عند القوس

تشتدُّ الأمواج

وتكثرُ البلبلة ^(٢).

فأول ما يصطدم به القارئ هو عن أي شيء يتحدث أدونيس في هذا المقطع. إلا أن عنوان القصيدة بـ (مرآة التاريخ) تحيلُ القارئ إلى أنَّ معظم الصور المتخيَّلة، ما هي سوى مرايا متصورة، قام أدونيس بتحويلها عما أثر عن التاريخ البشري في عصرٍ أنبأ فيه

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٧.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٩.

المنجّمون بجملة من الأحداث التاريخية على الأرض في سنين غابرة، عصر الأفلاك، والتنجيم،
والرحلات التبشيرية التي قام بها من يرصد طوابع النجوم في أصقاع الأرض حيث اعتمدها
أدونيس في الكثير من الجوانب التخيلية وتحويرها.

ففي النص السابق ما يُحيل القارئ لرواية تاريخية في أصل الخلق، مع تحوير في النص
الأصلي فمما نُكر: "... أن أول ما خلق الله عز وجل رجلاً، وثوراً، فبقياً في أكناف السماء،
ومركز العلو بلا آفة ثلاثة آلاف سنة ... ثم هبطا في الأرض، فبقياً بريئين من كل آفة ثلاثة
آلاف سنة أخرى، وهي ألوف السرطان، والأسد (والسنبل)، فلما انتهى ذلك، ودخل ألف الميزان
ظهر (التضاد) ... فكان طالع أول هذا الألف السرطان، وفيه: المشتري والشمس في (الحمل)
... والزهرة في (الحوت)، و(عطارد) في (الحوت) أيضاً، ومن خلال مسارات الكواكب من
البروج تميّز بدوران الفلك بهما (الليل، والنهار) ^(١).

أمّا عن القوس فواضح في قول أدونيس (... أو تكون عند القوس تشتدّ الأمواج، وتكثر
البلبل). فهي مرتبطة بسياق لاحق في القصيدة، يربطهما حسب ما أثر تاريخياً عن بعض
الكوارث الطبيعية. يقول أدونيس:

وقيل كرسى من الزجاج فيه مركب

ملتصق بالشمس فيه لؤلؤ

سرطان تائه كالموج،

والتاريخ مثل طائر منبسط في جسد الإنسان

يصدخ أو يطير أو يعيش

(١) انظر: ر. س. زهنيير، المجوسية الزرادشتية: الفجر - الغروب، نقله للعربية: سهيل زكار، دار التكوين
للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٥، من نص بعنوان (تكوين)، ص ٤٣٩-٤٤٠.

في القبور (١).

فمما أُنْفِقَ عليه، اجتماع بعض الكواكب في برج السرطان مقتربات تحت شعاع الشمس في آخر البرج، وأنفق كينونة القمر معها فتولد سحباً، ومطرٌ غزير، وظلماتٌ، وبرقٌ، وعقب ذلك ظهور (قوس قزح) مما يلي الشرق، ثم ظهرت قوسٌ أخرى في باطنها؛ لكثرة الماء المنهل من السحاب فكان حدثاً مفرطاً يظهر في الجو خارجاً عن العادة (٢).

وفي موضع آخر يقول أدونيس:

(- ... وهو غولٌ

يظهر في الليلي،

ينام في الطريق أو يحوم

يزيل كل باقٍ يتيه كل سائر

ويملأ العامر والخراب ...

هكذا يقول بطليموس (٣)

والكوكب الذي يسمّى الكلب،

والنجوم - (٤).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٩٠-٩١.

(٢) حمزة بن الحسن الأصفهاني، تاريخ سني ملوك الأرض والانباء، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت - لبنان، ١٩٧٠، ص ١٤٦-١٤٧.

(٣) بطليموس: بطليموس الأول أو (المنقذ)، عاش ما بين (٣٢٣ و ٢٨٥ ق.م)، وهو أول سلالة البطالسة، وهم حكام مصر الإغريقية، وآخر هذه السلالة الملكة كليوباترا التي عاشت ما بين (٦٩ و ٣٠ ق.م). راجع: عبد الحميد صدقي، تفسير التاريخ، ترجمة كاظم الجوادي، دار القلم، الكويت، ١٩٨٠، ص ٣١. ومما ذكره التونسي عن (بطليموس): أنه كان معنياً بعلم الفلك، وله كتاب (المجسطي) في (الرياضيات)، وكتاب في (الجغرافيا) يذهب فيه إلى أن الأرض محور العالم. راجع: خير الدين التونسي، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، الدار التونسية للنشر، تحليل وتحقيق: المنصف الشنوقي، تونس، ١٨٦٨، ط ٢، ص ١٢٣.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٩١.

والإشارة إلى (الغول) مما ذكره الحلاج في وصف رحلاته التبشيرية التي امتدت ما

بين عام (٢٧٢ إلى ٢٨٨هـ)، ومما نُقِلَ عنه: أنَّ (الغول) مع بلوغ الأوج على درجة (٤٠ و ٣٠ قبل) عام (٨٨٤م)، وعلى (٥٣ درجة) (٤١ ق.م) عام (١٨٢٢) يُشير إلى قطع الرؤوس إذا كان قريباً من الشمس، وفي مربع مع المريخ، كما يُشير إلى قطع الأطراف إذا كان في الجوزاء، أو الحوت^(١).

لقد مضى أدونيس في تلك القصيدة في تقديم بعض التصورات عن التاريخ الماضوي على نحوٍ تراجيدي، يتسق تماماً مع المقطوعات الأخرى المجاورة لهذه القصيدة ضمن منظومة (مرايا وأجلام حول الزمان المكسور). فكان توجهه الدائم نحو المسألة للقصص التاريخي متماشياً، وفلسفته في الهروب الدائم من سلطة الأيديولوجيا، وعدم الاستجابة لمسلّماتها، وتحويراته لتلك النصوص، برؤيةٍ أخرى للتاريخ يبنّيها وفقاً لمنظوره الخاص، والتي تؤول دائماً إلى العدمي. فمن الطوفان، والغرق الذي تحدثنا عنه سابقاً من نفس القصيدة^(٢)، إلى الموت، والقبور.

أمّا على صعيد تأثر أدونيس بفلسفات (ابن عربي) في تفسير (تاريخ هذه الأرض)، وبيان ماهية الوجود، فسنلاحظه في المقطعة التالية من نفس القصيدة. والتي نتمثل فيها الغموض الفني، والدلالي في تصوير أدونيس دورة الحياة الوجودية بطابعها التناسخي بدلالاته السلبية، والموقوت بحتمية التتابع، والدوران كأنه دوامة، وهو يرمز في هذا التصوير إلى تحجّر العصر، وجموده. يقول أدونيس:

وقيل: مثل حجر

(١) انظر: لويس ماسينيون، آلام الحلاج: شهيد التصوف الإسلامي، ص ٢٠٨.

(٢) راجع ص ١٢٤ - ١٢٥ من هذه الدراسة.

يرشحُ منه الماء.

وقيل: فيه ماء

تأخذه الشمس لها غذاء

تصنعُ من فتاته البخار، أو تصبّه كالجمر

في حفرةٍ عظيمةٍ كالذهر،

ثم يعودُ مطراً^(١)...

وقد أفاد أدونيس في هذا البعد التخيلي مما ورد عند (ابن عربي)، من معارف الأكوان، وأسرار الوجود التي خصّ بها الله أنبياءه، ومنهم إبراهيم الخليل الذي اختصّه الله بعددٍ من الأسرار العلوية، ومنها ما ذكره (ابن عربي) حول نقطة (الأكرة)^(٢)، والتي كانت سبباً في وجود المحيط الأرضي يقول (ابن عربي): "... فهو يطلب القرب من الله، مُوجد الأشياء، ولا يحصل إلا بالتواضع، ولا أنزل في التواضع من الأرض، وهي منابع العلوم، وتفجر الأنهار، وكل ما ينزل من المعصرات فإنما هو بخارات الرطوبات التي تصعد من الأرض، فمنها تتفجر العيون، والأنهار، ومنها تخرج البخارات إلى الجو، فتستحيل ماءً، فينزل غيثاً ... إلخ " ^(٣).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨٧.

(٢) الأكرة: حفرة تعمقت، ليتجمّع الماء فيها رشحاً. المعجم الوسيط بجزأيه، ص ٤٢.

(٣) ابن عربي، الفتوحات المكيّة، بتقديم: نواف الجراح، مجلد ١، ص ٤١.

د- التناص^(١) في (المسرح والمرايا)

يُعدُّ ديوان (المسرح والمرايا) من أكثر دواوين أدونيس الشعرية التي تتطلب قراءته، وتحليل نصوصه تسلحًا ثقافيًا بالكثير من المرجعيات (الأسطورية، والدينية، والتاريخية، والأدبية)، والتي عمل أدونيس على إعادة صياغتها بطرق، وآليات استطاع من خلالها أن يربط بين العديد من النصوص بحيث يظهر لنا في النهاية نصٌ جديدٌ منفتحٌ على آفاقٍ بعيدة تختلف تمامًا عن النصوص التي جرى استرجاعها، وذلك عن طريق تحقيق الاندماج، والتفاعل فيما بينها. وهذا ما عبّرت عنه كريستيفا بقولها: "إن كل نص يتشكّل من تركيبة فسيفسائية من الاستشهادات، وكل نص هو امتصاص أو تحويل لنصوص أخرى"^(٢).

وكان علي الشرع قد بحث في مأسماه بـ: (مرجعية الدلالة)، أو (المعنى)، وخصوصية اللغة الشعرية، ورأى في إعادة القراءة التي يمارسها الشاعر لمجموعة من التجارب الإنسانية، المودعة في النصوص غنًى وسيلته لإثبات خصوصيته، وحضوره الشعريين، على مستوى

(١) (التناص/Texte): ظهر هذا المصطلح عند جوليا كريستيفا عام ١٩٦٦م، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي ميخائيل باختين، وقد عرفته بمعنى التفاعل النصي الصريح مع نصوص بعينها، واستحضارها استحضارًا واضحًا، وتضمينها لنصٍّ عن طريق آليات كثيرة، ظاهرة، وأقل ظهور. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ١٩٩١م، ص ٢١.

وقد أطلق باختين على التناص تسمية أخرى وهي: (تداخل السياقات)، وقد عني به: "الوقوف على حقيقة التفاعل الواقع في النصوص في استعادتها أو محاكاتها لنصوص أخرى - أو لأجزاء - من نصوص سابقة عليها". رجاء عيد، (النص والتناص)، علامات في النقد، ج ١٨، مجلد ٥، ١٩٩٥م، ص ١٨٧.

وقد ارتبط التناص بفكرة (موت المؤلف) التي عبّر عنها بارت، حيث ينتمي مصطلحها موت المؤلف، والتناص إلى حقل الأدب الألسني، وقد ظهر لهما رواجٌ بشكل خاص عند البنيويين. يقول بارت: "ويبدو أن الصلة بين هذين المصطلحين، هي صلة حتمية، إذ يقود القول بأحدهما إلى القول بالثاني". رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٩٢م، ص ٢٥.

(٢) أحمد الزعبي، التناص نظريًا وتطبيقيًا، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠م، ط ٢، ص ١٧.

اللغة، والأخيلة، والدلالات^(١). " يقول الشرع: " إن البحث عن مرجعية النص الشعري المعاصر أمرٌ ضروريٌّ جداً للتعامل مع لغة هذا الشعر من أجل تفسيرها، وتبرير ما يعترينا من غموضٍ في الدلالة، فمن خلال هذه المرجعية تتشكل لغة الشاعر العربي المعاصر، وصوره، ومن خلالها تتحقق خصوصيته. فالشعر العربي المعاصر وكل شعر، لا يُقيم في فراغ. إنه يستند إلى رصيدٍ هائلٍ من الأنسجة الفكرية، واللغوية، والتصويرية"^(٢).

وتعدُّ عملية التناص عملية "تسبية" عند كل من الشاعر، والقارئ. فكل منهما يمارس دوراً أساسياً في الكشف عن التناصات الموجودة في النص الأدبي، إذ تحتلُّ سعة الاطلاع، وقوة الثقافة حيزاً واسعاً في تحديد التناصات، وبالتالي تحديد المعنى المراد منها وهذا ما عبر عنه الغدامي بتناص النصوص يقول: " فالنص ابن النص، وكل نصّ هو إناءٌ يحوي بشكلٍ أو بآخر أصداً نصوص أخرى، ولا شك أن الشاعر يتأثر بتراثه، وثقافته، ويبني عليها شعره"^(٣). فعندما يكتب الشاعر قصيدته يبدأ المخزون التذكري عنده بعمليات الاسترجاع للنصوص القديمة، و الموجودة في مخزونه الثقافي، فكلما زاد ذلك المخزون، زادت قدرته على طرح التناصات، وربطها ببنية نصه الجديد، فكلّ حضور ذهنيٍ لشيءٍ ما أثناء عملية الكتابة يعدّ تناصاً.

ونتراوح مستويات تقنية (التناص) في المسرح والمرايا بين (الجلء، والخفاء)، وحتى في حدودها القصوى من التجليات، فإن ثقل التجربة الشعرية عند أدونيس تمكنه من صهر المعطيات السابقة بشكلٍ كليٍّ تختفي معها معالم، وأبعاد تناصاته المرجعية الأصلية، وإضفاء

(١) انظر: علي الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٥-٦٦.

(٣) عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، انظر: فصل (تداخل النصوص: النص ابن النص)، جدة: النادي الأدبي الثقافي، ١٩٩٢، ط ٢، ص ١١٩.

أبعاد دلالية جديدة، فمن قبيل ذلك التجلي، إفادته من القصص التاريخي بشأن الأمم البائدة،
واستحضاره لـ (قصة مملكة سبأ) يقول:

نسمعُ أن آتياً

يغيّر الدروب

يدهن وجه الأرض، يستبيّه

ينفخ فيه الداء والشحوب

نسمعُ - أفخاذ من البلور

آتية في السيل

كلُّ فخذٍ مبطنٌ

كأنه بلقيس

أو كأنه تيمور

نعرفُ

أفراسُ

(وحوش ماء) ^(١)

تجيء في السيل،

وفي الضفاف

تطوفُ غاباتٌ من القبور

وانتهت الأجيال والعصور

(١) (وحوش ماء): إشارة لسيل (الغريم) وهو: أحد السدود المائية لمملكة سبأ أيام ازدهارها، الذي أضفى على المدينة بالخير والبركة، فعصّوا ربهم، وآذنهم الله بخراب البلاد، وانهيار السد، وسلط عليهم جماعة من الجرذان الكبيرة لها أنياب، ومخالب كالحديد فتغلغلت بجدار السد، وأخذت تحفر فيه المنافذ حتى فاضت مياه السد، وأغرق أهلها. انظر: حسني كنعان، (سبأ ومأرب)، هذي الإسلام، عدد ٣-٤، مجلد ١٧، ١٩٧٣، ص ٧٤. وانظر كذلك القصة في القرآن الكريم، سورة سبأ، ص ٤٣٠، آية (١٦-١٥).

وما انتهى المطاف^(١)

فالقسم الأول من هذا النص إشارات واضحة للغزو المغولي، الذي اجتاح الأرض،
وغير الأنظمة، كما نلمح أيضا إشارة إلى قصة ملكه سبأ (بلقيس)، وإضافة إلى ذلك فإن القسم
الأخير من هذا النص، توظيف خفي لبعض المشاهد الأورفية، وبخاصة في قوله:

وفي الضفاف

تطوف غابات من القبور

وانتهت الأجيال والعصور

وما انتهى المطاف...

والملاحظ هنا أن أدونيس قد استحضر كل هذه المشاهد التاريخية، والقصصية
والأسطورية، للتعبير عن حالة التحول في مجرى التاريخ الإنساني من غزو، واستلاب، وأسْر،
وفي النهاية تدخل حركة الإنسان في طواف جديد، أو تحولات جديدة.

أمّا عن الاستدعاءات التي جاءت على قدر عالٍ من الخفاء، فمثاله ما جاء في قصيدتي
(بيروت، ودمشق). فعن (بيروت) يقول أدونيس:

كانت المائدة

غرُفًا،

يتصايح فيها الضيوف

كان لحم الخروف

جبلًا، والشراب

ساحرًا حوله يطوف^(٢)

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٠٣-١٠٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٧٠-٧١.

هنا يصور أدونيس بيروت بمشهد، أو صورة مائدة من الطعام، (يتناحر الطامعون) على اقتسامها، فعدت (ضحية) للانقسام العربي، والسياسي. ولعل هذا يذكرنا بقول النبي عليه السلام في نبوعه عن آخر الزمان وذلك في قوله: "يوشك أن تداعي عليكم الأمم من كل أفق كما تداعي الأكلة على قصعتها ... إلخ" (١) (٢٢٣٩٧).

أما عن (دمشق) فيقول أدونيس:

أومات -

جئت إليك حنجرة يتيمة

أقتات، أنسخ صوتها الشفقي من لغة رجيمة

تتبطن الدنيا، وتخلع باب حكمتها القديمة

وأنت، لي نجم ولي نار كليمه:

يا نجم، رد لي المجوس

وأنت يا نار استبيحي

فالكون من ورق وريح

ودمشق سرّة ياسمين

حبلّي، تمدّ أريجها

سقفاً

وتنتظر الجنين (٢).

(١) راجع: عبدالله بن عبد المحسن التركي، الموسوعة الحديثية، أشرف على تحقيق السند: شعيب

الأرنؤوطي؛ وآخرون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٨م، ص٨٢.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص٢٣٩.

(فالنار الكلمة) تحيلنا للقصص القرآني في قوله تعالى: " فلما قضى موسى الأجل وسار

بأهله آنس من جانب الطور نارا قال لأهله امكثوا إنني آنست نارا لعلني آتيكم منها بخبر أو جذوة
من النار لعلكم تصطلون فلما أتاها نودي من شاطئ الواد الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة
أن يا موسى إنني أنا الله رب العالمين " صدق الله العظيم. {سورة القصص: آية ٢٩-٣٠}.

إذا فالنار الكلمة مقرونة (بالنبوءات)، والسياق الدلالي العام لتلك القصيدة هو القول
بتناسل النبوءات من (دمشق)، من خلال رمز (المجوس)، فأزال الشاعر صفة (الكليم) عن
موسى، ونسبها إلى النار. والنار دليل (نور) فمما ورد من قصة سيدنا موسى أنه كان قاصداً
أهله ببلاد مصر بعد أن أتم الأجلين فاشتد الظلام، فكان أن وضع يده على وجهه من شدة ذلك
النور مهابة له، وخوفاً على بصره، فخاطبه الله تعالى: " إنني أنا الله رب العالمين " . {سورة
القصص: آية ٣٠}. ومن تلك القصة استدعاء أدونيس للبناء الاستعاري في (النار الكلمة) ^(١).

الخيال الشعري في المسرح والمرايا

١- اتجاهات عامة حول الخيال الشعري في (المسرح والمرايا)

لقد كان أدونيس حريصاً على دوام مسيرته الشعرية على رفد شعريته بالعديد من
الرؤى المستلهمة من الروح الأسطورية، والفلسفية، والصوفية. والبحث في قضية الخيال من
أعقد المكونات الشعرية التي يمكن أن يتعرض لها الباحث، فالخيال مولد أساسي، وممكن
للعديد من البنى الفكرية، والنفسية المختزلة بوعي الشاعر، وهي وحدها الكفيلة بالإفصاح عن
موقفه إزاء الذات، والعالم؛ أما جلاؤها ففي المشاهدات والصور التي من شأنها أن تحيلنا لمنابع

(١) أبي الفداء الحافظ ابن كثير، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تحقيق: صدقي جميل العطار، دار الفكر
للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٤٢-٢٤٣.

الرؤى وتشكلاتها عند شاعرٍ بعينه^(١). وتكمن الصعوبة في حصر مكوثات الخيال وتشكلاته عند شاعرٍ كأونيس لأنه عُرف بِـ (شاعر التحولات)، وأنه اختطَّ لشاعريَّته منحىً خاصاً في التوجُّه، والقدرة على الصهر بين المتناقضين الأكبرين: (العقل، والعاطفة)، ففي الوقت الذي نراه فيه يؤمن بسلطان القلب كأداة وحي وإلهام كما الصوفيَّة والسورياليَّة، ومطالبته بالانفصال التام عن سلطة العقل، والتحرُّر من أية سلطة شأنها أن تشغله عن هاجس الكشف، نجده في ذات

(١) تؤكد (روزغريب) في بحثها لرصد منابع الخلق عند الشعراء الحدائين أنها امتدادٌ للموجة الكبرى التي أطلقتها الحركة الرومانطيقية ما بين (١٨٢٠م-١٨٤٠م) تقول: "الشعر الحديث شعرٌ إنسانيٌّ في منابعه وفلسفته، عدوٌّ للنفاق، والخضوع، والدعايات، منفتحٌ على الآداب العالمية... إلخ) روزغريب، (الشعر الحديث حركة ثورية محتومة)، شعر، ٣٧٤، ١٩٦٨م، ص ١٦. ومن أبرز روادها (كولردج) (١٧٧٢م-١٨٣٤م) الذي كان يرى: "أنَّ الخيال ملكةُ الشاعر العليا، ووسيلته الوحيدة التي تحطُّم، وتذيب، لتوحِّد وتبدع، أو تسبِّغ على أشياء الواقع المؤلف صفات الغرابة والمثال "ريتا عوض، خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٢م، ص ٧٤. وقرنت (روزغريب) الرومانطيقية بالفلسفة تقول: "الرومانطيقية كالفلسفة سعيٌ لا ينتهي وراء الحقيقة ووراء المجهول، وتخطي الظواهر والنفوذ منها إلى الوحدة العميقة، وقد حافظت (الرمزية) و(السوريالية) على هذا الهدف... إلخ). روزغريب (الشعر الحديث حركة ثورية محتومة)، ص ١٣. وترى (روزغريب) في الحالة السوريالية (١٩١٩م-١٩٣٩م) إيماناً عميقاً بوحدة الوجود مستشهادة في ذلك بقول لـ (والاس فاولي) يقول: (الحالة السوريالية هي الحالة التي يرى فيها الإنسان تعانق الأضداد، واندماج الكائنات، هنا شفف هؤلاء الشعراء بمزج الصور، وجمع الأضداد في شعرهم رغبةً في التعبير عن التجانس الكوني" المرجع السابق، ص ١٢.

وكانت الحاجة إلى الصدق في التعبير الأدبي على حدِّ تعبير والاس فاولي تعود إلى: "الاعتقاد بأنَّ حالات الوعي في كيان الإنسان لم تعد كافية لتفسيره لنفسه وللآخرين، وبأنَّ لا شعوره يتضمَّن جانباً من كيانٍ أوسع، وأكثر أصالة ودقَّة، فقد تبين أنَّ كلامنا الواعي وسلوكنا اليومي يتناقضان عادةً مع نواتنا الحقيقية ورغباتنا الأعمق.. إلخ". والاس فاولي، عصر السوريالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٢-١٣. فكان اكتشاف ما فوق الواقع سبباً لإتكار الواقع أو رفضه وهذا ما يعود إلى الحالة التي يميَّز بها الفكر الإنساني الحديث، والتي عبَّر عنها فاولي بِـ (القلق) وهذه الحالة من تداعيات القرن العشرين وما يتهدِّده من الحروب. انظر: المرجع السابق، ص ١٣. إذ يقول والاس حول البطل الجديد: "هو الإنسان غير المنسجم، هو الجواب الحالم، أو مقترف الأفعال اللامنتطقية، إنه يمثل ما يدعوه علماء النفس بالمزاج الانفصامي، فالتأمل الداخلي هو نهجٌ وطريقة حياته.. إلخ). المرجع السابق، ص ١٤.

وتدين السوريالية في اكتشاف ما فوق الواقع، أو الواقع الأسمى لثلاثة كتاب، ومن بينهم (سيجموند فرويد ١٨٥٦م-١٩٣٩م) الذي شكَّلت نظريَّاته عن اللاوعي المبدأ الرئيس في المذهب السوريالي، انظر المرجع السابق، ص ١٥.

الوقت منبأً بشعريته عن العديد من القوى العقلانية المنظمة في التفكير، وعندما نعت أدونيس نص المعري بأنه "نص فكري تخيلي... إلخ"⁽¹⁾. لا نجد أنه قدّم فصلاً بالمطلق بين الفكر والخيال، ومعنى ذلك أن شعريّة المعري ارتبطت في نظر أدونيس بقيمة ذهنيّة معينة، وأظن أن هذه القيمة الفكرية التي يؤمن بها أدونيس هي ما أرفدت نصّة الشعري بطاقة هائلة من الوحي والإلهام، والتي حققت له خصوصيّة ابتكار الصور الشعريّة وتفردّها، ومما يؤكد ذلك أن أدونيس في إصدارته الشعريّة الأولى: (قصائد أولى، وأوراق في الريح)، والتي كانت بدايةً لشاعر لا زال يترسّم خطواته الأولى على طريق الشعر، فكان كغيره من الشعراء ممن بقوا على ضفاف الرميّة والسورياليّة الغائرة في التجربة الذهني، والاحتفاء المفرط بالذات لم تتحقّق له خصوصيّة شعريّة أو لفناً لأنظار النقاد كما في المراحل الشعريّة التالية على تلك الدواوين بدءاً من (أغاني مهيار الدمشقي)، ومروراً (بكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، ووصولاً إلى (المسرح والمرايا)، حيث انتقل بين دواوينه تلك من مرحلة الغنائيّة إلى الكونيّة من خلال ربطه الشعر بالمعطيات الصوفيّة والفلسفيّة، إلّا أن أدونيس يؤكّد أن في إقامته لتلك الصلات ينتقل من المحدود إلى اللامحدود، وأنّه لا يسعى لإقامة علاقات منطقيّة أو مذهبيّة من خلال مزجه الشعر بالفلسفة أو الصوفيّة، يقول أدونيس "... إنّ الشعر الميتافيزيقي تجربة شخصية يفجرها الشاعر في حدوس، ورؤى، وصور، فالشاعر الميتافيزيقي لا يعنى بالأفكار إلا من حيث انعكاسها وانصهارها في نفسه، فالشعر هنا استبطان للعالم، وجهّد للقبض عليه.. وخارج كل نسق أو نظام عقلائي منطقي، فالشاعر يرصد العالم كله، وينبئ بتحوّلاته، ويضيء هذه التحوّلات، ومن هنا إمّا أن يكون الشعر كلياً وإمّا أنّه لن يكون... إلخ"⁽²⁾. واللافت للنظر

(1) أدونيس، (الشعريّة والفكر)، الآداب، العدد ٤-٦، لسنة ١٩٨٥م، ص ١٧.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص ١٧٤-١٧٥.

حقاً أن أدونيس في المرحلة التي تأهّب فيها للغور في مُخيّلة الصوفيّة واستجلاء أبعادها ، والتي تؤكد فيها على التغييب التام والمطلق (للعقل) أثناء عمليّة الكتابة، والتي كانت من نتائجها (كتاب التحولات) و(المسرح والمرايا)، انطبعت مخيّلة أدونيس بأبعاد (فكريّة، وتخييليّة) في أقصى تجلياتهما الفنيّة (معنى، ومبنى)، إذ تمثّل في كليهما حضوراً لقيم ذهنيّة ، وطُرُوحات فلسفيّة غاية في التنظيم الفكري، والتي لم تحجب في الوقت ذاته الرؤى التخييليّة وعمقها، ممّا يؤكد أن القيمة الذهنيّة عند أدونيس ترتبط في أوليّتها (بالعقل)، وتتناسب بشكل مطرد والحضور الفني والفلسفيّ بقلب شعريّ متميّز، (والفلسفة) بحدّ ذاتها شيء مقرون بالعقل، والقياس، والمنطق، وهذا أمرٌ مرفوضٌ في عُرْف (السورياليّة، والصوفيّة) التي تتخذ من القلب وسيلةً للكشف، والوصول إلى الحقيقة. ومع ذلك كلّهُ استطاع أدونيس الدّمج بين الشّعْر والفكر، ولم يسعَ للفصل بينهما، فشعريّته تتبع من أساسٍ فكريّ يستمدُّ حضوره في الارتقاء بتبلور المعطيات الذهنيّة للقوى التخييليّة، ثمّ يعمد أدونيس لمحاولة تغييبها في جسد النص عند صياغة الصورة، وصناعة المشهد الشعري، فسرعانَ ما تخرُجُ تلك الصُّور من حدود النسق العقلاني لتغزوها وثباتٌ من قوى الحدس الخاضعة لنسقٍ من الحلم، أو (اللاوعي)، والتي تتبّع أساساً من هاجس الشّاعر في الكشف عن العوالم المجهولة، أو اللامرئيّات (في الماوراء)، بحيث يصبح الفكر بمثابة مضامين خفيّة، والنص مرآةُ المجلوة التي تُنقّيهِ من شوائب العقل والمنطق، أو أية قيودٍ من شأنها الحد من عمق الصورة، وحركيّتها. فانتظام الفكر يولّد انتظاماً في تواليدات الصور الشعرية التي تتأى بها عن التفكك، والعشوائيّة.

وهناك ما يؤيّد ذلك فيما ذهبُ إليه. فمن خلال بحث سلمي الجيوسي عن الأنماط الحدائيّة التي طرأت على الصُّورة في الشعر العربي الحديث أشارت لتأثر أدونيس الواسع بحركات الغرب وتياراتهم كالسوريالية مع الإبقاء على حضور القوة الذهنية تقول الجيوسي "...

فعن السورباليين أخذ أدونيس حبهم للمغامرة، واهتمامهم بالأحلام واحتجاجهم الدائم، وتصميمهم على تمردٍ يهدف إلى تحرير الذهن من التقليديّة في الفنّ والحياة... لكنه يختلف عنهم في نقاط عديدة، فشعره يندّر أن يعكس أي كتابة آليّة خارجة عن إرادة الشاعر الواعية، بل يشير على عكس ذلك، إلى ماعدن الشاعر من سيطرة جماليّة، وذهنيّة. فهو إذ يسلم قياده إلى توثب الخيال فيتركه يتحكّم في مسار موضوعه، ممّا قد يبدو للمراقب العابر سورباليّاً صرفاً، لا يكون في الواقع كذلك إلا بشكل جزئي، فمع أنّ بعض صوره تبدو متفلذكة، وذات صفة برّاقة، فإنّ فيها قوّة ذهنيّة تدعّمها... إلخ⁽¹⁾.

وبالعودة الى فلسفة (كولردج) في صوغ نظريّته في الخيال الشعري⁽²⁾ فسنشهد تأثر أدونيس الواضح بتلك النظريّات التي سعى كولردج من خلالها إلى بلورة مفهومه لمملكة الخيال

(1) سلمى الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٧٥٤.

(2) جاء عند كولردج تفريق حاسم بين ملكيّتي الخيال والتوهم حيث يرى أنّ بملكة الخيال وحدها يصل الشاعر للغور في صميم الأشياء، واستبطان علاقات الكون الخفيّة، وهذا لا ينشأ إلا تحت تأثير (العاطفة). أمّا في حالة التوهم فيحاول العقل بتجريده عن (العاطفة) إيجاد صلات توحد بين الأفكار والموضوعات الجزئية إلا أنّه يفشل، وبالتالي يُنتج عالماً من الصور الجامدة المنفصلة.

كما يُقابل (كولردج) العالم الذي نصل إليه بطريقة (العقل) وحده وبين عالم (الحقيقة، والفلسفة) التي لا يمكن أن نصل إليها إلا حينما يمتزج القلب، والعقل معاً) انظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٨٣. وفي توضيح ذلك الفرق يشبّه كولردج أثر الخيال (بالحصرة)، والتوهم (بالتحرّ) يقول: "ففي حالة التحرّ (يفرغ العقل) مكوناته في صورة مضطربة مفكّكة، لا تربط بين أجزائها فكرة واحدة... بينما في حالة (الحصرة) (ينحصر العقل) في حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة ويرى الأشياء جميعاً بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه، فالتوهم إذاً يجمع الأشياء ويضعها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها أو يوحدها إلى كلّ موحّد كما يفعل الخيال" المرجع السابق، ص ٩٠-٩١. وهكذا اعتمد كولردج في بناء نظريّته على الدمج التام بين العقل والعاطفة مع تغليب العاطفة على العقل، وهذا هو الأساس الذي تقوم عليه الحركة الرومانتيّة من الإنسان والتجربة. انظر: المرجع السابق، ص ٨٨. كما جرى عند كولردج التفريق بين (الخيال الأولي) الذي يشترك فيه جميع الناس، ويكون فيه ارتباط الموضوعات بأذهان الناس مباشرة في حقيقتها الأولى. أمّا (الخيال الثانوي) فتتمثّل فيه خصوصيّة يمتلكها أذهان الشعراء، يقول كولردج في الخيال الثانوي: "أنّه يُذيب ويُلاشي ويُحطّم لكي يخلق من جديد" المرجع السابق، ص ٨٩.

الشعري التي يرى فيها، " ملكة قائمة في نشاطها على العلاقة الجوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة، تلك العلاقة التي يدركها الإنسان في لحظة رؤيا "عاطفية وعقلية معا" (1). كما يلح كولردج على أن رؤية الشاعر للحقيقة هي " وليدة الامتزاج الحقيقي المباشر، أو الاتحاد بين قلبه وعقله، وبين المظاهر الكبرى في الحياة " (2). بل إن كولردج ينظر إلى الخيال على أنه (أداة العقل)، وأنه يعمل وفقاً للإرادة الموجهة من قبل الشاعر، فالشاعر العظيم بمثابة الفيلسوف يقدم مسألاته الكونية، أو تفسيراته لما خبره من مواقف بصيغ غير منطقية، وإنما وفقاً لتركيبات فنية ورمزية تعادل طرق التفكير الماورائي للطبيعة عند المفكر التجريدي (3)، فالفهم المنطقي عند كولردج يحتل أدنى درجات العقل لأن الخيال عنده: " قوة، حدسية تكشف عن جواهر الأشياء، وتترك الحقائق المطلقة، وتصهر الذات بالموضوع... إلخ " (4) وفي ذلك تأكيد على (الوحدة العضوية) في القصيدة كعامل توحيد يربط بين جميع الصور يقول كولردج: "... تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصلية حين تشكلها عاطفة سائدة، أو سلسلة من الأفكار والصور، ولنتها عاطفة سائدة وحينما تتحول (الكثرة) إلى (الوحدة)، و(التتالي) إلى (الحظة واحدة)، وحينما يُضفي الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية " (5).

وهذا ما قد يفسر انطواء الصورة الشعرية في (المسرح والمرايا) على عدة مستويات تركيبية وبنائية تتعالق مع غيرها بروابط خفية تنتظم تجربة أدونيس الشعرية في (المسرح والمرايا) بأكملها، ففي الصورة الواحدة إحالات للعديد من الصور والتراثيات في صيغتها

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٨٣-٨٤.

(2) المرجع السابق، ص ٨٣.

(3) انظر: عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، مقالة لـ: ر.ل. بریت حول التصور والخيال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الثاني، ١٩٨٣م، ص ٢٦١.

(4) ريتا عوض، خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة، ص ٩٢.

(5) محمد مصطفى بدوي، كولردج، ص ٩٠.

(الحلمية، أو المراوئية) التي تنتظمها وحدة واحدة. تقول الجيوسي: "الصور في القصيدة الجيدة تستدعي غيرها لكي تقف إلى جانبها بشكل متناسق أو متناقض"⁽¹⁾.

٢- العوامل المشكّلة لمخيّلة أدونيس الشعرية

وخصّوصيّتها في المسرح والمرايا

تطوّرت مخيّلة أدونيس الشعرية وصولاً إلى ذلك النضج الفني الذي نلمحه في (المسرح والمرايا) وفقاً لمراحل تأثريّة شتّى ألمحنا لأوليّتها باختصار، والتي أسهمت إلى حدّ بعيد في تشكيل مخيّلته واغتنائها بعدّة مكوناتٍ لطرح البديل، والمختلف والمتجاوز.

وقد أشار صلاح عبد الصبور إلى منابع تأثر أدونيس الأولى والتي رتّبها لتيارين أساسيين هما: الرمزية، والسوريالية تأثراً بشعراء الفرنسيّة في أواسط القرن التاسع عشر وروّادها أمثال: بودلير، ولوتريامون، وما لارميه... إلخ⁽²⁾.

لكنّا في طور (المسرح والمرايا) لا يمكننا الاكتفاء بتلك المراحل التأثريّة فحسب، فادونيس لم يحصر نفسه في رمزيّة أو سورياليّة خالصة، بل يمكن الحديث عن مؤثرات مطعّمة بالعديد من الأفكار الفلسفيّة النيتشويّة التي أقامت مركّزاتها على نظريّات الخلق من العدم، فضلاً عن الحمولات الصوفيّة التي بدأت شرارتها الأولى في اطلاع أدونيس على كتاب (المواقف) للنقري واستبطان العديد من الرؤى الصوفيّة في تجلّية وصفاء الأساس النظري الذي أقامت عليه السوريالية في الوصول عبر الشعر إلى حالة تتحلّ معها جميع المتناقضات الكونيّة نزوعاً إلى الوحدة المطلقة.

وتكمن خصوصيّة التلاقي بين الصوفيّة والسوريالية عند أدونيس في كينيّة توظيف

(1) سلمي الخضرا الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص ٧٥٢.

(2) انظر: صلاح عبد الصبور، (المسرح والمرايا)، المجلة، ١٣٧٤، ١٩٦٨، ص ٣٦.

نظرياتها الوجودية — كذلك الفلسفات المستقاة من (ابن عربي) بشكل خاص — في

قوالب شعرية مميزة تحقق له الخصوصية في مسرحه، وابتكار مراهات حيث وجد في تلك القوالب تجلية للخط السوربالي والفلسفي الذي سار عليه في نتاج (المسرح والمراهات)، الأمر الذي انقلب معه (الرؤيا) نظرياً وفلسفياً لتجليات حقيقة على المستويين الفني والبنائي لقصائد الديوان، فأمكن لأدونيس من خلال ذلك الدمج المحافظة على المعطى السوربالي في نقاء الصورة، وتجردها من المحدودية إلى الواقع الأسمى مع (قوة الفكر) في المعطى الفلسفي وتجوهرهما في العديد من الصور والتراثيات.

وفي حقيقة الدمج بين المعطيات التي تمّ تحصيلها عند أدونيس بتأثير من السوربالية والصوفية والنيشوية دليل قوي على أنّ أدونيس يأخذ من كلّ تيار ما يمكن أن يحقق له الخصوصية الشعرية دون سلطة أو قيد. فنحن بحق إزاء (مؤثرات)، فعند أدونيس لا يمكننا الحديث عن مرجعيات خالصة أسهمت في إثراء مخيلته الشعرية، إذ تمكن برؤيته النافذة من خرق كافة المرجعيات، وتحويلها بما تملّي عليه رؤاه لا بما تملّي تلك المرجعيات، فتتحدّد دلالات النصّ وفقاً للسياق، وتتألف مع الصور الشعرية في الديوان بما يتسبطه الشاعر من الأبعاد الأخرى ممّا يحقق لشاعريته طابعاً خاصاً في التمثّل والتجربة. يقول مصطفى ناصف في تعريفه للخيال الشعري: "إنّ المظهر العام لخيال المتقنّ هو ذلك الإلهام الذي يعتبر نضجاً مفاجئاً غير متوقّع لكلّ ما قام به الشاعر من قراءات، ومشاهدات، وتأملات، أو لِمَا عاناه من تحصيل وتفكير" (1).

أمّا عن تأثر أدونيس القوي والمباشر الذي عزّز لديه الكثير من فكرة تداعيات الوحدة فقد جاء صقلها باطلاعه على الفلسفات الوجودية عند (ابن عربي) (٦٣٨هـ) (2). إذ سنلاحظ العديد من الصور الشعرية التي انبنت في أسسها التخيلية على اغتائها بالطروحات الفلسفية

(1) مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر التوزيع، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، ص١٢.

(2) انظر: محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، بقلم: أبو العلا عفيفي، منشورات دار الثقافة، العراق، ١٩٨٠م، ط٢، جزء ١، ص٥.

التي قدمها ابن عربي في (الفتوحات المكيّة) الذي ألفه ما بين سنة (٥٩٨-٦٣٥هـ) ^(١)، يليه كتاب (فصوص الحكم) الذي ألفه سنة ٦٢٧هـ ^(٢).

ففي (المسرح والمرايا) نشهد لأدونيس طوراً أعمق وأغنى في إثراء تشكيلاته الشعرية التي عمد إليها في إحدى أطوار (التجريبية) ^(٣)، إلى طور آخر تكتنز معه الصور الشعرية وتصبح أكثر ثقلًا وإيحائية لاكتشاف علاقات الوجود وكشف تعالقاتها الخفية الزاخرة بالمتراثيات، وهو سعيه الدائم لإغناء الوجود بتصوّراته عن (الماوراء) القائمة على أساس (وحدة الوجود)، فتتكثف الصور، وتتعمق المشاهد في (اللاوعي)، لتتحول فيما بعد لفيض من

(١) انظر: المرجع السابق، ص ٦.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ١٠. ويقول المعلق أبو العلا عفيفي في تصديره لمؤلف (فصوص الحكم): "إن ابن عربي قد كتبه تحت تأثير نوع من الوحي أو الإلهام، فأنزل في سطورها ما أنزل عليه، لا بما قضى به منطق العقل". المرجع السابق ص ١٠. ويستشهد لذلك بقول ابن عربي: "ولا أنزل هذا المسطور إلا ما ينزل به علي، ولست بنبي ولا رسول، ولكنني وارث ولأخرتي حارث". المرجع السابق، ص ١٠.

(٣) التجريبية: التجريبية عند أدونيس تعني: "المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطاً، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعاً إبداعياً حركياً". أدونيس، زمن الشعر، ص ٢٨٧. كما يقرن عبد الرحمن القعود (التجريبية) في إحدى أطوارها بالتنشيطي، والتشتت الدلالي بحيث يبدو العمل الأدبي مكوناً من أجزاء لا رابط بينها لدرجة يبدو معها لا شكل له، وكأنه بسبب غياب الروابط ضاعت معالمه فصار في حالة تشتت. عبد الرحمن القعود، الإيهام في شعر الحداثة، ص ٢١٠. وقرنها أيضاً بالثورة على القديم، وتجاوزه ورفضه لما حصل في المجتمع العربي في تغييرات على المستوى الاجتماعي والسياسي والفكري. انظر: المرجع السابق، ص ١٤٠. وهذا ما سمّاه (كمال أبو ديب) بالطور (الانفجاري الثاني) عند جيل كامل من المبدعين ومن بينهم أدونيس، حيث يرى - أبو ديب - أنهم سعوا في (إنتاج نصوصهم على إرباز مركزية (الوحدة). كمال أبو ديب، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٧، ص ٢٠. يقول أبو ديب "... كان من بين أبرز الإشكاليات التي واجهتني جدوى الجماليات النابعة من مفهوم (الوحدة)، والخيال الانصهاري) الذي وصفه كولردج .. في أوج الانتفاضة الرومانتيكية، ثم دخل منذ ذلك الوقت في جوهر تصوّرنا للطبيعة العمل الإبداعي وحسب، بل لوظيفة الفن في الوجود الإنساني أيضاً، وتحول إلى مصدر أسمى للقيمة. وفي مراحل مبكرة بدأت أعبر عن موقف متشكك، بل ورافض أحياناً (للوحدة وجماليات الوحدة)، وأدعو إلى السعي لاكتشاف جماليات التنشيطي واللاتناغم، مدّعياً أن (جماليات الوحدة) تتجذر أصلاً في رؤيا رومانسية صوفية للإنسان، والطبيعة، والماوراء وزاعماً أن هذه الرؤيا قد انهارت، ولم تعد تصوغ موقف الإنسان المعاصر من (الوجود)، أو من (الآخر)، أو من (نفسه) أو من (العمل الإبداعي ذاته) لا على مستوى التنقي، ولا على مستوى الإنتاج". المرجع السابق، ص ١٩.

ففوضيئة (أدونيس) وثورته الإبداعية كانت محكومة بمنطق (وحدة الوجود) في طور (المسرح والمرايا)، ولا يمكن الادّعاء أنه ظل محكوماً بتلك النزعة في أطواره الشعرية المتأخرة، وقد أشار أدونيس في إحدى لقاءاته عن الفوضاوية المحكومة بالمنطق يقول: "... القصيدة يجب أن تكون (فوضى طبيعية) أنت إذا أخذت جزءاً من الطبيعة تجد الشوكة إلى جانب الحصة، إلى جانب مجرى الماء، إلى جانب العشب، بل إنك كثيراً ما ترى الحصى والعشب يعترضان مجرى الماء. والقصيدة يجب أن تكون مثل هذا المشهد الفوضوي، لكن الخاضع إلى نسق". منير العكشي، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، ص ١٢٧. وبذلك فإن دعوى كمال أبو ديب النقدية بالتخلي عن الفكر الانصهاري وإخلال فكرة الوجود التجاوزي للعناصر المتباينة، والقول بتنشيطي الوحدة على المستوى الدلالي والتخييلي لا ينطبق بأي حال على نصوص (المسرح والمرايا)، والبحث في هذه المسألة قد يشكل ردّاً على من يهتمون أدونيس بالعشوائية والتفكك في بناء نصوصه الشعرية وأنه شعر لا يمكن قراءته، فالقوة الإيحائية التي تنتظمها عناصر (الوحدة) في الديوان تقدّم الإمكانية القصوى لتمثله، والاستكناه بخباياه.

الرؤى، تتداعى فيها الصور بفاعلية الخلق في فضاءات تتنفي معها قوانين العلية في بناء تلك الصور وتوالاتها، وتصبح قوى (اللاوعي) الموجة الرئيس في بنية تشكيلها. ففي تجربة (المسرح والمرايا)، تنفك جميع الصور من علائقها المنطقية، إذ يجري التماثل بين المتنافرات، أو التنافر بين المتآلفات، وعلى المتلقي وحده أن يكشف تلك المستويات الداعية لبث جماليات الوحدة والتي تصهر جل المتناقضات الكونية، وتفسخ عراها المترابطة في شكلها الآني لتفجر غير المشاهد، وتنطق ما لا يسمع. فكانت مؤلفات ابن عربي وما حوته من أسس فلسفية هي العمد الأساس، والمؤثر الفاعل في صقل مخيلة أدونيس الإبداعية وجلوها بالعديد من الملامح التي انفرد بها عن غيره من شعراء الحداثة.

