المعنى والتشكيل النصي دراسة في شعر أدونيس

أ.م.د. وحيدة صاحب حسن الباحث: كريم محسن كاظم

جامعة القادسية/ كلية التربية

The meaning and text formation A study of Adonis poetry

Ass.Prof.Dr. Wahida Hassab Hassan Researcher. Karim Mohsen Kadhem

University of Qadisiyah\ College of Education

wahidah.sahib@qu.edu.iq

Abstract

The work of the poem is based on the effectiveness of its components, and the work of these components is consistent with the meaning that leads to cohesion, and leads to the ramification of the production of the poetic structures that connect with it, both on the surfaces of the words or between the folds of relations and in what seems to be the total unity that is imbued with a mental or poetic experience. The vocabulary of formation is a form and function, ie, the effectiveness of the bond between them. When the degree of harmony between them increases, the existentiality of the poem becomes complete.

The meaning here is not confined to the limits of the relationship of the signifier to the meaning, but is added to what is reflected in the vision that forms the composition in light of it, and extends within the relationship of the "past" time and "concurrent". But here is the important distinction between the two, which may not seem But it is definitely a high formative ability that only those who acquire tools capable of elevating the poetic vision from latency to manifesting effectively with the universe and life may have access to it. If modernity conceives the moment of the arrest of the moving, the poet monitors the movement of the universe and society in the moments of growing and contradiction; to reveal the media consciousness in the author, so that the relationship between them necessary relationship escalate in the first and create a third element, in the sense of Hegel, in the second.

These meanings are evident in Adonis' poetry, allowing space to move inspired by the vitality of construction in its integrated sense. Which leads to the continuation of his progress in the experience of poetic in the framework of the predominant.

The research is divided into two parts:

First: the formation of the growing / spiral.

Second: the corresponding / cognitive formation.

Keywords: meaning, formation, adonis, reciprocal, spiral, syntactic

المقدمة

ينبني فعل القصيدة من فاعلية مكوناتها شعريا، ويتسق عمل هذه المكونات مع المعنى الذي يرشح للتماسك، ويدفع إلى تشعب إنتاج البنى الشعرية التي تتعالق معه، سواء فوق سطوح العبارات أو بين طيات العلاقات، وبما يتراءى منها الوحدة الكلية المتماهية مع تجربة ذهنية أو شعورية متلابسة مع مفردات التشكيل تكوينا ووظيفة، أي فاعلية الترابط بينهما. وعندما تتصاعد درجة التناغم بينهما تتحقق وجودية القصيدة أو كينونتها الكاملة.

ولا ينحصر المعنى هنا في حدود علاقة الدال بالمدلول، بل يضاف إليه ما يتجلى في الرؤية التي يتخلق التشكيل في ضوئها، فتتراوح ضمن علاقة "الما قبل" مرة و"المتزامنة" أخرى. لكن المهم هنا التصاهر الحاصل بين الاثنتين، وهو أمر قد لا يبدو جديدا، لكنه –بالتأكيد– دال على قدرة تكوينية عالية قد لا يتوافر عليها الا من تحصل على أدوات قادرة على أن تنهض بالرؤية الشعرية من الكمون إلى التجلي بفاعلية متصلة بالكون والحياة. وإذا كانت الحداثة تصور لحظة القبض على المتحرك، فإن الشاعر يرصد حركة الكون

والمجتمع في لحظات التنامي والتناقض؛ ليكشف بوساطتها عن وعيه في التأليف، كي تصبح العلاقة بينهما علاقة ضرورية تتصاعد في الاولى وتخلق عنصرا ثالثا، بالمعنى الهيغلي، في الثانية.

وقد جاءت هذه المعاني واضحة في شعر ادونيس، وبما يتيح مساحة للتحرك بوحي من حيوية البناء بمعناه التكاملي. الأمر الذي يفضي إلى إقرار إطراده في تجربته الشعرية في إطارها الغالب.

الكلمات المفتاحية: المعنى، التشكيل، ادونيس، التقابلي، الحلزوني، التأليفي.

أولاً: التشكيل المتنامي /الحلزوني

ويتمثل بمجموعة من الوحدات التصويرية البسيطة ترتبط كل وحدتين منها بنائياً بأحد عناصر العلاقة الذي يتكرر مرتين، مرة يكون فيها عنصراً ثانياً ومرة يكون عنصراً أولاً. فهناك على ما يبدو عملية استدعاء تستند إلى أحد طرفي العلاقة، فتجعل الشاعر يترك الطرف الأوّل لتنمو الصورة بالاعتماد على متداعيات الطرف الثاني، وهكذا يستمر توالد المعاني لتكتمل الصورة من خلال هذا التداعي.

وعلى الرغم من العلاقة الجدلية بين الشكل للمعنى هنا، فإن التشكيل يبدو هنا للوهلة الأولى مكسَّرا من حيث المعنى؛ وذلك بسبب تباعد طفيف بين الوحدات التي يربطها التكرار، أو التكرار المحذوف المدل عليه بالفضاء وهو هنا البياض، أو التكرار الحقلي، فالتكرار يأتي لغاية وهدف فنيين عاليين[1] ولعل تكسير نظم وحدات التشكيل يدل على التكسّر الناتج عن اندماج المتباعدات التي تجسد التباعد ومعنى الفجوة التي يريد التشكيل التعبير عنها.

ويغلب على هذا التشكيل البنية الحلزونية التي تجعل البناء يتوالد باستمرار من دون نقطة أو مستقر ثابت؛ فالتنامي فيه ليس تصاعديا بالمعنى المألوف بسبب عملية الاستدعاء التي تجعل تحقيقه التحولات ضعيفا إلى حد ما. ويظهر فيها ثلاثة أشكال منها حلزونية البياض وهو الشكل الذي تغيب فيه الكلمة الرابطة فيتطلب فعل الغياب وربما التغييب تأويلا يكشفها. والثاني هو (الحلزونية الظاهرة) وهي الأقل منها، إذ تظهر تلك الكلمة الرابطة. أما الثالث فيعني "حلزونية المعنى "ويعني الاشتراك الدلالي بين الكلمة الرابطة وما قبلها.

غلب على التشكيل الحلزوني (بنية البياض) استشعار التكرار من دون التصريح به، إلا أنّ طبيعة التشكيل تدل –بقوة– على المكرر المحذوف على وفق رؤية تقدم فلسفة الرفض والانتظار اليائس بين الماضي والحاضر بهيأة تتجاوز الهم الفردي الضيق إلى رؤية جماعية عبر صوت الفرد، ولا سيما المتعلق منها بالذاكرة والتاريخ، والمقارنة الحاصلة بينه وبين الحاضر أثراً وفاعلية وصناعة حياة، فيبدو الحاضر في ضوء هذه المقارنة منطفئا ومدعاة للصراخ. وقد وجدنا أن التشكيل في هذه البنية يقدم هذه المعنى الوجودي، ولا سيما في قصائده القصيرة الموزونة التي كثر فيها هذا البناء بهيأة واضحة قياسا بغيرها . ويتبين ذلك في قصيدته (هذا هو اسمي):

" أغني

لغة النصْ أصرخُ انثقب الدهر وطاحت جدرانُه

بين أحشائي تقيأتُ لم يعد ليَ تاريخٌ ولا حاضرٌ ، [2]

يمكن قراءة هذه التشكيل قراءات عديدة، لكن القراءة التي أقترحها هي تسويد البياضات، من خلال إعادة المحذوف المكرر، ليتحول شكل الكتابة إلى:

أغني لــغـــة النص لأصرخُ

أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه

طاحت جدرانه بـيـن أحشائي

(1) ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: 151.

(2)الأعمال الكاملة، هذا هو اسمي: 233/1 – 234

بـيـن أحشـــائي تـقيأتُ

تقيأت لم يعد لي تاريخ ولا حـاضر

فقد تمكنت القراءة الحلزونية من تسويد البياضات التي عوض بها الشاعر محذوفات كان ينبغي أن تكون تكرارات.

