سيمياء الجسد في ديوان "أول الجسد آخر البحر" لأدونيس (الانفتاح الدلالي والتشاكل السيميائي)

د. منى الغامدي

جامعة جدة

يتناول هذا البحث تحليل تصور أدونيس الشعري للجسد بوصفه علامة من السطح إلى العمق، من خلال تمثيل نموذج البنية العاملة عند غريماس التي وزعها على ثلاثة محاور: محور التواصل، ومحور الرغبة، ومحور الصراع، حيث يشتمل محور التواصل على المرسل والمرسل إليه، بينما يشتمل محور الرغبة على الذات والموضوع، ويشتمل محور الصراع على المساعد والمعارض. وقد اقتصر البحث في تحليل هذه المحاور على محوري الرغبة والصراع، نظرا لتواجد محور التواصل بوفرة كبيرة في النصوص السردية القصصية، وانعدامه غالبا في النصوص الشعرية. ويجمع محور الرغبة بين الذات الرغبة /الشاعرة طبقا لنصوص أدونيس الشعرية، والمرغوب فيه (الموضوع). وبناء على هذه العلاقة بين الذات والموضوع يتم الانتقال من حالة إلى أخرى أي من حالة الاتصال إلى الانفصال أو العكس. وقد استدعت هذه الدراسة مفاهيم سيميائية متعددة، مثل السيميز والتشاكل والمربع السيميائي. كما انطلقت من أطروحات بيرس حول أنواع المؤول بوصفها أدوات إجرائية تعين على إدراك تصور أدونيس للجسد في حدود نصوصه الشعرية ضمن مفهوم العلامة الذي ينطوي على تعدد الدلالات.

مقدمة

الفني والجمالي للصور والمشاهد التعبيرية للنص^١، فلم يعد مباشرا أو واضحا في مبناه ومعناه كما كان عليه في العصور القديمة، بل أصبح الأدباء يتنافسون فيما بينهم في تقديم أكثر الطرق غموضا والتفافا في التصوير أو التعبير الجمالي .
أضف إلى ذلك أن "الطبيعة الإبداعية للفنان تتأثر بالاتجاهات الأخلاقية والدينية والسياسية

لما كان النص الأدبي متعدد الدلالات ومتنوع الإحالات فقد أصبح من العسير على القارئ أن يخرج منه بقراءة واحدة، أو حكم نقدي واحد، ولذلك فقد تعددت المناهج وتنوعت في تحليل النصوص الأدبية والحكم عليها. وإذا كنا بصدد نص شعري لأدونيس فإن القراءة والتأويل تصبح مهمة أكثر تعقيدا على الناقد، وذلك لأن نصوص أدونيس تنتمي إلى الشعر الحديث، "والنص الشعري الحديث يرتقي في شكله ومضمونه من جانب الغموض والتصوير

^١ محمد خاقاني ورضا عامر: المنهج السيميائي، آلية مقارنة الخطاب الشعري الحديث وإشكالياته، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، العدد ٢، صيف ١٣٨٩هـ، ٢٠١٠م، ص ٧٥.

تفيض عليها ، فهو بحث في آليات إنتاج المعنى، ينطلق من البنى السطحية للنصوص، متسائلا عن سبب تعددها واختلافها سطحا وانسجامها أو اتفاقها عمقا، إلى سبر غور البنى العميقة محللا كيفية توليد الدلالات، والعلاقات المنطقية التي تحكمها، كالعلاقات التباينية أو التضادية وغيرها^٥.

وسننطلق في دراستنا لتحليل تصور أدونيس الشعري للجسد بوصفه علامة من السطح إلى العمق، من خلال تمثل نموذج البنية العاملة عند غريماس التي وزعها على ثلاثة محاور: محور التواصل ، ومحور الرغبة، ومحور الصراع، حيث يشتمل محور التواصل على المرسل والمرسل إليه، بينما يشتمل محور الرغبة على الذات والموضوع، ويشتمل محور الصراع على المساعد والمعارض^٦. وسنحاول تحليل هذه المحاور مكتفين بمحوري الرغبة والصراع، نظرا لتواجهه بوفرة كبيرة في النصوص السردية القصصية، وانعدامه غالبا في النصوص الشعرية^٧.

والعلمية والتعاليم الاجتماعية السائدة في المجتمع"^٢، كما أن عصرنا الحالي تميز بالتطور والتقدم الهائل على الصعيد العلمي والاجتماعي والسياسي والفكري والاقتصادي، فمن البديهي إذن أن يتميز النص الشعري الحديث بتعقيده وغموضه.

وأدونيس دونا عن بقية الشعراء تميز باطلاعه الواسع على الشعر الغربي الحديث واستمرار اتصاله بالموروث الشعري والثقافي العربي، بالرغم من دعوته الصريحة للانفصال عنه، مما أنتج طريقة متفردة في كتابته للنص الشعري الحديث^٣، دفعت بعض الباحثين بوصف لغته بأنها "غابة شاسعة كثيفة الإيقاع والتوهج والإيحاء لا حد لأبعادها، فنفترغ الكلمات من معانيها الموضوعية سابقا في المعاجم أو على الألسنة"^٤. وإذا كانت هذه لغة أدونيس فإننا نرى أن أفضل المناهج وأنسبها في تحليل نصوصه الشعرية هو المنهج السيميائي، ذلك أن هذا المنهج ينطلق من تحليل العلامات الظاهرة على السطح إلى تحليل سلسلة الدلالات العميقة التي تحملها والتي

^٢ محمد عبد الواحد حجازي، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، (القاهرة: دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، ٢٠٠١)، ص ٣٦.

^٣ أثبتت الكثير من الدراسات سعة اطلاع أدونيس على الشعر الغربي والعربي وطريقته المتميزة في تعاطيه مع الموروث من خلال مباحث التناسل. انظر شواهدا على هذه الدراسات: كاظم جهاد: أدونيس منتحلا، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ماهو التناسل، القاهرة: مكتبة مدبولي، ١٩٩٣م، ط٢. ولؤي شهاب محمود: التصوف في شعر أدونيس، غنى الثقافة وثرأء الإيحاء، جامعة بغداد، مركز الدراسات الفلسطينية، مجلة كلية الآداب، العدد ٩٣. وإحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت: عالم المعرفة، ١٩٧٨، الصفحات: ٢٠٤-٢٠٩. وإيمان مرسال: التناسل الصوفي في شعر أدونيس، رسالة ماجستير من جامعة القاهرة، ١٩٩٨م.

^٤ أيسر محمد فاضل الدبو: قراءة في مفهوم الحداثة عند أدونيس، مجلة آداب الرفادين، العدد ٤٦، ١٤٣٤هـ، ٢٠١٢م، ص ٢٢.

^٥ انظر: جميل حمداوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، دار الألوكة للنشر- شبكة الألوكة، ٢٠١٣، ص ٨.

^٦ انظر: سعيد بو عيطة: المرجعية المعرفية للسيميائيات السردية-غريماس نموذجا، مجلة سيمات، المجلد ١، العدد ١، مايو ٢٠١٣، ص ٥٢.

^٧ يتحدد محور التواصل بالعلاقة بين المرسل والمرسل إليه، ويتحدد المرسل بالذات الراغبة نفسها، وطبقا للنص الشعري سيتحدد بالذات الشاعرة. ونظرا لذلك ولاضطلاع المرسل بدور المقنع وقيامه بمنح المكافأة للذات على إنجازها لمهمتها: لم نجد ما يوافق دور المرسل فيما بين أيدينا من النصوص الشعرية لأدونيس، وذلك في اعتقادنا لغلبة لعبة المجاز على السرد. انظر لمزيد من الاطلاع فيما يتعلق بدور المرسل: محمد الداوي: سيميائية السرد، بحث في الوجود السيميائي المتجانس، القاهرة: رؤية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩، ص ٣٦.

هي إيقاف تدفق الدلالات اللانهائي، من خلال تحديد دلالة معينة داخل نسق معين^{١٠}.

أما التشاكل فهو مصطلح أدخله غريماس إلى الحقل السيميائي، وهو "يمنح النص التماسك والترابط وذلك من خلال التراكم والتكرار والتواتر لبنى معنوية أو وحدات لغوية، مما يعني أن التكرار لهذه البنى يساعد في تشكيل ما يسمى بالتماسك النصي ... وتقتضي دراسة التشاكل الالتفات إلى التباين في النص للكشف عن العلاقات القائمة على التناقض والاختلاف"^{١١}.

ويساهم المربع السيميائي الذي اقترحه غريماس أيضا في الكشف عن الدلالات العميقة للنص، وذلك من خلال تجسيده لعلاقات التضاد والتضمن والتناقض داخل النص، مما يساعد على الكشف عن آليات إنتاج المعنى وتوليد الدلالات المتعلقة بموضوعنا وهو الجسد عند أدونيس.

وسنبداً بتحليل رؤية أدونيس وتصوره الشعري للجسد -في ديوانه أول الجسد آخر البحر- بوصفه علامة لغوية مجازية تتفتح أثناء التأويل وتتوسع دلالاتها وفقا للسياقات الثقافية والاجتماعية والتاريخية وغيرها من السياقات التي يحيل إليها النص ويستدعيها من جهة، ووفقا للعلاقات المجازية

ويجمع محور الرغبة بين الذات الرغبة/ الشاعرة طبقا لنصوص أدونيس الشعرية، والمرغوب فيه (الموضوع). وبناء على هذه العلاقة بين الذات والموضوع يتم الانتقال من حالة إلى أخرى أي من حالة الاتصال إلى الانفصال أو العكس^٨.

وستستدعي هذه الدراسة مفاهيم سيميائية متعددة، مثل السميوز والتشاكل والمربع السيميائي. كما ستطلق من أطروحات بيرس حول أنواع المؤول المباشر والديناميكي والنهائي بوصفها أدوات إجرائية تعين على إدراك تصور أدونيس للجسد في حدود نصوصه الشعرية ضمن مفهوم العلامة الذي ينطوي على تعدد الدلالات.

