

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر - بسكرة -

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية



استراتيجية الخطاب في ديوان "المسرح والمرايا" "الأدونيس"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الدكتورة:

* آمال منصور.

إعداد الطالبة:

* فوزية مسطور.

السنة الجامعية: 1435 / 1436 هـ

2014 م / 2015 م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

قال تعالى:

﴿رَبِّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا﴾ ﴿٣٧﴾

النَّبَأ، الآية: 37

شكر وعرفان

اللهم لك الحمد على واسع فضلك، وجزيل عطائك، وتمام نعمك. امثالاً لقوله:- عليه الصلّاة والسّلام- « من لا يشكر النّاس لا يشكر الله ».

أجد نفسي مدانة بفضل كبير إلى أستاذتي المشرفة " آمال منصور " لتفضّلها بالإشراف على هذا البحث. الأستاذة التي وسعني قلبها، ومنحتني طول صبرها، وأرشدني عقلها، وواكبت هذه الدّراسة من كونها فكرة حتى رأت النور كاملة، هذا بعد أخذ وعطاء بيني وبينها مع تركها لي لحرية كبيرة ، إيمانا منها بأسلوب الحوار والنّقاش بين الأستاذ والطّالب، غرفت من علمها، ونهلت من معينها، فكانت توجيهاتها السّديدة والخبيرة، عونا لي على السّير قدما في هذه الدّراسة، الأستاذة التي سدّدت خطواتي، وأثرت بحثي بملاحظاتها، لها مني كلّ عبارات الشّكر والتّبجيل، التي يعجز اللّسان عن نطقها، واليد عن كتابتها. أسأل الله أن يُجازيها عنّا أحسن الجزاء، وبارك لها في وقتها، وجهدها، وأهلها.

والشّكر موصول إلى الأستاذة : "عبد السّلام يسمينة" مشرفتي في مرحلة اللّيسانس، والتي لم تتوانى للحظة عن تقديم النّصح والإرشاد، خلال مشواري الدّراسي.

مفتاح رموز البحث

الرمز	معناه
ط	طبعة
دط	دون طبعة
دت	دون تاريخ
تر	ترجمة
تح	تحقيق
ج	الجزء
مج	المجلد
لاب	لا بلدة
تصح	تصحیح
ص	صفحة

مقدمة

في ظلّ ما يعيشه مجتمعنا المعاصر من إصطدامات فكرية وحضاريّة، تشنّنت الذات العربيّة، وعانت من تصدّع الهويّة الإنسانيّة، عاشت الحرمان، والاعتراب الرّوحي داخل مجتمعها، فانبثقت من جرّاء ذلك ثورات فكريةً حداثيّة، تسعى فيها الدّات العربيّة لإعادة بناء نفسها، ولملمة شظايا ركامها داخل خطاب شعري تتجاوز فيه اللّحظة بكلّ فواجعها، وآلامها وعذاباتها وكلّ قيمها وموروثاتها. وقد تولّى أدونيس مهمّة استعادة الدّات لكيانها من خلال خطاباتهِ الشّعريّة التي تهدم كلّ الموروثات الثّقافيّة، وتُبشّر بميلاد عصر جديد تتغيّر فيه جلّ المفاهيم، وبهذا تتجسّد إشكاليّتنا الرّئيسيّة لهذا الموضوع في السّؤال الآتي:

ما هي إستراتيجية الخطاب في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس؟ وتتطوي تحت هذا التّساؤل تساؤلين مفادهما:

- كيف وظّف أدونيس اللّغة الشّعريّة في ديوانه؟

- ما هي أهم الرّوى التي تضمّنها ديوان "المسرح والمرايا"؟

ولعلّ سبب اختيار هذا الموضوع كان في بداية الأمر سبباً ذاتيّاً محضاً، وهو رغبة الباحث في دراسة الشّعْر المعاصر، و ولوعه بالحدّات الشّعريّة المعاصرة، لكن ما إن تمّ اختيار أدونيس حتّى أصبحت دوافعنا موضوعيّة ومن بين هاته الأسباب:

1- التّعرّف على هذا الشّاعر الذي أثار ضجّة داخل السّاحة الأدبيّة، والنقديّة

على حدّ سواء، بخطاباته النّظريّة والشّعريّة، وأفكاره التي كانت صدمة

حداثيّة فجّرت الأفلام، وأرهقت النّقاد بالكتابة عنها.

2- التّعرّف على ما قدّمه هذا الشّاعر من إسهامات وإضافات للخطاب

الشّعري الحداثي.

3- الشّاعر الذي يعدُّ الأب الروحي للحادثة الشعريّة العربيّة المعاصرة، والذي كان طفرة في حياة القصيدة العربيّة، وتحريره للشّعر العربي من سباته، وحالة الرُّكود التي كان يعيشها.

4- بعد إطلاعنا على بعض كتابات أدونيس النّظريّة، سنحاول أن نثبت أنّ الشّاعر نجح في توظيف آراءه النّظريّة التي ينادي بها، داخل خطاباته الشعريّة، أم أنّها تبقى مجرد مشروع على ورق.

وتكمن أهميّة هذه الدّراسة، نظرا لأهميّة هذا الشّاعر داخل السّاحة الأدبيّة، والدّور الهام الذي لعبه في زلزلة جميع الثّوابت المتعارف عليها، ومحاولته لتحديث القصيدة العربيّة بما يتماشى ورؤيته المستقبلية.

كما تظهر الأهميّة العلميّة لهذا البحث من خلال محاولتنا للوصول إلى مفهوم للشّعر الحداثي، كما ستسمح لنا هذه الدّراسة بالبحث في آليات الحداثة المعاصرة، وفهمها ومعرفة دوافعها، من خلال هذا الشّاعر، الذي يعدُّ الرّائد الأوّل من روّادها، والمؤسّس الفعلي لها، لأنّ الحداثة من القضايا المحوريّة التي يعيشها مجتمعنا العربي، وتشغل حيّزا كبيرا من اهتمام الباحثين، و الدّارسين، وتشكّل شكلا من أشكال التّمرد، والانقلاب على النّظام المألوف، والمعروف.

وعلى الرّغم، من أنّ دراستنا لن تكون باليسيرة، فليس من السّهل خوض غمار الخطاب الأدونيسي بغموضه وتشابكه، إلا أنّ هذا لن ينقص من عزيمتنا على مواصلة هذا البحث.

وستعتمد دراستنا هذه على المنهج البنيوي، والأسلوبي الإحصائي الذي سيؤدنا ببعض النّتائج، كما سنعتمد في تحليلنا للقوائد على المنهج السيميائي وآليات التحليل، الذي يتيح للدّارس فرصة تقديم قراءات متعدّدة، ومتنوّعة ومفتوحة.

وقد اقتضت طبيعة الدراسة أن نسير وفق خطة منهجية مؤلفة من مدخل، وثلاثة فصول، وخاتمة تكون حصيداً لأهمّ النتائج التي توصل إليها البحث في المدخل: الموسم بـ: النظرية الشعرية عند أدونيس: سنتطرق إلى أهم آليات الحداثة الشعرية التي نادى بها أدونيس، ودعا إليها في جُلّ خطاباته النظرية.

أمّا الفصل الأول: وسنعنونه بـ: التجريب اللغوي في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس" وفيه سنتعرّض للبنىات الإفرادية وذلك من خلال إحصائنا للحقول الدلالية، وتحليلها تحليلاً سيميائياً، كما سنتطرق لدراسة البنية التركيبية والتي من خلالها سوف نثبت أنّ الخطاب الشعري الحداثي "خطاب خرق وتجاوز" للعلاقات النحوية المنطقية، وسندرس الانزياح بنوعيه التركيبي المتمثل في: التقديم والتأخير والمعنوي المتمثل في: تداعي التراث، من خلال دراستنا لتقنيّتي القناع، والمرايا.

أمّا الفصل الثاني: فسنعنونه بـ: التجريب الإيقاعي في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس" وفيه سنعمل على دراسة الإيقاع بنوعيه: الخارجي المتمثل في الوزن والقافية، والداخلي المتمثل في: التكرار والتوازي.

أمّا الفصل الثالث: وسنقوم بعنونه بـ: التجريب الرؤيوي في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس" والذي من خلاله سوف نتعرّف على مفهوم كلٍّ من "الرؤية" و"الرؤيا" وسنبين الفروقات بينهما من خلال ما قدّمه الباحثون والدارسون في هذا المجال، وسندرس في الرؤية الأدونيسية "الرفض" أمّا "الرؤيا" فسندرس كلٍّ من "الرؤيا والحلم"، و"الرؤيا والنبوة".

وسنعمد على جملة من المصادر والمراجع، ستكون في معظمها من أهم ما ألفه أدونيس، وفي مقدمتها ديواننا محل الدراسة "المسرح والمرايا"، إضافة إلى كتاب "زمن الشعر"، وكتاب "الثابت والمتحوّل بحث في الإبداع والإبداع عند

العرب"، أضيف إلى ذلك جملة من المراجع لكتاب لهم مكانتهم داخل السّاحة الأدبيّة والتّقديّة على حد سواء من بينها كتاب "قضايا الشعر العربي المعاصر" للنّاقدة "نازك الملائكة"، وكتاب اتجاهات الشعر العربي المعاصر "لإحسان عبّاس".

ولا ننفي أنّ هذه الدّراسة لا تخلو من الصّعوبات مثل: تعدّد مشارب البحث، وكذا غموض الخطاب الأدونيّسي، ولفهمه فهما جيّداً، يتطلّب من الباحث أن يكون ملماً بالتّاريخ، والتّراث، والأساطير، والرّموز.

مدخل: النظرية الشعرية

عند أدونيس

لو مررنا عبر صفحات الزمن الغابر، لا نرى لأي زمن ملمحا يميّزه عما قبله، عصور تتهدّم فيها ملكة الإبداع، والخلق، فلا نجد مبدعا إلا وكان مقلّداً، فأصبح كلُّ عصر هو محاكاة لما قبله، ممّا أدّى إلى قتل روح المبادرة، والإنجاز، والإبداع. وبقيت القصيدة العربية لعصور متواصلة، محاكاة لما قبلها، فالشاعر يمتطي جواد الأسلاف ويكتب بقلمهم، محافظاً على ثوب القصيدة الذي ألبسه إياها أجداده، إلى غاية العصر العبّاسي حيث ازدهرت الحياة الأدبية، وبدأت فيه البوادر الفعلية لتجديد القصيدة العربية، وحاول الشعراء الخروج عن المألوف، وخلع جلاباب القصيدة القديمة الذي أصبح بمثابة الوثن الذي يتقل كاهلها. ومن أمثال هؤلاء نجد:

شاعر المجون والخمرة "أبا نواس"، هذا الشاعر الذي حاول أن يتجاوز التقليد ورموزه القديمة (الطلّ، النّاقة... وكل ما يتصل بهما) ⁽¹⁾. وما يثبت دعوته إلى التمرد على المقدمات الطلّية قوله:

صِفَةُ الطُّلُولِ بِلَاغَةُ الْقُدَمِ

فَأَجْعَلُ صِفَاتِكَ لَابِنَةَ الْكُرْمِ ⁽²⁾

وهنا يدعو الشاعر إلى استبدال المقدمات الطلّية بالمقدمة الخمرية.

كما رفض أبو نواس حياة البادية ودعا إلى نمط حياتي آخر، وهو نمط الحياة في البلد ⁽³⁾، واتخذ من المجون قناعاً يختفي من وراءه، ومن السكر الذي يحرّر الجسد من رقابة المنطق والتقاليد رمزا للتحرر الشامل ⁽⁴⁾، حيث تمثل الخمرة بالنسبة إليه: «بؤرة التحوّلات -إنّها الرّمز- المفتاح- إذن على الخمرة قدرة التحوّل، قدرة الإباداة، والإعادة،

(1) علي أحمد سعيد (أدونيس)، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع و العرب تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1986، ص: 106.

(2) نقلا عن: شوقي ضيف، فنون الأدب العربي الفن التعليمي، النقد، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت، ص: 43.

(3) ينظر، المرجع السابق، ص: 109.

(4) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص: 62.

النَّفْي والإثبات»⁽¹⁾، فهي الخالقة والقديمة والتي لا تنسب لأي شيء، ويُنسب إليها كلُّ شيء⁽²⁾.

فالخمرة بالنسبة إلى الشاعر تمنح الحياة وتغير قيمتها، وتؤلف بين الأشياء، وتُبطل منطق الزّمن العادي وتهدم سجن الحياة العاديّة، وتُضيء وتهدي، إنّها نشوة التآلف بين الذات والعالم⁽³⁾.

فهو يجد في خرق المحرّم غبطة ونشوة، ونوعاً من انتصار الذات، بهدمها للأنظمة الثقافية الأخلاقية، والتبشير بثقافة لا قمع فيها ولا قيد، ثقافة تخرج عن قيم الأمر والنهي، مما يدعو إلى الانسجام بين إيقاع الذات والواقع - في موسيقى الحرية⁽⁴⁾.

أضف إلى ذلك هناك العديد من أعلام الشعر المُحدّث في العصر العبّاسي أمثال: أبي تمام، أبي العتاهية... لكن المقام لا يتسع للنّظر إليها جميعاً. وممّا تجدر الإشارة إليه، أنّه وبالرّغم من هذه الجهود، التي تسعى لتحديث القصيدة العربية، إلا أنّها تبقى مجرد محاولات، وخروجاً جزئياً محتشماً لا يرقى إلى درجة النّضج والاكتمال.

بقيت القصيدة على حالها، إلى غاية العصر الجديد، ونتيجة ما يشهده هذا العصر من صراعات (فكرية، سياسية...)، وجزءاً الانهزامات، والانكسارات المتوالية تمّ التّفكير في البحث عن مخرج يقذف بالذّات المنكسرة من رحم الأحزان صوب عالم الاستقرار والأحلام، وذلك من خلال خلق تجربة شعرية تتقلب فيها جميع القوى، والموازن الفكرية، وتتخطى كل ما هو سائد، ومألوف.

