

## نمط الصورة الإيقونية في شعر أدونيس

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

١٤٣٧هـ ٢٠١٥م

### ملخص

لعل العقل الإنساني مصمّم على اكتشاف النمط، أو هو بالأحرى يبحث عن النمط حتى في الأشكال العشوائية. وهو يحاول ترتيب الأشياء لكي يخرج بنمط عرفه قبلاً أو يشبهه؛ فمتلماً يكون النص مكوناً من نصوص غائبة ولربما ذاتية فيه تكون الأنماط غائبة أو لربما ذاتية فيه. وكل ما تبحث فيه هذه الدراسة هو محاولة اكتشاف نمط الصورة الإيقونية في شعر أدونيس وليس اختراعها، من خلال الكشف عن طبيعة التشكيل الذي يلجأ إليه الشاعر بوعي أو لا وعي، ثم ملاحظة تكراره في مراحل وأماكن متنوعة ومتعددة إلى أن يتحول إلى نمط قامت هذه الدراسة بتعيينه وتمثيله بقصد الوقوف على بنياته والدلالات المنبثقة منها بعد الوقوف على مقدار التآزر ما بين النمط وبين المكونات الداخلية للصورة؛ كي لا يكون الاكتفاء بتعيين النمط ألياً منفصلاً عن التشكيل الشعري بوصفه نتاجاً إبداعياً ينبض بالحياة؛ لأن الاكتفاء بالوصف يُعرضه إلى المحو؛ إذ يفضي إلى استحالة الاحتفاظ بالتكوين الإبداعي المتكامل داخل التشكيل الصوري المُشكّل للنمط عند شاعر كان عنده الخروج على المألوف هاجساً يدفع متلقيه إلى البحث عما هو ليس مألوفاً في ذاكرته الشعرية ليتجسد الأمر في نمط ربما لم تألفه أقلام الباحثين متجسداً في صورة. وهذا ما حاول البحث استقصاءه مبتعداً عما يبدو مألوفاً من أنماط بلاغية أو حسية أو ذهنية أو غيرها إلى استشعار النمط وهو يتشكل شعرياً عند أدونيس نفسه من دون العناية إلى مسابرة امتداداته إلى شعراء آخرين؛ لأن ذلك ليس من اهتمام هذه الدراسة.

### مقدمة

نمط الصورة الإيقونية هو النمط الذي تكون فيه الصورة الفنية مجموعة مقتطعات من صور تشير إلى صورة من خلال علاقة التماثل بين الإيقونة وما تشير إليه؛ فهي بعض من صورة يشير إلى الصورة اعتماداً على ما تمتلكه من مميزات،<sup>(١)</sup> أي إنها بعض من وحدة تصويرية، أو صورة تحولت إلى كلمة واحدة، اتصلت بكلمات أخرى دون أية أداة لربط تلك الكلمات التي كانت صوراً فنية.

فالصورة الإيقونية تقترب من اللوحة السورالية في كونها مقطعة، أو هي كولاغ يستعمل فيها الشاعر فوتوشوب اللغة ليجمع مقتطعات من أمثلة أو أزمنة عديدة ليضعها في مكان أو زمان واحد. أو يقتطع مجموعة من الألفاظ من حقل دلالي واحد ليضعها في صورة ربما تكون قاصدة الحقل كله.

فقد تكون التوليفة ممثلة بمجموعة أسماء مدن أو مجموعة ألون أو مجموعة أيام الأسبوع أو مجموعة أسماء لشعراء قداماء أو محدثين، أو حتى مجموعة أفعال... الخ

والشاعر في هذا النمط يعتمد على ثقافة المتلقي في توسيع اللفظ وفق ما رآه أو سمعه عنه؛ لذلك أستطيع القول إن نمط الصورة الإيقونية هو نمط لصورة يضع الشاعر مفاتيحها، لكي تبدأ عدسة المتلقي بتصوير مقتربات ذلك اللفظ بالبحث عن الغائب الذي أخفاه الشاعر في الصورة. فأدونيس يقرأ الماضي لا ليوازنه فقط وإنما لاكتشاف الغائب فيه؛<sup>(٢)</sup> لأن وجود علامة أو أثر يدل على المغيب يجعله محط اهتمام ومنتظر يخضع للبحث والتقصي ويغدو مدار الحديث ويكون هو الموجع للصراع ويجعل المخيلة نشطة لرصد أي أثر بسيط يؤدي إليه؛ وذلك يؤدي إلى شحذ الذاكرة من خلال الخزين المعرفي والصور المستدعاة من الذاكرة ويثير صراعاً ذهنياً في ماهية الأسباب التي أشار بها الأثر للحضور

١ ( ) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ٤٤/وينظر: معجم المصطلحات الألسنية: ١٣٦

٢ ( ) ينظر: أدونيس/ الرماد العقيم لطائر الفينيق/قراءات في شعر وفكر أدونيس: ٥٣

ولهذا النمط سمات عدة: سمة شكلية واضحة، إذ إنّ التشكيل يتكون من مجموعة ألفاظ متتالية دون أدوات ربط. وسمة لغوية كون الصورة مؤلفة من إيقونات عدة متتابعة دون أي رابط لغوي؛ لأن الإيقونات متباعدة زمنياً أو مكانياً في الغالب، وسمة معجمية حقلية لأن الإيقونات تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهذا ما يؤيد إيقونيتها على الرغم من التوليف؛ فانتماؤها لحقل مكاني أو زمني واحد يعوض عن الحقل الدلالي. وسمة عنوانية؛ بسبب أنّ الألفاظ التي تتألف منها الصورة تصلح لأن تكون عناوين داخلية لصور تتبعها؛ فالشاعر يضع ألفاظ عدة تنتمي إلى زمان أو مكان معينين ثم يبدأ الحديث عن تلك الكلمات بشكل مختصر.

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

ولكي أقف على هذا النمط في شعر أدونيس، سأدرسه في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة ثم في القصائد الطويلة الموزونة ثم في قصائده المنثورة، ثم أختتم المبحث بأهم النتائج التي سأتوصل إليها في نطاق نمط الصورة المولفة الرئيس أو نمط الصورة الإيقونية الفرعي.

### نمط الصورة الإيقونية في شعر أدونيس

إنّ المكان الأول الذي ظهرت فيه الصورة الإيقونية في الأعمال الكاملة الجزء الأول الذي ضم القصائد القصيرة الموزونة هو في الصفحة ١١٩ منه. ثم بعد ذلك بدأت تظهر قليلاً قليلاً، لتكون أكثر شيوعاً في الأعمال الشعرية المتأخرة حتى بدأت تشكل نمطاً واضح المعالم والسمات. ومن مجموعة (المطابقات والأوائل)<sup>(4)</sup>، الصادرة عام ١٩٧٩ / الأوائل: قصيدة: (أول الجنس) ٢) نقرأ لأدونيس قوله:

((غرفة شرفات ظلام

وبقايا جراح

جسد يتكسر —

نوم))<sup>(5)</sup>

من خلال عنوان المجموعة الشعرية التي ضمت القصيدة التي كانت هذه الصورة منها نجد أن المطابقات تمثل التقليد، والأوائل تمثل الإبداع، وبما أن الصورة التي نحن بصددتها تقع ضمن قسم (الأوائل) في المجموعة؛ فإننا نفترض حالة إبداعية جاء بها الشاعر. علماً أن القصائد التي جاءت في قسم (الأوائل) كلها تبدأ بلفظ (أول) مثل: أول الكتابة، أول الجسد، أول العشق، أول الجنون، أول الصدق، و (أول الجنس) عنوان الصورة التي نحن بصدد تحليلها. فلو نظرنا إلى المعنى في هذه الصورة لوجدنا أن الشاعر يحاول تعريف (أول الجنس) وليس الجنس، يعرفه بمفردات مقطوعة غير متصلة بأحرف عطف أو غير متحركة بأفعال، ولعل سبب انتهاء هذا النمط هو الاعتماد على معرفة المتلقي بما يتصل بتلك المفردات أو ما يتفرع عنها، من خلال الثقافة المشتركة بين الشاعر والمتلقي التي يوفرها العقل الجمعي للأمة الناطقة باللغة من جانب والتاريخ الثقافي المشترك بينهما. فالشاعر هنا يوجز السرد والشعر في صورة إيقونية مؤلفة من موضوعات هي مراكز لصور أو جمل سابقة ينبغي أن يكون قد عرفها المتلقي أما من خلال تجربة شخصية أو من خلال تجربة معلوماتية بمساعدة العنوان الذي جاء بوظيفة تعيينية تحدد المتن وتعيّنه، وقد تتحدد ممكنات الوظيفة التعيينية، بحسب مكونات المتن. ولكي لا ينتاب هذا النمط الالتباس يلجأ الشاعر بوعي أو بغير وعي لأن يجعل الكلمات المركزية للصور السابقة مستقلة

٣ ( ) ينظر: قراءة في روايات الكاتب الفلسطيني الراحل/ عزت الغزوي الخصائص والسمات — جاسم عاصي، مجلة الموقف الأدبي ، العددان ٤٤٧-٤٤٨ ، تموز وآب ٢٠٠٨ .

