

الممارسة النصية لدى أدونيس، مقاربة سينمائية

Textual practice of Adonis, Cinematic approach

محمد زروقي¹*

¹ جامعة وهران 1 - أحمد بن بلة -، الجزائر، zerroukimedoran@gmail.com

تاريخ النشر: 2021/12/17

تاريخ القبول: 2021/10/01

تاريخ الاستلام: 2021/09/20

ملخص:

لقد تصدر الإبداع الأدبي والشعري والفني والسينمائي مؤخرا، أولويات الممارسة النصية لعدة مبدعين لهم مكانة مميزة ضمن خارطة الحداثة، والتي تهتم في مفهومها العام بالثورة على كل موروث قد يقيد الإبداع ويسهم في تعزيز كفته، وانطوائه على ذاته بعيدا عن كل تحرر وانفتاح، بل والتأسيس لرؤية شمولية جديدة واعية تتلاءم وروح العصر، مع إعادة صياغة هوية إبداعية جديدة.

وتحاول هذه الدراسة المتواضعة، أن تصغي مع كثير من التأمل إلى روافد الممارسة النصية لأدونيس التي شكلت على مدى عقود استراتيجيته الخاصة في مقاربة سينمائية، لتكتشف الأبعاد المختلفة التي تربط بين بعض نصوصه الإبداعية، والخلفيات المعرفية التي وجهت ممارسته هذه في ذلك الاتجاه دون سواه، لنقف أخيرا على جملة من النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة.

الكلمات المفتاحية: الإبداع الأدبي، الشعري، الفني، السينمائي، الممارسة النصية، الحداثة.

Abstract:

Literary and poetic and artistic and cinematic creativity has recently topped the priorities of textual practice for several authors who have a distinctive position within the map of modernity which is taking place in recent times.

The latter modernity is interested – in its theoretical concept – in the revolution against every heritage that may restrict creativity and contribute in strengthening its repression and introversion away from every liberation and openness.

Furthermore establishing a new vision to be compatible with the spirit of the times and to reformulate a new creative identity.

This humble study tries to listen with much contemplation to the tributaries of the textual practice of “Adonis” in cinematic approach to discovered the dimensions of the distances that link some of his poetic texts and the cognitive backgrounds that directed his practice in that way . As a result cognitive measures were established on it which devoted a textual accumulation on which stand-alone views were later founded.

Key words: Literary reativity, poetic, artistic, cinematic, textual practice, modernity.

* المؤلف المرسل: محمد زروقي، zerroukimedoran@gmail.com

مقدمة:

إنه لمن المعروف أن الخطاب السينمائي هو مشروع بناء فني متكامل بما يمتلكه من معرفة تنظيرية مسبقة وعلى اختلاف خصائصه، وتعدد مسائله إنما هو حقل معرفي فني وجمالي، خاضع لمقاييس عقلية مختلفة، فالحديث عن السينما يدفعنا بالضرورة إلى الحديث عن المخرج (الشاعر)، وعن علاقته بالنص السينمائي، ودينامية العلاقة التي تربطه به من جهة، وتربطه بالمتلقي من جهة أخرى، فالإخراج تقنية فنية تساعد على انسيابية النص بالاستعانة بأفعال التأسيس السينمائي من تمثيل وإضاءة وديكور وماكياج ومونتاج وغيرها، فالمحتوى التواصل مع الجمهور هو العماد الأساس للعمل السينمائي، لا سيما إذا توسل بمحددات كالاقتصاد، والكثافة، والإيحاء، والانزياح، وهو ما يوحد بين أفق التفكير في السينما وعلاقتها بالشعر عموماً، إن هذه السمات أو المحددات لنجدها بصورة مطابقة أثناء العمل الإبداعي للشاعر وإن اختلفت المسميات .

ولعلنا لا نضيف جديداً إذا قلنا بأن أدونيس قد أوغل في استنطاق الجسد، حيث كثف من ممارسته النصية بهذا الأخير، محاولاً تفجير شبقه إلى مداها الأقصى، مستعيناً في استراتيجيته هذه بجانب من التصوف الإسلامي المؤسس على رؤى وتأملات غيبية إشراقية، ومتوسلاً من جانب آخر بما وعاه من تجارب أوروبية حديثة من خلال تبنيه لأفكار شعراء الحداثة كأمثال: رامبو و مالارمي و بودلير... وغيرهم، ولا يعني ما ذكرناه أنه كان أول متوسل بهذه التجارب، بل لعله كان من بين روادها ومن الذين وعوا بها مبكراً وانطلقوا دونما كابح في تصور جديد يراعي تطور و تشكل القصيدة العربية الحديثة، وبخاصة عندما يكون التمرد صفة ملازمة لجسد القصيدة الشعرية .

