

مرايا أدونيس مقاربة سيميائية

Adonis Mirrors Semiotic Approach « Maraya 'Adunis Muqarabatan Simiayiya »

صلاح هادي

قسم اللغة العربية، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، بغداد، الرمز البريدي 10011، العراق.

Salah HADI

Department of Arabic Language, College of Education for Girls, University of Baghdad, BAGHDAD, zip code 10011, IRAQ.



salah.kadhim@coeduw.uobaghdad.edu.iq



<https://orcid.org/0000-0002-3412-5739>

تاريخ النشر: 2020/10/22

تاريخ القبول: 08-10-2020

تاريخ الاستلام: 13-07-2020

لتوثيق هذا المقال:

صلاح هادي، مرايا أدونيس مقاربة سيميائية، مجلة التراث، العدد 03، المجلد العاشر، أكتوبر 2020، ص 14، ص 33.

E-ISSN 2602-6813

ISSN: 0339-2253

TO CITE THIS ARTICLE:

Salah HADI, Adonis Mirrors Semiotic Approach, **AL TURATH Journal**, issue 03, volume 10, October 2020, P 14, P 33. ISSN: 0339-2253 E-ISSN: 2602-6813.

تنبيه:

ما ورد في هذه المجلة يعبر عن آراء المؤلفين ولا يعكس بالضرورة آراء هيئة التحرير أو الجامعة وتخضع كل منشورات للحماية القانونية المتعلقة بقواعد الملكية الفكرية، ويحمل أصحابها فقط كل تبعات مؤلفاتهم.

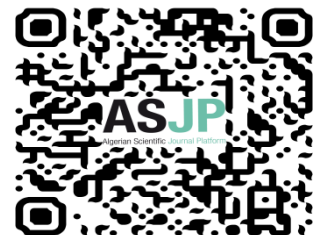


Attention:

What is stated in this journal expresses the opinions of the authors and does not necessarily reflect the views of the editorial board or university. All publications are subject to legal protection related to intellectual property rules, and their owners only bear all the consequences of their literature.

Open Access Available On:

<https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/323>



المؤلف المرسل: صلاح هادي ، الإيميل: salah.kadhim@coeduw.uobaghdad.edu.iq

تفرّد أدونيس برغبته في التجريب، وتعدّد أنماطه الشكلية واجترأه مضامين متنوّعة، وتكوّن مجموعته (المسرح والمرايا) من القصائد التي اقتبست أشكالاً فنيّة عدّة، وفيها قصائد متوسطة الطول، لبست هيئة المسرحية، والمرايا ملحقّة بها، فهي أشكالٌ شعريّة مستقلة بوصفها وحداتٍ علاميّة، لكنّها ترتبطُ بخيطٍ خفيّ بالقصيدة المُمّسرحة، وبالمرايا الأخرى التي توطّئها، وهي تشتركُ معها موضوعياً، وسنوظفُ هنا المنهج السيميائي في دراسة هذه المرايا، لكشف تشكّلات الدوال وعملية التدليل، والإخراج الخفي للمعنى، وتقديم الشخصية، وتحديد المسار السردّي فيها.

الكلمات المفتاحية: مسرح؛ مرايا؛ قصائد؛ تحليل؛ علامات

Summary

Adonis was unique in his desire for experimentation, and the multiplicity of his formal patterns and his wounding assorted contents. His collection (theater and mirrors) consists of poems that quote several artistic forms, and have poems of medium length, She wore the stage of the play, and the mirrors attached to it. They are independent poetic forms as scientific units , But it is associated with a hidden thread with the theatrical poem, and with other mirrors that frame it, and it participates objectively with it. Here we will employ the semiotic method in studying these mirrors, to reveal the formations of functions and the process of demonstration, The hidden secret of meaning, the presentation of personality, and the narrative path definition therein.

Key words:Theater, Mirrors, Poems, Analysis, Signs

Résumé

Adonis était unique dans son désir d'expérimentation et la multiplicité de ses modèles formels et de ses contenus variés et blessants. Sa collection (théâtre et miroirs) se compose de poèmes qui citent plusieurs formes artistiques et ont des poèmes de longueur moyenne. Elle portait la scène de la pièce et les miroirs qui y étaient attachés. Ce sont des formes poétiques indépendantes en tant qu'unités scientifiques, mais il est associé à un fil caché avec le poème théâtral, et à d'autres miroirs qui l'encadrent, et il y participe objectivement. Ici, nous utiliserons la méthode sémiotique pour étudier ces miroirs, afin de révéler les formations de fonctions et le processus de démonstration, le secret caché du sens, la présentation de la personnalité et la définition du chemin narratif.

Mots clés: Théâtre, Miroirs, Poèmes, Analyse, Panneaux

ضمّن أدونيس مجموعته الشعرية (المسرح والمرايا) مجموعة من القصائد متوسطة الطول، وكانت بنيتها حواريةً دراميةً، وأطرها بمتابعةٍ نثريةٍ لوصف المكان وتحديد الزمان. أحياناً. فضلاً عن وصف طبيعة الخطاب وملامح الأشخاص، وبيان مستوى الأداء الصوتي للأفراد والمجموعات، إلا أنّها لا ترقى إلى أن تكون مسرحياتٍ شعريةً، لكنّها تُعدّ قصائد مُمَسَّرحةً تميّزت ببنيتها الدرامية المخصوصة، وتفرّدت بأنّها لها ملاحقٌ تصويريةٌ، جسّدها أدونيس مجموعةً من القصائد القصيرة سمّاها المرايا، مفترضاً أن للمسرح زوايا وجوانب عدّة، وإنّ هذه المرايا تُشكّل جزءاً متمماً للمشاهد المسرحي، وهي تقائه جديدةً ضمن مساحة حركة التجديد في الشعرية العربية، لكنّها في الوقت نفسه تستعير إمكانات الإيحاء الرمزي الصوفيّ لمرايا أبي يزيد البسطامي، التي يجعلها نافذةً إلى المعرفة، ومنزلةً للقرب من التجلّي، فالتقابل والتراخي الحقّ يُساوي مرآة الخلق، وإنّ مرآة الخلق تُساوي مرآة الحق (1).

مرايا الخلق والوجود

وكانت القصيدة المُمَسَّرحة الأولى هي (جنازة امرأة) تلتها قصائد ومرايا تميّزت برؤيا الذات، وبفلسفة وجودية ناقشت مسألة الخلق الثنائية (الأنوثة والذكورة)، وقصائد الزمن المكسور، وهي مرايا شخصية تقلّب الذكريات، وتبعثها قصيدة مُمَسَّرحة، هي (حرمة القصب)، وهي ثورية الموضوع أطرها أدونيس بأربع أغنيات، تناسب خطاب الثورة، ثم جاءت قصيدة مُمَسَّرحة أخرى بتقانة القناع هي (تيمور ومهيار)، وتلتها مرايا المشهد الحسيني، ووجدنا أنّ أدوات المنهج السيميائي تناسب دراسة هذه المرايا الشعرية، ويهدف الشعراء إلى ((زلزلة كلّ المعايير المستقرة في جهاز التلقي لدى القارئ، ولكي يحدث هذا عمد هؤلاء إلى اختراق المعايير المألوفة، والانزياح عن السبل الفنية الشائعة)) (2)، وعندما يرتبك اليقيني الجمالي لدى المتلقي، يبدأ بالتفكير ويحاول تبديد الغموض، فيتحول من متلقٍ سلبيّ إلى قارئٍ إيجابيٍّ يُفكّك النصّ ويحاوره، فيتفاعل معه بطريقة تختلف عن تفاعله مع النصّ التقليديّ، ولذلك تُطرح على النصّ الأدونيسي الحديث أسئلة كثيرة، ولا سيّما ما يتعلق بتشكيل البنية، وقد تميّزت قصيدته (كلمات) ببنية تتوافق مع المفهوم السيميائي، إذ أنّ الكلمات تعادل العالم:

كلمات لها أرجل وبيوت/ كلمات تموت/ وهي حبل... سكونا/ وطنا راودته، شردنا/ في تقاطيعه، ارتسمنا/ حول أفاه غصونا/
وارتسمنا رؤى وعيوننا/ كلمات رمت قشرها، رافقتني/ في طقوس المدينة/ ودخلنا مقاماتها، احترقنا/ حلما. ها هنا دفنا/ جنة العالم
اقتسمنا/ إرثه واستعدنا/ لخب الفطرة الدفينة/ كلمات تسافر في صرخة الطفولة/ كم حملنا خطانا مزجنا البطولة/ بالجنون، احتمينا/
ببراكينه... (3).

نواجه مجازاً غريباً وإسناداً يعتمد عليها مفاهيم فلسفية عقلية لأنّ هذه الكلمات تمثل حيّة تتحرك وتموت، محمّلة بدلالات ضمنية، وفي التحليل السيميائي النصي ينبغي تحصيل الدلالة الضمنية، إذ تُعدّ هي الهدف من الدراسة، و((نجد التمييز بين اللغتين المجازية والحرفية ضمن حيز الدالّ، في حين يقوم التمييز بين الدالتين الضمنية والتعينية في مجال المدلول، ونعرف جميعاً أنّ الكلمات تملك دلالاتٍ ضمنيةً إضافةً إلى معانيها الحرفية. التعينية)) (4)، وإنّ تشكّل الجملة من المجازات الغريبة والتشبيهات البعيدة لا يترك حدوداً ثابتة للمعنى الظاهر، بل يسعى إلى إخفاء معنى آخر خلقه، وعلى الأغلب تتحول عملية تكثيف الجمل ذوات المعاني المبطنة إلى غمامة من الغموض والإبهام لدى المتلقي التقليدي، ويرى أدونيس أنّه ((لن يكون للفكر أو للشعر حضورٌ خلاقٌ إلا إذا تجاوزا

Adonis Mirrors Semiotic Approach

الخوف من البحث عن المعنى، في هذا الخوف يتحوّل الإنسان من كائنٍ يحى في هذا الكون، إلى كائنٍ يبدعُ العالمَ باستمرارٍ)) (5)، ولذلك يبدأ بمقطع آخر من القصيدة ، ويحذف ما يمهّد له ويضع نقاطاً تشير إلى أثر ذلك الحذف المتعمد: (... سكناً/ وطناً راودته، وينتهي المقطع الشعري بحذف مشابه لما في البداية (بالجنون، احتمينا/ براكينه...)، وتغيب المضامين والدلالات في معظم النتائج الشعري العربي المعاصر، وإن جزءاً من ذلك هو تلاشي حدود الموضوع فينتج الغموض ، ولم يبق للمتلقّي سوى محاولة تأويل المعنى في ضوء إجراءات منهجية ، فالقصيدة لا تولّد من موضوعٍ لكنّها تتوهجُ من حالةٍ أو رؤيةٍ فلسفيةٍ مشقّة (6)، ولعل أدونيس في توجهه نحو الحداثة الشعرية يدرك جيداً هذا الفراغ في نصه، ويطمئن إليه، ويذهب أدونيس إلى أن تطوّر الشكل يستدعي ظهور وظيفة جمالية و دلالية جديدة ، ولا تولّد هذه الوظيفة إلّا بين متلقين تغيّرت بناهم القديمة، وتغيّرت علاقاتهم بالأشياء (7)، وإن الاستقراء السيميائي للدلالة الضمنية لـ (الكلمات) يحدده سياقها فهي الوطن، وهي تتحول إلى قيم تذكّرنا بحيواتنا في ذلك الوطن، وينبغي على القارئ أن يلتفت إلى ضمير الجماعة التي أُسندت إليه الأفعال المتتالية في هذين المقطعين، الأول والثاني من القصيدة : وطناً راودته، (شردنا)/ في تقاطيعه، (ارتسمنا)/ حول أفاقه غصونا/ (وارتسمنا) رؤى وعيوناً/ كلمات رمت قشرها، رافقتني/ في طقوس المدينة/ (ودخلنا) مقاماتها، (احترفنا)/ حلماً . ها هنا (دنا)/ جثة العالم (اقتسمنا)/ إرثه (واستعدنا)/ ... كم (حملنا) خطانا مزجنا البطولة/ بالجنون، (احتمينا).

