المبحث الأوَّل

كفاءة النُّقاد المؤيدين لغموض قصيدة (هذا هو اسمي)

تعدَّدت قراءات النُّقاد المعاصرين للنُّصوص الشِّعريّة العربيّة الحديثة و المعاصرة الغامضة، وتباينت نظراتهم في دراسة النَّص الشِّعري الواحد. وذلك راجع إلى مهارةِ كلِّ ناقدٍ وخبرته في الكشف والإبانة[1] ، ما أكسب بعض النُّصوص الشِّعريّة الغامضة تطوُّرا صاف بها في سماء الإبداع الشِّعري.

إنَّ تكثيف الشَّاعر لميكانيزمات الأداء الفنِّي في القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة، والمتمثِّلة في توظيف الرُّموز والأساطير، وتقمُّص الشَّخصيات وتبادل المدركات (الحواس)، واستدعاء حقل السِّينما وما يتضمنه من مونتاج ودراما وسيناريو[2]. ما كان لها لتطْفُوَ على سطح النَّص لولا جديَّة القارئ (النَّاقد) في القراءة والتَّأويل. فإذا كان تكثيف اللُّغة الشِّعرية وغموضها في النَّص دليل على براعة الشَّاعر وحذقه فإنَّ «الوقوفَ على أسرار هذا النَّص مهمَّة تستدعي في المتلقِّي خبرةً فنيَّةً ومعرِفةً واسِعَةً بأسرار الجمال»[3]. والتَّذوق الرَّاقي لهذا النَّص الشِّعري الغامض.

هذا ما أشار إليه عبد القاهر الجرجاني بقوله: «إنَّ النَّصَّ لا يكشف أسرَارَه مالم يتهيأ له متلقٍ كالغوَّاص الماهر»[4]. ومن هنا توجَّب على النَّاقد في دراسته لنصوص الشِّعر العربي الحديث و المعاصر ألاَّ يكتفي بدلالتها الجاهزة السطحيّة، وإنَّما أن يغور في أعماق البنى التحتيَّة للقول الظَّاهر، حتَّى يتسنَّى له اكتشاف المعنى. وبذلك يساهم في إعادة إنتاج النَّص وتشكيله، وهذا ما نادت بها نظريات القراءة الحديثة فينتقل بهذه الممارسة من قارئ إلى ناصٍ واعٍ[*] بأمور الكتابة الإبداعيَّة الجديدة.

---

(1) ينظر: عبد الواحد، محمود عباس. قراءة النَّص وجماليات التلقّي (بين المذاهب الغربيّة الحديثة وتراثنا النَّقدي). دار الفكر العربي، القاهرة، ط1؛ 1417هـ، 1996م. ص: 41.

(2) الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 145.

(3) المرجع. نفسه. ص: 42.

(4) الجرجاني، عبد القاهر. أسرار البلاغة في علم البيان. ص: 141.

(*) مصطلح شاع في الحقل القرائي يعني المبدِع الحقيقي للنص أنظر: المرجع السَّابق. ص: 189.

إنَّ المطْلَعَ العام الَّذي يهيمن على المدوَّنة الشِّعرية العربيّة الجديدة، مطلَعٌ ضبابيٌ غامضٌ يصل في بعض أحيانه إلى الإبهام والإغلاق، وهي سمة تربَّعت على عرش هذه المدوَّنة الشِّعريّة القائمة على أشعار ودواوين شعراء فحول كالسَّياب والبياتي وصلاح عبد الصبور و نازك الملائكة وأدونيس الَّذي نسب غموض الشِّعر العربي الحديث والمعاصر إلى القارئ، كونه عاجزاً عن تفهُّم الخطاب الشِّعري الحديث، وقاصراً عن التَّزود بالثَّقافة الَّتي تمكِّنه من شرح النَّص وفهمه. فيقول: « إنَّ الغموضَ ليس

في الشِّعر، وإنَّما في القارئ الَّذي أَلِف طريقةً معيَّنة من الفهم والتَّذوق وشكلا معيَّنا في التَّعبير، ثمَّ يفاجأ بشكل جديد ولابدَّ له لكي يفهم الشَّكل التَّعبيري الجديد من أن يُغَيِّر طريقته القديمة فيصدَم ويتَّهم الشِّعر-أي الآخر-بدل أن يتَّهم نفسه»[1]، فأدونيس كشاعر لا يرى في شعره تقصيراً ولا غموضاً، وإنَّما الغموض صفة صنعها القارئ المحدود الَّذي لم يفهمْ مراد الشَّاعر في قصائده الشِّعريّة، كقصيدة "هذا هو اسمي" الَّتي تعدَّدت طرق قراءتها من جهة كلِّ ناقدٍ.

إنَّ من أهمِّ الدِّراسات النَّقدية القرائيَّة المعاصرة المتناولةِ لقصيدة أدونيس"هذا هو اسمي"، دراسة النَّاقد كمال أبوديب في مقاله "الحداثة.السلطة. النَّص"، ودراسة النَّاقدة السُّورية خالدة سعيد في كتابها"حركية الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث "، ودراسة النَّاقد العراقي علي جعفر العلاَّق وكتابه "في حداثة النَّصِ الشعري دراسة نقديَّة "، فضلاً عن باقي المقالات والمحاضرات النَّقديّة المتخصِّصة في حقول القراءة وجماليات التلقِّي.

أكسبت هذه الرؤى النَّقديّة فيضاً دلاليًّا للقصيدة الأدونيسية، ورفعت من قيمتها، كما حفَّزت القارئ العربي المعاصر على تقبُّل هذا النَّوع الجديد من الكتابات الشِّعريّة الثريَّة في معانيها وألفاظها ليعيد من خلال قراءتها تسطير الخطوط العريضة لمقياس ذوقه الَّذي مجَّد كلَّ واضح[2] من القول الشِّعري، أو كما يقول النُّقاد اعتاد أصواتاً لا يألف غيرها[3]. ليعلم أنَّ التَّذوقَ الحقيقي هو ما أتعب صاحبه في رحلة البحث عن المعنى في خلجات هذا النَّص واكتشاف جوهره بالتَّأويل، وهذا ما جعل قصيدة "هذا هو اسمي" و مثيلاتها تحيا وتتجدَّدُ مع كلِّ قراءة كانت دلاليَّة أو موسيقية إيقاعية.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة). ص:250.

(2) كان الوضوح الميزةَ الغالبة على الشِّعر الجاهلي. ينظر: سنجلاوي، إبراهيم. « موقف النُّقاد العرب القدماء من الغموض ». ص: 187، 188.

(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 189.

1- الدِّراسة النَّقدية على مستوى البِنية الدَّلاليَّة:

إنَّ الطَّابع الغالب على قصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" هو الغموض الَّذي تلحَّفها؛ فهي عصارة أحداثٍ مؤلمة شهدتها البيئة العربيّة الفلسطينيّة مع العدوّ الصهيوني في شهر أكتوبر1967م[1]. وما أحدثته هذه الحرب من دمار وتشرُّد مسَّ العربي في عقر داره، الشيء الَّذي حرَّك كيان الشَّاعر في التَّعبير عن هذه المشاهد في قصيدته –الآنفة الذكر- بلغة موحيةٍ غامضةٍ تعكس داخله النَّفسي الثَّائر على كلِّ شيء وجد في هذا الواقع، وطلباً لتغييره وتحويله من عالم الظُّلم والكراهيَّةِ إلى عالم العدلِ والصَّفاء.

كان من جملةِ النَّقاد الذين استهواهم نصُّ أدونيس النَّاقدة والدَّارسة خالدة سعيد في كتابها "حركية الإبداع دراسات في الأدب العربي الحديث "، لما يحويه نصُّه من معاني غامضةٍ دفينة ذات دلالات عميقة زاخرة؛ حيث بدأت الباحثة دراستها بطرح جملةٍ من الأسئلةِ المتَّصلةِ بهذا النَّصّ في إطاره الجمالي والفنِّي مبنى ومعنى، فكان من بدايتها الأولى تطويق النَّص وحصره في نقاط حتَّى تَكشُف معنى قصيدة "هذا هو اسمي" الَّتي يقول فيها:

مَـــــاْحِياً كُـــــلَّ حِكْمَـــــةٍ هَـــــــــذِهِ نَـــــــــاْرِيْ

لَمْ تَبْقَ آيَة، دَمِي الْآيَة

هَذَاْ بَدْئِيْ

دَخَلْـــــتُ إِلَـــــىْ حَوْضِـــــكِ أَرْضٌ تَـــدُوْرُ حَـــوْلِيْ أَعْضَـــاْؤُكِ [2]

وقفت النَّاقدة في مستهلِ تحليلها وقفةَ محاماة وتقبُّلٍ لكلام الشَّاعر لتجيب عن كلِّ الأسئلة الَّتي طرحتها دفاعاً عنه، فرأت أنَّ كلامه يحتاج إلى قارئٍ خبيرٍ[*]، واعٍ بمجريات الكتابة الأدونيسيَّة.

تتطلَّب الكتابة الشِّعرية الحديثة عموماً وكتابات أدونيس خصوصاً بُعْدَ نظرٍ وعُمْق تفكيرٍ في تأويلها، وافتكاك معانيها؛ فهي من النُّصوص الَّتي تلقى لقارئ

---

(1) ينظر: سبب كتابة أدونيس للقصيدة في كتاب أسيمة درويش. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). دار الآداب، بيروت، ط1 ؛ 1992م. ص: 79.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.

(*) "الَّذي يغدو النَّص بين يديه مادة أوليّة يفككها ويسدّ الثّغر في بنية النّص ثمَّ يعيد إنتاجه" أنظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 189.

صاحب قدرة وكفاءة على تأويله، عكس القارئ الاستهلاكي(*) والكسول الَّذي « ما زال ينام على حرير الأمجاد والكشوف الماضية، رفع شعار القناعة كنز لا يفنى واستراح عن طلب المغامرة في المجهول والمصيري، ترعبه فكرة العودة إلى البدء إلى البراءة»[1]، إلى عوالم الصَّفاء والطَّهارة، إلى عالم الحقيقة المطلق.

