الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس)
(دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر)

البحث الجامعي

إعداد :

محمد عين الرفق (٠٦٣١٠٠٥٧)

تحت إشراف

محمد فيصل فتاوي الماجستير

شعبة اللغة العربية و أدبها

كلية العلوم الإنسانية و الثقافة

الجامعة الإسلامية الحكومية مولانا مالك إبراهيم مالانج

٢٠١٠

الجامعة الإسلامية الحكومية مولانا مالك إبراهيم مالانج
كلية العلوم الإنسانية والثقافة
قسم اللغة العربية وأدبها

تقرير المشرف

إن هذا البحث الجامعي الذي قدمه:

الاسم : محمد عين الرفق

رقم القيد : ٠٦٣١٠٠٥٧

العنوان : الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) (دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر).

قد نظرنا وأدخلنا بعض التعديلات والإصلاحات اللازمة ليكون على الشكل المطلوب لاستيفاء شروط المناقشة لإتمام الدراسة والحصول على درجة سرجانا لكلية العلوم الإنسانية والثقافة بقسم اللغة العربية وأدبها بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج للعام الدراسي ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م.

تحريرا بمالانج، ١٧ أبريل ٢٠١٠

المشرف

محمد فيصل فتاوي الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٧٤١١٠١٢٠٠٣١٢١٠٠٤

لجنة مناقشة البحث الجامعي للحصول على درجة سرجانا (S ١)
قسم اللغة العربية وأدبها
جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج

أجريت المناقشة على البحث الجامعي الذي كتبه الباحث:

الاسم : محمد عين الرفق

رقم القيد : ٠٦٣١٠٠٥٧

العنوان : الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) (دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر).

وقررت لجنة المناقشة بنجاحها واستحقاقها على درجة سرجانا (S ١) في كلية العلوم الإنسانية والثقافة قسم اللغة العربية وأدبها بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج في العام الدراسي ٢٠٠٩ - ٢٠١٠ م.

تحت إشراف الأساتذ المناقشين:

١. أمي محمودة الماجستير ( )

٢. زيد بن سمير الماجستير ( )

٣. محمد فيصل فتاوي الماجستير ( )

تحريرا بمالنج، ٥ مايو ٢٠١٠

عميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة

الدكتورأندوس الحاج حمزوي الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٥١٠٨٠٨١٩٨٤٠٣١٠٠١

وزارة الشؤون الدينية

الجامعة الإسلامية الحكومية مولانا ملك إبرهيم مالانج

كلية العلوم الإنسانية والثقافة

تقريرعميد الكلية

قد استلمت كلية العلوم الإنسانية والثقافة بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج البحث الجامعي الذي كتبه الطالب:

الاسم : محمد عين الرفق

رقم القيد : ٠٦٣١٠٠٥٧

العنوان : الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) (دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر).

للحصول على درجة سرجانا (١ S) في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية والثقافة العام الدراسي ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م.

تحريرا بمالانج، ٥ مايو ٢٠١٠

عميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة

الدكتورأندوس الحاج حمزوي الماجستير

رقم التوظيف:١٩٥١٠٨٠٨١٩٨٤٠٣١٠٠١

وزارة الشؤون الدينية

الجامعة الإسلامية الحكومية مولانا مالك إبراهيم مالانج

كلية العلوم الإنسانية والثقافة

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

قد استلمت كلية العلوم الإنسانية والثقافة بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج البحث الجامعي الذي كتبه الطالب:

الاسم : محمد عين الرفق

رقم القيد : ٠٦٣١٠٠٥٧

العنوان : الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) (دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر).

للحصول على درجة سرجانا (١ S) في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية والثقافة العام الدراسي ٢٠٠٩ – ٢٠١٠ م.

تحريرا بمالنج، ٥ مايو ٢٠١٠

رئيس قسم اللغة العربية

الدكتور أحمد مزكي الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٦٩٠٤٢٥١٩٩٨٠٣١٠٠٢

الشعار

إني رأيت أنه لا يكتب إنسانا كتابا في يومه إلا قال في غده :
لوغير هذا لكان أحسن ولو زيد كذا لكان يستحسن ولو قدم هذا لكان أفضل ولو ترك هذا لكان أجمل.
و هذا من أعظم العبر و هو دليل على استيلاء النقص على جملة البشر.
(العماد الأصفهاني)

الإهداء

تتراءى مع امتلاك بستان المجد أطياف من نحب

فيحتار المرء لمن يقطف أزهاره ، و لمن يهدي أغاريد أطياره ،

و هو الذي يوقن أن منهم ساقيه، و منهم راعيه، و منهم من علم صاخبه كيف يعتلي صهوة، و يزين بهوه ، ثم يدرك أنها ثمرة عطاء جاد به الأحباب، و ناجاه بالدعاء الأصحاب،

فسطع علما يهدى و به ينتفع.

فإلى والديّ الكرام محمد أريس إحسان و سيتي صفورة أطال الله فى عمريهما.

إلى إخواتي و أخواتي .. راتنا هداية ، أنا فطماواتي، ملة فجرواتي، فجر رمضاني، حفظهم الله جميعا و بارك الله فيهم.

إلى شيخي و مربي روحي.. الشيخ الحاج مسبوحين فقيه و الشيخ الحاج مزمل دخلان،

و مدرسي الأفاضل جعلهم الله للإسلام ذخرا.

إلى كل طالب للعلم يبتغي مرضات الرب.

أهدي هذا العمل المتواضع ... و أسأل الله تعالى أن يجعله خالصا لوجهه الكريم و أن ينتفع به المسلمون...!!

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة الشكر والتقدير

الحمد لله حمد المؤمنين الشاكرين وصلى الله وسلم على سيدنا محمد النبي الامين وعلى آله وصحبه أجمعين صلاة وسلاما طيبين الى يوم الدين ... اللهم يسر وأعن !

وبعد :

امتثالا لقوله تعالى : "... وَ مَن يَشْكُرْ فَإِنَّمَا يَشْكُرُ لِنَفْسِهِ" (لقمان : ١٢). و قوله صلى الله عليه و سلم : لا يشكر الله من لا يشكر الناس" (أخرجه أبو داود).

أسجل شكري و تقديري و عرفاني لوالدي الكرام ، أطال الله فى عمريهما. هما ربياني تربية حسنة حتى أستطيع بذل جهدي فى طلب العلم.

قد حظيت هذا البحث الجامعي بتوفيق الله و عنايته تعالى، و اعترفت أن هذا الجهد العلمي لا يمكن انتهاءه دون مساعدة غيري من الأساتذ و الأساتذة الكرماء و الأصدقاء الأحباء ، بهذه المناسبة أريد أن أقدم جزيل شكري و الامتنان و تقديري إلى كل من ذي فضل فى حياتي، دينية كانت أم علمية :

١. فضيلة المحترم الأستاذ البروفسور إمام سوفرايوغو كـــرئيس الجامعـــة الإســـلامية الحكومية بمالانج

٢. الشيخ الحاج خمزاوي الماجيستير كعميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة

٣. الدكتور أحمد مزكي الماجستيركرئيس شعبة اللغة العربية وأدبها

٤. الأستاذ محمد فيصل فتاوي الماجستير كمشرف هذا البحث لتفضله بمناقشة هـــذا البحث، و ما أبداه من توجيه و ملاحظات ليخرج فى أفضل صورة ممكنة، فجزاه الله عني كل خير

٥. فضيلة الشيخ الحاج مسبوحين فقيه، و فضيلة المكرم الشيخ الحاج مزمل دخـــلان مربيا روحي فى إرشاد كل خطواتي فى مسار الدنيا.

٦. فضيلة أبوي محمد أريس إحسان و أمي سيتي صفورة اللذان ربياني روحي وحياتي

٧. جميع الأساتذ و الأساتذة فى المعهد الإسلامي السلفي منبع الصالحين و الجامعـــة الإسلامية الحكومية مالانج

٨. وأختيّ المحبوبتين ، رتنا هداية و أنا فطماواتي، و زوجهما علـــى كـــل حـــثهم و دوافعهم ، و أختي و أخي الصغيرين، ملة فجرواتي و فجر رمضاني علـــى كـــل فكاهتما التى تسرني فى مدار الأيام.

٩. و جميع أصدقائي فى الجامعة، و أحمد جوهر فؤادي و فؤاد فجر المنير و أحمد لطفي و خاصة رفيقتي تيتيان روحية الله على كل مرافقتهم طوال حياتي فى الجامعـــة، و

أخص خاصة إلى أغوس محمد زين العابدين الحاج على كل جهودهم فى إرشـــاده و مساعدته الوافرة إياي، جزاهم الله عني خير الجزاء

١٠. جميع أصدقائي في حركة الطلبة الاسلامية الإندونيســـية (PMII) علـــى كـــل مناقشاتهم و مرافقتهم فى أمور شتى.

١١. وأصدقائي في المعهد السلفي روضة المجتهدين مالانج.

١٢. ومن لم أذكره واحدا فواحدا شكرا جزيلا على مساعدته وجـــازه الله أحســـن الجزاء

فجازهم الله أحسن الجزاء وكتب لهم أضعاف الحسنات في الدنيا والآخرة أمين. وعسى الله ان يكون هذا البحث الجامعي يعم نفعه لي خاصة ولجميع القراء الأعزاء. و لا توفيق إلا بالله إلا بالله و لا عناية إلا به، و الحمد لله رب العالمين.

مالانج، أبريل

٢٠١٠

الباحث

ملخص البحث

الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس)

(دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر)

محمد عين الرفق، ٠٦٣١٠٠٥٧، الأساليب في "أغاني مهيار الدمشقي" لـــ علي أحمد سعيد (أدونيس) (دراسة تحليلية أسلوبية في لغة الشعر) ، البحث الجامعي، في قسم اللغة العربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والثقافة بالجامعة الإسلامية الحكومية مولانا ملك إبراهيم مالانج ٢٠٠٩.

تحت إشراف: محمد فيصل فتاوي الماجستير

على أحمد سعيد المشهور بأدونيس، شاعر و أديب من كبر الأدبـــاء العـــرب الحديثة الذى له مدرسته الخاصة و أسلوبه، ولغته الشعرية المتفردة، و تـــنعكس مـــن شعره فكرة الحداثة اللانهائية، إما الحداثة الدينية أو الإجتماعية أو الثقافية.

و كان هذا البحث دراسة تحليلية أسلوبية ، و أهدافـــه ليكشـــف أشـــكال الأساليب فى شعر أدونيس فى ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي" و كذلك يكشف هـــذا البحث وظائف تلك الأساليب.

لقد امتاز أدب أدونيس بغلبة الحداثة و الصوفية، و كان هذا البحث يكشف هذه الظاهرة من خلال طريقة التحليل الأسلوبي فى ديوانه أغاني مهيار الدمشقي، كان التحليل بتطبيق تحليل ثلاث مجالات : ١) الحقول الدلالية، و ٢) الصورة الشعرية، و ٣) البنية الموسيقية بما فيها الموسيقي الخارجي و الموسيقي الداخلي.

فى المجال الأول أي الحقول الدلالية وجدنا أهم الحقول الدلالية و هي حقـــل الحيرة و التصوف، و وجدنا صورة التساؤلات الشعرية و الظواهر البلاغية من المجاز و

الاستعارة المكنية فى التحليل الثانى يعني الصورة الشعرية. و أما فى التحليل الأخـــير، البنية الموسيقية، وجدنا ظاهرة الوزن و القافية كالموسيقي الخارجي، و ظاهرة التكرار و التوازي كالموسيقي الداخلي. و نلخص أن كل هذه الظواهر تحمل فكرة الحداثة.

كلمات مفتاحية : أدونيس ، الأسلوبية ، الحداثة.

محتويات البحث

الموضوع

تقرير المشرف ..... أ

تقرير لجنة المناقشة ..... ب

تقرير عميد الكلية ..... ج

تقرير رئيس شعبة اللغة العربية ..... د

الشعار ..... ه

الإهداء ..... و

كلمة الشكر و التقدير ..... ز

ملخص البحث ..... ح

محتويات البحث ..... ط

الباب الأول : المقدمة

أ. خلفية البحث ١

ب. أسئلة البحث ٤

ج. أهداف البحث ٤

د. تحديد البحث ٥

ه. فوائد البحث ٥

و. الدراسات السابقة ٥

ز. مسلمات البحث ٦

ح. منهج البحث ٦

ط. تحديد المصطلحات ٨

ي. هيكل البحث ٩

الباب الثاني : البحث النظري

أ. الشعر و الشعرية ١٠

١. الشعر نشأته و عناصره ١٠
٢. مفهوم الشعرية ١٣
ب. الأسلوبية و علم الأسلوب ١٥
ج. أدونيس ٢٠
د. أدونيس و الحداثة الشعرية ٢٧
الباب الثالث : عرض البيانات و تحليلها
أ. عرض البيانات
١. لمحة فى دواوين شعر أدونيس ٣٢
ب. الدراسة فى شعر أدونيس (دراسة تحليلية أسلوبية) ٢٦
ج. قراءة قصائد أدونيس بالمقاربة الأسلوبية ٣٧
١. النص الشعري ٣٧
٢. التحليل ٣٩
أ. الحقول الدلالية ٣٩
ب. الصور الشعرية ٤٨
ج. البنية الموسيقية ٥٢
الباب الرابع : الخاتمة
أ. الخلاصة ٧٨
ب.الإقتراحات ٨٠
المراجع ٨٢

الباب الأول

المقدمة

أ. خلفية البحث

إن الركون إلى التصورات الفكرية فى التعامل مع النص الأدبي هو دليل عجز عن رؤية النص فى مظاهره التعبيرية المختلفة: فهل هناك بديل لرؤية أكثر نقاء و صفاء و براءة ؟ فإذا كانت القراءة المغرضة تفتقر إلى الإحساس بالمسؤولية النقدية ، فهل يمكن اكتشاف آلية تسمح بقراءة محايدة مسؤولية واعية؟.

و من الثابت فى مجال الدراسات التأويلية المعاصرة أن اللغة هي فضاء الممارسة التأويلية، و مجالها الحيوي؛ حيث إن النص هو بؤرة التأويل الأسلوبي، و هذا اللون من القراءة النقدية خير عاصم من الانزلاق فى الافتراضات المسبقة، و التحيز إلى جانب المبدع، أو ضده ، فالناقد فى هذه المعالجة اللغوية للنص لا يتحارك إلا وفق مستويات التحليل الأسلوبي (المستوى الصوتي-المستوى الصرفى-المستوى التركيبي-المستوى الدلالي): و هي مستويات التعبير اللغوي التى تعكس –بحق- البنية الحقيقية للنص، و محاولة مقاربة النص من هذا المنظور حرية بالكشف الكوضوعي لخصائص النص الأسلوبية: فالقارئ محكوم بعلامات النص، و محدداته اللغوية، و لا يمكنه أن يحول مسار القراءة إلى قراءة نوايا الكاتب، و محاكمته وفق صورة مسبقة قد تكون مشوهة و محرفة.

و لا مشاحة فى أن التذرع بوسائل التأويل الأسلوبي من أسلم السبل العاصمة من السقوط في التحليلات الإيديولوجية التى لا يحكمها ضابط لغوي، أو نقدي: و

هي فى نهاية المطاف تنتهي إلى هدم مقومات النص: متذرعة بآليات العنف و الإلغاء و الجدل الفض.[1]

ما كان الخطاب الأدبي– في جوهره – ليس الألفة فإن المدخل الصحيح إلى كنهه لا يكون إلا من جوهره اللغوي هذا من خلال العكوف على تحليل مكوناته اللغوية المحضة. وإغفال ماعداها من مؤثرات اجتماعية أو تاريخية أو سياسية أو فكرية أو غير ذلك.

هكذا تنظر معظم المناهج النقدية الحديثة الرائجة في زماننا، ومنها الأسلوبية منهجنا المتبع في هذا البحث إلى الخطاب الأدبي منطلقة جميعها في هذا التوجه من مبادئ (دي سو سير) اللغوية التي تعد قرأنا لها. ولاريب أنها بهذا المنحى تكون قد استطاعت التخلص من إسار الذاتية والانطباعية اللتين هيمنتا على النقد الأدبي زمناً طويلاً . فالأسلوبية كمنهج نقدي من مناهج التحليل تتوجه – أساساً – إلى العمل الأدبي معتمدة الأسس اللغوية أثناء التحليل التي تمثل بالنسبة لها الوسلية النجعى في سبيل اكتناه النص الأدبي وفهمه والكشف عن بنياته المعتمدة. إنها تنظر إليه نظرة كلية ، حيث تعتبره كيانا مستقلا قائما بذاته انطلاقا من حقيقته تتلخص في أن لكل نص أدبي خصوصيته واستقلاله، ووسائله الخاصة التي تساهم في تكوين بنائه. ومن هنا فإنها – الأسلوبية – تسعى إلى تتبع مافيه من قيم جمالية وخصائص أسلوبية بغية الكشف عنها، وبالتالي الوصول من خلالها إلى مقاصد المبدع وغاياته ومن ثم رؤيته الخاصة للعالم حوله. وبهذا المسلك تبتعد الدراسة عن أي أحكام ذاتية أو انطباعية مسبقة، وتصبح حائزة على قدر كبير من الموضوعية والحيادية اللتين هما غايتا كل ناقد حق حصيف.

[1] عزيز عدمان، من المنظور الأسلوبي الحديث، فى مجلة ثقافات العدد ٨/٧– صيف/خريف ٢٠٠٤، البحرين، مؤسسة ألايام للطباعة و النشر و التوزيع، ص. ٣٢.

و عرفنا أن للغة و الأدب علاقة وثيقة، و ان معرفتها هي مفتاح فهمهما. و فى عصرنا الحاضر نجد أن هناك فرقا بعيدا بينهما، كأنهما مستقلتان على نفسهما. و أن درس الأدب هو كذلك درس اللغة،لأن اللغة هي الوسيلة الأولى للأدب، و لكن كثيرا من الأعلام اللغويين يلغون ذلك.[٢] و مما ينبغي أن يوجد ان يكون موضوع البحث اللغوي نتاج الاعمال الأدبية أى اللغة الشعرية لإنماء علم اللغة.

إن الأسلوبية كدراسة أفادت النص الأدبي، وساعدت على فهمه، واستكشاف ما فيه من جوانب جمالية، وذلك بما تتيح للدارس من قدرة على التعامل مع الاستخدامات اللغوية، ودلالاتها في العمل الأدبي، وبهذا التفاعل مع الخواص الأسلوبية المميزة المكتشفة بطريقة علمية سليمة، تتضح مميزات النص وخواصه الفنية.[٣] والدراسات الأسلوبية تقوم على اللغة، والتي ترتكز عليها في تحليل النصوص الإبداعية. أي إن الأسلوبية تهتم باللغة الأدبية لتميزها عن اللغة العادية، وهكذا فإن الأسلوبية تتجاوز مجرد نقل المعنى إلى عمق الاستعمال اللغوي المتمثل في وضع الكلمات في أنساق معينة. وكيفية انتظامها، وانتظام الجمل والفقرات، ورسم الصور، وانتظام ذلك كله مع المعنى. فالكلمة هي مادة التشكيل الفني لدى الأديب[٤].

و من الأدباء المشهورة فى الإبداع الأدبي أدونيس ، كان على أحمد سعيد المشهور بأدونيس، شاعر و أديب من كبر الأدباء العرب الحديثة الذى له مدرسته الخاصة و أسلوبه، ولغته الشعرية المتفردة، و تنعكس من شعره فكرة الحداثة اللانهائية، إما الحداثة الدينية أو الإجتماعية أو الثقافية. و قد نال كثيرا من الجوائز الأدبية إما المحلي أو الدولي. و هذا البحث سيجعل شعره فى الديوان أغاني مهيار الدمشقي موضوعا أساسيا ، بأن هذا الديوان أشهر الدواوين لديه.