٤ ( ) المطابقات والأوائل : ديوان أدونيس، حيث ينقسم هذا الديوان إلى قسمين : القسم الأول : وهو بعنوان المطابقات ويحتوي العديد من الموضوعات منها : الشعراء ، أدونيس ، أبو تمام ، الثورة ، حي الشاغور ، رينيه مارياريلكه، الهامش ، والقسم الثاني : جاء تحت عنوان الأوائل وينقسم إلى موضوعات عدة منها : أول الكتابة، أول الجسد ، أول العشق ، أول الجنون ، أول الصدق.

٥ ( ) الأعمال الكاملة، (المطابقات والأوائل)، قصيدة (أول الجنس) ٢): ٥١٩/١

من حقل دلالي واحد أو من زمان واحد أو من مكان واحد كما في الصورة التي نحن بصدددها، فالغرفة و الشرفات و الظلام وبقايا الجراح والجسد المتكسر ثم النوم، كل أولئك أسماء تنتمي إلى مكان واحد هو غرفة النوم ومقترابتها وما يحدث فيها، حيث تسير حركتها الخفية في تسلسل زمني يعرفه المتلقي. وقد ألمح الشاعر إلى المجتمع كله من خلال العدول إلى الجمع في قوله: (شرفات، بقايا، جراح)، ومن خلال هذه الألفاظ تتضح هيمنة الألفاظ الدالة على حقل مكاني؛ لذلك تكون العلاقة التي تربط ألفاظ الحقل هي علاقة تكامل، فضلاً عن العلاقة الحقلية السابقة. كما يُلاحظ من خلال تقارب زمن الحدث في الصورة أن هناك انهياراً في تسلسل دلالات المفردات من السعادة إلى الكآبة.

كما نلاحظ أن هذه الصورة لم تتكى كثيراً على الوحدات التصويرية سوى في قوله: (جسد يتكسر)، فهذه الوحدة هي العلاقة الوحيدة التي أقرها الشاعر وحرّم المتلقي من إبداعها، وهي علاقة استعارية مكنية حُذفت فيها المشبه به واستعير فعله، فالجسد يشبه شيئاً يمكن تكسيره، وهذا تشييء للجسد مما يوحي بدم الشاعر لتلك العلاقة بعد نهايتها التي أدت إلى النوم بالتالي.

وقد اضطر الشاعر لإظهار هذه الوحدة التصويرية لأن لفظ (جسد) وحده لا يؤدي إلى معنى، وهنا تدخل الشاعر ليضيف معناه، علماً أن غياب الشاعر في عملية التشكيل البلاغي يعد سمة من سمات هذا النمط من الصورة في الغالب. لكن هذا لا ينفي أن يتدخل الشاعر من خلال دس دلالة من الدلالات لتوجيه الصور من التعميم إلى التخصيص، مثل قوله (ظلام) التي حملت دلالتين دلالة معجمية حقلية كأحد متطلبات العربي للتخلص من إشراف الشرفات، والدلالة الثانية هي دلالة العملية كلها إذ في نظره تنتهي إلى ظلام وتوهان بما يحمله الظلام من رمزية شائعة معروفة لدى أغلب المتلقين.

كما يلاحظ على مستوى الجانب السردي غياب الشخوص المعرفّة، وغياب تحديد الجسد بين الجنسين، ولعل قصد التغيب هنا للدلالة على التعميم من ناحية الشاعر ومن ناحية المتلقي أيضاً؛ فالمستهدف في هذه الصورة أغلب الأفراد والمجموعات، مما يعطي للغة الصورة سمة الكونية في رفض أقدم علاقة بين الناس وأكثرها رتابة على الرغم من كونها حاجة ملحة. فالتركيز الأكثر في هذه الصورة تسلط على الجسد من خلال وصفه ومن خلال كونه هو المستهدف والفاعل داخل الصورة. وهنا تظهر أهمية الدور الذي يلعبه المسكوت عنه، فما لا يقال لا يعني أنه غير موجود. والميزة الثانية في هذه الصورة من جانبها السردي هي غياب السارد وضبابية المشهد العام لكي يتم التركيز على الجسد، ولعل الضوء كان مسلطاً على الجسد من الأعلى لغرض تقزيم العملية، إذ لا يمكن مشاهدة جميع الشرفات من الداخل أو من زاوية التقاط بمستوى النظر. وقد أدت هذه الصورة في القصيدة وظيفة معنوية و أخرى إنسانية، لحت الآخر على رؤية ما يراه الشاعر دون التأثير المباشر فيه. ثم أضفت على القصيدة صيغة جمالية من جهة أخرى أسهمت في إيصال أحاسيس الشاعر إلى المتلقي. لقد اتسق الإيقاع الخارجي مع المستويين الحقلية والتصويرية، فقد جاءت هذه الصورة على إيقاع تفعيلية (فاعلن) التي هي جزء من بحر المتدارك:

غرفة	شرفات	ظلام	
غرفتن	شرفا	تن ظلا	من
٥١١٥	٥١١١	٥١١٥	٥١
فاعلن	فعلن	فاعلن	فع
وبقايا جراح			
وبقا	ياجرا	حن	
٥١١١	٥١١٥	٥١	
فعلن	فاعلن	فع	
جسد يتكسر			
جسدن	يتكس	سر	
٥١١١	٥١١١	١١	تدوير
فعلن	فعلن	فع	
نوم			
نو	من		

٥١	٥١	تدوير
لن	فع	

نلاحظ من خلال التقطيع عدم وجود تفعيلية (فعلن)، ولعل هذا الإصرار على أصول المتدارك والالتزام بعدم التجاوز على ساكن الوند الذي ينجم عنه ظهور تفعيلية (فعلن) يدل على قدم هذه الممارسة الإنسانية ورتابتها، لكن هذا لا ينفي تجدها في كل مرة، وهذا يحيلنا إلى رأي أدونيس الذي كرره كثيراً في أن التغيير لا يتم بالانقطاع النهائي عن التاريخ،<sup>(6)</sup> وإنما يتأتي من خلال إعادة قراءة التاريخ بعقل حديث، ومن خلال رصد الإبداع المغمور في خفايا الماضي أو المقموع من قبل المؤسسات الدينية والسياسية.

كما نجد من خلال التقطيع أن التدوير يدل على أن تكسر الجسد مصاحب للنوم أو هو سبب له ثم أن كل الأسطر تنتهي بكسرة تفعيلية، وهذا يتفق مع دلالة تكسر الجسد في المستوى الحفلي والمستوى التصويري. ومن حيث موسيقى الساكن كإيقاع داخلي نجد أن كل الحروف التي جاءت ساكنة جاءت قابلة للمد، وقد هيمنت أحرف المد الطويل على تلك الأحرف ثم تلتها بمسافة بعيدة أحرف المد المتوسط:

الحرف	عدد مرات وروده ساكناً
النون	6
الألف	5
الواو	1
السين	1
الراء	1

إن انسياب الموسيقى الداخلية للساكن كانت ١٠٠٪، وهذا قليلاً ما يحدث في الشعر الحديث. كما نجد بشكل عام في هيمنة تكرار حرفي (الألف) و(الراء) دلالة على الشرخ النفسي لدى الشاعر بين الليونة التي تمثلها الألف اللينة التي تكررت ٥ مرات، وبين الارتجاج الذي يمثله الراء، الذي تكرر ٤ مرات، في حين نجد الحروف المتبقية، منها ما تكرر مرتين فقط مثل (جيم، ياء، لام، ميم، سين، فاء، تاء) ومنها ما لم يتكرر مثل (باء، حاء، كاف، شين، ظاء، غين، واو، نون، دال).

وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحروف التي لم يستخدمها الشاعر أعني (ه ز ط ع ص ث خ ذ ض) وتحديدًا (ث خ ذ ض) تؤيد أن الحروف المرتبة أبجدياً رُتبت بحسب كثرة استعمالها في اللغة في حينها. ولعل تكرار الألف أكثر من الراء يدل على أن الرتبة هي العنصر المهيمن في الحالة التي تناولها الشاعر، وهذا يتسق مع موسيقى الساكن من جانب ومع المستويات الأخرى التي دلت على الملل من مؤسسة قديمة بقديم التاريخ تقوم على أسس دكتاتورية وتنتج أفراداً مجبرين على الانتماء لها قسراً دون إرادة منهم للتغيير.

لقد أدى تكرار الحروف الواردة في القصيدة وظيفة تأكيدية حيث أسهم في تأكيد الفجوة بين الشاعر والقضية لدى المتلقي وترسيخها في ذهنه في علاقة ضدية تنسجم مع موقف الشاعر من الموضوع المطروح.

وقد تفرد الأسلوب الخبري في هذه الصورة عبر لغة تتجاوز الصناعة أو الفن في القول إلى تعبير غير مألوف من خلال التقاط شعري للعالم يتجاوز الظاهر المحسوس إلى الباطن حيث جوهر الأشياء وحققتها، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحى بالعديد من الدلالات العميقة عن المجتمع، بلغة عالمية وجمل موجزة إلى حد السورالية، فهي مقتطعة بشكل يجعلها جملة واحدة مؤلفة من شظايا جمل مشحونة بثقافة كونية تعبر عن كل المجتمعات.

