نقد

المعنى والتشكيل

دراسة في أنماط الصورة الشعرية عند أدونيس

د. كريم محسن الخياط

دار كلمات الألكترونية

2022

المعنى والتشكيل

د. كريم محسن الخياط

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

الكتاب : المعنى والتشكيل

دراسة في أنماط الصورة الشعرية عند أدونيس

المؤلف : د.كريم محسن الخياط

الطبعة الأولى التجريبية : ٢٠٢٢

تصميم الغلاف : سلام أمين

دار كلمات الألكترونية

Sal_am_76@yahoo.com

٢٠٢٢

المعنى و التشكيل

دراسة في أنماط الصورة الشعرية عند أدونيس

د. كريم محسن الخياط

الإهداء

إلى فينوس التي علمتني
أنَّ الموسيقى لا تأتي من الفراغ؛
فما زالتْ تحلب أنين الصمت المتجذِّر
لتلون به يبس اللحظات.

مقدمة

ينبني فعل القصيدة من فاعلية مكوناتها شعرياً، ويتسق عمل هذه المكونات مع المعنى الذي يرشح للتماسك، ويدفع إلى تشعّب إنتاج البنى الشعرية التي تتعالق معه، سواء أكانت فوق سطوح العبارات أم طيّات العلاقات، وبما يتراءى من الوحدة الكلية المتماهية مع تجربة ذهنية أو شعورية متلابسة مع مفردات التشكيل تكويناً ووظيفة، أي فاعلية الترابط بينهما، فعندما تتصاعد درجة التناغم بينهما، تتحقق وجوديّة القصيدة أو كينونتها الكاملة.

ولا ينحصر المعنى هنا في حدود علاقة الدال بالمدلول، بل يُضاف إليه ما يتجلى في الرؤية التي يتخلق التشكيل في ضوئها، فتتراوح ضمن علاقة "الما قبل" مرة و"المتزامنة" مرة أخرى، لكن المهم هنا، هو التصاهر الحاصل بين الاثنتين، وهو أمر قد لا يبدو جديداً، لكنه، بالتأكيد، دال على قدرة تكوينيّة عالية قد لا يتوافر عليها إلّا من تحصّل على أدوات قادرة على أن تنهض بالرؤية الشعرية من الكمون إلى التجلي بفاعلية متصلة بالكون والحياة. وإذا كانت الحداثة تصوّر لحظة القبض على المتحرك، فإن الشاعر يرصد حركة الكون والمجتمع في لحظات التشكيل الجذري والمتناقض، ولحظات التشكيل الحلزوني والمتفرع، ثم حركة التشكيل الأيقوني والتشكيل المضمّن؛ ليكشف الشاعر بوساطة تلك الحركات عن وعيه في التأليف، كي تصبح العلاقة ضرورية تتصاعد بين طرفيها لتخلق عنصراً ثالثاً، بالمعنى الهيغلي. وقد جاءت هذه المعاني جليةً في شعر أدونيس، وبما يتيح مساحة للتحرك بوحي من حيوية البناء بمعناه التكاملي؛ الأمر الذي يفضي إلى اطراده في تجربته الشعرية في إطارها الغالب إلى أن تفضي إلى نمط يميّز الشاعر.

لعل العقل الإنساني مجبول على اكتشاف النمط، واكتشاف تعالق المعنى بالتشكيل النصي، أو هو بالأحرى يبحث عن معنى في الأشكال العشوائيّة، محاولاً تنميط التشكيل؛ لكي يخرج بمعنى عرفه قبلاً أو يشبهه؛ فمثلما يكون النص مكوناً من نصوص غائبة ولربما ذائبة فيه، تكون المعاني غائبة أو لربما ذائبة في التشكيلات.

إنَّ ما تبحث فيه هذه الدراسة، هو محاولة اكتشاف المعنى في تشكيلات أدونيس الشعرية وليس اختراعها، عن طريق الكشف عن طبيعة التشكيلات التي يلجأ إليها الشاعر بوعي أو من دون وعي، ثم تلحظ تكرارها، في مراحل وأماكن متنوعة ومتعددة، إلى أن تتحول إلى أنماط قامت هذه الدراسة بتعيينها وتمثيلها بقصد الوقوف على بنياتها والدلالات المنبثقة منها بعد الوقوف على مقدار التآزر بين التشكيل والمكونات الداخلية للمعنى؛ كي لا يكون الاكتفاء بتعيين المعنى آلياً منفصلاً عن التشكيل الشعري بوصفه نتاجاً إبداعياً ينبض بالحياة، فالاكتفاء بالوصف يُعرضه للمحو؛ إذ يفضي إلى الحؤول دون الاحتفاظ بالتكوين الإبداعي المتكامل داخل التشكيل الصوري الذي يدعم المعنى ويؤكده، وبما أنني أدرس تشكيل الصورة الذي أفضى إلى نمط، فإنني سأدرس تشكيلات ممثلة للأنماط ثم أشير في الهامش إلى تشكيلات كثيرة مشابهة.

إن هاجس خروج أدونيس على المألوف في شعره، يدفع متلقيه إلى البحث عما هو ليس مألوفاً في ذاكرته الشعرية، ليتجّسد الأمر في تشكيل معنى متجسّدٍ في تشكيل، ربما لم تألفه أقلام الباحثين، وهذا ما تحاول هذه الدراسة استقصاءه، مبتعدة عما يبدو مألوفاً من تشكيلات معروفة، مستشعرةً المعنى وهو يتشكل شعرياً.

ولا تدّعي هذه الدراسة أنها ستصل إلى المعنى الوحيد المطلق الذي تحمله تشكيلات الصور التي حددتها؛ لأنّ ما يسمى بقابلية حل المشاكل المطروحة عبر التأويل سيكون زائفاً؛ لأن الأدب يعتمد في طبيعته على تعدد التشكيلات التي تفضي إلى تعدد المعاني، لكنها تحاول جاهدة أن تقف على أحد المعاني التي تتوصل إليه؛ لكي تُسهم في قراءة ربما تكون واحدة من القراءات التي تقترب من المعنى مع قراءات أخرى تأتي بعدها.

ولكي أدرس تشكيلات الصور الشعريّة التي صارت أنماطاً في شعر أدونيس، لابد لي أن أقسم الكتاب على فصول؛ لذا جاءت هذه الدراسة في مقدمة وستة فصول وخاتمة. درست في الفصل الأول المعنى المستشعَر من التشكيل الجذري للصورة الشعرية، وفي الفصل الثاني، درست المعنى المتأتي من تشكيل النقيضة، أما الفصل الثالث، فقد درست فيه المعنى، وكيفيّة الوصول إلى مقترباته عن طريق التشكيل الحلزوني، وخصصت الفصل الرابع لدراسة المعنى المرتبط بالتشكيل الأيقوني، ودرست في الفصل الخامس تشكيل الصورة الشعريّة المتفرّعة، ثم في

الفصل السادس، وقفت على المعنى الذي أباح به التشكيل المضمّن، بعد ذلك وضعت في خاتمة الكتاب أهم النتائج التي توصلت إليها في خلال دراستي للمعنى والتشكيل في شعر أدونيس.

وفي كل فصل من هذه الفصول الستة، درست تشكيلات الصور الشعرية في ثلاثة محاور، خصصت المحور الأول من كل فصل لدراسة تشكيلات الصور الشعرية في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، والمحور الثاني، لدراستها في قصائده الطويلة الموزونة، أما المحور الثالث من كل فصل، فدرست فيه تشكيلات الصور الشعرية في قصائد النثر عند أدونيس، وقد ساعد هذا المنهج في الوقوف على الاتفاق والاختلاف بين كل شكل من تلك الأشكال الشعرية الثلاثة، عن طريق موازنة التشكيلات مع بعضها.

تجدر الإشارة إلى أنني لم أضع تمهيداً أقف فيه على مصطلحات الصورة الشعرية أو النمط أو التشكيل؛ لأنّ هذه المصطلحات أشبعت بحثاً وتعريفاً، فلم أجد هناك ما يستوجب إثقال الكتاب بتكرار ما أورده كثير من الدارسين.

الفصل الأول
المعنى والتشكيل الجذري

توطئة

ينشأ التشكيل الجذري من تعالق منطقي بين جزئي جملة، أو بين جملتين تكون الأولى سبباً للثانية أو العكس، أو ينشأ من علاقة تفسيرية بين الجزأين؛ بسبب احتياج الموقف إلى تعميم مفهوم لدى الأغلبية، وهذا ما يوجد في البلاغة والمنطق،[١] أي استعمال الصورة لتوكيد الأفكار الجمعية وتوضيحها؛ لأنها تعتمد على جزء يبدو معروفاً لدى الأغلبية، وجزء شخصي يريد أن يثبته الشاعر، أو ينشأ التشكيل الجذري عن واقع مرفوض مع إيجاد التسويغ لتغييره عن طريق جدل وصراع بين عناصر الصورة، أو بين رؤيا أو حلم يراهما الشاعر سبيلاً أو مقدمة لنفي العنصر الآخر في سبيل التغيير.

وقد سُمي هذا النوع من التشكيل جذرياً لأن مركبات الصورة لا تلتقي إلا عند جذورها، وعلى أساس منطقي من السبب والعلة، وهي تشيع في الشعر الميتافيزيقي، وتشيع أكثر في النثر، وتنخفض فيها الشاعرية بسبب منطقيتها واعتمادها المضمون، لكنها مألوفة جداً، ولا سيما في الشعر القديم، وغالباً ما تُستعمل للحصول على منفعة فكرية؛ لأنها تقوم على أساس علمي وفكري.[٢]

وعلى الرغم من بساطتها فإنها تكون في محلها أحيانا إذا جاءت على وفق تدفق صوري مكثف في القصيدة؛ لأن النص يحتاج إليها؛[٣] لذلك تأتي أحياناً في وسط صور عاطفية شخصية يصعب تفسيرها لشدة ارتباطها بالشاعر، فتقوم الصورة الجذرية بوظيفة التفسير أو التعميم، وهي من نوع الجرعة الواحدة أي إننا نراها كاملة دفعة واحدة.

---

(١) ينظر: الصورة الشعرية: ١٠٨ .
(٢) ينظر: مقدمة لدراسة الصورة : ٨٩.
(٣) ينظر: الصورة الشعرية : ١٠٧ .

المحور الأول: تشكيل الصورة الجذرية في القصائد القصيرة الموزونة

من تشكيلات هذا النوع عند أدونيس ما نجده في قصائده القصيرة الموزونة، من مثل قوله من قصيدة (قالت الأرض)[1] التي جاءت أولى مجموعة (قصائد أولى):[2] (الخفيف):

قل لمن يحضن السراب ويلهو
بفراغ مطرز بالسـراب
أشرق العالم الجديـد، وماتتْ
خلفه جاهليـة الأحقـاب

جاء عنوان القصيدة مشكلاً من فعل ماض وفاعل، لتكون القصيدة مقول قول في محل مفعول به، فاعلُه الأرض، فالعنوان والقصيدة في اتحاد عضوي بوصفهما فعلاً وفاعلاً ومفعولاً به. وكل ما يدور في القصيدة يُنسب للأرض التي تمثل العالم، حاضره وماضيه. وفي هذين البيتين من القصيدة يتحدث أدونيس مع من ظل متمسكاً بالثابت، ليحض على ترك تمسكه بالقديم.

نلاحظ أن بنية الصورة متعالقة؛ فلا يمكن فصل جزء منها أو الاكتفاء بجزء وترك الآخر، إذ هما مرتبطان ارتباطاً عضوياً، لكنها محدودة على الرغم من وجود وحدات تصويرية بسيطة تتكون كل وحدة منها من عنصرين، نحو التشبيهات والاستعارات.

يبدو معجم الصورة واضحاً ومنقسماً على حقلين واضحين يمثلان الصراع بين الحديث والتقليدي، هما حقل يندرج تحته كل ما هو حديث، وحقل يندرج تحته كل ما هو قديم:

---

(١) لعل قصيدة (قالت الأرض) هي القصيدة الأولى في شعر أدونيس، إذ جاءت في مجموعة (قصائد أولى) الصادرة في عام ١٩٥٧، والعنوان يحيلنا إلى قضية ركز عليها أدونيس في شعره بشكل عام وهي قضية (الأرض) التي عوّض بها عن العالم في ثلاثية الله والإنسان والعالم، فهو كثيراً ما يضع الأرض بدلاً عن العالم في هذه الثلاثية الملازمة لشعره. وقد جاء عنوان القصيدة مأخوذاً من البيت الأول فيها:

قالت الأرض في جذوريَ آبادُ ـــ حنينٍ، وكلُّ نبضٍ سـؤالُ

وهذه الطريقة في العنونة شائعة في شعر الشطرين، إذ غالباً ما يُؤخذ العنوان من أحد الأبيات وربما يكون شطراً كاملاً.

(٢) قصائد أولى: ١٠.

حقل الجديد	حقل القديم
جديد	قديم
إشراق	موت
	جاهلية
	خلف

يتضح أن المعجم الموظف هو معجم بسيط، كونه يشتمل على ألفاظ سهلة ولغة سلسة ومرنة تتعلق ببعضها تعلقاً تدعمه العلاقة الإستعارية بين عناصر الوحدات التصويرية التي يحمل فيها كل عنصر خصوصيته من جانب، وخصوصية العنصر الآخر من جانب آخر؛ فالسراب المشخص عن طريق استعارة مكنية- طالما اتكأ عليها الشاعر العربي،[١] والعالم الموضح، والجاهلية المشخَّصة والمجردة في آن واحد؛ كل تلك الاستعارات المشكلة لهذا النمط من الصورة الجذرية تعمل في اندماج عضوي يجعل تلك الوحدات التصويرية كتلة واحد غير قابلة للتجزئة؛ لتؤدي وظيفتها التأثيرية؛ إذ إنها تعمل على التأثير في اتجاه المتلقي، محاولة تيئيس الطرف الخصم من إمكانية العودة القهقرية إلى الماضي والتشبث به في خلال شروق العالم الجديد الذي يوحي بظلام العالم القديم الذي يرفض الحاضرُ أغلبَه على الرغم من أن الشاعر تمسك بالمفيد من الماضي، أعني الإيقاع الذي بُنيت عليه هذه الصورة والقصيدة التي ضمتها، والتي جاءت في ٢١ صفحة بـ ٣٩ مقطعاً قصيراً في ١٥٢ بيتاً[٢] من بحر الخفيف.[٣]

وقد جاءت القصيدة على قواف عديدة، منها قافية الباء التي جاء عليها هذان البيتان، فالقافية الأولى مصدرة في البيت الأول؛ الأمر الذي أدى إلى توقعها من قبل المتلقي، في حين جاءت القافية الثانية (الأحقاب) غير متوقعة؛ للدلالة على التوقع الممل في الفكر القديم، وعلى كسر التوقع في الفكر الحديث الذي يفتح النص على احتمالات أكثر تمنح الشاعر حرية أكثر.

ابتدأت الصورة بفعل الأمر(قلْ)، ليكون ما بقي من البيتين مقول قول للفعل (قل)، فقد سخَّر الشاعر أسلوباً إنشائياً يتسق مع نمط تشكيل الصورة الجذرية، ويمنحها الوحدة العضوية، عن طريق جعل مكوناتها متصلة ببعض، ليؤكد الشاعر على

---

(١) ينظر : قراءة الصورة وصورة القراءة: ٦٧.
(٢) على الرغم من طول القصيدة إلا أن أدونيس صنفها من القصائد القصيرة بالنظر إلى المقاطع القصيرة التي تألفت منها القصيدة، وبالنظر إلى تنوع القافية. ينظر: الأعمال الشعرية: تنويه.
(٣) ينظر قصائد أولى: ٧ ـ ٣٧.

أن ما يقوله حقيقة غير قابلة للتكذيب، تجعل المتلقي يستجيب لطلبه ويحرّض الآخرين، بالنيابة عن الشاعر، على تقبّل تلك الجملة الطويلة التي لا تقبل التجزُّؤ. ونجد أن حركة الضمائر جاءت متناسقة مع معجم الصورة؛ إذ جاء الضمير المستتر وجوباً بعد الفعل (قل) مفرداً متسقاً مع شحة معجم الفكر الجديد، وجاء الضمير المستتر(هو) مرتين بعد الفعلين (يحضن) و(يلهو) متسقاً مع كثرة معجم الفكر القديم، في حين جاء الضمير الظاهر(الهاء) عائداً على (العالم) ومحايداً كحياد العالم في الصورة. ولعل مجيء الضمير المستتر وجوباً(أنت) يدلل على تعميم فعل الأمر (قل) لكل المخاطبين المؤمنين بالقضية، ليوجهوا خطابهم إلى كل المتمسكين بالقديم استثماراً لقابلية اسم الموصول (مَن) على استيعاب كل الذين سيتوجه الخطاب إليهم. وقد توافقت حركة الضمائر مع حركة الأفعال، إذ جاء معجم الأفعال مكوناً من (قل، أشرق) بوصفهما فعلين يدلان على الجديد، في مقابل الأفعال (يحضن، يلهو، مات) بوصفها غالباً ما تدل على القديم في الصورة. ثم إن حركة الجمل الفعلية تمثل سيرورة الحدث وإمكانية الوصول إليه عن طريق التبليغ والإصرار على إيصال الحقيقة الجديدة.

وهكذا نجد أن أغلب المستويات جاءت بطريقة متسقة يسند بعضها بعضاً في أن حركة الزمن تتجه إلى الأمام ولا يمكن العودة بها إلى الماضي إلا عندما نحاول الإفادة من بعض الماضي، إذ إنّ نمط تشكيل الصورة الجذرية وحدة واحدة، وإن التقابل والتضاد داخل الصورة الجذرية ماهو إلا صراع من أجل إنتاج حالة ثالثة تحمل في طياتها أصولها وبذرة نفيها؛ لأن التجدد ينفي نفسه من أجل إحيائها. وقد تناول هذه الفكرة في الشعر كثيرون[1]، لكن أدونيس ألحّ عليها. والملاحظ في هذا التشكيل أنه يشيع في قصائد أدونيس القصير الموزونة[2]، وأحياناً يهيمن على القصيدة كلها.

---

(١) مما قاله البردوني من قصيدة (التاريخ السري للجدار العتيق):
"عجيبة ياريح ماذا جرى تشابه الميلاد والانتحار": ديوان عبد الله البردوني: ٧٨٧/١.
وقوله من قصيدة (تحولات أعشاب الرماد):
"عرفت لماذا كنت قتلي وقاتلي لأن الذي يعطيني الخبز آكلي": ديوان عبد الله البردوني : ٩٠٠/٢.
(٢) "ينظر تشكيلات من الصور الجذرية في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة: الأعمال الشعرية:١/ ٤٠ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٩، ٧٥ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٠ ، ٨٩ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٩، ١٠١ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٢ ، ١١٣، ١١٧ ، ٢٠٤ ، ٢١٩ ، ٢٤٦، ٢٥٣ ، ٢٨٢ ، ٣٨١ ، ٣٧٤ ، ٤٤٥ ، ٤٦٧ ، ٤٩٣ ، ٤٩٥ ، ٥٠٤ ، ٥٢٥ ، ٥٢٦، ٥٣٠، ٥٣٣ ، ٦١٣ ، ٦٢١ ، ٦٢٥. / وينظر: أول الجسد أخر البحر:٤٩، ٨٦، ٨٩، ١٠٢، ١١٣، ١٢٥، ١٣٦، ١٤٥.وغيرها.

المحور الثاني: تشكيل الصورة الجذرية في القصائد الطويلة الموزونة

يبدو نمط تشكيل الصورة الجذرية في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة أكثرشيوعاً، وللتمثيل على نمط تشكيل الصور الكثيرة التي جاءت على وفق هذا النمط نقرأ لأدونيس قوله من قصيدة درامية جاءت بعنوان (جنازة امرأة)،[1] كتبها في بيروت، من سنة ١٩٦٦ إلى ١٩٦٨: (تفعيلة مستفعلن):

"في كلمهْ
أشعلُ تحت سقفها حريقي
أبدأ تحت سقفها طريقي
مسنونةٍ كالرمحْ
سميتُها الفجيعهْ
أسكن
حتى تنزف الطبيعهْ".[2]

يبدو عنوان القصيدة واضحاً: (جنازة امرأة) مكوناً من مضاف ومضاف إليه يشكلان مبتدأ خبره محذوف تقديره القصيدة كلها. أو خبراً لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) في إشارة إلى القصيدة كلها. وعن طريق العنوان نفترض حدثاً، هو ربما تشييع المرأة أو دفنها. ونفترض أيضاً أحداثاً تصاحب هذا الحدث الرئيس.

ركز الشاعر في تشكيل هذه الصورة الجذرية على لفظ (كلمة)[3]، وقد سردَ وحدات تصويرية عدة متعلقة بهذا اللفظ، إلى أن جاء الفعل (أسكن) في النهاية لتكتمل الصورة، فكانت تمثل جملة يمكن اختصارها بوحدة تصويرية واحدة هي (أسكن في كلمة) وبهذا يتحد التصوير مع التشكيل اللغوي للنمط. ويظهر التسويغ في هذه الصورة في خلال سرد أسباب سكنهِ في كلمة متمثلة بمواصفات هذه الكلمة التي جاءت في السطر الثاني والثالث والرابع والخامس.

---

(١) قصيدة (جنازة امرأة) تمثل دراما شعرية تتحدث عن جنازة امرأة قبل وأثناء وبعد الدفن.
(٢) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، قصيدة، جنازة امرأة: ١٣٦/٢.
(٣) لم يضع الشاعر نقطتين على التاء المربوطة في ألفاظ: (كلمة ـ الفجيعة ـ الطبيعة).

أما معجم الصورة فيتوزع علي حقلين: حقل اللغة المتمثل بالكلمة، وحقل الإنسان المتمثل بالشاعر، وتندرج كل ألفاظ الصورة تحت هذين الحقلين اللذين يتحدان في هيئة واحدة، وهذا الاتحاد ينسجم مع الوحدة العضوية لتشكيل الصورة الجذرية؛ إذ تظهر السببية في هذه الصورة واضحة؛ فالشاعر يشعل حريقه تحت سقف الكلمة؛ ليبدأ طريقه. ولأن الكلمة مسنونة كالرمح، فقد سمّاها الفجيعة. والفجيعة موت، والموت مسنون أيضاً عند أدونيس.[1] والشاعر يسكن في الكلمة لكي تنزف الطبيعة، فالعلاقة بين الشاعر والكلمة علاقة سببية جاءت بمعجم بسيط وواضح يشير انتباه المتلقي ويشدّه إلى الإصغاء، وكذلك فعلَ المستوى التصويري، إذ جاءت الوحدات التصويرية متأرجحة بين التجسيم والتجريد، فقد جسَّمَ (الكلمة) في قوله: (سقفها)، وجعل لها سقفاً في استعارة مكنية جاءت بطريقة الإضافة، جامعاً بين الاستعارة والتشبيه في قوله (مسنونة كالرمح) فقد استعار ثم شبه، وهذا يتسق مع الإتحاد العضوي للصورة الجذرية، ثم جاء التجريد في قوله: (سمّيتها الفجيعة)، إذ تحقق التجريد عن طريق الجمع بين عنصرين مجردين هما (الكلمة) و(الفجيعة)، ونجد التجسيم أيضاً في العبارة الممثلة للصورة كلها، إذ جاءت في قوله المفترض (أسكن في كلمة)، إذ شبّه الكلمة ببيت يُسكن فيه في استعارة مكنية ثانية، وفي ختام الصورة شخّص أو جسم الطبيعة حين توقع لها إمكانية النزف.

إن كل تلك الوحدات التصويرية تعاضدت فيما بينها في وحدة عضوية متأتية من قوانين اللغة، مشكّلة صورة جذرية تحكمها علاقة قهرية متأتية من ثنائية السبب والمسبب، والتي يصعب التوقف في أثناء قراءتها من دون الإضرار بالمعنى، إذ لا يكتمل معناها إلا حين تتم قراءتها كاملة؛ ليؤدى ذلك المعنى وظيفة نفسية؛ لخلق حالة من التوازن بين الشاعر واللغة والعالم، وتأثيرية؛ لأن المتلقي ابن اللغة وابن الكلمة، فهو يعرف مدى قدرتها على فعل التأثير. بالإضافة إلى الوظيفة الجمالية التي توصل أحاسيس الشاعر إلى المتلقي في حالة من الإبداع والجمال، جامعاً بين جمال المعجم وجمال الصورة، وكذلك الإيقاع الذي جاء على بحر الرجز الذي يعد أول البحور العربية وأبسطها، والذي ينسجم مع جذرية الصورة وبساطتها، إذ جاءت هذه الصورة على تفعيلة (مستفعلن) وما طرأ عليها من تغيير بسبب الزحافات والعلل، ففي

---

(١) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى/ قصيدة جنازة امرأة: ١٣٥/٢ قوله: "الموت عشيقٌ لشهوتي مسنون".

توزيعه لألفاظ الصورة على الإيقاع الخارجي جعل أدونيس قوله (في كلمة) في سطر، وجعل قوله: (أسكن) في سطر، في حين أنه يستطيع إلغاء التدوير، لكنه فعل ذلك ليشد على مركز الصورة، أعني الجملة التي تختصر الصورة وهي: (أسكن في كلمة). ثم إن هناك توازياً إيقاعياً ينسجم مع التوازي الأسلوبي في السطرين الثاني والثالث، إذ جاءت تفعيلات السطرين متشابهة من جهة الزحافات :(مفتعلن مفاعلن فعولن)، وكذلك في القافية. (حريقي، طريقي)، ونجد اتفاقاً بين معجم الصورة والإيقاع والتصوير في السطر الثالث في قوله: (مسنونة كالرمحْ)، إذ عبّر الإيقاع عن المعجم والتصوير عن طريق حدّية الموسيقى الداخلية للسطر الأخير الذي جاءت سواكنه حادة بسبب التوقف على أحرف ساكنة صلبة مثل (التاء والطاء) في قوله:(حتى تنزف الطبيعة).

وقد جاءت القافية مقيدة لتعبر بدورها عن السهولة والبساطة لما لها من حرية تُخلصها من قيود النحو في قوله: (الفجيعهْ ، الطبيعهْ)، فالأولى منصوبة والثانية مرفوعة، ولعل القافية هنا تعبر دلالياً عن طريق الإيقاع الخارجي عن أن المعجمين متحدان، فالفجيعة صفة للكلمة التي يريد أن يسكنها الشاعر، والطبيعة لا تكون هي الكلمة، لكن مجيئهما قافيتين منفردتين داخل النص يجعلنا نشعر أنهما يعبران عن معنى، وهو أن الطبيعة هي الفجيعة، ونجد أن الشاعر قيّد اللفظين: (كلمهْ) و(الرمحْ) انسجاماً مع البساطة في نمط هذه الصورة. يضاف إلى ذلك أنَّ التزام الشاعر ما لا يلزم في قافيتي (حريقي) و(طريقي) يشير إلى قدم هذا الاشتعال، فهو يشعل حريقه تحت سقف الكلمة ليبدأ طريقه تحت سقف الكلمة أيضاً، مشيراً إلى احتراق طائر الفينيق الذي يحيل إلى التجدد والبعث عن طريق الاحتراق.[١]

وقد أغنى الشاعر إيقاعه الداخلي عن طريق التكرار في قوله: (تحت سقفها) الذي يعد ظاهرة موسيقية ومعنوية تقتضي الإتيان بلفظ متعلق بمعنى، ثم إعادة اللفظ مع معنى آخر في الكلام نفسه، كاشفاً عن حالة الشاعر النفسية، وقد أدى هذا التكرار وظيفتين: وظيفة تأكيدية؛ إذ أسهم في تأكيد المعاني لدى المتلقي وترسيخها في ذهنه، ووظيفة إيقاعية، إذ أسهم في بناء إيقاع داخلي حقق انسجاماً موسيقياً بين السطرين الثاني والثالث اللذين اتحد فيهما الإيقاع والدلالة والمعنى؛

(١) ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ٨٧.

فعن طريق التوازي بين السطرين، نستطيع أن نفسر أحدهما بالآخر، ليخبرنا الشاعر بأسلوب خبري بسيط أن الإشعال هو البداية والحريق هو الطريق.

وقد جاء نمط هذه الصورة بأسلوب واحد هو الأسلوب الخبري، تعددت فيه حركة الضمائر؛ فهي مرة تأتي بلسان المفرد المذكر المتكلم الذي تستتر ضمائره بعد (أشعل) و(أسكن)، وتظهر بعد الفعل الماضي (سمّيتُ)، وبعد الأسماء: (حريقي) و(طريقي)، ومرة بلسان المفرد المؤنث الغائب حين تظهر بعد الأسماء: (سقفها) مرتين و(سميتها)، والضميران هنا يعودان على الكلمة، وهذا يكشف عن مدى اتساق حركة الضمائر مع الجملة الرئيسة (أسكن في كلمة)، فالضمائر تتوزع بين الشاعر والكلمة:

الشاعر	الكلمة
أشعل / أنا	سقف ها
أسكن / أنا	سقف ها
حريق ي	سمي ت ها
طريق ي	سمي ت ها

عن طريق الحوار بين ذات الشاعر المتمثلة بضمائره، والآخر المتمثل بضمائر الكلمة التي تمثل الفعل الاجتماعي، يبرز حوار من نوع آخر هو حوار الذات والمجتمع الذي يضحي فيه الفرد من أجل أن يكون جزءاً فاعلاً في تحقيق رؤيا مجتمعه التي تتطلب الاحتراق الذي ينتج الولادة الجديدة التي طالما ألح عليها أدونيس بالتركيز على فعل الحاضر الذي يهيمن على صور هذا التشكيل.

وفي هذه الصورة نجد الأفعال المضارعة (أشعل، أسكن، تنزف) في مقابل فعل ماض واحد هو (سمّى) الذي يتخلى عن ماضويته ليدخل في الحاضر ويستمر إلى المستقبل، وذلك عن طريق دلالته المستمرة؛ فالتسمية تتخلى عن الزمن، لأنها من الأفعال التامة زمنياً، وبذلك يكون الفعل الماضي متعلقاً بالمستقبل أكثر من تعلقه بالماضي، وهذه الخصيصة الدلالية لا تشمل كل الأفعال بالطبع.

نلاحظ أن هناك انسجاماً بين مستويات تشكيل الصورة الجذرية التي تحددت سماتها في وجود علّة منطقية متعلقة بالماضي والحاضر يتشكل عن طريقها المستقبل، وتكشف عنها دلالة ألفاظ الصورة؛ فالشاعر يشعل حريقه ليبدأ طريقه الجديد، ويسكن في الكلمة لتنزف الطبيعة، إذ إنّ الموت يؤدي إلى ولادة جديدة، وفي

ذلك يقول أدونيس: **"الموت وجه شاعر أو كلمة".**[1] وكذلك عن طريق الإيقاع الخارجي الذي تمثل في شكل توزيع السواد على البياض، والذي أوضح أن الهدف الرئيس هو السكن في الكلمة، إذ جعل قوله: (في كلمة) في سطر، وقوله (أسكن) في سطر، وقد دلت حركة الضمائر على الحوار بين الفرد والآخر المتمثل في الكلمة التي تعد فعلاً اجتماعياً، ودلت على الجدل الذاتي الاجتماعي من أجل تشكيل رؤيا موحدة للمجتمع عن طريق تفعيل الحاضر من أجل المستقبل الذي دلت عليه حركة الأفعال المضارعة أيضاً، وبهذا يتحقق الاتساق بين سمات تشكيل الصورة الجذرية.

وعلى الرغم من كون هذا التشكيل من الصورة يعد قديماً وبسيطاً، إلا أن أدونيس جعل منه نمطاً حديثاً منسجماً مع شعره، عن طريق الاستعارات الحديثة، والرمز والأسطورة اللذين أشار إليهما في ثنايا الصورة، فدلالة الكلمة مشتركة بين الناس، غير أنها عندما تُوظف في بنية القصيدة تأخذ معنى مغايراً بحسب السياق الذي تجيء فيه.

---

(١) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، قصيدة جنازة امرأة: ٢ / ١٣٣.

المحور الثالث: تشكيل الصورة الجذرية في قصائد النثر

لقد اتضحت ملامح تشكيل الصورة الجذرية أكثر في قصائد أدونيس المنثورة نوعياً على حساب الكم، إذ جاءت غنية على مستويي التشكيل والرؤية، وقد تحددت سماتها من جهة السبب والعلة وحركة الفعل المضارع والأسلوب الخبري، ونمثل ذلك في تشكيل صورة من قصيدة (شهوة تتقدم في خرائط المادة):[1]

"هنا حيث تُبنى أعشاش اليسار
ويبِيضُ اليمينُ
أرى إلى الوقتِ يتكدّسُ بارود اً
أبيضَ، فيما أقِيسُ الأعاليَ
التي يُمكن أن ترتقي إليها طيورُ
الحلم".[2]

جاءت القصيدة معنونة بـ (شهوة تتقدم في خرائط المادة)، ليوحي هذا العنوان دلالياً بالصراع بين العلم والأدب من حيث التعميم والفردية، ويأمل الشاعر عن طريق العنوان أن تتقدم شهوة الأدب في خرائط الماديات الصرفة، ويتحدث العنوان عن صراع آخر بين الإنسان والأشياء، صراع يحاول فيه الإنسان تجنب التشيؤ وعكس المعادلة عن طريق أنسنة المادة، ذلك الصراع الذي تمثله الرأسمالية من جانب، والكادحون من جانب آخر. أما تركيبياً فجاء بصيغة خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هذه)، في إشارة إلى أن القصيدة كلها خبر للمبتدأ، وهو هنا يشير إلى حدث يحدث في باريس الممثّلة لأوربا التي تمثل المادة بحسب وجهة نظر الشاعر، إذ كانت الـ (شهوة) خبراً موصوفاً بالتقدم في خرائط المادة، ومن جانب آخر نجد العنوان يجمع بين الوظيفة التعيينية عن طريق تحديد موضوع القصيدة، والوظيفة الإيحائية عن طريق فاعلية الانزياح والإشارة التي تستدعي التأمل.

---

(١) جاءت القصيدة بـ ٢٧ صفحة (٥١١ ــ ٥٣٧) من الجزء الثالث من أعماله الشعرية، تلك القصيدة التي كتبها في باريس أواخر عام١٩٨٦ ــ أوائل ١٩٨٧؛ / وفي هذه القصيدة وضع أدونيس الهامش في المتن، ولعل هذه القصيدة هي التي أوحت له بفكرة إخراج كتابه (الكتاب).
(٢) الأعمال الشعرية / مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى : ٥٢٢/٣.

في البداية حدد الشاعر المكان وهو (باريس) في قوله: (هنا)، عن طريق سياق القصيدة بشكل عام،[1] ثم بدأ يتحدث عن العلاقة الجدلية بين الرأسمالية والكادحين، فعزا عزَّ الرأسماليين إلى عرَق الكادحين؛ فهم الذين يبنون الأعشاش التي تبيض فيها طيور الرأسمالية، آملاً أن يستثمر الكادحون جهدهم ليتحقق حلمهم، وجاء مضمون الصورة عصرياً بعيداً كل البعد عن المضامين التقليدية، وهو مؤشر على مدى الانتقال النوعي الذي عرفته القصيدة الحديثة على مستوى المعنى، ومؤشر على تطور تشكيل الصورة الجذرية في شعر أدونيس، فلم يقف الانتقال عند حدود تشكيل الشعر، بل تعداه إلى رؤيا الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره من زاويتها، ولا يستند فيها إلى الحقائق المتعارف عليها بين الناس، بل يوظف طاقاته وقدراته في تشكيل موقف جديد من العالم، ونسج عالم جديد يمتزج فيه الرمز بالأسطورة من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحي بالعديد من الدلالات العميقة عن الذات والأشياء، إذ هما طرفا معادلة جديدة غلبت على السياق المعرفي الحديث، تطمح إلى إعادة الاعتبار للإنسان بصفته إنساناً لا شيئاً سلعياً مثلما تعدّه الرأسمالية.

تبدو علاقة الحضور والغياب مهيمنة على معجم الصورة، فعلى الرغم من حضور الأعشاش بوصفها عنصراً محايداً، إلا أن بيوض طيور اليسار غابت عن المشهد، وحضرت بدلاً عنها بيوض طيور اليمين، وهذا يستدعي حضور حلم اليمين على حساب حلم اليسار، وهذا ما ينتج عنه حضور الرأسمالية وغياب الكادحين، وعلاقة التضاد هذه هيمنت على الصورة من بدايتها إلى نهايتها متمثلة بالحضور والغياب وباليمين واليسار والحمام والبارود.

حضور	غياب
اليمين	اليسار
البارود	الطيور
الوقت	الأعالي

لقد جاء المعجم بسيطاً؛ كونه يشتمل على ألفاظ سهلة ولغة مرنة من أجل تسهيل عملية التلقي، لكن ما يجعل منه غامضاً شيئاً ما هو كونه يشتمل على ألفاظ

(١) ينظر: قصيدة : شهوة تتقدم في خرائط المائدة: ٢/ ٥١٢ ـ ٥٢٧.

رامزة تستدعي تعاون القارئ لكي يتشكل المغزى الذي يرمي إليه الشاعر؛ نظراً للدلالات المشتركة التي وظفها الشاعر للتعبير عن تجربة شعورية سابقة تنتقد الهيمنة الرأسمالية؛[1] إذ أختزل فيها معاني تحيل إلى مدلولي المساواة والعدل، وقد كان لهذا الرمز أثر في منح الصورة الشعرية شيئاً من التكثيف الذي لم يخرجها عن بساطتها الواضحة المتأتية عن طريق التشكيل الجذري، إذ ظهرت سمات التشكيل جلية في الصورة عن طريق العلاقة السببية التي تجلت في الدعوة غير المباشرة إلى الثورة عن طريق رؤيا الشاعر وحلمه في أن تكون الأعشاش ضامّة لبيوض اليسار في الأعالي التي لا يطولها اليمين الذي يبغي الحفاظ على الوضع العام.