الأرض والمكان والجماعة تخلق وطناً، وبدأت (الكلمات) ترمي قشرها، وتحوّل من وطن إلى ذكريات حياة وتاريخ، ويمكننا أن نرصدَ شكلَ البنية في التراكيب؛ إذ أنّ الأفعال وُضعت في نهايات الأسطر، لتبدأ الأسطر التي تليها فتكتمل الصورة والمعنى، وإنّ هذا التقسيم في البنية التركيبية يشبه تقابل الشيء والمرآة، و ((البنية تتميز بالعلاقات والتنظيم وبالتواصل بين عناصره المختلفة، وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام)) (8)، وإن نظام بنية هذه القصيدة اقتضى التحوّل الدلالي لـ (الكلمات)، فهي صرخة الطفولة، لكنّها صمتت وماتت ، وصلينا عليها وقرأنا سورة تناسب مشهد وداع الموتى، وذبحنا الضحايا، ومتنا جمدنا مثلها، ثم نهضنا فتحوّلت تلك الكلمات إلى دويّ الثورة، إلى نغم الرحيل إلى مناجاة صوفيّ وحلول :

كلمات/ حضنت صمتها وماتت/ ... وحرقتنا مناديلنا وقرآنا/ سورة،/ وذبحنا/ حلماً كالخروف/ بين إيقاعها والحروف/ ... وامتزجنا بها ورقدنا/ فوقها/ ونهضنا/ وبدأنا، وعدنا/ والمدى جامع،/ كلمات،/ هي الثورة/ ... اجترحنا/ كل ما يهدم المدينة أو ما يخلق المدينة/ كل كلمات الحنين وأقواسه الشريدة/ كلات تهاجر بين الغضون/ كلمات تموت مع الحلم في آخر العيون/ كلمات الحدود البعيدة/ كلمات الأفلو والصعود ومعراج،/ الحلول/ في الجذور وغاباتها. (9)

وهذا يعني أنّ لا محتوً ثابتاً لـ (كلمات)، فهي فارغة ويمكن أن تُشحن بمدلولات متغيرة أو متضادة، فالدوال الفارغة كالأكياس يمكن أن تُعبأ بمدلولاتٍ مختلفة ومتعددة ، فأول الخلق كانت كلمة ، ويمكن أن ينتهي بكلمة (اجترحنا) كل ما يهدم المدينة أو ما يخلق المدينة، و ((يفترض كثيرون من منظري ما بعد الحداثة الفصل التام بين الدال والمدلول، ويعرّف الدال الفارغ أو المتحرك بأنّه الدال صاحب المدلول المبهم أو المتغيّر جدّاً، أو غير الموجود)) (10) وهو دال يتغيّر معناه بتغيّر الأشخاص أي بتغير سياقها وتغيّر مفسريها، ويؤكد دي سوسور على أهميّة العلاقات بين العلامات في التركيب ، وعلى ما تنتجه من مدلولات مضافة، إذ قال: ((إننا لا نعبّر عن أنفسنا باستخدام إشارات لسانية مفردة، لكن نستخدم مجموعات إشارات منظّمة في مركّبات هي أفضاً إشارات)) (11)

Adonis Mirrors Semiotic Approach

فيتكوّن البعد التركيبي ضمن نظام الجملة الاعتيادية على وفق القاعدة الصحيحة ، وفي ضوء نسق خاص بالنص ترسم خصائصه بحكم النظام البنائي للنص نفسه، وقد تحوّلت البنية المكونة لقصيدة (كلمات) في المقطع الأخير اتجهت نحو تظهير الذات؛ إذ أن ضمير المتكلم المفرد، ظهر بديلاً عن ضمير الجماعة، وهذا يعادل التصريح بالهوية وتوكيد وجود الذات الشاعرة المهيمنة على الرؤية الشعرية من جهة ، والتصريح بتبني الأفاهيم المعلنة من جهة أخرى، وتُعَدُّ هذه مماثلة إظهارية وانفعالية، (12) إلّا أنّ تقابل المتضادات مستمر في هيكل القصيدة فقد لاحظنا وجودها على مستوى الأفعال والمفردات في المقطعين الأول والثاني، وتستمر هذه المقابلة كتقابل الحقيقة والصورة في المرأة في الثالث والأخير:

كلمات/ شهدت جثة الحسين/ وهي تبكي وتجري مع الرافدين/ مت في حضنها وعشت وطمرت شرايينها/ ونبشت كلمات
البحر/ سفر معتم خطوات تضيء/ في الزمان المهول في وجهه البطيء/ كلمات سفينة/ في البحار الدفينة/ بين نار الغموض ومزمارة،
الدفينة/ تحت رقص الجذور/ الدفينة/ حيث تمضي وتمضي وتمضي/ مطرا هاديا/ وتمضي/ لها هاديا/ وتمضي.. (13)

انتقل المشهد إلى مواطن الدراما الإنسانية، لكنها متجسّدة بواقعة تاريخية فاصلة، محددة بوطن النهرين، وتتقابل صور المتضادات المقلوبة كصورة المرأة التي تظهر الجهات والبدايات والنهايات مقلوبة: (مثُ /وعشتُ) و يفترض أن تكون: (عشتُ/ومثُ)، وكذلك الأمر نفسه في قوله: (طمرتُ/ونبشتُ) وهي صورة المرأة للحقيقة (نبشتُ/وطمرتُ)، ثم تتحول العبارات على تقديم دلالات إيحائية ، باستعمال الرمز الشعبي المناسب للواقعة ، ومقولة سفينة النجاة ، لتتحول هذه (الكلمات) إلى سفينة دفينية ، ويؤكد دفنها مراراً ، في البحار الدفينة، في الجذور الدفينة إلّا أنّ ال(الكلمات) تلفى فارغة المحتوى الدلالي ، وبمكّم أن تتغذى بالدلالات المتضادة التي يمكن أن تجتمع في معنى واحد ، فالمطر كلمة واللهب كلمة ، وهما يمكن أن يجتمعا على معنى مركزيّ هو (الرفض و الثورة) كما قال: (كلماتُ هي الثورة)، وتمضي الأيام .

إن المثلث السيميائي الذي قدّمه بيرس هو النموذج المناسب لتحليل نصوص أدونيس، إذ يرى بيرس أن العلامة تتكوّن من دال(مثل) ومرجع(موجودة) ومدلول(مؤول)، وإنّ الموجودة عنده ((لا تشير إلى الأشياء المحسوسة فحسب ، بل يمكن أن تكون أفاهيم مجردة وكيانات خيالية)) (14) ، ويمكننا القول أنّ مرايا أدونيس تمثل نافذة تطلّ على مفاهيم مجردة ، أو صوراً مجردة لوقائع فارقة في تاريخ الإنسانية، وإن هذه المرايا تشكّل بنية سيميائية خاصة فهي ماثول ينقل لنا مدلولاً ما، فأصبحت لدينا موجودتان ، الأولى هي موجودة الواقعة سواء كانت مادية أو مجردة ، والموجودة الثانية هي الصورة في المرأة ، التي يمكن أن تشكّل موجودة تمثيلية ، ويمكن أن تحوّل ما تنقله من حقائق مادية إلى صور مجردة ، أو تبثي عليها ، أو تجسّد الموجودات الذهنيّة المجردة وتحوّلها إلى صور حسية، و نحاول أن نختبر بهذه الفرضية السيميائية قصيدة (امرأة ورجل):

. من أنت؟/ بهلول بلا مكان/ من حجر الفضاء من سلاله الشيطان/ . من أنت؟/ هل سافرت في جسدي؟/ . مرارا/ . ما رأيت؟/
. رأيت موتي/ . ألبست وجهي؟/ ورأيت شمسي مثل ظل/ ورأيت ظلي مثل شمسي/ ونزلت تحت سريري، وكشفتني؟/ . أكشفتني؟/ .
كاشفتني؟ أيقنت؟/ . لا/ . أشفتني بي، وبقيت خائفة؟/ . بلى/ . أعرفتني؟/ . أعرفتني؟ (15)