فخطاب الصورة يهدف إلى إيصال الفكرة إلى كل المجتمعات دون استثناء مع تحديد بسيط للمجتمع الشرقي من خلال دلالات الظلام والنوم. ولا تخفى على المتلقي الدعوة التي يرسلها الشاعر من خلال هذه الصورة التي تشير إلى أن العلاقة بين الجنسين يجب أن تتجاوز البعد الواحد وتفتح على أبعاد أخرى ثقافية تقام على أساس المساواة بين الجنسين والتفكير بطريقة تتجاوز القديم الموهل 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 كما أكده الفعل الوحيد (يتكسر) بوصفه صفة معنوية للجسد جاءت بطريقة الفعل المضارع لتحريك جمود المشهد أو لكي يوضح الحركة الخاملة، حيث لم يجئ فعل آخر يروي حركة ما

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

كما أن (شرفات) التي توحى للوهلة الأولى بالضوء قابلهما الظلام من جهة أخرى ليوحى هذا التقابل بوجود شرخ في الموقف النفسي عند الشاعر حيال القضية. وغياب الراوي بعدم تحديد من الذي يروي منهما، يؤكد على نفي الثنائية بين الجنسين للوصول إلى واحدة تتأتى من خلال الجدل، ولا تكون تلك الواحدية بالنظر إلى الشكل والخواص الشكلية بل إلى الخواص العقلية والعاطفية للإنسان بشكل عام.

لقد بدت سمات النمط متسقة بين مستويات التحليل؛ فغياب الشاعر في المستوى التصويري من خلال الابتعاد عن الوحدات التصويرية البلاغية منسجم مع غياب الراوي في العملية السردية، وغياب حركة الضمائر وغياب الشخوص بشكل عام، وكذلك ينسجم مع غياب التفعيلة الحديثة (فعلن) في المستوى الإيقاعي الخارجي، إذ دل غيابها على الالتزام المرفوض بالماضي. وكل ذلك أدى إلى ضبابية الصورة. كما أن وجود التقابل الدلالي بين (شرفات) كمنفذ للضوء مع (الظلام)، و تقابل العملية كلها مع (النوم)، وكذلك التقابل الأسلوبي بين جمود الأسماء وتفاعل الفعل المضارع (يتكسر). ثم نجد الاتساق من خلال تكرار الحروف كتكرار (الألف) اللينة الدال على الهدوء، وتكرار الراء الدال على الارتجاج والصخب. كما نجد اتساقاً بين المستويات، في عملية التكسر، دلاليًا من خلال دلالة الفعل يتكسر وإيقاعياً من خلال تكسر التفعيلات التي حاول التدوير لم شملها.

كما نجد أن العلاقة التكاملية بين ألفاظ الحقل الدلالي المكاني تتسق مع تكامل المستويات التحليلية لهذا النمط الذي بدأت صورته تظهر في القصائد القصيرة الموزونة<sup>(7)</sup> في شعر أدونيس بشكل يوحى بأنه سيأخذ حيزاً أوسع في قصائده الطويلة الموزونة ثم قصائد النثر لدى الشاعر.

يقول أدونيس في قصيدة (بابل)<sup>(8)</sup>:

### ((أبدياً أعلن شرع اللهب، الوله، الحلم الأشياء))<sup>(9)</sup>

جاءت هذه الصورة في قصيدة معنونة بـ (بابل). فالعنوان يوحى دلاليًا بأن الشاعر يتحدث أما عن مدينة (بابل) التاريخية وأما عن مدينة بابل الحاضرة. أما تركيبياً فقد جاء العنوان من كلمة واحد هي اسم علم، كان من المفترض أن يكون معروفاً من قبل أغلب المتلقين، وتلك المعرفة هي سمة من سمات نمط الصورة المولفة بشكل عام، والإيقونية بشكل خاص، تلك الصورة التي تركز على معرفة المتلقي والعقل الجمعي للأمة الناطقة باللغة، وعلى الثقافة المشتركة والتاريخ المشترك، موظفاً العنوان لتعيين وتحديد بطريقة إخبارية مضمون الخبر أو المضمون المراد إيصاله.

إن مضمون النص هو تعبير من الشاعر بأنه يعلن شرعاً غير الشرع المتعارف عليه، هو شرع اللهب، الوله، الحلم، الأشياء، شرع يبدو للوهلة الأولى غامضاً. كما يوحى المضمون بأن الشرع الذي يعلنه الشاعر يجيء بالضد من شرع قائم يرفضه الشاعر، لذلك هو يريد استبداله بصخب لا بهدوء، لذلك هو يعلن ذلك الشرع، فالإعلان يستوجب كون الشرع الجديد لا يهتم الشاعر فحسب وإنما يهتم مجتمع الشاعر، وهذا ما تشير إليه دلالة الإعلان، لأن الإعلان يعني فيما يعنيه محاولة لتسويق فكرة أو بضاعة. علماً أن صياغة الإعلان تتماشى مع نمط الصورة المولفة من حيث القصر والإيجاز.

نجد من حيث الدلالة الرمزية أن الألفاظ الأربعة تقع ضمن حقلين دلاليين، حقل الذات وحقل الواقع. وأول ألفاظ حقل الذات هو (اللهب) الذي يشير إلى إيمان الشاعر بأسطورة طائر العنقاء (الفينيق) الذي ألح أدونيس على تناول قصته في كثير من الأماكن في شعره، حتى قيل أن أدونيس هو من اكتشف أسطورة افتقر إليها العرب. ذلك الطائر الذي يحرق نفسه ثم يتحول إلى رماد ثم يقوم من جديد. فقد كان ((التحول والانبعث لطائر الفينيق معتمداً الرموز الثلاثة التي تسهم في تشكيل طائر الفينيق، وهي النار والرماد والريح، فالنار رمز الاحتراق، والرماد رمز الانبعث، والريح رمز التحول والميلاد الجديد)).<sup>(10)</sup>

ولعل سبب هذا الاهتمام بالأسطورة من قبل أدونيس كان بسبب انتمائه للحزب القومي الاجتماعي، فقد

٧ ينظر: صور إيقونية في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، الأعمال الكاملة: ١/ ١١٩، ٣١٧، ٣٢٧، ٣٧٠، ٤٩٤، ٥١٣، ٥١٩، ٦٠١، ٦١٣ — ٦١٤. / وينظر: أول الجسد آخر البحر: ٤٥، ٩٣، ١٠٩. وغيرها.

٨ جاءت قصيدة بابل التي بـ ١٨ صفحة من الأعمال الكاملة في جزئها الثاني (٢٩٧ — ٣١٤)، وقد كتبها في بيروت أوائل آب ١٩٧٧.

٩ الأعمال الكاملة، قصيدة بابل: ٣٠٨/٢

١٠ تحولات الخطاب الشعري: ١٣٤

ظهرت الأسطورة المبكرة عن أدونيس في قصيدة (قالت الأرض) التي اشتملت على معالم التموزية الانبعاثية.<sup>(11)</sup> ففي هذه القصيدة يبدو تأثر أدونيس واضحاً بكتاب سعادة (الصراع الفكري في الأدب السوري) الذي دعا فيه الشعراء السوريين (القوميين) إلى ربط الحاضر السوري بالماضي فلسفياً.<sup>(12)</sup> 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 تبعث إلا بالموت، كما بُعث الإله تموز. وعادة ما ((تلتقي الأسطورة والشعر، ذلك أن الشعر والأسطورة ينشآن من الحاجة الإنسانية ويمثلان نوعاً واحداً من البنية الرمزية، حيث إن كلاهما ... تجاوز للواقع المخيف إلى بناء واقع جديد متوائم مع النفس البشرية وأمالها المشرقة)).<sup>(13)</sup>

إن لفظ (اللهب) لم يعبر عن أسطورة الفينيقي فقط بل عبر عن مرحلة كاملة من مراحل أدونيس الشعرية، وهي المرحلة التموزية. ليجيء بعد ذلك لفظ (الوله) ليعبر عن المرحلة الصوفية عند الشاعر، بوصفه شرعاً آخر يعلنه الشاعر من ضمن الألفاظ الثلاثة المعبرة عن الذات في الحقل الدلالي الأول للصورة. ففي رسالته التي كتبها عام (١٩٥٤)<sup>(14)</sup> للتخرج من الجامعة السورية، بعنوان (نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري)؛ بدأ أدونيس ميالاً للصوفية.<sup>(15)</sup> ولعل هذا الميل المبكر للصوفية كان بداية اهتمام أدونيس بالصوفية بمفهوم حديث بعيداً عن طرائق الصوفية المعروفة بالطريقة والمذهب بل صوفية فنية ما ورائية. فقد عرّف أدونيس الشعر الحديث في الخمسينيات بأنه نوع من المعرفة غير العلمية ((لها قوانينها الخاصة في معزل عن قوانين العلم)).<sup>(16)</sup> وهو يرى أن الصوفية الحديثة موقف معرفي من العالم، وبمعنى آخر هي معرفة صوفية بعيدة عن العلم والدين. وهي تتصل بالعالم بطريقة ما بعيداً عن الحواس وبعيداً عن الطقوس الدينية. فالشعر عند أدونيس على وفق هذه النظرة معرفة تتجاوز عقلانية العلم الباردة إلى ((حقائق أسمى إنسانياً وأعمق من حقائق العلم)).<sup>(17)</sup> فهو ((الطاقة الأولى التي تتيح للإنسان أن يكسر قيود التقنوية الحداثوية وعقلانياتها الآلية، ولئن كانت التقنوية العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الطبيعة عبر العقلنة العلمية، فإن الشعر هو العلاقة التي يقيمها الإنسان مع الإنسان، أي مع ماهيته الخاصة عبر الطبيعة)).<sup>(18)</sup> وقد أسماها في هذه الصورة (الوله) لكي ((يبقي الإنسان مفتوحاً فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني، على الغيب - الباطن، على المجهول اللانهائي)) في ((حركة شاملة تتخطى آلية التقدم، التقنوي، الحيادية، وتحتضن المجهول المتحرك)).<sup>(19)</sup>