وقد شحن الشاعر الصورة بوحدات تصويرية جديدة تتماهى مع رؤياه، فهي تمثل تركيباً لغويا يمكّن الشاعر من تصوير معنى عقلي أو عاطفي، ونجد أن الصورة الشعرية قد تشكلت من ثلاث مكونات: أولاها: المكونات الخارجية البلاغية، وهي الوحدات التصورية البلاغية التي جاءت على سبيل استعارة مكنية توضيحية في قوله: (يبيض اليمين)، واستعارة مكنية تجسيمية في قوله: (الوقت يتكدس)، وكذلك في قوله: (طيور الحلم). ولعل غياب التشخيص يشير إلى حضور التشيؤ الذي أشار إليه العنوان، فالكادحون مجرد أعشاش من دون طيور؛ فلا بيض ينتج كائناً حياً يشير إلى إنسان يعيش بكرامة إنسانية، وثانيها: المكونات الداخلية التي أبدعها الشاعر، والتي تحققت في عاطفة الشاعر التي تعد الروح التي تنفخ في ألفاظ الصورة، تلك العاطفة المتأتية من حلمه في أن يتحقق حلم الكادحين في الارتقاء إلى الأعالي بما يوازي ارتقاء طيور الحلم، وآخرها: المكوّن اللغوي الذي يعد عماد الصورة الشعرية التي تتشكل عن طريق نسيج الألفاظ في التعبير الشعري. وعن طريق هذه المكونات الثلاثة تحددت معالم الصورة التي تتضح فيها سمات تشكيل الصورة الجذرية؛ كون الدعوة إلى تحقيق الحلم لا تأتي بانتظاره، بل بفعل يقوم به الحَمام الذي يبني أعشاشاً لغيره، ولعل ذلك الفعل هو اليقظة أولاً، ثم إدراك الوعي الكائن الذي سيتحول بالضرورة إلى وعي ممكن يؤدي نتيجة ثورة من نوع ما على ذلك الواقع لتغييره عن طريق رؤيا مجتمعية تتضح شيئاً فشيئاً، وهنا تتجلى العلاقة السببية

---

(١) كان أدونيس "نشيطاً سياسياً وفكرياً أيام الدراسة الثانوية، ولعل أهم هذه النشاطات في هذه الفترة هو انتسابه للحزب القومي الاجتماعي السوري، والحقيقة أن صلته المبكرة بهذا الحزب كان لها أثر فعّال، فلقبه الذي شهر به أي (أدونيس) جاء من زعيم الحزب، أنطون سعادة". بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: ٦.

أيضاً؛ فإدراك الوعي الأول هو سبب في وجود الوعي الثاني، والثاني يرجع بأسبابه غير المرئية إلى الأول.

إن هذه الوحدات التصويرية المجازية اقترحت بلاغة جديدة لا تعد المجاز مجرد استعارات، أو تشبيهات، بل هي تمثيل للعلاقات القائمة على مستوى طبقات المجتمع، فتلك العلاقات ليست مجرد تسويد لبياض الورقة بقدر ما هي تشخيص لمشكلات المجتمع، وتحديد للمسببات والنتائج المتوخاة بالعمل على التغيير، وبهذا تتجلى السمة الرئيسة لنمط تشكيل الصورة الجذرية التي تبنى على أساس يمثلاه السبب والنتيجة، فالعلاقات المجازية الإستعارية تعد صورة حقيقية لمقاومة تشيؤ الإنسان عن طريق أنسنة الأشياء لمواجهة خطابات المنفعة بصورتها السلبية، إلى خطاب الإنسان بوصفه كائناً واحداً في مواجهة الطبيعة، فقد قرّبَ الشاعر تلك العلاقة المشبوهة إلى مضمون عالمي، على الرغم من أنها تبدو بعيدة للوهلة الأولى، وأزال ضباب الخلفية التي تشوش فاعلية المتلقي الكادح عن طريق تقزيم الأشياء والتركيز على الفعل المصور بخطاب تفسيري يوضح السبب والعلة في التشيؤ، علماً أن المثير في الصورة هو الحقل المكاني الذي بدا ريفياً في لفظ (عش) الذي يستدعي (شجرة) فبستان، في حين تحيلنا الثقافة الجمعية إلى مجتمع صناعي بالتركيز على البارود الأبيض، وهذا يشير أيضاً إلى جذرية الصورة لأن المجتمع الإقطاعي كان قد سبق المجتمع الرأسمالي في كثير من البلدان، وذلك هو التحول الذي رصدته النظرية الماركسية، وهو ما جعلها تتنبأ بهذا التحول استناداً إلى قوانين المادية التاريخية.

لقد أدت هذه الصورة وظيفة تأثيرية، إذ كان الهدف منها هو تقديم رؤية شعرية للحاضر والمستقبل تؤثر بطريقة غير مباشرة في اتجاه المتلقي، وقد وظف الشاعر الرمز لحث الآخر على رؤية ما يراه من دون التأثير المباشر فيه، لكنه يصبح أكثر تأثيراً في المدى البعيد.

كان من المفترض أن تكون هذه الصورة تنتمي إلى قصيدة النثر التي ينبغي لها أن تخلو من الإيقاع الخارجي المتمثل بالوزن، لكن الشاعر خالف سمات قصيدة النثر بالتزامه الإيقاع الخارجي في أماكن عديدة، إذ نجد أن القطعة تتألف من ٢٢ وحدة إيقاعية من بحرين ينتميان إلى دائرة واحدة هما المتقارب والمتدارك، منها ١٤ وحدة إيقاعية جاءت من المتدارك، في حين جاءت سبع وحدات من المتقارب، ووحدة واحدة جاءت نشازاً لا تنتمي إلى البحرين، لكنها عبرت عن المعنى، إذ إنها جاءت مع لفظ (يتكدس)، وقد تكدس في هذه الوحدة الإيقاعية أربع حركات، وهذه الحالة الوحيدة

التي ترد فيها أربع حركات في هذه الصورة، وما يهمنا هنا، هو ورود وحدات إيقاعية متتالية تؤكد ترسب إيقاع شعر التفعيلة في قصيدة النثر نحو قوله: (هنا حيث تبنى ـ فعولن فعولن) (أعشاش اليسار ـ فعْلن فاعلان) (ويبِيضُ اليمينُ أرى ـ فعِلن فاعلن فعِلن) (يتكدس بارود أبيض فيما ـ فعِلن فعِلن فعْلن فاعلُ فعْلن) (أقيس الأعالي ـ فعولن فعولن) (التي يمكنُ أن تزْ... - فاعلن فاعلُ فعْلن).

لعل وجود الإيقاع الخارجي يدل على أن الشاعر لم يتمكن من تجاوز الثقافة الشعرية العربية التي تعد الوزن عنصراً أساساً في حد الشعر،[1] أو أنه يحاول التعويض عن عدم انسجام الإيقاع الاجتماعي، ويريد بشتى الوسائل استدراج المتلقي إلى تلقي رؤياه لصناعة رأي عام يقف بالضد من الاستبداد الرأسمالي، وهذا ينسجم مع قصر الجمل وبساطة اللغة. وقد حاول الإيقاع الخارجي في هذه الأسطر التعويض عن القافية المفقودة بسبب تدوير السطور، والتعويض عن فقدان الإيقاع الداخلي من تكرار أو تواز.

أما على مستوى التركيب، فقد سخر الشاعر أسلوباً واحداً هو الأسلوب الخبري؛ لأنه يريد نقل رؤياه إلى المتلقي؛ ولأنه يرغب بإلحاح في إخبار قرائه عن رسالته، وهي أن العمل هو الذي يستحق أن يكون في الأعالي معبراً عما يريده بأسلوب سردي، مستعملاً ضمير الشخص الأول (الأنا)؛ ليؤكد بأنه العارف بكل شيء؛ لذلك هيمن ضمير المتكلم على حركة الضمائر، إذ جاء مرتين مستتراً بعد فعلين مضارعين في قوله: (أرى ...) و(أقيس...) في حين جاء ضمير المذكر الغائب (هو) مستتراً بعد الفعل المضارع (يتكدس ...) عائداً على الوقت، أما الضمير المفرد المؤنث (ها) العائد على (الأعالي)، فقد كان الضمير الوحيد الذي جاء ظاهراً، ولعل ظهوره يدل على ظهور الأعالي التي يقيسها الشاعر ويراها واضحة، وهو يَحتمِل أن تكون الأعالي مكاناً لطيور الحلم، فالشاعر بحركة الضمائر هذه يرى إلى الوقت يتكدس بارود، وفي الوقت نفسه، يأمل في أن يكون الوقت في مصلحة البراءة التي تمثلها طيور الحلم، فقد كان للشاعر أمل كبير في تحقيق رؤياه بانتصار الضعفاء في المستقبل، فنجده يعبر عن الحاضر من عن طريق حركة الأفعال المضارعة (تبنى، يبيض، يتكدس، أقيس، يمكن، ترتقي)، فكل ما يحدث هو في الحاضر، وكل ما يمكن أن يتغير فهو في

---

(١) ينظر: في العروض والشكل البصري: ١٠.

المستقبل عندما تتحقق الرؤيا، ومن جانب أخر نجد أن هيمنة الجملة الفعلية على الجملة الإسمية في هذه الصورة تدل على الحركة المستمرة باتجاه تلك الرؤيا.

لقد تعاضد المستوى التصويري في قوله: (يبيض اليمين) و(الوقت يتكدس بارود)، وكذلك المستوى الإيقاعي الذي جمع بين الإيقاع الخارجي والإيقاع المدّعى؛ لتكون الصورة وحدة واحدة متماسكة عضوياً وكأنها جملة بسيطة تعبر عن قضية محددة بكل مستوياتها، قضية كانت في أوجها في أثناء كتابة القصيدة التي ضمت هذه الصورة في عام ١٩٨٦ ـ ١٩٨٧ وهو وقت اشتداد الحرب الباردة التي قيل عنها أنها انتهت مخيبة لآمال الشاعر في تحقيق حلم الطبقة التي كان يريد لها الإمساك بزمام الحياة، تلك الطبقة التي طالما تغنّى بها شعراء تلك المرحلة والمرحلة التي سبقتها ومنهم السياب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم.

لقد تميز نمط تشكيل الصورة الجذرية بالبساطة والوضوح اللذين يعدان سمة من سمات هذا النمط التشكيلي؛ كون الصورة الجذرية وحدة واحدة تشكلت عن طريق علاقة المسبِّب بالمسبَّب التي أدت إلى وجود اتحاد يجعل المجازات كتلة واحد غير قابلة للتجزئة تتصل مكوناتها ببعض.

وقد اتضح ذلك في الصورة الجذرية حين يكون الربط بين جزئي جملة أو بين جملتين أو عدة جمل بسبب من اضطرار الجزء للتعلق بجزء آخر، أو اضطرار الجملة للتعلق بجملة أخرى تحتاج إليها ليترابطا ترابطاً عضوياً يصعب معه فصل إحداهما عن الأخرى من دون الإضرار بالمعنى العام للصورة، أو الإخلال بالفكرة أو الرؤيا التي يراها الشاعر.

لقد بدا نمط تشكيلات الصور الجذرية في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة أكثر بروزاً، وشيوعاً، واتضحت ملامحها أكثر في قصائد أدونيس المنثورة نوعياً على حساب الكم، إذ جاءت غنية على مستوى التشكيل والرؤيا، وقد تحددت سماتها من حيث السبب والعلة وحركة الفعل المضارع والأسلوب الخبري.

وبهذا تتجلى السمة الرئيسة لنمط تشكيلات الصورة الجذرية، ووضحت سمة أخرى من سمات الصورة الجذرية في قصائد أدونيس المنثورة، التي تبدأ من الماضي وتطلب المستقبل عن طريق علاقة السبب بالنتيجة، وذلك بحضور علة منطقية متعلقة بالماضي والحاضر يتشكل عن طريقها المستقبل. وعلى الرغم من كون هذا التشكيل يعدّ قديماً وبسيطاً، إلا أن أدونيس جعل منه حديثاً منسجماً مع شعره.

الفصل الثاني

المعنى وتشكيل النقيضة

توطئة

قد يأتي تشكيل النقيضة من حيث البناء بطريقة تشبيه شيء بأشياء متناقضة أو بطريقة استعارة نقيض إلى ما يناقضه، وقد تأتي بطريقة المقابلة بين جملتين متناقضتين. ويأتي بطريقة الإخبار عن مبتدأ موصوف بمتناقضات، وقد تأتي بطريقة الجملة الفعلية عندما يكون للفعل أو الفاعل أو المفعول بديل مستدرك. وتبدو العلاقة المتناقضة كلاماً مبهماً للوهلة الأولى؛ لأنها تجعل الطرفين حدّين لفعل واحد من دون أن تنتهي بهما إلى استقرار وتأليف، بل تضعهما في طريق التأليف، أي في وضع الحنين إلى التأليف، أو في وضع الشوق. والتأليف أكثر من تجاوز التناقض، إنه إزالة التناقض.[١] فالشاعر يخترق البعد الظاهر للدال، ويفتح من الدال نفسه إمكانية التجاوز، وولوج الرؤية المفتوحة على النقيض، كقول أدونيس في أحد مزامير أغاني مهيار الدمشقي: **"أبحث عما يوحد نبرتنا ــ الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا ، وعما يزرع بيننا الفتنة"**،[٢] فهو يبحث عن النقيضين: (الذي يوحد) و(الذي يزرع الفتنة)، فعن طريق الفتنة يأتي التوحيد، وعن طريق التوحيد تُزرع الفتنة، وهكذا يستمر الفعل من أجل التوحيد النهائي عن طريق تعالق الطرفين.

وإذا كانت الكلاسيكية تصور الثابت الراسخ والرومانسية تصور الغائب، فإن الحداثة تصور لحظة القبض على المتحرك، لحظة سفره بين الهوية والهوية، بين التناقض والتأليف.[٣] والشاعر يقوم برصد حركة الكون والمجتمع جامعاً بين تناقضاتهما ليكشف عن قدرته على الاختيار، وهذا الذي يجعل لحظة الاختيار بين الشيئين لحظة متناقضة غريبة، فلحظة الهدم مثلاً هي لحظة بناء على الرغم من أن البناء لم يبدأ بعد، وهذا الذي يجعل العلاقة بين المتناقضين علاقة ضرورية يحتدم فيها الصراع ليكون سبباً في خلق عنصر ثالث مكوّن من أحد العنصرين بنسبة كبيرة، لكنه يحمل بذرة نفيه؛ بسبب وجود نسبة ضئيلة من العنصر الآخر.

---

(١) ينظر: حركية الإبداع: ١١٣.
(٢) الأعمال الشعرية / أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى: ١/ ٢٧٠.
(٣) ينظر: حركية الإبداع: ١١٨.

المحور الأول : تشكيل الصورة النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة

أولى نقائض هذا التشكيل التي سأدرسها، هي صورة من قصيدة (صحراء) من (كتاب المطابقات والأوائل) إذ نقرأ لأدونيس:

" أتناقضُ؟ هذا صحيحٌ
فأنا الآن زرعٌ وبالأمس كنتُ حصاداً
وأنا بين ماءٍ ونارٍ
وأنا الآن جمرٌ ووردٌ
وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ
وأنا لستُ ربّاً
أتناقضُ؟ هذا صحيح...".[1]

أول ما يتبادر إلى ذهن المتلقي من عنوان القصيدة: (صحراء)، بأن موضوعها سيكون حول قسوة الصحراء من جانب، وحول انفتاحها وهدوئها من جانب آخر، أو كل ما تحمله الصحراء من عذابات وأحلام، وبمجرد النظر إلى معجم الصورة نجد ذلك التناقض جلياً لوجود حقلين متناقضين يتوزعان على مساحة الصورة. حقل :(زرع ، ماء ، ورد، ظل،) وحقل آخر يناقضه وهو:(نار، جمر، شمس). ويتحقق هذا التناقض بالنظر إلى الصحراء تحديداً، فقسوة الصحراء تتمثل بالحرارة القاتلة المتمثلة بالحقل الملتهب المترادف الذي يجعل البحث مستمراً عن الماء والزرع والظل وصولاً إلى الحلم المتمثل بالورد. ومن جهة أخرى يمثل الحقل الأول الطبيعة القاسية الخارجة عن الإرادة، في حين يمثل الحقل الثاني الطبيعة القريبة التي يمكن صناعتها ويمكن الاقتراب منها والابتعاد عنها. ونلاحظ أن علاقة التوازي التي نراها جلية في قوله: (وأنا الآن جمرٌ ووردٌ)، (وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ)، علاقة تتبادل فيها المواقع، ويعبر السطر الأول فيها عن الثاني، إذ تمنحنا الحق بالقول: إن (الشمس جمر) و(الظل وردٌ)، وهذا الذي يردّ القول بإمكانية كون الشمس لا تمثل القسوة أو النقيض حيال الظل، ونلاحظ أيضاً التناقض بين الحركة والجمود، بين حركة جملة السؤال التي تبدأ بـ (أتناقض) التي تدل على

(١) الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، المطابقات والأوائل، الأوائل: ٥٥٣/١.

أن التناقض عادة أو حقيقة عند الشاعر؛ بسبب دلالة الفعل المضارع على الحال والاستقبال من جانب، ودلالة الفعل من جانب آخر في مقابل الجمل الاسمية الخمس التي تلت الجملة الأولى، تلك الجمل التي جاءت إسمية خالية من الأفعال إلا الفعلين الناقصين (كان ، ليس) اللذين جاءا متناقضين أيضاً بالنظر إلى الكينونة والعدم، وفي الوقت ذاته يؤكدان دلالة غياب الحركة استعانة بنقصها. حتى أن التناقض حدث بين حقلين ظرفيين (الآن)، (الأمس).

إن تشكيل هذه الصورة الشعرية، بشكل عام، متكون من علاقات تشبيهية بليغة مثل: (أنا الآن زرع، وبالأمس كنت حصاداً) و(أنا جمرو ورد) و(أنا شمس وظل)، وبهذا التشبيه الذي يكون فيه المشبه به ممثلاً لمتناقضين معطوفَين على بعضهما بواو تدل على الجمع بين اللفظين؛ يتحقق التناقض أيضاً، ذلك التناقض الذي يجعلنا ندخل إلى نفس الشاعر ونكشف عن تجربته وعاطفته المشتتة التي تعبث بها تناقضات العصر؛ لذلك نجده يوظف هذا التناقض بوعي أو من دون وعي؛ ليوازن بين الخارج والداخل، فهو يتناقض ليتوازن مع تناقضات العصر الذي يعيش فيه، ويتحقق هذا التوازن أيضاً بالنظر إلى إيقاع الصورة بمستوييه الخارجي والداخلي، فالإيقاع الخارجي المتمثل بتفعيلة بحر المتدارك، (فاعلن) المخبونة فقط، التي لم تأت على وزن (فعْلن) ساكن العين (ه٥١)؛ يدل على الالتزام بالمتدارك الأخفشي القديم من جانب التفعيلة، وعلى تجاوزه من جانب عدم التزام الشاعر بعدد التفعيلات والقافية في الوقت الذي يمكن له أن لا يلتزم بأية قاعدة، وهذا يدل على أن التناقض حاصل بين الالتزام وعدمه، بين (الأمس) و(والآن).

وبنظرة سريعة على إيقاعية الصورة، سنكتشف بأن الشاعر ملتزم وغير ملتزم بالعروض في آن واحد؛ فهو لم يقترب من رأس الوتد المجموع في بحر المتدارك، وما يزال محافظاً على كيان التفعيلة، وفي الوقت ذاته قام بخرق النظام العددي للبيت، أي إنه يكسر الخارج من أجل الداخل. ونلاحظ أن الإيقاع الداخلي يحيلنا إلى اضطراب من نوع آخر بين الإيقاعين، فالتكرار الصوتي في المشبه به في الجمل الثلاث التي يكون فيها التناقض واضحاً، نجد هيمنة لحرفين هما (الراء) و(الميم)، الأمر الذي يجعلنا نؤلف بين دلالات متناقضة، فحرف الميم مهيمن في (ماء، جمر ، شمس) وهي الأخبار في قوله: (وأنا بين ماءٍ ونارٍ/ وأنا الآن جمرٌ ووردٌ/ وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ)، ونجد الراء في (نار، جمر، ورد). وهذان الحرفان يحاولان التأليف بين المتناقضات عن طريق نوع آخر من التناقض الصوتي، ويؤكد ذلك التوازن الصرفي بين (ماء، نار) و(جمر، ورد ،

شمس) أيضاً، على أن التوازن قد تحقق شيئاً ما في الداخل؛ إذ يظهر لنا ذلك عن طريق التوازي الإيقاعي الخارجي والداخلي في قوله: (وأنا الآن جمرٌ ووردٌ/ وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ)، فالشاعر يحاول التعويض عن التناقض وفقدان التوازن بتوازن إيقاعي تشكيلي يمنحه بعض الاتزان، ولعله وظف هذا الإيقاع لاستدراج المتلقي المعتاد على الشعر الموقع أو الموزون لقبول هذا التناقض؛ لأن الشاعر بالأصل وقف بإزاء المتلقي في معرض الإجابة على حكم سابق على الشاعر، وكأنّ المتلقي اتهمه بالتناقض؛ فجاءت الجملة الأولى في المقطع استفهامية: (أتناقضُ؟) ليأتي رد الشاعر بجملة خبرية تحتمل الصدق والكذب لكنها مؤكَّدة من ناحيتين، الناحية الأولى هي التوكيد باسمية الجملة، والناحية الثانية أن الشاعر لم يكذّب الذي اتهمه حين قال: (هذا صحيحٌ)، لكن تسويغات أساب التناقض تبدو غير كافية، ولم تجعل الشاعر يكف عن تناقضه، بدليل أنه ختم القطعة بعبارة مكررة، هي تلك العبارة التي ابتدأ بها الصورة، فكانت العبارة الأخيرة خاتمة لحواره مع الذي اتهمه، ومفتوحة على اتهامات أخرى بالنظر إلى البياض الذي لم يسوّده قبل العبارة الأخيرة، والنقاط الثلاث التي تدل على الحذف في نهاية القطعة، وعن طريق النظر إلى البياض والحذف نجد الشاعر يشير إلى أن هذا الاتهام سيبقى مستمراً، وهذه هي إجابته الثابتة على الاتهام، إذ يروي لنا ذلك ثبات ضمير المتكلم سواء أكان مستتراً وجوباً في قوله: (أتناقضُ) أو ضميراً ظاهراً متصلاً في قوله (كنتُ) و (لستُ).

إن التناقضات التي حدثتْ في هذه القطعة على جميع المستويات تدل على وجود شرخ في داخل الشاعر من جانب، ووجود هوة بينه وبين مجتمعه الذي يتهمه بالتناقض من جانب آخر، ووجود تناقض آخر بين مفردات العصر.

وقد تمكن الشاعر من التوفيق بين تناقضات الصحراء وتناقضات النفس محاولاً إيجاد توازن بين الأشياء وبين داخله، لكن محاولته ربما تطول؛ وذلك بترك المقطع مفتوحاً، علماً أن أدونيس لم يكن الوحيد من شعراء عصره الذي جاء بهذا التشكيل من الصورة،[1] لكنه تميز به إلى حد غلب على شعره.[2] وغالباً ما يلجأ إلى تركيب

---

(١) قال السياب في قصيدة (أنشودة المطر): "... بلا انتهاء ـ كالدم المراق، كالجياع/ كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر". أنشودة المطر:١٤٤.

(٢) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، الأعمال الشعرية:٣٧/١، ٥٣، ٥٧، ١٠٨،٧٦،٦٤، ١١١ ، ١٢٣، ١٦٨، ١٧٧، ١٨١، ٢١١، ٢٢١، ٢٥٠، ٢٥٣، ٢٦٩، ٢٧٥، ٢٨٥، ٢٩١، ٢٩٨،٣٢٢ ، ٣٢٤ ، ٣٢٥ ، ٣٢٦ ، ٣٤٢ ، ٣٤٤ ، ٣٥٠ ، ٣٨٥، ٤٠٥، ٤١١، ٤٤٥، ٤٥٣، ٤٧٧، ٤٨٨، ٥٠٢، ٥٢٨، ٥٤٦،

=

المركب المتناقض عن طريق التقابل، نحو قوله في مجموعة الحصار من قصيدة (هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيدلاني قبل موته):

"أشعرُ الآنَ : وجهيَ خدانِ ــ ضدانِ،
خدّانِ ــ صنوان،
خد الفضاء وخد الحجرْ".[1]

يبدو أنَّ عنوان القصيدة يرمز إلى ما يمكن أن يكون شيئاً دينياً بالنظر إلى (محمد) و(عيسى) وإعطاء عيسى مهنة (صيدلاني)، وكأنَّ العنوان يقول إنَّ هناك تناقضاً بين دينين يدّعيان التآلف على الرغم من تناقضهما، وكأن القصيدة وصيّة من شخصية مزدوجة مبتكرة.

نلاحظ أن كلمة (خَد) تحمل في ذاتها وجود (خد) آخر، لكنّ هذا الخد الغائب ينبغي له أن يكون موافقاً للخد الحاضر؛ لأنهما من المفترض أن يكونا في وجه واحد. وقد ركز الشاعر على الخدين وكأنه سلط عليهما كاميرا أهملت أعضاء الوجه الأخرى، فأصبح الوجه كلّه خدين فقط، ولكنّ هذين الخدين كانا ضدين مرة، وصنوين مرة أخرى، وهنا يكمن التناقض من جانب، والائتلاف من جانب آخر؛ إذ نرى التناقض في قوله:(خدان ضدان/ خدان صنوان) تضمهما عبارة واحدة تحمل في طيّاتها التناقض والاختلاف، وهي (خد الفضاء وخد الحجر)، فالضدّيّة بين الفضاء الذي يمثل السماء، والحجر الذي يمثل الأرض واضحة هنا. أما الائتلاف فهو الذي يأمله الشاعر.

وتجدر الإشارة هنا أن الشارحة التي تربط كلّاً من: (خدان ــ ضدان) و(خدان ــ صنوان) جعلت من كل كلمتين كلمة واحدة، إذ أفاد الشاعر من عمل الشارحة في طريقة كتابة لغات أخرى لا تستعمل النحت اللغوي، لنحت مفردة جديدة، وهذا التركيب يجعل الخدين في حالة دائمة من التضاد والاتفاق.

= =

٥٧١، ٥٧٢، ٥٩٩، ٦١٣ ـ ٦١٤، ٦٣٤./وينظر: أول الجسد آخر البحر:٢٦، ٣٦، ٧١، ٧٣، ٧٥، ٨٢، ١٠٢، ١١٧، ١٧١.

(١) الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، كتاب الحصار، هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيدلاني قبل موته: ١/٥٩٤.

وربما تحيلنا هذه العملية إلى القول بأن ما تحيل إليه الصورة من رمزية إلى الخلاف بين طوائف المجتمع هو ليس فاعلية اجتماعية، بقدر ما تكون مفعولية، بتأثير من خارج المجتمع، فمن المفترض أنْ توضع النقطة المنقوطة، قبل قوله: (خدّ الفضاء وخدّ الحجر)؛ لأن هذه العبارة عبارة شارحة.

ولو نظرنا إلى العلاقة التصويرية، نجد ما يؤكد ذلك، فكلا المركّبين هما مشبه به لكلمة (وجه)، فمرة يكون الوجه متضاداً، ومرة متوافقاً بحذف المتشابه من المركبين، ولعل هذين المركبين يرمزان إلى العلاقة بين الاسم الأول في العنوان (محمد)، والاسم الثاني(عيسى)، وما يعزز هذا الرمز المدّعى هو علاقة الاسم الثاني بكلمة (خدّ) بحسب مقولة (**من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضًا**)،[1] وهنا نستطيع أن نلمس عاطفة الشاعر، وميله التي يتجه نحو المقولة المرموز إليها؛ إذ وظف هذه الصورة لإبراز الفكرة المتناقضة بين نوعين من الخدود، أو بين نوعين من الأفكار،[2] وهنا تبرز أيضاً جمالية هذا التناقض، فالشاعر لا يريد أن يؤثر في الآخر بقدر ما يريد أن يتفاعل ذاتياً مع ما يدور بين الفكرتين اللتين وَضعتا الشاعر في وضع قلق، ينسجم مع قلق الشاعر الحديث، ثم إنه وازن بين النقيضين في المقولة الأخيرة الشارحة (خد الفضاء وخد الحجر)، ولعله جعل (خد الفضاء) يعود على (خدان ضدان). و(خد الحجر) يعود على (خدان صنوان)، وبهذا يكون سبب التناقض ليس أرضياً.

ويتضح هذا القلق عن طريق قلق بحر المتدارك الذي بنى عليه الشاعر نمط الصورة، إذ مزج بين تفعيلتي (فاعلن ٥/١/١٥) و(فعِلن ١/١/١٥) بطريقة توحي بانعدام الوزن، وذلك عن طريق التدوير الذي عوضه بإيقاع البياض الذي تركه قبل السطرين الثاني والثالث، ليساعد المتلقي على اكتشاف التدوير من جانب، وليبحث عن المسكوت عنه من جانب آخر، أو المرموز إليه. فلو أردنا تقطيع هذه الصورة بوضعها في سطر واحد لكانت كالآتي:

(أشعرُ الآنَ : وجهيَ خدانِ ــ ضدانِ / خدّانِ ــ صنوان / خد الفضاء وخد الحجرْ)
(فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فاعلن / فعِلن / فاعلن)

---

(١) إنجيل متى ، العِظة على الجبل: الآية: ٣٩.
(٢) لعله يقصد الفرق بين المقولتين في إنجيل متى، العِظة على الجبل : "٣٨ ـ سمعتم أنه قيل عين بعين وسن بسن. وأما أنا فأقول لكم: لا تقاوموا الشر، بل من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضًا".

نجد الصورة ممثلة بسطر واحد منظومة على تفعيلة المتدارك فقط، لكنها في توزيع أدونيس لها كانت تتأرجح بين بحرين: هما المتدارك، والمتقارب. وعلى الرغم من أن البحرين من دائرة واحدة، إلا أن هذا لا ينفي وجود تناقض بينهما، فتفعيلة (فاعلن ٥/١/١/٢) هي مقلوب تفعيلة (فعولن ١/١/٢/٥)، وهي تجعل هذا التناقض الإيقاعي يوافق التناقض المعجمي الذي رأيناه في الوقوف على دلالة الكلمات.

وقد بدا التناقض شاخصاً على الرغم من أن الشاعر حاول أن يجد توافقاً موسيقياً بين (ضدان) و(صنوان) عن طريق تقفيتهما بنون يسبقها ألف؛ لأن الدلالة والإيقاع الخارجي قد طغيا على الإيقاع الداخلي للصورة، الإيقاع المتمثل بتوازي الكلمتين الذي فرضته التثنية، فكلمة (ضد) تتناقض مع كلمة (صنو) من حيث الحرف الأخير، لأن (الدال) حرف شديد و(الواو) حرف ليّن.

ولابد من القول أن توازي التركيبين (خدان ضدان) و(خدان صنوان) يبقيهما متناقضين إذاما أعطينا للأول حكم الثاني أو العكس، بالنظر إلى وجود كلمة مكررة بينهما تسلب التوازي هذا الحق، ويتضح التناقض في تكرار (خدان) مرتين و(خد) مرتين أيضاً، فهما قلقان ومتوازيان من حيث التثنية والإفراد، ويمكن رؤية الاختلاف بالنظر إلى التركيب؛ إذ جاءت الصورة ممثلة بجملة خبرية واحدة، فالشاعر يريد إيصال ما يشعر به للمتلقي فقط، فهو لا يحرّضه على ما يشعر به؛ لذلك كان للضمير (أنا) أثره الفردي في هذه الصورة، إذ جاء مستتراً وجوباً بعد الفعل المضارع (أشعر)، وجاء الضمير المتصل (الياء) مضافاً بعد كلمة (وجه).

فالتناقض من جهة المعنى الظاهر، حاصل في داخل الشاعر، لكنه، أي التناقض، حاصل بين أفراد المجتمع من جهة ما يحيل إليه تشكيل الصورة، إذ جاءت الصورة مؤكدة باسمية الجملة، لأن الشاعر يشك بمن يصدق شعوره هذا، وهذا خلاف آخر بين الشاعر وبين من يوجه إليه الخطاب.

ومما تقدم، نجد توافقاً بين المستوى الدلالي والتصويري والإيقاعي والتركيبي؛ فكل ذلك يشير إلى قلق الشاعر وتأرجحه؛ إذ يبرز خلاف بين فعل الشعور الذي يتحرك داخل الشاعر، وهيمنة ثبات الجملة الاسمية، فالفعل في صورة أدونيس التي نحن بصددها واحد، والأسماء تسعة، أي فعل الشاعر لا يشكل نسبة واحد إلى عشرة من سكون المقابل، وهذا ما يجعل الشاعر يائساً ــ ربما ــ من بث الشعور إلى

الأخر، إذ اكتفى بأن يشعر، وبأن يبث هذه الحالة الشعورية بالاعتماد على الرمز والشرح.

وهذا يمكننا من القول بتناقض آخر بين ما هو رمزي خفي يعتمد على ثقافة المتلقي، وما هو شرح أسلوبي في قوله: (خد الفضاء وخد الحجر) الذي يبسط المعنى قليلاً، شاكاً بتعاون المتلقي، فالتناقض حاصل على جميع المستويات الدلالية والإيقاعية والتصورية والتركيبية في هذه الصورة التي تعكس تناقض عصر الشاعر، فهي تعكس تناقض روح العصر من جانب وتؤكده من جانب آخر.

إنّ تشكيل الصورة التي سميتها (النقيضة) بارز في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة على الرغم من أنه موجود أيضاً ـ بشكل أقل ـ لدى الشعراء الآخرين.[1]

(١) قال السياب: "دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف، / والموت، والميلاد، والظلام، والضياء". أنشودة المطر:١٤٢.

المحور الثاني : تشكيل الصورة النقيضة في القصائد الطويلة الموزونة

يختلف تشكيل الصورة النقيضة في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة عنه في قصائده القصيرة الموزونة في أن حركة الأفعال تكون أوسع بالإضافة إلى سمة غالبة في القصائد هي سمة السؤال، فثقافة السؤال هي ثقافة الرؤيا وفكرتها التي تتجاوز ثقافة ومعاني المعجم اللغوي،[١] والقصائد الطويلة الموزونة مليئة بأسئلة مفتوحة بلا أجوبة، فضلاً عن أنها مليئة بالنقائض؛ فبابل مثلاً، لا يعرفها أحد ولا يجهلها أحد ولا يذكرها أحد ولا ينساها أحد؛[٢] فهي بالضرورة تتناقض وتتطلب أسئلة لمعرفتها، ومن قصيدة (بابل) الطويلة التي شغلت مساحة ١٨ صفحة، والتي كتبها أدونيس في بيروت أوائل آب ١٩٧٧: نقرأ صورة نقيضة يقول فيها:

"بابلُ أنت الشرُّ وأنتِ الخيرُ
وأنتِ مدارٌ
ودمي وهواؤكِ طفلانِ
يمحو الثاني درب الأولِ
يمحو الأولُ دربَ الثاني"[٣]

جاءت القصيدة التي ندرس منها هذه الصورة بعنوان (بابل)، وهذا العنوان لا يوضح أي بابل يقصد؟ أبابل التاريخية أم بابل الحالية؟ ويظهر التناقض واضحاً عند قراءة السطر الأول من الصورة (أنتِ الشر وأنتِ الخير)، ويبدو الخروج عن المألوف واضحاً أيضاً، فالمضمون معاصر لا ينتمي إلى الماضي، في حين يخبرنا السياق أن الحديث هو عن حضارة قديمة جداً. وقد قسم الشاعر هذه الصورة على قسمين، القسم الأول في السطر الأول فقط، والقسم الثاني في السطور الأربعة، إذ نلاحظ، على مستوى المعجم، حقلين، حقل الشر وحقل الخير، والتناقض يكمن في أن بابل تنتمي للحقلين معاً، وذلك ما يؤكد علاقة التناقض التي تربط بين الحقلين، ثم جاء بعد ذلك

---

(١) ينظر : الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس: ٤٢٣.
(٢) (بابل لا يعرفها أحد / لا يجهلها أحد)/ (خلع التاريخ قميص النوم وسار وحيداً / في غابات الذكرى/ (بابل لا يذكرها أحدٌ/ لا ينساها أحد). الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى: ٣٠٩/٢.
(٣) الأعمال الشعرية / هذا هو اسمي وقصائد أخرى، قصيدة بابل: ٢ / ٣٠١.

ليصنع التناقض بين الدم والهواء، فهما طفلان، ولا يتضح انتماء أحد الطفلين لأي من الحقلين إلا بعد أن يقول: (يمحو الثاني درب الأول) و(يمحو الأول درب الثاني)؛ ليكون الأول مناقضاً للثاني، مع غياب الانتماء، فأي من هذين الطفلين ينتمي لحقل الشر؟ وأي منهما ينتمي لحقل الخير؟ وعلى الرغم من بساطة معجم الصورة، إلا أنّ التشكيل واشتمال الصورة على الأسطورة والرمز، جعل منها معقدة تتطلب العناية في تحليلها.

إن كلمة (بابل) وحدها، تحيلنا إلى تراكم تأريخي وما فيه من تناقضات وحروب وإنجازات، والشاعر بذلك يتكئ على تعاون المتلقي في إدراك الغائب في هذه الكلمة، فهي تختزل معاني عميقة تحتوي على كل المتناقضات عند الشاعر؛ لذلك وصفها وصفاً مطلقاً (الشر) و(الخير)، وقد كان للرمز أثر مهم في تكثيف الصورة الشعرية، وهذا ما أزاد من بعدها الجمالي، عن طريق من تشبيه بليغ متناقض، في قوله (أنت الشر) و(أنت الخير)، وعلى الرغم من أنّ الشر والخير مجردان، إلا أنهما أكثر رسوخاً في ذهن المتلقي من بابل؛ لذلك كان التشبيه شبه مقلوب؛ إذ من الشائع تشبيه المجرد بالمحسوس، لأن المحسوس أكثر التصاقاً بالذهن، وقد شبه الشاعر دمه بطفل يمحو درب هواء بابل، وشبه هواء بابل بطفل آخر يمحو درب دم الشاعر بطريقة متوازية متقابلة، وجعل الثاني قبل الأول وهو الذي يبدأ المحو، وعن طريق هذا التشبيه المتوازي، ينتقد الشاعر هواء التاريخ؛ لأنه يخمد الثورات الحاضرة، محاولاً كتابة تاريخ جديد. وقد أدت هذه الصورة في القصيدة وظيفة نفسية بالتركيز على موقف الشاعر الداخلي من بابل، لكنها عبّرت عن صيغة جمالية تُمكِّن من إيصال أحاسيس الشاعر إلى المتلقي عن طريق تكثيف المتناقضات بطريقة إبداعية من جهة، وصياغتها في إيقاع يقبله المتلقي ويميل إليه من جهة أخرى، وهو إيقاع بحر المتدارك، ذي التفعيلة الصافية (فاعلن) بطريقة طالما اختلف فيها الشعراء، وهي طريقة تكاد تكون مختصة بشعر التفعيلة:

بابلُ أنت الشرُّ وأنتِ الخيرُ / وأنتِ مدارٌ : فاعلُ فعْلن فاعلُ فعْلن فاعلُ فاعلُ فعْلن

ودمي وهواؤكِ طفلانِ : فعِلن فعِلن فعْلن فاعِ

يمحو الثاني درب الأولِ : فعْلن فعْلن فعْلن فاعلُ

يمحو الأولُ دربَ الثاني : فعْلن فاعلُ فعْلن فعْلن

يُظهر التشكيل الإيقاعي للصورة أن الشاعر استعمل تفعيلة (فاعلُ) ست مرات، علماً أن قطع رأس الوتد المجموع من تفعيلة (فاعلن) لم يحدث في الشعر القديم إلا خطأ، بمعنى أن تفعيلة (فاعلُ) لم ترد في الشعر العربي القديم.

