

قراءات قصيدة "أيام الصقر" ومشكلات التفسير

سامي محمد موسى عباينة

أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية،
كلية الآداب، الجامعة الأردنية، الأردن

المُلخَص

تتناول هذه الدراسة قصيدة "أيام الصقر" لأدونيس بمتابعة القراءات النقدية المقدمة عنها، ومحاولة الكشف عما شهدته هذه القراءات من مشكلات في التفسير، وذلك استناداً إلى الكشف عن مرجعية اللغة الشعرية وما تمليه من رؤية شعرية خاصة.

وقد أظهرت الدراسة أن أغلب النقاد قد انساقوا في قراءاتهم وراء حضور شخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) كما لو كان أدونيس يتماهى مع تجربته تماماً دون ملاحظة التحول في موقف أدونيس من التراث إلى الحداثة، وهو ما تجسد في لغة القصيدة التي توزعت على أساس مرجعياتها بين المرجعية الحسية كما يملئها التاريخ، والمرجعية الذهنية (النصية) كما تملئها الرؤية الحداثيّة (modernity)، ومن هنا تولدت الإشكالية في تفسير كثير من الجمل والتراكيب اللغوية في القراءات المقدمة عن القصيدة.

مقدّمه

لاقت قصيدة "أيام الصقر" لأدونيس اهتماماً ملحوظاً من النقاد العرب، فتعهدوها دراسة وتحليلاً ونقداً، وقد انصرف دارسو هذه القصيدة إلى الاهتمام بحضور شخصية عبد الرحمن الداخل، ومحاولة استكناه هذا الحضور وصلته بأدونيس، ولعل مما لم تثره هذه الدراسات ولم تلتفت إليه البون الذي احتملته القصيدة بين الرؤية التاريخية التي استلزمها استدعاء شخصية تاريخية، والرؤية الحدائيه التي أراد أدونيس تمثلها في نصه.

ولعل المثير في الموضوع الالتفات إلى انعكاس الرؤيتين على اللغة الشعرية؛ إذ تملّي علاقة اللغة بالتاريخ أهمية السياق التاريخي، ومن ثم تطغى الوظيفة المرجعية الحسية على مفاصل الخطاب الشعري وعناصره وعلاقاته اللغوية، فيما تعلي الرؤية الحدائيه من أهمية الانعتاق من السياق التاريخي والمرجعية الواقعية الحسية، فحين تنهض اللغة الشعرية بهذه الرؤية الحدائيه في سياق الحديث عن شخصية تاريخية لا بدّ أن تثير إشكالية العلاقة اللغوية بالسياق، ومن ثم يعطل عمل المرجعية اللغوية، ويقام مكانها شكل من الإحالة اللغوية المرتكزة على مرجعيات نصية، فتتخلى دوالّ اللغة عن مرجعياتها في أصل اللغة، التي ضمنها المعجم اللغوي، لتحيل إلى مرجعيات نصية تعمل على إعادة شحن الدوالّ اللغوية بمدلولات جديدة، و"جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله"⁽¹⁾، بحسب تنظيرات أدونيس النقدية.

إنّ هذه الحالة الجدلية التي تقوم عليها قصيدة "أيام الصقر" هي ما تشكل حافز هذه الدراسة لمراجعة القراءات النقدية التي قدمت عنها، دون أن تكون الغاية استقصائية، وفق رؤية تسعى إلى النظر في هذه القراءات والاستفادة منها، ثم الكشف عما احتملته من إشكاليات في التفسير نتيجة طغيان النظرة الأحادية التي حصرت في استدعاء الشخصية التاريخية؛ وكأن أدونيس في قصيدته قد اندمج تماماً مع الرؤية التاريخية، وكأنه يدعو إلى تبنيها، وهو ما يتعارض مع موقف أدونيس الحدائيه.

أولاً - منهجية الدراسة

تقوم هذه الدراسة على معطى منهجي يؤمن بأهمية سلامة التفسير (validity of interpretation) عند قراءة أي نص كان؛ إذ لا تبني القراءة على حرية مطلقة من القارئ،

وإنما هو محدد بمقررات النص ولغته، وقد أظهر العلماء المسلمون ذلك بوضوح عند تعاملهم مع النص القرآني، فميز بعضهم بين التفسير والتأويل، يقول الألوسي: "التفسير القطع بأن مراد الله كذا والتأويل ترجيح أحد المحتملات بدون قطع، وقيل التفسير ما يتعلق بالرواية والتأويل ما يتعلق بالدراية"⁽²⁾، ويرى الحنفي أن "التفسير بيان وضع اللفظ إما حقيقة أو مجازاً والتأويل تفسير باطن اللفظ وهو الرجوع لعاقبة الأمر"⁽³⁾، ويشير الألوسي إلى أن التفسير هو "علم يبحث فيه عن كيفية النطق بألفاظ القرآن ومدلولاتها وأحكامها الإفرادية والتركيبية ومعانيها التي تحمل عليها حالة التركيب وتتمت ذلك كمعرفة النسخ وسبب النزول وقصة توضح ما أهتم في القرآن ونحو ذلك"⁽⁴⁾.

أما في الفكر الحديث فقد اعتقد شلير ماخر (Schleiermacher) أن الدلالة الحقيقية للعمل الفني يمكن أن تفهم فقط بموجب أصله ونشئته ضمن ذلك "العالم". ومن هنا يمكن أن تدعي جميع الوسائل المختلفة لإعادة البناء التاريخية - إعادة تأسيس "العالم" الذي ينتمي إليه، إعادة تأسيس الموقف الأصلي الذي كان في عقل "الفنان المبدع"⁽⁵⁾.

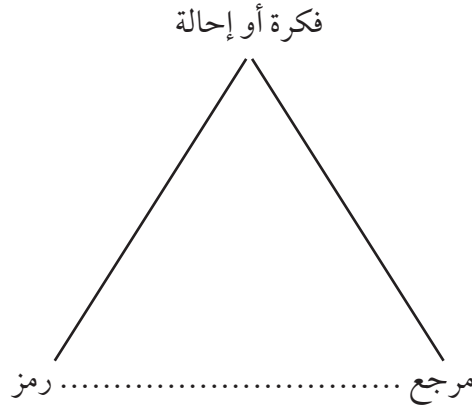
واهتم النقد الأدبي بأهمية "سلامة التفسير" في القراءة النقدية للنصوص الأدبية، وقد أصبح مصطلح "سلامة التفسير" عنواناً لأبحاث وكتب مؤثرة، لا تسعى إلى التمييز بين التفسير الصحيح والتفسير الخاطيء، وإنما بين التفسير الأقرب إلى النص والأبعد عنه، أو بين التفسير الذي يوازن بين الذاتي والموضوعي والتفسير الذي لا يعرف هذه الموازنة، فيعطي من شأن الذاتي على حساب الموضوعي، أو العكس، وذلك بما يقضي على التكافؤ بين طرفي المعادلة القرائية من ناحية، والدوران في دائرة ضيقة من "الانقراء" التي لا يفارقها فعل القراءة، وإلا اختلت سلامته من ناحية مقابلة. ودائرة الانقراء هي الدائرة التي تؤكد أن حرية القراءة، مهما بلغت، أو انطلقت أو تحررت من القيود لا يمكن أن تفارق أفقاً قرائياً لا يتجاوزه فعل القراءة، أو فعل التفسير، مهما اتسعت حدود هذه الدائرة بالمرونة أو القدرة على استيعاب المتغيرات المباشرة والعلامات النصية التي لا تكف عن المراوغة، وتتأبى على آليات التمثيل البسيط، أو التفسير ذي الاتجاه الواحد"⁽⁶⁾، ومثلت جهود هيرش (Hirsch) أهم ما قدم في هذا المجال؛ إذ سعى إلى تأكيد ضرورة "الموضوعية" التي لا هدف لها في التفسير الأدبي أو الهرمنيوطيقاً إلا بالكشف عن مقصد المؤلف أو المعنى الثابت غير المتغير؛ وذلك تجنباً للشطط

أو مبالغات الإسقاط التي نستمتع فيها إلى أصوات المؤلفين أو المفسرين أكثر من أن نستمتع إلى أصوات الأعمال التي يقاربونها"⁽⁷⁾.

وتكاد تحصر المشكلات التي تعترى عملية التفسير وسلامته خلال القراءة النقدية في ثلاثة أبعاد:

1 - الانطلاق من مضمون مسبق أو رؤية مسبقة قبل تفسير النص وقراءته قراءة دقيقة؛ فقد كانت مشكلة فهم النص - غالباً - في انطلاقتها من رؤية مضمونية لما يراد فهمه من النص⁽⁸⁾، فتبدو هذه الرؤية مشكلة سلفاً وجاهزة من النظرة الأولى إلى النص، وفي حالة نص أدونيس كان استحضار شخصية تراثية (عبد الرحمن الداخل) قد عني لكثير من النقاد أنه منسجم ومتوافق مع هذه الشخصية التاريخية، ومن ثم متوافق ومتصالح مع التراث، دون الاهتمام بما أحدثه أدونيس من تحولات على الشخصية المستدعاة في قصيدته.

2 - عدم القدرة على تحديد المرجعية التي تحيل إليها اللغة النصية؛ إذ يبدو من الضروري في أي قراءة الكشف عن مرجعية اللغة، وهي مؤسسة - في المستوى اللساني - على ما عرف بالمثلث الدلالي، الذي يوضح العلاقة بين "الأفكار (thoughts)، والكلمات (words)، والأشياء"⁽⁹⁾ (things)، كما تمثلها أوغدن (Ogden) ورتشاردز (Richards) في الشكل الآتي:



إذ يمثل "المرجع" في هذه الخطاطة "الشيء" الذي يحيل إليه "الرمز" عبر وسيط "الفكرة"، ولذلك فإن تحديد المرجعية اللغوية هو ما يكشف عن الدلالة المشكّلة بفعل دوال اللغة، ومعرفة المرجع (الشيء) الذي تحيل إليه الكلمات هو ما يضمن سلامة التفسير.

وكثيراً ما تُحدث التجربة الشعرية تشويشاً على عمل المرجعية اللغوية استجابة لشروط جمالية شعرية ورؤى فكرية خاصة كارتباطها بنزوع حدائي كما هو الحال في قصيدة "أيام الصقر"، وتغدو معرفة المرجعية الجديدة للغة في النص الشعري أمراً ضرورياً لسلامة التفسير؛ فاللغة الشعرية تقوم بتغيير علاقات الإحالة لمرجعية الدوال اللغوية في النصوص الشعرية عامة، وفي النصوص الحدائية خاصة⁽¹⁰⁾.

3 - الاهتمام بالجزئيات دون الكليات أو العكس، أو عدم القدرة على الربط بينهما، وهو ما عرف بـ"الدائرة التأويلية" (hermeneutic circle)، وهي عند شليرماخر "متمثلة في العلاقة المرنة بين الكل والجزء"، وعند غادامير (Gadamer) "تتوجه حركة الفهم من الكل إلى الجزء، ثم من الجزء إلى الكل، بحيث نمند بوحدة المعنى المفهوم إلى دوائر متحدة المركز، وعندئذٍ يتمثل الفهم الصحيح في الانسجام بين التفصيلات والكل"⁽¹¹⁾.

إن هذه الدراسة تسعى إلى مراجعة قراءات قصيدة "أيام الصقر" من خلال هذه المنهجية من أجل الكشف عما واجهته من مشكلات في التفسير جعلتها تسكت أحياناً عن قول شيء بخصوص الجمل الشعرية، أو تعيد ترديد عبارات الشاعر دون تغيير، أو تشكو من عدم وضوح بعض جمل النص ورموزه، أو عدم القدرة على الربط بين الرؤية الكلية في القصيدة والتفاصيل المضمنة فيها، أو عدم الالتفات إلى تعطل مرجعية الدوال اللغوية بما فرضه النص الشعري من إحالات إلى مرجعيات نصيّة أسطورية أو دينية.