Adonis Mirrors Semiotic Approach

هذه مرآة تنقل لنا صورة لقاء حواء آدم على الأرض ، وهي مرآة صوتية لأنها نقلت حوارهما المبني على أسئلة وإجابات عليها ، وكانت عيبة القصيدة (امرأة ورجل)، فهما مجهولان ، ودلالة النكرة عي الاستغراق في الجنس ، أي إن (امرأة) تساوي كل جنسها، وكذلك (رجل) هو يساوي أي واحد من جنسه، فهيات لنا هذه العتبة حالة عدم المعرفة ، أي إن (امرأة ورجل) يجهلان بعضهما، ولذلك استهل سؤال حواء القصيدة ، (من أنت) ، لكنه نسي اسمه واستبدله بيهلول* ، تبدلت شخصيته ومكانه ، فهو بلا مكان بلا وطن الأمان. وهو من طين من سلالة وحي الشيطان، وهذه حمولة فكرية مجردة ، تفسر سبب استيطان الإنسان الأرض ، ويستدعي هذا الفكر أن تتعالق المدلولات بدوال جديدة ليتمكنها توليد تفسير وتوضيح وإجابات ، والحقيقة أن ثيمة القصيدة هي البحث عن المعرفة ، وكانت المحاور تبادله أسئلة وأجوبة ومكاشفة ، وتنتهي القصيدة بالتساؤل المتضمن إجابة ضمنية بإدراك المعرفة التي اقترنت بالخوف (أشفيت بي ، وبقيت خائفة؟ / - بلى)، وهو علامة الذاكرة أو ما بقي من الذاكرة، ثم تضمن السؤال جواباً خفياً؛ (أعرفني؟) (أعرفني؟) ، وعندما تكون المدلولات غير واضحة وتحتاج إلى تأويل فإنها تتصل بدوال أخرى، وهكذا تتصل العلامات ببعضها على شكل متواليات تدليلية ، وتسمى هذه العملية بالسيموزيس، (16) وإن البنى التركيبية اللغوية تعتمد في تدليلها على معانٍ معينة على الصيغة التمييزية ، أي إننا يمكن أن نترك أفهومي الصيغتين الإيقونية والتأشيرية البيرسيتين ، وعلينا أن نعرف بإطار نسقي للإرجاع بنوع ما من السياق الإرجاعي، (17) ويمكن أن يتخطى ذلك ليكون ضمن تشكيل منظومة خاصة يُشكّله النص نفسه، وتتميز أعمال أدونيس ولا سيما المرايا بأنها نصوص متصلة وبينها تفاعل وتكامل تدليلي، على الرغم من نماذجها التي توحي باستقلاليتها، لكنها غير منعزلة عن سابقتها ولاحققتها من القصائد، فقد تلت قصيدة (امرأة ورجل) قصيدان (أغنية للرجل) و (أغنية للمرأة)، فبعد قصيدة المعرفة، بدأت مرحلة التأمل بين الطرفين، وهذا يستدعي نمطاً خاصاً من الإرجاع النسقي الذي يعتمد على صورة تعكسها المرايا من زوايا مختلفة، ويمكن أن تكون هذه المرايا غير صافية أو مُستوية، ولذلك يستدعي مطلب الإرجاع إلى تغيير وجهتها، لنقل صورة جانبية للأخر، ففي قصيدة (أغنية للرجل) يقول:

جانبياء/ رأيت وجهك مرسوماً على جذع نخلة/ ورأيت الشمس سوداء في يديك/ فأسرجت حنيني إلى النخيل،/ حملت الليل في سلة، حملت/ المدينة/ وتناثرت حول عيني، استطلع وجهي./ رأيت وجهك جوعانا كطفل،/ حوطته بالتعاونيد/ وفتت فوقه ياسمينه. (18)

ومن الجدير بالعناية في هذا النص هو حرفية الصناعة التعبيرية، وتقائه لعبة الإرجاع، وإن ذلك ليشدنا إليه في عملية التقويم، أكثر مما يشدنا الموضوع أو البنية المضمونية، فقد افتتح القصيدة بقوله (جانبياء)، لتركه المباشرة، فاستدارت المرأة لتكشف لنا جانباً غير منظور عند المواجهة، فيقول: (رأيت وجهك مرسوماً على جذع نخلة)، فتفرض علينا عملية متابعة الإرجاعات الركون إلى السياق الرمزي لتحليل كيفية إنتاج المعنى في هذا المشهد، فالمرأة تقائه للكشف والتصوير، تتحرك نحو اتجاهات مختلفة، فتقدم لنا صوراً متعددة، ومن أحد الجوانب يرى الوجه مرسوماً على جذع نخلة، وإن هذه الرؤية مشحونة بطاقة دلالية تتسرب إلينا عن طريق تفكيك رموزها، ف رؤية رسم الوجه، ممكن حتماً، لكنه من غير الممكن الرسم على جذع النخلة، والنخلة مفردة مشحونة بالرموز، فقد زحرت المعارف الدينية والتاريخية وثقافات الشعوب، بتقديس الشجرة، ولا سيما (النخلة)، لكن النخلة غير مهمّة هنا بل كانت مادة منحت الوجه قدسية لأنه مرسوم على جذعها، وإن تركيب الجملة مستقيم نحوياً ومعقول حقيقة، لكنه يُعد مجازاً لصعوبة تحقّقه، وإن الفائدة منه ما هو أنتجته من دلالة رمزية منحت القدسية للوجه، وتلتحق بهذا التركيب المجازي الرمزي سلسلة من المجازات: (رأيت الشمس سوداء)

Adonis Mirrors Semiotic Approach

و(أسرحتُ حنيني) و(حملتُ الليل) و(حملتُ المدينة) (تَنَاثَرْتُ حول عينيكَ)، وجميعها تؤدي الفائدة نفسها، لتُسندَ المشهد ذاته، وإن الشيفرة كانت ترميزية في المشهد الأول القصيدة، ولم تصل إلى مرحلة تقدّم لنا فكرة واضحة عن الموضوع، أي إنّ الموضوع بقي مفتوح الدلالة ويحتاج إلى نهاية، ويُشكّل المشهد الثاني بداية النهاية وهي مُستندة إلى حقيقة في بنية تشبيهية، يقول (رأيت وجهك جوعانا كطفل، حوطته بالتعاونيد)، وإن هذا المشهد الثاني يُشكّل شيفرة تواصلية مع القصيدة اللاحقة، وهي (أغنية للمرأة)، وتُعدّ هذه الشيفرة ضمن نوع شيفرة البنية، لأنّها ليست بنية قصيدة واحدة مستقلة، بل هي بنية ضمن مجموعة من القصائد التي تنتمي إلى موضوع واحد تربط بينها شيفرة تواصلية:

جانبيا/ رأيت وجهك شيخا/ سرقته الأيام والأحزان/ جاءني حاضنا قواريره الخضراء يستعجل العشاء الأخير/ كل قارورة خليج وأعراس خليج ومركب/ تغرق الأيام فيه وتغرق الشيطان/ حيث تستكشف النوارس ماضيها ويستشعر الغد الريان/ جاءني جائعا، مددت له حي/ رغيفا ودورقا وسريرا/ وفحت الأبواب للريح للشمس،/ وشاركته العشاء الأخير. (19)

وللمرأة مرآة كمرآة الرجل، تُقابله وتُحاوره وتوجّهها. بشيفرة بنائية اتصالية، (جانبيا) أدار الرجل مرآته، وجانبيا (جانبيا) أدارت المرأة مرآتها، وتحكي له: (رأيت وجهك شيخا)، فمرآتها صافية التقطت وجهه، فكانت الصور تقدّم في لغة المرأة على وجه الحقيقة باستعمال التشبيهات، أو باستعمال إسناد مجازي مألوف، فأصبح كالحقيقة، (سرقته الأيام والأحزان)، فالأيام والأحزان لا تسرق، لكنّها تُهلك الأعمار، وقد استعمل الشاعر على لسانها مجموعة من الرموز (الجوع=الرغبة) و(العشاء الأخير= اللقاء الأخير قرب الشجرة)، والعشاء الأخير كان مائدة اليسوع والحواريين، وينتهي المشهد الأول، ويبدأ المشهد الثاني الذي يقابل ما أشرنا إليه في مرآة الرجل: (رأيت وجهك جوعانا كطفل، حوطته بالتعاونيد وفحت فوقه ياسمينه)، قدّم لها الوعود، ونثر عليها أوراقه البيضاء بإيجاء جنسي، فتقول هي: (جاءني جائعا، مددت له حي رغيفا ودورقا وسريرا وفحت الأبواب للريح للشمس، وشاركته العشاء الأخير)، هي شاهدة بالحقيقة على المشهد الأخير، لكنّها أكثر تسامحا وعطاء، وصرّحت بلغة لا تحتاج منّا إلا إلى الإقرار والتصديق. إن التفاعل والتكامل بين النصين صناعة شعرية حداثوية تسعى إلى بناء صرح شعري مُتعالق الشيفرات، ويحتاج إلى مفاهيم وقواعد جمالية جديدة لتقدّم لنا وصفاً لفقه هذه الصناعة، وتكشف أسرار إنتاج الدلالات، ولا توجد غير المناهج السيميائية لتُحصّل هذه النتيجة، ولأنّ ((البلاغة الكلاسيكية... تبنت قانونا فريداً في اللغة، وتعدّ ما تبقى انحرافاً في الدال وانحرافاً في مجال المدلول، وإن هذا الانحراف مرغوب فيه، وفي الوقت ذاته مهدد بالإدانة، في حين أن جماليات الرومانتيكية أكدت في موقفها المتطرف أنّ العمل الأدبي يحظى بالتفرد وله معياره الخاص، وإنّ كلّ رسالة تشكّل شيفرتها المائزة، وفي الوقت الراهن يقرّ الباحثون بتنوّع المعايير وتعددها)) (20)، ويرى يوري لوتمان أنّ القصيدة منظومة منظومات، وتولّد العلاقات بين هذه المنظومات تأثيرات أدبية جمالية، ودلالات مضمونية قوية، وتقيم كلّ شيفرة توقّعات معيّنة، وتقوم شيفرات أخرى بالتعاقد معها، أو بانتهائها (21)، وليس من نصّ يستعمل شيفرة واحدة، وإنّ النصوص كلّها تستعمل شيفرات عدّة ويختلف فرز الشيفرات من منظر إلى آخر (22)، ويذهب رولان بارت إلى تحديد خمس شيفرات في النصوص الأدبية، وهي التفسيرية ومنظومة سلسلة الأفعال، والثقافية، وشيفرة بنية النصّ، وشيفرة الرموز أو المضامين (23)، وربما ترتبط الشيفرة الاتصالية البنائية، بالشيفرات الأخرى، وتتعاضد معها، فقصائد الرجل والمرأة مهدت لفك شيفرات قصيدة (الجوس)، وتفاعلت مع شيفراتها التفسيرية، ولولا هذا الارتباط لكانت القصيدة من دون موضوع، ولاسيما أنّ عتبتها غريبة عن هيكلها الموضوعي، ولم تحتلّ إلا المكان الأخير بين سلسلة مفرداتها:

Adonis Mirrors Semiotic Approach

كان في وجهك المسافر، في وجهي / نجم، وكان ليل يجوس / وتلاقت يدانا / وتلاقت خطانا / وتلاقت رؤانا، وهبطنا، رأينا وغبنا / وظهرنا وغبنا / وأتى بعدنا المجوس. (24)

وموضع الاتصال بين قصيدة (المجوس) والقصائد السابقة هو (الوجهان) في (وجهك المسافر في وجهي)، وقوله في أغنية للرجل (جانبيًا، رأيت وجهك مرسومًا)، وفي نهاية القصيدة (رأيت وجهك جوعانًا)، وفي أغنية للمرأة (جانبيًا، رأيت وجهك شيخًا)، فالوجهان في المرايا لحواء وآدم، اللذين تبادلا الأدوار لفعل الرؤيا، ولذلك دخلت على نظام شيفرات القصيدة حركة الأفعال المتتابعة والمتكررة، ولتعدد الأفعال وتكرارها دلالة على التغيير، فالفعل حركة، والحركة تقتضي التغيير، ولذلك بدأت القصيدة بسفر الوجود، كالنجوم المسافرة، والليل زمن، والزمن يعني لا استقرار ولا ثبات، فالليل يجوس والزمن مضارع ومستمر، ويتكرر لأنه زمن قديم متشابه، واستمرت الأفعال الإنسانية (الماضية)، لأنها محدثة فانية: (تلاقت يدانا) و(تلاقت خطانا) و(تلاقت رؤانا) و(هبطنا، رأينا وغبنا، وظهرنا وغبنا، وأتى بعدنا المجوس)، فتتابع الأفعال بسرعة لكنها اختزلت زمن عالمين، ففعل (التلاقي)، كان في عالم الخلق والتكوين في جنة الخلد والبقاء، وعندما اتفقت رؤيتهما بدأ التغيير، والانتقال إلى عالم الفناء عالم الأرض؛ و(هبطنا) فعل فارق بين عالمين، ولم تبق إلا الذكريات واحترار القصة، واختصارها بفعلين في كل مرحلة، (رأينا وغبنا، وظهرنا وغبنا)، رأينا في العالم الأول ثم غبنا عنه، وظهرنا على الأرض ثم غبنا عنها الغياب الأخير، (وأتى بعدنا المجوس)، ولا أهمية للمجوس هنا إلا بقدر قيمة تغير الأمم وتبدلها، بعد فناء أمم قبلهم.