إن فعل الممارسة النصية أو " الكتابة الواعية " لا سيما في بعدها السينمائي، ما هي إلا تفكير في أمر لم نجربه بعد، أو محاولة لفهمه وإدراك أبعاده إلى الحد الذي يؤدي إلى تشكيل شيء آخر في داخلنا أو إيقاظه، ولكنه يعني كذلك هذه الأفكار على حين تأخذ شكلاً ما في وعينا، نقوم في الوقت نفسه بتبنيه قدراتنا غير المتشكلة بعد، فتبدأ هذه الأخيرة بالوعي من خلال عملية حل شفرة الأفكار، وفي النمو وتشكيل ذاتها لتعود إلى تشكيل العمل من خلال الممارسة نفسها وما هذا العالم المتشكل إلا جزء من العالم السينمائي المحيط بنا، والذي يتشكل ذاته من نحو وتركيب وأسلوبية وبلاغة وتلفظ حينما تتحول بعض الصور أو اللقطات إلى مجازات واستعارات وكنايات كتلك التي نجدها راسخة في الأعمال الشعرية المختلفة، فمن الضروري إذا أن نتحلى بالروح النقدية في تفعيل المقاربة بين المواقف والنظريات الجاهزة ونوظف الكفاءة الذاتية و الطاقة الإبداعية في مقاربة ذات المفاهيم.

وسوف نحاول في هذا السياق أن نقارب بين الخطاب السينمائي كمشروع بناء فني متكامل، والممارسة النصية لأدونيس، لا سيما ما تعلق منها بالنصوص المكثفة والتي تحمل دلالات حسية وجسدية منتجة للمعاني والإحياءات.

1. الكثافة الجسدية في نصوص أدونيس:

1.1. استدعاء الرموز:

يقول أدونيس في :

- مرثية الحلاج :

يَا كَوَكَبًا يَطْلُعُ مِنْ بَغْدَادِ

مُحَمَّلًا بِالشَّعْرِ وَالْمِيلَادِ

يَا رِيْشَةً مَسْمُومَةً خَضْرَاءَ 1 (أدونيس، الآثار الكاملة ، 1971، صفحة 506.507)

يستهل أدونيس هذا السطر ببناء موجه إلى الحلاج (الرمز) الصوفي، مشبها إياه بالكوكب الطالع من بغداد، حيث تحمل هذه الأخيرة بعدا حضاريا، وآخر أنثويا، فالمدن في خارطة الشاعر -إناث- متجددة ومنفتحة على كل شيء، ما يؤكد على فرادة النص وإبداعيته.

إن أصالة اللغة الشعرية في هذه المقطوعة، كأصالة اللغة السينمائية فهي " نابعة أساسا من قدرتها الكبيرة على التصوير و الإحياء، ومن كفاءتها الفريدة و اللامحدودة في إظهار المرئي واللامرئي، على حد سواء وكذا على تصوير المجرد والمعيش في الوقت عينه، والتقنن في تحقيق التوالج بين الحلم والواقع، واستحضار الماضي وتحيين المستقبل " 2 (Martin, 1992, p. 19)، و يتضمن هذا الحمل رصيда معرفيا للغة وتناقضاتها، ولا شك، حملته إياه الحياة أو الإرادة، ليوصل رسالة ما، أنه والحال هكذا، متعب غاية التعب، وجسده البشري هل يتحمل انفتاح المعرفة على مصراعيها، و كيف يكون مقدرا له أن يتماهي مع الحقيقة، والحدس والكشف أم لا بد له من ذلك؟ ولكن الميلاد الذي حُمِّلَ به " نص مفتوح آخر " أنه " جسد جديد " آخر، أنها حركية لا تنتهي، وهي تماما ما يشبه سلطة المخرج في بناء الدلالة والمعنى ثم قدرة المتلقي على توليد هذه المفاهيم.

