الفضاءُ الشعريّ الأدونيسيّ

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية (2015/8/4038)

عبيد، محمد صابر

الفضاء الشعري الأدونيسي / محمد صابر عبيد :-

عمان:- دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥

( ) ص

ر.أ: (2015/8/4038).

الواصفات:/ الشعر العربي//النقد الأدبي /

❖ تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

Copyright ®
All Rights Reserved

جميع الحقوق محفوظة

ISBN 978-9957-96-169-5

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب، أو تخزين مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله على أي وجه أو بأي طريقة إلكترونية كانت أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل و خلاف ذلك إلا بموافقة على هذا كتابة مقدماً.

دار غيداء للنشر والتوزيع

تلاع العلي - شارع الملكة رانيا العبدالله مجمع العساف التجاري - الطابق الأول

تلفاكس : 5353402 6 962+ خلـــوي : 95667143 7 962+

ص.ب : 520946 عمّان 11152 الأردن E-mail: darghidaa@gmail.com

الفضاءُ الشعريّ الأُدونيسيّ

الدكتور

محمّد صابر عبيد

الطبعة الأولى

2016 م – 1437 هـ

الاهداء

إلى آمنة...

... ملاذي الوحيد

هذا الجوابُ الذي يؤنثُ ظمأَ اللغةِ.....

وهذا الماءُ الذي يثري قصيدةَ العطش

ـ طفولتي حزمة روائح.

لويس شادون

ـ الطفولة هي بئر الكائن.

ـ الماء هو مادّة اليأس.

ـ إنّ الماء وهو وطن الحوريات الحيّة، هو أيضاً وطن الحوريات الميّتة، إنه

المادّة الحقيقة للموت المؤنّث كثيراً.

باشلار

ـ إنّ طعم التفاحة ليس في التفاحة نفسها، ولا في فم من يأكلها، وإنما هي في التواصل

بين الإثنين.

بورخيس

هل يحقُّ لي أن أتخيّلَ

أنني أمرُّ تحت شبّاك البيتِ

الذي ولدتُ فيه؟

ولمن أوجّه السؤال، يا هذه الريح؟

أدونيس

ـ الشعر....

هو البرهان الوحيد المقنع على وجود الإنسان

أراغون

تماثيل هنا،
عنقاء هناك..،
حقاً هذه كلّها يمكن أن تكون فاتحةً لكتاب في الدهشة، أو مقدمة لدراسة الفرق بين ما ينتهي وما لا نهاية له.

أدونيس

قولي أيتها الخلية،
من أين، وفي أيّ ثوبٍ سيجيءُ العملُ الذي يبتكرُ مفاتيح المعنى؟

أدونيس

ـ بعد خمسين عاماً من الكتابة يمكنني التأكيد أن شعري مازال بانتظار قراءته كي يُفهم على نحو أفضل.

أدونيس

ـ أدونيس، مثله مثل أيّ كائن من نوعه، دائماً غير مكتمل المعنى، ما دام حياً.
عادل ضاهر

الفهرس

ـ الإجراء الأوّل

شيفرة أدونيس الشعرية

ـ مقدمة في المنهج 11

ـ مدخل أوّل: الواقعة النصيّة ـ الحدث القابل للقراءة 15

ـ الفضاء التشكيليّ للنصّ الأدبيّ 19

ـ من القراءة الساذجة إلى القراءة المركّبة 23

ـ طاقة اللّعب في القراءة 28

ـ القارىء وستراتيجية الفهم 32

ـ التأويل: المشاركة والإبداع 36

ـ جماليات القراءة 40

ـ القارىء: بؤرة القراءة وفاعلها الجماليّ 44

ـ منهجية جمالية التلقّي: من الفراغ إلى أفق التوقّع 49

ـ تلقّي الشعر 53

ـ تلقّي أدونيس الشاعر 57

ـ مدخل ثانٍ: في المشروع الأدونيسيّ 59

ـ شعرية القصيدة الأدونيسية 63

ـ نموذج القصيدة السيرذاتية 66

ـ العين الشعرية الباصرة: بين الرؤية والرؤيا 105

ـ الإجراء الثاني: كتاب في الدهشة..... 119
ـ دليل القراءة 119
ـ مدخل احتفائيّ: الحياة كامنة في الكتابة..... 131
ـ نحو مفهوم جديد للكتابة الشعرية..... 137
ـ تحليل شعرية العنونة 150
ـ شهوة ابتكار مفاتيح المعنى..... 156
ـ بلاغة الحكمة الشعرية..... 161
ـ لعبة المعنى: موسيقى الكلام ونور القصيدة 166
ـ الشعر: تيه المعرفة ومعرفة التيه 182
ـ الملاحظة والعلامة 193
ـ الجسد ملاذاً: الرغبة والثقافة..... 203
ـ سحر الأمكنة: نكهة الحلم..... 216
ـ السيرة العميقة: تنصيص الطيف الشعريّ 226
ـ لذّة الكشف والاكتشاف 233
ـ صوت الذات: صدى الزمن 240
ـ رطوبة الأسئلة: التأمّل والتمثّل..... 245
ـ الهوامش والإحالات 251
ـ المصادر والمراجع 261
ـ سيرة ذاتية وعلمية 263

الإجراء الأوّل

شفرةُ أدونيس الشعريّة

مقدّمة في المنهج:

تتمظهر دلالة ((الشفرة)) ومعناها على المستوى المنهجيّ بوصفها المفتاح الأول والأصيل الذي يمكن بوساطته التحرّك المقصود نحو مقاربة الدوال النصيّة، والعمل على تحليلها وتأويلها وفتح مغاليقها، على النحو الذي يناسب قوّة خبرة الأداة وكثافتها وخصب معطيات النصّ معاً.

وحين تكون الشفرة ((شعريةً)) فإنّ خواصاً إضافية جديدة تدخل محيط وجوهر الفضاء الشفريّ العام للدوال، بحيث تتصاعد الحاجة والضرورة إلى تأمل أكثر دقّة، ومعاينة أكثر عمقاً لفعالية التكوين الشفريّ للدال، وما يعكسه ذلك من تمثّل أوسع وأكثر شساعة لفضاء المدلول، ومن ثمّ ميادين لعبة المعنى اللائحة دائماً في أفق الدال.

إنّ علاقة الشفرة بالدال هي علاقة إشارية مترابطة ومتواصلة، ينفتح من جوهرها الدال على استعداد شفرته التي تتحدّى سلطة القارىء، وتتعالى في سياق طاقتها المفتاحية لحلّ المشكل التدليلي في بنية الدوال، وبهذا تكون الشفرة عنوان الدال والمهيمن العلاميّ المتسلّط على فضائه بقوّة وهيمنة.

من هنا يتشكّل ما يمكن أن نصطلح عليه بـ (سيمياء الدال)، الذي يعني فيما يعنيه تسلّح الدال بطاقة سيميائية تؤهله للعبور المنتج والمخصِّب ـ عبر قنوات النصّ ـ إلى منطقة المعنى، وحين يكون هذا المعنى شعرياً فإنه يذهب إلى أقصى حدود الطاقة التي تجسّد أقصى الحضور وتشتغل بأقصى الفعّالية، إذ إنّ المعنى الشعريّ ـ في أنموذجه الإشكاليّ ـ ساحة لعب حرّة وديناميّة ومفتوحة بشكل دائم على قوّة الاحتمال، تتجلى فيها كلّ المهارات والخبرات والبراعات وصولاً إلى استشراف (تجربة المعنى).

هذا الفضاء النوعيّ المرتبط بمستوى القيمة في فضاء تجربة المعنى يستجيب لمنطلقات نظرية التلقي والقراءة، وهي تشرع ـ على أنحاء متنوعة ـ في تبنّي وإقامة وتأصيل حوار/سجال/صراع مع كوكبة الدوال المؤلّفة لنسيج النصّ، في السبيل إلى استخلاص الآليّات الخاصة التي تشتغل عليها لعبة المعنى الشعريّ.

في سياق هذه العلامة البالغة الخصوصية تتقدّم فكرة المنهج بوصفها الأداة النظرية الأولى التي ترسم مسار القراءة، وتحدد سبلها وطرائق عملها، وهي تحمل في مقدمتها سهام الشفرة التي تدعم حضور العلامة وتضاعف تركيزها، وتمضي بها إلى حيث تتمكّن من تمثيل التجربة وتشعيرها في أرجاء لعبة المعنى.

فكرة المنهج على هذا الصعيد فكرة واسعة مفتوحة على مستوى التقدير النظريّ لدى القارىء، وهي تمضي في سبيل تتبع رؤيته الشخصية الذاتية في

التصدّي لحركة الدوال المؤلفة لنسيج النصّ، على النحو الذي تفيد فيه هذه الرؤية بطبيعة الحال من تراثها الدلاليّ والمعنويّ والموضوعيّ المؤلّف لتجربته.

فكرة المنهج في مستوى تشكيل رؤيتها الميدانية داخل حقل العمل هي فكرة تنهض على الممارسة والمران والتجربة والخبرة وتخصيب الحساسية، وتنضج وتتعالى نظرياً ورؤيوياً فيها ومن جوهرها، ولا يمكن لها أن تولد في حضن النظرية المنقطع عن حيوية التجربة وفعاليتها وقوّة حضورها في الميدان.

وإذن: ما هو المنهج؟ وماهي مناسبته؟ ودرجة ملاءمته للقراءة والنص معاً؟ وما هي مؤهلات المنهج وعلاقته بذوق القارىء الفاعل ومزاجه القرائيّ المنفعل؟ هل ثمة حدود منهجية واسعة تسبق القراءة، أم أنّ المنهج ينمو ويتمظهر ويتخصّب وتتسّع حدود عمله بتطور تجربة القراءة ونموّ حيواتها ونضج توصلاتها؟

لا شكّ في أنّ مثل هذه الأسئلة لا يمكن المجازفة بتبنّي أجابات سريعة وجاهزة لها، بل تركها تتدرّج وتنمو وتتمظهر وتتشكّل في طريق المساجلة العميقة والحوار المكثّف، وصولاً إلى إقرار نماذج حيّة من الإجابات تضع الأشياء في مسارها الصحيح، وتدفع باتجاه تخصيب هذه الأسئلة وشحنها دائماً بقوّة الاستمرار والديمومة والتواصل.

تمثّل الخبرة المنهجية عنواناً أصيلاً من عنوانات هذه المداخلة النظرية بشأن طبيعة المنهج وفعاليته وقيمة حضوره المتعالي في نظرية القراءة والتلقّي، إذ إنّ كلّ قراءة تموّن المنهج بقيم جديدة تضاعف من خبرته، وتوسّع من رؤيته، وتثري حقله، وتسهم في شحذ جديد لأدواته وصقلها وتنميتها وزيادة خبرتها في الميدان.

إنّ استقصاء ملامح المنهج عند الفاعل القرائيّ لا تتمّ إلّا في سياق متابعة مراحل التطوّر القرائيّ وهو ينجزه من قراءة إلى أخرى، ويرصد التحولات والإضافات التي تحصل في الرؤية/الأدوات/الآليات/التوصلات، وهي تتضاعف وتنمو وتتجدد وتحصل على مساحات جديدة لحراكها الميدانيّ.

ولعلّنا يجب أن ننتبه بهذا الخصوص إلى قيمة خصوبة النصّ وفرادته وتميّزه في مقابل حضور القراءة وفرادتها وتميّزها، بوصفها أحد أهم السبل التي تقود إلى دعم الفعالية المنهجية المتجهة إلى مقاربة النصوص والظواهر والقضايا والأسئلة.

تتدرّج مستويات المنهج على ثلاثة مستويات متداخلة تداخلاً فعّالاً وأصيلاً وحرّاً وديناميا، المستوى الأول هو (النظريّ)، والمستوى الثاني هو (الإجرائيّ)، والمستوى الثالث هو (التداوليّ)، ولا ريب في أنّ فعالية التقابل والتواصل والتداخل وتبادل التأثير والدعم بين المستويات الثلاثة لا بدّ أن يكون في أرفع صوره وأوضح حالاته، بحيث إنّ الإجراء يغذّي النظرية بالمنطلقات والرؤى والقيم والاعتبارات والنضج والوضوح النظريّ، ومن ثمّ يقود المنهج بعد ذلك إلى ساحة التداول من طرف المشتغلين به والمتعاطين له.

المستوى النظريّ للمنهج هو مجموعة الأدوات المؤهلة لاستخدام أمثل ونموذجيّ في حقل القراءة النصيّة، أي أنه العدّة المنهجية التي يتوجب على القارىء فهم طبيعتها وإدراك خصوصية عملها وحساسية اشتغالها في منطقة النصّ، لأنّ الأدوات لا تعمل إلّا في السياق المعدّ لها، والمخصص لفضائها حكماً.

لذا فإنّ الفهم والإدراك والتمثّل وبراعة الاستخدام لا بدّ من توافرها لكي يكون القارىء على درجة استعداد عالية وصحيحة ومؤهّلة، وقادرة على نقل فاعلية المنهج إلى المستوى الأهم في العملية النقدية وهو المستوى الإجرائيّ.

أدوات المنهج في مستواها النظريّ المجرّد ليست سوى آليّات عمياء لا تتفتّح ولا يكون لها معنى إلّا على يد القارىء، حين ينجح في نقلها نقلا صحيحاً ومناسباً ودقيقاً وكفوءاً إلى مستوى التطبيق، في سياق إخضاعها للرؤية أولاً حين تتحكّم في توجيه المسار المنهجيّ العام للقراءة، ومن ثم إخضاعها للمزاج النقديّ النوعيّ الذي يرسمه المسار النصيّ ـ موضوع القراءة والرصد ـ ، ثم بعد ذلك الخبرة القرائية التي تتجلى هنا تجلياً كاملاً، وتنفذ إلى أدق جزئيات القراءة لتمنحها معناها وتحدد هويتها وترسم مصيرها.

من هنا يتّضح لنا تماماً القابلية الذاتية والشخصية للباحث في استثمار طاقة الأدوات المنهجية الكامنة في المستوى النظريّ، مع حركية وتموّج وفاعلية وخصب الرؤية والمزاج والخبرة، لإنجاز أفضل قراءة ممكنة تستجيب لهذا التفاهم والتلاؤم والحساسية بين المستويين، وتشيع أنموذجاً فاعلاً وحياً ومقنعاً ومنتجاً، يعمل ضرورةً على تشكيل ثقافة منهجية في منطقة التداول تقرّ بقوّة حضور المنهج وقابليته على الأداء، وحساسيته في كسب المريدين الذين يعلنون إيمانهم به وسيرهم الواثق خلف خطاه.

مدخل أوّل: الواقعة النصيّة

ـ الحدث القابل للقراءة ـ

شغل المنهج والمنهجية مساحةً واسعةً من الدرس الفكريّ والثقافيّ والأدبيّ المعاصر، وأصبح انشغالاً فكرياً ونظرياً دائباً ـ ومحموماً أحياناً ـ لمعظم المشتغلين في الحقول الثقافية والإنسانية بشتى ميادينها وفروعها وأصنافها، حتى لا نكاد نعاين معرفة من المعارف المعاصرة إلّا وتقول بالمنهج والمنهجية، وهي تعود بمنطلقاتها النظرية إلى مرجعيات فلسفية تتفق عادة وطبيعة النزعة الفكرية والثقافية التي يتبناها كلّ منهج أو كلّ منظومة مناهج، ويتبارى منظّروها في النهل من ينابيع النظرية واستلهام منطلقاتها لتعميق فكرة المنهج ورؤية المنهجية.

لا شكّ في أنّ المنهج في وضعه المفهوميّ والاصطلاحيّ المعروف ـ وبما ينتمي إليه من آليّات وتقانات ورؤيات ومناهج وأفكار وتعريفات ـ يعدّ حاجة نظرية وإجرائية لا يمكن إهمالها، أو التغاضي عنها، أو التقليل من شأنها، ولا سيما إذا أدركنا أنّ عصرنا الحضاريّ الراهن ـ وعلى وفق المقاييس كلّها ـ هو (عصر المنهج) في كلّ الميادين المعرفية التي نتداولها ونشتغل بها، ومن ثمّ فهو ضرورة للتنظيم والرؤية والكشف والتفسير والتأويل والقراءة والتداول.

ولعلنا إذا ما شئنا مقاربة (الدرس الأدبيّ) بوصفه أظهر دروس الثقافة وأكثرها إبداعاً وتعبيراً وتداولاً عن روح الثقافة وسياقاتها ورؤاها وأنشطتها الفضائية، فإنّ التفكير المنهجيّ سيأخذ بعداً آخر ويخضع لمنطق آخر، يستند إلى جملة المرجعيات والمعطيات الفلسفية التي تنطلق منها فكرة المنهج والرؤية المنهجية، لكنه ينفتح على أفق جديد يأخذ من الحدث الأدبيّ أو الواقعة النصية الأدبية الكثير من عناصر تشكّله/تشكّلها وطرائق اشتغاله/اشتغالها، إذ تُمتحن المنطلقات النظرية للمنهج امتحاناً عسيراً في ميدان التطبيق، ويُختبر مدى الصلاحية النظرية لآليّات المنهج وتقاناته وأساليب عمله، وقدرته على إعانة القارىء للبرهنة على فروضه والتحقّق من صدق أفق انتظاره على نحو سليم ومنتج.

قد تتبدى لنا المشكلة المنهجية ـ انطلاقاً من هذا المبدأ ـ في الدراسات اللسانية والأسلوبية والأدبية والنقدية المعاصرة أكثر من غيرها، وهو مبدأ يكتسب شرعيته من طبيعة المواجهة المقترحة بين القارىء والواقعة النصية بوصفها مواجهة مفتوحة عبر العصور، ابتداء من منطقة المؤلف وشبكة مقاصده ونيّاته التأليفية، مروراً بموته ـ حسب المرجعية (البارتية) البنيوية ـ، وانتهاء بـ (منطقة القارىء) التي شيّدتها نظريات القراءة والتلقي استناداً إلى طروحات الألماني ياوس وزميله إيزر ومن تابعهما في إطار مدرسة كونستانس الألمانية.

وظلّت إشكالية المعنى واحدة من أبرز إشكاليات المنهج وأخطرها، وستظلّ كذلك دائماً بوصفها إشكالية عبر ـ منهجية، تسعى كلّ المناهج إلى مقاربتها على

النحو الذي يناسب رؤيتها المنهجية ويحقق مقاصدها، بما يؤمّن صدقاً نظرياً لمنطلقاتها الفلسفية وبرهنة منطقية لفروضها.

تصنع إشكالية المعنى آفاقها ورؤاها وموضوعاتها حسب متطلبات الواقع النظريّ للمنهج، وحسب تراثه المرجعيّ لمعاينة مقولة المعنى وحيثياتها، وهي مقولة قابلة للتكيف، ومشرعة للتواصل، ومهيأة للبحث.

لم يعد يُنظر إلى المعنى بوصفه موضوعاً يمكن مقاربته وتحديده كما كانت عليه الحال في المناهج السياقية التقليدية، بل أخذ يعيّن في الفكر المنهجيّ الحديث بوصفه أمراً قابلاً للإجراء والممارسة، متخلياً بذلك عن موضوعيته المقيّدة ومتنازلاً عن مهارته في الاستجابة السريعة لأفق توقع القارىء.

يقترح النصّ أول ما يقترح فكرة اللعب على القارىء ـ قبل فكرة اللعب معه ـ كمدخل أساس لقيام العلاقة بينهما، وتقوم الفكرة على جملة مستلزمات وعُدّة لعب وقابلية على الاستدعاء والإيهام والإغواء، تغري القارىء بقبول الفكرة والدخول في ميثاق سجاليّ ذي حراك مستمرّ مع النصّ.

عندها تتكشف فكرة اللعب عن مفهوم يتسلّح به القارىء ويستخدمه في تسليط فعل القراءة على جسد النصوص والغوص في نسيجه، ويفضي هذا المفهوم أول ما يفضي إلى تشكيل نزوع قرائيّ عند القارىء نحو الاستحواذ على متعة ما، وتحصيل لذّة خاصة يمكن أن تكون أولى غنائم القراءة.

إلّا أنّ النصّ بطبيعته التمويهية المُلبِسة لا يمنح نفسه بسهولة، وسرعان ما ينتقل من عتبة اللعب مع القارئ ـ كما يوهم الميثاق السجاليّ بينهما ـ، إلى عتبة التلاعب بالقارئ وإدخاله في شَرَك القراءة وأسرارها.

يتمتّع الكائن النصيّ المنبثق من رحم النصّ بحيوية هائلة وقابلية استجابية مذهلة لفكرة اللعب، ويمتلك استعداداً كبيراً لاستثمار آليّات المناورة لديه بوساطة شبكة شديدة التنوّع والتعدّد والتجديد من التقانات التي تلعب بالدوال، وتمارس كلّ أنواع التخفّي والتمويه من أجل خداع القارئ، وإيقاعه في فخ القبض على الدلالة الأولية والاكتفاء بها.

يقود مفهوم اللعبة النصية/التلاعب بالقارئ إلى وضع القارئ أمام إشكالية خصبة ومستفِزّة، تثري العلاقة وتعمّق أسس الميثاق القرائيّ بينه وبين النصّ، إذ تحظى هذه الإشكالية بحيوية المفهوم وجدليته وديناميته على النحو الذي يناسب ويكافئ وينافس ويضاهي ويتفاعل مع مفهوم اللعب، ويسهم في خلق فرصة أكيدة وعميقة وظاهرة للحوار والتفاعل والإنتاج وديمومة التفكير وتواصله وانتشاره.

إنّ إشكالية العلاقة بين القارىء والنصّ كما تتبدى في ذهن القارىء المستقبِل هي إشكالية تأويل، تسعى إلى تثمير رغبة القارىء في اختراق الحُجُب النصية ومواجهة طبقات النصّ الباطنية واكتشاف كنوزه الدلالية، حيث تتمكن الرغبة من

تحصيل اللذة المبتغاة من فرح الوصول إلى درجة البرهنة على صدق الفروض وصحتها وسلامتها.

وإذا كان التأويل يعني أول ما يعني ((تفسير النصّ، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة ثانية وثالثة))[1] بوساطة طاقته الكثيفة في استثمار حيّ لمكنونات النصّ يتغيّا حمولتها الرمزية[2]، فهو يمثل في هذا الإطار سبيلاً مناسباً ونموذجياً لشحذ نشاط التدخّل القرائيّ إلى أقصى مدياته وأكثرها عنفاً وتحدياً وإخلاصاً، لتحرير فضاء اللعبة النصية من قيد التعالي النصيّ، وقبول القارىء لاعباً مشاركاً وكفوءاً ومسهماً في نقل العلاقة بينهما من حدود المواجهة إلى مساحة الإنتاج.

إلّا أنّ حيوية مساحة الإنتاج بوصفها ثمرة اللقاء بين النصّ والقارئ تحت رعاية فكرة اللعب ومؤازرة ما تتكشف عنه من مفهوم، لا يمكن لها أن تكتفي وتسلّم بصياغة حاسمة ونهائية، بل تجتهد في دعم صياغتها التي توصلت إلى إنتاجها ـ بين حدّ الفرضية وحدّ البرهنة ـ بأبلغ ما تستطيع من قوة وتمثّل، ليكون بوسعها الارتقاء إلى كفاءات الصياغات الأخرى وتحدي توصلاتها، على النحو الذي يبقي فرصة تجلّي القراءة الأخرى قائمة وحاضرة في شاشة التأويل، داخل حقيقة الإيمان بلا نهائية التصوّر الذي تقدمه أية قراءة مهما بلغت من الغنى والاقتراب الحميم من عتبات المقاصد.

القراءة هنا تتجاوز حدود الاستهلاك (استهلاك المقروء) لتدخل في مضمار وظيفة مركّبة، تعيد فيها إنتاج المقروء بقدرة نشطة على التمثّل والاستيعاب مع المعطيات الثقافية بوصفها أدوات تقرأ وتنتج في آن، تدفع بالقراءة ـ التي تنهض بمهمة ((فكّ كود الخبر المكتوب وتأويل نصّ أدبيّ ما))[3] في آن أيضاً، على النحو الذي تعني فيه القراءة ((الاستنباط والتكهن والاستنتاج))[4] والتواصل الدائم مع حيوات النصّ حتى ما بعد القراءة، ـ للوصول إلى بناء نصٍ ثانٍ موازٍ يضيف إلى النصّ الأول ويستكمل مشروعه.

أما عندما تُسند القراءة إلى فضاء الجمالية لتؤلف مصطلح ((القراءة الجمالية)) بوصفها الوسيلة الأقرب لفكّ شفرة النصّ، فإنّ ذلك بلا أدنى شكّ يضاعف من انفتاحها على شعرية المقروء وأدبيته وعناصر تشكيله المميّزة، لترتفع القراءة بذلك إلى احتمالها الجماليّ الأقصى الذي يولّد المتعة القرائية المرجوة، ويضيف ويقدّم مادة جديدة تسهم إسهاماً عالياً وصالحاً ومثالياً في إعادة إنتاج المقروء نصياً، لأنّ من ((شروط كلّ إبداعية هو بلوغ (الجمالية) إلى إحساس المعاصرين))[5]، وإذا ما افتقدت الاستجابة القرائية عنصر الجمالية الواجب حضورها في فضاء التشكيل كفّ

النصّ عن كونه إبداعاً، لأنه أخلّ بأهم الشروط الميدانية التي تعزّز الميثاق القرائيّ بين النصّ والقارئ، والقارىء والنصّ.

وربما افترضت القراءة الجمالية داخل هذا التصور قارئاً من نوع خاصّ يرتقي في سلّم ترتيب أنماط القراء إلى أعلى الدرجات، وقد يتمظهر في صورة ما دُعي لدى المشتغلين في نظريات القراءة والتلقي بالقارئ النموذجي ((الخارق)) الذي بوسعه الاختراق والتجاوز والوصول والفهم والاستيعاب والتمثّل وإعادة الإنتاج.

الفضاء التشكيليّ للنصّ الأدبيّ

يتميّز النصّ الأدبيّ ببنية تشكيلية ذات صفة نموذجية خاصة تفارق فيها أنواع النصوص الأخرى مفارقة كميّة ونوعيّة، إذ هي تعتمد في تشييد بنيتها على عناصر تشكيل ينزاح عملها عن نسق الواقع والمألوف اللغويّ في طبيعته التعبيرية السائدة، ويدخل في شبكة علاقات لا يمكن استقبالها، وفهمها، وإدراك مقاصدها وتأويلها، باستعمال الأدوات التقليدية في معالجة لغة النصوص والتوصل بمعانيها، بل تتطلّب نظمَ تلقٍّ خاصةً تتلاءم والطبيعة النوعية الخاصة التي تتمثّلها هذه النصوص.

وأمام هذه المفارقة التي تتمخّض عن مشكلة جوهرية في عملية التلقّي، تكون بنية التشكيل المؤلفة للنصّ الأدبيّ قد وضعت أوّل خطوة في طريق تأسيس فضائها المختلف، وهو يعلن إخفاق الأدوات التقليدية شبه المستهلكة أمام خطاب غير تقليديّ على النحو الذي تقوم فيه الحاجة إلى تطوير/تحديث/استبدال هذه الأدوات، في السبيل إلى تهيئة أدوات أخرى قابلة لمقاربة مغايرة، تناسب الكيفية التي حلّ فيها الخطاب الجديد بحيث يكون بوسعها محاورته والدخول معه في لعبة فهم وتفسير وتأويل وقراءة.

يتمتّع النصّ الأدبيّ بكيان خلاّق وثريّ يؤثثه الفضاء التشكيليّ بطاقة فنية عالية، تتوزّع فيه المكوّنات القادمة من مصادر ومرجعيات مختلفة بعد انصهارها جمالياً على جسد الكيان بنسب متفاوتة، تخضع لهندسة لغوية وكتابية وتشكيلية غاية في الدقة والإتقان والحساسية، لأنّ النصّ الأدبيّ في المقام الأول ((مساحة مزدوجة وغامضة يعيد فيها الجانب الذاتيّ النفسانيّ والجانب الاجتماعيّ تشكيل العلاقات التي تربطهما ببعضهما))[6]، على النحو الذي يؤلف عمقاً إنسانياً مغرياً يجذب الآخر المتلقي ويغريه بالتواصل والتفاعل، ويحرّضه على القراءة والولوج في طبقات الكيان النصيّ بوصفه ((قيمة نفسية وحدسية شاملة ومستقلة بذاتها))[7]، تحتاج إلى قدر عال من التركيز القرائيّ للكشف عنها داخل بنية التشكيل الجماليّ الذي يشفّ عن قابلية حوار وعطاء وإدهاش وإمتاع لا تتوقف عند حدّ، وتستجيب لفعالية القراءة ونشاطها وكثافتها ووعيها وجرأتها.

إنّ إدراك خصوصية الفضاء التشكيليّ للنصّ الأدبيّ في منطقة القراءة من شأنه أن يقلّل كثيراً من مشكلات التلقي من جهة، ويضاعف من جهة أخرى طاقات التلقي على الكشف والتواصل والتفاعل والوصول، ولاسيّما في معرفة أنّ النصّ الأدبيّ ينهض ((على تنظيم وسائل متعارف عليها في وسط ثقافيّ لبلوغ أهداف معيّنة))[8]، تمثّل ركيزة أساسية من ركائز العلاقة والحوار واللعب بينه وبين القارىء.

ومن دون الاعتماد على وحدة القاعدة بينهما بوصفها ميثاقاً بنائياً وثقافياً ومعرفياً لا يمكن أن يتحقّق التواصل المنشود، وستنحرف القراءة باتجاه مسارات تلقٍ غير صحيحة تنتج سوء فهم كبيراً، يمكن أن يقوّض العملية التواصلية ويقودها إلى حصيلة ملتبسة ووهمية غير منتجة وغير صحيحة تعدمها وتجعلها غير ذات قيمة.

لا ينجح النصّ الأدبيّ في أن ((يخاطب فينا قدرتنا على الانفعال))[9] إن لم يخضع لسياقات صحيحة في بناء فضائه التشكيليّ، وهو شرط جوهريّ لنصيته وأدبيته معاً، إذ إنّ التشكّل النصيّ له قوانينه وأعرافه البنائية كما أنّ للأدبية قواعدها ومواضعاتها الفنية والجمالية أيضاً، وربما كانت قابلية النصّ ونجاحه في مخاطبة قدرة المتلقي على الانفعال ـ ضمن هذا المفصل القرائيّ المهم ـ من أبرز خصائص التواصل الأدبيّ وأكثرها فعالية في إنتاج قراءة ناضجة وخصبة.

القراءة الصحيحة تلج النصّ من بوابة الانفعال بحيوات التشكيل النصيّ الدائمة الإغراء والإدهاش والتحدّي، وهي تنفتح برحابة ومرونة على توطيد فعل الحبّ المتبادل والضروريّ بين الطرفين، فلا قراءة فاعلة وعميقة وجوهرية ومنتجة من دون الارتفاع برغبة القارىء إلى مصاف الحاجة الماسّة نحو معانقة الجسد النصيّ ومداعبته وترويضه، وإثارة مكامن اللذة فيه واستشعارها، والتلذّذ بتموجاتها وتمظهراتها، واستنطاق أسرارها، والابتهاج ببريق كنوزها العميقة الدفينة.

وإذا ما وجد القارىء ذاته القرائية وقد أصبحت في خضم الفضاء التشكيليّ للنصّ الأدبيّ، فاعلاً ومنفعلاً، جاذباً ومجذوباً، وفي حوار وظيفيّ يتنكّب أهدافاً لا بدّ من العمل المجتهد لإنجازها، فإنّه لا بدّ من أن يتحوّل إلى جزء من كيان هذه العلاقة المزدوجة والإشكالية، التي لا يستمر القارىء في السعي الحثيث إلى إخضاع شراسة النصّ لمنطقه حسب، بل يمنح نفسه بالمقابل لآليّات التواصل نفسها وينفتح على مقولات النصّ، بحيث يرجع النصّ لقصته الشخصية الكاملة[10]، ويقرأ ذاته وحلمه في مرايا النصّ وجواهره.

بما أنّ النصّ بطبيعته التكوينية والتشكيلية والنصوصية يتشكّل من ((مجموعة من الرموز المنتجة لمعنى، وهو أيضاً مادة تنتقل، وقابلة لتعديلات، وتدخلات يجب

مراقبتها (أو يجب في كلّ الحالات وعيها).))[11]، فإنّ القراءة تصبح شريكاً قائماً وجسراً لخلاصه الإنسانيّ، إذ إنّ شبكة الرموز المؤلفة لكيان النصّ والهادفة إلى إنتاج معنى ((محتمل))، لا يمكن لها أن تتجلى تجلياً فاعلاً على طريق إنتاج صورة المعنى من غير مرايا تنعكس عليها الصورة، ويتمظهر المعنى في تفاصيلها وطبقاتها وظلالها.

وبما أنها تتشكّل على وفق هذه الصورة بوصفها مادة تنتقل من حيز إلى آخر فإنّ ذلك يتطلّب ((حاملاً)) ينهض بالمهمة.

لا سبيل إلى إجراء التعديلات المطلوبة من دون حضور ((معدِّل)) يمتلك الخبرة والتجربة والاستعداد والقوة والثقافة والمعرفة، والأفق القرائيّ المتجدّد والمتعدّد والواسع والعميق، لإنتاج تعديلات صائبة تستجيب لتوجهات الرموز وسميائيتها وطرقها المختلفة في إنتاج المعنى، وهو ذاته ((المراقب)) الذي يتدخّل بوعي في تسيير حركة المعنى داخل شبكة الرموز على نحو سلس وديناميّ، وخاضع للاستراتيجية العامة التي كونتها السياسة القرائية للقارئ عبر مجموعة تجارب قرائية شكّلت حصيلة منتجة، صار بوسع القارئ فيها أن يقرّر مستوى نجاح انفعاله بحيوات النصّ داخل فضاء التشكيل.

لا يقتصر الفضاء التشكيليّ للنصّ الأدبيّ على (المتن الرسميّ) له بوصفه آلة المواجهة المركزية مع نشاط القراءة، بل يتّسع ويمتد ليشمل كلّ ما يحيط بالمتن من هوامش وعتبات ومصاحبات وإلحاقات وإحالات، لما تنطوي عليه من خطورة في عملية القراءة فهي مكمّلة وموجّهة لفعاليات المتن، وتتمثل غالباً بكل ما يحيط بالنصّ ((من توطئة وفذلكة ومقدمة ومدخل وتنبيه وكذلك الإهداء والشكر والتذييل.. الخ.. وغاية كلّ هذه النصوص الجانبية هي توجيه القارئ وإرشاد خطاه إلى كيفية قراءة النصّ))[12]، ولا بدّ له أن يُعنى بها عنايته بالمتن النصّي ليتمكّن من تحقيق قراءة نموذجية كاملة للخطاب النصّيّ.

وإذن هي في المقام الأول آليّات توجيه قرائيّ تجيب على الكثير من الأسئلة الغامضة التي قد تنبثق من حساسية الحوار القرائيّ مع المتن المركزيّ، لذا فهي بحاجة إلى تبنّي قراءة خاصة تأخذ بنظر الاعتبار حصيلة (حقل الملاحظة) الذي أسسته القراءة في تعاطيها مع المتن، فضلاً على معاينة وضع كلّ عتبة من العتبات على حِدَة، وفحصها على نحو يناسب طبيعة علاقتها ومدى قربها أو بعدها عن جسد المتن النصيّ.

فقراءة عتبة العنوان غير قراءة عتبة الإهداء، وقراءة عتبة الشكر غير قراءة عتبة التذييل، ثمّة عتبات قصدية وأخرى تتقصّد العفوية، ثمة عتبات شارحة وأخرى محرّضة أو تنبيهية أو مراوغة أو مموّهة، ثمة عتبات ديكورية وأخرى جمالية، وثمة

عتبات تنتج إشارات سيميائية لتسويق فكرة معينة موجهة للمتن، أو لملء فراغ في طبقة معينة من طبقاته.

على هذا الأساس فهي في جوهريتها وعمق صلتها بإشكالية المعنى وجمالياته قد تتفوق أحياناً على أهمية المتن في ستراتيجية القراءة، داخل إشكاليّة صراع المركز والهامش، ومن الضروري جداً التوقف عندها وقراءتها بدقة وتركيز عاليين، والعودة إليها في كلّ إشكال قرائيّ تواجهه القراءة وهي تتدخل في أعماق المتن النصيّ.

لا تكتفي لعبة النصّ بمفاعلة العلاقة الجدلية بين المتن وهوامشه وعتباته، بل تنفتح على خاصيّة لعبة الكتابة نفسها وهي تجسّد ((عبر تشكيلها الفيزيائيّ دالاً بصرياً من خلال الخطوط والتشكيلات التي تخاطب البصر، حتى إنها لتصبح منبها بصرياً بالإضافة إلى كونها منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصريّ للنصّ، وكأنه لا يقف فقط أمام نصّ لغويّ وإنما أمام نصّ تشكيليّ أيضاً))[13].

هكذا على القارئ أن يحفّز حواسّه كلّها ويمدّها بأسباب الانتباه ويشحذ قدراتها على التأثر والتأثير والانفعال والاستقبال من أجل قراءة جمالية أكمل وأكثر حيوية وفائدة، وتأتي هذه القراءة الجمالية نتيجة طبيعية لقراءة تأملية سابقة عليها إجرائياً ومؤدية إليها سياقياً فـ ((التأمل والقراءة الجمالية صنوان، ولا يمكن إدراك سرّ جمالية النصّ بالاقتصار على السماع/الأذن فقط، وإنما يستدعي الأمر تشغيل بقية أجهزة التلقّي الداخلية))[14]، وهي تتكاتف وتتضافر من أجل خلق جو تلقٍ مناسب صالح لاستكشاف أسرار التعبير النصيّ وخاصياته الإبداعية.

لا شكّ في أنّ النصوص استناداً إلى هذه الفرضيات البنائية في مجال النشاط الخلاّق للقراءة يجب أن تكون غنية ومشحونة بالخبرة والتجربة والمعرفة، على النحو الذي تتحدى فيه ثقافة القارئ ووعيه ورغبته وحلمه بالحصول على اللذة والمعرفة، ولا يتشكّل فضاؤها في هذا الإطار إلّا في سياق تنظيم نوعيّ خاصّ لشبكاتها النصية[15] يستوعب أدبيتها في الاستخدام الفريد للغة، وأسلوبية التعبير، وخلق الرموز، ورسم حركة الدوال، ومن ثمّ الوصول بالتشكيل إلى أبلغ وضع جمالي ممكن ومتاح.

من القراءة الساذجة إلى القراءة المركّبة

تحوّلت القراءة بفعل خضوعها لجهد تنظيريّ منهجيّ مكثّف في سياق نظريات القراءة والتلقي إلى نشاط إبداعيّ خلاّقّ لا يقلّ أهمية عن نشاط الكتابة ذاتها، لا بل أصبحت شريكاً مركزياً في إنتاج النصّ الأدبيّ وإيصاله إلى التأثير العميق في

صلب الحضارة الإنسانية، وإسهامه الفاعل في رُقيّ الذوق البشريّ ومضاعفة تطلّع الإنسان إلى السمو في السبيل إلى استثمار حياة أمثل خارج النصوص وداخلها.

يذهب ـ هيرش ـ في هذا السياق إلى ((أنّ القراءة فنّ يخضع لموهبة الفرد ولتجربته وثقافته. ولكن إذا كانت القراءة ترتبط بالحدس فإنّ الحدس يخضع للعوامل الفردية ومع ذلك فهناك معايير لصلاحية القراءات))[16]، إذ على الرغم من ارتباط القراءة سياقياً بالقارئ بوصفه فرداً مستقلاً، فإنّ الاستقلالية الفردية لا تتشكّل قرائياً من غير توافر الموهبة والتجربة والثقافة بوصفها المرجعيات الأساسية المكوّنة لشخصية القارىء، وهي لا تستقيم في مساق الفعل القرائيّ إلّا بعد أن تتعزّز بطاقة الحدس القادرة على تحسّس الطبقات الخفية في النصّ واستشعار حالاتها، مستندة في عملها النوعيّ هذا على ما تفرزه الموهبة والتجربة والثقافة والخبرة من قوة ومتانة وثقة وطمأنينة عاطفية ومعرفية، تحسّن من أداء الحدس وتضعه دائماً في المسار الصحيح.

يرتبط الجهد الفنيّ الفرديّ المتأسس على كلّ المعطيات السابقة في نموذجها الداخليّ بمعطيات أخرى خارجية تمثل معايير عامة قادمة من منطقة النظرية، تفترض قدراً عالياً من التلاؤم والانسجام والتضافر بين الخطاب القرائيّ الفرديّ المقترح والمعايير العامة، وصولاً إلى قراءة صالحة تتمتع بأكبر درجات المنهجية والصحة والوثوقية.

إنّ المعايير العامة تتمكن من توجيه النشاط الفرديّ القرائيّ المستقلّ ضمن حدود معينة تمثّل في جزء كبير منها القواعد الأساسية النظرية لفعل القراءة، وتبقى النزعة الفردية على الرغم من ذلك طاغية ومؤثرة وفاعلة بحيث لا يمكن للقراءة أبداً أن تكون ((نشاطاً محايداً))[17]، لأنّ ثمّة روحاً قرائية تبقى ماثلة في تجربة القراءة وهي تعبّر دائماً عن موهبة الفرد القارئ، وسعة ثقافته، وعمق تجربته، ونشاط حدسه.

تتجلّى فردانية القراءة وخصوصيتها التي تتآزر في فضائها مرجعيات الموهبة والثقافة والتجربة والحدس، في تكشّفها عن أفعال ((الاستنباط والتكهّن والاستنتاج))[18]، وهي تعبّر عن آليّات العقل القرائيّ الذي يغوص في عوالم النصّ ومتاهاته وطيّاته وطبقاته، مستخدماً مرجعياته بأعلى طاقاتها الإنتاجية من أجل متابعة حركة الدوال في إنتاجها للدلالات، عبر الفحص والمعاينة والموازنة وقياس مستويات الانزياح وتفكيك الرموز، وكلّ ما من شأنه أن يقود إلى استنباط معنى مشترك، أو التكهّن بدلالة قادمة في فضاء التكوّن النصيّ، أو استنتاج حال سيميائية تقدم حلولاً ما لإشكالية القيمة النصية.

وربما كانت آليّة التكهّن ـ الأشد ارتباطاً بفردانية القارئ الفرد ـ تعطيه الأولوية في تشغيل مرجعياته للحدس، ذلك الحدس الذي يتعالى في فعل القراءة ليعبّر عن جهد التكهّن بوصفه أمراً جوهرياً، ((وهو إذ يُكرِه القارىء على أن يتفحّص دائماً تنبؤاته وأن يقترح على الدوام أجوبة جديدة، فإنه يرغمه في ذات الوقت على النظر في أغوار نفسه واكتشاف أسرار وجدانه وشخصيته))[19]، لأنّ شأن القراءة في هذا المستوى يرتفع عن مجرد كسب المعرفة والاحتفال باللذة، لينعكس على طبيعة الشخصية القارئة ممتحِناً قدرتها على اكتشاف طبقات جديدة في ذاتها، تسهم في توسيع معالم الشخصية وتعميقها، على النحو الذي يضاعف من قدرتها القرائية في كلّ قراءة قادمة ويمنحها معنى جديداً وقيمة جديدة.

بهذا تصبح العلاقة بين القراءة والنصّ علاقة تبادلية في إنتاجها وحيّة في حوارها، قائمة على آليّة التأثير والتأثر، إذ يواصل القارئ تقدّمه في الكشف المستمر عن إشكالية المعنى النصيّ وعوالمه السيميائية من جهة، ويطوّر من جهة أخرى فاعلية إمكاناته القرائية، ويحسّن من طريقته في القراءة بوساطة الإضافة النوعية وهي تنعكس على تعميق النظر في أغوار نفسه، وكشف المزيد من أسرار وجدانه، وتحقيق إطلالة أخرى على مناطق كانت غامضة في شخصيته تجعله اكثر انتماءً إلى ذاته.

إنّ الحوار الذي يعقده القارىء مع النصّ هو حوارٌ مفتوحٌ ذو فضاء خاصّ يكتسب معناه من اللحظة الزمنية والحال المكانية التي يجري فيها، وهذا يعني أنه حوار إشكاليّ ينهض على لعبة ذكاء بين الطرفين، يسعى كلّ طرف فيهما إلى تحقيق نصر معيّن بوساطة التوغّل المجدي في مساحة الآخر ((حوار ينحو منحى التأويل، ولكنّ النصّ ليس مفتوحاً على كلّ تأويل، لأنه عندئذ يفقد سلطته بوصفه نصاً. إنه حوار له شروطه الثقافية والفكرية والجمالية والأخلاقية، شروط تتعلّق بمعرفة اللغة وانزياحاتها الموحية، وبثقافة القارىء المؤول، وبقواعد اللعبة النقدية. إنه حوار بين خطابين: خطاب أدبيّ وآخر نقديّ، قد يتفوّق الخطاب الثاني على الأول ، وقد يساويه أو يوازيه، وقد يهبط عنه، وفقاً لقدرة القارئ وخبراته اللغوية والجمالية، واستجاباته القرائية))[20] المرتهنة بلحظة القراءة ومجرياتها.

القراءة على وفق هذا المفهوم ـ وحتى في أعلى مراحل استقلاليتها واستجابتها للحظة القرائية الخاصة التي يقترحها الفضاء النصيّ ـ تستند إلى مرجعية قرائية قوامها التراث القرائيّ الشخصيّ للقارئ، و ((كلّ قراءة لنصّ تحمل في أثنائها القراءات الماضية التي سبقتها))[21]، مستخدمة الحصيلة الخبروية لها من أجل تحصيل مضاف في القراءة الجديدة، وهي تنعش خيال القارىء بمساحة مضافة تقرّبه أكثر في كلّ مرة من خصب النصّ وثرائه، إذ كلما واجه النصّ خبرة أعمق وأوسع

لدى القارىء كان أكثر استعداداً لمنح نفسه بعيداً عن الإيهام والمراوغة على صعيد إغناء الحوار بينهما ومضاعفة إنتاجيته.

في الأحوال كلّها فإنّ أيّة قراءة مهما حققت نجاحات كاسحة في اجتياح النصّ الأدبيّ وتحليله وتأويله فإنها لا يمكن أن تصل إلى قراءة نهائية، إذ ((ليس من البدهيّ قطعاً أن نستطيع قراءة نصّ ما قراءة حقيقية))[22]، فلا وجود في إطار التعددية القرائية لقراءة حقيقية تستنفد غناه الدلاليّ استنفاداً كاملاً، وتعلن موته بحيث لا يصلح لقراءة أخرى، فاقراءات المتعددة هي روح النصّ وجوهر وجوده وفاعليته.

النصّ الأدبيّ بطبيعته التشكيلية والبنائية النصيّة يحتوي على شبكة دفاعات متوزّعة في أماكن كثيرة من جسده النصيّ، تقاوم إمكانية حصول مثل هذه القراءات الحقيقية المحتملة، وتفرز دائماً بقايا قرائية تتخلّف من المسيرة القرائية المسيّرة بفعل آليّات المنهج، وتنشئ تكويناً صالحاً لتحريض القراءة على مغامرة قرائية أخرى، ويمكن على هذا الأساس ((لكلّ قراءة تمّ إنجازها بوضوح أن تبرز مواضع المقاومة أو (البقايا)، وأظهرت التجربة أنّ هذه المواضع والبقايا فقط انطلاق لقراءة جديدة))[23] تعيد حالة التفاعل والجدل والحوار بينها وبين المتشكّل النصيّ، وتجتهد في الكشف عن زوايا جدبدة لم تكن تتبدّى في القراءة السابقة.

إنّ الطريقة الاستثنائية الفريدة التي يبتدعها النصّ دائماً في دفاعه عن ديمومته وكينونته، هي التي تؤدي إلى بناء ((استراتيجية بارعة للقراءات تسمح بعرض تعقّد النصّ في أبسط جزئياته أهمية))[24]، وتقود القارىء نحو المجازفة بالتوغّل في قراءة جديدة تعمل على استكمال القراءة الأولى والتواصل معها على المستويات كافة.

إذ لا بدّ للقراءة أن تقوم أولا على رؤية منهجية مؤسسة على العلمية والوضوح ومدعمة بالمعرفة والثقافة، ولا بدّ لها أيضاً من أن تبتكر أسلوباً استثنائياً فريداً في محاورة النص والتعاطي معه ضمن خطة يوحي بها النصّ ويضعها العقل المنهجيّ للقراءة، وهو ما يجتمع في مفهوم (استراتيجية) مبرمجة يجب أن لا تلزم أفعال القراءة بتطبيق حرفيّ وأكاديميّ للخطة المرسومة لها، بل تستوعب سياقها العام وتطلق ذكاءها ومهارتها ورغبتها في نقل الاستراتيجية إلى حالة التمثّل البارع، وهو يسمح للقراءة باستنفار كلّ طاقاتها ومواهبها وإبداعاتها تمهيداً للوصول إلى أفضل علاقة ممكنة مع النصّ بما ينطوي عليه من أسرار وومكنات خفيّة.

القراءة في ميدانها القرائيّ الإجرائيّ هي قراءات، تتعدّد وتتنوّع وتتمرأى بحسب استراتيجية القراءة من جهة، وطبيعة النصّ المقروء من جهة أخرى، لكنه ثمة جناحان أساسان للقراءة يضمّان تحتهما كلّ نماذج القراءات وأنماطها.

يمثل الجناح الأول القراءة الأولى أو ما يمكن أن تسمى بـ ((القراءة الساذجة))، وهي أخطر أنواع القراءات وأكثرها ضرورة وأهمية، ومن دونها لا تنفتح القراءة على نماذجها وأنماطها الأخرى لتبقى عصيّة على التفاعل والاستجابة.

والجناح الثاني تمثله القراءة المركّبة وهي تشتغل فيها العدّة المنهجية والعقل المنهجيّ والوعي المنهجيّ، وتبلغ فيه القراءة قمة محاولتها على يد القارئ الفرد، الذي يسعى إلى اختراق النصّ في حين يقابله النصّ بتشغيل دفاعاته في الخفاء والتجلّي والإيهام والتوريط، ((إن تلاعب النص بالقارئ وبأعصابه ـ وهو من أجمل مفاتن القراءة ـ قائم بأكمله على أفقية السرد وعلى (خطية القراءة). ولولا القراءة الساذجة لفقد القارئ كثيراً من متعة القراءة وسحرها))[25]، ولما كان له أن يتوصّل بأنواع القراءات الأخرى مطلقاً.

من هنا لا يصحّ أبداً الانتقال إلى أيّة مرحلة قرائية باتجاه القراءة المركبة من غير حصول القراءة الساذجة التي تزوّد القارئ بالمتعة والسحر وتدخله في قلب اللعبة، وتقرّبه من فتنة القراءة، وتدعم استعداده للمواصلة والاستمرارية والرغبة في الاكتشاف والبرهنة وتعرية النصّ وكسر تحفظاته واستباحة حرماته.

لا يتنازل النصّ الأدبيّ عن شروطه في الانغلاق على ذاته النصيّة، والدفاع عن أسراره، وعدم منح نفسه للقارئ، إلّا بعد أن تنجح القراءة في تحقيق التواصل المطلوب بين القراءة الساذجة والقراءة المركبة على نحو فعّال ومنتج.

طاقة اللّعب في القراءة

يقترن مفهوم اللعب بالتجاوز والتخطّي واختراق المألوف، وتحرير فاعل اللعب من كلّ المحددات التي تحيل من دون حركته وحريته وانطلاقه وعبثه، وبما ((أنّ القراءة هي قبل كلّ شيء ثأر الطفولة))[26] في المستوى الفهميّ السايكولوجيّ، فإنّ اقترانها بمفهوم اللعب يعود بها فضائياً إلى منطقة الطفولة وسياقاتها وضروراتها وكينوناتها العفوية الأولية، إذ يتمظهر كلّ شيء في سياق آليّات اللعب وفضاءاته ومساحاته وأساليبه وخلفياته ومصادر تشكيل رؤاه.

ويتّجه في سياق مركزيّ من سياقاته إلى المتخيّل بكلّ سعته وعنفوانه وجرأته وانسيابيته، حيث يتجلّى الحسّ الطفوليّ مقترناً بالوهميّ والخرافيّ والخياليّ بوصفه واقعاً قابلاً للتصديق، ويبقى هذا الحسّ ماثلاً وقوياً وعميقاً في كلّ قراءة طالما أنّ الفاعل القرائيّ الجوهريّ فيها هو الطفل، بكلّ ما ينطوي عليه من عفوية وسباق وسجال نحو استحصال لذة ما ترضي طموحه، بمعنى ((أنّ الطفل الذي يقرأ فينا إذن هو الذي يجعلنا نؤمن بالقصص المتخيلة ونصدقها))[27]، وهو الذي يجعلنا نكتسب أول فهم صحيح للواقعة الأدبية بوصفها واقعة خيالية ووهمية قابلة للتصديق، ويحثّنا

على تلقّيها بوصفها تجربة فيها من الحيوية والإثارة والمعرفة ما يقودنا إلى تمثّلها، والعيش في فضائها، وإدراجها في مسلسل حياتنا، وخزنها في مكنز ذاكرتنا.

إنّ طاقة اللعب في القراءة من غير أدنى شكّ تنبع من هذا الجذر الخصب، جذر الطفولة وهو يغذّي الفعل القرائيّ بإمكانات مستمرة لآليّات اللعب وانفتاحاته وقدراته على الإثارة والطرافة والإبداع.

ينفتح مفهوم اللعب ـ عبر تعبئته بمنطق الطفولة ومقتضياتها وضروراتها وسياقاتها ورؤاها ـ على فكرة التجاوز والتخطّي والاختراق، وهي تسهم في إثارة الذهن القرائيّ وتنشيطه وتحريره من الضوابط العقلية الصارمة، فضلاً على تمثيل الذهن تمثيلاً جسدياً ودفعه إلى منطقة الحركة والتدفق والحرية والفعل والتشكّل.

لا تتحقّق فكرة التجاوز من دون تحلّي الطفل/القارئ بروح المغامرة وقابلية النفوذ والاندفاع إلى المناطق الخطرة، لأنّ القراءة على وفق هذا المفهوم ليست فعلاً إجرائياً سياقياً ينهض على أسلوبية مقنّنة في التعامل والتوقف والانتقال والتحصيل، بل هو فعل متحفّز ومتوتّر لا يتقدّم في جسد النصّ من دون استنفار روح المغامرة، وهي تتكشّف عن أسلوبية جديدة تخضع لقوة الاندفاع وحساسية الالتقاط ومرونة التلقي والاستقبال.

ولن يستطيع العمل تحت هذا الظرف القرائيّ على النحو الذي يمكنه ((اكتشاف حقيقة النوعية الخاصة به، إلّا بوجود القارئ الذي يستطيع المشاركة في المغامرة الروحية لفاعل العمل))[28]، بالقدر الذي يصبح فيه شريكاً أساساً بوصفه فاعل القراءة الموازي والمكافئ لفاعل العمل، ويصبح فيه النصّ الأدبيّ حلقة الوصل بين الفاعلين، ويكون فيه مشدوداً لاستجابة محتملة في أيّة لحظة يمكن أن تفرضها المغامرة الروحية الكامنة فيه والمرتبطة بفاعل العمل، والمتعدية في الآن نفسه إلى ما تنجلي عنه المغامرة الروحية القادمة من فاعل القراءة، وصولاً إلى حال نوعية نموذجية من الاشتباك الإبداعيّ الكاشف عن الحقيقة النوعية الخاصة بالجوهر الإبداعيّ للنص.

في هذا الإطار تأخذ العلاقة شكلها الصحيح وتنفذ طاقة اللعب إلى جسد النص وتبدأ بعمليات الكشف والإنجاز، وتنفتح العلاقة بين الداخل نصيّ والخارج نصيّ على مسار آخر بحيث يكون الانتقال فيه من داخل النص إلى خارجه أمراً طبيعياً ((ما ظلّ النصّ متحدثاً عن العالم بطريقة أو بأخرى، وما ظلّ النصّ ـ بحكم طبيعته اللغوية ذاتها ـ منطوياً على إشارة إلى العالم. وما دامت كلّ "قراءة" للنصّ لا بدّ أن تتصل ـ في النهاية ـ أو تتفاعل مع شيء يؤثر فيها خارج النصّ، فمن الممكن التسليم ـ من هذه الزاوية فحسب ـ بعدم براءة القراءة، من دون أن يتعارض ذلك مع التسليم باستقلال النص، ولكن هناك وجهين لعدم البراءة، أحدهما سالب يتصل بالإسقاط، وثانيهما موجب يتصل بالقراءة ذاتها، أما الوجه الموجب فقرين دور الذات الفاعلة

للقارئ في إدراك النصّ من حيث هو موضوع معرفيّ مستقل عنه. وهذا الوجه قرين صراع القراءات. أما الوجه السالب فقرين إلغاء الكيان المستقلّ للنصّ نفسه، والدخول في فوضى الإسقاطات وما يصحبها من سوء طوية الاستنطاق))[29]، إلّا أنّ الطفولة القارئة كلما تجلى حضورها أكثر فإنها تنتصر حتماً لصالح الوجه الموجب، إذ تتجنب بحكم صيرورتها العفوية الاستجابة الكبيرة لفوضى الإسقاطات التي تقود ضرورة إلى سوء فهم عميق لجدوى فكرة اللعب في النص.

يرتبط مفهوم اللعب في نموذجه النوعيّ الخاصّ بالقراءة بالمفهوم الإشكاليّ للمعنى الأدبيّ، إذ ((إنّ المعنى الأدبيّ لا يعرف الثبات بل هو في حركة وتطوّر مطّردين يتجدّد كلّ مرة في كلّ بنية عمل، وذلك بتجدّد موضوعه الجماليّ تبعاً لتغيّر وتطوّر شروط تلقّيه التاريخية والاجتماعية))[30]، وهو ما يرتقي ـ مفهوماً ـ إلى عمق الدلالة الحركية المنتجة لمفهوم اللعب، بما يتأسس عليه من مغادرة مطلقة للثبات والاستقرار ودخول واسع وعميق في الحركة، وانتهاج مسار تطوريّ متجدّد ينهض على أفعال المغامرة الجمالية.

يتطوّر مفهوم الحركة في اللعب ـ بوصفه عملاً دالاً على تحليل العلامات والإشارات والرموز والظلال والبطانات وقراءتها ـ استناداً إلى طبيعة الموضوع الجماليّ النصيّ من جهة، وكيفيته التاريخية والاجتماعية والثقافية داخل فضاء العلاقة بين الداخل نصيّ والخارج نصيّ من جهة أخرى.

إنّ المعنى الأدبيّ بإشكالية الحركة والتطور والتجديد وكلّ الطاقات الأخرى الكامنة فيه يتفاعل تماماً مع طاقة اللعب في القراءة، بحيث يبقى المعنى الأدبيّ الماثل ـ حركياً وتطورياً وتجديدياً ـ في مناطق حساسة من النصّ هدفاً من الأهداف المركزية الحيّة التي يتغيّاها اللعب في تحريك أفعال القراءة وتوجيهها ودفعها إلى حالة الإنتاج.

لا يتوقّف مصير طاقة اللعب في القراءة وجدواه على كيفية ممارسته من طرف الفاعل القرائيّ استناداً إلى موهبته في اللعب وجرأته ومعرفته بأسرار القراءة فقط، بل يتوقّف ذلك أيضاً على حياة النصّ وحيواته ومرونته في التعامل مع حيل القراءة للكشف عن أسراره، إذ هو يرغم الفاعل القرائيّ على اتخاذ خطوات معيّنة للنفاذ إلى طبقاته والاستمتاع بلذائذه والتقاط فرائده، ولا يمكن للفاعل القرائيّ أن يجد نفسه حرّاً تماماً في التعاطي مع حيوات النصّ على وفق رغبته الشخصية وبناءً على تخطيطه ومنهجه وحضور توقعاته وسيادة مبادراته واستباق أفكاره، لذا من الضروري على هذا الأساس ((أن نميّز في كلّ قراءة بين جبهتين أو بُعدين، الأولى هي تأويل يبرمجه النصّ ويفرضه على القارئ، والثانية تأويل لا يتعلق إلّا بالقارئ نفسه))[31]، وبتفاعل الجبهتين أو البُعدين تحضر القراءة وتتجلّى فضاءاتها.

وبين التأويلين تتمظهر صورة اللعب ويتحدّد فعلها في إطار تأسيس العلاقة بينهما وتحقيق مستوى عالٍ من التفاهم والتفاعل والانسجام، بين ما تتيحه برمجة النصّ من فرص متاحة للعب، والجهد التأويليّ الخاصّ الذي يمارسه الفاعل القرائيّ، على النحو الذي تصل فيه طاقة اللعب إلى أعلى درجة في سلّم كفاءتها الإنتاجية.

إنّ من بين أهم النتائج التي تفرزها طاقة اللعب في القراءة هو ذلك القبول الجذل بالوهم الذي يجب أن لا يختفي اختفاءً كاملاً في كلّ مراحل القراءة [32]، فهو الذي يتيح لآليّات القراءة قدراً كبيراً من الاستمرار والمواصلة والمرونة والتحدّي، بما ينطوي عليه جذل القبول من سحر قرائيّ يحرّض على مزيد من التكثيف في طاقة اللعب، ومزيد من الانفتاح على مصادر اكتساب اللذة والمعرفة معاً.

القارئ وستراتيجية الفهم

يندرج الفهم بوصفه ستراتيجية لقاء وتواصل وتفاعل وحوار وتعاطي بين القارئ والنصّ في إطار الآليّات المركزية لنظرية التلقي، ويعمل في مستوى الحلقات الأولى (الإجرائية) لهذه النظرية إذ يوفر الفرصة الأولى والأهمّ للقارئ لكي يحتلّ مواقع ستراتيجية نوعية في مساحة النصّ، تمهيداً للسعي إلى استثمارها وتنميتها فيما بعد، ويعكس ذلك أول علاقة تفاهم وصلة وعقد بين القارئ والنصّ.

تتمظهر ستراتيجية الفهم في فضاء القراءة وتتجلّى عملياً وصورياً ما بعد القراءة الأولى (قراءة المتعة) مباشرة وتمثّل بوابة وعتبة مهمة لولوج النصّ والتوغّل في طبقاته ومخابئه وظلاله، إذ يتضافر حسّ المتعة المنجز مع حسّ الفهم المشرع للعمل من أجل دعم عملية الدخول إلى أجواء النصّ وعوالمه، ولا بدّ لكي يأخذ التفاهم والحوار والعقد مدياته المطلوبة والضرورية من دفع الفهم إلى مستوى (القبول)، الذي يتجسد بوصفه عنصر لقاء يوصل إلى حال من التمثّل المتبادل يحسّن العلاقة الميثاقية بين القارئ والنصّ، ويوفر لها فرص النجاح والاستمرار والإنتاج.

ولعلّ من أبرز المهام في صورة هذه العلاقة هو حضور إمكانية دائمة لخلق فرص مواصلة وديناميةٍ أخذ وردّ تعزّز الحراك التفاعليّ بين طرفي المعادلة، وتخلق جدلاً منتجاً من نوع ما قادراً على ضخّ العلاقة بمزيد من احتمالات النجاح والديمومة.

لا شكّ في أنّ الفهم مراحل ودرجات متعاقبة ومتراكبة هرمياً، كلّ مرحلة أو درجة توسّع المساحة وتفتح الحدود وتوضّح الأفق، ولعلنا يمكن أن نصطلح ـ في هذا السياق ـ على ما يمكن أن ندعوه نظرياً بـ ((دوائر الفهم المفتوحة)).

إذ يمثل الفهم الأوليّ القريب إلى مركز الحدث القرائيّ والمحيط به أصغر الدوائر، ويتمّ فيها تأسيس شكل العلاقة بين الطرفين واقتراح أنموذجها، ويتعزّز ذلك في دائرة الفهم الثاني على طريق توطيد العلاقة وتوثيقها وإبراز هويتها، أما في

دائرة الفهم العميق الذي يحقق أعلى درجات الفهم في هذا المضمار فإنّ العمل يتّجه إلى استثمار حقوق القارئ ومكاسبه في النصّ، وتكريسها كحضور ماثل جالب لنظمه وقوانينه.

إنّ دوائر الفهم يجب أن تظلّ مفتوحة على بعضها في إطار العلاقة بين الأصغر والأكبر، والأضيق والأوسع، الأقرب والأبعد، وتتوقف درجة حساسية التواصل والفعل في العلاقة على العدّة المؤهلة التي يكون بوسعها تحرير كلّ دائرة من الانغلاق وربطها بدائرة أوسع، نحو مزيد من التفاعل والاستمرارية والنمو والتحدي.

الفهم الأوليّ هو أهم مراحل الفهم وأخطرها على الرغم مما يبدو عليه من أوليّة وبساطة وعفوية، لأنه يرضي رغبة القارئ بالمتوقع ويحقق له اكتفاءً قرائياً يكون فيه مسار القراءة مساوياً لمسار المتوقع، ويطمئن على الوصول إلى هدف تمّ تحديده مسبقاً على النحو الذي يغلق الدائرة ويجهض القراءة في مراحلها الأولى.

لذا يتوجب أن لا يتحقّق لدى القارئ شعور بالرضى يدفعه إلى غلق دائرة الفهم الأوليّ والاكتفاء بمنجزها، حتى يتسنّى له العثور على سهم الخروج إلى الدائرة الأوسع والأكبر المحيطة بدائرة الفهم الأولى.

يوصف الفهم استنادا إلى هذه المقدمات بأنه ((النهج الذي نستطيع بوساطته أن نعرف مضموناً ما بمساعدة العلامات التي تدركها حواسنا في الشكل))[33]، إذ تضطلع الحواس أولاً بمهمة إدراك الشكل في سطح المقروء واستعمال العلامات السيميائية لاحتلال مساحة مضمونية في جسد النصّ، على النحو الذي يمثّل فيه مسار عملية الفهم، وما يلبث المسار في الفعالية نفسها أن ينقل المضمون النصيّ الملتقط إلى ((بناء تمثّل ذهنيّ))[34] يحوّل المادة المقروءة إلى مجال حيويّ خاضع للتمرين وتحسين الخبرة وتهيئة الفعل القرائيّ للعمل على وفق مساق منهجيّ ومنطقيّ شديد الكفاءة والوضوح.

يتكشّف التمثّل الذهنيّ للمقروء في حالة استواء بنائه وتكامل تشكيله عن قدرة جديدة للقارئ على استعمال النصّ نفسه كأداة للفهم، حين يقترب القارئ كثيراً من حساسية الفضاء الكتابيّ و ((يتكئ على بنية النصّ، أي على نسيج علاقاته الداخلية كي يخلق السياق العام الضروريّ لفهم النصّ المقروء))[35]، بحيث يحتّم على ستراتيجية الفهم أن تنطلق أولاً من العثور على المفاتيح النصية المنتشرة على جسد النصّ، واستخدامها على نحو صحيح وضمن الحدود والإمكانات المتاحة والمقدّرة بحسب كفاءة النصّ، وقوّة تعلّقه بالقراءة ومستوياتها، ومدى استجابته النوعية لسياسات التأويل.

إنّ بناء ستراتيجية فهم خاصة لكلّ قارئ في كلّ قراءة يتوقّف على إدراك القارئ لحاجته المشروعة إلى الفهم وضروراتها في تحديد مصير القراءة، تلك التي ((تجعله يقوم بترجمة حقيقية محاولا جذب النصّ إلى عالمه، وإدراجه داخل أيديولوجيته، عبثاً، لأنّ النصّ سيكون دائماً في مكان آخر، كذلك تكون أيّة قراءة مصحوبة في معظم الأحيان بشعور عميق بعدم الرضا))[36]، يحثّ على مواصلة اختراع أساليب أخرى وتجريبها لخلق أشكال جذب تغري النصّ بالانضمام إلى فضاء القراءة، في الوقت الذي يُظهر النصّ دفاعاته ويستعملها بأعلى كفاءة ممكنة لتفادي الوقوع في حبائل القراءة، وتسليم أسراره وإخضاع جسده النصي للرغبات الجامحة التي تختبئ في تطلعات لذة القراءة وأحلامها الماثلة أبداً.

تعود عملية الفهم في سعيها الحثيث لتأثيث العلاقة بين القارئ والنصّ إلى جذور فلسفية ذات أسس معرفية، وهي بحاجة دائمة إلى تفعيل أسسها المعرفية في أيّة دائرة قرائية تشتغل عليها، إذ ((هي نفسها تمثّل أيّ اشتغال معرفيّ، وهذا الاشتغال لا بدّ له من مادة وأدوات))[37] تعينه على قطع مراحل العمل بنجاح، وانتداب آليّات بعينها لمعالجة أوضاع قرائية مخصوصة تؤهل العلاقة بين الطرفين لدرجة تفاهم أمثل.

وربّما كان تجاوز مستوى الفهم الأوليّ من أبرز المهام الموكلة لعملية الاشتغال المعرفيّ، لأنّ التفسير إذا ما توقّف عند حدود ما كان يرمي إليه في دائرة التوقّع في الفهم الأوليّ فسيؤدي إلى انغلاق الدائرة التأويلية[38]، وإجهاض حلم القراءة بتواصل مشروعها وصولاً إلى دائرة الفهم العميق، وهو يحوّل ستراتيجية فهم النصّ إلى عملية جدّ معقدة يسعى فيها القارئ إلى التواصل الحثيث مع مقاصد المنتج وتمثلاته ورؤاه[39].

إنّ إنجاز مستوى عال من الفهم العميق للمقاصد والتمثلات والرؤى التي يضخّها المنتج في منتجه النصيّ ((يتطلب استخدام عمليات ذهنية معقدة، تتضافر فيها النيات المعرفية للقارئ ومعالجة المعطيات اللسانية الدالة من أجل الوصول إلى تمثّل تفسيريّ متماسك لمعنى النصّ))[40]، يحقق للقراءة أهدافها الأساسية في الفهم والتمثّل.

وبالقدر الذي تتجلّى فيه الذات الإبداعية في توجيه خطاب النصّ على النحو الذي يعبّر عن رؤيا الذات وتجربتها، فإنّ القراءة تواجه النصّ بذات قرائية تسعى هي الأخرى إلى اقتراح نموذجها وتحقيق رؤياها في مشهد القراءة وإنجاز تجربتها القرائية، إذ ((يمكن اعتبار البحث عن الذات المعرفية من وجهة نظر سيكولوجية بعداً مرجعياً لا غنى عنه في كلّ تناول للنصّ الأدبيّ ما دام الهدف في هذا التناول هو

الحصول على فهم جيد للنصّ، إي إدراك دوافع الذات التي أبدعته موظفة النصّ كواسطة بينها وبين المتلقي))[41].

من هنا تتحول عملية القراءة إلى ممارسة جمالية وسيكولوجية وثقافية متشابكة في آن، ليس الهدف منها الوصول إلى مقاصد مضمونية بعينها حسب بل تتجاوز ذلك إلى إدراك طبيعة الفضاء الكتابيّ ـ التشكيليّ في اتصاله بالمرجعيات، وتعبيره عن كيان ثقافيّ وحضاريّ أوسع وأعمق من مجرد فكرة بعينها حملها الخطاب النصيّ إلى الآخر/القارئ.

ثمّة جدل وتموّج في تشكيل ستراتيجية الفهم بين القارئ والنصّ، يتراوح الفهم فيه بين الفهم الجيد وسوء الفهم، لكنه لا بدّ أن ينتهيَ في القراءة الصحيحة المنتجة إلى حصول مستوى معيّن من التفاهم بين الطرفين.

القارئ يسعى دائماً إلى ضبط النصّ وإدراجه في مسار القراءة وإخضاعه لمقتضياتها وضروراتها وحراكها المعرفيّ، والنصّ بطبيعته المتمنعة لا يخضع لهذا السعي بسهولة ويسر، ففي إشكالية الفهم قد يخفق النصّ نفسه في صناعة متعة لقارئ معيّن بسبب جفاف النصّ وفقره، على النحو الذي يستدعي القارئ ويدفعه إلى استئناف عملية البحث عن نصّ آخر، وقد يخفق القارئ في فتح مغاليق النصّ بسبب ضعف أدواته القرائية فيختزن النصّ إمكاناته اللذويّة كي يمنحها لقارئ آخر متمكن من أدواته.

التأويل: المشاركة والإبداع

إنّ المهمة الأساسية التي يضطلع بها النصّ الأدبيّ هي مهمة تشكيل تؤمّن إنتاج إشكالية معنى متاحة أمام تطلّعات القراءة، فهو حسب ـ دريدا ـ ((ينتج معاني لا حصر لها))[42] يمكن أن تغازل ديمقراطية التأويل عند القارىء، وتمرّنه على عدم الوثوق بالمعاني التي بوسعه التوصّل إليها، لأنّ ثمّة إمكانات دلالية تقترح معاني أخرى تبقى ثاوية في طبقات وطيّات عديدة داخل متاهة النصّ.

ولعلّ كثافة إنتاج المعاني وسعة انتشارها على جسد النصّ من شأنها أن تمتحن قدرات القراءة على الإحاطة بها، وتمثّل فضائها المشتبك والمتداخل، وبما يحدّد مصيرها في الوصول إلى مشاركة إبداعية في إعادة تشكيل شبكة المعاني المفتوحة وإنتاجها، على وفق فلسفة القراءة وأخلاقياتها وأساليب تدخّلها في النصّ.

يُصطلح على الآليّة التي تستعملها القراءة في عملية إنتاج المعاني الكثيفة للنصّ في سياق تحليل علاقاته ومستوياته وطبقاته بـ ((التأويل))، ويوصف التأويل اصطلاحا بأنّه ((تفسير النصّ، وبحث معناه، وتخريج قواعده، وترجمتها إلى لغة

ثانية وثالثة))[43]، فهو يكتسب قيمته المفهومية بوساطة سلسلة عمليات متداخلة تتجلّى في شبكة دلالات التفسير والبحث والتخريج والترجمة والكشف والإنتاج.

تعدّ عملية الترجمة وستراتيجيتها في تحويل لغة النصّ الأولى إلى لغة ثانية وثالثة من أشدّ العمليات خطورة وأهمية وحسماً، لأنها تظهر أسلوبية القراءة في مستوى إنجازها الكتابيّ التي تكسبها خصوصية تعبيرية تنشد الوصول إلى حالة من الإبلاغية الجمالية، وهي لا تقف عند حدود تفسير النصّ، والبحث عن معناه، وتخريج قواعده، لأنّ هذه الحدود تمثّل المرحلة الأولى من مراحل التأويل، بل تتجاوز ذلك إلى مهمة تحويل اللغة داخل الخطاب إلى لغة ثانية وثالثة وربما أكثر، تتوافر على بنية تشكيل موازية ومضاهية تنهض بمهمة مزدوجة في التوصيل والتشكيل.

تستند فاعلية التأويل في كيفية اشتغالها على النصوص إلى طبيعة التكوين الهندسيّ المنظّم الذي يحفل به الذهن القرائيّ ويفرز نشاطاته الإبداعية على أساسها، إذ يكشف الذهن عن شبكة حاضنات تتّجه كلّ حاضنة فيها إلى احتواء نظم معينة تتّجه لمعالجة موضوعات محدّدة تناسب جوهرها وتستجيب لمعطياتها، وترتبط الشبكة بمنظومة آليّات تعمل بنظامين، الأول: استقلاليّ داخل كيان الحاضنة الواحدة، والآخر: منفتح يوحّد عمل الحاضنات ويربطها بمركز منظّم واحد يضبط حركتها ويحتوي فعالياتها على أساس من التلاقي والتواصل والتفاعل والتنظيم.

تسهم البنية التصوّرية المهتمة بتشكيل الأفكار والمقاصد والرؤى اعتماداً على سعة الطاقة التخييلية في الذهن، بإفراز قالب بصريّ فضائيّ يميّز تمييزاً دقيقاً بين الأفعال والأسماء والصيغ ذوات الدلالات المتقاربة والمتضاهية، إذ يظهر على نحو واضح الفروق بين كلّ فعل وآخر، وكلّ اسم وآخر، وكلّ صيغة وأخرى، انسجاماً مع كيفية البنية النحوية لتشكيل الجملة من جهة، وتلاؤماً مع السياق الدلاليّ المنجز من جهة أخرى، على النحو الذي ينعكس على وحدة التأويل ويضعها في المسار الصحيح.

التأويل والقراءة مفهومان متلازمان تلازماً شديداً ومتداخلان تداخلاً إجرائياً حميماً، ولا وجود لأحدهما من دون الآخر، وكلّ مفهوم منهما يحمل في داخله بذور المفهوم الآخر وحيثياته وفعالياته، لذا فهما ينطلقان في التوغّل داخل جسد النصّ معاً إذ ((يبدأ تأويل نصّ ما حين نشرع في قراءته))[44]، وتسهم بداية التأويل المقترنة بلحظة شروع القراءة بتأسيس مشروع التفاعل والحوار والتعاطي مع النصّ، على أساس الميثاق المبرم بين القارئ والنصّ وهو يحدّد هذا المسار ويسهّل عملية اللقاء بينهما.

تستخدم القراءة آليّة التأويل بكامل طاقتها الإنتاجية وتخضع في استخدامها للطبيعة التشكيلية في النصّ، فكلّ نصّ يحمل معه مقترح برنامجه القرائيّ ويدفع باتجاه اشتغال معيّن لآليّة التأويل، ولا بدّ لأيّة قراءة أن تلتقط إشارة النصّ المحدّدة والموجهة لآليّة التأويل في القراءة، لا بل ((إنّ بعض النصوص تبرمج قراءتها بأن تترك خلالها مساحات يتلمّس فيها القارئ طريقه من دون عون خارجيّ ويؤولها ظناً وتخميناً))[45]، على نحو يتأكد فيه من فاعلية ظنّه وقوّة تخمينه حين يبرهن تأويله على صدق الفروض التي شرع بالقراءة استناداً إلى معطياتها.

الشروع في مسار صحيح للقراءة من شأنه أن يهيئ لآليّة التأويل فرصة التشكّل الخاصّ حيث تنتمي فيه انتماء حاسماً إلى شخصية المؤول/القارئ، الذي يسخّر الرؤية المنهجية والثقافة المرجعية والأسس المعرفية المشكلة للشخصية المؤولة من أجل تفعيل آليّة التأويل وتحسين علاقتها مع النصّ على نحو مستمر ومتنامٍ، إذ ((ينصب جهد القارئ النقديّ على تأويله الخاصّ الذي يصبح حينئذ "مادته الأولية" التي ينبغي عليه تأويلها وتمحيصها (في علاقة مستمرة بين النصّ والقراءة بطبيعة الحال).))[46].

إنّ أيّة تجربة قرائية في التأويل لا تتدخّل في الكيان النصيّ بوصفها تجربة أولى تبدأ للتوّ بتأسيس أنماط تدخلها وتقاليد حوارها مع النصّ، بل هي تستند إلى خبرة تأويلية عميقة وكثيفة وحرّة، خلصت إليها قراءات سابقة وشكّلت آليّات عمل حِرَفية هي بمثابة رصيد إجرائيّ يعين على أسلوبية الفحص والمعاينة والتقويم، مثلما ينهض النصّ في تشكّله القابل للتأويل على تجربة تناصية تمظهرت في نصوص سابقة وستتمظهر في نصوص لاحقة قادمة، تضع أمام آليّة التأويل أشكال من المعرفة القرائية التي تفيد منها في إجراءاتها في التفسير والبحث والتخريج والتحويل، فـ ((النصّ الذي يخضع للتأويل يمثل حلقة في سلسلة سابقة ولاحقة، وقد شكّلت هذه السلسلة تقاليد وقيماً وثقافة تخصّ الجنس الأدبيّ، وهذه التقاليد تعيننا في تحديد دلالات النصّ الذي ندرسه))[47].

وهو ما يؤهل القراءة لكي تدفع بآليّات تأويلها نحو مساحات معينة ومنتخبة في جسد النصّ تمتاز عادة بالخصب والعمق والثراء، بحيث تجتهد القراءة في العمل الجاد والمثابر على ((استثمار تأويليّ يتغيّا حمولتها الرمزية))[48]، كاشفة عن غنى الحمولة بما يتمخض عنه من رموز تتوجّه إلى فضاء الدلالة وإشكالية المعنى الأدبيّ وكلّ ما يتبلور وينتهي في مشهد القراءة ومجرياتها وتحصيلاتها.

