IUG Journal of Humanities Research
Peer-reviewed Journal of Islamic University-Gaza

E-ISSN: 2410-3179
P-ISSN: 2410-3160

IUGJHR
Vol 30, No 4, 2022, pp 26 -48

Received on (16-08-2021) Accepted on (11-05-2022)
https://doi.org/10.33976/IUGJHR.30.4/2022/2

Heritage Mirrors in the Poetry of Adonis

Alaa N. Al-Qatrawi[*1], Prof. Muhammed M. Kallab[*2], Prof. Abdul Khaleq M. Alaf [*3]
Department of Arabic Language - Faculty of Arts - Islamic University – Gaza[*1,2,3]
[*]Corresponding Author: Alaa.qat1@gmail.com

Abstract:
The study aims to shed light on the heritage sources, especially those that are interspersed with the mirror technology, and are surrounded by reflections by the Syrian poet Adonis. The study focused on several heritage sources, including (religious, historical, mystical, and legendary heritage), as I semiotically analyzed these texts and traced the mirror technology through them, then summarized them in the form of an arrow chart in order to enrich the originally deep text of Adonis. Adonis mastered the use of this wonderful technology through his rich texts, making them a spacious space to fly through, a fertile ground for diversity, emergence and high growth, and a fresh and renewable river carrying with its folds amazing and different connotations and meanings. The mirrors were mixed with heritage and interacted with its semantic and aesthetic merits, such that the poetics of the text abounds with everything that is fertile for the image and artistic language.
Keywords: Mirrors, Adonis, Heritage, Mystical, Legendary**.**

المرايا التراثية في شعر أدونيس

آلاء نعيم القطراوي[1] ، أ.د. محمد مصطفى كلاب[2] ، أ.د. عبد الخالق محمد العف[3]
قسم اللغة العربية-كلية الآداب-الجامعة الإسلامية-غزة[1,2,3]

الملخص:
تهدف لدراسة إلى إلقاء الضوء على المصادر التراثية ولكن تلك التي تتخللها تقانة المرايا، وتحفها الانعكاسات عند الشاعر السوري أدونيس، فوقفت الدراسة على عدة مصادر تراثية منها (المروث الديني، والتاريخي، والصوفي، والأسطوري) إذ قمت بتحليل هذه النصوص تحليلاً سيميائياً وتتبع تقانة المرايا عبرها، ثم تلخيصها على شكل مخطط سهمي من أجل إثراء النص العميق أصلاً لأدونيس، وقد أجاد أدونيس استخدام هذه التقانة البديعة عبر نصوصه الزاخرة، فكانت فضاءً رحباً للتحليق عبرها، وأرضاً خصبةً للتنوع والانبثاق والنمو عالياً، ونهراً عذباً متجدداً حاملاً في طيّاته مدلولاتِ ومعانيَ مدهشة ومختلفة، فامتزجت المرايا بالتراث، وتفاعلت مع معطياته الدلالية والجمالية، لتزخر شعرية النص بكل ما هو خصبٌ للصورة واللغة الفنية.

كلمات مفتاحية: المرايا، أدونيس، التراث، الصوفي، الأسطوري.

المقدمة:

تبدو المرآة كقصّة عجيبة من قصص ألف ليلة وليلة، ونحن نتتبع ماهيتها وجماليتها وتطورها وامتدادها الأنطولوجي والفلسفي، ذلك الانعكاس الذي تتفتقُ منهُ مكنونات الأرواح والعوالم الأخرى وتُفتَح من خلاله غُرَفُ الذات المغلقة، وشبابيكُ النفس اللامرئية، فتظهر لنا صورة عبقرية من صور الجمال والتجديد، فإنْ عدنا إلى أنواع المرايا وجدنا أنّها في الأصل نوعان، **مرايا حقيقية ومرايا مجازية، فالمرايا الحقيقية** هي المرايا التي تَعَرّفَهَا الإنسان الأول من خلال الطبيعة، فالطبيعة هي المدخل الأول والأعمق لمعرفة النفس وتجلياتها، إذ بدأت المرآة في رحلة التعريف عن نفسها منذ أول صورة لأول إنسان نظر إلى شكلهِ عبر ماءٍ زلال أو رأى ظلّه يمشي معه، لكنَّ الإنسان لم يكتفِ بمفهوم الانعكاس حول الأشياء التي تعكسُ شكله حقيقةً بل اتسَعت تلك الرؤية لتشمل عناصر من الطبيعة وأجساماً بطبيعتها لا تملكُ سطحاً عاكساً لكنها ارتبطت منذ القِدَم بمفهوم الانعكاس، وهذا يُحيلنا إلى تقسيم المرايا الطبيعية إلى قسمين، مرايا طبيعية عاكسة ومرايا طبيعية غير عاكسة ترسّخت في نفوس البشر منذ القدم، من **المرايا الطبيعية العاكسة: الماء، العَيْن، الظلّ**، أمّا **المرايا الطبيعية غير العاكسة** نجد منها: **الشمس، القمر، السحاب، النجوم**، يتكاثف مفهوم المرآة بسرعة، فتظهر لنا **المرايا المجازية**؛ لأنَّ مفهوم المرآة المجرّد عميق، فعملية الانعكاس عميقة بذاتها، إذ تُبنَى على الأنا والآخر، وككلّ مصطلح تتعطشّ النفس الإنسانية لمعرفته أكثر فتتغلغلُ عبره، وتتّحدُ معه لتكشف لنا عن كنهه اللانهائي ربّما، فتجليّات المرآة عميقة جداً، إذ أنّ تصنيف المرايا المجازية متسّع، "إننا نرى صورتنا (بل صورنا المتعددة) التي يعكسها لنا وعينا بتراثنا، كما نرى صورنا التي تقدمها لنا وعنّا الثقافة الغربية، في الرسوم التي ترسمها لنا، والروايات التي تكتبها عنّا، نراها في أفلامها ونشاهدها على خشبات مسرحها ونسمعها في موسيقاها، إدراكنا لأنفسنا لم يعد يتم إلا عبر هاته المرايا، فنحن لا ندرك ذواتنا، ليس فقط إلا عبر آخر، وإنما عن طريق الإدراك الذي لدى الآخر لنا، فلا نرى أنفسنا إلا بعينيه ولا نثّمن إلا ما يُثّمنه ولا نكتشف نصاً في تراثنا إلا بعد أن يربط بأحد نصوصه، لا نكتشفه إلا كانعكاس وصورة لنص غربي، هذا شأننا اليوم مع كثير من نصوصنا التراثية كحي بن يقظان ورسالة الغفران ومقدمة ابن خلدون"[1]وهكذا فإن المرايا أداةٌ شعرية خصبةٌ مشعّة بالمدلولات والمجازات والعوالم اللامرئية.

الدراسات السابقة/

- الأسطورة عند أدونيس، إعداد: كريدات حورية، إشراف الدكتور: مختاري خالد، جامعة وهران، رسالة دكتوراه (2016)، تناولت الباحثة خمسة فصول: الشعر والأسطورة، تجربة أدونيس الشعرية، توظيف الأسطورة عند أدونيس، مستويات الأسطورة عند أدونيس، قراءة أدونيس عند الناقد والقارئ.
- الحقيقة والسراب – قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعاً وممارسة، سفيان زدادقة، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008، يركز كتابه على مجال التصوف كفكرة ومنشأ وتاريخ وجوهر، وفي العلاقة التي تربط بين التصوف والقصيدة في الثقافة العربية الإسلامية، وفي الفرق بين الشعر الصوفي والصوفية الشعرية، ليعود إلى الربط بين أدونيس ومرجعية التصوف، مبرزاً تقاطعات مختلفة بين التصوف والدين والشعر، وبين التصوف والسريالية التي هي الشكل الأكثر تطرفا في مفهوم الحداثة، ويطرح عدة مواضيع فلسفية من مفهوم اللاشعور والحلم، إلى الصوفي وهي الربط بين الحب والعشق الإلهي، إلى مفهوم الرؤيا، واتصالها بالتنبؤ وبالشعر، وبفحواها الخاص لدى أدونيس، وشموليتها لتصبح رؤية كونية، ترتقي إلى وحدة الوجود وارتباطه بمفهوم الحقيقة وبمعنى الكتابة التي يفصّل أنواعها، وأشكالها، ويبحث في مأزقها ومخارجها.

التمهيد:

يُشكّل التراث لَبِنَةَ الحضارةِ الأولى، منه تنبع روافد الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية لأيّ مجتمع، ومنه يستقي الشعراء أدواتهم الشعرية، وتُصقَلُ ذاكرة الشعوب وتتضح أفكارُ الأمم، ويشعّ مستقبلهم، والحديث عن التراث يستلزم أن نوسع من مدلول التراث ومجاله، إذ لم يعد تراثاً عربياً إسلامياً وحسب، وإنّما غدا تراثاً إنسانياً، من بعض الجوانب، والشاعر الحديث يتعامل مع هذا التراث

(1) بنعبد العالي عبد السلام، لعبة مرايا، مجلة الدوحة، عدد63، مكتب القاهرة، يناير 2013، (ص37).

من زوايا مختلفة، نستطيع أن نعد منها أربعاً (التراث الشعبي، الأقنعة، المرايا، التراث الأسطوري)[1]" إذ نحاول تسليط الضوء على المنابع التي تُسْتَقى منها هذه المصادر فإنّه "من الممكن تصنيف عوامل اتجاه شعرائنا المعاصرين في استدعاء الشخصيات التراثية إلى خمسة أنماط عامة من العوامل، أو خمس مجموعات قد يندرج تحت كل مجموعة منها أكثر من عامل فرعي، وهذه العوامل بعضها يفسر ارتداد الشاعر إلى موروثه في العصر الحديث وتوثيق علاقته بهذا الموروث بشكل عام، وبعضها يفسر توظيف الشاعر المعاصر للشخصيات التراثية كصورة من صور هذه العلاقة، ولكن هذه العوامل في مجموعها تفسر لنا في النهاية سر شيوع هذه الظاهرة في شعرنا المعاصر على نحو لم يعرفه تاريخ شعرنا من قبل، وهذه المجموعات الخمس هي:

1. عوامل فنية.
2. عوامل ثقافية
3. عوامل سياسية واجتماعية
4. عوامل قومية
5. عوامل نفسية"[2].

كل تلك العوامل تتضافر لتخلق لنا عالماً تراثياً خصباً بالمدلولات والثيمات الدالّة، "ولكنّ أدونيس يخلق شيئاً جديداً دون ريب، في الجزئيات والكليات من شعره حين يحدث علاقات ودلالات وصوراً تمثل وسمه وذاتيته، وهذه هي مهمة الشاعر الحق منذ هوميرس وليس فيها من الجدّة إلا ذلك المقدار من إعادة التفسير لطبيعة العلاقة بين الشعر والتراث، إذ من الواضح كذلك أنّ الشعر كان من أبطأ النشاطات الإنسانية وقوفاً ضدّ التراث، أو تنكراً له، بل كان تراثياً إلى حدٍّ بعيد"[3] ليمزج لنا أدونيس بحنكته الفنيّة تقانة المرايا بالمصادر التراثية، ويخلق لنا هذا الفضاء الرحب من الدلالة، ويعيد خلق النصّ الشعريّ بغواية أشدّ، وشغف أعمق، وتتمثل المرايا التراثية التي استثمرها أدونيس في بناء نصها الشعري في (مرايا دينية، تاريخية، صوفية، أسطورية).

