Philosophy of Religion
Vol. 16, No. 1, Spring 2020
Manuscript Type: Research Article

https:// journals.ut.ac.ir/
Print ISSN: 2423-6942
Online ISSN: 2423-6934
DOI: 10.22059/jal-lq.2019.272008.872

New Historicism and the Rejection of the Grand Narratives in the Poetry of Adonis: A Critical Study in the "Concerto Al-Quds'' as a Model

Khalil Parvini[1], Seyed Hossein Hosseini[2]*

1. Professor, Department of Arabic, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

2. Ph.D. Candidate, Department of Arabic, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

(Received: December 21, 2018; Accepted: June 17, 2019)

Abstract

We have chosen from the broad manifestations of postmodernity in Adonis' poetry, his violation of the grand narratives, because it is the central axis in the emergence of relativism in postmodern philosophy, which Adonis has emphasized in the Concerto Al-Quds collection. We have found that the image of "Al-Quds" is surrounded by many questions and doubts about its historical facts and the grand narratives that it carries in the consciousness of Muslims in general. What we intended by this paper was to examine the impact of postmodernism, as a Western thought, on the addressed poet leading to re-create the meaning of Al-Quds, as it was not just a place in a geographical spot, but rather a symbol of religion and a place of truth in which blood sheds in and for its sake. Accordingly, we found the poet's emphasis on the movement of history, perfectly suited to his position on the truth, and the evidence of its proportionality and its perpetual movement, as well as his deep call to reject the "fixed meaning" in favor of "convert". This is what his poetry coverts in its own networks, as it carries decency through its belief in relativism. The denial of the grand narratives is of particular significance in postmodernity, in which Adonis minimized traditional ideas and beliefs about the truth and the meaning. This results in the role of a questioner about the truth that revolves around it. Thus, in its general sense, the truth becomes completely relative. One of the most important of these comprehensive narratives is the "history" that Adonis skillfully undermines it in the Concerto Al-Quds. He calls to reconsider the history and to question the extent of its merits. Through this limitation of history, Adonis argues that "Al- Quds" is only a "linguistic" image painted by many religions and their authority over cultures and vessels. It is only a picture that slides on the land of the mind without ceasing a final stop at a specific station of meaning. This is what has been studied in this article, in the framework of the methodology of criticism of new historicism, which is one of the most critical frameworks of postmodernism.

Keywords

Grand Narratives, New historicism, Relativity, Postmodernism, Adonis, Al- Quds.

* **Corresponding Author, Email:** h.hosseini6288@gmail.com

مجلة اللغة العربية وآدابها
السنة ١٦، العدد ١، ربيع ٢٠٢٠م
صفحة ٧٥ – ١٠٣ (مقالة محكمة)

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

التاريخانية الجديدة ونقض السرديات الشاملة دراسة في مجموعة "كونشيرتو القدس" لأدونيس أنموذجا

خليل پرويني[١]، سيدحسين حسيني[٢]*

١. أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران
٢. طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/١٢/٢١ ؛ تاريخ القبول: ٢٠١٩/٥/١٧)

الملخّص

لقد اخترنا من ضمن التجليات الواسعة لمابعد الحداثة في شعر أدونيس، نقضه للسرديات الشاملة؛ ذلك لأنّه المحور الأساس في انطلاق النسبية في فلسفة مابعد الحداثة، وهي ما أكدّ أدونيس حضورها في مجموعة "كونشيرتو القدس" بصورة واسعة. فلقد وجدنا لصورة "القدس" في هذا الديوان، تشكيكا وتساؤلات عن حقائقها التاريخية والسرديات الشاملة التي تحملها في وعي المسلمين عامةً. فما قصدناه هو البحث عما أثّرت مابعد الحداثة، بكونها تيارا غربيا، على الشاعر كي يعيد صناعة المعاني الدالة للقدس؛ إذ هي لم تكن مجرد مكانٍ في بقعة جغرافية وحسب، بل هي رمز للديانة ومصب حقائق تجري الدماء فيها ولها ولأجلها. بناءً على ذلك، فقد وجدنا ارتكاز الشاعر على حركية التاريخ، مناسبا تماما لموقفه من الحقيقة، ودليلا على نسبيتها وحركيتها الدائمة لديه، ومناسبا أيضا لدعوته العميقة لرفض "الثابت" ومنح الأحقية للـ"متحول". هذا هو ما تخفيه أشعاره في شبكاتها الدلالية، إذ هي تحمل التفكيك من خلال إيمانه بالنسبوية. فإنّ نقض السرد الشامل، هو ذو دلالة محددة في ما بعد الحداثية، فقد قام أدونيس من خلاله بالتقليل من شأن الأفكار والمعتقدات التقليدية حول الحقيقة والمعنى. ويترتب على ذلك قيامه بدور المتسائل عن أحقية الثوابت التي تدور حولها، فهكذا تتحول الحقيقة بمعناها العام، نسبية تماما. وإنّ أحد أهم هذه السرديات الشاملة هو "التاريخ" الذي قام أدونيس وببراعة فنية عالية، بتقويضه في الديوان "كونشيرتو القدس"، فهو يحثّ على إعادة النظر فيه والتساؤل عن مدى أحقية معطياته، ومن خلال هذا التقويض للتاريخ، يذهب أدونيس إلى أنّ "القدس" ليست إلا صورة "لغوية" رُسمت على يد الأديان السماوية وسلطتها على الثقافات والأوعية، وأنها ليست إلا صورة تتزلق على أراضي المعنى دون أن تتوقف توقفا نهائيا في محطة محددة من المعنى. هذا ما تمّ دراسته في هذا المقال، في إطار منهجية النقد "التاريخانية الجديدة"، والتي تعتبر من أهم الأطر النقدية لما بعد الحداثة.

الكلمات الرئيسة

السرديات الشاملة، التاريخانية الجديدة، النسبوية، مابعد الحداثة، أدونيس، كونشيرتو القدس.

---

* الكاتب المسؤول
Email: h.hosseini6288@gmail.com

مقدمة

قراءة التجربة الشعرية لأدونيس، تحتاج إلى مراجعة خلفياته الفكرية للوصول إلى تخوم تجربته وإدراك فضاءها وتلقي رؤاها المغايرة. فلا يمكننا دراسة أشعار أدونيس، من غير متابعة المفاهيم التي يحملها شعره. والأمر يبدو أكثر صعوبة حينما نلاحظ أنّه بالنسبة إليه تحديدا، أنّ المفاهيم "المركزية" هي دوما في حالة الصيرورة. وهي مفاهيم قد تبنّاها وقد أعاد صُنعها، اعتقادا منه بأنّ الفكرة كي تبقى حيةً، يجب الاستمرار في إعادة تشكيلها. فهو يعيد إنشاء مفاهيمه بشكل دائم، وهذا ما يبعد القارئ عن وصوله إلى منصة مستقرة ينظر من فوقها إلى أشعار الشاعر. فانطلاقا من صيرورة المفاهيم والقضايا في شعر أدونيس، علينا أن نتوقف أمام جزء منها، وإن كان صعبا لكن علينا أن نؤطرها ولو بصورة مؤقتة لاستيعاب تلك المقولات التي يمكن استخراجها من نصوصه؛ تمّ ذلك من خلال دراستنا لصفحات معدودة من ديوان "كونشيرتو[١] القدس" وهي صفحات حاولنا أن تكون أساسية في ديوانه. فوجدنا الشاعر في تلك الصفحات، مرةً ظهر متعاطفا مع القدس وأحيانا كان يظهر وكأنّ حلمه يتقاطع مع الوقائع التي جرت ولا زالت تجري هناك. فيبقى شعره مفتوحا على تأويلات شتّى وأسئلة شتى؛ ومن جملة هذه الأسئلة التي تابعناها في هذه الدراسة: هل كانت القدس معادلا موضوعيا في شعر أدونيس أم هي معادل فني لحلم الشاعر؟ بعبارة ثانية، هل هي مجرد قناع حمله الشاعر لقول ما أراده؟ هل تمجيد القدس هو تمجيد بصدق أم محاولة تمهيدية لقلب صورة القدس رأسا على عقبها؟ وهل أدونيس يلتقي مع القدس بشأن ويفترق عنها في شأن آخر؟

وقبل أن ندخل لجرد خصائص مابعد الحداثية في هذا الديوان لأدونيس، يجب أن نشير إلى أن ما بعد الحداثة، وقبل أي شيء، هي"مشروع ثقافي" صدرت عن رغبة تهكمية لتغيير الحاضر وهي تحمل سياسة تدميرية تثور على التقاليد وتنادي بالتخلص من الرأسمالية والعولمة والأبوية وما إلى ذلك من السيطرات لكنها من دون أن تقدم البديل أو تبشر بما هو أفضل. فكان لابدّ من رحلة شاقة للمشروع الثقافي العربي كي يدرك هذه المرحلة من الخلاء الروحي والنفسي وكي يقطع هذه المسافة الشاسعة بين الحقيقة والوهم، وبين الاطمئنان والقلق.

---

١. الكونشيرتو كلمة لاتينية وتُلفظ (كونسرتار) أي الكفاح، وهي قطعة موسيقية يبرز فيها دور آلة موسيقية، أو أكثر في النغم، من ضمن سياق القطعة اللحنية. (محمد سعيد، ٢٠١٣: falestinona.com)

ونضيف إلى مقدمتنا هذه، أنّ هناك شيئا من التحديد المنهجي في دراستنا لابد من ذكره، وهو أننا اعتدنا في قراءة أشعار أدونيس وتصدينا لنقده أن نتحدث عن شعر الشاعر بالطبع، فلذلك حين نقول الشاعر، أو نقول أدونيس، لا نقصد أدونيس نفسه، حتى وإن ذكرناه إسما، بل نقصد ما كتبه.

درسنا ضمن محور "نقض السرديات الشاملة" ما يحمله "التاريخ" من معنى في هذا الديوان لأدونيس، وتم ذلك بناءً علي نظرية "التاريخانية الجديدة" التي تعتبر إحدى نتائج الحركة مابعد الحداثية. ففي هذه الدراسة سوف نتعرف على إشكالية التاريخ المقدس في ديوان "كونشيرتو القدس"، ونقصد بالتاريخ المقدس، التاريخ الذي تشكلت فيه السرديات التاريخية، والثوابت، والمعتقدات التي بنت الوعي الديني القدسي بشكل عام.

