

ملامح السريالية في شعر أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل» نموذجاً

ابوالحسن امين مقدسي^١، ادريس اميني^٢

١- أستاذ مشارك في القسم اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

٢- طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة طهران

abamin@ut.ac.ir

تاريخ قبول البحث: ١٣٩٢/٠٥/٢٦

تاريخ استلام البحث: ١٣٩١/١٠/٢٧

ملخص:

إن التشابه الكبير بين اللغة الشعرية المعقدة عند أدونيس بجمالية لغته المليئة بالاستعارات المتباعدة و جوانبها التعبيرية والإيحائية و بين المدرسة السريالية و اتساق منهج الشاعر الشعري مع رؤية هذا المذهب، يطرحان على الصعيدين الأدبي و المعرفي تساؤلات عن أسباب هذا التقارب بل الانتماء. فالأسلوب الشعري عند أدونيس و خاصة في دواوينه الأولى يتماشى و يتناغم مع عناصر السريالية و ظهرت بوادر من توجه الشاعر السريالي في ممارساته الشعرية الأولى و بلغت ذروتها في هذا الديوان. و بالرغم من هذا لم يتعرض أي دراسة للسريالية عند أدونيس و لم تتوقف عندها إلا أقوال مبعثرة تخلو من الاستقصاء و العمق. من هنا و تلبية لهذه الحاجة، عالج هذا البحث تأثير المدرسة السريالية في ممارسات أدونيس الشعرية و ذلك بالتركيز على ديوان «كتاب التحولات و الهجرة في أقاليم النهار و الليل» و ذلك من خلال دراسة منهجية و صافية تحليلية تتناول بنيتها الجمالية و التكوينية. و خلص البحث إلى أنه جاء هذا الديوان ليعكس تجسيدات السريالية في شعر أدونيس كما ينظر لها في آرائه النقدية و ليؤكد انتماء الشاعر إلى هذه المدرسة فكراً و ممارسة.

الكلمات الرئيسية: أدونيس، السريالية، كتاب التحولات، الحلم، الرؤيا.

١. التمهيد

المدرسة السريالية من أهم المدارس الأدبية و الفلسفية التي ظهرت في النصف الأول من القرن العشرين عقب الظروف المأساوية التي عصفت بأوروبا آنذاك. تميزت بالتركيز على اللاشعور و المناقاة بإطلاق الأفكار المكتوبة و الأوهام الخيالية و سيطرتها. ظهرت بوادر من التوجه السريالي للمرة الأولى في الشعر

العربي في أواخر الأربعينيات، ثم انطلقت موجات أخرى تنادي بها وتدعو إليها. فهذا المذهب وإن ظهر في فرنسا إثر خيبة الأمل و الفوضى المدمرة الناتجتين عن الحرب العالمية، إلا أنه لم يظهر في الشعر العربي نتيجة لهذه الظروف، بل كان محاولة للتماشي مع ملامحه الغربية و مناداة بإعادة النظر في التراث العربي. تميز شعر أدونيس بصعوبة الفهم، خاصة ديوان التحولات الذي انفرد بتعقيداته المستعصية على الإدراك و بالجمع بين تشابك المعنى و المبني. و قد يتأتى التعقد من تكاتف العناصر الفنية التي تغلب على تكوين النص. (راجع: درويش، ١٩٩٧، ٦٧-٦٥) و لعل التكوينات الفكرية المختلفة عند أدونيس مكّنه من اكتناه عالم شعري يصعب كشفه أو يستحيل لولا توفر دراسات يدخل في مسارب شعره المعقدة من خلال البحث العلمي. و هذه الدراسة جاءت استجابة لهذه الحاجة في ظل انعدام الدراسات الجامعية عن الموضوع. و مع أن الدراسات التي قدمها الباحثون عن أدونيس تتزايد يوماً بعد يوم إلا أن السريالية عند أدونيس و إن لمح إليها البعض في التعليقات العابرة و الحاطفة على شعره، لم تحظ بدراسة مستقلة تسلط الضوء على جوانبها المغمورة في هذا المضمار.

استجابة لهذه الحاجة تهدف هذه الدراسة إلى إضاءة جوانب السريالية من الناحيتين النظرية و التطبيقية في ديوان التحولات. ففي الوهلة الأولى تُبين ملامح المدرسة السريالية و في الوهلة الثانية تتوقف عند السمات السريالية البارزة التي لها حضور واضح في شعر أدونيس. و بذلنا فيها كامل جهدنا للوصول إلى الإجابة عن هذه التساؤلات:

هل تأثر أدونيس بالمدرسة السريالية في ديوانه «كتاب التحولات»؟

كيف يمكننا تحديد آليات توظيف الصورة السريالية في هذا الديوان؟

ما هو أبرز ملامح السريالية فيه؟

و علي الرغم من كثرة الدراسات و الأبحاث في الشعر العربي المعاصر و التي تناولت شعر أدونيس و مواقفه النقدية المثيرة للجدل، إلا أننا لم نزل بحاجة إلى المزيد من الدراسات. فيما يتعلق بالعالم العربي لم يتطرق أي بحث إلى السريالية عند أدونيس. و المقالات الخمس التي كتبت عنه في إيران هي: أدونيس شاعر الغربية للدكتورة نجمة رجائي، دراسة مقارنة لأسطورة في شعر شاملو و أدونيس لفضل الله ميرقادي، دراسة مقارنة للمسيح في شعر أدونيس و شاملو لخليل پرويني، النقد النفسي لازمة الهوية في شعر أدونيس لسيد حسن هاشم، و الفكر الحدائثي عند أدونيس للدكتور عدنان طهماسبي و كلها باللغة الفارسية. و فيما يتعلق بالدراسات السابقة فإننا لم نظفر بدراسة تهتم بالسريالية عند الشاعر. و كل ما كتب عنه في هذا المجال لا تتجاوز بضع صفحات هنا و هناك.

٢ . أدونيس و ديوان التحولات

علي أحمد سعيد اسبر ثم أدونيس، اللقب الذي اختاره لنفسه الشاعر و يعرف به الآن في الأوساط الأدبية. «ظهر في السورية في الفترة التي كان فيها نزار قباني يهز رتابة الشعر التقليدي هزاً عنيفاً و يخلخل مواقعه الثابتة». (ابوفخر، ٢٠٠٠: ٨). غادر سوريا إلى لبنان عام ١٩٥٦ إثر تحرره من سجن قضى فيه سنة بتهمة الانتماء إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي؛ فشارك في تأسيس مجلة الشعر عام ١٩٥٧ ثم أصدر مجلة المواقف بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٩٤. استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب يسمو على الاستخدامات التقليدية دون أن يخرج أبداً عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية. تأثر هو بالعقلانية و حاول ترسيخها كمنهج فكري منذ كتابه «الثابت و المتحول» في حفز دائب لمسائلة هيمنة الرؤية التقليدية على حقول النشاط الإنساني كافة. تعرف أدونيس على آراء الحدائين في فرنسا، فحاول تطبيق أطروحاتهم على الشعر العربي إلا أنه وجد ضالته - حسب زعمه - في الفكر الصوفي و أشعار بعض الشعراء العباسيين كأمثال أبي نواس و أبي تمام، فشغف بها و راح ينادي للصوفية لما لها - كما يرى هو - من الآراء الثورية و المناهضة للقيم. تمثلت أفكار الرفض و الانقطاع و التمرد و الهدم و التجاوز و المغامرة و استقصاء المجهول، بوصفها مكوناً جوهرياً للنسق الرامي إلى بناء الحدائنة الأدونيسية. و هو يرى أننا لو استقصينا منطلق هذه المفردات لوجدناها في الفكر الصوفي؛ غير أنه تعرف عليها عند السريالية أولاً. فهو في معرض حديثه عن منطلقاته الفكرية يؤكد هذا الانتماء بقوله «لم أتأثر بشاعر يعينه بل باتجاهات و مواقف و رؤى عامة. مثلاً تأثرتُ بحركة السريالية كنظرة و السريالية هي التي قادتني إلى التصوف». (أدونيس، ١٩٨٠: ٢٦٧) فهو انفراد من بين الشعراء المعاصرين بمعاداة الثقافة العربية في أغلب جوانبها. فانقسم النقاد بين مؤيد له و معارض. و التضارب الذي يلاحظه المنتع حول، يرجع إلى ثنائية المواقف تجاه مشروعه الأبداعي بين المتحاملين عليه و المستنكرين له و بين داعميه و مؤيده. فشعره الحافل بسمات الغموض و المتفرد بالصعوبة تستعصي على القراءة المحددة «إن النواة الفكرية في النص الأدونيسي تتميز برفضها الاكتمال بالتحديد المفاهيمي، و بقاتها مفتوحة لما تستدعيه السيرورة الإنسانية من تأويل يتجدد بتجددها» (درويش، ١٩٩٧: ٦٩).