وبالعودة (للفتوحات المكية) نجده الميزان الأساس، والممهّد لما جاء في (فصوص الحكم)، فكان أكثر شمولاً حيث حوى العديد من المسائل التي تبحث في الحقائق الوجودية، والأسرار الإلهية العلوية، أمّا (فصوص الحكم) ^(١) فإنه يختص بتقعيد (ابن عربي) لنظريته في

(١) بين أبو العلا عفيفي أن أهمية (فصوص الحكم) تنبع من أنه كتاب في (الفلسفة الإلهية) الممتزجة بالتصوّف لا في التصوّف البحت. انظر: محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص ٢٣. وقد أشار أبو العلا عفيفي كذلك إلى المصادر التي اعتمدها (ابن عربي) في تشكيل العقيدة الصوفية وأنها غير مستقاة من القرآن الكريم فحسب وإنما اعتمد إلى جانب ذلك على الحديث، والفلسفة المشائية، والفلسفة الأفلاطونية الحديثة، والغنوصية، والمسيحية... كما انتفع ابن عربي من مصطلحات الاسماعيلية الباطنية، والقرامطة، وإخوان الصفا... إلخ. انظر: المرجع السابق، ص ٧.

وربما كان ذلك التعدد الفلسفي للأصول المرجعية في فصوص الحكم هو الباعث لتأثر أدونيس الواسع بما قدّمه ذلك الكتاب من فلسفات وجودية مختلفة.

كما ويرجع أبو العلا عفيفي تأثر (ابن عربي) بالحسين بن منصور الحلاج الذي كان له أكبر الأثر في وضع الأساس النظري للفلسفة الصوفية التي عرفت عند ابن عربي بنظرية (الإنسان الكامل)، فالحلاج أول من تنبّه إلى المغزى الفلسفي الذي تضمّنه الأثر اليهودي بأن الله خلق آدم على صورته: أي على الصورة الإلهية. انظر: المرجع السابق، ص ٣٥.

بيد أن هنالك فرقاً بين نظرية (الحلول) التي جاء بها الحلاج، و(الاتحاد) التي جاء بها ابن عربي، فالأول حلولي يرى بأن ثمة ناحيتين في طبيعة الإنسان اللاهوت/ والناسوت، حيث يرى أن الله قد حلّ في الإنسان فتظهر بذلك كمالاته وأسرار ألوهيته. انظر: المرجع السابق، ص ٣٥، وص ١٩٠. أمّا ابن عربي فإنه اتحادي يرى أن الإنسان هو المظهر الكامل الدائم لله وأن لا فرق بين لاهوت، وناسوت إلا بالاعتبار. انظر: المرجع السابق، ص ١٩٠.

(وحدة الوجود)^(١)، والإقرار بوحدة الحق والخلق مع الكثرة في التجليات؛ لهذا جرى اعتماد (المرآة) كأساس يُقيم عليه (ابن عربي) تشبيهاته في تقريب تلك المسألة للقول بالوحدة، وأنّ المشاهد الوجودية المتكثرة تختزلها حقيقة واحدة وهي (وحدة الوجود)، ففلسفة (المرآة) عند أدونيس مستقاة في أساسها التخيلي من فلسفات ابن عربي في (فصوص الحكم).

أمّا عن الدّمج الخلاق عند أدونيس بين الفكر الصوفي والنيّشوي فإنّه يتمثل في إفادة أدونيس من فكرة (الاتحاد) التي قال بها ابن عربي فالإنسان عند ابن عربي هو عين الذات الإلهية من حيث هو ظاهرها وهي باطنة، كما أنّه برؤية ابن عربي منصف بالكمال الذي تتجلّى فيه جميع كمالات الحق، عين الحق التي يرى بها نفسه في مرآة الوجود^(٢).

مما يُعصّد توجّه أدونيس لتبني فلسفة (نيّشه) أيضاً، وإيمانه المطلق بالتفوق الإنساني وكماله، تلك الفلسفة التي أودّعها نيّشه في (زرادشت) نموذجاً للكمال الإنساني ورمزاً للقوة الخالقة المبدعة. ومن هنا سجد أدونيس يبنّي تصوّراته وتراثياته على تلك المنطلقات الفلسفية في معظم قصائد الديوان منتقلاً بين (التنبؤ، والتألّه) بأفعال دالّة على الخلق مثل، مزجت ابتكرت/ صهرت/ ألقت/ أنوبها/ أعجنها... إلخ، وغيرها من الأفعال المختصة بإرادة الخلق كقوة عليا تتسامى على سائر القوى الكونية، وإيجاد البديل لإحلال الوحدة بين متافراتها، إذا يبرز عمل الخيال على حدّ تعبير ريتشاردز على صيغته التركيبية المعقدة: "بقدر ما يظهر في إحالة فوضى الدوافع المنفصلة إلى استجابة موحّدة، ومنظمة"^(٣).

(١) جرى التعريف بوحدة الوجود عند ابن عربي آنفاً، انظر: ٢٠٣ هذه الدراسة.

(٢) انظر: محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ص ١٨٩.

(٣) ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م، ص ٣٠٠.

فقد كان أدونيس في نزعة التجريبية موجّهاً جُلَّ طاقاته الإبداعية لإحقاق التفرد

والخصوصية على سبيل الرؤية الشعرية عبر ذلك المزج الموحد لمعالم الوجود، فمنابع الرؤيا كالفلسفات الوجودية وغيرها من البنى المرجعية، والخلفيات الفكرية المختزلة بوحي الشاعر قد تكون أموراً مشتركة بين عامة شعراء الحداثة، وليست بمفردها الكفيلة بالنهوض والتقدمية إلى مستوى النصوص الإبداعية، وإنما العبرة في كيفية صوغ تلك المعطيات لرؤى خاصة ومختلفة تصبح هي دليلنا إلى الشاعر، وهذا ما سأتناوله بالتفصيل في بحث المرتكزات التي اعتمدها أدونيس في بناء الصورة الشعرية.

٣- مرتكزات الخيال عند أدونيس في عملية توليد الصورة الشعرية

ارتكزت مخيلة أدونيس الشعرية في (المسرح والمرايا) في بناء الصورة الشعرية وتوالدها على حركة إيقاعية انتظمها التناوب بين محورين أساسيين هما:

- المشهد الحلمي والذي اقترن (بالغيبات).
- المشهد المرآوي وجاء مقترناً (بالتجليات).

ففي كل مشهد من هذين المشهدين تصوّراته الخاصة التي انبنت من خلالها الأبعاد الرؤيوية الشمولية للديوان، فكل مشهد كان مهيّداً للآخر، وممتداً بامتداده فتتضافر الصور وتتشابك بتعالقاتها الرؤيوية في كلا المشهدين لتؤول فيما بعد لرؤية كلية تتصهر فيها جميع الصور برابط من التجانس والوحدة.

أ- المشهد الحلمى^(١): لقد برز عند أدونيس ظاهرة القصيدة (الحلم) بشكل جليّ في هذا

الديوان، والتي يمكن أن نعدّها متلازمة الحس التنبؤي عند أدونيس كمصدر للوحي والإلهام، ويمكن أن نعدّها من ناحية أخرى نوعاً من أحلام اليقظة الملازمة للحس الشعري في جلّ الأعمال الأدبيّة، فمما رواه (فرويد) أنّ شخصيّات استمدّت من الأحلام القوّة التي اجتاحت بها

(١) (الرومانطيقيون) هم أول من تحدّثوا عن إمكانيّة استغلال قوى العقل الباطنيّة في الأدب فقالوا: "كلّ شعر يغتذي من الحلم، والحلم طريق إلى مناطق النفس المجهولة". روز غريب، (الشعر الحديث حركة ثورية محتومة)، ص ١٣.

ومما يُذكر أنّ (كولردج) كان وكوفاً بالأحلام والذهن اللاواعي، وكان على استعداد للاعتراف بأنّ المادّة الأولى للشعر قد تأتي من هذا العالم الآخر داخل ذواتنا. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، ص ٢٦٣. إلى أن جاء (سيجموند فرويد) (١٨٥٦م-١٩٣٩م) وتوسّع في نظرياته حول اللاشعور فربط الحلم، بالأبعاد النفسية، وحدّد عمل (الحلم) بثلاثة أساليب رئيسية وهي (التكثيف) الذي من شأنه تشويش وتعقيد العلاقات بين عناصر الحلم الكامن، وعناصر الحلم الظاهر وهذا ما يميّزه -الحلم- (بالغموض). وثاني الأساليب هو (النقل) الذي يجري فيه استبدالاً للعناصر الكامنة الخبيثة بعناصر أخرى أبعد وأنى بضرب من التلميح والإلماع، على أن يكون بينهما صلة وعلاقة من حيث المضمون. أمّا ثالث هذه الأساليب فهو (التحويل) تحويل الأفكار لصور بصرية متحقّقة من طريق الحلم. سيجموند فرويد، نظريّة الأحلام، ترجمة: جورج طرايش، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م، تلخيص ص ١٢١- ص ١٢٣. وكذا تدوين (السوريالية) إلى فرويد الذي كوّن نظريّاته المبدأ الرئيس في المذهب السوريالي، فمن أهمّ النقاط التي ركّز عليها بريتون في آثاره البيانية التي ألّفها (١٩٢٤م- ١٩٣٠م- ١٩٤٢م) الأهميّة التي عرّيت (للأحلام) وحياة الإنسان اللاشعورية، ومن هنا تبدو تعاليم (فرويد) جليّة في تدعيم تطبيق الكتابة الآليّة أو تسجيل خطرات اللاشعور. والاس فاولي، عصر السوريالية، ص ١٠٩.

إذ يؤمن بريتون أنّ نظريات فرويد حول اللاوعي: "...من أعظم القوى التي تساعد الإنسان الحديث على إعادة اكتشاف معنى الكلمات وحيوتها". المرجع السابق، ص ١٠٨. وعند (رامبو) لكي يصير الشاعر ساحراً، أو كاهناً، أو رائيّاً، فعليه أولاً: "أن يتعلّم كيف يتتبّع حالات وعيه كما يراقب أحلامه أثناء النوم". المرجع السابق، ص ٢١. يقول والاس فاولي: "لقد علّم فرويد السورياليين أن الإنسان (نائم) في المقام الأول ولذلك، فإنّ على السوريالي أن يتعلّم الغوص في أحلامه كما فعل أورفيوس حين نزل إلى العالم السفلي ليكتشف كنزه هناك". السابق، ص ٢١. وكما يسبق (الحالم الشاعر) كذلك يسبق (الحلم الصورة) عند السورياليين فوراء كل قصيدة رؤيا مانت واستنفدت. (الحلم) يُشيع الحسيّة في الكون لكن القصيدة تجرّه منها، وتتيح للإنسان أن يرى عالماً مختلفاً، أو أن يرى العالم نفسه بصورة مختلفة. السابق، ص ١٤٦- ١٤٧. فالشعر عند السورياليين هو: "قوّة الخلق، قوّة منح جديد لشيء من الأشياء، هذه الفاعلية تُعطي للسورياليين معنى الاستكشاف والإلهام. ففي ممارسة الشعر تسترجع (الأحلام) والحياة اللاواعية حقوقها، وهكذا ينفذ الإنسان إلى أسرار العالم". السابق، ص ٢١١.

بعض المآثر والأعمال الباهرة⁽¹⁾. وقد ربط فرويد (الحلم) بالاشعور، وأنه في جملته يؤلفُ بديلاً مُحرفاً لحدث لا شعوري⁽²⁾. كما عدها: "المادة الخام للإنتاج الشعري فمؤلف الأعمال التخيلية يخلق بما يدخله على أحلام يقظته من (تحويل، وتنكير، واختصار) المواقف التي يضمّنها رواياته، أو قصصه، أو مسرحياته، بيد أنَّ البطل في (أحلام اليقظة) هو على الدوام (الحالم) نفسه إمّا بصورة مباشرة وإمّا عن طريق التماهي الصريح مع شخص آخر"⁽³⁾.

وأدونيس في (مسرحه ومراياه) سواء صرّح بشخصه حالماً، أو تخفّى خلف شخصياته الرأئية فإنه هو (الحالم) نفسه، كما أنَّ بمقدور الشاعر في (حالاته الحلمية) أن يتكرّر لسلطة (الآخر)، وينعتق من القيد الزماني والمكاني فيصبح أكثر امتثالاً (لأناء) الحالمة، والسمو على واقع يغزوه الألم، وتتحكّم فيه رقابة السلطة.

وقد جرى وصف (الصورة ووظيفتها) عند السوراليين على نحو غاية في الدقّة والأهمية فعبروا عنها بـ: "شيء يُفصّم عن العالم، ويحرّره ويسمح له بالارتفاع في الجوّ تلقائياً... إنه تحليق إلى الأعالي... ولعملية التحليق هذه نظير حتمي في التقليد السورالي هو الطيران في اتجاه الأعماق، الهبوط الحرّ الذي لا يعيقه كبت إلى عالم النوم والأحلام... حيث يستطيع الإنسان أن يعيش كما ترى نظريّة فرويد، تناقض الكبت، ويكف عن مقاومة الجوانب الأصلية في طبيعته"⁽⁴⁾.

و(التحليق) إلى الأعالي، أو (الغوص) باتجاه الأعماق هي الحركة التي انتظمت معظم قصائد ديوان (المسرح والمرايا).

(1) انظر: سيجموند فرويد، نظرية الأحلام، ص ٨.

(2) المرجع السابق، ص ٤٦.

(3) المرجع السابق، ص ٢٥.

(4) والاس فاولي، عصر السورالية، ص ١٨٦.

يقول أدونيس في (تحليقه الصعودي)، والممتزج بنيران (الحلم، والنبوة):

... وتحت أهدابي (مدى أحصنه)

(تشبح) الأشباح والأمكنة...

(أحصنه تشبح)، والصهيل

جرخ، وللجبال وسوسات

نسجت من (معارجي)

(أجنحة) للصبر..

والنبوة،

يا فقراء العالم (النبوة) فقر، وكل فقر

أولّه (الفضاء)

... "رافقيه يا نجمة السؤال، علميه (الإعصار والهبوط) في الأعالي..."

وليس لي حنين... إلا لنار (الحلم)⁽¹⁾...

أمّا على صعيد الهبوط الحرّ صوب الأرض، والغوص في الأعماق يقول أدونيس:

يا نهر الكلام

سافر معي يومين، جمعتين في خميرة الأسرار

نلتقط البحار أو نستكشف المحار

واسأل معي يا نهر الكلام

عن حجر ينبع منه الماء

في موجة يُولد منها الصخر

(¹) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٦٢-١٦٣.

و(اهبط) معي في شبك النّجور في القاع)،

حيثُ الزمنُ المكسور.

وليكن الكلام... قصيدة تلبسُ وجه البحر⁽¹⁾.

وقرن علي الشرع في بحثه عن الأورفيّة في الشعر العربي الحديث تلك الحركة بين الصعود والهبوط بالنزعة الأورفيّة التي استمدّها أدونيس من مخيلة الأورفيين في فكرة الجوهر، والتحول قصداً لتمرئي (الذات) وإيراز (الأنا)⁽²⁾. وهذه النزعة واضحة لا في (مرآة لأورفيوس)⁽³⁾ أو (مرآة الطواف)⁽⁴⁾ أو حتي في (الرأس والنهر)⁽⁵⁾ فحسب، وإنما هي ظاهرة جلّية في معظم قصائد الديوان، ولكن بشكل غامض خفيّ يمتزج فيها الاستبطان الحاد للأبعاد الأسطورية بالأبعاد الفلسفية الأخرى (كالصوفيّة)، والتي هي أشدُّ ارتباطاً بها في هذا الديوان. يقول أدونيس في اجتماع كلتا الحركتين (الصعوديّة، والهبوطيّة معاً)، والتي ينزغُ فيها من الحالة (الحلميّة) المغيبيّة إلى حالة من (الترائي)، والظهور:

كلمات رمت قشرها، رافقتني

في طقوس المدينة

ودخلنا مقاماتها احترقنا

(حُلماً- ها هنا دُفناً

جثّة العالم اقتسمنا

(¹) السابق، ص ٢٠-٢١.

(²) انظر: علي الشرع، الأورفيّة والشعر العربي المعاصر، ص ١١٥.

(³) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩٠.

(⁴) المرجع السابق، ص ١٩١.

(⁵) المرجع السابق، ص ٩٣.

إرثُهُ واستَعْدُنَا

لَهَبَ الفطرة (الدَّفِينَة)

كلمات هي الثورة

كلمات الأقول

(والصعود ومعراجهُ)، الحلول

شهدتْ جثة الحسين

وهي تبكي وتجري مع الرافدين

مِتْ في حضنها وعشتْ

وظمرتْ شرايينها (ونبشتْ)

كلمات سفينة

في البحار الدَّفِينَة

بين نار الغموض (ومزماره) (الدَّفِينَة)

تحت رقص الجذور الدَّفِينَة⁽¹⁾

ومن المقاطع الأخرى أيضاً التي يجمعُ فيها أدونيس بين حركتي (الصعود والهبوط) ما

جاء في قوله:

أبدأ من جنازة امرأة

صرختي الأولى حينئذ كؤن

(تطاولتْ)

(وانحقرتْ) كالنهر. ⁽²⁾

(¹) المرجع السابق ، مقتطفات من ص ١٦-١٩.

(²) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٤-١٥.

وأدونيس في سعيه المتواصل بين حركتي السفر الصعودي، أو الهبوطي ينزِعُ لحالة من الكشف، والتجاوز للعالم الأرضي إلى (عالم برزخي) تتوحد معه التناقضات الفاصلة بين (المشهود، والمغيب)، وبين (الوحدة) المتمثلة في عالمه المعنوي، و(الكثرة) للعالم الحسي المشاهد، فتتحقق بذلك الاستجابة المحرّضة على التأمل والتي تتلازم في جوهرها مع عنصرَي الرفض والثورة على معطيات الكون الخارجيّة، وإخلال العالم الإنساني البديل.

وهذا ما يفسّر انطباع معظم القصائد في الديوان بسمّة (الحلميّة) و (الأحلام) على نحو ما جاء في فلسفة ابن عربي في حديثه عن إحدى مظاهر الحضرات الخمس، وهي (حضرة الخيال أو المثل⁽¹⁾)، والمخيّلة: هي القوة التي تصل الإنسان بعالم المثل يقول ابن عربي " إن قلب النائم يصبح _ وقد اتّصل بالعالم العلوي هذا الاتصال - أشبه بمجرى غير مضطرب من الماء الصافي، ينعكس عليه جميع ما هنالك من الحقائق النوارنيّة، أمّا هذه (الصور) فليست إلاّ أشباحاً وظلالاً ورموزاً لتلك الحقائق التي وراءها"⁽²⁾.

فعن طريق الحلم يصبح غير الممكن ممكناً، وغير متحقّق الوجود مُستحقّاً للوجود، وفي اقتران عناوين القصائد على نحو مكثّف بِـ (حلم) كأنما يُحيلنا أدونيس لعددٍ من تجلّيات (الغيب) التي أراد كشفها لنا والبوح بها، وخاصةً فيما يتعلّق بمنظومة (وجه البحر)، وكأنّ الشّاعر أراد لتلك الأحلام الخبيئة، والتي ترسّبت لديه في (اللاشعور) أن تتحرّر من قيد الغيب، وتطفو على وجه البحر كصور وتجلّيات، وخاصة في القصيدة التي تصدرت تلك المنظومة (كيمياء النرجس)، والتي أعلن فيها الشّاعر (قتل المرايا، وابتكار المرايا الجديدة)، وكأنّما اكتملت له النبوة والتجلي في عدّة صورٍ وتراثيات، ولن نغفل في هذا الجانب تأثر أدونيس

(¹) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، جزء ٢، ص ٧٤.

(²) السابق، ج ٢، ص ٧٤.

بفلسفة ابن عربي واستبطانه الحاد لحالة (الرؤيا)، أو (الحلم) التي يعدّها إحدى لحظات الكشف التي تتكشف معها وحدة الحق والخلق، كما يعدّ ابن عربي أنّ في (النوم) وحدة يتحقّق الاتّصال بين المخيّلة، وعالم المثال المطلق إذ تنطبع صور العالم المثالي على تلك المخيّلة كما تنطبع صورة الشيء المرئي على المرآة⁽¹⁾.

ومن أشدّ المقاطع الشعرية إيحائية على التجلّيات بشكل (حلم) ضمن منظومة (وجه البحر) ما جاء في القصيدة التي اختتم بها أدونيس الديوان بعنوان (اللؤلؤة)⁽²⁾ يقول:

جامحٌ أحتضنُ الأرض كأنثى

وأنامُ

موقظاً حبّي فيها

لهباً يفتح،

يستنزل فيها

آية،

أنيّ كتاب

ودمي حيزٌ

وأعضائي كلام...

وسبق لي تناول هذا المقطع بالتحليل في فصل اللغة الشعرية حول خصوصيّة اللغة الصوفية في (المسرح والمرايا)⁽³⁾. إلا أنّ البعد التخيلي في بناء الصورة الشعرية في هذا المقطع يعتمد أساساً على ماقدّمه (ابن عربي) في (الفتوحات المكيّة) من تشبيهٍ للتعريف بأبائنا

(1) انظر: السابق، ج ٢، ص ٧٥.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٤١-٢٤٢.

(3) انظر: ص ١٨٤-١٨٥ من هذه الدراسة.

العلويات، وأمهاتنا السفليات في أصل الخلق والتكوين يقول ابن عربي: "... إنَّ العقل الأوَّل الذي هو أوَّل مبدع خَلق وهو (القلم الأعلى)، وكان مؤثراً بما أحدث الله فيه من انبعاث اللُّوح المحفوظ عنه كانبعاث حواء من آدم في عالم الأجرام؛ ليكون ذلك اللُّوح موضعاً ومحللاً لما يكتب فيه هذا القلم الأعلى الإلهي، وتخطيط الحروف الموضوعة للدلالة على ما جعلها القلم، ثم خلق اللُّوح... فكان بين (القلم) و(اللُّوح) نكاحٌ معنوي معقول، وأثرٌ حسِّي مشهود... وكان مأودعاً في اللُّوح من الأثر مثل الماء الدافق الحاصل في رحم الأنثى... الخ^(١).

ب- المشهد المرآوي: أمّا في المشهد المرآوي (فالمرآة) مكنٌ للكثير من تجوهرات أدونيس وتطلعاته، والصور المتعاقبة بهذا المشهد زاخرة ومتنوعة كصورة (الفينيقي)، وقدرته على الصيرورة والتشكُّل، وينطبق هذا الحديث كذلك على صورة (المرآة)، كما أمكن لأدونيس الانفراد بصورة أخرى تتماهى مع تلك الصور في قدرتها على الانجبال والتشكُّل عبر سبلٍ من اللامتناهيات وهي صورة (الحجر) الذي فجّر فيه أدونيس القدرة على الحياة، والتحوُّل. فكانت الإفادة من تلك العناصر الثلاث بالإضافة (للمرآة) مجنّدة لخدمة المرامي الفلسفيّة والصوفيّة عند أدونيس، والمقرونة بفكرة (التأله)، وهي من تأثير (الخيال) عند ابن عربي، ففكرة الخلق والانبعاث محصورة (بالإله) الذي اقتضت إرادته سريان الحق في صُور الموجودات المختلفة ليُعرَف من كونه (إلهاً)^(٢). وهذه الإرادة المكتملة مهمّة في أخيلة أدونيس وصوره الشعريّة بطابعها الثوري. يقول ابن عربي نقلاً عن حديثٍ قدسيّ: "كنتُ كنزاً مخفياً فأحببتُ أن أعرفَ فخلقتُ الخلق فيه عرفوني"^(٣) أي: كنتُ ذاتاً أزليّة قديمة مُعرّاة عن النسب، والإضافات فعكستُ

(١) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تقديم نواف الجراح، مجلد ١ ص ١٧٥.

(٢) انظر: محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٦١.

(٣) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

جميع ما في هذه الذات من (كمالات) على مرآة الوجود، فإذا عُرِفَتْ صور هذه (الكمالات) ومجاليها، عُرِفَتْ (كمالاتي)" (1).

وأدونيس بدوره يتقمَّص هذه الرؤية لإحلال بدائله المقترحة في العالم الأسمى، المغيرة لعوالم الأرض وماديَّتها، وانغلاقها، وهذا ما يفسِّر اندغام مخيلة أدونيس في (المسرح والمرابا) اندغاماً تاماً (بعوالم الطبيعة) (2) وموجوداتها بشكل مكثف، والتي رأى فيها عكساً لكلِّ مواجيدته وتراثياته، فابتعث أدونيس الحياة في (الصخر، والحجر) مثلاً على نحوٍ إبداعِي أدبي يُماثلُ فكرة بعث الخالق الحياة في سائر الموجودات الكونية، وهذه فكرة مقابلة الضدِّ بالضدِّ أي (العالم الحسِّي المشهود)، (بالعالم الروحي المغيَّب) جاءت مشروطةً عند أدونيس بفلسفته في مشهدي (الحلم، والمرأة) التي استطاع من خلالها أن يتحقَّق من الإمساك بعناصر (الوحدة الوجودية)، والسيطرة عليها. وتلك (الصُّور) الطاغية بالتوالُّج الكوني في الطبيعة، والتي أثَّرت على معظم قصائد الديوان إنما هي من قبيل التأنُّر بفلسفات ابن عربي وحديثه عن (العشق الكوني) بقوله: "اعلم أيُّدك الله أنَّ هذا هو علم التوالد والتناسل وهو من علوم الأكوان وأصله من (العلم الإلهي)... فهذا علم التوالُّج سارٍ في كلِّ شيء، وهو علم الالتحام والنكاح وفيه حسِّي، ومعنوي،

(1) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(2) الطبيعة: في فلسفة ابن عربي " هي القوَّة الكلية السارية في جميع الموجودات عقولاً كانت، ونفوساً مجردة أو غير مجردة، ولهذا يعتبر العناصر، وما فوق العناصر من أرواح علوية، وما تولَّد عنها... من صور الطبيعة ". المرجع السابق، ج ٢، ص ١٩٤. (فعالم الطبيعة) صورٌ في مرآة واحدة، لا بل صورةٌ === واحدة في مرابا مختلفة). المرجع السابق، ج ١، ص ٧٨. والبنية الفكرية لتلك الفلسفة عند ابن عربي تكمن بروية مفادها: "أن كل الموجودات من العرش إلى الفرش، ليست إلا تجليات الذات العلوية عبر أسمائها وصفاتها وأفعالها وأن كل موجود له نسبة ووجه إلى المتجلى فيه". أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال والمقامات، ص ٣٠٢.

واللهي. فاعلم أنك إذا أردت أن تعلم حقيقة هذا فلتنظره أولاً في عالم (الحس)، ثم في عالم (الطبيعة)، ثم في المعاني الروحية، ثم في (العلم الإلهي... إلخ) (1).

ولنفهم (المشهد المرآوي) وصورة عند أدونيس بشكل أكثر نضجاً لا بد لنا من الإفاضة بمعطياتها الفلسفية عند (ابن عربي) الذي يقول فيها: "الصورة في المرآة جسدٌ برزخي كالصورة التي يراها النائم، وصورة المرآة أصدق ما يُعطيه البرزخ... واعلم أن أشكال المرآي تختلف فتختلف الصور... ونحن نبصر في الجسم الصقيل الصغير الصورة المرئية الكبيرة في نفسها صغيرة، وكذلك الجسم الكبير الصقيل يُكبرُ الصورة في عين الرائي ويُخرجها عن حدها، وكذلك العريض والطويل والتموج فإذا ليست (الانعكاسات) تُعطي ذلك. فلم يتمكن أن نقول إلا أن الجسم الصقيل أحد الأمور التي تُعطي صور البرزخ؛ ولهذا لا تتعلق الرؤية (إلا) بالمحسوسات، فإن (الخيال) لا يُنسك إلا ماله صورة محسوسة أو مركب من أجزاء محسوسة تركبها (القوة المصورة) فتعطي صورة لم يكن لها في الحس وجود أصلاً لكن أجزاء ما، تركبت منه محسوسة لهذا الرائي بلا شك" (2).

ويمكن أن نستشف من ذلك القول أن الصورة التي يُنسكها العارف وهم بين الخيال (المتصور) وهو (الباطن)، ويتعين إدراكه بالقلب وحده، والواقع (المدرَك) وهو (الظاهر)، وأن الرؤية ليست مقصورة على انعكاساتها المشكّلة على صفحة المرآة، وإنما من تشكلات تتصورها قوتنا التخيلية وإن لم تكن في مجملها ممّا أدركته حواسنا، لكنها مركبة حتماً ضمن ما أدركته حواسنا. لذلك فإن (المشهد المرآوي) عند أدونيس يتميز (بالقوة المبصرة) المدركة،

(1) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: عثمان يحيى، تصدير: إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م، ط٢، السفر الثالث، ص ١٠١.

(2) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، دار صادر، بيروت، ٢٠٠٤م، مجلد ١، ص ٢٠٢.

والعارفة والمتعلقة بالبصيرة لا بالبصر، وهذه الصور الكونية لا يمتثلها سوى من يعتمد على قوة (الحس) والاستبطان.

وهذا لا يتحقق أيضاً في فلسفة ابن عربي إلا بقوة (التخيل)، (فالتصور) للعالم إنما هو من كونه متخيلاً فما هو معلوم بصورته مُدرك لمن ليس له قوة التخيل، و لا يملك تصوّره. ويتصوره من له قوة (التخيل) ⁽¹⁾.

والعبرة بالتالي في (التصور) لا في (الصورة) من حيث هي، فتصبح الصورة مرهونة بغير المدرك، واللمحسوس، يُبصرها الرائي بالقلب، لا بالعين، فتتبدد قوى العقل في الاستدلال الوجودي والمرتهنة بالمنطق بين العلة ومعلولاتها، فالتنوع والتبدل على وجه التضاد عند أدونيس لا يقع إلا في الصورة، والحقيقة واحدة، فعندما يُخيّل لنا أدونيس (الصخرة موجة، والحجر ماء) إنما يجري استبدالاً في العملية التصورية لطبائع الأشياء دون إلغائها لحقائقها، فالتبدلات جميعها تصوّرية تستجمعها (وحدة الوجود)، والوجود عنده متعلق بالعديد من الصور في المطلق لا في الظاهر المتحقق؛ لذلك كانت (المرآة) عند أدونيس إحدى البنى المنغلقة العنصرية على الوضوح في اختزالها الكثير من المشاهد المرآوية، والأبعاد الاستبطانية التي احتملت صفة (الكونية)، (فالمسرح والمرايا) مشروع تأسس على فلسفة الحجب والانغلاق الإيجابيين في امتداد، واتساع حجم الرؤى، ومن هنا جاءت عنده التسمية لـ (الممثل المستور) كطور تمهيدي لما سيقدمه في (مرايا للمثل المستور) يقول أدونيس في (الغائب قبل الوقت) من منظومة (الممثل المستور):

أحلم باسم (الطين)

كي أمحو الرُكام

(1) انظر: المرجع السابق، ص ٦٢.

كي أغمر الزَّمانُ أَسْتَعِين

بالنَّسيمِ الأوَّلِ، استعيد

مزماري الأوَّل...

للزَّمنِ الطَّالعِ من (خميرة الأجيال

في قدم الأطفال — ...

صالحتُ بين الدَّهرِ والهشاشة

كي أهجر الأيَّام، كي استقبل الأيَّام

(أعجنها) كالخبز

أغسلها من صدأ التاريخ والكلام^(١)...

ونجد لهذه الفلسفة عند أدونيس نظيراً لها عند ابن عربي الذي يرى بأنَّ الحقَّ باشرَ

(عجن طينته) بيديه فأظهر في ذلك الخلقَ كمالات أسمائه وصفاته^(٢).

فالنَّفس عند ابن عربي: "بمثابة الجوهر الهولاني الذي تتفتح فيه صور الموجودات"^(٣)

وقد سبق له أن تحدَّث عن مسألة (الخلق الجديد) بالإطِّلاع على أيدي العباد فهو يقول بصحَّة

الحديث عن خلق العالم^(٤). "(والعجين) عند ابن عربي هو الناحية البشريَّة في الإنسان

(النَّاسوت)، و(الخميرة) ما في الإنسان من (لاهوتيَّة) يستطيع بها الوصول إلى مقام الفناء في

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ١٦٤-١٦٥.

(٢) انظر: محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ١٩٦.

(٣) المرجع السابق، ج ٢، ص ١٩٧.

(٤) المرجع السابق، ج ٢، ص ٢١٣.

الله... فإذا حصل العبد في مقام الفناء غلبت لاهوتيته ناسوتيته أو انمحت ناسوتيته وتحقق بالوحدة الكاملة»⁽¹⁾.

وعلى ذلك (فالممثل المستور) هو أدونيس نفسه في الجانب (اللاهوتي) (المتخيّل) وفكرته في الممثل المستور مستقاة من قالوا بمذهب (الحلول) (فالمستور) عندهم هو (الله)، فعندما جاء عيسى عليه السلام بمجموعة من الخوارق بإحياء الموتى، وبعث الروح في الطين ليؤول طيراً، نسبوا جميع هذه الخوارق إلى (الله/ المستور) خلف الصورة العيسوية، وقالوا بأن الله قد حل بعيسى⁽²⁾.

فستشف ممّا تقدّم أنّ أدونيس قد أفاد من مذهب (الحلول) في فكرة (الممثل المستور) لينعت بها نفسه مع دمجها بفلسفات ابن عربي الذي جرى عنده تشبيه (الخلق بالمرأة)، والصور المنعكسة فيها تجليات الحق في (صور شتى)⁽³⁾.

وأدونيس مولع بالتجليات والتمظهرات بصور شتى خلف شخصياته، أو التماهي معهم. الأمر الذي يعزّز هذا البعد التخيلي لفكرة (الممثل المستور)، فمعظم الصور في مرايا (الممثل المستور) إنّما هي مجلّى (الذات الشاعرة) لذلك اتّسمت العديد من مراياه بالتجاوزات الكونية التي تتمخض عن كمالات الشاعر نفسه.

وسأقدّم نموذجاً على أحد المشاهد المرآوية التي لم تكتمل لها تجليات (الذات)، حيث وجدت فيها عدم انكفاء أدونيس على ما استقاه من الفلسفات السابقة بل أضفى طابعه الخاص

(1) المرجع السابق، ج ٢، ص ٢٠٣.

(2) انظر: المرجع السابق، ج ٢، ص ١٨٥.

(3) انظر: المرجع السابق، ج ٢، ص ٢٤.

وقدرته في المزج، وخلق أبعاد أخرى لملاحم وجوده، والتي لم تأت على مستوى واحد في
التجليات)، وهي قصيدة بعنوان " أغنية للرجل" (1) يقول فيها:

جانبيًا،

رأيت وجهك مرسومًا على جذع نخلة

ورأيت الشمس سوداء في يديك،

فأسرجتُ حنيني إلى النخيل، حملتُ الليل في سلّة، حملتُ المدينة

وتناثرت حول عينيك، أستطلع وجهي

رأيت وجهك جوعانًا كطفل،

حوطته بالتعاويد

وفتّت فوقه ياسمينه

وحيث لم تُعنون تلك القصيدة بـ: (مرأة)، ولكنها في جميع صورها جاءت على شكل

تراثيات بصرية، وعلى قدر عالٍ من التكثيف الرمزي والإيحائي على صورة البدء لبعض

المشاهد الوجودية المتمثلة في حنين (الرجل) (للمرأة) التي هي أصل للوجود، ومقر للتنازل،

فالنخلة هي أخت آدم وهي لناعمة كما في فلسفة ابن عربي يقول: "اعلم أن الله تعالى لما خلق

(آدم) عليه السلام الذي هو أول جسم إنساني تكوّن، وجعله أصلًا لوجود الأجسام

الإنسانية، فضلت من خميرة طينته فضلة خلق منها (النخلة) فهي أخت لآدم وهي لناعمة...

إلخ" (2). وبذلك فإن جميع الأجسام الوجودية على هذه الأرض مجتمعة بـ (صورة آدم) أمّا

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢٧.

(2) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، ٢٠٠٤م، مجلد ١، ص ١٦٠.

(حواء) فنشأتها على هيئة صورة (منحوتة) من الضِّلَع الأدمي^(١). فنلاحظ دقة التقريب والعناية

في انتقاء اللفظ الدال بين (مرسوماً عند أدونيس)، و (منحوتة) في فلسفة ابن عربي.

وفي قول أدونيس: (رأيت الشمس سوداء في عينيك) صورة بتغليب الليل على النهار.

والليل في فلسفة ابن عربي إذا غشي النهار كان بمثابة (الأب)، والنهار بمثابة (الأم) وسنشهد

في هذه الفلسفة تبريراً لعدم اكتمال المرأة الوجودية في القصيدة (بالتنازل) يقول ابن عربي: "قد

جعل الله هذا الزمان الذي هو الليل والنهار يوماً، والزمان هو اليوم، والليل والنهار موجودات

في الزمان جعلهما أباً وأماً لما يحدثُ الله فيهما... فإذا غشي الليل النهار كان الليل أباً، وكان

النهار أمّاً، وصار كل ما يحدثُ الله في النهار بمنزلة الأولاد التي تلد (المرأة)، وإذا غشي النهار

الليل كان النهار أباً وكان الليل أمّاً وكان كل ما يحدثُ الله من الشؤون في الليل بمنزلة الأولاد

التي تلد (الأم)... إلخ"^(٢).

وفي قول أدونيس، فأسرجتُ حنيني الى النّخيل... هو حنينُ (الرّجل) الى (المرأة) الذي

اقتضته الطبيعة الوجودية في هذا الكون، ومن حيث أنّ المرأة صورة للرجل مشابهة للإنسان

الذي هو صورة الحق في فلسفة ابن عربي فالمرأة من حيث هي: "أكمل مجلّى للحق؛ والمرأة

من حيث هي رمزٌ لكلّ محبوب... إلخ"^(٣).

وفي صورة (حملتُ الليل في سلّة، حملتُ المدينة، وتناثرتُ حول عينيك أستطلعُ

وجهي) إحياءً باحتواء الرّجل لهذا العالم (في سلّة) وفي: (تناثرتُ... صورة موحية بتأهّب

الرجل للوصول بتلك المرأة لأنّه يرى في وصالها اكتمال وجوده، ولأنّ حواء كما هو الحال عند

(١) المرجع السابق، ص ١٦٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٧٧.

(٣) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٣٣٥.

ابن عربي: "... محلّ للزراعة والحراث لوجود الانبات فيها الذي هو التنازل، فسرت الشهوة في جميع أجزاء الرجل فطلبها"⁽¹⁾.

فالصورة السابقة تشي بإرادة الرجل في منح تلك المرأة عنصر الخصب، وابتعث الحياة في ذلك الوجه الذي صورّه لنا أدونيس (بطفل جائع) في: (رأيت وجهك جوعاناً كطفل) فهو صورة توحى بأن الرجل هو (الفاعل) وهو المانح والمؤثر، ومن يضيف على تلك المرأة، وأن المرأة هي (المنفصلة) المتأثرة به. وهذا في فلسفة ابن عربي "إمّا لأنّ المرأة مخلوقة من الرجل، والفرغ محلّ الانفعال، والأصل محلّ الفعل، أو لأنّ الأمر كذلك في حالة المواقعة"⁽²⁾. وفي موقع آخر يقول ابن عربي: "... آباؤنا (العلويّات) وأمّهاتنا (السفليّات)، فكل مؤثر أب وكل مؤثر فيه أم... إلخ"⁽³⁾.

وتستكمل القصيدة عناصرها التصويريّة بـ "حوطته بالتعاويز، وفئت فوقه ياسمينه"، والتي جاءت بشكل مفاجئ بحيث لا يتوقّعه المتلقّي من الشّاعر، فلم تتحقّق له إرادة الخلق ببث عناصر الحياة، ونلاحظ عناية أدونيس في تقريب الصورة بـ (تتأثرت) حيث تتأثر ليستطلع وجهه في وجهها، والسّاعي لاكتمال معالم الحياة التي لا تكتمل إلا باتّحادهما في وصلتهما التناكحي المعنوي، والمادّي لبداء الخلق والتنازل، فلم تكتمل الصورة لذلك الوجه، وظلّ كالأجزاء المبتوثة المتفرقة، فما وجه (المرأة) سوى وجه الرجل ذاته الذي كان مرآة لانكساره وعدم اتّضاح معالمه. فهو موت قبل البدء، وهي صورة شديدة الإيحاء بالشعور بالانكسار، فاتّحاد الرجل بالمرأة رمز لوجود العالم؛ مرآة العالم) بأسره، ولم تكتمل في هذه القصيدة، ولم

(1) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، قراءة، نوّاف الجراح، مجلد ١، ص ١٥٨.

(2) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٣٣١.

(3) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تقديم نوّاف الجراح، مجلد ١، ص ١٧٤.

يُكْتَبُ لها الجلاء في وجه تلك المرأة، والصورة هنا جاءت منسجمة مع معظم الصور الشعرية التي تضمّنتها منظومة (الزمان المكسور). فهي صورة تعكس رؤية الشاعر الحقيقة إزاء (الذات/ والعالم) في (زمن الانكسار).

٤- معالم الصورة في المسرح والمرايا

(نماذج تطبيقية)

الصورة الشعرية عند أدونيس شديدة التداخل والتعقيد، حيث تستمد نواة بنيتها الأولى من إحدى العناصر الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والفلسفية، أو باجتماعها معاً، الأمر الذي يؤدي إلى زيادة انبهام الصورة وكثرة تعالقاتها الرؤيوية، أو صعوبة تمثيلها أحياناً. يقول السعيد الورقي في فلسفة الصورة الحديثة: "إنها صورة داخلية تتجه إلى تنسيق الوجود الخارجي وفقاً للمشاعر الذاتية الداخلية... وهكذا سيطرت الرؤية الداخلية للشاعر على صورهِ الشعرية، فجعلتها صوراً ذات وجود نفسي داخلي تحرص على الدّاخل أكثر من حرصها على العلاقات الخارجية" (١).

وأدونيس دائم البحث عما يُغني عوالمه الداخلية فهي الإملاء الباطني الوحيد في تشكيله صورهِ المحايثة لتلك العوالم، فبناء الصورة عنده استجابة لما تستثيره الحُجُب الداخلية لرؤاه ونوازعه الفكرية السابقة على عملية توليد الصورة الشعرية وبنائها. لذلك تتسم صورهِ (بالفطرية)؛ لأنها وليدة المعطيات الفكرية، وجلاتها، فما هي إلا أصداء لرؤاه الداخلية، فالرؤى الجامحة وغير المألوفة تُملئ عليه صوراً غير مألوفة أيضاً، ومن الصعوبة تمثيلها في حال، بعزلها عن فكر الشاعر. ومن هنا كان الملمح الرئيسي لعملية توليد الصورة الشعرية في

(١) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية، دار المعارف، القاهرة،

ط٢، ١٩٨٣م، ص ١٤٦-١٤٧.

(المسرح والمرايا) هو انطواؤها على أكثر من مستوى توليدي في بنية تركيبها، وأن الصورة الواحدة شديدة التعالق بغيرها من الصور على مستوى تقديم الحدث، وتصعيد حدة الصراع. والتعالق فيما بين تلك الصور سواء كان على مستوى القصيدة الواحدة أو على المستوى العام لغالبية القصائد جعلها تصبُ جميعها في نفس المنبع التخيلي الذي نهضت منه بصورة دائرية تكاملية لخدمة فلسفة (الوحدة) مع (الكثرة في التجليات)، ومن أشد القصائد تمثيلاً على ذلك ماتضمنته منظومة (الممثل المستور)، وهي (قمر الغوطة)، و (الغائب قبل الوقت)، بالإضافة لبعض القصائد التي تضمنتها (مرايا للمثل المستور) وأخص منها : (مرآة للسؤال)، و (مرآة الزلاجة السوداء)، و (مرآة لأبي العلاء)، و (مرآة للعين والزمن)، و (مرآة لأورفيوس)، و (مرآة الطواف) و (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)، وغيرها من القصائد التي كانت ثيمتها المحورية قائمة على إبراز (الذات) كذلك التي تضمنتها منظومة (وجه البحر)، فصراع أدونيس مع الوجود اقتضى الحتمية في تعدد الأصوات، وكثرة شخوصه على مسرح الأحداث، فصراعه كوني في مواجهة (الآخر)، ممّا يعمّق الصّلات بين معظم الصور الشعرية في الديوان، وهذه هي الرؤية العامة التي اقتضت أن تكون ملامح الصورة موجّهة لخدمة الأبعاد الفكرية والفلسفية في الديوان. بيد أن هنالك بعداً آخر للصور الشعرية التي يقدّمها أدونيس، والتي برزت فيها معالم الانكسار والهزيمة، والتي انتظمتها منظومة (الزمان المكسور)، و (أحلام ومرايا حول الزمان المكسور)، وأدونيس في هذه القصائد كان يهيئ المتلقي لتبرير ثورته واستكمالها على كل معالم الانكسار في صراعه الكوني مع الآخر الذي يمثل (السلطة دينية كانت أم سياسية)، للتعرض بالواقع الحاضر والتحفيز بإشعال فتيل الثورة على الصعيد الأدبي في قصائده، وأياً كان البعد التخيلي لصور الديوان فإنّ التداخل بينها يظل قائماً؛ فإذا كانت (وحدة الوجود) هي الأساس في تقوية العلاقات بين الصور الشعرية، فنلاحظ على المستوى المقابل في (مرايا وأحلام

حول الزمان المكسور) أن الخلفيّة الأساس في الترابط بين الصور هي مرايا (الآخر) وفسفته التي عرضها لنا أدونيس على شكل أحلام أو مرايا، والتي يطمح أدونيس لهنّهما، هنّ الثقافات السائدة في الواقع الحاضر والتي ألبسها أثواب الرجعيّة باستحضاره صوراً شتّى من (الماضي).

فالخيّط الذي ينتظم البعد التخيلي أيضاً واحدٌ في جميع صور الديوان، والديوان لا يتجاوز في جميع تولّدات صورهِ الشعريّة هذين البعدين. وهذا من شأنه أن يُفسّح مجالاً رخباً لامتداد الرؤية سواء في تقديم فلسفة (الآخر) الهادمة، أو فلسفة (الأنا الشاعرة) التي تسعى للبناء والتغيير.

