الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــــم العالي والبحث العلمـــــي

المركز الجامعي العقيد أكلي محنـــد أولحـــاج–البويرة–
معهـــــد اللغات والأدب العربي
قســـم اللّغة العربية

مفهوم اللّغة الشعرية عند أدونيس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس
في اللغة والأدب العربي

إعداد الطالبة:
– دهيليس أم السعد

تحت إشراف الأستاذة:
بوعلام العوفي

السنة الجامعية: 2012/2011

كلمة شكـــر

الحمد والشكر أولا للمولى عز وجل الذي أمدني بالصبر والقوة لإتمام هذا العمل وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف "بوعلام عوفي" الذي ساعدني ولم يبخل علي بالنصائح وإلى عمال المكتبة واشكر كل من ساعدني من قريب أو من بعيد

الإهـــــداء

أهدي ثمرة جهدي وحصيلة فكري إلى المتربعة على عرش قلبي حبا وحنانا فياضا

إلى ملهمتي التي غرست في نفسي الأمل وحب العلم إلى التي أمضت العمر إخلاصا في حبنا

إلى التي صبرت وتحملت تضحية من أجلنا

إلى أمي الحنونة

إلى وسام فخري ومنبع اعتزازي وسر كبريائي إلى من كان سخيا معطاء لنا من حبه ودعائه قبل ماله إلى أبي العزيز

إلى الورود المعطرة التي زكت حياتي بأريجها إلى أخواتي زينب، وسيلة، جميلة، عابد وزوجته فتيحة، حفيظة، سعاد وزوجها ، وإلى عيسى وفاطمة الزهراء

إلى من سكنتا قلبي إلى العلجة ورشيدة وإلى كل من تعرف أم السعد من قريب أو من بعيد.

أم السعد

مقدمـــة

مقدمة:

تعد اللغة الشعرية أعظم عنصر في صياغة القصيدة في الآداب الإنسانية جميعها، ففي أرضها تتجلى عبقرية الأداء الشعري، ومن لبناتها تبنى المعمارات الفنية التي تتآزر على إبداعها مجموعة عناصر فنية وجمالية معقدة، فهي كائن حي في أعماق الوجود الفني للشاعر، والشعر في جوهره رحلة في أعماق اللغة، وهو كنز الشاعر وثروته ومصدر شاعريته ووحيه.

وقد مرت اللغة الشعرية بمراحل عديدة أسلمتها في نهاية المطاف إلى ما يمكن تسميته بمرحلة التفجير، التي عمد فيها الشعراء الجدد إلى نوع من التحطيم للجملة الشعرية التقليدية، وإقامة بنيان جديد ليست له قواعد فنية ثابتة، فلغة الشعر حضيت باهتمام النقاد والمعنيين بالفن الأدبي، وباعتبار أن اللغة الشعرية بالفعل إشكالية معقدة صعبة الإدراك، وعميقة الأبعاد غير أن المسألة الهامة فيها ارتباطها والتصاقها بالتراث العربي والغربي، هذا الارتباط، وهذه العلاقة ستيسر لنا فيما بعد وقبل الوقوف إلى ماهية اللغة الشعرية عند أدونيس.

فاللغة بمفهومها الشعري عند أدونيس هي نشوء حركات وأفكار جديدة، ومؤسسات تعمل على التعبير لتؤدي في النهاية إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة، ويمكننا بواسطة التحليل اللغوي لنموذج من شعر أدونيس أن نكتشف من الخصائص الفنية لمفهوم اللغة الشعرية باعتبار أدونيس أحد رواد الاتجاه الجديد الذين أثاروا تساؤلات اتجاه هذا المصطلح، فاللغة الشعرية في الظاهر تبدو رفضا ومعارضة وانفصالا عن التراث، من أجل الانفصال عنه، لا لمحوه، تحمل معنى شيء جديد عن الآخر المألوف.

وإن معالجتي لموضوع اللغة الشعرية المعاصرة لا يعني الخروج أو النفي للغة السلف، فلغتنا العربية الفصحى لا زالت هي لغة التعبير والكتابة، وإنما الثورة عليها مسايرة للظروف المعيشية الراهنة بمشكلاتها وقضاياها، بكل ما يمثل الجوانب الروحية والمادية في حياة الإنسان العربي المعاصر، وبهذا أصبحت اللغة عاجزة عن التبليغ، لذلك حدث تفجير لهذه اللغة، وتم خلق لغة داخلها تظهر من خلال توظيف الرموز والأساطير والخيال.

ومن أجل كشف الضبابية التي تحجب الرؤية عن ظاهرة اللغة الشعرية، استعنت بمجموعة من المراجع والكتب أهمها: الحداثة في الشعر العربي لسعيد بن زرقة، وكتاب التنظير

النقدي والممارسة الإبداعية لمحمد بن عبد الحي، وانطلاقا من المعلومات التي تحتويها هذه الكتب استطعت أن أعالج هذه المسألة معالجة اشتملت على مقدمة ومدخل وثلاث فصول، تليهما الخاتمة، تطرقت في المدخل إلى مفهوم اللغة الشعرية عند القدامى والمحدثين، وفي الفصل الأول تطرقت إلى مفهوم الإيقاع وتأثيره في اللغة الشعرية، وفي الفصل الثاني تعرضت إلى مفهوم الصورة الشعرية وتطورها عند القدماء والمحدثين.

أما في الفصل التطبيقي عالجت فيه رصد مواطن اللغة الشعرية في القصيدة المعاصرة العربية، فكانت قصيدة "هذا هو اسمي" لأدونيس هي النموذج الذي طبقت عليه تلك المفاهيم، واخترت أدونيس كنموذج بوصفه الشاعر الأكثر تمردا على التقاليد الموروثة وكآخر بند كانت الخاتمة التي احتوت على النتائج المتوصل إليها وهي خلاصة لما تقدمنا به في البحث ولأنه لا يخلو من الصعوبات عن أي بحث أكاديمي فلقد واجهت عدة صعوبات ابتداء من اختيار الموضوع، مرورا بالخطة والمنهج، انتهاء بمرحلة التحرير والطباعة ورغم تلك الصعوبات والعراقيل إلا أنني تجاوزت في الأخير بإتمام البحث ولا أزعم بأنني وفيت الموضوع حقه، فحقل البحث مازال محور اهتمام من قبل النقاد والدارسين.

مدخل:

مفهوم اللغة الشعرية

مدخل: مفهوم اللغة الشعرية

إن الّدخول إلى عالم الشعر من خلال لغته يبدو أقرب مدخل يقود إلى جوهر الشعر والى جوهر الشعر الغنائي على نحو خاص، فإنّ أبحاث لغة الشعر تبدو حميمية الصلة به كونها تلك الحقيقة المتناقضة التي تكتشف من خلال عناصر لغوية في ذاتها[1].

إن الشعر ظاهرة لغوية في وجودها، ولا سبيل إلى الوصول إليها إلا من جهة اللغة التي تتمثل بها عبقرية الإنسان، وتقوم بها ماهية الشعر[2]

فجوهر الشعرية وسرها في اللغة ابتداء من الصوت ومرورا بالمفردة وانتهاء بالترتيب، وإذا كان الشعر تجربة، فالكلام تجلى لتلك التجربة. فالشاعر يعي العالم جماليا ويعبر عن هذا الوعي تجسيدا جماليا، ومن هنا كان الشعر بنية لغوية معرفية وجمالية، وإذا كانت اللغة في النثر العادي أو العلمي وسيلة للتعبير المباشر عن مقولة ترغب في توضيحها، فإن اللغة في الشعر غاية فنية بقدر ما هي وسيلة تؤدي معنًا وتخلق فنا.

وعليه فإن لغة الشعر لا تخلق شاعريتها، وإنما تستعيرها من العالم، لهذا فإن وظيفتها الأساسية هي السماح لكل إنسان أن يوصل تجربته الشخصية[3].

إن الشعر لغة مثيرة وهو من زاوية يختلف عن اللغة المكتوبة أو بالأحرى اللغة غير الشعرية فاللغة المكتوبة من خلال أهدافها التعليمية هي دون شك قريبة من التصور.

تعد لغة الشعر أعظم عنصر في صياغة القصيدة في الآداب الإنسانية جميعا وهي كنز الشاعر وثروته، ففي يدها مصدر شاعريته ووحيه.[4].

لهذا كانت اللغة الشعرية محل اهتمام الكثير من النقاد القدامى والمحدثين نذكر:

([1]) جون كوهن، النظرية الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص22.

([2]) لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، القاهرة، د ط، 1970، ص 05.

([3]) خليل الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، ط1، 1991، ص97.

([4]) نفسه، ص 98.

I- عند النقاد القدامى:

1- ابن رشد:

يرى ابن رشد أن فضيلة القول الشعري الحقيقي أن يكون مؤلفا من الأسماء المسؤولية، ومن تلك الأنواع الأخرى المنقولة الغربية، والشاعر حيث يريد الإيضاح يأتي بالأسماء المسؤولية، ويشير إلى خصوصية اللغة الشعرية ومغايرتها مألف الكلام المنثور العادي سواءا سميناه ضرورة أو انزياحا أو عدولا أو انحرافا ومهمة النقد الكشف عن البعد الجمالي، أو المغايرة التي إذ لم يكن لها فاعلية فنية، ما عُدّت قصورا في تمثل الشاعر للغته، وفي قدرته على توظيفها وحسن استثمارها فنيا وجماليا [1]

2- عند الفارابي:

قسم أبو النصر الفارابي اللغة إلى قسمين: اللغة النمطية وهي لغة البرهان أولغة العلم واللغة التجاوزية وهي لغة الخطابة أوّلا ثم الشعر"[2]

3- عند ابن سينا:

عرض فيلسوف الحضارة العربية الإسلامية إلى خصوصية اللغة الشعرية، فاللغة الشعرية من وجهة نظره هي تلك الألفاظ المسؤولية التي تخالف اللغة الشعرية، فيرى أن اللغة الشعرية تتمثل في التفهيم لا للتعجب.

عند أبوتمام:

إن اختيارات أبو تمام اللغوية وما أثار حولها من جدل تعتبر وجها من وجوه المتن الشعري القديم الذي يضم محاسن الأقوال الشعرية ومن رذائلها ما يدرجه النقاد والبلاغيون.[3]

كان أبو تمام بداية جديدة في الشعر العربي، وقد انطلق من اللغة الشعرية مرده الكلمة الأولى قبل القصائد المتراكمة في التاريخ الشعري، والكلمة الأولى التي يبدأ بها شعره، هي الحاجة على أن تكون القصيدة عذرية، ومعظم اختيارات أبي تمام تحمل حملا على التأويل في العلاقة المشكّلة التي بين الأقاويل الشعرية والكلام العادي[4].

([1]) أحمد عبد المجيد هريري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1987، ص 116.

([2]) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار البيضاء، ط1، 1986، ص 40.

([3]) حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005، ص 38، 39.

([4]) -نفسه، ص 41.

فالتحول الذي حققه أبو تمام هو الخروج عن التعبير العادي المعتمد على اللغة القاموسية إلى التعبير الفني المعتمد على اللغة الانزياحية، وانطلق من أولوية اللغة الشعرية فقد خلق لغة جديدة تغاير لغة الحياة اليومية، ولغة الحياة الشعرية السائدة هكذا جاءت معانيه مغايرة للمعاني المألوفة، وصوره وتعابيره كذلك غير مألوفة ومن هنا غموضه.[1]

ويخلق أبو تمام في اللغة حيوية مستقلة، وشعره يحرك بدءا من ذاته، وإن فعل شعره يتوالد مع طاقته اللغوية الخاصة، إنّ شعره فعال بذاته فمهما تكن نظرة النقاد المحدثين إلى شعره، فهي تقضي شعر الحداثة، بالتأثر بالمكاسب التي حققها في عنايته بلغة الشعر، ولغته الشعرية لغة مصفاة التي جبل بها الإنسان الكون وصاغ الوجود وهي ملازمة للخلق والإبداع هي لغة الشعر ولغته الكلام الفني، إنها ألفاظ أبكار تذكر بها المعاني الأبكار والجواهر الخالدة، ولأنها لغة الشاعر الخاصة غير لغة القراء.[2]

05-عند عبد القاهر الجرجاني:

اعتنق عبد القاهر الجرجاني نظرية لغوية خالصة في تفسير الشعر وهي نظرية النظم التي نادى بها في القرن الخامس الهجري أي بعد فترة طويلة من محاولات النقاد مع مناهج لغوية لم تكن لغوية خالصة.[3]

إن عبد القاهر الجرجاني يرى أن الشعرية في الاستعمال الخاص للغة الذي نسميه النظم، أي المجاز الذي كل محاسن الكلام متفرعة عنه وراجعة إليه ولكن إذا كان كل كلام شعري، مجازيا فليس كل كلام مجازي شعريا، أو في درجة واحدة من الشعرية [4]

إذن ثمة تمايز بين نظم اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ومثلما تهتم نظرية اللغة الشعرية المعاصرة بوجود الاختلاف بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، فالجرجاني اهتم متقصيا وجود الاختلاف بينهما من جهة، ودرجة التفاضل في اللغة الشعرية من جهة أخرى[5]

اللغة المعيارية عند عبد القاهر الجرجاني هي ما يمنح "المعنى" بينما اللغة الشعرية هي ما تنتج "معني المعنى"، وهو يرى أيضا، أن اللغة المعيارية تشكل خلفية اللغة الشعرية، حيث

([1]) ينظر: أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979، ص 45.

([2])- نفسه، ص 43.

([3]) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1989، ص 166.

([4]) نفسه، ص134.

([5]) نفسه، ص 139.