نشر ديوان التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل عام ١٩٦٥ ليكون ديوانه الرابع بعد ديوانه أغاني مهيار الدمشقي و ليسير فيه علي ذات الخط للقضايا المثارة سابقاً. و يخيم علي هذا الديوان ضباب كثيف من الغموض ما فتح المجال أمام نقاشات حول دلالاته؛ فيها هو كاظم جهاد يذكر بعض

الفقرات ليثبت أن أدونيس ينتهج نمطا من التعامل مع نصوص الصوفية، يقوم علي تجاوز التناس و يعتمد علي انتحال نصوصهم. (جهاد، ١٩٩٣: ٨٠-٨٤) نحن لن ننساق مع هذا القول الذي يدعي بأن مفردات الرفض و الثورة و التمرد و ما شاكلها هي مفردات تستمد جذورها من التراث الصوفي، بل نعتقد أن أدونيس التجأ إلي الصوفية و احتمى بظلمها ليبرر انتماءه إلي مقولات الرفض السريالية و ليسوغ هذه المفهومات بعزوها إلي اتجاهات إسلامية و إن لا ننكر تأثره الواضح بالتراث الصوفي.

و الصوفية كما يراها هو تنطلق من رؤية شاملة لموضوع التمرد من منظور مستقل تستدعي بل تستوجب إعادة النظر فيها تاريخيا و معرفيا. واضح أن انبهار أدونيس بكل ما يرتبط بالرفض و المعادة لثوابت المجتمع العربي حدا به إلي التوحيد نظريا بين الصوفية و السريالية كما نظر لها في كتابه المعنون بهذا الاسم. و الصوفية التي يدعو لها أدونيس، تختلف جوهريا عن الصوفية كما عرفها الثقافة العربية و عاشتها، بل هي صوفية السريالية، بمعنى أنها صوفية من وجهة نظر السرياليين الذين رفضوا إلا أن يلخصوها في ظواهر الرفض و المعادة. و الحقيقة أن الصوفية ترفض الرضوخ لهذه التاويلات المستبعدة والتي تختزلها في مجرد أساليب تعبيرية محدودة و مواقف تمردية بحتة كما هو عند السرياليين و أدونيس.

و شعره يكشف عن أسلوب متطور معقد التركيب و جمع بارع بين المؤثرات المختلفة خاصة المؤثرات الصوفية و السريالية دون أن يكتننه إلي أعماق تجربتهما و أن يسر أغوار عالمهما أحيانا كما يقول صلاح فضل فإن تجربته الإبداعية ذاتها لا تنتمي كلية إلي أي من العالمين، بل تقتصر علي توظيف تقنيتهما في الأداء اللغوي، دون أن تعبر عن عالم صوفي مفعم بالتجربة الروحية، و دون أن تمثل ثورة اجتماعية علي الطريقة السريالية التي ترتبط جذريا بمثالية اليسار الغربي و لكنها تتفق معها في نتيجة أخيرة هي رفض التعبير. (فضل، ١٩٩٥: ٢٠٠). أما إحسان عباس فإنه يتبني رأيا آخر حول السريالية الأدونيسية بقوله: أدونيس و هو إن لم يكن سرياليا فإن له عناصر كثيرة تربطه بالسرياليين... يحاول أن يقيم جسراً بين الثورة الماركسية و الثورة السريالية من خلال مقولات سريالية(عباس، ١٩٧٨: ١٦٢). مهما كان الأمر فإنه لا شك أن أدونيس انبهر بالحدائث السريالية بكل مفاهيمها و راح يكتب في ضوئها في كثير من كتاباته الشعرية و النقدية، لاسيما في ديوان التحولات الذي اخترناه لموضوع دراستنا كما يتم تحديد هذه المؤثرات لاحقا.

نحاول في ما تبقي من المقال، أن نتناول المنعكسات السريالية في هذا الديوان من خلال المقاربة المنهجية المعتمدة علي تحليل النص.

٣. لمحة عن السريالية

برزت السريالية مذهبا أدبيا بعد أن وضعت الحرب الكونية الأولى أوزارها، نشأت في ظل التشرد و الدمار و القتل و الفناء المهيم في نهايات الحرب العالمية الأولى تقوم علي إعادة النظر في الحضارة الغربية و تنادي بالتححرر عن الضغوط الاجتماعية المعرقة في النفعية و تهدف إلي إيلاء الاهتمام بالنوم و الرؤيا و اللاوعي عند الإنسان من أجل إنشاء مفاهيم بديلة و هيمية الإنسان لإنسانية متحررة و فعالة (راجع: فاولي، ١٩٨١: ١٠-٨). يعتقد السرياليون بأن اللاوعي و المواقع الخفية في اللاشعور تشكلان الجذور الحقيقية لرغبات الإنسان و تمثلان مصدرا للإيحاء عنده، فلا سبيل أمام الفنانين و الشعراء إلا أن ينطلقوا في أفكارهم بحرية بغية الإنتاج الفني و الأدبي.

فكريا كانت هذه المدرسة تمردا علي كل الثوابت المترسخة و الملتزمة علي الصعيدين الأدبي و الفني و احتجاجا علي المجتمع و شرائعه التي يزج بهم في المعارك و الحروب. و اجتماعيا كانت بمثابة ازدياد للأعراف و التقاليد و المطالبة بضرورة «تغيير الحياة» و رفض النماذج و المثُل. «و لقد حارب السرياليون بلا هوادة تلك النظرة التي ترى أن الأدب تعبير عن المجتمع و اعتبروها هدف الأدب البرجوازي القانع بنفسه» (فاولي، ١٩٨١: ١١) هذه المدرسة ثورة حقيقية أولا، لأنها تنفي الشعر لتجاوزها إياه، إن ترتيب الكلام في القصيدة يستبعد ليفسح المجال للنص الآلي، لإلهام العقل الباطني المتروك علي سجيته و لسرد الحلم، دون اكرات بالفن و الجمال لأنهما غايتان تافهتان (نادو، ١٩٩٢: ١٩). استندت السريالية في هذا المضمار إلي آراء و أفكار فرويد النفسية معتقدة أن الذات الواعية لا تؤلف إلا جزءا يسيرا من الكيان الفردي. قامت السريالية علي جملة مبادئ منها: الغوص في اللاشعور و الانغمار في اللاوعي، مسائلة التراث التقليدي و محاولة رفضه و الثورة عليه، معاداة المنطق، و التعظيم من شأن المصادفات و الجنون. فطرحوا جمالية جديدة تخالف الجمالية السائدة و التقليدية تمجد التجارب المكبوتة و الذكريات الدفينة.

كانت الحركة حركة فرنسية في الأساس؛ فما لبثت أن اتسعت لتحتاح أوروبا كلها و تطغو علي الأدب الغربي خلال ثلاثة عقود، و انتقلت إلي الأدب العربي علي يد شعراء سوريا و لبنان. فانطلقت أصوات تنادي بالسريالية و تدعو إليها في نهاية العقد الرابع من القرن الماضي في سوريا و كان أبرزهم اورخان ميسر الذي لقب برائد السريالية في الأدب العربي و هو صاحب ديوان (السريال) الذي يحاكي فيه السرياليين. (راجع: الجوسي، ٢٠٠٧: ٥٤٣-٥٤٩). أما شعراء مجلة الشعر فقد استظل معظمهم، منهم أدونيس، شوقي أبوشقرا، أنسي الحاج، عصام محفوظ، سركون بولص، تيريز عواد،

ناديا تويني بظل السريالية و تبوّأ أفكارها و وجهات نظرها و آمنوا بها إيمانا عميقا و حاولوا تطبيقها حيناً و التنظير لها حيناً آخر. فصرّحوا بالانتماء إليها و ردّدوا مقولاتها و أفكارها مزهوين بهذا الانتماء. فأنسي الحاج مثلا يعلن صارخا عن انتمائه إلى السريالية و يقول عن الحلم: أنا أو من بالحلم. من لا يحلم لا يفعل الحلم يسبق الفعل، كما يسبق الغيم المطر. و عن الكتابة الآلية: فالكتابة الآلية ضرورية لأنها القناة الصافية التي تجري فيها الرسالة (دندي، ١٩٩٧: ٨٩-٩٠).

٤. تجليات السريالية في شعر أدونيس

٤-١. الكتابة الآلية

إذا اعتبرنا الكتابة الآلية، هي التعبير الشعري الناتج عن الدفع الشعوري بعيدا عن فاعلية الرقابة الواعية عليه، حيث الشاعر يصبح آلة التلقي لرسائل تنبعث من داخله فإن كتاب التحولات تجربة سورريالية متميزة ضمن هذا المفهوم. «الكتابة الآلية هي الكتابة العفوية، غير المدروسة، التي تفلت من الإكراهات، الآتية من العقل الرتيب و الفكر النقدي و المواضيع و تخرج من اليومي و عوائقه و تدفع الكاتب للخروج من أنه المألوفة إلى فضاء آخر» (أدونيس، ١٩٩٢: ١٣٣). و ربما لا يري القارئ الذي لم يألّف ذهنه إلا المعتاد من الأساليب الواضحة فيها غير العبارات المفككة و الدفقات الكلامية المشتتة: كانت و هي تقرأ تكشف أسرارها: / رأيت فيلا يخرج من قرن الخبز / رأيت جمالا و أحصنة في محارات بحجم الفراشة / وُلد أمام عيني كائن نصفه حجرٌ و نصفه الآخر / حيوانٌ أشارت إليه هامسة: هذا هو المرأة (أدونيس، ١٩٨٨: ٥٣٣).