أما من جانب الأساليب، فقد توزعت الصورة على أسلوبين: إنشائي وخبري، إذ ابتدأ الشاعر بياء نداء محذوفة، منادياً بابل نداءً داخلياً نفسيّاً، وقد أنتج عن طريق هذا النداء استعارة تشخيصية، وذلك عندما منح المنادى قابلية السمع، ثم أخبرها بست جمل خبرية مثبتة؛ ليؤكد صحة مقولاته فيما يفترض ببابل أن تعرفه، وهو من جهة ثانية يرغب بتعريف المتلقي بما يريد تمريره عن طريق الجمل الخبرية. ولعل ثنائية الأسلوب بين الإنشاء والخبر تؤكد الصراع بين المنادي والمنادىٰ، ويتضح هذا الصراع عن طريق حركة الضمائر: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، إذ ورد ضمير المخاطب المنفصل (أنتِ) ثلاث مرات وضمير المخاطب المنفصل (الكاف) مرة واحدة، وفي المقابل، ورد ضمير المتكلم، (الياء) مرة واحدة، في قوله: (دمي)؛ وهو الأمر الذي يجعل ذلك يدل على غلبة المنادىٰ الذي هيمن ضميره على الصورة، فأدت هذه الهيمنة إلى خلق صراع نفسي لدى الشاعر الذي رأى نفسه ضعيفة أمام هيمنة بابل، ليأتي بعد ذلك الضمير المحايد بينهما مستتراً بعد الفعل (يمحو) مرتين، بحياد تام عن طريق التقابل الكلي بين السطرين الأخيرين: (يمحو الثاني درب الأول/ يمحو الأول درب الثاني).

ولعل عمليتي المحو والتغيير اللتين يلحّ عليهما الشاعر[1] في أماكن أخرى، جاءت بأثر مضاد؛ لقيام التاريخ بمحو الحاضر، ولعل تقديم الشاعر محو الثاني على الأول هو دليل على ذلك، فهواء بابل، وهو الثاني هنا، تقدّم لغرض أسبقيته بالمحو، فقام الشاعر مباشرة برد الفعل، فعلى الرغم من حذف أداة الربط بين السطرين الأخيرين، إلا أن تقديم الثاني على الأول له دلالته. وإلا لقال: (يمحو الأول درب الثاني / يمحو الثاني درب الأول)، وهذا التقديم والتأخير يؤكد الصراع بين المنادَىٰ والمنادِي، بين هواء بابل ودم الشاعر، بين رمزية الهواء، ورمزية الدم.

---

(١) ينظر: "ماحيا كل حكمة/ هذه ناريَ / لم تبق ــ آية ــ دميَ الآية /هذا بدئي"الأعمال الشعرية/: ٢٢٣/٢/وينظر: "وهذا لهبي ماحياً" الأعمال الشعرية: ٢٢٣/٢.

ومثلما ظهر هذا الصراع بوضوح من جانب دلالات مفردات الشر والخير، والأول والثاني، والهواء والدم، تجلّىٰ الصراع عن طريق التناقضات في المستوىٰ التصويري والإيقاعي والتركيبي، ليحقق هذا التجلي وحدة شاملة لتشكيل الصورة النقيضة، فهي متناقضة في كل مستوياتها، مضافاً إلى ذلك أن تشكيل الصورة قد منح الشاعرَ حرية أكثر في تحقيق ما أراد؛ لأنها جاءت على نوعٍ من وزن المتدارك الذي يسمح للشاعر أن يقول ما يريد من دون قيود الوزن والقافية.

ومثلما شاع تشكيل الصورة النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة في شعر أدونيس، فقد شاع أيضاً في القصائد الطويلة الموزونة.[1] ولعل السبب في شيوع تشكيل النقيضة وبروزها بوصفها نمطاً، أنها نابعة من تناقضات الواقع والكون من جانب، وتناقضات المنطق من جانب آخر؛ فالتجديد، مثلاً، يحمل النقيضين في ذات الوقت، فهو رفض للقديم، ورفض للحظة التجديد، لأن التجديد حركة مستمرة، فهو بمجرد ما يُقبل فإنه يُرفض في لحظة تالية عملياً، وفي لحظة القبول منطقياً؛ لذلك تكون لحظة الرفض هي لحظة قبول مرفوضة مسبقاً، وبهذا تتحقق الجدة في المضمون التي تنتمي إلى روح العصر، والتي يمثلها أدونيس ومعه قليل من الشعراء العرب، سواء من كتبَ منهم قصيدة التفعيلة أو من كتب قصيدة النثر، لأن **"الشاعر حين ينتزع الكلمة من دورها العملي اليومي ليجعلها ملتقى لإشراقات فكره، يكون قد أقام فيها صراعاً بين مادتها الأولية وطبيعتها الفنية"**،[2] وهذا ماجعل تشكيل النقيضة فعلاً مستمراً لم يتوقف على شعر التفعيلة الذي كتبه أدونيس في بدايات التجديد في النصف الثاني من القرن العشرين، بل استمر مع قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر.

---

(١) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة الأعمال الشعرية: ٢/ ١٩، ٢٠، ٩، ٣١، ٣٢ ، ٣٣، ٣٧،٤١، ٥٣ ، ٦٠، ٦١ ، ٦٣،٦١، ٦٩، ٧٠ ،٧١، ٧٩ ،٩٨، ٩٩،١٠٠، ١٠٢، ١٠٨، ١١٧، ١١٨، ١١٩،١٢٨، ١٣٢، ١٤٦، ١٥٥، ١٥٧، ١٦٤، ١٦٦، ١٧٧، ١٧٨،١٨٠، ٢٢٤، ٢٢٧،٢٣٠، ٢٢٥،٢٣٢، ٢٣٦، ٢٤٣، ٢٤٥، ٢٤٩، ٢٥٤، ٢٥٥، ٢٦٤، ٢٧١،٢٧٢، ٢٧٣،٢٧٩، ٢٨٧، ٢٩٣،٢٩٩، ٣٠١،٣٠٣، ٣٠٤،٣٠٧، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١٢، ٣١٩، ٣٢٨، ٣٣٧،٣٤٠، ٣٦٠، ٣٧٣، ٣٧٩، ٣٨٨،٣٨٠، ٣٩٠، ٣٩٣،٤٠٠، ٤٠١، ٤٠٤، ٤٠٧، ٤١١، ٤١٣، ٤١٤، ٤١٧، ٤١٩، ٤٢٣./ وينظر:تاريخ يتمزق في جسد امرأة:٩، ١٥، ٢٣، ٢٦، ٣٧، ٤٩، ٥٠، ٥٥، ٥٧، ٩٥، ١٠٠، ١٠١، ١٠٦، ١٠٩، ١١١، ١١٣، ١١٨، ١٢٥، وغيرها.

(٢) حركية الإبداع : ١٢٦ ــ ١٢٧.

المحور الثالث : تشكيل الصورة النقيضة في قصائد النثر

لقد كان تشكيل النقيضة في القصائد الطويلة الموزونة أكثر وروداً منه في القصائد القصيرة الموزونة، لكنه في القصائد القصيرة الموزونة أكثر تكثيفاً، وقد زاد وتوسع في قصائد النثر، وفي هذا الصدد، نقرأ من قصيدة (جسد) التي تتألف من ٦٨ صفحة؛ وردت في مجموعة (مفرد بصيغة الجمع) التي تضم ثلاث قصائد فقط، نقرأ قول أدونيس من هذه القصيدة:

" ... "ظاهري منتثرٌ لا أملك منه شيئاً
وباطني مُّسْتَعِرٌ لا أجدُ له فَيْئاً"
وفي لحظةٍ واحدة،
أتنشّف أتندّى
أتباعد أتقارب
أتراجع أهجم
وأتخشّع وأخْتَلّ وثمّة ما يحول بيني وبيني".[١]

بإمعان النظر في عنوان المجموعة، وعنوان القصيدة يبدو للوهلة الأولى أن (جسد) الشاعر يضم المجتمع أجمعه، فجسده مفرد، ولكنه بصيغة الجمع، وبمجرد النظر إلى معجم هذه النقيضة، نشعر بالفرق بينها وبين النقائض السابقة، إذ ازدحمت الكلمات المتناقضة فيه، فنجدها توزعت على حقلين، يمكن أن أسميهما: حقل الظاهر، وحقل الباطن، حقل يمثل العقل الجمعي بالنظر إلى عنوان المجموعة الشعرية (مفرد بصيغة الجمع)، وحقل الجسد الذي يمثل الداخل والفردية بالنظر إلى عنوان القصيدة:

ظاهر	باطن
منتثر	مستعر
فيء	
أتندى	أتنشف
أتقارب	أتباعد
اهجم	أتراجع
أتخشع	أختل

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، قصيدة جسد: ٣ / ٢٨٤.

واضح أن العلاقة بين الحقلين هي علاقة تناقض في مستوى المعنى، وفي مستوى العلاقات النحوية أيضاً؛ إذ توزعت الجمل بين الاسمية الموصوفة، والفعلية التي جاءت بلا عطف، فواو العطف في الجملة الاسمية يفصل الجمل الاسمية عن الفعلية التي يراد لها أن تكون كتلة متناقضة واحدة، وذلك في إرداف الشاعر ثمانية أفعال مضارعة كل أربعة منها تناقض الأربعة الأخرى، وهذا يكثر في شعره، فهو غالباً ما يصنع نسقاً عن طريق تناقض الأفعال المضارعة في قصائد النثر، كقوله في نقيضة أخرى: **"نتريّفُ نتحضّرُ/ ننتظر ننتظم / نأتلف نختلف".**[1] ونجد أن العلاقات الإستعارية تتراوح بين التجسيم في قوله:(أتنشف، أتندى)، والتوضيح في الأفعال الستة الأخرى. ولا نحتاج إلى إنعام النظر كثيراً لنعرف أن هذه الصورة تحيل إلى التناقض بين العقل الواعي والعقل اللاوعي الجمعي، فالقيود الاجتماعية والدينية والتقاليد، والتقليد الذي يدعي أن الفرد كبير ندي متقارب متمكن من الهجوم خاشع لقوى السماء، في حين يتضاد داخله مع ظاهره، ويستمر هذا الصراع باستمرار الفعل المضارع الذي هيمن على الصورة، فالصورة التي نحن بصددها تعبّر عن صراع بين داخل وخارج تمكن أن يفصل ذات الشاعر نفسها، ويباعدها عن نفسها، وهي موظفة لإظهار ذلك الانشقاق من جانب، ولإيصال ذلك الانشقاق إلى المتلقي؛ لتُحقق في ذلك التوصيل وظيفتها الجمالية، ولتؤثر في المتلقي، وتحثه على رفض الظاهر، أو على الاقتراب من الداخل ناقلةً تناقض العصر الذي يتجلى أيضاً في الإيقاع الخارجي للصورة، علماً أنّه من المفترض أن تكون هذه الصورة ضمن قصائد النثر بحسب قول أدونيس في إشارته في بداية الأعمال الشعرية؛[2] لكنّ الأمر يبدو غير ذلك، فلو قطّعنا هذه الأسطر، فإننا سنجد ما يخالف ذلك، وهو أن القطعة المدروسة ليست من قصيدة النثر بقدر ما هي جمعٌ بين تفعيلة (فاعل) وتفعيلة (فعول)، وكأنها مرحلة متطورية لقصيدة التفعيلة في سبيل الاتجاه نحو النثر، فهي تتكئ على درجة مقبولة من درجات الإيقاع الذي يعد **"من أهم العوامل التي تُسهم في تحديد سلم**

---

(١) الأعمال الشعرية / مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، جسد : ٣/ ٢٠٠ ـ ٢٠١.

(٢) كتبَ أدونيس في بداية كل جزء من الأعمال الشعرية إشارة مفادها: "أثرت أن أنشر أعمالي الشعرية بترتيب آخر: القصائد القصيرة في مجلد، والقصائد الطويلة في مجلد، والنصوص غير الموزونة في مجلد./ يتخلى هذا الترتيب عن التتابع الزمني، وفاءً لتتابع البنية والإيقاع. إنه / ترتيب ينحاز إلى السياق التشكيلي ـ الفني الذي يتأسس فيه النص، وليس إلى تسلسل زمن كتابته أو نشره./ هكذا تقطع هذه الطبعة كلياً مع الطبعات السابقة من هذه الأعمال، إضافة إلى أنها تنسخها./ وهي إذن المعتمدة، وحدها" . باريس ، نيسان ١٩٩٦ أدونيس.

الشعرية"،[1] مع ملاحظة التفعيلة الجديدة التي ظهرت على يد كمال نشأت،[2] قد دخلت في الصورة، والخلل الوحيد الذي يبدو معبراً هو تفعيلة فعلتن (ااااه) التي جاءت مع كلمة (أختل) وكأن الاختلال الذي أصاب داخل الشاعر أصاب التفعيلة. وإذاما قطعنا الأسطر بالنظر إلى التدوير سنجدها أكثر ضبطاً.

ظاهري منتثرٌ لا أملك منه شيئاً / وباطني مُستَعِرٌ لا أجدُ له فَيْئاً" / وفي لحظةٍ واحدة،															
فاعلن	فاعل	فعْلن	فاعلُ	فعْلن	فعْلن	فعِلن	فاعل	فعِلن	فعْلن	فعول	فعْلن	فعْلن	فعولن	فعولن	فعِلن

أتنشّف أتندّى / أتباعد أتقارب / أتراجع أهجم / وأتخشّع وأختّلّ / وثمّة ما يحول بيني وبيني													
فعِلن	خماسية	فاعل	فاعل	فعِلن	خماسية	فعِلن	سداسي	خال	فاعل	فعِلن	فعول	فعْلن	فعولن

ولعل هذا التناقض بين ما أشار إليه أدونيس من أن القصائد الواردة في الجزء الثالث من الأعمال الشعرية هي قصائد نثر، وبين مجيء هذه الصورة النقيضة موزونة بنسبة كبيرة، يؤكد تناقض المستويات الدلالية، والنحوية. ثم إن السطرين: الأول والثاني، هما بيتان عموديان على مجزوء المتدارك بقافية موحدة، هي (شيئاً) و(فيئاً)، يقوي القافيتين، وهما كلمتا (منتثر) و(مستعرٌ) اللتان مثلتا عمودين داخليين لمسك البيتين العموديين.

ظاهري منتثرٌ لا أملك منه شيئاً
وباطني مُستَعِرٌ لا أجدُ له فَيْئاً

نلاحظ أن (واو العطف) في بداية البيت الثاني قد اقتحم الأسلوب وأحدث خللاً في الإيقاع؛ إذ حول تفعيلة (فاعلن) إلى (فعولُ فعْ) بمعنى أن الشاعر لو قال (باطني مستعر...) لتحقق الوزن والتوازي في البيتن.

ونجد قوله: (وفي لحظة واحدة) قد قسم الصورة على قسمين: قسم بأسطر طويلة، وقسم بأسطر قصيرة حدث فيها تجاوز أكثر على الإيقاع، كورود التفعيلة

---

(١) قراءة الصورة وصورة القراءة: ٩٩.

(٢) وردت المتحركات الخمسة في قصيدة لكمال نشأت نشرها في مجلة شعر ١٩٧٦ ومنها قوله: "أحلى أوقات العمر / أن نتجول في طرقات المدن المجهولة / أن نسمع لغة مجهولة/ ونصافح أيدي الغرباء" / ينظر : نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي : ٩١ . / ولعل السبب في وجود هذه التفعيلة أو هذه المتحركات الخمسة هو مجيء تفعيلة (فعِلن) بعد تفعيلة (فاعلُ)= (ااه ااه)، ثم استقلت بعد ذلك لكثرة استخدامها/ للاستزادة ينظر : موسيقى الساكن: ٤٣ ـ ٤٨.

السداسية، والاختلال الذي حدث مع كلمة (أختل)، وهذا الانقسام أحدث شيئاً من التناقض على مستوى الإيقاع، وكذلك القافية التي كانت مركزة في القسم الأول وغائبة في القسم الثاني؛ لذلك عوض الشاعر عنها بتوازي العبارات (أتنشّف أتندّى / أتباعد أتقارب/ أتراجع أهجم) وصولاً إلى قوله: (وأتخشع أختل) الذي وضح فيه الاختلال (الإيقاعي والنفسي)؛ بسبب وجود ما يحول بين الشاعر ونفسه.

ولأن العلاقة المتناقضة تحدث بين الظاهر والباطن، ولأن الظاهر ينبغي أن يكون معروفاً، والباطن مجهولاً لدى المتلقي، فقد لجأ الشاعر إلى أسلوب الجملة الخبرية فقط في هذه الصورة، وهو من جانب آخر يتحدث عن نفسه فقط، فحركة الضمائر تراوحت بين ضمير المتكلم الظاهر في قوله: (ظاهري، باطني، بيني، وبيني) والضمير المنفصل المستتر(أنا) بعد الأفعال المضارعة العشرة التي توحي باستمرار التناقض بمضارعيتها الدالة على حقيقة عامة أو عادة فردية أو جماعية يريد الشاعر تأكيدها، وقد ورد الضمير الغائب ظاهراً في موضعين يعود فيهما على الظاهر والباطن في قوله: (منه) و(له)، ليغيب سبب الانتثار والاستعار من جانب، ولينافض بين الأخذ والامتلاك من جانب آخر بالنظر إلى اختلاف حرف الجر (من) الدال على التبعيض عن (اللام) الدال على الملكية، ولينافض أيضاً بين كونه غائباً وحاضراً، وورد هذا الضمير غائباً في السطر الأخير بعد الفعل (يحول) يؤكد مجهوليته كونه مستتراً.

وكذلك يؤكد مجهولية معنى الجملة من جانب آخر؛ فقد قال أدونيس:(وثمة ما يحول بيني وبيني)، وهذا الضمير المستتر هنا هو العلة التي وُجدت من أجلها هذه الصورة، أي الشيء المؤثر الذي صنع التناقض بين الظاهر والباطن المتمثلين بالوعي واللاوعي عند الشاعر.

وعملية الفصل الثانية بين شقّي الصورة، هو كون الشق الأول: أعني (السطرين الأولين) جملتين اسميتين تدلان على ثبات التناقض (ظاهري منتثر/ باطني مستعر)، لأن الحديث عن مكانين مختلفين. وبعد ذلك جاءت جملٌ فعلية تدل على حركة التناقض المستمرة، كونها حركة متذبذبة في مكان واحد هو ذات الشاعر. ومن هنا يظهر أن التناقض الذي يحدث بين الخارج والداخل يخلق تناقضاً في الداخل؛ ليكون أحد طرفي النقيضين في الداخل متوافقاً مع الخارج، وبهذا يشعر الشاعر بشيء من التوازن، لأن جزءاً منه متوافق، وهذا ما دلت عليه مستويات التحليل السالفة؛ فقد اختار الشاعر أن يوافق جزءاً منه على الأقل مع الخارج، وهذا الاختيار هو أحد وظائف الصورة؛ **"فالصورة في ما تقدمه من تعارضات ومفارقات، تعكس ما يجابه وجدان الشاعر من ظلم أو هلاك غير مبرر تعبر عنه**

تساؤلاته العبثية وتهيئ من ثم لاختيار ما. وعبثيته تنبئ أن الاختيار هو فسحة الأمل الوحيدة. وإن كان اختياراً للهلاك، كما أنه سيكون التوكيد الوحيد على قدرة الإنسان في استعادة السيادة على مصيره. وهذا الاختيار هو أساس الموقف المأساوي"؛[1] إذ إنّ الموقف المأساوي لدى الشاعر جعله يشعر بقوة التناقض مع العالم، فيتأرجح بين الرفض والقبول، ومع ميله لرفض العالم، لكنه يطمح أن يميل جزء منه إلى القبول. حتى إن هذا النهج أصبح سمة غالبة من سمات الشعر المعاصر بوصفه نهجاً يقف على النقيض من الفكر القائل بعدم اجتماع النقضين، بمعنى أن تشكيل النقضية لا يعدّ مغالطة منطقية.

لقد كان تشكيل النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة مكثفاً وقليلاً وغامضاً، لكنه في القصائد الطويلة الموزونة بدأ يطول وتتحدد ملامحه أكثر، حتى إذا دخلنا في القصائد المنثورة وجدنا ملامحه قد اكتملت واتسعت فغلبت على تلك القصائد؛ فالنقائض في قصائد أدونيس المنثورة[2] تجنح غالباً نحو هذا الاتجاه، أعني اتجاه التركيز على توزيع المتناقضات بشكل واضح ودقيق للتعبير عن اختلاله ومحاولة تحييد جزء من داخله ليتوافق مع الخارج.

جاء تشكيل الصورة النقيضة بطريقة تشبيه شيء بأشياء متناقضة أو بطريقة الاستعارة؛ أو بطريقة الإخبار عن مبتدأ موصوف بمتناقضات، فالتناقض جعل الطرفين حدين لفعل واحد من دون أن ينتهي بهما إلى استقرار وتأليف، بل وضعها في طريق التأليف، وهذا من بديهيات الفلسفة الوجودية، فنحن لا نعرف النقيض حق المعرفة إلا بعد معرفة نقيضه الآخر، فالضوء يكون جميلاً وشاعرياً بعد طول العتمة، كما أن الفرح

---

(١) حركية الإبداع: ١٨٧.

(٢) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس المنثورة ، الأعمال الشعرية: ٢/ ١٨، ٤٣ ، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ١٠٢، ١٤٨، ١٥٢، ١٦٧، ١٩٠، ١٧١، ١٨٦ ١٩٨ ، ٢٣٧ ، ٢٤٢، ٢٥٠، ٢٦١، ٢٦٦ ٢٨٤ ، ٢٨٦ ، ٢٨٨ ـ ٢٨٩، ٢٩١، ٢٩٥، ٢٩٦ ، ٣٠٠ ، ٣٠٢، ٣٠٢، ٣٠٧، ٣١٦ ، ٣٢١ ، ٣٢٢، ٣٢٤ ، ٣٢٦ ، ٣٤٣، ٣٥٠ ، ٣٧٠، ٣٧٨ ، ٤٠٢ ، ٤٠٥ ، ٤١٥ ، ٤١٦ ، ٤٢٠ ، ٤٢٧ ، ٤٦٢ ، ٤٨٠ ، ٤٩٢ ، ٥١٦ ، ٥١٧ ، ٥١٩ ، ٥٢٧ ، ٥٢٩ ، ٥٣٦ ، ٥٤١ ، ٥٤٣ ، ٥٥٤ ، ٥٥٦ ، ٥٥٨ ، ٥٥٩ . / وينظر: تنبأ أيها الأعمى: ٥٥، ٥١، ٦٧، ٧٦، ٨٦، ٩١، ٩٢، ١٤٦، ١٩٢./ وينظر: أول الجسد أخر البحر: ١٥، ١٦، ١٩، ٦٣، ٦٨، ١٢٤، ١٢٨، ١٩٢، ٢٠٩./ وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم:١٢، ١٧، ٢٠، ٣٠، ٣٦، ٣٩، ٧٠، ٧٧، ٨٠، ٩٩، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٩، ١٤٩، ١٩٠، ٢١٧، ٢٤٦، ٢٥٠، ٢٥٨./وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:٢٢، ٢٤، ٣٥، ٤٠، ٤١، ٥٠، ٦٩، ٩٢، ٩٩، ١٢٤، ١٧٢، ١٧٦، ١٨٢./وينظر:ليس الماء وحده جواباً للعطش:١٣، ٢٠، ٢٤، ٣٠، ٣٨، ٥٤، ٥٨ ـ٥٩، ٦٣، ٧١، ٧٣، ٧٥، ٧٨، ٨٣، ٩٢. / وينظر : كونشيرتو القدس: ٧١ ، ٨٥ ، وغيرها.

يبرز بعد طول العذاب.[١] وقد برز نمط تشكيل النقيضة في قصائد أدونيس في كل مراحله، فشعره مليء بازدواجية المشاعر،[٢]علماً أن هذا التشكيل موجود لدى الشعراء الآخرين بشكل أقل. وقد اختلف تشكيل النقيضة في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة عنها في قصائده القصيرة الموزونة في أن حركة الأفعال تكون أوسع بالإضافة إلى سمة غالبة في القصائد الطويلة الموزونة هي سمة السؤال.

ومثلما شاع تشكيل الصورة النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة في شعر أدونيس، فقد شاع أيضاً في القصائد الطويلة الموزونة. ولعل السبب وراء شيوع تشكيل النقيضة هو لأنها نابعة من تناقضات الواقع والكون، وقد كان تشكيل النقيضة في القصائد الطويلة الموزونة أكثر وروداً منه في القصائد القصيرة الموزونة، لكنها في القصائد القصيرة الموزونة أكثر تكثيفاً، وقد كانت النقيضة خروجاً فنيا وفكرياً عن المألوف.

لقد قام أدونيس برصد حركة الكون والمجتمع جامعاً بين تناقضاتهما كاشفاً من عن طريق هذا التناقض عن قدرته على الاختيار، وهذا الذي جعل لحظة الاختيار بين الشيئين لحظة متناقضة غريبة؛ لخلق عنصر ثالث مكوّن من أحد العنصرين بنسبة كبيرة، لكنه يحمل بذرة نفيه.

---

(١) الوجه الآخر لأدونيس/دراسة تحليلية نقدية : ٢٨٩.
(٢) ينظر: المصدر نفسه: ٣٥٠.

الفصل الثالث

المعنى والتشكيل الحلزوني

توطئة

على الرغم من أثر التشكيل في المعنى، في الصورة التي سميتها الحلزونية، إلا أن الصورة تبدو، للوهلة الأولى، مُكسَّرة من جانب المعنى؛ وذلك بسبب تباعد طفيف بين الوحدات التصويرية التي يربطها التكرار أو التكرار المحذوف المدلول عليه بالبياض، أو التكرار الحقلي، لما يتسم به التكرار من غاية وهدف فنيين عاليين.

ولعل تكسير نظم وحدات الصورة يدل على التكسّر الناتج عن اندماج المتباعدات في صورة واحدة.

ولكي أدرس هذا التشكيل الذي صار نمطاً في شعر أدونيس، سأتناول ثلاثة أفرع منه بحسب تشكيل الصورة،

أولها تشكيل تظهر فيه الكلمة الرابطة، وثانيها: تشكيل تغيب فيه الكلمة الرابطة بهيئتها ويحضر معناها، وثالثها: تشكيل يقترب فيه معنى الكلمة الرابطة من معنى الكلمة السابقة.

وعلى وفق ما تقدم، تتفرع الصورة الحلزونية إلى ثلاثة أفرع: الأول هو (حلزونية الغياب) وهو التشكيل الذي تغيب فيه الكلمة الرابطة، والثاني هو (حلزونية الحضور) وهو التشكيل الذي تظهر فيه الكلمة الرابطة، والثالث هو (حلزونية التقارب) وهو التشكيل الذي تقترب فيه الكلمة الرابطة مما هو قبلها دلالياً.

المحور الأول: حلزونية الغياب

يلجأ أدونيس في (حلزونية الغياب) إلى حذف لفظ كان ينبغي أن يكون حاضراً، فيجيء بتشكيل يدلّ على المحذوف، وقد كثر هذا النوع في قصائده القصيرة الموزونة لانسجام قصر القصيدة والتكثيف المتأتي عن طريق الحذف، فهو تشكيل فرعي مستقل من تشكيلات الصورة الحلزونية. ومن صور هذا التشكيل قوله من قصيدة هذا هو اسمي، ضمن مجموعة (هذا هو اسمي):

"أغني

لغة النصْل أصرخُ انثقب الدهر وطاحت جدرانُه

بين أحشائي تقيأتُ لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ"[1]

يمكن قراءة هذه الصورة قراءات عديدة، لكن القراءة التي أقترحها هي تسويد البياضات عن طريق إحضار المكرر المحذوف، ليتحول شكل الكتابة إلى:

(أغني لغة النصل أصرخُ

أصرخ انثقب الدهرُ وطاحت جدرانه

طاحت جدرانه بين أحشائي

بين أحشائي تقيأتُ

تقيأت لم يعد لي تاريخ ولا حاضر).

يلاحَظ أن القراءة الحلزونية تمكنت من تسويد البياضات التي عوض بها الشاعر محذوفات كان ينبغي أن تكون تكرارات حاضرة، ويلاحظ على مستوى معجم الصورة أن مفردات الصورة جاءت على حقلين مترادفين، فكل كلمة في الحقل الأول تقابلها كلمة في الحقل الثاني أكثر حدة منها، كما يبين في الجدول الآتي:

---

(١) الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى: ٢٣٣/١ ـ ٢٣٤.

١	٢
أغني	أصرخ
انثقبَ	طاحت
تقيأت	ضاعت(لم يعد)

ويلاحظ أن العلاقة التي تربط الحقلين هي علاقة تصاعد تتشكل عن طريق مفردات بسيطة لكنها تعبر عن معنى متصاعد، فالشاعر يغنّي لغة أخرى: هي لغة الحرب ثم يبدأ بالصراخ، والصراخ أكثر حدة من الغناء حتى إذا كان بلغة النصل، وقد انثقب الدهر، ثم طاحت جدرانه، ثم خرجت أحشاء الشاعر وانعدم الماضي والحاضر تماماً.

وقد وظف الشاعر نمط تشكيل الصورة الحلزونية هذا؛ لتأكيد هذا المعنى المتصاعد، إذ شخّص النصل وجعل له لغة، وهي لغة عدم التفاهم إلا بالحرب، عن طريق استعارة مكنية تشخيصية جعل فيها النصل يشبه الإنسان، وجسّم الدهر حين جعله ينثقب منفعلاً بسبب الصراخ عن طريق استعارة مكنية أيضاً جعل فيها الدهر يشبه شيئاً قابلاً للانثقاب. ويبدو أن الشاعر مشارِك في عملية ثقب الدهر على الرغم من أنه يبدو متألماً.

وقد أدت هذه الصورة وظيفة نفسية وتأثيرية في آن واحد، فالشاعر يركز على التجربة الذاتية؛ لوجود ألفاظ ذات دلالات ذاتية من مثل: (أغني ، أصرخ، أحشائي، تقيأت)، ومن جانب آخر يريد إقناع المتلقي بهذه التجربة؛ لوجود مشتركات مع الآخر من مثل: (الدهر، الجدران، التاريخ، الحاضر). وهكذا نجد أن هذه التشكيل قد أضفى على القصيدة صيغة جمالية عن طريق دلالات المعجم ودلالات التصوير وإيقاع خارجي راقص يتلاءم مع الغناء بشتى أنواعه، إذ جاء التشكيل على بحر الخفيف مزدوج التفعيلة. (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، بطريقة التدوير التي يلجأ إليها أدونيس غالباً، وهي طريقة تغييب القافية؛ للإفادة من طاقة البحر التي تجعل تفعيلة (فاعلاتن) تتضام مع بعضها أكثر في حالة التدوير:

..... لغة النصل أصرخ انثقب الدهـ فعلاتن مفاعلن فعلاتن ئي تقيأت لم يعد ليَ تاريـــــــــ فاعلاتن مفاعلن فعلاتن	-	.....أغني ر وطاحت جدرانه بين أحشا فعلاتن مستفعلن فاعلاتن خٌ ولا حاضر ..... فعلاتن مسْ

لقد خرجت القطعة عن القافية تماماً معلنة بذلك انتهاء عهد الوقوف على التقليد وبداية عهد كسر الحدود والحواجز التي تحد من حرية الشاعر، لكنها مازالت تحتفظ بالوزن القديم! ونلاحظ أن البياض الذي تُرك قبل كلمة (أغني) له علاقة وثيقة بالإيقاع الخارجي، إذ إن كلمة (أغني) كانت نهاية بيت من الخفيف. ونلاحظ أيضاً أن التدوير في هذا البحر مزّق أحشاء الشاعر فجعل لفظ (أحشا) في نهاية بيت و(ئي) في بداية بيت آخر، فكان لهذا الانقسام دلالة معنوية جاءت عن طريق الإيقاع الخارجي.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن للتدوير علاقة وثيقة بالشكل الحلزوني المتأتي عن طريق البياضات التي عوضتُ عنها بنقاط في الجدول السابق، وتجدر الإشارة إلى أن ضمير المتكلم (الياء) الذي جاء مرتين في الصورة، كان ساكناً في (أحشائيْ)، ومفتوحاً في (ليَ)؛ وذلك لضرورة الاستمرار مع بحر الخفيف.

و قد جاء تشكيل الصورة على وفق أسلوب واحد هو الأسلوب الخبري، الذي يقترب من الصدق كثيراً؛ لأن الفعل كان فعل غناء وصراخ وتحطم وتدمّر، وهذه الأفعال غالباً ما تكون منظورة وقابلة للتصديق، على الرغم من أن الأسلوب الخبري يحتمل الصدق والكذب.

وقد هيمنت الحركة المتواترة عن طرق هيمنة الفعل المضارع في بداية الصورة (أغني، أصرخ) والفعل الماضي في نهايتها (انثقب، تقيأت)، ثم جاءت صيغة المضارع المنفي الذي يدل على الماضي (لم يعد)، فكانت الصورة غناءً وصراخاً دائماً ودعوة لرؤية الخراب وانتفاء الماضي والحاضر الذي يشي بإمكانية غياب المستقبل، وهذا ما يؤديه الأسلوب الخبري. وقد تضافر الأسلوب الخبري مع القراءة الحلزونية للصورة التي تصرّ، عن طريق التكرار المحذوف والمعوَّض عنه بالبياضات، على تحويل الأسلوب الخبري إلى ما يشبه الإنشاء في قابليته للحث على رؤية ما يجري.

إن هذه الطريقة الجامعة بين الأساليب، مثلت اتجاه المعاصرة والتحديث خير تمثيل، فعلى مستوى الشكل تجاوزت القوالب التقليدية واعتمدت نظام الحذف والبياض، وألغتْ القافية عن طرق التدوير؛ لئلا تقف القافية عائقاً أمام حرية الشاعر، فضلا عن مستوى المعنى، فهو معنى جديد وُظفت فيه لغة سهلة ذات ألفاظ لا تحتاج قاموساً.

إذن يمكن القول أن تشكيل الصورة هو أنموذج حي لصورة شاعت في شعر أدونيس حتى كادت تكون وسيلته الغالبة في الإفصاح، وقد ألح أدونيس على تشكيل حلزونية الغياب فشاع[1] عنده في أغلب مراحله، مع ملاحظة أن هذا النمط يظهر بعد منتصف الجزء الأول من الأعمال الشعرية.

(١) ينظر: صور من النمط الحلزوني الذي يختفي فيه التكرار في البياض، الأعمال الشعرية: ١/ ٣٣٣ ، ٣٣٤، ٣٤٨، ٣٥٧ ، ٣٧٦ ، ٣٧٩ ، ٤٣٦ ، ٥٠٠ ، ٥١٥ ، ٥١٧، ٥٣٦./ وينظر: أول الجسد آخر البحر:٣٢، ١٦٦، ١٦٧، ١٦٨، ١٦٩. وغيرها.

المحور الثاني: حلزونية الحضور

كثيراً ما يسوّد أدونيس البياضات في قصائده القصيرة الموزونة؛ لتحضر الكلمة المكررة، فيتخذ تشكيل الصورة الحلزونية شكلاً هو (حلزونية الحضور)، ومنه نقرأ لأدونيس من قصيدة (القصيدة غير المكتملة):

"سيكونُ/ الحب يؤاخي

بين الملحِ ورِغوةِ هذا الزبد ــ الزبد النافر من أمواج خطايَ

الراقص حول ضفاف الأبد ــ الأبد المتكسر موجاً".[1]

يبدو واضحاً أنّ تشكيل الصورة يرتكز على كلمتين تكررتا لتكونا رابطتين بين أجزاء الصورة، والكلمتان هما (الزبد، الأبد)، فهما متفقتان في الهيئة وكأنهما قافيتان داخليتان للصورة، ولكل كلمة منهما ارتباط بما هو قبلها وما هو بعدها، فالزبد مرتبط بالملح والرغوة من جهة، وبالموج والخطى وضفاف الأبد من جهة أخرى. أما الأبد فهو مرتبط بالضفاف وما يسبقها، وبالتكسر والموج؛ لذلك يكون الموج هو الكلمة المركزية في الصورة التي يدور حولها الحدث، والصورة هنا حلزونية من جهتين، جهة الترابط سالفة الذكر، وجهة الدوران، إذ إنها انتهت بالموج الذي سيخرج منه زبد مرة ثانية ليعود الحب إلى مؤاخاته، ويستمر هذا الحدث إلى مالانهاية.

ينقسم معجم الصورة على حقلين يتصاعدان ويتنازلان مثل حلقات الحلزون من جانب المعنى، عن طريق علاقات جزئية تربط إحداهما بالأخرى، فالملح جزء من الرغوة والرغوة جزء من الزبد/ والزبد جزء من الموج/ والضفاف جزء من الأبد، ليعود بعد ذلك إلى علاقة تنازلية غائبة لا يظهر منها إلا بدايتها، فالأبد سيتكسر، ليصير موجاً، ثم يخرج منه زبد، لتخرج من الزبد رغوة ويخرج من الرغوة ملح، ثم يبدأ الحب من جديد لمحاولة المؤاخاة بين الملح والرغوة، والجدول الآتي يوضح تلك العلاقة:

---

(١) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، القصيدة غير المكتملة: ٤١٨/٢.

علاقة تصاعدية	ملح	رغوة	زبد	موج	أبد = بحر
علاقة تنازلية	أبد=بحر	موج	زبد	رغوة	ملح

عن طريق هذه العلاقة تتشكل دائرة ليست لها بداية ولا نهاية، فهي مستمرة زمنياً إلى مالانهاية، وقد أقام الشاعر هذه العلاقات بواسطة تركيبات نحوية منها الإضافة في قوله: (رغوة هذا الزبد) وقوله: (أمواج خطاي) و (ضفاف الأبد)، وعلاقة الإضافة في الغالب علاقة جزئية تدلل على التخصيص، مضاف إليها علاقة الوصف، نحو(الزبد النافر) و(والزبد الراقص) و(الأبد المتكسر) وهي علاقة جزئية أيضاً؛ لأن الصفة في المعنى جزء من الموصوف الذي يشتمل عليها، ويظهر عن طريق هذه العلاقات هيمنة العلاقة الجزئية التي تتدرج تصاعديا وتنازلياً، فتتنامى عن طريقها الصورة على وفق التشكيل الحلزوني للأجزاء.