أمّا بالنسبة لسوابق البحث فلم نعثر حتى الآن على بحث درس هذا الموضوع بهذا التحديد، إلّا أنّنا وجدنا تقريرا في صفحتين يقدم مجموعة "كونشيرتو القدس" لأحمد دلباني تحت عنوان: "مَتى ينتهي تاريخُكِ يا جارية السَّماءِ والنّبوات؟" على موقع Thaqafat.com، يتطرّق بصورة إشارية إلى قضية القدس في هذا الديوان. إذن دراستنا هذه، أولى دراسة مستقلّة لنقض السرديات الشاملة من رؤية التاريخانية الجديدة في شعر أدونيس وإن كانت هناك إشارات في ثنايا بعض الكتب والمصادر تطرق إلى بعض القضايا العامة، كما أنه يجدر بنا الإشارة إلى أنّ بحثا يسيرا على جوجل حول شعر أدونيس يهدينا إلى مجموعة هائلة من الدراسات حول شعره من مختلف الجوانب لا ترتبط بهذا الموضوع.

مابعد الحداثة هي ساحة جدال بين الثابت والمتحول

إنّ ما بعد الحداثة، يعني أن نفترض مسبقا نوعا من الشك، أو فقدانا للإيمان بمشروع الحداثة، والتأكيد على روح التعددية، والتشكيك المتنامي بالأصوليات التقليدية، وأخيرا رفض النظر إلى العالم نظرةً كلانيةً شاملةً، أو توقع حلول نهائية وأجوبة تامة (مجموعة المؤلفين، ٢٠١٨: ٩٦). فدخلنا إلى الحقل الواسع لما بعد الحداثة من باب "النسبوية" التي تجهر بها؛ وذلك لأنّ كافة مبادئ مابعد الحداثة راجعة إلى هذه الرؤية للعالم، وهي الرؤية التي تبدأ وتنتهي خصائص مابعد الحداثية عليها.

لا ينكر أحدٌ، فعاليةَ النظرية النقدية التي تبنتها مابعد الحداثة، كما لا يشك أحد بمشروعية دعوتها التحريرية ومحاربتها للمفاهيم القمعية القسرية، ولا يختلف اثنان على

أهمية تغيير الأسس المعرفية وإماطة القناع عن خفايا أبنية القوى ودوافعها المتحيزة. لكن مابعد الحداثة تصل في النهاية إلى ما وصل إليه "التقويض"، فهي وإن حاربت أشكال الهيمنة والظلم، تظل عاجزةً عن تقديم البديل الواقعي الثقافي. فبقيت الدراسات مابعد الحداثية معلقةً بين المركز والهامش غير قادرة على تبني توجه محايد أو متحيز (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٢٢٩). فهناك خصائص هامة لمابعد الحداثية تتمثل في ما يلي:

- سقوط المركز في كل مجال ومكان وزمان وخطاب كلامي.
- سقوط التسلسل الزماني للأحداث التاريخية.
- سقوط التمييزات الثنائية، مثل ما كان بين "الحقيقة" و"الخرافة".
- سقوط مبدأ عدم التناقض، الذي هو الحجر الأساس في التفكير والكتابة الحداثويين.
- نشوء الميتاخرافة في كتاب التاريخ، ومعها سقوط تصنيف الزمان إلى ماضٍ وحاضر ومستقبل، وخلط الفترات والحقب الزمنية. (هتشيون، ٢٠٠٩: ١٠)

إن "الحقيقة" من منظور مابعد الحداثة، ليست شيئًا جوهريا ولا هي سمة مجردة يطمح إليها البشر، بل كما يرى "ميشل فوكو" أن الحقيقة شيء ينشأ في الدنيا نتيجةً لقيود كثيرة. ذلك لأنّ لكل مجتمع منظومة حقيقية وسياسة عامة للحقيقة خاصة به، تلك هي ألوان تؤدي دور الحقيقة؛ أي هي آليات وحالات تعين المرء علي تمييز الصحيح من الخطأ، أو الخير من الشر. (ميلز، ٢٠١٦: ٣١) فهذه الآليات توهم المجتمع بأنّ الحقيقة ماذا تكون، حيث من منظور فوكو أنّ الحقيقة هي "تؤخذ" على أنها حقيقة. إذن فالحقيقة شيء لابد لها من التعدد في المجتمعات، ومن ثم فإنّ الحقيقة لا تتواجد من فراغ بل هي في صراع دائم مع اللغة، اللغة التي تصنع الحقيقة داخلها بتجدد واستمرار. وهكذا تعلن ما بعد الحداثة عن نسبية "الحقيقة" حيث أنها لا تهتم بعرض صادق أو دقيق "للحقيقي"، بل إنها قامت لتهتم بالآليات التي تنتج الحقيقة السائدة التي يدعمها التمويل المؤسسي.

وكما أشرنا إنّ هذه الرؤية للحقيقة تجعلها نسبية وتجعلها متعددة لا نهاية لتعددها؛ وأحيانا التعددية تأتي من التناقضات وعدم اليقين. فهذا التعدد مضطرب إذ لا تتناغم فيه الأصوات لخلق التعدد المتناغم، بل تتنافر وتخلق تعددا مضطربا. فقد تزلزل مصدر هذا اليقين والإيمان أمام هذه المقولة بأنّ الثوابت ليست إلا صنعةً إنسانيةً بالذات، فالاعتقاد بنسبية الحقائق الثابتة أو الاعتقاد بتحولها، هي محاولة لتحويل القيم والمعتقدات إلى مجرد قضايا إيديولوجية تقع خلفها وبصورة مخفية، "آليات السلطة". فهكذا تزعزعت القيم

المطلقة الكبري وسردياتها الشاملة، وانتهى المسار إلى تشويش الثوابت. فهذا "الغياب" لوجود سند يقيني أو لمركز مطلق، أو كما يقال لـ"لوغوس"، رمى حقيقة القيم إلى سماء النسبوية، كما نجد تجلياتها في شعر أدونيس.

في معنى "التاريخانية الجديدة"[1]

إنّ ما بعد الحداثة، هي التشكيك إزاء "الميتا حكايات" أو "الميتا سرديات". وأبرز ما شكل الفرصة لهذا التشكك، هو أزمة الفلسفة الميتافيزيقية التي كانت تعتمد عليها في الماضي. فتصبح الوظيفة الحكائية تفقد عناصرها الوظيفية، وبطلها العظيم، وهدفها العظيم. إنها تتبعثر في سُحُب لغوية وإشارية. لذلك يتسائل ليوتار بنفسه: أين يمكن بعد الميتا حكايات، أن تستقر المشروعية؟ (مجموعة مؤلفين، ٢٠٠٧: ٩-٨) فخلافا لما نبّه إليه ابن خلدون في مقدمته الشهيرة، من ضرورة تجنب الانحياز في كتابة التاريخ وما يفرضه الإتجاه العلمي في زماننا من وجوب الموضوعية في الأبحاث جميعها، فإنّ مابعد الحداثية تقول: إنّ الصفات العرضية الموقتة، وعدم الفصل النهائي في الأمور، والتحزبية،وإلخ هي الصفات التي تحلّ محل الوضعية التي تفيد الموضوعية والبراءة من النوازع الذاتية التى تنكر الطبيعة التأويلية والتقييمية بصورة ضمنية للتمثيل التاريخي (هتشيون، ٢٠٠٩: ١٨).

هذا ما نجد دواعيه في "التاريخانية الجديدة" باعتبارها إحدى رؤى مابعد الحداثة إذ أنها تُعتبر أيضا إحدى الإفرازات النقدية لمرحلة مابعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التى هيمنت على إتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض (التفكيكية). تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبى في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض. يقول "ستيفن غرينبلات"[2] محددا معالم إتجاهه هذا: «في النهاية لابد للتحليل الثقافي الكامل أن يذهب إلى ما هو أبعد من النص ليحدد الروابط بين النص والقيم من جهة، والمؤسسات والممارسات الأخرى في الثقافة من جهة أخرى» (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٨٠).

1. New historicism
2. Stephen Jay Greenblatt

تعدّ "التاريخانية الجديدة" من أبرز الإتجاهات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنوية. أمّا معالم هذا النقد فقد اتّضحت بشكل منهجي في بداية الثمانينات في كتابات عدد من النقاد، ولاسيما "ستيفن غرينبلات". هذا التيار الجديد رفض مفهوم الحقيقة التاريخية وإمكانية استعادتها كما هي؛ فالحقيقة التاريخية تلاشت مع تلاشي اللحظة التاريخية التي ولدت داخلها، ولم يتبق لنا سوى سرديات ومرويات عن التاريخ والثقافة. فهذه التمثلات للحقيقة التاريخية لا يمكن أن توصلنا إلى نقطة فهم موضوعي لها، لأنها هي نفسها (السرديات والمرويات) لم تُكتب بصيغة موضوعية بريئة وإنما كتبت وصيغت ضمن خطاب أيديولوجي مؤسساتي. هكذا لا تنظر التاريخانية الجديدة إلى التاريخ على أنه كيان موحد ومتجانس، وليس التاريخ إلا تمظهرات الخطاب الذي تبنته الطبقة الحاكمة في ذلك العصر (غرينبلات وآخرون، ٢٠١٨: ٨). فإنّ التاريخانية الجديدة هي منهج نقدي ينظر للنصوص، منها الأدبية وغير الأدبية، باعتبارها فضاءً يكشف عن علاقات السلطة (برتنز، ١٣٨٢: ٢٣١).

وفي الكتابة التاريخية تميز "هتشيون"[1] بين الأحداث[2] والوقائع[3]، فالوقائع أحداث قد أضفينا عليها معنى، هي من إنشائنا. والأحداث تتملّص من المعنى، غير أننا نبحث عن المعاني أو نبتدعها. وفي موضع آخر تقول وبقوة: الأحداث الماضية تُعطي معنى ولا توهب وجودا. والسرد في ذلك هو أنه ليس لدينا سبيل للوصول إلى الماضي، اليوم، إلّا عبر آثاره الباقية كوثائقه وشهادة الشهود، ومواد السجلات. أي أننا لا نملك سوى مواد تمثيلية من الماضي وعنه، ومنها ننشئ قصصنا وشروحنا. فمن هذا المنظور ترى مابعد الحداثة بأنّ التاريخ لم يعد ممكنا أن يكون قصة واحدة (هتشيون، ٢٠٠٩: ١٦-١٧). ومن هذا المنظور، إنّ التاريخ سرد، والسرد فهم وتأويل، وأنّ التعامل مع التاريخ ليس التعامل مع الأحداث إنه قبل كلّ شيء تفسير لتلك الأحداث وأسبابها. «وهكذا يصبح المخيال الاجتماعي وثيقة تاريخية للتحليل والفهم والتفسير فكل تراث أثناء تطوره، ينتقى أشياء ويرفض أشياء أخرى بحسب متطلبات الجماعة وإكراهات السلطة» (الخراط، ٢٠١٣: ٢٩٠).

