الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

العنـــــوان:

الصورة الفنية في شعر أدونيس

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

فرع:أدب عربي

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:

حمادي إيمان

إشراف الأستاذ:

د/ عبد المالك ضيف

السنة الجامعية:2012/ 2013

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

اللهم لك الحمد و الشكر، لك الحمد حتى ترضي ،

لك الحمد إذا رضيت و لك الحمد بعد الرضي .

بعد أن من الله سبحانه و تعالى علينا بإتمام هذا البحث، أتوجه

بالشكر الجزيل إلى الدكتور عبد المالك ضيف الذي كان نحق نعم

الأستاذ إشرافا وتوجيها بملاحظاته القيمة ، ومساعدته الصادقة

التي أنارت لي طريق بحثي ،دون أن أنسى جميع الأساتذة الذين

ساهموا في مدي بالمعلومات التي أثرت هذا البحث

و أشكر كل من قدم لي يد العون من أجل انجاز هذا البحث

و شكرا

مقدمـــة

مقدمة:

الشاعر لا يحشد في نصه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلا عند الألفاظ يتأملها وينتقيها ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب مع الدلالة الوجدانية لا الاتصالية، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنيا، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطا جديدا يحقق رغبته ورغبة جمهوره في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه.

ومنه ففي مجال الفن نستطيع الحكم باختلاف التصورات والاتجاهات وتعددها تعدادا يوحي بأنه كل من وضع طبيعة للفن إنما وضعها مستندا لموقف شخصي وأحكام ذاتية ومزاج فكري معين، ولا يختلف هذا عن موضوع الصورة الفنية والتي هي من أهم خصائص التعبير الشعري فالتعبير بالصورة يحدد التجارب ومفرداتها بدقة فييسر كل ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصنة، تكاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، فيما يحقق له القدرة على الحياة من حوله.

الشاعر في العصر الحديث وجد نفسه في هجوم على المحسنات اللفظية والبلاغية الواضحة والمباشرة مما دفع هذا الهجوم إلى إحداث خلل في الهيكل الشعري القديم واستبداله بآخر حديث من خلال حذف العديد من العناصر الشعرية القديمة والتعويض عنها والإكثار من الصور الشعرية وقد كان هذا عن تأثر تام بالشعر الغربي الغني بالصورة.

وبهذا كانت الصورة الشعرية الحديثة – خاصة عند أدونيس – من أكثر المواضيع التي شغلت النقاد والقراء معا فاختلفت بين مؤيد ومعارض:

الأول يرى أن الشعر العربي الحديث خطا خطوة عظيمة من خلال توظيف الصورة الحديثة بكثرة، وبأساليبها المختلفة المعتمدة على الغموض.

أما الثاني فيرى أن هاته الصورة الشعرية الحديثة والغامضة والمتكدسة في الشعر قد خربت ذوق الشباب وأفسدت هيئة الشعر فصار مجرد فسيفساء لغوية غامضة لا جمال لها مظهرا ومعنا.

فإلى أي مدى ساهمت الصورة الشعرية في شعر أدونيس على تنمية وترقية الذوق الجمالي الفني في الشعر العربي المعاصر؟ وكذا تحرير الذات الشاعرة من الجمود النفسي؟ وعند اطلاعي على هاته الآراء حول الصورة الشعرية الحديثة دفعتني إلى التطلع والاجتهاد لوضع حد لكثير من التساؤلات التي أرقتني بعدها.

وكان كذلك اختياري للشاعر أدونيس بالذات باعتباره رائد المشروع الحداثي فهو أول من ولج إلى بحر الحداثة الغربية وتأثر بها وبصورها فكان ظاهرة لغوية متميزة تتطلب قارئا نوعيا يتوفر على قدرة ضرورية من الاستعداد الثقافي والجمالي حتى يستطيع الولوج إلى عالم شعره.

كما أنه أعطاني انجذابا كبيرا لشعره لشدة غموض صوره التي تصل في بعض الأحيان لحد الإبهام والتلغيز، ففكرت في حل بعض شفرات هذا الغموض وتقديمها بصورة مبسطة وسهلة نوعا ما.

وأردت أن أعرف سر حداثة صور شعره و لغته التي سارت به وأوصلته إلى العالمية بالشعر العربي المعاصر.

فاعتمدت لتحقيق ذلك منهجا تحليليا وصفيا كما أنه استقرائي يعتمد على التمثيل بالنصوص الشعرية في دواوين شعره مستشفة في ذلك كل عناصر الصورة من مشابهة ومجاورة وأسطورة وغيرها شارحة دلالاتها ممثلة بوضعيات مختلفة لها من الدواوين.

وقد فرض علي كل هذا وطبيعة الموضوع تقسيم المذكرة إلى مدخل وثلاثة صول تناولتهم كالتالي:

مدخل ويتضمن الصورة الفنية وماهيتها.

أما الفصل الأول الذي جاء تحت عنوان: مشروع الحداثة في شعر أدونيس فقد تكلمت فيه عن مفهوم الحداثة ونشأتها وكذا مراحلها، ثم خصصت مفهومها عند أدونيس.

في حين أن الفصل الثاني ففيه دراسة تطبيقية ويتضمن التشكيل الرؤيوي: رؤية نتشوية، سيريالية، صوفية.

وأخيرًا الفصل الثالث الذي ضم كل من التشكيل التصويري والإيقاعي. فدرست أثر كل هذا في زيادة الذوق الفني والجمالي على قصائده.

المدخل

الصورة الفنية -مقاربة منهجية-

I- مفهومها عند العرب والغرب.

II-مفهومها عند بعض المذاهب الغربية

I –مفهومها:

لقد تكلم الله أول ما تكلم بالصورة، ونطقت الحكمة أول ما نطقت بالصورة وتحدث الأنبياء أول ما تحدثوا بالصورة وعبّر الإنسان أول ما عبّر بالصورة، فالصورة هي قطب رحى الوجود، وأساس الخلق، تلتقي فيها قوى النفس والطبيعة جميعًا، قوي الداخل والخارج في وحدة هي رواية الخالق والفنان للنفس والحياة. [1]

وعلى عظم المكانة التي آلت إليها الصورة وقيمتها، تعدّدت الدراسات حولها وتباينت لدرجة أنها أصبحت تُصعب أمر حصرها، إلا أنه وعلى الرغم من ذلك كله، فقد عكست هذه النظرة مجمل قضايا تتعلق بقدرة الناقد ووعيه وغرضه. كما اتفقت هذه الدراسات مجتمعة على الدور الدّلالي للصورة الفنية من خلال الإيحاء والتأثير، إذ تأتي مشحونة بعاطفة روحية بما يبثه الشاعر فيها من أنفاسه الذاتية...

ومع اهتمام القدماء والمحدثين بالصورة. فمازال هذا المصطلح يخضع لاجتهادات الباحثين والدارسين سواء منهم الغربيين أو العرب، ومن هنا سنقف على بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لهذا المصطلح.

1.الصورة لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور مادة(ص.و.ر) تعريف للصورة حيث قال:«الصورة في الشكل والجمع صُوَرُ، وصِوَرُ. وقد صوره فتصوّره، وتصوّرت الشيء، توّهمت صورته فتصور لي، والتصاوير، التماثيل»[2]

كما أن ابن الأثير قال:«الصورة ترد في لسان العرب على ظاهرها، وعلى معني حقيقة الشيء، وهيئته، وعلى معني صفته، يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته.»[3]

أما في القاموس المحيط: « فالصورة بالضم الشكل(ج) صُوَر وصِوَرُ كعنب ... وتستعمل الصورة بمعني النوع والصفة. »[4]

---

[1]– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1982، ص:36.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع، دار صادر، بيروت، ط1،1997، ص:85.

[3]- المرجع نفسه ، ص:86.

[4]–الشيخ محمد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي، القاموس المحيط، المطبعة الحسنية المصرية، ط2، 1344، ج1،ص:73.

وفي المعجم الوسيط الصورة هي: « الشكل والتمثال المجسم، وفي الترتيل العزيز هي: {الَّذِي خَلَقَكَ فَسوَّاك فَعَدَلَكَ 7 فِي أَي صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ8}[1]، والصورة المسألة أو الأمر يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، وصورة الشيء ماهيته المجردة وخياله في الذهن والعقل» [2]

وقد وردت لفظة الصورة وبمختلف معانيها في القرآن الكريم و الحديث الشريف، منها قوله سبحان.هـ: {هُوَ الله الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ}[3] فإن كلمة (المُصَوِّرُ) اسم فاعل من صوّر ومعناها: الموجد على الصفة التي يريد. قال الجاحظ ابن كثير-رحمه الله تعالى-«أي الذي أراد شيئا، قال له: كن، فيكون على الصفة التي يريد والصورة التي يختار، كقوله تعالى: {فِي أَي صُورَةٍ مَّا شَاءَ رَكَّبَكَ}[4]، ولهذا قال: المصور، أي: الذي يُنفِذ ما يريد إيجاده على الصفة التي يريدها»[5].

ويقول الخالق سبحانه:{وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكَمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلاَئِكَةِ اسْجُدُوا لآدَمَ فَسَجَدُوا إِلاَّ إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ منَ السَّاجِدِينَ}[6]، قال أبو السعود في تفسير الآية:«خلقنا أباكم آدم طينا غير مصور ثم صورناه أبدع تصوير وأحسن تقويم سار إليكم جميعا»، ويفهم من هذا أن التصوير يكون بمعني التشكيل، وأنه يأتي بعد الخلق والإيجاد.[7]

أما في الحديث الشريف فقد أورد البخاري حديثا عن ابن مسعود -رضي الله عنه- أنه قال:« إن أشدَّ الناس عذابا عند الله يوم القيامة المصوِّرون» قال القسطلاني في المقصود بالمصورين هنا:«الذين يصورون أشكال الحيوانات التي تعبد من دون الله فيحكونها بتخطيط أو تشكيل عالمين بالحرمة قاصدين ذلك»

---

(1)- سورة الانفطار، الآيتان:8،7.

(2) -إبراهيم مصطفي حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، المعجم الوسيط،دار الدعوة، اسطنبول، د.ط ، 1989، ج1، ص:525.

(3)- سورة الحشر، من الآية:24.

(4) -سورة الانفطار، الآية:8.

(5)- إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي-مثال ونقد-، الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية، د.ط، د.ت، ص:5.

(6)-سورة الأعراف، الآية:11.

(7) -إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي -مثال ونقد-، ص:6

ومن ذلك نفهم أن الصورة قد تطلق على الشيء المشابه لغيره، وأن تلك الصورة قد تكون رسما بالأصباغ أو تشكيلا و تجسيما بالأحجار أو الأخشاب أو العاج ونحوها.[1]

وقد روى مسلم في صحيحه «عن مسروق قال: قلت لعائشة: فأين قوله: ثم دنا فتدلي فكان قاب قوسين أو أدنى فأوحى إلى عبده ما أوحى؟ قالت: إنما ذاك جبريل صلى الله عليه وسلم كان يأتيه في صورة الرجال، وأنه أتاه هذه المرة في صورته التي هي صورته فسدّ أفق السماء» ومعناه أن جبريل كان يأتيه في هيئة الرجال، وأنه أتى هذه المرة على شكله الأصلي المهيب وسدّ أفق السماء

ومن ذلك يظهر أن معني الصورة: الصفة أو الشكل المحسوس.[2]

ومما سبق ندرك أن الصورة في اللغة تدل على معان منها: الشكل والهيئة والصفة المحسوسة التي يكون عليها الشيء وتميزه عن غيره.

وندرك أيضا أن صورة الإنسان الواردة في القرآن الكريم تدل على تشكيله بعد خلقه في هيئته التي أرادها البارئ سبحانه. والله عز وجل خلق الإنسان ثم صوره، أي أن مادة الخلق تسبق التصوير والتصوير هو تشكيل تلك المادة المخلوقة.

أما الأحاديث النبوية ففيها دلالتان: الأولى أن الصورة تكون شيئا محسوسا مشابها لغيره والثانية أن الصورة تطلق ويراد بها الشكل عامة ولو لم يكن قائما على المحاكاة.[3]

2.اصطلاحا:

الصورة image في قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية هي: « خيال الشيء في الذهن والعقل وصورة الشيء، ماهيته المجردة.»

أما مفهوم الصورة الأدبية literary image حسب القاموس ذاته فهي :« ما ترسمه لذهن المتلقي كلمات اللغة شعرا أو نثرا، من ملامح الأفكار والأشياء والمشاهد والأحاسيس والأخيلة، وتكون إما فكرة نقلية تقريرية، ترسم معادلها الحقيقي في أخص خصائصه الواقعية وإما معادلا فنيا جماليا يوحى بالواقع ويومئ إليه بأشباهه من الرسوم واللوحات عن طريق

(1) –المرجع نفسه، ص:6

(2)–إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي–مثال ونقد–، ص:6.7.

(3)–المرجع نفسه، ص:7.

الحشد الإيقاعي وسائر ضروب الإيماء البلاغي والبديعي والصياغات التشكيلية والتقنيات الأسلوبية واللغوية المختلفة.»[1]

والصورة في إطارها الأدبي والفني نجدها تختلف من حيث المفهوم ما بين قديم وحديث وعرب وغرب ومن ذلك نرى:

1.2.عند العرب:

في النقد الأدبي عند العرب نجد لفظة الصورة ترد عند العتابي (ت 220هـ) في حديثه عن حسن تأليف الكلام، يقول العتابي « الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنما نراها بعيون القلوب، فإذا قدمت منها مؤخرا أو أخرت منها مقدما أفسدت الصورة وغيرت المعني، كما لو حُوِل رأس إلى موضع يد أو يد إلى موضع رجل لتحولت الخلقة وتغيرت الحلية.»

وربما كان هذا القول جديدا على النقد الأدبي عند العرب، فلم يعهد عن القدامى استعمال الصورة في غير المحسوسات، لكنها في قول العتابي دلت على اللغة متمثلة في ألفاظها وتراكيبها.[2]

ونجد أن الجاحظ(ت255هـ) قد أشار إلى الصورة من خلال نظرته التقويمية للشعر فرأى أن: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وصحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.»[3]

ففي هذا النص قد تحدث الجاحظ عن التصوير وهو نص من أقدم النصوص في هذا المجال وقد بين فيه أهمية جانب التجسيم وأثره في اغناء الفكر بصور حسية قابلة للحركة والنمو، تعطي الشعر قيمة فنية وجمالية لا يمكن للمتلقي الاستغناء عنها، فحينما يكون

---

(1)–ايميل يعقوب، بسام حركة، مي شيخاني، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، عربي/انجليزي/فرنسي، دار العلم للملايين، مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، فبراير 1987، ص:247.

(2)–إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي–مثال ونقد–، ص:8.

(3)–الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي ، بيروت ، د.ط، د.ت، ج3، ص:131.

الشعر جنسا من التصوير يعني هذا قدرته على إثارة صور بصرية في ذهن المتلقي وهي فكرة تعد المدخل الأول أو المقدمة الأولى للعلاقة بين التصوير والتقديم الحسي للمعني.[1]

ونجد أن قدامة بن جعفر (ت327هـ) يسير على خطوات الجاحظ ويقول: « المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر من غير أن يخطر عليه معني يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة والفضة للصياغة.» وهكذا جعل قدامة الشعر صورة للمعاني والمعاني هي مادة الشعر، وإبداع الشاعر إنما يتجلي في الشكل واللفظ، أما المعاني فلا يخطر عليه منها شيء، إذ لا علاقة لها بجودة الشعر ولا بعيبه.[2]

أما أبو هلال العسكري (ت395هـ) فيقول: « والبلاغة كل ما تبلغ به المعني قلب السامع فتمكنه في نفسه لتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن، وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطا في البلاغة لأن الكلام إذا كانت عبارته رثة ومعرضه خلقا لم يسم بليغا وإن كان مفهوم المعني مكشوف المغزى.»[3]

ومنه نلحظ إشارة منه بأهمية الصورة عنده وما تفعله وتتركه من أثر في قلب السامع،إلا أن «أبا هلال لم يأت بجديد فالصورة عنده تعني الجانب اللفظي من التعبير وعليها مدار البلاغة.»[4]

في حين أن عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) قد سار على نهج السابقين، إلا أنه ازداد حرصا في بعض المواضع عليهم فقال: «سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة وأن سبيل المعني الذي يعبر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه كالفضة والذهب يصاغ منهما خاتم، فكما أن محالا إذا أنت أردت النظر في صوغ الخاتم وفي جودة العمل

---

(1)–ينظر:جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3،1992، ص257.

(2) –إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي–مثال ونقد–، ص:11.

(3)– العسكري–أبو هلال– الصناعتين. الكتابة والشعر، تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم ، دار إحياء الكتب العربية، ط1،1952، ص:19.

(4)–إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي –مثال ونقد–، ص:11.

ورداءته أن تنظر إلى الفضة الحاملة لتلك الصورة...كذلك محال إذا أردت أن تعرف مكان الفضل والمزية في الكلام أن تنظر إلى مجرد معناه.»[1]

فعبد القاهر هنا يحرص على ربط اللفظ بالمعني ويجعل مزية الكلام ترجع إلى نظمه والتئام لفظه ومعناه، أي أن الكلمة المفردة لا قيمة لها قبل أن تدخل في التركيب المؤدي للغرض وعملية الصياغة هذه هي الصورة عنده.[2]وانطلاقا من هذا المنظور، فإن جمال الصورة « لا يقاس بلفظه أو معناه وإنما بارتباطها بالسياق في الكلام نظمه بخلق صورة لها تأثيرها في نفس السامع بوسائل بلاغية...»[3]

ونخلص من هذا كله إلى أن التيار النقدي العربي القديم قد عرف الصورة لفظا ومفهوما وإن اختلف مدلولها اللفظي وتسميتها من ناقد لآخر، إلا أن الجانب البلاغي هو الذي كان طاغيا آنذاك فكانت الصورة عندهم تعرف بالاستعارة والتشبيه والكناية والمجاز،وكادت تنحصر في الجانب المحسوس من الكلام، واللفظ الذي يقابل المعني.

أما في العصر الحديث فتكاد تخلو أي دراسة نقدية عربية حديثة ومعاصرة من موضوع الصورة الفنية ومفهومها ومن هؤلاء الدارسين والنقاد العرب الذين عرّفوا الصورة نذكر:

عز الدين إسماعيل حيث يقول: «الصورة دائما غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع، لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.»[4]، ونلاحظ هنا أنه اعتمد على الشعور والوجدان في تعريفه للصورة.

في حين أن علي البطل يعتمد على الشكل في تعريفه الصورة فيربطها به في قوله: «الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة، يقف العالم المحسوس في

(1)– عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق أبو فهر محمود ومحمد شاكر، مطبعة المدني، ط3، د.ت، ص:197.

(2)–إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم ، الصورة الفنية في الشعر العربي –مثال ونقد–، ص: 12.11.

(3)–صبحي البستاني، الصورة الشعرية في الكتابة الفنية، دار الفكر اللبناني، د.ط ، د.ت، ص:26.

(4)–إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية–، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 ،1978، ص:127.

مقدمتها، فأغلب الصور مستمدة من الحواس، إلى جانب مالا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وإن كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية...»[1]

أما الرباعي –عبد القادر– فقال: «إن الصورة في المفهوم الفني أية هيئة تثيرها الكلمات الشعرية بالذهن شريطة أن تكون هذه الهيئة معبرة وموحية في آن واحد...لكن هذا المفهوم العام للصورة، أما المجال التفصيلي له فيجعل الصورة تركيبة عقلية...»[2]والقارئ لهذا المفهوم يلاحظ أن عبد القادر الرباعي يربط الصورة بالعقل.

أما مفهوم عبد القادر القط فقد جاء محددا لإطار الصورة الفنية في الشعر بكونها ألفاظا وعبارات منسقة على وجه معين، كما أن هذا المفهوم جعل هدف الصورة الفنية التعبير عن التجربة الشعرية فقال: «إن الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خالص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني.»[3]

في حين يحددها نعيم اليافي من خلال قوله:« لغة الفن انفعالية والانفعال لا يتوسل بالكلمة وإنما يتوسل بوحدة تركيبة معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم(الصورة) فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام...»[4]

ويعرفها أحمد دهمان بأنها:« تركيبة عقلية وعاطفة معقدة تعبر عن نفسية الشاعر وتستوعب أحاسيسه وتعين على كشف معني أعمق من المعني الظاهري للقصيدة عن طريق ميزة الإيحاء والرمز فيها والصورة هي عضوية في التجربة الشعرية ذلك لأن كل صورة

---

(1)–علي البطل، الصورة الشعرية في الشعر العربي حتي آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 ،1980، ص:30.

(2)–محمد علي ذياب، الصورة الفنية في شعر الشماخ، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية، د.ط ،2003، ص:22.

(3)–عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر ،مكتبة الشباب، القاهرة، د.ط،1986، ص:425.

(4)– نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص:40.39.

داخلها تؤدي وظيفة محددة متآزرة مع غيرها ومسايرة للفكرة العامة.»[1]وهو هنا يربط الصورة الشعرية بكل من العقل والعاطفة.

يتضح مما سبق أن كل النقاد المحدثين اختلفوا فيما بينهم في تعريف الصورة الفنية وأن آراءهم قد تداخلت فيما بينها فأدى هذا الاختلاف إلى صعوبة واستحالة وضع تعريف شامل وجامع للصورة الفنية على الرغم من استفادة كل باحث وناقد من الآخر في تعريفه.

إلا أنه لا يمكن إخفاء أن الغرب هم الأوائل في هذا المفهوم أما العرب تأثروا بنهجهم وتعريفاتهم جل التأثير خصوصا في العصر الحديث فيكفينا أن نعرج على بعض المفاهيم التي أوردوها في دراساتهم النقدية والفنية للصورة.

2.2 .عند الغرب:

من ذلك أفلاطون –platon – الفيلسوف اليوناني الذي جعل للصورة مكانًا واسعًا في نظريته المحاكاة « فهو يرى أن ثمة وجودًا حقيقيًا يسميه (عالم المثل) وأن أرقي أنواع المعرفة هي تلك التي تقود إلى إدراك تلك الصور العقلية الخالدة ذات الوجود الأبدي وأن كل ما في هذا العالم ليس إلا خيالات لتلك الصور وأن الأديب أو الشاعر بخاصة يحاكي الأشياء التي هي انعكاس لعالم المثل.»[2]

كما يعرفها إزرا باوند –izra pound–بأنها «تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن.» وهو التعريف نفسه الذي نجده عند ناقد الرمزية الكبير وليم يورك تندال–William Tyndall York – « تجسيم لفظي للفكر والشعور.»[3]

في حين أن الشاعر الفرنسي بول فردي –poul verdi– جعل الصورة « إبداعا ذهنيا صرف، لا يمكنها أن تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إن الصورة لا تروعنا لأنها وحشية أو خيالية، بل لأن علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة – التي غالبا ما تكون قاصرة – بين حقيقتين واقعتين لا تناسب بينهما وإنما يمكن إحداث الصورة الرائعة تلك التي تبدو جديدة أمام العقل

---

(1)–أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر ، دار طلاس، دمشق، ط1، 1986، ص:367.

(2)– نقلا عن: محمد صالح الشنطي، في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه، دار الأندلس للنشر والتوزيع ، حائل، ط1 ،1999م/1419هـ، ص:18

(3)–نقلا عن: إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، الجزائر ط3، 2007، ص:313.