---

[٢] Nyoman Kutha Ratna، *Stilistika kajian puitika bahasa sastra dan budaya*، Yogyakarta: Pustaka Pelajar، ٢٠٠٩، hlm. ١٤٩.

[٣] عودة، خليل، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، المجلد ٢، العدد ٨، ١٩٩٤، ص: ١٠٠

[٤] عودة، خليل، نفس المرجع، ص. ٩٩.

و انطلاقا من تلك الظواهر نشأ هذا البحث الأسلوبي، و اختير الشعر كموضوعه، لأن نص الشعر أكثر شعريّة من النصوص الأدبي الأخرى. و الهدف من البحث الأسلوبي هي إيجاد تلك العلاقة و تقويتها و إيجاد الهدف الجمالي الذي استند إليه النتاج الأدبي،[٥] و كان البحث دراسة تحليلية أسلوبية لبعض أبيات الشعر في الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**" لـــ **علي أحمد سعيد (أدونيس)**، تقوم الدراسة على تطبيق المعايير الأسلوبية لتعريف أنواع الأساليب في ذلك الشعر و وظائفها، و تنطلق الدراسة من مسألة خلافية كثر الجدل حولها تتعلق بماهية وطبيعة الشـــــعر كفن من فنون اللغة وهي موضوعة لغة الشعر.

ب. أسئلة البحث

١. ما الأساليب التي استختدمها أدونيس فى الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**" ؟

٢. ما وظائف الأساليب التي استختدمها أدونيس فى الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**" ؟

ج. أهداف البحث

مرتبطا بما سبق كان الأهداف التى يريد الباحث الوصول إليها كما يلى :

١. معرفة الأساليب التي استختدمها أدونيس فى الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**".
٢. معرفة وظائف الأساليب التي استختدمها أدونيس فى الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**".

[٥] Nyoman Kutha Ratna ، المرجع السابق، ص. ١٥٠.

د. تحديد البحث

قد قدمنا أن موضوع البحث هو اللغة الشعرية، و اختار الباحث شعر علي أحمد سعيد المشهور بـــ أدونيس فى مجموعة شعره **"أغاني مهيار الدمشقي"**. و فى هذا البحث اختار الباحث خمس قصائد من الديوان "أغاني مهيار الدمشقي" اختصاصا و تعميقا فى التحليل ، و هي : "حوار" و "الضياء" و "لغة الخطيئة" و "حجر الصاعقة" و "الحيرة".

ه. فوائد البحث

و الفوائد المرجوة من هذا البحث منها :

للجامعة : لزيادة المراجع فى مكتبة الجامعة الإسلامية الحكومية مولنا مالك إبراهيم بمالانج خاصة القسم اللغة العربية و أدبها.

للطلاب : يرجو الباحث لطلاب شعبة اللغة العربية ان يستعملوا هذا البحث وليسهل لهم ان يتعرفوا أهمّية الدراسة الأسلوبية و مزاياها و استلزامتها فى اللغة و الأدب.

للباحث : لتنمية معرفة عن علم اللغة واهميتها ومزياها و خاصة فى علم الأسلوب .

و. الدراسات السابقة

أ. البحث السابق

لم يجد الباحث دراسة سبقت فى بحث هذه المشكلة.

ز. **مسلمات البحث**

كنا نعرف أن الشعر تلعب فيه اللغة دورا كبيرا. ولذا تميز شعره بالفنية،والأدبية ، والجمالية. وللوقوف على هذه الخصائص الشعرية، لا بد من النظر إلى شعره من زوايا متعددة، وبرؤى مختلفة، و لكل الشعر أيضا الأساليب الخاصاة و علينا ان نعرفها و وظائفها.

ح. منهج البحث

تبعاً لطبيعة البحث فإن الباحثة ستتبع المنهج الاستقرائي التحليلي الوصفي مناسبة لموضوع الدراسة، ولاستخلاص الأهداف المرجوة منها إن شاء الله تعالى.

وأما منهج البحث في هذا البحث هو المنهج الوصفي. في العامة، البحث الوصفي من البحث غير فرصية (نظرية تخمينية). وفي طريقة بحثه لايحتاج أن يعبر النظرية التخمينية.[٦] وأما التحليل الذي يستعمل في هذا البحث هو التحليل الكيفي الوصفي.

و طريقة البحث التى يستخدمها الباحث فى هذا البحث الجامعى هي مصدرالبيانات، وطريقة جمع البيانات، وتحليل البيانات.

ا- مصدر البيانات

مصدرالبيانات فى هذا البحث نوعان هما المصدر الرئيسى والثنوى. فالمصدر الرئيسى فى هذا البحث هو خمس قصائد من الكتاب "**أغاني مهيار الدمشقي**" لـــ **علي أحمد سعيد** (**أدونيس**) ، واما المصدر الثنوى

[٦] Suharsini Arikunto. ١٩٩٧. *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktek.* Jakarta: Edisi Revisi IV، Rineka Cipta. Hal: ٢٤٥

هوالكتاب والمراجع التى تتعلق بالمصدر الرئيسى من الكتب الأدبية و الأسلوبية و اللغوية.

ب- طريقة جمع البيانات

الطريقة التى يستخدمها الباحث هى دراسة مكتبية بالطريقة الاستقرائية بقراءة النصوص الشعرية التى لها العناصير الأسلوبية ثم يأخذ الباحث يحللها بطريقة تحليل البيانات. يستخدمها الباحث لبحث الأساليب فى الكتاب **"أغاني مهيار الدمشقي"** لـــ **علي أحمد سعيد (أدونيس)** وجعله كبينات اسا سية، ويكون البحث دراسة كيفية.

ج- طريقة تحليل البيانات

الأهدف التى يقصد إليها الباحث هي معرفة الأساليب الشعرية فى الكتاب **"أغاني مهيار الدمشقي"** لـــ **علي أحمد سعيد (أدونيس)** و تحليل وظائفها بطريقة من الطرائق و نظرية من النظريات الأسلوبية. و فى هذا البحث ثلاث مجال تحليل البيلنات، و هي :

١)تحليل الحقول الدلالية

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أسس تصنيف الألفاظ التى ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة، لتتمكن من وصفها و تحليلها، فوضع اللفظ فى مجاله الدلالي الخاص يفيد فى النظر إليه بين جيرانه، مرتبطا بهم و متمايزا عنهم فى آن معا.[٧]

[٧] سامي حماد الهمص ، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية ، جامعة الأزهر ، غزة، ٢٠٠٧، ص. ١٠.

٢)تحليل الصورة الشعرية

الصورة معيارا فنيا في دراسة الشعر ونقده بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الشعراء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم لأ نها "تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا" ؛ فضلا عن كونها و سيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته وهي تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن[٨].

٣)تحليل البنية الموسيقية

تتكون البنية الموسيقية من الموسيقي الخارجية و الموسيقي الداخلية ، و من الموسيقي الخارجية الوزن و القافية ، و من الموسيقي الداخلية التكرار و التوازي. و سيقوم الباحث بتحليلها.

ط. تحديد المصطلحات

أغاني مهيار الدمشقي : ديوان شعر أدونيس الثالث الصادر عام ١٩٦١، و هذا الديوان منسوب إلى اسم مهيار الدمشقي ، و هو أبو الحسن مهيار بن مرزوية الديلمي الشاعر الكاتب.[٩]

الشعر و الشعرية: الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي.[١٠]

الأسلوبية و علم الأسلوب : الأسلوبية شكل يكشف الظواهر الجمالية للنصوص، ويقيم أسلوب مبدعها، محددا المميزات الأسلوبية التي يتميز بها عن غيره من

[٨] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز فى علم المعانى: تعليق محمد رشيد، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦١، ص. ٣٣٠.

[٩] عادل نذيربري ، الأداء الصوتي فى المستوي الصوتي ، جامعة القادسية ، ٢٠٠١، ص. ٥.

[١٠]حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص. ١١.

المبدعين. والأسلوب في الاصطلاح الأدبي يعني الطريقة في استخدام اللغة وهي ما يميز أسلوب الكاتب أو الشاعر أو الجماعة الأدبية أو زمن معين أو جنس أدبي.[١١]

والأسلوب كعلم هو المطلق عليه في الفرنسية . la stylistique والأسلوب هو طريقة الكلام، وهي مأخوذة من الكلمة اللاتينية stylas، بمعنى عود من الصلب كان يستخدم في الكتابة. ثم أخذت تطلق على طريقة التعبير عند الكاتب.[١٢]

ي. هيكل البحث

ليسهل بحث المسائل و ليفهم المسائل بنظام خاص فالبحث يشكل فى الأبواب حتى يتحصل الخصائص المقصودة :

الباب الأول : المقدمة، يبحث فيها خلفية البحث و مشكلات البحث و أهداف البحث و تحديد مجال البحث و فوائد البحث و الدراسات السابقة و منهج البحث و تحديد المصطلحات و هيكل البحث، و هذا الباب يتصور عما يتضمن فى هذا البحث العلمي إجمالا.

الباب الثاني : البحث النظري، حيث يشمل هذا الباب على ثلاثة فصول، تعنى مفهوم الشعر و الشعرية و مفهوم الأسلوب و الأسلوبية شعرية كانت أم لغوية و ترجمة أدونيس و الحداثة الشعرية عنده.

الباب الثالث : عرض البيانات و تحليلها.

الباب الرابع : الإختتام و خلاصة البحث و الإقتراحات.

---

[١١] حولة توفيق السكني، دوال الخوف ومدلولاته في القران الكريم (دراسة اسلوبية)، الجامعة الإسلامية – غزة، ٢٠٠٩، ص. ٢٥.

[١٢] محمد عبد المطلب ، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٩٤، ص. ١٨٥.

الباب الثاني

البحث النظري

أ. الشعر و الشعرية

١.الشعر، نشأته و عناصره

اهتم الإنسان العربي بالشعر بوصفه جزءا من بنية وعيه، ورافدا رئيسا من روافد تفكيره، وباعثا لافتا للنظر من بواعث حضوره الوجداني، يصـــدر عنه في التعبير عن مكنون ذاته أو انتمائه العاطفي أو الإنساني. ويرجع إليه في إثبات وجوده، وإعلان تمسكه بما ينتمي إليه، وإقامة ما ليس قائما في الحيـــاة أمامه، لأنه يعد الشعر قولا لازما للفعل، ومعبرا عنه أصالة، ومن هنا فجـــرح القول أقسى من جرح الفعل.

فقول الشعر عند العرب فطرة فيهم، تكشف فنيا عن طبع أصيل في امتلاك ناصية القول الشعري، وحس مرهف في إقامة بنائه الفني، وذوق رفيع في تلمس مظان تأثيره في المتلقي كما تكشف موضوعيا عن وعي وعقل راجح في التعبير عن حضور الفرد الشاعر في لغة الجماعة انطلاقا من لغته، وفي الوعي الجمعي صدورا عن حدس فني صادق، وإحساس مرهف بانتماء الأشياء أو الموجودات إلى أصولها.

و الشعر ليس عملا سهلا ساذجا كما يعتقد كثير من الناس، بل هو عمل معقد غاية التعقيد، هو صناعة تجتمع لها فى كل لغة طائفة من المصطلحات التقاليد، ما يزال النقاد منذ أرسطاطالس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد و مقاييس. و قد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة، و لكنه الواقع، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع، و

لذلك كنا نراهم يقرنون فى أبحاثهم الشعر إلى الصناعات و الفنون الجميلة من نحت و تصوير و رقص و موسيقى.[١٣]

الشاعر شاعر من خلال ما يقول، لا من خلال ما يحس وما يقوله لغة، وليست لغة عادية، بل هي لغة خارجة عن المألوف. لغة الشعر لغة إشارة، وهي حالة تفجير للغة العادية. إذ : لا بد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها. أن تزخر بأكثر مما تعد به. وان تشير إلى أكثر مما تقول[١٤].

و يعتبر لغة الشعر توغلا في عمق الإنسان. واختراقا عجيبا للوجود. واعتمادا على الخيال والتخييل، والاختلاف. إنه بصريح العبارة سؤال دائم. وقلق الذات المعبرة، الباحثة دائما عن الحقيقة. ومن هنا اتسمت الأشعار بالعمق، وفنية الرؤية، وجمالية الخطاب، وقوة الرصف، والنسج. عن الشعر عنده ولغته روح تتحول كلاما سحرا، وشهدا..وحقيقة ووجودا .بل هي أكثر من ذلك. إنها لغة الخلق. وهذا ما دفع بأدونيس إلى القول : لقد انتهى عهد الكلمة- الغاية، وانتهى معه عهد تكون فيه القصيدة كيمياء لفظية. أصبحت القصيدة كيمياء شعورية. واقصد بالشعور هنا حالة كيانية، يتوقد فيها الانفعال والفكر. القصيدة إذن ،تركيب جديد يتعرض فيه من زاوية القصيدة،وبوساطة اللغة وضع الإنسان.وهذا يعني أن لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق[١٥].

و أما العناصر الشعرية[١٦] هي: أولا، العاطفة. إذا نظرنا إلى الموضوع الواحد، كالبحر مثلا، نظرة موضوعية ليست صادرة عن انفعال فإننا لا نكاد

---

[١٣] شوقى ضيف، الفن و مذاهبه فى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧، ص. ١٣.

[١٤] محمود، (محمد)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط١، ١٩٩٦، ص: ١٧٠.

[١٥] أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار البعث، دمشق، سوريا، (د-ط)، تشرين ٢٠٠٤، ص: ١٥٢/١٥٣.

[١٦] انظر اسماعيل مصطفى الصيفى، النقد الأدبي و البلاغة، وزارة التربية دولة الكويت، ١٩٧٠، ص. ١٩-٣٥.

نختلف فى وصف حالة هذا الموضوع، فنقول مثلا "لقد كانت أمواج البحر عالية صخابة، حتى خاف راكبو السفينة على أنفسهم شر الغرق، و بعد حين هدأت الأمواجن فهدأت نفوس الخائفين". إننا فى هذه الحال نعبر عن الفكرة أو المعنى بلغة الحياة العملية العادية، لأن عاطفتنا لم تتصل بالموضوع، و لكن الشاعر لا يقف من الموضوع هذه الوقفة العقلية المحايدة، إن عاطفته تتحد بالموضوع حتى يصبح الموضوع جزأ من تجربة نفسية، و حينئذ يكتسب الموضوع صفات ليست له فى الواقع المشاهد.

تضع العاطفةُ الشاعرَ فى نقطة رؤية خاصة به، فيرى الموضوع بعين جديدة بعد أن تتحد ذاته به، و لا تتم التجربة الشعرية بوجود الموضوع و العاطفة و الخيال و الفكر إلا حين يهتدى الشاعر إلى التعبير الموصّل لذلك كله إلى نفوسنا، فمن هذه العناصر المجتمعة، المصهورة، المتمثلة فى التعبير تتكون التجربة الشعرية.

الثانى، الفكرة. للعاطفة المقام الأول فى الأسلوب الشعري، و لكن ليس معنى هذا أن نهدر الفكر فيه، فالفكر هو الذى يشرف على العاطفةن و يسندها، و يحدث التسلسل بين المشاعر، فيجعلها تتطور داخل تصميم رسمه الفكر لها.

الثالث، الصورة و الخيال. لا يقف الشاعر من الوجود موقف العدسة المصورة، يلتقط الواقع كما هو، لأن للشاعر عاطفته تلوّن المرئيات، و تخلع عليها صفات ليست لها فى الواقع المشاهد، و تنتخب من بين صفاتها ما يلائمها.

الرابع، لغة الشعر. إن الإيحاء هو غاية لغة الشعر، و هو أكثر نفاذا إلى القلوب من التقرير المباشر، و الإيحاء يتحقق باختيار الكلمة ذات الظلال

الخاصة، و ذات الموسيقي الملائمة، و التى ترسم صورة للشعور و لا تسمى الشعور، و ينبغى كذلك أن يكون اللفظ فصيحا، فلا يحق للشاعر أن يضحى بفصاحة الكلمة او يخالف قوانين اللغة و النحو كما يفعل شعراء المهجر لغير ضرورة فنية مقنعة.

٢.مفهوم الشعرية

الشعرية poetics مصطلح قديم حديث فى الوقت ذاته، و يعود أصل المصطلح – فى انبثاقه – إلى أرسطو، اما المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر فى إطار فكرة عامة تتلخص فى البحث عن القوانين العلمية التى تحكم الإبداع. و يبدو أننا نواجه- من جهة أولى – مفهوما واحدا بمصطلحات مختلفة، و يبدو - بارزا – هذا الأمر فى تراثنا النقدى العربي، و نواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية، و يظهر هذا الأمر فى التراث النقدي الغربي أكثر جلاء. إن الجهة الأولى تتلخص فى مفهوم الشعرية العام (البحث عن قوانين الإبداع) و قد اتخذ مصطلحات مختلفة منها: شعرية أرسطو، و نظرية النظم للجرجني، و الأقاويل الشعرية: المستندة إلى المحاكة و التخييل عند القرطجني، أما الجهة الثانية فتتلخص فى النظريات التى وضعت فى إطار مصطلح (الشعرية) ذاته مع اختلاف التصور فى سر الإبداع و قوانينه.[١٧]

و لا يمكننا الاكتفاء بمفهوم الشعرية العام، ذلك أن عبارة : "الشعرية هي قوانين الخطاب الأدبي" تنطوي على اختزال مخل يخفي قضايا مهمة لا بد من أن تطرح للبحث، و التوسع فى معنى العبارة السابقة يحيلنا على النظريات المختلفة التى صبت ضمن الإطار نفسه الذى حدد مفهوم الشعرية فى الخطاب الأدبي.

[١٧] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤، ص. ١١.

لقد جرى وصف نظريات الشعرية الحديثة بأنها نظريات موضوعية objective بإطلاق و هذا الوصف متأت من كونها تنظر إلى النص، و النص فقط، فى عملية استنباط القوانين، و الحقيقة فإن هذا الوصف صحيح ما دام النص هو الوحيد الذى يوفر المادة القابلة للتحليل، و قد جرى – طبقا لهذا – استبعاد المؤلف أو موته كما يعبر البنيويون.[١٨]

أما عن علاقة الشعرية بالأسلوبية، فإن المخاض الذى شهدته دراسة الأسلوب هو الذى فجر الشعرية الحديثة، و الأسلوبية تعنى بدراسة الخصائص اللغوية التى يتحول الخطاب عن سياقه الاخباري إلى وظيفته التأثرية و الجمالية، فوجهة الأسلوبية هذه إنما تكمن فى تساؤل عملي ذي بعد تأسسي يقوم مقام الفرضية الكلية: ما الذى يجعل الخطاب الأدبي الفني مزدوج الوظيفة و الغاية: يؤدى ما يؤديه الكلام عادة و هو إبلاغ الرسالة الدلالية و يسلط مع ذلك على المستقبل تأثيرا ضاغطا، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما.[١٩]

يوسع المدقق فى بعض الشعريات أن يكتشف وجها من وجوه العلاقة بين الشعرية و الأسلوبية فشعرية ياكوبسون – مثلا- تدرس ضمن نطاق منحى أسلوبي معين، يتمثل هذا المنحى بالأسلوبية التى تقرر أن ماهية الأسلوب "تتحدد بنسيج الروابط بين الطائفتين التعبيرتين فى الخطاب الأدبي: طاقة الأخبار و طاقة التضمين". و قد عقلن ياكوبسون هذا المنحى الأسلوبي من خلال تحديد الوظيفة الشعرية و استغلاله للمعطيين اللسانيين: محور الاختيار و محور التأليف. و قد قيل أن ياكوبسون يبدل كلمة "أسلوب" بكلمة "وظيفة" شعرية لاصطدامه بحقيقة تتلخص فى أن دراسة الأسلوب غير ممكنة ما دام كل نص ينطوى على تركيبته الخاصة و الفذة، حيث يستمد النص كل فعاليته التاثيرية من هذه التركيبية، و

[١٨] نفس المرجع، ص. ٦.