فحقيقة التجربة الصوفية ليست في ما يقال أو ما يمكن قوله، وإنما هي دائماً في ما لا يقال أو ما يتعذر قوله، إنها دائماً في الغامض المخفي اللامتناهي.<sup>(20)</sup> والشعر الحديث عند أدونيس غربيّه وشرقيّه تمثله (( النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجائبية، التخيل، اللانهائية، الباطن، أو ما وراء الواقع، الانخفاف، الإشراق، الشطح، الكشف...)).<sup>(21)</sup> وكل هذه المسميات تندرج تحت عنوان الصوفية بمفهومها الحديث. ولعله بهذا الطرح يحاول تجاوز ثنائية (الشرق والغرب)؛ فلعل القراءات الأدونيسية للصوفية العربية و السورالية الغربية كانت عاملاً مؤثراً في فهمه للرؤيا<sup>(22)</sup> ليجعل من الشعر قافزاً على تلك المسميات التي - ربما - يعدها محلية.<sup>(23)</sup> والنظرة الكونية للشعر تعد سمة بارزة في نمط الصورة الإيقونية؛ لأن النص الغائب وراء تلك الألفاظ المولفة 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.<sup>(24)</sup> وإن مهمة الشاعر هي أن يعيد تشكيل الخطابات المنسية التي دمرتها أفعال المحو، وغلفتها طبقات النسيان.<sup>٢٥</sup> فالصوفية - هنا - تبدو رفضاً

١١ ينظر : قصائد أولى: ٧ ، ٢٧

١٢ ( ) ينظر : الصراع الفكري في الأدب السوري: ٦٢

١٣ ( ) ينظر: تحولات الخطاب الشعري: ١٥٣

١٤ ( ) 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.

١٥ ( ) ينظر: نظرية (الهو هو) ، مجلة آفاق، العدد ٢ ، ١٩٥٨

١٦ ( ) زمن الشعر: ١٠

١٧ ( ) ينظر : الشعرية العربية: ١٠٤

١٨ ( ) المصدر نفسه: ١٠٦

١٩ ( ) المصدر نفسه: ١٠٧

٢٠ ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار دمشقي: ١٩١

٢١ فاتحة لنهايات القرن: ٣٣٤

٢٢ ينظر : الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس: ٣٨٠

٢٣ ينظر : الشعرية العربية: ٣٣١

٢٤ ينظر: الوجه الآخر لأدونيس/دراسة تحليلية نقدية: ٣٥٠

٢٥ ينظر : الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس: ٧٤

للفكر الديني.<sup>(26)</sup> أما لفظ (الحلم) فكثيراً ما اقترن بالشعر بشكل عام وبشعر الرؤيا بشكل خاص، حيث عرف أدونيس الشعر منذ عام ١٩٥٩ بقوله: إن ((خير ما نعرف به الشعر الجديد هو أنه رؤيا))،<sup>(27)</sup> 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)).<sup>(28)</sup>

وقصيدة الرؤيا عند أدونيس تكسبه صفة الشاعر النبي أو الشاعر الكوني. فأدونيس ((عمل على تفجير اللغة، وغير من سماتها، وقدم خصائصها التي تركز على الإيحاء والإشارة والغموض))<sup>(29)</sup> ولعل هذا ما يفسر كون اللغة الشعرية الأدونيسية هي لغة تحولات داخلية لانهائية، يحاول فيها جعل اللامرئي مرئياً. و((المرئي واللامرئي من وجهة نظر أدونيس، ليس تميزاً ميثافيزيقياً مطلقاً بين عالمين أو واقعين أو جوهرين، بل إنه تميز بين وجهين أو جانبين لنفس العالم أو الواقع أو الجوهر. إنه بمعنى آخر تميز بين النظر إلى الواقع من منظور علمي وضعي لا يرينا سوى جانبه المادي، والنظر إليه من منظور شعري أو صوفي يكشف لنا جانبه اللامادي أو اللامرئي)).<sup>(30)</sup> ((إن أدونيس شاعر رؤيوي بامتياز، مؤسس لمدرس الثقافة الشعرية الموروثة التي تعتمد الثقافة الموسوعية الشاملة في تاريخ الفكر والأدب)).<sup>(31)</sup> لذلك يعد شرع (الحلم) الذي أعلنه في هذه الصورة مرحلة من مراحل الشعرية المتميزة.

وبالانتقال إلى الحقل الدلالي الثاني الذي يضم لفظ (الأشياء) التي تعبر عن الواقع المقابل للذات. فإننا نجد الأشياء عند أدونيس تتحرك وتتحوّل. فالشاعر على وفق المعجم الدلالي يتأرجح بين ذاته الفينيقية المشرفة في نظره، والتي تستحق العودة إليها، وبين ذاته العربية الخاذلة في نظره، والتي يريد تغييرها بالتركيز على جزء مشرق منها، وهو التصوف، 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 وبينني))<sup>(32)</sup> فهو ((يعي جيداً أن تماهيه مع ذاته التجريبية هو تماهيه مع ما يشكل موضوعاً خالصاً للدراسة السيكولوجية ... ولذلك نراه يتساءل بيانياً))<sup>(33)</sup>:

(( هل أنسى نفسي من أجل الشيء؟/ أنسى الشيء وأذكر نفسي؟/ هل ما ألمسه يغني عما لا ألمسه؟ / ولماذا أحياناً في هذا النقص (إذن))،<sup>(34)</sup> فهذا يتأرجح بين ذاته بمستوياتها الثلاث وبين الواقع، فهو لا يريد أن يحيا بالنقص من خلال تخليه عن أحد الركنتين: الذاتي والواقعي. المعتمدين على ثقافة المتلقي في إدراكهما.

والجدير بالذكر هنا أن دلالة الفعل المضارع أعلن لا تعني أن الأمر جديداً عند الشاعر، بل هو قديم وكان يكتمه وقد أن الأوان لإعلانه باستمرار من خلال قوله: (أبدياً).

لقد كان معجم هذه الصورة المنتمية لهذا النمط محملاً بدلالات كثيرة منفتحة معبرة عن تحولات الشاعر ومراحلها، لذلك جاء بالفعل المضارع (أعلن) ليؤكد على أهمية الحقلين اللذين مزجهما بعلاقة نحوية، جعلت من الألفاظ الأربعة مضافات إلى لفظ (شرع)، الذي جاء مفعولاً به للفعل (أعلن)، حيث تتشكل من هذه الجملة البسيطة نحويّاً صورة فنية بسيطة أيضاً من حيث كون (شرع اللهب) وحدة تصويرية تشكلت من خلال استعارة مكنية تشخيصية كان فيها اللهب يشبه إنساناً له شرع. وتم نحويّاً بطريقة الإضافة. وينطبق هذا التشكيل على الألفاظ الأخرى (الوله، الحلم، الأشياء)، فهي بمثابة مضافات إلى شرع جاءت بتوليفة غير مألوفة كثيراً تقترب من التكثيف المتأني من عمق دلالات الألفاظ الأربعة.

وقد امتزج في هذا النمط من الصورة المكون الخارجي الإستعاري والأسطوري مع المكون الداخلي المتمثل باللغة التي تعد عماداً للصورة الفنية، والعاطفة التي تعد الروح التي تنفخ في الألفاظ. وبسبب التوليف الذي أدى إلى غياب الشرح؛ بدت الصورة خالية من أغلب العلاقات المتمثلة بالخلفية والمكان والرموز، إذ لم يمثل منها سوى شخص الشاعر الذي يمكن تصوره واقفاً متحركاً يدلي بإعلانه، وتصوّر حركة يده ورأسه وإشارتيهما،