ويمكن الحديث في (المسرح والمرايا) عن معلّمين للصورة الشعريّة فيه وهما:

* الصورة المكثّفة * والصورة المركّبة.

وقد جاءت الصورة المكثّفة عند أدونيس في (المسرح والمرايا) تمثّل مجالين أولهما هو مجال الهزيمة والانكسار، والثاني مجال التجاوز والانتصار. وفي التمثيل على الأول ما جاء في

قول أدونيس:

سكنتُ وجهَ امرأة

تسكنُ في موجةٍ

يقذفها المدُّ إلى شاطئٍ،

ضيّع في أصدافه مرفأه⁽¹⁾

فإنّها صورةٌ حركيّةٌ لتلك المرأة في التّقلّب، وانعدام الأمن، وهي صورةٌ مختلفة للمرأة

ليست كما عهدنا من رمزيّتها على الخصب وبُعْث الحياة عند أدونيس.

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٠.

كما صور لنا أدونيس (الغيوم) على غير ما عهدناه من رمزيّتها عنده على انبعاث

الحياة يقول:

أجنحةً لكنّها من شمع،

والمطرُ الهائلُ ليس مطراً،

بل سُفْنٌ للدَّمع^(١)

كما قدّم أدونيس في (مرآة لبيروت) أبشع الصور وأعنفها على المصير الذي آلت إليه الإنسانية في (بيروت)، فجاءت قصيدته محمّلةً بالكثير من الأبعاد السياسية التي تعكس الواقع

المريض في بيروت. يقول:

الشارع امرأة

تعضُّ كلَّ عابرٍ

والجمل النَّائم حول صدرها

يغني.. للنَّفط

الشارع امرأة

يسقطُ في فراشها

الأَيّام والجُرذان

ويسقط الإنسان

الوردُ مرسومٌ على الأحذية

والأرض والسّماء

صندوق ألوان _

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٤.

وفي الأقبية

يرتسم التاريخ كالتابوت

وفي أنين نجمة أو أمة تموت

يضطجع الرجال والأطفال والنساء

بلا سراويل

ولا أغطية⁽¹⁾

وفي موضع آخر يقول أدونيس:

البطل الساهر مثل موجة ينام

وأرضنا صبيّة

كانت بلا رأس ولا وسادة تنام

والفكرة الفراسة الحمراء

مثل جثة تنام⁽²⁾

فهذه صورة تكثيفية لواقع الحال على سبانتا المشرقي، وغفلة الوعي العربي، وامتهان

الأرض حتى غدت بلا حارس.

أمّا عن تصوّر أدونيس المكثّف عن الوضع الرّاهن للقرن العشرين، فقد لخصه في

الدّيوان بأربع صور غاية في التكثيف الرمزي، والإلماع إلى وحشيّته، فهو كما يقول أدونيس:

(تابوت) يلبس وجه الطفل

(كتاب) يُكتب في أحشاء غراب

(¹) المرجع السابق، ص ١٨١-١٨٢.

(²) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٦٩.

(وحشٌ) يتقدّم، يحمل زهرة

(صخرة) تتنفس في رثني مجنون⁽¹⁾

ونجد كذلك في قصيدة (المئذنة)⁽²⁾ صورة وصلت لأعلى درجات الإيحائية على غفلة

الضمير العربي. يقول أدونيس:

بكت المئذنة

حين جاء الغريب - اشتراها

وبنى فوقها مدخنة.

فالثيمة المحورية في تركيب الصورة السابقة هي (المئذنة) في جانبها الرمزي الإيحائي

على (روحانيات) لها طابع القداسة، وأصبحت ممتحنة كسلعة يبيع فيها الإنسان ويشترى، والذي

غلب عليه سمة التفريط بالأسمى مقابل ما هو أدنى، وتغليب الجانب المادي على الروحي. وقد

تكون المئذنة رمزاً (للأرض) المستلبة التي احتلها أعداؤنا، كمقابل للحضارة المستدعاة من

(الآخر)، وهي صورة لا تقل إيحائية عن سابقتها في التديد بالواقع الحالي على نحو فاجع.

أمّا ما يمثل المجال التصويري الآخر الذي انطوى على أبعاد التجاوز في الصورة

المكثفة عند أدونيس فجاءت صورته منبثة في معظم مرآياه، ومن أشدّ الصور حدة وكثافة

للرؤى المجاوزة عند أدونيس ما جاء في قوله:

فصلتُ اللحم عن هُنبٍ

يُخيطُهُ، ومزجتُ العين والزّمنًا...⁽³⁾

(¹) المرجع السابق، ص ١٧٣.

(²) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(³) المرجع السابق، ص ١٨٩.

وينطبق ما سبق على ما جاء في (كيمياء النرجس) ⁽¹⁾ يقول أدونيس:

وقتلّت المرايا

ومزجتُ سراويلها النرجسية

بالشموس، ابتكرت المرايا

هاجساً يحضن الشمس وأبعادها الكوكبية...

فكلتا الصورتين السابقتين في (مرآة للعين والزمن)، و(كيمياء النرجس) تأسستا على

بوح فلسفي غاية في الإيحائية على الثورة والتجاوز لدى الشاعر. وكذلك نشهد تساميه على

الواقع، بالعطاء الشعري الذي تمنحه (يدّه) حيث يصورها بقوله:

ويدي قبضة من الأرض لا تحمل غير الأكمام والأحلام...

هي بيتي، وجسري الأخضر الطالع بين الأيتام والأيتام ⁽²⁾.

ووصل أدونيس حدّاً في تضخيم الذات من خلال تصويره (حبّه) بصيغة (المفرد) حيناً

فصورّه (بالحصار)، و(بالجمع) حيناً آخر بربطه بالجامحين يقول:

لا تَقُلْ كان حبي

خاتماً أو سواراً

إن حبي (حصار)

إنّه (الجامحون)

يجرّون إلى موتهم يبحثون ⁽³⁾.

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٢١٣.

(2) المرجع السابق، ٢١٦.

(3) المرجع السابق، ٢٢٦.

أما في مجال الحديث عن (الصورة المركبة) فالصورة من هذا النوع في (المسرح

والمرايا) مركبة ومتداخلة، وهي أشبه ما تكون بالتشكيل الهندسي في بنية نسيجها الرؤيوي، وتدرجها في صور شتى إلى أن تكتمل الرؤية بتضافر تلك الصور واكتمالها وصولاً للرؤية الكلية التي تكمل عندها رؤية القصيدة.

والصورة المركبة لدى أدونيس ربّما تتوافقٌ وماسمًا رينيه ويلك بالصورة المتوسعة، وذلك في قوله: " هي صورة التفكير التنبؤي والتقدمي، إنها (مجازُ العواطف القوية والتأمل الأصيل)، وتصل إلى أوجها في مجازات الفلسفة... وتُعرف الصورة المتوسعة بأنها هي التي تفتح فيها كل عبارة فسيحة عريضة للمخيّلة، كما أن كل عبارة تعدلُ تعديلًا قويًا العبارة الأخرى، إنَّ (التفاعل، والتداخل) اللذين هما، بحسب النظرية الشعرية الحديثة، صورة أساسية للعمل الشعري، يُحدثان بأعظم غناهما في المجاز (المتوسّع) " (1).

و(أربع أغنيات لخرمة القصب) (2)، وقصيدة (الاحجار) (3). وسأقف في تحليلي (للصورة المركبة) على ما جاء في (جنازة امرأة)، ويمكن أن نعدّ هذه القصيدة تتويجاً لبنية تشكيل الصورة القائمة على الاستبطان الفلسفي العميق، حيث أسّس أدونيس من خلالها فلسفة ذاتية، أو هوية أخرى لعبوره الوجودي على هذه الخليقة، والتي يقترحُ فيها فكرةً جديدةً لميلاده تتمخض عن صور شتى لميلاد كوني جديد.

يقول فيها أدونيس:

الرجل الأسود: ماتَ وما حول

(1) رينيه ويلك؛ وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى للفنون والآداب العربية والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٨٧م، ص ٢٦٣.

(2) المرجع السابق، ص ٤١-٤٦.

(3) المرجع السابق، ص ٢١٨.

ضفيرة عالقَة

بالأرض، محلولة

والأرضُ رمّانة...

الصورة الأولى في القصيدة مبنية على أساس من التضاد، وعنصر الاستبطان لمراحل سابقة على عملية الخلق، والانبعاث، فموت الرجل الأسود إيدانٌ بحياةٍ أخرى. ومن حوله (ضفيرة عالقَة، محلولة) علاقة تضاد بين التشبث بالأرض، والانسلاخ عنها. وفي تصوير الشاعر (الأرض برمّانة) فإن هذا البعد التخيلي لكروية الأرض مستمدٌ من فلسفة (ابن عربي) في الإيجاد والخلق يقول ابن عربي " فأول شيء أوجده الله في الأعيان.. الجسم الكلي، وأول شكل فتح في هذا الجسم، (الكروي) المستدير إذ كان أفضل الأشكال... إلخ" (1).

والانطباع التخيلي لكروية الأرض أمرٌ بديهي يشترك فيه الشاعر، وغيره إلا أن الخصوصية تكمن في تصوير أدونيس الأرض بـ (رمّانة)، وفي ذلك تأكيدٌ على طابع (العضوية)، ودورها في تفعيل عوامل (الخصوبة)، إذ ثمة اشتراكٌ بين (الأرض، والرمّانة) بإضفاء الطابع الأنثوي، وإيداعها أسرار الخصب، وموضع التناسل كما الأنثى، وموضع الالتقاء بين أدونيس وفلسفة ابن عربي هو (هاجس كليهما في الكشف)، وتأكيدهما الدائم على فكرة الارتداد إلى الطبيعة الأرضية كموجدٍ للخلق وأصل الوجود البشري على هذه الخليقة التي نعتها ابن عربي سابق بـ (أمّهاتنا السفليات) (2)، وبين أدونيس، وابن عربي بعدٌ فلسفي متكرر الحضور عند كليهما، يتمثل بالعودة إلى الفطرة الأولى الدقينة لفهم وتفسير الكون في لحظات

(1) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، ص ١٥٥.

(2) انظر: محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تقديم: نواف الجراح، مجلد (١)، ص ١٧٤.

كشف وجودية تعتمد القلب لا العقل والمنطق، وتُحْي أيَّ مسلّم ثابت في تفسير معطيات هذا الكون من شأنه تعطيل قوى الحدس في فهم هذا الوجود.

يقول أدونيس في المقطع الثاني من القصيدة.

مات، مَنْ العاشقة

تغيب في حلمه

تلبس أجفانه ؟

ويتساءل الشاعر مَنْ العاشقة؟ دليل على أن لحظة (الفناء) هي لحظة عشق وتوحد مع المطلق عبر (الآخر/ الغياب/ الأنثى)، حيث تغيب في حلمه وتلبس أجفانه، صورة بين (الغيبة والحضور)، غيبة تصل بالشاعر الى أقصى حدود الاغتراب عن الواقع لتشكيل حالة من وقع خياله الخاص؛ لذلك كان التغيب لعنصر (الزمان) حتمياً في نسيج بنية القصيدة الدرامي، وهو مرتين بلحظة الميلاد الجديد، وهذا ما يبرر لأدونيس إحالته القصيدة إلى (حلم).

يقول أدونيس على لسان الجوقة:

الموت وجه شاعر، أو كلمة

منذورة للأرض

الموت حضن عاشق،

وتمتمة

أنى في عروقه

قصيدة أو نبض

جرى تصوير (الموت) عند أدونيس في هذه المقطعة بأقصى (تجليات الحياة) فهو
(البداء) في "وجه شاعر" و(الافتداء للأرض) في "كلمة منذورة للأرض" (والاحتواء) في "حُضن
عاشق" والنذر لا يكون إلا لعلّة ثمينّة، وكأنّما في الموت البديل لحياة أخرى، والموت في عروق
الشاعر "قصيدة أو نبض"، وفي كلتا الصورتين تضادّ مع صورة الموت بأبعاده
الحقيقيّة، "فالقصيدّة" إنطاقٌ للوجود، و"النبض" فاعليّة حياة.

يقول أدونيس:

المرأة السمرَاء: أنتظرُ

والليل تحت جسدي ينكسر،

والنخل في جدائلي،

والمطرُ

عينانِ تقرأنِ لي

أوائلَ الفصول...

(صمتٌ تحدّق في الوجوه) كان ورقُ النخيل

يمتدُّ كالغطاء

كان قميصاً أحمر السماء

وقلتُ هذا زمنٌ يميل

نحوي.. وقلتُ..

أدونيس هنا يقدّم صوغاً تناظرياً بين (صورة الأنثى كجسد)، و(عطاء الطبيعة كتجليات)

بصورةٍ تتماهى إحداها مع الأخرى، فكلاهما قائمٌ على عنصر المشاكلة كموطنٍ لكافة الصور

والتشكّلات، وعبورٌ لعوالم أكثر روحانيّة في جانبها الخفيّ. (والنخل) هنا نظير (الأرض)،

وهي (الأنثى، المتأثر، والمنفعل)، كما أن (المطر) هو ذلك (العاشق، الفاعل، المؤثر) في عملية الخصب الذي تترقب المرأة السمراء مجيئه، كما توحى به الصورة في: " والمطر عينان، نقرآن لي أوائل الفصول"، ومن الملاحظ أن ثمة دمجاً بين المعالم الحسية في الكون، والمعنوية في تصوير أدونس صلة التناكح (المعنوي) في الطبيعة (بالحسي) بين المرأة والرجل. وفي قوله كان "قمصياً أحمر السماء" كأنما يصور لنا علاقة التناسل الوجودي، وإيداعها رحم السماء، بما يشيعه أدونيس من صورة حسية لونية في: " أحمر السماء" والحمرة هي لون النار، وخصب الفينيق، تناصً أسطوري غاية في النضج، والخفاء في فنية تصويره لمعالم الحياة، وبث الحسية، لانبعاث فيض من الصور الإشرافية وتأهبها للحظة التجانس الكوني والتوحد مع الآخر في: " هذا زمنٌ يميل نحوى... وقلت...".

يقول أدونيس:

الرجل الأسود: اشتعلت يداه

تلفتني

رأيتُ جمرتين

أصغى،

فكلُ عشباً صداه

سمعتُ ؟

هاتي يدك اتبعيني

لم يبقَ غير الموت، غير حلم

وغيرُ خطوتين...

يقرن أدونيس هنا (الاشتعال) يبدى العاشق كناية عن تأهبه لأن يختط من خيوط جسد المرأة جسداً آخر، واقتياده للمرأة لإنتاج عنصر آخر من بوح جسديهما بقوله (تلفتي)، يقول الرجل الأسود رأيت جمرتين، (والجمرتان) هنا وليدان لصورة من صور الاحتراق بفناء أحدهما بالآخر لبعث جديد، والذي يتجاوز أدونيس من خلالها قاعدة التثليث الإلهي فيتمخض عن تلك الليلة طرحان لمجلى توالدي واحد هو (الشاعر نفسه) فكل عشبة صداه، حيث صور أدونيس كل عشبة في الأرض إنما هي (صدى للجنين المنتظر)، ولا يخفي ذلك الانتقاء الرمزي الدال شديد الأيحاء على التكوين الأولي لذلك الطرح ما بين (عشبة، وجنين). ويتابع أدونيس على لسان المرأة السمراء يقول :

كوكب يرتمي عليّ

أنا الزهرة مختومة،

أنا النار، والموت عشيق

كشهوتي مسنون

وتفتحت، يطلع الموت في نهديّ —

وجهي سحابة

ومراياي بروق وردية وعضون ...

يقيم أدونيس هنا تصوّراً لأولى حالات البعث حيث يصور المرأة بالزهرة المختومة كناية عن أنها (لم تمس)، ويصور نفسه (بالموت) — عشيقاً — لتلك المرأة في قوله: " والموت عشيق ". وهو حادث في شهوته مسنون إلى حدّ يفضّ به ذلك الختم لتبليج صورة الرؤيا، وتفتّح تلك الزهرة في بعث جديد وهذه الصورة في ابتعاث الحياة للزهرة المختومة عبر فاعلية الجنس هي الصورة الأولية لبعث آخر ستكشفه القصيدة فيما بعد، وهو أشبه بانبعاث حواء من آدم في

عالم الأجرام كما هو الحال في فلسفة ابن عربي^(١)، وبذلك تكتمل الصورة في قول المرأة

السمراء: "كوكب يرتمي عليّ" التي يعقبها فيض من الخصوبة وإشراق الحياة في العديد من

التجليات الكونية في قولها (وتفتحت) و(الطلع) في "يطلع الموت في نهدي"، ومراياها

الورديّة المورقة بالخصب في عالم الميلاد السرمدى.

يقول أدونيس:

صوت المرأة السمراء:

في كلمة

أشعل تحت سقفها حريقي

أبدأ تحت سقفها طريقي

مسنونة كالرُمح

سميتها الفجيعة

أسكن

حتى تنزف الطبيعة

في جسدي كالجرح

كالموت نسل الزمن الصديق...

في هذا المقطع تصويرٌ للفاعليّة الجنسيّة (بفجيعة الموت) وهو تصويرٌ محفوفٌ بالغرابة

ولم نألف أن تكون (الفجيعة أو الموت) هي الحريق وهي الطريق، كعوالم يتناسل فيها البشر.

(والسكن) هو موضع الطمأنينة والذي تجعله المرأة السمراء موطنها في فجيعة الموت حتى

تنزف الطبيعة ذلك النزف المرتهن بجرحها عبر (الموت/ الجنس/ والحياة) في عوالم خفيّة،

(١) انظر، محي الدين بن عربي، الفتوحات المكيّة، تقديم: نواف الجراح، مجلد، ص ١٧٥.

والإسرارُ بها لإنتاج النسل، وميلاد الزمن (الصدق)، هنالك تناظرٌ بين (الموت) والزمن
الصدق، فكلاهما في تصوّر أدونيس عالم واحد في القرب، والحميمية في ظلّ ما يُعانيه الشاعر
من الاغتراب الوجودي.

يقول أدونيس في صوتٍ يتلّده به شخص (الآخر):

جُرحك ترتيلة

للمدن المحروقة الخالية

نبيحة عالية...

في قول أدونيس (جرحك ترتيلة) تعديلٌ على كلمة (ماوية) ⁽¹⁾ التي وردت في الطبعة
القديمة لنصوص (المسرح والمرايا) حيث تمّ استبدالها بـ (ترتيلة)، ولكلّ لفظة منهما (ترتيلة/
أو ماوية) تبريرها في واقع النص ودلالاته فعلى اعتبار النص الأصل في (جرحك ماوية)
تصويراً بأنّ في جرح تلك المرأة بالتزواج، وتناظرها مع الأرض، كأنّها (مرأة الوجود) ومجلى
لتجليات الحقّ تأثراً بفلسفة ابن عربي الذي يقول: "... المرأة من حيث هي أكملُ مجلى للحقّ ...
إلخ" ⁽²⁾. فصورتها عند أدونيس لا تختلف عمّا هي عند ابن عربي، فالعاشقة التي تمثّلها المرأة
السمراء هي المرأة في عالم المثال عند ابن عربي، والتي امتزج حضورها الفيزيائي عند
أدونيس بفيضٍ من التجليات، والمعطيات الروحية التي تجعل منها امرأة غير عادية (مركبة)،
حيث يتداخل فيها الحسّي بالمعنوي على نحوٍ يفضي الى صورةٍ مثالية للمرأة، التي يتجلّى فيها
العنصر الإلهي في الفيض المطلق، والقدرة على التجلي في عناصر الكون، وموجوداته، فتحتمل

(1) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٣٣٥.

(2) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط ٢، مجلد ٢، ١٩٧١م، ص ٢٧٤.

بذلك دلالاتها سمة الكونية لشتى التجليات المادية في صور، فهي من هذا المنظور (مرآة للوجود
بأكمله) ينعكس في موتها، بعثاً آخر للوجود.

أمّا في قول أدونيس (جرحك ترتيلة)، أرى في تغييره تلك اللفظة ميلاً منه لإضفاء أبعاد
إيحائية أخرى، باعتبار المرأة في ذلك الموت (قرباناً) تتوسّل من خلاله خلاص العالم، وبعثه
من جديد على سبيل افتداء عيسى بموته قرباناً للبشرية جمعاء، وهذا أقرب إلى قول أدونيس:
"ذبيحة عالية"، وكأنه في قوله (ترتيلة) يريد: في موتك (فدنة، أو قربان) تترقّب البشرية
لخلاصها. وتذعن لأمره بخشوع.

وتتتابع الصور الإشرافية بتحوّل المرأة السمراء، وتحلّ لها من قيود الواقع المادي لعوالم
أكثر روحانية، ورحابة. يقول أدونيس:

أقفاص تعلو

تعبّر في غابات الصوّت

في الأفكار وفي الأشياء

الصخرة ماء

والأعضاء شتاءً بارد

والحب نوارس ليلية

تتناسل في أعشاش الموت

ولباس واحد

حيث تنتفض كافة العلاقات العلية في الكون، وتتصهر في بوتقة التوحّد والاكتمال. وما
يُعزّز هذا التصوّر ما تنتزع المرأة السمراء من قيود المادية في عالمها الأرضي وانعتاقها في
موقف طقوسي لعالم برزخي آخر تتشّد فيه الكمال. وذلك في قول الشاعر:

المرأة السمراء: (تُعطي السورائين إلى العجوز):

عطيةً من الجسد

تلتف كالسوار حول الروح

العجوز: (تحنني وهي تتناولهما): ...

(تنزع المرأة السوداء خلخالين

المرأة السمراء: (تُعطي خلخالاً للمرأة السوداء):

رسالة

تصيرُ في عينيك أحلاماً

ترميك في متاه ...

المرأة السوداء: (تحنني وهي تتناوله):

المرأة السمراء: (تقدم الخلخال الثاني للمرأة الصفراء):

وطن كالختم

يسكن حول الفخذ

سجين الحلم

سجّان اليقظة...

وبذلك تتضح معالم تلك الصورة عند أونيس المجدولة بالرفض على كل معطيات

الكون المادية الخائفة للحلم، والأسرة للحرية.

يقول أونيس بلسان الجوقة:

دخلت في مقام الحريق

الليالي شموغ

ومزاميرها طريق

صار وجه الأثير

وطن العاشقين

سيجته العيون

بالصدى، بالسكون

بضفاف اليبين

ورمت (كوكبين)

بين رأسيهما والسرير...

يتداخل هنا الفكر الأسطوري بالطابع الصوفي، بأن جعل الشاعر هنا للحريق (مقاماً) تنشده المرأة السمراء للتوحد مع عوالم الكمال، أو المعروف عند الصوفية بالاتحاد بالمطلق، أو (وصلة النكاح) في فلسفة ابن عربي يقول: "وأعظم الوصلة النكاح، وهو نظير التوجه الإلهي على من خلقه على صورته ليخلفه" (1). فضلاً عن النزعة الأورفية في استحضار ترائيم أورفيوس في قول الشاعر: "مزاميرها طريق". وهو التصوير الذي ستتجلى أبعاده وتكتمل في نهاية القصيدة في التناوب بين حركتي الصعود والهبوط بين (تطاوالت، وانحقرت). فتوجه أدونيس لذلك التوحد الصوفي، يقضي إلى اكتمال (الطلع)، وطرح ذلك التزواج في قوله: "ورمت كوكبين"، وهي صورة مستدعاة من سابقتها في قوله: "ورأيت جمرتين"، (فجمرتين) هي علاقة ذلك التزواج المكتمل بـ (كوكبين) التي يعود فيها أدونيس مجدداً للتحدث بصيغة المثنى في (كوكبين)، و(الطلع) هو الجنين المنتظر بصيغة المفرد "فكل عشبة صده"، فهناك نتاجان لصورة متوحدة. فما هي صورة (الكوكبين) اللذين ينشدهما أدونيس في تلك القصيدة ؟

(1) محيي الدين بن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٣٣٢.

والذين سيكوّنان (المجلى) للصورة العليا في (اللائهاى)، ويؤليان الخلافة في الأرض؟ يقول
أدونيس:

تبدأ من جنازة امرأة

تصعدُ كالقربان في مجامر العيون

مدينةً أحنُّ من مدفأة

تبدأ من جنازة امرأة

(أيامُ قاسيون)...

أبدأ من جنازة امرأة

صرختي الأولى حينُ كونُ

تطاوَلْتُ،

وانحقرتُ كالنهر

رأيتها تجري،

رأيتُ صوتي

ينزل من ينبوعه

تحيلًا،

مهاجرًا،

يقرغُ بابَ الدَّهر...

وبهذا تكتمل الرؤية في القصيدة باكتمال صورة (الكوكبين) (أيام قاسيون، وصرخة

الشاعر)، فتلك بشارة العالم الجديد في (الثورة، والتطاوُل) على كلِّ الأبعاد التقليدية الثابتة

لمعطيات الكون، والتي لها فاعليّة (الحفر) وإعادة التشكيل. والتي يعقّ أوليس من خلالها نفسه عن أيّة معرفة مسبقة لوجوده مبتدأ رحلته في الكشف متسائلاً، قلّقا " يقرع باب الدّهر".

كما يمدّ الشاعر ارتباطه بقاسيون مهدّ وملاد الكثير من الأنبياء⁽¹⁾، وجعلها بدءاً من العدم أيضاً توجّهه للصيرورة المطلقة وامتداده لنسل النبوات، فصورته تتمثّل في أعلى منزلة من التجلي النبوي. أمّا في صورة (الصّوت) الذي " ينزل من ينبوعه نحيلاً" ففي ذلك دلالة على (البداء)، وليس (الضعف)، وممّا يعزّز ذلك تلك الصورة الحسيّة باكتمال الصوت وقوّته في "يقرع باب الدّهر"، وكذا الأمر في صورة تلك الصرخة السابقة عليها في "تطاوّل/ وانحفرت" وحركيّتها في التعبير عن التّطاوّل، والامتداد (التحليق/ والغور والاستبطان) واقتراح الشّاعر هويته الخاصة في العبور الكوني الجديد الذي ينشده، وهي وثيقة ميلاد على التحوّل في مهبط الفضاء الجديد.

وعلى الرغم من أن القصيدة في رؤيتها التخيلية تقتقر إلى المستوى المنطقي في تتابع الحدث وتسلسلاته وتحولها لرؤى مغدقة في التجريد الذهني، إلا أن أدونيس حافظ على البؤرة المركزيّة الرّابطة بين جميع أجزاء القصيدة، أو (القيمة الذهنية) القائمة على عنصر التأمل الفلسفي الذي يريده أدونيس أن نستشفّه في (الماوراء) بوسائله التخيلية الموحّده.

(١) لقاسيون شأن مقدّس عند أهل دمشق، حيث أجاطوا جبل قاسيون بالأساطير حول الأماكن المقدّسة المنسوبة إلى الأنبياء العظام، وجعلوا له روحاً دينيّة خاصّة، ويُقال أن قاسيون كان مأوى للمسيح وأمّه، كما أن لقاسيون شأن كبير في تكوين مدينة دمشق، إذ سكنه أهل دمشق قبل أن يسكنوا في مدينة دمشق، وعاشوا فيه أجيالاً طويلة، وتناسلوا، وارتقت معارفهم، وهبطوا إلى السّهل المنبسط أسفله، فبنوا مدينتهم دمشق، ولكن مدينتهم الأولى هي (قاسيون)، ففيها نشؤوا، وإليها رجعوا اليوم. انظر: دهمان، محمد أحمد، في رحاب دمشق: دراسات عن أهم أماكنها الأثرية ومقالات عن أهم حوادثها المجهولة وأبحاث ثقافية، دار الفكر، دمشق، ١٩٨٢م، تلخيص من ص ١٠-١٣.

الفصل الثالث: بنية القصائد في (المسرح والمرايا).

أولاً: البنية الدرامية في المسرح والمرايا

١. محاور البحث في البنية الدرامية

كانت خالدة سعيد من أوائل الدارسين الذين تنبّهوا للنزوع الدرامي في شاعريّة أدونيس، وذلك في كتابها المعنون بـ (حركة الإبداع) تقول: "بدأ أدونيس تجربة القصيدة المسرحيّة منذ عام (١٩٥٤م) مع قصيدته "الفراغ" التي جاء الجو المسرحي فيها متمثلاً بقوالي اللوحات، ثمّ في عام (١٩٥٥م) كتب قصيدة "مجنون بين الموتى" فجاءت التجربة المسرحيّة فيها أنضج ... إلى أن كان ديوان "المسرح والمرايا" عام (١٩٦٨م) طبعاً ليست قصائد الديوان مسرحيّات بالمعنى المعروف، وإنما هي محاولة لإغناء القصيدة بالعناصر المسرحيّة كتعدّد الأبعاد، وجوانب الإضاءة، وتعدّد الأصوات، وخلق التيّارات، والعلاقات الداخليّة والحوار على مستويات مختلفة، وبعث الحركة في الماضي إمعاناً في إضاءة هذا الماضي وتعريته"^(١).

وعاودت خالدة سعيد مجدداً للإشارة إلى الدراميّة الشعريّة عند أدونيس، والتي تخلّلت بحثها لدراسة الحركة المسرحيّة في لبنان تقول: "... إنّه شعرٌ مسكونٌ بالشخصيّات التراجيديّة الممزّقة، والأصوات المتواجهّة، هذا شعرٌ صيرورة وحركة، في قصيدة "مجنون بين الموتى" في العدد الأول من "شعر"، حتى "أغاني مهيار الدمشقي"، ثم ظهر ذلك بشكل مسرحيّات في "المسرح والمرايا" عام (١٩٦٨م) لا سيّما (جنازة امرأة)، لكنّه لا يُدرس هنا؛ لأنّ الدراميّة فيه بعدّ من أبعاد الشعر، بدل أن يكون الشعر بعداً من أبعاد المسرح"^(٢).

(١) خالدة سعيد، حركة الإبداع، ص ١٠١-١٠٢.

(٢) خالدة سعيد، الحركة المسرحيّة في لبنان ١٩٦٠م-١٩٧٥م: تجارب وأبعاد، لجنة المسرح العربي للنشر، لبنان، ١٩٩٨م، ص ٣٨١.

والدرامية في شعر أدونيس إنما هي من تداعيات فلسفته الوجودية، كما أن النزوع إلى الدرامية أصبح سمة الشعر الحديث بشكل عام، وغير مقصور على شاعر بعينه، ربما لما يشيع في الشعر من الحركة، وخلق حالة من التوتر والقلق على الصعيد الإنساني، والكوني إزاء حركة هذا العصر، وزخمه بالمعطيات المتناقضة.

وأدونيس بوصفه شاعراً وجودياً محكوماً بنزعة الصراع بين (الأنا/ والآخر)، فتتبع الدراما من شعره بحرية وتلقائية، فهي وليدة استجابات طبيعية لحركة الصراع الداخلي في ذاته إزاء العالم الخارجي.

وكان الهدف من البحث عن البنى الدرامية في (المسرح والمرايا) هو الكشف عن خصوصية التجربة المسرحية في الديوان، والإحاطة بمدى العمق في رؤى الشاعر ومواقفه الوجودية.

لذا سيكون التركيز في هذا الفصل على عدة محاور أساسية:

- ديوان (المسرح والمرايا) بأسره قائم على تلك البنى - الدرامية، وبنية قصيدة المرايا- وكلاهما ينم عن نزعة درامية واضحة عند أدونيس في صراعاته الوجودية، والتي انتقلت معه من المستوى الداخلي إلى المستوى الخارجي في بنائته (المسرح والمرايا) ككل. (فالمسرح) يمثل جانب الكشف، وصميمه الموضوعية والاحتواء، و (المرايا) تمثل جانب الاستبطان، وصميمها الذاتية والتفرد، ولا يمكن بحال فصلهما، بل تآزرت كلتا البنيتين لتكاملية (المسرح الوجودي)، وهذا ما حوّر شكل الصراع في هذا الديوان من صراع ظاهري إلى صراع باطني. وهذا ما سيدعوني لدراسة كلتا البنيتين عند أدونيس على سبيل التدرج والتكامل لاعلى سبيل الفصل، (فالمرايا جزء أساسي في بنائه المسرحي الذي تحققت فيه عناصر النزوع إلى الدرامية، فكانت كاميرا الوجودية

المُعمَّنة، وتكفَّلت في استبطن العديد من رؤاه التي اتَّسمت (بالكونيَّة) والشموليَّة في هذا الديوان، وهي سمة (المسرح) ككل كما أنَّ النزوع الدرامي العميق في هذا الديوان لا يمكن تمثُّله أو تحقيقه إلا باستكمال العناصر البنائيَّة لكلِّ من (المسرح) و (المرايا).

- إنَّ النظر في البعد الدرامي (للمسرح والمرايا) لا يستند إلى أنَّ هذ الديوان يُمثِّل مسرحيَّات أو شرائح مسرحيَّة أو دراميَّة وإنَّما يستند إلى طبيعة الرؤية الفكريَّة المستندة إلى حسِّ درامي أو نزعة دراميَّة، ولعلَّ أدونيس قد وضَّح مفهومه للنزعة الدراميَّة بما يُتيح له عدم الالتزام بالاصول البنائيَّة للعمل الدرامي. يقول أدونيس: "المسرح العربي الجديد هو، إذاً، بالضرَّورة تجريبي: يلتقط حركة الواقع، ويظلُّ مفتوحاً لكي يصل إلى البنية الفنيَّة الملائمة"^(١).

لذا ستأخذ هذه الدراسة منحى معاكساً في البحث بصيغة تتجاوب مع العمق الفلسفي (التأملي) عند أدونيس في إطار تأسيسه بعداً مسرحيًّا جديداً يقوم على (تكامل العناصر الدراميَّة على الصعيد الرؤيوي) وليس (البنائي)، وسأحصر دراستي للمسرح اعتماداً على النسق الداخلي الذي يتحدَّد من خلاله النسق الخارجي (للمسرح والمرايا).

- استنباط الأصول التأثريَّة في الديوان (درامياً)، ودورها في اغتذاء المخزون الدرامي عند أدونيس حول (المسرح/ والمرأة)، وتركيزه على قيمة (العمق الدرامي) استكناها بما لم يُقنَّم بعد، وخصوصيَّته المتفرَّدة في الاستبطن وتحقيق معادلة من التقارب والتجانب بين المؤثرات المسرحيَّة العالميَّة، والفلسفات المشرقيَّة بطابعها الصوفي - في النظر إلى (الكون) على أنَّه (مسرح) للعديد من التجليات تتصارغ فيه الموجودات على أساس من

(١) أدونيس: فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، تحت عنوان: "بيان المسرح"، ص ١٧٦.

الوحدة - وتطويع الشاعر لها في تأسيس صياغته الوجودية التي استقاها من فلسفات ابن عربي - تحديداً - والتي كانت سبباً في استحداثه الأسلوبية البنائية التي تفرّد بها في مسرحه، ومراياه.

- النظر إلى المسرح الأدوني على أنه مسرح وجودي قائم على (التجريد) بصفة أساسية، ويغلب عليه الطابع الغنائي بشكل عام، وهذه هي نقطة التمايز بينه وبين المسرح الأدائي. لذا فإنّ النزوع الدرامي بعدّ من أبعاد المسرح التجريدي عند أدونيس، وهو نزوع كونيّ نحو تجريده من كافّة المعطيات السلفية المستقاة من (الأخر/ السلطة بشقيها: الديني، والسياسي)، وإعلان الثورة عليه؛ لإعادة نمذجته من جديد برؤية الذات/ الشاعر، والذي يسعى من خلالها لخلاص العالم بنبذ الفرقة والتفافر، وصهرها في بوتقة التكامل

- والانسجام على أساس (الوحدة الواحدة)، وبذلك ستكون رؤية الشاعر الداخلية هي ما نحتكم إليه في رصد العناصر الدرامية في هذا الديوان.

وسأعنى بجلاء تلك المحاور في هذا الفصل اعتماداً على عدّة عناصر رأيت فيها قوام النزعة المسرحية في الديوان وتتمثل بـ:

١. الموقف الدرامي.
٢. الشخوص في المسرح والمرايا. وتعالقات الشخصية المحورية بأصوات المسرح الأخرى من خلال: (المونولوج الدرامي / وقصيدة القناع).
٣. الصّراع.
٤. الأحداث.

٢- عناصر النزعة الدرامية في (المسرح والمرايا)

أ. الموقف الدرامي عند أدونيس وتطوره

يمكن رصد النزعة الدرامية عند أدونيس في تدرجاتها بموقفه المغاير إزاء الذات والعالم بدءاً من: (أغاني مهيار الدمشقي)، حتى وإن سبقه بالمسرحية المتكاملة في ديوانه الثاني (أوراق في الريح)، والتي جاءت تحت عنوان: "مجنون بين الموتى"^(١). إلا أنها شكّلت في بنيتها الأساسية انطباعاً درامياً مجتزئاً. وعن تجربة خاصة عايشها الشاعر والتي لم تصل إلى حدّ الشمول قياساً على الطابع العام للديوان، ونحن في هذا الإطار إذ نتحدث عن بدء النزوع الدرامي الذي يُسبغ تأثيره على تجربة شعرية بأكملها، وعن تحول عام في شاعرية أدونيس من الطابع الغنائي إلى الدرامي، ومن الذاتي إلى الموضوعي. وهذا التحول الفعلي ابتدأ مع ظهور (أغاني مهيار الدمشقي)، الذي نشهد فيه بدءاً فلسفياً في مُعَايَنَةِ (الذات) ورصد تحولاتها من خلال (الآخر)، حيث انفرد فيه أدونيس بتقديم صوته متقنّاً (بمهيار)، وهو بعد كافٍ لإحلال بذرة التحول عنده من الغنائية إلى الكونية لاستقطاب مواقف أخرى يمتزج فيها الصوت الواحد بأصوات أخرى على صعيد التفلسف الوجودي، فالذي نستشفه من (أغاني مهيار الدمشقي) يؤكد لنا بدء التفاعل الجلي عند أدونيس بين الذات والآخر في (الرؤية) إلى العالم، و (الموقف) منه. وعندما نستشهد في التمثيل على النزوع الدرامي عند أدونيس لن نقف عند حدود (مجنون بين الموتى) ونتخذها نموذجاً نظمناً من خلاله إلى النضوج الدرامي بوصفها مسرحية متكاملة في أبعادها البنائية التي يتطلبها العمل الدرامي لاكتمال شروطها المسرحية وإمكانية تقديمها على خشبة المسرح. فقد كان (موقف أدونيس الدرامي) في تصعيد دائم بدءاً من (أغاني مهيار الدمشقي)، ومروراً (بكتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، وصولاً إلى (المسرح

(١) أدونيس، الآثار الكاملة، ص ٢٧٣.

والمرايا)، حيث نشهد في كتاب التحولات العديد من المواقف الوجودية المتصادمة بين الذات والآخر على الصعيد الكوني والتي تعمقت في هذا الديوان أكثر بتنامي توجهات الشاعر الفلسفية، كما نشهد عمقا على مستوى الصراع الوجودي ونضوجا على المستوى الرؤيوي عنده في قصيدته الدرامية المطولة (الصقر، وتحولات الصقر) التي تداخل فيها صوت (صقر قريش/ بمهيار) في التمثيل على صوت الشاعر نفسه، فهما المعبران عنه في إطار صراعاته مع الحياة. والتمتع بكتاب التحولات يمكنه التنبؤ بنضوج (الموقف)^(١) الدرامي عند أدونيس والذي اتخذ فيه أدونيس من البعد الملحمي لبطولاته بطلانة أساسية لكافة تمرحات البطل الوجودية وتحولاتها.

أما في (المسرح والمرايا) فقد بلغ الموقف الدرامي عند أدونيس أوجا في النضوج على مستويي الرؤية والتفرد في البنية. وقد عنيّت (بالموقف الدرامي) عند أدونيس: بالموقف الذي ينصب تركيزه على الجوهر الإبداعي لدى الفرد، وينم عن رؤى شمولية للذات والعالم، بحيث يتضمن الطرح الذاتي (للأنا) المبدعة في سياق التصادمية مع (الآخر)، وإيمانه العميق بوجديته كذات خلقة، وتكون هذه العلاقة محكومة بمنطق الصراع الذي ينتقل في إحدى مراحل التفلسف الوجودي من المستوى الداخلي إلى الخارجي في صدام الذات بذوات الآخرين، وتمائزها عنهم.

(١) (الموقف/ Situation): هو أحد المصطلحات الوجودية من الناحية الفلسفية، والموقف في علم النفس أو الاجتماع: وضع الكائن الحي أو الشخص الإنساني من حيث تفاعله في وقت من الأوقات مع بيئته الاجتماعية، والطبيعية والفكرية. وإذا أطلقنا اسم الموقف على علاقة الموجود بغيره من الموجودات دل هذا الاسم على الموقف بالكامل لأعلى الموقف العقلي أو العاطفي فقط. وقد بين (سارتر) في كتاب (الوجود والعدم) أن للموقف أربع صفات أساسية هي:

١- الموقف مضاف إلى فعل (الذات)، ولا وجود له إلا إذا كان هنالك نزوع إلى مجاوزة المعطيات الواقعية في سبيل غاية.

٢- الموقف هو (الذات كلها)، والذات ليست شيئا آخر غير موقفها.

٣- الموقف هو (الكون) في الموضع وفيما بعده معا.

٤- الموقف مركب من (القهر والحرية). راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ٢، ص ٤٥٠-٤٥١.

وتتضخمُ المواقف وتزدادُ حدةً وتعقيداً كلما اتسعت الهوية بين الذات والآخر على الصعيد الروحي، والحضاري، والفكري. وماجس أدونيس من ذلك النزوع هو عبء التجاوز في مواجهة الإشكاليات الكبرى في الحياة، والمتعلقة بمصير الذات، وحرية الفكر، والارادة نحو اقتياد العالم لحياة (طوباوية) ^(١) في عالم المثل.

تبني أدونيس لهذا الموقف يتضمن حتماً الخروج من طور (الغنائية) ^(٢) المفرطة إلى طور آخر أكثر حيوية يتداخل فيها الصوت الغنائي (بالمحمي) ^(٣) و(الدرامي) ^(٤).

(١) (الطوباوية: Utopia): لفظٌ معرب أصله (أوطوبيا) أو (يوطوبيا)، وهو مؤلف من لفظين يونانيين: طوبوس (Topos) ومعناه (المكان)، وأو (ou) ومعناه: (ليس)، معنى اليوطوبيا إذاً: ما ليس في مكان هو (الخيالي أو المثالي)... ويُطلق لفظ الطوباوية على المثل العليا السياسية والاجتماعية التي يتعدى تحقيقها لعدم بنائها على الواقع أو لبعدها عن طبيعة الإنسان وشروط حياته، ومن هذه المثل العليا: فكرة السلام العساق، وفكرة التقدم المستمر، وفكرة المساواة الطبيعية وغيرها... والطريقة الطوباوية (Methode utopique) نقيض الطريقة العلمية... والروح الطوباوية (Esprit utopique) نقيض الروح الواقعية. راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج ٢، ص ٢٤.

(٢) الغنائية: يعتبر (الشعر الغنائي أو الوجداني / Iyrcal Poetry) شعر الصوت الأول عند ت. س إليوت وهو صوت الشاعر مخاطباً نفسه، أو غير موجه كلامه إلى أحد. انظر: ت. س إليوت، (أصوات الشعر الثلاثة)، ترجمة: منق خوري، الآداب، عدد ١، كانون الثاني، ١٩٥٥م، لسنة ٣، ص ٣٣. ويؤثر ت. س إليوت تسمية بـ (الشعر التأملي). انظر: المرجع السابق، ص ٣٦. ويعود الشعر الغنائي إلى: "اللحظة التي أخذ يتحقق فيها الوعي الذاتي داخل المجتمع مستوى معلوماً، وعندما أخذت الشخصية تعي حقها في أن تكون لها معاناتها الخاصة بها ... إلخ). جميل نصيف التكريتي، نظرية الأدب، تأليف: عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م، ص ٤٤٧. ويربط هيجل ظهور الشعر الغنائي بتلك اللحظة أيضاً يقول: "عندما انعزلت (أنا) الشاعر الفردية عن التوحيد الجوهري للأمة، وعن أوضاعها وطريقة تفكيرها، وأفعالها، ومصيرها وعندما تستحيل النفس جزئياً ... إلى عالم قائم بذاته للتأمل الذاتي، وللتأمل والأحاسيس وعندما يترسخ وجود هذا العالم في نفسه وتركيزه على حياته الفردية الداخلية". المرجع السابق، ص ٤٤٧ (ذاتها).

(٣) (المحمي / epic): وهو صوت الشعر الثاني عند ت. س إليوت: صوت الشاعر مخاطباً جماعة قليلة أو كثيرة. ت. س إليوت (أصوات الشعر الثلاثة)، ص ٣٣.

وقد اصططلحت الآداب العالمية على أن الملحمة: هي قصة بطولية تحكي شعراً وتحتوي على الأفعال العجيبة، وحوادث خارقة، وفيها يتجاوز الوصف مع الحوار وصور الشخصيات والخطب ولكن الحكاية هي العنصر الذي يسيطر على ما عداه وهي في ذلك تفتقر جوهرياً عن القصة أو المسرحية في معناها الحديث،

وفي بيان لأدونيس حول الموقف المسرحي لديه يقول: "لابد أن يصدر الكاتب

المسرحي العربي عن رؤيا شاملة تتجاوز المباشرة السياسية - الاجتماعية، وتتناول البنى الأساسية في المجتمع العربي، بنى الوجود وبنى المصير، بنى الذات، وبنى الجماعة، فلا مسرح إذا لم نمسح شرط الإنسان ومصيره، وهذه المسرحة سؤال وليست جواباً. إنها إيقاظ القلب

ولم تزدهر الملحمة إلا في عهود الشعوب الفطرية حين كان الناس يخلطون بين الخيال والحقيقة وبين الحكاية والتاريخ وفي الملاحم يتغنى الشعب بآيات بطولية أسطورية تتصل بعقيدة الشعب أو بوطنيته... وللملحمة أصل تاريخي ولكنه مختلط بالأساطير والخرافات والعجائب وغارق فيها. وأهم ملحمتين في تاريخ الآداب العالمية هما ملحمة الإلياذة والأوديسة لهوميروس في العصر الحديث... وفي الأدب العربي لم توجد الملاحم إلا في الأدب الشعبي كملحمة (الزير سالم)... و(أبو زيد الهلالي)،... والظاهر ببيرس)... الخ. محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة، ١٩٧٣م، ص ٤١-٤٢.