(1) علي أحمد سعيد، الثّابت و المتحول، بحث في الإتياع والإبداع عند العرب، تأصيل الأصول، ص: 110.

(2) ينظر: المرجع السابق، ص: 63.

(3) عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشّعر أنموذجاً، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص: 75.

(4) ينظر: علي أحمد سعيد، الشّعرية العربية، ص: 62.

ولعلّ أوّل من يحمل شعلة وريادة هذه التّجربة الحداثيّة، الشّاعر السُّوري "علي أحمد سعيد" (أدونيس)، ذلك الشّاعر المتمرّد، صاحب المشروع التّجديدي الثّوري، والذي يسعى إلى خلخلة جميع القوانين، والأنظمة المتعارف عليها، عن طريق الهدم وإعادة البناء من جديد، بما يتوافق ورؤاه المعاصرة حيث يشكّل: «علامة فارقة على طريق أدبنا الحديث لم يسبق لها مثيل في تاريخنا من قبل»⁽¹⁾.

وقد تفرّد أدونيس من بين شعراء عصره، بتأسيس نظرية شعرية، وسنحاول التّطرق إلى أهم القضايا التي عالجها وآليات الحداثة التي وضعها :

1- المظاهر الشكلية للقصيدة عند أدونيس:

يرفض أدونيس الشّكلية في شعره، ويعتبرها نقيض الشّعْر، شأن "المضمونية" للمناسبة، لأنّها جمود للشّكل، وجمود الشّكل يعني جمود الإبداع، والشكليّ عنده هو من يستخدم شكلا جاهزا، ويتعلّق بقالب نمطي مألوف⁽²⁾، فالشّكل عنده هو أوّلا كيفية وجود، أي بناء فنيّ. وهو. ثانيا، كيفية تعبير، أي طريقة⁽³⁾.

فثوريّة الشّعْر تكمن أوّلا في بنيته الفنيّة، والحرص الدائم على أن يفلت الشّعْر من كلّ العوامل التي يمكن أن تزجّ به داخل رتابة النّظام المتعارف عليه. والانفصال عن التقليد يفرض ابتكار وخلق صيغ وأشكال، وأنماط جديدة، لأنّ عظمة القصيدة تقاس بمدى طاقتها الانتهاكية والخرقيّة⁽⁴⁾.

والشّعْر باعتباره كشفا ورؤيا، غامضا، متردّدا، لا منطقي. لهذا لا بدّ له من العلوّ على الشّروط الشّكلية، لأنّه بحاجة إلى مزيد من الحرّية- مزيد من السّر والنّبوة⁽⁵⁾. وعليه،

(1) أدونيس: الحوارات الكاملة (1960 ، 1980)، ج1، بدايات للطباعة والنّشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005، ص:79.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص:95.

(3) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص:14.

(4) ينظر: المرجع السّابق، ص:95.

(5) المرجع السّابق، ص:14.

فالشاعر يرفض أن يكون لخطابه الشعري قالباً مستقراً أو ثابتاً « فالشكل الشعري حركة وتغير: ولادة مستمرة، الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في تشكّل دائم»⁽¹⁾.

ويسعى الشاعر بأن لا يكون للقصيد الحديثة شكل محدد، وثابت على حد قوله: « لن تسكن القصيدة الحديثة في أيّ شكل، وهي جاهدة أبداً في الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدّدة، بحيث يتاح لها أن تكشف، وبشكل أشمل، عن الإحساس بتموج العالم والإنسان الذي لا يدرك إدراكاً كلياً ونهائياً»⁽²⁾.

لأنّ القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مباديات تغير باستمرار وفي هذا يقول الشاعر: « من هنا أعارض الثبات بالتحول والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي»⁽³⁾.

2- مفهوم الشعر عند أدونيس:

يرى أدونيس بأن ماهية الشعر لا يمكن أن تحدّد، لأنّ أيّ تحديد يستند إلى قواعد ومقاييس، والشعر خرق مستمر للقواعد والقوانين⁽⁴⁾، على حد قوله: « ليس هناك وجود قائم بذاته نسميه الشعر، ونستمدّ منه المقاييس، والقيم الشعرية الثابتة المطلقة. ليست هناك، وبالتالي خصائص أو قواعد تحدّد الشعر، ماهية وشكلاً تحديداً ثابتاً ومطلقاً»⁽⁵⁾. وفي تعريفه للشعر قال: « لعلّ خير ما نعرّف به الشعر الجديد هو أنّه رؤيا. والرؤيا، بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها»⁽⁶⁾.

(1) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص: 111.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص: 14.

(3) محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 5- مرحلة مجلة شعر، القسم الثاني مقالات، شهادات، مقدمات، قضايا و حوارات النهضة العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996، ص: 805.

(4) عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص: 71.

(5) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 107.

(6) أدونيس، زمن الشعر، ص: 9.

فحين تكلم أدونيس عن التجديد على مستوى القصيدة المعاصرة أقرّ بأنّه هو وزملاؤه في "مجلة شعر" كانت نظرتهم للتجديد، نظرة كليّة وشاملة إلى الإنسان والوجود، وليس مجرد تجاوز أنساق التفاعيل، أو الخروج عن أوزان الخليل⁽¹⁾، لأنّه ومن بين وظائف الشعر الجديد هو أن يجعلنا نشاهد مظاهر الكون التي تحجبها عنّا العادة والألفة، ويكشف الوجه المخبوء للعالم، ويكشف علائق خفيّة، ويعبر عن قلق الإنسان الدائم.⁽²⁾

3- الكشف عند أدونيس:

إنّ تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر مبدأ محوري في النظرية الشعرية لدى أدونيس⁽³⁾، وهو بذلك يعتبر « الشعر فلسفة من حيث أنه اكتشاف أو معرفة للجانب الآخر من العالم، أو الوجه الآخر من الأشياء»⁽⁴⁾.

لم يعد الشعر مجرد وصف للأشياء الخارجية، وإنّما هو استبطان ومحاولة الكشف عمّا وراء الظاهر والمرئي لأنّه « ومن بين وظائف الشعر الجديد، الكشف عن وجه العالم المخبوء، واكتشاف علائق خفيّة»⁽⁵⁾، وفي هذا يقول: « بالشعر الجديد، نتجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها»⁽⁶⁾.

ولعلّ أدونيس انطلق في هذا من المبدأ الصوفي فالكشف عند الصوفيين: « هو قدرة الصوفي على اختراق سطوح الأشياء والظواهر للوصول إلى لبابها وجواهرها»⁽⁷⁾.

(1) أدونيس، ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص:69.

(2) عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، ص:86.

(3) المرجع نفسه، ص:71.

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص:175.

(5) المرجع نفسه، ص:9.

(6) المرجع نفسه، ص:12.

(7) عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدار العربية للنشر و التوزيع، مدينة نصر، دط، 2000، ص:230.

وفي هذا يقول ابن عربي: «الكشف "إدراك معنوي" مختص بأرواح الكائنات ومنطوياتها دون ظاهرها وقشورها الخارجية»⁽¹⁾.

4- الرّفْض عند أدونيس:

يقوم الخطاب الشعري الأدونيسي على ثنائية (الهدم/البناء)، فالشاعر يسعى إلى هدم جميع الأنظمة السلفية السابقة، وإعادة بنائها من جديد بما يتوافق ورؤاه المعاصرة. أعلن أدونيس الرّفْض لكل ما في القصيدة العربية التي تبنى الانفعال والتعبير مثلما يرفض الوجوديين الماضي في آرائهم⁽²⁾.

والرّفْض عنده يمثل عنصر هدم، لأنه ما من ثورة جذرية -حسب نظره- أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرّفْض، حيث شبّهه بالرّعد الذي يسبق المطر، والرّفْض وحده من يمنح الأمل بالطوفان الذي يغسل ويجرف، وبالشمس التي تُشرق داخل المأزق الحضاري الذي تعيشه الأمة⁽³⁾. ويُمثل الرّفْض في إنتاجه الشعري: التأسيس، وهو ما يعادل الخلق، الابتكار، وما يمنح الولادة الثانية⁽⁴⁾، لأن: «القصيدة العربية تُولد وهي تعانق الحادثة، وتتجاوزها، ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه»⁽⁵⁾.

إنّ البناء الشعري عند أدونيس متوقف على الهدم، والرّفْض على حدّ تعبيره «أن تكون في الشعر بناءً، هو أن تكون رافضاً هداماً»⁽⁶⁾

(1) نقلا عن المرجع نفسه، ص: 230 .

(2) رواية يحيى، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب، نماذج، مخطوط أطروحة دكتوراه في اللغة والأدب العربي، قسم الأدب العربي، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت، ص: 41.

(3) أدونيس، زمن الشعر، ص: 161.

(4) ينظر، رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 2009، ص: 216.

(5) المرجع السابق، ص: 161 .

(6) أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص: 273.

وهذا ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر" (Martin Heidegger) بقوله: «إن الرّفْض والهدم هو لحظة بناء جديدة»⁽¹⁾.

كما أنّ المشروع التّحرّري الذي يسعى إليه الشّاعر جعله يطمح لأن يكون رائد الرّفْض، وليس مجرد رافضا فقط على حدّ قوله: «لستُ هداماً رافضا وحسب بين هدامين رافضين، إنني أطمح أيضا أن أكون الهدامُ الرّافض»⁽²⁾.

5- التّجاوز عند أدونيس:

تعدّ مقولة التّجاوز من المقولات الأساسيّة التي بنى عليها أدونيس نظريّته الشعرية حيث دعا في جلّ كتاباته لتجاوز العصر والتّمرد عليه⁽³⁾.

يتخطى الشّعر الجديد العالم المغلق المنظم، يتجاوز الأسس التي يقوم عليها «واقعا»، ويتطلع نحو عالم مجهول لم يعرف بعد⁽⁴⁾.

ويأخذ التّجاوز عند أدونيس أشكالا عديدة، فهو ليس تجاوزا للعصر أو الواقع ، أو العادة، أو الألفة، أو العلاقات بين الكلمات والأشياء فحسب، إنّما هو تجاوز، وتجاوز للذّات أيضا⁽⁵⁾.

والتّجاوز في الشّعر لدى أدونيس هو أن نتجاوز طرائق التّعبير القديمة ومقاييس النّقد القديمة، وأن نتجاوز الموقف القديم من الشّعر⁽⁶⁾.

وأوجزه فيما يلي: « نتجاوز الشّفوية الخطابية، والأنواع الأدبية التّقليدية، وتأسيس

(1) راوية يحيوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I، II، III نماذج، ص: 42.

(2) المرجع السّابق، ص: 273.

(3) بشير تاوريريت، استراتيجية الشّعرية والرّؤيا الشّعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2006، ص: 181.

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص: 20.

(5) المرجع السّابق، ص: 189.

(6) أدونيس، الحوارات الكاملة، ص: 101.

نوع جديد من التعبير»⁽¹⁾. إنَّ آليات التَّجاوز التي جعلها أدونيس شرطاً من شروط الشعر الجديد لا تتضمن نفيًا للماضي، وإنَّما تجاوز الجوانب المستنفذة منه (التُّراث)، أي تجاوز طرق الرؤبة، والكتابة، واللُّغة التي لم تعد قادرة على الاستجابة لحياة الشَّاعر وتجربته⁽²⁾.

6- الصُّورة الشُّعرية عند أدونيس:

يرى أدونيس أن الصُّور هي الصِّفة المميزة للغة الشعر⁽³⁾، ولغة الشعر عند أدونيس تقوم في أساسها على المجاز « فالمجاز في اللُّغة العربية أكثر من أن يكون مجرد أسلوب تعبيرى. إنَّه بنية في حدِّ ذاتها. وهو يشير إلى حاجة النَّفس لتجاوز الحقيقة، أي لتجاوز المعطى المباشر»⁽⁴⁾، فهو تجاوز للجاهز، والمألوف للكشف عن عالم مجهول. والمجاز عند الصُّوفية، نقطة البداية التي ليس لها ماضٍ، وهذه البداية تكون بمثابة الجسر الذي يربط بين المرئي وغير المرئي⁽⁵⁾. لذا فالصُّورة لدى أدونيس لا تمثِّل معادلاً موضوعياً وإنَّما تسعى للإشارة إلى ما وراء العالم المرئي⁽⁶⁾، مما يتيح له امتلاك الأشياء، والنَّفاد إلى جوهرها وحقيقتها⁽⁷⁾.

أمَّا عن : استراتيجية الخطاب في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس" فإنَّنا سنسعى في هذا المقام إلى عرض المفاهيم الخاصَّة بكلِّ من مصطلح الإستراتيجية، ولفظ

(1) المرجع نفسه، ص: 101.

(2) حبيب بوهرور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتاب الشعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قباني نموذجاً، مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب واللُّغات، جامعة منتوري، قسنطينة، دت، ص: 406 .

(3) عاطف فضول، النَّظرية الشُّعرية عند إليوت وأدونيس، ص: 126.

(4) أدونيس، الشُّعرية العربية، ص: 74، 75.

(5) ينظر، المرجع نفسه، ص: 77.

(6) عاطف فضول، النَّظرية الشُّعرية عند إليوت و أدونيس، ص: 127.

(7) ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص: 154.

الخطاب، لكننا لسنا بصدد تقديم لمفهوم النص، لأنّ بحثنا يدخل ضمن إطار الخطاب النّقدي، وليس الخطاب بالمفهوم اللّساني.

1- مفهوم الإستراتيجية:

ينتمي مصطلح الإستراتيجية إلى المجال العسكري وهو يدلُّ على أنه هناك طرق للوصول إلى أهداف عسكرية بعيدة المدى⁽¹⁾.

وتعرّف الإستراتيجية بأنّها: « طرق محدّدة لتناول مشكلة ما، أو القيام بمهمّة من المهمّات، أو مجموعة عمليات تهدف إلى بلوغ غايات معيّنة، أو هي تدابير مرسومة من أجل ضبط معلومات محددة والتّحكم بها»⁽²⁾، وتعرّف الإستراتيجية «stratégie» في قاموس موسوعة ENCARTA 2008 بأنّها فن التّنظيم والتّسيق بين مجموعة من العمليات من أجل البلوغ هدف معيّن (art d'organiser et de coordonner) (un ensemble d'opération pour parvenir à un but)⁽³⁾.