٢٦ ينظر: أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار الدمشقي: ٢٢١

٢٧ ( ) زمن الشعر: ٩

٢٨ ( ) المصدر نفسه: ٢٧

٢٩ ( ) شعر أدونيس، البنية والدلالة: ٤٣

٣٠ ( ) الشعر والوجود: ٤١

٣١ ( ) تحولات الخطاب الشعري: ١٦١

٣٢ ( ) مفرد بصيغة الجمع: ١٢٦

٣٣ ( ) الشعر والوجود: ١٦٠

٣٤ ( ) الأعمال الكاملة: ٤٢٠/٢ - ٤٢١

وكذلك نظرة عينية، ممثلة في صورة فنية النقطها غير الشاعر، لأن زاوية الالتقاط تبدو من تحت مستوى النظر لتعظيم موقف الشاعر وهو يعلن عن شرع (اللهب والوله والحلم والأشياء) في تعويم للمكان والزمان لأن قوله (أبدياً) يشير إلى دوام الإعلان في كل مكان وزمان. ولعل شكل الصورة يبدو مستطيلاً وضع بشكل عمودي نظراً لتصوّر الشاعر واقفاً أمام خلفية ضبابية وظيفتها تسليط الضوء على الشاعر وهو يعلن شرعه، في مشهد يبدو حاراً مثيراً لكي يكون الخطاب إخبارياً دون تفسير لأسباب الإعلان، بلغة عالمية تداخلت فيها الأساطير والمعتقدات والمراحل، على الرغم من أنها تبدو لغة فردية تخص الشاعر وحده، لتترك في المتلقي أثراً يشير إلى أن الشاعر أكثر إصراراً على ما يعلنه، وتفتح أفق التأويل بالنظر إلى عمق الدلالات، التي تدعو للانفتاح على جميع المستويات التاريخية والعقائدية والمستقبلية الذاتية والواقعية في صورة مولفة إيقونية، أريد لها أن تؤدي وظيفتها النفسية بالنسبة للشاعر من خلال الحقل الدلالي الذاتي، فعلى الرغم من أن الحقل الدلالي الأول، كان ذاتياً بالنظر إلى تجربة الشاعر، إلا إنه كان معرفياً بالنسبة للمتلقي الذي يشترك مع الشاعر في الثقافة التي تمنحه القدرة على توسيع الدلالة الأسطورية والتاريخية والمستقبلية لألفاظ (اللهب والوله والحلم). ولعل اقتصار تمثل الحاضر بالأشياء، وتمثل الماضي بحقل الذات، يدل على رفض الحاضر من قبل الشاعر، وإلا لماذا يغوص في الماضي ويطمح إلى المستقبل ويترك الواقع عائماً في لفظة (الأشياء) التي لا تتحدد هوياتها؟ وهكذا نجد أن هذه الصور أضفت على القصيدة صيغة جمالية من جهة كونها بسيطة نحويًا وتصويرياً، عميقة دلاليًا ومعرفياً بوصفها إيقونات تُعد نوافذ لذات الشاعر وخارجه، نستطيع أن نجد ماثلة في إيقاع الصورة الخارجي الذي جاء على تفعيلية بحر المتدارك الصافية (فاعلن) لكن التفعيلية لم تأت تامة، فقد جاءت أما مخبونة وأما مشعنة:

أبدياً					
أبدي	ين				
٥١١١	٥١				
فعلن	فع				
أعلن شرع اللهب الوله الحلم الأشياء					
أعلن	شرع ل	لهب ل	وله ل	حلم ل	أشياء
١١٥١	٥١٥١	٥١١١	٥١١١	٥١١١	٥١٥١
فاعل	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن	فعلن

نلاحظ من خلال التقطيع أن ورود التفعيلات جاء منسجماً مع المعجم، فقد جاءت مفردات الحقل الدلالي الأول (الحقل الذاتي) على تفعيلية مخبونة (٥١١١) وجاء لفظ الحقل الدلالي الثاني (الواقعي) مقطوعة، ضمن تفعيلتين. كما أن تفعيلية (فاعل) جاءت مع قوله (أعلن) وكأنه يريد أن يعلن التجاوز من خلال تجاوز هذه التفعيلية لقواعد المتدارك. علماً أننا يمكن أن نجعل السطرين سطرًا واحداً على وفق التدوير ليكون التقطيع كالآتي:

٥١١١	٥١٥١	٥١١١	١١٥١	١١٥١	٥١٥١	٥١٥١
------	------	------	------	------	------	------

لكن التدوير هنا يبدو غير سليم نظراً لأن لفظ (أبدياً) يبدو منفصلاً شيئاً ما عن السطر الذي يليه. أما الإيقاع الداخلي فقد انحسر على تكرار الحروف وموسيقى الساكن، لأن من سمات هذا النمط سمة عدم تكرار الكلمات أو الجمل. فمن حيث تكرار الحروف، تكرر حرف (الألف) ٩ مرات وحرف اللام ٨ مرات، فمن مجموع حروف الصورة البالغ ٣٤ حرفاً تكرر اللام والألف ١٧ مرة أي نصف عدد حروف الصورة، ولعل دلالة هذا التكرار هي أن هذه الأسماء المعلن عنها معروفة على أفراد من قبل المتلقي وراسخة في العقل الجمعي، وهذه سمة من سمات الصورة الإيقونية، لكن الشاعر جمعها في صورة واحدة وجعلها معرفة ب(ال) (اللهب، الوله، الحلم، الأشياء) فضلاً عن قيامه بتعريف لفظ (شرع) بالإضافة:

الحروف	ورودها
الف	9
لام	8
ب ه ي ع ش	2
د و ح م ن ر	1
ج ز ط ك س ف ص ق ت ث خ ذ ظ ض غ	لا يوجد

يلاحظ من خلال الجدول أن الشاعر أهمل ١٥ حرفاً من حروف العربية. وخاصة الأحرف الأخيرة في الترتيب الأبجدي التي غالباً ما تُهمل مما يسند رأيي في أن الترتيب الأبجدي جاء بحسب كثرة استعمال الحرف في العربية. وقد أدى تكرار الألف واللام والواو في الصورة وظيفة تأكيدية حيث أسهم في تأكيد المعاني وترسيخها. ومن حيث موسيقى الحرف الساكن الداخلية فنجد أن موسيقى الصورة جاءت مناسبة بنسبة ٩١٪:

ألف	1
ياء	2
واو	لا يوجد
لام	4
نون	1
ميم	لا يوجد
راء	1
شين	1
عين	1

فقد جاءت عشرة أحرف قابلة للمد من مجموع ١١ حرفاً جاءت ساكنة. وهذا يجعل موسيقى الساكن مناسبة وهادئة إلا في قوله (أعلن) حيث جاء العين ساكناً وهو حرف صلب غير قابل للمد، ربما لصعوبة الإعلان، أو لمحاولة الشد على الكلمة.

إن من سمات نمط الصورة المولفة أن تأتي بأسلوب خبري، وأن يأتي معها الفعل المضارع. وقد سخر الشاعر الأسلوب الخبري لأنه يريد إيصال إعلانه، فهو يرغب في إخبار قراءه عما يريد من هذا الإعلان بصورة إيقونية مختصرة لكي لا يصاب المتلقي بملل سماع الإعلان، ثم أن الشاعر اعتمد على ثقافة 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 صنعة الشاعر، كان مكتوماً وأن أوان التصريح به، مما يجعل وظيفة الأسلوب نفسية وتأثيرية في أن واحد، وهاتان الوظيفتان تتسجمان 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 فيزيائية 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 من خلال ثبات الأسماء (أبد، شرع، لهب، وله، حلم، أشياء)، وهي ربما تعكس يأس الشاعر من تلقي الإعلان، وهذا ما يؤيده لفظ (أبدياً)، فلو كان الشاعر مقتنعاً بأن المتلقي سينتلقى الإعلان ويأخذ به لما أصر على إعلان شرعه طوال الوقت.

لقد تميزت الصورة الإيقونية بسمة شكلية واضحة فهي ممثلة بتعداد أسماء غير معطوفة على بعضها بحرف عطف لكون الأسماء قد تتباعد زمنياً أو مكانياً أو غير قابلة للعطف، يجمعها فعل مضارع واحد غالباً مع غياب تدخل الشاعر في تحريك الصورة، إلا عند الضرورة القصوى. بأسلوب واحد وهو خبري في الغالب، كما تميزت بانحسار البلاغة التقليدية فهي تعتمد على وحدة تصويرية واحدة في الغالب، لتكون الأسماء المولفة تابعة لها، بطريقة أقرب إلى التكتيف المعتمد على ثقافة المتلقي في الشرح والتفصيل، فهي تحاور العقل الجمعي، ولا يوجد فيها تكرار كلمات أو جمل لأن هذا لا ينسجم مع التوليف. وتتميز الصورة بخرق قرينة الإسناد غالباً، ولعل هذه السمة بدأت تكون ((إحدى سمات الحداثة بشكل عام)).<sup>(35)</sup> كما تتميز بخرق قرينة الربط.

وقد توزعت هذه السمات على مستويات نمط الصورة الإيقونية في قصائد أدونيس الطويلة الموزونة<sup>(36)</sup> فكانت منسجمة فيما بينها إذ إن الحقلين الدلاليين (الذاتي والواقعي) أيدهما التصوير والإيقاع الخارجي و التركيب.

يبدو واضحاً أنّ هذه الصورة مثلت اتجاه المعاصرة والتحديث على مستوى الشكل والمضمون الجديد الذي جاء بلغة سهلة ذات ألفاظ لا تحتاج قاموساً. إذن يمكن القول أن الصورة هي نموذج حي لشعر الرؤيا الذي

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

٣٦ () ينظر: صور إيقونية من قصائد أدونيس الطويلة الموزونة، الأعمال الكاملة: ٢/ ١٧٥، ٢١٥، ٢٥٣، ٢٦١، ٣٠٣، ٣٠٨،

٤٠٦، ٤٢٢. وينظر: تاريخ يتمزق في جسد امرأة: ٣١، ٥١، ٦١، ٦٥، ٧٣. وغيرها.

تعدى التجديد في الشكل إلى المعنى معبراً عن موجة إبداعية جديدة وتعبير خاص يرتبط برؤيا الشاعر الذي يقرأ قضايا عصره و يوظف طاقاته وقراته في تشكيل موقف جديد من العقائد والأشياء، ونسج عالم جديد يمتزج فيه المحدود باللانهاشي، بتعبير غير مأوف يعتمد ثقافة المتلقي، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية يتحاور فيها الشاعر والمتلقي ليكون الثاني إيجابياً مساهماً في كتابة النص.

وبعد أن تناولت نمط الصورة الإيقونية في قصائد أدونيس القصير الموزونة، وفي قصائده الطويلة الموزونة، سأتناول في الجزء الأخير من هذا البحث، نمط الصورة الإيقونية في قصائده المنثورة التي وضّح فيها النمط وأخذ حيزاً أكبر من حيث الطول والحجم والتنوع.