ينبغي في اللغة الشعرية من وجهة نظره ملاحظة الأصل إذ بدون ذلك كيف لنا أن ندرك الانحراف في الاستعمال الخاص للغة[1] .

إذ بدون ذلك كيف يرى أن المجاز أعم من الاستعارة فكل استعارة مجاز وليس كل مجاز استعارة، حيث يعتقد بأن الاستعارة تلعب دورا أساسيا في تحقيق الشعر ويبرز عبد القاهر الجرجاني علاقة الشاعر باللغة مثل علاقة الصائغ بالمادة الخام فهو يعيد تشكيل المادة الخام (الألفاظ)، فالألفاظ موجودة قبله ومتواضع على معانيها لكنه يعيد نسجها في علاقات جديدة لتنتج دلالة جديدة.[2]

اللغة الشعرية عند النقاد المحدثين الغرب:

1-عند رومان جاكبسون:

يمثل رومان جاكبسون فصيلة نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية الغربية ، ولعب دورا أساسيا في تطوير هذا المفهوم، يشير إلى أن هذا العلم قد انبثق من أرضية ألسنية، وهذا ما نلمحه بصورة خالصة لتعريفه للغة الشعرية.[3]

ففيما يتعلق باللغة الشعرية، فقد تبنى جاكبسون مفهوم شلوفسكي القائل: إنّ جوهر اللغة الشعرية ليس في التنميق وإنما في النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها بفضل صورة، ويرتكز الخلق الشعري عند جاكبسون على محورين اثنين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة قد اكتست أهمية كبرى منذ القدم وسميت ملكة الصور البيانية، أما المجاز المرسل، فيعمل على المحور النغمي وهو يعتمد على عملية ذهنية، كما اعتنى جاكبسون بالصور الشعرية وبعلاقتها بالسياق بهدف تفهم النص، وتفهم البنية الكلية، وتبقى الغاية الأصلية من تحليل النص التوصل إلى معرفة عالم الشاعر ورؤيته وتفاعله مع العالم وموقفه منه.[4]

لقد تحدث جاكبسون عن موضوع الشعرية الذي هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، فالشعرية إذن تبحث في إشكاليات البناء اللغوي،أما مفهوم الشعر عند جاكبسون هو التشديد على المرسلة لحسابها الخاص، فالشعر ليس كلاما عاديا، أي أنه يحيل إلى شيئ خارجي بقدر ما يتمحور حول مادته مؤكدا بذلك كثافة اللغة الشعرية.

([1]) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 139.

([2]) نفسه، ص 140.

([3]) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، سوريا، ط1، 2000، ص40.

([4]) ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ص 65.

كما جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على أساس التفريق بين فئتين لغويتين.

الأولى: لغة الأشياء وهي اللغة النفعية التي نتعامل بها في الحياة، والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة اللغة، فالشعرية هي الوظيفة المهيمنة للوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام.[1]

إنّ الكلمة في الخطاب العادي وبالخصوص في الخطاب العلمي مجرّد بطاقة شفافة وفي الخطاب الخيالي وخصوصا في الشعر تستعمل عن قصد أصواتا خطابية، كما ميز رومان جاكبسون بين اللغة المرجعية للنثر الأدبي، وبين اللغة الشعرية الموجهة نحو الدليل والمتمفصل حول إبراز الرمز اللغوي، فالكلمة في الشعر كما يؤكد الشكلانيون ليست أكثر من مجرد داخل لفظي، و نّهال شيء يتمتع بكل الحقوق [2]

02-عند تودوروف:

إنّ جوهر الشعر عند تودوروف يقوم أساسا على خاصية البحث الأدبية، بحث في أدبية الخطاب الأدبي، وفي منأى تام عن سائر الخطابات الأخرى، فلسفيته كانت أو اجتماعية أو تاريخية أو نفسيّة، إنما البحث عن أدبية اللغة في صورتها الانزياحية بل البحث عن شعرية لا تعترف بسلطة المحدود،شعرية الانفتاح عن أفق المستقبل إنها مقارنة لباطن النص لا ظاهره، باطن البحث عن المعاني الثانية المتولدة من تعليم اللغة، فن قول جديد وهو الخطاب النوعي، وما يتطلبه من إستراتيجية جديدة[3].

انتقل تودوروف من التأسيس لشعرية النص إلى شعرية التلقي، ودور العلامة اللغوية في ترابطها مع باقي العلامات الأخرى في نسيج أشبه ما يكون بالسحر، فمن الترابط الداخلي تظهر الشعرية التي هي خلق لغة جديدة داخل لغة أخرى، فاللغة الشعرية من وجهة نظره لغة جديدة توصف بأنها شعرية[4].

([1]) ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، ص66.

([2]) فكتور ارليخ، الشكلانية الروسية ، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 2000، ص27.

([3]) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 43.

([4]) نفسه، ص 145.

03-عند جون كوهن:

لقد تأثر جون كوهن في تأسيسه لعلم الشعرية بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراد لشعريته أن تصبغ بصبغة لسانية علمية من خلال المنتوج الشعري ومايكتنزه هذا المنتوج من جماليات أسلوبية[1].

ركز كوهن في شعريته على خاصية الانزياح لأن الشعر حسب تصوره هو علم الانزياحات اللغوية، غير أنه في لغة الشعر لا يكتفي بالانزياح، لا بد من وجود قابلية على إعادة بنائها على مستوى أعلى، فلغة الشعر تشد في استعمالها مبدأ من مبادئ اللسانية[2].

تطرق كوهن إلى مسألة الفرق بين الشعر والنثر، فهي ليست مسألة وزن أو إيقاع لأن الإيقاع يوجد في النثر، وبين النثر الإيقاعي والوزن الإيقاعي لا يوجد فرق بينهما على الإطلاق، ولهذا يقترح كوهن أن يكون التعبير بين الشعر والنثر لغويا، يمكن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول[3]

كما استطاع جون كوهن من نظرية لغة الشعر أن يحرر مفهوم المخالفة التي تتميز بها اللغة مركزا على ما يمكن أن يسمى بالجانب السلبي بالمعنى، كما تقوم أصول هذه النظرية على اقتراض خصائص اللغة الشعرية، اللتى تختلف بها عن لغة النثر اختلافا جوهريا[4]

وإذا كانت اللغة على سبيل المثال تعمل على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي وتدعم هذا بعنصر صوتي هو الوقفة، فإن الشعر يعمل على خرق هذا الترابط عن طريق التضمين بمعناه الواسع، وإذا كانت اللغة النثرية تعمل على ضمان سلامة الرسالة بترتيب ما، فإن الشعر يعمل على تشويشها بالتقديم والتأخير، وإذا كانت اللغة العادية تسند إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، فإن الشعر يخرق هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة [5].

وكوهن في حديثه عن المعيار حيث قال عنه أنه يتمثل في اللغة العادية أو النثرية التي ميزها عن اللغة الشعرية وجعلها المعيار الذي يقاس عليه الانزياح معتبرا إياها لغة عادية خالية من الفنيات، أما فيما يتعلق بأهداف ودوافع الانزياح فيكاد يجمع أغلب الباحثين على أن المبدع يأتي بهذه الانزياحات لدوافع جمالية وغايات فنية، وغيرها من الأهداف التي

([1]) جون كوهن، النظرية الشعرية، ص 60.

([2]) نفسه، ص 61.

([3]) بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة، ص 162.

([4]) نفسه، ص 163.

([5]) نفسه، ص 166.

يحاول الوصول إليها من خلال ما يقوم به من انحرافات وانتهاكات على مستوى عمله الإبداعي[1].

اللغة الشعرية عند النقاد المحدثين العرب:

01-عند عز الدين إسماعيل:

انطلقت حداثة عز الدين إسماعيل من الشعر، فالشعر في تصوره هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة، إنه أشد التصاقا بوجدان الشاعر وبقضاياه المتعددة والمتناقضة التي يعانيها في حياته [2]

عالج عز الدين إسماعيل اللغة الشعرية من خلال النزاع حول قرب لغة الشعر من لغة الناس، فيقول: " ليس المقصود بلغة النّاس هنا كلمات الناس التي تجري على ألسنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم، أي يتعين على اللغة أن تخاطب الناس بما تحمل من هذا النبض، وإن اختلفت عن لغة الناس اليومية وهذا ما جعل اللغة شديدة التلاحم بالتجربة[3].

ويعتبر الخيال والصورة الشعرية جانبا من جوانب لغة الشعر المعاصر، وباعتبار الصورة الشعرية تركيبية وجدانية، فهي تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع، فتجارب الشعر الجديد، خاضت مفهوم شعري ينسق فيه الشاعر وجوده وفقا لمشاعره، فلغة الشعر هي لغة البناء، والالتحام والتوافق، وإن شعرية التجديد والتحديث تتمثل في عصرنة العالم الواقعي عن طريق الصورة واللغة، والأسطورة والموسيقى وهذه العناصر جميعها هو ما يخلق اللغة الشعرية المعاصرة والجديدة[4]

02-عند نزارقباني:

تحدث نزار قباني عن لغة الشعر الحديث في كتبه الثلاثة (قنديل أخضر)، (قصتي مع الشعر، (ما الشعر؟) فالآراء في هذه الكتب متداخلة وردت فيها عبارات لغة شعرية، قاموس شعري تعبير غير عادي، وإن كان أقربها إلى ذلك هو اللغة الشعرية لأنه المفهوم الذي يعم موضوع معالجته للبعد الجمالي للشعر.

([1]) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 140.

([2]) نفسه، ص 55.

([3]) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، ط 3، 1981، ص 158.

([4]) نفسه، ص 56.

وإن اللغة في الكلام العادي عند نزار وسيلة لغاية هي المعنى لذلك فهي تعبر مباشرة عن هذا المعنى تعبيرا يطابق فيه الدال والمدلول.[1].

أما في اللغة الشعرية اللغة إشارات، عوالم ورؤى أحلام توحي بها اللغة "... إنها مفاتيح إلى عوالم أرحب وأبعد، وقيمة الحروف تكون بقدر ما تثيره حولها من رؤى وظلال، وتبعثه من إيحاءات"[2].

"فالشعر لعب باللغة يعتمد على الإثارة، والإثارة لا تأتي إلا عن طريق لمفاجأة والدهشة انه اغتصاب العالم بالكتاب والاغتصاب هو إخراج الشعر من مملكة العادة والإدمان إلى مملكة الدهشة"[3].

فالشعر يحدث عشرات الانفجارات الصغيرة داخل اللغة فتذكر العلاقات المنطقية بين الكلمات فيتغير مفهومها القاموسي والاصطلاحي، هذا التصور في اللغة الشعرية مرّ بها الكاتب في سلسلة تحولات

-**أولها:**تلك التي كانت القصيدة لديه فكان "يرقص بالكلمات"، تم تجاوز هذه المرحلة إلى مرحلة أصبح فيها الشعر صورة، ولوحة فنية".

واعتمادا نزار في خلق صورة إنما هو على قاموس شعري جمع شتاته من الحياة اليومية، ومن ثقافة الكتب ومن مشاعر الإنسان[4]

ويمكن القول أن اللغة عند نزار " مادة لفن تصوير الأحاسيس والمشاعر والأفكار الهاربة في غيابات النفس والحدس والروح، والشعر هو هذا الفن وهو فن يعتمد على التجريب والمغامرة في المجهول والعدول عن المعروف تلك هي رؤية نزار للصورة الشعرية المكون الأبرز للغة الشعرية، ومن هنا فاللغة الشعرية لديه فن الروح والنفس[5]

([1]) محمد عبد الحي، لتنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، مصر، دط،2001،ص 165.

([2]) نفسه، ص 166.

([3]) بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة، ص 150.

([4]) نفسه، ص 155.

([5]) نفسه، ص 161.

03-عند أدونيس:

تعتبر اللغة الشعرية عند أدونيس من الظواهر الأساسية في تشكيل بنية القصيدة فاللغة التي يتحدث عنها ليست اللغة القديمة المرصعة بالجناس والطباق والبيان والبديع، فالشاعر بذلك يتجاوز اللغة القديمة لغة القواميس، وإنشاء لغة جديدة، حية حركية، لغة حين ذات الشاعر ولا يأتي بها من الخارج[1].

وفي هذا يرى أن جِدّة اللغة الشعرية أوتوريتها تتضمن بالضرورة نفي اللغة الشعرية القديمة، هنا تبتعد اللغة الشعرية الجديدة عن الاستخدامات الشائعة المكررة، وتبتعد قدر الإمكان عن التوظيف المشترك بين الشعراء، تصبح لكل شاعر لغته الخاصة الذاتية المميزة، إذن ملكية الشاعر للغة ما، لا تأتي من ماضيها كما هي، دون بعث الدماء الجديدة فيها، فاللغة المستخدمة لا تكون لغته الذاتية إلا بعدما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بدلالات جديدة مستقبلية [2]

فالشاعر يمد كلماته كمائن وإشراكا لالتقاط عالم غائب، وإذ يمدها، يكافح اللغة من حيث هي نمط، فكفاح الشعر ضد اللغة ككفاح الزهرة: الزهرة مشروطة بالتربة، لكنها شيئ آخر غير التربة، إنه كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة محولة عن عادتها، ويكمن جوهر القصيدة في اختلافها لا في ائتلافها وأداة كل هذا وموضوعه وغايته هي اللغة، الشعر يحدد بدئيا وموضوعيا بلغته لا بفكرته.[3]

يفرق أدونيس بين اللغة الشعرية واللغة العادية، ويعتبر من مميزات اللغة الشعرية الحداثية الانحراف عن المعنى المعروف، والتحول عن السياق العادي، في حين أن اللغة الشعرية المحدثة تثير في قارئها لذة التساؤل ومتعة الكشف، إذن لغة الشعر هي اللغة الإشارة في حين اللغة العادية هي اللغة الإيضاح، هذا الانحراف في اللغة الشعرية ضرورة لحلق الشعرية الحداثية، فاللغة الشعرية ضد المنطق، فكلما ابتعت عن حدود المنطق تشكلت شعريتها، فالخروج الى فضاء المنطق من أساسيات الشعر الحداثي ومن ضروريات الوجود, فاللغة الشعرية الحداثية تأتي على السلطة، وانفلات دائم من الدخول في قوالب [4]

([1]) -سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان ط1، 2004، ص218.