2- مفهوم الخطاب:

ورد مصطلح الخطاب في القرآن الكريم بصيغ متعددة، منها صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿وَعِبَادُ الرَّحْمَنِ الَّذِينَ يَمْشُونَ عَلَى الْأَرْضِ هَوْنًا وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا﴾⁽⁴⁾، والمصدر في قوله تعالى ﴿رَبِّ لَسْمَوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا

⁽¹⁾ فولفجانغ هانيه من وديترفيهيجر، مدخل إلى علم اللغة النصّي، تر: فالح بن شيب العجمي، جامعة الملك سعود، النّشر العلمي والمطابع، الرّياض، دط، 1996، ص: 313.

⁽²⁾ عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص: 53.

⁽³⁾ نقلا عن آمال منصور، استراتيجية التأويل عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2012، ص: 11.

⁽⁴⁾ الفرقان، الآية: 63.

الرَّحْمَنِ لَا يَمَلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا ﴿٧﴾⁽¹⁾، وفي قوله تعالى على داوود عليه السلام:

﴿وَشَدَدْنَا مُلْكَهُرَ وَاَتَيْنَهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابِ ﴿٢٠﴾﴾⁽²⁾.

(1) النبأ، الآية: 37.

(2) ص، الآية: 20.

الفصل الأول: التجريب اللُّغوي في ديوان " المسرح والمرايا " لأدونيس "

1-البنية الوظيفية

1-1الكلمة / المعجم الشعري

2-البنية التركيبية.

2- 1 تعريف الجملة.

2-1-1 عدم الملائمة الإسنادية

2-2 الانزياح

2-2-1 مفهومه

2-2-2 الانزياح التركيبي (التقديم و التأخير)

2-2-3 خرق القرينة الإعرابية (تسكين الروي).

3-تداعي التراث

3-1القناع.

3-2 المرايا

عاش الشاعر المعاصر وضعا من التَّأزُّم، والتَّمزُّق، والتَّشْتُّت في عصر انشطرت فيه الذات، وتصدَّعت فيه الهوية الإنسانية، « حيث سيطرت على العالم قوى صارمة، لا يمكن أن ننكرها أو نتغافل عنها، وهي القوى الصناعيّة، والتنافس الصناعيّ، حيث تفوق العلم، وسيطرت المادة على جميع الأنشطة البشريّة»⁽¹⁾.

حاول الأدباء والشعراء أن يجدوا لأنفسهم سبيلا، بحثا عن بصيص أمل يخرجهم من الظلام الذي فرض عليهم، فتعالّت الصيحات التي تنوق وتُنشد الحرّيّة وتدعو للثورة على القيم الموروثة الجاهزة، متخلّصين بذلك من ترسّبات الماضي، متجاوزين له، محاولين خلق تجربة شعرية قوامها اللُّغة كمكوّن شكلي أساسي للخطاب الشعري.

فالخطاب الشعري جسد لغوي ذو آليّة متميّزة الدلالة، وهو مرهون بشروط التّشكيل التي تفرضها قواعد الأداء اللُّغوي، فالشعر أوّلا وأخرا بنية لغوية دالّة⁽²⁾. واللُّغة تعيش وتتجدّد في الشعر، لأنّ الشعر الحقيقي يرفض الكلام المبذول والمطروق كالنّعل ويعتمد ما يدرج على ألسنة النّاس من كلام نابض حي يعكس تجارب العصر⁽³⁾.

وفي هذا نجد النّاقدة "نازك الملائكة" ترفض بأن يبقى الشعر أسير القواعد التي وضعها الأسلاف في الجاهلية و صدر الإسلام، وأن تبقى عواطفه مقيّدة بفرقة الألفاظ الميّنة، فهي ترى أنّ شاعرا واحدا قد يصنع للُّغة ما لا يصنعه ألف نحويّ، ولغويّ مجتمعين لأنّ الشاعر يمدُّ للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها من ذي قبل، وبذلك تتطور اللُّغة على يديه⁽⁴⁾.

(1) ينظر: محمد زكي العشماوي، دراسات في النّقد الأدبي المعاصر، دار الشروق، ط2، القاهرة، مصر، 1994، ص:166.

(2) محمد عبدو لفل، في التّشكيل اللُّغوي للشعر، وزارة التّثقافة الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013، ص:39.

(3) عاطف فضول، النّظرية الشعريّة عند إليوت وأدونيس، ص:48.

(4) ينظر: نازك الملائكة، شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997، ص:من 8 إلى 10

وعليه، فاللغة لا بد لها أن تواكب روح العصر على حد قولها: « أن اللغة إن لم تركز مع الحياة ماتت»⁽¹⁾.

والملاحظ أننا بتنا أمام خطاب شعري لم تعد اللغة فيه مؤسسة على النحو والمنطق، وإنما إزاء خطاب شعري حدائي، تغيرت فيه جميع المفاهيم، حيث أصبح الشعر ثورة على كل القيم والموروثات معضلته الأساسية: هو التغيير، والتجديد، والتحويل على حد قول أدونيس: « إذا كانت الثورة تحويلا جذريا شاملا للعلاقات الاجتماعية الاقتصادية الثقافية المعروفة فإن الشعر الثوري هو تجسيد هذا التحول بواسطة اللغة»⁽²⁾.

ولعل أدونيس وضع كلاً من الشاعر، والثوري في مرتبة واحدة، لأن كليهما يحمل مشروع التجديد، ويسعى لتغيير وضع معاش، وإن كانا يختلفان في طريقة ممارستهما للتجديد، فسلح الشاعر وعدته هو الكلمة الفتاكة، الموحية المعبرة، أما الثوري فإنه يمارس فعله مباشرة، ويحقق انتصاره، فالشاعر يدافع بقلمه، والثوري يدافع بسلاحه.

وبذلك خرجت اللغة عن وظيفتها التواصلية، وأصبحت أداة كشف، وخلق، وإنجاز، وإبداع على حد قول أدونيس: « اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل أو للتفاهم. إنها وسيلة استبطان واكتشاف. ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك، وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق، إنها تهاмсنا لكي نصير، أكثر مما تهاмсنا لكي نتلقن»⁽³⁾.

لنتحول بذلك اللغة أداة لكشف المستور وخلق المعدوم، فهي تسعى إلى هدم الظاهر المعروف المتمثل في القيم والموروثات السائدة للوصول إلى الباطن، داخل عالم مجهول، وفي هذا يقول: « كل شاعر ثوري هدام كبير للمعروف، لأنه خلاق للمجهول»⁽⁴⁾.

(1) المرجع نفسه، ص: 9.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص: 112 .

(3) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص: 79.

(4) المرجع السابق، ص: 110.

فالشاعر يرفض أن يبقى مجتزأً للألفاظ، والعبارات التي أكل عليها الدهر وشرب -إن جاز قول ذلك- وهذا ما نجده في قصيدة "الغائب قبل الوقت" من ديوانه "المسرح والمرأيا":

أَعْجِنَهَا كَالْخُبْزِ
أَغْسِلُهَا مِنْ صَدَا التَّارِيخِ وَالْكَلامِ
أَذُوبُ فِي نَسِيجِهَا حَرَارَةً أَوْ رَمْزُ
فَفِي دَمِي دَهْرٌ مِنَ السَّبَايَا (1)

فالشاعر في هذا المقطع: يُريد أن يغسل اللُغة من صدأ التَّاريخ، والماضي الذي تحمله على عاتقها، يودُّ أن يغيِّر الكلام، ويُعيد للكلمات اعتبارها، يُذيب فيها حرارة، ويبثُّ فيها حياة جديدة، لأنَّها أصبحت باردة وباهتة، وبثَّجه للكتابة بلغة إيمائية إشارية، تتكئ على الرَّمز لا بلغة واضحة وشفافة على حدِّ تعبيره: « إِنِّي ضِدَّ الوضوح الَّذِي يجعل من القصيدة سطحاً بلا عمق... ». (2)

وإن كان الشاعر يودُّ التَّغيير، والتَّحرُّر من قيود الماضي، هذا لا يعني أبداً التَّنكُّر للتراث لأنَّ للماضي حضوره القوي، والرَّاسخ، وفي هذا يقول إحسان عباس: « إنَّ الشاعر الحديث لا يريد أن يُنكر اللُغة، وإلَّا لم يكن شاعراً عربياً - بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغويَّة- ولكنَّه إنَّما يعني التَّحوُّل بها إلى مستوى تحقق ذاتيَّة، ويطبع على تاريخ اللُغة ختمه، ويفرده بدور يبدو فيه وجوده معلِّماً شاهقاً» (3).

وهذا ما ذهبت إليه "نازك الملائكة" في مقدِّمة ديوانها "شظايا ورماد"، حينما أكَّدت أنَّه على الشاعر أن يُحدث تغييراً في قاموسه اللَّفْظي، وذلك بأن يتخلَّى على ألفاظ كانت

(1) أدونيس، المسرح والمرأيا، بدايات للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، دمشق، سوريا، طبعة جديدة خاصة-2007 ص:163.

(2) محمد كامل الخطيب، نظرية الشُّعر 5-مرحلة مجلة شعر-، القسم الثَّاني، ص: 811 .

(3) إحسان عباس، اتجاهات الشُّعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص:111.

مستعملة، ويستبدلها بألفاظ جديدة لم تستعمل من قبل، لأنَّ الألفاظ تكتسب صفة الجمود بفعل التكرار، وكثرة الاستعمال، ولأنَّ الأذن كذلك ملَّت من سماع الصُّور المألوفة، والأصوات المتكررة⁽¹⁾.

فالشاعر المعاصر يودُّ أن ينزع صفة القداسة، والإجلال على الألفاظ القديمة، ويرتقي باللُّغة إلى ما يتماشى وروح العصر. «حيث يؤكد أنصار الشُّعر الحر على أنَّ اللُّغة هي وسيلة للتعبير، وينبغي على الشاعر أن يملكها، ويسخرها لخدمته، وخدمة شعره ويعبّر بها عمّا يخالجه وجدانه وشعوره، أمّا وإن حدث العكس، وأصبحت اللُّغة هي من تملكه، تجمّد الشُّعر وأصبح محاكاة، وتقليدا لنماذج قبلية، ممّا يؤدّي إلى غثائته وتفكُّكه»⁽²⁾.

فاللُّغة الحدائثية لغة خلق، وإنجاز، والمبدع هو من يتحكّم بها، ويستعملها أداة كشف للبحث عن الحقيقة التي ينشدها، وراء عالم مجهول رسمه في مخيلته ويسعى جاهدا للوصول إليه، وهذا ما يؤكد عليه أدونيس في قصيدة "السَّماء التَّامنة" حيث يقول:

عَرَّافٌ، قُلٌّ...

-لَا شَيْءَ،

هَذَا مَخْبِزُ اللُّغَةِ العَجِيبَةِ

لَا شَيْءَ

تَارِيخُ النِّسَاءِ مِخْدَةٌ

وَحَنَانُ طِينِهِ⁽³⁾

أصبحت اللُّغة عند الشاعر بمثابة العجينة في المخبزة، حيث الخباز يعجنها ويشكلها حسب ما يشاء، كذلك هو حال اللُّغة لدى أدونيس، فهو الذي يُشكلها، ويُعيد

(1) ينظر: نازك الملائكة، شظايا ورماد، ص:10.

(2) ينظر شوقي ضيف، في التراث واللُّغة والشُّعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت، ص:217، 218.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:129.

إحياءها وفق ما تقتضيه متطلبات العصر، وذلك عبر شحن الكلمة، وبتُّ روح جديدة فيها، من خلال هدمه للبناء اللغوي القديم وإعادة بنائه من جديد.

1- البنية الوظيفية:

1-1 الكلمة / المعجم الشعري:

تعرّف الكلمة بأنّها: « لفظ يدلُّ على معنى»⁽¹⁾، ويعرفها بلومفيلد (Blomfeild) بقوله: «هي أصغر صيغة حرّة»⁽²⁾.

وتشكّل الكلمة مادّة المعجم، التي يدور حولها نشاطه إيضاحا وشرحا، ليجلو منها ما نسمّيه المعنى المعجمي⁽³⁾.

وللتعرّف على المعجم المفرداتي للخطاب الشعري في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس"، سنعتمد على نظرية الحقول الدلالية La Théorie Des Champs Sémantiques، إذ تعدُّ هذه النظرية أهم نظريات البحث اللغوي المعاصر، ويُعرّف الحقل الدلالي بأنّه: « مجموعة من الكلمات ترتبط في دلالتها، توضع تحت كلمة واحدة (مسمى عام)، تجمع هذه المجموعة من الكلمات»⁽⁴⁾.

و مثال ذلك الكلمات الدالة على القرابة: أب، أم، أخ، أخت...⁽⁵⁾. ويعرّفه "جورج مونان" (Gorjes Monin) في مؤلّفه "مفاتيح علم الدلالة" قائلا: «إنّه نظام دلالي

(1) أحمد الخوص، قصّة الإعراب، أسلوب متطوّر في القواعد والإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، دت، ص:15.

(2) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص: 55.

(3) ينظر: تمام حسّان، مناهج البحث في اللّغة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، دط، 1986، ص: 258.

(4) فايز رسمي الشوامرة، أفاظ البيئة الطّبيعة في شعر إيليا أبي ماضي، دراسة دلالية، مخطوط رسالة ماجستير في اللّغة العربية، جامعة الخليل، العراق، 2006، 2007، ص: 19.

(5) المرجع نفسه، ص: 19.

مغلق يتكوّن من وحدات تبليغية، ينظّم بكيفية تجعل كل وحدة تشترك مع الوحدات الأخرى بصفة محدّدة على الأقل، وتقابلها بصفة على الأقل»⁽¹⁾.