أولاً/ المرايا الدينية

إنّ الموروث الديني من أعمق مصادر التراث، وأكثرها اكتنازاً بالمعاني العميقة المحتشدة، حيث" كان التراث الديني في كل الصور ولدى كل الأمم مصدراً سخيّاً من مصادر الإلهام الشعري، حيث يستمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية، والأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني، أو التي تأثرت بشكل أو بآخر بالتراث الديني، ولقد كان الكتاب المقدس مصدراً للشعراء الأوروبيين الذين استمدوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الأدبية"[4] إذ نرى أنّ ظاهرة استخدام التّراث الدّينيّ وشخصيّات الموروث الدّينيّ في الشّعر المعاصر شاع استخدامها حتّى أصبحت سمة من أبرز سمات هذا العصر، لقد" كان التّراث في كلّ العصور بالنّسبة إلى الشّاعر هو الينبوع الدّائم المتفجّر بأصل القيم وأنصعها وأبقاها، والأرض الصّلبة التي يقف عليها ليبني فوقها حاضره الشعريّ الجديد على أرسخ القواعد وأوصدها، والحصن المنيع الذي يلجأ إليه كلّما عصفت به العواصف فيمنحه الأرض السكينة"[5] فالشّعراء المعاصرون أدركوا أنّ التّراث هو مصدر غنى وإلهام يتوجّب عليهم ألّا يستغنوا عنه، فحدّدوا منهجًا للفكرة الدّينيّة في أدبهم وشعرهم على أساس أنّ" الأديان لا تتحدّث عن حقائق العقيدة في صورة فلسفيّة فقط، ولا يكون الدّين مجموعة من الحكم، والموعظة، والإرشاد، وإنّما يكون شيئًا أشمل من ذلك وأوسع، يكون التّعبير الجميل

(1) ينظر: عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (ص117- 118).

(2) زايد، علي عشري، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (ص15).

(3) عباس، إحسان، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (ص112).

(1) زايد، علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، (ص75).

(2) المرجع السابق، (ص7).

عن حقائق الوجود من زاوية الثقافة الدّينيّة، أو الالتزام الدينيّ لهذا الوجود"[1] فيغدو الموروث الديني ثيمةً خصبة في النصّ الشعري وفضاءً مشعاً لكلِّ ما فيه من الحكمة والجمال والتجليات الروحانية.

شخصيات الأنبياء

تكتنز شخصيات الأنبياء بالكثير من الدلالات والفضاءات التي تُعمّق النص الشعريّ وتجعله فضاءً زاخراً بالمجازات الشعريّة العالية، "فكلٌّ من النبي والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته، والفارق بينهما أن رسالة النبي رسالة سماوية، وكل منهما يتحمل العنت والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريباً في قومه محارباً منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم"[2] وقد سلّط أدونيس الضوء على الكثير من شخصيات الأنبياء، اخترنا منها ما ذكره في نص تباريح، إذ يقول:

رسالة إلى حزقيال*[3] النبي
حزقيال أنت الرّائي،
حدّق أيضاً وأيضاً. لا يزال الخراب خبزاً يوميّاً في
أرض الله. هل تتحوّلُ النبوءات هي كذلك إلى حصار؟
هل تنحفرُ الخنادق في كلماتها؟ هل تتشظّى رؤاها في
صواريخ، في قنابلَ، في براكين غازٍ وفوسفور؟ وهل
حقاً أُصبحتَ، أيّها الرّائي، صديقاً لمنْخَريْ هذا التنين؟
وأكادُ أن أسألك: هل التقيت هيروديا*[4]؟ وما لوحش
الزمن يتقنّع بملاك الأبدية؟ وما لتلك المسكينة، أتّان
النبوّة، بدأت تتعثّر وتعرُج؟ وماذا نفعل، نحن أبناء
الجارية، والأرض كلّها جارية في أحضان النبوّات؟[5]

إنّ أدونيس يطلق على حزقيال مرادف الرؤية، في إشارة إلى ثيمة الكشف والتي يتمتع بها الأنبياء، **(حزقيال أنت الرائي)** فاستخدام الجملة الاسمية ضمير المخاطب (أنت) قبل الاسم (الرائي)، في إشارة للتأكيد وتخصيص صفة الرؤية لحزقيال، فالشاعر يحدد هنا الطرف الأول للمرآة وهو حزقيال (الرائي)، ثم يقول **(حدّق أيضاً وأيضاً)** أسلوب الأمر هنا لتحقيق مزيد من غاية التمرئي، إلا أنّ الشاعر لا ينتظر الردّ من النبيّ، فيتحول الانعكاس أي الطرف الآخر للرؤية عبارة عن رؤية الشاعر، فجاء هذا الامتزاج بين عين النبي ورؤية الشاعر ليقول **(لايزال الخراب خبزاً يومياً في أرض الله)** في إشارة إلى أنّ الخراب يعمّ الأرض نتيجة المشاحنات

(3) المرجع نفسه، (ص190).

(4) المرجع نفسه، (ص77).

(3) هو نبي مبجّل في اليهودية والمسيحية والإسلام. وهو كاتب سفر حزقيال في الكتاب المقدس، وسفره كان عبارة عن تنبؤات بخصوص سقوط القدس بيد البابليين وسقوط الأمم المجاورة وأيضاً بخصوص عودة اليهود إلى القدس وإعادة بنائهم للهيكل وتكلم أيضاً عن المسيح وقد عاش ما بين سنتي 622 ق م و570 ق م. وقد كان حزقيال من اليهود المسبيين الأوائل لبابل، حيث تم سبيه في سنة 597 ق م إلى نهر الخابور. ويقال إنه نفسه ذو الكفل النبي المذكور في القرآن، موقع ويكيبيديا، https://cutt.us/KgW4U.

(1) كان يوحنا المعمدان مسموع الكلمة نافذ الرأي في زمانه، فأثر ذلك على هيروديا التي حقدت وأضمرت الكره والعداءة إليه. وبدأت تخطط للخلاص منه، فتزينت وتجملت وبرزت أمام خالها وعشيقها هيرودس الذي كان مهووسا بحسنها فبكت بشدة وأوهمت الملك بأن هنالك من يتطاول عليه وهو النبي يوحنا المعمدان فملأت صدره وأوغلت الأحقاد فيه حتى تأكدت من أن هيرودس سينتقم من يوحنا المعمدان.

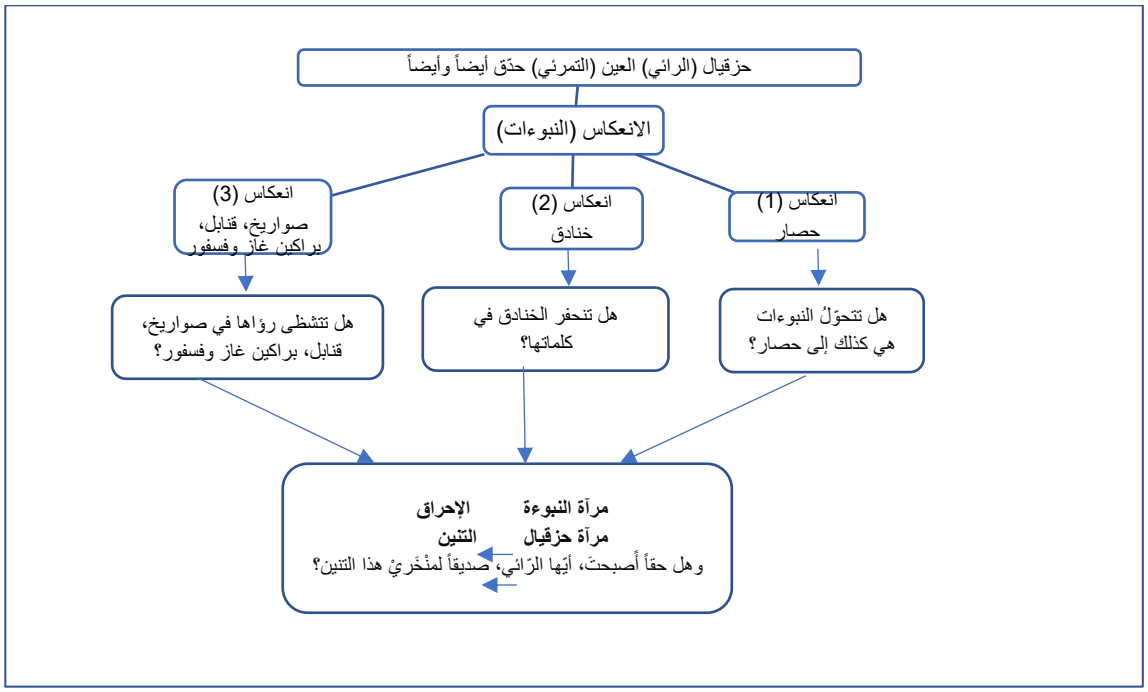
فسألها عما بدا لها في نفسها فقالت بأنها تريد رأس يوحنا المعمدان في طشت من ذهب. ولم يكن هيرودس قادرا على رفض طلبها بالرغم من احترامه الشديد ليوحنا المعمدان وخوفه منه، ولكن بعد أن واعدها به وأقسم لها بأنه سينفذ كل ما تأمر به. فقام هيرودس بأمر حجابه بقطع رأس يوحنا المعمدان وقدموه له ولهيروديا في طشت من ذهب، انظر ويكيبيديا: https://cutt.us/WAr0l

(2) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج8/433-434).

والعداءات المحتدمة بين بني البشر، وأن يصف الخراب بالخبز اليوميّ فهذا دلالة على أنّه موجود في كل وقت لأنه لا غنى للإنسان عن الخبز، والخراب مرادف الخبز، أي مرادف الزمان والمكان، **(هل تتحول النبوءات هي كذلك إلى حصار؟)** هذا السؤال هو انعكاس ثانٍ للمرآة، أي هل تصبح تلك النبوءات قيداً لا فكاك منه وقدراً محتوماً؟ **(هل تنحفرُ الخنادق في كلماتها؟ هل تتشظّى رؤاها في صواريخ، في قنابلَ، في براكين غازٍ وفوسفور؟)** إنّ في أسئلة أدونيس حسرةً طافحة، وتمرداً مبطّناً على التسليم بالقدر، الأسئلة التي يطرحها الشاعر لا ينتظر أجوبة عنها، إنّهُ يعكس فلسفته الخاصّة من خلالها، يلحق أدوات استفهامه بالأفعال المضارعة؛ ليشحن نصّه بطاقة مضاعفة، ويؤكد على استمرارية الطرح واستحضاره في كل وقت، (تنحفر) على وزن (تنفعل)، ولم يستخدم تُحفر على وزن (تفعل)، بل استخدم الصيغة التي تحمل معنى ردة الفعل، أي أنّ النبوءة هي بحدّ ذاتها ردة فعل للطاقة القدرية، وليست فعلاً تلقائياً في حدّ ذاتها، ثم يعدد مفردات المأساة البشرية والتي تتمثل في أدوات قتل الإنسان للإنسان (صواريخ، قنابل، براكين، غاز وفسفور) أي هل رؤى النبوءة تساند هذه الحرب على البشرية؟ وهل هي مرآة للصواريخ؟ **(وهل حقّاً أصبحتَ، أيّها الرّائي، صديقاً لمنْخَريْ هذا التنين؟)** هل النبوءة على حدّ تعبيره تشبه النار التي ينفثها منخرا التنين؟ في إشارة إلى كل هذا الدمار الذي يعمّ العالم من حولنا، في صيغة السؤال المبدوءة ب(هل) والتي تقتضي الإجابة بنعم أولا نجد أن كلمة حقاً اللاحقة لحرف الاستفهام أخرجتها من استفهامها الحقيقي، إلى التشكيك المكتنز بالاضطراب والقلق، رمز الطمأنينة(الرائي حزقيال) ورمز الدمار(منخري التنين) والثيمة المشتركة (الصداقة) صديقاً لمنخري هذا التنين، والتشكيك هنا هو هل يصبحان صديقين؟ وهذا أمر عجيب لكنه قد يكون قابلاً للتحقيق، تزداد دهشته ونحن ننظر إليه بعين البصر وتخفت دهشته حين ننظر إليه بعين البصيرة **(وأكادُ أن أسألك: هل التقيت هيروديا*[1]؟ وما لوحش الزمن يتقنّع بملاك الأبدية؟)** هيروديا في إشارة إلى نسف النبوءات وقتل الأنبياء والغواية، فهيروديا الوحش الخفيّ تحت قناع المرأة المثيرة، لتصبح هي المسيطرة بأفكارها بعد ذلك وتنسف كل نبوءة عكسية لغاياتها، هيروديا الوحش تتقنع بصفة الملائكية، الوحش (هيروديا) في حقيقتها تظهر على غير حقيقتها (ملاكاً) في إشارة إلى أنّ المرآة الظاهرية هي مرآة مخادعة، تكتفي بصورة الطبيعة الصامتة ولا تتحرك لتعكس ما وراءها، **(وما لتلك المسكينة، أتّان النبوّة، بدأت تتعثّر وتعرُج؟ وماذا نفعل، نحن أبناء الجارية، والأرض كلّها جارية في أحضان النبوّات؟)** في إشارة إلى عدم انتصار هيروديا بالقتل وبمحاربة النبوّة، وفي إشارة إلى أنّ إرادة الله –عز وجل– وإن لم ينطق بها مجاهرةً هي الأقوى فالأرض جارية في أحضان النبوّات، (كلّها جارية) تقدم التركيب كلها على الاسم المفرد جارية للتأكيد على شمولية الكون وخصوصيته، شموليته في عموميته وخصوصيته في دقائق ذراته، ثم قال (في أحضان النبوات) يفيد حرف الجر في إلى الظرفية المكانية، ثم أعقبها بتركيب مضاف ومضاف إليه (أحضان النبوّات) أحضان جمع حضن وفيه بؤرة الدفء والأمان والحبّ والعاطفة والأحضان هنا ليست عشوائية بل هي منسوبة إلى النبوّات، فمكمن الدفء والحبّ النبوّات، وكلّ ما يجري على هذه الأرض هو بأمر الله –عزّ وجلّ– في النهاية.