([2]) -نفسه، ص220.

([3]) - محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية،ص 54-55.

([4]) - ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 224.

ومن العناصر في نظر أدونيس التي لها علاقة باللغة الشعرية، عنصر اللاشعور لأن اللاشعور حديث بوعي، كما أنه في أغلب حالاته منطقي محدد واضح، عالم قلق ورغبات، ومن هنا يستلزم التعبير عنه بلغة مغايرة للغة الثقافية السائدة أو الحياة اليومية، فمن خصائص الجوهرية للغة الشعرية الجديدة، تلقيح الكلمات بدم جديد، وإفراغها من معانيها الشائعة المألوفة [1]

ومن هنا نستنتج أن اللغة الشعرية عند أدونيس هي لغة حداثية تحول في أعماق الذات، وتكشف عن الكون، وهي تحويل دائم للعالم، كما اعتبر أدونيس أن اللغة الشعرية الحداثية في جوهرها متميزة عن اللغة العادية، وأن اللغة الشعرية هي ضرورة لخلق الشعرية الحداثية.

([1]) –نفسه ، ص 225.

الفصل الأول:

الإيقاع في اللغة الشعرية

I – مفهوم اللغة:

1– لغة

اللغة أصلها لغو، لامها واو، وقيل لغى، لامها ياء، ومصدرها اللّغو واللّغا، جاء في اللسان "أصلها، لغوة، وقيل أصلها، لغي، أو لغو، والهاء عوض"[1]

وقال ابن فارس "اللام والغين والحرف المعتل أصلان صحيحان، أحدهما يدل على الشيء لا يعتد به، والآخر على اللهج بالشيء". [2]

قال الكفوي:" واللغة في الراموز أصلها (لِغى) ، أو (لَغو) جمعها (لغى) و(لغات)."

قال الأزهري" واللغة من الأسماء الناقصة، وأصلها: لغوة من لغا إذ تكلم"

وذكرها الفيروز آبادي: "وأما تصريفها ومعرفة حروفها ، فإنها فعله من لاغوت وأي تكلمت" وأصلها : لغوة، ككرة ، وفلة ، وثبة، كلها لاماتها ووات كقولهم كروت بالكرة، وقلوت بالقلة، ولأن ثبة كأنها من مقلوب،ثاب يثوب، وقالوا فيها، ولغون ككرات وكرون، وقيل منها لغى يلغى إذا هذى ومصدره اللّغا: قال:

وربّ أسراب حجيجٍ كظِّمٍ عن اللّغا ورفث التكلم.

وهناك فرق بين اللغة واللغو، فاللّغو واللّغا: السقط وما لا يعتد به من كلام وغيره ولا يحصل منه على فائدة و لا نفع، أو ماكان من الكلام غير المعقود عليه.

قال تعالى " لاَ يُؤاخِذُكُم الله باللَّغوِ في أَيْمَانِكُم" ومنها كلمة " لاَغية" فاحشة.

قال تعالى " لاَ تُسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَة"،[3] أي كلمة قبيحة أو فاحشة ، وقيل : اللغا الصوت ، أو اللفظ.

---

[1]– ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، 1981، ص 203.

[2] – ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، دار الجيل ، بيروت، ص 244.

[3]– سورة الغاشية، الآية 11.

II- اصطلاحا:

هناك من اللسانيين من اهتموا باللغة أمثال دي سوسير وابن جني ووضعوا لها مفاهيم خاصة، فكانت اللغة محل دراستهم، بحيث طوروا بها مناهجهم عبر عصور مختلفة.

فلقد عرّف العالم العربي ابن جني (تـ 392هـ) اللغة بقوله: " أما حدّها أي اللغة ، فإنها أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم".[1]

كما يعترف جميع الباحثين في الحقول المعرفية المتباعدة أن سوسير إعتمد على دراسة اللغة وأعتبر أبو البنيويين ، ففي تعريفه للغة يضع سوسير حدًا منهجيا يفصل فيه بين اللغة (كنسق) والتاريخ حيث يرى مثلا أن تعريفنا اللغة يفترض أن نبعد ما هو غريب عن نظامها وعن نسقها، وباختصار كل ما سمّته بمصطلح "اللسانيات الخارجية" وهذا الحد المنهجي بين البنية والتاريخ يعتبر فصل للبنية عن ماضيها وأصولها.[2]

وينظر سوسور إلى اللغة بأنها مرآة للفكر ويستند إلى منطق كلي عالمي شامل حيث يعتبر أن تاريخ لغة معينة هو الذي يفسر الحالة الراهنة لتلك اللغة ، كما يعتبر بأن اللغة من حيث هي الأساس عبارة عن تسمية إلصاق كلمات بأشياء سواء أكانت هذه الأشياء خيالية أو لا. [3]

و في حد قول سوسير تكون اللغة دائما منظمة بطريقة محددة، إنها نسق أو بنية حيث لا يكون للعنصر الفردي أي معنى خارج حدود تلك البنية، واللغة توجد كنوع من الكيان الكلي، ويستخدم في توضيح ذلك لعبة الشطرنج في كشف الطبيعة التفاضلية والتمايزية للغة، وإن النّظر إلى اللغة على أنها تشبه لعبة الشطرنج، فما يهم فيها هو وقع القطع في لحظة معينة ، ويحضى سوسير بأهمية مماثلة لفهم تمييز نظريته بذلك المبدأ، القائل بأن اللغة هي نسق علامات، وأن كل علامة تتألف من جزئين.

---

[1]- ينظر أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ط)، 2002، صر03.

[2]- عبد القادر قنيني، محاضرات في علم اللسان العام ، إفريقيا الشرق ، المغرب، 2008، ص44.

[3]- نفسه، ص 45.

1- الدال (الكلمة أو النمط الصوتي).

2- المدلول عليه (المفهوم):

واللغة في نظر سوسور واقعة اجتماعية ، وخصوصيتها ليست مجردة بل متواجدة بالفعل في عقول الناس، وبعبارة أخرى هي مجموع كلي متكامل كامن ليس في عقل واحد، بل في عقول جميع الأفراد الناطقين بلسان معين. [1]

واللساني الأمريكي تشومسكي الذي أحدث ثورة في اللسانيات بظهور أول كتاب له عام 1957، وقد عرّف اللغة بقوله :" من الآن فصاعدا سأعدّ اللغة مجموعة متناهية كل جملة طولها محدود ومؤلفة من مجموعة متناهية من العناصر، وكل اللغات الطبيعية في شكليها المنطوق والمكتوب هي لغات بهذا المعنى وذلك، يوضح تشومسكي بأن كل لغة تحتوى على عدد متناه من الفونيمات أو الحروف أو الجمل التي تتكون من عناصر محدودة هي في الواقع غير متناهية. [2]

نلاحظ أن تشومسكي لم يذكر أي شيء عن الوظيفة التواصلية للغة، ولا عن الطبيعة الرمزية لعناصرها، ولكنه شدّد على خصائصها البنيوية وإمكانية دراستها من وجهة رياضية محضة.

وفي تعريف "بلوش وتراجر" للغة بقولهما :" إنها نظام من الرموز الصوتية الاعتباطية، يتم بواسطتها التعاون بين أفراد مجموعة اجتماعية معينة ، وجاء بعدهم "سابير" الذي اعتبر اللغة بأنها نظام بشري غير غريزي لتبلغ الأفكار والأحاسيس والرغبات وبواسطة الرموز مستحدثة بطريقة إرادية.

وكما هو الشائع من هذه التعريفات للغة بين أوساط الدارسين، فاللسانيات تبنت هذه الدراسة للغة، وهي دراسة علمية كباقي العلوم الأخرى تنهل من منابع الدراسات القديمة وما نلاحظه عند بعض الباحثين المحدثين الذين كتبوا في اللسانيات وطوروا مناهجها وأعادوا صياغة بعض جوانبها، والوصول إلى ماهية اللغة والاهتمام بالدراسات اللغوية المختلفة التي

([1]) – عبد القادر قنيني، محاضرات في علم اللسان، ص 208.

([2])– أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطورــ ص 204.

مهدت السبيل إليها بشكل عام ولا يمكن للباحثين أو الدراسين للغة فهم التيارات الحديثة فهما صحيحا إن لم يعرفوا التطورات الفكرية والنحوية، فهذا الفكر اللغوي المتطور، وهذه القواعد النحوية التي نعرفها لم توجد دفعة واحدة وإنما تم إكتشافها بطريقة تدريجية عبر عصور مختلفة.[1]

2- مفهوم الإيقاع:

إن مفهوم الإيقاع يظهر من خلال إرتباطه بالشعر، فالإيقاع يدخل في مفهوم الشعر عند الإنسانية جمعاء، ويعتبر الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عن سواه.

- **لغة:**

الإيقاع لغة اتفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء، أي بناء ألحان الغناء على مواقعها ومميزاتها، يقول ابن منظور في اللسان: "الإيقاع من إيقاع الألحان والغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبنيها. [2]

- **اصطلاحا:**

الإيقاع في الاصطلاح استخدم بمعنى الصرف، النقلة على النغم في أزمنة محدودة المقادير والنّسب، أو تقدير لزمان، وهو النقلة على أصوات مترادفة في أزمنة تتوالى متساوية، وكل واحد منها يسمى دورا. [3]

واستخدم مجازا للنظام الصوتي اللغوي، باعتبار توافق العناصر الصوتية والزمانية، وضوابط الانتظام قبل أن يرقى إلى مستوى المصطلح وفي تعريف ابن سينا له ما يدل على أنه قد أصبح حينئذ مصطلحا للنظام الصوتي " تقديرها لزمان النقرات".[4]

---

[1] – ينظر: أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور ، ص 04.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، ص106.

[3] – عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص01.

[4]– محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص12.

إن أوّل من استعمل مصطلح الإيقاع من العرب هو ابن طباطبا العلوي في كتابه" عيار الشعر" لما قال: "والشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيب واعتدال أجزائه فإذا اجتمع للفهم مع صحة الوزن مع صحة المعنى وعذوبة اللّفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، ثم قبوله واشتماله عليه ومن نقص جزء من أجزائه التيّ يعمل بها، وهي اعتدال الوزن، صواب المعنى، حسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على نقصان أجزائه. [1]

والإيقاع الموسيقي نظام قائم على التناسب بحيث تتوزع الأدلّة الصّوتية على طول المعنى الإيقاعي بشكل يراعي البعد الزّمني بين متحرك وساكن يتكرران بعدد دقيق وزمان محدد إلى النّهاية.

"وهذا الإيقاع نحو الأمام لا يتوّقف في القصيدة الحديثة إلا بوصول الوحدة الإيقاعية الكبرى ثم يحركها عنصر التكرار فلا يتوّقف إلاّ بانتهاء الوحدة الإيقاعية الموالية لها وهكذا إلى نهاية النّص." [2]

ولموسيقى الشّعر أهمية عظيمة في التأليف بين الصّورة الشّعرية وتكوينها إلى جانب وظيفتها في تبليغ المعنى "الموسيقى فن فطري غريزي، ومنذ كان الإنسان كانت الموسيقى في الطّبيعة، في غناء الطّير، في حفيف الأوراق، في هدير الأمواج في مناغاة الطفل كل شيء كان ينضح بالموسيقى، وهذا النشوء الفطري خلق عند الإنسان إحساسا غريزيا بجمالها وتفوقا طبيعيا بجمالها."[3]

3- تأثير الإيقاع في اللغة الشعرية.

يعد الإيقاع في لغة الشعر إيقاع موظف لتوصيل المعنى على نحوما، فالإيقاع عنصر أساسي في الشعر، وقد ارتبط بالشعر منذ نشأته الأولى.

---

[1] – عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1 ،2003 ، ص 82.

[2] – فريد تابتى شعرية القصيدة الجزائرية، بعد 1980، رسالة ماجستير 1996، 1997، ص 09.

[3] – عبد المجيد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، ط1، 1980، ص 352.