ومن هنا أُلزِم على قارئ النَّصّ الشِّعري الأدونيسي أن يكون مزوَّداً بثقافة تمكِّنه من تأويل كلامه والكشف عن معانيه الباطنيَّة الَّتي نوَّه بها في شكل ومضات، تومض ثمَّ تخفت. ليُبْقِيَ الشَّاعر الجوَّ لقارئه حتَّى يتسنى له فهمها من خلال مغامرته في البحث والاكتشاف.

وبذلك تغيَّر مسار حركة الإبداع الشِّعري، من بعد ما كانت القصيدة كتابةً وصفيةً يتحكَّم في عنانها الشَّاعر المنتِج الأوَّل لها إلى «إثارة دعوة للمغامرة والإبداع، والقارئ جزء لا ينفصل عنها. والقصيدة إمكان، خميرة لا تكتمل بغير القارئ؛ إنَّها تفاعلٌ معلَّقٌ طموحها أن تحيا بالقارئ»[2]، وعليه كان النَّص الشِّعري مزيجاً من رؤى الشَّاعر وإعادة إنتاج القارئ.

ترى النَّاقدة أنَّ النَّصَ الأدونيسي نصٌ يَشِعُّ بالتّغيير والتَّجاوز[3] بحثاً عن عالمِ السّمو والرِّفعة، هذا ما تُبرزه دلالات البيت الأوَّل من القصيدة (**ماحياً** كلَّ حِكمةٍ هذه **ناري**)؛ إذ يعتلي مطلعها المحو و النَّار والجنون، وينتهي آخرها بالشَّرارة والنَّار. فأدونيس هنا يعيش بين عالمين عالم الحكمة وعالم الجنون واللامعقولية، وهذه ميزة عُرفت بها القصيدة الأدونيسيةِ الَّتي «تمحو الحكمة، وتبشِّر بالجنون والتَّساؤل بالمواقف العفويّة، بالمواقف المبتكرة، بالمواقف المتجاوزة، المتخطيَّة النَّاقضة الرَّافضة لحدود العقل»[4]، والمحلِّقة في عوالم الخيال واللامحدود واللامنطق.

ركَّزت النَّاقدة في دراستها على الجوانب الإيجابيّة الدَّاعية للثَّورة والتَّغيير والهدم، وهذا منزع تتنازعه جميع قصائد أدونيس ؛ فهو لا ينطلق من قصائد مسبقة للتعبير عن اللحظة الرَّاهنة، وإنَّما لكلِّ قصيدة حادثتها وحالتها. وهذا ما نلمحه في المقطع الأوَّل الَّذي توافدت فيه أربع دلالات (ماحيا، ناري، دمي، بدئي) تبشِّر

(*) وهو" القارئ السِّلبي الّذي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرّسالة" ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي. دليل النَّاقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصِراً). ص: 274.

(1) سعيد، خالدة. حركيَّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). دار العودة، بيروت، ط1 ؛1979م. ص: 94.

(2) المصدر نفسه. ص: 94.

(3) نفسه. ص: 93.

(4) نفسه. ص: 97.

بالثورة[1]، فلا نجد النَّار والدَّمَ إلاَّ في الحروب والمعارك، كما أنَّ بدايةَ الشيءُ توحي إلى العزم والصَّواب، والمحو معاكسة القبلي السَّائد ومخالفته، وهو بيت القصيد عند الشَّاعر، وعليه تترتَّب الثورة. فكلُّ كلمة وظَّفها إلاَّ وتعانقت مع مثيلتها في السِّياق لتشكِّل بؤرة واحدة هي التَّجاوز والنُّهوض.

يسير الشَّاعر في نصِّه وفقاً لحركةٍ تسلسليَّةٍ تتابعيَّةٍ يبدؤها بقوله: ماحيا كلَّ حكمةٍ، ثمَّ يعود إلى منبته الأصلي وهو المرأة الأم رمز الوطن بقرينة بعديَّة تمثَّلت في قوله (وطني راكض ورائي كنهرٍ من دمٍ)، ثمَّ يستحضر الطَّوفان لتنظيف وغسل هذا الماضي[2] الَّذي أنهكه وأغلق عليه جميع منافذ النَّجاة، فما كان أمام هذا الثَّائر سوى الصراخ (قادرٌ أن أغيِّرَ: لغم الحضارة، هذا هو اسمي)[3].

وظَّف أدونيس في قصيدته مجموعة من تقنيات الكتابة الشِّعرية الحداثية،كالمفارقة وبقع البياض والتِكرار الَّتي زادت في غموض هذه القصيدة الممثِّلة للانكسار الأدونيسي في تعبيره عن المواقف الأكثر استهدافاً للذَّات العربية. خصوصا مع المقطع الثَّاني الَّذي لفت انتباه الناقدة -خالدة سعيد- الَّتي وقفت وقفة متأنية أمامه، فهو« يسير في حركة لولبيَّة هابطة »[4]، مثلتها أبياته السِّت.

ثمَّ تعلو الذَّات الشَّاعرة في التَّعبير بروحٍ عالية، ليفاجئ قارئه بدفقة قلبت كل موازين الفهم والتقبُّل، غاية تخييب آمله في الوصول إلى الدلالة، وقبض خيط البيت من أخيه. الأمر الَّذي جعله يتساءل ماذا يقصد الشَّاعر في بيته (وطني راكض ورائي كنهرٍ من دمٍ) ؟ وهي مفارقةٌ بَيْن ساكنٍ ومتحركٍ (الوطن والنهر)، تجاوزت كل أنماط الصُّورة البلاغيَّة المتعارف عليها. ولذلك ثار عليه ونعته بالغموض في كلِّ مرّة.

لم يسع الشَّاعرَ -في وصفه التَّجريدي – غيرُ هذا النَّهر في تعبيره عن هموم وأحزان الوطن العربي الشَّاسع، فهو ممتدّ كامتداد النَّهر، إلاَّ أنَّ مادة جريانه دم غطى وسيغطي ما بقي منه، ليصل إلى تغطية

أجزاءٍ أخرى[5]. ثمَّ يُعاكس أدونيس القارئ مرَّة أخرى بصورة تستعصي على الفهم والتخيُّل، في قوله (جبهة الحضارة قاع طحلبي)، وهي مفارقة مستحيلة ؛ إذ شتان بين الجبهة والقَاع.

(1) سعيد، خالدة. حركيَّة الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 97.
(2) المصدر نفسه. ص: 99.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 224.
(4) المصدر السَّابق. ص: 103.
(5) سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 103، 104.

ممَّا يتراءى لنا أنَّ أدونيس من الشُّعراء الَّذين يضعون القارئ أمام مجموعة من الدَّلالات المتضادَّة والمتعاكسة الَّتي لن ولم يفهم معناها، إلاَّ إذا استند على دراسات قبليَّة تمهِّد طريقه في عملية الفهم والتأويل وعليها يبلغ مراده، ويروي عطشه بعد طلبه الواسع، ويستمتع بهذه المفارقة الجميلة الَّتي بعثها الشَّاعر.

فبعد أن يجري نهر الدَّمِ رمز الثَّورة الذي غطَّى الوطن باللَّون الأحمر، يواصل النَّهر امتداده لغمر الحضارة بأكملها، لتتخضب بلونه الأرجواني ويعمُّ الدَّم في كلِّ مكان، ولذلك «يثور على هذه الحضارة»[1].

تصل النَّاقدة في نهاية تحليلها إلى نتيجة ترى فيها أنَّ قصيدةَ أدونيسَ شبكيةُ الاتجاهات باعتبار أنَّ « محاورَ متعددة تتقاطع فيها، ويبدو هذا أكثر انسجاما مع صوفيَّة أدونيس الَّتي تصالح الأضداد وتلحُّ على تعانق الإنسان والأشياء»[2]، فغاية الشَّاعر هو التَّغيير وتمجيد الثَّورة، وشحذ ذاتية العربي للتطوُّر والرُّقي ونبذ الإستعمار. وهذا ما يزخر به نصُّه المليء بالإيماءات ذات النَّفس العميق، وقد أخذت أبعاداً وتأويلاتٍ أخرى أثْرت القصيدة من جوانب متعدِّدة.

إلى جانب دراسة النَّاقدة "خالدة سعيد"، نجد من نقادنا المغاربة من أغواهم النَّص الأدونيسي فانثالوا عليه قراءةً وتأويلاً، ومن بين الدِّراسات النَّقدية الهامَّة الَّتي أثْرت هذا النَّوع من الكتابة الشِّعريّة الحديثة والمعاصرة دراسة النَّاقد المغربي محمَّد بنيس الَّذي تناول قصيدة "هذا هو اسمي" من جانبين.

تعلَّق الجانب الأوَّل بالجانب الشَّكلي(الموسقى والإيقاع)، ليُوَلِّيَ اهتمامه في الجزء الثَّاني بالمضمون الَّذي اشتغل فيه على خصيصة جماليَّة مركزيّة واحدة في النَّص؛ ألاَ وهي النَّص الغائب كما سمَّاه[3] أو التَّناص. وما له من أريحيَّة في إضفاء صفة الشِّعرية على النَّص الشِّعري عموماً والنَّص الأدونيسي خصوصاً. وبذلك كانت قصيدة أدونيس"هذا هو اسمي"مثالاً لائقاً للتمثيل؛ حيث تتداخل

فيها نصوص إسلاميَّة أوخطابات عربيَّة قديمة وحديثة، ثم نصوص أروبيَّة حديثة تشابكت فيما بينها، لخلق نصٍّ واحدٍ[4].