ثمة غموض في تحديد ما تشتمل عليه "التاريخانية الجديدة". ولكن من المحتمل أن تتفق مشاريعها بكونها تستلم النصوص (التاريخية والأدبية) باعتبارها مكونات خطاب السلطة،

1. Linda Hutcheon
2. Events
3. Facts

وأنها ترفض التراتبية الثابتة في التاريخ. وهذه عملية إعادة التفكير في العلاقة بين السلطة، والمؤسسات، والتاريخ. فباعتقاد التاريخانيين الجدد أن بعض ما وصلنا من التاريخ ليس إلا تمثيلات قد كانت أداةً تم الحفاظ على علاقات السلطة من خلالها. وكما أشرنا كان لهذا الضرب من مساءلة التاريخ أوراق اعتماد شاملة من قبل التيار القوي لما بعد الحداثة، والتي تحمل في أطروحاتها تشهير علاقات السلطة وتفكيك التراتبية كما قام فوكو بذلك.

تختلف الأسئلة التي يطرحها المؤرخون التقليديون والتاريخانيون الجدد إلى حد بعيد، ولأن هاتين المقاربتين للتاريخ مؤسستان على رؤى مختلفة حول ما هو التاريخ وكيف يسعنا معرفته. يطرح المؤرخون التقليديون سؤال، "ما الذي حدث؟" وما الذي يقوله الحدث لنا عن التاريخ؟" في المقابل، يطرح التاريخانيون الجدد سؤال، "كيف تم تأويل الحدث؟" و"ما الذي تقوله التأويلات لنا عن المؤولين؟". إن التاريخ، بالنسبة لمعظم المؤرخين التقليديين، سلسلة أحداث لها علاقة خطية[1]، وسببية[2]: حدث (أ) يسبب حدث (ب)، وحدث (ب) يسبب حدث (ج)، إلخ.. فضلا عن ذلك، يعتقدون أننا قادرون بشكل تام، عبر التحليل الموضوعي، على إماطة اللثام عن الوقائع حول الأحداث التاريخية، وبوسع هذه الوقائع أن تكشف أحيانا عن روح العصر، أي، رؤية العالم التي تحمل الثقافة المحالة عليها هذه الأحداث. وبالفعل، فقد قدم بعض التقارير التقليدية الأكثر شعبيةً مفهوما أساسيا قد يفسر رؤية شعب تاريخي معين للعالم (غرينبلات وآخرون، ٢٠١٨: ١٣٣).

في المقابل، لا يعتقد التاريخانيون الجدد بأن لنا مدخلا واضحا لأيّ شيء سوى الوقائع الأكثر أساسا للتاريخ. مثلا ، بوسعنا معرفة أن جورج واشنطن هو أول رئيس أميركى، وأن نابوليون انهزم في معركة واترلو. لكن فهمنا لما تعنيه هذه الحقائق، وكيف تجد مكانها داخل النسيج المعقد للأيديولوجيات المتنافسة والأجندات المتصارعة اجتماعيا، وسياسيا، وثقافيا في الزمان والمكان اللذين حدثت فيهما هو، بالنسبة لهم، بشكل دقيق، مسألة تأويل، وليس حدثا. من هذا المنظور، ليس ثمة شيء يعتبر عرضا للوقائع، بل فقط التأويل. فضلا عن ذلك، يحاج التاريخانيون الجدد، بكون التأويلات الموثوق بها، صعبَ إنتاجها لعدة أسباب. يكمن السبب الأول والأكثر أهمية في هذه الصعوبة، كما يعتقد التاريخانيون الجدد، في

1. Linear
2. Causal

استحالة التحليل الموضوعي. فمثل جميع البشر، يعيش المؤرخون في زمان ومكان معينين، وتتأثر نظراتهم للأحداث الجارية والماضية في عدد لا يحصى من الطرق الواعية وغير الواعية بتجربتهم الخاصة داخل ثقافتهم. قد يظنون أنهم موضوعيون، بيد أن هذه النظرات لما هو صائب أو زائف، سيؤثر بشدة في الطرق التي يؤولون بها الأحداث (غرينبلات وآخرون، ٢٠١٨: ١٣٤-١٣٥).

إذن نلخص ما مرّ بنا على أنّ التاريخ التقليدي يميل أن يكون أحادي المنطق، وإنّ التاريخيين التقليديين هم أبرياء من السلطة والسياسة، ليس عليهم إلا كتابة ما وقع، ويدعون أنّ كتاباتهم بعيدة عن الأيديولوجيا. ولكن وفق الفيلسوف الفرنسي ميشل فوكو، والذي أثّرت أفكاره بقوة في تطور التاريخانية الجديدة، إنّ سلطة الخطاب تنتقل في كل المستويات الاجتماعية، ولا يمكننا فهم حدث تاريخي بمعزل عن شبكة الخطابات. فلذلك من هذا المنظور، ليس التاريخ هو تسجيل ما قد وقع في الماضي وانتهى، بل تتجدد أحداث هذا التاريخ بتجدد تأويله وإعادة قراءاته.

القدس؛ رؤية تاريخانية جديدة

إذا شئنا أن نجمل أهم التحولات من رؤية الحداثة إلى رؤية مابعد الحداثة، كما تجلت في شعرية قصيدة النثر، فإننا نستطيع أن نلخصها في المظاهر التالية:

- إطراح الإنشغال بالسرديات الكبرى فلسفيا وإيديولوجيا وجماليا.
- قلب التراتبية في الثنائيات التقليدية بين "ثقافة عليا" و"ثقافة دنيا" مثلا.
- التخلي عن تقديم رؤية موضوعية، بل النزوع إلى تقديم عالم القصيدة، بل والعالم ذاته، في تشظيه وتمرده.
- التشظي والاختلال الزمني.
- العدمية؛ وفق التعريف النيتشوي، إنّ العدمية هو تدحرج الإنسان إلى خارج المركز (الحقيقة المركزية) نحو المجهول (السيسي، ٢٠١٦: ٢١٥- ٢٢٤).

إنّ الشعر مابعد الحداثي، يؤكد صدوره عن بؤرة واحدة وهي مردّ كلّ شيء إلى "غياب" المركز والتجذر، وافتقار الأنا المؤمنة بالاستقرار. والذي نواجهه في هذا النوع من الشعر هو افتقاره إلى مركز إشعاع باطني ينقضه من صميم مأساة التشتت. وهذا الغياب قد يصل

بالإنسان إلى مرحلة اغترابه عن ذاته، هنالك يقول فوكو: «لا تسألني من أنا، وتطلب مني أن أظلّ نفس الشخص» (هوروكس وجفتيك، ٢٠٠٢: ٩).

بناءً على ما سبق تمت دراستنا لأشعار هذا الديوان وفق بعض المحاور اتّخذها أدونيس كاستراتيجيات في تقويض مفهوم التاريخ وما تحمل "القدس" من الصورة التاريخية والعقائدية، وهذه الاستراتيجيات تجلّت تحت لواء التمثيل؛ منها: التجريد، التورط، التقويض، نقض الثنائيات الحتمية، الرفض والبارودي[1].

التمثيل[2]:

التمثيل هو إعادة تقديم الماضي أو عرض جديد للماضي، يبحث عن سؤال: كيف تقرأ الكتابات والأعمال الفنية والأدبية والتاريخية وما شابه، الواقع الاجتماعي والسياسي والتاريخي والأيديولوجي والثقافي عموما، وتكون قراءتها جديدة؟ أي ما بعد حداثية؟ (هتشيون، ٢٠٠٢: ١٥)

فمن هذا المنظور، يقوم أدونيس بتمثيل القدس وإعادة قرائتها تاريخيا، فتاريخ القدس قائم على هيمنة السماء، «القدس في هذا العمل الأدونيسي ليست فردوسا مفقودا، وإنما هي جحيمٌ أرضيّ وانشقاقُ ذاكرة أسَّس له التنابذ التاريخي بين المنظومات الدينية للطوائف المُختلفة وهي تحاول الاستئثار بوعود السّماء والأبدية. نحنُ هنا أمام عمل إبداعيّ يحاول، جاهدا، تأسيس ذاكرة مضادة لتاريخ التنابذ والانغلاق والتناحر الذي أسّست له الوحدانيات الدينية من جهة أولى؛ كما يحاول، من جهة ثانية، أن يكتب مرثية الأرض التي رأى أدونيس أنها ظلت رهينة للإلهيّ وحمامة ذبيحة بسيف السّماء التي جسَّدت الحديث باسم المطلق في شكله الدينيّ كما هو معروف. من هنا اعتقاد أدونيس أنَّ هذه المدينة العتيقة تمثل بصورة نموذجية "سماء على الأرض". وبالتالي فهي التجسيد الأمثل للحظة اللاهوت وهو يعتقل المعنى في اللغة المتعالية، ويكبح صيرورة العالم والتاريخ، وينسفُ جسورَ الانفتاح على الآخر المختلف» (دلباني، ٢٠١٣: thaqafat.com).: فالشاعر يبدأ بتوظيف تقنية "التمثيل" من القصيدة الأولى:

موجزٌ سماوي

عاليا عاليا،

1. Parody
2. Re-presentation

أنظروا إليها تتدلّى من عنق السماء.
أنظروا إليها تُسيَّجُ بأهداب الملائكة.
... اقرعوا بابها حفاةً،
يفتحه نبيٌّ يعلّمكم السّيرَ، وكيف تنحنون.
مسرح يقوده الحكيم الجبار.
...
كثيرا رجوت الخبزَ أن ينتقد الملحَ
كثيرا سمعت من يسألني، خفيةً: «لماذا يتأخّر الموت في القدس،
ويظلُّ تقدّم الحياةِ موتا آخر؟
وكيف يُسجنُ رأسٌ في قبْو الكلمات التي ابتكرها هو نفسه؟»
...
حقا يمكرُ الغيبُ في القدس، وهو سيّد الماكرين.
...
في زاوية، في أقصى صحرائي،
غزالةٌ تبكي. (أدونيس، ٢٠١٢: ٩-١١)

إنّ تمثيل سلسلة من الأحداث، يمكن تعريفه على أنه سرد، ولكن يتميز مفهوم التمثيل بالعديد من الوظائف المختلفة، حيث أننا نستخدم التمثيلات بطرق عديدة ومختلفة. وفقا لذلك، إنّ في قول الشاعر: «مسرح يقوده الحكيم الجبار» (أدونيس، ٢٠١٢: ٩) نلاحظ أنّ الشاعر قد أخذ موقفا من التمثيل اعتقادا منه أنّ القدس كقضية، هي ليست إلا صورة من التمثلات تمّ بناؤها وصنعها على يد الوعي الجماعي، فاستخدامه كلمة "مسرح" يأخذنا إلى أنّه من منظور الشاعر، ليست الحقيقة إلّا تمثلات، نصنعها ونؤكد أحقيتها بالتوقيع الإلهي. فاستخدم الشاعر في ذلك التعبير، أسلوبا طاعنا وذكيا على سبيل ما بعد الحداثيين وهو ينتقد الدين كوسيلة لتصديق أمور لم تكن بالنسبة إليه سوى وجهة نظر.