ومن جانب العلاقات التصويرية، نجد أن الشاعر شخّص الحب، لأنه يؤاخي، والمؤاخات صفة إنسانية، وكذلك شخص (الملح) و(رغوة الزبد)، وجعل للزبد القدرة على النفور والرقص، وجسّم الأبد حينما جعله بحراً له ضفاف، وكذلك حينما جعله موجاً قابلاً للتكسّر، أي أن العلاقات الإستعارية كانت حاضرة كلها في هذه الصورة، لكن علاقة التشخيص كانت مركزاً للصورة؛ لأن ما بُنيت عليه الصورة هو المؤاخاة بين الملح بصفته مستقراً جامداً، ورغوة الزبد بوصفها متحركة، فالمؤاخاة كانت بين الجمود والحركة، ولكن بمجرد تتبع حركة الزبد، فإننا نجدها دالة على حركتها من جانب، وعلى حركة خطى الشاعر حول ضفاف الأبد من جانب آخر.

لقد أدت الصورة وظيفة تواصلية عن طريق تبيين ما أراده الشاعر، ومن ثم التأثير في المتلقي ليتقبل ذلك النوع من المؤاخاة التي لا ينبغي لها أن تتم بسهولة إلا بفعل حيوي خلاق يقوم به الحبّ، أو يقوم به إنسان يتصف بالإنسانية، ولعل هذا الذي جعل الوحدة التصويرية تذهب للتشخيص، فقد جعلت من الحب إنساناً، وأحلّت الأبد بمنزلة المادة المحسوسة ليستمر هذا الإبدال بمجرد ما تنتهي الصورة لتعود الحركة من جديد، فحينما يتكسر الأبد موجاً؛ ينفر من ذلك الموج زبد، فتكون له رغوة تختلف عن الملح، فتأتي وظيفة الحب ليؤاخي بينهما.

وهكذا تستمر الحركة التي رأيناها بتحليلنا المستوى الدلالي والتصوري ليأتي الإيقاع مؤكداً تلك الحركة الحلزونية؛ فقد بُنيت هذه الصورة على إيقاع تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدارك، بطريقة تدوير تجمع بين سطورها، ثم تجمع بين نهايتها وبدايتها

ليشكل إيقاعها دائرة لا نستطيع معرفة بدايتها من جانب المعنى، وهذا ما يبينه تقطيع أسطر الصورة في الجدول الآتي:

سيكونُ / الحبّ يؤاخي											
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعْ								
بين الملح ورغوة هذا الزبد ــ الزبد النافر من أمواج خطايَ											
لن	فعْلن	فعِلن	فعِلن	فاعلُ	فاعلُ	فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعِلن	فَ	
الراقص حول ضفاف الأبد ــ الأبد المتكسر موجاً											
عْلن	فعِلن	فعِلن	فاعلُ	فاعلُ	فاعلُ	فاعلُ	فعْلن				

نلاحظ في التقطيع أن الأسطر جاءت بتكرار تفعيلة (فاعلن) بجميع زحافاتها، وقد جاءت الأسطر مدورة لتكون ــ إيقاعياً ــ كتلة واحدة تتفق مع دورة المعنى، الذي رأيناه في دلالات الحقول، إذ كثيراً ما يؤدي التدوير إلى تصاعد الدفق العاطفي أو تنازله، وأن تفعيلة (فاعلُ) جاءت مع الزبد والأبد؛ وذلك بالنظر إلى أنّ هذين اللفظين المختلفين في المعنى محتاجان أحدهما للآخر. ولعل قطع رأس الوتد المجموع يدل على ذلك إيقاعياً، ونلاحظ الإيقاع يهبط عند الوصول إلى (الزبد ــ الزبد)، ثم يعاود الصعود ليتراجع قبل نهاية السطر الأخير مع كلمتي (الأبد ــ الأبد)، ليعاود الصعود في التفعيلة الأخيرة (فعْلن) عند قوله (موجاً) ليرتبط ببداية السطر الأول فيكون التدوير الإيقاعي الكلي منسجماً مع التدوير الدلالي للصورة.

ونلاحظ أن صفة الزبد جاءت على وزن (فاعلُ) مرتين، وهما (نافر، راقص) وهذا ينسجم مع الإيقاع الخارجي للتفعيلة، هذا بالإضافة إلى تكرار الزبد مرتين وكذلك الأبد، هذا التكرار الذي بدا مميّزاً لتشكيل هذه الصورة، وجاعلاً تشكيلها واضحاً. وقد أسهم كل ذلك في عملية التصاعد والتنازل، فالنزول يحدثَ دلالياً عن طريق التكسّر، وصرفياً عن طريق ورود اسم المفعول (متكسّر) من فعل رباعي، وإيقاعياً سواء أكان الإيقاع خارجياً أم داخلياً.

وقد جاء اسلوب الجملة متوافقاً مع المستويات الأخرى، فقد ابتدأت الصورة بفعل ناقص مسبوق بسين الاستقبال، ليقول أن فعل المؤاخاة لم يحدث بعد، وقد وضع الشاعر خطاً مائلاً بين الفعل (يكون) و لفظ (الحب)؛ ليُبعد النقص عن الحب، فهو

الذي يؤاخي، وهذا الفعل هو الوحيد المعبر عن الحركة في الصورة، فقد جاءت الجمل إسمية ثابتة بعده، ليؤكد الشاعر أن الصورة قبل فعل المؤاخاة كانت جامدة ثابتة، ويأمل الشاعر أن يقوم الحب بوظيفته في تحريك هذا الجمود، علماً أن الصورة كلها ممثَّلة بجملة خبرية واحدة؛ لأن الشاعر يريد إخبار المتلقي بما سيحدث، عن طريق ضمير الغائب (هو) الذي جاء مستتراً بعد الفعل (يؤاخي) عائداً على (الحب) إذ يشير إلى أن المتحدث عالِمٌ بكل شيء وهو الوحيد الذي يعرف ما سيجري؛ لأنه متأكد تمام التأكد من قدرة الحب على عمل ذلك باستمرار الفعل.

أما ضمير المتكلم في قوله: (خطاي)، فقد جاء لتحديد تبعية الموج، ومن ثم تبعية أحد طرفي الاختلاف، ليكون الشاعر طرفاً مقابلاً لـ (الملح)، فالمؤاخاة تكون بين جزء من الشاعر وطرف آخر ممثِل للجمود، والحركة كامنة في الشاعر، والجمود كامن في الطرف الآخر، والحب سيؤاخي بين الحركة والجمود في محاولة مؤاخاة متذبذبة بين الحركة والجمود، فالتقابل بين كلمتي (الزبد) و(الأبد) المتوازيتين والمتفقتين من جانب الوزن والقافية والمختلفتين من جانب المعنى اختلافاً يصل حد التناقض؛ ويوحي هذا التذبذب بين إمكانية المؤاخاة وعدمها عن طريق ذلك الاتفاق والاختلاف.

لقد تبين مما سبق أن تنامي الصورة في نمط تشكيل حلزونية الحضور الشائع[1] في شعر أدونيس؛ تحقق عن طريق تكرار واضح لأحد طرفي العلاقة في الوحدة التصويرية البسيطة، وقد كانت سمات النمط واضحة إذ جاءت منسجمة في جميع المستويات، إذ جاءت الصورة بحركة متذبذبة بين الصعود والهبوط في محاولة للتصالح بين الذات والآخر، وبين أجزاء الذات نفسها بعد تقديم تنازلات من أحد الطرفين، لأن فاعل المصالحة هو الحب، لا العقل، والمصالحة بوساطة الحب لا تتم إلا بعد إنكار الذات أو جزء من الذات لمصلحة الآخر الذي سينكر ذاته أو جزءاً من ذاته أيضاً، ولعل التصالح بهذه الطريقة هو أهم مبادئ الإخلاق التي تؤول إلى السعادة.

---

(١) ينظر: صور حلزونية اعتيادية في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، الأعمال الشعرية: ٢/٤٥، ٧٤، ٧٦، ٨٨، ٩٢، ١٠٥، ١٢٣ ، ٢٣٦، ٢٣٦، ٢٣٧، ٢٩٩ ، ٣٩٠ ،٣٩٤، ٤١٧، ٤١٨، ٤٢١، ٤٢٣. / وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة:١٦، ٢٨، ٤٥، ٥٥.وغيرها.

المحور الثالث : حلزونية التقارب

الفرع الثالث من أنماط تشكيل الصورة الحلزونية، هو نمط تشكيل (حلزونية التقارب)، وهو ذلك التشكيل الذي تتنامى فيه الصورة معتمدة على الحقول الدلالية في الحلزنة عن طريق كلمة مرادفة أو كلمة تنتمي إلى حقل الكلمة السابقة: ومن ذلك قوله:

" الجدار يصير دمعاً والدمع ضحكاً

النهار يكتهل حنيناً إلى الموت

كل شيء يسافر تحت راية البراعم

براعم النشور والقبر

القش والمطر

الزرع والحصاد

كل شيء زهر أسود

الحوانيت غيوم حبلى بالبرق

الشوارع قامات يكسوها الحلم

الحلم طائر مليء المخالب يعيش في سقف الأيام

رمح يخرق الفارس والدرع

يجلس فوق الغنيمة ويشرب النجيع كالخمر

نجيع اللؤلؤ والكتاتيب

الحروف المقدسة وأسرار الموائد والكراسي...".[1]

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، أقاليم النهار والليل ، فصل الحجر: ٢/ ٦٩ ـ ٧٠.

تبتدئ هذه الصورة بنظام حلزونية الحضور، ثم بعد ذلك تأخذ طريقة جديدة في الحلزنة، وذلك حين تقترب الكلمة الرابطة من معنى ما قبلها، كونها من ذات الحقل الدلالي للكلمة السابقة، أو ملازمة لها.

نلاحظ أن الشاعر ابتدأ بقوله: (الجدار يصير دمعاً) ثم قال (الدمع ضحكاً) ثم قارب الضحك من النهار فقال: (النهار يكتهل حنيناً إلى الموت) ثم قارب (الموت) من السفر فقال: (كل شيء يسافر تحت راية البراعم)، ثم بدأ من البراعم، فقال: (براعم النشور والقبر). وهكذا في قوله: (الشوارع قامات يكسوها الحلم / الحلم طائر مليء المخالب يعشعش في شفق الأيام) وقوله: (ويشرب النجيع كالخمر / نجيع اللؤلؤ والكتاتيب)، ثم قارب بين الكتاتيب و الحروف فقال: (الحروف المقدسة وأسرار الموائد والكراسي).

ولعل كثرة هذا التشكيل الفرعي من الصورة الحلزونية في شعر أدونيس كان بسبب الميل نحو تخفيف حدة التكثيف في قصيدة النثر عن طريق تكرار المعنى أو مقاربته ضمن حقل واحد، فالبخور والدخان يتقاربان في المعني في قول أدونيس: **"ثم تصعدين بخوراً صوب قاسيون/ وفي دخانك أترنح/ طيّعاً، أليفاً، ولي طعمك الخجول".**[1] وتجدر هنا ملاحظة قوله: (طيّعاً) فهي مرة متعلقة بقوله: (أترنح) ومرة بقوله: (أليفاً)، فهو هنا لا يستعمل طريقة ترك علامات التنقيط ليسمح للقارئ أن يختار طريقة القراءة، بل يوظف طريقة وضع الكلمات في السطر، أي طريقة تبييض السواد.

لقد كثرت الصور الحلزونية المعتمدة على التقارب في شعر أدونيس فلا تكاد توجد قصيدة تخلو من هذا النمط ولاسيما في قصائد النثر لديه.[2]

---

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، تحولات العاشق: ٤٣/٣

(٢) ينظر: صورة حلزونية معتمدة على المعنى في قصائد أدونيس المنثورة، الأعمال الشعرية: ٢٢/٣، ٤٣، ٤٨، ٥٢، ٥٦ ، ٦٧ ، ٦٩، ٧٣، ٨٧، ١٠٣، ١١٦، ١٢٩، ١٤٦، ١٤٩، ١٥٧، ١٥٩، ٢٣٠ ، ٢٧١، ٢٨٨، ٣٠٢، ٣٠٨، ٣٠٩، ٣١١ ، ٣١٧، ٣٢٣ ، ٣٥٨ ، ٣٦٤ ، ٣٧٤ ، ٣٩٠ ، ٤٨٣ ، ٤٨٧ ، ٥١٠ ، ٥٣٠./ وينظر: تنبأ أيها الأعمى: ١١، ٢٢، ٤٠، ٦٦، ٧٠ ــ ٧١، ٩١، ١٦٥، ١٩١. / وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم: ١٢، ٦٩، ٧٣، ٧٩، ٨٤، ١٣٢، ١٤٠، ١٤٢، ١٤٦، ١٥٣، ١٨٥./ وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:١٧، ٣٠، ٣٢، ٣٣، ٥٠، ٥٦ ــ ٥٧، ٦٤، ٩٧./ وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش:١٣٣.وغيرها.

وعلى الرغم من ضبط الشكل للمعنى في هذا تشكيل الصورة الحلزونية بأفرعها الثلاثة، تبدو الصورة للوهلة الأولى مكسرة من حيث المعنى؛ وذلك بسبب تباعد بين الوحدات التي يربطها التكرار أو التكرار المحذوف المدلل عليه بالبياض، أو التكرار الحقلي. ولعل تكسير نظم وحدات الصورة يدل على التكسّر الناتج عن اندماج المتباعدات في صورة واحدة. ويبدو أن كثرة تشكيل حلزونية الغياب كان بسبب الميل نحو التكثيف في القصائد القصيرة الموزونة، لذلك لجأ إلى حذف المكرر في حلزونية الغياب. وكثيراً ما يكون الغياب أكثر اختفاءً وذلك عندما يكون في نهاية السطر. والذي يوحي بأن البياض المعبر عن الغياب ليس بياض الورقة، إنما هو بياض نسيجي متروك يسوّده الشاعر والمتلقي بما يوحيه النص.

إن هذا النمط من الصورة هو نموذج حي لصورة شاعت في شعر أدونيس حتى كادت تكون وسيلته الغالبة في الإفصاح عن طريق تخفيف حدة الغموض المتماشي مع روح العصر الغامضة. وقد ألح أدونيس على هذا النمط من الصورة، فشاع عنده في أغلب مراحله، ولاسيما بعد مرحلة البدايات وكان أكثر شيوعاً في قصائده الطويلة الموزونة وقصائد النثر. ولكي يخفف الشاعر من حدة التكثيف في قصائد النثر، لجأ إلى حلزونية التقارب. ثم كان لانسجام القصائد الطويلة مع وجود التكرار الواضح للمعنى أثر في شيوع نمط حلزونية الحضور في قصائده الطويلة الموزونة.

لاحظنا أن حركة المعنى كانت حركة تصاعد أو هبوط أو هما معاً بألفاظ بسيطة لكنها تعبر عن المعنى المتذبذب بين الصعود والهبوط في محاولة للتصالح بين الذات والآخر، وبين أجزاء الذات نفسها بعد تقديم تنازلات من أحد الطرفين.

وكان تشكيل حلزونية التقارب قصائد النثر تشكيلاً تنمو فيه الصورة معتمدة على الحقول الدلالية في الحلزنة، فليس شرطاً أن يكون تنامي الصورة عن طريق ألفاظ مكررة تربط بين وحدات الصورة، وليس شرطاً أن تكون هناك بياضات تعوّض عن ألفاظ مكررة غائبة، إنما يكون النمو والربط بواسطة كلمة مقاربة، سواء أكانت مرادفة أم تنتمي إلى حقل الكلمة السابقة أم ملازمة لها.

الفصل الرابع

المعنى والتشكيل المتفرع

توطئة

تشكيل الصورة المتفرعة هو تشكيل الصورة الذي يكون في التركيز على أحد طرفي العلاقة في الوحدة التصويرية، ونسيان أو تناسي الطرف الثاني؛ فيقوم الشاعر بتفريع أحد الأطراف ليبتعد عن الطرف المنسي، ثم يقوم بعد ذلك بتفريع المفرع، فيذهب بعيداً في تفريع الصورة.

ولعل هذا التفريع منطلق من الحوار العاطفي للشاعر وشكل القصيدة العام فيما إذا كانت قصيرة أم طويلة.[١] وليس شرطاً أن تكون العلاقة تشبيهية أو استعارية ليتم التفريع، فقد تكون العلاقة بسيطة، ثم يأتي التعقيد والغموض عن طريق التفريع.

وفي هذا الفصل سأدرس تشكيل الصورة المتفرع في ثلاثة محاور، أتناول في المحور الأول التشكيل المتفرع في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة.

وأدرس في المحور الثاني التشكيل المتفرع في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، واقفاً على سمات التشكيل وعلاقته بسماته في القصائد القصيرة الموزونة.

أما في المحور الثالث فسأتناوله في قصائد النثر عند أدونيس.

ثم بعد ذلك أقف على مدى الاتفاق والاختلاف بين التشكيلات في الأشكال الشعرية الثلاثة عند أدونيس محدداً أهم الخصائص التي تجمع بين التشكيلات، ومدى إغنائها للمعنى.

---

(١) ينظر : الصورة الشعرية: ٥٢ .

المحور الأول : تشكيل الصورة المتفرعة في القصائد القصيرة الموزونة

في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة تبدو الصورة الأولى بسيطة حقيقيّة، ثم يبدأ الشاعر بالتفريع مستغلاً طاقة أحد عنصري الوحدة التصويرية وإمكانات ذلك العنصر للتفرع، ثم ينسرح المعنى باتجاه العمق والغموض شيئاً فشيئاً. ومما يتميز به هذا التشكيل من الصورة هو أنها تعتمد ثلاث سمات رئيسة فضلاً عن التفريع، هي حضور الفعل المضارع غالباً، وحضور بنية صيغة سردية محدودة، وحضور الأسلوب الخبري، ولكل من هذه السمات دلالته في هذا التشكيل. ولكي أتتبع سمات نمط الصور المتفرعة في شعر أدونيس، سأبدأ بالقصائد القصيرة الموزونة عنده، وأمثل لذلك بصورة من قصيدة (الأشياء):

"فيما تنام الأشياء حولي،
تهمس لي باسمها، وفيما
تمنحني الحلم والأخوة،
ترسم لي أغنياتي
بلهيب النبوة".(١)

جاء عنوان القصيدة (الأشياء) من كلمة واحدة معرفة بـ (ال) بصيغة جمع التكسير؛ ليؤدي وظيفة إغرائية إيحائية مشيراً إلى موضوع القصيدة، الذي يبدو محملاً بالاختلافات عن طريق التعريف الذي من المفترض أن يدل على معّرف، وعن طريق المعنى الكامن في لفظ (الأشياء) الذي يدل على كل الموجودات، الأمر الذي يبعده عن التعريف، فيكون العنوان فعلاً تعويضياً عن مطلع القصيدة، ولعل هذه سمة من سمات القصيدة القصيرة التي كَثفتْ كل شيء حتى العنوان؛ الأمر الذي جعل الفرصة التي يمنحها المتلقي للنص كفعل تجريبي أولي لم تعد تحتاج إلى أكثر من كلمة أو كلمتين يقولهما العنوان، فيكون العنوان هو المحفز للاستمرار بالقراءة، ومن ثم تحقيق التجربة الجمالية للمتلقي بعد نجاح الشاعر بإغرائه.

---

(١) الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، قصيدة الأشياء: ٨٨/١

يبدو للوهلة الأولى أن الشاعر يتحدث عن (أشياء) مختلفة بصفتها الجامدة الصامتة في أغلب الأحيان، المتنوعة المتفاوتة بالحجم والزمن والشكل، ويبدو أن الأشياء هي الكلمة المركزية في هذه الصورة، إلا أننا نُفاجأ في السطر الأول بتحديد هذه الأشياء من جهة العدد أو الكمية أو الصفات: (حين تنام الأشياء حولي)، فالأشياء التي يتحدث عنها الشاعر تخلّت عن صفاتها من جانبي الجمود والصمت.

والملاحظ أنه فرّع الأشياء، فنقلَ الصورة من البساطة إلى التعقيد؛ لأن الوحدة التصويرية: (تنام الأشياء) وحدة بسيطة متكونة من فعل وفاعل، جاءت بطريقة الاستعارة المكنية التشخيصية، فالأشياء لم تعد جامدة، ولم تعد صامتة، فهي تهمس وهي نائمة، أي إنها تحلم مثل الشاعر.

ولعلي أتمكن من القول أنّ معجم هذه الصورة ينقسم على حقلين، حقل الأشياء المشخصة من جانب، وحقل الأشياء المجردة من جانب آخر، لنلاحظ أن فعل الأشياء المشخصة يقوم بمنح الشاعر المجردات، أي أن فعلها فعل يخرج عن أصلها كأشياء، فهي ترسم أغنيات الشاعر بلهيب الأغنيات و النبوة؛ لأنها تمنحه (الحلم والأخوة)؛ وعن طريق ذلك يتحول مركز الصورة من التشكيل الأصل إلى الفرع، أي إلى (الحلم والأخوة) لأنهما قادران على رسم شكل الأغنيات عن طريق ذلك الرسم الذي يتطلب نبوءة ملتهبة. ويتأكد حاضر الشاعر عن طريق الأفعال المضارعة: (تنام، تهمس، تمنح، ترسم)، ونجد تدرج معنى الأفعال المتصاعد من النوم إلى الهمس إلى المنح الذي يتطلب الحضور، إلى الرسم الذي يتطلب التنفيذ في المستقبل؛ ليدل هذا التدرج على التسلسل الزمني للتفريع، وعلى تصاعد الحركة والفعل.

لقد وظف الشاعر إبداعه لكي يشكل موقفاً جديداً من العالم عن طريق المرموز إليه وهو الماضي الحاضر المتمثل بالأشياء، ليخلق نسيجاً جديداً يمتزج فيه الرمز بالواقع، والمحدود باللانهائي، عبر لغة تتجاوز المألوف، تبتدئ من البساطة لتنمو باتجاه المجاز والتعقيد فالغموض، فهي تنتقل بتدرج متناسق من الظاهر إلى الباطن نحو الحقيقة الجوهرية لا الحقيقة المتعارف عليها، لتوحي هذه اللغة بأكثر من دلالة، وتصل إلى دلالة عامة قد تستوعب حركة زمن الشاعر ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. وعلى الرغم من البساطة التي يتميز بها شكل معجم الصورة والذي تهيمن عليه حركة الأفعال المضارعة التي تقوم بها الأشياء الحالمة، لكنّ بساطة المعجم لا تنفي الغموض الذي انسرحت باتجاهه الصورة، إذ بدتْ محشوة بالدلالات البعيدة عن طريق تراسل الحواس في قوله: (ترسم لي أغنياتي) وتشخيص المجردات والرموز التي

عبرت عن تجربة الشاعر التي تستدعي من القارئ أن يتعاون ويساهم في فهم المغزى الذي يرمي إليه الشاعر، فالحلم والأخوة والأغنيات والنبوة، كلمات مشحونة برموز تفوق دلالاتها البسيطة المعروفة، فهي مستقبل الشاعر المنشود الذي يسود فيه العدل والتكافل والسلام الذي يتنبأ به الشاعر بفعل حواره الإيجابي مع الأشياء. ولعل الضبط الدقيق للكون واتساقه المتمثل بالأشياء في هذه الصورة، لابد من أن يؤدي إلى انتظام اجتماعي يمثله الشاعر باعتباره فرداً منه! ويؤكد ماذهبنا إليه قول: (بلهيب النبوة) الذي يوحي بأن الشاعر يميل لاشعورياً نحو فكرة المصمم الذكي للكون، وكأنه في وضع انحياز تأكيدي للفكرة! وقد وظف الشاعر هذه الدلالات المشتركة للرموز للتعبير عن تجربة شعورية يختزل فيها معاني دلالية عميقة، مستمداً رموزه المركبة من عناصر مجردة غالباً، وهي تتطلب تأويلاً مركباً أيضاً؛ لتزيد من تكثيف الصورة الشعرية وغناها. ويمكّن المعجم من الكشف عن دلالات النص، فلو نظرنا إلى الأفعال المضارعة في الصورة لوجدناها تنقسم على قسمين: قسم يضم فعل لازم وأخر يتعدى بحرف، وقسم يضم فعلين متعديين: ف (تنام) و (تهمس) فعلان ضعيفان على مستوى الحركة، على عكس (تمنح) و (ترسم) فهما أكثر حركة، وإن ترتيب الأفعال المضارعة بحسب ورودها في الصورة يدلل على الاتجاه من البساطة إلى العمق تماشياً مع عملية التفريع.

وقد جاءت العلاقات الإستعارية بفعل المواءمة بين الحقلين، عن طريق أنسنة الأشياء، إذ استعار الشاعر الأفعال المضارعة الأربعة لشيء واحد أو مجموعة أشياء، وفي الحالتين رتب هذه الاستعارات بطريقة تصاعدية: فهي على التوالي (تنام وتهمس وتمنح وترسم)، لكن على الرغم من هذا التصاعد إلا أنه تصاعد لحظي مكثف يمر بسرعة، وقد كان لتركيب (فيما) أثر في جعل الصورة مقسومة على قسمين: قسم يضم استعارتين (تنام الأشياء) و(تهمس)، ليأتي التركيب (فيما) مرة ثانية ويجعل ما بعده مرتبطاً ببعضه: (تمنحني) و(ترسم)، فلعل الهمس حدث في أثناء النوم، وفعل الرسم حدث في أثناء المنح.

يتضح مما تقدم أن عنوان القصيدة هو الأشياء بشكل عام، لكنّ مركز الصورة هو (النوم والحلم والأخوة)، فنوم الأشياء هو الذي جعلها تهمس، لأنها عندما نامتْ تحولتْ إلى إنسان، وعندما منحتْ الحلم والأخوة، رسمتْ الأغنيات بلهيب النبوة، وقد قامت هذه الاستعارات المكنية بمساعدة الظرف (فيما) في رسم صورة متفرعة متماسكة جامعة بين الحسي والمجرد؛ لتنقل إلى المتلقي أحاسيس الشاعر تجاه

الأشياء والزمن عبر قدرات الشاعر الإبداعية في الجمع بين عناصر طبيعية و أخرى إنسانية بصيغة جمالية تساهم في توصيل أحاسيس الشاعر في محاولة الموازنة بين الخارج والداخل.

وتجدر الإشارة إلى أن الحالة الوحيدة في الصورة التي تبدو خارجة عن السياق فنياً لا معنوياً هي قوله: (بلهيب النبوة) إذ جاءت هذه العبارة من الجار والمجرور والمضاف والمضاف إليه غير متوازية مع أي من سطور القصيدة إلا في القافية التي حاولت إضفاء شيء من الصلة بين السطر الأخير وكلمة (الأخوة) في السطر الثالث.

أما من حيث الإيقاع الخارجي، فقد جاءت الصورة على إيقاع هو وزن بحرٍ اختلف عليه العروضيون، فمنهم من نسبه إلى المنسرح الخليلي الذي يدل لفظه على التفريع أيضا من جانب المعنى والإيقاع، ومنهم من نسبه إلى البسيط وأسماه (مخلّع البسيط)، ولكن لا يمكن هنا أن نحيل هذه القصيدة إلى مخلع البسيط لوجود تفعيلة (مفعولاتُ) في السطر الأول، وهو ما يجعلنا نقول إن القصيدة من المنسرح، في السطر الأول والثاني والثالث وبداية السطر ما قبل الأخير، إلا أنّ أدونيس وزعها بطريقة تخرجها من سياقها الوزني إلى سياقها الإيقاعي العام ضمن البحرين، والجدول الآتي يُظهر تقطيع أسطر الصورة والانحراف الذي قام به الشاعر كعادته:

فيما تنام الأشياء حولي :	مستفعلن مفعولاتُ فعْلن
تهمس لي باسمها، وفيما :	مفتعلن فاعلاتُ فعْلن
تمنحني الحلم والأخوة :	مفتعلن فاعلاتُ فعلن
ترسم لي أغنياني :	مفتعلن فاعل مفـ ـ
بلهيب النبوّة :	تَعلن فاعلن فا

يتضح عن طريق التقطيع أنّ وزن الأسطر الثلاثة الأولى جاء من المنسرح، وجاء السطر الرابع مدوراً مع الخامس من مشطور البسيط، أي أن أدونيس مزج بين آراء العروضيين في إيقاع هذه القطعة، ويتضح الخروج عن المألوف في الخروج عن قواعد الشعر الحر الشائعة الذي يعتمد، غالباً، إيقاعياً على الأبحر ذاوت التفعيلة المتشابهة. وما يحضنا إلى القول بميل أدونيس لإيقاع البحر، هو أننا وجدناه قد وضع

الظرف (فيما) في نهاية السطر الثاني في الكتابة لإتمام الشكل الإيقاعي ليس إلا، ثم إنه لم يقل (تهمس لي بأسمائها) بل قال: (تهمس لي باسمها) إذ جعل من الأشياء شيئاً واحد لضرورة وزنية بوعي أم من دون وعي.

وعلى الرغم مما سبق، فقد تفرعت الصورة القصيدة إيقاعياً في ثلاثة جوانب، جانب الانتقال من المنسرح إلى البسيط، وجانب الانتقال من الطول إلى القصر، وجانب الانتقال من الضبط إلى التدوير، وكل ذلك حدث في المكان نفسه، أعني في السطرين الأخيرين؛ لكن القافية التي جاءت في موضعين: (الأخوة)و(النبوّة) حاولت جَسْرَ هذا التفريع الإيقاعي، إذ جاءت (الأخوة) في القسم الأول، في حين جاءت (النبوة) في القسم الثاني؛ لتربط بين شكلي الوزن.

أما من جهة الإيقاع الداخلي، فنجد تكرار الظرف (فيما) قد قام بوظيفة القافية موسيقياً في الجزأين المعنويين، وقد أدى التكرار البنيوي في قوله: (تهمس لي) و(ترسم لي) وظيفة جمالية في خلق الانسجام الموسيقي، وقد جاء هذان التركيبان اللذان توزعا على شقي الصورة ليُسْهما في تشكيل الصورة المتفرعة.

وجاء الأسلوب الخبري موحداً الشقين عن طريق الجمل الخبرية المتفرعة عن بعضها، التي توحي بأن الشاعر يصر على إخبار المتلقي رسالته التي يود تمريرها مانحاً متلقيه حق التصديق أو التكذيب بجمل متفاوتة في الطول والقصر تركيبيّاً وإيقاعياً بصيغة سردية شعرية، تتساوى فيها ضمائر الأنا الحاضرة والهيَ الغائبة: (حولي، لي، تمنحني، لي، أغنياتي) و(تنام...، تهمس... ، اسمها، تمنح...، ترسم...).

لقد وزع الشاعر الضمائر بشكل متساو بينه وبين الأشياء ليصر على أنسنتها المختفية في الضمائر الأربعة المستترة والحاضرة في ضمير واحد يعلن عن وجودها الفعلي الساند لظهورها في كلمة (الأشياء)؛ وهو ما يدعوني للإدعاء بأنه كان يحاور خمسة أشياء بتعددية أصوات مختفية خلف لفظ الجمع؛ ليوحي الشاعر عن طريق ذلك بأن الفرد فرع ضعيف يحركه المجتمع، موضحاً ذلك عن طريق حركة الأفعال، إذ بُنيت الصورة من جمل فعلية يتفرع بعضها عن بعض من جانب المعنى، لتكون هذه الحركة سبباً في مد الصورة القصيرة المكثفة عن طريق الأنسنة.

كان هذا النمط من تشكيل الصورة متوافقاً في جميع مستوياته: اللغوية والتصويرية والإيقاعية والتركيبيَة، فكل تلك المستويات أوضحت تشكيلاً لتفرع في الصورة إلى حد كبير، وقد شاع[1] هذا التشكيل في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة إلى أن تحول إلى نمط يميز شعره.

(١) ينظر صور متفرعة في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة: الأعمال الشعرية: ١/ ١٧ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٣٩، ٤٨، ٤٩، ٥٣، ٥٤ ، ٥٥ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٥ ، ٦٦، ٦٧ ، ٧٦ ، ٨٢ ، ٨٨ ، ٩٥ ، ٩٩ ، ١٠٠ ، ١١٠ ، ١١٤، ١١٥، ٢١٣، ٢٢٣، ٢٢٨ ، ٢٢٩ ، ٢٤٢، ٢٤٥ ، ٢٧٨، ٢٨٣ ، ٢٨٨ ، ٢٩٠ ، ٤٠٠ ، ٤٠٩ ، ٤٢٢، ٤٢٨ ، ٤٣١ ، ٤٣٩، ٤٤١، ٤٤٥، ٤٥٠./ وينظر: أول الجسد آخر البحر:٩٧، ١٠٠، ١١٥، ١٥٤، ١٦٤. وغيرها.

المحور الثاني : تشكيل الصورة المتفرعة في القصائد الطويلة الموزونة

تبدو عملية التفريع في القصائد الطويلة الموزونة أكثر امتداداً وتفريعاً، وأقل تكثيفاً، ليبدأ تفريع الفروع باستمرار؛ لتتوافق مع تفرعات العصر التي بدت سمة بارزة فيه، إذ إنّ التفريع غلب على الاختراعات الجديدة كأنظمة النوافذ الشائعة، وأنظمة التصنيف المتفرعة في كل مجالات الحياة. ومن الصور التي جاءت على هذا التشكيل في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة قوله من قصيدة (تحولات الصقر)[1]/ فصل الأشجار/ مقطع :شجرة:

"زرع الجائعون
غابة للرجاء
صار فيها البكاء
شجراً، والغصونْ
وطناً للنساء الحبالى
وطناً للحصاد؛
كل غصن جنينْ
راقد في سرير الفضاء
أخضراً ساحر الأنين
فرّ من غابة الرماد
من بروج الفجيعة
حاملاً آهة الجائعين
شاكياً للطبيعة".[2]

يحيلنا عنوان القصيدة (تحولات الصقر) إلى خارج النص، بوصفه عتبة نصية خارجية تأتت من لفظ (الصقر) الذي يحيل إلى (صقر قريش) الذي فرّ من دمشق باتجاه المغرب العربي بعد دخول العباسيين عاصمة الأمويين، فالعنوان يعْلمنا بأن

---

(١) رؤى العالم: ٢١٥.
(٢) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، تحولات الصقر ، فصل الأشجار، مقطع شجرة : ١٢٣/٢.

هناك تحولاً عند صقر قريش، الذي يقف في الوسط بين قناع لآدم يرتديه صقر قريش، وقناع صقر قريش الذي يرتديه أدونيس، والتقنع بقناع شخصية قديمة مؤثرة أمر شاع في الشعر الحديث؛ إذ **"غالباً ما يمثل القناع شخصية تاريخية، صوفياً مثل الحلاج والغزالي، خليفة أو حاكماً مثل عمر بن الخطاب وصقر قريش، شاعراً مثل أبي نؤاس والمتنبي وأبي العلاء. نموذجاً من النماذج العليا المتكررة في الأساطير والقصص الشعبي مثل بروميثيوس وأدونيس وعشتار، أو السندباد وعجب ابن الخطيب... ويمكن أن يكون القناع شخصية مخترعة تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أوالأسطورة"**. ونحن هنا بصدد تحليل تحولات عبد الرحمن الداخل وأدونيس معاً، وهذه التحولات لم تأت دفعة واحدة، إذ مرتْ بمراحل، وهذه المراحل تبدو واضحة في هذا التشكيل من الصورة الطويلة نسبياً، فالبكاء يتفرع من الغابة، والشجر يتفرع من البكاء، والغصون تتفرع من الشجر، والوطن والأجنة والحصاد تتفرع من الغصون، والجنين يرقد في سرير الفضاء. والـ (شجرة) جاءت عنواناً فرعياً لهذه الصورة، ولهذا العنوان وظيفة إيحائية تغري وتقنع عن طريق إخفاء مقاصد الشاعر جزئياً إخفاءً يجعلنا نركز على فعل الشجرة من جهة وجودها السابق بوصفها شجرة أُولى كانت اختباراً للإنسان في بدايات الخلق الأولى بحسب الموروث الديني، ومن جهة وجودها الجديد، فهما وجودان، أحدهما ممنوع وآخر مسموح، وفي كلتا الحالتين تمثل الشجرة التفرع والتحول التدريجي من جهة تشكيلها ومعناها، فلم يكن التفرع على مستوى التشكيل فقط، إذ تعداه إلى التفرع من سعة المعنى إلى محدوديته، ويمكن أن نقرأ التفرع في المعنى ثلاث قراءات: قراءة واسعة تشمل الإنسانية كلها، تكون فيه هذه الصورة رامزة إلى أيام الخلق الأولى وانتقال آدام من الجنة إلى الأرض، من مكان تغيب فيه الأجنة ويغيب فيه الحصاد والوطن والحلم، إلى مكان تحضر فيه كل مميزات الإنسان، فأدونيس الذي يرى الشيطان ممثلا للرفض هو بالضرورة يرى الجنة سجناً ويرى خروج آدم منها تحرراً، فهو يشكو إلى الطبيعة الحرة مما فعلته به بروج الفجيعة، وقراءة متوسطة تشمل عدداً كبيراً من الناس عندما فرّ صقر قريش من بروج الفجيعة فعلاً إلى طبيعة الأندلس، وقراءة فردية تشمل أدونيس وحده بوصفه فرعاً محتملاً لقناع الصقر الذي فرّ من دمشق إلى لبنان عام ١٩٥٦، بالإضافة إلى قناع الأسطورة الذي تقنع به أدونيس، وهو قناع العنقاء التي تتجدد حين تقوم من رمادها، أو أسطورة تموز الذي يموت ليحيا من رماده من جديد.

ولو حاولنا التحقق من علاقة تلك الأفرع المعنوية بمعجم الصورة لوجدنا في هذه الصورة ست غابات: غابة قصدها الإنسان (آدم) وهي الكرة الأرضية، وغابة تركها وهي (الجنة)، وهاتان الغابتان تتبادلان مع غابة قصدها صقر قريش وهي (الأندلس) وغابة تركها وهي (دمشق)، وغابة قصدها أدونيس وهي (لبنان)، وغابة تركها وهي (سورية)، وقد تمثلت الغابات الست في هذه الصورة بغابتين: أي (غابة الرجاء) و(غابة الرماد)؛ لذلك يمكننا أن نضع معجم الصورة في حقلين: حقل يندرج تحت عنوان (الرماد) وحقل آخر يندرج تحت عنوان (الرجاء):

حقل الرماد الجنة / دمشق	حقل الرجاء الأرض / الأندلس / لبنان
جائعون	شجر/ ممنوع في الجنة وفي دمشق
بكاء	وطن/ ليس ملك الإنسان في الجنة ودمشق
أنين	حبالى/ لا تحبل المرأة في الجنة وفي دمشق
فجيعة	حصاد/ لا يحصد الإنسان في الجنة ولا في دمشق
آهة	غصن/ لا تتفرع الشجرة الدالة على الحمل
شاكياً	جنين/ لايولد احد في الجنة ولا في دمشق
	أخضر/ الأغصان الدالة على الطفولة غائبة في الجنة ودمشق
	طبيعة/ الطبيعة المتحولة غائبة في الجنة.