بدأ النَّاقد قراءته للقصيدة من عنوانها الَّذي اعتلى صرحها، فرأى أنَّه تناصٌ قد استدعاه الشَّاعر من الرَّافد الدِّيني الأسمى المتمثِّل في القرآن الكريم المشتمل على تِعداد أسماء وصفات الله تبارك وتعالى، مبرِّراً كيفية تحوُّل الأسماء القدسيَّة إلى اسم

(1) المصدر نفسه. ص: 104.
(2) نفسه. ص: 106.
(3) بنيس، محمَّد. الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط2؛ 1996م، ج03. ص: 191.
(4) ينظر: المصدر نفسه. ص: 191.

واحد وهو « تحوُّلٌ يتدخَّل فيه قانون الحوار الَّذي أساسه القلب والنَّفي والتعارض»[1].والتَّغيير لطبيعة الأشياء.

فالشَّاعر بكلامه هذا قد عكس كلَّ شيء عن مساره الأوَّل؛ إذ كان من أصول التَّشريع والدِّين الإسلامي الحنيف طلب الحكمة، لنجدَ في بيته الأوَّل "ماحيّاً كل حكمةٍ" تغيُّراً كليّاً عن المعنى الدِّيني، ومن ثمَّ كان العنوان ركيزة نفي وقلب وتحوُّلٍ.

مزج أدونيس في قصيدته بين مجموعة من النُّصوص الدينيَّة والنُّصوص الصُّوفية المتداخلة والمتَّحدة مع بعضها البعض غايةَ تشكيلِ نصٍ واحدٍ، فنرى أنَّ كلمة المحو في بيته الأوَّل (ماحياً)، في اتِّحادها

مع لفظة(قادر) وهي في الأصل إسم من أسماء الله الحسنى (المقتدر /القادر)، قد ارتبطت «بالتَّغيير [الَّذي أفقدها تلك المنزلة المعروفة بها قبل هذا الارتباط] فلم تعد من أسماء الله الحسنى (قادرٌ أن أغيّر) »[2]، ثمَّ إنَّ ولع الشَّاعر بأعلام أهل التَّصوف والعرفان جعله يستدعي مقولاتهم عن المحو والسُّكر والوجد والصَّحو وغيرها، وهي ألفاظ تعبِّر عن فناء المحبِّ في روح من أحبّ، والاتِّحاد معه، فقد وجد لابن عربي وصيَّة يقول فيها: «انس ما علمْتَ وامحُ ما كتبتَ وازهد فيما جمعتَ»[3].

يتأمل النَّاقد محمَّد بنيس قول أدونيس (**ماحياً كلّ حكمةٍ هذه ناري**)، فيتساءل ما غاية الشَّاعر في ربطه بين المحو والنَّار؟، وإن كانت النَّاقدة خالدة سعيد قد فسَّرتها بنار الفدائي الفلسطيني الوهب دمه آيةً في سبيل الحبِّ والتَّحرُّر[4] وهو موقف مختلف عند بنيس، وهذا ما جعل النَّص يتعدَّد ويتجدَّد بالتأويلات المقاربة للقصيدة الأدونيسية.

عاد النَّاقد في تحليله لقول أدونيس (**ماحياً كلّ حكمةٍ هذه ناري**)، إلى المعجم الصَّوفي ليتبيَّن حقيقة المحو وعلاقته بالنَّار، فرأى أنَّ الشَّاعرَ قد وظَّفه من أجل القلب والتحويل المنبيء بالانتصار والتمكُّن فيكون « هذا المحو المضاد لاختيار الصُّوفي، مجتلب من قلب الدَّلالة الدينيَّة للنَّارِ الَّتي منها خُلق الشَّيطان (...) واجتلاب هذا القلب للدّلالة الدينيَّة مثبَّت في قصيدة رامبو (فصل في الجحيم)؛ حيث الابن العاقّ (le mouvais Sang) يكون مصدر كل الانقلابات النصيَّة، فأن يصبح الدَّم الشَّخصي آية، معناه أنَّ الانتصارَ لدم وحشيّ أو دمٍ ثالثٍ سلطة كل بدايةٍ وكلُّ كتابةٍ، وهذا التداخل

(1) نفسه. ص:191.
(2) نفسه. ص:191.
(3) نفسه. ص: 192.
(4) ينظر: سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 99.

النَّصي المكثَّف يَكشُف لنا عن أهمية قلب الخطاب الدِّيني عبر مقاطع النَّصِ »[1]، ولذلك اتَّخذه أدونيس ملجأ في تكثيف دلالات النَّص المتشابكة.

وإلى جانب الخطاب الدِّيني نجد خطابات أخرى، قد تمَّ حبكها بإحكام في نصِّ أدونيس "هذا هو اسمي" كالخطاب الثَّقافي[2].

تشعَّبت ثقافات أدونيس العربيّة والغربية، واتَّحدت في خلق هذا النَّص الثَّوري المفعم بالحوار المتعدَّد. فتارة نجده يتمسَّك بالحوار الديني واللُّغة الأم، ثمَّ يغيَّر من استراتيجيَّة الكتابة فيُغِيْرُ على كلِّ اللُّغات والخطابات الثَّقافيّة الأخرى[3]، وهذا مانوَّه إليه في قوله (يَكسُر الأغاني ويَقلَع الأبجديَّة) [4]، فالشَّاعر هنا حامل لخطاب آخر قائم على كسر السَّائد والمتعارف؛ إذلم يعدْ يُعنى بالموسيقى الخارجيَّة من وزنٍ وقافيةٍ، ولم يَعُدْ ينظر إلى قُدسيَّة اللُّغة، وإنَّما تبنَّى خطاباً آخر يفارق الخطاب الكلاسيكي، وهو الخطاب المحيِّر والمعجز الذي جعله ينهض، ويتحرَّك في عزيمة بعد المتاه فيقول: "ملذاتي أمشي بين المحيَّر والمعجز أمشي في وردة"[5].

إنَّ توظيفَ الخطاب الثقافي في قصيدة "هذا هو اسمي " من آليات الكتابة الأدونيسيّة الجديدة القائمة على المساءلة والكَشَف[6]، وبناء عليه كان الحوارُ المكوّنَ الرئيسي المهيمن على هذا النَّوع من الكتابة الَّتي جمع صاحبها في نصِّه بين ثقافتين ثقافة الحاضر؛ وهي الثَّقافة الغربية وثقافة الغائب وهو التراث. ولعلَّ السَّبب الوحيد في هذا المزج يعود إلى مسايرة العملية الإبداعيَّة الحاليَّة المتطلِّبة لرؤيا الأمور من زواياها البعيدة الغائرة قصد تغييرها وكشفها.

اتَّخذ الشَّاعر من الخطاب الثَّقافي ذريعةً للدخول في خطاب آخر فرض وجوده في هذا النَّص الثَّوري المصيري، وهو الخطاب السِّياسي[7]، فالقصيدة قيلت بعد حرب أكتوبر1967م لتعبِّر عن موقف سياسي جمع فيه الشاعر بين عناصركثيرة (الدِّين و الثَّقافة...) ولأجله أتى قاموسه الشِّعري مثقل برموز ثوريّة، سياسيَّة مبثوثة هنا وهناك.

---

(1) بنيس، محمَّد. الشِّعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 192.
(2) المصدر نفسه. ص:192.
(3) ينظر: نفسه. ص: 192.
(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 228.
(5) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.
(6) أنظر: أدونيس، علي أحمد سعيد. الثَّابت والمتحوِّل (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب صدمة الحداثة والموروث الشِّعري). ج4. ص: 150
(7) ينظر: بنيس، محمَّد. الشعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 193.

نجد من بين الرُّموز السِّياسيّة في النَّص قوله: "لملمت تاجا"[1]، "سيف التاريخ يكسر في وجه بلادي"[2]، "جيش من وجوه مسحوقةٍ يعبر التَّاريخ"[3]، "أسلم واستلم"[4]، ثمَّ توارت عن الأنظار، وغيَّمت دلالة الانحطاط واليأسِ، لتمحو إشارات هذا النَّص السياسي الغائب[5] الَّذي يفتخر بالنَّهضة والتَّحديث في العالم العربي، فتظهر المدينة جيفة، ويفتخر بالتَّاريخ فإذا هو أسراب جرادٍ، ويفتخر بالحريَّة والمساواة و العدل؛ فإذا القتل وحده متحدِّثٌ : "قتلوه...لا لن أتحدث عن موت صديقي" ، "قتلوه لن أفوه بأسماءِ شهودٍ أو قاتلين"[6]، وصولا إلى استحكام السُّلطة وتمركزها في البلاد العربيَّة، دينا وسياسة، وهو ربط وثيق بين الدِّين والخلافة.

يحي الشَّاعر بربطه هذا الصُّورة الماضية للتاريخ العربي أيام الخلافة العربيّة المهيمنة على الشرق والغرب؛ علماً وديناً وسياسةً وعدلاً، فيتكلَّم بالعدل الوهميّ الَّذي قدَّمه الغزاة للمضطهدين العرب،

بقوله: "وضع السيد الخليفة قانونا من الماءِ"[7]، إلى أن يتحوَّل هذا العادل إلى دجالٍ أوهم العرب بأشياءٍ، لكنَّها بقيت مجرَّد حبرٍ على ورقٍ، وهذا ما نلمحه في قوله: "قبر الدَّجال في عينيه شعباً" "و نبش الدَّجال في عينيه شعباً" [8].

إنَّ من بين ما تميَّزت به قصيدة " هذا هو اسمي"، أنَّها مجموعة من خطابات تداخلت فيما بينها للتعبير عن موقف تفطَّر له قلب الشَّاعر؛ بحيث يكون الخطاب الدِّيني هو المهيمن على كلِّ هذه الخطابات، والمنتج لها[9].

