

انتلاف المختلفات وبنية الغموض في النص الشعريّ وفقاً لنظريّة الشكليّة قراءة سوسيونصيّة لقصيدة «زهرة الكيمياء» لأدونيس أنموذجاً

د. قاسم عزيزي مراد(*)

د. رجا أبو علي(**)

◆ تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٧/٣١

◆ تاريخ القبول: ٢٠٢٢/٨/٢٨

الملخص:

البنية الشعرية كونها «لغة في اللغة» تهدف إلى تجاوز الحقل الاعتياديّ وتأسيس توظيف جديد يحتضن الاختلاف، فيقوم الأديب في نصّه الفنيّ بمؤالفة المختلفات، ويجمع عنق المتناقضات لتسير في ركب دلاليّ متسق. لذا تتسم هذه البنية بميسم الغموض الذي يحاول الأديب من جرائه أن يعصف بذهن المتلقّي سعياً إلى تغيير بؤرة الرؤية إلى الأشياء ليحدث تغييراً في الأنساق المعرفيّة ويزيل النمطيّة من الحياة، ومن ثمّ يتمّ استبدال المرجعيّات بالأخرى، وتتأسس علاقات جديدة بين المختلفات. وبناءً على هذه العلاقات الجديدة يصبح النصّ بنية غامضة تنبع من تقنيات لغويّة / دلاليّة تبعث على الإدهاش والعصف الذهنيّ. هذه المقالة تسعى إلى دراسة الغموض وعلاقته بالبنية الشعريّة بالتركيز على قصيدة «زهرة الكيمياء» لإبراز فاعليّة الغموض في إزالة النمطيّة من الأنساق المعرفيّة السائدة، والعصف بذهن المتلقّي ليقوم

(*) أستاذ مساعد، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة طهران، ghasem.azizi@ut.ac.ir

(**) أستاذة مساعدة، قسم اللغة العربيّة وآدابها، جامعة العلامة الطباطبائيّ، Abualir44@gmail.com

بتحريك خاطر في عملية الفهم. فليس النصّ الأدبيّ وفقاً لهذا المنظور ترنيمةً تهدد مرجعية المتلقّي، وإمّا ثورة تقوم باستبدال مرجعيّاته المعرفيّة. لقد انطلقت المقالة لدراسة هذا الموضوع من هذا السؤال: كيف استطاع الأديب، باستثمار الغموض، وفقاً لآليات لغويّة أن يستهدف تحفيز المتلقّي ليعاود تأسيس مرجعيّاته؟ وللإجابة عن هذا السؤال سعت المقالة إلى أن تتجاوز «القراءة اللغويّة» لتكشف عن الموقف المعرفيّ، فتبنّت النظريّة الشكلية مركّباً تسير عليه لتعطي قراءة سوسيونصيّة للنص. فكانت النتيجة أنّ القصيدة تسعى إلى تأسيس بنية السفر المعرفيّ اللانهائيّ لتأسيس هويّة لا تقف عند ظاهر الأشياء، وإمّا تخرق الحجاب الخارجيّ ليكون الاتجاه نحو الداخل.

الكلمات الدليلية: النظريّة الشكلية، البنية العشريّة، السوسيونصيّة، الغموض، ائتلاف المختلفات، أدونيس، زهرة الكيمياء.

المقدّمة

تواشجت علاقة الغموض بالبنية الشعريّة في الخطاب النقديّ القديم والمعاصر، فليست بنية الغموض بمنأى عن النقد، وإمّا هي ملمح لازم للنصّ الإبداعيّ؛ وذلك لتتمّ ملاحظة المعنى، ومن جهة أخرى لتحفّز المتلقّي على عملية العصف الذهنيّ. فالغموض في النصّ الإبداعيّ ليس صفة سلبية، وإمّا هو من طبيعة هذا النصّ، أو لنقل هو خاصيّة للإبداع الفنّي، ولا يستثمر الأديب هذه الخاصيّة ليُعيّق فهم النصّ الشعريّ، وإمّا يستثمره ليعصف بذهن المتلقّي من خلال إقامة علاقات تجاوريّة بين «المختلفات» في النصّ الشعريّ؛ وبهذا يفرغ اللغة من دلالتها الاعتياديّة، ويشحنها بدلالة الإبداع الناهضة من «ائتلاف المختلفات». فالجمع بين عنق المتنافرات، وائتلاف المختلفات، قانون شعريّ في النصّ الأدونيّ، وتنهض منه الغرابة، ومن ثمّ تأتي بنية الغموض إلى واجهة الفضاء الشعريّ لتمارس فاعليّة النصّ الإبداعيّ في مجال تحفيز المتلقّي للتأمّل والتدبّر، وبناءً على هذا التصرّ فإنّ الغموض ليس عائقاً دون الفهم، وإمّا هو عائق ضدّ الابتذال والنمطيّة؛ إذ إنّه ليس عنصراً سلبياً يستوقف المتلقّي عن

التفكير، وإمّا يدفعه إلى عالم الفكر والمعرفة ليعيد تنظيم الأنساق المعرفية من خلال تقنية لغوية تتمثل في ائتلاف المختلفات. لذا، يمكن القول بأنّ النصّ الأدبيّ ليس ترنيمته تهدهد المتلقّي ليستلقي في أحضانه، وإمّا هو عصف لانتهاك مرجعيّاته اللغوية والمعرفية ليغيّر من بؤرة الرؤية إلى الأشياء، فالغموض في هذا المضمّن ناتج عن وتيرة التصعيد بين مرجعية المتلقّي، والمرجعية المؤسّسة من خلال النصّ؛ ولذلك يأتي إلى الواجهة ائتلاف المختلفات؛ إذ إنّ هذه التقنية هي ممارسة الاختراق لكلّ ما هو مألوف من المرجعيّات، وتأسيس مرجعيّات جديدة من خلال تغيير بؤرة النظر إلى الأشياء، فكانت نتيجة هذا التغيير في البؤرة المعرفية حصول الغموض في البنية الشعريّة.

وبناءً على ما أسلفنا جرى اختيار النظرية الشكلية لدراسة بنية الغموض ومدى ائتلاف المختلفات في هذه البنية؛ ومن جهة أخرى جرى اختيار هذه القصيدة ليكون الإطار النظريّ للمقالة موضوعاً للبحث في أحضان القصيدة إذ إنّ هذه القصيدة من القصائد التي درسها النقاد؛ ورّمًا يمكننا القول بأنّها من أشدّ قصائد أدونيس غموضاً.

أسئلة البحث وفرضياته وأهميته

تسعى هذه المقالة إلى دراسة بنية الغموض كونها خاصية شعريّة في النصّ الأدونيّ، ولا سيّما في قصيدة «زهرة الكيمياء» لتجيب عن السؤالين التاليين:

(أ) كيف استطاع أدونيس، باستثماره لتقنية الغموض، أن يستهدف تحفيز المتلقّي للقيام بالعصف الذهنيّ وفقًا لنظرية الشكلية؟

(ب) كيف مارست التقنيّات اللغوية فاعليّتها في اختراق المألوف من المرجعيّات وتأسيس مرجعيّات جديدة وفقًا للسوسيونيّة؟

وللإجابة عن هذين السؤالين يمكن الاستعانة بهاتين الفرضيّتين:

(أ) هناك ممارسة لغوية لإفراغ الكلمة من دلالتها الاعتيادية ثمّ شحنها بدلالة غير معتادة تتسبّب بغموض البنية وتحفيز المتلقّي للقيام بالعصف الذهنيّ.

ب) غموض البنية باستثمار ائتلاف المختلفات غير من بؤرة الرؤية إلى الأشياء، وأسس بؤرة جديدة تنتهي إلى مرجعيّات جديدة.

تكمن أهميّة هذا البحث وأهدافه في الالتفات إلى الكشف عن ممارسة النصّ الأدبيّ فاعليّة تغيير البؤرة إلى الأشياء، وتأسيس مرجعيّات جديدة وفقاً للمنظور المعرفيّ الذي يكون فيه التراث مادّة للتحوّل والتأمّل لإنجاب جديد. فالقسيمة جاءت لرفض نسق الثبات القائم على الوعي الثقافيّ للإنسان العربيّ ضمن هيمنة السائد، وتأسيس لمرجعيّة التحوّل ضمن السفر المعرفيّ. ومن جهة أخرى ساهم هذا البحث في إبراز فاعليّة النصّ الأدبيّ في التأثير على مرجعيّات المجتمع المعرفيّة.

منهج البحث

تبنت المقالة «النظريّة الشكليّة» لتكون اللغة نقطة الانطلاق في دراسة النصّ الشعريّ، وسعت في مجال التنظير إلى تسليط الضوء على ظاهرة الغموض وفقاً لهذه النظريّة. ومن جهة أخرى حاولت أن تضيف إلى هذه المدونة مقارنة فكريّة معرفيّة تتمثّل في الخطاب السرياليّ والخطاب الصوفيّ «الرياضوفيّ»، وبناء على هذا، استطاعت أن تعطي قراءة سوسيونصيّة للنصّ الشعريّ. فالسير على ركب هذه الأثافي «الشكليّة + السرياصوفيّة + السوسيونصيّة» هو المختلف الجديد في هذه المقالة التي استطاعت من جرائها أن تتجاوز القراءة إلى الموقف، واللغة إلى المعرفة. فالنصّ الشعريّ لم يكن بهذا المنظور عنصراً جماليّاً فحسب، وإنّما هو جماليّ وفي الوقت نفسه معرفيّ يمارس التغيير على الوعي الثقافيّ السائد.

خلفيّة البحث

هناك أبحاث تطرقت إلى موضوع الغموض في النصّ الشعريّ، وهناك من صبّ اهتمامه على قصيدة «زهرة الكيمياء»، ومن هذه الدراسات يمكن ذكر ما يلي:

١. كتاب «البنية اللغويّة في الشعر العربيّ المعاصر» لـ «إبراهيم السامرائيّ»، طُبع

في العام ٢٠٠٢م، لقد تناول هذا الكتاب بنية الغموض في الشعر العربيّ المعاصر، وعادى الغموض عداوة شديدة، وعدّه صفة سلبيةّ للنصّ الشعريّ حيث يكون عائقًا دون الإدراك، وتحذّث إلينا عن قصيدة «زهرة الكيمياء» وعدّها مجرد كلمات تنعدم فيها عضويّة البناء، ويرفض كلّ من الكلمات الآخر فلا يتوقّر فيها حسن البناء. ولكنّ المختلف في هذه المقالة هو أنّها سعت إلى إبراز أنّ الغموض خاصيّة إيجابية في النصّ الشعريّ، تقوم بتحفيز المتلقّي للقيام بمراجعة تأسيس مرجعيّاته انطلاقًا من العصف الذهنيّ الذي يمارسه الغموض على المتلقّي.