تقوم آليّة التأويل في سياقاتها الإجرائية على جملة فعاليات تمثّل منهجها في العمل، وتخضع في ذلك لبرنامج يكشف عن خطط عمل أساسية ترتبط بفلسفة التأويل

من جهة، وتكشف عن خطط أخرى تتشكّل بوحي من طبيعة النصّ نفسه من جهة أخرى، ويبرز الاتساق المنهجيّ في جوهر العمل ((في تلك المواضع التي يتعلّق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، يفترض كلّ منهما الآخر مسبقاً، إذ لا يمكن أن يحلّ الثاني إلّا بالرجوع إلى الأول))[49]، فلا بدّ إذن من إدراك صورة التماسك النصيّ في النصّ ووعيها واستيعاب خصوصيتها وأهميتها في فهم النصّ والقدرة على تأويل حمولته الرمزية.

بمعنى أنّ القراءة في نشاطها التأويليّ يجب أن تفرز أسلوبية منهجية تعتمد على مجموعة من الأسس والتقاليد والأعراف، ولا بدّ لهذه الأسلوبية من أن تكون مرنة في قيامها على ما يدعى اصطلاحاً بـ ((وجهة النظر الطوافة)) وهي تعتمد على آليّة تصحيح التصورات التي تخرج بها القراءة في كلّ جولة تأويلية في حقل النصّ، ويتأكد ذلك من قدرة القارئ على النجاح أو الإخفاق في إفراغ الحمولة الرمزية للنصّ، وإجباره على فتح بواباته أمام رغبة التأويل في الفحص والمعاينة والاستنطاق والكشف والاكتشاف، و ((إذ يفشل القارئ باستمرار في فكّ رموز النصّ فإنه مضطر لأن يتساءل حول صحة طريقته بمقاربة النصّ، وإذ يضطر باستمرار إلى استعادة تصوراته الأولى وتعديلها وأحياناً التخلي عنها فإنه مرغم في نفس الوقت على أن يقرأ وعلى أن يراقب نفسه وهو يقرأ))[50].

من هنا تتخلّص آليّة التأويل من دائرة الظنّ المجرّد والتخمين العفويّ والاحتمال القلق لتتشكّل على وفق نظام معرفيّ، يحيل القراءة على ستراتيجية فهم تحاكم التصورات والتوصلات النقدية الغزيرة ـ استعادةً وتعديلاً وتغييراً ـ بحسب تطوّر الحال التأويلية في كلّ مرحلة قرائية تتقدّم في مساحات المقروء، فضلاً على أنّ آليّة التأويل في هذا الإطار لا تكتفي بتبنّي منهج القراءة بوصفه نموذجاً حاسماً يتقدّم في حقل المقروء بلا هوادة، بل يكلّف الوعي المصاحب بمراقبة الذات القرائية في لحظة الإنجاز القرائيّ لضمان قراءة صحيحة وتفادي قراءة خاطئة، في سياق تقويم الخطّ القرائيّ باستمرار وتعديله واستبداله إذا اقتضت ضرورات التأويل الناجح ذلك.

وإذ تبلغ المشاركة مصاف الجهد الحقيقيّ في إنجاز تأويل نموذجيّ يعيد إنتاج النصّ الإبداعيّ قرائياً ويوفر له فرصة ولادة جديدة في حقل التداول، فإنها تعبرُ مجالَ التماسّ الخارجيّ مع حيوات النصّ مستثمرة إنجازها النوعيّ من أجل أن تكون ((عملاً إبداعياً لا يقلّ شأناً عن دور المبدع الحقيقيّ))[51].

تدخل مسيرة التأويل في حلقات عمل تنطوي على نظام متطوّر، تبدأ الحلقة الأولى بما يمكن تسميته بالتأويل الأول وهو يخضع فيما بعد لموجات تعديل متعاقبة، يؤسس المؤول في خضم ذلك حقل الملاحظة الذي يمثل رصيداً متكاثراً للقراءة ويتشكل خزينه عبر استمرارية

القراءة وتكثيف معطياتها واستخلاص نتائجها، حتى يصل إلى درجة الطمأنينة التأويلية والاستقرار التأويليّ في حدود القراءة الراهنة والنصّ الراهن ـ زمناً ومكاناً وحالاً ـ ، حيث يتوقّف التأويل بعد أن نجح في تدخله النصيّ ـ مشاركةً وإبداعاً ـ.

جماليّات القراءة

لا تتمكن القراءة من إفراز جماليات تنتسب إليها ما لم تحقق الشروط العملية لفعل القراءة، وما لم تخض في سلسلة المراحل التي تبني القراءة بناءً هرمياً منظماً وفاعلاً، فضلاً على التقويم المستمرّ لعلاقة القارئ بالنصّ وعلاقة النصّ بالقارئ، في إطار من الحوارية المستمرة والاختبار المتواصل لسلامة عمل الآليّات من جهة، وصحة بناء التوصلات والنتائج المرحلية من جهة أخرى، لأنّ القراءة في صيرورتها التداولية الإجرائية ((امتحان مستمرّ يفرضه النصّ لتقييم قدرات القارئ على التوقع))[52].

ومن رحم العلاقة الحوارية بينهما تتمظهر حيوات النصّ ويكتسب وجوده وشخصيته وقوة حضوره في مستقبلات القارئ وطموحاته القرائية وآماله في تصديق مقاصده، فالنصّ الأدبيّ لا يتشكّل على النحو المطلوب إلّا ((من خلال فعل القراءة البنائية النصية مع تصور القارئ))[53]، على النحو الذي يقرّر فيه فاعل القراءة الانفتاح الكليّ بالدرجة نفسها والقيمة نفسها والحماسة نفسها والنشاط نفسه، بحيث تنتهي عملية الانفتاح المتقابلة إلى ازدواج المؤلف والقارئ في عملية التواصل الأدبيّ[54]، وهي تضع القراءة في مسارها الصحيح وتحرّضها على صناعة جمالياتها المتنوّعة في كلّ مستوى من مستوياتها.

لا ريب في أنّ هذا النوع من العلاقة النموذجية بين منطقة القراءة ومنطقة التلقي يجب أن تخضع لسياقات عمل منظّمة، يقودها عقل قرائيّ ناضج ومدرّب وممتهن، يقرأ المداخل والمخارج ويضع الخطط ويسلّط إضاءاته الكاشفة ويمرحل سير القراءة بما يناسب طبيعة المقروء وكيفية تشكيله، اعتماداً على موجّهات ميثاق القراءة وهو ((ينعقد بين النصّ وقارئه في مكانين على الأقل، في فاتحة النصّ الأدبيّ ومطلعه أولاً وفي هامشه ثانياً، وينعقد ميثاق القراءة ويظهر على نحو ضمنيّ وغير مباشر في مطلع النصّ ومستهلّه، والأسطر الأولى من النصّ تحدّد بشكل حاسم طريقة تلقيه))[55].

يتوافر النصّ بطبيعته على شبكة عتبات ووحدات نصية مبنية بناء نصياً متماسكاً وجوهرياً، ولا يمكن اختراقه قرائياً ما لم يتلمّس الفاعل القرائيّ حدود العتبات وتسلسل الوحدات، ويفكّ شفرة السرّ البنيويّ المشيّد لجسد النصّ، ويخضعه

لبنود عقد القراءة وتعاليمه وما تفرضه من نظام ((لا يفتأ يظهر طيلة النصّ من خلال التزام هذا الأخير بمجموعة القواعد والأعراف وتقيده بها. وهذه المعايير تنظّم شكل التلقي. والحقّ أنّ كلّ نصّ ينخرط في لغة معينة يفرضها نوعه الأدبيّ وفي أسلوب وتقاليد يستعين بها القارئ حين يؤول ما يقرأ))[56].

وبما أنّ تأويل فاعل القراءة الخارج من نظام القراءة المعقّد يتّجه ضرورةً إلى اكتشاف إشكالية معنى تمثل مقولة الخطاب النصيّ وتعكس فلسفته، فإنّ على الفاعل القرائيّ أن يدرك أنّ المعنى المطلوب والمطارد ((لا يكمن فقط في الكلمات، بل في نظام القيم والتضمينات التي هي قضايا تاريخية، وينبغي أن تفهم بهذا الشكل))[57]، وينبغي أيضاً أن تفهم بوصفها فضاء كلياً يتجاوز حتماً الحدود اللغوية للنصّ بمستوياتها التعبيرية السياقية.

تتجلّى إشكاليّة المعنى في كونها عالماً غير خاضع للتحديد والتعيين على نحو نهائيّ وحاسم، إذ ((إنّ المعنى الحقيقيّ للنصّ يوجد في العالم الذي يمثّله النصّ، حيث يسعى منتج النصّ وبشتى أساليب التواصل إلى نقل "عالم" ما إلى المتلقي مستخدماً نصاً ما، وفي مقابل هذا يحاول المتلقي أن يفهم النصّ بواسطة بناء تمثّلات وكأنّه ينتقل من الكلمات إلى المدلولات إلى التمثلات باعتبار هذه الأخيرة أكثر اتساعاً ويلتقي فيها الآنيّ والماضي والآتي))[58]، بشمولية لا يمكن فصل كلّيتها عن جزئيتها.

إنّ "العالم" الذي يسعى إلى بنائه استناداً إلى خلاصة التجربة ونضجها لا ينشغل فيه تماماً بآليّات بناء هذا العالم على نحو مستقل ومنفصل، إنما تجري كلّ عمليات البناء بكلّ تفاصيلها وحيثياتها وخلفياتها ضمن خطّة ستراتيجية لمدّ أواصر التواصل الأدبيّ مع قارئ مستقبل.

لذا فإنّ كلّ مرحلة بناء تصاحبها مرحلة تصوّر لكيفية نقله إلى منطقة الآخر/القارئ من خلق دينامية مرنة في النصّ تسمح بالنقل والتحويل لعالم النصّ بعد اكتماله وصيرورته، فضلاً على خلق موجّهات تحرّض القارئ على بناء تمثّلات موازية ومكافئة لأبنية النصّ، ينتقل فيها داخل نظام، يبدأ عمليا بالحركة من البؤرة (الكلمة)، منفتحاً على دائرة أوسع على المدلول، ومنتهياً إلى الدائرة الأكثر اتساعاً في التمثّل بوصفه الحاضنة الزمنية والمكانية التي تحتشد فيها الأزمنة وتتكثف الأمكنة.

الفاعل القرائيّ (القارئ) هو منجز القراءة وفارسها ومنتجها، والقراءة تتلوّن بألوانه وتعكس شخصيته القرائية والجمالية، فلا وجود لقراءة من دون فاعل قرائيّ يجسّدها على أرض الواقع النصيّ.

وفي علاقة القارئ بالمعنى يتحدّد شكل القراءة وشكل القارئ وشكل المقروء عبر ترشيح ثلاثة مقاصد في إشكالية المعنى تتراءى في مرايا نظرية القراءة، هي مقصد المؤلف، ومقصد النصّ، ومقصد القارئ، ويتمثّل مقصد القارئ في تشكيل

معنى مضاف إذ يتوجب على كلّ قارئ أصيل أن ((يأتي بمعنى جديد إضافي))[59] في كلّ مباشرة قرائية للنصّ، وذلك بقياس الأثر الذي يخلقه من تلك الممارسة ويحدث في كلّ قراءة بوصفه أثراً جديداً يحدث للمرة الأولى[60] ذ.

فكلّ قراءة تتمتّع بفرادة واستقلالية وحساسية قرائية خاصة لا تشبه أيّة قراءة سابقة عليها أو لاحقة لها، فنحن ((لا نقرأ أبداً نفس النصّ مرتين))[61]، إذ لكلّ قراءة قوانينها وأعرافها وبنودها القرائية وسياقاتها، على الرغم من أنّ كلّ قراءة لاحقة لنصّ تبدأ من منجز القراءات السابقة عليها وتفتح بوساطتها آفاقا قرائية جديدة ومضافة.

وبما أنّ النصّ ينظر إليه قرائياً بوصفه كياناً معقداً وعميقاً ومتداخلاً في مستوياته التركيبية والتشكيلية والبنائية، فـ ((لا يمكن للمتلقي أن يستكنه النصّ ويغور في داخله ما لم يتمثّل كلية صورته "الطباعة"، ذلك أنّ جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتركيبية))[62].

لذا يجب أن تتمتّع القراءة بنظرة جمالية كليّة لجماليات التشكيل المكانيّ النصيّ بأبعاده البصرية فضلاً على أبعاده التصورية والذهنية، ولا يتشكل المعنى بصورته الإشكالية إلّا بتضافر خطوط القراءة جميعاً في بانوراما المكان النصّيّ، واستيعاب ((زمن التلقي الجماليّ وهو يشبه الزمن النفسيّ الداخليّ الذي يقترن فيه التلقي بالدهشة))[63]، في تمثّل حيويّ لانعكاسات آفاق علم جمال التلقي على نظرية القراءة.

إنّ كفاءات القارئ واستعداداته ومزاجه القرائيّ باعتمادها على العادات الثقافية والنماذج الثقافية المتداولة في مجال القراءة، والكيفية التي تجري فيها فعاليات القراءة بأنشطتها كافة وبتمثيلها للمحتوى الكامن في بؤر المقاصد، من شأنها جميعاً أن تدفع القراءة إلى إفراز جماليات خاصة تمثّل عنوانها ومنهجها وغايتها المعرفية، على النحو الذي يتداخل فيه عنصر الإنتاج القرائيّ في سياق تشكيل المعنى مع الجماليات النوعية التي تنتجها القراءة.

لا بدّ من الإشارة في هذا السياق إلى الاهتمام الواسع والعميق الذي أظهرته النظرية الحجاجية بنظريات القراءة والتلقي والتواصل الأدبيّ، فثمة حجاجية للمؤلف، وحجاجية للنص، وحجاجية للقارئ، تتضافر في إطار المفهوم الحجاجيّ لاقتراح منهج قرائيّ جديد يتجاوز النسق الخطّيّ الاستهلاكيّ الذي تميّزت به القراءة القديمة، ويتيح للنصوص فرصة مضاعفة للتجدّد والاستجابة النوعية المختلفة لكلّ قراءة في كلّ عصر، إذ تزوّدها بطاقة تنفّس تتنوّع بتنوّع القراءة وتختلف باختلاف العصر.

تقيم النظرية الحجاجية منهجها القرائيّ على أساس أفق الانتظار التاريخيّ الذي يستلهم تاريخيته من عمق اتصاله بالزمن وقوّة خبرته ومرجعيته، بوصفه آليّة قرائية

ذات نسب وجذر لا يمكن له أن ينبثق من العدم، وبذلك تكون المسافة الجمالية التي تقترحها نظريات القراءة والتلقي مسافة ثريّة مشحونة بالثقافة والمعرفة والخبرة.

وربما كان القارىء الضمنيّ الذي احتفى به - إيزر - هو ذلك القارىء الحجاجيّ الذي يولد لحظة بداية فعل القراءة ومع الشروع الأول لتشكّل المعنى في واقعه الحواريّ، إذ يكون البحث فيه متّجهاً نحو شروط قرائية توجّه إلى أفضية المعنى وتخومه وظلاله، لا إلى المعنى بكينونته التبئيرية المركزة.

القارئ: بؤرة القراءة وفاعلها الجماليّ

يتصدّى القارئ للنصّ في فاعلية قرائية جمالية يسعى فيها إلى الكشف عن حُجُب النصّ وطبقاته، لذا فهو يمثل البؤرة المركزية في ستراتيجية القراءة وهي تقوم ببعث الحياة في النصّ، لأنّ ((النصّ آلة جامدة لا تنشط إلّا حين تنفخ فيها الحياة تكهنات القارئ))[64]. وهو - أي النصّ - حسب - إيكو - ((آلة كسولة تتطلب من القارىء عملاً تعاونياً حثيثاً لملء الفضاءات التي لم يصرّح بها أو التي صُرّح بها فن قبلُ أنها بقيت فارغة))[65].

وتمثل تكهّنات القارئ واجتهاده التعاونيّ الحثيث في ملء الفراغات جوهر نشاطه التأويليّ الذي يتسلّط على جسد النصّ فينتج الكشف ويصنع اللذة، ولا وجود لهذا النصّ على نحو حيويّ وفاعل وقادر على منح المعرفة ((إلّا بوساطة العمل الذي يقع عليه وباللذة التي يجلبها))[66]، والصيرورة التي يظهرها في مشهد القراءة.

في سياق العلاقة النوعية الفريدة بين تسلّطات القارئ وحاجة المقروء النصّيّ إلى اكتساب ضرورة الوجود وقوّة الحياة، يتوجه النصّ دائماً إلى افتراض نمط خاصّ من القراء[67] يستجيب ويتجاوب ويتفاعل ويتحاور مع خصوصيته النصية، بمعنى أنّ ثمة علاقة ميثاقية بين خصوصية النصّ وخصوصية القارئ يتفق الطرفان عليها ضمناً، في سبيل الحصول على نتيجة ناجحة تضمن التواصل والتداول لا سوء الفهم والقطيعة.

إنّ القارئ - حسب إيزر - ((هو الغاية الكامنة في نيّة المؤلف حين يشرع في الكتابة))[68]، إلّا أنّ هذه الغاية لا تشغل النيّة إشغالاً كاملاً ومطلقاً بحيث يكون هدفاً إجرائياً يوجّه الكتابة في كلّ مراحلها، بل غاية كلية شمولية تحضر بقوة القانون العام للكتابة وهو يفترض ضرورة وجود كيان موازٍ لها هو القراءة، فضلاً على أنّ حجم الغاية الكامنة الممثلة للقارئ في نيّة المؤلف لحظة شروعه في الكتابة يتوقّف على طبيعة النصّ المنجز وهويته الأجناسية، إذ لكلّ جنس أدبيّ قوّة حضور رمزية معيّنة

للقارئ في كيانه النصيّ، ويؤازر ذلك طبيعة وعي الكاتب لعلاقة القارئ ومستوى تلقيه للجنس الأدبيّ الذي يمارسه.

غير أنّ القارئ لا يحضر ولا تتشكّل صورته بإرادة الكاتب الذاتية "الرغبوية" بل يظهر بالقوة التي يفترضها وجود النصّ بالفعل، بوصفه آلة مرشّحة وجاهزة للاستخدام تتضمن دعوة وتحريضاً لآخر/قارئ ماثل في فضائها وقادم إليها لا محالة، من موقع قرائيّ يكون فيه القارئ ((الراوي المستتر الذي يتوجه إليه الحديث))[69]، ويتشكّل لأجله النصّ، ويتقصّده الخطاب أصلاً في دعوته للمواجهة القرائية.

لكنّ ـ إيزر ـ يصنّف القرّاء إلى وفق نظريته في القراءة مميزاً بين ثلاثة أنماط منهم ((أحدهم حقيقيّ وتاريخيّ وله وجود فعليّ إذ نعرفه من خلال تجاربه وردود أفعاله الموثقة، والآخران افتراضيان يتضمنهما النصّ، يكون الأول صورة ذخيرة تتكون من المعرفة الاجتماعية والتاريخية لفترة معينة))[70]، أما الثاني فـ ((هو الذي يتصوّره المؤلف ويضعه في حسبانه عندما يضع ستراتيجية النصّ))[71].

غير أنّ القارئين الافتراضيين ما يلبثان أن يندمجا بالقارئ الحقيقيّ والتاريخيّ حيث يعكس وجوده الفعليّ ردود أفعاله وقوّة تجاربه الظاهرة على جسد المقروء، إذ تمتثل صورة الذخيرة المكوّنة من المعرفة الاجتماعية والتاريخية في حضورها الزمنيّ لجهد القارئ الحقيقيّ وإرادته القرائية، الذي يعزّز في الوقت نفسه صورة القارئ الماثل في حسبان المؤلف حين يتمكن من الإجابة على أسئلته واقتحام ستراتيجيتة النصيه.

إنّ التمييز الذي اقترحه إيزر لأنماط القراء وتوزيعه الثلاثيّ لهم بين قارئ حقيقيّ تاريخيّ وقارئين افتراضيين، واندماجهما في تشكيل قرائيّ واحد فيما بعد، يذهب عملياً إلى تنصيص القارئ نفسه، إذ ((إنّ أنا القارئ التي تنخرط في عملية بناء النصّ هي كذلك نصّ دائماً))[72] تذهب إلى مواجهة النصّ الأدبيّ بالآليّات والمعرفة والذخيرة نفسها.

تستمدّ القراءة جزءاً مهماً من مشروعها وستراتيجية فعلها وتمرحل أدائها من خزين نوعيّ يتمثّل في وعي القارىء، إذ يسمح لآليّاته وإمكاناته المعرفية ومرجعياته وأسلوبيته في العمل من التدخل بقوة لـ ((إخضاع المتغيرات النصية للمتغيرات المعرفية))[73]، على النحو الذي يضبط حركة المتغيرات النصية وتموجاتها السيميائية استناداً إلى طبيعة المتغيرات الحادثة في وعي القراءة، من أجل أن لا تذهب القراءة في الظنّ والتخمين والمحاولة بعيداً عن سكّة الحاضر النصيّ بآفاقه الجمالية الراهنة.

يتّصل القارىء بالنصّ عن طريق "التعبير" الذي يمثل عادةً الحال اللغوية والفكرية والتشكيلية للنصّ، ويمهّد لدخول ذات القارىء في ذات النصّ ومن ثم ذات الكاتب، والتعبير في المنظور المفهومي الإجرائيّ هنا ((هو أن يستعيد القارىء معنى النصّ من جديد فيسلكه في حياته "ويعبّر" عنه في تجاربه ويتمثله في وجوده. وعندها نستطيع القول إنّ النصّ يكتسب وجوداً حقيقياً. وهنا يرحل النصّ الأدبيّ من أوراق الكاتب إلى حياة القارىء، إي أنّ ما كتبه رجل آخر يملي عليه جزءاً من وجوده الشخصيّ اليوميّ. فتصبح كتابة الآخر كتابة له فيشتركان سوية بها))[74].

لا يصل القارىء إلى هذه الدرجة من التماهي مع المؤلف في نصّه إلّا في سياق ستراتيجية قراءة متكاملة يضعها بنفسه، ويتبنّاها بخصوص نصّ بذاته وتعبيراً عن تجربة مخصوصة بالزمان والمكان المحددين بالمشهد العام في علاقة النصّ بالقراءة، يسعى فيها القارىء إلى أن يكوّن ((منذ أن يندمج في النصّ فرضية عامة عن المضمون العام لهذا الأخير، إذاً هناك حدس بتتمة النصّ، فيكون التأكيد فيما إذا كان النصّ يلبّي ما يتوقع منه، وإذا ما ظهرت على العكس من ذلك بعض الدلالات غير المتوقعة، فإنّه يحدث حينئذ ما نسميه بالمفعول الارتجاعيّ، أي إعادة صياغة وتصحيح لما تمّ إدراكه سابقاً ((وهكذا نفهم مثلا أنه كلّما كان النصّ متوقعاً، أي متطابقاً مع النماذج التي يعرفها القارىء كانت إمكانية مقروئيته أكثر)))[75].

تتجسّد ستراتيجية القراءة في تعزيز مكانة القارىء وضبط المسافة القرائية بينه وبين النصّ، عبر وصول القارىء إلى أرقى حالة من الجاهزية والكفاءة وشحذ آليّات العمل لمباشرة التوغّل في جسد النصّ وتمثيل الستراتيجية القرائية بمراحلها المختلفة، على النحو الذي يؤلّف الحقول المتداخلة للنظرية الشاملة للقراءة بحيث يتماثل النصّ نفسه بوصفه مجموعة من الدوال التي ينبغي تأويلها أولاً، والنظر ثانيا إلى نصّ القارىء أو القارىء بوصفه نصاً، وهو ما يؤدي أخيرا إلى تلاقي النصّ والقارئ في بؤرة عمل الدلالة[76]، إذ يتشكّل ناتج القراءة وتتمظهر فيها قوّة القارىء وخصب النصّ.

إنّ تشكّل الفعل الجماليّ وإشعاعه من بؤرة القراءة يضع القارىء موضع المراقبة الذاتية والمساءلة الشخصية، إذ ((إنّ قدرة القارىء على رؤية نفسه منخرطاً في مسار يؤثر فيه لحظة أساسية في تجربة القراءة، واستبعاد الذات ومهما كان الشكل الذي يرتديه تجربة تخصّب الذات أبدا))[77]، وباندماج اللحظة الأساسية في التجربة الجمالية مع التجربة المخصبة للذات أبداً تخرج القراءة من كونها فعلاً إجرائياً محضاً يستهدف الحصول على معنى، أو اقتناص دلالة، أو التقاط فكرة، وتدخل في نشاط جماليّ خلاّق شديد الخصوصية في النوعية والتأثير والتأثر، يخرج

منه القارىء وقد تعلّم درساً جديداً في الحياة والمعرفة، وأضاف خصائص أخرى إلى شخصيته الحيوية والمعرفية، وزاد من تمرّسه وحرفيته وخبرته في ميدان القراءة، واكتشف مداخل نوعية مضافة لمباشرة النصّ والتفاعل معه.

لعلّ السؤال الذي يمكن طرحه والتداول بشأنه في هذا السياق هو: هل يتمكّن القارىء، الباحث الجماليّ، الذي يجوب النصّ من أقصاه إلى أقصاه أن يندمج قرائياً بالمؤلف فيتداخلان في كيان واحد؟

قد يتحقّق ذلك و ((يكمن حدّ التطابق في الانمحاء المتبادل للمؤلف والقارئ، ويبلغ الكاتب هذا الحدّ عندما يعرف حدود شخصه الخاصّ، وحدود اللغة، وحدود التبليغ))[78]، إذ تكون مناسبة قراءة النصّ من طرف القارىء فرصة لحصول مثل هذا التطابق الرمزيّ في حدود القراءة الواحدة والنصّ والواحد، ويسهم في إنتاج جمالية أعمق لهذا النشاط المشترك.

يقترح ـ ميشيل بيكار ـ في كتابه ((القراءة كلعبة)) ثلاثة أطراف للقارئ يباشر كلّ طرف عمله المعيّن في تشكيل فعله الجماليّ، ويصف الأول بالقارئ الذي يمسك الكتاب في أثناء المطالعة ويحافظ على العلاقة مع الوسط المحيط به، في حين ينظر إلى الطرف الثاني بوصفه الطرف اللاواعي في القارىء الذي ينفعل ببنى النصّ الوهمية ويستجيب لمؤثراته، ويذهب إلى نعت الطرف الثالث بـ ((الناقد)) الذي يصرف عنايته إلى إدراك تعقّد النصّ والسعي إلى تفكيكه[79].

ولا شكّ في أنّ إدراك تعقّد النصّ وإبهامه والتعامل معه قرائياً يظهر أسلوبين مختلفين في التعاطي مع غموضه وتشكيله المعقّد، الأسلوب الأول يتضمن قراءة تقوّل النصّ وتضغط على نسيجه، أي تكرهه على قول شيء ما قد يكون بعيداً عن معطيات تعقّده النصيّ، والثاني يتّجه إلى قراءة تؤول النصّ، أي أنها تستجيب إلى ما يبرمجه[80].

يمكن في هذا الصدد اقتراح أسلوب ثالث يجمع بين الأسلوبين على نحو ما، لأنّ الاتجاه إلى تأويل النصّ على وفق الاستجابة لبرمجة النصّ نفسه قد لا يكفي تماماً لاستجلاء بواطن النصّ وخفاياه، فغالباً ما يمارس الخطاب النصيّ أشكالاً متعدّدة من الحجب والاستبعاد والتلاعب[81]، يجعل من الضغط عليه وإكراهه على التخلي عن رغبته المستمرة في الحجب والإخفاء وسيلة ناجعة للحصول على نتائج أكبر بكثير من مجرد الاستجابة لبرمجته، إذ هو عادةً لا يعطي كلّ ما لديه ضمن ما يبرمجه في طريق القارىء، بل يسعى في سبيل الحفاظ على كينونته إلى إيهام القارىء وإبعاده عن بؤر تثوي في الظلال والعتمة ومناطق المسكوت عنه، وتتفادى الطرق التقليدية التي يسير فيها القارىء داخل أفق التوقع.

وإذا كان ـ إيزر ـ ((يرى أنّ للنصّ الأدبيّ قطبين، هما القطب الفنيّ والقطب الجماليّ، ويرجع القطب الفنيّ إلى النصّ الذي يخلقه كاتبه، بينما يرجع القطب الجماليّ إلى تمثّل القارىء لنفس النصّ))[82]، فإنّ البعد الأول الموصوف بـ ((الفنيّ)) في هذا الإطار يشمل كلّ القراء لأنه قائم في النصّ ومفروض ومحدّد به، ويختلف البعد الثاني ((الجماليّ)) ويتنوّع إلى ما لا نهاية لأنّه متعلّق بما يسقطه القارىء المنفرد على النصّ ولأنّ الشخصية القارئة لكلّ قارئ تختلف عن غيرها اختلافاً لا نهاية له [83]، وبذلك يبقى القطب الفنيّ موحداً فيما تتعدّد وتتنوّع صور القطب الجماليّ بتعدد القرّاء وتنوع مشاربهم.

منهجية جماليّة التلقي: من الفراغ إلى أفق التوقّع

لا تتحدّر نظريات القراءة والتلقي من نسل المناهج النقدية المكيّفة على وفق قواعد منهجية رصينة تدعم حركة الناقد، وتوفر له مواضعات نظرية يمكنه الاستناد إليها في كلّ مراحل القراءة، لكنها تفرز بناءً على ذلك منهجاً ذا مقاربات كثيرة مع المناهج التي سبقته، فهو ((منهج سجاليّ يقوم على مبدأ الحوارية ومناقشة المناهج الأخرى))[84].

يتكشّف عن آليّة توفيقية بنائية ينهض فيها التأويل على ((تفسير كلّ مظهر من مظاهر النصّ تبعا للملاءمة بين الكلّ))[85] تحت نظرة قرائية تستخدم عيناً على المظهر الجزئيّ الواجب تأويله إجرائياً، وعينا أخرى على المحصلة التأويلية لعموم النصّ في تشكيله الكلّي، بمنطق يتجانس فيه الكلّ مع الجزء ويستجيب الجزء لفضاء الكلّ.

تتمثّل مظاهر النصّ في دينامية أحداثه وحراك موضوعته التي تؤلف في خطابها مجالاً حيوياً لاستيعاب فعل القراءة، لأنّ الأحداث بتموجاتها داخل كيان النصّ تعدّ المادة الأساس لحركة القراءة، إذ النصّ على وفق هذا التصور ـ عند بارت ـ يشكّل ((متتالية من الأحداث، هي إن صحّ القول، المستودع المتميز للمقروئية))[86]، انسجاماً مع رغبة القراءة في متابعة الأحداث ونموّها وتناسق تطورها الحركيّ واعتمادها أساساً في تأويل التشكيل النصيّ عموماً.

إنّ انفتاح حقل المقروئية أمام اندفاع حيوات القراءة يحرّض النصّ على المقاومة عبر طيّ بعض طبقاته وإخفائها، على النحو الذي يضاعف مهمة القراءة في تعضيد أدواتها وآليّاتها لاستكناه الطيّات ومناطق الإخفاء، إذ ((إنّ سبر هذه المناطق المظلمة هو

الذي يتيح الظهور لمكامن النصّ المتعددة ويتيح في بعض الأحيان عرض عدد من التأويلات))[87] التي يكون بوسعها الإجابة على أسئلة النصّ والاستجابة لتمويهاته وحيله.

تقوم فلسفة تأويل النصوص أساسا على آليّة الاحتمال، لكنه لا ينبغي ـ حسب ريكور ـ ((لأيّ تفسير أن يكون احتمالياً وحسب، بل عليه أن يكون أكثر احتمالاً من تفسير آخر، وأنّ هناك معايير للتفوّق النسبيّ))[88]، وكلما تفوق احتمال تأويليّ ناجح على الاحتمالات المرشّحة للعمل بالنظر إلى طبيعة القيم والمعايير اقتربت الفاعلية القرائية من تحقيق جمالية التلقي، إذ هي في منظورها التقانيّ الاصطلاحيّ ((نظرية توفيقية تجمع بين جمالية النصّ وجمالية تلقيه استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره عنصراً فعّالاً وحيّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجماليّ تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسيّ ودهشة انفعالية، ثمّ تفسير وتأويل، فحكم جماليّ استناداً إلى موضوع جماليّ ذي علاقة بالوعي الجمعيّ))[89].

تعتمد نظرية التلقي ـ على وفق هذا التصور واستجابة لإجراءاته ـ على جملة عمليات وأفعال تدور أولاً حول النصّ لتعيين مداخله وتحديد فراغاته الواجب ملؤها، وتنهض فاعلية ملء الفراغ على قوّة مرجعية القارىء وسعتها وعمقها، فهو عادة ((يستعين بثقافته التاريخية ويملأ الفراغ))[90]، وكلّما ملأ فراغاً كشف عن منطقة جمالية جديدة وعزّز القيمة القرائية للنصّ في نموذجها النوعيّ الجماليّ، لأنّ وجود الفراغ يمثّل تحدٍّ جماليّ للقارئ يقوده إلى تنظيم محتوى نظريته القرائية وهندستها وتفعيلها، فـ ((حبس بعض المعلومات عن القارىء ووجود فراغ مقصود وسيلة ناجعة في برمجة مساهمة القارىء الإيجابية في تأويل النصّ))[91]، على نحو يدفعه للعمل في طريق الاستنباط والكشف والقراءة المنتجة.

ينظر ـ ياوس ـ إلى ((أنّ الفراغ مفهوم "مطاطيّ" لا يعرف إلّا في إطار المحسوس لتحليل ما))[92]، فهو لا يكشف عن نفسه ولا يشير إلى مكانه، ومن هنا تأتي صعوبة تحديده وتعيين درجته ومستواه، إذ يقع دائماً في مناطق الخفاء والحبس التي لا تتجلّى ولا تنفتح إلّا بآليّات التأويل المشحوذة جيداً والقادرة على الاختراق والولوج والاندفاع والمغامرة، فهو من كشوفات القراءة ومنتجاتها وأعمالها.

يوازي مفهوم الفراغ المطاطيّ مفهوم آخر هو مفهوم أفق الانتظار الذي لا يقلّ عنه أهمية وخطورة، إذ ((إنّ جمالية النصّ لا يمكن تقبّلها والتفاعل معها إلّا ضمن أفق انتظار معيّن، ولا يخفى ما لأفق الانتظار من دور وظيفيّ في جمالية التلقي، فإمّا أن يكون نابعاً من ذاكرة جماعية تقليدية تساهم في بنائه أجيال سابقة وعنده تتحقق

متعة الذات داخل متعة الآخر، وإمّا أن يتمّ تحطيم وإعادة تشييده وتكوينه من جديد))[93].

بعد الدخول الفعليّ لميدان القراءة على القارىء أن يستجيب كلياً ويسلّم مقاليد القراءة لوجهة النظر الطوّافة، وهي تعمل على نحو دؤوب من أجل تعديل مسار القراءة في كلّ مرحلة من مراحلها، فعملية تعديل الأفق بما يناسب تطوّرات فعل القراءة ومنجزاته وكثافة التحصيل في حقل الملاحظة ((تستمرّ منذ بداية القراءة وحتى الانتهاء منها، لأنّ القارىء معرّض في كلّ لحظة إلى أن يعيد النظر في معاينته))[94]، ملاحظاً ما يحصل من تطورات وما يتكشف من رؤى وما يتضاعف من احتمالات.

لعلّ من أبرز الصفات التي يؤكد فيها العمل الأدبيّ الخلاّق صفتَهُ التجديديةَ هي قدرته المستمرة على تغيير أفق القارىء الأدبيّ[95]، وتصعيد حسّه بجوهر النصّ وحيواته وتحسّسه لنكهته وتعرّفه المتطور على لعبته النصية، والعثور على مفاتيح جديدة لفكّ شفراته واستبطان أجوائه العميقة الغارقة في مناطق الظلال والمسكوت عنه، على النحو الذي يتحوّل فيه تغيير أفق القارىء إلى نتيجة قرائية مثمرة للغاية.

إذا كان ـ ياوس ـ يعتقد بأنّ ((العمل الأدبيّ الكبير هو الذي ينتهك أفق انتظار عصره، وبتكسيره لذلك الأفق يستتبع تحويرا دائماً له))[96]، فإنه بذلك يحطم حاجز الزمن ويكون نصّ العصور جميعاً على النحو الذي يتطلّب قراءات متعددة تناسب العصر وتستجيب لمقتضياته وأفق انتظاره.

ولا شكّ في أنّ مثل هذا النصّ يصل عند ـ جينيت ـ إلى ما يصطلح عليه بـ ((التعالي النصيّ))[97]، وهو يذهب في رؤية ـ غادامر ـ الزمنية إلى منطقة اندماج الآفاق، إذ ((إنّ أفق الحاضر في تشكّل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة.. من مثل التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ينتمي إليه، لا يستطيع أفق الحاضر أبداً أن يتشكّل من دون الماضي. إضافة إلى ذلك لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها. يرتكز الفهم غالباً على تطوّر اندماج هذه الآفاق التي ندّعي عزلها بعضها عن بعض))[98].

فالتعالي النصيّ الذي قصده جينيت لا يمكن أن يتحقق من دون حصول هذا الاندماج الضروريّ للآفاق التي جسّدتها رؤية غادامر، وما العزل الذي يدّعيه البعض بين الآفاق في إطارها الزمنيّ سوى فعالية مدرسية الهدف منها ـ كما يبدو ـ هو استبيان حدود الأفق داخل حاضنته الزمنية المحددة، وقراءتها قراءة منفصلة من

أجل استجلاء شكلها وقابليتها على العمل وقدرتها على ولوج اللعبة النصية فيما بعد، لكنّ ذلك لا يتحقّق من غير تصالح الآفاق فيما بينها واندماج مكوناتها في ميدان العمل القرائيّ الفعليّ، وصولاً إلى حال قرائية نموذجية تتعدى حدود التشكّل المجرد إلى فضاء الإنتاج.

تلقّي الشعر

إنّ سياسة التلقي الأدبيّ على الرغم من انضوائها تحت لواء منطلقات نظرية تضبط حركتها وتؤسس لتقاليدها في ميدان القراءة عموماً، إلّا أنّها تختلف نسبياً بين جنس أدبيّ وآخر فتأخذ بنظر الاعتبار طبيعة الجنس الأدبيّ، وحيويته، وخصائصه النوعية، وعلاقته التراثية المتطوّرة بالمتلقي المعيّن، فضلاً على ثقافة الجنس الأدبيّ وتقاليدها في مستقبلات المتلقي، وهي تسعى إلى توجيهه نحو نسق تلقٍ محدّد يحيط بأجواء القراءة ويحفّز خبراتها وإمكاناتها وقدراتها في إطار الجنس دائماً.

يمكن وضع تلقي الشعر بوصفه تلقياً إشكالياً في مقدمة أشكال التلقي الأدبيّ، لما يتمتّع به الشعر من وضع خاصّ ونوعيّ في بنيته النصيّة والأدبية والثقافية والفكرية والحضارية، فهو الجنس الأدبيّ الأكثر رمزية من بقية الأجناس الأدبية، والأكثر تاريخية في علاقة المتلقي به ـ خصوصاً القارىء العربيّ ـ الذي تعدّ علاقته القرائية بالشعر ـ شفاهياً وكتابياً ـ وثيقة إلى درجة الجدل والتماهي والتفرّد والخصوصية.

لذا فإنّ معاينة إشكالية تلقي الشعر تأخذ في الحسبان الضرورات التاريخية والجغرافية السابقة، وما يتجلّى عنها من أفكار وقيم واعتبارات، وما يتكشف عنه التلقّي من رؤى وسياقات وأساليب عمل، وتفترض علاقة من نوع خاصّ بين الشعر والمتلقي عموماً، وبين القصيدة الواحدة والتلقي الواحد خصوصاً.

علينا في هذا الصدد أن نقسّم تلقي الشعر على ثلاث مراحل، تتحدد المرحلة الأولى بسياقات تلقي الشعر عموماً بما تعكسه من قيم وسبل وطرائق وحساسيات، وتتخصّص المرحلة الثانية بتلقي تجربة شعرية مخصوصة بظاهرة شعرية متجانسة أو بشاعر بعينه في سياق تجربة شعرية ناضجة قابلة للتلقي، أمّا المرحلة الثالثة فتتركز في نصّ واحد يتمتع بخصائص وميزات فريدة تؤهله لقراءة نوعية مستقلة.

تشترك المراحل الثلاث في مرايا التلقي ومناهج القراءة بنسيج موحّد في الشكل العام للجنس، وتتفرد كلّ منها ببنينة ذات حساسية خاصة في مواجهة الأدوات الإجرائية لأفعال التلقي على نحو مستقلّ ومتفرّد.

في كلّ المراحل آنفة الذكر لا بدّ لسياسة التلقي هنا من مواجهة الخطاب الشعريّ على نحو يتلاءم مع منطلقات تلقيه من جهة، وطبيعة كينونة خطابه من جهة أخرى، فـ ((الخطاب الشعريّ خاصة يسمح للألفاظ أن تهتز، وأن تموج وتتحرك في

حرية وطلاقة، وعندما يفعل ذلك فإنّ اللفظ لا يستدعي إلى الخاطر المعاني الجانبية والإضافية المرتبطة بمعناه المباشر أو الشائع وحسب، ولكنه يقترح معاني أخرى مختلفة أو يوحي بصورة جديدة لم يألفها القارىء))[99]، فعلى القارىء انسجاماً مع هذه الحساسية أن يتحرّر من الضغط المعجمي والمعرفي القارّ للغة، ويذهب بعيداً وعميقاً وحرّاً في التعاطي مع روح الخطاب، وتجلياته، وتموجاته، وتلاعبه باللغة والمعنى والدلالة بلا حدود.

وبذلك فإنه يتحرّك في شاشة التلقي بثلاث طبقات تحرّك أفعال القراءة وتثيرها وتحفّز إمكاناتها كاملة، أوّل هذه الطبقات استدعاء المعاني الجانبية والإضافية إلى الخاطر وهي الطبقة الأولى من طبقات التلقي، ومن ثم اقتراح معانٍ أخرى مختلفة تتجاوز الطبقة الأولى وتدخل في الطبقة الثانية الأكثر تعقيداً من طبقات التلقي، وتقيّض لعملها أدوات قرائية أكثر تركيبا وقوّة، تتحوّل في طبقتها الثالثة إلى البنية العميقة وهي تخضع لاقتراح معانٍ أخرى مختلفة أو الإيحاء بصورة جديدة تكسر أفق انتظاره وتوقّعه، وتقوده إلى مساحات تلقٍ جديدة لا يمكن التعامل والتعاطي معها على وفق الأدوات المعدّة لتلقي الطبقة الأولى في إطار السائد والمألوف، ولا حتى الطبقة الثانية التي تحتاج إلى فطنة قرائية أعمق وأوسع وأكثر حضوراً، بل تتعدى ذلك إلى شحذ طاقة التلقي بكلّ ما تتوافر عليه من ذكاء ومعرفة وحساسية وثقافة ورؤية وخبرة وتحدٍّ ومرونة كبيرة في التخلي عن أفق انتظار معيّن ـ تعديلاً أو تحويراً، تغييراً أو استبدالاً ـ.

وبما أنّ الشعر هو المنظومة الأكثر تعقيداً وإشكالاً في نظام اللغة بمستواه الإبداعيّ العام، فإنّ على المتلقي ـ من أجل بلوغ حدود هذه المنظومة والتعرّف على نسيجها الداخلي وضبط حركتها النوعية ـ أن يوجد سلّم تلقٍ ذا تشكيل واضح ومتجوهر يرتقي به إلى قمة الهرم اللغويّ، حيث يمكث الشعر ويتكشّف حضوره، إذ يتوجب عليه في هذا الإطار أن يكون قارئاً نثرياً أولا يتيح له معرفة وإدراك النظام السيميائيّ للغة في مستواها النثري المعياريّ، لتكون أرضية قوية وصالحة له لبلوغ المنظومة الأعلى حين ينجح في استبعاد وتجاوز المستوى النثريّ المعياريّ في سبيله إلى بلوغ القراءة الشعرية [100].

فلا قراءة شعرية من دون تخطّي عتبة القراءة النثرية (التعرّفية) بإدراك ومعرفة وحساسية توصل إليها، فثمة تراتبية سيميائية في نظام اللغة لا يمكن القفز عليها، أو تجاوز عتباتها، أو حرق مراحلها، فمتلقي الشعر الناجح هو متلق نثريّ أصيل يعتمد في بناء سياسة تلقيه للشعر على مرجعيته المستوفية للشروط الصحيحة في قراءة النثر، وضبطه لقواعد النظام السيميائيّ للغة في مراحل تطوره كافة.

إلّا أنّ متلقي الشعر يجب أن يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة الخطاب الشعريّ الذي يعالجه في مدى استجابته وتلاؤمه مع معرفته بالنظام السيميائيّ للغة في مستواها النثريّ المعياريّ، على وفق الضوابط والقوانين المتعاهد عليها، وهو ما يقع على عاتق الخطاب الشعريّ نفسه الذي قد يكون غير جاهز وغير مؤهل للانخراط عملياً وموضوعياً داخل معرفة المتلقي، على النحو الذي يكون فيه قابلاً للقراءة ومستجيباً لأعرافها.

فالنظام السيميائيّ للغة في مستواها النثريّ أولاً ومن ثم في مستواها الشعريّ الأكثر تعقيداً وإشكالاً في المنظور السيميائيّ، يخضع بطبيعته لمسافة سيميائية رحبة في أعقد الأحوال بين سهم الدال وقوس مدلوله، بمعنى أنّ ((على الشاعر أن يحتفظ بقدر معقول من الأساس الدلاليّ للرمز اللغويّ الموظف شعرياً))[101]، مهما كان هذا القدر غامضاً ويحتاج إلى إمعان وتدبّر وجودة تأويل.

هذه المسافة الدلالية بالذات هي التي تفصل بين الخطاب الشعريّ الغامض الذي يسمح لأدوات التلقي بكشف غموضه وإزالة إبهامه، والخطاب الشعريّ المستغلق الذي لا تنفع معه أدوات التلقي لأنه ينطوي على مشكلة أساسية وجوهرية في مرحلة بنائه لدى الشاعر، وهو ما ينعكس على وعي الشاعر ذاته في إنجاز خطابه بافتقاره إلى أدوات تشكيل صحيحة وفاعلة تضعه بمنأى عن إمكانية التأويل وتعزله خارج دائرة التلقي.

إنّ الدال الشعريّ في الخطاب الشعريّ الحديث بخاصة توسّع كثيراً خارج حدود العلاقة المعجمية الضيّقة المعروفة مع مدلوله، بكلّ ما يتمتّع به من انزياحات تؤهله للدخول في ميدان القول الشعريّ، وانفتح على مساحات جديدة في فضاء التشكيل بعيداً عن النظام اللغويّ المعياريّ التقليديّ المتعارف عليه، وإجراءاته وسياقاته، مستثمراً العتبات والمصاحبات النصية والهوامش والإلحاقات وتجليات الشكل الطباعيّ التي أصبحت اليوم ((بنية أساسية من بنى الخطاب الشعريّ الحديث، ودالاً ثرياً يوجّه فعل المتلقي استناداً إلى أدوات مفهومية تمكّن من دراسة شكل العلاقات ليس بوصفه معطى ثابتاً بل بوصفه صيغاً متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم في إنتاج الدلالة))[102].

بذلك اكتسبت سياسة تلقي الشعر حرية العمل على المتن اللغويّ للخطاب الشعريّ فضلاً على الهوامش المحيطة به، بحيث إنّ التلقي انتقل من تحفيز مستمرّ ودائم للقراءة التأويلية الذهنية إلى تشغيل جديد لقراءة بصرية تستنطق الإيقاع البصري للخطاب، وتؤول مقتضياته على النحو الذي يناسب تأويل لغته ذهنياً، ولا سبيل في ذلك إلى تجاوز أيّ معطى مهما بدا ثانوياً وبسيطاً ومهملاً في هذا السياق، لأنّ إمكانية الوصول إلى قراءة جمالية تنتجها سياسة التلقي لا يمكن أن تكتفي

بالشروط التقليدية في التلقي أمام خطاب شعريّ يتطور ويتعقد ويتشكلن باستمرار، بل أن يستجيب للحراك الثقافيّ والجماليّ دائم التطوّر فيه.

إذ لا بدّ لسياسة تلقي الشعر من أن تتسلّح بإمكانات سريعة التطور تؤلفها المتابعة المستمرة وتعميق المعرفة وتوسيعها في مختلف الحقول، فضلاً على تحرّي التفاعل والتضافر والتداخل الحاصل بين الشعر والفنون المجاورة وحتى البعيدة نسبياً، فالشاعر الحديث تحوّل إلى كائن جماليّ شره لا يألو جهداً في استخدام وتوظيف وتفعيل وأخذ أيّ شيء من أيّ مكان، إن ساعده ذلك في إنجاز خطاب جماليّ مغاير في عصر يتفجّر بالمفاجآت والمغامرات لا سبيل إلى إيقاف مدّه أو قراءته ساكناً.

وهو ما يلقي بأعباء كبيرة على عاتق متلقي الشعر، إذ يجب عليه أن يضاعف فيها قدراته وطاقاته حتى تتضاعف لذّته القرائية ويتضاعف مستوى إنجازه التأويليّ الجماليّ، ويرتفع بتلقيه إلى قامة الخطاب الشعريّ الذي يقاربه ويتعاطى معه ويخترقه قرائياً.

تلقّي أدونيس الشاعر

بعد استيفاء حدود الصورة التي يجب أن يكون عليها تلقّي الشعر في ضوء نظريات القراءة والتلقّي بين حدّ القصيدة وحدّ القراءة، هل يمكن الحديث بعد ذلك عن تلقي شاعر بعينه داخل ظروف قرائية محدّدة، وكأنّ كلّ شاعر يحتاج بحكم حساسية تجربته إلى تجربة تلقّ خاصّة به تختلف عن تلقي الشاعر الآخر؟

لا شكّ في أنّ أدونيس الشاعر صاحب المتن الشعريّ الأصيل في الشعرية العربية الحديثة يحتاج ـ في تقديرنا ـ إلى ذلك، فقصيدته قصيدة إشكالية ومغايرة ومختلفة بكلّ ما تحمله هذه الصفات من دلالات ومعانٍ، على النحو الذي يتوجب على القراءة التي تتوجّه إلى قصيدة أدونيس أن تستعدّ لذلك استعداداً خاصّاً، مستفيدة بطبيعة الحال من كلّ الأفكار والقيم والآليّات التي تقترحها التعليمات الساندة والمغذّية لحساسية تلقّي الشعر، لكنّ عليها واجباً مضافاً متأتياً من الطبيعة الخاصّة والنوعية التي تتمتّع بها قصيدة أدونيس، تلك القصيدة التي لا يمكن لقراءة عادية أن تتوغل في أعماقها وتلتقط كنوزها.

قصيدة أدونيس تأتي دائماً حافلة بكلّ شيء تقريباً، فعلى صعيد اللغة هي باستمرار اختراقية ومتجاوزة ومتحدّية، ومشتغلة في السياق التشكيليّ على إعادة إنتاج لغة ثانية من رحم اللغة الأولى، وعلى صعيد الإحالات هي على الدوام مكتظّة بكثافة إحاليّة هائلة يصعب تقصّيها إلّا بجهد استثنائيّ وكدّ ذهنيّ عالي المستوى، وعلى صعيد التفنّن الصوريّ والتمثيليّ هي ـ في أكثر الأحوال ـ منفتحة على تجريبية منقطعة النظير في صناعة الصورة وتشكيل رؤيتها، وفضلاً عن ذلك فلها دائماً

طبيعة إيقاعية نوعية فائقة الخصوصية تحتاج إلى وعي إيقاعيّ عالٍ لتمثّلها والإحساس بروحها.

قصيدته تشتغل على فضاء التشكيل الشعريّ في أرفع درجاته وأعلى مستوياته، وتمتحن هذا الفضاء امتحاناً قاسياً عبر استكشاف دائم للحقول الجمالية التي تحفل بها خطوط القصيدة ومنعرجاتها وتخومها ومتاهاتها، على النحو الذي تلتئم فيه كلّ هذه الإمكانات ضمن منطقة تعبيرية زاخرة وغزيرة ومشتبكة بروح الشعر، تحتشد احتشاداً بالغ الانتظام والصيرورة والحركية والإثارة والإدهاش والتحدّي.

لذا فإنّ قراءة قصيدة أدونيس بحدّ ذاتها تنطوي على مغامرة قرائية فيها من التجريب والإثارة والاستكشاف والرغبة واللعب الشيء الكثير، ولاسيّما حين يقدّم أدونيس تجربة جديدة مضافة إلى تجاربه الغزيرة السابقة، تحفل بالكثير من النضج والحضور الشعريّ والحساسية النوعية الخصبة، وتأتي بعد سلسلة تجارب مثيرة في الكتابة الشعرية لم يترك فيها أدونيس شيئاً مهماً إلّا وجرّبه، على النحو الذي اكتسب فيه هذه الشهرة الشعرية المنقطعة النظير، التي لم يحظ بها شاعر معاصر له على الإطلاق.

لكنّ قراءة هذه التجربة تحتاج إلى مراجعة المنجز الأدونيسي الشعريّ على نحو ما، للوصول إلى تخوم هذه التجربة الجديدة، وإدراك فضاءاتها، وتلقّي خصوصيتها ورؤيتها المغايرة، في سياق التدخّل القرائيّ الحميم البالغ الرصد والعمق في المفاصل الأساسية والجوهرية للتجربة الشعرية الأدونيسية عبر تاريخها وجغرافيتها.

مدخل ثانٍ

في المشروع الأدونيسيّ

يتكشّف المتن الشعريّ الأدونيسيّ بمراحله وتحوّلاته وطبقاته وطيّاته كافة عن طاقة هائلة ومتوالدة ومنتجة في التنوّع والتعدّد والتجاوز واللعب، بوصفه متناً إشكالياً متموّجاً ومرناً ومثمراً يشتغل على الجانب المهاريّ الأقصى في الفعالية الشعرية بالدرجة الأولى، وهو ينتمي في هذا السياق إلى فضاء (المدرسة الشامية) التي تشتغل في ستراتيجية تشكيل وبناء نموذجها على مدارات الصنعة الشعرية وحِرَفيّاتها ومدارجها وتقاناتها وأساليبها، فهو سليلها النوعيّ البار، وحامي تراثها العتيد، وحارس منطقتها الشعرية الأمين والمخلص والمثير، والمدافع الأصيل والقوي والشرس عن نموذجها وصوتها وحساسيتها.

المذهب الذي أنتجته (المدرسة الشامية) مذهب شعريّ يشتغل على الآليّات والتقانات بحِرَفية عالية، تُظهِر جدّيته المنتجة والفاعلة والمؤثّرة في هذا السياق، إلّا أنّ ((الجدّ الذي التزمه شاعر المذهب الشاميّ لم يكن ((جدّ)) الحياة، بل جدّ ((العُرف الشعريّ)) الذي تتسم لغته بالرصانة، وجدّ الأغراض الشعرية المؤسسة والقائمة في محراب ((صناعة الشعر)) خارج جسده وروحه))[103]، على النحو الذي أسّس مدرسة شعرية رائجة ذات متن شعريّ مستقلّ وأصيل ومركزيّ بالغ الحضور والتاثير، توازي وتضاهي وتقع في منطقة جدل مُنتِج مع (المدرسة البغدادية) التي تشتغل على تجربة الروح وخبرة الحياة بميدانها الملتهب، ومن اتحاد المدرستين/المذهبين الشعريين تتألف نظرية الشعر العربية.

كان أدونيس ـ بحسب من عاين هذه التجربة على وفق هذه الرؤية النقدية ذات المنطق المدرسيّ الأكاديميّ ـ، هو ((أروع ثمرة لشعر الكدّ والتحكيك والصنعة أو شعر المذهب الشاميّ، الذي شكّل السياق الأساس في الشعر العربيّ عبر تاريخه كلّه حتى اليوم، بحيث يمثّل الوجه الحداثيّ في أجلى صوره لهذا الموروث، إنّ شعر أدونيس المأخوذ بسحر اللفظة وسحر الصور، أو الصور المتراكمة والمتلاحقة وسحر الشكل، ساهم في إرساء دعائم ((الهوة)) بين التجربة الروحية المستلبة وبين النصّ الشعريّ المكتوب بمعزل عنها))[104]، على الرغم مما في هذه المعاينة من تعميم وتقرير وتحديد، قد لا يرقى بدقّة إلى توصيف كليّة التجربة الأدونيسية وشموليتها على نحو مخصوص ـ وإن لامس في عموم هذه المداخلة جوهراً مركزياً من جواهرها ـ.

إذ لأدونيس في صفحة أخرى من تجربته اشتغال حيّ على التجربة الروحية في مجال ((الرؤيا)) من داخل بؤرة الحِرفة وفي سياقها وضمن طبيعتها، مخترقاً منطقها ومتجاوزاً وعيها التقانيّ إلى وعي التجربة الروحية وتجربة الحياة الضاجّة بالحراك الديناميّ، على النحو الذي تظلّ فيه آلة الصنعة بمهاراتها العاملة خادمة مسخّرة، وضابطة، ومقوّية، وراصدة لفضاءات الرؤيا المنتجة لنصوصه الشعرية.

فهو يمتلك ـ وفي المستوى التقانيّ والحِرَفيّ نفسه ـ معرفة عميقة وزاخرة ومتفتّحة وديناميّة بالأسرار الغائرة في جوف الشعر وباطنيته وبئره العميقة، وله تجربة خصبة وثرّة في الحياة والمعرفة والأشياء تؤهله لاختراق حجاب الصنعة والمهارة، والانفتاح على الصفحة الأخرى الموازية من عُملة الشعر، ليكتب شعراً حيّاً نابضاً بوهج الحياة، ومخضّباً بحرارة التجربة، ومزدهراً بالدفء الشفيف، ومليئاً بالماء، من دون أن يتخلّى ـ بطبيعة الحال ـ عن فعالية كثافة الخبرة المهارية في شحذ آليّات الصنعة الشعرية بأدواتها البالغة الكفاءة وتشغيلها بأعلى طاقة إنتاجية ممكنة، لكن بطريقة هادئة وفريدة وعالية التأمل والوجد والصوفية، تبدو وكأنها عفوية، أو أنها تتقصّد العفوية والبراءة على نحو ما، تشيّد عمارتها الشعرية عبر تحقيق دمج تشكيليّ أخّاذ وحيويّ، بين البراءة الشعرية في أعلى درجات توهجها وانفعالها وصفائها وبياضها وأصالتها، والبناء التقانيّ المتقن والمقنّن في أبرع درجات حِرَفيته وإدهاشه ونظم صوغه وهندسة عمارته الشعرية.

طبعاً هذه المقدرة الأدونيسية العجيبة والغزيرة والفاعلة والمنتجة هي حصيلة خبرة أكثر من نصف قرن ـ محتشد بكلّ شيء ـ في التمرّن والتمرّس والتجريب والسجال وتعددية الإنتاج وتنوّعه وحداثته، ولا يمكن أن تتاح بسهولة إلّا لمثل أدونيس الذي اشتغل مبكراً وبوعي اختراقيّ ناضج ومتماسك ومتطوّر وقصديّ على بلوغ هذه المرحلة، واعتلاء قمّتها، وتسيّد جغرافيتها، وتصدير خطابه النوعيّ الخاصّ من حصيلة ثمارها المكتنزة بغنى المعنى وتعدديته وصفاء شعريته ومرونة تعبيره، بعد إذ أدرك أن الكتابة الشعرية من دون التوصّل إلى إنجاز مشروع خاصّ ومغاير ينتج متناً شعرياً مستقلاً وأصيلاً، قد لا يكتب لها البقاء طويلاً والتلبّث عميقاً في ذاكرة الجنس الأدبيّ وراهنه ومستقبله، في ظلّ هذا الصراع الشعريّ المحموم من أجل التحقق والحضور والتميّز بين المدارس والتيارات والأجيال، وقد بلغ أوجه في النصف الثاني من القرن العشرين.

جرّب أدونيس في مسيرته الشعرية الحافلة بثراء الزمن، وشساعة المكان، وعمق الرؤيا، وبهاء التشكيل، واللعب على سطوح الأشياء والتوغل الوحشيّ في بواطنها كلّ أنواع الكتابة، وظلّ أدونيس هو هو في كلّ ما كتب، شعراً ونثراً وفكراً، وخاض في مياه وحقول حساسية التراث الشعريّ العربيّ بانتباه شديد، وروح وثابة، وفكر نيّر، لا يؤخَذ إلّا بما يرى ويمسك ويَجدْ ويؤوّل ويقرأ، وتزوّد بكلّ ما يمكّنه من

ضخّ ذاته الشعرية والثقافية والفكرية بمزيد من الحرية والأصالة والجمال والتوقّد والتموّج، وسعة الرؤية وعمقها وجدّتها وحساسيتها، للانطلاق نحو الأفق والفضاء المفتوح بطاقة مغايرة قادرة على الاختراق والتجاوز والفعل الفريد الخلاّق، المتمكن من اجتراح السبل الجديدة المبتكرة لخلق الكلام الشعريّ الجديد المشحون بالإدهاش والإمتاع والمفاجأة والصدمة.

فمن طبقة ((قصائد أولى)) و ((أوراق في الريح)) صعوداً عالياً نحو المنعطف الواضح في طبقة ((أغاني مهيار الدمشقيّ))، حتى طبقة ((كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل)) و ((المسرح والمرايا)) و ((وقت بين الرماد والورد)) و ((هذا هو اسمي)) و ((كتاب القصائد الخمس))، مروراً بطيئاً بطبقة ((كتاب الحصار)) و ((شهوة تتقدّم في خرائط المادة)) و ((احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة)) و ((أبجدية ثانية))، وصولاً حرّاً ومفتوحاً وملحمياً وإشكالياً إلى طبقة ((الكتاب بأجزائه الثلاثة))، وليس انتهاءً بطبقة ((فهرس لأعمال الريح)) و ((تنبأ أيها الأعمى)) و ((أوّل الجسد آخر البحر)) و ((تاريخ يتمزّق في جسد امرأة))، يتحرّك أدونيس بخطى رشيقة ومموسقة، ثابتة في حركتها ومتحركة في ثباتها، تتوازن في تأهبها الدائم والمشرع للانطلاق والانتقال والتحوّل والاختراق والابتكار، ومحسوبة بدقة مهندس فنان وبراعة محاسب فذّ، على جسد الشعرية العربية الممتد على مساحة الإنسان واللغة والكلام والكتابة والتاريخ والجغرافيا والفضاء بمهارة فائقة.

عبّر أدونيس عن رؤيته في هذا السياق على نحو ناضج وواضح وعميق بقوله: ((كلّ شاعر يشعر ويفكّر ويكتب انطلاقاً مما هو، وما هو، كذات كاتبة، مغايرة بالضرورة، لما هو غيره، قديماً، أو معاصراً. وهذا يعني أن له طريقته المختلفة المتميزة، في استخدام اللغة، بهذه الطريقة ينتج كلامه الخاصّ، المغاير من حيث أنه ينطوي على أفق الدلالة، أو يكشف عن فضاء شعريّ، خاصين، مغايرين، فكما أنّ الشاعر يكتب كلامه المتميز بين الكلام، فمن الممكن القول إنّ كلامه يكتبه، بدوره كشاعر متميّز بين الشعراء))[105]، على النحو الذي لا يُتَلقّى الشاعر فيه خارج دائرة كلامه المؤلّفة لمتنه الخاص والمستقلّ.

ولا شكّ في أنّ هذه الشهادة تمتثل كثيراً وتستجيب عميقاً للنهج الشعريّ والفكريّ والثقافيّ الذي تبنّاه أدونيس مبكّراً، وظلّ يغذيه ويرعاه ويحرسه ويرفده ويطوّره ويدافع عنه في مسيرته كلّها، بعد إذ تكشّفت له شيئاً فشيئاً متانته وصحته وقوته وكفاءته وصلاحيته الدائمة للتطور والتحديث وقوّة التأثير، بالشكل الذي مكّنه من تكريس هويته الشعرية ومتنه الأصيل بأعلى قدر من التماسك والرصانة والجاذبية والشهرة، وفعالية التداول النوعي في منطقة المحاكاة والقراءة.

انتبه أدونيس إلى قيمة التعرّف العلميّ الرصين غير العاطفيّ إلى هوية التراث وطبيعة خطابه الإنسانيّ والحضاريّ والفكريّ والثقافيّ والأدبيّ، وضرورة استكشاف البنية التحتية الأصيلة المكوّنة لحقيقته وحجم الضوء الذي تنطوي عليه هذه البنية ـ تأليفاً وإنتاجاً وحضوراً وتصديراً ـ، فأدرك بعد طول إمعان وقراءة وتأمّل وبحث واستقراء واستنتاج أنها ((هوية المتعدّد المتباين، ووحدة المختلف الكثير))[106]، هوية ذات صفة ديمقراطية حرّة لا تخضع للثبات ولا تمتثل للتشابه والاستقرار والمكوث.

إذ إنّ الهوية التي ينشدها أدونيس في مجال خطاب الشعر ((هي في العالم الذي يؤسسه، والرؤى التي يكشف عنها، والآفاق التي يفتحها للحساسية والفكر))[107]، على النحو الذي يكوّن فضاءً نوعياً خاصاً للكلام الشعريّ ـ بنيةً ونصّاً وخطاباً ـ، يتقدّم دائماً وأبداً إلى الأمام ولا يعود مطلقاً ـ ضمن أيّة حسابات ـ إلى الوراء.

شعرية القصيدة الأدونيسية

تمكّن أدونيس في مشروع قراءته المستفيض وبحثه الحيويّ المنتج في فضاء الشعرية العربية التراثية من فحص ووصف أدقّ وأهمّ وأخطر مرحلة في حساسية هذه الشعرية، ألا وهي ((مرحلة الانتقال من واحدية المفهوم، إلى كثاريته، أو من الواحد الشعريّ إلى المتعدّد الشعريّ. وربما كان الالتباس النقديّ في دراسة النتاج الشعريّ العربيّ، في الربع القرن الأخير، عائداً إلى التباس التجربة الكتابية ذاتها ـ أي إلى تعدديتها. لكنّ هذه التعددية هي في الوقت نفسه، شاهد على حيوية اللغة الشعرية العربية، وحيوية الشاعر. وهي كذلك دليل على التجدد في الرؤيا، وفي الحساسية الفنية، وفي طرائق التعبير))[108]، على النحو الذي كرّس خصوصيتها، وخلّد نماذجها الراقية فصارت عنواناً حضارياً وثقافياً متميزاً.

إنّ الشعر في منظور أدونيس الإبداعيّ والفكريّ والنقديّ والبحثيّ استناداً إلى هذه الرؤية ذات المرجعية الجمالية والثقافية معاً ((لا ينمو إلّا في نوع من الجدلية الضدّية أو التناقضية))[109]، تلك الجدلية التي تبعث في حيواته الروح، وتنشّط ميكانيزماته، وتشحذ حساسيته باتجاه الانبعاث المتجدد والمستمرّ على الدوام.

ومن ثم يَثِبُ أدونيس الشاعر ـ انطلاقاً من طبيعة هذا الفهم والتصوّر والإدراك والحسّ والحلم والرؤيا ـ وثبةً شعريةً جديدةً أخرى، فيها من الرحابة والحرية والرشاقة والهدوء والتطلّع، والتمعّن الصوفيّ الزاهد والزاهي في دقائق الأشياء وحيثياتها وظلالها وتجليات الرؤى وحرارة القيم، ما يجعله يمارس فعل الشعر (الروحـ ـ جسديّ) بإقبال لذيذ مفعم بالتبتّل والفرح وحسّ الطفولة الغامر، وكأنه يمارس الحياة ذاتها، في ديوانه الأخير ((ليس الماء وحدَه جواباً عن

العَطَش))[110]، الذي يقدّم فيه ثنائية الماء والعطش الأثيرة، في سياق جدلية ناقصة تنفي إمكانية حصول الجواب النهائيّ والحاسم في اللقاء بينهما ((ليس..... جواباً))، وتجدّد إشكالية أسئلته الشعرية في مناخ شعريّ مغاير يهبط إلى منطقة الروح في أجلى صور تفاعلها الصميميّ والحرّ مع الحياة، ويؤسس إشكاليته القصوى فيه ومن حوله، على النحو الذي يبقى فيه السؤال الشعريّ الجدليّ قائماً وحاضراً ومتوتراً ومثيراً ومحفّزاً ومخيفاً على المضي قُدُماً في دوامة تأويل أخرى، وولع استكشاف آخر، قد تعثر فيها على أجوبة إضافية تتراكم فوق وحدة الماء ولا تحلّ الإشكال بقدر ما تحوّله من مسار إلى آخر ومن منطقة إلى أخرى.

(الماء) هو الجواب الغريزيّ التقليديّ الوراثيّ والعضويّ عن (العطش)، الذي يمكن أن يحفظ الجسد من الانهيار، وينقذه من السقوط، ويبقيه واقفاً وصامداً، لكنّ العطش حين يتعدّد ويتنوّع ويتمدّد على خارطة الجسد ليفتح فيه ثغرات جديدة قابلة للتكاثر باستمرار، يكفّ الماء عن كونه الجواب الوحيد النهائيّ والحاسم لسؤال العطش.

(الماء) ـ بطبيعته وتاريخه وتراثه ورمزيته وأسطوريته وحيوية معناه ـ هو المكان الحيويّ المتحرّك في ذاكرة الحياة وحلمها وتشكيل نسيجها. و (العطش) هو الزمن اللاّبد الثابت الذي يقضّ مضاجع الحيوات ويرهبها ويَعِدُها بالفناء.

والعلاقة الجدلية الناقصة بينهما (الماء والعطش) علاقة لولبية ومتموّجة، منفية ومثبتة، حاضرة وغائبة في آن، وقصائد الديوان الجديد ((ليس الماء وحده جواباً عن العطش)) بفضائها العام تتشبّث بالمكان، وتتجذّر في مساماته وأنساغه على نحو صميميّ واحتفاليّ بهيج، مخترقة في ذلك الزمن ومستهينة بتقاليده وأعرافه وتهديده الدائم الخاسر للمكان، ثمة إصرار شعريّ عالٍ ومصيريّ على رعاية المكان، وحفظه، وحراسة مقتنياته، بوصفه فضاءً مقدّساً لا يمكن أن يحرسه غير الشعر.

ذلك الشعر الزاخر بالندى الذي بوسعه أن يتحوّل إلى ماء (زائد) قادر على أن يكون الجواب الوحيد والنهائيّ والحاسم عن العطش، تتجرّأ فيه الزيادة على تفكيك واحدية الماء ((الماء وحده)) والانقلاب عليها لاستيلاد تعددية كثارية، توقف جموح النفي اليابس ولا تتوقّف، وتقترح شكلاً رطباً ما للإثبات.

قصائد الديوان تقسّم على قسمين متجاورين ومتحايثين ومتضافرين، القسم الأول بعنوان ((غيوم)) حيث يتلبّث الماء المحتمل الكامن في المكان المتموّج والمتحرّك والمعلّق في ذاكرة الحلم وراهن البصر، مثلما يتمظهر الحجاب الغامض الذي يفصل مسار الرؤية ويقطعه مؤقّتاً بين العين الباصرة والسماء المُغوية للنظر، حيث يقترح أدونيس نفسه مثل هذه القراءة بقوله: ((الغيوم هنا تشير إلى ما يمكن أن يحجب أو يضعف أو يشوّش بشكل أو بآخر))[111]، عبر تفعيل هذه الإشارة وهي

تذهب بحيوية واقتدار إلى تحسّس طبقة واحدة ظاهرة ومتحدّية من طبقات العلامة السيميائية الكامنة في قلب الدال ومحيطه ودوائره، وتدفع باتجاه الانسلال إلى الطبقات الأخرى الخفية التي يختزنها الدال.

والقسم الثاني بعنوان ((سياسة الضوء))، وهي تشتغل في الوجه الآخر للخطاب على تمثيل إجراءات النور الهابطة من زمن السماء إلى مكان الأرض، أو من مكان الأرض إلى زمن السماء لفكّ شفرة الحجاب، وتقوية فعل الرؤية عبر تعزيز موقع ((العين)) الكاميراتية اللاقطة وتنشيط نقاء طاقة الإبصار في عدستها وصفاء التصوير الفضائيّ فيها، وعزل التشويش وإضعاف فعاليته التضبيبية، أو الاتصال من طرف آخر بالمكنز المائيّ اللابد في جوف الغيمة ليشرق بوعد الخصب على الأرض/الأنثى.

حيث تخضع هذه السياسة لتخطيط مبرمج وممنهج ومشعرن ينهض بمهمة توزيع الضوء على الأرجاء والأنحاء والمناطق، بعدالة تناسب آليّات الفعل والإنجاز والحاجة العملية لها، على النحو الذي يضاهي كُتَل الغيوم الحاجبة في انتسابها للمدن في الوجه الأول المناظر والمضاهي والمحاور للخطاب.

نموذج القصيدة السيرذاتية

قصيدة ((غيمة فوق قصّابين)) هي القصيدة الأخيرة من القسم الأول من الديوان الموسوم بـ ((غيوم))، يليها مباشرة القسم الثاني الموسوم بـ ((سياسة الضوء))، بحيث تقع هذه القصيدة على المستوى الشكليّ الخطّيّ في منتصف الديوان تقريباً، وكأنّها الشفرة السيميائية والتشكيلية الحادّة التي تفصل وجهَي عُملة الديوا.

إنّ تسلسل قصيدة ((غيمة فوق قصّابين)) هو السادس في مدارج التعاقب الغيميّ تحت مظلّة عنوان ((غيوم))، بعد ((غيمة فوق نيويورك))، و((غيمة فوق البحر الميت)) و ((غيمة فوق قرطبة)) و ((غيمة فوق الإسكندرية)) و ((غيمة فوق أغادير أرغانا سبينوزا))، وكأنّ ((غيمة فوق قصّابين)) هي خلاصة الغيمات والنتيجة التي تؤول إليها حركتهنّ والحاضنة التي تتجمع فيها مياههن المحتملة.

لا تتوقّف ((قصّابين))/القرية والطفولة والذاكرة والحلم المستمرّ بقسوة والأمل الماثل في الجوهر بوصفها الكيان والضمير والرؤية والرؤيا، عند حدود انتماء أدونيس التقليديّ المنمّط لها بوصفها أنموذجاً مُلخِّصاً لريف الساحل السوريّ الذي أنجبه، بل إنّ ((قصّابين ترمز للقرية وللريف العربيّ وهي أيضاً رمز للفلاّح والعاطل عن العمل، المرتبط مصيرياً ووجودياً بالحقل البسيط يزرعه، وبالسماء التي فوقه وبالله، هذه الصورة يمكن أن تكون جميلة، رومانسية على مستوى الذاكرة

والطفولة، لكن مع هذا تندثر وتموت للأسف، فإلى أيّ حدّ يمكن التوفيق بين البقاء على مثل هذه الصلة الطفولية الفرحة البريئة العميقة مع الأرض التي ترمز لها القرية، ومن جهة ثانية الانفتاح على كونية العالم))[112].

هذه الثنائية الرابضة في أرض الشعرية الأدونيسية الخصبة والمعطاء، هي التي يجتهد أدونيس في أن يقدّم أنموذجها في التواصل والديمومة وتفعيل علامة الحياة، مع الأرض المُنجِبة ورعاية صلته الطفولية بها في سياق تردده المستمر عليها والعيش فترة في أحضانها من طرف، والاشتغال من طرف آخر في قلب كونية العالم المنفتح والبهيج والمضيء، حيث يتابع حياته ومشروعه في باريس الكوزموبولوتية عاصمة العالم الثقافيّ والفنيّ الحديث، وعينه على ((قصّابين)) الماثلة أبداً في حرارة الوجدان وفيض الضمير ومسار الرؤيا.

يقتحم بنيةَ الاستهلال في قصيدة ((غيمة فوق قصّابين)) صوتٌ خارجيّ/داخليّ هو صوت ((أُمّ الراوي الشعريّ)) ليفتح صفحة إشكال سرديّ مثير وملتبس، صوتٌ أثير ضالع في قرارة الضمير، ينبع بحرية وانطلاق وجرأة من متخيّل الذاكرة الطفولية المتفتّحة للراوي، ليقدّم صوت الأم العالي الإيقاع والهيمنة والترديد والحضور والإبلاغ، والمنقول سردياً بدلالة أمواج هذه الذاكرة المتلاطمة، ويقترح أول مشكلة حيوية سرد ـ شعرية يتنكّبها النصّ تحت رعاية آخر غيمات الديوان ((غيمة فوق قصّابين))، وهي تظلّل الحكاية وتعِدُها بالمطر/الماء، مثلما تراوغ في حجبها وعزلها عن مجال الرؤية:

"سأنامُ معكَ،
في نهايات كلّ شهرٍ،
بدءاً من اليوم":
هذا شيءٌ مما كنتُ أتخيّل في طفولتي
أنّ أمّي تهمسُ به في أذن القمر،
قبل أن تصبح زوجةً لأبي.

ينطوي صوت الأم المتخيّل على صراحة مباشرة وانفتاح ميتا ـ واقعيّ في التواصل مع ذَكَر السماء المدوّر والمضيء والمرمّز ((القمر))، وعلى وعدٍ مثير بممارسة الحبّ المستمر مع دورة الأشهر، على النحو الذي يوحي في الزمن الموعود لممارسة الحبّ بالإخصاب ((نهايات كلّ شهر))، والانتماء على نحو ما إلى فضاء الأساطير والحكايات الشعبية التي تتّخذ من هذه الإشارة الزمنية بشرى للإخصاب.

الجملة التي يفتتح بها الصوت فضاء الحكي الشعريّ في القصيدة تعكس قراراً سردياً حاسماً بحدوث الفعل ((بدءاً من اليوم))، بمعنى أنه حتى لحظة انتهاء الكلام لم يحدث التواصل الذي يقترحه صوت الأم بقوّة تقترب من حدود اليقين والحسم، بين

الصوت/الأنثى، والقمر/الذكر، وإذ يغيب الصوت من قمّة نهاية الإعلان تتوقف الحكاية عند هذا الحدّ، حيث العودة إلى صوت الراوي الشارح والمعلّق والموضّح.

يطوي الراوي صوت الأم تماماً من دون أن يؤكد أو ينفي حصول الفعل المعلّق في ذاكرة الحكاية، ويشرع فوراً بالتفسير وضبط حدود الحكاية المتخيّلة ضمن فضاء الفعل الأسطوريّ والميراث شعبيّ، فيربط صورة الحكاية أولاً بفضاء الطفولة، وثانياً بحسّ التخييل، إذ يتساوى الواقع بالخيال وتخضع الأشياء لفعل الأسطرة بسهولة بالغة.

إذ إنّ فضاء الطفولة المتخيّل هو فضاء سينمائيّ حرّ ومركّب يشبه كثيراً أفلام الرسوم المتحركة، يمكن أن يحصل فيه ما لا يحصل إلّا فيه، فجملة ((هذا شيء/مما كنت/أتخيّل/في طفولتي)) تُحوّل صوت الحكاية إلى ((شيء))، يرتبط بالماضي الزمنيّ الذاكراتيّ ((مما كنت))، الخاضع لفعل التخيّل ((أتخيل))، في ظلّ الفضاء الحرّ للطفولة ((في طفولتي))، لتستعيد بفعل شبكة الدوال الفاعلة هنا الطبيعة النادرة للتخييل الطفوليّ المنزاح عن نسق التخييل المألوف.

ولا شكّ في أنّ طفولة بارعة تشتغل بهذا المخيال الغريب في خلق تصوراتها الجامحة، لا بدّ وأنها تتمتّع بنشاط فعّال وحيوية خلاّقة، تزاوج بين مركز الأرض ((الأم)) من جهة الحسّ الطفوليّ، ومركز ذكورة السماء/الطبيعة ((القمر)) من الجهة نفسها، تعبّر عن رغبة طفولية في امتلاك الأرض والسماء بحماية أخ محتمل له، قادم من فضاء هذا التزاوج، يخلّصه من انتمائه الضعيف المنكسر إلى الأرض حسب.