بالربط دون المقارنة بين حقيقتين واقعتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل.»[1]

أما أليوت–Elliott– فقد عرفها بأنها: « معادل لفظي له ذاتية واستقلاله عن كل من الشاعر والقارئ.»[2]

أما رائد المدرسة التصويرية هولم –hullam– فيعرفها بأنها: « تشبيه حسّي يعبر عن رؤيا.»[3]

هذا كان مفهوما للصورة الفنية عند بعض النقاد الغرب في حين أن مفهومها لم يكن واحدا عبر تأريخ النقد الأوربي والغربي ودليلا على ذلك سنظهر مفهومها عند المذاهب الغربية باختصار.

II – مفهومها عند بعض المذاهب الغربية:

- الصورة عند أتباع المذهب الكلاسيكي تهدف إلى نقل الوجود الخارجي كما هو، وكما يظهر للعين وتختزنه الذاكرة، فهي لذلك صورة جامدة لا تستوحي ما قد يكون وراء الألفاظ من إيحاءات. ثم إن أتباع هذا الاتجاه يرون أنه لا ينبغي ترك الخيال طليقا، بل لابد من تقييده بالعقل.
- أما الرومانسيون فإن الشاعر عندهم (يستعين على جلاء الصور في الشعر بالطبيعة ومناظرها على أن يراعي صنوف التشابه التي تربط ما بين صور الطبيعة وجوهر الأفكار والمشاعر، بحيث لا يقف هذا التشابه عند حدود المظاهر الحسية) وبذلك يختلف الرومانسيون عن أسلافهم الذين لا يعنون بغير المظهر الحسي للصورة، فالرومانسيون يرون أن الصورة مرآة لمشاعر الشاعر ومحاكاة الطبيعة وسيلة لإبراز التجربة الشعورية.
- ويكتفي البرناسيون بالوصف الموضوعي لمظاهر الطبيعة أو مآثر الحضارات السابقة، تاركين للمتلقي استشفاف العواطف والمشاعر والأفكار.

---

(1)–نقلا عن : عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص:133.134.

(2)–نقلا عن :إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص:314.

(3)–المرجع نفسه، ص:314.

- أما الرمزيون فإن شاعرهم يتجاوز المحسوسات ليعبر عن أثرها العميق في النفس ذلك الأثر الذي لا تستطيع أن تعبر عنه اللغة إلا بالإيحاء. وذلك بوساطة الموسيقى والألفاظ المصورة والغموض وتراسل الحواس، لكن إمعان الرمزيين في التصوير الرمزي جعل صورهم غامضة غريبة لا تساير المعقول، بل تسير مع اللاوعي والأحلام.
- والصورة عند السرياليين لا تبعد عنها عند الرمزيين، فهم يرون الركون إلى الإلهام ويستحسنون الجمع بين المتناقضات وتقريب المتباعدات ويستحبون الصورة الساذجة التي تشبه أحلام الأطفال.

وليس هناك ضابط دقيق للصورة الفنية في المفهوم الغربي، فهي تتأرجح وفق الاتجاه الذي تسير معه والمذهب الذي تنتمي إليه.[1]

(1)–نقلا عن : إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم، الصورة الفنية في الشعر العربي–مثال ونقد–، ص:12.13.

الفصل الأول

مشروع الحداثة في شعر أدونيس

I- مفهوم الحداثة

II- نشأة الحداثة ومراحلها

III- الحداثة الشعرية عند أدونيس

I- مفهوم الحداثة:

لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها (قضية). إنما تتجاوز ذلك لتصبح (إشكالية) على المستويات كافة: رؤية وإبداعا وتلقيا، وعلى مستويات الاستجابة رفضًا أو قبولا، وذلك أن الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماما عن مفهوم التجديد أو المعاصرة، وهو انفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة لأن الجميع يرضون بالتجديد ويقبلون المعاصرة، لكنهم يختلفون حول الحداثة[1]

وقد أدى هذا إلى تفريق الباحثين بينها وبين العصرية التي بدأت ممهداتها من القرن 16م وهي تفرقة جاءت من الاختلافات في اشتقاق اللفظتين –modernité– تعني الحداثة و كلمة –modernisme– تعني العصرية أو الحداثية الحداثوية.[2]

فالمودارنيزم–modernisme– حركة أدبية ظهرت في ظرف تاريخي معين وارتبطت بانتفاضة الكاثوليك، يعني ظهرت نتيجة الأزمة الدينية وانتهت لظرف معين وماتت بموت أسباب نشوئها.[3]

أما الحداثة –modernité– هي التجاوز وحرق مراحل التاريخ وتخطي الزمن.[4]

ومن هنا تنوعت مفاهيمهم لهذا المصطلح و سنتطرق لهاته المفاهيم لكن قبل ذلك سنطرح مفهوم لغوي لهاته الكلمة

1. الحداثة لغة :

فدلالة كلمة "حدث" عند صاحب أساس البلاغة القاسم محمود بن عمر الزمخشري ومن الإضافات الجديدة و العميقة التي أتى بها في معجمه هي: وأحدث شيء و استحدثه.

قال الطرماح :

ضغائن يستحدثن في كل موقف رهينا و ما يحسن فك الرهائن

و استحدث الأمير قرية و قناة و استحدثوا جديدًا.

---

(1) –عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت ، د.ط، د.ت، ص:9.

(2) –أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد العراق، د.ط ، 2002م/1423هـ، ص:239.

(3)– سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي(أدونيس نموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1، 2004، ص:30.

(4) –المرجع نفسه، ص:30.

قال ذو الرمة:

استحدث الركب من أشياعهم خبرا أم راجع القلب من إطرابه طرب؟

وأخذه ما قُدم و حُدث.

وحتى يشرح صاحب المعجم الكلمة، قام بعملية ثنائية تقابلية بين (حدث وقدم) وجاء مشتق المصطلح استحدث بمعنى أبدع وأتى بشيء جديد لم يكن حاصلا منه قبل. فلأمير استحدث قرية وقناة، أي بنى قرية جديدة وقناة لم تكونا موجودتين.

أما في القرن الثامن جاء لسان العرب لابن منظور، ويعتبر هذا المعجم من أهم المعاجم العربية في التراث العربي وقد تناول مصطلح "حدث" بنوع من التفصيل والتوسع وجل التعريفات التي أتى بها لها علاقة بالدين.

وفي حديث المدينة: من أحدث فيها أو آوى محدثا، الحَدَث: الأمر الحادث المنكر الذي ليس بمعتاد ولا معروف في السنة... حدثان...المراد به قرب عهدهم بالكفر والخروج منه والدخول في الإسلام وأنه لم يتمكن الدين من قلوبهم...[1]

وعرف الأستاذ جبور عبد النور الحداثة في معجمه "المعجم الأدبي" بأنها :

1-أول الأمر وابتداؤه.

2-جدة: إتيان بالشيء الذي لم يؤت بمثله من قبل ويتحرر من إسار المحاكاة والنقل والاقتباس واجترار القديم، وقد تتمثل الحداثة في الأسلوب أو في المضمون أو في الاثنين معا يكون صاحبها مبدعًا وخالقًا مذهبًا جديدًا مطبوعًا بسمته المميزة.

من خلال هذا التعريف المركز والمكثف يعني جبور بالحداثة الثورة على القديم والثورة على الأشكال السلفية والسعي الدائم لاعتناق الجديد في المضمون، أو بعبارة أخرى تحرر المبدع من إبداع أسلافه.[2]

وقد ورد في فتاوى ابن تيمية أن الحادث في اللغة ما كان بعد أن لم يكن وأما المحدثات التي قال عنها الرسول "صلى الله عليه وسلم " بأن« كل محدثة بدعة وكل بدعة

(1)- سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي(أدونيس نموذجا)، ص:23.22.

(2)-عبد الله الغذامي، تشريح النص، ص:25.24.

ضلالة وكل ضلالة في النار» فهي محدثات في الدين، وذلك بإحداث بدعة لم يشرعها الله.[1]

2. الحداثة اصطلاحا:

أما عن مفهومها في الاصطلاح فقد تنوع و اختلف ما بين غرب و عرب:

1.2 .عند الغرب:

يتأسس سؤال الحداثة على أزمة العالم الواقعي للتخلص من سيطرته وتجاوز حدوده لخلق عالم ذاتي خيالي بكلمات ألبيرس–ALBERS– «على الإنسان أن يؤمن ليكون شاعرًا وأن يؤمن بعالم مجهول.» لأن الحداثة ضمن إطارها الغربي هي تعبير عن هذا الصراع المتجسد في البنية الاجتماعية واشتداد التناقضات الداخلية للنظام الرأسمالي وتأثيراته خصوصا على الإنسان الذي تحول داخل هذا النظام المأزوم إلى سلعة، ومن ثم أحس الفنان المبدع بالاستلاب أو الاغتراب داخل مجتمعه.[2]

ومن هذا يمكن طرح عدة مفاهيم لأعلام غربيين منهم:

الفيلسوف الألماني كانط–KANT– الذي يعرف الحداثة في سياق إجابته عن سؤال "ما الأنوار؟" في مقولته الشهيرة:«الأنوار خروج الإنسان من حالة الوصاية التي تتمثل في عجزه عن استخدام فكرة دون توجيه من غيره»ولذا كان شعار الأنوار عبارة تقول:«أقدم على استخدام فكرك»[3]

أما الفيلسوف الفرنسي المعاصر بودريار–BAUDRILLARD– فيقول إن الحداثة «صيغة مميزة للحضارة، تعارض صيغة التقليد وجميع الثقافات السابقة أو التقليدية.»[4]

---

(1)–ابن تيمية،مجموع الفتاوى ، جمع وترتيب:محمد بن قاسم، المجلد الخامس، د.ط، د.ت، ج1، ص:216.217.

(2)– مشري بن خليفة، القصيدة الحديث في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص:32.

(3)– عياض بن عاشور، الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، د.ط،1998، ص:13.

(4)–عن أحمد الخديري، الحداثة بين الإتباع والإبداع ، الفكر العربي المعاصر73.72، يناير.فبراير،1990، ص:123.

أما ألان تورين–ALAN TURIN– فيصفها بأنها: « ثورة الإنسان المتنور ضد التقليد وتقديس المجتمع وخضوع العقل لقانون الطبيعة...والحداثة في مفهومها الغربي هي نتاج العقل نفسه.»[1]

وترى الباحثة الفرنسية دانيال هير فيوليجيه–DANIEL HARE FALOGAH– من خلال دراستها للعلاقة المتشابكة بين الحداثة والدين والعلمانية، أن الحداثة مسار تاريخي طويل للتحرر من عقال الدين والارتكاز على العقل والعلم.[2]

وهابرماز–HABRMAZ–يرى أن الحداثة لا يمكنها ولا تقبل استعارة المعايير التي تسترشد بها من عصر لآخر فهي تستخرج بالضرورة معياريتها من ذاتها، وبالتالي تكون الحداثة بمثابة انبثاق وضع جديد شبهه هيقل–HIGL– بالشروق الرائع للشمس المقترن بفلسفة الأنوار وبالثورة الفرنسية، وهو ما يميز عصرها وزمانها عن العصور والأزمنة السابقة لها، ومن ناحية أخرى ترتبط الحداثة بوعي ذاتي بشرطها المتمثل في سيادة الإنسان على الطبيعة والمجتمع، وفي رغبته المستمرة في التغيير، استشراق آفاق مستقبلية واعدة.»[3]

أما بودلير–BAUDELAIRE– فقد عرفها قديما بقوله :«ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعرضي ونصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي والثابت» وهو أول من حاول تقديم صياغة نظرية للحداثة وتفاوت فهمها باختلاف تعريفاتها واتجاهات النقاد والباحثين، فهي إزالة الحدود الأدبية التقليدية بين الأقطار.[4]

2.2 .عند العرب:

الحداثة عند العرب نجدها تسير على خطا الغرب وتأخذ مفاهيم متباينة ومختلفة عند نقادنا العرب على اختلاف آرائهم ونظراتهم الفكرية لهذا المصطلح:

فنجدها عند عبد الله الغذامي تعني في قوله: « هي رؤية واعية لإقامة علاقات دائمة التجدد. بين الظرف الإنساني، وبين الجوهري الموروث، وذلك من أجل استمرار العلاقة

([1])–نقلا عن الموقع: http://WWW.WOLTON.CNRS.FR/MODERNITé

([2])–عن ناصر الدين الأسد، الإسلام في مواجهة الحداثة الشاملة، موقع مركز الشرق العربي للدراسات الحضارية والاستراتيجية، ص:5.

(3)–عز الدين الخطابي، الحداثة كأفق وكمصير، مجلة مقدمات، عدد31 ،2004، ص:69.

(4)–أحمد مطلوب ، في المصطلح النقدي ، ص:240.

الإبداعية للإنسان مع لغته التي سيكون صانعًا... لها من خلال ما يضيفه إليها بديلا عن المتغيرات المنقرضة كما أن اللغة صانعة له من خلال هيمنتها عليه بواسطة الثوابت الجوهرية.»[1]

أما خالدة سعيد فترى أن: « الحداثة العربية (هي) كسر لهذا الاستيهام النهضوي الذي ظل يقاوم السقوط حتى هزيمة 1967 التي كانت بشكل ما هزيمته. ولأنها وجه الأزمة والتصدع، فقد كان طابعها مأساوي، وغلب على نتاج مبدعيها المراثي وملاحم الموت والانبعاث أو ملاحم السقوط...» وترتب عن هذا السقوط انهيار لمشروع القصيدة التموزية –الرؤيوية التي كانت تتماثل بنيويا مع انهيار مشروع الانبعاث القومي، وظهور القصيدة – الرؤيا، التي بلغت ذروة شموليتها وبنائيتها، مما سيتيح لجيل شعري جديد أن يطرح أسئلة مغايرة في سياق تحولات الحداثة والواقع.[2]

ويصف كمال أبو ديب الحداثة بأنها عالم الداخل، ومن هنا تتغير الحداثة عنده بنقل«... الاهتمام من الذات، باعتبارها شيئًا خارجيًا إلى الذات باعتبارها الداخل الإنساني، وتبدأ الحداثة العربية من إكتناه الذات وتنتهي برفض العالم ، ذلك أنها تكتشف – بعد السبر الأول – أن ما يحجب الذات ويقمطها ويشلها هو تكدس العالم فوقها...» وينتهي إلى أن حلم الحداثة انكسر في الكتابة العربية، ولم يبق منه سوى إيماض خفي يجعله مجال بحثه عن الحداثة العربية التي هي"انقطاع معرفي" ومن هذا المنظور تصبح الحداثة انسلاخًا عن السلطة وانتماء إلى ما يقع خارجها. على اعتبار أن الحداثة العربية في جوهرها مسكونة بالسلطة في بعدها السياسي والاجتماعي، ولقد كان أدب الحداثة ولازال تجسيدًا ضديًا لهذا البعد المدمر للسلطة، وخاصة لنموذجها السلطوي، لأنه شكلها السائد المطلق... ويرى كمال أبو ديب أن سلطة النموذج أول ما تجسدت في اللغة الشعرية والحداثة في كل تجلياتها وعي ضدي حاد لهذه اللغة المؤسسة.[3]

ويقول محمد سبيلا أن مصطلح الحداثة «يشير إلى بنية فلسفية وفكرية تمثلت في الغرب في بروز النزعة الإنسانية بمدلولها الفلسفي، التي تعطي للإنسان قيمة مركزية

(1)–عبد الله الغذامي ، تشريح النص، ص:14.

(2)–مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:35.

(3)– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي والمعاصر، ص:36.35.

ومرجعية أساسية في الكون، وكذا في بروز نزعة عقلانية أداتية صارمة في مجال المعرفة والعمل معًا، حيث نشأت العلوم التقنية الحديثة، والعلوم الإنسانية الحديثة، والنزوعات الحديثة على أساس معايير عقلانية صارمة.»[1]

ويقول عنها زكي نجيب محمود: « الحداثة أم المشكلات في حياتنا الفكرية، وهي محاولة التوفيق بين تراث الماضي وثقافة الحاضر، فمن تراث الماضي تتكون الشخصية الفريدة التي تتميز بها أمة من سائر الأمم، ومن ثقافة الحاضر عناصر البقاء والدوام في معترك الدول.»[2]

وصاغ فتحي التريكي تعريفا واسعا للحداثة، حيث يقول بأنها:« مجموعة من العمليات التراكمية التي تطور المجتمع بتطوير اقتصاده وأنماط حياته، وتفكيره وتعبيراته المتنوعة معتمدة في ذلك على جدلية العودة والتجاوز، عودة إلى التراث بعقل نقدي متجذر متجاوزة التقاليد المكبلة، ومحررة الأنا من الإنمائية الدغمائية الضيقة، سواء كانت للشرق أو للغرب، للماضي أو للحاضر، لنجعل من الحضور آنية فاعلة مبدعة في الذات والمجتمع ومن الإقبال عنصرا معيارًا للفكر والعمل.»[3]

II-نشأة الحداثة ومراحلها:

1.نشأتها:

يميز أغلب المؤرخين بين الأزمنة الحديثة والعصور الوسطى، انطلاقا من حوادث تاريخية مهمة كسقوط القسطنطينية 1453م واكتشاف القارة الأمريكية سنة1492م.

« ففي هذه الفترة يبدأ انتقال المجتمعات الأوروبية من العصور الوسطى، ويبدأ تشكل الحداثة.»[4]

ويعتبر مارشال بيرمان–MARSHALL BERMAN– أن الحداثة استنادًا للتجربة الأوروبية تشمل الفترة الزمنية من أوائل القرن السادس عشر حتى القرن العشرين، ويقسمها

([1]) –محمد سبيلا، دفاعا عن العقل والحداثة ، منشورات الزمن ، رقم 39، 2003 ، ص:22.

([2]) –ميمون نادية، أعمال ملتقي حول"التراث والحداثة"، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعيد دحلب، البليدة،2004، ص:8.

([3]) –فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دمشق، دار الفكر، د.ط، 2003، ص:313.

(4)–فارح مسرحي، الحداثة في فكر محمد أركون، الدار العربية للعلوم ، بيروت، ط1،2006، ص:26.

إلى ثلاث مراحل، الأولى: من القرن السادس عشر إلى نهاية القرن الثامن عشر، حيث بدأ الناس يجربون الحياة الحديثة، والثانية تبدأ في التسعينات القرن الثامن عشر مع الثورة الفرنسية، وجمهورها الثوري الذي تعمق إحساسه في القرن التاسع عشر بأنه يعيش في عالم حديث، يختلف تماما عن عوالم سابقة، ليست حديثة إطلاقًا، والمرحلة الثالثة تبدأ في القرن العشرين، حيث تبدأ عملية التحديث تتسع لتشمل العالم كله.[1]

في حين أن المؤرخ البريطاني أرنولد توينبي–ARNOLD TUENI– يرى أن الحداثة بدأت عام 1875، وشهدت الفترة المتراوحة بين عامي:1910 و1950 ذِروة الحداثة، لتبدأ بعد ذلك حقبة أخرى هي ما بعد الحداثة.[2]

ويرى هشام شرابي أن الحداثة تشير إلى المعروفة بعصر الحداثة والتنوير في أوروبا، بدءً من نهاية القرن الثامن عشر، إلى منتصف القرن العشرين، لتأتي بعد ذلك مرحلة ما بعد الحداثة، من منتصف القرن العشرين وخاصة منذ السبعينات.[3]

أما محمد سبيلا فيرى أن الدلالة التاريخية للحداثة تشير إلى فترة مرجعية في أوروبا ابتداء من القرن الخامس عشر إلى القرن التاسع عشر.[4]

2.مراحلها:

أما الحداثة الشعرية العربية، فقد حدد فاضل ثامر ثلاث مراحل لحركتها:

1.2 .المرحلة الأولى:

وهي المرحلة العقلانية (أو الآبولونية) للحداثة التي دشنتها تجربة الشعراء الرواد في أواخر الأربعينيات، وعمقتها تجربة شعراء الخمسينيات، وكان الشاعر العربي الحديث حريصًا فيها على تحقيق التلاؤم والتفاعل بينه وبين الواقع، لا عن طريق الامتثال لهذا الواقع بل عن طريق تثويره، والنضال ضد المظاهر المختلفة فيه، ويتساءل فاضل ثامر في هذا السياق : ماذا حقق الشاعر العربي في هذه المرحلة للحداثة الشعرية؟

---

(1)–مارشال بيرمان، الحداثة أمس واليوم وغدا، ترجمة جابر عصفور، ايداع 9.4،أبريل،1991، ص:29.

(2)–إبراهيم غرايبة، الحداثة الغربية مطلب أم تحد؟وجهات نظر في موقع الجزيرة، على شبكة الأنترنيت في:13سبتمبر 2003.

(3)–هشام شرابي، مجلة المستقبل العربي، عدد 1993،175،ص:29.

(4)–محمد سبيلا، دفاعا عن العقل والحداثة، ص:22.

- ❖ تقديم موقف جديد اتجاه الكون والواقع والمجتمع يتجاوز الموقفين الكلاسيكي والرومانسي، وعدم الاستعلاء على الدور الاجتماعي للتجربة الشعرية وصلتها بالواقع.
- ❖ رفض ما هو جامد ومتحجر في الممارسات الشعرية العربية وإطلاق قول التجديد والابتكار.
- ❖ إعادة خلق اللغة الشعرية، وجعلها قريبة من لغة الحياة والفكر وهجرها ما هو معجمي ومحنط من صياغات ومفردات كان يحفل بها الشعر التقليدي.
- ❖ تحقيق ثورة عروضية جذرية دون حدوث قطيعة نهائية مع الموروث الشعري عن طريق إلغاء البنية الهندسية "السيمترية" للشطرين واعتماد التفصيلية والشطر الواحد كأساس للموسيقى الشعرية، والاهتمام بفعالية الإيقاع الشعري والموسيقى الداخلية والبناء "الهارموني" الشامل للقصيدة.
- ❖ خلق وابتكار أساليب وأبنية جديدة كاستخدام المونولوج والتضمين والقناع والميل لخلق القصيدة الدرامية والدلالات الشعرية والإفاضة من الدلالات الرمزية للأسطورة والموروث الشعبي.

ونلاحظ أن هذه المرحلة تميزت بالوعي بالذات الذي لم يكن وعيا رومانسيا، ولم يكن وعيًا زائفًا أو وعيًا مرضيًا متضخمًا، وإنما كان وعيا للذات من حيث هي جزء من وعي الجماعة.[1]

2.2 .المرحلة الثانية:

وهي المرحلة الرؤيوية (أو الديونيسية)–"الديونيسية التي بلورها نيتشه ولجأ لها كل من بودلير–أب الحداثة–وألان بو ورامبو فانغمسوا في عالمها حيث الإثارة والنشوة والمغامرة لا هدوء فيها ولا صفاء، بل إحساس مدهش بالقوة استسلام لسلطة المنحدر الذي ينسي الإنسان نفسه، فيتماثل مع الطبيعة وقد لجأ لها هؤلاء الشعراء عند إحساسهم

(1)–مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:33.34.

بالإستيلاب والاغتراب داخل مجتمعهم."[1]– للحداثة التي اتضحت خاصة في الستينات،إذ تم فيها:

- ❖ تحقيق الوعي بالذات بمعزل عن وعي الجماعة، أي أن هذا الوعي المتضخم للذات كان علي حساب الوعي بالجماعة، لهذا اتسمت هذه المرحلة بالتجريب والتحرر من النزعة العقلانية.
- ❖ واقع الشاعر في هذه المرحلة كان قلقا، يتسم بالإحباط، مما جعله يشعر أنه مسحوق ومحاصر من قبل قوى وضغوط وكوابيس أخلاقية واجتماعية وسياسية هائلة، لذا كان الواقع العربي أنضج في هذه المرحلة، فجاءت زاخرة بجملة من التناقضات والهزائم السياسية والإيديولوجية والاجتماعية، ومن ثم أسقط "الشاعر" رؤياه هذه على كل الموجودات والأشياء فتجسد تمرده ورفضه الدائم في شعره.