(1) كان يوحنا المعمدان مسموع الكلمة نافذ الرأي في زمانه، فأثر ذلك على هيروديا التي حقدت وأضمرت الكره والعداءة إليه. وبدأت تخطط للخلاص منه، فتزينت وتجملت وبرزت أمام خالها وعشيقها هيرودس الذي كان مهووسا بحسنها فبكت بشدة وأوهمت الملك بأن هنالك من يتطاول عليه وهو النبي يوحنا المعمدان فملأت صدره وأوغلت الأحقاد فيه حتى تأكدت من أن هيرودس سينتقم من يوحنا المعمدان.

فسألها عما بدا لها في نفسها فقالت بأنها تريد رأس يوحنا المعمدان في طشت من ذهب. ولم يكن هيرودس قادرا على رفض طلبها بالرغم من احترامه الشديد ليوحنا المعمدان وخوفه منه، ولكن بعد أن واعدها به وأقسم لها بأنه سينفذ كل ما تأمر به. فقام هيرودس بأمر حجابه بقطع رأس يوحنا المعمدان وقدموه له ولهيروديا في طشت من ذهب، انظر ويكيبيديا: https://cutt.us/WKzXJ



حزقيال، أيّها الرائي

لا يليق بنبوءاتك إلا الرعد

اسمح لي، إذاً، أن أصرخ:

هيروديا، هيروديا

الدم يتدفق من العتبات والجدران والنّوافذ،

وتعرفين جيّداً قلوبَ السادة– الأنبياء والساسة

قولي إذاً بماذا تنبض هذه القلوب، وكيف ترقّ، ومتى، وما سرّها؟

لا ترغب الوردة في عطر غيرها، لا يطير طائرٌ حاملاً عشّه

الأرض رحمة، والتراب هو الأخير والأوّل

لماذا إذاً تشعوذ الكتب؟ لماذا يوضع لكلّ حرفٍ قيد، ولكلّ إنسانٍ لجام؟

يعيد أدونيس تكرار عبارة (حزقيال أيّها الرّائي) لتصبح علامة دالّة وسِمَة خاصّة لصفة النبوّة التي تحوي الرؤية المستقبلية، يعقبه شطر (لا يليق بنبوءاتك إلا الرعد)، أي أنّ النبوءة مدوّية كصوت الرعد العاصف، وسماوية كونها تنبثق من السماء، وقد خصّص هذه الميزة عبر استخدامه أسلوب القصر، وعالية كون الرعد يحدث بين الغيوم الداكنة، لتشترك النبوءة مع الرعد في قوّة الحدث وعمق صداه، فلا يكون حدثاً عابراً، ثم يقول:

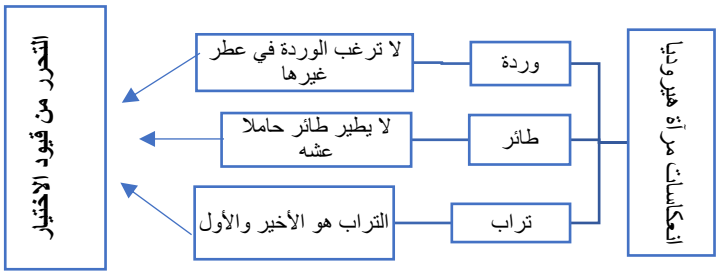
(اسمح لي، إذاً، أن أصرخ:

هيروديا، هيروديا

الدم يتدفق من العتبات والجدران والنّوافذ)

إنّ هيروديا هي الشيمة المضادة لحزقيال، حزقيال رمز الخير ورسالة الله، وهيروديا رمز الغواية ورسالة الشيطان، **(الدم يتدفق من العتبات والجدران والنوافذ)** إنّ الفعل المضارع يتدفق أعطى المشهد جلجلةً عالية، صورة متدفقة من الدم الحار، دم النبي المهدور ظلماً والذي ظلّ يرتفع حسب ما تقول الرواية حتى تحوّل إلى جبل عظيم، ذلك الدم الذي غطّى كل جوانب المادة(عتبات، جدران، نوافذ) فلم يترك مساحةً إلا تسرّب عبرها ليلعنها بطهره، وليظلّ الظالم متحسّراً على ظلمه،(وتعرفين جيداً قلوب السادة–الأنبياء والساسة) أي يقصد بأنها تعرف قلب حزقيال النبيّ، وتعرف قلب هيرودس عشيقها الملك، فعرفت كيف تسلب قلب الملك وتسيطر عليه، وتذبح قلب النبي وتتخلص منه،**(لا ترغب الوردة في عطر غيرها)** أي هيروديا لا ترغب إلا بمن حرمه الله عليها وهو الملك هيرودس خالها، لذلك انتصرت الغواية الداخلية على الفطرة الكونية ظاهرياً فحسب، مرآة هيروديا (الوردة)، ومرآة العطر(هيرودس) ومرآة غيرها(رجل آخر من غير محارمها) والمرآة هنا هي مرآة من وجهة نظر هيروديا ورغبتها المخالفة لأمر الله – سبحانه وتعالى– ، فهي مرآة خارجة عن إرادة الله عزّ وجلّ، فهي مرآة محدودة قاصرة لا تمتدّ صورتها في الكون مهما حاولت ذلك، لأنها ضدّ الطبيعة والفطرة،

(لا يطير طائر حاملاً عشّه) أي أنّ الأعشاش لا تتنقل، الطيور تتنقل بينما بيوتها تحتفظ بها الطبيعة، كالعشاق قد يتنقلون لكنّ قلوبهم تهفو للبيوت التي جمعتهم ببعض، فالعاشق يختار عشّه ومكان احتوائه، إذ لا يكون جاهزاً ومعروفاً يطير معه، بل يطير إليه، مرآة العاشق (طائر) ومرآة السكينة(حاملاً عشّه)، وما يكسر هذه الصورة المرآوية هو حرف النفي (لا) الذي تقدّم الجملة **(الأرض رحمة، والتراب هو الأخير والأوّل)** يحاول أدونيس أن يدافع عن رغبة هيروديا من خلال هذا الشطر في أنّ الأرض رحمة، والتراب هو الأخير والأوّل، فمرآة الأرض الاتساع، ومرآة التراب التصريف كونه الأصل، لكنّ هذه مرآة قاصرة وحمّالة أوجه، فهي مرآة من وجهة نظر الشاعر، فالتصريف والرحمة هما من صفات الله عز وجلّ **(لماذا إذاً تشعوذ الكتب؟ لماذا يوضع لكلّ حرفٍ قيد، ولكلّ إنسانٍ لجام؟)** يعتقد الشاعر أن كل ما هو ضدّ رغبة الإنسان هو شعوذة، وأن كل تهذيب لجموحه الغرائزيّ هو قيد، وكل أمر إلهي هو لجام، وفي الحقيقة أن هذا الاعتقاد ليس حقيقياً، فالله عز وجلّ وضع أوامره لكنه لم يجبر الإنسان عليها، بل أعطاه عقلاً ليفكر بالطريق الذي سيسلكه في هذه الرحلة الدنيوية، هو لا يجبرك على أوامره، ومسألة الاقتناع بعذاب الله هي مسألة خاصّة بكل إنسان، تتعلّق بتجربته الخاصّة، لكنّ الحوادث التي جرت على مدار الأزمان، أكدت على أنّ من يحارب الله هو خاسرٌ في النهاية، ابتداءً بقابيل الذي قتل شقيقه وانتهاءً بآخر ظالم لنفسه قبل أن يكون ظالماً لغيره



لماذا لا تُرى السماء إلا مملوكة ومرسومة وموشومة

ومحروسة ومسوّرة؟ أهي زريبة للغة؟

أهي خزانة لذهب النبوّات؟

هيروديا، هيروديا شيما،

لا يكاد اسمكِ يُلفظ حتى تنطفئ الحواس

كلّا، لستِ الرقص، ولستِ العشيقة، ولستِ امرأة

عفواً، عفواً حزقيال، أيها الرائي.