ثانياً - قراءات "أيام الصقر"

تباينت القراءات النقدية لقصيدة "أيام الصقر"، المؤرخة بسنة 1962، بين القراءة النقدية الشاملة وفق منهجية محددة لتحليل النص، أو الاستشهاد بمقاطع من القصيدة، أو الإشارة إلى القصيدة بعمومها، ولعل أبرزها:

1 - حسين مروة، في كتابه "دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي" (1965)، وفيه تناول ديوان "كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل"، وقد وصفه - منذ البداية - بأنه شعر رمزي صوفي، ويرى أن مقارنة هذا العمل - من الوجهة الفنية - بالأعمال التي تنتسب إلى فن "اللامعقول" أمر ممكن، وقد اكتفى مروة بالنظر إلى الديوان كاملاً، ولم يفرد القصيدة بقراءة تامة، فاتسمت قراءته بالتعميم دون التخصيص، وهو يشير إلى سمة أسلوبية عامة لمجموع الديوان الشعري، إذ وصف قصائده بفقدان "البناء الفني بمعناه التكاملي" مستثنياً منها قصيدة "الصقر"⁽¹²⁾، وقد رأى أن أدونيس قد التزم قضية التاريخية، من حيث الهيكل العام، ثم كساها من الفن المبدع لحماً ودماً وحياة فيها كل ما في الحياة الإنسانية المتفوقة من عناصر البطولة⁽¹³⁾.

2 - امطانيوس مخائيل، قدم دراسة بعنوان "دراسات في الشعر العربي الحديث وفق المنهج الديالكتيكي" (1968)، وفيها أشار إلى قصيدة "أيام الصقر" لأدونيس، ولعل أبرز ما اهتمت به دراسته محاولة إظهار جدلية الداخل والخارج فيما يتصل بأعماق الذات وواقعها الخارجي المليء باليأس والمرارة والتحدي، فيقول: "تتبدى فلسفة التحدي الذي يتفجر من الأعماق، ويعبر دهليز اليأس والمرارة والتحدي الذي يعكس إمكانات الإنسان العربي الحضارية وجغرافيته الذهنية والعاطفية اللامحدودة"⁽¹⁴⁾.

فانطلاقه مما دعاه "المنهج الديالكتيكي"، الذي يستلزم الاهتمام بالالتزام القومي بشكل ما، حتم ربط النص بالإنسان العربي دون إشارة إلى التحولات التي يسعى أدونيس إلى إحداثها في المفهوم الحضاري للعربي إذ يمتد به إلى ما هو أبعد من التاريخ العربي وجغرافيته.

3 - محمد العبد حمود، في كتابه "الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها" (1968)، وقد أشار إلى الصلة بين شخصية عبد الرحمن الداخل وشخصية أدونيس من جهة الإحساس بالغربة، والتفت فيها إلى فكرة غاية في الأهمية تتمثل في تصوير القصيدة لحقيقة التحول بين الماضي والمستقبل، مشيراً إلى تجسد ذلك على شكل صراع بين

ثنائية الماضي والمستقبل⁽¹⁵⁾، لكنه لم يلتفت إلى تجسد ذلك على مستوى اللغة الشعرية وبناء القصيدة وما جسده من انقلاب في الرؤية مما سيشار إليه تالياً.

4 - إحسان عباس، في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" (1978)، لم تكن قراءته سوى تتبع لقصة (الصقر) بنثر جمل القصيدة، وقد أشار إلى أن الصقر يعاني أزمة الزمان والمكان⁽¹⁶⁾، وهو يعبر عن التحول التاريخي⁽¹⁷⁾.

5 - أحمد أبو حاقه، في كتابه "الالتزام في الشعر العربي" (1979)، تقع قراءة أبي حاقه للقصيدة في إطار إعادة نثر القصيدة؛ إذ تحيط القراءة النص بلغة الناقد مسقطة عليه فرضياتها النقدية دون تدقيق في حقيقة ما يقوله الشاعر؛ مما جعل الناقد يضيف صوراً إلى جمل النص ليست منه، كأن يقول: "وما أحسّ إلا وجسده يتدحرج كعربة لها حوذيان: الموت والرياح"⁽¹⁸⁾، فقله (كعربة) ليست من النص، فضلاً عن أن النص الشعري لم يذكر (حوذيين)، وهكذا تجري القراءة بإعادة نثر الجمل الشعرية بلغة الناقد التي اصطحبت معها إسقاطات كثيرة؛ مما نجم عنه مشكلات في التفسير. وقد اهتم أبو حاقه بإبراز حسّ الالتزام وقومية الشاعر مما يمليه منهجه في طرح قضية الالتزام وقراءة نص أدونيس في ضوءها.

6 - علي عشري زايد، في كتابه "استدعاء الشخصيات التراثية" (1978)، ويكتفي بالإشارة إلى استدعاء أدونيس لشخصية عبد الرحمن الداخل ليعبر "من خلاله عن نزوع الفنان المعاصر إلى بناء عوالم جديدة"⁽¹⁹⁾، فيما عبر عن عجزه في تفسير بعض جمل القصيدة، مثل: "في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة. حجر ميت الجناح"، و"الساكن في طوقك يا حمامة. في سربك الراحل يا خطاف... الواضع كالعراف رؤياه والعلامة"، واصفاً إياها بالملاح السيريلية التي ولع أدونيس بإضفائها على أبطاله⁽²⁰⁾.

7 - نزار عوني اللبدي، في دراسته "قصيدة أيام الصقر لأدونيس دراسة فنية" (1989)، وهي أشمل القراءات المقدمة عن القصيدة؛ إذ بدأ الباحث بالحديث عن حياة أدونيس، ثم عرض لبعض الدراسات التي تناولت القصيدة، ثم أقام قراءته للقصيدة على ستة محاور: دراسة مقدمة القصيدة؛ دراسة بناء الأجزاء الداخلية

للقصيدة، دراسة توظيف الإيقاع الخارجي في البنية الداخلية للقصيدة، دراسة اللغة والبناء الصوري في القصيدة، الإشارة إلى الرمز والأسطورة والتراث في القصيدة، بيان تحقق الوحدة العضوية في القصيدة⁽²¹⁾. وعلى الرغم من القراءة الدقيقة والمتبعة للجمل الشعرية والدلالات النصية فيها فإنه وقع في بعض الإشكاليات في التفسير مما سيوضح تالياً.

8 - علي جعفر العلاق، في دراسته: "في حادثة النص الشعري" (1990)، أشار العلاق في وقفة سريعة إلى أن صقر قريش كان رمزاً/قناعاً موفقاً إلى أبعد حدّ بثرائه الدرامي، وما يخبّئه من حسّ بالمغامرة والتفرد⁽²²⁾، وقد ربط بين الصقر والسندباد والمغامرة الأدونيسية التي وصفها بأنها داخلية، ولعل ما يشكل مشكلة في هذا الربط أن أدونيس قد عبر عن رغبته في إنهاء هذا الشكل من المغامرة عندما عبر في لحظة من التحول إلى الرؤية الحدائثية عن "انطفاء السندباد"، كما سيتضح فيما يتلو.

9 - صلاح فضل، في "أساليب الشعرية المعاصر" (1995)، اقتصر على التفاتة سريعة إلى قصيدة "أيام الصقر"، وأشار إلى أن "مجموع القصائد التي تتصل بالصقر تمثل أقرب نقطة اتخذها أدونيس من الشعر التعبيري، حتى ظفرت برضا النقاد الأيديولوجيين، وأصبحت نصوصه المفضلة عند لقاء الجمهور في المحافل الأدبية ذات المتطلبات الخاصة"⁽²³⁾، ويتمثل أهم ما أشار إليه في ربط شخصية عبد الرحمن الداخل "بشبكة دلالية معقدة، خيوطها البارزة تتكون من البطولة والسلطة والعروبة؛ إلى جانب نموذج المغامرة والدهاء والحنين إلى الوطن. فكيف يعمد أدونيس إلى تفعيلها في سياقه المخالف لهذا الاتجاه، وكيف يعيد أدلتها وهو المتمرد أساساً على الأيديولوجية السائدة في العروبة والسلطة؟"⁽²⁴⁾، فهذه الفكرة المتمثلة في التعارض في موقف أدونيس الحدائثي من التاريخ، التي يشير إليها صلاح فضل، هي أكثر ما تحتاج إلى كشف، وإيضاح تحققها على مستوى التعبير الشعري.

10 - خليل موسى، في دراسته "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة" (1999)⁽²⁵⁾، وقد اكتفى بسرده ملخص ما جرى مع الصقر كما قدم في القصيدة، وأشار إلى أن الشاعر اتخذ "تجربة الصقر ركيزة ليعبر بوساطتها عن إحساساته وطموحاته وتجربة الاغتراب التي يعيش فيها الإنسان العربي المعاصر"⁽²⁶⁾.

11 - فوزي كريم، في دراسته "ثياب الإمبراطور الشعر ومرايا الحداثة الخادعة" (2000)، التفت إلى مفتتح القصيدة في سياق نقده لتوجه أدونيس الشعري، مستثنياً هذه القصيدة وشعر أدونيس في مرحلة الستينيات من هذا النقد، ومشيراً إلى الإحساس المتولد عند قراءة المطلع بأن لغته لغة تراثية تقليدية؛ "لأنها، ببساطة، تخلو من هجنة اللغة التي تولدت تحت رعاية لغة الترجمة، والتي أصبحت من أبرز خصائص العربية الحديثة، أو العربية الطليعية، أو عربية ما بعد الحداثة"⁽²⁷⁾.

12 - وائل غالي، في دراسته "الشعر والفكر: أدونيس نموذجاً" (2001)، اكتفى بالالتفات إلى حضور شخصية عبد الرحمن الداخل من جهة ما يمثله هذا الحضور من موقف أدونيس من التراث، وتطور هذا الموقف، دون الوقوف عند نص القصيدة أو أجزاء منها، فقال: "اختيار الصقر - عبد الرحمن الداخل - كرمز يواكب الانتقال من مرحلة مهيار، التي كانت غير ظاهرة بصورة مباشرة على مسرح التاريخ العربي. والتحويلات كانت بداية الدخول المباشر إلى هذا المسرح"⁽²⁸⁾.

13 - إبراهيم السامرائي، في دراسته "البنية اللغوية في الشعر العربي المعاصر" (2002)، وتناول القصيدة من منطلق لغوي صارم إلى حد كبير، فأولى جلّ اهتمامه لمحاسبة الشاعر محاسبة لغوية قواعديّة؛ مما جعله يكيل إليه الانتقاد تلو الآخر ساخراً من تعامل أدونيس مع اللغة، وقد بني نقده للقصيدة على مشكلات كثيرة وتفسيرات غريبة حاكم فيها لغة القصيدة بمنطق صارم لا يتلاءم مع اللغة الشعرية، وهو ما سيناقش تالياً.

14 - ماهر شفيق فريد، في دراسته "الواقع والأسطوري دراسات في الشعر العربي المعاصر" (2004)، ويصف القصيدة بقوة الغنائية، وخصب الخيال، وبلاغة الصورة، ويرى أن استحضر أدونيس قصة عبد الرحمن الداخل ليس "سوى الإطار الخارجي لخبرة وجودية غاية في العمق والزخم"⁽²⁹⁾.

15 - محمد عزام، في دراسته "قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر" (2005)، يرى أن أدونيس يتماهى مع صقر قريش ويتخذه قناعاً يتحدث من خلاله، وعلى الرغم من أن أدونيس، في توظيفه (صقر قريش) الأموي يخالف مذهبه، فإن تماثل حياة الاثنين أوجب عليه هذا التوظيف⁽³⁰⁾.

16 - عبد الباسط الزيود، في دراسته "من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس، (2007)، وقد انحصر اهتمامه بجزئيات محدودة من النص قدمها نماذج على الانزياحات التركيبية في مجموعة "الصقر".

17 - ابتسام الصبحي، في دراستها "تشكلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً" (2011)، تحاول الدراسة البحث عن "أبعاد الرؤيا عند أدونيس من خلال استلهام الشخصية التراثية الإسلامية (عبد الرحمن الداخل) ومدى تحويره في هذه الشخصية؛ لتستوعب الرؤى الأدونيسية وتحولاتها وتداخل الذوات في رمز الصقر"⁽³¹⁾.

إن مجمل هذه النقود التي قدمت حول قصيدة "أيام الصقر" قد أبرزت جملة من النتائج، لعل أهمها:

- 1 - التوافق على قيمة القصيدة ومثانتها الفنية باستثناء ما جاء به السامرائي.
- 2 - التمرکز حول الرؤية التاريخية التي جسدها شخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش).
- 3 - اللجوء إلى مجارة لغة أدونيس في حال عدم القدرة على تفسير بعض جملة الشعرية، واللجوء أحياناً إلى نثر القصيدة.
- 4 - التفات بعض القراءات إلى التعارض بين استدعاء شخصية عبد الرحمن الداخل

من التاريخ وتوجه أدونيس الحداثي دون إشباع هذه الفكرة المهمة من جهة الرؤية الشعرية عند أدونيس في قصيدته وأثرها في لغته الشعرية.