ويلاحظ على مستوى المعجم أن مفرداته جاءت على حقلين دلاليين مترادفين، فكل كلمة في الحقل الأوّل تقابلها كلمة في الحقل الثاني أكثر حدة منها، كما يبين الجدول الآتي:

الحقل الأوّل	الحقل الثاني
أغني	أصرخ
انثقبَ	طاحت
تقيأت	ضاعت(لم يعد)

إن اقتران الفعل المضارع بصيغة الأنا مع أغني/ بعد صمت البياض، ثم التنامي إلى الصراخ في دائرة لا تكتمل؛ إذ تنفتح دائرة جديدة تبعثر البنية الحلزونية؛ فكل فعل يأخذ مداه بفعل جديد يتحول إلى آخر ثم يعود إلى الذات، لكنه يقطع حركة الدوائر ليدخلها في بنية حلزونية عبر صياغة، قد تبدو غير شعرية/ تقيأت/ ولا سيما عند مقابلتها مع طبيعة الفعل الأوّل/ أغني/ لتجد صور الماضي والحاضر في واقع الأمة مؤلما ومريضا، وهذا ما تقدمه الصورة بين/ أحشائي تقيأت/ فتمجيد الماضي فقط من دون امتداد الفعل بديمومة تواصلية واقعا يوميا حاضرا يجعله نكوصا يفقد الحاضر وجوده إلا بوصفه صدئ على مستوى الذاكرة لا الفعل. وهذا سر بناء التشكيل الحلزوني الذي يبدأ –عادة– من نقطة معينة ويبقى حائراً لا يصل إلى مستقر ما. وقد عمل الإيقاع على تركيز هذا المعنى إذ جاء على وزن البحر الخفيف مزدوج التفعيلة. (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)، بطريقة التدوير التي يلجأ إليها أدونيس غالباً، وهي طريقة تغييب القافية من خلال التدوير للإفادة من طاقة البحر التي تجعل تفعيلة (فاعلاتن) تتضام مع بعضها أكثر في حالة التدوير:

.. أغني					
..أغنني					
5151١ ..					
.. علاتن					
لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشا					
لغة ننص	ل أصرخ ن	ثقب ددهـ	ر وطاحت	جدرانهو	بين أحشا
5151١١	5١١5١١	5151١١	5151١١	5١١5151	5151١151
فعلاتن	مفاعلن	فعلاتن	فعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن
ئي تقيأت لم يعد ليَ تاريخ ولا حاضر					
ئي تقيأ	تُ لم يعد	ليَ تاريـ	خن ولا حا	ضرْ	
5151١151	5١١5١١	5151١١	5151١151	51	
فاعلاتن	مفاعلن	فعلاتن	فاعلاتن	مُسْ	

لقد خرج التشكيل عن القافية تماماً معلناً بذلك انتهاء حالة التمجيد للماضي، بوصفه فعلا تختزنه الذاكرة فحسب إلى إدانة مضمرة بل واضحة للحاضر. كما نلاحظ أن البياض الذي تم تركه قبل كلمة (أغني) له علاقة وثيقة بالإيقاع الخارجي، إذ إنّ كلمة (أغني) كانت نهاية بيت من الخفيف. ونلاحظ أيضاً أنّ التدوير في هذا البحر مزّق أحشاء الشاعر فجعل (أحشا) في نهاية بيت و(ئي) في بداية بيت آخر. فكان لهذا الانقسام دلالة معنوية جاءت بوساطة الإيقاع الخارجي. ولابد من الإشارة هنا إلى أن للتدوير علاقة وثيقة بالشكل الحلزوني المتأتي من خلال البياضات. فضلا عن أن ضمير المتكلم (الياء) الذي جاء مرتين، كان ساكناً في (أحشائيْ)، ومفتوحاً في (ليَ) وذلك لضرورة الاستمرار مع بحر الخفيف وتجسيدا لحالة الرفض أو التي يراد منها أن تكون كذلك حاضرا.

وقد جاء التشكيل من حيث التركيب على وفق أسلوب واحد هو الأسلوب الخبري، الذي يجعل التشكيل مقتربا من حدود الحس أو متعالقاً به؛ بسبب أن فعل الغناء والصراخ والتحطم والتدمير غالباً ما تكون منظورة وقابلة للإدراك من دون واسطة تأويلية عميقة لكنه أسهم في هيمنة الحركة المتواترة من خلال 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. وقد تضافر الأسلوب الخبري مع القراءة الحلزونية التي تصر من خلال التكرار المحذوف والمعوَّض عنه بالبياضات، على تحويل الأسلوب الخبري إلى ما يشبه الإنشاء في قابليته للحث على رؤية ما يجري.

إنّ هذه الطريقة المازجة بين الأساليب مثلت اتجاه المعاصرة والتحديث خير تمثيل. فعلى مستوى الشكل ضربت القوالب التقليدية واعتمدت نظام الحذف والبياض، كما ألغتْ القافية من خلال التدوير، فضلا عن مستوى المضمون، فهو مضمون جديد وُظفت فيه لغة لا تمعن كثيراً في لغة المجاز.

ويأتي البياض المشكل لبنية الحلزنة في نهاية السطر، وهنا يكون أكثر خفاء بسبب ما قد يتصوره المتلقي من مألوفية التشكيل؛ إذ قد يكتفي السطر الشعري بكلمة واحدة، ويبدو ما بعدها بياضاً نسيجياً يكمله المتلقي عبر التأويل، لكنه عند الشاعر يشغل أهمية مضافة:

"جاءت

أم الحلم أغواني؟ سألت ندى

على الغصون، سألت الشمس هل قرأت

خطاك؟ أين لمست الباب؟

كيف مشى؟"

ولو أردنا قراءته حلزونيا على وفق تقنية البياض لنستكشف اثره في صناعة المعنى لوجدنا:

"جاءت ندى

أم الحلم أغواني؟ سألت الندى على الغصون

على الغصون، سألت الشمس

هل قرأت خطاك؟

خطاك ؟ أين

أين لمست الباب؟

كيف مشى؟"

وتأخذ البنية الوزنية أثرا مهما في جدلية المعنى، فلو أدرنا إعادة توزيع المقطع وما بعده على وفق البحر البسيط الذي جاء المقطع فيه ليتمثل في:

جاءت أم الحلم أغواني؟ سألت ندىً							
جاءتْ أمل	حلم أغ	واني سأل	تُ ندى				
5ו15ו15	5ו15ו	5ו15ו15	5ווו				
مستفعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن				
على الغصون، سألت الباب هل قرأت خطاك؟ أين لمست الباب؟ كيف مشى							
عل لغصو	ن سألْ	تلباب هل	قرأتْ	خطاك أي	ن لمس	تلباب كي	ف مشى
5ו15ו1	5ווו	5ו15ו15	5ווו	5ו15ו1	5ווו	5ו15ו15	5ווו
مفاعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن	مفاعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن

إلى جوارِكِ وَرْدُ البيتِ والشجرُ؟ أكادُ أشطرُ أيامي وأنشطــرُ:							
إلى جوا	رك ور	دلبيت وشْ	شجرو	أكاد أش	طر أي	يامي وأن	شطرو
5ו1ו5ו1	5ו11	5ו1ו5ו1	5ו11	5ו1ו5ו1	5ו11	5ו1ו5ו1	5ו11
مفاعلن	فعلن	مستفعلن	فعِلن	مفاعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن
دَمي هناكَ وجسمي هَا هُنا – وَرَقٌ يجرُّهُ في هَشيمِ العالمِ الشَّــرَرُ							
دمي هنا	ك وجس	مي ها هنا	ورقن	يجررهو	في هشي	م لعالمشْ	شررو
5ו1ו5ו1	5ו11	5ו1ו5ו1	5ו11	5ו1ו5ו1	5ו1ו5ו1	5ו1ו5ו1	5ו11
مفاعلن	فعِلن	مستفعلن	فعِلن	مفاعلن	فاعلن	مستفعلن	فعِلن

يظهر هناك سبعة أشطر عمودية على البحر البسيط، كما أن القافية تظهر بوضوح شديد[1] في الأشطر الأربعة الأخيرة لتشكل معها بيتين واضحين بروي الراء. كما أن وجود (ندى) و(مشى) في الشطر الأوّل والشطر الثالث. يدلان على إمكانية وجود قافية الألف. وتجدر الإشارة إلى أن هذه الطريقة في التقفية تجعلنا نتمكن من قراءة الأشطر السبعة قراءات عدة. فيمكن أن نضعها مرتبة على بعض، ويمكن أن نقرأها بالشكل العمودي الاعتيادي، ونترك الشطر السابع منفرداً. وهذا يتوافق مع القراءة الحلزونية للنص، إذ يكون البياض اسم (ندى) الذي يتماهى في التشكيل مع (الندى)على الغصون لتأتي مفردات الطبيعة: الغصون، الشمس محولة الذكرى إلى طيف خيالي متسائل عن المكان، عن الخطى، فالواقع والحلم تجسد عبر البياض وحركة التشكيل الحلزونية التي جعلت الوصول إلى قرار مستبعدا.

إذن يمكن القول أن هذا التشكيل هو أنموذج حي لظاهرة شاعت في شعر أدونيس حتى كادت تكون وسيلته الغالبة في أغلب مراحله ولا سيما في قصائده القصيرة. مع ملاحظة ظهوره بعد منتصف الجزء الأوّل من الأعمال الكاملة[2].