لا نشاهد في هذا النموذج، الكتابة في شكلها الواعي و التي هي ناجمة عن علاقة يربطها الوعي و العقل بين المفردات. بل خرجت المفردات عن علاقتها المألوفة و المعتادة أو علاقتها المجازية إذ ليس هناك أي ترابط مجازيا أو حقيقيا بين قرن الخبز و خروج الفيل منه. و من البدهي أن المحارة لا تتسع للجمال و الأحصنة و يمّج الذوق هذا التشبيه و ينفر منه لأنه لا يري فيه أي روعة و علاقة. إذن اعتمد الشاعر فيها العلاقات المتناقضة بين الأشياء و الظواهر بحيث جاءت الصورة غامضة جدا. و انطلقت المفردات من اللاشعور دون أن يفرض الشاعر عليه الرقابة الواعية. فالكتابة الآلية من أهم التقنيات عند السرياليين للتعبير عن حقائق الإنسان المكتوبة. و الكتابة الواعية ضمن هذا المنظور هي تحجب طاقات الإنسان الكامنة عن الدفع؛ إذن لا سبيل أمام السريالي سوي إطلاق العنان لأفكاره لتسترسل من تلقاء نفسه دون قيد أو شرط:

في الحركة التي تتسارع و ترتخي و تتشج و تهبط و تعلقو، حركة الرشق و الدفع و الجذب، حركة الهدم و الزخم و التفجر، حركة الفقاعة و الموت قبيل الموت، بين الرعد و الإشارة، بين الكلمة و الحنجرة أسافر خارج صيغ الشكل و نقيضه (المصدر نفسه: ٥٨٠).

ينفلت الشاعر من الأشكال و نقيضها لأن نقيض الأشكال أيضا هو نوع من الأشكال و الصيغ و لكنه في ثوب آخر. يخرج الشاعر من كل الأطر التي تفرضها مراقبته الإرادية عليه. كل المفردات التي جاء بها الشاعر في هذا المقطع يؤكد انفلاته من الوعي و الهروب من الرقابة و يبين مدى تعرضه لتسارع المواجس و الطاقات غير المكبوتة كالتفجر و التسارع و التنشج. هذا هو عاصفة الإرادة و الانعتاق المطلق من كتبها. الموت بين الكلمة و الحنجرة لا يعني إلا اكتناه الشاعر في اللاشعور. فالعبارات و الصور في المقطع التالي جاءت متشردمة متشردة إثر استخدام الشاعر للكتابة الآلية ما يمتنع الترابط الظاهر بين المفردات:

فرأيتُ صديقا يدخل و يخرج بين أصابع قدمي/ آخر يجلس سيور حذائي و يلتفّ بها/ و رأيتُ صديقا يذبحني/ أسماء أسماء/ أسماء تنغو، تصي، تلدغ و تصلي/ تجرح الجنين المهاجر بين البرعم و الثمرة و تستضيء بالسوس/ أسماء الخنق و الحرق و احتضار الماء و الأجنحة/ أسماء اللكاعة/ اللهأة/ اللكاث/ اللهؤفة/ اللقوة/ لقبيا اللغاء و اللقس و لهاث الموت/ وداعا، دا دا دا/ وداعا. (المصدر نفسه: ٥٧٢)

فنرى أن الشاعر يحاول التخلص من أعباء الوعي و قيود العقل و معايير التدوق الأدبي التقليدي، و يتجاوز الصور البلاغية المألوفة إلى صور نابغة من الجمالية السريالية الآلية. فلا يشترط هنا أن تلتزم الصور بالمعايير التي حددتها البلاغة العربية المتمتة و المتمسكة بأطرها الضيقة بل تفجر اللاوعي المكبوت و جاءت جمالية الصور في عفويتها و كأنها شريط من الصور شبه الهاذية لا يؤلف بينها ضابط منطقي عبر فيها الشاعر عن التناقضات بالاعتماد على خلخلة المعايير التركيبية التقليدية و تدمير العلاقات المنطقية و المعتادة بين التراكيب و الصور. فخروج الصديق من أصابع القدم و التفاف الآخر حول الأحذية مثل شرك النعل و الاستضاءة بالسوس و احتضار الماء و أخيراً طريقة كتابة "وداعا دا دا" كلها تشير إلى النمط الفوضوي في الدلالة و التوزيع و التنقيط النابع من التدايعات العفوية أو الكتابة الآلية لدى الشاعر بلغة لا تتجاوز لغة سرد الأحلام كما تشير إليها التعابير السابقة. و تلاشي و تبدد الترابط المنطقي إثر تداعي المعاني و دفعها في المقطع التالي:

دمية تدخل بغتة من النافذة، تحمل الجدران الأربعة و تمشي/ طفل يتدحرج على زمرد الشوك/ يعلق أهدابه على الشجر كالمناديل/ و في الحجر يستريح/ بيت يحتضن دفترا و يركض حافيا إلى

المدرسة/ كتاب يضع نضارة/ يربي الأرناب و يدرب العصافير علي المهن الحرة. (المصدر نفسه: ٥٧٥)

فمن التلازم الحاصل بين أجزاء الكون من منظور الشاعر، يتوالي حدوث أشياء مختلفة حتى إن حضور الشيء الأول يجعله يفكر في حضور الشيء الثاني. و الثورة الجائرة و المستمرة -الناجمة عن الكتابة الآلية- للأفكار أوجدت التناثر و التشتت في المضمون و الاضطراب و الارتباك للعلاقة السببية في أسلوب البيان؛ فيفصح الشاعر عن الأفكار التي تتبادر لذهنه فور ورودها، فالدمية تذكره بالطفل و الطفل بالبيت و البيت بالكتاب ... و يستخدم هذا الأسلوب في العلاج النفسي التحليلي للكشف عن مكونات اللاشعور. لو دققنا النظر في الصور الآتية لوجدنا أنها لا يفترق عما سبق من الاعتناق عن الوعي و الانغمار في اللاوعي:

امرأة تطلع من أحشاء النيلوفر/ تترك بي/ ثم تصير وردة في عروة الشيطان/ و شجرة علي ضفة الجحيم/ حالمٌ يقرأ كتابَ الشوارع راسماً وجهه بنار الاسفلت/ شاعر يفضح المدينة و يرقد في سراويلها/ لكن الارض سائبة/ مدن تنحني، أشجار تتلاقي و اسمي المكان و الوعد(المصدر نفسه: ٥٧٧)

و قصيدة تحولات العاشق تقوم غالباً علي الاسترسال في تداعيات عفوية، ينحرف فيها الشاعر في اللاوعي، بلغة تذكرنا بديوان لن لأنسي الحاج إلي درجة الانبهار و الاندهاش، فيها يظل طابع الهلوسة و الهذيان طاغياً و مدمراً. تحدث سلسلة من التحولات غير المتناهية تخلو من أي ظاهرة عقلانية أو سببية:

ثدي النملة يفرز حليبه و يغسل الاسكندر/ الفرس جهات أربع و رغيفٌ واحدٌ/ و الطريق كالبيضة لا بداية له/ أمض نحوك يا أبعادي/ أرضاً/ جسراً كطفل يرضع أعمدته/ ورقاً تكلس فوقه الكلام/ اللسان ينبت في الأقدام حتي السرة/ و اللغة رمادٌ يتكوم قرب العجيزة/ أرضاً/ تنقص غصناً غصناً/ الجدار يصير دمعاً و الدمع ضحكاً/ النهار يكتهل حيناً إلي الموت/.../ كل شيء زهر أسود/ الحوائت غيومٌ جبلي بالبرق/ الشوارع قامات يكسوها الحلم/ الحلم طائر مليء المخالب يعيش في سقف الأيام/ رمحٌ يخرق الفارس و الدرع/ يجلس فوق الغنيمة و يشرب النجيع كالخمر/ الحروف المقدسة و أسرار الموائد و الكراسي/ ثمة رأسٌ كالصندوق يلبس حذاء النبوة/ سرّة ترسم علي جبين المقاهي/ عرس يدور تحت سراويل الموت/ حجر يتشاءب/ ثمة وارثون خفافٌ كالريش يحملون الطمي و الترسبات/ ثمة نارٌ أجبن من الماء (المصدر نفسه: ٥٤٨)

صنعت الهلوسة للنملة ثديا، و جعلت ثدي النملة يفرز حليباً، و يغسل الحليب الاسكندر، أصبحت الفرس جهات أربعاً و رغيفاً واحداً و تحولت الطريق إلي بيضة. ثم تزداد حركة التحول

تماميا و فقدان الوعي عند الشاعر ينتهي بفقدان الرابط السبي للمفردات و التعابير. فيطلق الشاعر العنان في توليد الصور المتلاحقة من غير علاقة بينها. و نشاهد احتدام التناقضات و اللامعقوليات الي حد التوتر العنيف. فالجسر أصبح أمماً ترضع طفلها(الأعمدة)، الكلام يتكلس فوق الورقة، اللسان أصبح نباتا تنبت في حقل الأقدام، اللغة تحولت إلى رماد يتكوم قرب...الأرض مثل الغصن يكسر، و الجدار تحول إلى دمع و الدمع إلى فرح، الشوارع تحولت إلى قامات، و الرأس الشبيه بالصندوق يلبس حذاء و الحجر يتناؤب. فالعفوية التي تبعث منها الكتابة هنا قد حطمت المقادير و الأبعاد و حوّلت كل شيء أو ظاهرة إلى ما يناقض نفسه أدى في النهاية إلى مسخ الأشياء و تشويهها. و النموذج الآخر من المهلوسة في هذه القصيدة تؤكد تحطم الحدود و المسافات و الروابط المنطقية و السببية عند الشاعر و أخيرا تؤيد مسخ الأشياء و تشويهها في تقديره:

طلع أمامي ثورٌ بثلاثين قرناً، وعشرين قائمة، وبين أذنيه باقوتة خضراء، ورأيت دابة غريبة تمشي، تناولت حجراً، فأسرعت هاربة إلى النهر، وسبحت على ضفدعةٍ إلى الجانب الآخر، تبعتها، نزلت عن ظهر الضفدعة وسارت، رأت رجلاً نائماً، ثعبان كبير يلدغه، عضته الدابة، قتلتها، وغابت، فازددت تعجباً، ثم أيقظت الرجل فقام ولما رأى الثعبان بدأ يهرب، فقلت لا تخف وقصصت عليه القصة(المصدر نفسه، ٥٥٢) نمت بين أهداك/ و ما رأيتك(٥١١) و بدا الزهر يرقص/ ناسيا قدميه و أليافه/ متحصنا بالكفن(٥٠٧) كان الهواء راکعاً(٥٠٧) تتمطى السماء(٥٠٨) ربطتُ خاصرتي بريح الجزع و تطايرت(٥٠٨) و النماذج التي تنم عن الممارسات الآلية للكتابة في ديوان التحولات كثيرة جدا تصل في تحولات العاشق إلى ذروتها كما أشرنا.

٢-٤. الزمان و المكان

اعتماد أدونيس على اللاشعور أثر على عناصره الشعرية بما فيها لغته الشعرية التي تتسم بتخطي و تجاوز المعايير و قيود الزمن و المكان. الضبابية التي يتسم بها توظيف الزمن و المكان عند أدونيس تذكرنا بقول والاس فاولي حيث يقول«اللغة ليست وسيلة للمعرفة بل هي نسيان لمعرفة العادية التي نحصل عليها عن طريق ما يسميه رامبو بازدراء: التقدم العقلي، تبقينا في حدود الأشكال الشائعة و أنظمة التفكير و العمل القاصرة الزائفة؛ أما الطريقة الأخرى...يمكن بواسطتها بلوغ ما يستعصي عن التعبير و هذا أقصى ما يمكن بلوغه في تعريف فوضوية السريال»(فاولي، ١٩٨١: ٥٣) و المكان و الزمن عند السرياليين يختلفان عن الصورة المكانية لدى أصحاب الرومانسية أو الواقعية و يتدفقان و ينبعثان

من اللاوعي و يفتقران إلي الفسحة و الاتساع و الاستمرارية طورا:
 كأنّ النهار/ حجرٌ ينقب الحياة/ و كأنّ النهار/ عربات من الدعم (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٥١) و أنا في
 فضاء الجنادب تحت غيوم الجريمة/ حجرٌ ميتُ الجناح/ حجر ميت القوادم/ و الموت يُسرج أفراسه/ و
 الذبيحةُ بجعٍ يتخبط(المصدر نفسه: ٤٥٣) في الشقوق تفيأت/ كنتُ أحسّ الدقائق/ أمخضُ ثديّ القفّار/
 سرت أمضى من السهم أمضى/ عقرت الحصي و الغبار/ كانت الأرض أضيّق من ظلّ رمحي/
 مُتُ(المصدر نفسه: ٤٥٤)

و يتمتعان بأرحب نطاق تارة: الزمن اخضرّ، نما و طال/ أوركّ في الجدران و الحصون/ الزمن
 الأهمّ و التلال/...الزمن السيف هدير الموت/ نهر من الأضحاحي/ نهرٌ من الأضحاحي/ نهر من الأنداء و
 الجرار/ يغسل وجه الموت/ و الكفن العاشق و الأحزان/ يغسل بالموت و عطر الموت/ فاتحة القول:
 رنين الصوت/ في لغة الإنسان (٣٩٠)

فالزمن و المكان يختلطان و يندجان. يصطبغ الزمان بصبغة المكان و بألوانه و يظهر بميزاتته و
 ملامحه و سماته؛ المكان ينطبع بطابع الزمان. تشابك المكان و الزمان، يتبين من خلال تسمية الديوان،
 إذ تدل «الأقاليم» علي المكان و «النهار و الليل» لا يعني إلا الزمن و التحولات المقصودة في الديوان
 تتم في صورة متشابكة و متكاتفة من الزمن و المكان. «ثيابك الأقاليمُ و الفصولُ دربك إلي» (٥١١)
 فالزمن يخضر و يورق مثل الظواهر المكانية: «تتحدث مع البيوت/ و النهار يسير خلفنا مكسواً
 بالعشب»(٥١١) ثم إن الزمان يعكس هواجس شاعر الداخليه و اللحظة تقترب من اللحظة المطلقة و
 لحظة اللازمية تتوحد في المطلق «شمساً لا تطلع من الشرق لا تغرب في الغرب»(٥١٥) و المكان
 السريالي يشبه منمنمات تفتقر إلي المنطق و الشكل المحدد ذات حدود واضح «يادي طريق و قوسان/
 رأسي نهرٌ/ و وجهي جزيرة»(٤٨٠) نجمة تتقمص نعمة لتعرف السماء و تشهد(المصدر نفسه: ٥٤٧)
 «الدنيا تجئ إليّ في شكل امرأة ضيقة الخاصرة»(٥٤٣) الجسد يُعلِّك الفضاءَ كلامنا/ الجسد يتقوسُ و
 يحتضنُ الأرض/ هكذا أزدهي صائحاً: من يعرف مثلي الأسرار و قد نفخت/ بين شفتيّ
 الأرض»(٥٤٥) و الفوضي و الغرابة هما الميزة الرئيسية التي يتسم بهما المكان و الزمان في ديوان
 التحولات: التلال لبست خفها(٤٧٩) من يريد طريقاً من البرق/ من يشتهي السماء/ و هي حبلي
 بأحلامه، و الطريق/ فرسٌ حولها يدور:/ من هنا تبدأ الطريقُ/ من هنا يبدأ العبورُ(٤٨١) نامت فوق
 ريش النهار(٤٨٠)

فلا يحتل الأشياء مكانها المعتاد و المؤلف، و تشحن الصور: «الزمن فخّارٌ و السماء

طحلب» (٥٦٧) و تزول القيود و تتحطم الظواهر كأنها مشهد من الأحلام «المح... ريجاً مسحورة بخروم الإبر/ أرضاً/ تتصّف غصناً غصناً» (٥٤٨) ثم إنّ الشاعر يخلع صفة المحدودية على الزمان و المكان و يمنحهما صفة الإطلاق و الامتداد عبر تجاوز حدودهما المعروفة: أوقف الشوارع و الليل (٤٤٥) أوقف الماء و المرايا (٤٣٧) أين هو؟/ أمامي و خلفي، و عن يميني و عن شمالي. (٥٤٣) هكذا تتعري المسافة/ ثم يتقدّم الزمن إلي سريها هشاً كالماء منصوباً كالرمح (٥٤٥) أتدثر بالدنيا و أعرج/ أخرق الملكوت/ أتعب، أضرب خيمي بين عيني/ و حين أعود/ أغلق بيت نفسي و أشتعل بحالي (٥٤٥)

٣-٤. المصادفة

خلق الصورة الشعرية في عملية اللقاء المبهر بين الإنسان و عالم الأشياء هو دفع عفوي إلي حد كبير و يمكن تسميته بالحركة التلقائية للاوعي. و رغم أن هذا اللقاء يجري في العالم الموضوعي إلا أنه ينقل فكرة لا يمكن تفسيرها طبيعياً. فأعلي حالات الصدفة هي التي يجابه فيها مبدأ الواقع مبدأ الشوق و الحلم في الحياة الحقيقية. و «السرياليون في الحياة الإنسانية رأوا أن المصادفات العارضة هي التي تحكم مصير الإنسان و كان بريتون قد أسهب في عرض المصادفات التي تحكمت فيه» (دندي، ١٩٩٧: ٨٥). و نري تداعيات هذا الرأي في ديوان التحولات، إذ إن حياة الشاعر فيه قائمة على المصادفة بحيث تتحكم الصدفة فيه و تقوده إلي ما هو عليه الآن:

ألهو بعيني ليزدوج فيهما العالم / أري السماء اثنتين / الأرض اثنتين / إلا أنا / أبقى واحداً / و حين لا يقي غير الحجر صديقاً؟ / أهتف يا صدفة إني جزؤك الرخو و أدير قرني للشمس (أدونيس، ١٩٨٨: ٥٦٧).