والمؤول المباشر عند بيرس هو المعنى المباشر للعلامة ويرتبط بالمعنى القاموسي أو المعجمي. أما المؤول الديناميكي فهو كل تأويل يعطيه ذهن للعلامة من خلال استحضار السنن الثقافي. ولذلك فوظيفة المؤول الديناميكي فتح الدلالات حيث كل دلالة هي علامة تستدعي تأويلا، وهكذا. وهذه العملية؛ عملية إنتاج الدلالات تدعى بمصطلح بيرس: "السميوز" أي ذلك النشاط الترميزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها^٩. ويقتصر دور المؤول النهائي على كبح جماح التأويل، فوظيفته

^{١٠} انظر: الأطرش يوسف: المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السرد، ضمن الكتاب الرابع لأعمال ملتقى السيمياء والنص الأدبي ٢٨-٢٩ نوفمبر، بسكرة، ٢٠٠٦م، ص ٧. ويتفق إيكو مع بيرس في ما يخص كبح جماح التأويل حيث يحدد وظيفة هذا المؤول النهائي بالتأويل الذي يتيح النص ويسمح به ^{١١} موسى رابعة: آليات التأويل السيميائي، الكويت: آفاق للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١، ص ١٤-١٥.

^٨ انظر: محمد الداوي: سيميائية السرد، ص ٣٦.

^٩ انظر: سعيد بنكراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات ش. س. بيرس، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٦٧.

١- مبتدؤها أول الجسد وخبرها آخر البحر. والتقدير: أول الجسد هو آخر البحر، وحين ذاك يكون أول الجسد ومطلعه ومبدؤه من آخر البحر ومنتهاه، فهما كيانان مستقلان لكنهما متصلان معا.

٢- أما إذا قرأنا جملة العنوان على التقدير الثاني، أي على أن أول الجسد وآخر البحر خبرين لمبتدأ محذوف، تقديره: هذا أول الجسد آخر البحر؛ يكون المبتدأ الغائب حينئذ كيانا مؤلفا من عنصرين دلاليين؛ الجسد والبحر. وبهذا فهما عنصران قابلان للاندماج لتكوين عنصر جديد ينتمي إليهما معا.

وفي كل الأحوال ستفيض الصورة سواء كانت على التقدير الأول أو الثاني بدلالات عديدة كلها تسعى لتؤكد على حالة الاتصال والانفصال. فيحتمل أن يكون المقصود بالجسد هنا جسد الإنسان وأوله

الشعرية من جهة أخرى. وفي ضوء ذلك يبدو لنا النص الشعري غامضا ومعقدا ومتناقضا ومفتقدا إلى الروابط المنطقية الدلالية بين أجزائه، لذلك سننطلق في التحليل من أهم العتبات المتجلية في النص كالعنوان الرئيس على الغلاف والعناوين الأساسية الداخلية للقوائد والعناوين الفرعية والغلاف، ثم من البنى العاملة لنصل إلى الإمساك بالمنطق الداخلي الكفيل بتحقيق انسجام النص وتماسكه.

سيمياء العنوان والغلاف :

يرى جون كوهين أن من أهم وظائف العنوان الأساسية : الإسناد والوصل، كما يعتبر العنوان من أهم الوسائل التي يتم بها تحقيق الربط المنطقي، وتأتي أهمية العنوان في الدرجة الأولى حين يكون النص الذي يحيل إليه نصا غامضا مفتقرا إلى الانسجام كما هو الحال في النص الشعري ونصوص أدونيس بصفة خاصة، هنا يصبح للعنوان دورا أساسيا وحيويا في الربط والتعليل والتفسير^{١٢}.

أ- العنوان الرئيسي والغلاف:

عند قراءة عنوان الديوان على الغلاف نجد أن الجسد يخرج من بعده اللغوي إلى الإيقوني^{١٣} أولا عند إسناده في جملة اسمية :

^{١٢} انظر: جميل حمدوي: بناء المعنى السيميائي في النصوص والخطابات، ص ٢٠٠.

^{١٣} نعني بذلك انزياح الجسد بوصفه علامة لغوية عن النسق اللساني القاموسي في كونه قالب ذو طبيعة حسية وقابل للحياة ويتكون من أعضاء وهكذا .. إلى النسق الأيقوني البصري القائم على التشابه، حيث يفتح الجسد على صور حسية تشبه الجسد في كثير من خصائصه وتقوم بوظائفه، مثل الشاطئ هنا بوصفه جسد الأرض المقابل للبحر، وهكذا .. "والأيقونة هي علامة تحيل على موضوعها وفق تشابه يستند إلى تطابق خصائصها الجوهرية مع خصائص هذا الموضوع". أمبرتو أيكو: العلامة تحليل المفهوم

وتاريخه، ترجمة سعيد بنكراد، مراجعة سعيد الغامدي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٩١. ويرى إيكو محيلا على بيرس أن الاستعارة هي أيقونة ليس لقيامها على التشابه مع موضوعيها بل لقيامها على إعادة إنتاج أجزاء متشابهة مع أجزاء خاصة بموضوعيها /الشيء الفعلي الذي تحيل عليه. ولذلك فإننا نتعامل هنا مع الاستعارات بوصفها علامات أيقونية. انظر: إيكو : المرجع نفسه، ص ٢٤١. ويرى سعيد بنكراد أنه ينبغي توافر سنن ثقافي- أو ما يطلق عليه إيكو "سنن التعرف" - يمكننا من إدراك الصور التي تحيل عليها العلامات البصرية، فرغم إحالتها على تشابه ظاهري، فهي لا تنفصل عن التجربة الإنسانية بوصفها بنية إدراكية وليدة الثقافة والعرف وسابقة على الأيقونية ومتحركة فيها. انظر: سعيد بنكراد : السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، الرياض- بيروت: منشورات ضفاف، الجزائر: منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠١٥م، ص ٨٤. وهذا الرأي الذي يذهب إليه بنكراد يتفق مع ما ذهب إليه إيكو في مناقشته للبيرس حول اعتبار الرسم البياني أيقونة ذهنية منتهيا إلى أن الأيقونة قضية صيغ عرفية. انظر: إيكو، العلامة تحليل المفهوم وتاريخه، ص ٢٤٨. وما يهمنا هنا هو أن تحليلنا لشعر للاستعارات والمجازات وغيرها من العلامات الأيقونية المتصلة بالجسد في شعر أدونيس سينبني وفق ما تستند إليه من أبعاد ثقافية.

ويشكل الفضاء النصي الذي يحتله العنوان أيضا علامة أيقونية غنية بدلالات جديدة، لمجيئه في الغلاف بين أبيات امرئ القيس التي يتحدث فيها إلى محبوبته والتي يبتدئ فيها بوصف طريقة صعوده إلى ديار محبوبته "تنورتها من أذرعات وأهلها .." والتي تشبه "سمو حباب الماء حالا على حال"، وتنتهي بإصراره على وصالها ولو كان في ذلك قطع رأسه، الذي يحيل القارئ على أول الجسد في العنوان. فطريقة اتصاله بمحبوبته تشبه حباب الماء، وحباب الماء تتشابه مع الصورة السابقة صورة زبد الموج على الشاطئ. فأخر البحر هنا حين يتصل بالجسد/ جسد الأرض فهو يتصل بأوله/الشاطئ في حركة الجزر، وينتهي في حركة المد بقطع صلته به، فالاتصال غالبا ما يسفر عنه انفصال .

من هنا ندرك ما يرغب العنوان بقوله ، وهو أن العاشق حين يتصل بمحبوبته، كما يتصل البحر بجسد الأرض، سيقطع أوله رأسه. ومع ذلك فإن عودة الموج إلى الشاطئ من جديد بعد انقطاعه وذهابه وغيابه، تقابل إصرار الشاعر على محاربة المجتمع والقبيلة وكل ما يقف حائلا ومائعا له من الوصول إلى غايته في أبيات امرئ القيس. ومن العنوان والغلاف نستطيع أن نرسم الانفتاح الدلالي كالاتي :

الرأس والأطراف، ويحتمل أن يكون جسد الأرض وأوله الشاطئ وهو مدلول يستدعيه حضور البحر هنا. وبغض النظر عن وجود لفظ الجسد هنا في مقابل البحر وما يحتمله من دلالات ، فإن جسد الأرض سيكون حاضرا حتى في حالة غياب لفظ الجسد، وذلك لاتصاله بالبحر في الواقع وعدم إمكانية تخيل وجود بحر دون يابسة.

أما آخر البحر فيحتمل أن يكون أبعد نقطة يصلها الموج على الشاطئ من الجهة الأخرى التي لا يراها المشاهد، وهو ما نرجحه هنا بعد قراءة العنوان بوصفه علامة لغوية. أو يكون الأفق الذي يلتقي فيه البحر بالسماء، وما يحمله من دلالات موحية، حيث تحضر صورة الالتقاء المزيف التي يضمحل فيها خط الأفق كلما اقتربنا منه ويزيد اتساع البحر حتى يبدو بلا نهاية واضحة أو مرئية. وهذا البحر بهذه الصورة وهذه الحالة، أعني بوضعه مقابلا للجسد، يرفد الجسد بعدة دلالات، منها: الاتساع ، وسياسة المد والجزر، والحركة والسكون، والارتفاع والهبوط، وغيرها من دلالات البحر. كما يجعل القارئ يستعيد صورة الأرض في اتصالها بالبحر، فأول الجسد هنا يحيل على الشاطئ المقابل للمشاهد، المرئي والملموس^{١٤}.

^{١٤} غاية ما نقصده هنا بالحديث عن المرئي وغير المرئي هو جوانب صورة اتصال البحر بالأرض، فهو يتصل بها من جهتين جهة مرئية وأخرى غير مرئية، وما نسعى إليه هنا يختلف عن الدراسة التي أجراها أحد الباحثين عن الجسد المرئي والمتخيل في شعر أدونيس، حيث قصد الباحث إلى استجلاء رؤية الشاعر المتجلية في نصوصه حول الجسد، وربطها بالرؤية الغائبة التي يستعيدها من خلال التناص، فالمرئي هو الظاهر في النص ، والمتخيل أو اللامرئي هو ما يحاول الباحث استعادته من خلال النصوص الغائبة التي تقاطع

معها نص أدونيس أو دخل في علاقة تناص معها، فمثلا يرى الباحث أن جسد الانثى يحضر في شعر أدونيس بينما يبقى جسد الذكر مغيبا ومحجوبا، وهكذا انظر: المنصف الوهابي : الجسد المرئي والمتخيل في شعر أدونيس، قراءة تناصية، تونس: الجامعة التونسية، كلية الآداب، ١٩٨٧م، ص ١١٢، ١٦٥ .