أما في قصائده الطويلة الموزونة فكثيراً ما يسوِّد أدونيس البياضات لتظهر الكلمة المكررة فتتخذ الهيأة الحلزونية شكلاً آخر هو (الحلزونية الظاهرة). ومنه نقرأ لأدونيس من قصيدة (القصيدة غير المكتملة):

"سيكونُ/ الحب يؤاخي
بين الملحِ ورِغوةِ هذا الزبد ـ الزبد النافر من أمواج خطايَ
الراقص حول ضفاف الأبد ـ الأبد المتكسر موجاً)) "[3]

يبدو واضحاً أنّ التشكيل يرتكز بنائيّاً على كلمتين تكررتا لتكونا رابطتين بين أجزائه، والكلمتان هما (الزبد، الأبد) وهما متفقتان في الهيأة وكأنهما قافيتان داخليتان. ولكل كلمة منهما ارتباط بما قبلها وما 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، والتشكيل هنا حلزونيا 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 ما لانهاية. فهل أراد الشاعر فعلاً قول ذلك؟

(1) يلجأ أدونيس أحيانا إلى تكرار القافية نفسها في قصيدة واحدة مرات عدة. ينظر: الأعمال الكاملة: 1/ 394، 516./ وينظر: الأعمال الكاملة: 2/ 184، 204، 259، 282، 311، 347، 415/ وينظر: الأعمال الكاملة: 292/3، 377 وينظر: تنبأ أيها الأعمى: 35، 43، 203./ أول الجسد أخر البحر: 31، 108، 157./ تاريخ يتمزق في جسد امرأة: 28، 33.ولعل هذا يعد كسرا لقوانين القافية الخليلية التي لا تسمح بتكرار القافية نفسها إلا بعد مرور سبعة أبيات.

(2) ينظر: قصائد عمودية موزعة سطريا، الأعمال الكاملة: 1/ 37، 39، 40، 46، 47، 53، 56، 65، 68، 73، 75، 83، 86، 91، 93، 94، 101، 103، 104، 105، 107، 262، 273، 274، 292، 309، 319، 423، 432، 442، 458، 461، 491، 531./ وينظر: الأعمال الكاملة: 13/2، 15، 27، 99، 100، 220، 480/ وينظر: أولا لجسد أخر البحر: 22، 32، 50، 76، 104، 106، 111، 173. وينظر: قصائد تفعيلة ضمن قصائد النثر المفترضة، الأعمال الكاملة: 16/3، 22، 23، 24، 29، 31، 33، 34، 61، 86، 89، 90، 93، 104، 342، وغيرها.

(3) الأعمال الكاملة، القصيدة غير المكتملة: 418/2.

ينقسم معجم الالفاظ على حقلين دلالين يتصاعدان ويتنازلان مثل حلقات الحلزون من حيث الدلالة، من خلال علاقات جزئية تربط احداهما 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 الدلالية:

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

ومن خلال هذه العلاقة تتشكل دائرة ليست لها بداية ولا نهاية، فهي مستمرة زمنياً إلى ما لا نهاية. وقد أقام الشاعر هذه العلاقات ضمن تركيبات نحوية مختلفة كالإضافة في قوله: (رغوة هذا الزبد) وقوله: (أمواج خطاي) و(ضفاف الأبد). وعلاقة الإضافة في الغالب علاقة جزئية تدلل على التخصيص. وكذلك الوصف نحو(الزبد النافر) و(والزبد الراقص) و(الأبد المتكسر) وهي علاقة جزئية أيضاً لأن الصفة، في المعنى هي جزء من الموصوف يشتمل عليها. ويظهر من خلال هذه العلاقات هيمنة العلاقة الجزئية التي بدورها تتدرج تصاعديا وتنازلياً، فيتنامى على وفق البناء الحلزوني للأجزاء.

ومن حيث العلاقات، نجد أن الشاعر شخّص الحب، لأنه يؤاخي، والمؤاخات صفة إنسانية، وكذلك شخص (الملح) و(رغوة الزبد) وجعل للزبد قابلية النفور والرقص، كما إنه جسَّم الأبد حينما جعل له ضفافاً، وحينما جعله موجاً قابلاً للتكسّر. أي أن العلاقات الإستعارية كانت حاضرة، لكن علاقة التشخيص كانت مركزاً للبناء بين الملح بصفته مستقراً جامداً، وبين رغوة الزبد بصفتها متحركة، فالمؤاخاة كانت بين الجمود والحركة، ولكن بمجرد تتبع حركة الزبد نجدها دالة على حركتها من جانب وحركة خطى الشاعر حول ضفاف الأبد من جانب آخر.

لقد أدّى التشكيل وظيفة تجسيدية تبين عبرها ما أراده الشاعر، فالمؤاخاة لا تتم بسهولة إلا بفعل حيوي خلاق يقوم به الحب، أو يقوم به إنسان يتصف بالإنسانية. ولعل هذا الذي جعل الوحدة التصويرية تذهب للتشخيص. فقد جعلت من الحب إنساناً وأحلّت الأبد بمنزلة المادة الملموسة 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 فيأتي دور الحب ليؤاخي بينهما. وهكذا تستمر الحركة، ليأتي الإيقاع مؤكداً تلك الحركة الحلزونية؛ فقد بُني على إيقاع تفعيلة (فاعلن) من بحر المتدارك، بطريقة تدوير تدمج بين سطورها، ثم بين نهايتها وبدايتها ليشكل إيقاعها دائرة لا نستطيع معرفة بدايتها من حيث المعنى، وهذا ما يتبين هنا:

سيكونُ / الحبّ يؤاخي				
سيكو	ن لحبْ	بُ يؤا	خي	
5111	5151	5111	51	
فعِلن	فعْلن	فعِلن	فعْ	
بين الملح ورغوة هذا الزبد ـ الزبد النافر من أمواج خطايَ				
بي	ن لمل	ح ورغ	وذها	ذ ززب	دل زب	دننا	فرمن	أموا	ج خطا	يَ
51	5151	5111	5111	1151	1151	5151	5111	5151	5111	ا
لن	فعْلن	فعِلن	فعِلن	فاعلُ	فاعلُ	فعْلن	فعِلن	فعْلن	فعِلن	فَ
الراقص حول ضفاف الأبد ـ الأبد المتكسر موجاً										
ررا	قص حو	لضفا	ف لأب	دل أب	دل مت	كسسر موجن				
515	5111	5111	1151	1151	1151	5151 1151				
عْلن	فعِلن	فعِلن	فاعلُ	فاعلُ	فاعلُ	فاعلُ فعْلن				

نلاحظ من خلال التقطيع أن الأسطر جاءت على تفعيلة (فاعلن) بجميع زحافاتها، وقد جاءت الأسطر مدورة لتكون ـ إيقاعياً ـ كتلة واحدة تتفق مع دور المعنى، الذي اطلعنا عليه من خلال دلالات الحقول الدلالية، إذ إن التدوير كثيراً ما يؤدي إلى تصاعد الدفق العاطفي أو تنازله.

كما أن تفعيلة (فاعلُ) جاءت مع الزبد والأبد؛ بالنظر إلى أنّ هذين اللفظين المختلفين في المعنى محتاجان لبعضهما، ولعل قطع رأس الوتد المجموع يدل على ذلك إيقاعياً. كما نلاحظ الإيقاع يهبط عند الوصول إلى (الزبد ـ الزبد)، ثم يعاود الصعود ليتراجع قبل نهاية السطر الأخير مع كلمتي (الأبد ـ الأبد)، ليعاود الصعود في التفعيلة الأخيرة (فعْلن) عند قوله (موجاً) ليرتبط ببداية السطر الأوّل فيكون التدوير الإيقاعي الكلي منسجما مع التدوير الدلالي للصورة. وكذلك الإيقاع الداخلي المتمثل صوتياً بحرف (الباء) الذي جاء 7 مرات: مرتان منها في كلمة (الحبّ) و4 مرات في كلمتي (الزبد، الأبد) ومرة في الظرف (بين)، فنلاحظ أن (الباء) في (الحب) مشددة انسجاماً مع المؤاخاة التي تتم بين اثنين في التشكيل، وموزعة بين الزبد والأبد بالنظر إلى إمكانية المؤاخاة، وهي في (بين) بالنظر إلى كونها الوسيط في المؤاخاة.

كما نلاحظ أن صفة الزبد جاءت على وزن (فاعلُ) مرتين، وهما (نافر، راقص) وهذا ينسجم مع الإيقاع الخارجي للتفعيلة، في حين جاءت صفة الأبد على وزن (فعِلن فَعِ) وهي تفعيلة معها جزء من تفعيلة. وهي تنسجم تماماً مع معنى التكسّر. فضلاً عن تكرار الزبد مرتين وكذلك الأبد، هذا التكرار الذي بدا مميِّزاً. وقد أسهم كل ذلك في عملية التصاعد والتنازل، فالنزول يحدثَ دلالياً من خلال التكسّر، وصرفياً من خلال ورود اسم المفعول (متكسّر) من فعل رباعي، وإيقاعياً سواء كان الإيقاع خارجياً أم داخلياً.