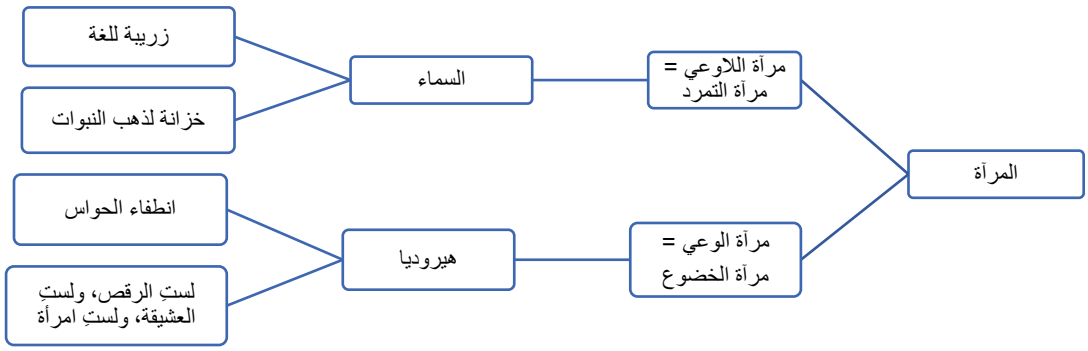
يقرّبنا أدونيس من مراياه الخاصّة أكثر، ومرايا غيره وكأنّه يصنّف عبرها رؤيته تارة ورؤية الآخر تارة أخرى مرآة أدونيس للسماء (متسعة)، مرآة الآخر للسماء (مملوكة ومرسومة وموشومة ومحروسة ومسوّرة)، ولمرآة الحصار الفكريّ انعكاسان، الانعكاس الأول (زريبة اللغة) والانعكاس الثاني (خزانة لذهب النبوّات)، يرفض أدونيس الأوامر العلويّة الإلهية، إنّه يرفضها عبر مراياه الواضحة السابقة، لكنّ رفضه مجازيّ مؤقت لأنه يعود ويقول:

(هيروديا، هيروديا شيما،

لا يكاد اسمكِ يُلفظ حتى تنطفئ الحواس

كلّا، لستِ الرقص، ولستِ العشيقة، ولستِ امرأة)

تنطفئ مرآة هيروديا في المقطع السابق، تنطفئ حدّ ذروة الانطفاء، فهي تكاد تكون لا شيء (لست الرقص) ليست الانقياد وراء الرغبة الجامحة، ولست العشيقة أي لست الجسد الواثب في أنوثته، ولست امرأة، أي أنت خارج التصنيف، وأسلوب النفي الذي يتكرر بتسارع هنا، وكأنه جاء في مواجهة وجهة نظر أدونيس السابقة أي أن أدونيس يناقض نفسه أو أنّه يفسح المجال لعقله الباطن لكي يتمرأى أمامنا ويتكلم بصوت مرتفع، ثم تنتهي لحظات اللاوعي الفكرة لينفي ما سبق تماماً، ويعتذر من النبي حين يقول **(عفواً، عفواً حزقيال، أيها الرائي)** وأنهى عبارته ب(أيها الرائي) مؤكداً على تلك المساحة العلويّة الخاصّة للأنبياء، والتي تتعلق بالكشف والمستقبل والأمور الخفيّة.



ثانياً/ المرايا التاريخية:

يشعّ التاريخ من نوافذ الحاضر، فلا ينفكّ أن يكون جزءاً من مشاعرنا وحواسنا وطبائعنا ومحيطنا وإن لم ندرك ذلك تمام الإدراك، "الشعر ابن أبوين التاريخ والطبيعة "[1]، فالتاريخ يساهم في إثراء المعرفة، وفهم الواقع، والتمازج بين الماضي والحاضر، والشعر لولا التاريخ سيبدو لنا مترهلاً ثقيلاً بلا معنىً حقيقيّ ناصع، فالشعر من خلال توظيف الموروث التاريخيّ يحلّق بنا في فضاءات الوجود، ويجعل القصيدة ثريةً ناضجة، "فالتاريخ يتضمن أحداثاً هائلة، مما يتطلب من الكاتب عند انفعاله بالواقع أن يتمتع بالقدرة والمهارة في استدعاء وانتقاء مواقف وأشخاص وظواهر بارزة تتطابق وتتوافق مع هذا الواقع، ومع تجربة الكاتب وانفعالاته، وتكون مشبعة ومكتنزة بالأبعاد الدلالية الفكرية والشعورية العميقة، وذلك من خلال تشرب دلالاتها التراثية أو عبر تحويرها لتتساوق مع فكرة الكاتب، وما يستوجبه السياق الفني وعندما يقوم الكاتب أو الأديب باستحضار التاريخ، فليس معنى ذلك أن يقوم بنقل وتسجيل الأحداث والوقائع التاريخية كما هي، أو أن يبقى أسير النظرة التاريخية البحتة"[2] هذه القدرة الفنية هي من تجعل للنص آفاقاً وفضاءات، وهي من تمدّ الروح الإنسانية بالثقافة والمعرفة والحكمة والتبصّر،"ثمة علاقة جدلية بين الفن والتاريخ، فالفن مصدر هام من مصادر المعرفة التاريخية، كما أنّ التاريخ بأحداثه وظواهره وشخوصه وأبطاله، منبع للوحي والإلهام في الفن، والحدود بين الفن والتاريخ ليست حدوداً صارمة مانعة، وإنما هي حدود متداخلة"[3] فلا حدود بين الغيوم في السماء، وكذلك هو التاريخ والأدب، إنّه فقط يحتاج إلى شاعر حاذق يجيد صناعة ركوةٍ مميزة على تجليات التاريخ البديعة عبر العصور، "إنّ فن التاريخ فن غزير المذهب جم الفوائد، شريف الغاية، إذ هو يوقفنا على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم، والملوك في دولهم وسياستهم"[4]ويزيد معرفتنا بينابيع الحضارة و"قد شغل التراث التاريخي فضاءً رحباً لدى الشعراء المعاصرين، فالتاريخ ليس مجرد مجموعة من الحوادث تمت وعفا عليها الزمن، التاريخ هو الماضي، والتراث وجه الماضي المتلون بألوان الحياة المتجددة"[5]إذ إنّ التاريخ يتجدد عبر أحداث الحياة المتكررة، والحكمة من أحداثه العابرة عبر العصور الماضية تجعل الحاضر أكثر نصوعاً، وتجعل المستقبل أكثر إشراقاً.

مرآة الحجاج

(... ليس له وراءْ

يرفضُ ثَديَ أمّهِ:

كانَ اسمُهُ الحجّاجْ.

يبدأ أدونيس قصيدته المرآوية بالنفي، لا ماضي له ولا أحد يقف خلفه، أي: إنّه مختلف في صفاته، متفرّد عبر الزمن بلا أصول يعود لها في الماضي، **(يرفض ثدي أمّه)**، فالأمهات أيقونة الرقة والعطف والرحمة، فاختار الحجّاج ألّا يحملَ هذه الأيقونة، وأن يتجبّر راضعا حليب القسوة والغلظة والظلم، **(كان اسمه الحجّاج)** تظهر المرآة لنا عبر ذاكرة التاريخ فالفعل كان يلخّص هذه الشخصية التاريخية في الماضي عبر مرآة أدونيس في الحاضر، المرآة التي تخللت لنا عبر الأسلوب الحكائي والذي اخترق جدران

(1) الزواوي، خالد، الصورة الفنية عند النابغة الذبياني، (ص26)

(2) الخضور، صادق، التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة، (ص17-18)

(3) عبده، قاسم، الشعر والتاريخ، مجلة فصول، ج2

(1) ابن خلدون، تاريخ ابن خلدون،(مج 9/1)

(2) الشعر،أنور، توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر(2000-2010)، (ص183)

الزمان والمكان، ناقلاً لنا سيف الحجّاج على شكل طفلٍ متنمر خارج عن قواعد الرحمة والبراءة منكراً ثدي أمه وملجأه من صروف الحياة.

وثقبوا فأراً

وثقبوا وراءه

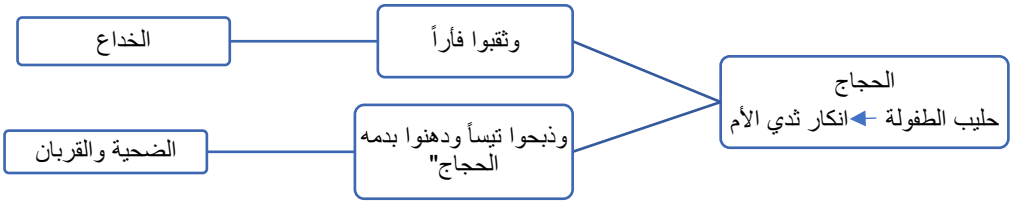
ودهنوا بدمه الحجاج

وذبحوا تيْساً ودَهنوا بدمه الحجاج

فالتذّ بالدّماءْ

صارت له رضاعةً وأمّاً.

استكمالاً لهذا العرض المرآوي عبر الذاكرة، يقدّم أدونيس تفسيراً لحقيقة الحلاج الدموية وذلك عبر صورتين، صورة الفأر رمز الدسيسة والخداع، وصورة التيس وهو رمز الضحية والقربان، فأصبح يتلذذ بكل من يذبحه، وأصبحت دماء الآخرين اشتهاءً بالنسبة له، وكأنّ أدونيس يقول لنا بأنّ الحجاج في حقيقته الدموية هو مجرد فأر، وإن ظهر للتاريخ بوجه الوحش، فكل ظالم هو في حقيقته كائن صغير جبان، وما الظلم إلا وسيلة للاستبداد والتمدد على حساب الضحايا الأبرياء **(صارت له رضاعة ودماً)** أي رَضِعَ دماء التيس حتى امتزجت بدمائه وأصبحت دماء التيس الذي يرمز للضحايا تسري في دماء الحجاج وكأنّه أمر طبيعي



واستطرد الراوي:

... وصعد المنبرَ في يديهِ

قوسٌ، وفوقَ وجهه لثامْ

وقال، بالسّهام والقناع، لا بالصّوتِ والكَلامْ:

"أنا ابنُ جلا وطلاّع الثنايا..."

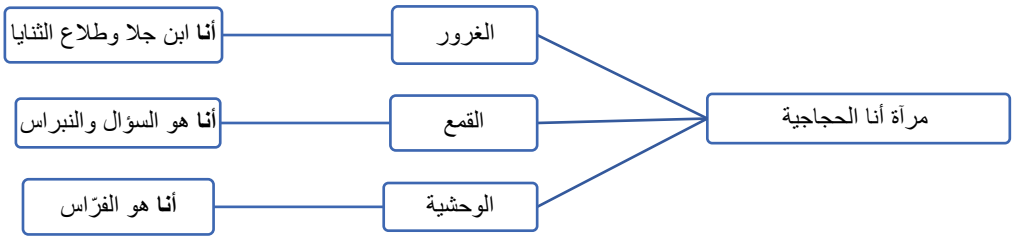
... أنا هو السّؤالُ والنّبراسْ

أنا هوَ الفَرّاسْ –

ويلٌ لمن يكون من فرائسي...)

صورة صوت الحجاج في مرآة الشاعر هي السهام، وصورة كلام الحجاج في مرآة الشاعر هي القناع، وانعكاس الصورة الكاملة لسهامه وقناعه هو بيت شعره المشهور **(أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا)**، وانعكاس مرآة بيت شعره السابق هو **(أنا هو السؤال والنبراس، أنا هو الفرّاس، ويلٌ لمن يكون من فرائسي)** لقد كرر الشاعر استخدام كلمة أنا ليؤكد على حتمية المرآة والتي يحملها ضمير المتكلم (أنا)، ولم يكتف به مجردا بل ألحقه بضمير الغائب (هو) ليؤكد على حتمية الانعكاس المرادف لحقيقته، أي توافق

الظاهر والباطن، الوعي واللاوعي، أي أن الحجاج هو اللغز والسؤال المفتوح على الظلم والاستبداد في كل حالاته، وهو المفترس الذي لا يرحم من يقع تحت نصل سيفه، حاول أدونيس أن يقرأ لنا ما ورائية هذا البيت بأسلوبه الواضح والمعبّر عن دموية الحجاج في حقيقة الأمر.