إن هذه النتائج هي ما تسعى الدراسة إلى بلورتها وإيضاحها انطلاقاً من الرؤية الحداثية التي ينطلق منها أدونيس في استحضاره للتاريخ، ولبلورة ذلك سيعتمد إلى تتبع جمل القصيدة بالإشارة إلى أهم القراءات، ثم محاولة تفسيرها تفسيراً متوافقاً مع الرؤية الحداثية عند أدونيس، ومنسجمة مع الأنساق اللغوية وتحققاتها الدلالية في القصيدة.

ثالثاً - القراءات والتفسير

إن التمييز بين القراءة والتفسير يأتي في إطار مقابلة النص الشعري بالقراءات المقدمة عنه، ويرتبط مفهوم التفسير - في هذا السياق - بمحاولة إرجاع النص إلى ظروف تشكله الأولى، على صعيد التجربة الشعرية من جهة، وعلى الصعيد اللحظة التاريخية المختزنة بالنص التاريخي المستدعى في قصيدة "أيام الصقر" من جهة أخرى، وهو ما يستلزم متابعة دقيقة للجمل والمقاطع الشعرية في القصيدة، ومحاولة استكناه الرؤية الشعرية استناداً إلى لغة النص ومرجعياتها في أصل اللغة، أو مرجعياتها السياقية، أو المرجعيات النصية، وهي التي كانت وراء مشكلات التفسير في قراءات النقاد للقصيدة.

(1)

هدأتُ فوق وَجْهِي بين الفريسة والفارس الرماحُ

جسدي يتدحرجُ والموتُ حُوذِيهِ والرياحُ

جثُّ تتدلُّ ومرثيةٌ، -

وكأنَّ النهارُ

حَجْرٌ يثقبُ الحياةَ

وكأنَّ النهارُ

عرباتٌ من الدمعِ،

غَيْرَ رنينِكَ يا صوتُ
أسمعُ صوتَ الفراتِ.

- "فريش..."

قافلةٌ تبحرُ صوبَ الهندِ
تحملُ نارَ المجدِّ.

لقد اهتم النقاد بمطلع القصيدة ملتفتين إلى صلته بقصة عبد الرحمن الداخل، وإذا كانت الجملة الأولى لم تحدث إشكالية في التفسير نتيجة ارتكازها على دوال اللغة ضمن مستويات الاستخدام غير المغاير لأعراف اللغة الشعرية؛ فإسناد الفعل هدأت إلى الرماح يمكن تفسيره ببساطة في ضوء العلاقة المجازية، وقد انفرد نزار اللمدي بالإشارة إلى قيمة حضور لفظة "وجهي" مشيراً إلى أن الوجه هو المكان الذي تظهر فيه تعابير وجه الهارب⁽³²⁾.

كذلك لا يجد القراء صعوبة في تفسير صورة الجسد المتدحرج، لكن العبارة التالية: "الموت حوذيه" لوحظ في قراءة أبي حاقا إسقاطات على النص، وتمثل ذلك في جانين: جعل - هنا - حوذيين هما الموت والرياح، مع أن الرياح مفتتح جملة جديدة، وأضاف لفظة (عربة)، فجعل العبارة: "وما أحس إلا وجسده يتدحرج كعربة لها حوذيان: الموت والرياح"⁽³³⁾.

ويشير اللمدي إلى أن صورة "الرياح جثت تتدلى ومرثية" صورة حسية مادية، ولنا أن تصور هذه الجثت المتدلية، مسلوخة أيضاً، ومقطعة الأوصال، ما دامت تتدلى، وهي تمثل "صورة نفسية، تعكس إحساس الصقر بالجو الجنائزي الذي تملؤه الجثت المتدلية"⁽³⁴⁾، ومن الواضح أن إضافة الصفة "مسلوخة ومقطعة الأوصال" لا مبرر لها، فالعبارة الشعرية تصور أمرين: كل ما يتحرك بفعل الرياح ينطبع في ذهن عبد الرحمن الداخل بهيئة جثت تتدلى، وصوت الرياح رثاء، ليعكس هذا الفضاء الجنائزي المشبع بصورة الموتى وصوت الرثاء المصاحب لهذه الحالة. فمثل هذا التفسير أقرب إلى حسية المشهد كما تقدمها اللغة التي تصرّ على استحضار التجربة التاريخية، ومن الضروري - هنا - الانتباه إلى أن أي محاولة لاستعادة التاريخ في نص تخييلي لن تكتفي بالجانب الإخباري منه، بل لا بد من إيقاظ الإحساس

الشعري بالحدث في مستواه الحسي.

ولعل الإشكالية الكبيرة في التفسير قد ظهرت في جملة التشبيه الغريبتين:

وكأنّ النهار حجر يثقب الحياة

وكأنّ النهار عربات من الدمع

فقد فسرت تفسيرات عديدة، لعل أبرزها:

1 - ذهب اللبدي إلى قيام هذه الصورة على عناصر مادية ومعنوية ذات دلالة مشتركة على (الموت). الموت القابع له وراء كل حجر، وفي كل زاوية، ولذا فالنهار (الواضح المكشوف) حجر يثقب الحياة (يرجها، يغير في شكلها؛ يشوهها)؛ لأنه مكشوف أمام خصومه في النهار، ولأنّ النهار غدا مؤلماً هكذا، فهو مكافئ لـ(عربات من الدمع). فالحياة لم تعد آمنة، إنها مثقوبة⁽³⁵⁾، وصورة عربات الدمع تحمل إلى القارئ صورة قافلة طويلة من العربات المحملة بالأحزان، تسير في تتابع وبطء جنازري على إيقاع الموت المتناثر في كل كلمة من كلمات المقطع الأول⁽³⁶⁾. وعلى الرغم من وجهة هذا التفسير في النظرة العجلى فإنّه لا يتوافق مع السياق العام لقصة هروب عبد الرحمن الداخل؛ فمن كانوا يطاردونه لا يحتاجون إلى الاختباء خلف "حجر" بل إنه أحوج منهم إلى ذلك.

2 - يعلق أبو حاقه على صورة "عربات من الدمع" بقوله: "هو نهار غزير الحزن والفجيرة كأنه "عربات من الدمع". في هذا الجو المشحون بالحزن والموت والخوف والاختلال في نظام الحياة"⁽³⁷⁾، فعلى الرغم من ملاءمة هذا التفسير لجو النص، فإنه كان ينبغي الارتباط بحسية ما تنقله اللغة والمرجعيات الواقعية التي تشير إليها وهي مياه نهر الفرات، وهي في مقابل صورة الرياح صورة إيجابية تمثل مفتتح حياة جديدة، هذه المرجعية هي ما تسمح بتتبع الأخيلة التي تمثل بها اللغة الموقف في بعده الواقعي والشعوري في آن معاً، فبدلاً من ذكر التحول من اليابسة إلى مياه النهر والتعبير عن شدة الحزن والألم الذي صاحب هذه التجربة، بدت الجملة قادرة على التعبير عن هذا الانتقال وما صاحبه من مشاعر وأحاسيس.

3 - يتساءل السامرائي: كيف يكون "الثقب في الحياة"؟، ويرى عدم جواز قول أدونيس: "وكأن النهار عربات من الدمع"⁽³⁸⁾.

4 - أشارت ابتسام الصبحي إلى غموض الرموز "مثل رمز (الحجر) الذي يثقب الحياة"⁽³⁹⁾.

والغريب في الأمر تحلي النقاد عن متابعة قصة هروب عبد الرحمن الداخل في محاولة لملاحظة كيف نسج أدونيس أخيلته وهو يعيد سرد هذه القصة، ولم يثر اهتمام النقاد تتبع بداية الهروب في نهر الفرات؟ وكيف يمكن أن يظهر صوت الفرات دون الالتفات إلى دخول الصقر فيه؟ إذ يمكن ملاحظة البساطة في العبارات على نحو فيه قدر كبير من الانسجام في لغة النص، فما يبدو - حقيقة - أنّ الصقر خلال هروبه في النهار قد لجأ إلى النهر، ووفقاً لدلالة النهر والماء على الحياة مثل دخوله للنهر ثقباً في الحياة ولوجاً فيها، عندئذٍ تصبح دلالة الحجر الذي يثقب الحياة تشير إلى الدخول في الحياة، وقد أدى ذلك بالنسبة إلى عبد الرحمن الداخل الشخصية التاريخية نجاة من الموت وحياة جديدة، ومن ثم فالحجر الذي يثقب الحياة في هذه الصورة يحمل دلالة إيجابية. وهذا هو حال الصقر في النهار حيث يتقنع بالنهر، ولعل في اختيار لفظة (الحجر) ما أربك النقاد لإيحائها بالقسوة والصلابة، ولعله كان بالإمكان العودة إلى المعجم لملاحظة دلالتها على الرجل الداهية، فقد جاء في لسان العرب: "يقال: رُمِيَ فُلَانٌ بِحَجَرِ الْأَرْضِ إِذَا رَمِيَ بِدَاهِيَةٍ مِنَ الرِّجَالِ. وَفِي حَدِيثِ الْأَحْنَفِ بْنِ قَيْسٍ أَنَّهُ قَالَ لِعَلِيٍّ حِينَ سَمَّى مَعَاوِيَةَ أَحَدَ الْحَكَمِيِّينَ عَمْرَو بْنَ الْعَاصِ: إِنَّكَ قَدْ رُمِيتَ بِحَجَرِ الْأَرْضِ فَاجْعَلْ مَعَهُ ابْنَ عَبَّاسٍ فَإِنَّهُ لَا يَعْقِدُ عُقْدَةً إِلَّا حَلَّهَا؛ أَيِ دَاهِيَةٍ عَظِيمَةٍ تَثْبُتُ ثُبُوتَ الْحَجَرِ فِي الْأَرْضِ"⁽⁴⁰⁾.

وإذا كان تركيب الجملة نحوياً لا يسند هذا الفهم إلى حدّ ما، فإن هذا التفسير يجد ما يعضده من ثلاث جهات: الأولى: جملة التشبيه الثانية التي تكشف عن النسيج الكلي للصورة مما سيوضح تالياً، والثانية: أن الشاعر قد صرح بذلك فيما يتلو إذ قال: "وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة حجر"، والثالثة: أنّ هذا التعبير مكرور عند أدونيس؛ ففي قصيدة أرفيوس من ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" يقول:

عاشقٌ أتدحرج في عتات الجحيم

حجرًا، غير أنني أضيء⁽⁴¹⁾.

وذلك يوضح قوله السابق: "جسدي يتدحرج".

إن التفسير على هذا النحو يقلب جلّ ما ذهب إليه النقاد؛ فعبارة "حجر يثقب الحياة" تدل على الدخول في الحياة لا إنهاؤها، وهي تصور حال الصقر في النهار إذ يقضيه في النهر، ومن هنا يمكن تفسير جملة التشبيه الثانية: "وكأن النهار عربات من الدمع"، إذ تشير "عربات الدمع" إلى مياه نهر الفرات. فنهار عبد الرحمن الداخل كان دهاءً ودخولاً في النهر، لكنه مصحوب بالحزن، فصوّر ماء الفرات بعربات من الدمع.

إن مثل هذه التفسيرات تكشف عن المرجعية الحسيّة التي تجلت في لغة أدونيس الشعرية، وهو أمر ناجم عن الإحساس الحاد بالتاريخ وسياق مجريات الأحداث التي مثلتها تجربة عبد الرحمن الداخل، وأدونيس بذلك يسعى إلى تجسيد هذه التجربة بدقة متناهية لأبعادها الحسيّة.

إن تتبع هذه الصور على هذا النحو بإحالتها إلى الأشياء والواقع الحسي لتجربة الهروب من خلال النهر تحدث انسجاماً في القراءة وتفسير اللغة الشعرية على نحو أوضح، وتبدو العبارات متسلسلة ساردة لهذه الحادثة، ومن ثمّ تغدو من الطبيعي مطالبة عبد الرحمن الداخل بتغيير رنين الصوت (غير رنينك يا صوت) الذي يحيل إلى المرثية (صوت الرياح)، بعد أن أصبح في النهر لسمع صوت الفرات، وهو يمثل - كما يرى أكثر من ناقد - التجدد والحياة والحركة والاستمرارية.