في حين يرى "محمد مفتاح" أنّ الطّريقة الإحصائية خادعة، لأنّها تعزل الكلمات عن سياقها، وتتعامل معها كشيء فاقد للتّواصل، مع ما يتقدّمه ويلحقه، لأنّ الكلمة يُكتب معناها، من خلال السّياق المتواجدة فيه، فالكلمة الواحدة قد تعني في سياق مدحا، وفي سياق آخر قدحا⁽²⁾.

وهذا ما يوكّد أهميّة السّياق في تحديده لمعنى الكلمة، فالقيمة الدّلالية للكلمات تتحدّد من خلال تواجدها داخل التّركيب.

فالكلمة المفردة لا يكون فيها استعارة، ولا مجاز، من أيّ نوع إلّا إذا دخلت في تركيب بعلاقة نحوية مع غيرها، والسّياق هو من يقوم في كثير من الأحيان بتحديد العلاقة المقصودة من الكلمة في جملتها⁽³⁾.

ومهما يكن من أمر هؤلاء، فإنّ الذي يجب أن نتمسّك به هو: أن الطّريقة الإحصائية تضع يدنا على بعض التّرددات التي هي ذات مغزى، فلا أحد ينكر دورها في رصد المحاور التي يدور عليها الديوان أو القصيدة⁽⁴⁾. وهذا ما سنوضّحه كالاتي:

(1) خوله طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللّسانيات، دار القصبّة للنّشر، الجزائر، ط2، دت، ص:123.

(2) ينظر: محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التّناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1992، ص:59.

(3) ينظر: محمد حماسة عبد اللّطيف، النّحو والدّلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدّلالي، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 2000، ص:98.

(4) المرجع السّابق، ص:60.

جدول رقم 1

القصيدة	حقل النار	حقل الموت	حقل الماء
جنازة امرأة	16	26	08
كلمات	07	14	15
امرأة و رجل	02	01	00
أغنية للرجل	01	00	00
أغنية للمرأة	01	00	01
وجه امرأة	01	01	02
مرأة لحظة ما	01	00	01
مرأة للوقت	00	01	01
حزمة القصب	05	06	00
النوم والنهوض من النوم	00	02	00
الشعب	01	00	01
الغضب	01	00	03
تيمور ومهيار	13	07	03
الغزو	01	00	00
السيل	01	00	03
الحاضر	01	01	01
مرأة طاغية	00	02	00
مرأة السيّاف	00	01	00

00	00	01	الشاعران
01	01	02	دمشق
00	02	00	بيروت
05	05	04	مرآة لزيد بن علي
00	00	01	مرآة لزياب
00	02	01	مرآة الفقير والسُلطان
00	01	02	امراه ورجل
00	01	00	مرآة الحجّاج
01	01	00	مرآة الشاهد
11	06	03	الرأس والنّهر
12	05	09	مرآة التّاريخ
00	00	03	مرآة الأرض
01	08	06	القمر والرّمانة
08	06	01	السّيل
32	19	13	صوت من الماء
27	43	36	السّماء الثّامنة
05	04	03	جسدُ الحُصاة
03	00	01	لو سكنتُ
00	00	01	القاعدة
07	01	08	قمر الغوطة
05	09	15	الغائب قبل الوقت

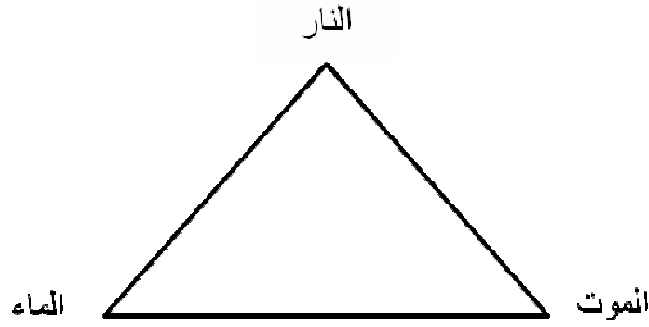
01	01	00	مرآة للنوم
04	00	04	مرآة للسؤال
01	01	01	مرآة لفارس الرّفص
02	00	00	مرآة الغيوم
00	00	02	مرآة لمعاوية
03	03	05	مرآة لخالدة
01	01	00	مرآة لوضّاح اليّمن
00	02	03	مرآة لبيروت
00	03	02	مرآة الزّلاجة السّوداء
01	00	00	مرآة لجسد عاشق
01	01	02	مرآة لجنتّة الخريف
00	02	00	مرآة لأبي العلاء
00	03	01	مرآة للعين و الزّمن
01	03	00	مرآة لأورفيوس
00	00	03	مرآة الطّواف
27	17	22	مرآة الطريق وتاريخ الغصون
00	02	02	كيمياء النّرجس
00	03	01	ياسمينة
00	02	01	القشرة والأيّام
00	01	01	القصيدة
00	01	03	الأحجار

02	02	00	الرَّغيف
00	01	02	الشَّهيد
01	01	02	وجه البحر
00	02	00	الموت
01	01	02	حوار
00	04	02	الدَّم النَّافر
00	00	02	الوردة
00	00	01	المئذنة
04	00	03	الحلم
05	01	01	الموج
01	00	00	المدينة
00	04	02	نُبوءة
00	01	03	الغرب والشرق
03	00	00	سُنبلَة
02	01	02	ساحر
00	00	04	دمشق
01	02	04	اللؤلؤة
219	231	245	المجموع

جدول يمثل الحقول الدلالية الثلاثة المسيطرة في ديوان "المسرح والمرايا"

يتشكّل المعجم المفرداتي الأدونيسي من ثلاثة حقول أساسية وهي: (النَّار، الموت،

الماء) ، وهذا ما سنُوضِّحه كالآتي :



إنَّ الكون بعاملته يتشكَّل من أربعة عناصر أساسية وهي (الماء، الهواء، التراب، والنَّار).

وبالرجوع إلى ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس نجد أنَّ الشَّاعر أسهب في توظيف عنصرين أساسيين كما سبق وذكرناهم، ألا وهما: النار، والماء، فقد كان حضورهما قوياً ولافتاً للإنتباه، وبإحصائنا لهما وجدنا أنَّ:

حقل النَّار فقد احتلَّ الصِّدَارَةَ حيث بلغ عدده: 245.

ولو عدنا للنَّار لوجدناها مرتبطة إرتباطاً وثيقاً بتجربة البشر منذ القديم، فاتَّخذت مكانة القداسة لدى الإنسان المصري القديم، حيث اعتبر المصريون الشُّعلة رمزا للطَّهارة والتَّطهير، والنَّار هي مصدر النُّور ومنها يُولد، وهي مطهِّرة ومُضيئة، تقذف بلهبها نحو السَّماء، فتزمر إلى التَّوق نحو السُّموِّ الرُّوحِيّ، واستمدَّ أدونيس من النَّار طاقتها الهادمة والمولِّدة، وفي نفس الوقت تعدُّ النَّار نفقاً يمتد بين حياة الإنسان والموت.⁽¹⁾

والنَّار علامة سيموطيقية في مفهوم بيرس، فهي نص دالٌّ يستدعي حقيقة وأسطورة⁽²⁾.

(1) ينظر: رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، ص: 238.

(2) نقلا عن آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2007، ص: 39.

وغالبا ما يكون استدعاء النَّار في الخطاب الشعري الأدونيسي استدعاء أسطوريا
«أسطورة طائر الفينيق/ أسطورة بروميثيوس»⁽¹⁾.

يقول الشاعر في قصيدة "تيمور ومهيار":

تَيْمُورُ (بِعَضِّ الْوَحْشِ):

إِنَّ سَيْفِي

أَحَدٌ

إِنَّ فَتْكَي

أَشَدُّ... لَنْ يَنْهَضَ بَعْدَ الْآنِ -

أَنَا هُوَ الْجَحِيمُ وَالِدَيَانُ⁽²⁾

(يَصْنَعُ مِنَ النَّحَاسِ تِمْنَالًا مُجَوِّفًا يَحْشُوهُ نَفْطًا وَرَصَاصًا وَكَبْرِيئًا وَرَزِينِيًّا. يَدْخُلُ مَهْيَارَ فِي جَوْفِهِ.
يُشْعَلُ فِيهِ النَّارُ يَلْتَهَبُ وَيَنْصَهَرُ وَيَتَحَوَّلُ كُلُّ شَيْءٍ إِلَى رَمَادٍ.

تَهْبُ رِيحٌ تَمَلُّ الْفَضَاءَ سَحَابًا أَسْوَدَ وَرُعُودًا وَصَوَاعِقَ وَأَعَاصِيرَ، يَسُودُ مَا بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْأَرْضِ.
وَيَمَكْتُ النَّاسَ أَيَّامًا حَائِرِينَ لَا يُمَيِّزُونَ بَيْنَ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ. يَتَحَرَّكُ الرَّمَادُ وَيَخْرُجُ مِنْهُ مَهْيَارُ)⁽³⁾.

هنا يشتعل مهيار بالنار، وينصهر ويتحول كل شيء إلى رماد، وبعدها يتحرك مهيار
من الرماد ويخرج منه، لينبعث من جديد وهذا ما يشكل رؤيا الموت والانبعاث من جديد
عند الشاعر.

أما الحقل الدلالي للماء بلغ عدده: 219

إذ يعد الماء رمزا للحياة، والوجود، والاستمرارية، لقوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرِ الَّذِينَ كَفَرُوا

أَنَّ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ۗ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا

(1) ينظر: المرجع السابق، ص: 231.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 50.

(3) المصدر نفسه، ص: 50.

يُؤْمِنُونَ ﴿٣٠﴾ (1). وتعددت دلالاته في الديوان، وتلونت بلون السياق المتواجد فيه فقد شكّل رمزا للكفاح وعدم الخضوع، والإستسلام في قصيدة "تيمور ومهيار" والتي يقول فيها أدونيس:

السَّاحِرُ (إِلَى مَهْيَازِ)،

مَاذَا تُحِسُّ الْآنَ؟

مَهْيَازُ: كُلُّ جُزْءٍ

فِي جَسَدِي يُنبِغُ

(يَبْتَسِمُ. صَمْتُ.)

وَاشْتَدَّتْ الْحَيَاةُ فِي عُرُوقِي... (2)

و لعلّ الماء عند أدونيس يحمل كذلك بعدا أسطورياً - أسطورة نارسيوس -

نارسيوس: هو ابن إحدى حوريات النهر اللازوردية، التي أنجبته من إله النهر، هذا الكائن البحري الذي عشقته جميع الحوريات ، لكنّه كان لا يعيرهنّ أيّ اهتمام، وفي أحد الأيام إنحنى نارسيوس على النبع ليشرب من مائه، فرأى صورته انعكست على صفحة الماء، فوقع في غرام طيفه، وحسبه جسدا فحاول الإمساك به، لكنّه وما إن أدرك أنه يكتوي بنار عشقه لنفسه، مات من شدة حزنه على ذلك، فبكته حوريات الغابة بكاء شديدا، وباختفاء جنته تظهر زهرة النرجس التي ترمز إلى الاعجاب المرضي بالذات. (3)

أمّا حقل الموت فقد بلغ عدده: 231

يقول أدونيس في قصيدة "السَّيْلُ":

تَفْتَحِي يَا وَرْدَةَ الدَّمَاءِ

(1) الأنبياء، الآية:30.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:49.

(3) ينظر: حاتم الصكر، مرايا نرسيوس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص:81، 82.

فِي جُنَّةِ العُصْفُورِ
 فِي صَبِيَّةٍ
 مَحْرُوقَةً، فِي نَهْرِ الأَشْلَاءِ
 فِي الأَطْفَالِ يُخَنَّقُونَ فِي السَّمَاءِ
 يَابِسَةً كَوَجْهِ مُؤْمِيَاءِ
 تَفْتَحِي كَبْدَرَةَ خَفِيَّةٍ
 لِدَوْرَةِ الفُصُولِ،
 تَفْتَحِي

هَذَا هُوَ اللِّقَاحُ هَذِي رَعِشَةُ الحُقُولِ. (1)

في هذه القصيدة مغامرة الانطلاق، حيث تتبادل الكائنات في التحول هوياتها فيما تتغيّر وتتجدّد، يموت جسد لكي تأخذ روحه جسدا جديدا، ويغيب شيء عن صورته لكي يظهر في صورة أخرى. (2)

ويقول كذلك في قصيدة "الغائب قبل الوقت":

(.....)

فَفِي دَمِي دَهْرٌ مِّنَ السَّبَّايَا
 دَهْرٌ مِّنَ الخَطَايَا
 يَجْرِفُهُ مَوْتِي، وَحَوْلَ وَجْهِي
 حَضَارَةٌ تَمُوتُ.
 وَهَا أَنَا كَالنَّهْرِ
 أَجْهَلُ كَيْفَ أُمْسِكُ الضَّفَافُ
 أَجْهَلُ غَيْرَ النَّبْعِ وَالْمَصَبِّ وَالْمَطَافِ

(1) المصدر السابق، ص: 103 .

(2) رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، ص: 210.

حَيْثُ تَجِيءُ الشَّمْسُ

كَالعُشْبَةِ السَّاحِرَةِ السَّوْدَاءِ

(....)

(....)

حَيْثُ تَصِيرُ الشَّمْسُ

عَرَّافَةَ الشَّقَاءِ وَالسَّعَادَةِ

(....)

فَوْقَ جَبِينِ الدَّهْرِ. (1)

يرى أدونيس أنّ في دمه دهر من الخطايا، هذه الخطايا التي لا يجرفها سوى موته، وموت الحضارة التي حول وجهه، حيث تجيء الشمس بإشراقه وطلّته جديدة، ترسم لها مكانا فوق جبين الدهر، وتُبشّر بميلاد عهد جديد، فميلاد الحضارة الجديدة مرهون ومتوقف على موت الحضارة التي قبلها.

وعليه، فإننا نخلص إلى أنّه: إذا كان الموت نهاية طبيعية للحياة، فإنّه بداية حياة جديدة عند أدونيس على حد قوله: « في الحدس الصوفي. تغيّر معنى الحياة والموت، كما كان سائدا في السلفية الإسلامية التقليدية، لم يعد الموت نهاية، وإنما صار باب الحياة الحقيقية» (2).