ونلقي عند أدونيس ما يسمى ب: الصور الشعرية الفوتوغرافية، أو الوحدات الصورية الدالة والمنتجة للمعنى:

يا ريشة مسمومة خضراء

ريشة ← أداة كتابة ← لغة ← انفتاح.

مسمومة ← أفكار قاتلة ← لغة مكثفة.

إن هذه التقنية النصية المعتمدة من قبل الشاعر تشبه إلى حد بعيد إبداعية الخطاب السينمائي الذي يحاول أن يتجاوز ما هو موجود لينفتح على الفضاء بكل رحابته حيث أنه يحزر الإبداع ولا يكرره، وتبرز هاهنا ظاهرة الاقتصاد اللغوي في النص السينمائي والخاضع أساسا لوحداث زمنية ضيقة وضئيلة الحجم، والتي تتقاطع فيما يشبه التناص مع مقاطع فوتوغرافية دالة مولدة ما يطلق عليه بالشكل العاني (أي الدال).

2.1 استدعاء التراث:

-يربط أدونيس الشعر بالتراث فيقول من ديوانه - كتاب الحصار :

مَدَثْرًا بِدَمِي، أَجِيءُ يَقُودُنِي

حُلْمٌ وَ يَهْدِينِي بِرَيْقٍ

هَيَّأتُ بَيْتِي لِابْنِ رُشْدٍ

وَأَبِي نُؤَاسٍ وَالرَّضِيِّ.

وَكَتَبْتُ لِلطَّائِي أَنْ يَأْتِي، وَقُلْتُ لِذِي الْفُرُوحِ، أَبُو الْعَلَاءِ أَتَى.

وَأَحْمَدُ وَابْنُ خُلْدُونٍ.

سَنَعْلُنْ آيَةَ الْأَحْشَاءِ، وَسُوسَةَ السَّيِّمِ الْأُولَى.

وَنُفْكَكَ اللُّغَةَ الدَّفِينَةَ 3(أدونيس، كتاب الحصار ، ، 1996، صفحة 235)

يستحضر أدونيس التراث القديم، زمنه الماضي - جوهره - ويعيده من خلال عملية "التذكر" على الرغم من أن الزمن عنده شيء متحد مع الإنسان (فهو لا يظهر إلا من خلاله منفصلا عنه) بل لا يوجد زمن حقيقي لأنه لا يزال في طور التشكل.

وهناك تبادل عضوي سوف يتجلى بين هذه الصور، الرموز والمضمون، الذي يريد الشاعر أن يطبعه في ذاكرة المتلقي من خلال تكثيف المشهد الانفعالي السينمائي والترويج لعمل النشاط الفكري المنظم في التقاط هذه الجزئيات السينمائية المتدفقة وبانسيابية، فيقول: متدثرا، أجيء، يهديني، يقودني، هيأت، وكتبت، قلت، سنعلن، نفكك. كما أن دعوته للرموز: كابن رشد والآخرين هي دعوة لشخصيات ثورية في تراثنا الماضي قلبت كثيرا من المفاهيم رأسا على عقب، إن الخطاب السينمائي في جوهره لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يتضاد مع الخصوصية الفوتوغرافية باعتبارها وحدات زمنية مكثفة، إنما يحتويها بوصفها جزءا لا يتجزأ منه تساعد على بناء مادته التركيبية، وعلى بلوغ مرتبة التدليل وإنتاج المعنى وتفعيله.

لقد جمع أدونيس هؤلاء في ركن واحد، تحت سقف واحد واستعد لتفجير الكون من جديد، من أجل أن يعيد صياغته من جديد، كاشفا عن سوسته الأولى، تلك السوسة التي ستختر جسد المفاهيم اللغوية، ستحاول أن

تحطم كل الحلقات التي تجمع أجزاء هذه المنظومة، ليعلن في الأخير أنه، ومن استضاف في بيته مستعدون لنسف الواقع الحالي مجددا. إذا لا مناص من أن يكون "اللغة السينمائية" لغة خاصة، ونحو خاص على غرار شفرتها الخاصة، أي أن "السينما لغة من الصور، لها معجم وصرف وإعراب واحتباك ومواضع، ونحو"4 (Kristiva, 1981, p. 292)، وعلى الرغم من أن الخطاب السينمائي يختلف عن سائر الأجناس الفنية الأخرى، لكن أوجه الشبه بينه وبين هذه الأخيرة متعددة هي الأخرى.