أما صوت الفرات: "قريش قافلة تبهر صوب الهند تحمل نار المجد"، فقد كان أبو حاقّة سبّاقاً في الإشارة إلى دلالة هذه العبارة على المرحلة الجاهلية⁽⁴²⁾، لكن بعض القراءات لم تخلُ من غرابة في التفسير؛ فالسامرائي يحاسب الشاعر محاسبة منطقية، فيقول: "وأعود إلى هذه القافلة" وهي "تبهر" لعل الشاعر أوماً إلى "الصقر عبد الرحمن" قد ركب البحر، إن كان هذا فله ذلك، ولكن ما معنى "صوب الهند" وصاحبه توجه إلى المغرب من الدنيا؟⁽⁴³⁾، فكم يبدو مستغرباً تجاهل السامرائي أن الإخبار في الجملة كان عن قريش لا عبد الرحمن الداخل.

وتظهر الغرابة في التفسير في قراءة ابتسام الصبحي لهذه الصورة إذ تقول: "فكأن قريش توهجت حتى احترقت بنار مجدها. فماذا يبقى بعد الاحتراق سوى الرماد الذي يطلبه الشاعر، رماد الفينيق الطائر الأسطوري الذي يبعث من رماده؟"⁽⁴⁴⁾. ووجه الغرابة في هذا التفسير هو الانتقال إلى صورة الفينيق دون فهم حقيقة الرمز كما يوظفه أدونيس عادة، فهو -في العادة- يشير إلى تجاوز التاريخ العربي لا استحضاره أو تجديده. وتتضاعف الغرابة عندما تربط الدراسة بين "القافلة" والصحراء، ثم ترى فيها "رمزاً للعروبة أو الواقع العربي المتصحّر القاحل"⁽⁴⁵⁾، متجاهلة -على نحو واضح - المصاحبات اللفظية لها مثل: "بحر"، و"نحو الهند"، لتشير إلى مجد قريش في الجاهلية المقترن بالتجارة، قبل أن تتصارع على الخلافة التي كانت سبباً في ما وقع مع عبد الرحمن الداخل.

(2)

... والسَّماء على الجرحِ ممدودةٌ، والضَّفافُ

تتهامسُ، تَمْتدُّ:

بيني وبين الضَّفافِ

لغةٌ، بيننا حوازُ

حضنته الكراكيُّ، طافتُ به كالشِّراعِ

بيننا -

(وافراتاهُ، كن لي جسراً، وكن لي قناعاً)

وترسَّبتُ،

غَيَّرَ رنينَكَ يا صوتُ أسمعُ صوتَ الفراتِ:

- "قريش..."

لؤلؤةٌ تشعُّ من دمشقُ

يخبئها الصَّنْدلُ واللَّبَّانُ

أرقُّ ما رَقَّ له لبنانُ

أجملُ ما حدَّثَ عنه الشَّرْقُ..."

إن تجاهل حسبيّة مشهد هروب عبد الرحمن الداخل قد أحدث كثيراً من الخلل في تفسير مرجعيات الدوالّ ونسقتها اللغوي في هذه الصورة، أو عدم القدرة على تفسيرها مما طبع بعض القراءات بالاكْتفاء بنثر جملها مما أشير إليها سابقاً، فالرؤية التاريخية المتجسدة في استحضار شخصية "صقر قريش" تفرض على اللغة إحالتها إلى السياق الحسي للأشياء لتمثل الواقع التاريخي، وتوليد الإحساس اللازم لتجربة عبد الرحمن الداخل.

لقد أشار نزار اللبدي إلى أن "الجرح رمز آخر لاستمرارية المعاناة والنزف"⁽⁴⁶⁾. وقد استهجن السامرائي هذه الصورة فقال: "إن الضفاف" تنطق، وتبادل الشاعر الحوار الذي حضنته "الكرائي" كيف يكون هذا لعن الله هذه "الكرائي" العجمية التي ما كان لصقر قريش الوصول إليها"⁽⁴⁷⁾، فمن الواضح أن منبع هذه السخرية ناجم عن عدم سلامة التفسير، ومعاملة لغة الشعر لغة التواصل اليومي. ولعل أغرب التفسيرات قد ظهرت في قراءة ابتسام الصبحي إذ تعلق على هذا المقطع بقولها: "يمنح الشاعرُ الداخلَ حديثاً أسطورياً فيجعله يقيم حواراً مع الضفاف التي كانت تتهاوس... فكأن تشخصن الضفاف يوحى بعقلانيتها واستعدادها لإقامة حوار فاعل"⁽⁴⁸⁾.

ولعل الاهتمام بحسبيّة الموقف التاريخي ومتابعة الصورة السابقة لهذا المقطع يكشفان عن إمكان تفسيرها تفسيراً منسجماً مع سياق قصة الهروب؛ إذ يمكن متابعة تخيل صورة عبد الرحمن الداخل وهو في نهر الفرات والسماء ممتدة فوقه، فهي فضاءه الوحيد في هذه الوضعية، فلفظة (الجرح) تخيل إلى النهر، وقد استخدم أدونيس هذه اللفظة بدلالات إيجابية دالة على الولادة أو الحياة المتجددة كما تظهر في صورة التضحية، وقد أشار كمال أبو ديب إلى أن استخدام أدونيس للفظ الجرح يرتفع "إلى مستوى الرمز الذي يستقي مقومات تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم - اللغة، من جهة، والبنية الثقافية - الاجتماعية الكلية، كما تتجلى في تمثل الشاعر الفرد لها"⁽⁴⁹⁾. وهو ما سيظهر في صور أخرى في القصيدة كما سيأتي.

ويحيل في قوله: (تتهامس) إلى هذه الوضعية الحرجة للهارب من خلال النهر؛ إذ الخطر يأتيه من إحدى الضفتين، وكل حركة فيها هي بمثابة الهمس، لذلك فإنه دائم الاستماع لما يحدث في الضفتين، دائم التلفت نحوهما وكأنه يحاورهما، وهو ما عبر عنه بقوله: "بيني وبين الضفاف لغةٌ بيننا حوار"، وقد قامت (الكرائي) باحتضان هذا الحوار؛ لأنها -حتمًا- ستطير في حال اقتراب أحد من ضفة النهر، فكأنها تحاوره وتنبهه بذلك.

إنّ الإحساس الذي جسده الشاعر بما حدث لعبد الرحمن الداخل من مناصرة قوى الطبيعة له: النهر والضفتين، والكرائي، جعل عبد الرحمن الداخل يستغيث بالنهر سبيل هروبه ونجاته: "وافراتاه، كن لي جسرًا، وكن لي قناعٌ وتَرَسَّبْتُ"، ثم يستعيد من خلال صوت الفرات مرحلة أخرى لقريش في دمشق ممثلة مجد الخلافة الأموية، ولعل الإشارة إلى الدولة الأموية تظهر استناد هذا الجزء من القصيدة إلى رؤية تاريخية سيعمد أدونيس إلى قلبها. ولعل استحضر دمشق يشير إلى حالة هروب أدونيس منها إلى لبنان - وهو ما أشار إليه أكثر من ناقد - وهو ما يبدو من استحضر المكان (لبنان) الذي لم يكن يعني شيئاً لعبد الرحمن الداخل، ولعل بالإمكان ملاحظة الصلة بين الهروبين، فقد وصف أدونيس انتقاله إلى لبنان بالهروب، وبدت تفاصيل هذه الرحلة قريبة إلى حدٍّ ملحوظ من الوصف الذي وصف به هروب عبد الرحمن الداخل في هذه القصيدة، يقول أدونيس في سيرته: "كنت آنذاك مسكوناً بالشعور أنني لست أكثر من ركام: كنت منكسراً، خائباً، شبه يائس. كنت لذلك شبه هارب، ولم يكن في نفسي ما يجعلني أتماسك وأصمد وأستمر، ممسكاً بخيط الحلم"⁽⁵⁰⁾، وثمة توافقات على صعيد آخر يكشف عنه وصف أدونيس لدخوله إلى لبنان مما يفسر أجزاء أخرى في القصيدة كما سيأتي، ويكشف حقيقة الرؤية عند أدونيس.

(3)

... وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة

حجرٌ ميّتُ الجناح

حجرٌ ميّتُ القوادم،

والموتُ يسرُّجُ أفراسه،

والذبيحة
 بجع يتخبّطُ،
 غيرَ دَوَيْكَ يا صوتُ
 أسمعُ صوتَ الفراتِ :
 - "قريشُ..."

لم يبقَ من قريش
 غيرَ الدّمِ النافرِ مثلِ الرّمحِ
 لم يبقَ غيرَ الجرحِ"

وصف علي عشري زايد الصورة في قول الشاعر: "وأنا في فضاء الجنادب تحت الغيوم الجريحة حجرٌ ميثُ الجناح" بأنها صورة سيرالية⁽⁵¹⁾، وأشارت ابتسام الصبحي إلى تقاطع هذه الصورة مع الواقع التاريخي، ووصفت الصور في قول الشاعر: "فضاء الجنادب، الغيوم الجريحة، حجر ميت القوادم، أفراس الموت التي يسرجها، البجع المتخبط، دوي الصوت" بأنها صور غريبة، وهي تنقلها دون تفسير، وتنسبها إلى أدونيس لا الصقر⁽⁵²⁾، وهو ما يظهر مشكلة في التفسير. وفسّر عبد الباسط الزيود "الجنادب" بأنها العباسيون⁽⁵³⁾. أما السامرائي فقد سخر من هذه الصورة فقال: "بادر إلى شيء مغلق لا نقوى على فكّه"، لا أدري كيف أقول في "فضاء الجنادب"!! أو "للجنادب فضاء لا أعرفه"⁽⁵⁴⁾، ففي هذا التفسير تعطيل للمخيلة وعدم قدرة على متابعة الصورة في بعدها الحسي ودلالاتها المعجمية البسيطة.

إنّ متابعة هذه الصورة تتضح بإحالة عناصر اللغة إلى المرجعية الواقعية والتعامل مع حسية المشهد والدلالات المعجمية إلى حدٍّ مفرط أحياناً للتمكن من استحضار الحالة الشعورية الحادة والمفرطة التي يجسدها أدونيس في شخصية عبد الرحمن الداخل، وسبب هذا - بلا شك - يرجع إلى أن هذا المقطع يروم رؤية تاريخية.

إنَّ البدء بفهم هذه الصورة يرتبط بصورة "السماء الجريجة" التي تشير إلى وقت الغروب، مع قدرتها على الإيحاء بالحالة النفسية لعبد الرحمن الداخل، وبذلك فالصورة هنا تتحدث عن خروج الصقر من النهر بعد انتهاء النهار، وهذا التفسير هو ما يعضد الدلالات السابقة المشار إليها بشأن النهار، في هذه الحالة - بعد خروجه من النهر وقت الغروب - يصور أدونيس الصقر بأنه في "فضاء الجنادب"، وهو فضاء محدود -حتمًا- إذ يمكن القول إنه بمقدار قفزة الجندب مثلاً، لتشير إلى تخفي عبد الرحمن الداخل. ولا ضير هنا من الاستعانة بالمعجم بشأن لفظة "الجندب"، إذ تظهر استخداماتها دلالات سخية، فقد جاء في لسان العرب: "وَأُمُّ جُنْدَبٍ: الدَاهِيَةُ، وقيل العَدْرُ، وقيل الظُّلم."

ورَكِبَ فُلَانٌ أُمَّ جُنْدَبٍ إِذَا رَكِبَ الظُّلْمَ. يقال: وقع القوم في أُمِّ جُنْدَبٍ إِذَا ظَلَمُوا كَأَنَّهَا اسْمٌ من أَسْمَاءِ الإِسَاءَةِ وَالظُّلْمِ وَالدَاهِيَةِ. غيره: يقال وقع فلان في أُمِّ جُنْدَبٍ إِذَا وَقَعَ فِي دَاهِيَةٍ؛ ويقال: وَقَعَ القوم بِأُمِّ جندب إِذَا ظَلَمُوا وَقَتَلُوا غَيْرَ قَاتِلٍ⁽⁵⁵⁾.

فمن الواضح ما تطفح به استخدامات لفظة "الجندب" من دلالات على المصيبة والظلم والغدر والقتل، وهي - كما جُسِّدت في القصيدة - فضاء عبد الرحمن الداخل في هذه المرحلة من هروبه، فإحساسه بالظلم والغدر وأنه مهدد بالقتل هو ما تحتشد أطراف هذه الصورة لتخييله.