3.2.**المرحلة الثالثة:**

وهي مرحلة المصالحة بين النزعتين العقلانية والرؤيوية في حركة الحداثة وتمثلها التجارب الشعرية في فترة ما بعد الستينات وتستمر حتى الوقت الحاضر.[2]

ويقرأ محمد بنيس راهن الحداثة من مركز المساءلة المشروطة بالفعل المعرفي، لا بالانفعال الذاتي، على اعتبار أن السؤال ليس إرادة وحسب،و إنما هو إرادة ومعرفة في آن واحد. ومن ثم تستدرج الحداثة بغوايات السؤال، الذي ينبش في تفاصيل الكائن، وانتشار مضاد في لغة الممكن، لذا نجده يموضع الحداثة في سيرورتها التاريخية ضمن مراحل ثلاث:

- **الأولى:** حداثة في الامتداد التاريخي منذ البارودي إلى حد الآن، والحداثة هنا ظاهرة تاريخية.
- **الثانية:** حداثة تؤلف بين الظاهرة التاريخية، وبين جملة من الخصائص النصية.

([1])–مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:32.

([2]) –المرجع نفسه، ص:35.34.

-**الثالثة:** حداثة تستند أساسًا إلى الحداثة في الشعر الأوروبي، واعتبار ما أنتج منذ شعر"النهضة" إلى الآن بعيدًا عن أن يستوعب الحداثة أو يستنطقها في الممارستين التنظيرية والنصية.[1]

وينظر محمد بنيس إلى الشعر العربي الحديث، تنظيرًا وممارسة، من خلال خطين متقاطعين خط البداية والتأسيس، وخط المحو والهدم، كل منهما يحاصر الآخر.

ويشخص نقطة التحول نحو الحداثة ببداية الإحساس بهذا التصدع الذي نتج عن طروحات الرومانسية، أما اللحظة الثانية فتنبثق مع الشعر المعاصر نهاية الخمسينيات والشعور بالتصدع فيها ازداد اتساعا، وهي اللحظة الكونية التي يتأصل فيها الشعر العربي في اختيار العالم الحديث، وهذه الرؤيا الشمولية الكونية تصبح جوهر الحداثة الشعرية، التي تتحسس التصدع متكاملا ومتشعبا و متجذِرا، وهذا التناقض هو جوهر القضية في وجود الإنسان العربي الذي يعيش شكلا في العالم الحديث، ويحيا جوهرًا في خارجه، وقد أدى هذا التصدع على مستوى الذات، والمعيش اليومي إلى«... انغلاقنا على أنفسنا وانفصالنا عن جهد الإنسان الحضاري المتواصل والمتصل، هذا الانغلاق أو الانفصال بدأ بانهيار وجودنا في الأندلس، حين خيم الانحطاط وعم الظلام...» ونتج عن هذا الانفصال أزمة في التعبير وفي التواصل. لذا كان البحث عن الذات انطلاقا من لحظة الكشف والرؤيا وتجلت بدايات الانشقاق عن النماذج الأبوية بنصوص دخلت في مغامرة التغيير، لكسر سلطة النموذج والتوكيد على تصدع الذات الكاتبة، والتأسيس لحداثة قائمة على التجربة الكيانية التي هي إعادة المعنى إلى الأشياء والعالم.[2]

([1])-مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي والمعاصر، ص:41.42.

([2])-المرجع نفسه ، ص:42.

III- الحداثة الشعرية عند أدونيس:

1. بداية توظيف مصطلح الحداثة عنده:

الحداثة بالفعل إشكالية معقدة–كما تحدثنا عنها في السابق– صعبة الإدراك، وعميقة الأبعاد، غير أن المسألة الهامة فيها ارتباطها والتصاقها بالتراث العربي والغربي، هذا الارتباط وهذه العلاقة ستيسر لنا فيما بعد فك خيوطها، ونثر نسيجها، وقبل الوقوف عند ماهية الحداثة عند أدونيس، تقتضي منا المنهجية تتبع تاريخية استعمال أدونيس للمصطلح متى بدأ يستعمله؟ وهل ممارسة–الحداثة كمصطلح– في بداية حياته عن وعي، باعتبار أن المبدع قد يكتب في مجال معين دون أن يدرك خطورة ما يكتب، ويأتي الثاني– الناقد مثلا– ليحدد إطار ونوعية هذه الكتابة، فجل أفكار أدونيس النقدية تدخل في دائرة الحداثة، حتى قبل أن يدرك معناها كمصطلح نقدي.

فهناك نصوص شعرية كثيرة تحمل سمة الحداثة كان قد نشرها في مجلة"شعر"اللبنانية...غير أن حسه النقدي الحداثي تفتق عند كتابته لنص نقدي خطير،جمع فيه بين الدقة وحسن التدليل وقوة الإقناع، وهذا المقال النقدي نشره سنة 1959م في مجلة"شعر"تحت عنوان(محاولة في تعريف الشعر الحديث)، وأعاد نشره في كتابه النقدي "زمن الشعر"، فهذا المقال قام على المغايرة للنصوص النقدية القديمة، كما دعا فيه إلى التجديد وتجاوز المفاهيم التقليدية... وهذا فاضل ثامر يدعم قولنا بنصه التالي«... هذا النص النقدي(محاولة في تعريف الشعر الحديث)أول محاولة نظرية ناضجة لأدونيس لتحديد مفهوم الحداثة الشعرية رغم أن الشاعر لم يستخدم هنا مصطلح (الحداثة)لفظًا...»

والمتأمل بدقة في هذا المقال يكتشف ميل أدونيس الكبير إلى التراث الغربي، حيث اقتبس كثيرًا من مفاهيمه ورؤاه حول الشعر.

والملاحظة الأخرى في هذا النص، غياب مصطلح (حداثة) بهذا الاسم دون أن يعني هذا غياب معناه، بل وجد مقابل له هو (الشعر الجديد).[1]

كما أن له محاولة نقدية أخرى جادة، يدور موضوعها أيضا في فلك الحداثة، دون الإفصاح عن هذا المصطلح إفصاحًا واضحًا، وهذه المحاولة تتمثل في النص النقدي الثاني

(1)– سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص:144.143.

الذي قدمه في مؤتمر روما 1967م، وكان تحت عنوان (الشعر العربي ومشكلات التجديد)،ويمكن أن نلاحظ هنا أيضا "أن الشاعر لم يورد.. مصطلح (الحداثة) لفظا، بل كان يراوح بين مصطلحي (الشعر المعاصر) و (الشعر الجديد) ولم يرد مصطلح (الحركة الشعرية الحديثة) إلا عرضا، وهذا ما يؤكد لنا أن مصطلح (الحداثة) لم ينتشر إلا منذ منتصف الستينات، وربما تأخر في بعض الكتابات النظرية حتى السبعينيات...". حتى في كتاباته المتأخرة نجد أدونيس لا يستقر على مصطلح الشعر الحداثي، بل نجده يستعمل مرادفات له كـ: (الشعر الجديد) و(الشعر الطليعي) و (الشعر المعاصر).

فغياب مصطلح الحداثة من قاموس أدونيس النقدي –في بداية حياته– تدل على أنه كان واعيا بحركة التجديد، دون أن يدرك ويعرف دلالة مصطلح الحداثة، كما نستطيع القول إن الحداثة عنده لم تأخذ بعدها العميق إلا بعد صدور كتابه (الثابت والمتحول في الإتباع والإبداع عند العرب).[1]

2. الحداثة عند أدونيس:

لقد شكلت الحداثة في مشروع أدونيس التنظيري هاجسًا مركزيًا، وعلى أهمية الاجتهادات التنظيرية المبثوثة في كتبه، إلا أن إجماع فكره حول هذه المسألة يتجسد في كتابه الأطروحة (الثابت والمتحول) خاصة في جزئه الثالث (صدمة الحداثة) وكتابه (فاتحة لنهايات القرن) خصوصا فصل (بيان الحداثة).[2]

يقول أدونيس في كتابه زمن الشعر:« يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير، أعني أن طريقة أو كيفية القول أكثر أهمية من الشيء المقول وأن شعرية القصيدة أو فنيتها هي في بنيتها لا في وظيفتها.»[3]

فهو يرجع أساس الحداثة إلى طريقة التعبير وكيفيته، فالشعر لا يحمل وظيفة أخلاقية محددة، أو مهمة تبليغية، أو تعليمية أيديولوجية، الشعر حاجة جمالية فنية، يلامس في بنائه التغير دائما، وظيفته الأساسية في التعبير عن حاجات الإنسان للاستغراق في تفاصيل الأشياء والكشف عن جوهر الموجودات.

---

(1)–سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص:145.

(2)–مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:36.

(3)–أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص:71.

« فليست الحداثة أن يكتب الشاعر قصيدة ذات شكل مستحدث، شكل لم يعرفه الماضي، بل الحداثة موقف وعقلية، إنها طريقة نظر وطريقة فهم. وهي فوق ذلك وقبله ممارسة ومعاناة، إنها قبول بكل مستلزمات الحداثة: الكشف والمغامرة واحتضان المجهول.»[1]

فالشاعر يبدع المدهش الجديد، بتجاوزه للمعروف المكرر والحداثة بهذا المعنى إبداع والإبداع خروج عن التقليد « وإذا كان الإبداع تجاوزًا، فهو يتضمن اختيارًا، لأن من يبدع يتخلى عن شيء ليبني آخر غيره، ولكن هذا التخلي لا يعني الرفض، بقدر ما يعني البحث عن قبول جديد.»[2]

فبداية الحداثة إذن، هي قبولنا بالخروج عن المقاييس القديمة المرتبطة بزمن معين،والتي كانت بمقياس زمني نسبي، خروجًا عن شكل أسبق، حيث فرضت أشكالها وأدواتها على الرؤية الفنية والجمالية، لعصور تلتها وعلى الشعرية الحديثة أن تتجاوز هذا الماضي وليس الماضي هنا «الماضي على الإطلاق، وإنما الأشكال والمقاييس التي نشأت كتعبير عن أوضاع وحالات مرتبطة بزمانها ومكانها وبات من الضروري أن يزول فعلها بزوال الظروف التي كانت سببًا في نشوئها فالشاعر الجديد يأخذ، من أصوات الماضي بتلك التي تعانق المستقبل فيما كانت تعانق حاضرها وتعبر عنه.»[3]

هذا ما يقودنا إلى البحث في علاقة الحداثة بالتراث، وهل هي فعلاً علاقة قطيعة حادة، أم هي علاقة تكامل واستقاء، يدرك أدونيس الخير الكبير الذي يرسخ فيه التراث في الوعي والعقلية العربية، ويدرك أهمية تحديد موطئ للحداثة، في الوقت الذي لا تنقطع أو تُبتر عن سيرورة الجهد الثقافي العربي الذي ازدهر حينًا وتجمد آخر، « فالصعوبة الأساسية التي نواجهها في الشعر الجديد هي أن علينا أن نحدده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن واحد.»[4]

---

(1)–أدونيس ، زمن الشعر ، ص:115.

(2)–أدونيس ، مقدمة للشعر العربي، مختارات بلاط وزارة الثقافة، دار البعث ، د.ط ،2004 ، ص:124.

(3)–المصدر نفسه، ص:162.

(4)–المصدر نفسه ، ص:119.

«فالتراث لكل شاعر، هو في المعنى الأخير انتقاء من بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها وليس أخذا بالجملة لهذه القيم والإمكانات.»[1]

والحداثة بمفهومها الشامل –في نظر أدونيس– ثلاثة أنواع، الحداثة العلمية وحداثة التغيرات الثورية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، والحداثة الفنية ثم يأتي ناقدنًا إلى شرح كل حداثة على حدًا موضحًا نقاط التشابه ونقاط الاختلاف بينهما.

فالحداثة العلمية تعني «...إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد.»

أما الحداثة الثورية فيعني بها نشوء حركات وأفكار جديدة، ومؤسسات تعمل على التغيير، لتؤدي في النهاية إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة.

وتعني الحداثة فنيًا«...تساؤلًا جذريًا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون.»

فالحداثة في هذه المستويات تلتقي في التغيير والبحث عن الجديد المبتكر، وفي أنها ممارسة جادة.[2]

ويستنتج أدونيس بالمقارنة بين المستويات الثلاثة، أن المجتمع العربي يفتقد الحداثة العلمية وحداثة التغييرات الثورية، وحتى إن وجدت فهي هامشية لم تلامس البنى العميقة ويقر بوجود حداثة عربية في الشعر«... نشأت في مناخ أمرين مترابطين: اكتناه اللحظة الحضارية الناشئة واستخدام اللغة، أي التعبير بطريقة جديدة تتيح تجسيدًا حيًا وفنيًا لهذا الاكتناه..» ويلح أدونيس على أن تقييم الحداثة الشعرية العربية يقتضي الاعتماد على مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومنهم التطور الحضاري العربي ومن العصر الراهن ومن الصراع المتعدد الوجوه والمستويات الذي يخوضه العرب اليوم.[3]

---

(1)–أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2 ، 1996، ص: 44.

(2)–سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص :147.146.

(3)–مشري بن خليفة ، القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:40.39.

وأدونيس –بذلك– يركز على تيارين أساسين في الحداثة العربية.الأول سياسي–فكري يتمثل في الحركات التي مارست فعل الخروج عن النظام القائم أي الثبات، بدءً من الخوارج وانتهاء بثورة الزنج وكل الحركات المتطرفة الأخرى ويتمثل في جانبها الفكري في الاعتزال والعقلانية الإلحادية، وفي الصوفية كحركة، أما التيار الثاني فهو فني، يهدف بالأساس إلى الارتباط بالحياة اليومية، كما عند أبي نواس، و إلى الخلق لا على المثال خارج التقليد و كل موروث، كما عند أبي تمام و لم يعد الشعر عند هذين الشاعرين تقليد لنموذج تراثي له سلطة الحضور، ولم يعد كذلك تقليدا (للواقع)، بل صار إبداعًا يحل الداخل محل الخارج،وخروج عن المألوف العادي و تجاوزه إلى ما هو أبعد، فالثبات إذن عند أدونيس هوالتقليد، تقليد بلاغة السلطة –السنية، أما المتحول فهو الإبداع و الخروج على هذه السلطة، أي معارضتها في الجوهر من الداخل سياسيا وفكريًا وفنيًا.[1]

كما أن أدونيس خلال بحثه الطويل والهام:(الثابت والمتحول)، وبالضبط في جزئه الثالث يتوصل إلى تصنيف الحداثة العربية إلى:

- البارودي أو النهضة / الحداثة.
- معروف الرصافي أو الحداثة / الموضوع.
- جماعة الديوان أو الحداثة / الذاتية .
- خليل مطران أو حداثة السلفية / المعاصرة.
- حركة أبولو أو الحداثة / النظرية.
- جبران خليل جبران أو الحداثة / الرؤيا

وينتهي إلى أن « المجتمع العربي مايزال في بنيته الأيديولوجية الغالبة، مجتمعًا تقليديًا، غير أنه مع ذلك، يتحرك أيديولوجيا بقيادة أقلية طليعية في اتجاه الحداثة.» وهو ما ولد مستويين في الفن: تبسيطي توفيقي/ نهضوي وهو السائد، وآخر تعميقي جذري تجاوزي والمستوى الأول ينتج شعرا ينتحا حداثة آتية من الحيلة الكتابية لا من الهوية الأصلية فأسسه الجمالية تقليدية، وحيلته « تشكيلية تقوم على تفكيك بنية البيت القديمة إلى جزئيات ومن ثم

(1)–مشري بن خليفة ،القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص:37.

إعادة تركيب هذه الجزئيات في نمط آخر، فهي تغير في البنية النمطية لكنها تحتفظ بالموقف القديم من اللغة الشعرية...فإن الجدة هي الرؤيا الجديدة للغة الشعرية ذاتها.»[1]

- **أوهام الحداثة :**

تناول كثير من الباحثين مسألة الحداثة بالشرح والتفسير، وذلك لخطورتها في بناء الإبداع وفي بناء الإنسان، غير أن الملاحظ لكثير من كتاباتهم، سيجد غلبة النظرة الجزئية على تصوراتهم. كل هذه التصورات العديدة والمتنوعة تصل في كثير من الأحيان إلى حد التضارب والتناقض فيما بينها، يجمعها أدونيس في خمسة آراء أو مفاهيم ويسميها بالأوهام وسنطرح هذه الأوهام على بساط النقد لمناقشتها ونقدها على ضوء تصوره للحداثة،وتلخصت فيما يلي:

أ- وهم الزمنية :

ويعني بالزمنية ربط الحداثة بالعصر، ونظر أصحاب هذه الرؤية إلى أن ما يحدث الآن هو متقدم بالضرورة على ما حدث سابقًا، وأن الغد متقدم على الحاضر -في جانبه الشعري- ويفند ناقدنا هذا التصور بقوله، إن خطأها يؤكد على «..اللحظة الزمنية لا على النص بذاته، وعلى حضور شخص الشاعر، لا على حضور قوله. وهي من هنا تؤكد على السطح لا على العمق، وتتضمن القول بأفضلية النص الراهن وإطلاقًا على النص القديم... فإن من الحداثة ما يكون ضد الزمن ومنها ما يستبقه ومنها ما يتجاوزه أيضا، فحين يهزنا اليوم شعر امرؤ القيس مثلًا، أو المتنبي، فليس لأنه ماض عظيم، بل لأنه إبداعيا، كمثل لحظة تخترق الأزمنة.»[2]

ب- وهم المغايرة:

يذهب أصحاب هذا الرأي إلى أن الحداثة هي مخالفة للقدم. وإنتاج مختلف لا المتشابه (النقيض) ويعني إنتاج الجديد في الأشكال وفي الدلالات،مهما تكن صفة هذا الجديد... ويرد الناقد على هؤلاء بقوله :« هذه نظرة آلية تقوم على فكرة إنتاج النقيض، وهي

(1)-عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى الجزائر،د.ط ،2004، ص:161.

(2)-سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص :153.

شأن النظرة السابقة، تحيل الإبداع إلى لعبة في التضاد، تلك تضاد الزمن بالزمن وهذه تضاد النص بالنص »[1]

جـ –وهم التشكيل النثري واستحداث المضمون:

يرى هذا الصنف أن بممارسة كتابة الشعر نثرًا هو عين الحداثة، وهو ما كان يؤثر في منتدى (تجمع الشعر) حيث كان هناك دعاة متحمسون لقصيدة النثر. فقد سارع أدونيس إلى تبني الأفكار والقيم التي جاءت في مقالات له نشرت سنة 1960. وعلى الرغم مما أبداه من مخاطر تحيط بهذا اللون من الكتابة كان أول من حاول الإيهام بأن أرقى أشكال التعبير الشعري كما كان أول من سماه (قصيدة النثر) نقلا عن التسمية الفرنسية.

وقد وصف أدونيس هذا الشكل بأنه أعلى تمرد في نطاق الشكل الشعري. وبالرغم من تحمسه لهذا الشكل الجديد في فترة شبابه، بدأ حماسه فما بعد يعود إلى وضعه الطبيعي.ودعا إلى التعامل مع الغرب بحذر، وكشف خطورة التماثل الكامل مع الكتابة الشعرية الغربية. أو التغاير الكامل مع الكتابة الشعرية القديمة، لأن هذه الممارسات مزاعم متهافتة وليست من الحداثة في شيء[2]

د – وهم المماثلة:

هذا الفريق من المتوهمين يرون الحداثة في الغرب فقط، و جاءهم هذا التصور أو التوهم من أن الحضارة الغربية متطورة حتى في الشعر، دون أن يدركوا أن حضارة العرب في الجاهلية كانت هي الشعر. وبالرغم من أن ناقدنا أدونيس كان من المتأثرين بالثقافة الفرنسية، إلا أنه يشعر بخطورة بعض أفكارها، لأنها تمثل في مجملها سمة من سمات الاستلاب. ولأن ما يصلح عند الغرب كمقاييس للحداثة قد لا يصلح عندنا والعكس، لذا فـ«الممارسة هنا (التراث العربي) وهناك(الغرب) استلاب –لذلك تقتضي الحداثة قطعا مع التأسلف ومع التمغرب في آن، من أجل كتابة الذات الواقعية الحية، وقد وعت فرادتها وخصوصيتها إزاء الآخر، وتمثلت بنقد جذري إبداعي، أسطورتها التراثية –الأبوية وتجاوزتها –أي انطلقت بدءً منها، إلى أبعاد جديدة»

([1])–المرجع نفسه ، ص:154.

(2)–سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا ، ص:154.155.

فالتحذير من مماثلة الغرب لا يعني بتر الصلة وقطع العلاقة معه. لأن الحداثة تواصل وتفاعل مع الحضارات الأخرى لإنتاج خطاب محدث. لذا فتأسيس الحداثة –حسب أدونيس –لا يتم فقط في دائرة الماضي. لأن حداثات العالم قامت بفعل علاقاتها بالآخر... فحتى (أبو العلاء المعري، أبو نواس، أبو تمام، المتنبي..)على سبيل المثال قد تأثروا بخطابات الحضارات التي تفاعلت والإسلام. ولكي يؤكد لنا أدونيس جدية هذه العلاقات وخصوبتها في إنتاج الحداثة يضرب لنا أمثلة من الشعراء الفرنسيين الذين أسسوا الحداثة في فضاءات مغايرة لفضائهم ف « بودلير، ملارميه، إنهما نظريًا وشعريًا أساس الحداثة في الشعر الفرنسي. لكنهما لم يأخذا مفهوم الحداثة في (التراث) الفرنسي، وإنما أخذاه من الولايات المتحدة من إدغار آلانبو...رامبو.»[1]

لكن وفي الأخير سنحاول إيجاز أهم العناصر الخاصة بماهية الحداثة عند أدونيس في النقاط التالية:

- ✓ في الكتابات النقدية الأولى للكاتب لم يرد ذكر مصطلح الحداثة، بل كانت هناك مفاهيم ومعاني لها، تداخلت بالمصطلح ك:الطليعي، الجديد، الحديث.
- ✓ الحداثة حداثات، للعلم حداثة وللثورة حداثتها وللفن حداثته.
- ✓ معنى الحداثة الشعرية عند أدونيس: طريقة تعبير جديدة + رؤية مبتكرة + المعاناة الصادقة + إنتاج الأسئلة بصفة دائمة + تجاوز المفاهيم الإبداعية القديمة: ماهية الشعر، مفهوم الإبداع، النقد القديم.
- ✓ أوهام الحداثة: وهم الزمنية، وهم المغايرة (مخالفة القديم)، وهم التشكيل النثري والاستحداث المضموني (كتابة قصيدة النثر، مضمون جديد)، وهم المماثلة (مطابقة الغرب فقط).
- ✓ الحداثة سياسيا بدأت بتأسيس الدولة الأموية وفكريًا بحركة التأويل وشعريًا ببشار بن برد.
- ✓ حداثتنا أقدم من حداثة الغرب، لأنها نشأت في بداية القرن السابع، أي قبل حوالي تسعة قرون من نشوئها في الغرب.

---

(1)–المرجع نفسه ، ص: 155.156.

✓ الحداثة ليست غاية في ذاتها، لذا أسس أدونيس مشروعه الثاني مشروع ما بعد الحداثة(الحداثة الثانية)[1]

أما الشعر القديم في نظر أدونيس بناء مفكك، لا يقوم على وحدة الشعور والموضوع،فمن سماته استقلالية أبياته عن بعضها البعض وافتقاده لخيط داخلي يشد أجزاء القصيدة. كما أن الشكل الخارجي للقصيدة القديمة يوهم كثيرًا من القراء بتناسقها وهندستها، فـ«القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي، إنما تربط بينها القافية، وهي قائمة على الوزن..»