وَزُلزِلَ المكانُ

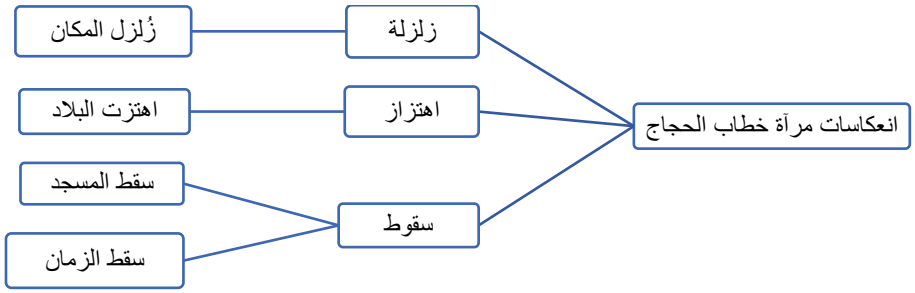
واهتزّتِ البلادُ مثلَ شجرَهْ

وسقط المسجدُ مثلَ ثمَرهْ

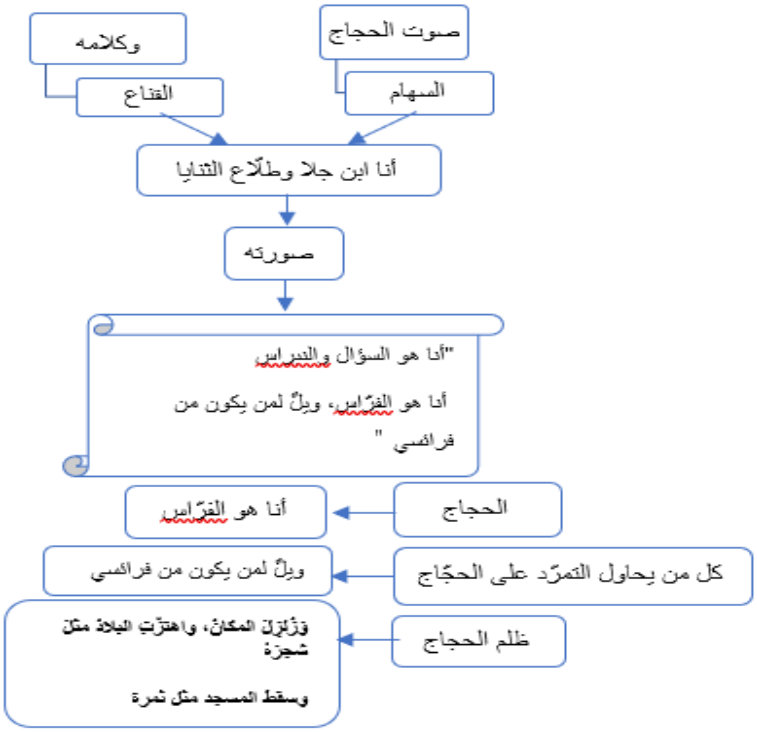
وسقط الزّمانُ"[1].

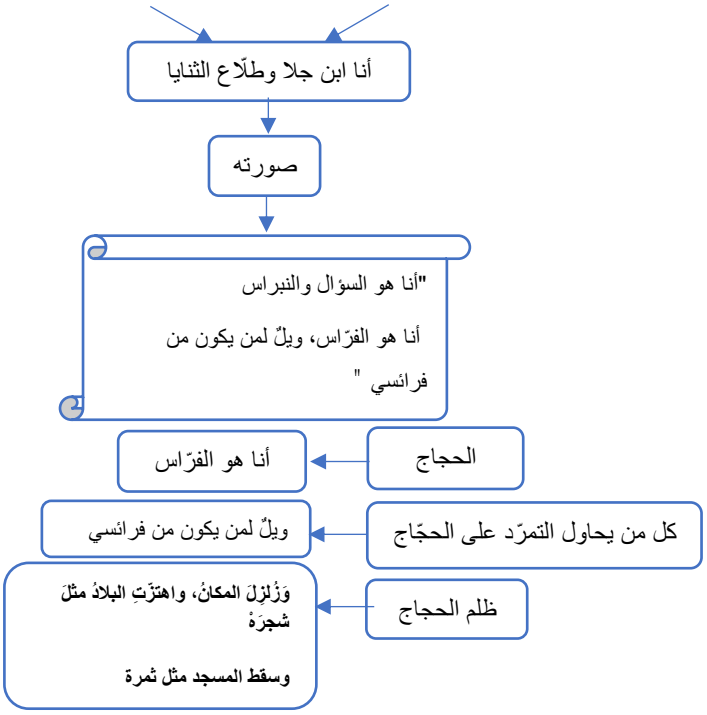
وزلزل المكان، استخدم الفعل المبني للمجهول(زُلْزِلَ)، لكنّ فاعله معروف، وليس هنالك تناقض هنا بين مجهولية بناء الفعل، ومعرفية الفاعل، فالحاكم الظالم معروف بظلمه باطنياً، منكّرٌ عليه الظلم ظاهرياً، واستخدام الزلزلة بعد وقع كلماته يعطي لأوامره مزيداً من السلطة والقوة والتجبّر، **(واهتزت البلاد مثل شجره)** يختصر أدونيس البلاد بشجرة، الكلّ بالجزء، لتظهر سطوة كلماته بشكلٍ أقوى، فكلّما تركّزت في مساحة محصورة، ظهرت نتائج الفعل بشكلٍ أكبر، والشجرة حين تهتز تسقط أوراقها اليانعة، وتخاف الطيور التي تعيش في أغصانها، وترتعش تربتها الهادئة، تماماً كما فعلت كلمات الحجاج الغاضبة في شجرة قلوب قومه،

(وسقط المسجد مثل ثمرة) المسجد صورة الرفعة والقيم والأخلاق النبوية الشريفة العلية، أن يسقط يعني أن الحجّاج لا يلقي له بالاً، ولكن المسجد حتى في سقوطه يكون ثمرة؛ لأنّه مكانٌ طيب وسيبقى كذلك،**(وسقط الزمان)** كما سقط المكان المقدّس بعد كلماته المتسلطة، ونرى أنّ تأثير خطابه على الطبيعة كان من العموم إلى الخصوص ومن السبب إلى النتيجة، زلزلة ثم اهتزاز ثم سقوط ونتيجة ما سبق، وَيْ كأنّ الكون يقرأ الصورة الحقيقية لما وراء كلمات الحجاج ليسقط الزمان من فظاعة مغزاه ونواياه السيئة ونفسه المتلذذة بدماء الأبرياء، لتهتز البلاد من هول هذه المشاعر الطاغية، ويسقط المسجد؛ لأنّ هذه التعابير لا تستطيع أن تحملها القباب الشريفة



(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج2/244-245)


وكلامه
صوت الحجاج
القناع
السهام
أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا
صورته
"أنا هو السؤال والنبراس
أنا هو الفرّاس، ويلٌ لمن يكون من
فرائسي "
أنا هو الفرّاس
الحجاج
ويلٌ لمن يكون من فرائسي
كل من يحاول التمرّد على الحجّاج
وزلزل المكانُ، واهتزّت البلادُ مثل شجرَهْ
وسقط المسجد مثل ثمرة
ظلم الحجاج


أنا ابن جلا وطلّاع الثنايا
صورته
"أنا هو السؤال والنبراس
أنا هو الفرّاس، ويلٌ لمن يكون من
فرائسي "
أنا هو الفرّاس
الحجاج
ويلٌ لمن يكون من فرائسي
كل من يحاول التمرّد على الحجّاج
وزلزل المكانُ، واهتزّت البلادُ مثل شجرَهْ
وسقط المسجد مثل ثمرة
ظلم الحجاج

ثالثاً/ المرايا الصوفية:

اهتم الشعر العربي عبر سيرورته بعديد من الظواهر الفنية "تراثية وحداثية ومن أهم هذه الظواهر التجربة الصوفية التي يعود سر الاهتمام بها لما يجمع بينها وبين التجربة الشعرية من علاقات وروابط متينة، كما أن أغلب الدارسين للخطاب الصوفي يرون أن التصوف باعتباره أحد منجزات الفكر البشري تربطه بمختلف المعارف علاقات وطيدة فالنص الصوفي الشعري يتميز بصدق التجربة لكونها وليدة معاناة"[1] ويعتبر التراث الصوفي أحد أهم الركائز التي استخدمها الشاعر المعاصر من شخصيات وأصوات يعبر من خلالها عن فلسفة تجربته في جوانبها المختلفة: فكرية، روحية، سياسية، اجتماعية، وأنّه كلّما ازداد تعقد الحياة حول الأديب واشتد الابتذال في المحيط السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد إمعاناً في التجربة الصوفية[2] وهي بذلك " تتضمن الرفض كأساس لها وكنقطة ابتداء، فالصوفي منخلع عن عالم الواقع، إذ يعيش وإياه لا في حالة مشتاقة وإنما في حالة قطيعة"[3] أما التجربة الشعرية الصوفية" فهي مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جملة من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين"[4] كما تقف التجربة الصوفية على عتبة اللاشعور لتتوغل فيه، وتعد عملية التوغل هذه إلى أعمال الوجود ذاتية، فما يشعر به المبدع أثناء عملية الإبداع، ويتم التعبير عنه بلغة متقاربة، فالصوفيون يستعملون لغة ذات قاموس خاص بينما التجربة الفنية تستعمل لغة الإشارة والإيحاء وتهدف كل من التجربتين إلى الكشف عن أسرار الواقع والتعرف على سر الوجود[5] إنّ توظيف الخطاب الصوفي في الشعر المتمثل في إطلاق لقب (الشاعر الصوفي) إطلاقاً حقيقياً فابن الفارض مثلاً امتزج مع الرؤية الصوفية وعبر عنها وتبناها ومن ثم أصبح شاعراً صوفياً، ولذلك يقول جان شوفلي" عندما يصير الشاعر صوفياً؛ فإنه يعبر عن تجربة ليست شاعرية فحسب، أي أنه يعبر عن تجربة شعرية وصوفية في وقت واحد"[6] التصوف يعتبر تجربة خاصة وليست شيئا مشتركا بين الناس، جميعا فلكل صوفي طريقة معينة في التعبير عن حالاته ومشاعره ومواجده، وهذا ما قرره ابن خلدون حين عرض للتجربة الصوفية فأشار إلى صعوبة وضع تعريف شامل للتصوف فيقول:" فكل واحد عبّر عمّا وجد وينطق بحسب مقامه"[7] من هاهنا، وحين نتتبع مسار أدونيس في رحلته مع التصوف، يظهر أنّه مأخوذ بأفكاره منذ الوهلة الأولى، وأنّ الشاعر نهل من مخزون الصوفيين، وحتى " كتابه الثابت والمتحوّل يبدو أنّه مستوحى من الفتوحات المكيّة لابن عربي، حيث يتحدث عن التغيير والتحوّل في العالم"[8] والشأن نفسه مع مجلّة (مواقف) التي تأسست سنة 1968م، في بيروت، فإنّ " اسم المجلة بالذات هو اسم دراسة شعريّة صوفيّة نفّريّة*بعنوان (كتاب المواقف)"[9]، وفي وضعية الحروف والبياضات دليل آخر على اقترابه من النص الصوفي، وفي موقف آخر يبرز أدونيس تأثره بمجموعة من الصوفيين، في حوار أجراه مع صقر أبو فخر، حيث قال: "أمّا المكزون السنجاري فله أثر كبير، ولاسيما في موضوع الظاهر والباطن، يعد من أهمّ الشعراء الذين نقلوا أفكارهم وانتماءاتهم

(1) بوسقطة، السعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، (ص137).
(2) ينظر: بوسقطة، السعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، (ص184).
(3) فيدوح، عبد القادر، الرؤية والتأويل، (ص62).
(4) بوقرورت، عمر أحمد، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر، (ص97).
(5) ينظر: بوسقطة، السعيد، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، (ص143).
(6) ينظر: شوفيلي، جان، التصوف والمتصوفة، (ص129).
(7) المصري، سالم عبد الرازق، شعر التصوف في الأندلس، (ص24).
(8) اللجمي، نبيلة الرزاز، أصول قديمة في شعر جديد، (ص50).
(9) الضوء المشرقي، أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون، (ص226).