يتجلّى جمال الوعي الرومانسيّ الطفوليّ مثيراً في مشهد التواصل المتخيّل بين الأم والقمر ((أنّ أمّي تهمس به في أذن القمر))، إذ يتحرّك فعل الهمس في الأذن باتجاه تمنٍّ إيروسيّ غامض تتكشّف عنه رغبة الطفل اللاواعية، وتشيع في متخيّل الصورة تلك الرغبة الثلاثية الأجنحة المتوزعة على الراوي والأم والقمر.

لا شكّ في أنّ النظر الشعريّ برؤيته التحليلية يضعنا في قلب حركة الخيال، ويجعلنا ((نتعرّف في الروح الإنسانية، على دوام نواة طفولة، طفولة ساكنة لكنّها حيّة دائماً، خارج التاريخ، مخفيّة عن الآخرين، تتنكّر في زيّ حكاية عندما تُروى، لكن لا كينونة حقيقية لها إلّا في لحظات إشراقها، أي في لحظات وجودها الشعريّ))[113]، كما هي الحال في تجربة أدونيس هنا.

ثمة استدراك زمنيّ خفيّ يتحرّك هذه المرّة في مجال الوعي الذي يخرج تماماً من فضاء التخييل وحّسه الإيروسيّ المشتغل داخل لوحة المشهد، تأتي فيه الجملة الظرفية ((قبل أن تصبح زوجة لأبي)) لتبرئ الأم من احتمال الخيانة والتواطؤ الخفيّ مع سيناريو المتخيّل الطفوليّ، وتضع الحكاية ـ استناداً إلى وعي الاستدراك الدفاعيّ ـ في منطقة زمنية ومكانية ما ـ قبلية، آمنة وسليمة على هذا الصعيد.

إلّا أنّ الإشكال المنطقيّ الذي يتعرّض له الدفاع وتهتزّ فيه متانة المرافعة هنا، يتمثّل في أنّ وجود الطفل الذي يتخيّل بوصفه ابناً للأم الذاهبة إلى النوم مع القمر يفترض وجود الأب، غير أنّ كثافة التخييل الطفليّ تخترق هذه الأمثولة المنطقية وتتجاوز حدود الافتراضات، وتستعين بالطبقة الفضائية التخييلية النشطة لديه، ليَعبُر من فوق هذا الإشكال ويؤسطر الحال الحكائية حتى حدزدها في الأقاصي، من دون أن يخدش بياض الأم وصفاء صورتها عنده، ويحقق حلمه بمزاوجة أرضه وسمائه في الوقت نفسه.

في عتبة الاستهلال تظهر إلى وجود الحكاية الشعرية ومسرحها الدراميّ أربع شخصيات تشترك في تمثيل الفضاء السرد شعريّ، هي الراوي/الطفل الذي ينقل صوت الأم ويمنطق الحكاية ويبررها ويسيّرها على سكّة السلامة والشرعية، وشخصية الأم وهي تدخل بصوتها المتخيّل في ذاكرة الطفل الراوي العميقة الراغبة، وشخصية الأب الغائب الحاضر في إشكالية تجلٍّ يتلاعب بها الراوي الشعريّ، وشخصية القمر المؤنسنة التي تقوم مقام الأب على نحو ما في حلم اللاوعي الطفليّ القادم من مقام الرغبة.

وما يكشف عن غزارة المخيلة الطفولية الفاعلة في ميدان السرد الشعريّ هنا، هو أنّ المتخيّل المرسوم في دائرة الحكاية لم يكن سوى جزء مما تختزنه هذه المخيلة من أحلام ورؤى وحكايات وأساطير ((هذا شيء/ مما كنت أتخيّل.....))، بمعنى أنّ ثمة أشياء أخرى مخزونة في طيّات المخيال وبطاناته وجيوبه قابلة لأن تظهر في أية مناسبة أخرى مشابهة، حين تتعرّض لتحريض ما يحفزّها على الظهور والحضور، ويمتحن وجودها الجماليّ المحتمل في الأشياء.

إنّ صوت الأم الذي يفتتح مشروع القصيدة على هذا النحو المفاجئ:

" سأنامُ معكَ،

في نهايات كلّ شهرٍ،

بدءاً من اليوم ":

يستخدم الزمن والمكان والحدث من أجل تشييد سيرة جديدة له تجبّ ما قبلها، تصوغ نظاماً جديداً للحياة في مسيرة تبدأ ((من اليوم))، وهي مسيرة محورية ودائرية ((في نهايات كلّ شهر)) تقفل السنة على نفسها بوساطة دورة الأشهر المتعاقبة، ولاسيّما في ((نهايات كلّ شهر)) حيث تنتهي دائرة لتبدأ دائرة جديدة، يكون فيها القمر أكثر قابلية للإخصاب وأكثر قدرة على إنشاء حياة جديدة، حين يجد فرصة ما للاتصال بعلامة أنثوية مجرّبة في الإنجاب.

كم من هذه (الأم الشعرية) متلبّث في حقيقة (الأم الواقعية)، حيث يقول أدونيس: ((أمي ليست كائناً ثقافياً وإنما هي كائن طبيعيّ، لم تكن تقرأ ولا تكتب وهي لا تزال حيّة وعمرها الآن مئة وخمس سنوات، كنت أراها نبعاً أو شجرة أو هواء أو

نجمة، علاقتي بها كانت علاقة طبيعية إذ لم تكن لي معها أية مشكلة تذكر، بالعكس كنت عندما أتعب عقلياً، أرتمي في حضنها طبيعياً لكي أستعيد عافيتي))[114].

إذ تحتشد في صورتها ـ العميقة المتموّجة الغائرة في صلب التاريخ والجغرافيا والميراث والأرض والسماء والوجدان والحساسية ـ شبكة من العلامات الكثيفة والنقية والصافية، وهي تعمل في سياق واحد متضافر ومنتج ((كائن طبيعيّ/لا تزال حيّة/عمرها الآن مئة وخمس سنوات/نبعاً/شجرة/هواء/ نجمة))، تؤهلها كي تكون الملاذ الأصيل والوحيد للطفل المفكّر والمحكوم بالتأمل والنجوى ومعانقة الحياة، الذي حين يتعب عقلياً وعاطفياً وفكرياً من لوثة التأمل والتفكير والحلم يرتمي في (حضنها) ليستعيد عافيته، في معادلة شعرية مركّبة ترتفع بمقامها إلى درجة الرؤيا بأن تكون هي زوجة للقمر ويكون هو ابنهما.

صوت الأم (الجريء والعالي والصريح) وهو ينطلق مباشرة مموسقاً ومشحوناً ومحتفلاً من عتبة الاستهلال صاعداً نحو منصّة القمر ـ بحسب متخيّل الطفل الراوي ـ، إنما يستلزم اختراق حجاب الغيمة التي تفصل ((قصّابين)) عن القمر، وتُحدِث نسقاً من التواصل بين ((قصّابين)) و ((القمر)) بدلالة حجب ((الغيمة)) وهي تكفّ في هذه الحالة عن مهمتها الحجبية، وتشرع في اقتراح مهمة أخرى تنطوي عليها.

لعلّ المهمة (المائية) المرشّحة للعمل دائماً في فضاء الغيمة هي أول ما يتبادر إلى الذهن فيها، ولاسيما أنّ ((قصّابين))/القرية/الأم تعاني من نضوب مائها بحيث لا تفكّر بالغيمة إلّا بوصفها مصدراً يغذّيها بالماء الذي ينقصها، ويموّنها بالخصب، ويزوّدها بالثمر، ويجيب عن سؤال عطشها، وتنرسم في مناخ الصورة ومزاجها السيميائيّ بوصفها ((عيناً)) راعية تنظر وتراقب وتتدخّل وقت الحاجة:

كانت قصّابين آنذاك تتمدّد وتتنهّد
بين ماءٍ يكاد أن ينضبَ،
وحقلٍ لا يكاد أن يثمر حتّى ما يساوي
تعب زَرْعه وحصاده.

يبدأ الراوي الشعريّ هنا بعملية سرد سيريّ للمكان يذهب إلى استعادة التاريخ الشعريّ والسيريّ للمكان، في حساسية نوعية خاصة من حساسياته تأخذ طابعاً فعلياً مؤنثناً ((تتمدّد وتتنهّد))، تنهض أولاً على السعي لأنسنة المكان وتشخيصه وتعريفه، ومن ثم الشروع في رواية سيرته، ومصطلح ((سيرة المكان)) هو أحد مصطلحات السيرة إذ يتمظهر توصيف المصطلح شكلياً وإجرائياً على النحو الآتي:

((للأمكنة حساسياتها وجمالياتها في الأفضية الإبداعية ـ أدباً وفكراً وفلسفةً ـ، حيث تتحوّل داخل نطاق هذه الأفضية إلى حيوات لها أنشطتها وفعالياتها ووظائفها المتنوّعة، وتكتسب أهمية خاصّة في علاقتها بالمبدعين الذين ينفتحون على حساسية

الأمكنة وجمالياتها وشعرياتها، ويتوغلون في مجاهيلها بحثاً عن أسرارهم الإبداعية. وأمام هذا العمق والخصب والجمالية التي ينطوي عليها المكان، فإنه يتحوّل لدى بعض المبدعين إلى كائن مؤنسن له تاريخه ومرجعياته وحضارته ولغته ومراحل تطوّره، يغري ذوي الحساسية العالية منهم بالسعي إلى كتابة (سيرة المكان) الذي يحقق معه جدلاً خلاّقاً يتمخّض عن حكاية، فيذهب المبدع ((المكاني)) إلى استعادة روح المكان ـ تاريخاً وجغرافيةً وحساسيةً ـ، واستدعاء الإنساني فيه لكتابة سيرته بأسلوبية تصويرية جمالية تتدخّل في طبقات المكان عمودياً، وفي لوحاته أفقياً، في محاولة للكشف عن سرّ المكان بوصفه مفتاحاً من مفاتيح التجربة الإبداعية في محتواها الإنساني. وللكتابة السيرية المكانية شكلان أيضاً، فإما أن تكتب بلسان المكان المؤنسن ذاته بحيث يمكن وصفها ـ تجوّزا ـ سيرة ذاتية مكانية، أو يتكفّل المبدع ذاته بكتابة سيرة المكان بوصفها سيرة غيرية.))[115].

إلّا أنّها في نطاق النصّ الشعريّ لا تستجيب ضرورةً لكلّ الاشتراطات الاصطلاحية التي يقتضيها فضاء المصطلح، بل تخضع لرؤية الشاعر وسياسته الشعرية ضمن ضوابط وأحكام الجنس الشعريّ البنائية والتشكيلية والسيميائية، فتتخذ نموذجاً إشارياً يستجيب للمناخ الشعريّ وطبيعة خطابه، كما يتجلّى هنا في سعي أدونيس لإنجاز سيرة ((قصّابين)) ـ الروح والذاكرة والإنسان والمكان ـ.

إنّ جملة ((كانت قصّابين آنذاك)) تتفتّح كلامياً على فضاء سيريّ استعاديّ للمكان المصرّح به ((قصّابين))، ضمن نطاق الميثاق السيرذاتيّ وهو يحيل على مكان واقعيّ معروف لمجتمع القراءة وجماعة القارئين، فالفعل السرديّ الاستعاديّ المنطلق نحو مكنز الذاكرة ((كانت)) يشتغل حكائياً ضمن هذا الإطار، ويقدّم المكان الريفيّ الأدونيسيّ ((قصّابين)) من داخل زمنه وتاريخه وروحه ((آنذاك)).

ثمّ يتدخّل الراوي الشعريّ بعد أن يحضر المكان على واجهة السرد السيريّ بارزاً أمام شاشة القراءة، لينسج الراوي رؤيته للمكان في سياق أنسنته وإسناده إلى فعلين حركيين متلاحقين تلاحقاً درامياً إيروسياً ((تتمدّد/و/تتنهّد))، يحيلان على أنثنته وتمثيل محنته وأزمته وهي تتجه إلى حافة النضوب والعطش ((بين ماءٍ يكاد أن ينضبَ))، حيث يتصارع دالّ ((ماء)) وهو دالّ مركزيّ وجوهري في فضاء القصيدة، مع دالّ ((ينضب)) الذي يهدّد دالّ ((الماء)) بالمحو والتلاشي والنفاد، وهو أيضاً دالّ طباقيّ مركزيّ مواجه ومضاد لدالّ ((الماء)) في القصيدة، بينهما صراع واقعيّ وتقليديّ وأبديّ مستمرّ يتوقف على أساسه دائماً مصير الإنسان في الحياة، ومصير الحياة في الإنسان.

وقدر تعلّق الأمر بالمكان السيريّ الذي استعاده الراوي الشعريّ بمقصدية عالية الوضوح، فإنّ إشكالية الصراع النوعيّ والعميق بين الدالّين يتكشّف في حيثيات المكان، عن أزمة تهدد الطبيعة والإنسان والحياة ((وحقلٍ لا يكاد أن يثمر حتّى ما

يساوي/تعب زَرْعه وحصاده))، فـ ((الحقل)) هو هوية المكان الريفيّ الذي يحيا عادة بما يثمر، وبما يحققه ((تعب زرعه وحصاده)) من نتائج ربحية على الصعيد الماديّ تعين الفلاّح على استمرارية الحياة بأقلّ قدر ممكن من المتاعب ((الجوع/العطش))، على النحو الذي يبقى فيه رمز ((الماء)) فاعلاً وفعّالاً ومنتجاً على صعيد المعنى الشعريّ من جهة، والمعنى الدلاليّ الموضوعيّ في منطقة الواقع السير ـ مكانيّ من جهة أخرى.

من الواضح واللافت أنّ الراوي الشعريّ السير ـ مكانيّ اتجه إلى قلب الأزمة وهو يروي سيرة المكان، قبل أن يتّجه إلى الفضاء الطبيعيّ القريب من الحساسية الشعرية للمكان، وفي ذلك حكمة شعرية تتصّل بثنائية الماء والعطش المعلّقة في ذاكرة عنوان الديوان ((ليس الماء وحده جواباً عن العطش))، والإشكالية الشعرية التي تشتغل عليها القصيدة أساساً وتسعى إلى إنجاز مقولتها في سياق رؤيتها.

بمعنى أنه وضع المناخ الشعريّ للقصيدة في حالة تأهّب قصوى قبل أن يأتي على توصيف الحساسية الطبيعية الشعرية للمكان، إذ ينتخب الراوي مشهداً رومانسياً يتلاءم مع ذهنية التصوّر الطفليّ للمكان ومحيطه، مما يبقى ماثلاً في الذاكرة ومتشبّثاً بمركزية حيوية لا يمكن محوها أو الإخلال بحدودها:

قبيل الغروب،
كانت أصواتُ العنادلِ تملأ أرجاء بيتنا
بموسيقى خضراء.
وكان البيت، فيما يسمعُ،
يصعدُ سلّمَ الفرح،
مرتطماً بسقف الحزن.

يتمثّل الراوي الشعريّ مقطعاً أثيراً من مقاطع المكان في أعلى درجات رشاقته وانسيابيته وملئه لبصرية الطفل ومرآويته وتخييله، فالزمن النوعيّ العالي الحساسية المنتخب للاستعادة ((قبيل الغروب)) يمتلك حضوراً صورياً وعاطفياً ووجدانياً وباعثاً على التأمل والشرود والتوحّد مع الذات، غاية في الرهافة والجمال والإحساس بالانتماء إلى المكان والزمن والطبيعة والأشياء، وله إيقاعه الاستثنائيّ الذي ينفتح على المحيط والماحول والفضاء انفتاحاً رحباً ونداً واحتفالياً ((كانت أصوات العنادل تملأ أرجاء بيتنا))، إذ يتحوّل المكان المنتشر والممتدّ ((أرجاء بيتنا)) إلى مسرح إيقاعيّ لأجمل الأصوات التي يعرفها مثل هذا المكان ((أصوات العنادل)).

يتمظهر الإيقاع تمظهراً باذخاً يخضع في تشكيله لآليّة تراسل الحواس ((بموسيقى خضراء))، تحاكي الصفة اللونية ((خضراء)) في الصورة علامة الخصب التي تتجذّر في إيقاع المكان والزمن والحدث الطبيعيّ، وتناظر فضاء

الخصب المتمركز حول ((الماء)) وهو يسهم في اخضرار الحقل والروح والحياة وتواصل العيش.

إنّ ((موسيقى خضراء)) لفتة تشكيلية بارعة تمزج فاعلية التداخل الحواسّيّ بالرمز، بالدلالة السيميائية، بآليّة التضافر الحسّي العميق بين الصفة والموصوف، بانسيابية الإيقاع اللفظيّ وتموّجه لأصوات العبارة، وباكتنازها أخيراً بزخم شعريّ زاخر وغزير، يبعث على إشاعة الفرح في كلّ زوايا التعبير ومساحاته.

ثم ما يلبث الراوي الشعريّ السير ـ مكانيّ أن يلتفت إلى آثار هذا التجلّي الصوريّ والإيقاعيّ على خصوصية المكان السيريّ، وليس أمامه سوى أن يضخّ في أركانه وأنساغه وعناصره أكبر طاقة ممكنة من الأنسنة والتشخيص، ليجعله قابلاً لاستقبال ثراء التمثيل والتصوير والتوقيع المنبثق من وحي التشكيل ((وكان البيت، فيما يسمع)).

ولا شكّ في أنّ حساسية الإيقاع السمعيّ ـ الضاربة شعرياً ـ هي المهيمنة منذ عتبة الاستهلال ((أنّ أمي تهمس به في أذن القمر))، لذا فإنّ رفع حساسية المكان ((البيت)) إلى مقام السماع مما يؤكّد عملياً على قوّة حضور هذه الحساسية في شعرية الكلام ـ تشكيلاً وتدليلاً وتوقيعاً ـ.

تتجلّى فعالية تأثير الإيقاع وعمقه وصيرورته في حاضنة السماع تجلياً جدلياً إشكالياً، يكشف عن صراع عالي الوتيرة بين الدوال في حراكها الشعر ـ دراميّ على محورين، الأول في خصوصية تشكيلها الجمليّ المنبثق من حساسية الصورة المفردة المستقلّة:

1 ـ يصعدُ سلّمَ الفرح،

2 ـ مرتطماً بسقف الحزن.

والثاني في الكيفية التي تنطوي عليها العلاقة بين الجملتين ـ تضامناً وتعارضاً وتفاعلاً وجدلاً وتشكيلاً ـ.

في جملة ((يصعد سلّم الفرح)) تتجه حركة ((البيت)) المؤنسن بعد أن تقلّد الدالّ إشارة السماع ((فيما يسمع)) نحو الأعلى ((يصعد))، مستخدماً آلة الصعود التقليدية القريبة جداً إلى فكرة التنقّل الصاعد ((سلّم))، بإيقاعيته الصوتية المتموّجة الموحية بهذا المعنى على نحو ما ((سُ..لّ..م))، وقد عزّز مقامه هذا بآليّة دالٍ مصاحب ((الفرح)) ضاعفت من حساسيته المتّجهة نحو إغناء المعنى وإثراء الدلالة بأفق البهجة، وهي تناظر بهجة السماع التي تَوغلَ ((البيت)) في حقلها، بحيث تنتج الجملة مساقاً شعرياً هارمونياً على أصعدة الحركة والإيقاع والدلالة والصورة والتشكيل في آنٍ.

تنطوي الجملة ((يصعد ــ سلّم ــ الفرح)) على فعالية اختراقية تفتتح بها مجالاً شعرياً حيوياً، تحقق فيه قوة انتباه عالية، وتملأ فضاء الصورة بالحضور والكثافة

وشدّة التمركز والحساسية، وتنشر إحساس الحراك السمعيّ في مركز الصورة ومحيطها وفي منطقة التلقي أيضاً.

إلّا أنّ انتقال الجملة في تواصلها التشكيليّ إلى منطقة الحال ((مرتطماً)) في المحور الثاني من بنائها الصوريّ ((مرتطماً بسقف الحزن))، يكسر فضاء الفرح وبهجة الحراك الصاعد لبلوغ القمة، إذ يقوم الحال ((مرتطماً)) بمهمة إجهاض التصوّر الأولي لفعالية الفرح، ويولّد إيقاعاً دموياً عالي النبرة والدلالة والوقع، يغطّي فيه على جمالية السماع الشفاف والرقيق التي تجنّدَها ((البيت)) في لحظة أنسنته ((فيما يسمع))، ويكاد يمحوها لما تختزنه الحال من قوة ارتداد صوتيّ يحوّل الانتباه نحو توقّع حصول كارثة، خارج أيّ فضاء جماليّ ممكن كان يسود فعاليات المشهد.

وحين تنفتح حال الارتطام على آلة الفعل المخزون فيها ((بسقف الحزن)) يغتني بمعناه بكلّ قيم التدليل والتصوير والتعبير، إذ تتمظهر الصورة على نحو دراميّ ذي حراك فلسفيّ شعريّ، يقود إلى الكشف عن أن أعلى درجات سلّم الفرح هو الحزن ((سقف الحزن))، بمعنى أنّ ((الحزن هو سقف الفرح)) الذي ما يلبث أن يرتطم به وينتهي إليه وهو يخترق درجات السلّم صعوداً إليه.

المحوران في انفصالهما واندماجهما الجدليّ يتحرّكان على رؤية تشكيل بلاغية تتقابل فيها المتضادات تقابلاً متنوعاً ومتغايراً بين الدوال ((يصعد/مرتطماً)) و ((سقف/ سلّم)) و ((الفرح/الحزن))، على النحو الذي يحيل سيميائياً على إشكالية التضاد والجدل المعلّقة أبداً في فضاء العنونة في وحدتها الكبرى ((العطش/الماء))، وينشئ تفريعات وتشجيرات ومناخات أخرى تذكّر بها، وتشتغل في إطارها، وتوحي بإشارتها.

يستخدم الراوي الشعريّ السيرذاتيّ ((العين)) بوصفها كاميرا تصوّر المشهد المستعاد الخاصّ بالأب وحركته وسيرة فضائه، فتتحوّل الرواية إلى رواية بصريّة تلتقط فيها عدسة كاميرا العين المستعادة من باطن الذاكرة أهم وأندر علامات المشهد:

كان أبي يزور أصدقاءه في القرى
يسيرُ حاملاً عصاه المقوّسة الرأس،
وراءً ظهره.
كنت أُسرّحُ بصري في خطواته
إلى أن تصبح ضباباً.
وكان، فيما يبتعد، يمدّ أحياناً هذه العصا
في اتجاهي، كمثل شهابٍ نحيل.

تنقل الرواية السيرذاتية الشعرية مسار حركة الأب ذات المناخ الاجتماعيّ الأليف المتكشّف عن حضور بارز ((كان أبي يزور أصدقاءه في القرى))، وطريقته

في تشكيل وضعه وترتيب نموذجه ((يسير حاملاً عصاه المقوّسة وراء ظهره))، على النحو الذي يُظهره ضمن سياق تصويريّ يخضع لعدسة كاميرا مراقِبة، تتلصّص عليه وتصوّره في غفلة منه، انسجاماً مع حساسية الطفل الذي يرى في أبيه نموذجاً يجب أن يحذو حذوه، ويعرفه في كلّ حركاته وسكناته، ويكشف أسراره، بحيث إنّ الرغبة في التلصّص التصويريّ لم تكن بهدف فنيّ محض تحققه عين الطفل السينمائية الرائية حسب، بل حاجة نفسية وروحية ضاغطة لا مجال لتفاديها في الوقت نفسه.

يستعيد الرائي البصريّ/الطفل الصورة البصرية التي كان مهموماً ومشغولاً بتأليفها عن هذا المشهد، بوساطة عدسة العين البصرية/الكاميرا، وهي تتوغّل في المشهد توغلاً عميقاً ممتداً مع الأفق لا يتوقّف عند حدّ، لأنّ فعاليته التصويرية تتجاوز هنا فضاء التلصّص المجرّد لتنعطف إلى سعي حثيث لترتيب الوضع الداخليّ النفسيّ والسيرذاتيّ مع الأب المهيمن ((كنت أُسرّحُ بصري في خطواته/إلى أن تصبح ضباباً)).

إذ إنّ تسريح البصر ما هو إلّا فتح (زووم الكاميرا) ومدّهِ إلى أوسع وأبعد وأقصى مدى ممكن، من أجل إنجازٍ تصويريّ أشمل وأعمق وأوضح وأكثر إحاطة وشمولاً وحساسية، ومن أجل متابعة دقيقة راصدة لإيقاع خطوات الأب وفضاء تشكيلها المرئي الشديد الإبهار، وهي تنجز موسيقاها، وترسم صورتها، وتؤلّف معناها، في ذاكرة الطفولة المهمومة والقلقة والمصوّرة والباحثة عن الأجوبة بلهفة وقلق، حتى تغيب حين تنتهي قدرة العدسة على ملاحقة ضوء الأب، فتكتسي بطبقة ضباب حاجبة تكفّها عن العمل، وتكفّ الرغبة الطفولية عن متابعة الصورة والإيقاع، وتنقطع الصلة المكانية والزمنية بينهما.

وبعد هذا التوقف الاضطراريّ اليائس عن فعل التصوير والمتابعة والالتقاط، تنتشر حساسية الخيبة، إلّا أنّ الذاكرة المسعفة دائماً تُلهِم الفضاء التصويريّ الشاغر بآخر لقطة مستعادة تتلبّث في عدسة الكاميرا ((وكان، فيما يبتعد، يمدّ أحياناً هذه العصا/في اتجاهي، كمثل شهابٍ نحيل))، وكأنها لقطة إقفال درامية على حركة المشهد.

إذ تمثّل هنا حركة ((العصا)) بعداً سيميائياً مزدوجاً، فهي آلة رمزية يمكن أن تنتج شبكة دلالات داخلية وخارجية للطفل من طرف، وهي بلا شك تكتنز بتاريخ تربويّ وأخلاقيّ واجتماعيّ ودينيّ وميراث شعبيّ عميق في ذاكرة الطفولة وحلمها ووعيها، تكتسب فيه حضوراً شعرياً باهراً وكثيف التدليل في هذا السياق الشعريّ.

إنّ الحركة اللافتة المتضادّة ((يبتعد ـ يمدّ ـ العصا ـ باتجاهي)) تنطوي على إشكالية معنى تحملها رسالة من الأب إلى الطفل، تترك له حرية القراءة والتفسير والتأويل والحيرة معاً، ومن ثم إعادة تشكيل العلاقة بينه وبين الأب على هذا الأساس، ولعلّ تشبيهها الطريف

((مثل شهاب نحيل)) يحيل على الإحساس المخيف بالغياب المروّع السريع، وهو يرسم لوحة الانقطاع في لغة الصمت التجاذبية بينهما داخل عدسة الكاميرا.

لا ريب في أنّ طبيعة هذه العلاقة الشائكة والإشكالية التي لا تخلو من غموض وإرباك في نمط تشكيلها السيرذاتيّ، تحتاج إلى مزيد من الضوء الشعريّ لإنارة زواياها وكشف حجبها وتقويل المسكوت عنه فيها، وهو ما يجتهد الراوي الشعريّ السيرذاتيّ في التقاط اللمحات السيرذاتية المميزة من صفحات هذه العلاقة، لتثبيت الصورة الأقرب إلى الحقيقة وتكريس معالمها في أفق القصيدة، فينتخب منها لقطة مكثفة لا تقلّ التباساً وإشكالية وغموضاً واستفهاماً عن اللقطات السابقات:

ولم يكن يعرف أن يحمل لي، عندما يعودً،
أيّة هديّة.
يصل، يبادرني بالسؤال:
ـ "هل تحسّن خطُك؟
أتريدُ دائماً حبراً أسود؟"

تُظهِر هذه اللقطة رصداً اعترافياً محبطاً ومخيّباً للآمال، في إطار السعي لوضع العلاقة بينهما في سياق طبيعيّ مقبول، لكنّ حساسية الخطاب لا تقود إلّا إلى مزيد من الإشكال والتوتّر وعدم الصفاء، إذ يظهر أول اعتراض على سلوك الأب تجاه الطفل من طرف الطفل، الذي يخيب انتظاره لهدية محتملة بعد عودة الأب ((لم يكن يعرف أن يحمل لي، عندما يعود أيّة هدية))، إذ يصف السلوك بعدم المعرفة على النحو الذي يُنقِص من حصن الأبوة ويهدده بالزعزعة، في الوقت الذي تكون فيه هدية الأب لابنه مظهراً أبوياً تقليدياً ينطوي على حبّ كبير وحرص تربويّ مشحون بالرعاية والحرص.

وهو ما يخلق حجاباً قاسياً شديد الفعالية والتأثير في اللحظة التي يخيب أمل الطفل فيها حين يكتشف خلو يدّ الأب من ((أيّة هدية))، بحيث تكون عودة الأب عنده ملتبسة بالاستفهام والأسى بلا معنى ولا ضرورة.

ثم يضع الراوي نقطة الوصول على سطح المشهد ((يصل))، لتنعطف العلاقة الناقصة نحو مسار جديد، يشتغل فيه الأب على تمييع سلوكه الناقص الأبوية في عدم جلب ((أيّة هدية))، فيبرز السؤال الدفاعيّ محتشداً في باطنية الفعل ((يبادرني بالسؤال))، ليقضي أولاً على الإحساس بالخيبة في سياق تحويل الانتباه إلى موضوع آخر، على الطفل فيه أن يدافع عن نفسه ويشتغل على نموذجه، ونسيان أحلامه وأمنياته في الحصول على هدية محتملة مطمورة دائماً في فضاء الاحتمال.

ويبدو أنّ الجملة الفعلية المكتنزة بالمعنى الحركيّ الحواريّ ((يبادرني))، تنطوي على قدر من الإحساس المربِك بالمباغتة والهجوم، فضلاً على رعب السؤال

وقد تعوّد الطفل أن يتلقاه على أنه ليس سوى اتهام، بحيث يضع المبادَر في زاوية مساءلة ضيّقة تنسيه إلى حدّ ما أحلامه وأمنياته العلنية الظاهرة.

تتحرك مبادرة السؤال في منطقة محاصَرة ((ـ هل تحسّن خطّك؟))، في الوقت الذي لا يمكن للخطّ أن يتحسّن سريعاً في زمن قصير استغرقته رحلة الأب، مشفوعة بسؤال تقريريّ آخر ((أتريد دائماً حبراً أسود؟)) يبدو وكأنه لا معنى له إلّا في سياق التخفيف من حدّة وظلم السؤال الأوّل، لأنه لا يندرج ضمن سياق منتظم يوصل إليه أو يقترحه، بحيث تتضاعف كثافة الحجب بينهما وتتواصل إشارة القطيعة الباطنية.

في التجليات التي يمكن أن تتكشف فيها القصيدة عن رؤية سيرذاتية لم تكن شخصية الأب تظهر بوضوح تام في درجة علاقتها بالراوي الطفل، إذ كان ثمة فاصل أو مسافة تفصل بينهما تبدو شاغرة وغير ممتلئة، وهو ما يعززه الاعتراف الذي يوجهه أدونيس على هذا النحو: ((كان الوالد بالنسبة لي كائناً ثقافياً، لذلك كان هناك نوع من الصراع معه، صراع يشوبه الاحترام التام، ولقد اكتشفت بعد وفاة أبي أنه لم يقل لي في حياتي افعل هذا ولا تفعل ذاك، لم يكن أباً بهذا المعنى وإنما كان صديقاً، كان يقول لي دائماً حتى وأنا طفل افعل ما تشاء لكن قبل أن تفعل فكّر وادرس وناقش وقارن ثم يكون القرار عندئذٍ سهلاً، هكذا كان يقول لي))[116].

إذ إنّ العبارات الحيادية ((صراع يشوبه الاحترام/لم يقل لي افعل هذا ولا تفعل ذاك/كان صديقاً/افعل ما تشاء/....))، لا تعكس حساسية علاقة على تماس وحيوية عالية في مجتمع ريفيّ ضيّق، بل تصرف الذهن إلى أنّ الأب لم يكن منشغلاً بالابن قدر انشغاله بهموم أخرى كانت تبعده عنه هذه المسافة، التي لا يتعاطف معها الراوي الشعريّ على الرغم مما تحمله تلك العبارات الاحتفائية من دفاع واعٍ، لا يناسب المقام ولا يتلاءم مع حاجة الطفل إلى علاقة تماس وحيوية وتجاذب قويٍ مع أبيه.

المجال السيرذاتيّ في القصيدة يعزّز هذا الاستنتاج في تفسير طبيعة العلاقة بين الراوي السيرذاتيّ الشعريّ والأب المتجلّي في هذه المقاطع، ويُظهِر شخصية الأب بوصفها شخصية لا ترتبط بعلاقة حميمة مع الطفل، وهو بالنسبة للطفل موضوعٌ للتصوير الخارجيّ بوساطة عدسة كاميرا العين، وهي تستغلّ هذه المسافة الفاصلة بينهما لإنجاز فعل التصوير برحابة وحرية، وربما بلا مبالاة أحياناً، وحتى الحوار الذي يربط حضورهما معاً في الفضاء الدراميّ للحدث الشعريّ لا يحيل على تبادل المحبة بقدر ما يحيل على تبادل الإحساس بالواجب، ولاسيّما لدى الأب غير المكترث بعالم طفله وخصوصية فضائه.

يعاني الراوي الشعريّ السيرذاتيّ كثيراً من أجل يُسقِط وعيه الراهن على فضاء استعادة الوقائع السيرذاتية الخاصة بهذه العلاقة، على النحو الذي يحفظ تاريخية الانتماء إلى الأب بحسب ما تمليه الطبيعة الميراث شعبية، إذ ترغم الابن على رعاية هذا الميراث مهما انطوى على التباس وإشكال وتعثّر، وهو ما يسعى

الراوي هنا إلى تكريسه وتصوير حكايته وإثبات حضوره، على الرغم من كلّ الإشارات التي تنبثق من خلل الدوال ودلالاتها وصورها وظلالها وتعلن غير ذلك.

فيأخذ الراوي مقطعاً يوحي نوعما بالاحتضان من طرف الأب إلّا أنّ حساسية الحياد وعدم الاكتراث تبقى ماثلة:

مِراراً،

كان يأخذني معه في زياراته،

إنّ الدالّ ((مراراً)) في إيحائه بالكثرة والتواصل يشتغل في دائرته الصغيرة على اقتراح نفي جزء من إشكالية العلاقة بينه وبين الأب، وتندمج هذه الصورة في سياق فضاء التعبير الاستذكاريّ الذي تنشؤه الجملة الشعرية اللاحقة ((كان يأخذني معه في زياراته))، لكنّ التوقف الوصفيّ للحال المصاحبة عند هذا الحدّ لا يصنع نموذج محبة يسعف الحاجة ويملأ الفراغ، إذ هو يبقى على الرغم من كلّ ذلك ناقصاً في التعبير عن هذا النموذج والإيحاء بالفضاء المتوقّع عادة في مثل هذه الحكاية والصورة.

فاكتفاء الراوي بحدود هذا الاسترجاع الصوريّ والمشهديّ الضيّق والمقنّن والعمليّ، يجعل عدسة كاميرا الراوي تنصرف عن الاستمرار في ملاحقة الصورة التي يبدو أنها أقفلت تماماً ولم يعد هناك ما هو مرشّح وصالح وقابل للتصوير، على النحو الذي يدفع الراوي إلى توجيه عدسة كاميرته باتجاه أفق آخر يصلح للتصوير وفيه ما هو جدير بالمتابعة.

بما أنّ الدائرة أُقفلت تماماً في ((مراراً/كان يأخذني معه في زياراته)) على صورة فقيرة وناقصة وغير منتجة للعلاقة، فإنّ البحث عن مشاهد قريبة ومصاحبة تصلح للتصوير يصبح ملاذاً وخلاصاً من جدب الصورة السابقة وتصحّرها وقلّة غيمها ومائها، وكثرة عطشها، فتنحرف عدسة كاميرا الطفل نحو المحيط القريب المتعدّد في صوره، وهي تنشد الخلاص والمتعة معاً:

كنتُ أشاهدُ فلاّحين يُحيّونه:

واحداً يتوقّف عن تشذيب تبغه،

آخر يترك سكّة الفلاحة،

آخر يسأله: هل العمل صلاةٌ أخرى؟

تتجّه عدسة كاميرا الطفل المصوّرة إلى عالم الفلاحين بوصفه المجال الحيويّ للملاحظة والمشاهدة والتصوير، على نحو حرّ ورحب ومريح خارج دائرة التحفّز والقلق والخوف الدائم من الوقوع في الخطأ، حيث تتمظهر علاقة الأب وتثير فضاء اهتمامه بهم عوضاً عن علاقته الملتبسة به، فيتبيّن مرّة أخرى حضوره المركزيّ والمحوريّ المثير للانتباه والمحرّك لفضاء المشهد والمحفّز لعدسة الكاميرا.

تسير الجملة الاستعادية الاستذكارية ((كنت/أشاهد/فلاّحين/يحيّونه)) على سكّة الاستقطاب الصوريّ، الذي يضع الأب في دائرة الصورة والضوء والهيمنة والتمركز، ليحيط به الفلاّحون وهم مبتهجون بتقديم صورة الولاء والمحبة والعرفان والانتماء.

تتعدّد بعد ذلك مشاهد الرؤية وتتنوّع حين تتجّه عدسة الكاميرا إلى تصوير لقطات من المحيط الفلاّحيّ، تصبّ كلّها في لوحة تمجيد الأب وتخصيب موقعه في المشهد، استناداً إلى الحساسية الصورية للفعل الاستحواذيّ المركزيّ ((يحيّونه))، بقدرته على شدّ أطراف الصورة نحو بؤرته وتسخير المشهد لخدمة حضوره الجامع المانع.

تتنقل كاميرا الطفل البصرية لتصوير المشاهد التي تتنوّع في تشكيلها الصوريّ وأدائها الفعليّ، لكنها تلتقي في حضرة الولاء الافتراضيّ للأب المهيمن، فتتركّز بؤر التصوير في مناطق الحضور الشخصانيّ ((واحداً/آخر/آخر))، وتأخذ الأفعال المؤلّفة للحراك الصوريّ في اللقطات أشكالاً مختلفة ((يتوقّف/يترك/يسأل))، تدور كلّها في حلقة الانبهار بالحضور الاستثنائيّ والمؤثّر لشخصية الأب، وهو يقود إلى حجب الأفعال السابقة تمهيداً لأفعال جديدة تناسب بهاء الحضور الجديد، إذ إنّ الأفعال الدائرة في فضاء التوقّف والتَرْك والسؤال تبحث كلّها عن مجالات أخرى للحركة والفعل والإنجاز.

وتدور مضامين الأفعال المتوقفة عن تنوّع غزير في المحتويات، محتوى شخصيّ احتفاليّ ((تشذيب تبغه))، ومعيشيّ ((سكّة الفلاحة))، ودينيّ ((هل العمل صلاة أخرى؟))، على النحو الذي يصّعد كثيراً من قوّة الحضور الشخصانيّ للأب، الذي يعمل ـ على نحو سيكولوجيّ وتشفيعيّ وتعويضيّ ـ على تبرير عدم اهتمامه بالطفل الباحث عن تفسير ومعنى وجواب معلّق في ذاكرة الأسئلة.

تقفل العدسة التصويرية على هذا المشهد العام بلقطاته الثلاث وكأنّ الطفل المصوّر عثر على ضالّة ما، يمكن أن تجيب على طرف، أو زاوية، أو إشارة، أو علامة، من أسئلته الصامتة الحائرة الملتاعة اللابدة في عينه ومخياله بشأن علاقته الملتبسة مع أبيه.

بعد هذا الإنجاز يزيح عدسة الكاميرا جانباً لتبدأ مرحلة أخرى من التعامل مع الأشياء، تتصل بفعل التأمل والمراجعة واستعادة الخزين الصوريّ البصريّ الذي امتلأت به ذاكرته، من أجل ترتيب أوراق المشهد في الذهن الخياليّ وهو يأخذ الصور إلى حيّز آخر أكثر حريّة، ليرسم رؤيته الشخصية في سياقها بعيداً عن ضغط الحضور الطاغي للأب في قلب المشهد، وبآليّة تقترب كثيراً من آليّة الرسوم المتحركة:

يشبه الفلاحون في قرانا أبراجاً تتنقّل

كما لو أنهم يتحرّكون بأرجلهم وحدها

يستخدم هنا الفعل ((يشبه)) للانتقال إلى وضعية حرّة في التصوير (البلاغيّ) لا تلتزم بالمرئي البصري ّالمباشر الذي لا يقبل التأويل، وتتحرّك في فضاء المخيال بلا محددات ولا ضوابط منطقية ترتهن بفضاء الحيّز المرئيّ البصريّ، بحيث يكون بوسعها التشكيل بحسب طاقة التخييل وقدرتها على الوفاء بحساسية الفضاء المراد صنعه.

الصورة التشبيهية المتحركة التي رسمها المتخيّل التشكيليّ هنا تقترب بشّدة من أفلام الرسوم المتحرّكة ((أبراجاً تتنقّل))، إذ إنّ إضفاء الصفة الحركية على الأبراج عبر إحالتها تشبيهيّاً على الفلاحين بهذه الصورة، تقصيهم من نصف أجسادهم، لأنّ الحركة هنا آليّة صرف لا تخضع إلاّ للحامل ((أرجلهم)) الذي يستأثر بعين الكاميرا، ولما كانت الصورة تجري هذا المجرى الآليّ في تنفيذ رؤيتها الشعرية هنا، فلا حاجة إذن للارتفاع في سلّم التركيب الجسديّ عندهم أعلى من مستوى الأرجل.

ثمة إلغاء واضح للفعل العقليّ واقتصار مقصود على الفعل الجسديّ، والراوي هنا لا يتدخّل في منطقة التفسير أو التحليل أو تشكيل الرؤية الخاصة به وهو يروي الحكاية، إنما كما يبدو عليه فهو سارد شعريّ محايد غرضه الأساس توصيف الحال الراهنة، عبر ذاكرة طفلية رائية ليست معنيّة بأكثر من نقل ما ترى فعلاً، لكنّها ضمن فضاء القراءة التي تستقبل الحكاية على هذا النحو فإنّ آليّات التحليل والتأويل لا تكتفي بالاستقبال مجرّداً، بل تحيل المشهد المنقول على منطقة التفكيك النصّيّ الموسّع وهو يضع استفهامية الفروض تحت ضغط فعالية البرهنة، داخل سياق نقدي يشتغل على الكشف الجماليّ في منطقة التشكيل، مثلما يشتغل على الكشف السيميائيّ في منطقة التدليل.

يتوغّل الراوي الشعريّ عميقاً في باطنية الحال الشعرية ليستجلي حرارة الصور الطفولية القادمة من شمس الذاكرة، وهي تتموّج بالرؤى والتصوّرات والتهيؤات والأساطير التي تشتغل تلك المخيلة الخصبة في مجال ابتداعها وتكريسها وتداولها، من أجل توسيع حدود الحكاية المجتلبة ودفعها إلى قلب المشهد للإسهام النوعي في صوغه:

تخرج من بين الأثْلام في حقولهم

أشباحٌ تبدو كأنها تجيء من المستقبل.

تتشكّل مفردة ((حقولهم)) بوصفها المهاد المكانيّ المخصوص الذي يستقبل حركية الحكاية بشخوصها وأحداثها ورؤيتها، ويتكثّف هذا المهاد المكانيّ على نحو أكثر تمركزاً وضيقاً وفعّالية في ((الأثلام))، بوصفها البؤرة المكانية التي تُخرِج الحكاية من جوفها وتبثّها إلى الخارج ((تخرج من بين))، إذ ينطوي فعل الخروج هنا على مرجعية أسطورية تحيل على أكثر من أسطورة.

تتأكد فعالية الأسطورة ومرجعيتها ومناخها وإشارتها عبر الدال ((أشباح))، وهو ينطوي في الذاكرة الشعبية الحكائية ذات المنحى الخرافيّ على كثافة حكي عالية، ضاربة في عمق الحراك التصوّريّ الذهنيّ، ولاسيّما حين يتعلّق الأمر بذاكرة طفولية مأخوذة بهذا الفضاء ومسحورة بحكاياته العجيبة، إذ تشكّل الـ ((أشباح)) مهيمنة صورية وحكائية تشغل ضمير الذاكرة الطفولية بقيم حكائية تتوغل في أعماق النفس والروح، ولا تنفكّ من التمظهر في مساحات الخيال عبر الكثير من المناسبات والحالات.

إلّا أنّ الجملة الشعرية اللافتة ((تبدو/وكأنها/تجيء من المستقبل)) تقلب المعادلة الشعرية التقليدية هنا، إذ إنّ الـ ((أشباح)) الطالعة من بين الأثلام في الحقول لا بدّ وأنّ عليها أن تأتي من الماضي حيث تكمن وتتلبّث في الكنز الحكائيّ لحاضنة الذاكرة، غير أنّ الانقلاب الزمنيّ الذي يوجّه النظر الاستقباليّ نحو ((المستقبل)) مزج في حاضنة الذاكرة الطفولية بينها وبين الحلم، على النحو الذي جعل الفضاء مشوّشاً وملتبساً واحتمالياً بعض الشيء، بدلالة الفعل غير القاطعة ((تبدو))، مصحوبة بأداة التشبيه المراوغة ((كأنها))، إذ هي لا تتقصّد التشبيه التقليديّ هنا بقدر ما تتقصّد تعميق صورة الالتباس عبر تقصّد عفوية الوضوح.

وإذا ما رصفنا الدوال الحاضرة والغائبة المشكّلة للصورة في هذا السياق على الشكل الآتي ((الفلاحون/الحقول/الأثلام/أشباح/المستقبل))، لأدركنا طبيعة تعامل ذاكرة طفولية ملتهبة مع شبكة دوال عامرة بالغنى والثراء والحضور، وكأنها الحدود القصوى التي لا يمكن لهذه الذاكرة أن تخرج عن إطارها وهي تسعى إلى استعادة سيرتها، واسترداد تجربتها، وتمثيل صورها، وتشكيل مشهدها، وتكريس مقولتها.

تعمل هذه الصورة بآفاقها المتعددة وتأويلاتها المتنوعة على المضي قُدُماً في تكبير صورة الفلاّحين، بوصفهم الظهير السيرذاتيّ الساند والمصاحب لاستعادة الفضاء الذاكراتيّ لدى الراوي الشعريّ، في سياق علاقتهم بالأب الذي لا يمتلك الراوي الكثير من المادّة الأولية التي يحتاجها لتشكيل فضائه وتشييد صورته، حيث يستعين بهم لتوثيق الجزء الغائب والغامض والمنفي والمحظور من صورة الأب.

فتنفتح صورة الفلاحين على كامل حدودها لتوفّر للراوي المناخ الذي يمكنه بوساطته ترميم صورة الأب الهاربة من المشهد الاستعادي للصورة:

فلاّحون لا يخافون من الموت،

يخافون من الحياة.

يخطط الراوي الشعريّ السيرذاتيّ أولاً حدود اللوحة الاستنكارية الاستعادية للفلاّحين، حيث يضعهم في قلبها لتركيز نظر التلقّي عليهم ضمن مقولته هو، وقد استندت صورتهم إلى ظهير فلسفيّ وطبيعيّ وأخلاقيّ يقدّمهم داخل سياق أو منظور مفلسف، يعي حذق هذه المطابقة البلاغية الرامية إلى توكيد خصوصيتهم عبر هذه المعادلة الناقصة:

لا يخافون ـــ من ـــ الموت
يخافون ـــ من ـــ الحياة

فالعلاقة بين ((لا يخافون × يخافون)) ، ((الموت × الحياة))، علاقة جدل وتعاضد وتماهٍ يلخّص على نحو دلاليّ وفلسفيّ غزير طبيعة هذه الفئة الاجتماعية الخاصة، التي تفسّر الكثير من غموض الأب وتفكّك جزءاً واسعاً من حجابه الذي يثير أسئلة الطفل الملحاحة اللائبة ويجعل الإجابات مستعصية بإزاءه.

((الموت)) هو الغائب الذي لا يثير شؤون وشجون الفعالية الطبيعية والواقعية للإنسان عموماً، و ((الحياة)) هي الحاضر الراهن والملموس والمثير للمشاكل والمصاعب والجالب للخوف والجوع والألم والمعاناة والذلّ، والأب الذي يتمظهر قيد الرصد العيانيّ والذاكراتيّ للطفل ينتمي على نحو ما إلى مفردات ((الحياة)) المخيفة، فهو جزء من مصدر الخوف الذي ينخرط في خندق ((الحياة))، في الوقت الذي ينخرط فيه الطفل الراوي في الخندق الآخر المواجه بحثاً عن إجابة ما لأسئلته المشتعلة والمستعصية.

الطبقة الثانية من طبقات تشكيل صورة الفلاحين الذاكراتية في اللوحة التي انشغل الراوي الشعريّ ببنائها وتشييد صورتها، تتدخّل في نموذج المجال السمعيّ الذي يكشف عن طبيعة إيقاعية ذات حساسية تمتثل للوضع الإنسانيّ المرتبك لهذه الطبقة، إذ تتحوّل حاسة السمع إلى الفعل الملخّص لعموم حركة الفعل البشري عندهم:

لهم، عندما يتكلّمون، أصواتُ داخلَ أصواتهم،
لا تُخاطبُ إلا التراب والعشب.

نظرية الصوت الفلاحية المقترحة هنا تحمل من خصوصية الزمن والمكان الشيء الكثير، وتخضع لكاميرا دقيقة تعمل بشبكة عدسات من طرف الراوي، تؤهّلها للتدخّل في عمق الميكانيزمات المحرّكة لديناميية الصورة، وتكشف عن فعالية النموذج العام الذي يتحوّل إلى نموذج صوتيّ يختزل كلّ الحواس في حركية السمع.

تتكشّف المعادلة الواصفة للصورة السمعية عن طبقتين صوتيتين الواحدة داخل الأخرى ((أصوات داخل أصواتهم))، ولا شكّ في أنّ كلّ طبقة لها وظيفة خاصة، الطبقة الأولى هي طبقة الواجهة التي تتصل بالآخر الذي يمكنه تلقّي هذا الصوت، والعلاقة بينهما محكومة بنظام لا يعبّر عن حقيقتهم، على النحو الذي تطلّب وجود طبقة أخرى غائرة في عمق الضمير تعبّر عن حقيقتهم المحجوبة في الخارج.

وحين تظلّ الطبقة الثانية محجوبة وسريّة ووجدانية فإنها لا يمكنها الخروج إلى الخارج الاجتماعيّ والسلطويّ القامع، على النحو الذي تتوجّه إلى (آخر) بوسعه تمثّل لغة هذا الصوت الصامتة، وفهمها، والتجاوب/التعاطف مع تجربتها المأساوية، من دون اعتراض أو مشاكل يمكن أن تعرّض هذا الصوت للقمع والقهر والتصميت

والتهميش، لذا فإنّ الآخر - الذي لا سبيل أمام الصوت الداخليّ إلّا التوجّه نحوه بوصفه المنصت الوحيد الذي يتلقّى خطاب الصوت المقهور -، هو ((التراب والعشب)).

فالتراب هو المجال الميدانيّ الوحيد الذي يستوعب تجربة الفلاّح بكلّ ما فيها من ألم وتعب وانتظار وأمل، والعشب هو فرحته التي تَعِدُهُ بالآتي الخصب الذي يخفّف من معاناته ويُشبع حلمه الدائم بالخير.

إنّ الصوت الثاني هو الوحيد الذي يتكلّم في الوقت الذي يصمت فيه الصوت الأوّل، فهو حين يتكلّم يتحرّر من العبودية ويتصّل بالتراب والعشب اتصالاً إنسانياً عميقاً يشعر فيه بأهمية وخطورة وجوده في الحياة، على النحو الذي يكون فيه متنفّساً عاطفياً ومعادلاً إنسانياً وموضوعياً لتجربة القهر والتصميت الذي يتعرّض لها الصوت الأوّل.

هذا الجدل الذي يحصل بين الصوتين يؤلّف علامة سيميائية مهمة في تعرية الفضاء القاهر الذي كان يحكم علاقة الفلاّح بالآخر، وهو يحفر في ذاكرة الطفل الراوي الذي يسعى إلى استعادة علاقته الملتبسة بأبيه في سياق هذا الواقع الملتبس للحراك الاجتماعيّ، وهو يضبط حركة الأشياء في مجتمع غير حرّ وغير عادل، بحيث يسعى إلى مزج تجربته المستعادة الخاصة بهذه التجربة العامة.

إنّ طبيعة العلاقة الحوارية بين الفلاّحين والتراب والعشب لا تكتفي بآليّات الصمت وسيلة وحيدة للتخاطب بينهما، بل تذهب إلى نوع من التماهي الوجوديّ والصوتيّ بين ذات مقهورة لا تجد سوى التراب والعشب ذاتاً مقابلة بوسعها الاستجابة والتمثّل، تتقبّل الكلام والشكوى والنجوى مهما كانت طويلة وقاسية وذات شؤون وشجون، على النحو الذي يحوّلهم إلى كائنات أرضية بترابها وعشبها، وتتحوّل لغتهم وأصواتهم وكلامهم إلى هجس ينطلق من ذواتهم إلى مركزية التوليد والإنتاج والعطاء ((البذار))، حيث يحقّقون ذواتهم في سياقه:

فلاّحون يهجسون أبداً بالبذار.

لعلّ الهجس الأبديّ بالبذار الذي يهيمن على أرواحهم ويحرّك أجساديهم، هو النافذة القصوى التي يمرّون منها إلى معنى ما من معاني الحياة البخيلة الاحتمالات، وه لا تمنحهم عادةً إلّا خيارات ضيّقة ومحدودة وغامضة، أحلاها مرّ، تحتّم عليهم الانتماء الحاسم والنهائيّ إلى فضاء التراب والتحلّي بخضرة العشب.

يعكس فعل الهجس الأبديّ نموذجاً شخصانياً معيناً لهم، يجعلهم يلخّصون تجربتهم في الحياة والموت والنظر إلى الأشياء ضمن أفق هذا الشعور الكلّيّ العميق، وهو يستجيب لحساسية التصوّر والرؤية والتفكير والتوجّه إلى المستقبل الوحيد الذي لا مستقبل غيره، على النحو الذي يرتفع فيه إيقاع وحراك الفعل الجمعيّ الملتئم والضارب في باطنيته ((يهجسون)) إلى أعلى طاقة تعبير وتفعيل وتشعير ممكنة، تحيل الفعالية الشعرية إلى فعالية حضور نوعيّ ومصيريّ يعادل الحياة نفسها.

لا يمكن النظر والتعاطي القرائيّ مع هذا النموذج الشخصانيّ على أنه أنموذج طبيعيّ وواقعيّ ومعروف ومتداول بحسب نظرية الراوي الشعريّ ومقولته، وهو يسعى إلى صوغه ضمن مساقات رؤيوية وتمثيلية وتشكيلية غاية في الدقّة والتركيب والترميز، عبر آليّة استرجاع كاميراتية مسلّطة على المشهد بقوّة وإحاطة وتركيز وشمول، تجتهد في عزل الوعي الحاضر بإزاء مرونة الاستعادة الذاكراتية لقضايا الصورة ومشاغلها وحساسياتها، وتشييد فضاء الأنموذج وتكريس خطابه داخل عملية بناء مخصوصة بالعودة إلى صورة كثيفة مختزنة في الذاكرة الطفولية المتّقدة.

تخترق عدسة كاميرا الراوي الشعريّ التصويرية المجال المرئيّ للمشهد صاعدة إلى الفضاء اللامرئيّ، مشفوعة بطاقة توصيف تشحن الموقف الشعريّ بدلالات ترميزية تذهب بهم إلى مستوى شعريّ آخر، يتداخل مع فضاء الأسطورة ويتقاطع معها في أكثر من سبيل وأكثر من معنى وأكثر من صورة:

فلاّحون ـ فُرسانُ هواءٍ آخر،
وطواحين أخرى.

إنّ طواحين الهواء التي يرسمها الراوي الشعريّ هي ليست تلك التي يصارعها دونكيشوت بإصرار أسطوريّ من غير جدوى، بل هي طواحين ((أخرى)) لهواء ((آخر))، فرسانها ((فلاّحون)) يهجسون أبداً بالبذار وينتظرون على الدوام نتيجة ما، وهم يدوّرون طواحين الهواء هذه، بحثاً عن حياة أقلّ خوفاً، ومصير أقلّ غموضاً، وموت له دلالة ومعنى، وذلك بسبب خوفهم الأزليّ من الحياة وعدم خوفهم المجّانيّ من الموت.

ينتهي الراوي الشعريّ هنا من رسم وتصوير الجزء الأوّل من صورة الفلاّحين، ليعود بعدسة الكاميرا الاستعادية نحو ((الأب)) النموذج المركزيّ المحرّك لآليّات التذكّر والاستعادة، وتشغيل الكاميرا بأعلى طاقاتها التصويرية الممكنة، ضمن مسار تعبيريّ وتشخيصيّ وتصويريّ ينهض على آليّة الموازنة والمقارنة والمقاربة، بين نموذج الأب ونموذج الفلاّحين، كونهما أنموذجين يتسيّدان مساحة الفضاء الاسترجاعية للسيرة الذي يشتغل الراوي الشعريّ على تمثيلها شعرياً:

عندما كان أبي يتنزّه بين أشجار الزيتون
التي غرسها بيديه،
كان يُخيّل إليّ
أنّ خطواتهِ كائناتٌ أخرى:
نصفها الأوّل أعشابٌ ونباتات
ونصفها الثاني غيومٌ وأمطار.

تتكشّف صورة ((الأب)) في خيال الطفل ((الابن)) عن فضاء أسطوريّ ينتقل بها إلى تمثيل خارق وعابر للطبيعيّ، وإن انطلق من مثابة سيرية واقعية ((كان

أبي يتنزّه بين أشجار الزيتون/التي غرسها بيديه))، تحيط حركية الأب وتفسّرها عبر فعلين يتجاذبان جزءاً من شخصيته، الأوّل ((يتنزّه)) بكلّ ما يوحيه وينطوي عليه دلالياً من معنى الراحة والأمان وطلب الاستمتاع والهدوء، والثاني ((غرسها)) بما يحمله من معاني العمل والجهد وتوقّع الثمار والخضرة والعطاء.

إلّا أنّ النسق الآخر من أنساق تأليف الصورة الشعرية الخاصة بـ (الأب)، وهو يسير بموازاة النسق الأوّل، ينتقل عند الراوي الشعريّ السيرذاتيّ من المقاربة الصورية للواقع الطبيعيّ السيرذاتيّ المستنسخ من الواقع، إلى المقاربة الأسطورية ذات البعد الحكائيّ الخرافيّ الما ـ فوق طبيعيّ والعابر للسياق بوساطة الفعل المقترن بالماضي المستذكر ((كان/يخيّل/إليّ))، إذ يفارق الفعل ((يخيّل)) هنا فعل الرؤية البصرية التقليديّ في النسق الصوري الأوّل.

من هنا تتكشّف صورة (الأب) التي يرتفع مقامها في خيال الابن إلى مرتبة أسطورية، تختلط فيها الرؤية الخرافية بالرؤية الدينية الميراثية، بالحلم المفتوح لطفل لا يمكنه رؤية (الأب) عن قرب، فيضطر إلى الاستعانة بالحلم الذي يتيح له فرصة رسم الصورة على هواه، إذ تنطلق رؤيا الصورة من أرضية الحركة ((أنّ خطواتهِ كائناتٌ أخرى))، باعتبار أنّ رؤية الطفل غالباً ما تتركّز على ((الخطوات)) بوصفها المستوى البصريّ الذي يلائم مستوى نظره ـ اجتماعياً وطبيعياً ـ.

لعلّ العبارة المفارقة ((كائنات أخرى)) تأخذ كامل مداها الاستثنائيّ في صرف نظر التلقّي إلى مساحة أخرى خارج السياق التعبيريّ السيرذاتيّ الراهن في سردية الشعر، وتسليح رؤية التلقّي بطاقة مضافة على حساسية التشكيل تدفعه لتبنّي فضاء آخر، يذهب بآليّات القراءة نحو طبقة عليا من التصوّر والتخييل والمشهدي.

تنفتح ((كائنات أخرى)) على تفصيل صوريّ يجمع أرض الطبيعة وسماءها في مشهد واحد وحركة واحدة، إذ يصوّر النصف الأول (الأرضيّ) أنموذج الطبيعة في أقصى حالات عطائها وتوهّجها ((نصفها الأوّل أعشابٌ ونباتات))، في حين يصوّر النصف الثاني (السماويّ) نموذج الطبيعة في حراكها وتموّجها الواعد بالعطاء والماء ((ونصفها الثاني غيومٌ وأمطار))، على النحو الذي يحشد الطبيعة كلّها في منظر واحد يعود على حركة خطوات (الأب) داخل خيال شديد الخصب والحركية.

ثم ما تلبث ((خطواته)) أن تتّسع داخل أفق الطبيعة لتسيّرها وتقودها نحو صوغ نظام آخر لها، ينهض على إشباع هذا الخيال الطفليّ الجامح الذي يعتزم صناعة مجد أسطوريّ لمصوّراته الأثيرة الداخلة في عمق صيرورته ورؤيته، تذهب بصورة الأب المرئية والمتخيّلة إلى منطقة إعجاز وأسطرة تحتوي الطبيعة وتمثّلها في آن.

يجنح خيال الطفل الرسّام جنوحاً أسطورياً بالغ الحساسية التصويرية، وهو يستعيد صورة الأب ويضاعف من طاقتها التشكيلية:

هكذا كان النهار يتحوّل في خطواته
إلى سربٍ من الفراشات
تتطايرُ حول قناديل الشمس الآخذة
في الغروب.

للزمن هيمنة طاغية على هذا الفضاء، فهو السيّد الذي ينفتح ويتفتّح ويزدهر بين أيديهم، ولهم، وخلفهم، عن إمكانات متوازية تتعادل فيه أشياؤهم، وترتسم ملامحها، وتأخذ نصيبها من الحضور والغياب معاً.

الزمن الذي يغيب في متاهة الضوء ((في الغروب)) يتوقّف فيه النشاط الدائب وتخمد حركته، وتهدأ الحيوات، وتستسلم لراحة أجسادها وكمون أرواحها، غير أنّ الطبيعة تذعن لإيقاع خطوات الأب، فيتحوّل ((النهار)) ـ وهو يمثل صورة النشاط والحيوية والإنتاج ـ إلى ((سرب من الفراشات))، إذ تتخلّى الصورة عن أرضيتها وتدخل في فضاء الطيران والتحليق أولاً، والانتظام والتنسيق ثانياً ((سرب))، والجمال والرقّة ثالثاً ((الفراشات)).

ثم تشرع في التحوّل إلى طبقة مؤسطرة ترتفع فيها بعيداً عن متناول العين الباصرة، لتدخل في سياق صورة أخرى تعانق الصورة الأولى وتستجيب لمقتضياتها الدلالية والتشكيلية والجمالية ((تتطاير حول قناديل الشمس))، إذ يعيد الفعل ((تتطاير)) تشكيل النسق المنتظم ((سرب)) ويفتحه على نسق جديد، جماله في لا انتظامه، واختزال أشعة الشمس إلى ((قناديل)) تتحرّك في المدى الصوريّ بحرية وتموّج ذاهبةً إلى الغياب، في مسيرة تضاؤل مستمرّة ((الآخذة في الغروب))، على النحو تغيب فيه صورة الأب وتختفي مع غياب عنصر الضوء والنور في الطبيعة ((النهار)) واختفائه.

إنّ خطوات ((الأب)) وهي تخترق النهار تخضع لآليّات تكبير وأسطرة هائلة في ماكنة المخيّلة الطفولية، التي يستعيدها الراوي الشعريّ السيرذاتيّ بمرونة عالية وحساسية استشعار استعاديّ خلاّبة، بلغة شعرية تتماسك أواصرها التعبيرية بدقّة متناهية وترطّب ((حدّ التلقّي)) بماء شعري بالغ السلاسة والعذوبة والسيولة والاقتصاد.

المجتمع الذي ترصده عين الطفل (مجتمع الفلاّحين) في ظلّ فضاء الاستعادة السيرذاتية، هو مجتمع حياته في حركته، ولا تتلبّث هذه الحركة في طبقة واحدة من طبقات الحراك المعروفة، بل تجتهد في تمثيل كلّ أنواع الحركات الخارجية والداخلية، الظاهرة والمضمرة، العلنية والسريّة، الواقعية والوهمية:

لا يتوقف الفلاّحون عن قراءة حظوظهم
في المعجم الكبير الذي يسمّى العملَ، حيناً،
والفراغَ حيناً آخر.

إنّ الفعل الذي ينفي توقّف الحركة ((لا يتوقّف ــ الفلاحون)) يتوجّه نحو نشاط آخر (ميراث ـ شعبي) موازٍ لنشاط الضوء، وبوسعه التحرّك داخل نطاق الظلمة ((قراءة حظوظهم))، إذ تنفذ خطوط هذه القراءة داخل نسيج الغياب لتستجلي قيمة الحضور المؤمّل، وتقرأ التطلّعات والأوهام الغائرة في أعماق الحلم والتصوّر والأمل.

وحين يكون ((المعجم الكبير)) الذي ينقسم زمنياً على قسمين متوازيين أيضاً ((العمل/الفراغ)) هو حقل القراءة وميدانها الكلاميّ، فإنّ الفضاء الشعريّ المتشكّل داخل محيط هذه الدائرة يضاعف من حجم المأساة القائمة، غير المرئية وغير المحسوسة، التي يعيشها هذا المجتمع ويتنفّس معناها ودلالاتها المترامية.

تحرّك السياق الشعريّ الزمنيّ هنا على آليّة تنقية الكلام تنقية شاملة وكليّة عالية من الشوائب والزيادات، واختزال التفاصيل الروائية للحدث الشعريّ في تركيب صوريّ يتمثّل الحال الشعرية تمثّلاً غاية في الدقّة والتماسك والصيرورة.

يتوجّه الراوي الشعريّ السيرذاتيّ توجّهاً مباشراً وصريحاً إلى المروي له المتضمّن داخل أجواء السرد الشعريّ، ويدعوه إلى التورّط في الانخراط الفعليّ الحدثيّ والتصويريّ المتشكّل في الفضاء الشعريّ، والوقوف على حساسية الرؤية التي يرويها ليكون شاهداً حيّاً ورائياً ميدانيّاً على المعجزة:

أدخلْ إلى أيّ بيتٍ من بيوتهم،
وسوف يتأكد لكَ أن بينهم
وبين النجوم،
في انقلاب الفصول وفي تواترها،
تواطؤاً كريماً
لتحقيق سياسة الضّوء.

فعل الأمر ((أدخلْ)) يتخلّى عن جزء كبير من أمريته حين ينتظم هنا في سياق التدليل الاحتماليّ بمعنى (حاولْ أن تدخلْ)، لكنه يتوافر على طاقة إغراء عظيمة تدفع المروي له (المدعو) إلى إعادة القوّة المركزية التقليدية للفعل، والاستجابة الفورية القصوى له، لما تتضمّنه هذه الدعوة من رحلة استكشافية تنتهي إلى الوقوف على حصول معجزة بين الإنسان/الفلاّح والطبيعة.

تكشف عبارة ((أيّ بيت من بيوتهم)) فضاعة الشبه الحاصل في أشكالهم المكانية، فسحناتهم متشابهة، وأزمنتهم وأمكنتهم وحركاتهم وأفعالهم كيان واحد بزمن واحد ومكان واحد، وإن ينشطر في الواقع الموضوعيّ الفعليّ والميدانيّ على كيانات وأزمنة وأمكنة وحيوات متشابهة.

ولفرط وثوقية الرؤية الشعرية ونفاذها، وقوّة عمل الذاكرة ودقّة استرجاعاتها، فإنّ النتيجة التي يقرّرها الراوي تسبق تجربة المروي له من أجل الاستنتاج ((وسوف

يتأكد لك....))، على النحو الذي يعرض فيه الراوي صورة المعجزة الوجودية التي تحصل عادة ودائماً ((بينهم/وبين النجوم))، إذ هي تحصل ((في انقلاب الفصول/وفي تواترها)) بوساطة رحابة ورشاقة وطمأنينة وتوافق سرّيّ ((تواطؤ))، تتسّع صورته وتكبر بالصفة المثالية المنتخبة ((كريماً)) التي تنقّي معنى التواطؤ من كلّ الدلالات التقليدية (السلبية) المحتشدة في ذاكرة المتلقّي، إذ يمكن أن تتفتّح مباشرة بمجرّد حضور لفظة ((التواطؤ)).

تتضاعف هذه القيمة السيميائية المنبعثة من بؤرة الصفة ومكنزها الدلاليّ حين يتحقق البرهان الكبير الذي ينتجه هذا التواطؤ ((لتحقيق سياسة الضوء))، بالمعنى الكينونيّ للصورة أولاً، وبالمعنى الشعريّ الكتابيّ الذي ينتقل فيه كتاب أدونيس الشعريّ هذا إلى جزئه الثاني (المكمّل) الموسوم بـ ((سياسة الضوء)).

بما أنّ صورة ((الأب)) في مخيال الطفل المستعاد كانت تستحوذ على ((النهار)) وتعيد تشكيله ـ إيقاعياً ـ عبر ((خطواته))، فلا سبيل للملائكة أمام هذه الهيمنة الاستحواذية المؤسطرة للأب سوى الظهور ليلاً، وهي تخرج بعد ذلك من كلّ شيء:

لا تظهرُ الملائكة في القرية إلا ليلاً،
وهي تخرج من كلّ شيء:
من الثقوب والشقوق،
من الأفق،
من الأودية والمغاور والينابيع،
من الأغصان المتشابكة،
ومن بين أفخاذ النساء.
تخرجُ معها ظلالٌ وأشباحٌ
لا تزال أسماؤها ترفض أن تستيقظ
من نومها في فراش اللغة.

تبرز صورة ((الملائكة)) هنا بوصفها معادلاً موضوعياً وموازياً تشكيلياً لصورة ((الأب))، وهما (صورة الملائكة/صورة الأب) تقتسمان زمن الطبيعة ((النهار/ليلاً))، ومن ثم يتناظر تشكيل ((الملائكة)) الذي ينتظم في نسق ظهوريّ متشاكل، يعبّر عن سطوة الهيمنة على ((كلّ شيء)) ـ أرضياً وسماوياً ـ لتحرس هي ليل القرية، كما يحرس الأب نهارها.

((الملائكة)) الأب الليليّ الموازي للأب النهاريّ لخيال الطفل تخرج ((من كلّ شيء)) لحراسة القرية، وتعكس هذه الصورة الشمولية الكليّة قوّة الحضور أوّلاً، ومن ثم اشتراك كلّ المفردات المتاحة في بعث سرب الملائكة الذي ما هو إلّا ((سرب الفراشات)) ذاته الذي تبعثه خطوات الأب في النهار.

خروج الملائكة الطالع ((من كلّ شيء)) يماثل كلّ الخروجات الثاوية في أعماق التاريخ وجوهر الأسطورة، حيث تتمظهر معانيها من طبيعة بعثها وأماكن إنتاجها ((الثقوب والشقوق/الأفق/الأودية والمغاور والينابيع/الأغصان المتشابكة/أفخاذ النساء))، لتتنوّع المصادر وتتعدّد الأشكال وتتكثّف الرؤى، ضمن نسق أسطوريّ يحيل على فضاء شعريّ ملتبس وإشكاليّ تتعادل فيه طاقة الوضوح مع طاقة الغموض.

تتأكد إشكالية الوضوح والغموض والتباسها حين تصطحب الملائكة في بعثها حيوات جديدة، تحيل مرّة أخرى على المرجعيات نفسها ((تخرج معها ظلال وأشباح))، ولا شكّ في أنّ علامات الغياب والإبهام والقلق وتداخل الغموض بالوضوح تتجلّى هنا في دالّي ((ظلال/أشباح))، وهي تتمسّك بحضورها الغائب ((لا تزال أسماؤها ترفض أن تستيقظ من نومها))، في هدأة الكلام وكمونه ((فراش اللغة)).

((الملائكة)) شخصية جديدة مخلّقة في خيال الطفل المروي، تلعب دوراً كبيراً في حضورها الموظّف داخل سياق يناظر حضور شخصية الأب، وكأنّ الراوي الشعريّ بحاجة إلى رسم صورة تعادلية تخفّف من سطوة ((الأب)) وتقلّل من هيمنته الضاغطة على خيال الراوي الاستعاديّ.

بعد عرض هذه الممهّدات الصورية بين يدي المشهد، وتشكيل رؤيتها المرجعية ـ مكانياً وزمانياً وحكائياً ـ، تفتتح الذات الشعرية الراوية مجالاً خاصاً لرؤية مفصل جديد من مفاصل سيرتها في صفحة جديدة من صفحات المشهد:

كنتُ، تحت شجرة التّوت، أمام بيتنا،
لا أتوقّف عن الحلم ببناءٍ عرزالٍ بين نهديها،
أقرأ فيه نهاراً وأنام ليلاً.
كانت تلك المرّة الأولى التي أحقّق فيها حلمي
الأوّل.

يتسلّم الراوي السيرذاتيّ زمام المبادرة السرد ـ شعرية ليعيد إنتاج أوّل صورة مركزية أصيلة من الصور الثاوية في ضميره، إذ يعيّن المكان تعييناً وصفياً دقيقاً ومباشراً وحيوياً يعكس الفضاء ويرسم الصورة على نحو نموذجيّ ((تحت شجرة التوت/أمام بيتنا))، لا يتوقّف بإزاءها عن الحلم بتشييد المكان ((عرزال)) في منطقة المتعة المتخيّلة ((بين نهديها))، حيث ينفتح فضاء القراءة النهاريّ وفضاء النوم الليليّ على تشكيل التجربة الأولى ((المرّة الأولى))، وهي تمضي في سبيل تحقيق ((حلمي الأوّل)).

تستجيب الأفعال الشعرية لحركة الضمائر المتداخلة والمتموّجة على نحو متضارب وملتبس يكشف عن التباس المعنى السيرذاتيّ واختلاطه في آليّة استعادة

الأحداث، ولاسيما حين يتمّ التوجّه إلى المنطقة المركزية حيث تحضر شخصية ((الأم)) الأكثر مركزية في حفل الاستنارة السيرذاتية، وشخصية ((الأب)) بمظهره التسلّطيّ البطرياركيّ، وشخصية الراوي الشعريّ السيرذاتيّ الواقعة تحت ضغط الأعراف المسلّطة على حركته، وهامش الحرية القادم دائماً من جهة ((الأم)):

سمحتْ أمّي لي بالقراءة،
وكثيراً ما توسّطت أبي لكي تسمح لي كذلك بالنوم،
غير أنني لم أنجح.

يأتي السماح بحدوث فعل (القراءة) من جهة ((الأم)) في سياق استقلالية قرار أموميّ عارف لا يحتاج ـ كما يبدو ـ إلى استحصال موافقة ((الأب))، في حين يحصل تردّد بالغ بشأن استحصال موافقة الأم من الأب على فعل النوم ((كثيراً ما توسّطت))، يقابل ذلك إخفاق الذات الراوية في بلوغ درجة النجاح.

إنّ المعنى السيميائيّ الذي يتكشّف عنه دال ((القراءة)) بمستوياته التاريخية والدينية والأسطورية والمعرفية والإبداعية، يتحقق عالياً في فضاء السماح الأموميّ القائم على الرعاية والحراسة والعطف، يقابله المعنى السيميائيّ الذي يتكشّف عنه دالّ ((النوم)) بمستوياته الحاجبة والعازلة والمُنَحيّة، ويتمظهر بوصفه شكلاً من أشكال الغياب والموت عند الأب فلا يسمح به، وشكلاً من أشكال الرخاء والمتعة عند الأم حيث تتوسّط لذلك، والابن حيث يتمناه ولا ينجح في تحقيقه.

هذا المفصل النوعيّ من مفاصل السيرة الذاتية المتجلّية شعرياً في القصيدة يحرث في منطقة فلسفية وفضائية متعالية، تعكس وعي الاستعادة المكثّف والمتعدد على فضاء الحال السيرذاتية الطفولية.

يظلّ التخيّل الطفوليّ في استعادة وقائع السيرة الذاتية المكوّنة للقصيدة نشطاً وفعّالاً في استلهام صورة المفتتح الشعريّ الاستهلاليّ، وهو يحكي تفاصيل تلك الرغبة الأسطورية في أن يكون الراوي ابناً للقمر:

أحياناً، في غياب أبي،
كنت أرى القمر ينزل على درَج الليل،
خطوةً خطوةً،
لكي ينام خفيةً على ذراع أمّي.
وكثيراً ما رأيت النّجوم تذوب فوقي
في قبّة السماء،
كمثل قطع من السكّر في فنجان سَهري.

فتستعاد تلك الصورة ((أحياناً/في غياب أبي....)) ضمن نسق حكائيّ آخر يؤسس لسيناريو جديد يفلمن هذه الرغبة ويصوّر حركتها تصويراً سينمائياً، على النحو الذي يتوازى مع نسق ثانٍ تسهم فيه الذات الراوية في تعديل وضع الطبيعة

السماوية، حين يتركها القمر هابطاً إلى الأرض لينام على ذراع الأم، ويتّسم هذا التعديل بذوبان النجوم عندما يتخلّى عنها القمر، فتصبح عارية أمام بطش الرؤية التي تحيلها على تشبيه مُتَعيّ ((كمثل قطع من السكّر في فنجان سهري))، يغزو الرغبة (في، ومن) الراهن المستعيد والماضي المستعاد.

يقفز السرد السيرذاتيّ مرّة أخرى من منطقة الاستعادة الذاتية الصرف إلى منطقة الأب الأثيرة في سياق هذه القصيدة السيرذاتية، ليرصد مستوى آخر من مستويات تشكيل صورة الأب المؤسطرة في ذاكرة الابن/الطفل:

كان الجيرانُ
يحيطون بأبي كأنه نقطة الدائرة.
يأتمون به في الصّدق والمعرفة والصّلاة.
في الأشياء الأخرى، كانوا يأتمّون بغيره.

فهو المركز المهيمن المشبّه هنا بـ ((نقطة الدائرة)) إذ ((كان الجيران/يحيطون بأبي))، بوصفه القائد والهادي والمعلّم ((يأتمون به في الصدق/المعرفة/الصلاة))، تلك الأشياء التي تمثّل جوهر الحياة الفلاّحية، على النحو الذي تذهب فيه الأشياء الأخرى التي يأتموّن فيها بغيره إلى منطقة اللاأهمية واللاجدوى، بحيث يظلّ هو بؤرة الإشعاع الدينيّ والدنيويّ، التي ينظر إليها الطفل الراوي بقدر كبير من الإعجاب والفخر والخوف معاً، ويدعم وجوده وقوّة حضوره بها على نحو ما.

يفتح بعد ذلك الراوي الشعريّ السيرذاتيّ صفحات المكان المولّد لكلّ الوقائع السيرذاتية، من أجل أن يحيط رواية السيرة بظهير فضائي يزوّدها بالكثير من الرؤى والسياقات التي تجيب على أسئلتها وبياناتها:

في ليل القرية،
تتصاعدُ من الحقول والأودية والتّلال
أصواتٌ كمثل نداءاتٍ مبحوحة
في حنجرة زمنٍ غابر.

وينتخب زمناً خاصاً لوصف المكان ((ليل القرية))، وهو الزمن المؤسطر في منطقة التخييل الطفولية عادةً، إذ إنّ كلّ الحكايات والأساطير والخرافات لا يمكن لها أن تعيش إلّا في هذا الفضاء ((ليل القرية))، لذا فإنّ لحظة الاستذكار والاستعادة تقتنص هذه الصورة التي تخضع لفعالية تخييل تصويرية عالية ((تتصاعدُ من الحقول والأودية والتّلال/أصواتٌ كمثل نداءاتٍ مبحوحة/في حنجرة زمنٍ غابر))، يتمظهر فيها الصوت الخرافيّ اللابد في خيال الطفل وهو يبعث على الخوف والدهشة معاً، ويرد من أقاصي الزمن الغائر في جوف الحكايات وأعماق القصص الخرافية.