[١٩] نفس المرجع، ص. ٣٧.

سوف يؤدي هذا الطرح إلى عدم إمكانية قيام دريسة علمية تصنيفية تستند إلى الأسلوبية. [٢٠]

و الأدبية تجاري الأسلوبية، و تأسس دريسة الأخيرة على (الاختيار) فتبحث عن أسباب اختيار بنية تركيبية معينة، أو كلمة ما، و لا يعد من مهامها الرئيسة الأجوبة الدلالية. و تتحد الأسلوبية مع الأدبية ليتضافرا معا فى تكوبن مصطلح واحد يضمها و يوحدهما ثم يتجاوزهما و هو مصطلح poetics. [٢١]

من هنا يتضح أن الشعرية تشمل الأسلوبية، بوصف هذه الأخيرة إحدى مجالات الأولىن فالأسلوبية وصف لخصائص القول فى النص من دون العناية بالمتلقي، كما أنها تقتصر على الشفرة من دون السياق، و على العكس تسعى الشعرية إلى دراسة الشفرة لتأسيس السياق. [٢٢]

ب. الأسلوبية و علم الأسلوب

الكلام عن الأسلوب قديم. أما "علم الأسلوب" فحديثا جدّا. فعلم الأسلوب ذو نسب عريق عندنا، لأن أصوله ترجع إلى علوم البلاغة ، و ثقافتنا العربية تزدهي بتراث غني فى علوم البلاغة.

كلمة "الأسلوب" من الكلمات الشائعة فى عصرنا هذا عندما نتكلم عن الآثار الأدبية ، نقرؤها أو نسمعها غالبا مقترنة بأوصاف معينة مثل[٢٣] :

- اسلوب سهل او معقد، متين أو ركيك، غريب او مألوف، جزل أو ضعيف، الخ.

---

[٢٠] نفس المرجع.

[٢١] نفس المرجع.

[٢٢] نفس المرجع.

[٢٣] شكرى محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٩٢، ص. ١٣-١٤.

- أسلوب رصين، أو سلس، أو ممتع، أو مشوق، أو جدّي، أو هزلي، الخ.

و يلاحظ على هذه الإستعمالات الجارية عدة أمور:

- أن كلمة الأسلوب كلمة مطاطة، يمكننا أن نستعملها عندما نتحدث عن عبارة قصيرة أو عن قطعة كاملة أو عن مجموع شعر الشاعر أو نثر الكاتب، و يمكن أن تثير إلى الألفاظ و طريقة ترتيبها (المجموعة الأولى) أو المعاني و طريقة سردها (المجموعة الثانية).
- أنها تحمل نوعا من الدلالة على القيمة الأدبية، ففي جميع الإستعمالات التي مرت بك، هناك حكم بالاستحسان أو ضده. أما إذا استعملت غير مقترنة بوصف، كأن تقول مثلا: "فلان عنده أسلوب!" فإنها تدل على أنك تستحسن طريقته في الكتابة.
- أنها تدل على نوع من التمييز. اي أننا حين نتكلم عن "اسلوب" ما فلا بد أن يكون هذا الأسلوب تمييزا عن غيره من الأساليب. و عند ما نقول : "فلان عنده عسلوب!" فنحن لا نقصد فقط إلى استحسان طريقته في الكتابة، بل نقصد قبل ذلك إلى أن هذه الطريقة متميزة عن غيرها من الطرق.

ارتبط مفهوم (الأسلوبية) بالدراسات اللغوية منذ نشأته في القرن العشرين ، وبالتالي انفصل عن (الأسلوب) المتعلق بالبلاغة ، والأسلوب أسبق في الظهور بما أعلنه الفرنسي [جوستاف كويرتنج] في عام ١٨٨٦ ، حينما قال : " إنَّ علم الأسلوب الفرنسي ميدانٌ شبه مهجورٍ تماما حتَّى الآن ، فواضعو الرسائل يقتصرون على تصنيف وقائع الأسلوب التي تلفت أنظارهم طبقا للمناهج التقليدية ، لكنَّ الهدف الحقيقي لهذا النوع من البحث ينبغي أن يكون أصالة هذا التعبير الأسلوبي أو ذاك ، وخصائص العمل أو المؤلف التي تكشف بنفس الطريقة عن التأثير الذي مارسته هذه الأوضاع " ،ومعنى هذا – برأي الدكتور صلاح

فضل – أنّ العلماء قد حدَّدوا آنذاك مجالات علم الأسلوب الحديث بحثا عن التعبير المتميِّز، وأوجزوها في سبعة أبوابٍ هي : أسلوب العمل الأدبي، وأسلوب المؤلِّف، وأسلوب مدرسةٍ معينةٍ أو عصرٍ خاصٍّ أو عصرٍ خاصٍّ أو جنسٍ أدبيٍّ محدَّدٍ أو الأسلوب الأدبي من خلال الأسلوب الفنِّي أو من خلال الأسلوب الثقافي العام في عصر معيّن.[٢٤]

وينبغي هنا أن نشير إلى فرق كبير بين أمرين هما : علم اللغة والأسلوبية فيما يتصل بالأهداف والنتائج، فالوصف اللغوي يتضمّن استنباطا لقواعد تحكم العبارات، أمّا في الأسلوبية والتحليل الأسلوبي فإنَّ غايته الكبرى ليست استنباط قواعد، وإنَّما هي مسألةٌ تضمينيَّةٌ، أي إبراز خواص أسلوبٍ بعينه، والواقع أنَّ هدف التحليل الأسلوبي يطمح في بيان الخواص المميزة لأسلوبٍ ما.[٢٥]

لقد اشتقَّت الأسلوبية من الأصل اللاتين (stilus) ، وهو يعني " ريشة "، ثم انتقل عن طريق المجاز إلى مفهوماتٍ تتعلق كلُّها بطريقة الكتابة، وقد استخدم في العصر الروماني أيَّام خطيبهم الشهير (شيشرون) على التعبيرات اللغوية والأدبية.[٢٦]

وفي اللغة العربية، أصل الجذر اللغوي (سلب) ، وكلُّ طريقٍ ممتدٍّ هو أسلوب ، وهو أيضا المذهب والوجه، و(أخذ فلانٌ في أساليب من القول) : أي في أفانين منه.[٢٧]

والأسلوب الذي تنوعت تعريفاته في طبيعة الحال هو نتاجٌ تعبيريٌّ مجرَّدٌ، لأنَّه يشكِّل جزءا من العمل الأدبي، فليس الأسلوب هو القصيدة أو المسرحية أو

---

[٢٤] دكتور صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، ١٩٩٢، ص. ١٥.

[٢٥] رجاء عيد، تحليل الأسلوب والمنهج العلمي لدراسة الأدب فى مجلة التربية العدد ١٠٣، قطر، ديسمبر، ١٩٩٢، ص . ١٧٣.

[٢٦] دكتور صلاح فضل، المرجع السابق، ص. ٨٤.

[٢٧] ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٠٠هـ.، ج. ١ ص. ٥٦.

القصة أو الرواية، بل هو جزءٌ منها، والملاحظ أنَّ الأفكار التي تحلِّله تنطلق من معنى الفردية في مقابل معنى العمومية، ونقول الفردية لأنَّ الأسلوب هو الإنسان ذاته، ولذلك كانت العلاقة بين الأسلوب وعلم اللغة متواشجة، وسبب تبدُّل الأفكار حول الأسلوب عائدٌ إلى الارتباط بين اللغة والأنماط الثقافية والاجتماعية، والأدب بدوره شطرٌ من الثقافة العامة ، فالقصيدة الشعرية لا تنبعث دلالاتها إلاَّ من ذلك، فمعاني كلماتها مستمدّ من لغة القوم الذين قيلت لهم القصيدة ، ولها معناها المنبثق من السياق الثقافي والاجتماعي للقوم ، وهي من الناحية الإبداعية تفجِّر دلالاتها من بنيتها، تلك الدلالات التي نسميها الأسلوب، وربَّما هو من يحملها إلى نطاق العالمية ، فيبرز الأسلوب من أعماقه خصائص من التفريق بين الكلام واللغة، فهناك قصد التوصيل الذي ينطلق من دوافع معينة ، واختيار موضوع الكلام الذي يحصره في مجالٍ واحدٍ ، فحين يكون الحديث عن الوقفة الطللية للقصيدة الجاهلية، فالشاعر يستخدم كلماتٍ بعينها كالحجر والبكاء على الآثار الباقية من الديار، وهو بحالٍ من الأحوال لا مسوِّغ له ليقحم كلمة (الطائرة) مثلا، وهذا محكومٌ كذلك بالجانب النحوي للغة الذي يفرض عليه التمسك بتقاليد النحو الخاص بلغته، فلا يستطيع تقديم الصفة على الموصوف في الشعر العربي كما تفعل القواعد اللاتينية

فقضية الأسلوب كانت قضية حية، كما كانت موضع نقاش عالمي. فانطلاقا من جريدة ستاندال، و مرورا بصور سانت بوف، و انتهاء برسائل

و يزدوج المنطلق التعريفي للأسلوبية فى بعض المجالات الأخرى فيمتزج فيه المقباس اللساني بالبعد الأدبي الفني استنادا إلى تصنيف عمودي للحدث الإبلاغي ، فإذا كانت عملية الإخبار علّة الحدث اللساني أساسا فإن غالبّة الحدث الأدبي تكمُن فى تجاوز الإبلاغ إلى الإثارة ، و تأتي الأسلوبية فى هذا المقام

لتتحدّد بدراسة الخصائص اللغوية التى بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية و الجمالية.[٢٨]

يتعامل التحليل الأسلوبي مع ثلاثة عناصر:

١. العنصر اللغوي : إذ يعالج نصوصا قامت اللغة بوضع شفرتها.
٢. العنصر النفعي : والذي يؤدي إلى أن ندخل في حسابنا مقولاتٍ غير لغوية ، مثل المؤلف والقارئ والموقف التاريخي وهدف الرسالة وغيرها.
٣. العنصر الجمالي الأدبي : ويكشف عن تأثير النص على القارئ والتفسير والتقييم الأدبيين له.[٢٩]

و لنيل أهداف تلك العناصر، هناك مجالات التحليل فى الدراسة الأسلوبية : ١) الحقول الدلالية ، ٢) البنية التركيبية، ٣) الصورة الشعرية، ٤) البنية التركيبية.

فعلم الأسلوب هو في خاتمة الأمر بيان لأداء التعبير عبر الفكر من خلال اللغة، ومع ما في هذا من اتِّساع الفجوة بين الفكر واللغة ، فعلم الأسلوب يساعد على ملء الفجوة بين الدراسات اللغوية والأدبية في مجال التعليم والبحث معا، وبفضله يمكن الوصول إلى الوحدة الجوهرية الشاملة التي يهدف إليها النقل المتكامل في تغطيته لمختلف مستويات العمل الأدبي بنيويًّا ليصل من ذلك إلى تحديد أثره الجمالي الأخير[٣٠].

[٢٨] عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتلب، القاهرة، ١٩٨٢، ص. ٣٦.
[٢٩] دكتور صلاح فضل، المرجع السابق، ص. ١١٥-١١٦.
[٣٠] دكتور صلاح فضل، المرجع السابق، ص. ١٥٨-١٥٩.

ج. أدونيس

علي أحمد سعيد إسبر المعروف بـــ أدونيس ولد في ١٩٣٠ بقرية قصابين بمحافظة اللاذقية في سوريا. تبنى اسم أدونيس (تيمنا بأسطورة أدونيس الفينيقية) الذي خرج به على تقاليد التسمية العربية منذ العام ١٩٤٨. متزوج من الأديبة خالدة سعيد ولهما إبنتان :أرواد ونينار[٣١].

لا شكّ أنّ اسم أدونيس سيظل يقترن اقترانا عضويا، يصل درجة التناغم، بحركة الحداثة الشعرية العربية، وربما العالمية أيضا، إلى جانب شعراء كبار من أمثال أوكتافيو باث وآلن غينسبرغ وريتسوس وأراغون، وسواهم. ولن ينكر أحدٌ بأن تأثيره على أجيال متعاقبة من الشعراء والنقاد العرب بات من المسلمات المعرفية .فكما أن حياته تسردُ قصة عوليس بحّار، عابر للثقافات، شغوف بارتياد تخوم مجهولة، في الثقافة واللغة معا، كذلك شعره، الذي يعكس مراحل من التطور المستمر، الذي بدأه الشاعر بتأصيل الروح الكلاسيكية وتعزيز معاييرها في النصّ أولا، عبر انغماسه عميقا في التراث، ثم الانفتاح تاليا على تجارب شعرية عالمية، ليصبح شعره ذاته جزءا لا يتجزأ من حركة الحداثة الكونية، ليس لأنه تُرجم إلى معظم اللغات الحية، بل بسبب ما يختزنه من طاقة معرفية وشعرية وجمالية تجعله يتجاوز الثقافات ويعبر اللغات.

١. حياته

أدونيس لم يعرف مدرسة نظامية قبل سن الثالثة عشرة. حفظ القرآن على يد أبيه، كما حفظ عددا كبيرا من قصائد القدامى. وفي ربيع ١٩٤٤, ألقى قصيدة وطنية من شعره أمام شكري القوتلي، رئيس الجمهورية السورية حينذاك، والذي كان في زيارة للمنطقة. نالت قصيدته الإعجاب، فأرسلته

[٣١] http://www.liilas.com/vb٣/t٨٨٨٥٦.html، و هو المرجع الذى اعتمدنا عليه هنا بصفة أسسية.

الدولة إلى المدرسة العلمانية الفرنسية في طرطوس، فقطع مراحل الدراسة قفزا, وتخرج من جامعة دمشق متخصصا في الفلسفة سنة ١٩٥٤.

التحق بالخدمة العسكرية عام ١٩٥٤, وقضى منها سنة في السجن بلا محاكمة بسبب انتمائه –وقتذاك– للحزب السوري القومي الاجتماعي الذي تركه عام ١٩٦٠. غادر سوريا إلى لبنان عام ١٩٥٦, حيث التقى بالشاعر يوسف الخال, وأصدرا معا مجلة شعر في مطلع عام ١٩٧٥. ثم أصدر أدونيس مجلة مواقف بين عامي ١٩٦٩ و ١٩٩٤.

درّس في الجامعة اللبنانية, ونال درجة الدكتوراة في الأدب عام ١٩٧٣ من جامعة القديس يوسف, وأثارت أطروحته الثابت والمتحول سجالا طويلا. بدءا من عام ,١٩٨١ تكررت دعوته كأستاذ زائر إلى جامعات ومراكز للبحث في فرنسا وسويسرة والولايات المتحدة وألمانيا. تلقى عددا من الجوائز العالمية وألقاب التكريم وتُرجمت أعماله إلى ثلاث عشرة لغة. غادر بيروت في ١٩٨٥ متوجها إلى باريس بسبب ظروف الحرب.

حصل سنة ١٩٨٦ على الجائزة الكبرى ببروكسل ثم جائزة التاج الذهبي للشعر في مقدونيا تشرين الأول ١٩٩٧.

٢. المنهج الفني

يعتبر البعض أن أدونيس من أكثر الشعراء العرب إثارة للجدل. فمنذ أغاني مهيار الدمشقي، استطاع أدونيس بلورة منهج جديد في الشعر العربي يقوم على توظيف اللغة على نحو فيه قدر كبير من الإبداع والتجريب تسمو على الإستخدامات التقليدية دون أن يخرج أبدا عن اللغة العربية الفصحى ومقاييسها النحوية.

استطاع أدونيس أن ينقل الشعر العربي إلى العالمية. ومنذ مدةٍ طويلة، يرشحه النقاد لنيل جائزة نوبل للآداب. كما أنه، بالإضافة لمنجزه الشعري، يُعدّ واحدا من أكثر الكتاب العرب إسهاما في المجالات الفكرية والنقدية (راجع الفقرات اللاحقة) بالإضافة لإتقانه الرسم وخاصة بالكولاج.

٣. النقد

صدرت بعض الدراسات النقدية عن إنتاج أدونيس الأدبي، ومنها كتاب بعنوان أدونيس بين النقاد قدمه المفكر العربي العالمي إدوارد سعيد فيه بأنه الشاعر العربي العالمي الأول. كتب كثيرة تناولته بالنقد والتجريح، وكتب كثيرة وصفته محاورا. رغم ترشيحه المتكرر من قبل بعض المؤسسات الثقافية لنيل جائزة نوبل، إلا أنه لم يحصل عليها.

٤. الجوائز

- جائزة الشعر السوري اللبناني. منتدى الشعر الدولي في بيتسبورغ، الولايات المتحدة ١٩٧١.
- جائزة جان مارليو للآداب الاجنبية. فرنسا ١٩٩٣.
- جائزة فيرونيا سيتا دي فيامو روما. إيطاليا ١٩٩٤.
- جائزة ناظم حكمت. إسطنبول.١٩٩٥
- جائزة البحر المتوسط للأدب الاجنبي. باريس، فرنسا.
- جائزة المنتدى الثقافي اللبناني. باريس، فرنسا ١٩٩٧.
- جائزة التاج الذهبي للشعر. مقدونيا.١٩٩٨
- جائزة نونينو للشعر. إيطاليا ١٩٩٨.
- جائزة ليريسي بيا. إيطاليا٢٠٠٠ .

٥. أعماله

شِعر

- قصائد أولى، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- أوراق في الريح، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت،.١٩٨٨
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، دار الآداب، بيروت،.١٩٨٨
- المسرح والمرايا، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- وقت بين الرماد والورد، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.
- هذا هو اسمي، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠.
- مفرد بصيغة الجمع، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت،.١٩٧٩
- كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥.
- شهوة تتقدّم في خرائط المادة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨.
- أبجدية ثانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،.١٩٩٤
- الكتابI ، دار الساقي، بيروت، ١٩٩٥.
- الكتابII ، دار الساقي، بيروت،.١٩٩٨
- الكتابIII ، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٢.
- فهرس لأعمال الريح، دار النهار، بيروت.
- أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٣.
- تنبّأ أيها الأعمى، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٣.
- تاريخ يتمزّق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت،.٢٠٠٧

- ورّاق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٨.

الأعمال الشعرية الكاملة

- الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، دمشق، ١٩٩٦.

دراسات

- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٦.
- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب:
  - الأصول،
  - تأصيل الأصول،
  - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الديني،
  - صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠١.
- فاتحة لنهايات القرن، دار النهار، بيروت.
- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥.
- الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥.
- كلام البدايات، دار الآداب، بيروت.١٩٩٠
- الصوفية و السوريالية، دار الساقي، بيروت ١٩٩٢.
- النص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت ١٩٩٣.
- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت.١٩٩٣
- ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٣.

- موسيقى الحوت الأزرق، دار الآداب، بيروت، ٢٠٠٢.
- المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، ٢٠٠٥.