يقول أدونيس في قصيدة (سيمياء)<sup>(37)</sup>

(( وحين يكون موحشاً  
ليس أمامه غير الشمس  
خشبة هذا العالم ومسرحه ومسرحياته  
والممثلين، يدخل في دوره  
الهزلي  
الفاجع  
الماجن  
يداهن يصانع  
يطعن يداري  
يتحقق يتوهم  
يظلم يضيء  
مثلاً مثلك))<sup>(38)</sup>

جاءت القصيدة معنونة بـ (سيمياء) بصيغة نكرة تدل على تعميم الإشارة التي يقصدها الشاعر، فلفظ العنوان يوحي دلاليّاً بأن الشاعر يشير إلى أشياء أخرى بالإضافة إلى الدلالات المباشرة التي تؤدي دورها في القصيدة كمعادل موضوعي للمشار إليه والمقصود بالدلالة المباشرة.

ابتدأ الشاعر قصيدته هذه بالحديث عن نفسه عندما كان طفلاً بصيغة ألهو، مستعملاً ضمير الغائب، لأن الطفل لم يكن أنانياً، لكن الأنا تبدأ بالظهور في سن الرابعة غالباً. ليضطر بعد ذلك للنفاق لكي يتكيف مع العالم، فقد 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 الخمر الجادي)).<sup>(39)</sup> إن تلك العلاقات الكرنفالية بين الناس يتم فيها إلغاء كل أنواع المسافات التي تفصل بينهم من خلال توافقية الموقف من العالم، وفق علاقة غير متكافئة تعم كل القيم والأفكار والظواهر والأشياء، سواء كانت مقدسة أم مدنسة، سامية أم وضيعة، عظيمة أم تافهة، حكيمة أم بليدة<sup>(40)</sup>.

توزع مضمون الصورة على خطين متوازيين: خط مباشر تم فيه الحديث عن طفولة أدونيس من خلال محاولات لتحديد هويته، وبين خط مواز رمزي سيميائي حاول أدونيس من خلاله تحديد هويته إزاء العالم. كما انقسمت ألفاظ الصورة على حقلين دلاليين، حقل يمثل توازن الشاعر مع العالم وحقل يمثل رفض الشاعر للعالم:

توازن	رفض
هزلي	موحش
شمس	فاجع
يصانع	ماجن

٣٧ ( ) جاءت بـ ٦١ صفحة من الأعمال الكاملة في جزئها الثالث: (٣٥٥ - ٤١٦ ) مقطعاً رابعاً لقصيدة مفرد بصيغة الجمع التي كتبها في ١٩٧٣ - ١٩٧٥، والتي حملت عنوان المجموعة.

٣٨ ( ) الأعمال الكاملة، مفرد بصيغة الجمع، سيمياء: ٣ / ٣٨٣

٣٩ ( ) المصدر نفسه: ٣ / ٣٨١

٤٠ ( ) ينظر: الصوت الآخر في الرواية العراقية / دراسة في المبدأ الحوارية: ٢١-٢٢

يداهن	يطعن
يداري	يتحقق
يتوهم	يُظلم
يُضيء	

إن علاقة الإنسان بالعالم تتمثل في هذه الصورة بعلاقتين: علاقة التكيّف وعلاقة الرفض، وبما أن الإنسان المقصود في الصورة هو ليس أدونيس بالذات بالنظر إلى المعادل الموضوعي، 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<sup>(41)</sup> 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 بدور الممثل في مسرحية الحياة التي وضع نصها القدر، والتي ينبغي أن يكون فيها الإنسان حراً. وتلك العناوين الفرعية التي شكلت نمط الصورة الإيقونية، مثلت العالم المصغر للأشياء، فهي أغلب الأشياء التي يتعرض لها الإنسان إزاء العالم.

إن هذا النوع من المضامين يعد عصرياً؛ فمضمون النص هو تعبير صريح رامز في آن واحد. ويبدو للوهلة الأولى أن الشاعر لم يخرج عن المألوف، ثم مع القراءة العميقة يبدو الموضوع عصرياً متناسباً مع خصوصيات مدرسة الحداثة. وهو مؤشر على مدى الانتقال النوعي الذي عرفته القصيدة الحديثة على مستوى المضمون.

ومما يسند الشرح القائم بين الإنسان والعالم هو فقدان العلاقة النحوية الواضحة بين مفردات الحقلين الداليين؛ لأن أغلب ألفاظ الحقلين ممثلة بأسماء مفردة معرّفة: (الهزلي، الفاجع، الماجن) أو أفعال مضارعة مستقلة: (يداهن، يصانع، يطعن، يداري، يتحقق، يتوهم، يُظلم، يضيء). وقد كانت علاقة ألفاظ الحقلين علاقة تضاد بين الألفاظ التي تمثل الإنسان المتكيّف، والألفاظ التي تمثل الإنسان الرافض. كما يتضح أن معجم الصورة جاء بسيطاً وغامضاً معاً متوافقاً مع الخطين المتوازيين اللذين يسيران معاً في الصورة: خط الدلالات المباشرة وخط الدلالات السيميائية. فأغلب ألفاظ الصورة مشحونة بدلالات مشتركة جديدة تتماشى مع رؤياه، وظفها الشاعر للتعبير عن تجربة داخلية وخارجية يختزل فيها معاني دلالية عميقة أسهمت في توليف الصورة الفنية، مما زاد من الأبعاد الجمالية الفنية فيها، وكذلك من حيث جماليات الدلالات وجماليات الصورة الفنية المتأتية من السرد المسرحي الكوني الذي أصبح فيه الحوار عقيماً<sup>(42)</sup> ذلك لأن المتحاورين يمثلون ببادق على رقعة شطرنج يحركها مخرج العمل المسرحي. فالطفل مشياً موحش كالمكان، والعالم مشياً مثل خشبة المسرح، ودور الممثلين مشياً 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. حيث عصرن الشاعر الجنس من خلال استعمال أداة التشبيه (مثل) مع الفعل الغائب (مثل) الذي يتطلبه النص. فقامت أداة التشبيه بدورين، دور التشبيه ودور التمثيل على خشبة المسرح. وهذه الطريقة في التزيين تنسجم مع المعجم الدلالي الذي باشر ثم أخفى. وإن فلسفة الإخفاء تجعل النص مترفعاً عن السائد؛ لأن العقل الجمعي يعرف الغائب<sup>(43)</sup> الذي يشير إليه الحاضر المشياً كواقع مصنوع يرمز إلى واقع مصنوع أيضاً ليشكل الواقعان الصورة وخلفتها المضيببة معاً، حيث تزدهم فيها الشخوص في مستوى مواز يكون فيه المصوّر والمصوّر واحداً! إلى حد يتلاشى معه وجه الطفل، وتختفي حركته، ليحل محله بالغ رافض، وبالغ متكيّف تتبدل أفكاره بالسرعة نفسها التي تتبدل فيها صورة وجهه أو يتبدل فيها مكانه، فهو (يداهن، يصانع، يداري، يتوهم و يُظلم).

لقد سُحنت هذه الصورة بثقافة عالمية تحتمل مأساة البشرية سواء الراضة أم المتكيفة، تاركة في المتلقي أثراً تحريضياً إيجابياً، على الرغم من طبيعتها الإخبارية الغالبة. لتدل على إصرار الشاعر على الرفض، ولتُعرب عن رسالة الشاعر التحريضية، في شكل تحدده طبيعة النمط التوليقي الإيقوني الذي يجعل من الألفاظ

٤١ ( ) ينظر: بعض صور الرفض في شعر أدونيس، الأعمال الكاملة: ١/ ٢٠٧، ٤٠٢، ١٧٢/٢، ٢٢٤، ٢٧٣، ٣٢١، ٣٢٥، ٣٧٤، ٣٢/٣، ٣٣، ٣٤. وغيرها.

٤٢ ( ) ينظر: الكلمة في الرواية: ١٣١

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

تمثل عناوين فرعية كتب الشاعر تحثها نصاً غائباً للدلالة على غياب الحرية في هذا العالم، ليحل التوليف محل الانجرار والنمو معاً موظفاً الصورة لإقناع المتلقي بموقف الشعر وبرؤيا الشاعر إزاء العالم منطلقاً من تجربة نفسية كونية في آن معاً، حيث يمثل الطفل التجربة النفسية ويمثل البالغ التجربة الكونية التي يعرفها العقل الجمعي للإنسان.

وفيما يخص إيقاع الصورة، فنحن بصدد صورة من قصيدة نثر لذلك غابت مكونات الإيقاع الخارجي على الرغم من وجود جذور لتفعيله الرجز في أسطر الصورة، ووجود بقايا قافية في قوله: (الفاجع) و(يصانع) التي ربما تدل على أن المصانعة فجيعة. كما نجد بقايا قافية في قوله: (مسرحياته) التي جاءت بهاء مكسورة، وقوله: (دوره) التي جاءت بهاء مكسورة أيضاً. على الرغم من ضعف (الهاء) في أن كون قافية.

أما من جانب توزيع الألفاظ على السطور فنجد أن التوليف يتحقق في علاقة لفظ (الشمس) و(خشبة) حيث نجد أن اسم الاستثناء (غير) عمل في (خشبة) جراً، بدلالة قوله: (والممثلين). كما يتحقق التوليف من خلال توزيع الألفاظ: (الهزلي، الفاجع، الماجن) وكذلك الأفعال المضارعة الثمانية.