ينتقل الراوي السيرذاتيّ الشعريّ بعد ذلك إلى فضاء السرد الشعريّ، ليقدّم ميثاقاً سيرذاتياً جديداً يحيل فيه على شخصية أدونيس، بوساطة التصريح بتاريخ ولادته التي تسبق قيام الحرب العالمية الثانية بأقل من اثنتي عشرة سنة:

لم أكن تجاوزت الثانية عشرة
عندما بدأت الحرب العالمية الثانية
كان جوّ القرية
يبدو كمثل طستٍ من النحاس
يكسوهُ الصّدأ.
تعذّبنا، جُعنا.
كنّا نبحث في الحقول عن أعشابٍ
تحلّ محلّ البرغل والقمح والخبز.
هكذا تعرّفت إلى رحم الطبيعة،
ذقتها، وتذوّقتُ أعشابها.

فإذا كانت الحرب العالمية الثانية قد اشتعلت عملياً ـ كما هو معروف في حدود عام 1940 تقريباً ـ وولادة أدونيس في قرية قصّابين كانت عام 1930، فإنّ هذا التصريح يمكن اعتماده ميثاقاً سيرذاتياً واضحاً، يؤكّد سيرذاتية الحدث الشعريّ الذي يشتغل عليه أدونيس في هذه القصيدة، فضلاً على ما تقدّم من مواثيق سيرذاتية أخرى في الزمان والمكان والحدث، أحالت هذه القصيدة على مصطلح ((القصيدة السيرذاتية)) في جوهر أصيل ومركزيّ وفنيّ وجماليّ من جواهرها.

ليسلّط الراوي/الرائي بعد ذلك عدسة كاميرته الوصفية على ((جوّ القرية))، ويختزله اختزالاً صورياً تشبيهياً بارعاً ((مثل طست من النحاس/يكسوه الصدأ))، تعبيراً عن التقوقع الثقيل والقِدَم والعتاقة والاندثار والشيخوخة، على النحو الذي يقود الراوي إلى تجسيد الحال السردية المأساوية التي كان عليها مجتمع القرية، وفي مقدمّتهم الراوي، بدلالة الأفعال الجمعية ((تعذّبنا/جعنا/نبحث)) في المستوى الأوّل من مستويات التفاعل مع الحدث السرد ـ شعريّ، والانتقال بعد ذلك وفي المستوى الآخر منه إلى حساسية الفعل الذاتيّ التعرّفيّ ((تعرّفت))، وهو يقود إلى جوهر الفعل الكونيّ الأوّل في الحياة ((رحم الطبيعة))، حيث تمنحه ((الطبيعة)) طعمها ((ذقتها))، ومنتجها الدوريّ الأصيل ((تذوّقت أعشابها))، وهو يحيل على فكرة الخلود في الجذر الملحميّ الكلكامشيّ الضارب في عمق الذاكرة.

((جوّ القرية)) الذي يشبّهه الراوي بـ ((طست من النحاس/يكسوه الصدأ))، يتحوّل في الفضاء الشعريّ هنا إلى مركز كونيّ يجعل من الطبيعة مصدر عذاب وجوع ((تعذّبنا/جعنا))، بدلالة اكتساء الطست بالصدأ، ويدفع الإنسان ليكون جوّالاً باحثاً ((عن أعشاب)) يمكن أن تمثّل إكسير الحياة في معناه الفعلي الميدانيّ، الذي

يسدّ رمق الجوع بديلاً عن ((البرغل والقمح والخبز)) وكلّ المفقودات القابلة لذلك، وفي معناه الرمزيّ والأسطوريّ الدال على إمكانية استمرار الحياة.

وفضلاً على الرؤية الشعرية المضاءة في تصوير الحال السيرذاتية هنا، فإنّ الرؤية الوجودية التاريخية والاجتماعية تتجلّى على نحو غزير وعميق وإشكاليّ في لغة الخطاب الشعريّ المتنوّع الطبقات والطيّات والأنساق.

تظلّ سيرة ((الأب)) السيرة الأكثر تجذّراً وحضوراً وتأثيراً وصيرورة في سياق القصيدة السيرذاتية التي ينجزها أدونيس، فالأب هو القسيم الذي في سياقه تتمظهر سيرة الطفل/الابن وتتجلّى رؤيته للأحداث، وتنشط ذاكرته في الاستعادة:

مرّ على موت أبي أكثر من نصف قرن
فلماذا أشعرُ كأنّه لا يزال حيّاً،
ولماذا أشعر كأنّه يموت كلّ يوم؟
حقّاً، لا فراغ في الحياة،
والذاكرة هواءُ التاريخ.

يروي أنّ موت الأب مرّ عليه ((أكثر من نصف قرن))، هو الزمن الذي حقّق فيه أدونيس شهرته الشعرية بوصفه أحد أصحاب المتون الأصيلة في الشعرية العربية الحديثة، وهو زمن حافل بالأحداث، وغزير بالمعطيات، وثرّي بالتكوّنات، ومعقّد في التشكيلات، ومحتشد بالمعارك، وخصب بالرؤى، وطافح بالأسئلة.

وإذا كان هذا الزمن الخصب قد غذّى شخصية أدونيس بكلّ شيء، ونقله إلى مراحل متقدّمة على الأصعدة كافة، فإنه لم ينجح في فصله عن ((الأب)) الذي يمثّل مرجعية أدونيس الإشكالية الملتبسة على صعيد التشكّل السيرذاتيّ.

تبرز إشكالية العلاقة على المستوى العاطفيّ والوجدانيّ وعلى المستوى الفكريّ والفلسفيّ والوجوديّ معاً، حين ينبثق السؤال الجدليّ الدائريّ ((لماذا أشعر أنه لا يزال حيّاً/ولماذا أشعر أنه يموت كلّ يوم))، إذ إنّ الموت المستمر كلّ يوم هو في الوقت ذاته استمرار في الحياة على نحو ما.

ولا شكّ في أنّ جدلية الموت كلّ يوم مع استمرارية الحياة تردم أيّة فراغات محتملة في نسيج الحياة ((لا فراغ في الحياة))، وتسير بموازاة جدل الذاكرة والتاريخ ((الذاكرة هواء التاريخ))، حيث إنّ ((الذاكرة)) تمثّل تناسل الحياة من الموت في استمرارية نسيجية ((هواء))، تعيد إحياء ((التاريخ)) في وسط فاعل ومتحرّك وحيّ.

لعلّ تاريخ الأب الراسخ في الطفل الذي كانه أدونيس (وما زال) عبر حضور شاغل وأثير، يعود إلى اعترافه بأنّ الأب كان المعلم الأول والأبرز والأخطر ((الشعر العربي القديم؟ أعرفه ـ وبه انجبلت طفولتي الأولى في القرية، وذلك بتوجيه من أبي وسهره على تربيتي. كانت الحياة شعره الأول والأساس، أمّا شعره بالكلمات فكان هامشياً. غير أنه كان قارئاً محبّاً للشعر، وبصيراً في اللغة العربية وأسرارها.

على يديه قرأت، بشكل خاصّ، المتنبّي وأبا تمّام. والشريف الرضيّ والبحتري، والمعرّي، وعشرات آخرين، في دواوينهم، أو في مجاميع شعرية ـ وبخاصّة الحماسة لأبي تمّام. إلى ذلك علّمني القرآن وتجويده))[117]، على النحو الذي يفسّر جدلية الحياة والموت الأبوية في ذاكرة أدونيس الطفل/الراوي الشعريّ/ الشاعر الماثل في الفضاء.

يخترق الراوي بعد ذلك شخصية ((الأب)) ليتوغّل عميقاً في الجذور، وصولاً إلى شخصية ((الجدّ))، لكنّه يصطدم بتعرّف ضيّق ومحدود ومبتسر، ليس بوسعه الإجابة على أسئلة السيرة ومقتضياتها ومتطلّباتها الضرورية:

لم أعرف جدّي،
مات في الحرب العالمية الأولى، بعيداً في اليمن.
هل كان في أبي شيء منه،
هل كان فيه شيء من جدّتي التي لم أرها أيضاً؟

فالتعرّف اليسير ((لم أعرف جدّي/مات في الحرب.....)) يُبقي السؤال المثير قائماً في دائرة الاستفهام ونقص المعرفة ((هل كان في أبي شيء منه))، ويتوازى مع السؤال التقليديّ المقابل بشأن ((الجدّة)) وهي تمثّل الجزء الثاني من تاريخ الابن وتكوينه، حيث يصطدم بالمستوى نفسه من جهل التعرّف في ظلّ نشاط السؤال وفضاء الاستفهام الغامض.

لكنّ مستوى آخر من مستويات معرفة الجدّ ما يلبث أن يظهر على نحو رمزيّ يحقق اتصالاً نوعياً ما بسيرة الطفل:

يُقال كان عنده فرسٌ،
غابت عندما كنت أبدأ بالظُّهور.
رأيت سَرجَها ولجامها،
ورأيت المكان الذي تَحمحم في أحضانه.

إنّ نقل الراوية عبر فعل القول المبني للمجهول ((يقال)) يضع الحدث في مرمى البصر، وبمواجهة عدسة الكاميرا الشعرية تماماً، ويحقق رمزية المعادلة وطباقها البلاغيّ الجدليّ في ((غابت/عندما كنت أبدأ/بالظهور))، إذ إنّ ظهور الطفل/الراوي ما هو إلّا معادل موضوعيّ ووجوديّ لغياب الفرس، وهو استمرار حياتها فيه، وما التوكيد المضاعف لحضور فعل الرؤية البصرية الذاتيّ ((رأيت/رأيت)) سوى استحضار لروح الحراك الفعليّ في ((سرجها/لجامها))، وروح الفضاء الأموميّ الذي تتجلّى فيه صورتها لتحقق أقصى درجات الحضور ((المكان الذي تحمحم فيه))، على النحو الذي يشير علامياً إلى أنّ الطفل الراوي تسلّم راية الفرس الغائبة وأعلن حضوره الشخصيّ بديلاً عنها واستمراراً لها.

تختتم القصيدة السيرذاتية الأدونيسية ((قمر فوق قصّابين)) حفلها السرديّ السيرذاتيّ بصورة ((الفرس))، التي يواجهها الراوي الراهن وجهاً لوجه، بعد الإشارة إلى أنّها البؤرة التي انتهت إليها القصيدة وهي تتمثّل السيرة بأكملها تمثّلاً رمزياً:

تلكَ الفرسُ هي الآن في فضائي
جزءٌ من الرّيح.

يشير الراوي السيرذاتيّ إليها مباشرة ((تلك الفرس))، مقيّداً صورتها في لوحة الحاضر السرديّ ((هي الآن))، داخل كيانه ومحيطه الذاتيّ الخاصّ ((في فضائي))، بوصفها جسراً رمزياً يجعل من الذات الراوية وريثة للطبيعة ((جزء من الريح)).

إنّ الدوال المركزية المتراكبة والمحتشدة التي تؤلّف نسيج لوحة الإقفال الشعريّ ((الفرس/الآن/فضائي/الريح))، تؤسس خارطة رمزية للراوي السيرذاتيّ، تشتغل على الزمان والمكان والشخصية الرمزية المؤنسنة بواقع تشكيليّ وسيميائيّ، يجعل من الذات الشعرية السيرذاتية الراوية مركز هذا التشكيل وملهمه ولعبة معناه.

إذ إنّ هذه الذات اللائبة الباحثة عن مصير هي مركز القول والفعل والحركة، يحيط بها الفضاء المنسوب إليها ((فضائي))، وتحيط بهذا الفضاء ((الريح)) ذات الحراك المستمرّ والدائم الذي يناسب حركية الفضاء من جهة، وقلق الذات النامي والمتخصّب من أول القصيدة حتى آخرها من جهة أخرى، وهي تحمل ((الفرس)) بوصفها ((مجرّة)) تدور حول المركز لتتلوّن بلونه وتتصوّر بصورته.

وهكذا تستقرّ ((الفرس)) في منطقة الأنا الراوية العائدة على الشاعر عودة سيرذاتية واضحة المقصدية والفعل والتدليل والترميز.

تشتغل هذه القصيدة الأدونيسية ((غيمة فوق قصّابين)) ذات الحسّ الملحميّ المثقل بالماء في مرتبة مركزية من مراتبها، وسياق جوهريّ من سياقاتها، وحساسية نوعية من حساسياتها، على نموذج القصيدة السيرذاتية القائمة على التذّر والاستحضار والاسترداد والتمثّل النشيط الفاعل، لكنها بطبيعة الحال ـ وبحكم كونها خاضعة لطبيعة المنهجية الشعرية في الكتابة ـ لا يمكنها أن تجيب على سؤال السيرة الذاتية لطفل القرية، الذي يجتهد أدونيس ـ حالياً ـ في وضع سيرة ذاتية موعودة ـ نثرية على الأغلب ـ له، إذ يقول في هذا السياق ((كلّ ما أفكر به حالياً أن أقدّم سيرة شخصية لهذا الطفل الذي خرج من القرية وشاهد ما شاهد وعرف ما عرف كإنسان لا كمثقف ولا كشاعر فإنه قصبة في غابة العالم))[118].

إنّ تجنيد التفكير الراهن لصوغ سيرة شخصية لطفل القرية الذي يمثله أدونيس، قد تمثّل صورة الخروج ((خرج من القرية))، واحتفل بالمشاهد التي اختزنها في الذاكرة ((شاهد ما شاهد)) على نحو يبدو غزيراً وعميقاً وشاسعاً، وارتوى مما أتيح له من المعرفة ((وعرف ما عرف))، في ظلّ فضاء إنسانيّ

مشحون بطاقة الإنسانية الخلاّقة من الثقافة ((لا كمثقف))، ومعفوّة من حرارة الحسّ الإبداعيّ واشتراطاته ((ولا كشاعر)).

على الرغم من صعوبة هذا الفصل الرمزيّ الذي يذهب إلى فصل الأشياء الملتصقة ببعضها والمجدولة برؤاها، رغبة حميمية وعالية في التوجّه نحو مشهد ((طفل القرية)) الذي كانه أدونيس، بمزيد من الصفاء والتجريد والرصد الموضوعيّ وتنقية المشهد السيرذاتيّ الاستعاديّ من لطخة الثقافة ووشم الشعر.

هل كان طفل القرية الذي ظهر شعرياً في ((غيمة فوق قصّابين)) تمريناً حيوياً ((نوعياً)) من التمارين السيرذاتية، التي يشتغل عليها أدونيس لتقديم سيرة هذا الطفل الشخصية لاحقاً بلا ثقافة ولا شعر (أي بعفوية ونثر)؟

لقد سرّب أدونيس الكثير من الملامح السيرذاتية لهذا الطفل عبر نسيج قصيدته السيرذاتية ((غيمة فوق قصّابين))، وتجلّت خصائص نوعية لهذه السيرة عبر أكثر من مفصل وأكثر من إشارة وأكثر من صوت، لكنها ـ كما يبدو ـ أرجأت الكثير مما لا يزال قيد التفكير والاستحضار والاستعادة لإنجاز السيرة الموعودة تلك، التي وعد أدونيس بإنجازها بوساطة الاعتراف بالانشغال الكلّيّ بها والمضي قُدُماً في بعثها.

العينُ الشعريّةُ الباصرةُ

بين الرؤية والرؤيا

تشتغل شفرة ((العين)) سيميائياً في شعرية قصيدة أدونيس بوصفها (مرآة) تعكس الصورة المرئية، وتضاعفها، وتتفاعل معها، لتعيد إنتاجها ـ على نحو ما ـ من جديد، وتشتغل في الوقت نفسه بوصفها (كاميرا) شعرية محورية ـ بعدسة ملوّنة ذات حساسية تصويرية عالية ـ تصوّر في الاتجاهات المتاحة كافة، في اليمين والشمال، والأمام والخلف، والأسفل والأعلى، بحركة لولبية كاشفة ومستوعِبة وضامّة.

لتتحوّل بذلك إلى (شفرة) شعرية بالغة الخصوصية والسيميائية والتعقيد والتدليل والترميز والكشف، لا تكتفي برسم الصورة والتقاط مدياتها ووضع حدودها بوصفها كياناً تشكيلياً منتهياً ومحسوماً، بل تسعى إلى رعايتها واستمرار رفدها بما تحتاجه من أدوات النمو والصيرورة والاستكمال والترميز والأسطرة، كي تستمرّ في تطوير عملياتها التشكيلية والرؤيوية وصولاً إلى بناء القصيدة على النحو الجماليّ المبتغى الذي تقترحه معطياتها وتوفّره إمكاناتها.

وهي في سياق ذلك تمثّل تحدّياً سافراً للقارىء بوصفها كياناً بارزاً يتمترس في منطقة الدفاع عن عتمة النصّ وغموضه، ولا تضع في يد القارىء ـ ما وسعها ذلك ـ أيّة ذريعة لفتح المغاليق وفضح الأسرار النصيّة التي يجتهد القارىء في استباحتها، من أجل التمتّع بما تكتنزه من جماليات ورؤى وثمار مغرية.

المجال الشفريّ السيميائيّ للدال المهيمن ((العين)) يتّسع ضمن نطاق الاستشعار الدلاليّ الأوّليّ ليشمل شبكة من الدلالات المحتملة، إذ إنّ هذا الدال له من حرية الحركة في مساحات التدليل ما يؤهّله للمضي في إنتاج كون دلاليّ عميق ومتعدد وكثيف وخصب، فـ ((العين)) هي إحدى الروافد التي تغذّي الأرض بالماء النوعيّ الخاصّ، من جهة الاستمرار في تغذية الدوال وتموين طاقاتها وقدراتها ـ ولاسيّما العنوانية منها ـ بمعنى الماء المتربّع على عرش العنونة الأولى ((ليس الماء وحده جواباً عن العطش))، فضلاً على كونها ((عين)) اللغة وهي تحوي في مصنّفها الفريد الجذور الفعلية للغة كلّها.

وفي الوقت نفسه يقترح على المجال الدلاليّ العام دلالات أخرى ثاوية في أعماق الدال، حين تتحرّك ((العين)) بوصفها راصداً ومراقباً وشرطياً سرّياً يتحرّك في سياق بصريّ ورؤيويّ ومقصديّ حاد، يجيب على أسئلة محددة، داخل فضاء محدد، ووظيفة محددة، وسياق محدد، ونسق محدد أيضاً.

يتشكّل سيمياء الدال هنا بوساطة حيوية الدال نفسه وكيفية إنتاجه للمدلول في سياق فعالية القراءة، إذ يتجسّد المستوى العلاميّ للدال استناداً إلى وضعه الإيقاعيّ والإيقونيّ معاً، وما يعكسه ذلك من تحفيز قرائيّ يثير شهوة القراءة، ويحرّك رغبتها باتجاه تبنّي اتجاهات مدلولية معيّنة على وفق حساسية التفاعل بينهما، ((فالدال الصوتيّ ـ بل والخطّيّ وإن كان بدرجة أقلّ ـ يتداخل ويتفاعل مع المدلول عليه، أي أنّ القول الشعريّ يجري على مستوى المضمون ومستوى الشكل في آنٍ واحد، مما يحتّم منظومة نقدية وتحليلية من المفاهيم والمعايير على عناصر هذين المستويين ومدى التضافر والتفاعل بينهما، وذلك من خلال تقسيم القول إلى خلايا أو وحدات تبدأ من الهياكل الشعرية الشاملة إلى أصغر العناصر الدالّة والصوتية))[119]، بحيث تتمظهر الرؤية الهيكلية لأنساق الدوال داخل حركية التعبير الشعريّ، وهي تنشىء علاقة متداخلة ومتضافرة ومتموّجة بين درجات الوحدات في تناسبها وتكوينها وعلاقاتها ومستويات تشكيلها.

في القسم الثاني من ديوان ((ليس الماء وحده جواباً عن العطش)) والموسوم بـ ((سياسة الضوء))، ثمة قصيدة بعنوان ((العين))، تسعى لأن تكون، أو تتمثّل، أو تعكس فضاء (عين) أدونيس الشعرية (الآنية والتاريخية والحضارية واللغوية والذاكراتية والحلمية والتشكيلية والجمالية)، التي تتمظهر مرآويّاً في عمليات الانعكاس والمضاعفة والترميز والانشطار والإحالة من جهة، وتشغّل عدسة كاميرتها بأعلى طاقة إنتاج تصويريّ ممكنة من جهة أخرى، بحيث تمتزج الوظيفتان امتزاجاً حيوياً وتمثيلياً راقياً في سياق تشكيل فضائيّ وصوريّ واحد، يحفّز (العين) بمعناها الكلّي الشامل (الشفري) المستمدّ من كلّ أطراف الفضاء الدلاليّ ويثيرها، ويشحذ حساسيتها، ويثير مكامنها ـ بوصفه دالاً مركّباً ـ على مزيد من توسيع الرؤية،

وبعث الرؤيا، وإنعاش حركية الدوال وتموّجاتها وهي تحرث عميقاً وشاسعاً، ظاهراً وباطناً، في حقول المدلولات.

تأتي عتبة العنوان هنا بصيغة المفرد المعرّف ((العين)) لتحتلّ فضاء العتبة البصريّ والسيميائيّ احتلالاً استئثارياً واستحواذياً مطلقاً، في السبيل إلى مضاعفة التركيز وتشديد الانتباه والرصد والملاحظة في دائرة الدال، وشحنه بأكبر طاقة ممكنة ومحتملة من قوّة التدليل والتمثيل والترميز والتشخيص وبعث المعنى، وهي تتّجه ـ عموماً وخصوصاً ـ نحو تأسيس منطقة فهم أولى (قاعدة أو مثابة)، تنطلق القراءة في سياقها إلى ميادين المتن النصّيّ وطبقاته وطيّاته وتخومه وظلاله وبطاناته وجيوبه، لاستدراج آليّات العنونة وإشاراتها وأدواتها التي تعمل باقتصادٍ واختزالٍ خطيٍّ عالٍ، واستثمار عُدّتها السيميائية لفكّ الشفرات الجزئية التي توزّعت على مناطقَ متجلّية وأخرى خافية في تضاريس المتن النصّيّ.

تشرع عتبة الاستهلال المنضوية تحت سقف العنوان، الرافعة له، بتلخيص فكرة (العين) بمعية صورة ذات كثافة سيميائية عالية، تُوقِف حركة الطبيعة وتسجنها وتحاصرها في حيّز ضيّق لكي تستطيع (العين) الإمساك بجوهرها، والتصرّف بحدودها، والكشف عن خفائها، وتجلّي ذاتها الرائية، والهيمنة على مقدّراتها:

قفصاً كان ذلك النهار،

وكان الضوءُ يتأوّهُ:

تُقيَّد صورة ((النهار)) بلوحة ذات أبعاد محددة وحيّز مكانيّ معلوم ((قفصاً))، يفتتح الكلام الشعريّ بوضعيته الخبرية المنصوبة المقدَّمة، وتأخذ اللوحة معنى السجن من العلامة البارزة الكامنة في فضاء الدال (القفصيّ)، حين يأخذ (النهار) معنى الطائر الذي لا يمكن القبض عليه إلا بوساطة علامة الاعتقال المتعالية (القفص).

وتتمثّل أجنحة النهار هنا بمعنى (الضوء) ضمن المفهوم العلاميّ العام للحرية والانطلاق، وحين يخسر الطائر أجنحته في القفص ـ حيث تكفّ عن العمل والتأثير وتحجب قيمتها الفعلية في السياق ـ، فإنّ النهار في الصورة يخسر ضوءه بعد أن يحجّم في المكان ويكفّ عن العمل والتأثير بدوره أيضاً.

إذ إنّ اختزال (النهار) إلى (قفص) إنما يحيله على كيان ثابت محصور في حيّز ضيّق مسجون داخله، على النحو الذي تتعطّل فيه أدوات عمله، وتقيّد، وتكبح جماحها، ويصبح بذلك عاجزاً عن أداء دوره ومكفوفاً وغير قادر على إنتاج الضوء.

لذا فإنّ المكمّل الصوريّ المعطوف على صورة النهار المختزل ((وكان الضوء يتأوّه))، يأتي استجابة طبيعية لشعور (الضوء) بالضيق والاختناق والمحدودية والعجز في وضع مكانيّ لا يستوعب حجم قوّة النور فيه، فهو معدٌّ أساساً

ليضيء جزءاً كبيراً من مساحة الكرة الأرضية بكلّ حريّة وانطلاق، وقد تسلّح بكمّ ضوئيّ هائل يصلح لهذه المهمة، ومؤهّل للقيام بهذا الدور الأزليّ بكفاءة عالية.

لكنّه حين يُحبس في (قفص) فإنّ حالة الاختناق الضوئيّ العالي الكثافة تصل أقصاها في حساسية الفعل ((يتأوّه))، لأنّ الضوء هنا لا يستطيع التحليق والطيران في الأجواء الواسعة التي أُعدّتْ خصيصاً له، وتنتظره على الدوام، على النحو الذي يُختزل فيه إلى كائن ضعيف ليس بوسعه سوى إطلاق صوت متهالك أليم.

لعلّ العلاقة المرتسمة هنا بين عتبة العنوان ((العين)) بوصفها طبقة عليا (سقفيّة)، وعتبة الاستهلال ((قفصاً كان ذلك النهار/وكان الضوء يتأوّه)) بوصفها طبقة أدنى من طبقة عتبة العنوان ـ في السياق العماريّ لبناء القصيدة ـ وتعمل تحتها مباشرة، تأخذ شكل تسليط قوّة العين الباصرة على فضاء النهار المختزل في قفص، من أجل أن تقوم العين بمهمتها كاملة من دون عجز، لأنّ العين في حالة حرية النهار وانتشار الضوء تكون عاجزة عن الإحاطة بمجمل الصورة، ولا يسعها إلّا التقاط جزء بسيط ومحدد من الصورة.

هذه الصورة (القفصية) التي تعتقل النهار، وتكتم أنفاس الضوء، وتسلّط العين لترى من قريب ملخّص يختزل حركة الحياة إلى صوت موجع ((يتأوّه))، تشيع في الفضاء الشعريّ حالة من القلق تحرّض الراوي الشعريّ على الإدلاء بشهادته واستعادة أجزاء منتخبة من سيرته، في السبيل إلى تحقيق قدر ممكن من التوازن في تركيب الفضاء، عبر ما يضخّه الراوي من حكايات ورؤى وذكريات وأحلام:

كنت أتعلّم كيف يحدثُ للبكاء أن يكونَ حبراً للفكر،
وأن يكون مادةً للعمل.

يقدّم الراوي هنا كشفاً بسيرة آليّة التعلّم التي استقاها من محضن التجربة ومعتركها، مصوّراً إياها بوساطة الأدوات (الدوال) المكوّنة لحركية المجال الصوريّ وعلاقاته وتفاعلاته ((البكاء/حبراً/الفكر/العمل))، حيث يتعالى ((الفكر)) في الأعلى وهو يستخدم ماء ((البكاء)) بعد تحويله إلى ((حبر))، ليرسم رؤيته ويكرّس فكرته من حيث إنّ هذا النوع الأليم من الحبر بوسعه أن يكون المادة المجدية للعمل.

وتعمل أداة الاستفهام التمثيلية ((كيف)) على فتح صفحة الصورة أمام بصر الراوي ((العين)) لتلقّنه درساً حيوياً وإشكالياً من دروس التعلّم، وهي تنوي الاعتراف بها هنا واستعادة صورتها وسيرتها معاً.

في الصورة البصرية الثانية يتحوّل التعلّم الذي كان يتدخّل في عمق رؤية الراوي وداخل حساسيته، إلى ملاحظة ربما تكتفي بتحريك ((العين)) لالتقاط صورة خارجية لا تندرج في سياق التشكيل الذاتيّ للرؤية:

كنت أُلاحظُ كيف يغطّ البشر أقلامهم في محابر
الموت،

ويكتبون سيرة العصر.

إذ إنّ أداة الاستفهام ((كيف)) ذات الطبيعة الاستفهامية التمثيلية تفتح المجال الصوريّ هنا على فضاء صوريّ تاريخيّ يختصر الزمن، ويضع الماضي والحاضر والمستقبل في سلّة واحدة، حيث يتحوّل ماء البكاء بكثرته وتراكمه إلى ((محابر موت))، يتسابق البشر إلى أن يغطّوا ((أقلامهم)) فيها، من أجل كتابة ((سيرة العصر)).

الكتابة هنا كتابة بالجسد، فـ ((الأقلام)) هي ((الأجساد)) التي تغطّ رؤوسها في ((محابر الموت)) لتكتب السيرة المأساوية للعصر، وتنتقل ((العين)) من زاوية الرؤية البصرية الطبيعية إلى فضاء الرؤية البصرية الرمزية ذات المناخ الشفريّ، الذي يقود إلى تمثيل الفكرة تمثيلاً حضارياً واسعاً يحكي على نحو ما قصة حضارة المكان.

ليصل الراوي الشعريّ بمعية ذلك إلى مراجعة وتمثّل حساسية هذه الفكرة البصرية النافذة، واستنهاض فضائه الشفريّ للتعبير عن تجربته المرآوية في قدرة ((العين)) على الإبصار والمضاعفة والتشكيل والاختبار، وإخضاع الطبيعة لرغبة آليّات التصوير في إخضاع كلّ شيء لخدمة الفكرة المرئية:

وكنتُ أختبرُ كيف تُجرَحُ عينُ الفجرِ،

بسكّينٍ من الدّمعِ.

بعودة الراوي إلى استعادة الصورة بعد أن أخضعها للاختبار ((كنت أختبر))، تجنح أداة الاستفهام التمثيلية لتصوير المشهد في صياغته الجديدة، وقد أخذت روح الصياغات السابقة وأخضعتها لرؤيتها.

الطفولة تجعل الأحلام والخيالات عادةً تحت مرمى (العين)، و (عيون) الطفولة لفرط تنوّعها وتعدّدها لا تحصى، وغالباً ما تكون النجوم هدفاً استثنائياً لقراءة العيون على هذا المستوى من حساسية العلاقة الخاصة:

ماضياً،

كنّا نتخيّلُ النّجوم ونقرؤها بعين الطبيعة وعين

الطّبع،

لكي نصعدَ إليها في أسرّتها،

أو لكي تهبط إلينا، في سرير ترابنا الكريم.

إنّ دال ((النجوم)) هنا يتعرّض للتخيّل القرائيّ العفويّ أو القراءة التخييلية (الطفولية) التي تجنّد لها ((عين الطبيعة/عين الطبع))، بما تمتاز به هاتان العينان من حيوية وطرافة وبراءة وعفوية وبداهة وصدق.

لا تتوقّف أهداف التخييل هنا عند رسم الصورة وتشكيل المشهد التخييليّ بمضمونه الدراميّ، بل تتفتّح على مضمون حكائيّ دينامي، يتشكّل في دائرة عمل

الفعلين المتعاكسين ((نصعد/نهبط))، بكلّ ما ينتجانه من حركية سردية ذات إيقاع متصادٍ بمعية الضميرين المجرورين ((إليها/إلينا))، والذاهبين إلى ((أسرّتها)) في الصعود حيث الكثافة الجمعية المتعددة، وإلى ((سرير ترابنا الكريم)) في الهبوط حيث الكثافة الجمعية المفردة، على النحو الذي يخلق جدلاً طباقياً جمالياً بين الفعلين والضميرين والمكانين.

ولا شكّ في أنّ المكانين المتوازيين ((أسرّتها/سرير ترابنا الكريم)) بدلالة الفعلية المشتركة ((نصعد إليها/تهبط إلينا))، يعكسان حسّاً إيروسياً غامضاً يستمدّ روحه من شبكة الدوال العاملة في تشكيل الصورة المتخيّلة.

((العين)) الأدونيسية كاميرا ذات عدسة اختراقية ملوّنة تصوّر كلّ شيء، وفي أيّ زمان ومكان، وتحت أيّ ظرف، وتضع المصوّرات جميعها في مجال الرؤية وتحت مرمى البصر المشهديّ (الواقعي/المتخيّل):

أحلامي كلّها مرئيّةٌ،

إلا تلك التي أعقدها مع ليل العين.

لذا فهي تلتقط الأحلام ((أحلامي)) وتقيّدها بالممكنات البصرية الرائية ((مرئية))، إلّا أنها تستثني نوعاً خاصاً من الأحلام ((تلك التي أعقدها مع ليل العين))، إذ تخضع هذه الأحلام المستثناة لإمكانية تعرّضها للرؤية، على وفق مقصدية (عقدية) بين الراوي الشعري ((أعقدها)) و ((ليل العين)).

إنّ ((ليل العين)) هو الليل النوعيّ الذي تسبتُ فيه ((العين))، وتكفّ عن تصوير الأحلام بمشيئة الراوي الشعريّ ((أعقدها))، على النحو الذي يشي بسريّة هذه الأحلام المؤهّلة للحجب والخفاء والظلمة والتأجيل، وهي العمق والثراء والخصب والغنى، بحيث تبقى مرهونة في جوف ((ليل العين)).

ليشرع السؤال بالتمظهر والبروز عالياً نحو مصير الحلم المستثنى من الرؤية، ومصير هذه الدروب المظلمة التي تنتظر الشمس ((تتسوّل)) بلا فائدة:

أين، إذاً، يذهب الحلمُ أيّها العين؟

وما هذه الدروبُ التي يفتحها لقوافل تتسوّل

الشمس

وتؤاخي بين الغبار والضّوء؟

إذ تمضي هنا نحو حلّ متاح (وربما وحيد) يشتغل على آليّة المؤاخاة ((تؤاخي بين الغبار والضوء))، وهي تفرز ظلمة ضوئية يحجب فيها البياضُ الغباريُّ المصفرُّ الرؤيةَ تماماً وكأنه شكل آخر من أشكال الظلمة.

يظلّ رمز الماء طاغي الهيمنة على فعاليات ((العين)) وأنشطتها ورؤاها وأحلامها، إذ تتوجّه عدسة كاميرا ((العين)) الأدونيسية إلى المكان السيرذاتيّ الأثير والمثير والفاعل في صياغة النموذج الشعريّ هنا:

ذلك النّبعُ في قريتنا،
يكادُ أن يُغْلِقَ آخر نوافذه.
وها هو يتهيّأُ ليصبح شحّاذاً أعمى.

المكان السيرذاتيّ الأثير ((قريتنا)) يبرز مقترناً بـ ((النبع/العين)) الذاهب إلى منطقة الظلمة والحجب والنفاد ((يكاد أن يغلق آخر نوافذه))، ولا شكّ في أنّ إقفال آخر النوافذ يعني ـ فيما يعنيه ـ الانغلاق على الذات ومحوها من الوجود (المرئيّ)، حيث لا يبقى ظاهراً سوى الجسد المعطّل بلا عيون ((شحاذاً أعمى)).

إنّ صورة الشحاذ الأعمى تمفصل المشهد على أشعر ما يكون، فـ ((العين)) مقفلة بلا نوافذ، و ((تسوّل الشمس)) يحوّل الجسد ((شحاذاً)) يأخذ ما لا يرى.

تتجلّى ((العين)) بوصفها أداة بشرية إنسانية تسعى إلى محاربة الظلمة والحجب والعتمة والانغلاق والعبودية، لتنتصر للنور والانفتاح والضوء والحرية:

أمسِ،
عندما التقيتُ بها، وانسكبتْ عيناي على جسدها،
كنتُ قد جمعتُ كلّ ما استطعتُ
من مقصّات النهار،
وخبأتها بعيداً عن جدائل الليل.

إذ يقود الرواي الشعريّ حركة ((العين)) وتموّجاتها في قلب الزمن ((أمس))، ليعكس فضاء إيروسياً مخاتلاً تتحوّل فيه ((العين)) إلى فاعل (نحويّ وسيميائيّ)، يمارس دوراً مهماً في هذا الفضاء ((انسكبت عيناي على جسدها))، استناداً إلى ممارسة تمهيدية يهيء فيها الراوي المناخ المناسب لحرية الفعل، عبر السعي إلى نقض العلاقة التقليدية القائمة بين ((مقصّات النهار × جدائل الليل))، مع الاحتفاظ بنسبة حضور محدودة للنقيض ((كل ما استطعت))، على النحو الذي تبقى فيه احتمالية فعل الآخر المضاد قائمة في السياسة الشعرية لفعل الحكاية.

ينفتح الخيال الطفليّ الذاكراتيّ على أقصاه حين تذهب ((العين)) بدورها إلى أقصى حدود تجلّيها وصيرورتها النموذجية، وتتحوّل إلى مركز مرآويّ جاذب للعين الطفلية الرائية والمحتفلة بمنظورها بقوّة:

أتخيّلُ دائماً أنّني أسبح في تلك البحيرات العاشقة
التي تتموّج تحت حواجب النساء في القرية التي
جئتُ منها.
ما أبهى تلك البحيرات ـ العيون،
ما أجمل صاحباتهنّ:
يتركن لأيامهنّ أن تتدلّى
على أكتافهنّ مثل المناديل.

يتمظهر فعل السباحة هنا ((أسبح)) استناداً إلى فعل التخيّل ((أتخيّل)) بوصفه فاعلاً غائراً في أعماق العين ((البحيرات))، وهي تنتزع صفتها الإيروسية المخاتلة بغموضها وتموّجها ((العاشقة))، لتعكس شدّة الانتباه والتركيز الطفليّ (العابر للطفولة) لدى الراوي الشعريّ، الذي ينتمي إلى العين المصدّرة للجمال البهيّ ((القرية))، وينبهر ((ما أبهى/ما أجمل)) بـ ((البحيرات ـ العيون)) ، و ((صاحباتهنّ))، وهو يستعين بعدسة كاميرته اللاقطة ليصوّر فعلهنّ بالزمن وفعل الزمن بهنّ ((يتركن لأيامهنّ أن تتدلّى/على أكتافهنّ مثل المناديل))، إمعاناً في رثاء هذا الجمال المنبعث من ((عين)) لاتني تصدّر السحر والجمال والبهاء في ذاكرة مشبعة برائحة الماضي ومأخوذة بسحر نكهته وطعمه.

ينبري ((الشعر)) بوصفه الحافظة المركزية المثيرة والثرية في مناخ التذكّر والاستعادة التي يشتغل عليها الطفل الراوي والرائي هنا، ليعبّر عن صيرورته ((العينية)) ويتعالى كثيراً على كلّ أشكال (العيون) الأخرى:

حقّاً أيّها الشعر، أيّها العين العالية،
ليست الأيام إلا غيوماً تتحرّك في عين الليل.

هذه المصادقة الدامغة التي يتوجّه فيها الراوي الشعريّ إلى الشعر ((حقّاً أيّها الشعر))، إنّما ترسم صورة هذا التعالي العينيّ الذي يتمتّع به الشعر دائماً، وكأنّ الشعر هو منبع العيون وكلّ العيون لا تخرج إلّا من عين الشعر، لتأتي الصورة الشافعة الملحقة بهذه المصادقة ((ليست الأيام إلا غيوماً تتحرّك في عين الليل)) لتكشف عن غموض الزمن ((الأيام/غيوماً))، وهي تمارس حجبها وخفاءها وحملها العلاميّ لإشارة الماء الكامنة فيها داخل مسرح مقتضب وشاسع في آن ((عين الليل))، هذه العين المكتظّة بالمخاتلة والغموض والسحر الدفين والاحتمال المثير لشهوة التأويل أبداً هي العين الأخرى القادرة على الإنجاز.

الطفولة هي تاريخ المعنى وذاكرة الشعر، منها تبدأ الأشياء على النحو الذي تبدو فيه وكأنّها حداثة الإنسان الأولى:

منذ طفولتي،
أتعوّدُ أن أفتح في كلّ مكانٍ أتعرّف إليه،
نوافذ ـ عيوناً،
تدخل إليها وتخرج منها
خلائقُ المعنى.

لذا فإنّ أدونيس يؤرّخ لمعناه الإنسانيّ والشعريّ من عتبتها الأمينة ((منذ طفولتي))، حيث يتمظهر الراوي الشعريّ فيه داخل ميدان المكان الذي منحه خصب الفعل وديمومته ((أتعوّد))، للولوج في حجاب المكان وظلمته (شفرته) من أجل فتح الظلمة ((نوافذ))، واختراق الحجاب ((عيوناً))، لاستحداث تواصلية سيميائية بين

الداخل والخارج، العتمة والنور، القرب والبعد، الظلّ والضوء، المخفيّ والمتجلّي، المكبوت والحرّ، ذات حركية دينامية دائرية تضع المعنى في درجة إبداعية عالية المستوى ((خلائق المعنى)).

العين الأدونيسية شفرة مزدهرة دائمة الحركة والتوقّد واليقظة والانتباه والرصد، تتحوّل إلى مكان/مأوى يتحدّى الزمن، مثلما يلخّص المكان في علاقة ذاكراتية ثابتة في تحوّلها ومتحوّلة في ثباتها، إذ لا يمكن أن تزول:

لم يبقِ للزمن بيتٌ يؤاوينا،
إلا عينُه.

إنّ العين/المأوى المكاني الصوريّ والشفريّ هي خلاصة الزمن القادم من مربّع الطفولة، محتشداً بالذكريات والصور والأحلام، وهي البيت/المأوى المعدّ لحركية الزمن والمؤهّل لمقاومة عنفه وجبروته وطغيانه.

تنفرج شفرة العين عن معنى عاطفيّ منتخب من معانيها لتحيل المشهد الشعريّ على حكاية ترتهن بآخر (أنثويّ)، يحمل دلالة الماء المؤنّثنة، ويستقي منها حلم الإشباع ودحر العطش:

أتبادلُ مع عينيها رسائلَ
تعمل معي
لكي أتغلّب على العواصف
التي ترجّ أحشائي.

لعلّ شفرة ((رسائل)) بكلّ ما يكتنزه دالّها التاريخيّ العميق من قيم تعبيرية ودلالية وإيقاعية، تسهم في ربط حركة العينين المتبادلة (من ـ وإلى) لإيصال المعنى وإرواء عطش الانتظار ((أتبادل/مع عينيها/رسائل))، من أجل أن يحقق الراوي الشعريّ الغلبة ((لكي أتغلّب)) على العناء الانفعالي الإيروسيّ، الذي يقلق الداخل العاطفيّ ويهزّ أركانه ((العواصف/التي تهزّ أحشائي))، على النحو الذي يحقق موازنة بين الداخل والخارج، حيث تصبح العينان قطبي الحوار والسجال من أجل حساسية المعنى.

تبلغ آليّة التشخيص الشفريّ في هذا الميدان الشعريّ التأمليّ أعلى مستوياتها، حين تنفتح (العين) بصيغتها المثنّاة ((عينان)) على فضاء مشخصن، ينتمي إلى حاسّة الشمّ ((عطر))، بحساسيته الأنثوية ذات المعنى الإيروسيّ المعلّق أبداً في دال ((المرأة))، وهو يخوض في المجال المفعم بالرطوبة العاطفية ((التي أحبها)):

لعطر المرأة التي أحبّها،
عينان تطوفان حولها.

الـ ((عينان)) تتحوّلان ـ فضائياً ـ إلى ملائكة ترى وتسمع وتشمّ ((تطوفان)) في المجال الوجدانيّ المسحور والمأخوذ بالرائحة ((حولها))، بحيث تحظى ((العين))

بمعانٍ شعرية جديدة ميتا ـ رمزية، تضرب في خصب السيمياء وغناه وتعدّده وطرافة دلالاته، لتتنوّع في إنتاج الدلالة وتوسيع إشكالية المعنى الشعري فيها.

ثم ترتفع ((العين)) درجة أخرى في السلّم الميتا ـ رمزيّ في فضاء صوريّ مركّب شديد الاحتشاد والكثافة والرؤيا:

للحلمِ عينٌ

تكتحلُ بحلمٍ آخر.

إذ تختتم ((العين)) بآلتها الشفرية صولاتها وجولاتها الشعرية على كلّ الأصعدة والمستويات، وهي تمضي إلى حفل اختتامها وإقفال مسلسلها الصوريّ حين تشخّص ((الحلم)) تشخيصاً مرآوياً عابراً للحسّ ((للحلم عين))، ومن ثمّ تنتقل في لحظة تموّج أعلى وأخصب وأكثر إشكالية في هذا السياق، إلى الانفتاح على قدرة مضافة لالتهام المعنى القريب والولوج في نطاق المعنى الأقصى ((تكتحل بحلم آخر))، عبر تركيبة صورية لولبية تخرج فيها الـ ((عين)) من الحلم لتختزله بعد ذلك في لحظة تكييف جمالية قصوى ((تكتحل بحلم آخر))، على النحو الذي تنتهي فيه القصيدة على المستوى الخطّيّ، لكنّها تبلغ (الذروة) الشعرية السيميائية ـ سردياً ودرامياً وملحمياً ـ على المستوى الميتا ـ رمزيّ، ليكتمل تعريفها الدائريّ المعلّق في ذاكرة عتبة العنوان ((العين)).

الإجراء الثاني

كتابٌ في الدهشة

ـ دليل القراءة:

هل يمكن للناقد أن يضع دليل قراءة لكتابه (النقديّ) خصوصاً، بوسعه أن يكون فيما بعد نواة لدليل قرائيّ عام للنصّ النقديّ عموماً؟ ربّما يبدو هذا الأمر للوهلة الأولى مثيراً للجدل والسجال على أكثر من صعيد، لكنّه على الصعيد الإجرائيّ يمكن أن يمثّل سلوكاً منهجياً بالغ الأهمية والضرورة والفاعلية والجدوى، يكشف عن وعي الكاتب الرؤيويّ والمنهجيّ في طريقة بناء نصّه النقديّ من جهة، ويقارب من جهة أخرى مستوى إدراكه للكيفية والوسيلة التي يمكن بوساطتها التعامل معه في منطقة القراءة.

كتابنا النقديّ هذا الذي يشتغل على قراءة النصّ الشعريّ (عموماً) وعلى قراءة النصّ الشعريّ الأدونيسيّ (خصوصاً) في إجرائه الأوّل وإجرائه الثاني، تعمل منهجيته في سياق نصّيّ يذهب إلى جوهر ((نصوصية)) النصّ الشعريّ مباشرة بلا وسائط أو جسور أو مهادات أو متكآت، وإذا كانت هذه الرؤية النصيّة هي في سياقها العام رؤية نقدية (بنيوية) بالدرجة الأساس فبوسعنا القول ـ لهذه المناسبة ولغيرها ـ إنّ البنيوية تعدّ أحد أهم منجزات المناهج النقدية الحديثة وأخطرها حضوراً في ميدان التحليل النصّيّ الإجرائيّ.

إذ فتحت مجالاً رحباً وديناميا وحيوياً لمقاربة النصوص الإبداعية مقاربة شبه مستقلّة نصياً، وهو ما أعطى قدسية منهجية كبيرة للاستقلالية النصيّة، والاعتراف النقديّ الاستثنائيّ بكينونة النصّ الخاصّة وقوّة وجوده الخطّيّ وتمظهره الكلاميّ، بحسب المقولة البنيوية (البارتية) الشهيرة القائلة بـ ((موت المؤلّف)) التي تستثني المؤلّف من دائرة الرصد النقديّ، وتعزله عن نصّه تماماً، وتنظر إلى النصّ على أنه بنية ألسنية مستقلّة مغلقة على ذاتها ومكتفية بذاتها، فضلاً على أنّ معظم المناهج التي جاءت بعدها خرجت من معطفها على نحو أو آخر.

ويمكننا أن نعترف هنا بأنّ مقاربتنا النقدية في هذا الكتاب بإجرائيه تفيد إفادة واسعة وعميقة من فضاءات هذه الرؤية النقدية ذات الطبيعة البنيوية السيميائية، لكنّها في الوقت نفسه لا تتقيدّ على نحو إجمالي بالقوانين الصارمة والتقاليد الإجرائية القاسية للمنهج البنيويّ، بل هي بنيوية بتصرّف رؤيويّ ومنهجيّ وقرائيّ سيميائيّ مفتوح على أفق المزاج القرائيّ في أوسع مدياته ـ إن صحّ التعبير ـ لأنها تُخضِع

صرامةَ المنهج لحيوية (ثقافية) ذاتية ومزاجية وذوقية حيّة وفعّالة ونشيطة، تأخذ حريتها في القراءة والتحليل والتأويل داخل مناخ يعاين حركة الدوال وفعالياتها العلامية ضمن حساسية سيميائية لا رياضية صرفاً، وتتعامل برحابة وشمول وتنوّع وحيوية وحراك فعّال ومنتج مع النصّ وما حوله بجيوبه وظلاله وطبقاته المرئية والمتخيّلة والمستترة والمراوِغة.

تسعى قراءتنا إلى النظر عميقاً ـ أفقياً وعمودياً وكتلوياً ومحيطياً ودقائقياً ـ في مهارات التشكيل الشعريّ وألاعيبه وتموّجاته وأساليب عمله، وفحصها وحرث طبقاتها والتدقيق في أشكالها وتفاصيلها وخفاياها، والحفر الواعي في طرقها وأساليبها وخصوصياتها، وهي تتدرّج في ذلك وتتنوّع وتتعدّد في سياق تجربة فحص ورصد ومعاينة وتدبّر وتحليل وتأويل، تأخذ من (المنهج البنيويّ السيميائيّ) أنشط فعالياته الرياضية والمنطقية (النصّية) الضرورية على الصعيد النظريّ، من أجل الوصول إلى نتائج نقدية/علمية تُظهر الرؤية المنهجية الواسعة والعميقة على نحو فاعل ومنتج وواضح ومقنع.

لذا فإنّ القراءة تبدأ أولاً بتحليل مهارة انتقاء المفردة الشعرية على مستوى ((الدال))، وهي قضية في غاية الأهمية والخطورة في رسم السياسة الشعرية التي تعكس شخصية الشاعر اللغوية، وتكشف عن درجة حساسيته ووعيه في تحديد قيمة هذا الانتقاء ودوره في حسم نجاح التشكيل الشعريّ في القصيدة منذ اللحظات الأولى لتلقي العمل الشعريّ، إذ إنّ وعي قيمة المفردة الواحدة شعرياً يمثّل إدراكاً شعرياً أصيلاً لحاجة التجربة الشعرية في كلّ قصيدة إلى نوع معيّن منتخب من المفردات الشعرية، التي تستجيب على نحو فعّال وصميميّ ورؤيويّ خصب لجوهر تجربة القصيدة، وحساسية حيواتها، ونظم تعبيرها وتشكيلها.

تنتقل القراءة في المرحلة الثانية من مراحل اشتغالها الإجرائيّ إلى تحليل مهارة بناء الجملة التي تتألف من مجموعة مفردات، لأنّ الجملة الشعرية تمثّل على المستوى الإيقاعيّ والدلاليّ الدفقة الشعورية الأولى شبه المكتملة للتجربة، ولا شكّ في أنّ فحصها وقراءة كونها الصغير قراءة دقيقة تتمثّل قيمة الدوال المؤلّفة لها من شأنه أن يضع منهجية القراءة في مسارها الصحيح، في سياق استجلاء حمولتها الشعرية الموضعية وحساسية تواصلها مع نسيج الجمل الشعرية الأخرى المجاورة لها والمتفاعلة معها.

في المرحلة الثالثة تذهب القراءة إلى آليّات النظر المعمّق في مهارة صوغ العبارة الشعرية التي تتكوّن عادة وتتشكّل من أكثر من جملة، لتستكمل صورة شعرية ما، أو رؤية شعرية ما، أو مقولة شعرية ما، أو اندفاعة شعرية ما، أو صرخة شعرية ما، وفيها يتكشّف جزء مهم من عالم القصيدة وكونها الشعريّ، وهنا تكون القراءة الإجرائية قد قطعت شوطاً حاسماً في مهمتها الكاشفة عن جوهر المقولة الشعرية

المركزية والستراتيجية في القصيدة، إذ هي تمثّل وحدة صياغية بنائية أساسية في تمثيل الصورة العامة للكون الشعريّ، الذي تشتغل القصيدة على تشييده وإنجازه في إطار عمل تفاعليّ وتضامنيّ عالي المستوى.

لتصل القراءة بعد ذلك إلى الكشف الكلّيّ والشامل عن مهارة تشكيل النصّ، وقد تألّف من شبكة عبارات شعرية، مكوّنة من منظومة من الجمل الشعرية، أسّسها معجم واسع من الدوال الشعرية التي تمثل رصيد القصيدة وبنياتها الصغرى المؤسسة، وقد تدرّجت من بنية صغرى، إلى بنية أكبر، ثمّ أكبر، حتى بلغت الصورة الكلية والشاملة للنص/القصيدة وقد تشكّلت رؤيته بوساطة هذا التدرّج والتفاعل والاندماج والصهر.

في الوقت الذي تسعى فيه القراءة إلى تفكيك المهارات الكتابية التي أنجزت النصّ الشعريّ، واستظهار جمالياتها، وكشف حساسياتها، فإنّ مهارات قرائية موازية ((مضادّة)) يجب أن تحضر لتحقيق هذا الهدف الذي يحتاج إلى ستراتيجية قراءة تخضع لرؤية منهجية واضحة، وتسير في سبيلٍ موازٍ لمهارات الكتابة من أجل وضع المقابلة السجالية بين القراءة والنصّ في طريقها الصحيح القابل للمفاعلة والحوار والفهم والإنتاج.

تبدأ مهارات القراءة من عتبة قراءة المفردة الشعرية ((الدال الشعريّ)) الذي يشكّل أساس التعبير الشعريّ، وفحص حيويتها، ورصد تحولاتها، ثم الانتقال إلى قراءة الجملة بوصفها أوّل مكوّن تتوجّه إليه آليّات القراءة بقوّة وتحدٍّ وتحسّب، لأنها الوحدة الشعرية البالغة الأهمية في رسم سياسة القصيدة والإلماح إلى مفاتيحها، على النحو الذي تحتاج فيه إلى تدبّر وتمعّن قرائيّ عالٍ، يستوفي شروط تشكّلها وطاقاتها التعبيرية، وصولاً إلى قراءة العبارة الشعرية التي هي بحاجة إلى جهد قرائيّ أعمق وأوسع، وانتهاءً بقراءة النصّ بتشكيلاته المتعددة والمتنوعة التي تنتشر عليها كلّ فعاليات القراءة وأنشطتها.

القراءة في هذا المضمار يجب أن تتحلّى بالوعي المتميز، والحذق الشديد، والبداهة الذوقية العالية، والإمعان في كشف مهارات التشكيل، إذ يحتاج القارئ إلى بناء حقل الملاحظة، الذي يسجّل فيه توصلات القراءات المتعددة الأولى للنصّ، ومن ثم يجمعها ويحشدها في منظومة قرائية واحدة تهيئ السبيل نحو استخدام أمثل للمنهج، من أجل تحقيق أفضل تجربة قرائية ممكنة تحرث تجربة الكتابة الشعرية، وتستقصي جمالياتها، وتكشف عن لعبة المعنى فيها، لتستبيح أسرارها أمام مجتمع القراءة.

تتقدّم (الخبرة) بوصفها المناخ الأكثر فعالية وتأثيراً وإنتاجاً في منطقة القراءة النصيّة، إنّ استثمار الخبرة/الخبرة القرائية تنتشر على مناطق القراءة كافّة في السبيل إلى توزيع خزينها الخبرويّ على طبقاتها وجيوبها وظلالها، وتستحضر في لحظتها

القرائية المتميّزة كلّ ما تمتلكه من معرفة نظرية وفكرية وعملية وحسيّة وتأملية وتخييلية وذوقية، من أجل قراءة أمثل وأكثر خصباً وإنتاجاً وصيرورة وجمالاً.

وإذا كان المزاج الشعريّ يعمل وحده في أهم مراحل الإنتاج الشعريّ مثلاً، فإنّ المزاج القرائيّ الناضج والحسّاس باستشعاراته الفريدة، المقابل للمزاج الشعريّ المغوي يجب أن يكون حاضراً لاستيعاب خصوصية هذه الطبقة النصيّة المختلفة، التي لا يمكن الوصول إليها بغير هذا المزاج القرائيّ النافذ وهو يعمل بآليّات مغايرة لا تصلح لكلّ القراءات، إذ إنّ كلّ قراءة لها مزاجها القرائيّ الخاصّ النابع من رؤيتها وموقفها ولحظتها، مثلما أنّ لكلّ نصّ إبداعيّ مزاجه التأليفيّ والتكوينيّ الخاصّ.

أما فيما يتعلّق بالتفاعل اللذّويّ مع النصّ الشعريّ فهو أمر يرتبط إلى حدّ كبير بالمزاج القرائيّ وخصوصيته الشديدة، التي تنفي احتمال تشابه القراءات ودخولها في نفق تقانيّ وأدواتيّ واحد، يجعل منها في النهاية قراءة واحدة مع اختلاف النصوص، إذ على هذا الأساس يمكن القول إنّ المزاج القرائيّ المنتج لهذا التفاعل اللذّويّ مع النصّ هو الإضافة الأهمّ إلى المنهج النقديّ، فالمنهج النقديّ مهما كانت قوّته وكفاءته وصلاحيته وخصبه، فإنه لن يحقق التميّز المطلوب والمنشود من دون دعمه بمزاج قرائيّ راقٍ ومثقّف وحسّاس وكفوء، بوسعه نقل آليّات المنهج وتقاناته وعدّته الإجرائية إلى منطقة الخصوصية النقدية والفضاء الأسلوبيّ النوعيّ، حيث يتميّز ناقد عن آخر، وقراءة عن قراءة.

تتحرّى القراءة في مضمار الميدان الشعريّ تحريّاً عميقاً قدرة الشاعر على الإبهار والإغواء والتوريط واستقطاب حساسية المتلقي وإقلاقها، في سعي عميق وحثيث وأصيل وجوهريّ لالتقاط عناصر الإبهار في النصّ، وتفعيل حساسية الاستقطاب في منطقة التلقي بأعلى درجات شحنها وحيويتها وانفعالها ومزاجها وطاقتها المميزة، من أجل بلوغ أسرار النصّ وجواهره الدفينة وبلوغ ما تيسّر من مفاتيحه، في سياق الوصول إلى حالة مشاركة مثالية بين فضاء الإبهار النصّيّ العصيّ على التحديد والقبض، وحساسية الاستقطاب المشاكس والجريء عند المتلقي، على النحو الذي يمكن أن تصل هذه الحالة إلى وضع فريد في التفاعل يقود إلى أفضل إنتاج ممكن، يبعث حياة جديدة ذات طابع تفاعليّ إيروسيّ في النصّ والقراءة معاً.

إذ يمكن القول إنّ استثمار حساسية التلقي في استجلاء أعماق النصّ وبواطنه وجيوبه وتفاصيله الرطبة المكتنزة بالماء يمثّل أبلغ خصوصية قرائية بوسعها أن تكتشف، وتضيء، وتضيف، وتنتج، ومن دونها تبقى القراءة مدرسية وتعليمية مرتبطة بـ (مُعلّم نقد) يسعى إلى التلقين وليس ناقداً يجتهد في الخلق، وهو ما يُخرجها تماماً من منطقة القراءة النقدية ويضعها في سياق آخر، بحيث تكون القراءة بلا مزاج قرائيّ وبلا حساسية تلقٍ نوعية متوافرة على منطق القراءة، وبذلك تكون خالية تماماً

من النقدية، فتحال عند ذلك بيسر وسهولة على المنطقة المدرسية ذات المهمة التعليمية الصرف وهي تفتقر بطبيعتها إلى أيّة صفة جمالية محتملة.

على القراءة أن تعرف أولاً كيف تتصرّف في مراحل عملية تفكيك البنية اللسانية للنصّ، بوصفها الأرضية اللغوية الأساس التي تنهض عليها تشكيلية النصّ وقوّة شعريته، والخلفية المعجمية الأصل التي تتألف منها هيكلية البناء النصيّ العام، ومن دون فهم وإدراك ومقاربة هذه البنية على نحو دقيق وفاحص وفنيّ فإنّ القراءة مهما بلغت من كفاءة وقدرة تحليلية وتأويلية فإنها ستبقى على الرغم من ذلك ناقصة، لأنّ البناء النقديّ الذي يتخطّى البنية اللسانية للنصّ ويتجاوزها سيقفز فوق المراحل المؤلّفة لكيان النصّ، وستظلّ المقاربة فوقية وسطحية وغير متدرّجة التدرّج المنهجيّ والرؤيويّ الصحيح الذي ينتهي إلى نتائج صحيحة، فالفرضيات النقدية ينبغي أن تبدأ من الأساس المكوّن كي تتمكّن البراهين من وضع نتائجها على نحو علميّ وجماليّ دقيق ومنتج، وتكون القراءة على نحو عام وشامل قد استكملت شروطها المنهجية السليمة ببداية صحيحة ونهاية صحيحة أيضاً.

بعد النجاح الذي حققته القراءة في تحليل البنية اللسانية للنصّ على النحو السليم يمكن التحوّل إلى عملية رصد الانزياحات، التي يتجاوز فيها الخطاب الأدبيّ النصّيّ المستويات الدنيا للتعبير اللغويّ وتنزاح أنساقه نحو مجالات تعبير جديدة خارقة للمعهود اللغويّ، على النحو الذي تحتاج فيه إلى رصد عميق يكون بمثابة الأرضية الجديدة التي يكون بوسع القارئ فيها الحديث عن مستويات تعبير أخرى تتجاوز المعنى المعجميّ، بانفتاحها على كون دلاليّ سيميائيّ ورمزيّ ثريّ خارج الحدود التعبيرية القولية المألوفة بين الدال والمدلول، لأنّ مسافة الدال في الانزياح تبتعد عن المدلول كثيراً.

وكلما كان الانزياح قوياً وشاسعاً تكون المسافة بين الدال والمدلول كبيرة وواسعة، على أن يظلّ خيط العلاقة التواصلية بينهما قائماً، لأنّ انقطاع الخيط يعني دخول الكلام الأدبيّ في نفق مظلم تستغلق فيه المعاني ويذهب النصّ في غربة لسانية عميقة بلا قرار، ليموت على أعتاب القراءة وتخومها وضفافها.

إنّ هذا يستلزم بلا أدنى شكّ القدرة الفائقة على تحليل العلاقات اللغوية والأسلوبية والشعرية وبمستوياتها المتعددة والمتنوعة، وهو ما يحتاج إلى فهم عميق لطبيعة هذه العلاقات وحساسية عملها وتواصلها وفعالياتها الأدائية في تشكيل النصّ، وهي عادة ذات طبيعة خاصة جداً تختلف من نصّ إلى آخر، على النحو الذي يتوجب فيه مراقبتها بدقّة عالية لفهم حركتها الخارجية والداخلية معاً، ولإدراك سياقات منهجيتها في العمل والإنتاج والتشكيل، حيث تسهم إسهاماً كبيراً في بناء عمارة النصّ وتفاصيلها.

وهذا يستلزم بطبيعة الحال أيضاً رصد حركة الدوال وكيفية إنتاجها للدلالات الأدبية ما بعد اللسانية، إذ إنّ حركة كلّ دالّ من الدوال (الخارجية والداخلية والمحورية) المؤلفة للبنية اللسانية للنصّ لها سياق حركيّ وإسهام تأليفيّ تختلف عن سواها من حركات الدوال الأخرى، لذا يجب مراقبة نشاط هذه الحركة بدقة ابتداءً من البيت المعجميّ الأصل وحتى آخر مرحلة منتجة لأدبية النصّ وجماليته التعبيرية.

ثم على الموجّهات القرائية بعد ذلك أن تعمل على كشف جماليات التصوير في مساحة التشكيل الشعريّ، وكشف تقانات التعبير في مساحة اللغة الشعرية، وبهذا الكشف المزدوج البالغ الأهمية والخطورة على صعيد عناصر البناء الشعريّ تستطيع القراءة تقديم خطابها الثريّ، وتحقيق أهدافها المعرفية والجمالية معاً.

ربّما كان السؤال الأهمّ في مستقبل القراءة يتعلّق بكثافة الحمولة الشعرية وكيفية تفريغ شحنتها في إجراءات القراءة، بحيث يتحوّل فعل القراءة المنتج إلى فعل إبداعيّ يسهم في إعادة إنتاج النصّ الشعريّ، والتماهي معه، والتداخل مع مقولته، والارتفاع بالمنجز الإبداعيّ إلى مرحلة أكثر رقياً وإشراقاً وجمالاً.

الشاعر أدونيس في كلّ كتاب شعريّ جديد يجتهد في إنجاز فضاء جديد، والفضاء الأدونيسيّ الجديد في كتاب ((فضاء لغبار الطلع))[1] يكتسب مجموعة من الخصائص النوعية الجديدة، التي مرّت عليها تجاربه الشعرية السابقة لكنها هنا اكتسبت قوّة حضور أكثر وأعمق وأوسع وأشهى، على النحو الذي يؤشّر بلوغ تجربته هنا أعلى مراحل الغنى والخصب والحيوية والخبرة والعطاء والحكمة.

أولى هذه الخصائص النوعية البارزة التي يمكن ملاحظتها هي ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ ((الخلاصة))، إذ يسعى أدونيس في كتابته الشعرية هنا إلى تقديم خلاصة كثيفة وعميقة لمفاهيمه ورؤياته ورؤاه وأفكاره وقيمه وملاحظاته وقناعاته وتصوراته وتأملاته وقراءاته ومواقفه من الحياة والوجود والأشياء على نحو عام.

الخصيصة الثانية التي يمكن ملاحظتها هنا هي ((الزهد)) في استخدام اللغة، إذ على الرغم من أنّ أدونيس لديه تجارب سابقة في قضية الاقتصاد اللغويّ والزهد التعبيريّ ـ كما أنّ له تجارب موازية في الكتابة الشعرية الطويلة ـ، وهي قضية جمالية وتشكيلية جاءت أساساً من طبيعة وفاعلية التداخل الأجناسيّ الذي حظي به الشعر مع الفنون الأخرى، ولاسيّما السينما والرسم، فاللقطة السينمائية واللون وضربة الفرشاة التي يستخدمها الرسّام تعتمد في الكثير من تقاناتها على هذا الزهد والاقتصاد التعبيريّ، بوساطة تشغيل الحسّ العلاميّ والإشاريّ الإلماحيّ في الصورة، حيث أفاد أدونيس عميقاً من ذلك في الكثير تجاربه الشعرية السابقة، وهي تظهر في هذا الديوان على نحو أمثل وأظهر وأخصب.

الخصيصة الثالثة هي ((التعدّد)) في مقاربة الأشكال والموضوعات والرؤى والقيم والأفكار والوحدات الشعرية ضمن سياق تعبيريّ وتشكيليّ واحد، ولا شكّ في

أنّ هذه الخصيصة تحتاج إلى تمكّن عالٍ في إدخال الواحد في المتعدّد، والفرديّ في الجمعيّ، والذاتيّ في الموضوعيّ، والأنا في الآخر، بطريقة شعرية تبدو وكأنّها لا تتقصّد الأشياء بقدر ما تتماهى معها عفوياً، على النحو الذي تجعل فيه من المتعدّد رؤية شعرية جديدة تتماثل أمام رغبة مجتمع القراءة بوصفها فضاءً قابلاً للحوار والتفاعل بأعلى كفاءة جمالية ممكنة.

ويتداخل مع هذه الخصيصة خصيصة أخرى مقاربة لها هي ((التنوّع)) في الأشكال والصيغ ونظم التعبير وتقاناته، وبهذا التعدّد والتنوّع يقدّم أدونيس في ((فضاء لغبار الطلع)) قصيدة أخرى من قصائده، تشتغل على تمثيل التجربة على وفق معطيات تنفتح فيها الذات الشاعرة على الآخر بلا عوائق أو مصدّات أو جسور، تأخذ منها وتعطيها وتتفاعل معها وتتعدّد وتتنوّع بها ومنها، في سلوك شعريّ مميّز يحرّك أدوات الذات الشاعرة بإيقاع (الآخر) المحيط والمكان والزمن والطبيعة والكون.

يمكن في هذا السبيل أيضاً ملاحظة حساسية ((التركيز)) التي تأخذ شكل الخلاصة الحادّة في تجربة ((فضاء لغبار الطلع))، وهي حساسية اشتغل عليها أدونيس في تجارب سابقة أيضاً، لكنها هنا تأخذ شكلاً مختلفاً آخر في حريته ونشاطه المستقلّ وعفوية تعبيره عن عمق التجربة وثقل مخزونها العاطفيّ والإنسانيّ، فجمله الشعرية غالباً ما تكون قصيرة ـ على الرغم من طبيعتها السردية في أحيان كثيرة ـ ومحتشدة ومكتظّة وملتفّة على بعضها، تحمل في طياتها اكتنازاً تعبيرياً عميقاً وشاسعاً عمق وشساعة التجربة، وينطوي هذا القِصَر على فعالية ترميز عالية تقترب أحياناً من فعل الأسطرة الشعرية، وثمة محرق بؤريّ تتركز فيه عادةً الفعاليات الشعرية ليكون نقطة بثّ وإشعاع وتنوير هائلة، تغذّي الدوال بطاقة تدليل منشطرة تعمل على مستويات عدّة داخل فضاء لعبة المعنى.

وإذا كانت فعالية ((التصوير)) خصيصة شعرية أصيلة وتاريخية في الجنس الشعريّ بشتّى أنواعه وتمظهراته، فإنها في ((فضاء لغبار الطلع)) الأدونيسيّ ذات معنى خاصّ ونوعيّ يعمل خارج السياقات والمقاسات المألوفة، يجتهد أدونيس بمعرفتها ووعيها ـ وبالإفادة من خصيصة التركيز السابقة ـ في استخدام عدسات لكاميرا تصويره الشعريّ تعمل في الاتجاهات كلّها، إذ هي تصوّر من اليمين إلى اليسار ومن اليسار إلى اليمين ومن الأعلى إلى الأسفل ومن الأسفل إلى الأعلى في لحظة تصوير واحدة، موظفاً التقانات السينمائية الجديدة التي تصوّر فيها الكاميرا المشهد السينمائيّ من زوايا مختلفة في آنٍ.

وعلى الرغم من أنّ أدونيس يعدّ الحارس التاريخيّ الأمين لمهارات الصنعة الشعرية في الشعرية العربية، وبها وبوساطتها وفي سياقها يكون صاحب متن شعريّ أصيل، مجاوراً للشاعر بدر شاكر السياب صاحب المتن الأصيل الآخر في

قصيدة التجربة، والشاعرة نازك الملائكة صاحبة المتن الأصيل الثالث في القصيدة الأنثوية بتجلياتها الجديدة، إلّا أنّ ما يمكن أن نصفه هنا بـ ((العناية بالنسيج الشعريّ)) يصل أعلى مستوياته وأبلغ مراحل تكوينه الجماليّ المهاريّ في منجزه الشعريّ ((فضاء لغبار الطلع)).

إذ تتجلّى خبرة أدونيس في الصياغة والنسج والعناية الفائقة بجمال العبارة وأناقة الجملة الشعرية وشحنها بطاقات تعبير كثيفة، وتشذيب الدوال وضبط حركتها داخل المحيط الشعريّ بأعلى درجات الكفاءة الخلاّقة، التي تنتهي إلى إيقاع شعريّ متجسّد في اللفظة، والجملة، والتعبير، والتشكيل، والحوار، والسرد الشعريّ، والتمثيل التصويريّ، والمعادلات الشعرية، والتناصات، والاسترجاعات، والإحالات، والتأملات، وجدل الفعاليات الشعرية الدرامية بمنطقها الصراعيّ الممسرح في مشاهد القصيدة ولقطاتها.

تتمظهر هنا سمة نوعية خاصة في الكتابة الشعرية الأدونيسية يمكن أن نصطلح عليها إجرائياً هنا بـ ((التحرّر من ضغط الجنس الأدبيّ))، فإذا كانت قصيدة النثر التي مارسها أدونيس بوصفه أحد عرّابيها ومنظّريها قد تحررت كثيراً من ضغط الجنس، إلّا أنها ظلّت على نحو ما مشروطة بمعايير أكثر قسوة من الأنواع الشعرية الأخرى، لذا فإنّ أدونيس في شعرية ((فضاء لغبار الطلع)) يتقدّم خطوة جديدة في طريق التخلّص من ضغط الجنس الأدبيّ وسلطة نوعه، وينفتح على حساسية شعرية مختلفة ومغايرة تسعى إلى تجاوز كلّ المحددات والقيم الشكلية، لتتماهى مع خصب التجربة وعمقها ونشاطها الخلاّق ومثالها غير القابل للتكرار.

وهو ما منح الكتابة الشعرية حرية الانطلاق الداخليّ في التعبير عن كنه التجربة وفضائها المفتوح والمنتشر على جسد التاريخ والجغرافيا والعقل والروح، بلا عوائق أو تحفّظات أو تابوات لسانية وتعبيرية ودلالية، على النحو الذي اكتملت فيه اللغة والصورة والإيقاع والأطروحة الشعرية ضمن فضاء مشترك واحد لا يمكن وصفه بغير ((فضاء لغبار الطلع))، وهو يستقي لعبة معناه وحضوره الثابت والمتحوّل من سيمياء كلّ دالّ فيه، ومن سيمياء الدلالات المشتركة فيه أيضاً، على نحو مستقلّ ومتداخل معاً.

إنّ هذه الخصائص النوعية البالغة الفرادة والتميّز والاختلاف هي التي حققت في ((فضاء لغبار الطلع)) ما يمكن تسميته بـ ((الخلق الكتابيّ))، الذي يمرّ بالشعر ويتجاوزه برشاقة، ويمرّ بالسرد الحكائيّ ويتخطّاه بيسر، ويمرّ بالسيرة ويتعداها بمرونة، ويمر بالمسرح ويخترق عتبته بسرعة، ويلتقط ما شاء من السينما والتلفاز والرسم والنحت والخطّ والكولاج ليفعّل بها حيوات خلقه الكتابيّ، ويمارس لعبته المفضلة بكل بهاء وحبّ وحرية.

تتمتّع نصوص ((فضاء لغبار الطلع)) بقوّة رصد الفضاءات الخفية في الروح الشعرية وهي تغمر حيواته الشعرية بفيئها الكثيف، وهي فضاءات تظهر وتختفي استناداً إلى طبيعة النداء الشعريّ الذي تتلقاه من الأنا الشاعرة، تغذّي في ظهورها شعرية الأداء اللغويّ في الخلق الكتابيّ، كما أنها تدعم في خفائها حساسية التوقّع والمفاجأة والالتفات والاحتمال في الوجه الآخر لهذا الخلق.

لذا فإنه يقع على عاتق القراءة مهمة التفحّص الميكرسكوبيّ لنويّات الدوال وطرق اشتغالها الشعريّ، اعتماداً على هذا المسح الجيوتشكيليّ لمساحات وطبقات وجيوب وظلال وآفاق وحدود وصياغات ((فضاء لغبار الطلع))، والتثبّت من طبيعة النسيج الشعريّ وهويته وطبيعته وخصوصية خلقه الكتابيّ المتفرّد، كي تحظى القراءة عميقاً بثقة الدوال حيث تستجيب لدعوة اللعب معها، وتسهيل مهمة المرور الإيروسيّ الطائر فوقها للوصول إلى مقولتها الناجزة وأطروحتها الشعرية الممثلة لتجربتها.

بهذه الصورة يمكن استظهار آليّات اللعب الشعريّ على شاشة الصورة القرائية، واستكشاف سبلها وفعالياتها ووظائفها في إنجاز إشكالية المعنى الشعريّ المضمّخ بماء الشعر وسيولته ودفقه وصفائه ونقائه وعذوبته، من أجل تحقيق منجز قرائيّ موازٍ يرتقي إلى مقام الخلق الكتابيّ في النصّ، ويتماهى معه للتوصل إلى إنجاز حالة من الخلق القرائيّ الذي يعزّز قيمة النصّ النقديّ مقابلاً للنصّ الأدبيّ.

يمكن تقسيم الكلام في ضوء معادلة الخطاب الأدبيّ على ثلاثة أقسام إجرائية هي الكلام النصّيّ الذي يتوافر عليه نصّ الخطاب، والكلام النقديّ الذي يتوافر عليه نصّ القراءة النقدية، والكلام القرائيّ الذي يتشكّل عند قارئ الكلامَين النصيّ والنقديّ في دائرة مجتمع التلقي، وهو ما يتمخّض عنه الاجتهاد في التوصّل إلى فقه هذا الكلام في مقاصده الجمالية الثلاثة، التي يمكن تبويبها على النحو الآتي:

1 ـ المقصد النصّيّ في منطقة الكتابة.

2 ـ المقصد النقديّ في منطقة الإجراء.

3 ـ المقصد القرائيّ في منطقة التلقّي.

وتلتقي طبعاً هذه المقاصد وتتفاعل وتتماهى من أجل العمل على إيصال الخطاب إلى أمثل مرحلة ممكنة يكون فيها قادراً على العطاء بأعلى كفاءة متاحة، على النحو الذي تتجسّد رؤيته وتتمظهر مقولته بمستوياتها كافة في منطقة التلقي، التي تشكّل المنطقة الأهم التي تحيا بها النصوص وتؤثر وتنتج.

مدخل احتفائيّ

الحياة كامنة في الكتابة

أدونيس كائن شعريّ متحرّك ومتحفّز ومتقلّب ومتطوّر بطريقة فريدة أخّاذة لا يحسن إدارة أسرارها غيره، يكمن حين يكون لون الكمون إبداعاً وصفاءً ووعداً بولادة وشيكة، ويتفجّر حين يرى أنّ التفجّر صوتاً ولغة وعلامة جمالية تصنع نسيج الحياة وتؤلّف تشكيلها الجماليّ الباهر، وعلى ذلك، وبذلك، وفيه، ومنه، وحوله، فهو المتجّددُ والماهر والعارف والمتفلسف الشاعر والشاعر المتفلسف، متى يغفو الليل مطمئناً في أحضان الكلمات أو في كنف الأرض، ومتى يستيقظ الفجر رائياً على شفاه الحروف في صدر السماء، لا يعرف الخمول ولا السكون ولا الهدوء ولا الاستقرار ولا العجز ولا التنصّل عن الوعود السامية التي قطعها على ذاته، لا يكترث إلّا فيما يستحق الاكتراث، ولا ينظر إلّا إلى ما يستحق النظر.

هو يكتب لأنه يريد أن يعيش ويتفاعل ويقول وينظر ويسمع ويشعر ويتصرّف بالطريقة التي تناسب وعيه، وتتمثّل مزاجه، وترتقي إلى منصّة حلمه، إذاً هو يكتب حياته على نحو ما ليراها ويجدها فيما يكتب، ولعلّ كتابه هذا ((فضاء لغبار الطّلع)) يجسّد صورة حيّة وناطقة من صور هذه الكتابة ومثالها ونوعية خطابها، وقد تحرّر فيه من عبء الوظيفة الشعرية بعد أن أنجز ما عاهد نفسه عليه ضمن تحدّ إبداعيّ وأكاديميّ وفكريّ وجماليّ للذات، تمكّن فيه من تحقيق ثروة كتابية هائلة في حداثتها وتنوّعها وفنيتها وعشقها.

في ((فضاء لغبار الطلع)) عاد أدونيس - في طفولة خالدة مستمرّة بعنف وعناد وتحدٍّ، تغزو معاقل الشيخوخة - إلى حيث تسكن روحه وحيدة، هادئة، فريدة، باذخة، بقدرةِ رؤيةٍ أعمق وأوسع وأغزر وأكثف على الإبصار والتحسّس والإحاطة والتمييز والنفاذ والاختراق واللعب، وبدأ بقصّ سيرته الملوّنة على هواه، سيرة الكتابة في الحياة وسيرة الحياة في الكتابة، في خطاب نوعيّ يصوغ نفسه بنفسه بلا تحفّظات ولا زوائد ولا قيود، ويتجرّأ على الأشياء ليحرجها في سلّة تناقض واحدة، تتجاور وتتحاور وتتمرأى وتستخدم أدواتها في سياسة تثمير راقية تحوّل الإحراج إلى زهو، والارتباك إلى إقدام، والخوف إلى بسالة، والإغفاء إلى يقظة، والتفكير في الموت إلى حياة في الشعر.

تلك الشيخوخة التي تبدأ فيها الحياة مشواراً آخر تحتفل فيه ببلوغها سنّ العبقرية والخصب والتحدّي الفكريّ والمعرفيّ والجماليّ والإنسانيّ والشعريّ أيضاً، إذ هي ((الشيخوخة ذروة الحياة، ذروة التأمل والمعرفة والحكمة، وقد تكون عند بعضهم أكثر جمالاً وغنى من الطفولة أو الفتوّة، فقد تكون الشيخوخة نوعاً آخر من

الولادة الجديدة، قد تكون فجراً جديداً آخر))[2]، على النحو الذي يدفعنا إلى التعامل مع ((فضاء لغبار الطلع)) على أنه هذه الذروة المقصودة أو المنشودة، بكلّ ما يترتّب عليه ذلك من حساسية معرفية مضادّة بين موجّهات الكتابة وموجّهات القراءة، بين الرغبة والإمكانية، بين الزمن والمكان.