مختارات

- مختارات من شعر يوسف الخال، دار مجلة شعر بيروت، ١٩٦٢.
- ديوان الشعر العربي،
- الكتاب الأول، المكتبة العصرية، بيروت،.١٩٦٤
- الكتاب الثاني، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٤.
- الكتاب الثالث، المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٦٨.
- ديوان الشعر العربي (ثلاثة أجزاء)، طبعة جديدة، دار المدى،
- دمشق، ١٩٩٦.
- مختارات من شعر السياب، دار الآداب، بيروت،.١٩٦٧
- مختارات من شعر شوقي (مع مقدمة)، دار العلم للملايين، بيروت،.١٩٨٢
- مختارات من شعر الرصافي (مع مقدمة)، دار العلم للملايين، بيروت،.١٩٨٢
- مختارات من الكواكبي (مع مقدمة)، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٢.
- مختارات من محمد عبده (مع مقدمة)، العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٣.
- مختارات من محمد رشيد رضا (مع مقدمة)، دار العلم للملايين، بيروت،.١٩٨٣
- مختارات من شعر الزهاوي (مع مقدمة)، دار العلم للملايين، بيروت،.١٩٨٣

- مختارات من الإمام محمد بن عبد الوهاب، دار العلم للملايين، بيروت،.١٩٨٣ (الكتب الستة الأخيرة وضعت بالتعاون مع خالدة سعيد).

ترجمات

- حكاية فاسكو، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٢.
- السيد بوبل، وزارة الأعلام، الكويت، ١٩٧٢.
- مهاجر بريسبان، وزارة الإعلام، الكويت،.١٩٧٣
- البنفسج، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٣.
- السفر، وزارة الإعلام، الكويت،.١٩٧٥
- سهرة الأمثال، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٥.
- مسرح جورج شحادة، طبعة جديدة، بالعربية والفرنسية، دار النهار، بيروت.
- الأعمال الشعرية الكاملة لسان جون بيرس،
- منارات، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٦. طبعة
- جديدة، دار المدى، دمشق.
- منفى، وقصائد أخرى، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٨.
- مسرح راسين فيدر ومأساة طيبة أو الشقيقان العدوان، وزارة الإعلام، الكويت، ١٩٧٩.
- الأعمال الشعرية الكاملة لإيف بونفوا، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٨٦.
- كتاب التحولات، أوفيد، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠٢. الأرض الملتهبة، دومينيك دوفيلبان، دار النهار، ٢٠٠٤.

د. أدونيس و الحداثة الشعرية

وإذا كان طه حسين قد افترع دروبا جديدة في نهج الدراسات والنقد الأدبي، تضع أولية التحليل العقلي والشك، بدلا من الاجترار النقلي الذي يملك الأجوبة الجاهزة، فإن أدونيس، وإن لم يكن سابقا ومتفردا في كلامه عن الحداثة والتجديد، إلا أنه أول من صاغ نظرية نقدية يبنى على أساسها الفهم العلمي لأصول الثبات والتحول في التاريخ المعرفي العربي، ومن ثم بناء فهم مغايرٍ ومفارقٍ لما هو سائد، فهو من وضع مبضع الجراح على الورم المستشري في الجسد الأدبي المريض، ما أدى إلى ردود أفعالٍ متباينةٍ .وهو من أهم النقاد المنظرين في هذا السياق، والداعين من جهةٍ أخرى إلى تبني رؤية أدبية حداثية، وقد يمكننا القول بأن هذه الرؤية لا تندرج على الأدب فقط، وإنما يمكن أن تنسحب على مختلف ميادين الحياة؛ التي تشكل رؤى متكاملة مؤثرة ومتأثرة ببعضها من جانب اتساقها وتسايرها، فهي تستقي من كوز التراث المشترك؛ اجتماعية كانت أم سياسية أم دينية أم تاريخية.

بداية يمكن القول إن إشارة الحداثة إلى الأدب بشكل عام، وإلى الشعر بشكل خاص، من الملاحظات التي يجدر التنبّه إليها، وذلك لأن التراث الثقافي العربي، ينبع من ديوان العرب ويعتصر من كرمه، بالإضافة إلى أن الشعر، وهو المكون الثقافي الأهم، بعد القرآن الكريم، شكل عماد الأدب العربي على مر العصور، فلا عجب أن يأخذ الحصّة الأكبر من اهتمام الحداثيين بشكل عام، وأدونيس على وجه الخصوص، ولأن الأشكال الأدبية المعاصرة، من قصة ورواية ومسرحية، من الأشكال الطارئة على هذا الأدب، ولا أرومة لها في تراثنا الأدبي.

يستند مفهوم الحداثة عند أدونيس على مفاهيم متعلقة بتطور العقل، ونمو الفكر، واتساع الرؤى، وديناميةالبحث، المنبعثة أساسا من فكرة التحول، القائم على الإبداع والكشف المستمر عن طرقٍ جديدةٍ ومبتكرةٍ للتعبير، والمغاير لمفهوم

الثبات المتعثر في مفهوم الشكل اليقيني والمضمون التاريخي والذي يدعو لاتباع وتقليد ومحاكاة الأشكال القديمة. ولكن هذا الفهم البدائي للحداثة، لا يشرح صدر الباحث فيه ولا يغني لبابه، فما هي أسس الحداثة في الشعر مثلا؟ وكيف تستفيء تحت مظلة التحول والدينامية؟

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"[٣٢].

فهو يرجع أساس الحداثة إلى طريقة التعبير وكيفيته المرتكزة أساسا على بنية القول، وليس المعنى الكامن خلفه أو الشكل الذي تتزيا به، فالشعر لا يحمل وظيفة أخلاقية محددة، أو مهمة تبليغية، أو تعليمية أيديولوجية، الشعر حاجة جمالية فنية، يلامس في بنائه المتغير دائما، وظيفته الأساسية في التعبير عن حاجات الإنسان للاستغراق في تفاصيل الأشياء، والكشف عن جوهر الموجودات " 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."[٣٣]

فالحداثة ليست في شكل القصيدة، وإنما بمكوناتها الداخلية وهي كما يقول " قيمة داخل الشعر " في العلاقات الداخلية، وطريقة ترابطها، التي تبتكر أصلا من الخروج عن معطيات البناء الشعري الجاهز، فهي لا ترتبط بأفق زمني ولا تدور في فلك الكتابة المعاصرة، إنها تتجاوز الزمن، فالشاعر يبدع المدهش الجديد، بتجاوزه للمعروف المكرور، والحداثة بهذا المعنى إبداع، والإبداع خروج عن التقليد "وإذا

[٣٢] أدونيس، زمن الشعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨، ص٧١.

[٣٣] نفس المرجع، ص. ١١٥.

كان الإبداع تجاوزا، فهو يتضمن اختيارا، لأن من يبدع يتخلى عن شيءٍ ليبني آخر غيره، ولكن هذا التخلي لا يعني الرفض، بقدر ما يعني البحث عن قبولٍ جديدٍ".[٣٤]

يدرك أدونيس الحيِّز الكبير الذي يرسخ فيه التراث في الوعي والعقلية العربية، ويدرك أهمية تحديد موطئٍ للحداثة، في الوقت الذي لا تنقطع أو تُبتر عن سيرورة الجهد الثقافي العربي الذي ازدهر حينا وتجمّد حينا آخر،" فالصعوبة الأساسية التي نواجهها في الشعر الجديد هي أن علينا أن نحدده بالانسجام مع تراثنا وبالاختلاف عنه في آن ".[٣٥]

فالشاعر الحداثي من وجهة نظر أدونيس يضلع بمهمات عديدة أهمها الاحتفاء والاستقاء من التراث, ومن ثم السعي إلى تطويره بما يتلاءم مع الزمن الحاضر، فالشاعر لا ينقطع عن التراث، ولا ينكره، وإنما يعمل على تجاوز أشكاله السائدة وقوالبه الجاهزة، فصلته بتراثه " ليست صلة إحياء وتمجيد. وإنما هي صلة نقد وتحليل وتجاوز ".[٣٦]

لأن الزاوية التي ينظر بها الشعر الحديث إلى الحياة والواقع مختلفة تمام الاختلاف عن النظرة القديمة السالفة، إذ إن الواقع الجمالي بمقاييسه المتغيرة، يفرض تقنيات فنية مختلفة، هذا مع الإقرار بحقيقة أن مهمة الشعر متغيرة من زمنٍ إلى آخر؛ فقد " كانت مهمة الشعر العربي في النظرة التقليدية أن يلاحظ العالم، فيستعيده ويصفه، أما مهمته في النظرة الحديثة، فهي في أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله، أن يخلق ويرتاد ويجدد، الشعر العربي الآن مغامرة في الكشف والمعرفة، ووعي شامل للحضور الإنساني".[٣٧]

---

[٣٤] أدونيس، مقدمة للشعر العربي،مختارات، بلاط، وزارة الثقافة، دار البعث، ٢٠٠٤،ص١٢٤.

[٣٥] نفس المرجع، ص. ١١٩.

[٣٦] أدونيس، زمان الشعر، المرجع السابق، ص. ١٣٠.

[٣٧] نفس المرجع، ص. ٤١.

ومن هنا ينشأ الفرق بين المضمون في الشعر القديم والحديث، فالقديم يقوم على نقل الواقع الخارجي كحقيقة يحاول مقاربتها بالكلمة والصورة, أما الشعر الحديث، فإنه يبحث خلف الظاهرة عن حقيقة يتم اكتشافها بحدس الشاعر، بما يمتلك من أدواتٍ عمادها اللغة " والفرق الرئيسي بين اللغتين (القديمة) و (الحديثة) هو أن المعنى في اللغة(القديمة) موجود مسبقا، والكاتب يصوغه بشكلٍ جديدٍ لكن المعنى في اللغة (الحديثة) (الثورية) ينشأ من الكتابة وبعدها، فالمعنى فيها بَعديّ لا قبليّ".[٣٨]

فالشاعر الحديث ينفصل عن الماضي, بمعنى التمفصل, ولا ينقطع عنه, ينقد ويحلل, وهذا الانفصال العفوي هو انفصال عن القيم الجمالية القديمة التي أكثر ما تعزى إلى الشكل والقالب، وهو ما يؤدي إلى زيادة في الوعي الشعري الذي يبنى على الفهم العميق والجديد لهذه القيم، وضرورة العمل على تجاوزها بعد أن ينهل من منابع التراث، الثرة والغنية، بما يزيد ارتباطه به، وعيا ونقدا، ومن ثم تجاوزا، إلى الأشكال وطرق التعبير الجديدة " فالتراث لكل شاعر، هو في المعنى الأخير انتقاءٌ بين الإمكانات والقيم التي يزخر بها، وليس أخذا بالجملة لهذه القيم والإمكانات".[٣٩]

والحداثة من هذا المنظور ثورة على جمود الشكل، ومحاولة لبناء عالم شعري جديد مليء بمعطياتٍ تنفخ الروح في مومياء القديم، لتستولد الجديد، كضرورة لإعادة الحياة للشعر.

والحداثة في الشعر، من هذا المنظور، هي نار ثورية تتوقد بداخله، إنه التجسد الفني للثورة، والشاعر الثوري يطمح إلى التحرر من قيود الماضي بهاجس

---

[٣٨] نفس المرجع، ص. ١٣٢.

[٣٩] أدونيس، سياسة الشعر،ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦، ص٤٤.

التغيير والتحول، ويعمل على ابتكار المستقبل " إن الثورة هي علم تغيير الواقع، والشعر الثوري هو البعد اللغوي(بالمعنى الشامل لكلمة لغة) لهذا العلم المغير".[٤٠]

والحداثة الشعرية أو الشعر الثوري، تسعى إلى المشاركة في الغناء الكوني، هروبا من تحجيم الوصف والطبيعة لها، سعيا لبلوغ الجوهر الإنساني المشترك والعزف على أوتاره، ولا يكون هذا بأساليب الكتابة القديمة اللصيقة بأقرب معطياتها وأدواتها، من دقة النقل، وتناسبه، وانسجامه، واقترابه أكثر إلى التصوير الحقيقي " وكما أن الثورة تصعد من فشل الحياة الجامدة، كذلك الكتابة الثورية، تصعد من فشل الكتابة القديمة. والكتابة الثورية هي من هذه الزاوية محاولة لمغالبة العجز والتغلب عليه، فهي، إذن كتابة فاشلة إذا نظر إليها من المواقع القديمة، غير أن نجاحها هو على وجه التحديد، كامن في الفشل ذاته- أعني البعد عن الكتابة القديمة ".[٤١]

هذا، وإن الحداثة الشعرية عند أدونيس هي حداثة إنسانية تتجاوز التقني و العلم التقدمي المستقبلي والماضي الأصولي. إن الحداثة هي الزمنية واللازمنية، إنها التحول والإبداع والابتكار والتجديد، إنها نزعة إنسانية قائمة على تفجير المكبوتات واللغة الشعرية وانتهاك الظاهر بلغة الغيب والباطن . إنها الغرابة والغموض والإبهام ولغة الكشف واللانهائي واللايقين والعودة إلى الفطرة الأسطورية والطبيعة الإنسانية.

[٤٠] أدونيس، زمان الشعر، المرجع السابق، ص. ١٠٣.

[٤١] نفس المرجع، ص. ١٣٦.

الباب الثالث

عرض البيانات و تحليلها

أ. عرض البيانات

١. لمحة في دواوين شعر أدونيس

لا يختلف اثنان على ما يحتله أدونيس من مكانة في المشهد الثقافي العربي، وهي مكانة تكتسب أهميتها، لا من كون أدونيس شاعراً فحسب، وإنما باعتباره أيضاً مفكراً وناقداً، وباحثاً في التراث النقدي، ومنظّراً قبل هذا وذاك، مما صبغ مشروعه الشعري بمسحة فكرية تقوم على أساس تنظيري، فتجاوز في ذلك إسهامات مجايليه، بل من سبقوه ومن لحقوه أيضاً، لما تتسم به كتابته من تجديد وحداثة تنبض عروقها بالحياة أكثر فأكثر بمرور الزمن . وقد توقف عدد كبير من الدارسين أمام هذه التجربة العبقرية، وتناولوا أبعادها وأركانها، منذ بدأ نجم أدونيس يسطع في الستينيات، واقفين منه ومن إسهاماته موقف المؤيد والمتحمّس، أو موقف المعارض المندّد، دون أن يؤثر رأي الفئة الأخيرة على تثمينهم لمنجزه، واعترافهم بأهميته واستحقاقه للتقدير.

تغظى مسيرة أدونيس الشعرية ما ينوف على ثلاثة عقود، أي منذ صدور ديوانه الأول ، (قصائد أولى) عام ١٩٥٧، إلى يومنا هذا. و خلال هذه المسيرة طرأت تغيرات شملت اللغة و الصور و التراكيب الشعرية عنده. ففي قصائده الأولى غنائية بسيطة ، و صور مفردة رومنسية و غير مركبة. و فى ديوانه الثاني أظهرت بعض قصائده ميلا تدريجيا نحو العبارة الشعرية المعقدة ذات الأبعاد المتعددة.

و ديوانه الثالث "أغانى مهيار الدمشقي" الصادر عام ١٩٦١. و هذا الديوان يظهر أن أدونيس قد و جد صوته الخاص المتميز ، فى الشعر العربي

الحديث. فالصور–هنا– معقدة ، و اللغة الشعرية منتقاة بدقة ، و أكثر من هذا ، الرؤية شمولية ، إضافة إلى التعقيد و الغموض فى بعض النواحي. و يتطور هذا الأسلوب و يسستمر فى ديوانه الرابع "كتاب التحولات و الهجرة فى أقاليم التهار و اليل" الصادر عام ١٩٦٥، و فى ديوانه الخامس ، "المسرح و المرايا" الصادر ١٩٦٨. و يحتوي ديوانه السادس "وقت بين الرماد و الورد" الصادر عام ١٩٧٠ على ثلاثة قصايد طوال ، تمثل ما أسماه بـــ "القصيدة الكلية". و شعره هنا عالم من التعددية و التنوع ، و الرؤية الشمولية ، و مزيج بين الخاص و العام. و فى "القصيدة الكلية" كليا عن المفهوم التقليدي للشعر و يداخل بين ما يعتبر نثرا بالمفهوم التقليدي و ما يعتبر شعرا. إن أدونيس ، باختصار ، يحاول أن يستعيض عن المفاهيم التقليدية للشعر و النثر.[٤٢]

ديوانه السابع "مفرد بصيغة الجمع" الصادر عام ١٩٧٥ يتكون من قصيدة واحدة طويلة جدا ، تنقسم إلى أربعة اقسام ، و كل قسم يتجزأ إلى أجزاء أصغر. و نعتقد أن أدونيس قد حاول أن يجعل من قصيدته المعقدة هذه ، رائعة مشهورة. فالنص نسيج معقد من المعاني المتناقضة ، فنجد الانسجام و التمرد ، الموت و الولادة....الخ. إنها نموذج ممثل لعالم أدونيس.

و يسجل ديوانه "كتاب القصائد الخمس" الصادر عام ١٩٨٠ كانت قصائده ، فى الغالب ، رجع صدى لقصائد أدونيس السابقة ، و خاصة فى ديوانه اغانى مهيار الدمشقي ، حيث نرى اسم مهيار يتكرر مرارا فى هذا الديوان مجددا. و يشكل موضوع الحديث عن الواقع العربي ، خاصة الوضع السياسي و الاجتماعي ، الموضوع الرئيسي لقصائد هذا الديوان ، و يكرر أدونيس ، بشكل واضح ، كثيرا من الأفكار و الصور، و حتى اللغة الشعرية ، التى نجدها فى

[٤٢] محمد الخز علي، الحداثة: فكرة فى شعر أدونيس، مجلة عالم الفكر المجلد التاسع عشر العدد الثالث، ١٩٨٨، ص. ١٠٠.

قصائده السابقة التى تعالج هذه الموضوعات. و لكن ثمة مراوحة فى التعقيد بين قصائد هذا الديوان.

أما ديوانه الأخير "كتاب الحصار" الصادر عام ١٩٨٥ فيحتوي قصائد و خواطر نقدية. و الحصار هنا هو حصار بيروت عام ١٩٨٢ من قبل الجيش الإسرائيلي و أعوانه فى لبنان. هذا الحصار الذى فضح هشاشة النظام الرسمي العربي ، و من هنا يشكل هذا الحصار أيضا ، حصارا للإنسان العربي بين القمع و التخلف الحضاري.[٤٣]

و الباحث يجعل ديوان أدونيس الثالث الشهير "أغاني مهيار الدمشقي" موضوعا لهذا البحث. و ظهر هذا الديوان في طبعته الأولى سنة١٩٦١ م صفحة من الحجم المتوسط، و الديوان يتضمن على ١٤١ شعرا ، و يتجزأ على سبعة أجزاء ، و هي :

- فارس الكلمات الغريبة
- ساحر الغبار
- الإله الميت
- إرم ذات العماد
- الزمن الصغير
- طرف العالم
- الموت المعاد

فى هذا الديوان يظهر أن أدونيس قد وجد صوته الخاص المتميز فى الشعر العربي الحديث.

[٤٣] نفس المرجع،

و كل من يلاحظ في قصائد أغاني مهيار الدمشقي للشاعر العربي الكبير أدونيس يجد نفسه أمام تجربة شعرية جديدة وفريدة، مملوءة بالتميز والفرادة، وهذا يدل دلالة واضحة وقاطعة على انّ الشاعر يمتلك ثقافة متنوعة ، ورصيدا فكريا وأنثروبولوجيا واسعا من الايديولوجيات القديمة والحديثة ، مما أفرزت لنا تجربة شعرية متراكمة عبر مراحل عدة من حياة ومواقف الشاعر الثقافية والفكرية والتاريخية.