وقد جاء أسلوب الجملة متوافقاً مع المستويات الأخرى، فقد ابتدأ بفعل ناقص مسبوق بسين الاستقبال، ليقول أن فعل المؤاخاة لم يحدث بعد، وقد وضع خطاً مائلاً بين الفعل (يكون) ولفظ (الحب)؛ ليُبعد النقص عن الحب، فهو الذي يؤاخي، وهذا الفعل هو الوحيد المعبر عن الحركة فيه، فقد جاءت بعده الجمل إسمية ثابتة، ليؤكد الشاعر أن فعل المؤاخاة كان جامدا ثابتا، ويأمل الشاعر أن يقوم الحب بدوره في تحريك هذا الجمود. علماً أن التشكيل كله ممثَّلا بجملة خبرية واحدة، لأن الشاعر يريد إخبار المتلقي بما سيحدث، عن طريق ضمير الغائب (هو) الذي جاء مستتراً بعد الفعل (يؤاخي) عائداً على (الحب) حيث 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 تتم بين جزء من الشاعر وطرف آخر ممثِلاً للجمود، فالحركة 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 حيث الوزن والقافية والمختلفتين من حيث المعنى اختلافاً يصل حد التناقض؛ يوحي بهذا التذبذب بين إمكانية المؤاخاة وعدمها من خلال ذلك الاتفاق والاختلاف. فلعل الاتفاق كان شكلياً والاختلاف كان معنوياً. ولعل هناك إشارة خفية لمحاولة المؤاخاة بين الشكل والمضمون أو اللفظ والمعنى وهي دعوة كثيرا ما دعا إليها الشاعر.

يتبين لنا مما سبق أن تنامي التشكيل الحلزوني[1] في شعر أدونيس؛ تحقق من خلال تكرار واضح لأحد طرفي العلاقة. وقد كانت سماته واضحة إذ جاءت منسجمة في جميع المستويات، فقد جاء بحركة متذبذبة بين الصعود والهبوط في محاولة للتصالح بين الذات والآخر، وبين أجزاء الذات نفسها، 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.

ويأتي التوظيف الثالث من التشكيل الحلزوني متمثلا بـ (حلزونية المعنى)، إذ يتنامى فيه التشكيل معتمدا على الحقول الدلالية في الحلزنة من خلال كلمة مرادفة أو كلمة تنتمي إلى حقل الكلمة السابقة.

(1) ينظر: صور من (الحلزونية الظاهرة) في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، الأعمال الكاملة: 45/2، 74، 76، 88، 92، 105، 133، 226، 236، 237، 299، 390، 394، 417، 418، 421، 423. / وينظر: تاريخ يتمزق في جسدا مرأة:16، 38، 45، 55، وغيرها.

" الجدار يصير دمعاً والدمع ضحكاً
النهار يكتهل حنينا إلى المــوت
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]

تبتدئ هذه الصورة بنظام حلزوني واضح ثم بعد ذلك تأخذ طريقة جديدة في الحلزنة، حيث تكون الكلمة الرابطة من ذات الحقل الدلالي للكلمة السابقة.

فـ(الجدار يصير دمعاً) ثم قال (الدمع ضحكاً) ثمّ قارب الضحك من النهار فقال:(النهار يكتهل حنيناً إلى الموت) ثمّ قارب (الموت) من السفر فقال: (كل شيء يسافر تحت راية البراعم) ثمّ يبدأ من البراعم (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 يقارب بين الكتاتيب والحروف فيقول: (الحروف المقدسة وأسرار الموائد والكراسي). 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 كثر التشكيل الحلزوني المعتمد على المعنى في شعر أدونيس فلا تكاد توجد قصيدة تخلو منه، لاسيما في قصائد النثر[2].

ثانياً: التشكيل التقابلي/ التأليفي

إنّ العلاقة بين التقابل والتأليف تسجل شيوعا واضحا في شعر أدونيس. وهي تعمل على إخراج معنى كلي بالمعنى الهيغلي، ينصهر فيه التشكيل، فيبدو استجابة موحدة لحركية تكونه. ويتجسد معنى التقابل في العلاقات المنبنية على التناقض في الغالب، ثم تتوحد هذه المتناقضات في معنى ثالث يكون صورة النص الكلية ويتحقق التناقض من حيث البناء بطريقة تشبيه شيء بأشياء متناقضة أو بالاستعارة، وقد تأتي بالمقابلة بين جملتين متناقضتين. وتأتي بطريقة الإخبار عن مبتدأ موصوف بمتناقضات، أو بطريقة الجملة الفعلية عندما يكون للفعل أو الفاعل أو المفعول بديل مستدرك.

(1) الأعمال الكاملة، أقاليم النهار والليل، فصل الحجر: 3/ 69 -70.
(2) ينظر: صور من (حلزونية المعنى) في قصائد أدونيس المنثورة، الأعمال الكاملة: 22/3، 43، 48، 52، 56، 67، 69، 73، 87، 103، 116، 129، 146، 149، 157، 159، 220، 271، 288، 302، 308، 309، 311، 317، 323، 358، 364، 374، 390، 483، 487، 510، 520./ وينظر: تنبأ أيها الأعمى: 11، 22، 40، 66، 70 – 71، 91، 165، 191. / وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم: 12، 69، 73، 79، 84، 132، 140، 142، 146، 152، 185./ وينظر: اهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا:17، 30، 32، 33، 50، 56 – 57، 64، 97، وينظر: ليس الماء وحده جواباً للعطش:132، وغيرها.

وتبدو العلاقة المتناقضة كلاماً مبهماً للوهلة الأولى؛ لأنّها تجعل الطرفين حدين لفعل واحد دون أن تنتهي بها إلى استقرار وتأليف، بل تضعهما في طريق التأليف. والتأليف أكثر من تجاوز التناقض، إنّه إزالة التناقض.[1]فالشاعر يخترق البعد الظاهر للدال، ويفتح من الدال نفسه إمكانية التجاوز، وتقديم الرؤية المنفتحة على النقيض، كقوله في أحد مزامير أغاني مهيار الدمشقي: ((أبحث عما يوحد نبرتنا ـ الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم وأنا، وعما يزرع بيننا الفتنة))[2] فهو يبحث في الثنائيات عن (الذي يوحد) و(الذي يزرع الفتنة). فمن خلال الفتنة يأتي التوحيد، ومن خلال التوحيد تُزرع الفتنة، وهكذا يستمر الفعل من أجل التوحيد النهائي من خلال 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[3] والشاعر يقوم برصد حركة الكون والمجتمع جامعاً بين تناقضاتهما ليكشف من خلال هذا التناقض 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 مكون من أحد العنصرين بنسبة كبيرة لكنه يحمل بذرة نفيه من خلال بقايا نسبة بسيطة من العنصر الآخر.

" أتناقضُ؟ هذا صحيحٌ
فأنا الآن زرع وبالأمس كنت حصاداً
وأنا بين ماء ونارٍ
وأنا الآن جمر ووردٌ
وأن الآن شمسٌ وظلٌّ
وأنا لست ربّاً
أتناقضُ؟ هذا صحيح.." [4]

أوّل ما يتبادر إلى ذهن المتلقي من عنوان القصيدة: (صحراء)، بأن موضوعها سيكون حول قسوة الصحراء من جانب وانفتاحها وهدوئها من جانب آخر، أو كل ما تحمله الصحراء من عذابات وأحلام. وبمجرد النظر إلى معجم الصورة نجد ذلك التناقض جلياً من خلال وجود حقلين دلالين 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 الدلالي الملتهب المترادف الذي يجعل البحث مستمراً عن الماء والزرع والظل وصولاً إلى الحلم المتمثل بالورد. ومن جهة أخرى يمثل الحقل الدلالي الأوّل الطبيعة القاسية الخارجة عن الإرادة، في حين يمثل المعجم الثاني الطبيعة القريبة التي يمكن صناعتها ويمكن الاقتراب منها والابتعاد عنها. كما نلاحظ أن علاقة التوازي التي نراها جلية في قوله: (وأنا الآن جمرٌ ووردٌ)، (وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ)، علاقة تتبادل فيها المواقع ويعبر السطر الأوّل 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 استمرار التناقض من خلال استمرارية الفعل المضارع من جانب، ودلالة الفعل من جانب آخر في مقابل الجمل الاسمية الخمس التي تلت الجملة الأولى، وقد 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 من خلال نقصها. فضلا عن أن التناقض حدث بين حقلين ظرفيين (الآن)، (الأمس).

(1) ينظر: حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيدة، 1979 م.: 117.
(2) الأعمال الكامل ة، أغاني مهيار:1/ 270.
(3) ينظر: حركية الإبداع: 122.
(4) الأعمال الكاملة، المطابقات والأوائل، الأوائل: 553/1.