نشاهد في الصورة أن الصدفة هي السبب لتكوين التجربة الشعرية و الشاعر يمعن في الغوص في ذاتيته للتعبير عن هذه التجربة و يسقط الصدفة المختبئة في كيانه علي العالم لرؤيته و يعتبر الظواهر نتيجة للصدفة. لقد انطلق مقتدياً بالسرياليين، و عبر عن هذه التجربة مطلقاً هذا الحكم علي حياته الشعرية أيضاً:

أتركني / أري جسداً يتقاطر أصدافاً / دعني صدفة قرأت شعرها علي / قرأت أيضاً صفحات من كتاب تكتبه سمته «غرفة الصدفة» (المصدر نفسه، ٥٣٢). يطلق الشاعر لسانه بسرد صدفته و الصدفة هنا ناجمة عن مجموعة من الظواهر التي تنتقل من نفسية الشاعر إلي العالم الموضوعي. فالشاعر يجني فلسفته الشعرية في سرد الطبيعة علي أساس الصدفة. و تقرأ الصدفة شعرها بمعنى أن الصدفة تنطوي علي حالات أقع فيها أنا الشاعر و ينتابني شعور بالكتابة لا تعليل له إلا الصدفة نفسها. و الصدفة

توفر الإمكان للشاعر أن يتجاوز الحياة اليومية و يتحرر من القيود و يتسامي. و الصدفة هي التي يتيح تحرير الاستيهامات لا بل الصدفة هي الشاعر الذي يكتب و الشاعر(أدونيس) يتبع الصدفة و يقرأ استيهاماتها و يسميها الصدفة.

٤-٤. الغموض

ظل أدونيس غامضا ملتويا منذ بداية مشروعه الشعري و بدأ أكثر غموضا و تعقيدا في أغاني مهيار الدمشقي و كتاب التحولات؛ فهو يساند و يعاضد موقف السريالين في هذا المضمار و « الشعر الممتاز في رأي السريالين هو شعر الحدس و اللامنطق و شعر العتمة و الغموض، و قال تزار رائدهم في حديثه عن الشعر: يكمن الشعر حيث يجَم الغموض» (دندي، ١٩٩٧، ص ٨٥). ذاهبٌ أنفياً بين البراعم و العشب، أبنّي جزيرة/ أصل الغصن بالشطوط/ و إذا ضاعت المرافئ و اسودّت الخطوط/ ألبس الدهشة الأسيرة/ في جناح الفراشة/ خلف حصن السنايل و الضوء في موطن المهشاشة (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٣٦) فالصيغ التعبيرية التي أتى بها الشاعر ظاهرة جديدة و المفردات تحولت عن مدلولاتها المألوفة لتصبح مجرد إبحاءات. فالتفتؤ بين البرعم و العشب و الاستظلال بما و وصل الغصن بالسواحل، و ارتداد الدهشة في جناح الفراشة خلف السنايل و الضوء، كلها لا تتجاوز مجرد إبحاءات تتباعد عن مواضعها.

و الواضح عند بريتون هو العدو الأكبر للرؤيا و الكشف فينبغي للسريالين التجنب عن الواضح و اللجوء الي الكتابة الغامضة(راجع: بيگري، ١٣٧٥: ٧٩). فأدونيس ينظر لشعر يفتح آفاق جديدة مليئة بالرؤى و الاحتمالات و يؤسس لشعرية ذات طاقات متجاوزة أبدا لذاتها «إذ يتخطي الشعر الجديد العالم المغلق المنظم، يتجاوز الاسس التي يقوم عليها «واقعا» و يتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد» (أدونيس، ١٩٨٦: ٢٠). و إذا كان مضمون القول الشعري عند تزار يكمن في الغموض فإن أدونيس يري أن «الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة—و لذلك هو قوام الشعر» (المصدر نفسه: ٢٠).

مزجت بين النار و الثلوج لن تفهم النيران غاباتي و لا الثلوج / و سوف أبقى غامضا أليفا / أسكن في الأزهار و الحجارة/ أغيب / أستقصي / أري / أموج كالضوء بين السحر و الإشارة. (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٤٠).

و كثير من مقاطع هذا الديوان يلفه غموض لا جدوي في استقصائه و بحثه لتحويله إلي معان ترضخ للوضوح و المفهوم المحدد. إذ إن أدونيس نظريا يرفض جمالية الخضوع للمعيار، الذي و ستظل تنادي إليه الثقافة السائدة في المجتمع العربي و عمليا تجسد هذا الرأي في شعره عامة و في هذا الديوان

ملاحم السريالية في شعر أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار ... ابو الحسن امين مقدسي و ادريس اميني

خاصة. فنحن نرى مقاطع عديدة لا تتمكن من تحديد مدلولاتها حتي و لو كان بالتخمين و الحس. فمثلا المقطع الذي يقول فيه:

عائلة من ورق الأشجار/ تجلس قرب النبع / تجرح أرض الدمع / تقرأ للماء كتاب النار(أدونيس،

١٩٨٨: ٤٤٢).

تدرج و تتوافر فيها تركيبات لا تتناغم مع الذهنية السائدة التي تعتبر الوضوح من مكونات الشعر الرئيسية و تعودت علي الوضوح بل جاءت الاستعارات فيها بعيدة مما أدَّى إلي بلوغ الغموض ذروته، و استعصاء بل استحالة فهم مدلولات الشعر. و يذكرنا هذا بالمنهج السريالي الذي يقول «السريالية أحيانا لا تعني إلا تجميع و تنسيق المفردات التي لا تبدو ظاهريا مرتبطة مع البعض، ثم تحطيم العلاقة القائمة بين النص و الموضوع؛ فهذا العمل لا يبدو غريبا بالطبع، لأنه يشكّل الجوهر الأساسي للإيحاء الشعري عندنا»(بيكر، ١٣٧٥: ٧٧).

و مع أن الغموض ظاهرة لا تقتصر علي المنهج السريالي في الشعر المعاصر إلا أن الغموض الذي ينادي به أدونيس و ينظر له، و الذي يختزل الجوهر الشعري في حشد تراكيب ليس لها أقل ترابط، هو نفس الغموض عند السرياليين و الأجدد أن نسمي هذا الغموض بالإبهام و الدخول في المجهول كما يقول جرج باتاي '«أدخل في مجهول غامض، أسقط في هذا المجهول الغامض، أصبح أنا نفسي هذا المجهول الغامض»(أدونيس، ١٩٩٢: ٥٤) لأنه ينتج عن تعقيدات لفظية و تركيبية و من هذا المنطلق نستطيع أن ندرج معظم أشعار أدونيس المتسمة بالغموض تحت باب الإبهام. و هذا الضرب من الغموض يرجع إلي الثورة و الرفض و الحلم علي المستوي الإيدئولوجي لا يتيسر للشاعر اكتناهه إلا من خلال لغة غير مفهومة:

و سمعت النواصي مستطردا كلامه / حارقا غابة السكينة: / «ذات يوم، / تصير القصائد بوابة المدينة/ نحو أرض الغرابة/ و تصير الغرابة/ وطنَ الأنبياء / ذات يوم / تسير النجوم علي الأرض مثل النساء» (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٨٨).

٤-٥. الثورة و الطغيان

يقول البيان السريالي المنتشر عام ١٩٢٥ «نحن اخصائيون في التمرد لا يوجد عمل إلا و نحن نتمكن

١. Georges Bataille (١٨٩٧-١٩٦٢) فيلسوف فرنسي تأثر في كتاباته بالزعة النيشتوية و بالمدرسة السريالية.

من اقتراه عند الحاجة» (بيكري، ١٣٧٥: ٧٧). وصرح بريتون «أن الطغيان في نظرنا هي أخلاق بنفسه» (ميتوز، ١٣٧٥: ١٤). و في هذا الديوان اللغة ثورية للغاية و التعبيرات توحى بمعاني الاحتراق كالسرياليين. فأدونيس لا ينقطع عن الماضي انقطاعاً شاملاً بل يغتذي به و يفيد منه و يعيد النظر فيه ليتجاوز و ذلك بالثورة عليه. هدم الماضي لا يعني إلا هدم التقاليد البالية المتية. و الشاعر لا يقوم بتدمير الماضي إلا ليضع حداً للانحراف الذي انخرط فيه الثقافة العربية قروناً طويلاً. فلا سبيل أمام الشاعر إذن إلا بالثورة على الماضي لإعادة بنائه من جديد. والهدم و البناء يتحدان في نسق شامل. إذن البناء هو الهدم:

طاغ، أدرج تاريخي و أذبحه / علي يدي، و أحييه (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٦٦).

و الثورة هي معني آخر للبناء في هذا السياق السريالي و أصبح في موت الماضي و بعثه موت الشاعر و بعثه لكن الشاعر يختار الموت و الهدم إذ إنه يسعى إلى تغيير الحياة و الزمن بفضل دوره القيادي الرامي إلى إضغاء معان جديدة على الظواهر المعتادة:

و لي زمن أقوده، و صباحاتُ أعدبها / أعطي لها الليل، أُعطيها السراب و لي / ظلٌ ملأت به أرضي / يطول، يري، يخضر، يحرق ماضيه و يحترق / مثلي (أدونيس، ١٩٨٨: ٤٦٦).