ومن حيث التكرار، لا نجد تكرار جمل أو كلمات، وهذه ميزة من مميزات نمط الصورة الإيقونية، لكننا نجد تكرار الحروف واضحاً: فقد تكونت الصورة من ١٤٠ حرفاً تكررت الأحرف الستة ذات المد الطويل فيها ٧١ مرة، مما يدل على أن الإيقاع الداخلي كان سلساً ومنسجماً:

ألف	9
واو	8
ياء	19
لام	14
ميم	14
نون	7

ومن حيث موسيقى الحرف الساكن بوصفه مكوناً إيقاعياً داخلياً فنجد أن جميع سواكن أحرف الصورة بلغ 40 ساكناً، لم يأت من الأحرف الصلبة غير القابلة للمد فيها غير ثلاثة في أربعة أماكن، وجاءت الأحرف الستة ذات المد الطويل فيها 31 مرة، وأحرف المتوسط 5 مرات:

طويل	الف	9
	واو	4
	ياء	11
	لام	5
	ميم	1
	نون	1
متوسط	هاء	1
	سين	1
	شين	1
	ثاء	1
	ظاء	1
صلبة	دال	1
	طاء	1
	قاف	2

تدل موسيقى الساكن مع تكرار الحروف على أن الموسيقى الداخلية جاءت مناسبة للتعويض عن فقدان الإيقاع الخارجي. ولعل كل ذلك يدل على أن الشاعر منسجم مع الداخل أكثر بكثير من انسجامه مع الخارج الذي - ربما - يمثل العالم. ومما يدل على عدم انسجام الشاعر مع الخارج هو التوازي الإيقاعي بين قوله: ( يداهن، يصانع) وقوله: (يطعن، يداري) حيث جاء السطر الأول بمعنى واحد بينما جاء السطر الثاني بمعنى

مغاير. وهذا يدل على وجود شرخ في العلاقة بين الشاعر والخارج من جهة المباشرة، وبين الإنسان والعالم بشكل عام. لكنه حاول التعويض عن فقدان التوازن بهذا التوازي الذي أدى وظيفتين: إيقاعية: وهي للتعويض عن الإيقاع الخارجي، ونفسية: وهي للتعويض عن العلاقة المشروخة بين الإنسان والعالم.

لقد سخر الشاعر الأسلوب الخبري في هذه الصورة وهو سمة بناء مميزة من سمات نمط الصورة الإيقونية، فقد جاءت الصورة كلها ممثلة بجملة ظرفية واحدة، انقسمت على قسمين: قسم يبدأ بقوله (حين...)، وقسم يبدأ بقوله: (يدخل...). وهذا نوع من الإخبار المعتمد على التسويغ لإقناع المتلقي بأن فجيعة الإنسان في هذا العالم هي لأنه كان مضطراً لممارسة دور إجباري فرض عليه من الخارج، وإن الفجيعة ليس بالفرض بل بالتكيف. وقد تحققت سمة التوليف في هذه الصورة من خلال قطع انسيابية المعنى بعد الأسماء: (الهزلي، الفاجع، الماجن)، وسبب القطع هو معرفة المتلقي بهذه الأدوار لأنه يمارسها بالفعل. وكذلك تحققت السمة من خلال القطع بعد الأفعال (يдахن يصانع، ... الخ) للسبب نفسه. فالاعتماد على ثقافة المتلقي والعقل الجمعي هو سمة أخرى من سمات هذا النمط، الذي يأتي غالباً بأسلوب سردي تحقق تماماً في هذه الصورة أسلوباً ومعنى، من خلال تقنيات السرد، ومن خلال ألفاظ علم السرد. وكذلك من خلال حركة الضمائر الفاعلة في هذه الصورة، حيث كان الراوي والبطل واحداً على الرغم من أن الرواية بصيغة (الهو)، لأن أدونيس، في الشق المباشر للصورة يتحدث عن نفسه، ثم يأتي التعميم في الشق الرمزي، الذي يتحدث فيه عن الإنسان بشكل عام ومواجهته للعالم، لذلك نجد حركة الضمير (هو) متوافرة في عده أماكن:

الضمير	حاله	عودته
يكون/ يدخل/ يдахن/ يдахن/ 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 ضمت عشرة ضمائر غائبة مستترة كلها جاءت بعد أفعال مضارعة، وكلها عادت على أدونيس الطفل بالنظر إلى الخط المباشر للصورة، وعلى الإنسان بالنظر إلى المعادل الموضوعي للصورة. كما ضمت الصورة ضميرين غائبين ظاهرين، يتوافقان مع الضمائر العشرة في العود، وضميرين ظاهرين غائبين يعودان على العالم. فمن جهة الظهور نجد الإنسان والعالم يتوازيان ويتناقسان، 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 أن المرأة<sup>(44)</sup> 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،<sup>(45)</sup> نظراً لأن الرجل موجود من خلال 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. كما يتضح من خلال حركة الضمائر أن صوت الشاعر يعبر عن أيديولوجيته الشخصية والكونية، كما يمكن أن يظهر من خلال الصورة بعد اجتماعي يتعلق بالرجل والمرأة في مجتمع الشاعر. وقد دلت حركة الأفعال على تفاعل الحاضر مع إمكانية تحقيق الرؤيا الممكنة في التغيير والانتصار على العالم، من خلال التصادم بين وجهات النظر إلى العالم التي غالباً ما يكون للأسلوب فعل مؤثر في نتائجها. (46) وكان هذا التصادم واضحاً من خلال التقابلات بين الأفعال المضارعة التي أوضحت حجم الشرخ في نفس الشاعر والمجتمع بشكل عام.

٤٤ ( ) (المرأة عند أدونيس تختصر الكون)). الوجه الآخر لأدونيس/دراسة تحليلية نقدية: ٥٥

٤٥ ( ) في قصيدة هذا هو اسمي كان قوله: ( مثلها ومثلك) لازمة تتردد بعد صور كثيرة. ينظر قصيدة (هذا هو اسمي)، الأعمال الكاملة: ٢٩/٣ - ٤٥

٤٦ ( ) ينظر: الكلمة في الرواية: ١٤٦

لقد تطور نمط الصورة الإيقونية في قصائد أدونيس المنثورة من حيث الشيوخ<sup>(47)</sup> والبناء، والموضوع، فقد تطورت بنيتها من حيث الطول وعدد الألفاظ التي يتم توليفها، ومن حيث إدماج الأفعال بالأسماء. كما تطورت من حيث الموضوع حتى شملت أغلب الموضوعات. مثل أسماء الشخصيات، شعراء عرب، شعراء أجنبية، أماكن مشهورة، حواس، أسلحة، مشاعر، ألوان، ذوات، عواصم، أشكال هندسية، أجناس، مدن، مهن، أيام الأسبوع... الخ.

فلم يكن للصورة الإيقونية وجود واضح في قصائد أدونيس القصيرة الموزونة، فقد كانت قليلة ومتباعدة، وقد نمت واتسعت في قصائده الطويلة الموزونة وقصائده النثر لديه. فالمكان الأول الذي ظهرت فيه الصورة الإيقونية في الأعمال الكاملة الجزء الأول الذي ضم القصائد القصيرة الموزونة هو في الصفحة ١١٩ منه. ثم بعد ذلك بدأت تظهر شيئاً فشيئاً، لتكون شائعة في قصائده الطويلة الموزونة، وأكثر شيوعاً في قصائده النثر لديه حيث شكلت نمطاً واضح المعالم والسمات.

وتبين من خلال الدراسة أن هذا النمط يتكئ على معرفة المتلقي بما يتفرع عن تلك المفردات، ومن خلال الثقافة المشتركة بين الشاعر والمتلقي التي يوفرها العقل الجمعي للأمة الناطقة باللغة من جانب، والتاريخ الثقافي المشترك بينهما. فالشاعر هنا يوجز السرد والشعر في صورة إيقونية مولفة من موضوعات هي مراكز لصور أو جمل سابقة ينبغي أن يكون قد عرفها المتلقي أما من خلال تجربة شخصية أو من خلال تجربة معلوماتية. وعليه يمكن القول إن نمط الصورة الإيقونية في قصائد أدونيس مثل اتجاه المعاصرة والتحديث. فعلى مستوى الشكل ضربت القوالب التقليدية و على مستوى المضمون، لجأ الشاعر إلى مضامين جديدة.

قد مثل نمط الصورة الإيقونية مجموعة مقتطعات من صور مفردة بُسّطت إلى أن أصبحت جزءاً من وحدة تصويرية، أي اتصلت بكلمات أخرى دون أية أداة لربط تلك الألفاظ، حيث يضع الشاعر كلمات مفتاحية لكي تبدأ عدسة المتلقي بتصوير مقتربات ذلك اللفظ بالبحث عن الغائب الذي أخفاه الشاعر في الصورة، ومن خلال ذلك أصبح التوليف أقرب إلى التكثيف؛ لأن الشاعر وصل إلى مرحلة متقدمة من الإيجاز؛ ليجعل المتلقي يرصد أي أثر بسيط تؤدي إليه تلك الألفاظ المفتاحية لشحذ الذاكرة من خلال الخزين المعرفي والصور المستدعاة من الذاكرة ولكي يثير صراعاً ذهنياً في ماهية الأسباب التي أشار بها اللفظ الحاضر في تلك الألفاظ.