تفرز أسلوبية الكتابة الشعرية التي انتهجها أدونيس في هذا الكتاب ما يمكن أن نصطلح عليه إجرائياً بالسياحة الشعرية غير الخطيّة، إذ يسخّر الزمن والمكان والحال والرؤية والمناخ لخدمة الفضاء المنتخب لاستيعاب الحراك الوجدانيّ والعاطفيّ والصوفيّ والتأمليّ والذاكراتيّ والحلميّ الرحب، الذي انفتح على مساحات ثرّة وملوّنة لا حدود لها، وغزا أماكن لها حظوة مختلفة وخاصة في ضميره الإبداعيّ الشعريّ والسرديّ والدراميّ والفكريّ والفلسفيّ والبحثيّ، وراح يعبّ من وحيها هواءً جديداً وعبقاً جديداً ونكهة جديدة تبعث في زمنه الراهن رؤية أخرى للحياة والأشياء والمفاهيم والرؤى.

تكشّفت هذه الكتابة الحرّة المستقلّة عن آليّة التفطّن الواعي والمركّز لحساسية التفاصيل الدقيقة التي كانت مكتنزة في الظلّ، ظلّ الشخصية والفكر والذهن واللغة والصورة والمخيلة والذاكرة والحلم، إذ يُجري أدونيس نوعاً من مزج الزمن وصهره وقهر المكان وتوق الحال الإنسانية إلى الحلول الشعرية في اللغة والصورة والإيقاع، والانتصار المطلق للكلام ونبذ تعصّب القول وعنفه على المستويات كافة.

يمارس أدونيس في أعماق هذا الكلام لعبة مداعبة الأسئلة وتحفيزها وتثويرها والتحرّش بمكامن اللذّة الغائرة فيها، لتكشف عن مفاتن عريها وغموضها وخفائها، وتشحن استفهاميتها المثيرة الصادمة بقدرٍ أكبر من جمال التعبير وصفاء الغاية وتعدد احتمالات الإجابة، على النحو الذي يموّنها بالكثير من الماء ويكسر صلابتها الأكاديمية وتحدّيها السافر لكفاءة المجيب وقدرته على التمثّل، في سياق شعريّ يقدّم السؤال بوصفه لعبة تبتكر مفاتيح المعنى على نحو ما، وتصنع مدينة الدهشة برمال الكلمات.

تتضمّن الطبقات الأرضية لـ ((فضاء لغبار الطلع)) قراءة الذات قراءة حيّة وحرّة خالية من العُقَد والإحالات والماحول وتحولات الزمن، إذ أسهمت التجربة الواسعة والعميقة للذات الشاعرة في تعرية الذات في مرآة الكلام، والكشف الكبير عن معناها ورؤيتها وتفاصيلها ومناطقها القوية والهشّة، والسعي الحثيث والمحموم نحو التشبّث بمناطق القوّة وتعزيز أدواتها وتمثيل رؤيتها في الكلام الشعريّ، من أجل ضخّ حياة أخرى في الطفولة المستمرّة ودحر الجزء العاجز من الشيخوخة، والإبقاء على منطقة (الذروة) فيها وتعريضها لـ ((غبار الطلع)) كي يغذّيها بعظمة الصفات النوعية الخاصة التي حملها هذا الغبار المولّد.

إنّ حاسّة تلمّس الزمن في الحركة، والمكان في الطيف، وابتكار مفتاح المعنى في الكلام، والعبث الحرّ بكتاب الدهشة، لهيَ الحاسّة الشعرية الفاعلة التي تحسن تمثّل غبار الطلع في فضائه، وتجيد مزاوجته اللذّوية برمل الأرض المبلّلة بالماء والمهيّأة للتخصيب والإنجاب على أمثل وجه وبأكمل صورة.

وهو ما ينتج مضاعفة طاقة الرؤية على مزيد من الإبصار، وقدرة السمع على مزيد من استيعاب الأصوات والإصغاء لها، وذلك من أجل السعي إلى رؤية ما لا يرى وسماع ما لا يسمع في تفعيل أسطوريّ غير مسبوق لطاقة الحواس.

تسهم هذه الحال الشعرية الصوفية النادرة في تجنيد الروح وتسخيرها للغناء والنشيد، على الرغم من أنّ فعل الغناء في الكلام الشعريّ هنا انحسر إلى مستوياته الدنيا ـ بمفهوم الغناء الشعريّ التقليديّ ـ، غير أنه جاء بمفهوم آخر يضع الغناء الجديد داخل إيقاع (الهمس) الذي يتفجّر في جوهر الصوت مثلما يتمرأى في سطح الصورة، إذ إنّ الروح هنا هي التي تغنّي وليس لسان الكلام كما هو مألوف ومعروف وشائع، وغناء الروح يناسب الحال الشعرية ويستجيب لأفقها ويصنع نشيده الخاص من خضمّها.

يمثّل خطاب ((فضاء لغبار الطلع)) نوعاً من القيام بحملة شعرية ضاربة لتحقيق فتوحات جديدة تبدو وكأنها حاسمة ونهائية في جسد الطبيعة، تعزّز مجد الكلام الشعريّ وتثبت دوره الأثير والنوعيّ في صناعة الحياة، على النحو الذي يقود إلى الإيمان بالفكرة الأدونيسية التي تقول بأنّ الحياة كامنة في الكتابة.

إنّ الطريقة التي كتب بها أدونيس ((فضاء لغبار الطلع)) تنطوي على رؤية اختتامية لتجربة الكتابة الشعرية الأدونيسية، وهو يصرّح بذلك علناً حين يقول باكتمال دورة الإبداع الشعرية لديه: ((إنّ الدورة وبكلّ تنويعاتها اكتملت عندي شعرياً بالنسبة لي بمعنى الكمال، وبهذا الكلام الذي سأقوله وبالكتاب الذي سأكتبه والذي سيكون خاتمة كتبي، سأقول آخر ما لديّ في إطار تجربتي الشعرية))[3]، على النحو الذي تتّجه فيه كتابته الشعرية هنا نحو الخلاصات العميقة والثرية التي تتمركز فيها الرؤية والتجربة والحساسية، وتتكثّف الكتابة الشعرية بأعلى مستوى ممكن من الذكاء والحذق والخبرة والتحدّي.

في الوحدة الشعرية الإشكالية التي يفتتح بها أدونيس كلامه الشعريّ بعنوان ((العابر المقيم))[4]، يجتهد في خلق حالة من الإيهام للهيمنة على المكان، والتحكّم به، وفرض حجاب رؤيويّ بين الحيّز (المكانيّ) والأثر الظاهر لحضور الشخصية، بحيث يبدو العابر مقيماً والمقيم عابراً.

(العابر المقيم) صيغة عالية التموّج والمخاتلة تعبّر عن جدل إشكاليّ (فضائيّ) في صوغ نظام آليّات الحركة وتقاناتها، إذ تنطلق الحركة في دال اسم الفاعل المعرّف

(العابر) إلى أقصى الفاعلية من أجل الاجتياز والعبور وصولاً إلى مكان (الإقامة)، لكنّ اتصالها وتوازيها مع ثبات الحركة في دال اسم الفاعل المعرّف (المقيم) يصنع تضاداً طباقياً لافتاً يحيل على بلاغة التعبير، ليُحدِث اشتباكاً دلالياً مثيراً بين الحركة القصوى (العابر) المرتهنة بالثبات (المقيم)، والثبات الماثل في (المقيم) المهدّد بقوّة الحركة القادمة في (العابر).

إنّ هذا العبور المقيم بوسعه هنا أن يختصر العالم ويضعه في هذا الحيّز الإشكاليّ (المتموّج والمخاتل) بين ثبات الإقامة وحراك العبور، ولعلّ سحب البساط من تحت سعة العالم وثقله وكثافته، وحصره في نطاق هذا الفضاء الجدليّ بين الثبات والحركة، والحركة والثبات، من شأنه أن يعيد ترتيب الأشياء وتمثيلها وتسييرها على وفق رؤية شعرية جديدة:

الجهاتُ هنا هي الجهاتُ كلُّها.[5]

المكان هنا هو العالم بأسره يجري اختزاله وحصره واعتقاله بهذه الصورة المثلى، فليس ثمّة ما هو بعد الجهات أو خارجها، ولاسيّما إذا كانت ((الجهات كلّها))، وكلّ شيء داخل محيط الجهات حيث يكمن (العابر/المقيم) ولا شيء في الخارج مطلقاً، لأنّ الخارج هنا منفيّ ومعدوم أصلاً، لا شيء سوى الداخل المتجوهر حيث تجتمع الجهات كلّها فيتلخّص العالم كلّه في حركية العابر المقيم وثباته.

وحين ينفتح ستار العنونة على صور المتن الشعريّ وتشكيلاته ورؤاه، فإنّ ثنائية (العابر المقيم) الجدلية تأخذ زمام المبادرة الشعرية بقوّة وهيمنة وحضور لافت ومثير، لتعبّر عن خصوصية ذاتها بهذه الصور والتشكيلات والتمظهرات والرؤى بصيغ مختلفة ومتنوعة وفاعلة شعرياً:

طيورٌ مهاجرةٌ. أبراجٌ بوارج. كيف لماذا أنّى أين؟ [6]

يمثّل الدال الجمعيّ المنكّر ((الطيور)) مثالاً رمزياً لديمومة الحركة الطائرة، وحين ينفتح على صفته ((مهاجرة)) تتضاعف القيمة الرمزية لديمومة الحركة وموسميتها على النحو الذي تحقق فيه معنى (العابر)، ويتواصل النسق الشعريّ البصريّ في سياق خطّيّ يعبر إلى دالّين جمعيين منكّرين غير معطوفين نحوياً على بعضهما ((أبراج، بوارج))، على الرغم من تناسبهما الإيقاعيّ وتناسبهما المكانيّ (المائيّ)، ليحقق على نحو ما معنى (الإقامة) بحيث يشعل رغبة الفضاء بإيقاد ثورة الأسئلة ((كيف لماذا أنّى أين))، وهي تتوجّه صوب الرؤيا والرؤية والزمان والمكان، في تلاحق استفهاميّ كثيف يستهدف شحن الفضاء بجدل الحركة والثبات أكثر وأوسع وأعمق وأخطر من البحث عن إجابات.

إنّ كثافة التعبير الاستفهاميّ وهو يضع عنف الأسئلة في هذا الحيّز المكانيّ الضيّق ((كيف لماذا أنّى أين))، الذي قد يضيّق مساحة التأويل القرائيّ لفرط التدافع الدلاليّ المتمخّض عن كثافة معاني السؤال، غير أنّ التواصل الاستفهاميّ المتعلّق

ببذر الأسئلة في المحيط الشعريّ من شأنه أن يبرّر هذه الكثافة ويسعى إلى تمثلها والسعي إلى مقاربتها شعرياً:

إذاً، هل تعانقُ الرملَ أيها الماء، هل تعانقُ الماءَ أيها الرمل؟
هل العابر هو وحده المقيم؟ هل الأبديّ هو، وحده، الفقيرُ إلى الزائل؟[7]

((إذاً)) تمثّل لحظة توقّف دلالية (ذات منطق رياضيّ) تبشّر بوصول حركة البرهنة على ثبات الفروض إلى ضفاف النتيجة النهائية.

إلّا أنّ النتيجة هنا لا تؤول إلى الثبات والاستقرار كما هو متوقّع، بل تعبر ذلك إلى فضاء الاستفهام المتداخل من المقيم إلى العابر (هل تعانق الرمل أيها الماء؟)، في مفاعلة مؤنسنة تجعل سؤال العناق قائماً ومصحوباً باحتمال دائم يضع المنادى المتعدّد (أيها الماء/أيها الرمل) موضع الشكّ والإيهام والغموض بين الفاعل (الرمل/الماء) والمفعول (الماء/الرمل).

ثم ما تلبث دائرة الاستفهام أن تتسع وتتكثّف وتتضاعف إشكاليتها الشعرية (هل العابر هو وحده المقيم؟)، وكأنّ السؤال هنا هو إقرار بثبات اليقين، مشفوعاً بأفق استفهاميّ ذي أدوات تعبير صوفية (هل الأبديّ هو، وحده، الفقيرُ إلى/الزائل؟)، إذ يكتسب (الأبديّ) قوّة حضور شعرية بالغة التركيز في الضمير (هو) وفي الوضع الحاليّ المؤكّد (وحده) موازياً (الفقير إلى الزائل)، وهو يحيل على معادله السيميائيّ (الغنيّ إلى المتلبث).

(الصحراء) أنثى أزلية مقيمة في ذاتها، وفي الطبيعة، وفي الأشياء والمفاهيم، وفي التاريخ والجغرافيا، وفي الذاكرة والحلم، أنثى جائعة وظمأى وتوّاقة للتواصل والاتصال، مفتوحة على الظاهر والباطن والغامض والسحريّ، ولها إيقاع عميق ذو صدى (ندائيّ) موغل في الفضاء لا ينتهي ولا ينفد، تتحرّر من صمت إقامتها حين تلتقي العابر (العشب) لقاءً إيروسياً يلتئم في حيّز الأداء (سرير) بدلالة الفعل الموحي بالاتصال (نامت)، داخل لحظة اللقاء الخاطف (فجأة) بين المذكّر العابر (العشب) والمؤنّث المقيم (الصحراء):

الصحراءُ التي نامت فجأةً في سرير العشب،
تنهض وترقص. [8]

هذا اللقاء الذي ينفتح في معنى الأنثى (الصحراء) هو روحُ الحياة ينقلها من السبات العميق إلى الحركة الناهضة (تنهض)، ومن الحياد السرابيّ إلى الفرح الراقص (ترقص)، على النحو الذي يتحوّل فيه (العابر) إلى ضرورة فعلية أكيدة لا مناص منها لـ (المقيم) من أجل المعنى ثم بعد ذلك من أجل الحياة.

العابرُ مقيمٌ في الحركة، والمقيمُ عابرٌ في السكون، تتحرّى هذه المعادلة الملتبسة في إشكاليتها الانفتاح على كتاب الدهشة في الفضاء الأدونيسيّ للعثور في مرجل أسئلتها على ابتكار مفتاح شعريّ يكون بوسعه فكّ شفرة المعنى.

نحو مفهوم جديد للكتابة الشعريّة

تعدّ إشكالية المفهوم واحدة من أهم وأخطر إشكاليات المعرفة ـ بشتّى صنوفها ـ على صعيد وضع الحدود والأسس العلمية الواضحة والدقيقة والعميقة للإنتاج المعرفيّ، ولا شكّ في أنّ المعرفة الأدبية ـ ومن ضمنها المعرفة الشعرية ـ تقع في صلب هذه المعرفة وجوهرها، وربما كانت المعرفة الشعرية بحكم طبيعتها الفنية النوعية من أكثر أنواع المعارف تعقيداً وغموضاً، على النحو الذي تحتاج فيه إلى إنشاء مفهوم متجدّد بشكل مستمرّ يستجيب لتطوّر المعرفة في الحقول الأخرى من جهة، ويتلاءم مع التحوّلات العميقة للنفس الإنسانية بمنظوماتها العاطفية والانفعالية والوجدانية والحسية والجمالية.

إنّ الشاعر الحديث على هذا الأساس يتحتّم عليه الاجتهاد الدائب والمستمر في البحث عن سبل جديدة ومبتكرة ومثمرة لتطوير فعاليته الشعرية الجديدة، نحو إنجاز وابتكار مفهوم جديد ومغاير للكتابة الشعرية في كلّ مرحلة، يتجاوز فيها آخر نصّ له، ويضخّ تجربته الشعرية بدماء جديدة أكثر حيوية ونشاطاً وقدرة على الحياة والفعل والتأثير، وهو أمر ينطوي على صعوبة بالغة تتعلّق بقابلية الشاعر الثقافية والرؤيوية والفكرية والحضارية والإنسانية والروحية على ابتكار مفهوم جديد للكتابة الشعرية في كلّ مرة.

الشاعر أدونيس أحد أبرز الشعراء العرب المعاصرين في سياق القدرة على صوغ مفهوم جديد ودائم التطوّر للشعر يغذّي به تجربته دائماً، إذ هو يحيط تجربته بعناية تأملية بالغة ويحرسها بوعي نموذجيّ بالغ الكثافة والدقّة والمعرفة والحداثة، ويشتغل على هذا المفهوم برؤية شاملة لا تتوقّف عند حدود العمل على اللغة الشعرية ذاتها من جهة فضاء التعبير بمستواه الدلاليّ العام، بل تتجاوز ذلك نحو منطقة التشكيل، وهي المنطقة الحاسمة في إنجاز مفهوم جديد للكتابة الشعرية، يؤسس لإشراقة مغايرة يتجاوز فيها الشاعر تجربته/تجاربه السابقة، ويتفوّق عليها ويخترقها، ويعبرها ليقيم في الجديد.

إنّ منطقة التشكيل الشعريّ على هذا الصعيد هي المنطقة الحاسمة، التي يمكن بوساطتها إدراك قدرة النصّ الشعريّ على المغايرة والتجاوز والتطوّر وتحقيق النقلة النوعية المطلوبة لإنجاز المفهوم، إذ ((يشتغل (التشكيل) بوصفه مصطلحاً أدبياً في مجال فنّ الشعر على نطاق واسع، ويتمظهر على هذا الأساس مصطلح (التشكيل الشعريّ) تمظهراً كبيراً في الاستعمال النقديّ، وهو يصف الحراك الفنيّ والجماليّ

والسيميائيّ داخل بنية القصيدة وخارجها وحولها وفي فضائها.))[9]، على النحو الذي يضع الكتابة الشعرية في قلب هذا المسار وفي محرقه، وفي نقطة توتّره، وفي قمّته، وعلى سفوحه.

لذا واستناداً إلى معطيات هذه الرؤية التي تقارب المفهوم الجديد للشعر نجد أنّ ((قصيدة أدونيس تأتي دائماً حافلة بكلّ شيء تقريباً، فعلى صعيد اللغة هي باستمرار اختراقية ومتجاوزة ومتحدّية، ومشتغلة في السياق التشكيليّ على إعادة إنتاج لغة ثانية من رحم اللغة الأولى، وعلى صعيد الإحالات هي على الدوام مكتظّة بكثافة إحالية هائلة يصعب تقصّيها إلا بجهد استثنائي وكدّ ذهنيّ عالي المستوى، وعلى صعيد التفنّن الصوريّ والتمثيليّ هي ـ في أكثر الأحوال ـ منفتحة على تجريبية منقطعة النظير في صناعة الصورة وتشكيل رؤيتها، وفضلاً عن ذلك فلها دائماً طبيعة إيقاعية نوعية فائقة الخصوصية تحتاج إلى وعي إيقاعيّ عالٍ لتمثّلها والإحساس بروحها. قصيدته تشتغل على فضاء التشكيل الشعريّ في أرفع درجاته وأعلى مستوياته، وتمتحن هذا الفضاء امتحاناً قاسياً عبر استكشاف دائم للحقول الجمالية التي تحفل بها خطوط القصيدة ومنعرجاتها وتخومها ومتاهاتها، على النحو الذي تلتئم فيه كلّ هذه الإمكانات ضمن منطقة تعبيرية زاخرة وغزيرة ومشتبكة بروح الشعر، تحتشد احتشاداً بالغ الانتظام والصيرورة والحركية والإثارة والإدهاش والتحدّي.))[10].

إنّها توغلٌ في جوهر الأشياء عبر استخدام لغة مكهربة بالمعنى وليست ذات دلالة قصدية تحوم حول جاهزية المعنى في صيرورته القولية، بل ينفتح الدالّ فيها على حساسية الكلام وخصبه وقوّته التعبيرية السيميائية، ويبتكر دلالته الشعرية المتموّجة والمشحونة بطاقة هائلة على تحدّي آليّات التأويل من أجل إشكالية معنى لا تقف عند حدّ.

غير أنّ هذا المفهوم الجديد للكتابة الشعرية الذي يشتغل عليه أدونيس في سياق التطوّر المستمر لتجربته، يصطدم على صعيد التلقّي بحاجز الحاضنة الثقافية التي عليها أن تحتوي هذا المفهوم وتفعّله وتفهم أطروحته، إذ لا بدّ ـ بحسب أدونيس ـ ((من تعميق العلاقة بين الشعر والثقافة، بمعناها الإبداعيّ. مجتمع لا يُبدع ثقافته المتميزة، كيف يمكن أن يقبل رؤية شعرية إبداعية ومتميزة؟ لا ينمو الشعر العظيم، ولا يُقدّر ويفهم، إلّا داخل ثقافة عظيمة. ومهما كان النصّ الشعريّ أو الفكري عظيماً، فهو يصغر عندما يقرؤه عقلٌ صغير. ومشكلتنا الأولى الشعرية والثقافية والسياسية، في الحياة العربية هي في هذا العقل الصغير المُهيمن. في هذا الأفق، وبالهواجس التي يثيرها))[11]، على النحو الذي يقلّل من فتوحات المنجز الجديد في

الكتابة الشعرية الجديدة ويحدّ من طموحاته، إن لم يقف في الضدّ منها، ويحاربها، ويسعى إلى إجهاض أطروحتها، والحطّ من قيمة حداثتها ومغايرتها.

الكتابة الشعرية الجديدة في هذا المضمار تسعى إلى ابتكار مفهوم جديد تستمرّ جدّته بلا هوادة، ولا يقتنع بما يحققه من مكاسب آنيّة تحاول إيهامه بنجاح حاسم، بل يجتهد على نحو كلّي وشامل وعميق وواعٍ ومسؤول في البحث المستمرّ عن إمكانات أخرى، ومجالات أخرى، ومساقات أخرى، ويعبّر عن ذلك أدونيس بقوله: ((أميل، شخصياً، إلى الشعر الذي لا يعيد إنتاج الأشياء، وإنّما يهدمها برؤية جديدة وشاملة، ويعيد تكوينها، مبتكراً عالماً آخر، بلغة أخرى، وفي أفقٍ آخر.))[12]، بمعنى تحقيق التجاوز والعبور والانتقال نحو فضاء آخر تتهيأ فيه للتجربة فرصة جديدة للتعبير والتشكيل والرؤية.

يعبّر أدونيس عن مفهومه النوعيّ العميق للكتابة الشعرية في سياق تحليل واعٍ لوظيفة الغنائية في الشعرية، إذ الغنائية لديه نوعان، نوع سلبيّ لا يصنع شعراً عظيماً لارتباطه بالموضوع والمناسبة حصراً، ونوع آخر يرتبط بالحياة والحب والتجربة بمعانيها الجوهرية السامية غير المرتبطة بموضوع أو مناسبة، فيقول: ((لستُ مَيّالاً إلى غنائية البكاء والندب، غنائية الرثاء الذاتيّ أو المدح الذاتيّ. لكنّ كلّ شعر عظيم إنما هو شعر غنائيّ من حيث إنه يحوّل الكون كلّه إلى نشيد، والإنسان إلى صوتٍ وموسيقى.))[13].

إذ إنّ إيقاع الكون وإيقاع الإنسان وإيقاع الطبيعة وإيقاع الحياة تتركّز جميعاً في فضاء الشعر، حيث يتفجّر النشيد الكونيّ إلى حياة حرّة وكريمة وجميلة مشحونة بكلّ ما هو حضاريّ وراقٍ، ويتحوّل الإنسان إلى طبيعة مموسقة تنشر البهجة والفرح في الأرض لتعزّز وجوده الحيّ والمنتج في هذه الحياة.

يعترف أدونيس على صعيد صناعة مفهوم جديد للكتابة الشعرية في تجربته بفتح هذه التجربة على مموّل آخر غير الموروث الثقافيّ العربيّ، وجذر آخر غير الجذر اللغويّ العربيّ، إذ يقول: ((شعري متأصلٌ في الذاتية العربية، غير أنّ الآخرية، وبخاصة الفرنسية، متموجةٌ في هذه الذاتية كما لو أنها جزء منها. ولهذا يبدو شعري مختلفاً عن الشعر الفرنسيّ، وفي الوقت نفسه مؤتلِفاً معه. وفي هذا ما نبّه القرّاء الفرنسيين وبخاصة الشعراء إلى أبعاد شعرية وفكرية يهتمون بها: كمثل الوحدة بين الشعر والفكر، وكمثل الغنائية الأرضية الجسدية، نقيضاً لتلك الانفعالية الغضبية الفردية، أو الحَزْنية. وكمثل الشفوية، والترحّل، والوحدة بين المرئيّ واللامرئيّ، المعقول واللامعقول... هذا كلّه خلق مناخاً من الاهتمام بشعريّ في فرنسا – قراءة، وتأثيراً.))[14]، على النحو الذي لا يتوقف المفهوم الجديد للكتابة الشعرية فيه على مصدر وحيد ونهائيّ وحاسم، بل كان لأدونيس سعي حثيث وعميق

لتخصيب تجربته الكتابية الشعرية حين فاعلَها بتجربة الشعر الفرنسيّ في سياق معيّن ملائم ومستجيب من سياقاته، قاد فيه المفهوم نحو تثمير نصه الشعريّ على مستوى اللغة والبناء والتشكيل والرؤية والفكر والقيمة والحضارة، وأنتج في الوقت نفسه قدرة على لفت انتباه القارئ الفرنسيّ وقد وجد في شعر أدونيس همّاً جمالياً بوسعه إدراكه والتفاهم معه وتلقّيه على هذا المستوى.

وحين لا يعترض أدونيس بطبيعة فهمه لجوهر الفعالية في الكتابة الشعرية الجديدة على الموضوع الشعريّ وأسلوبية التعبير عنه بقوله: ((لا أعترض على الشاعر في أيّ شيء يقوله، أكان يومياً تفصيلياً، حميماً، أو كان إنسانياً، كونياً. يمكن للشعر أن يتحدث عن كلّ شيء، دون حدٍّ أو حصر.))[15]، فإنّ ذلك فيما يعنيه إنّما يعني أنّ الأدوات لديه هي عنصر الحسم في التشكيل والتعبير وإنجاز الرؤية وتمثيل الفكر، تلك الأدوات التي يجب أن تظلّ مشحونة ومدرّبة وقابلة للتطور والتخصيب والإضافة والإفادة، وقادرة دائماً على التجاوز والارتفاع بالموضوع إلى أقصى درجة شعرية ممكنة.

تعدّ قضية العودة إلى الجذور والينابيع الصافية الدائمة الإشراق والتجلّي والثراء مثلاً من القضايا الشعرية والإنسانية الجمالية التي يُعنى بها أدونيس كثيراً، فهو يعود إليها برغبة الاكتشاف والمعرفة والدرس الحرّ والديمقراطيّ، بعيداً عن التعصّب من جهة، أو الإحساس بالدونية من جهة أخرى، وربّما كانت هذه (العَودات) المعرفية المشحونة بعاطفة شعرية استثنائية إلى الجذور وقراءتها وتقويمها برؤية معرفية ناضجة وموضوعية وعارفة، هي ما هيّأ له فرصة الكشف عن خصوصيات الذات بوساطة الجذور، ولاسيّما في مقاربة جدل الطبيعيّ والثقافيّ ضمن علاقة تبدو إشكالية على نحو ما لا تخلو من غموض.

تتكشّف أولى الخطوط الإشكالية لهذه العلاقة في سياق العلاقة بين المدينة التي عرفها أدونيس في مرحلة مبكرّة نسبياً من وعيه الفكريّ والإبداعيّ، والقرية التي ينتمي إليها ويعود إليها جذرياً على صعيد المكان، مع كلّ ما يترتّب عليه ذلك من تفاصيل وملحقات وقضايا وحيثيات ((الحقيقة، هناك مشكلة، من جهة أنا كائن متغرّب منفصل غير مرتبط، مدينيّ. من جهة ثانية لم أعش كما ينبغي مرحلة الطفولة، ومرحلة العلاقة بالأمومة، ومرحلة العلاقة بالأبوة. هل رغبتي في العودة إلى القرية نوع من الثأر تقوم به الطبيعة فيّ ضد المدينة، ويقوم به الاستقرار الطبيعيّ ضدّ الترحّل المدينيّ؟ أعترف بهذه المشكلة، ولا أعرف كيف أحلّلها.))[16]، إذ هي تنطوي هنا على كثير من مظاهر التعقيد والإشكال والغموض على النحو الذي يستعصي على الحلّ والتحليل، وربما تكون فرصة ذلك في التعبير بالشعر الذي يكون

بوسعه مقاربة المشكلة مقاربة خارج منطقية، لما يتمتّع به الشعر من قدرة خارقة على التعبير عما يعجز المنطق التعبير عنه.

الكتابة الشعرية عند أدونيس على هذا الأساس تنطوي بطبيعتها على قدر عالٍ من السحر والكشف والاستعادة والتمثّل والتخيّل والغموض والشفافية والمرآوية، على أنها لم تبتدع هذه الخصوصية في تشفير خطابها وتحميله هذا الزخم من الكثافة الجمالية المتعددة والمتنوعة، إذ ترتكز على شبكة مرجعيات وموجّهات وموارد ومنابع ومغذّيات وروافد تكمن أساساً في الخطاب النثريّ، فضلاً على المرجعية الشعرية التي تلتقي بالشعرية العربية في أرفع نماذجها وأعلى مستوياتها.

يقول أدونيس في سياق بحثه الدؤوب والمضني عن مساحات تجلّ جديدة ومبتكرة للكتابة، وتحليل الخطاب، وتثمير الوعي وتنشيط ادواته، وتخصيب اللغة في إجراءاتها التشكيلية والتعبيرية والتصويرية: ((أعدتُ اكتشاف اللغة الصوفية، في معزل عن الدين. ورأيت أنّ هناك مفهومات مشتركة بين الصوفية والسوريالية. مثلاً، ما سمّته السوريالية بالكتابة الأوتوماتيكية، أو الآليّة، كانت الصوفية تسميه إملاء، أو شطحاً. وهو الكتابة الخارجة على كلّ رقابة عقلية. وما سمّته «النشوة»، كانت الصوفية تسمّيه «الانخطاف». وما كان يقوله رامبو: «الأنا آخر»، كانت الصوفية تقوله، بطريقتها: «الأنا لا أنا»، أو «الآخر هو أنا» – بحيث إن الإنسان لا يصل، في سفره نحو ذاته، إلّا عبر الآخر. فالآخر عنصرٌ تكوينيٌّ من عناصر الذات. وعَبر ذلك أعدت اكتشاف معنى الهوية. الهوية في التصوّف ليست إرثاً، أو ليست جاهزة مُسبقاً، وإنما هي ابتكارٌ دائم. فكأن هوية الإنسان لا تجيء من ورائه أو ماضيه، وإنما تجيء من الأمام، أو من المستقبل. إضافة إلى مفهومات أخرى كثيرة، فصّلتها في كتابي الذي صدر منذ سنوات، وأعيد طبعه مراراً: «الصوفية والسوريالية».))[17].

ولم يكن هذا الكتاب في تجربة أدونيس البحثية عن خطاب لغة مختلف وستراتيجية كتابة مغايرة كتاباً في النظرية حسب، بل كان كتاباً في التجربة الكتابية المنتجة لمجالات جديدة وآفاق مبتكرة، نهل منه أدونيس الكثير مما اكتشفه من إمكانات تشكيلية وتعبيرية هائلة في كنز هذه اللغة، على النحو الذي اشتغل عليها بعمق وحيوية وجمالية واسعة قادته باستمرار إلى اكتشاف مجاهيل وغابات ساحرة ومدهشة.

يلخّص أدونيس رؤيته ومفهومه للكتابة الشعرية على هذا النحو بقوله: ((لكنّ المهم، أو الأساس هو كيف يقول الشاعر هذا الشيء؟ كيف يقاربُه، وما مستوى هذه المقاربة، رؤية، ولغة؟ والشعرية هي هُنا في كيفية قول الشيء، وليست في الشيء بحدّ ذاته. فلا فضلَ للكونيّ على اليوميّ، أو لهذا على ذاك إلّا بالشعر.))[18]، إذ هو

يحيل كليّاً على الأدوات والآليّات التي تشكّل أسلوبية التعبير وتقود إلى صوغ مفهوم ((التشكيل)) على نحو أدونيسيّ متفرّد، حيث لا يسهم في إنجازه عادةً سوى كبار الشعراء والمبدعين.

إنّ الإحالة على سلامة الأدوات وكفاءتها وشحذها من شأنه أن يسهم في خلق مناخ مثاليّ وحرّ لبناء الحالة الشعرية على أفضل نحو، ((إنّما الشعر ينشىء علاقات جديدة بين الكلمة والكلمة، وبين الكلمة والأشياء، إذاً علاقات جديدة بين الإنسان والعالم، وهو يقدّم صورة جديدة عن العالم الجديد والصورة الجديدة تفعل فيمن يقرؤها أو يتأثر بها، إنّ عمل الشعر غير مباشر ولا يمكن أن يكون مباشراً))[19]، لذا فهو لا يعمل في الأعماق غير المرئية إلّا بوسائل رؤية غير تقليدية ولا عادية.

على هذا النحو فإنّ أدونيس يُدخِل شعره في إطار عمل الفكر حين يتمكّن من إخضاع الفكر لحساسية الشعر، فهو يقول في صدد تجربته القائمة على تجربة الشعرية العربية ((لا أفصل بين الشعر والفكر، وكلّ شعر عظيم حتى عند العرب كان شعراً يعتمد على الفكر))[20]، بالمعنى الذي يكون فيه الشعر منتجاً عقلياً وحسياً وانفعالياً في نهاية الأمر كما هي الحال في إنتاج الفكر الذي لا يخلو دائماً من ألق شعريّ ما.

ولعلّ صلة الشعر بالفكر تنهض أساساً على موضوع التناص والتعالق الضروريّ بين الأفكار والنصوص والحكايات والرؤى والفضاءات، إنّ ((الثقافة مثل الهواء إذا لم يتنشّق الإنسان الهواء فإنّه يختنق، ومن هنا فإنّ الكاتب أو المثقف إن لم يقرأ الثقافة قراءة محكمة فإنّ التأثير واقع لا محالة وهذا التأثير كالعودة على الماضي من أجل اختراقه وتجاوزه، لا من أجل أن تثبت عنده وتكرّره، فالتأثير يجب أن يتمثّل ويتحوّل شخصياً بحيث يصبح كأنه اندمج بتجربتك وأصبح جزءاً منها ولست أنت جزءاً منه، فبهذا المعنى كلّ كاتب بإطلاق إذا كان كاتباً مهماً فهو كاتب متأثر بشكل أو بآخر، فلا كتابة من دون تأثر ولا أحد يخترع الموضوعات فأنت لا تخترع الحبّ ولا تخترع الموت ولا البطولة، وإنما تخترع طريقة تعبيرك عن تجربة لم يعشها غيرك أنت فهذا هو الإبداع))[21]، إذ يتميّز الشاعر بفرادة التعبير وخصوصيته الجمالية واستقلالية فضائه ولغة تجربته النوعية.

في عنونة تفصيلية ذات تشكيل زمنيّ عالي التداولية والتعرّف والاستخدام، تتناول يد أدونيس الشاعرة منطقة الليل والفجر لتتلمّسها وتتفحّص محتوياتها الجمالية الاستثنائية على صعيد تشغيل حواس التلقّي:

الليل والفجر:

صورٌ لليلِ داخلَ الليل

تزيّنُ دفترَ الفجر:

هي أمتعُ ما يُقرأ فيهِ،
وأشهى ما يُرى[22]

الليل جسد أسود يختزن في داخله طاقة هائلة من البياض والإشراق (صور لليل داخل الليل)، تتشكّل هذه الطاقة بهيئة صور، الصور حكمتها الظهور والبروز وتحفيز النظر وتحريض القراءة البصرية على التفاعل مع معطياتها، ولذا فهي قادرة بحكم الوظيفة والتشكّل على أن تزيّن (دفتر الفجر) حين يغيب الليل بجسده الأسود ويترك مكان الفعل لـ (صور الليل) وقد تمظهرت وفرضت خطابها الجماليّ (تزيّن) في دائرة الرؤية القابلة للإبصار والقراءة (دفتر الفجر).

بعد هذا الخروج الاستيلاديّ للصور المضيئة لليل وقد انعتقت من جسده الأسود يكون متاحاً لصوت الراوي الشعريّ أن يكشف عن (رغبته) في القراءة بحثاً عن المتعة (أمتع) وإشباعاً لشهية البصر (أشهى)، إذ تتحوّل العين (القارئة/الراوية) إلى فاعل إيروسيّ يسعى إلى الإمتاع والإشباع فيما هو قابل للقراءة والرؤية من صور الليل.

العلاقة بين (الليل) و (الفجر) علاقة طبيعية دائرية تبدو وكأنها في الأصل علاقة شعرية، إذ كلّما تقدّم الليل زمنياً نحو الفجر، فإنّه يمشي في طريق غيابه وتلاشيه، والفجر يستقبل الليل ليختزن ظلمته ويمضي بها نحو نهار ينتهي حين ينفد وقود الضوء، لتنفلت الظلمة المختزنة مرّة أخرى وتندلع في الفضاء مكوّنة ليلاً جديداً، لذا فإنّ عمل الليل (في نزع الأغطية عن سرير الفجر) يمثل (أصعب أوقاته) لأنّ فعل نزع الأغطية عن سرير الفجر إنّما هو السعي الحثيث إلى إيقاظ الفجر، ومن ثمّ فإن ترجّل الفجر عن سريره يعني إعلاناً رسمياً عن اندحار الليل وغيابه، وكأنّ فعل الليل هنا شكل من أشكال الانتحار الذي لا مناص منه بدلالة (أصعب).

لكنّ الفجر في النسق الموازي يمضي (أطيب أوقاته) في (ترتيب فراش الليل/اختيار الأغطية والوسائد)، لأنه يحتفل بولادته المرهونة بموت الليل، لذا هو يقدّم عزاءه الأنيق في نسقين متضاهيين (ترتيب/اختيار).

المشهد الشعريّ التناظريّ والتعادليّ بين صورة الليل المقيّدة بـ (أصعب) و (نزع)، وصورة الفجر الحرّة في (أطيب) و (ترتيب + اختيار)، يؤلّف المعادلة الجدلية الدائرية التي تُظهِر آليّة التوالد والتناسل المتعاقب بين الظلمة والنور/الليل والفجر/الموت والحياة.

يُمضي الليلُ أصعبَ أوقاتهِ
في نزعِ الأغطيةِ عن سريرِ الفجر،
يُمضي الفجرُ أطيبَ أوقاتهِ
في ترتيبِ فراشِ الليل،

وفي اختيار الأغطيةِ والوسائد. [23]

في مدرج ((يقين الليل)) ـ وهو يرفع العنوان إلى مرتبة ثبات الرؤيا واستقرار الرؤية التي تعكسها علامة (اليقين)، على الرغم من الحراك المستديم الكامن في (الموج) ـ، ينفلت صوت الراوي الشعريّ الذاتيّ برحابة وانطلاق وحريّة مخاطباً (الشعر) بوصفه مفتاحاً مقترحاً للاكتشاف بحثاً عن سبيل لولوج كتاب الدهشة.

يبدأ الصوت خطابه بالانفتاح الكامل على الماضي وصولاً إلى لحظة الراهن (حتى الآن) متقدمّاً نحو فضاء المنادى المقصود بتحديد وقوّة (أيها الشعر)، من أجل أن يختزن كلامه في جملة بالغة الثراء والكثافة والمجاز، ومكتظّة بقيمة العتاب الاستفهاميّ ((لم تفتح لي أيّةَ نافذةٍ/على ذلك المجهول الذي تعدُ به))، عبر حساسية التضاد السيميائيّ بين (نافذة) و (المجهول).

الشعر يعد دائماً بالمجهول، والمجهول فضاء مغلق على ذاته ومحجوب عن الضوء والتعرّف، والنافذة المطلوبة للتوصل بالمجهول عصيّة على الفتح، لأنّ فتحها يعني الإخلال بقدسية المجهول وفكّ حجبه والسماح بمرور الضوء الذي يلوّث معنى الغياب، ومن ثم يكفّ الشعر عن اللعب حين يفي بوعده، إذ إنّ قيمة شعريته وبراعة معناه تكمن في أنّ وعد الشعر وعدٌ محتال يتقصّد الإيهام ليجعل العلاقة بين جزئي عتبة العنوان (يقين الموج) علاقة قلقة وملتبسة وشائكة على الرغم من تضايفها:

يقين الموج:
حتى الآن، أيها الشعر،
لم تفتح لي أيّةَ نافذةٍ
على ذلك المجهول الذي تعدُ به. [24]

يتوجّه خطاب الراوي الجمعيّ نحو البحر في عنوان تعرّفيّ بلسان جمعيّ (نعرف، أيّها البحر)، يتوازى فيه المنادي (البحر/الذات الشاعرة) مع المنادى (الشعر) داخل رابطة رمزية واحدة.

الخطاب الذي يتوجّه إلى المنادى (البحر) هو خطاب إخباريّ يحرّر رغبة البوح بالمعرفة عند الراوي الشعريّ، إذ يبدأ من منطقة غير معيّنة في التاريخ السيرذاتيّ للبحر (منذ نشوئك) ينطلق منها صوته ذو الطابع الأزليّ (لم تتوقف)، وذو الهوية الفنية بمنطقها الجماليّ (عزف تلك الموسيقى)، وهو يعود إلى لحظة الابتكار الأولى التي صاغت نموذجه المحلّق فوق الزمن (ابتكرتها طفولة أمواجك) حيث اليقين الحقيقيّ، لينتقل المجال الصوريّ نحو شعرية التشكيل في صوغها البارع المعبّر عن بكارة الصوت وطرافته ((لكن، كلما أصغينا إليك،/يخيّلُ كأنك تعزف للمرّة الأولى))، في القدرة على التجدّد المستمر وبعث الدهشة وتكرار المتعة ذاتها من دون توقّف، على النحو الذي يسمح بابتكار مفتاح جديد آخر من مفاتيح المعنى:

نعرف، أيها البحر:
منذ نشوئكَ،
لم تتوقف عن عزف تلك الموسيقى
التي ابتكرتْها طفولة أمواجك.
لكن، كلما أصغينا إليك،
يخيّلُ كأنك تعزف للمرّة الأولى. (25)

يتجلّى خطاب الموج تارة أخرى وهو يقدّم صوته هامساً ينشطر على نسقين متوازيين، يخضع كلّ نسق منهما لطبيعة حركته، ففي حركة المدّ وهي حركة القوّة والاندفاع والغمر يتحوّل خطاب الموج نحو (الشاطئ) إلى رؤية فلسفية مشدودة بإيقاع خاصّ (لا رغبة لي غير الرغبة)، إمعاناً في تكريس وتفعيل الحسّ الإيروسيّ داخل مشهد الالتحام بين ذكورة الموج وأنوثة الشاطئ.

وينفتح النسق الثاني من خطاب الموج في حركة الجزر وهي حركة الانسحاب والعودة إلى باطن البحر، بعد حركة التقدّم والعناق والاحتضان، إذ تنتقل حساسية الكلام الشعريّ في دائرة الفعل (يهمس) إلى تشكيل رؤية صوفية تستثمر معجم التعبير الصوفيّ لتفعيل جدل العلاقة التضادية بين الداخل والخارج، وبين المتعدّد والواحد، إذ يصبح الخارج داخلاً آخر، والمتعدّد يظلّ واحداً، في صياغة شعرية إشكالية تعكس مزاج الموجة في حراكها المتعدّد والمستمرّ، الخارج والداخل، وفي تلقّي الشاطئ لهذا التعالق الحركيّ والمظهريّ بين الخارج داخلاً والداخل خارجاً، ثم المتعدّد الواحد والواحد المتعدّد:

"لا رغبةَ لي غير الرغبة":
يهمس الموجُ للشاطئ، في المدّ.
في الجزرِ، يهمسُ:
"أنا الداخلُ
وليس الخارج إلا داخلاً آخر.
هكذا أتعدّدُ،
وأظلّ واحداً" (26)

الماء دالّ سيميائيّ عميق مخضّب بالشعرية، لا بل هو في أصله وجذره العلاميّ الأصيل كائن شعريّ بامتياز، والكلام الذي لا ماء فيه لا شعر فيه، إنه أحد أبرز مفاتيح المعنى الذي بوسعه دائماً تقليب صفحات كتاب الدهشة بمتعة ويسر وجمالية، وهو عند أدونيس طاقة جبّارة لابتكار الطبيعة وكتابتها:

"الماءُ يلامسُ، ينفذُ ويخترقُ،
هكذا يكتبُ الجذور. هكذا يتخطّاها.

الطبيعةُ كتابةُ الماء. [27]

الماء على صعيد الفعل الدراميّ شخصية درامية تصنع أفعالها ببراعة عالية وقصدية بالغة الدقّة والصيرورة، إنّ الموجة الأولى المتلاحقة من أفعال الماء (يلامس/ ينفذ/يخترق) مبنية بناءً سردياً دراماياً تعاضدياً وتوالدياً داخل دائرة مُحكمة التخطيط، الفعل الأول (يلامس) يحيل على اللقاء الحسّي الأوّل الذي لا يخلو من قيمة إيروسية تكمن في النيّة العميقة لجذر الفعل، وحين ينتقل إلى ميدان الفعل الثاني (ينفذ) فإنه يعمّق هذه القيمة الإيروسية من جهة، ويتقدّم من جهة أخرى خطوة جديدة في سياق التشكيل السرد ـ دراميّ لحكاية الماء، تبلغ القيمة الإيروسية أعلى مراحل إنتاجها الدلاليّ في الفعل الثالث (يخترق)، وهو يعلن نجاح المسيرة المائية في إنجاز مهمتها.

إنّ التشكيل البصريّ للجملة الشعرية (الماء يلامس، ينفذ ويخترق) بهيمنة (الماء) الابتدائية على صور الجملة، وانفلات أفعاله من محيطه في نسق خطّيّ مستقيم ذاهب إلى ختام العرض الدراميّ لحكاية الماء يستقطب رغبة البصر كلياً في رؤية تفصيلية ممسرحة لحركية الأفعال وتواشجها وتعاشقها.

وحين يستقر الوضع الشعريّ للراوي بعد أن تأخذ حكاية الماء أبعادها الفعلية كاملة في منطقة التشكيل النصّيّ، ينتقل الراوي الشعريّ إلى مرحلة توسيع الرؤية الشعرية بوساطة إدخال عناصر جديدة تضيء المشهد الشعري وتُظهِر تفاصيله أكثر، وعلى مرحلتين، المرحلة الأولى هي مرحلة الكتابة ((هكذا تكتب الجذور))، وحين ينهض الماء بهذه المهمة فإنه يرسّخ تاريخه ويوسّع جغرافيته.

وتأتي المرحلة الثانية لتؤكّد المرحلة الأولى وتتجاوزها في الوقت نفسه ((هكذا يتخطّاها))، على النحو الذي يوازي النفاذ والاختراق، لتنتهي فعاليات التشكيل بأدواتها السردية والدرامية والسينمائية إلى رسم صورة الحياة في (الطبيعة كتابة الماء).

إذ يتحوّل الماء إلى رسّام شعريّ ماهر يكتب الطبيعة بريشة محترفة على جسد الماء، تتكشّف عن لغة مرآوية ملوّنة تحكي داخل طبقاتها حكاية الماء، وتشحن المشهد الشعريّ بسيولتها وجريانها الدائم في المعنى.

إنّ دالّ الكتابة (كتابة الماء) هنا هو دالّ مفتاحيّ مركزيّ يسعى إلى مغادرة المعنى الشفاهيّ تماماً ليؤكّد حضوره الفعليّ في سيمياء الحياة والحضارة والإنجاز والفعل، سيمياء الأشكال والتجارب والتقانات، بحيث تكون لحظة الكتابة هي لحظة التاريخ، تكتسب حياتها وحيويتها ونشاطها الخلّاق حين تكون أداة بيد الماء.

تحليل شعرية العنونة

تشتغل عتبة العنونة بإنتاجية شعرية عالية في سياق الإدراك النوعيّ لأهمية وضع العتبات النصية في معمارية التشكيل النصّيّ، إذ هي تتصدّر العمل على صعيد التلقي البصريّ والإيحاء الذهنيّ والمحتوى السيميائيّ، وتوجّه القراءة في السبيل إلى وضع فروض قرائية أوليّة وتأسيس أفق توقّع ينقل القراءة من وضع التسلية إلى وضع البحث التأويليّ، إذ تكتنز شعرية العنوان بشبكة إضاءات خلاّقة تثير أدوات القراءة كافة لتحفزّها على التركيز والاهتمام، وتحضّها على فعالية أكبر وأوسع وأعمق للعمل.

إنّ العنوان هو حارس أصيل وشرعيّ وضروريّ للنصّ، وهو حارس بصريّ وذهنيّ لا تتوقف حراسته عند حدّ، إذ يتقدّم النصّ على غلافه الظاهر ويتحدى القارئ تحدياً سافراً يؤمن فيه صورة هذه الحراسة التي ينهض بأعبائها، وهو يعدّ على هذا النحو ((عنصراً أساسياً لحفظ كيان النصّ وحمايته مما قد يتهدّده، وهو ما يفسّر الإجماع الحاصل حوله بين مختلف التيارات الأدبية، لدرجة يستحيل معها، باستثناء حالات نادرة جداً، وجود نصّ بلا عنوان))[28]، إذ إنّ النصّ بلا عنوان هو نصّ بلا حماية ولا سند ولا مرجعية، وهو نصّ ناقص وخائف وبلا هوية، معرّض للاختراق والعبث في أية لحظة.

وإذا كان للعنوان مجموعة كبيرة من الوظائف التشكيلية والجمالية والسيميائية وغيرها، فإنّ ((وظيفة العنوان الأولى المتعلّقة بالتسمية، وحدها تعتبر إجبارية لدورها الحاسم في تأمين حماية كينونة النص))[29]، ولا مناص من إشباع رغبة المتلقي وحسّ توقعه بأنه سيلتقي العنوان على سطح الغلاف قبل أيّ شيء آخر، وبوساطته تتعيّن الهوية الأولى المباشرة التي يمكن أن يضعها القارئ أمامه بوصفها فرضاً قرائياً ضمن فروض القراءة، وهو فرض ستراتيجيّ يعمل من بداية القراءة حتى نهايتها بلا توقّف.

إنّ صوغ نظام خاصّ للعنونة يخضع لفلسفة نصيّة عالية في بنائه وتشكيله، فـ((عتبة العنوان عتبة تنطوي بنائياً على قدر كبير من الحريّة في الاختيار والتنظيم والوضع، فهي لا يمكن أن تلتزم بصيغ ثانية في كلّ مستوى من مستوياتها لأنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالمتن النصّيّ في أعلى درجات تطوّره وتفلّته من القواعد والضوابط، لذا فإنّ العنونة غالباً ما تأخذ حريتها في التكوّن على وفق اجتهادات الكاتب بالنظر إلى فضاء المتن النصّيّ وموحياته ومقولاته، وهي تضيف إلى المتن النصّيّ ولا تأخذ منه))[30]، وتسهم عميقاً في بناء شعرية موضعية في منطقة العنونة تلقي بظلالها الشعرية على طبقات النصّ كلّها، وتعمل على تعزيزها وتحقيق أعلى تماسّك نصّيّ ممكن بين مكوّناتها.

الدالّ العنوانيّ الأول الذي يتربّع على عرش العنونة في ((فضاء لغبار الطلع)) هو ((فضاء))، بكلّ ما ينطوي عليه من شروع ابتدائيّ مزدحم بالشعرية والتوقّع والتخييل، وهو دالّ مفتوح نحوياً ودلالياً وإيقاعياً وحلمياً على كلّ الاحتمالات والتوقعات والظنون والقراءات، وهذا الانفتاح لا حدود له يشتغل على الاتجاهات كلّها والمستويات كلّها، ويقف منها على مسافة واحدة، وينتمي فيما بعد إلى اتجاه معيّن بحسب آليّات التوجيه التي يحظى به في سياق إسناده إلى دوال أخرى تعمل بمعيته، تأخذ منه وتعطيه في آنٍ.

دالّ ((فضاء)) العنوانيّ على وفق هذه الرؤية الدلالية الأولى يحتضن الزمان والمكان والرؤية، بوصفه آلة سرد ـ شعرية وممسرحة ومفتوحة على مساحة التخيّل، بوسعها استيعاب التقانات كلّها استناداً إلى طبيعة توجّه كلّ تقانة وهدفها وسياقها وطبيعة عملها، حيث يتمظهر الزمان والمكان وتشتغل الرؤية بأعلى كفاءة ممكنة وبحسب سبل التشغيل وحدود الحضور الزمكانيّ في مساحة العمل.

لا يتوقّف دالّ ((فضاء)) ـ على صعيد حساسية التدليل ـ على الماديّ فقط أو الروحيّ فقط، بل هو يمتدّ بأفقه على مساحات الماديّ والروحيّ انطلاقاً من الكيفية التي تتوجّه فيها إليه مفاتيح معناه في حقل الاستخدام، فهو إذاً يتضمن الحرية والرحابة والسعة والانطلاق والانفتاح المطلق، وهو في السياق ذاته قيمة كثيفة تبعث على التأمل والتخيّل والشرود والبحث والاستقصاء والقراءة الصامتة، من دون أيّة انكسارات في طبقاته ورؤياته وظلال دلالاته وجيوب معناه.

يمثّل دالّ ((فضاء)) حساسية الانغمار العميق والشاسع والكثيف والغامض في أسئلة الوجود، التي لا يمكن لها أن تتجلّى على النحو المطلوب إلّا في سياسة التحرّي الدقيق داخل بؤرة هذا الدالّ وحيويته ونشاطه الخلاّق، وفي الوقت نفسه يمكن تلمّس تجلّيات الذات في صفائها المشرق المتحدي، وفتح المجال أمامها كي تعبّر عن شعريتها وحساسية تشكيلها وتعبيرها عن جوهرها وعلاقتها بالأشياء، بحيث يصبح الفضاء عموماً أفقاً حيّاً لحضور الذات والوجود على أكثر الصور حرارة وحماساً واستعداداً للعمل والإنتاج والخلق.

كما يمكن أن يعاين دالّ ((فضاء)) بوصفه ملاذاً تؤول إليه أشياء الشاعر حين لا يجد منفذاً يرى خلاصه فيه، أو مكاناً يلجأ إليه، فيسعى إلى تشكيل هذا الفضاء ليكون بديلاً عن كلّ هذه المفقودات والضياعات والحاجات، على النحو الذي يكون فيه مستعداً لخوض غمار البحث عن مكملاته وتفاصيله الناقصة، حيث يستقرّ على رؤية معينة يستقي منها خيوط العمل الذي سيباشر به بعد استقرار الحال الشعرية.

يتيح دالّ ((فضاء)) ـ بانفتاحه على المطلق واللانهائيّ والحرّ ـ فرصة التحرّر من الأعباء (العُمرية) والعودة إلى طفولة الأشياء، حيث تتمتّع كلّ المفردات بالصفاء والألق والإشراق واللعب والانطلاق بلا حواجز أو موانع أو مصدّات، إذ إنّ إمكانية

التخلّص من أسمال العمل وأثقاله لا يمكن أن تتمّ إلا في إطار فضاء مفتوح على حرية الحركة والتفكير والتأمل والحلم والغناء واللهو واللعب.

يكتسب دالّ ((فضاء)) بُعدَهُ الاستثنائيّ النوعيّ حين يسند عبر لام التملّك إلى ((غبار الطلع))، وهنا يتحدّد أولاً ويتخصّص ثانياً، ثم يبدأ بحرثه السيميائيّ (الفضائيّ) في أرض المفهوم استناداً إلى معطيات الكثافة الدلالية والرمزية والطبيعية والأسطورية لغبار الطلع، في سياق زمنيّ مرجعيّ وآنيّ ومستقبليّ، يلتئم ويتكثّف ويعمل داخل منظومة عمل سيميائية لا تكفّ عن التدليل والترميز والتصوير.

ترتبط عبارة ((غبار الطلع)) بالمادة الجينية المرسلة إلى السماء عبر الفضاء، واستخدامها الشعريّ هنا يرتبط بعلامة سيميائية تحيل على استيلاد الحضارة وتلاقح الأجيال، والتزاوج الخفيّ بين حساسية الإنسان وحساسية الطبيعة، وقد استلّ أدونيس العبارة من طبيعية حبوب اللقاح المعروفة (لقاح الطلع) وهي تتوافر على حساسية غبار الطلع الذي يؤثر في جهاز التنفس، ويتمثّل على نحو ما معاني الربيع والفرح والاندفاع والمغامرة والحساسية الزائدة في الحبّ، فضلاً على التبشير بحياة قادمة في معنى رمزيّ عميق من معانيه الشعرية التي يشير إليها أدونيس في عنونته الكبرى.

ثمة عنوانات صغرى فصّلها أدونيس على أساس الاستجابة الهيكلية الكلية للعنونة الكبرى، إذ تبقى فعالية الدال الاستثنائيّ ((فضاء)) فعّالة في جواهر العنونة الصغرى على نحو ما، مثلما تشتغل ((غبار الطلع)) في سياق معيّن من سياقات تجليها في هذه الجواهر أيضاً، بوصفها مهيمناً سيميائياً وأسلوبياً قاراً.

العنونة الصغرى الأول جاءت طويلة نسبياً وذات طبيعة سردية وتاريخ - شعرية (فضائية) في طبقاتها الأخرى ((أسئلة لامرئ القيس من شرفة تطلّ على بحر العرب))، تشبه العنونة السردية في التراث السرديّ العربيّ الذي غالباً ما تأتي فيه العنونة على هذه الصيغة، وقد تألفت من شبكة متداخلة من الدوال هي ((أسئلة/امرئ القيس/شرفة/ بحر العرب))، وإذا كانت (أسئلة) تحيل على حساسية الفضاء الشعريّ بطريقة معينة، و (امرؤ القيس) يمثل صورة استعادية للشاعر المعاصر بمواجهة الشاعر القديم، و (شرفة) ذات طبيعة مكانية خاصة تفترض رائياً ينظر من فوق إلى تحت، وأخيراً (بحر العرب) الذي يعني نفس الدالّ ويعني ضدّه ((صحراء العرب)) في سياق شعريّ جدليّ يقترحه الفضاء، فإنّ التشكيل العنوانيّ في العنونة الصغرى هنا يستمدّ رؤيته على نحو ما من قوّة حضور العنونة الكبرى.

في العنوان الداخليّ الآخر ((جذر السوسن)) يسعى أدونيس إلى اجتذاب شبكة دلالات تتعلّق بهذا المعطى العنوانيّ الكثيف، ففي مستوى الإحالة الطبيعة بوسعنا فهم (جذر السوسن) على أنه نبات طبيعيّ مزهر معروف ومتداول كثيراً في الكثير من الأماكن، وهو من النباتات المعمرة الشتوية، وتتمتّع أزهاره بشكل قوس قزح بنفسجية أو بيضاء، وعلى صعيد الرائحة فإنّ له رائحة خفيفة مميزة لها أثر.

يتميّز (جذر السوسن) بأنه منتج لعطر نوعيّ عذب الرائحة، فضلاً على أنّه كان يستخدم بوصفه علاجاً للكثير من الحالات المرضية سابقاً، وهو ما يضيف إليه مستوى آخر من مستويات الإثراء والتخصيب الدلاليّ في الاستخدام والتوظيف والعلامة الشعرية، التي هي في عتبة عنونتها تنتظر دائماً توجيهاً سيميائياً ما.

إنّ (جذر السوسن) يعدّ عنصراً ثميناً في استخدامه كعطر أثير منذ العصر اليونانيّ في القديم، لذا فقد احتفظ بقيمته السيميائية التاريخية والجغرافية على هذا الصعيد، وأصبح قابلاً للاستخدام الشعريّ الذي يسعى إلى استثمار كلّ هذه الممكنات من أجل إنجاز معطيات شعرية تتخصّب بها وتتفاعل معها.

في عنونة صغرى أخرى وضعها أدونيس على هذه الصورة الشعرية المائية المؤلّفة من طبقتين ((غيوم تمطر حبراً صينيا))، وهي تزاوج بين دلالة الخصب في تعبير ((غيوم تمطر)) برؤيتها الطبيعية، و ((حبراً صينياً)) بدلالته المخاتلة الغامضة وانتسابها إلى (الصين) المكان والحضارة والسحر، وتستلهم عتبة العنونة من هذا التزاوج فعالية التشكيل والترميز والتدليل، على النحو الذي تبدو فيه العنونة هنا وكأنّها نوع من تشعير فكرة الاتحاد بين السماء المكتظّة بالمطر والأرض المزحومة بالحبر الصينيّ الذي يحرّر المكبوت ويُظهر المخفيّ، في السبيل إلى تحقيق الإحالة إلى الزمن والمكان والصورة معاً.

فضلاً على هذا فإنّ أدونيس في ((فضاء لغبار الطلع)) يشتغل على مساحات نصيّة أخرى في عتبة العنونة، تتمثّل في صوغ عتبات عنونة ذات حلقات أصغر من العنوانات الثانوية الصغرى، لكنها تلتحم بالمتن النصّيّ على المستويات كافة حتى تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنيته، وقد عالجنا هذه العنوانات ضمن سياق المعالجة الجمالية والتشكيلية والسيميائية للنصوص في مواضعها النصيّة الخاصّة.

العنونة الكبرى ((فضاء لغبار الطلع)) هي عنونة حاوية وضامّة ومستوعبة، وهي كيان مشحون ومشبع بالأسئلة الشعرية ذات الإحالة الفكرية والفلسفية والثقافية والشعبية، التي تعمل داخل منظومة كلامية شعرية وسردية ودرامية وسيرية لا تدين بالولاء التعصّبيّ الطائفيّ لجنس محدّد، بقدر ما تتموّج بمهارة وبراعة وخبرة عالية الكثافة والخصب بين الأجناس والأنواع، وتلعب بالأزمنة والأمكنة والذاكرات والأحلام والحكايات والأحداث كما تشاء، على النحو الذي يبدو فيه عنوان ((فضاء لغبار الطلع)) الدائريّ والمتموّج والمحوريّ وكأنه العنوان الشامل لكلّ ما قاله أدونيس من قبل، إذ يستعيد فيه ثقل التجربة وكنزها ويستوحي جوهرها ليقيم هذا الفضاء الشامل والمتعدّد والمتجذّر والمتوالد.

شهوة ابتكار مفاتيح المعنى

لا يتوقّف أدونيس في ستراتيجيته المشتغلة على إدراك مفاتيح المعنى عند حافة إنتاج معنى مجازيّ محدّد، يمكن فكّ شفرته البلاغية بما تيسّر من أدوات التحليل البلاغيّ الجمالية المتداولة، إذ هو يجازف أكثر في الانتقال باللعبة إلى معادلة جديدة تتحوّل فيها عملية البحث عن مفاتيح المعنى إلى شهوة ابتكار خلاّقة، لا تشبع من كشف ولا ترتوي من اكتشاف، تجعل من المعنى الشعريّ إشكالية متموّجة لا يمكن حصرها بقيدٍ دلاليّ نهائيّ وحاسم، إنّما تنفتح فضاءاتها على أوسع أفق ممكن، وقابلة دائمة لمزيد من القراءة والرؤية والرؤيا.

يزاوج ادونيس في وحدات نسيجه الشعريّ في هذه البانوراما الشعرية الفسيفسائية بين فضاءات العنونة الصغرى ونصوصها، بطريقة تشبه الكولاج، إذ تجد أنّ عتبة العنونة الصغرى تعمل في مفردها داخل سياق، وتعمل بمعية متنها النصيّ في سياق آخر لكنه ملتئم مع السياق الأول، تعمل فيه عمل السبيكة التي لها وجه ولها بدن مضموم من المادة الذهبية نفسها تتشكّل بها وتتلوّن بلونها.

في مقاربته لدالّ الـ ((شمس)) مقاربة عنوانية مهيمنة تتفرّد بسطر كامل، تنفتح آليّة العنونة على نصيّة بالغة التركيز والإضاءة والإشراق، فإنّ معادلته الشعرية المصمّمة بدقّة رياضية وتشكيلية عالية تعطي للشمس معنيين متحاورين، الأول معنى سماويّ (تخييليّ) يقوم بوظيفته الأصلية التقليدية في بعث النور والضوء داخل كوكب الأرض، وهذا المعنى هو الذي يرعي حيوات الأرض وأشياءها وكينوناتها، ويمنحها أملاً متجدداً في ابتكار حياة جديدة، كلما تمكّن من التعبير عن وظيفته بقوّة.

والثاني معنى أرضيّ (منطقيّ) تهبط فيه الشمس بتاريخها وجغرافيتها وضوئها ونورها واسمها وأنوثتها إلى الأرض، فتخضع لسلطتها وتحتاج من أجل الحفاظ على وحدتها رعاية الماء والرمل، وحين تكون في رعاية الماء والرمل فإنّها تتكشّف عن خصائصها الإنسانية الأنثوية، إذ هي تحتاج الماء لترى التماعتها على صفحته فتتأكد من حضورها وفاعليتها، وتحتاج الرمل لكي ترى بريق ضوئها يصنع الدهشة فتتأكد من قوتها وجمالها.

إنّ الجملة الشعرية ذات الحضور الشكليّ العنوانيّ في هيأتها الشعرية المتشكّلة على بساط الورقة، تأتي في هذا السياق مزدوجة التعبير والتدليل، وهنا يكمن سرّ شعريتها، إذ تكون ((شمس)) مرّة راعية لـ (الماء والرمل)، مثلما يكون ((الماء والرمل)) راعيَين لـ (شمس) داخل قياس مشترك واحد، وفي سياق وظيفة سحرية متبادلة لا يمكن كشفها وتحليل فلسفتها إلّا داخل حاضنة شعرية:

شمسٌ

في رعاية الماء والرمل[31]

الذات الشاعرة هنا تلعب دور الوسيط السيميائيّ غير المحايد بين الكلمات والموت، إذ ترتبط هذه الذات بالكلمات ارتباطاً وثيقاً ترتفع فيه الكلمات إلى درجة الأنسنة والتشخيص في ترتيب سنن العلاقة وقوانينها مع نهج الذات الشاعرة في سبيلها إلى ابتكار مفاتيح المعنى. وهنا يتحوّل سؤال الاعتذار باستفهاميته الحائرة ((كيف أعتذرُ للكلمات؟)) إلى إشكالية مصيرية في مقاربة الموت المؤنسن أيضاً، فـ ((عنق الموت)) ليس مكاناً مادياً قابلاً للإحاطة، لأنه عنق هلاميّ يعصى على القبض ولا يخضع لأسر الشعر.

لا تتحوّل الكلمات تحويلاً استثنائياً لافتاً إلى فضاء آخر مختلف ومغاير، إلّا حين تتحوّل إلى شعر، تمثّل كلّ قصيدة منه عقداً من عقود الحياة المعطاءة، وعنق الموت بطبيعته يرفض الشعر ولا يقبل تماسكه النصّيّ، لأنّ القصيدة حياة مستمرة في الكلمات، خالدة في الأشياء، إنها ضدّ الموت، وإذا سمح لها عنق الموت أن تطوّقه فإنّها ستخنقه بقوّة إيقاعها، وسموّ قيمتها، وخصب سيميائها، وجمال صورها الصاخبة بالحياة والحرية والأمل.

لذا فالذات الشاعرة تواجه استحالة في معرفة وإدراك وانجاز مهمة تطويق عنق الموت بعقد غير منفرط من الكلمات، وإنّ الأداة الشعرية التي يمكن تكليفها بهذه المهمة الكبيرة ـ بهذا المعنى ـ ليست سوى الـ (قصيدة)، التي ما تلبث أن تتفكك وتنفرط كلماتها وتفقد شعريتها قبل أن يقبلها عنق الموت، على النحو الذي تبدو فيه كيفية اعتذار الذات الشاعرة للكلمات مشحونة بالحيرة والخيبة وقلّة الحيلة أمام جبروت الموت:

كيف أعتذرُ للكلمات؟
لا أعرفُ أن أضعَ
في عنقِ الموتِ،
أيَّ عقدٍ من عقودها، إلاّ منفرطاً.[32]

اللغة الشعرية مركّبة تركيباً عجيباً، وأدواتها تعمل بكفاءة عالية لأجل أن تصل إلى شهوة ابتكار مفاتيح المعنى، فالجملة الشعرية ((لا يقين إلا في الحبّ)) تنحّي كلّ معنى لليقين خارج دائرة الحبّ، ففي الحبّ فقط يحصل اليقين المطلوب، إذ تعمل أداة الاستثناء بطاقة تدليل قوى على العزل من جهة والتركيز من جهة أخرى، إنّ الحبّ ينفتح معناه الكليّ على اليقين فيختزل معنى اليقين فيه.

الجملة الشعرية الموازية للجملة السابقة ((لا يقين حتى في الحبّ)) تستبدل بـ (إلّا) العازلة التركيزية الأداةَ (حتى)، وهي تبقي عملة العزل سارية المفعول في عمل (إلّا) لكنها تغيّب التركيز (في الحبّ) وتلحق (الحبّ) بالكلّ المعزول أيضاً،

حيث لا يبقى من الجملة والنصّ كلّه سوى اليقين المنفي (لا يقين) على نحو كلّي وشامل وحاسم ونهائي هذه المرّة:

لا يقينَ إلّا في الحبّ،

لا يقينَ حتى في الحبّ.[33]

إنّ حساسية الأنسنة والشخصنة الغائرة في أعماق المعنى تأخذ بعداً عميقاً وشاسعاً في شعرية أدونيس هنا، وهو يجتهد في تسطير كتاب الدهشة عبر إيقوناته الشعرية الساعية مرآوياً إلى ابتكار مفاتيح المعنى.

((الموجة)) هي ابنة (الماء) وأداته الجمالية الظاهرة في التعبير عن ذاته وكينونته ووجوده وحيويته ووجدانيته، حياتها داخل كنف أبيها (الماء)، لكنها حين تتمرّد وتضع ((رأسها على الرمل)) بحثاً عن كنف آخر وفضاء آخر يحرّرها من أسرها المائيّ، فإنّها سرعان ما تتلاشى بشهقة حركية واحدة وخاطفة على صفحة الرمل لتغيب في أرض اليابسة.

وما بين الفعلين ((وضعت/شهقت)) اللذين يحيطان بحكاية الموجة ينرسم أفق العلاقة الإشكالية المستديمة بين الماء واليابسة، وهي ترتفع رمزياً إلى تجسيد شبكة علاقات أخرى تقترحها المفاتيح المبتكرة للمعنى:

وضعتْ موجةٌ رأسها على الرملِ،

وشهقتْ ميتةً [34]

تذهب إيقونات أدونيس الشعرية هنا إلى تفعيل وتشعير حساسية التوازي اللفظيّ والإيقاعيّ والدلاليّ والبصريّ، على النحو الذي يحرّك ميكانيزمات الكلام الشعريّ لتتجاوز حدود البلاغة في التعبير والتشكيل، وتنفتح على فضاء ابتكاريّ ينهض في بناء كونه الشعريّ على المفاجآت والبراءات والبراعات (فضاء لغبار الطلع) ، ويكتشف طبيعته وكيفيته اكتشافاً آنياً خاطفاً، مستعيناً بالخبرة والثقافة والتاريخ وكنز المعرفة وخصب الوجدان وعمق الحساسية وثراء المزاج والغموض الساحر للذات وهو يثمر مزيداً من الأسئلة، من أجل أن يتوغّل في فضاء المعنى المفتوح بلا حدود.

تبدو هذه الإيقونة الشعرية المنمّقة الألوان والأبعاد والحدود وكأنّها تشتغل على جماليات المطابقة البلاغية (المقابلة)، إذ يتجاذب (عرق الحبّ) مع (عرق الكراهية) صراع الأضداد، ويتجاذب (عذب) مع (سمّ)، ويتجاذب (يجدد الحياة) مع (يقتلها)، في حساسية تقابلية تبتكر معناها في ذهاب الجملة الأولى ((عَرَقُ الحبّ عذبٌ يجدّدُ الحياة،)) إلى أقصى حدود الحياة، في حين تذهب الجملة الثانية ((وعرقُ الكراهية سمٌّ يقتلها.)) إلى أقصى حدود الموت، وتحيل مفردة (عرق) في الجملتين على (الماء) وهو ينطوي على منجزين متضادين، يختطف في كلّ منهما معناه وجدواه وشعريته:

عَرَقُ الحبّ عذبٌ يجدّدُ الحياة،
وعرقُ الكراهية سمٌّ يقتلها. [35]

يمكن معاينة الثنائيات المتراكبة (شعرية الماء ومائية الشعر)/(معنى الماء وماء المعنى) بوصفها معادلة حيوية يكتسب الماء فيها معنى ودلالة وقيمة ومفهوماً ورمزاً بحساسية عالية في الفضاء الشعريّ، إذ هو (الماء) أحد أبعد أسرار الطبيعة إن لم يكن السرّ الأبعد، في دالّ (سرّ/السرّ) يكمن مفتاح المعنى، ويتأتى عمق معناه (سرّيته) من بعده (بعيداً/الأبعد) حيث يصعب فكّ شفرته من جانب، ومن جانب آخر هو ((أليف جداً)) إلى درجة ((حتى أننا ننساه)) لفرط ألفته وقربه.

ولا شكّ في أنّ جدل البعد والقرب الذي يتمتّع به (الماء) بوصفه معنى مركباً بالغ التعقيد والغموض، هو ما يعمّق شعريته في العرض والوصف والإشارة والاستعارة، على النحو الذي يتكتّم فيه بعده على سريّته، وتتكشّف ألفته وقربه عن حجاب، إذ هو يحيطنا من كلّ جانب كأننا جزيرته لكننا لا نراه:

الماءُ سرٌّ بعيدٌ، بل هو السرُّ الأبعد
غير أنّه أليفٌ قريبٌ
حتى أننا ننساهُ
بفعل هذه الألفةِ وهذا القرب.
ليس الماءُ، إذاً،
لغةً في الظمأ والرّي،
بقدرِ ما هو لغةٌ في السرّ،
وفي الكشفِ عن السرّ. [36]

الألفة تغالب النسيان وتحجب المعرفة وتقترن بالقرب الذي يعزل الرائيّ عن المرئيّ الأليف، إذ يتجاوز الماء لغة الظاهر ليدخل بعيداً في لغة المستتر، لغة تنهض بوظيفة مركّبة ومزدوجة في ابتكار مفاتيح المعنى، وهي تتشكّل تشكّلاً غير مرئيّ ((في السرّ))، لكنها في مرحلة ثانية أعمق تبتكر مفتاحاً داخلياً من أعماق هذا التشكّل غير المرئيّ من أجل ((الكشف عن السرّ))، فهو (الماء) في المستوى المباشر السطحيّ والمرئيّ ((لغة في الظمأ والري))، وفي المستوى غير المباشر العميق واللامرئيّ (لغة في السرّ)، وفي المستوى الصوفيّ السوريالي (الكشف عن السرّ)، استناداً إلى آليات القرب والبعد، المرئي والمخفي، الحاضر والغائب، بمنظورها الدائم الحركة بين الرؤية والرؤيا.

بلاغة الحكمة الشعرية

قدّمت النقدية العربية القديمة في سياق تحليل المنجز الشعريّ العربيّ الشاسع الممتد على مساحة زمنية ومكانية واسعة جداً مفهوماً محدداً للحكمة الشعرية، وغالباً ما كان المهتمّون بهذا المفهوم يقاربون أبياتاً شعرية بعينها يتحرّون فيها القدرة على بناء حكمة معينة ذات تأثير واسع، يمكّن أن تأخذ حيزاً مهماً من الاهتمام الشعبيّ في مجتمع التلقي على صعيد تداولها ونشرها وأسطرتها أحياناً.

وظلّ هذا المفهوم (النقديّ/الثقافيّ) للحكمة قائماً وفاعلاً ومتداولاً ـ ولاسيّما على صعيد مجتمع التلقّي ـ حتى بزوغ فجر الحداثة الشعرية العربية الحديثة نهاية الأربعينيات ومطلع الخمسينيات، إذ أحدثت هذه الثورة تغييراً عميقاً في الكثير من المفاهيم والمصطلحات والأفكار والقيم والرؤى حول القضية الشعرية، وكان من ضمنها العمل على تغيير مفهوم الحكمة الشعرية المحدود والضيّق والفرديّ.

لعلّ في قول أدونيس المفلسف شعرياً بأنّ ((كلّ ما هو جميلٌ معرّضٌ لزوالٍ سريع. ولكن يجب الحرصُ على أن يكون هذا الزوال جميلاً، هو أيضاً.))[37]، ما يعبّر عن حكمة بالغة التركيز في الحياة، تنتج في طريقها حكمة بالغة الفلسفة في الشعر، فالعلاقة بين حضور الجمال وسرعة الزوال تنطوي على رؤية فلسفية ذات طبيعة شعرية عميقة الدلالة، وتفسّر على نحو ما الوظيفة الكبرى للشعر في ارتفاعه التعبيريّ والتشكيليّ إلى مستوى تخليد لحظة الجمال الهاربة، لا بل العمل على تشعير الزوال نفسه وفتح ثغرة ثقافية في عمق فجائعيته للمراهنة على نقطة جمال لحظوية قد تكون ماكثة في زاوية من زواياه، أو طيّة من طيّاته، أو حيّز من أحيازه بحيث يسهم فضاء الشعر ـ بوساطة مهمة حضارية ـ في تخليص فكرة الزوال من فجائعيتها ومنحها فضاء آخر يسهل مقاربته والتفاهم معه واستقباله.

تتجسّد بلاغة الحكمة الشعرية عند أدونيس في سياق مركزيّ وجوهريّ فاعل ومنتج من سياقاتها في فلسفة الثنائيات الشعرية، بطبيعتها الجدلية ذات المرجعية الفلسفية التي تنطوي دائماً على إشكالية تفترض التفاعل ولا تقترح الحلّ، تبارك الحساسية والسجال الذهنيّ والجماليّ ولا تركن إلى رؤية جاهزة.

ففي الحلقة العنوانية الموسومة بـ ((سوق الظلام، سوق الضوء)) تتكشّف علاقة التضاد البلاغية (الطباقية) بين (الظلام/الضوء) عن فعالية دلالية تعيد إنتاج منظومة كبيرة من الثنائيات المتشاكلة معها، والمتمخضة عنها، والموازية لها، في السبيل إلى تقديم جوهر ظاهر للفضاء قابل للمعاينة والتصوّر والتأمل والتأويل، وتحيل مفردة (سوق) الحامل المكانيّ لها على المشاهدة والمعاملة والبيع والشراء والمقايضة والحيلة والانتظار، على النحو الذي يؤسس مفهوماً ما لحراك الحياة :

سوق الظلام، سوق الضّوء:

الفضاء هو الكائن الكبير الشامل والمؤنسن والمجسّد في فعاليتي الشهيق والزفير، ويشكل بهما هويته وعنوانه وخطابه ورؤيته، يتمثّل شهيقه بهواء الصور والمشاهد واللقطات والإلماحات والإشارات في الزمان والمكان والطبيعة، ويتمثّل زفيره في هواء اللون الذي يخلعه على محيطه وما حوله وتخومه.

((جبال سود)) الظهير الصوريّ المشهديّ للوحّة الشعرية، واللون الأسود هنا يُظهِرُ على نحو بارز بياضَ هواء الفضاء في دورة شهيقه وزفيره المستمرة، وإذ يتحرّك هواء الفضاء في طرق متقاطعة يتمظهر صوت الذات الشاعرة المتربص في ثنايا اللوحة الشعرية، ليشغّل آلته السمعية ((أسمع)) وهي تلتقط ((صلاة الصحراء)) التي توازي ((شهيق الفضاء وزفيره)) في الحركة والأداء والفعل والممارسة، وتعادل (الصحراء) الماكثة في أقصى يسار الكلام الشعريّ (جبال سود) المستقرّة في أقصى يمينه، من أجل أن يتوسطهما الفضاء وهو ينتج حياة الصورة داخل اللوحة في دورة الهواء بين الشهيق والزفير:

جبالٌ سودٌ: شهيق الفضاء وزفيرُه.