(١) (الدرامي / Drama): عُرف مصطلح الدراما في فرنسا في حوالي منتصف القرن الثامن عشر عندما تبناه ليدرو (١٧١٣م-١٧٨٤م)، وبورمارشيه بعده (١٧٣٢م-١٧٩٩م) ليدلاً به على مسرحياتهما التي كانت تتناول موضوعات مأخوذة من حياة الطبقة الوسطى. وفي مجال النقد الحديث، تشير الكلمة إلى المسرحيات الجدية التي لا تميزها خصائص المأساة مثل بعض مسرحيات إيسن، وتشخوف. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٤٣ هـ.

والدراما: هو صوت الشعر الثالث عند ت. س إليوت: صوت الشاعر محاولاً أن يخلق شخصاً (مسرحياً) يتكلم شعراً. ت. س إليوت، (أصوات الشعر الثلاثة)، ص ٣٣.

ويقول بيلنسكي في تعريفه للدراما: "... الدراما هي عبارة عن توفيق بين العناصر المتعارضة بين الموضوعية الملحمية، والذاتية الغنائية، غير أنها مع ذلك ليست بملحمة ولا بشعر غنائي بل هي نوع ثالث، جديد تماماً ومستقل ... إلخ). جميل نصيف التكريتي، نظرية الأدب، ص ٥٧٠.

أمّا عن تعريف الدراما عند عز الدين إسماعيل يقول: "فهي تعني ببساطة وإيجاز الصراع في أي شكل من أشكاله... والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائماً في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب... إلخ).

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمغوية، المكتبة الأكاديمية، ط ٥، ١٩٩٤م، ص ٢٣٩-٢٤٠.

وقد أشار ت. س إليوت في توضيح الصوت الدرامي وممايزته عن الأصوات الأخرى في القصيدة الغنائية ذات الطابع الدرامي بقوله: (... لتوضيح ما يمتاز به الصوت الثالث (صوت الدراما الشعرية) هي مقابلته بصوت الشاعر في المونولوج التمثيلي: أي في الشعر غير التمثيلي المتضمن عنصراً تمثيلاً... إلخ). ت. س إليوت، (أصوات الشعر الثلاثة)، ص ٣٥.

والغرابية والدهشة وليست تعميمًا لليقين والإلفة وحكمة الصبر والعادة ومن ناحية الفن لابد من تجاوز الدرامية السائدة بحيث لا يعود المسرح مشهدًا نستهلكه بل يصبح فعلًا يزلزلنا فالفن بعامّة والمسرح بخاصّة لا يجوز أن يُجيب الإنسان وإنما عليه أن يسأله^(١).

وقد أشار غنيمي هلال منذ وقت مبكر في دراسته للمواقف الأدبية وأدب المواقف، وتدرّج في تاريخيّة البحث عن الإرهاصات الأولى المتعلقة بالمواقف الأدبيّة وصولاً إلى الدراسات الحديثة المعاصرة. والموقف الدرامي عنده: "... علاقة الكائن الحي ببيئته وبالأخرين في وقت ومكان محدّنين وبهذه العلاقة يكشف الإنسان عمّا يُحيطُ به من أشياء ومخلوقات بوصفها وسائل أو عوائق في سبيل حريّته... فالموقف يتألف من عوائق ومن مقاومة لها في وقت معاً... وفيه يتحقّق وجود المرء عن طريق العمل والصراع، بوجوده في حالة ما، وتجاوزه هذه الحالة في وقت معاً. فما الوجود الإنساني المشروع سوى وجود في موقف ... إلخ^(٢).

وأدونيس لم يُغنَ في مسرحه بتكاملية البناء الدرامي المعروف بأدواته المشروطة وبتفاصيلها اعتماداً على التكنيك المسرحي القائم على النمذجة والتجسيد فنر عنايته بتكاملية الموقف الدرامي الذي تأسّس على عنصر الصراع الوجودي، والسجال الكوني بين الذات والآخر، وأدونيس معنيّ فيه بالتركيز على اكتمال دورته الوجوديّة بطلاً من أبطال (مسرح الوجود)، فالمحور الرئيسي هو صوت الشاعر الأوّل (الغنائي)، وصراعه الآخر يُحقّق له ذلك المزج التفاعلي بين المواقف الأدبيّة والمسرح. يقول محمد صالح الشنطي: " الدرامية في الشعر تتحوّل إلى موقف، في حين تظل في المسرح جوهر النوع الأدبي، والموقف الدرامي يعبر عن

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٧٣.

(٢) محمد غنيمي هلال، المواقف الأدبية، دار النهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٣م، ص ٣٤.

صراع، والصراع من قوانين الكون والوجود فالتطور حركة صاعدة، والصراع أساسها، والمواقف في الفن ثابتة، أما في الأنواع فمتغيرة؛ لأن هذه المواقف هي (الغنائي)، و (المحلمي)، و (الدرامي). وتتداخل هذه المواقف الأدبية في كل أثر فني ناجح تتحقق فيه الملحمية والدرامية في الشعر الغنائي بالإضافة إلى الغنائية التي تشمل الجوهر. وتتحقق الغنائية، والملحمية في (المسرح) ولكن الأصل هو الدراما^(١).

وبذلك ينتقل (الموقف) الدرامي من حيز (الذاتية) إلى الموضوعية، عن طريق السجال الكوني مع (الآخر)، وتتخذ (غنائية) الشاعر أبعاداً أخرى تتعزز فيها وجوديته أكثر في إطارها التجاوري مع المواقف الأدبية الأخرى يقول عز الدين إسماعيل الذي عني أيضاً بالموقف الدرامي وعدّه أحد سمات التفكير الدرامي وموضوعيته. "...حتى عندما يكون المعبر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً ففي إطار التفكير الدرامي، يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامّة، وإنما هي دائماً ومهما كان لها استقلاليتها، ليست إلا ذاتاً مستمدّة أولاً من ذات تعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع ذات أخرى... إن الذات والموضوع معاً وما بينهما من علاقات متبادلة، هما اللذان يصنعان الموقف والفكر والشعور، وليس في وسع الفنان الذي يدرك هذه الحقيقة إلا أن يتمثل ما يحسبه موقفاً أو شعوراً ذاتياً في إطار البنية الدرامية الموضوعية العامة للحياة"^(٢).

(١) محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث: مدارسه ومناهجه وقضاياها (دراسات نقدية تطبيقية)، دار

الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ١٩٩٩م، ص ٤٤٩.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٠-٢٤١.

المؤثرات والتوجهات ودورها في بلورة

معطيات الموقف الدرامي عند أدونيس

قام أدونيس في بيانات (المسرح) بإثارة عددٍ من القضايا المتعلقة بإشكاليات المسرح العربي وافتقاره للتميز إذ يُجيب في معرض تساؤلاته عما إذا كان لدينا إبداع مسرحي متميز يقول: "... أميل من جهتي بالنفي، وليس هذا عائداً إلى فقرنا في المواهب الكتابية المسرحية، ولا إلى قرب عهدنا بالممارسة المسرحية كتابة وإخراجاً وتمثيلاً وتذوقاً، وإنما يعود، كما أظن، إلى فقرنا في (الرؤية) المسرحية المتميزة، وفي الطريقة المتميزة التي نعبّر بها عن هذه الرؤية وأعني بذلك أن نتاجنا المسرحي لا يزال... قائماً على الاكتساب والاقتباس، لا على صعيد التقنية وحدها، بل أيضاً على الصعيد الآخر الأكثر أهمية، صعيد المشكلية الدرامية أو المسرحية"^(١).

وقد عزا

أدونيس مشكلتنا الدرامية أيضاً إلى الطبيعة الثقافية التي ينتمي إليها العرب يقول: "... لقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها. بل إنها ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيد الطبيعة وما وراء الطبيعة: السؤال الذي طرحته، طرحته مرة واحدة وإلى الأبد. ذلك أنها قدّمته بيقين مطلق "لا يأتيه الشك" أبداً، وكما أن السؤال شامل يتناول الطبيعة وما بعدها ما كان وما يكون، فإنّ الجواب هو كذلك شامل (الشمول نفسه)... المسرح أصلاً يوناني أي "مدني" ولم يؤسس العربي مدينة بالمعنى اليوناني على الأقل: حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشري يحدد علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالسلطة ممّا يساعد في نشوء علاقات جديدة تساعد

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٦٨.

بدورها في نشوء مفهومات جديدة مقابل العلاقات والمفهومات (القبلية - الدينية) ... ولا تزال المدينة العربية حتى الآن (دون مدنية) فهي (مادياً) شكل إسمنتي للصحراء، وهي (اجتماعياً) شكل تراكمي للعلاقات القبلية - الدينية^(١).

كان أدونيس يطمح منذ البدء في بحثه عن المشكلات الدرامية لتحوّل جوهر في الموقف الذي على الكاتب الدرامي العربي أن يتبنّاه، وثورة على المستوى الإبداعي المسرحي الذي يرى أنه من البذ أن يتسق في بنائية هيكله الخارجي مع عوامل البناء الرؤيوي من الداخل كالثورة (البريختية)^(٢) التي حلّت محل (المحاكاة الأرسطية)^(٣)، والتي مثّلت بدورها الشراة الأولى في تحوّل الموقف الدرامي، وتغيير النظرة التقليدية. يقول أدونيس: " هكذا حلّت الملحمة البريختية محل المحاكاة الأرسطية. وهكذا تغيّرت المشكلية الدرامية: أصبح المسرح إنسانياً،

(١) المرجع السابق، ص ١٦٠ - ١٦٤.

(٢) البريختية: نسبة إلى (برتولد بريخت) كاتب ومؤلف مسرحي ألماني، ولد سنة (١٨٩٨م) وتوفي سنة (١٩٥٦م). انظر: الرشيد بوشقير، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ١٩٩٦م، ص ١٣-١٦.

(٣) المحاكاة الأرسطية: نسبة إلى أرسطو، فيلسوف إغريقي (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م)، أعظم مفكري العصور القديمة، تتلمذ على يد أفلاطون وتأرجح بين المثالية والمادية، وكان مؤدّب الإسكندر الأكبر، ورأى في الطبيعة مجهوداً عظيماً تبذله المادة للارتقاء إلى مستوى الفكر. له مؤلفات كثيرة في المنطق والسياسة والتاريخ الطبيعي أسس المنطق الصوري، وله كتاب في علم الجمال باسم (فن الشعر) وضع فيه نظرية (المحاكاة). هيجل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م، ص ١٤٥.

وتحدّث أرسطو في كتابه (فن الشعر) عن مصدر واحد كان يستمدّ منه الإغريق تجارب أو موضوعات لمسرحياتهم وهو (الميتوس) / الأسطورة. وعرف أرسطو التراجيديا كلّها بأنها (محاكاة) لعمل نبيل بأسلوب رفيع استناداً إلى نظريته العامة التي ترجع كافّة الفنون إلى (المحاكاة)، وإن اختلف بعد ذلك وتوّعت باختلاف وسائل المحاكاة وأهدافها (فالموسيقى تحاكي بالنغم (والتصوير) يحاكي بالرسم.. بينما تحاكي فنون الأدب باللفظ والعبارة). محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص

أعني أن مشكلات الإنسان لم تُعد في يد القدر، بل أصبحت في يد الإنسان، ولم يعد العالم إذا خاضعاً لقوة الإنسان والإنسان قادر على أن يوجّه العالم وأن يغيّره ... إلخ^(١).

لكنه وبرغم ما أحدثته البريختية من الثورة على المحاكاة الأرسطية فإن أدونيس يرى أن المسرح البريختي ظل قاصراً عن الرؤية التي ينشدها، أو الثورة الدرامية التي يتطلع إليها والتي صرّح بها في بيانات المسرح حول ما يطمح إليه مسرحياً لثورة درامية يتحوّل فيه الموقف الدرامي من مرحلة (الجواب) إلى مرحلة (التساؤل)، وإثارة القلق الوجودي وهذا بتأثير من المسرحي الإيرلندي المعروف صموئيل بيكيت^(٢).

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٦٩.

(٢) صموئيل بيكيت: كاتب مسرحي إيرلندي ولد سنة (١٩٠٦م - ١٩٨٩م)، من أهم شخصيات مسرح (اللامعقول)، وهو واحد من الذين قام على أكتافهم مسرح (اللامعقول)، ونستطيع أن نلمح سوابق جوهريّة تأثر بها بيكيت قبل أن يخطو بمسرحيته العبيثة الأولى على باب المسرح التجريبي الشاذ في النقاط التالية: * تأثره بالكاتب جيمس جويس فضلاً عن أنه كان أوّل من ترجم آدابه. * تأثره بجوّ الاحلام حتى ليصعب اختيار الواقع من الحلم، أو الحلم من الواقع. كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس، ١٩٨٤م، ص ٥٨٥. ومما ذكر عن بيكيت: "... الوجود الفعلي بالنسبة إليه ليس الوجود بالانصياع والتنازل وليس الوجود المفروض، وإنما هو وجود بالحرية الوجودية... ولقد تأثر بيكيت بكتاب كثيرين وأخذ عن هذا وذاك نبذات شتى إلا أنه كان في كل مرة يرجع إلى (نفسه، وتجاربه المسرحية) ... على إيقاع من الانحلال والتداعي، وتجربة الزمن والحياة، والموت، والروح، والجسد، والوجود الفعلي... إلخ). راجع: إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحياته ومسرحه، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥م، ص ٣٢-٣٤.

ومن أشهر مسرحيات بيكيت الممثلة لتياره المسرحي (العبيث) "في انتظار غودو" (١٩٤٨م - ١٩٤٩م) التي فسّرت تفسيرات كثيرة وصلت لحد التناقض ويكمن السبب الأول في سوء الفهم هو: "التركيز على تساؤل من يكون (غودو)؟ و إلام يرمز؟ أهو كناية عن (العدالة المنتظرة) التي لا تأتي أبداً ... أم تراه يُشيرُ إلى (الموت) الذي لا مفرّ منه... أم لعلّه رمز (الله عز وجل) وقدرته المسلّم بها، ولكن الغائبة عن التدخل في مآسي البشرية؟ ومع مرور الزمن بدأ مفهوم آخر يبرز ويتشكّل، ويحظى بتركيز النقد وهو أن مغزى المسرحية لا يكمن في هويّة غودو نفسه، وإنما في الانتظار غير المجدي نفسه لقوّة خفيّة مجهولة يأمل الإنسان أن تجلب له الخلاص ... إلخ). رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ٢٤١.

والذي ينتمي في حركته المسرحية لتيار (اللامعقول)^(١). يقول ألويس: "قدم بريخت

بديلاً لنظرة (المحاكاة/ الانفعال) لكن المسرح بقي معه حركة محكية منطوقة مكلمة، وبقي

بالإضافة إلى ذلك مسرح (تفسير)، وهذا ما حاول أن يتجاوزه... صموئيل بيكيت ... فقد حول

(١) (تيار اللامعقول/ Absurd أو تيار العبث): "نوع من المسرح الطليعي في الوقت الحاضر بأوروبا مثل مسرحيات صموئيل بيكيت، ويوجين، ويونسكو، ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية، وفي هذا المسرح نجد أن الكاتب لا يتقيد بالمواصفات والعرف في البناء المسرحي، فالشخصيات قد تغير شكلها وجنسها وملامح شخصيتها مراراً في نفس المسرحية، وقد لا يكون المكان المسرحي محدد المعالم ولأول وهلة تظهر أحداث المسرحية كأنها سلسلة من العشوائيات التي لا تربط بينها صلة ما، يراد بهذا الأسلوب إظهار المفارقة بين حلم الإنسان في الحياة وواقع الحياة نفسها... إلخ". علية عياد، معجم المصطلحات اللغوية، ص ١٠. وللمفهوم الحديث للامعقول مبادئ قديمة ترجع إلى القرن الماضي بأوروبا. ثم أخذت في التوسع وتحقق ذاتها في حركات ظهرت في النصف الأول من القرن الحالي، كالذاتية والصورالية والوجودية. إيراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ٢٢٠. وفي قاموس بنكويين للمسرح (١٩٦٦م) يقول جون رسل تيلر: "لا معقول: مصطلح يُطلق على جماعة من الدراميين في حقبة ١٩٥٠م لم يعدوا أنفسهم مدرسة، ولكن يبدو أنهم كانوا يشتركون في مواقف بعينها نحو ورطة الإنسان في الكون... وبخاصة أولئك الذي أوجز القول فيهم ألبير كامو في دراسته أسطورة سيزيفوس ١٩٤٢م، تشخص هذه الدراسة مصير الإنسانية على أنه انعدام هدف في وجود غير منسجم مع ما حوله (وتعني صفة لا معقول حرفياً (غير منسجم)، والوعي بهذا العوز للهدف في جميع ما نعمل... يؤدي إلى حالة الكرب (الماءراء طبعي) وهو الموضوع الرئيس لدى كتاب مسرح اللامعقول. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المصطلح الخامس (٥) اللامعقول، تأليف: آر.نولد. ب. هنجلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، مجلد ٢، ص ١٥-١٦. ومن مميزات مسرح (اللامعقول) يقول (إرفنك وارلد) في كتاب الدراميون الإنجليز الجدد (١٩٦٨م): "التعويض بمشهد داخلي عن العالم الخارجي؛ غياب أي تفريق واضح بين الوهم والحقيقة، موقف طليق تجاه الزمن، يتمدد أو ينقلص حسب المتطلبات الذاتية؛ محيط سائل يبرز أوضاعاً عقلية في هيئة استعارات منظورة؛ ودقة متناهية في اللغة والتركيب باعتبارها حرز الكاتب ... إلخ". المرجع السابق، ص ٢٥.

وقد عُدَّتْ درامة (اللامعقول) نوعاً من التجربة الصوفية الحديثة عند (إيسلن) وقد تحدث في فصله الأخير من كتابه (درامة اللامعقول) (١٩٦٥م):

"إنها درامة قد استهلكت ولكنها تبرز في المحاولات المتعددة لدى كل من: سويد نبرك، وت. س إليوت، ونييتشه، ودوستوفسكي... إلخ). المرجع السابق، ص ٣٥-٣٨.

ويرى (إيسلن) أن (العبثية) وعت ذاتها... منذ أن نادى (نييتشه) بموت الإله في كتاب "زرادشت"... والمسرح الإغريقي نشأ فيما نشأ منه، من موت الآلهة، وإحساس الإغريقي بأنه هو المسؤول عن قدره وأن هويته محيرة، ليس هو (باله) وليس هو (بحيوان) وأنه حر وليس حراً، وأنه ابن العقل، ولكن الاهواء تتسبب عليه وتصرّفه وفقاً لنزعاتها... ومما لاشك فيه أن الزمن الذي كان يُعاشه (نييتشه)، شهد هو أيضاً موت الله، الإله العقلاني واللاهوتي، وبات الإنسان يتحرى عن ماهيته من جديد، ويتعزى، ويغوص ويتقصى في الأحوال كلها... إلخ".

إيليا الحاروي، بيكيت في مسرحياته ومسرحه، ص ٣٨٣-٣٨٥.

وقد أطلق على هذا النوع من المسرحيات اسم (ضد المسرحية) أو (اللامسرحية) لثورتها على الأعراف المسرحية، وانحلالها من الشروط المسرحية التقليدية، فسمات شخصياته غير محددة، كما أنه لا وجود للزمان أو المكان في هذا النوع من المسرحيات. انظر: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥م، ص ١٧٣.

المسرح إلى (تساؤل حول المسرح، فمسرحة كل سؤال حول جوهر المسرح أي جوهر الدرامية، مسرحه بتعبير آخر، بحث عن المسرح أكثر مما هو مسرح، ولئن كان المسرح قبله محاولة (للجواب) عن ... ما معنى الحياة؟ فإن جوهر مسرح بيكيت هو هل للحياة معنى؟ ... في هذا المنظور يقال إن المسرح مات مع بيكيت، وإن الدرامية انتهت ولم يبق إلا هيكلية المسرح، وهي هيكلية تتطابق مع القول الفلسفي الحديث إن الإنسان مات، ولم يبق منه إلا هيكله^(١)).

وعلى الرغم مما نشهده من ميل أدونيس للتيار العبثي في مسرح (صموئيل بيكيت)، وأثر ذلك في صقل العديد من المواقف الوجودية والفلسفية لديه إلا أن العبثية في مواقفه الدرامية تمثل إحدى الملامح التأثرية في المسرح والمرايا بما يتعلّق بالنزوع للتحرّر من كافّة القيود البنائية للمسرح المعروف، والتي تكون غالباً في نظر كليهما على حساب الرؤية الداخلية، فهناك مصادر أخرى شتّى على الدّارس ألا يغفل عنها في إطار توجهات أدونيس نحو الدرامية، والتي ساهمت إلى حدّ بعيد في بلورة المعطيات الدرامية في (المسرح والمرايا) إلى جانب مسرح العبث. وقد حصر لنا محمد مندور في كتابه (الأدب وفنونه) مصادر التجارب المسرحية في الأدب العالمي ككل من اليونان وحتى عصرنا الحاضر بـ: "الأسطورة (الدينيّة، والتاريخيّة)؛ والتاريخ؛ وواقع الحياة المعاصرة للكاتب؛ والخيال الذي يبتدع الأحداث بقدرته الخالقة؛ والتجارب الشخصية للأديب؛ والعقل الباطن"^(٢).

ومن الملاحظ أنّ (المسرح والمرايا) قد شمل تلك المصادر، واستطاع أدونيس تمثيلها والتوفيق فيها بينها في ثنايا مسرحه، وأنّ يضيف عليها من سمات تجربته الذاتية وإن كان

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٧٠.

(٢) محمد مندور، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ٨٣.

(العقل الباطن) من أكثر المصادر تأثيراً في (المسرح والمرايا)، فهناك عوامل شتى ساهمت في اغتذاء مخزونه في الارتداد إلى الباطن كنظريات سيجموند فرويد، وتيارات الرمزية^(١) والدادية^(٢) التي اصطُح فيما بعد على تسميتها بالسوريالية، بالإضافة إلى الوجودية^(٣)، وتأثيرات كل منهما على الأدب الدرامي العالمي والعربي بشكل عام.

(١) (الرمزية / symbolism): ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ولها ثلاث اتجاهات - (غيبية) خاص بطريقة إدراك العالم الخارجي، وبالوجود الذهني الذي ينحصر فيه الوجود الفعلي. - و (بساطني): وهو السعي إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي. - (ولغوي) خاص بالبحث في وظيفة اللغة وإمكاناتها ومدى تقيداً بعمل الحواس وتبادل تلك الحواس... إلخ". محمد مندور، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص ١١٧ - ١٢٠. وتتجه الرمزية (بالفن الدرامي) اتجاهاً ذهنياً يستهدف تجسيد فكرة، أو الإحياء بها، أو بحالة نفسية مركبة. محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ١٠٥. واكتسبت (الدراما الرمزية) بعداً جديداً أكثر عمقاً بمجيء الإيرلندي (ييتس ١٨٦٥م - ١٩٣٩م) الذي يؤمن بوجود فاروق جوهري بين ما هو مادي وما هو رمزي، فالمادي في موقف ييتس: "لا يؤمن بوجود أي فرق بين النظام الروحي والنظام الطبيعي ولذلك تأتي معرفته كحصول لمراقبة العالم الخارجي عن طريق حواسه. أما (الرمزي) فيؤمن بوجود هذا الفرق... وبالنسبة له يعتبر العالم "التعبير الخارجي لما هو مخبوء في العقل". ج.ل. ستان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٥م، ص ٢٧٥.

ونشهد لموقف ييتس شبيهاً له في مواقف أدونيس الوجودية، والتي تنبأها من فلسفات (ابن عربي) في اعتبار كل ما في الكون تجسيدا للذات الإلهية. فيؤمن ييتس أن: "في مركز الكون هناك "المزاج الكوني" أي حقيقة الإله الذي يعتبر كل ما في الفن والطبيعة تعبيراً عنه أو تجسيدا له". المرجع السابق، ص ٢٧٥ (ذاتها). كما أقر ييتس بالارتداد إلى عالم الروح اللامرئي. السابق، ص ٢٧٦. وهذه الإلهامات نجدها بجلاء في (المسرح والمرايا) في مواقف أدونيس الوجودية ضمن توجهاته الدرامية. ويُعدّ ت.س. (ليوت ١٨٨٨م - ١٩٦٥م) نظير ييتس في تبنيه تلك التوجهات الدرامية. ج.ل. ستان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ص ٢٨٥.

(٢) (الدادية / Dadism): "حركة ثورية قام بها الكتاب والفنانون أثناء وعقب الحرب العالمية الأولى... استهدفت الحركة الدعوة إلى الحرية المطلقة والثورة على المصطلح الاجتماعي، والقيم الأخلاقية المتوارثة... أسس هذه الحركة تازارا سنة ١٩١٦م بمدينة زيوريخ... إلخ". إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ص ١٤٢. وتعدّ (الدادية) أول تعبير عن الاتجاه (العبيث / اللامعقول) في بيان الدادين في سنة ١٩١٨م، وقد اختير اسم الدادية لأنه لا معنى له، وأهم ما يميزها عنانية أصحابها (باللامعقول واللامنطقي)... فكانوا يؤمنون بالكتابة الأوتوماتيكية (أي تسجيل الأفكار كما تأتي إلى عقل الكاتب) بدون النظر إلى علاقتها بعضها ببعض. وكان هذا في رأيهم تعبيراً صادقاً عن عقل الكاتب الباطني". راجع: رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص ١٧٠. وبعد نهاية الحرب العالمية الأولى بدأت الحركة بالتلاشي لتخلفها فيما بعد (السوريالية / surrealism)، حيث اعتبرت وريثها الشرعي، ويمكن اعتبار الدادية، والسوريالية ضمن الاتجاهات التي سبقت مسرح العبيث. المرجع السابق، ص ١٧١. وراجع المصطلحات بالانجليزية: الأريديس نيكول، علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط ٢، ١٩٩٢م، ص (١٥) في: (ثبت المذاهب المسرحية).

(٣) (الوجودية / Existentialism): سأتناول هذا المصطلح لما لها من أثر في وجود مسرح (العبيث / اللامعقول)، حيث لمع في كتابة المسرحية الوجودية كل من جان بول سارتر (١٩٠٥م - ١٩٨٠م) زعيم الوجودية، وألبير كامو (١٩١٣ - ١٩٦٠م) وكل من سارتر وكامو يؤكد "حاجة كل إنسان إلى أن يجد القيم التي تناسبه، فالإنسان هو الذي يقرر مصيره بدلاً من أن يكون هذا المصير تحت رحمة (الوراثة / البيئة)... إلا أن

ويمكن القول استناداً إلى الموقف الدرامي الذي يتبنّاه أدونيس في (المسرح والمرايا) أنه يسعى لتغيير جذريّ ينسف المغطى التراكمي السلفي في ما ورثناه مسرحياً كشرط من شروط التأصيل الدرامي يقول: "... من شروط التأصيل الذي أشرتُ إليه أن يكون نقدياً (تجاوزياً)، لكي يكون (تأسيسياً)... لكي يكون (تغييرياً)، أن لا يتم ضمن إطار المحاكاة أو التفسير أو التعليم، بل ضمن إطار (التفجير)^(١).

وعلى الرغم من تلاقي العديد من (التأثرات) الدراميّة المختلفة في (المسرح والمرايا) بتأثرات الغرب الحديث إلا أن أدونيس لم يعتمد عليها كمرجعيات أساسية أونهائية في بلورة تفكيره الدرامي إذ يمكن الحديث عنها كلامح تأثريّة ليس لها صفة الملازمة، فأدونيس حريصٌ على الدوام أن يُوقّع إبداعاته بالتفرد والخصوصيّة، فمسرحه (مركّب) من العديد من الرؤى الدراميّة التي يجتذبها لرؤيته الخاصّة به، وبرغم إعجابه الشديد بمواقف بيكيت الوجودية في مسرحه العبثي إلا أن هنالك مفارقات حادّة بين موقف أدونيس الدرامي الذي يتبنّاه، ومواقف بيكيت، في المصير الذي تؤول إليه شخصيات كل منهما فعند بيكيت تُقضي النهايات بشخص مسرحه إلى العبث والعدميّة، في حين أن مصائر الشخصوص في (المسرح والمرايا) تتجاوز حدود الرّفّض والعدم لإحلال البدائل التي لها الفاعليّة في التغيير المستمر، وإنّ المقاربات بين المواقف الوجوديّة المتبنّاة عند كل من بيكيت وأدونيس تقف عند حدود انطلاق كليهما في مسرحه بالبحث عن القضايا المصيريّة الكبرى في مسرح هذا الوجود، وبثّ العديد من المساءلات الميتافيزيقية الحادّة حول (الذات، الله، الموت، الإرادة، والخلود)، والرّفّض لاحتمياتها، ويختلف كل منهما بمعالجة تلك القضايا. فبيكيت ينطلق في مسرحه من العبثيّة المطلقة، وانعدام الجدوى في

تعبيرهما عن تلك الرؤية ظلّت في حدود المسرح التقليدي. راجع: رشاد رشدي، نظريّة الدراما من أرسطو إلى الآن، ص ١٧١ - ١٧٢.

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٧٢.

الانوجاد الفعلي لكيثونة الإنسان التي تؤول دائماً إلى الحتمية في (الانتفاء/ أو العدم) و(إلغاء الذات). يقول إيليا الحاوي: "الشخص البيكيتي غفل، وإن لم يكن مغفلاً، ليس له تاريخ، وليس لديه سيرة معروفة إلا نثرات... ولقد تبدلت طبيعة (الحتمية) القديمة التي كانت متسيّدة على المسرح القديم وهذه لم تعد تغذ على الإنسان من الغيب... وإنما (الحتمية) هي لعنة كامنة في خلية الحياة ذاتها... ومن قلب هذه الحتمية العطية الانقراضية تتفرّع الحتميات الأخرى، وهي تتوالد من البعض الآخر وتكون بذاتها وبسواها، وتتألف جميعاً لتتفي الإنسان وفعليته، وقدرته على التحقق والكيثونة"^(١).

أمّا (أونيس) (فالحتمية) عنده نقطة بدء وانطلاق، فهو في سجال دائم مع الحتميات الكبرى في مسرحه الوجودي، والذي ينفض فيها الصراع في إطار من المدّ والجزر، والكرّ والفرّ، وبين التصاعد والاضمحلال لصالح (البطل) نفسه، ولا تمتد سيرة البطل لتواريخ مُعلنة أو أزمنة محدّدة، إذ ينتقل في مسرحه ومراياه بين (التنبؤ/ والتأله) في زمن فوق الزمن، وإن قوى التجاذب أو التناظر المتسيّدة بين شخصيات أونيس عبر مسرحه الوجودي (محتواة بشخص البطل)، وهو محورها الأساس في مسرح أونيس، أمّا في المسرح البيكيتي فيبيكيت "لا يحتوي أشخاصه، بل إنهم هم الذين يحتوونه"^(٢).

وفي (المسرح والمرايا) تداخل وتوحد تام بين قطبي (الناسوت/ والآهوت) التي أفادها أونيس من (ابن عربي) في فلسفته للاتحاد، وبذلك تتحقّق له عناصر الألوهة المجاوزة لطبائع البشر إذ تتصارع عنده الإرادات، وتتلاشى الحتميات باكتمال الذات في عناصرها الوجودية، وتفرّدها بانتزاع حريّاتها عبر مساحات الوجود بأكمله. ثمّ إنّ الدوران التكاملي للإنسان في

(١) إيليا الحاوي، بيكيت في مسرحياته ومسرحه، ص ٣٩١ - ٣٩٢.

(٢) المرجع السابق، ص ٣٩١.

مسرح بيكيت دائماً ما يؤول للتلاشي والعدمية " فالله غائبٌ عن هذه الكائنات، والكون دائري مقفل، والإنسان يرجع إلى نقطة انطلاقه، فالروح الصوفية غائبة عن شخصياته، وليس لهذا العالم رجاء، العالم هذا هو البداية والنهاية، وكان "غودو" مُتَنَظِّراً فيه ولم يَفِذْ... " (١).

أمّا عن الدوران التكاملي لدورة الإنسان الوجودية في (المسرح والمرايا) فإنها تؤول دوماً لإطار من التناسخية والبقاء بإطلاقها من أي قيد، وفي مفارقة حادة مع الشخصيات الأخرى المفرغة والمنتسخة، والتي ترزح تحت قوالب من السلفية والجمود في إطار مغلق وانعدام فاعليتها عن أي مُنْجَزٍ حضاري يسهم برفعة الإنسان، أو تثبيت ذاته كوجود فاعلي وحقيقي.

وانطلاقاً من تلك الوجهة يمكن تفهّم (الموقف الدرامي) عند أونيس من (المسرح والمرايا) الذي لم يقتصر في بنيته الأساسية على وصف حالة جزئية، وإنما نشهد فيه إمعاناً أكثر في الرؤية وتركيزاً على نقل العديد من مواقفه الوجودية بالحرص على التكاملية الدرامية - رؤيويًا - أكثر من الحرص على البناء الهيكلي من الخارج.

وقد أشار مارتن إيسلن في دراسته للمسرح العبثي لنزوعه إلى "تزع الأسلبة أو الشكلائية... كما في المسرح التقليدي... والاستخدام الواسع للصور والمواقف الشبيهة (بالحلم)، وشيوع نوع جديد من منطق ترابط الأفكار بدل المنطق العقلاني" (٢). كما أكد في موقع لاحق أنّ المسرح العبثي ذو نمط (غنائي)، وأنّ الوصيلتين الرئيسيتين للتعبير عن الدلالة والتأثير هما (الصورة، والاستعارة) (٣). وإن خصوصية أونيس قياساً على ما سبق تمثلت بالمزج والتلاقي

(١) المرجع السابق، ص ٣٩٧ - ٣٩٩.

(٢) مارتن إيسلن، تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزلي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ١٩٨٧م، ص ٦٧ - ٦٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٦.

بين المُعطى الغربي في توجُّهه للامنطقي أو اللامعقول في صوغه لمسرحه ومراياه، وبين المُعطى الصوفي المشرقي في الفلسفات الوجودية التي تنبأها من ابن عربي، والتي ساهمت في تحقيق صيغة وجودية متكاملة بإحلال التوازن، وعناصر (الوحدة الوجودية) التي انتقلت في التأثير العام لمستويي الشكل والمضمون، والبعد عن العشوائية التي من شأنها خلخلة معايير الوحدة، في سياق بلورته لتوجُّهاته الدرامية. وأمكن ذلك لأدونيس بالفعل تحقيق نوع من الانسجام الداخلي في المسرح ككل، وهذا ما دعاني لنعت (المسرح والمرايا) بـ (المسرح الوجودي)، الذي تكتمل فيه دائرة الموقف الوجودي باكتمال الصيغ الوجودية لذات البطل (فالمسرح) عند أدونيس وليدٌ لتجربة خلق حقيقتية تتم عن رؤى شمولية للذات والعالم في إطار من الوحدة. يقول أدونيس: "المسرح خلق، خلق أشخاص، ومواقف وأفعال... محاولة للإجابة عن أسئلة إما أن الموروث لم يُجب عنها، وإما أن الجواب عنها غير كافٍ، المسرح في جميع الحالات، محاولة لإجابة تظل احتمالاً، أي تظل مكاناً لأسئلة أخرى... المسرح جوهرياً، قلق: قلق كيان، وقلق مصير، وهذا يعني أن الإنسان هو، مسرحياً، (مركز الكون) ويعني تبعاً لذلك: أن نبذع مسرحاً. هو أن نعرض للأسئلة الحاسمة في حياة الإنسان - أن نمسرحها ونعيشها كما نطمح أن تكون. أي نعيشها، استباقاً"^(١).

كما يرى أدونيس أن الدرامية التخيلية الواسعة في مفهومها المأساوي للحياة والإنسان لا يمكن أن تُحقَّقها إلا (الرؤية الشعرية) فقط^(٢). وفي الجوانب التالية من البحث سنتبيّن بجلاء تكاملية الرؤية الدرامية عند أدونيس من خلال استكمال المحاور الرئيسية للعناصر الدرامية الأخرى في الديوان.

(١) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٥٩ - ١٦١.

(٢) انظر: لمرجع السابق، ص ١٧٤.

ب - الشخص في المسرح والمرايا

أولاً: ملامح وأبعاد الشخصيات في (المسرح والمرايا)

الشخصيات في (المسرح والمرايا) شديدة التشابك والتداخل، لكنه التشابك المُفضي إلى الوحدة والتماهي، وليس إلى اللبس أو الغموض، فعلى الرغم من تناقضاتها من حيث مصادرها المستلهمة سواء كانت تاريخية، أو دينية، أو أسطورية مثلاً، إلا أن حرفة أدونيس في سير شخصه عبر (المسرح والمرايا) كانت على نحو بالغ في الانتقائية، والموضوعية في آن، والتي يكفل معها رغم كثرة الشخص وتعالقات فضاءات النص بأصواتها الكثيرة والممتدة على جميع مساحات الديوان أن يشكّل من خلالها طرفي الصراع على أساس (رؤيوي) غاية في الوضوح والتماسك من الناحية الدرامية. على الرغم من الطابع الغنائي الذي يتداخل على صعيد البنية بالدرامي، والذي يحدث من حركيتها كشخصٍ دراميٍّ حقيقيةٍ تمكّنها من الأداء على خشبة المسرح من وجهة اكتمال عناصر البنائية التي يقتضيهما العمل المسرحي، والذي يتعيّن عليه الوجود الحي داخل العمل الدرامي على أساس من الحوارية التي تتحدّد من خلالها لكل شخصية استقلاليتها عن الأخرى، ويكون سيرها وفقاً لصوتها الخاص الذي تملّيه على الكاتب المسرحي، لا وفقاً لصوت الشاعر، أو وفقاً لما يُميله هو عليها، على اعتبار الدرامية أحد أبعاد (المسرح والمرايا) الشعرية وليس العكس؛ لذلك فإن جميع الشخصيات المسرحية في هذا الديوان من الناحية الرؤيوية وليست البنائية أشبه ما تكون بحاملة أفكار، أو ناقلة لمواقف الشاعر وفلسفته الذاتية، وهم إلى جانب ذلك الوسطاء الحقيقيون بين الشاعر ومتلقّيه في التمثّل لمواقفه الوجودية في (المسرح والمرايا).

والدرامية عند أدونيس مقرونة في أولى تجلياتها الرؤيوية بتعددية الأصوات سواء أكانت في صيغتها الحوارية أو بشكل خفي ينبع من مبدأ الصراع الذي يؤسّسه الشاعر عبر تفلسفه

الوجودي في ديالكتيك التماهي مع الآخر؛ لذا فقد جاء تقديمه لتلك الأصوات عبر منحنيين اثنين أولاهما: صوت الذات (الأنا) في مواجهة (الآخر). وهنا يتخذ أدونيس منحى المشارك الانصهاري مع العديد من الشخصيات الممثلة للرفض والثورة، كرموز الحسين، وزيد بن علي، والحلاج، وسقراط، والمسيح... إلخ. أو مثلبساً العديد من الأقنعة الثورية كأورفيوس، ومهيّار، والنبّي التي تتداخل مع ثورته تلك، وتحتل معه هاجس النزوع وعبئه في تجاوزه الكوني على الآخر.

وثانيهما: صوت (الآخر) في مواجهة (الأنا)، وهنا أيضاً يتخذ أدونيس أحد بعدين: فإمّا أن يقدم الآخر على ما هو كرمز من الرموز الممثلة (للسلطة) كتيّمور، والحجّاج مثلاً أو التفوق كالغزالي، وإمّا أن يتقلّد صوت الآخر فيدمجه بذاته على سبيل التّمويه بشخصيته. كالطّاغية في (مرآة طاغية)^(١)، أو السيّاف في (مرآة السيّاف)^(٢).

ونلمح أنّ في كلا البعدين ما يستدعي عامل الثورة على الآخر بالرفض، والمجازة، وإحلال البديل، وهذا ما يحقّق للشعر الغنائي الدرامي سمة الموضوعيّة في إطار التجاور بين العديد من الأصوات المتشعّبة في تنافرها أو اندماجها مع الشاعر نفسه، وانخراطها بلحمة تضمينه تجارب الآخرين ومواقفهم التي أضفى عليها سمة الوجوديّة وطابع الشموليّة إزاء متغيّرات القدر، والقدرة على تجاوزاتها، بل وذهب الأمر بأدونيس أن يضمن بعض مقولاتهم سواء صرّح بها كأبيات الشعر التي ضمّنها (مرآة الحجّاج)^(٣)، (ومرآة للعين والزمن)^(٤)، -على

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٦٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٨١.

(٤) المرجع السابق، ص ١٨٩.

ما بين تلك الشخصيتين من مفارقات حادة - أو اللغز بها كما جاء في (مرآة الرأس)^(١) على لسان الشخصية الحوارية الرجل الذي جاء مبشراً زوجته بحيازة رأس الحسين "جنتك بمال الدهر" وقولها: "ويلك لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم إليك بعد اليوم...". أو ما جاء في (مرآة طاغية) من مقولة اليهود الشهيرة في أحقيتهم بالأرض، ومشروعية استردادها بالقوة في: "إن هذا الحصاد فردوسنا المستعاد"..^(٢) إلخ.

وهذا هو مكن التحول بالنسبة للشاعر من (الذاتية) إلى (الموضوعية) في تعدد الأصوات، والذوات وإراداتها، ومن الموقف (الغنائي) إلى (الدرامي). يقول عز الدين إسماعيل حول ذلك الموقف الذي يتبناه الشاعر الحديث: "...إحساسه بأنه صوت ضمن سيمفونية من الأصوات التي تتجاوب عبر الزمن، وعبر حدود المكان واللغة والجنس والحضارات بعامة... وأنه ثمرة الماضي كله بكل حضاراته، وأنه صوت وسط آلاف الأصوات التي لابد أن يحدث بين بعضها وبعضها تآلف وتجاوب، هذا الشاعر قد وجد في أصوات الآخرين تأكيداً (لصوته) من جهة، وتأكيداً (الوحدة التجربة) من جهة أخرى، وهو حيث يضمن شعره كلام الآخرين بنصه فإنه يدل بذلك على التفاعل الأكيد بين أجزاء التاريخ الروحي والفكري للإنسان"^(٣).

وقد حرص أدونيس في إطار تعددية الأصوات وكثرة تشعباتها أن تقوم على أساس من المفارقات الحادة بين شخصيات المسرح في الحركة التكاملية لإيقاع الأحداث وتدرجاتها ما بين تغييب وتجل، وما بين صعود وهبوط؛ تلك هي المراحل التي يتطلبها المسرح لما تستدفعه من مراحل ثورية باتجاه تكاملية الرؤية على مسرح الوجود، والتي كانت تنصب بشكل رئيس على

(١) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٢) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٦٥ - ٢٦٦.

تضخيم حجم الحدث في بؤرة تصعيد الصراع الدرامي، وتسويغ أدوار التحول التي يتقمصها شخص البطل، وانخراطها بالإطار الجمعي لتحقيق الثورة على كل ما في الوجود، وإحلال معايير أخرى تنهض بالإنسانية جمعاء، وتخلصها مما يكبل حرياتها، ذلك هو العبء الوجودي، والهمّ الباعث لدمج إرادة الشاعر بالإرادات الأخرى لتنتقل معه الإرادة (الفردية) إلى إرادة يُحسبُ لها صفة الكونية والشمول؛ لذلك جاءت شخصية (البطل/ الشاعر) على قدر عالٍ من العمق، والتكثيف، والاختزال، والتسارع في الإيقاع الحركي لمحاور صراعاته الوجودية، وتساعد تحولاتها. في حين احتفظت الشخصيات الأخرى الرامزة للتوقع والسلفية بسمة التقولب في إطار من الاتباعية والثبات.

لذلك كانت معظم الأثواب السلفية المستقاة من تلك الشخصيات في معرض تقديمها مُنصبً بشكل أساسي في منظومتَي (الزمان المكسور) و (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) بسلب الفاعلية لذلك الزمان (كالحجاج، والطاغية، والسياف، وتيمور في (أربع أغنيات لتيمور)، في حين أن تقديم الشاعر للشخصيات الأخرى المقابلة لتلك الشخصيات، (كالحسين، وزيد بن علي، والحلاج، والمعرّي، وسقراط، وأورفيوس، والمسيح)، والتي هي نظيرٌ لتحولات الشاعر وتجاوزاته اتسمت بالطابع الحركي واستمراريته في معظم أجزاء الديوان، فكانت بمثابة الخطّ الرئيس في سير الأحداث الثورية وتضافرها بشخص الشاعر نفسه في مشروعه التحولي، كما ساهمت في ذلك النمو التدريجي لشخصية البطل بوصفها عنصراً تكميلياً آخر في بناء شخصية البطل، والتركيز على نموّها الداخلي.

وبذلك تكون حركية الشخص في (المسرح والمرايا) موجّهة وفقاً لمنظور الشاعر الخاص بكافة تناقضاتها وانقساماتها أو تداخلاتها، والذي يبقى معه الصراع موجّهاً للكشف عن تناقضات الحياة الداخلية نفسها، واجتذابها لنقطة مركزية الوحدة. إلا أن الحركية السابقة

للشخصيات المناوئة لإرادة البطل أخذت شكلاً مغايراً فيما بعد في النمو التصاعدي من طور (الركود) الذي شهدناه في منظومتَي (الزمان المكسور) و (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) إلى طور آخر أكثر حركية في مقابلتها لنمو شخصية البطل الرئيس، والصراع الدائر بين كليهما، لتتحور تلك الشخصيات فيما بعد لشخصيتين أكثر تركيزاً وعمقاً في رمزيتهما على السلطة السياسية الممثلة بـ (تيمور) في القصيدتين الدراميتين (تيمور ومهيار)^(١)، و (الرأس والنهر)^(٢)، والأخرى الرأزمة للسلطة الدينية الممثلة (بالغزالي) في (السَّماء الثامنة)^(٣)، والذي تتحوّر معه شخصية البطل في إطار تتأزّم فيه الأحداث، وتتصاعد فيها حدة ذلك الصراع بين شخصية البطل المناهض للسلطة السياسية، والدينية المرمز إليهما بـ (تيمور، والغزالي) في أهم قصيدتين دراميتين في الديوان ككل، والذي تستكمل الشخصية معها ذروة بنائها الداخلي بتقنّع الشاعر بـ (أورفيوس) الذي مزجه (بمهيار) في (الرأس والنهر)، وبقناع (النبي) في (السَّماء الثامنة)، ليتحقّق لشخصية البطل من خلالهما التكامل في إيقاع الدوران الدرامي، والتي استقطب الشاعر منها معالم الانبثاق، والامتداد لتقمص الجانب الألوهي في قصائد: "الممثل المستور" وبعض من قصائد (مرايا للممثل المستور) في نقله لإطار الصراع الظاهري بينه وبين الشخصيات الأخرى إلى صراع آخر خفيّ تتصارع فيه إرادة الشاعر مع القوى الكونية التي يصل من خلالها حداً في إثبات ماهيته ووجوده من خلال التوحّد بالذات الإلهية، أي توحّد الجانب النাসوتي بالألوهي الذي انتشاه من فلسفات (ابن عربي) الوجودية، والتي يتعيّن من خلالها وجوديّة الشاعر نفسه باستعلائه على الواقع الماديّ ومحدوديّة الزمن للاندماج الروحي بالمطلق في اللازم.