إنَّ قراءةَ الناقدِ محمَّد بنيس لهذا النَّص من جانب التَّناص، قدَّمت له رؤية أخرى كانت مستبعدةً في القراءة النَّقدية المعاصرة، وهذا دليل على غزارة النَّصّ الشِّعري الغامض الَّذي استحضر فيه الشَّاعر مجموعة من الخطابات المتباينّة لتكوين خطابٍ واحد، يعكس مواقف الإنسان الثائر المكافح الممجِّد للتضحية بالنَّفس والنَّفيس ونبذ الرُّكون والذِّلة. وما المحو والدَّم إلاَّ رموز دالةٌ كانت قد وظِّفت في قصائد الحلاَّج وابن الفارض والبسطامي وغيرهم. وبهذا اكتسب نصُّه فيضاً دلالياً، لم يسعه تفسيرٌ واحدٌ.

---

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 229.
(2) نفسه. ص: 229.
(3) نفسه. ص: 230.
(4) نفسه. ص: 230.
(5) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 193.
(6) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 233.
(7) المصدر نفسه. ص: 233.
(8) نفسه. ص: 236.
(9) ينظر: بنيس، محمَّد. الشعر العربي الحديث (الشِّعر المعاصر). ص: 194.

نالت قصيدةُ "هذا هو اسمي" إعجاباً من لدن باحثين آخرين،كالباحثة أسيمة درويش الَّتي أفردت لها دراسة سمَّتها بـ"مسار التَّحولات دراسة في شعر أدونيس".

انطلقت الباحثة في تفتيتها لدلالة قصيدة "هذا هو اسمي"، والكشف عن معنى معناه المغيَّب تحت هذا الرُّكام من الفوضى والتَّداخل النَّصي«من منظور تأويلي يصدر عن شغف الالتحام باللُّغة، وولوج الجسد الحيّ للنَّصِ، لتحسُّسِ نبضه في الظَّاهر والباطن، والارتحال إلى مكامن السِّرّ في كهوفه الدَّاخلية، ومنابعِ الفيض في انبثاقاته الإبداعيّة، في محاولة لاستشفاف المُعِيْنُ بالبِكر للشُّعور الانساني الَّذي يجسِّده الشِّعر في أبهى تصويرٍ للخلق الإبداعي»[1]، القائم على فنيَّات اللُّغة الشِّعرية الَّتي يبنى عليها النَّص الشِّعري من تناصٍ وغموضٍ ، ومفارقةٍ... ، وعليها يَحكم النَّقاد بجماليَّة النَّص، وبانعدامها لا يتفاضل الشِّعر عن النثر.

ركَّزت الباحثة في بداية دراستها على عنوان قصيدة "هذا هو اسمي" الغامض[2] لتبدأ في محاورته، واستنطاق دلالته الصَّامتة، وذلك لِمَا يحمله العنوان من تفسيرٍ واحتمالاتٍ تضاربت حولها وجوه النَّظر في القراءة المعاصرة؛ إذ هو سمة التجديد في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة. فقديماً نظم الشُّعراء القصائد الطوال كالمعلَّقات، الوحشيَّات، المفضليَّات...إلخ، لكنَّهم لم يعنونوها؛ لأنَّ العنوانَ يجعل القصيدة تنحصر في موضوع واحدٍ.

هذا ما خالفه شعراء الرُّؤيا المعاصرون كالبيَّاتي والسَّياب وأدونيس الَّذين يبتدؤون قصائدهم بعتباتٍ نصيَّةٍ وعناوين غامضةٍ، وهي كلماتٌ ضبابيَّة تَخْرُج من أعماق الذَّات المنكسرة الَّتي لم يُعنها على مُسايرَة هذا الواقع، إلاَّ خرق قوانين اللُّغة الشِّعرية وتحريك قواعدها، وما تفجيرها[*] في لغةٍ جديدة إلاَّ غاية في« تحريرها من أصلها الوضعي وثباتها السَّابق، وصولا بها إلى درجة اللامعنى (الصِّفر)؛ حيث تتحوَّلُ إلى إشارةِ حرَّةٍ مشحونةٍ بالمدلولات الغائبة والدَّلالاتِ اللانهائية»[3]، وفي هذا العمل تغيير وتحويل وثورة على صعيد البناء اللُّغوي.

يبقى هذا من جملة ما تميَّزت به الشِّعرية العربيّة المتجاوزة لكلّ أنماط التَّعبير العادي و التحوُّل للابداع الفنِّي«الَّذي يدعو إليه أدونيس في الكتابة الجديدة، لا يكون في النَّص الموازي للواقع أو المحاذي له؛ بل يكون باستقطاب الواقع بكلِّ عناصره

(1) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص: 77.
(2) ينظر: المصدر نفسه. ص: 80.
(*) كثرت هذه المصطلحات المعبّرة عن خرق قانون اللّ ُ ُ غة ومخالفة مألوفها إضافة إلى التثوير، والشّحن والمقصود منها كما يراه نقدة النَّص الشِّعري أن يخلق الشَّاعر في اللُّ ُ غة مفردات جديدة(...) بل المقصود أنَّه يتعامل مع مفردات اللُّغة بطريقة بسيطة" أنظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعرا المعاصرين». ص: 55.
(3) المصدر السَّابق. ص:81.

المتفاوتة إلى زمن الكتابة لإثارة جدليَّةٍ دائمة بين علاقات التَّحول والتَّكوين»[1]. فمن العنوان يدرك القارئ أنَّ الذَّات العربية ذوات تحمل كلَّ هموم العربي الفلسطيني وما يعانيه العرب؛ فهي جامحة إلى الثَّورة والتَّغيير على كلِّ ما هو كائنٌ.

على ضوء هذا الكلام يفهم القارئ أنَّ أدونيس إنَّما جاء بقصيدة "هذا هو اسمي" ليغيِّر الأطر الَّتي بنيَّت عليها الشِّعرية العربيّة التراثية؛ أيّ «ليهدر دم النَّص التقليدي فيفجِّره ويبعثر وحداته، مستبيحاً بدايات الجملِ ونهاياتها، مزعزعاً قواعد بنائه من الدَّاخل، كي يتمكَّن من هدمِ الأسوارِ حول المتخيّل التّاريخي ومن إسقاط أقنعةِ التَّاريخ ومحظوراته، وتفتيته لإعادةِ بنائه عبر هدم القصيدةِ، وتفجيرها وإعادةِ تشكيلها»[2]، وهذا مايظهر في مقطعه الأوَّل.

ترى الباحثة أسيمة درويش أنَّ بيت القصيدة المتمثِّل في قوله :"ماحياً كلَّ حكمةٍ هذه ناري" هو ميزة الثَّورة والتَّغيير الَّذي يريدهما أدونيس من خلاله قصائده الشِّعرية، وهذا ما جعل القصيدة تتوهَّج دلالتها في التَّجديد عن طريق عنصر المحو، وهو إشارة القلب والتَّحويل الَّذي صادف بنية اللُّغة الشِّعرية في حالتها المتحرِّرة، فأدونيس كما تقول: «يخصِّب الجملة بالمحو كي تنتجَ عدَّةَ جملٍ»[3]، يختلف القراء في فهمها واكتشاف دلالتها الدّفينة.

بذلك، يكون البيت الأوَّل كردِّ فعل من الشَّاعر الثَّائر على العدوان الإسرائيلي الَّذي عاث في الأرض فسادً. ولَـمَّا كان الموقف الشِّعري ثورياً نهضوياً، كثَّف الشَّاعر لغته الجديدة لتشير أكثر لم تقول[4]؛ حيث شكَّل حديثه مفارقات. يوميء بالكلمة ويباغت بأخرى لتأخذ القصيدةُ موجة من التذبذبات غير المستقرَّة. وهو ما نلحظه في تشابك الأصوات بعضها ببعض، صوت الأنا الثَّائرة مع ضمير الجمع للمخاطب (نحن) وما ذلك إلاَّ تعميق وتكثيف لدلالة النَّص، وهذا ما نجده بكثرة في النَّص الأدونيسي المليء بالأفعال والأسماء المتكاثفة فيما بينهاكـ(دخلت، تدور، أصرخ، ماحياً، حولي، انصهرنا، طفونا، ترسبنا...) وهي أصوات متداخلة فيما بينها «الصَّوت الثَّوري والصوت الجماعي، وصوت الانحسار وصوت الانهيار الكامل »[5]. فالقصيدة تسير في مضمار مستقيم، إلاَّ أنَّ بعض الحركات تميل عنه لتعود إليه.

---

(1) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص: 80.
(2) المصدر نفسه. ص: 79، 80.
(3) نفسه. ص: 83.
(4) اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.
(5) ينظر: درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:87، 88.

تؤكدُ الباحثة في هذا الشَّكل على المستوى اللُّغوي[1]، ولذلك نراها تتبع حركة الأسماء والأفعال في قصيدة أدونيس، من حيث الإعراب والبناء مصنفةً حركة الأفعال والأسماء المتشابهة فيما بينها ظاهرياً، كقوله: (بدئي / لنبدأْ)؛ فهو يشير في بداية الكلام ببدئه وعزمه على الثَّورة والتغيير، ثم يعمِّم قوله بالجماعة، وهي براعةٌ أسلوبية قويَّة، مزج فيها الشَّاعر نفسه مع الجماعة.

أيّ أنَّ الشَّاعرَكراءٍ يرى مالايراه غيره[2] يبادر بالفعل أوَّلاً، ثمَّ تتَّبعه الجماعةُ كماهو ملاحظٌ في الفعل (لنبدأ) الَّذي غاب فاعله واستتر (نحن) للدَّلالة على الاستمراريّة والدَّوام، المتحقَّق بالفعل الماضي البعدي (التقينا)؛ وهو مراوغة جميلة من لدن الشَّاعر، استحضر فيها زمنين الماضي والمضارع، إلاَّ أنَّ صيغة الماضي في الفعل التقينا تدُّل على حصولِ فعل اللِّقاء وتمامه؛ لأنَّ الشاعرَ قد استدعى الزَّمن الآتي من غيبه؛ أي أنَّ المستقبلَ الَّذي سيتحقَّق فيه الفعل الثَّوري التَّحويلي[3]. فنفس الشَّاعر تواقة إلى المستقبل الواعد و الولادة الجديدة الَّتي حصلت بفعل الماضي (التقينا) إلى زمنه الحاضر(لنبدأ)، وهي مفارقة قامت على أنقاض الأفعال في زمنها المتباعد.