وفي كلّ مفترق أسمعُ صلاةَ الصحراء (38)

تتواصل حركة الذات الشاعرة في فعالية دينامية تحيل في مستوى معيّن من مستوياتها على معنى صوفيّ ((أمشي))، ويضع الراوي بعد هذا الفعل الأنويّ علامة (:) كي يوحي باكتسابه حضوراً عنوانياً مكبّراً في سياق الكلام الشعريّ، على النحو الذي يأتي فيه الكلام اللاحق تفسيراً لمنطق العنونة في الفعل وتشكيلاً لخطابه، إذ ما تلبث أن تشرع فعالية التفسير بتركيز كاميرا التصوير على آلة المشي العضوية المنسوبة إلى الراوي الشعريّ ((خطواتي))، وهي تمضي في تشكيل تشبيهيّ تمثيليّ تتحوّل فيه حركة (خطواتي) إلى مولّد (أسئلة)، في كلّ خطوة سؤال، على النحو الذي يتحوّل فيه المشهد البصريّ إلى متخيّل ذهنيّ، إذ يكون بوسعه استقبال وتمثّل حكاية الأسئلة/الخطوات في سياق المشي ((يلتهم بعضه بعضاً)).

إنّ الحكاية المتمركزة والمكثفة والماثلة حركياً في صورة ((يلتهم بعضه بعضاً)) تنتهي إلى درجة صفر السرد، وتكتسب شعريتها من استمرار تلاشيها ومحوها على النحو الذي يؤكّد صوفية فعالية المشي التي تتكشّف فيها الخطوات عن أسئلة لا تبغي منفعة أو هدفاً، بل هي تكتفي بمحاورة ذاتها عن طريق الالتهام المتبادل، ولا يبقى من المشهد السرديّ ـ الدراميّ سوى ظلال الحركة:

أمشي: خطواتي أسئلةٌ يلتهمُ بعضها بعضاً (39)

الأمكنة تهيمن على العقل الشعريّ وتأخذ وضعها السياقيّ فيه، وتكتظّ بالعلامات والرؤى والصور والحالات، وتتجسّد (اللغة العربية) بكلّ تاريخها وتراثها وقيمها عبر (أكثر من كلمة) غزيرة بنبوءة الشعر، في سياق تناصيّ يتحوّل فيه

صوتها إلى معجزة ((إذا لُفِظَتْ قُربَ نخلةٍ تحوّلت النخلةُ إلى يمامةٍ أو إلى/موجة.))، إذ إنّ سحرها الخلّاب بإيقاعه المدهش يشعل فتيل البهجة والفرح والسعادة في (النخلة) بإرثها وحضورها ومجدها وبهائها وقدسيتها، لتطير بخفّة أنثوية رحبة ومغرية (يمامة)، أو تسبح بإيروسية بارزة على سطح الماء وتداعب أطراف الرمل بغنج وإثارة.

ثم ما يلبث الفضاء الحاضن للمكان أن يتشكّل بأدوات خبيرة وعارفة تسخّر فلسفة الطبيعة لتؤسس فيه منطق الحجب والخفاء وموسيقى العزلة ((وشعرت أنّ الأفق حوله يخيط جلبابه بإبر النخيل.))، ليتعادل فيه صمت المكان مع صوت اللغة ((صمتٌ هو نفسهُ صوتُ اللغة.))، وينسج الشعر ملحمته الكبرى من جدلهما، على النحو الذي يكون فيه الجسد المعطوف (والجسد) بشقيه التقليديين (ذكراً وأنثى) قادراً على الوصول إلى سكرة الحرية متفلتاً من ذاته وجنونه ومتطلباته ((مأخوذٌ بالخروج من شبكةِ اليقين.))، ملتحقاً بالكلمات الطائرة المكثّفة (يمامة) والبحرية المتركّزة في (موجة)، ومتحولاً إلى قيمة أخرى للفعل والتعبير والترميز والأسطرة في سياق تشكيل فضاء (الأفق) المنتقى بهندسة شعرية عجيبة، وهو يتفتّح تحت رعاية وحراسة الفضاء الشعريّ المعدّ لغبار الطلع حيث تولد الأشياء كلّها من جديد، في لحظة شعرية تتكرّر دائماً ولا تتكرر أبداً:

فندق تشيدي: عندما دخلته، شعرتُ أنّ في اللغة العربية أكثرَ من كلمة، إذا لُفِظَتْ قُربَ نخلةٍ تحوّلت النخلةُ إلى يمامةٍ أو إلى موجة.
وشعرت أنّ الأفق حوله يخيط جلبابه بإبر النخيل.
صمتٌ هو نفسهُ صوتُ اللغة.
والجسدُ، ذكراً وأنثى، مأخوذٌ بالخروج من شبكةِ اليقين.(40)

كاميرا الشعر بتصميمها الهندسيّ البلاغيّ والتخييليّ المدهش ذات حساسية عالية في التقاط المشاهد والصور والحالات والفضاءات، وهي لا تركّز على مساحة الجزئيات الظاهرة حسب بل على منطقة التفاصيل الدقيقة كلها أيضاً، بمحيطها وفضائها وعالمها وكونها وطبقاتها المتجلية والغائبة.

إنّ هيمنة (المرأة) التي (تسير/وحدها/في قاعة الفندق) تستقطب اهتمام كاميرا الشعر الفضولية على نحو كامل وحاسم ونهائيّ، وهي تحرّضها على الفعل والمشاركة معها في صنع المشهد، عبر التقاط الحركة والإيقاع والشكل والصورة والديكور داخل لوحة العرض الشعريّ السينمائيّ.

بمعنى أنّ الكاميرا هنا ليست محايدة ولا تعمل بمهنية تصويرية عالية التجرّد، إذ هي تقوم بدور الراوي السرد ـ شعريّ كلّي العلم الذي لا يكتفي بالوصف والتوجيه والتخييل (كأنها تريد أن ترقص)، بل يتدخّل في تسيير الحدث الشعريّ، وتوجيهه، وإعادة

إنتاجه (خذها بين ذراعيكَ. أيها الليل)، في صياغة أمرية قاطعة (خذها) ذات طابع حسّيّ إيروسيّ مباشر(بين ذراعيك) عبر صوت ندائيّ ينطلق إلى الزمن المضمر (أيها الليل)، على النحو الذي يبدو فيه (المنادي) وكأنه يتطابق مع (المنادى)، بدلالة الإحاطة البصرية الشاملة بظروف الحدث الشعريّ (امرأة/وحدها/ترقص)، والتحريض على تفعيله واستغلاله له (خذها بين ذراعيك)، والأنسنة العالية التي حظي بها المنادى (أيها الليل).

تتحرّك هذه الفعالية داخل نشاط تذويتيّ عميق للمشهد يسعى إلى المطابقة والمحايثة بين فضاء الذات المتشكّل في (خذها بين ذراعيك)، وفضاء الزمن الشعريّ المنتخب بحساسية عالية (الليل)، لتقييد (الرؤية) وتركيزها وحشدها في باطنية الحلم على نحو يستجيب لفضاء المشهد ويحتوي تموّجاته:

امرأة تسيرُ وحدها في قاعة الفندق، كأنها تريد أن ترقص.

خذّها بين ذراعيكَ. أيها الليل.[41]

تتواصل فعالية فتح فضاء الذات الشعرية على محور الزمن المنتخب في الطرف الآخر من التجربة (الفجر)، بعد أن اخترق الطرف الأول (الليل) وذوّته واستأثر بمكوناته وحوّله على نحو ما إلى وجه من وجوهه الخفية، أو طبقة من طبقاته الدفينة، لعلّ آلة السؤال الشعريّ عند أدونيس هنا تعمل بكفاءة استفهامية عالية، حين يتحوّل شكل السؤال ومضمونه إلى خطاب وجدانيّ تأمليّ مفتوح على أفق لا نهائيّ:

أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟

تنبأ عنّي، أيها الفجر.[42]

يختزل هذا الخطاب التأمليّ التجربة كلّها في جدل التجاذب الفضائيّ بين الزمان والمكان (أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟)، الذي يتمركز سيميائياً في المنطقة المتموّجة بين الصفة والموصوف (السعادة المسافرة)، إذ يحتاج فيها كشف الجواب إلى نبوءة، على (الفجر) أن يتكفّل بها نيابة عن الأنا الشاعرة (تنبأ عني).

إنّ المنادى (أيها الفجر) وهو يتنكّب المهمة المعقّدة المكلّف بها من طرف الراوي الشعريّ الذاتيّ (تنبأ عني)، عليه أن يلتحم بالراوي من أجل أن يضاعف من قوته وطاقته، ليكون قادراً على إعادة توجّه السؤال (أين تذهبين، أيتها السعادة المسافرة؟)، ويفكّك رمزية الصفة (المسافرة) وقَدَريتها، من أجل أن يستعيد تاريخه (الليل) ويكشف أسراره على النحو الذي يكون بوسعه القيام بمهمة (تنبأ عني)، بعد تحقيق التطابق الشعريّ اللازم بينه وبين الليل والذات الشاعرة.

لعبة المعنى: موسيقى الكلام ونور القصيدة

إنّ ستراتيجية ابتكار مفاتيح المعنى وصوغ كتاب الدهشة في لُقية أدونيس الشعرية الباذخة ((فضاء لغبار الطلع)) لا تنبني على أساس الودّ والطمأنينة والوقار وسعادة الحلّ، بل تتأسس على وفق رؤيا ضبابية وسرابية شاسعة تنفتح على مدى أوسع من الأسئلة والقلق والمشاكسة والتحدّي، إنها لعبة المعنى أو رقصته، إذ لا حدود للعلامات، ولا قيود على الإشارات والإلماحات، ولمجرّة الدوال الشعرية فيها أن تمارس ما تشاء من تشكيلات وحركات وفعاليات تحت إدارة عقل شعريّ خبير، عقيدته اللعب.

تنهض لعبة المعنى في تشكيلات ((فضاء لغبار الطلع)) الشعرية على حساسية تركيز وتمثيل عالية، تعكس نشاطاً تأملياً بالغ الخصب والصيرورة والنفاذ والعمق، وتقارب الدوال مقاربة نوعية خاصة تستهدف تحفيزها وإثارتها لإنشاء كلام آخر، يشتغل التأكيد فيه على بعث طاقته الموسيقية، على النحو الذي يمكن تحسّس الإيقاع فيه بوساطة كلّ دالّ من دواله، إذ تنتشر موسيقى الكلام على كامل مساحة الكتابة الشعرية بحيث تتمكّن من التعبير عن نورها بقوّة وبهجة وتحدٍّ.

الذات الشاعرة حاضرة دائماً ومتجلّية حتى في غيابها، فهي التي تدير دفّة اللعبة (لعبة المعنى)، وتتحكّم بمجريات الموسيقى (موسيقى الكلام)، وتسهم في إنتاج النور وبعثه (نور القصيدة)، ثمة إقصاء شامل ومقصود وبارع لكلّ ما هو خارج هذه الذات، غير أنّ ذاتيتها هنا ليست أنانية وواحدية، كما أنها ليست متمركزة حول (أنويتها) بانحسار وتكتّل وعزل وانقطاع، بل هي ذات كريمة وكليّة ومنفتحة على الآخر والطبيعة والأشياء بتواصل ضارب في الحيوية والعمق والألفة، على النحو الذي تبلغ أحياناً مقام ذات كونية ترى الفضاء وتشرف عليه وتحرّك عناصره بدقّة شطرنجيّ ماهر، لا يستهدف الانتصار على الغريم بقدر ما يرغب في مواصله اللعب معه لأجل اللعب فقط.

من أجل تسيير لعبة المعنى على سكّة الشعر يتبنّى أدونيس هيكلاً ثلاثياً مقترحاً للفضاء في هذه المعادلة الشعرية هو ((الموسيقى/الضوء/أنا))، تحيل الموسيقى (ضمنياً) هنا على الكلام، والضوء (رمزياً) على القصيدة، وأنا (إحالياً) على الذات الشاعرة:

الموسيقى، الضوء، وأنا

حلفاء للغيم ـ هذه اللحظة.[43]

تتقدّم الموسيقى بحساسيتها السمعية (الظاهرة والباطنة)، ويتوسّط الضوء بحساسيته البصرية النافذة، وتختتم الـ ((أنا)) صورة المثلث المتساوي الأضلاع الذي يمكن بسهولة أن تتبادل الأضلاع أماكنها على نحو متحرّك ومستمر يُظهر فضاء الوحدة والتجانس والمشاركة، على النحو الذي يهيئ لها فرصة التقدّم المشترك نحو فضاء خارجيّ يعدُ بالماء ((حلفاء للغيم))، ولعلّ توصيف ((حلفاء)) يكشف عن قوّة

التضامن بين أدوات تشكيل لعبة المعنى (الموسيقى/الضوء/أنا) في اجتماعها لتدعم موقف الغيم في هذه اللعبة.

إنّ الإشارة الزمنية الراهنة ((ـ في هذه اللحظة)) تنبئ عن حال شعرية يقدّرها الزمن الخاطف الذي يتمركز في لحظة الحلف ((حلفاء))، ويستمدّ كلّ ضلع من أضلاع مثلث لعبة المعنى (الموسيقى/الضوء/أنا) شرعية حضوره ووجوده من الحلف مع الغيم، فـ (الغيم) مصدر الماء (المعلن)، تحتاجه الموسيقى لترطيب لحنها، ويحتاجه الضوء إمعاناً في وضوح أكبر، وتحتاجه حساسية الـ (أنا) كي تعيش، وتلعب ((ـ هذه اللحظة)) دور الزمن الحاسم في إنجاز المعنى الشعريّ الذي يحقق فعل التوافق بين الأضلاع، وإسناد الغيم، والتمركز في اللحظة.

الراوي الشعريّ يصنع لعبة معناه بآلة الوصف وهي تستعير في فعالياتها الوصفية تقانات سينمائية وتشكيلية، تبدأ بالفعل ((تستيقظ)) وهو يشير إلى نقل الحال الشعرية من الموت (النوم) إلى الحياة (اليقظة):

تستيقظ الحقيقة في الطبيعة، عاريةً،

في الكتاب، تلبس ثيابها غالباً.(44)

وحينما يكون الفاعل هو ((الحقيقة)) يحصل في التشكيل الشعريّ انزياح بعيد يدخل عميقاً في فضاء مجازيّ تخييليّ صانع للمفارقة ومنتج للدهشة، على أساس أنّ الحقيقة يجب أن تكون مستيقظة دائماً وظاهرة دائماً، وحين يمتدّ الأفق الشعريّ ليستظهر المكان الذي يتمظهر فيه فعل الاستيقاظ ((في الطبيعة))، يأخذ الانزياح بعداً مخصوصاً يتجسّد في كيان الطبيعة وحساسيتها ومعناها المتعدد.

غير أنّ الجملة حتى هذا الحدّ لا تكتسب شعريتها على النحو الذي تبرز فيها موسيقى الكلام ويشّع فيها نور القصيدة، لاستكمال لعبة المعنى على نحو شعريّ كامل إلّا بتواصلها مع الحال ((عارية))، إذ يتلاءم دالّ الحال هنا مع دالّ (الطبيعة) في العودة إلى الحقيقة الأولى التي تكون فيها كلّ أشياء الطبيعة (عارية)، فعري الحقيقة في الطبيعة هو الأصل الوجوديّ الفعليّ لها، وهي لا يمكنها إلّا أن تكون (عارية) لتماثل (الطبيعة) وتضاهيها وتحايثها، ولتنهض بوظيفتها التعبيرية والتشكيلية بدقّة وحيوية وشمول.

غير أنّها حين تتحوّل من المكان ـ الأصل (الطبيعة) إلى المكان الآخر الموازي له بفضائه الورقيّ (في الكتاب)، فهي ستتنازل حتماً عن حرية عريها وتتقيّد بـ ((تلبس ثوبها))، بحيث يبدو لبس الثياب هنا نوعاً من الحجب الذي يضيّق كثيراً على حركة فعل الاستيقاظ في الصورة بدلالة ((غالباً))، وهي لا تقود لعبة المعنى إلى حسم جذريّ بل تبقي آليّة الترجيح قائمة.

إنّ فعالية التوازي الذهنيّ بين (الطبيعة/الكتاب) والبصريّ بين (عارية/تلبس ثيابها) تعكس موسيقى الكلام في بنية التضاد، ويشعّ نور القصيدة من خلل ثنائية

الاستيقاظ والنوم، والعري واللبس، التي يحفل بها الكتاب بين الفضاء الطبيعيّ (الحياة) والفضاء الورقيّ (الكتابة).

إنّ الشعر في المقام الأول هو لعبة كلام، أو لعبة في الكلام، ترتقي في تقاناتها اللعبية إلى مستوى فريد لا يمكن أن تبلغه أيّة لعبة أخرى، ومن ثمّ تنتج لعبة أخرى أكثر تعقيداً وأعمق إشكالاً هي (لعبة المعنى):

العبارة الجميلة

هي، في ذاتها، حقيقة جميلة.[45]

في هذا النص تنصرف القراءة البصرية وهي تعاين المدوّن إلى إحداث توازٍ بصر ـ دلاليّ بين ((العبارة الجميلة)) و ((حقيقة جميلة))، وهذا التوازي هو مستوى أصيل بين مستويات لعبة المعنى، لكنّ هذا التوازن الدلاليّ بين الصورتين لا يتمّ إلا عبر معادلة تتوسّط طرفيها كتلة كلامية ذات كثافة لافتة في حضور الضمائر ((هي، في ذاتها)).

إذا ما شئنا إجراء عملية موازنة لفظية ونحوية بين طرفي المعادلة فيمكننا رسم المخطط الآتي:

العبارة ـــ حقيقة

الجميلة ـــ جميلة

(العبارة) بانتمائها إلى الكلام تأتي معرّفة بـ (أل) لتؤكّد استقلاليتها وقوّة حضورها تواجه (حقيقة) بانتمائها إلى المطلق، وهي تأتي نكرة مفتوحة على أوسع مدى ممكن من الاحتمال، مثلما تشتبك الصفة المعرّفة (الجميلة) مع موازيتها النكرة (جميلة)، لتحقق المعادلة نوعاً من الموازنة الدلالية غير الكاملة بين مستوى التعريف في الطرف الأول ومستوى التنكير في الطرف الثاني.

الكتلة الكلامية التي تتوسّط طرفي المعادلة (هي، في ذاتها) تتألف من الضمير المنفصل (هي)، العائد دلالياً على الطرف الأول (العبارة الجميلة)، ورمزياً تشبيهياً على الطرف الثاني (حقيقة جميلة)، ثم حرف الجرّ (في) الذي يفيد التمركز والتجوهر والتمحور، و (ذات) التوكيدية المقترنة بالضمير المتصل (الهاء) العائد أولاً على الضمير المنفصل (هي)، ومن ثم على طرفي المعادلة دلالياً وتشبيهياً بالتتابع، وفي سياق شعريّ متوازن.

هذا الفضاء التوسّطيّ ((هي، في ذاتها)) يؤلّف فاصلاً موسيقياً من الكلام يضاعف من قوّة نور القصيدة في طرفي المعادلة، ويسهم في إنجاح مسيرة لعبة المعنى التي تسعى إلى جعل الكلام الشعري حقيقة وجودية لا يمكن إغفالها أو تجاوزها في فضاء التجربة.

تتجسّد موسيقى الكلام أكثر في الطبيعة حيث يصل الانفتاح إلى أقصاه، ويجري الكلام في الطبيعة كما تجري كل المكوّنات الأساسية لها ((لا تتوقف الطبيعة عن الكلام))، فهو ماء الطبيعة ونهرها المتدفّق الدائم:

لا تتوقف الطبيعة عن الكلام،
لكن، همساً.
عندما تنطق بصوتٍ عالٍ
تخرج من بين شفتيها كلمة واحدة:
الحرية[46]

إلّا أنّ الاستدراك سرعان ما يأتي مباشرة ((لكن)) ليحدّد صورة هذا الحراك الكلاميّ الدائم في الطبيعة، وشكله ونوعيته وصفته ((همساً))، بكلّ ما تنطوي عليه الحال الشعرية من إيقاعية هادئة ذات مضمون إيروسيّ خفيّ يتركّز في طبقاته نور القصيدة.

غير أنّ هذا الفضاء حين يتعرّض للخرق والتجاوز ((عندما تنطق بصوت عالٍ)) حيث يغيب الهمس ويتلاشى عبر هيمنة إيقاعية جديدة (صوت عالٍ)، فإنّ (الكلام) الذي يجري في الطبيعة بلا توقّف يتركّز ويتكثّف ويتخصّب في كلمة واحدة ((تخرج من بين شفتيها كلمة واحدة))، ويقضي حضور دالّ (الشفتين) بإنتاج دلالة أنسنة ذات طبيعة أنثوية تعود على (الطبيعة)، وهي في إنتاجها لهذه الكلمة الواحدة الموسومة بـ ((الحرية)) إنما تنتج الحياة نفسها، في سياق ترتيب نسق العلاقة في فضاء النصّ بين (الطبيعة/الكلام/الحرية) الذي ينتهي إلى لعبة معنى تقترح إشكاليتها في تموّجات الحراك الشعريّ بين الأفعال (لا تتوقف/تنطق/تخرج) من جهة، وبين دالّي الصوت الإيقاعيين المتضادّين (همساً/صوت عال) من جهة أخرى، وترسم صورتها في النهاية بين حدّي القصيدة المشغولين بالنور (الطبيعة/الحرية).

يتمخّض الكلام الشعريّ أحياناً عن لعبة معنى درامية، وتنبعث موسيقاه من حساسية التتابع الفعليّ المتصاعد هارمونياً لبلوغ لعبة المعنى:

عندما كنت أنظر إليك، وأطيل النظر،
لم أكن أراك،
كنت أتمرأى فيكِ.[47]

النصّ هنا نص بصريّ ـ مرآويّ يتشكّل من أربع حلقات فعلية درامية تتضاد وتتقاطع بطريقة مسرحية وهي:

ـ أنظر إليك.
ـ أطيل النظر.
ـ لم أكن أراك.
ـ أتمرأى فيك.

داخل حاضنة الكينونة الفعلية المتناوبة تناوباً درامياً أيضاً بين الإثبات والنفي ((كنت/لم أكن/كنت)).

الجملة الأولى (أنظر إليك) جملة سياقية تعكس رغبة واضحة في استيعاب المنظور وتمثّله، تتضاعف هذه الرغبة في الجملة الثانية (أطيل النظر) وتستديم إمعاناً في السعي إلى تملّك المنظور بصرياً، وترتفع الجملة الثالثة المنفية (لم أكن أراك) إلى فضاء صوتيّ، لتدخل المعنى في إشكالية بصرية ذات طابع رؤياويّ بين المرئيّ واللامرئيّ، لتجيء الجملة الرابعة (أتمراى فيك) حيث تنتقل لعبة المعنى داخل موسيقى الكلام ونور القصيدة من الصورة البصرية العالية القصدية إلى الصورة المرآوية المخاتلة ذات الطبيعة الشعرية، التي يتّحد فيها الرائيّ بالمرئيّ، وتتحوّل لعبة المعنى إلى تشكيل إيقاعيّ متداخل يكون فيه الراوي الشعريّ الذاتيّ جوهر المعنى عبر تعالقه مع الآخر في منظور مرآوي ملتبس.

يلعب اللون بسيميائيته الكثيفة دوراً بالغ الأهمية والضرورة في صوغ لعبة المعنى الشعريّ، وهو ينطوي بطبيعته على موسيقى كلامية خاصة ونور شعريّ خاصّ يتموّج بتموّج سطحه وعمقه:

بياضٌ

كمثل جبلٍ عالٍ يصعد عليه السوادُ مقتدياً بسيزيف.[48]

يتشكّل الدالّ اللونيّ ((بياض)) تشكّلاً جسدياً ممعناً في وحدته واستقلاليته وفرادته، لذا فهو يهيمن على سطر شعريّ كامل تاركاً مساحة واسعة من بياض الورقة تضاعف من القيمة اللونية الدلالية له، وحضوره على هذا النحو المنكّر والواحديّ والمستقلّ والفريد ينتج فضاء تخيّلِ صورته إلى أقصاه، إذ هو قيمة تشكيلية قابلة للتصوّر في أنساق متعددة ومختلفة ومتباينة بحسب ثقافة المتخيّل وتجربته ومعرفته وحساسيته، ومن هنا يتأتى ثراء الطاقة التعبيرية المختزنة في أعماق الدالّ اللونيّ وطبقاته وحدوده.

يمتلئ الدالّ اللونيّ (بياض) بلعبة المعنى حين يخضع للتشبيه التمثيليّ ((كمثل جبلٍ عالٍ يصعد عليه السوادُ مقتدياً بسيزيف.))، إذ يتجسّد تجسداً هائلاً في منطقة المشبّه به الموصوف (جبل عال)، ليتماثل بحضورٍ طاغٍ في فضاء الطبيعة، مكتسباً بعده الحكائي الدراميّ في جملة (يصعد عليه السواد)، إذ تتشكّل صورة ثبات (البياض) في هيئة الجبل العالي أمام زحف السواد، على نحو يؤلّف حراكاً صراعياً ضدّياً بين الثبات والحركة، والبياض والسواد، لكنّ الحال الذي ما يلبث أن يتدخّل لتطوير القيمة التعبيرية في المعنى وحسم الصراع (مقتدياً)، يأخذ الصورة عموماً إلى مرجعية أسطورية تتمثّل بـ (سيزيف) يكتسب فيه دالّ السواد معنى (الصخرة)، بحيث يصعد السواد على جسد البياض الجبليّ العالي مثل صخرة سيزيف، لكنه ينزلق نحو الأسفل قبل بلوغه قمة البياض.

حركة السواد على جسد البياض حركة موسيقية ذات طابع أسطوريّ مستديم باستدامة مكوث البياض في مكانه (كمثل جبل عال)، غير أنّ نور اللون (بياض)

كفيل بهزيمة (السواد) الصاعد في كلّ مرة، لتبقى لعبة المعنى ماثلة ومنتشرة ومشعّة في جوهر الـ (بياض) وهو يتجسّد في فضاء الطبيعة (كمثل جبل عال)، على النحو الذي يسمح فيه بإطلاق إشارات إيروسية داخل المثال اللونيّ والحركة اللونية والتضادّ اللونيّ.

تفيد لعبة المعنى من خصب الطاقة السردية الماكثة في فضاء النصّ الشعريّ من أجل استظهار موسيقى الكلام فيه، بحيث يتنكّب الراوي الشعريّ كلّي العلم مهمّة مخاطبة الشخصية الشعرية حاملة الحدث وكأنه يخاطب ذاته:

تُمضي حياتَك في حفر طريقٍ من أجل أن تسيرَ عليه نحو ما تشاء. فجأةً، تكشف أنّ الطريق انتهى، وأنّ خطواتكَ لا تزال في بداياتها. (49)

الجملة الشعرية الأولى ((تُمضي حياتَك في حفر طريقٍ من أجل أن تسيرَ عليه نحو ما/تشاء.)) جملة طويلة ذات طبيعة سردية خالصة وذات بنية حكائية مكتملة، وكأنّها تختصر سيرة المخاطَب في سياق زمكانيّ يلخّص الحياة تماماً، إلّا أنّ المفارقة تحدث في الدالّ الاستثنائيّ ((فجأة)) وهو يغيّر الطبيعة السردية الخالصة للسرد، ويفتح بنية الحكاية الشعرية على احتمالات أخرى ما تلبث أن تظهر في جملة ((تكشف أنّ الطريق انتهى))، على النحو الذي يفتح باب الحكاية على استئناف سرديّ سيقول كلاماً آخر يتمثّل هنا في حجم هائل للمفارقة ((وأنّ خطواتكَ لا تزال في/بداياتها.))، وهنا ترتبط (حياتك) بثلاثة مستويات زمكانية.

المستوى الأول (نحو ما تشاء) بفضائه المفتوح المرتبط بالرغبة، والثاني (الطريق انتهى) الذي يشير إلى توقّف الحياة عند آخر نقطة في الطريق، والثالث (لا تزال في بدايتها) حيث تحدث المفارقة عبر إعادة المخاطب إلى نقطة البداية وكأنه لم يسر ولا خطوة في الطريق الذي أمضى حياته كلّها في حفره.

تكشف الصورة الشعرية في هذا النصّ عن لعبة معنى ذات طابع فلسفيّ، إذ إنّ الراوي الشعريّ كلّي العلم وهو يخاطب (آخر) يمثّل على نحو من الأنحاء قناعاً لذاته، إنما يستعيد شريط حياته (طريق) بعد إشرافه على نهاية التجربة ليجدها ما زالت متلبثة (في بداياتها)، وكأنّ هذا العمر استخدم طريقاً محفوراً لا يؤدي في الختام إلّا إلى نقطة البداية، على النحو الذي تصبح فيه جملة (نحو ما تشاء) مفرّغة من دلالة الاختيار بوصفها عديمة الفرص، لأنّ الطريق واحد وله نهاية تكشف فجأة.

إنّ الدالّ (فجأة) وهو يمثّل هنا انتباهة أسلوبية شديدة الأهمية دلالياً وإيقاعياً، يحيل على وصول الصورة إلى لحظة شحوب تختفي فيها الألوان والاحتمالات والرؤى والخيارات بعودة الخطوات إلى بداياتها، لتنتهي معه لعبة المعنى إلى حضور موت الأشياء وفنائها، في إيقاع سردي كلاميّ (شعريّ) يختصر حركة الحياة

كلّها في لحظة توقّف، ويطفئ نور القصيدة في انغلاق دائرة الحياة بين بدء النهاية والعودة إليها.

إنّ لعبة المعنى ى تقدّم نفسها في القصيدة على هيئة كاملة ونهائية، بل تتمظهر فيها داخل طبقات وإحالات ومرجعيات ومستويات:

الدخان يشعل قناديل المعنى.(50)

يحيل دالّ ((الدخان)) بوصفه بؤرة مركزية وأساسية مشتغلة في حساسية النصّ على ((النار))، إذ لا يمكن تلقي دالّ (الدخان) من دون التوصّل بالإحالة التي يتغذّى فيها الدالّ على مخزونها السيميائيّ وشحناتها الدلالية، وعلى أساس تلقّي هذه الإحالة يتمّ فهم عمل الفعل المضارع ((يشتعل))، ليفعل الفاعل فعله في المفعول به ((قناديل المعنى))، إذ تتكشّف لعبة المعنى هنا عن توقّع نور فائض للقصيدة وموسيقى كلام ضوئية تلتمع في صورة (قناديل المعنى) التي يشعلها (الدخان/النار).

إنّ توسّط الفعل المضارع بين فاعله المقدّم (الدخان) ومفعوله (قناديل المعنى) يجعل من المعادلة النصيّة بمستواها الخطّيّ والبصريّ ذات طرفين اسميين يتوجهان ويلتقيان في بؤرة الفعل المركزية (يشعل)، وإذا كان دالّ (الدخان) يمثل هنا ذاكرة (النار) فإنّ (قناديل المعنى) تمثّل ذاكرة (الشعر)، على النحو الذي يمكن أن نستبدل بـ (قناديل المعنى) في هذا السياق (لعبة المعنى)، حيث تتوازى (قناديل) مع (لعبة)، وتكتسب (لعبة) صفة ضوئية طقسية ذات جذور ميراثية ورمزية وأسطورية تتمركز في (قناديل)، التي تكتسب هي الأخرى من (لعبة) صفة موسيقية تحكي إيقاع التناسب والتشاكل اللحنيّ (الضوئيّ) بين قنديل وآخر، ومن ثمّ في كامل التشكيل الذي ترسمه صورة (قناديل).

لعبة المعنى الشعريّ تخضع أحياناً للعبة إيقاعية داخلية في النصّ الشعريّ تتوازن فيها حساسية البنية الدلالية مع البنية الإيقاعية:

الحجرُ الذي رميته في النبع لم يسقط فيه، بل سقط بين أهدابكَ:

تحسَّس عينيك. (51)

إنّ الخطاب الموجّه بطريقة حِكَمية إلى المخاطب الذي يمكن أن يكون في مستوى معيّن من مستوياته التعبيرية قناعاً للأنا الشاعرة، يتمثّل حال التجربة الشعرية في النصّ ويرسمها في الكلمات استناداً إلى حركتها الموسيقية التي ينهض بها المبتدأ/الفاعل ((الحجر))، إذ هو الأداة التي تنطوي على قيمة رمزية ذات عمق طبيعيّ في جذرها السيميائيّ، وهي تقوم هنا بدور (لعبيّ) لا يخلو من بعد أسطوريّ ما ((الحجرُ/الذي رميته في النبع))، لأنّ دالّ (النبع) يستمدّ مشروعية حضوره بوصفه بداية إنتاج الماء الذي ينطلق منه عادةً ولا يعود إليه.

غير أنّ الانزياح الشعريّ يُحدِثُ مفاجأة شعرية لافتة تتمثّل في عدم إنجاز الفعل (رميته) لمهمته الحكائية السياقية بدلالة الجملة المنفية ((لم يسقط فيه))، على النحو الذي يفتح المجال التعبيريّ والصوريّ والتشكيليّ في النصّ على طبقة اشتغال شعريّ ثانية تلاحق الحدث وتتقصّى مصير الحكاية الشعرية، وصولاً إلى حلم استكمالها سردياً في أرض الواقعة الحكائية.

تستمر فكرة بناء المعادلة الشعرية بوصفها نواةً فعّالة لاستيلاد لعبة المعنى وتشغيلها في ساحة العمل النصّيّ، وذلك بتشغيل طرفي المعادلة في مساحة النصّ بأعلى كفاءة شعرية ممكنة كفيلة بالإنتاج:

الزّمنُ عاصفةٌ، لكن يمكن التغلّب عليها بما هو أضعف منها:
الفنّ[52]

الطرف الأول من معادلة الصورة الشعرية هنا هو ((الزمن)) الذي ينشحن بقوّة تدليل وتصوير وترميز وأسطرة هائلة، بوساطة الدالّ الخبريّ النعتيّ ((عاصفة))، ليتحوّل إلى مصدر تهديد عاصف للحياة يعد بالتدمير ويلوّح بالموت، إلّا أنّ الاستدراك ما يلبث أن يأتي مباشرة ((لكن يمكن التغلّب عليها))، ليقلّل أولاً من زخم الوعد بالتدمير والتلويح بالموت بإطلاق إشارة إمكانية تفادي ذلك ((التغلّب عليها))، لنزع فتيل العصف منها ودحرها ثانياً، ولا يكتفي الراوي الشعريّ بتحقيق هذا الإنجاز المنقذ للبشرية من ترويع عاصفة الزمن، بل يمارس لعبته في الاستهانة بها أيضاً وهو يقدّم صفة معينة للآلة التي يتغلّب فيها عليها ((بما هو أضعف منها))، حيث يرتفع مستوى أداء اللعبة الشعرية درجة أعلى.

وحين يصرّح الراوي بالسلاح (الأضعف) في مقياس الطرف الثاني من المعادلة الشعرية ((الفنّ))، تنشأ لعبة شعرية أخرى ذات مضمون بلاغيّ طباقيّ مفارق بين صفة (أضعف منها) للفنّ، وقدرة هذا (الفنّ) الأصيلة والحضارية على إيقاف زحف عاصفة الزمن وترويضها وكبت جموحها.

ولا شكّ في أنّ هذا الطرف من المعادلة (الفنّ) يستثمر كامل إمكاناته الجمالية والثقافية والحضارية، وبكلّ ما تنطوي عليه هذه الإمكانات من رقيّ وأصالة وحرية وميراث تؤهّله للقيام بهذه المهمة التي تنقذ الحياة من موت محتّم، وتعيد إنتاجها على نحو جديد ومثاليّ في صالح الجمال والإنسان والحضارة.

يستمرّ توجّه خطاب الراوي الشعريّ نحو الآخر/الأنا باستخدام المعادلة الشعرية المنتجة للعبة المعنى:

هل تريدُ أن تكون سماء ثانية؟
إذاً، اعشق الأرض.[53]

الخطاب هنا يحمل سؤاله ذا الطبقات الدلالية المتعددة ((هل تريدُ أن تكون سماء ثانية؟))، وهو يكثّف عمل الفعلين (تريد/تكون) في منطقة الاستفهام الشعريّ الذاهب إلى قدرٍ عالٍ من الترميز والأسطرة ((سماء ثانية))، وهي تمثل الطرف الآخر (الأعلى) من المعادلة الشعرية للعبة المعنى، بما تكتنزه من موسيقى كلام تتردّد بين الصفة والموصوف، ونور شعريّ ينبثق من فضائها المتصوّر.

وإذا كان السؤال الشعريّ يقع عادةً في منطقة (الفروض) فإنّ آليّة البرهنة عليه بوساطة ((إذاً)) سرعان ما تتقدّم في الصورة الأمرية القادمة في خطاب الراوي ((اعشق الأرض))، لتضع الطرف الثاني (السفليّ) من المعادلة الشعرية على النحو الذي يحقق التوازن الدلاليّ والقيميّ في لعبة المعنى.

تعكس حساسية الارتباط الدلاليّ والصوريّ والرمزيّ بين (سماء ثانية/الأرض) قيمة تشكيلية وتعبيرية وسيميائية عالية، تحيل على استحالة إمكانية بناء (سماء ثانية) من دون المرور بمرحلة عشق الأرض، إذ إنّ جملة (اعشق الأرض) لا تقدّم علاقة طارئة وعابرة وسريعة، بل علاقة (عشقية) تحفّز في ميكانيزمات الصورة الشعرية بعداً إيروسياً منتجاً، يفتح اللعبة الشعرية على آليّة صياغة أخرى لـ (سماء ثانية) وهي تقع في دائرة الإرادة والتكوين.

تتمركز لعبة المعنى الشعريّ أحياناً في اللوحة (البورتريه) التي تصنع حدّاً مشحوناً للرؤية البصرية بين الرائي والمرئيّ، بناءً على طبيعة المرئيّ في اللوحة ودرجة شعريته في التشكيل الصوريّ:

تتعذّر رؤية الوجه بشكلٍ كاملٍ ونهائي،
وهذا سرُّه، وأجمل ما فيه.
الوجه آخرُ السراب وأوّل الماء. (54)

الجملة الأولى ((تتعذّر رؤية الوجه بشكلٍ كاملٍ ونهائي،)) ذات طبيعة إخبارية تقدّم الاستجابة البصرية التمهيدية لصورة (الوجه)، إذ تتعذّر رؤيته (بشكل كامل ونهائيّ)، على النحو الذي يشي برؤية ناقصة وجزئية، وهو ما لا يُشبع رغبة البصر في رؤية كاملة ونهائية تنجز الرغبة تماماً، وتنهي العلاقة بعد ذلك مع المرئيّ وتتجاوزه بعد استنفاده بصرياً.

الجملة الثانية (الاسمية) المعطوفة ((وهذا سرُّه،)) تُحدِثُ تحويلاً كبيراً في إيقاع لعبة المعنى الشعريّ في النصّ، فالرؤية الناقصة والجزئية إذن ما هي إلّا سرّ جماليّ كامن ومتجذّر في اللاكمال واللانهائيّ، وهذه الانعطافة المفارقة تُبطِلُ تماماً الحاجة إلى رؤية كاملة ونهائية للوجه، وتكفّ عن كونها هدفاً مركزياً.

وتأتي الجملة الثالثة الموازية ((وأجمل ما فيه)) لتعزيز هذه الرؤية وتكريسها لتتحوّل إلى هدف مركزيّ قابل للقراءة الرمزية (الشعرية)، وهنا يتاح للراوي الشعريّ كلّي العلم فرصة النظر إلى موجوداته الشعرية في النصّ نظرة أخرى وتفحّصها بدقّة، يعيد إنتاجها على النحو الآتي ((الوجه آخرُ السراب وأوّل الماء.))، وبهذا يفتح صورة الوجه (البورتريه) في اللوحة على فضاء خصب وكيف ومنتج، ويتحوّل الوجه إلى (صحراء) ممتدّة حتى (البحر) حين يمسك أول الماء بآخر السراب، في استقبال رطب للبحر ووداع يابس للصحراء، حيث تنتعش موسيقى الكلام، وينتشر نور القصيدة، وتبلغ لعبة المعنى الشعريّ أقصى درجات لهوها وعبثها وشعريتها.

لا تقدّم لعبة المعنى الشعريّ دائماً حكاية مكتملة، أو في طريقها إلى الاكتمال، بل تشتغل أكثر الأحيان في دائرة الاحتمال والتوقّع والتصوّر والظنّ، دعماً لفعالية التخييل الشعريّ وبلاغة نشاطه الجماليّ:

كأنما ينبغي عليّ أن أصعدَ الدرجة الأخيرة من سلّم الضوء،
لكي أقدر أن أقرأ ظلّي.[55]

حين تتلخّص رغبة الراوي الشعريّ حكائياً في قراءة ظلّه ((أقدر أن أقرأ ظلّي.))، وعلى هذا فإنّ البحث عن سبل ممكنة لتحقيق هذا المعنى يدخل في نطاق الحلم والاحتمال ((كأنما ينبغي عليّ أن أصعدَ الدرجة الأخيرة من سلّم الضوء،))، فالحرف المشبّه بالفعل المقترن باسم الموصول (كأنما) يضع الحال الشعرية في سياق احتماليّ واجب التنفيذ (ينبغي عليّ)، من أجل الوصول إلى درجة التحقّق (كي أقدر)، على الرغم من أنّ التنفيذ ليس أمراً سهلاً وميسوراً ومتاحاً دائماً، إذ يتوجب (أن أصعد الدرجة الأخيرة) التي من دونها لا يمكن الوصول وإنجاز المراد، فضلاً على أنّ ساحة العمل (سلّم الضوء) يخترق المكان المألوف ويفتحه على رؤيا شعرية صوفية لا يمكن البرهنة على وضوح (الدرجة الأخيرة) في نموذجها المكاني (سلّم)، على النحو الذي يُبقي الاحتمال قائماً، والضرورة قائمة، والحلم قائماً، في إيقاع شعريّ ـ علاميّ مستمرّ لا حدود ولا نهاية له، ومن هنا تأخذ لعبة المعنى شكلها الشعريّ العصيّ على الوضوح والاستقرار والتحديد.

لعبة المعنى الشعريّ لعبة متدرّجة في سياق تشكيل طبقاتها وتأسيس نظامها السيميائيّ البنيويّ، وهذا التدرّج هو تدرّج موسيقيّ ينتقل بالكلام الشعريّ من حال إلى حال على نحو متطوّر ومنتج:

لكّل قصيدة عظيمة شفتانِ تنتقدانها: شفتان لا ترتويان.[56]

فحين تقدّم لعبة المعنى فإنها تلحقها على الفور بصفة ((عظيمة))، كي تنتشلها من بين ركام هائل من القصائد المتشابهة التي لا تتميّز عن بعضها ((لكلّ/قصيدة/عظيمة))، وباكتسابها لهذه الصفة يكون بوسعها النهوض بمهمة لعبة معناها الشعريّ وبثّ نورها في أرجاء الفضاء على أمثل وأوضح ما يكون، إذ تنتقل فوراً إلى فضاء الأنسنة بعلامته الكلامية اللسانية ((شفتان)) التي سرعان ما تدخل إلى ميدان الفعل الشعريّ المنتج مباشرة ((تنتقدانها)).

تقوم مهمة الفعل الأول على (النقد)، وهو نقد شفاهيّ يحيل على المرجعية الشعرية الميراثية في إنجاز قصائد (الحوليات)، وهي تخضع لنقد مستمرّ من صاحبها قبل الإعلان عن اكتمالها، إلّا أنّ الجملة الاستثنائية الثانية ((شفتان لا ترتويان)) تحيل على علامة إيروسية ـ ثقافية مشتركة، تتحوّل فيها الـ (شفتان) إلى جسد غير قابل للارتواء جنسياً ومعرفياً وشعرياً، فتنضج لعبة المعنى اعتماداً على تشكيل هذه الرؤية الشعرية بموسيقاها اللافتة في تجمّع عدد كبير من الأصوات المتكررة في منطقة تشكيل شعرية مكثّفة.

لعبة المعنى الشعريّ الأدونيسية تركّز على حساسية الدوال المنتجة، إذ تتابعها نوتاته الموسيقية لتلتقط إشعاعاتها وترصد تحولاتها وتزاوج معطياتها، في سبيكة بالغة الاقتصاد والبعث والتنوير:

النور، في سطوعه الكامل، يتحوّل إلى حجاب. غير أنه الحجاب الوحيد الكاشف. (57)

دالّ ((النور)) يفتتح الفضاء النصّيّ بكامل قوّته وحضوره ومباشرته، لكنه ما يلبث أن يتقدّم خطوة شعرية جريئة إلى الأمام متوغلاً أكثر في طيّات الفضاء ليضاعف من قوّته وحضوره ومباشرته ((في سطوعه الكامل))، إذ تزداد سطوته ويصبح في أعلى درجات كفاءته وعنفوانه وإيقاعه، إلّا أنّ المفاجأة الشعرية المفارقة بحساسية تشكيلها ذات المرجعية الصوفية المباغتة تنجز إعاقة كاملة لعمل (النور) المتوقّع بعد أن اكتسب (سطوعه الكامل)، إذ ((يتحوّل إلى حجاب)) تنعدم فيه الرؤية وتغيب فيه المرئيات الطبيعية، لكنّ مفاجأة شعرية أخرى سرعان ما تقلب فضاء المفارقة الحاجبة إلى فضاء مفارقة جديد كاشف ((غير أنه الحجاب/الوحيد الكاشف.))، ليتمّ الكشف عن مرئيات أخرى ما وراء طبيعية تتجاوز حدود المحجوبات الطبيعية في إيقاع موسيقيّ متناوب داهش للكلام، بين وحدات شعرية متموّجة في صناعة لعبة المعنى (النور/سطوعه الكامل/حجاب/الكاشف)، في تشكيل دراميّ مموسق يتنقل من المرئيّ إلى المحجوب، ثم من المحجوب إلى الماورائيّ، لينتج لعبة معنى عالية الحبكة في شعريتها الحكائية وحكائيتها الشعرية.

يتمثّل الخطاب الشعريّ الأدونيسيّ الأشياء كلّها في لحظة تشكيل شعرية واحدة، ويخضعها لنظر شعريّ هائل التركيز يقطّر فيها تجربته الثرّة على مساحة العمل الشعريّ تقطيراً، يحكي خلاصات التجربة، ويمنح ثمارها، ويوحي بإشراقتها، لذا فإنّ هذا الخطاب يتوجّه من النصّ وإليه مباشرة حيث تكمن كلّ تلك الأشياء في مساحته الكلامية:

تسلّحْ، لا تتسلّح إلا بالنور.[58]

الفعل الأمريّ ((تسلّح)) يفتتح مشروع النصّ المركّز بحمولة ضاغطة ثقيلة ومتوتّرة ومثيرة، تحتشد فيها كلّ الدلالات المحتملة المتعلّقة بالفعل، ليتصدّر الفعل مهمة الخطاب ويمضي قُدُماً نحو استكمال صورته في الدوال اللاحقة، وحين يأتي الفعل ذاته بعد الفاصلة وقد أخضعه الراوي للأداة الناهية الجازمة ((لا تتسلّح))، فإنّ علامات التوتّر والإثارة والمفاجأة الشعرية تتضاعف وتتّسع في انتظار القادم من الكلام الشعريّ المتوقّع أن يملأ الفراغات ويجيب على الأسئلة.

وما أن تأتي أداة الاستثناء ((إلّا)) والمستثنى منه الوحيد ((بالنور)) حتى تكتظّ الفراغات والتفاصيل بلعبة المعنى وتبتهج الأسئلة بإجاباتها، في موسيقى كلامية تتموّج في مياه التدليل والتصوير والترميز، إذ تتكشّف طبقات الخطاب وطيّاته عن حساسية صوفية تجعل من رسالة النور السلاح الوحيد الممكن لهزيمة القبح والظلام والرداءة والتخلّف.

نور القصيدة عند أدونيس يغطّي العالم وموسيقى كلامها يطرب الكون، ولا تتوقف لعبة المعنى فيها عند حدّ معيّن أو ممكن، فهي مفتوحة دائماً على الاختيار والاحتمال والتوقّع والمفاجأة:

افتحْ أحشاءَ قصيدةٍ،

واقرأ فيها مصير العالم.[59]

ينطلق نداء الراوي الشعريّ نحو المخاطب/الآخر/الماثل أبداً في حاضنة الأنا الشاعرة وكأنّه هي، ليدعوه إلى إجراء عملية جراحية لجسد القصيدة ((افتحْ أحشاءَ قصيدةٍ،))، وهو يوجّه الدعوة نحو (قصيدة) بفضاء تنكيريّ لا يتقصّد قصيدة بعينها، على النحو الذي تساوي فيه الجنس الأدبيّ عموماً ((الشعر)).

وإذا كان الشطر الأول من معادلة الدعوة ينهض على فعالية إجرائية ذات طبيعة جراحية لجسد القصيدة، فإنّ الشطر الثاني يتضمّن دعوة موازية ذات طبيعة قرائية استكشافية ((واقرأ فيها مصير العالم.))، إذ ينفتح الفعل (اقرأ) ـ الموازي لـ (افتح) في الشطر الأول ـ على قيمة تعبيرية رمزية خصبة، كي يتمكّن من تنفيذ إجرائه الفعليّ الكاشف عن (مصير العالم)، إذ إنّ هذا المصير يثوي في (أحشاء القصيدة)، والأحشاء هي الطبقات الباطنية الجوّانية التي لا تقرأ بسهولة، إنها بحاجة إلى عملية جراحية (قرائية) تتوغل في أعماق الجسد الشعريّ بقوّة وانفتاح لمعرفة مصير العالم وإدراك مستقبله.

إذن لعبة المعنى تعمل على نسقين متداخلين ومتضادّين، نسق البنية السطحية ونسق البنية العميقة، على نحو مترابط ومتجانس ومتضافر، تعزف فيه على ألحان موسيقى الكلام وتستضيء بإشراقات نور القصيدة.

الشعرُ: تيهُ المعرفة ومعرفةُ التيه

حين يمرّ الشعر بتجربة ثرّة وعميقة وخصبة وشاسعة في التاريخ والجغرافيا والطبيعة والإنسان، فإنّه يتحدّى جنسه الأدبيّ ويشتبك مع المعرفة في سبيل تطويعها وتكثيفها وإخضاع المعرفيّ فيها للشعريّ، لكنّ المعرفة المشعرنة حين تتنازل عن صلادتها المعرفية لصالح الشعر فإنّها تدخل في عملية تخصيب شعريّ تفتحها على فضاء التيه، ولا شكّ في أنّ فضاء التيه هو على نحو ما فضاء شعريّ موغل في شعريته، يتنفّس فيه الشعر خصوصيته وهواءه النظيف وبياضه المشعّ المنتشر في الأرجاء.

تنتج العلاقة الجدلية الملتبسة والإشكالية بين تيه المعرفة ومعرفة التيه أسئلتها الشائكة في ميدان الشعر على نحو غزير وأصيل، إذ يفتح الشعر فضاء المعرفة على التيه كي تعبر المعرفة أسوارها إلى كون آخر لا متناهٍ، مثلما ينضغط التيه ـ بقوّة الشعر وجبروته ـ داخل مقترحات معرفية يتخلّص فيها من أوهامه.

إنّ الانتباه الشديد إلى فضاء الذات ومساءلته في الوحدات الشعرية التي انتظمت عند أدونيس في عنوان احتماليّ موارب هو ((ربما))، تضع التجربة الشعرية ـ من منظور سيرذاتيّ ـ في مرحلة قصوى من مراحلها داخل دائرة الحيرة التي يتشابك فيها تيه المعرفة مع معرفة التيه، وعلى الرغم من استقلالية الفضاء الأدونيسيّ إلّا أنّه ينقله من عتبة العام، ليجعل من محنته الذاتية محنة الجميع:

ربما:

ربّما يعرفُ كلُّ منا أو معظمنا لحظاتٍ لا يقدر فيها أن يكتب أو
أن يقرأ أو أن يقوم بأي عملٍ "مثمر".
شخصياً، أواجه كثيراً مثل هذه اللحظات. وهي تجيءُ مشحونةً
بالضجر حيناً، وحيناً بالأسئلة التي لا أجد أيّ جواب لأيّ منها،
وهي، إذاً، لحظاتٌ ثقيلةٌ بطيئةٌ كأنها سيرٌ في الرمل. (60)

إذ هو يستخدم الدالّ العنوانيّ (ربّما) في سياق جمعيّ يشرك فيه الآخرون ليصوّر حجم العزلة والوحشة والكآبة التي تمرّ على الفضاء في لحظات معيّنة، وتعجزه عن الفعل والعمل والإنتاج ((ربّما يعرفُ كلُّ منا أو معظمنا لحظاتٍ لا يقدر فيها أن يكتب أو/أن يقرأ أو أن يقوم بأي عملٍ "مثمر".))، لكنه سرعان ما يعود إلى منطقته الذاتية الأثيرة إلى نفسه ((شخصياً))، ليرسم فضاء التيه في رعب الفراغ الذي تشحنه هذه اللحظات باليتم، في صورة درامية تعكس حساسية الصراع مع الزمن ((أواجه كثيراً مثل هذه اللحظات.))، وتملأ جسد الصورة بعلامتين قاسيتين، الأولى ((الضجر))، بكل ما تنطوي عليه هذه العلامة من دلالات لا حصر لها تضع الذات في مواجهة الفراغ واليأس واللاجدوى تماماً، والعلامة الثانية هي ((الأسئلة))

بكلّ ما تنطوي عليه من حمولة تجسّد على نحو عميق تيه المعرفة ومعرفة التيه، ولاسيّما حين تكون إشكالية ((لا أجد أيّ جواب لأيّ منها،)).

وهذا الغموض الذي يكتنف الأسئلة المشرعة هو غموض الحياة نفسها في أعمق أسرارها وأندرها، إذ كلّما أصبحت قابلة للوضوح وتهيأت لإنجاز إجابات عن أسئلتها تضاعف غموضها، وأصبحت أسئلتها شائكة أكثر وملتبسة أكثر، على النحو الذي لا تتحقّق فيه إجابة أخرى خارج مرجل الأسئلة ((وهي، إذاً،))، إذ توحي وتشير إلى فضاء إجابة يتجلّى في الجملة الوصفية التشبيهية ((لحظاتٌ ثقيلةٌ بطيئةٌ كأنها سيرٌ في الرمل.))، لتصوير الحال الشعرية في أعلى درجات صمتها وعجزها الحركيّ مشبّهة بالحركة اليائسة (سير في الرمل)، حيث تتوقف الرغبة تماماً، وتغيب الكتابة، وتتنحّى القراءة، ويتلاشى أيّ عمل مثمر، لتكون حافة الموت أقرب كثيراً من حلم الوصول.

في لحظة من لحظات تيه المعرفة الخاصّة وهي تقود إلى معرفة التيه، تتحوّل الذات الشاعرة إلى جسد ملخّص بآلة مركزية من آلاته ((اليد))، تذهب إلى منطقة اللعب والعبث واللهو التي تتمخّض عن منطقة عمل وإنتاج مختلفة:

لا أعرف كيف يخطر لي في مثل هذه اللحظات أن آخذ بيديّ شيئاً
ألهو به، أيّ شيء: ورقةً، مقصّاً، قلماً، وفيما ألهو، أفاجأ بأنني
أنجز عملاً: أنتج لقاءً من نوع آخر، بين لهو اليد وضياع الرأس.
وأقولُ "أنتج" لأن هذا اللقاء يحرّر الرأس من ضياعه، ويعطي
لهذا الضياع وظيفة تتآخى مع تلك التي ينتجها اللهو البدويّ.
وفي مثل هذا اللقاء تنفتح، غالباً، أبواب المُحال أمام كلماتك.
فيتاح لها أن تقول، مثلاً: في العناق بين ضياع الرأس ولهو اليد
يبدو أنّ للقمر عُنقاً مقطوعاً هو الضوء. (61)

تعترف الذات الشاعرة بتيهها مباشرة ((لا أعرف))، مرتفعة نحو المخيال العاطفيّ للزمن ((لا أعرف كيف يخطر لي في مثل هذه اللحظات))، ومستخدمة آلة الجسد ((بيديّ))، تعبيراً عن رغبة مجانية في اللعب ((شيئاً ألهو به))، وسرعان ما يتسمّى هذا الشيء عبر ثلاثية يقترحها الوعي والمعرفة ((ورقةً، مقصّاً، قلماً،))، إذ يفصل (مقصّاً) بين (ورقة/قلماً)، ليقطع بينهما سيميائياً ويحول دون لقائهما التقليديّ المتوقّع على النحو الذي يعطّل فيهما فعل الكتابة، ويتيح فرصة كاملة للمقصّ ليمارس عملية اللهو ((وفيما ألهو))، تتكشّف عن مفاجأة ذاتية غير متوقعة تنتج بناءً خاصاً ((أفاجأ بأنني/أنجز عملاً))، في الوقت الذي يُتوقّع من (المقصّ) الذي عطّل فعل الكتابة أولاً إنتاج الهدم.

غير أنّ التوضيح الذي يقدّمه الراوي الذاتيّ الشعرية ((أنتج لقاءً من نوع آخر،))، يحيل فيه على الخصوصية والنوعية والتميّز والفرادة (نوع آخر)، يقدّم فيه

بديلاً كتابياً عن آلة الكتابة المعطّلة (الورقة والقلم)، يعمل في فضاء آخر ((بين لهو اليد وضياع الرأس.))، حيث تكون (اليد) بديلاً عن (القلم)، و (الرأس) بديلاً عن (الورقة)، عبر التوافق اللعبيّ بين (لهو/ضياع).

ويكرّس القول الصريح بالإنتاج ((أقول: أنتج)) في السبيل إلى تحرير الرأس من الضياع ليصبح شبيهاً بالورقة وقابلاً لاستقبال الكتابة عليه.

في هذه الحال ينتقل فعل الكتابة من خطّ الحكاية وتسجيلها إلى أسطرتها في فضاء الرأس ((وفي مثل هذا اللقاء تنفتح، غالباً، أبواب المُحال أمام كلماتك.))، على النحو الذي تتمكّن فيه صناعة أسطورة نصيّة يستحيل إنجازها بالورقة والقلم ((في العناق بين ضياع الرأس ولهو اليد/يبدو أنّ للقمر عُنقاً مقطوعاً هو الضوء.))، إذ يلتحم غموض (ضياع) مع وضوح (لهو)، وحركة (الرأس) الداخلية مع حركة (اليد) الخارجية، فإنّ صورة القمر المضيئة تشغّل (المقصّ) المعلّق في ذاكرة حكاية النصّ، ليفصل بين (القمر) بوصفه كوكباً و (الضوء) القادم إليه من الشمس، بحيث ينزع عن القمر رداءه الرومانسيّ، ويقطع حلم العشّاق به، ويكفّ عن كونه فضاءً للحبّ.

تستمدّ العلاقة الشعرية بين تيه المعرفة ومعرفة التيه رؤياها أحياناً من مظهر واقعيّ شديد الخصوصية، وشديد الإهمال في الوقت نفسه، ليعيد أدونيس إنتاجه شعرياً بصيغة حكائية تتمظهر على شكل متخيّل صوريّ، يختزن فضاءً سيميائياً عالي التكثيف والتركيز، ويحيل في أعماقه على كون العنونة الكلّيّ ((فضاء لغبار الطلع)) بوصفه مفتاحاً من مفاتيح المعنى داخل صفحات كتاب الدهشة:

مرّة، مجروفاً بهذه اللحظات، تناولت علبة كبريت تنتمي إلى عائلة فندقية. شكلها مستطيل، وفي استطالتها بعض الأناقة، تخطيطاً وتلويناً. بدأ الرأس يشطحُ، وأخذتِ اليدُ تلعبُ (هل اللعب شطحٌ في جسم الشيء؟):
من جهة الرأس، خُيّل إليّ أولاً أنّ علبة الكبريت سريرٌ.
ثم، فجأة، خُيّل إليّ أنّها قبرٌ مليءٌ بأشخاصٍ يعتمرون عمائم فوسفورية.
وربّما يجوز في الوعي أن نصفها بأنها صندوق. وفي هذا ما يوقظُ لا وعينا فيذّكرنا بذلك الشاعر العاشق وضّاح اليمن الذي خبّأته "أميرته" العاشقة في صندوق غرفتها، خوفاً عليه من "أميرها" العاشق. لكن هذا كان ذكياً وبارع الحيلة، كما تقول الحكاية: اكتشف المخبأ وقتل الشاعر. (62)

يعرض الراوي الذاتيّ الشعريّ أولاً أصل الحكاية في مظهرها الواقعيّ الصرف، وهي تخضع لحساسية العلاقة مع الراوي ضمن سياق وصفيّ تشكيليّ ملغوم بالاحتمالات والتوقعات ((مرّة، مجروفاً بهذه اللحظات، تناولت علبة كبريت تنتمي إلى/عائلة فندقية. شكلها مستطيل، وفي استطالتها بعض الأناقة،/تخطيطاً

وتلويناً.))، وبعد أن يتأسس المظهر الواقعيّ المنتخب (علبة كبريت) ويتأكد حضوره اللافت في نسيج الحكاية الشعرية، تشرع أنا الراوي الشعريّ في الإنصات لاستجابة أدواتها وأعضائها في للمشهد ((بدأ الرأس يشطحُ، وأخذتِ اليدُ تلعبُ (هل اللعب/شطحٌ في جسم الشيء؟)).

إذ تعود اليد ثانية إلى مسرح العمل الشعريّ لتمارس لعبتها في العبث بعلبة الكبريت التي تتحداها لمسياً وبصرياً (تلعب)، على النحو الذي يدفع بالسؤال ذي الطابع التجسيديّ الذي لا يخلو من مسحة إيروسية غائرة في باطن الصورة (هل اللعب/شطحٌ في جسم الشيء؟) إلى واجهة المشهد ليهيئ المجال الشعريّ كي يستقبل احتمالات المتخيّل الصوريّ القادمة في فضاء النصّ.

تدلف احتمالات المتخيّل الصوري المتحركة في يد الراوي الشعريّ الذاتيّ إلى فضاء النصّ بمختلف طبقاته، ابتداءً من المنطقة العلوية ((من جهة الرأس، خُيّل إليّ أولاً أنّ علبة الكبريت سريرٌ.))، إذ يتمّ تحديد الجهة أولاً (جهة الرأس)، ومن ثمّ تحديد نوعية الفعل الشعريّ (الأنويّ) وفضائه (خيّل إليّ)، لينفتح هذا التحديد المزدوج على الجسم التشكيليّ المرمّز للصورة (أن علبة الكبريت سرير)، ولا شكّ في أنّ المحتوى المكانيّ للصورة يحيل (سرير) على معنى إيروسيّ لا يمكن تجاوزه أو إهماله، وبكلّ ما يمكن أن يثيره من دلالات بالعودة إلى المحدد الفضائيّ (خيّل إليّ) والمحدد الثاني (جهة الرأس).

ما تلبث أن تهبط الحساسية المكانية للصورة في موجتها الثانية من المنطقة (السماوية) العلوية إلى المنطقة (الأرضية) السفلية ((ثم، فجأة، خُيّل إليّ أنّها قبرٌ مليءٌ بأشخاصٍ يعتمرون عمائم/فوسفورية.))، فيتحوّل الفعل الشعريّ من العمل في (جهة الرأس/سرير) إلى الأسفل (قبر)، ومن الفردية المستقلّة ذات الحسّ الإيروسيّ الخاصّ المرتبط بالمكان المفرد (سرير) إلى الجمعية المحتشدة في جوف المكان (قبر/مليء بالأشخاص)، وإذا كان المفرد المحتمل غائب تصويرياً في (سرير) فإنه ظاهر وموصوف بسيميائية مقصودة في (يعتمرون عمائم/فوسفورية.)، وقد ربطها بالموت والفجيعة بدلالة (قبر).

أما الاحتمال الثالث فإنه يعيد فيه إنتاج حكاية الشاعر (ديك الجن) الشهيرة، حين يجد الراوي الشعريّ معادلة بصرية مكانية بين علبة الكبريت وصندوق ديك الجن (قبره)، إذ يخرج عندئذٍ من فضاء المتخيّل ليعبّر ميدانياً عن الوعي الثقافيّ ((ربما يجوز في الوعي)) الذي يستخدم آلة الاسترجاع الوصفيّ ((أن نصفها))، منتقلاً انتقالة شعرية إلى يقظة اللاوعي ((وفي هذا ما يوقظ وعينا)) في مبدأ تنصيص الذاكرة ((فيذكرنا))، ليعيد الراوي إنتاج الحكاية ذات القوّة التداولية العالية، مدججة بسيل من الصفات المنتخبة العاملة في صلب الحكاية (الشاعر العاشق/وضاح

اليمن/أميرته العاشقة/أميرها العاشق/ذكياً/بارع الحيلة)، التي سرعان ما يختتمها بـ ((اكتشف المخبأ وقتل الشاعر)).

الاكتشاف هنا ضمنيّ يبقي المكتشف داخل الصندوق ولا يكشف عنه بصرياً في سياق العرض المشهديّ، ثم ليمارس ذكاءه وبراعة حيلته في (قتل الشاعر) حين يأمر بإلقاء الصندوق في البحر، وتظلّ الحكاية مع ذلك مسيّرة بقدرٍ كافٍ من الغموض والسريّة والاحتمال، على النحو الذي تتفاعل فيه شعرية التعبير والتصوير والترميز مع تيه المعرفة ومعرفة التيه داخل سياق التشكيل العام لرؤيا النصّ.

يتحوّل اللعب في فضاء الراوي الشعريّ نحو ((من جهة اليد)) ذات الطبيعة العملية، نزولاً إلى الطبقة الفعّالة المنفذّة لآليّات التخطيط والتفكير ((من جهة الرأس))، لتحمل المقولة الشعرية الأدونيسية عبر حساسية العلاقة التحويلية من منطقة اللعب إلى منطقة المخيلة ـ السؤال:

من جهة اليد، يمكن اللعب نفسه أن يتحوّل إلى مخيلةٍ ـ سؤال كيف ينام عشرون شخصاً بعمائم فسفورية، كمثل أعواد الثقاب، في سرير واحد؟ أو كيف يُدفن هؤلاء في حفرة واحدة لا تتسع إلا لشخص أو اثنين في أوسع احتمال؟

غير أن شطحَ الرأس يُفلتُ، غالباً، من سيطرة اليد، ويتخطّاها إلى ما يفلت من كلّ سيطرة. هكذا يحلو للشطح أن يوغل بعيداً.

والغروب آنذاك أنّ الرأس ينشقّ على نفسه، ويتمرّد بعضه على بعض، يوسوس جانب منه: امض في شطحك، جانب منه يكبحك:

لا تشطحْ ـ فأقل ما سيقوله الناس عنك إنك عابث أو مجنون.

الأغرب أن ينتصر لهو اليد لشطح الرأس، وأن يُتابَع في مزيد من الوسوسة: البلاد كلها علبة كبريت خشبها ونارها كتلة واحدة.

بشرارة صغيرة منها، تستطيع أن تولد حريقاً كبيراً.

عود ثقاب ـ مقاتل مدجج بالنار، يتّحد بسيارة، أو يتزوج دراجة، أو ينفجر متوسداً غفلة الوقت. (63)

ينفلت السؤال من جوف الصورة عن المفرد بصيغة الجمع أو الجمع بصيغة المفرد ((عشرون شخصاً/سرير واحد))، وهو يشتغل في فضاء الغياب ((كيف ينام/كيف يدفن))، ويحيل على المقولة الشعرية المركزية في هذا النصّ (ثيمة الموت) بإشكاليتها الزمكانية المحددة، لكنّ الراوي الشعريّ ما يلبث أن يعود إلى عتبة المتخيّل ليقارب فعالية الشطح بين تيه المعرفة ومعرفة التيه (الرأس/اليد)، ويصوّر إيقاع حركة الشطح (شطح الرأس) ومنهجها في الفعل والتعبير في سياق سلسلة أفعال درامية منتجة (يفلت/يتخطاها/يحلو/يوغل)، يتفوّق فيها (شطح الرأس) على كلّ المصدّات ويفلت من كلّ سيطرة، ويوغل بعيداً بلذّة غامرة ليمارس لعبته في ابتكار مفاتيح المعنى بكلّ حرية ومرونة وانطلاق.

في المرحلة الأولى من مراحل المغامرة التي يخوضها الرأس في تيه المعرفة ومعرفة التيه ينتخب الزمن المثاليّ الذي يمارس فيه لعبته الغيابية الأثيرة (الغروب آنذاك)، وهي تنفتح مباشرة على ثلاثة أضلاع فعلية متجانسة ومتفاعلة دراماياً تصوّر إيقاع هذه المرحلة:

1 ـ ينشق ـــــــ على نفسه

2 ـ يتمرّد ـــــــ بعضه على بعض

3 ـ يوسوس ـــــ جانب منه

إنّ التنامي الفعليّ الدراميّ (ينشق/يتمرد/يوسوس) ينتهي إلى تضادّ فعليّ بين تشجيع المضي في الشطح (اللعب) وكبحه:

ـ جانب منه ـــــــــــ امض في شطحك

ـ جانب منه (يكبحك) ـــ لا تشطح

إذ إنّ الشطح يؤلّف في مقولات الناس ((إنك عابث أو مجنون)) الصفة التي تناسب شطح الرأس وإنتاجه للعب.

في المرحلة الثانية تحصل المفارقة ((الأغرب)) التي يتمخّض فيها التضادّ التقليديّ بين (لهو اليد) و(شطح الرأس) عن تضامن ومشاركة ينطوي على حسّ تآمريّ ((أن ينتصر لهو اليد لشطح الرأس))، ليرتفع حظ الوسوسة في مستقبل المشهد الشعريّ حين تحوّل ((البلاد كلّها علبة كبريت خشبها ونارها كتلة واحدة))، تكون مهيّئة تماماً لموت كامن في قبر جاهز بانتظار ((شرارة صغيرة منها، تستطيع أن تولد حريقاً كبيراً.))، يأتي على كلّ شيء وينتهي باللعبة إلى الرماد والعدمية والموت.

علبة الكبريت هنا تختصر البلاد والعباد، وعود الثقاب مقاتل أعمى هائج مدجّج بالنار حاضر للاشتعال ((عود ثقاب ـ مقاتل مدجج بالنار، يتّحد بسيارة، أو يتزوج دراجة،/أو ينفجر متوسداً غفلة الوقت.))، إذ يؤول شطح الرأس بمساعدة لهو اليد إلى إغواء عود الثقاب ليشعل علبة الكبريت ويحرق المشهد بأكمله، حيث تتوقّف اللغة وتطول غفوة الوقت، وتتحوّل المغامرة إلى كارثة، واللعب إلى قتل عبثيّ، كي يبتكر الشعر مفاتيح المعنى في رمز (علبة كبريت) الماثلة أبداً في فضاء الغياب ((الغروب)) حيث لا ضوء سوى ضوء الحريق الكبير وهو يلتهم كلّ شيء.

في الموجة الأخرى من موجات ((علبة كبريت)) تذهب اللعبة الشعرية الداخلة في تيه المعرفة ومعرفة التيه إلى المنطقة المناهضة لمؤامرة شطح الرأس من لهو اليد، لتمارس أعواد الثقاب رغبتها في إذابة الجليد:

في الغيم الممزوج بآهات البشر وتباريحهم، الغيم الذي يتكوّن في الساحات العامة، في الأزقة والشوارع، في المدارس والجامعات

والبيوت، تسبح أنواع أخرى كثيرة من أعواد الثقاب، نافرة من علبها التي تنسجن فيها. وربّما قيل إنها في ذلك تبحث عن أصولها المتجمّدة في جبال التاريخ، وإنها تختار أكثر الوسائل فعّالية في إذابة الجليد، بأنواعه المختلفة، الظاهرة والباطنة. (64)

ينفتح أفق الزمان والمكان داخل ((فضاء لغبار الطلع)) إلى أقصى درجاته، متكثّفاً في وعد المطر والخصب والحياة ((في الغيم الممزوج بآهات البشر وتباريحهم،))، وهو يصنع وعده هنا ممزوجاً بأكبر قدرٍ من الحزن والمأساة والفجيعة، متكوّناً ومنتشراً ((في/الساحات العامة، في الأزقة والشوارع، في المدارس والجامعات/والبيوت،))، حيث المكان الذي يحتوي الإنسان في حركته وحيويته ونشاطه ومستقبله.

في هذا الغيم الممثّل بالتجربة المرّة ((تسبح أنواع أخرى كثيرة من أعواد الثقاب،))، يتحوّل (الغيم) إلى (بحر)، ويشتغل الفعل (تسبح) بأعلى كفاءته الفعلية المسندة إلى (أنواع/أخرى/كثيرة/من أعواد الثقاب)، ولا شكّ في أنّ هذه الأنواع/الأخرى/الكثيرة تنزع صفة ((المقاتل المدجج بالنار)) لتستبدل بها صفات أخرى تعمل في فضاء آخر.

ولعلّ الجملة الشعرية المفارقة ((نافرة من/علبها التي تنسجن فيها)) تقدّم دليلاً سيميائياً ثرياً على تمرّد (أعواد الثقاب) على مصيرها الكامن في قبر العلبة (نافرة من علبها)، بحثاً عن خلاص من حصار سجنها (التي تنسجن فيها)، ويقودها إلى حياة جديدة ومصير جديد.

تتكشّف هذه الحياة الجديدة والمصير الجديد عن رؤية احتمالية للعودة إلى الجذور الأولى في تيه المعرفة ومعرفة التيه ((وربّما قيل إنها في ذلك تبحث عن/أصولها المتجمّدة في جبال التاريخ،))، إذ يتمظهر البعد الأسطوريّ والرمزيّ ليزوّد الصورة الشعرية بالزمان والمكان في السبيل إلى استكمال لوحتها للتعبير عن مقولتها، على النحو الذي يكون بوسعها الاختيار والفعل ((وإنها تختار أكثر الوسائل/فعّالية في إذابة الجليد، بأنواعه المختلفة، الظاهرة والباطنة))، وتتحوّل (أعواد ثقاب) من (مقاتلين مدججين بالنار) إلى (ملائكة محفوفين بالنور)، ويتكشّف بذلك تيه المعرفة ومعرفة التيه عن قراءة ثانية (جمالية) تشجع الشعر على ابتكار مفاتيح المعنى، في ظلّ غيم الدهشة الممزوج بآهات البشر وتباريحهم.

العلاقة بين ((أعواد ثقاب)) و ((العلبة)) التي تحتويها علاقة مزدوجة، الأولى واقعية حين تتمدد أعواد الثقاب داخل العلبة بانتظار مصيرها المشتعل القادم أبداً، والثانية رمزية حين تتحوّل أعواد الثقاب إلى حيوات تتمرّد على سجنها لتعود إلى أصولها، وتغيّر وظيفتها:

الليلُ الذي يحيط بأعوادِ الثقاب مدوّرٌ وهو باقٍ ما دام صانعوها

يؤكّدون: سنعلن على النجوم حرب الشموع.[65]

يمكن معاينة ((الليل)) شعرياً بوصفه الفضاء الداخليّ للّعبة ((الليلُ الذي/يحيط/بأعوادِ الثقاب))، وصفته الخبرية بأنه ((مدوّر)) تحيل على المحيط الداخلي وليس المحيط الخارجي، ومن هنا تأتي استدامته ((هو باقٍ)) المشروطة بـ ((ما دام صانعوها/يؤكّدون))، إذ يتمظهر التأكيد في الصوت الإعلانيّ المباشر والباذخ في سطوعه وجرأته ((سنعلن على النجوم حرب الشموع.))، وهو يقود حرباً خاسرة تبقى فيها النجوم معلّقة في سماء ضوئها مطلقاً، في حين ما تلبث (الشموع) التي تناظر وتشبه (أعواد الثقاب) أن تذوب وتنطفئ، لتنتهي هذه الحرب (الضوئية/النارية) في غير صالحها.

تنفلت الصورة الشعرية من محجرها وهي تسعى إلى ضبط حركية جدل تيه المعرفة ومعرفة التيه داخل حدودها الشعرية، وتتحرّر من ضغط المقولة الشعرية لتمارس لعبتها المستقلّة بعيداً عن إكراهات التشكيل الموجّهة بوحي من ثقل المقولة وفداحة مضمونها:

في الخليّة الموسيقية النافرة من جسد الوقت، يجلسُ شطحُ الرأس
ولعب اليد: يصغيان ويتحاوران.
وتكون المصادفةُ قد دوزنتْ أوتارها لجوقةٍ خفيّةٍ
تسأل: متى يثقبُ ذلك الحجرُ الذي يتمدّدُ على سريره صمت
الطبيعة؟
لكن،
قولي، أيتها الخليّة،
من أين، وفي أيّ ثوبٍ سيجيءُ العملُ الذي يبتكرُ مفاتيح
المعنى؟[66]

تتركّز في هذا المشهد الشعريّ شبكة كثيفة من الدوال المهيمنة الضاغطة على شعرية اللغة وحركة الصورة، ففي الجزء الأول (الإخباريّ) من المشهد ما قبل الانعطافة الحوارية التي تحققها الأداة ((لكن))، تحتشد أنظمة الدوال وروابطها على نحو بالغ الكثافة ويمكن تفصيلها على النحو الآتي:

ـ الدوال المفردة الاسمية المعرّفة: الخلية/الموسيقية/النافرة/الوقت/الرأس/اليد/ المصادفة/الحجر/الطبيعة.

ـ الدوال المفردة الاسمية المنكّرة: جسد/شطح/أوتار/جوقة/خفية/سرير/صمت.

ـ الدوال الفعلية المتنوعة: يجلس/يصغيان/يتحاوران/تكون/دوزنت/تسأل

/يثق/يتمدد.

إنّ معاينة الدوال على هذه الصورة المفصّلة إجرائياً يكشف عن ضغط هائل قد لا يستوعبه المناخ الشعريّ للمشهد، إذ إنّ كلّ دال من هذه الدوال يحتاج إلى مساحة لسانية كافية ليتمظهر شعرياً على نحو كافٍ، ويؤدي وظائفه الدلالية ـ الشعرية بكفاءة منتجة، ولا يمكن تفسير هذا الضغط الهائل لزحمة الدوال في حيّز لسانيّ ضيّق إلّا بعد ((لكن))، حيث تشرع المقولة الشعرية المركزية في التعبير عن خطابها من جوف السؤال الذي يطلقه الراوي ((قولي، أيتها الخليّة،/من أين، وفي أيّ ثوبٍ سيجيءُ العملُ الذي يبتكرُ مفاتيح/المعنى؟))، بحثاً عن مصدر المكان المجهول (من أين،)، واستطلاعاً للشكل القادم المحتمل (في أيّ ثوب)، الذي سيكون بوسعه إيجاد حلّ ما لإشكالية العابر المقيم (يبتكر مفاتيح المعنى).

في السبيل إلى زحزحة (ربما) ذات الهيمنة العنوانية من فضاء احتماليتها، والسعي إلى شعرنتها كي تستجيب للفضاء المرتهن بغبار الطلع، من أجل أن تخرج (الخلية الموسيقية النافرة) من فضائها التقليديّ لتنفتح على فضاء إيقاعيّ جديد يرسم شكلاً آخر وصورة أخرى ومعنى آخر للنصّ الجديد والحياة الجديدة.

الملاحظةُ والعلامةُ

تكتسب الملاحظة الشعرية، والعلامة الشعرية، أهمية إجرائية خاصّة في تجربة أدونيس الشعرية داخل ((فضاء لغبار الطلع))، إذ تكشف الملاحظة الشعرية الأدونيسية عن عين كاميراتية بعدسات متنوعة ومختلفة وملوّنة، تصوّر في الاتجاهات كلّها وبوسعها التقاط الأشياء على نحو مكثّف وسريع، تسجّلها اللغة الشعرية بوصفها حالة عابرة أو لقطة خاطفة لتحوّلها من مستواها الطبيعيّ إلى مستواها الشعريّ، بحيث تتمركز في فضاء التعبير والتشكيل وتأخذ أبعادها الفنية والجمالية داخل نصيّته.