إنها في حقيقة الأمر محاولة لخلق جديد، وبعث جديد، لكل شيء يحاصر الذات، الجسد، و اللغة، التي تقبع في أحشائنا مدفونة الحروف وهي لا تقول شيئا، حروفها تلك الأجسام الصغيرة ولكنها إن فُجرت فهي تحمل معاني الوجود المطلق. إن هذه الصور الممتدة علامة فارقة في مسار القصيدة أو الرؤية السينمائية التي يراها المخرج، والتي تمثل في الوقت ذاته كيانا مشحونا بالحركة والفعل، والتحفيز. فتتبدى أمامنا أشكال لفظية تحمل معاني تنمهي في انزياحها، مع مفهوم الجسد مثل: دمي، بيتي - قلبي، لغتي - والرموز كلها نصوص مفتوحة، كتبت - بيدي - الأحشاء - السديم - اللغة.

لقد استدعى أدونيس رموزا تراثية هذا صحيح، لكنه خلق شيئا جديدا من خلال تلك العلاقات والدلالات التي تحمّل الصفة السينمائية، وهذا ما هو مطلوب، أي لا بدّ على الشاعر المبدع أن يتحدى أثناء عملية الإبداع ذاته من خلال المكان والزمان الموجود فيهما فضلا عن تحديه لمحدودية اللغة، إذ لا مراء في أن يكون الحضور المكثف للمقاطع المرجعية الأيقونية داخل بنية النسق السينمائي من أجل المظاهر التي يتأتى منها سحر السينما " إنما تتبع أهمية السينما تدقيقا عن فكرة توحى بها إلينا بالباح، هي أنها لغة نمط جديد، لغة تشمل بين طياتها على نسخ مُقْتَطَعَة من الواقع ومشمولة بالمسعى الإبداعي للفن"5 (Essais (Metz, 1968, p. 15) (sur la signification au cinema)، فإبداعية السينما تكمن في خلق نسق جديد من اللغة و المعنى وهو ما تقف عليه تماما حركة الإبداع الشعري.

3.1 درامية الموقف الشعري:

-ومن قصيدة له بعنوان: تحولات الصقر:

يَا امْرَأَةَ الرُّفُضِ بَلَا يَقِين.

يَا امْرَأَةَ الْقَبُول.

يَا امْرَأَةَ الضَّوْضَاءِ وَالذُّهُول.

يَا امْرَأَةَ مَلِيَّةِ الْعُرُوقِ بِالْغَابَاتِ وَالْوُحُول.

أَيُّهَا الْعَارِيَةُ الضَّائِعَةُ الْفَخْذَيْنِ يَا دِمَشْقُ. 6(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر ، 1988، صفحة 44)

يختلف عالم الشاعر عن عوالم الأفراد العاديين، بما يراه ويستقصيه ويستشرفه، زمنه ليس كزماننا العادي، وكذلك المكان الذي يوجد في حيزه، ورؤياه الشعرية وبالتالي السينمائية، وتأتي المكان استراتيجية اعتمدها أدونيس منذ قصيدته (تحولات الصقر) حيث تمكنه من تكثيف شبقية نصوصه من خلال هذه الممارسة فمن المكان إلى الأنتى إلى الجسد، وهو ما راهنت عليه النصوص الشعرية والسينمائية عموماً.

المكان ← الأنتى ← الجسد.

ومن خلال ملء المسافة التي تصل بين الشاعر ذاتاً والمكان بالعشق تنتهي الحدود بينهما ويذوب كل في الآخر، فتتحد الماهيتان، وهو ما يتطلبه الأداء السينمائي حيث أنه مدخل لتجربة فنية متميزة، تُعالج فيه القصيدة بأسلوب فني درامي فيلمي، أي إعادة قراءة القصيدة الشعرية وفك طلاسمها ورموزها بأسلوب فني سوربالي سينمائي.