كل هذا الكم المعرفي والثقافي والأدبي ساعد أدونيس أن يخطو بالقصيدة العربية خطوات متسارعة ومتطورة إلى الامام ، فجاءت القصيدة الأدونيسية ذات مسافات متوترة ، وفجوات متباينة ، وفضاءات متعددة ، مرة صاخبة ، ومرة هادئة ، حتى وصل بالقصيدة إلى مرحلة العبثية ، والثنائية الطاغية في معظم قصائده. فاخرج القصيدة العربية من بوتقة الشكل القديم الى الحداثة وتفتيق التراكيب وتفكيك العبارات وتأجيج الالفاظ وتفجير المعاني لارادة الشاعر ووجدانه دون ان يتدخل الوعي او الموقف النقدي في صناعة القصيدة او النص الشعري . فالشاعر ادونيس شاعر مهموم دائماً يبحث عن الجمال والامتاع في كل شيء رغم انّه يؤمن بالثنائية في كل شيء في هذا الكون الواسع المترامي الاطراف.

فأغاني مهيار الدمشقي هي إحدى روائع شاعرنا الكبير أدونيس لأنها تحمل في مضامينها عدة تساؤلات حيرى ، وقضايا مختلفة ، ورؤى متباينة في الكون الشاسع ، وهذا راجع بالدرجة الأولى إلى التربية اللاهوتية التي تلقاها أدونيس منذ طفولته المبكرة الأولى ، وحتى المامه الواسع بالفكر الصوفي خاصة.

ب.الدراسة فى شعر أدونيس (دراسة تحليلية أسلوبية)

قبل أن نخطو فى تحليل شعر أدونيس علينا أن نعرف الحدود و المعايير فى الدراسة التحليلية الأسلوبية ، حيث نجد عندنا المعيار الحتمي فى هذه الدراسة.

كما قدمنا فى أوائل هذا البحث أن هذه الدراسة ستحاول أن يكشف الأساليب فى قصائد أدونيس فى كتابه المسمى بـــ "أغانى مغيار الدمشقى" و كذلك وظائفها.

و كان فى الدراسة التحليلية الأسلوبية مقاربة ، و المقاربة الأسلوبية ـــ كما قدمنا ـــ تتناول النص الأدبي من مستويات عديدة ، أولها المستوى الصوتي و هو الذى يتناول فيه الباحث ما فى النص من مظاهر الإتقان الصوتي و مصادر الإيقاع فيه ، و من ذلك النغمة و النبرة و التكرار و الوزن ، و ما يبثه المنشئ من توازن و تواز. ينفذ إلى السمع و الحس.

و ثانى هذه المستويات و هو المستوى النحوي أو التركيبي ، فأي الأنواع من التراكيب هي التى تغلب على النص ، فهل يغلب عليه التركيب الفعلي أو الاسمي أو الخوالف أو تغلب عليه الجمل الطويلة المعقدة او القصيرة. و هنا يمكن أن يأتي دور الأسلوبية النحوية فى دراسة العلاقات و الترابط و الانسجام الداخلي فى النص ، و تماسكه عن طريق الروابط التركيبية المختلفة.

و ثالث هذه المستويات هو المستوى الدلالي و فيه يتناول المحلل الأسلوبي استخدام المنشئ للألفاظ و ما فيها من خواص تؤثر فى الأسلوب.

و لكي تحقّقت أهداف هذه الدراسة على تلك المستويات أقسم التحليل من القصائد على ثلاثة مجالات من أربعة مجالات ، هي الحقول الدلالية ، و الصور الشعرية ، و البنية الموسيقية، دون البنية التركيبية.

ج. قراءة قصائد أدونيس بالمقاربة الأسلوبية

١. النص الشعري

سوف نحلل فى هذا البحث خمس قصائد من ديوان شعر أدونيس "أغاني مغيار الدمشقي" و هي : "حوار" و "الضياء" و "لغة الخطيئة" و "حجر الصاعقة" و "الحيرة". و هذه هي القصائد :

حوار

من أنت ، من تختار يا مهيار ؟
اني اتجهت ، الله أو هاوية الشيطان
هاوية تذهب أو هاوية تجيء
و العالم اختيار
لا الله أختار و لا الشيطان
كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عيني
هل أبدل الجدار بالجدار
و حيرتي حيرة من يضيء
حيرة من يعرف كل شيء

الضياع

الضياع الضياع ...
الضياع يخلصنا و يقود خطانا
و الضياع
الق و سواه القناع

و الضياع يوحدنا بسوانا
و الضياع يعلق وجه البحار
برؤانا
و الضياع انتظار.

الحيرة

لأنه يحار
علمنا أن نقرأ الغبار
لأنه يحار
مرت على بحارنا سحابه
من ناره من عطش الأجيال

لأنه يحار
أعطى لنا الخيال
أقلامه، أعطى لنا كتابه

لغة الخطيئة

أحرق ميراثي، أقول أرضي
بكرٌ ، و لا قبور في شبابي
أعبر فوق الله و الشيطان
دربي أنا أبعد من دروب
الإله و الشيطان

اعبر فى كتابي
فى موكب الصاعقة المضيئةْ
فى موكب الصاعقة الخضراء
أهتف ، لا جنة لا سقوط بعدي
و أمحو لغة الخطيئةْ.

حجر الصاعقة

انني حجر الصاعقة
والاله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع
وانا الراية العالقة
بجفون السحاب المشرد، والمطر الفاجع
وانا التائه الذي يتقدم سيلاً ونارا
مازجاً بالسماء الغبارا
وانا لهجة البرق والصاعقة.

٢. التحليل

أ. **الحقول الدلالية**

اهتمت الدراسات القديمة و الحديثة بالمعجم اللغوي من حيث التركيب و الدلالة، و خصت الدراسات النقدية الحديثة بالمعجم اللغوى باهتمام خاص، و إن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التى تعبر عن فكرته التى يود عرضها للمتلقى، تساهم فى رفع الشاعر أو خفضه، و تقدير حظه من الفن و الشاعرية، و الحكم له أو عليه فو هذا الفن.

كما أن فهم ما يدور بخلد الشاعر، و التعمق فى أعماق ذاته لا يمكن الوصول إليه إلا بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي، حيث إن التدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها، فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس الموقف على رؤيته الشعرية.[٤٤]

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أسس تصنيف الألفاظ التى ترتبط فيما بينها ارتباطا دلاليا إلى مجموعات مختلفة، لتتمكن من وصفها و تحليلها، فوضع اللفظ فى مجاله الدلالي الخاص يفيد فى النظر إليه بين جيرانه، مرتبطا بهم و متمايزا عنهم فى آن معا.

و عليه قمنا بتحديد أهم الحقول الدلالية التى دار حولها البنيان الشعري عند أدونيس، مستعينا بالمعجم اللغوي فكانت : حقل الحيرة و حقل الصوفية.

حقل الحيرة :

ينطوي مفهوم "الحيرة" في المدوّنة الصوفية على كثير من الغنى والتعقيد والتشابك الدلالي.[٤٥] ويمكن القول إنه يتشبع بدلالة إيجابية فاعلة، مركّزة، ذات قدرة عالية على الدفع والتحويل: فهو يتكشف

[٤٤] سامي حماد الهمص ، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية ، جامعة الأزهر ، غزة، ٢٠٠٧، ص. ١٠.

[٤٥] انظر : حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة المختار، القاهرة، ١٩٨٧، باب الراء.

عن ضرورة نقد الخبرة الذاتية المتكونة داخل التجربة الصوفية، بما يسهّل انعكاسها على نفسها لمبارحة فضائها المتشكّل، وتخطّي حدودها المتملّكة، والانفتاح على أفق المطلق، في تعدّده وشموله ولانهائيّته. وذلك ما يؤسّس للمعرفة/الحيرة في أفق التجاوز، لا في واقع التملك والثبات. ولكن هذه المعرفة المتوثبة دائما هي وقف على أهل الاختصاص، يتمثل أنموذجها الأعلى في "القطب" و"الإنسان الكامل". فكيف مخض أدونيس الكلام الصوفي في هذا المنحنى وأعاد تركيب عناصره في أغاني مهيار الدمشقي؟

من الملاحظ، على العموم، استخدام أدونيس المتواتر للحيرة بلفظها، أو بمرادفاتها التي تنتسب إلى الحقل الدلالي نفسه أو التي تقترب منه وتتقاطع معه، ويتم حضورها أيضا بظلالها المعنوية التي ترشح بها علاقات التشكيل، دونما ذكر لها بلفظها أو بما يرادفه ويوازيه. وبناء على ذلك، يمكن لنا أن نتناول توظيف النصّ الأدونيسي لها في الأغاني وفق المستويات المشار إليها.

فعلى المستوى الذي يصرّح فيه بدالّ "الحيرة" ويتوالى ذكره وحضوره في التركيب الذي يستدعي سياقاته السابقة في الكتابة الصوفية، نقرأ مثال المقطوعة التي تتخذ من مفردة "الحيرة" عنوانا لها في قوله:

لأنه يحار

علّمنا أن نقرأ الغبار

لأنه يحار

مرّتْ على بحارنا سحابهْ

من ناره، من عطش الأجيال

لأنه يحار

أعطى لنا الخيال

أقلامه، أعطى لنا كتابهْ

في العنوان الذي يسم النصّ بـــ"الحيرة"، نجد أن الإشارة تنصرف إلى إفادة معنى الكمال والإطلاق: فهي ليست مجرد "حيرة"، وإنما هي الحيرة الكاملة في صفتها. وفيها يرد الفعل "يحار" ثلاث مرات، ويتكرر التركيب في ثلاث جمل، على شكل علاقة سببية تعليلية يثبت حدّها الأول – وهو الحيرة – ويتغير الثاني – وهو النتيجة المسبّبة عن الأول – لكنه التغير الذي يقوم داخل الحقل الدلالي نفسه. فهو، في المحصلة، تغيّر يرتد إلى ثبات ضمن الإطار العام المشترك.

مستويات الحيرة

إن الحيرة الأدونيسية، إذن، تتناتج بمقتضى حركتها الداخلية – ذلك أنها مسكونة بنزوعها إلى المطلق ودورانها عليه. والشاعر، كما يتبدى فيها، هو صوت هذا المطلق وحضوره في التاريخ؛ ولذلك فهي غير معنيّة بالكائن النسبي الذي لا يحضر إلا بوصفه متكأ هشّا، آلة لتكشّف المطلق، وإشارة لحظية عابرة إليه. وهذا الدوران في فلك المطلق يجعل المعرفة تنغلق على ذاتها داخل مدارها الخاص، في الوقت الذي تبدو فيه جامحةً كلّ الجموح. ويعني ذلك أن لحظة التحول تردّ

إلى المسار الثابت المتصل، لأن منطق الحركة محسوم، مقرّر، ومؤمّن عليه، قبل المباشرة وفي معزل عن التجربة التي يتقدّمها وينطوي على تعيين منحنياتها.

أما في المستوى الذي تحضر فيه "الحيرة" بما يرادفها ويشعر بظلالها ومعانيها الحافة، فيمكن أن نشير إلى مفردات مثل: "الدهشة"، "التيه"، "المتاه"، "الذهول"، "الضياع"، إلخ، كما في القاصدة التالي:

الضياع الضياعْ...

الضياع يخلّصنا ويقود خطانا

والضياعْ...

ألقٌ وسواه القناعْ.

ومن ذلك أيضًا ما نقرأه في مكان آخر:

لأنني أبْحر في عينيّ

قلت لكم رأيت كلّ شيّ

في الخطوة الأولى من المسافة.

يتقدّم "الضياع" في الشاهد بوصفه مستوى من مستويات "الحيرة": فهو انخلاع من يقين المنجز والمتحقق ومغامرة بالماهية لمعانقتها معانقةً أكمل وتحقيق امتلائها. ولهذا كان "الضياع" الأدونيسي قرين الألق والإشعاع ومؤشّر الانعتاق من جحيم الواقعة التي تضرب سياجها حول الذات والعالم. لكننا إذا ما قرأنا هذا

"الضياع" في ضوء الشاهد الآخر، تبيّن لنا أنه "الضياع" المرتسم داخل فضاء المعرفة بالكلّ الثابت وفي أفق الصيرورة المقيّدة بحركتها الدورية، التي تتحدد معها النهاية في لحظة الابتداء.

على أية حال، فإن هذا المستوى من القول يعاد فيه امتصاص الحقل الدلالي للحيرة، ويظهر فيه من جديد التقابل بين الفرد الرأي وركام المجموع أو الحشد في كتلته المتجانسة، بينما يجري التشديد الأسلوبي على "الضياع" في نحو التكرار الذي يركز قوة التوليد المعرفي للحيرة بالمفهوم الصوفي. والحق أن أدونيس – "ساحر الغبار" و"فارس الكلمات الغريبة" – لا يني يتحرك في أفق الإدهاش والغرابة والفرادة الصوفية، وإنْ كان يصوغ عالما مغويا من الأزواج المتضادة والثنائيات الساكنة تحت ضغط السياق الصوفي في انشغاله بالمطلق ولوذانه به. وهو، في هذا المستوى، يبدي مقدرة عالية على تطويع السياق القديم، بحيث يتوارى مفهوم "الحيرة"، بينما يبقى إشعاعه في مفاصل القول وفي ارتطام ذراته وتحوّلها في شتى المستويات المكوّنة للحقل الدلالي بطيفه الواسع.

في تتبّع مستويات توظيف "الحيرة" في نصّ الأغاني، يبدو واضحًا أن النصّ الأدونيسي يتكون من امتصاص أنساق وتشكيلات نصّية سابقة، يتشرّبها ويعمل على تحويلها وإنتاجها من جديد في سياق رؤيته الخاصة، بحيث يغدو النص الحاضر هو الذي يتكلم ويبني موقعه المتميز عبر إعادة تنظيمه للعناصر التي يجري استثمارها فيه. وذلك كله ينتج في لحمة نصّية مركّبة، متقنة، لا يستطيع الكشف عن عناصرها التكوينية والوقوف على تحولاتها إلا القارئ الخبير – ذلك أننا أمام

نصٍّ لا يمنح نفسه إلاّ للمكابدة الفنية والتبصّر النقدي الذي يغوص في لجة "الحيرة" ويقيم نفسه في موطن السؤال.

خلاصة الأمر أن أدونيس استقدم مفهوم "الحيرة" من حقل التصوف، فأعاد توظيفه في نصوص الأغاني بمستويات تناصّية مختلفة، مستخدما قناع "مهيار" الذي يغدو بؤرة التشكّل الشعري، ومركز البناء النصّي، ومنطلق الصرف والتحويل والتشابك الدلالي.

والذي يعنينا هنا أن موضوعة "الحيرة" تتركب على خاصية الخروج والانشقاق الفردي في شخصية مهيار. وذلك ما يعيد، على نحو ما، خاصية التفرّد الصوفي – خروجا، ومعارضة، وتمردا، وانشقاقًا – ويعمل على تفعيل أثرها في النصّ الجديد بشحنه وتخصيبه بها، في الوقت الذي يردّ فيه أثر التشكيل النصي الحادث عليها، ليحرّض طاقتها الإضافية الممكنة بفعل الاحتكاك الحواري المتعدد الجوانب والمتغاير الخواص، الذي يعيد بناء "الحيرة" من حيث هي طاقة إبداع وتجاوز، تجبه الكتلة بالفرادة، وتنقض المؤسّسة بالفرد، وتكل إليه، في تميّزه الفائق وقوة حضوره الهدامة، شقّ مجرى التاريخ، تاريخ الإبداع والاختلاف والمغايرة، المنوط بالحضور الريادي للفرد الأعلى، الذي تكون الحيرة المتأصلة فيه تأسيسًا للمعرفة النافية وتعيينًا لقوة السلب المتفرد جوهرًا لكلّ إبداع.

الحيرة و فكرة الحداثة

البحث عن الحداثة و الجدة كان و ما يزال هم أدونيس الرئيسي. و قد عبر عن هذا الهم ، في شعره ، بطرق متعددة. الحداثة

عنده تعنى الصراع الدائم ، و الإبداع دون نهاية أو توقف. كما فى شعره :

أتجه نحو البعيد و البعيد يبقى. هكذا لا أصل

و لكنني أضيء.[٤٦]

و بهذا تؤكد فكرة البحث المستمر على التصور بأن الحاضر ما هو إلا لحظة انتقالية لصالح المستقبل، و أن قيمة ما تم إنجازه قيمة مرحلية و مؤقتة فقط. و لذا يجب القضاء على العناصر الميتة من الماضي، من أجل بناء مستقبل أفضل بحيث يتجاوز إنجازات الحاضر. و من هنا نجد أن عملية التدمير عند أدونيس تتلازم و عملية البناء ، في أي محاولة للتقدم.[٤٧]

و كان الحيرة الأدونيسية تتعلق بفكرة حداثته ، لأن الحيرة هي مشكلة الاختيار. و تصبح مشكلة الاختيار أكثر حدة و تسبب قدرا أكبر من الحيرة و القلق عندما يصبح الشخص الذي يختار يعرف كل شيء :

و حيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء..

حقل التصوف

هذا الحقل ربما نجدها فى قصيدة "لغة الخطيئة" :

[٤٦] أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى، سوريا، ٢٠٠٢، ص. ٢١٥.

[٤٧] محمد الخز علي، المرجع السابق ، ص. ١٠٢.

أحرق ميراثي، أقول أرضي
بكرٌ ، و لا قبور في شبابي
أعبر فوق الله و الشيطان
دربي أنا أبعد من دروب
الإله و الشيطان

و كذلك وجدنا هذا الحقل الدلالي فى قصيدة "**حجر الصاعقة**":

انني حجر الصاعقة
والاله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع
وانا الراية العالقة.

هنا النص الطاغي بالصوفية التي تتجاوز حدود العقل البشري، وتحلّق في فضاءات لامتناهية تتخطّى العالم المحسوس، بكل ظواهره وبواطنه، هذه المرحلة كما يسميها «النفري» حالة غريبة مدهشة فوق العقل والخيال والمحسوسات، يدعي الصوفي فيها انه وصل مرحلة لم يبلغها بشر: (لا عين رأت.. ولا أذن سمعت ..ولا خطر على قلب بشر). فهو يقف بين يدي الله دون حجاب او حاجز ولافاصل،[٤٨] ولذلك يدعي الصوفيون دائماً انّ المعرفة الحدسية الباطنية -وحدها- قادرة على كشف اسرار الكون والاهتداء المطلق -الله- عن طريق الروح لا العقل، ومن هنا نستطيع ان نقول انّ هذا النص رغم غرابة مفرداته وصوره الاستعارية الشائكة التي تدل دلالة قاطعة على انّ الشاعر كان واقعاً تحت تأثير ثقافته الماركسية الفجة، وصوفيته الموغلة في التطرف والغلو، فجاءت بعض مفردات النص عبارة عن فسيفساء

[٤٨] انظر : عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، دار الرشاد،القاهرة، ١٩٩٢، فى الباب عن "النفرى" ص. ٣٩١-٣٩٣.

لغوية جوفاء مثال: (اعبر فوق الله والشيطان)، و(دربي انا ابعد من دروب الله والشيطان)، (أنا الراية العالقة)، هذا التطرف والغلو في صوفية الشاعر قادته الى قضية "الحلاج" و"النفري" وهذه من خصائص الصوفيين المتطرفة، وهذا يؤكد لنا انّ ادونيس كان متأثراً تأثيراً كبيراً بالصوفية، لذا جاءت معظم مفرداته الشعرية مملوءة بالغرابة والفرادة وبشيء من العبثية الدلالية واللغوية.

ب. الصور الشعرية

الصورة معيارا فنيا في دراسة الشعر ونقده بوصفها قيمة جمالية تحددها أخيلة الشعراء، وبراعتهم في اختيار الأدق وقعا على نفسية متلقيهم لأ نها "تمثيل وقياس نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا" ؛ فضلا عن كونها و سيلة لنقل فكرة الأديب وعاطفته وهي تستوعب أبعاد الخيال المدرك واللامدرك في آن[٤٩].