وغالبا ما نجد أدونيس يقوم بعملية موازنة بين ماهية الشعر الحداثي الجديد وماهية الشعر القديم، حتى يوضح رؤيته وتصوره أكثر حول هذا النوع من الشعر الجديد، ويتحدد موقفه منهما، فالشعر القديم يأخذ في كتابته عدة أسماء كـ(التنميط) و(الكتابة المحافظة) أو (القصيدة المنغلقة) وفي المقابل نجده يعطي تسميات متنوعة للشعر الجديد، كـ(الكتابة التغييرية) و(القصيدة المنفتحة)..وأدونيس عندما يقوم بمثل هذا التمييز، نلحظ دقة رؤيته وعمق إحساسه بالفروقات.[2]

أما الآن وأخيرا سنحاول أن نعرض لآراء النقاد حسب تدريجهم التاريخي، واقفين عند أهم القضايا التي أثارها هؤلاء حول شعر أدونيس، وما يحتوي عليه من رؤى:

ولعل أبرز من اهتم بشعر أدونيس زوجته السيدة خالدة سعيد، وكانت تنشر مقالاتها تحت اسم مستعار(خزامى صبري).وكانت بدايات مقالات خالدة حول شعر أدونيس في عام 1957. عندما نشرت مقالها بعنوان (قصائد أولى لأدونيس) وقد حاولت في هذا المقال أن تعرض للنماذج الأولى من شعر أدونيس مقارنة إياها بنماذج من الشعراء المعاصرين لتكتشف من خلال ذلك الفروق التي تميز شعر أدونيس عن غيره، محاولة أن تلفت الانتباه إلى التناول الجديد الذي يعالج فيه أدونيس مضمون(الحب والموت)، ثم تابعت هذه الدراسة بمقال آخر تناولت فيه أبعاد أسطورة الفينق في قصيدة (البعث والرماد)، وأشارت خالدة سعيد إلى أن القصيدة بحاجة لمن يفهمها أن يستعين بمعطيات الفلسفة الوجودية.

---

(1)–سعيد بن زرقة ، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، ص:159.158.

(2)–المرجع نفسه ، ص:161.

وفي سنة 1959م ظهر للناقد أسعد مزروق كتابه (الأسطورة في الشعر المعاصر، الشعراء التموزيون) وقد احتل أدونيس جزءً هاما من هذا الكتاب، وبخاصة ما يتصل بمن اهتم باستخدام أسطورة تموز، ومنهم أدونيس، وجبرا إبراهيم جبرا، ويوسف الخال، وخليل الحاوي.

وتعد المرحلة التي أعقبت نشر(أغاني مهيار الدمشقي) لأدونيس (1962) من أهم المراحل التي انبعثت حركة النقد حول شعر أدونيس، وقد عرض الدكتور علي الشرع في كتابه بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس يقول:« فقد وصفه المستشرق جاك بيرك- jaquberque- بأنه ممثل للأبعاد الجديدة في اللغة العربية » وعلق عليه الشاعر السياب بقوله« أغاني مهيار الدمشقي أدهشني». وقال عنه الشاعر أحمد عبد المعطي الحجازي: «إن هذا هو الشعر».

أما حليم بركات وعادل طاهر فقد نشرا دراستين في مجلة شعر، اهتمتا باستخدام أدونيس للرموز الأسطورية، وما تحتوي عليه من مضامين ورؤى فكرية أكثر من اهتمامها بالجوانب الفنية التي تتوقف عند طرائق التعبير والصياغة وبناء القصيدة القديمة فيما عدا بعض الملاحظات التي قدمها حليم بركات على رموز أدونيس.[1]

أما كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل(1965) فقد أثار العديد من التعليقات، وربما كان اهتمام النقاد بهذا الكتاب أكثر وأغزر من اهتمامهم بما سبق.

وأكثر من اهتم بهذا الكتاب الناقد المعروف حسين مروة، وقد عرض الدكتور علي الشرع لأهم ملاحظات ناقدنا على هذا الكتاب يقول حسين مروة:« إن كتاب التحولات يمثل ظاهرة جديدة في الأدب العربي الحديث، جديدة من حيث اللغة، ومن حيث هي طريقة في إبداع الصيغ والأشكال التعبيرية، ومن حيث هي شعر بالمرتبة الأهم.»

في حين هاجم رياض نجيب الريس في (مجلة حوار) هذا الكتاب واعتبره« لعبة خطيرة في الأشكال الشعرية، وإن قصائد هذا العمل، بما في ذلك تحولات العاشق وأقاليم

(1)-محمد العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، د.ط،2005،ص:204.205.

النهار تفتقر للروابط الداخلية والتصور الشامل.أما مضامين هذا العمل فقد كانت مجرد مضامين جنسية عابثة.»

وللحق نقول أن نجيب الريس قد أسرف في حكمه حين زعم أن شعر ديوان التحولات مجرد مضامين جنسية عابثة، فإن قصائد الديوان...قد أثبتت أن الشاعر يطرح أولا أسلوبًا جديدًا في التعبير الشعري، وأنه يمتلئ بالمضامين النفسية والاجتماعية والتأملات الصوفية في نغمات حية.ثانيا: قد نقف أحيانا عند طريقته في البناء، وانتقالاته الكثيرة ونناقشها، أما الحكم العام ففيه إجحاف بالديوان والشاعر معا.[1]

وفي مقال لعلي سعد نشر في مجلة الآداب عام 1967 وصف كتاب التحولات لأدونيس بقوله:« إن أدونيس بمحاولتيه الأخيرتين خاصة (أغاني مهيار الدمشقي) وكتاب(التحولات والهجرة) قد علَّ مع شعراء آخرين من جيله خليل حاوي خاصة على وضع الشعر في صف المعارف الفكرية والفلسفية التي تستوجب عند القارئ يقظة الوعي والعقل بصورة خاصة، على قدر ما تستوجب عند الشاعر الاتصال الخاطف بالحدس الأولي.»[2]

(1)–محمد العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص :206.

(2)–المرجع نفسه ، ص: 207.

الفصل الثاني

التشكيل الرؤيوي

I- الرؤية النتشوية

II- الرؤية السيريالية

III- الرؤية الصوفية

- تـــــوطئة:

لقد كان الشعر دوما عبارة عن حوصلة لتجارب الشعوب والأمم على مر الزمان. ناقلا بذلك يومياتها وتاريخها، وبتطورها تطور هو الآخر فراح يغدو صعبا محاطا بكم هائل من الإبهام و الغموض نتيجة لسرد أفكار ورؤى مختلفة سواء كانت لهاته الشعوب أم لشعوب أجنبية أخرى تحت نوع من التأثر بها وهذا ما أدى لاستحالة قراءته خاصة بعد تقدم العصور وتطورها وظهور بعض الفلسفات والطرق الجديدة في فهم الحياة كما أنه استحال فهمه وفرز محتوياته واشترطت قراءته–على القارئ– نوع من الرؤية الثقافية والمعرفية للتمكن منه. خاصة في العصر الحديث.

ومنه غدت قراءة الشعر العربي الحديث، قراءة مستعصية تتطلب أدوات منهجية تبحث في القوانين التي تستبد بالفعل الشعري، لإستكناه حقله المعرفي ومعرفة الإبدالات التي تحدث من خلاله في الواقع الشعري.

فالشاعر الحديث يناهض المعلن والنموذج القائم، فهو ضد الظاهر وينخرط في صميم المساءلة عن الذات ويتولد عن هذا الموقف الضدي، اهتزاز في المراجع السائدة والمنجزات السابقة، ويتبلور مفهوم التجربة المرتبطة بالقلق الوجودي والبحث عن الجوهري وتبرز الرؤيا في بؤرة التجربة الشعرية، مرتكزا فاعلا في كشف باطنية التجربة الإنسانية. إن الرؤيا في القصيدة الحديثة هي الكون الذي تتمحور حوله جميع مكونات هذه القصيدة، لأنها وجه من وجوه التحرر و التأسيس الشعري للعالم ولذا كانت التجربة الشعرية الحديثة غامضة ومعقدة، فهي تجربة تتداخل فيها العناصر بجميع مستوياتها وأشكالها.[1]

وعلى هذا الأساس إن البحث في الخلفيات المعرفية التي يتكئ عليها الخطاب الأدونيسي تسمح للباحث تحديد الاتجاه الفكري الذي يدين به هذا الشاعر/الناقد، كما تمنح له من المعطيات والتصورات التي لا يكشف عنها خطابه، إذ –كما هو معروف– من أخص سمات منهج النقد الحواري، التنقيب والنبش في المضمر والمطموس والمسكوت عنه في الخطاب، لذا فإن هذا العمل سيساعد على تعرية الخطاب الأدونيسي واستنطاق مالم يشأ هذا الخطاب الإفصاح عنه، هذا إذا ما شاء الخطاب الأدونيسي لنا أن نعرفه، إذ ليس يسيرا

(1)– مشري بن خليفة، القصيدة الحديثة في النقد المعاصر، ص:15.

أن يجد الباحث ما يرومه إلا إذا استطاع ان يستميل شعور نص الخطاب، فيلين هذا الأخير وينفتح ليكون التفاعل، فينكشف المستور ويحضر الغائب كثمرة لهذه العملية، لكن دون أن يكون في ظن هذا القارئ أنه استنزف كل الدلالات المضمرة في نص الخطاب، لأن من سمات النص هو الإبقاء على خيط خفي داخل شقوقه و فجواته التي يملؤها القارئ حتى يتسنى له تأجيل الدلالة وإرجاؤها، وهو إذ يفعل ذلك يظهر مدى تمنعه وتدلله و تفلته من قارئه وكأنه يغازله و يلاعبه. بأن يثير عواطفه بابتسامة يضمن بها تعلقه به إلى حين قدوم الموعد المؤجل مختبرا صبره ووفاءه فإن كان له عاشقا فهو لا محالة عائد، بل تراه يعيش لوعة الفراق، وشوق اللقاء ويبقى دائما ينتظر على أمل تحقيق الوصال و اللقيا....[1]

ومنه يمكن القول بأن الحداثة تنشأ بنوع من الانفلات والهروب من السائد المعروف إلى الابتكار والجدة وتتبع ما هو غامض جديد سواء في الأشياء العادية أو التصرفات والتعبيرات اليومية المألوفة، ولا يكون ذلك بالهروب منها فقط بل قد يعني بعض المزج و التفاعل مع روافد من تراث لشعب أخر في تحقيق هذا المقصد، وهذا ما نطقت به الحداثة الغربية فراح الشعراء و الأدباء العرب مسترسلين في سبلها عاملين بكل ما تقدمه من أسس و مواضيع خاصة موضوع التأثر و التفاعل مع التراث الغربي و استخدامه استخداما عاديا في الشعر أو الأدب العربي رغم أنه قد يخالف عاداتنا وتقاليدنا وهذا ما سنأتي على تبيان وقعه عند الشاعر السوري علي أحمد سعيد –أدونيس –

I- الرؤية النتشوية:

نيتشيه –NIETZSHE– الفيلسوف المناهض للمنهجية antisystématique الذي كان أول من اعترض منهجيا على لوغو مركزية الميتافيزيقا الأوروبية وروحها الجدية.[2]

فجاء مقاله النقدي الذي كتبه عن الفلسفة بعيد المنال من حيث المنظور التاريخي من ناحية وتلك الفتنة وذلك السحر اللذين انبرى المقال يهاجم بهما جميع أعراف المعرفة

([1])–عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النثدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2005، ص:171،170.

([2])–بيرف زيما، التفكيكية دراسة نقدية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص:44.

السائدة من الناحية الأخرى. وقد اشتمل ذلك المقال على "سلسلة أنساب" كاملة للأخلاقية الغربية والفكر الغربي، كما اشتمل ذلك المقال أيضا على مسح تشخيصي يعود بالعقل إلى أصوله الإغريقية الضاربة في القدم.

ومن رأي نيتشه أن ذلك التقليد استطاع أن يشق مساره بثقة، بفضل المحاورات الجدلية التي ابتكرها سقراط وتناقلها الناس من خلال كتب تلميذه أفلاطون، ومن رأي نيتشه أن الطريقة الجدلية لاستخلاص الحق عن طريق المقابلة الواعية بين الحكمة والجهل لا تزيد على مجرد احتيال بلاغي.[1]

فجاء على غرار ذلك بما يسمى –بفلسفة الشك– داعيا إلى تعرية الفكر الفلسفي الغربي من الخرافات التي، أقامها العقل (المثال) حوله بدعوى أنه يملك الحقيقة، بل هي موجودة ليقيم بديلا أطلق الفلسفة الظاهراتية، التي لا تؤمن إلا بالظاهر في إدراك الأشياء،بعيدا عن العالم الميتافيزيقي الغيبي، وهو في ذلك يرى بان الحقيقة وهم من الأوهام أقرها العقل في مسيرته من أفلاطون إلى كانط وديكارت، لذا فهي لا توجد إلا إذا اعتقد الباحث عنها أنها موجودة، أو يرى من وجهة نظره أنها هي، فتحول الفكر الفلسفي معه إلى شك لا نهائي في الحقائق التي أقرتها الفلسفات السابقة، وهو أيضا على غرار الفلاسفة السابقين يدعى بأن دعواه هذه هي محاولة لتحرير الذات من نسق العقل ومن الحقيقة القارة الوهمية التي أثبتها العقل، إذ لا حقيقة إلا حقيقة الذات التي تعتقد من منظورها أن الحقيقة موجودة (إرادة القوة).[2]

وهذه الثورة التي قام بها نيتشه عن كل ما هو سائد و ثابت في المجتمع الغربي،كانت بمثابة قطيعة بثها في المجتمع بين ما كان في ماضيه وما يجب أن يكون في حاضره.

فكانت في قطيعة نيتشه "حدث يسوق الإنسان... ومثل هذه القطيعة قدر يسعى إلى ملاقاة الإنسان... وقد وجد نيتشه في كتابه –هو ذا الإنسان – الكلام الذي يناسب وعيه بأنه

([1])– كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، د.ط، 1989، ص:135،136.

([2])–عبد الغني بارة إشكالية تأصيل الحداثة ، مرجع سابق ، ص:124.

قدر، إنه ذلك الإنسان الذي سقطت عليه الصاعقة وأحرقه برق ميلاد جديد الحقيقة الموجود في الكل... يقول نيتشه « إن اكتشاف الأخلاق المسيحية، حدث لا مثيل له وكارثة حقيقية،ومن يكتشف حقيقتها، إنما يمثل قوة كبرى وقدرا محتوما، فهو يقسم تاريخ الإنسانية قسمين، والناس يعيشون إما قبله وإما بعده، لقد سقطت صاعقة الحقيقية بالتمام على ما كان فوق القمة.»[1]

وبهذا أعلن نيتشه العدمية شكه بكل القيم العليا، وراح ينكرها لكن هذا الشك يقود لنتيجة حتمية يسميها نيتشه العدمية nihilisme هي" ليست رأيا لفيلسوف أو مذهبا لشخص،وهي ليست ظاهرة تاريخية كبقية الظواهر الأخرى، كما أنها ليست حركة إلحادية لكونها تنكر الإله، أو تعلن موته "

إن العدمية في نظره هي حركة وتصور أساسي في تاريخ الغرب المعاصر بل هي نتيجة حتمية أفرزتها الحضارة. حيث تفقد كل القوى سلطانها، فالقيم التي كانت بمثابة قيم عليا تفقد مفعولها وقيمتها وصحتها الآن، وتتحول ظاهرة مقلقة و تجربة مفزعة. [2]

يتجلى تأثر أدونيس بنيتشه في عدة نقاط التقى فيها الشاعر و تشابه مع الأسس الفلسفية التي وضعها نيتشه مثل الإحساس بعدمية الوجود الذي ارتقى به لمرتبة يستطيع فيها قتل الإله وأيضا "السوبرمان " الذي يتقمصه الشاعر دلالة على المبدأ الذي وضعه نيتشه "إرادة القوة" وأيضا تجاوز ثنائية الخير والشر وسنأتي على تبيان هاته النقاط بالتفصيل والتمثيل.

([1])– عادل عبد الله ، التفكيكية «إدارة الاختلاف وسلطة العقل»، دار الحصاد، سوريا، ط1، 2000، ص:151.

([2])– آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2007،ص:199.

أولا: إرادة القوة.

رأى نيتشــه أن فــي المسـيحية انحطـاط وأن الـنمط الأخلاقــي الصـائب هـو الـنمط الإغريقي فكتب في فترة قصيرة العديد من الكتب التي أثارت النقد الشديد و هاجم كل القيم دون استثناء معيدا للفلسفة دورها في إعادة النظر في كل شيء، وعدم التسليم بالبديهيات وصاغ فكره في فلسفة إرادة القوة ومنها خرجت فكرة السوبرمان التي تتجاوز مرحلة الإنسان بإعلان موت الإله.

يلاحظ هايدغر أن نيتشه كان أول من كشف أساس الميتافيزيقا"إرادة القوة" wille» «zur machte التي تفترض مسبقا وفقا لهايدغر " إرادة الإرادة"«wille zure willen » تنتهي الميتافيزيا في «المعرفة المطلقة» للنظام الهيغلي "المفهومة كروح للإرادة". مع ذلك فإن "روح الإرادة " تجهل طابعها الخاص بها الذي جوهره سيطرة الذات على الموضوع على الطبيعة "إن الميتافيزيا، بكل أشكالها وفي كل أطوار تاريخها، هي قدر وحيد، لكن ربما أيضا قدر الغرب الضروري وشرط سيطرته الممتدة إلى كل الأرض" وبفضل نيتشه أمكن إظهار قدر السيطرة (التقنية والتكنولوجية) هذا إلى العلن لأنه أول من أقام رابطا بين الفكر الفلسفي، والديني والعلمي وإرادة القوة، التي تشهد العودة الدائمة فيها " cwige wiederkehr" على الطابع التكراري للغاية لمبدأ السيطرة [1]

أعلن نيتشه أن القوة هي المبدأ الرئيسي لكل نشاط حيوي في الوجود، وهو بهذا الإيمان بالقوة وبما تفعله صور نموذج يفوق الإنسان وأعماله البشرية في كتابه " هكذا تكلم زرادشت ". فغدا هذا الإنسان هو السوبرمان الذي بإمكانيته وضع قيم جديدة فتكلم زرادشت وقال :«أنا أعلمكم الإنسان الأسمى، فالإنسان شيء يحب تجاوزه » [2]

ويعني بإرادة القوة " قوة العقل" لا قوة المادة " لأنه يفضل الفيلسوف على القائد السياسي وهذا يمكن من إيجاد السوبرمان، كما أنه رأى بأن القوة هي الخير والضعف هو

([1])– بيرف زيما، التفكيكة دراسة نقدية، ص:45،46.

([2])–بيار هيبر سوفرين، زاردشت نيتشه، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994،ص:13.

الشر بهذا استطاع نيتشه أن يزرع بعض البذور الفلسفية في متتبعيه فنتج عن ذلك ثورة على كل ما هو سائد للوصول إلى الحقيقة وإلى المرتبة العليا التي هي الإنسان الأسمى الذي يستطيع أن يفعل كل ما يريد وأن يقوم بأعمال خارقة.

ويمثل هذا تأثر شاعرنا السوري –أدونيس– تأثرا تاما بالموقف النتشوي ظهر رغم محاولته عدم إبدائه ذلك في الكثير من أعماله منها ديوان :أغاني مهيار الدمشقي، حيث سار فيه أدونيس في طريق حضاري جديد بعيدا كل البعد عن حضارتنا العربية ماشيا، جنبا لجنب مع الحضارة الغربية، فكان بذلك مبدعا لحضارة شعرية جديدة في عالمنا العربي فتقمص صورة السوبرمان النتشوي من خلال شعره وراح يحمل الإنسان أفعال وأعمال مستحيل لنا أن نتصور أن له حيل على فعلها فيقول:

وأمس حمل قارة

ونقل البحر من مكانه[1]

هذا ما تحدث عنه نيتشه على لسان زرادشت : "فالإنسان شيء يجب تجاوزه " فراح أدونيس يطبق هذا وتجاوز حقا الإنسان، إلى إنسان أسمى منه في الدرجة حيث كان بإمكانه حمل قارة ونقل بحر وهذا من المستحيلات

لقد دعا نيتشه من فلسفته وثورته على السائد استبدال المألوف بالمجهول والعيش في الخطر، فطبق ذلك أدونيس ويظهر هذا من قوله :

أسلمت أيامي لهاوية

تعلو وتهبط تحت مركبتي

وحفرت في عيني مركبتي [2]

(1)– أدونيس، أعاني مهيار الدمشقي، دار الآداب،بيروت ، د.ط، 1988، ص:11.

(2)– أدونيس ، المصدر نفسه، ص:63.

فنرى أدونيس يسلم أيامه بل حياته للهاوية والهاوية من المعروف أن الواقع منها مجهول مصيره أ يحيا أم يموت هكذا فعل شاعرنا وراح يغوص في بحر مجهول باطنه غير مبال لا بالموت ولا بالحياة، المهم هو اكتشاف وتجربة الجديد الغير المألوف.

يقوم نيتشه بتعرية القيم الأخلاقية، ويقنع الإنسان بأنه لا يعرف نفسه، وأنه الشر فالخير والشر في نهاية الأمر هما صدى إيقاع الحياة الغريب إزاء ذاته، وعليه أن يقدر الأمور بمعزل عن الخير، إنه ينزع الأقنعة عن المثاليات ويزود الإنسان بجرعة الشجاعة،شجاعة التهجم على المعتقدات السائدة ليعيد صياغة الإنسان صياغة لم يسبق لفيلسوف أن تداوله على هذا النحو، فهو يدعو لتجاوز ثنائية (الخير و الشر) وهذا ما نلاحظه عند أدونيس في قوله :

لا الله أختار و لا الشيطان

كلاهما يغلق لي عينين [1]

هنا نلاحظ تمثيل لثنائية (الخير و الشر) ب (الله و الشيطان) عند أدونيس وهو لا يختار لا الخير ولا الشر وهذا دليل على إرادة التجاوز، مما يظهره متأثرا بالفكر النتشوي في كل أنحائه حتما يتجاوزه لهاته الثنائية كما يظهر هذا دليلا على الاعتقاد التام عند أدونيس بمبدأ إرادة القوة حتى وصل به الأمر لتجاوز ثنائية الخير والشر .

وحينما تكلم أدونيس بهاته الطريقة على لسان مهيار "لا الله أختار ولا الشيطان " فهو تصريح تام وواضح على تبني القوة والجبروت في صميم قلبه .

(1)- أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:48.

ثانيا: موت الإله.*

أول ما انطلق منه نيتشه هي العدمية وهذه الأخيرة هي حركة وتصور ينتهي بالإنسان بالشك في كل ما هو موجود فيؤدي ذلك لفلسفة – وكانت بالفعل –فراح يتفلسف في أساس الوجود وقوة الإرادة مقابلا كل ذلك بنفي ورفض ما هو موجود والخوض في المجهول، وحينها ظهر ما يسمى بالإنسان الأسمى أو السوبرمان الذي أفضى عن نتيجة حتمية بعد تجاوز قضية الخير والشر – إعطاء مكانة عظمى للإنسان– ألا وهي موت الإله، وفي هذا يلاحظ لوريث أن : "الطريق الذي يقود من هيغل إلى نيتشه مرورا بالهيغلين الشباب يمكن أن ينطبع بالصورة الأكثر وضوحا بفكرة موت الله "[1]

فالفكر الحر الذي يصوره نيتشه لا يمكنه أن يؤمن بعد الآن بالتضادات التي أسستها ميتافيزيا الزمن الماضي، إنه يتساءل بصدد إمكانية تغيير كل القيم وإلغاء التضاد من دون تجاوزه : "والخير ألا يمكن أن يكون الشر؟ والله لا أكثر من اختراع، من حيلة للشيطان؟ أو ليس ممكنا في الواقع أن يكون كل شيء زائفا؟" إزاء هذا النوع من الأسئلة تبدو الخلاصة الوحيدة الممكن التسليم بها هي فكرة التباس أساسي للعالم.[2]

استعار أدونيس هذا العنوان الثقيل وهذه الفكرة القنبلة في عقيدتنا نحن العرب ولم يتردد لحظة في نشرها في أشعاره وعلى لسان بطله مهيار وربما بنوع من التعليل الذي لا يذهب عقلنا لبعيد سنأتي على شرحه لاحقا بعد هذا التمثيل يقول أدونيس :

(...)