فنراه قد دخل في السرد الميتاخرافي بطيف خياله المجنح الذي يريد أن يتجاوز الأساس الديني، إلى غزالة تبكي في أقاصي صحرائه البعيدة وهو يترك الصفحة فارغة بيضاء ليأخذ بيد القارئ معه بعيدا عن الصورة المؤطرة للقدس، أو ربما هذه الفراغات هي فراغ

اليأس لكي يلقي القارئ بأنّ هذه السماء أي القدس ليست إلا مكرا سماويا ثبّت حضوره طوال التاريخ، ففي الصفحة التي تليه، وبأساليب ميتاخرافية، يتحدث عن التكهنات والتنجيم لتقديم صورة عن مستقبل هذه البقعة (القدس) والتي ليس فيها سوى الخراب والدمار. فيقوم باستخدام أسلوب الكولاج واقتطاف الصور المختلفة وتداخل القصص تاركا بينها بياض الصفحات، لجلب مشاركة القارئ في صنع حقيقة ربما تكون جديدة.

وإنّ الأسلوب الآخر الذي استخدمه الشاعر، هو "التورط"؛ فنراه يتورط في تقصّي جذور قضية القدس، ويشارك في أحداثها حيث قام بدمج الماضي بالحاضر وتشويش الزمن الخطي. وفجأة نراه يناقض نفسه في قراءة مستقبل القدس حيث يري «أنّ النمل أكثر علوا من الكواكب»:

قدر النمل أن يتحدث مع سليمان،
ولم تقدر الكواكب.
ربّما لهذا يتنبّأ النمل:
الأحزمة، الأقنعة، الخنادق، الجرّافات، القنابل، الصواريخ،
الحقائب، الدواليب، الأدمغة الإلكترونية،
تلك هي الأيام المقبلة. (أدونيس، ٢٠١٢: ١٢)

هكذا ينثر الكلمات مبعثرة على صفحة بيضاء مصورا أيام القدس المقبلة متقطّعةً متجزّأةً بالقنابل والصواريخ وإلخ، وهذا أسلوب دادائيّ يوظفها الكاتب ما بعد الحداثي كثيرا في كتاباته حيث أصبح أحد أهمّ أساليب الكتابة لديه.

فيمثل الشاعر نفسه على هيئة امرئ القيس في طريقه إلى بلاد الروم مرورا ببيت المقدس، حيث يقرأ قبل وروده على عتبة البيت:

للدم الذي أريق على ضفاف المتوسط
منذ البدايات، تاريخ مدنّس.
لهذا التاريخ الأرضي
موجز سماوي إسمه القدس. (أدونيس، ٢٠١٢: ١٣)

يتخذ الشاعر بجهره هذا، رفضا للقدس وتدنيسا لتاريخها وانتسابها إلى العنف والقتل والدم، قائلا:

في بدء العالم، كانت الكلمة
في بدء الكلمة، كانت الدماء. (أدونيس، ٢٠١٢: ١٤)

وهكذا يوظف أسلوب النصوصية مشيرا إلى العبارة الأولى من الكتاب المقدس "إنجيل يوحنا"، إذ هكذا يبدأ: «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله» (إنجيل يوحنا: الآية ١). ويقوم الشاعر بإيجاد الربط بين هذا وبين ما جاء في القرآن الكريم في بداية خلق البشر: ﴿**وإذْ قالَ ربُّكَ للْملائكةِ إنّي جاعلٌ في الأَرضِ خَليفةً، قالوا أتَجعلُ فيها مَنْ يفسدُ فيها ويسفكُ الدِّماءَ**﴾ (البقرة/٣٠).

ولكن أدونيس ينسب سفك الدماء إلى الخالق نهائيا دون البشر لأن "الكلمة" هي "الله" نفسه على أساس الكتاب المقدس، وهو يكمل كلامه طاعنا بـ"مسرحٌ يقوده الحكيم الجبار"، متورطا في قناع امرئ القيس، في تلك الشوارع التي شقّها الغيب، حيث لا يرى الدين وشريعته إلّا قيودا على أرجل البشر:

كلما حاولتَ أن تعانقَ امرءةً، يسألك الحارسُ:

هل إستأذنْتَ السماءَ؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ١٤)

وهذه السماء الإلهية ليست إلّا وهما من الأوهام، بعيدة عن أية حقيقة، صنعها التاريخ.

ليست القدس إلّا حلما لا يتجاوز عن حدود اللغة. إنها اللغة المصطنعة البشرية صنعها المؤرخون والزمن فيها دائري يتداخل فيه الحاضر بالماضي والمستقبل وتتوتر الحدود الزمانية فيه. فليس التاريخ الخطي الذي تتوالى الأحداث فيه على سير منطقي منظم كما يعتقد الحداثيون، بل إنّه تاريخ ما بعد حداثي لا يعترف ببداية ولا نهاية. إنه اللّانهاية:

القدس حلم ـ لغة. لغة يمتزج فيها التاريخ بما قبله وما بعده. يمتزج بالإنسان والواقع، نهاية ولا نهاية. إنها التراب والماء ـ ولك أن تجبل ما تشاء/ ... (أدونيس، ٢٠١٢: ٢٣)

النص ما بعدالحداثي نص مفتوح يتسع المجال فيه لمشاركة القارئ، بل لإبداعه وإعادة خلقه حيث نشاهد توظيف هذه التقنية في هذا النص. ولك أن تجبل ما تشاء عن القدس وتفكر فيها كما تشاء لأنها اللغة وفكر القارئ على أساس ما يفكر فيها أدونيس في هذا النص. هذه القصيدة ـ وكلها منقولة عن كتاب "الأنس الجليل بتاريخ القدس والخليل" لمجير الدين الحنبلي (٨٦٥-٩٢٨) ـ نص مفتوح للقارئ ومفتوح على بقية النصوص، فلا يتجاوز النص عن أن يكون نتيجة بقية النصوص وحصيلة ما قبله وما بعده. فالقدس مفتوحة على القارئ وعلى النصوص وهويتها سائلة ومفككة كولاجية على سبيل الفن التلصيقي. إنّها مجموعة تلصيقية من الفراغات والعبارات البيانية أو بانوراما تاريخية تجسد ملحمة القدس في عملية مزج المختارات المتفرّقة

ومن ثم توزيعها بالتساوي بعد خلطها. و«القصد من كافة تلك الابتكارات الأسلوبية هو إحضار المخبر إلى صميم الكتاب، دون أن يشوهه التفسير التأويلي» (غيلنر، ٢٠٠١: ٥٣).

ونحن هنا نوظف ستة مصطلحات رئيسية في سياق أعادة قراءة التاريخ ـ في هذه المجموعة ـ التي تتمّ تحت لواء التمثيل وهي: التجريد، والتورط، والتقويض، ونقض الثنائيات الحتمية، والرفض، والبارودي. ولابد من الإشارة مسبقا بأنّه لا يمكننا وضع حدود فاصلة لهذه المصطلحات تميز بعضها عن البعض بسبب التداخلات الحدودية فيها وعلاقتها الوثيقة في ضمن التمثيل.

أ) التجريد[1]:

إن لفظة[2] تعني "العقيدة الثابتة الجامدة"، أو "الرأي العام" الذي يعتبر طبيعية فلا يتغير. والثقافة عموما، والغربية منها بخاصة، تتألف من أشياء ومسائل يزعم أن لها طبائع ثابتة. وتعتقد "ليندا هتشيون"[3] أنه يمكن نقد تلك الثقافة التي لا ترى فيها إلّا معتقدات وأيديولوجيات من إنشاء البشر. وهنا يتدخّل (هي تفضل أن تقول يتورّط) المنهج المابعد حداثي، عاملا على تجريد أو تعرية تلك الأشياء والمسائل، لأنها في المقام الأخير، عبارة عن أشكال من التمثيل تجمّدت بالممارسة الأيديولوجية. وتجدر الإشارة إلى أنها تستخدم أحيانا، وكمرادف للفظة التجريد، لفظة "نزع الشيء من طبيعته المفترضة أو المزعومة"[4]. مثل هذا الكلام يؤدي إلى رفض الموضوعية في كل مؤلفاتنا وأعمالنا، إذ يغدو كل ما يوجد هناك إن هو إلا إنشاء في إنشاء، وتأويل في تأويل، وبكلمة واحدة: تمثيل. (هتشيون، ٢٠٠٢: ١٧-١٨)

وخلافا لما نبه إليه ابن خلدون في مقدمته الشهيرة، من ضرورة تجنب الانحياز في كتابة التاريخ وما يفرضه الإتجاه العلمي في زماننا من وجوب الموضوعية في الأبحاث جميعها، فإن مابعد الحداثية تقول: إن صفات العَرَضية الموقتة، وعدم الفصل النهائي في الأمور، والتحزبية، وحتى السياسة الصريحة ... هي الصفات التي تحل محل الوضعية التي تفيد الموضوعية والبراءة من النوازع الذاتية التي تنكر الطبيعة التأويلية والتقييمية بصورة ضمنية للتمثيل التاريخي. (هتشيون، ٢٠٠٢: ١٧-١٨)

1. De-Doxification
2. Doxy
3. Linda Hutcheon
4. Naturalization-De

فالتجريد من الثوابت يقصد به فضح الثوابت الثقافية لشعب من الشعوب عبر الكشف عن أنها ليست ذات طبيعة لا تتغير، وأنها مجرد أشكال تمثيلية من إنشاء البشر.