الصورة الفنية جزء مهم من التجربة الشعورية للشاعر، تظهر فيها قدرة الشاعر الفنية، و تميزه عن غيره من الشعراء، و قد ترفعه إلى مصافّ الفحول إذا ما اكتملت و تناسقت عناصرها بصورة تعطى إيحاء خاصا لكل سامع يؤثر فيه بطريقة مختلفة عن غيره من المتلقين، و نشعر كأنها تنبع من داخلنا نحن، لا من داخل الشعراء.[٥٠]

و الصورة تفاعل بين العناصر المحسوسة و المدركة و الإنفعالية، يمزجها الشاعر ليخرج منها بمصهور فني خاص يسمى بالصورة الشعرية، و مزية الصورة الشعرية أنها من إبداع الذات، من عالم

[٤٩] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز فى علم المعانى: تعليق محمد رشيد، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦١، ص. ٣٣٠.
[٥٠] شوقي ضيف، دراسات فى الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ص. ٢٢٩.

الشاعر نفسه و من صنعه، ترتكز على البعد الجمالي فى علاقة الإنسان بالعالم، و تضيف إلى الانطباع الحسّي و الإدراك العقلي و الإحساس الإنساني عالما جديدا يجمع بينها كلها، و هو عالم الصورة.[٥١]

و هنا سنحاول أن نتناول ما يميز قصائد أدونيس من الصور الشعرية، الصور التى تتجلى ببتجربته الفردية فى مجتماعته.

و نلاحظ فى قصائده الخمس السابقة بما يلى :

أولا : و جدنا أنه يستعمل شكل التساؤلات فى قصائده، و هذه الصورة أحد الوسائل التعبيرية التى تسهم فى اتساع فضاءات الدلالة فى النص الشعري، و التى تشكّل سلاسل بارزة فى النص، و تحقق مدا انفعاليا و حراكا فى جساده، و هي تأتى ضمن قائمة عريضة جعلت سعي الخطاب يتجه إلى معادلة : الذات/أمام/الواقع.[٥٢] و وجدنا تلك الظاهرة فما يلى :

من أنت ، من تختار يا مهيار ؟
اني اتجهت ، الله أو هاوية الشيطان
هاوية تذهب أو هاوية تجيء...

هذه القصيدة استعمل فيه أدونيس بالصورة التساؤلية، و كما قدمنا أن هذه القصيدة تصور معنى الحيرة فيه، الحيرة الصوفية. و استعمال هذه الصورة تؤكد ذلك المعنى.

---

[٥١] سامي حماد الهمص، المرجع السابق، ص. ٨٨.

[٥٢] محمد إسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري فى مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ٢٠٠٦، ص. ١١٦.

و إن التساؤل الذى يأتى فى إطار العملية الإبداعية، بصفة خاصة، يخضع إلى ما يسمى "الفردية و الجمعية"، إن العملية الإبداعية ثمرة لحزمة متفاعلة من العوامل المتقدة التى تتصل بالجوانب الفردية للفنان، ككما تتصل بالحياة الجمعية من حيث إرثها التارخي و واقعها المعاصر.[٥٣]

و هذا يعنى أن تساؤلات النص تقع تحت تأثير جدلية العلاقة بين الثابت و المتحول، فالثابت يستغرق كل نثريات الواقع، و المتحول يطال كل نثريات هذا الثابت، و هذه العلاقة تفرز قلقا نفسيا و آخر يقينيا يتجسدان فى أشكال تعبيرية متنوعة، لعل من أبرزها التساؤلات، التى تدرك الواقع قبل أن تصيب الشاعر ذاته، خاصة إذا كان ممن لا تتوقف مصادرهم المعرفية عند حبر الكتابة، بل تمتد إلى هسهسة المشافة.

و ينطلق نص القصيدة من موقف تقابلي من قيل الذات اتجاه الواقع الإجتماعي فى العالم، يقدم أدونيس سؤالا إلهية، حيث يؤثر إلى "الحيرة"، و تجلى هذا الموقف فى تساؤلات تقريرية ساخرة، تكشف حقيقة هذه الأمة التى تسعى إلى الجريمة إما مستندا إلى الإله أو الشيطان.

ثانيا : من الجانب البلاغي نجد الظواهر البلاغية فى شعر أدونيس، كما فى قصيدة "لغة الخطيئة" :

انني حجر الصاعقة
والاله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

[٥٣] عدنان قاسم، الإبداع و مصادره عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، ٢٠٠٠، ص. ٥٧.

وانا الراية العالقة

مازال النمط الأدونيسي الصوفي طاغياً في اللغة الشعرية ليس هو بناسكٍ ولا شاعر ولا أسطورى، ولكن في نهاية المطاف هو الصوفي المعذّب، فالشاعر في هذا النص يستخدم اللغة المجازية او لنقل الاستعارة المكنية (حجر الصاعقة.. جفون السحاب.. المطر الفاجع.. انا لهجة البرق).

و كما قال العسكري أن الاستعارة هو نقل العبارة عن موضوع استعمالها فى أصل اللغة إلى غيره لـــ"غرض"،[٥٤] و قد اشترط فى الاستعارة أن يكون وراءها هدف، و إلا فاستعمال اللفظ بمعناه الأصلي أولى، فعلينا أن نلاحظ أغراض الاستعارة فى هذه القصيدة.

هذه المفردات والتراكيب المشحونة بالمسافات الصاخبة تدل على الثورة والتمرد والرفض، ثورة من نوع آخر وفريد، ليست ذات محتوى انساني او إجتماعي او أخلاقي بل ثورة تنادي بتغيير مطلق للكون كله، دون فرز او استثناء ثورة على صعيد الافكار والرؤى والاشياء البالية، ومن هنا نستطيع القول إنّ أغاني مهيار الدمشقي هي عبارة عن رفض لصورة العالم في بناه او مكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية رغم اللغة الشعرية المتفردة والمتميزة بالايحاء والحدثية والكلمات الغريبة الممزوجة بالروح الصوفية الصرفة رغم كل ما قيل وما يقال عن شعر ادونيس في هذا المجال فهو شاعر له مدرسته الخاصة و أسلوبه، ولغته الشعرية المتفردة، ومهما تأملنا في شعر أدونيس فلن نصل الى مبتغانا، بل سنصل الى طريق لا نهائي، محفوف بالنفرات الصوفية اللامتناهية واللانهائية.

[٥٤] إنعام فوال عكوي، المعجم المفصل فى علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦، ص. ٩٢.

ج. البنية الموسيقية

شكلت الموسيقي عنصرا هاما لدى العربي الجاهلى، و ذلك لطبيعة الحياة الصحروية الجافة و القاسية التى كان يحياها، فكان يعيش فى صحرا موحشة تحيط به الأخطار ليل نهار. فكانت الموسيقي هي ظاهرة أساسية فى الشعر العربي.

و من هنا كانت الموسيقي أهم أركان الشعر، الموسيقي ملازمة للشعر، قديمه و حديثه، و هي سر من أسراره، و لا يمكن تصور وجود شعر دون وجود موسيقي، بغض النظر عن ماهية تلك الموسيقي و كيفية خلقها،و إذا كان الشعر فى مفهومه الواسع، يتوجه بخطابه إلى عواطف الناس و أحاسيسهم و يستشير اهتمامهم بالصور التى يعبر عنها و الأخيلة التى يمد آفاقه إليه، فإن لموسيقي ذلك الشعر، مترلتها التى لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها.[٥٥]

و هنا سوف نحلل البنية الموسيقية فى شعر أدونيس، و سنقوم بتحليلها من الموسيقي الخارجية و الموسيقي الداخلية.[٥٦] و نقوم بتناول الموسيقي الخارجية من محوارين، هما : ١) الأوزان و ٢) القافية.

و أما الموسيقي الداخلية سنقوم بتناولها من المحورين هما : ١) التكرار، و ٢) التوازي.

---

[٥٥] سامي حماد الهمص ، المرجع السابق، ص. ٢١٥.

[٥٦] البيان فى عناصر بنية القصيدة انظر : يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥.

الموسيقي الخارجية

١) الأوزان

لما كان الشعر في نظر كثيرين وفي شتى صوره يبنى على أساس الكلمات التي تنتظم فيما بينها انتظاما مخصوصا تبعا لتعاقب الحركة والسكون ، مما يضع للشعر وزنه المتميز وإيقاع[٥٧]، فان البحث سيبحث بالمستوى الصوتي من دراسة سياقات الأوزان المتداولة في المتن المدروس ، ولاسيما الوزن هو أول الظواهر الصوتية التي تجابه المتلقي . وهو ـــ السمة الأكثر بروزا في كل مواد البناء الشعري ، من حيث المبدع والمتلقي [٥٨] . أما من حيث المتلقي فانه يطيل لحظة التأمل عنده ، تلك اللحظة التي نكون فيها بين اليقظة والمنام والتي هي لحظة الخلق الوحيدة بواسطة دفعنا إلى رتابة جذابة في الوقت الذي تجعلنا يقظين بواسطة التنويع لتبقينا في حالة ربما هي حالة من النشوة الحقيقية والتي يتحرر فيها العقل من ضغط الإرادة ،[٥٩] واما من حيث الشاعر فان العلاقة بين اللغة التي يستخدمها والوزن تبدو علاقة ملتحمة في النص الجيد [٦٠] . وذلك لان الوزن في واقع الصياغة الشعرية ينظم الخصائص الصوتية للغة ويضبط الإيقاع في الشعر ويقربه من التساوي في الزمان ، وبالتالي فهو يبسط الصلة بين أطوال المقاطع الهجائية فضلا عن كونه يبطئ

---

[٥٧] جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ ، ص. ٣٦٧ .

[٥٨] علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، بغـــداد ، منشـــورات وزارة الإعلام ١٩٧٥ ، ٢٣٢ .

[٥٩] نفس المرجع .

[٦٠] انظر نفس المرجع .

التوقيت ويطول أحرف المد بغية عرض لون الطبقة الصوتية أو النغمة المحدودة.[٦١]

ومن هنا فسوف لا يكشف البحث عن سلوكية الأوزان المتداولة وحسب بل سيحاول التفتيت الذري لإجمال المظاهر التفعيلية المعمود إليها وصولا إلى التفعيلة ومن ثم إلى التحول العروضي الذي يلجأ إليه الشاعر ، و من ثم الكشف عن السياق الصوتي المجرد لكل تفعيلة.

وقد شرعنا في كشف المنحى الصوتي لأدونيس من خلال "أغاني مهيار الدمشقي" فعلى صعيد الوزن كشفنا عن طبيعة ما تداول منها كل بحسب سياقه ، ومن ثم ما تداخل من تلك الأوزان في تادية النصوص الشعرية .

و من هنا سوف نبحث سياقات الأوزان فى شعر أدونيس فى ديوانه "أغاني مهيار الدمشقي". و نخص فى هذا المجال نأتى بالشعر الآخر سوى تلك القصائد الخمسة المذكورة ، و هذا لنعرف مميزات أسلوب أدونيس فى هذا المجال يعنى مجال البنية الموسيقية، و بل أن نبدأ بالتحليل علينا أن نعرف سياقات الأوزان ، و هذه هي السياقات :

- سياق الرجز (مستفعلن)
- سياق المتدارك (فاعلن)
- سياق الرمل (فاعلاتن)
- سياق السريع (مستفعلن مستفعلن مفعولات)

[٦١] Rene Wellek dan Austin Werren، *Teori Kesusastraan*، Terj. Melani Budianta، Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama، Cet. IV، ١٩٩٥، hlm. ٢٢٥.

- سياق الكامل(متفاعلن)
- سياق المتقارب (فعولن)
- سياق البسيط (مستفعلن فاعلن)
- سياق المنسرح (مستفعلن مفعولات مستفعلن)
- سياق الهجز (مفاعيلن)
- سياق الوافر (مفاعلتن)
- سياق الطويل (فعولن مفاعيلن)
- سياق المديد (فاعلاتن فاعلن)
- سياق الخفيف (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن)
- سياق المضارع (مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن)
- سياق المقتضب (مفعولات مستفعلن مستفعلن)
- سياق المجتث (مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن)

بجانب تلك سياقات الأوزان، و كذلك نبحث عن الزحافات و العلل بأن تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، " وإذا كان للوزن والقافية أهمية بالغة في تأليف "شكل القصيدة الموسيقي " وتحقيق " وحدة موسيقية " لها، فإن هناك عناصر أخرى تؤثر في موسيقى القصيدة، وذلك كاختيار الشاعر لكلماته، وكذلك قدرته على هندسة كلمات جمله الشعرية، فيبتدع هنا تصريعا، وهناك ترصيعا أو جناسا أو توازنا وهلم جرا، وكذلك إكثاره من الزحاف أو إقلاله منه.[٦٢]

[٦٢] صادق أبو سليمان، دروس فى موسيقي الشعر العروض و القافية ، الطبعة الثانية، ١٩٩٥، ص. ٧٩.

و سوف استعرضنا تلك السياقات من شعر أدونيس ، يقول الشاعر :

حوار

من أنت ، من تختار يا مهيار ؟

– – ب – / – – ب – / – – .

اني اتجهت ، الله أو هاوية الشيطان

– – ب – / – – ب – / – ب ب – / – – .

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

– ب ب – / – ب ب – / – ب ب – / ب – .

و العالم اختيار

– – ب ب / – ب – .

لا الله أختار و لا الشيطان

– – ب – / – ب ب – / – – .

كلاهما جدار

ب — ب – / ب –.

كلاهما يغلق لي عيني

ب — ب – / – ب ب – / – – .

هل أبدل الجدار بالجدار

– – ب – / ب — ب – / ب – .

و حيرتي حيرة من يضيء

ب — ب – / – ب ب – / ب – .

حيرة من يعرف كل شيء

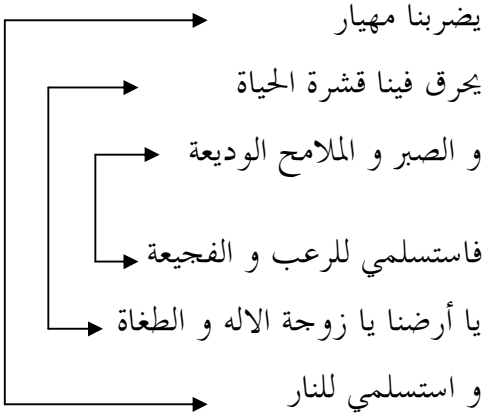
– ب ب - / - ب ب - / ب -.

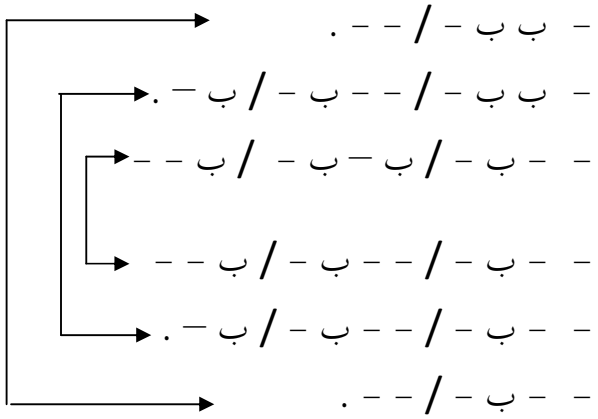
و إذا لاحظنا هذا الشعر و جدنا أن الشاعر قد استعمل تفعيلة "مستفعلن" كثيرا، فهذا الشعر نوصفه من سياق الرجز، و تقدم لنا كتب العروض صورة معيارية لهذا الوزن ينطلق منها الناظم للشعر والمتلقي ، ففي المستوى الأفقي لهذا الوزن ، فان الرجز يتشكل من ثلاث تفعيلات سباعية (مستفعلن).

و وجدنا الزحافين فى هذا الشعر، هما : الطي (مستعلن = – ب ب –)، و الخبن (متفعلن = ب — ب –).

و حول سياق هذا الوزن ، نأتى بالشعر الآخر الذى يجذبنا فى كشف سياقه الصوتي ، يقول الشاعر :

دعوة للموت





وهنا شبكة من العلاقات التي يقترحها النص ، من خلال مقياسه الصوتي (مستفعلن) ، فالنص من حيث المفردات الحاملة لأصوات القافية يظهر تعانقا متظاهرا ينعكس على صياغة التفاعيل الأخيرة.

فضلا من أن هذا الشعر يحمل سياق الرجز ، و جدنا أن فيه تعانقا ، و هو تعانق "مهيار"_____ "نار" (– – . ____ – – .) ، و تعانق "الحياة" _____ "الطغاة" (ب – . ____ ب – .) ، و هذا التعانق يجعل المتلقي يستحضر من التاريخ ما يتذكر من خلاله أن "الطغاة" طالما تنعموا بـــ "الحياة" و ملذاتها ، و كذلك تعانق "الوديعة" _____ "الفجيعة" (ب – – _____ ب – –).

وثمة شيء آخر هو ان النص المتشكل في (سبع عشرة) تفعيلة نلحظ فيه محافظة الشاعر على تفعيلات البداية لإظهارها تامة مع الهيكلية الصوتية للتفعيلة المعيارية (مستفعلن) أما تفعيلات النهاية فقد اظهر الهيكل الصوتي لها نقصا ملحوظا عن (مستفعلن) ؛ فقد انحصرت في (فعلان = ـــ ـــ .) و (فعول = ب ـــ .) و (فعولن

= ب ـــ ـــ) ؛ وذلك في المقطع الأول ثم تكررت بصورة معكوسة في المقطع الثاني.

و كذلك وجدنا سياق الرجز فى شعر "لغة الخطيئة" ، و أما السياق الآخر فيقول الشاعر :

حجر الصاعقة

انني حجر الصاعقة

– ب – / ب ب – / – ب –

والاله الذي يتلاقى مع المفرق الضائع

– ب – / – ب – / ب ب – / – ب – / – ب – / – –

وانا الراية العالقة

ب ب – / – ب – / – ب –

بجفون السحاب المشرد، والمطر الفاجع

ب ب – / – ب – / – ب – / ب ب – / ب ب – / – –

وانا التائه الذي يتقدم سيلاً ونارا

ب ب – / – ب – / ب — ب / ب — ب / – – ب / – –

مازجاً بالسماء الغبارا

– ب – / – ب – / – ب –

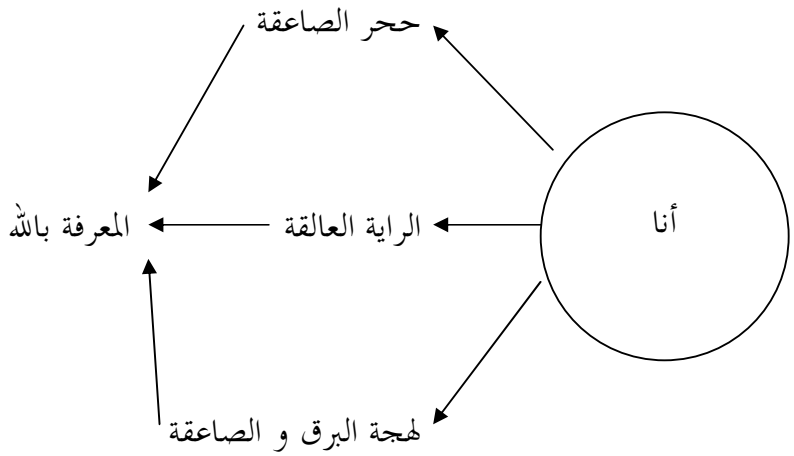
وانا لهجة البرق والصاعقة.