ويجدر التنبيه هنا إلى أن هذه الدلالات المشتركة بين آخر البحر والمرأة هي دلالات ناتجة عن قراءة تدمج بين سياق العنوان وسياق قصيدة امرئ القيس في الغلاف، فهي بمصطلح السيميائيين ناتجة إذن عن تشاكل بين الكلاسيكات أو ما يطلق عليها (السيمات السياقية)، وتعني تغيرات المعنى المنتجة من قبل لكسيم ما (وحدة معجمية)، ولا تتولد إلا عن إدراج هذا اللكسيم في سياق جديد^{١٥}.

فمثلا لكسيم البحر لا يتشاكل بسيماته النووية^{١٦}: "جامد + ماء + مالح + أزرق + محيط باليابسة .. الخ" مع السيمات النووية لللكسيم المرأة: "كائن حي + انساني + أنثى ... الخ"، ولكن من خلال ارتباطه بلكسيمات وكلاسيكات أخرى متولدة عن السياق: سياق العنوان وسياق قصيدة امرئ القيس في الغلاف.

ويمكن القول إن العنوان مع الغلاف قدم لنا تمهيدا لقراءة الديوان، وهو أن الوصول غير اللائق إلى الغاية لن يتحقق في حال علم القبيلة والمجتمع لأنه سيشكل خرقا للعرف والتقاليد والأنظمة الاجتماعية في الجاهلية والتي تشكل معيقا لامرئ

أول الجسد	آخر البحر	
الشاطئ المقابل للمشاهد	أول الشاطئ من الجهة الأخرى للمشاهد	الأفق (أبعد نقطة تصل بين البحر والسماء)
الشاطئ المرئي	الشاطئ غير المرئي	التقاء مزيف
أول الأرض / الشاطئ	عودة إلى أول الجسد في حركة دورية: آخر شيء يبدو لنا من جهة ما سيكون أول شيء من الجهة الأخرى المقابلة.	حركة دورية: كلما اقترب المبحر من خط الالتقاء بين البحر والسماء ازداد الاتساع واضمحلت الالتقاء.
الرأس / الأطراف	أول الجسد = آخر البحر. آخر البحر = أول الجسد، وهكذا ..	ما يبدو مرئيا = هو غير حقيقي
رأس امرئ القيس	اتصال وانفصال	المرأة (الحب - الرغبة - الحياة).

وما يجعلنا نطابق بين آخر البحر و المرأة بما تشتمل عليه من مفردات الحب والرغبة في الحياة، هو الدلالات المشتركة بينهما، فغاية امرئ القيس الوصول إلى محبوبته، وهذه المحبوبة تقع في مكان عال وبعيد، والوصول إليها يشبه حباب الماء الذي يلتقي مع زبد البحر. واتصاله بها سيسفر عن انفصال بين أول جسده وآخره، وبينه وبينها، كما ينفصل الموج عن الشاطئ، وبهذا فإن آخر البحر في العنوان يتشاكل في مدلولاته مع المدلولات التي تحملها المرأة في قصيدة امرئ القيس على الغلاف.

^{١٥} انظر: جوزيف كورتيس: مدخل إلى السيميائيات السردية والخطابية، ترجمة جمال حضري، الجزائر: منشورات الاختلاف، بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون، ط١، ٢٠٠٧، ص ص ٧٦-٨١.

^{١٦} الفرق بين السيمات النووية والكلاسيكات: أن السيمات النووية بحسب غريماس: "هي تلك تدخل في تكوين وحدات تركيبية أي اللكسيمات، بينما الكلاسيكات تتمظهر داخل وحدات تركيبية أوسع تربط بين لكسيمين على الأقل" أي بين وحدتين معجميتين فأكثر. جوزيف كورتيس: المرجع نفسه، ص ٧٦.

- معجم مصغر لهن - موسيقى I - موج I -
موسيقى II - موج II - موسيقى III - أبجدية -
طلسم.

في الجدول التالي يتضح الانفتاح الدلالي لكل
من العناوين الفرعية السابقة، وما ينتج عنه من
تشاكل سيميائي، كما هو مبين:

معجم مصغر لهن	موج	موسيقى	- أبجدية - طلسم
اللغة - المرأة	مد وجزر	حركة سكون	اللغة - الرموز
	اتصال وانفصال	اتصال وانفصال	
	ارتفاع وهبوط	ارتفاع وهبوط	

فالدلالات التي تناسلت من كلا العناوين؛
موج وموسيقى، تتشاكل معاً، بينما تتشاكل مقدمة
هذه العناوين وخاتمتها (اللغة والمرأة) مع النتيجة
السابقة التي انتهت إليها دلالات العنوان الرئيس مع
الغلاف، وإغنائها بإضافة دلالة جديدة للمرأة وهي
اللغة . فأول الجسد يتصل بآخر البحر = المرأة وما
تمثله من الرغبات والأهداف البعيدة والحياة. وإذا
كانت المرأة حياة الجسد فكذلك اللغة. وسيتجلى هذا
التشاكل بصورة أكثر وضوحاً مع بقية إشارات
النص.

سيمياء الاستهلال :

يبدأ أدونيس مقدمة ديوانه باستهلال يتحدث
فيه عن النار والجنة، وإذا قمنا بالبحث في العلاقة

القيس لا يعبأ به ولا يكثر له مصرأ على وصالها
حتى بعد قطع رأسه وأوصاله.

ويبدو التشاكل بين مدلولات الغلاف والعنوان
أكثر وضوحاً بعد قراءة متأنية للانفتاح الدلالي لبقية
العناوين الفرعية للقوائد وما تحمله من علامات
معجمية وثقافية، وكذلك للاستهلال الذي بدأ به
الشاعر مقدمة لديوانه، ثم قراءة أخرى لحضور تلك
العلامات في متن القوائد الشعرية.

ب- العناوين الفرعية (عناوين القوائد):

يقسم الشاعر قوائد الديوان إلى مجموعات
شعرية، ولكل مجموعة عنوان، وأول مجموعة تحمل
عنوان "معجم مصغر لهن"، والمجموعتان الأخيرتان
تحملان عنوان "أبجدية" و"طلسم"، وكل من هذه
العناوين الثلاثة يشترك في الإشارة إلى اللغة والكلام.
وتحمل العناوين التي تقع بينها إيقاعاً يتناوب بين
موج وموسيقى، إيقاع موج البحر في مده وجزره،
اتصاله وانفصاله، ارتفاعه وهبوطه، وإيقاع الموسيقى
في سكونها وحركتها، اتصالها وانفصالها، ارتفاعها
وهبوطها. يبدأ أول العناوين بالموسيقى وينتهي
بالموسيقى، وقبل الموسيقى وبعدها يكون العنوان
الأساسي: اللغة بوصفها معجم مصغر يتألف من
كلمات ذات دلالات في البداية، ثم أبجدية وحروف ،
ثم رموز وطلاسم غير مفهومة في النهاية. وهذه
العناوين كما جاءت مرتبة في الديوان:

دلالاته على بقية نصوص الديوان - أن تخليد الجسد والإحساس به إحساساً جميلاً لا ينقطع لا يكون إلا في وسط الحياة، في خاضرتها، لا في سنوات الطفولة الأولى ولا في آخر سنوات الشيخوخة. بل في منتصفها، في فترة الشباب التي عجز الزمان عن استدامتها، لكنه سيظل، كما يقول أدونيس، "وفياً للعبء الذي ائتمنته عليه حياته على الوفاء به".

ويجدر التنبيه إلى أن ثيمة الصعود التي يحملها الغلاف في أبيات امرئ القيس، في قوله "سموت إليها بعدما نام أهلها" مطابقاً بين هذا السمو وسمو حباب الماء في قوله "حالا على حال" وفي صورة كلية تشكل مرحلة الاتصال؛ تلقي مع ثيمة الهبوط من الجنة ومحاولة الصعود/ العودة إليها، واتصال النعيم. وهو تشاكل على مستوى البنى العاملة حيث الذات الشاعرة في قصيدة أدونيس ترغب بوصل المرأة فيشكل مجتمع القبيلة معيقاً لها مما ينتج عنه انفصال أول الجسد عن بقيته، وكذلك الذات الشاعرة في ديوان أدونيس ترغب جسدياً بالاتصال بنعيم الجنة ولكن الأخطاء والمحرمات وعدم احترام الأنظمة والقوانين السماوية تقف عائقاً دون بلوغها، ويقف الزمن معينا ومساعداً وكفيلاً بإعادة رأس الجنة المقطوع إلى جسد الحياة وخصرتها، وهو ما ستؤكد عليه إشارات النصوص في المتن. وكما رأينا سابقاً كيف أنتج الانفتاح الدلالي تشاكلاً سيميائياً على مستوى العناوين

بين هذا الاستهلال والعنوان والغلاف سنجد أن كلا من الجنة والنار هنا علامات غنية بمضامين ثقافية متعددة، ومن أهمها وأبرزها: قصة خروج آدم عليه السلام وزوجته حواء من الجنة، قصة الحياة التي بدأت بخطأ الجسد، ومحاولة تخليده، فيما هو بالٍ في حقيقته، عصي على الخلود.

يقوم أدونيس بوصف الجنة وما فيها من نعيم مقيم ودائم لا ينقطع منتقياً عدة أحاديث نبوية، ومنتقياً إلى رسم صورة شعرية يبدو فيها الزمن عاجزاً عن بلوغها. فهذا الزمن، كما يقول أدونيس: "الذي ينتظر قطافه لن ينضج أبداً. غير أنه سيظل وفياً للعبء الذي ائتمنته حياته على الوفاء به: أن يضع، كل يوم، رأس الجنة على خاصرة الحياة"^{١٧}. يحيلنا هذا الزمن في علاقته بالجنة الذي جاء في الاستهلال إلى الزمن الذي قدر لنا في هذه الحياة والذي يمثل فرصة لإعادة ترميم أرواحنا، أن نمثل لأوامر الله ونواهيه في هذه الفترة الزمنية المقدرة لنا على الأرض. وهذا وحده كفيل إذن بإعادة الرأس إلى جسده، بإعادة رأس الجسد المقطوع في قصيدة امرئ القيس وأول الجسد في العنوان الذي كلما اتصل بالبحر انقطع عنه، ورأس الجنة المقطوع إلى خاصرة الحياة.