في قصيدة "سماء على الأرض" يجرد الشاعر القدس من معناها الأصلي وأصولها المتعارفة، فهي ليست قضية دينية، بل مجرد قناع ورمز للعالم أو الحياة أو للدنيا حيث تجردت من قدسيتها وتزلقت في صيرورة دائمة وتحول دائم. صيرورة لا توجّه العالم نحو ما هو أفضل، بل هي تلوث بكارة العالم وتفقدها نعومتها ونقاوتها الأولى حيث يقول:

يا قدس، يا قدس!
في عصرك البرونزيّ، كانت التفاحة امرأة
في عصرك النفطي - الإلكترونيّ، صارت التفاحة قنبلةً:
تحوّلُ
لا تتّجه فيه الصواريخ إلّا نحو بيوت العشّاق. (أدونيس، ٢٠١٢: ٢٨)

ولكن الشاعر مهما يحاول أن يجرّد نفسه من العواطف الدينية يقع في تناقضات معذبة لروحه حيث تجرّه هذه العواطف نحو اللّا شيء، نحو الشكوى من ضياع الحقوق والقتل والعنف بحق المظلومين. فيرفض أن يقع العالم في فخّ اللغة ويمحو الواقع في صناعة الألفاظ البشرية:

بلي، بين الواقع واللغة خنادق لا تُردم،
وأهلا بك أيها اللّاشيء الملك. (أدونيس، ٢٠١٢: ٣١)

ولكنّه لم تتغلّب عليه الجحافل المرهقة من طيف الخيال المتناقض بعد ليمزّقه أشلاء أشلاء حتى تأخذه صورةٌ بانورامية أخرى تتبادر عليه، فلا يرى الحياة إلّا في الصورة:

لا حياة في الحياة يا مريم
لا حياة إلّا في الصورة (أدونيس، ٢٠١٢: ٣١)

فيقوم بطلا هدّاما لكلّ الثوابت والأصول باحثا عن مطرقة نيتشه ليُهبطه على رأس العقل حتى تطير في سماء الحرية، دون التمييز بين العقل الغربي والعقل الشرقي أو ناسيا وربّما متناسيا الفرق العظيم بينهما وأنّه «إتّجه النقد النيتشوي إلى تقويض بداهات العقلانية الغربية وكل القيم الملازمة لها بما في ذلك قيمة العقل والحقيقة ذاتهما». (بوشلاكة، ١٩٩٦: ١١٦):

«على هذه الأرض ما يستحق الحياة»، يقول زرادشت بلسان نيتشه،

أين هي إذا،

مطرقة الحرية؟

أين هو، إذا، سندان العقل؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٣٣)

وعلى هذا الأساس وبعد تعيّن الدين كالعامل الأساس في كارثة قدس (من وجهة نظر الشاعر)، يطلق سهامه الأخيرة نحوه ويصرّح بأنّ الحلّ النهائي في ترك الدين والخلاص منه، قائلا:

والآن، اذهبي أيتها السماء،

اتركيني قليلا لكي أتفقّد أعضائي. (أدونيس، ٢٠١٢: ٧٣)

ولا يكتفي بذلك فحسب، بل يتجاوز التجريد إلى تدنيس المقدس حتي يسقطه من مكانته لدى القارئ باستفهام كنائي، طاعنا في النصوص الدينية:

كيف تستقبل الصخرة ببولٍ؟ كيف تستقبلها بغائطٍ؟

إمضِ. غطِّ قدميك بالمصابيح، واستَغفِرْ

«المياه العذبة والرّياح اللواقح

تخرُج من تحت صخرة بيت المقدس»[١] (أدونيس، ٢٠١٢: ٦٨)

هذا المنهج الاستذكاري لدى هايدجر والذي يوظّفه أدونيس في كتاباته التاريخية عن القدس، هو ما يسمّى "جينيالوجيا"[٢] عند نيتشه، فالاستذكار هو الذي يسترجع (الميتافيزيقا) من حيث هي وهم وأخطاء، ... وهو الذي يسمح لنا بالتفكير في الكيفية التي عن طريقها يحدد الوجود حقيقة الموجود أي أنّ فعل الاستذكار هنا ليس إلّا من فعل الوجود ذاته لأنّ تاريخ الفكر أو الفلسفة من و جهة نظر هايدجر ليس في نهاية الأمر إلّا القدر الذي تفوّه به الوجود وعبّر عن نفسه في شكل أقوال محددة ومن فلاسفة مخصوصين لأنّ تاريخ الوجود يرتقي إلى اللغة فيما يقوله المفكرون الأساسيون، وما أفكار فيلسوف في مرتبة نيتشه إلّا صدى لتاريخ الوجود في الكلام الذي فاه به ذلك الرجل التاريخي كما لو كان لغته. (بوشلاكة، ١٩٩٦: ١٢٠)

---

١. عن أبي هريرة

٢. Généalogie: علم الأنساب والسلالات وهنا يعني قيام ضد مفهوم الأصل في معناه الميتافيزيقي الذي استخدمه نيتشه.

ب) التورّط:

التورط[1] يفيد، عند هتشيون، الاشتراك في الأحداث والوقائع، ووصفها من الداخل. والتجريد بداية التورط، فعند الكلام عن المواد المشابهة للنص والمحيطة به (مثل الهوامش وما شابه)، يقول "ليونيل غوسمان"[2]: «إن انقسام صفحة كتابة التاريخ (بواسطة الهوامش) هو شهادة على الانقطاع بين الحقيقة الفعلية والسرد القصصي التاريخي» (هتشيون، ٢٠٠٢: ١٩) وأكثر ما يتجلى التورط في ممارسة التهكم عن طريق استعمال القصة أو الكتابة الساخرة.

إنّ رؤية أدونيس تجاه "القدس" تتمثل في التساؤل العميق حول "جوهر وجود" القدس من خلال الرجوع إلى الوراء والنزول في أعماق جذورها الدينية لإفراغها من كلّ دواخلها وأعماقها التاريخية وتفجيرها من الداخل، بعد تجريدها من كل القيم والمعاني ويدمجها علي سبيل نقد "هايدجر" ولعبة اختلاف "دريدا" في نفي كلّ الماهيات والمقابلات في رؤيتهما التفكيكية الهدّامة تجاه (الميتافيزيقا الغربية) «لكشف أوهامها وأخطائها الأساسية وكذا لفضح سرّها اعتمادا على المنهج الاستذكاري» (بوشلاكة، ١٩٩٦: ١٢٠).

يبني أدونيس قصيدته على أرض التاريخ والواقع معا. التاريخ يحضر عبر فعل "المناصصة" (أو التناصّ) الذي يتيح للشاعر أن يسترجع نصوصا قديمة كتبها شعراء وعلماء في القدس وعنها، فيدخلها في نسيج قصيدته لا بكونها «شواهد» وإنما كمقطوعات ترتكز إليها رؤيته ورؤياه. ولا تغدو هذه المقطوعات التي قطفها من عيون التراث الإسلامي والتوراتي والمسيحي، غريبة البتة عن جو القصيدة أو سياقها التاريخي والميتافيزيقي، بل هي تزيد من رحابتها وترسّخ جذورها الضاربة في عمق التراث. هكذا يحضر ابن عباس وأبو هريرة وكعب وأبو ذرّ وجابر ومجير الدين الحنبلي وسواهم من أعلام الإسلام، كما يحضر حزقيال وحبقوق وسفر اللاويين من التوراة ولا تغيب أيضا «درب الآلام» التي اجتازها المسيح... (عبده وازن، ٢٠١٠: alhayat.com)

وهكذا يتقصى أدونيس جذور القدس التاريخية، فهي "موجز سماوي" جاءت من السماء على أكتاف الملائكة:

عاليا عاليا،

أنظروا إليها تتدلّي من عنق السماء.

1. Complicity
2. Lionel Gossman

أنظروا إليها تُسيَّجُ بأهداب الملائكة. (أدونيس، ٢٠١٢: ٩)

وبعد الحصول على أصلها الديني والاعتقادي، يضع الدين هدفا لسهام نقده اللاذع وسخريته المراوغة وينكره بتّةً حتي يجرد القدس من أصلها، بل ليهدّم الأصل قبل كلّ شيء. فليست القدس إلّا صنعةً اعتقاديةً للهيمنة الإلهية ومكانا للنبوّات التي تحاول إخضاع البشر والأرض لحكم الله وأنبيائه:

اقرعوا بابها حفاةً،

يفتحه نبيٌّ يعلّمكم السّيرَ، وكيف تنحنون. (أدونيس، ٢٠١٢: ٩)

ج) الرفض:

الرفض بمعنى ترك الشيء وفرقته وعدم قبوله والقضية المحورية للرفض في هذه المجموعة هي قضية الهيمنة الإلهية وإخضاع البشر وسلطة الحقيقة المطلقة التي تتمثل جميعها في "التاريخ" كما يعبر عنه أدونيس.

جعل أدونيس ضمن كثير من كتاباته وأشعاره، أن ينمو رفض "الحقيقة المطلقة" في ثوبه، وإذا كان ثمة مدخل لقراءة هذا الديوان لأدونيس، فهو صراعه مع الذاكرة. إنّ قصة هذا الصراع يعود إلى قصة نقد العقل الغربي، أي صراعه مع الحداثة. وشعر أدونيس وهو مبني على هذا المنظور، لا يستريح لإنتاج حصيلة تحمل شيئا من المعنى في طياتها، كالعقل مابعد الحداثي الذي ما ارتاح إلى أية منظومة ثقافية أو مجتمعية شاملة، بل حارب كل جهاز يحاول احتباس المعنى وتقييده في إطار محدد. هكذا كانت قدرة أدونيس الشعرية هي الإنزياح من المعنى، ورفضه الذاكرة وانشغاله بالتراث في آن واحد. فبذلك حقق انزياح الثوابت من شعره، وجعله يفقد دعمها.

لكن كتب "كاظم جهاد" عن رفض أدونيس لذاكرته بقوله: «أدونيس ينكر الذاكرة، فهي تخرج له وعليه، من حيث لا يتوقع» (جهاد، ١٩٩٣: ١٠١). فأدونيس لا يرفض الماضي ولا يتجاهل عن الذاكرة بل يعيد قراءتهما، ويؤكد: «ما يحتاج إليه المجتمع، هو جعل الماضي حاضرا مستمرا» (أدونيس، ١٩٩٤: ١٩). وفي موضع آخر يكتب: «أعني أن نعيد تقويم هذا الماضي، جذريا وكليا» (أدونيس، ١٩٩٤: ٢٣).