ثم إنه يتعامل مع التراث كأنه يجابه نفس العضلات التي حاول السرياليون أن يجدوا حلاً لها. و الفكرة التي يكونها السرياليون عن الثورة تحملهم على الازدراء بكل ما هو ذرائعي، و لكل نشاط مادي ملموس، بل إنهم يجدون هذا النشاط شائناً (نادو، ١٩٩٢: ٨٧). و الثورة الشعرية عند أدونيس، أصبحت ممكنة بفضل ثورة داخلية في الإنسان و ثورة في علاقاته مع العالم، فيستدعي الشاعر القوة الخارقة للرجبة و ينادي بشرعية تحقيقها و يريد أن يقضي قضاء مبرماً على العلاقات التي تفرضها العقليات السائدة و هذه الفكرة هي نفس الفكرة السريالية القائلة بالقضاء على العلاقات التقليدية بين الفرد و المجتمع إلى بناء علاقات جديدة و نموذج جديد للإنسان.

٤-٦. الحب

يكتسب الحب عند السرياليين طابعاً تمردياً و يتسم بطابع الثورة و فيه يتجاوز المرء فرديته إلى الغيرية، و يصبح و كأن له روحاً واحدةً حلت في جسدين. الحب من هذا المنظور لا يلتزم بالخواطر و لا ينبعث من الشعور الجسدي. يكسب الحب أهميتها حين يبارح المحب ذاته؛ و أنانيته و حب المرأة يعادل التجربة الصوفية و المحب لا يعرف الإعياء طلباً للاتحاد / غاية الحب:

أحترق سفينة جسدي إليك / أستطلع الأرض الغامضة في خريطة الجنس / أتقدم / أكسو ممراي
بالطلاسم و الإشارات / أبخرها بمذياني بأدغالي، بالنار و الوشم / أحسب نفسي موجة و أظنك
الشاطئ / ظهرك نصف قارة، و تحت ثدييك جهاتي الأربع / أتشجر حولك / و أهوي بينك و
بيني، نسراً بآلاف الأجنحة (أدونيس، ١٩٨٨: ٥١٤).

و الحياة عند السرياليين مسرح تلاقي المستويات المتعددة من العضلات الكونية و الأزمت
الإنسانية. فالحب عندهم من أفضل الخيارات للتخلص من أعباء الحياة. و في شعرهم نالت المرأة مكانة
قلما بلغت في شعر الآخرين و هم أخذوا برأي أريستوفان الأسطوري حول المرأة و الرجل. ووفقاً لهذه
الأسطورة كل من الرجل و المرأة يفتش عن النصف الذي ضاع منه، عن الآخر. فهو يعلن صارخاً
عن اعتقاده بهذا المفهوم الأسطوري: « في تصويري الشعري، لابد لامرأة من أن يكون فيها جزء من
الرجولة، من الذكورة، داخل كيانها و داخل حياتها و العكس صحيح. لأن رجلاً يخلو من التأث في
حياته لا يثير الاهتمام. تلكم علامة علي النقص إذا تكلمنا أنطولوجياً ألم يكن الإنسان مذكراً في البدء
ثم انفصل، بعد ذلك شطراه و بدءاً من تلك اللحظة من الانفصال الذاتي لج في البحث عن جزئه
الضائع، الذي ضل عنه. ذلكم هو الحب... فلن يكون إنسان حقيقياً كائناً حقيقياً عليه أن يعثر علي
جزئه المنشود، الضائع. هو ذا معني الحب. فالحب إنما هو الكمال النهائي» (أدونيس، ٢٠٠٥: ٥٦-٥٧).
و علي هذا النمط، يزواج في هذا الديوان بين الحب و الحياة، الحب هو استمرار الوحداية التي كانت
له. و اختيار الحب عنده كما عند السرياليين، يعني اختيار الحياة و الهروب من الموت ففي هذه المسافة
التي يراها الشاعر بينه و بين جزئه الآخر تكمن معني الحب/الحياة و عليه أن يختار جزءه الضائع، لأنه
لا يريد وقوع الضياع/الموت:

بيني و بين نفسي مسافة / يرصدني فيها الحب يرصدني الموت / و الجسد عمادتي / من أعماق
الأشياء الفانية أعلن الحب (المصدر نفسه: ٥٢٦).

و من هنا استرسل السرياليون في التفصيلات الشهوية و سعوا إلي «استعلاء قضية الجنس و
احتلالها مقام الأهمية، و الاستشفاء بمعالجة الكبت (العفة القديمة) بإشباع الرغبات» (عباس، ١٩٧٨:
٤٩)، فلنر كيف أدونيس اعتنق هذه الفكرة في قصيدة تحولات العاشق و توغل في وصف الرغبات
الجنسية دون أي مخافة:

كان هناك سرير ينتظري يجلس عند رأسه طيف ينهض / كالثدي و يلبس عجيذة و صدرا و ما
تبقى / و استيقظ جسدي، و هوي أسير المسام و خواتم العين و السرة/ و الطبيعة الثانية التي تتناسل

فيها أنواع ثمانية من الخشخاش/ و اللقاح و سواهما من نباتات الذكورة و الأنوثة/ و أخذ جلدي يتهباً لسقوط كوكب آخر في تجاعيده(أدونيس، ١٩٨٨: ٥٠٩). اغترب الجسد/ مسه التحول/ وجع المفاصل نبض الأطراف هندسة العضل و أبة الفعل/ الانقباضُ التخلصُ الانفساحُ/ مهابط الجسد مصاعده و سهوله و مدارجه التواءته/أرض الخاصرة المليئة بالنجوم و انصافها ببراكين الجمر/ الأبيض/ بشلالات الجموح و الشهوة/ بعد هذا تنفيا سرادق الحوض/ حيث يستدير كوكب الجنس/ يكتمل التحول/ يصير ثدياك الليل و النهار(المصدر نفسه: ٥١٦).

و تأثر السرياليون بآراء فرويد الايروسية إلى حد كبير. كان قد توصل فرويد إلى أن الكبت الجنسي يمكن أن يسبب الإصابات، في حين أنه يعمل كرادع. و الرغبة الجنسية كما يراها هو، تجلب الانتباه إلى العفوية، اللاشعور و اللامنطق و من هنا تظهر أهمية الرغبة الجنسية عندهم(راجع: بيگزي، ١٣٧٥: ٩٠-٩١). و المقاطع التالية تبين أن أدونيس اقتفى أثرهم في هذا الديوان، فهو في إطار معالجته للحب، لا يجد أدبي غضاضة في الإفصاح عن صور تحفل بالكثير من المفردات الجنسية البعيدة عن الرصانة و الرزانة:

أسمع أطرافك الهاذية/ أسمع شهقة الخاصرة و سلام الأوراك/ يغلبني الحال/ أدخل صحراء الخزع هاتفا باسمك/ نازلا إلى الأطباق السفلي/ في حضرة العالم الأضيّق/ أشاهد النار و الدمع في صحن واحد/ أشاهد المدينة العجب/ و تسكر احوالي/ هكذا يقول السيد الجسد(المصدر نفسه: ٥١٤).

و الحب الجسدي عند أدونيس كما هو عند السرياليين يختصر كل عجائب الكون و كل قسوي الوعي و كل اهتزازات الشعور و هو الذي يمكن الحب من مبارحة ذاته و الخروج من الحب النرجسي و المرأة في هذا الحب قادرة علي أن تصبح حقيقة متألهة إلا أن أدونيس يضيف إلى ذلك حركة مضادة، إذ يجعل الرجل أيضا قادرا علي الخلق.

٤-٧. الجنون

احتلت قضية الجنون حيزا واسعا من آراء السرياليين و لاقت استحسانهم و إعجابهم. فالجنون في رأيهم هو المثال الأعلى للحرية و التحرر من القيود. «و تكمن ميزته في أنه يبين لنا كيف أن الصور الذاتية تُطوّر و تُشكّل في الخارج و تمتزج بالواقع الموضوعي»(سيدحسين، ١٣٦٥: ٢٢٤). فأدونيس يصرّح متأثرا بالسريالية أن ابداع الشعر لا يمكن أن يتم إلا في مناخ يكون فيه الشاعر منفصلا عن العالم الخارجي من الناحية المادية و من ناحية الأفكار أيضا. حالة الانفصال هذه نسميها «جنونا»

ملاحم السريالية في شعر أدونيس «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار... ابو الحسن امين مقدسي و ادريس اميني

لأنها في نظر العقابن نوع من الانفصال عنهم (أدونيس، ١٩٨٠: ٢٦٩) و يصارح أن الجنون إذن هو حالة من الخروج عن كل ما هو عقلي بالمعني التقليدي. بهذا المعني يعتبر الجنون أهم حالة من حالات الإبداع الحقيقية التي يبدع فيها الشاعر (المصدر نفسه: ٢٦٩) و في هذا الديوان نجد مقاطع عديدة يتجاوز فيها الشاعر الحكمة إلى الجنون، متحدثاً عنه بلغة الإطراء، مبالغاً في تمجيده و معظماً له. فهو يحاول أن يحوّل حدود التوبة و العظة و الصبر الذي يتضمن الأختيار و التفكك- في اعتقاده- و يشر بالجنون الذي يمثل الانقطاع و الانفصال عن كل ما يتسم بالسلبية و يوحى بالحيوية عنده و تمثل المحاولة للقطيعة مع الأشياء و لإحلال أشياء أخرى محلها:

أسافر/ أصدع، أتفجر/ ألبس الهدير و التهذج/ أتموج بالرعب/ أتحرّر من التوبة، العظة، العودة/
أتحرّر من الصبر/ من دمي و التاريخ الراقد فيه/ أتجزأ و أعري و أوسوس نفسي ضد نفسي/ أضع نفسي خارج كل شيء و أقول للجنون الرشيق أن/ يسرق أهداي كنسيم غربي/ أنقطع، أنفصل، أنفصم/ أحتييء تحت شفتي/ بعيداً بعيداً بعيداً/ في الضوء في الظلام/ في الصمت في الذهول (أدونيس، ١٩٨٨: ٥٨١).