ب ب – / – ب – / – ب – / – ب –

وجدنا فى هذا الشعر سياق المتدارك ، و الصورة المعيارية لهذا الوزن الرباعي "فاعلن" (– ب –) ×٤ ، و كان الشاعر استعمل هذا التشكيل متداولا ، و قد كان استخدام (فاعلن) فى هذا الوزن له

ارتباط وثيق بتحول رؤية الشاعر من الخارج إلى الداخل ، و تتحول القصيدة _ تبعا لهذا _ إلى كونها حوارا بين الشاعر و الأشياء ، أو بينه و بين نفسه بعد أن كانت رسالة أو خطابا موجها إلى الآخرين.[٦٣] و هذه السمة يمكنها أن توجد من خلال سياق المتدارك فى هذه القصيدة كما قد قدمنا كشف معانيها فى قسم مجال الصور الشعرية.

إن الشاعر فى هذه القصيدة استعمل اللغة للكون و استعره ، و يتناولها بالمفردات و التراكيب المشحونة بالمسافات الصاخبة تدل على الثورة و التمرد و الرفض. فالنص يكشف عن ثورة "أنا" التصوفية، بأنه يشعر بالمعرفة بالله و الوحدة بوجوده ، و هذا يتمتع بهندسة صوتية تجعله قادر احتضان المقياس الوزني للمتدارك (= فاعلن)، و نستطيع تمثل ذلك من خلال الخطاطة الأتية :



[٦٣] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكـــر العـــربي ، ط٣ ، ١٩٧٨ . ص. ٤٣٥.

و خلاصة الأمر ، عرفنا أن الشاعر له العبقرية فى تركيب الأوزان حيث لها المميزات الخاصة دلالية كانت أو جمالية. و من الممكن كثيرا هناك سياقات الأوزان الأخرى فى شعر أدونيس و كذلك تحمل المميزات الكثيرة و الرائعة.

٢) القافية

كما أسلفنا فالموسيقي تشكل ارتكازة أساسية فى الشعر العربي تعتمد على محورين رئيسين هما : الوزن الشعري و القافية، فالكلام لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن و قافية، و هذا يقصد به الشعر العربي التقليدي أو العمودي، فالقافية تساهم بجانب مهم من الصوت الموسيقي فى القصيدة التقليدية العربية، و كذك فى القصيدة الحديثة.

و إن الوظيفة الفنية للقافية تقترب إلى حد كبير من الوظيفة الفنية التى تنهض بها الوحدات الإيقاعية ، و ليس هذا بغريب إذا تذكرنا أن العلاقة المعقدة بين خاصيتي التكرار و اللاتكرار، و التى تتميز بها البنية الإيقاعية، تتميز بها أيضا و بنفس القدر عملية

و إن القافية لم تهيمن بصفتها لاحقة جمالية و حسب، و إنما كانت لافتة انتباه أسلوبية يقع عليها الاختيار يشكل يهيء الشاعر من خلالها المتلقي لأن ينظر إليها بعين الاهتمام إذا ما أراد صياغة دلالية للنص فى حدود نسيجها اللغوي.

فالقافية في رأي الخليل (ت ١٧٥) تبدأ من المتحرك الذي يسبق ساكنين في نهاية البيت الشعري[٦٥] ؛ وعلى هذا الأساس قد

[٦٤] يوري لوتمان، يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥، ص. ٩١.

[٦٥] أبي زكريا يحيى بن على الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، مطبعة شفيق، بغداد، ص.٢٥٦.

تكون القافية كلمتين أو كلمة أو بعض كلمة ولكنها في رأي الاخفش (ت ٢١٥) آخر كلمة في البيت[٦٦] ومن القدامى من يذهب إلى تصنيف القوافي في ضوء المتحرك والساكن من أجزائها فقد صنفها الصاحب بن عباد (ت) إلى خمسة أنواع[٦٧] :

١- المتواترة : ما في آخرها وتد مجموع .
٢- متداركة : ما في آخرها سبب خفيف .
٣- المترادفة : ما في آخرها ساكنان .
٤- المتراكبة : ما في آخرها فاصلة صغرى .
٥- المتكاوسة : ما في آخرها فاصلة كبرى .

أما المحدثون فقد نظروا إلى القافية على أنها ليست إلا (عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءا مهما من الموسيقى الشعرية فهي بمثابة الفواصل الموسيقية التي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الآذان في فقرات زمنية منتظمة وبعد عدد معين من مقاطع ذوات نظام خاص يسمى الوزن)[٦٨] و كانت القافية فى كثير من الأحيان ترتبط بالموسيقي الداخلية من حيث التجانس الصوتي و الإيقاع الداخلي الذان غالبا ما تسهم القافية فى وجودهما.[٦٩]

و من هنا فقد كانت القافية ظاهرة بالغة التعقيد و لها وظيفتها الخاصة فى الصوت و الدلالة باعتبار إشارتها إلى ختام المنظومة الصوتية

---

[٦٦] أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن، كتاب القوافي، مكتبة الخانجي، مصر، ص. ٦٥.

[٦٧] الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، مطبعة المعارف، ١٩٦٠، ص. ٨٣ – ٨٤ .

[٦٨] إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٨، ص. ٢٤٦ .

[٦٩] سناء أحمد البياتي ، نحو منهج جديد فى البلاغة و النقد، منشورات جامعة قار يونوس، ١٩٩٨، ص. ١٧٨.

فى النص الشعري، و بذلك يكون هذا الشاخص الصوتي (القافية) عميق (التسابق مع السمة العامة للعمل الشعري).[٧٠]

و لأجل أن نبتعد عن التعقيدات المقترحة فى حدود القافية فسوف نذهب مع من يرى إن القافية هي حرف الروي (الوحدة الصوتية التي تتكرر في آخر كل بيت من القصيدة).[٧١]

و أما العلاقات التى نمسك بها فى نهايات النصوص نستطيع أن نتدب لها تنميطا آخر و من ثم تحويره بحيث نبرز من خلاله فردانية الشاعر فى أدائه للقافية و هو كما يلى : القوافى المتراسلة و المتوالية و المتعانقة و المتقاطعة و المستقلة و المتكررة و المتشابكة.[٧٢]

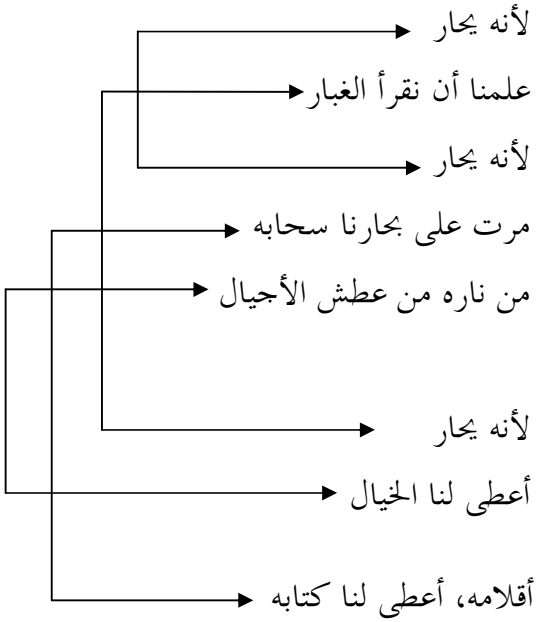
و قد لاحظنا تلك القصائد الخمسة أن كلها لا يخضع لأحد الأنماط المذكورة ، و إنما نجد فى قافية نص ما سلسلة من العلاقات الثنائية أي أن لك قافية لها قافية أخرى تتعلق بها هيكلية بناء نهايات النص ، و قد تكون العلاقة ثلاثية كان يكون للقافية ما تتعلق به فى قافيتين أخريين فينظم النص أما على وجود علاقات ثنائية أو ثلاثية دون أن يكون لها شكل منضبط و تظهر و كأنها متشابكة و يصحب تشابك القوافي تشابك دلالي مما يخلق تماسكا فى وحدة النص. ففى قصيدة (الحيرة) يظهر تشابكا ثنائيا القافية إذ يقول الشاعر :

---

[٧٠] Rene .، *Op. Cit.*، hlm. ٢٠٧.

[٧١] سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المسرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص. ٨٦.

[٧٢] انظر محمد كنوني ، اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٧ ، ص. ٨٦.

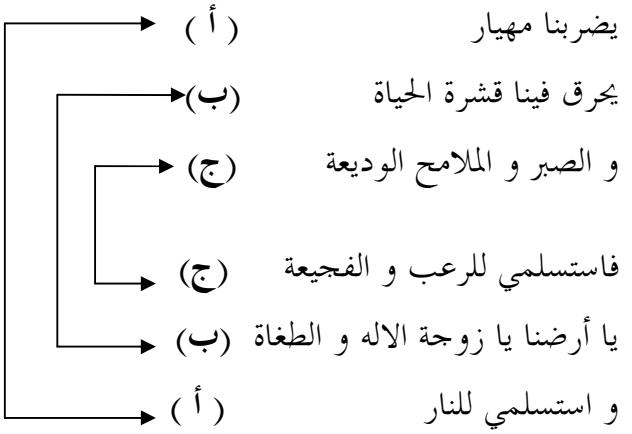


وجدنا فى تلك قافية النص أنها صنعت جملة من العلائق التشابكية على التماثل الصوتي فى نهايات النص. مثل مفردات "يحار" ، فكانت تلك المفردة أول قوافى النص و متكررة. و هذا التكرار ليس تكرارا محضا ، و إنما كان مجيئها فى أول النص يحمل سمة الثورة و تأكيدها. و هذا يؤكد مرة أخرى بالتكرار.

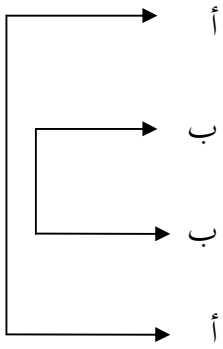
و علاقة ثانية يمكن رصدها من خلال (سحابه X كتابه) هذا التعانق الصوتي مثلما يسهم ذى دائرية النص يسهم كذلك فى مسك رؤية القارئ إلى الداخل إذ يلفت الانتباه الانتباه إلى شبكة أخرى من العلاقات القافوية التي تحيل بلا شك على علاقات جناسية على صعيد المقطع الواحد من النص.

و كذلك وجدنا هذا النمط فى القصائد الأخرى من القصائد الخمس ، و تمثيلا للأنماط الأخرى سوف نعرض الشعر الآخر من "أغانى مهيار الدمشقي" ، فيقول الشاعر :

دعوة للموت



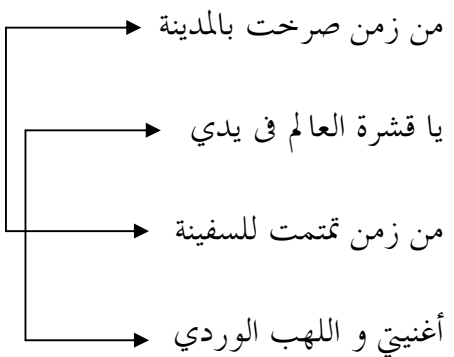
وجدنا فى هذا الشعر قافية النص بنمط :



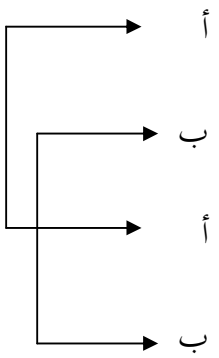
هذا النمط هو نمط القافية المتعانقة. وإذ يظهر العناق بين قوافي النص ابعد من الشكل المقترح لهذا النمط من القوافي ، وقد يصحب هذا العناق القافوي قافية تقف في قلب هذا الشكل ولها حق الانتماء للقافية الأولى أو الأخيرة.

و يقول الشاعر :

الكرسي (الحلم)



و هذا الشعر يخضع للنمط القافية المتقاطعة ، و يمثلها الشكل الآتى :



و تلك هى التى يستطيع أن نعرضها فى هذا البحث من أنماط القافية ، و عسى أن تكون كافية فى كشف مميزات شعر أدونيس من جهة القافية.

و بعد ما بحثنا فى أسلوب شعر أدونيس من ناحية البنية الموسيقية الخارجية ، نحطو إلى تحليل أسلوبه من ناحية البنية الموسيقية الداخلية ، و تندرج فيها التوازى (paralellism) و التكرار (repetition).

الموسيقي الخارجية

١. التوازي

في حصيلة النظام اللغوي ، التوازي نـــاتج عـــن الانســـجام والتناسق بين البناء النحوي ـــ الصرفي ، والبناء العروضي ، لذا عـــده جاكوبسون مبدأ ((يؤسس الوظيفة الشعرية للغة)) [٧٣] ، ولاسيما انه يسهم في اتساق الخطاب الشعري من خلال ما يهيئه من اســـتمرارية بنية شكلية في سطور شعرية متعددة تبنى على مستوى تركيبي يوفر ـــ للعناصر التي تمتلئ بها حقول تلك البنية ـــ علاقات صريحة أو ضـــمنية على المستوى الدلالي لها[٧٤] . كما أن التوازي يسهم في الاتساق مـــن خلال استمرار بنية شكلية في سطور متعددة الأمر الذي يهيئ فرصـــة لتنامي النص من خلال إضافة عناصر جديدة قادرة على إنشاء تيـــار دلالي متدفق في ذهن المتلقي يدفع إلى أن تنفجر لديه القدرة على ملء الفراغات التي يخلقها النص فتتحقق بذلك المتعة الجمالية المتوخاة الـــتي تنمي قدرة القارئ على المواصلة في إنتاج الصياغة الدلالية للنص .

لذا سننطلق من هذا المفهوم في معالجة أنماط التوازي المقترحة بما يهيئ لنا فرصة العرض الأسلوبي لنتاج أدونيس الشعري (أغـــاني مهيار الدمشقي) ومن ثم تحديد المهيمن الأسلوبي على ذلك النتاج ، ويظهر (محمد كنوني) نمطين من أنماط التوازي[٧٥] :

أ. التوازي النحوي ـــ الصرفي

ب. التوازي الأحدي

---

[٧٣] انظر: نفس المرجع ، ص. ١١٧.

[٧٤] انظر: نفس المرجع ، ص. ٢٣٠ .

[٧٥] انظر: نفس المرجع ، ص. ١١٨ .

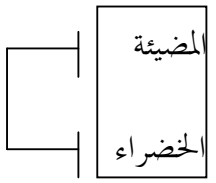
ت. التوازي المتقابل

و هذان النمطان سوف نستعرضها من خلال التحليل فى شعر أدونيس خاصة من القصائد الخمس السابقة. فيقول الشاعر فى قصيدة (لغة الخطيئة) :

أعبر فى كتابي

فى موكب الصاعقة المضيئة

فو موكب الصاعقة الخضراء



وجدنا فى هذه القصيدة سطرين متواليتين صياغة نحوية و صرفية موحدة ، و هذا النمط ما يسمى بالتوازي النحوي- الصرفي. وكما هو مؤشر في النص فان المسؤول عن التوازي يكمن في الحقل الأخير ، فما هي الثيمة التي ينطلق منها القارئ لكشف الصلة بين هذه العناصر . لاشك أن الصاعقة تكون مصحوبة بالصوت من خلال اصطدام شحنتين وينجم عن ذلك شرارة كهربائية تحيل الليل نهارا من خلال إضائتها ومثلما يصحب كل ذلك تلك الصاعقة فانها تكون مصحوبة أيضا بزخات المطر المسؤولة عن اخضرار الأرض من خلال نمو النباتات فيها .

فالشاعر من خلال هذا الإجراء الأسلوبي يعين المتلقي على ملء ثغرات النص وصولا إلى اللذة الجمالية المتوخاة وقد يصل الشاعر إلى التوازي من خلال التكرار على صورة مجيئ الهيآت المتوالية بشكل متطابق ، ومن ثم ينيط مهمة التوازي بواحد فقط من عناصرها المشكلة للبنى التركيبية الموحدة. و من ذلك قول الشاعر فى قصيدة "حوار" :

و العالم اختيار

لا ألله أختار و لا الشيطان

كلاهما جدار

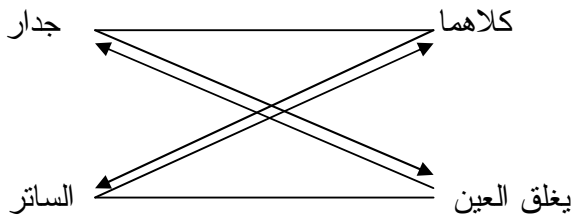
كلاهما يغلق لي عيني

و إذا حاولنا أن نجد ما يسهم فى انسجام النص من خلال أطراف التوازي و من خلال البنية التركيبية فإن ذلك سوف يتأتى لنا من خلال العناصر التى تشغل تلك البنية ، من الناحية التركيبية عرفنا أن "جدار" و "يغلق لي عيني" هما خبر من "كلاهما". فنحن أمام ثلاثة عناصر ، الأول منها متطابق (= كلاهما) و الثاني و الثالث يثيران فضول المتلقى فيحاول أن يملأ ما بينهما من ثغرات فى سبيل إيجاد علاقة تسهم فى منح فرصة لنمو النص ، فنحن أمام خطين :

كلاهما ← جدار

يغلق لي عيني ← الساتر

و لا شك أن بين أطراف هذه الخطوط المتوازية علاقة متناظرة و دلالية ، و نحن نعلم أن (الساتر) هو ما يغلق للشخص عينيه ، و دلالة (الساتر) هو من ثورة حيرة الشاعر فى هذا الشعر كما قد قدمنا و هذا يتلاءم ، و من ثم نستطيع نستطيع هيكلة العناصر المذكورة آنفا على وفق هذه الخطاطة التى يكشف عما بينها من تواشج دلالي.



و أما النمط الآخر فوجدناه فى قول الشاعر فى قصيدة "حوار":

من أنت، من تختار يا مهيار ؟

اني اتجهت ، الله أو هاوية الشيطان

هاوية تذهب أو هاوية تجيء

و جدنا فى هذا الشعر جملتين ، يعني "هاوية تذهب" و "هاوية تجيء". و هذا يندرج فى نمط التوازي المتقابل. وفي هذا النوع من التوازي يلعب التكرار دورا كبيرا في إظهاره إذ يتجلى التوازي المتقابل من خلال عنصرين في الهيآت التركيبية الموحدة والمتوالية في النص. إن فى هذين الكلمتين عنصرين (= تذهب ، تجيء)، و كلاهما صفتين من "هاوية" ، وهذا ما يجعل عملية التلقي عند القارئ في تناحر أو تقابل.

و أما النمط سواهما يعني التوازي الأحدي لم نجده فى القصائد الخمسة ، و نعنى به التوازي الذي تتجاور فيه المتواليات المعتمدة على نواة تركيبية موحدة ، ويسهم هذا التجاور التركيبي بشكل متضافر بطرح سمة دلالية تكون أكثر إشراقا وإيحائية ، كما أنها توسع الدائرة المعرفية عند المتلقي بشكل متتابع .

وللكشف عن صياغة هذا النمط من أنماط التوازي يمكننـــا أن نأتى بالشعر الآخر ، فنقف على قول الشاعر في قصيدة (الســـدود) إذ يقول :

دائما في عروقك الإجهاض

لك في القشر نجمة ، لك في الصخر تراث

وفي النهار بلاد

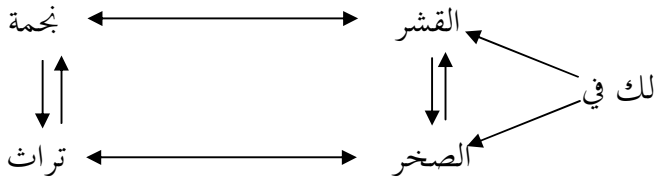
يا أمير الفراغ يا لغة تفرغ فيها الرياح والأبعاد

فالشطر المنصوص عليه آنفا ينقسم إلى متواليتين تتكرر فيهمـــا البنية التركيبية على الوجه الآتي : ـــ

لك	+ (شبه جملة = جار ومجرور)	+ اسم
=	+ في القشر	+ نجمة
=	+ في الصخر	+ تراث

ولاشك أن بين هذا الأطراف المشكلة لهذا النمط من التوازي تعالقا دلاليا فالقشر هو المرحلة المتطورة الناتجة عن الصخر هذا مـــن جهة ومن جهة تعالق دلالة النجمة بالتراث آت مما تحاط به النجمة من هالة تحببها إلى النفوس خاصة وهي بعيدة المنال كـــذلك ، كمـــا أن التراث محاط بهالة معنوية تحببه إلى النفوس وقد يكون بعيد المنال أيضا.