واللغة الشعرية تبدأ فاعليتها الإبداعية في القصيدة حين تبدأ من نقطة ليتجلى الإيقاع في عنصرها، وقد أصبح إيقاع اللّغة بمفهومه الشمولي الواسع هو الأكثر أهمية في موسيقى الشعر الحرّ، وكان من حسن حظ الشاعر العربي أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقي رفيع وشامل.[1]

كما نجد الارتباط الوثيق بين اللغة الشعرية والموسيقى، كما تبين مدى الالتحام التام الذي لا يستطيع إنسان أن يفصل بين كليهما، فالموسيقى عرفت قبل نشأة اللغات، والإنسان بداية كان يحاكي الطبيعة، ضمن هذه المحاكاة كان يعبر عن أحاسيسه النفسية وحاجاته ومتطلباته فلجأ إلى الأصوات، حيث استقامت له فنون الموسيقى. [2]

كما أن اختيار الشاعر لألفاظه وأغلب العناصر اللّغوية الداخلية، في إيصال تجربته للمتلقي لا يمكن تبريره إلاّ من خلال تصورنا بوقع تلك المكونات مع إيقاع عواطفه، لذلك نجد غالبًا في مكونات النصوص الشعرية وفي جرس الألفاظ وبنيتها: أي ما نسميه شكل القصيدة، هما اللذان يبدوان في عملية التأثير التي تعمل بدورها بطريق غير مباشر في المعاني التي تفهم من الألفاظ. [3]

ويعد الإيقاع عنصرًا من عناصر التجربة التي ينقلها الشاعر إلى المتلقي، لكنه في الحقيقة ليس عنصرًا منفصلا عن العناصر الأخرى، بل متغلغل في مكونات البيت الشعري،والحقيقة أن الدراسات النصية الحديثة خصوصا الأسلوبية منها التي تحمل تحليل عناصر العمل الأدبي والنص الشعري، بخاصة ركزت على الجانب الإيقاعي.[4]

والإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه، فضلاً أنه يتخلخل البنية الإيقاعية للعمل، ولذا فإن العناصر اللّغوية التي يتشكل منها ذلك العمل يحضى من تلك الطبيعة المميزة بما لا تحضى به في الإستخدام العادي، وثمة أمر هام آخر، هو أن البنية الشعرية لا

([1])– علوي الهاشمي، قراءة نقدية في قصيدة حياة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1989، ص32.

([2])– صبيرة قاسي، بنية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، (النظرية والتطبيق)، مكتبة الأداب، مصر، ط1، 2008، ص1.

([3])–عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص107.

([4]) –نفسه، ص67.

تبدو في بساطة تلك الظلال المميزة لدلالات الألفاظ، بل إنها تكشف الطبيعة الجدلية لهذه الدلالات، وتجلوا خاصية التناقض الداخلى في ظواهر الحياة واللغة الأمر الذي تعجز وسائل اللغة العادية عن التعبير عنه. [1]

لكن هناك مؤثرات إيقاعية أخرى هي في الحقيقة لا تحضى بنسبة تردد تميزها عن غيرها، لكن ورودها ولو بنسب ضئيلة داخل سياق منتظم من العناصر اللّغوية والتركيبية والإيقاعية التي تعتمد نسيج البيت الشعري، بل والقصيدة نحو الدلالة التي تتناسب مع هذا الإيقاع، ومنها ترد الصوامت التي تتصف بالشدّة من الناحية النطقية وكذا ذات التردد الضعيف في نسبة الورود في الكلام العربي عموما مثل الذوق العربي، لم يقتصر تأثيره على تأليف الكلمة وكيفية بنائها، بل تعدى ذلك إلى التداخل في استخدام الأصوات العربية ذاتها، ليفصل بعضها على بعض وقد حاول بعض اللغويين القدماء ترتيب الحروف بحسب دوراتها في الكلام.[2]

الإيقاع عند أدونيس:

1- الإيقاع:

لقد تشبعت مسألة الإيقاع عند جيل جاء بعد تكسير قالب البيت بالنظريات الحديثة، وجعل أدونيس الإيقاع هدفا في تغيير طرق التعبير من أجل تغيير طرق التفكير.

وتناول أدونيس الإيقاع من جوانب ثلاثة:

أ- موسيقى الإطار:

- أدونيس بحكم موقعه حاملا لواء التجديد في القصيدة الحديثة ،فيعتبر من الذين شرحوا قضية الوزن، وعالجوها بإعتبار دورها الإيقاعي [3].

- يميز أدونيس بين الوزن والإيقاع يقول":الوزن نص يتناهى: قواعد محددة حركة توقفت ، علم تآلف إيقاعي معين ، فالوزن إذن إيقاع، ولكنه ليس الإيقاع كله، فإن الوزن الخليلي لا يؤلف الشكل الشعري العربي كله، و إنما يؤلف جزءًا منه [4] .

([1])-عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية للنصوص شعبية معاصرة ، ص64.

([2]) نفسه، ص72.

[3] أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، لبنان ، ط2 ، 1978 ، ص 165.

[4] نفسه، ص 132.

فالوزن عنصر بناء أساسي في القصيدة القديمة القائمة على مجموعة أبيات أي:"مجموعة وحدات مستقلة على الوزن السهل المفروض من خارج[1].

والوزن كان له دور أساسي في إيقاع الشعر القديم ولكن الإيقاع أعم وأكثر ثراء لأن الوزن يقتصر على إطراب الأذن، والإيقاع الخليلي كما يرى أدونيس خاصية فيزيائية في الشعر العربي، وهي خاصية تصلح لفن النظم لا لفن الشعر.

أما عن القافية، فيحددها أدونيس بأنها في العروض الخليلي علامة الإيقاع ، وأنها صوت يدل على مكان التوقف، ولكنها بمرور الزمن، أصبح وجودها أكثر أهمية مما تعنـــــــى، صارت شكلاً لابد من الحفاظ عليه، ومن هنا أخذت تفقد دلالتها الآصلية ، فيرى أدونيس أن الأهمية التي حظيت بهـــا القافية راجعة إلى طابع القصيدة القديمة، أما القصيدة الحديثة، فموقفها من اتفاقية يختلف، ويمكن تلخيص أراء أدونيس في هذا المجال في النقاط التالية:

1- الوزن مكون من مكونات الإيقاع اللّغوي ، وقد كان ركيزة القصيدة القديمة التي تربط بينها وحدة عضوية والتي تقوم على مقاييس محددة سلفًا هي مايسمى " القريض" ، والوزن إيقاع خارجي غايته التطريب.

2- قد يكون الوزن إيقاعا مفيدًا لإثارة حيوية التجربة ، كما قد يكون أداة قتل لهـــا.

3- اتفاقية قديما هي الناظم الأساسي لأبيات القصيدة.

ب- موسيقى الحشو:

أدو نيس في حديثه عن الإيقاع ذكر أنه يتجاوز "المظاهر الخارجية للنغم" إلى الأسرار التي تصل بين النفس والكلمة ، بين الإنسان والحياة[2] .

- وفي حديثه عن علاقة الشعر بالموسيقى عند نشأته يربطها بموسيقى الحشو ولا يربطها بموسيقى الوزن، ويرى أدو نيس بأن البعد الموسيقى في الشعر، لا يمكن الاستغناء عنه، فمن الخطأ أن نتصور أن الشعر يمكن أن يستغني عن الإيقاع والتناغم، غير أن الإيقاع والتناغم لا

[1] أدونيس، زمن الشعر ، ص 166.

[2] ينظر: محمد بن عبد الحي، التنظيرالنقدي والممارسة الإبداعية، ص 140.

يمكن الاكتفاء بهما في الشعر، فالتعبير الشعري الجديد، تعبير بمعاني الكلمات، وخصائصها الصوتية والموسيقية ، وهي الخصائص إلى طغت عليها في الماضي العناية بالبعد العروضي[1]

أصبح الشاعر الحديث، مفتونا بسحر الكلمة العربية وموسيقيتها يبحث عن خصائصها، وإمكاناتها الإيقاعية عن تخوم جديدة لم تكتشف ، ولم يعد مدار البحث هو الوزن والبعد العروضي، وإنما أصبح الصوت والبنية والنسق بالإضافة إلى الوزن، ولكن لم يعد الوزن سمة مهيمنة، وكان أدونيس من رواد هذا الاستكشاف يقول :"أخدت أنظر بمقياس أخر يستمد أصوله من موسيقية اللغة العربية، ومن طريقة التعبير استنادا إلى هذه الموسيقية التي لا تمثل الوزنة إلا بعضا من جوانبها، ومن هنا نفتح أبوابا عديدة واسعة أمام تكوينات وتشكيلات شعرية جديدة ، تعني الشعرية العربية، بخاصة والموروث الشعري العربي بعامة ، وتمكن الشاعر من أن يتجاوز ضيق العبارة حين تتسع رؤياه[2]

فيتضح بذلك أن أدونيس لم يول عناية بالموسيقى بصورة خاصة باعتبار أنها ليست محل نزاع كالعروض الذي تناوله كثيرا على نحو ما، وليست ظاهرة تتعلق بالصورة التي يدعو إليها أو يقارع المنتقدين لها.[3]

---

[1] أدو نيس ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، لبنان ، ط3 ، 1979 ، ص209.

[2] – محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي، والممارسة الإبداعية، ص 141.

[3] – نفسه، ص 141.

الفصل الثاني:
الصورة الشعرية

مفهوم الصورة الشعرية:

تعتبر الصورة الشعرية روح القصيدة قديما وحديثا، لكن رغم هذا يصعب إيجاد تعريف شامل ودقيق لهذا المصطلح، شأنه شأن المصطلحات الأدبية الأخرى.

1- تعريفها لغة:

الصورة في معناها اللغوي: التجسيد والمصور هو الذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء عنها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها، والصورة كما جاء في " لسان العرب" لإبن منظور هي جمع صُوَرٌ وصِوَرْ، وقد صورهم ، قال ابن أثير : الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقي الشيء وهيئته وعلى معنى صفته يقال، صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته"[1].

وقد ورد مصطلح الصورة بالقرآن الكريم من ذلك قوله عز وجل:

" فِي أَيِّ سُورةٍ مَا شَاَء رَكَبَكْ"[2] .

وقال تعالى" خَلَقَ السّماءَ والأرضَ بالحقِ وصَوّرَكُم فأحسنَ صُوركُم وإليهِ المصير"[3].

2- تعريفها اصطلاحا:

الصورة اصطلاحا هي مصطلح يستخدمه الناقد الشكلي للدلالة على رؤية خاصة ينحصر دورها في أداء وظيفة فنية تتفق وطبيعة الخصائص العامة للنص وأبرز هذه الخصائص الفنية هي: التقابل والتكرار والاستعارة[4].

- يعرفها " السعيد الورقي" بقوله:"الصورة في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعانيها الشاعر إزاء موقف معين من مواقف الحياة، وإن أي صورة داخل العمل الفني إنما

([1]) ابن منظور ، لسان العرب، ص 20.

([2]) القرآن الكريم، سورة الإنفطار، الآية 08

([3]) القرآن الكريم ،سورة التغابن، الآية03.

([4]) سمير سعيد حجاز، النظرية الأدبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والإنجازات العلمية، مصر، 2004، ص117.

تحمل في الإحساس وتؤدي الوظيفة ما تحمله وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن مجموع هذه الصور الجزائية تتألف كليا من الصورة التي تنتهي إليها القصيدة[1]

مفهوم الصورة الشعرية قديمًا:

أ- عند اليونان:

إذا تتبعنا مسار الصورة عبر التاريخ لمعرفة مدلولها في الاستعمال نجد أن أفلاطون صاحب نظرية المحاكاة يرى:" أن المصور الذي يصور لنا سرير إنما هو يقلد السرير الذي صنعه النجار وذلك السرير الذي صنعه النجار إنما هو تقليد للسرير الموجود في عالم المثل والأفكار، كذلك نفس الشيء بالنسبة للشاعر فهو يصور لنا للأشياء الموجودة في عالم المثل"[2].

فأفلاطون يذهب إلى أن الصورة تكمن في ذلك الشيء الذي يتشابه مع غيره لحد بعيد وذلك أن صانع الشيء يسعى جاهدًا إلى تقليد الشيء الأصلي، ويكون إما عملاً باليد كالنجارة أو عملاً باللسان كالشعر الذي ينقل فيه الشاعر أحوال الناس وهذا النقل يكون ناقصا وقد اعتبره أفلاطون تشويشا للحقائق.

- ويأتي أرسطو ليطور نظرية المحاكاة ويوسع مفهومها، والذي نهج منهج أستاذه أفلاطون في كون الشعر ضربا من ضروب المحاكاة ، إلا أنه اختلف معه في علاقة الشعر بالطبيعة[3]

فالصورة في النقد اليوناني تعني إيجاد وخلق شيء على هيئة غيره على سبيل التقليد، وبهذا أصبحت الصورة محصورة في الشيء المشابه لغيره.

ب- عند العرب:

تطرق العديد من النقاد العرب إلى موضوع الصورة، فلا يمكن استعراض كل الآراء حولها لذا اقتصر الحديث على بعض النقاد وأولهم : الجاحظ الذي يرى أن المبدع الممتاز هو

---

[1] السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والتوزيع ، مصر، 2005، ص 82.

[2] سعيد حجازي، النظرية الأدبية ومصطلحاتها النقدية، ص 177.

[3] قصي حسين، النقد الأدبي عند العرب واليونان، معالمه وأعلامه، المؤسسة الحديثة للكتاب، ط1، لبنان، 2003، ص 257، 258.

الذي يستطيع تشكيل المادة الخام وإظهارها في زي جميل و مظهر يثير في النفوس الإعجاب، المادة لا فضل فيها لأحد لأنها موجودة قبل التشكيل الصياغة قائمة على حالها، وقد بلغه أن أبا عمر الشيباني استحسن بين بيتين شعريين بمعنيهما مع سوء عبارتيهما ، فقال :" ذهب الشيخ إلى استحسان المعنى، والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير الألفاظ وسهولة المخرج،...، فإن الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير[1].

– أما الصورة عند عبد القاهر الجرجاني فقد منحت نحو آخر فهي لم تعد منحصرة فقط في الأشكال البلاغيه (التشبيه، الاستعارة ، الكناية) بل ابعد من ذلك فإذ هي ألفاظ تدل على معان، وأن سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة ، وأن سبيل المعنى الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يضع التصوير، والصوغ فيه كالذهب والفضة يصاغ منهما خاتم أو أسوارة[2]

ويعد عبد القاهر الجرجاني من الأوائل الذين نقلوا الصورة من عالم المحسوسات لتصبح مصطلحا نقديا قائما على المعاني تأتي عن طريق الألفاظ وفي هذا الصدد يقول :"...البنيوية بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان تبين إنسان من إنسان وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينوة في عقولنا[3]

ومن ثمة فقد وظف الشعراء القدماء الصورة في شعرهم باستخداماتها المختلفة حسب الأغراض الشعرية السائدة في ذلك الوقت، من فخر، وغزل، رثاء، هجاء، وصف، الخمر...إلخ.