كما تبين أن لهذا النمط سمات عدة: سمة شكلية واضحة، إذ إن التشكيل يتكون من مجموعة ألفاظ متتالية دون أدوات ربط. وسمة لغوية كون الصورة مولفة من إيقونات عدة متتابعة، وسمة دلالية لأن الإيقونات تنتمي إلى حقل دلالي واحد وهذا ما يؤيد إيقونيتها على الرغم من التوليف. أو انتمؤها لحقل مكاني أو زمني واحد يعوض عن الحقل الدلالي. وسمة عنوانية، لأن الألفاظ التي تتألف منها الصورة تصلح لأن تكون عناوين داخلية لصورة تتبعها؛ فالشاعر يضع ألفاظ عدة تنتمي إلى زمان أو مكان معينين ثم يبدأ بالحديث عن تلك الكلمات بشكل مختصر، فقد كبح الكلام عن التصريح واكتفى بعناوين لكل المشكلات، لأن العنوان هو العالم المصغر للأشياء. وقد قام هذا النمط على تكسير الوحدة التصويرية وترك الحق للمتلقي في اختيار عنصر التشكيل الثاني للوحدة الظاهرة؛ فالكلمة الواحدة تعبر عن جملة أو أكثر. وكان للحضور والغياب دور في هذا النمط، مثل غياب الشاعر وحضور المتلقي في النص، في مرحلة التفكيك من قبل الشاعر ومرحلة التركيب من قبل المتلقي.

ومن سمات التوليف: المزج بين السرد والشعر بحسب قراءة المتلقي للنص. وغياب البلاغة في التصوير غالباً، وكذلك غياب تكرار الألفاظ والجمل مع التركيز على تكرار الحروف.

إن الشاعر يحاول التخلي عن نفسه بإعطائها دور البطل وأخذ دور الراوي، فالراوي هو البطل وهو يريد إنارة العالم الداخلي للشخصية التي يعرفها جيداً. علماً أنّ غياب الشاعر في عملية التشكيل البلاغي يعد سمة من سمات هذا النمط من الصورة في الغالب، فالأحداث تحدث بغض النظر عن وجوده أو عدمه، لكن هذا لا ينفي أنّ يتدخل الشاعر من خلال الاتكاء على دلالة من الدلالات لتوجه الصور من التعميم إلى التخصيص، كنوع من الرفض.

كما لوحظ على مستوى الجانب السردى غياب الشخص، فالمستهدف في هذه الصورة أغلب الأفراد  
٤٧ ( ) ينظر صور إيقونية في قصائد أدونيس المنثورة، ٣/ ٣١، ٤٦، ٥٠، ٧٢، ٨٥، ١٠٨، ١٠٨، ١١٣، ١١٣، ١٢٥، ١٥٩، ١٦١، ١٦٤، ١٧٥، ١٧٦، ٢٣٣، ٢٥١، ٢٦٧، ٢٦٧، ٢٦٨، ٢٧١، ٢٨٣، ٣٢٦. وينظر: تنبأ أيها الأعمى: ١٨، ٤٩، ٧٣، ٧٤، ٧٩، ٩٦، ١٢٣، ١٣٤. وينظر: أول الجسد آخر البحر: ٦٤، ٦٥، ٦٦، ١٢٩، ٢٠١. وينظر: وراق يبيع كتاب النجوم: ٣٢، ٣٤، ٦٢، ٦٣، ٧٤، ٧٥، ٨٤، ١٤٤، ١٥٢، ١٩١. وينظر: إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا: ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٤٦، ٥٩، ٦٠، ٦٢، 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.

والمجتمعات، مما يعطي للغة الصورة سمة الكونية من خلال غياب السارد وضبابية المشهد العام. وقد تفرد الأسلوب الخبري في هذه الصورة عبر لغة تتجاوز الصناعة أو الفن في القول إلى تعبير غير مألوف من خلال التقاط شعري للعالم يتجاوز الظاهر المحسوس إلى الباطن حيث جوهر الأشياء وحققتها، من أجل خلق إبداع يستند إلى تجربة إنسانية توحى بالعديد من الدلالات العميقة عن المجتمع، بلغة عالمية وجمل موجزة إلى حد السورالية، فهي مقتطعة بشكل يجعلها جملة واحدة مؤلفة من شظايا جمل مشحونة بثقافة كونية تعبر عن كل المجتمعات.

### المصادر

- أدونيس وبنية القصيدة القصيرة/ دراسة في أغاني مهيار دمشقي، أمال منصور، عالم الكتب الحديث، الأردن، إربد، ٢٠٠٧م.
- أدونيس/ الرماد العقيم لطائر الفينيق/قراءات في شعر وفكر أدونيس، عادل عبد الله، مكتبة المنصور العلمية، ط ١، بغداد، ١٩٩٦.
- الأعمال الشعرية الكاملة، ج ١/أغاني مهيار دمشقي، علي أحمد سعيد(أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٢/هذا هو اسمي، علي أحمد سعيد (أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، ج ٣/ مفرد بصيغة الجمع، علي أحمد سعيد(أدونيس)، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦م.
- إهدأ هاملت تنشق جنون أوفيليا، أدونيس، دار الساقى، ط ١، بيروت، ٢٠٠٨م.
- أول الجسد آخر البحر، أدونيس، دار الساقى، ط ٢، بيروت، ٢٠٠٥م.
- تاريخ يتمزق في جسد امرأة، أدونيس، دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٨م.
- تحولات الخطاب الشعري عند أدونيس، عصام شرتج، دار صفحات، ط ١، بلا مدينة،
- تنبأ أيها الأعمى، أدونيس، دار الساقى، ط ٣، بيروت، ٢٠٠٧م.
- الحداثة في الخطاب النقدي عند أدونيس، د.فارس عبد الله بدر الرحاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠١١م.
- زمن الشعر، أدونيس دار الساقى، بيروت، ٢٠٠٥م.
- شعر أدونيس، البنية والدلالة، راوية يحيوي، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٨م.
- الشعر والتأويل/ قراءة في شعر أدونيس، عبد العزيز بو مسهولي، أفريقيا الشرق، بيروت، ١٩٩٨م.
- الشعر والوجود، عادل ضاهر، ط ١، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠م.
- الشعرية العربية، أدونيس، ط ٢، دار الآداب، بيروت ١٩٨٩م.
- الصراع الفكري في الأدب السوري، أنطون سعادة، منشورات عمدة الثقافة في الحزب السوري القومي الاجتماعي، بيروت، ١٩٧٨م.
- صوت الآخر في الرواية العراقية/ دراسة في المبدأ الحواري، د.باسم صالح حميد، دار الفراهيدي للنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٤م.
- فاتحة نهايات القرن، أدونيس، دار العودة، ط ١، بيروت ١٩٨٠م.
- قراءة في روايات الكاتب الفلسطيني الراحل/عزت الغزاوي الخصائص والسماط — جاسم عاصي، مجلة الموقف الأدبي، عدد، ٤٤٧-٤٤٨ تموز، آب، ٢٠٠٨م.
- الكلمة في الرواية، ميخائيل باختين، ترجمة يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، ط ١، دمشق، ١٩٨٨م.
- كونشيرتو القدس، أدونيس، دار الساقى، بيروت، ط ١، ٢٠١٢م.
- ليس الماء وحده جواباً عن العطش، أدونيس، دار التكوين، ط ٢، دمشق، ٢٠١٠م.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط ١، بيروت، 1985م.
- معجم المصطلحات الألسنية، مبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، ط ١، بيروت، 1995م.
- نظرية الهوهو بين حسين بن منصور الحلاج والمكزون السنجاري، أدونيس، مجلة آفاق، العدد الثاني، بيروت خريف ١٩٥٨م.
- الوجه الآخر لأدونيس/ دراسة تحليلية نقدية، الدكتور جان نعيم طنوس، دار المنهل اللبناني، ط ١، ٢٠١٠م.
- وراق يبيع كتاب النجوم، أدونيس، دار الساقى، ط ١، بيروت، ٢٠٠٨م.

Maybe The human mind is designed to detect the pattern , or it rather looking for pattern , even in random shapes. It is trying to arrange things in order to come out knew pattern or lookalike it; Just as the text is composed of texts absent and perhaps insoluble into it the patterns is absent and perhaps insoluble into it And everything that this study is looking for , it trying to discover the iconic pattern of the image in the poetry of Adonis , not to inventing it , by discovering the nature of the composition of which the poet resorts to it , consciously or unconsciously , then note its repeat in diverse and multiple' stages and places to be turned into a pattern. this study appointed and represented to stand on its structure and semantics after standing on stand the amount of synergy between pattern and between the internal components of the image; So as not to be sufficient automatically set the pattern separate from the poetic composition that the product of a creative vibrant; sufficiency because the description offered by the erasure; It leads to the impossibility of maintaining composition creative integrated into the composition of the picture of the pattern formed by poet had come out on the familiar obsession pushes recipients to search for what is not familiar poetic in his memory to materialize it in pattern perhaps not unusual for researchers incarnated in the form of pens.

This is what tried the search , investigate away from what sounds familiar rhetorical or sensory , intellectual or other patterns to the pattern sensor , which is formed in the poetic of Adonis himself without care to keep pace with its extensions to other poets; because that is not of interest in this study .