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٤٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٩٣.

(٣) المرجع السابق، ص ١١٩.

وبذلك تستكمل الشخصية محوريتها وقوامها الدرامي الذي يجعل منها بنية متماسكة الأبعاد - رؤيويًا - ، والذي يضمن الشاعر من خلالها التطور في الموقف الدرامي حسب تطورها الدائري وتكامله في إطار علاقاتها بالشخصيات الأخرى في الديوان. وفي تدعيم ذلك الرأي فيما ذهبت إليه فقد ذهب كمال عيد إلى أن: " الشخصية المسرحية لا تتوقف في الدراما، ولا تنتهي مهمتها عند عرضها لنفسها أو لذاتها، أو حتى في إظهار علاقاتها ببقية الأشخاص لأن كل هذا وذلك ليس كافياً لأن تسيير الشخصية في الدوران الدرامي... وقد لاحظ (آرثر) أن غالبية الشخصيات المسرحية لا تأخذ عادةً مجال دورانها الدرامي كاملاً. بمعنى أنها قد لا تتطور، وإنما تقف في مكانها لا تتحرك... وهذا السلوك يجعل الشخصية تخرج عن تكوينها الدرامي، وتتقمص كذباً شخصيات أخرى ليس لها صلة بالدراما... ويذكر الأستاذ (بيكر) في محاضراته: إذا أراد الكاتب الدرامي أن يمسك بين يديه بالموقف المسرحي، بما يعطي المولدات الدرامية، ومكونات المشهد الدرامي التي تمهد له انبثاقاً ناتجاً عن تعامل الشخصيات، فعليه أن يدرس الشخصية المسرحية حتى يطابق تصرفاتها وحوارها وتحركاتها وتطوراتها مع منطق المشهد الدرامي، ومعقوليّة البناء"^(١).

لذلك ظلت حركية البطل متسمة بصفة الثبات والركود نسبياً في منظومة (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) بما يتناسب وركود شخصياته المقابلة له وثباتها إلى أن اكتمل لكل طرف من أطراف النزاع قوامه الدرامي المميز له في إطار مناهضة كل منهما لإرادة الأخرى، كالصراع الذي شهدناه في (الرأس والنهر)، (والسماء الثامنة).

وفي نهاية الحديث عن الشخصيات سأوجه بالبحث إلى أنماط درامية أخرى تفصح عن تعالقات الصوت الذاتي لشخصية البطل بوصفه الشخصية المحورية بغيره من الأصوات الأخرى من خلال (المونولوج الدرامي، وقصيدة القناع).

(١) كمال عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، ص ٣٠٧ - ٣٠٨.

ثانياً: تعالقات الشخصية المحورية بأصوات المسرح الأخرى من خلال

(المونولوج الدرامي، وقصيدة القناع)

• (المونولوج الدرامي / Dramatic Monologue)^(١):

يُعَدُّ (المونولوج الدرامي) عند أدونيس أحد الأشكال الشعرية التي استهدف من خلالها

خلق أسلوبية مغايرة في التعبير عن دواخل النفس، واستتطاق الذات بالتحول من الإطار

(الغنائي) إلى الإطار (الدرامي)، وتغيير الوجهة بصوت الذات من (الفردية) إلى (الموضوعية)،

وإكسابه ملامح جديدة في إطار تجاوراته بالأقطاب الأخرى إثر الحركة التفاعلية التي يتنازعها

(١) جاء استخدام مصطلح (المونولوج الدرامي) "لتوصيف نمط معين من القصائد التي أخذ الشاعران (براوننغ، وتينسون، أواخر القرن الثامن عشر في ابتكارها وعلى ذلك فإن أي محاولة لتعريف الجهود التي بذلت عن طريق تأصيل مفهوم القناع وقصيدة القناع: إبداعاً وتنظيراً لا يمكن لها إلا أن تركز على اقتران (ظاهرة النقع) بالتجارب التي أفضت إلى ظهور (المونولوج الدرامي) في الشعر الحديث، وأن تتطرق من إدراك مؤداه أن (قصيدة القناع) قد أوجدت المونولوج الدرامي بوصفه شكلاً شعرياً تسكنه، وتسعى لتجاوزها، باعتبار أنها نوع شعري متميز قابل للتجلي في أشكال عديدة. وهو الأمر الذي يستوجب معالجة دقيقة وتفصيلية، ترسخ هذا الإدراك، وتعمل على فض الاشتباك والخلط الذي رافق جعل قصيدة (المونولوج الدرامي) رديفاً لقصيدة القناع لدى أغلب النقاد". عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م، ص ٢٣.

وتركزت دراسة عبد الرحمن بسيسو حول بلورة مفهوم كل من (المونولوج الدرامي، وقصيدة القناع)، فحاول أن يقدم تصورات جديدة في ميدان البحث عن الأصوات الشعرية الثلاث وآلية تمايزتها، والتي أفضت إلى تفسيرات مختلفة تخالف الأطر التقليدية التي أقرها ت.س. إليوت في فهمه لماهية الأصوات الشعرية الثلاثة، ومدى تجلياتها في الشعر الدرامي غير المخصص للمسرح بأن جعل (المونولوج الدرامي) رديفاً (لقصيدة القناع)، متغاضياً عن مدى توافق الصوت الشعري الثاني الذي رآه متسيداً في (المونولوج الدرامي)، و(قصيدة القناع) لصوت الشاعر الذاتي أو مفارقه له.

وهذا ما نستشفه من خلال مقالته التي أوضح من خلالها أن الصوت الثالث (صوت الدراما الشعرية) يمكن تمايزته من خلال مقابله بصوت الشاعر في المونولوج التمثيلي، وأنه ليس لهذا الصوت (الثالث) وجود حقيقي إلا من خلال "العمل المسرحي" بوساطة "الحوار" بحيث يتشكل صوت ثالث مغاير لصوت ثالث مغاير لصوت الشاعر الحقيقي في (المسرح)، والذي يتعين عليه أن يكون الشاعر (منقسم الولاء) لتبدو شخصياته مستقلة، ويتحقق لها صوتها الثالث (الدرامي بالمعنى الكامل)، وممايزته عن بقية الأصوات الأخرى. انظر: ت.س. إليوت، (أصوات الشعر الثلاثة)، ص ٣٥.

== أماً في دراسة عبد الرحمن بسيسو التي أشار أنه قد استهدى بالكثير من منطلقاتها التحليلية بتحويل حكم مشابه لما توصل إليه من دراسة سابقة عليه (لجابر عصفور) في (أقنعة الشعر المعاصر: مهيأ (الدمشقي). انظر: عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص ٨٣. فقد أراد - بسيسو - أن يثبت أنه لا ترادف بين (المونولوج الدرامي، وقصيدة القناع)، وإنما عد (المونولوج الدرامي) شكلاً شعرياً أدبياً قابلاً لاحتضان نوعين شعريين في تمايزة الصوت الموضوعي/الدرامي (أو الثالث في القصيدة الممسوحة) عن الأصوات الأخرى في القصيدة، أحد هذين النوعين: (قصيدة القناع)، ويتمثل النوع الآخر في قصيدة (الشخصية الشعرية - غير القناع). انظر: عبد الرحمن بسيسو، المرجع السابق، ص ٧٥.

الشخص عبر (المسرح والمرايا) بين قوى التجاذب والتنافر، وما بين الاستجابة والرفض، تلك الحركة المستمرة في إيقاعية الأحداث وتوتراتها الدرامية التي تتصاعد في حثتها لتشمل تناقضات الشاعر نفسه وانقساماته الداخلية المحتواة بمبدأ التعددية في الأصوات وقدرها من الموضوعية. يقول جبرا إبراهيم جبرا: "...الشاعر بمونولوجه المتواصل بطلاً لم يتحدد مكانه ضمن فعل معين. فالتأزم لديه متصل بأعماق قد تكون أعماق المجتمع كله، بكل ما في المجتمع من غنى وتناقض. والغنى والتناقض كلاهما موجودان في نوازع المجتمع وأفعاله الممكنة والمحتملة، والنتائج المجهولة التي لا يُستطاع التنبؤ بها. والغنى والتناقض هذان يُعطيان تأزماً الشاعر بعض الوقود لحركته الذهنية نفسها. ولكنها حركة محصورة في داخلية الشاعر، ولا تؤدي بالضرورة إلى فعل معين، فتصبح الأزمة أزمة فرد قد يستجيب أو لا يستجيب لها الآخرون. ولا يستبعد آخر الأمر أن يكون مؤداهما المباشر هو الرفض: فيصبح الرفض وسيلة البطل الذي أقحم نفسه في دور مشتت مُخلخل في التأكيد على أنه طرف في نزاع عريض يجعل الطرف الآخر فيه المجتمع كله، أو الحياة كلها"^(١).

والمتمعن بقصائد (المسرح والمرايا) سيلحظ أنها قائمة في بنيتها الأساسية على (المونولوج الدرامي)، وحتى في القصائد المسرحية التي يبرز فيها الحوار الخارجي بشكل واضح إلا أنه ثمة تداخلاً بين (المونولوج، والديالوج). وذلك نظراً لتداخل الطابع الغنائي بالدرامي نفسه في الانعطاف من الدرامية وتحويلها في ارتداد الشاعر لذاته.

(١) جبرا إبراهيم جبرا، (من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر: المونولوج، والمونتايج، والتضمين)، الآداب، ع ٣، آذار (مارس)، لسنة ١٩٦٦م، ص ٥٩.

ويذهب عبد الرحمن بسيسو إلى "أنَّ الشخصية التي تخوض المونولوج الدرامي ليست دائماً وبالضرورة قناعاً للشاعر"^(١). كما ذهب إليوت في اعتبار أحدهما رديفاً للآخر، وأنَّ الصوت المهيمن في جميع قصائد (المونولوج الدرامي هو الصوت المتحدث من وراء قناع)^(٢)؛ بل إنها "قد تكون مُغايرة لذاته أو مُناقضة لها، أو قد تحمل رؤية للعالم يرفضها أو لا يتبناها؛ وذلك لأنَّ المتكلم في المونولوج الدرامي لا يستطيع مَسَرَحَة موقف ليس الشاعر مستعداً لإلزام نفسه به فكرياً وحسب... إلخ"^(٣).

ومن الأمثلة على المونولوجات التي احتوتها قصائد الشخصية غير القناعية، والتي احتملت رؤية مناقضة تماماً لرؤية الشاعر، ولا يمكن إحالتها بأيِّ حالٍ لشخصية الشاعر، وصوته، ما شهدناه في منظومة (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور) (كمرآة طاغية)^(٤)، و(مرآة السياف)^(٥)، و (مرآة لملك الحريم)^(٦)، و(مرآة لرجل يروي)^(٧)، و(مرآة الحجّاج)^(٨)، و (مرآة الرأس)^(٩).

يقول أدونيس في مرآة السياف:

هل قلتَ إنَّكَ شاعر؟

من أين جئت؟ أحسُّ جلدك ناعماً....

(١) عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٣.

(٢) انظر: ت. س. إليوت، (أصوات الشعر الثلاثة)، ص ٣٥.

(٣) عبد الرحمن بسيسو، المرجع السابق، ص ٣٣.

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٦٣.

(٥) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٦٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٧) المرجع السابق، ص ٧٥.

(٨) المرجع السابق، ص ٨١.

(٩) المرجع السابق، ص ٨٣.

سَلِّفًا تَسْمَعُنِي؟

وَهَبْتُكَ رَأْسَهُ،

خَذَهُ، وَهَاتِ الْجِلْدَ واحذرْ أَنْ يُمَسَّ الْجِلْدُ

أَشْهَى لِي وَأَعْلَى...

سَيَكُونُ جِلْدُكَ لِي بِسَاطًا

سَيَكُونُ أَجْمَلَ مَخْمَلٍ،

هَلْ قُلْتَ إِنَّكَ شَاعِرٌ؟

إِذْ يَتَبَنَّى فِيهَا الْمَتَكَلِّمُ الصَّوْتِ الْمَنَاهِضَ لِرُؤْيَا الشَّاعِرِ وَمَوَاقِفِهِ فِي الْوَحْشِيَّةِ وَالْإِسْتَبْدَادِ
بِبَنِي الْإِنْسَانِ، وَالَّذِي يَسْعَى الشَّاعِرُ مِنْ خِلَالِ مَسْرَحِهِ وَمَرَايَاهُ إِلَى تَحْرِيرِهِ مِنْ تِلْكَ الْعِبَادِيَّةِ فِي
تَبْنِيَةِ الدَّائِمِ لِمَوْقِفِ الْإِلَهِ الْفَادِي عَلَى غِرَارِ الْمَسِيحِ تَوَقُّفًا إِلَى الْخِلَاصِ.

لِذَلِكَ يُؤَكِّدُ عَبْدُ الرَّحْمَنِ بَسِيصُو إِمْكَانِيَّةَ تَحَقُّقِ الصَّوْتِ الْثَالِثِ فِي قِصَائِدِ (الْمُونُولُوجِ
الدِّرَامِيِّ) يَقُولُ: "عَلَيْنَا إِذَا أَنْ نَتَعَامَلَ مَعَ الْقَصِيدَةِ وَفَقَ مَعْطِيَاتِهَا وَقَوَائِمِهَا الْخَاصَّةَ أَيَّ بَاعْتِبَارِهَا
تَجْرِبَةً نَسَبِيَّةً، شَخْصِيَّةً وَخَاصَّةً، تَخَوُّضُهَا وَتَرْوِيهَا، وَتَوَكُّدُ صِحَّتِهَا وَمَصْدَقِيَّتِهَا، شَخْصِيَّةً
إِنْسَانِيَّةً تَعِيشُ وَتُعَانِي لِحِظَةً دِرَامِيَّةً دَاخِلِيَّةً وَخَارِجِيَّةً تَتَعَكَّسُ فِي جِدْلِ الصَّوْتَيْنِ الْبَاطِنِي
وَالظَّاهِرِي، وَلَا يُمْكِنُ الدَّخُولُ فِيهَا وَفَهْمُهَا بِمَعزِلٍ عَنِ التَّعَامُلِ مَسْرَحِيًّا مَعَهَا، وَمَعَ الشَّخْصِيَّةِ
الْوَحِيدِ الْمَتَوَاجِدِ فِيهَا... وَأَنْ نَتَطَابَقَ وَجِدَانِيًّا مَعَ وَجْهَةِ نَظَرِهِ، وَتِلْكَ أُمُورٌ تَقْتَضِي تَعْلِيلَ الْحُكْمِ،
بَحِثُ يَظَلُّ مَآثِلًا وَمُؤْجَلًا، وَبَحِثُ يَتَوَلَّدُ عَنْ ذَلِكَ (تَوَثُّرُ دِرَامِي) يَحْفَظُنَا عَلَى مَوَاصِلِ
الْقِرَاءَةِ... وَيُولِّدُ التَّأْتِيرَ الَّذِي يَتَمَيَّزُ بِهِ (الْمُونُولُوجِ الدِّرَامِيِّ)، وَالَّذِي يَبْلُغُ ذُرُوتَهُ حِينَ يَكُونُ الْمَتَكَلِّمُ
شَخْصِيَّةً تَسْتَوْجِبُ اللَّوْمَ وَالتَّعْنِيفَ أَوْ الْإِدَانَةَ وَالشَّجْبَ... إلخ" (١).

(١) عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٩.

وبذلك يكون ذلك التعاطف وإرجاء الحكم الأخلاقي (ضرورياً) لشخص المتكلم لأنه

وحدة الكفيل بالخروج بوجهة النظر المقابلة للشعر وهو (المنظور الثالث) أو (الصوت الثالث)

على حدّ تعبير الدّارس^(١). وقد أكّد على هذا التعاطف من قبل (روبرت لانغبوم) في دراسته

للمونولوج الدرامي فطالما أنّ المونولوج يُطلعنّا على الحقائق من الدّاخل فيصبح التعاطف من

هذا المنظور ليس ضرورياً فحسب وإنما عدّه السبب الحاسم في وجود هذا الجنس ككل^(٢).

وبالانتقال إلى (قصيدة القناع) فإنّ أشدّ القصائد تمثيلاً للمونولوج الدرامي الذي يشتمل

على قصيدة القناع نشهده في (الرأس والنهر) حيث تمثّل فيها التداخل بين (المونولوج،

والديالوج)، والتي دمج فيها الشاعر (قناع أورفيوس بمهيار). وكذلك قصيدة (السماء الثامنة)

التي يتنقّع فيها الشاعر (بقناع النبي)، وقصيدة (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)، إلا أنه يمكن

اعتبار (مهيار) من أكثر الأقنعة اختزالاً لتحوّلات الأقنعة الأخرى نظراً لارتباطه منذ البدء

بالشاعر نفسه، وبذلك يعدّ مهيار الشخصية القناعيّة المحوريّة التي امتدّت عبر دواوين أدونيس

الثلاثة (أغاني مهيار الدمشقي)، (وكتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل)، و(المسرح

والمرايا)، فكان مهيار دائم الارتباط بأدونيس، والذي كان باختزاله الدائم لكافة تمرّحات الشاعر

الوجوديّة وتحوّلاتها في تصاعديّة تتوافق وتصاعدُ المواقف الوجوديّة لدى الشاعر وتدرجاته

الرؤيويّة المبنوثة عبر دواوينه الثلاثة.

وتكمن خصوصيّة مهيار باستمداد حضوره لا من التاريخ الماضي أو شخصيّة

تاريخيّة بعينها، حيث نفى عليّ الشرع كما مرّ بنا سابقاً أي خصوصيّة للشاعر (مهيار الديلمي)

(١) انظر: المرجع السابق، ص ٣٩ ذاتها.

(٢) انظر: روبرت لانغبوم، شعر التجربة: المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة: علي

كنعان، وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م، ص ٩٢.

تجعل من أدونيس أن يلتفت إليه^(١)، إنما استمد حضوره من الصيغة الأسطورية والبطولية في الإتيان بالأفعال الخارقة للعادة التي نزعها عليه الشاعر. حيث لم يعد مهيار في طور (المسرح والمرايا) مرتبطاً برماد الفينيق، أو القدرة على التحولات كالتى شهدناها في كتاب التحولات فحسب، وإنما امتزج بمعظم الرموز الثورية في (المسرح والمرايا)، فهو النبي، والإله الفادي (المسيح)، وأورفيوس الذي كتب له الخلود.

وذهبت خالدة سعيد إلى اعتبار شخصية (مهيار) "هوية متحركة"، وأن أدونيس اعتمدها كأسطورة عبر شعره تتلاقى عبرها المستويات المتعددة لأزمة الإنسان العربي في القرن العشرين بدءاً من أزمة الشاعر كفرد ومروراً بالتحولات التي يعيشها العربي، وانتهاءً بأزمة الإنسان في مواجهة كبرى العضلات الكونية كالموت والحب والحياة^(٢).

نقول خالدة سعيد: "... فمهيار ذو هوية متحركة مسافرة؛ لأنها البحث الدائم، ولأنها هوية تتكامل، تصير، وهنا تكمن خاصية من خصائص الحداثة في شعر أدونيس"^(٣). وبالتدرج لشخصية (مهيار) منذ (أغاني مهيار الدمشقي)، يبدو أنه الوجه الآخر لأدونيس، ومرآته التي تعكس المخبوء الفلسفي في جلّ مساءلاته الكونية، ومواقفه الاحتجاجية، والذي أخذ في التبلور والتطور تلازماً عبر مراحل شعرية أدونيس المتعاقبة.

يقول أدونيس:

"لأنه يحار"

علمنا أن نقرأ الغبار"^(٤).

(١) انظر: ٨ من هذه الدراسة.

(٢) انظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ١٢١.

(٣) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٤) أدونيس، الآثار الكاملة (قصيدة الحيرة)، ص ٣٤٦.

ويقول في موضع آخر من نفس الديوان:

"ما لكم؟ إنَّ مهيار ضاع

فكَّ الغازة ورمأها

حجراً في كتاب الغبار"^(١).

(فمهيار) يُنبئ بالارتداد إلى الذات، وهذا الوعي من العودة إلى الذات أولى الخطوات الأساسية في عملية التشخصن في نظر دارسي الحركة الوجودية، حيث وُصف بأنه (...) وضعٌ تازميٌ ديناميٌّ في أعماق الفيلسوف يمنعه من قبول أيِّ شيء، كأمرٍ نهائيٍّ "مسلمٌ به"، لأنه هو ذاته ليس أبداً شيئاً نهائياً.... إنه يعيش دائماً في وضعٍ وجوديٍّ نازعٍ، أبداً لما هو أكثر وضوحاً وتميزاً... إنه ينزِعُ دائماً لوجودٍ أعلى، كما يقول نيتشه^(٢).

وهذا القناع الذي استنفر أدونيس لرفعه تأسس على فلسفة الصراع الوجودي بين الذات، وما يغيورها، فوجود الشاعر قائمٌ عبر الآخر (العدو/السلطة) لذا فإن مستواه في الرّفْض لم يكن سلمياً لحدِّ الإنكار أو النفي، والاعتراب، وإنما يتجاوز ذلك لإعلان الثورة والموت في سبيل الخلاص وهذا ما تجلّى في: (كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل).

يقول أدونيس:

رأسُ مهيار يعلو، كأنَّ الشجر

سفنٌ وضاف

وكانَ المطر

(١) المرجع السابق، قصيدة (رياح النهار)، ص ٣٥٠.

(٢) عادل ضاهر، (التشخصن والتخطي في: "أغاني مهيار الدمشقي")، شعر، العدد ٢٤، السنة السادسة، بيروت، خريف ١٩٦٢، ص ١١٠.

لغة تتساقط منه، كأنّ الكلام أرضه والمطاف

رأس مهيار يرسب، يطفو، يطوف،

تقبّت وجهه الحروف

رأس مهيار بدمي، بجفّ، وينأى ... كأنّ الحطام راية للخلاص^(١)

وفي موضع آخر يقول:

رأس مهيار سحر

رأس مهيار برجّ وقارورة للدخان

رأس مهيار نجم، كأنّ الليالي

طُرّق حوله ونار

رأس مهيار يعلو

يُضيء الأعالى^(٢) ...

وبتتبع الدراسة لتحولات (مهيار) وتَمظهراته في (المسرح والمرايا) فإنّه يُعدّ قاعدة رمزية أساسية (ثورية)، تتضافر مع كلّ الرموز الطامحة للثورة والتغيير (كالحسين، وسقراط، والمعري، والحلاج، وأورفيوس) إلى أن تتكلّل تلك الثورة بقناع النبي. ومن هنا يكتسب (مهيار) في امتزاجه برموز (المسرح والمرايا) طاقةً هائلة، وفاعلية قصوى لصوته عبر تلك الحركة التي سعى أدونيس من خلالها أن يكون رفضه ذاك الرفض الشامل الذي تحدّث عنه خالدة سعيد في بدايات انطلاقته الشعرية الأولى تقول خالدة سعيد: (...). الرفض الشامل أو الكياني فهو ذو وجهٍ فلسفيّ قلّت إنّ الشاعر العربي الحديث يواجه مسؤولية

(١) أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، ص ١٤٧-١٤٨.

(٢) المرجع السابق، ص ١٥٧.

تفسير العالم، وإعادة تنظيم علاقته^(١). وبينت خالدة سعيد أربعة من أشكال ذلك
الرفض: (السلبى) (المذعن، (والآمل) حيث يهدم ليبني، (والمحتدي) وأخيراً الرفض (اليائس)
العدمي^(٢)، حيث كانت ترى أن ذلك المستوى من الرفض الكيانى والذي يقتضى بالتقويض،
 وإعادة البناء من جديد كما عبّر عنه (نيتشه) فى: (زداد شت) لم يبلغه شعراء العرب بعد^(٣).
لكن هذه النظرة لخالدة سعيد كانت محصورة في سياق تجربة أدونيس الأولى في تقنعه
لمهيار سنة ١٩٦١م، إلا أنه من الواضح أن تجذّر تلك المعطيات . عند أدونيس قد أفضت فيما
بعد لاستجابات متعدّدة في هذا السياق نزوعاً لذلك التطلّع في إحلال العوالم البديلة، وعدم
الاكتفاء بحدود المنفى، ومن القصائد الدالة على هذا التوجّه في (المسرح والمرايا): (مرآة
الطريق وتاريخ الغصون)، وذلك بالمزج بين مهيار والعديد من الرموز، وانتمائه لعوالم
الطبيعة، حيث التشكّل، والانجبال في اللاتناهي.

يقول أدونيس:

ونادر الأسود

هاجر كي يرجع مع تشرين

في أول الأمطار ...

... حيث رأى مهيار

كيف تجيء الشمس كل يوم

إلى بعد النوم

(١) انظر: خالدة سعيد، (بوانر الرفض في الشعر العربي الحديث)، شعر، العدد ١٩، السنة الخامسة، بيروت،

صيف ١٩٦١، ص ٩٣.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٩٤-٩٦.

(٣) انظر: المرجع السابق، ص ٩٢.

حيث يصير الماء

من لهفة نافورة الحريق

أجراً من مدينة

تفتح الأرض بيتها

تبدأ الأرض خطاها معي ... تفتح الأرض بيتها - سرّة الأرض سرير

كل التواريخ عقد يتدلى حولي ...

وتاريخنا ينضح:

.... فينا الجمر، الضحايا

وفينا،

شهوة الملح، شهوة الكوكب الجامح فينا

وصحوة الجنس في الليل، وقربانه. (١)

وفي موضع آخر يجعل أدونيس من (مهيار) مرآة لظله، حيث (العروج، والفتح،

والصعود) (٢)، مع جلّ الغصون فهو من: (الطالعون، العاصفون، الذين يرجون ماء العصور

ويهوون في لجة الحلم) (٣)، وهو من الثائرين الفاتحين أبعاد التاريخ.

يقول أدونيس:

مهيار

وجهك برج الضوء في سفينة الظلام

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، (مرآة الطريق وتاريخ الغصون)، ص ١٩٨-٢٠٠.

(٢) المرجع السابق، اقتباسات من ص ١٩٣.

(٣) المرجع السابق، اقتباسات من ص ١٩٦-١٩٧.

والحلم في أجنحة اليمام واليمام ...

هو المدى

حيث تقصّ الشمس، بعد النوم

عليّ، كل يوم:

... وسمعت أساطيرهم، وخبزنا، أكلنا

وقفنا أمام المرايا^(١)

ورأيت الوجوه الطريفة، وتجاعيدها، ورأيت الجنون...

وهذه من تداعيات تحولات مهيار وتطوّراتها إذ ثمة مفارقة بين تلك الغصون

ونقاطيعها في جسد التاريخ وتلك الغصون التي أسسها الناثرون (من خلال مهيار).

يقول أدونيس:

.... ورأيتُ الرماح

تتحني فوقنا كالغصون، رأيت الغصون

في تقاطيعنا

رأيت المراكب في فجوة الخليج

تحمل النار والرياح

وغسلت المرايا وحرّرت إعصارها، مزجت المرايا

والطريق وتاريخها، وجعلت المزيج

كيمياء العصور الجديدة

ويجيء الصباح

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٨-٢٠٩.

من تخوم خفيّة... (١)

فتتطهر الأرض، وينبت غرسه الجديد ممتزجاً ببعث الفنيق.

يقول أدونيس:

لهيباً وديعاً يطهر، يزرع جذر الرياح

في بلاد الخليفة

وأقاليمها الورقيّة....

ثم يدخل مهيار أطواراً أخرى في تناسخ تلك الغصون، ويحفظتها من سبات ليها

الطويل.

يقول أدونيس:

حيث رأي مهيار

ونادر الأسود

كيف تجيء الشمس بعد النوم

إليّ كل يوم

حيث يصير الماء

من لهفة نافورة الحريق (٢)

وفي آخر مرحلة لامتداد تلك الغصون حيث جعلها (أدونيس) في إطار تناسخي لتبلغ

أقصى درجات التخلّق، والنضوج، والاكتمال يقول:

سقطت مناديل الفضاء بشارّة تلدّ البشارة:

(١) المرجع السابق، ص ٢٠٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٢١٠.

لم يبقَ إلاَّ عابرٌ شربَتْ ملامحه الجسور

هو مرة، نجمٌ يشف، ومرة نجمٌ يغور -

لم يبقَ من نيه الطريق سوى الطريق، سوى الشرارة

والماء نجارٌ يدور

يعطي، يشير، يمدُّ راحته، ويؤذن بالعبور^(١)

وهكذا يتدرج مهيار في (المسرح والمرايا) في حركية تتسق وبنيته الدرامية الداخلية

بين صعود وهبوط كشخصٍ خارقٍ يمتزج فيه عوالم الأسطورة والألوهة.

يقول أحد الدارسين: "مهيار إنسان غير عادي، إنه نيتشوي، ويرفض كشيوعي،

المؤسسات الدينية والسياسية، ويجعل الحيرة مستقبله"^(٢).

أما جبرا فقد وصف (مهيار) بـ: "المسيح، والفارس الجواب إضافة إلى أوديس،

وسيزيف، وزراندشت، والحلاج، ومهيار يردُّ في (المسرح والمرايا) جهازاً وتضميناً، ويكاد أن

يكون هو اسم الشاعر في هذه المأساة البطولية الزجسية، وقد توحدت فيه شخصيات عظيمة

أخرى.... إلخ"^(٣).

وقد نستشف من قول جبرا السابق أن شخصية مهيار القناعية ما هي إلا امتدادٌ للشاعر

نفسه، والتي مهما بلغت في اكتساب حضورها الموضوعي على صعيد الرؤية الشعرية ضمن

قصيدة القناع، إلا أنها تظل في إطار المونولوج الدرامي، وقصرها عن التمثيل كبنية أساسية

مستقلة تتمتع بالحضور الموضوعي للصوت الثالث إلا من خلال العمل الدرامي (الأدائي) على

(١) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٢) خليل أحمد خليل، (أدونيس شاعر التعرف والتردد والتحول)، الآداب، ع ٣، ١٩٦٦م، ص ٥٣.

(٣) جبرا إبراهيم جبرا، (التناقضات في المسرح والمرايا)، ص ١٢٣.

خشبة المسرح. وعلى هذا فسرعان ما ترتدُّ بنا الشخصية القناعية الممثلة بمهيار إلى الصوت الذاتي للشاعر نفسه أي (صوت القصيدة الغنائي الأول) وعليه فيكون الحضور للصوت القناعي محدداً في إطار ذاتية الشاعر، وإمعاناً في إبراز (أناء) وتجلياتها.

ولكن ما مدى المعاصرة في الشخصية التي تقدّمها (قصيدة القناع) إذا ظل وجودها مرتين بصوت الشاعر الذاتي، حبيس الإحالة والارتداد للصوت القناعي القديم، أو لصوت الشاعر الأصلي، الذي مهما بلغ في دفع مسار الشخصية القناعية في إضفاء سمات وأبعاد تجربته الذاتية إلا أنها تظل بعيدة عن الانوجد الفعلي كشخصية نالسة تتمتع بحضورها الموضوعي الذي يجعلها تستقل عن الأصوات الأخرى في القصيدة، وليست امتداداً لها.

يؤكد عبد الرحمن بسيسو في سياق دراسته (للقناع التكويني المحكم) إلى إمكانية الوصول بالشخصية القناعية إلى موضوعية نعتها بـ "الموضوعية الملتبسة" وليس إلى الموضوعية المطلقة ذلك لأن "موضوعيته من وجهة علاقته بالشاعر ومهما بلغت درجة ابتعاد الشاعر عنه أو مدى طيفيّة غيابه فيه، تظل ملتبسة يؤهلها التباسها لإنتاج توترات درامية تتأسس أصلاً على طريقة هذا (الغياب - الحضور) الذي تتميز به قصيدة القناع، أمّا من وجهة علاقة القناع (بالأنا المغاير) أي بالشخصية أو الكينونة التي يحمل اسمها، أو يحمل من مكونات اسمها ما يؤول إلى غيابها فيه والتي هي أصل متحقق سلفاً... فإنّ هذه العلاقة هي المولد الفعلي لموضوعيته التي تتحوّل في ضوء اشتغال ديكالكتيك التماهي، وبفعل الحضور الباطني للشاعر كقطب ذاتي في تكوين القناع إلى (موضوعية ملتبسة)... وبناءً عليه فإنّ توجه حركية إحالة الصوت والضمير صوب القناع كشخصية نالسة لها وجودها الخاص وفرادتها، لا يلغي إمكانية الإحالة لقطبيه الأصليين: الشاعر كأصل معاصر/ والأنا المغاير كأصل قديم، وإنما يجعلها في إحالة مُراوغة، بالغة الخفاء بالنسبة للشاعر، وضئيلة للجمهور بالنسبة للأنا المغاير، فالقناع الذي

يحمل اسم (الأنا المغاير) أو بعض اسمه، يظل متواصلًا معه، فيما هو يُغَيَّبُ هويته القديمة فسي هويته الجديدة... إلخ^(١).

وبناءً على ما تقدّم فإنّ حضور (القناع) كأصل معاصر يتوافق ومدى أصالة التجربة الذاتية للشاعر يقتضي منه أحد أمرين:

أولاهما: إيغال الشاعر في الاستبطان إلى القرارات العميقة لقناعه ممّا يُكسبُ القناع موضوعيّة أكثر وذاتيّة أقل: فتزداد (الذاتيّة) كثافة في (الغياب)، وتزداد (الموضوعيّة) كثافة في (الحضور)^(٢). وإنّ تغيب الشاعر في أعماق قناعه يكسبه "موضوعيّة أقلّ التباساً، ودراميّة أشدّ توتراً، ورمزيّة أكثر ثراءً"^(٣).

وثانيهما: يتمثّل في تعنيم الحضور الظاهري للأنا المغايرة للقناع بوصفها الأصل القديم له بمقدار من التصاعد في الحركة التي يتمّ تمييز القناع من خلالها^(٤). وإنّ الشاعر في إطار الحركة السابقة ينبغي ألاّ يصل إلى الحدّ الذي يفقد معه صلته بالقناع، وألاّ يفقد القناع طبيعته كقناع للذات العميقة للشاعر عند الإيغال، أو صلته بالأصل القديم/ المغاير له عند التعنيم^(٥)؛ لأنّ "هذا الفقد يُجرّده من نويّات أساسيّة تعمل على إنتاج وإثراء بناء الثلاث، الموضوعيّة والدراميّة، والرمزيّة"^(٦).

وبالتالي يخلص بسيسو إلى حقيقة مفادها: "...أنّ صوت القناع ليس محصّلة لتجاوز، أو لاجتماع صوتي الشاعر وأناه المغاير، وإنما هو ناتج تفاعلها متعدّد المستويات والأبعاد... وأنّ

(١) عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر، ص ٧٠.

(٢) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٣) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٤) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٥) انظر: المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

(٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

القناع التكويني المحكم... هو شخصية ثالثة تُجسّد ناتج تفاعل ولا تحتضنُ حاصل جمع، وتنقطع عن كلا القطبين - الأصليين اللذين تنبع من تفاعلها فلا تكون إلا ذاتها المستقلة بذاتها... إلخ^(١). وقد تأسست تلك الحقيقة فيما ذهب إليه بسيسو باعتماده آلية خاصة^(٢) عزز من خلالها فكرة (الموضوعية)، التي أراد إثباتها للشخصية القناعية، بإمكانية حضور صوتها الثالث، والتي يمكن تطبيقها على كافة القصائد القناعية، بتفحص الشخصية القناع، وقدرة الشاعر في الوصول بها إلى أعلى درجات من الموضوعية.

وأخيراً فقد استطاع عبد الرحمن بسيسو أن يثبت في دراسته التحليلية أن كلا من (قصيدة الشخصية الشعرية/ وقصيدة القناع) تصلحان لأن يتولّد عنهما الصوت الثالث المفارق لشخصية الشاعر على خلاف ما ذهب إليه إليوت من استحالة تواجد الصوت الثالث في الشعر غير المخصّص للمسرح، وأن الفارق الرئيس عند بسيسو في تمييز كل من الصوت المعبر عن الشخصية الشعرية وقصيدتها، والآخر المعبر عن القناع وقصيدته يكمن في أنهما: "...تتأسسان على منظورين متباينين يستدعيان منطلقَي تشخيص متعارضين، وحركتين متعاكستين، فإذا ينطلق الشاعر في تكوين (الشخصية) الأولى وبناء قصيدتها من منظور الشاعر (الدرامي الكامن في الشاعر الغنائي)، فإنما ينطلق من (رؤية موضوعية ومن درامية خارجية)؛ ذلك لأنه كذات إنسانية، ومبدعة ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو الحال السيكلوجية أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها لتكون موضوعاً يتبصر فيه ويتأمله ويبني عليه. وإذا ينطلق الشاعر في تكوين (القناع) وبناء قصيدته من منظور الشاعر (الغنائي الكامن في الشاعر الدرامي)، فإنما ينطلق من (رؤية ذاتية ومن درامية داخلية)، وذلك لأنه لا يفتح في تجربة الرؤيا الداخلية

(١) المرجع السابق، ص ٨٢.

(٢) انظر للإفادة أكثر حول ماهية تلك الآلية والمسوغات التي اقترحها عبد الرحمن بسيسو في إثبات الصوت الثالث للشخصية القناعية: المرجع السابق، ص ٨١ - ٨٢.

المؤسسة لقصيدة القناع على الشخصية باعتبارها موضوعاً خارجياً مفارقاً، بل باعتباره (ذاته الأخرى)، أو (أنه المغاير) الذي يتفاعل معه لينتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص - ذاته العميقة، وهو الأمر الذي يعني أن الشاعر هو صاحب الموقف الغنائي أو الدرامي الداخلي من الوجهة الباطنية وذلك بنفس الدرجة التي يتبدى فيها الأنا المغاير، أو الاسم الذي يحمله القناع، صاحباً ظاهرياً للموقف^(١).

ج - الصِّراع في المسرح والمرايا

أولاً: مفهوم الصِّراع وأبعاده في (المسرح والمرايا)

(الصِّراع / Conflict)^(٢): هو الأساس في التفكير الدرامي، وهو وليد التضارب والتناقض، وهذا التضارب يتطلب تحويلاً في الرؤية والموقف من الذاتية إلى عدد من الذات بخلق المواقف التي تُقضي في تجاوراتها القائمة على عنصري التمايز والاختلاف لبث وتقوية عناصر الحركة الدرامية، وهذا هو أساس الصِّراع في (المسرح والمرايا)، فلا تفعيل للذات إلا بتفاعلها مع ذات الآخرين، ولا قوة لوجودها الذاتي إلا بوجود ذات تماثلها في القوة، إذ أن تحقيق الذات وفعاليتها في الوجود يرتهن بمدى تفوقها على ذات الآخرين في ثورة الصِّراع الدرامي.

(١) المرجع السابق، ص ٤٣.

(٢) (الصِّراع الدرامي / Dramatic Conflict): مُناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي. فعندما يصطدم البطل بعقبة كاداء يأخذ في منازلتها، وقد يكون طرف الصِّراع مع البطل - تحديات طبيعية، أو بشرية، أو اجتماعية، أو داخلية في ذاته، أو غيبية كالقدر والآلهة. وهناك درجات من الصِّراع: - صراع راكد (بطيء الحركة والتأثير) / Static Conflict. - وصراع متوَّج (يحدث بلا تدريج) / Jumping Conflict. - وصراع صاعد (مؤثر ومتدرج) / Rising Conflict. - وأخيراً الصِّراع الراهص (على وشك النشوب) / Over shadowing conflict. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص ١٩٠ - ١٩١.

والوجودية نفسها تقتضي التحويل والتغيير بهدف التكوين وإرادة الخلق، وإثبات الماهية في مجابهة إرادة القدر وتقلباته، وصراع كهذا يتطلب تضارباً مع القوى المولدة لأصل هذا الوجود؛ لذا فإنه أشبه ما يكون بصراع الآلهة مع البشر. ومن هنا تطلع الشاعر وتنقله في تمرثاته بين مفردتي (التبؤ، والتأله) تأهباً لنشوب ذلك النزاع والتضارب بينه وبين القوى الغيبية في الوجود/ الآخر في المطلق، فالشاعر يسعى إلى فعل (الكون)، وإعادة نمجته المعطاة بصوغ وتشكيل جديدين بمخض الخيال وعنفوان الذات. لذلك كان الصراع في (المسرح والمرايا) لصيق الصلة بصراع الآلهة مع البشر الذي تمثنا به العوالم الأسطورية المتمثلة بأورفيوس، وبروميثوس - على وجه التحديد - فكلاهما عدو رمزا للرفض، والثورة، والتمرد على الآلهة، ومن هنا انتقائية أدونيس في خلق شخصياته المستدعاة من النظم الأسطورية في إطار صراعه الوجودي في (المسرح والمرايا) تحقيقاً لمبدأ الرفض والمجازة، في ظلّ الاغتراب الوجودي الذي يعانيه الشاعر، إذ أن لبعض الأساطير الموظفة: "...إجابة حادة ضدّ الموروثة الواقعية المفروضة على الإنسان من مادية وروحية... فالأسطورة كما يقول ديسر ليوف هي عودة إلى الجوهر: إلى الإنسان الذي ينتصب، والذي يعرف كيف يقول (لا) لما أُعطي له كواقع" (١).

أمّا عن عنصر الحركة المتحقق باللجوء إلى الأسطورة فيتعين عليه تحريك الأحداث، وسوق شخصياتها المناهضة لإرادة البطل/ الشاعر، والمنافسة له بالقوة إلى بؤرة الصراع الوجودي. وصولاً للغاية الأساسية أو الهدف الأسمى لنشوب ذلك الصراع، وهو الانطلاق الحرّ من صراعات الماضي صوب المستقبل مستهدفاً حرية الإنسان بإحلال ثقافة السؤال وإلغاء ثقافة الجواب تأسيساً لوجوديته المطلقة بإرادة التغيير.

(١) ياسين النصير، (أبعاد مسرح الحركة)، الآداب، ع ١١، نوفمبر، ١٩٦٩م، لسنة ١٧، ص ٤٤.

وتتمثل حركة الصِّراع الدرامي في (المسرح والمرايا) لاعتبارات الوحدة الرؤيوية المتكاملة بـ (الصِّراع الصَّاعد المتدرِّج ببطء)، و(الصِّراع المرهص) الذي يُرهص به الكاتب المسرحي، أو يكشف عنه من طرفٍ خفي^(١). واللذان عدَّهما لاجوس إيجري من أفضل أنواع الصِّراع وأساساً لأيِّ مسرحية.

وفي (المسرح والمرايا) تمكَّن أدونيس بعمقه الرؤيوي على المستوى الدرامي أن يتمثل حركية التداخل بين نوعي الصِّراع (الصَّاعد) و (المرهص)، فالصِّراع المرتقب أو المرهص وهو ما عبَّر عنه لاجوس إيجري "بالتوتر"^(٢) في لغة المسرح، والذي يُهيئ من طرفٍ خفيٍّ لنشوب الصِّراع بين الأطراف المتضادة، خليقٌ بدفع حركية الأحداث، ومواقف الشاعر الوجودية، أو الأنواع الصغيرة من الصِّراع. والتي يسميها لاجوس إيجري "انتقالاً"^(٣)، وتدرُّجها بشكلٍ تصاعديٍّ وصولاً إلى الصِّراع الأكبر.

وجاء التدرُّج في صراعات (المسرح والمرايا) على جانبيين من البناء التصاعدي لبلوغ الصِّراع الأكبر، يتمثل أولهما وهو هنا (الصِّراع الظَّاهري) في النزاع القائم بين الشاعر والسلطة (السياسية)، والتي تضمَّنتها منظومة: (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور)، و القصيدتان الدراميتان (تيمور ومهيار)، (والرأس والنهر)، وهو (جانبٌ ظاهري) في صراع الشاعر مع تلك السلطة التي رمز إليها الشاعر بـ (الأمويين) الذين جاء مصرع العلويين على

(١) انظر: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ١٩٩٣م، ص ٢٤٢.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٣٢٢.

(٣) الانتقال: أن ينتقل الكاتب من حالةٍ من حالات الفكر إلى حالةٍ أخرى حتى يضطرَّ آخر الأمر إلى اتِّخاذ قرار...". المرجع السابق، ص ٢٤٦. ويجدر التنويه إلى أن لاجوس إيجري لم يُشير إلى التداخل بين نسوعي الصِّراع (الصَّاعد) و (المرهص)، وأنَّ عملية الزُّبط وتداخل كليهما اقتضته البنية الرؤيوية (للمسرح والمرايا) على المستوى الدرامي.

أيديهم، وتيمور لنك، والمجوش، والسياف، والطاغية كناية عن اليهود، والحجاج... فكلها أصوات يستجمعها صوت واحد يرمز إلى: (السلطة السياسية) في مقابل صوت الشاعر الذي تراءى بالامتزاج بعدة شخصيات ثورية كالحسين، وزيد بن علي، والمسيح، ومهيار، والحلاج، وسقراط، والمعرّي، وأورفيوس، رغم التناثر في مصدر كل شخصية إلا أنه أمكن لأدونيس استجماعها في إطار يوحدّها، ويدخل فيما بينها بدافع (الثورة على الظلم)، والقمع السياسي المستبد بحريّة الإنسان.