نلاحظ أن الرماد والرجاء جاءا على وزن (فَعال) وأنهما يتشابهان في أحرف عدة: (ا،ل،ر،ا) مما يجعلنا أكثر ثقة في أن يكونا عنوانين لمجموعتين من الدوال.

وهناك ألفاظ محايدة حددت الإضافةُ انتماءها إلى أحد الحقلين، أوّلها (غابة) التي تحددت بالرجاء والرماد، وكذلك النساء التي تحددت بالحبالى، ويمثل المعجم الأول (معجم الرماد) الغابة الأولى التي تمثل المكان الذي فر منه آدم وصقر قريش وأدونيس، إلى (معجم الرجاء) وهو الأرض والأندلس ولبنان على التوالي، فهم فروا من شجر ممنوع في الجنة وسورية، إلى شجر مختلف في الأماكن الجديدة، وهو الحصاد والأبناء والغصون، المختصرة بالطبيعة الحية.

لقد ثار أدونيس على كل القيود، ولم تقف ثورته هذه عند حدود بنية الشعر، بل تعدتها إلى رؤيا الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره من زاويتها، ولا يستند فيها إلى الحقائق المتعارف عليها بين الناس، بل يوظف طاقاته وقدراته في تشكيل موقف جديد من العالم و الأشياء، ونسج عالم جديد يمتزج فيه الرمز بالأسطورة بوصفها أم

الأدب؛ فهي تمثل الجهد البدائي الذي حاول إقامة تماثل بين الإنسان والعالم.[١] وقد مزجهما بتعبير غير مألوف يصل إلى حدّ الغموض والتعقيد لتتشكل عن طريقه رؤيا الشاعر عن الكون والحياة؛ لأن **"خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا"**،[٢] فهو **"دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد، موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيائية، تحس الأشياء إحساساً عفوياً، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور"**،[٣] فالرؤيا هي التقاط شعري وجداني للعالم يتجاوز الظاهر المحسوس إلى جوهر الأشياء و حقيقتها، فهي التقاط فردي تتحقق عن طريقه العودة إلى الأصول وتأصيلها؛[٤] لخلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحي بالعديد من الدلالات العميقة عن الذات والطبيعة والكون بأسره، لتنتج تشكيلات من الصور تنسجم مع طبيعة العصر المتفرعة.

وعلى الرغم من تفرع هذه الصورة من جهة المعنى، إلا أنها جاءت في معجم بسيط مشتمل على ألفاظ سهلة ومرنة تمثل روح العصر، لكنها محشوة بالرموز المركبة التي حملت دلالات مشتركة وظفها الشاعر للتعبير عن تجربة فكرية، مستمداً رموزه من الموروث الديني والطبيعة التي مثلتها الشجرة في البداية، وصرح بها في نهاية الصورة، ليؤدي الرمز وظيفته في تكثيف الصورة، فضلاً عن الاستعارات والتشبيهات التي غطت مساحة الصورة؛ على الرغم من أنها ضمن قصيدة طويلة قد لا تحتاج إلى تكثيف مستمر؛ إلا أن أدونيس جرد وشخص وجسم وأوضح وشبه في أغلب وحدات الصورة، إذ جرد الغابة في قوله: (غابة للرجاء) وجسم البكاء في قوله: (صار فيها البكاء شجراً) بتشكيل يتأرجح بين التشبيه البليغ والاستعارة التجسيمية، وقد جعل من الغصون وطناً بتشبيه بليغ أيضاً، ثم جعل الغصون جنيناً ليقول إن الوطن جنين بطريقة أشبه ما تكون بالمنطقية بحذف الغصون من المقدمتين، ثم جسَّم الفضاء عندما جعل له سريراً، متكئاً على مبادئ النظرية النسبية العامة التي قالت بالنسيج الكوني، وهذا يتسق مع كونية هذه الصورة بمستواها المعنوي الأول، ثم عاد ليتحدث عن الغابة بمعناها الثاني، (غابة الرماد) التي تقابل (غابة الرجاء) باستعارة

---

(١) ينظر : قراءة الصورة وصورة القراءة: ٧٦.
(٢) زمن الشعر: ٩.
(٣) المصدر نفسه: ١.
(٤) ينظر : الثابت والمتحول : ٣٣١/٣.

توضيحية تدل على خلود هذه الغابة بالإشارة إلى رمز الرماد عند أدونيس والذي يتعلق غالباً بطائر الفينيق الذي ينبعثُ من الرماد.[١] ثم عاد إلى التجريد في قوله (بروج الفجيعة)، إذ جرد البروج، وختم الصورة في أنسنة الطبيعة بالشكوى التي قام بها الغصن الذي تحول إلى جنين راقد في سرير الفضاء الفار من غابة الرماد ومن بروج الفجيعة والحامل آهة الجائعين الذين زرعوا غابة الرجاء. وعلى الرغم من كثرة الاستعارات والتشبيهات إلا أن التفرع في الصورة ظل جلياً حتى بتغير المعاني من معان واضحة بسيطة إلى معان مكثفة عميقة.

أدت الوحدات التصويرية وظيفة تأثيرية يراد منها إقناع المتلقي بالرؤيا التي يراها الشاعر بطريقة تضافرت فيها المكونات الخارجية للصورة من استعارة وتشبيه ورمز مع المكونات الداخلية اللغوية والعاطفية، وكذلك على المستوى الإيقاعي، فقد جاءت القصيدة على وزن يبدو للوهلة الأولى متداركاً (زرع الجائعون/، فعِلن فاعلان) لكن الاستمرار في قراءة الصورة على بحر المتدارك يوصلنا إلى خلل في قوله: (أخضراً ساحر الأنين/ فاعلن فاعلن فعول)؛[٢] لذلك أرى أن إيقاع هذه القطعة يتفرع مرتين: تفرع أول داخل المتدارك، وتفرع آخر داخل دائرة المتفق، أعني نحو بحر المتقارب، على الرغم من روح المنسرح التي تتجلى فيه، وكأن أدونيس حاول نقل إيقاع قصيدة لميخائيل نعيمة وتحويلها من العمود إلى الحر،[٣] لكنه لم يلتزم بهذا النمط الشكلي عند نعيمة، على الرغم من أنه جمع بين المشطور والمجزوء، ونحن نجد هذا التفريع في بحر المتدارك بالإضافة إلى تفريع أخر يُخرج البحر إلى تفعيلة متقارب (فعولْ)، وأن

---

(١) كان "التحول والانبعاث لطائر الفينيق معتمداً الرموز الثلاثة التي تسهم في تشكيل طائر الفينيق، وهي النار والرماد والريح، فالنار رمز الاحتراق، والرماد رمز الانبعاث، والريح رمز التحول والميلاد الجديد" تحولات الخطاب الشعري: ١٣٤ / وإن رمز الفينيق هو أول الرموز التي اقتحمت شعر أدونيس وسيطرت على ديوانه الأول من الأعمال الشعرية، فإذا كانت النار هي الدلالة الرمزية لأسطورة (الفينيق) الطائر الأسطوري، فإن الماء هو العنصر الذي ترتبط به الدلالة الرمزية لأسطورة أدونيس الذي تَسمى به علي أحمد سعيد نفسه . ينظر : الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس: ٢٢.

(٢) يمكن أن تقرأ من مجزوء الخفيف.

(٣) في قصيدة (الطمأنينة) يقول نعيمة: "سقف بيتي حديد ركن بيتي حجرْ/ فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر"، وجاءت القصيدة على مشطور المتدارك (فاعلن فاعلان)، ثم طوّر نعيمة هذا الوزن بطريقة تقربه من المتدارك أكثر (فاعلن فاعلن فاعلان) في قوله: من قصيدة (ترنيمة للرياح): "هلّلي هلّلي يارياحْ / وانسجي حول نومي وشاحْ / من خرير الغدير/واهتزاز الأثير / واختلاج العبير / في دموع الصباح / هلّلي هلّلي يارياح"/همس الجفون : ٧١، فقد جمع نعيمة في هذا المقطع بين مشطور المتدارك ومجزوئه، فجاء المجزوء في السطرين الأولين والسطر الأخير، وجاء المشطور في الأسطر الأخرى.

بناء القطعة على بحر المتـــدارك يضعنـــا في إشكاليـــة إيقاعية[1] وهي الذهاب إلى تفعيلة المتقارب في ثلاثة مواضع، لكن هذه الإشكالية تنسجم مع نمط الصورة المتفرعة إذ حدث التفرع مرتين كما ذكرت.

أما من جانب القافية، فنجد أنها جاءت مقيدة متنوعة دالة، إذ جاء روي (النون) خمس مرات هي (جائعون، غصون، جنين، أنين، جائعين) وجاء روي الهمزة أربع مرات هي (رجاء، بكاء، "نساء/داخلية"، فضاء) وجاء روي الدال مرتين: في (حصاد ، رماد) وكذلك روي العين في (فجيعة، طبيعة) وانفرد روي اللام في (حبالى) مرة واحدة، ولعل السبب الفني لهذا الإنفراد هو وجود قافية داخلية هي (النساء) في السطر نفسه عوّضت عن القافية، أو عن عدم كون (الحبالى) هي القافية.

ولو جعلنا القافية تتحدث نيابة عن الصورة لوجدنا: الجائعين غصوناً، والجنين أنيناً، والرجاء بكاءً، و النساء فضاءً، الحصاد رماداً، و الطبيعة فجيعةً. وكل ذلك لا يخرجنا عن معنى الصورة الذي ذكرناه، ولا يخرجنا عن تشكيل الصورة من جانب الاستعارات.

وقد جمع أدونيس الإيقاع الخارجي المتمثل بالقافية والإيقاع الداخلي المتمثل بالتكرار حين كرر (الجائعون) في السطر الأول و السطر قبل الأخير، وحين وضع كلمة (النساء) في وسط الجملة أيضاً؛ لأن هذه الكلمة جاءت على روي الهمزة. أما عن تكرار (غابة) فهو تكرار لفظي له دلالته، فكل غابة تختلف عن الثانية عن طريق إضافتها مرة للرجاء ومرة للرماد، وقد أوضحتُ ذلك عند الحديث عن معجم الصورة.

وقد حقق الإيقاع الخارجي والداخلي تناسباً مع المعجم والصورة والحياة المعاصرة التي تتفرع باستمرار.

وحقق أسلوب الصورة الخبري توازناً مع الحياة التي اعتمدت الصورة والخبر، فقد استعمل الشاعر في هذه الصورة الأسلوب الخبري فقط مبتعداً عن المؤكدات الكثيرة؛ ليوحي ببراءة المجتمع من الإنكار وبرغبته في إخبار قرائه عن الرسالة التي يود تمريرها؛ فجاءت الجمل قصيرة ومفهومة بإيقاع متوازن وبقافية متنوعة وبصيغة سردية بسيطة خالية من الضمائر الكثيرة؛ لكي يسهم في نقل الخبر الواضح، إذ

---

(١) يمكن الإحساس بروح البحر الخفيف في هذه القطعة، لكن التقطيع الخفيف يضعنا في خطأ عروضي يصعب تسويغه في الأسطر: الخامس والثامن والثاني عشر.

جاءت الأسماء ظاهرة واضحة في الغالب، مستغلة طاقة رواية (الهُوَ)، متحدثاً عن الجماعة التي تتفرع إلى مفرد بمرور الصورة: فالجائعون زرعوا غابة، والغصون تصير وطناً، فكل شيء يتحول أو يتفرع في هذه الصورة.

وقد دلت حركة الأفعال الماضية على هذه الحركة والتحول: (زرع، فر) (والبكاء يصير شجراً) و(الغصون تصير وطناً) و(الغصن يصير جنيناً)، وقد سار هذا التفرع والتحول باتجاه واحد، وهو اتجاه الرجاء الذي زرع غابتَه الجائعون.

لقد مثل تشكيل الصور المتفرعة الذي شاع في شعر أدونيس[1] المعاصَرة والتحديث عن طريق التفريع على كل المستويات: المعجمية والبلاغية والإيقاعية كالتنويع في القافية والروي؛ لكي لا تقف عائقاً أمام عفوية الشاعر، بمضمون جريء وُظفت فيه لغة سهلة ذات ألفاظ لا تحتاج قاموساً، وقد تميز هذا التشكيل في القصائد الطويلة الموزونة بكثرة التفرعات، وحركة الفعل الماضي والمضارع معاً، مع تفرد الأسلوب الخبري وطريقة السرد، إذ اختلفت عنها في القصائد القصيرة الموزونة التي غلبت فيها حركة الفعل المضارع وقصر التفريع والتكثيف المصاحب للتفريع القصير.

(١) ينظر: صورة متفرعة في القصائد الطويلة الموزونة في الأعمال الشعرية: ١٥/٢، ١٨، ٢٤، ٤٤ ، ٥٩، ٦٢، ٦٧، ٧٤، ٧٦، ٨٠ ، ٨٧، ٨٨، ١٠٤، ١٢٤، ١٣١، ١٤٨، ١٦٧ ، ١٦٧ ، ١٦٨ ، ١٦٩ ، ١٧٨ ، ١٨٩، ٢٠١، ٢٠٧، ٢١٢، ٢١٩، ٢٢٥، ٢٢٩، ٢٦٢، ٢٦٨، ٢٧٠، ٢٨١، ٢٩٧ ، ٣٢٤، ٣٤٨، ٣٦٥، ٣٦٩، ٣٨١، ٣٩٣، ٤١٢./ وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة: ٥٤، ٦٠، ٨٩، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣. وغيرها.

المحور الثالث: تشكيل الصورة المتفرعة في قصائد النثر

نجد تشكيل الصورة المتفرعة في قصائد النثر عند أدونيس، يتضح أكثر فأكثر لما للنثر من حرية وسيطرة على اللغة التي لا تحددها حدود الوزن. ومن هذا التشكيل في قصيدة النثر الأدونيسية نقرأ من مجموعة (كونشيرتو[١] القدس)/ فصل المعنى/ قصيدة تشريح:

"الهواء مهذار، لا ينام إلا في غرف صامتة، يحرسها الأمن جلوساً في مركبات عسكرية تقذفها الملائكة في أحضان القدس".[٢]

يبدو تشكيل الصورة المتفرعة أكثر وضوحاً في قصائد النثر عند أدونيس وأكثر شيوعاً، وتظهر سمات هذا التشكيل جلية، مثل الاعتماد على حركة الجملة الفعلية التي يغلب فيها الفعل المضارع، والأسلوب الخبري والصيغة السردية والاستعارات المكثفة بلغة شعرية توحي بالعديد من الدلالات العميقة عن الذات والمجتمع والكون. فالهواء المهذار لا ينام إلّا في الغرف الصامتة، والغرفة الصامتة يحرسها الأمن، والأمن جالس في مركبات عسكرية، والمركبات العسكرية تقذفها الملائكة في أحضان القدس.

لعل عنوان القصيدة: التي ضمّت هذه الصورة يدل على تشكيلها أيضاً، إذ نستطيع عن طريق العنوان أن نفترض التفريع قبل قراءة تشكيل الصورة، على الرغم من إمكانية الغموض الذي يكتنف العنوان عندما يكون من كلمة واحدة غير معرّفة تجعل العنوان مغرياً بسبب إشعاعه الدلالي الذي تبثه كلمة (تشريح)، ونجد معجم الصورة أنها يتوزع على ثلاثة حقول: حقل يندرج تحت عنوان (مهذار) وحقل يندرج تحت عنوان (صامت) وحقل معتدل بينهما:

---

(١) الكونشيرتو عزف بانفراد آلة واحدة أو اثنتين أو ثلاث مع دور ثانوي للفرقة المصاحبة. ويبني الكونشيرتو من ثلاثة مقاطع، والجزء الأول هو أهمها وأطولها، ويكون فيه العزف سريعا إيقاعياً. والجزء الثاني: لحن عاطفي هادئ الحركة يقترب من شكل الأغنية، والجزء الثالث لحن سريع يبرز فيه العازف المنفرد في الأدوار السريعةِ الإيقاعِ كاملَ قدراته الأدائية. / ينظر الموسوعة الحرة: كونشيرتو. علماً أن أدونيس حذف الجزء الثالث من مجموعته، فلعله يريد القول عن طريق هذا الحذف أن انفراد العازف وإبراز قدراته الأدائية الفردية لم يحن بعد في الوطن العربي، لأن الثقافة جماعية.

(٢) كونشيرتو القدس، فصل المعنى، تشريح: ٥٥.

١	٢	٣
مهذار	صامت	مركبات
الأمن	أحضان	جالس
عسكرية	ملائكة	هواء
		غرف
تقذف	ينام	يحرس

كل هذه الدلالات تتداخل في القدس، فالدلالة العامة الخارجية للمفردات (مهذار، الأمن، العسكرية، تقذف) هي دلالة الحرب والاضطهاد بالضوضاء التي يخلقها الجيش والشرطة وأصوات البنادق. والدلالة العامة للمفردات (صامت، أحضان، ملائكة، ينام) هي دلالة مضادة للدلالات الأولى. أما دلالات (مركبات، جالس، هواء، غرف، يحرس)، فهي دلالات معتدلة يمكن أن يستغلها الحقل الأول والحقل الثاني. ولعل هذه الحقول الثلاثة تمثل الأطياف الدينية الثلاثة التي تمثلها القدس، فمشكلة القدس عند أدونيس هي أنها مدينة يحتل الماضي حاضرَها، وتبتلعها ضوضاء الوحدانيات المتقاتلة والانغلاق اللاهوتي الذي جعل منها جارية السماء، إذ **"كل المذاهب حبلى بالجلادين، ــ ببشر يفكرون ويعملون لا لكي يخدموا ما يرونه، بل لكي يخدموا، على العكس، ما لا يرونه. إنه الغياب الذي يقتل الحضور".**[1] فكل مذهب أو دين يعد نفسه الفرع الحقيقي للسماء، الفرع الممثل للسماء وحده؛ لذلك تناوبت تلك الفروع على اضطهادها وسلب حاضرها، وفي كل مرحلة من مراحل التاريخ يمثل المضطهِد حقلاً من الحقول الثلاثة، التي تربطها مع القدس علاقة جزئية دالة على أن المذاهب فروع لشجرة القدس التي ينبغي الإقرار بها وعدم التخلي عن تلك الفروع لأن هذه هي طبيعة الشجر، وطبيعة القدس.

يتضح من ألفاظ المعجم أنه معجم بسيط كونه يشتمل على ألفاظ سهلة ولغة سلسة ومرنة أقرب إلى لغة التواصل، وهذا ما يتطلبه الموضوع والمتلقي المستهدَف.

---

(١) المحيط الأسود: ٤٩٨ ــ ٤٩٩.

وقد تكونت هذه الصورة من وحدات تصويرية بسيطة اعتمدت الاستعارة التشخيصية التي أدت فيما بعد إلى إنتاج تشكيل الصورة المتفرعة، مثل قوله:(الهواء مهذار) و قوله: (لا ينام...) وتشخيص الغرف في قوله: (غرف صامتة) وتشخيص القدس في قوله: (أحضان القدس)، ولم تخل هذه الوحدات التصويرية من رؤيا شاملة تجاه الكون والحياة، رؤيا يكشف فيها الشاعر عن حقيقة المشكلة التي يمكن تجنبها عن طريق الإيمان بعدم هيمنة أحد فروع السماء على الفروع الأخرى، وهذا ما يسنده معجم الصورة، فعلى سبيل المثال لم يقل أدونيس (حضن القدس) بل قال (أحضان القدس) ليوحي بأنها تتسع للجميع، ثم إنه جمع بين العناصر الطبيعية والإنسانية؛ ليقول بان الحياة لا تعتمد على السماء فقط.

وهكذا نجد أن تشكيل الصور قد أضفى على القصيدة معاني متعددة وصيغة جمالية متصلة بالتشكيل، إذ إن الشاعر جاء بالتشبيه أولاً ثم جاء بالاستعارة، فالاستعارة بنت التشبيه وفرع منه. ومن جهة أخرى ضمنت توصيل رؤية الشاعر.

وعلى الرغم من أن هذه الصورة جاءت ضمن قصيدة نثر إلا أن تأثيرات الإيقاع الخارجي ما تزال فاعلة إلى درجة ما، فهي في الغالب مزيج من تفعيلات الرجز: واستطيع أن أوزعها بالشكل الآتي:

مس

مستفعلاتن
مستفعلن فعولن
مستفعلن مفاعلن
مستفعلن مستفلاتن
مستفعلن مستفعلن فعو
مفتعلن مفاعلن مفعولن
مستف

والذي جعلني أجازف في محاولة إيجاد إيقاع خارجي في قصيدة لا ينبغي أن يكون فيها إيقاع خارجي، هو أني استحضرت ذهنياً الرجز وأنا أردد هذه الجمل، إذ خرجت عن القافية، الأمر الذي استدعى القراءة المستمرة التي يمكن أن يستشعر منها القارئ إيقاعاً ما يتأرجح بين كونه خارجياً وداخلياً في آن واحد، فوجود عشر تفعيلات رجز صافية كفيلة بإظهار الإيقاع.

وقد أكد الأسلوب الخبري ميزة تشكيل هذه الصورة الشائعة عند أدونيس، وهي أن يأتي على وفق الأسلوب الخبري المتحرك بوساطة الأفعال المضارعة، فقد جاءت الصورة بأسلوب الخبر وكأنها جملة واحدة، تخبر عما يحدث في القدس، لأن هذا

الحدث غائب عن المتلقي على وفق رأي أدونيس، فالإيمان بالثابت الذي نستشفه من هذه الصورة يؤدي إلى الوحدانية وهي بداية التاريخ الدموي، فأدونيس يريد تحرير القدس من السماء ويمنحها الحياة، ويلح على هذه القضية عن طريق الإلحاح على تفريع وحداتها لكي تصل إلى المتلقي متسلسلة، وبذلك يكون للمنطق أثر فعّال في إقناع المتلقي وتجاوز إمكانية الكذب في الخبر ليوجه المتلقي نحو التصديق مادة التفكير وصورته.

إن إلحاح أدونيس على ربط القدس بالحياة الحاضرة، جعله يتكئ على الفعل المضارع الذي تشكلت بحركته هذه الصورة، وغلب على صور هذا التشكيل بشكل عام، فنرى الأفعال المضارعة (ينام، يحرس، تقذف) توزعت بشكل عادل على حقول الصورة. ولعل دلالة الأفعال المضارعة الثلاثة سواء أكانت في السياق أم في خارجه هي أن الحاضر أهم من الماضي، والمستقبل تحدده العلاقات الحاضرة لا العلاقات الغائبة، سواء أكان الغياب زمنياً أم وجودياً؛ فلو نظرنا إلى الضمائر الفاعلة الواردة في الصورة لوجدناها جاءت مع الأفعال المضارعة (ينام ...) و(يرسم...) و(تقذف...) وقد عادت هذه الضمائر الثلاثة على الهواء والغرف والمركبات العسكرية على التوالي، وكل تلك الألفاظ التي عادت عليها الضمائر الغائبة هي ألفاظ حاضرة تمثل الصخب والإرهاب والعنف الذي أسس له الغياب، سواء أكان غياب الحقيقة أم غياب فحوى السماء، أم غياب السماء. ولم يعط أدونيس للمتلقي فرصة مراجعة وحدات الصورة عن طريق تشكيلها الذي جاء بطريقة السرد من جهة الكتابة والقراءة.

إن نمط تشكيل الصورة المتفرعة الشائع[1] في قصائد النثر عند أدونيس حافظ على سمات واضحة، وكان أكثر حضوراً منه في القصائد القصيرة الموزونة وكذلك القصائد الطويلة الموزونة، إذ توافق هذا التشكيل بين القصائد القصيرة الموزونة وقصائد النثر، واختلف قليلاً في القصائد الطويلة الموزونة.

---

(١) ينظر: صورة متفرعة في قصائد أدونيس المنثورة، الأعمال الشعرية: ٣/ ٢١، ٢٢ ،٢٤، ، ٤١ ، ٤٧، ٤٩، ٥٤، ٥٨، ٧٧، ٨٣، ٨٩، ١٠٧، ١١٨، ١١٩، ١٢٥، ١٣١ ، ١٣٥، ١٦٣، ١٩٣، ٢٢٤، ٢٤٨ ، ٢٥٦، ٢٦٣،٢٦٨ ، ٢٩٣، ٤٥٨ ، ٤٦١ ، ٤٦٩ ، ٤٧٥ ، ٤٩٩ . / وينظر : كونشيرتو القدس: ١٦ ، ٢٢ ، ٤١ ، ٤٣، ٤٨، ٥٥ ، ٧٣ ، ٨٩ ، ٩١ ، ٩٣ ، ٩٩، ١٠١ . /وينظر: تنبأ أيها الأعمى: ١٣، ٦٥، ٧٤ ــ ٧٥، ٨٩، ٩٩، ١٢٧، ١٥٣، ١٧٤./وينظر: أول الجسد أخر البحر: ٤١،٩٧، ١٢٥، ١٣٠، ١٩٨./ وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم:٧، ١٥، ٣٦، ٧٨، ٨٤، ٩٦، ٩٩، ١٠١، ١٠٣، ١٥١، ١٥٥، ١٧١، ٢٤٣./ وينظر: إهدأ هاملت تشق جنون أوفيليا:١٣، ١٧، ٢١، ٢٩، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٥٥، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٨، ٦٩، ١١٠، ١١٥، ١٢٥، ١٨٥./ وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش:٩، ٢٢، ٤٢، ٥٧، ٧٣، ٨٥، ١١٩، ١٢٦، ١٣٦.وغيرها.

الفصل الخامس

المعنى والتشكيل الأيقوني

توطئة

تشكيل الصورة الأيقونية هو التشكيل الذي تكون فيه الصورة الشعرية مجموعة أيقونات تشير إلى صور معروفة عن طريق علاقة التماثل بين الأيقونة وما تشير إليه؛ فكل لفظ فيها يعد بعضاً من صورة، وهو يشير إلى الصورة اعتماداً على ما تختزنه الأيقونة من دلالة، أي أنها بعض من وحدة تصويرية، أو صورة تحولت إلى كلمة واحدة، اتصلتْ بكلمات أخرى من دون أية أداة تربط تلك الكلمات التي كانت صوراً شعرية فيما سبق، وقد يأتي التشكيل ممثلاً بمجموعة أسماء مدن أو مجموعة ألون أو مجموعة أيام الأسبوع أو مجموعة أسماء لشعراء قدماء أو محدثين، أو حتى مجموعة أفعال ...الخ

يتكئ الشاعر في هذا التشكيل على الاستلزام الحواري، فهو يتكئ على ثقافة المتلقي في فهم ما تشير إليه الأيقونة على وفق ما رآه أو سمعه عنها، فالشاعر يضع مفاتيح الصور، لكي تبدأ عدسة المتلقي بتصوير مقتربات ذلك المفتاح بالبحث عن الغائب الذي أخفاه الشاعر في الصورة؛ لأن وجود علامة أو أثر يدل على المغيَّب يجعل المغيب محط اهتمام، ومنتظراً يخضع للبحث والتقصي ويغدو مدار الحديث، ويكون هو المؤجج للصراع، ويجعل المخيلة نشطة لرصد أي أثر بسيط يؤدي إليه؛ ويؤدي التشكيل الأيقوني إلى شحذ الذاكرة عن طريق الخزين المعرفي والصور المستدعاة من الذاكرة.

ويتميز التشكيل الأيقوني بخصائص عدة، أولها: الوضوح، إذ إنّ التشكيل يتكون من مجموعة ألفاظ متتالية من دون أدوات ربط. وثانيها: الخصيصة اللغوية؛ كون الصورة مولّفة من أيقونات متتابعة من دون أي رابط لغوي؛ لأن الأيقونات متباعدة زمنياً أو مكانياً في الغالب. وثالثها: خصيصة حقلية؛ لأن الأيقونات تنتمي إلى حقل واحد، وهذا ما يؤيد أيقونيتها؛ فالألفاظ التي تتألف منها الصورة تصلح لأن تكون عناوين داخلية لصور

تتبعها؛ فالشاعر يضع ألفاظاً عدة تنتمي إلى زمان أو مكان معينين ثم يبدأ الحديث عن تلك الكلمات بشكل مختزل.

ويقوم هذا التشكيل على تكسير الوحدة التصويرية، وترك المتلقي يختار عنصر التشكيل الثاني للوحدة التصويرية الظاهرة؛ لذلك يكون للحضور والغياب أثر في هذا التشكيل، مثل غياب الشاعر وحضور المتلقي في النص، ويمكن أن يكون على مرحلتين: مرحلة التفكيك من جانب الشاعر، ومرحلة التركيب من جانب المتلقي، وكثيراً ما يلجأ أدونيس إلى الجمع بين السرد والشعر بحسب قراءة المتلقي للنص.

المحور الأول: التشكيل الأيقوني في القصائد القصيرة الموزونة

كان الظهور الأول لتشكيل الصورة الأيقونية هو في الجزء الأول من الأعمال الشعرية الذي يضم القصائد القصيرة الموزونة، وظهر تحديداً في الصفحة ١١٩ منه، ثم بعد ذلك بدأ يظهر قليلاً قليلاً، ليكون أكثر شيوعاً في الأعمال الشعرية المتأخرة حتى بدأ يتحول إلى نمط واضح المعالم والسمات. ومن مجموعة (المطابقات والأوائل)[١]، الصادرة عام ١٩٧٩ / والأوائل: قصيدة :(أول الجنس٢) نقرأ لأدونيس قوله:

"غرفةٌ شرفاتٌ ظلامٌ

وبقايا جراحٍ
جسدٌ يتكسرُ ــ
نوم".[٢]

يخبرنا عنوان المجموعة الشعرية التي ضمت القصيدة التي كانت هذه الصورة منها أنّ المطابقات تمثل التقليد، والأوائل تمثل الإبداع قديمه وحديثه، ولأن تشكيل الصورة الذي نحن بصدده يقع في ضمن قسم (الأوائل) في المجموعة؛ فإننا نفترض حالة إبداعية جاء بها الشاعر؛ لأنّ القصائد التي جاءت في قسم (الأوائل) كلها تبدأ بلفظ (أول) مثل: أول الكتابة، أول الجسد، أول العشق، أول الجنون، أول الصدق، و(أول الجنس) وهو عنوان القصيدة التي ضمت الصورة التي نحن بصدد تحليلها، فلو نظرنا إلى المعنى في هذه الصورة لوجدنا أن الشاعر يحاول تعريف (أول الجنس) وليس الجنس، يعرفه بألفاظ مقطوعة غير متصلة بأحرف عطف، أو مفردات غير متحركة بأفعال في الغالب، ولعل سبب انتهاج هذا التشكيل هو الاتكاء على التعاون بين الشاعر والمتلقي، عن طريق الثقافة المشتركة بينهما، والثقافة التي يوفرها العقل الجمعي للأمة الناطقة باللغة من جانب، والتاريخ الثقافي المشترك بينهما، فالشاعر هنا يوجز السرد والشعر في تشكيل صورة أيقونية مولّفة من موضوعات هي مراكز لصور أو جمل سابقة ينبغي أن

---

(١) المطابقات والأوائل : ديوان لأدونيس ينقسم على قسمين : القسم الأول : وهو بعنوان المطابقات، يحتوى العديد من الموضوعات منها : الشعراء ، أدونيس ، أبو تمام، الثورة، حي الشاغور، رينيه ماريا ريلكه، الهامش، والقسم الثاني : جاء تحت عنوان الأوائل وينقسم على موضوعات عدة منها: أول الكتابة، أول الجسد، أول العشق، أول الجنون، أول الصدق...الخ

(٢) الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، (المطابقات والأوائل)، قصيدة (أول الجنس٢):٥١٩/١.

يكون قد عرفها المتلقي إما عن طريق تجربة شخصية، أو تجربة معلوماتية بمساعدة العنوان الذي جاء بوظيفة تعيينية تحدد المتن وتعيّنه، وقد تتحدد ممكنات الوظيفة التعيينية، بحسب مكونات المتن. ولكي لا ينتاب هذا التشكيل الالتباس، يلجأ الشاعر بوعي أو من دون وعي لأنْ يجعل الكلمات المركزية للصور مستلة من حقل دلالي واحد، أو من زمان واحد، أو من مكان واحد، وهذا ما نجده في الصورة التي نحن بصددها، فالغرفة و الشرفات والظلام وبقايا الجراح والجسد المتكسر ثم النوم، كل أولئك أسماء تنتمي إلى مكان واحد هو غرفة النوم ومقترباتها وما يحدث فيها، إذ تسير حركتها الخفية في تسلسل زمني يعرفه المتلقي، وقد ألمح الشاعر إلى أكثر من حالة، وذلك عن طريق العدول إلى الجمع في قوله: (شرفات، بقايا، جراح)، وبما أنّ هذه الألفاظ تدل على حقل مكاني؛ لذلك تكون العلاقة التي تربط ألفاظ الحقل هي علاقة تكامل، فضلاً عن العلاقة الحقلية السابقة. ويُلحظ عن طريق تقارب زمن الحدث في الصورة أن هناك انهياراً في تسلسل دلالات المفردات من السعادة إلى الكآبة.

ونلاحظ أن هذا التشكيل لم يتكئ كثيراً على الوحدات التصويرية سوى في قوله: (جسد يتكسر)، فهذه الوحدة هي العلاقة الوحيدة التي أقرّها الشاعر، وحرم المتلقي من إبداعها، وهي علاقة استعارية مكنية حُذف فيها المشبه به واستعير فعله، فالجسد يشبه شيئاً يمكن أن يتكسر، وهذا تشييء للجسد؛ وهو الأمر الذي يوحي بذم الشاعر لتلك العلاقة بعد نهايتها التي أدت إلى النوم بالتالي. وقد اضطر الشاعر إلى إظهار هذه الوحدة التصويرية؛ لأن لفظ (جسد) وحده لا يؤدي معنى واضحاً، وهنا تدخّل الشاعر ليضيف حركة الفعل إلى معناه، علماً أن غياب الشاعر في عملية التشكيل البلاغي يعد سمة من سمات هذا التشكيل في الغالب، لكن هذا لا ينفي أن يتدخل الشاعر عن طريق دس دلالة من الدلالات لتوجيه الصور من التعميم إلى التخصيص، نحو قوله: (ظلام) التي حملت دلالتين، دلالة حقلية، ودلالة العملية كلها، إذ إن العملية تنتهي إلى ظلام وتوهان، بما يحمله الظلام من رمزية شائعة معروفة لدى أكثر المتلقين.

ويلحظ على المستوى السردي غياب الشخوص المعرّفة، وغياب تحديد الجسد بين الجنسين، ولعل قصد التغييب جاء للدلالة على التعميم من ناحية الشاعر، ومن ناحية المتلقي أيضاً؛ فالمستهدف في هذه الصورة أكثر الأفراد والمجتمعات، وهو الأمر الذي يُعطي لغة الصورة سمة كونية في رفض أقدم علاقة بين الناس، وأكثرها رتابة على الرغم من كونها حاجة ملحّة، فالتبئير في هذه الصورة تسلطَ على الجسد عن طريق وصفه، وكونه هو المستهدف والفاعل داخل الصورة،

وهنا تظهر أهمية الوظيفة التي يؤديها المسكوت عنه، فما لا يقال لا يعني أنّه غير موجود، والميزة الثانية في هذه الصورة، من جانبها السردي، هي غياب السارد وضبابية المشهد العام؛ لكي يتسلط التبئير على الجسد.

إن خطاب الصورة يهدف إلى توصيل الفكرة إلى المجتمعات كلها من دون استثناء، مع تحديد بسيط للمجتمع الشرقي، ونجد ذلك التحديد في دلالات الظلام والنوم، ولا تخفى على المتلقي الدعوة التي يرسلها الشاعر في هذه الصورة التي تشير إلى أن العلاقة بين الجنسين يجب أن تتجاوز البعد الواحد وتنفتح على أبعاد أخرى ثقافية تقام على أساس المساواة بين الجنسين والتفكير بطريقة تتجاوز القديم الموغل في القدم؛ لذلك جاءت حركة الضمائر مبتسرة ومقتصرة على ضمير واحد مستتر تقديره (هو) بعد الفعل (يتكسر) يعود على الجسد، وهذا الضمير جاء ليؤكد مركزية الجسد في الصورة، وذلك عن طريق الفعل الوحيد (يتكسر) بوصفه صفة معنوية للجسد، جاءت بطريقة الفعل المضارع لتحريك جمود المشهد، أو لكي يوضح الحركة الخاملة، إذ لم يجئ فعل آخر يروي حركة ما قبل التكسر، إذ عبّرت الأسماء الثابتة عن يأس الشاعر من السيرورة؛ لأنها خلت من التفاعل. ونجد أن لفظ (شرفات) الذي يوحي للوهلة الأولى بالضوء، قد قابله الظلام؛ ليوحي هذا التقابل بوجود شرخ في الموقف النفسي عند الشاعر حيال القضية، وأن غياب الراوي؛ لعدم تحديد من الذي يروي منهما، يؤكد على نفي الثنائية بين الجنسين للوصول إلى واحدية تتأتى عن طريق الجدل، ولا تكون تلك الواحدية بالنظر إلى الشكل والخواص الشكلية، بل إلى الخواص العقلية والعاطفية للإنسان بشكل عام.

لقد بدت سمات التشكيل الإيقوني متسقة بين مستويات التحليل؛ فغياب الشاعر في المستوى التصويري عن طريق الابتعاد عن الوحدات التصويرية البلاغية منسجم مع غياب الراوي في العملية السردية، وغياب حركة الضمائر وغياب الشخوص بشكل عام، وكل ذلك أدى إلى ضبابية الصورة. ونجد أيضاً، أن العلاقة التكاملية بين ألفاظ الحقل المكاني تتسق مع تكامل المستويات التحليلية لهذا التشكيل الذي بدأت صوره تظهر في القصائد القصيرة الموزونة[1] في شعر أدونيس بشكل يوحي بأنه سيأخذ حيزاً أوسع في قصائده الطويلة الموزونة.

---

(١) ينظر: صور أيقونية في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، الأعمال الشعرية: ١/ ١١٩، ٢١٧، ٢٢٧، ٢٧٠، ٤٩٤، ٥١٣ ، ٥١٩ ، ٦٠١ ، ٦١٣ ــ ٦١٤ ./ وينظر: أول الجسد آخر البحر:٤٥، ٩٣، ١٠٩، وغيرها.