٢. مقالة «ملاح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس» لـ «علي الشرع»، مجلّة فصول، مج ٧، ع ١/٢، سنة ١٩٨٧: نوّه الكاتب في هذه المقالة بمقتطفات من شعر أدونيس، وحاول تفسيرها انطلاقًا من المنهج الأسطوريّ، فكانت قصيدة «زهرة الكيمياء» من ضمن هذه المقتطفات، فقام المؤلّف بدراستها دراسة أسطوريّة، فعّد النسق المعرفيّ للقصيدة، التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص، فالمقالة معين خصب لمن يريد دراسة النصّ الأدونيسيّ، ولكنّها في الوقت نفسه تعاني من عدم الاهتمام بالبنية والعلاقات اللغويّة، فكان جُلّ الاهتمام منصبًا على إسباغ فكرة الأسطورة على النصّ، ولكنّ المختلف في المقالة التي بين أيدينا هو أنّها تسعى إلى دراسة البنية اللغويّة للقصيدة ولا سيّما بنية ائتلاف المختلّفات، ومن ثمّ تجاوزها إلى الكشف عن الموقف المعرفيّ.

٣. مقالة «لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحوّلات» لـ «عبد الكريم حسن»، مجلّة فصول، مج ٨، ع ١/٢، سنة ١٩٨٦: لقد تناول الباحث في هذه المقالة دراسة القصيدة بالكامل، وانطلق من استقلاليّة الجملة داخل النصّ الشعريّ، فكانت الدراسة تختصّ بالعرض المفصّل للإعراب وعيّا من المؤلّف إلى تشييد علاقات البنية داخل النصّ الشعريّ، ومن ثمّ استبدال الكلمات بالأخرى للكشف عن أنّ الشعر «لغة في اللغة». فأصبح جُلّ الاهتمام منصبًا على دراسة إعراب القصيدة، ولم تأت الدلالة إلى الواجهة إلّا يسيرًا وفي الهامش، وبهذا لم يتجاوز هذا البحث القراءة

الإعرابية إلى الكشف عن الموقف خلافاً لما نستهدفه في هذه المقالة. فقمنا بدراسة القصيدة انطلاقاً من البنية اللغوية وفقاً للنظرية الشكلية، فلم تكن الدراسة قراءة لغوية حسية، وإنما تجاوزتها إلى قراءة معرفية ضمن نظرية «السوسيونصية».

٤. أطروحة «التجريد في النصّ الإبداعيّ عند أدونيس» لـ «جويني عسال»، جامعة العربيّ بن مهدي، الجزائر، سنة ٢٠١٤: نوّه الباحث في هذه الأطروحة في الفصل الرابع منها ضمن عنوان «ثورة الكتابة: من التجريب إلى التجريد» مشيراً إلى أنّ الغموض هو القائم على كتاب «التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، وتحدّث إلينا عن قصيدة «زهرة الكيمياء»، وعدّ لغتها لغة شعرية تتجاوز المألوف، ولكنه لم يُحلنا إلى نماذج من هذه الشعرية، ولم يُعطينا أمثلة لها، وإنما كان الحديث حديثاً كلياً يمكن إلقاءه على كلّ نصّ أدبيّ. فهو قال بغموض القصيدة وشعرية لغتها غير أنه لم يُشير إلى هذه الشعرية في النصّ فأصبحت الدلالة في القصيدة غير متمركزة ومتعاقبة تعليقياً مكثفاً. ولكنّ هذه المقالة سلّطت الضوء على بنيات النصّ، ووضعت اليد على مكنم الشعرية في الوحدات اللغوية للنصّ في عرض شامل وكامل، ومن ثمّ سعت إلى إبراز فاعليتها في الكشف عن شعرية الفكر في النسق المعرفي للقصيدة.

وهناك بحوث كثيرة تطرقت إلى ظاهرة الغموض في النصّ الشعريّ يمكن الاستعانة بها في فهم الظاهرة، ولكننا لم نذكرها لأنّها لا ترتبط بهذه المقالة ارتباطاً وثيقاً، ومن هذه البحوث يمكن الإشارة إلى:

- «ظاهرة الغموض في الشعر العربيّ المعاصر» لـ «أمال دهنون»، مجلة كئيّة الآداب، جامعة محمّد خيضر، الجزائر، ع ١٢.

- «ظاهرة الغموض في الشعر العربيّ الحديث» لـ «محمّد عبدالواحد حجازي»، طُبِعَ في العام ٢٠٠١م، دار الوفاء، الإسكندرية.

- «الغموض في الشعر العربيّ» لـ «مسعد بن عيد العطوي»، طُبِعَ في العام ١٤٢٠هـ مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض.

المختلف في البحث الحاضر هو أنّه ركّز على فاعلية الغموض في تحفيز المتلقّي

لمراجعة مرجعيّاته المعرفيّة، ومن ثمّ حاول قدر المستطاع مقارنة البنية اللغويّة بالنسق المعرفي، فأصبحت البنية النصيّة آليّة للكشف عن الدلالة الشعريّة. فلم تكن ظاهرة الغموض بمنأى عن البنيات اللغويّة، وإمّا كان الغموض نابغاً من ائتلاف المختلفات ضمن الوحدات اللغويّة.

بنية الغموض وفقاً للنظرية الشكلية

الغموض مقولة إشكاليّة في الخطاب النقديّ القديم والمعاصر، وقد تمخّض عنها مقولات عدّة نحو: مماثلة المعنى، تأبّي المعنى، وغير ذلك من المصطلحات حيث لا مجال هنا لدراسة هذه المصطلحات، ولكننا نستطيع أن نستثمرها للإفادة منها في ما يتعلّق بالمقصود.

وهما أنّ البحث يسير على ركب النظرية الشكلية فالأجدر بنا أن نستهلّ دراستنا عن بنية الغموض وفقاً لهذه النظرية التي لم تكن بمنأى عن هذا الأمر؛ فقد ألجّ أصحابها على أهميّة هذه البنية، وما تؤدّيه من دور في عمليّة العصف الذهنيّ للمتلقّي. والنظرية «تشدد على بنية الغموض الحتميّ للقول الشعريّ» (المناصرة، ٢٠٠٦م: ٢٩٤)، ومن جهة أخرى صعد «جاكسون» من وتيرة هذه البنية في النصّ الإبداعيّ حيث سلك مسلك «إمبسون» قائلاً: «إنّ مكائد الغموض توجد في جذور الشعر نفسها» (جاكسون، ١٩٨٨م: ٥١)، واعترف بأنّ «الغموض خاصيّة داخلية ولا تستغني عنها كلّ رسالة تركّز على ذاتها، وباختصار، فإنّه ملمح لازم للشعر» (جاكسون، ١٩٨٨م: ٥١)، فمن هذا المنطلق يصبح الغموض مؤشراً لغويّاً/ دلاليّاً في النصّ الإبداعيّ، ولكنّ الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، أي الإشادة بمبدأ الغموض، وإمّا ذهب الخطاب النقديّ في التراث الإسلاميّ ضمن المنظور الشكليّ إلى أكثر ممّا ذهبت إليه المدرسة الشكلية في العصر الحديث، بل عالج المسألة بشكل أدقّ وأعمق، فمن القدماء «ابن الأثير» الذي ذهب إلى القول بأنّ أخطر نصّ «ما عمّص فلم يُعطك عَرَضُهُ إلاّ بعد مماثلة منه» (ابن الأثير، ١٩٩٨م: ٣٥٦)، كما أنّ «عبد القاهر الجرجانيّ» قد عمّق

الفكرة عندما فرّق بين مباطلة المعنى والتعقيد والتعمية، فقال بأنّ الأوّل «متحدّثاً عن التمثيل الغامض» يكون «كالجواهر في الصدف لا يبرز لك إلّا أن تشقّه عنه، وكالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه» (الجرجانيّ، ١٩٩١م: ١٤١)، فهو يعتقد بأنّ بنية الغموض تؤشّر إلى أنّ النصّ الإبداعيّ ليس بنية واضحة يتمّ تلقّيها من دون كشف وانبعثت من المتلقّي في طلب المعنى، وإمّا النصّ بنية غامضة لا بدّ من طلب المعاني المعبّأة فيها بالفكرة وتحريك الخاطر وشقّ الأنفس. ومن جهة أخرى، ذهب إلى التفريق بينها وبين التعقيد، معترفاً بأنّ التعقيد يُحوّجك إلى الفكر فلا يثمرك إلّا سوء الدلالة حيث قال: «إذا كنت معه «طلب المعنى» كالغائص في البحر، يحتمل المشقّة العظيمة، ويخاطر بالروح، ثمّ يُخْرِجُ الخَرَزَ ... أو كالذي لا يؤيسك من خيره في أوّل الأمر فتستريح إلى اليأس، ولكنّه يُطْمَعُك وَيَسْحَبُ على المواعيد الكاذبة، حتى إذا طال العناء وكثر الجهد، تكشّف عن غير طائل، وحصلت منه على ندمٍ لتتعبك في غير حاصل» (الجرجانيّ، ١٩٩١م، ١٤٢ و ١٤٣)، وبناءً على هذا، نلاحظ أنّه أرجع الفرق بين الغموض والتعقيد إلى أنّ الأوّل يحتاج إلى الفكرة فيماطل عليك المعنى، فإذا تكشف من بعد ذلك عن نفسه تجلّى فيه حسن الدلالة كالجواهر في الصدف، وأمّا التعقيد فهو يماطل عليك المعنى بالتعب والفكر الزائد، ومن ثمّ يكشف عن نفسه لك بسوء الدلالة. ومن هذه الفكرة انطلق «عز الدين إسماعيل» عندما فرّق بين «الغموض» و«الإبهام» حيث صنّف الأوّل من ضمن الصفات الإيجابية للنصّ الشعريّ والثاني من الصفات السلبية (عزّ الدين إسماعيل، ١٩٦٧م: ١٨٩)، فيستشف ممّا سبق بأنّ الغموض ليس فقط من مقولات الخطاب النقديّ في العصر الحديث، وإمّا تطرّق التراث إلى دراسة هذه المقولة بشكل أعمق وأدقّ، وليس المجال هنا كافياً لندرس الأمر أكثر من ذلك، ولكنّه قد يمكن لدارس آخر أن يلجّه في بحثه ليعمّق الفكرة عمقاً كافياً.