وثانيهما: وهو هنا (الصراع الباطني) يتمثل بصراع الشاعر مع القوى الغيبية في الجانب الباطني من الوجود والذي يرمز الشاعر من خلاله لمسلّمات السلطة الدينية. ويتقمص الشاعر في هذا الجانب من الصراع العنصر الألوهي في رفضه لمعطيات العالم الأرضي كما يلاحظ في قصائد (الممثل المستور)، وأغلبية القصائد التي اشتملت عليها (مرايا للممثل المستور) التي يظهر فيها حسن التجاوز مثل مرآة للسؤال، ومرآة لخالدة، ومرآة للزلاجة السوداء، ومرآة لأبي العلاء، ومرآة للعين والزمن، ومرآة لأورفيوس، ومرآة الطّواف، ومرآة الطريق وتاريخ الغصون. ويتسم هذا النوع من الصراع بالعمق، والخفاء في تضارب رؤى الشاعر الوجودية مع عناصر الهيمنة الممثلة بالسلطة الدينية. وبهذا المنظور الرؤيوي المتين تحقق (للمسرح والمرايا) أعلى درجات التصاعديّة لعنصر الصراع على المستوى البنائي، والذي تدرّج على عدة مراحل في التنقل من الصراعات الصغرى وصولاً إلى الصراع الأكبر. يقول لاجوس إيجري حول بنية الصراع المتدرّج: "الصراع الصّاعد (المتدرّج) هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة محدّدة، والشخصيات متناسقة تناسقاً بديعاً اكتملت لها أبعادها الثلاثة، (الجسمانية، والنفسيّة، والاجتماعية) وقامت بنيتها (الوحدة) على أساسٍ قويم وثابت"^(١).

(١) لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص ٢٩٥.

وإن كان قول لاجوس يجري السابق فيما يخص الشخصيات، ومشروطة اكتمال

أبعادها الثلاثة لا ينطبق على شخصيات (المسرح والمرايا) نظراً لبعدها عن الواقع المادي والمحسوس، واقترائها بالطابع (التجريدي، والأسطوري) الذي تقترب فيه الشخصيات المماثلة للبطل/ الشاعر إلى عناصر الألوهة والكمال، إلا أنه يمكن أن نعدّها شخصيات واضحة المعالم، ومتكاملة الأبعاد من (الناحية الرؤيوية)، أمّا عمّا اشترطه يجري من الوحدة والتناسق بين الأطراف المتضادة في محور الصراع الدرامي، والتي عدّها أساساً هاماً لبلوغ الصراع الصّاعد ذروته، فإنّها تنطبق تماماً على شخصيات (المسرح والمرايا)، وهو الأساس الفلسفي الذي امتزج ببنية نسيج الديوان على المستوى (اللغوي، والتخييلي، والدرامي). يقول يجري: "...إنّ وحدة الأضداد الحقيقيّة هي تلك الوحدة التي يستحيل فيها التسامح، والتي لا تقبل التصالح، أو أنصاف الحلول"^(١).

والصّراع الحقيقي في الأساس ما ينشأ بين قوتين متعارضتين^(٢). وهذا ما ينبنى من خلاله الصّراع التصاعدي في العمل الدرامي ككل. يقول يجري: "الوحدة بين الأضداد يجب أن تكون بالغة القوة حتى لا يمكن حسم ما بينها إلا إذا أنهك أحد الطرفين أو هُزم، أو قُضي عليه قضاءً مبرماً في النهاية"^(٣).

(١) المرجع السابق، ص ٢٣٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٢٣٥ ذاتها.

ثانياً: منحى الصِّراع في (المسرح والمرايا)

* الصِّراع الظَّاهري * والصِّراع الباطني

الصِّراع في (المسرح والمرايا) كان حاداً بين قوَّة السلطة (دينيَّة أو سياسيَّة)، وقوَّة الشاعر بوصفها القوَّة المجاوزة لقيد السلطة، ونظامها التبعية، والذي يُحسَم فيه الموقف الدرامي لصالح (الذات/ الشاعر) على القوى الكونيَّة الأخرى، والذي بلغ ذروته في قتله لمرايا الآخرين وآنيتها، وابتكاره لمراياه الذاتيَّة في وجوديَّة مطلقة، ومن هنا تبرز الفاعليَّة الحقيقيَّة للعنصر الدرامي في كثرة العوائق المستمرة أمام سير البطل ودوافعه التي تستدعي ردَّ الفعل المناسب من البطل: "إنَّ العمليَّة الدراميَّة هي حركة مستمرة نحو الأمام للوصول إلى الفاجعة النهائيَّة: أي إلى الحل"^(١). وهذه هي الثيمة المحوريَّة لحركيَّة الصراع في (المسرح والمرايا) والتي تجلَّت في جانبين أساسيين اقتضتُهما شموليَّة البنية الدراميَّة الداخليَّة في الديوان من الجانب الرؤيوي إذ يجتنب أحدهما الآخر ويكتمل باكتماله.

* فعن الجانب الأول: وهو (الصراع الظاهر)، ونشهد في هذا الجانب من الصِّراع البعد التقويضي للسلطة بكافَّة أشكالها، وذلك بالرفض والتدمير والمجازرة من قبل الشاعر، كما يتجلَّى في هذا النوع أيضاً قلق الشاعر الدائم بفعل السلطتين (السياسيَّة/ والدينيَّة) وتحجيمهما لطاقت الإنسان الإبداعيَّة. ومن هنا كان هاجس الشاعر منذ البدء بالبحث والكشف عن أطر تضمّن له (الخلود) في تناسخيَّة مطلقة، وتتبدَّى هنا أهميَّة (المرآة) (بشقها المادي) الدال على الابتعاث والتناسخ، والتكثيف، كما يتبدَّى في هذا النوع من الصِّراع (طرفا الصراع) بوضوح تام سواء

(١) أ.أ. نيكست، تاريخ دراسة الدراما: نظريَّة الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٠م، ص ١٠٩.

باللبوسات الماضية المستمدة من المادة التاريخية، أو الدينية، أو الأسطورية ورمزيتها الدالة على
الشاعر نفسه كالحلاج، وأورفيوس، والحسين، ومهيار، والمسيح... إلخ، أو اللبوسات الأخرى
الرامية إلى السلطة في تعريض الشاعر واحتجاجة الدائم على العصر الحاضر كالأمويين،
ونيمور، والحجاج. ومن قبيل التمثيل على ذلك الجانب من الصراع ما جاء في (مرآة لزيد بن
علي)، يقول أدونيس:

واخترق النصلُ جبينَ زيد

ونكست رأياته...

— ارفعوه غطوه، خبئوه

هنا، هنا...

لفوه بالأصوات بالوجوه،

بالعشب خبئوه

في الماء، في ساقية خضراء

وهاهم الأعداء يأتون....

بعد لحظة رأوه معلقاً

يُحرق فوق الماء

يُنثر فوق الماء —

الجسم يصاعد في رماد

يُهاجر كالغيمة الخفيفة...

والرأسُ وحي نار

عن زمن الغيوب والثورة والثوار^(١)...

وفي التمثيل على نشوب الصراع بين الشاعر والسلطة التي قدمها لنسا الشاعرة في القصيدة الدرامية: (تيمور ومهيار) على أنها السجان رامزاً إليها (بتيمور) يقول أدونيس: تيمور (بغضب):

هاتوه... هاتوا حمم البركان، هاتوا نهم الضبايع

لفوه بالجرذان والأفاعي هاتوه واسحقوه.

تيمور: ألم تكن في السجن، كيف جئت؟

انبسلت من شقوقه؟ همتته، أخرجك السجان؟

مهيار: أخرجني سلطان كالشمس لا يموت، كالإنسان،

(يُمَدَّد بين خشبتين، يُقَطِّعُ رأسه، يُقَطِّعُ جسده إلى أجزاء صغيرة ترمى في جُبِّ للأسود،

الأسود لا تأكلها، بل تتحني وتبتعد عنها).

أصوات: شبيهة كأنه مهيار

يعود، كيف عاد يا سيّد الأسرار؟^(٢)

ونشهد في الوجه المقابل من هذا الصراع الإطار التناخي الذي أُودِعَ فيه (مهيار)

والذي يحظى من خلاله بالخلود. يقول أدونيس على لسان الراوي:

السّاحر: ... ثوراً أريد ثوراً أسود الجبين والقرنين

تحت فكّه السفلي شامتان،

لكي أرى الآتي كما يراني...

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٧٣ - ٧٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٧ - ٤٨.

(يجيءُ النَّورُ ينفُثُ في إحدى أذنيه فتصير اثنتين، ينفُثُ في الثانية فتصير النَّورَ ثورين،
يأخذ بذراً يبذرُهُ ويحرثُهُ... نبتَ الزَّرْعَ وأبْنَعَ وحَصَدَ، ذُرِّي، وطُحْنَ وعَجَنَ وخَبَزَ وأكَلَ في
ساعةٍ واحدةٍ. أخذ كأسَ الماء ونفثَ فيها أعطاهَا إلى مهيَّار وأمره أن يشربَهَا. يشربُهَا مهيَّار
كلَّهَا).

السَّاحِرُ (إلى مهيَّار):

ماذا تحسُّ الآن؟

كلَّ جزءٍ في جسدي ينبوع

(يبتسم، صمت)

واشتدَّت الحياة في عروقي...

السَّاحِرُ: (إلى تيمور بيأس):

كأنَّه من طينةٍ مجهولة الفروع والأصول - أنت نارٌ في الأرض

وهو نارٌ في الأرض والسَّماء

وهو النَّفسُ المزروع في رئة الحياة^(١)....

تيمور (بغضب الوحش):

إنَّ سيفي أحدٌ

إنَّ فنكي أشدُّ... لن ينهضَ بعد الآن -

أنا هو الجحيم والديان...

(يصنَعُ من النحاس تمثالاً مُجَوِّفاً بشكل ثور يحشوه نَفْطاً ورصاصاً وكبريتاً وزرنيخاً.

يُدخلُ مهيَّار في جوفه، يُشعلُ فيه النَّارَ، يلتهب وينصهر يتحوَّل إلى شيء إلى رماد. تهبُّ ريحٌ

(١) المرجع السابق، ص ٤٩ - ٥٠.

تملأ الفضاء سحاباً أسود ورعوداً وصواعق وأعاصير. يسود ما بين السماء والأرض ويمكثُ

الناس حائرين لا يميّزون بين الليل والنهار يتحرك الرماد ويخرج منه مهيأ

الراوي: وقيل صارت تُمطر السماء

ناراً على المدينة، استُذِلَّتْ

فانسحقت واحترقت،

وبقيت زماناً يخرج من أنقاضها دُخان

يشمه الناس فيسقطون موتى، ومهيأ دم وماء

والأرض مثل وجهه، تبدأ، مثل صوته...

والناس يُولدون^(١)....

- أما عن الجانب الثاني من الصراع؛ فهو (الباطن) المستخفي خلف العديد من الترائيات وجلّ معانياتها في (الماوراء)، والمعرفة بطرفي هذا النوع من الصراع قائم على الحس، ويتمثل في صراعات الإنسان مع الزمن، والتي يُذكّنها إحساس الشاعر بتحجيم الزمن؛ لهذا يُعلي أدونيس في هذا الجانب من الصراع قيمة الجانب الروحي على القيم الماديّة الموقوتة وحتميّاتها، إذ يبتغي في هذا الموقف الدرامي البحث عن صيغ الكمال، وإمكانية استنساخها في جانبها (النبوي، والألوهي) وتقمّصها في الجانب الإنساني، لذلك كان تبني الشاعر لفلسفات (ابن عربي) التي قال فيها بالاتّحاد بين (الناسوت، والآهوت)، والتي اعتمدها كمحكّ لإعلان الثورة على الزمن الآتي.

وفي هذا الموقف من الصراع نشهد أيضاً جوانب من الانتصار الروحي للشاعر على محدوديّة الزمن، والذي يتجلّى بوضوح في اقتداره على (الخلق، والتكوين). وفيها تكتمل الأبعاد الفلسفيّة

(١) المرجع السابق، ص ٥٠ - ٥١.

للمرأة في (شقها الروحي) في الجانب الآخر من الصراع ككل. ويُحسّم الموقف الوجودي فيه لصالح الشاعر الذي يتغلب على القوى الكونية واستبدادها بقدرة الإنسان ومماثلتها بنفس مقدارها من القوة خلال مرآة الشاعر الذاتية في الجانب الناسوتي، ومرآة الحق في الجانب الألوهي وهو نفس البعد الفلسفي في تساوي (مرآة الحق/ بمرآة الخلق) عند ابن عربي. وهناك العديد من القصائد التي اشتملت على الجانب الباطني من صراع الشاعر مع الآخر/ السلطة الدينية. يقول أدونيس في (مرآة الزلاجة السوداء):

حاجيتُ من غضبِ إلهي
وسكنتُ إنجيلَ الرّضاة،
كي أكشفَ الحجرَ المسافر في ردائي...
أعرفتني؟ جسدي غطائي
والموت أغنيتني وقصرُ دفائري
والحبرُ لي قبرٌ وقاعة
كرة تقاسمها اليباب وشيخَت السماء
زلاجة سوداء يسحبها التفجّع والبكاء...

أتبعنتني؟ جسدي سمائي
أشرعتُ أروقة المدى
ورسمتُ أهدابي ورائي
طُرُقاً إلى وثنٍ عتيق

أتبعني؟ جسدي طريقي. (١)...

وقوله في (مرآة الطريق وتاريخ الغصون):

- من أين أتيت؟

- من أرض الموتى من أجران الدَّمع أتيت

لم أسكن بيت...

وحينما نزلت في (مقبرة)

والشمس تلتف على كاحلي كالعشبة المسكرة

حملت للجوع (قرايينه)

(كان دمي أضحية هاجرت إلى غدٍ آخر)

كانت يديّ مجمرة

ولم أجد في أول المقبرة

ولم أجد في آخر المقبرة

غير الأطفال

كانوا وعد الأرض الحبلى

كانوا المدّ العالي والأمواج الحبلى والشلال (٢)...

وكذلك نجدُ شبيه صراع الشاعر الباطني ما جاء في فكرة تحدّيه للزمن بمزجها (بالعين/

الذات الإلهية) في (مرآة للعين والزمن)، وفي رحيله عن الزمن المادي في (مرآة الطّواف)

بقوله:

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٤ - ١٨٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٠٢ - ٢٠٣.

سَطَعَتْ شَهْوَةُ الْعُلُوِّ، تَسَلَّقْتُ حَنِينِي وَنَارَهُ، وَرَحَلْنَا

عَنْ بِلَادِ نَزَاةٍ طَحْلِيَّةٍ

فِي بَسَاطَةِ الْخَلِيقَةِ الشَّفَافِ

وَأَنَا الْيَوْمَ نَكْهَةٌ كَوْكَبِيَّةٌ

أَتَمْرَأَى، وَأَصْهَرُ الدَّذَّهْرَ مِرَاةَ انْخِطَافِ لَوْجَهِي الْعِرَافِ

لِلنَّهَارِ الْمَسْنُونِ كَالْقَلْبِ، لِلْفَتْحِ

لِسِحْرِ الْأَبْعَادِ وَالْأَطْرَافِ^(١)...

ولكن من أكثر القصائد تمثيلاً على تعالي الجانب الروحي على المادي في هذا الجانب من الصِّراع قصيدة (كيمياء الزجاج) في منظومة (وجه البحر)، ففيها استبطانٌ عميقٌ للذَّاتِ، فهي بحق تُعدُّ (كيمياء الذَّاتِ). لذلك كانت الأساطير الدَّعامة الأساس في بلورة العديد من الصِّراعات في جانبها الباطني. ففي تقمُّص أدونيس لأورفيوس، أو بروميثيوس مثلاً، وإضفاء الطَّابع الأسطوري على أبطاله من خلال اندماجه بتلك الأساطير، تعبيرٌ عن مواقف وجودية متعيَّنة في ثورتها على الوضع الآني، وإحقاق المصير، وتحدٍ للآلهة بإرادة الخلق/ والخلود فضلاً عمَّا تهَيَّئَتْ تلك الأساطير من رصدٍ لحركية التفاعل بين طبيعة البشر في تفكيرهم البدئي، وصراعهم مع قوى الغيب المتمثلة بالآلهة وحتميات القدر، وما يتولَّد عنها من تناقضاتٍ حادةٍ في مسرح يغلبُ عليه الطَّابع الميتافيزيقي. إذ استطاع الشاعر أن ينقلَ حدة الصِّراع من عوالم الأسطورة إلى داخل مسرحه الوجودي، لذلك هو مسرحٌ حركيٌّ بما يُثيرُهُ من الشكِّ والتساؤلات والذي تبقى فيه مصائر أبطاله مقرونةً بنهاياتٍ تناسخيةٍ مفتوحةٍ من الانتصار الروحي على كافَّة الموجودات المادية الكونية، والتي يتحدَّد من خلالها مصير الشاعر الذَّاتي نفسه.

(١) المرجع السابق، ص ١٩١.

وإنَّ مدى العمق الذي شهدناه في (المسرح والمرايا) على مستوى الصِّراع الدرامي -

رؤيويًا - إنما تأتي من فكرة التوفيق الدائم بين المتناقضات (الفردية/ والجمعي، والظاهر/ والباطن، والناسوت/ واللاهوت.. إلخ)، والتي تبلورت في سياق توجُّهات الشاعر الفلسفيَّة تأسيساً لفكرة الوحدة في الوجود ممَّا أضفى على الطابع الدرامي العام الكثير من الحيويَّة والحركة التي تُعدُّ إلى جانب التناقضات عنصراً أساسياً لاستكمال العناصر الدرامية.

يقول عز الدين إسماعيل: "ليس من السَّهل أن يتحقَّق الطابع الدرامي في عملٍ شعريٍّ ما لم تتمثَّل وراءه أو فيه العناصر الأساسيَّة التي لا تتحقَّق الدراما بدونها، وأعني بذلك (الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة)... والإنسان في الحالتين، (حالتَي الصِّراع/ ورصد المتناقضات) يستطيع - إذا ما أُوتِي القدرة التعبيريَّة - أن يقدِّم إلينا إنتاجاً درامياً من الطراز الأوَّل. يستطيع أن يقيم بناءً فلسفياً يفسِّر لنا فيه الحياة والأشياء تفسيراً خاصاً. وهو تفسيرٌ له قيمته الخاصَّة لأنَّه ناتجٌ عن ممارسةٍ مباشرةٍ للحياة وتمثِّل لها؛ بل نستطيع أن نذهب أبعد من هذا إلى ما يقدِّمه إلينا في إنتاجه الأدبيِّ على أنه (تفسيرٌ للحياة)، أو كما قال كولردج (نقدٌ لها)... إلخ"^(١). والتفكير الفلسفي الذي انبنى على أساس من التناقضات، والذي أفضى بسأدونيس إلى تشخيص كافَّة الموجودات الكونيَّة بشقَّيها (الماديِّ/ والروحي) في إطار الصِّراع الدرامي تتولَّد من إيقاعيَّة التناوُب بين تلك المتناقضات وتوحيدها بلغةٍ تجريديَّةٍ تهدمُ لتبني، وتُدمرُ لتشكِّلَ من جديد، وهذه الحركيَّة هي ذاتها ما يتولَّد عنها النموذج الآخر/ المثل أو الإنسان المتفوق بإحقاق الإرادة الإنسانيَّة، والقدرة على التغيير. يقول أحد الدارسين: "...الحركة هي الوجود... ليست ذاتيَّةً فرديَّةً، هي مزجُ (الأنا) مع (الآخرين)، بل وتتم من خلالهما مع (الأشياء)؛ لتصبح للأشياء ذواتٌ أخرى لها نفس فعاليتنا في التغيير والتحويل، والارتباط"^(٢).

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص ٢٤٣ - ٢٤٤.

(٢) ياسين النصير، (أبعاد مسرح الحركة)، ص ٤٣.

د - الأحداث في المسرح والمرايا

استطاع أدونيس أن يبني مسرحه على ثيمة محورية تلاقت حولها جملة من الأحداث الوجودية في (المسرح والمرايا)، والتي اتسمت بطابع من الوحدة والتلاقي حول بؤرة الحدث الأصلية وإن كانت متنافرة من حيث أصولها المرجعية المستقاة إلا أنها انصهرت في الديوان ككل متكامل دونما أي شعور بالتنافر، وهنا تكمن حرفة الشاعر في تحويلها ودمجها بتجاربه الذاتية مما أضفى عليها غنى بعد صهرها بأحداث الماضي، وتجارب/ الآخر، ويمكن أن نعدّ بعض مسرحيات الديوان محاور أساسية في مجريات الأحداث ودفعها إلى الأمام للنهوض بالصراع الوجودي الأكبر في (المسرح والمرايا) وتتمثل بـ (جنازة امرأة، وتيمور ومهيار، والرأس والنهر، والسماء الثامنة) فضلاً عن (مرايا للمثل المستور)، وما ينطبق على هذه النماذج في اعتباراتها البنائية ينطبق على مجمل الأحداث، فعلى الرغم من مجريات أحداثها التي اتخذت طابع الوجودية إلا أنصها شكلت القاعدة الأساس إلى جانب القصائد الأخرى التي نقل عنها في التجليات الدرامية في تشكيل الإيقاع الدرامي لحركة الأحداث، وتصعيد حدة الصراع وإيجاد "حبكة"^(١) درامية متماسكة تتنظم توزيعات الحدث الرئيس بتناغماتها أو تنافراتها، والقدرة على استجماعها حول بؤرة الحدث الرئيس في إطار من الوحدة، والتي لا تكتمل أبعادها الدرامية - رؤيويًا - إلا باكتمال القراءة التجاوزية لقصائد (المسرح والمرايا)، وهي أولى ميّزات (المسرح والمرايا) أنه قائم في جميع أحداثه على التضاد الذي من شأنه تحقيق مدى أوسع من الاستبطان الفلسفي في التركيز على الجوانب اللامرئية في مجريات

(١) (الحبكة / Plot): هي في الأدب القصصي والمسرحي: ربط الأحداث والحالات ربطاً متسلسلاً محكماً، يجذب القارئ والمشاهد بعوامل التشويق والإثارة، وصولاً (بالتدرج) إلى خاتمة تكون نتيجة "لاحقة" لأسباب سابقة. راميل يعقوب؛ وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٨٢.

الحدث والتي أراد لنا الشاعر كشفها. يقول أحد الدارسين: "...الدراما وحركتها تسيير وفق تروسٍ منضبطةٍ مع التضاد، في القول، والأشياء، والكلمة، والحدث، والتعرف. لأنّ هذا التضاد إنّما ينبع ويتواجد من الحدث ومن نتائج نفس الحدث. وهو نفس التضاد الذي نعثر عليه في أية مرحلة من مراحل الدرامات الناضجة الجيدة. وهو ما يوصل بالضرورة إلى ما يسمّى بالتطور الدرامي"^(١).

وبالرجوع للأصول المسرحية للتراث المشرقي يرى أدونيس في بيانات المسرح أنها تتمثل في حادثة (عاشوراء)، نكزى استعادة مقتل الحسين وصيرورة قتله إلى مجرد ذكرى احتفالية والاحتفال/ محاكاة تمثيلية قولاً وعملاً^(٢). ويرى أدونيس أيضاً أنّ ذلك الحدث لا يتّصف بأية صفة من الصفات التي تجعل منه حدثاً تراجمياً على نحو ما أسسه المسرح اليوناني: "إذ ليس فيه تداخل بين الآلهة والبشر، وليس فيه قدرٌ وصراع مع القدر، وليس فيه أي منحى أسطوري، وهو تاريخي وواقعي فالقائلون: هم بشر حقيقيون، والضحايا بشر حقيقيون أيضاً، وهو ديني/ سياسي، فالمقتول رمزٌ دينيٌ لكمال الوجود وكمال المعرفة... والقائل خارجٌ عن إرادة الله... إلخ"^(٣).

وبناءً على ما سبق فقد اتخذ أدونيس في (المسرح والمرايا) من حادثة مقتل الحسين بعداً كونياً آخر (يتمثل بالثورة)، كما أضفى على تلك الحادثة من سمات تجربته الذاتية على مستوى صراعه الوجودي مع (الآخر) بوصف الحسين المعادل الرمزي لأدونيس في ثورته على النقول، أو السلفية أو الخضوع، ومن هنا جاءت المماثلة في هذا الديوان في المقاربة بين حادث

(١) كمال أبو عيد، المسرح بين الفكرة والتجريب، المنشأة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس ١٩٨٤م، ص ٢٩٩.

(٢) انظر: أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، ص ١٦٤ - ١٦٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦٥.

مقتل الحسين وإنشاء حوارات شبيهة لها من التراث التاريخي كمصرع سقراط، والحلاج، أو التراث الأسطوري كمصرع أورفيوس على يدي الآلهة والذي عدّه أدونيس رمزاً للخلود بأنغامه ووجهه الذي ظلّ يطفو على وجه الماء، وكذا مصرح مهيار الذي أضفى عليه أدونيس بعداً أسطورياً هو الآخر في عناقهِ لصوت أورفيوس، ومصرعه على يديّ تيمور وكأنهما تعبيرٌ عن صوت الشاعر ذاته. يقول أدونيس في مقطع (الرأس والرمانة) من القصيدة الدرامية (الرأس والنهر):

شيخ؟ (مستغرباً):

كيف يسيرُ الرأسُ والإنسان لا يسير؟

امرأة ١ (ساخرة):

كيف يُغنيّ الرأسُ والإنسان لا يُغني

شاب ١ (متهكماً):

الرأسُ لا يسير بل يطير....

الراعي (من بعيد): تسبح عن يساره

تركضُ عن يمينه الضفاف

والأرضُ وجهُ امرأةٍ

تطوفُ والطواف

نقّاحة^(١)....

ويُتابع أدونيس من نفس القصيدة في مقطع (صوت من الماء) يقول:

الشاب (صارخاً):

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٩٨ - ٩٩.

رأسٌ مهيار يجري...

الجوقة (غير منظورة):

رأسه الجرح والنزيف

رأسه حولكم يمامة^(١)...

ويُتابع الشاعر في موضع آخر من نفس القصيدة يقول:

الرأس: (صوتٌ بعيد):

ليس صوتي إلهاً ليس صوتي نبياً

صوتي النار والنَّفير...

الجوقة (غير منظورة):

وجهٌ مهيار في الماء يسطع كالجوهرة

لم يعدْ غير صوتٍ

والحقول المزامير، والنَّهر الحنجرة^(٢)...

وجعل أدونيس من حادثة مقتل الحسين، وأورفيوس بعثاً جديداً، وافتداءً للنفس في سبيل

الآخر لذلك كان مزجها بـ (الفينيق، والمسيح) الذي اتخذهما أدونيس قاعدةً أساسيةً تتمحور

حولهما أحداث البعث والخلاص بشكلٍ غامضٍ وخفي.

يقول أدونيس في مرآة لزيد بن علي: (على لسان زيد بن علي):

لي وطنٌ في الماء — غيرُ الموت

يجهلُ،

(١) المرجع السابق، ص ١٠٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١١٠ - ١١١.

غير الصَّلْب والحريق...

ويرد أدونيس في المقطعة التي تليها متخذاً صوت الراوي يقول:

الجسم يصاعد في رماذ

يهاجر كالغيمة الخفيفة

والرأسُ وحي نار

عن زمن الغيوب والثورة والثوار

يقرؤه السياف للخليفة^(١)....

وكذلك يتخذ أدونيس من أبعاد تلك الحادثة ومزجها بتجربته الوجودية ممراً للعبور بدمج

الحسين بسقراط في (السَّماء الثامنة) يقول:

سمعت صوت الزَّمن.... السقوط

نحوي في الولادة

والنهر الممدود كالوسادة

من شفتي سقراط حتى جثة الحسين^(٢)...

ومما يلاحظ في مجريات أحداث (المسرح والمرايا) نزوع الشاعر الدائم نحو التجريد

بإضفاء الطابع الأسطوري والتحول من المحور الدرامي إلى الغنائي الذي يأتي من قبيل التوجّه

الفلسفي لدى الشاعر والذي يُعدّ البنية الأساس في تجربة (المسرح والمرايا) بمزجِه الشّعري

بالفلسفة واعتماده الأطر الفكرية المجردة في سياق تحولاته أكثر من اعتماده على البعد الحسي

في حركيّة الأحداث.

(١) المرجع السابق، ص ٧٢ - ٧٤.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤٤.

ومن هنا تنبع أهمية الموقف الدرامي ونضجه في (المسرح والمرايا) بما منحه من إمكانية السجال الدائم بين الفعل ورد الفعل في إطار تعدد الأصوات وإشاعة الحركة المناوئة لحركة البطل أو الممانئة له في التوجه نحو التغيير. وينطبق ذلك القول على ديوان (المسرح والمرايا) بأكمله من حيث تكاملية البناء الرؤيوي للديوان، ففيه يُغدق الشاعر بالأحداث المجردة التي لا قبل لها على الأداء، أو التمثيل الحقيقي على خشبة المسرح، إلا أن أدونيس تفرّد في سلسلة أحداث (المسرح والمرايا)، وأمكنه المزج من الناحية الفنية بين المعطى الفكري التجريدي لطابع الحدث والمعطى التجسدي المتمثل بالحوار الخارجي في قصائده الدرامية، أو التعددية في الأصوات التي شغلت حيزاً واسعاً من الديوان في القصائد شبه الدرامية التي تعتمد المونولوج الدرامي أساساً لها في سير وتتابع الحدث حتى وإن كان بطابعه اللاعقلاني أو اللامنتقي إلا أنه يمكن القول بمعقوليّة الفكرة من حيث تسلسلها البنائي في سير الأحداث وتدرجاتها في الديوان بأكمله فحتى في أقصى حالات اللاوعي عند الشاعر فإن شعره الدرامي يصدر عن قوة ذهنية تعي إحكام الأحداث على المستوى الرؤيوي للديوان ككل بجذب روابطها المتناثرة وتجميعها حول الغرض الرئيس الذي ابتغاه الشاعر لنا في الكشف أو التمثيل للعناصر غير المرئية في الوجود، وإثبات ذاته كمحرك فاعل في تسيير تلك الأحداث وتنامياتها في ظل العديد من التحوّلات، والتناسخية، والتغيير في إطار من الوحدة.

ونرى من خلال ذلك أن أدونيس استطاع الحفاظ على ما نصّ عليه لاجوس إيجري أنه من البدء لأي عمل مسرحي من احتوائه على ما أسماه بـ (المقدمة المنطقية)^(١)، أو الفكرة الأساسية على الرغم من غموضها على أن تظل حول بؤرة موحدة وموحدة في آن، مما يجعل

(١) انظر للتوسع في حديث لاجوس إيجري حول (المقدمة المنطقية)، وتطبيقها على أعمال من المسرح العالمي: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ص ٤٤ - ٩٩.

الهدف واضحاً في المسرح ككل ألا وهو (وحدة الوجود)، مع الكثرة في التناقضات والتأفر
وذلك بالصّهر، والتكثيف، والاندغام، وذهب مارتن إسلن إلى شبيه من ذلك في دراسته للمسرح
العبثي - غير الملّزم بالقيود المسرحيّة - والذي أكّد فيه اعتماد ذاك المسرح على منطق (ترابط
الأفكار) بدلاً من المنطق العقلاني^(١).

وقد سبق وأنْ أشرتُ إلى شيءٍ من ذلك في فصلّ الخيال عند أدونيس الذي يصدرُ فيه
عن وحداتٍ منتظمةٍ في التفكيرِ دونما أيّ تشتّتٍ أو تفكّك، وهذا أسبغ تأثيره على البنية الداخليّة
للديوان ككل. وانطبعت به الأحداث جميعها سواء بنماذجها الدراميّة أو شبه الدراميّة المتداخلة
بالغنائيّة، والتي اتّخذت من الملحمة أو التعدديّة في الأصوات بطنانة لها في تقوية الحدث
وانسجامه، على اعتبار (المسرح والمرايا) هو المسرح المتكامل بأبعاده الرؤيويّة وليست البنائيّة
من حيث العرّف المسرحي. يقول لاجوس إيجري في تأكيده على ترابط الأفكار على المستوى
الدرامي: "...الكاتب الذي يستعمل فكرة زائفة مسوّقة مع ذلك في تعبيرٍ سيءٍ أو فكرة رديئة
التكوين، يجد نفسه كاتباً يضربُ على غير هدى لكي يملأ الزمان والمكان بحوارٍ لا هدف له
ولا غاية... بل بموضوعٍ مشتّتٍ مُفكّك لا تجمع بين أوصاله صلة، ومن ثم تجده يخبط بلا
حجّة... وبلا برهان مبينٍ يسند به فكرته الزائفة، فلماذا؟ لأنّه لم يحدّد مقصّده، وترك نفسه
يمضي إلى غير غاية"^(٢).

إذاً نلاحظ أنّ أدونيس سواءً في تجريده لطابع الحدث أو تحوّل من المسار الدرامي إلى
المسار الغنائي في (المسرح والمرايا) ككل ساهم إلى حدٍّ بعيدٍ في الحفاظ على الفكرة الرئيسيّة
التي تمحورت حولها العديد من الأحداث ومعقوليّتها وعلى ذلك تكون الفكرة الأساسيّة في

(١) انظر: مارتن إسلن، تشريح الدراما، ترجمة: أسامة فلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، ١٩٨٧م،
ص ٦٨.

(٢) لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحيّة، ص ٥٧.

(المسرح والمرايا) لها وجهان أحدهما: ظاهري تمخّص عن فكرة الصراع بين قوى الخير والشر. والآخر: باطني تمثّل في تمكين الشاعر من تقديم دورة أخرى لوجوديته اكتسبها من الإرادة الإنسانية الحرّة وشرعيّتها في تحديد ماهيّتها في ظلّ عددٍ من الصّراعات الوجوديّة الأخرى كالقدر/ والآلهة وغيرهم ممّن يتقلّد دور السلطة.

أمّا عن الحركة الإيقاعيّة التي انتظمت معظم الأحداث في سياق توجّهات أدونيس الدراميّة فقد تراوحت بين الصعود والهبوط^(١) في إطارٍ دورانيّ متكامل وصولاً إلى الذروة ومن بعدها الانحدار لخدمة الهدف الرئيس وهو التمرّي الوجودي لذات الشاعر في أقصى تجلّياتها، والانعقاد من أثواب السلفيّة وقبورها. فنلحظ في كبرى أحداث (المسرح والمرايا) أو جزئياتها يربط فيما بينها خيطٌ من الوحدة يشدّها إلى بعضها البعض ويقوّي من تماسكها. ويمكن أن نستعرض ذلك الإيقاع الصّاعد والهابط بدءاً من (جنازة امرأة) التي أشبه ما تكون (بمسرحيّة طقسيّة)^(٢) استمدّت منها أدونيس فكرة بعثٍ جديدٍ لميلاده في إطار بلورة توجّهاته الوجوديّة يقول أدونيس:

أبدأ من جنازة امرأة

صرختي الأولى حين كوني

تطاوَلتُ،

وانحفرت كالنهر

(١) (الحدث الصاعد / Rising Action): هو الجزء من البناء الدرامي الذي يبدأ بعد النّقمة، ويحرّك نشاطه إلى أعلى العامل المثير؛ لكي يصدمه بقوى التّصارع، وعادةً ما ينتهي الحدث إلى ذروة التّأزم. (والحدث المنهبط / Falling Action): هو الحدث الذي يلي ذروة التّأزم ويُعتبر نصف المسرحيّة الثاني، وفي هذا النصف يتأكّد سوء حظّ البطل... أو بنجاح مساعيه... إلخ. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحيّة، ص ١٣٣.

(٢) (المسرحيّة الطقسيّة / Liturgical Drama): كانت في القرن التاسع أشبه بمسرحيّة تمثّل القيامة، مسرحها الكنيسة وأبطالها القسّس، وتتكوّن من أدوار تُغنى باللاتينية... إلخ. عليّة عزّت عياد، معجم المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ٩٥.

رَأَيْتُهَا تَجْرِي، -

رَأَيْتُ صَوْتِي

يَنْزِلُ مِنْ يَنْبُوعِهِ نَحِيلًا،

مُهَاجِرًا،

يَقْرَعُ بَابَ الدَّهْرِ^(١)...

حيث انطلق أدونيس في هذه القصيدة بدءاً من التيار الصاعد إلا أنها من حيث الطابع الرؤيوي المتكامل من موقعها في الديوان تمثل فيها تيار الحدث الهابط باتجاه تصاعدي بلغ ذروته في (السَّماء الثامنة)، والقصائد ذات الطابع الثوري من منظومة (مرايا للممثل المستور) حيث تقمّص في كلا الجانبين الجانب المتمثل (بالنبوءة)، والآخر المتمثل (بالتأله)، وإعلان الثورة على كافة النظم السفلية المستقاة وتحديه للقوى العليا الممثلة بالسلطة، والتي ينعق فيها من كافة الحدود المُنطَقة لهذا العالم، والتعالي على محدودية الزمان والمكان لتصل بعدها الأحداث في الانحدار إلى المستوى الهابط بتحقيق عدد من التجليات في المنظومة التي شكّلت سلسلة لمتوِّجات متتابعة من الصور الموحية بالظهور والتجلي، وهذا أشبه ما يكون (بالمونتاج السينمائي)^(٢).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٥.

(٢) (المونتاج السينمائي/ Montage) ويُدعى بالتوليف، أو التركيب (وهي عملية فنية وحرفية فسي وقت واحد تقوم أساساً على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفلمي أو التقطيع الفني الذي وضعه المؤلف، والمخرج، والمؤلف في معظم الأحيان، والمؤلف/ والمخرج/ والمؤلف هم الثلاث الرئيسة الذي يساهم في حرفة واحدة وهي حرفة عرض (القصّة أو الفكرة) بأسلوب الصور المتحركة... الخ). أحمد كامل مرسى؛ ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٣م، ص ٩٢.

٣- نموذج تطبيقي على البنية الدرامية في شعر أدونيس

❖ السماء الثامنة - رحيل في مدائن الغزالي

نلاحظ منذ بداية قصيدة (السماء الثامنة) أنَّ العنوان يركّز على فكرتين أساسيتين شكّلتا اللحظة الاسترجاعية التاريخية أُولاهما: فكرة الرحيل الصعودي إلى السماء الثامنة على غرار معراج النبي في رحلته الدينية المشهورة (الإسراء والمعراج).

وثانيهما: فكرة الرحيل الهبوطي المتمثل في (مدائن الغزالي)، وعليه يكون الصراع في تلك القصيدة بين كائنين متجاورين في كثافة الحضور وقوّة الصراع بينهما، أحدهما: (قناعي)، والآخر: (رمزي). وهو الغزالي الرّامز (للسلطة الدينية) في إطار من (الثبات).

يقول أدونيس في افتتاحيّة قصيدته الدرامية كَتَقْدِمَة تَهَيَّءُ لدخول شخصياتها ضمن

إطارها الدرامي على منوال دخول الممثل إلى المسرح:

قافلة كالنّاي، والنّخيل

مراكب تغرق في بحيرة الأجنان

قافلة مننّب طويل

من حجر الأحزان

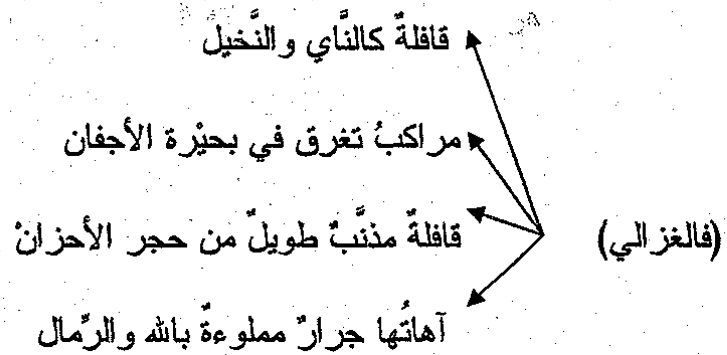
آهاتها جرار

مملوءة بالله والرمال:

هذا هو الغزالي^(١)...

(١) أدونيس، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، مجلد ٢، ط ٢، ١٩٧١، ص ٤٠٥.

نلاحظ منذ البدء أنَّ فضاء العالم الأرضي الذي نزرعه الشاعر على (مدائن الغزالي) هو (الصحراء)، وهو الفضاء الدال بارتباطاته المكانية على (التصحُّر)، ويتدرَّج لنا الشاعر في مقدِّمته الدرامية تلك بوصف موجودات ذلك الفضاء على شاكلة الكاتب المسرحي في وضعه العناصر التكميلية للممثل على خشبة المسرح من ديكورات وإضاءة. حيث نشهد في تلك القصيدة المُمسَّحة عددًا من الموجودات وتوصيفاتها القائمة على العديد من التصويرات شديدة الإيحاء لحدِّ كأننا نراها. فقول الشاعر "قافلة كالنَّاي" يشير للامتداد الطولي بلا نهاية، و(النَّاي) هو العنصر الدال على الانتظام، والانفراد، والذي يتناسب في انتظام صوته الأحادي والنكوصي مع ذلك الفضاء المتصحَّر. ثم يتدرَّج الشاعر في الانتقال من الفضاء الصحراوي إلى فضاء سماوي "قافلة مذنبٌ طويل"، وهو عنصر هامٌ في توليد جانب الإضاءة الدرامية الساطعة، واتِّساع الأفق في مدى ذلك الحزن، وامتداده بامتداد ذلك القدر من التبعية الفكرية أو العقائدية التي يتمتع بها فكر الغزالي، "آهاتها جرار... مملوءة بالله والرمال" تلك الجرار التي امتلأت بتصورين متجاورين في المفارقة الحادة بين علوية السماء، وعقم الأرض، إلا أنَّ أدونيس ينتهي من خلالها بالتعريض اللاذع بالغزالي ورمزيته على التحجُّر والجمود. وعندها يستكمل الراوي مقدِّماته التمهيدية لشخص الغزالي اعتمادًا على تتبُّع منظوراته المختلفة التي يستجلبها الشاعر إلى نقطة محورية واحدة.



❖ يجدر التنويه إلى أنه تمَّ الإفادة في هذه الجزئية من البحث ممَّا حضره الدكتور علي الشرع في ندوات نقد الشعر الحديث لطلبة الدكتوراه.

وعلى ذلك، (فالله، والرمل) هما المعادل الرمزي للغزالي في انعداميّة التواجد

والحضور لتلك الموجودات خارج نطاق التصحر.

إلا أن أدونيس يمضي في الإيغال بشخصيّة الغزالي والإمعان بمدى سلبيّة عن أي

مُعطى حضاري، وتحجر تفكيره في حدود الفكر السلفي المستنزل.

يقول أدونيس:

يجيئنا في كوكب

تحضنه نساؤنا

تصوغ من بهائه

الثياب والأحلام واللالئ^(١)...

ويعود أدونيس للتعريض بشخص الغزالي في منظور يُبدي فيه جانب التعاطف بين (فكر

الغزالي/ والنساء) اللاتي يحتضن كوكبه، ويتلبسن ثوبه الفكري السلفي، ويظل أدونيس يدور

بشخص الغزالي انطلاقاً من تلك الوجهة على نحو من التعريض والسخرية اللاذعة بتقزيمه

لشخص الغزالي وفكره. ليأتي رد الشاعر عليها في المقطع التالي:

يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي:

- من هذه المرأة كل ذكر

- يضيع ... كان جيشي

يُنْبَحُ تحت خيمة. طريقي

حمراء والمرايا ... كسرتها

تقول: كان وجهي

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٦.

نهرًا - من الغريق؟ غُصْتُ،

سدّ. نهضتُ - كان وطني يموتُ

يأكلُهُ فهذّ وعنكبوت

يبتدئُ السقوط في مدائن الغزالي (١) ...

والأوصافُ في هذا المشهد الحركي تمثّل ردّ فعل الشاعر في موقفه المعارض للنص السابق على هذه المقطعة من الأوصاف البهية التي قدّمها الشاعر لكوكب الغزالي، إذ يبدو الشاعر مهمومًا بقضايا وطنه الذي يراه يموت في ظلّ تبعيتنا السياسية الرأهنة.

والحركية المسرحية الدائرة بين الفعل وردّ الفعل هي عنصرٌ أساسيٌّ في بنية النص الدرامية المتشكّلة في إطار من المواقف المتعارضة، والمتصارعة، والتي ترتبط بمستويين من الحركة أولاهما: الحركة العلوية للنص، والتي لا تمثّل موقف الشاعر لارتباطاتها المرجعية، وإن قدّمها الشاعر بصورةٍ مُحَوَّرة من خلال مرجعيّتها الأصل، بلغةٍ مصوغةٍ جديدةٍ تقترب من التصورات المرجعية في أوليّتها. وسيتبدّى هذا الأصل المرجعي كثيرًا من تلك الرحلة وخاصة التي تتمثّل في الرحلة الصعوديّة المرتبطة بمعراج الشاعر إلى السّماء، والمقصود هنا بالأصل المرجعي هي حركيّة النص الواقعيّة التي يُقدّم لنا الشاعر من خلالها مدائن الغزالي على حقيقتها، ولا يتمثّل فيها موقف الشاعر المعارض.

أمّا الطرف الآخر لثنائية تلك الحركة فتبدّى بالحركة السفلية، والتي تمثّل ردّ فعل الشاعر بموقفه الرافض لسابقتها، ويكون صوتُ الشاعر هنا هو الصوّت المقابل لصوت النص في الحركة العلوية السابقة.*

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٦ - ٤٠٧.

ثم ينتقل الشاعر بعد ذلك للحركة العلوية المرتبطة بمرجعية النص وما يستدعيه الموقف

من تحويرات بما يتوافق وفكر الغزالي.

يقول أدونيس:

يُسْتَنْزَلُ الفرقان واللسان

وتعلق الجباه بالغبار في مدائن الغزالي

شرارة ليس لها مكان

والريح مثل جمل

مدائن الغزالي صحراء من سعال تغول،

أو من قصب السعال^(١)...

نلاحظ من هذه المقطعة حضوراً مكثفاً للصور اليبائسة، والتي يمتد فيها حضور الصوت

من زاوية فكرية مماثلة لشخص الغزالي وفكره في (مدائن الغزالي/ أو العالم الأرضي).

"فالشرارة" التي تستدعي الانطلاقة ليس لها مكان في مدائن الغزالي، إذ أصبحت ترزح

تحت أثواب السلفية، ورجعية الفكر، وكذلك "الريح" التي تستلب منها فاعلية القوة لتصبح جملاً

يُوحى (بالبطء) في المسير وثقله في مدائن الغزالي التي لا يزال حدود الفكر الديني فيها

(مُستنزلاً) قائماً على الإذعان السلبي، والارتياح للمعطى السلفي الجاهز.

يقول أدونيس:

وبعد أن يصمت أو يضيع سائل

تجره حشيشة السؤال

يعرف: كل نهر

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٧.