المحور الثاني: التشكيل الأيقوني في القصائد الطويلة الموزونة

نما تشكيل الصورة الأيقوني في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة بنسبة أكثر مما هو عليه في قصائده القصيرة الموزونة، وهنا سندرس إحدى صور أدونيس الممثلة لهذا التشكيل، وهي صورة من قصيدة (بابل)[1]:

"أبديّاً
أعلن شرعَ اللَّهَبِ، الوَلَهِ، الحُلُمِ، الأشياءِ".[2]

جاء تشكيل الصورة هذا في قصيدة معنونة بـ (بابل)، التي يوحي عنوانها، دلالياً، بأن الشاعر يتحدث إما عن مدينة (بابل) التاريخية وإما عن مدينة بابل الحاضرة، أما تركيبياً فقد جاء العنوان من كلمة واحدة هي اسم علم، كان من المفترض أن يكون معروفاً من جانب أغلب المتلقين، وتلك المعرفة هي سمة من سمات تشكيل الصورة الأيقونية، ذلك التشكيل الذي يتكئ على تعاون المتلقي والعقل الجمعي للأمة الناطقة باللغة، وعلى الثقافة المشتركة والتاريخ المشترك، موظفاً العنوان لتعيين وتحديد مضمون الخبر.

إن مضمون النص هو تعبير من الشاعر بأنه يعلن شرعاً غير الشرع المتعارف عليه، هو شرع (اللهب، الوله، الحلُم، الأشياء)، شرعاً يبدو للوهلة الأولى غامضاً، ويوحي بأن الشرع الذي يعلنه الشاعر يجيء بالضد من شرع قائم يرفضه الشاعر؛ لذلك يطمح إلى استبداله بصخب لا بهدوء؛ لذلك نراه يعلن ذلك الشرع، فالإعلان يستوجب كون الشرع الجديد لا يهم الشاعر فحسب، إنما يهمّ مجتمع الشاعر، وهذا ما تشير إليه دلالة الإعلان، لأن الإعلان يعني فيما يعنيه محاولة لتسويق فكرة أو بضاعة، علماً أن صياغة الإعلان تتماهى مع تشكيل الصورة الأيقونية من جهة القصر والإيجاز.

---

(١) جاءت قصيدة بابل بـ ١٨ صفحة من الأعمال الشعرية في جزئها الثاني (٢٩٧ ـ ٣١٤)، وقد كتبها في بيروت أوائل آب ١٩٧٧.
(٢) الأعمال الشعرية/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، قصيدة بابل : ٣٠٨/٢.

ونجد، من جهة الدلالة الرمزية، أن الألفاظ الأربعة تقع ضمن حقلين، حقل الذات وحقل الواقع، وأول ألفاظ حقل الذات هو (اللهب) الذي يشير إلى إيمان الشاعر بأسطورة طائر العنقاء (الفينيق) الذي ألحّ أدونيس على تناول قصته في كثير من المواضع في شعره، ذلك الطائر الذي يحرق نفسه ثم يتحول إلى رماد ثم يقوم من جديد، فقد كان **"التحول والانبعاث لطائر الفينيق معتمداً الرموز الثلاثة التي تسهم في تشكيل طائر الفينيق، وهي النار والرماد والريح، فالنار رمز الاحتراق، والرماد رمز الانبعاث، والريح رمز التحول والميلاد الجديد".**[١] وقد ظهرت الأسطورة المبكرة عند أدونيس في قصيدة (قالت الأرض) التي اشتملت على معالم التموزية الانبعاثية.[٢] ففي تلك القصيدة التي درسنا منها التشكيل الجذري، بدا تأثر أدونيس واضحاً بكتاب سعادة (الصراع الفكري في الأدب السوري) الذي دعا فيه الشعراء السوريين (القوميين) إلى ربط الحاضر السوري بالماضي فلسفياً،[٣] وقد درس أسعد رزوق في كتابه (الأسطورة في الشعر المعاصر) (١٩٥٩) نتاج الشعراء الذين يرون موت الحاضر والبحث عن أمل جديد يبعث فيه الحياة التي لا تُبعث إلا بالموت، كما بُعث الإله تموز.

ولعل لفظ (الوله) يعبر عن صوفية الشاعر، بوصفه شرعاً آخر يعلنه الشاعر من ضمن الألفاظ الثلاثة المعبرة عن الذات في الحقل الأول للصورة، ففي رسالته التي كتبها عام (١٩٥٤)[٤] للتخرج من الجامعة السورية، بعنوان (نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري)؛ بدا أدونيس ميالاً للصوفية.[٥] ولعل هذا الميل المبكر للصوفية كان بداية اهتمام أدونيس بالصوفية بمفهوم حديث بعيداً عن طرائق الصوفية المعروفة بالطريقة والمذهب، بل صوفية فنية ما ورائية، إذ عرّف أدونيس الشعر الحديث في الخمسينات بأنه نوع من المعرفة غير العلمية **"لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم"**،[٦] وأن حقيقة التجربة الصوفية ليست في ما يقال أو ما يمكن قوله، إنما هي دائماً في ما لا يقال أو ما يتعذر قوله، إنها دائماً في

---

(١) تحولات الخطاب الشعري: ١٣٤.
(٢) ينظر : قصائد أولى: ٧ ، ٢٧ .
(٣) ينظر : الصراع الفكري في الأدب السوري: ٦٢.
(٤) تبدو هذه المعلومة متعارضة مع القول بأن أدونيس لم يدخل المدرسة إلا في سنة ١٩٤٤، إذ يصعب القول أن يكون درس المراحل الابتدائية والثانوية والجامعية في عشر سنوات.
(٥) ينظر: نظرية (الهو هو) ، مجلة آفاق، العدد ٢، ١٩٥٨ .
(٦) زمن الشعر: ١٠.

الغامض المخفي اللامتناهي.[١] والشعر الحديث عند أدونيس غربـيّه وشرقـيّه تمثله **"النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخييل، اللانهاية، الباطن، أو ماوراء الواقع، الانخطاف، الإشراق، الشطح، الكشف..."**.[٢] وكل هذه المسميات تندرج تحت عنوان الصوفية بمفهومها الحديث، ولعله بهذا الطرح يحاول تجاوز ثنائية (الشرق والغرب)؛ ولعل القراءات الأدونيسية للصوفية العربية والسوريالية الغربية كانت عاملاً مؤثراً في فهمه الرؤيا؛[٣] ليجعل من الشعر قافزاً على تلك المسميات التي ـ ربما ـ يعدها محلية.[٤] والنظرة الكونية للشعر تعد سمة بارزة في نمط الصورة الأيقونية؛ لأن النص الغائب وراء تلك الألفاظ المولّفة الرامزة يفتح أفق التأويل على كثير من الدلالات الغائبة المقترحة، فيؤدي إلى تعدد القراءات والاحتمالات، حتى إذا كانت تبدو مختلفة أو متضادة؛ لأن الصوفيين عامة يرون في الفناء بقاء وفي الألم لذة.[٥] وإن مهمة الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان.[٦] فالصوفية ــ هنا ــ تبدو رفضاً للفكر الديني.[٧]

أما لفظ (الحلم)، فكثيراً ما اقترن بالشعر عموماً، وبشعر الرؤيا خصوصاً، وقد عرّف أدونيس الشعر منذ عام ١٩٥٩ بقوله: إن **"خير ما نعرّف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا"**،[٨] فقصيدة (القصيدة-الرؤيا) عند أدونيس **"ليست بسطاً أو عرضاً لردود فعل من النفس إزاء العالم، ليست مرآة للانفعال - غضباً كان أو سروراً، فرحاً أو حزناً، وإنما هي حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا"**،[٩] فقصيدة الرؤيا عند أدونيس تكسبه صفة الشاعر النبي أو الشاعر الكوني؛ لأن أدونيس **"عمل على تفجير اللغة، وغير من سماتها، وقدم خصائصها التي ترتكز على الإيحاء والإشارة والغموض"**،[١٠] ولعل هذا ما يجعل اللغة الشعرية الأدونيسية لغة تحولات داخلية لانهائية، يحاول فيها جعْل اللامرئي مرئياً، و**"المرئي**

---

(١) ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ١٩١.
(٢) فاتحة لنهايات القرن: ٣٢٤.
(٣) ينظر : الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس: ٣٨٠.
(٤) ينظر : الشعرية العربية: ٣٣١.
(٥) ينظر: الوجه الآخر لأدونيس/دراسة تحليلية نقدية: ٣٥٠.
(٦) ينظر : الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس: ٧٤.
٧" ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ٣٣١.
(٨) زمن الشعر: ٩.
(٩) المصدر نفسه: ٣٧.
(١٠) شعر أدونيس،البنية والدلالة : ٤٣.

واللامرئي من وجهة نظر أدونيس، ليس تميزاً ميتافيزيقياً مطلقاً بين عالمين أو واقعين أو جوهرين، بل إنه تميّز بين وجهين أو جانبين لنفس العالم أو الواقع أو الجوهر"؛[1] لذلك يعد شرع (الحلم) الذي أعلنه في هذه الصورة ممثلاً لشاعريته.

وبالانتقال إلى الحقل الثاني الذي يضم لفظ (الأشياء) التي تعبر عن الواقع المقابل للذات، فإننا نجد الأشياء عند أدونيس تتحرك وتتحول، فالشاعر على وفق المعجم الدلالي يتأرجح بين ذاته الفينيقية المشرّفة من وجه نظره، والتي تستحق العودة إليها، وذاته العربية الخاذلة من وجهة نظره أيضاً، والتي يريد تغييرها بالتركيز على جزء مشرق منها، وهو التصوّف، أو الصوفية، وبين ذاته المستقبلية، وهو يجد نفسه في ذاته الأولى والثالثة؛ لذلك نجده يتقدم إلى الأمام إذا عاد إلى الماضي البعيد، وهذا الذي يجعله غريباً مغترباً في زمانه ومكانه، فثمة شيء ما يفصله عن ذاته، فهو القائل: **"وثمة ما يحول بيني وبيني"**،[2] إذ هو **"يعي جيداً أن تماهيه مع ذاته التجريبية هو تماهيه مع ما يشكل موضوعاً خالصاً للدراسة السيكولوجية ... ولذلك نراه يتساءل بيانياً"**[3]: **" هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟/ أأنسى الشيء وأذكر نفسي؟/ هل ما ألمسه يُغني عما لا ألمسه؟ / ولماذا أحيا في هذا النقص إذن"؟**[4] فهنا يتأرجح بين ذاته بمستوياتها بمستوياتها الثلاثة وبين الواقع، فهو لا يريد أن يحيا بالنقص عن طريق تخليه عن أحد الركنين: الذاتي والواقعي.المعتمدَين على تعاونه مع المتلقي في إدراكهما.

والجدير بالذكر هنا أن دلالة الفعل المضارع (أعلنُ) لا تعني أن الأمر جديداً عند الشاعر، بل هو قديم، لكنه كان يكتمه، وقد آن الأوان لإعلانه باستمرار عن طريق قوله: (أبدياً). وقد كان معجم هذه الصورة المنتمية لهذا التشكيل محملاً بدلالات كثيرة منفتحة معبرة عن تحولات الشاعر ومراحله؛ لذلك جاء بالفعل المضارع (أعلن) ليؤكد أهمية الحقلين اللذين جمعهما بعلاقة نحوية، جعلت من الألفاظ الأربعة مركّبة من مضافات إلى لفظ (شرع)، الذي جاء مفعولاً به للفعل (أعلن)، إذ تتشكل من هذه

---

(١) الشعر والوجود: ٤١.
(٢) مفرد بصيغة الجمع: ١٢٦ .
(٣) الشعر والوجود: ١٦٠.
(٤) الأعمال الشعرية / هذا هو اسمي وقصائد أخرى: ٢/٤٢٠ ـ ٤٢١.

الجملة البسيطة نحوياً صورة شعرية بسيطة أيضاً؛ كون (شرع اللهب) وحدة تصويرية تشكّلت عن طريق استعارة مكنية تشخيصية كان فيها اللهب يشبه إنساناً له شرع، ونحوياً بطريقة الإضافة، وينطبق هذا التشكيل على الألفاظ الأخرى (الوله، الحلم، الأشياء)، فهي مضافات إلى شرع، جاءت بتوليفة غير مألوفة كثيراً، تقترب من التكثيف المتأتي من عمق دلالات الألفاظ الأربعة.

وقد امتزج في تشكيل هذه الصورة المكون الخارجي الإستعاري والأسطوري مع المكون الداخلي المتمثل باللغة التي تعد عماداً للصورة الشعرية، والعاطفة التي تعد الروح التي تُنفخ في الألفاظ، وبسبب التشكيل الأيقوني الذي أدى إلى غياب الشرح؛ بدت الصورة خالية من أغلب العلاقات المتمثلة بالخلفية والمكان والرموز، إذ لم يمثُـل منها سوى شخص الشاعر الذي يمكن تصوره واقفاً متحركاً يدلي بإعلانه، وتصوّر حركة يده ورأسه وإشارتيهما، وكذلك نظرة عينية، متمثلة في صورة شعرية التقطها غير الشاعر، لأن زاوية الالتقاط تبدو من تحت مستوى النظر لتعظيم موقف الشاعر وهو يعلن عن شرع (اللهب والوله والحلُم والأشياء) في تعويم للمكان والزمان لأن قوله (أبدياً) يشير إلى دوام الإعلان في كل مكان وزمان.

وهكذا نجد أن هذه الصور أضفت على القصيدة صيغة جمالية من جهة كونها بسيطة نحوياً وتصويرياً، عميقة دلالياً ومعرفياً بوصفها أيقونات تُعد نوافذ لذات الشاعر وخارجه.

إن من سمات تشكيل الصورة الأيقونية أن تأتي بأسلوب خبري، وأن يأتي معها الفعل المضارع، وقد سخّر الشاعر الأسلوب الخبري؛ لأنه يريد توصيل إعلانه، فهو يرغب في إخبار قرائه عما يريد من هذا الإعلان بصورة أيقونية مختصرة لكي لا يُصاب المتلقي بملل عند سماع الإعلان، ثم أن الشاعر اعتمد على تعاون المتلقي في فهم فحوى الشرع الذي أعلن عنه.

وقد جاءت حركة الضمائر مقتصرة على ضمير واحد هو ضمير المتكلم المفرد المستتر وجوباً بعد قوله: (أعلن)، وهذا يؤكد أن الإعلان من صنيعة الشاعر، كان مكتوماً وآن آوان التصريح به، مما يجعل وظيفة الأسلوب نفسية وتأثيرية في آن واحد، وهاتان الوظيفتان تنسجمان مع دلالات معجم الصورة، فالوظيفة النفسية تنسجم مع معجم الذات، والوظيفة التأثيرية تنسجم مع معجم الواقع.

أما عن حركة الفعل المضارع فتبدو شبه ساكنة؛ لأن الإعلان فن قول لا يستدعي الحركة الكلية، بل يستدعي حركة فيزياوية نطقية وحركة بعض أجزاء الجسد في مكان محدد، وهذا أدى إلى غياب تدخل الشاعر في تحريك الصورة، فهو يعلن فقط والإعلان بلا حركة فعلية أي لا يوجد حدث سوى الإعلان، فقد جاءت الصورة شبه ساكنة عن طريق ثبات الأسماء (أبد، شرع، لهب، وله، حلم، أشياء)، وهي ربما تعكس يأس الشاعر من تلقي الإعلان، وهذا ما يؤيده لفظ (أبداً)، فلو كان الشاعر مقتنعاً بأن المتلقي سيتلقى الإعلان ويفيد منه، لما أصر على إعلان شرعه طوال الوقت.

المحور الثالث: التشكيل الأيقوني في قصائد النثر

بعد أن تناولت تشكيل الصورة الأيقونية في قصائد أدونيس القصير الموزونة، وفي قصائده الطويلة الموزونة، سأتناول في المحور تشكيل الصورة الأيقونية في قصائد النثر التي وضُح فيها التشكيل وأخذ حيزاً أكبر من حيث الطول والحجم والاستنواع حتى تحول إلى نمط، وسندرس من قصائد النثر صورة شعرية من قصيدة (سيمياء):[1]

" وحين يكون موحشاً
ليس أمامه غير الشمس
خشبة هذا العالم ومسرحه ومسرحياته
والممثلين، يدخل في دورهِ
الهزلي
الفاجع
الماجن
يداهن يصانع
يطعن يداري
يتحقق يتوهم
يُظلم يضيء
مثلها مثلك".[2]

جاءت القصيدة معنونة بـ (سيمياء) بصيغة نكرة تدل على تعميم الإشارة التي يقصدها الشاعر، فلفظ العنوان يوحي دلالياً بأن الشاعر يشير إلى أشياء أخرى بالإضافة إلى الدلالات المباشرة التي تؤدي وظيفتها في القصيدة بوصفها رمزاً للمشار إليه والمقصود بالدلالة المباشرة، وقد ابتدأ الشاعر قصيدته هذه بالحديث عن نفسه عندما كان طفلاً بصيغة الهُوَ، مستعملاً ضمير الغائب، إذ قال قبل أن يشرع في الصورة التي نحن بصدد دراستها: **"أخرج أيها الطفل، إلى الحجر/ كل شيء يقودك إلى الحجر/ الرمادي الأبيض الأحمر الأسود الأصفر الأزرق الخمري**

---

(١) جاءت قصيدة (سيمياء)بـ ٦١ صفحة من الأعمال الشعرية في جزئها الثالث: (٣٥٥ ـ ٤١٦)، وهي مقطع رابع لقصيدة (مفرد بصيغة الجمع) التي كتبها في ١٩٧٣ ـ ١٩٧٥، والتي حملت عنوان المجموعة.

(٢) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، مفرد بصيغة الجمع، سيمياء : ٣ / ٣٨٣.

الجادي".[1] وعلى الرغم من أن أول القصيدة يحتوي على تشكيل أيقوني، من حقل الألوان إلا أنني اخترت تشكيلاً أعده أكثر تمثيلاً لهذا النمط من التشكيل.

توزع مضمون الصورة على خطين متوازيين: خط مباشر تم فيه الحديث عن طفولة أدونيس عن طريق محاولات لتحديد هويته، وخط مواز رمزي سيميائي حاول أدونيس توظيفه لتحديد هويته إزاء العالم، وانقسمت ألفاظ الصورة على حقلين، حقل يمثل تكيّف الشاعر مع العالم، وحقل يمثل رفض الشاعر للعالم:

تكيف	رفض
هزلي	موحش
شمس	فاجع
يصانع	ماجن
يداهن	يطعن
يداري	يتحقق
يضيء	يُظلم
يتوهم	

إن علاقة الإنسان بالعالم تتمثل في هذه الصورة بعلاقتين: علاقة التكيّف وعلاقة الرفض، وبما أن الإنسان المقصود في الصورة هو ليس أدونيس بالذات، إنما المقصود فيها الناس كلهم؛ فإننا نجد أن الحقلين يدلان على موقف الإنسان من العالم بشكل عام، فهو أما متكيّف وأما رافض، وقد غلبت صور الرفض[2] في شعر أدونيس حتى بدت تمثله ويمثلها، فهو يشعر أن العالم يريد قتله؛ لذلك كبح الكلام عن التصريح، واكتفى بعناوين لكل المشكلات التي يعاني منها الإنسان الذي سيقوم بوظيفة الممثل في مسرحية الحياة التي وضع نصها القدر، والتي ينبغي أن يكون فيها الإنسان حراً، وتلك العناوين الفرعية التي تشكلت منها الصورة الأيقونية، مثلت العالم المصغر للأشياء، فهي أغلب الأشياء التي يتعرض إليها الإنسان بإزاء العالم.

ومما يدعم فكرة الشرخ القائم بين الإنسان والعالم في النص هو فقدان العلاقة النحوية الواضحة بين ألفاظ الحقلين؛ لأن أغلب هذه الألفاظ ممثلة بأسماء

---

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى: ٣ / ٣٨١.
(٢) ينظر: بعض صور الرفض في شعر أدونيس، الأعمال الشعرية: ١/ ٢٠٧ ، ٤٠٢ ، ١٧٢/٢، ٢٢٤ ، ٢٧٣، ٢٢١، ٢٢٥ ، ٢٧٤ ، ٣/ ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ .وغيرها.

مفردة معرّفة: (الهزلي، الفاجع، الماجن) أو أفعال مضارعة مستقلة: (يداهن، يصانع، يطعن، يداري، يتحقق، يتوهم، يُظلَم، يُضيء).

لقد جاءت علاقة ألفاظ الحقلين علاقة تضاد بين الألفاظ التي تمثل الإنسان المتكيّف، والألفاظ التي تمثل الإنسان الرافض، ويتضح أن معجم الصورة جاء بسيطاً وغامضاً معاً متوافقاً مع الخطين المتوازيين اللذين يسيران معاً في الصورة، أعني خط الدلالات المباشرة وخط الدلالات السيميائية. فأغلب ألفاظ الصورة مشحونة بدلالات مشتركة جديدة تتماهى مع رؤيا الشاعر، وظفها للتعبير عن تجربة داخلية وخارجية يختزل فيها معاني عميقة أسهمت في تشكيل الصورة الشعرية؛ وهو الأمر الذي أزاد من الأبعاد الجمالية الفنية فيها، بالإضافة إلى جماليات الدلالات وجماليات الصورة الشعرية المتأتية من السرد المسرحي الكوني الذي أصبح فيه الحوار عقيماً؛[1] لأن المتحاورين يمثلون بيادق على رقعة شطرنج يحركها مخرج العمل المسرحي، فالطفل مشيّأ موحشٌ مثل المكان، والعالم مُشيّأ مثل خشبة المسرح، ووظيفة الممثلين مشيّأة كالحفرة، وكل تلك الاستعارات المكنية قد اتسقت مع الدلالة المعجمية لفاجعة الإنسان إزاء الطفولة الموحشة من الجانب المباشر، والعالم الموحش من الجانب السيميائي.

وقد برز التشبيه بوصفه مكوناً خارجياً بلاغياً في نهاية الصورة ليحيل الفاجعة على الجنسين: الذكر والأنثى، في التفاتة خطابية مباشرة اتضحتْ حين عصرنَ الشاعر الجناس باستعماله أداة التشبيه (مثل) مع الفعل الغائب (مثّل) الذي يتطلبه النص، فقامت أداة التشبيه بوظيفتين، وظيفة التشبيه ووظيفة التمثيل على خشبة المسرح، وهذه الطريقة في التزيين تنسجم مع المعجم الدلالي الذي أظهر ثم أخفى، وإنّ فلسفة الإخفاء تجعل النص مترفعاً عن السائد؛ لأن العقل الجمعي يعرف الغائب[2] الذي يشير إليه الحاضر المشيأ بوصفه واقعاً مصنوعاً يرمز إلى واقع مصنوع أيضاً، ليشكل الواقعان الصورة وخلفيتها المضببة معاً، إذ تزدحم فيها الشخوص في مستوى مواز يكون فيه المصوِّر والمصوَّر واحداً! إلى حد يتلاشى معه وجه الطفل، وتختفي حركته، ليحل محله بالغ رافض، وبالغ متكيّف تتبدل أفكاره بالسرعة نفسها

---

(١) ينظر: الكلمة في الرواية: ١٣١ .

(٢) ينظر: قراءة في روايات الكاتب الفلسطيني الراحل/عزت الغزاوي الخصائص والسمات ، جاسم عاصي، مجلة الموقف الأدبي: ٤٤٧-٤٤٨، تموز، آب، ٢٠٠٨م.

التي تتبدل فيها صورة وجهه، أو يتبدل فيها مكانه، فهو(يداهن ، يصانع، يداري، يتوهم و يُظلم).

لقد شُحنـت هذه الصورة بثقافة تدل على إصرار الشاعر على الرفض، ولتُعرب عن رسالة الشاعر التحريضية، في شكل تحدده طبيعة التشكيل الأيقوني الذي يجعل من الألفاظ عناوين فرعية كتب الشاعر تحتها نصاً غائباً للدلالة على غياب الحرية في هذا العالم، موظفاً الصورة لإقناع المتلقي بموقف الشعر وبرؤيا الشاعر إزاء العالم منطلقاً من تجربة نفسية كونية في آن معاً، إذ يمثل الطفل التجربة النفسية ويمثل البالغ التجربة الكونية التي يعرفها العقل الجمعي للإنسان.

وفيما يتعلق بإيقاع الصورة، فنحن بصدد صورة من قصيدة نثر؛ لذلك غابت مكونات الإيقاع الخارجي على الرغم من وجود جذور لتفعيلة الرجز في أسطر الصورة، ووجود بقايا قافية في قوله:(الفاجع) و(يصانع) التي ربما تدل على أن المصانعة فجيعة. ونجد بقايا قافية في قوله:(مسرحياته) التي جاءت بهاء مكسورة، وقوله:(دوره) التي جاءت بهاء مكسورة أيضاً. على الرغم من ضعف (الهاء) في أن يكون رَوياً.

لقد سخّر الشاعر الأسلوب الخبري في هذه الصورة، وهو سمة بناء مميزة من سمات تشكيل الصورة الأيقونية، إذ جاءت الصورة كلها ممثلة بجملة ظرفية واحدة تبدأ بقوله: (حين...). وهذا نوع من الإخبار المعتمد على التسويغ لإقناع المتلقي بأن فجيعة الإنسان في هذا العالم هي لأنه كان مضطراً لممارسة وظيفة إجبارية فُرضت عليه من الخارج، وإن الفجيعة ليست بالرفض بل بالتكيف.

وقد تحققت سمة التوليف في هذه الصورة عن طريق قطع انسيابية المعنى بعد الأسماء: (الهزلي، الفاجع، الماجن)، وسبب القطع هو معرفة المتلقي بهذه الأدوار؛ لأنه يمارسها بالفعل، وكذلك تحققت السمة عن طريق القطع بعد الأفعال (يداهن يصانع، ... الخ) للسبب نفسه، فالاعتماد على تعاون المتلقي والعقل الجمعي هو سمة أخرى من سمات هذا التشكيل الذي صار نمطاً، والذي يأتي غالباً بأسلوب سردي تحقق تماماً في هذه الصورة تشكيلاً ومعنى.

وقد تحققت سمة هذا التشكيل عن طريق حركة الضمائر الفاعلة في هذه الصورة، إذ كان الراوي والبطل واحداً على الرغم من أن الرواية بصيغة (الهو)، لأن

أدونيس، في الشقّ المباشر للصورة، يتحدث عن نفسه، ثم يأتي التعميم في الشق الرمزي، الذي يتحدث فيه عن الإنسان بوجه عام ومواجهته العالم؛ لذلك نجد حركة الضمير (هو) متوافرة في أماكن عدة، كما هو موضح في الخطاطة التالية:

الضمير	حاله	عودته
يكون/ يدخل/ يداهن/يصانع/ يطعن/يداري/ يتحقق/ يتوهم/ يظلم/ يضيء	غائب/مستتر تقديره (هو)	يعود على أدونيس والإنسان
أمامه / دوره	غائب/ متصل ظاهر	يعود على أدونيس والإنسان
مسرحه/ مسرحياته	غائب / متصل ظاهر	يعود على العالم
مثلها	غائب/ متصل ظاهر	يعود على مجهول / المرأة
مثلك	مخاطب/ متصل ظاهر	يعود على مجهول/ الرجل

نلاحظ أن الصورة ضمّت عشرة ضمائر غائبة مستترة كلها جاءت بعد أفعال مضارعة، وكلها عادت على أدونيس الطفل بالنظر إلى الخط الحاضر للصورة، وعلى الإنسان بالنظر الخط الغائب للصورة، وضمت الصورة ضميرين غائبين ظاهرين، يتوافقان مع الضمائر العشرة في العودة، وضميرين ظاهرين غائبين يعودان على العالم، فمن جهة الحضور نجد الإنسان والعالم يتوازيان ويتنافسان، ومن جهة الغياب نجد هيمنة للإنسان على العالم.

أما الضميران اللذان جاءا مع لفظي(مثلها ومثلك) فهما تفريع بسيط لنوع الإنسان المضطهد أي (المرأة والرجل). ولأن الشاعر رغب في القول: إن المرأة[1] أكثر انفجاعاً من الرجل في هذا العالم؛ كان الضمير الذي يعود على المرأة غائباً، والذي يعود على الرجل حاضراً، ولعل في هذا السطر الذي أنهى فيه الصورة دلالة على أنّ المرأة أكثر تغييباً من الرجل؛[2] لأن الرجل موجود عن طريق كاف الخطاب، ثم أن الشاعر، بهذه الالتفاتة من الغيبة إلى الحضور، يريد القول بإمكانية الحضور، وهذه هي رؤيا الشاعر لمستقبل الإنسانية في صراعها مع العالم، ويتضح عن طريق حركة

(١) "المرأة عند أدونيس تختصر الكون". الوجه الآخر لأدونيس/دراسة تحليلية نقدية: ٥٥.
(٢) في قصيدة هذا هو اسمي كان قوله: (مثلها ومثلك) لازمة تتردد بعد صور كثيرة. ينظر الأعمال الشعرية/ قصيدة (هذا هو اسمي): ٢/ ٢٢١ ــ ٢٣٣ .

الضمائر أن صوت الشاعر يعبر عن أيديولوجيته الفردية والكونية، إذ يمكن أن يظهر عن طريق الصورة بعد اجتماعي يتعلق بالرجل والمرأة في مجتمع الشاعر.

وقد دلت حركة الأفعال على تفاعل الحاضر مع إمكانية تحقق الرؤيا الممكنة في التغيير والانتصار على العالم، عن طريق التصادم بين وجهات النظر، فكثيراً ما يكون للأسلوب فعل مؤثر في نتائج وجهات النظر هذه،[١] وكان هذا التصادم واضحاً عن طريق التقابلات بين الأفعال المضارعة التي أوضحت حجم الشرخ في نفس الشاعر والمجتمع بشكل عام.

لقد كان تشكيل الصورة الأيقونية في قصائد أدونيس المنثورة أكثر شيوعاً[٢] وأكثر وضوحاً من جانبي التشكيل والمعنى، إذ وضح تشكيلها من جهة الطول وعدد الألفاظ التي يتم توليفها، ومن جهة إدماج الأفعال بالأسماء، ووضحت من جهة الموضوع إذ شملت أغلب الموضوعات، من مثل أسماء الشخصيات، شعراء عرب، شعراء أجانب، أماكن مشهورة، حواس، أسلحة، مشاعر، ألوان، ذوات، عواصم، أشكال هندسية، أجناس، مدن، مهن، أيام الأسبوع...الخ.

لقد تميزت الصورة الأيقونية بسمة شكلية واضحة، فهي ممثلة بتعداد أسماء غير معطوفة على بعضها بحرف عطف؛ إذ إنّ الأسماء قد تتباعد زمنياً أو مكانياً، أو تكون غير قابلة للعطف، يجمعها فعل مضارع واحد غالباً مع غياب تدخل الشاعر في تحريك الصورة، إلا عند الضرورة القصوى، وهي تأتي بأسلوب واحد وهو خبري في الغالب، وتتميز بانحسار البلاغة التقليدية، فهي تعتمد على وحدة تصويرية واحدة في الغالب، لتكون الأسماء المولّفة تابعة لها، بطريقة أقرب إلى التكثيف المعتمد على تعاون المتلقي في الشرح والتفصيل، فهي تحاور العقل الجمعي، ولا يوجد فيها تكرار كلمات أو جمل لأن هذا لا ينسجم مع التشكيل الأيقوني، وتتميز الصورة بخرق قرينة

---

(١) ينظر: الكلمة في الرواية : ١٤٦ .

(٢) ينظر صور أيقونية في قصائد أدونيس المنثورة ، ٢/ ٣١ ، ٤٦ ، ٥٠ ، ٧٢ ، ٨٥ ، ١٠٨ ، ١٠٨، ١١٣، ١١٣ ، ١٢٥ ، ١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ ، ٢٣٣ ، ٢٥١ ، ٢٦٧ ، ٢٦٧ ، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٨٣ ، ٢٢٦./ وينظر: تنبأ أيها الأعمى:١٨، ٤٩، ٧٣ ـ٧٤، ٧٩، ٩٦، ١٢٣، ١٣٤./وينظر: أول الجسد أخر البحر: ٦٤، ٦٥، ٦٦، ١٢٩، ٢٠١./وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم:٢٢، ٢٤، ٦٣، ٦٣، ٧٤، ٧٥، ٨٤، ١٤٤، ١٥٢، ١٩١./وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:٢٢، ٢٤، ٢٥، ٤٦، ٥٩، ٦٠، ٦٣، ٩٤، ١٠٠، ١٨١./وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش:٢٧ ،٦٧، ٧٦./وينظر: كونشيرتو القدس ، ١٢ ، ١٨ ، ٢٧ ، ٣٩ ، ٣٧ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨، ٥٧ ، ٨٠، ٩٠ ، ٩٥،وغيرها.

الإسناد غالباً، ولعل هذه السمة بدأت تكون **"إحدى سمات الحداثة بشكل عام".**[1] كما تتميز بخرق قرينة الربط.

وقد توزعت هذه السمات على مستويات نمط الصورة الإيقونية في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة[2] فكانت منسجمة فيما بينها إذ إنَّ الحقلين (الذاتي والواقعي) أكدهما التشكيل والمعنى.

يمكن القول: إن التشكيل الأيقوني نموذج حي لشعر الرؤيا الذي تعدى التجديد في الشكل إلى المعنى معبراً عن موجة إبداعية جديدة، وتعبير خاص يرتبط برؤيا الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره ويوظف طاقاته وقدراته في تشكيل موقف جديد من العقائد والأشياء، ونسج عالم جديد يمتزج فيه المحدود باللانهائي بتعبير غير مألوف يتكئ على تعاون المتلقي، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية يتعاون فيها الشاعر والمتلقي ليكون الثاني إيجابياً مساهماً في كتابة النص.

---

(١) ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ٤٥.

(٢) ينظر: صور أيقونية من قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، الأعمال الشعرية: ٢/ ١٧٥ ، ٢١٥، ٢٥٣، ٢٦١، ٣٠٣ ، ٣٠٨ ، ٤٠٦ ، ٤٢٢. وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة: ٣١، ٥١، ٦١، ٦٥، ٧٣، وغيرها.

الفصل السادس

التشكيل والمعنى المضمّن

توطئة

تشكيل الصورة المضمنة[1] هو توليف بين نصين: سابق ولاحق، أو نصوص عديدة، والصورة المضمنة تحمل في طياتها إشارة ضمنية إلى عمل أدبي آخر، إلى فن آخر، إلى التاريخ، إلى شخصيات معاصرة أو ما يشبه ذلك، فالتضمين يقوم على عبارة تنطوي على أكثر مما تفصح عنه كلماتها، لأن تلك الكلمات تستدعي إحالة إلى سياق أدبي، وإذا كان ذلك السياق معروفاً لدى القارئ، فلا بد أن يُغني المعنى كثيراً،[2] ووظيفة التضمين هي تكثيف المعنى واختصار التفصيل. وهناك تشكيلات عديدة للتضمين في شعر أدونيس، وسأدرس هذه التشكيلات في ثلاثة محاور: المحور الأول منها: (تشكيل التضمين الموازي في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة) الذي يكون فيه للعنوان أثر بالغ في إحالة النص الجديد على النص القديم، ويتسم بالبناء المتوازي. وأدرس في المحور الثاني (تشكيل التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة) الذي يحاول فيه الشاعر طمس النص السابق والاتكاء على جزء منه. أما المحور الثالث، فسأدرس فيه تشكيلين أولهما: (تشكيل التضمين الموازي في قصائد أدونيس المنثورة) الذي يظهر فيه النص السابق، ويتماهى معه النص اللاحق للإفادة من عظمته وسياقاته المعروفة لدى المتلقي؛ ليتم التكثيف بالاتكاء على خبرة المتلقي وثقافته ومدركات العقل الجمعي، وثانيهما: (تشكيل تضمين النفي في قصائد أدونيس المنثورة). الذي يشاكس فيه النصُّ اللاحق النصَّ السابق بنفي معناه؛ لقناعة الشاعر بأن العنصر المتردد المضاد هو أقرب للحقيقة المعاصرة.

---

(١) تجدر الإشارة إلى أنني لم ألجأ إلى مصطلح التناص بدل من التضمين، لأن التناص لا يتداخل مع النصوص المكتوبة فقط، إنما يتداخل مع ما هو خارج نصي أيضاً.

(٢) ينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: ٧٨٤.

المحور الأول: تشكيل التضمين الموازي في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة

نقرأ في هذا النوع من التضمين قول أدونيس من قصيدة: (مرايا للممثل المستور)[١] مقطع : (مرآة لمعاوية):

" شعرةٌ تقرأ الرّياح وتبني

ملكَها في تفجُّرِ البركانِ

في زفير الأمواجِ

والزمن الهائمِ بينَ الإعصار والرّبانِ".[٢]

نلاحظ أنّ العنوان (مرآة لمعاوية) يستدعي نصاً مشهوراً لمعاوية، وهو قوله: "لو أن بيني وبين الناس شعرة ما انقطعت"[٣] وحين سأله أحدهم: كيف ذلك؟ قال: " كنت إذا شدوها أرخيتها وإذا أرخوها شددتها".[٤]

وقد شاع هذا النص في التاريخ العربي حتى صار مثلاً راكزاً في الذهن وفي الثقافة التاريخية المشتركة بين أفراد الأمة، ليشير دلالياً إلى أن ما يحدث هو انعكاس لفكر معاوية؛ لذلك يمكن القول بأن وظيفة العنوان كانت استدعائية، فهو يستدعي نصاً غائباً، وهذه هي السمة الأولى من سمات تشكيل الصورة المضمنة الموازية في القصيدة القصيرة الموزونة التي يغيب فيها النص الأول ليقوم العنوان باستدعائه.

نلاحظ على مستوى المعجم حضور حقلين: حقل دال على الهدوء، وحقل دال على الصخب، ويتمثل الحقل الدال على الهدوء بالألفاظ: (شعرة) و(تقرأ) و(تبني) و(الربان)، وتغلب ألفاظ حقل الصخب على الصورة، نحو: (الرّياح، تفجُّر، البركانِ، زفير، الأمواجِ، الهائمِ، الإعصار):

---

(١) القصيدة من مجموعة (المسرح والمرايا) الصادرة عام ١٩٦٨.
(٢) الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى : ٤٢١/١.
(٣) العبقريات الإسلامية : ٣٤٧/٤.
(٤) المصدر نفسه : ٣٤٧/٤.

حقل الهدوء	حقل الصخب
تقرأ	الرياح
تبني	البركان
الربان	زفير
شعرة	الأمواج
	الهائم
	الإعصار

وهذا يدلل على قلة الهدوء في مقابل الصخب الذي يغصُّ به زمن الشاعر، وغياب تطبيقات النص الأول. إذاً، فالعلاقة التي تربط الحقلين هي علاقة تكامل؛ لأن الربان يحاول امتصاص الغضب أحياناً بهدوء من دون أن يؤدي هذا الامتصاص إلى قطع تلك الشعرة، وقمع الغاضبين في أحيان أخرى ليتكامل الملك.