والخاصرة هنا تحيل على وسط الجسد لا أول الجسد ولا آخره. وبهذا يبدو أن ما يرغب الاستهلال بقوله - وهو استهلال سيفرض ظلال

^{١٧} أدونيس: ديوان أول الجسد آخر البحر، بيروت، دار الساقي، ٢٠٠٥، ط٢، ص ٧.

الموسيقى والمد والجزر في الموج، وتضيف إليها دلالة جديدة تتمثل في اللغة في ارتباطها بالمرأة. ثم جاء الغلاف بدلالات ثانوية أضافت إلى المعنى المؤسس وأغنته بقيم أخرى اجتماعية ثقافية، وهي مفهوم القبيلة والجماعة ومحاولة الخروج عليها والوصول إلى تحقيق الرغبات بمخالفة الأنظمة القبلية وما يؤدي إليه ذلك من انفصال الجسد عن الحياة .

بعد ذلك جاء الاستهلال ليغني الدلالة الاجتماعية الثقافية أيضا بدلالات أخرى دينية، فيسوق لنا أساس المشكلة وسببها- وهو خطأ الجسد الأول في رغبته بشيء محرم مخالفا الأنظمة والقوانين السماوية- مؤكدا على الدلالة التي كان يحملها الأفق في العنوان الأساسي بوصفه الخط الذي يصل البحر بالسماء والذي يضمحل كلما اقتربنا منه.

نعود إذن إلى تشكيل دلالة العنوان الأساسية مرة أخرى وفق قراءتنا للاستهلال، حيث يصبح زيف الأفق هو زيف المحافظة على الأنظمة والقوانين السماوية . هذا ما يجعل البحر كلما التقى بالشاطئ ينفصل عنه، فأخذه لم يكن متصلا بالسماء كما يبدو لنا بل كان اتصالا زائفا . وهذا ما جعل امرئ القيس ينفصل عن امرأته بعدم محافظته على أنظمة القبيلة، فكان سموه إليها "بعدما نام أهلها" أي في ظل غياب القوانين والأنظمة، وبفعل الخداع ومحاولة الوصول المزيف كما هو حال حباب الماء الذي يسمو ولا

الفرعية، سنرى الآن كيف ينتجه على مستوى العناوين والغلاف والاستهلال كآلاتي:

العنوان
أول الجسد & آخر البحر
اتصال آخر البحر بأول لجسد وانفصاله عنه
الغلاف
رغبة الشاعر في الاتصال بمحبوبته وسموه إليها الذي يطابق سمو حباب الماء مع الخطأ (خرق الأنظمة والقوانين) يؤدي إلى قطع رأسه وانفصاله عن جسده
الاستهلال
اتصال آدم وزوجه بالجنة ثم خرقهما الأنظمة والقوانين أدى إلى انفصالهما عنها / رأس الجنة المقطوع.
سمو آدم وأبنائه إلى الجنة في حال التمسك بالأنظمة والقوانين يؤدي إلى :
العودة إلى خاصرة الحياة = وسط جسدها . إلى الجنة: اتصال دائم وبلا انقطاع = شباب دائم.

ومن تحليل الدلالات التي اشتمل عليها كل من الغلاف والعنوان والاستهلال نلاحظ أن العنوان الأساسي على الغلاف أسس للدلالة أساسية أولية، وهي أن أول الجسد كلما اتصل بآخر البحر/ الرغبات البعيدة- الحياة- المرأة ينتهي دائما بانفصاله من جديد. ثم جاءت العناوين الفرعية داخل الديوان لتؤكد على هذه الدلالة الأساسية التي تتمحور حول الاتصال والانفصال في الحركة الناشئة عن كل من الموج والموسيقى وفقا لإيقاع السكون والحركة في

يلبث أن يختفي لأنه ليس أكثر من فقاعات هواء .
فلا بد إذن من اتصال حقيقي بهذه السماء بأنظمتها
وقوانينها وشرائعها ليسمو الشاعر إلى جنته ويستقر
بها بلا انقطاع .

كما جاء الاستهلال أيضا ليؤكد على
التشاكل السيميائي بين كل من المرأة والجنة من
خلال اللغة، حيث ربط أدونيس بين الجنة واللغة في
قوله : "عن سعيد الطائي: أخبرت أن الله تعالى لما
خلق الجنة، قال لها: تزيني، فتزينت. ثم قال لها :
تكلمي، فتكلمت. فقال : طوبى لمن رضى عنه"^{١٨}.
فدلالة الكلام ترتبط بكل من الجنة في الاستهلال،
والمرأة في مبتدأ العناوين الفرعية وخاتمتها. ويمكن
من خلال الجدول التالي تقصي الدلالات المشتركة
بين كل من المرأة التي شكلت هدف الشاعر
الأساسي في الغلاف والعناوين الفرعية، والجنة التي
شكلت هدف الشاعر الأساسي في استهلاله كما
يلي:

المرأة	الجنة
ربط الله عز وجل بين المرأة والزينة في قوله تعالى : "أو من ينشأ في الحلية". الزخرف: ١٨ .	ربط أدونيس بين الجنة والزينة في اقتباسه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم "تزيني فتزينت"
ربط الشاعر بين اللغة والمرأة في العنوان الفرعي الذي افتتح به بقية العناوين "معجم مصغر لهن"	ربط الشاعر بين اللغة والجنة في اقتباسه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله : "تكلمي فتكلمت"

المرأة في أبيات امرئ القيس في الغلاف	الجنة
وصف امرؤ القيس طريقة اتصاله بمحبوبته في قوله: "بعدما نام أهلها"، فأسند النوم إلى أهلها، ونفاه عنه فهو مستيقظ سهران رغبة في وصلها.	نفى الشاعر/ أدونيس سمة النوم عن أهل الجنة في اقتباسه من حديث الرسول صلى الله عليه وسلم في قوله : "وسئل نبينا صلى الله عليه وسلم : أينا من أهل الجنة؟ فقال :النوم أخو الموت، وأهل الجنة لا ينامون".
ربط امرؤ القيس بين المرأة والعلو في قوله : "سموت إليها".	ربط الله عز وجل بين الجنة والعلو في قوله : "في جنة عالية. قطوفها دانية". الحاقة: ٢٢-٢٣ .
وصف امرؤ القيس طريق الوصول إلى المرأة المظلم المحاط بالنجوم التي تضيئ الطريق إليها، وكأنها "مصباح الرهبان تشب لقفال"، عائد إلى وطنه ودياره ..	ذكر الشاعر النار بوصفها الضد الذي تتميز من خلاله الجنة وتتعرف ، في قوله : "حين تذكر النار، لا يذكر هو إلا الضد : الجنة. وأخذا بالقول : والضد يظهر حسنه الضد" يتنور ما رواه أسلافه" .
وصف امرؤ القيس طريقة رحلته إلى ديار محبوبته في الظلام وعن طريق النجوم بالتنور في قوله: "تنورتها من أذرعات.."	وقرن الشاعر بين وصف الجنة السابق بأنها تتعرف من خلال النار بفعل التنور في قوله : "يتنور ما رواه أسلافه" .

^{١٨} الديوان / ٥ .

الرغبة في تحقيق اتصال الجسد بغاياته اتصالاً لا يشوبه انقطاع، أو محاولة بلوغ النعيم الخالد الذي لا ينقطع^{٢٠}. وأول هذه العلاقات :
أ- الجسد / البحر :

يقول الشاعر: "بقايا جسدينا ، تحدث عن نفسها:
/ شاطئان ، ولا موجة"^{٢١}.

يبرز الجسد في هذا المقطع الشعري من خلال علاقته بالبحر في صورة بقايا تنتمي إلى الشاعر وامرأته، وشاطئين يستعيدان صورة الشاطئ الأول المقابل للمشاهد والشاطئ الآخر الذي يحجبه البحر والذي يقع في الجهة الأخرى غير المرئية للمشاهد. بالرغم من وجود هذين الشاطئين وهذين الجسدين لا يتجدد اللقاء وتحيا هذه البقايا إلا من خلال موجة لم تأت بعد.

ويقول في وصف امرأته : " رأسها أمطار
وعواصف / لكن جسدها بحار من العطش"^{٢٢}.

فهو نصفان، نصف علوي وهو رأسها ويقع في السماء من خلال انتمائه إلى الأمطار والعواصف، ونصف سفلي يقع في بحار تتصف بالعطش . تعود هنا صورة البحر الذي يتصل بالسماء من خلال جسد هذه المرأة وتضاف دلالة

وأخيراً فإن الخروج من الجنة كان سببه خطأ الجسد فلا بد من معالجة هذا الخطأ الجسدي في سياق تصويري يربطه بالمرأة / الجنة . وبهذا فإن رغبة الشاعر بالجنة والاتصال بها اتصالاً دائماً لا ينقطع تشكل المدلول الأساسي الذي يختبئ خلف رغبة الشاعر بالمرأة التي تحفزها كل السياقات المتصلة بالجسد كالبحر والنار والأفق واللغة وغيرها من السياقات^{١٩}، وهو ما ستؤكد القراءة السيميائية للنصوص الشعرية كما سيأتي إيضاحه في الفقرة التالية.

سيمياء النص الشعري :

في قراءتنا لسيمياء العنوان (الرئيس والفرعي) والغلاف رأينا كيف جاء الجسد متعلقاً مع البحر والنار والأفق واللغة. ثم كيف كان التشاكل كبيراً بين رغبات الجسد في تعالقه بالبحر -النار-الأفق - اللغة، المتمثلة في تحقيق الاتصال بالمرأة والرغبة في الجنة في الاستهلال .

ولو عدنا إلى البحث في العلاقات بين سيمياء العنوان والغلاف والاستهلال وسيمياء النصوص الشعرية في المتن سنجد أن هذه العلاقات تترابط لتؤكد من جديد على حالة واحدة تحتلها الذات الشاعرة تتكرر في كثير من المقاطع الشعرية، وهي

^{١٩} يتفق هذا مع ما ذهب إليه أدونيس نفسه من كون جسد الأنتلى عند الشاعر الجاهلي بمثابة الجنة، فهو يشكل مصدر متعة وخصب وطمانينة وبه يصبو إلى غبطة الاكتمال والتملك، وهو على حد تعبيره: " رمز ما يبعث ويخلق وما يعلو ويتماس". فربط بين جسدها والحياة والخصب من جهة وبينه وبين ثيمة العلو من جهة أخرى. كما يؤكد بأن الشاعر الجاهلي يرتفع بحب الجسد "إلى مستوى الفرح الكيان الكلي الأسمى ... ويعثر على جنته الأرضية"، أدونيس مقدمة الشعر العربي، بيروت: دار العودة، ط ٤، ١٩٨٣م، ص ١٩، ٢٠.