وولاءاتهم بدرجة عالية من الشاعريّة...لا أتحدث عن النفّري الذي هو الآن من المقروئين جداً، ولا عن محيي الدين بن عربي هذا الرجل العظيم"[1]يستقي أدونيس العديد من أيقوناته الشعرية من التراث، كونه معجباً بالتراث العربي الشعري ومدافعاً عنه في كثير من الحوارات واللقاءات التلفزيونية، وحسب ما تتبعنا سيرته الذاتية، فإنّ أصوله الصوفية تتغلغل في روحه ولاوعيه ووعيه لتنعكس على قصيدته الشعرية، فنجد العديد من الثيمات الصوفية في شعره.

لقد اكتسى الخطاب الشعري الصوفي عند أدونيس شعريّة خاصّة، حيث استطاع الخروج به من نطاق الدّين والخطاب الفقهي الصريح، إلى نطاق أوسع اعتماداً على لغته وإنّ" شعريّة هذه اللغة تتمثل في أنّ كل شيء فيها يبدو رمزاً، كل شيء فيها هو ذاته وشيء آخر"[2]، وتظهر شعريّة رمزه في انزياحه عن الأصل، وبعده عن ما وضع له فاستعمل الشاعر صقر قريش، مهيار، أدونيس، سيزيف...، فتسوقك مثل هذه الرموز إلى التعمق في الدلالة، والذهاب إلى أبعد التأويلات والتفاسير، "فالرمز يحقق الدلالة وينميها ويستبطن الشاعر الصوفي ذاته وصولاً إليها مستأنساً، بمرجعيات كثيرة تاريخية ودينية وأسطورية واجتماعية وسياسية وجمالية لاختيار رمزه، فهو ليس عملاً عشوائياً، ويشكل مع اللّغة والدلالة أساس الشعر الصوفي، ومدار تميّزه وشهرته"[3] وبذلك استطاع أدونيس أن يعجن لنا لغة مختلفة، فتتشكل لنا قصائد معتقة بنفحات الصوفية ومفرداتها الخصبة.

من ديوان مفرد بصيغة الجمع (قصيدة البهلول)

"ما على البهلول*[4] لو سمّى يديه شاطئين

ما على البهلول، لو يلبسه النّهر، ولو كان الشراع؟"[5]

إنّ أدونيس يمرئي البهلول، بمعنى أنّه يستخدم تقانة المرآة بين الشخصية الصوفية (البهلول) والطبيعة، فمرآة البهلول الشاطئين تارة وتارةً أخرى النهر "لو سمّى يديه شاطئين" اليد رمز العطاء والشاطئ رمز الأمان، والتقاء هاتين الثيمتين مع شخصية البهلول يحقّق ميزة الانعكاس المرآوي لليدين، فالشواطئ متجددة كيد البهلول تماماً، والشواطئ مرساة ومستقرّ الأمواج التائهة في أعماق البحر كيد البهلول وهي تحاول أن تمنح مريديها أماناً رغم عراكات الحياة المستمرّة، والشواطئ منحة للروح وعطاءٌ إلهيّ للقلب المكسور وهي تمتد عبر البصر والبصيرة، كيد البهلول المعطاءة بالحبّ والصفاء والتجدّدْ

"ماذا على البهلول لو يلبسه النهر"

إنّ (لو) هنا وإن كانت شرطية في نحويتها، إلا أنّ اشتراطها هنا مجازيّ، فكأنّ أدونيس يقول لنا بأنّ البهلول يرتدي النهر أو أنه في روحيته العالية نهر عذبٌ متجدّد، وإن الماء مرآة أولى للنفس البشرية، واستخدام الفعل المضارع (يلبسهُ النهر) نجد هنا

(1) أبوفخر، صقر، حوار مع أدونيس، (ص51)

(2) أدونيس، الصوفية والسوريالية، (ص23)

(3) زدادقة، سفيان، الحقيقة والسراب قراءة البعد الصوفي عند أدونيس، (ص226)

(4) أبو وهب بهلول بن عمر الصيرفي الكوفي. وقيل بهلول الصيرفي الكوفي أبو وهيب بهلول بن عمرو الصيرفي الكوفي. وفي مجالس المؤمنين: بهلول بن عمرو هو وهيب بن عمرو، ولد البهلول في الكوفة، ولم تُحدّد لنا المصادر تاريخ ولادته. وتوفي ببغداد حدود سنة 190 هـ، وقيل سنة 192 هـ، وقيل بعد سنة 247 هـ، ودفن بها. وانه عمر طويلاً حتى الثمانين، وخلاصة التحقيق ان مكان قبره وهو الموضع الحالي في مقبرة الجنيد البغدادي بالكرخ القريبة من مقبرة شيخ العرفان معروف الكرخي وشهيد العشق الالهي الثالث الحلاج. ومن الطريف فقد قبر الى جانبهم حكيم صوفي من سيخ الهند اسمه بابا نانك وكدرو نانك بتسمية اتباعه من السيك. ويعتقد القائمون على المقبرة انه مسلم او تحول الى الاسلام بعد تتلمذه على المتصوفة المسلمين أما السيدك الهنود فيعتقدون انه احد كبار دينهم وقد حلت به الروح الالهية، ينظر :موقع: https://www.alkawthartv.com/news/127356

(5) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة،(ج276/3)

بأن الجملة الفعلية قد تكوّنت من فعل مضارع (يلبس) ومفعول به(الهاء ضمير متصل)، وفاعل اسم ظاهر (النهرُ)، وقد تقدّم المفعول به العائد على البهلول على الفاعل النهر وذلك لأهميته في النص كمرتكز رئيسي يمنح النص دلالاته المتسعّة، ولو أعدنا تشكيل العبارة سنجدها يلبس النهر البهلول، وكأنّ البهلول هو مَنْ يتجلّى على النهر وينعكس عليه، يعني كأنّ النهر إذا حاول أن يرى نفسه في المرآة فسيجد البهلول، وفي ذلك دلالة على عمق مدى شفايفة البهلول، وصوفيته العالية والتي تجعل من روحه مرآةً للطبيعة كالنهر والشواطئ.

"(تفاصيل)

خرج البهلول يستقرئ موت الظلمات

هوذا يرجع والنشوة تمحو الخطوات

يُجلسُ الموتَ على شرفته

ويُريهِ

كيف يستعرضُ جيشَ الرغبات"[1].

يستخدم أدونيس الفعل المضارع (يستقرئ) بين الفاعل الضمير المستتر هو والذي يعود على البهلول والمفعول به موت الظلمات، والاستقراء عملية تأمّلية تحتاج لاستغراق فكري ليخرج بنتيجة ومعنى حقيقي، والاستقراء مرادف التأمّل والتمرئي، وكأنّ الفعل يستقرئ مرآة ينعكس عليها موت الظلمات في نظر البهلول، وكأنّ البهلول هو رمز النور والنصر والعالم العلوي والذي يحقق بنفسه الخيّرة موت الظلمات والظلم والشرّ.

يُجلسُ الموتَ على شرفته

ويُريهِ

كيف يستعرضُ جيشَ الرغبات[2]

يشحن أدونيس البهلول بطاقة شعريّة مجازيّة رائعة، ويعمّق هذه الطاقة حين يستخدم الأفعال المضارعة الموحية بالتجدّد والاستمرارية، (يُجلس، يُريه، يستعرض) البهلول الذي يتفوق على الرغبات الدنيوية وأنّه يملكها ويستعرضها بكلّ ثقة أمام الموت الذي يُجلسه أي أن أدونيس يرفع من ثيمة البهلول الروحية لتتجاوز ثيمة الموت وهي أقوى ثيمة إنسانية على وجه الأرض، وبذلك تتحقق الروحانية التي ترادف صوفية البهلول، (يريه) تكمن المرآة في هذا الفعل، فحين أريك أستعرض لك مشهداً أمام عينيك أو مشهداً في ذاكرتك، فتكون الرؤية عينية أو قلبية، وهنا تتحقق الرؤية القلبية حين يُري البهلول الموت جيش رغباته بكل ثقة غير آبهٍ لسلطته.

"ما على البهلول لو يصرخ في هذا الظلام:

أيها العالم، كفّاي عصافيرُ وكفّاك مصيدة

إنّني أخرج من وجهك، كي أدخلَ في وجه قصيدة

ما على البهلول لو غنّى وحيداً:

هو ذا وجهيَ بين السابلة

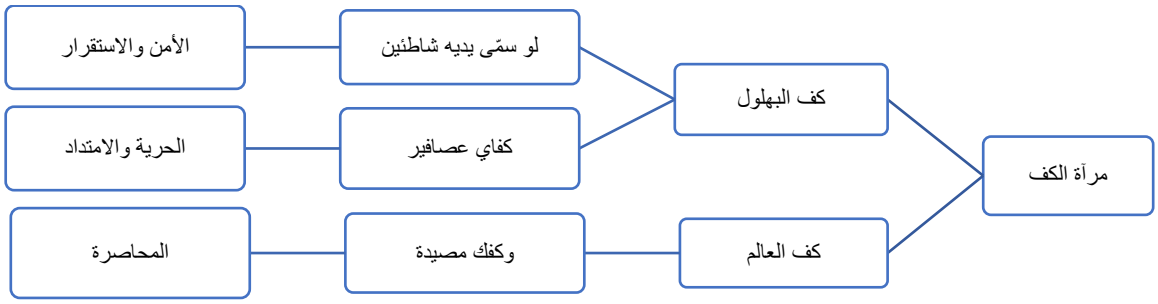
(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث 1975–1980، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014،ص276

(2) السابق، ص276

يتوارى

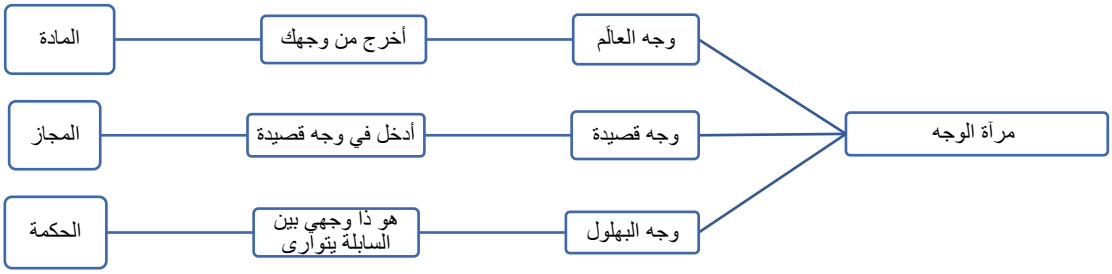
حينما تتفتح الدرب وتمضي القافلة"[1].

يقول أدونيس: **(لو يصرخ في هذا الظلام)** صراخ البهلول في الظلام هو الوميض الكاشف لخفايا العالم، **(أيها العالم)**، النداء هنا يحمل دلالة التخصيص، على اتساع العالم إلا أنهُ يصبح محدوداً أمام صراخ البهلول العميق، **(كفاي عصافير وكفاك مصيدة)**، تحدث مقارنة بين مرآتين لشكل ماديّ واحد وهو الكفّ، فمرآة كف البهلول هي العصافير، ومرآة كف العالم هي المصيدة، وهنا المرآة بيّنت مدى التناقض بين الكف الروحية والكف المادية، لكن الشاعر استخدم مع كف البهلول صيغة الجمع عصافير، في إيحاء إلى قوة الطيران واتساعه، بينما مرآة كف العالم جاء انعكاسها على صيغة المفرد **(مصيدة)**، والمصيدة الواحدة لا تستطيع مهما عظمت أن تصيد كل العصافير، وهو يوحي بانفلات روحانية البهلول على الأغلال التي تقيدها في العالم الماديّ.