إنّ هذا التشكيل تكون من علاقات تصورية تعتمد في عملها على التشبيه البليغ: (أنا الآن زرع، وبالأمس كنت حصاداً) و(أنا جمر وورد) و(أنا شمس وظل). ومن خلال هذا التشبيه الذي يكون فيه المشبه به ممثلاً لمتناقضين معطوفَين على بعضهما بواو تدل على الجمع بين المفردتين يحقق التناقض أيضاً. ويكشف لنا عن تجربة تعبث بها تناقضات العصر؛ لذلك يوظف هذا التناقض بقصدية إيجاد توازن بين الخارج والداخل، فهو يتناقض ليتوازن مع تناقضات العصر الذي يعيش فيه. كما يتحقق هذا التوازن أيضاً من خلال النظر إلى الإيقاع بمستوييه الخارجي والداخلي. فالإيقاع الخارجي المتمثل بتفعيلة بحر المتدارك، (فاعلن) المخبونة فقط، التي لم تأت على وزن (فعْلن) ساكن العين (ا5ا5)؛ يدل على الالتزام بالمتدارك الأخفشي القديم من حيث التفعيلة، وعلى تجاوزه من حيث الالتزام بعدد التفعيلات والقافية في الوقت الذي يمكن له أن لا يلتزم بهذه القواعد. وهذا يدل على أن التناقض حاصل بين الالتزام وعدمه، بين (الآن) و(الأمس). وبوساطة النظر إلى البنية الإيقاعية، سنكتشف توظيفها بما يقدم هذا المعنى:

أتناقضُ؟ هذا صحيحٌ 5ا /5ا1ا5/5ا1ا / 5ااا
فأنا الآن زرعٌ وبالأمس كنتُ حصاداً 5ا/5ااا/5ا1ا5/5ا1ا5/5ا1ا5/5ااا
وأنا بين ماءٍ ونارٍ 5ا/5ا1ا5/5ا1ا5/5ااا
وأنا الآن جمرٌ ووردٌ 5ا/5ا1ا5/5ا1ا5/5ااا
وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ 5ا/5ا1ا5/5ا1ا5/5ااا
وأنا لستُ ربّاً 5ا/5ا1ا5/5ااا
أتناقضُ؟ هذا صحيحٌ... 5ا/5ا1ا5/5ااا/5ااا

يتبين أن الشاعر لم يقترب من رأس الوتد المجموع في بحر المتدارك، فهو لا يزال محافظاً على كيان التفعيلة وفي الوقت ذاته قام بخرق النظام العددي للبيت، أي إنه يكسر الخارج من أجل الداخل. كما يحيلنا الإيقاع الداخلي 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) ما 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) كما نجد الراء في (نار، جمر، ورد). وهذان الحرفان يحاولان التأليف بين المتناقضات من خلال نوع آخر من التناقض الصوتي. كما يفعل ذلك التوازن الصرفي بين (ماء، نار) وبين (جمر، ورد، شمس) أيضاً. على أن التوازن قد تحقق شيئاً ما في الداخل إذ يظهر لنا ذلك من خلال التوازي الإيقاعي الخارجي والداخلي في قوله:(وأنا الآن جمرٌ ووردٌ/ وأنا الآن شمسٌ وظلٌّ)، فالشاعر يحاول التعويض عن التناقض وفقدان التوازن بتوازن إيقاعي وبنيوي 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. وكأن 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 فقد قال: (هذا صحيحٌ)، لكن تسويغات أسباب التناقض تبدو غير كافية، ولم تجعل الشاعر يكف عن تناقضه، بدليل أنه ختم القطعة بعبارة مكررة، فكانت العبارة الأخيرة خاتمة لحواره مع الذي اتهمه، ومفتوحة على اتهامات أخرى من خلال البياض الذي لم يسوده قبل العبارة الأخيرة والنقاط الثلاث التي تدل على الحذف في نهاية القطعة. ومن خلال البياض

والحذف يشير الشاعر إلى أن هذا الاتهام سيبقى مستمراً، وهذه هي إجابته الثابتة على الاتهام، إذ يروي لنا ذلك ثبات ضمير المتكلم سواء كان مستتراً وجوباً في قوله: (أتناقضُ) أو ظاهراً منفصلاً في الجمل الآتية لجملة الضمير المستتر، أو ضميراً 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 من خلال ترك المقطع مفتوحاً. علماً أن أدونيس لم يكن الوحيد من شعراء عصره الذي جاء بهذا النمط من التشكيل[1] لكنه تميز به إلى حد غلب على شعره.[2] وغالباً ما يلجأ إلى تركيب المركب المتناقض من خلال التقابل، مثل قوله في مجموعة الحصار من قصيدة (هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيدلاني قبل موته):

((أشعرُ الآنَ: وجهيَ خدانِ ـ ضدانِ
خدّانِ ـ صنوان
خد الفضاء وخد الحجرْ))[3]

يبدو أن عنوان القصيدة عنوان يرمز إلى ما يمكن أن يكون شيئاً دينياً من خلال محمد (ﷺ) وعيسى (عليه السلام) ومن خلال إعطاء عيسى مهنة (صيدلاني). وكأن القصيدة وصية من شخصية مزدوجة مبتكرة.

إنّ كلمة (خد) تحمل في ذاتها وجود (خد) آخر، لكن 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 كله 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)، فالضدية بين الفضاء المعدم والحجر الشاخص واضحة هنا. أما الائتلاف فهو الذي يأمله الشاعر.

وتجدر الإشارة هنا أن الشارحة التي تربط كلاً من: (خدان ـ ضدان) و(خدان ـ صنوان) جعلت من كل كلمتين كلمة واحدة، فقد أفاد الشاعر من عمل الشارحة في طريقة كتابة لغات أخرى لا تستعمل النحت اللغوي، لنحت مفردة جديدة. وهذا التركيب يجعل من الخدين في حالة تضاد واتفاق دائمين.

وربما تحيلنا هذه العملية إلى القول بأن ما يحيل إليه النص من رمزية للخلاف بين طوائف المجتمع هو ليس فاعلية اجتماعية، بقدر ما تكون مفعولية، بتأثير من خارج المجتمع. فمن المفترض أنْ توضع النقطة المنقوطة، قبل قوله: (خد الفضاء وخد الحجر) لأن هذه العبارة عبارة شارحة.

ولو نظرنا إلى العلاقة التصويرية نجد ما يؤكد ذلك، فكلا المركبين هما مشبه به لكلمة (وجه)، فمرة يكون الوجه متضاداً ومرة متوافقاً بحذف المتشابه من المركبين. فلعل هذين المركبين يرمزان إلى العلاقة بين الاسم الأوّل في العنوان (محمد)، والاسم الثاني (عيسى) وما يعزز هذا الرمز المدّعى هو علاقة الاسم الثاني بكلمة (خد) بحسب مقولة (من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضًا)[4] إذ نستطيع أن نلمس هنا عاطفة الشاعر، وميوله التي تتجه نحو المقولة المرموز لها، فقد وظف هذه الصورة لإبراز الفكرة

(1) قال السياب في قصيدة (أنشودة المطر): ((... بلا انتهاء ـكالدم المراق، كالجيـــاع / كالحب، كالأطفال، كالموتى، هو المطر)). أنشودة المطر، بدر شاكر السياب، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969م:144.

(2) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، الأعمال الكاملة: 37/1، 53، 57، 64، 76، 108، 111، 133، 168، 177، 181، 211، 221، 250، 253، 269، 275، 285، 291، 298، 322، 324، 335، 336، 342، 344، 350، 385، 405، 411، ، 445، 453، 477، 488، 502، 528، 546، 571، 572، 599، 613 - 614. 634، وينظر: أول الجسد آخر البحر: 26، 36، 71، 73، 75، 82، 102، 117، 171. وغيرها.

(3) الأعمال الكاملة، كتاب الحصار، هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيدلاني قبل موته: 594/1.

(4)إنجيل متى، العِظة على الجبل: الآية 39 .

المتناقضة بين نوعين من الخدود، أو بين نوعين من الأفكار[1]، وهنا تبرز أيضاً جمالية هذا التناقض. فهو 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.

كما يتضح هذا القلق من خلال قلق بحر المتدارك الذي بنى عليه الشاعر نمط الصورة، فقد مزج بين تفعيلتي (فاعلن ١٥١١٥) و(فعِلن ١١١٥) بطريقة توحي بانعدام الوزن، وذلك من خلال 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 ـ ضدانِ / خدّانِ ـ صنوان / خد الفضاء وخد الحجرْ)

(١٥١١٥ / ١٥١١٥ / ١١١ ٥/ ١٥١١٥ ٥/ ١٥١١٥ / ١٥١١٥ / ١٥١١٥ / ١١١٥ / ١٥١١٥)

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، لكن هذا لا ينفي وجود تناقض بينهما، فتفعيلة (فاعلن ١٥١١٥) هي مقلوب تفعيلة (فعولن ١١٥١٥). وهذا التناقض الإيقاعي يوافق التناقض المعجمي الذي رأيناه في دلالة الكلمات.