فالغموض ليس صفة سلبية، وإمّا هو من طبيعة النصّ الإبداعيّ، وخاصية في طبيعة التفكير الشعريّ وأشدّ ارتباطاً بجوهره (عزّ الدين إسماعيل، ١٩٦٧م: ١٨٨-١٩٠)، ولكنّ الأمر لا يقف في هذا الحدّ، بل إنّ هناك من عاى فكرة الغموض عداوةً

شديدة، فاعتقد بأن الغموض عائق دون الفهم الشعريّ قائلاً عن الشعر الحديث: «أنت في كثير من نماذجهم لا تهتدي إلى معنى واضح، ولا تقف فيها على شيء من حسن البناء» (السامرائي، ٢٠٠٢م: ٣١)، وفي ضوء ذلك، يعتقد «إبراهيم السامرائي» بأن القصيدة المعاصرة تعاني من الانشطار البنائيّ من أجل بنية الغموض المهيمنة على البناء الكليّ قائلاً: لا يدرك «أي القارئ» غرض الشاعر في قصيدته أو مقطوعته النثرية. والقارئ ممتحنٌ في هذا، لا يستطيع أن يلمح شيئاً من غرض، فقد يكون الشطر مشيراً إلى معنى، ولكنّ جملة الأشرطة لا تشير قطّ إلى غرض» (السامرائي، ٢٠٠٢م: ٣١)، وتالياً يكون النصّ في رأيه بنية منشطرة من دون أيّ دلالة مقصودة.

وليكون الأمر أكثر نضجاً، لا بدّ من النظر إلى ما يؤدّيه التخریب/الغرابية من دور ظاهر في إبراز بنية الغموض في النصّ الإبداعيّ، فيصبح الغموض نابغاً من الغرابية التي تنشأ من ائتلاف المختلفات عبر العلاقات التجاورية في النصّ الشعريّ لترفع اللغة من حقلها الاعتياديّ الجماعيّ إلى حقلها الخاصّ الإبداعيّ من أجل تأثير التوظيف اللغويّ وفاعليّته، ومن ثمّ حاجته إلى التدبّر والتأويل، وإعادة الفكر مرّة بعد المرّة. ومن هذا المنطلق، يصبح الغموض ضدّ الابتذال والسذاجة، وعنصرًا أساسيًا من عناصر الشعريّة التي تنهض من ائتلاف المختلفات فتبعث إلى الإدهاش والإعجاب. وكلّ ذلك -لو أردنا أن نضعه في سياق كليّ - نابع من الاعتقاد بأنّ العادة تमित الوعي الإدراكيّ للكلمات والمفردات، والتالي يصبح النصّ الشعريّ معاديًا للعلاقة الاعتيادية بين الكلمات والدلالات. ذلك ممّا حدا بالخطاب السرياصوفيّ إلى القول بأنّ البنية اللغوية عبر هذا الخطاب «بنية تنبذ المألوف والمعتاد لترسم شبكة من العلاقات المتداخلة والمتشابكة والمتقابلة والمتعارضة لتقترب من المفارقة التي تؤسّس لخطاب جماليّ قائم على التشكيل في إطار طرائق التعبير المماثلة والمفارقة» (تحرّيشي، لاتا: ١٣٨)، ومن جهة ثانية، حدا بالنظرية الشكلية إلى القول بأنّ الفاعلية الرئيسة للنصّ الإبداعيّ تكمن في أن تعيد هيكلية وعي المتلقّي الإدراكيّ (ناظميان، ١٣٩٣ش: ٥)، ومن هذا المنطلق، ذهب أصحابها إلى الاهتمام بمفاهيم «الخرق» و«الاختلاف» أي الانحراف عن المعايير

الاعتيادية (المناصرة، ٢٠٠٦م: ٣٠٣)، ومن جهة ثالثة، اعترفت نظرية السوسيونصية بأنّ النصّ هو علاقة جدلية بين المتوقّع الذي يتمثّل في الواقع «أي الخارج النصّي» وبين اللامتوقّع الذي يتمثّل في التأسيس النصّي، أي علاقة جدلية مفارقة بين الداخل والخارج، ومن هذا المسلك انطلق «زيمّا» عندما اعتقد بأنّ «النصّ على الرغم من كونه ملتقى نصوص أيديولوجية متعارضة، يتّخذ موقفًا معارضًا أو غير معارض للإيديولوجيات التي تكوّن بنيته التناصية نفسها» (الحمداي، ١٩٩٠م: ٨٧)، ومن هذا المنطلق فقد يجوز القول بأنّ الغموض ليس صفة سلبية تستوقف المتلقّي عن التفكير، وإمّا صفة نابغة من تقنيات لغوية/دلالية تبعث إلى الإدهاش والعصف الذهني:

انتلاف المختلف - الغموض: الإدهاش والغرابة

إفراغ الكلمة من حقلها الاعتياديّ - الغموض «العصف الذهنيّ للكشف عن المفردة في السياق»: تأسيس دلاليّ جديد.

ومما سبق، لا بدّ من القول بأنّ الغموض ليس يُقصد بحدّ ذاته، وإمّا يُقصد لأجل هدف آخر قد يكون ذلك هو الإدهاش والغرابة أو التأسيس الدلاليّ الجديد، ومن جهة أخرى، فإنّ الغموض ليس خاصية مرتبطة بالتقنيات اللغوية وحدها، بل هناك شبكة علائقية بين «الرسالة» و«المرسل» و«المتلقّي» حيث إنّ «غموض» الرسالة ينبع من فعالية المرسل الخاصة تجاه القيم المألوفة فيتعالى تعليق الدلالة النصية ثمّ يصبح «المتلقّي» أو «المرسل إليه» غامضًا كذلك؛ ولذلك نلاحظ أنّ النظرية الشكلية لا تأبه بغموض «الرسالة» وحدها فحسب، وإمّا تتجاوز غموض الشعرية إلى غيرها؛ حيث نلاحظ أنّ «ياكوبسن» يواصل هذه الفكرة في كتابه «قضايا الشعرية» قائلاً: «ليست الرسالة نفسها هي التي تصبح وحدها غامضة، وإمّا يصبح المرسل والمتلقّي غامضين أيضًا» (جاكسون، ١٩٨٨م: ٥١)، ومن هذا القول، قد يُستشف بأنّ اهتمام الشكلية لم يكن بالرسالة الشعرية كما ذهب إليه البعض، وإمّا التوجّه الشكليّ يكمن في هيمنة الشعرية من دون إلغاء الوظائف الأخرى.

القصيدة في عيون النقاد

نلاحظ أنّ النصّ الأدونيّ ليس غامضاً في حدّ ذاته فحسب، بل إنّهُ يجعل المتلقّي غامضاً كذلك، ويلزمه عصفاً ذهنياً ليستطيع كشف الدلالة الشعريّة، ومن هذا المنطلق يُدخل المتلقّي في أسئلة إشكاليّة ينتهك بها مرجعيّة المتلقّي فيقيم علاقة مفارقة جدليّة بلا انقطاع (جاكسون، ١٩٨٨م: ١٩) بين أفق النصّ وأفق المتلقّي ليستطيع تأسيس نسق معرفي جديد يتعارض مع بنية النصّ التناصيّة كما ذهبت إليه «السوسيونصيّة» (الحمدانيّ، ١٩٩٠م: ٨٧)، وفي هذا المنظور يشكّل النسق المعرفي القائم على الفكر العربيّ بنية النصّ الأدونيّ التناصيّة، ولكنّ ذلك لا يعني إلغاء استقلاليّة النصّ الإبداعيّ أو إثبات انعكاسيته، بل إنّ النصّ لا ينطلق من الفراغ لإثبات مرجعيّاته، بل بإقامة المفارقة بين الأفقيّن، ومن هذه المفارقة ينشأ الغموض المهيمن على النصّ الأدونيّ:

زهرة الكيمياء

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد

بين أشجارها الخفيّة

في الرماد الأساطيرُ والماسُ والجرّة الذهبيّة

ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد

ينبغي أن أسافر، أن أستريح

تحت قوس الشفاه اليتيمة

في الشفاه اليتيمة، في ظلّها الجريح

زهرة الكيمياء القديمة

القصيدة مستلّة من ديوان «كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، وقبل أن نبدأ بدراسة القصيدة وفقاً للمنظور الذي أسلفنا القول فيه قبل قليل، فالأجدر بنا أن نسترجع البصر في خلفيّة البحث لندرسها درساً كاملاً يفني بالمقصود، ولنلاحظ كيف درس بعض النقاد هذه القصيدة ومنهم «إبراهيم السامرائي» حيث انطلق من

آرائه حول إشكالية الغموض القائمة على الخطاب الشعري المعاصر فطرح عدّة أسئلة تعليقيًا على القصيدة كونها بنية غامضة لا يمكن فك شفراتها الدلالية فقال:

«أقول متسائلًا: هل من يدلني على طريق أصل فيه إلى إدراك هذه الكلمات التي بدت لي كأنها ضلّت الطريق إلى حقائقها؟ فما المراد من هذه الزهرة الكيماوية؟ وأين تكون؟ في سفر المؤلف؟ في العدم أي جنة الرماد؟ وكأن الرماد ليس العدم، بل هو الخواتيم والماس والجرّة الذهبية. كيف تكون هذه الأجزاء التي يأبى أحدها الآخر مجموعةً في الرماد؟ وكان على المؤلف أن يدلّ على الجرّة التي لا يعرفها جمهوره قرّائه» (السامرائي، ٢٠٠٢م: ١٩٠).

ومنهم «علي الشرع» في مقالته المعنونة بـ «ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس» حيث قال تعليقيًا على القصيدة: «هذا المقطع يجسّد فكرة المغامرة أو التضحية من أجل الإنقاذ أو الخلاص، وقد آلف أدونيس فيه بين شخصيّة فينيق الذي كان، كما تقول الأسطورة، يبحر في عالم النار «أن أسافر في جنة الرماد»، وشخصيّة أورفيوس الذي أبحر مع المغامرين للبحث عن الكنز «الجرّة الذهبية» التي عدّت رمزًا للتطلّع إلى الأهداف السامية وتحقيقها» (الشرع، ١٩٨٧م: ١٠٩).