مرايا الحنين والحلم

تشكل قصائد مرايا ومشاهد المرأة والرجل انسجاماً في مضامينها كالخلق والتكوين والرؤيا والهبوط والذاكرة، كقصيدة (وجه امرأة) و(الطريق) و(مرأة لحظة ما)، وإن هذه المرايا ناقشت مسائل فكرية واعتزشت على معتقدات، و((إن كل نص هو منظومة إشارات ومنظم على وفق شيفرات وشيفرات تابعة تعكس قيماً ومعتقدات وافتراضات وممارسات معينة، وتتخطى الشيفرات النصوص المفردة، لتقوم بوصل ما بينها في إطار تفسيري يستخدمه مُنتجو النصوص ومفسرُوها)) (25)، ولا يهمنا هنا نوع الموضوع وليس لدينا موقف منه، بل تعيننا كثيراً عملية صناعة المعنى، ولا ريب في أن القصائد تنوع طبيعتها موضوعاتها، إلا أن تقانة إنتاج المعنى تبقى مهيمنة على الأداء الشعري، وقد أعقبت قصائد المرأة والرجل مرايا، تعلق موضوعها بأحاسيس وذكريات خاصة بالشاعر، وتداخلت الوحدات الرئيسية في التعبير عن الإحساس بين هذه القصائد الذاتية الجديدة، مع ما سبقها من القصائد على الرغم من اختلاف المواضيع، فنلاحظ ثبات الوحدات التكوينية التعبيرية، مثل (السفر) و(الليل) و(الحنين)، التي ترتبط بعلاقة مسببية، كما في قصيدة (الطريق):

الطريق امرأة/ وضعت راحة المسافر في راحة العشيق/ ملأت راحة العشيق/ بالحنين وأصدفه (26).

ويقول في قصيدة (مرأة لحظة ما): لك في وجهي الكتوم/ رسالات حنين/ وفي دمي أبراج/ كلما قلت أصدع/ انكسر الليل/ وضاق الحنين والمعراج. (27).

ولعل القارئ يستطيع الوقوف على هذه الوحدات بيسر، في القصائد إلا أنها تحتاج إلى معالجتها بمعادلة سيميائية، وعلينا أن نصغي إلى رأي أدونيس، بهذا الصدد، إذ قال: ((الشعر كشف للعالم، وتمثيل دلائلي لتجارب الإنسان ومعاناته، في زمن جارٍ، ولكنه

Adonis Mirrors Semiotic Approach

جامد بنوعه، ولطالما تمر الأيتام والسنون، فيبقى الليل ليلاً واحداً، ويبقى الشاعرُ مُسافراً ويَجْتَزُّ الذكريات ويُشعلُ الحنين، فيُنشدُ كلَّ ما يريك العالم والأشياء في حالة دائمة من التغير والتجدد، حيثُ تجدُ مثل هذه النصوص التي تريك العلم بحركة حيّة متواصلة ومستمرة للكشف عن الغيب أو عن المجهول)) (28)، وسنجد الليل واسفر والحنين في ثلوث دلالي في مراياها أنفة الذكر، وكما في المرأتين الآتين، (مرآة للكرسي):

كرسيك الشائخ كان طفلاً/ أعطيته يدي/ عقدتين دميمتين. كم تدلى/ وجاع، واسترسل حول صدري/ كم طاف واستراح في عيني/ لو ينسخ الكرسي، لو يصير/ مسافراً، أو نظرة خجولة/ لقلت في أهدابك الخجولة/ ألمح كل ليل/ طفولة الكرسي، كل ليل/ وألمح الطفولة (29).

وقصيدة (مرآة للوقت):

أدعوك، أيامي بلا حارسٍ/ وهذه المسافة المقفرة/ وليمة للحلم، عيدٌ من الحنين من أشجاره المثمرة/ أدعوك أن تحضره.../ أدعوك أن تصغي، هذا الصدى/ يجيئنا بالغشبة المسكرة.../ وغرب الوقت، الحنين ارتدى/ ثيابنا (30).

وبعد القياس بالموازنة بين وحدات التعبير عن موضوعات مختلفة في هذه المرايا، نجد أنّ هذه الوحدات ثابتة على الرغم من تغير الموضوعات، وتؤسس هذه الوحدات مثلثاً دلاليّاً مرتبطاً منطقياً مع خزين التجارب الإنسانية ذوات الأبعد النفسية التي لا تختلف عبر الأزمنة، فهي موجودة لدى الشاعر العربي القديم، في رحلته، ووصف الليل، والحنين إلى الماضي المحمل بذكريات عن الأحبة، ولذلك يشكّل مثلث (الليل) و(السقر) و(الحنين)، مثلثاً علاميّاً، إذ يعادل (الليل) = (المرجع) لأنّه ثابت، ويعادل (السقر) = (الدال) لأنّه فعلٌ وله سمّي الحسية والظهور، ويعادل (الحنين) = (المدلول) لأنّه خفيّ وإحساسٌ مجردٌ وهو نتيجة عن السفر، وحالة مصاحبة لمعاناة البعد ومكابدة الليل المؤرق. وذلك يظهر في قوله: وغرب الوقت، الحنين ارتدى/ ثيابنا، في (مرآة للوقت) فعندما غرب الوقت، أي بدأ الليل، فلبس الحنين ثيابنا، فصرنا قطعة من الحنين، وكذلك نجد أدونيس في (مرآة للكرسي) يضيف عليه صفات تغير الملامح بمرور الوقت، ثمّ يكون أنّ يصير مسافراً، وتستمرّ الذكريات ويبقى الحنين إلى الطفولة، (كرسيك الشائخ كان طفلاً/ أعطيته يدي/ عقدتين دميمتين. كم تدلى/ وجاع، واسترسل حول صدري/ كم طاف واستراح في عيني/ لو ينسخ الكرسي، لو يصير/ مسافراً... ألمح كل ليل/ طفولة الكرسي، كل ليل/ وألمح الطفولة)، ووسط هذه المشاعر يحوّل الشعر الأشياء الجامدة إلى كائنات حيّة، ويقصد الشاعر إلى هذا النظام في الاستعمال الشعريّ ((فتصبح اللغة وسيلةً لحوّ الحدود كلّها بين الإنسان والآخر، والإنسان والعالم)) (31)، إنّ أدونيس لا يسعى في مراياه إلى تحطيم شكل القصيدة، بل يريد أنّ يجسّد نما ينسجم من مادته في قالب شكّل غير مألوف، ويستوعب رؤيته التواصلية والجمالية، لأنّ الشعر في نظره ((يكون إبداعاً متجدداً، أو شكلاً متجدداً، أو لا يكون إلا سلسلة من القوالب والأنماط)) (32)، ولذلك يضحى الموضوع في الأدب تشخيصاً صورياً وحضوراً ضمّنياً، ((ويتمتع الأثر الأدبي بشكلٍ بقدر ما يقوّد جزء منه القارئ إلى توقّع الجزء الثاني، وجعله منجذباً إلى السياق)) (33)، وقد خرج السياق في مرايا أدونيس إلى ما يتجاوز حدود النص الشعريّ الواحد، أي أصبح جزء من المعنى خارج النص، ولا يمكن حيازته إلا بملاحقة شيفراته المتناثرة في فضاءات النصوص الأخرى المجاورة له، وهذا يحتاج إلى ابتكار سنن خاص لفك شيفراته، وهذا السنن يقوم على فكرة التناظر وهي علاقة هندسية تقيّد تطابق الأجزاء مع الكلّ، وانتقل هذا المفهوم إلى الأدب، ليدلّ على التناغم في أجزاء موضوع ما، وإنّ الجزء لا قيمة له من دون

Adonis Mirrors Semiotic Approach

انتظامه مع الأجزاء الأخرى، وهو يشبه في طبيعة تكوينه ذلك الكل (34)، وهذا يفضي إلى إمكانية فهم الكل عن طريق تحليل الجزء واصطياد دلالاته، وتفترض هذه المقاربة أن دراسة الجزء أو الواقعة الأدبية المفردة تعدّ قادرة على إضاءة الأساسيات للسيموزيس، وتعدّ موافقة للقاعدة الثالثة التي قدمها ديكرت في (خطاب المنهج)، وتؤكد هذه القاعدة على البدء بالأجزاء المفردة للوصول إلى الكل المركب (35)، وإذا نظرنا إلى مرايا أدونيس ذوات الموضوعات الذاتية التي تصوّر رؤاه الشخصية ومخاوفه وطفولته وذكرياته، نجد أنها تشترك بوحدات دلالية صغرى، ومنها (الحلم) الذي يمكن أن يجمع بينها، وهذا ما أشار إليه فرويد، فالذكرى الساترة نجمع الكثير من الأحاسيس والتجارب، ويمكن أن تظهر على شكل حلم، وهذا ما يُسمّى عودة المكبوت، أي بمعنى أنها حالة نزوع وظهور العناصر المكبوتة التي لم يقض عليها الكبت (36)، وإنّ غدنا إلى قصيدة (البيت)، نجد أنّ الحلم يعادل المعرفة ويقابلها مقابلة إيجابية:

حكاية العفريت يا بيتنا/ بعد، على شفاهنا تخطر/ يخبئها الحراث والبيدر/ فيك تعرفنا على حالنا/ فيك حلمنا بالمجاهيل/ نقفز من كون إلى آخر (37).