يصبُّ أو ينبعُ في مدائن الغزالي

يصيرُ صهرجًا من الدُموع

يدورُ في ناعورة الشفاه أو في قفص الضلوع^(١)...

وفي هذه المقطعة تأكيدٌ على توصيف العوالم الفكرية الضيقة التي وقف الغزالي عند حدودها في إطار دائريٍّ مغلقٍ منبعه ومصبه واحد، والتي ينغلق فيها إمكانية التساؤل والبحث باستسلامها للجواب الديني السلفي وجاهزيته، والتي لا يرى فيها أدونيس أكثر من كونها ثمرات لغوية لا تسعف بتقديم الإجابة الشافية لأيّ تساؤلٍ خارج إطار الفكر السلفي المتمثل بالغزالي.

يقول أدونيس:

- والوطنُ المفتوحُ مثلُ كفن

يمامةٌ تُذبحُ في ينبوع

رأيتُ القمرَ المقطوع

من أوجه الأطفال

والزمنُ المنكسُ المخلوع

والزمنُ الآتي كالزلزال...

يبتدئُ السقوطُ في مدائن الغزالي

يختلجُ الشَّارِعُ كالستارة

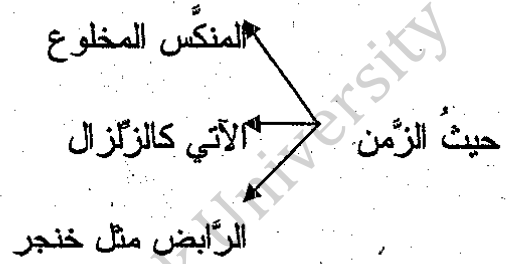
والزمنُ القاعدُ في الأبوابِ مثلُ خنجرٍ

يغوصُ تحتَ العنقِ،

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٧ - ٤٠٨.

ستارة سوداء^(١)...

يبرزُ في هذه المقطعة الصَّوتُ المعارِضُ في إطارهِ الجدلي بالصَّوتِ السابق. فتكادُ تكون أزمة الشاعر الحقيقية في صراعه مع الزَّمن، وهذه هي النقطة المركزية التي تلي صراعه مع الغزالي لتراجع ذلك الزمن الذي وقف عند جمود فكر الغزالي



والعلاقة بين هذا النص (الوطن المفتوح) والنص السابق عليه علاقة تضاد وجدل دائم بين عالم الغزالي الذي لا يجدُ فيه الشاعر أيَّة حلولٍ كفيلةٍ بخلاصِ هذا العالم. وحركة الشاعر في النزول للواقع المؤلم في العالم الأرضي لا يدخلُ فيه إطار تفكير الغزالي نفسه الذي يتَّسم فيه بالثبات. فالشَّارع ميَّت، وجمود الزَّمن مُسلَّطٌ مثل خنجر أمَّا المنارة بوصفها مصدرًا للرؤية والكشف، فهي في مدائن الغزالي ستارة سوداء ومعتمة حيث تستتبع من الشاعر الحركة المضادة أو المجابهة لجمود ذلك الزَّمن في مدائن الغزالي.

يقول أدونيس:

أهدمُ كلَّ لحظة،

في مدائن الغزالي

أدحرجُ الأفلاكَ فيها، أطفئُ السَّماء:

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٨.

- والفجرُ مثلُ طفلٍ

سبعُ حُرَابٍ سود

سبعُ سماواتٍ بلا حدود

تهيمُ في خطاه^(١)...

وتبتدئُ لحظةَ التحولِ بهذا الشقِّ من حركيّة القصيدة المتمثِّل بالصَّوت السفلي، والذي تتصارعُ فيه الإزادتان بين قوَّة الثابت المتمثِّلة بالتجذُّر والرسوخ، وقوَّة (المتحوِّل) في التغيُّير وإحلال البديل الذي يُصنَّبُ الشَّاعر فيه الطفل الذي يخطُّ بيديه وقدميه جذور ذلك التغيُّير. لكنَّها في هذا المقطع تظلُّ مُعلَّقة بما سيفعله الطُّفل في المستقبل. فيتأتَّى ردُّ الفعل على ذلك المقطع في الشقِّ الثاني لحركيّة القصيدة والمتمثِّل بالصَّوت (العلوي).

يقول أدونيس:

ويدخلُ الموتى ويخرجون

من نفقٍ اخضرَ - في مدائن الغزالي

يأتونَ في كلام ...

- ... والشمسُ في ثيابهم

جارية صفراء

مدهونة الثديين بالقلوب

بالحجر الأحمر،

بالكبريت والغيوب

تسقطُ كلُّ ليلةٍ

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٩.

تلتهمُ السُّيوفُ والسَّيِّنا،

تطرحُ، كل لحظةٍ جنيذاً...

ويدخلُ الموتى ويخرجون^(١)...

ويتبدَّى ردُّ الفعل في هذا المقطع بنظرة العالم القاصِرة في مدائن الغزالي، والتي تميلُ للتجسيم (والتقل المادّي) في نظرهم إلى الكون، والتي لا تبتعدُ عن طريقة الكلام المستمدّة من أخيلة القصّاص وتفسيراتهم حول الكون، ليصل ردُّ الفعل المضاد من قبل الشاعر إلى الذروة في اللحظة التي يتوحّد معها بقناع (النبي) في مستهلّ تلك الرحلة، ويُعلنُ الرّفْضَ لكلِّ العوالم الفكرية والدينيّة في مدائن الغزالي، والثّورة على كافّة المسلّمات الجبريّة الثابتة.

يقول أدونيس:

توعّدي يا فرسَ النبيّ في مدائن الغزالي

توعّدي خطّاي والطّريق

عذابك الكبير مثلُ خيمةٍ

كسرتُ فيها خاتمَ الزّواج،

والكوثر، والرحيق^(٢)...

ثم يبرزُ صوتٌ جديدٌ مُشتقٌّ كردّ فعلٍ على حركيّة الصّوت السابق.

يقول أدونيس:

مُسافرون ...

- أينَ تذهبون؟

(١) المرجع السابق، ص ٤٠٩-٤١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١١.

لَنْ تَصِلُوا، فَهَذِهِ الطَّرِيقُ لَا تَمُرُّ فِي دِمَشقَ،

وَالصَّبَّاحُ

عِزَاءَ تَسْتَبِيحِهَا الْأَزْلَامُ وَالطُّيُوفُ وَالْأَشْبَاحُ

أَيْنَ تَذْهَبُونَ.

مَنْ جُنَّتِ الْآبَاءُ يَحْمِلُونَ

تَمَائِمًا

وَالنَّيْهَ فِي أَقْدَامِهِمْ طَرِيقُ

وَالرَّمْلُ فِي وَجُوهِهِمْ عَيُونَ^(١) ...

يبرزُ في هذه المقطعة صوتُ السُّخْرِيَّةِ اللَّاذِعَةِ مِنْ تِلْكَ الرَّحْلَةِ فِي ظِلِّ مَدَائِنِ الْغِزَالِي
الَّتِي لَنْ تَقُودَهُمْ إِلَى الطَّرِيقِ الصَّحِيحِ طَالَمَا لَمْ يَمُرُّوا بِدِمَشقَ "وَالصَّبَّاحُ عِزَاءَ تَسْتَبِيحِهَا الْأَزْلَامُ
وَالطُّيُوفُ وَالْأَشْبَاحُ"^(٢). فَصِبَاحَاتُهُمْ مُغْتَصَبَةٌ مُسْتَبَاحَةٌ، وَطَرِيقُهُمْ مُرْتَبِطٌ بِضَلَالَاتِ الْمَاضِي
مُتَخَبِّطُو الرُّؤْيَا، وَقَدْ عَبَّرَ الشَّاعِرُ عَنْ تِلْكَ الْعَلَاقَةِ فِي ارْتِبَاطِهِمُ الشَّدِيدِ بِتَرَاثِ آبَائِهِمْ وَأَجْدَادِهِمْ
وَعَدَمِ جِدْوَالِهِمْ فِي تِلْكَ الرَّحْلَةِ عَلَى أُسَاسٍ مِنَ الْمَفَارِقَاتِ الْحَادَّةِ (فَطَرِيقُهُمْ/ تَيْهَ، وَعَيُونُهُمْ/
رَمَال).

وَيَتَابِعُ أَدُونِيسُ الشَّقَّ الثَّانِي فِي مُسْتَهْلِ رَحْلَتِهِ الصَّعُودِيَّةِ إِلَى السَّمَاءِ، يَقُولُ:

"سَدَدْتُ فَوْقَ جَسَدِي ثِيَابِي

وَجُنْتُ لِلصَّحَرَاءِ

(١) المرجع السابق، ص ٤١١-٤١٢.

(٢) نلاحظ هنا تناسق قول الشاعر مع الآية القرآنية: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا
الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ
لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ} {سورة المائدة: آية ٩٠}.

كَانَ الْبُرَاقُ وَاقِفًا يَقُوذُهُ جَبْرِيلُ،

وَجْهَةٌ كَادِمٌ، عَيْنَاهُ كَوَكْبَانِ

وَالْجِسْمُ جِسْمُ فَرَسٍ، وَحِينَمَا رَأَيْتَنِي

زَلْزَلَ مِثْلَ السَّمَكَةِ

فِي شَبَكَةٍ . . . (١)

يُلاحظُ هنا عودة أدونيس للحركة الدرامية التي انتظمت معظم المشاهد في تلك الرحلة بين صعودٍ وهبوطٍ، وهي الحركة العلوية المرتبطة بمرجعية النص. ومن الواضح أن أدونيس يعمدُ لعلامات التّصيص السابقة حينما يودُ أن يتّصل من الحركتين العلوية، والسفلية بين فكرة، وأخرى مُضادة لها، والجدلية التي يُمثلها كل صوت. لهذا تظلُّ الدرامية في هذه القصيدة محصورة، وليست مفتوحة بين وجهتي نظرٍ متعارضتين للخروج بمنظورٍ ثالثٍ ينتج عن تفاعل كليهما في الإيقاع الجدلي لحركة تلك القصيدة.

ثم يأتي ردُّ الفعل المُضادّ في قول الشاعر:

أَيَقْنَتْ هَذَا زَمَنُ التَّاسُخِ - الإضاءة:

الشَّمْسُ عَيْنُ قَطْءٍ

وَالنَّفْطُ رَأْسُ جَمَلٍ

تَقْلَدُ الْخَنْجَرَ وَالْعَبَاءَ

وَهَامَ فِي جَزِيرَةٍ . . . (٢)

(١) المرجع السابق، ص ٤١٣.

(٢) المرجع السابق، ص ٤١٣-٤١٤.

لا يزال الشاعر في هذه المقطعة من الإحساس بأنَّ الحلَّ في خلاصِ العالم يكْمُنُ في
ذلك الجزء السفليِّ من الأرضِ نفسها، ليصلَ إلى عقيدةٍ راسخةٍ أنَّ الرحيلَ في العالمِ الأرضي لا
يختلفُ كثيراً عن عوالمِ الغزالي، وأنَّ هذا الزَّمن هو زمنُ (التَّناسُخ - الإضاءة)، تضادُّ بين
(التَّناسُخ بمفهومه السلبي / والإثارة)، فالعالم الأرضي لا يزالُ يبرزُ تحت أنقالِ العتمةِ

فالشَّمْسُ ← عينُ قطةٍ

والنَّفْطُ ← رأسُ جملٍ

ويمضي أدونيس على هذا الأساس من المفارقات اللغويَّة التي من شأنها تعميقُ بصورةٍ

الفجوة بين عالمه الذي يسعى لاكتشافه وإحلاله بديلاً عن العالم الأرضي، يقول:

وكَلِّمًا سَايَرْتُ في طريقي

يمامةً أو زهرةً

أو غَبْتُ في إشارةٍ

بيني وبين الضَّوء، وانحنيتُ

كالنَّبع في مسالكِ الحجارةِ

تنبَّتُ في جفوني رصاصةً

وكَلِّمًا قَلْتُ أحبُّ الماءَ

والزَّمن الآتي، والأشياءَ

وكَلِّمًا حاولتُ أن أبني أو بنيتُ

سقيفةً ،

تطلَّعُ في عروقي

رصاصةً^(١)...

(١) المرجع السابق، ص ٤١٤-٤١٥..

ثانيًا: بنية قصيدة (المرايا) في: (المسرح والمرايا)

١- بيان صلة (المرايا) بالمسرح عند أدونيس

إنَّ تقنية المرايا شكلٌ من أشكال التعبير الشعري لدى أدونيس، بالإضافة إلى أنَّها تعبّر عن مضامين فكرية، وفلسفية، وصوفية. وسنلاحظ أنَّ سمات الفلسفة الوجودية في هذه المرايا، لم يكن مرتبطًا بطور المعنى فحسب، بل أسبق تأثيره على المستوى البنائي (للمسرح) كبناءٍ تكامليٍّ، وبذلك فإن قصائد المرايا هي جزء لا يتجزأ من البناء المسرحي ككل عند أدونيس، والتي تموضعت فيها المعاناة الداخلية للشاعر، وتحوّلاتها على (مسرح الوجود)، أو (مسرح الترائيات).

ومما يدعم ذلك الرأي فيما ذهبت إليه تبني أدونيس لفلسفات (ابن عربي) الوجودية في إيضاح الصلة بين (الحق/والخلق) في (الوجود) فقد جرى عند (ابن عربي) تشبيه (العين الوجودية/الحق/ بالمرآة)، (والكثرة الوجودية/الخلق/ التي هي أعيان الممكنات/ بالصور التي يراها الرائي في المرآة)^(١)، ومن يتمعن بمواقف أدونيس الوجودية المنبثقة في ترائياته سواء في إطار المرايا، أو خارجها سيُعي تمامًا أنه المرآة الأعلى على مسرحه الوجودي، وبذلك فإن (مراياه) أشبه ماتكون بكاميراه الرائدة للوجود الخارجي، التي يستبطن من خلالها مراياه الداخلية في (مسرح الوجود).

وفي تقنية المرايا تتداخل أنواع التعبير، أو الأساليب حيث نجد مرّةً الأسلوب الغنائي، بحيث تعبّر الذات مباشرة عن نفسها، ومرّةً نجد أسلوب الحكيم، أو السرد، ومرّةً ثالثة نجد أسلوب الحوار، أو (الأسلوب الدرامي).

(١) انظر: ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٢٦٧.

وقد بين إحسان عباس أن مرايا أدونيس كانت على نحو انتقائي، لا شمولي، وبهذا، فإن مراياه لا يمكن أن نخلع عليها صفة عدم التحيز، كما أنها لم تعكس التاريخ بدقته^(١). فيغدو عمل أدونيس في ذلك انتقائياً بالجلب، والاستدعاء، أو الإهمال، والاستبعاد. وأستحضر في ذلك قولاً لبول شاوول حول الشعراء الانتقائيين يقول: "... فالانتقائية وهي تنطلق في معظم الأحيان من واقع فتوي، تُعتم في نظرتها الأحادية على الجزء الأكبر من التراث لخدمة بعض العلامات الهامشية التي يُرى فيها (الإشعاعات)، و (المناثر)"^(٢).

٢_ الأبعاد الفلسفية لتقنية (المرايا) عند أدونيس:

(وللمرايا) عند أدونيس فلسفة خاصة، جاء البوح بها على سبيل الدمج، والإضمار، أو الغموض، وفي هذا الفصل سأحاول تسليط الضوء على الجانب المضمّر (اللامرئي) المتعمّق بالقصد في التوجه لتقنية المرايا، وما اختزلته أيديولوجياً في إطار جدلية العلاقة بين الذات والآخر. و(الآخر) بالنسبة لأدونيس هو الكون بأسره، والتواصل معه عبر تواسجات الأيديولوجيا، وعلاقتها الخفية، يتضمن حتماً وعياً للذات، والآخر، يقول أدونيس (... الأنا يجب أن ترى نفسها من خلال ما يُغايها، ومن هنا أهمية الشيء)^(٣).

وهذا الوعي التصوري لقيمة (الأنا) عند أدونيس يقترب كثيراً من مفهومه عند هيغل وهو ما اصطلح على تسميته بـ (الوعي بالذات) أو (الوعي الذاتي) يقول هيغل: "إنّ العالم هو (المرآة) التي نتعرف فيها على أنفسنا"^(٤).

(١) انظر: إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) بول شاوول، (ثماني مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة)، الآداب، ١١٤، ١٩٨١، ص ١٤٩.

(٣) منير العكش، أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٣٦.

(٤) محمود رجب، المرأة والفلسفة، إصدارات كلية الآداب - جامعة الكويت، ١٩٨١، ص ٢٣. نقلاً عن: Cite par hyppolite, Genese et structure de la phenomenologie de / l esprit de hegel, aubier, paris, 1948.T.I, P.25.

ومن وجهة النظر النفسية عبر الفرنسي جاك لاكان عما أسماه بـ (مرحلة المرأة) ^(١)،

يقول: "... إن مرحلة المرأة هي مشهد استعماري أو أساسي؛ لأن الوجود أولاً يقتضي استدعاء الكينونة في علاقتها بالغيرية، بنظرتها، أو بمركزها ...". ^(٢) ومن هنا تبدأ عملية التطور المستمرة لإنتاج الذات المفارقة في كونها مجرد انعكاس خارجي للذات عن (حقيقة) الفرد، وهذا التغير المستمر للفرد في إبداع ذاته يثير توتراً، أو انفصاماً للأنا وكفايتها نحو الكمال ^(٣).

ومن هذا الجانب تأتي بلاغة المرايا التي من شأنها إحداث فجوة، أو مسافة توتر لا تتشكل من مكونات البنية اللغوية فحسب، بل والمكونات التصويرية أيضاً ^(٤). إذ لا تقتصر تلك الفجوة على صعيد التركيب الفني/ الدلالي فحسب بل تتجاوزها للمواقف الأيديولوجية عقائدياً/ سياسياً، عبر إيجاد نوع من المفارقات الحادة بين (الذات) في مواجهة (الآخر) ^(٥).

وفي موضع آخر يقتبس هيبوليت عبارة لهيجل يقول فيها "إن العالم ليس إلا المرأة الكبرى التي يكشف فيها الوعي ذاته". راجع: محمود رجب، المرأة والفلسفة، ص ١٣٩.

^(١) كانت دراسة (لاكان) لمرحلة المرأة الموسومة باسم "مرحلة المرأة"، من حيث هي عامل تشكيل لوظيفة الأنا، والتي نشرها لأول مرة سنة ١٩٤٩م، ثم أعاد نشرها عام ١٩٦٦م في مؤلفه الضخم "كتابات"، مقتصرة على تجربة المرأة عند الطفل من حيث علاقتها بغيرها من مراحل، أو لحظات ارتقائية يمر بها الطفل، وقد ضمت دراسته في مجملها تخطيطاً أولياً لنظريته في التحليل النفسي، وتدور هذه الأفكار حول مفهوم محوري هو مفهوم "العقدة"، والعقدة عنده "هي ذلك العامل اللاشعوري الذي يكمن في صميم بناء الأسرة"، ويذهب لاكان إلى أن العقدة تنطوي على ما أسماه "بالصورة" التي يحددها تحديداً فيه مفارقة بقوله: "إنها عبارة عن امتثال لا شعوري"، والصورة تلعب في نظره دوراً هاماً في النمو النفسي للطفل داخل الأسرة، وقد علق لاكان تلك الصور على ثلاث عقد أساسية: (١) عقدة الفطام، والمزاحمة، والثالثة هي عقدة أوديب. للإفادة أكثر انظر: محمود رجب، المرأة والفلسفة، إصدار كلية الآداب جامعة الكويت، ١٩٨١، ص ٢١-١٨. ويجدر التنويه إلى أن تلك المساهمة الفلسفية لدراسة (مرحلة المرأة) لم تكن سبقاً، أو حكراً على لاكان إذ يشير الدارس إلى تأثير لاكان في نظريته تلك (بفرويد) بشكل واضح، ويشير كذلك لتأثره (بهيجل)، وخاصة في كتابه "ظاهريات الروح"، وعلى الأخص الجزء الأول منه عن الوعي بالذات الذي انبنى وفق منظور فلسفي خالص. انظر: المرجع السابق، ص ١٩.

^(٢) ميجان الرويلي؛ وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥، ط ٤، ص ٢٣٣.

^(٣) المرجع السابق، ص ٢٣٢.

^(٤) انظر، كمال أبو ديب، في الشعرية، ص ٣٧.

^(٥) انظر، المرجع السابق، ص ٤٣-٤٥.

إذا تَقَضَّى بلاغة المرايا التناوب على مستوى الصراع الوجودي بين محسورين أساسيين، وهذا ما يحاول الشاعر ابتداعه لبلوغ أقصى الإمكانيات التي تحقق للنص شعريته، فضلاً عن الأبعاد الدرامية المتحققة لهذا النوع من الصراع. ويُعدُّ (المسرح والمرايا) من أكثر الدواوين إبرازاً للنزعة المذهبية عند أدونيس بغض النظر عن الإطار الفكري باستدعائه العديد من ملامح الثورية لتلك النزعة، حيث عرّض بالكثير من آرائه (بالأمويين)، وغيرهم من القوى الجائرة التي بسطت نفوذها على أرض دمشق في حقبة تاريخية معينة، فرفع مرايا (الماضي) في وجه (الحاضر) مندداً بالواقع العربي، بتوجّه إنسانيّ نحو (المستقبل).

تلك هي مرايا (الهوية المتناصلة) عبر التاريخ على حدّ تعبير مصطفى الشليح الذي يرى في تقنية المرايا: موقفاً من العالم تمتزج عندها الذات بالآخر^(١). ويرى كمال أبو ديب أن في الثنائية الضدية للمرايا، والجسد تحضر الفجوة، أو مسافة التوتر، (فالمرايا) ترتبط بالمجرد، ولا تمتلك أبعادها الخاصة، كما أنها غير قادة على التكاثر إلاّ عبر التكرار. أما (الجسد) فهو مرتبط بالحس، بحيث يمتلك أبعاده الخاصة، وهو الفاعلية الأولى للاستمرار عبر التجدد والتنوّع^(٢).

وعند استعراض تلك المرايا نجد أدونيس يركز على الجانب اللامرئي من خلالها وهذا من تداعيات اتصاله بتراث الصوفيّة، حيث وجد في هذا الجانب ما يتناسب وطموحاته الفلسفية، في المجاوزة، والاستبطان/ Introspection^(٣)، نزوعاً إلى الكشف؛ لذا فهو يرى في كفاة

(١) مصطفى الشليح، الذات والمرايا في القصيدة المغربية، ٢٠٠٥، ص ١١.

(٢) انظر، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، ص ٢٧٠.

(٣) (الاستبطان/ Introspection): هو الدخول في باطن الشيء، ويُطلق على ملاحظة النفس الفردية لذاتها لغاية نظرية، وهذه الغاية قسمان، الأول: معرفة النفس الفردية من جهة ماهي فردية. والثاني: معرفة النفس الفردية من جهة ماهو نموذج للنفس البشرية العامة، أو نموذج لكل نفس مهما يكن نوعها. ويُسمّى هذا الاستبطان بالتأمّل الباطني. راجع: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٦٤.

العناصر المشكلة للنص (إملاءً باطنياً) يقول: "فالباطن هو الذي يُملّي الظاهر، والقول إنَّ الظاهر (القاعدة...) يجب أن يُملّي الباطن قتلٌ لحركة الإبداع"^(١). ولم تختلف المرايا بمغزاها الباطني (الصوفي) في الاستدلال على الوجود الواحد المتعين بصوره المتكررة في الظاهر^(٢).

٣- المستويات البنائية لتقنية (المرايا) عند أدونيس

جاء التدرج في بنائية (المرايا) وفقاً لمسارين اثنين، وصولاً (للتورية) التي وُسِمَ بها الديوان. الأول: مرايا قائمة على عنصر (التشخيص/ Personification)^(٣):

وهي مرحلة تمهيدية لما قبل الثورة تضمنتها منظومة: (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور)، وهذه المرايا تتسم بالثبات، وتتم في أبعادها عن فكر أحادي الاتجاه، إذ لا يُعنى الشاعر بغيره، ولا تتعدد احتمالاتها الرؤيوية، فتتمثل فيها العديد من الاستدعاءات من بؤح التاريخ، وانشطاراته؛ (ليتقمص / Reincarnation)^(٤) الشاعر أدواراً أخرى غير بعيدة عن التحيز، والانتقائية ومعظم مرايا تلك المنظومة هي مرايا تهويمية معنية بالخلفيات الأيديولوجية

(١) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص ٢٢٥.

(٢) حنّ (عبد المنعم حنّفي) ثلاثاً من المرايا حسب دلالتها الصوفية وهي: مرآة الكون، ومرآة الوجود، ومرآة الحضرتين، وفي مجملها تشير إلى (وحدة الوجود). انظر: عبد المنعم حنّفي، معجم مصطلحات الصوفية، ص ٢٤٠. ولا تختلف هذه الدلالة عند (ابن عربي)، فالمرآة عنده تقابل صورة تمثيلية، وهي تفسر سبب وجود الخلق، وكيفية نشوء الكثرة عن الوحدة، فقد شاء الحق أن يرى عين أسمائه وصفاته فأوجد العالم. فمرآة الحق = مرآة الخلق، ومرآة الخلق = مرآة الحق، في تقابل أو (ترائي) واحد. انظر: أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، ص ٣٩٣.

(٣) راجع المصطلح: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٢٧٦. (والتشخيص في الأدب): إسباغ الحياة الإنسانية على الجماد. أمّا عن (التشخيص في المسرح) وهو المعنى بهذا المقام: فهو تقليد لهيئات الشخصيات. راجع: راميل يعقوب؛ وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٢٦.

(٤) راجع مصطلح (النقمص): جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٢٩.

لدى الشاعر (عقائدية، وسياسية)، ويتسم هذا النوع من (المرايا) بالحداثة إزاء الوجود إذ عكس الشاعر من خلالها الكثير من الصور الباهتة من خلال استدعاءاته الماضوية لأحداث تاريخية كبرى كان القصد منها جانبان أساسيان أولاهما: في التركيز على الجانب غير المرئي الذي أسس في ثورته فكراً غيراً في مجريات التاريخ، وأبعاده من خلال استحضار (رموز العلويين).

وثانيهما: النيل والتعريض بالقيادات المتناخضة، والمفرغة من أيّ معالم للثورية على الصعيدين (الفكري، والحياتي) في المشرق العربي، وفيها يتجاوز الرمز حدوده التقليدية في الانتقال من حيّز التجربة الذاتية إلى الكونية في احتجاج الشاعر على السلطة . ونجد أدونيس في هذا النوع من المرايا يتحدث في (مراياه) بأنا (الآخر)، وليس (بأناه) المباشرة، وتمثل ذلك تحديداً في: (مرآة للشرع)^(١)، و (مرآة الماضي)^(٢)، و (مرآة طاغية)^(٣)، و (مرآة السياف)^(٤)، و (مرآة رجل يروي)^(٥)، و (مرآة الفقير والسلطان)^(٦)، و (مرآة الحجاج)^(٧)، و (مرآة الرأس)^(٨)، و (مرآة للأرض)^(٩)، والتميز بين (أنا) الشاعر، و(أنا) الآخر أو الأنا المفارقة لصوت الشاعر يتم من خلال الوعي بالمعطيات المعنوية بالكشف عن عوالم الشاعر الداخلية، والمكوّنة لفكرة ونفسه، وفي مدى توافقها مع الشاعر، أو انفصامها عنه. فقراءة الشاعر من الدّاخل تحدّد النسق الخاص به، وبمنهجية في التفكير، وتلك القدرة من المتلقي بإحالة الضمير (أصله)، والتميز بين ذات الشاعر والذّوات الأخرى في القصيدة، إنّما يستمدّها من قدرة الشاعر نفسه على

(١) المرجع السابق، ص ٥٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٣) المرجع السابق، ص ٦٣.

(٤) المرجع السابق، ص ٦٥.

(٥) المرجع السابق، ص ٧٥.

(٦) المرجع السابق، ص ٧٧.

(٧) المرجع السابق، ص ٨١.

(٨) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٩) المرجع السابق، ص ٩٢.

الاستقطاب، والتوظيف اللغوي الأمثل الذي ينهض بمهمة تقديم كل شخصية على حدة مع احتفاظ كل منها بعلامتها المميزة وأبعادها الخاصة، وسأتناول تلك المرايا كالاتي:

- في (مرآة للكرسي)^(١) و (مرآة للوقت)^(٢) استدعاءً للفادي المخلص السيد المسيح عليه السلام.

- في (مرآة للشرع)^(٣) يتقن أدونيس بشخص (تيمور)، وقد أشرت سابقاً لما يرمز إليه تيمور، وبيّنت الدراسة ما يُضمّره الشاعر من العداء للحضارات التي بنت مجدها على أنقاض دمشق وهذمها، وتلك القصيدة سابقة على منظومة (أحلام ومرايا حول الزمان المكسور)، إلا أنها ترتبط معها فكرياً في الإطار العام.

- في (مرآة طاغية)^(٤) يتنكر الشاعر لشخصه، ويتحدث بصوت الطاغية يقول:

سنبلّة سنبلّة، لا تتركوا سنبلّة

فإنّ هذا الحصاد، فردوسنا المستعاد

بلادنا المقبلة

- وعلى نفس شاكلة القصيدة السابقة يتقلّد أدونيس شخصية السيّاف في (مرآة السيّاف)^(٥).

- في قصيدة (بيروت)^(٦) دمج الشاعر (مرآة عائشة) بيروت دمجاً تاماً بعد ما كانت إحدى

مراياها. ولا يخفى من وراء ذلك؛ التطرّف المضمر للنزعة الشيعة لدى الشاعر فسي

الجانب غير المرئي^(٧).

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٣٣

(٢) المرجع السابق، ص ٣٤

(٣) المرجع السابق، ص ٥٥

(٤) المرجع السابق، ص ٦٣

(٥) المرجع السابق، ص ٦٥

(٦) المرجع السابق، ص ٧٠-٧١.

(٧) انظر ص ١٥٢-١٥٤ من هذه الدراسة.

- في مرآة (الزبد بن علي) ^(١) عداة مبطن للخليفة هشام بن عبد الملك بن مروان (١٠٥-

١٢٥هـ-٧٢٣-٧٤٢) ^(٢) سليل خلفاء بني مروان، وهم امتداد لبني أمية. ويظهر فيها

تحيز الشاعر المضمّر لآل علي. حيث امتزجت الغنائية بالدرامية على أساس من

المفارقة في (حوار الشاعر مع شخص زيد). يقول أدونيس:

أستشرف المكتوب في صفحة الخلافة

مرسومة كالقبر تحت راحتي هشام

رأسك بين النصل والرصافة

مهاجرٌ والجسد المصلوب

يُنثر مثل الصوت

في نهر ...

- لا، لن يحول موتٌ ...

لي وطنٌ في الماء - غير الموت

يجهل، غير الصلْب والحريق

يجهل أن يقرب المسافة

ما بيننا، ويفتح الطريق ...

- في مرآة (رجل يروي) ^(٣) يتمثل فيها أيضاً استدعاء تاريخي لفكرة الجوز في الحكم،

والطابع الدموي المتعلق بفكرة الخلافة. يقول أدونيس:

(١) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٧٢/٧٤.

(٢) انظر: محمد عبد القادر خريسات، الدولة الأموية من النهوض إلى السقوط، ص ٢٦٩.

(٣) أدونيس، المسرح والمرآيا، ص ٧٥.

لو أنني ولدتُ قهرمان

في القصر،

أو مزيناً لزوجة الخاقان

لكنتُ أفواساً على الدروب،

لكنتُ قواماً على الرؤوس

أصنعُ منها النُّقل والندامي

والخمر والكؤوس

أصنعُ منها نكهة الشعوب.

وما جاء في هذه القصيدة ينطبق على الاستدعاء التاريخي لرمزية (الحجاج) على الظلم في الخلافة^(١). في (مرآة الحجاج)^(٢).

- في (مرآة لزياب)^(٣) يتخذ الشاعر زرياب مرآة لعصرنا الذي نعتنه بسـ (عصر الأغاني)، والغناء هنا بدلالته السلبية، يستلب واقعنا من أي فاعلية على الصعيد الفكري أو الحياتي.

- في (مرآة الرأس)^(٤)، و (مرآة الشاهد)^(٥) و (مرآة لمسجد الحسين)^(٦) تجلّت فيها الأبعاد الشيعية بالتعاطف مع مقتل الحسين بن علي، تلك النزعة المذهبية التي حاول

(١) انظر ص ١٥٤ - ١٥٦ من هذه الدراسة.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ٨١-٨٢.

(٣) المرجع السابق، ص ٧٦.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٣.

(٥) المرجع السابق، ص ٨٤.

(٦) المرجع السابق، ص ٨٥.

أدونيس أن يتصلّ منها خلف مراهه، إذ تمكّن من اتّخاذها مهرباً من خلال إقامة عدد من التفسيرات على المستويين البنائي، والدلالي لنصوصه الشعرية.

وفي ذلك ميلٌ للفلسفات الدّاعية بإنتاج نصٍّ يخلو من الأيديولوجيّات المسيقة، وهو ما يُعرّف (بالنصّ اللاأيديولوجي)^(١). وهذا الإطار في التخلّي عن الجزئيّات الضيّقة لأيّ توجّه مذهبي/سياسي، يُلحّ عليه أدونيس دائماً في كتاباته التنظيريّة، ويُعدّه من التوجّهات الحدائيّة للشعر الجديد يقول: "... لا يمكن للشعر أن يكون عظيماً إلا إذا لمحا وراءه رؤيا للعالم. لا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقيّة، أو أن تكشف عن رغبة مباشرة في الإصلاح، أو أن تكون عرضاً (لأيديولوجية) ما، رغم أنّ الشعر الجديد متداخلٌ مع جميع حقول الفكر. إنّ الشعر - الأغنية -، الشعر - الوقائع الصغيرة -، الشعر - الوصف - نقيضٌ للشعر بمعناه الجديد من حيث أنّه لا يقوم على كليّة التجربة الإنسانية، ولعلّ أهزل الآثار الشعرية - بالمقياس الجديد - هي غالباً الآثار التي لا تكشف إلا عن عقّد الشاعر، أو ظروفه الاجتماعيّة الشخصية ... إنّ معجزة الشعر هي، على وجه الدقّة، أن لا يعكس هذه المعطيات وحسب، بل أن يتجاوزها. ليس الأثر الشعري انعكاساً بل فتح. وليس الشعر رسماً، بل خلق"^(٢).

(١) يحصر عباس بيضون النصّ (اللاأيديولوجي) بالنصّ اللّاسياسي، أمّا جان لاشلير: فهو يجزم أنّ الأيديولوجيا غير مرتبطة بالعمل السياسي وحسب، وإنّما: "مُجمل التمثّلات الذهنيّة التي تبدأ بالظهور منذ اللحظة التي يعقّد فيها البشر فيما بينهم روابط معيّنة، وبهذا المفهوم يعتبر لاشلير أنّ: الأساطير، والخرافات، والمعتقدات الدينيّة، والمبادئ الأخلاقيّة، والعادات والتقاليد، والبرامج السياسيّة بمثابة أيديولوجيّات". محمد علي مقلد، الشعر والصراع الأيديولوجي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦م. هامش ص ٨٨. نقلًا عن: J. Leachler, Questeeque I ideologie Gallimard, 1977. page 21.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ط ٢، ص ١١.

ويقول أدونيس في موقع آخر: " إنَّ النقد الأيديولوجي للنص الشعري يشوّه النص،

ويُخفي حقيقته"^(١). أمّا على سبيل اللغة الشعرية، فالأيديولوجيا في نظر أدونيس تحيلها للغة إخبارية أكثر ممّا هي لغة تعبير، وبالتالي فإنَّ النظرية الشعرية تصبح نظرية في التلقّي، لا في الإبداع ... وأخيراً يُعدُّ أدونيس الخطاب الأيديولوجي (سياسي/ ديني)، لا يتلاءم وطبيعة الشعر لأنّه في اعتماده كل أشكال الطغيان، والكبت، والقمع، إنّما يقتل الشعر والإنسان^(٢).

وهذا ما يفسّر لجوء بعض الشعراء، ومن بينهم أدونيس إلى القصائد (الخاطفة) القصيرة جداً بحيث لا تتسع إلا لوصف حالة عاجلة، أو صورة عابرة، فمثل تلك النصوص لا تتمتع بإعطاء القدر الكافي لبعدي الزمان والمكان لكي يعبر عن موقف، أو بنية فكرية متماسكة^(٣). إلا أنّ أحد الدارسين يؤكد أنّ الكاتب لا يمكن أن يُنتج أثراً فنياً دون خلفية فكرية حاضرة أثناء عملية الكتابة^(٤). ويتفق الكثير من المنظرين والمفكرين أنّ النصوص الأدبية تُوضع لخدمة أغراض أيديولوجية إمّا مكشوفة، أو مُضمّرة^(٥)، أو مُموّهة^(٦). الأمر الذي يجعل من الصعوبة الحديث عن نص (لا أيديولوجي).

وأدونيس رغم وجود نزعة الشيوعية عبر مرآياه من زوايا معينة إلا أنّه لا يمكن تعميمها، أو قراءتها وفقاً لصوته الخاص فحسب، إذ أضفى عليها سمة الكونية، واستطاع في تمثله لتلك المذهبية أن يصهر معطياتها الخاصة، ويدمجها في إطار كلية التجربة الإنسانية، وهذا

(١) محمد علي مقلد، الشعر والصراع الأيديولوجي، ص ٨٦. نقلاً عن: أدونيس، (الشعر والنقد الأيديولوجي

للشعر)، الكفاح العربي، ١٩٨٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٧.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٩.

(٤) المرجع السابق، ص ٨٨. نقلاً عن: مجلة الفكر العربي، كانون الثاني، ١٩٨٢، ص ٩٨.

(٥) المرجع السابق، الصفحة ذاتها، نقلاً عن: كريستوفر بتلر، فصول، مجلد ٥، عدد ٣، ١٩٨٥، ص ٨٢.

(٦) المرجع السابق، الصفحة ذاتها، نقلاً عن: شترن، فصول، عدد ٣، ص ١٢.

ما حدا به بالفعل، للتوجه في قراءة كل الرموز التي تعبّر عن مذهب الشيعة في إطار تاريخي، حيث اكتسبت أبعاداً أخرى أراد أدونيس أن يترسّمها ويدخلها في إطار فكري، فلسفي معيّن، تحدّث أبعادها من خلال التوجّهات الفكرية لهذا الديوان، إذ ثمة خيط رفيع استطاع أدونيس من خلاله الربط، والمقاربة بين جميع رموز الديوان على اختلاف مذاهبهم، واتجاهاتهم، وحتى بإلغاء البعدين الزماني، والمكاني لحضور تلك الشخصيات، وهو نفس الخيط الكوني الذي جمع مثلاً ما بين (أورفيوس، ومهيّار، وسقراط، والحسين، والحلاج، والمعري ووضّاح، والمسيح... إلخ وحتى الشاعر نفسه).

والجمع بين الرموز الأسطورية، والتاريخية، والدينية، والأدبية، وتضافرها ليس بالإمكان؛ ما لم يستند إلى مرجعية فكرية، وفلسفية واضحة يتكئ عليها الشاعر في بناء جميع مراحله، حيث استطاع أدونيس أن يقترح صورة (مركبة) تُؤلف بين جميع الرموز المنتشبة في أبعادها وظلالها، ومحاولة إيجاد بؤرة تستقطب كافة الإشعاعات لنواتها، وهي صورة (السيّاف) بضحاياه المتلاحقة، مقابل ذلك المخلص المنقذ، والنبي الملهّم التي انتقلت معه النار في ثورته تلك من (الفينيق) إلى نار (النبوة)، فهو الهاجس الثوري الطامح الذي شكّل ثيمة أساسية لا تُفارق قصائد هذا الديوان.

- المسار الثاني في بناء تقنية المراح:

هي مراح الاختزال حيث يختزل فيها الشاعر أبعاده الخاصة، ويتمثّل في هذا النوع من المراح عنصر الإيهام من خلال الدمج (بآخر)، إذ يختزل فيها الشاعر مرآة (الأخر)، ويمتدّ بامتداد تلك الشخصية المستدعاة، وهي في إطارها العام تمثّل النزعة الثورية لهذا الديوان، وبهذا ينطلق الشاعر من جزئية التجربة، ومحدودية أبعاده الخاصة إلى شمولية التجربة الإنسانية، حيث يكتسب أبعاداً أخرى جديدة تُضاف إليه، فما تلك المراح سوى مراح الشاعر نفسه، حيث

يتمرأى خلف رموزه المستدعاة من التراث (الأسطوري/ والتاريخي/ والأدبي/ والديني)؛ للتعبير عن ذاتيته بالاعتناق من قيد الشخصية الميقاتي أثناء عملية الاسترجاع، وتحرير الزمن تأهباً للدخول في زمن المطلق.

وجاءت هذه المرايا وفقاً لمنظومة (مرايا للمثل المستور)، ومعظمها يرمز إلى فكرة (المجاورة)، والاحتفاء بالذات، ممّا يربطنا للروح النرجسية في أسطورة (نرسييس)، لكن أدونيس يتجاوزها من الحالة المرضية من حب الذات، والمفضية إلى الموت، للتخلص من تلك الحتمية بإحلال عوالم بديلة من خلق الشاعر. وممّا يؤكد مبدأ الاحتمالية في رسم تلك المرايا المختزلة لأبعاد الذات الإنسانية أنها جاءت في صيغة التذكير، وهذا ما تنبّه إليه حاتم الصكر في بحثه عن تلك المرايا حيث ميّز بين نوعين منها: المضافة مثل: مرآة الحجر، مرآة طاغية، مرآة الحجاج، مرآة السيف، مرآة رجل يروي، التي تم استيفائها سابقاً والمرايا المنكرة^(١) (المنوثة) مثل: مرآة لزيد بن علي، مرآة للغيوم، مرآة لمعاوية، مرآة لخالدة، مرآة لأبي العلاء، مرآة للعين والزمن، مرآة لأورفيوس ... إلخ وفقاً لمنظومة (مرايا للمثل المستور) باستثناء - مرآة لزيد بن علي - من منظومة (مرايا وأحلام حول الزمان المكسور). يقول الصكر في التمييز بين النوعين: (فالنوع الأول هو أكثر يقيناً، وتأكيداً، واقتصاراً، فأن تكون هذه القصيدة (مرآة الحجاج) فذلك يعني أنها صورته الوحيدة الممكنة، والنهائية، التي ليس سواها... أمّا أن تكون هذه القصيدة مرآة (الزيد بن علي) فذلك يعني أنها ليست المرآة الوحيدة أو النهائية له، فثمة إطلاق وتعدّد واحتمال^(٢)).

(١) انظر: حاتم الصكر، (وجه نرسييس في حياة الشعر، قصائد المرايا في تجربة أدونيس)، فصول، ع ٢،

مجلد ١٦، ١٩٩٧، ص ٣٧.

(٢) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

وسأتناول بالدراسة بعض المرايا الدالة على فعل المجاوزة، وامتداد الشاعر مع امتداد

رموزه المستدعاة. يقول أدونيس في (مرآة للسؤال)^(١):

سالتُ، قيلُ، الغصن المغطى بالنار، عصفور

وقيلُ : وجهي

موجٌ، ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار، والمنارة

وجئتُ، والعالم في طريقي

جبرٌ، وكل خلجة عبارة

ولم أكن أعرفُ أن بيني وبينه جسراً من الأخوة

من خطوات النار والنبوة

ولم أكن أعرفُ أن وجهي

سفينة تُبحر في شرارة

فيتداخل المشهد المرآوي للفينيق والشاعر من خلال ذلك (التماهي) باختزال أبعاد

الفينيق، وامتداد الشاعر بامتداده، ورمزيته على الصيرورة والتحول، ليتحقق له من خلالها بعد

آخر لتمرئي الذات وتحولاتها ممثلاً (بالنبوة).

وعلى غرار ما سبق يتمرأ الشاعر في (مرآة الطواف)^(٢) باعتبارها امتداداً آخر

(لأورفيوس)، حيث أعقت تلك القصيدة قصيدة: (مرآة لأورفيوس)^(١) مباشرة، يقول أدونيس في

(مرآة الطواف):

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٧٠.

(٢) المرجع السابق، ص ١٩١.

بعد نار الطَّواف،

بعد رحيق الجرح والحلم في سرير القطاف

سَطَعَتْ شهوةُ العلو، تسَلَّقَتْ حنيني ونارُهُ، ورَحَلْنَا

عن بلادِ نَزَاةٍ طَحْلِيَّةٍ،

في بَساطِ الخليفةِ الشفافِ

وأنا اليوم نكهةٌ كوكبيةٌ

أتمرأى، وأصهرُ الدَّهرُ مرآةَ انخطافٍ لوجهي العرَّافِ

للنَّهارِ المسنونِ كالقلبِ، للفتحِ

لسِحرِ الأبعادِ والأطرافِ.

اختزل أدونيس في تلك القصيدة أبعاد النزعة الأورفية في التطواف الدائم، والمُطلق، وتحنَّث علي الشرع من قبل عن ذلك النزوع من قبل أدونيس نحو التسامي أو (التمرئي)، وهو ما يسمى (بمرحلة المرأة) ^(١). كما أنَّ أدونيس في تراثياته تلك يعتمد الأطر (التناسخية الحلوية) ^(٢) ركيزة، وأساساً في الارتقاء لمصاف الكمال، وإضفاء الطابع الألوهي على جميع

(١) المرجع السابق، ص ١٩٠

(٢) انظر: علي الشرع، الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص ١١٦.