^{٢٠} يخرج أحد الباحثين من دراسة مستفيضة عن التصوف في شعر أدونيس بنتيجة مؤداها أن الشاعر كان ينظر إلى الروح "بصفته الطائر الذي هبط من ملكوته الأعلى إلى العالم الأرضي متطلعاً إلى العودة خلاصاً من الجحيم الواقع، وتلذذاً بنعيم الحلم".لؤي شهاب محمود: التصوف في شعر أدونيس، غنى الثقافة وثرأ الإحياء، ، جامعة بغداد، مركز الدراسات الفلطينية، مجلة كلية الآداب، العدد ٩٣، ٢٠١٠م، ص ٧٠٥.

^{٢١} الديوان/ ١٠٥ .

^{٢٢} الديوان/ ١٦ .

العطش إلى جسدها السفلي/ البحر التي تتصل قاموسيا بدلالة الرغبة والتوق .

ويقول : "لا يعرف الحب أن يحب/ إلا غريقا في محيط الجسد/ في بحيرة دمعها"^{٢٣}.

فتتحقق الرغبات التي يحصرها هنا في دائرة الحب حين يندمج الجسد بالبحر في مفردات مثل : "محيط" و"بحيرة" التي تتكون من دموعها. هذه الدموع التي تتصل منطقيا بدلالة الحزن. تتحول هذه الدموع في قصيدة أخرى إلى بحار يسافر خلالها الشاعر بين أمواجه، حيث يقول:

"أتيقن : أجمل ما فيك دمعك - تجري/بين أمواجه /مراكب أيامنا"^{٢٤}.

فالحزن المرتبط بالدموع يحفز الشاعر على خوض البحار للوصول إلى هدفه ، وهو الشعور الذي أستقر في بني آدم بعد الخروج من الجنة. والزمن الذي ذكره أدونيس في استهلاله يتجلى هنا في صورة مراكب من الأيام تحمل الشاعر إلى غايته . إنه أيام كفيلة بإعادة رأس الجنة المقطوع إلى خاصرة حياة الشاعر. والأمواج هنا تشير إلى التناوب في الاتصال والانفصال وذلك بدنوها من الشاطئ وبعدها عنه.

ويمزج الشاعر بين الأمواج التي تأتي وتذهب في إيقاع المد والجزر، وتتناثر على الأرض، بالوقت الذي يتناثر أيضا ثم يربط الأمواج بالجسد. فعلاقة الجسد بالأمواج يحكمها الزمن الذي يمر من

خلال الأجساد ويتناثر فيها. ويكشف عن هذه الدلالة بوضوح في قوله:

"أمواج، أرى إلى الوقت يتناثر فيها... ماذا لو أدعوك ، أدعو هذه الأمواج وأحك بها أعضائي؟ أتخذها رمزا لأيامي"^{٢٥}.

ولذلك نجده يتساءل في قصيدة أخرى : "مرتحل، وأرى الفضاء يسيل فيّ. تراه جسمك شاطئ؟"^{٢٦}.

لا تلبث صورة المرأة الغاية البعيدة التي يصبو إليها الشاعر تغيب كلما تحقق له حضورها كما تبتعد الأمواج عن شاطئ البحر كلما اقتربت منه ودنت. فجسمها شاطئ يتناوب الوصل والفصل. فلا سبيل للوصول إلى جسدها والاتصال به دون انقطاع إلا من خلال استدامة الزمن .

ب- الجسد / النار :

تبدو النار الثيمة المضادة للجنة في ظاهرها، ولكنها في الحقيقة هي الطريق المفضي إليها. فهي وسيلة تهيب وتحذير لسلوك الطريق المستقيم، وهي من جهة أخرى المكان الذي لا بد أن يعبره العباد ويرون أهواله وما كان سيحيق بهم لولا أن أنجاهم الله منها، فيردونها طريقا إلى الجنة. وذلك كما نصت عليه الآية: "وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا". مريم: ٧ .

ومن المفردات التي تؤدي وظيفة النار نفسها ويتعلق معها الجسد: الضوء - المصابيح -

^{٢٥} الديوان/ ١٢٣ .

^{٢٦} الديوان/ ٧٧ .

^{٢٣} الديوان / ١٤ .

^{٢٤} الديوان / ٣٦ .

العنوان. ولا يكتفي امرؤ القيس بفعل التتور في وصف توقه إلى وصل امرأته، بل يرسم الصورة التي تكون عليها في حال رؤيتها ووصلها وهي صورة تحتوي على سلسلة من المفردات المتعلقة بالنار. كما جاء في خزانة الأدب: " ضمير إليها راجع إلى النار المفهوم من تتورتها، وجملة "والنجوم" إلخ حال من الفاعل، وجملة " تشب " حال من ضمير النار. قال ابن رشيق في العمدة: " ومن أبيات المبالغة قول امرؤ القيس يصف ناراً، وإن كان فيه إغراق: نظرت إليها والنجوم، البيت؛ يقول: نظرت إلى نار هذه المرأة تشب لقال، والنجوم كأنها مصابيح رهبان. وقد قال: "تتورتها من أذرع" البيت، وبين المكانين بعد أيام، وإنما ترجع القفال والغارات وجه الصباح، فإذا رآها من مسبرة أيام وجه الصباح، وقد خمد سناها وك موقدها، فكيف كانت أول الليل؟! ... وقال بعضهم: ومن التشبيه الصادق هذا البيت، فإنه شبه النجوم بمصابيح رهبان لفرط ضيائها، وتعهدهم الرهبان لمصابيحهم وقيامهم عليها لتزهر إلى الصبح، فكذا النجوم زاهرة طول الليل وتتضاءل إلى الصبح كتضاؤل المصابيح له"^{٢٨}.

ومن هذه الشروحات على البيت يتضح أن امرؤ القيس أشار إلى نار امرأته التي رسمت له طريقها، كما ترسم النار طريق العباد إلى الجنة فلا يسلكوا طريق الضلال والغواية، وكما ترسم النجوم الطريق الصحيح للسائرين ليلاً، والذين لا تتضح لهم

الشمس- النجوم ... فكلها تتدرج تحت حقل دلالي واحد (جامد -حراري- منير). فإذا عدنا إلى بيت امرؤ القيس السابق:

نظرت إليها والنجوم كأنها مصابيح رهبان تشب لقال.

نجد أن الجسد يرتبط بالنار، وبالنجوم، وبمصباح الرهبان، وبالفعليين "تشب وتتور"، وهما من المفردات المتعلقة بالنار أيضاً. وقد جاء في خزانة الأدب ما يدل على إلحاق لفظ "تتورتها" في قول امرؤ القيس: "تتورتها من أذرع" .. البيت، بمفردة النار، وذلك في قول عبد القادر البغدادي: "قال المبرد في الكامل: المتتور الذي يتلمس ما يلوح له من النار. ورد عليه أبو الوليد القشبي - في شرحه عليه- بأن المتتور إنما هو الناظر إلى النار من بعيد، أراد قصدها أو لم يرد، كما قال امرؤ القيس: "تتورتها من أذرع" ولم يرد أن يأتيها... والنظر إلى نارها إنما هو بنظر قلبه تشوقاً إليها. كما قال ابن قتيبة في أبيات المعاني: هذا تحزن وتظن منه ، ليس أنه رأى بعينه شيئاً إنما أراد رؤية القلب"^{٢٧}.

فعل التتور إذن مرتبط من خلال الثقافة العربية بثيمة النار وبالرؤية القلبية لها، إذا يفتح لفظ النار في قصيدة امرؤ القيس هنا على مدلول جديد: وهو "غير مرئي"، ويلتقي بهذا مع مدلول الشاطئ غير المرئي للمفردة المركبة "آخر البحر" في

^{٢٨} عبد القادر البغدادي: المرجع السابق، ج ١، ص ٦٨ - ٦٩.

^{٢٧} عبد القادر البغدادي: خزانة الأدب ولب لسان العرب، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، ط٤، ١٩٩٧م، ج ١، ص ٥٨ - ٥٩.

سابقا تؤكد على ثيمة الاتصال والانفصال من خلال فعل الإيقاع الذي تتناوب فيه الحركة والسكون والنعمة الصاعدة والهابطة .

أما جسمه هو فيقول فيه :

"أكاد أشطر أيامي وأنشطر/ دمي هناك وجسمي ها هنا ورق/ يجره في هشيم العالم الشرر ".
فالعالم هشيم ورماد قد أتت عليه النار.
ومقدمة النار وهي الشرر المتطاير يجر جسده الذي جف من الدماء/ الحياة ويقوده إليها. ولكن ليحصل على جسدها المنور ويبعث في جسده الحياة لا بد أن يتنور هو أولاً:

"أتنور نفسي/ وأسلسل وقتي/ بين أحضانها/ وأغني لنا وأغني لها".^{٢٩}

ويتكرر ارتباط الجسد بالنار والمفردات التي تندرج من حقلها الدلالي في كثير من قصائد الديوان، وتأتي غالبا في سياق الصعود والهبوط . ومن ذلك قوله :

" بعد أن شربنا مفاتن أعضاءنا / وشربنا الشموس- دياجيرها وقناديلها/ لنقل: إننا نضجنا/ مثل عنقود كرم/ يعشق الكرم بعد العلو الهبوط /حيث ينحل، يهدأ في الدن ينساب في / الجسد الآدمي ويعلو/ من جديد إلى ربه"^{٣٠}.

فالشموس المفردة التي ترتبط بالنار تمارس وظيفتها في رسم الطريق الصحيح للشاعر إلى هدفه، في حين تقترب بمفردتين: الدياجير والقناديل ،

الرؤية، فيوشكون على أن يضلوا الطريق. أما هو فطريقه واضح ونجومه تشبه مصابيح الرهبان. واستعمال لفظ الرهبان، لفظ مشبع بدلالات ثقافية دينية، حيث يشير إلى رجال الدين في الكنيسة، أولئك الذين يأخذون بيد العبد إلى الجنة، ويشعلون قناديلهم ليلا فيأوي إليهم من ضل طريقه.