وبدلت إله الحجر الأعمى و إله الأيام السبعة

يا إله ميت [3]

---

* سبحان الحي الذي لا يموت

([1])–بيرف زيما، التفكيكية دراسة نقدية ، مرجع سابق،ص:36،37.

([2])–بيرف زيما ، التفكيكية دراسة نقدية، مرجع سابق، ص:36،37.

([3])–أدونيس ،اغاني مهيار الدمشقي ،106.

نلاحظ أن أدونيس بكل ثقة قتل الإله على لسان مهيار لكن التعليل الذي قدمه وأسبقه على قتل الإله هو أنه قتل الآلهة التي كانت تعبد قديما وبدلها وهذا دليلا على الثورة ضد النظام أو الدين والعادات القديمة التي كانت سائدة .

وفي مقطع آخر نجد أدونيس يعطي لمهيار انطلاقة قوية، وسلطة مغلفة بإرادة القوة والإنسان الأسمى تحريرا له من كل ما يكبله ويقطع طريقه فيقول:

نموت إن لم نقتل الآلهة [1]

ثالثا: العودة الأزلية.

وهذه هي النقطة الحاسمة في فكر نيتشه وخلاصة هاته الفكرة : أن العالم لا بداية ولا نهاية له، وأن أحداثه تتكرر على شكل دورات لا نهائية أساسها وجود طاقة كونية غير أن تشكلاتها غير محدودة، والفكرة مأخوذة عن تصور اليونانيين للعالم من خلال تقديسهم للأرض والإنسان ففكرة العودة عنده تكون : « كالساعة الرملية تنقلب كلما فرغ أعلاها ليعود أدناها إلى الانتصاب مجددا، وهكذا فالسنوات كلها تتشابه فيها بجملتها وتفصيلها، ونعود نحن فيها متشابهين لأنفسنا جملة وتفصيلا»[2]

ومثال ذلك عند أدونيس:

(...)

يخرج من أنقاضها دخان

يشمه الناس فيسقطون

موتى،

ومهيار دم و ماء

([1])-أدونيس، المصدر نفسه، ص:149.

([2])-بيار هيبر سوفرين ، زرادشت نيتشه، ص:95.

والأرض مثل وجهه،

تبدأ مثل صوته ...

والناس يولدون ...[1]

نلاحظ أن الناس يموتون من دخان المدينة لكنهم يعودون ويولدون من جديد وهذا بفضل مهيار ومنه نلاحظ كيف تجسدت فكرة العود الأبدي عند أدونيس بعد موت الناس وولادتهم من جديد.

II- الرؤية السريالية :

سقطت المبادئ والأفكار التي كانت سائدة قبل الحرب العالمية الأولى، فخاب ظن الناس في كل ما كان سائدا من قيم مأثورة ونظريات ثابتة، والتمسوا في مواجهة حياتهم وعلاج مشكلاتهم الاجتماعية مبادئ وفلسفات جديدة فنشأت نزعة جارفة تدعو إلى التحلل من الأخلاق، وتحرير الغرائز والرغبات المكبوتة في النفس البشرية، وأكثر من ذلك لإشباع الغرائز والرغبات إشباعا حرا لا يخضع لأي قيد، ولا تردعه أية مواضعة من مواضعات المجتمع. ولم تقتصر هذه النزعة على الحياة، بل امتدت إلى الفن والأدب، مما أدى إلى ظهور السريالية أو مذهب ما فوق الواقع أو المذهب الذي يستند إلى اللاواعي.[2]

إذن فالمدرسة السريالية هي نزعة أدبية متطرفة تدين بالحرية المطلقة، والخروج على كل عرف وتقليد، فهي في الأدب تنفر من موضوعات الفكر الجارية، وتحتقر الأساليب السائدة في أشكالها وصورها ومجازاتها وكلماتها، وتسخر من العقل ومنطقه وجل إلهاماتها من الأحلام والرؤى ودفعات اللاشعور والتأثيرات الماضية، فالسريالية إملاء للفكر دون رقابة العقل، وبعيدا عن كل اهتمام فني أو أخلاقي .

([1])-أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:

([2])-فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1988، ص:221.

ومن دعاتها في فرنسا :"ريمبو – RIMBO – و"لوتر يامو lother yamo " وفي انجلترا "دافيد جاسلوينj. david" وقد تأثرت فيما تأثرت بسيكولوجية فرويد، وفلسفة هيجل وشعراؤها يستمدون تجاربهم الشعرية من الحلم واللاشعور. بدون اهتمام بالإيقاع الموسيقي، ولا بنظام الكلمات والتقفية [1]

يحذر "أندريه بريتون–ANDRE BRETON –صاحب هذا المذهب – من التكلف في صياغة الصور، مما يضر بالأصالة، ويقضي على الدلالة اللاشعورية للصور، وهي التي يحرص عليها السيرياليون. وفي هذا يتفرقون افتراقا جوهريا عن الرمزيين،ولذا يقول بريتون: « الصور الأدبية السيريالية تشبه تلك التي تمر في خيال السكران، تأتيه تلقائيا،وتفرض نفسها عليه قسرًا، فلا يستطيع عنها حولا... و يقتنع العقل –ابتداء– بحقيقتها العظيمة القيمة، فلا يلبث أن يدرك أنها تزيد في معرفته وتبدو الصور في مجراها الطبيعي الذي يصيب المرء منه ما يشبه الدوار، كأنها عجلة قيادة الفكر».[2]

لذا كانت صور السيريالية تعتمد اعتمادا كليا على اللاوعي واللاشعور أو بتعبير آخر أعم فهي تعتمد على الحلم، بعيدا عن الواقع المعاش رافضين كل ملامساته ووقائعه.

وذلك أن السيريالية لا تريد الوقوف عند حدود المنطق في هذه الصور لأن المنطق كالعلم، يقف عند حدود ظواهر الأشياء، ولا يكشف عن حالات النفس ولذا تريد السيريالية أن يكشف الشاعر بالصورة عن حالات النفس الساذجة الحالمة، وترى أن صور الشعر مثل صور الأحلام وخواطر المرضى، لها ظاهر ولكن لابد من تأويله بباطن يشف هو عنه، ولذا فهي تكشف أحيانا عن الصور الغامضة للنفس في دقتها وسذاجتها، ومن وراء مثل هذه الصور يصل المرء إلى منطقة أقرب إلى اللاشعور، يسمو فيها على المادة من وراء استنطاق الصور، حتى يترجم بالكلمات عما لا يدرك.[3]

([1])–محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث ،الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة، ط1، 1995،ص:176.

([2])–محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د.ط، 1997، ص: 401.

([3])–محمد غنيم هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:401.

لم يتردد أدونيس في تبني الأفكار السيريالية التي تدعو للهروب من الواقع والعيش في الأحلام. وذلك يكون عبر ترك المجال لظهور الباطن وخفايا النفس فهاهو وفي أصعب مراحل الحياة يترك مجالا للأحلام تطغو وتطهر لكي يخفف من معاناته، وينسى بعض الظروف القاسية المعاشة، ويبني من خلالها بعض الآمال التي تعطيه نورا يدفعه للأمام دون يأس أو استسلام، فيقول:

أعرف، كان ملكك الوحيد ظل خيمة، وكان فيها خرق،

و مرة يكون ماء، مرة رغيف، وكان أطفال يكبرون

في بركة،

لم تيأس انتفضت صرت الحلم والعيون.[1]

كما أن السيريالية سعت للتأليف بين عالمي الواقع والحلم والعبور من أحدهماإلى الآخر فالأحلام والذكريات إضاءات للمواقع الخفية في الإنسان، وهي تتشابك وأرجاء الواقع الراهن وقد ألح بروتون في بيانه الأول على أهمية الأحلام وامتزاجها باليقظة، وبني هذه الصلة كتابه "الأواني المستطرفة" الذي سجل فيه بعض أحلامه ثم عكف على تحليلها.[2]

ولا يخفى هذا على أدونيس حيث قام هو الآخر بالعبور من عالم اليقظة إلى عالم الحلم في الكثير من مواضع شعره فعلى سبيل المثال حين يصف المعاناة والجوع والفقر الذي يصيب العالم العربي وهو فرد منه، فصار يخلط بين واقعه وحلمه حيث يصف نفسه بأنه يرى الناس –هي موجودة فعلا في الواقع– لكنه يراها بواسطة حلمه فيكون هو حاملا لشعلة التقدم متوجا نفسه بتاج النبوة والتوحش في نفس الوقت وهذان ضدان لا يلتقيان، فيقول:

لم آكل العشية غير الرمل، جوعي يدور كالأرض أحجار

قصور هياكل أتهجاها كخبز رأيت في دمي الثالث عيني

([1])–أدونيس، هذا هو اسمي –صياغة نهائية–،دار الأدب،بيروت ، د.ط، 1988، ص: 14.

([2])–عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،د.ط، 1999، ص:200.

مسافر مزج الناس بأمواج حلمه الأبدي.

حاملا شعلة المسافات في عقل نبي وفي دم وحشي.[1]

وكما يرى بريتون أن « أقوى الصور هي الصور التحكمية التي يصعب على المرء أن يترجمها إلى لغة عملية.»، وفي هذه الصور تتقارب الحقائق البعيدة كل البعد، وبهذا التقارب تتوزع المشاعر حتى تترك المرء في شبه حلم، ولكن من وراء هذا التوزع تبدو وحدة الفكر المتفرقة وراء الصور المادية الحسية المتواردة على فكرة واحدة.[2]

لقد ملك أدونيس هذه القدرة على اللعب بالكلمات إلى درجة أنها وصلت معه لحد التلغيز فلم يكن من الصعب فقط فك شفراتها بل كان من المستحيل، فأعجزنا هذا على ترجمة أشعاره إلى لغة عملية وهذا ما أدى بالقراء بفهمها كل على حسب خلفيته وثقافته.

وراح أدونيس مسترخيا في تعبيره عن تاريخ بلاده بكلمات ليس لها مفاتيح ومن ذلك قوله:

كشفت رأسها الباء، والجيم خصلة شعر، إنقرض إنقرض.

ألف أول الحروف انقرض إنقرض

أسمع الهاء تنشج، والراء مثل الهلال

غارق في أبياض الرمال

انقرض انقرض[3]

والصور السيريالية يعبر عنها بجمل لا ترتبط بسوى الموضوع، ولا يعبأ فيها بالدلالة العقلية المنظمة، بل بنوع من الإيحاء يربط ما بينها ويجعلها تدور حوله.[1]

([1])-أدونيس، هذا هو اسمي، ص:29

([2])-محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق، ص:401.

([3])-أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي، ص:11.

ونجد هذا في قول أدونيس:

طفل هنا سقط الثائر حيفا تئن في حجر أسود

والنخلة التى فيأت مريم تبكي همشت في قدمي جوع

وفي راحتي تضطرب الأرض كثقنا أسرارنا (بقع الدمع

طريق) أجس خاصرة الضوء يجث الحراء والكون مربوطا

بحبل من الملائك هل تشهد آثار كوكب، يسمع

الكوكب صوتي رويت عنه سأروي...[2]

هنا نلاحظ أن جمل ادونيس غير مرتبطة بموضوع واحد ولربما القارئ هنا للوهلة الأولى سيرى أنها لا تترابط نهائيا بل هي مجرد كلمات مختلطة خضعت لنظام التركيب فأنتجت جملا لا يعيها العقل ولا يفهمها، لكن المتأمل في باطن هاته الجمل يجد أنها تحمل إيحاءات خفية هي البلد وحريته وما دل عن جعله مستعمرا من كلمات جوع، الثائر، الضوء،سأروي: دلالة على التاريخ... هاته كلها كلمات دلالة على حجم المعاناة وكذلك على بصيص الأمل الذي يراه المجتمع بتحرير بلاده.

وأقوى الصور عندهم هي الصور التحكمية المتناقضة الواردة على معان يصعب التعبير عنها، وتربط مابين الأشياء البعيدة ربطا يحدث هزة في العقل والحس معا، فمن ذلك هذه الصورة السيريالية التي عنوانها«الغدارة ذات الذوائب الأبيض» :

«عقد من ماس لا يستطاع العثور له على قفل، ولا يتوقف وجوده على انتظام في خيط هذا هو اليأس...واليأس في جملته لا يخطر له، الحشد من الأشجار يؤلف

(1)–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص:402.

(2)–أدونيس، هذا هو اسمي، ص:17.

غابة،والحشد من النجوم يؤخر الليل طولا، فينقص الأيام يوما، وحشد من هذه الأيام الناقصة تتألف منه حياة كاملة »[1]

ومنها نجد عند أدونيس صورا في قمة التناقض منها:

وجه يافا طفل هل الشجر الذابل يزهو؟ هل تدخل

الأرض في صورة عذراء؟ من هناك يرج الشرق

جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل صوت

شريد....[2]

نلاحظ هنا كيف يريد الشاعر أن يحدث علاقة من خلال سؤاله، بين شجر ذابل والزهو، وبين الأرض والعذراء وهو ربط بعيد كل البعد عن المنطق والعقل، ولكن وصل التناقض قمته عندما جاء بوصف مستحيل فهل هناك أصلا عصفا جميل؟ وهل هناك خراب جميل؟ لا، هاته المعان بعيدة كل البعد عن الربط والعقل وهذا ما أدى بنا للدهشة عند قراءتها معا وهذا يبدي تأثره بالمذهب السريالي.

لا يتوقف هذا التوظيف في بيتا شعريا واحدا بل كان في أكثر من موضع مثل:

تجمع الورد والغراب لكي أقطع الجسور

ولكي أغسل الوجوه الحزينة

بنزيف العصور.[3]

وهل تغسل الوجوه الحزينة بالنزيف؟ هذا ما جعل الغرابة والغموض ينتشران في شعر أدونيس.

([1])-محمد غنيمي هلالا، النقد الأدبي الحديث، ص:402.

([2])-أدونيس، هذا هو اسمي، ص:09.

([3])-أدونيس، هذا هو اسمي، ص:10.

وهم يعجبون كذلك بالصور التي تتراسل فيها الحواس والمدركات معا[1]، وهذه الصفة لم تغب في كتابات أدونيس فكانت حاضرة متجلية في الكثير من المواضع، ففي المثال الذي سنأتي على ذكره نجد أدونيس مسترسلا في حديثه بكل حواسه ومدركاته في الوصف الدقيق للحال التي كان عليها المواطن في بلاده، فيقول:

أعرف، كان ملكك الوحيد ظل خيمة،وكان فيها خرق،

ومرة يكونماء، مرة رغيف، وكان أطفالك يكبرون

في بركة [2]

فمن مظاهر تحرر السيرياليين –أيضا– استعمال التعبير العفوي الأوتوماتيكي الذي يعتمد على العادة والغريزة أو على الهذيان والسكر.[3]

ونجد أدونيس يستخدم خاصية الهذيان في شعره، فنرى هذيان التغيير والتجديد يتملكه في قوله:

هذيان المغيير يكسر عكاز الأغاني ويقلع الأبجدية [4]

ونجده تارة أخرى يختار الموقف من خلال قوله:

هذيت كي أحسن الموت...[5]

فهنا أدونيس يختار فعل الهذيان من أجل تحسين الموت وصورة العذاب.

([1])–محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، مرجع سابق ،ص:402.

([2])–أدونيس، هذا هو اسمي، المصدر سابق،ص:14.

([3])–فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سابق ،ص:222.

([4])–أدونيس، هذا هو اسمي ، مصدر سابق ص:33.

([5])–المصدر نفسه، ص:39.

ومن مظاهر العذاب عند السرياليين أيضا: الصراحة الجنسية المتطرفة، والمغالاة التي لا تعرف الحدود.[1]

فنجد أدونيس جد متأثر بهذا فهو ذو صراحة تامة في هذا الموضوع كما أنه يصف الجسم الأنثوي وصفا دقيقا لا يعرف أي حدود في قوله:

الفخذ إلى المثلث بعد ثوان تصلين

أيتها الأصابع[2]

وفي موضع آخر يقول:

يبتكر ليلها بين نهديك شفتين لي.

يبتكر نهارها شفتين أخريين.

شفتاي شفاه، والشفاه طقوس أخرى لاتكارات أخرى،[3]

في الأخير نلخص لأن الشاعر السوري أدونيس تجاوز العقل في إدراكه لحقيقة الأشياء الظاهرة والمنطقية وتخطي الشعور الطبيعي بحقيقته، تاركا المجال لخياله في السباحة في منطقة اللاوعي والتجرد من كل الملابسات العقلية والإدراكات الشعورية وهذا كله تأثرا بالمذهب السيريالي في الكشف عن الباطن الخفي.

إذ يرى السيرياليون في أقوال فرويد ما يعزز مزاعمهم، مثلا يقول فرويد: «إن شعراؤنا هم أساتذتنا في معرفة النفس،... ذلك أنهم يصدرون من منابع عصية لا يتيسر إخضاعها للعلم،... فعن طريقهم نستطيع أن نحل الإنسان محله الحق من هذا العالم ...» وفي هذا تكون الصور الشعرية تجربة نفسية يعيشها المرء وتكشف عن باطنه الخبيء.[4]

([1])-فايز ترحيني ، الدراما ومذاهب الأدب ، ص:222.

([2])-أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003، ط2، 2005، ص:221.

([3])-المصدر نفسه، ص:128.

([4])- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص:403.

III- الرؤية الصوفية:

لم تعد القصيدة الحديثة استجابة لمناسبة طارئة، أو حالة نفسية عارضة، بل صارت تنبع من أعماق الشاعر، حين يتأثر بعامل معين أو أكثر، ويستجيب له أو لها استجابة انفعالية قد يكتنفها التفكير، وقد لا يكتنفها، ولكن لا تتخلى العاطفة عنها أبدا وهذا ولا شك اتجاه رومانسي في القصيدة، وفي الانفعال بها وجعلها نابعة من أعماق نفس الشاعر معبرة عن ذاته، ويقول لاسل آبر كرومبي في كتابه «قواعد النقد الأدبي»: إن لفظ التجربة ليس معناه هنا المحاولة بل ما يعرض للإنسان من فكر أو إحساس، أو نحو ذلك.

ويقول ناقد آخر: العمل الأدبي هو التعبير عن تجربة شعورية في صورة موحية فالعمل الأدبي وحدة مؤلفة من الشعور والتعبير، والانفعال بالتجربة الشعورية يسبق التعبير عنها، ويقول السحرتي الناقد: إن القيمة الفنية للقصيدة هي في تواؤم تجربتها الشعرية مع صياغة هذه التجربة.[1]

وتختلف التجربة الشعرية باختلاف الصور التي يصدرها الشاعر عند تفكيره في شيء ما وانفعاله به انفعالا صادقا فتتكون التجربة الشعرية وتكون إما رومانسية أو واقعية أو صوفية وهاته الأخيرة هي التي نحن بصدد التحدث عنها فهي عبارة عن :«مجموعة من التجليات الوجدانية المؤيدة بأطوار روحانية يسلكها جمل من الشعراء الذين يجتازون مرحلة الزهد إلى مراحل تتدرج حتى تبلغ بهم مدارج السالكين الواصلين»[2]

فالصوفية تتدعي أنها تتجاوز المعرفة العقلية، وتتخطى العالم المحسوس عندما يبلغ الصوفي مرحلة الحال، أو الوقفة كما يسميها النفري، والوقفة حالة غريبة مدهشة، يدعي الصوفي فيها أنه رأى ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت فهو يقف بين يدي الله دون حجاب

([1])-محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث ،ص:140.

([2])-عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر ، دار الهدى، الجزائر د.ط، 2004، ص:.97

ولا فاصل وينصرف عن كل شيء سواه، ويدعي الصوفيون أن المعرفة الحدسية الباطنة – وحدها– قادر على كشف أسرار الكون والاهتداء للمطلق الله عن طريق الروح لا العقل.[1]

لقد عاد الشعراء المعاصرون إلى التصوف من أمكنة نظرية مختلفة، كان لها أثرها في إعادة بنائهم له، خصوصا بعد أن أصبحت الثقافة العالمية منطلقا ضروريا لأسئلة الشعراء وتصوراتهم، من ثم يصعب الحديث عن حضور التصوف في شعر المعاصرين بصيغة الجمع، لأن كل شاعر ينفرد داخل تقاطعه مع باقي الشعراء، بملامحه الخاصة،وبإمضائه الشخصي، وكل تعميم هنا، مهدد بإقصاء التفاصيل التي بها تتأسس المعرفة، وللشعر شغفه بالتفاصيل التي بها يكون. من هنا فإن مهام الدرس الشعري الآن،مساءلة عودة الشعر العربي الحديث إلى قديم الثقافة العربية من خلال الممارسة النظرية والنصية لدى الشاعر الواحد.[2]

وهذا ما نجده عند أدونيس فهو سلك في شعره جميع السبل التي يسلكها المتصوفة فإذا كان المتصوف يعبر عن حالاته بالشعر، فإن أدونيس أداة وطريقة للوصول إلى التصوف. وسنبين هذا من خلال الاستدلال ببعض المقاطع الشعرية التي تنبض ببعض أساليب الصوفية منها فى:

أ– الكشف:

يقول ابن منظور في معنى كلمة الكشف:« رفعك الشيء عما يواريه ويغطيه»[3]، أي رفع الستار، ويقول سبحانه وتعالى:{ لقد كنت في غفلة من هذا فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد}[4]

([1])–وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعون مع ديوان المطبوعة الجامعية،ط1، 1980،ط2،1982،ص:29.30.

([2])–خالد بلقاسم ،أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر ،ط1، 2000،ص:167

([3])–ابن منظور، لسان العرب ، مادة كشف

([4])–سورة : ق ، الآية:22.

أما معنى الكشف عند الصوفيين فهو «الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا وشهودا»[1]

.. لقد تحول الشاعر الحداثي إلى شاعر مكتشف لحقيقة الوجود، وبما أن الوجود –في رؤيا الحداثة عامة– هو لا شيء خارج الزمن الإنساني، فإن تجربة كشف الذات عن حقيقة وجودها في تجربة هذا التيار ليست شيئا أكثر من كشفها عن تجربتها وهي تحاول إيجاد نفسها في الزمن لتغدو تجربة الكشف –من ثم– تجربة إيجاد[2]

يقول ابن عربي:«...اعلم أن المكاشفة عند القوم تطلق إزاء الأمانة بالفهم، وتطلق بإزاء تحقيق زيادة الحال، وتطلق بإزاء تحقيق الإشارة، اعلم أن المكاشفة متعلقها المعاني والمشاهدة متعلقها الذوات، فالمشاهدة للمسمى والمكاشفة لحكم الأسماء، والمكاشفة عندنا أتم من المشاهدة. » [3]

لقد حاول أدونيس في الكثير من الأحيان تجسيد الكشف في أشعاره فنجده يقول:

أبحث عما يوحد نبراتنا–الله وأنا، الشيطان وأنا، العالم

وأنا، وعما يزرع بيننا الفتنة[4]

نجد الشاعر في رحلة بحث ليكشف الحقيقة مستعيرا أو بالأحرى مستمدا قوته من قوى أعلى منه بل ربما راح يوازي نفسه بها غير مبال بشيء إلا ببحثه وكشفه للحقيقة التي يريد الوصول إليها.