المعرفة والحلم عند أدونيس شيفرتان متعاظدتان، (فيك تعرفنا على حالنا/ فيك حلمنا بالمجاهيل)، غلى الرغم من أن حدود المعرفة تشمل ما يدركه العقل والحس، فالحلم يمكنه أن يحكي لنا العوالم الأخرى، و((إنّ عمل الشاعر يتركز في المحاكاة المكثفة للواقع الإنساني والطبيعي ... وهو يؤدي ذلك عن طريق الخواص المميزة للشعر المحاكي، وهو بوصفه فناً يتبنى موقع المشاهد الذي يستند إلى معرفته وخبراته الطبيعية والمكتسبة، فعن طريق عملية محاكاة مركزية يلامس الواقع المعروف وينشئ الحياة، وإن هذا الواقع يتراءى له ويقبل إليه من الخارج، أو من العالم الداخلي، سواء أكان ذلك عقلياً أم عاطفياً جمالياً)) (38)، ولما كان الحلم نشاطاً يعود إلى الذهن، فإنه يناسب المعاني العقلية المجردة، ويبقى معيناً ومنفذاً لإفراغ موجات المشاعر المتنوعة، ويستعمله أدونيس في مرايا يكون فيها التجريد مهيمناً على المضمون، كما في قصيدة (مرآة للوقت) التي مررنا بها:

أدعوك، أيامي بلا حارس/ وهذه المسافة المقفرة/ وليمة للحلم (39).

إنّ الوقت جزء من ثنائية الوجود، ولكننا بقدر ما نطمئن إلى الجزء الثاني وهو المكان، فإننا نخاف الوقت الذي يتعلق ببداية الحياة ونهايتها، ولذلك دعاه أدونيس بأيامه المسروقة، فهي بلا حارس، وهو يدرك أنّه الحدّ الفاصل بين المدركات الحسية والتجريد الذهني، ولذلك يدعو إلى التوقف عن حركته الخفية، ولا يمكن أن تتحقق هذه الدعوة إلا على وليمة الحلم، وإنّ المعنى عند الشاعر ((لا يقصد له أن يختصر إلى قصدٍ نفسيٍّ فحسب، فلا يمكن القبض على المعنى العقلي إلا في الخطاب ذاته، ويترك معنى الشاعر آثاره المتفردة على دلالات العمل الشعري)) (40)، وبذلك يمكننا القول إنّنا يمكن أن نعود إلى مفهوم إحالة الخطاب إلى ذاته، فتصبح تلك النصوص مضمونية، وحينئذٍ يمكن الانتقال من التفسير إلى الفهم والتأويل (41)، ويمكن أن تستقرّ لدينا سنن تأويل الوحدات الدلالية الصغرى التي تتكوّن منها الأعمال الشعرية التي صُقلت بوصفها مرايا، يمكن أن تنقل صورةً لزوايا حبيّة في وجدان الشخصية، ولذلك تُحوّل معاناة الفقر والجوع، إلى حافزٍ للهروب بالحلم من الواقع المرير:

رسم الجوع على دفتره/ أنجما أو طرقا/ ويغطي الورقا/ بمناديل من الحلم/ لمحتا/ شمس حب كركت أهدابها/ ورأينا شفقا (42).

Adonis Mirrors Semiotic Approach

إنّ المعنى هو ما يقصده الشاعر، أو ما يستطيع أن يترجم به قصده في صياغاته الأدبية، بمجموعة من الجمل، ((أي ما ينجم عن الاقتران بين عملية تحديد الهوية ووظيفة الإسناد، وإنّ المدلول بصيغة ثانية تعقل مضموني، وتعقل صوري، ويمكننا أن نلاحظ إحالة الخطاب على المتكلم به في ضوء الواقعة، فالواقعة هي شخص يتكلم)) (43)، وإنّ مسألة الواقعة الكلامية تمهد لنا سبيل الانتقال من لسانيات الشيفرة إلى لسانيات الرسالة، فتذكرنا الواقعة الكلامية أنّ الخطاب يُدرك ويتصور بشكل إجمالي، وتقاس درجات فهمه إلى القدرة على تحليل الوحدات الصغرى، وكشف العلاقة بينها.

مرايا الثورة والفداء

يمكن أن نستقرّ شعر أدونيس فنجد أنّ الثورة تتصدر الوحدات المضمونية، ويمكن أن تتحول فجأة إلى معنى مركزي، من دون أن تتمحور عليها الوحدات المضمونية الأخرى في القصيدة، وقد لاحظنا ذلك في قصيدة (كلمات)، ولا نستطيع أن ندعي أنّ موضوعها الرئيس هو الثورة، لأنّ الأعم الأغلب من قصائد أدونيس أفلتت من رتبة الموضوع الواحد، إلّا حينما تتواشج الوحدات المضمونية للمتحور في موضوع واحد، ومن الجدير بالذكر أنّ ذلك لا يتوافر في قصائد أدونيس سوى في النصوص التي تتسم بالسردية، كما في قصيدتين مُسرحيتين هما (حزمة القصب) و(تيمور ومهيار)، وتصوّر قصيدة حزمة القصب صراعاً بين السلطة القاسية والشعب، وتظهر السلطة مجموعة من الوجوه والأفئدة (44)، وتبنيها أدونيس بأربع أغنيات لحزمة القصب، وهنّ: (الجائع) و(النوم والنهوض من النوم) و(الشعب) و(الغضب)، ويوجه نقداً وسخرية من المجتمع الراكع للسلطة كما في أغنية (النوم والنهوض من النوم):

يصنع في نومه/ إنموذجا لثورة جامحة/ تعانق المستقبل الطالعا/ ينهض من نومه/ تصير أيامه/ ببعاء.../ تبكي الليلة البارحة/ وحلمه الضائعا... (45)

النقد لا ذع، ومجسّد بالأفعال التي يتماها زمنها مع اللاحدود، فكّلها أفعال غير محددة الوقت، ولا ثبات لهذه الأفعال إلّا في عالم الوهم والنوم، وقد ((أكثر أدونيس من استعمال الفعل المضارع وإعياً إنّ تلك الصيغة على زمن غير محدّد في اللغة العربية... فالناحية الزمنية تتضاءل إلى جانب الإرادة، التي قد تحقّق وجودها في لا زمن، أوقد تحيّي المقطوعة مفرغة من كلّ دلالة زمنية)) (46)، إنّ مرآة أدونيس لامة لإشعاع الدلالة، فهي مكرسة لجمع خيوط الدلالة المركزية التي تأسست من أجلها، وهي القصيدة المُسرحية (حزمة القصب)، التي تدعو إلى توحد الشعب، فإنّ انفرطت الحزمة سهل كسرهما، وإن اجتمعت في حزمة تصمد وتقاوم، وإنّ أضيف الغضب إلى المقاومة يتكامل مفهوم الثورة:

غضب الفرات/ في ضفتيه حناجر/ أبراج زلزلة ورعد/ والموج أحصنه/ رأيت الفجر مقصوص الذؤابة/ والماء مسنون الهدير/ يسيل محتضنا حرا به/ غضب الفرات/ لا النار تطفى ذلك الغضب الجريح ولا الصلاة (47).

ويحشد أدونيس المفردات التي تتناسب مع الحقل الدلالي للثورة فضلاً عمّا يستعمل من رموز الثورة، فقد كرر إسناد الغضب إلى الفرات المعروف بهدوئه النسبي وفيضانه الطوفاني الجارف، ويكني عن الاستعداد للحرب فالعرب تقصّ ذؤابة الخيل عندما تسرحها للقتال، وعندما تقصّ ذؤابة الفرس تظهر غرثها البيضاء، كما يُشرق الفجر الجديد، وقد استعمل الشاعر قوّة الإسناد

Adonis Mirrors Semiotic Approach

المجازي في تراكييه لقدح أطراف المنطق لتثوير الدلالة فضلاً عن حرصه على اختيار تشبيهات مناسبة مثل (والموج أحصنة)، واستعمل نوعاً مركباً من التصوير البانورامي فيبدأ بالمجاز وينتهي الطرف الآخر من التركيب بالتشبيه، مثل (في ضِفْتِه حناجر أبراج زلزلة، ورغد) جعل للضفاف حناجر مجازاً، وهذه الحناجر كأبراج زلزلة ورعد، وفي فقرة أخرى يقلب الشاعر نظام التركيب فيبدأ بالتشبيه وينتهي بالمجاز، مثل (والماء مسنون الهدير يسيل محتضناً جِرابه) فالماء كأنه مسنون الهدير يسيل، ومجازاً يجعل له حراباً، وفي هذه القصيدة مفارقة حادة تصل إلى أقصى أنواع المبالغة، لكنّها مبالغة مقبولة، لأنّ السياق يستدعي وجودها، فقد ثور الماء واشتعل، وليس للنار أو للسماء أن تطفأ، لقد حرّر أدونيس اللغة من مقاييس نظامها الخارجي، والاستسلام لمدها الداخلي، يتضمنان الاستسلام للعالم، فأصبحت اللغة من دون حدود، والعالم يرسم بأبعاد أخرى، فتزول المسافة المتخيلة بين المعنى والمعنى، وبين الكلمات والأشياء، ولهذا يتراجع المنطق والواقع أمام الإلهام وتحل محل المعنى المحدّد الواضح الحالة الشعورية والروحية، وهي بطبيعتها فقرة خارج المنطق وحدوده، أي خارج المعنى المحدّد الواضح، و((إنّ السيميولوجيا ليست تأويلاً، فهي تصوّر أكثر مما تنقّب ... أما موضوعاتها المفضّلة فهي النصوص التي ينتجها الخيال، إنّها الحكايات والصور والتعبير والأهواء والبنيات التي تتمتع في الوقت ذاته بمظهر الاحتمال وعدم يقين الحقيقة)) (48)، وإنّ موضوع الدعوة إلى ثورة يستدعي الشاعر إلى استعمال لغة متحررة، ودلالات مفتوحة، لكنّ عندما يرتبط موضوع الثورة بالفداء والتمثيل له، ينبغي أن تكون الحقيقة التاريخية أو الخيال الأسطوري حاضرين، ليكون الخطاب أكثر إقناعاً، ويتحول النص إلى سرد يتضمن متناً حكاياً، ولأدونيس موقف فلسفي من القضايا الثورية والواقع والتاريخ ((وأيّاً كان المواقف الفلسفي فإن سلوكياتنا اليومية تستند إلى اعتبار بعض ممثليات الواقع موثوقة أكثر من غيرها، ونقوم بذلك إلى حدّ ما بالاستناد إلى قرائن في النصوص، يسميها السيميائيون (وجهة القول)، وتدلّ هذه الإشارات على ما يسمى عادةً مصداقيتها أو حقيقتها ... في إطار نوع نصي معيّن)) (49)، وقد أدرك أدونيس ذلك فوضع القصيدة المُسرحة (تيمور ومهيار)، وقدم مهيار بشخصيّة أسطورية (50)، وأطرّ مسرحه بمرايا أضفت على الموضوع جوّاً طقسياً ينسجم مع التضحية، وهذه المرايا هي كتب أربع أغنيات لتيمور، وبجدها وضع مرايا وأحلام حول الزمان المكسور، فوضع حلمين هما الماضي والحاضر ليثبت الصراع التاريخي وتجده، وحلمين آخرين (هم) الإشارة إلى سلطة الشر (تيمور)، وحلم (السيل) وهو معادل موضوعي لرمزه الأسطوري مهيار، (51) ثم يستعمل المرايا ومنها، (مرآة السيف) و(شاعران) و(مرآة لملك الحرير) و(مرآة لزيد بن علي) و(مرآة لرجل يروي) و(مرآة لزياب) و(مرآة الفقير والسلطان) و(امرأة ورجل)، التي يوظف بها رواية قارورة أم البنين: رأيت فارساً من السماء حاملاً / قارورة يملأها تراباً، قدمها إليّ / كان أحمرًا يسيل منه دمك / انقلعت / كالعشبة من سريري... / اطمئني، / الحيرة التي ترج نفسي تزول / إن ضوءاً يشع، / كل جوع / جوعي / وكل جرح جرحي / وكل موت... / حلمك يستنفر في كتابي / حروفه والنار والمجمر / حلمك يغريني كي أسافر / في هذه الحفنة من تراي (52).