(٣) (التناسخ / Metempsychosis): في أصلها "عقيدة، كالتجسيد، قديمة، نجدها في (قوانين مانو) أقدم الكتب الهندية ... والبوذية من أكثر المذاهب توسُّعاً في مبدأ التناسخ ... وكان الهدف من التناسخ أخلاقياً أول الأمر تحقيقاً لفكرة الجزاء وفي اليونان كان فيثاغوراس، وأنباذوقليس من القائلين بالتناسخ، وحرماً قتل الحيوان؛ لأنهما اعتقدا أن الأرواح الإنسانية يمكن أن تتناسخ في الحيوانات، والنباتات ... وكان مصدر أفكار التناسخ لدى الإسلاميين (الهنود) وليس اليونان؛ لأن البصرة، والكوفة مركزا الحركات القائلة بالتناسخ كانت مَلْتَقَى القادمين، والذاهبين إلى الهند ... وكانت (المانوية) كما يرى عبد القادر البغدادي تقول بالتناسخ، وهو يذهب إلى أن الهنود القائلين بالتناسخ هم فرقة (السمنية). وكانت فرق (الشيعة)، وخاصة (الخطابية) تقول بالتناسخ، فأرواح الصديقين ترتقي مدارج الكمال في أجساد الأولياء، والأنبياء إلى النور الأعلى ... إلخ " . راجع: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م،

تجلياته، ودمجه المقصود (لأنه) المفردة بالإطار الجمعي (النحن)، وكأنه الأصل لكافة التجليات المنبئة في شتى الصور الوجودية. لذلك يوظف أدونيس مفهوم الجنس في جانبه المادي، ويؤلفه بالجانب الروحي؛ لينتأى له قدر هائل من التناسل، وكأن (المرايا) تصبح الرحم الذي تتمخض عنه كافة التشكلات بإحالة الأصل لإحالات متكررة في دلالتها على الخلق، وغاية الشاعر في جلّ مراياه هي التسامي على أبعاده الأرضية، والتوجه صوب الفضاء.

وهذه الفلسفة عند أدونيس بإحالة الأصل للكثرة في إطار (وحدة الوجود) مستقاة من (ابن عربي) على وجه الخصوص في كتابه (فصوص الحكم) الذي ألفه سنة ٦٢٧هـ^(١) وهو كتاب في الفلسفة الإلهية لا في التصوف البحت^(٢) حيث اعتمد في بناء مذهبه الروحي لتأسيس نظريته في وحدة الوجود على تشبيه صورة الله والعالم بالمرآة التي تنعكس عليها هذه الصورة^(٣). وفي بيان تلك الصلة يقول ابن عربي: "إن الله تعالى لما أوجد العالم كان شبحاً لا روح فيه، وكان كمرآة غير مجلوة، فاقتضى الأمر جلاء مرآة العالم فكان آدم عين جلاء تلك المرأة، وروح تلك الصورة"^(٤).

ص ١٤١-١٤٢. وراجع المصطلح بالإنجليزية: جميل صليبا، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، الجزء ١، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٤٦.

وتؤمن الديانة (الهندوسية) إلى جانب التناسخ بمذهب (الحلول) " وهو: أقدم المذاهب الفلسفية، فهو مضمون (الأرواحية، والطوطمية، والديانات الباطنية، والغنوصية، والمصرية، والهندية، وهو المذهب القائل بأن الله حال في الكون أو في الإنسان، وكان طاليس أقدم من قال من الفلاسفة بالحلول، وأن العالم حافل بالآلهة، ويقصد أن الله منبث في العالم... وكان داعية الحلول الأول الحلاج المقتول سنة (٣٠٩ هـ) ... ومن الطوائف الإسلامية المعاصرة التي تقول بالحلول (العلويين، ويدعون ألوهية علي بن أبي طالب ... إلخ " .

راجع: المرجع السابق، ص ٤٢٧-٤٢٨.

(١) ابن عربي، فصوص الحكم، ص ١٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣) المرجع السابق، ج ٢، ص ١٢.

(٤) المرجع السابق، ص ٣٧.

لذلك فإن أقرب وصفٍ (لمرايا) أدونيس هو وصفها (بالمرايا المتقابلة) حيث اعتمد في بنائها على فلسفة التجلي الدائم والمتعدد بإقامة نوع من الضدية مع الآخر، وتبنيّه فكرة المجاوزة، وطرح البديل بمراياه الخاصة التي تتعالى على مرايا الآخرين في طرح ذاته كعنصر يتجلى فيه العنصر الإلهي القادر على الخلق والابتعاث.

وهي ذات الفلسفة التي اعتمدها (ابن عربي) في فلسفته حول (الخلق)، فهو في اصطلاحه: "تجلّ إلهي دائم فيما لا يحصى عدده من صور الموجودات، وتغيّر دائم وتحول في الصور في كل آن ذلك الذي يُطلق عليه أحيانا اسم "الخلق الجديد" (١).

ومن القصائد التي جاءت على قدر عالٍ من القوة الإيحائية على صعيد تمرئي الذات ومجاورتها لمرايا الآخرين (مرآة الطريق وتاريخ الغصون) (٢). يقول أدونيس:

وقفنا أمام المرايا ورأيت الوجوه الطريفة

وتجاعيدها، ورأيت الجنون

وهو يستنفرُ العصور يسوقُ العصور

نحوها. ورأيت الرّماح

تتحني فوقنا كالغُصون، رأيت الغُصون

في تقاطيعنا....

رأيت المراكبَ في فجوة الخليج

تحملُ النارَ والرياح

وغسلتُ (المرايا) وحرّرتُ إعضارها، مزجتُ (المرايا)

والطريق وتاريخها، وجعلتُ المزيج

كيمياء العصور الجديدة (١)...

(١) ابن عربي، فصوص الحكم، ج ٢، ص ٨.

(٢) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٩٢-٢١٠.

لقد اختزل أدونيس في مرآته تلك حشداً من المرايا باستدعاء عدد كبير من الرموز حيث (الفينيقي، ومهيار، ونادر الأسود^(١)، والثائرون)، فامتزج في تلك القصيدة جوانب من الغنائية والملحمية، كأنه يسرد لنا قصة أسسها الثائرون في فتوحاتهم عبر التاريخ؛ فضلاً عن اغتناء مراياه بالكثير من الحمولات الفلسفية عبر أجواء من (الحلم، والأسطورة).

إن أدونيس يسعى للتوحد مع مراياه المتعددة، والتي تحقق له سلسلة من اللامتناهيات في ابتكار صيغ الوجود، في باطنها (وحدة الوجود). وهذا ملتقى صوفي (بسوريالي). يقول أدونيس "... هكذا يبدو الرائي، ثلاثة عوالم، لكن في حركة من التدرج، لا من الانفصام، الواقع المباشر المرئي، والواقع الذي ينعكس عنه في نفس الرائي، وأخيراً الواقع الذي يستشفه

الرائي من خلال هذا الانعكاس"^(٢). وهذا ما ذهبت إليه خالدة سعيد حيث عدت مرايا أدونيس (مرايا الأعماق)، تقول: "هي بؤرة تقاطع الرؤى بأجمعها"^(٣).

وبذلك نرى في مرايا أدونيس مزجاً، وتوحدًا بين فلسفتي (الانبعاث)، المستمدة من: الفكر الأسطوري في ابتعاث الفينيقي، والفكر الديني في بعث المسيح لخلص العالم، والباطني

(١) أدونيس، المسرح والمرايا، قصيدة مرآة الطريق وتاريخ الغصون، ص ٢٠٩.
(٢) (نادر الأسود): ربما تكون شخصية مختلفة من نسج خيال الشاعر رامية للبطولة والنضال، أو ربما تكون حقيقة، وعاشها الشاعر بالفعل. فالدلالة الوحيدة التي أفصح عنها الشاعر أنه: "فلاحاً من الفرات". انظر: المسرح والمرايا ص ٢٠٢ من نفس القصيدة، حيث اتخذ أدونيس في كل أطواره وتحولاته رمزاً للحياة، والخصب، كما الفينيقي، وهذه الدلالة تستشف من الأطوار التناسخية التي مر بها (نادر الأسود) على نفس الشاكلة التي مر بها (مهيار) ومن ذلك قول أدونيس: "ونادر الأسود يقرأ باسم الله والشقاء أسطورة الخبز وشعر الماء... ونادر الأسود تحمله الأشجار وكل غصن قبضة وسيف.... ونادر الأسود هاجر كي يرجع مع تشرين في أول الأمطار... إلخ" من نفس القصيدة (مرآة الطريق، ص ١٩٨). "ونادر الأسود... كالدهر، فلاح من الفرات... يخطط جرح الماء... يمشي ويمشي خلفه السماء..." المرجع السابق، ص ٢٠٦.

(٣) أدونيس، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص ٢٠٢.

(٤) خالدة سعيد، حركية الإبداع، ص ٢٠.

الشيوعي لدى (الإسماعيلية)^(١)، و (الفيض)^(٢) الهيولي المستمد من الأفلاطونية المحدثة، وإفادة ابن عربي منها في تفسيره لنشوء الكون^(٣).

ومن أكثر المرايا التي تجسّدت فيها تلك الفلسفة ما جاء في (مرآة للعين والزمن)^(٤). والتي جاء فيها دمجٌ للحلاج بالمسيح، وحتى أدونيس نفسه، تم استيفاء الحديث عنها في فصل المرجعيّات الدينية^(٥). وما يعنينا بهذا المقام قول أدونيس:

غَنَيْتَ قَلْتَ ... فَصَلْتَ الحِلْمَ عَنْ هُدُبِ

يُخِيطُهُ، وَمَزَجْتَ العَيْنَ وَالزَّمْنَ

حيث نشهد في ذلك التحوّل المرآوي لدى الشاعر بإحالة (الحلم) لقوى بصرية متحقّقة (الوجود) مرتكزاً على بعدي (الصيرورة)، والخصب باستدعاء رمز (المسيح)، و (المجاورة) باستدعاء رمز (الحلاج). وهذا التصوّر يُحيلنا لمذهب العرفاء الصوفيين في اعتقادهم بفكرة

(١) (الإسماعيلية): " هي أقوى فرق الشيعة، وكانت تسميتها بهذا الاسم لأنها أوقفت سلسلة الأئمة عند (إسماعيل بن جعفر الصادق) ... ويصف الإسماعيلية أنفسهم بأنهم أهل توحيد دفاعاً عن أنفسهم ضد الطعون التي توجهها إليهم المذاهب الإسلامية بأنهم أهل شرك بأن جعلوا مع الله موجودات قديمة (كالعقل الكلبي، والنفس الكلية) ... ويزعمون بأن الموجودات صدرت عن الله بطريق الإبداع (الانبعاث) ، وليس بطريق (الفيض)، كما يقول الفلاسفة، فلقد أبدع الله أولاً (المبدع) الأول وهو (العقل الأول)، والعلة في وجود ماسواه ، وهو الكلمة أو فعل الأمر (كُن) ، ولم يكن قبله شيء، لأنه مشيئة الأشياء كلها، وعنه (انبعث) (العقل الثاني أو النفس الكلية)، (والانبعاث) غير (الفيض) فهو يوجد من العقول الفاعلة في ذواتها بذواتها عشرة، وتسمى المبادئ الشريفة، والحروف العلوية، والعقل العاشر يقوم بالنسبة للجسم مقام العقل الأول في عالم الإبداع الأول ... إلخ ". راجع: عبد المنعم الحفني، الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيسروت، ١٩٨٠م، ص ٤٤-٤٥ .

(٢) (مذهب الفيض): " من Emanation اللاتينية بمعنى (الصدور، والفيض)، وهو المذهب الذي قال به أفلوطين (٢٠٥-٢٧٠ م) ... ويفسر نشأة الكون برده إلى مبدأ أعلى يصدر عنه الخلق كالإشعاع أو التدفق، بشكل سرمدى، ولا يقلل هذا التدفق الدائم من الأصل، ولذلك يُقال إنها عملية من باب المجاز ، وليس الحقيقة، والكائنات الأقرب للمبدأ هي الأكمل ... إذ يفترض مبدأ علويًا يخلق الكائنات من العدم، أو من مادة كانت موجودة من قبل ... إلخ ". راجع: المرجع السابق، ص ٤٣٢ .

(٣) قام (ابن عربي) بتفسير العالم بالاعتماد على نظرية الفيض، وبالحقائق السبع وهي: (الله، والقلم، والروح العامة، والهيولي، والجسم العام، والشكل العام، ومن تجليها تتكون المخلوقات، وتتحوّل من الوجود الكامن إلى الوجود الظاهر. راجع: المرجع السابق، ص ٢٠ .

(٤) أدونيس، المسرح والمرايا، ص ١٨٩ .

(٥) انظر: ص ١٣٥-١٣٧ ولتتبع دلالة العين ص ٢١٠ من هذه الدراسة.

الحلول بين (اللاهوت، والناسوت)، فالحياة عندهم (عين الذات الإلهية) وهم يعلنون بها: (الحياة في كليتها وشموليّتها)، فالحياة الحادثة، والحياة السرمدية وجهان، أو تجليان لجوهر واحد هو الحياة بمفهومها المطلق^(١). وفي ذلك ما يردُّنا لهاجس أدونيس في إطار علاقته بالزمن حيث سعى شعريًا بتجاوز صيغة الزمن إلى اللازمن، وهذا ما عبّر عنه سابقاً بتفلسفه حول " الإبداع الذي لا يشيخ " ^(٢).

لهذا، كان لتسمية تلك القصيدة بعد صوفيٍّ ممتزجٍ بالفلسفة، وليس صوفيًّا بحتاً فمراة العين هي المراة الوجودية (الباطنة) للترائيات المتكررة (الظاهرة). وفي قول أدونيس: (ومزجت العين والزمن) قد وصل لمرحلة من التوجّد الإلهي، فالذات الإلهية المشبهة بالمراة والظاهر فيها الصُّور إنما هي الذاتُ الإلهية المتجلية بالأسماء، والتي يمكن أن نذكرها في صور الموجودات^(٣).

وتكمن الأهمية باستدعاء (مرايا الآخرين) في هذا الديوان على صعيد المسارين السابقين من المستوى البنائي لتلك المرايا بالثالوث الهرمي في عمليّتي الإبداع، والتلقّي، وهم: (الشاعر/ والنص/ والمتلقّي)، فعن أهميّتها لدى (الشاعر) فإنّها تُمكنه من الخروج من إطار الذاتيّة المفرطة، وتخرجه من (أناء) للاصطدام (بأنا الآخر)، والتجاور معها؛ ممّا يُحقّق له امتداداً أشمل في إطار المنافسة، ومساحاتٍ أوسع في الانتصار الروحي على مرايا الآخرين. وعلى صعيد (النص)، فباستحضار الشاعر لمرايا الآخرين تتشحن القصيدة بطاقة حركيّة حرّة من شأنها تقوية الحبكة الدراميّة في سير الأحداث وتطورها، وتعميق صراع الشاعر (بلاآخر)، كما أنّ في

(١) انظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ١٩٨٣، ط٢، ص٤٦٢.

(٢) فيصل درّاج، (أسطورة الإبداع عند أدونيس)، الآداب، ع٧-٨، لسنة ٤٤، تموز - آب، ١٩٩٦، ص٢٧.

(٣) ابن عربي، فصوص الحكم، ج٢، ص٢٦٨.

تعددية الأصوات صهراً للأنواع الأدبية ، وإلغاء لفروقاتها الحاسمة؛ مما يُثري تماسك النص،
ويُحافظ على مقوماته الحركية.

أمّا عن أهمية استدعاء مرايا الآخرين بالنسبة (للمتلقي)، فإنّها لا تنحصر بالتخفي
فحسب، ولكن يُشرك الشّاعر متلقّيه في الرؤية لذلك المخبوء الذاتي في أنفسهم، فالنّظر لمرايا
الآخرين يشكّل داعماً لتحفيز النّفس، وإمكانية أكثر للتأمّل، والارتداد إلى الذات بوصفها ذاتاً
فاعلة في استشراف الوجود، فأدونيس بمشاركته مراياهم، والتّوحد بعوالمهم، في تمثّل دائم لفكرة
الضدّ مع عالم المتناهيات، والخروج من إطار الجزئية إلى إطار الكلية والشمول. وأستحضر في
ذلك قولاً لمحمد بنيس يقول " ... الملحمي والكوني في شعر أدونيس متلازمان، وهما نتاجاته
تتجاوب مع غيرها في صميم القلق البشريّ ... في هذا التجاوب الكونيّ تتضاعف حريّة
المغامرة، والمؤاخاة، ويكون أدونيس بشعره وبفكره أحد المبلورين لفكرة ثنائية الذات في
الثقافات والحضارات ... ثنائية الذات في (أنا) و (أنت) هي أساساً ثنائية التفاعل في زمنٍ ينحلّ
فيه إمكانُ التجاوبات الكونية الكبرى لصالح استبدادية قائمة من المنغلق أو المدمر إنّها تأكيدا،
مرتكز كل حوارٍ مع (الآخر) من أجل بلوغ الذات ذاتها... إلخ" (١).

وتلاحظ الدّراسة أخيراً أنّ أدونيس في جميع تقنيّاته المنبثّة في الصّينغ الحلميّة، أو
التشكّلات (المراوية) وجلّ تحولاتها، إنّما تعكس ارتباط أدونيس في هذا الديوان بقضايا إنسانية
مصيرية مشتركة مع أبناء المشرق على الصعيد الإنسانيّ ككل. (مسرح) يكون الإنسان
فيه هو الوجود ذاته، وتكون فيه (المرايا) عينُ رؤاه الرّاصدة على مسرح ذلك الوجود.

(١) هاني الخيّر، أدونيس شاعر الدّهشة وكثافة الكلمة، دار رسلان للطباعة والنشر، سوريا، ٢٠٠٦،
ص ٥١.

الخاتمة

لقد خلصت في هذه الدراسة إلى ضرورة الربط والموازنة في تقييم تجربة أدونيس بين الفترة التي كان (المسرح والمرايا) نتاجاً لتحوّلاتها، وفترات شعريته المبكرة لإمكانية رصد أبرز الملامح الفنية في أوليّتها، وتتبع ما طرأ عليها من تحولات على مستويي الشكل (المسرح والمرايا)، والتي لا تنبئ عن ثقافة الشاعر فحسب، وإنما تنبئ عن عملية إبداعية فذة في تصوير العديد من تلك المرجعيّات، وإخراجها إخراجاً خاصاً في نمجها التأم بالمعطيات الفلسفية الأخرى لدى الشاعر، فضلاً عن تفرّد أدونيس في استجماع الرؤى المرجعية كافة لبؤرة الفكرة الأساسية التي تتمحور حولها قصائد الديوان ككل، ومركزيتها القائمة على (الوحدة)، من خلال جلاء التأثيرات الفلسفية عند أدونيس (بابن عربي) في (المسرح والمرايا)، الذي يعدّ الوجه المقابل (شعرياً) لفلسفات (ابن عربي) (التنظيرية) ومُدخلاتها الوجودية التي شكّلت القاعدة الأساس في بنية النسيج اللغوي، والتخييلي، والدرامي لقصائد الديوان، وتجاوزها للمستوى البنائي في هيكلية مسرح الشاعر الوجودي، وبناء مراياه، حيث انتقلت فلسفة الوحدة المنتشاة من (ابن عربي) لتجليات حقيقية على المستوى البنائي (للمسرح والمرايا) ككل، والذي اقتضت فيه تكاملية الرؤية إلى دراسة قصائده على سبيل الوحدة أيضاً، وإلاّ فقدت تلك القصائد الكثير من تجلياتها، وتفرّدها على المستوى الإبداعي الفني والفكري، ممّا عزز الكثير من القول بتنامي الحسن الشعري عند أدونيس في طور (المسرح والمرايا)، الذي تزامن باطلاعه على فكرة مقولات الوحدة التي جاء بها (ابن عربي) في فصوص الحكم، بالإضافة إلى فلسفاته الإلهية المنبئة في الفتوحات المكية، والتي هيأت للشاعر سبقاً فلسفياً، وإبداعياً في استحداثه تقنيات خاصة يُعرّف من خلالها كتقنيتي (الحلم، والمرآة)، ومشاركتها الشاعر في الاستبطان لحقائق الوجود، يُضاف إلى ذلك أنّ النّصعيد المستمر لعناصر فلسفة الوحدة في (المسرح والمرايا)، جعل من اللغة

الشَّعْرِيَّةُ لغةٌ ثالثةٌ لم تقفْ عند حدودها المعجميّة أو الفكرية، والتي جاءت مشروطةً بعمليات
التفاعل والتداخل بين ما استدعيته مُعطيات العملية الإبداعية، ومعطيات الفكر الصوفي. فضلاً عن
العمق الذي شهدناه في مراكز التخيل الشعري، وما تمخّض عنها من صور مُتفرّدة تنمُّ عن
تفكيرٍ فلسفيٍّ مُوحّدٍ، ومننظمٍ بعيداً عن التفكك، أو العشوائية، بالإضافة إلى استكمال البنى الدرامية
عناصر وحدتها على المستوى الرؤيوي، وقدرة الشاعر على انتظام ذلك الفكر الرؤيوي المُوحّد
عبر ديوانٍ بأكمله قلما نجدُ له نظيراً في الشعر العربي المعاصر ككل.

قائمة المصادر والمراجع

* المصادر

١. أدونيس، علي أحمد سعيد، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧١م.
٢. _____، الآثار الكاملة، دار العودة، بيروت، م١/ ٢، ط٢، ١٩٧١م.
٣. _____، المسرح والمرآيا، منشورات دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.
٤. _____، الأعمال الشعرية الكاملة، مجلد ٢، دار العودة، بيروت، ط٥، ١٩٨٨م.

* المراجع

- ابن أبي مليح، أسعد بن المهذب ، لطائف الذخيرة وطرائف الجزيرة، تحقيق وتقديم: نسيم مجلي،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- ابن عاشور، محمد الطاهر ، ديوان بشار بن برد، الجزء الأول، الشركة التونسية للتوزيع،
والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٥٤م.
- ابن عربشاه، أبي العباس شهاب الدين الدمشقي، عجائب المقدور في نوائب تيمور، تحقيق، أحمد
فايز الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، شارع سوريا، ١٩٨٦م.
- ابن عربي، محيي الدين ، فصوص الحكم، ج١/ ج٢، بقلم: أبو العلا عفيفي، منشورات مكتبة دار
الثقافة، العراق، ط٢، ١٩٨٠م.
- ابن عربي، محيي الدين ، الفتوحات المكيّة، تحقيق: عثمان يحيى، تصدير: إبراهيم مدكور،
الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، السفر الثالث، ١٩٨٥م.

ابن عربي، محيي الدين، الفتوحات المكية، تقديم: نواف الجراح، مجلد ١، دار صادر، بيروت،

٢٠٠٤م.

أبو ديب، كمال، جدلية الخفاء والتجلي: دراسات بنيوية فسي الشعر، دار العلم للملايين،

بيروت، ١٩٧٩م.

أبو ديب، كمال، جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت،

١٩٩٧م.

أبو ريّة، محمود، شيخ المضيرّة أبو هريرة، دار المعارف، القاهرة، ط ٣، ١٩٦٩م.

أبو سيف، ساندې، قضايا النقد والحدّاث: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية،

المؤسسة العربية للدراسات والنشر - (المركز الرئيسي)، بيروت، ٢٠٠٥م.

أبو غالي، مختار، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ٢٠٠٦م.

أبوديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٧م.

أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط ٢،

١٩٧٨م.

أدونيس: فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، تحت

عنوان: "بيان المسرح".

أدونيس، الثابت والمتحول: تأصيل الأصول، دار الفكر، بيروت، ط ٥، ١٩٨٦م.

أدونيس، الشعرية العربية: محاضرات أُلقيت في الكوليج دوفرانس، باريس، آيار، دار الآداب،

بيروت، ط ١، ١٩٨٤م.

أدونيس، الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٢م.

أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨م.

أدونيس، فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت،

١٩٨٠م.

أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٩م.

أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، دار الفكر، بيروت، ط٥، ١٩٨٦م.

إسماعيل، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة

الأكاديمية للنشر، القاهرة، ط٥، ١٩٩٤م.

الأصفهاني، حمزة بن الحسن ، تاريخ سني ملوك الأرض والأنبياء، منشورات دار مكتبة

الحياة، بيروت - لبنان، ١٩٧٠م.

أمين، فوزي محمد ، رسالة الغفران بين التلميح والتصريح، دار المعرفة الجامعية،

الإسكندرية، ١٩٩٣م.

إيجري، لاجوس ، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت،

١٩٩٣م.

إيسلن، مارتن، تشريح الدراما، ترجمة: أسامة منزلجي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،

١٩٨٧م.

بارت، رولان ، نقد وحقيقة، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات

والترجمة والنشر، بيروت، ١٩٩٢م.

بدوي، عبد الرحمن ، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات للنشر، ط٣، ١٩٧٨م.

بدوي، محمد مصطفى ، كولردج، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨م.

بسيسو، عبد الرحمن ، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: تحليل الظاهرة، المؤسسة

العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٩م.

بلوخ، إرنست ، فلسفة عصر النهضة، ترجمة: إلياس مرقص، دار الحقيقة للطباعة والنشر،

١٩٨٠م.

بنيس، محمد ، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-

المغرب، ط٣، ٢٠٠١م.

بوشقير، الرشيد ، أثر برتولد بريخت في مسرح المشرق العربي، الأهالي للطباعة والنشر،

دمشق، ١٩٩٦م.

بوهمر، حبيب ، تشكّل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني: قراءة في آليات بناء

الموقف النقدي والأدبي عند الشاعر العربي المعاصر، جدارا للكتاب العالمي، عمان،

٢٠٠٨م.

البيضاوي، أبي المغيث الحسن بن منصور بن محمى ، صنعه أصلحه: أبوطريف الشيبى،

بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.

التركي، عبدالله بن عبد المحسن ، الموسوعة الحديثية، أشرف على تحقيق السند: شعيب

الأرناؤوطي؛ وآخرون، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٢، ٢٠٠٨م.

التكريتي، جميل نصيف ، نظرية الأدب، تأليف: عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية

الأدب والأدب العالمي، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٠م.

التمساني، عفيف الدين ، شرح مواقف النفري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م.

التونسي، خير الدين ، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، الدار التونسية للنشر، تحليل

وتحقيق: المنصف الشنوقي، تونس، ط٢، ١٨٦٨م.

توينبي، آرنولد ، تاريخ البشرية، الجزء الأول، نقله إلى العربية، نقولا زيادة، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥م.

الجابري، علي حسن ، الفلسفة الغربية من التنوير إلى العدمية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٧م.

جبرا، جبرا إبراهيم ، الأسطورة والرمز: دراسات نقدية لخمس عشرة ناقدا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.

جبرا، جبرا إبراهيم ، النار والجوهر، دراسات في الشعر، دار القدس، بيروت، ١٩٧٥م.
جهاد، كاظم ، أدونيس منتحلا: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، منشورات إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٩١م.

الجبوسي، سلمى الخضراء، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠١م.

حاتم، عماد ، أساطير اليونان، الدار العربية للكتاب، الجمهورية اللبنانية، ١٩٨٨م.
الحاوي، إيليا ، بيكيت في مسرحياته ومسرحه، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٥م.
حتي، فيليب ، تاريخ سوريا ولبنان وفلسطين، ج١، ترجمة: جورج حداد؛ وعبد الكريم رافق، دار الثقافة- بيروت، ١٩٥٨م.

حدّاد، حنا جميل ، معجم شواهد النحو الشعرية، دار العلوم للطباعة والنشر، السعودية، ١٩٨٤م.

الحفني، عبد المنعم ، الموسوعة الفلسفية، دار ابن زيدون للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م.
الحكيم، سعاد ، أبو العلاء المعري بين بحر الشعر ويابسة الناس، دار الفكر اللبناني، بيروت، ٢٠٠٣م.

- حمادة، إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٠٠م.
- حيدر، علي ، مدخل إلى دراسة التصوف، دار الشموس للدراسات والنشر، دمشق، ١٩٩٩م.
- خريسات، محمد عبد القادر، الدولة الأموية من النهوض إلى السقوط، مؤسسة حمادة للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠٠٥م.
- خنسة، وفيق ، دراسات في الشعر الحديث، دار الحقائق، دمشق، ١٩٨٠م.
- الخير، هاني ، أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، دار رسلان للطباعة والنشر، سوريا، ٢٠٠٦م.
- درويش، أسيمة ، مسار التحولات: قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٢م.
- الدمشقي، أبي العباس شهاب الدين ، عجائب المقدور في نوائب تيمور لابن عربشاه، تحقيق: أحمد فايز الحمصي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٦م.
- الدمشقي، أبي الفداء الحافظ ابن كثير ، قصص الأنبياء من القرآن والأثر، تحقيق: صدي جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م.
- دهمان، محمد أحمد ، في رحاب دمشق: دراسات عن أهم أماكنها الأثرية ومقالات عن أهم حوادثها المجهولة وأبحاث ثقافية، دار الفكر، دمشق ، ١٩٨٢م.
- رجب، محمود ، المرأة والفلسفة، إصدارات كلية الآداب - جامعة الكويت، ١٩٨١م.
- رستم، سعد ، التوحيد في الأناجيل الأربعة وفي رسائل القديسين بولس ويوحنا، دار الأوائل، سوريا، ٢٠٠٢م.
- رشدي، رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٥م.

الرويلي، ميجان ؛ وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،

المغرب، ط٤، ٢٠٠٥م.

ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى

للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥م.

الزركلي، خير الدين ، الأعلام: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب،

والمستعربين، والمستشرقين، دار العلم للملايين، بيروت، ج٣، ط٦، ١٩٨٤م.

الزعبي، أحمد ، التناص نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ط٢،

٢٠٠٠م.

زولا، إميل ، الخلاصة في مذاهب الأدب الغربي، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد،

١٩٨٣م.

زيهني، ر.س.، المجوسية الزرادشتية: الفجر - الغروب، نقله للعربية: سهيل زكار، دار

التكوين للطباعة والنشر، دمشق، ٢٠٠٥م.

السالي، جاك أماتليس ، يوسف الخال ومجلته (شعر)، دار النهار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م.

ستيان، ج.ل.، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، ترجمة: محمد جمول، منشورات وزارة

الثقافة، سوريا، ١٩٩٥م.

سعيد، أدوارد ، الضوء المشرقي: أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، بدايات للطباعة

والنشر والتوزيع، سوريا، ٢٠٠٤م.

سعيد، خالدة ، البحث عن الجذور، دار مجلة شعر، بيروت، ١٩٦٠م.

سعيد، خالدة ، الحركة المسرحية في لبنان ١٩٦٠م-١٩٧٥م: تجارب وأبعاد، لجنة المسرح

العربي للنشر، لبنان، ١٩٩٨م.

سعيد، خالدة ، حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت،
١٩٧٩م.

سلام، أبو الحسن ، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران، دار الوفاء لدنيا الطباعة
والنشر، الإسكندرية، ٢٠٠٤م.

سليمان، خالد ، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك، إربد،
١٩٨٧م.

السويسى، الحبيب ، وضّاح اليمن وقصّته: دراسة تحليليّة ونقدية وأدبية ، منشورات جامعة
طرابلس، بيروت، ١٩٧٤م.

شاكر، كمال مصطفى ، قصص الأنبياء، دار المعرفة، دمشق، ١٩٩٢م.

الشرع، علي ، الأورفيّة والشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة للنشر، عمّان، ١٩٩٩م.

الشرع، علي ، الفكر البرميثي والشعر العربي الحديث، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٩٣م.

الشرع، علي ، بنية القصيدة القصيرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الأردن، ١٩٨٧م.

الشرع، علي ، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، منشورات جامعة

اليرموك - عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، الأردن، ١٩٩١م.

الشرع، علي ، محمود درويش شاعر المرايا المتحوّلة، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، وزارة

الثقافة، ٢٠٠٢م.

شليبي، محمود ، حياة عائشة - أم المؤمنين ٧ -، دار الجيل، بيروت، ١٩٩٨م.

شلق، علي ، نقاط التطور في الأدب العربي: دراسة تحليليّة شموليّة للمواقف الرئيسية بمجرى

تاريخ الأدب العربي، دار القلم، بيروت - لبنان، ١٩٧٥م.

الشليخ، مصطفى ، الذات والمرايا في القصيدة المغربية، المغرب، ٢٠٠٥م.

الشنطي، محمد صالح ، في النقد الأدبي الحديث: مدارس ومناهج وقضايا (دراسات نقدية

تطبيقية)، دار الأندلس للنشر والتوزيع، السعودية، ١٩٩٩م.

الشيبي، أبو طريف ، ديوان الحلاج، دار الآفاق، بغداد، ط٢، ١٩٨٤م.

صدقي، عبد الحميد ، تفسير التاريخ، ترجمة: كاظم الجوادي، دار القلم، الكويت، ١٩٨٠م.

الصلاحي، علي محمد ، معاوية بن أبي سفيان: شخصيته وعصره - الدولة السفينائية، دار

المعرفة، بيروت، ٢٠٠٦م.

صليبا، جميل ، المعجم الفلسفي: بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية،

الجزء ١/٢، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢م.

ضاهر، عادل ، الشعر والوجود: دراسة فلسفية في شعر أدونيس، دار المدى للثقافة والنشر،

سوريا، ٢٠٠٢م.

الطرابلسي، الظاهر أحمد الزاوي ، ديوان البهلول، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦٦م.

الظاهري، أبو عبد الرحمن ابن عقيل ، القصيدة الحديثة وأعباء التجاوز: دراسة تطبيقية

لأصول الالتزام والشرط الجمالي، مطابع الفرزدق التجارية، الرياض، ١٩٨٦م.

عبّاس، إحسان ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، نابلس، ط٣،

٢٠٠١م.

عبد المعطي، فاروق ، سقراط رائد فلاسفة اليونان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٣م.

عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة

الأكاديمية، ط٥، ١٩٩٤م.

عصمت، رياض ، رؤى في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٧م، ص ٢٤١.

- العقاد، عبّاس محمود ، عبقرية المسيح، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.
- العكش، منير، أسئلة الشعر: في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- العمد، إحسان صدقي ، الحجّاج بن يوسف الثقفي: حياته وآراؤه السياسية، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٢م.
- عوض، ريتا ، أسطورة الموت والاتبعات في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨م.
- عوض، ريتا ، خليل حاوي: فلسفة الشعر والحضارة، دار النهار، بيروت، ٢٠٠٢م.
- عوض، لويس ، أسطورة بروميثيوس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي، المجلس الأعلى للثقافة والنشر، القاهرة، ٢٠٠١م.
- عيّاد، عليّة عزّت ، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م.
- عيسى، علا ، إضاءات على عالم أدونيس، مكتبة الشعب، كفر قاسم، ط٢، ٢٠٠٣م.
- غالي، وائل ، الشعر والفكر: أدونيس نموذجاً، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- الغامدي، لوط بن يحيى بن سعيد ، مقتل الإمام الحسين بن علي، استخراج وتحقيق: كامل سلمان الجبوري، دار المحجّة البيضاء للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٠م.
- الغذامي، عبد الله ، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)، جدّة: النادي الأدبي الثقافي، ط٢، ١٩٩٢م.
- فاولي، والاس ، عصر السورالية، ترجمة: خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٨١م.
- فرويد، سيجموند ، الطوطم والتابو: بعض المطابقات في نفسية المتوحشين والغصابيين، ترجمة: بو علي ياسين، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ١٩٨٣م.

فرويد، سيجموند ، الطوطم والحسرام، ترجمة : جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣م.

فرويد، سيجموند ، نظرية الأحلام، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٢م.

فضل، صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥م.

القول، أنطون ، شرح ديوان وضاح اليمن، دار الفكر العربي، بيروت، ٢٠٠٣م.

قدورة، زاهية ، عائشة أم المؤمنين، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٨م.

القعود، عبد الرحمن محمد ، الإيهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م.

كريستيفا، جوليا ، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناطم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء — المغرب، ١٩٩١م.

الكومي، محمد شبل ، المذاهب النقدية الحديثة: مدخل فلسفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٤م.

لؤلؤة، عبد الواحد ، موسوعة المصطلح النقدي، مقالة لـ: ر.ل. بريت حول التصور والخيال، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المجلد الثاني، ١٩٨٣م.

لؤلؤة، عبد الواحد ، موسوعة المصطلح النقدي، المصطلح الخامس (٥) اللامعقول، تأليف: آر.نولد. ب. هنجلف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، مجلد ٢، ١٩٨٣م.

لانغبوم، روبرت ، شعر التجربة: المونولوج الدرامي في التراث الأدبي المعاصر، ترجمة: علي كنعان؛ وعبد الكريم ناصيف، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٣م.

ماسينيون، لويس ، آلام الحلاج: شهيد التصوف الإسلامي، ترجمة: الحسين حلاج، قدمس للنشر والتوزيع، سوريا: ٢٠٠٤م.

مرسي، أحمد كامل ؛ ومجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٣م.

مظهر، سليمان ، أساطير من الشرق، دار الشروق، مصر، ٢٠٠٠م.

المقالح، عبد العزيز ، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار طلاس للدراسات والنشر، دمشق، ط٢، ١٩٨٥م.

مقلد، محمد علي ، الشعر والصراع الأيديولوجي، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦م.

مكارم، سامي ، الحلاج: في ما وراء المعنى والخط واللون، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ١٩٨٩م.

مندور، محمد ، الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ٢٠٠٤م.

مندور، محمد، الأدب وفنونه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٧٤م.

موريه، س. ، الشعر العربي الحديث ١٨٠٠-١٩٧٠: تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب

الغربي، ترجمة: شفيع السيّد؛ وسعد مصلوح، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،

٢٠٠٣م.

ناصر، عصام الدين حفني ، اليهودية: بين الأسطورة والحقيقة، نشوء وتطور العقيدة

المؤسّسة، شركة المطبوعات الشرقية، دار المروج، بيروت، ١٩٨٥م.

ناصر، مصطفى ، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢،

١٩٨١م.

نصر، عاطف جودة ، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر، ط٣،
١٩٨٣م.

النفري، محمد بن عبد الجبار ، كتاب المواقف: الشعر والتجربة الصوفية، تقديم: حمزة عبود،
نقلًا عن: مقدمة أثر يوحنا آربي، دار العالم الجديد، بيروت، ١٩٣٤م.

النيسابوري، أبي إسحاق أحمد بن محمد بن إبراهيم (المعروف بالثعلبي)، قصص الأنبياء
المسمى عرائس المجالس، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، تونس، ١٩٨٩م.

نيكست، أ.أ. ، تاريخ دراسة الدراما: نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس، ترجمة: ضيف الله
مراد، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ٢٠٠٠م.

نيكول، الأرديس ، علم المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، الكويت، ط٢،
١٩٩٢م.

هال، محمد غنيمي ، المواقف الأدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة - القاهرة،
١٩٧٣م.

هيجل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١م.
الورقي، السعيد ، لغة الشعر العربي الحديث: مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار
المعارف، القاهرة، ط٢، ١٩٨٣م.

ويلك، رينيه ؛ وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى
للفنون والآداب العربية والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٨٧م.

يعقوب، راميل ؛ وآخرون، قاموس المصطلحات اللغوية، والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت،
١٩٨٧م.

* الأبحاث المنشورة.

أدونيس (تأسيس كتابة جديدة - III)، مواقف، العددان، ١٧-١٨، أيلول-كانون الأول، ١٩٧١م

أدونيس، (أرواد يا أميرة الوهم)، شعر، العدد ١٠، السنة ٣، نيسان ١٩٥٩م.

أدونيس، (الشعرية والفكرية)، الآداب، ع ٤-٦، نيسان - حزيران، لسنة ٣٣، ١٩٨٥م.

أدونيس، (تأسيس كتابة جديدة)، مواقف، ع ١٦، تموز-آب، ١٩٧١م.

إليوت، ت. س ، (أصوات الشعر الثلاثة)، ترجمة: منيح خوري، الآداب، عدد ١، كانون الثاني،

١٩٥٥م.

الأيوبي، هديّة (زمن التحولات في شعر أدونيس) فصول، ع ٢، مجلد ١٦، ١٩٩٧م.

باتريك، رافو ، (أدونيس والبحث عن الهوية) ترجمة: وليد الخشاب، فصول، ع ٢، مجلد ١٦،

١٩٩٧م.

بركات، حليم ، (أغاني مهيار الدمشقي وعالم الشعر الأغني)، شعر، ع ٢٣، السنة السادسة،

صيف ١٩٦٢م.

بيرد، مايكل ، (قاموس الشعر: أدونيس)، الشعر، مصر، ع ٤، أكتوبر، ١٩٧٦م.

بيريك، جاك ، (ديالكتيكية الذات والطبيعة)، مواقف، ع ١٥، ١٩٧١م.

جبرا، جبرا إبراهيم ، (التناقضات في المسرح والمرايا)، شعر، ع ٣٩، ١٩٦٨م.

جبرا، جبرا إبراهيم ، (من أوجه الحداثة في الشعر العربي المعاصر: المونولوج، والمونتاج،

والتضمين)، الآداب، ع ٣، آذار (مارس)، لسنة ١٤، ١٩٦٦م.

حاوي، خليل ، (فلسفة الشعر الغربي الحديث)، الآداب، ع ٣، ١٩٦٢م.

خشبة، سامي ، (الحلاج المسلم المتمزق بين السيف والكلمات)، الآداب، ع ١٠، تشرين الأول

لسنة ١٧، بيروت، ١٩٦٩م.

خليل، خليل أحمد ، (أدونيس شاعر التعرف والتردد والتحول)، الآداب، ع ٣، ١٩٦٦ م.

خوري، إلياس ، (سرحان: القصيدة والرمز)، الآداب، العدد السادس، لسنة ٢٦، حزيران (يونيو)، ١٩٧٨ م.

درّاج، فيصل ، (أسطورة الإبداع عند أدونيس)، الآداب، ع ٧-٨، لسنة ٤٤، تموز - آب، ١٩٩٦ م.

ريد، هريوت ، (الشعر والحلم والأسطورة)، ترجمة: قاسم عيدو، الآداب، ع ١٢، سنة ٩، كانون (ديسمبر)، ١٩٦١ م.

السامرائي، ماجد ، (مقاربة أولية للمعطيات النظرية عند كل من نازك الملائكة وأدونيس)، الآداب، العدد ٣-٤، لسنة ٤١، ١٩٩٣ م.

سعد، علي ، (أدونيس و "كتاب التحولات")، الآداب، كانون الثاني (يناير)، سنة ١٥، ١٩٦٧ م.

سعيد، خالدة ، (قصائد أولى لأدونيس)، شعر، ع ٢، سنة ١، نيسان، ١٩٥٧ م.

سعيد، خالدة، (بؤادر الرفض في الشعر العربي الحديث)، شعر، العدد ١٩، السنة الخامسة، بيروت، صيف ١٩٦١، ص ٩٣.

شاوول، بول ، (ثمانتي مسائل أساسية في القصيدة العربية الحديثة)، الآداب، ع ١١، ١٩٨١ م.

الشرع، علي ، (استراتيجية القراءة منهج نقدي - قصيدة محمود درويش: "أمشاط عاجية")، علامات، ج ٣٧، مج ١٠، ٢٠٠٠ م.

الشرع، علي ، (استتطاق الخطاب الشعري المعاصر وتأويله)، ثقافات البحرينية، ٢٠٠٥ م.

صالح، سنية، (المسرح والمرآيا)، مواقف، ع ١٧-١٨، ١٩٧١ م.

الصكر، حاتم ، (وجه نرسييس في مياه الشعر: قصائد المرآيا في تجربة أدونيس)، فصول، ع ٢٤، مجلد ١٦، ١٩٩٧ م.

الصكر، حاتم ، (نصوص المرایا والوجوه: الدخول في المرایا)، أفكار، عمان، ع آب، ١٩٩٥م.
ضاهر، عادل ، (التشخص والتخطي في: "أغاني مهيار الدمشقي")، شعر، العدد ٢٤، السنة
السادسة، بيروت، خريف ١٩٦٢م.

عبّاس، إحسان ، (القصائد)، مجلة الآداب، ع ٢، ١٩٦٨م.
عبد الصبور، صلاح ، (المسرح والمرایا)، مجلة المجلة، ع ١٣٧، ١٩٦٨م.
العكش، منير ، (الشعر بين حركة الخلق والاستجابة)، مواقف، ع ١٣-١٤، كانون الثاني -
نيسان، ١٩٧١م.

العكش، منير ، (اللغة الشعرية من الوسيلة إلى الإيحاء غير المحدود)، مواقف، ع ٧، سنة ٢،
كانون الثاني-شباط، ١٩٧٠م.

عيد، رجاء ، (النص والتناص)، علامات في النقد، ج ١٨، مجلد ٥، ١٩٩٥م.
غريب، روز، (الشعر الحديث حركة ثورية محتومة)، شعر، ع ٣٧، ١٩٦٨م.
الكبيسي، طراد ، (التراث العربي كمصدر في نظرية المعرفة والإبداع في الشعر الغربي
الحديث)، الآداب، ع ١٠ سنة ٢٥، تشرين الأول (أكتوبر)، ١٩٧٧م.
كنعان، حسني ، (سبأ ومأرب)، هذي الإسلام، عدد ٣-٤، مجلد ١٧، ١٩٧٣م.
محمود، إبراهيم ، (أدونيس بين لغة الثورة وثورة اللغة)، الآداب، ع ٩-١٠، أيلول-تشرين
الأول، ١٩٨١م.

النصير، ياسين ، (أبعاد مسرح الحركة)، الآداب، ع ١١، نوفمبر، ١٩٦٩م، لسنة ١٧،

مجلة شعر، (الافتتاحية)، شعر، ع ١٥، السنة ٤، ١٩٦٠م.
مجلة شعر ، (الافتتاحية)، شعر، ع ٢، السنة ٣، أيلول، ١٩٥٩م.

Diwan AL-Masrah Wa AL-Marāyā A study and analysis

This study is consecrated to one of the most important poetry collection Written by adonīs which is Diwan Al-Masrah Wa AL- Marāyā. This diwan Was published in 1968 and it is the fourth diwan after Qasā'id `Ūla, Awrāq F. Al-Rīh aghānī Mihiyār al-dimashqi.

Although adonīs' poetry was highly celebrated and variously studied by specialists and scholars, no solo study was consecrated to this diwan. Hence it was my interest to study this siwan to explore its intellectual values, artistic features, and literary importance.

Actually it was not easy to undertake such a study due to its absecure and complicated themes and images of the poems of this diwan, however I tried my best through a close reading to analyze the poems of this diwan inorder to put my hand on the issues and subjects of this study.

This study is composed of the following chapters:

- 1- Diwan Al-Masrah Wa AL- Marāyā in previous Literary abd critical studies.
- 2- The Position of AL-Masrah Wa AL- Marāyā in regard to previous poetical stages by adonīs.
- 3- The title of the Diwan and its poems.
- 4- The refrences and the intellectual out looks of the poems of this diwan.
- 5- The poetic language in this diwan.
- 6- A donīs imagination in this diwan.
- 7- The dramatic aspects in the poems of the dawn,
- 8- The structure of the Mir' ah (Mirror) Poem in al- Masrah wa al-marāyā.
- 9- Conclusion.