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

ولابد من القول إن توازي التركيبين (خدان ضدان) و(خدان صنوان) يبقيهما متناقضين إذا ما أعطينا للأوّل حكم الثاني أو العكس، بالنظر إلى وجود كلمة مكررة بينهما تسلب التوازي هذا الحق. كما يتضح التناقض في تكرار (خدان) مرتين و(خد) مرتين أيضاُ فهما قلقان ومتوازيان من حيث التثنية والإفراد. ويمكن، كذلك رؤية الاختلاف بالنظر إلى التركيب؛ فقد جاء ممثلا بجملة خبرية واحدة؛ فالشاعر يريد إيصال ما يشعر به للمتلقي فقط، فهو لا يحرضه على ما يشعر به. لذلك كان للضمير (أنا) دوره الفردي؛ فقد جاء مستتراً وجوباً بعد الفعل المضارع (أشعر)، وجاء الضمير المتصل (الياء) مضافاً بعد كلمة (وجه).

فالتناقض من حيث المعنى الظاهر، حاصل في داخل الشاعر، لكنه، أي التناقض، حاصل بين أفراد المجتمع، لذا جاء التشكيل مؤكدا باسمية الجملة، فالفعل واحد والأسماء تسعة، أي فعل الشاعر لا يشكل نسبة واحد إلى عشرة من سكون وهدوء المقابل وهذا ما يجعل الشاعر يائساً ـ ربما ـ من بث الشعور إلى الأخر وتحريضه وهنا يتحقق التأليف في المعنى لأن التناقض لم يؤد إلى الصراع بل جزءٌ من كينونة ذاتية تعيش في عالم تسوده المتناقضات.

إنّ هذا النوع من التشكيل بارز في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة.

وتختلف قصائد أدونيس الطويلة الموزونة عنها في قصائده القصيرة الموزونة في أن حركة الأفعال تكون أوسع فضلاً عن سمة غالبة في القصائد هي سمة السؤال، فثقافة السؤال هي ثقافة الرؤيا وفكرتها التي تتجاوز ثقافة ومعاني المعجم اللغوي[2]، والقصائد الطويلة الموزونة مليئة بأسئلة مفتوحة بلا أجوبة. كما إنها مليئة بالنقائض؛ فبابل مثلاً، لا يعرفها أحد ولا يجهلها أحد ولا يذكرها أحد ولا

(1) لعله يقصد الفرق بين المقولتين في إنجيل متى، العِظة على الجبل: ((38 سمعتم أنه قيل عين بعين وسن بسن. وأما أنا فأقول لكم لا تقاوموا الشر بل من لطمك على خدك الأيمن فحول له الآخر أيضًا)).

(2) ينظر: الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011م.: 422.

ينساها أحد؛[1] فهي بالضرورة تتناقض وتتطلب أسئلة لمعرفتها. ومن قصيدة (بابل) الطويلة التي شغلت مساحة 18 صفحة والتي كتبها في بيروت أوائل آب 1977 نجد:

"بابل أنت الشر وأنت الخيرُ
وأنتِ مدارٌ
ودمي وهواؤك طفلانِ
يمحو الثاني درب الأولِ
يمحو الأوّل دربَ الثاني[2]

جاءت القصيدة التي اقتطعنا منها هذه الصورة بعنوان (بابل)، وهذا العنوان يوضح بأن القصيدة تتحدث أما عن حضارة بابل أو بابل الحالية.

يظهر التناقض واضحاً عند قراءة السطر الأوّل من الصورة (أنتِ الشر وأنتِ الخير)، كما يبدو الخروج عن المألوف واضحاً أيضاً، فالمضمون معاصر لا ينتمي إلى الماضي في حين الحديث هو عن حضارة قديمة جداً. وقد قسم الشاعر البناء على قسمين، القسم الأوّل في السطر الأوّل فقط، والقسم الثاني في السطور الأربعة. إذ نلاحظ على مستوى المعجم حقلين دلاليين حقل الشر وحقل الخير. والتناقض يكمن في أن بابل تنتمي للحقلين معاً، وذلك يؤكد علاقة التناقض التي تربط بين الحقلين، ثم جاء بعد ذلك 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 الأوّل درب الثاني) ليكون الأوّل مناقضاً للثاني، مع غياب الانتماء، فأي من هذين الطفلين ينتمي لحقل الشر؟ وأي منهما ينتمي لحقل الخير؟ فعلى الرغم من بساطة المعجم إلا إنّ التركيب واشتمال الصورة على الأسطورة والرمز جعل منها معقدة تتطلب العناية في تحليلها.

فكلمة (بابل) وحدها تحيلنا إلى تراكم تأريخي بكافة تناقضاته وحروبه وإنجازاته، والشاعر بذلك يعتمد على ثقافة المتلقي في إدراك الغائب في هذه الكلمة. فهي تختزل دلالة عميقة تحتوي على كل المتناقضات عند الشاعر، لذلك وصفها وصفاً مطلقاً (الشر) و(الخير)، وقد كان للرمز أثر مهم في تكثيف الصورة الشعرية ما زاد من بعدها الجمالي فضلاً عما ترمز إليه بابل فقد زاد من جمالها تشكيلها 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 بالصورة. كما شبه الشاعر دمه بطفل يمحو درب هواء بابل، وشبه هواء بابل بطفل آخر يمحو درب دم الشاعر، بطريقة متوازية متقابلة. وقد جعل الثاني قبل الأوّل وهو الذي يبدأ المحو، ومن خلال هذا التشبيه المتوازي يرمز الشاعر إلى أن هواء التاريخ يخمد الثورات الحاضرة، ودم الثائرين يحاول كتابة تاريخ جديد. وقد أدت هذه الصورة في القصيدة وظيفة نفسية من خلال التركيز على موقف الشاعر الداخلي من بابل. لكنها احتوت أيضاً صيغة جمالية تُمكِّن من إيصال أحاسيس الشاعر إلى المتلقي من خلال تكثيف المتناقضات بطريقة إبداعية من جهة ومن خلال صياغتها على 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 ١١٥١/ ٥١٥١/ ١١٥١ / ٥١٥١ / ١١٥١ / ١١٥١ / ٥١٥١
ودمي وهواؤكِ طفلانِ ١١١٥ / ١١١٥/ ١١١٥/ ١٥١
يمحو الثاني درب الأوّل ١٥١٥ / ١٥١٥ / ١٥١٥ / ١١٥١
يمحو الأوّل دربَ الثاني ١٥١٥ / ١١٥١ / ١٥١٥ / ٥١٥١

(1) (بابل لا يعرفها أحد / لا يجهلها أحد)/ خلع التاريخ قميص النوم وسار وحيداً / في غابات الذكرى/ (بابل لا يذكرها أحدٌ/ لا ينساها أحد).الأعمال الكاملة: 309/2.
(2)الأعمال الكاملة، قصيدة بابل: 2 / 301 .

تُظهر البنية الإيقاعية أن الشاعر استعمل تفعيلة (فاعلُ) ست مرات، علماً أن قطع رأس الوتد المجموع من تفعيلة (فاعلن) لم يحدث في الشعر القديم إلا نادرا.

ومن حيث الأساليب، فقد توزعت، التشكيل إلى أسلوبين: إنشائي وخبري، حيث ابتدأ بياء نداء محذوفة، منادياً بابل نداءً داخلياً. وقد حقق من هذا النداء استعارة تشخيصية عندما منح المنادى قابلية السمع. ثم بدأ يخبرها بست جمل خبرية مثبتة ليؤكد صحة مقولاته فيما يفترض ببابل أن تعرفه، وهو من جهة ثانية يرغب بإلحاح تعريف المتلقي بما يريد تمريره من خلال الجمل الخبرية. ولعل ثنائية الأسلوب بين الإنشاء والخبر تؤكد الصراع بين المنادي والمنادى، كما يتضح هذا الصراع من خلال حركة الضمائر: ضمير المتكلم وضمير المخاطب، فقد ورد ضمير المخاطب المنفصل (أنتِ) ثلاث مرات وضمير المخاطب المنفصل (الكاف) مرة واحدة. وفي المقابل ورد ضمير المتكلم، (الياء) مرة واحدة، في قوله (دمي). ما يدل على غلبة المنادى 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 من خلال التقابل الكلي بين السطرين الأخيرين (يمحو الثاني درب الأول/ يمحو الأوّل درب الثاني). ولعل عمليتي المحو والتغيير اللتين يلح عليهما الشاعر[1] في أماكن أخرى جاءت بأثر مضاد لقيام التاريخ بمحو الحاضر، ولعل تقديم الشاعر محو الثاني على الأوّل هو دليل على ذلك. فهواء بابل وهو الثاني هنا تقدم لغرض أسبقيته بالمحو، فقام الشاعر مباشرة برد الفعل، فعلى الرغم من حذف أداة الربط بين السطرين الأخيرين، إلا أن تقديم الثاني على الأوّل له دلالته. وإلا لقال: (يمحو الأوّل درب الثاني/ يمحو الثاني درب الأول)، وهذا التقديم والتأخير يؤكد الصراع بين المنادَى والمنادِي، بين هواء بابل ودم الشاعر، بين رمزية الهواء، ورمزية الدم.