يخاطب الشاعر دمشق بوصفها امرأة، لكنها امرأة تعيش (الموقف ونقيضه، ولا ترسو على قرار، ترفض، وتقبل (موقف التناقض) تحب وتكره، تريد ولا تريد، بلا يقين، بلا غاية، مشاع لكل من هبّ ودبّ، عارية ضائعة الفخدين، إنه يريد من خلال مُتَخَيِّلِهِ هذا أن يَتَّحِدَ معها بوصفها جسداً أنثوياً، ولكنها لا تسعفه، كما أن اللُغة لا تسعفه، فهي مذهولة بالأضواء، مشغوفة بالضوء، تعجّ فيها المشاعر وتضجّ الأحاسيس والعواطف المتناقضة المفتوحة على كل احتمال وتأويل، ولا تهتدي إلى جسد حبيبها الذي يراها ولا تراه.

إن هذا البناء الشعري في نص أدونيس ليحمل في جوهره قوّة سينمائية خالقة وإبداعية، فتعدد الأوجه واللقطات والصور المُجْتَرَّاة، والتأكيد بتكرار اللفظة " يا امرأة " تقدم لنا لقطات سينمائية بترتيب معين، تولد معنى خاصاً لم تكن لتولده لو رُتِّبت بصورة أخرى، لقد استعار المبدع هذه التقنية وتعامل معها بقدر عال من الفنية ليثير في روع المتلقي ويبث في ذهنه رسالته الخاصة.

2. المونتاج الشعري في نصوص أدونيس:

1.2 اختراق معايير اللغة:

يستدعي أدونيس المشهد نفسه في قصيدة (فصل المواقف):

الضَفَّةُ امْرَأَةٌ تَتَزَيَّنُ بِالْقَارَاتِ، بِالصَّنَوِيرِ وَالكَرَزِ.

الصُّخُورُ دَافِنَةٌ كَالنِّسَاءِ، وَدَيْعَةٌ كَالْأَعْشَاشِ.

وَالشَّوْاطِي حُبْلَى بِشَوَاطِي لَمْ تَجِيءَ بَعْدَ.

[...]

أَرْضٌ تَعْرِضُ نَفْسَهَا عَلَيَّ .

تَهْضُ فِي جَسَدِي ثُمِيءٌ وَ تَنْحَنِي 7.(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، فصل المواقف ، 1988، صفحة 149.150)

يُمْنَتُجُ (مونتاج) أدونيس نصوصه الشعرية بشكل ترابطي يعرف باسم "الصورة التشبيهية" وهي خاصية أساسية في الشعر، حيث يطرح الشاعر " عددا من اللقطات التي تبدو متباينة في المستوى الظاهر لكنها مترابطة على صعيد التجربة الشعرية للنص إذ تُكوّنُ بتربطها صورته الكلية " 8(الصفراي، 2008، صفحة 253)، إن الكاميرا الشعرية في قصيدة " فصل المواقف" تمارس خرقها لقوانين ومعايير اللغة، تربط الأفكار الداخلية بالعلاقات الخارجية الخفية فتتحقق بذلك انزياحا تصويريا بديعا.

يستعير أدونيس من المجاز صورا - والذي يشبه إلى حدّ بعيد مفهوم الخداع السينمائي - فيرى من خلال إستراتيجية تأنيث المكان أن الضّفة غدت امرأة ساحرة تنتزين بالقارات (القلائد) بالصنوبر (التيجان) والكرز (الأقراط)، أما الصخور التي من المفروض أن تكون جامدة باردة وصلبة - فهي كالنساء في غاية الدفاء والحنان، وديعة كالأعشاش الطرية، ثم يفجر أدونيس شبقية اللّغة، و شبقية ذاته، محاولا أن يلتحم معها، أن يقتحم عمقها، أن يتوحد فيها، فهي تغريه وتمنيه وتبدي مفاتنها كمفاتيح المرأة. ذلك أن كل المدن في مخيال الشاعر وفي ذاته وتجربته، جسدٌ توسّلت الذات الكاتبة به للتّوحد معه، ولعلّ اللّغة الشعرية ذاك الفضاء المفتوح الذي تنصهر فيه كل الصور والمعاني، ويذوب فيه الشاعر ويفنى، لعلها ذات الجسد الذي ما برح أدونيس ينادي به من خلال ممارساته النصية، فتراه يقول في مشهد يوحى بالسينمائية:

هَدَّاتُ صَيْحَةِ الرُّجُوعِ.

أَحْلُمُ يَا دِمَشْقُ

بِالرُّعْبِ فِي ظِلَالِ قَاسِيُونِ.