أمّا العلامة الشعرية فإنّها هي الأخرى تتوازى مع الملاحظة الشعرية وتتفاعل في طاقتها التكثيفية والرمزية، وتكشف عن فضائها السيميائيّ في توسيع حدود التشكيل الشعريّ الدلاليّ للنصّ، وتفيد من مرجعها لضخّ اللغة الشعرية والصورة الشعرية والإيقاع الشعريّ بحيوية تعبيرية جديدة تضاعف قدرة التخييل فيها، وتساعدها في بناء جمالياتها النصيّة.

أدونيس في تجربته الشعرية الجديدة ((فضاء لغبار الطلع)) يعبر فوق تاريخ شعريّ حافل وحاشد وثريّ بالتفاصيل والرؤى والمنجزات، وقد لا يضاهيه في ذلك أيّ شاعر عربيّ آخر، إذ هو صاحب متن أصيل في الشعرية العربية، فضلاً على أنه يمثّل مدرسة شعرية خلاّقة كان لها الفضل في تحريك فعاليات الشعر العربيّ منذ خمسينيات القرن الماضي حتى الآن، وقد سعى في كتابه الشعريّ الجديد إلى استثمار

كلّ هذا المنجز واستغلال معطياته لتسجيل ملاحظات شعرية هي (قصائد)، وإطلاق علامات شعرية هي (قصائد) أيضاً.

إنّ الوصول إلى مرحلة ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ ((التقطير الشعريّ)) لا يمكن أن يتأتى لشاعر لا ينهض على تجربة خصبة وعميقة وواسعة وإشكالية، وحين يقدّم أدونيس ملاحظاته وعلاماته الشعرية بآليّات (التقطير الشعريّ) في ((فضاء لغبار الطلع))، فإنّها هي التي تسهم في تأليف (كتاب الدهشة)، وهي التي تقترح ابتكار مفاتيح المعنى.

في عنوان ((تعريفات))[67] يشتغل أدونيس على شعرنة المفاهيم والأفكار والقيم والصور والحالات، عبر استخدام آليّات (التقطير الشعريّ)، وبوساطة الملاحظة الشعرية والعلامة الشعرية، انطلاقاً من قيمة التعريفات في تحديد الأشياء وتقويمها واقتراح مساراتها، على النحو الذي يجعل منها لبنة حضارية أساسية ومركزية في تشييد حضارة النصّ، ومن ثمّ حضارة الإنسان.

اختار أدونيس شبكة دوال ذوات طبائع فضائية مختلفة من أجل أن يضع لها تعريفات شعرية بالغة التركيز والتكثيف والاكتظاظ، وهي تتكشف في نظم صوغها والتعبير عن رؤيتها ومزاجها وتخييلها عن ملاحظة شعرية ملتقطة بذكاء وحساسية، أو علامة شعرية تسجّل خيالاً رمزياً عميقاً لباطنية التدليل والتصوير.

شبكة المعرّفات تتنوّع في أشكالها ومساراتها وقيمها ودلالاتها، وتشتغل بوصفها ملاحظة أو علامة بحسب زاوية القراءة واستيعاب لحظة التشكيل، وهي تتلاحق في حضورها الشعريّ تحت العنوان ((تعريفات)) على النحو الآتي:

((النقش/الهواء/النظر/النقطة/الجدار/القنطرة/القبّة/الزاوية/العمود/السقف/البا ب/النحت/ الشمس/الهندسة))

وكلّها معرّفات بـ ((أل)) وملحقات بالعنوان الجمعيّ المنكّر ((تعريفات))، ويمكن تصنيفها بحسب فضاءاتها على النحو الآتي:

- **النقش/النحت/الهندسة ـــــــ جماليات الفن**
- **الهواء/الشمس ـــــــــطبيعة**
- **الجدار/الزاوية/العمود/السقف/الباب ـــــالمكان الثابت**
- **النقطة ـــــــــــمركز الأشياء**
- **النظر ـــــــــــ فعل الملاحظة**
- **القنطرة/القبّة ـــــــــــ المكان الطائر**

تتحلّى التعريفات برؤية شعرية فلسفية تسندها الخبرة البصرية والذهنية في التوصيف والمقاربة والتشخيص، ففي التعريف الأول تتمّ المزاوجة بين البصر والذهن، الرؤية والرؤيا، المرئيّ والمتصوّر:

النقشُ دفترُ قيدٍ للحركة.

((النقش)) أثر فنيّ يستخدم للتزيين الجماليّ ويتمتّع بطاقة إبهار وإدهاش دائمة، يعرّفها أدونيس بأنّها ((دفتر قيد للحركة))، ودفتر القيد علامة للتسجيل الرسميّ الذي يثبت حياة المسجَّل في الفضاء الاجتماعيّ، وهو هنا يثبت فنيته وجماليته وديمومته في المكان والزمان والذاكرة والأشياء في سياق (للحركة)، فللنقش جسد تعبّر عنه الأشكال والألوان والصيغ المؤلّفة له جمالياً وفنياً، أما روحه فهي حركته التي ترتبط بالتخييل ولا تخضع للإبصار المباشر، وعلى هذا فإنّ جسد النقش وروحه تتفاعلان تفاعلاً جمالياً خلاقاً من أجل استكمال حساسية الصورة وإنتاج مقولتها.

الصورة الشعرية الأدونيسية لا تقنع بعناصر التشكيل التقليدية في هذه الوسيلة الفنية المركزية في البناء الشعريّ، بل تتوغل في جيولوجيا العلامات الشعرية المكوّنة لها، وتستفزّ معطياتها، وتستثير ممكناتها، نحو ابتكار مفاتيح جديدة للمعنى الشعريّ بوسعها صوغ كلام شعريّ مغاير:

الهواءُ أزميلٌ يكشطُ الحجر.

الصورة الشعرية مشكّلة من أربعة دوال، كلّ دالّ فيها يشتغل بوصفه علامة تستعين بمرجعياتها المعجمية والطبيعية لتركّز وجودها في المشهد، وتتسلّح بها للولوج إلى معترك التشكيل النصّيّ كي تكتسب حضوراً سيميائياً جديداً، يسندها في عملياتها الشعرية وتفاعلها مع بقية العلامات.

((الهواء)) دالّ طبيعيّ هو أحد العناصر الأساسية الأربعة في الثقافة الفيزيا ـ فلسفية، والحركة التي يتضمنها الهواء تمثّل شعرياً علامة الحياة بوصفها وسيطاً طبيعياً يجعل العلاقة بين الإنسان والطبيعة ممكنة ومستمرة، وتشبيه (الهواء) بـ ((أزميل)) يحوّل البعد العلاميّ في الدالّ إلى أداة عملية معدّة للفعل، الذي ما يلبث أن يتمظهر مباشرة في الفعل ((يكشط))، بكلّ ما يتمتّع به من قوّة وقدرة على تحريك الأشياء ونقلها وتغيير معالمها الطبيعية، وقد تمثّلت هنا بـ ((الحجر)) ـ العلامة الأكثر استقراراً على الأرض ـ.

المظهر في تشكّله العلاميّ في الصورة هو مظهر جمالي يحيل على معطيات عمل ((النحت))، إذ تبرز هنا موهبة (الهواء) في إعادة تشكيل الطبيعة (الحجر) ـ بوصفه مادة نحتية ـ على النحو الذي يناسب قوّة (الهواء) أو ضعفه، جنونه أو خموده، قسوته أو رومانسيته.

إنّ الدالّ الفعليّ الوحيد (يكشط) بين ثلاثة دوال اسمية منظورة ذات طبيعة مادية أو شبه مادية (الهواء/أزميل/الحجر)، هو العلامة الجوهرية في تشكيل شعرية المشهد، التي تحدث حساسية المغايرة والتحوّل والخرق في الدوال الاسمية لتكسبها الشعرية المطلوبة، وتمنحها هويتها الجديدة الخلاّقة.

آلة النظر هي آلة الملاحظة التي يتصل في سياقها الناظر بالمنظورات، وهي على هذا الأساس ذات طاقة شعرية تتعدّى الملاحظة التسجيلية المصوّرة، لتتوغل في باطن المرئيات بحثاً عن مفاتيح للمعنى:

النظرُ لمسٌ ضوئيٌّ، أو هو إدراكٌ سمعيّ للفضاء.

جملة ((النظرُ لمسٌ ضوئيٌّ)) تحمّل العين الباصرة مهمة التفاعل الحسّيّ مع المرئيات (لمس)، وهي تنفتّح على صفة ذات فعالية ضوئية (ضوئيّ)، تضاعف من قوّة وضوحها وإشراقها أمام رغبة الإبصار في (النظر)، وتنجز في الصورة حركة شعرية خفيّة وكثيفة تتمرأى من خلال الدوال الاسمية (النظر/لمس/ضوئيّ)، وتؤكّد بعدها التمثيليّ في المشهد.

يأتي الحرف التخييريّ الاحتماليّ ((أو)) ليقترح صورة أخرى موازية للصورة السابقة، يعقبه الضمير المنفصل ((هو)) بديل (النظر) في الصورة الموازية ((إدراكٌ سمعيّ للفضاء.))، وقد تحوّلت الحساسية الشعرية فيها من الحسية (لمس) إلى الذهنية (إدراك)، ومن التفعيل البصريّ (ضوئيّ) إلى التفعيل الإيقاعيّ (سمعيّ)، وفي الوقت الذي اكتفت علامة التفعيل البصريّ (ضوئيّ) بذاتها، فإنّ علامة التفعيل الإيقاعيّ (سمعيّ) تستكمل مشروعها التشكيليّ بالجار والمجرور ((للفضاء))، في بُعد تخصيصيّ يحيل على عتبة العنوان الكبرى ((فضاء لغبار الطلع)) بنسبة معيّنة، وكأنّ (ضوئيّ) بحسيّته المباشرة أشمل من (سمعيّ) بذهنيته غير المباشرة، وتنجز هي الأخرى حركة شعرية أكثر خفاءً وكثافة وإيقاعية تتجلّى في عمق دوالها الاسمية، وهي تؤلّف خطاب الفضاء بصرياً وسمعياً، لمسياً وإدراكياً.

تعريف ((النقطة)) ينتج ثلاث صور ((حينية)) تتغيّر في تشبيهها واستعارتها بحسب نوعية المثال وطريقة التمثيل:

النقطةُ خوخٌ أخضر، حيناً، وحيناً مكان لنداء الخطوط وتجنيدها. وأحياناً، عينٌ غائرة.

الصورة الأولى ((النقطةُ خوخٌ أخضر)) تترشّح عن صفة حسيّة ذات مناخ إيروسيّ خفيّ، إذ إنّ صورة سواد النقطة المركّز على بياض الورقة المفتوح الشاسع حين يشبّه بـ (خوخ أخضر)، تحيل على علامة إثارة ومراهقة وعدم نضجٍ كافٍ، ووعد قريب بالنضج، وشكل يرتبط في الذهن الإيروسيّ بنقطة الجسد (الأنثويّ) في تمثيله المستدعي للذّة الكامنة في سفر (خوخ أخضر) نحو منطقة النضج حيث سيتغيّر شكله ولونه ويكون قابلاً أكثر للتناول.

هذا المحتمل التصويريّ الأول يرتبط بالظرف الزمنيّ ((حيناً))، وهو يتجاور مع مثيله المضاف ((وحيناً))، ليذهب إلى حساسية التصوير في الصورة الثانية ((مكان لنداء الخطوط/وتجنيدها.))، فالخطوط أينما امتدّت على بياض الورقة وتحركت وتقاطعت وتناحرت فإنّها تلتقي أخيراً في (النقطة).

((النقطة)) إذاً ((مكان)) متمركز على ذاته وحول ذاته، وهذا المكان البالغ التركيز يؤسس حضوراً بصرياً في عين الرائي وذهنياً في فضاء المتخيّل، وينفتح على وظيفته الإيقاعية المحددة ((لنداء)) وقد انتمت بصرياً إلى حركة ((الخطوط))، في تقاطعها وتضادّها على بياض الورقة، من (النقطة)، وإليها، وعبرها، على النحو الذي تقوم فيه الخطوط بخدمة (النقطة) وإبراز دورها المحوريّ والمركزيّ الحضوريّ في معادلة البياض الورقيّ.

لكنّ الحينية المفردة في الصورتين السابقتين ((حيناً/وحيناً)) ما تلبث في الصورة الثالثة أن تتحوّل إلى الجمع ((وأحياناً))، لمضاعفة طاقة حضور (النقطة) في فعالية الصورة، وهي تتجسّد هنا على شكل ((عين غائرة)) بكل ما يحمله الموصوف والصفة من فضاءات تدليل سيميائيّ متشظيّة، تأخذ من المعنى المعجميّ والرمزيّ والأسطوريّ ما وسعها ذلك لتجعل من مشبهها (النقطة) كوناً سيميائياً عالي التدليل ينطوي على المركز ويتضمّن الهامش والمحيط والأطراف جميعاً، في حراك دائريّ لا يتوقف ولا يهدأ ولا يخضع لسلطة خارجية.

في التعريف الشعريّ ((الجدار)) يذهب التشبيه المخفف ((كمثل)) نحو الدالّ التصويريّ الشاخص ((العمود))، لالتقاط العلامة العمودية الثابتة أصلاً بين جناحي التشبيه:

الجدارُ، كمثل العمود، قامةٌ تَفْتُرُ وتتكاسلُ غنجاً، لا تعباً.

إلّا أنّ الانتقال السريع إلى مستوى تشبيهيّ آخر ((قامة)) يجمع في سلّته الجناحين معاً (الجدار/العمود) يؤنسن الجماد فيهما لبعث داخلهما الحركة، على النحو الذي يأتي فيه الفعلان المتعاطفان ((تفتر وتتكاسل)) محمّلين بحساسية أنثوية لازمة، يعمّق حضورهما الحال ((غنجاً)) الأنثويّ بامتياز، وتأتي الإضافة الحالية المنفية ((لا تعباً)) ذات طبيعة سردية تؤكّد المعنى الحال السابق، وتستكمل شروط التصوير والتشكيل المشهديّ في فضاء النصّ.

يتمّ تعريف ((القنطرة)) شعرياً استناداً إلى طبيعة وفعالية التشبيه النوعيّ والنعتيّ المؤنسن ((أميرة))، إذ يتنازل المعرّف به (القنطرة) عن خصوصياته ومرجعياته المكانية (الأرضية الثانية) ليرتفع بها إلى مكان علويّ ((أميرة))، عالي التداول في الثقافية الاجتماعية ذات التقاليد المراسيمية، فيتخذ في الصورة الشعرية هيئة أخرى وشكلاً آخر ووظيفة أخرى:

القنطرة أميرةٌ لنخلِ الأضواء.

وإذا كان المفهوم المكانيّ لـ (القنطرة) يفترض حضور الماء المنساب، والهيكل المكانيّ المصمّم بطريقة توصيلية تنظيمية لحركة الماء (من وإلى)، فإنّ المشبّه به (أميرة) ينفتح على فضاء شعريّ تتحرّر فيه (القنطرة) من مكانيتها الوظيفية، و (أميرة) من إحالتها الاجتماعية الوظيفية لتدخل في سياق تعبيريّ صوريّ ((لنخل الأضواء))، تفترض تشكيلاً تخييلياً تحضر فيه شبكة الأضواء على هيئة (نخل)،

وتلتقي خطوط هذا التشكيل في مركز علويّ مهيمن ومؤثّر (أميرة)، حيث تنعكس الصورة على المشبّه (المعرّف به) الذي يجري الإخبار الوصفيّ عنه (القنطرة)، وهو يقوم بوظيفة طبيعية وجمالية تستخدم فيها آلة الماء لتغذية الأماكن بالحياة والجمال والصورة.

تتوجّه كاميرا المصوّر في هذا التعريف نحو ((خاصرة القبّة)) بتركيز عالٍ على النحو الذي تنفصل فيه القبّة عن مرتكزها المكانيّ وتحلّق في فضائها:

للقبّة خاصرةٌ تضبطُ رقص الألوان

الخاصرة هي البؤرة البصرية التي تخضع لسلطة الكاميرا الشعرية، بوصفها حلقة زمكانية تدير حركة القبّة فوقها وتحفظ توازنها على نحو دقيق، لذا فإنّ الفعل ((تضبط)) يأتي مناسباً للوظيفة الميدانية ـ الإجرائية، والتخييلية التصوّرية، التي تنهض بها الخاصرة لحراسة وجود القبّة بمعناها التشكيليّ الجماليّ، وحين يتوجّه الفعل نحو ((رقص الألوان)) فإنّ ميكانيزمات النصّ ترتقي إلى أقصى سلّم الشعرية في المنطق التعبيريّ، إذ إنّ (الألوان) التي تؤلّف جزءاً فاعلاً ومهماً من الخطاب الجماليّ (للقبّة) تتكشّف في هذه اللحظة الشعرية عن طاقة فعل فنيّ (رقص)، تترشّح منها لمسة إيروسية تقارب دلالياً علامة (خاصرة) في تعبيرها الباطنيّ الجسديّ، بحيث تتحوّل القبّة إلى أنثى تحظى بمزاج تزيينيّ صاخب (رقص الألوان) عبر صورتها الاستعارية اللافتة.

يجري تركيز شعريّ هائل على حيّز المكان في تعريف ((الزاوية)) التي تبدو وكأنها وحدة مكانية مهملة، يضيع مجالها الرؤيويّ بين الجدران ومشتملاتها:

الزاويةُ شعرٌ موزون

إنها وجود مكانيّ حائر ومحيّر، وتبدو وكأنها ذات وجود مكانيّ وهميّ، إذ حين يتمّ فصل الجدران عن بعضها مثلاً فإنّ الزاوية تختفي فوراً، بمعنى أنّ وجودها مرهون بالوحدات المكانية المؤلّفة للحضور المكانيّ.

وحين يتمّ تعريفها التشبيهيّ الوصفيّ بـ ((شعر موزون)) فإنّ القراءة التصويرية لمشهد (الزاوية) تحيل على وجود إيقاعيّ متصوّر يناسب الحضور الوهميّ للزاوية، إذ حين تنفصل الوحدات الشعرية عن بعضها (الجدران) يفقد الشعر وزنه مثلما تختفي الزاوية، وهو ما يؤسس معادلة دلالية طالما دافع عنها أدونيس في عدم ضرورة الوزن للشعر، وهو ليس أصلاً متحكّماً في شعرية الكلام داخل القصيدة.

في تعريف ((العمود)) تتركّز كاميرا الوصف التشبيهيّ الشعريّ على ثبات وعمودية وقوّة المشبّه الموصوف (العمود):

العمودُ عضلةٌ رافعة

وهو مثل (الزاوية) و (الخاصرة) و (القنطرة) يؤدي وظيفة وسطية لتقديم الأشياء وإيصالها إلى منطقة الفعل والرؤية، إذ إنّ تشبيهه بـ ((عضلة)) يحيل على وظيفة القوّة المؤنسنة، والصفة (رافعة) تمثيل لحركة هذه الوظيفة، على النحو الذي تستقطب فيه المرفوعات عادةً شهوة البصر وتثير مكامنها، في الوقت الذي يتمّ فيه إهمال (العمود) ونسيانه، كما تفعل العضلة الرافعة التي تقيم قوام الجسد لكنها تبقى متوارية في الظلّ.

((السقف)) سماء واطئة نادراً ما يتمّ النظر إليها أو تمثّلها، إنه على صعيد الاهتمام البصريّ شبه مهمل، فهو يقوم بوظيفة حراسة المكان وحفظه، لكنه لا يثير الاهتمام بالقدر الكافي المساوي لقيمته الوظيفية:

السّقفُ يسمعُ بخشوعٍ خطاب الألوان

أدونيس يعنى بتعريفه ضمن هذا النسق الذي يطال الوحدات المكانية المهملة، فيقاربه مقاربة شعرية استعارية تؤنسنه حواسيّاً ((يسمع))، يرتقي فيه أداء الحواس إلى حالة قصوى من الصفاء الروحيّ التديّنيّ ((بخشوع))، حيث تتلقّى ((خطاب الألوان)) وهو يقارب على نحو ما ((رقص الألوان)) في تعريف (خاصرة القبّة)، غير أنّ الخطاب هنا يتضمّن روح العلاقة (السمعية) بين منتج الصوت، والصوت نفسه، والسامع، ويأخذ تعبير (خطاب الألوان) فضاءه الشامل والكلّيّ وهو يفرض على المتلقي السمعيّ خشوعاً سماعياً لتلقيه، في موازاة (رقص الألوان) ذات الأداء الحركيّ البصريّ الإيقاعيّ، إذ تشترك فيه الحواس كافة تقريباً.

يشعرن أدونيس ((الباب)) حين يعرّفه بالجملة الاستعارية ((يشمّر أكمامه)) ذات الطبيعة الأدائية الظاهرة، المثيرة بصرياً، والمضمرة سمعياً، إذ إنّ للباب ثلاث حركات هي الفتح، والغلق، والوضعية المواربة:

البابُ يشمّر أكمامه

لعلّ جملة (يشمّر أكمامه) بحركيتها اللافتة يمكن أن تحيل شعرياً على وضعية (المواربة) التي هي (لا فتح ولا غلق)، بمعنى أنها في حالة حركة غير مستقرّة ومشرعة للفعل، لذا افترضنا أنّ الفتح الكامل أو الغلق الكامل هي وضعية ثبات واستقرار، ولا تخلو الحساسية التعبيرية السيميائية لجملة (يشمّر أكمامه) من إحالة إيروسية تأخذ من كلّ دوال النصّ (الباب/يشمّر/أكمامه) مبررات حضورها، ففي باطن كلّ دالّ منها لمحة من لمحات التمثّل الإيروسيّ للأشياء.

تعريفات أدونيس تعيد الاعتبار الجماليّ والتشكيليّ للصفة، ففي تعريفه الشعريّ لـ ((النحت)) يلحق الموصوف فوراً بصفة تنطوي على كلّ معاني التمرّد والمراهقة والقوّة والضيق بالأشياء ((النافر))، على النحو الذي يتحوّل فيه المثال الفنيّ (النحت) إلى شخصية نزقة صفتها الأولى والوحيدة هنا (النافر):

النحتُ النافرُ يرونقُ الباب

وبهذه الصفة المتجاوزة الفعّالة يستطيع (النحت) أن يقوم بمهامه الفعلية المتمركزة في حساسية الفعل التزيينيّ ((يرونق))، وهو يذهب إلى المادّة والأرضية التي تحرّك عليها أداء الفعل ((الباب))، إذ يتجلّى عمل الدوال الجماليّ المشترك (النحت/النافر/الباب) في مساحة الفعل (الباب)، وهو يستوعب جماليات حضور الدوال وأفعالها في قدرتها على تحويل (الباب) من مستواه الطبيعيّ إلى مستواه الجماليّ، وقد تحوّل فيه إلى أثر فنيّ بدلالة (النحت).

في عملية أنسنة أنثوية هائلة لـ ((الشمس)) يلتقط أدونيس صورة التجلّي الجسديّ لنور الشمس على صفحة المكان:

الشمسُ تريحُ أعضاءها على الجدران

(الشمس) هنا هي المبتدأ والفاعل وبؤرة المرتكز السردي، والصانع الميدانيّ لمعنى الصورة في المكان، الفعل المسند إليها ((تربح)) يحيل على تصوير المهمة الثقيلة القاسية التي تتكفّل بها في إنارة الأرض وبعث البهجة في مفاصلها وطبقاتها وتخومها، غير أنّ تلخيص (الشمس) إلى ((أعضاءها)) في مشهد الصورة الشعرية يختزلها إلى أنثى تبدو وكأنها تعبت من فعل الحبّ، بحيث يأتي المكان العموديّ المتعدّد ((على الجدران)) مستقبلاً إيروسياً لأعضاء الشمس الأنثوية، حتى وإن كانت مسوّرة بدلالية الفعل (تربح)، على النحو الذي يشير إلى أن قدر أعضاء الشمس هو الفعل الإيروسيّ الدائم بلا راحة.

في التعريف الشعريّ الأدونيسيّ لـ ((الهندسة)) بأنها ((فنّ)) من دون وسائط أو جسور، فإنّ الصورة التشبيهية المهيمنة تبدو قليلة الحراك وأقرب إلى الثبات التداولي المألوف:

الهندسةُ فنٌّ في ترويض الريح

لكنّ انفتاح جملة التشبيه التعريفيّ على مساحة التفاصيل ((في ترويض الريح)) تحقق انزياحاً سيميائياً كبيراً حين يمتهن الفن/الهندسة (ترويض الريح)، على النحو الذي يحوّل فعالية التركيز الشعريّ على (الريح) لا (الهندسة)، إذ تنفتح دلالة (الريح) على معطيات الأنسنة والحيونة معاً بوساطة فعالية الاستجابة لمصدر (ترويض)، وهو يحيل على البدائية والأولية والرعوية والوحشية، وحين تضاف إلى (الريح) فإن هذه الدلالات تتعمّق وتتضاعف وتحتشد بشعرية أعلى.

الجسد ملاذاً: الرغبة والثقافة

ظلّ الجسد بمفهومه الحسّيّ الإيروسيّ والفكريّ والثقافيّ والحضاريّ هاجساً ملّحاً عند الكثير من المبدعين والمفكرين والعلماء والمثقفين، لما ينطوي عليه من أهمية بالغة في الحياة والثقافة معاً، وتعددت بذلك سبل التفكير فيه، والنظر إليه، ومقاربته، وفحص مفهوماته وتشكيلاته، بناءً على طبيعة وحساسية المرجعية الفكرية

والثقافية والاجتماعية والتاريخية والحضارية المكوّنة لكلّ مفهوم من هذه المفهومات، وربّما في ظلّ المعرفة الحديثة يكون الجسد قد اكتسب حضوراً أكثر قوّة وسطوة على صعيد القراءة والبحث.

يعاين أدونيس الجسد بوصفه حالة إنسانية كلية وشاملة تتجاوز حدود الفتنة الحسية بالمعنى الجنسيّ الضيّق، فهو عنده موازٍ للعقل ((الجسد خُلاصة كونيّة. وإذا كنا نَكْتنِهُ الكون وأسراره بالعقل، فإننا نحسّه ونتذوقه بالجسد. وهذا هو الأكثر غنىً. إنه الحياة في نبضها الأعلى، وفي حضورها الأكثر بهاءً وإنسانية. يجب تدمير جميع القيود التي تُشوّش أو تُعرقل هذا البهاء.))[68]، إذ يدعو أدونيس صراحة إلى تحرير الجسد من أيّة سلطة تعوق تفتّحه وانفتاحه وانطلاقه وتعبيره الحرّ عن خطابه.

يفعّل أدونيس مفهوم الجسد تفعيلاً كونياً يتضمّن فيه مفهوم الحبّ ويستوعبه ويغنيه، ليتكشّف عنده عن طاقات خلاّقة تختزل الحياة والعالم في لحظة تجلٍّ فاتنة من لحظاته، وتموّج مذهل من تموّجاته، والتماعة هائلة من وحي سطوته، فعندما تقول حبّ في منظور أدونيس ((فذلك لا يعني بالضرورة حضور الجسد. لكن، عندما تقول جسد، في هذا المستوى الذي نتحدث عنه، فأنت بالضرورة تقول الحبّ، في شكلٍ أو آخر، قليلاً أو كثيراً. غالباً، يُختزل الجسد بالجنس. وهو اختزالٌ مُهين. الجسد عالَمٌ بقاراتٍ متنوعة، كلما أوغلت فيه تكتشف مزيداً من العوالم والقارات. الجسد هو الكون كله في شهيقٍ واحدٍ، وزفيرٍ واحد، أو في ثوب واحد.))[69]، إذ إنّ الحساسية الإيروسية التي يختزنها الجسد تكتنز بالكثير من المعنى والدلالة والقيمة القادرة على التعبير الحرّ والجميل والأصيل عن خطاب الجسد ورؤيته وفعاليته ومضمونه.

على هذا النحو فإنّ أدونيس يعدّ نفسه أحد أكبر شعراء الحبّ في الشعرية العربية، ضمن سياق تعبيريّ يتعدّى المفهوم التقليديّ المنحسر والمختزل للحبّ، وما يحيط به من شبكة مفهومات تقيّد وظيفة الجسد بالفعل الجنسيّ المجرّد، فيقول أدونيس في هذا الصدد ((الحبّ، بالنسبة إليّ، مدارٌ كوني، والمرأة أنوثة الكون. وعلى هذا المستوى، كتبتُ كثيراً في الحبّ، كما لم يكتب أيّ شاعر عربيّ))[70]، ولعلّ ذلك يحتاج إلى قراءة جديدة لشعر أدونيس في ضوء مفهوم آخر للحب، ورؤية أخرى للجسد، ومعاينة أخرى للأنوثة والمرأة.

بما أنّ ((المرأة شعر خالص، شعر حيّ))[71] عند أدونيس فإنّها أحد أهم مفاتيح المعنى الأدونيسيّ في تجربته الشعرية، إذ إنّ المرأة وهي توحي دائماً بالجسد في التفكير الإيروسيّ بها، فإنها ترتقي في الفهم الأدونيسيّ إلى مصاف أن تكون شعراً خالصاً، شعراً حيّاً، على النحو الذي لا يمكن مقاربة شعر أدونيس من دون ولوج فضاء هذا المفتاح الشعريّ المركزيّ من مفاتيح المعنى عنده.

غير أنّ الجسد يلحّ على أدونيس إلحاحاً كبيراً وهو يشتغل في كتاب دهشته الشعرية ويبحث عن مفاتيح المعنى، ففي قوله: ((أنا أحبّ جسدي كثيراً، وأعتني به، ولكن "حبي لجسدي" جاء هو الآخر متأخراً، لقد كنت دائماً حراً مع جسدي، ولكنّ الحرية بحاجة إلى بضعة شروط، وأنا ما خلطت قطّ بين الحرية وابتذال تلك الحرية))[72]، يرفع مفهوم الجسد إلى مرتبة ثقافية عالية مرتبطة بالحرية، بحيث يبدو الفعل الجسديّ بوصفه معنىً شعرياً أبعد وظيفياً من حدود المتعة الإنسانية النبيلة التي تحقق شروط معناه، حين تتكشّف عن فضاء جديد للحرية المرتبطة بالفعل في إطار مفهوم الحرية والاحترام.

لذا فإنّ أدونيس يتعامل مع مفهوم أنّ ((الجسد الإنسانيّ آية الجمال الأسمى))[73]، وينبغي احترامه وتقديسه انطلاقاً من هذا المعنى الذي يحققه في المفهوم، والحفاظ عليه وحراسته التي هي إنما حراسة للجمال الأسمى، إذ بما أنّ ((الجسد طبيعة، فهو ينتمي إلى الحيوانية، ولكن إلى حيوانية يمكن أن تعلو على الطبيعة، وهكذا فهي تعانق الحرية، والحرية أبعد من أن تكون شيئاً غثاً مبتذلاً، إنها مسؤولية))[74]، في المجال الذي يصل فيه إلى مستوى المسؤولية التي تجعل منه معنى عميقاً يتجلّى على نحو أعمق في الكتابة الشعرية.

في النصّ التشكيليّ الموسوم بـ ((ملصق)) تتحفّز القراءة البصرية لاستقبال الصورة الموعودة في قادم المتن النصّيّ، وتشحذ فيها كلّ أدوات التلقي الممكنة في هذا السياق:

ملصق:
هنا، عندما يصبح الهلالُ ـ القوسُ دائرةً، يكون قد صعد من مرتبة الذكورة إلى مرتبة الأنوثة، ويكون مأخوذاً بالبحث عن سرير لطفله المقبل. [75]

يبدأ المتن النصّيّ بالتركيز على المكان الصورة ((هنا)) لتوجيه التلقي البصريّ نحو الصورة مباشرة، ومن ثمّ يتمّ استظهار معالم الصورة استناداً إلى المعطى الجسديّ الكامن فيها ((عندما يصبح الهلالُ ـ القوسُ دائرةً،))، إذ إنّ فعالية التحويل البصريّ الابتكارية الطازجة بدلالة الفعل (يصبح) من (الهلال ـ القوس) بشكله الناقص إلى (دائرة) بشكلها الكامل المغلق على ذاته، ينجز عملية تحويل أخرى (شعرية/ثقافية) داخل محيط المتخيّل التأويليّ ((يكون قد صعد من/مرتبة الذكورة إلى مرتبة الأنوثة،))، فتفسّر دلالة الفعل (صعد) نقص مرتبة الذكورة ودونيتها قياساً بكمال مرتبة الأنوثة وعلويتها، فيكون (الهلال ـ القوس) جسد الذكورة

الناقص، و (دائرة) جسد الأنوثة الكامل، وهو يتّجه (الجسد الذكوريّ سابقاً/الأنثوي لاحقاً) نحو استحداث مكان معدّ جديد ((ويكون مأخوذاً بالبحث عن/سرير لطفله المقبل))، حيث يكون جسد (الطفل المقبل) هو حاصل جمع الجسد الناقص بالجسد الكامل، داخل رؤية شعرية ـ ثقافية تعزّز ثبات الصورة في (ملصق).

في المقطع الشعريّ الموسوم بـ ((ترميم)) تلعب المرايا الشعرية لعبتها في كشف جسدانية الطبيعة، فمنذ عتبة العنوان (ترميم) تسعى الصورة المرآوية إلى سدّ الثغرات التي تبدو للرائي غير الشعريّ حاصلة في جسد الطبيعة :

التراب مرآة للسماء، الغيم مرآة للتراب.

قولوا، إذاً، عن النجوم إنها سلالمُ لصعود الليل نحو سرير الضوء. (76)

الأرض والسماء هما المكوّنان الحاسمان لجسد الطبيعة، خطاب الأرض في ذلك هو ((التراب))، وخطاب السماء هو ((الغيم))، لذا فإنّ التبادل المرآوي ((التراب مرآة للسماء، الغيم مرآة للتراب.)) ما هو إلّا فعل تجسيد ومضاعفة وتكبير للآخر، على النحو الذي يبرز طاقة الجسد ويعلن عن حضور خطابه بقوّة، وهو ما يحيل على نتيجة سردية حكائية ذات مسحة رياضية منطقية ((قولوا، إذاً،))، تكشف عن حضور ثلاثة معالم طبيعية تحكي قصة هذا الجسد (النجوم/الليل/الضوء)، وتعمل الدوال ذات الطبيعة الإيروسية الخطيّة (سلالم/صعود/سرير) على الاحتفال بهذا الوجود الجسدانيّ للطبيعة، وإنجاز حلم العنوان (ترميم) في مشهده.

في فعالية صيرورة شعرية قدّمها عنوان محوريّ هو ((تخصيب))، وعنوان جزئيّ هو ((قطع/وصل)) يتمظهر الجسد تمظهراً محورياً ـ درامياً عبر أكثر من مرحلة:

قطع/وصل:

صار الليل وجهاً، صار النهار قدمين، صارت النافذة سياجاً.

ونفذ عطرُ الوردة: لم يعد إلا أنيناً. (77)

تتمثّل المرحلة الأولى بـ ((صار الليل وجهاً،)) وتتجسّد فيها صيرورة (الوجه) بوصفه هوية الجسد، وحين تكون مرجعيته التشكيلية (الليل) فإنّه ينحاز سيميائياً إلى ابتكار معناه من شبكة معقّدة من الدلالات التي يمكن أن تتمخّض عنها علامة (الليل)، لكنّ المعنى الشعريّ يتوجّه فيما بعد حين تستكمل المراحل الأخرى عملية التشكيل الجسديّ.

في المرحلة الثانية ((صار النهار قدمين،)) يتركّب (الليل) فوق (النهار) بدلالة وقوف (الوجه) فوق الـ (قدمين)، بحيث يصبح (الليل/الوجه) قادراً على الحركة والفعل والاستمرار في استكمال التشكيل التخصيبيّ بين حركة القطع والوصل التي يمارسها الفعل (صار) والفاعلين (الليل/النهار) والمفعولين (وجهاً/قدمين).

المرحلة الثالثة ((صارت النافذة سياجاً.)) تشتغل على تشكيل المظهر المكانيّ الحامل لحركية الفعل الشعريّ، فـ (النافذة) هي حلقة وصل الداخل المغلق مع الخارج المفتوح، وحين تصير سياجاً فإنّها تتحوّل إلى لوحة تؤطّر عمل الأفعال (صار/صار/صارت) المخصّبة في قطعها ووصلها، وتحيط بالجسد (وجهاً/قدمين) في انتظار مراحل تشكيلية أخرى تسهم في استكمال تأثيث الصورة.

إذ حين تأتي صورة ((ونفذ عطرُ الوردة)) فإنّ الصورة الجسدية تفعل حساسيتها الشميّة، وحين تعقبها جملة ((لم يعد إلا أنيناً.)) فإنّها تفعّل حساسيتها السمعيّة، ليبلغ التخصيب أقصى درجات تشكيله في حركية القطع والوصل.

أمّا المقطع الشعريّ الموسوم بـ ((تلوّث)) فإنّ تمظهره الجسديّ يتشكّل في الصورة على أكثر من مستوى:

تلوّث:

سكين ملوّثةٌ جرحَتْ، وغابتْ.[78]

إنّ الدالّ الموصوف ((سكين ملوّثةٌ)) يفترض حضوراً ما للجسد بوصفه هدفاً للموصوف (سكين) في سياق، وللصفة (ملوثة) في سياق آخر، وسرعان ما يتأكد هذا الاحتمال بقوّة في الفعل اللاحق ((جرحت)) الذي يحيل نحوياً على فاعل إجرائيّ (سكين)، وسيميائياً على فاعل بشريّ (جسد) ينهض بفعل قصديّ، ليأتي الفعل الثاني ((وغابت)) في السبيل إلى عزل الفاعل الموصوف عن مشهد الصورة والإبقاء على الأثر (الجرح) الذي يحفظه العنوان ((تلوّث))، وتأخذ الصورة الشعرية مستوى إيروسياً يوجّه دوال الفعل بهذا الاتجاه، ومستوى ثقافياً يحيل على ثقافة التعصّب، أو مستوى اجتماعياً يحيل على ثقافة الإجرام، وكلّها تشتغل داخل حاضنة واحدة هي (الجسد) حيث يقرأ في كلّ مستوى قراءة مختلفة.

لا يخضع الجسد في رؤية أدونيس الشعرية للأبعاد المادية الصرف التي تشكّل عادةً هوية الجسد وتمنحه عنواناً محدداً، بالتحوّل إلى فضاء سيميائيّ تتجلّى علاماته في الرؤيا والتشكيل، إذ يتمظهر بوصفه دالاً على أفق فضائيّ يرتقي إلى مستوى المفاهيم.

ثمة انطلاقات تمضي باتجاهات مختلفة على الرغم من أنها تنطلق من قاعدة واحدة تقدّم الذات الأدونيسية الشاعرة بأزياء متباينة، مرّة مقنّعة بالآخر، وتارة صريحة، حيث تلعب الضمائر لعبتها في الإحالة على تمظهرات جسدية ذات طبيعة إشارية خفيّة غالباً:

أ ـ لا تقل: صورتي قلْ: هو.
أنتَ كلّ ما ليس على صورتك.
ب ـ التبسي عليّ يا نفسي.
ج ـ "في قمر الصين شِقٌّ إيروسيّ".

يقول فلكيّ عربيّ.
الشاعرُ أوّل من صدّق هذا القول.
د ـ أتكئ على الهاوية،
لكي تعرف كيف تتسلّق الضوء.
هـ ـ يا دليلي التائه.
ليس في جبّتك إلا أنا.[79]

في الانطلاقة الأولى ((لا تقل: صورتي قلْ: هو./أنتَ كلّ ما ليس على صورتك.)) تكون الصورة هي مركز الفعل الشعريّ ((صورتي/صورتك))، وتقابل الضميرين ((هو/أنت)) اللذين يعملان على نزع الانتماء من الحال الصورية، فالمدى الفعليّ الذي يرسمه الراوي الشعريّ كلّي العلم للشخصية المخاطَبة يقع بين منطقة النفي ((لا تقل)) ومنطقة الإثبات ((قل))، إذ يمثّل الظاهر (صورتي/صورتك) مثال الخارج وكلّ ما عداه هو الداخل، على النحو الذي تكون فيه علامة الجسد وجودية لا صورية.

يتعالى إيقاع الانتماء إلى الذات في الانطلاقة الثانية ((التبسي عليّ يا نفسي.)) في سياق الحضور اللافت لصوت الأنا في ضمير النسبة إلى الراوي الذاتيّ ((الياء))، وهو يتركّز في كلّ الدوال (*ي/يّ/ي*)، ويحضّ على تجاوز الوضوح نحو الغموض، والظاهر نحو الباطن، والخارج نحو الداخل، والبسيط نحو المعقّد، على النحو الذي يمكن أن تضيع فيه علامة الجسد وتغيب في إطار إنتاج أسئلة جديدة لمقاربته.

أمّا الانطلاقة الثالثة (("في قمر الصين شِقٌّ إيروسيّ"./يقول فلكيّ عربيّ./الشاعرُ أوّل من صدّق هذا القول.))، فإنّها تعلن عن حضورها الجسديّ بوساطة دالّ ((قمر الصين)) وهو يقدّم هويته بـ ((شقّ إيروسيّ)) المفعم بهذا الحضور، ويحيل على القارئ ((فلكيّ عربيّ))، والفاعل ((الشاعر))، وفعل التصديق الانتمائيّ ((أول من صدّق هذا القول))، على النحو الذي يكرّس المقولة في مخيال الفضاء الشعريّ.

النداء الإشكاليّ الذي تحمله الانطلاقة الشعرية الرابعة ((أتكئ على الهاوية،/لكي تعرف كيف تتسلّق الضوء.))، ذو طبيعة جدلية تفلسفها المفارقة، وتحمّل الجسد المفترض مسؤولية النهوض بهذه المهمة المعقّدة، إذ إنّ الاتكاء على الهاوية من دون السقوط فيها يعني جسداً صلباً وقوياً ومثيراً ومغامراً، لأنّه هنا يخوض حرباً قاسية تراهن على صموده وبقائه، من أجل اكتساب الخبرة والمعرفة التي تؤهّله لتسلّق الضوء، حيث يتعرّض الجسد عندها للظهور والبروز وهو يسير في طريق اللذّة ليبلغ مقصده الأعلى.

يعيد الراوي الذاتيّ الشعري إنتاج رؤيته الخاصة عبر تصادي الضمائر بين الـ ((انا)) و الـ ((أنت)) في الانطلاقة الشعرية الخامسة ((يا دليلي التائه./ليس في جبّتك إلا أنا.))، لمناسبة صرخة النداء المدوّية بحساسيتها الصوفية.

إنّ الدليل التائه هنا ليس سوى (الجسد) الذي يتفوّق على الذات (أنا) ويحملها في جبّته، إمعاناً في تكريس علامة المفارقة في العبارة الموصوفة ((دليلي/التائه))، إذ تشتغل الصفة معرفياً ضدّ الموصوف وتقوّض معناه وتمحو حضوره، من أجل أن يستجيب لعلامته الإيروسية الأصل وهي تحيل على (العمى).

لا تكتفي علامة الجسد في مدوّنة أدونيس الشعرية ((فضاء لغبار الطلع)) بالظهورات الإيقونية والإيروسية التي تعلن الحضور المباشر للجسد لغةً وفعلاً وتشكيلاً، بل تتوسّع في ابتكار مفاتيح معناها لتتحوّل إلى رؤية ثقافية وحضارية تتجسّد في كيانات النصوص، بوصفها خطابات مركّزة ومبأرة تشاغل المنطق والدلالة والصورة والإيقاع لترتقي بها إلى أعلى درجات سيميائية التعبير وجماليته.

يقدّم أدونيس في هذا الإطار مجموعة من النصوص المركّزة التي يشبه كلّ منها ما يصطلح عليه في المدوّنة النقدية العربية القديمة بـ ((بيت القصيدة))، ويسلسل هذه النصوص بالطريقة التقليدية على الحروف الأبجدية التي غالباً ما تتكوّن عنده من خمسة نصوص تبدأ بـ ((أ)) وتنتهي بـ ((هـ))، ولعّلنا إذا غامرنا وجمعناها على هذا النحو ((أه)) لوجدنا أنها صرخة داخلية تحكي ألماً ما من آلام الجسد وتوقه إلى الأشياء.

في نص ((أ)) يعتمد بنية تشبيه تقليدية تنتج صورة غير تقليدية:

ا ـ عصرٌ
كمثل ورقٍ يتطايرُ في إعصار المعنى.

يأتي المشبه ((عصر)) نكرة مفتوحة دلالياً على مصراعيها لتعبّر عن مفهوم كونيّ عام وتاريخيّ، لكنه بحكم الواقع النصّيّ والقرائيّ فإنّ ثمّة إحالة على العصر الحالي على الرغم من إمكانية إحالته على العصور كافة، وربما كانت صورة المشبّه به ((ورقٍ يتطايرُ في إعصار المعنى.)) تمثيلاً لقوّة المعنى المتجاوز للكتابة، على النحو الذي يتحوّل فيه (المعنى) إلى جسد هائل يلتهم (ورق) الذي هو صورة من (عصر) في نطاق فعالية التشبيه.

ظلال الجسد وعلاماته وتجليات رؤيته الفكرية والفلسفية والثقافية تتمظهر على نحو ما في نصّ ((ب)) بفعالية توازٍ وتضاد يعكس جدل هذه الرؤية وإشكاليتها:

ب ـ لا ينقشع ضباب المدنّس،
إلّا بريح تكنسُ غبار المقدّس.

الفعل ((ينقشع)) في الجزء الأول من المعادلة الشعرية يوازي عملياً نتيجة الفعل ((تكنس)) في الجزء الثاني منها، والفاعل ((ضباب)) بدلالته القاتمة الكثيفة وهي تحيل على الرطوبة والماء والمكوث وصعوبة الرؤية وتوحي بمظهر جسديّ في الجزء الأول من المعادلة، يوازي الفاعل ((غبار)) في الجزء الثاني منها وهو يحيل على التراب والصحراء والطراد والقلق وسوء الرؤية، لتنتهي فعالية الفعلين والفاعلين عن المستقرّ الذي يحيل على المستوى الثقافيّ في الرؤية ((المدنّس/المقدّس))، الذي يحقق أعلى قدر ممكن من التوازي والتضاد إيقاعياً ودلالياً، إذ يشترك الدالان في ثلاثة أصوات هي (الميم والدال والسين) ويختلفان في صوت واحد (النون) في الأول و (القاف) في الثاني، لكنّ الدلالة تضع كلّ منهما في الطرف الأقصى من الآخر، ويكون الجسد هو ميدان التحقق الدلاليّ في توجيه الرؤية والدلالة معاً.

يتحوّل عامل ((المعنى)) ـ دالاً ومدلولاً ـ في بحثه عن مفاتيحه المبتكرة في ((فضاء لغبار الطلع)) إلى جسد هو عبارة عن عينين لا تكفّان عن البكاء في نصّ ((ج)) ذي الحساسية الوصفية العالية:

ج ـ لنبع المعنى
عينان لا تكفّان عن البكاء.

إنّ دالّ ((عينان)) وهو يختصر ((نبع المعنى)) يرسم صورته في المتن الشعري بجملة ((عينان لا تكفّان عن البكاء.))، بكلّ ما تحمله الجملة المنفية (لا تكفّان) من استمرارية وعزم وتحدٍّ، وبكلّ ما يحمله دالّ (البكاء) من سيميائية مائية غزيرة تحيل على وصف (نبع المعنى) بفضاء إشكاليّ يحتمل معنيين (الحزن والفرح)، يفضي كلّ معنى منهما إلى شكل معيّن للجسد وينتهي إلى فعالية معينة وإيقاع معيّن.

في نصّ ((د)) يجري تعريف جسديّ لـ ((الآلة)) التي تعبر إلى مدلولها التعريفيّ في سياق حجز الزمن الراهن بكلّ حرارته ودفقه ((الآن)) نحو مجال التشكّل والصيرورة:

د ـ الآلةُ، الآنَ،
نصفُ رجلٍ وشبه امرأة.

عبارة ((نصف رجل)) تبقى ملتبسة وخاضعة لمزيد من التأويل، فأيّ نصف هو المقصود، كما أنّ ((شبه امرأة)) هي عبارة شعرية ذات حساسية التباس أعمق من سابقتها، إذ إنّ أشباه المرأة لا تعدّ ولا تحصى، ولا شكّ في أنّ رسم صورة (الآلة) على هذا النحو التجسيديّ يجعل منها مثالاً للنظر في إمكانية تعبئة جماد التكوين الماديّ في (الآلة) بحسّ نصف ذكوريّ وشبه أنثويّ.

يرتفع نصّ ((هـ)) إلى أعلى قيمة جسدية ممكنة وكأنّه خلاصة جسدية للنصوص المركّزة السابقة في ((أ ـ د))، حين يتّجه الراوي الشعريّ نحو وضع تعريف لـ ((الغيمة)) يتضمّن منحى جسدياً:

هـ ـ الغيمةُ معطفٌ ممزّق

ذلك ما يؤكّده جسم الفضاء. (80)

إنّ تشبيه ((غيمة)) بـ ((معطف ممزّق)) يحيل على فعل إيروسيّ تظهر فيه صورة (غيمة) جسداً قابلاً للانتهاك والخرق والتمزيق في أيّة لحظة، ذلك ما يظهره تماماً الظهير البانوراميّ ((جسم الفضاء)) وهو يشتغل على تثبيته في المشهد ((ذلك ما يؤكّده جسم الفضاء.))، فمفردات الصورة الثلاثية المشكّلة لهيكلها ((غيمة/معطف ممزّق/جسم الفضاء)) تدفع باتجاه صيرورة جسدية ذات طبيعة خاصة.

تجليات الجسد في الكلام الشعريّ الأدونيسيّ لا تتحدد بالمعطيات التقليدية المعروفة لمكوّنات الجسد، بل تتمظهر أحياناً في مراياه، وتشرق في إيقاعاته التي تتردد على سطوح الأزمنة والأمكنة والفضاءات، لذا يجب التحرّي عنها والتقاط إضاءاتها في جوهر الكلام ومحيطه وظلاله وتموّجاته وإيحاءاته:

الغداء في مطعم الفندق وحدي
المطعم ألوانُ برتقالٍ وقرميد. الفتيات العاملاتُ ألوانُ سوادٍ
وحمرة أوركسترا ألوانٍ وحركاتٍ وأصوات، لطفٌ إنسانيّ غامرٌ
يقود هذه الأوركسترا، لطفٌ نسائي
إن كنت أشعر أن إقامتي في بيجنغ غبطةٌ فلأن أيّامي فيها تمرّ
معطّرة بجذر الأنوثة، ولا أعني المرأة وحدها، بل الطبيعة أيضاً. (81)

الراوي الشعريّ السيرذاتيّ يخبر عن الحال الحكائية بطريقة سردية مباشرة لكنها مقصودة ((الغداء في مطعم الفندق وحدي))، إذ تثبّت صورة المكان في المشهد وتتحدد معالمها وتبرز هويتها، ثمّ تبدأ عين الراوي الاستطلاعية النافذة بتفحّص وكشف وتمثّل (جسد المكان) ووصفه، بحساسية شعرية لا يمكن إغفال حسّها الإيروسيّ أو تجاوزه أو إهماله ((المطعم ألوانُ برتقالٍ وقرميد)).

إنّ التشخيص التصويريّ المتنوّع والمتعدّد المتمثّل بـ (ألوان/برتقال/قرميد) يشيع في الصورة طابعاً بصرياً مشهدياً يحرّض العين الباصرة وينبهها على الالتفات والمعاينة والملاحظة وتوقّع المتعة.

تتحوّل عين الراوي الكاميراتية إلى تصوير مشهد آخر عن بُعد ((الفتيات العاملاتُ ألوانُ سوادٍ))، وكأنّ صورة المشهد ذات طبيعة حيادية غير مؤثّرة في سياق التلقي، لكنها تضمر في طيّاتها عكس ذلك، إذ إنّ المشهد المضاف إلى هذا المشهد تحت سلطة العين نفسها ((وحمرة أوركسترا ألوانٍ وحركاتٍ وأصوات))

ينزاح تماماً عن منطقة الحياد، ليدخل في فضاء تشكيليّ بتعدّد وتمظهر رؤيته الحركية اللونية أولاً في (حمرة أوركسترا)، وهي تتحلل - بالإضافة - إلى (ألوان/حركات/أصوات)، حيث تبدأ طبقات الجسد بالظهور عبر أفعال الحواس الكامنة في هذه الدوال.

تتوجّه عين الراوي الكاميراتية نحو الفاعل الذي يشدّ وحدات المشاهد إليه، ويرهنها بفعله ((لطفٌ إنسانيّ غامرٌ/يقود هذه الأوركسترا))، تنتعش صورة الجسد المسكوت عنها في طيّات الدوال وجيوبها المستورة، ولاسيّما حين يتمّ التعريف بهذا اللطف الإنسانيّ الغامر ((لطف نسائيّ)).

وحين يخرج الشعور ((أشعر)) بوهج الفرح الجسديّ ((غبطة)) فإنّ شبكة الدوال وهي تشكّل منظومة عمل لتصوير غبطة الجسد بمعناها الشامل ((معطرة/جذر الأنوثة/المرأة/الطبيعة))، تبعث صورة الجسد المسكوت عنه من طيّات الدوال وتخرجه من جيوبه المستورة، لتجعله قابلاً للفعل والممارسة، وإشغال زمن الحدث الشعريّ ومكانه وتفاصيله به.

تتراءى الظلال الإيروسية في مقاربة أدونيس السيميائية للجسد وكأنها صورة مركزية ومحورية من صور الحياة في الطبيعة، على النحو الذي يبدو فيه أدونيس ساعياً ومجتهداً إلى ابتكار هذا المعنى المتنوّع والمتعدد والمتخصّب في كتاب الدهشة، الطبيعة حاشدة بهذه الظلال، وما ((فضاء لغبار الطلع)) سوى قراءة خبيرة ذات حساسية عالية لتجلّيات التشكيل الإيروسيّ في جسد الطبيعة والإنسان والأشياء:

أ - المحتملُ يحمل الواقع بين ذراعيه،
والهواء يتأبطُ المادّة.

تتشكّل أبعاد الجسد بوساطة عمل الفعل ((يحمل)) في الجملة الشعرية الأولى وهو يفترض وجود حامل ومحمول، والحامل هنا هو ((المحتمل)) بنموذجه الغيابيّ، والمحمول هو ((الواقع)) بنموذجه الحضوريّ المرئيّ، ويشتغل الدالّ الجسديّ الاستكماليّ ((بين ذراعيه)) على تفعيل العلاقة الجسدية بين الحامل والمحمول وأنسنتها.

تتوازى الجملة الشعرية الأولى مع الجملة الشعرية الثانية المعطوفة عليها وتشكّل أبعادها الجسدية في السياق نفسه بوساطة عمل الفعل ((يتأبط))، وهو يقرّب المسافة الجسدية ويفعّلها على نحو إيروسيّ أعمق بين الحامل ((الهواء)) والمحمول ((المادة))، بحيث يمكن قياس مسافة الحساسية الجسدانية بين الجملتين عبر تلمّس العلاقة الدلالية - الرمزية بين الفعلين (يحمل/يتابط)، وبين الحاملين (المحتمل/الهواء)، والمحمولين (الواقع/المادة)، وما تفضي إليه هذه العلاقات من تشكيل متجوهر للجسد.

تلعب الأفعال الشعرية المنتخبة بعناية دوراً جوهرياً في تمثيل الجسد، فهي تحيل عادة على فضاء الجسد وتمظهراته ونشاطاته وعلاقاته:

ب ـ أن نتكلّم هو أن نسكن الكلمة،
لا أن نكتفيَ بلفظها.
الكلامُ مسألة في شجاعة المجتمع
لا في شجاعة اللغة.

الفعل ((نتكلّم)) في إحالته الجسدية على (الفم)، والفعل ((نسكن)) ذو الإحالة الكلية على تفاعل الجسد مع المكان الذي يأتي هنا اعتبارياً مرمّزاً ((الكلمة))، والفعل ((نلتقي)) المنفي هنا ((لا أن)) وهو يشير إلى علامة عدم الإشباع، تشتغل جميعاً في إطار الوصول إلى مرحلة تشكيل (الكلام)، وهو كيان فضائيّ مجسّد على نحو اعتباريّ، يقدّم إشكاليته ((الكلام مسألة)) في سياق تمثيل ((شجاعة المجتمع)) بوصفها كياناً منتجاً، ينفي الاحتمال التقانيّ لـ ((شجاعة اللغة))، فالمجتمع مجموعة أشخاص بأجساد قابلة للحركة، واللغة مجموعة أدوات غير ملموسة، لذا فإنّ المتكلّم ((أن نتكلّم)) هو الذي يحوّل الكلمة من أداة إلى مكان صالح للسكن ((أن نسكن الكلمة))، حيث تمتلئ الكلمة عندها بالحياة والنشاط والفعل والإنتاج، وتتجسّد في الفضاء.

تتكثّف الأجساد وتتداخل في مرويات أدونيس الشعرية داخل نطاق حكائيّ ملتحم بالفعل والرؤية المشهدية:

ج ـ قالت:
جسدٌ كلما التقيتهُ
أعالج شهواتي بتخيّل جسد آخر.
تلك الليلة،
نام الشاعرُ في أحضان رائحتها.

جملة ((قالت)) الاستهلالية الافتتاحية هي جملة إطارية تحيط بالمقول وتحرس الحكاية التي ينهض بروايتها الراوي الذاتيّ، إذ يعالج الراوي مفاصل الحكاية في سياق علاقته بجسد معيّن ومحدّد وموصوف ومتكرّر ((جسد كلما التقيته))، يفضي اللقاء به إلى هجره ذهنياً كي يستبدل به جسداً متخيّلاً آخر ((أعالج شهواتي بتخيّل جسد آخر.)).

يتبيّن من ذلك أنّ الإثارة المتمثّلة بـ (شهواتي) تحتاج إلى علاج (أعالج)، ويتمثّل العلاج (بتخيّل جسد آخر) يلغي الجسد الحاضر ويعبر فوقه نحو استحضار جسد متخيّل يمكن أن يجعل من (شهواتي) ذات قدرة تمثيلية أكبر على العمل والنشاط والفعل.

وبعد رسم المشهد على هذا النحو تتوجّه كاميرا الراوي الذاتيّ نحو الخارج لتصوّر فضاءه ((تلك الليلة،/نام الشاعرُ في أحضان رائحتها.))، ليستقرّ الزمن في (تلك الليلة)، ويستقرّ المكان (في أحضان) ذات الحواسية العالية (رائحتها)، على النحو الذي تبدو فيه جملة (نام الشاعر) محتشدة بالحسّ الإيروسيّ بدلالة (أحضان/رائحتها).

لا يتحقّق حضور الجسد في شعر أدونيس دائماً بوصفه تفاصيل مادية مشرعة أمام بصر الرؤية، بل يتحقّق حضوره أحياناً بوصفه معنىً تكوّنه إشارات الجسد وعلاماته وإيحاءاته المنطلقة من شبكة الدوال المحيطة بالمعنى:

د ـ ليس السفرُ طريقةً في المعرفة،

السفر طريقةٌ في الحبّ

دالّ ((السفر)) هو دالّ كلّيّ وشامل وديناميّ وخصب ومنتج على أكثر من مستوى وفي أكثر من سياق، وهو يقع هنا رهينة الجملتين، الأولى منفية والثانية مثبتة، الجملة المنفية ((ليس السفرُ طريقةً في المعرفة،)) لا تتقصّد النفي المطلق سيميائياً بقدر ما تحاول دعم إثبات الجملة اللاحقة ((السفر طريقةٌ في الحبّ))، على النحو الذي يبتعد فيه دالّ (الحبّ) كثيراً عن دالّ (المعرفة) في إطار علاقتهما بـ (السفر)، ويتيح هذا البعد فرصة مهمة لـ (الحبّ) كي يشير ويوحي إلى إمكاناته الجسدية بدلالة الدال الموحي ((طريقة))، حيث يشتبك الزمان والمكان في بؤرة الجسد التي يقترحها (الحبّ).

يتفاعل أدونيس مع المكان بوصفه جسداً متاحاً وممكناً وقابلاً للتعاطي معه على هذا المستوى الخصب والثريّ:

هـ ـ بيجنغ ـ

قلبها واقفٌ على سرّة الشمس.[82]

((بيجنغ)) المدينة الصينية التي عشقها أدونيس تتمثّل له تمثّلاً جسدياً عبر استخدام أداتين مركزيتين من أدوات الجسد، الأداة الأولى هي ((قلبها)) بما تنطوي عليه من حضور عاطفيّ تاريخيّ في الذاكرة البشرية، والأداة الثانية ((سرّة)) بما تنطوي عليه من حضور إيروسيّ ظاهر في الذات البشرية، ويضاعف هذه الرؤية ويعمّقها حين يؤنثن ((الشمس))، ويوسّع من دلالتها الإيروسية عبر الدالّ ((واقف))، الذي يتحوّل فيه المكان (بيجنغ) كلياً إلى جسد مستعدٍ تماماً للفعل والإجراء، وواعدٍ بالتخصيب.

يتشكّل الجسد داخل الكلام الشعريّ بوصفه مكاناً حياً يملأ الأشياء ويحرّك عناصر الفضاء على النحو الذي يناسب وضعه وقيمته ومعناه، ويصبح كيانه بديلاً للوجود الإنسانيّ بأكمله حيث يتردد إيقاعه في أصداء المكان حينما يحضر ويعبّر عن خطابه:

كلما دخل سريره لكي ينام،
يطيبُ له أن يردّد
في نفسه لنفسه:
الحبّ جسدُ الضوء
والجنسُ عِرقٌ في الليل.[83]

الراوي الشعريّ كلّي العلم يروي حكاية الجسد المؤنسن بطريقة تركيز الضوء الصوريّ على كيانه المرتبط بتفاصيله المكانية ((كلما دخل سريره لكي ينام،))، فالفعلان المرتبطان به (دخل/ينام) والمفعول المكانيّ (سريره) تحتشد جميعاً بحساسية إيروسية دفينة تمثّل على نحو ما خطاب الجسد، ومن ثمّ فإنّ كاميرا الراوي حين تقترب أكثر من هذا الخطاب وتكشف جزءاً من أسراره الداخلية ((يطيبُ له أن يردّد))، فإنّها تسلّط ضوءاً عميقاً على جوهر الخطاب ومقولته، وقد تجسّدت في معادلة طرفين، الطرف الأول ((الحبّ جسدُ الضوء)) يتمظهر فيه الضوء جسداً من حبّ برمزيته الدالّة على الوضوح والكشف وبعث جماليات الأشياء وتحريض الحركة والفعل وتنشيط اليقظة، ليتعزّز المعنى الجسدانيّ بقوّة وثبات في المشهد.

أما الطرف الثاني ((والجنسُ عِرقٌ في الليل.)) فإنه يوازي الطرف الأول موازاة سيميائية ذات طبيعة جدلية تحاكي وتناظر وتنتج، فـ (الجنس) ثمرة (الحبّ)، و (عرق) أداة (جسد) في التواصل والحياة، و (الليل) الوجه الآخر لـ (الضوء)، وإذا كان (جسد الضوء) هو حياة (الحبّ) الظاهرة، فإنّ (عرق في الليل) هو الحياة الداخلية لـ (الجنس)، على النحو الذي يجعل من فكرة الجسد ورؤيته وفضائه الشاغل الشعريّ والجماليّ الوحيد للمشهد.

خطاب الجسد في ((فضاء لغبار الطلع)) لا يكتفي بحضوره الكيانيّ (الجسدانيّ) ليحتفل بوجوده الفاعل في الأشياء، بل يتجاوز ذلك نحو إلماحات التشكيل الرمزيّ الذي يتراءى ويتمظهر في أعماق الصورة الشعرية وطبقاتها، وخلف أعالي الكلام الشعريّ:

عالمٌ ـ يبدو له، هذه اللحظة،
كأنه عربةٌ تجرّها أحصنة الكآبة،
عربة مليئةٌ بعطر عشّاقٍ ماتوا. [84]

الصورة الشعرية المكانية تعبّر عن خطابها التشكيليّ بدالّ ((عربة)) وهو يلخّص ((عالم)) في نطاق زمنيّ محدّد ((هذه اللحظة))، تنجز الصورة المكوّنة من (عربة) أول طبقة من طبقات التشكيل الدلاليّ الرمزيّ حين تنتقل من الثبات إلى الحركة ((عربةٌ تجرّها أحصنة الكآبة،))، إذ تعلن الصورة عن جوهر معناها على

صعيد نوعية الحركة (تجرّها) ونموذج الفاعل الجمعيّ (أحصنة)، وطبيعة الصفة التي يكتظّ بها الفاعل (الكآبة)، على النحو الذي يقلل من ضوء الصورة إلى أقصى درجة ممكنة.

لكنّ الجملة الأخيرة التي تستكمل بها الصورة الشعرية المكانية تشكيل طبقاتها تحقق انزياحاً تاريخياً وذاكراتياً عميقاً وكبيراً ومكثّفاً في مساراتها ((عربة مليئةٌ بعطر عشّاقٍ ماتوا.))، إذ تتفجّر دوالها (مليئة/عطر/عشاق) بشبكة إحالات ثرية على الجسد، بحيث يتحوّل المكان (العربة) إلى تاريخ حياة حافلة بتمظهرات الجسد وحكاياته وأفعاله، على الرغم من غيابها في ذاكرة الجملة الفعلية الاختتامية (ماتوا)، وهي تملأ فضاء الصورة بإيقاع شمّيّ بالغ الإثارة (مليئة بعطر عشاق)، يتحقّق فيه تماماً معنى (عالم) الذي اختصرته (عربة) تبدو وكأنها ذاهبة نحو العدم (تجرها أحصنة الكآبة)، في إطار ذاكرة جسدية فاعلة ومتوقّدة لا تكفّ عن الاستعادة والإحالة والترميز.

سحرُ الأمكنة: نكهةُ الحلم

الأمكنة حين تدخل فضاء الشعر فإنها تعيد تشكّلها في ضوء الطاقات السحرية التي يخلعها الشعر عليها، فتأخذ على الرغم من إحالتها على الواقع والطبيعة (أسماءً وصفاتٍ) حساسية جديدة يوظفها الشاعر في تجربته الفضائية، من أجل أن يجعلها قادرة على حمل رؤيته حين يكون المكان الشعريّ ملاذاً أصيلاً تؤول إليه أفكار الشاعر وأحزانه ورؤاه ورؤياته، ومن ثمّ حياته كلّها على نحو مستمرّ وفعّال.

في خضمّ هذا التشكيل الذي تحظى به الأمكنة في الفضاء الشعريّ وتكتسب بوساطته سحرها، فإنها تتخلّى تماماً عن مرجعياتها الواقعية وتأخذ لها في مناخ الشعر نكهة أخرى تتفتّح في طبقة الحلم، على النحو الذي تستبدل فيه بتفاصيلها الواقعية في الذاكرة (التي تخضع عادةً للنسيان أو للتعديل والتكييف) تفاصيل أخرى في الحلم، ويصبح بوسعها حينذاك التلاؤم مع طبيعة الشعر وكيفيته على المسارات كلّها.

أدونيس يحتفل ويحتفي بالمكان على نحو كثيف وراقص، ويعيد إنتاجه عميقاً في طبقات قصيدته الشعرية وتفاصيلها وظلالها، هو لا يكتفي بمعاينة المكان ووصفه وفحص جزئياته والتغنّي بجمالياته حسب، بل يتوغّل في أعماقه وجدله وحساسيته وروحه ليصل إلى صوته ولغته وخطابه ويكشف عن دهشته.

المكان لدى أدونيس ليس عنصراً محايداً وبليداً في حركة الأشياء، إنما هو محور مركزيّ فاعل ومنتج من محاورها، ويسهم إسهاماً خلّاقاً ومبدعاً في ابتكار مفاتيح المعنى وصوغ شعرية الكلام، لذا فهو كائن شعريّ في أصل جوهره حين يتمّ اكتشاف ذلك بطريقة خلّاقة ترفع شأن المكان إلى مصاف اللغة.

المنطق الحلميّ الذي يبدأ المكان باكتسابه في ملعب الشعر يستشعره أدونيس بقوّة من أجل أن يستثمره في إعادة ترتيب بيته الشعريّ، والخروج به بعد ذلك نحو كشف هويته وتقديم خطابه والاعتراف بوجوده الحيّ الخلاّب، كي يأخذ حريته في اللغة وتأخذ اللغة حريتها فيه لبلوغ مجد الكلام الشعريّ الذي ينشده أدونيس ويتغنّى به.

المكان بذاكرته وحلمه لدى أدونيس قيمة ثقافية وحضارية وإنسانية كبيرة وخلاّقة ومنتجة، إذ إنّ الإنسان ـ ولاسيّما الشاعر ـ في منظوره الرؤيويّ ((مدين بوجوده للمكان الذي ولد فيه، والتراب كما كان يقول الشعر العربيّ القديم التراب الذي مسّته خطواتك للمرة الأولى هو أجمل وأغنى تراب، ومن الناحية الكيانية والوجودية أشعر بأنني مرتبط بقصابين وبهذه المنطقة ارتباطاً وثيقاً وكأنه نوع من الوفاء للوجود ونوع من الوفاء للحياة، هذا من ناحية أما من ناحية أخرى فإنه لمن العمق الكبير أن تعود للمكان الذي ولدت فيه ولم تكن فيه في أي شيء ثم غبت عنه وصرت شيئاً ما أن تعود وتقابل ما صرت إليه بما كنت لتوازن بينهما، هذا عدا الصداقات والطفولة والثقافة والجو العام))[85].

لكنّ أدونيس وعلى الرغم من هذا الحضور الطاغي للمكان في رؤيته الشعرية والثقافية والفكرية، إلّا أنّه لا يدعه يتفوّق على الإنسان الذي هو رمز الوجود الحقيقيّ الأوّل، إذ يقول ((إنّ الإنسان دائماً أكبر من المكان فالإنسان أكبر من كلّ شيء))[86]، فهو الذي يمنح المكان حياة ووجوداً وعمقاً وشعراً وحساسية وقوّة حضور.

لكنّ المكان حين ينوجد ويتحقّق وتصبح له هوية وحضور واسم وخطاب فإنه يسهم بعد ذلك في خلق أسطورته وتشكيل رؤيته في الداخل الشعريّ، إذ يذهب أدونيس هنا إلى فلسفة المكان والارتفاع بمفهوم ((وطني)) ليصل إلى نوع خاصّ جداً من المثال بقوله: ((إنّ المكان ليس سوى فضاء مرتحل.. لقد قلت يوما إنّ "وطني" لم يكن سوى لغتي.. اللغة التي بها أكتب))[87]، فحركية المكان بحساسيته الارتحالية ترتقي إلى مقام اللغة التي يعبّر بها أدونيس عن تجربته ويعكس فيها رؤيته، حيث تبلغ بذلك أرقى مستوى وتكون مفتاحاً أصيلاً من مفاتيح المعنى الشعريّ الأدونيسيّ.

اللغة عند أدونيس هي المفتاح الأكثر فعالية وأداءً في التجربة، وتفاعله مع المكان/اللغة أو اللغة/المكان يتأتى عبر حساسية نوعية بالغة الخصوصية، على النحو الذي يرتفع بمقام العلاقة بينهما إلى مستوى الكشف: ((لم أنسج قط علاقة مع المكان بحدّ ذاته، بل مع الخيط الذي يشدّني إلى المكان. وهذا الخيط هو الرباط الذي أتاح لي أن أكتشف نفسي، وأن أحيط بها أكثر. ولولا أن ساعدتني اللغة لما استطعت تحقيق ذلك))[88]، فاللغة هي أداة كشف المكان، والمكان جوهر من جواهر اللغة،

والخيط/الرباط هو الجسر الذي يحقق التواصل الروحيّ بين الشاعر والمكان، وهي الذي يوحّد بين الشاعر والمكان واللغة بطريقة شعرية تنتج رؤية ورؤيا ومفتاح مركزيّ من مفاتيح المعنى الشعريّ.

في (مخيّلة لابتكار المكان) يقترح أدونيس ـ في خضمّ ولجّةِ هذا السحر الذي يكتنف المكان الشعريّ ويغمره بخصب الغموض ـ مخيلة شعرية عالية الكفاءة والفاعلية والنشاط، لتقوم بالمهمة الشعرية الأصعب والأعقد المتمثلة هنا بـ (ابتكار المكان) بوصفه منجزاً خاصاً داخل إطار (ابتكار المعنى)، إذ إنّ المكان شكل رئيس من أشكال المعنى الشعريّ بنسقيه (الذهنيّ والصوريّ).

هذه المخيلة المعدّة لابتكار المكان هي مخيّلة التجربة الشعرية في أقصى درجات خبرتها ومرانها وخصبها وثرائها وصفائها وحيويتها، وقد شحذت أدواتها ورفعت من كفاءة آليّاتها لتبلغ أعلى درجة ممكنة من الإحاطة والاستيعاب والتمثّل والحشد والتكثيف والجمع، حتى تتهيأ على نحو عميق وشامل وفعّال ومنتج للارتقاء إلى مرتبة (ابتكار المكان) بوصفها حلقة مركزية من حلقات ابتكار المعنى الشعريّ في القصيدة.

يحقّق التوجّه الشعريّ نحو امرئ القيس عند أدونيس نوعاً من التناص السيريّ ـ الشعريّ المتعالي، الذي يجتهد في إعادة صياغة صورة امرئ القيس استناداً إلى رؤية أدونيس الحادّة، على وفق العناصر التي يمكن لأدونيس أن يتعالق فيها مع امرئ القيس على أيّ نحو من الأنحاء، وينتج هذا التعالق مناخاً حرّاً مشتركاً يسعى إلى مقاربة عتبة العنوان المركزية ((فضاء لغبار الطلع))، بوصفها ثريا ملتهبة الضوء تسرّب نورها إلى كلّ أرجاء الكون الشعريّ في الكتاب وطبقاته وظلاله وجيوبه، لذا فإنّ عنصري المكان والزمان يستأثران بقيمة شعرية وافية وغنية داخل هذا الضباب الخصب والكثيف المتوالد (غبار الطلع).

يؤسس أدونيس حكاية المخيلة المنفتحة في سردها الشعريّ على فعالية ابتكار المكان استناداً إلى منطق بنائيّ شبه متسلسل، يتوزّع فضائياً بين رواية السيرة الشعرية (الغيرية) المتعلقة بطريقة استدعاء صورة امرئ القيس في الزمان والمكان، ودمج هذه السيرة البالغة التكثيف والاختزال والتركيز بسيرة الذات الشاعرة في بحثها الدائم والدائب عن مجالات جديدة تستوعب رغبته في اختراق الأشياء واستفزازها لتوكيد حالة الوجود اللافت (الطريف والمنتج)، ومن ثمّ توجيه الخطاب بمرحلتيه نحو الآخر (المستقبِل) كي يتلقى الحكمة الشعرية التي استولدها الزمان في المكان، والبعيد في القريب، والآخر في الأنا، والأنا في الآخر:

((مخيّلة لابتكار المكان))
كان امروُ القيس، فيما يروى، يخصفُ نعله بالماءِ والرّملِ،
في اللحظة ذاتها.
هكذا كان يقول لأصحابهِ:
أن نحيا هو أن نحوّل الجدرانَ إلى أجنحة.
وكان يقول:
المخيّلةُ هي التي تبتكرُ المكانَ ـ
محمولاً على ناقةِ الشعر.
وكان يُغري الشمسَ، وهي تستيقظ، أن تتلمّسَ آثارَ النجوم على
وسادته، قبيلَ أن يستيقظ.
وكان يقول: لي منزلان،
واحدٌ لا يصلحُ للسّكنى،
وآخرُ أقيمُ فيه ـ مترحّلاً بين أسنان الوقت. (89)

في اللقطة الأولى التي يسعى فيها أدونيس إلى استكناه حقيقة المخيلة نحو فعاليات ابتكار المكان، يروي سيرة امرئ القيس الشعرية عبر راوية مجهول على طريقة السرد الشعبيّ ((كان امروُ القيس، فيما يروى))، بوساطة سحر المكان كما يتجلّى في رمزية الفعل وإحالته على مزاوجة الماء والرمل بحساسيتهما الإيروسية ((يخصفُ نعله بالماءِ والرّملِ،/في اللحظة ذاتها.))، وينقل في الموجة الأخرى من الرواية ذاتها خطاب امرئ القيس الخاصّ ((هكذا كان يقول لأصحابهِ))، وهو يتكشّف عن رغبة مكبوتة في الطيران، تتسّم بالعمل على زحزحة ثبات المكان وتحويله إلى فضاء طائر حيث يكمن مفهوم الحياة وتتحقق صورته ويتجسّد فعله ((أن نحيا هو أن نحوّل الجدرانَ إلى أجنحة.))، على النحو الذي يتجسّد فيها قوله العارف بمنطق الشعر ورؤياه ((المخيّلةُ هي التي تبتكرُ المكانَ ـ))، داخل فضاء الزمان المحلّيّ بين الاستقرار على الأرض، والتحليق في سماء المفهوم ((محمولاً على ناقةِ الشعر.)) الذي لا قرار له على الأرض.

ثم تتدفّق موجة سيرية أخرى أعمق شعرية تسعى فيها الصورة المستدعاة إلى تشغيل منظومتها الفعلية بأقصى طاقة سرد ـ درامية ((وكان يُغري الشمسَ، وهي تستيقظ، أن تتلمّسَ آثارَ النجوم على/وسادته، قبيلَ أن يستيقظ.))، إذ تشكّل الأفعال (يغري/يستيقظ/تتلمّس/يستيقظ) تناوباً حركياً أدائياً بين الإغراء والاستيقاظ، وبين التلمّس والإيقاظ، عبر إشعال فتيل الحسّ الإيروسيّ الكامن في أعماق الدوال (يغري/تتلمّس/وسادته)، إذ تعمل ذات امرئ القيس المسيرنة على إغراء الشمس لتلمّس النجوم في حلمه (وسادته، قبيلَ أن يستيقظ.) حيث يكون الحلم في هذه اللحظة القريبة من الاستيقاظ شكلاً من أشكال الواقع.

وتغمر الموجة الأخيرة في اللقطة الأولى الموجات السابقات كلّها عبر اتساع مساحة عمل المخيلة في ابتكار المكان، فينقل الراوي الشعريّ صوته السيريّ قائلاً ((وكان يقول: لي منزلان،/واحدٌ لا يصلحُ للسّكنى،/وآخرُ أقيمُ فيه - مترحّلاً بين أسنان الوقت.))، فالأول الذي لا يصلح للسكنى هو ((منزل الشعر))، والثاني الذي يقم فيه مترحّلاً بين أسنان الوقت هو ((منزل الحرية))، إذ تتمخّض المطابقة البلاغية ((أقيم فيه/مترحلاً)) عن جدل إشكاليّ يقارب مفهوم الحرية مقاربة شعر - فلسفية، ولاسيّما حين تظهر صورة الإقامة والترحّل بفعالياتها المتناوبة بين أسنان الوقت، بالمعنى الذي تكتسب فيه صفة التجاوز والمكوث والظهور والاختفاء داخل دائرة واحدة مغلقة ومفتوحة في آن.

في اللقطة الثانية يتدفّق صوت الأنا الشاعرة (الراوية) إلى ميدان الحدث السيريّ الشعريّ ليقترن اقتراناً شديداً بصوت الشخصية المستدعاة ذات السيرة المروية:

أضمُّ صوتي إلى صوتكَ، يا امرأ القيس،
مقْسماً أن الحكمة وردةٌ ذابلة،
والعطرُ نفسهُ يشجعني على هذا القسم. (90)

يتجسّد هذا الاتصال والتواصل الإيقاعيّ الموحي بالهوية ((أضمُّ صوتي إلى صوتكَ، يا امرأ القيس،))، لينتج هذا الاقتران الشديد (أضمّ) قسماً يندرج في صالح سيرة امرئ القيس، وقد تحلّت في اللقطة الأولى بالشعر والحرية ((مقْسماً أن الحكمة وردةٌ ذابلة،))، على النحو الذي يحيل المقابلة السيميائية المنتجة للدلالة المخالفة على أنّ اللاحكمة هي الوردة الحيّة الزاهرة، وضمن المناخ السيريّ فإنّ اللاحمة هنا تساوي الحساسية الإيروسية داخل فضاء الفرح واللعب والمرح الحرّ، وتبرهن الذات الشاعرة على صدق القسم وضرورته وصحّته والمضي قدماً فيه بالعطر ((والعطر نفسه يشجعني على هذا القسم))، حيث اختفى تماماً من الوردة الذابلة/الحكمة، فيما هو ينتشر على موجات سيرة امرئ القيس ما بين وردة الشعر ووردة الحرية.