يمكن القول إن مقولة الجنون عند أدونيس مقولة سريالية يفرض علي المعتنقين بها انقطاعاً تاماً عن

العالم:

انكبت علي كاهل الريح/ صليت/ وشوشتُ حتي الحجار/ قرأتُ النجوم، كتبت عناوينها و محوتُ/ راسماً شهوتي خريطة/ و دمي حبرها و أعماقي البسيطة (المصدر نفسه: ٤٥٥).

٤-٨. الحلم

أفكار الجدار الفاصل بين عالم الوعي و عالم اللاوعي عند السرياليين. فانقسمت الحياة عندهم إلي عالم الحلم و عالم الفكر المنطقي، و حاولوا جهد المستطاع، الاستخفاف بالمنطق و العقل و إلعلاء من شأن الحلم. و كما يقول برغسون، الرؤيا هو نقيض الحقيقة العملية. إذن «الأحلام و اللاشعور أخطر الينابيع التي ينبثق منها الشعر السريالي» (دندي، ١٩٩٧: ٨٥).

أحلم/ أغسل الأرض حتي تصوير مرآة/ أضرب عليها سوراً من الغيم سياجاً من النار/ و أبني قببة من الدمع أجبلها بيدي (المصدر نفسه: ٥٣٠).

يتجسد الحلم في هذا المقطع في حيويتها و فاعليتها في خلق العالم و الشاعر لا يضع في اعتباره سوي ما يحلمه. إذن أصبحت الطبيعة في هذا المقطع موضوع استبصار و كشف و بالحلم تظهر

الظواهر في صورها الجديدة. تصير الأرض مرآة تعكس العالم للشاعر و الحلم هو الذي يساعد الشاعر علي بناء الجدران من الغيم لا من الطوب و الحديد كما نلاحظها بالفعل في العالم. و من مظاهر الدفق السريالي في هذا المقطع يمكن الإشارة الي هيمنة الرؤيا و الحلم علي الشاعر، و هذا يتجلى في مفردات الحلم و الرؤيا إضافة إلي المناخ العام للقصيدة. و أدونيس شأن السرياليين يري أن اليقظة هي حالة غياب عن الحقيقة أو حقائقها جزئية و هامشية و لا تلي رغباته في الوصول إلي أهدافه المنشودة. إذن لا بد له أن يتوسل إلي ما هو أعمق تحدياً للواقع الريب و أن يتكر و عيا جديداً/ أسراراً يملأ بها الردم الفاصل بينه و بين تحقيق نشوة الاكتناه و الإبداع و الحرية:

كنتُ عالقا بأبراج الحلم/ أرسم حولها أشكالي/ أبتكر أسراراً أملأ بها ثقب الأيام (المصدر نفسه: ٥١٠).
و وضعت السريالية نفسها في خدمة الثورة لأن الثورة هي في خدمة الحلم(أدونيس، ١٩٩٢، ٢٧٤).

هذا يعني أن الثورة ليست مطلوبة لذاتها فهي إن لم تخدم الرؤيا فلا طائل في معرفتها و طلبها:
لو دعوتُ الرياحَ و أوهمتُها/ لو حلمتُ / أن لي عالماً لا يحدُّ بالأرض، بل بالرياح/ أن لي راية في الضياء و مملكة في الجناح/ لو دعوتُ الرياح/ أخذتُ مفاتيحها و اختبأتُ/ غير أن الرياح/ دخلت في الصباح/ حينما لفني النعاس و عانقتُها و حلمتُ (المصدر نفسه: ٥٩٧).

إذا ما اعتبرنا أن الرياح تدل علي الثورة و الطغيان و عدم الركون للسكون فإننا نجد أن سريالية أدونيس هي نفس سريالية بريتون. بمعنى أن الحلم عند كليهما جوهر يتيح لهما إعادة التماس مع أسرار الكون أي مع قواه الخلافة. فكما نري في المقطع السابق الثورة هي التي تمكن أدونيس من أن يحقق ما كان من الحلم عنده و يمارس حرته. يقول أراغون «الإنسان في نظر السرياليين يحقق آماله في سرد الحلم إذ لا شيء هنا يتدخل بين الواقع و النائم، كما هي الحال في اليقظة، حيث الرقابة و العقل» (راجع: أدونيس، ١٩٩٢: ٢٧٣) و تماشياً مع هذه الفكرة، فإن أدونيس يحاول أن يتجاوز مكونات الواقع، و يزيل العراقل القائمة بينه و بين العالم الواقع بالالتجاء إلي عالم الحلم حيث لا حاجز دون الوصول إلي الهدف، بل الفكرة و تحقيق الهدف سويان، و ما إن يحلم الشاعر حتي ينال أمله:

كيف تزوجتني؟/ كنت أسير وحشياً ليس عندي ما أسكن اليه و أرتاح/ فمستُ نومة و استيقظتُ/و إذا علي و سادتي امرأة/ تذكرتُ حواء و الضلع الأدمي و عرفت أنك زوجتي (أدونيس، ١٩٨٨: ٥٢٧).

فالخلم يتيح للشاعر السريالي أن ينال مطالبه و يمكنه علي إنجازها و بفضل الحلم يحقق طموحاته. فها هو الشاعر قبل الحلم إسيرا شاردا، لا شيء عنده حتي يرتاح باله و يحصل علي الراحة و الهدوء.

لكنه ما إن ينام حتى يتمكن من الخروج من هذا الضياع و الارتباك و يحقق كافة أمنياته.¹

٤-٩. الرفض

و انطلاقاً من بعض الأفكار التي استخدمتها السريالية، كنقطة ارتكازها في مجال الثورة، فإن ظاهرة الرفض تشكل إحدى أهم أطرها و مجسداً الحتمية، التي تركز حولها السرياليون. و هذه الفكرة وجدت تجاوباً لدى أدونيس و قد تداولها و انتشرت علي نطاق واسع في هذا الديوان:
أقرع أجراس الدم الخفي/ تحت رداء الارض/ أصدع في المشاعل المقيمة/ تحت جليلد الرفض (المصدر نفسه: ٤٨٥).

فهو يقف دوماً موقف الرفض من الواقع العربي المحطّم و لهذا جاء شعره حافلاً بمعاني الرفض و ذلك في مسار يعتمد علي التساؤل و الحيرة أحياناً و رفضه للتراث اقترن بإزدراءه الزمن بلهجة تنادي بإسقاط السنة لأجل الإتيان بإنسان جديد. و إذا نظرنا إلي ما جري عند الصوفية حول التراث و تعظيمهم للماضي و البعد عن الاستخفاف بمعتقدات الآخرين نري أن ادعاء أدونيس حول التأثير الصوفية في هذا المضمار يجافي الصواب و إن استخدم مصطلحات الصوفية فهو نوع من التمويه و التضليل و الاستغلال لهذه المصطلحات فكراً و ممارسة. فهل نري هذا الاستخفاف بالماضي و التراث عند الصوفية؟

ثمة أصوات تتعالي/ البدعة، المحدث المحدث/ نبطل سنة قديمة/ نردّ للإنسان اسمه/ و نبدأ / أقرع أيها الزمن أقرع/ يلزم صبر الحجر/ تلزم شجاعة القبر (المصدر نفسه: ٥٤٦-٥٤٧).
و تمثل الرفض مكوناً جوهرياً للنمط الأدونيسي كما عند السرياليين الذين يرفضون بإزدراء و

١. "الحلم" هو أكثر المفردات تكراراً في ديوان التحولات. قلما تخلو صفحة من الديوان من ترديد المفردة بمشتقاتها أو مفرداتها و يتعذر علينا نقل جميعها فنكتفي بذكر القليل من مختلف العبارات التي ورد فيها الحلم: حلما علي الوسادة (٤٣٨) الغصون الحقائق الخضر و الحلم و ساد (٤٤٥) في الحيرة بين الحلم و البكاء (٤٥٨) أحلم بالرعب (٤٦٧) قصيدة أو ثورة أو حلم (٤٧٢) أسمع أحلامه القتييلة (٤٧٤) كل حلم قبيلة (٤٧٤) فارمينا و توسدنا السنين/ و حلمنا/ و رأينا/ أننا في الحلم صلينا عليك (٤٧٥) فرشت طفلي لك الحلم (٤٧٧) و روي حلمها لجوعك، وقت النوم (٤٧٧) و بصير الحلم لونا في سلم الأبراج (٤٧٧) بحر أحلامي الصديقة (٤٧٩) أسيل أحلاما علي التراب (٤٨٥) يحرس أفضاً من الرؤوس/ من جزر الأحلام و البكاء (٤٨٦) خلف شتاء الليل و الأحلام (٤٨٧).
فليس من كبت يكتب الذات الشاعرة في حالات الحلم و الحلم هو الذي يسمح للشاعر بان يتسلل الي نفسه الباطنية و الشاعر يحسبه أشد تعبيراً عن واقع النفس من حالة اليقظة. فكثرة استخدام الحلم أو مرادفاته تبين الي اي مدي اقتفي الشاعر أثر السرياليين و حاكاهم.