ومنهم «عبد الكريم حسن» في مقالته المعنونة بـ «لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحوّلات»، فقد اعتمد في دراسة القصيدة على طريقة «التعليب» المبدعة التي اعتمدها «هوكيت» العالم اللغويّ الأمريكي، فكان جلّ اهتمامه في دراسة القصيدة منصبًا على الإعراب، انطلاقًا من استقلالية الجملة داخل المقطع الشعريّ، وعرض إعراب القصيدة بشكل مفصّل وعيًّا منه إلى تشييد بنیان علاقات البنية داخل النصّ. وعلى هامش المقال حدّثنا عن الدلالة الشعريّة للقصيدة حيث يمكن القول بأنّ جلّ عمله لغويّ حسيّ من دون التركيز على الدلالة، ولكن على الرغم من ذلك لم يكن عمله بعيدًا من دراسة الدلالة، فقال في نهاية المقال: «فلكي تنحصر لغة الثبات والجمود لا بدّ من التخلّي عن المفاهيم البالية، واعتناق مفهوم التحوّلات الذي تشهد الحياة على أنّه سنّة الحياة» (عبد الكريم، ١٩٨٩: ٢٨)، فأصبح

رفض الثبات مركزية الدلالة، ولكن الدراسة لا تزال تعاني من تعليق الدلالة حيث إنها اهتمت بدراسة القصيدة إعرابياً أكثر من دراستها دلاليًا، فلم تكن الدلالة إلا من خلال إعادة كتابة القصيدة عبر استبدال الكلمات بأخرى.

والآخر هو «جويني عسال» الذي يقول في دراسته للقصيدة: «في قصيدة زهرة الكيمياء يصبح الكلام نوعاً من الكلام، حيث لا يقول إلا كلاماً قائماً بذاته، محيلاً على وقائع ذهنية منطقية، فتعلو شعرية اللغة وتتخطى الذاتية والغنائية لتصبح قريبة من الوعي الرياضي أو هندسة الأشغال الصورية، ليؤكد حينها على علاقة العقل بالفكر في كل عمليات الإبداع الإنساني، ففي قوة اللغة يكون العقل وحده مقياساً على وجودها الإنساني» (عسال، ٢٠١٣، ١٨٩)، ثم يواصل آراءه في مجال الإسناد القائم بين «الزهرة» و«الكيمياء» قائلاً: «هنا تكون العلاقة بين الدال والمدلول عارية من الربط المنطقي لا توحى إلا بنوع من التصور الذهني، حيث نعطي حقيقة أو معنى ما للكلمة داخل نظام لغوي معين» (عسال، ٢٠١٣م: ١٩٠). وهذا عدد غير قليل من النماذج في دراسة النص الشعري حيث نلاحظ أن «إبراهيم السامرائي» يطرح عدة أسئلة على القصيدة مناقضاً بذلك دلالات القصيدة ليثبت الانشطار الداخلي لبنية القصيدة وصياغتها. فكأنه يطلب من النص الشعري أن يحيل على دلالة توجد في الواقع؛ ولذلك يتساءل: ما المراد من الزهرة الكيمياوية؟ ومن جهة أخرى يرفض تقنية «ائتلاف المختلفات» متسائلاً: كيف تكون هذه الأجزاء التي يأبى أحدها الآخر مجموعة في الرماد؟ فكأنه يريد من اللغة في النص الشعري أن تكون واصفة، وأن تكون اعتيادية مألوفة حيث لا تنافر بين المفردات في سياقها المعجمي. ولكن ذلك ما لا تعترف به هذه الدراسة انطلاقاً من النظرية الشكلية التي يقول رائدها نقلاً عن «سابينا» في مفتح كتابه: «ما الشعر؟ قلت: إن الانسجام يتولد من التباينات، والعالم كله يتكون من عناصر متعارضة و... قاطعني «ماشاء»: الشعر، الشعر الحق يحرك العالم بطريقة أشد جوهرية ومفاجئة بقدر ما تكون التباينات منقّرة حيث يبرز تناسب خفي» (ياكسون، ١٩٨٨م: ٩)، ومن هذا المنطلق فليس هناك أي

داعٍ ليسأل «إبراهيم السامرائي» عن كون الأجزاء في قصيدة «زهرة الكيمياء» يأبى أحدها الآخر. فكأن ذلك نظرة نموذجية واصفة إلى النص الشعري، ترى أن الأدب يكون مجرد بديل عن الشيء المسمّى في الواقع، غير أن النص الإبداعي لا يكسب دلالاته من الواقع «خلافًا لنظريّة الانعكاس في علم الاجتماع»، وإنما يكسب دلالاته من السياق ومن القوانين التوليدية التي تسمح للمبدع أن يحوّل اللغة إلى سديم يعيد تشكيله (اليوسفي، ١٩٩٦م: ٣٢)، وذلك عبر القوانين الشعرية، ومن هذا المنطلق فإنّ تركيب «زهرة الكيمياء» ليس شيئًا يأخذ تسميته من الواقع، بل إنّه توليد أو تأسيس جديد وفقًا للقوانين الشعرية، وستحدّث عن دلالاته بعد مناقشة آراء النقاد المطروحة.

ومن جهة ثانية، نلاحظ أنّ «علي الشرع» حاول في مقاله أن يركّز على النواحي المضمونيّة للنصّ الشعريّ انطلاقًا من إسباغ مفاهيم الأسطورة عليه، ولم يشغل على النصّ بحثًا عن البنية الداخليّة التي تنظّم أجزاء القصيدة. ولفت الانتباه إلى أنّ «أدونيس» حاول إخراج أسطورة «أورفيوس» إخراجًا خاصًّا ليمزج ملامحها مع ملامح أسطورة أخرى «أي الفينيق»، أو لنقل بالأحرى، إنّ «الشرع» ركّز على تألّف الأورفيوس وشخصيّة «أدونيس» واندماجهما في قصيدة «زهرة الكيمياء» (الشرع، ١٩٨٧م: ١٠٩) من دون أي تركيز على البنية النصيّة. ولكنّ الأمر لا يقف عند هذا الحدّ، وإنما يحاول هو أن يحدّد البنية النصيّة للقصيدة في دراسة أخرى مسّماة بـ «بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس» فرأى أنّ القصيدة تتمحور على محور التكرار حيث تأتلف هي من جزئين: الجزء الأوّل يبدأ من مستهلّ النصّ حتى «الجزء الذهبية»، والجزء الثاني يشتمل على باقي القصيدة. وأكّد على أنّ الجزء الثاني هو بنية تكراريّة للجزء الأوّل، وفي رأيه، إنّ النصّ يستبطن الدلالة إلى استشارة توقّع المتلقّي بالإعلان عن رغبته في السفر ثمّ إشباع هذا التوقّع (الشرع، ١٩٨٧م: ٦٤ و٦٥). ومن جهة ثانية حاول تحديد دلالة «زهرة الكيمياء» قائلاً: «ولا يخفى هنا أنّ الإشارة إلى زهرة الكيمياء القديمة تتضمّن دلالة الكنز والجواهر، وذلك باعتبار هذه المواد حلم الكيمياء القديمة في محاولتها لتحويل المواد الخسيسة إلى مواد ثمينة»

(الشرع، ١٩٨٧م: ٦٥)، غير أن هذه المقالة لن تعترف بهذه الدلالة وستأخذ منحى آخر في تحديد دلالة «زهرة الكيمياء» التي تشكل محوراً مهيمناً في دراسة القصيدة. وأما من جهة ثالثة، فقد نظر «عسال» إلى القصيدة بشكل عامّ وتحدّث إلينا بلغة لا يمكن للقارئ أن يقتنص منها شيئاً يغني من جوع، فهو ركز على شعريّة اللغة للقصيدة من دون أن يحيلنا إلى نماذج من هذه الشعريّة إلا ما ذهب إليه من الإسناد في تركيب «زهرة الكيمياء» كونه قائماً على تصوّر الذهنيّ وِعارٍ من الربط المنطقيّ. ولكنّ دلالة القصيدة بقيت معلّقة تعليقاً مكثّفاً.

القصيدة قراءة شكلية معرفية

وبعد محاولة الكشف عن آراء بعض النقاد حول القصيدة، سندرس هذه القصيدة وفقاً للمنظور التنظيريّ الناهض من أثافيّ البحث، وسنحاول قراءة القصيدة قراءة سوسيونصية انطلاقاً من النصّ نفسه بالتركيز على آليات شكلية من دون إسباغ المفاهيم الأسطورية على القصيدة كما فعل «علي الشرع» في مقالته. وليس القصد من هذا أن الدلالة التي ذهب إليها «الشرع» في مقالته، صحيحة أو خاطئة، وإمّا القصد هو دحض فكرة أن كشف الدلالة لم يكن من منطلقه الصحيح وهو اللغة.

الربط التعالقيّ بين عتبة الديوان والقصائد:

وفي هذا المجال الأجدر بنا أن ننظر إلى الربط التعالقيّ بين عتبة عنوان الديوان، وعتبة القصيدة في الإطار الكليّ. وإنّ ما يهمننا في هذا المجال ليس دراسة العتبة كونها عنصراً منفصلاً عن النصّ، وإمّا هي جزء لا يتجزأ من النصّ فلا بدّ من أن تكون هنالك علاقة بين العتبة والقصيدة إذا كان النصّ إبداعياً.

فإنّ عتبة الديوان تمثّل محوراً للخوض في القصائد الموجودة فيه، ومن هذا المنطلق فإنّ مفردتيّ «التحوّلات» و«الهجرة» تحيلان إلى البحث والاستقرار كما توحى بذلك دلالة المفردات. لذا تمّ توظيف تقنيّة العطف بين «التحوّلات» و«الهجرة» للكشف

عن التعالق الدلاليّ بينهما ضمن الخطاب الصوفيّ؛ إذ إنّ الخطاب الصوفيّ سفر لانهائيّ يهيمن عليه التحوّل والتجدّد، ومن هذا المنطلق، جاءت عتبات أكثر قصائد الديوان ضمن هذا النسق حيث إنّ هناك قوّة مهيمنة تسيطر على النصّ وتؤشّر إلى النسق التحوّليّ. ولمزيدٍ من التوضيح فلنأت بعناوين القصائد التي تكون مؤشّرة على ذلك:

ألف: «شجرة النهار والليل، شجرة الشوق، شجرة الحنايا، شجرة النار، شجرة الصباح، شجر الأهداب، شجرة الكآبة، فصل الأشجار» ينطوي هذا الفصل على عشر قصائد قصيرة تحمل كلّها عنوان «شجرة».

ب: «زهرة الكيمياء، إقليم البراعم، فصل الربيع».