كان نصُّ أدونيس نصاً غامضاً، شائكاً، مازال يُقَدِّمُ لقارئه أشياءً لم تكتشفها الدِّراسات النَّقدية العربية المعاصرة، وهذا ما جعل النُّقاد يحكمون على هذا النَّص بالدَّيمومة والاستمرار؛ فهو نصٌّ مفتوحٌ على القراءات. كلّ قراءة تحاول تقريب بعض مفاهيمه المتشابكة الَّتي تمَّ حبكها بإتقان في النَّصِّ الأدونيسي عموماً.

ويبقى الغموض والغياب والبياض في القصيدة «جناحاً يحلِّق به الشَّاعر الحديث والمعاصر إلى ما وراء اللُّغة وإلى لغة اللُّغة. هكذا يجابه الشَّاعرشيطان اللُّغة، ويغالب سلطته بتعاويذ يكتبها في بقع البياض بحبرٍ مفرَّغٍ من اللَّونِ وتمائم تحملها كل العناصر الغائبة عن النَّص. فالقصيدة إذن مستمرَّة والفيض لم يتوقف عن التّدفُّق»[4]، لِمَا تحمله بقع البياض من تأويلات يتمدَّد معها النَّص ويستمر.

أخذ نصّ أدونيس "هذا هو اسمي" اهتمامَ النُّقاد العرب المعاصرين على صعيد البناء اللُّغوي الدَّلالي الَّذي تفتَّقت منه آفاق أخرى، فتحت شهيةَ آخرين على الصعيد الإيقاعي، فتتبعوا حركة هذه الموسيقى وهذا الإيقاع في هذه القصيدة الشبكيَّة الغامضة.

---

(1) المصدر نفسه. ص: 90.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 284.
(3) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 90.
(4) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:207، 208.

2. الدِّراسة النَّقديّة للقصيدة على مستوى البِنية الإيقاعيَّة:

كانت قصيدةُ أدونيس مَعبرًا يطلُ على عالم أدونيس الجواني[1] الرَّافض والثَّائر على كلِّ ثابت في الشِّعر العربي، وما قصيدة "هذا هو اسمي" إلاَّ نقطة تحوُّلٍ في الكتابة الشِّعريّة المعاصرة، القائمة على تثوير اللُّغة السَّائدة وتفجيرها لإعادة بناء نصِّه الَّذي قدَّم فيه حصيلةً مشهديةً تصف ما جرى للبلدان العربية المحتلة من فلسطين وغيرها، وما وصلت إليه الذَّات العربية من مهانة وتقهقر.

ومن أجل ذلك اقتصر تعبيره على لغةٍ موحيةٍ، إشاريةٍ، تعلوها نبراتٌ موسيقيةٌ حادَّةٌ، كان قد نظمها بدم قلبه، مخالفاً بها الأطر الخليليّة التراثيّة من أوزانٍ وبحورٍ إلاَّ القليل، باعتبارها موسيقى خارجية، ليركِّز الشَّاعر بدوره على الموسيقى الدَّاخليّة المُوغلة في أعماق هذا النَّص والمتحكِّمة في توازنه وديمومته. وهذا ما يتميَّز به النَّص الشِّعري الأدونيسي الَّذي «يستمدُّ أصوله من موسيقيّة اللُّغة العربية، ومن طريقة التَّعبير(...)التي لاتمثِّل الوزنيّة الخليليّة إلا بعضاً من جوانبها»[2]، فلم يهمل الشِّاعرالحديث والمعاصر الجانب العروضي، وإنَّما اقتصر على أشياء وأبعد أشياء أخرى.

وممَّا لاريب فيه أنَّ من أهم عناصر تشكيل البِنية الموسيقيّة الدَّاخليّة للنَّص الشِّعري الإيقاع الَّذي تَمَرْكَزَ في القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة؛ إذ هو وجه من وجوه التَّغيير الَّتي أرادها الشَّاعر، وتشكله في رقعةِ النَّص لا يستقيم إلا إذا تحرَّر الشَّاعر من العوائق الَّتي تقف أمامه كونه أمير كلام[3]، يدع تعبيره موقوفا لما تمليه دفقته الشُّعورية النَّابعة عن تجربةٍ شعريةٍ عاشها الشَّاعر، واكتوى بنارها. بذلك أضحت موسيقى الشِّعر الجديد تستجيب لإيقاع هذه التَّجربة[4]، وهي موسيقى ترتبط ارتباطا وثيقا باللُّغة الشِّعرية.

كانت دراسةُ البِنيةِ الإيقاعيةِ في القصيدة العربيّة الجديدة (الحديثة والمعاصرة)، عموما وقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي" خصوصاً، مدار استقطابٍ لدراساتٍ نقديّةٍ انهالت عليها بالشَّرح والتَّأويل، ما جعل الحقل القرائي يزخر بقراءاتٍ، كشفت عن بعضِ الجوانب الغامضة في القصيدة من وجهتها الموسيقيّة.

---

(1) ينظر: سعيد، خالدة. حركية الابداع (دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 100.
(2) أدونيس. علي أحمد سعيد. سياسة الشِّعر. ص: 73.
(3) القرطاجني، حازم أبو الحسن. منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمَّد الحبيب ابن الخوجة، ص: 143، 144.
(4) ينظر: أدونيس. مقدمة للشِّعر العربي. ص: 116.

ومن بواكير الدِّراسات النَّقديّة نذكر دراسة النَّاقد العربي الفلسطيني "كمال أبو ديب" الَّذي انطلق في تحليلها من وجهة إيقاعيَّة بحتة.

بدأ النَّاقد في تحليله لنصِّ أدونيس "هذا هو اسمي"، من تتبع مسار حركةِ البحر واقتفاء أثره في مقطعٍ واحدٍ، فرأى أنَّ القصيدةَ بعد ما شكَّلت مشبكا دلاليًّا في دراسات سابقة[1]، أضافت اشتباكا آخر في بِنيتها الإيقاعيّة؛ وهو تداخل الأبيات الغنائيّة الموزونة المصطبغ بحرها من تفعيلات بحورٍ عديدةٍ[2] هذا من جهة، ومن جهة أخرى اشتمال النَّص على مقاطع نثريَّة كانت سبباً في خلق درجةٍ عاليةٍ جدًّا من اللبس والكثافة الإيقاعيين[3]، ولذلك جاءت البِنية الموسيقيَّة لنصِّ "هذا هو اسمي" معقدةً. فالشَّاعر يبدأ نصَّه بنبرةٍ عاليّةٍ يطوي بها صفحات الماضي المؤلم، ليتجاوزه إلى النُّ ّهوض والثَّورة على القيم الثَّابتة، بدءًا باللُّغة الَّتي انبجست منها عيون الإيقاع الصَّافية.

تعلو النَّبرة الإيقاعيّة الصَّاعدة في بداية القصيدة الأولى المنبئة بقدوم الشَّاعر، وطمسه للمقدَّسات المعهودة عن طريق المحو والدَّم، وهما رمزان للثَّورة والتَّغيير.ثمَّ تخمُد شرارة هذه النبرة وتخْفُت ليقوم بديل آخريحفظ رتابة الأوَّل و«هنا يغدو الإيقاع موجة مندفعة، منحسرة، ليّنة، عنيفة، تمتزج فيها الذَّروة بالقرار ويتَّحدان لتتفجَّر منهما معا إمكانات إيقاعيّة جديدة،كلُّ موجةٍ تختزن موجات تنفرج عنها، ثمَّ تعود إلى مداها المندفع الأوَّل، خالقة من هذه العودة أيضا واقعاً إيقاعيّا جديدًا، وما إن تكتمل استدارة هذا الإيقاع التوليدي، حتىَّ يندفع تيار إيقاعي مغايرتماما وحيد الخطِّ، فتشكِّل القصيدة بذلك بُنية إيقاعيّة، مشحونةً بالتّوتر والاندفاع»[4].

هذا ما تفرَّدت به القصيدة، كونها مزيجاً بين ذا وذاك، بين إيقاعٍ بدئيٍ تعلوه نبرة صاعدة، وآخر رتيب يومض ثم يخفت فتتعدَّد معه الدَّلالة الَّتي تحرِّك النَّص ، لتُصيِّر أبياته في شكلٍ عنقوديٍ حلزونيٍ.

تتوالى أبيات النَّصِّ وفقاً لنمط عروضيٍ رتيبٍ، يشوِّق المتلقِّي ويحفِّزه على القراءة السَّليمة للأبيات في تسلسلها العروضي الَّذي تحيد عنه بتفعيلاتها لتعود إليه، وهذا ما قوَّى إيقاعها، وقد أحسن الشَّاعر تشكيل النَّمط الإيقاعي ببحر الخفيف[5]، الَّذي تبيَّن لنا من بعد عملية التّقطيع العروضي لعدد من أبيات القصيدة[1]، وهي قوله :

---

(1) الدِّراسات القبليَّة الَّتي تناولناها في ثنايا البحث(خالدة سعيد. محمَّد بنيس. أسيمة درويش).

(2) استند كمال أبوديب في دراسته للبِنية الإيقاعية لقصيدة "هذا هو اسمي" على دراسة النَّاقدة خالدة سعيد التي رأت أن عددا من تفعيلات بحور أخرى مستدعاة في القصيدة فهي تبدل شخصياتها بين مقطع ومقطع، كبحر البسيط والمتدارك والمديد والرَّمل.

(3) ينظر: أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 51.

(4) أبوديب، كمال. «الحداثة، السُّلطة، النَّص ». ص: 51.