وبهذا تكون ثنائية (الموت/ الانبعاث من جديد) حاضرة، وبقوة في ديوانه "المسرح والمرايا". وتتوحد هذه الحقول الثلاثة في قصيدة "مرآة لزيد بن علي" والتي يقول فيها أدونيس:

....

لِي وَطَنٌ فِي الْمَاءِ - غَيْرُ الْمَوْتِ

(1) أدونيس: المسرح والمرايا، ص: 163، 164.

(2) أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص: 133.

يَجْهَلُ،
غَيْرَ الصَّلْبِ وَالْحَرِيقِ
يَجْهَلُ أَنْ يُقَرَّبَ الْمَسَافَةَ
مَا بَيْنَنَا،
وَيَفْتَحُ الطَّرِيقَ. (1)

فالشاعر هنا يجد في الماء وطنا آخر، وطن غير الموت، الوطن الذي يجهل غير الصلْب والحريق.

2- البنية التركيبية:

1-2 تعريف الجملة: لقبت الجملة اهتماما كبيرا، من قبل علماء النحو منذ القديم، كونها أكبر الوحدات اللغوية، ولبنة الكلام وعنصره الأساسي، لذا تعددت مفاهيمها، وتضاربت الآراء حولها.

فوجد علماء النحو القدامى انقسموا في تعريفهم للجملة إلى اتجاهين:

الاتجاه الأول: ويرى أصحابه أن مفهوم الجملة مرادفا لمفهوم الكلام، ومن بين هؤلاء نجد العالم النحوي " ابن جني" يعرفها بقوله: «أما الكلام فكل لفظ مستقل بنفسه، ومفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحويين الجمل نحو: زيد أخوك...» (2).

أما الاتجاه الثاني: فيرى أصحابه أن مفهوم الجملة مغاير لمفهوم الكلام ومن بينهم "الرّضي الأستريادي" حيث يقول: « والفرق بين الجملة والكلام أنّ الجملة ما تضمنت الإنسان الأصلي سواء كانت مقصودة لذاتها أو لا، كالجملة التي هي خبر للمبتدأ وسائر ما ذكر من الجمل، ويخرج المصدر، واسم الفاعل والمفعول، والصفة المشبهة والظرف

(1) المصدر السابق، ص:72.

(2) أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، ، تح: عبد الحميد هنداوي، مج1، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003، ص:72.

مع ما أسندت إليه، والكلام ما تضمّن الإسناد الأصلي وكان مقصودا لذاته فكل كلام جملة ولا ينعكس»⁽¹⁾.

أمّا العرب المُحدثون فقد اختلفت تعريفاتهم باختلاف مناهجهم اللغوية، ويعرّفها مهدي المخزومي بأنّها: «الصُّورة اللَّفْظِيَّة الصُّغرى للكلام المفيد، في آية لغة من اللُّغات، وهي المركَّب الَّذي يبيِّن المتكلمَّ به أنّ صورة ذهنية كانت قد تألّفت أجزاءها في ذهنه ثمّ هي الوسيلة الَّتِي تنقل ما جال في ذهن المتكلمِّ إلى ذهن السّامع»⁽²⁾.

2-1-1 عدم الملائمة الإسنادية:

الإسناد في العربية يكفي فيه إنشاء علاقة ذهنية بين المسند والمسند إليه، دون التّصريح بالعلاقة بينهما نطقاً أو كتابة⁽³⁾، هذه العملية الذّهنيّة يُجزّأها ذهن المتكلمّ حين يدرك أنّ ثمة علاقة بين شيئين يريد التّعبير عنهما، فيتّم في الذّهن الرّبط بينهما بومضة الإسناد⁽⁴⁾، والإسناد هو المعنى المدرك الرّابط بين المسند والمسند إليه⁽⁵⁾.

وما يهمنا في دراستنا هذه هو عدم الملائمة الإسنادية: «أي أنه إذا كان التجانس يتحقّق على مستوى لغة النثر، إذ يشكّل فيها الفعل والفاعل سياقاً لا يحتمل التأويل، ويخضع للتّطابق، ويدلُّ الفعل فيها على أمر معين، ويُسند إلى شيء متجانس، فإنّ لغة الشّعْر تُعنى بعدم التّطابق والتّجانس»⁽⁶⁾.

(1) رابح بومعزة، الجملة والوحدة الإسنادية الوظيفية في النحو العربي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنّشر والتّوزيع، دط، دمشق، سوريا، 2008، ص: 22.

(2) مهدي المخزومي: في النّحو العربي نقد و توجيه، دار الرّائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1968، ص: 31.

(3) صالح بلعيد، التّراكيب النّحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994، ص: 102.

(4) رابح بومعزة، الحد الدقيق للجملة والوحدة الإسنادية الوظيفية في لغتنا العربية، مجلة العلوم الإنسانية، العدد8، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، جوان 2005، ص: 4.

(5) المرجع نفسه، ص: 4.

(6) سامح الرّواشدة، فضاءات الشّعريّة دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنّشر، أريد، الأردن، دط، ص: 47.

ونجد هذا في قول الشاعر في قصيدته "أغنية للرجل":

وَرَأَيْتُ الشَّمْسَ سَوْدَاءَ فِي يَدَيْكَ،
فَأَسْرَجْتُ حَنِينِي إِلَى النَّخِيلِ، حَمَلْتُ اللَّيْلَ فِي سَلَّةٍ،
حَمَلْتُ الْمَدِينَةَ. (1)

فالشاعر في هذا المثال أسند الفعل (حمل) إلى ما لا يُحمل (الليل، والمدينة)، وهذا ما أخرج الفعل عن دلالاته وألبسه دلالة شعرية وكذلك الفعل (أسرج) إلى (الحنين) فهل يعقل أن يُسرج الحنين؟ وهذا ما أدّى إلى كسر العلاقة المنطقية بين الفعل وفاعله. ويقول كذلك في قصيدة "السّماء الثامنة":

وَنَامَتِ الْمَدِينَةُ
وَعُلِّقَتْ أَبْوَابُهَا
وَنِمْنَا. (2)

أسند الشاعر فعل (النوم) إلى الشيء الذي لا ينام، فهل يعقل للمدينة أن تنام؟، وبهذا يكون قد أخرج فعل (النوم) عن دلالاته المعجمية، مما أدّى إلى عدم التّجانس بين المسند والمسند إليه.

ويستمر أدونيس بخرقه وتجاوزه للقاعدة النحوية المنطقية حيث يقول في قصيدة "المئذنة":

بَكَتِ الْمِئْذَنَةُ
حِينَ جَاءَ الْعَرِيبُ - اشْتَرَاهَا
وَبَنَى فَوْقَهَا مِذْحَنَةً. (3)

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 27.

(2) المصدر نفسه، ص: 137.

(3) المصدر نفسه، ص: 228.

أسند الشّاعر فعل (البكاء) إلى ما لا يبكي، وقام بتجاوز العلاقة المنطقية بين المسند والمسند إليه، بإخراجه لفعل "البكاء" عن دلالاته المعجمية المنوطة له، كما أسند فعل (الشراء) إلى المئذنة مما أدّى إلى كسر العلاقة بين المسند، والمسند إليه لأنّ المئذنة لا تُباع، ولا تشتري.

ويقول كذلك في قصيدة "جنازة امرأة":

أَنَا النَّارُ، وَالْمَوْتُ عَشِيقٌ

كَشَهَوْتِي مَسْنُونٌ

وَتَفْتَحْتُ، يَطْلُعُ الْمَوْتُ فِي نَهْدِي.-(1)

قام أدونيس بكسر العلاقة القائمة بين المبتدأ، والخبر فجعل من نفسه نارا، والموت عشيقه، وكأنّه مخلوق من عالم آخر، لا يمتُّ بصلة إلى هذا العالم الذي نعيش ونحيا فيه، لأنه يتصف بصفات لا يملكها غيره من البشر. كيف يعقل أن يكون نارا؟ وأن يتخذ من الموت عشيقا وحبيبا.

فأدونيس يرى أنّ « التّنافر هو أبرز خصائص الشّعر الجديد، وأكثرها أصالة وعمقا. هذا التّنافر هو، شعريا، الغرابة، و"الجميل غريب دائما"» (2)، لذا يستمر في خرقه وتجاوزه للقواعد التّركيبية، بتجاوزه لرتابة النّظام العادي المألوف. ونجد ذلك في قصيدة "مرآة الطّريق وتاريخ الغصون":

أَسْلَمَتْ وَجْهَهَا الْمَدِينَةَ

حَيْثُ تَقْصُ الشَّمْسُ بَعْدَ النَّوْمِ

عَلَيَّ، كُلَّ يَوْمٍ. (3)

(1) المصدر نفسه، ص:7.

(2) أدونيس، زمن الشّعر، ص:18 .

(3) المصدر السّابق، ص:202.

أدونيس في هذا المقطع الشعري أسند فعل (القص) للشَّمس فهل يعقل أن تقصَّ الشَّمس وتحكي ؟ ونحن نعلم أن فعل القص والحكي هو من الصفات الملازمة للبشر، ولو رجعنا إلى قصص "ألف ليلة و ليلة" نجد أن شهرزاد أوقفت مجازر الملك شهريار بفعل القص والحكي، عندما كانت تلهيه كلَّ ليلة بحكاية. وبالتالي، أدونيس أخرج فعل (القص) عن دلالاته المعجمية، وألبسه دلالة شعرية.

ويقول أيضا في قصيدة "المدينة":

وَاسْتَيْقَظْتُ، كَانِ السَّرِيرُ نَهْرًا

لِلْحُبِّ،

وَاللَّقَاحُ⁽¹⁾

وفي هذا المثال نجد عدم ملائمة إسنادية بين اسم كان (السَّرِير)، وخبرها (النَّهْر) حيث جعل الشَّاعر من السَّرِير نهرا للحب واللَّقَاح، وبهذا يكون قد تجاوز العلاقة المنطقية القائمة بين اسم كان وخبرها. «لأنَّ الكلمات لدى الشَّاعر، ليست مجرد ألفاظ صوتية ذات دلالات صرفية، أو نحوية، أو معجمية، وإن كان الشَّاعر لا يُغفل في استخدامه الكلمات هذه الدلالات وإنما هي تجسيم حيٍّ للوجود فاللُّغة الشعريَّة وجود له كيان وجسم»⁽²⁾.

وفي الأخير نخلص إلى أن: اللُّغة الشعريَّة الأدونيسية لغة خرق، وتجاوز، وعدم ملائمة وهذا ما ذهب إليه "جون كوهن" (Jhon Khone) بقوله: «لقد وُلد الشعر من عدم الملائمة»⁽³⁾.

(1) المصدر نفسه، ص: 231.

(2) السَّعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها الفنِّية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطبع والنَّشر والنَّوْزيع، الإسكندرية، 2002، ص: 64.

(3) جون كوين، النَّظريَّة الشعريَّة، بناء لغة الشعر، اللُّغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنَّشر والنَّوْزيع، القاهرة، 2000، ص: 157.

2-2 الانزياح: (الانحراف)

يسمى بالفرنسية "L'ecart" وبالإنجليزية "Déviation".

2-2-1 مفهومه:

منذ أن أعتبر "بول فاليري" (Poul Valirie) أن الأسلوب في جوهره انحراف عن قاعدة ما⁽¹⁾، انتشر مصطلح الانحراف، وأخذ شيوعاً كبيراً، إلا أنهم لم يتوصلوا إلى تعريف دقيق وشامل لهذا المصطلح. فقد عدّه "بول فاليري" «تجاوزاً»، و"رولان بارت" (Roland Barthes) «فضيحة»، و"تودوروف" (Todorov) «شنوذا»، و"جون كوهن" (Khon Jhon) «انتهاكاً»، و"ثيري" (Therai) «كسراً»، "أرجوان" (Orjojun) «جنونا»⁽²⁾.

وإن كان هذا المصطلح إشكالي في النظرية الغربية، حيث وجد له أكثر من مرادف: التّجاوز، الاختلال، الإطاحة، المخالفة، الشّناعة، الانتهاك، خرق السّنن، واللّحن والعصيان، والتّحريف فإنّه وجد له كذلك في النقد القديم، والحديث كذلك عدّة مسمّيات من مثل: الاتّساع، والعدول، والمخالفة.⁽³⁾

وعلى الرّغم من تعدّد المسمّيات والمصطلحات، إلاّ أنّ الانزياح بات يشكل سمة من سمات لغة الشّعْر، والفيصل بينها، وبين لغة النّثر «إنّ لغة الشّعْر هي الانحراف عن اللّغة العاديّة أو عن لغة النثر»⁽⁴⁾.

وقد ورد مفهوم الانزياح في عند "ابن منظور" بمعنى بَعْدَ، والابتعاد⁽⁵⁾.

(1) صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص:208.

(2) موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص:44.

(3) ينظر المرجع نفسه، ص:35.

(4) المرجع نفسه، ص:37.

(5) ينظر: أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج2، دار صادر،

بيروت، ط6، 1997، مادة (ن، ز، ح)، ص:614

أمّا اصطلاحاً: فهو « استعمال المبدع للغة، ومفردات، وتراكيب، وصور استعمالاً يخرج به عما هو معتاد، ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصف به من تفرّد وإبداع، وقوة جذب، وأسر»⁽¹⁾، وهذا ما يعني أن الانزياح هو انحراف وتجاوز المألوف والسائد، مما يكسبه التفرّد، ويؤدّي إلى لفت الانتباه.

2-2-2 الانزياح التركيبي: (التقديم والتأخير):

هناك العديد من الظواهر الأسلوبية، التي تنطوي تحت ما يُسمّى بالانزياح التركيبي، ومن بينها "التقديم والتأخير"، والذي نحن بصدد دراسته. حيث يقول فيه "عبد القاهر الجرجاني" في كتابه "دلائل الإعجاز" بأنّه: « هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويُفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدّم فيه شيء وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»⁽²⁾.