فلو نظرنا إلى هذه العناوين مرّة أخرى سنلاحظ أنّ هناك ارتباطاً وثيقاً بين العناوين، فالمجموعة الأولى يحمل كلّ منها مفردة «شجرة»، والمجموعة الثانية ترتبط مفرداتها المتمثّلة في «زهرة، البراعم، الربيع» ارتباطاً ضمناً بـ «الشجرة»، فكأنّ عتبات القصائد تدخل ضمن حقل دلاليّ معيّن قد يمكننا أن نسمّيه «حقل النبات أو الشجرة»، ومن أهمّ سمات الشجرة هو التجدّد والتنمية، وذلك يتّسم دلاليّاً مع مفردة «التحوّلات» الموجودة في عتبة الديوان. ولذلك ذهب «بشير تاويريت» في كتابه «آليات الشعريّة الحدائيّة عند أدونيس» إلى هذا الرأي حيث اعترف بأنّ عنصر التحوّل هو خيط يشدّ بعض النصّ إلى بعض ويبني تماسكاً بين الأجزاء والمكوّنات (تاويريت، ٢٠٠٩م: ١٧٥)، ومن جهة أخرى فإنّ ذلك انطلاق من الخطاب السرياصوفيّ الذي يرى أنّ الصورة الشعريّة حيّة متغيّرة ونابضة بالحركة (بوزيان، ٢٠١٣م: ٩٣)، ومن هذا المنطلق، فكأنّ ديوان «كتاب التحوّلات والهجرة في أقاليم النهار والليل» يتمتّع بهيمنة حقل دلاليّ معيّن وهو التحوّل والحركة، وذلك انطلاقاً من مركزيّة هذا الحقل المتمثّل في مفردة «الشجرة» وما يتعلّق بها من الزهرة والربيع والبراعم. وفي هذا المجال نلاحظ أنّ عناوين القصائد تأتلف من التركيب الإضافي «شجرة + مضاف إليه (دلالات مختلفة للمضاف إليه)»، وليس ذلك اعتباطياً، بل إنّ هناك انطلاقاً سرياصوفياً يريد الأديب من خلال توظيفه اللغويّ أن يكشف عنه، وهو تأسيس لغويّ دلاليّ لخطاب «النفري» المعرفي في «كتاب

المواقف» ضمن «موقف التذكرة» حيث قال: «لكل شيء شجرة» (النفري، لاتا: ٢٨)، وقد يكون القصد من الشجرة هو أن لكل شيء وجود متحرك ومتحول؛ إذ إن الشجرة تتحول وتنمو، فالحركية هي الأساس المعرفي لهذه القصائد، وهي السلم الذي حاول أدونيس أن يصعده في كثير من قصائده ليكون الثابت مرفوضاً والمتحول تأسيساً.

فالشجرة لا تكتسب معناها من السياق المعجمي، وإنما تحيل إلى دلالة مكتسبة من السياق النصي إما انطلاقاً من تعالقه بالنص الكلي وإما انطلاقاً من القصيدة نفسها «ستتجلى علاقة العنوان بالقصيدة عن قريب». وذلك يتسق مع مقولة الانزياح في دلالة الكلمة عن معناها المعجمي؛ لأنه «إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد، هو المعنى المعجمي، وإذا لم تأت لغة ثانية لبلبله وفك يقينيات القول، فإنه لن يكون هناك أدب» (بارت، ١٩٨٥م: ٥٦)، ومن جهة أخرى، فإن توظيف «الكيمياء» لم يأت من فراغ، بل إنه توظيف مقصود متعالق بـ «المضاف»، فالكيمياء هو أساس التحول، والأديب أتى بهذه المفردة ليدعم بها فكرة التحول القائمة على النص.

بنية الأساليب في القصيدة:

من هذا المنطلق «أي تأسيس المتحول ورفض الثابت»، نلاحظ أن القصيدة تم تأسيس بنيتها النصية على أساس التحول والحركة؛ إذ إن «الشعر يتأسس نتيجة لعملية بناء بالكلام وفي الكلام» (اليوسفي، ١٩٩٦م: ٢٩)، ولذا فلا بد أن تكون بنية النص قائمة على التحول. ومن هذا المنطلق، يُشاهد أن القصيدة تتمتع بفعالية التشديد على التكرار للبنية التالية ثلاث مرّات: ينبغي أن أسافر...

فإن تكرار هذه البنية في النص يشكل جسراً يجمع بين المكونات النصية في نسيج فني متماسك البناء، فيُشاهد أن «السفر» شكّل مركزية النص وبؤرة الدلالة، ومن جهة أخرى، فإن «السفر» ليس المقصود منه هو الانتقال المكاني فحسب كما ترسّخت دلالاته في السياق المعجمي، وإنما «السفر» هنا هو التحول والاكتشاف لتشكيل نسق معرفي يهيمن عليه التجدد والحركية، وذلك انطلاقاً من الخطاب السرياصوفي الذي يعترف ضمنه «ابن

عربي» بأنَّ «العلوم إلى غير نهاية» (ابن عربي، لاتا: ٤٧٤)، فإنَّ توظيف «أسافر» فعلاً، وإن هو في تأويل الاسم، ولكنّه باعتبار دلالته على الزمن (السامرائي، ٢٠٠٠م: ١٤٧)، يستبطن التجدّد والتغيير، وذلك يتّسق دليلاً مع النسق التحوّليّ القائم على القصيدة. ومن جهة أخرى، قال الشاعر: «ينبغي أن أسافر» ولم يقل: «ينبغي لي السفر»، والفرق شاسع بينهما من حيث دلالته على المقصود؛ إذ إنّ البنية الأولى - كما أسلفنا في القول - تستبطن الدلالة على التجدّد والتغيير لمقولة السفر، غير أنّ الثانية لا تدلّ على ذلك؛ إذ إنّ مقولة السفر فيها لم تقترب من البنية الفعلية. ومن جهة ثانية، فإنَّ الأولى تماطل المعنى على المتلقّي، فكأنّه يحتاج في عملية الفهم أن يجهد نفسه كثيراً بالنسبة إلى الثانية؛ وذلك لأنّ فهم الدلالة في الأولى يتوقّف على تأويل البنية إلى المصدر، وذلك يمثّل ملاحظة لكشف الدلالة من جهة، ومن جهة أخرى، يزيد العصف الذهنيّ في أثناء عمليّة الفهم. فكأنّ البنية الأولى تستوقف المتلقّي أكثر من الثانية، وتؤخّر عنه متعة الإحساس بالمعنى، وهذا أمرٌ مقبول في النظرية الشكلية، بل إنّه محمودٌ، ولذلك ذهب «إشكولوفسكي» إلى القول بأنَّ شعريّة اللغة في النصّ الإبداعيّ تتوقّف على ملاحظة الوعي الإدراكيّ حيث يصل الأمر إلى أشدّه (تودوروف، ١٣٩٢ش: ١٠٢)، ونظراً إلى ذلك فإنَّ استيقاف المتلقّي في أثناء ممارسته لكشف الدلالة الشعريّة، يُعدُّ أمراً في غاية الأهميّة؛ إذ إنّ النصّ الشعريّ بحسب قول الجرجانيّ «كالعزير المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه» (الجرجانيّ، ١٩٩١م: ١٤١)، ومن هذا المنطلق، قد يجوز لنا القول بأنَّ البنية الأولى تماطل المعنى أكثر من الثانية. ومن منطلق آخر، فإنَّ السفر الذي يُعدُّ القوّة المهيمنة للقصيدة، يشكل نسقاً تحويلياً للمعرفة، والأديب يشدّد على هذه الفعاليّة الحركيّة عندما يوظّف «ينبغي»؛ إذ إنّ في هذه البنية ما يستبطن الدلالة على تشديد الأمر والطلب، ومن ثمّ القبول لإنجاز ذلك الأمر، وذلك نظراً لما تدلّ عليه البنية الصرفيّة للمفردة كونها مطاوعة لفعل آخر؛ ولذلك نلاحظ أنّ «الزجاج» قال: «انبغى لفلان أن يفعل، أي صلح له أن يفعل كذا، وكأنّه قال طلب فعل كذا فانطَلَبَ له أي طَاوَعَهُ، ولكنهم اجتزوا بقولهم

انبغى» (الزبيدي، ١٤١٤هـ - ٢٠٥)، ومن هذه الرؤية كأنَّ السفرَ بغيَّةَ الشاعر وهو يلبي هذه الدعوة، وفي ذلك ما يشير إلى أنَّ التحوُّل هو الغاية القصوى فيؤكِّد النصُّ عليه ملحقًا مصرًّا.

فالخطاب يتجلَّى في كون النسق المعرفيِّ تحوليًّا لانتهائيًّا، رافضًا الاستقرار والثبات، فكأنَّ الأديب يريد إثبات أنَّ لكلِّ شيءٍ شجرًا ينمو ويتحرَّك، فكيف للإنسان أن يعبد ما عبده السابقون. وإمَّا عليه أن يلبي دعوة التحوُّل والتجدُّد. ويمكن القول إنَّ السَّفَر هنا هو سَفَر معرفيِّ ناهض من التجربة الصوفيَّة؛ إذ إنَّ الرحلة والسفر هاجس من هواجس الخطاب السرياصوفيِّ، والمقصود بالرحلة هنا هو «عدم الاستقرار، و«الحيرة» الصوفيَّة ولانتهائيَّة المعرفة، وليس الرحلة بمعناها الجغرافيِّ» (زيَّاني، لاتا: ١٤٢ و ١٤٣) كما أسلفنا القول في ذلك. ومن جهة أخرى صعد من وتيرة هذا السفر اللانهائيِّ ورفض الاستقرارَ عندما استثمر تقنيَّة الإنزياح بتوظيف حرف «في» بدلًا من «إلى». ومن هذا المنطلق، أصبح الفضاء النصيُّ الأدونيسيِّ مشحونًا بالتحوُّل، فهو يؤمن بالحركيَّة حيث لا نهاية لها، ويريد السفر بلا انتهاء، ولذلك نلاحظ أنَّه يوظف بنية لغويَّة توحى بأنَّ السفر المعرفيِّ لا نهاية له، فهو يستثمر تقنيَّة «الانزياح» ليقول بأنَّ السفر المعرفيِّ لا يتوقَّف عن البحث، وإمَّا هو في صيرورة واستمرار؛ ولذلك يقول: «ينبغي أن أسافر في ...» ويكرِّر هذه البنية ثلاث مرَّات لتماسك القصيدة دلاليًّا وموسيقياً وجماليًّا.