وكذلك لفظ "قفال" يضفي على المرأة دلالة المنزل والوطن والمستقر. وما ذكره الإمام البغدادي من أن لفظ "قفال" نسبة إلى القافلة والتي تطلق على العائدين إلى أوطانهم من الغارات، ترتبط من جهة أخرى بأمنية الشاعر في استهلاله بالعودة إلى الجنة. والنار التي تشب للقفال ليهتدي إلى وطنه تقابل النار التي تشب للعباد ليهتدوا إلى جنتهم. وكل هذه الصور والألفاظ تجعل القارئ يصل بين هدف امرئ القيس في أبياته وهو الوصول إلى امرأته المحروسة من القبيلة، وهدف أدونيس في استهلاله وهو الوصول إلى الجنة المحفوفة بالمكاره، ويعيد رسم التشاكل السيميائي السابق بين المرأة والجنة ويثريه.

وإذا انتقلنا إلى قصائد الديوان سنجد ارتباط النار بالجسد في الكثير من الأبيات، ونجده يستخدم لفظ "تنور" ومشتقاته المذكور في قصيدة امرئ القيس لتوظيفه في تحديد دلالة الجسد، حيث يقول:

"يا جسمها المنور ، علمني الغناء".

فجسمها محفوف بالنور ليسوق الشاعر إليه، فيتمكن من الاتصال به، ومن خلال الغناء أيضا الذي تصحبه غالبا موسيقى. والموسيقى كما قلنا

^{٢٩} الديوان/ ٢٢، ٢١.

^{٣٠} الديوان/ ١٧١.

يكون الضوء مشعا ولا معتما؛ يلتقي مع ضوء امرأة
امرئ القيس في صورة مصابيح الرهبان التي تشعل
في آخر الليل لهداية المسافرين واستقبالهم في
كنائسهم لصقل أرواحهم وإراحتها من التعب.

فالضوء والليل بما يحملانه من دلالاتي
الانكشاف والاحتجاب يعودان في القصيدة نفسها
ليكونا غطاء للجسد : اتخذت ليلك ضوءا رحت
ألبسه / كما تشاء مراياه - أسير بها / إلى بهي
خفاياها وأبتعد^{٣٣}.

وبهذا الليل الذي يذكرنا بليل امرئ القيس
حيث يلتقي بامرأته بعيدا عن الأعين؛ ينتقي أدونيس
ليله الخفي الذي يأمن فيه من رقابة الأعين ليلتقي
ببهي خفايا امرأته فيكون ليله طريقا مضيئا يمنح
الجسد بغيته في الوصال والاتصال، ويكون رداءه
الذي يستره من الرقباء . ولكنه حين يسير إليها يبتعد
في الوقت نفسه، وهو الإيقاع الذي بدأ به الديوان منذ
العنوان، وهو ما تؤكد المقطوعة التالية من
القصيدة:

"هل أقول لليلي: / غبت، لكن وجهك يأتي
ويذهب/ في مقلتي؟"

هل أقول لأعضائها : خانت النار قيسا
والرماد مشيرا إلي؟ ...

ما أقول لليلي وهي مبثوثة تتوهج في كل
شيء ؟ ...

والدياجير وهي الظلمات تمارس وظيفة الحجب
والستر كما قلنا ، فيما تمارس القناديل وظيفة الهداية
وتعيدنا إلى قناديل الرهبان في قصيدة امرئ القيس.
وبهذه السمات التي تختص بالجسد -وليس أي جسد
بل الجسد الآدمي إشارة إلى الهبوط الأول من
الجنة- يكون العلو بعد الهبوط ، ويحدد الشاعر أنه
العلو إلى الله، والعودة إلى الجنة حيث الهدف
الأسمي والحقيقي.

وفي قصيدة أخرى يقول : "غرفة - كم هو
الضوء - محلولا، بهيَّ / غسق لا مشع ولا معتم. /
غرفة - لجة . هو ذا الموج يعلو / والوسائد جنت
... / غرفة - لجة وأعضاؤنا سفن مبحرة"^{٣١}.

فيقترن الجسد بالبحر من جديد في آخر
صورة، وهي صورة الغرفة اللجة التي تسافر فوقها
أعضاء الجسدين جسد الشاعر وامرأته. كما تقترن
هذه الغرفة "البحر" التي تحمل فوقها الأجساد
المسافرة بالضوء في أول صورة، ويقترن الضوء
بالليل في صورة الحلقة والغسق والعمته، ثم بالبحر
في صورة اللجة والموج، ثم بثيمة الصعود في صورة
الموج وهو يعلو.

ومحلولا هنا حال منصوبة، فكم هو الضوء
بهيَّ في حال كونه محلولا . فامتزاج الضوء بالحلقة
-وهي تعني "شدة السواد"^{٣٢}- لا تكون إلا آخر الليل
حيث يكون الظلام شديدا. واختياره الغسق، حيث لا

^{٣١} الديوان / ٧١.

^{٣٢} ابن منظور: لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير وآخرون،
القاهرة: دار المعارف، مج ٢، ج ٩، مادة "ح ل ك"، ١١١٩م، ص
٩٧٢.

^{٣٣} الديوان / ٧٦.

أتعلم سر الهبوط الصعود على درجات
الجحيم" ^{٣٤}.

فأمرأته التي يطلق عليها "ليلي" هنا غائبة،
لأنها الغاية البعيدة التي يطمح إليها، لكن وجهها "
أول الجسد" يأتي ويذهب في عيني الشاعر، فهو
حاضر يتناوب الوصل والفصل . ولن يكون هناك
وصل دائم إلا حين تؤدي النار وظيفتها في الترهيب
وبيان قيمة المرأة / الجنة .

ولذلك حين تخون النار قيسا كما يقول
الشاعر فلن يصل إلى امرأته ، وكذلك "أعضاءها"
لن يصلها الشاعر طالما النار تخون وظيفتها وتظل
البشر بدلا من منحهم طريق الصعود إلى الجنة .
بدلا من نار امرئ القيس الخائنة : تصبح ليلي
نفسها دليلا على ذاتها ، فهي "مبتوثة تتوهج في كل
شيء". وحتى يتحقق الوصال الدائم بلا انقطاع لا
بد للشاعر أن يتعلم ويتعرف على سر "الهبوط
والصعود" الثيمة التي ابتدأ بها الجسد في رحلته من
وإلى الجنة. ولا بد أن يتعرف على طبيعة هذه النار
التي يشير إليها صراحة هنا بـ "الجحيم" .

يعود الليل في قصيدة أخرى ليمارس وظيفة
الحجب والستر لأخطاء الجسد فيقول:

"حيث لا يمكن الرحيل/ شاء ان يأخذ الأرض من
عنقها/ عاليا راحلا/ في هجير تباريحه/ دفن الليل
في أرضه / جسمه الأول القتل/ اعطه، أيها الحب،
جسما جديدا" ^{٣٥}.

هذا الستر والحجب للجسد أثناء رحلته
وصعوده "عاليا راحلا". والجسد الأول القتل إشارة
إلى قصة قابيل وهابيل ، فالدفن عملية حجب
للخطيئة وإقصاء لعين الرقيب.
ويقول:

"ضوء يتسرب من جسدينا إلى جسدينا /
ويغير وجه المكان ... جسدانا/ كوكب واحد / نتبادل
أحزاننا/ نتبادل أحشاءنا/ جسدانا دم واحد" ^{٣٦}.

فالمكان المتشظي يعود إلى وحدته الأولى
كما كان قبل أن تخلق الأرض، قبل أن تفتق عن
السماء، فبالضوء يتواصل معها ، وبالضوء يتحد
معها ، ويتحد العالم من حولهم بعد تشظيه .
ج- الجسد / الأفق :

تتشاكل مدلولات الأفق بوصفه آخر البحر
مع مدلولات المرأة / الجنة ، وكلها كما قلنا مدلولات
سياقية ناشئة عن السياق الشعري عند أدونيس. وما
يؤكد على هذا التشاكل قول الشاعر:

"طيف شهوة وراء قامة الأفق

المكان مركب أحلام لا من الشيخوخة ولا
من الطفولة" ^{٣٧}.

فالرغبة ، وليست أي رغبة بل الرغبة الجسدية في
الوصل المفضية إلى الإنجاب التي تحملها كلمة
"شهوة" تتراءى خلف الأفق . يصبح الأفق حاملا
لدلالة الوصال الجسدي وتناسله، والرغبة في إدامة
هذا الجسد عبر فعل الولادة والتكاثر . وهناك

^{٣٦} الديوان / ٢٥ ، ٢٦ .

^{٣٧} الديوان / ١٢٣ .

^{٣٤} الديوان / ٨٠ .

^{٣٥} الديوان / ٣٣ .

الأفق الذي كان يتكشف عن خط وهمي يصبح حقيقة وواقعا حين يتصل بجسدها هي في أعالي الواقع حيث تكون .

ولذلك يقول في موضع آخر :

"لا يتوقف جسدها عن / تغيير حدوده وتوسيعها ... هي - / جسدها مسألة في علم الفلك / لا في علم الحياة"^{٣٩}.

فتتشاكل دلالة جسدها مع دلالة الأفق، ويضفي جسدها إلى الأفق حقيقة اتصال الأرض بالسماء بعد أن كانت وهما وزيفا. وحين يقول "جسدها مسألة في علم الفلك" يؤكد على الدلالة الروحانية لطبيعة جسدها، فهو ليس جسدا ملموسا بل روحانيا يتصل بالفلك والسموات والعالم العلوي، وبوجهها / أول جسدها وأعلاه: تكون السماوات بدؤها ونهاياتها ، حيث يقول:

"جامعا بين بدء السماوات في وجهها / ونهاياتها / وتقاويم أفلاكها الدائرة"^{٤٠}.

ويقول في قصيدة أخرى :

"فمك الضوء لا حمرة / تليق بأفاهه"^{٤١}.

وفمها - موضع اللغة والنطق والكلام - هو الضوء الذي يهديه إليها. ونلاحظ أن الشاعر ينسب إلى هذا الفم آفاق تكسوها الحمرة. واستخدام لفظ الحمرة مقترنا بالآفاق يجعل دلالتها مقترنة بوقت الغروب، وهي اللحظة التي تلتقي مع الغسق، فإذا

بالإضافة إلى ذلك : المكان بوصفه مركبا يطفو على البحر يحمل الأحلام، وهذه الأحلام محدودة بزمن معين لا ينتمي إلى الطفولة ولا إلى الشيخوخة ، بل إلى مرحلة الشباب، وهو مدلول يؤكد ما نسبه سابقا للجنة في استهلاله .