وكما ظهر هذا الصراع بوضوح من حيث دلالات مفردات الشر والخير والأوّل والثاني والهواء والدم. فقد تجلى الصراع من خلال التناقضات في المستوى التصويري والإيقاعي والتركيبي، ليحقق هذا التجلي وحدة شاملة لنمط الصورة النقيضة. فهي متناقضة في كل مستوياتها، كما منح شكل الصورة الشاعر حرية أكثر في تحقيق ما أراد؛ لأنها جاءت على وزن نوع من المتدارك الذي يسمح للشاعر بقول ما يريد دون قيود الوزن والقافية.

ومثلما شاع نمط الصورة النقيضة في القصائد القصيرة الموزونة في شعر أدونيس، فقد شاع أيضاً في القصائد الطويلة الموزونة.[2]

ولعلّ السبب في شيوع هذا النوع تأثرا بتناقضات الواقع والكون من جانب وتناقضات الداخل أحيانا من جانب آخر؛ فالتجديد ـ مثلاً ـ 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، وهو تأليفه يغلي بوضوح وقد مثله أدونيس ومعه قليل من الشعراء العرب، سواء من كتبَ منهم قصيدة التفعيلة أو من كتب قصيدة النثر، وهذا ما جعل نمط 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 وقصيدة النثر.

لقد كان التشكيل التقابلي/ التأليفي في قصائده الطويلة الموزونة أكثر وروداً منه في القصائد القصيرة الموزونة، لكنها في القصائد القصيرة الموزونة أكثر تكثيفاً. وقد زاد وتوسع في القصائد المنثورة.

---

(1) ينظر: ((ماحيا كل حكمة / هذه ناريَ / لم تبق ـآية ـدمي الآية /هذا بدئي))الأعمال الكاملة: 223/2/وينظر: ((وهذا لهبي ماحياً)) الأعمال الكاملة: 223/2

(2) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة الأعمال الكاملة: 2/ 19، 20، 9، 31، 32، 33، 37، 41، 53، 60، 61، ، 61، 63، 69، 70، 71، 79، 98، 99، 100، 102، 108، 117، 118، 119، 128، 130، 132، 146، 155، 157، 164، 166، 177، 178، 180، 224، 227، 230، 232، 235، 236، 243، 245، 249، 254، 255، 264، 271، 272، 273، 279، 287، 293، 299، 301، 303، 304، 307، 308، 309، 312، 319، 328، 337، 340، 360، 373، 379، 380، 388، 390، 393، 400، 401، 404، 407، 411، 413، 414، 417، 419، 422، وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة، أدونيس، دار الساقي، بيروت، 2008م.:9، 15، 23، 36، 37، 49، 50، 55، 57، 95، 100، 101، 106، 109، 111، 112، 118، 125. وغيرها.

ونجد في قصيدة (جسد) التي وردت في مجموعة (مفرد بصيغة الجمع) المحتوية على ثلاث قصائد فقط:

"...ظاهري منتثر لا أملك منه شيئاً
وباطني مُسْتَعِر لا أجــدُ له فَيْئاً
وفـــي لـحظةٍ واحـــدة،
أتنشّف أتنـدّى
أتبـاعد أتقارب
أتراجع أهجم
وأتخشّع وأخْتَلّ
وثمّة ما يحول بيني وبيني[1]

من خلال النظر في عنوان المجموعة وعنوان القصيدة يبدو للوهلة الأولى أن (جسد) الشاعر يضم المجتمع أجمعه، فجسده مفرد ولكنه بصيغة الجمع. وبمجرد النظر إليها نشعر بالفرق بينها وبين النقائض السابقة، فقد ازدحمت الكلمات المتناقضة فيه، فنجدها توزعت على حقلين دلالين: 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

واضح أن العلاقة بين الحقلين هي علاقة تناقض، من حيث الدلالة. والعلاقات النحوية أيضاً؛ فقد 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، في إرداف الشاعر ثمانية أفعال مضارعة كل أربعة منها تناقض الأربعة الأخرى. وهذا يكثر في شعره، فهو غالباً ما يصنع نسقاً من خلال تناقض الأفعال المضارعة في قصائد النثر، مثل قوله في قصيدة أخرى: ((نتريّفُ نتحضّرُ/ ننتظر ننتظم/ نأتلف نختلف))[2].

كما تتراوح العلاقات الاستعارية بين التجسيم في قوله:(أتنشف، أتندى) وبين التوضيح في الأفعال الستة الأخرى. ولا نحتاج 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، بينما داخله يتضاد مع ظاهره. حيث يستمر هذا الصراع باستمرار الفعل المضارع الذي هيمن على التشكيل. فالصراع بين داخل وخارج تمكن من أن يفصل بين ذات الشاعر نفسها، ويباعدها عن نفسها، وهي موظفة لإظهار ذلك الانشقاق من جانب ولإيصال ذلك الانشقاق إلى المتلقي لتحقق في ذلك التوصيل وظيفتها الجمالية، لتؤثر في المتلقي وتحثه على رفض الظاهر، أو على الاقتراب من الداخل ناقلة تناقض العصر الذي يتجلى أيضاً في الإيقاع الخارجي. علماً أنه من المفترض أن تكون هذه الأسطر ضمن قصائد النثر بحسب قول أدونيس في إشارته في بداية

(1) الأعمال الكاملة، قصيدة جسد: ج3 / 284 / مفرد بصيغة الجمع، جسد: 91 – 92.
(2) الأعمال الكاملة، جسد: 3/ 300 - 301.

الأعمال الكاملة[1]؛ لكن الأمر يبدو غير ذلك، فلو قطعناها سنجد ما يخالف ذلك، وهو أن الأسطر ليس من قصيدة النثر بقدر ما هي مزج بين تفعيلة (فاعل) وتفعيلة (فعول) وكأنها مرحلة متقدمة على قصيدة التفعيلة في سبيل الاتجاه إلى النثر، فهي تتكئ على درجة مقبولة من درجات الإيقاع الذي يعد ((من أهم العوامل التي تُسهم في تحديد سلم الشعرية))[2]. مع ملاحظة التفعيلة الجديدة التي ظهرت على يد كمال نشأت[3]. قد دخلت فيها. والخلل الوحيد الذي يبدو معبراً هو تفعيلة فعلتن (ااا5) التي جاءت مع كلمة (أختل) وكأن الاختلال الذي أصاب داخل الشاعر أصاب التفعيلة. وإذا ما قطعنا الأسطر بالنظر إلى التدوير سنجدها أكثر ضبطاً.

ظاهري منتثرٌ لا أملك منه شيئاً / وباطني مّسْتَعِرٌ لا أجدُ له فَيْئاً" / وفي لحظةٍ واحدة،															
ظاهري	منتث	رن لا	أملكُ	منهو	شيأن	وباط	نيمس	تعرن	لاأج	دلهو	فيأن	وفيلح	ظنتوا	حدتن	
5ااا5	ااا5	5ا5ا	ااا5	5ا5ا	5ا5ا	ا5اا	5ا5ا	5ااا	ااا5	5ااا	5ا5ا	5ا5اا	5ا5اا	5ااا	
فاعلن	فاعل	فعْلن	فاعل	فعْلن	فعْلن	فعول	فعْلن	فعِلن	فاعل	فعِلن	فعْلن	فعولن	فعولن	فعِلن	
أتنشّف أتندّى / أتباعد أتقارب / أتراجع أهجم / وأتخشّع وأختلّ / وثمّة ما يحول بيني وبيني															
أتنش	شف أتند	دى أت	باعد	أتقا	رباترا	جع أه	جم وأتخش	شعوأخ	تلوثم	مة ما	يحول	بيني	وبيني		
5ااا	5اااا	ااا5	ااا5	5ااا	5اااا	5ااا	5اااااا	5ااا	ا5اه	5ااا	ا5اا	5ا5ا	5ا5اا		
فعِلن	خماسي	فاعل	فاعل	فعِلن	خماسي	فعِلن	سداسي	خلل	فاعل	فعِلن	فعول	فعلن	فعولن		