فالبنية الاعتياديَّة هي توظيف «السفر» مع حرف «إلى» الجارَّة، ولكنَّ «أدونيس» اخترق هذا الاعتياد، واستبدل «إلى» بـ «في». وفي ذلك إشارة دلاليَّة إلى أنَّ السفر الذي يقصده الأديب، لا يتوقَّف عن الحركة، ولا نهاية له، لكنَّه لو كان يوظف «إلى» لكان ذلك مستبطنًا للدلالة على أنَّ للسفر غاية ونهاية؛ إذ إنَّ الأصل في «إلى» هو انتهاء الغاية، فيقال: «جئت إليك» أي نهاية مجيئي إليك (السامرائي، ٢٠٠٠م: ١٦)، ولكنَّه عدل عن هذا الأصل فاستبدل به «في» الدالَّة على الشدَّة والخرق. فإنَّ توظيف «في» يفيد الدلالة -من جهة- إلى أنَّ شدَّة إغراق الفاعل «أنا» في السفر، وكأنَّه يلجَّ على السفر إصرارًا. ومن جهة أخرى، فإنَّ توظيف «إلى» يستبطن الدلالة على أنَّ

السفر المعرفي يطفو على السطح ويقف عند ظاهر الأشياء، ولكنّ توظيف «في» يدلّ على أنّ الفاعل لن يقف عند الظاهر، بل يخترقه، ولا يطفو على العالم، بل يغوص فيه غوصاً عميقاً كأنّه يدخل فيه، فالاتجاه سيكون نحو الداخل والاستبطان فيه، والمغامرة ستكون لخرق الحجاب الخارجي. فالسفر المعرفي في النصّ الأدونيّ هو سفر دائم ضمن الخطاب السرياصوفي؛ ولذلك نلاحظ أنّه يعلن عن ذلك في قوله:

كلّ طريقي سفرٌ دائمٌ وفي المجاهيلِ مواعيدي
ويتميّز هذا السفر بأنّه خارق للحجاب الظاهريّ للأشياء لأجل الغوص في باطنها انطلاقاً من الخطاب السرياصوفيّ الذي يقول «النفري» ضمنه: «العلم من وراء الحروف» (النفري، لاتا: ١١٨)، فأدونيس يطالب بسفر معرفيّ يخترق حجاب الحروف إلى خفاء الحروف؛ إذ إنّ المثقّف العربيّ شخصيّة تقف عند الظاهر وتتلقّى المقولات من دون فحص (محمد مرزاق، ٢٠٠٨م: ٣٨)، ولكنّ المثقّف في النصّ الأدونيّ ليس متوقّفاً عند الظاهر، بل هو لا يشعر بأنّه موجود إلّا في ما يخترق الظاهر متجاوزاً إيّاه إلى الباطن ومتجهّاً إلى الداخل. فكأنّه أفرغ الكلمة من دلالتها المعجميّة، وحاول أن يشحنها بدلالات جديدة، ثمّ مارس العمليّة ليقوم علاقات جديدة بين المفردات، منها: جنة الرماد/ أشجارها الخفيّة/ الاستراحة تحت القوس/ كون الكنز في الرماد/ السفر في الجوع،

في الورد نحو الحصاد، و ...

فالسفر في جنة الرماد يثير الغرابة والدهشة؛ إذ إنّ الصورة ليست انعكاساً للواقع ضمن مرجعيّة المتلقّي، بل إنّ العلاقة بين الجنة والرماد هي علاقة تنافر واختلاف، ولكنّ الأديب حوّل هذا التنافر إلى ائتلاف عندما أفرغ لفظة الرماد من دلالتها المعجميّة، فالرماد هو «دُقاق الفحم» (الصاحب، ١٤١٤هـ: ٣٠٧)، وما يبقى من عمليّة الاحتراق، ومن هذا المنطلق فهو يدخل ضمن الحقل الدلاليّ لمفردة «النار» التي تشكّل بؤرة المعنى في كثير من القصائد عند أدونيس. فهذا الحقل الدلاليّ عند أدونيس مؤشّر إلى التجدد والتحوّل، أو لنقل بالأحرى هو الهدم والبدء من جديد. وكما يعلن الشاعر

نفسه في قصيدة «لغة الخطيئة» قائلاً:

أحرق ميراثي، أقول أرضي بكر، ولا قبورَ في شبابي
(أدونيس، ١٩٨٩م: ١٧٨)

فإنَّ الإحراق يمارس فعله بالنسبة إلى «الميراث» بصفته دالاً على كلِّ قديم يحُول دون الخلق الجديد، فتمَّ شحن «الميراث» بكلِّ دلالة سلبية عندما قام الأديب بتوظيف علاقة التجاور بين «الإحراق» و«الميراث»، وانطلاقاً من ذلك، قد يجوز لنا القول بأنَّ الحقل الدلالي لـ «النار» ينطوي على إحراق القيم السائدة على البنية المعرفية حيث تشكّل هذه القيم عائقاً دون الإدراك؛ إذ إنّها أصبحت قيماً اعتيادية يمارس الإنسان من خلالها نشاطه الفكريّ فلا ينتج إلا ما هو موجود. ومن هذا المنطلق، يرى الشاعر أنّ هناك في إحراق هذه القيم نشاطاً معرفياً يسافر الإنسان من خلاله إلى الجنّة التي توحى بمعاني كلِّ ما هو إيجابي في ما يتعلّق بهذا السياق.

ومن منطلق آخر، فإنَّ في بنية «جنّة الرماد» انتهاكٌ لمرجعية المخاطب المعرفي؛ إذ إنّ مرجعيته تتوقّف على أنّ السفر إلى الجنّة ملازم للاعتقاد بما هو موجود، ولكنّ المرجعية المتأسّسة في النصّ تتوقّف على أنّ السفر إلى الجنّة يلزم الخروج على هذا الاعتقاد المعتاد، والبدء من جديد.

ومن ثمّ فالأشجار تكون خفية في هذه الجنّة. فما المقصود من توظيف هذا الوصف «أي الخفية» لأشجار الجنّة التي يتحدّث عنها النصّ؟ وهل ثمة أشجار خفية؟ فهذا ما يصعّد حدة تغريب النصّ ويستوقف المتلقّي ليمارس نشاطه الذهنيّ في عملية فهم المعنى. فقد جرى الحديث سالفاً بأنّ مركزية النصّ الدلالية تكون من جهتين: الجهة الأولى تعالق القصائد ضمن الديوان بعضها ببعض، والثانية تعالق عنوان القصيدة بالنصّ ككلّ متكامل. فـ «الشجر» يستبطن الدلالة على «التحول»، وذلك يتمثّل في إحراق ما يعتقد أنّه يخلّص الإنسان إلى الجنّة، فإذا أحرق الإنسان ما يعبدّه السابقون منذ قرون فإنّه لا يملك سوى رماد دقاق ينطوي على مادة يتمكّن من خلالها أن يكشف أشجاراً «سقا تحوُّلياً» قد اختفت في هذا الرماد، ومن

هذه الوجهة، قد يجوز لنا القول بأن ما يسعى إليه «الشاعر» ليس هو رفض القديم بكلِّ مكوناته وعناصره الدلالية، وإنما يريد قراءة جديدة لمادّة التراث ليستطيع كشف النسق التحوّليّ الكامن في هذا التراث. وهذا ما عبّر عنه «أدونيس» في خطابه النقديّ عندما رأى أنّ «التراث» ينطوي على «مشكليّة المقلّد»، وتاليًا عدّ التقليد مرتببًا بالنظام السائد ضمن مشكلة إيديولوجيّة سياسيّة، يحاول بها النظام السائد فرض الهيمنة ليؤسّس نمطًا معيّنًا من الفكر والتعبير والسلوك، فقال: «إنّ المسألة هنا ليست مسألة انفصال أو تأصل، وإنما هي مسألة إبداع أو تقليد، ولا يجوز أن يبحث التراث بمنطق «القبول» أو «الرفض»، وإنما هو مناخ للتأمل، وإعادة النظر، والاستبصار.» (أدونيس، ١٩٨٠م: ٢١١)، ومن هذا المنطلق، فإنّ السفر بين «أشجارها الخفيّة» يعني به السفر بين القوّة الكامنة في «التراث» وبين «الأشجار الخفيّة» في «هذا التراث» التي لا بدّ من الأخذ بها مادّة لتأسيس نسق معرفي يهيمن عليه التحوّل والتجدد. ومن هذا المنطلق، قد يجوز لنا القول بأنّ النسق المعرفيّ للحدائث لا يتوقّف على رفض التراث في النصّ الأدونيّ، وإنما هو انخراط في التاريخ أو كتابة تضع التاريخ موضع التساؤل (أدونيس، ١٩٨٩م: ١١١)، أو لنقل بالأحرى، إنّ القصيدة تستبطن الدلالة إلى طلب النار والحريق لتزيل المكونات والمرجعيات المعرفيّة التي تأسست في التراث لتتحوّل كلّ المرجعيّات إلى رماد لا بدّ من إعادة النظر إليه ليتحوّل إلى مرجعيّات جديدة.

وقد يمكننا القول في هذا المجال بأنّ المسألة هي مسألة «التقليد» و«الإبداع» فالنسق القائم على النصّ يرفض النسق التقليديّ للتراث معلنًا أنّه لا بدّ من إحراقه ليتحوّل إلى رماد دقاق، ومن ثمّ «الإبداع» من هذا الرماد الذي تكمن فيه أشجارٌ خفيّة بوصفها مادّة للتحوّل.

وبناء على ذلك، فإنّ القصيدة ترى أنّ السفر المعرفيّ في هذه الرحلة لا يتمتّع بالارتياح والاسترخاء تحت ظلّ التراث والواقع المعرفيّ الموجود، وإنما الاستراحة تكمن «تحت قوس الشفاه اليتيمة». ولتتضح دلالة هذه العبارة لا بدّ من فك شفراتها

في ضوء تماسك دلالي. ف «القوس» ليست هي أداة حربية فحسب، وإنما تكتسب دلالتها من خلال علاقتها التجاورية المتمثلة في «الإضافة» النحوية «قوس الشفاه»، فتصبح أداة حربية معرفية لكون «الشفاه» عنصرًا دلاليًا يؤشّر إلى «اللغة والكلام» على أساس أنّ الكلمة بنتٌ لـ «الشفة؛ ولذلك يقال: «ما كلمته بنت شفة: أي كلمة» (الصاحب، ١٤١٤هـ: ٣٩٤)، ومن جهة أخرى، فإنّ «اليتيمة» لا تعني من فقدت أباه، وإنما تعني «الانفراد» و«الانفصال» أي الانفصال عن دلالتها القديمة وشحنها بدلالة جديدة وفريدة من نوعها. ومن هذا المنطلق، فإنّ الاستراحة لا تكون في الاسترخاء في أحضان السائد المألوف، وإنما تكمن في ثورة اللغة المنفصلة عن القديم، واللغة في هذا السياق ليست الكلمات والعبارات، بل إنّها نظام معرفي. فالاستراحة تكمن تحت ثورة معرفية انفصلت عن المألوف السائد أو تخلّت عن المفاهيم البالية. وفي ذلك دلالة إلى أنّ الرحلة هي رحلة محفوفة بالمحذور والمنهي عنه من النظام السائد. فهو يرى أنّ الخوض في غمار التحوّل لن يكون إلا محفوفًا بالمحذور والمنهي عنه (في ظلّها الجريح)، ومن جهة أخرى، كي يتمّ هذا التحوّل لا بدّ من أن يكون السفر في الجوع وفي الورد، أي أن يتجاوز الإنسان ثنائية الخير والشرّ، المهيمنة على الثقافة السائدة، متّجهًا نحو الحصاد «الخصب». فالسفر في هذه القصيدة ينطوي على ثلاث مراحل:

السفر في جنة الرماد: الخروج من كوابت القيم السائدة والبدء من جديد «إحراق المألوف ليستحيل إلى مادة للتحوّل».