فأدونيس يبقى منحازا على أية حال، وإنه يحتضن الذاكرة والموروث، لكنها احتضانة متناقضة منشطرة مليئة بالإنهيارات، كي تكمل قصة مغامراته في شعره. قد يستحضر

أدونيس إحدى شخصيات التراث، أو نصا قرآنيا، كما وجدناها في هذا الديوان أيضا، فإنه يحتسب قد جعل للذاكرة بنيانا في شعره وإن أراد نقضها كما ردد ذلك عن نفسه في مواضع شتى من مؤلفاته وحواراته.

فنلاحظ في ديوان "كونشيرتو القدس" أنّ الشاعر في الصفحات الأولى يبادر بنقل ما تحمله "القدس" من المجد لدى المسلمين، ولكن ما يلفت الإنتباه هو أنه في تمجيده لصورة "القدس" لم يباشر بقوله هو، بل ينقل الأقوال عن التاريخ ويذكر المصادر أيضا في أسفل الصفحة، إذ لهذه المبادرة دلالتها الخاصة وهي على غرار النصوصية ما بعد الحداثية التي تقوم بإعادة قراءة النصوص السابقة لها وأحيانا رفضها. نقرأ في الديوان:

"بيت المقدس أرض المحشر والمنشر"[١]

"من مات ببيت المقدس، فكأنه مات في السماء"[٢] (أدونيس، ٢٠١٢: ١٣)

"يا رسول الله، أي الخلق أول دخولا إلى الجنّة؟

الأنبياء.

ثمّ من؟

الشهداء.

ثم من؟

مؤذنو بيت المقدس"[٣] (أدونيس، ٢٠١٢: ٢١)

وفي موضع آخر نجد هذه الصورة في ديوانه، وهي صورة من الكتابة التي يستغرب القارئ من إيجادها في ديوان شعري، لكنه لم يأت بها أدونيس من دون جدوى، إذ هي مقدمة ساخرة لنقض السرد الشامل لدى الوعي الجمعي عن قدسية "القدس":

أ) التاريخ/ الرواي:

الواقديّ (ت ٢٠٧هـ)، اليعقوبي، الطبري، ابن البطريق، الإصطخري، المسعودي، المقدسي، إبن عساكر، أسماة بن منقذ، العماد الأصبهاني، ياقوت الحموي، ابن الأثير، أبو شأمة، ابن

١. عن: أبي ذرّ.

٢. عن: أبي هريرة.

٣. عن: جابر.

العبري، ابن فضل الله العمري، ابن خلدون، المقريزي، ابن شاهين، ابن تغري بردي، شمس الدين السيوطي، مجير الدين الحنبلي (ت ٩٢٨هـ).

هؤلاء كلهم رسموا صورة القدس: وانتشوا بمعناها وبشّروا به (أدونيس، ٢٠١٢: ٣٧)

إنّ نقل رواية معنعنة، وذكر أسماء السلسة المشاركة في نقل الرواية، في ديوان شعري، يعتبر تمهيدا لقول ما هو خلف هذه الرواية، وربما هو لفت انتباه القارئ لمشاركة التاريخ في ترسيم صورة "القدس" لدى الوعي الجماعي. وهذا الاحتمال يقوى عندما نلاحظ في الصفحات التي تليه، يبرز أدونيس الأسئلة المحرجة، ويثير الشك في صورة "القدس" يبدأ شيئا فشيئا برفض تلك الصورة، إذ يصف التاريخ بالاصطناعي والأعمى:

تاريخ ـ ماء اصطناعي تسبح فيه السُلالات وأنسابها.

لم يترك شيئا إلا تحدّث عنه ـ لكنه لم يقل أي شيء.

أعمى له شكل ملاك يتكئ على باب النفق:

هل ما يقال هنا حقيقة؟

أوه، كيف إذا، تجرّأتَ علي النطق؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٦٢)

فنجد أدونيس عندما يتحدث عن "الطبري" وعن إيمان المجتمع العربي به يقول: «إن الفهم السائد في هذا المجتمع للمعرفة، إنما هو الفهم الذي ينقله الطبري» ويتسائل: لماذا لا يسأل (المفكر)، هل ما يقوله الطبري، وهو القول السائد، صحيح؟ لماذا لا يحرث الحقل المعرفي الذي يعمل فيه، بدلا من البقاء على هوامشه وأطرافه، إهمالا أو تناسيا أو تجنبا؟ لماذا لا يبدأ، فيقرأ ما قرأه الأوائل مجددا هذا الحقل المعرفي، تجديدا كليا؟ وأكثر من ذلك يري أدونيس أنّ ما عدا التاريخ، على مستوي التراث، وعلى المستوي الديني، يسلك المجتمع العربي نفس المسلك لكن تحت عباءة مختلفة؛ فإنه يدعو الفكر العربي بمساءلة "الأصول ذاتها" أولا (أدونيس، ١٩٩٤: ٢٨). وهكذا يرى أدونيس أنّ التاريخ لم يقل شيئا بل إنه لعبة اصطناعية، فوصفه بذلك الأعمى الذي واقف على باب النفق. فإنّ التاريخ التقليدي أعمى لأنه ينظر للأحداث من زاوية واحدة دون أن يلتفت إلى الهوامش وإلى المسكوت عنه، فدائما هناك تآويل لا يمسك التاريخ بها جميعا. فهنا أيضا يظل أدونيس صديقا للأسئلة دون أن يكتفي بما قدمّ له التاريخ من السِير بل يريد الشك إذ يرى لا برهان أكبر من المصادفات:

سأظل صديقا للأسئلة جميعا،
ولن أهادن الأجوبة.
كلّا، لا تكفيني هذه المؤونة التي يقدمها تاريخ الخطوات...
تنزّه إذا في أحشائي آخني أيها الشك
وماذا نفعل
عندما تكون المصادفات هي، وحدها البراهين؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٩٤)

ونجد أدونيس يمجد هذه الأسئلة بنفسه حيث يرى أنّ الثقافة تتحول وتتقدم بحسب الأسئلة التي نطرحها عليها. بل إنها لا تتجدد إلا بطرح أسئلة جديدة عليها. وبما أن مثل هذه التساؤلات والأسئلةلم تعرفها ثقافتنا الموروثة، فقد أخذت تثبت وتبدو جامدةً، خارج الحركة التاريخية؛ إنّ التغير هو تغير القوى التي تهمين على الأحداث والبُنى، كذلك ليس التاريخ، بمعناه العميق، إلا تغير المعاني (أدونيس، ١٩٩٤: ٣٤-٣٣). وهذا ما تدعو إليه "التاريخانية الجديدة" أيضا حيث ترى أنّ التاريخ ليس نسقا متجانسا من الأحداث يمكن الثقة بها تماما. فهكذا أدونيس لا يتوقف عند الأسئلة وحسب، بل يمضي إلى أن يصل للرفض والتناقض، والتناقض في قرارة وعيه لا فرار منه كما حال فلسفة مابعد الحداثة:

لم تكن العصا التي تحولت إلى حية تعرف أنّ كلّ زقاق في القدس مستودع لدعاء يناقض بعضه بعضا (أدونيس، ٢٠١٢: ٤٨)

أشار بقوله "العصا التي تحولت إلى حية"، إلى التراث الديني، وأراد التساؤل عن هذا التراث بوصفه أن هذه العصا لا تعرف عالم التناقضات، إذ هي سرد شامل وكلي أخذت طريقها في الوعي الجماعي. وربما يعني بهذا التناقض في الدعاء، هو دعوة اليهود والمسلمين في القدس بعضهم على بعض، إذ كلاهما يدعوان الله ولكن متناقضين كل التناقض.

د) نقض الثنائيات الحتمية:

يعتبر العصر مابعد الحداثي، هو عصر التداخل والتشتت الفاقدان للسّبب، فمناطق التداخل بين حقل معرفي وحقل آخر هي السمة الغالبة على خريطة المعارف لما بعد حداثية. وهذا التداخل يؤدي إلى نقض الثنائيات الضدية، كما فعل نيتشه مع ثنائية العلة/ المعلول. ويفعل فرويد الشيء نفسه مع أي ثنائية تجمع بين الشيء ونقيضه، مثل عادي/ مرضي، والصحة العقلية/ الجنون، والوعي/ اللاوعي، والحياة/ الموت. فإن ما يفعله فرويد هو قلب النظام

التقليدي رأسا على عقب، ليصبح المركزي هامشيا والهامشي مركزيا، والأصل أكذوبة والأكذوبة أصلا. لاشيء، ولاشيء ثابت قابل للتثبيت. (حمودة، ٢٠٠٣: ١٠٨)

نجد نفس المنهج لدى أدونيس في تمرده على ثنائية إله/ البشر حيث يتحدث في المقطع التالي عن هذا التضارب، إذ يضع الحزن والفرح في شهقة واحدة ويقول إنّ السماء، أي المدلول الاستعلائي، مثلها مثل لوحة فريدة وُضعت في متحف الأرض، وهنا للمتحف دلالته يقصد أدونيس بها سجن المعاني وتقليصها على يد البشر، فلذلك هي لوحة واحدة لا تبدلَ فيها ولا تغيرَ ولا بديل، فيزعم كلّ من البشر، بأن هو المالك الوحيد لها، أي هو المالك الأول والأخير للحقيقة المطلقة.

باسمك أكون الفرح والحزن في شهقة واحدة، وسوف أطبقُ شفتيَّ على أسرارك
السماء كمثل لوحة فريدة في متحف الأرض
وكلّ يحارب لكي يصحّ زعمه أنه سارقها الوحيد (أدونيس، ٢٠١٢: ٧٣)

وهكذا صار غياب الحقيقة أي رفض المركز جزءا جوهريا في هذه الأبيات وأصبح لها دلالات حرة تبعث القراءات على وفق الاستجابات، حيث ظهرت للقدس في هذا الديوان، صور مختلفة وأحيانا متناقضة ترفض بعضها بعضا. وإنّ هذا التناقض الذي يظهر عليه أدونيس في كثير من أشعاره، هو في أكثر الأحيان نتيجة لرفض العلاقات الضدية أو رفض الثنائيات في قرارة وعي الشاعر، حيث رفض هذه الثنائيات في مواقف شتى وها هو رفض الثنائية بين "الفلسطيني واليهودي". فهنا يجد القارئ نفسه إزاء الثنائيات الضدية التي قام الشاعر بإعادة كتابتها، رغبةً منه لتخفيف الصراع وتخفيضه. فنجده منزجرا من الدماء التي لا ينقطع مجراها في القدس. فإنه في شعره هذا لم يتخل عن ماضيه ولا عن تراثه، بل أسفر عن تشكيكها ببعض قضاياها كي يعيد كتابة الذاكرة الجماعية التي لا تسبب في القدس سوى الأسى والدماء. فيتساءل:

لماذا كل ذرّة في رماد فلسطين جرح مفتوح؟ لماذا هذا الجرح يصنع الحياة،
لكن بآلات الموت؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٦٥)

وهكذا الشاعر لا يرى في هذه الصورة للقدس سوى المحنة، فلا يجد هناك غير الشقاء الزاحف عليها، فإنه رغم الجروح النازفة يحاول أن يعيد قراءة القدس. هو يؤمن بها ويؤمن برسالتها، لكنه يشك في انحصار وجودها إلى فئة خاصة، ويعلن بصورة ضمنية عن أمله الوحيد أي اجتماع الفئات كلها على هذه الأرض من دون تأطير. فإنه يتعاطف مع القدس

إنسانيا على الرغم من كونها رمزا دينيا في الدرجة الأولى، وأيضا هي ـ شاء أدونيس أم أبي ـ، رمز لمغتصب الحقوق والأرض، وهي قضية قبل أن تكون عنوان مكان، فإنه يتعاطف معها في حالة واحدة، وهي جمع الغرباء فيها، مع كل الفوارق بينهم، ربما ذلك لا يحدث إلا بنسيان "القضية" أي تناسي حقيقة وجود ظالم ومظلوم هناك. على العموم يعيد أدونيس سرديات القدس، دون أن يقبل بسردها الشامل كقضية.