– فمثلا المتنبي في هجائه لأبن كروس يصور لنا أب العشائر وكأنه تمثال مثبت على قاعدة:

وأرغمت ما لأبي العشائر خالصًا إن الثناء لمن يزار فينعم

---

[1] ينظر : إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم، ص 91.

[2] ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 508.

[3] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986، ص 202.

ولمن أقمت على الهوان ببابه تدنو فيوجؤ أخدعاك وتنعم[1]

-مفهوم الصورة الشعرية حديثا:

إن الصورة الشعرية في ضوء ما تقدم، هي سمة الشعر الحديث، فمن خلالها يستطيع الشاعر تجسيد أفكاره وأحاسيسه في قالب تعبيري قادر على استيعاب المتلقي وصهره في صميم التجربة الانفعالية ، ولكي يكون العمل الشعري كله علاقات صورية كما يقول: " هربرت ريد" يوجب على الشاعر أن يؤسس بنية إيحائية مركبة تستمد عناصرها وتصوير بنيتها من قوة التوهج الانفعالي" عبر تحطيم علاقات المادة المنظورة وإقامة علاقات جديدة على وقف رؤيا الشاعر من خلال استخدام كل الحواس الأخرى أكثر من استخدام النظر[2].

– فمثلا كوليردج وهو من الرومانسيين، يرى أن الصورة لم تعد منحصرة في الأشكال البيانية أو الزخرفة التي تجعل من النص الشعري نصا جميلاً ، أو في الألفاظ من حيث هي أدلة ومعانٍ، إضافة إلى الشاعر وانفعالاته، فالصورة تنتج بعد مزجها بعواطف وأحاسيس الشاعر وتجربته في الحياة، فهو لا ينكر تلك الأشكال البيانية للصورة وإنما يضيف لها تجربة وعاطفة الشاعر، فالصورة نتاج لتفاعل الأشكال البيانية بالتجربة الشخصية والتي يدعمها الخيال الذي يعد مهما وأساسا في نتاج الصرة الشعرية الإبداعية[3].

– وقد درست الشعرية الغربية الصورة قديما وحديثا واعتبرت أن كل صورة هي لحد ما استعارية ، فهي قائمة على علاقة مشابهة خفية أو تماثل، كما أن دراسة الصورة في الدراسات الغربية الحديثة منذ الماضي تطورت تطورا كبيرا يكاد يوازي التطور الخطير، فتطورت عن نظرية الصورة : المجاز القديمة و يعرف "AZRA POUND" الصورة بأنها " تلك التي تمثل مركبا فكريا وعاطفيا، في لحظة من الزمن، والتمثيل اللحظي لهذا المركب هو ما يعطي ذلك الشعور بالإنعتاق المفاجئ الذي نعيش تجربته في حضور الأعمال الفنية الكبرى، وهو ما يجعل

([1])– منير سلطان، السلطة الشعرية في شعر المتنبي، ص176.

[2] عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، ع2، مج4، 1984، ص 55.

[3] زكية خليفة مسعود، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز، ص 19.

الصورة توحيدا لأفكار وعواطف متباينة في مركب ممثل مكانيا في لحظة من الزمن ، وبذلك ينتقي كونه إنتاجا تصوريا[1].

– ويرى صاحب كتاب نظرية الأدب "رينيه وليك" و"أوستن وارين" أن الصورة في علم النفس هي إعادة إنتاج عقلي لذكرى أو تجربة ليست بالضرورة مدركة بالبصر فهو يدرك بأن الصورة ناتجة عن تجربة عاشها الشاعر، فهو يربطها بالشعر كشخص ولست بالضرورة أن تدرك بصريا، فالخيال يلعب دورا في تركيب الصورة وهو لا يختلف فيه مع كولرديج[2].

– ويرى تندال أن الصورة هي الرمز :" والرمز حديث أخرس فوق حدود التفكير الإنساني وينطوي على ما لا يمكن تحديده، ومهما حاول الإنسان إنه بقوته سر متبق يبلغه الفرد الإنساني، ذلك أن الرمز الأدبي يتألف من ألفاظ تجسدت.

في تخطيها للدلالات وحدود الكلام المنطقي مركبًا من العواطف والأفكار وليس بالضرورة صورة بل يمكن أن يكون إيقاعاً أو تجاوزًا، أو فعلاً أو بنية أو عملاً شعرًا[3].

فالصورة رمز وهذا الرمز يكون أخرس أي لا يكون له معنى إلا إذا استعمله الشاعر للتعبير عن شيء معين أو حالة نفسية معينة، فمثلا : الليل بعض الشعراء هو رمز للغموض والسواد وهذا يعكس الحالة النفسية التي يعيشوها[4].

ومن خلال هذه الآراء يتضح أن الصورة حديثا مرتبطة بالشاعر، وأصبحت الوسيلة الوحيدة التي يستطيع بها نقل أفكاره ومشاعره، وإن لم تكن كل صورة شعرية بالضرورة ، فالشعر لغة تبطن لغة التواصل بفعل الصورة الشعرية حيث أنه مصطلح جديد وضعه النقاد الأدبيين المحدثون في الغرب يجمع بين فنين: فن الكلام ، فن كلامي مسموع أداته اللغة ، والصورة فن

---

(1) محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص343.

(2) ينظر: رينيه وليك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 194.

(3) محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 364.

(4) نفسه، ص 246.

مرئي أداته الخطوط والألوان ، وإذ جئنا إلى العصر الحديث، نجد أن الشعراء كانوا سباقين إلى التجديد، فجددوا في الصورة الشعرية وبادرّوا إلى الثورة جهارًا على القديم[1].

ب- مفهوم الصورة عند العرب:

جاءت تعريفات النقاد العرب للصورة مختلفة، وذلك لتأثرهم بالدراسات الغربية حول الصورة، مما جعل الصورة حديثا تختلف عن الصورة قديما فقد أصبحت الصورة حديثا أوسع نطاقا وأكثر عمقًا.

- وردت الصورة عند النقاد المحدثين، وقد اهتموا بها من خلال الأسلوب الفني فمدرسة الدّيوان والمهجريون اتفقوا في جمهرة من آراء تخص الصورة الشعرية على تجاوز الدلالة الحرفية للأشياء والاهتمام بالجوانب النفسية للشاعر ومعنى هذا أن الصّورة عندهم تجاوزت الدلالة الحرفية إلى الاهتمام بالشاعر واحساساته ترغمه على رسم صورة خاصة به تعبر عن حالته النفسية ، فالعقاد يرى أن الصورة الأدبية تتجلى في قدرة الشاعر على نقل أحاسيسه وعواطفه وخياله في وعاء فنّي جميل[2].

- أما الدكتور محمد عنيمي هلال فلقد عرض تعريفات متعددة للصورة ووضع خصائصها وهو يرى أن ندرس الصورة الأدبية " في معانيها الجمالية وفي صلتها بالخلق الفني والأصالة، ولا يتيسر ذلك إلا إذا نظرنا لاعتبارات التصوير في العمل الأدبي، وإلى موقف الشاعر في تجربته، وفي ذلك تكون طرق التصوير الشعرية وسائل جمال فني مصدره أصالة الكاتب في تجربته وتعمقه في تصويرها، ومظهره في الصور النابعة من داخل العمل الأدبي والمتآزرة معًا على إبراز الفكرة في ثوبها الشعري"[3].

---

[1] محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 207.

[2] ينظر بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص19.

[3] محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة،مصر، (د،ت)، ص 287.

وتعرف د : بشرى موسى صالح الصّورة بأنها" التركيبية اللّغوية المحققة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي مموج كاشف معبرُ عن جانب من جوانب التجربة الشعرية[1]

فالصورة هي المفتاح الذي تدخل به إلى الشعر وبدونها لا يكون للشعر أي دراسة

فهي سبيل إلى الولوج إليه، وبدونها لا يكون للشعر معنى.

– ويرى أحمد حسن الزيات:" أن إبراز المعنى العقلي، أو الحسي في صورة محسة والصورة خلق المعاني والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي من خلال النفس خلقا جديدا[2].

فالصورة هي إبراز تلك الأفكار لدى الشاعر حيث يجسدها عن طريق استعماله للألفاظ والعبارات بطريقة مميزة ومذهلة، وهي مرتبطة بالشاعر وقدرته تصوير الأشياء كما يراها ،وقدرته أيضا على إيصالها وتصويرها للقراء كما عرفها العقاد، وهو يؤكد في قوله :" أن الصورة الأدبية عند الشاعر تتجلى في قدرته البالغة على نقل الأشكال الموجودة كما تقع في الحس والشعور والخيال أو هي القدرة على التصوير المطبوع، لأن في الحقيقة، هو فن التصويرالدي يتيح لأنبغ نوابغ المصورين[3].

– أما عبد القادر القط:" فيرى" أن الصورة في الشعر هي الشكل الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع...[4]

– فالصورة من هذا التعريف لم تعد محصورة في كل ماله علاقة بالتعبير الحسي، وليس مرادفة للاستعمال الاستعاري، ولا تشترط مجازية الكلمة لتشكيلها.

– كما عالج الصورة ميخائيل نعيمة من خلال وصفه للغة الأدب ، فالكلمة كما يقول تتمثل في لغة الأدب، وهي ذات أبعاد متنوعة : بعد روحي فكري، وبعد زماني موسيقي ، وبعد مكاني

---

[1] محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة ، ص 20.

[2] إبراهيم أمين الزرزموني، الصورة الفنية في شعر علي الجازم ، ص 98.

[3] عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، بيروت 1984، ص 207.

[4] زكية خليفة مسعود ، الصورة الفنية في شعر ابن المعتز ، ص 23.

تصويري، وبقدر ما تشبع هذه الأبعاد إشباعا متوازيا تكون قد أجادت، ويقول " إن لمفردات اللغة التي صوغ منها منشورات ومنظوماتنا صفات وميزات غربية"[1].

فالشعر عند نعيمة ، لغة العواطف إذا ما استيقظت ونطقت بنفسها بعبارة جميلة التركيب الموسيقية، فاللغة التي يمكن أن تحمل العواطف والفكرة الحية دون أن تسيء إليها وتجمد طاقتها هي اللغة الشعرية لغة التشكيل المكاني و الزماني، الصورة والايقاع ، فامتياز الشاعر هو في القالب الجميل الذي يخرج فيه انفعالاته وأحاسيسه وعواطفه وأفكاره المتأتية من تجاربه في الحياة " فما الشاعر إلا راوٍ يقص في قالب جميل عن انفعالات نفسه، وتموجات عواطفه وآماله، وذلك لا يأتي لشاعر إلا إذا كان شاعراً عبقريًا[2].

كما اتفق نعيمة مع جبران خليل خبران في مسألة الرموز" وباعتبار الرموز جزء من الصور، قد ترد غامضة عسيرة الفهم، أو مستحيلة ، وذلك ما يفسره نعيمة ، عن جبران، بروح الإلهام ، التي قد تّرتاد أصعاقا لا تستطيع اللغة ارتيادها[3].

وعليه فإن الشعر عند نعيمة لغة جميلة لتصوير المشاعر والعواطف والأفكار تصويرًا مكتمل الألوان، متسق الخطوط واسع المدى ،متفاعلاً مع بقية أبعاد اللغة الأخرى الإيقاعية والدلالية والتشكيلية.

ج- الصورة الشعرية عند أدونيس:

يعالج أدونيس الصورة من خلال مجموعة من المفاهيم متدرجة من الأعم إلى الأخص القصيدة أي الصورة الكلية ثم الإبداع، أي القوة الفاعلة في الصورة الكلية، اللغة الشعرية أي الإجراء الذي يحول اللغة من لغة عادية إلى لغة خلقت لتوها، ودرس أيضا التجلي الجمالي للغة الشعرية.[4]

---

[1] ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل ، بيروت، ط12، 1985، ص71.

[2] نفسه ، ص 158.

[3] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص 159.

[4] ميخائيل نعيمة ، الغربال ، ص 159.

يعتبر أدونيس أن اللغة الشعرية لغة تركيبية، كون شعري بديع،" لغة داخل اللغة " قائمة على صور تركيبية ، تجريبية وتوليدية، وإن المستوى الدلالي المتمحور على الصورة الشعرية يضل العنصر الأبرز في هذه اللغة ولئن كان المجاز في الشعر قديما يولد صورًا جزئية ، ففي رأي أدونيس لا يكون المجاز خالقا مبدعا إلا إذا كان توليديا، يخلق الصورة التركيبية التي يسميها أدونيس " الكون الشعري"، ويولدها المجاز من عنفوان الرؤيا وتتجلى في الرمز بمكوناته المتعددة[1].