أما تصوير الصقر بأنه "حجرٌ مَيَّتَ الجناح مَيَّتَ القوادم"، فحجر إشارة إلى الرجل الداهية كما سبق، والصورة نسجٌ تخييلي يرتكز على شكل من الإحالة اللغوية القائم على الدلالة بالتبعية في قوله مَيَّتَ الجناح مَيَّتَ القوادم، إذ هي تتبع صورة الصقر كما جسَّد بحالة عدم القدرة على الطيران، فهو مَيَّتَ الجناح ومَيَّتَ القوادم، وقوادم الطير مقادير ريشه، ولذلك ففضاء الصقر محدود لعدم قدرته على الطيران، وهذا هو فضاء الجنادب.

وعلى أساس ذلك تصبح الدلالة مشكلة بإحالتها التبعية والمعجمية لتؤكد هروبه على قدميه كرجل لا صقر، فيما ستقابل هذه الصورة بالأفراس التي يسرجه العباسيون في قوله: "والموت يسرجه أفراسه"، إذ تختزل صورة الموت حال العباسيين الذين يسرجون أفراسهم للحاق به وقتله.

إنّ متابعة هذا النسيج التخيلي لواقع الصقر تحلّ جانباً من إشكالية تفسير المصاحبات اللفظية الغربية في الصورة، فإذا بدا أنّ العباسيين يمثلون الموت في هذه الصورة، فمن المفروض أن يكون البجع هو عبد الرحمن الداخل، والذي يبدو -في واقع الأمر- أنّ البجع -في هذا السياق- قد وظف بدلالات رمزية سخية مرتكزة على إحالتين نصيتين تتجاوزان المرجعية الواقعية، الأولى: تحيل إلى أسطورة أروفيوس كما وردت في جمهورية أفلاطون، "حيث نسب إلى إر (Er) قوله إنه، بينما كان يشاهد الأرواح تعود من جديد لدخول عالم الحياة بعد مدة تطهير طويلة، لاحظ أن روح أروفيوس اختارت أن تتجسد في جسد البجعة"⁽⁵⁶⁾، لتصبح دلالة البجع على الروح والعودة لدخول الحياة.

والثانية: أنها قد حضرت بدلالة رمزية على حب الأقارب، فقد عرف عن البجع أنه كان يطعم أبناءه من خاصرته إذا جاعوا، فرمزت - هنا - إلى حب الأقارب⁽⁵⁷⁾، وهذه الدلالة تناسب سياق ما يتحدث عنه أدونيس؛ ليشير إلى أن الضحية هو "حبّ الأقارب" بين الأسرة الواحدة أبناء "قريش".

ثمة سلسلة متناسقة إلى حدّ واضح في هذه الصورة: الجنادب - الحجر/ الصقر الميت الجناح - البجع المتخبط، جميعها تحتشد - بارتكازها على صورة طائر - لتظهر حالة الصقر في هذه المرحلة، ثم يأتي صوت الفرات: "قريش... لم يبقَ من قريش غير الدّم النافر مثل الرّمح لم يبقَ غير الجرح"، وقد فُسر تفسيراً غريباً فأشير إلى أنّ "قريش (رمز العروبة) لم يبقَ منها إلا الدماء التي يجب أن تخرج لتطهر الحاضر من جراحه القديمة"⁽⁵⁸⁾، مع أنه لا شيء يظهر تطهير الحاضر، بل إن المشهد الذي يقدمه الفرات يعطي إحساساً أعمق بالموت والسلبية.

إن صورة قريش هنا تشير إلى اللحظة التاريخية بالنسبة إلى عبد الرحمن الداخل، إذ لم يبقَ من قريش غير العباسيين وعبد الرحمن الداخل؛ لأنّ الدم النافر، المشار به إلى العباسيين، يشبه بالرمح لتوحي بالصورة الأولى في القصيدة: "هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرماح"، والدم النافر إشارة إلى التحفز للقتل، و"الجرح" لفظة تحتزن دلالات سخية على الموت والحياة، فهي ترتبط بالتضحية (الموت من أجل الحياة)، وترتبط بالولادة بشكل ما، وربما تشير - هنا - إلى مغامرة عبد الرحمن الداخل التي تحتمل حياة جديدة أو موتاً.

(4)

افتحي يا براري مصاريح أبوابك الصدئات:
 مَلِكٌ والفضاء خراجي ومملكتي خطواتي
 مَلِكٌ أتقدم أبني فتوحي
 فوق هذا الجليد المؤصل، فوق الجموح
 أعرفُ أن أجرح الرمل، أزرع في جرحه التخيلا
 أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا،

لعل البدء بمناداة البراري له ما يبرره؛ فقبل ذلك كان ينادي نهر الفرات، أمّا وقد أصبح هربه ورحيله خارج النهر، فهو ينادي البراري لتفتح له أبوابها التي يصفها بالصدئات، وكأنه يشير بذلك إلى ما هو أبعد وأقدم مما حدثه به نهر الفرات: (قريش)، ولا شك أن تجاوز قريش هو تجاوز للتاريخ العربي الإسلامي بمجمله، وفي ذلك تجاوز لتاريخ عبد الرحمن الداخل المقترن بقريش، عند هذه اللحظة يسعى إلى إقامة ملك جديد كلياً لا يستند إلى ماضيه الآفل ليبنى ملكه الجديد في حالة من التفرد. فكل خطوة يخطوها هي ملكه بتجرد تام من ماضيه، وظهور النزعة الفردية تمهيد للوصول إلى الرؤية الحداثية التي تملئ مثل هذه الحالة.

ما يلفت الانتباه قوله: "أعرف أن أجرح الرمل"، وقد نُظر - مرة أخرى - إلى الجرح على أنه رمز آخر لاستمرارية المعاناة والنزف⁽⁵⁹⁾، وفيه عودة "إلى الجسد المتدحرج والموت الحوذي والحجر الذي يثقب الحياة"⁽⁶⁰⁾، وفي هذا التفسير تنافٍ مع فعل الزراعة، ولعل الانسجام في الدلالة يملئ ضرورة الالتفات إلى الدلالة الإيجابية للفظ الجرح بارتباطها بالخصب والولادة الجديدة مما أشير إليه سابقاً، وهو تفسير متلائم مع فعل زراعة النخيل، وكل ذلك مقترن في التركيب اللغوي للجملة بلفظة "أعرف"؛ أي أنها متحققة في الذهن على المستوى المعرفي، وفي قوله: "أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا" إشارة إلى امتداد هذه المعرفة لتشكل فضاءً بديلاً للفضاء الممتلى بصورة الموت الذي لاحقه في مطلع القصيدة.

(5)

والطريق يدحرج أهواله ويضيقُ

والطريقُ مرايا

كتبٌ ومرايا

أُنقرى تجاوبها

أُنفرسُ

ألمسُ فيها بقايا

فارسٍ عاشقٍ الخطى

أقرأُ الخطوة والعشبَ والنخيلَ، وأفقاً

نسجتهُ التهنيداتُ القصيره

حيثُ لا يهدأُ الحريقُ

حيث لا تنتهي الخطواتُ الأميره

إنّ المتابعة الأولى للصورة تظهر حال عبد الرحمن الداخل في هروبه، فإذا كانت الطريق تضيق فلا بدّ أن يبدأ بمتابعة كل صغيرة وكبيرة في هذه الطريق، ولا شك أنه سيرى انعكاس كل شيء ليتمثل ما يحيط به من خطر، لكن نسيج اللغة التصويري يبدو أكثر كثافة من ذلك، فالحديث عن "المرايا" و"الكتب" و"الفارس العاشق" توحى بدلالات عميقة؛ إذ تتكاثف أكثر من مرجعية في تشكيل الصورة في هذا المقطع جميعها تتمحور حول رمزية "المرايا" خاصة في علاقتها بالعشق (فارس عاشق الخطى)، ويمكن ملاحظة مرجعيتين توجهان الدلالة:

1 - رمزية المرايا عند الصوفية: فالتصورات الصوفية ترى أنّ "مرآة الكون: هي الوجود المضاف الوجداني؛ لأن الأكوان وأوصافها وأحكامها لم تظهر إلا فيها، وهي تخفى

بظهورها كما يخفى وجه المرأة بظهور الصور فيها. ومرآة الوجود: هي التعيينات المنسوبة إلى الشؤن الباطنة التي صورها الأكوان، فإن الشؤن باطنة، والوجود المتعين بتعييناتها ظاهر، فمن هذا الوجه كانت الشؤن مرايا للوجود الواحد المتعين بصورها⁽⁶¹⁾، والفكرة عند الصوفية يمكن تمثيلها فيما ذهب إليه ابن عربي بشأن فكرة "الإنسان الكبير"، الذي هو صورة العالم التي كان آدم فيها "عينَ جلاء تلك المرأة وروح تلك الصورة"⁽⁶²⁾.

وفعل القراءة للطريق وكأنها كتب، مع اقتران المرايا بالعشق في إشارة إلى فرسان العشق، الذين يعشقون ما يفعلون ليكون كما أرادوا، هو ما يربط الصورة بالتصورات الصوفية التي تشير إلى فكرة التناسخ والتحول.

2 - رمزية المرايا كما ظهرت في شعر ريلكه (Rilke)، "من خلال تأكيده فكرة التداخل الحاصل من السفر في عالم التشكل، والمتجه دائماً نحو التصاعد والتسامي،" وهو ما بلوره "في فكرة التمريثي أو مرحلة المرأة. السفر في عالم التشكل، والدخول في دورة التجليات، يتحولان في النهاية إلى مرآة"⁽⁶³⁾.

ففكرة المرأة عند الصوفية تشير إلى التناسخات التي تعبر عن ترحال الروح وأسفارها عبر تشكيلات الخلق، وتحولات الجسد المخلوق من تراب، وهو قبل أن يتخذ شكل الإنسان كان جزءاً من هذا التراب المترامي على جنبات الطريق، ربما كان حجراً أو عشباً أو شجراً، وبعد موت الإنسان سيتحول الجسد إلى تراب وهكذا، وهذا ما ظهر في النص من حديث عن "بقايا فارس.."، فالصورة تجسد حالة التماهي مع الطبيعة ممثلة وحدة الوجود من جهة، وقراءة التجربة الكونية لموجودات الطريق وكيف يمكنها صنع أفقها من حالة الضعف والبساطة.

ويصور أدونيس في تجليته لحالة هروب الصقر تفاصيل كثيرة تكشف عن عمق التجربة القابعة في عمق ذات الفارس (العاشق الخطي)؛ إذ تتولد التنهيدات القصيرة راسمة أفقاً أوسع من واقعه، وإذ تتشكل الإرادة التي عبر عنها بالخطوات الأميرة.

(6)

فِي الشُّقُوقِ تَفِيَّاتُ
 كُنْتُ أَجْسُ الدَّقَائِقَ
 أَخْضُ نُدَى الْقِفَارِ
 سَرْتُ أَمْضَى مِنَ السَّهْمِ أَمْضَى
 عَقَرْتُ الْحَصَى وَالْغُبَارَ
 كَانَتْ الْأَرْضُ أَضْيَقَ مِنْ ظِلِّ رُمْحِي - مَتْ
 سَمِعْتُ الْعَقَارِبَ كَيْفَ تَصِيءُ، هَدَيْتُ الْقَطَا فِي الْمَجَاهِلِ -
 مَتْ، انْحَنَيْتُ عَلَى الْأَرْضِ أَكْثَرَ صَبْرًا مِنَ الْأَرْضِ - مَتْ
 انْكَبَيْتُ عَلَى كَاهِلِ الرِّيحِ
 صَلَّيْتُ
 وَشَوَّشْتُ حَتَّى الْحِجَازِ
 وَقَرَأْتُ النُّجُومَ، كَتَبْتُ عَنَاوِينَهَا وَمَحَوْتُ
 رَأْسًا شَهْوَتِي خَرِيطَهُ
 وَدَمِي حَبْرُهَا وَأَعْمَاقِي الْبَسِيطَهُ

إنَّ هذه الحالة التخيلية التي ترسمها هذه الصورة تظهر حالات التناسخ التي اعتمد عليها أدونيس لتشكيل مرجعية اللغة الشعرية، ويتضح فيها مدى الاندماج مع الكون، كما قال ماهر شفيق، في أنها تعبر عن "توق الإنسان إلى احتواء الكون وطموحه النابع من أعماق عذابه"⁽⁶⁴⁾، ورأى السامرائي في تعليقه على قول أدونيس: "في الشقوق تفيئات" - في سياق سائر - بأنه سفر في التيه⁽⁶⁵⁾، ولعل هذه الصورة لا يمكن تفسيرها إلا في ضوء فكرة التناسخات التي استغلها أدونيس في تشكيل لغته الشعرية دون الالتزام بمتعلقاتها الفكرية والعقائدية.