وهذا ما يسمى في عرف النحويين بـ"الرتبة"، ويقصد بها «الموقع الأصلي الذي تكون عليه المفردات النحوية، وهي وصف لمواقع المفردات النحوية في التركيب»⁽³⁾. لكنّ الانزياح التركيبي المتمثّل في -التقديم والتأخير- لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة، ولكنّه يخرق القانون باعتناؤه بما يعدّ استثناءً⁽⁴⁾.

هذه الخاصية أي "التقديم والتأخير" تحققت في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس لذا

سنتوقّف عند بعض الأمثلة:

(1) رشا سامي حجازين، شعر محمود الشلبي، دراسة أسلوبية، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2005، ص: 19.

(2) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصح: محمد عبده، ومحمد محمود الكركي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1991، ص: 85.

(3) علي كنعان بشير، قضايا الإسناد في الجملة العربية، مخطوط رسالة ماجستير في اللغة العربية، جامعة الموصل، العراق، 2006، ص: 169.

(4) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، ص: 53.

يقول أدونيس في قصيدة "السَّيْلُ":

مَهْيَارٌ غَنَّى حَنَا
بَارَكَ وَجَهَ الْجُنُونُ،
ذَوَّبَ فِي صَوْتِهِ
جَرَحَ الْعُصُورَ، اشْتَهَى.⁽¹⁾

نجد في هذا المقطع انزياحا تركيبيا، لأنَّ الشَّاعِرَ قَدَّمَ الفاعل (مهيار)، على الفعل (غنى)، لأنَّ مهيار يمثل بؤرة اهتمام، فمن حيث الأهمية الغناء أمر عادي، لكن من يغني هو مهيار، وهذا هو الأهم، لذا ينصبُّ الاهتمام عليه لأنَّ مهيار يُغني لبيارك ثورته وجنونه.

والسِّيَاق على المستوى المعياري يقدِّم الفعل على الفاعل، أي أنَّ الجملة تكون كالآتي: غنى مهيار حنا.

ونجد الانزياح التركيبي في قوله في قصيدة "بيروت":

عَائِشَةٌ مَرَّتْ، فَكُلُّ لَيْلٍ
تَخْتُ، وَكُلُّ نَاقَةٍ مِصْبَاحُ
لِلْجَسَدِ الضَّرِيرِ أَوْ لِلزَّمَنِ الضَّرِيرِ
عَائِشَةٌ تَجْتَاخُ— لَوْنِ الشَّهْوَةِ اجْتِيَاخُ.⁽²⁾

في هذا المقطع نجد تقديمًا للفاعل على الفعل في السَّطْرِ الأوَّل، والرَّابِع، قَدَّمَ الشَّاعِرُ الفاعل (عائشة)، على الفعلين (مرت، تجتاح) لأنَّ عائشة تمثل مدار الاهتمام لدى الشَّاعِرِ، ففعل المرور والاجتياح أمر طبيعي وعادي لكنَّ المهمَّ هو من مرَّ، ومن اجتاح، والسِّيَاق على المستوى المعياري يفرض أن تكون الأسطر كالآتي:

مَرَّتْ عَائِشَةٌ، فَكُلُّ لَيْلٍ

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 58.

(2) المصدر نفسه، ص: 71.

(....)

(....)

تَجْتَا حُ، عَائِشَةٌ. لَوْنُ الشَّهْوَةِ اجْتِيَا حُ⁽¹⁾

فالتقديم والتأخير أعطى نوعاً من الموسيقى، خلقه التوازي القائم بين الجملتين

السَّالِفَتَيْنِ الذَّكْر

ومن أمثلة الانزياح التركيبي أيضاً، قول الشاعر:

مُحَمَّدٌ سَافِرٌ فِي رَغِيْفٍ

وَلَمْ يَعُدْ.

وَسَارَةٌ تَهْبِطُ فِي مَعَارَةٍ

تَسْأَلُ عَنْ صَدِيقِهَا الشَّفُوقَ وَالْحِجَارَةَ.⁽²⁾

فالشاعر هنا قدّم الفاعلين (محمد، سارة)، على فعليهما (سافر، تهبط) لعنايته

بالمقدّم (محمد، سارة)، فمن حيث الأهمية السّفر، والهبوط في المغارة أمر لا يلفت

الانتباه، لكنّ الذي قام بفعل الهبوط والسّفر هو الأهم. والسّياق المعياري للجملة يقدم

العامل على المعمول أي نقول:

سَافِرٌ مُحَمَّدٌ فِي رَغِيْفٍ

(....)

تَهْبِطُ سَارَةٌ فِي مَعَارَةٍ.⁽³⁾

(1) المصدر نفسه، ص: 71.

(2) المصدر نفسه، ص: 213.

(3) المصدر نفسه، ص: 213.

2-1-2 خرق القرنية الإعرابية (تسكين الروي):

حظي الإعراب باهتمام بالغ وكبير من قبل علماء النحو، إذ عقد له العالم النحوي "بن جني" باب "القول في الإعراب" في كتابه "الخصائص"، قال فيه: « الإعراب هو الإبانة عن المعاني بالألفاظ، ألا ترى أنك إذا سمعت أكرم سعيد أباه، وشكر سعيداً أبوه، علمت برفع أحدهما ونصب الآخر الفاعل من المفعول...»⁽¹⁾.

لذا عدَّ فرعا من فروع المعنى⁽²⁾.

وقد نال الإعراب مكانة كبيرة من قبل النحاة لأنه: « يمثّل بالنسبة إليهم أثرا أو نتيجة، ولا بدّ للنتيجة من سبب، إذ أنه من أساسيات المنطق أنّ لكل أثر مؤثرا، وأنّ لكل عمل عاملا»⁽³⁾.

وفي تعريفهم للعامل ذهب الشريف الجرجاني (المتوفى سنة 816هـ) بقوله: «العامل هو ما أوجب كون آخر الكلمة على وجه مخصوص من الإعراب»⁽⁴⁾، وهو المنشئ لشيئين اثنين هما:

1. الحالة الإعرابية من رفع أو نصب، أو جر، أو جزم

2. العلامة الإعرابية، وهذه العلامة حركة أو حرف أو سكون أو حذف⁽⁵⁾. ويعد

الحذف محل اهتمام دراستنا هذه.

كانت العلامة الإعرابية أوفر القرائن عناية واهتماما من قبل النحويين، فتكلموا من خلال نظرية العامل عن الحركات ودلالاتها والحروف ونيابتها عن الحركات. ثم تكلموا عن

(1) أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج1، ص: 89.

(2) محمد علي أبو العباس، الإعراب الميسر (دراسة في القواعد والمعاني والإعراب تجمع بين الأصالة والمعاصرة)، دار الطلائع للنشر والتوزيع، والتصدير، القاهرة، دط، ص: 7.

(3) ينظر علي كنعان بشير، قضايا الإسناد في الجملة العربية، ص: 14.

(4) وليد عاطف الأنصاري، نظرية العامل في النحو العربي، عرضا وتقدا، دار الكتاب الثقافي، أربد، الأردن، ط2،

2006، ص: 47.

(5) المرجع نفسه، ص: 47.

الإعراب الظاهر، والإعراب المقدر، والمحل الإعرابي⁽¹⁾، وذهبوا إلى أن الرّفْع علم الفاعلية، وبقية المرفوعات مشبهة به، والنّصّب علم المفعوليّة، وبقية المنصوبات ملحقة بالمفاعيل، والجرُّ علم الإضافة⁽²⁾.

لكنّ الخطاب الشعري الحدائي - المتمثّل في أدونيس- والذي يقوم على مبدأ الخرق، والتّجاوز دحض دعائم هذه المقولات، لأنّه لا يعترف بقواعد النّحو والمنطق، وإنّما يسعى جاهدا في الهرب من كل القوانين التي يمكن أن تُقيده، وتعيق مساره التّحرري، وما يهّمنا هنا، هو "تسكين الرّوي" هذه الظّاهرة التي سجّلت حضورا قويّا في الخطاب الشعري الحدائي بصفة عامّة، و في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس بصفة خاصّة.

و في هذا يقول الشّاعر في قصيدة "صنين":

صَنِينُ

يَقْرَأُ فِي عُرْفَتِهِ الْعَارِيَةَ

لِلَّيْلِ، لِلْأَشْجَارِ، لِلسَّاهِرِينَ

أَحْزَانَهُ الْعَالِيَةَ.⁽³⁾

و نجد ذلك أيضا في قصيدة: "مرآة لأبي علاء المعري" والتي يقول فيها:

أَذْكَرُ أَنِّي زُرْتُ فِي الْمَعْرَةِ

عَيْنَيْكَ، أَصْغَيْتُ إِلَيَّ خُطَاكَ

أَذْكَرُ أَنَّ الْقَبْرَ كَانَ يَمْشِي مُقَلِّدًا خُطَاكَ

وَكَانَ حَوْلَ الْقَبْرِ

صَوْتُكَ، مِثْلَ رَجَّةٍ، يَنَامُ

(1) ينظر تمام حسّان، اللّغة العربيّة معناها ومبناها، عالم الكتب، مصر، ط4، 2004، ص:205.

(2) محمد علي أبو العبّاس، الإعراب الميسر (دراسة في القواعد والمعاني والإعراب تجمع بين الأصالة والمعاصرة)، ص:7.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:212.

فِي جَسَدِ الْأَيَّامِ أَوْ فِي جَسَدِ الْكَلَامِ
عَلَى سَرِيرِ الشُّعْرِ
وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ وَالذَّاكُ
وَلَمْ تَكُ الْمَعْرَةَ... (1)

ويقول الشاعر في قصيدة "الغزو":

يَحْتَرِقُ الْعُصْفُورُ
وَالْخَيْلُ وَالنِّسَاءُ وَالْأَرْصِفَةُ
تُقَسِّمُ كَأَلْأَرْغِفَةِ
بَيْنَ يَدَيْ تَيْمُورٍ. (2)

وهذه الظاهرة تفسر إيقاعياً على أنها قطع للنفس لإحداث نبر مميز يُثير الانتباه. (3)

3- تداعي التراث:

حينما تصطدم الذات الشعيرة بالواقع المعاش، ونتيجة ما يلحقها من انهزومات وانكسارات، واضطهادات، لا تجد سبيلاً للتعبير عن كوامنها. تلجأ إلى التراث، وتستعمله كأداة رمزية لخدمة تجربتها الشعرية.

3-1 القناع: كان للتراث حضوره القوي، والفعال في الخطاب الشعري الأدونيسي،

حيث عكف الشاعر على استحضار شخصيات: (تاريخية، دينية، وسياسية...)، ليجعل منها قناعاً رمزياً، ويُعبّر من خلالها عن قضاياها بما يخدم رؤاه المعاصرة « حيث أصبح من المعروف أنّ الحداثة الشعرية لكي تكون فاعلة، أن ترتبط بالنظر إلى العصر ومستجداته من جهة، وإلى التراث وكوامنه من جهة ثانية» (4).

(1) المصدر نفسه، ص: 185.

(2) المصدر نفسه، ص: 56.

(3) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدمشقي، ص: 49.

(4) علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري (دراسة نقدية)، دار الشروق، عمان، الأردن، دط، 2003، ص: 37.

والشعر العربي لا يستجيب للتراث كمجرد رغبة فنيّة بحتة، بل نتيجة لوعي أشمل وأعم، إذ أنّ هذا التراث يمثّل ذاكرة الإنسان الواعية لماضيه⁽¹⁾، واستخدام الشاعر له يمثّل نوعاً من امتداد الماضي في الحاضر، وتغلغل جذور الحاضر في تربة الماضي المعطاء⁽²⁾.

حيث نجد أدونيس يقول بهذا الصّدّد: «الواقع أنّنا نفهم آثارنا القديمة، أكثر من أي وقت مضى، والصلّة بيننا وبين أسلافنا جوهرية لا شكلية وعميقة لا سطحية»⁽³⁾. فالإنسان المعاصر أو إنسان اللحظة الراهنة -إن جاز التّوصيف- هو امتداد للإنسان الأول، فهو مخلوق يختزل جميع الأزمنة (ماض، حاضر معاش، مستقبل يلوح في الأفق)، « الإنسان إذن باقٍ ومستمر، باقٍ ببقاء الوجود، ومستمر باستمراره، وكل إنسان منّا هو في حقيقة الأمر، جسر بين ماضٍ قادم من الأزل، وحاضر ذاهب إلى الأبد»⁽⁴⁾.

و قبل أن نتطرّق إلى مفهوم القناع لابدّ لنا أن نشير إلى أنّ « كلمة القناع تتبعث من الشّعائر الدّينية وتعني Masque (Maschera في الإيطالية وتعني أسود)، وفي اللّاتينية Mascha وتعني السّاحرة، لأنّ المتعبّدين في الطقوس الدّيونيسية (ديونيسوس) كانوا يلبّطون وجوههم بسُلاقة الخمر وأوراق الكرمة، حيث تمّ الانتقال إلى استخدام أقنعة لهذه الاحتفاليّة الذبائحيّة»⁽⁵⁾ ،

(1) رمضان الصبّاغ، في نقد الشعر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:368.

(2) محمد فؤاد السّلطان، الرّموز التّاريخية والدّينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى (سلسلة العلوم الإنسانيّة)، مج14، العدد1، جانفي2010، ص:3.

(3) نقلا عن ثائر زيد الدّين، أبو الطيب المتنبّي في الشعر المعاصر -دراسة، منشورات، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص:368.

(4) محمد زكي العشماوي، دراسات في النّقد العربي المعاصر، ص:191.

(5) ينظر: نجفي أيوكي، قصيدة القناع عند الشاعر أمل دنقل، مجلة دراسات اللّغة العربيّة وآدابها، العدد13، 2013، ص:106.

والقناع تقنية مسرحية حيث يضعه الممثل على وجهه أثناء تمثيله للمسرحية بغرض الإدهاش والإخافة، حيث انتقل هذا المفهوم من الدراما إلى الأدب⁽¹⁾، فكان يطلق عليه باللاتينية Persona وهي كلمة مأخوذة من اليونانية -Prosopon- وتعني ما يواجه الوجه، والصورة التي يعطيها الإنسان عن نفسه للآخرين⁽²⁾.