كما يعتبر أيضا أن المجاز التوليدي هو الباني الأول للصورة الشعرية القائم على ايحاءات الرمز والأسطورة القادر على الغوص إلى مكنون الإنسان والكون إلى طفولة العام، وإن بيانية الإبداع الشعري العظيم تقوم على ما أسماه المجاز التوليدي، فهو بما يتضمنه من البعد الأسطوري الترميزي[2]

وهو يرى أيضا أن لغة المجاز التوليدي هي لغة مفرداتها من القاموس معروف ولكن العلاقات بين هذه المفردات جديدة مبتكرة جاءت على أنقاض دلالات مفردات القاموس، كما يرى أن الإبداع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها المبدع ، لا تكون لغته، إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها ، ويشحنها بالمستقبل، اللغة دائما تخص زماناً ما بنية اجتماعية ما، وإنها دائما تجيء من الماضي، حين يأخذها الشاعر كما هي، كما تجيئه، لا يكتب، بل ينسج اللغة نفسها في هذه الحالة، اللغة الشعرية لا تتكلم إلا حين تنفصل عما تكلمته تتخلص من تعبها، فاللغة الشعرية هي دائما ابتداء ، وكل شاعر لا يصل بفعل شعره ذاته إلا إذا فكر، فلغة الشعر عند أدونيس ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة إبداع[3]

وفي نظر أدونيس أن اللغة الإبداعية متمردة على اللغة فهي لغة يؤسسها المبدع على أنقاض اللغة القديمة، فتبدو إبداعًا جديدًا، وقد كان القدماء يسمونها لغة المجاز، وأصبح

---

[1] أنظر: أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1978، ص 148.

[2]- أدونيس، زمن الشعر، ص148.

[3] أنظر : محمد بن عبد الحي ، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية ، ص 172.

المعاصرون يسمونها اللغة الشعرية، باعتبار أنها تختلف عن اللغة المعيار، يقول أدونيس:" هذا ما سمي في علم الجمال القديم المجاز، وما نسميه اليوم : اللغة الشعرية[1].

إن اللغة الشعرية تبعا لذلك تحويل دائم للعالم، وتغير دائم للواقع والإنسان باعتبار أن العالم لا حد لأبعاده، ولا مدى لأغواره، وأن اللغة محدودة، خاضعة لمنطق محدود بحدود العقل، بينما المشاعر والأحاسيس والانفعالات والعواطف والأخيلة مداها مدى العالم والنفس الإنسانية وذلك ما فرض ابتكار لغة لهذا المدى اللانهائي هي لغة الشعر، لذلك تكمن الخاصية الشعرية في التعبير عن عالم تقف أمامه اللغة العادية عاجزة، فهذه اللغة محدودة في حين أن هذا العالم غير محدود[2].

تحدث أدونيس عن الرمز، واعتبر بأنه له معنى خفي، وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ حين تنته لغة القصيدة، والحداثة الشعرية من أسسها أن لها صلة وثيقة بالغة، إذ هي نفسها ليست سوى رموز كاللغة، وبالتالي هي لغة، ولكنها لغة صامته، تشير بدون حركات ولا أصوات مدوية توحي بها طبيعة اللغة الشعرية[3].

والقصيدة ككل عند أدونيس صورة شعرية فنية بديعية، عالم ذو أبعاد، واللغة الشعرية، لغة المجاز التوليدي والرمز والرؤيا، وأنها تقول أكثر مما تقوله اللغة العادية.

---

[1] أدونيس ، صدمة الحداثة، ص 293.

[2] نفسه، ص 297.

[3] أنظر: أدو نيس ، زمن الشعر، ص 260.

الفصل الثالث:
نموذج للتحليل
قصيدة "هذا هو اسمي"
لأدونيس

1-التعريف بقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي"

كتب أدونيس قصيدة "هذا هو إسمي" بعد أن قطع عدة مراحل شعرية، وعدّة قصائد والتي أثارت حفيظة النقاد والقرّاء معًا، وذلك أنّ شكلها غير مألوف، والطريقة التي كتبت بها جسّدت عمق تجربة أدونيس في حقل اللّغة الشّعريّة، والتي هي محور دراستنا، حيث تطرّقنا إلى تحليلها اعتمادا على المنهج التحليلي الوصفي، وارتأينا اختيار هذه القصيدة لما تحمله من طاقة تجديدية هائلة.

وقد كتب أدونيس هذه القصيدة بعد هزيمة 1967، فكانت تعبيرا فعليا عن موقف المثقف العربي اتجاه الاستبداد.[1].

وأثار أدونيس عدّة قضايا شكلية نظرا لعمق الرّؤية التي جاءت بها القصيدة، فالقارئ لقصيدة "هذا هو إسمي" لم يعد واحدا من المستهلكين السلبيين، بل تحول إلى قارئ إيجابي فاعل يملأ القصيدة برؤياه وأبعاده الشّخصيّة، ولقد تأثّر أدونيس بجماعة TEL QUEL والتي تقول: "...إنّ الكاتب واضع نص، وكلّ قارئ يخلق هذا النّص من جديد "[2].

ونحاول في البداية حصر أهم المحاور التي تدور حولها القصيدة وهي:

01- وجوب تجاوز "الحكمة" التي تقتل السؤال، والتي تقنع بالإجابة الجاهزة.
02- التبشير بعالم الجنون الذي هو نقيض الحكمة، لأنّه يتوغل في المحظور، ويثير اللاّمعقول.
03- تحريض فقراء العالم على الثّورة، والعمل على تكسير الاستبداد.

وأدونيس عند نشره هذه القصيدة، اعتقد النّقّاد والشعراء أنّها نثر، ولأنّهم اعتمدوا في تقييمهم هذا على رؤية بصرية فقط، فلم يروا فيها الشكل المعروف "المشطّر" لقصيدة الشعر الحرّ، أو شعر التفعيلة، في حين أنّ القصيدة موزونة بكاملها لكنّها مدورة، ويجب أن تُقرأ مُحرّكة دون وقف.

تتألف قصيدة "هذا هو إسمي " من مقاطع توزّع على الصفحة بأشكال متباينة ومتسلسلة قادرا على أن أغير: لغم الحضارة- هذا هو إسمي.

([1])- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي، ص 259، 260.
([2]) - نفسه، ص 260، 261.

وطني فيّ لاجئ

قادرا أن أغيّر: لغم الحضارة- هذا هو إسمي.

لست الرماد ولا الرّيح

سلام

لم يعد غير الجنون.

2- على المستوى الإيقاعي

01-الوزن

تحرّرت قصيدة "هذا هو إسمي" من الوحدة الوزنية، وكتبت بتشكيلة، كما أنّها كتبت بطريقة شبيهة بكتابة النّثر، فقصيدة "هذا هو إسمي" مؤلّفة من مقاطع ينتظمها البحر الخفيف الذي هو نواة البنية العامّة للقصيدة، ثمّ يحدث داخله من مقطع لآخر تنويعا يبدأ بالمتدارك، وينتقل إلى الرّجز ثمّ الرّمل الغالب على المقاطع القصيرة.

وأدونيس لم يسلك سبيل الشّعر الحرّ كما لدى الأوروبيين أو الرومانيين العرب، بل اختار بناءا وزنيا مركّبا للنّص يقرره مسار تجعل الذات الكاتبة بتفاصيله "ووضعية الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هما بالأساس تأريخ في الذّات الكاتبة في تأريخ للنصّ نفسه"

فهذه القوانين التي تنبثق دفعة واحدة في النّصّ، وليس صدفة أن نجد نموذج أدونيس هو متبنّي لتفعيلة ناقصة، وقوانين التّفاعيل هي في الوقت ذاته متّصلة بعدد التفاعيل من بيت لآخر[1].

والمثال التالي يوضّح لنا طريقة كتابة "هذا هو إسمي" التي أثارت شبهة لدى القرّاء المتعوّدين على الشّكل العمودي، يقول أدونيس:

1- ماحيا كل حكمة هذه ناري.
2- لم تبق أية: دمي الأية.
3- هذا بدئي.
4- دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك.

(1)- ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي الحديث، ص 266.

5- نيل يجري طفونا ترسينا تقاطعت في دمي قطعت.
6- صدرك أمواجي انصهرت لِنبدأ: نسي الحب شفرة اللّيل.
7- هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟ لِنبدأ: صرخة تعرج المدينة.
8- والناس مرايا تمشي إذ عبّر الملح إلتقينا هل أنت؟
9- حُبّي جرح.
10- جسدي وردة على الجرح لا يقطف إلا موتا، دمي غصن أسلم أوراقه.
11- استقرّ...
12- هل الصخر جواب؟ هل موتك السيّد النائم يغوي.[1].

في البداية يشكل البياض الذي يتخلل بعض الكلمات والجمل، ووضع الكلمات بهذه الطريقة الجديدة يدل على أن النص ينضوي تحت وزن (البحر الخفيف) وتقطيعه هو الذي يبدّد الشّكوك في أنه ليس نثر:

1- فاعلاتن متفعلن فاعلاتن فعـــ
2- لاتن متفعلن فعلاتن فعـــ
3- لاتن مستفـــ
4- ع لن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلاتن فعـــ
5- لاتن مستفع لن فاعلاتن مستفعلن فعلا
6- تن فعلاتن متفعلن فعلاتن فعلاتن متفعلن فعلا
7- تن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن متفعلن فعـــ
8- لاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فاعلاتن مستفع
9- لن فعلاتن
10- فعلاتن متفعلن فاعلاتن فعلاتن مستفع لن فعلاتن فعلاتن متفـــ
11- علن فـــ
12- علاتن فعلاتن مستفع لن فاعلاتن فعلاتن

يتضح من خلال التقطيع العروضي للنص أن البحر الخفيف هو النواة والمركز، ويتضح أيضا أنّ أدونيس اعتمد على ظاهرة التدوير*.

وتتكثف هذه الظاهرة في مقطع **(وطني فيّ لاجئ)** وتقطيعه وتحليله كالتالي:

([1]) -أدونيس، الآثار الكاملة (المجلد الثاني)، دار العودة، لبنان، ط2، 1981، ص 615.

1- وليكن وجهي فَيْئاً
2- دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنّار.
3- تحبل النّار أيّامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل.
4- والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب.
5- تزلق جرح فرعته وشعشعته بباه وبهار (هذا جنينك ؟) أحزاني ورد .
6- دخلت مدرسة العشب جبيني مشقق ودمي يخلع سلطانه.
7- تساءلت ما أفعل؟ هل أحزم المدينة بالخبز؟ تناثرت في رواق من النّار اقتسمنا دم الملوك وجعنا[1]
8- يأخذ هذا النص نفس البحر السابق وهو "البحر الخفيف"، وتوزيع الكلمات فيه يكون مخالفا للتقطيع الأول، ويكون تقطيعه كالتالي:
1- فاعلن/ فعلن فا
2- فا فاعلن فعلن فا/ فعل فا فا فاعلن فاعلن فا/ فع
3- لن فاع
4- لن علن فعلن فا/ فعلن فافا فاعلن فاعلن فا/ فاعلن فا.
5- فا فاعلن فاعلن فا/ فعلن فاعلن علن فعلن فا/ فعلن فافا فاع
6- لن فعلن فا/ فاعلن فاعلن فعلن فا/ فعلن فا فا فاعلن فع
7- لن فا/ فعلن فا

فالمقطع "وطني فيّ لاجئ" مكتوب بطريقة جديدة، مدور كسابقه، فالسطر (07) ليس تامّا، وعملية التدوير لم تتم بعد، غير أنّ الانعطاف من السطر (07)، تذوب في البحر المتدارك دون أن تحسّس القارئ بذلك أو تشعره بالتغيير، فالمتعة تكون في قوله:

- نحمل الأزمنة.
- مازجين الحصى بالنجوم
- سائقين الغيوم
- كقطيع من الأحصنة.[2]

* البيت المدور : هو ذلك البيت الذي يشترك شطراه في كلمة واحدة على أن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، وبذلك يكون تمام وزن الشطر بجزء من كلمة.

(1)-أدونيس الآثار الكاملة، ص 621، 622.

[2] - أدونيس، الآثار الكاملة، ص 623.

الواضح من خلال هذا العمل أن أدونيس اجتهد في خلق تكتيك جديد في توزيع التشكيلة الوزنية، وذلك باعتماده أيضا على البحر الخفيف ومزجه بوحدات المتدارك والرمل نجده استطاع أن يتعامل مع التفعيلة أكثر من تعامله مع البحر كما نجد أنّ هذه القصيدة إلى جانب التحول من بحر آخر وظاهرة التدوير نجد ظاهرة محدثة وهي إدماج العنوان كبنية وزنية ومثال ذلك عنوان المقطع الثالث (وطني فيّ لاجئ) وهو مكون من الوحدتين الأوليتين للتشكيلة الوزنية (فعلن فاعلن– علن) وهي تكملة للتشكيلة الوزنية للبحر الخفيف.

وفي المقطع التالي:

وطني	فيّ لا	جئ
وطني	فيْيَ لا	جئن
0///	0/ /0/	0//
فَعِلُن	فاعِلُن	علن

02-**القافية**

في قصيدة "هذا هو إسمي" لا نجدها تتقيّد بنظام ثابت يحدد وحدتها وإنّما من تتبع المعنى والموسيقى التي تُحْدِثُها مشاعر أدونيس وانفعالاته في تعبيره لهذا نجده ينوّع في القوافي فأحيانا يستعملها مقيدة مثل قوله:

نحمل الأزمنة قافيتها هي: أزمنه

0//0/

مازجين الحصي بالنجوم وقافيتها هي: نجوم

00//

كقطيع من الأحصنة وقافيتها هي أحصنه [1].

([1])– أدونيس، الآثار الكاملة ، ص 623.

0//0/

نلاحظ أن القوافي متعددة الروي، فمرّة بحرف النون (الأزمنة) وتليها الميم (النجوم) ثم (الغيوم)، ليعود في النهاية إلى الروي الأول وهو (الأحصنة) .

والقافية هنا قامت بوظيفتين: أولا: أنّها صنعت جوا موسيقيا مميزا، وثانيهما: أنّها حملت المعاني التي أراد الشّاعر من خلالها إيصالها إلى المتلقي.