إنَّ كلَّ الصور الجزئية المتتابعة التي يقدمها النص لا تجد تفسيرها إلا عبر هذا الاندماج بمعطيات الوجود، فتتسع رؤية الذات بتجاوزها للبعد الحسي وفق نظرة جديدة للذات في علاقتها مع الكون وموجوداته، ومثل هذه الحالة تملي حضور الذات حضوراً مكتملاً يقرر الحقائق وفق رغبة ذاتية محضة، وهو ما عُبر عنه بقدرة الصقر على هداية القطا في المجاهل، وهو ما يؤسس التحول الذي سيطراً على الصقر كما ستظهر المقاطع التالية، ولا شكَّ أنَّ أهم ما يساعد على ذلك هو تجاوز الخبرات السابقة وتشكيل الذات وفق تجربتها الخاصة؛ أي تجاوز التاريخ كما عبر عنه أدونيس في وصفه لبيروت يوم دخلها هارباً من دمشق، إذ يقول: "كانت بيروت، منظوراً إليها من داخل، عالماً يفرغ من "التاريخ" الذي نشأت فيه أو أنشأها، وتتحفز في اتجاه تاريخ آخر لا تكون مكتوبة به، بل تكتبه هي نفسها"⁽⁶⁶⁾. وهذا ما يفهم - حقيقة - قول أدونيس: "وقرأتُ التَّجومَ، كتبتُ عناوينها ومحوتُ، راسماً شهوتي خريطة، ودمي حبرها وأعماقي البسيطة"، إذ تشير العبارة الشعرية إلى رؤية أدونيس الحدائثية المبنية على أهمية التغيير على المستوى الذهني والثورة فكرياً قبل التغيير في الواقع الحسي، وهذا ما يفسر الكتابة بالدم على البسيطة (الأرض) في أعماق ذاته، وهو ما ينسجم مع تفكير أدونيس الذي عبر عنه بقوله: "إن الاختلاف الذي يعطي الإنسان ماهيته هو في هذه الفسحة داخل الإنسان، حيث يتحرك دائماً لكي يتخطى ما هو، ويغير ما هو - مغيراً العالم"⁽⁶⁷⁾.

إنَّ متابعة هذه الصور الجزئية المترابطة التي ينبغي أن تفهم في إطار المعرفة والوعي الذهني لا الواقع المتحقق، والتي يحاول أدونيس أن يحدد موضع الذات في الوجود من خلالها، هي ما تكشف عن رغبة أدونيس في التحول عن النموذج التاريخي المجسد بشخصية عبد الرحمن الداخل، والتحول عن المقررات المعرفية التاريخية، وتجاوز المعرفة السابقة والموروثة، إلى رؤية جديدة كلياً تصوغها الذات، وهو ما تشير إليه صورة هداية القطا في المجاهل (القطا رمز معرفة مجاهل الصحراء عند العرب)، وصورة محو خرائط النجوم بعد كتابتها (النجوم سبيل الهداية لمن ضل في الليل)، لتبدأ عملية التغيير من الداخل وعلى المستوى الذهني والمعرفي، ليصاغ موقع الذات في الوجود بحسب رغبة الذات وشهوتها، وهو ما تمليه الحدائثية.

(7)

ساهرٌ بين جذري وأغصانه والمياه

نضبتُ،

والتوابعُ مملوءةُ الجباهُ

زهراً يابساً وقبوراً وديعهُ،

صاعدٌ لبروج التحول حيث الفجيعةُ

حيث يسَّاقطُ الرمادُ

حيث يستيقظُ النشيجُ وينطفئُ السندبادُ.

يشكل هذا المقطع لحظة تأزم وتحول واضحة في صورة الصقر كما يقدمها أدونيس، فالصورة تبدو كوتر مشدود بين حافتين: الماء والنار، الماء بما يمثله من استمرارية الحياة، والنار بما ترمز إليه ضمن مرجعية خاصة من تجديد كامل ومتناهٍ إلى الحد الذي ينهي كل ما قبله.

وقد تعددت التفسيرات بشأن هذا الجزء، ولعل أبرز ما قيل فيه يمكن تلخيصه بما

يأتي:

1 - يقول إحسان عباس: "و حين يصعد الصقر-الشاعر إلى أبراج الموت، يمّحي الصقر، ويبرز أدونيس، ليعيش لحظات متردداً بين الانتماء إلى دمشق الماضي أو القدرة على التحول"⁽⁶⁸⁾.

2 - وقف نزار الלבدي عند جزئيات هذه الصورة فرأى فيها أن: "الصقر هنا يستيقظ على مستقبل سيجيء، فتنتهي لغة الأنا الملتفتة إلى الداخل، وتبدأ لغة الأنا الممتزجة بالهم الجماعي"⁽⁶⁹⁾. ويشير إشارة عامة إلى أسطورة (تموز) أو (الفنيق) أو (أدونيس) على حد تعبيره⁽⁷⁰⁾، ويقول: "إننا نهبط في الهوة ونضرب في التيه في حين يصعد الشاعر لبروج التحول حيث الفجيعة"، ويربط قول الشاعر: "ساهر" باستمرار الصحو المستمر، و"الجذر" بأمس الصقر وماضيه/تراث الشاعر، والأغصان بمستقبل

الصقر وآتيه/ حاضر الشاعر وواقعه، والمياه بالدعم والمعونة للصقر/ الإبداع في مرحلة من مراحلها، في ظرف لا يساعد في الواقع على الإحساس بغير الضمأ، هو ما يشكل بالنسبة للصقر ماضياً مأساوياً بدأ يتعد تدريجياً، إلى أن أصبح ذكرى (=القبور الوديعه)، بعد أن كان جثثاً متدلّية. وبالنسبة للشاعر، يشكل تراثاً شعرياً مختزناً في ذاكرته، لا يرى فيه إلا الجفاف والموت؛ صحيح أنه زهر، لكنه يابس، وصحيح أنه وديع، لكنه قبر (=موت)"⁽⁷¹⁾.

3 - وتابع السامرائي سخريته من نص أدونيس، فقال: "إنها لفجيرة أن يسخر منك الشاعر ويحسبك عزّاً لا تبصر طرف أنفك. كيف لي أن أفهم "الجذر" وفيه "أغصانه؟"، ويتابع: "تري أيكون السندباد المجاهد الصقر الذي سطر فيه الشاعر سطوره إكباراً وإعظماً، لا أدرك الأمر، والمسألة فجيرة، والهوة هلكة"⁽⁷²⁾.

4 - وتذهب ابتسام الصبحي إلى دلالة المقطع على "الاجتثاث من الجذور؛ لأن (المياه نضبت) فالمياه سرّ الحياة ونضوبها يؤدي إلى اليبس ثم الموت الذي يتساوى مع الانقطاع الكامل... فلا توجد دلالة على الحياة؛ لأن المياه نضبت والزهر يبس والقبور فتحت"⁽⁷³⁾.

إنّ مجمل هذه التفسيرات يكشف عن إشكالية كبيرة مؤسسة على عدم التمييز بين مرجعيتين أسطورتين تحكمان توزيع أنظمة اللغة ودوالها، فالجزء الأول الذي يبدأ مع ساهر وينتهي عند القبور الوديعه يحيل إلى أساطير الموت والانبعث المائية، مثل أسطورتى "تموز" و"أدونيس". والجزء الثاني يبدأ مع صاعد وينتهي عند انطفاء السندباد؛ ليحيل إلى أسطورة الفينيق - النار.

هذا الانقلاب والتحول الذي يظهر على مستوى مرجعية اللغة الشعرية وإحالاتها يعكس انقلاباً في المستوى الكلي لتجسيد رؤية الشاعر، ونضوب المياه له صلة على مستوى الإحساس والشعور بالخروج من النهر والارتقاء والسمو من التجربة الحسية التاريخية إلى التجربة الذهنية المعرفية، وبمباشرة رؤية أدونيس بوضوح أكثر الانقلاب في الرؤية من التاريخ إلى الحداثة.

إنّ العناصر النصّية، المحتشدة في هذا المقطع الشديدة التعقيد، تتكشف بعد استظهار إحالاتها ومرجعياتها التي لم تعد حسيّة واقعيّة بل نصّية أسطوريّة إلى حدّ غالب، فنضوب المياه إشارة إلى اكتمال عملية الزراعة ليبدأ الحصاد، ولذلك كانت الزهور يابسة لتشير إلى اكتمال البذرة المؤذنة ببدء حياة جديدة، ولذلك -أيضاً- كانت القبور وديعة، فللموت جمالية ووداعة إذ يتكشف عن ولادة جديدة. ولا شك أن مرجعية هذه الصورة تحيل إلى أسطورة "عشتار وتموز" ومثيلاتها من أساطير الموت والانبعاث.

أما الصعود إلى بروج التحول فهو يشير إلى أسطورة الفينيق، فقد جاء في وصف هذا الطائر الأسطوري أنه "يعيش خمسمئة سنة بيني عشاً في أغصان شجرة السنديان أو في قمة شجرة النخيل. ولبناء العش يجمع المرّ واللبن والقرفة ويجعل منها كومة يضع نفسه فوقها فيموت لافظاً أنفاسه الأخيرة بين الطيوب. ومن جسد الفينيق الأب يظهر فينيق صغير فيعمّر كما عمّر سلفه. وعندما يكبر ويصبح قوياً يأتي بعشه من قمة الشجرة، (مهد أبيه) وينقله إلى مدينة هليوبوليس في مصر، ويضعه في معبد الشمس"⁽⁷⁴⁾. ولعل ما تضمنته الأسطورة من إشارة إلى شجرة النخيل ما يفسر ما جاء في المقطع السابق من معرفة زراعة النخيل، وكأنها تمهيد على المستوى الذهني والمعرفي لما هو آتٍ من رؤية حدثية قادرة على تجاوز التاريخ الحسي للأشياء والإنسان.

ولعل متابعة جزئيات هذه الصورة ما يكشف عن توليفة الدلالة المشكلة للرؤية الكلية للشاعر، فالإحساس بأهمية الجذور يكون في رؤية أدونيس من أجل البذرة الجديدة والحياة الجديدة، فلم يبق إلا إحراق هذا التاريخ القديم كما فعل طائر الفينيق، وفعل الإحراق هو فعل متسام صاعد، بلورته الصورة الجزئية "صاعد لبروج التحول" التي هي وسيلة الشاعر للتخلص من هيمنة التاريخ ورموزه، وقد عبرت الصور الجزئية عن مراحل التحول بطريقة مدهشة ودقيقة؛ إذ تبدأ مع الفجيرة (الإحراق والموت)، ثم تساقط الرماد (اليقظة ونفي الرماد)، ثم الولادة الجديدة التي عبر عنها بيقظة البكاء لحظة الولادة، وحصيلة ذلك كله انطفاء السندباد (الرمز التاريخي للبطولة والمغامرة في التراث العربي).

عند هذه اللحظة ينهي أدونيس الصقر عبد الرحمن الداخل ليقوم مكانه الشاعر رمزاً جديداً، وعبر المادة ذاتها لصورة الطير: (الصقر-الفيثاق)، وبلغه أخرى يلغي هيمنة الرؤية التاريخية ليقوم مكانها رؤية أدونيس الحدائفة، والتي ترتبط - بشكل ما - بأسطورة برومئوس لارتباطها بعنصر النار الذي تقوم عليه أسطورة الفيثاق، وبما تمثله من تمرد واحتجاج، وإشارة إلى السمو والمعرفة. ففي الأساطير اليونانية برومئوس هو من سرق "النار التي يحرسها الآلهة بعناية شديدة وأهداها للإنسان لكي ينقذه من البربرية والعقم"⁽⁷⁵⁾؛ فأصبح رمزاً للتمرد على الآلهة، ورمزاً للمعرفة التي أنقذت الإنسان من البربرية، ولذلك ارتبطت ناره بالشعلة والعصا لترمز إلى موضوعي التمرد والمعرفة، وأسطورة برومئوس اتخذت رمزية خاصة في الأدب الأوروبي الحديث كرمز للفنان المبدع⁽⁷⁶⁾، وهو ما يفسر ظهور الشاعر كعنصر فاعل قادر على التغيير كما يظهر المقطع التالي.