([1])–عبد المنعم الخفاجي ،المعجم الصوفي، دار الرسالة ،بيروت،د.ط ،د.ت،ص:208.

([2])–بشير تاوريريت، آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، عالم الكتب، القاهرة، ط2009،1، ص:157.

([3])–ابن عربي (638هـ)، الفتوحات المكية ، المجلد الرابع،دار الكتب العلمية ، بيروت ،ط1، 1999،ص:187.

([4])–أدونيس ،أغاني مهيار الدمشقي،ص:144.

وفي قول آخر له:

أسير في الدرب التي توصل إلى الله[1]

فهو يسير في طريق من أجل الكشف عن الحقيقة المطلقة وهي المعرفة الإلهية.

ب- قانون التحويل بالقلب:

ويكون هنا التحول من مكانة ضعيفة لمكانة أقوى منها وأرقى وأسمى وهي تحول الإنسان من مرتبة الإنسانية ليتسامى في مكانة أخرى بعد جمع فتاته وأشلائه فينقلب من إنسان عادي ضعيف حاول التخلص من السلطة فتحول من الإنسانية الألوهية، ومنه:

1) تأليه الذات:

تكلمنا سابقا عن الثقافة الأوربية خاصة فلسفة نيتشه الذي كان له الأثر البالغ على أدونيس وما جعلت الإنسان عليه حيث أنها أوهمته بأن له مكانة أعظم من التي هو فيها ودعته للثورة على كل ما هو سائد وليرتقي بنفسه لمكانة أسمى ولو كان ذلك على حساب قتل الإله وجسد هذا أدونيس في شعره حتى أنه وصل إلى تأليه الذات والارتقاء بها إلى مكانة الألوهية فراح يطالب هو الآخر بأحقية التأليه فنجده يقول على لسان مهيار:

وأنا ذلك الإله

الإله الذي سيبارك أرض الجريمة.[2]

كما نجده في وصف آخر يتخذ هيئة الإله من خلال أوامره:

جاءت الشفافية تحملني وتتعالى أقدر أن أتحول أن

أتماهى ومثلما كنت الطيع أقدر أن أكون الآمر أقول

([1])-أدونيس، أوراق في الريح ، الآثار الكاملة، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط1، 1971، ص:197.

([2])-أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:104.

لكل طينة كوني صورة لكل صورة تكوني أعطي للأشياء

حركـاتي وأهـوائي يمتلـئ كـل شـيء بضـياء هـذه الخليفـة وأكون

قد عرني الزمن[1]

2) قانون العبور:

تسعى الصوفية للوصول إلى الحقيقة المطلقة وكذلك الله ولتحقيق ذلك يجب لها من وسيلة تساعدها على ذلك فلم تجد أنفع من السفر لتحقيق المعرفة وإرساء فكرة وجود الإله الصانع يقول ابن عربي :« من سافر بفكره في طلب الآيات والدلالات على وجود صانعه فلم يجد في سفره دليلا على ذلك سوى إمكانه، ومعنى إمكانه هو أن ينسب إليه، وإلى جميع العالم الموجود فيقبله أو العدم فيقبله... وفر إلى الله مسافرا من كل ما يبعده منه ويحجبه عنه إلى أن رآه في كل شيء.»[2]

لكن المقصود بالسفر الصوفي أنه لا يهم أن يتم بالحركة، لا فهو يمكن أن يتم دونها لأنه سفر بالمعرفة بالكشف فبإمكان أن يتعلم الشخص وأن تأتيه المعرفة دون أن يغادر مكانه لذلك « فالصوفي حسب رأي أبي يزيد البسطامي: من يكون جالسا وتجيؤه الأشياء أو يكون جالسا وتخاطبه الأشياء حيث كان. »[3]

ويجسد أدوني سهاته الفكرة في قوله:

مسافر دونما حراك.[4]

لكن يجب الإشارة هنا بأن أدونيس ترك لمهيار حركة الروح دون حركة الجسد.

([1])-أدونيس، أبجدية ثانية، دار توبقال، ط1، 1994، ص:71.

([2])-ابن عربي (638هـ)، الفتوحات المكية، مرجع سابق ، ص:18.

([3])-خالد بلقاسم أدونيس والخطاب الصوفي، مرجع سابق، ص:165.

([4])-أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:167.

والسفر عند الصوفية يتم بطريقتين أولاهما تدعى بالسفر النزولي، والثانية بالسفر الصعودي. وسنأتي على شرحهما والتمثيل لهما باختصار:

أ-السفر النزولي:

هو السفر داخل أغوار وباطن النفس يقوم به الصوفي لتحقيق الأمان والسلام من خلال اكتشاف معرفة ما تخفيه النفس البشرية. فهو سفر داخلي نحو النفس، يقول أدونيس:«نحو النفس حيث يوجد الله... وهذا الهبوط نحو النفس ليس إلا انعتاقا من النفس ذاتها.من شهواتها وقيودها»[1]

ومثال ذلك عند أدونيس:

أمس تحت المحاجر سافرت تحت الغبار

فسمعت صدانا

وسمعت انهيار الحدود[2]

لكن الملاحظ هنا أنه حدثت أحداث مأساوية مؤلمة في سفر أدونيس لهذا فهو لم يحقق بسفره الأمان بل كان سفره متعبا مضنيا بهاته الأحداث.

ب-السفر الصعودي:

وهو عبارة عن صعود الصوفي في اكتشافاته إلى الله متأثرا في ذلك بالإسراء والمعراج للنبي –صلى الله عليه وسلم– حيث قال ابن عربي :« وطلبت الحقيقة، فقيل لي:

([1])-أدونيس، الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب تأصيل الأصول، دار العودة ، بيروت ط4 ،1986،ص:93.

([2])-أدونيس ، أغاني مهيار الدمشقي، ص:79.

حتى تفنى عن الطريقة، فإنه لا يبدو كمال الصورة لأهل المعراج والنهى، حتى يبلغوا سدرة المنتهى، هنالك تنتهي حقائق نفوسهم ويكشف لهم عن مواد شمولهم. »[1]

لذلك لم يتوانى أدونيس بأن يصل بمهياره لحدود سدرة المنتهى ويجعل منه أيضا متكلما هناك، شاكيا ألمه، ومعاناته فيقول:

سأسافر في موجة جناح

سأزور العصور التى هجرتنا

والسماء الهلامية السابعة[2]

(1)–ابن عربي، الإسرا إلى المقام الأسري(كتاب المعراج)، تحقيق سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1988، ص:135.

(2)–أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:61.

الفصل الثالث

التشكيل التصويري والإيقاعي

I- التشكيل التصويري

II- التشكيل الإيقاعي

I- التشكيل التصويري:

يشتق التشكيل من الجذور اللغوية "شكل" و"الشكل بالفتح: الشبه والمثل والجمع أشكال وشكول وشكل الشيء، صورته المحسوسة والمتوهمة. وتشكل الشيء: تصوره وشكله: صورة وشكلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت بها سائر ذوائبها، وتشكل العنب :أينع بعضه، وشكل الكتاب يشكله شكلا أشكله أعجمه. وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب إذا نقطته "فمعنى التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة[1]

وهذا التشكيل يكون بطرق مختلفة ومتعددة من الناحية الظاهرية أو الباطنية،فمن الظاهرية يكون ضمن منطقة البصري أما الباطنية فهي طرق التصوير وكيفية وضع الصور ومجيئها، وعندما نقول الصورة نخص البلاغة وما تتصل به من تشبيه واستعارة وكناية وهذا ما سنأتي على ذكره في الصفحات الآتية من هذا الجزء من البحثّ .

1. المشابهة :"الاستعارة "

يؤشر طرح المؤلفين سبيربر وويلسون بشكل قوي على أهمية السياق التداولي في إطار فهم جديد للاستعارة ضمن مبدأ الوجاهة بحيث إن أهمية الاستعارة تعود إلى درجة الترابط بين المشابهة ومقبولية التعبير الإستعاري أي أن المتكلم لا يهمل وضعية القارئ والمستمع أثناء إنتاج المتوالية اللفظية والقارئ ينطق من مبدأ وعي المتكلم بضرورة التعاون والوجاهة، أما في حالة النصوص التي تربك هذا التعاقد فإن مستوى آخر من التلقي يتدخل وبموجبه يرتفع القارئ درجة في ممارسة العملية التأويلية تبعا لتعاقد جديد يكون مؤشرا عليه بواسطة الإشارة إلى جنس الخطاب أو نوعه أو مقاصده.

الفكرة الأساسية التي تقوم عليها الدراسة تخص مسألة التأويل والمشابهة فخلافا للرأي العام الذي يعتقد أن قدرة الدلائل اللسانية في تمثيل الأشياء ينظر إليها باعتبارها

([1])- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2008،ص:17.18.

اتفاقيـة أساسـا، يـرى المؤلفـان أن تأويـل كـل قـول بـدون اسـتثناء يستكشـف علاقـة متشابهة،مشـابهة بين القول وفكر مـا. الاستعارة لا تعمل إلا علـى استكشـاف بطريقـة مبدعة لعلاقة المشابهة هاته الحاضرة في تأويل كل قول.[1]

إذن فعلمية التشابه هي : « التي يعوض فيها الشيء بمعادلة كتعويض فتاة (د2)* بالخيزران (د1) ** "[2] ونتيجة هذه العملية هي مجازات التشابه إي الاستعارات

1.1 . الاستعارة :

يدل مثل هذا التعريف، فيما يخص الاستعارة، على أن المبالغة "hyperbale" وتجاوب الحواس والسخرية والتمثيل يمكن أن تعتبر بدورها مجازات استعارية مميزة وإذا ما فصلنا حصلنا على تعويضات التشابه التالية: [3]

❖- **تعويض (+المجرد)//(-المجرد)**[1] والعكس [2]

1- الاستعارة الحسية (أو المجسمة): والتي سنأتي على تبيين معناها بالتمثيل في شعر أدونيس :

سجين الحلم

سجّان اليقظة[4]

فقد قام أدونيس هنا بتجسيم اليقظة والتي هي الشيء المعنوي وذلك من خلال تشبيهها بالإنسان السجّان (الذي يقوم بسجن المذنبين)

2-الاستعارة المجردة : مثل قول أدونيس

هربت مدينتنا

فركضت أستجلي مسالكها [5]

([1])-سعيد الحنصالي، الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 2005، ص:155.

*- د 2: تعني عبارة عُوِضتْ: أي المشبه عندنا.

**- د 1:تعني عبارة تُعوِض غيرها أي : المشبه به.

([2])-هنري بليت، البلاغة والأسلوبية، ترجمة محمد العمري، أفريقيا للنشر، د.ط، د.ت، ص:82.

([3])-هنري بليت، المرجع نفسه، ص:83.

([4])-أدونيس، الآثار الكاملة،المجلد الثاني ، دار العودة ، بيروت، ط2، 1971، ص:277.

([5])-أدونيس، الآثار الكاملة، المجاد الأول، ص:492.

تجلت هنا الاستعارة المجردة في جعل المدينة وهي تهرب حيث اسند فعل الهروب لغير المتحرك وهذا دلالة على التغيب الذي هو أول علامات التجريد.

❖- تعويض (+**حي**) /(-**حي**) [1]والعكس[2]

1-الاستعارة المشيّئة:

فيستعمل الاستعارة عبر مشيئته ويسندها للعقل فتكون شيئا كلاهما محسوس ويكون العقل هو السند في ذلك أو بين شيء محسوس وآخر معقول فيكون المشبه معقول والمشبه به محسوس أو العكس مثل قول أدونيس :

أحيا أسوق القمر في انتظار

سفينة تعانق الوجود.[1]

2- الاستعارة المشخصنة: مثل قول أدونيس:

مثلما تحضن البراكين أسرارها وتموت[2]

هناك شبه دقيق للأسرار التي هي معنوية بالشيء المادي الذي نستطيع حضنه وهذا كله تصوير شدة حزن البراكين على موت مهيار و لكنها لا تفصح عن ذلك و هذا دلالة على تقبل هذا الحدث ظاهريا لكن في الأعماق ترفضه رفضا تاما كمن يتقبل شيء غير راض به و أفعاله تظهر رفضه و هذا ما يسمى بالاستعارة المشخصنة

❖-تعويض (+ **بصري**) /(-**بصري**):

1- تعويض (+ **بصري**) /(+**السمعي**):مثل قول أدونيس

...هل يعرف الضوء في أرض على طريقة؟ هل يلاقينا؟

سمعنا دما رأينا أنينا[3]

وهل الأنين يرى، لا لكنه يسمع لكن نجد أدونيس عوض ما هو سمعي بالبصري لتغيير عن قوة الدلالة وكثرة الأنين.

2-تعويض (+ **بصري**) /(-**شمي**): مثل:

قدست رائحة الفوضى [1]

([1])-أدونيس ، الآثار الكاملة،، المجلد الأول، ص:325.

([2])-أدونيس، المصدر نفسه، ص:282.

([3])-أدونيس، هذا هو اسمي، ص:29.

وهل للفوضى رائحة؟ لكن أدونيس يستخدم الفوضى والتي هي بصرية صفة ليست لها وهي الرائحة، دلالة على إحساسه بوقوع الفوضى قبل حدوثها.

3-**تعويض (+ بصري) /(+ لمسي)**: وفي ذلك يقول أدونيس :

هذي رعشة الحقول .[2]

الحقول التي هي شيء ملموس جعلها ترعش وهذه الرعشة تصيب فقط الأيدي أو الأشجار.

❖- تعويض (+ **كبير**) /(-**كبير**)[1]، والعكس[2]

1-استعارة التنقيص (للاختزال): وفي ذلك يقول أدونيس

الجسم في فراشه ضائع [3]

نرى أن أدونيس يختزل وينقص من فعل الضياع وذلك بحصره في الفراش الذي هو صغير.

2- استعارة المبالغة (للتكبير): ونمثل لها بقول أدونيس:

...وله قامة الريح[4]

تظهر المبالغة واضحة من حيث أن الريح لا قامة له لكن أدونيس ومن أجل تكبير مكانة مهيار وإعلاء قدره نجده يضع له قامة الريح وهذا وصف مبالغ فيه.

❖تعويض (- **موجب**) /(+ **موجب**)[1]: والعكس [2]

1-استعارة ساخر بالتظاهر (غير مباشرة)، مثل:

أنتم أيها الملائكة

الأطهار

المنقذون

القواد

الحكماء.....الخ [1]

([1])-أدونيس ، المصدر نفسه ، ص:28.

([2])-أدونيس ، الآثار الكاملة، ص،380.

([3])-أدونيس، أغاني مهيار الدمشقي، ص:176.

([4])-أدونيس، المصدر نفسه،ص:12

هو يصف هؤلاء بالطهارة والإنقاذ... لكنه يريد غير ذلك، فهم ليسو كذلك حقا بل أناس يدّعون بأنهم ملائكة أطهار وأبرياء ومنقذون..

2-استعارة ساخرة بدون تظاهر (مباشرة): ويظهر أدونيس سخريته حين يقول لهم:

ألتمس منكم في هذه اللحظة معجزة واحدة

أن تعرفوا كيف تقولون: وداعا، واو دال ألف عين ألف.

معجزة واحدة: وداعا

بيننا بعد الروح

فالقارئ هنا يتخيل قمة الموقف الساخر الذي وضع فيه أدونيس الملائكة وهو يعيد لهم نفس الكلام قولوا: وداعا أي يقوم بطردهم.

ومنه فالاستعارات السابق ذكرها ليست إلا ما هو معروف في هذا المجال.

2. المجاورة :(الكناية)

الكناية تجمع في تأويلنا لها عددا من التعويضات القائمة على المجاورة التي تعرف في الأسلوبية المعيارية باسم: المجاز المرسل(syncedaque) (الجزء، الكل النوع، الجنس، المفرد، الجمع) وتعويض الاسم الشخصي باسم الجنس والعكس.

([1])-أدونيس، الآثار الكاملة ، المجلد الثانيص:217.

(metomase) أو الكتابة (antonomas) السبب والمسبب، المساحة، الحجم، الزمن المدة.[1]

ونجد عند فونتاني عرضًا مفضلًا لهذه الظواهر، وهو يميز تسعة أنواع من الكتابة وسيتجلى تفسيرنا –كما سبق– في المشابهة عن تصنيف المصطلحي بل سنركز على التعويض القائم على المجاورة فقط:

❖– **تعويض (+ عام) /(+خاص)[1]:والعكس [2]**

سيسمح هذان النمطان من التحويل بتصنيفات فرعية، وتبقى الأصناف الأساسية، مع ذلك هي:

1–**الكناية المخصصة، ومنها:**

1–1 (+كلي) /(+جزئي) مثل قول أدونيس:

أن يسيح وجهي في روح الدنيا [2]

ويقصد زهو الدنيا

1–2 (+ جزئي) /(+مفرد) مثل :

وقعت في الظلمة

رأيت الحجر ضوء والرمل مياها تجري

والتقيت بك ورأيت نفسي [3]

فهو ينتقل من الجزء للمفرد من وقوعه في ظلمة ورؤيته للحجر حتى وصوله لرؤيته زوجته.

1–3 (+ الجنس) /(+النوع) في قوله :

كان البحر كتفا والشاطئ قدمين

([1])–هنري بليت ، البلاغة والأسلوبية، ص:88.87.

([2])–أدونيس ، الاثار الكاملة،المجلد الثاني، ص:149.

([3])–أدزنيس المصدر نفسه،ص144.

كانت الشمس أعينا[1]

وأدونيس يقصد هنا تأليه الذات من جنسه كإنسان إلى إله.

2-الكناية المعممة:

2-1 (+ جزئي)//(+ كلي): ويتمثل هذا في قوله:

تقدموا فقراء الأرض غطوا هذا الزمان بأسمال ودمع.[2]

وأدونيس يقصد هنا الفلاحين والمحاربين من أجل بلادهم.

2-2 (+ مفرد)//(+ جمع):مثل:

أنا الشبح الراصد في فجوة المدينة والناس نيام[3]

2-3 (+ النوع)//(+ الجنس):

كلنا حولها سراب وطين لا امرؤ القيس هزها والمعري طفلها[4]

فهنا أدونيس بدأ بالنوع –السراب– ثم بين أي جنس ينتمي له هذا السراب وهو الجنس البشري الإنسان بذكره ل: امرئ القيس والمعري.

❖- تعويض (+ السبب)//(+ المسبب)[1]، والعكس[2]:

1-**كناية الأثر**: مثل قول أدونيس:

أيها الجرح يا جحيما يضيئني

([1])-أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، د.ط،د.ت،ص:12.

([2])-أدونيس ، هذا هو اسمي ،ص:28.

([3])-أدونيس ، المصدر نفسه:33.

([4])-أدونيس، هذا هو اسمي ،ص:37.

أيها الجرح يا موتي الأليف.[1]

وهنا يقصد أدونيس القول أيها الجرح يا سبب جحيمي ويا سبب موتي.

2- **كناية السبب:** يقول:

أتعلم أن أشرب الكون حتى الثمالة.[2]

دلالة على التعلم من تجارب الحياة، فالحياة لا تظهر حقيقتها.

❖- **تعويض (+ جوهري)/(+ عرضي)[1]، والعكس[2]**

1- كناية العرض [ذكر الصفة، وإرادة الموصوف]:

مثل قوله: **في حنين السكن والإقامة وأمواج الركض**

وراء الوطن الآخر[3]

فهو يقصد بالسكن المرأة وذكر صفتها ولم يذكرها هي، وصفة الحنان والوطن الآخر دلالة عنها.

2- كناية الجوهر:[ذكر المحل وإرادة الحال]، يقول أدونيس:

اشتعلت يدا

تلفتي

رأيت جمرتين

([1])-أدونيس، الآثار الكاملة، المجلد الثاني ، ص:146.

([2])-أدونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص:81.

([3])-أدونيس، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني، ص:152.

أصغي[1]

ذكر أدونيس هنا كل ما يحدث بالمحل –العاشق– وهو بذلك يريد التنبيه لحاله وما يحدث له من معاناة في بعده عن حبيبته.

❖– **تعويض(+ المحتوى)/(+ المحتوى)[1]، والعكس[2]**

1– **كناية مدخلة**، كقوله:

أجلس في المقهى مع النهار[2]

ويقصد أدونيس هنا أنه يجلس على كرسي داخل المقهى.

2– **كناية مخرجة**، مثل:

دخلت في مقام الحريق

الليالي شموع

مزاميرها طريق[3]

ويقصد بها المقام الصوفي.

وهكذا نكون قد أوضحنا ولو بشكل بسيط كل من المشابهة والمجاورة إلا أننا لم نأتي على ذكرها كلها بل الشائع منها فقط.

([1])–أدونيس ، الآثار الكاملة، المجلد الثاني ، ص:269.

([2])–أدونيس ، الآثار الكاملة، المجلد الأول، ص:492.

([3])–أدونيس، الآثار الكاملة ، المجلد الثاني ، ص:278.

3. الأسطورة :

يعد الاهتمام بالأسطورة أحد المعالم الأدبية الهامة في شعر الحداثة، وقد كان ذلك نتيجة للوعي العميق بطبيعة الأسطورة، وهو الوعي الذي استند إلى منجزات العلم مثل علم النفس والأنثربولوجيا.[1]

فالأسطورة توأم الشعر، فعودة الشعر إليها إنما هو حنين الشعر لترب طفولته والأسطورة، إذ تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بنيتها طاقة خالقة للآداء الشعري حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية تؤطر موقف وقيم الإنسان اتجاه الكون واتجاه تساؤلاته المتعددة، والإنسان بالمعنى العام امتداد في الزمن الذاهب والآتي مضافا إليه – بالضرورة – حاضرة أيضا، وعلى ذلك تكون الأسطورة مستحضرة في لمحة خاطفة. وهنا تحل محل « الجامع في كل » في مصطلح التشبيه في الوقت نفسه، ولكننا من ناحية أخرى نؤكد أنه من البداهة – وهذا ضروري– القول بأن الأسطورة تختلف عن منطق« الجامع في كل» في كونها توحيدا حلوليا بين الشاعر ورمزه الأسطورة حيث يصبح كلاهما ملتبسا بالآخر حين تنجح تجربته للانطلاق من الجانب الفردني إلى الجانب الإنساني العام، مما يجعل اللغة والأسطورة فرعين مختلفين من جذع واحد .[2]

ومنه يمكن ملاحظة المفارقة –التي تبدو جلية للعيان – بين الشعر القديم الذي كان يستخدم الأسطورة كعنصر إضافي يضفي على الشعر نوع من التغيير والاختلاف عما هو معروف وبين الاستعمال الجديد للشاعر الحديث لعنصر الأسطورة حيث أصبح يدمج ذاته فيها ليكون جزءا منها وأحيانًا أخرى ليكون هو في حد ذاته الأسطورة والبطل الأسطوري الخارق.

([1])–رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر–دراسة جمالية–، دار الوفاء، الاسكندرية، ط 1 ، 1989 ، ص:344.

([2])–رجاء العيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، د.ط،1985، ص:295.

وهذا ما طغى على الشعراء العرب السابحين في بحر الحداثة كالأسماك التي نقلت من البحر المالح ثم أعيدت وتركت تسبح فيه من جديد، فراحوا يتسابقون أيهم يكون الأفضل في استعمال الأسطورة وأيهم الأول في خلق أسطورة خاصة به تامة من كل النواحي التي تستلزمها الأسطورة، ولا أرى في ذلك أية حجة غير أنهم اعتبروا النمط الأسطوري نوعا من الخلود، بحيث أن الأسطورة قديمة العهد لكنها بقيت حاضرة منذ آلاف السنين فتسارعوا ليحققوا هذا الحضور لهم ولأعمالهم من خلال خلق أساطير خاصة بهم واستعمالهم لها في أعمالهم .