بِالزَّمَنِ الْمَاضِي بِلَا عُيُونِ.

بِالجَسَدِ الْيَابِسِ، بِالمَقَابِرِ الْخَرَسَاءِ 9(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل ،تحولات الصقر ، 1988، صفحة 41).

بدأ الشاعر حالما مخاطبا دمشق، العاصمة العربية والتي تشبه إلى حدّ كبير المرأة العربية، فحين هدأت الصيحة المدوية عاود الحلم ذاكرة الشاعر، وتنتاب الشاعر حالة من الخوف فهذا الأخير يحلم في ظلال قاسيون بالرعب الذي ما برح يتغلغل في الذات العربية فقد عبر عن خوفه بالظلال وعن أرقه بالحلم، وعن زمن ماض كئيب بلا عيون توجهه، في إشارة إلى زمن مليء بالحقد والتعصب.

2.2 تصعيد الموقف الدرامي:

يقول أيضا :

تَضِيقُ دِمَشْقُ

مُوتِي هُنَا وَاحْتَرَقِي وَعُودِي.

تَصِيحُ: مُوتِي وَلَا تَعُودِي.

أَيُّهَا الطَّرِيدَةُ الْمَلْبِيَةُ الْفَخْذَيْنِ يَا دِمَشْقُ.10(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل , تحولات الصقر , , 1988، صفحة 41)

تضيق دمشق في عيون الشاعر رغم رحابتها، واتساع جغرافيتها ويضيق رحمها، فلا ينجب شيئا ولا يلد بطلا، ولا يحيي أحدا، تضيق هذه المدينة فيتسع الوهم .فكلما اتسع المعنى ضاقت العبارة، ثم سيتدعي الشاعر أسطورة طائر الفينيق ليسقطها على دمشق وواقعها المأزوم، فيأمرها بالموت والاحتراق رغبة في أن تبعث مرة أخرى في حلة جديدة ونفس متجدد، ولكن في غمرة صيحتها المجنونة، ومشاعر التناقض التي تنتاب الشاعر نفسه ينكر ذلك فيأمرها بموت لا رجعة منه ولا عودة عنه، إن هذه اللقطات مجتمعة وبهذا البناء إنما تلخص الوقائع التاريخية زمنيا وتشكيليا، لينتلقها المتلقي فيضيف إليها صورا كثيفة تصعدُ الحدث الشعري أو السينمائي وتمدّه بالكثير من الحيوية التخيلية، فتتسلخ ذات الصور الشعرية عن نظامها المألوف لترتاد أقاليم غامضة من الرمز والأسطورة و المجاز.

ويقول أيضا :

يَا امْرَأَةً مَنْدُورَةً لِكُلِّ مَنْ يَجِيءُ.

لِلْحَظِّ أَوْ لِلْعَابِرِ الْجَرِيءِ.

تَرْقُؤُ فِي حُمَى وَفِي ارْتِخَاءِ.

تَحْتَ ذِرَاعِ الشَّرْقِ.

رَسَمْتُ عَيْنَيْكَ عَلَى كِتَابِي.

حَمَلْتُ مِيرَاتِكَ فِي شَبَابِي 11.(أدونيس، كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر ، 1988، صفحة 42)

يفتش الشاعر في ثنايا التاريخ، فيرى مدينة "دمشق" مندورة لكل من يجيء، كنتك الأنثى التي لا تزال رغم تقادم العهد مُنْتَهَكَةً العرض، فكأن هناك قانونا أو تشريعا أو عُرْفا جرّأهم على ذلك، فمن هذا الذي نذر ذلك وأقره، وباسم من ومتى وكيف؟

أهم الغزاة والفاثون عبر التاريخ أم الأوصياء باسم الأعراف والتقاليد، فهذه مدينة مندورة الجسد للجميع بلا استثناء.

ولكن ما يثير الشاعر وما يدفعه إلى الجنون، أنها رغم ما تعانيه من ألم تنام في حمى وارتخاء (لاحظ كيف يُكثّف الشاعر من مفردات الممارسة الجنسية، حمى الشهوة، الارتخاء بعد الممارسة...) مع ذلك لا تحرك ساكنا تنام تحت ذراع الشرق الرجولي، والمفروض أن تنام كما تنام الحبيبة كاملة الدلال وهي تضع رأسها على ذراع الحبيب، فما أقسى هذه الصورة الشعرية المرسومة بهذا الجسد الذي تَعَسَّفَ صاحبه وأمعن في امتهان كرامته. إن أدونيس ليجد نفسه مجبرا على كشف جميع هذه الممارسات والملابسات كي لا يبقى التفاصيل سرا، فلربما كانت المكاشفة أولى بدايات الحل.