(8)

لو أنّني أعرفُ كالشاعر أن أُغيرِ الفصول
لو أنّني أعرفُ أن أكلمِ الأشياءِ،
سحرتُ قبرَ الفارسِ الطفلِ على الفراتِ
قبرَ أخي في شاطئِ الفراتِ
(مات بلا غسلٍ ولا قبرٍ ولا صلاة)
وقلْتُ للأشياءِ والفصولِ
تواصلِي كهذه الأجواءِ
مدّي لي الفراتِ
خلّيه ماءً دافقاً أخضر كالزيتونِ
في دمّي العاشقِ في تاريخي المشنونِ.
لو أنّني أعرفُ كالشاعر أن أشاركِ النباتِ

أعراسه،
 فتعت هذا الشجرَ العاري بالأطفال،
 لو أنني أعرف كالشاعر أن أدجن الغرابه
 سوّيتُ كلَّ حجرٍ سحابه
 مُطرٌ فوق الشامِ والفراتِ،
 لو أنني أعرف كالشاعر أن أغير الآجالُ
 لو أنني أعرف أن أكونُ
 نبوءةً تنذرُ أو علامه،
 لصحّت يا غمامه
 تكاثفي وأمطري
 باسمي فوق الشامِ والفراتِ
 بالله يا غمامه...

وفقاً لما سبق تنقلب الرؤية انقلاباً جذرياً وكلياً؛ ليصبح الشاعر - أدونيس هو الرمز بالنسبة إلى عبدالرحمن الداخل، وتصبح رغبته في أن يمتلك مقدرة الشاعر على تغيير الواقع، لم تعد الرؤية الشعرية كما يقدمها أدونيس تمجيداً للماضي والتاريخ حتى في أكثر صورها تجلياً وتفوقاً مثل عبد الرحمن الداخل أو السندباد، وإنما في القدرة على الانعتاق من الماضي والتعلق بأفق اللحظة الراهنة والمستقبلية، إن مثل هذا الفهم له ما يعضده في قراءة أحمد أبو حاقه إذ يربط هذا المقطع "لو أنني أعرف كالشاعر..." بفهم أدونيس لوظيفة الشعر القائمة على تغيير العالم⁽⁷⁷⁾، وهو ما أحسّ به إحسان عباس إذ يقول: "أشياء كثيرة ستحدث دون أن يستطيع الصقر التدخل في مجراها؛ لأنه ليس شاعراً، ولكنه في النهاية "يرفع في وله الصبوة والإشراق/ أندلس الأعماق" وعند هذا الحدّ ينتهي الصقر التاريخي لبدأ الرمز"⁽⁷⁸⁾.

ولعل بالإمكان ملاحظة أن أدونيس لا يرغب بأي شكل كان أن يحصّر رؤيته في قضية محدودة؛ وطن أو أمة، كما يبدو في تفسير أبي حاقه للجمله الأخيرة في المقطع: "تكاثفي

وأطري باسمي فوق الشام والفرات بالله يا غمامة...، إذ يقول: "هنا يتجلى التزام الشاعر قضية وطنه ورسالة أمته"⁽⁷⁹⁾، فالالتزام بهذا الفهم المنوط بالحس الجمعي لم يكن مبتغى أدونيس في إلحاحه على التفرد والاعتناق من أي ربط بالأمة أو امتداد للوطن إذ يغدو التاريخ من مستلزمات هذه الحالة.

(9)

السَّمَاءُ انفتحت،

صارَ الترابُ

كُتْبًا، واللهُ في كلِّ كتابٍ

ساهرٌ لم يبقَ في وجهي صخرٌ نائمٌ، لم يبقَ في عيني سرابٌ، -

علامةٌ تأتي من الفرات:

أنا هو الساكنُ في طوقكِ يا حمامة

في سربكِ الرَّاحلُ يا خطافُ

أنا هو الواضِعُ كالعرافِ

رؤياهُ والعلامةُ

في الأفقِ في لغاتِهِ الكثيرة

أنا هو الفراتُ والجزيرةُ.

أشارت كثير من القراءات إلى صلة هذا المقطع بالصوفية، فأبو حاقه يقول: "تأتي رؤيا التصوف والحلول الصوفي في الله والكون وكل شيء في الوجود"⁽⁸⁰⁾، ويرى نزار اللبدي أن هذا المقطع يشير إلى المتصوفة⁽⁸¹⁾، وتصفه ابتسام الصبحي بأنه "نهج صوفي"⁽⁸²⁾. وإذا كانت بداية المقطع تكشف عن نهج صوفي دون أدنى شك، كما تظهر عبارات: "السَّمَاءُ انفتحت"، و"صار التراب كُتْبًا"، وهي ذات علاقة برمزية المرأة السابقة الذكر، و"الله في كلِّ كتابٍ ساهرٌ"

التي تقدم فكرة الحلول الصوفية، ولعل كل هذه الارتباطات تنسجم مع ما يريده أدونيس من الشعر بأنه كشف ورؤيا ونبوءة كما عبر في مقطع سابق، لكن ما أربك النقاد في قراءتهم لهذا المقطع هو عدم القدرة على تحديد مرجعيات بعض الصور الواردة فيه، ومن أبرزها قوله: "أنا هو الساكنُ في طوقك يا حمامة"، و"في سربك الراحلُ يا خطافاً"، فنزار اللبدي يرى أن طوق الحمامة دلالة على الأندلس بالإشارة على فيلسوفها المعروف بابن حزم⁽⁸³⁾، والغريب في ما يذهب إليه اللبدي أن يأتي على ذكر ابن حزم الظاهري المذهب في إطار الحديث عن الصوفية بمذهبها المضاد لذلك، ويرى اللبدي أن "الخطاف" إشارة إلى السماء⁽⁸⁴⁾، وترى ابتسام الصبحي أن هذه الصورة تمثل تقاطعاً مع الحضور التاريخي على حساب بروز الذات الأدونيسية⁽⁸⁵⁾.

والصورتان تحيلان إلى مرجعيتين غاية في الأهمية لتشكيل الرؤية في القصيدة؛ الأولى لها صلة بالماء، والثانية لها صلة بالنار، وهما يتشكلان معاً لتخصيص رؤية أدونيس في الانعتاق، فالصورة في "أنا الساكن في طوقك يا حمامة" تحيل إلى قصة الطوفان، وطوق الحمامة هو غصن الزيتون الذي يرمز إلى السلام والخلاص والنجاة، وهو ما يرتبط بذكر الزيتون قبلاً...

والصورة الثانية "في سربك الراحل يا خطاف" تحيل إلى أسطورة الفينيق، فقد جاء في الأسطورة أنّ هذا الطائر عندما يعود في دورة حياة جديدة "كان يرافقه في طيرانه مجموعة من مختلف الطيور، يجذبها بجذته فتحلق بهدشة في هذا المظهر الجميل"⁽⁸⁶⁾.

هكذا تتشكل الدلالة وفق نظرة جديدة مستمدة من الفرات الجديد؛ الفرات الذي مدّ في دم الصقر وفي تاريخه المسنون؛ إذ تتوحد موجودات الكون، وتتوحد جغرافية التاريخ عند عبد الرحمن الداخل: الفرات والجزيرة لتصبح جزءاً من تجربة الذات الحداثية التي ترى في نفسها نبوءة ورؤيا، عندئذ تتقرر الحقيقة في عمق الذات الإنسانية لا في محيطها الخارجي، ويصبح الواقع امتداداً (للأنا) للذات الإنسانية لا العكس، وهو ما يظهر في قول الشاعر: "أنا هو الفرات والجزيرة".

(10)

علامةٌ...

مهلك يا حنيني...

أَلصَّقِرُ فِي بَادِيَةِ الْعُرُوقِ فِي مَدَائِنِ السَّرِيرَةِ

أَلصَّقِرُ كَاهَالَةِ مَرْسُومٍ عَلَى بَوَابَةِ الْجَزِيرَةِ

أَلصَّقِرُ تَطْرِيْزٌ عَلَى عِبَاءَةِ الصَّحْرَاءِ

وَالصَّقِرُ فِي الْحَنِينِ فِي الْحَيْرَةِ بَيْنَ الْحَلْمِ وَالْبُكَاءِ

وَالصَّقِرُ فِي مَتَاهِهِ، فِي يَأْسِهِ الْخَلَّاقُ

يَبْنِي عَلَى الذَّرْوَةِ فِي نَهَايَةِ الْأَعْمَاقِ

أَنْدَلَسَ الْأَعْمَاقِ

أَنْدَلَسَ الطَّالِعَ مِنْ دَمَشَقِ

يَحْمِلُ لِلْغَرْبِ حِصَادَ الشَّرْقِ

إنَّ مجموع الصور الجزئية التي تحدد طبيعة الصقر، وتنسبه إلى (بادية العروق) أو (مدائن السريرة)، إنما تكشف عن حقيقة نظرة أدونيس للصقر وفق رؤية حدائية تؤمن أن التغيير يكون في المستوى الذهني قبل أن يتحقق في المستوى الواقعي؛ أي على مستوى الداخل والفكر والذهن قبل الخارج والواقع والتاريخ، وهذا ما يشكل الغاية التي تسعى إليها القصيدة للخلاص من تبعية التاريخ، لذلك ليس الصقر الذي يظهر في نهاية القصيدة هو عينه ما ظهر في بدايتها، وربما من كان في بدايتها ما هو إلا واحد من تحقيقات الصقر الحقيقي الكامن في ذهن الذات الإنسانية وتفكيرها، الصقر القادر على التجدد بإحراق ماضيه كما يفعل الفينيقي، ولذلك إنَّ القول بأن "أدونيس تقنع بشخصية الأمير عبد الرحمن الداخل لإحساسه أن صلته بهذه الشخصية قد بلغ حدَّ الامتزاج بها، وأنها قادرة على حمل أبعاد تجربته الخاصة"⁽⁸⁷⁾، لا ينسجم مع التحول الذي رسخته القصيدة بإحياء وتركيز بالغيث.

هكذا تبرز صورة الصقر وصورة الأندلس (أندلس الأعماق) كهالة تتجاوز الحسيّة والتاريخيّة مبرزة قيمتها في عمق الذات الإنسانية وتجربتها.

(11)

يكتبُ الصقرُ للفضاءِ لمجهولِهِ السَّخِيّ

سائلاً عن مكانٍ، كشر يانه نقيّ

يومئ الصَّقرُ للصَّقورِ -

مُتَعَبٌ، حَمَلْتُهُ مَتَاهَاتُهُ، حَمَلْتُهُ الصَّخُورُ

فحنا فوقها، يغذي متاهاته، ويغذي الصَّخُورُ -

وجهه يتقدّم والشمسُ حُودِيَّةً،

والفضاءُ

موقدٌ

والرياحُ عَجُوزٌ تقصُّ حكاياتها،

والصَّقُورُ

موكبٌ يفتحُ السَّماءَ؛

يرفعُ كالعاشقِ في تفجّر مريدٍ

في وَلِه الصَّبُوةِ والإشراقِ

أندلسَ الأعماقِ

يرفعها للكون - هذا الهيكلِ الجديدِ

كلُّ فضاءٍ باسمه كتابٌ

وكلُّ ريحٍ باسمه نشيدٌ

إنّ الإحالات اللغوية التي تقدمها العبارات الشعرية تكشف عن مرجعيات أدونيس التي تؤسس لرؤيته الحدائثية، وهي توحى بالانقلاب والتجاوز؛ فبدلاً من الفضاء المحدود بكل ارتساماته التي قدمت في مطلع القصيدة، وهي من التاريخ، تحلّ صور جديدة تكشف هذه الرؤية الجديدة، وعند هذه اللحظة المتجاوزة للتاريخي والحسي تتشكل صورة الصقر الحقيقي وصورة الأندلس المبنيتان على رؤية أوسع من حدود الظرفية الزمانية الآفلة والمكانية المحدودة، لتحيط بكل ما هو كائن ويكون، فالتحول واضح بين ما كان من حال الصقر؛ فقد تحول من القراءة - الفعل الذي يعني السير على هدي من سبقه - كما ظهر - سابقاً - في قوله: (والطريقُ مرايا، كتبتُ ومرايا، أتقرى تجاوبها، أنفرسُ، ألمسُ فيها بقايا، فارس، عاشق الخطى، أقرأ الخطوة والعشب والنخيل، وأفقاً نسجتهُ التنهداتُ القصيرة)، وقوله: (وقرأتُ النجوم، كتبتُ عناوينها)، ثم أتبعها بقوله: (ومحوت)، إلى ممارسة فعل الكتابة كما يتجلى في هذا المقطع الذي بدأ بقوله: "يكتب الصقر للفضاء لمجهوله السخي..".