وأدونيس لا يتوالى في تجسيد ذلك سواء نظريا أو شعريا فهو يقول : « هذا التجديد يقوم على أن معنى الشعر هو فعله المغير، وعلى أن الشاعر لم يعد خلاق أوهام بل صار خلاق حقائق، لم يعد الواصف المغني وإنما أصبح الثائر المحرك، هكذا تصبح القصيدة عاصفة تحمل كل شيء: السياسة والدين ، التاريخ والعلم، الوحل والزهر، الحنين والموت، القبر والولادة ، الشيخ والطفل، تصبح القصيدة خلاصة كونية،بهوا للتاريخ يتحرك فيه الشاعر، واضعًا قدميه على عتبة المستقبل».[1]

وهذا الموقف الأدونيسي يؤكد ما ذكرناه سابقا على أن الاستعمال القديم للأسطورة كان على أساس أنها مجرد تغيير خفيف وفعلًا واصفًا، في حين أن الاستعمال الجديد لها هو الخلاق من خلال دمج الأسطورة بالذات ومن خلال الهداية لخلق أساطير جديدة.

هذا نظريا أما شعريا فهو قد خصص جوا شاسعًا وفضاء واسعًا –كغيره من الشعراء – للأسطورة الغربية حيث راح يطبقها ويسردها بكل نواحيها في شعره، فنجده يقول:

أحلم أن في يدي جمرة

آتية على جناح طائر

([1])–أدونيس ، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت، ط2، 1978، ص:117.

من أفق مغامر

أشم فيها لهبا هياكليا [1]

نلاحظ هنا أن الشاعر يستخدم أسطورة طائر الفينق لكن الشيء العابر في بال القارئ للوهلة الأولى أن أدونيس يعبر تعبيرًا عاديًا عن لهب وجمرة ونار ضمن تعابير خاصة في حلم مجنون، لكن القارئ الذي له خلفية معرفية العارف بأسطورة الفينق فيرى أن الشاعر يقصدها ولو أنه لم يذكر الطائر في حد ذاته لكن ذكر ما يدل عليه من جناح وجمرة ولهب الذي أحرق جسد هذا الطائر، ولا يمكن أن نقول عنه بأنه الاحتراق المميت لأنه في الأسطورة الاحتراق المجدد الباعث .

ونجد توظيفًا آخر للأسطورة في شعر أدونيس حيث نجده يوظف الأسطورة التي لقب نفسه بها– أدونيس – تيمنًا بها وبما حدث لأدونيس فشبه نفسه بهذا البطل الأسطوري حيث يقول:

في أساطير الأولين

إن أدونيس الذي تأله بالحب ، أو الذي توله فتأله ،

خلق في الشعر ومنه

ولد مع الضوء والهوى

مع الماء والعشب والزهر

والبقية من أحشاء الخالق[2]

حيث نجد أدونيس هنا يظهر الأسطورة وكأنها من الأساطير الأولين في زمن البدء الأول، ويصف طريقه ولادته وحالها كما ترويه الأسطورة فأدونيس – البطل

([1])–أدونيس الآثار الكاملة ، المجلد الثاني، ص:251.

([2])–أدونيس، أول الجسد آخر البحر، ص:60.

الأسطوري- ولد من جذع شجرة وهذه الشجرة هي أمه التي عوقبت من طرف الآلهة حيث كانت هي الأخرى آلهة لكنها وقعت في الخطيئة وأنجبت ثمرة خطيئتها لكن قبل أن تنجب تحولت لشجرة فأتاها المخاض وهي على ذلك الحال وهذا ما يفسر قول الشاعر ولد مع الضوء ، والهواء، والماء...

لم يقف أدونيس في استعمال الأسطورة عند هذا الموقف فقط ، بل تعداه فراح ينسج منها عالمًا آخرا واقعيًا موازيًا لعالمها الخيالي، حيث أنه صار يطبق قصة الأسطورة ومسارها على واقعه وسنأتي على تفصيل ذلك فيما يلي :

راح أدونيس يثور على مجتمعه المتخلف الذي بقي براثن الدمار دون أدنى محاولة منه لكي يتطور فوصفه بالكبر والعجز من شدة التخلف وعدم نفض غبار الخيوط التي تشده دون أن يتحرك في تغيير مساره وحضارته فيقول :

عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق

تؤمن بالركام والفراغ والطرر

وبالقضاء والقدر [1]

فهو هنا يقدم عائشة التي تمثل مجتمعه العاجز المتخلف الذي مازال متمسكًا بالعادات والتقاليد العمياء القديمة التي تمنعه من الخطو إلى الأمام، فهو صار صورة للانحطاط والتخلف بكل أشكاله فراح يخاطب حضارته في صورة يصور نفسه فيها بأنه الغد ، بأنه التجدد بأنه هو الذي سيخرجها مما هي فيه ويعيدها للحياة من جديد بعدما ماتت في دوائر التخلف فيقول :

سيدتي، يا كتف الإسمنت ،يا خواصر الحديد .

يا تكية تهدمت، ولا تزال حية عامرة .

([1])-أدونيس ،الاثار الكاملة،ص،260.

سيدتي أنا اسمي التجدد

أنا اسمي الغد.[1]

وهـذا كلـه لأنـه رافـض لـذلك التجـدد الزائـف الـذي قامـت بـه الأمـة العربية،تجدد بعنوانه لكنه بمظهره مازال يتخبط في الماضي،ونجد هذا في :

عائشة جارتنا، فينقنا الجديد في حياتنا،

كبيرة فارغة القوى تأخذ البصر [2]

فهنا الشاعر يرى أن الحضارة تجددت – عائشة – بمناداتها – فينقنا الجديد – لكنه يصفها بأنها فارغة القوام دلالة على أن تجددها كان زائفا.

فأدمج ذاتـه أكثر فأكثر بالأسطورة حتـى أصبح يحلم بأنـه فينـق واقعـه وموازيًا لفينق الأسطورة في قدراته حيث أنه يستطيع حرق المدينة من أجل تجديدها وبعثها من جديد فيقول :

أحلم أن شفتي جمرة

قرطاجة العصور: كل حجر شرارة

والطفل فيها حطب – ذبيحة المصير

أحلم أن رئتي جمرة [3]

فنجده يستعمل الاحتراق الذي كان للفينق نفسه من أجل تجسيد صفة التجديد في ذاته وهذا هو الدليل الكبير على تداخل ذات الشاعر مع الأسطورة .

([1])–أدونيس ، الآثار الكاملة،ص:266.

([2])–أدونيس، المصدر نفسه،ص:262.

([3])–أدونيس، المصدر نفسه،ص:251.

ونتأكد من موازاة الشاعر ذاته بالأسطورة حينما يقارن بين غربته وغربة الفينق،فغربة الفينق تمثلت في احتراقه وموته ومعاناته أثناء ذلك من أجل الولادة من جديد، أما غربة الشاعر فتجسدت في احتراقه من أجل تغيير مدينته حضارته مما تعانيه من التخلف والانحطاط واصطدم برفضها لهذا التغيير والشاعر هنا يقصد كتاباته التي أصدرها لكثير من المجلات لكنها رفضت آنذاك لأن آراؤه جد حداثية مقارنة بواقع المجتمع ، فيقول :

غربتك التي تميت ، غربتي

غربة كل بطل

غربتك التي تحب ، تنتشي

غربتك التي تموت هلعا لغيرها

عربتك التي تموت ولعا بغيرها

غربتك التي تميت ، غربتي .[1]

ويتابع الشاعر الحديث عن غربته لكن هذه المرة بحدوث انتصار، فنفض الغبار على أمته، وهدم ما كان يحيط بها من فراغ، يقول :

غربتك التي تميت يافينق ، غربتي

أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى

هدمت باب سجني الكبير [2]

(1)-أدونيس، الآثار الكاملة، ص:253.254.

(2)-أدونيس، المصدر نفسه،ص:255.

وفي الأخير يصف قمة اندماجه لا بل احتلاله لمكانة الفينق، بحيث أصبح هو البطل الواقعي أو البطل الثائر ضد الانحطاط الذي كان سائدا وغيره فيقول:

نيران جامحة الأواركي يولد فينا بطلا

مدينة جديدة

نيرانا الخفية

الجدود في شروقنا .

تمجد الهيمنة التي بها

يحترق العالم كي يصير عالما مثل اسمه[1]

دون أن ينسى أن يرجع فضل ذلك كله إلى الطائر الذي هداه لهاته الطريق فيقول:

مثلك يا فينق

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيري الوديع كالتعب،

يا رائد الطريق.[2]

وهذه أهم النقاط حول توظيف الأسطورة الغربية في ألشعر الأدونيسي والارتقاء بها حتى إدخال الذات معها واندماجها بها .

([1])-أدونيس، الآثار الكاملة،ص:264.

([2])-أدونيس، المصدر نفسه،ص:270.

والآن نعرج على بعض الأحداث العربية التي جعل منها أدونيس أساطير عربية ومنها : عبد الرحمان الداخل – صقر قريش– الذي وجد من قصته معادلا لقصة الشاعر حيث أن عبد الرحمان غادر تحت ظروف اضطرارية دمشق ذاهبا للأندلس مثله مثل أدونيس الذي غادر للبنان وهنا تكمن نقطة الالتقاء بين الشخصيتين، لكن أدونيس لا يظهر ذلك فهو لا يظهر شخصيته بل يغيبها رغم طغيانها على عمله وهذه بعض استعمالاته لصقر قريش في شعره :

غير رنينك يا صوت،

أسمع صوت الفرات

قريش...

قافلة تبحر صوب الهند

تحمل من أفريقيا ، من آسيا للهند

تحمل نار المجد .[1]

فهو يفخر بقريش وبمجدها العظيم الذي سار وزار كل البلدان من إفريقيا وآسيا للهند محدثا بها، منشدا بأمجادها، وما يدل على معاناة صقر قريش في بعده عن مدينته الحبيبة دمشق وذهابه للأندلس هاته الأبيات :

والصقر في متاهة، في بأسه الخلاق

يبني على الذروة نهاية الأعماق

أندلس الأعماق

أندلس الطالع من دمشق

(1)–أدونيس، الآثار الكاملة، ص:27.28.

يحمل للغرب حصاد الشرق [1]

وعند الملاحظة الجيدة نجد أدونيس لا يدخل ذاته ظاهريا لكنه يبقيها في غياب تحت الدلالات وتتمثل كما قلنا سابقا في مقارنة نفسه بصقر قريش بتعابيره التي تظهر لنا معاناته وشوقه لدمشق .

وهذا باختصار بعض من الأمثلة التي أوردناها عن أدونيس عن العالم العربي وأحداثه في محاولة منه لجعلها أساطير عربية

4.الـــــــــــــرمز:

لسنا هنا بصدد تعريف الرمز لكن لا بأس أن نورد بعض المفاهيم اللغوية والاصطلاحية لكي نوضح فقط الفكرة

أ- الرمز لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور:« الرمز تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت إنما هو إشارة بالشفتين »[2]

قال عز وجل: {آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا}[3]

ب- اصطلاحا :

عرفه قدامة بن جعفر على أساس أنه إشارة فقال:« أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها »[4]

([1])-ادونيس، المصدر نفسه،ص،40.

([2])-ابن منظور،لسان العرب،فصل الراء،ص:1223.

([3])-سورة آل عمران، من الاية:41.

([4])-قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق عبد المنعم الخفاجي، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ط، 1978،ص:154.

ومن هنا فالرمز هو بمعنى الإيحاء.

أما إحسان عباس فعرفه « الرمز نعني به الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهري مقصودا أيضًا»[1]

في حين أن شاعرنا أدونيس فيرى بأنه « ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص الرمزي وقبل كل شيء معنى خفي وإيحاء، إنه اللغة التي تبدأ عندما تنتهي لغة القصيدة...أو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يشتق عالما لا حدود له لذلك هو إضاءة للوجود المعدم واندفاع صوب الجوهر»[2]

فعند أدونيس لإظهار لغة الرمز يجب قتل لغة القصيدة فالمتلقي له الدور في فهم النص القصيدي كما يريد فيكون بالتالي وراء عمل عظيم وهو إبداع نص ثاني بقراءته.

ومنه سنتطرق إلى بعض الرموز الشائعة في استعمال أدونيس :

1- رمز الطبيعية:

كانت الطبيعة في القديم عنصرا يخفي فرحة وبهاء وحيوية على الشعر العربي لكن حاضرا صارت رمزا داخليا تزخر به العقيدة الشعرية حيث صارت الحياة منبثقة منها ولم يعد هناك فرق بين ما هو جامد وما هو حي متحرك وهذا نوع من أنواع التجديد والحداثة ومنه انطلقت الذات حتى تتعرف بالعالم الخارجي مستعملة إياه بوعي تام بما يفيد دلالاتها وتعبيراتها، وكان استخدام الرمز عند أدونيس واسعًا في جميع مؤلفاته خاصة الطبيعي فنجده يقول:

فمك الضوء لا حمرة

([1])-احسان عباس ، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت ، د.ط، د.ت، ص:238.

([2])-أدونيس، زمن الشعر، ص:160.

تليق بآفاقه

فمك الضوء في الظل

في الوردة[1]

فهو دائما حتى في فم محبوبته، يعمل على توظيف أوصاف من الطبيعة ورموز تعني أشياء كثيرة خلف ذلك لكن حين نأتي لتوضيح معنى الفم فنجده يخي وراءه عدة دلالات منها (الكلام/الصمت،الحب/الكره،الحزن/الفرح....)

كما نجده حينا آخر يشبه محبوبته بالشمس من خلال قوله: رميت الفجر عن كتفي ثم يبدأ بالغناء بمجرد ظهورها لأن الغصن يعني الغناء في قوله:

رأيت وجهك حول البيت مرتسما

في كل غصن، رميت الفجر عن كتفي[2]

أما هنا فنرى الشاعر يقول:

أشهد أني

أحتاج لحب مثل البحر، لأغسل فقري هذا فيه[3]

فهنا نرى أدونيس فقير لحنان الحب، فيذهب ليشبه الحب بالبحر الذي هو رمز الحنان وشساعته، رمز العطاء الذي لا ينتهي، ليشبع نفسه من الحنان وليمحي فقره له.

([1])-ادونيس ، أول الجسد آخر البحر، ص::20.

([2])-أدونيس، المصدر نفسه، ص:22.

([3])-أدونيس، المصدر نفسه، ص:28.

2-رمز المرأة:

المرأة ذلك الكائن الجميل الذي استحوذ على فكر الشعراء، فراحوا يتسابقون في تقديم أجمل وصف لهذا الكائن من أجل الوصول لحب وعطاء وحنان هذا المخلوق ذو رمز الحب، الخصوبة والحنان.

لقد تواصل استخدام هذا الرمز منذ القدم حتى الآن وفي شعرنا اليوم لكن بنوع من التقدم وبنوع من التعبير الذي يغلبه الغلو في استعمال الجنس، فنرى أدونيس يصف المرأة بأنها نجمة في إشعاعها كما يصف لها أوصف جديدة فيصف شعرها بالنخلة، فيقول:

هبطت نجمة ، تمشت

خلسة في الزقاق المؤدي إلى بيتنا ، وأعطت

قدميها إلى عاشق، وأعطت

ليدي نخلة شعرها.[1]

ونجده في موضع آخر يعطي لأكثر شيء دال على الأنوثة وصفًا واسعًا ألا وهو الثديين. وهو بذلك يصف جمال المرأة الخفية عنده.

والحب الجسدي عنده مثل السرياليين يختصر عجائب الكون والقوى والاهتزازات الشعورية ، فهو حب معطاء دون مراقبة الذات فنجده يقول:

الثديان

السقوط دائما من الثدي إلى ما تحت السرة

هذا هو النص الذي أعطيناه عهدنا

([1])-أدونيس ،أول الجسد ،خر البحر، ص:40.

لكي نتخذه دليلا ولكي نغطي به أماكن العبادة

ونضع منه وفقا لأموالنا شرابا أو خبزا

سقوط نتمسك فيه بقلادة أو أكثر، يمدها لنا عنق الشهوة

فاتحا لكل حركة أفقا، وتكون أخطاؤنا بين أجمل أعمالنا[1]

فنجد أدونيس يقدس هذا الجسم الأنثوي حتى أنه اعتبره مكان للعبادة بما خيره من خرائط ومن معان مختلفة لأجزائه فالسرة دلالة بالولادة.

في هذا باختصار حين أن الرمز الأسطوري لم نأت على ذكره لأنه كان لنا جزء سابق ذكرنا فيه الأسطورة وكل دلالاتها في حين أن الرمز الديني أيضا ذكرناه في الموقف الصوفي لدى أدونيس.

ويمكن لنا وضع جدول لأهم الألفاظ مع ذكر رمزها كما يلي:

اللفظة	**الرمز**
الاحتراق	رمز البعث
الشطح	رمز التجربة الصوفية
الجسد	رمز الحياة، الحب، الحنين
الشمس	رمز الخصب
الحوض	رمز الولادة، بداية موسم
طائر الفينق	رمز التجدد

(1)-أدونيس ، أول الجسد آخر البحر،ص:221.

مهيار	رمز البطولة والإنسان العربي
صقر قريش	رمز البطولة والمجد
السرة	رمز الأمومة الولادة
الأرض	رمز الوطن، الاكتشاف والانقياد
الغصن	رمز الغناء
برسفونة	رمز الموت
عشتار	رمز الحب
أفروديت	رمز الجمال
الصلاة	رمز الطهر
الظلام	رمز الصمت السكون الهدوء
الضياء	رمز الكلام .الحركة
الغيم	رمز الكرم
اليد	رمز السخاء والكرم
الورد	رمز ما يحدث الحياة
الليل	رمز اللباس
القمر	رمز الزمان
الحبل	رمز الثبات .الشموخ

II- التشكيل الإيقاعي:

أحدثت شعرية الإيقاع التي شرعت أعمال هنري ميشونيك في تأسيسها إبدالا في نظرية الشعر كما في ترتيب علاقاته. ولم يعد ممكنا تجاهلها أو نسيانها، خصوصا أنها انبنت على إستراتيجية نقدية زعزعت كثيرًا من التصورات التي ترسخت في تاريخ تأمل الشعر. وغدًا كان كتاب « الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته » لمحمد بينيس يمثل المنطلق الفعلي في العالم العربي لتأمل هذه الشعرية نظريا، والاختبار الأول لإمكاناتها الإجرائية ولحدودها في الشعر العربي، فإن ما كشف عنه هذا الكتاب كان بعيدًا عن الاطمئنان الوثوقي أو اليقين النهائي. فما ترسخه مصاحبته هو أن الشعر متاه يربك المعرفة وسفر إلى أقاصي المجهول وأن شعرية الإيقاع تستجيب لهذا السفر بانتمائها إلى السؤال وبرهانها على النقد المستمر، ضدا على نظريات حاولت أن تقدم نفسها باعتبارها علما كليا ، فكانت بذلك تؤسس دون أن تدري ميتافيزيقيًا اليقين والعالمية .[1]

وسنجد أدونيس مشترك في الإيقاعات الجديدة للقصيدة الجديدة متخليًا عن العالم العربي القديم والبحور الخليلية راكبًا سفينة ما يسمى الشعر الحر أو الشعر المنثور

1. عناصر الإيقاع:

أ- الوزن والقافية:

❖ **الوزن:**

إذا كانت اللغة زمنية في طبيعتها والكلمات توضع في نظام محدد وفقًا لتتابع الأصوات، فإن هذا التتابع الصوتي خلال الزمن هو ما يطلق عليه الإطار الموسيقي

(1)- خالد بلقاسم ،أدونيس والخطاب الصوفي،ص:32.

للقصيدة، وقد أطلق عليه مصطلح الوزن .« وإن كان الوزن لا يمثل إلا الإطار الآلي أو العرفي الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بامتثاله أن ينمي حركته الشعرية»[1]

ونجد أدونيس يختلف نظام الوزن عنده لأن قصائده تختلف مابين نثرية وحرة ومنه بات الوزن عنصرا شكليا خارجيا، يقول أدونيس:« إن تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي ، قد يناقض الشعر ،إنه تحديد للنظم لا للشعر، ليس كل كلام موزون شعرا بالضرورة .وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر »[2]

لقد تغير الوزن عند أدونيس فلم يبق ذلك الوزن الذي يعتمد على البحور الخليلية بل صار وزنا بمنظور جديد وقناعة جديدة ، فراح يخلط الأوزان بين وزنين فما فوق ويحولها بذلك لموجات متدفقة تخضع لسلطة الشعور فنراه يقول :« الوزن في الشعر ليس وزنا بل حركة وتموج »[3]

وفي هذا نجده يقول:

مهيار وجه خانه عاشقوه

00//0///0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعل فاعلان

مهيار أجراس بلا رنين

00//0//0/0/0//0/0/

مستفعلن متفعلن فعول

([1])-رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص:180.

([2])-أدونيس، زمن اشعر ،ص:16.

([3])-أدونيس، هاأنت ايها الوقت،سيرة شعرية ثقافية ، دار الأدب،ط1، 1993، ص:167

مهيار مكتوب على الوجوه

00//0//0/0/0//0/0/

مستفعلن مستفعلن فعيلن

الملاحظ هنا يجد أن أدونيس قد مزج بين بحرين مختلفين هما : الرجز والمتدارك

ونجد أن أدونيس هام في بحر الحداثة من كل جهة فراح يحاول دائما اكتشاف المجهول وذلك بتجريب كل أنواع الخلط والاكتشافات دون تراجع وهيبة فراح يقصر في عدد التفعيلات ثم يحذف نصفها ويترك الآخر، إلى أن وصل إلى المزج بين البحور.

❖ **القـــــافية:**

لغة: جاء في لسان العرب :

من قفا يقفو(يتبع الأثر) وسميت قافية لأنها تتبع ما بعدها من البيت وينتظم بها وقافية كل شيء آخره [1]

أما اصطلاحا:

فقد عرفها الخليل أحمد الفراهيدي بأنها :من آخر البيت إلى أول ساكن يليه المتحرك الذي قبل الساكن.[2]

والقافية عند العرب نوعان:

- **مطلقة:** وهي المتحركة الروي.

- **مقيدة:** وهي الساكنة الروي.

([1])-ابن منظور ،لسان العرب،مادة قفا.

([2])-أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد،ج1،مطبعة حجازي ، مصر،ط1934،1،ص:129.

لقد كانت القافية في القديم تعني الكثير للبيت الشعري فيها ينتظم لكن الآن ومع الشعراء المعاصرين فقدت القصيدة العربي الكثير من خصائصها ومنها التقفية فلم تعد كما كانت قديما بل صارت متحررة من كل القيود القديمة مثلها مثل القصيدة تماما،فلا تلتزم حروف الروي كما أنها لا ترتبط مع سابقها أو لاحقها إلا بما يحقق الانسجام.