وورد في "لسان العرب" بأن القناع والمقنعة: ما تُقنَع به المرأة من ثوب يغطي رأسها، وألقى على وجهه قناع الحياء. والقناع أوسع من المقنعة، وقد تقنعت به، وقنعت رأسها، ألبستها القناع فتقنعت به.⁽³⁾

أمّا في النّقد الأدبي فنُستعمل لفظة قناع للدلالة على شخصية المتكلم أو الرّاي، ويكون في أغلب الأحيان هو المؤلف نفسه، يظهر ذلك جلياً في ضمير المتكلم في الرواية أو في القصيدة، حيث لا شرط أن يعادل «أنا الرّاي» «أنا المؤلف الحقيقي»⁽⁴⁾. ولقد قام عبد الوهاب البيّاتي باستدعاء هذا المصطلح من النقد الغربي معرّفاً "القناع" بأنه: «الاسم الذي يتحدث من خلاله الشّاعر عن نفسه متجرّداً من ذاتيّته، أي أن الشّاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته»⁽⁵⁾.

(1) المرجع نفسه، ص: 108.

(2) يمني العيد، في القول الشعري، الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص: 396.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ق، ن، ع)، مج5، ص: 330.

(4) حاتم الصّكر، وجه نرزييس في مياه الشعر، مجلة فصول، الأفق الأدونيسي، مج 16، العدد 2، القاهرة، 1997، ص: 24.

(5) محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعْر العربي الحديث (السّياب، ونازك، والبياتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص: 70.

على أنّ الغالب الذي يذهب إليه دارسوا وباحثوا الأدب إلى أنّ القناع يُمثّل شخصية تاريخية في الغالب، يختبئ وراءها الشّاعر، ليعبّر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها⁽¹⁾.

أشكال القناع:

- القناع البسيط: يعتمد فيه الشاعر على شخصية واحدة مفردة، فيسقط تجربته المعاصرة بكل هواجسها وآلامها عليها.
- القناع المركّب: يلجأ فيه الشّاعر إلى توظيف أكثر من شخصية في تجربة شعرية واحدة.⁽²⁾
- القناع المُخترع: ويسمى أيضا قناع الشّخصيات المُبتدعة، أي أنّه ليس هناك شخصية تاريخية في الأصل، بل الشّاعر هو من ابتدعها من واقعه سواء التاريخي أو المعاصر وتصبح أحد رموزه الشخصية⁽³⁾، ومثال ذلك: شخصية مهيار عند أدونيس.

وقد استخدم أدونيس تقنية القناع بفنية بارعة منذ دواوينه الأولى، وبالرجوع إلى ديوانه "المسرح والمرايا" نجد فيه تعدّد وتنوع لوجوه أفنعه ما بين الديني والتراثي والأسطوري... وهذا ما سنحاول التّعرف عليه:

الوجه الأول: محمد - عليه الصلّاة والسّلام -: يتفتّح أدونيس بشخصية الرّسول محمد - صلى الله عليه و سلم - في قصيدته المطوّلة "السّماء الثّامنة" من خلال حادثة الإسراء والمعراج، فنجد أدونيس تمثّل الرّسول - عليه الصلاة والسلام - من لحظة ركوبه البُرّاق إلى غاية بلوغه سُدره المنتهى، ومن أمثلة ذلك قوله:

(1) المرجع السابق، ص: 25.

(2) علام رضا ، كريمي فرد، قيس خزاعل، الرّموز الشّخصية والأفئعة في شعر بدر شاكر السّياب، مجلّة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد 15، إيران، 2010، ص: 15.

(3) ينظر بهرام أمانى جاكلي، رقية سفرى، القناع وقناع الإمام حسين في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، مجلّة دراسات الأدب المعاصر، العدد 12، السنة الثالثة، إيران، ص 17، 18.

... (هَاهُوَ بَيْتُ الْمَقْدِسِ - الْمِعْرَاجُ

يَمُدُّ لِي، يَحْبِئُنِي جِبْرِيلُ

بِأَكْوَسِ ثَلَاثٍ ...

- خُذْ أَيْهَا تَشَاءُ

أَخَذْتُ، كَانَ لَبَنًا، شَرِبْتُ

- إِنَّ هَذَا

خَمْرٌ، وَذَلِكَ مَاءٌ،

فَلَوْ أَخَذْتُ الْخَمْرُ

لَعَوَيْتُ بَعْدَكَ، مِثْلَ وَثْنٍ،

أُمَّتَكَ الْحَنِيفَةَ

وَلَوْ أَخَذْتُ الْمَاءَ

لَعَرَفْتُ... (1)

وهذا ما رواه الرسول -عليه الصلاة والسلام-، عندما دخل بيت المقدس وصلى فيها ركعتين، وبعدها أتاه جبريل بإناء من خمر، وإناء من لبن، وإناء من عسل، وخبره بأن يشرب ما يشاء، لكن الرسول -صلى الله عليه وسلم- اختار اللبن، فقال له جبريل: لقد اخترت الفطرة التي أنت عليها وأمتك، وحمد الله الذي هداه إليها. (2) وما يلاحظ هنا هو أن أدونيس استحضر الحادثة كما هي دون تحوير، أو تحويل.

الوجه الثاني: المسيح عليه السلام: يتقنع الشاعر بشخصية المسيح -عيسى عليه السلام- هذه الشخصية التي كان لها حضور مميز في الخطاب الشعري المعاصر بصفة

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 124.

(2) ينظر، نزار عبد القادر ريان، أحاديث الإسراء والمعراج عرض وتحليل، مجلة الجامعة الإسلامية، مج9، العدد2، كلية أصول الدين الإسلامي، غزة، فلسطين، 2001، ص: 64.

عامّة، والخطاب الأدونيسي بصفة خاصّة، « ومعظم ملامحها مستمدّة من التّراث المسيحي وخصوصاً "الفداء" "الحياة من خلال الموت"»⁽¹⁾.

حيث يقول الشاعر في قصيدة: "السّماء الثّامنة"

هَذَا السَّيِّدُ الْمَصْلُوبُ

هَذَا الشَّاعِرُ الْمَجْنُونُ

وَهَا أَنَا أُغَنِّي. (2)

يستحضر أدونيس "المسيح عيسى ابن مريم"، ويُفهم ذلك من خلال لفظ "المصلوب" ليصوّر لنا معاناة الشّاعر الثّوري، الذي يحمل مشروع التّجديد، والمجنون المولع بالتّغيير، ويُقابل بالرّفص، فهو يرى في كبح طموحاته، وإعاقة ثورته صلباً له ولأفكاره، ويسقط تجربته على تجارب الأنبياء، لأنهم يتحمّلون المشقّة، والعذاب في سبيل إيصال رسالتهم السّماوية التي خصهم الله عزّ وجلّ بتأديتها، ذلك هو حال الشّاعر لدى أدونيس يناضل ويكافح من أجل تحقيق أهدافه، وإيصال رسالته الشّعريّة.

لكن ما يجدر بنا التّنويه إليه هو أنّ: الشّاعر استحضر حادثة الصّلب بالمفهوم المسيحي أو العقلية المسيحيّة-إن جاز القول ذلك- لأنّ المسيحيّون هم من ينظرون إليه على أنه صلب حقّاً، لكننا نحن المسلمون نعلم أنّ سيّدنا "عيسى"-عليه السّلام- رُفِعَ إلى السّماء.

الوجه الثالث: يوسف الصّدّيق -عليه السّلام-: يستعير الشّاعر شخصية النّبي

يوسف بن يعقوب عليهم السّلام في قوله في قصيدة "السّماء الثّامنة":

(...رَأَيْتُ بَابًا كُتِبَتْ عَلَيْهِ

كِتَابَةٌ قَرَأْتُهَا

⁽¹⁾ علي عشري زايد، إستدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعْر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997، ص: 26.

⁽²⁾ أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 145.

فَأَنْفَتَحَ الْبَابُ، رَأَيْتُ خَلْفَهُ

جَهَنَّمَ،

رَأَيْتُ غَابَاتٍ مِنَ الْحَيَاتِ

رَأَيْتُ بَاكِياتٍ.

يَعْرِفُنَ فِي الْقِطْرَانِ عَالِقَاتٍ. (1)

هنا يستحضر أدونيس شخصية النبي "يوسف" -عليه السلام-، المنزه عن الخطأ والفاحشة، وذلك من خلال ما حدث بينه وبين زوجة العزيز، حينما راودته عن نفسه لقوله جلّ وعلا: ﴿وَرَاودَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ (2).

وقوله كذلك: ﴿وَلَقَدْ هَمَمْتُ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ

عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ﴾ (3) وَأَسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ

قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَا الْبَابِ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ

يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (3) ويظهر ذلك جلياً من خلال استرسال الشاعر بقوله:

- هَذَا جَزَاءُ نُسُوءٍ

يُظْهَرَنَّ لِلْغَرِيبِ... هَذِي امْرَأَةٌ

صُورَتُهَا كَصُورَةِ الْخِنْزِيرِ، جِسْمُهَا حِمَارٌ

لِأَنَّهَا لَمْ تَغْتَسِلْ مِنْ حَيْضِهَا...

- هَذَا عِقَابُ امْرَأَةٍ تَعْتَشِقُ غَيْرَ رُوحِهَا

- هَذَا جَزَاءُ امْرَأَةٍ

(1) المصدر نفسه، ص: 132 .

(2) يوسف، الآية: 23.

(3) يوسف، الآية: 24، 25.

لَا تُحْسِنُ الْعِشْرَةَ أَوْ لَا تُحْسِنُ الْوَضُوءَ، لَا
تُصَلِّي... (1)

فصورة المرأة الخنزير هي صورة زليخة، زوجة عزيز مصر، المرأة التي قامت بتربية يوسف -عليه السلام- أيام طفولته، وهي المرأة نفسها التي شغفت بحبه وراودته عن نفسه وهو في ريعان شبابه، حيث باتت زليخة تشكّل رمزا للخيانة الزوجية، و مثالا للغدر، لكن الله صرف عنه كيدها، لأنه فضّل السجن على أن يعصي ربه بالرّضوخ لها، ولمثيلاتها وارتكاب الفاحشة، لقوله عز وجل: ﴿قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلَّا تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ﴾ (2).

فسيّدنا يوسف يُعدُّ مثالا للصبر والصمود، واستدعاؤه يعكس أنّ الشاعر يودُّ أن يوضّح لنا أنه وبالرغم من كل شيء، لا يزال صامدا أمام كل معارضيته، ومنتقديه، وأمام كل محاولات الإغراء، التي تسعى للتشويش عليه، وتحول بينه وبين تحقيق مبتغاه.

الوجه الرابع: مهيار: هذه الشخصية التي ابتكرها أدونيس وياتت تشكّل قناعا

رمزيا، يرافقه طوال مسيرته الشعرية، وفي هذا يقول: في قصيدة "تيمور ومهيار"

(تيمور، مهيار، حراس مسلحون)

تيمور:

أَلَمْ تَكُنْ فِي السِّجْنِ؟ كَيْفَ جِئْتُ؟

انْسَلَّتْ مِنْ شُقُوقِهِ؟ هَدَمْتَهُ؟ أَخْرَجَكَ السِّجَانُ؟

مهيار: أَخْرَجَنِي سُلْطَانُ

كَالشَّمْسِ لَا يَمُوتُ

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 132.

(2) يوسف، الآية: 33.

كَاإِنْسَانٍ. (1)

فمهيأر هنا الذي يهدم السّجن، ويتسلّل من شقوقه، يمثّل الشّخص القوي الذي لا تحدّه حدود، ولا يعرف الاستسلام والخضوع، يفلت من جميع الأغلال والقيود فهو « يمثّل صوت الشّاعر أو صوت صاحب الفكرة عموماً الذي يتحدّى قوى الظّلام دائماً، وينتصر عليها في النّهاية رغم ما يلقاه من بطشها، وما يعانیه من تنكيلها وطغيانها». (2)

الوجه الخامس: تيمور: إلى جانب مهيار، يستحضر الشّاعر شخصية تيمور

الإمبراطور التّري، الذي خرّب بغداد، ويمثّل رمزا للسلطة المدمّرة. (3)

وفي هذا يقول أدونيس من نفس القصيدة السابقة:

تيمور (بغضب):

هَانُوهُ هَانُوا حِمَمَ البُرْكَانِ، هَانُوا نَهَمَ الضَّبَاعِ

لُفُوهُ بِالجِرْدَانِ وَالْأَقَاعِي

هَانُوهُ وَاسْحَفُوهُ...

(تُنصَبُ خَشَبَةٌ تُغَطِّيهَا أَمْشَاطُ الحَدِيدِ. يُمَدَّدُ عَلَيْهَا مَهْيَارٌ. يُرْبَطُ، يُجْلَدُ حَتَّى يَنْقَطَعَ لَحْمُهُ. يُسَمَّرُ رَأْسُهُ بِمَسَامِيرٍ حُمِيَّتْ فِي النَّارِ. يُؤْخَذُ إِلَى السَّجْنِ. يُبَطِّخُ عَلَى وَجْهِهِ. تُوضَعُ أُسْطُوَانَةٌ مِنَ الحَجَرِ عَلَى ظَهْرِهِ، تُقَيَّدُ بِالحَدِيدِ يَدَاهُ وَرِجْلَاهُ). (4)

يمثّل تيمور هنا مثالا للمتسلّط المستبد، الذي يُمارس البطش والقمع، مع مهيار ويعمل على سحقه وطمس هويته، ولعلّ الشّاعر يتوجّه بخطابه هذا إلى أصحاب الكراسي والنّفوذ، الذين يستضعفون الشعوب، لكنه يثبت لهم أنّ هذا لن يدوم طويلاً، لأنّ النّصر سيكون حليف المظلومين.

(1) المصدر السابق، ص:47.

(2) علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص:23.

(3) المرجع نفسه، ص:24.

(4) المصدر السابق، ص:47.