ونستطيع رصد مقصدية الخطاب المقروء من خـــلال هـــذا التسلسل الشكلي الذي عبئت أركانه بدلالات متعانقة على الوجـــه الآتي في هذه الخطاطة :



و

هنا تتسع الدائرة المعرفية للمتلقي عن (مهيار) من خلال الخطـــاب الشعري بالوقوف على التعانق الدلالي الناجم عن هذه الهيكلية الشكلية للتراكيب التي امتلأت حقولها بعناصر يستطيع المتلقي ملء الفراغـــات التي قد تبدو له في أول وهلة من القراءة.

٢. التكرار

ترى الناقدة نازك الملائكة "إن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة هامة في العبارة يعني بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها . . . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كتابه".[٧٦]

و فى هذا البحث اعتمدنا فى أقسام النمط على ما قدمه عادل نذيربري الذى نقل مما قدمه محمد كنوني فى دراسة للغة الشعرية.[٧٧] و أقسام التكرار :

١) تكرار البداية
٢) التكرار اللفظي
٣) تكرار النهاية

[٧٦] نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥ ، ص. ٢٤٢ .

[٧٧] انظر : عادل نذيربري ، الأداء الصوتي فى المستوي الصوتي ، جامعة القادسية ، ٢٠٠١ ، ص. ١٦٧-١٦٨.

٤) تكرار العبارة
٥) التكرار الاشتقاقي
٦) التكرار الطرفي

و فى ضوء هذا التقسيم فإننا سنعالج كل نمط من هذه الأنماط فى القصائد الخمس لأدونيس.

و الأول هو تكرار البداية ، و المراد هو تكرار الشاعر لاسم أو فعل أو حرف من حروف المعاني في بداية كل سطر. و هذا النمط سوف نجده فى قول الشاعر فى شعر "الضياع" :

الضياع الضياع ...
الضياع يخلصنا و يقود خطانا
و الضياع
الق و سواه القناع
و الضياع يوحدنا بسوانا
و الضياع يعلق وجه البحار
برؤانا
و الضياع انتظار.

كان تكرار البداية فى هذا الشعر من نوع تكرار الاسم ، و هذا التكرار بملاءمة الموضوع يعنى "الضياع" ، و كذلك للتأكيد ثورة حيرته، كما قد قدمنا أن "الضياع" في الشاهد بوصفه مستوى من مستويات "الحيرة". و من ذلك قول الشاعر :

و العالم اختيار
لا الله اختار و لا الشيطان

كلاهما جدار
كلاهما يغلق لي عيني

و قصيدة "الحيرة" :

لأنه يحار
علمنا أن نقرأ الغبار
لانه يحار
مرت على بحارنا سحابه
من ناره من عطش الأجيال

لأنه يحار
أعطى لنا الخيال
اقلامه، اعطى لنا كتابه

وجدنا فى هذين الشعرين ثلاثة أنواع من نمط التكرار ، هما تكرار البداية ــ كما قد شرحنا من قبل ــ و التكرار اللفظي ، و هو تكرار لفظ بعينه ، أو تركيب معين في أثناء النص إذ ان الشاعر يلح على إظهاره. و هذا نجده فى لفظ "لا" فى السطر الثاني.

و فى الشعر الثانية يحتوى فيه نمط تكرار العبارة. و هذا التكرار ظل فى مستوى الحيرة. وفيه يعمد الشاعر إلى عبارة معينة يكررها مستقلة في ثنايا النص ، وبشكل يهيئ لها فرصة أن تكون

قرارا (=لازمة) للنص فتكسب صبغة إيحائية[٧٨] على صعيد الصورة المقترحة.

فالعبارة المكررة (= لأنه يحار) هي صوت جماعي بإمارة ما وضع بين عضادتين [أصوات] إلى جانب العنوان (حيرة) ، وهذا الصوت الجماعي الموحد يؤكد نعت الـــ (هو) بالحيرة خاصة وان العبارة هي جملة إخبارية .

كما أن سيطرة مفهوم الحيرة بوصفها ثيمة للنص من خلال ما يشي به العنوان (الحيرة) جعل الشاعر يكرر هذه العبارة لتمارس فعلها الإخباري في المتلقي حتى ينطلق في فهم سر كل مقطع من المقاطع التي تصدرتها هذه العبارة التي غالبا ما تقترن في كل مقطع بقرينه تثير الحيرة في حد ذاتها ؛ فعناصر (الغبار ، سحابة ، كتابة) تشي بالكثافة المتدرجة شيئا فشيئا (غبار سحابة كتابة) فالغبار أكثر انتشارا وحركة مما يؤثر على مساحة الرؤية والسحابة اقل من ذلك انتشارا وأكثر كثافة ولها القدرة على الانتظام البلوري من خلال المطر . أما الكتابة فهي الأقل حركة من خلال أدائها الخطي والأكثر كثافة من خلال انتظامها حرفا وكلمة وعبارة . ومن هنا صارت العبارة المكررة مرصدا للمتلقي لتدله من خلال القرائن على ما يخلق الحيرة وما يبددها .

ونستطيع ـــ على وفق ما تقدم ـــ أن نفهم المعنى الإيحائي لتكرار هذه العبارة وهي جزء من صورة يقدمها في كل مقطع لتكون

[٧٨] انظر: دي. لويس ، الصورة الشعرية سي، ترجمة احمد نصيف الجنابي ، مال الله ميري، سلمان حسن إبراهيم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢، ١٠٩ .

الخيط الشعوري الذي نتبين من خلاله ما اقترن به من قرائن (الغبار ، سحابة ، كتابه) وبشكل تدريجي معنى (الحيرة) .

و من التكرار اللفظي ما يكون الغرض من وراءه مجرد الإغراب في الصورة ،[٧٩] وذلك عندما تتلازم الألفاظ المكررة عن طريق الإضافة أو حرف جر من دون محاولة الفصل بواسطة مؤشرات أسلوبية أخرى ، ومثال ذلك قول أدونيس فى قصيدة "حوار":

هل أبدل الجدار بالجدار

وحيرتي حيرة من يضيء

حيرة من يعرف كل شيء

فالذات أمام جدارين وعليها الاختيار ، ولعل حيلة الاستبدال انعكست على الصورة المقترحة بوصفها صورة غريبة وقد تلازمت المفردات المكررة مرة من خلال (الباء) (= حرف الجر) وأخرى عن طريق الإضافة .

و النمط الآخر وجدناه فى قول الشاعر فى شعر "حجر الصاعقة" :

انني حجر الصاعقة
و الاله الذى يتلاقى مع المفرق الضائع
و أنا الراية العالقة
بجفون السحاب المشرد، و المطر الفاجع
و أنا التائه الذى يتقدم سيلا و نارا

[٧٩] محمد كنوني ، المرجع السابق ، ص. ١٣١ – ١٣٢ .

مازجا بالسماء الغبارا

و أنا لهجة البرق و الصاعقة

و النمط الذى يوجد فى هذا الشعر هو تكرار النهاية ، و هو أن تأتي النهايات في النص وقد تكرر فيها فعل أو اسم أو حرف. فالتكرار الوارد في نهايات النص يؤكد بموضوع هذا الشعر يعني حجر الصاعقة. و هذه هي الأنماط التي توجد فى القصائد الخمس ، و أما النمطين ، التكرار الاشتقاقي و التكرار الطرفي لم نجدهما فى القصائد ، و لكنهما يوجدان فى شعر آخر فى الديوان أغانى مهيار الدمشقي.

و هنا نأتيكم بتعريفهما : التكرار الاشتقاقي هو التكرار الذى يعتمد على جذر ما يتكرر من الألفاظ أي أننا قد نجد مفردتين مشتقتين من الجذر نفسه ، و أما فى التكرار الطرفي هو يعتمد الشاعر على تكنيك معين وهو (أن يجعل الشاعر قافية بيته الأول أول بيته الثاني) ولقد أسمى أهل البلاغة ولاسيما العاملين بالشعر منهم هذا اللون من التكرار بـــ (تشابه الأطراف).[٨٠]

[٨٠] انظر : المرجع السابق ، ص. ١٨٠- ١٨٢.

الباب الرابع
الخاتمة

أ. الخلاصة

درس الباحث فى هذا البحث الأسلوبية فى شعر علي أحمد سعيد المشهور بأدونيس، و قد تم التحليل فيه بعون الله تعالى و هدايته، و من هنا كان من الواجب أن يعرض و يذكر بأهم نتائج البحث و خلاصاته، و هي على الوجه الآتى :

١. كانت هذه الدراسة التى تناول الباحث فيها شعر أدونيس فى ثلاثة مجالات التحليل، و هي الحقول الدلالية و الصورة الشعرية و البنية الموسيقية، و يندرج فى هذه البنية البحث فى الوزن و القافية و التوازي (paralellism) و التكرار (repetition). و كان أهم الحقول الدلالية حقول الحيرة و التصوف، مع أنهما يتصلان بعضها بعضا، حيث يستعمل الشاعر مفهوم الحيرة من حقل التصوف، و كانت موضوعة الحيرة تتركّب على خاصية الخروج والانشقاق الفردي في شخصية مهيار. و كانت الحيرة الأدونيسية تتعلق بفكرة حداثته، لأن الحيرة هي مشكلة الاختيار. و تصبح مشكلة الاختيار أكثر حدة و تسبب قدرا أكبر من الحيرة و القلق عندما يصبح الشخص الذي يختار يعرف كل شيء.

٢. و فى مجال التحليل الثاني تناول الباحث الصورة الشعرية، و وجد الباحث فيها شكل التساؤلات الشعرية و الظاهرة البلاغية. إن تساؤلات النص تقع تحت تأثير جدلية العلاقة بين الثابت و المتحول، و هذه العلاقة تفرز قلقا نفسيا و آخر يقينيا يتجسدان فى أشكال تعبيرية متنوعة، لعل من أبرزها

التساؤلات، التى تدرك الواقع قبل أن تصيب الشاعر ذاته، خاصة إذا كان ممن لا تتوقف مصادرهم المعرفية عند حبر الكتابة، بل تمتد إلى هسهسة المشافة، و هذا يتعلق بالحداثة كما شرح فى باب الحيرة، لأن التسؤلات تدل على الحيرة.

و أما فى الظاهرة البلاغية يوجد أن الشاعر يستخدم اللغة المجازية أو لنقل الاستعارة المكنية، مثل (حجر الصاعقة و جفون السحاب و المطر الفاجع و لهجة البرق و غير ذلك). و كثير منها على صورة العالم، هذه المفردات والتراكيب المشحونة بالمسافات الصاخبة تدل على الثورة والتمرد والرفض، و هي عبارة عن رفض لصورة العالم في بناه او مكوناته السياسية والاجتماعية والثقافية رغم اللغة الشعرية المتفردة والمتميزة بالايحاء والحدثية والكلمات الغريبة الممزوجة بالروح الصوفية الصرفة، و كانت الرفض و الثورة و التمرد تتعلق بفكرة حداثة الشاعر.

٣. و فى مجال التحليل الثالث تناول الباحث البنية الموسيقية بما فيها الموسيقي الخارجية و الموسيقي الداخلية، حيث أثبت البحث أن أدونيس لم يلتزم بوزن واحد و لم يلتزم بقافية محددة، و وجد فيها استعمال سياق الرجز و سياق المتدارك، و بها يعرف أن الشاعر له العبقرية فى تركيب الأوزان حيث لها المميزات الخاصة دلالية كانت أو جمالية. و وجد فيها استعمال نمط القافية التشابكية و القافية المتعانقة و المتقاطعة حيث توجد فيها مميزات التركيبية و الدلالية.

و أما من ناحية الموسيقي الداخلية وجد الباحث استعمال التكرار (repetition) و التوازي (paralellism)، و استعمل أدونيس فى شعره التوازي النحوي–الصرفي و التوازي المتقابل، و كذلك استعمل تكرار

البداية و النهاية و العبارة و التكرار اللفظي. و كان استعمال هذه كلها لها الأثر الدلالي، و هذه هي مميزات شعر أدونيس حيث يحمل فكرة الحداثة.

و وجد الباحث الوظائف الأسلوبية فى بعض شعره، إما من الجانب الديني أو الإجتماعي. بدت الوظيفة من الجانب الديني فى شعره "حوار" و "الضياء" و "لغة الخطيئة" و "حجر الصاعقة" و "الحيرة". ظهرت الوظيفة من الناحية الصوفية حيث أظهره أدونيس حيرته الصوفية بلغته العميقة و البديعة.

و أما الوظيفة الإجتماعية انعكست من شعره "حوار" حيث يُظهر أدونيس أن فى مجتماعه الصراع الإجتماعي ، لا فرق بين من يمتد يداه إلى الله أو إلى الشيطان.

و خلاصة الأمر، إن أدونيس شاعر له مدرسته الخاصة و أسلوبه، ولغته الشعرية المتفردة، ومهما تأملنا في شعر أدونيس فلن نصل الى مبتغانا، بل سنصل الى طريق لا نهائي، محفوف بالنفرات الصوفية اللامتناهية واللانهائية.

ب. الاقتراحات

قد انتهى هذا البحث فى أسلوبية شعر أدونيس فى الكتاب "أغاني مهيار الدمشقي"، و يقدم الباحث الإقتراحات تنمية فى هذه الدراسة الأسلوبية :

١. كانت معرفة الدراسة الأسلوبية بالمنهج المعاصر فى اللغة الأدبية شعرا كانت أم نثرا مهمة جدا لمعرفة علاقة اللغة و الأدب معرفة تامة، و لذلك نرجو إلى من يتعلم علم اللغة و الأدب خاصة العربية أن يهتم بالدراسة الأسلوبية فى نقد الأدب المعاصر.
٢. اعترف الباحث أن هذا البحث بعيد عن درجة الكمال لبسطه و كون الأخطاء و النقصان فيه، لذا يرجو الباحث النقد و الاقتراحات بناء على تكميله و تصويب أخطاءه ليكون هذا البحث له الفوائد و المنافع الكثيرة.

٣. و يرجو الباحث من الطلاب و مدرسي اللغة العربية و أدبهـــا خاصـــة فى الجامعة الإسلامية الحكومية مولانا ملك إبراهيم مـــالانج أن يســـتمروا و يطالعوا هذه الدراسة و مثلها من الدراسات الأسلوبية و يجعلـــوا هـــذا البحث مرجعا لديهم. بتوفيق الله تعالى.

المراجع

إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ط٥ ، ١٩٧٨.

ابن منظور، لسان العرب، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٣٠٠هـ.

أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن، كتاب القوافي، مكتبة الخانجي، مصر، ١٩٧٧.

أبي زكريا يحى بن على الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، مطبعة شفيق، بغداد، ١٩٨٠.

أدونيس، أغانى مهيار الدمشقي و قصائد أخرى، دار المدى، سوريا، ٢٠٠٢.

أدونيس، زمن الشعر، ط٢، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.

أدونيس، سياسة الشعر،ط٢، دار الآداب، بيروت، ١٩٩٦.

أدونيس، مقدمة للشعر العربي،مختارات، بلاط، وزارة الثقافة، دار البعث، ٢٠٠٤،

اسماعيل مصطفى الصيفى، النقد الأدبي و البلاغة، وزارة التربية دولة الكويت، ١٩٧٠.

إنعام فوال عكوي، المعجم المفصل فى علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٩٦.

جابر عصفور، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢.

حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، مؤسسة المختار، القاهرة، ١٩٨٧.

حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.

خليل عودة، المنهج الأسلوبي في دراسة النص الأدبي، مجلة النجاح للأبحاث، المجلد ٢، العدد ٨، ١٩٩٤.

خولة توفيق السكني، دوال الخوف ومدلولاته في القران الكريم (دراسة اسلوبية)، الجامعة الإسلامية – غزة، ٢٠٠٩.

دي. لويس ، الصورة الشعرية سي، ترجمة احمد نصيف الجنابي ، مال الله ميري، سلمان حسن إبراهيم ، وزارة الثقافة والإعلام ، دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٢.

رجاء عيد، تحليل الأسلوب والمنهج العلمي لدراسة الأدب فى مجلة التربية العدد ١٠٣، قطر، ديسمبر، ١٩٩٢.

سامي حماد الهمص ، شعر بشر بن أبي خازم دراسة أسلوبية ، جامعة الأزهر ، غزة، ٢٠٠٧.

سناء أحمد البياتي ، نحو منهج جديد فى البلاغة و النقد، منشورات جامعة قار يونوس، ١٩٩٨.

سيد البحراوي، العروض و إيقاع الشعر العربي، الهيئة المسرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

شكرى محمد عياد، مدخل إلى علم الأسلوب، ١٩٩٢.

شوقى ضيف، الفن و مذاهبه فى الشعر العربي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٧.

شوقي ضيف، دراسات فى الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٠.

الصاحب بن عباد، الإقناع في العروض والقوافي، تحقيق الشيخ محمد حسن آل ياسين، منشورات المكتبة العلمية، مطبعة المعارف، ١٩٦٠.

صادق أبو سليمان، دروس فى موسيقي الشعر العروض و القافية ، الطبعة الثانية، ١٩٩٥.

صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، مؤسسة مختار، القاهرة، ١٩٩٢.

عادل نذيربري ، الأداء الصوتي فى المستوي الصوتي ، جامعة القادسية ، ٢٠٠١ .

عبد السلام، الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتلب، القاهرة، ١٩٨٢.

عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز فى علم المعانى: تعليق محمد رشيد، مكتبة القاهرة، مصر، ١٩٦١.

عبد المنعم الحفني، الموسوعة الصوفية، دار الرشاد،القاهرة، ١٩٩٢.

عدنان قاسم، الإبداع و مصادره عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، ٢٠٠٠.

عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الفكر العربي ، ط٣ ، ١٩٧٨.

علي عباس علوان ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، بغداد ، منشورات وزارة الإعلام ١٩٧٥.

محمود، (محمد)، الحداثة في الشعر العربي المعاصر: بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، ط١، ١٩٩٦.

محمد إسماعيل حسونة، تساؤلات النص الشعري فى مجلة الجامعة الإسلامية (سلسلة الدراسات الإنسانية) المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ٢٠٠٦.

محمد الخز علي، الحداثة: فكرة فى شعر أدونيس، مجلة عالم الفكر المجلد التاسع عشر العدد الثالث، ١٩٨٨.

محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، ط٢، ١٩٩٤.

محمد كنوني ، اللغة الشعرية ، دراسة في شعر حميد سعيد ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ١٩٩٧.

نازك الملائكة ، قضايا الشعر المعاصر ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥.

يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة د. محمد فتوح أحمد، دار المعارف، ١٩٩٥.

Arikunto، Suharsini. *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktek*، Edisi Revisi IV. Jakarta: Rineka Cipta،١٩٩٧.

Ratna، Nyoman Kutha، *Stilistika Kajian Puitika Bahasa Sastra dan Budaya*، Yogyakarta: Pustaka Pelajar، ٢٠٠٩.

Rene Wellek dan Austin Werren، *Teori Kesusastraan*، Terj. Melani Budianta، Jakarta: PT Gramedia Pustaka Utama، Cet. IV، ١٩٩٥.

http://www.liilas.com/vb٣/t٨٨٨٥٦.html