ومع غياب القافية تركت فراغا مهمشا لصورة القصيدة فسارع كل الشراء لملأ هذا الفراغ وقد اختار أدونيس طريقتين لفعل ذلك، هما:

أ- الترقيم:

إن الشعر العربي الحديث يستمد تقنياته الإبداعية من انحرافاته الأسلوبية التي طالت معايير البني الموسيقية، واللغوية. وصولا إلى الشكل البصري للنص، كما أن طبيعة الشعر العربي الحديث تنشد الإفلات من القيود المؤسسية المرعية مما يعني أنه لا يرغب في تحميل المزيد من العيوب والمعايير مثل علامات الترقيم لكن الشعر العربي الحديث استدرج علامات الترقيم لخدمة منحاه الإبداعي التجاوزي وعاملها معاملة الدوال اللغوية وذلك بشحنها بدلالات ووظائف جديدة تحيد عن المألوف من دلالاتها ووظائفها وبالنظر في تجليات علامات الترقيم نجدها تتمظهر في محورين رئيسيين في الشعر العربي الحديث:[1]

محور علامات الوقف ومحور علامات الحصر« التي توضع لضبط معاني الجمل لفصل بعضها عن بعض، وتمكن القارئ من الوقوف عند بعض المحطات الدلالية والتزود بالنفس الضروري لمواصلة عملية القراءة وتضم: النقطة، الفاصلة، النقطة الفاصلة، علامة الاستفهام، نقطة التفسير، نقط الحذف »[2]، نذكر بعضها عند أدونيس:

- **النقطة :**

([1])-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص201.

([2])-محمد الصفراني ، المرجع نفسه ،ص:201.

وهي التي تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عن ما بعده معنا وإعرابا كما أنها تساعد القارئ على فهم محتوى القول، إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة [1]

مثال:

أمة مهزومة ،هذا الفضاء

رمد .هاذي العيون

حفر . قلت الجنون

كوكب مختبئ في شجرة .[2]

استعمل الشاعر النقطتين قبل نهاية الجملة من أجل تعويض نقص موسيقي في القصيدة ثم في نهاية الجملة دلالة على سمة من سمات الآداء الشفهي عند انتهاء الكلام

- **نقط الحذف :**

تسمى أيضا نقط الاختصار، وهي ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على سطور متتالية أفقيًا لتشير إلى أن هناك بترًا أو اختصار في طول الجملة.[3]

كقول أدونيس:

لم يعد شيء يغني أغنياتي

سيجيئ الرافضون

([1])–محمد الصفراني، لتشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص:202. ا

([2])–.أدونيس، هذا هو اسمي،ص:36.

([3])–محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث،ص: 205.

و يجيئ الضوء في ميعاه...[1]

وهنا جاءت دلالة على محذوف وتقدير المحذوف: ويجيء الضوء في ميعاده المعتاد

ب- **البياض :**

تتجلى بنينة البياض من خلال إيجاد مساحات بيضاء بين كلمات النص[2]

ويتجلى ذلك عند أدونيس :

روى المتنبي أنها الصوت والصدى أنت مملوك

هي المالك

وهي الملاك ترتسم الأمة فيها كبذرة[3]

2. إيقاع الكلمات:

إن الكلمة هي أساس القصيدة، فالكلمة في القصيدة توحي بأنها تعني شيئا أكثر من المعنى العادي وهذه صفة لا مهرب منها للكلمات عندما تحتل مكانها في القصيدة أو عندما يرويها الناظمون . إنها أشبه بما يوحى به إلينا وجه مألوف لدينا عندما يلتفت الرأس نحوها وتلتقي الأعين في شكل متوقع أو ما يوحي به بشكل طبيعي مألوف إذا انعكس عليه ضياء جانبي .[4]

([1])-أدونيس ،هذا هو اسمي،ص،36.

([2])-محمد الصفراني، التشكيل البصري في الأدب الحديث،ص:162.

([3])-أدونيس،هذا هو سمي،ص:37.

([4])-رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر،ص:191.

إن الدور المنوط بالشاعر، هو إضفاء الانفعال على الكلمة، بوضعها في سياق إيقاعي، ونفسي، يحولها عن معناها المألوف في الحياة اليومية أو لغة النثر ويعطيها ما يمكن أن نسميه الكثافة والقدرة على الإيحاء .[1]

وعند دراستنا دراسة صوتية نلاحظ أن مجموعة من الكلمات الصوتية تردد في شعر أدونيس دون غيرها مثل :

هكذا أحببت خيمه

وجعلت الرمل في أهدابها

وشجرا يمطر والصحراء غيمه

(...)

وخبزت المئذنه

ورأيت البحر يأتي في ضباب المدخنة[2]

3. التكرار في الشعر :

يعد التكرار répétition ظاهرة لغوية من حيث اعتماده –في صوره البسيطة والمركبة –على العلاقات التركيبية syntagmatique relation بين الكلمات والجمل وهو يعد وسيلة بلاغية ذات قيم أسلوبية.

والمراد بالتكرار هو إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة – وقد استخدمه العرب قديما – وكان ابن قتيبة من أوائل من تعرضوا له حين تناول أسباب التكرار في بعض صور القرآن .وكذلك أبو هلال العسكري وابن الرشيق والذي قصر كلامه على تكرار الكلمة المفردة ، بل على نوع

([1])–رمضان الصباغ، المرجع نفسه،ص:193.

([2])–أدونيس، هذا هو اسمي،ص:41.40.

منها فقط وهو الإسم، علما كان أم غير علم، أما تكرار الجملة أو العبارة التي تتألف من أكثر من جملة فلا مكان لها عنده .[1]

مثل :

الكلمة ماتت لأن ألسنتكم تركت عادة الكلام إلى عادة المومأة .

الكلمة ؟ تريدون أن تكتشفوا نارها ؟؟؟ إذن ، أكتبوا . أقول

أكتبوا، و لا أقول مومئوا، و لا أقول أنسخوا .أكتبوا . من .

المحيط إلى الخليج لا أسمع لسانا ، لا أقرأ كلمة . أسمع

تصويتا . لذلك لا ألمح من يلقي نارا .

الكلمة أخف شيئا وتحمل كل شيء . الفعل جهة و لحظة ،

و الكلمة الجهات كلها الوقت كله .الكلمة –اليد، اليد–

الحلم [2]

نلاحظ أدونيس كيف يكرر فعل الأمر أكتبوا وذلك دلالة على تأكيد فعل الكتابة كما نلاحظ أنه يكرر كلمة الكلمة وذلك لتبيان مكانتها سواء في الكلام أو الكتابة أو الجمل أو النصوص

4. التضمين :

مع انفجار الشكل الشعري القديم، وتحول الشعر إلى التفعيلة، حاول الشعراء إثراء تجربتهم الشعرية عن طريق تنويع مصادر الإيقاع، فكان التضمين أحد هذه الوسائل وقد استخدم بشكل واسع في اشعر الحر، ورغم أنه كان موجودا في الشعر

(1)–رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص:211.

(2)–أدونيس ، هذا هو اسمي، ص:56.

العمودي إلا أنه في الشعر الحر صار له الدور المتميز، والذي يختلف كثيرا عنه في الشعر العمودي .

ولقد كان تأثر الشعراء المعاصرين، بالشاعر ت.س اليوت t.s eliot كبيرًا في هذا المجال، فإليه يرجع استخدام التضمين في الشعر.[1]

ونلاحظ أن أدونيس على رأس قائمة هؤلاء بحيث استطاع أن يضمن العديد من الأقوال والأشعار في شعره فمثلا نجده يضن مقولة قالها آخرون غيره وينسبها لهم .

الجنس الشعر الأخلاق العطش القول الصمت وتنفى

الأقفال . قلت : أغري بيروت ،

- « **ابحث عن الفعل . ماتت الكلمة** » ، **يقول آخرون** .[2]

(1)-رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص:195.

(2)-أدونيس، هذا هو اسمي،ص:55.

خاتمـــة

خاتمة:

بعد دراستي لموضوع الصورة الفنية والذي كان بمثابة تجربة فريدة من نوعها في الدراسات النقدية الحديثة التي درست المجال التحليلي لمظاهر الحداثة، فقد كان الشاعر أدونيس بالنسبة لي كانطلاقة للتعرف على لغة وصور خاصة لم أعهدها من قبل وأهم ما استنتجته من دراستي هذه أذكر :

- ✓ أن الحداثة الغربية كان لها كل الأثر في إنتاج حداثة عربية شعرية. من خلال التأثر بمواقفها واستخدامها كعناصر فعالة في الشعر العربي.
- ✓ أن تكوين الصورة الحديثة في أذهان الشعراء ظاهرة فردية تختلف باختلاف المبدعين ونظرتهم للواقع وبالتالي هي أمر واسع لا يمكن أن يحدد أو يضبط أو يقنن لأنه غاية في الفردية.
- ✓ إن أدونيس ابن تراثه كما أنه الذات المعاصرة التي جمعت التراث العربي والتراث الغربي وصهرتهما لتكوين هوية معاصرة، تحمل كل الرؤى والصور والمغامرات المبدعة لاكتشاف المجهول ومثل ذلك خلطه بين السيريالية والصوفية، لكنه ذهب بذلك بعيدا فصار عبدا للثقافة الغربية ناكرا تعاليم وعادات أمته العربية .
- ✓ إن الصورة الشعرية عند أدونيس كالعلم فالعلم فينا إشارة، فهي تخلق حضور نسيج شفاف لايحيل على الواقع المباشر بل على معناه ودلالته ولاتكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي بل في كونها عتبة لمعنى ما وبابا ما يقود الناظر إلى ما وراء الغيب أو المجرد سواء الذات أو الطبيعة.
- ✓ باعتبار أن أدونيس رائد الحداثة فقد احتوى شعره على الكثير من المصادر الغربية التي اعتبرت مادة حداثية في الشعر الغربي فاعتبرها هو الآخر مادة زاخرة لشعره فراح يطبقها غير مبال بالواقع العربي وبالحدود التي تفرضها الأمة العربية فهو بذلك مغربا لمؤسسة الأدبية العربية شعرا، طريقة، دراسة، فكرا.

- ✓ إن الشعر الحديث يختلف اختلافا تاما عن القديم الذي كان يعتبر الصورة الشعرية كمحسن يمكن استخدامه أو الاستغناء عنه، أما الحديث فهو يراها عنصرا أساسيا في بناء القصيدة ولا يمكن الاستغناء عنه.
- ✓ في الأخير يمكن القول بأن الصورة الشعرية الحديثة كان لها بعض السحر الجمالي في مواقع كما كان لها بعض التطاول علي الدين والثقافة والعادات والتقاليد خاصة بالفكرة الغربية التي تدور حول قتل الإله تعالى عز وجل عما يلفظون فسبحانه الباقي الحي الذي لا يموت.

ملخص :

مدخل بعنوان الصورة الفنية –مقاربة منهجية –حاولت خلال ضبط مفهوم الصورة الفنية في اللغة و الاصطلاح وكذلك عند مفكرين عرب و غرب إضافة لبعض المفاهيم المختصرة لمذاهب غربية لها .

والفصل الأول مشروع الحداثة عند أدونيس فضبطت فيه مفهوم الحداثة عند العرب و الغرب ونشأتها ومن ثم أدونيس فرأيت كيف كان يطرح مفهومها وكيف كانت بدايات المصطلح عند وما هي أهم التنظيرات في هذا المجال .

في حين أن الفصل الثاني فتناولت فيه التشكيل الرؤيوي وهو فصل تطبيقي فعرجت على الرؤية النتشوية ومدي تأثر أدونيس بها وكيف طبقها شعرا ، وكذلك الحال بالنسبة لرؤية السريالية .وأخيرا تطرقت للصوفية فعرضت بعض المواقف الصوفية عند أدونيس .

أما الفصل الثالث فقد احتوى على عنصري التشكيل التصويري والإيقاعي ، فأدرجت تحت الأول :المشابهة –الاستعارة –والمجاورة –الكناية – ومدى تجليهما في شعر أدونيس وبطريقة حديثة ثم الأسطورة والرمز باعتبارهما رافدان مهمان في شعر الحداثة .

أما الثاني فوضعت فيه الوزن والقافية ومدى حضورهما في شعر أدونيس الحديث ثم الكلمة ومدى إسهامها في الإيقاع وكذلك هو الحال بالنسبة للتكرار وختمته بالتضمين في شعره .

وأخيرا الخاتمة التي صنفت فيها أهم نتائج التي توصلت إليها

Résumé:

Une entrée intitulée l'image artistique – une approche systématique- j'ai essayé d'ajuster le concept de l'image de l'art dans le langage et la terminologie, ainsi que chez des penseurs

Arabes et étrangers, en plus de quelques concepts de doctrines occidentales à l'image artistique.

Dans le premier chapitre, j'ai parlé du projet de la modernité selon Adonis en ajustant le concept de la modernité chez les Arabes et l'Occident et sa création puis Adonis et j'ai vu comment il a présenté son concept et comment étaient les débuts du terme chez lui ,et quelles sont les théories les plus importantes dans ce domaine.

Alors que le chapitre II, dans lequel j'ai mentionné la formation visionnaire et cela est une formation appliquée en parlant de la vision nétchezes et son influence sur le style d'Adonis et comment il l'a appliqué dans ses poèmes, et aussi dans le cas de la vision surréaliste. Et enfin, j'ai parlé du style soufi et quelques prises de position d'Adonis concernant LE SOUFIA.

Le troisième chapitre contient une composition picturale et rythmique. J'ai évoqué dans le premier : la métonymie similaire de la métaphore et comment elles sont apparues dans les poèmes d'Adonis dans un style moderne, puis le mythe et le symbole qui sont deux ressources importantes de poésie moderne.

Dans le seconde, je mets les syllabes, la rime et la mesure de leur présence dans les poèmes d'Adonis et ensuit le mot et l'ampleur de sa contribution au rythme, ainsi que c'est le cas pour la répétition et sa conclusion de l'intégrer dans sa poésie.

Enfin, la conclusion ou j'ai classé les constatations les plus importantes.

قائمة المصادر والمراجع:

1) القرآن الكريم، حقوق الطبع محفوظة لمجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف المدينة المنورة.
2) إبراهيم الرماني،الغموض في الشعر العربي الحديث،وزارة الثقافة، الجزائر ط3،2007م.
3) إبراهيم بن عبد الرحمان الغنيم،الصورة الفنية في الشعر العربي-مثال ونقد-،الشركة العربية للنشر والتوزيع، السعودية، د.ط،د.ت.
4) إبراهيم مصطفي حسن الزيات،حامد عبد القادر،محمد علي النجار،المعجم الوسيط،دار الدعوة،اسطنبول،د.ط،1989،ج1.
5) ابن تيمية،مجموع الفتاوى،جمع وترتيب:محمد بن قاسم،المجلد الخامس،د.ط،د.ت،ج1.
6) ابن عربي (638هـ)، الفتوحات المكية، المجلد الرابع،دار الكتب العلمية، بيروت،ط1، 1999.
7) ابن عربي،الإسرا إلى المقامالأسري(كتاب المعراج)،تحقيق سعاد الحكيم،دندرة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1988.
8) ابن منظور، لسان العرب، المجلد الرابع،دار صادر،بيروت،ط1،1997.
9) أبو علي الحسن ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محي الدين عبد الحميد،ج1،مطبعة حجازي، مصر،ط1،1934.
10) احسان عباس،فن الشعر،دار الثقافة، بيروت د.ط،د.ت.
11) أحمد دهمان، الصورة البلاغية عند عبد القاهر،دار طلاس، دمشق،ط1،1986.
12) أحمد مطلوب،في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي،بغداد العراق،د.ط، 2002م/1423هـ.
13) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة،بيروت،ط2،1978.
14) أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
15) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، مختارات بلاط وزارة الثقافة، دار البعث، د.ط،2004.
16) أدونيس،أبجدية ثانية،دار توبقال،ط1، 1994.

17) أدونيس،مفرد بصيغة الجمع، دار العودة، بيروت، د.ط،د.ت.
18) أدونيس، أعاني مهيار الدمشقي، دار الآداب،بيروت،د.ط، 1988.
19) أدونيس، الآثار الكاملة،المجلد الثاني،دار العودة،بيروت،ط1971،2.
20) أدونيس، أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، ط1، 2003،ط2، 2005.
21) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة،بيروت،ط2،1978.
22) أدونيس، هاأنت ايها الوقت،سيرة شعرية ثقافية، دار الأدب،ط1993،1
23) أدونيس، هذا هو اسمي –صياغة نهائية–،دار الأدب،بيروت،د.ط، 1988.
24) أدونيس،الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب تأصيل الأصول،دار العودة،بيروت ط1986،4.
25) أدونيس،أوراق في الريح،الآثار الكاملة،المجلد الأول،دار العودة،بيروت،ط1، 1971.
26) إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية– دار الفكر العربي،القاهرة،ط1978،3.
27) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، عالم الكتب الحديث،الأردن، ط1، 2007.
28) ايميل يعقوب،بسام حركة،مي شيخاني،قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،عربي/انجليزي/فرنسي،دار العلم للملايين،مؤسسة القاهرة للتأليف والترجمة والنشر،بيروت،لبنان،ط1،فبراير 1987.
29) بشير تاوريريت،آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس،عالم الكتب،القاهرة،ط2009،1.
30) بيار هيبرسوفرين، زاردشتنيتشه، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994
31) بيرف زيما، التفكيكية دراسة نقدية،تعريب أسامة الحاج،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1996
32) جابر عصفور،الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي،بيروت،ط3،1992

33) الجاحظ،الحيوان،تحقيق عبد السلام هارون،دار إحياء التراث العربي،بيروت،د.ط،د.ت،ج3.
34) خالد بلقاسم،أدونيس والخطاب الصوفي،دار توبقال للنشر،ط1، 2000
35) رجاء العيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي المعاصر،الناشر منشأة المعارف بالاسكندرية،د.ط،1985
36) رمضان الصباغ،في نقد الشعر العربي المعاصر–دراسة جمالية–،دار الوفاء،الاسكندرية،ط1،1989
37) سعيد الحنصالي،الاستعارات والشعر العربي الحديث، دار توبقال للنشر،المغرب،ط2005،1.
38) سعيد بن زرقة،الحداثة في الشعر العربي(أدونيس نموذجا)، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع،بيروت،ط1،2004
39) الشيخ محمد الدين بن يعقوب الفيروز آبادي،القاموس المحيط،المطبعة الحسنية المصرية،ط2،1344،ج1
40) صبحي البستاني،الصورة الشعرية في الكتابة الفنية،دار الفكر اللبناني، د.ط، د.ت
41) عادل عبد الله،التفكيكية «إدارة الاختلاف وسلطة العقل»، دار الحصاد، سوريا، ط1، 2000
42) عباس بن يحي، مسار الشعر العربي الحديث والمعاصر، دار الهدى الجزائر،د.ط،2004.
43) عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب،د.ط، 1999.
44) عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط،2005.
45) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر،مكتبة الشباب،القاهرة،د.ط،1986.
46) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق أبو فهر محمود ومحمد شاكر، مطبعة المدني،ط3،د.ت.
47) عبد الله الغذامي،تشريح النص، المركز الثقافي العربي، بيروت،د.ط، د.ت،.

48) عبد المنعم الخفاجي،المعجم الصوفي، دار الرسالة،بيروت،د.ط،د.ت
49) عز الدين الخطابي،الحداثة كأفق وكمصير، مجلة مقدمات،عدد31،2004،
50) العسكري-أبو هلال-،الصناعتين،الكتابة والشعر،تحقيق محمد علي البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم،دار إحياء الكتب العربية،ط1،1952 .
51) علي البطل،الصورة الشعرية في الشعر العربي حتي آخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ط1980،1.
52) عمر أحمد بوقرورة، دراسات في الشعر الجزائري المعاصر،دار الهدى، الجزائر د.ط، 2004.
53) أحمد الخديري،الحداثة بين الإتباع والإبداع،الفكر العربي المعاصر 1990،73.72م.
54) عياض بن عاشور، الضمير والتشريع، العقلية المدنية والحقوق الحديثة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1،1998م.
55) فارح مسرحي،الحداثة في فكر محمد أركون،الدار العربية للعلوم،بيروت،ط1، 2006م.
56) فايز ترحيني،الدراما ومذاهب الأدب، المؤسسات الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط1، 1988م.
57) فتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة،دمشق،دار الفكر،د.ط، 2003م.
58) قدامة بن جعفر، نقد الشعر،تحقيق عبد المنعم الخفاجي،مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة،د.ط،1978م.
59) كريستوفر نوريس، التفكيكية النظرية والممارسة، ترجمة صبري محمد حسن، دار المريخ، د.ط، 1989م.
60) مارشال بيرمان، الحداثة أمس واليوم وغدا، ترجمة جابر عصفور، ايداع 9.4، د.ط،1991م.
61) محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004م)، الدار البيضاء، بيروت،ط1، 2008م .
62) محمد العشماوي، أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية،اسكندرية،د.ط، 2005م.

63) محمد سبيلا، دفاعا عن العقل والحداثة، منشورات الزمن، رقم 39، 2003م.
64) محمد صالح الشنطي،في النقد الأدبي الحديث مدارسه ومناهجه وقضاياه،دار الأندلس للنشر والتوزيع،حائل،ط1،1999م.
65) محمد عبد المنعم الخفاجي، مدارس النقد الأدبي الحديث،الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1995م.
66) محمد علي ذياب،الصورة الفنية في شعر الشماخ، سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية،د.ط،2003م.
67) محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث،دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، د.ط، 1997م.
68) مشري بن خليفة، القصيدة الحديث في النقد العربي المعاصر،منشورات الاختلاف،ط1، 2006م.
69) ميمون نادية، أعمال ملتقي حول"التراث والحداثة"،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية،جامعة سعيد دحلب، البليدة،2004م.
70) نعيم اليافي،مقدمة لدراسة الصورة الفنية،منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي،دمشق،د.ط، 1982م.
71) هشام شرابي،مجلة المستقبل العربي،عدد175،1993م.
72) هنري بليت، البلاغة والأسلوبية،ترجمة محمد العمري،أفريقيا للنشر،د.ط،د.ت.
73) وفيق خنسة، دراسات في الشعر السوري الحديث، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعة الجامعية،ط1، 1980،ط2،1982م.

الأنترنت:

74) إبراهيم غرايبة،الحداثة الغربية مطلب أم تحد؟وجهات نظر في موقع الجزيرة،على شبكة الأنترنيت في:13سبتمبر 2003.
75) ناصر الدين الأسد،الإسلام في مواجهة الحداثة الشاملة،موقع مركز الشرق العربي للدراسات الحضارية والاستراتيجية.
76) نقلا عن الموقع: http://WWW.WOLTON.CNRS.FR/MODERNITé

الفهرس

المحتويات	الصفحة
المقدمة.....	أ،ب،ج
مدخل : الصورة الفنية (مقاربة منهجية)	
I – مفهوم الصورة الفنية.....	05
1- الصورة لغة.....	05
2- إصطلاحا.....	07
2-1-عند العرب.....	08
2-2-عند الغرب.....	12
II- **مفهومها عند بعض المذاهب الغربية**.....	13
الفصل الأول : مشروع الحداثة في شعر أدونيس	
II- مفهوم الحداثة.....	16
1- الحداثة لغة.....	16
2- الحداثة إصطلاحًا.....	18
2-1- عند الغرب.....	18
2-2-عند العرب.....	19
II- نشأة الحداثة و مراحلها.....	21
1- نشأتها.....	21
2- مراحلها.....	22
III- الحداثة الشعرية عند أدونيس.....	26
1- بداية توظيف المصطلح	26
2- الحداثة عند أودنيس.....	27
الفصل الثاني : التشكيل الرؤيوي	
I- الرؤية النتشوية.....	39
II-الرؤية السريالية.....	47

III- الرؤية الصوفية..... 55

الفصل الثالث: التشكيل التصويري و الإيقاعي

I- التشكيل التصويري..... 63

1- المشابهة (الاستعارة)..... 63

2- المجاورة (الكناية)..... 67

3- الأسطورة..... 72

4- الرمز..... 80

II- التشكيل الإيقاعي..... 86

1- عناصر الإيقاع 86

2- إيقاع الكلمات 91

3- التكرار..... 92

4- التضمين..... 94

الخاتمة..... 96

ملخص..... 98

قائمة المصادر و المراجع.....

تم بحمد الله