لقد تنوعت الصور الجزئية في رصد الموقف، غير أن البناء الترميزي للنص ينبئ بوجود علاقات ترابطية منسجمة بينها كل لقطة من هذه اللقطات المتناثرة تقدّم بعدا من أبعاد هذا الجو النفسي - على نحو ما تفعل اللقطات السينمائية في هذا الأسلوب من أساليب المونتاج - بحيث لا ينتهي القارئ من استيعاب هذه اللقطات حتى يكون قد ارتسم في نفسه انطباع متكامل عن هذا الجو بشتى أبعاده.

3.2. انفتاح النص الشعري والسينمائي:

في نشيد الغرابة من ديوان أوراق الريح :
يقول أدونيس :

فِينِيقُ، إِذْ يَحْضُنُكَ اللَّهِيْبُ، أَيُّ قَلَمٍ تُمَسِكُهُ.

وَالزَّعْبُ الضَّائِعُ كَيْفَ تَهْتَدِي لِمِثْلِهِ.

وَحَيْثَمَا يَغْمُرُكَ الرَّمَادُ، أَيُّ عَالَمٍ تُحْسِئُهُ

وَمَا هُوَ الثَّوْبُ الَّذِي تُرِيدُهُ، وَاللَّوْنُ الَّذِي تُحِبُّهُ 12.(أدونيس، الآثار الكاملة ، 1971، صفحة 341)

يستوقفنا رمز الفينيق في هذا المقطع، وهو طائر أسطوري كانت حياته كما تقول الأسطورة تمتد لمدة خمس مئة سنة، وعندما كان يحين موت هذا الطائر كان يحضر محرقة بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد يخرج من هذا الرماد، طائر فتي آخر، وقد أصبح طائر الفينيق في الكتابات المسيحية رمزا لبعث السيد المسيح. لقد استدعى الشاعر فكرة طائر الفينيق (الرمز)، الذي يعيش مدة زمنية طويلة (زمنًا مفتوحًا نسبيًا) وهو في الوقت ذاته يتجدد ذاتيًا بعد انقضاء مدة حياته، وينبعث من رماده نفسه الذي خلفته محرقة، فالتجدد هاهنا دائم وأزلي، من منظور الشاعر، ما جعله يوظف هذا الرمز كإفصاح أزلي، ونص مفتوح لا ينتهي. إن هذا الانفتاح ما هو إلا إشارة إلى استمرار الفكرة وتناولها وتحليقها في امتدادات الفضاء وبعدها عن الاتصاف بالأرض من خلال رتابتها وتلك النمطية التي قد تفرض على فعل ما أو فكرة ما فالشاعر يرى أن قتل الأشياء كامن في جمودها وعدم تجددتها وما يمنح الغرابة والإعجاز هو هذا التجدد في ذات الطائر الرمز. لاحظ البيت التالي:

وَمَا هُوَ الْبَيْتُ الَّذِي تُرِيدُهُ وَاللَّوْنُ الَّذِي تُحِبُّهُ. 13 (أدونيس، الآثار الكاملة ، 1971، صفحة 341)

دائمًا ما يعتمد أدونيس على تحويل الفكرة إلى نص والنص إلى جسد يحيلك على انفتاح مختلف الأبعاد لاسيما البعد السينمائي. لقد صورت هذه المقطوعة، كما أسلفنا عملية احتراق الفينيق، وبعثة من جديد، فأدونيس في تجربته هذه كأنه يضع نصب عينية (تجربة المسيح مع الصلب) أو بالأحرى عملية إحراق الحلاج في الماضي البعيد، وإعادة بعثه بعد ذلك فكرةً، فالحلاج لم يكن جسدا عضويا فحسب ولكنه كان رمزا ومعنى مفتوحا على عوالم وكيانات متعددة لقد كان الفينيق، والحلاج، والمسيح، معان لنصوص مختلفة ومتعددة.