وأن القافية زحزحت من مكانها المعروف سلفا، فيكون كامل النص هو مكانة اللعبة الإيقاعية، وأدونيس استعمل القافية المطلقة على مسافة خمسة أسطر، وذلك قصد إيصال فكرة فحواها تحرير العقول من الأفكار الموروثة التي عقلت تفكير الإنسان وجمدته.

وأحيانا نجد أدونيس يزاوج بين القافيتين المطلقة والمقيدة في قوله:

هل لتاريخي في ليلك طفل وقافيتها هي: طفلن

0/0/

يا رماد المدفئة وقافيتها هي: مدفأه

0//0/

غضب الثورة جمر عاشق وقافيتها هي: عاشقن

0//0/

وأغاني إمرأة وقافيتها هي:إمرأه [1]

0//0/

وهذا الجمع بين القافيتين، ظاهرة جديدة في الشعر العربي، وأنّ هذه الظاهرة خصوصية لا تقوم اللغة الشعرية إلاّ بها.

03-التكرار:

([1])- نفسه ، ص 632.

يعدّ التكرار تمثيلا واضحا لصور أو عناصر النص الشعري الحديث، بل هو صفة ملازمة له حيث أن صفة قصيدة تستلزم صفة التكرار، وبذلك تكون عنصرا من العناصر المساهمة في بناء القصيدة المعاصرة، والواضح أنّ ظاهرة التكرار يكثر انتشارها وشيوعها في بناء الشعر العربي الحديث والمعاصر، ويعود ذلك للقدرة العالية لهذه الخاصية على التعبير عن المعاني وأدائها لمجرد الولع بالصيغ الجديدة ولا لمجرد التقليد الأعمى.

ويشير أغلب الدارسين إلى ضرورة استخدام خاصية التكرار بعناية ودقة، وأن يكون الشاعر متمكنا من أدائه ولغته[1].

وندرس ظاهرة التكرار من عدة زوايا "موسيقية...، لفظية...، قاموسية" وغيرها من الزوايا ولعلّ ما يهمنا هنا هو الزاوية الموسيقية، حيث أن تكرار أصوات ما أو كلمات، وحتى عبارات يحدث أثرا موسيقيا، فهو يضفي بعدًا نغميًّا يعدّ مكوّنا تتضمنه العناصر اللسانية، الأمر الذي يفضي إلى اكتساب هذه العناصر إيقاعا خاصا وهو مكون ذاتي في اللغة. [2].

وفي قصيدة "هذا هو إسمي" يمثل التكرار في أصوات أو كلمات أو سطور بأكملها ويمكن أن نشير أنّ التكرار في القصيدة الحديثة يختلف عن التكرار للكشف عن مشاعره الدفيئة والإفصاح عن دلالات داخلية، كما أحدث هذا التكرار في القصيدة نوعا من الإيقاع الداخلي الناتج عن ذلك التجانس في الأحاسيس والمشاعر، وأصبح عنصرا فعّالا في اللغة الشعرية، من خلال تطابق الأصوات اللغوية في النغم والمخارج، فمثلا نجده يكثر في حروف: **السين-الصّاد-الزّاي** التي تحدث نفس النغم (المسجد،الكنيسة، نسر صحرائي، صفصافة، عكازة، مسافر...).

وتكون عودته أكثر تأثيرا على المتلقي، كما يكثر من تكرار الأصوات المتجانسة في الرسم مثل: (الضاد، الطاء، الصاد) خاصة في المقطوعة الأولى.

دَخَلَتْ إلى حوضِكِ

أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري

([1]) -ينظر: إيمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008، ص 283.

([2])- ينظر: حسن ناظم، البنى الشعرية (دراسة في أنشودة المطر للسياب) المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002، ص 98.

طفونا ترسّبنا/تقاطعت في دمي قطعتْ صدرك أمواجي.

اِنصهرت لِنبدأ : نسي الحب شفرة الليل/ هل أصرخ.

أنّ الطوفان يأتي/ لِنبدأ: صرخة تعرج المدينة والناس[1].

جاءت هذه الحروف في القصيدة للتأكيد على حالة الاضطراب التي تعتري الشاعر وترددت فيها كثيرا وذلك لرفض الشاعر الخضوع والاستبداد.

وفيما يخص تكرار الأصوات اللغوية التي أثري بها الإيقاع، فنجدها كثيرة في القصيدة، وهي تعبير عن الآلام والآهات التي يشعر بها الشاعر، مثل (الأساطير، النار، الغبار، قرّبوا، غيّروا، صوتا، بياض، حاجزا...) حيث تلعب فيها الكلمات دورا أساسيا في تركيب القصيدة، فيحاول أدونيس انتقاء الكلمات المناسبة ليخلق علاقة بين حالته النفسية، والإيقاع الذي تنتجه هذه الكلمات وخاصة عند تكرار تلك الكلمات المجسدة لحالته النفسية، ويسعى من خلال ذلك إلى وضع المتلقي في صورة حيّة قريبة من حالته.

وكذلك من خلال تكراره لصيغ الأسئلة وخاصة لفظة (هل) التي أخذت حيّزا كبيرا من مساحة القصيدة، فكرّرت حوالي 22 مرّة.

كما تكرّرت كلمات أخرى في قصيدة أدونيس "هذا هو إسمي"، والتي ساهمت في بناء دلالات النّص: مثل: (قبرت، قبري، مقبرة)، (يسمى، أسمى، التسمية، أسمي...)، (التواريخ، التاريخ، تاريخي)[2].

فيستوقف الشاعر المتلقي ويستميله بلفت انتباهه، واستفزازه عند تكرار تلك الكلمات التي تمثل محور اهتمامه وهاجسه عندما يتعلّق الأمر بالثورة، الجنون، ونلاحظ أن الشاعر لا يكتفي بتكرار حروف وكلمات بل يكرر جملا بكاملها مثل قوله:

دخلت إلى حوضك

(1) –أدونيس، الأثار الكاملة، ص 615.

(2)– نفسه، ص 617.

في المقطوعة الأولى.

دخلت إلى حوضك[1].

سنقول الحقيقة

في المقطوعة الثانية.

سنقول الحقيقة[2]

وعبارة "علي رموه في الجب" [3]، استعملها في المقطوعة الثانية وأعادها في المقطوعة الرابعة وكذا قوله: "والنساء ارتحن في مقصورة"[4]، استعملها في المقطوعة الرابعة وأعادها في المقطوعة الخامسة.

ولا شك أن هذا التكرار الذي عمد إليه الشاعر في الحروف والكلمات والجمل قد منح نصه رونقا إيقاعيا متينا ومتماسكا لحسن استغلاله للطاقات الصوتية للحروف المتشابهة سواء في الرسم أوفي النغم.

ويمكن أن نقول في الأخير أن موسيقى القصيدة الشعرية الحديثة نفسية بالدرجة الأولى إذ ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس والشعور وتغيراته وبحركة الانفعال وتذبذبه، وهذا ما يتجسد في طول وقصر السطور الشعرية التي تستجيب لهذه الحالات الشعورية.

3- على المستوى الدلالي

لقد اهتم الشاعر باللغة كهدف أولي، فبفضلها يعبر على أحاسيسه ويستقطبها في قالب جميل فتتولّد الدلالات وتتفجر المعاني عندما يعبر عن المشاعر والأشياء بصورة فنية، وقد استعان في ذلك بأدوات الخيال من استعارات ومجازات وغيرها من الأدوات التي تتضافر في التعبير عن مكامن النص ودلالته الخفية في مجملها، وإذا كانت هذه الصورة التي اعتمدها الشاعر القديم، فإنّ الشاعر المعاصر قد وسّع مجال مخيلته ليوظف أدوات أخرى كالرموز

([1])- أدونيس، الآثار الكاملة، ص 615، 616.

([2])- نفسه، ص 620.

([3]) - نفسه، ص 624.

([4]) - نفسه، ص 624.

والأساطير في بناء دلالة قصيدته، باعتبارهما خاصيتان من خصائص الخيال الفني، لذلك سنتطرق بالحديث عن هاتين الخاصيتين المحدثتين في الشعر العربي كونهما تمثلان نمطا من أنماط التعبير المألوفة، إلى جانب الاستعارة التي تمثل نموذجا من الصور الشعرية.

01-الاستعارة:

تكثر الاستعارات بطريقة ملفتة للانتباه في قصيدة "**هذا هو إسمي**"، وذلك دليل على قدرة الشاعر اللّغوية في خلق نظام من العلاقات الجديدة التي يراها قادرة على رسم تجربته والتعبير عن مشاعره، ومن ذلك نجد قوله:

"نارا تبكي"[1].

في هذه الصورة نلاحظ أنّ "أدونيس" استطاع ببصيرته أن يكتشف أو يخلق علاقات بين الأشياء مجرّدة "كالنار"، وبين الإنسان الذي هو كائن حسي ملموس، فقد كان يعتمد في تشكيله للصور على العلاقات الخارجية المستمدة من الواقع، ونجده يقول: "رأيت أن تلد الثورة أبناءها"[2].

نلاحظ في هذه الصورة أنّ "أدونيس" اعتمد على الخيال الحسي، واستطاع أن يتجاوز تلك العلاقات المباشرة بين مكونات هذه الصورة إلى علاقات تحمل دلالات تترجم أحاسيسه وأفكاره، واتجه أدونيس إلى رسم أشكال خيالية على أشياء جرّدت تجريدا تاما من مادتها الواقعية مثل قوله:"يبس التاريخ"[3].

في هذه الصورة تناقض، فالمعروف عن التاريخ أنه حركة وصيرورة، ومن خصائصه جرف الإثبات وزعزعة الساكن وهذه إشارة من أدونيس إلى خطورة السكوت والرضا بواقع المعيشة فهو يدعو إلى حلول الخصب والحركة محل الشعر والسكوت مثل قوله: " يذوب الليل من أجزائه".

يثير أدونيس في هذه الصورة شيئا من الدهشة، بمعرفة جديدة عن طريق ربط العلاقات بين أجزاء غير متوقعة، فأنتجت حقلا دلاليا مليئا بالحيوية والإيحاء، فعبّر أدونيس عن أفكاره ورواه بهذه المفردات المكونة للصورة التي ترتبط ببعضها بعلاقات داخلية، وخلق من هذه

([1])-أدونيس، الآثار الكاملة، ص 618.

([2])-نفسه،ص 617.

([3])- نفسه، ص 627.

المفردات رموزا وعالما من الدلالات، وبناءا فنيا خاصا، فهذه الدلالات وإن كانت قريبة التصور، فإنها تستنتج بطريقة ذهنية بالاعتماد على النشاط الخيالي عند ربط العلاقات.

والاستعارة باعتبارها اللغة المميزة للشعر، تقوم على التخيل وتفاعل المعاني وتوالدها وفق منطق تجريدي حدسي، وأن القصيدة الحديثة عالما إبداعيا يقوم على التجريب والخلق، فهي لغة إبداعيتها تقتضي أن تختلف عن اللغة المعروفة وحيث تقوم على الصورة المرتكزة، فمن خلال الاستعارة تبرز قدرة الشاعر في المزج بين العناصر المتباعدة في مجالها وأصلها[1].

ونشير أيضا إلى أن الاستعارة إذا كان مدارها يقوم على النقل لعلاقة هي المشابهة، فإن هذا النقل ينطوي على تفاعل بين الطرفين، وفي إدارة هذا التفاعل تظهر القدرة التخيلية للمبدع.

فالشاعر يدرك ما لا يدركه الإنسان العادي، بل إنّه لا يكون شاعرا ما لم يكن كذلك فهو يرى بين الأشياء من الصلات ما ليس يراه الناس، ويجعل بعضها محلّ بعض دون أن يلتفت إلى ما قد جرت عليه عادة الناس من حوله فهم على الدوام يجدون استعارات الشاعر هي الأبرع في تجديد اللغة وبث الحياة فيها لذلك وجب فيها الغرابة والابتعاد،لأن الاستعارة القريبة والمعتدلة تجعلها لا تحقق سمة الجدّة والمفاجأة [2].

02-الرمز والأسطورة:

أ- الرمز:

يعد كسر عمود الصورة الشعرية التقليدية من أهم مظاهر الحداثة في الشعر العربي، فقد استعملها الشاعر اللغوي المعاصر، وراح يعمل على خلق تركيب معقد بصور مغايرة تقوم على الإيحاء والتلميح [3]

فالرمز يسعى الشاعر في تحويله من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، وخلق علاقات جديدة، بابتكار طريقة جديدة في التعبير، فيلجأ الشاعر لتوظيف الرموز لعدة عوامل إلى جانب العامل

([1])-محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 210.

([2])- ينظر: أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، إتحاد الكتاب العرب، سوريا،ط1، 2002، 2005،ص 45.

([3]) -محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتب الجديدة المتحدة، لبنان، ط1، 2003، ص51.

الفني والجمالي باعتبار الرمز "قيم ثورية كبيرة تفتح الطريق أمام الشعر العربي للوقوف على مرتبة الشعر العالمي"[1].

يضطر الشاعر للتعبير والإيحاء بالرمز، إذا مكان ما يريد إيصاله من أفكار، ومشاعر تتناقص وتتنافى مع العرف الاجتماعي أو الأخلاقي، فالشاعر حسب الدكتور مندور " لا يلجأ إلى الرمز إلا أنه مرغم على ذلك بسبب وجود عوائق سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية، بالإضافة إلى الخوف والحياء، تحول دون اللّجوء إلى التعبير مباشرة عن رغباته وأحاسيسه أي أنّ الشاعر يعمد إلى الرمز بصورة طبيعية وقصرية في آن واحد"[2].