السفر في الجوع وفي الورد: الخروج من هيمنة ثنائية الشرّ والخير طلبًا للخصب. السفر والاستراحة تحت قوس الشفاه اليتيمة: تأسيس مرجعيّات جديدة وفقًا لعلاقات تأسيسية، من قبيل إفراغ اللغة «النظام» من محتواها السائد و المألوف لابتكار لغة جديدة تحضن التنافر والاختلاف.

ف «الشفاه اليتيمة» لا تستبطن الدلالة إلى الضعف والانهيار كما ذهب إليه «علي الشرع» حيث عدّ «الجوع» و«الشفاه اليتيمة» من مؤشّرات عالم المعاناة، واعترف بأنّ ذلك استثارة لتوقّع المتلقّي بالإعلان عن رغبته في السفر في عالم المعاناة (الشرع،

١٩٨٧م: ٦٥)، وإثما السفر يكون تحت ثورة الكلمات الجديدة المنفصلة عن السائد «تحت قوس الشفاه اليتيمة».

ومن منطلق آخر، فإنَّ ائتلاف المختلف واحتضانه على صعيد اللغة يستبطن الدلالة إلى احتضان الرؤى المختلفة على صعيد الدلالة، أو لنقل بالأحرى، يتمثل ذلك في تجاوز ثنائية الخير والشرّ المهيمنة على البنية الفكرية السائدة، فالنصّ الأدونيّ يتحرّك مساره عبر تجاوز هذه الثنائيّة «تجلّى ذلك في قصيدة «حوار» بشكل واضح: لا الله أختار ولا الشيطان» (أدونيس، ١٩٨٩م: ١٧٧) التي تمثّلت في «الجوع / الورد». فهو يريد تأسيس نسق معرفيّ تتحوّل فيه هذه الثنائيّة إلى رماد دقائق بوصفه مادّة لتشكيل مرجعيّة جديدة.

وممّا زاد في حدّة بنية الغموض في القصيدة، هو أنّها تتمتع بآليات الكتابة السرياصوفيّة التي توحى بتقنيّة «الكتابة الآليّة» في الخطاب السرياصوفيّ. وإنّ هذه التقنيّة «تسعى إلى تدمير نمطيّة اللغة من أجل تحرير اللغة بحيث يمكن لها أن تطلق العنان لحجم أكبر من طاقاتها الكامنة.» (أمين، ٢٠١٠م: ٩٤)، ومن هذا المنطلق، يمكن القول بأنّ تقنيّة «الكتابة الآليّة» تمثّل تقنيّة «الانزياح» في النظرية الشكلية؛ إذ إنّ الانزياح يسعى كـ «الآلية» إلى تدمير نمطيّة اللغة ليزيل العادة منها فيؤسّس نمطاً جديداً يثير الدهشة والغرابة.

وبناءً على ذلك، فإنّ «الآليّة» و«الانزياح» مُطمان من الكتابة ضمن الخطاب السرياصوفيّ لأجل الانفلات من أيّ إلزام أو إكراه يفرضه التوظيف المنطقيّ النموذجيّ للغة. وليس هذا النمط من الكتابة مؤشراً إلى «تسيير الفرد من قبل العقل وكلّ القوى الداخليّة التي تقهر كلّ المقاومات اليوميّة» (برويني وحسيني، ٢٠١٨م: ٥٠)، وإثما تعدّ هذه التقنيّة تجربة للكتابة الفنيّة التي لا تتدخّل بها أيّ سلطة من الخارج، بل إنّها كتابة مستقلّة قائمة بذاتها، لا تهيمن عليها أية رقابة سلطويّة، ومن جهة أخرى، فإنّها «لا تقوم على انعدام مثل هذه الرقابة فقط، بل حتى على أيّ فكرة مسبقة. وحيث إنّ ليس للغة أيّ سلطة» (أمين، ٢٠١٠م: ٩٥)، وبناءً على هذا، فإنّ

الانزياح والآلية نمط من الكتابة يرفض اللجوء إلى انعكاس فكرة مسبقة، ويسعى إلى محاربة اعتيادية اللغة وغمطيتها النموذجية المألوفة، ساعياً إلى توظيف جديد لابتكار كلام يقيم علاقة جدلية بالسائد المألوف.

ومن هذا المنطلق فإنّ النصّ الأدونيّ حافل بهذا النوع من الكتابة، ومن التقنيّات التي وظّفها أدونيس في القصيدة السابقة. هي تقنيّة «انبتات البنية النصيّة» أو «إلغاء أدوات الربط اللغويّة» بعضها عن بعض، فيشاهدُ توظيف ذلك في ثلاثة مواضع من القصيدة؛ حيث إنّ العطف أصبح مقدراً بشكل إراديّ ليصعد من بنية الغموض في نصّه الشعريّ، وليعصف ذهن المتلقّي في عمليّة «مماثلة المعنى»:

ينبغي أن أسافر في الجوع «و» في الورد نحو الحصاد

ينبغي أن أسافر «و» أن أستريح تحت قوس الشفاه اليتيمة

في الشفاه اليتيمة «و» في ظلّها الجريح زهرة الكيمياء القديمة

فهو لم يعطف البنيات السابقة بعضها على بعض، وهكذا تأتي الجمل من دون ترابط لفظيّ، ومن دون أن يوظّف الشاعر أدوات الربط اللغويّة الحسيّة. فالبورّة الدلاليّة للقصيدة هي السبب وراء هذا الانبتات الربطيّ بين البنيات، ولا سيّما بين الثنائيات الضديّة، فالجوع هو نوع من النقص ضمن الدلالة العامّة فيدخل من هذه الوجهة في دائرة «الشرّ»، والورد هو مصدر الجمال، ينطوي على دلالة «الخير» ضمن الدلالة العامّة، ولذلك نلاحظ أنّ «عبد الكريم حسن» أبدل مفردتيّ «الجوع والورد» بـ «الشرّ والخير» (عبد الكريم، ١٩٨٩م: ٢٩)، ولو نظرنا إلى البنية من هذه الوجهة فإنّ هناك تناقضاً بين «الجوع» و«الورد» فكأنّهما نمط دلاليّ يؤشّران إلى ثنائيّة «الخير/الشرّ» المهيمنة على الثقافة العربيّة، ولكنّ الشاعر يريد السفر عبر هذه الثنائيّة نحو الحصاد، أي إنّه يطلب أن يتجاوز الثنائيات الضديّة ويتعدّها، فكأنّه لا يرى بينهما من ثنائيات، وإمّا يرى ائتلاقاً قائماً بين المختلفات المتنافرات، فيتترك العطف ليبدل بذلك على احتضان هذه التناقضات بعضهما بعضاً على صعيد الدلالة والمعرفة. ومن جهة أخرى فإنّ «السفر» هو الحركة والتحوّل، ولكنّ «الاستراحة»

معجمياً هي الهدوء والثبات، فكأنّ بينهما من شدّة التنافر ما لا يعانق بعضه بعضاً. ولكنّ الفضاء الشعريّ للقصيدَة أفرغ «الاستراحة» من معناها المعجميّ المتمثّل في «الثبات واللاحركيّة والاسترخاء» عبر إقامة علاقتها التجاوريّة مع «تحت قوس الشفاه اليتيمة»، وشحنها بدلالة العيش والحياة بعد الخروج من هيمنة اللغة القديمة «النظام المعرفيّ القديم». فالاستراحة - كما أسلفنا القول - ليست الاسترخاء في أحضان الواقع، بل حركة لتغيير الواقع، المهيمن المألوف، ومن هذه الوجهة، أزال الأديب الثنائيّة القائمة معجمياً بين «السفر» و«الاستراحة»، واحتضنها احتضاناً قوياً يمثّل بؤرة دلاليّة تنطوي على تجاوز الثنائيّات المعرفيّة التي تبدو للعيان في سياق العادة والمألوف، ولكن لو نُظِرَ إليهما من خلال وحدة الوجود فإنّهما في أشدّ ائتلاف كما ذهب إليه أدونيس.

ومن جهة أخرى، لا يخلو المعنى المعجميّ لكُلّ من «الشفاه اليتيمة» و«ظّلها الجريح» من تنافر واضح؛ إذ إنّ اليتيم هو الانفراد والانفصال حيث يقال: «اليتيمة من الرمل: الصريمة المنقطعة المنفردة، واليتمّ الانفراد» (الصاحب، ١٤١٤هـ: ٤٧٩)، وكذلك قال «الأصمعيّ»: «اليتيمة: الرملُ المنفردة ... وكلّ منفرد ومنفردة عند العرب يقيم ويتيمة» (الأزهري، ١٤٢١هـ: ٢٤٢)، والجرح هو الشقّ والقطع، فيقال: «جرح فلاناً يجرحه جرحاً: شقّ في بدنه شقّاً» (موسى، ١٤١٠هـ: ٥٣٨)، لذلك يقال: شقّ الأرض أي حرثها (عبد الكريم، ١٩٨٩م: ٢٩)، فالتنافر قائم بين «اليتيم» كونه انفصلاً وانقطاعاً، وبين «الجرح» كونه شقّاً وحرثاً، فتصبح البؤرة الدلاليّة المؤتلفة بترك العطف هي الانفصال عن الدلالة القديمة المألوفة وحرث الدلالة الجديدة في ظلّ ذلك القديم، وبناءً على هذا، فإنّ المقصود من «الشفاه اليتيمة» هو الكلمات التي أصبحت صريمة منقطعة عن دلالتها السائدة، و«ظّلها الجريح» هو الدلالة التي تُحرثُ في أرض الكلمات القديمة بشقّ السائد المألوف للوصول إلى زهرتها القديمة، وفي هذا التحوّل تكمن السعادة والجزء الذهبية. وقد يكون النسق نابغاً من رأي أدونيس حول قضيّة «التراث» و«الحدائث» في مستواها العام، فهو يعتقد

بأن النسق التحويلي القائم على «الحدائثة» لا يعني إلغاء «التراث» وتحطيمه هدمًا، وإمّا القصد من التحوّل هو إلغاء الجوانب المعتمدة فيه بحثًا عن زهرة الكيمياء القديمة كونها إشراقة للتحوّل؛ فهو لا يرفض «التراث» كليًا، بل - على العكس من ذلك - يرى فيه شمعة تضيء المجهول، ولذلك يقول: «الحقُّ أنّنا نحن العرب اليوم، لا نخلق حدائثنا الخاصّة في القرن العشرين بقدر ما نستعيد قليلًا أو كثيرًا مبادئ الحدائثة التي خلقها بعض أسلافنا الهامشيّين في القرنين التاسع والعاشر، وهي استعادة تتمثّل في ما سمّيته بـ «الحدائثة المضمرة»» (أدونيس، ١٩٩٣م: ١٥٥)، وهنا يمكن مقارنة «المضمرة» بـ «الخفيّة» التي كانت صفة للشجر. ومن جهة أخرى يجوز القول بأنّ زهرة الكيمياء القديمة «إشراقة التحوّل القديمة» هي «الحدائثة المضمرة «في» التراث»، وينبغي للإنسان العربيّ أن يبحث عنها للوصول إلى الحدائثة المعرفيّة.