ويتضح أن المعجم الموظف هو معجم بسيط؛ لأنه يشتمل على ألفاظ سهلة ولغة سلسة ومرنة، ينتابه شيء من الغموض الذي يفكّ شفرتَه العنوان الذي استدعى نصاً غائباً. وكذلك عن طريق لفظ (شعرة) الذي يسهم في مساعدة العنوان على تحديد النص الغائب ومقترباته المتمثلة بأحداث كثيرة رافقت ذلك النص من ثورات وانتفاضات وحروب، وهذه هي السمة الثانية التي يتسم بها نمط تشكيل الصورة المضمنة الموازية في القصيدة القصيرة الموزونة، إذ يكون هناك لفظ دال على النص الغائب يعمل على تكثيف الصورة عن طريق اختزال نص المقولة الأولى في كلمة.

أما على المستوى التصويري، فنجد أن الشاعر اتكأ على استعارات مكنية عديدة شخص فيها الشعرة والأمواج والزمن، فالشعرة تقرأ رياح الثورات، وتبني ملك الربان لا دولته، وأمواج المنتفضين تزفر، والزمن هائم. وكل ذلك يتمثل بالإعصار الذي يحاول الربان تفاديه بترك خيط دقيق يربط بينه وبين معارضيه، وهو تلك الشعرة.

وقد جاءت الإستعارات مهيمنة متسقةً مع هيمنة حقل الصخب في المعجم الدلالي للصورة. وعلى الرغم من أن خلفية الصورة تغص بالاضطراب، إلا أنّ لفظ شعرة بوصفه مركزاً للصورة قد خفّفَ من حدة الاضطراب، ومنحَ الصورة شيئاً من الهدوء النسبي، لكن ضعف بروز شكل الشعرة أدى إلى بروز الصخب الذي يؤدي وظيفته في إبراز فعل الشعرة عن طريق تسليط الضوء عليها وجعلها في مقدمة الصورة، وتقزيم الصخب بتركه في الخلفية؛ لتؤدي هذه الصورة وظيفتها الإخبارية عن طريق الجمع بين نصين قديم وحديث لنبذ الممارسة السياسية القديمة التي تسعى إلى بناء ملك لا إلى بناء دولة؛ لذا نجد أنّ الشاعر يحاول الإفادة من الماضي لرفض الحاضر الذي يشبّهه بالماضي بشكل عام.

وفيما يتعلق بإيقاع الصورة الخارجي فنجده قد تَمثّلَ الماضي عن طريق إيقاع البحر الخفيف والقافية النونية المطلقة؛ فالصورة تتمثل ببيتين مقفيين يمكن إعادة توزيعهما كما يأتي:

شعرةٌ تقرأ الرياحَ وتبني ملكها في تفجّر البركانِ
في زفير الأمواج والزمن الها ـ ئمِ بين الإعصار والربانِ

تجدر الإشارة إلى أن عملية توزيع النص العمودي على أسطر قد تواترت عند أدونيس في كثير من القصائد.

أما على مستوى الأسلوب، فقد سخّرَ الشاعر الأسلوب الخبري في هذه الصورة؛ لأنه يريد نقل الفكرة عن طريق التذكير بها بطريقة سردية وصفية، وقد جاءت ألفاظ الحقل الأول منصوبة: (تقرأ الرياحَ وتبني ملكها) إذ جاء لفظا (الرياح) و(الملك) مفعولين، في حين جاءت ألفاظ الحقل الثاني مكسورة: (البركان، زفير، الأمواج، الزمن، الهائم، الإعصار، الربان)، وهذا يجعل المستوى التركيبي يتكامل مع المستوى الدلالي؛ لأن اختياًر مفردات معينة وانتقاء البنية التركيبية الملائمة لها تمثل الأسلوب[1] الذي يعد ميزة للتشكيل والنمط أيضاً.

وقد جاءت الضمائر عائدة على الشعرة فقط؛ لأنها الكلمة المركزية في النصين السابق واللاحق والحقل الأول، أي بالجزء الأول من الصورة، وجاء الضمير المستتر الغائب (هي) عائداً على الشعرة مرتين بعد الفعلين المضارعين (تقرأ، تبني)، ثم بعد ذلك صرح الشاعر بالضمير عندما أظهره في قوله: (ملكها).

ونجد حركة الأفعال مؤكِّدة لحركة الضمائر فهي في الجزء الأول من الصورة فقط، ثم إن مجيء الأفعال مضارعة يدلل على استمرار عمل تلك الشعرة في الحاضر، ويؤكد ذلك الثبات والهدوء المتأتي عن طريق الجملة الاسمية التي تشكلت منها الصورة، وهذا ينسجم مع وظيفة التضمين التي تربط بين نصين لاستلهام النص الأول والإفادة منه.

---

(١) ينظر : المرآة والنافذة : ١٥.

تميز تشكيل الصورة المضمنة في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة بسمات عدة، هي هيمنة تضمين التوازي،[1] و غياب النص الأول، وإسهام العنوان في استدعاء النص الغائب ووجود لفظة تساعد العنوان في استدعاء النص الأول.

(١) ينظر : صور مضمنة تضمين تواز في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، الأعمال الشعرية ١/ ١٢٣، ١٢٤، ١٢٥، ١٣٦ ، ١٤٣، ١٥٦، ١٧١ ــ ١٧٢، ١٨٠ ،٢٠٢ ،٢٥٢، ٢٣٠، ٢٨٥ ، ٢٩١ ــ ٢٩٣، ٢٩٣، ٤٠٤،٤٠٦، ٤٠٩، ٤٢٠، ٤٢٥ ، ٤٨٣ ، ٤٨٤ ، ٤٨٥ ، ٥١٤ ، ٥٢٠ ، ٥٦٦ ، ٥٨٤ ، ٥٩٢، ٦٢٢./وينظر: أول الجسد آخر البحر:٤٥، ٩٣، ١٠٩.وغيرها .

المحور الثاني : تشكيل التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة

في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، يلجأ أدونيس إلى تشكيل آخر للتضمين، هو تشكيل (التضمين الجزئي)، وهو أن يأخذ الشاعر جزءاً من معنى النص السابق، وجزءاً من ألفاظه، ويقوم بالتعديل على الموضوع السابق والانحراف به عن مساره دلالياً وتصويرياً وإيقاعياً وتركيبياً. ومن هذا التشكيل نقرأ قول أدونيس في صورة من قصيدة (الرأس والنهر)،[١] في مقطع تردده جوقة غير منظورة:

"جَسَدٌ مغروسٌ في البريّهْ

والنهر دمٌ والموجةُ نورْ

جسدٌ هدَّته الحريهْ

جسدٌ تبنيه الحريهْ...".[٢]

على الرغم من أن تناول الجسد يعد مظهراً من مظاهر الحداثة في النص الأدبي الحديث؛[٣] إلا أن هذه الصورة تحيلنا إلى صورة سابقة لأحمد شوقي الذي توفي عام (١٩٣٢)[٤] بعد ولادة أدونيس بسنتين.[٥]

فقد قام الشاعر بتغييب النص الأول عن طريق إخفاء ملامحه والاكتفاء بذكر ما يحيل إليه من معان، وتغييب النص الأول سمة من سمات تشكيل التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، أما قصيدة أحمد شوقي فهي مرثية لعمر المختار المقاوم الليبي الذي شنقه الإيطاليون ودفنوه في الصحراء الليبية، والتي يقول في مطلعها:

---

(١) قصيدة الرأس والنهر دراما شعرية جاءت بـ (٢٤) صفحة من الأعمال الشعرية (١٤٢/٢ ــ ١٦٦) تتحدث عن راع يحلم بأنه شاهد رأساً مقطوعاً يغني وهو يطفو في النهر.

(٢) الأعمال الشعرية / هذا هو اسمي وقصائد أخرى، قصيدة (الرأس والنهر): ١٦١/٢ .

(٣) ينظر : قراءة الصورة وصورة القراءة: ١١٧.

(٤) ينظر: ديوان شوقي: ٥.

(٥) "ولد أدونيس، علي أحمد سعيد أسبر، الشاعر السوري في قرية قصابين الجبلية التي تقع بين اللاذقية وطرطوس في سنة ١٩٣٠". بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس : ٧.

"ركزوا رفاتك في الرمال لواءَ ... يستنهض الوادي صباح مساءً
يا ويحهم! نصبوا مناراً من دم ... توحي إلى جيل الغد البغضاءَ
ما ضرّ لو جعلوا العلاقة في غدٍ ... بين الشعوب مودة وإخاء؟
جُرحٌ يصيح في المدى، وضحية ... تتلمس الحرية الحمراءَ"[1]

نلاحظ أن نصّ أدونيس كُتب على طرس كانت قصيدة شوقي قد كتبت عليه، لكننا نتمكن من قراءة النص السفلي في النص العلوي، عن طريق معجم النصين، فقول أدونيس (جسد مغروس في البرية) تضمين لمعنى قول شوقي: (ركزوا رفاتك في الرمال). و(الموجة نور) عند أدونيس تضمين لقول شوقي: (يستنهض الوادي). و(نهر من دم) عند أدونيس تضمين لقول شوقي (مناراً من دم) و(الحرية) في النص العلوي هي ذاتها (الحرية) في النص السفلي:

النص العلوي	النص السفلي
جسد مغروس	ركزوا رفاتك
البرية	الرمال
نهر من دم	مناراً من دم
الموجة نور	يستنهض الوادي صباح مساء
جسد هدته الحرية	جرح / ضحية
جسد تبنيه الحرية	تتلمس الحرية الحمراء

يظهر من الوهلة الأولى أن الشاعر اتكأ على نص شوقي ثم بدأ يخفي العلاقة بين النصين شيئاً فشيئاً، فهو يخيّب أفق توقع المتلقي في متابعة سير النصين عن طريق التحكم بالموضوع الجديد الذي يدور حول رأس مقطوع يطفو في النهر، والابتعاد عن جسد عمر المختار الذي رُكز في الصحراء الليبية، لكن كلا الجسدين يأمل بالحرية ويحثّ عليها، فالعلاقة التي تربط بين الحقلين هي علاقة تكامل بين النصين يقبض فيها الشاعر على طاقة النص الأول ويستثمرها في خفاء، ويتضح أنّ معجم الصورة بسيط؛ لأنه متكئ على معجم بسيط تضمنه النص الأول، وأنّ كلا النصين ابتدأ بالجسد وانتهى بالحرية.

---

(١)الشوقيات : ٢٧/٢.

وعلى المستوى التصويري نلاحظ أن نص شوقي بدا بسيطاً مباشراً إلا في البيت الرابع الذي شخص فيه الجرح في استعارة مكنية (جرح يصيح)، لكن أدونيس حرف النص الأول تصورياً عن طريق التشبيهات والاستعارات:

جسد مغروس	تشخيص الجسد
النهر دم	تشبيه بليغ
الموجة نور	تشبيه بليغ
جسد هدته الحرية	تشخيص الحرية وتشييء الجسد
جسد تبنيه الحرية	تشخيص الحرية وتشييء الجسد

نلاحظ اتساقاً بين الدلالة والتصوير في محاولة إخفاء النص الأول والإفادة من طاقته. وقد ارتكز النصّان على تصوير الجسد، لكن أدونيس صوّر المكان المحيط بالجسد فجعله نهراً. علماً أنه قال بأن الجسد مغروس في البرية! فجعل من ماء النهر دم ومن موجته نوراً ليشير إلى أبعد مما ذهب إليه النص الأول، فهذا الجسد هو الذي سيجعل من دم الثائرين نوراً. وعلى الرغم من أن هذه الفكرة استثمرت في النص الأول عن طريق قول شوقي:

جرح يصيح على المدى وضحية تتلمـــــس الحريـــــة الحمـــراءَ

إلا أن أدونيس كثّفها ووسع مفهومها بإعطائها بعداً رمزياً لما يحيل إليه الدم، وما تحيل إليه الموجة من دلالات مشتركة يعرفها المتلقي.

وفيما يتعلق بإيقاع النصّين الخارجي، نجد أن النص الأول جاء من وزن البحر الكامل التام: (متفاعلن متفاعلن متفاعلن)،[1] في حين جاء النص الثاني على إيقاع تفعيلة المتدارك:

جَسَدٌ مغروسٌ في البريّهْ فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فع
والنهر دمٌ والموجةُ نورْ فعْلن فعِلن فعْلن فعِلان
جسدٌ هدَّته الحريهْ فعِلن فعلن فعْلن فعْلن
جسدٌ تبنيه الحريهْ فعِلن فعْلن فعْلن فعْلن

(1) تجدر الإشارة إلى أن هناك ضعفاً في الإيقاع الخارجي في البيت الرابع حيث استعمل شوقي تفعيلة (مفاعلن) في الكامل، تلك التفعيلة التي استبعدتها الأذن العربية حديثاً.

نلاحظ أن الإيقاع الخارجي للنص الثاني اختلف عنه في النص الأول، فقد جاء في النص الأدونيسي حديثاً على بحر يُستعمل بكثرة في شعر التفعيلة، وهذا الأمر يتوافق مع سمة الابتعاد عن النص الأول ومحاولة طمسه داخل النص الجديد، وأن أدونيس تماهى مع جزء من النص الأول من جهة عدد التفعيلات في السطر الواحد حتى بدت أسطر الصورة وكأنها بيتان عموديان زِيدا حركة وسكوناً في السطر الأول وسكوناً في السطر الثاني.

وقد تماهى النص الجديد مع النص الأول من جهة القافية، إذ جاءت القوافي الثلاث (البرية ، الحرية، الحرية) منسجمة مع طبيعة النص الأول؛ لأنها قافية موحدة، لكنها مختلفة من جهة التقييد والإطلاق، ومن جهة تكرار لفظ (الحرية) الذي أكد على الانحراف عن طبيعة النص المضمَّن، وكذلك تكرار لفظ (جسد) الذي يعد مركزاً للصورة في النصين، ذلك التكرار الذي أكد تضمين النص الجديد لسابقه، وبهذا يُظهر المستوى الإيقاعي أنّ الشاعر يلح على طمس الموضوع الأول، لكن الموضوع يتجلى عن طريق التوافق في المواضع التي ذكرتُها.

أما على المستوى التركيبي؛ فقد جاء نص أدونيس مختلفاً عن نص شوقي من جانب الحركة والثبات؛ إذ جاء نص شوقي متحركاً عن طريق ورود الأفعال (ركزوا، يستنهض، نصبوا، يوحي، جعلوا، يصيح ، تتلمس) في حين جاء نص أدونيس بفعلين فقط في قوله: (هدته، تبنيه)؛ فلم يذكر أدونيس من قام بالعمل ولم يوجه له خطاباً ولا نصيحة، بل اكتفى بالإخبار عن الواقعة من خارجها مركزاً على الهدم والبناء بوصف الهدم يتضمن البناء، في حين كان النص الأول خطاباً مباشراً لجسد الضحية (ركزوا رفاتك)، ثم التفت الشاعر إلى من قام بذلك العمل: (يا ويحهم)، في حين جاء نص أدونيس عاماً مكتفياً بتخصيص الجسد (جسد مغروس)، ثم إن حركة الضمائر في نص أدونيس فردية تعود على الجسد فقط، وهي متنوعة في نص شوقي:

نوع الضمير	نص شوقي	نص أدونيس
مخاطب مفرد مذكر	رفاتـك/ ك	
غائب مفرد مذكر	يستنهض / هو	هدته / ـه
	يوحي / هو	تبنيه / ـه
	يصيح / هو	
غائب مفرد مؤنث مستتر	تتلمس / هي	
غائب جمع مذكر	ويحهم / هم	
	نصبوا / و	
	جعلوا / و	

وقد اختلف موقع الضمائر في النصين؛ إذ جاء الضميران في نص أدونيس في محل نصب مفعولين، في حين كان لهما في نص شوقي مواقع أخرى مختلفة تماماً. وعلى الرغم من أنهما جاءا مفردين مذكرين لكنهما ظاهران.

أجد أن ما تقدم من المستوى التركيبي يتسق مع المستويات الأخرى في أن الشاعر يحرف النص الجديد لإخفاء النص القديم فيه عن طريق الاختلافات التي ذكرناها، وقد شاع نمط التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة،[1] وتميز بسمات عديدة، أولها: أن الشاعر يعمل على تخييب أفق انتظار القارئ عن طريق حرف موضوع النص الأول إلى موضوع آخر يقترب من النص الأول بشكل عام، وثانيها: أنه يستعمل جزءاً من المعنى مع عدد قليل من الألفاظ المستعملة في النص الأول، وثالثها: أنه يكثف النص عن طريق الإستعارات والرموز، ورابعها: أنه يغيّر الإيقاع والتركيب.

(١) ينظر صور من نمط تشكيل التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة: الأعمال الشعرية: ٢/ ١٥٧، ١٥٩ ، ١٦١، ١٧٣ ـــ١٧٤ ، ٢٥٠، ٢٥٢، ٢٨٧، ٢٩٢، ٣١٠، ٣٧٩، ٣٨٩، ٣٩٤، ٤١٩. / وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة:١٩، ٧٢، ٧٤، ٧٦، ١١٠، ١١٩، ١٢٤، ٢٢٥، ٢٢٦. وغيرها.

المحور الثالث: تشكيل التضمين في قصائد النثر

شاع في قصائد النثر عند أدونيس نمطان من تشكيل التضمين، أحدهما نمط تشكيل التضمين الموازي الذي يظهر فيه النص الأول جلياً فيسايره الشاعر، وثانيهما: نمط تضمين النفي الذي يقلب فيه الشاعر المعنى مُفيداً من معناه الجديد، وسأدرس النمطين كلاً على انفراد وكما يأتي:

أولاً- تشكيل التضمين الموازي[1]:

أقصد بتشكيل التضمين الموازي، هو ذلك التضمين الذي يضمّن فيه الشاعر ألفاظ ومعنى نص سابق ويشاكسه قليلاً بالإضافة والحذف ليفيد من جزء من معناه، ومنه قول أدونيس في صورة من قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس):[2]

"خذْ نسراً وبطّاً وديكاً وطاووساً قطّعها وخلّطها اجعلْ في كل ناحيةٍ جزءاً من هذا الخليط واترك مناقيرَها بين أصابعك أدع كلاً منها باسمه وضع أمامه حبّاً وماء انظرْ ــ ها هيَ الأجزاء تتطايرُ بعضها إلى بعض والأبدانُ تستوي أدعُ الآن تلك السماء لتأمرَ كل بدن أن ينضم إلى رقبته ورأسه واترك لها أن تُعطي لكلٍّ منقاره وانظر ــ ها هيَ من جديدٍ تأكل الحَب وتشرب المياه".[3]

جاء عنوان المجموعة الشعرية (أبجدية ثانية) بموصوف وصفة نكرتين من دون زمن، فلعل الشاعر يحاول إلغاء المسافة الزمنية بين الماضي والحاضر، أي بين النص الأصل والنص الجديد المقترَح لذلك المضمون القديم. وقد جاء عنوان أولى قصائد هذه

---

(١) تكررت دراسة تشكيل التضمين الموازي هنا، لأن منهجي في الدراسة هو تتبع التشكيلات في القصائد القصيرة الموزونة فالطويلة الموزونة ثم المنثورة.

(٢) قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس) ضمن مجموعة (أبجدية ثانية)، شغلت ٢٨ صفحة من الأعمال الشعرية في جزئها الثالث (٤١٩ ــ ٤٤٧). وقد كتب أدونيس هذه القصيدة في مدينة القاهرة عام ١٩٨٨/ ينظر: الهوية والحرية/ المدن العربية في شعر أدونيس: ٨٣ / و هو يولف فيها بين الشعر والسرد، شكليّاً وفنياً. مبتدئاً القصيدة بقوله:"أحلم وأطيع آية الشمس في سديم الإشارات"، إلى أن يصل إلى الصورة المضمنة التي نحن بصدد دراستها.

(٣) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى: ٤٣٢/٣.

المجموعة الإحدى عشرة (أحلم وأطيع آية الشمس) متوافقاً مع العناوين القديمة التي يأخذها الشاعر من أول شطر في القصيدة العمودية، ومتوافقاً أيضاً مع طريقة العنونة الحديثة من جهة أبعادها المجازية، إذ يطيع الآية في مجاز إسنادي، ثم نسب الآية إلى الشمس في مجاز إسنادي آخر، ثم أن الشاعر كرر العنوان في بداية المقطع الخامس[١] وفي بداية المقطع العاشر[٢] (الأخير)، ثم ختم القصيدة بمطلعها إذ تكرر العنوان في نهاية القصيدة[٣] للدلالة على الإتباع في التوليف بين العنونة القديمة والعنونة الحديثة. ولا ريب أن الحلم هو أحد مقومات الشعرية،[٤] والطاعة هنا ليست للآية بل للشمس بوصفها آية.

لقد تميز مطلع هذه القصيدة بخطاب شكلي تناظري يشبه إلى حد ما طريقة كتابة الشعر العمودي،[٥] وتميزت القصيدة بتهميشات جانبية[٦] ربما كانت إرهاصاً لفكرة (الكتاب) الذي أصدره أدونيس فيما بعد.

لقد جاءت الصورة التي نحن بصددها واحدة من مضمنات كثيرة[٧] في هذه القصيدة، لكن هذه الصورة تميزت بعدم وضع أقواس التضمين حولها، ربما لأنها واضحة؛ فهي تمثل تضميناً متوازياً موضوعياً لنص قرآني[٨] يتحدث عن كيفية إحياء الموتى استجابة لطلب النبي إبراهيم عندما سأل الله عن تلك الكيفية، في قوله:{وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِي الموتى، قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِن، قَالَ بلى وَلَـكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِي، قَالَ فَخُذْ أَرْبَعَةً مِّنَ الطَّيْرِ فَصُرْهُنَّ إِلَيْكَ ثُمَّ اجْعَلْ على كُلِّ جَبَلٍ مِّنْهُنَّ جُزْءاً ثُمَّ ادْعُهُنَّ يَأْتِينَكَ سَعْياً، وَاعْلَمْ أَنَّ الله عَزِيزٌ حَكِيمٌ} [البقرة:٢٦٠]

---

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى:٣ / ٤٣٠.
(٢) المصدر نفسه: ٣ / ٤٤٦ .
(٣) المصدر نفسه: ٣/ ٤٤٧
(٤) ينظر: الهوية والحرية/ المدن العربية في شعر أدونيس: ٩٥.
(٥) المصدر نفسه: ٣/ ٤١٩ .
(٦) ينظر: مواضع التهميش الجانبي في قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس)،الأعمال الشعرية: ٣/٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٢، ٤٣٣، ٤٣٤، ٤٣٦، ٤٣٧، ٤٣٠، ٤٣١، ٤٣٧، ٤٣٨، ٤٣٩.
(٧) ينظر: تضمينات جاءت في قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس) الأعمال الشعرية : ٣/ تضمين أصوات عاميّة، ٤٣٠، خبر عن المسعودي ٤٣٣ ــ ٤٣٤ ، خبر عن المتنبي ٤٣٥، خبر مقوس بدون ذكر المصدر ٤٣٩، بيتان لأبي تمام ٤٤١ ــ ٤٤٢ ، بيت للمتنبي ٤٤٢، بيت للعقيلي ٤٤٢ ، نص لليسد ياسين ٤٤٤ ، كلام للكفراوي والغيطاني وطه ٤٤٤.
(٨) النص القرآني في نظر أدونيس انتقال من الشفوية إلى الكتابية وهو يعارض الجاهلية في هذا المنحى. ينظر: أدونيس/ الرماد العقيم لطائر الفينيق/ قراءات في شعر وفكر أدونيس: ٥٥.

لكن هناك فوارق عدة بين النصين على مستويات عدة: فعلى المستوى الدلالي نجد النص الأول اعتمد الإيجاز في حين اعتمد النص الثاني تفصيل دلالات الألفاظ:

النص الأول	النص الثاني
أربعة من الطير	نسر، بط ، ديك ، طاووس
صرهن	قطعها ، خلطها
ادعهن	ادع كلاً منها باسمه،
يأتينك سعيا	ها هي الأجزاء تتطاير بعضها إلى بعض والأبدان تستوي. ادع تلك السماء لتأمر كل بدن أن ينضم إلى رقبته، ورأسه واترك لها أن تُعطي لكلٍّ منقاره وانظر ــ ها هيَ من جديدٍ تأكل الحَب وتشرب المياه

إن الفارق بين النص الأصل والنص الجديد متأت من التوليف بين النص القرآني وأقوال المفسرين فيه؛[1] إذ حدد النص الجديد أجناس الطيور الأربعة، لكنه لم يذكر عدد الجبال الأربعة المذكورة في النص الأصل، ولعل الإيجاز في النص الأصل والتوسع في النص الجديد المقترح يوحي بإمكانية تصديق الموضوع من قبل القدماء أكثر من الإنسان المعاصر؛ نظراً لصعوبة تصديقه في الوقت الحاضر، الأمر الذي جعل الشاعر يوسّع لكي يوصل ما يريد إلى المتلقي، فالنظام العقلي للقدماء ليس بالضرورة أن يكون ذاته في الوقت الحاضر، ولعل هذا ما جعل الشاعر يوسّع في أماكن ويوجز في أماكن أخرى، بل يحذف من النص الأصل ليخرج بتوليفة تتسق مع العصر الحديث من وجهة نظره، فقد حذف الشاعر عملية وضع أجزاء الطيور على الجبال، ربما لأن النص

(١) قوله : (قال فخذ أربعة من الطير فصرهن إليك) اختلف المفسرون في هذه الأربعة : ما هي؟ وإن كان لا طائل تحت تعيينها... فروي عن ابن عباس أنه قال : هي الغرنوق، والطاوس، والديك، والحمامة. وعنه أيضا: أنه أخذ وزاً، ورألاً وهو فرخ النعام وديكاً، وطاووساً. وقال مجاهد وعكرمة : كانت حمامة، وديكا، وطاووسا، وغراباً. وقوله: (فصرهن إليك) أي : قطعهن و أوثقهن، وقيل فلما أوثقهن ذبحهن، ثم جعل على كل جبل منهن جزءاً، فذكروا أنه ذبحهن، ثم قطعهن ونتف ريشهن، ومزقهن وخلط بعضهن في بعض، ثم جزأهن أجزاء، وجعل على كل جبل منهن جزءاً، قيل : أربعة أجبل. وقيل: سبعة. قال ابن عباس: وأخذ رؤوسهن بيده، ثم أمره الله عز وجل، أن يدعوهن، فدعاهن، فجعل ينظر إلى الريش يطير إلى الريش، والدم إلى الدم، واللحم إلى اللحم، والأجزاء من كل طائر يتصل بعضها إلى بعض، حتى قام كل طائر على حدته، وأتينه يمشين سعياً، وجعل كل طائر يجيء ليأخذ رأسه الذي في يد إبراهيم،عليه السلام، فإذا قدم له غير رأسه يأباه، فإذا قدم إليه رأسه تركب مع بقيته./ ينظر: تفسير ابن كثير: ٦٨٩ ــ ٦٩١.

الأول لم يذكر عدد الجبال، إذ ليس بالضرورة أن تكون أربعة جبال، لأن الله أمر إبراهيم أنْ يقطّع الطيور ويخلطها، لكنه لم يقل إلى كم قسم يقسم هذا الخليط.

نجد أن الصورة تشكلت في القصيدة من ثلاثة مكونات: مكونات بلاغية كشفت عنها الإستعارات في قوله: (ادع كلاً منها)، وهنا أنسن الطيور في استعارة مكنية شبه فيها الطيور بالإنسان عن طريق نداء ما لم يفهم اللغة، وهي في النص الثاني تختلف عنها في النص الأول الذي يستدعي الحقيقة لا المجاز، فهي في النص الأول معجزة يمكن معها التحدث إلى الطير من قبل إبراهيم. وكذلك في قوله: (الأجزاء تتطاير) إذ استعار فعل التطاير إلى ما لا يتطاير نظراً لأن الطيور الأربعة مقطّعة. وقد شخص السماء في قوله: (ادع تلك السماء لتأمر ...).

وتجدر الإشارة إلى أن النص الأول لم يذكر ترك المناقير في يد إبراهيم، وقد ذكر المفسرون على وفق أحاديث نبوية أنه ترك رؤوس الطيور، وهناك فرق في الدلالة بين ترك الرؤوس وترك المناقير، فالرؤوس تشير إلى أن البدن يتبع الرأس، (العقل)، وترك المناقير يشير إلى أن البدن يتبع جزءه المفقود من البدن، ذلك الجزء الذي يكون سبباً في الحياة ، فهو مدخل الطعام، فالحياة عند الشاعر ليست عقلية بقدر ما هي حاجة اقتصادية حاضرة متمثلة بالطعام اليومي؛ لذلك كان من شروط الإحياء عند الشاعر أن يضع المخاطبُ حبّاً، ثم إنه ختم صورته بتصوير الطيور بعد إحيائها وهي تنقر الحب وتشرب الماء، ثم إن النص المصاحب غير التصويري قام بتعزيز الصورة عن طريق وصف أجزائها، بلغة يتوجه عن طريقها الخطاب إلى جميع الناس بجمع النصين؛ ليفسر بعضهما بعضاً، فيكون المخاطب في النصين هو الإنسان القادر على تجاوز القوانين الفيزياوية في النص الأول، وتجاوز القوانين الاجتماعية في النص الثاني، ليدل ذلك على أن الشاعر مصرّ على إبراز قدرة الإنسان المعاصر على اجتراح المعجزات في إيقاظ الآخر وإحيائه؛ فهي دعوة للابتكار والوحدة. ولعل تكرار فعل الأمر (ادع) يتضمن تلك الدعوة.

والنص الجديد فصّل في قوله: (فصرهن)، وتحدث بإسهاب عن عملية تقطيع الطيور وخلطها ببعض، وفصّل في كيفية دعوة الطيور بأسمائها.

يبدو واضحاً أن حديث إبراهيم كان يتأرجح بين الشك واليقين بدلالة قوله: (أولم تؤمن)؟ فعلى الرغم من أن إبراهيم كان مؤمناً لكنه كان يبحث عن اليقين عن طريق الصورة البصرية التي غالباً ما تكون أكثر تصديقاً؛ في حين كان حديث الشاعر

مع مخاطَب يحب أدونيس، لكنه يبحث عن اليقين البصري في مقدرته على إحياء الروح العربية. ولعل هذا يعني أن الشاعر يعتقد بقوة الصورة البصرية في إيصال الحقيقة إلى الآخر، مع قليل من الاختلاف في طريقة المشاهدة وزاوية النظر في تصوّر المنظور، فالأمر مقترن بالثقافة العامة وقدرة العقل الجمعي على تصور الموضوع المصوّر.

لقد أدى التضمين الموازي للنص القرآني وظيفة تأثيرية تحققت عن طريق التوليف بين النصين: القديم والحديث، إذ اتكأ الشاعر على تعاون المتلقي وقناعته بالنص القديم، لإغرائه بتقبل الخطاب الجديد، جامعاً بين قدراته التخييلية وقدرات الشاعر الإبداعية في التوليف بين عناصر النصين لحث الآخر على رؤية ما يراه الشاعر عن طريق إعادة كتابة الماضي لرؤية المستقبل.

وهكذا نجد أن التضمين قد أضفى على قصيدة (أحلم وأطيع آية الشمس) صيغة جمالية ساعدت على دعم إيصال أحاسيس الشاعر في حالة من الإبداع، اتسقت كل مستويات الصورة لإيصالها إلى المتلقي معتمدة على ثقافته الدينية و ثقافته العامة لتقبل الخطاب في بدايته وإعطائه فرصة أولى لتتحقق عند المتلقي تجربة جمالية تتقبل هذه الأبجدية الأدونيسية الجديدة التي تستلهم المُشرق من الماضي وتوليفه مع نص جديد مواز يتفاعل فيه المستقبل والماضي عبر حاضر فاعل.

نجد هذا التفاعل بين ثنائية الحاضر والماضي، عن طريق التفاعل بين ثنائية النص القديم والحديث تتجسد في إيقاع الصورة، ففي حين جاء السطر الأول من الصورة على تفعيلة بحر المتدارك ذي التفعيلة الصافية (فاعلن)، جاءت الأسطر الأخرى على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن) مع هيمنة واضحة للمتدارك، في وقت كانت فيه القصيدة التي ضمّت هذه الصورة تعد قصيدة نثر في نظر الشاعر الذي وضعها في الجزء الثالث من الأعمال الشعرية الذي ضم قصائد النثر بحسب الإشارة التي وضعها في بداية كل جزء من الأعمال الشعرية، وعدها تنسخ ما قبلها. ويمكننا أن نمثل لما ندعي بتقطيع السطر الأول:

خذْ نسراً وبطّاً وديكاً وطاووساً قطّعها وخلّطها اجْعلْ في كل ناحيةٍ										
فعْلنْ	فاعلن	فاعلن	فاعلن	فعْلنْ	فعْلن	فاعلن	فعْلنْ	فعْلن	فاعلن	فعِلن

نلاحظ أن السطر الأول موزون بالفعل متكون من أأحد عشرة تفعيلة متدارك.

ومن جهة الإيقاع الداخلي، نجد الشاعر قد أغنى إيقاع قصيدته بأسلوب التكرار الذي يعد ظاهرة موسيقية ومعنوية، وذلك في تكرار أفعال الأمر(ادع ، انظر، اترك).

أما على المستوى التركيبي الذي اختلف بين النصين من حيث البناء السردي والحواري، فكان النص الأول يرتكز على حوار بين الله ووإبراهيم، وقد وُظف هذا الحوار لإبراز سبب ورود الإعجاز الصوري في الآية، في حين اعتمد النص الثاني على عملية سردية غاب عنها الحوار، على الرغم من أن الصورة كلها كانت إجابة على سؤال مبهم يفسره النص الأول؛ وهذا ما يجعل التضمين عملية متوازية تتداخل فيها النصوص وتعتمد على بعضها في التفسير.

والاختلاف الآخر بين النصين هو أن المخاطب في النص الأول مذكور وهو إبراهيم، في حين هو مجهول في النص الثاني، ربما لتعميم الخطاب إلى كل الناس، أي إن عملية إحياء الموتى المجازية في النص الثاني يتمكن منها كل فرد يريد ذلك، فهي عملية إعادة النشاط والحركة لمجتمع خامل لا يتمكن من التغيّر والتغيير.

ويتفق النصان في الأسلوب الإنشائي، ولاسيما في فعل الأمر الذي تردد في النصين:

النص الأول	النص الثاني
أر، خذ ، صر ، اجعل ، أدع ، اعلم	خذ، قطّع، خلّط، اجعل، اترك/٢، أدع/٢، ضع، انظر/٢

نلاحظ ورود ستة أفعال أمر في النص الأول في حين ورد أحد عشر فعل أمر في النص الثاني مع تكرار الأفعال (اتركْ ، ادع ، أنظر) مرتين لكل منها، وكان الأسلوب الإنشائي بصيغة الأمر مهيمناً في الصورة لتحريض المخاطب والتفاعل معه طلباً لاستجابته.

وكان لحركة ضمير المخاطَب المفرد المستتر وجوباً (أنت) هيمنة واضحة ليشعر كل متلق بأنه هو المستهدف في هذا الخطاب، وهذا بالضرورة يتسق مع حركة فعل الأمر المهيمن في الصورة، إذ هيمن استتار ضمير المخاطب في مقابل هيمنة ظهور الضمير الغائب العائد على الطيور الأربعة، للإيحاء بان الهدف هو الإحياء لا من يقوم به:

ضمير مخاطب مفرد مذكر	ضمير غائب مفرد مؤنث ظاهر	ضمير غائب مفرد مؤنث غائب	ضمير غائب مفرد مؤنث مذكر
خذ (أنتَ)	قطعها	تشرب(هي)	باسمه
اجعل (أنت)	خلطها	تأمر (هي) /على السماء	رقبته
اترك (أنت)	مناقيرها	تعطي (هي)	رأسه
أصابعك	منها	تأكل (هي)	منقاره
ادع (أنت)	أمامه	تستوي (هي)	
ضع (أنت)	هي		
انظر (أنت)	بعضها		
ادع (أنت)	لها		
اترك (أنت)	هي		
انظر (أنت)			
قطع (أنت) ها			
خلط (أنت) ها			

لقد كان لحركة الضمائر في هذه الصورة فعل بارز بوجود ٢٨ ضميراً بين ظاهر ومستتر. ولعل هيمنة الضمير الغائب عموماً، والغائب الظاهر خصوصاً، يدل على أن فعل الإحياء مازال غائباً سواءً أكان الغياب حقيقياً في النص الأول إذ لم يحن موعده بعد، أم كان إحياءً مجازياً في النص الثاني، وإن هيمنة الضمير المستتر المخاطب (أنت) يدل على أن فاعل الإحياء غير محدد بفرد معين، إنما هو المجتمع كله متمثلاً بفرد مجهول دال على كل الأفراد.

لقد أفصح نمط تشكيل الصورة المضمنة الموازية في هذه الصورة عن خطاب الشاعر وتوجهاته تجاه الماضي من جانب واتجاه علاقته بالنص القرآني من جانب آخر، إذ أسهم نص الصورة في أغناء تجربته الشخصية لمساهمته في تطوير الشعر، بالارتكاز على بعض الماضي الذي أثر ويؤثر في الشاعر لصياغة رؤية اجتماعية عربية عالمية تتحدد فيها الأهداف للوصول إلى مجتمع حي يمر بعملية إيقاظ وإحياء عن طريق الضغط عليه بالأفكار الجديدة، وهذا ربما متأت من وجهة النظر الماركسية في أن الشعوب لا تتقدم إلا بعد النكبات الكبيرة والحروب الداخلية، فالحياة الحقيقية لا تأتي إلا بعد الموت، وهذا ينسجم مع السياق العام الذي تضمنته قصائد أدونيس في

تناول أسطورة (طائر الفينيق وتموز وأدونيس)،[١] أعني فكرة الانبعاث بعد موت عارض أو مفتعل.

إن أدونيس قد قرأ النص القديم قراءة أخرى تمثّل موجهاً أول للدخول في عملية إبداع ثان،[٢] فقراءة أدونيس للنصوص الصوفية الشعرية، على سبيل المثال، تستند أساساً على مدى التغيير الذي تجيء به هذه النصوص، للوصول إلى فهم جديد للدين،[٣] إذ عُرف عنه بأنه يبحث عن النصوص الإشكالية في الثقافة العربية.[٤]

وقد كثر نمط تشكيل الصورة المضمنة الموازية في شعر أدونيس[٥] في مختلف مراحله، فهو يدعو لاستلهام الماضي لفهم رؤى المجتمع الحاضر في شعره ونثره.[٦]

وعلى الرغم من أن التضمين كان موجوداً في الشعر قديماً وحديثاً إلا أن طريقة تناوله قد اختلفت في العصر الحديث، فلم يعد مجرد كلمات يعجب بها الشاعر ويقتبسها ليزين بها شعره، فهو لا يسير معها في الاتجاه نفسه، فهو يشاكسها عن طريق نفيها أو السخرية منها أو موازاتها، لكن بأسلوب معاصر حيث يوسع ويوجز ويحذف ويبتكر.