ويمكن أن نلاحظ غياب الوضوح في عود الضمير، وهو مقصود للعلاقة الرباعية بين أطراف الحكاية، (الرجل واهب القارورة / الرسول الكريم)، و(قدمها إليّ / أم البنين)، و(يسيل منه دمك / الحسين بن علي)، و(كلّ جوع / جوعي... / الشاعر أدونيس)، لكن داخل النص وبحسب الترتيب النحوي للعبارات يرتبك عود الضمير، وتلتبس الدلالة، ويحتاج التأويل إلى العودة للحكاية من أجل فهم المتن الحكائي، وإنّ ((غياب الدلالة أو المعنى في شعر الحداثة العربية المعاصرة، واحد من مظاهر الإبهام

Adonis Mirrors Semiotic Approach

الدلاليّ فيه، ونذكرُ هذا من نصوصه الشعريّة التي تتحرّكُ عباراتها وجمالها ومفرداتها في مناطق تبدو مقفّرةً دلاليّاً بسبب غياب لبؤرة الدلالة الشاملة، التي تغذي النص دلاليّاً من ناحية، وتعين على معرفة مرجعيّاته الواقعية من ناحيةٍ أخرى)) (53)، ولا ريب إنّ الحكاية تضمنت حواراً وحدثاً هو رؤيا ، لكن لا توجد علاقة بين أطراف الحكاية الأربعة، سوى القارورة المملوءة بالتراب، الذي تحوّل إلى دمٍ حينما استشهد الحسين، فأصبحت رمزاً بنائياً، و((الرمزُ إشاريٌّ تكمن دلالاته الخاصة أو ملاءمته لتمثيل ما يمثله حصراً، في أنّه يوجد فعلاً عادةً أو استعداداً، أو قاعدة عامة فعّالة تجعله يفسّر تفسيراً معيّناً)) (54)، أي إنّ حدودَ دلالة الرمزِ تدلُّ على شيءٍ محدّدٍ ، أو على نوعٍ ما من المدلولات تحرّكه أداة التأويل نحو معنى ما ضمنَ حدود ذلك النوع، وقد كتب مجموعة أخرى من المرايا بأساليب مختلفة، لتقديم المعنى بواسطة نظام السرد من دون أن يصرّح في متن الحكاية بشيءٍ مباشرٍ، بل يكون نمطُ السرد هو الدالُّ، وهذا شائع في المرايا الآتية: (مرآة للحجاج) و(مرآة الرأس) و(مرآة الشاهد) و(مرآة لمسجد الحسين) و(مرآة الماضي) و(مرآة التاريخ) و(مرآة الأرض)، و (مرآة السيف) التي يعرض بها :

هل قلت إنّك شاعرٌ؟ / من أين جئت؟ أحسنّ جلدك ناعماً... / سيّافٌ تسمعي؟ / وهبتك رأسه، / خذهُ، وهاتِ الجلدَ واحذرْ أن يُمسّ الجلدُ / أشهى لي وأعلى... / سيكونُ جلدك لي بساطاً / سيكونُ أجملُ محمِلٍ، / هل قلت إنّك شاعرٌ؟ (55)

في هذه القصيدة يقرع أسمعنا صوت واحد هو صوت الحاكم، وهذا يكشف عن ((هيمنة الحاكم على المجال السياسي، وإن هذا الأسلوب يكشف عن غياب الحوار الذي يضمن بين الأطراف العدالة السياسية والاجتماعية)) (56)، ولعلّ التداخل الدلاليّ في النصّ يفضح خطاب الحكاية، ويجب علينا أن ننظرَ إلى الخطاب بوصفه ((خبراً أو قضية أو واقعة، لأنه وظيفة إسناد متفاعلة ومتداخلة مع وظيفة هويّة، وإن الخطاب يستند إلى كلّ عينيّ مُدرِك، وهو المكون الجدليّ المشترك بين المعنى في الجملة والواقعة)) (57)، وبحسب هذا المفهوم يصنع لنا أدونيس حكاية قناع، لكنّه، يخلع القناع في آخر جملة في النصّ، ويشمل التحليل الشعريّ ((ما يتضمنه النصّ من موقف الفاعل الداخليّ نحو قوله، ولذلك يُقدّم النصّ بوصفه موسوماً أو غير موسوم بأسلوب شخصيّ، أي أنّه يرتبط بفاعل يتمظهر فيه كاشفاً عن رؤيته، مشيراً إلى حدثٍ أو تجربةٍ مُتعلّقة به ذاته، وحينئذٍ يكون موسوماً)) (58)، وهناك مرايا أخرى في مشهد التضحية صورت لنا أثارها، ولقطاتٍ من حدثٍ ملحميّ كبيرٍ، وهذه المرايا هي (مرآة لزيد بن علي) و(مرآة للشاهد) و(مرآة لمسجد الحسين) و(مرآة للرأس)، التي يقول فيها:

(سايرته، رصدته/ غلغت في جفونه/ أيقظت كل شهوتي هجمت واحتزته/ وجئت، / كانت زوجتي نوار/ تفتح باب الدار/. / أوحشتني، أطلت كيف/. / أبشري/ جئتك بمال الدهر/. / من أين، كيف، أين؟/. / برأسه/. / الحسين؟/ ويلك، يوم الحشر/ وبذلك لن يجمعني طريق أو حلم أو نوم/ إليك بعد اليوم...) وهاجرت نوار. (59)

يعمّد أدونيس على توظيف الأحداث التاريخية، لتكون مرآة يكشف بها منزلة الرمز التاريخي ، أو ليحاكم بها منظمة قيم العصر ويعرّي نقائصه عن طريقها، وهو ينتقي الأحداث و الشخصيات التي تناسب رؤيته وطبيعة تجربته، فيتصل بها فنياً ويعمقها ((وتكون متعالياته التاريخية لوحة رامزة للواقع المشحون بموم الإشكالات السياسية، إذ يختزن الشاعر فيها فكره وآراءه)) (60)، ويمكننا أن نشخص سير الأفعال وسرعة رواية الأحداث، التي تنبؤ عن رغبة الشخصية الرئيسة أو (الذات)=(خولي) بالحصول على الرأس ، والإلحاح في طلبه، وحمله إلى الدار وتبشير الزوجة به، والراوي هو الخولي بن يزيد الذي

Adonis Mirrors Semiotic Approach

أرسله القائد عمر بن سعد برأس الحسين إلى عبيد الله بن زياد (61)، ويروي لنا خولي الحكاية بأفعاله السريعة في متابع الرأس والحصول عليه: (سأيرته، رصدته/ غلغلت في جفونه/ أيقظت كل شهوتي هجمت واحترزته/ وجئت)، والفاعل هنا واحد والرغبة واحدة، والطرف الثاني في الحكاية (نوار بنت مالك الحضرية)، (الآخر)=(زوجته) تنتظره، لكنّه فاجأها بالرأس، فصدمت وهي تقدر أهل البيت، فحاورته وأقسمت عليه أن تفارقه إلى يوم الدين، ثم تدخل الراوي الثاني (الشاعر)، وهو راوٍ عليم، إذ قال: وهاجرت نواز... وانتهت الحكاية، وإنّ رواية واقعة أو حكاية بطريقة مختلفة كأن تكون مختزلة بجملة تمثلها، تمثل تلك الطريقة في الرواية إخراجاً خفياً للعلامات، وصياغة فنية إبداعية لتلك القصص مما يجعلها جزءاً من صناعة نمط أو أنماط رمزية تؤدي وظيفتها في تلك النصوص، إن خطاب الحكاية يجب أن يتظافر سيميائياً مع متن الحكاية، ليحري تحديد الفواعل داخل الحكاية وخارجها، وإنّ اللغة أداة لممارسة الفعل ومن ((الناحية الألسنيّة فإنّ مسألة الفاعل ضرورية بصيغة عملية لمتابعة تحولات اللغة في الخطاب، ولا سيما أنّه متصل بالفواعل المتكلمين، وإنّ اللغة ليست نظاماً وحيد الاتجاه، ولا الفاعل المتكلم بمفرده شخصية حاضرة جسداً... وفي مجال علم اللغة نجد أنّ صورة الفاعل المنتج للخطاب ترتبط به ملاحظة وجوده في الخطاب ذاته، لأنّ الخطاب هو الحيز الذي يتكوّن فيه فاعله، وعن طريق هذا الخطاب فإنّ الفاعل يشيّد عالمه كشياً، ويبنى ذاته كذلك)) (62)، إذاً هناك فصل منهجي بين الفاعل الخارجي والفاعل داخل النص، ونجد ذلك مجسداً في المرأة الحكائية (مرآة الرأس)، لأنّ الفواعل المتكلمين داخل النصّ ثلاثة؛ وهم (خولي) و(نوار) و(الراوي العليم)، والفواعل خارج النصّ إثنان؛ هما عمر بن سعد (المرسل)، وعبيد الله بن زياد (المرسل إليه)، وإذا عدنا إلى متن الحكاية نجد أن (الذات)(خولي) تدفعه رغبته الشهوانية والماديّة (أفرغت فيه شهوتي) و(جئتك بالدهر، بمال الدهر)، وبأمر من عمر بن سعد، يقوم بمهمّة حمل الرسالة بنقل الرأس، إلّا أن تقدير الرسالة واعتباراتها القيمية، خلقت لحامل الرسالة اختلافاً مع أهله، وفتحت بين يديه أبواب العقاب والعذاب، وانتهى الصراع القيمي بينهما إلى الفراق، وحينها فرغ المكان والزمان من الأشخاص، ولم تبقَ في الحكاية فواعل إلّا صوت الراوي العليم (الشاعر) الذي أشعرنا بنهاية الحكاية، لتصبح موضوعاً يتناقله الرواة. وإذا أردنا التعامل مع هذه المرأة بوصفها نصّاً سرديّاً، فعلياً اعتبارها مقاطع ثلاثة، ويمكن تمثيل المقطع الأول بأفعال الحصول على الرأس، وهو بحسب كلود بريمون يمثل شكل التتابع أو التحسن (63)، والمقطع الثاني والوصول إلى البيت والخلاف مع الزوجة، وبحسب بريمون يمثل شكل و الأقتران أو التدهور، والمقطع الثالث هو اعتراض نوار ورحيلها، وهو يمثل شكل الحصر أو الإصلاح (64)، وإذا تابعنا العلاقة بين (المرسل) و(الذات)، فسنجد أنّها علاقة تراتبية (65)، المرسل (مهيمن) / الذات (مهيمن عليه)، وعندما تقوم الذات بفعل الامتثال إلى المرسل، فتحصل على المكافأة (الرأس)، لكنّ العلاقة بين (الذات) و(الزوجة)، علاقة تقابلية ضديّة أو متناقضة، (تقديم عرض برغبة شهوانية)/(رفض المكافأة بدوافع قيمية) (66)، وبذلك يكتمل المسار السردى للحكاية، مع تكامل أركانها، في المكان والزمان، والمكان هو (البيت) في الكوفة، والزمان هو ما بعد معركة كربلاء.