فهو ترك العطف لأنّه لم ير نمطين مختلفين في «النسق التحوّلي: الجوع/الورد، السفر/الاستراحة، اليتيم/الجرح» بل إنّهما نمطان مؤتلفان في سياق الرؤيا الشعريّة، ومختلفان في سياق الواقع. ومن هنا، قد يجوز لنا القول بأنّ انبثاق الأواصر أو إلغاء الروابط اللغويّة ليس ضدّ النحو، وإمّا هو ضدّ الثابت الذي لا يستجيب لمتطلّبات النصّ الشعريّ (تاويريت، ٢٠٠٩م: ٦٢) الناهض من الرؤيا حيث ينطلق الأديب فيه من «وحدة الوجود» فلا يشاهد اختلافًا بين الثنائيات الضديّة، بل يحتضنهما في ائتلاف قويّ حيث لا فصل بينهما ليحتاج إلى عطف لغويّ، وإنّ تقنيّة ترك العطف بين الثنائيات ليست مختصّة بهذه القصيدة عند أدونيس، بل هي تقنيّة تهيمن على النصّ الشعريّ عنده لأنّه يرى أنّ الشعر رؤيا خارج الزمان والمكان، فهناك لا يوجد اختلاف بين المتناقضات، بل هناك اعتناق المتناقضات.

النتيجة

لقد سعت هذه المقالة إلى إبراز فاعليّة الغموض في ممارسة العصف الذهنيّ للمتلقّي سعيًا إلى تغيير البؤرة إلى الأشياء ليؤالف الأديب بين المختلفات ويجمع عنق المتنافرات من خلال تقنيّات لغويّة يشتغل عليها ضمن السياق النصّي؛ وذلك ليحدث تغييرًا في الأنساق المعرفيّة ويزيل النمطيّة. وتاليًا ساهم البحث في تدعيم دور الغموض بوصفه خاصيّة إيجابيّة تستهدف تنشيط المتلقّي، فكانت بنية الغموض في هذه القصيدة تؤشّر إلى أنّ النصّ الإبداعيّ ليس بنية واضحة يتمّ تلقّيها من دون كشف وانبعاث، وإمّا بنية غامضة لا بدّ من طلب المعاني بالفكرة وتحريك الخاطر. فلم يكن الغموض صفة سلبية تعيق التفكير، وإمّا خاصيّة شعريّة نابعة من ائتلاف المختلفات الذي يبعث على تصعيد وتيرة «التغريب» بين أفق المخاطب وأفق النصّ. ومن خلال دراسة قصيدة «زهرة الكيمياء» لأدونيس كنموذج اشتغل عليه البحث ليرز ما اتخذه مركبًا يسير عليه في الإطار النظريّ وفقًا للشكلية، وتوصّل إلى أنّ القصيدة شكّلت محورًا مهمًّا في عمليّة الخرق المعرفيّ، فحاول الأديب من خلال البنية اللغويّة سعيًا إلى إلغاء الجوانب المعتمدة في الأنساق المعرفيّة بحثًا عن إشرافه للتحوّل، فلم يأت النسق رافضًا للتراث كليًّا، وإمّا على العكس من ذلك يرى فيه شمعة تضيء المجهول. فاخرقت القصيدة النسق المعرفيّ للهويّة التي تقف عند ظاهر الأشياء، وتتلقّى المقولات من دون فحص وحركيّة ليؤسس نسقًا معرفيًّا يهemin عليه «السفر المعرفيّ» الذي يخترق الحجاب الخارجيّ ولا يطفو على العالم، فالهويّة المؤسّسة في النصّ هي هويّة الاتجاه نحو الداخل والمغامرة لخرق الحجاب الخارجيّ ضمن سفر معرفيّ تأتلف فيه المختلفات.

المصادر والمراجع

- ١- ابن الأثير. (١٩٩٨م). المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر. التحقيق: كامل محمد عويضة. ط ١. بيروت. دار الكتب العلميّة.
- ٢- ابن عربي. (١٢٩٣هـ). الفتوحات المكيّة (أربعة أجزاء). بيروت. دار الصادر.
- ٣- ابن عربي. (لاتا). الفتوحات المكيّة (عشرة أجزاء). التحقيق: أحمد شمس الدين. لبنان. دار الكتب العلميّة: منشورات محمد علي بيضون.
- ٤- ابن عربي. (لاتا). الفتوحات المكيّة في معرفة الأسرار المالكيّة والملكيّة. التقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي. بيروت. دار إحياء التراث العربيّ.
- ٥- أدونيس. (١٩٨٩م). الشعرية العربيّة. ط ٢. بيروت. دار الآداب.
- ٦- أدونيس. (١٩٩٣م). النصّ القرآنيّ وأفاق الكتابة. ط ١. بيروت. دار الآداب.
- ٧- أدونيس. (١٩٨٠م). فاتحة لنهايات القرن؛ بيانات من أجل ثقافة عربيّة جديدة. ط ١. بيروت. دار العودة.
- ٨- الأزهري. محمّد بن أحمد. (١٤٢١هـ). تهذيب اللغة. بيروت. دار إحياء التراث العربيّ.
- ٩- إسماعيل. عز الدين. (١٩٦٧م). الشعر العربيّ المعاصر؛ قضاياها وظواهره الفنيّة والمعنويّة. القاهرة. دار الكتاب العربيّ.
- ١٠- بارت. رولان. (١٩٨٥م). النقد والحقيقة. ترجمة: إبراهيم الخطيب. مراجعة: محمد براءة. المغرب. ط ١. الشركة المغربيّة للناشرين المتحدّين.
- ١١- بوزيان. أحمد. (٢٠١٣م) بلاغة الصمت في الخطاب الصوفيّ؛ قراءة في مذاق البدايات. مجلّة الأثر. الجزائر. ع ١٨.
- ١٢- پرويني. خليل وحسيني. حسين. (٢٠١٨م). المدرسة السرياليّة ومبادئها؛ دراسة نقدية من رؤية إسلاميّة. مجلّة إضاءات نقدية. س ٨. ٢٩٤.
- ١٣- تاويريت. بشير. (٢٠٠٩م). آليات الشعرية الحداثيّة عند أدونيس؛ دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم. ط ١. القاهرة. عالم الكتب.

- ١٤- تحريشي. محمد. (لاتا). في الرواية والقصة والمسرح؛ قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية. الجزائر. دار دحلب.
- ١٥- تودوروف. تزوتان. (١٣٩٢ش) نظرية ادبيات؛ متن هابي از فرمايست هاي روس. ترجمة: عاطفة طاهيبي. ط ١. طهران. نشر دات.
- ١٦- جاكسون. رومان. (١٩٨٨م). قضايا الشعرية. ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون. المغرب. ط ١. دار توبقال للنشر.
- ١٧- الجرجاني. عبد القاهر. (١٩٩١م). أسرار البلاغة. التعليق: أبو فهر محمود محمد شاكر. جدة، دار المدني.
- ١٨- حسن. عبد الكريم. (١٩٨٩م)، لغة الشعر في زهرة الكيمياء بين تحولات المعنى ومعنى التحوّلات. ع ٢/١. م ج ٨. مجلة فصول.
- ١٩- الزبيدي. مرتضى. (١٤١٤هـ). تاج العروس. بيروت. دار الفكر.
- ٢٠- السامرائي. إبراهيم. (٢٠٠٢م). البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر. الأردن. دار الشروق.
- ٢١- الشرع. علي. (١٩٨٧م). بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس. دمشق. منشورات اتحاد كتاب العرب.
- ٢٢- الشرع. علي. (١٩٨٧م). ملامح الأورفية ومصادرها في شعر أدونيس. مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ع ١/٢. م ج ٧.
- ٢٣- الصاحب. إسماعيل بن عباد. (١٤١٤هـ). المحيط في اللغة. التحقيق والتصحيح: محمد حسن آل ياسين. بيروت. ط ١. عالم الكتب.
- ٢٤- صالح السامرائي. فاضل. (٢٠٠٠م). معاني النحو. ط ١. الأردن. دار الفكر.
- ٢٥- صالح. أمين. (٢٠١٠م). السورالية في عيون المرآيا. ط ٢. بيروت. دار الفارابي.
- ٢٦- عسال. جويني. (٢٠١٣م). التجريد في النص الإبداعي عند أدونيس. أطروحة لنيل درجة دكتوراه. الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية. جامعة العربي بن مهدي. كلية الآداب واللغات.

- ٢٧- الحمداني. حميد. (١٩٩٠م). النقد الروائي والأيولوجيا؛ من سوسولوجيا الرواية إلى سوسولوجيا النص الروائي. ط١. بيروت. المركز الثقافي العربي.
- ٢٨- لطفي اليوسفي. محمد. (١٩٩٦م). في بنية الشعر العربي المعاصر. ط٣. تونس. دار سراس للنشر.
- ٢٩- مرزاق. عبدالقادر. (٢٠٠٨م). مشروع أدونيس الفكري والإبداعي؛ رؤية معرفية. ط١. المعهد العالمي للفكر الإسلامي. فرجينيا.
- ٣٠- المناصرة. عزالدين. (٢٠٠٦م). علم الشعريات؛ قراءة مونتاجية في أدبية الأدب. عمان. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
- ٣١- موسى. حسين يوسف. (١٤١٠هـ). الإفصاح في فقه اللغة. إيران. ط٤. مكتب الإعلام الإسلامي.
- ٣٢- ناظميان. هومن. (١٣٩٣ش). آشنایی زدایی وبرجسته سازی در سوره مبارکه واقعه. مجله زبان و ادبیات عربی (ادبیات وعلوم إنسانی سابق). سنة ٦. ع ١٠.
- ٣٣- النفري. المواقف والمخاطبات. (لاتا). التصحيح: أرثر يوحنا أربري. ط١. القاهرة. مكتبة المتنبي.