---

(١) أسطورة الإله دوموزي ابتدعها السومريون ٣٥٠٠ ٢٠٠٠ ق. م، وأصبحت طقساً دائماً في حياة مجتمعات العراق القديم. كان الإله ديموزي يموت في الصيف وينبعث في الربيع. وتجددت هذه الأسطورة في العصرين الأكدي والبابلي باسم الإله تموز الراعي، ولعل موته كان يحصل في شهر تموز، أكثر أشهر السنة في بلاد الرافدين حرارة وجفافاً ... لكن تموز كان يحيى في الربيع الذي كان يقع عند الرافدين بين في بداية السنة الجديدة...انتشرت هذه الأسطورة الرائعة في المشرق وتبناها الإغريق ...باسم أدونيس، وكذلك الفينيقيون. لكن ديموزي أو تموز وكذلك أدونيس لم يحققوا الخصوبة وصنع الحياة وحدهم، بل شاركتهم حواء ... فعثر ديموزي على إينانا، وهام تموز الراعي بعشتار، وعشق أدونيس إفروديت... / ينظر: الموت والحياة رؤيا متجددة بين تموز وأدونيس ، فؤاد يوسف قزانجي، جريدة الزمان الدولية العدد ٤٣٠٨ التاريخ ٢٠١٢/٩/١٩م.

(٢) ينظر: الخطاب النقدي عند أدونيس/ قراءة الشعر أنموذجا: ١٠١

(٣) ينظر: المصدر نفسه / قراءة الشعر أنموذجا: ١٤٠، ١٤٢.

(٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٦٨.

(٥) ينظر: صور مضمنة متوازية، الأعمال الشعرية : ٣/ ٣٩، ٥٠، ٥٣، ١١٤، ١١٩، ١٧٠، ١٧٩، ٢١٣، ٢٨٨،٤٠٧، ٢٣٢، ٢٣٥، ٢٣٦، ٤٤١، ٤٤٢، ٤٤٥، ٤٥٧، ٤٦٠، ٤٧٧، ٤٧٨، ٤٨٠، ٤٨١، ٤٨٢، ٤٨٦، ٥٠١، ٥٠٣، ٥٥١، ٥٤٤، ٥٥٦. /وينظر: تنبأ أيها الأعمى: ١٤، ١٧، ٧٨، ٧٨ ـ٧٩، ٨٠، ٨٩، ٩٣، ٩٦، ١٣٦./وينظر: أول الجسد آخر البحر:٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٧، ١٨٩./ وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم:١٥، ١٦ـ١٧، ١٨ـ١٩، ٢١، ٣٢، ٦٦، ٦٧، ٦٨، ١٥٠، ٢٢٢، ٢٦٠./وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:١١، ٤٠، ٤٧، ٤٨ ـ٤٩، ٥٤، ٥٦، ٦٣، ٦٦، ٧٣، ٨٢، ١٤٥، ١٤٨./وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش:٦٢، ٦٨، ٧١، ٩١، ١٠٦، ١٢٦، ١٢٨. وغيرها. /وينظر مجموعة كونشيرتو القدس حيث احتوت تضمينات موازية كثيرة جداً.

(٦) للاستزادة ، ينظر: مقدمة كتاب الشعرية العربية، أدونيس.

ثانياً- تشكيل تضمين النفي

نمط تشكيل تضمين النفي، هو النمط الثاني الذي شاع في قصائد النثر عند أدونيس، وهو أن يقوم الشاعر بتضمين نص سابق مكتوب، لكن الشاعر يقلب معناه، بسبب قناعة الشاعر الفعلية بأن المعنى الجديد الذي جاء عن طريق النفي هو الأقرب للحقيقة، ولأجل دراسة هذا النوع من التشكيل سأتناول صورة من قصيدة (يد الحجر ترسم المكان / رقيم البتراء)[1] يقول فيها:

"بمَحاريبه التي تُلوّح لكُم مستلقيةً في أحضانِ الصخْرِ يتفجر ماء السرّ

أنّى توجهتمْ ولا حاجةً إلى أيّة عصاً

ولنْ تضربوا أيّةَ صخرة

تتذكرون الأمّ الأولى ناقةَ[2] صالح".[3]

وردت هذه الصورة تحت عنوانين رئيسين: عنوان المجموعة الشعرية (أبجدية ثانية) وعنوان القصيدة التي جاءت فيها هذه الصورة (يد الحجر ترسم المكان)، وكلا العنوانين يتحدثان عن طريقة جديدة في الكتابة، فالأبجدية الثانية تدل على أن الألفاظ تتشكل عبر أحرف جديدة، وعنوان القصيدة يحمل تلك الدلالة؛ فالذي يرسم المكان هو يد الحجر، وقد صرح أدونيس في مطلع قصيدته بذلك حين قال: (لا أقول نثراً / لا أقول شعراً / بل أكتب رقيماً)، وللرقيم بحسب قول أدونيس خمسة معان، هي:

---

(١) بدأ بكتابتها في عمان في (١٩٩١/١٠/١٨) عند زيارته لمدينة البتراء التاريخية، وأكملها في باريس بتاريخ(٣٠ /١٩٩٢/١)، وجاءت بـ ٣٠ صفحة من الأعمال الشعرية في جزئها الثالث (٤٥١ ـ ٤٧٠). تحدث خلالها عن مدينة البتراء التاريخية وهو يتجول في أهم معالمها، مثل (الكنز) و(القاعة) و(القصر) و(المعبد) ...الخ

(٢) الأعمال الشعرية: تهميش جانبي شعري يشرح الناقة، ٣/ ٤٥٢ ـ ٤٥٣ : [أخرجها صالح من الصخر علامة على نبوءته/ كانت تطوف المدائن السبع توزع حليبها/ لم تؤمن ثمود/غرزت سكاكينها حيث تنام الناقة ـ تمزّقت/ خواصرها ومن أحشائها خرج طفل تحول إلى/ صخرة/ يقال لا يزال الناس يسمعون أنين الأم/ وابنها حتى اليوم].

(٣) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى : ٣/ ٤٥٢ .

(اللوح، أو الدولة بلغة الروم، أو القرية، أو الوادي، أو الكتاب بلغة العرب)،[١] واستناداً إلى هذا التصريح، نجد أنّ أدونيس يحاول كتابة جديدة خالدة كخلود رقيم البتراء.

لقد أدى اتساق عنوان المجموعة الشعرية وعنوان القصيدة وظيفة تعيينية موضوعية بغض النظر عن مجازيته التي يراها الشاعر حقيقة يخبر عن طريقها المتلقي عن مضمون النص بوصفه أبجدية جديدة عن طريق كتابة الرقيم التي تختلف عن الشعر والنثر، موّلفاً بين كون القرآن كذلك، وبين ما يقترحه الشاعر من كتابة.

نجد عن طريق القصيدة عموماً والصورة التي نحن بصددها خصوصاً، أن أدونيس يولّف بين نصوص تاريخية قديمة ومتوسطة في القدم، نصوص قرآنية ونصوص تفسيرية، نافياً بعضها ومتوازياً مع بعضها الآخر، ليكوّن نصاً جديداً من تلك التوليفة بوعي كامل؛ لأنه يقرّ بذلك؛ فهو يوقن (بأن ما مضى هو الباقي)،[٢] وإن بعض هذا القديم أجدى من الحديث.[٣]

تتكون هذه الصورة من تضمينات عدة، تضمين نفي مع قوله: {وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِب بِّعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْناً قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَّشْرَبَهُمْ كُلُواْ وَاشْرَبُواْ مِن رِّزْقِ اللّهِ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِدِينَ} [البقرة:٦٠]، وتضمين مواز مع تفسير[٤] قوله: {وَلَقَدْ كَذَّبَ أَصْحَابُ الْحِجْرِ الْمُرْسَلِينَ * وَآتَيْنَاهُمْ آيَاتِنَا فَكَانُوا عَنْهَا مُعْرِضِينَ* وَكَانُوا يَنْحِتُونَ مِنَ الْجِبَالِ بُيُوتًا آمِنِينَ * فَأَخَذَتْهُمُ الصَّيْحَةُ مُصْبِحِينَ * فَمَا أَغْنَى عَنْهُم ما كَانُوا يَكْسِبُونَ}[الحجر:٨٠-٨٤]، إذ ولّف أدونيس بين قصة موسى وقصة صالح، وبين الماء[٥] والحجر. وهذا التوليف يعد اتصالاً مع النص لا مع المؤلف، إذ يكشف هذا الاتصال عن مدى علاقة أدونيس بالنص التراثي والتفاعل معه لجعل المتلقي يحرص على البعد التأويلي لتفكيك المقتبسات ومعرفة صلاتها ببعض. كذلك الوظيفة التي يؤديها هذا التضمين مع إضافات أدونيس التي تكمل بناء النص عن

---

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى : ٤٥١/٢.
(٢) المصدر نفسه : ٤٥٥/٢ ـ ٤٥٦.
(٣) المصدر نفسه: ٤٦٤/٢.
(٤) ينظر: تفسير ابن كثير ، الآية ٨١ من سورة الحجر قوله: {وَآتَيْنَاهُمْ آيَاتِنَا فَكَانُوا عَنْهَا مُعْرِضِينَ} وقوله: "ذَكَرَ تَعَالَى أَنَّهُ آتَاهُمْ مِنْ الْآيَات مَا يَدُلّهُمْ عَلَى صِدْق مَا جَاءَهُمْ بِهِ صَالِح كَالنَّاقَةِ الَّتِي أَخْرَجَهَا اللَّه لَهُمْ بِدُعَاءِ صَالِح مِنْ صَخْرَة صَمَّاء...".
(٥) إن إحدى دلالات الماء هي الشّعر، أي أن الشّعر يخرج من الحجر لا من الماء. ينظر : الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس: ٣١.

طريق النفي مرة والتوازي مرة أخرى؛ لتبرز من ذلك رؤيا الشاعر حول إمكانية خلود النص الحجري الذي يقاوم كل الظروف الطبيعية الرامزة للظروف المعارضة للكتابة الجديدة.

وعلى وفق هذا التوليف بين الحاضر والماضي يمكنني أن أضع ألفاظ الصورة تحت حقلين رئيسين: حقل الماضي وحقل الحاضر، إذ يندرج تحت حقل الماضي عنوانان رئيسان، أولهما: ألفاظ جزء من قصة موسى، وثانيهما: ألفاظ جزء من قصة صالح والناقة. ويندرج تحت الحقل الثاني عنوانان أيضاً، أولهما: ألفاظ قصة مدينة البتراء الحالية التي يقف فيها الشاعر، وثانيهما: الألفاظ التي أضافها أدونيس إلى التضمينات:

حقل الماضي		حقل الحاضر	
قصة موسى	**قصة صالح**	**قصة البتراء**	**إضافات الشاعر**
عصا	ناقة	صخرة	صخرة
ضرب	صالح	ماء السر- سر الماء	نفي الضرب
صخرة	صخرة		دعوة للتذكر
ماء			

نرى أن لفظ (صخرة) مشترك بين الحقلين وتفريعاتهما، ونلاحظ أن الحاضر الأدونيسي ينفي الماضي من جهة قصة موسى. وألفاظ مدينة البتراء تنفي أثر الماء في الخلق، إذ جعلت من الحجر أكثر خلقاً منه؛ لأن الناقة خُلقت من حجر من دون الاستعانة بعصا سحرية، وهي في الوقت نفسه تتقاسم الماء مع أهل المدينة؛ لتدر محله حليباً يكفي المدينة كلها، وبذلك كان الماء سبباً في استمرار الحياة في قصة الناقة، والحجر سبباً في الخلق، وهنا أصبح الماء عاملاً ثانوياً داعماً للخلق، ثم إن غياب اسم موسى، وحضور صالح بالاسم يدل على غياب فعل الخلق بواسطة الماء وحضور فعل الخلق بواسطة الحجر، وكذلك غياب الماء في قصة صالح وحضوره في قصة موسى يدل على ذلك النفي.

ويتضح أن المعجم الموظف هو معجم: مولّف غامض؛ لكونه يشتمل على ألفاظ مبهمة ومحشوّة بالرموز والتضمينات التي تستدعي من القارئ أن يلمّ بها حتى يفهم المغزى الذي يرمي إليه الشاعر فهماً صحيحاً وسليماً، فهو يعتمد على ثقافة المتلقي الدينية والتاريخية، إذ هناك اختزال لألفاظ وتركيبات ذات دلالات مشتركة، نحو دلالة الحجر الرامز للخلود، ودلالة خلق الناقة من الحجر على الجديد الممكن في رأي الشاعر، ودلالات القصص الجديدة التي اجترحها الشاعر من قصص موجودة بالفعل.

لقد ركز الشاعر على الرموز الدينية في المدينة التاريخية، لكنه عكس المفهوم الديني معتمداً على قصص كان ينبغي لها أن تكون حقيقية، لكن الشاعر وظفها بوصفها أساطير أراد لها أن تكون حقيقية من جديد، للتعبير عن تجربته، وما تحيل إليه من معان مشتركة تسمح للشاعر أن يشحنها بدلالات تتماهى مع رؤياه، مستعيناً بفنية عالية في التصوير.

إن الأساس في القصتين يعتمد على التصديق الصوري للمعجزة؛ فقوم صالح طلبوا منه صورة بصرية للمعجزة؛ لأن الإنسان يقتنع في العادة بالصور البصرية وهي الناقة التي صُنعت من الحجر، وقد شبّه أدونيس الحجر في مدينة البتراء - ضمن القصيدة - بأنه (ماء ثان)،[١] وهو (رئة المادة)[٢] التي تتنفس منها.

وقد جعل المحاريب مستلقية في استعارة مكنية أنسن فيها المحاريب، وأنسن الحجر عندما جعل له أحضاناً في استعارة مكنية أخرى، فيما جسَّم السر حينما جعل له ماءً في استعارة مكنية ثالثة أصبح فيها السر يشبه ينبوعاً، لتتشكل من تلك الإستعارات صورة خارجة عن التضمينات، لكنها مندمجة بها، فتشكلت صورة مؤلفة من تلك التضمينات، ثم تدخّل الشاعر في تجميعها بلغة عميقة غامضة وعاطفة نفخت الروح في تلك التوليفات، وبإبداع تمكن من تحديد معالم الصورة التي تشكلت خلفيتها من مجموعة من القصص التاريخية والرموز التي تشير إلى الحاضر بتوظيف الماضي.

يظهر أمام خلفية الصورة أبطال تلك القصص، نحو موسى وصالح والناقة، ويقف بينهم أدونيس الذي ينظر إلى المستقبل عن طريق هذه الشخصيات، وقد كانت عظمة المكان بطلاً آخر في تلك الصورة التي التقطها الشاعر بنفسه وكأنه خارج عن نفسه، مرسلاً خطاب الصورة إلى نفسه أولاً، ثم إلى من يرتاب من عظمة المكان بلغة عالمية استثمرت التراث، وجمعت بين المحلية والعالمية لتترك في المتلقي انطباعاً إيجابياً يجعله يفخر بعظمة القدماء؛ ليصرح مثل الشاعر بأن بعض التاريخ أكثر حداثة من الحاضر.

---

(١) الأعمال الشعرية/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى : ٤٦٣/٢.
(٢) المصدر نفسه : ٤٦٣/٢.

لقد حملت هذه الصورة في طياتها دعوة للتجديد عن طريق قراءة الأعمال التاريخية العظيمة، ومعرفة الأسباب التي أدت لتلك العظمة؛ لتعمل على إقناع المتلقي بموقف الشاعر وطريقته في قراءة التاريخ ونقده، ونفي جزء منه بحسب قناعته الشخصية في الوقوف على مفردات الماضي، ويتحقق ذلك التأثير بالإفادة مما يضمه العقل الجمعي من قضايا متعارف عليها بين الناس وعن طريق التعاون بين المبدع والمتلقي باستثمار الثقافة المشتركة لاستلهام أجزاء كبيرة من التاريخ بين البشرية. لتسهم الأسطورة في جعل المتلقي يشترك مع الشاعر في بعض المفاهيم عن تلك القصص المضمنة وتقبّل نفيها أيضاً.

وقد لجأ الشاعر إلى التواصلية في بعض الإشارات التي ربما كانت المباشَرة فيها محرجة، على الرغم من تصريح الشاعر بعدم الحاجة إلى (عصا) في تفجير ماء السر، إذ كان الحجر خلّاقاً لا يحتاج إلى أداة تساعده في الخلق.

وهكذا نجد أن هذه الصور المضمنة المتشكلة من مجموعة من القصص قد أضفت على القصيدة صيغة جمالية، أسهم التضمين والتوليف في العمل على إيصال أحاسيس الشاعر إلى المتلقي في حالة من الانسجام والإبداع يتسق فيها المعجم الدلالي والتصويري.

أما فيما يتعلق بالمستوى الإيقاعي، فنجد أن بداية الصورة جاءت على بحر الخفيف الذي اعتاد أدونيس على التغني به منذ قصيدة (قالت الأرض)؛ إلا أن تقطيع سطور الصورة كشف عن وجود ٢٩ تفعيلة تتأرجح بين المتدارك والمتقارب، مع ميل شديد للمتدارك، فقد وجدنا عند تقطيع النص أن هناك ٢٣ تفعيلة متدارك في مقابل ٤ تفعيلات متقارب وتفعيلتين شاذتين هما إلى المتدارك أقرب منهما إلى المتقارب، وهو الأمر الذي يجعل إيقاع الصورة الخارجي يميل إلى بحر المتدارك أو تفعيلة فاعلن وفروعها، وهذا ما يشعر به المتلقي عند القراءة المتأنية لأسطر الصورة، فيحيلها إلى الشعر الموزون.

أما من حيث الإيقاع الداخلي، فنجد لتكرار لفظ (صخرة) وظيفة تأكيدية تتسق مع مضمون الصورة العام الذي أكد فيه الشاعر على أثر الحجر في الخلق.

وقد كان لأسلوب النفي أثر في الاتساق بين التشكيل والمعنى، إذ استعمل الشاعر (لا) النافية للجنس في قوله: (ولا حاجة إلى أية عصا) في نفي جنس

الحاجة إلى العصا تماماً، ليؤكد على أن الحجر يَخلق ذاتياً من دون أداة، واستعمل الحرف (لن) في قوله: (ولن تضربوا أية صخرة)، مشيراً إلى أن عصا موسى ضربت الحجر فتفجرت منه اثنتا عشرة عيناً، وأنه أكد النفي السابق، وألح على أن الخلق المستقبلي الجديد لا يحتاج لواسطة، وكلا النفيين عملا على جعل التضمين في هذه الصورة تضمين نفي.

وقد جاءت حركة الضمائر متسقة مع فكرة الصورة، فقد جاء ضمير المفرد الغائب في قوله:(بمحاريبه) عائداً على (ذو الشرى)[١] الذي مثّل الحجر بشكل عام بصفته سيد الجبل، وتفيد المراجع التاريخية إلى أن (ذو الشرى) يرمز إلى أمور عديدة مثل القضاء والقدر والموت والحظ والقوة والزمن العقلاني.[٢] وجاء الضمير المفرد الغائب المستتر المؤنث (هي) في قوله: (تلوّح) عائداً على محاريب سيد الجبل، ثم جاءت الضمائر الأخرى ضمائر جمع للمخاطبي.

تشير حركة الضمائر إلى أنّ خطاب الشاعر موجه إلى جميع من يرى آثار مدينة البتراء التاريخية؛ ليقول لهم أن محاريب سيد الحجر تلوّح لكم لتعرفوا أن الخلود للحجر، فهذا الحجر ينطق من دون أن تحثوه على النطق، وهو ذاته الذي خلق ناقة صالح.، فهيمنة ضمير الجماعة يتوافق مع الوظيفة الإبلاغية للصورة وثقافة المتلقي العامة والتضمينات التاريخية التي يعرفها المتلقي.

وكان لحركة الأفعال المضارعة أثر في توكيد فكرة الخلود والاستمرار، إذ هيمنت الأفعال المضارعة في الصورة وهي (تلوّح، يتفجر، تضربوا، تتذكرون) في مقابل فعل ماض واحد (توجهتم) دال على المضارعة بسبب من وجود الظرف (أنّى).

لقد كشف نمط تشكيل تضمين النفي عن علاقة أدونيس مع الماضي، فهو يتفاعل معه بصفته حاضراً لا بصفته ماضياً مروياً؛ لذلك نجده يعتز بالخالد الصلب الذي تحدى كل الظروف، وينفي المروي عنه الذي لم يبق منه غير الرواية، فمعرفة المتن الأدونيسي بشكل عام تتأتي بصورة مباشرة من معرفة رسالته في الدكتوراه (الثابت

---

(١) ذو الشرى : "سيد الجبال، أحد آلهة العرب، كان معبوداً في المنطقة، حيث يظهر واضحاً في نقوشات الأبنية في منطقة حوران المنحوتة في الصخور في مدائن صالح في شمال غرب الجزيرة العربية". ينظر: الموسوعة الحرة: ذو الشرى.

(٢) الهوية والحرية/ المدن العربية في شعر أدونيس: ١٤٠، ١٤٢.

والمتحول/ بحث في الإتباع والإبداع عند العرب)،[١] إذ تبنى أدونيس طوال مسيرته الشعرية والنقدية ثنائية الهدم والبناء، هدم النظام القائم على السلفية، وبناء نظام جديد؛[٢] لذلك تكون العلامة الأولى للجدة الشعرية هي في نقد السائد؛[٣] ليصبح النفي ذا دلالة إيجابية.

على وفق ما تقدم، يمكن القول إن هذا النمط من التضمين الذي كثر[٤] في شعر أدونيس مثّل اتجاه المعاصرة والتحديث في الشعر، إذ تشكلت الصورة من مقولات عدة سابقة تمكن الشاعر من نفيها وإثبات وجهة نظره تجاه الحقيقة التي يراها، وقد حملت في طياتها إشارة مباشرة وغير مباشرة إلى عمل تاريخي مكتوب.

وقد انطوت الصورة على ألفاظ ذلك العمل وسياقاته، وإذا كان ذلك السياق معروفاً لدى القارئ فلا بد أن يُغني المعنى كثيراً، وقد تحققت وظيفة التضمين في تكثيف المعنى واختصار التفصيل عن طريق التوليف بين الأعمال المضمنة القديمة فيما بينها، وعن طريق التوليف بينها وبين الإضافات الجديدة التي أبدعها الشاعر، واتضح عن طريق ذلك أن أدونيس يتجاوز التراث متسلحاً به لا منقطعاً عنه.

---

(١) ينظر: الخطاب النقدي عند أدونيس/ قراءة الشعر أنموذجاً: ٧.
(٢) ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ٢١٢.
(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٢٥١.
(٤) ينظر: صور من تضمين النفي، الأعمال الشعرية: ٣/ ٢٧٩، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ، ٢٥٥، ٢٨٨، ٤٤٥، ٤٥٢، ٤٦٢، ٤٦٤، ٥٢١ ، ٥٥٥، ٦٦٦. / وينظر: الكتاب: ٣ / ٥٦ ، ٧٠ ./ وينظر: تنبأ أيها الأعمى:٢٠، ٩٣، ١٠٣، ١٣٢، ٢٠٦./ وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم:٩١، ١٤١./وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:١٩، ٢٠ـ٢١، ٢٨، ٤٠، ٤٣، ٥٨، ٦١، ٨١، ٨٣، ١١٣، ١٧٥./ وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش: ١٣، ٤٤، ٥٦، ٥٧، ٧٢، ٨٣، ٨٤. وينظر قصيدة تحولات الصقر، التي احتوت على تضمينات مختلفة للنفري/ وللاستزادة ينظر: (أدونيس منتحلاً).

الخاتـمة

درست في هذا الكتاب تسعة عشر تشكيلاً من تشكيلات الصورة الشعرية في شعر أدونيس، وحددت سمات كل تشكيل منها من جوانب: البناء واللغة والأسلوب والإيقاع، ووجدت أنها أنماط دأب أدونيس على تكرارها في شعره، فأشرت في الهامش إلى عشرات الصور التي تنتمي لأي تشكيل من تلك التشكيلات. وفيما يلي أهم النتائج التي توصلت إليها:

وجدت أن هناك فارقاً في تشكيل الصورة الشعرية في ثلاثة أشكال من شعر أدونيس، وهي القصائد القصيرة الموزونة، والقصائد الطويلة الموزونة، وقصائد النثر.

شاع نمط تشكيل الصورة الجذرية في شعر أدونيس، ولاسيما في بداياته، وقد تميز هذا التشكيل بالبساطة قياساً إلى التشكيلات الأخرى، وتميز بالربط العضوي بين جزئي جملة أو جملتين أو جمل عدة، وقد كان أكثر بروزاً، وشيوعاً، في قصائده الطويلة الموزونة.

برز نمط تشكيل الصورة النقيضة في قصائد أدونيس في كل مراحله، لكنه اختلف في القصائد الطويلة الموزونة عنه في قصائده القصيرة الموزونة في أن حركة الأفعال تكون أوسع بالإضافة إلى سمة غالبة هي سمة السؤال.

اتضح في نمط تشكيل صورة الحلزونية في فرعها الأول: (حلزونية الغياب) أن أدونيس يلجأ إلى تغييب الكلمة الرابطة ويعوض عنها ببياض يتركه بين ألفاظ السطر. وكان الفرع الثاني من فروع نمط تشكيل الصورة الحلزونية، هو (حلزونية الحضور) التي يتمثل بمجموعة من الوحدات التصويرية البسيطة ترتبط كل وحدتين منها بنائياً بأحد عناصر العلاقة الذي يتكرر مرتين، مرة يكون فيها عنصراً ثانياً، ومرة يكون فيها عنصراً أولاً. أما الفرع الثالث، فهو (حلزونية التقارب)، وهو التشكيل الذي تتنامى فيه الصورة معتمدة على الحقول الدلالية في الحلزنة، وقد كثر في شعره، فلا تكاد توجد قصيدة تخلو من هذا التشكيل، ولاسيما في قصائد النثر لديه.

إن الصورة الحلزونية بتشكيلاتها الثلاثة تتميز عند أدونيس عن طريق الكتابة والقراءة الحلزونية أولاً، ثم عن طريق العلاقة التصاعدية أو التنازلية، ثم عن طريق شكل الكتابة الذي يعبث بعلامات التنقيط، وكل ذلك يزيد من انفتاح النص على كثير من القراءات من جانب، ويزيد من تخفيف حدة التكثيف.

اتفق تشكيل الصورة المتفرعة مع تشكيل الصورة الحلزونية في التركيز على أحد طرفي العلاقة، لكنهما اختلفتا في طريقة التركيز؛ فتشكيل الصورة المتفرعة يكون فيه التركيز على أحد طرفي العلاقة في الوحدة التصويرية.

مما تميّز به هذا تشكيل الصورة المتفرعة هو أنها اعتمدت ثلاث سمات رئيسة فضلاً عن التفريع، وهي حضور الفعل المضارع غالباً، وحضور بنية سردية، وكذلك حضور الأسلوب الخبري، فضلاً عن الدلالات المشتركة للرموز للتعبير عن تجربة شعورية يختزل فيها معاني دلالية عميقة.

بدت عملية التفريع في تشكيل الصورة المتفرعة في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة أكثر امتداداً وتفريعاً، وأقل تكثيفاً، وتميز بكثرة التفرعات، وحركة الفعل الماضي والمضارع معاً مع غلبة للمضارع على الماضي، مع تفرد الأسلوب الخبري، إذ اختلفت عنها في القصائد القصيرة الموزونة التي غلبت فيها حركة الفعل المضارع وقصر التفريع والتكثيف المصاحب للتفريع القصير، أما في قصائد النثر، فقد اتضح تشكيل الصورة المتفرعة أكثر فأكثر، وظهرت سمات هذا التشكيل جلية.

تبين أن لنمط تشكيل الصورة الأيقونية سمات عديدة: أولاها: سمة شكلية واضحة، إذ إن التشكيل يتكون من مجموعة ألفاظ متتالية. وثانيها : سمة لغوية لأنّ الصورة مولفة من أيقونات عديدة متتابعة من دون أي رابط لغوي؛ لأن الأيقونات متباعدة زمنياً أو مكانياً في الغالب. وثالثها : سمة دلالية لأن الأيقونات تنتمي إلى حقل واحد. ورابعها: سمة عنوانية، لأن الألفاظ التي تتألف منها الصورة تصلح لأن تكون عناوين داخلية لصور تتبَعها؛ فالشاعر يضع ألفاظ تنتمي إلى زمان أو مكان معينين ثم يبدأ بالحديث عن تلك الكلمات بشكل مختزل. وخامسها: هو الجمع بين السرد والشعر، وهو الأمر الذي يؤدي إلى شحة في الأساليب البلاغية، بالإضافة إلى غياب تكرار الألفاظ والجمل.

لقد تطور نمط تشكيل الصورة الأيقونية في قصائد النثر عند أدونيس من جانبي الشيوع والبناء، إذ تطورت بنيتها من جهة الطول وعدد الألفاظ التي يولفها الشاعر، وكذلك من جهة إدماج الأفعال بالأسماء، وتطورت -أيضاً- من جانب الموضوع حتى شملت أكثر الموضوعات.

حمل تشكيل الصورة المضمّنة في طياته إشارة ضمنية إلى عمل أدبي آخر، وكثر في شعر أدونيس ثلاثة أنواع من تشكيلات التضمين هي: (التضمين الموازي) الذي يسير فيه الموضوع المضمَّن مع قصد الشاعر. والنوع الثاني هو تضمين النفي، وهو أن يقوم الشاعر بعكس المعنى لفائدة يرتجيها. وثالثها: (التضمين الجزئي) الذي يغيب فيه الشاعر النص الأول ويطمس معالمه، ويتم اكتشافه عبرة خبرة المتلقي. وقد أفصح نمط تشكيل التضمين بفروعه الثلاثة عن خطاب الشاعر وتوجهاته تجاه الماضي وعلاقته بالحاضر.

اعتمد أدونيس في التشكيلات المدروسة في هذا الكتاب على مبدأ التعاون بين المبدع والمتلقي، إذ يسهم المتلقي في إبداع النص؛ وذلك بسبب المشتركات التي تجمع بينهما.

المصادر

١. الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، سلمى الخضراء الجيوسي، ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة، ط٢، بيروت، ٢٠٠٧م.

٢. أدونيس منتحلاً ، كاظم جهاد، مكتبة مدبولي، ط٢، ١٩٩٣م.

٣. أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، آمال منصور، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ٢٠٠٧م.

٤. أدونيس/ الرماد العقيم لطائر الفينيق/قراءات في شعر وفكر أدونيس، عادل عبد الله، مكتبة المنصور العلمية، ط ١، بغداد، ١٩٩٦.

٥. الأعمال الشعرية، ج١/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، على أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.

٦. الأعمال الشعرية، ج٢/ هذا هو اسمي وقصائد أخرى، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.

٧. الأعمال الشعرية، ج٣/ مفرد بصيغة الجمع وقصائد أخرى، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.

٨. إنجيل متى.

٩. أنشودة المطر،بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٩م.

١٠. إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا، أدونيس، دار الساقي، ط ١، بيروت، ٢٠٠٨م.

١١. أول الجسد آخر البحر، أدونيس، دار الساقي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٥م.

١٢. بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، علي الشرع، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧م.

١٣. تاريخ يتمزق في جسد امرأة، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٨م.

١٤. تحولات الخطاب الشعري عند أدونيس، عصام شرتح، دار صفحات، ط١، بلا مدينة، ٢٠١١م.

١٥. تفسير القرآن العظيم، مج١، عماد الدين بن كثير تح: مصطفى السيد وآخرين، مؤسسة قطرب، ط١ ، القاهرة ، ٢٠٠٠م.

١٦. تنبأ أيها الأعمى، أدونيس، دار الساقي، ط ٣، بيروت، ٢٠٠٧م.

١٧. الثابت والمتحول، ج٣،بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، أدونيس، دار الساقي، ٢٠٠٢م.

١٨. الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د.فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١م.

١٩. حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيدة، دار الفكر للطباعة والنشر، ط٣،بيروت، ١٩٨٦م.

٢٠. الخطاب النقدي عند أدونيس/ قراءة الشعر أنموذجا، عصام العسل، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧م.

٢١. ديوان عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية، مج١، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ٢٠٠٢م.

٢٢. ديوان عبد الله البردوني، الأعمال الشعرية، مج٢، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، ٢٠٠٢م.

٢٣. ديوان أحمد شوقي ، أحمد شوقي، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٧٩م.

٢٤. رؤى العالم عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ٢٠٠٨م.

٢٥. زمن الشعر، أدونيس دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥م.

٢٦. شعر أدونيس/ البنية والدلالة، راوية يحياوي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٨م.

٢٧. الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عزالدين إسماعيل، دار العودة، ط٣، بيروت، ١٩٨١م.

٢٨. الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس، عبد العزيز بو مسهولي، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٨م.

٢٩. الشعر والوجود، عادل ضاهر، ط١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠م.

٣٠. الشعرية العربية، أدونيس، ط٢، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩م.

٣١. الشوقيات ج٢، أحمد شوقي، كلمات عربية للترجمة والنشر، القاهرة،٢٠١١م.

٣٢. الصراع الفكري في الأدب السوري، أنطون سعادة، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، ١٩٧٨م.

٣٣. الصورة الشعرية ، سي دي لويس ترجمة أحمد الجنابي و مالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٢م.

٣٤. العبقريات الإسلامية مج ٤، عباس محمود العقاد، دار الكتاب اللبناني، ط٣، بيروت، ١٩٨٦م.

٣٥. فاتحة نهايات القرن، أدونيس، دار العودة، ط١، بيروت ١٩٨٠م.

٣٦. في العروض والشكل البصري، قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية، الأستاذ الدكتور محمد جودت، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، أربد، ٢٠١١م.

٣٧. قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، ط١، القاهرة، ١٩٩٧م.

٣٨. قراءة في روايات الكاتب الفلسطيني الراحل/عزت الغزاوي الخصائص والسمات ــ جاسم عاصي، مجلة الموقف الأدبي ، عدد، ٤٤٧-٤٤٨ تموز، آب، ٢٠٠٨م.

٣٩. القرآن.

٤٠. قصائد أولى، أدونيس، طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.

٤١. الكتاب، أمس المكان الآن، مخطوطة تنسب إلى المتنبي، ج/٣، يحققها وينشرها أدونيس، دار الساقي، ط١،بيروت، ١٩٩٥م.

٤٢. الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط١، دمشق، ١٩٨٨م.

٤٣. كونشيرتو القدس، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط١، ٢٠١٢م.

٤٤. ليس الماء وحده جواباً عن العطش، أدونيس، دار التكوين، ط٢، دمشق، ٢٠١٠م.

٤٥. المحيط الأسود، أدونيس، دار الساقي، ط١ ، بيروت، ٢٠٠٥م.

٤٦. المرأة والنافذة، د. بشرى موسى صالح، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠١م.

٤٧. المسرح والمرايا، أدونيس، دار الآداب، طبعة جديدة ، بيروت، ١٩٨٨م.

٤٨. المطابقات والأوائل، أدونيس، دار الآداب ، طبعة جديدة، بيروت، ١٩٨٨م.

٤٩. مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.

٥٠. مقدمة لدراسة الصورة الفنية، نعيم اليافي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

٥١. الموت والحياة رؤيا متجددة بين تموز وأدونيس ، فؤاد يوسف قزانجي، جريدة الزمان الدولية العدد ٤٣٠٨ التاريخ ٢٠١٢/٩/١٩م.

٥٢. الموسوعة الحرة ttps://ar.wikipedia.org/wiki

٥٣. موسيقى الساكن، كريم محسن الخياط، دار ميزوبوتاميا، ط١، بغداد، ٢٠١٣م.

٥٤. نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري، أدونيس، مجلة آفاق، العدد الثاني، بيروت خريف ١٩٥٨م.

٥٥. وراق يبيع كتاب النجوم، أدونيس، دار الساقي، ط١ ، بيروت، ٢٠٠٨م.

المحتويات

المقـدمــة	٥
الفصل الأول : المعنى والتشكيل الجذري	٨
• توطئة	٨
• المحور الأول: تشـكيل الصورة الجذرية في القصائد القصيرة الموزونة	٩
• المحور الثاني: تشـكيل الصورة الجذرية في القصائد الطويلة الموزونة	١٢
• المحور الثالث: تشـكيل الصورة الجذرية في قصائد النثر	١٧
الفصل الثاني : المعنى وتشكيل النقيضة	٢٣
• توطئة	٢٣
• المحور الأول : تشـكيل الصورة النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة	٢٤
• المحور الثاني : تشـكيل الصورة النقيضة في القصائد الطويلة الموزونة	٣١
• المحور الثالث : تشـكيل الصورة النقيضة في قصائد النثر	٣٥
الفصل الثالث : المعنى والتشكيل الحلزوني	٤١
• توطئة	٤١
• المحور الأول: حلزونية الغياب	٤٢
• المحور الثاني: حلزونية الحضور	٤٦
• المحور الثالث : حلزونية التقارب	٥٠
الفصل الرابع : المعنى والتشكيل المتفرع	٥٣
• توطئة	٥٣
• المحور الأول : تشـكيل الصورة المتفرعة في القصائد القصيرة الموزونة	٥٤
• المحور الثاني : تشـكيل الصورة المتفرعة في القصائد الطويلة الموزونة	٦٠
• المحور الثالث: تشـكيل الصورة المتفرعة في قصائد النثر	٦٧
الفصل الخامس : المعنى والتشكيل الأيقوني	٧١
• توطئة	٧١
• المحور الأول: التشـكيل الأيقوني في القصائد القصيرة الموزونة	٧٣
• المحور الثاني: التشـكيل الأيقوني في القصائد الطويلة الموزونة	٧٦
• المحور الثالث: التشـكيل الأيقوني في قصائد النثر	٨٢
الفصل السادس : التشكيل والمعنى المضمّن	٨٩
• توطئة	٨٩
• المحور الأول:تشـكيل التضمين الموازي في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة	٩٠
• المحور الثاني: تشـكيل التضمين الجزئي في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة	٩٤
• المحور الثالث: تشـكيلي التضمين في قصائد أدونيس المنثورة	٩٩
أولاً- تشـكيل التضمين الموازي	٩٩
ثانياً- تشـكيل تضمين النفي	١٠٧
الخاتـمة	١١٤
المصادر	١١٧

دار كلمات الألكترونية
Sal_am_٧٦@yahoo.com
٢٠٢٢