كراهية الأنظمة المؤسسة على استغلال الناس و يقفون إلى جانب الثوار الذين يطالبون بإسقاط هذه الأنظمة و يتجاوزون و يخالفون الأعراف الاجتماعية. و جملة القول أن فكرة الرفض من أفكار السرياليين الأكثر إعجابا عند أدونيس، فجهده دوما رام إلى الوقوف في وجه مقولات القناعة و الخضوع و الرضا التي احتفظت بها الثقافة العربية و رسختها طوال الأجيال.

النتائج

كانت حصيلة هذه الدراسة جملة من النتائج كما يلي:

بناء الشعر متأثر بالطريقة السريالية و فيها انحياز إلى الكثافة أو التركيز و التحرر من المواضيع الشعرية السائدة حسب زعم الشاعر، و الصور الشعرية في هذا الديوان محتشدة بالمفاجآت السريالية و دققات كلامية تنبع من منطلق الكتابة الآلية عند الشاعر تكاد لا تبدو للقارئ الا عبارات مفككة مشتتة. و تبين خلال تقديم و تطبيق النموذج أن الديوان حافل بالصور التي تكشف عن جمالية الشعر السريالي؛ فيها يتعامل الشاعر مع العالم عبر التعبير عن المجهول اللامرئي و استبطان الوجود و هذا ما أخذه من رامبو و السرياليين من بعده. و جمالية الشعر عنده تكمن في ما يستقصي من المجهول. و الزمان و المكان يفتقدان معناهما المؤلف و المعتاد، و يتسمان بالطابع السريالي فيندمجان و تتداخل حدودهما حيناً، و تتحطم أبعادهما طورا. و المكان السريالي يشبه منمنمات تفتقر إلى المنطق و الشكل المحدد ذي الحدود الواضحة.

و الحب أيضا ذو منحي سريالي في هذا الديوان إذ يستلهم الشاعر نظرية الحب السريالية مسترسلا في التفصيلات الشهوية البعيدة عن الرزانة من جهة، و مغادرا الحب النرجسي من جهة أخرى. و يكتب الشاعر عن حلم و تجربة لامنتطقية في التسلسل و إقامة الصلات بين الأشياء و الأفكار و يريد أن تنثال عبرها المضاعفات و الذكريات.

و اتضح مما سبق أيضا أن الشاعر أدونيس يناضل لأجل العثور على لغة جديدة، لغة تخلو من رقابة الوعي، محتشدة بتراكيب غير مألوفة.

و أخيرا خلصت الدراسة إلى أن هذا الديوان اصطبغ بالميزات السريالية و امتلأ بمقولاتها بين المحاكاة و التردد حيناً و الإبداع حيناً آخر. و استوعب ديوان التحولات كلا من مقولات الانقطاع و التجاوز و و يتغني بالرؤيا و الحلم و النبوءة و الجنون و المجهول و الصدفة. و التوجهات و التطلعات السريالية فيه من الوفرة ما من شأنها ان نسمى هذا الديوان أثرا سريالياً بامتياز.

المراجع و المصادر

– العربية

١. أبوفخر صقر، (٢٠٠٠م)، حوار مع أدونيس، الطبعة الأولى، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات و النشر.
٢. أدونيس، (١٩٩٢)، الصوفية و السريالية، الطبعة الأولى، بيروت: دارالساقى.
٣. _____، (١٩٨٨)، الأعمال الشعرية الكاملة، الطبعة الخامسة، بيروت: دارالعودة.
٤. _____، (٢٠٠٥)، الهوية غير مكتملة، بالتعاون مع شانتال شواف، تعريب حسن عودة، دمشق: بدايات للطباعة و النشر و التوزيع.
٥. _____، (١٩٨٦)، زمن الشعر، الطبعة الخامسة، بيروت: دارالفكر.
٦. _____، (١٩٨٠م)، فاتحة لنهايات القرن، الطبعة الاولى، بيروت: دارالعودة.
٧. الجيوسي، سلمى الخضراء، (٢٠٠٧)، الاتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمه عبدالواحد لؤلؤه، الطبعة الثانية، مركز دراسات الوحدة العربية.
٨. جهاد كاظم، (١٩٩٣م)، أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي و إرتجالية الترجمة، القاهرة: مكتبة مدبولي.
٩. درويش، أسيمه، (١٩٧٧)، تحوير المعنى، دراسة نقدية في ديوان أدونيس، الكتاب ١، بيروت: دار الآداب.
١٠. دندي، محمد إسماعيل، (١٩٩٧)، السريالية و الشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، دمشق: وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، عدد ٤٠٩. (صص ٧٧-٩٦)
١١. عباس احسان، (١٩٧٨م)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، كويت: عالم المعرفة.
١٢. فاولي والاس، (١٩٨١م)، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، بيروت، دارالعودة.
١٣. فضل صلاح، (١٩٩٥م)، أساليب الشعرية المعاصرة، الطبعة الاولى، بيروت: دار الآداب.
١٤. نادو موريس، (١٩٩٢م)، تاريخ السريالية، ترجمة نتيجة الحلاق، عيسى عصفور، دمشق: منشورات دار الثقافة.

– الفارسية

١٥. سرگذشت سورناليسم، (١٣٨٣ش)، گفتگو با آندره برتون، ترجمه عبدالله كوثرى، چاپ دوم، تهران: نشر نى.
١٦. ميتوز، جى. اچ، (١٣٧٥ش)، آندره برتون، ترجمه كاوه عباسى، تهران: كهكشان.

١٧. سيدحسینی، رضا، (١٣٦٥ش)، مکتب های ادبی، چاپ ششم، تهران: انتشارات زمان.

١٨. بیگزبی، سی. وای، (١٣٧٥)، دادا و سورئالیسم، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

تحليل نموده‌های سورئالیسم در شعر ادونيس، با تکیه بر دیوان «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»

ابوالحسن امين مقدسي،^{۱*} ادريس اميني^۲

۱- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

۲- دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه تهران

abamin@ut.ac.ir

چکیده:

هم‌خوانی و همانندی گسترده‌ی زبان شعری پیچیده، خیال‌پردازی‌های غریب، سحر استعاره و بیان ژرف شعری ادونيس با اصول نظری مکتب سورئالیسم، شعر او را به این مکتب نزدیک کرده است. نموده‌های سورئالیستی شعر ادونيس از نخستین اشعار او، پدیدار شد و خصوصاً زبان و سبک شعری ادونيس در دیوان «التحولات» با اصول و مبانی سورئالیسم کاملاً منطبق است. با وجود این، تاکنون پژوهش منقحی درباره‌ی تأثیر سورئالیسم در شعر ادونيس انجام نشده است. برای پاسخ به چنین ضرورتی، در این مقاله تلاش بر این است تا ساختار الگویی شعر ادونيس از رهگذر مشخصه‌ها، مؤلفه‌ها و مبانی زیبایی‌شناختی سورئالیستیک تحلیل شود. بر همین اساس، دیوان «التحولات و الهجرة في أقاليم النهار والليل» از او برگزیده و با رهیافت تحلیل-توصیفی نمونه‌ها، نموده‌های سورئالیسم در اشعار ادونيس نشان داده شده است. نتایج حاصل از تحقیق، حاکی از وجود همه‌ی مؤلفه‌ها و ویژگی‌های سورئالیستی در این دیوان و بیانگر تجلی عملی عناصری است که شاعر در کتاب‌های نقدی خود، آن‌ها را جوهره‌ی شعر می‌داند.

کلیدواژه‌ها: ادونيس، خواب، رؤیا، سورئالیسم، کتاب التحولات.

**Analyzing the Instants of Surrealism in Adonis's Poems
by Stressing on the Diwan
"Changes and Departure to Territories of Day and Night"**

A. Aminmoghadasi,^{1*} E. Amini²

1- Assistant Professor, University of Tehran, Iran

2- Ph.D. Student, University of Tehran, Iran

abamin@ut.ac.ir

Abstract:

The vast similarity of poetic language, strange images, and magical metaphors in Adonis poems with the principles of surrealism has become the style of his writing a surrealist one. We can see signs of surrealism from the first works of Adonis and these signs appear in his poetic language and style in the Diwan titled "Changes and departure to territories of day and night". Besides, till now, no structural analysis has not been done about surrealism in Adonis's poems. Therefore, we in this article to analyze his poems through surrealistic elements. For this purpose, we chose his book "Changes and departure to territories of day and night" and through an descriptive approach, determined instants of surrealism. The results showed that all of elements and signs of surrealism exist in this Diwan.

Keywords: Surrealism, Adonis, Dream, Automatic writing, Althavolat.