خاتمة:

إن المتأمل للمسار الكتابي لأدونيس الممتد على مدى عقود يقف على كم هائل من الممارسات النصية المتعددة الأبعاد لا سيما البعد السينمائي، التي حددتها ثقافة الشاعر وكرستها التجربة الإبداعية المتراكمة لا سيما وأن أدونيس يجعل من عنصر الإبداع محور عملية الخلق، لكن ومن خلال البحث الذي حاولنا عبره أن نقارب شعرية الجسد عند أدونيس بالجانب السينمائي يتضح لنا التالي:

*يتماهي أدونيس في تجربته الشعرية مع التجربة السينمائية في نظرتها وتصورها للفعل الشعري الذي يعني الخلق والإبداع وتكريس ما هو غير مألوف لدى المتلقي لا سيما على مستوى الجانب الفني، على الرغم من معاناته مع اللغة التي ظلت محدودة وقاصرة عن الإفصاح، ما استدعاه لتوظيف رموز عدة ليطمهي مرة أخرى

مع مفهوم الخلق السينمائي، أما على المستوى الجسدي للقصيدة، ظل يراهن على العنوان، والتصدير والبياض، والصمت والاختزال وهو ما تشاركه فيه التجربة السينمائية بشكل واضح المعالم.

*تتلاشى خلال كتاباته الحدود بين ما هو شعري وما هو سينمائي، ولعل ذلك راجع إلى دراسته المستفيضة والموسوعية للتراث الغربي بشتى مستوياته واهتمامه بتجاربه المتعددة، لا سيما وأن الفصل بين هذه التجارب بشكل واقعي قد يكون ضربا من العبث.

*تتجلى من خلال ممارساته النصية حدة توظيفه للجسد (الأنثوي) بل وتفجيره شبقيا، فهو لا يرى الممارسة النصية إلا ممارسة جنسية والعكس صحيح، وهو ما تراهن عليه الكثير من النصوص السينمائية لا سيما من خلال احتفائها بالبعد الجسدي والصورة المصاحبة له.

*النصوص لدى أدونيس غير مستقرة على حال، فهي في حركية دائمة من خلال عملية التأويل والقراءة والتجدد، فكل ثابت لا يعول عليه الشاعر ولا السيناريسست ولا المخرج من ناحية، ولا المثلي الواعي من ناحية أخرى.

*المدينة لا بد أن تؤنث كي تتخذ وضع الأنثى، وتعطي لنا انفتاحا نصيا مديدا لا متناه وهو ما تراهن عليه جل النصوص السينمائية.

*الرؤية الشعرية لديه استشراف لما سيكون وتجاوز لما هو كائن تماما كما ترى بعض المدارس السينمائية من أن السينما عليها أن تعمل على استشراف المستقبل واكتشاف مداياته البعيدة وسبر أغوار كل ما لم يأت بعد.

الهوامش والإحالات

- Kristiva, J. (1981). *Le Langage ,cet inconnu, une initiation a la linguistique*. paris, France: seuil paris.
- Martin, M. (1992). *Le Langage Cinematographique* (éd. 5). Paris, France: Les Editions du Cerf.
- Metz, C. (1968). *Essais sur la signification au cinema* (éd. 4eme tirage, Vol. 2). Klimcksieck:.
- أدونيس. (1971). *الآثار الكاملة، أغاني مهيار الدمشقي، مرثية الحلاج* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار العودة.
- أدونيس. (1971). *الآثار الكاملة* (المجلد الجزء 1). بيروت، لبنان: دار العودة.
- أدونيس. (1971). *الآثار الكاملة*. بيروت، لبنان: دار العودة.
- أدونيس. (1988). *كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر*. بيروت، لبنان: دار الآداب.
- أدونيس. (1988). *كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر*. بيروت، لبنان: دار الآداب.
- أدونيس. (1988). *كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر*. بيروت، لبنان: دار العودة.
- أدونيس. (1988). *كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، تحولات الصقر*. بيروت، لبنان: دار الآداب.
- أدونيس. (1988). *كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، فصل المواقف*. بيروت، لبنان: دار الآداب.
- أدونيس. (1996). *كتاب الحصار، (الإصدار الطبعة الثانية)*. بيروت، لبنان: دار العودة.
- محمد الصفواني. (2008). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950, 2004)* بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر" (الإصدار الطبعة الأولى). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.