(5) الَّذي جاء وزنه في الدائرة الرَّابعة: فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

ماحيـــــاً كُـــــلَّ حِكْمَـــــةٍ هَـــــــــذِهِ نَـــــــــاْرِيْ

لَمْ تَبْقَ آيَة، دَمِي الْآيَة

هَذَاْ بَدْئِيْ

دَخَلْـــــتُ إِلَـــــىْ حَوْضِـــــكِ أَرْضٌ تَدُوْرُ حَوْلَكِ أَعْضَاْؤُكِ نَيْلٌ يَجْرِيْ[2]

ماحياً كلْ	لَ حكمةٍ	هذه نا	ري لم تب	ق آية	دمي الآ
فاعلاتن	**متفعلن**	**فاعلاتن**	**فعلاتن**	**متفعلن**	**فعلاتن**
ية هذا	بدئي دخل	ت إلى حو	ضك أرض	تدور حو	لي أعضا
فعلاتن	**مستفعلن**	**فعلاتن**	**فعلاتن**	**متفعلن**	**فعلاتن**

من الجدول يتبيَّن لنا أنَّ بحرَ الخفيف لا يزيد عن تفعيلتين هما (فاعلاتن، مستفعلن)، إلاَّ أنَّ التفعيلةَ الأولى تتكرَّر مرتين في كلِّ سطرٍ.

وهذا دليلٌ على كثافة الإيقاع وارتفاعه، مع تفعيلة (فاعلاتن) الَّتي تهيمن على الأبيات الشِّعرية في المقطع الأوَّلِ؛ وهي ما يتحكَّم في رتابة الإيقاع وحركة النَّص، من خلال صعودها وهبوطها الدَّائمين، وكأنَّ تفعيلةَ (فاعلاتن) نابض له حظُّه في التمدُّدِ والتّقلُّص، يتجدَّدُ مع تمدُّده النَّص، فانظر كيف أَلزم الشاعر مقطعه بالوزن لينقاد إليه؟ وإن كان الشَّاعر يتموَّج أحيانا ليلج إلى بحورٍ أخرى.

الأمر الَّذي وقع في وسط القصيدة، إلاَّ أنَّه يبقى محافظاً على الرَّتابةِ الموسيقيَّةِ العامَّة والمحقِّقة للتوازن الإيقاعي للنَّصِّ الأدونيسي والوصولِ به إلى أبعادٍ أخرى لم يعرفها الشِّعرالعربي من قبل[3]،ما جعل المتلقِّي يستمتع به ويتجاوب معه.

وبيته السَّائر: ياخفيفا خفَّت بك الحركات فاعلاتن مستفع لن فاعلاتن.

ينظر: ياقوت، أحمد سليمان. التَّسهيل في علم العروض. دار المعرفة الجامعية، جامعة الاسكندرية؛ 1999م. ص: 87. وسمِّي بحر الخفيف بهذا الإسم؛ «لأنَّه أخفُّ السُّباعيات» كما يرى: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. تح:محمَّد محي الدين عبد الحميد، ج1. ص: 136.

(1) كان قد سبقنا في عمليّة التقطيع الدُّكتور محمَّد جمال صقر في مقال له بعنوان: «تفجير عروض الشِّعر العربي (أحد أعمال تفجير نظامه) ». مجلة أفق الثَّقافية، نسخة إلكترونية؛ 2003م. ص: 13.

(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.

(3) ينظر: أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 52.

ثمَّ يفضي أبو ديب إلى تحديد ميكانيزمات تجميل القول في النَّص الشِّعري الحداثي، فيرى أنَّ الإيقاعَ من أهمِّ الرَّكائز الأساسية الَّتي يبنى عليها هذا الإبداع الفنِّي، كما يعدُّ «عنصرًا حيوياً، لا يمكن أن يخلو منه شعر في أي لغةٍ كتب»[1]؛ فهو بالتَّالي خصيصة شعرية تفتَّقت من اللُّغة مَعِيْنُ الشَّاعر الأوَّل، وبها تفاضل عن غيره وفجَّر حداثته، وبها خطَّ سبيل كتابته الشِّعرية الجديدة. كيف لا وقد أعاد الشَّاعر شحنها بإفراغها من دلالتها المتواضعة والمعلومة[2]، قصد تجديدها وانتشالها من الرُّكود والنَّمطية.

وعليه نجد أنَّ الألفاظَ لم تَعُد تؤدي دلالتها المعنيَّة في الماضي، بل تأتي بحلَّةٍ جديدةٍ مخالفةٍ لكلّ عادةٍ ومألوفٍ متواترٍ، ولاسيما لغة أدونيس القائمة على التَّنافر والتَّضاد، وما تخلِّفه من هوة في سياقها الجديد، من خلال ما سمِّي بالفجوة أو مسافة التَّوتر؛ وهي « علاقات تمتلك خصيصة اللاَّتجانس أو اللاَّطبيعة؛ أي أنَّ العلاقات هي تحديداً لا متجانسة، لكنَّها في السِّياق الَّذي تُقَدَّم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[3]، فتبقى محافظة على رتابة النَّصّ الإيقاعيَّة، السَّبب الَّذي يضمن للنَّص توازنه وتماسكه، يقول الشاعر في قصيدته مثلاً:

مَسَاْءَ الْخَيْرِ يَاْ وَرْدَةَ الْرَّمَاْدِ[4]

تُجْهد هذه المفارقة (الوردة والرَّماد) ذهن القارئ وتحوجه إلى التَّامل في البحث عن معنى معناها المغيَّب؛ إذ كان من رموز الوردة في طبعها العادي الجمال والنَّضارة والبهاء والولادة، فكيف تحوَّلت إلى رماد في سياقها الشِّري الجديد لا يقوى على شيء تذروه الرِّياح في يومٍ عاصفٍ؟.

وهو الشَّيء الَّذي استحاله القارئ و أخذه على حين غفلةٍ من أمره، وبعد أن اكتشف معناها، أعجب بهذه المفارقة المقاربة للشيء المراد بثُّه من خلال الشَّاعر في موقفه الثوري الَّذي لم يسعه في تقريبه إلا التّعبير بالتَّقابل والتَّضاد، عمَّا ستؤول إليه الحياة بصفة عامَّةٍ، فـ«تصبح الوردة عزاء الرَّماد، حنين الرَّماد، والرَّماد مستقبل الوردة، رعب الوردة، موت الوردة، هذه الحركة تعزي الخيال بالحركة الدَّائمة بين الوضعين، فهو ما يزال يبني الاحتمال ويُهدم ليبنيه ويُهدمه »[5]، لأجل ذلك كان

(1) أبو ديب، كمال. في البنية الإيقاعية(نحو بديلٍ جذري لعروض الخليل ومقدمة في علم الإيقاع المقارن). دار العلم للملايين، بيروت، ط1؛ 1974م. ص: 131.
(2) ينظر: اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.
(3) أبو ديب، كمال. في الشِّعرية. مؤسسة الأبحاث العربية، ش.م.م، بيروت، لبنان، ط1؛ 1987م. ص: 21.
(4) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 227.
(5) سعيد، خالدة. حركية الإبداع(دراسات في الأدب العربي الحديث). ص: 117.

الإيقاعُ في هذه المفارقة خافتاً، ساير الشَّاعر فيه حركة أبياته الأولى الرَّامزة إلى الضَّعف والقهر الَّذي آل إليه العربي.

واءمت هذه المفارقة نفسيّة الشَّاعر الثَّوري، فعبَّر بالرَّماد ليرمز إلى التَّلاشي الَّذي لحق العرب من جراء حرب 1967م، وهو وصفٌ بارع جمع فيه الشَّاعر بين اللُّغة والموقف المعبَّر عنه. وهذا يشير إلى هدفٍ واحدٍ يتمثَّل في أنَّ اللُّغةَ الأدونيسية خدمةٌ للحياةِ بالتَّعبير عن قضاياها (صراع، ثقافة، دين)؛ وهي بالتَّالي حصيلة تجربة واقعية مليئة بالمعاناة والآلام والغربة والاغتراب (الجسدي و الرُّوحي)، فأيُّ

إيقاعٍ صدر من هذه الذَّات، هيمن على زوايا النَّص وسجن ذائقة المتلقِّي؛ لأنَّه« ينبع من تناغم داخليّ، حركيّ، هو أكثر من أن يكون مجرَّد قياس وراء التَّناغم الشَّكلي »[1]. المنمِّق لموسيقى النَّص الشِّعري.

تُساهم عناصر كثيرة في تمديد الإيقاع، وجعله مستمرا يحيا بتمدِّده النَّص، كالقافية مثلا البارز أداؤها في المتن الشِّعري؛ فهي ذيل البيت وعلامة انتهائه. كما أنَّها دارة التوقُّف الَّتي يقف عنها الشَّاعر، ليتهيء لبناء بيتٍ آخر؛ فهي و بتعبير أعمّ نهاية البداية، وصولا إلى دورها في تجميل الإيقاع وإضفاء صفة الشِّعرية على النَّص. و قد تكون-كما يقول كمال أبوديب- أداةً مساعدة على خلق اللُّبس والتَّشابك واختراق الحدود الصَّارمة في اتجاه فتح النَّص، وتحويله إلى بؤرة من الاحتمالات، ويتمثَّل ذلك كلُّه في التَّداخل الَّذي يخترق حدود الجملة اللُّغوية وأنساق القافية، ليربط إيقاعيا بين وحداتٍ لغويَّةٍ متتاليةٍ محقِّقا عمليّة مدهشة هي الإتصال عبر الانفصام »[2]، كأن تكون بداية للدخول في بحرٍ آخر، أو أنَّ قراءةَ البيتِ الثاني لا تستوي، إلاَّ إذا انطلق القارئ من قافية البيت الأوَّل.