ويقول :

"حسنا كما تشائين / سأصعد إلى ذروات وهمك/ وأتذوق أعالي الواقع/ لا ذراعاها، ولا خطواتها/ جسدها هو الذي يفتح الأفق"^{٣٨}.

يعود بنا هذا المقطع إلى أبيات امرئ القيس ومغامرته في الصعود إلى امرأته، ولكنه يضيف مدلولات جديدة تصل الجسد بالوهم والواقع وتكشف من دلالة ارتباطه بالأفق. فهنا يصعد الشاعر إلى امرأته ولكنها ليست أي امرأة ، بل امرأة تنتمي إلى الأقاصي/ القمم/ الذروات التي ليست أكثر من وهم، وحين يتصل بها يقوم الجسد بدور مهم وهو فتح الأفق. ذلك الأفق الذي رأيناه في آخر البحر مشكلا نقطة النقاء مزيفة تصل السماء بالأرض، إذ كلما اقترب الإنسان من هذا الأفق يبتعد، فهو الخط الذي لا يمكن الوصول إليه، خط وهمي تبدو فيه السماء متصلة بالأرض فيما هي في الحقيقة منفصلة عنها. يقوم الجسد إذن بفتح الأفق ولكن ليس أي جسد، بل جسدها هي بوصفها الغاية العلوية البعيدة الممثلة في الجنة التي يصبو إليها الشاعر. تنعكس هنا دلالة الوهم والزيف الذي ارتبط بالأفق ، فهذا

^{٣٩} الديوان / ١٤ .

^{٤٠} الديوان / ١٠٠ .

^{٤١} الديوان / ٢٠ .

^{٣٨} الديوان / ١٢-١٣ .

يقسم الشاعر قصيدة "معجم مصغر لهن" إلى مقاطع شعرية، وكل مقطع مكون من بيت أو بيتين، وعدد المقاطع متواتر مع عدد حروف الأبجدية العربية من الألف إلى الياء، أي ثمانية وعشرين مقطعا. وهو ما يجعل اللغة حضورا قويا في هذه القصيدة. ويحرص على تزيين جسد امرأته، وإخراجه من حالة الكتابة إلى النطق. وبهذا تنكشف رغبته العميقة والخفية ليس في المرأة كما هو ظاهر في النص بل في الجنة التي يصبو إليها منذ الاستهلال، فيخاطبها قائلاً :

"اخرجي من الكتب" ^{٤٢}.

كما يقول في قصيدة أخرى :

"عندما نتلاقى أينما جمعتنا خطانا في المدائن / أو في الحقول / دع الصمت يدخل في جرحه - تكلم. / أتريد لحبي وجها يضيء الفضاء؟ إذا ، / خل عينيك بيتا لوجهي. خذني - تكلم. / لا أحس بإيقاع جسمي بين يديك وعينيك، إن أنت لم تتكلم" ^{٤٣}.

فهذا الكلام وحده القادر على الإحساس بالجسد حين يكون بين يديها وعينيها أي في حال اتصاله بغايته، القادر على إدامة اللقاء. وكما قلنا سابقا فإن هاجس اللغة في سكونها وحركتها، انفصالها واتصالها، اللذين يتمظهران من خلال العناوين الفرعية الأخرى "موسيقى" و"موج" يسيطر على الديوان منذ البدء حتى الخاتمة. ولهذه اللغة

كان الغسق الوقت الذي يزحف فيه الليل تاركا للنهار فسحة، فحمرة الغروب هي الوقت الذي يزحف فيه النهار تاركا فسحة لليل الذي يحسُّ فيه الاختفاء عن الرقباء، مع بقاء بعض الضوء -ممثلا في الحمرة- الذي تتحدد وظيفته كما قلنا في الهداية.

إن الرغبة بتحقيق الاتصال الحقيقي بين الأرض والسماء عبر هذه الآفاق تتجلى في إسناد هذه الآفاق إلى اللغة والجسد عبر عضو الفم . وسنتناول العلاقة بين الجسد واللغة لتتضح الدلالة الكلية للصورة الشعرية في الفقرة التالية:

د- الجسد / اللغة :

رأينا سابقا كيف ربط الشاعر بين الجنة واللغة في الاستهلال، ثم بين المرأة واللغة في العناوين الفرعية وما نتج عن ذلك من تشاكل سيميائي بين دلالات كل من الجنة والمرأة، بحيث استنتجنا أن الدلالة المركزية التي تنبثق منها بقية دلالات النصوص: أنه لا حياة للجسد بغير الوصول إلى المرأة/ الجنة.

ولا يخفى أن اللغة تلتقي مع المرأة في كونها الباعث الذي يمنح الجسد قيمته وحياته. كما أن اللغة قناة الاتصال الأكثر أهمية التي من خلالها يتفاهم البشر وتتواصل الجماعات. فتتجلى اللغة علامة حاملة للعديد من الدلالات التي تتقاطع مع الجسد والمرأة منذ العناوين الفرعية لقصائد الديوان كما رأينا في تحليلنا لها سابقا، إلى بقية الإشارات في متن النصوص الشعرية كما سنرى.

^{٤٢} الديوان / ١٤.

^{٤٣} الديوان / ٢٩.

والمعنى المقصود بالأبجدية هنا، والذي وظفه الشاعر: "مجموعة حروف الهجاء في اللغة العربية، سميت باسم أول الألفاظ التي جمعت هذه الحروف. وهذه الألفاظ هي: أبجد، هوز، حطي، كلمن، سغفص، قرشت، ثخذ، ضطع"^{٤٦}. وبعد محاولة القارئ قراءة هذه الأحرف -التي تبدو له أول وهلة غير منظمة- ضمن كلمات مستعينا بالعنوان "أبجدية"، سيتضح لديه المراد من عنوان آخر قصيدة في الديوان، وهي "طلسم". فإذا كانت الأبجدية غالبا ما تقتضي بعثرة الحروف لنحصل على الكلمات، الكلمات التي تبدو رموزا مكونة من أصوات، ولكن لها قدرة كبيرة على فك أسرار المعاني. فكذلك الطلاسم. وارتباط الحروف بالطلاسم كان اعتقادا شائعا لدى العرب منذ القديم. يقول ابن منظور في معجمه متحدثا عن الحروف وخواصها: "أما خواصها، فإن لها أعمالا عظيمة تتعلق بأبواب جليلة من أنواع المعالجات وأوضاع الطلّسمات، ولها نفع شريف بطبائعها، ولها خصوصية بالأفلاك المقدسة وملاءمة لها"^{٤٧}.

وكذلك من جهة أخرى يرتبط لفظ الطلّسم بالحروف، ولنعد للدلالات المعجمية للفظ لتتضح لدينا الدلالة الكلية للصورة الشعرية التي أراد رسمها الشاعر: "طلّسم الساجر ونحوه: قرأ أو كتب شيئا غامضا ونحوه، طلسم مفرد ج طلسمات وطلاسم...

قدسية عند أدونيس حيث يقول عنها في إحدى قصائده الأخرى:

"هذه لغة في السماء التي تنتزل/ من غيبها نفرتيني".

كما يصفها بالغسقية: "ما أحب إلى اللغة الغسقية في صيفنا، شهرزادا"^{٤٨}. والغسق، وهو انتهاء الليل وابتداء الفجر وصفه الشاعر في قصيدة "موسيقى - II" بأنه "لا هو مشع ولا معتم"، منطقة اللقاء الضوء بالعتمة، العتمة التي تحببه عن الرقباء، والضوء الذي يدلّه على الطريق إليها. وهذه اللغة السماوية والغسقية هي لغة مقدسة، من خلالها يكون للأساطير الميته القديمة "نفرتيني وشهرزاد" قدسيتهما وقيمتها وحياتها.

ويتمهى الجسد مع اللغة ليكونا شيئا واحدا، كما تتمهى هذه اللغة مع الأساطير في قصيدة أخرى يقول فيها الشاعر: "ما الذي سوف يبقى/ ويشعل للعاشقين قناديل أيامانا؟ ما الكلام الذي سوف يبقى/ من معاجم أحشائنا وأعضائنا/ من أساطيرنا البعيدة"^{٤٩}.

وفي قصيدة "أبجدية" يعود إلى تقطيع القصائد الشعرية وفق حروف العربية، وبينما كانت هذه الأحرف مرتبة ترتيبا ألفبائيا في القصيدة الأولى "معجم مصغر لهن" من الألف إلى الياء، كما جرت العادة في ترتيب أكثر معاجم اللغة، نجد أنها في قصيدة "أبجدية" منتظمة وفق الترتيب الأبجدي.

^{٤٦} جبران مسعود: المعجم الرائد، معجم لغوي عصري، بيروت: دار

العلم للملايين، ط٧، ١٩٩٢، ص ١٣.

^{٤٧} ابن منظور: لسان العرب، ج ١، ص ١٩.

^{٤٨} الديوان / ٢٣.

^{٤٩} الديوان / ٩٤.

الجسد الأول "آدم" عليه السلام الذي يقرن الشاعر اسمه الحقيقي-أدونيس- به رغبة في العودة إلى البدء؛ بدء الخلق /بدء الجنة . فالأبجدية "أبجد - هوز - حطي - كلمن .. الخ " هي أول الألفاظ التي جمعت الحروف، وفقا للتعريف المعجمي السابق. والألف أول هذه الحروف، وآدم عليه السلام أول البشر .

وهو ما يؤكد في قصيدة أخرى بقوله : "لا أريد انتماء ولا نسبا أو هوية / لا أريد سوى أن نكون لغات/ للجموح وأعضاؤنا أبجدية"^{٥٠}. فلا نسب ولا انتماء ولا هوية إلا في الأجساد المتكلمة وحدها ، الأجساد التي تتناسب وتتلاقى وتتواصل عبر اللغات الحية.

ويقول في قصيدة أبجدية أيضا: " جيم . جسدك سائل في جسدي ... جسدك بين يدي ولا أريد ان أعرفه إلا بالغيب الذي فيه/ جسدانا كتابة وكلاهما كتاب للآخر. جسدانا وحي ويرفضان الهياكل/ جسدك أعرف بي مني/ جسدك يكلمني مني... جسدك ط ل س م (لي) / م س ل ط (علي)^{٥١}.