قدّم لنا أدونيس مجموعة من المرايا المتعلقة بمشهد التضحية المقترن بواقعة الثورة، وإن هذه المرايا تتكامل فيها السمات الحكائية السردية، لأنّ النمط السردى يتلاءم مع الواقعة التاريخية، ويتمكّن من محاكاتها، وإنّ الهدف من هذا النسج التصويري، ليس الوصول إلى مرحلة التصديق، على الرغم من أهميته، بل من أجل اكتمال مشاهد الحدث الطويل، الذي يحتاج النظر إليه،

Adonis Mirrors Semiotic Approach

بوصفه رسالة وقضية إيجائية تحفيزية، فعلى الشاعر توجيه مرآته ل تصوير الأحداث من الخارج فحسب، بل استنطاق القيم المندثرة تحتها، والتغلغل للوصول إلى مرحلة اقتناء جوهرها الأخلاقي، وإعادة البريق إليه.

خاتمة

كتب أدونيس مجموعة من القصائد سماها (المرايا)، وهي ملحقة بقصائد مُسرحة، ووظف هذه المرايا لإتمام المشاهد خارج النص الشعري المُمسرح، وتُعدُّ هذه المرايا تقانة فنيّة جديدة من ابتكاره، واستعمل فيها أساليب لغوية وخطابية متنوعة بحسب مقتضيات موضوعات ومضامين تلك المرايا، فضلاً عن صناعتها بطريقة شيفراتٍ اتصالية تربط بينها وعلينا أن نحد سنناً بنظرة شمولية، لتحقيق، فهمها ثم تأويلها، واستبطان اسرار بنائها الداخلي، وكانت موضوعاتها المركزية تتمحور أسئلة الخلق والتكوين و الحنين والحلم المتعلقة بالذات، وتميّزت موضوعات مرايا الثورة والفداء ببنية حكائية سردية، لملاءمة تصوير الحراك الثائر والواقعة التاريخية.

- 1) ينظر أبو يزيد البسطامي / المجموعة الصوفية الكاملة / ويليهها كتاب تأويل الشطح / تحقيق وتقديم قاسم محمد عباس / ط2 / دار المدى للثقافة والنشر / سورية دمشق والعراق بغداد / 2006 / ص 156 .
- 2) شربل داغر / الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي / ط1 / دار توبقال للنشر / الدار البيضاء / المغرب / 1988 / ص 26.
- 3) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / ط1 / دار الآداب / بيروت / 1988 / ص 16 .
- 4) دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / تر: طلال وهبة / ط1 / مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت / 2008 / ص 236.
- 5) أدونيس / موسيقى الحوت الأزرق : (الهوية، الكتابة، العنف) / ط1 / دار الآداب للنشر والتوزيع / بيروت / 2002 / ص 392.
- 6) د. عبد الرحمن محمد القعود / الإبهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل / ط1 / سلسلة عالم المعرفة / مطابع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت / 2002 / ص 108.
- 7) ينظر أدونيس / الصوفية والسورالية / ط3 / دار الساقى / بيروت / 1992 / ص 230
- 8) د. صلاح فضل / النظرية البنائية / ط3 / دار الافاق الجديدة / بيروت / 1985 / ص 178.
- 9) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 17 - 18.
- 10) دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 144.
- 11) فردينان دي سوسور / علم اللغة العام / تر: د. يوثيل يوسف عزيز / دار آفاق عربية / بغداد / 1988 / ص 143.
- 12) ينظر: عبد اللطيف محفوظ / سيميائيات التظهير / ط1 / الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف / الجزائر / 2009 / ص 58 .
- 13) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 18. 19.
- 14) دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 75 .
- 15) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 26. 25.
- * وظّف أدونيس شخصية بملول وهو شخصية عباسية عرفت بتطلعها الأدبي وكان شغوفاً بحب العلويين ، وادعى الجنون وكان يهيم في الطرقات ، وليس له سكن خاص به . وإنّ توظيف هذه الشخصية تناسب حالة هيام آدم في الأرض ، قبل أن يلتقي حواء .
- 16) ينظر: دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 76 .
- 17) ينظر : نفس المرجع / ص 81 وما بعدها .
- 18) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 27.
- 19) ينظر : نفس المرجع / ص 28.
- 20) د. صلاح فضل / بلاغة الخطاب وعلم النص / ط1 / سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت / 1992 / ص 54.
- 21) ينظر يوري لوتمان / تحليل النص الشعري، بنية القصيدة / تر: د. محمد فتوح أحمد / ط1 / دار المعارف / القاهرة، 1995 / ص 47.
- 22) ينظر: دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 219.
- 23) ينظر : رولان بارت / (س / ز) / تر: محمد بن الرافع البكري / ط1 / دار الكتاب الجديد المتحدة / ليبيا / 2016 / ص 55 . 56.
- 24) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 29.
- 25) دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 276.
- 26) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 31 .
- 27) نفس المرجع / ص 32.
- 28) أسامة إسبر / أدونيس / الحوارات الكاملة 1987 . 1990 / ج3 / ط2 / بدايات للنشر والتوزيع، / جبلة . سوريا 2010 / ص 69 .

Adonis Mirrors Semiotic Approach

- (29) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 33
- (30) نفس المرجع / ص 43 . 35
- (31) أدونيس / مقدمة للشعر العربي / ط 3 / دار العودة / بيروت ، 1979 / ص 63 .
- (32) أدونيس / الصوفية والسوريالية / مرجع سبق ذكره / ص 317 .
- (33) مجموعة مؤلفين / استنطاق النص، قراءات في الشعر والمسرح والرواية/تر: د. محمد درويش/ هارلود بلوم ،(تخميم الشكل في القصيدة) / ط 1 / دار المأمون للترجمة والنشر / بغداد 2012/ ص 72 .
- (34) ينظر: يوري لوتمان/ سيمياء الكون/تر: عبد المجيد نوسي/ ط 1 / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء 2011/هامش صفحة 16 .
- (35) ينظر : نفس المرجع / ص 14 .
- (36) ينظر: لابلاتش – بونتاليس /معجم مصطلحات التحليل النفسي / تر: د. مصطفى حجازي / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ، لبنان / 1987 / ص 242 و 251 و 272 .
- (37) أدونيس /الأعمال الشعرية الكاملة م 1 / ط 1 / دار الآداب / بيروت ، 1988 / ص 17 .
- (38) د.صلاح فضل/بلاغة الخطاب وعلم النص/ ص 53 .
- (39) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 34 .
- (40) بول ريكور / نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى / تر: سعيد الغانمي / ط 2 / المركز الثقافي العربي / المغرب . الدار البيضاء 2006/ ص 39 .
- (41) ينظر: نفس المرجع / ص 139 .
- (42) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 43 .
- (43) بول ريكور / نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى / مرجع سبق ذكره / ص 39 – 40 .
- (44) ينظر: أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 36 . 40 .
- (45) نفس المرجع / ص 44 .
- (46) د، إحسان عباس / إتجاهات الشعر العربي المعاصر/ ط 1 / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة / الكويت / 1990/ ص 79 . 80 .
- (47) ينظر: أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 46 .
- (48) رولان بارت / درس السيميولوجيا / تر:عبد السلام بنعيد العالي / دار توبقال للنشر ، ط 2 / الدار البيضاء / المغرب 1986 / ص 26 .
- (49) دانيال تشاندلر /أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 122 – 123 .
- (50) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 47 . 51 .
- (51) ينظر : نفس المرجع / ص 52 . 58 .
- (52) ينظر : نفس المرجع / ص 79 . 80 .
- (53) د.عبد الرحمن محمد القعود / الإبهام في شعر الحداثة : العوامل والمظاهر وآليات التأويل / مرجع سبق ذكره / ص 139 .
- (54) دانيال تشاندلر /أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 85 .
- (55) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 65 .
- (56) كاميليا عبد الفتاح / القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية / دار المطبوعات الجامعية /الإسكندرية 2007 / ص 766 .
- (57) بول ريكور / نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى / مرجع سبق ذكره / ص 37 .
- (58) د.صلاح فضل / بلاغة الخطاب وعلم النص / مرجع سبق ذكره / ص 99 .
- (59) أدونيس / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / مرجع سبق ذكره / ص 84 .

Adonis Mirrors Semiotic Approach

- 60 رجاء عيد / لغة الشعر/ منشأة المعارف / القاهرة . الإسكندرية / 1985 / ص 127 .
- 61 ينظر: د. علي محمد الصلابي / معاوية بن أبي سفيان / دار المعرفة ط1/ بيروت/ لبنان / 2006 / ص 452 .
- 62 د. صلاح فضل / بلاغة الخطاب وعلم النص / مرجع سبق ذكره / ص 98 .
- 63 ينظر: جميلة قسيمون/ الشخصية في القصة/ بحث / مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري، ع13/ قسنطينة / الجزائر / 2000 / ص 202.
- 64 ينظر: دانيال تشاندلر / أسس السيميائية / مرجع سبق ذكره / ص 199.
- 65 ينظر: جوزيف كورتيس / مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية / تر: د. جمال حضري/ ط 1 / الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف / الجزائر / 2004 / ص 44.
- 66 ينظر : نفس المرجع / ص 91. 92.