كَثُرَتْ القوافي في نصّ أدونيس "هذا هو اسمي" وتعدَّدت، وهذا ما ضمن له الحركيَّة والديمومة في جانبه الموسيقي والإيقاعي؛ حيث نراه بين الفينة والأخرى يلجأ إلى بعض القوافي القبليَّة لإعادة تقفية أبياتٍ أخرى، وهذا ما حافظ على الصُّورة الشَّكلية للقصيدة، وجمَّل أبياتها الكاشفة عن براعة الشَّاعر في تصريفه للطَّاقات الإيقاعيّة في القصيدة العربيّة الجديدة، ومن قوله نذكر هذه الأبيات:

...(**زمني**) قافية البيت

نَبْضُكِ الْشَّهِيُّ وَنَهْدَاْكِ **سَوَاْدِيْ** وَكُلّ لَيْلٍ بَـ**يَاْضِيْ**

زَحَفَتْ غَيْمَةٌ فَأَسْلَمْتُ لِلْطُّوْفَاْنِ وَجْهِيْ وَتُهْتُ فِيْ أَنْفَـ**اْضِيْ**[3]

(1) أدونيس، علي أحمد سعيد. زمن الشِّعر. ص: 14.
(2) أبو ديب، كمال. «الحداثة، السُّلطة، النَّص ». ص: 51، 52.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.

يبدأ الشَّاعر بيته الأوَّل من قافية (زمني) ليوافق بها تفعيلات بحر الخفيف، لكنَّ الشيءَ الَّذي لفت انتباه المتلقِّي، هو الكيفيّة الَّتي نسج بها الشَّاعر علاقته بين سواد النَّهد وسواد اللَّيل والبياض؛ إذ مهَّد للَّيل بسواد النَّهد، ليغمره بعد ذلك بالبياض.

ولَـمَّا تعالقت كلمة سوادي بالقافية (ياضي) لم يُرد الشَّاعر قطع التراتب الموسيقي[1]، فلجأ إلى تكرار كلمة (قاضي) في البيت الثاني محافظة على البِنية الإيقاعيّة لحركة الأبيات الَّتي استأنستها أذن المتلقي وتساوقت معها وهنا « تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاءٍ تلعب فيها القافية (...) دور المؤشر اللُّغوي على الانفصام، لكنَّ الوزنَ يأتي ليقوم بدور الاتصال؛ فكأنَّ الوزن يصبح جسرًا بين المنفصمين، وتخلق هذه الظَّاهرة توترا عميقا بين الإتصال والانفصام، يميّز لغة الشعر الحديث »[2]، ولعلَّ السَّببَ الوحيد لهذا التَّوتر المكتَسِح لبلاط القصيدة العربيّة الحديثة والمعاصرة هيمنة المونولوج أو الأسلوب الدَّاخلي للذَّات الشَّاعرة وتبحرّها في السُّؤال، والبحث عن حقيقة الأشياء، ما ولَّد التكرار و البياض ومسحات الفراغ في النَّص، فتوسعت بذلك درجة الإحتمال.

وعليه تلعب كفاءة التَّلقي -كما يسميها صلاح فضل-[3] دورها في ملءِ ثغرات هذا النَّصّ وطمرِ فجواته، وتحوير معناه المختبئ تحت ركام الغموض المشعُّ في النَّص الأدونيسي، وما لهذا المعنى المتستِّر بالبياض والتَّضاد من دلالات، بها يساهم القارئ في إعادة بناء النَّصّ وتشكيله.

كما أنَّ للبياض دوراً في تنويع حركة هذا الإيقاع -الدّاخلي- بدلا من القافية أو « الإيقاع الخارجي الَّذي لم يَعُدْ يحتمل مزيدًا من التَّكثيف، فلم يبق إذن إلاَّ التَّوجه الدَّاخليّ وزيادة فعالية التَّراكيب لإفراز إيقاعات أخرى، لا تقل عمَّا هو كائن في الإيقاع الخارجيّ»[4]، وقد انتقل الشَّاعر بهذا البياض من بحر الخفيف إلى بحرٍ آخرَ؛ هو بحر المتدارك الذي مُثِل في أبياته:

الْغُبَارُ الْتُّرَاْثِيْ فِـــــــيْ الْعَظْمِ أَلْـــــــجَأُ ؟هَـــــلْ يُلْجِئُ الْغُبَارْ؟
لَاْمَكَاْنَ وَلَاْ يَنْفَعُ الْمَوْتُ....هَذَاْ دُوَارْ [5]

(1) ينظر: صقر، محمَّد جمال «تفجير عروض الشِّعر العربي (أحد أعمال تفجير نظامه) ». ص:18.
(2) أبوديب، كمال. «الحداثة، السلطة، النَّص ». ص: 51، 52.
(3) ينظر: فضل، صلاح. «نحو تصور كلِّي لأساليب الشعر العربي المعاصر». ص: 89.
(4) عبد المطلب، محمَّد. بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التّكوين البديعي). دار المعارف، القاهرة، ط2؛ 1995م. ص: 363.
(5) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 232.

تبقى غاية الشَّاعر في نصِّه ختم الماضي المرير والثَّورة عليه، وتجاوز كلَّ سائدٍ، وما عبارات "انتهى وانبجس القديم التّاريخ، الغبار التّراثي " إلاَّ دلائل قاطعة تؤيد هذا القلب وهذا التَّحول.

وبذلك كانت قصيدة"هذا هو اسمي" قابلة للقراءة من زوايا متعدِّدة، وقد أخذ السَّطر الواحد منها تعددًا قرائياً متنوعاً[1]، وهذا دليلٌ على فحولة الشَّاعر أدونيس، وتمكُّنه من اللُّغة والهيمنة عليها، ومن التّخريجات المتعدِّدة في قراءة السَّطر الواحد نأخذ قوله:

أُغَنِّيْ
لُغَةَ الْنَّصْلِ أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَاْحَتْ جُدْرَاْنُهُ
بَيْنَ أَحْشَاْئِيْ تَقيَّأتُ[2]

القراءة الأولى :

أُغَنِّيْ
لُغَةَ الْنَّصْلِ أَصْرُخُ ،
انْثَقَبَ الْدَّهْرُ،
وَطَاْحَتْ جُدْرَاْنُهُ بَيْنَ أَحْشَاْئِيْ ،
تَقيَّأتُ.

القراءة الثّانية :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَاْحَتْ جُدْرَاْنُهُ بَيْنَ أَحْشَاْئِيْ ،
تَقيَّأتُ.

القراءة الثّالثة :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ ،
وَطَاْحَتْ جُدْرَاْنُهُ ،
بَيْنَ أَحْشَاْئِيْ تَقيَّأتُ.

القراءة الرّابعة :

أُغَنِّيْ لُغَةَ الْنَّصْلِ ،
أَصْرُخُ انْثَقَبَ الْدَّهْرُ وَطَاْحَتْ ،
جُدْرَاْنُهُ بَيْنَ أَحْشَاْئِيْ ،
أَحْشَاْئِيْ تَقيَّأتُ.

---

(1) ينظر: الخزعلي، محمَّد. «الحداثة فكرة في شعر أدونيس ». ص:111.
(2) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 234.

جذبت دراسةُ الإيقاعِ نقادًا آخرين إلى تحليل نصّ "هذا هو اسمي " لأدونيس، كالنَّاقد العراقي علي جعفر العلاَّق في كتابه الموسوم بـ "في حداثة النَّصِّ الشِّعري دراسة نقديَّة"، الَّذي انطلق في معالجتها من شكلها العروضي البحت، كاشفاً عن هذا التَّوهَّج الإيقاعيّ، والتّفجُّر العروضيّ الَّذي انبجس من لغة هذا النَّص، فرأى أنَّ « القصيدةَ نقلةٌ هامةٌ في البناء الإيقاعي للقصيدة العربية الحديثة؛ وهي قصيدة تنتمي إلى التَّدوير، دون أن تكون كلَّها قصيدةٌ مدوَّرةٌ تماماً»[1]، والتَّدوير مصطلح أصَّلَ له العروضيون[2]، ومن أمثلته في القصيدة نذكر هذا البيت المدوَّر:

زَحَفَتْ غَيْمَةٌ فَأَسْلَمْتُ [لِلْطُّوْ.... فَـاْنِ]وَجْهِيْ وَتُهْتُ فِيْ أَنْقَاْضِيْ[3]

زحفت غيـ	مـة فأسـ	لمت للطو	فان وجهي	وتهت في	أنقاضي
فعلاتن	**متفعلن**	**فاعلاتن**	**فاعلاتن**	**متفعلن**	**فالاتن**

يرى النَّاقد أنَّ التَّدويرَ هو ما يجعل النَّصَّ ينمو ويتطوَّر،كونه السبَّب الأوَّل في تكثيف الإيقاع؛ فهو «مدى مفتوح يتَّسع أو يضيق، يتوتَّر أو يرتخي، يتشظَّى أو يلتئم»[4]، وفي كلِّ حالاته يصدر عن تجربة عميقة يعيشها الشَّاعر؛ هي ما يتحكَّم في رصد حركيَّة هذا الإيقاع النابعُ منها.

كما يرى أيضا أنَّ قصيدةَ أدونيس نصٌّ رؤيويٌّ يحمل في ثناياه كل أطر التَّغيير والتَّحوُّل، والكشف عن العالم المثالي الَّذي يتطلَّب من الشَّاعر النَّظر إلى الأشياء والظَّواهر بعين المستقبل. نظرا لذلك كان نصُّه صورة مشهديَّة مقدَّمة للمتلقِّي في جوٍّ حركيّ، تصاعد فيه الإيقاع إلى أقصى حدوده. ولمَّا كانت قصيدة الرُّؤيا منعرجاً خلخل كلَّ مهيئات القصيدة العربيَّة الغنائيَّة، كان «لابدَّ لرؤيا كهذه أن

(1) العلاَّق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشعري (دراسة نقدية).دار الشروق، عمان، الأردن، ط1؛ 2003م. ص: 83.