(إنّي أخرج من وجهك، كي أدخلَ في وجه قصيدة) يخرج البهلول من وجه العالم الحقيقي، إلى وجه القصيدة المجازيّ، والوجه هنا مرآة بانعكاسين، انعكاس الخروج من المحسوس (وجه العالم)، والانعكاس الثاني هو الدخول في المعنوي (وجه القصيدة)، وكي هنا حققت السببية، فمادية الوجه الأول سبب للدخول في معنوية الوجه الثاني، يعود أدونيس ويكرر هذا الشطر مؤكداً على خصوصية البهلول وتفرّده **(ماذا على البهلول لو غنّى وحيداً)** ووحدة الغناء هنا ظاهرية، فالبهلول غناؤه كونيّ ممتد **(هو ذا وجهيَ بين السابلة، يتوارى حينما تتفتح الدرب وتمضي القافلة)** على غرار أهل الله من المتصوفة الاختفاء بعد أن ينيروا الطريق للسالكين، وحين تنتهي مهمتهم يختفون، ومرآة وجهي هنا (الحكمة)، فكلّما ازدادت حكمة المتصوف كلّما ارتفع مقامه، وأرشد غيره إلى المسلك الصحيح، هنا مرهون بوقت **(حينما تتفتح الدرب وتمضي القافلة)** يختفي وجه البهلول حين تنتهي المهمة ويصل القاصد إلى مقصوده، واستخدام الفعل تتفتح) دليل على الانغلاق الذي سبقه، فالوردة تتفتح لأنها تكون في بادئ الأمر مغلقة البتلات متكورة على نفسها حتى يجيء الربيع بنوره فتفتح وتهب العالم جمالها، وتمضي القافلة دليل على أنّ المسلك متاح فالفعل تمضي فيه إيحاء بالحركة وتحديد الهدف.

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث 1975–1980، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014، ص279.



"ما على البهلول لو غنّى وحيداً:

لهبُ يقسو على حزنيَ/حزني

حطبٌ رطبٌ

تقاطيعي تدلّت صوراً ملءَ الدخانْ

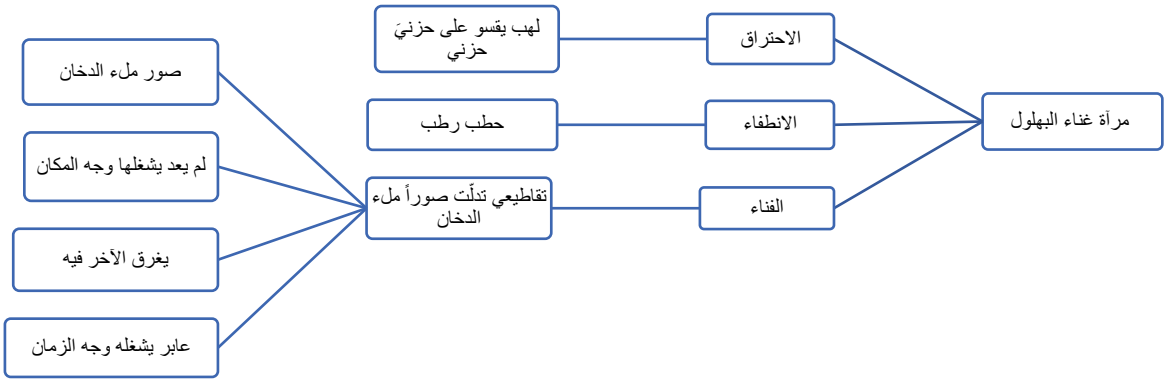
لم يعد يشغلها وجه المكانْ

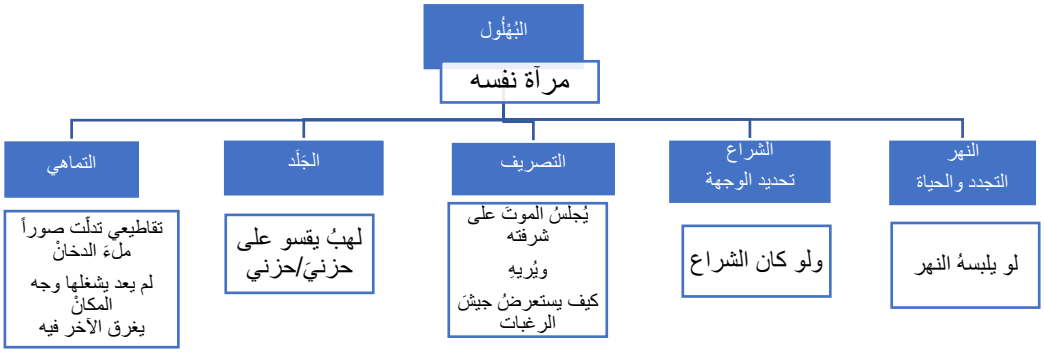
يغرق الآخر فيه، وأنا

عابرٌ يشغلهُ وجهُ الزمان"[1]

يعود الشاعر ليقول **(ما على البهلول لو غنّى وحيدا)** الغناء المنفرد يفتح للمرآة معانٍ أعمق، فله عدة انعكاسات، الانعكاس الأول **(لهب يقسو على حزني حزني)** اللهب من المادة ذاتها، وكأنّ حزن البهلول فاعل ومفعول به، أي مجلود وجالد، حارق ومحروق، الانعكاس الثاني **(حطب رطب)** والحطب الرطب إشارة إلى أن انطفأ بالماء وسبب رطوبته البلل، ولا يبتل الحطب إلا بعد الاشتعال، وهذا إيحاء إلى أنّه احترق بشدّة فاحتاج البلل لينطفئ، وكذلك حال حزن البهلول، الانعكاس الثالث **(تقاطيعي تدلّت صوراً ملء الدخان)** الفعل تدلّت يوحي بالانحناء والتخلّي عن الرغبات، فتقاطيع البهلول هي مجرد صور تعبر عبر الدخان فالملامح فانية وهذه نهاية حال الإنسان مهما امتدّ عمره، الانعكاس هنا يتحول إلى مرآة أخرى عاكسة وكأن المرآة تتوالد من انعكاساتها، **(لم يعد يشغلها وجه المكان)** من يذق المعرفة الإلهية يستغنِ عن كل ما هو أرضي، والمكان في الدنيا هو أرضيّ متدنٍ لا يشغل البهلول **(يغرق الآخر فيه)**، أي يغرق الدنيوي المادي الشكليّ فيه لأنه لا ينجذب إلا للمادة الثقيلة، **(وأنا عابر يشغله وجه الزمان)** (أنا) هنا مرآتها جلية فالبهلول مجرد عابر، يعرف أن الحياة الدنيا مجرد رحلة قصيرة وتجربة سريعة، وأنّه عليه فقط اجتياز امتحاناتها ليعبر إلى الحياة الباقية والخالدة في العالم الآخر.

(1) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، الجزء الثالث 1975–1980، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014، ص281.





رابعاً/ المرايا الأسطورية

الأسطورة في اللغة العربية من كلمة سَطَرَ وهو بمعنى تقسيم وتصفيف الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصفوف ولا يشترط فيها أن تكون مدوّنة أو مكتوبة [1]يقول وديع بشور:" وكلمة أسطورة العربية مقتبسة من كلمة إستوريا Historia وتعني حكاية غير حقيقية أو على عكس الحقيقة بينما الكلمة ذاتها تعني تاريخ"[2] إنّ الذي جعل الأدب يتطّلع إلى " الاقتران بالأسطورة هو وقوف اللغة عند حدّ معين في نقل أسرار الكون الذي نعيش فيه والتي تتمثل لنا في أحسن الأحوال على شكل صورة أقرب إلى الإحساس الداخلي من أي تعبير لغوي"[3] تتمثل صلة الأدب بالأسطورة في توظيف عناصر الأسطورة في إبداعاتهم الأدبية وفق قناعاتهم ومتطلبات مجتمعهم، ولهذا ترجع صلة الأدب بالأسطورة لاشتراكهما بالكلمة بحيث ينشأ عن ارتباطها علاقات جدلية[4] وهذا النشوء يتم بتوظيف الأسطورة في خلق لغة جديدة يسعى فيها الشاعر إلى خلق أسطورته الخاصّة التي يتحوّل فيها هو نفسه من شاعر إلى شاعر أسطوري وذلك حسب قدرته على استيعاب أسطورته، لهذا نجد أن الشعر يلجأ "للأسطورة الوفيّة لتفتح له مجرى حركة استمرارية النص الشعري الذي يرسم صورته ويستحضر أسطورته كما يجب"[5] أي أنّ كلّ شاعر يبحث عن أسطورته الشخصيّة الخاصّة به عبر أساطير الزمن، والأسطورة تشارك في رفع قيمة النص عالياً، وشحنه بدلالات عظيمة.

(1) ينظر: عندما نطق السراه، ص15.
(2) عندما نطق السراة، ص19.
(3) عماد الدين الخطيب، الأسطورة معياراً نقديا دراسة في النقد العربي الحديث، د.ط، ص49.
(4) عماد الدين الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص43.
(5) الخطيب، عماد الدين، الأسطورة معياراً نقديا، (ص137).

مرآة لأورفيوس

"قيثارك الحزين، أورفيوس*[1]

يعجزُ أن يغيّر الخميرة

يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرةْ

في قفص الموتى سرير حبّ يحنّ أو زندين أو ضفيرةْ"[2]

يحاول أدونيس في هذا النص أن يقترب من روح أورفيوس الحزينة والتي انعكست على عزفه وأغانيه، يحاول أن يرينا انعكاس مرآته على وجه أورفيوس، فتلك الموسيقى تعجز أن تغيّر بواطن الأشياء وحقيقتها، ورمز إليها ب(الخميرة)، فموسيقاه لم تستطع أن تعيد زوجته للحياة حسب الأسطورة، فأورفيوس لم يتمكن من إعادة زوجته من العالم السفلي للأموات، رغم أن قيثاره يوقف جريان الأنهار ويجعل الطبيعة كلها تستمع له إلا أنّه عاجز أمام حقيقة الموت، فلا يستطيع أن يفعل شيئاً لحبيبته التي شغفته حبا، فمرآة قيثار أورفيوس على معرفته الظاهرة إلا أنّه يحفّه (الجهل) بالباطن وذلك حين يقول **(يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيرةْ، في قفص الموتى سرير حبّ يحنّ أو زندين أو ضفيرةْ)** حتى صناعة أورفيوس تتمرأى إلى أكثر من صورة فتارة سرير حب يحنّ، وتارة زندين وتارة ضفيرة، ثم ينتقل أدونيس من حالة التمرئي لحقيقة أورفيوس، إلى الامتزاج معه ومحاورته حين يقول له:

"يموت مَنْ يموت، أورفيوس

والزمن الراكض في عينيك

يكبو، وفي يديكْ

ينكسرُ القيثارْ"[3]

في إشارة إلى استمرار حقيقة الموت، ووصف الزمن ب**(الراكض)** في إشارة لسرعة مروره وأن الزمن يمرُّ بشكلٍ خاطف أمام عينيّ الإنسان ووصفه بأنه **(يكبو)** يسقط ويتقلص فلا يطول ويمتد وهذه حقيقة الزمن في الحياة الدنيا، وأنّ ذلك القيثار الهائل سينكسر في يديه، فعلى أورفيوس أن ينتبه لهذه الحقيقة التي يتجاهلها فلا يراها أمام عينيه، يكمل أدونيس فيقول:

"ألمحك الآن على الضفاف

رأساً، وكل زهرةٍ غنّاء

والماء مثل صوتٍ،

أسمعك الآن أراك ظلّاً

يفرّ من مداره،

ويبدأ الطّواف"[4]