قائمة المراجع والمصادر:

1. أبو يزيد البسطامي / 2006 / المجموعة الصوفية الكاملة ويلها كتاب تأويل الشطح / تحقيق وتقديم قاسم محمد عباس / ط2 / دار المدى للثقافة والنشر / سورية دمشق والعراق بغداد .
2. إحسان عباس / 1990 / إتجاهات الشعر العربي المعاصر / ط 1 / المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سلسلة عالم المعرفة / الكويت.
3. أدونيس / 1988 / الأعمال الشعرية الكاملة م 1 / ط1 / دار الآداب / بيروت.
4. أدونيس / 1992 / الصوفية والسورالية / ط3 / دار الساقى / بيروت .
5. أدونيس / 1988 / المسرح والمرايا (1965 . 1967) / ط1 / دار الآداب / بيروت.
6. أدونيس / 1979 / مقدمة للشعر العربي / ط3 / دار العودة / بيروت.
7. أدونيس / 2002 / موسيقى الحوت الأزرق : (الهوية، الكتابة، العنف) / ط1 / دار الآداب للنشر والتوزيع / بيروت.
8. أسامة إسبر / أدونيس / 2010 / الحوارات الكاملة 1987 . 1990 / ج3 ط2 / بدايات للنشر والتوزيع، جبلة . سوريا.
9. بول ريكور / 2006 / نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى / تر: سعيد الغانمي / ط2 / المركز الثقافي العربي / المغرب . الدار البيضاء.
10. جوزيف كورتيس / 2004 / مدخل إلى السيميائية السردية والخطابية / تر: د. جمال حضري/ ط 1 / الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف / الجزائر.
11. دانيال تشاندلر/ 2008 / أسس السيميائية / تر: طلال وهبة / ط1 / مركز دراسات الوحدة العربية / بيروت.
12. رجاء عيد / لغة الشعر/ منشأة المعارف / القاهرة . الإسكندرية .
13. رولان بارت / 1986 / درس السيميولوجيا / تر: عبد السلام بنعبد العالي / دار توبقال للنشر ، ط2 / الدار البيضاء / المغرب .
14. رولان بارت / 2016 / (س / ز) / تر: محمد بن الرفع البكري/ ط1 / دار الكتاب الجديد المتحدة / ليبيا.

Adonis Mirrors Semiotic Approach

15. شربل داغر / 1988 / الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي / ط 1 / دار توبقال للنشر / الدار البيضاء / المغرب.
16. صلاح فضل / 1992 / بلاغة الخطاب وعلم النص / ط 1 / سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت.
17. صلاح فضل / 1985 / النظرية البنائية / ط 3 / دار الافاق الجديدة / بيروت .
18. عبد الرحمن محمد القعود / 2002 / الإيهام في شعر الحداثة العوامل والمظاهر وآليات التأويل / ط 1 / سلسلة عالم المعرفة / مطابع المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب / الكويت .
19. عبد اللطيف محفوظ / 2009 / سيميائيات التظهير / ط 1 / الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف / الجزائر.
20. علي محمد الصلاحي / 2006 / معاوية بن أبي سفيان / دار المعرفة ط 1 / بيروت / لبنان .
21. فردينان دي سوسور / 1988 / علم اللغة العام / تر: د. يوثيل يوسف عزيز / دار آفاق عربية / بغداد .
22. كاميليا عبد الفتاح / 2007 / القصيدة العربية المعاصرة، دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية / دار المطبوعات الجامعية / الإسكندرية .
23. لابلاش - بونتاليس / 1987 / معجم مصطلحات التحليل النفسي / تر: د. مصطفى حجازي / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر / بيروت ، لبنان.
24. مجموعة مؤلفين / 2012 / استنطاق النص، قراءات في الشعر والمسرح والرواية / تر: د. محمد درويش / هارلوم، (تخطيط الشكل في القصيدة) / ط 1 / دار المأمون للترجمة والنشر / بغداد.
25. يوري لوتمان / 1995 / تحليل النص الشعري، بنية القصيدة / تر: د. محمد فتوح أحمد / ط 1 / دار المعارف، القاهرة.
26. يوري لوتمان / 2011 / سيمياء الكون / تر: عبد المجيد نوسي / ط 1 / المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء.
27. جميلة قسيمون / الشخصية في القصة / بحث / مجلة العلوم الإنسانية جامعة منتوري، ع 13 / قسنطينة / الجزائر / 2000 / ص 202.

LIST OF REFERENCES AND SOURCES IN ROMAN SCRIPT

1. 'abu yazid albistami / 2006 / almajmueat alsawfiat alkamilat wayliha kitab tawil alshuth / taqdim wataqdim qasim muhamad eabbas / t 2 / dar almadaa lilthaqafat walnashr / suriat dimashq waleiraq baghdad.
2. 'ihsan eabbas / 1990 / 'iitfaq alshier alearabii almueasir / t / 1 alwatanii lilthaqafat walfunawn waladab , silsilat ealam almaerifat / alkuayt.
3. 'adunis / 1988 / al'aemal alshaeriat alkamilat m 1 / t 1 / dar aladab / bayrut.
4. 'adunis / 1992 / alsawfiat walsuwryaliat / t 3 / dar alsaaqi / bayrut.
5. 'adunis / 1988 / almasrah walmaraya (1965 1967) / t 1 / dar aladab / bayrut.
6. 'adunis / 1979 / muqadimat lilshuer alearabii / t 3 / dar aleawdat / bayrut.
7. 'adunis / 2002 / musiqaa alhut alazrq: (alhuiat , altansiq , aleunfa) / t 1 / dar aladab lilnashr waltawzie / bayrut.

Adonis Mirrors Semiotic Approach

8. 'usamat 'iisbar / 'adunis / 2010 / alhiwarat alkamilat 1987 1990 / j 3 / t 2 / bidayat llnashr waltawzie , / jablat suria.
9. bul rikur / 2006 / nazariat altaawil , alkhitaab wafayid almaenaa / tr: saeid alghanimi / t 2 / almarkaz althaqafii alearabii / almaghrib aldaar albayda'.
10. juzbif kurtis / 2004 / madkhal 'ilaa alsardiat walkhitabiat / tr: di.jimal hadriun / t 1 / aldaar alearabiat lileulum nashirun , manshurat alaikhtilaf / aljazayir.
11. danial tshandlr / 2008 / 'usus alsiyamiyyat / tr: talal wahbat / t 1 / markaz dirasat alwahdat alearabiat / bayrut.
12. raja' eyd / 1985 / lughat alshier / munsha'at almaearif / alqahrt al'iiskandariat.
13. rulan barat / 1986 / daras alsimyulujiaa / tar: eabd alsalam binaebad aleali / dar tawbaqal llnashr , t 2 / aldaar albayda' / almughrib.
14. rulan bart / 2016 / (s / z) / tr: muhamad bin alrrafe albukry / t 1 / dar alkitab aljadid almutahidat / libia.
15. sharbil daghr / 1988 / alshaeriat alearabiat alhadithat , tahlil nsyun / t 1 / dar tubqal llnashr / aldaar albayda' / almughrib.
16. salah fadal / 1992 / bilaghat alkhitaab waealam alnas / t 1 / silsilat ealam almaerifat , almajlis alwataniu lilthaqafat walfinun waliadab / alkuayt.
17. salah fadal / 1985 / alnazariat albinayiyat / t 3 / dar alafaq aljadidat / bayrut.
18. eabd alruhmin muhamad alqueud / 2002 / al'iibham fi shaear alhadathat aleawamil walmazahir waliatwayl / t 1 / silsilat ealam almaerifat / matabie almajlis alwataniililthaqafat walfinawn waladab / alkuayt.
19. eabd allatif mahfuz / 2009 / sayamiyyaat altazhir / t 1 / aldaar alearabiat lileulum nashirun , manshurat alaikhtilaf / aljazayir.
20. ealaa muhamad alsalaabi / 2006 / mueawiatan bin 'abi sufyan / dar almaerifat t 1 / bayrut / lubnan.
21. firdaynan di susur / 1988 / eilm allughat aleam / tar: da. yawyiyl yusif eaziz / dar afaq earabiat / baghdad.
22. kamilia eabd alfattah / 2007 / alqasidat alearabiat , dirasatan tahliliatan fi albinyat altahtiat alfikriat walfaniyat / dar almatbueat aljamieiat / al'iiskandariat.
23. lablansh - buintalis / 1987 / maejam altahlil alnafsi / tr: mustalahat di. mustafaa hajazi / almuasasat aljamieiat lildirasat walnashr / bayrut , lubnan.
24. majmueat mualifin / 2012 / aistintaq alnas , qara'at fi alsherirh walrwayt / tar: da. muhamad darwish / harlud bilawm , (thatim alshakl fi alqasidat) / t 1 / dar almanun liltarjumat walnashr / baghdadun.
25. yuri luatman / 1995 / tahlil alnas alshaerii , binyat alqasidat / tr: d.mhmd fttwh 'ahmad / t 1 / dar almaearif , alqahirat.
26. yuri lutman / 2011 / siamya' alkawn / tr: eabd almajid nusi / t 1 / almarkaz althaqafii alearabii / aldaar albayda'.
27. jamilat qusaymun / alshkhsyt fi alqsst / bahath / majalat aleulum jamieat minturiun , e 13 / qisntint / aljazayir / 2000 / s 202.



JOURNAL INDEXING



مَجَلَّةُ التُّرَاثُ

AL TVRATH Journal (ALTJ)



ثلاثية، دولية، دورية، محكمة، تعنى بالدراسات الإنسانية والاجتماعية

متعددة التخصصات، متعددة اللغات

Trimestral, International, Periodic And Arbitrated Manner, Devoted To Human And Social Studies

Multidisciplinary, Multilingual.

LEGAL DEPOSIT: 2011- 1934

ISSN: 2253-0339

E-ISSN: 2602-6813



ASJP

Algerian Scientific Journal Platform



RSMT
البحث العلمي في خدمة المواطن

SCRIBD
Mirabel



TOGETHER WE REACH THE GOAL



publons

ESJI
Eurasian Scientific Journal Index
www.ESJIndex.org

AskZad

calaméo



RESEARCHBIB
ACADEMIC RESOURCE INDEX

المنهل
ALMANHAL



Scientific Indexing Services

CiteFactor
Academic Scientific Journals

تنمحة
shamaa



Web of Science Group

A Clarivate Analytics company

Arcif

معامل التأثير والاستشهادات المرجعية العربي
Arab Citation & Impact Factor

ScienceGate Academic Search Engine

INDEX COPERNICUS
INTERNATIONAL

الكشاف العربي
للإستشهادات المرجعية

ISSN
INTERNATIONAL
STANDARD
SERIAL
NUMBER
INTERNATIONAL CENTRE

R^G ResearchGate