يبدأ المقطع الشعري المعنون بـ "جيم" بالحديث عن ذوبان الأجساد وانحلالها في بعضها ليعبر عن تمام الوصل. وتترجع دلالة الجسد الحسية ليحل محلها الدلالة الغيبية في قوله "ولا أريد ان أعرفه إلا بالغيب الذي فيه"، فيكون لهذا الجسد

فك طلاس الشيء : وضحه وفسره وكشف أسراره. خطوط وأعداد يزعم كاتبها أنه يربط بها روحانية الكواكب العلوية بالطبائع السفلية لجلب محبوب أو دفع أذى"^{٤٨}.

ومن كل ما سبق يتضح أن الدلالات الأساسية للكلمة تتمحور حول الكتابة بطريقة الخطوط والأعداد وهي طريقة مبهمة وغامضة ولا يمكن تفسيرها، وتتصل بقدرات خارقة وخارجة عن المؤلف. وما يهمنا هنا هو قدرة هذه الطلاس على الربط بين "روحانيات الكواكب العلوية بالطبائع السفلية" وهو ما يؤكد حضور الدلالة الدينية القدسية لهذه الطلاس التي تصل بين السفلي والعلوي، والتي ستظل مبهمة وغامضة ولا يمكن الكشف عنها إلا حين يصل الشاعر إلى هذا المكان العلوي .

هكذا يضع الشاعر بين يدي القارئ الألفاظ الأبجدية للغة، أبجد، هوز، حطي ، كلمن، سغفص، قرشت .. الخ، وكأنها طلاس يلفها الغموض. وفي هذه القصيدة "أبجدية" يبدأ أول مقطع شعري مع أول حرف من كلمة أبجد ، وهو الألف. فيقول:

"ألف . آدم أدونيس ... الألف الهوية في نسب الجسد"^{٤٩}.

بهذه الحروف التي تتناسل لتؤلف الأسماء والكلمات، تتناسل الأجساد أيضا لتكوّن المجموعات البشرية، ولكل جسد شجرة نسب تمتد لتصل إلى

^{٤٨} أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، القاهرة: عالم الكتب،

ط١، ٢٠٠٨، مج ١، ص ١٤٠٨.

^{٤٩} الديوان/ ١٧٧.

^{٥٠} الديوان/ ٨٣.

^{٥١} الديوان/ ١٨٤-١٨٣.

أدونيس بجلاء ، فالعنوان الأساسي كان يحمل علامتين متضادتين (أول) و(آخر) الأولى ترتبط بلفظ الجسد والأخرى بلفظ البحر، تتشكل وفقها العلاقات بين البحر والجسد كما تبدو من خلال المربع السيميائي الآتي:

وكما قلنا سابقا فإن آخر البحر يتصل بأول الجسد في حركة دورية ، حث آخر شيء يبدو لنا من جهة ما سيكون هو أول شيء من الجهة الأخرى المقابلة. فأخر البحر لمشاهد ما هو أوله لمشاهد يقع في الجهة الأخرى . وكذلك الأمر في أول الجسد. فعلاقات التضاد التي تبدو لنا تضادا تتضمن علاقات أخرى أعمق هي علاقات التضمن، حيث نهاية كل شيء بداية لشيء آخر، فإذا كان أول الجسد هو آخر البحر، كما صرح الشاعر منذ

قدرات غيبية، فهو غيب ووحى يرفض الهياكل التي تحدده وتشكله كالمادة. وهو يتكلم كما تكلمت الجنة في الحديث الذي ساقه الشاعر سابقا في الاستهلال، وهو في النهاية طلسم يمكن أن يقرأ بالمقلوب ليتحول إلى كيان مسلط على الشاعر . ولو لاحظنا كيف جعل الشاعر بداية الكلمة الثانية "مسلط" تنسل من نهاية الأولى "طلسم" وفقا للدلالة الأساسية التي نسج منها عنوان الديوان، حيث أول الجسد آخر البحر. وسنفصل الحديث في هذا التناسل الدلالي من خلال تحليل المربع السيميائي في الفقرة التالية .

المربع السيميائي - علاقات التضمن:

يقول الشاعر : "في كل ألف جسد آخر يبدأ من الياء" ص ١٧٧.

تتسلسل الحروف من الألف إلى الياء، ومن الياء إلى الألف ، وتتناسل من بعضها كما قلنا مشكلة الكلمات، وكذلك الأجساد، حيث بداية كل جسد هي من نهاية جسد آخر. ولا يقف هذا التناسل الذي يشكل دورة الحياة وديمومتها عند حد الأجساد واللغات. بل لاحظنا منذ العنوان الأساسي للديوان كيف صور الشاعر هذا التناسل في علاقات التضمن بين صورة الجسد والبحر، حيث أول الجسد هو آخر البحر .

ولو قمنا بقراءة كل ما سبق وفق المربع السيميائي ستتضح علاقات التضمن بوصفها الثيمة الأساسية التي يركز عليها تصور الجسد عند

الغاية. وهذا التواصل الدائم يبرز حين يسند الجسد إليها هي :

"الفجر يزين جسدها / وجسدها يزين الليل"^{٥٢}.

وفي قصيدة أخرى يتضاد كل من الليل والنار ، حيث الليل معتم، والنار مضيئة، ولكنه من جهة أخرى يسند النار إلى الليل، مما يدل على تضمن أحدهما في الآخر. ويقرن بين آخره والهبوط، وبين النار / الضوء والعلو، وبهذا فإن آخر الليل هو بداية لأول النهار:

"لغة في الهبوط إلى آخر الليل / في ناره العالية"^{٥٣}.

ولاستعادة المدلولات الغائبة في النص السابق نرسم الجدول التالي :

وفي قصيدة "موج - II" يقول :

" المكان مركب أحلام لا من الشيخوخة ولا من الطفولة / واللحظة قوس قزح قدماها رذاذ ورأسها نورس شارد / موج وكل شيء يحتفل بها / عشبة تكاد

العنوان الرئيس للديوان، فإن آخر الجسد هو أول البحر ، وهو ما يؤكد المقطع الشعري التالي:

"تحب أن ترقص فيما تغني: / قدماك أيها العالم ، ملح / والحلبة زبد "

فآخر الجسد وهو هنا مخصص بالعالم (قدماء) ملح ترقص على حلبة من زبد . واقتزان الملح والزبد يجعلهما مفردتين تنتميان إلى البحر. فيعود هنا إلى الاتصال ، اتصال آخر الجسد / القدم بأول البحر / الزبد الذي ينتج عن اصطدام الأمواج بالشاطئ وما يحمله من ملح.

أيضا تبرز علاقات التضاد التي تخفي بداخلها تضامنا واضحا على صعيد العلاقة بين الجسد والنار وما يتعلق بها من مفردات الضوء - القناديل - النجوم - الشمس - النهار .. الخ، وما يضادها كالليل والعتمة والظلام. في قوله :

"كلما التقى جسدانا / يتحول النهار إلى بستان في حدائق الليل "

فالعلاقة التضادية بين النهار والليل تتمخض عن علاقات تضمن، يمتزج بمقتضاها النهار في الليل فقط حين تتصل الأجساد معا . ويقول:

"كذب جسدانا الرسم / أن آخر النهار الليل / وآخر الليل النهار" . ص

فمن آخر النهار ينسل الليل، ومن آخر الليل ينسل النهار. ونلاحظ هنا التركيز على استمرارية دوران الحلقة الزمنية في تعاقب الليل والنهار، رغبة في تحقيق التواصل الدائم بين جسده /ذاته وجسدها /

^{٥٢} الديوان / ١٢

^{٥٣} الديوان / ٤٢.

تتفتح - تكاد أن تتكلم ... والبحر يقوده إليها، وهي
أول الموج".

اللحظة الزمنية ليست أكثر من قوس قزح
يعد بالأمنيات دون تحقيقها وسرعان ما يختفي
ويتلاشى. هذه اللحظة الزمنية آخرها / قدماها عبارة
عن رذاذ يسعد فقط ويمني، ولا يحمل الخصب الذي
يحملة المطر، وأولها / رأسها : نورس شارد يطير
إلى الأعلى محلقا في السماء حيث العلو وحيث
المرأة وحيث الجنة، ولكنه شارد يجهل الطريق
الصحيح . ولا يهم الشاعر أول اللحظة/ الطفولة
الواعدة بوعود مزيفة، ولا آخرها/ الشيخوخة الشاردة
والتائهة، بل ما يهمه هو وسطها / خاصرة الحياة ،
كما أفصح عن ذلك في الاستهلال.

في الخاتمة يكون التركيز على السقوط
مكتفا. وهذا الجسد في نهاية الديوان هو حروف
وطلاسم يبدأ الشاعر بسرد تفاصيلها صعودا من
الكاحل إلى الساق، ثم الركبة، ثم الفخذ، ثم السرد
وأخيرا الثديين. وحين يصل إلى هناك يقول: "السقوط
دائما من الثديين إلى ما تحت السرة ... سقوط
تضيف فيه على جسدينا الفراديس كلها"^{٥٤}.

^{٥٤} الديوان / ٢٢٢، وانظر الصفحات ٢١٩ - ٢٢٢.

The body Semiotic in the "The Beginning of the Body, The End of the Sea" of Adonis

(The Semantic Openness and The Semiotic Isotopy)

Mona Mohammed Alghamdi

*Assistant Professor
Jeddah University*

This research deals with the analysis of Adonis' poetic perception of the body as a sign from the surface to the depth, representing the model of factorial Structure at Grimas, which he distributed in three axes: the axis of communication, the axis of desire, and the axis of conflict. The axis of communication includes the addresser and the receiver while the axis of desire includes the subject and the object, and the axis of the conflict focus on the assistant and oppositionist. In the analysis of these axes, the main focus of desire and conflict has been confined to the presence of the axis of communication in a large abundance of narrative texts, often lacking in poetic texts. Furthermore, the axis of desire combines the self-desire / poet (according to the poetic texts of Adonis), and the desired object. Based on this relationship between the subject and the object, the transition is to be from one state to another, from the state of communication to separation or vice versa. This study called for several semiotic concepts, such as the Semiosis, the Isotopy, and the Semiotic Square. It also began from Pierce's thesis on the types of interpreter as procedural tools that would help to perceive Adonis' conception of the body within the limits of his poetic texts within the concept of the polysemy.