ومن الملحوظ كيف دُفع بالخطاب اللغوي في هذا المقطع للتخلي عن صيغة الحديث عن تجربة شخصية، هي تجربة عبد الرحمن الداخل أو تجربة أدونيس الفردية، التي تمثلت أسلوبياً في ظهور ضمير المتكلم في: (أتقرى)، و(أنفرس)، و(أقرأ)، و(قرأت)...، والتي تربط الخطاب الشعري بظرفية حسية متجددة بتجربة فردية ذات ارتباطات ظرفية، ليقام مكانها صيغة تجريدية تتحدث عن تصور جديد للصقر يعاد تحديده وتعريفه بقوله: (ألصقر في بادية العروق...).

هذا التحول الذي جسده أدونيس في نهاية القصيدة والمرتبط بالكتابة لا يتحقق سوى في الصقر الذي يصوره أدونيس على أنه بمثابة الأمثلة والرمز المطلق في زمنه الخاص المتجدد، عند هذه اللحظة تحضر عناصر أسطورة الفينيق لتشكل الفضاء الخاص القادر على التغيير والتجدد، فالصقر يومئ للصقور على طريقة الجذب التي أشير إليها في أسطورة طائر الفينيق، ولتشير تغذية المناهات والحنو فوقها - بشكل ما - إلى عملية الإحراق التي يقوم بها الفينيق كما يُظهر قوله: (الفضاء موقد)، ليُوجد عالمه الجديد وفضاءه الجديد. وبذلك فقد أصبحت الشمس حوذيّه بدلاً من الموت كما في مطلع القصيدة، ويتهيئ الحس الجنائزي

المرتبطة بالرياح، إذ لم تعد جثثاً ومرثية، وإنما أصبحت عجوزاً تقص حكاياتها، وبهذا التحول باتت الرياح من الماضي، وانقلب الرثاء ليكون نشيداً. وبدلاً من أن تكون الطريق كتباً صار الفضاء كتاباً، وبدلاً من التعلق بالأندلس ببعديها الجغرافي والتاريخي كرمز للبطولة والحضارة، تحلّ مكانها (أندلس الأعماق)، الأندلس كفكرة ورمز في ذاتها، التي تشكل عقل الإنسان وتفكيره الذي يقوده إلى صنع واقعه وحاضره.

الخلاصة

لقد بدا أن قراءات هذه القصيدة لم تحل من مشكلات في التفسير أدت إلى مشكلات في تأويل المعاني والمقاصد فيها، ولعل أبرز إشكالية قد برزت في عدم إدراك مرجعيات اللغة والصور الشعرية، وكانت رؤية عدد من النقاد أن استدعاء أدونيس لشخصية الصقر (عبدالرحمن الداخل) جاءت انسجاماً وتوافقاً مع هذا الرمز التاريخي، في حين كشفت الدراسة الحالية أن ثمة مرجعيات نصية جعلت الدلالة تأخذ بعداً مغايراً ومتجاوزاً للتاريخية والزمنية، وهو ما يعني في المحصلة النهائية أن قصيدة "أيام الصقر" تعكس حالة التحول في الرؤية الشعرية من التاريخ إلى الحداثة، وهو ما ينسجم مع رؤية أدونيس وتوجهه الشعري والفكري.

كما وضح - في هذه الدراسة - أثر تحولات الرؤية في القصيدة من التاريخية إلى الحداثة على اللغة الشعرية، إذ تجلت المرجعيات الحسية المرتبطة بالتجربة التاريخية والمعجم في تمثيل الرؤية التاريخية، فيما برزت المرجعيات النصية والأسطورية في تقديم الرؤية الحداثيّة.

الهوامش والمراجع

- (1) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ط5، بيروت: دار الفكر، 1406هـ/ 1986م، ص126-127.
- (2) الألويسي، محمود: روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج1، بيروت: دار إحياء التراث العربي، دون تاريخ، ص5.
- (3) الحنفي، مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي: كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، ج1، بيروت: دار الكتب العلمية، 1413هـ/ 1992م، ص334.

- (4) روح المعاني في تفسير القرآن العظيم والسبع المثاني، ج1، ص4.
- (5) غادامير، هانز جورج: الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، راجعه عن الألمانية: جورج كتوره، ط1، طرابلس-الجمهورية العظمى: دار أويا، 2007، ص251.
- (6) عصفور، جابر: تحديات الناقد المعاصر، بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2014، ص145.
- (7) تحديات الناقد المعاصر، ص146.
- (8) الحقيقة والمنهج الخطوط الأساسية لتأويلية فلسفية، ص264.
- (9) أوغدن ورتشاردز: معنى المعنى: دراسة لأثر اللغة في الفكر ولعلم الرمزية، ترجمة: كيان أحمد حازم يحيى، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 1915، ص69.
- (10) عبابنة، سامي: "الوعي النقدي وإشكالية المرجعية اللغوية في شعر الحدائة مجموعة "الأوائل" لأدونيس أنموذجاً"، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، جمعية كليات الآداب في الجامعات أعضاء اتحاد الجامعات العربية: المجلد السابع، العدد1، 1431هـ/2010م، ص117.
- (11) نصر، عاطف جودة: النص الشعري ومشكلات التفسير، لبنان، ط1: مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر-لونجمان، 1996، ص17.
- (12) مروة، حسين: دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، بيروت: مكتبة المعارف، 1988، ص362.
- (13) دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي، ص366.
- (14) مخائيل، أمطانيوس: دراسات في الشعر العربي الحديث (وفق المنهج النقدي الديالكتيكي)، ط1، دون دار نشر، 1968، ص223.
- (15) حمود، محمد: الحدائة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1968، ص300-301.
- (16) عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة، ع2، 1978، ص82.
- (17) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص121.
- (18) أبو حاقه، أحمد: الالتزام في الشعر العربي، ط1، بيروت: دار العلم للملايين، 1979، ص504.
- (19) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار الفكر العربي، 1417هـ-1997م، ص130.
- (20) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص131.
- (21) اللبدي، نزار (1989): "قصيدة أيام الصقر لأدونيس دراسة فنية"، موقع تجمع ناشرون.. أنا عربي، 2013، وفق الرابط: <http://www.nasheron.com/documents/9/271>

- (22) العلاق، علي جعفر: في حداثة النص الشعري: دراسات نقدية، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1990، ص79.
- (23) فضل، صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، ط1، بيروت: دار الآداب، 1995، ص183.
- (24) أساليب الشعرية المعاصرة، ص183.
- (25) الموسى، خليل: "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب- دمشق: العدد 336، السنة 29، نيسان 1999 م ذو الحجة 1420 هـ، ص119-132. وقد أعاد نشرها في كتابه: بنية القصيدة العربية المعاصرة، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2003، ص210.
- (26) "بنية القناع في القصيدة العربية المعاصرة"، ص123.
- (27) كريم، فوزي: ثياب الإمبراطور الشعر ومرايا الحداثة الخادعة، ط1، دمشق: دار المدى، 2000، ص252.
- (28) غالي، وائل: الشعر والفكر: أدونيس نموذجاً، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2001، ص49.
- (29) فريد، ماهر شفيق: الواقع والأسطورة دراسات في الشعر العربي المعاصر، القاهرة: دار البستاني للنشر والتوزيع، 2004، ص113.
- (30) عزام، محمد: "قصيدة القناع في الشعر السوري المعاصر"، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية: ع505، تشرين الأول، 2005، ص104.
- (31) الصبحي، ابتسام علي رويج: "تشكلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة: عدد خاص (٢٠)، فبراير 2011، ص262.
- (32) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس دراسة فنية"، ص35.
- (33) الالتزام في الشعر العربي، ص504.
- (34) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص36.
- (35) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص23.
- (36) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص36.
- (37) الالتزام في الشعر العربي، ص504.
- (38) السامرائي، إبراهيم: البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ط1، عمان: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2002، ص206.
- (39) "تشكلات الصقر الأدونيسي بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص280.

- (40) ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر، دون رقم طبعة وتاريخ، مادة (حجر).
- (41) أدونيس: الأعمال الشعرية الكاملة، مج1، ط1، بيروت: دار العودة، 1988، ص298.
- (42) الالتزام في الشعر العربي، ص505.
- (43) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص207.
- (44) "تشكُّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص265.
- (45) "تشكُّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص265.
- (46) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس دراسة فنية"، ص52.
- (47) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص208.
- (48) "تشكُّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص266.
- (49) أبو ديب، كمال: "الواحد / المتعدد البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم"، فصول، مج15، صيف 1996، ع2، ص48.
- (50) أدونيس: ها أنت أيها الوقت سيرة شعرية ثقافية، ط1، بيروت: دار الآداب، 1993، ص30.
- (51) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص131.
- (52) "تشكُّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص267.
- (53) الزيود، عبد الباسط: "من دلالات الانزياح التركيبي وجمالياته في قصيدة "الصقر" لأدونيس"، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإنسانية، مج23، ع1، 2007، ص184.
- (54) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص209.
- (55) لسان العرب، مادة (جندب).
- (56) الشرع، علي: الأورفية والشعر العربي المعاصر، ط1، عمان: وزارة الثقافة، 1999، ص91.
- (57) سيرنج، فيليب: الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، ط1، دمشق: دار دمشق، ط1، 1992، ص201-202.
- (58) "تشكُّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص278.
- (59) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص52.
- (60) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص42.

- (61) الحفني، عبد المنعم: الموسوعة الصوفية، ط1، القاهرة: مكتبة مدبولي، 2003م/1424هـ، ص949.
- (62) ابن عربي، محيي الدين: فصوص الحكم، نج: أبو العلاء عفيفي، بيروت: دار الكتاب العربي، دون، ص49.
- (63) الأورفية والشعر العربي المعاصر، ص106.
- (64) الواقع والأسطورة: دراسات في الشعر العربي المعاصر، ص114.
- (65) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص212.
- (66) ها أنت أيها الوقت سيرة شعرية ثقافية، ص33.
- (67) ها أنت أيها الوقت سيرة شعرية ثقافية، ص20.
- (68) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص83.
- (69) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص27.
- (70) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص53.
- (71) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص44.
- (72) البنية اللغوية في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ص213، 214.
- (73) "تشكلات الصقر الأدونيسي بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص271.
- (74) فولر، آدموند: موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، ترجمة: حنا عبود، ط1، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر، 1997، ص178.
- (75) عوض، لويس: أسطورة برومثيروس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي: دراسة في التأثر والتأثير، ترجمة: جمال الجزيري وبهاء جاهين وإيزابيل كمال، القاهرة: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص7.
- (76) أسطورة برومثيروس في الأدبين الإنجليزي والفرنسي: دراسة في التأثر والتأثير، ص160.
- (77) الالتزام في الشعر العربي، ص511.
- (78) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص82.
- (79) الالتزام في الشعر العربي، ص513.
- (80) الالتزام في الشعر العربي، ص513.
- (81) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس دراسة فنية"، ص48.
- (82) "تشكلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس أنموذجاً"، ص272.
- (83) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص54.
- (84) "قصيدة أيام الصقر لأدونيس: دراسة فنية"، ص48.

- (85) "تشكّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس
أنموذجاً"، ص 272.
- (86) موسوعة الأساطير الميثولوجيا اليونانية الرومانية الاسكندنافية، ص 178.
- (87) "تشكّلات الصقر الأدونيسي: بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس
أنموذجاً"، ص 281.
-

مجلة فصلية أكاديمية

محكمة تعنى بنشر البحوث

والدراسات القانونية والشرعية

مجلة الحقوق



تصدر عن مجلس النشر العلمي - جامعة الكويت

رئيس التحرير

الدكتور فيصل عبدالله الكندري

صدر العدد الأول في
يناير ١٩٧٧

الاشتراكات

في الدول الأجنبية	في الدول العربية	في الكويت	
١٥ دولاراً	٤ دنانير	٣ دنانير	الأفراد
٦٠ دولاراً	١٥ ديناراً	١٥ ديناراً	المؤسسات

المراسلات

توجه جميع المراسلات إلى رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الحقوق - جامعة الكويت ص.ب: ٦٤٩٨٥ الشويخ - ب 70460 الكويت

تلفون: ٢٤٨٣٥٧٨٩ - ٢٤٨٤٧٨١٤ فاكس: ٢٤٨٣١١٤٣

E.mail: jol@ku.edu.kw

عنوان المجلة في شبكة الإنترنت <http://www.pubcouncil.kuniv.edu.kw/jol>

ISSN 1029 - 6069