في اللقطة الثالثة تتحسّس الذات الشاعرة الراوية حضورها القريب والأثير والحميم في المشهد السرد - شعريّ، لتؤسس في هذا السياق منطلقاً جديداً لانفتاح سيرة امرئ القيس على (آخر) قريب ومشارك:

تحت وسادتي،
أخبّئُ هذه الرسالة التي كتبها امرؤ القيس
قبيل موتهِ، إلى أحد أصدقائه:
"ينبغي عليك أن تحاربَ الأفق ذاته،
إن كنتَ لا تقدرُ أن تبتكرَ فيه،

أثيركَ الخاصّ" (91)

فمن نقطة حسيّة ذات تدليل إيروسيّ كان في الإشارة إلى سحر المكان الخاصّ ((تحت وسادتي))، يعترف خطاب الذات الشاعرة الراوي بسريّة المكمون وشفريته، وهو يحمل خطاباً مكتوباً في الحياة من على حافة الموت ((أخبّئُ هذه الرسالة التي كتبها امرؤ القيس/قبيل موتهِ،))، موجّهاً إلى القريب المشارك ((إلى أحد أصدقائه)).

يتمظهر الخطاب المكتوب لامرئ القيس صوتياً خطابياً على لسان الراوي الشعريّ، وقد وصل إلى مرحلة تقمّص عالية للصوت استناداً إلى ما أنجزه هذا التعالق الصوتيّ بينهما في اللقطة السابقة (أضمّ صوتي إلى صوتك)، على النحو الذي ينطلق فيه الصوت/الوصية (صوت الشعر/صوت امرئ القيس/صوت الذات الشاعرة الراوية) ضاغطاً على منطقة (الآخر) الشريك (المروي له)، وهو هنا (أحد أصدقائه) من حيث طبيعة الكوّن السرديّ الراهن، لكنّه يتّجه إلى الراوي الشعريّ نفسه حين ينتقل على نحو جدليّ وإشكاليّ إلى منطقة المروي له في الداخل السرديّ أولاً ثم المتلقي في الخارج السرديّ ثانياً.

الخطاب المكتوب الموجّه تصريحاً إلى امرئ القيس (الرسالة) وقد حمله الراوي الشعريّ ونقله نقلاً صوتياً عبر تعالق صوتيّ مع صوته الخاصّ، يتضمّن بياناً شعرياً يختصر الأمكنة والأزمنة ويختزل العصور ويشكّل أزمة المبدع الكبيرة في حياة الفنّ والجمال والحرية والحياة، ويتمثّل بابتكار (أثيرك الخاص)، ومن دون ذلك (إن كنت لا تقدر) فإنك مضطر لمحاربة طواحين الهواء (ينبغي عليك أن تحارب الأفق ذاته)، في إشارة دالة على اللاجدوى والعبث وفقدان الهوية.

رسالة امرئ القيس هذه ترتبط وتنشد المخيلة القادرة على ابتكار المكان، وشحنه بأكبر طاقة ممكنة من السحر والشعر والجمال، بحيث يكون قادراً على الإسهام الفعّال في رسم حلقة مركزية من حلقات العنوان الرئيس المعلّق في ذاكرة القصيدة ((فضاء لغبار الطلع)) ، وهو يتحلّل في أزمنة النصوص ويسري في أمكنتها ويؤلّف رؤياتها ويشكّل مقولاتها ويتشكّل فيها أيضاً.

السيرةُ العميقةُ: تنصيصُ الطيف الشعريّ

يمكن وصف السيرة الذاتية والثقافية والفكرية والاجتماعية والإنسانية للأديب عموماً بأنها تشكّل ذخيرة أصيلة لا تنفد ولا تنقص مؤونتها أبداً، وخزيناً إبداعياً خلاّقاً ومثمراً، يرفده بمزيد من المادة الإبداعية الخام التي تتميزّ بالكثافة والخصب والحيوية والعمق والدينامية، وهو شاء أم أبى ينهل منها بطريقة أو أخرى لتشكيل نصّه وتوفير فرص الحياة والديمومة وحسن التداول له، لما يتمتّع به هذا المصدر من حساسية عالية تمكّن المبدع من بناء نصّ ثريّ ينهض على مادّة حقيقية وأصيلة وخصبة قادرة على الإنتاج دائماً.

وعلى الصعيد التقانيّ فإنّ الالتفات إلى منابع السيرة الذاتية لتغذية النصّ الإبداعيّ بمكنوناتها لا يكفي لقول كلّ شيء، على النحو الذي يدفع الكثير من المبدعين (في مجال الشعر خاصة) إلى منطقة القول النثريّ الذي يتيح فرصة أوسع للبوح والقول والتفصيل والاستطراد، وهو ما يقود الكثير من الشعراء إلى ممارسة الكتابة النثرية بمختلف أنواعها وأشكالها وضروبها تحقيقاً لهذا الهدف الخارج - شعريّ.

الشاعر أدونيس أحد أبرز شعراء الحداثة ممن عُرف بممارسة الكتابة النثرية في الكثير من ضروبها - فكراً ونقداً وتأملاً وسرداً -، وهو يرى في ذلك فرصة مفتوحة لاستكمال حلم القول الواسع الذي قد لا يكفله الشعر وحده، على النحو الذي يحرّضه للتوغل في عالم الكتابة النثرية إذ يقول: ((كنت دائماً أكتب النثر، منذ أن بدأت كتابة الشعر. هما بالنسبة إليّ أمران متلازمان، كلاهما يستضيء بالآخر، ويكتمل به. لا يقول الشعر كلّ ما يحلم به الشاعر أو يريد أن يقوله. التعبير، نثراً أو شعراً، يُضمر بطبيعته عدم الاكتمال. يقوم، جوهرياً، على حركية توالدية، ذاتية – موضوعية، تظل في حاجة إلى الابتداء والاستئناف.))[92]، بمعنى أنّ النثر شقيق الشعر وظهيره وسنده وليس المضادّ الأجناسيّ له، لدى من يشتغل بوعي ومعرفة على تأسيس خطاب مختلف ومغاير ونوعيّ، ولا ينظر إلى الأشياء إلا نظرة أحادية ضيّقة وانفعالية ومتعصّبة وقصيرة النظر ومحدودة الإنتاج.

في كتابه ((فضاء لغبار الطّلع)) الشعر - سرديّ أو السرد - شعريّ يقدّم أدونيس كتابة سردية ذات طابع سيرذاتيّ مشبع بحيوية الشعر ومناخه ومزاجه ولونه وأفقه وفضائه وخطابه، ساعياً في عرض فصول سيرذاتية منتخبة بعناية من تجربته إلى الارتفاع بسردية الكتابة إلى مستوى التعبير الشعريّ، أي ما يمكن أن نصطلح عليه هنا بـ ((شعرنة السيرة)) التي تحفّز المتلقي على قراءة الكتابة السيرذاتية السردية ضمن مناخ شعريّ، لا يرى فيه سوى أدونيس الشاعر وهو ينتقي المفردات، ويصوغ الجمل، وينسج العبارات، ويؤسس الفضاء الكليّ للنصّ، بهندسة كتابية هي أقرب إلى روح الشعر منها إلى روح السرد، ولعلّ قراءة دقيقة فاحصة لهذا الكتاب تكشف عن المرونة التعبيرية العالية التي يتميّز بها الخطاب الأدونيسيّ في شعرنة السرد، وقيادة السرد نحو مقام الشعر بحرفية عارفة وخبيرة.

السيرة بطبيعتها التقليدية هي أكثر من طبقة وأكثر من مستوى وأكثر من نوع واكثر من رؤية، وسنصطلح هنا إجرائياً على هذه الطبقة وهذا المستوى وهذا النوع من السيرة بـ ((السيرة العميقة))، إذ استنطق أدونيس ذاكرته الإنسانية والشعرية على نحو كلّي وشامل ودائريّ ومتوّحد من أجل استظهار أطيافه الشعرية الأليفة داخل مدوّنة ((فضاء لغبار الطلع))، والسعي إلى تنصيصها وتشريحها وشعرنتها.

إنّ أطياف السيرة العميقة ليست خطية أو ذات نسقٍ مستوٍ يدين بالولاء المطلق لتقاليد الكتابة السيرذاتية المعروفة، بمعنى أنها منتقاة بعنايةٍ شعرية بالغة، لا تخضع للزمان والمكان إلّا ضمن الحدود التي تحتاجها فعالية التنصيص الشعري، لذا فهي تتحرّك وتتقلّب وتتمرأى بحرية كبيرة، وتستعين ـ ما أمكن ـ بطاقات السرد الشعريّ والدراما الشعرية من أجل بعث روح الحكي والمحاورة والصراع في فضائها النصّيّ.

تتمظهر السيرة العميقة بأطيافها الخاضعة للتنصيص الشعريّ على شكل لقطات شعرية مركّزة، مدوّنة على شكل مقاطع لا تنتظم في سياق زمكانيّ محدّد، بل تتحرّك في أفضية الزمان والمكان والرؤية والرؤيا بحسب ما تمليه اللحظة الشعرية المكوّنة لها، على النحو الذي يبدو فيه كلّ مقطع منها وكأنه قصيدة مستقلّة، غير أنها تشترك جميعاً في صوغ كون شعريّ متجانس ومتفاعل يؤلّف ما اصطلحنا عليه بـ ((السيرة العميقة)).

ثمة مجموعة من القصائد المركّزة يمكن أن تندرج تشكيلاتها ونظمها التعبيرية في سياق الإشارة إلى مواطن السيرة العميقة وجواهرها ضمّها عنوان رئيس هو ((نرد))، ولا شكّ في أنّ سيميائية العتبة العنوانية بتشكيلها الصوتيّ الثلاثيّ هنا تنطوي على بعد علاميّ عميق في هذه السيرة العميقة ـ موضوع الرصد ـ، إذ إنّ المعنى الشعريّ الذي يحفّ بـ ((نرد)) يغذّي فضاء العنونة بالكثير من قيم اللعب واللهو والتسلية والحظ والحوار الطيفي بين اللاعبين اللذين يتجاذبان أطراف اللعب، وبين كلّ منهما والنرد الذي يحدد مصير موقفه من اللعب.

عنوان ((نرد)) بهذه الصيغة المفردة المنكّرة يفتح المجال الدلاليّ واسعاً على احتمال معنى مبتكر يتجسّد في المقاطع الشعرية حتماً، فالواقع الصوتيّ الإيقاعيّ للمفردة ((ن ر د)) تعكس حساسية خاطفة تتشكّل من صوت النون العميق المفتوح فتحة قصيرة (نَ)، والراء ذات الترديد المتماسك (ر)، وصوت الدال شبه المقفل.

ينفتح العنوان المركّز والملتئم على هذا النحو ((نرد)) على عنقود شعريّ من الصور يشتغل على استظهار السيرة العميقة وتعويمها من خلال التقاط تموّجات الطيف الشعريّ في ((فضاء لغبار الطلع)).

يخضع الطيف الأول لنموذج خطابيّ يباشر فيه الراوي الشعريّ الذاتيّ إصدار أمره المثبت ((اقرأ)) والنفي ((لا تقرأ)) في سطر شعريّ واحد، لا تتضّح فيه إشكالية الثبات والنفي إلّا في التفسير الكيفيّ لمعنى القراءة ووظيفتها:

اقرأ ـ لا تقرأ

إلّا ما يولّدُ فيك شهوة الكتابة.[93]

يتجلّى هذا التفسير في ((إلا ما يولّدُ فيك شهوة الكتابة)) إذ ينحصر الاستثناء في فعالية لاستيلاد (يولد) داخل الجسد (فيك) الإيروسية الفعل الكتابيّ (شهوة

الكتابة)، على النحو الذي يضعف فيه حضور الآخر المخاطب بقدر ما تحضر ذات الراوي نفسها، في حوار داخليّ عميق يتوغل في باطن السيرة العميقة.

الطيف الثاني يشتغل على بنية التضادّ الطباقيّ التي تستجلي بواطن سيرية منصّصة شعرياً على أساس التوازي والتناظر:

جاء جسدها، غاب جسدها:
بعض أعضائه شاهدٌ لي،
وبعضها شاهدٌ عليّ[94]

الفعلان المتضادان ((جاء/غاب)) يلتقيان رمزياً في بؤرة ((جسدها))، هذا الجسد الذي يتمظهر سيرياً في منطقة الأنا الشاعرة على نحو طيفيّ تضادّي أيضاً ((شاهدٌ لي/شاهدٌ عليّ))، إذ ينتمي ((بعض أعضائه)) إلى سيرة الأنا الشاعرة دافعاً عنها بدلالة التجانس معه والإيفاء بمتطلباته، وتنفصل ((بعضها)) عن السيرة متّهمة إياها بدلالة إهمالها وتجاوزها لممكناتها.

تتمظهر السيرة العميقة في الطيف الثالث بوساطة صورة ((الأب)) التي تحقق الذات الشاعرة عبرها الانتماء الحاسم والنهائيّ:

الأبُ -
ذلك الجذرُ الذي لا جذرَ له.[95]

فهو يتجلّى في الصورة بصفة ((إله))، له ما بعده وليس له ما قبله، في حساسية تصوير شعرية تختصر الزمن والمكان والتاريخ والذاكرة والحال في دالّ ((الجذر))، وهو يحقّق بُعده الفضائيّ الذي يحاكي على نحو ما ((غبار الطلع)) بصفته المانحة للحياة عبر الطبيعة.

ثنائية الحضور والغياب تعمل على صعيد الكلام بوصفها آلية سيرذاتية عميقة تُظهِر وتحجب رؤيتها على وفق نظام داخليّ مقنّن يهندسه عقل النصّ:

ليس ما قلته هو الذي يحاصرك
بل هو ما لم تقله.
قلْهُ، لنرى ما يكون.
ولماذا تختبئ الآنَ مما سيكشف عنك غداً؟[96]

القول هو محور حركة الثنائية في حضوره وغيابه، فالقول المنطلق يتحرّر من كمونه ويحرّر صاحبه من ثقل سجنه وعدم قدرته على البوح حيث ينتهي حصاره لصاحبه ((ليس ما قلته هو الذي يحاصرك))، إذ يفرزه الجسد خارج منطقته ليشتبك مع حيوات أخرى في الخارج ويتنكّب وظيفة أخرى، في حين يظلّ ((ما لم تقله)) لابثاً في منطقة الخوف والمسكوت عنه والمحرّم تدجّجه التقاليد والقيم والأعراف والمقدسات بالقيود والحجب والمنع، ليكون حصاراً يمنع الحركة والإبداع والخلق

على النحو الذي تأتي فيه الدعوة إلى الثورة صارخة ((قله، لنرى ما يكون))، لأنّ عقل النصّ يحاصره مرة أخرى بالزمن ((ولماذا تختبئ الآنَ مما سيكشف عنك غداً؟))، الكفيل بكشف الأشياء مستقبلاً، فما تكشفه بإرادتك من سيرتك العميقة يحسب لك، وما ينكشف منك على الرغم منك يحسب عليك، في معادلة منطقية ذات طبيعة شعرية مقنّعة.

في سياق ثنائية الحضور والغياب نفسها يظهر الصراع الباطنيّ الخفيّ في صلب الشخصية، التي تنأى في سيرتها العميقة لتعيش في سعادة عبوديتها أطول وقت ممكن:

هو ذا شخصٌ لا يعملُ على تحرير غيره،

إلا هرباً أو خوفاً من العمل على تحرير نفسه.[97]

(الهرب) أو (الخوف) من تحرير النفس إنّما هو عزل متقصّد للحيوات المسجونة في السيرة العميقة، وبفضل الفاعل الشخصانيّ في الذهاب إلى منطقة الآخر لتحريره كي يغطي على سجن نفسه متآلفاً مع عبوديته ومستكيناً لسلطتها، إذ يوغل أدونيس هنا في باطن سيرته الكلية العميقة (السيرة المجتمعية) ليوقظ فيها أسئلتها ويلفت انتباهها إلى محنتها.

إشكالية الموت والحياة هي إشكالية ضاربة في جذور السيرة العميقة أيضاً، إذ ما تلبث أطيافها أن تتمظهر ليتمرأى كلّ طرف في وجه الطرف الآخر:

لا يتوقّف عن التفكير في الموت،

لغاية واحدة:

أن يجدّد الكلام على الحياة.[98]

إنّ طرفي المعادلة يلتقيان في (غاية واحدة)، يأخذ فيها الطرف الأول مهمة ذهنية تأملية ((التفكير في الموت،))، بينما يأخذ الطرف الثاني فيها مهمة لسانية شعرية ((الكلام على الحياة.))، وفي الوقت الذي يتمثّل الأول نسقاً حركياً خطياً في اشتغاله الفعليّ ((لا يتوقف))، فإنّ الطرف الثاني يتّخذ له نسقاً إبداعياً في اشتغاله الفعليّ ((يجدّد))، في إحالة طيفية على أنّ رتابة وتقليدية فضاء التشكيل في الطرف الأول تقابلها حركية وحدّة التشكيل في الطرف الثاني.

ثنائية العزلة والحضور تنتظم في السياق نفسه لتمثيل السيرة العميقة التي يقترح أدونيس هنا تنصيص أطيافها على نحو شعريّ:

منذ أخذ يعتزلُ الناسَ،

بدأ يشعرُ أنّه أكثر قرباً إليهم،

وأعمقُ معرفة بهم.[99]

الثنائية هنا تُظهِر مفارقة خارقة للمألوف، إذ إنّ نسق العزلة هو نسق ابتعاديّ وانقطاعيّ يتمّ فيه الانشغال التامّ بذات المنعزل وجسده وأشيائه بعيداً عن الآخر، غير

أنّ المنطق الشعريّ يقلب المعادلة تماماً ليجعل المنعزل في علاقته بالناس ((أكثر قرباً إليهم،/وأعمقُ معرفة بهم.))، على النحو الذي تشير فيه المعادلة الشعرية إلى أنّ التفكّر في الذات وتحريرها هو السبيل الأمثل لكشف الآخر وفهمه وتحريره، وهو يمثل طبقة خصبة وثرية من طبقات إدراك وتعرّف السيرة العميقة.

في لقطة سيرذاتية عميقة لافتة يذهب أدونيس إلى منطقة التعريف الشعريّ المنطلق من رؤية فلسفية شعرية للذات:

الإنسانُ قصبةٌ فريدةٌ وعاليةٌ

لكتابة الأرض. (100)

ينطلق هذا النصّ في تعبيره عن تفاصيل وحيثيات السيرة العميقة من ثبات عالٍ وحاسم لاشتغال آليّات الدوال في ساحة المدلول، إذ يبدأ ((الإنسان)) الذي هو الشعر في مستوى رفيع وعالٍ من مستوياته، وهو قياس من قياسات تجربة أدونيس في رؤية العالم والأشياء، ليأتي الاستهلال التعريفيّ ((قصبة)) في إحالة سيميائية على أداة فاعلة وحساسة تمتثل للكتابة في شكلها الميراثيّ من جهة، وللإيقاع في شكله الأدواتيّ من جهة أخرى، ثم تجيء الصفة ((فريدة)) لترفع الموصوف إلى درجة الاستقلال والتميّز وقوّة الحضور والإدهاش، تسندها الصفة الثانية المعطوفة ((عالية)) لتضاعف من مستوى الفرادة وتعمّقها وتجعلها بمنأى عن المألوف والمتاح والعادي.

التوازي المظهريّ البصريّ بين شكل (الإنسان) وشكل (القصبة) يحيل في داخل فضاء الفرادة والعلو النعتيّ على كتابة نوعية تتمثل هنا في النصّ بـ ((كتابة الأرض))، وتساوي في المنظور السيميائيّ المقنّع (كتابة الشعر)، فـ (كتابة الأرض) التي يمارسها الإنسان إبداعياً ليست سوى الشعر في طرازه الكونيّ، على النحو الذي يستظهر المشهد الشعريّ هنا طيفاً آخر من أطياف السيرة العميقة.

لذّة الكشف والاكتشاف

يصنع الشعر أدواته من طبيعة ذاته الشعرية ويشغّلها في حقول تجربته ضمن فضاء خاصّ لا تعمل خارجه، لذا فهي معدّة للعمل على وفق نظام يكتسب حساسيته من قدرة هذه الأدوات على تحقيق لذّة الكشف والاكتشاف، في إطار آليّات العنونة المعلّقة في ذاكرة القراءة.

فعل الكشف الشعريّ يذهب بعيداً وعميقاً في إزاحة حجاب اللغة وإبراز المستور وإعلان المخفيّ، بطريقة مفاجئة تخترق الحجاب والمستور والمخفيّ، كاشفة عن جوهر الحقيقة الشعرية في أعماق تجربة القصيدة خصوصاً والشعر عموماً، على نحو منتج للذة كثيفة تتجسّد في لغة الكشف وخطابه وموجود المادّة الشعرية

الخصب المكشوف عنه، حيث تظهر الأشياء جميعاً بشكل لافت ومثير ودالّ، وبمظهر بالغ الجدّة والحيوية فضلاً على طرافة التشكيل والتعبير.

أمّا لذّة الاكتشاف الشعريّ فإنّها تتمظهر في سياق توغّل أدوات الفعل الشعريّ في جغرافيا الأشياء من أجل التعرّف على قارّات جديدة غير مكتشفة فيها، وضمّها إلى خارطة الكون الشعريّ في التجربة، ثمة مساحات أخرى كامنة في فضاء الغياب بانتظار غزو الشعر لها لاكتشافها أولاً واحتلالها ثانياً.

إنّ إدراك حقيقة وجود هذه المساحات القابلة للاكتشاف دائماً وهي تبعث رسائل نداء باستمرار لاختراقها والحلول فيها، يمثل أعلى درجات الوعي الشعريّ الواجب حضوره في الشخصية الشاعرة على نحو متمظهر ومتّقد، من أجل بلوغ لذّة الاكتشاف التي تبعث فرحاً داخلياً غامضاً في اللغة والخطاب وحساسية التداول والتفاعل بين المكتشِف الشعريّ ومكتشفاته والمتلقي الباحث عن حظّه من اللذّة القرائية الموازية.

إذ لا بدّ من وعي قرائيّ شعريّ في هذا السياق يرتقي إلى مقام الوعي الشعريّ الإنتاجيّ في حلقتي الكشف والاكتشاف، حتى يتحقق للتجربة قوّة حضور وحياة وديمومة في الكون الشعريّ الخاص بالتجربة نفسها والمنفتح على أفق الشعرية العام.

لعلّ من أبرز خصائص التجربة الأدونيسية في مجال إنتاج وتحصيل ونشر لذّة الكشف والاكتشاف الشعرية، إنها تتجدد وتتحدّث وتتحضّر بطريقة بالغة الجرأة والتجاوز والمغامرة، تعبر منطقة التجريب إلى منطقة الإيجاد.

فعل الكتابة لدى أدونيس هو فعل حياة واستمرار ولذّة وسعادة وكشف واكتشاف دائم لا يتوقّف عندّ حدّ، إذ يقول: ((بالكتابة أكتشف من أكون، أتعوّد اكتشاف ذاتي والإفصاح عنها... تتيح لي الكتابة أيضاً معرفة الآخر، ومعرفة العالم بالتأكيد، يراودني إحساس بأنّ الحياة بأكملها حركة اكتشاف متواصلة، وهذه الحركة تتيح للإنسان أن يشعر بأنّه موجود، وأنّه يساهم في خلق العالم وفي تغييره... وما يمكن أن يقال عن الشعر، يمكن أن يقال عن جميع أشكال الخلق، والفنّ، والفلسفة، إلخ))[101]، إذ الكتابة عنده فضاء مفتوح لغبار الطلع لا يتحدد بطبيعة معينة أو معرفة معينة أو جنس معيّن.

وعلى هذا فإنّ المكان عند أدونيس هو مكان دائري في الزمن، يؤلّف الإنسان فيه هويته بقوّة قدرته على تحقيق رؤية شمولية في قلب الفضاء ((إنّ هوية الإنسان هي وجوده الذي لا يتشكّل فقط مما هو خلفه، بل ومما هو أمامه أيضاً))[102]، فالخلف والأمام يشكلان دائرة المكان والزمن في حركة الإنسان.

إنّ حالة اختراق منطقة التجريب المكتظّة بالمحاولة والقلق والتوتّر والاجتهاد والرغبة نحو منطقة الإيجاد المسحورة والمحتفلة بلذّة الكشف والاكتشاف، لا يمكن

أن تتاح إلّا لشاعر جامح وممتلئ بوعد المطر والخصب والجمال والولادة، ليؤلّف في فضاء الشعرية متناً أصيلاً مستقلاً سمّاه أدونيس هنا ((فضاء لغبار الطلع)).

يقارب أدونيس مفردات الشعرية مقاربة لذّوية، كشفية، اكتشافية، منذ لقائه الأول التمهيديّ بها وهو يشتغل على تشييد بنائه الشعريّ داخل فضاء الكلام، لذا يعنى عناية صوفية شديدة الاقتصاد والزهد في الانتقاء والصياغة كما يفعل النحّات البارع المحترف، وهو يبالغ في صنعته كثيراً بحيث لا يبقي أيّ أثر لزيادة غير ذات معنى في منحوتته.

ففي ((مويجات إليكترومغناطيسية))[103] يصغّر أولاً مفردة (موجات) من حيث الشكل واللغة والصورة والدلالة والإيقاع والرمز إلى (مويجات)، إذ يضيف إليها صوت (الياء) الذي يموسقها تماماً ويشعرن لفظيتها، ويخلّصها من سياقيتها ومألوفيتها ليفتحها على أفق آخر، ويضيفها ثانياً إلى تعبير لاتينيّ معرّب مزدوج التركيب والمعنى (إليكترومغناطيسية)، على النحو الذي يعكس في القيمة التعبيرية طاقة الضوء والنور من جهة وطاقة الجذب والضمّ من جهة أخرى، بكلّ ما يترشّح عنه ذلك من قيمة إيروسية قابلة للتخيّل.

تنكشف فضائية العنونة ((مويجات إليكترومغناطيسية)) عن خمس مويجات، أحيطت كلّ مويجة منها بعتبة عنونة صغرى في نسيج سيميائيّ دائريّ ينتمي كلياً إلى جذره الأعلى (مويجات إليكترومغناطيسية)، وتتعاقب عتبات العنونة الصغرى خطّياً هابطاً على النحو الآتي ((قطب كهربائي/بكتريا/سديم/جرثومة/هاجس))، وتتمركز حول جواهر معانيها بصيغة تجعلها مهيئة وقابلة تماماً كي تتحوّل إلى مويجات حين تبدأ حركتها في مياه متونها الشعرية، المختزلة في لقطات زمكانية بالغة الاحتشاد والتكثيف تعكس رؤية الشعر في الكشف والاكتشاف.

في مويجة (قطب كهربائي) تعلن الذات الشاعرة أسلوبية كشفها الشعريّ في سياق العمل الدائم في المكان المسمّى ذي الحضور المائيّ المعروف (أعمل دائماً في البندقية)، وإبراز الآلة (مع الصورة)، وهي تعمل بوصفها ميداناً للكشف بما تختزنه من حالات ورؤى خاضعة للرؤية وقابلة للإمتاع وصنع اللذّة، وبوصفها أداة للكشف فيما تنطوي عليه من إحالات تعمل خارج حدودها، إذ إنّ الذات الشعرية تعمل معها (مع/الصورة) على النحو الذي يشير إلى كفاءتها في الارتفاع إلى مستوى الذات الشاعرة على المستويات كافة.

1 ـ قطب كهربائيّ:

أعمل دائماً في البندقية مع الصورة، وأنزوي للتأمل، في كهف المعنى.

العمل (مع الصورة) ينتهي في سياق الكشف عن الأشياء إلى نتيجة ينتقل فيها فعل الذات الشاعرة من (أعمل) بدلالته على الحركة والجهد والانفعال والتحدّي

والانفتاح، إلى (أنزوي) بدلالته المضادّة على السكون والراحة والهدوء والذاتية والانحسار، ويرتفع هذا المعنى مرتبة أعلى في تعميق هذه الدلالات حين تنكشف علّة الانزواء (للتأمل)، وهنا تتجاوز الحال الشعرية المحيط المكانيّ المحدّد لتتوغل في فضاء مفتوح بلا حدود، على الرغم من إحاطة فعالية التأمّل بأرضية مكانية مؤسطرة (في كهف المعنى)، يمكن قراءتها على نحو تناصّيّ مع (أصحاب الكهف) الذي لم يكن كهفهم سوى (كهف المعنى)، حيث تتركّز الحكاية وتلتئم في جوف المعنى، على النحو الذي يعمل فيه عنوان المويجة (قطب كهربائيّ) على التوصّل بين الحالين، والكشف عن مصير الذات الشاعرة وقد تحوّلت هنا إلى أوّل شكل من أشكال المويجات الإليكترومغناطيسية.

تنتقل الذات الشاعرة الراوية إلى حساسية الاكتشاف في المويجة الثانية الموسومة بـ (بكتريا)، لتبدي أسفها على ما تكتشفه من حال مأساوية بفعل سلطة عتبة العنونة (بكتريا)، وهي تسهم في تغيير ألوان الأشياء وطعمها ورائحتها وأشكال أدائها ووظائفها:

2 ـ بكتريا:

المؤسفُ هنا في البندقية أنّ الحبرَ لا يميّزُ في الكتابة، بين الجمال والقبح، وبين الصواب والخطأ.

إذ تعمل هنا على تخريب أخلاق المكان وهدم نظمه وقوانينه (المؤسف هنا في البندقية)، بقوّة التغيير الذي يحصل في طبائع الأشياء بقوّة البكتريا، فالسائل الذي يسجّل تاريخ الحياة وسيرتها وحلمها في الكتابة أخفق الآن في أداء وظيفته التمييزية (الدلالية) بين المكتوبات (الحبر لا يميّز في الكتابة)، فما (بين/الجمال والقبح، وبين/الصواب والخطأ) حاجز دلالي وأخلاقي وجمالي دائم، يجعل (الجمال) ضدّ (القبح)، و (الصواب) ضدّ (الخطأ)، من أجل أن يتشكّل الفضاء تشكّلاً صحيحاً قابلاً للحياة، إلّا أنّ (الحبر) وهو الفاعل الحاسم في توثيق الكتابة يفقد خصوبته الفاعلة في إظهار خصائص الدلالات المتضادة للمسميات، فيتحوّل سائله من ماء للحياة إلى ماء محايد خالٍ من اللون والتأثير والتحويل، بلا أسرار قادرة على التمييز، بحيث تتعادل الأضداد وتتساوى قيمها الدلالية وتصبح بلا معنى، على النحو الذي ينزع من المكان معناه أيضاً، ويتحوّل الفضاء إلى سراب يابس تمنع عنه البكتريا أيّة رطوبة محتملة لماءٍ صافٍ منتج يقترب من حدوده.

المويجة الثالثة عنوانها (سديم)، وهو عنوان لا نهائيّ ولا حدود له، تنعدم فيه الأزمنة والأمكنة والألوان والغايات، وتتوقّف الأحلام والرؤى، ويتحوّل فيه الفضاء إلى صدى، لكنّ النصّ سرعان ما يقيّد المكان والزمان داخل أفق الذات الشاعرة الراوية (منذ فترة، لم أرَ البندقية هكذا):

3 - سديم:

منذ فترةٍ، لم أرَ البندقية، هكذا، عندما التقيتها أمس في فراشي، خبأتُ جسدها في جسدها.

تغيّر رؤية المكان بين زمنين يتماهى على نحو ما مع إشكالية المعنى الشعريّ في عتبة العنونة، إذ إنّ الدهشة المضادّة التي خرّبت حلم المكان داخل مجال الرؤية تنطوي على حسّ سديميّ بالزوال، وربما تكون فعالية إحلال الخيال الإيروسيّ لمعالجة خلل الدهشة في فضاء المكان من السبل الكفيلة بإيقاف تدهور المشهد، وتحقيق معادل بصريّ للخراب يحفظ شيئاً من التوازن بين الرائي والمرئيّ.

يستدعي الراوي الشعريّ الظرف الحلميّ من أجل أن يؤنسن المكان ويؤنّثنه في دائرة فعل الخيال الإيروسيّ المشتق من الحال (عندما التقيتها أمس في فراشي،/خبأتُ جسدها في جسدها.))، إذ تتكشّف الدوال الإيروسية المتنوعة (التقيتها/ فراشي،/ خبأتُ/ جسدها/ جسدها.))، عن حضور حيويّ لنشاط خاصّ يحفّز نص المويجة على إضعاف قسوة العنونة وشراستها، حين تذهب حساسية الدوال الإيروسية إلى مقاربة المدينة/الأنثى في حالين متضادّين، يتوجب إيجاد معادل بصريّ ورؤيويّ يقترح حلاً ما للغز المعنى الإشكاليّ عبر معاينة جملة (خبأتُ جسدها في جسدها.)، معاينة صوفية سوريالية، ترسم جدلية الخفاء والتجلّي في طبقات حضور الجسد وغيابه.

تتلبّث المويجة الرابعة أيضاً في فضاء المكان وتدور حول معطياته بعد أن تتخّذ لها عنوان (جرثومة)، التي تتشكّل هنا بوصفها فايروساً فضائياً يلوّث المكان بالمعنى الذي تسعى المخيلة إلى ابتكاره، ويتحدّد المكان على نحو إشاريّ مركّز في الحيّز الذي يؤلّف فيه الراوي الشعريّ خطابه (هنا)، ويتسمّى المكان بمرجعيته الواقعية المعروفة (في ساحة سان ماركو)، لتبدأ حكايته بعد ذلك مشروع التعبير عن صورتها وفلسفتها (تفرط اللانهاية في سرعتها):

4 - جرثومة:

هنا، في ساحة سان ماركو، تُفرط اللانهاية في سرعتها.

إذ تسهم دوال الصورة (تفرط/اللانهاية/سرعتها) في تشكيل فضاء ذي رغبة عميقة وحميمة في التعبير عن الطاقة القصوى والمبالغة في تخصيب المعنى، والوصول إلى حافة اللاوصول على النحو الذي يتمّ فيه اكتشاف قوّة الجرثومة (الفايروس الثقافيّ والحضاريّ/فايروس الزوال) في تخريب الذاكرة والحلم معاً.

المويجة الأخيرة (هاجس) ترسم في يد الراوي الذاتيّ الشعريّ مناخاً إيروسياً (عطشت، وكل ما حولي ماء)، محجوب الفعل بحكم سلطة الزمن الذي يثيره سؤال أليم (لكن، لماذا عليّ مع ذلك، أن أستجيرَ/بالرمل؟):

5 ـ هاجس:

عطشت، وكل ما حولي ماء، لكن، لماذا عليّ مع ذلك، أن أستجيرَ بالرمل؟

العلاقة الثلاثية هنا بين العطش والماء والرمل لا تتوقّف عند حدود المجاورة الطبيعية والبيولوجية التقليدية، بل تنفتح على فضاء إيروسيّ مشبع بالكثافة والندم واليأس والمحاكاة، إذ إنّ العطش الذي يتوسّط الماء وقد أخفق في إروائه يعكس عجز العطش عن مقاربة الماء ويعكس في الوقت نفسه خلوّ الماء من طاقة الإرواء، على النحو الذي يقود الراوي الشعريّ إلى الاستجارة بالرمل حيث يخلد العطش ويتأسطر ويتحوّل إلى فلسفة تنتظر عبثاً ((غبار الطلع)) كي يشحن فضاءها الجديد، ويجعل تنكير العنوان الرؤيويّ (هاجس) معرفة حقيقية دامغة في مشهد الزمن.

إنّ الكشف هنا يختلط إيقاعياً ودلالياً بالاكتشاف، على النحو الذي يحيل على لذّة مضادّة تتمثّل بنوع من الاعتراف الذي يصغّر (الموجة) بقصديّة علامية إلى (مويجة)، وينكّر عنقود العنوانات ويكسر سيميائيتها.

نصوص ((مويجات إليكترومغناطيسية)) المتنوعة تسعى هنا إلى تحقيق مجاوزة متقصّدة للحراك الفلسفيّ للمفاهيم والرؤى، ولاسيّما ما تعلّق منها ـ ضمن هذه الحدود ـ بإشكالية العلاقة الشعرية/الفكرية بين ((السرّ/الحقيقة/الذات/الكشف/الخلق))، على النحو الذي يتّجه إلى تمثيل المقولة الشعرية الأدونيسية بنهجها الفلسفيّ، أو المفلسف، داخل حراك رؤيويّ لا يبحث عن نتيجة قارّة تشبع فضول السؤال، بقدر ما تجتهد في إثارة ((مويجات إليكترومغناطيسية)) دائمة التغيّر والتحوّل، يكون فيها ((السرّ الذي ينكشف له هو أنّ الحقيقة في ذاتها سرّ لا ينكشف. ولذلك ما يكمن وراء اللغة المجازية لشاعر كأدونيس ليس سوى إرادة الالتباس The will to ambiguity التي تتحوّل لديه إلى وسيلة للمصالحة بين التوق إلى الكشف والتوق إلى الخلق. هنا يخوض الشاعر أكثر فأكثر في مغامرة الكشف ليلقى المزيد من الالتباس ويطلب المزيد من الالتباس ليمارس المزيد من الخلق.))[104]، إذ تؤول العمليات كلّها أخيراً ـ وبكلّ إجراءاتها وممارساتها وأنشطتها ـ إلى مرسى ((الخلق))، الذي لا يمكن التوصّل به والوصول إليه من دون المرور الحرّ والمنتج بعتبة ((الالتباس))، التي تصهر الدوال والمعاني والعلامات والصيغ الداخلة في صلب العملية ((السرّ/الحقيقة/الذات/الكشف)) في مرجل واحد ينتهي إلى صناعة واحدة ووحيدة هي ((الخلق)).

صوتُ الذات: صدى الزمن

هل يعبّر صوت الذات الشاعرة في طرازها الإبداعيّ النوعيّ عن صوت الذات الإنسانية التي ينطلق منها صوت الشعر، أم أنّ الذات الشاعرة تعمل بانفصال تام وبمعزل عن الذات الإنسانية، في سياق تشكيل العلاقة الجوهرية التأثرية والإبداعية والثقافية بين الذاتين على أكثر من مستوى وأكثر من رؤية؟

لا نعتقد بأنّ الإجابة يمكن أن تكون سهلة ومتاحة وقابلة للرد الآني السريع، وذلك للعمق والتعقيد الذي يمكن أن ينطوي عليه شكل وحساسية كلّ ذات من هاتين الذاتين، إذ يمكن في هذا السبيل اقتراح ثلاث إجابات محتملة (فروض قرائية) استناداً إلى طبيعة السؤال، الإجابة الأولى تنفي العلاقة بينهما على أساس أنّ الذات الشاعرة ذات إبداعية والذات الإنسانية ذات طبيعية واجتماعية، والإجابة الثانية تؤكّد هذه العلاقة على أساس أنّ الذات الإبداعية هي وليد الذات الإنسانية ولا يمكن أن تنفصل عنها أو تعمل بمعزل عنها، أما الإجابة الثالثة والأخيرة فإنها تقارب السؤال مقاربة أخرى خارج دائرة النفي التام أو الإثبات التام، لتشتغل على رؤية فلسفية لا تعمم على التجارب كلّها بشكل مطلق، بل تتناول تجربة بعينها وتسعى عبرها إلى تحليل وفكّ شفرات هذه العلاقة.

داخل منظور الإجابة الثالثة يتوجّب على القارئ فحص المحيط الشعريّ للذات الشاعرة المعيّنة ودراسته والتدقيق فيه، والمقصود بالمحيط هنا هو المحيط الثقافيّ والفكريّ والحضاريّ المؤسس لهذه الذات الشاعرة والممهّد لتجلّيها وصيرورتها، على النحو الذي تتكشف فيه رؤية الذات وثقافتها ووعيها بما تفعل وترى وتؤسس، إذ إنّ الوعي الشعريّ يتصدّر القيمة والحساسية والفهم والإدراك والاستيعاب لحركة الذات الشاعرة في مساحة مرجعيتها (الذات الإنسانية)، من أجل تعيين طبيعة العلاقة بينهما ودرجة إسهام كلّ منهما في تشكيل الأخرى.

إنّ تأثيراً متبادلاً حاسماً على هذا الصعيد يمكن أن يحصل بينهما، بحيث تسهم الذات الشاعرة في توسيع أفق ومدى وحيوية الذات الإنسانية وتغني حضورها البشريّ، مثلما تسهم الذات الإنسانية في تموين وتغذية الذات الشاعرة بكل أسباب الأصالة والعمق والخصب والجدّة والاستعداد الدائم للتطوّر والتحديث والانطلاق والإنجاز.

وبطبيعة الحال لا يمكن الوصول إلى إجابات قاطعة وحاسمة ونهائية في مناقشة موضوع معقّد وغامض وملتبس وإشكاليّ كهذا الموضوع، وذلك لأنّه شديد الارتباط بمرجعيات فلسفية ونفسية واجتماعية وحضارية وتاريخية وثقافية وفنية متعدّدة ومتنوعة، يستحيل على القارئ البتّ والقطع بشأنها على نحو يصل فيه إلى حقائق يعدّها موضوعية، وعلى هذه الحال فإنّ الحديث هنا يرتبط بتجربة بعينها، وحساسية بعينها، ورؤية بعينها، يمكنها أن تقول شيئاً ولا تزعم انطباق ذلك على تجارب أخرى.

إنّ تجربة أدونيس الشاعر والباحث والمفكر والناقد واللاعب ربما تتيح مثل هذه المناسبة انطلاقاً مما يعبّر عنه أدونيس في رؤيته للذات والكتابة والبحث، إذ يصف أدونيس نفسه بأنّه ((هو الباحث عن نفسه باستمرار. وكلّما بدا له أنه يرى صورته في هذه المرآة، يرى أنها تبتعدُ وتتلاشى. لذلك سأل مراراً، ولا يزال يسأل: من يقول لأدونيس من هو؟))[105]، وإذاً فهو يفتح السؤال على الآخر المحتمل لمعرفة كنه هذه الذات، على النحو الذي يكشف عن عمق تعقيدها وغموضها وصعوبة البتّ بشأن معناها وكينونتها.

إنّ إشكالية الزمن إشكالية مجحفة بحقّ المبدع، إذ إنّ صوت الذات كلّما مرّ الوقت يشعر بالتآكل والخفوت وضعف الإيقاع، وهي شكل من أشكال الموت يعبّر عنها أدونيس بقوله: ((يراودني شعور أحياناً بأنني كلّما تقدمت في رحلة العمر أكثر صنعت أشياء أقلّ، وأنني ما عملت كلّ ما كان عليّ عمله. وكلّ هذا يخلق لديّ حسّاً تراجيدياً))[106] فعلى الرغم من كلّ ما قدّمه أدونيس حيث لا يجاريه شاعر ربّما في كلّ مسيرة الشعرية العربية منذ نشوئها، إلّا أنّ شعور الامتلاء يخلق لديه تراجيديا الشعور بعظمة وقوّة وسعة ما ينطوي عليه من رؤية ورؤيا، مقابل ما بقي له من الوقت الصعب لتنفيذ مشاريعه.

تتمثّل هذه الرؤية الأدونيسية الخاصة بالشعور العارم بالامتلاء عبر نظريته في فهم اللغة واستشعارها وعلاقته العاطفية بها، يقول أدونيس بأنّ ((اللغة صوت. لشدّ ما أحببت هذه الجملة))[107] ولا شكّ في أنّ صوتية اللغة تمنحها معنىً فضائياً يجعلها قابلة للحركة والديمومة والفعل والتأثير والإدهاش، إذ إنّ جملة (اللغة صوت) محتشدة بشعرية مميزة يعرفها أدونيس بكثافة وعمق وحبّ، لذا فهو يحبها بطريقة شعرية توفر له إمكانية استثمارها والتفاعل معها إلى أقصى درجات الاستثمار والتفاعل، حيث هي بهذا التميّز قادرة على اختراق صوت الزمن ورفع شأن صوت الذات الشاعرة.

هذه الذات الشاعرة هي المرجع المركزيّ الذي تتمركز فيه التجربة وتتخصّب وتكتسب هويتها وتنشئ خطابها، ولعلّ أداة التأمّل هي أمضى الأدوات للوصول الشعريّ إلى المقصد، ويعبّر أدونيس عن ذلك بقوله: ((ولكنّ تأمّل شيء ما هو بمعنى من المعاني، تأمّل في الذات أيضاً، هناك علاقة حميمة بين الموضوع والذات، من المستحيل في الواقع ملاحظة الأشياء في منأى عن الذات، فأنا أرى الأشياء مرتبطة بي. تشكّل جزءاً من حياتي في كلّ يوم.))[108] فذاته الشعرية هي شعره وهي حياته في الوقت نفسه.

الزمن باستحقاقاته الشعرية المختلفة والمتباينة يعمل في صياغة تفاصيلها الداخلية على استظهار صوت الذات وإبرازه وتفعيل أدواته في خطوط المشهد الشعريّ.

في النصّ الأدونيسيّ المؤّلف من خمسة نصوص مركّزة بين حرفي الأبجدية ((أ - هـ)) تحتفي بصوت الذات عميقاً في صدى الزمن، وتحقق في الوقت نفسه لصدى الزمن ظهوراً لافتاً في فضاء صوت الذات.

يتعرّف صدى الزمن في نصّ ((أ)) بوساطة صورة تمثيلية استعارية تشتغل في مساحة فعلين مركزيين يستحوذان على فضاء النصّ:

أ - تعبر الساعات كمثل قطيع غزلان

يرعى أعشاباً سريّة في غابة الوقت.

الفعل الأول ((تعبر)) والثاني ((يرعى))، يشبّه الزمن ((الساعات)) في سياق عمل الفعل الأول تشبيهاً رومانسياً يكسر جمود الحركة الداخلية الرتيبة للزمن ((كمثل قطيع غزلان))، ولا يمكن تأويل ذلك إلّا بإحالة وحدة الزمن (الساعات) على معطى شعريّ نوعيّ، وتتضاعف هذه القيمة الشعرية في سياق الفعل الثاني الذي يفيد من تمثيلية الفعل الأول ويتوغّل في فضاء الطبيعة المرمّزة ((أعشاباً سريّة/غابة الوقت))، حيث تكتمل الصورة الزمنية التي يتردّد فيها صوت الذات عميقاً على نحو شفّاف لا تُظهره الدوال في طبقتها التشكيلية المباشرة.

في نصّ ((ب)) الذي يبدو وكأنه يعمل بموازاة النصّ السابق أو أنّه نتيجة سياقية له، إذا ما أخذنا بنظر الاعتبار مكوث صوت الذات عميقاً في جوهر التعبير النصّيّ الداخليّ لحركة الدوال وفعالياتها وأنشطتها:

ب - الوقت هو كذلك يغنّي أو يبكي، لا بشفتيه وحدهما، بل بشراييه كلها.

انتهى النصّ ((أ)) بدال ((الوقت)) المضاف إلى ((غابة))، وابتدأ النصّ الثاني بـ ((الوقت)) وكأنّ تواصلاً لولبياً بحركة خاطفة انبثق ما بين نهاية النصّ السابق وبداية هذا النصّ، فما يبلث ابتداء النصّ بـ ((الوقت)) أن يتعرّض لتوكيد عالٍ في الحضور والمعنى والسير نحو المفهوم والتعريف ((هو كذلك))، لينفتح على فعلين متوازيين ((يغني أو يبكي))، على ما بين الفعلين من تواشجات صوتية وسيميائية يمكن أن تحقق قدراً عالياً من تبادل المواقع بينهما، فالغناء هو بكاء على نحو ما، والبكاء هو غناء على نحو آخر، ولأجل تعميق حركية الصورة المشهدية وتفعيل دراميتها فإنّ إيقاع صوت الذات يتسع ليتجاوز حدود الآلة الجسدية المباشرة المنتجة لفعل الفناء والبكاء ((لا بشفتيه وحدهما))، ويدخل في أعمق أعماق الجسد حيث يتكلّم الدم نفسه ((بل بشراييه كلّها))، وهنا يتعرّف الوقت تعرّفاً بشرياً يرتد فيه صدى الزمن إلى صوت الذات المقنّع بالفعل والجسد.

يتكشّف نصّ ((ج)) عن شعرية سؤال يضع ((الحياة)) في كفّة و ((الكتاب)) في الكفة الأخرى، ويعرض مشهدياً احتمال التوازي أو التداخل بينهما:

ج ـ هل الحياة هي حقاً، الكتاب؟
هل الكتابُ، هو حقاً، الحياة؟
هل الحياة شيءٌ والكتابُ شيٌ آخر، وشتّان ما بينهما؟
أجبْ، أجبْ يا كونفوشيوس.

إنّ هذا السؤال المحيّر بقدر ما هو إشكاليّ وجدليّ وغامض فهو يسعى إلى العمل على تفعيل وتشغيل مسافة التوتر الحاشدة بين صوت الذات وصدى الزمن، مختزلاً الأسئلة الكونية كلّها وهي تحطّ أخيراً في النداء الشعريّ المكثّف المخصوص بكونفوشيوس عبر تكرار الفعل الأمريّ ((أجب، أجب))، إحساساً من الراوي بأنّه لن يحصل على الإجابة الشافية الكافية، على النحو الذي تبقى فيه علامات الاستفهام مشرعة توقف طموح الأسئلة وتكبح جماحها لتوّحد صوتها وصداها.

ومن نهاية الضغط العالي المسلّط أمرياً على فضاء كونفوشيوس كي يجيب في نهاية النصّ السابق، ينفتح نصّ ((د)) على دعوة لا تقلّ شراسة وتحدياً وحلماً عن فضاء الضغط والإصرار السابق:

د ـ لا تتوقف، أيّها الشاعر،
عن ابتكار المغامرة،
خصوصاً تلك التي تزلزلُ الطريق والأثر

يتوجّه النداء الأمريّ ((لا تتوقف)) نحو الشاعر ((أيها الشاعر)) ليبلغ أعلى درجات الإبداع تعبيراً عن صوت الذات ((عن ابتكار المغامرة،))، وهو يتكشّف عن صيرورة خلاّقة يتركّز فيها معنى الابتكار ومعنى المغامرة في سياق شعريّ مختلف ومغاير لا يتكرّر، وتمتد أكثر لتكتسب قدراً اكبر وأعلى وأخصب وأندر من الخصوصية والتفرّد ((خصوصاً تلك التي تزلزلُ الطريق والأثر))، أي التي تغيّر الأسلوب السائد المتداول والمعروف (الطريق) وتتجاوز الميراث نحو فضاء حداثيّ أوسع (الأثر)، وبحجم تأثير الفعل ((تزلزل)) الذي يقترب في صوته وصداه من فعل الثورة.

يختتم أدونيس خماسيته النصيّة المركّزة هنا بنصّ ((هـ)) الذي يتركّ. تركّزاً عميقاً في صوت الذات ويحيط بصدى الزمن:

هـ ـ أُفُقُ الإنسان
أن يتحوّل هو نفسه دائماً،
إلى مفاجأة لنفسه داخل نفسه[109]

حيث لا تتحقق الثورة التي يمكن أن يُحدثها الفعل الزلزاليّ السابق إلّا حين يحصل ذلك أولاً في ((أفق الإنسان))، إذ عليه أن يقيم داخل هذا الأفق فاصلاً رمزياً بينه وبين نفسه التي يتكرر لفظها ثلاث مرات ((نفسه/لنفسه/نفسه))، تعبيراً عن اكتساب الدال صيرورة حضورية ممشهدة قابلة للرؤية والتداول، ينجز له الفاصل الرمزيّ القدر المطلوب من مسافة التوتّر الذي يسمح بحدوث ((مفاجأة))، ينهض بها (الإنسان) في أكثر مساحاته عمقاً وحساسية ((داخل نفسه))، للوصول إلى حالة استكمال حيّة لبناء وتشييد معالم الأفق وهو يوازن بين صوت الذات وصدى الزمن.

رطوبة الأسئلة: التأمّلُ والتمثّلُ

الأسئلة الشعرية أسئلة جدلية وشائكة وإشكالية ومعقّدة وغامضة بقدر ما هي بسيطة وعفوية ووجدانية وواضحة، وتتوقّف قوتها وبراعتها وحساسية تشكيلها وأدائها وإثارتها وتأثيرها على وعي التجربة وتماسكها وصلابتها وحيويتها، وعلى ثقافة الذات الشاعرة في إمكانية تشغيل أسئلتها بأعلى كفاءة متاحة وترويض أسلوبيتها في التعبير، بحيث تجعل من مساحة النصّ بأكملها ميداناً لأنشطتها وفعالياتها.

السؤال الشعريّ بركان ملوّن يتفجّر من جوف التجربة بحمولة انفعالية مشحونة بالاحتمالات والرؤى والقيم، وهو يبحث في أرض النصّ وسمائه عن مجال فضائيّ حيويّ لإثبات حضوره وتوكيد وجوده، إنّه مصدر حسّاس لإثارة استفزازية دائمة في فضاء النصّ، ويعمل بغزارة في السبيل إلى تشكيل رؤيته النصيّة بوصفه مفتاحاً مركزياً من مفاتيح المعنى، ولاعباً أسلوبياً حاسماً في صناعة الدهشة.

أدونيس الشاعر والباحث والمفكّر طاقة ملتهبة ضاجّة بالأسئلة، إذ ينطلق شعراً وبحثاً وتفكيراً من مثابة السؤال، وتتناسل أسئلته وتتخصّب في كلّ تجربة شعرية أو بحثية أو فكرية يخوضها ويجتهد في التعبير عن جوهرها وإشكاليتها الاستفهامية، والسؤال الأدونيسيّ سؤال إشكاليّ دائماً لا ينتهي أبداً عند إمكانية اقتراح إجابة ما له أو حلّ، بل يمضي في أرض الاستفهام ليحرث المفاهيم والمصطلحات والرؤى والأفكار والقيم حرثاً منتجاً، بانتظار ذلك الفضاء القادم لغبار الطلع في السبيل إلى إنتاج سؤال جديد آخر.

الأسئلة الشعرية الأدونيسية عادة أسئلة رطبة، كثيرة الماء، ومن هنا تتأكد شعريتها ويتكشّف جمال معناها، وعلى الرغم مما تكتنزه أسئلته من عمق فلسفيّ أصيل إلّا أنّ رطوبتها وماءها وشعريتها تقلّل كثيراً من يباسها الفلسفيّ، وتضخّها بمعطيات إبداعية غزيرة تضاعف من كفاءتها وقدرتها على الارتفاع بالكلام إلى مرتبة أعلى ومقام أرفع.

في عتبة العنونة المتموّجة ((ميزان المعنى: كفّة للكلام، وكفّة للسؤال))[110] يشرع أدونيس في البحث الشعريّ العميق داخل بؤرة الأسئلة ومحيطها وطبقاتها

وتخومها وظلالها وتفاصيلها، بوصفها خلية خصبة عامرة في جسد الحياة من خلايا ابتكار مفاتيح المعنى الذاهبة صوب ملتقى الدهشة:

غيمة اللغة:

سربٌ من الأجنحة تمطرُ حبراً صينياً.
ميزان المعنى:
كفّة للكلام، وكفّة للسؤال.

إنّ تفكيك جزئية العنونة هنا تقضي وضع ميزان في (كفّة + كفّة)، ووضع (الكلام + السؤال)، وإذا ما انفتحنا منطقياً على رؤية المعنى في هذا السياق سنكتشف أنه يتألف هيكلياً من ثلاثية (القول/الكلام/السؤال)، فالقول هو أدنى درجات المعنى، ويأتي الكلام ليكون قولاً نوعياً يرتفع درجة في سلّم المعنى، لكنه على الرغم من ذلك يبقى في دائرة المألوف إذا لم يعيّن بمضاف إليه يجنّسه مثل (الكلام الشعريّ)، في حين يرتقي السؤال إلى أعلى درجات المعنى بوصفه كلاماً نوعياً يتميّز بالمفاجأة والإدهاش، على النحو الذي يكون فيه أثقل في (ميزان المعنى) من الكلام، بينما يكون القول أخفّ من الكلام.

وإذا كان القول لا يستدعي كثيراً من التأمّل فإنّ الكلام يستدعي الكثير منه، ولا يكتفي السؤال بالتأمّل بل يزاوجه بالتمثّل أيضاً.

على هذا الأساس يمكن معاينة (ميزان المعنى) عبر إشكالية التساوي والرجحان التي تميل بطبيعتها إلى الرجحان وعدم التساوي، حيث القلق والاحتمال والانتظار بالقدر الذي يذهب بـ (ميزان المعنى) إلى سؤال الإثارة والإشكال عن إمكانية إخضاع المعنى للوزن في سياق إنتاج سؤال وزن المعنى:

نجمةٌ تنزلُ وحيدةً على سلّم الفضاء
أظنها تحمل بريداً أنتظره.

في نصّ (نجمة تنزل وحيدة على سلّم الفضاء/أظنها تحمل بريداً أنتظره) يبزغ السؤال الشعريّ من حاضنة فعل الظنّ (أظنّها)، إذ تتحقّق فعالية الرجحان في ميزان المعنى، فصورة (نجمة) ذات المناخ الغربويّ الهابط نحو الأسفل (تنزل وحيدة) باستخدام (سلّم الفضاء) الذي يحيل ضرورة على (فضاء لغبار الطلع) في مقام العنوان الكلّيّ، تؤلّف مشهداً شعرياً ذا حراك إيقاعيّ هادئ يجعل كفّتها في الميزان خفيفة بفعل حركتها الطائرة الفريدة (تنزل وحيدة)، أمّا صورة الكفّة الأخرى من ميزان المعنى (أظنها تحمل بريداً أنتظره) فإنّها صورة أرضية ثابتة وقلقة في آنٍ، تنهض على الاحتمال والتوقّع والرصد الدائم في ظلّ حضور الراوي الشعريّ الذاتيّ.

إنّ ميزان المعنى هنا يتأرجح بين كفّة الكلام في (نجمة تنزل وحيدة على سلّم الفضاء) وهي تتميّز بفعالية الإخبار والإعلان والسرد بآليّات تصويرية وتشكيلية

ودرامية أيضاً، وكفّة السؤال في (أظنّها تحمل بريداً أنتظره) وهي تتميّز بفعالية الحلم والتأويل على نحو دراميّ أشدّ، إذ يظهر الراوي الشعريّ بوساطة رسم صورة ميزان المعنى وكأنه يقف في نهاية سلّم الفضاء بانتظار البريد، والنجمة الهابطة على سلّم الفضاء حاملة هذا البريد في وحدتها، في إشكالية الحركة والسكون، واليقين والظنّ، والشروع والانتظار، والتأنيث والتذكير، والوضوح والغموض، والوصول واللاوصول:

لا تموتُ من الشيخوخة،

تموت ملالاً من أبدية الطفولة.

في النصّ الآخر الموازي لهذا النصّ (لا تموت من الشيخوخة/تموت ملالاً من أبدية الطفولة) تتكشّف الموازنة الطباقية عن بلاغة سيميائية تشتغل في إطار ميزان المعنى، فالفعل المضارع المنفي (لا تموت) يقع في كفّة يقابل فيها الفعل المضارع المثبت (تموت) في الكفّة الأخرى، ودالّ (الشيخوخة) في الكفّة المنفية يقابل دالّ (أبدية الطفولة) في الكفّة المثبتة، على النحو الذي تكون فيه الكفّة الأولى في ميزان المعنى (لا تموت من الشيخوخة) كفة للسؤال، والكفّة الثانية منه (تموت ملالاً من أبدية الطفولة) كفّة للكلام.

كفّة السؤال تتشكّل من آليّة المفارقة الاستفهامية، إذ إنّ نفي الموت من الشيخوخة يثير سؤال الحياة التقليدي في أنّ دالّ (الشيخوخة) هو الأقرب إلى مضمون الموت، إلّا أنّ نفيه هنا هو الذي يثير السؤال الشعريّ في هذه الكفّة من ميزان المعنى، وتأتي الكفّة الأخرى (كفّة الكلام) لتقترح إجابة موازية للسؤال تتضمّن نفياً قاطعاً لحضور الشيخوخة في ظلّ (أبدية الطفولة) وهي تقود أبديتها وخلودها إلى بلوغ مرحلة الملل (ملالاً)، على النحو الذي تبدو فيه (أبدية الطفولة) مصيراً شعرياً شائكاً مثيراً لسؤال الشيخوخة، إذ يبقى ميزان المعنى في هذا السياق متأرجحاً يكتسب قوّة شعريته من قلقه الدائم واحتماليته وإشكاليته.

لاشكّ في أنّ رؤية أدونيس هي رؤية كونية على الرغم من أنها مشحونة بإنسانية عميقة ذات طبيعة مكانية ومعرفية وحضارية، إذ يصف حياته بالامتلاء والكثافة والمعنى: ((إذا لم أكتب أحسّ بأنّ حياتي فارغة من المعنى، لأنّ الكتابة تتيح لي أن أفهم نفسي، وأن أفهم، على نحو أفضل، العالم الذي أحيا فيه. تتيح لي الكتابة أن أرقى بحياتي، وأن أوسع حدودها، وأن أقدّم صورة أخرى للحياة وللعالم لعلّها تفيد أولئك الذين يميلون إلى الانفتاح والتأثر... لهذا السبب أقول بأنّ الشباب والشيخوخة مترابطان أوثق ترابط))[111]، فالكتابة هي الحياة وهي الزمن وهي المكان وهي الفضاء المسخّر لغبار الطلع على نحو دائم ومستمرّ.

إنّه يعبّر عن ثلاثية متعاضدة على نحو شامل وكلّيّ بين الطفولة والشباب والشيخوخة بقوله: ((فالشيخوخة تجعلنا أكثر نضجاً على نحو ما، والشيخوخة في

الوقت نفسه عودة إلى الطفولة، وبها تقفل الحلقة، فالولادة تُخرج الإنسان من العدم، من الموت، إذا صحّ القول، والشيخوخة تُدنيه من الموت، وكلّما اقترب من الموت اقترب من أصوله البدئية... فالموت وجه آخر للحياة، والشيخوخة شكل آخر للطفولة))[112]، وبهذه الثلاثية يصنع وجهاً آخر للحياة يمكنه أن يستقبل فضاء لغبار الطلع ويحرّك ديمومته به.

وعلى هذا الأساس يمكن فهم معنى قوله: ((حياتي كلّها رحيل نحو المنفى وداخل المنفى))[113]، إذ المنفى بأشمل معانية هو الفضاء الذي يتشكّل في تجربة أدونيس بوصفه المقصد والهدف والمفتاح الأكبر لمغاليق المعنى، فالرحيل هو الكتابة المستمرة التي لا تنتهي، والمنفى هو القصيدة التي يتساوى خارجها بداخلها، فهي كتلة واحدة يحدّها الرحيل من كلّ جانب، ويموّنها بالكلام والإيقاع والفكر والدهشة، على النحو الذي يجعل الأشياء كلّها منفتحة دائماً وبمطلق حساسيتها على ((فضاء لغبار الطلع)).

الهوامش والإحالات

هوامش وإحالات الإجراء الأوّل:

(1) د. سعيد علوش، عرض وتقديم وترجمة، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني - بيروت، سوشبريس - الدار البيضاء، ط1، 1985 : 43.

(2) محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991 : 71.

(3) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 175.

(4) مجموعة مؤلفين، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة د. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1998 : 50.

(5) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 62.

(6) د. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001 : 127.

(7) محمود الربعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1 - 2، الكويت، 1994 : 314.

(8) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 76.

(9) م. ن : 123.

(10) م. ن : 110.

(11) مجموعة مؤلفين، في نظرية التلقي، ترجمة د. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 2000 : 48.

(12) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 66.

(13) د. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي - دراسات تطبيقية -، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000 : 150.

(14) د. أحمد المنادي، التلقي والتواصل الأدبي - قراءة في نموذج تراثي -، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005 : 201.

(15) بحوث في القراءة والتلقي: 20.

(16) م. ن : 17.

(17) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها :115.

(18) بحوث في القراءة والتلقي : 50.

(19) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 72.

(20) د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي ـ، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، 1998 : 13.

(21) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 37.

(22) بحوث في القراءة والتلقي : 28.

(23) م. ن : 87.

(24) م. ن : 23.

(25) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 30 - 31.

(26) م. ن : 109.

(27) م. ن : 108.

(28) بحوث في القراءة والتلقي : 8.

(29) د. جابر عصفور، قراءات في النص الأدبي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002 : 414.

(30) حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي ـ في الخطاب الأدبي عند المعري ـ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005 : 19.

(31) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 63.

(32) م. ن : 109.

(33) بحوث في القراءة والتلقي : 15.

(34) د. عنيمي الحاج، التمثل وفهم النص، ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقع والمتخيل)، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس، المغرب، 2003 : 28.

(35) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 23.

(36) بحوث في القراءة والتلقي : 88.

(37) التمثل وفهم النص : 28.

(38) بحوث في القراءة والتلقي : 17.

(39) التمثل وفهم النص : 31.

(40) م. ن : 29.

(41) م. ن : 27.

(42) بحوث في القراءة والتلقي : 23.

(43) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : 43.

(44) بحوث في القراءة والتلقي : 72.

(45) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 69.

(46) بحوث في القراءة والتلقي : 73 - 74.

(47) د. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001 : 20.

(48) الشكل والخطاب : 71.

(49) محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 1991 : 15.

(50) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 106.

(51) سيزا قاسم، القارئ والنص ـ من السيمويطيقا إلى الهيرمونطيقيا ـ، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 3 ـ 4، الكويت، 1995 : 279.

(52) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 71.

(53) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1994 : 112.

(54) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 36.

(55) م. ن : 65.

(56) م. ن : 65.

(57) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1994 : 33.

(58) التمثل وفهم النص : 29 - 30.

(59) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 94.

(60) م. ن : 94.

(61) م. ن : 94.

(62) رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 2، 1996 : 101.

(63) النص وتفاعل المتلقي : 23.

(64) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 71.

(65) بحوث في القراءة والتلقي : 49.

(66) م. ن : 89.

(67) م. ن : 36.

(68) م. ن : 10.

(69) م. ن : 37.

(70) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت : 22، وينظر النص وتفاعل المتلقي : 37.

(71) النص وتفاعل المتلقي : 37.

(72) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 93.

(73) التمثل وفهم النص : 29.

(74) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 119.

(75) بحوث في القراءة والتلقي : 73.

(76) م. ن : 75.

(77) نظريات القراءة والتأويل الدبي وقضاياها : 105.

(78) بحوث في القراءة والتلقي : 19.

(79) ينظر نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 50 وما بعدها.

(80) م. ن : 28.

(81) علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1995 : 8.

(82) نظريات القراءة والتأويل والأدبي وقضاياها : 117.

(83) م. ن : 117.

(84) النص وتفاعل المتلقي : 18.

(85) بحوث في القراءة والتلقي : 16.

(86) م. ن : 78.

(87) م. ن : 76.

(88) م. ن : 18.

(89) النص وتفاعل المتلقي : 17.

(90) في نظرية التلقي : 130.

(91) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 69.

(92) بحوث في القراءة والتلقي : 65.

(93) النص وتفاعل المتلقي : 25.

(94) في نظرية التلقي : 117.

(95) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 116.

(96) إلرد إيشن، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب : 64.

(97) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال للنشر، المغرب : 91.

(98) في نظرية التلقي : 21.

(99) نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها : 85.

(100) روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، مقالة في كتاب (اللغة والخطاب الشعري)، اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993 : 101.

(101) عاطف جودة نصر، النص الشعري ومشكلات التفسير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1989 : 21.

(102) رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري : 90.

(103) فوزي كريم ثياب الإمبراطور، الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2000 : 93.

(104) م. ن : 147.

(105) أدونيس، تجربتي الشعرية، مجلة الباحث، المجلد5، العدد 23، دار الباحث للطباعة والنشر، بيروت، 1982 : 128.

(106) م. ن : 129.

(107) م. ن : 129.

(108) م. ن : 131.

(109) م. ن : 133 ، وينظر الثابت والمتحوّل، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، دار العودة، بيروت، ط1، وقد صدر الكتاب في طبعته الثامنة (طبعة جديدة، مزيدة ومنقّحة، في أربعة أجزاء)، دار الساقي، بيروت، 2001 ، حيث تتجسّد أطروحة أدونيس المركزية في هذا المجال.

(110) ليس الماء وحده جواباً عن العطش، أدونيس، كتاب دبي الثقافية [17]، دبي، 2008 : 103 - 111.

(111) المقابلة التي أجراها نجاري جيلالي مع أدونيس، جريدة إيلاف الإليكترونية، بتاريخ 2008/10/28، موقع إيلاف www.elaph.com ، تاريخ الزيارة 2008/10/31.

(112) م. ن.

(113) غاستون باشلار، مقالات، ترجمة سلام عيد، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، 2006 : 6 - 7.

(114) جريدة إيلاف الإليكترونية، م. س.

(115) د. محمد صابر عبيد، السيرة الذاتية الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، دار جدارا للكتاب العالمي، عمان، ط2، 2008 : 137.

(116) جريدة إيلاف الإليكترونية، م. س.

(117) أدونيس، ها أنت أيها الوقت ـ سيرة شعرية ثقافية ـ دار الآداب، ط1، بيروت، 1993 : 26 - 27.

(118) عزمي عبد الوهاب، حوار أجراه مع أدونيس ، مجلة الدوحة، العدد 15، السنة 2، 2009 : 80 - 81.

(119) د. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003 : 372.

هوامش وإحالات الإجراء الثاني:

(1) فضاء لغبار الطلع، أدونيس، كتاب دبي الثقافية [40]، منشورات مجلة دبي الثقافية، سبتمبر 2010.

(2) تدجين ثقافي للموت، أدونيس، مجلة دبي الثقافية، العدد 65 أكتوبر، 2010 :17.

(3) حوار أجراه وصاغه إسماعيل مروة مع أدونيس، نشر على سبع حلقات في جريدة الوطن، من 2010/9/31 ولغاية 2010/11/4، دمشق.

(4) فضاء لغبار الطلع: 13.

(5) م. ن : 13.

(6) م. ن : 13.

(7) م. ن : 13.

(8) م. ن : 13.

(9) التشكيل مصطلحاً أدبياً، محمد صابر عبيد، مجلة الرافد، دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، العدد 156، 2010: 96.

(10) شيفرة أدونيس الشعرية، سيمياء الدال ولعبة المعنى، محمد صابر عبيد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، بيروت، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009 : 69 - 70.

(11) حوار أجراه عبده وازن مع أدونيس نشر على خمس حلقات في جريدة الحياة، بيروت، بين 2010/3/20 و 2010/3/24.

(12) م. ن

(13) م. ن

(14) م. ن

(15) م. ن

(16) م. ن

(17) م. ن

(18) م. ن

(19) حوار أجراه وصاغه إسماعيل مروة مع أدونيس، مصدر سابق.

(20) م. ن

(21) م. ن

(22) فضاء لغبار الطلع : 18.

(23) م. ن : 20.

(24) م. ن : 22.

(25) م. ن : 22.

(26) م. ن : 23.

(27) م. ن : 24.

(28) العتبات النصيّة بين الوعي النظري والمقاربة النقدية، عبد العالي بو طيب، مجلة علامات في النقد، المجلد 18، الجزء 71، نوفمبر 2010، جدة، السعودية : 162.

(29) م. ن : 162.

(30) شعرية الحجب في خطاب الجسد، محمد صابر عبيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2007: 28.

(31) فضاء لغبار الطلع: 25.

(32) م. ن : 26.

(33) م. ن : 26.

(34) م. ن : 26.

(35) م. ن : 27.

(36) م. ن : 28.

(37) حوار عبده وازن مع أدونيس، مرجع سابق.

(38) فضاء لغبار الطلع: 33.

(39) م. ن : 33.

(40) م. ن : 34.

(41) م. ن : 35.

(42) م. ن : 35.

(43) م. ن : 116.

(44) م. ن : 116.

(45) م. ن : 116.

(46) م. ن : 117.

(47) م. ن : 117.

(48) م. ن : 118.

(49) م. ن : 122.
(50) م. ن : 123.
(51) م. ن : 124.
(52) م. ن : 125.
(53) م. ن : 126.
(54) م. ن : 127.
(55) م. ن : 127.
(56) م. ن : 128.
(57) م. ن : 128.
(58) م. ن : 128.
(59) م. ن : 128.
(60) م. ن : 129.
(61) م. ن : 129.
(62) م. ن : 129.
(63) م. ن : 129 - 130.
(64) م. ن : 130.
(65) م. ن : 130.
(66) م. ن : 131.
(67) م. ن : 92 - 93.
(68) حوار عبده وازن مع أدونيس، مرجع سابق.
(69) م. ن.
(70) م. ن.
(71) أحاديث مع والدي أدونيس، نينار إسبر، دار الساقي، ط1، بيروت، لندن، 2010 : 57
(72) م. ن : 57.
(73) م. ن : 59.
(74) م. ن : 59.
(75) فضاء لغبار الطلع: 62.

(76) م. ن : 64.
(77) م. ن : 66.
(78) م. ن : 67.
(79) م. ن : 85.
(80) م. ن : 87.
(81) م. ن : 77.
(82) م. ن : 81 - 82.
(83) م. ن : 97.
(84) م. ن : 98.
(85) حوار مع أدونيس أجراه وصاغه إسماعيل مروة، مصدر سابق.
(86) م. ن
(87) أحاديث مع والدي أدونيس: 129.
(88) م. ن : 131.
(89) فضاء لغبار الطلع: 29.
(90) م. ن : 31.
(91) م. ن : 31.
(92) حوار أجراه عبده وازن مع أدونيس، مصدر سابق.
(93) فضاء لغبار الطلع: 93.
(94) م. ن : 94.
(95) م. ن : 94.
(96) م. ن : 94.
(97) م. ن : 95.
(98) م. ن : 95.
(99) م. ن : 96.
(100) م. ن : 97.
(101) أحاديث مع والدي أدونيس: 43.
(102) م. ن : 48.

(103) فضاء لغبار الطلع: 63.

(104) الشعر والوجود، قراءة فلسفية في شعر أدونيس، عادل ضاهر، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 200 : 345.

(105) حوار أجراه عبده وازن مع أدونيس، مصدر سابق.

(106) أحاديث مع والدي أدونيس: 132.

(107) م. ن : 144.

(108) م. ن : 215.

(109) فضاء لغبار الطلع: 76 - 77.

(110) م. ن : 72.

(111) أحاديث مع والدي أدونيس: 12.

(112) م. ن : 13 - 14.

(113) م. ن : 41.

المصادر والمراجع

[1] د. أحمد المنادي، التلقي والتواصل الأدبي ـ قراءة في نموذج تراثي ـ ، مجلة عالم الفكر، المجلد 24، العدد 1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.

[2] إلرد إبشن، التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب.

[3] د. بسام قطوس، استراتيجيات القراءة ـ التأصيل والإجراء النقدي ـ، مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، 1998.

[4] د. جابر عصفور، قراءات في النص الأدبي، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2002.

[5] د. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.

[6] حميد سمير، النص وتفاعل المتلقي ـ في الخطاب الأدبي عند المعري ـ، منشورات

اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.

(7) رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 2، 1996.

(8) روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، مقالة في كتاب (اللغة والخطاب الشعري) اختيار وترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1993.

(9) روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994.

(10) روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1994.

(11) د. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001.

(12) د. سعيد علوش، عرض وتقديم وترجمة، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة دار الكتاب اللبناني ـ بيروت، سوشبريس ـ الدار البيضاء، ط1، 1985.

(13) سيزا قاسم، القارئ والنص ـ من السيمويطيقا إلى الهيرمونطيقيا ـ، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 3 ـ 4، الكويت، 1995.

(14) عزمي عبد الوهاب، حوار أجراه مع أدونيس ، مجلة الدوحة، العدد 15، السنة 2، 2009.

(15) علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، بيروت، 1995.

(16) د. عنيمي الحاج، التمثل وفهم النص، ضمن كتاب (النص الأدبي بين الواقع والمتخيل)، مجموعة مؤلفين، منشورات وحدة النقد الأدبي الحديث والمعاصر، مشروع بارس، فاس، المغرب، 2003.

(17) غاستون باشلار، مقالات، ترجمة سلام عيد، منشورات وزراة الثقافة، دمشق، 2006.

(18) فولفغانغ إيزر، فعل القراءة (نظرية جمالية التجارب)، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، د. ت.

(19) مجموعة مؤلفين ، بحوث في القراءة والتلقي ، ترجمة د. محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1998.

(20) مجموعة مؤلفين، في نظرية التلقي، ترجمة د. غسان السيد، دار الغد للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، ط1، 2000.

(21) محمد خطابي، لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب ـ، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، ط1، 1991.

(22) محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.
(23) محمود الربعي، مداخل نقدية معاصرة إلى دراسة النص الأدبي، مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد 1 ـ 2، الكويت، 1994.
(24) د. موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي ـ دراسات تطبيقية ـ، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، ط1، 2000.
(25) د. نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، ط1، 2003.
(26) ها أنت أيها الوقت ـ سيرة شعرية ثقافية ـ، أدونيس، دار الآداب، ط1، بيروت، 1993.

سيرة ذاتية وعلمية

ـ أ. د. محمد صابر عبيد

- دكتوراه في الأدب العربي الحديث والنقد عام 1991 / جامعة الموصل.
- حصل على درجة الأستاذية عام 2000.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث في الدراسات الأوليّة.
- أستاذ المناهج النقدية الحديثة والنقد التطبيقي في الدراسات العليا.
- أشرف على عدد كبير من رسائل الماجستير وأطاريح الدكتوراه، وناقش عدداً كبيراً أيضاً في مختلف الجامعات العراقية والعربيّة.
- شارك في أكثر من مائة مؤتمر وندوة وملتقى في الجامعات والمؤسسات الثقافية والفكرية داخل العراق وخارجه.
- أنجز أكثر من خمسين بحثاً عملياً نشر في المجلات الأكاديمية المحكّمة في مختلف الجامعات العراقية والعربية.
- نشر مئات المقالات والدراسات في مختلف الدوريات العربية.
- اختير محكّماً في أكثر من مسابقة أدبية.
- عضو هيئة استشارية في بعض المجلات الأدبية.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد.
- عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، القاهرة.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، دمشق
- عضو المجلس العالمي للغة العربية، بيروت.
- عضو رابطة القلم الدولية.

- عضو مؤسّس في جماعة المشروع النقدي الجديد في العراق.
- حظي بالتكريم لعدة سنوات بوصفه أفضل أستاذ متميّز في الجامعة في النشر والتأليف.
- يشرف على ورشة نقدية تتألف من مجموعة من النقاد والأكاديميين وأصدر عبرها أكثر من عشرة كتب نقدية مشتركة، أسهم في إعدادها والتقديم لها والمشاركة فيها.
- رئيس تحرير مجلة (شرفات)/ الموصل.

- فاز بجوائز عديدة منها :

- الجائزة الأولى في مسابقة الشارقة للإبداع العربي – الدورة الثانية 1998 في مجال (النقد الأدبي)، عن كتابه ((السيرة الذاتية الشعرية)).
- جائزة الاتحاد العام للأدباء والكتاب العراقيين في مجال (النقد الأدبي) عام 2000 عن كتابه ((المتخيّل الشعري)).
- جائزة الدولة التقديرية (الإبداع) عام 2002 في مجال (النقد الأدبي) عن كتابه ((القصيدة العربية الحديثة)).
- الجائزة الثانية لمسابقة ((ديوان)) للشعر العراقي 2005 عن ديوانه ((عشب أرجواني يصطلي في أحشاء الريح)).
- جائزة الإبداع في مسابقة ناجي نعمان العالمية في بيروت عام 2009 عن ديوانه ((لا باب سوى بابي)).
- صدر له أكثر من أربعين كتاباً في النقد والشعر.
- أنجزت عن أعماله النقدية والشعرية العديد من رسائل الماجستير وأطروحات الدكتوراه في الجامعات العراقية والعربية، وصدرت عن تجربته أكثر من خمسة عشر كتاباً في مختلف دور النشر العربية~.