ولعل هذا التناقض يبين ما أشار إليه أدونيس من أن القصائد الواردة في الجزء الثالث من الأعمال الكاملة هي قصائد نثر وبين مجيء هذه الصورة النقيضة موزونة بنسبة كبيرة، يؤكد تناقض المستويات الدلالية، والنحوية. ثم أن السطرين الأوّل والثاني، هما بيتان عموديان على مجزوء المتدارك بقافية موحدة، هي (شيئاً) و(فيئاً)، يقوي القافيتين كلمتا (منتثر) و(مستعرٌ) اللتان مثلتا عمودين داخليين لمسك البيتين العموديين لكن وجود (فعولن) في بداية السطر الثاني أوجد خلافاً بين البيتين، كما نجد قوله: (وفي لحظة واحدة) قسمت الصورة إلى قسمين: قسم بأسطر طويلة وقسم بأسطر قصيرة حدث فيها تجاوز أكثر على الإيقاع، كورود التفعيلة السداسية، والاختلال الذي حدث مع كلمة (أختل). وهذا الانقسام أحدث شيئاً من التناقض على مستوى الإيقاع، وكذلك القافية التي كانت مركزة في القسم الأوّل 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 والصوتي) من خلال ورود حرف الخاء في الكلمتين الذي يدل على الانهيار من الداخل. بسبب وجود ما يحول بين الشاعر وبينه. 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 من خلال مضارعيتها الدالة على حقيقة عامة أو عادة فردية أو جماعية يريد الشاعر تأكيدها. وقد ورد ضمير غائب ظاهراً في موضعين يعود فيهما على الظاهر والباطن في قوله: (منه) و(له). ليغيب سبب الانتثار والاستعار من جانب وليناقض بين الأخذ والامتلاك من جانب آخر بالنظر إلى اختلاف (من) عن (اللام)، وليناقض أيضاً بين كونه غائباً وحاضراً. وورد هذا الضمير غائباً في السطر الأخير بعد الفعل (يحول) ليؤكد مجهوليته من

(1) كتبَ أدونيس في بداية كل جزء من الأعمال الكاملة 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 - الفني الذي يتأسس فيه النص، وليس إلى تسلسل زمن كتابته أو نشره./ هكذا تقطع هذه الطبعة كليا مع الطبعات السابقة من هذه الأعمال، إضافة إلى أنها تنسخها./ وهي إذن المعتمدة، وحدها)). باريس، نيسان 1996 أدونيس.

(2)قراءة الصورة وصورة القراءة: 99.

(3) وردت المتحركات الخمسة في قصيدة لكمال نشأت نشرها في مجلة شعر 1976 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: 91، ولعل السبب في وجود هذه التفعيلة أو هذه المتحركات الخمسة هو مجيء تفعيلة (فعِلن) بعد تفعيلة (فاعلُ)= (ا5ااا5)، ثم استقلت بعد ذلك لكثرة استخدامها/ للاستزادة ينظر: موسيقى الساكن، كريم محسن الخياط، دار ميزوبوتاميا، ط1، بغداد، 2013م.: 43 - 48

خلال كونه مستتراً كما 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 البناء، أي الشيء المؤثر الذي صنع التناقض بين الظاهر والباطن عند الشاعر.

وعملية الفصل الثانية بين شقي التشكيل، هو كون الشق الأول: أعني (السطرين الأولين) جملتين اسميتين تدلان على ثبات التناقض(ظاهري منتثر / باطني مستعر)، لأن الحديث عن مكانين مختلفين. وما بعدهما 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، إذ شعر بقوة التناقض مع العالم فتأرجح بين الرفض والقبول، ومع ميله لرفض العالم لكنه يطمح أن يكون جزءاً منه يميل إلى القبول. حتى أن هذا النهج أصبح سمة غالبة من سمات الشعر المعاصر.

لقد كان هذا النوع 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[1]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.

الخاتمة

قدم التشكيل المتنامي الحلزوني في شعر أدونيس سواء في قصائده الموزونة الطويلة والقصيرة أو قصيدة النثر تعالقا واضحا بين المعنى والتشكيل، أبرز علاقتهما الجدلية التي تسهم في توالد البنى الشعرية عبر عملية استدعاء تشكيلي يتوافق مع استدعاء الأفكار، التي توقظ العديد من المعاني، فضلا عن اندماج المتباعدات في كيان واحد. فالتنامي متأت من التوالد الحاصل في التشكيل المنبثق أصلا من الفكرة. والحلزنة تسهم في عدم وصول المعنى الى مستقرة النهائي، وقد عملت البنية الصوتية بوضوح على تحقيق هذا الغرض عبر شيوع التدوير الذي تعالق مع الفضاء الكتابي المتمثل بالبياض الذي اعتمد على التدوير ايضا مما قدم صورة واضحة عن الرؤية التي يقدمها الشاعر والتي تتجاوز الانحسار في البنية التشكيلية ذاتها.

اما التشكيل التقابلي التأليفي فيمثل الهيأة المقابلة التي تشتغل في البنية الافقية داخل السطر الشعري، إذ هي بنية امتدادية. ويكثر هذا النوع من التشكيل في التوفيق بين المتناقضات، فهي تتوحد بالطريقة الجدلية بمعناها الفلسفي. وهذا يؤكد لنا أن الشاعر يصدر في شعره عن رؤية تقدم نظرات الى الوجود مختلفة.

(1) ينظر: نقائض في قصائد أدونيس المنثورة، الأعمال الكاملة: 3/ 18، 43، 44، 45، 46، 102، 148، 152، 190، 167، 171، 186 198، 237، 242، 250، 261، 266 284، 286، 288 – 289، 291، 295، 296، 300، 302، 303، 307، 316، 321، 322، 334، 336، 343، 350، 370، 378، 402، 405، 415، 416، 420، 427، 463، 480، 493، 516، 517، 519، 527، 529، 536، 541، 543، 554، 556، 558، 559 . / وينظر: تنبأ أيها الأعمى، أدونيس، دار الساقي، ط 3، بيروت، 2007م.: 51، 55، 67، 76، 86، 91، 92، 146، 192./ وينظر: أول الجسد أخر البحر: 15، 16، 19، 62، 68، 124، 128، 192، 209./ وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم، أدونيس، دار الساقي، ط1، بيروت، 2008م.:12، 17، 20، 30، 36، 39، 70، 77، 80، 99، 104، 105، 109، 149، 190، 217، 246، 250، 258./وينظر: اهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا، أدونيس، دار الساقي، ط 1، بيروت، 2008م.:33، 34، 35، 40، 41، 50، 69، 92، 99، 124، 172، 176، 182./وينظر: ليس الماء وحده جوابا عن العطش، أدونيس، دار التكوين، ط2، دمشق، 2010م.:13، 20، 24، 30، 38، 54، 58 –59، 62، 71، 73، 75، 78، 83، 92. / وينظر: كونشيرتو القدس، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 2012م.: 71، 85، وغيرها.

المصادر

- الأعمال الشعرية الكاملة، ج 1/أغاني مهيار الدمشقي، على أحمد سعيد(أدونيس)، دار المدى، دمشق، 1996م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، ج 2/هذا هو اسمي، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، 1996م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، ج3/ مفرد بصيغة الجمع، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، 1996م.
- إهدأ هاملت تتشق جنون أوفيليا، أدونيس، دار الساقي، ط 1، بيروت، 2008م.
- أول الجسد آخر البحر، أدونيس، دار الساقي، ط2، بيروت، 2005م.
- تاريخ يتمزق في جسد امرأة، أدونيس، دار الساقي، بيروت، 2008م.
- تنبأ أيها الأعمى، أدونيس، دار الساقي، ط 3، بيروت، 2007م.
- قصائد أولى، أدونيس، طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت، 1988 م.
- الكتاب، أمس المكان الآن، مخطوطة تنسب إلى المتنبي، ج/3، يحققها وينشرها أدونيس، دار الساقي، ط1، بيروت، 1995م.
- كونشيرتو القدس، أدونيس، دار الساقي، بيروت، ط1، 2012م.
- ليس الماء وحده جواباً عن العطش، أدونيس، دار التكوين، ط2، دمشق، 2010م.
- المسرح والمرايا، أدونيس، دار الآداب، طبعة جديدة، بيروت، 1988م.
- المطابقات والأوائل، أدونيس، دار الآداب، طبعة جديدة، بيروت، 1988م.
- مفرد بصيغة الجمع، أدونيس، طبعة جديدة، دار الآداب، بيروت، 1988م.
- وراق يبيع كتاب النجوم، أدونيس، دار الساقي، ط1، بيروت، 2008م.
- أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، آمال منصور، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، 2007م
- حركية الإبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيدة، 1979 م.
- الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د. فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2011م.
- قراءة الصورة وصورة القراءة، صلاح فضل، دار الشروق، ط1، القاهرة، 1997م.