(2) وقد سمَّوه كذلك بالتضمين وهو: « أن تتعلَّق قافية البيت الأوَّل بالبيت الثَّاني».ينظر: التبريزي.الكافي في علم العروض والقوافي نقلا عن: يوسف، حسني عبد العزيز. موسيقى الشِّعر العربي(دراسة فنيَّة عروضية). الهيئة المصرية العَّامة للكتاب؛ 1979م، ج1. ص:230. ما يعني أنَّ البيت «ينتهي قبل أن تنتهي الجملة، والبيت التَّالي لا يبدأ مع بداية الجملة؛ حيث تبدأ الجملة في البيت السَّابق له، بل إنَّ الشَّطر الواحد لا يستقلُّ من حيث بناء الجملة عن الشَّطر الثاني، ولا شكَّ أنَّ هذا التَّدوير يحدث نوعا من التَّلاحم والاستمرارية الإيقاعية واللُّغوية». المصدر نفسه. ص:231

(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 230.

(4) العلاَّق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقدية). ص: 82.

تنتج إيقاعها الخاصّ، وتحرّر هذا الوزن (بحر الخفيف) من الكثير من خصاله التطريبيّة

القديمة هذا من جهة، ومن جهة أخرى كان شكل التَّدوير في هذا النَّص، فعالا إلى أقصى حدٍّ في التَّعبير عن هذه الرُّؤيا المركَّبة »[1]. المتداخلة مع بعضها البعض.

إنَّ الانشطارَ الَّذي مثَّله الإيقاع في هذا النَّصِّ، راجعٌ إلى قوةِ الأداء للشّاعر الفذّ أدونيس الَّذي تَصَدَّر الرِّيادة في إعادة تشكيل الجانب العروضيّ في القصيدة العربيَّة الحديثة والمعاصرة[2]، فقد واءم في قصيدته بين رؤياه الخاصَّة وإيقاعه المتمثل في بحر الخفيف والمكوَّنة تفعيلاته من (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ×2).لكن سرعان ما سلَّط الشَّاعر عليه «أقصى حدٍّ من الزِّحافات والعلل، ليُكسر ما فيه من فورة التَّطريب وتدافع الغناء»[3]. فأحيانا نجده يصعد بالإيقاع إلى أعلى درجاته -كما في البداية- ثمَّ ينزل به إلى أخفضِ درجة، وصولا إلى بحر الرَّجز؛ وهو أسهل بحر أطلقته العرب على المبتدئين في قول الشِّعر[4] ليعود إلى بحر الخفيف. وبهذا المزج والامتزاج بين البحور والرُّؤيا المهيمنة عليه« استطاع الشَّاعرأن يستولد من هذا

(1) المصدر نفسه. ص: 84.
(2) يقول أدونيس في تقديمه لمختارات يوسف الخال: «إنَّ الشِّعر لا يعرف بشكل وزني معين، إنَّه يعرف بكونه حركة تقوم جوهريا على الحرية الأولية فيما وراء الأشكال والقيود».ينظر: أدونيس. يوسف الخال قصائد مختارة. نقلا عن: وقاد، مسعود. جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي (دراسة في الجذور الجماليّة للإيقاع). أطروحة دكتوراه (مخطوط)، جامعة الحاج لخضر، باتنة؛ 2010م، 2011م. ص: 65.
(3) المصدر السَّابق. ص: 84.
(4) سمَّت العرب بحر الرجز« بحمار الشُّعراء؛ لأنَّه أقرب الأوزان الشِّعرية إلى النثر و أكثرها تعرضا للتَّحوير والتَّغيير ». ينظر: يمُوت، غازي. بحور الشِّعر العربي (عروض الخليل). دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط2؛ 1992م. ص: 120. كما يعلِّل الخليل ابن أحمد (ت 175هـ) تسمية لهذا البحر عندما سأله الأخفش الأوسط، أبو الحسن سعيد بن مسعدة (ت 215هـ) فقال: «لاضطرابه كاضطراب قوائم النَّاقة عند القيام» ينظر: ابن رشيق، أبو علي الحسن القيرواني. العمدة في محاسن الشِّعر وآدابه ونقده. تح: محمَّد محي الدِّين عبد الحميد، ج1. ص: 136.

البحر إيقاعا أهدأ، أكثر عمقا، يتجانس مع هذه الرُّؤيا الشِّعريّة المتوتِّرة وينبثق عنها»[1].

إنَّ هذا الإيقاع المتجسِّد في جغرافية النَّص الأدونيسي، ما كان ليتحقَّق لولم يلجأ الشَّاعر إلى تقنية التَّدوير الَّتي مسَّت جزءًا من القصيدة، وكأنَّ توظيفَه-التّدوير- في نظر أدونيس، غايةٌ في تقوية الإيقاع وضمان لديمومته، لذلك يتشابك ويتماسك في النَّصِّ. وقد يصل هذا الإشتباك والتعالق إلى الإبهام، الحاصل بفعلِ غياب علامات التَّرقيم[2]مثلا، ما جعل لغة الغياب (البياض) تسوطن هذا النَّص، ليذهب فيه المتلقِّي كلَّ مذهبٍ. وبالتَّالي تستعصي عليه القراءة السَّليمة لهذا المتن الشِّعري، فينقلب من تتبعِ وقفة العروض، إلى تتبُّع وقفةِ الدّلالة والمعنى المستوحى من هذه الوقفة، وهذا ما وجد في قوله:

دَخَلْتُ إِلَىْ حَوْضِكِ [**وقفة**] أَرْضٌ تَدُوْرُ حَوْلَكِ أَعْضَاْؤُكِ [3]

لقد أحوج هذا السَّطرُ القارئ وأجهده؛ لأنَّ الشَّاعر قد لغَّم قوله بوقفةٍ هي أقرب للدَّلالة منها للعروض والموسيقى، فظلَّ فهمه قاصراً على تحديد المسوِّغات النَّحويه الّتي سنَّها الشَّاعر لنفسه كأن يرفع ما يجب نصبه أوينصب ما يجب خفضه أو بتحديد فاعل الفعل يدور أهو الأرض أم أعضاؤك وبذلك تعدَّدت الإحتمالات للبيت الواحد من القصيدة[4]، وإن كان المعنى في ذهن الشَّاعر لا يعلمه إلاَّ هو.

كان لوقفات البياض دور في تكثيف دلالة النَّص الشِّعري الحديث والمعاصر، وإن كان بعض القراء يهملون قصده ويتجاوزون مساحته، إلاَّ أنَّه العمودُ الأساسي المشكِّل لدلالة النَّص الجديد. هذا ما لاحظه النُّقاد المعاصرون كجعفر العلاَّق، و قد سموه بالشّكل الطباعي للقصيدة، وماله من دورٍ في تلوين المسار الإيقاعي للنَّصّ[5]، وعليه يتجدُّد ويدوم.

---

(1) العلاق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقدية). ص: 84.
(2) ينظر: المصدر نفسه. ص: 85.
(3) أدونيس، علي أحمد سعيد. الأعمال الشِّعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى). ص: 223.
(4) درويش، أسيمة. مسار التَّحولات (قراءة في شعر أدونيس). ص:125.
(5) ينظر: المصدر السَّابق. ص: 86.

وكذلك الكتابة بالبند الأسود العريض للأَّفتات والمنشورات الَّتي راجت في نهاية كلِّ مقطعٍ بكلمة (لافتةٍ) أو (منشورٍ سرّي)، أو بتكرار لازمة بخطٍّ عريضٍ (قادرٌ أن أغيّر: هذا هو اسمي) للفت انتباه المتلقّي[1].

بهذا الشَّكل كانت قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس «نموذجاً فذًا، للإفادة من التَّدوير وما يشتمل عليه من ثراءٍ، إيقاعيٍ ومرونةٍ تشكيليةٍ، دون أن يتحوَّلَ إلى قالبٍ، جاهزٍ، يحدُّ من تجاربِ القصيدة المدوَّرة، في شعرنا الحديث»[2]، فأدونيس كما آلفناه يبتعد عن كلِّ جاهزٍ، مألوفٍ ليبدع أشياء ترفع من قدر هذا الشِّعر وتضمن له الدِّيمومة والتَّجدد مع كلِّ قراءة، هنا تتحقَّق كفاءة هذا النَّوع من الأساليب المفارقة التي لا تكتسب جماليتها بذاتها وإنَّما بعدد قراءاتها [3].

يبقى لكلِّ هذه الأشكال الغامضة والواردة إلى النَّصِ استنطاقات، ومعاني يقدِّمها المؤوّلُ مع كلِّ قراءة يُجدِّد فيها معاني هذه القصيدة الأدونيسيّة الغامضة.

المبحث الثَّاني

كفاءة النُّقاد الرافضين لشعر أدونيس

كان لمواقف قبول النِّتاج الأدونيسي الشِّعري والنثري جانب آخر، فمن النُّقاد من رفض شعر أدونيس. ولم يقتصر رفضهم على دراسة قصيدة "هذا هو اسمي" أو غيرها، وإنَّما رفضوا كلَّ شعره؛ لأنَّه غامضٌ ومبهمٌ، أحجيةٌ معقَّدةٌ، لا تخرج بتأويل، وهو بذلك ثمرةُ تجاوزٍ وثورةٍ على النَّسق الماضوي التراثي أو ما سمته العرب بعمود الشِّعر، وتغييره يكون بانتهاك حَرَمُ اللُّغة وتثويرها وشحنها، لتشير أكثر ممَّا تقول[4].

(1) العلاق، علي جعفر. في حداثة النَّص الشِّعري (دراسة نقديّة). ص: 87.
(2) المصدر نفسه. ص:87.
(3) ينظر: الموسى، خليل. آليات القراءة في الشِّعر العربي المعاصر. ص: 155.
(4) اسماعيل، عز الدّين. «مفهوم الشّعر في كتابات الشُّعراء المعاصرين». ص: 55.