هـ) التقويض:

"التفكيكية" ترجمة لكلمة (La déconstuction) الفرنسية. وبدلا منها تُستعمل كلمتا "التقويضية" و"التشريحية" أيضا. والمقصود بهذا الإتجاه هو تفكيك النص من أجل إعادة بنائه. وهذه وسيلة تفتح المجال للإبداع القرائي كي يتفاعل مع النص. (الغذامي، ١٩٨٠: ٥٠) تشكل التفكيكية ملمحا من ملامح ما بعد الحدثة وهدفا من أهدافها طرحها الفيلسوف الفرنسي "دريدا". وبناء على ذلك، إنّها منهج لقراءة النصوص يستند إلى تلك الفلسفة. (المسيري والتريكي، ٢٠٠٣: ٨١) وهدفها الأساسي تقويض فلسفة الحضور التي تقوم عليها الميتافيزياء الغربية، من أجل إحلال فلسفة الغياب. وغياب الحضور هو غياب لأي مركز، وأي مرجعية. (المسيري والتريكي، ٢٠٠٣: ٨٤)

يرى أدونيس، كما حال التاريخانية الجديدة، أنه يجب تقويض أيّ نصّ كي تبرز التناقضات الأيديولوجية التي متخبئة فيه، ومن ضمنها التاريخ، حيث أنّ التاريخ وفق أدونيس، ليس مجموعة أحداث تمّ تسجيلها، بل هي مجرد تآويل للأحداث، وهذه الدائرة للتآويل لا تتوقف عن الدوران والصيرورة:

بعض السّفر تاريخٌ
وبعضُه تآويل
خذوها في استدارةٍ، في مثلث، كيفما شئتم، أنّى شئتم،
لا نهاية
إلا في هذه اللانهاية (أدونيس، ٢٠١٢: ٦٠)

تحدث أدونيس قبل هذا عن وجوب تحرير العربي من كل سلفية، ووجوب إزالة القدسية عن الماضي والنظر إليه بوصفه جزءا من تجربة أو معرفة غير ملزمة إطلاقا، والنظر إلى الإنسان، تبعا لذلك، على أن معناه الإنساني الحقيقي هو كونه خلاقا مغيرا أكثر منه وارثا متابعا (أدونيس، ١٩٩٤: ٦٦). نلاحظ أصداء هذه الرؤية في هذه السطور:

كيف تُرتجل باسمك (القدس) القيامة، وتنقلب أرحام الأشياء إلى جثث وأشلاء. كيف تترجف البيوت والشوارع والأجواء في القصف الإلهي المتواصل تحقيقا للنبوءات والرسالات (أدونيس، ٢٠١٢: ٤١)

يرى أدونيس أنّ ما جرى وما يجري حاليا في القدس، هي بسبب التمسك بالقدسية المميتة أي كما وصفها هنا بالقاتلة، فالقدس هنا ذات دلالة فنية، استخدمها الشاعر هادفا من خلالها التساؤل عن المقدسات التي ترتجف البيوت والشوارع من وراءها في القصف الإلهي، ويقول بسخرية، أنّه جرى ذلك كله لتحقيق الرسالات.

وفي موضع آخر بعدما أراد تغيير صورة "القدس" من مجرى السؤال، لا يأبى من نفخ الإعصار في صورتها الراهنة، فيقول مخاطبا لها:

يلذّ لي أن أكون فيك الإعصار والزلزلة،

أشهد فيك النهاية واللانهاية في نبض واحد (أدونيس، ٢٠١٢: ٣٥)

وهذا أدونيس كما يريد الزلزال لصورة "القدس" أي للمعاني التي حمّلها التاريخ، يدعو الصلاة أيضا كي تكون رقصا، أي تتراقص في المعاني التي لا تؤطر في حجم محدد:

أسألوا الصلاة نفسها، وسوف تقول لكم: خير لي أن أكون رقصا (أدونيس، ٢٠١٢: ٥٦)

و) الباروديا[1]

الباروديا ما بعد الحداثية هي نوع من المراجعة التنفيذية للماضي أو إعادة قراءته يؤكد على قوة أشكال تمثيل التاريخ ويدمّرها. إنها وبصورة جوهرية تهكمية ونقدية، فهي نقدية تفكيكيا وخلّاقة بنائيا. وكما تقول شيري ليفاين[2]: «كل كلمة وكل صورة مؤجَّرة ومرهونة، فنحن نعرف أنّ الصورة ليست إلّا فضاء تمتزج فيه وتتصادم صور متنوعة، ولا واحدة منها صورة أصلية، فالصورة هي نسيج من المقتبسات مستمدة من مراكز للثقافة لا تحصى» (هتشيون، ٢٠٠٢: ١٩).

«إن الفن ما بعد الحداثي يوظف الباروديا والتّهكم[3] لينخرط في تاريخ الفن وذاكرة المشاهد في عملية إعادة تقييم الأشكال والمضامين الإستطيقية عبر إعادة النظر في تمثيلها

1. Parody
2. Sherrie Levine
3. Irony

السياسي الذي جرت العادة على عدم الإقرار به» (هتشيون، ٢٠٠٢: ٢٠). وأدونيس في هذه المجموعة انطلاقا من تمثيل القدس، يحاول أن يلبس سخريته في غطاء الباستيش[1]. وهي كلمة إيطالية تعني: خليط من عناصر ومقوّمات سابقة. الباستيش نوع من عملية التباديل الرياضية، أو مزج من تقنيات الأنواع الأدبية والقواعد. يمثل الباستيش مع البارودي[2] أهم المصطلحات المفتاحية لما بعد الحداثة؛ حيث يمثلان علاقة العمل الأدبي أو الفني في ما بعد الحداثة بأعمال سابقة، لا علي سبيل محاكاة العمل السابق، وإنّما على سبيل توظيف العمل السابق ممثلا لرؤيا العالم التي أنتجته، ومن ثمّ تفكيكه وتوظيفه في بنية جديدة تنتج رؤيا عالم مغايرة تماما. والفرق بينهما هو أنّ البارودي في إعادة إنتاجه للأعمال السابقة تكون السخرية مقوّما أساسيا فيه، وإن لم تكن هدفا بحدّ ذاتها. أما الباستيش فليست السخرية هدفه الأساسي، وإن تضمن حس السخرية فإنّه يظل في سياق يتم تلقيه باحترام. (السيسي، ٢٠١٦: ٢٢٥)

إنّ هذه المجموعة «سخرية أدونيس من قدسية القدس السماوية، هو كان يحاكي النص الديني عن القدس كنص أدبي ويسخر ممن يحوله هكذا نص إلى قاتل أو إلى مقتول» (عبده وازن، ٢٠١٠: alhayat.com) فنجده يقول مخاطبا التاريخ الأحادي، أي تلك القراءة للتاريخ التي تسجن الماضي في أحداث وأسباب محددة، بقوله:

> إقرأ بُرجك أيها التاريخ، وسوف ترى كيف تنقلب التوهمات إلى أبراج من الحقائق (أدونيس، ٢٠١٢: ١٧)

يحمل مفهوم "قراءة البرج" نوعا من الاستهزاء والسخرية، بما أنه يدلّ على الخرافة والتنجيم، فيكمل أدونيس أنّ توهمات التاريخ، على يدِ السلطات، تكسب الأحقية التي ليست لها. وفي موضع آخر طاعن الأنساب والتاريخ بقوله:

> هل سنظلّ إلى الأبد/ نُصعَقُ ونُجَرُّ/ وراءَ جحافلِ أنسابِنا؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٣٢)

اعتقادا من ما بعد الحداثة، إنّ النسب أمر وهمي، بمعنى أنّ النسب لا يستند بالضرورة على أسس واقعية موضوعية كرابطة الدم والسلالة، بل إنه يقوم على الاختلاف. وهذه النظرة هي ما تبدد النقاء العرقي في التاريخ، أو ما يسميه ابن خلدون بـ"سقوط الأنساب" (كاظم، ٢٠٠٤: ٦١). فنجد أدونيس هنا معترضا على سلاسل الأنساب وعلى ما يجره التاريخ من القيود. وهو كما

1. Pastiche
2. Parody

وصف التاريخ بالأعمى، يعترض مرة أخرى على جهله إذ لا يميز بين الحقيقة والزائف، وبما أنه أحادي البعد والزاوية لا يخرج عن نطاقه الضيق كى يدرك سعة الحقائق وتأرجحها:

وما هذا التاريخ الذي يجهل الفرق بين الدمع والحِبر، وبين المسمار والحرف الأبجدي؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٤٣)

بعكس النظرة السائدة عن الباروديا التي تعتبرها بريئة من السياسة ولا تاريخية، تقول هتشيون: «إن الفن ما بعد الحداثي يوظف الباروديا والتّهكم لينخرط في تاريخ الفن وذاكرة المشاهد في عملية إعادة تقييم الأشكال والمضامين الإستطيقية عبر إعادة النظر في تمثيلها السياسي الذي جرت العادة على عدم الإقرار به» (هتشيون، ٢٠٠٢: ٢٠). ومن الملفت، عندما يشير أدونيس إلى الآراء الإسلامية يقول أن "الثابت النظري" يتخذ من نفسه معيارا للمعرفة العامة، بحيث أن ما يخالفه، في أي ميدان معرفي، يوصف "بفساد المعنى" كما يعبر ابن تيمية. وقد أصبح هذا الثابت النظري نصا ثانيا حل محل النص الأول – نص الوحي، بحيث يتعذر اليوم أن نتجاوزه لكي نقرأ قراءتنا الخاصة، ونكتب نصنا الحديث الخاص، بدءا من النص الأول (أدونيس، ١٩٩٤: ١٨) . فيطالب بسماء أخرى خالية من القيود التي تُملي على وعيه القيم حيث يرفض السماء؛ والسماء تلك "الحقيقة المطلقة"، إذ تشهق غضبا وتقول لا رجاء فيّ:

صمتا، صمتا، أيها الشاعر،

.. هل سيحدث يوما، أن تشهق السماء غضبا،

وتصرخ:

كلّا، لا رجاء فيّ، ولست السماء؟ (أدونيس، ٢٠١٢: ٤٢)

يجهر الشاعر بلسان السماء أنها ليست حقيقيةً وأنها مجرد كذبة صنعتها علاقات السلطة وتمّ تعزيزها على يد التاريخ. هذا لا يدلّ على أنّ أدونيس لا يؤمن بالدين نهائيا بل ما يصرح به هو أن الدين يجب أن يخرج من قولبة المؤسسات ويبقي في إطاره الشخصي حيث يقول: «إنّ أصل الثقافة العربية ليس واحدا بل كثير، وبأن هذا الأصل لا يحمل في ذاته حيوية التجاور المستمر، إلا إذا تخلص من المبنى الديني التقليدي الاتباعي، بحيث يصبح الدين تجربة شخصية محضة، وبأنه لا أولوية للمعنى على الصورة أو للنطق على الكتابة، بل هناك جدلية وَحدة في ما بينهما» (أدونيس، ١٩٩٤: ٦٤). فإنه يذهب إلى أنّ "القدس" ليست إلا صورة "لغوية" رُسمت على يد الأديان السماوية وسلطتها على الثقافات والأوعية، ورغما عن

ذلك، إنّ "القدس" في هذا الديوان لأدونيس، ليست إلا صورةً تتزلق على أراضي المعنى دون أن تتوقف توقفا نهائيا في محطة محددة من المعنى، فلا يريد أدونيس للسماء إذ وصفها بسماء الجن والعفاريت، أن تهيمن على القدس وتحصرها في قفص المعنى.

وها أنت أورشليم - القدس،

تتزلجين على ثلج المعنى (أدونيس، ٢٠١٢: ٣٤)

فأراد أدونيس أن يحرر مفهوم القيمة لتنفتح على كم هائل من الاحتمالات، الأمر الذي ربما يأخذ القارئ إلى هوة التناقضات الحادة وحالات اللايقين التى تكون صادمة وعنيفة. وأيضا إلى فضاءات من الهجنة غير المتوقعة بين نظم القيم التي تعود إلى أصول وجذور واتجاهات غريبة الواحدة عن الأخرى.

بناءً على ما سبق، وجدنا صورة "القدس" في هذا الديوان، مزدوجة بدلالتها الموضوعية ودلالتها الفنية، بمعنى أنّ أدونيس تارةً رمى القدس كبقعة جغرافية في أرض فلسطين، وما تدور حولها من السنن والمعتقدات، وتارةً أرادها كصورة فنية يتساءل من خلالها عن أحقية التاريخ وعن أحقية الثوابت التي لا زالت تتداول في وعي العربي- الإسلامي، فأصبحت "القدس" هنا وسيلة للتهكم بشأن ما تدعمه السلطات الدينية، ولرفض السرد الشامل الذي تجذّر منذ سنوات في الحقول المعرفية.

النتائج

تسعى التاريخانية الجديدة إلى إعادة قراءة التاريخ في ضوء النصوص الأدبية والثقافية، حيث تتضمن النصوص في بناها شبكة من الخطابات لا يمكن كشفها أو كشف صيرورة دلالتها، إلا بإدراك حقيقة هيمنة المؤسسات أو السلطة على فكرة الأيديولوجيا وصراع القوى الاجتماعية. هكذا أصبح الماضي الجاهز الذي يقدمه المؤرخون التقليديون عن انتظام الأحداث وتسلسل أسبابها، لم يعد مقنعا. بل جاءت التاريخانية الجديدة كي تتحدث عن عدم الجزم، وعدم اليقين إزاء ما روى لنا في التاريخ، ذلك مما أدّى إلى تشويش الحنين إلى الماضي وتهميش الإمساك بنظام التاريخ.

على نفس الصعيد، يرى أدونيس من هذا المنظور، أنّ المعنى التاريخي هو أمامنا أكثر مما هو وراءنا. ذلك بوصفه المعنى مشروع وخلق وإعادة بناء، أي لنقل أنّ المعنى هو أيضا

إبداع. فهكذا إنّ الواحد المطلق في شعر أدونيس وهنا هي "القدس"، لم يكن يقبض على استقراره بل هو ظِلّ متأرجح، ولم يكن يتحكم كليا على هذا الشاعر الذي يفضّل أن يكون دائما بعيدا ومنفصلا عن أصله، يروم اللانهاية، ويبتعد عن التاريخ السارد إذ يراه ليس إلا كذبة كبرى. فقد رأى أدونيس تمكنه بالانفلات والخروج من تحت طاعة الأصول فقام ليحفر ثمة موقفا آخر في أرض القدس، مختلف تمام الاختلاف عن صبغة اليقين التي تحملها "القدس" في وعي عدد كبير من البشرية في العالم. فوجدناه باستخدام استراتيجيات "التمثيل": "التجريد" و"التورط" و"التقويض" و"نقض الثنائيات الحتمية" و"الرفض" و"البارودي"، قام بهذا التقويض التاريخاني، وإعادة قراءة المعاني المهيمنة عن طريق النقد الذي وجهه بصورة عامة ضد الثوابت التي تدور حول "بيت المقدس"، ليخرج القدس من التراث وتعابيرها الموروثية، ويزيل عنها هذا الألم الموروثي والانغلاق المطلق باسم الدين نحو التجسيد الأمثل لفكرة الانفتاح الانساني والحضاري لهذه المدينة. لأن أغلب ما كتب من قصائد عنها استُلهم من ماضي المدينة وتاريخها العريق وحاضرها المنكوب.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إنجيل يوحنا

١. أدونيس (٢٠١٢م). *كونشيرتو القدس*. بيروت: دار الساقي.

٢. ـــــــ (١٩٩٤م). *الثابت والمتحول*. ط ٧، بيروت: دار الساقي.

٣. برتنز، ويلم يوهانس (١٣٨٢ش). *نظريه ادبي*. ترجمة: فرزان سجودي، ط ٢، طهران: مؤسسة آهنگ ديگر.

٤. بوشلاكة، رفيق عبدالسلام (١٩٩٦م). مآزق الحداثة: الخطاب الفلسفي لما بعد الحداثة. *مجلة إسلامية المعرفة*، السنة ٢، العدد ٦، صص١١١-١٣٦.

٥. جهاد، كاظم (١٩٩٣م). *أدونيس منتحلا*. ط ٢، [لا مك]: مكتبة مدبولي.

٦. حمودة، عبد العزيز (٢٠٠٣م). *الخروج من التيه*. الكويت: عالم المعرفة.

٧. الخراط، محمد (٢٠١٣م). *تأويل التاريخ العربي*. بيروت: المركز الثقافي العربي.

٨. الرويلي، ميجان وسعد البازعي، (٢٠٠٢)، دليل الناقد الأدبي، ط٣، بيروت، المركز الثقافي العربي.

٩. السيسي، عبدالله (٢٠١٦م). *ما بعد قصيدة النثر: نحو خطاب جديد للشعرية العربية*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٠. صابر عبيد، محمد (٢٠١٢م). *الفضاء الشعري الأدونيسي: سيمياء الدال وابتكار مفاتيح المعنى*. دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر.

١١. الغذامي، عبدالله (١٩٨٠م). *الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر*. جدة: النادي الأدبي الثقافي.

١٢. غرينبلات، ستيفن؛ وآخرون (٢٠١٨م). *التاريخانية الجديدة والأدب، ترجمة لحسن أحمامة*. بيروت: المركز الثقافي للكتاب.

١٣. غيلنر، أرنست (٢٠٠١م). *ما بعد الحداثة والعقل والدين*. ترجمة: معين الإمام، دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.

١٤. كاظم، نادر (٢٠٠٤م). *تمثيلات الآخر: صورة السود في المتخيل العربي الوسيط*. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

١٥. مجموعة مؤلفين (٢٠١٨م). *مابعد الحداثة دراسات في التحولات الاجتماعية والثقافية في الغرب*. ترجمة: حارث محمد حسن؛ وباسم علي خريسان، بيروت: دار الروافد.

١٦. مجموعة مؤلفين (٢٠٠٧م). *مابعد الحداثة*. ج ١، ترجمة: محمد سبيلا؛ وعبدالسلام بنعبدالعالي، المغرب: دار توبقال للنشر.

١٧. المسيري، عبد الوهاب وفتحي التريكي (٢٠٠٣م). *الحداثة وما بعد الحداثة*. دمشق: دار الفكر.

١٨. ميلز، سارا (٢٠١٦م). *الخطاب*. ترجمة: عبدالوهاب علوب، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

١٩. هتشيون، ليندا (٢٠٠٩م). سياسة ما بعد الحداثية. ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

٢٠. هوروكس، كريس؛ وزوران، جفتيك (٢٠٠٢م). *أقدم لك فوكو*. ترجمة: إمام عبدالفتاح إمام، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

٢١. دلباني، أحمد (٢٠١٣م). *أدونيس في "كونشيرتو القدس": مَتى ينتهي تاريخُك يا جارية السَّماءِ والنّبوات*؟ http://thaqafat.com/2013/01/19958.

٢٢. عبده، وازن (٢٠١٠م). كونشيرتو-أدونيس/ http://www.alhayat.com/article/1449303

٢٣. محمد، سعيد (٢٠١٣م). كونشيرتو القدس: الشاعرأدونيس يبحث عن المقدّس في المدينة الفاضلة القدس تتعرض لإقصاء عنصري. *زاوية ثقافية*، العدد الإجمالي: ٣٢٩.

٢٤. وهبة؛ مجدي، المهندس؛ كامل (١٩٨٤م). معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب، الطّبعة الثّانية، بيروت: مكتبة لبنان.

25. http://www.falestinona.com/OurPalWebSite/ArticleDetails.aspx?ArticleId=5459.