عند "أدونيس" شحن الكلمة بدلالات عميقة، عندما تصبغ الكلمة بخصوصية وفردانية الشاعر، فالترميز هو ما يسعى إليه أدونيس في قصائده، وهذا رصد لبعض الرموز في قصيدته "هذا هو إسمي" في قوله: " هل أصرخ أن الطوفان يأتي؟ فلفظة الطوفان تحمل دلالة الهلاك والخراب والدمار، وكذلك البؤس، فهو يجرف بقوته كل شيء يجده في طريقه، والطوفان هنا يرمز إلى ثورة الغضب التي اشتعلت في نفوس الشعب، ولفظة الصرخة إعلان عن بداية هذه الثورة والتبشير بأنّ يومها قريب، وبهذا نجد أدونيس قد غير دلالة لفظة الطوفان من معناها السلبي (الهلاك والرماد) إلى معنى جديد ايجابي (جرف المآسي والتبشير بالخير) ونجد أيضا قوله:

" دخلت مدرسة العشب"[3].

فالعشب هو نبات صغيرة يدوسها المارة في ذهابهم وإيابهم، وهو يرمز هنا إلى الشعب الضعيف الذي لا حول له ولا قوة، فحقه مهضوم وكرامته مسلوبة ونجد أيضا "هذا هو زمن الموت"[4]

الموت في دلالته الطبيعية يدل على الفناء وتعطل جميع وظائف الجسم، يصبح جثة هامدة لا فائدة منها، لكنّه يرمز إلى شيء آخر هو الموت المعنوي على حدّ قول أدونيس، فالعربي مات وشيع إلى مثواه الأخير، ولأنّه عاجز عن تقديم شيء لهذا العالم مهما كان حجمه،

([1])– محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث، ص 51.

([2])– إيمان الكيلاني، بدر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، ص 86.

([3])–أدونيس، الآثار الكاملة، ص 615.

([4]) – أدونيس، الآثار الكاملة ، ص 627.

لهذا كانت مهمته الموت إزاحته عن وجه البسيطة وأنّ العرب يموتون كل يوم هذا الموت المعنوي.

وفي قوله " هذه الجرّة المنكسرة، أمّة مهزومة"[1].

الجرّة تكون نافعة ومفيدة إذا كانت سليمة، أما إذا انكسرت فإنها تصبح قطعا لا فائدة منها، وهي ترمز إلى الوطن العربي المتفرّق بعضه عن بعضه الآخر وهذا بعد هزيمتهم أمام إسرائيل، فلم يستطيعوا تحرير فلسطين، ولم ينجحوا في جمع شتات جرّتهم.

ونجد أيضا قوله: " سأرى وجه الغراب في تقطيع بلادي"[2].

وظف أدونيس الغراب في قصيدته تشاؤما لحالة شعبه المزرية، هذا الشعب البائس المظلوم، فهو يتشاءم لمستقبلهم ودليل ذلك توظيف حرف" السين" في قوله (سأرى) بمعنى أن مستقبلهم سيكون سيئا.

فمن باب الرمز الاستعاري "الأنا" الذي رأيناه يرمز الشاعر العربي الذي يرمز إليه (علي) ومنها أنت التي ترمز للمرأة والأم والأرض ومنها النهر واللهب واللغم والدم والحب والبدء والصراخ، وكلها رمز للفعل المعبر المتجه نحو التأسيس والمستقبل في مقابل المحو والطوفان والقبر، الرامزة إلى الفعل المتجه نحو إزاحة الماضي ومنها المدينة الكامنة: مشروع المستقبل، ومنها الأغاني وهي الحكم والتقاليد ومنها الكتاب: التاريخ والماضي عامته، ثم السلطات والبنى المحيلان إلى السلطتين الزمنية والروحيّة"[3]

ب- الأسطورة:

تشكل الأسطورة جانبا مهما في النص الشعري إلى جانب الرمز، فهي شكل من الأشكال التي تأخذها البنية الخيالية، واللغة في استعمالها اليومي المعتاد بألفاظها وعباراتها وصورها المألوفة، فأدونيس من الشعراء المعاصرين الذين عبروا عن تجربتهم الشعرية الطويلة بالأسطورة، باعتبارها أداة فعالة تستطيع استيعاب شعوره ومعاناته، وأدونيس في توظيفه

([1])-نفسه ، ص 630.

([2]) - نفسه، ص 369.

([3]) - أدونيس، الآثار الكاملة ، ص 396.

للأسطورة يلجأ إلى طريقتين، الطريقة الأولى تبدو فيها الأسطورة جليّة، وهذا ما نجده في قصيدة "هذا هو إسمي " مثل قوله: " استقر بالرمح يا نيرون في جبهة الخليقة روما"[1]

لفظة "نيرون" تحيلنا مباشرة إلى أسطورة الإمبراطور "نيرون" هو الذي غالبا ما يرتبط اسمه بالطغيان والظلم والقسوة، فهو تلميح إلى ما حدث للشعب روما بسبب الإمبراطور الطاغية والمستبد الذي لم يتأخر في تعذيب أبناء شعبه وإراقة دمائهم، وقوله: "استقر كالرّمح يا نيرون" إنه النهم إلى الفعل الجوع الذي يرى كل شيء (صخور، هياكل، قصور...) وهو حامل رؤيا ترى فيها التضحية والفداء سفرا نحو الناس، نحو الكون، نحو الخلاص: أي تخليص هذا الشعب المسكين شعب روما من هذا المستبد "نيرون" [2].

وأدونيس يستعمل الأسطورة التي يصعب على القارئ العادي أن يكشف خيوطها ومثال ذلك: " مِن الحريق مِن الطوفان"[3]

فلفظة (الحريق) وعلاقتها بالأسطورة "فنيق" وكيف تستمد الحياة من اللهيب والرماد وقد رمز بالطوفان إلى الثورة، ورمز أيضا بالحريق إلى الثورة ونلاحظ في أسطورة أدونيس مدى تعامله معها تعاملا عميقا وليس سطحيا فهو يضفي عليها تجربته الشعرية والخيالية.

([1]) – محمد عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، ص 385.

([2]) – نفسه ، ص 396.

([3]) – أدونيس الآثار الكاملة، ص 619.

خاتمة

خاتمة:

وختام القول أن مشروع أدونيس الحداثي قابل للتجديد والإثارة، وشعره في حاجة دائمة للاستنطاق والتفكيك، ولقد هدفنا من وراء هذا البحث إلى دراسة اللّغة الشعرية عند أدونيس وتقديمها وفق ما أسفرت عليه الدّراسات الأسلوبية الحديثة، ومن أهّم النّقاط التي توصلنا إليها:

1- **اللّغة الشعرية:** مصطلح تسرب إلى الأدب والعلوم الأخرى من المعجم الديني، وهي ظاهرة فنية جمالة أصيلة في العمل الأدبي والشعري، لأنّ اللغّة الشعرية هي التي تحقق للشاعر تفرّده وخصوصيته ومن ثمة تميزه.

2- يعتبر أدونيس أن لهذه الظّاهرة اللّغوية أهمية بالغة، والخارج بلغته عن المألوف، ومزحزح الكلمة عن دلالتها المعجمية والوقوف عند تعريف واحد للّغة الشعرية، كما يراه أدونيس، هو قتل الحداثة لذا سنحاول قدر المستطاع اختزال معنى اللّغة الشعرية في العناصر التالية:

3- اكتشف من خلال دراستي التطبيقية أنّ بداية أدونيس الشعرية مختلفة عن باقي الشعراء المحدثين، فقد كانت تجاربه الشعرية الأولى منظومة بطريقة تقليدية متأثرا بالنمط الكلاسيكي لكنّه سرعان ما ثار وتمرد على هذا النمط الكلاسيكي.

ويعود هذا إلى التأثير الواسع للآداب الغربية وتأثره بها، وكذلك تبنّيه لفكر الحداثة وتمسكه به، فانزاح انزياحًا كليًا على كل مقومات القصيدة العربية المورثة، فجاءت أعماله الشعرية بعد ذلك محملة بطاقة تجديدية هائلة، فقد كتبها بطريقة غير مألوفة، وهذا ما جعله محّط جدل وانتقاد من قبل النقاد.

4- يعتبر أدونيس اللغة الشعرية من الظواهر الأساسية في تشكيل بنية القصيدة الجديدة واللغة التي يتحدث عنها الناقد ليست تلك اللغة القديمة المرصعة بالجناس والطباق والبيان والبديع.

3- تتضمن اللغة الشعرية الحديثة بالضرورة نفي اللّغة الشعرية القديمة، وهذا النفي جدلي فالجديد حين ينفي القديم يكون طالعًا في الوقت نفسه، بشكل أو بآخر، من هذا القديم ذاته.

4- كما يفرق أدونيس بين اللغة الشعرية واللغة العادية، ويعتبر من مميزات اللغة الشعرية الحداثية الانحراف عن المعنى المعروف والتحول عن السياق العادي.

وهذا المعنى المجمع عليه في اللغة الشعرية، ضرورة لخلق الشعرية الحداثية، فاللغة الشعرية المبتكرة لا تدل ولا تحيل إلى معنى كائن في الماضي، أو إلى دلالة منحدرة من التراث، كما أن ليس من وظيفتها المباشرة في التعبير والمطابقة مع الواقع، بل هي حركية، وتسعى بشكل دائم ومستمر للكشف والمعرفة.

وبعد هذا كله لا أزعم أني أحطت كليا بظاهرة اللغة الشعرية بمفهومها القديم والجديد في كشف الظواهر اللغوية الحداثية في شعره، وكانت النتيجة أن شعر أدونيس تميز بالغموض خاصة عند تناوله مسألة اللغة الشعرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I المصادر

1- القرآن الكريم.

2- أدونيس الآثار الكاملة (المجلد الثاني)، دار العودة، لبنان، ط2، 1981.

II المراجع

3- أحمد مؤمن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 2002.

4- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراب النقدي والبلاغي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2002 .

5- أحمد عبد المجيد هريري، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1987.

6- أدونيس، مقدمة الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979.

7- أدونيس، صدمة الحداثة، دار العود، لبنان، ط3، 1979.

8- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.

9- ايمان الكيلاني، بدر شاكر السياب، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2008.

10- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

11- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، سوريا، ط1، 2000.

12- حسين الواد، اللغة الشعر في ديوان أبي تمام، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 2005.

13- حسين ناظم، البنى الشعرية، الدراسة في أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2002.

14- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

15- خليل الموسي، الحداثة في حركة الشعر العربي المعاصر، دمشق، ط1، 1991.

16- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي الحديث، (أدونيس أنموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004.

17- سمير سعيد حجازي، النظرية الأدبية، دار طيبة للنشر والتوزيع والانجازات العلمية، مصر، 2004.

18- صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، (النظرية والتطبيق)، مكتبة الاداب، مصر، ط1، 2008.

19- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، مكتبة الخازجي، مصر، ط1، 1989.

20- عبد المجيد جيدا، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي والمعاصر، مؤسسة نوفل للنشر، بيروت، ط1، 1980.

21- عبد الرحمن تبرماسين، العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، ط1، 2003.

22- عبد القادر قنيني، محاضرات في علم اللسان العام افريقيا الشرق، المغرب، 2008.

23- عبد القادر الرباعي، تشكيل المعنى الشعري ونماذج من القديم، ع2، مج4، 1984.

24- عبد الله الغذامي، تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987.

25- عباس محمود العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1984.

26- عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001.

27- فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، ط1، 2000.

28- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب، مصر، د.ط، 1970.

29- محمد عنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة للطباعة، مصر، د.ط، 1996.

30- محمد بن عبد الحي، التنظير النقدي والممارسة الإبداعية، منشأة المعارف، مصر، د.ط، 2001.

31- محمد محي الدين أحمد محمود، في علم اللغة، مكتبة الأدب، القاهرة، د.ط، 1990.

32- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، دار البيضاء، ط1، 1986.

33- محمود عكاشة، علم اللغة، مدخل نظري في اللغة العربية، دار النشر للجامعات، مصر، 2007.

34- ميشال زكريا، مباحث في النظرية الألسنية، وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1981.

35- منير سلطان، الصورة الفنية في شعر المتنبي، منشأة المعارف، القاهرة، 2002.

III المعاجم

36- ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، 1981.

37- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، القاهرة، ط2، 1981.

الفهـــرس

فهرس الموضوعات العام:

إهداء

مقدمة..... ا-ب

مدخل:

أ- مفهوم اللغة الشعرية: 04

* مفهوم اللغة الشعرية عند النقاد القدامى..... 05

* مفهوم اللغة الشعرية عند النقاد المحدثين.

عند الغرب 07

عند العرب 10

الفصل الأول: الإيقاع في اللغة الشعرية.

1- مفهوم اللغة..... 15

2- مفهوم الإيقاع..... 18

3- تأثير الإيقاع في اللغة الشعرية. 19

4- الإيقاع عند أدونيس..... 21

الفصل الثاني: الصورة الشعرية.

1- مفهوم الصورة الشعرية..... 25

2- عند القدماء..... 26

3- عند المحدثين..... 28

4- الصورة الشعرية عند أدونيس..... 32

الفصل الثالث (تطبيقي): (نموذج للتحليل: قصيدة هذا هو إسمي)

1- التعريف بقصيدة أدونيس "هذا هو اسمي"..... 36

2- على المستوى الإيقاعي 37

الوزن والقافية. 37

التكرار. 42

3- على المستوى الدلالي:..... 44

الاستعارة..... 45

الرمز والأسطورة..... 46

خاتمة..... 51

قائمة المصادر والمراجع..... 54

الفهرس..... 58