---

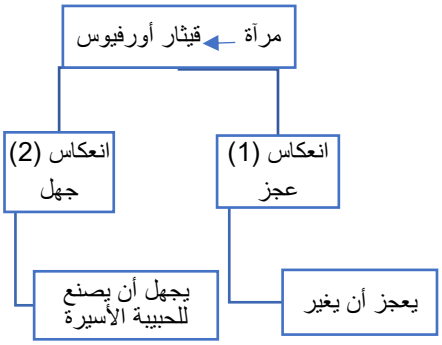
(1) كاتب وموسيقي أسطوري أغريقي ونبي في الديانة اليونانية القديمة وفي الميثولوجيا الإغريقية وقد تم تأليف عدة قصص حوله وحول حياته، وقد قيل أنه ألف عدة أغاني لأجل زوجته يوريديس من العالم السفلي الإغريقي، تعلم العزف من أبيه ابولو فاصبح بعزفه يجتذب الحيوانات وحتى الجماد من حوله ليستمعوا لألحانه، كتب عنه شعراء رومانيين مثل أوفيد وجوفينال، موقع ويكيبيديا https://cutt.us/HGT9I

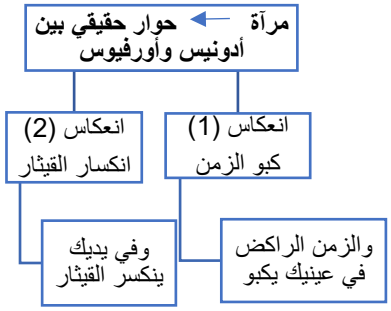
(3) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج2/355)

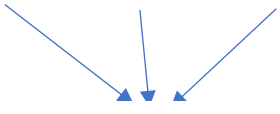
(4) المرجع السابق، (ص355)

(4) السابق، ص355

وكأنّه يعود للمرآة مرّةً أخرى، حين يقول **(ألمحك)** وهو أحد أفعال الرؤية مع اختلاف معناها الدقيق، فاللمح فيه سرعة وقِصَر، وذلك يتناسب مع فروقات الزمن، وكأنَّ أدونيس يقدّم مرآته عبر أزمانٍ مختلفة، يذهب إلى الماضي ليرى وجه أورفيوس فيه، ثم يتحدث معه وكأن أورفيوس في الحاضر ثم يتحول أورفيوس إلى طيف في المستقبل، يرينا أدونيس إياه عبر أكثر من شكل **(على الضفاف رأساً)** فالرأس رمز العلو ودلالة المرء على نفسه، **(وكلّ زهرة غنّاء)** فالزهور تحتفظ بصوت قيثاره الشجيّ وتستمر موسيقاه في الحياة عبر الطبيعة، ويشير إلى صوت الموسيقى بصوت الماء**(والماء مثل صوت)** فهو يشير إلى امتزاج موسيقى أورفيوس المطلق بالطبيعة، **(أسمعك الآن)** السمع مرآة للإنسان الغائب، فالسمع مرآة للصوت، من دون حاسة السمع لا قيمة للصوت مهما كان صاخباً وعميقاً وجميلاً (الآن) إشارة إلى استحضار موسيقاه في الحاضر وأنها تعبر الزمن وقادرة على الحضور متى اكتمل استدعاؤها الروحيّ **(أراك ظلاً يفر من مداره ويبدأ الطواف)** والظل مرآة لجسد الإنسان،ذلك الظلّ الغائب في مدار الموت، يترك مساره، ويبدأ بالطواف والتجلّي في عالم الحقيقة، وذلك استمراراً لجمالية الرغبة في الحياة

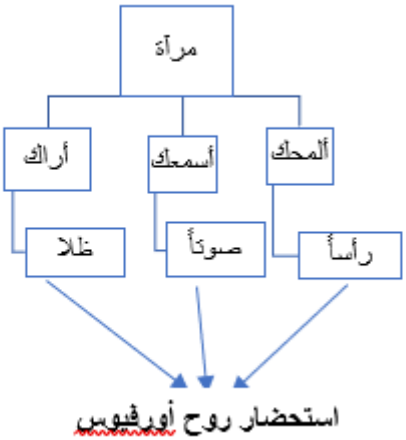






استحضار روح أورفيوس

aza)/ CC BY 4.0



الخاتمة

تتجلّى المرآة في نصوص أدونيس التراثية، وتحضر بشكلٍ عميق ومركّز، من خلال صور مختلفة ظاهرية وباطنية، تأخذ شكل الأفعال أحياناً، وأحياناً أخرى تأخذ شكل ضمير المتكلم (أنا)، يمتزج أدونيس أحياناً مع مَنْ يريه لنا عبر المرآة المجردة، ليتدخل ويريه لنا بمرآة عينه هو، وما بين التجريد والامتزاج، تصفو لنا هذه المرايا المتعددة، كزجاجٍ شفاف له بريقٌ ومكنون، وكقطرة ماءٍ شفافة، لها أهميتها في الطبيعة، ودهشتها في الشفافية المطلقة، فكان أدونيس شاعراً حاذقاً استطاع أن يمزج أدوات الشعر بخفة مدرب السيرك العبقري، فروّض لنا الحدود الفنيّة، ومزج التراث بالمرآة، محدثاً جلبةً في المسرح، ومسلطاً بقعة الضوء بشكلٍ أكبر على نصوصه لتغدو منصة القصيدة حاضرةً بإبداعه ومشرقةً بتجديده لأدوات النص الشعري، فتظهر لنا المرآة نقيةً تشفّ لنا، نرى ما وراءها بوضوح، ونُلهَمُ بصورها التي تعكسها فوقها، إنّها أداة عبقرية في كفّ شاعرٍ عبقريّ، فلنا دهشة تذوق النصّ والتحليق عبر فضاءاته اللامحدودة.

المصادر والمراجع

إبراهيم محمد منصور، *الشعر والتصوف*، دار الأمين، مصر، ط1، 1999م.

ابن خلدون، *تاريخ ابن خلدون*، بيروت، دار الكتب العلمية، ج1، 1992م.

ابن عبد السلام، عبد السلام، *لعبة مرايا*، مجلة الدوحة، (63)، مكتب القاهرة، 2013م.

إحسان عباس، *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*، (د.ط)، (د.ت).

أدونيس، *الأعمال الشعرية الكاملة*، الجزء الثالث 1975–1980م، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2014م.

أدونيس، *الأعمال الشعرية الكاملة*، الجزء الثاني 1965–1970م، دار الساقي، بيروت، 2003م.

أدونيس، *الشعرية العربية*، (د.ط)، (د.ت).

أدونيس، *الصوفية والسوريالية*، (د.ط)، (د.ت).

أنور الشعر، *توظيف التراث في الشعر الفلسطيني المعاصر (2000–2010)*، (د.ط)، (د.ت).

جان شوفيلي، *التصوف والمتصوفة*، افريقيا الشرق، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1999م.

خالد الزواوي، *الصورة الفنية عند النابغة الذبياني*، بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، (د.ط)، 1992م.

سالم عبد الرازق المصري، *شعر التصوف في الأندلس*، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، (د.ط)، 2007م.

السعيد بوسقطة، *الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر*، منشورات بوبة للبحوث والدراسات، الجزائر، ط2، 2008م.

سفيان زدادقة، *الحقيقة والسراب، قراءة البعد الصوفي عند أدونيس*، (د.ط)، (د.ت).

صادق الخضور، *التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة*، عمان، دار مجدلاوي، (د.ط)، 2006م.

صقر أبو فخر، *حوار مع أدونيس*، (د.ط)، (د.ت).

عبد القادر فيدوح، *الرؤية والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية المعاصرة*، دار الوصال، ط1، 1994م.

علي عشري زايد، *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*، دار الفكر العربي، القاهرة، (د.ط)، 1997م.

عماد الدين الخطيب، *الأسطورة معياراً نقدياً دراسة في النقد العربي الحديث*، (د.ط)، (د.ت).

عمر أحمد بوقرورت، *دراسات في الشعر الجزائري المعاصر*، دار الهدى، الجزائر، (د.ط)، 2004م.

نبيلة الرزاز اللجمي، *أصول قديمة في شعر جديد*، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1995م.

نخبة من المؤلفين، "النفّري، أدونيس، مهيار" لجان بييرفاي، *الضوء المشرقي، أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون*، بدايات للطباعة والنشر، سوريا، ط1، 2004م.

Romantic References:

Ibrahim Muhammad Mansour, *Poetry and Sufism* (in Arabic), Dar Al-Amin, Egypt, 1, 1999.

Ibn Khaldun, *History of Ibn Khaldun* (in Arabic), Beirut, Dar al-Kutub Al-Ilmiyya, vol. 1.

Ibn Abd al-Salam, Abd al-Salam, *Mirror Game* (in Arabic), Doha Magazine, (63), Cairo Office, 2013.

Ihsan Abbas, *Trends in Contemporary Arabic Poetry* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Adonis, *The Complete Poetic Works* (in Arabic), Part Three, 1975-1980, Dar Al-Saqi, Beirut, Lebanon, 2014.

Adonis, *The Complete Poetic Works* (in Arabic), Part Two 1965-1970, Dar Al-Saqi, Beirut, 2003.

Adonis, *Arabic Poetry* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Adonis, *Sufism and Surrealism* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Anwar Al-Shaar, *Employing Heritage in Contemporary Palestinian Poetry (2000-2010)* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Jean Shufeli, Sufism and Sufis, *Africa of the East* (in Arabic), Beirut, Lebanon, (N.E.), 1999.

Khaled Al-Zawawi, *The Artistic Image of Al-Nabigha Al-Dhubyani* (in Arabic), Beirut, The Egyptian International Publishing Company, Longman, (N.E.), 1992.

Salem Abdel Razek Al-Masry, *The Poetry of Sufism in Andalusia* (in Arabic), University Knowledge House, Alexandria, Egypt, (N.E.), 2007.

Al-Saeed Bousqata, *The Sufi Symbol in Contemporary Arabic Poetry* (in Arabic), Bouba Publications for Research and Studies, Algeria, 2nd Ed, 2008.

Sufian Zadaka, *The Truth and the Mirage* (in Arabic), Reading the Sufi Dimension at Adonis, (N.E.), (N.D.).

Sadiq Al-Khaddour, *Communication with Heritage in the Poetry of Izz Al-Din Al-Manasrah* (in Arabic), Amman, Dar Majdalawi, (N.E.), 2006.

Saqr Abu Fakher, *Dialogue with Adonis* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Abdel Qader Faydouh, *Vision and Interpretation, Introduction to Reading the Contemporary Algerian Poem* (in Arabic), Dar Al Wisal, 1st Ed, 1994.

Ali Ashry Zayed, *Recalling Heritage Personalities in Contemporary Arab Poetry* (in Arabic), Dar Al-Fikr Al-Arabi, Cairo, (N.E.), 1997.

Imad Al-Din Al-Khatib, *Legend as a Critical Standard, Study in Modern Arab Criticism* (in Arabic), (N.E.), (N.D.).

Omar Ahmed Bokerourt, *Studies in Contemporary Algerian Poetry* (in Arabic), Dar Al-Huda, Algeria, (N.E.), 2004.

Nabila Al-Razzaz Al-Lajmi, *Old Origins in New Poetry* (in Arabic), Publications of the Ministry of Culture, Damascus, (N.E.), 1995.

A selection of authors, "Al-Nafari, Adonis, Mahyar" by Jean Birfay, *The Oriental Light, Adonis as seen by international thinkers and poets* (in Arabic), Beginnings for Printing and Publishing, Syria, 1st Ed, 2004.