إنَّ الشَّاعر ومن أجل تحقيق المعادل الموضوعي لتجربته عمد إلى توظيف شخصيتين تراثيتين هما مهيار وتيمور، ليعبِّر بهما على مرحلة من مراحل تجربته الشعريّة، وهي مرحلة رفضه للواقع العربي، من خلال تبنّيه لشخصيات رفضت هذا الواقع - من خلال التَّاريخ- وعملت على تجاوزه⁽¹⁾. ومما تجدر الإشارة إليه أن قصيدة "تيمور ومهيار" عالجهما أدونيس بطريقة المسرحية، فهي تقوم في أساسها على الحوار الذي يعد أحد المقوّمات الأساسيّة للمسرحيّة.

2-3 المرايا:

ينقرّد أدونيس من بين شعراء عصره، بتقنية سردية درامية جديدة، تعد امتدادا وتطويرا لتقنية القناع⁽²⁾ التي سبق وأشرنا إليها، ألا وهي تقنية المرايا، وقبل أن نتطرق لدراستها لا بد أن نخرج إلى بعض الأسباب التي أدت إلى ابتكارها:

1- اقتصار القناع على ما هو تاريخي، بهدف إحكام المسافة اللازمّة لغياب وجه الشَّاعر وحضور قناعه.

2- عدم تمكّن الشَّاعر بالتَّحكم في مهمّته كونه راويا وقناعا في الوقت نفسه.

3- اختيار أقنعة بشكل انتقائي غريب.⁽³⁾

وبناء على كل ما تقدّم ظهرت الحاجة إلى ابتكار « تقنية تتعدّى ارتهان القناع بالتَّاريخي، وتتنوع فيها وسائل - وإمكانات- وجود الشَّاعر قريبا أو بعيدا عن رمزه أو موضوعه».⁽⁴⁾

⁽¹⁾ ينظر: علي عشري زايد، إستدعاء الشَّخصيات التُّراثية في الشَّعر العربي المعاصر، ص:24.

⁽²⁾ ينظر: حاتم الصَّكر، مرايا نرسييس، الأنماط التُّوعية والتَّشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة والتَّوزيع، ص:83.

⁽³⁾ حاتم الصَّكر، وجه نرسييس في مياه الشعر، ص:25.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص:25.

وفرق إحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر المعاصر" بين القناع والمرايا بقوله:
 « والمرآة من الوجهة النظرية أشد واقعية من القناع، وأشد حيادية، لأنها لا تعكس إلاّ
 الأبعاد المعنوية على شكل صورة أمينة للأصل»⁽¹⁾.

كما أنّ المرآة أوسع مجالاً من القناع، لأنّها تصلح أن ترفع للماضي كما تصلح أن
 ترفع في وجه الحاضر، بينما لا يصلح القناع إلاّ للماضي.⁽²⁾

أما حاتم الصّكر فقد عقد مقارنة بين قصيدة "القناع" و "المرايا" كما هي موضحة في
 الجدول الآتي:

جدول رقم - 2 -

العناصر	قصيدة القناع	قصيدة المرايا
المساحة	مطوّلة	مكتفة
موقع الشّاعر	وراء	أمام
موقع الرّأوي	مشارك / داخلي	مراقب/ خارجي
الرّمن	الماضي	الحاضر
ضمير التّفطّظ	المتكلّم	المخاطب / الغائب (مختلط أحياناً)
الرّؤية	غنائية دراميّة	سردية دراميّة
البنية	وصفيّة- سردية	سردية- دراميّة
المرجع	تاريخي	أسطوري - يومي
الاستدعاء	شخصيات	شخصيات و مدن (أمكنة)

⁽¹⁾ إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص: 125.

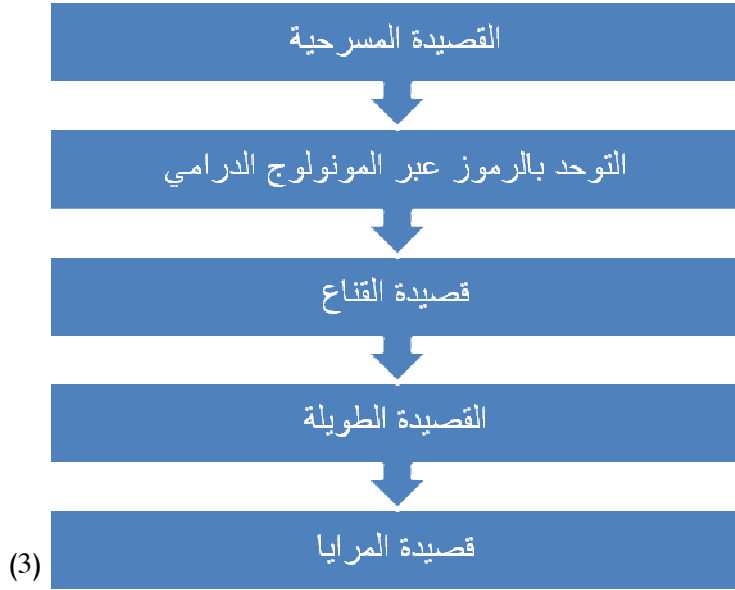
⁽²⁾ المرجع نفسه، ص: 126.

وأشياء ومجرّدات		
-----------------	--	--

جدول يوضح أهم الفروقات بين "المرايا والقناع"¹

والقصيدة عند أدونيس مرّت بالعديد من المراحل، قبل أن تتخذ المرأة وسيلة فنية²،

كما هي مبينة في المخطط الآتي:



والمرايا تقتضي وجودا لشيء ما، يتمرأى فيها، وبذلك تصبح موضوعا دائما لذات تمارس فعلها عليها، هذه الذات تنظر إليها وتتأملها، وينجم من فعل النّظر إليها تبادل صوري بينها وبين الرّائي، لأنّ هذا الأخير يتوقّع شيئا ما في المرأة، لتكون المرأة بذلك أفق انتظار وتوقُّعا بصريا.⁽⁴⁾

وحين تكلم "ميشال فوكو" (Mechle Foukou) عن أهميّة المرأة قال: « إنّنا لا نبحث في المرايا عن واحدة أجسادنا وصورنا، بل نسارع إلى البحث عن تفاصيل منسيّة

⁽¹⁾ حاتم الصكر، مرايا نرسييس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص: 83.

⁽²⁾ حاتم الصكر: وجه نرسييس في مياه الشّعْر، ص: 25.

⁽³⁾ المرجع السابق: 77.

⁽⁴⁾ المرجع السابق، ص: 25.

أو مطمورة، لكي نؤلف منها صورة (القرين) الذي يشاركنا خطانا وحياتنا، وفشلنا ونجاحنا وألمنا وفرحنا»⁽¹⁾.

وبهذا تتعدى المرأة وظيفتها البصرية، المتمثلة في الرؤية السطحية الخارجية للأشياء، إلى الغوص فيما هو أعمق وأشمل.

ومن هنا استثمر الشعراء المزايا السردية لوجود قرين المرأة، فتخيّلوه رقيباً، أو مصاحباً يتبع الشاعر ويسير في خطاه⁽²⁾.

وقد تجلّت هذه التقنية عند أدونيس في ديوانه "المسرح والمرايا" لأنّ المرأة بالنسبة إليه: « شكل من أشكال الكون الشعري فهي تكتسي طابعا رمزياً يحيل إلى مشروعه الشعري»⁽³⁾.

فهو بذلك يرى صورته الكونية فيها، ويصوغها في رؤياه الشعرية من جديد⁽⁴⁾، فتعددت المرايا عنده وتعددت فمنها:

1- مرايا الشخصيات التاريخية: زيد بن علي، زرياب، الحجاج، معاوية،

وضاح اليمن، أبو العلاء.

2- مرايا شخصيات غير محددة بمكان أو زمان: الطاغية، السيّاف، رجل

يروى...

3- مرايا شخصيات رمزية: عائشة

4- مرايا شخصيات معاصرة: خالدة

5- مرايا المجسّات: رأس الحسين، جسد العاشق.

6- مرايا زمانية: الحاضر، الوقت، الزمن المكسور، الحلم، التاريخ.

(1) المرجع السابق، ص: 79.

(2) ينظر: المرجع نفسه، ص: 80.

(3) عبد العزيز بومسهولي، الشعر والتأويل قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، دط، 1998، ص: 63.

(4) حاتم الصّكر، وجه نرسيب في مياه الشعر، قصائد المرايا في تجربة أدونيس، ص: 30.

7- مرايا مكانية: مسجد الحسين، بيروت، الطريق، الأرض.

8- مرايا الأشياء: الكرسي، الغيوم، الزلاجة السوداء.

9- مرايا مجرات: الطواف، السؤال، النوم.

10- مرايا أسطورية: أورفيوس (1).

ولذا فالمرأة تعددت وجوها على مستوى الديوان:

المرأة الأولى: يقول أدونيس في قصيدة "مرآة الشاهد":

وَحِينَمَا اسْتَقَرَّتْ الرِّمَاحُ فِي حُشَاشَةِ الْحُسَيْنِ

وَأَزَيَّنْتَ بِجَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَدَاسَتْ الْخُيُولُ كُلَّ نُقْطَةٍ

فِي جَسَدِ الْحُسَيْنِ

وَأَسْتُلِبْتَ وَفُسِّمْتَ مَلَابِسُ الْحُسَيْنِ، (2)

هنا يصور لنا الشاعر حادثة مقتل الإمام الحسين حفيد الرسول -عليه الصلاة

والسلام-، صاحب القيم النبيلة، يوضح لنا كيف استقرت الرماح في حشاشته، وأزيّنت

بجسده، وكيف قسمت ملبسه. ويستمر بقوله:

رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو عَلَى الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عَلَى كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ

يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الْحُسَيْنِ. (3)

(1) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص:126.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:82.

(3) المصدر نفسه، ص:82.

فالشاعر بين لنا وقع هذه الفاجعة الأليمة، التي اهتزت لها جميع الموجودات في الكون سواء أكانت بشريّة أو طبيعيّة: الحجر يحنو على كتف الحسين، والزهور تنام على كتفه، والنّهر يسير في جنازته.

وجاء الحسين في الرّمزية العربية، ليشارك موقعا افتدائيا يختصّ (تمّوز - المسيح)، لأنّ الحسين شخص مثير للخلاف، يمثّل الرّفص لحل وسط من الطغيان، يرحّب بالموت ويُقاسي العذاب الإهانات من أجل عقائده، وموته على يد الأمويين الكفرة له ما يوازيه في صلب المسيح.⁽¹⁾

والشاعر في هذه القصيدة، استحضر حادثة قديمة، لكنه يبدو للقارئ للوهلة الأولى، أن الشاعر تحقّقت رؤيته لهذه الحادثة بالفعل، وكأنّها وقعت في زمننا الحاضر من خلال توظيفه للأفعال المضارعة في نهاية القصيدة (رأيت، يسير...)، وكذلك استعماله "الضمير المتكلم".⁽²⁾

ولعل الشاعر يودّ تمرير رسالة من خلال هذه القصيدة يقول فيها أن: الإنسان صاحب القيم الفاضلة، والحامل لرسالة نبيلة، لا يعيش داخل مجتمع ظالم، ومضطهد، لأنّه يُقابل دوما بالرّفص، والخيانة، والغدر.

المرآة الثانية: مرآة الحجاج:

في هذه القصيدة يصوّر لنا الشاعر، عتوّ الحجاج ممثّل كل سلطة قاهرة⁽³⁾، حيث يقول:

... وَصَعَدَ الْمُنْبَرَ فِي يَدَيْهِ

قَوْسٌ، وَفَوْقَ وَجْهِهِ لِنَائِمٌ

⁽¹⁾ زخان، أدونيس دراسة في البعث والرّماد، مجلة فصول، الأفق الأدونيسي، مج16، العدد 2، القاهرة، 1997، ص:120.

⁽²⁾ حاتم الصّكر، وجه نرسييس في مياه الشعر قصائد المرايا في تجربة أدونيس، ص:27.

⁽³⁾ علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشّعر العربي المعاصر، ص:125.

وَقَالَ، بِالسَّهَامِ وَالْقِنَاعِ، لَا بِالصَّوْتِ وَالْكَلامِ:

"أنا ابنُ جَلَا وَطَالِعُ النَّثَايَا..."

...أنا هُوَ السُّؤالُ وَالنَّبْرَاسُ

أنا هُوَ الْفَرَّاسُ - (1)

وَيْلٌ لِكُلِّ مَنْ يَكُونُ مِنْ فَرَائِسي...)

تتضح في هذا المقطع صورة الحجاج الطاغية، الذي يوجه أوامره بالسهم والقناع، لا بصوته وكلامه، ويجعل من نفسه السؤال والنبراس والفراس، ويهدد كل من يقع في يده لأن: « الحجاج دائما يفرض رأيه على الآخرين، بقوة القهر، وليس بقوة المنطق والإقناع» (2).

ويستمر أدونيس بقوله:

وَزُلْزَلَ الْمَكَانُ

وَاهْتَزَّتْ الْبِلَادُ مِثْلَ شَجَرَةٍ

وَسَقَطَ الْمَسْجِدُ مِثْلَ ثَمَرَةٍ

وَسَقَطَ الزَّمَانُ. (3)

جبروت وتسُّط الحجاج أدَّى إلى زلزلة المكان، وهزَّ البلاد، وهدم المسجد، وسقط الزمان. « فالظلم يكون عاملا من عوامل فناء الأمة، وانهارها» (4) والحجاج يمثِّل رمزا لكل قوَّة تعمل على قمع الحقِّ بالقوَّة، وعلى إخماد كل صوت يُحاول أن يرتفع في وجه طغيانها. (5)

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 79، 80.

(2) علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص: 125.

(3) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 80.

(4) المرجع السابق، ص: 125.

(5) المرجع نفسه، ص: 124.

ولعلَّ الشَّاعر يخاطب بهذه القصيدة كل حاكم ظالم، ومستبد يقف -حجرة عثرة - في وجه أصحاب الحقِّ.

المرأة الثالثة: "وجه امرأة"

قرن أدونيس مراياه بالمسرح، باعتبار المسرح وسيلة مكانية لعرض المواقف وتمثيلها بزمنها الرَّاهن أمام المشاهد، تماما كما تمثَّل المرايا لحظة راهنة يتمُّ اقتناصها لتعكس فيها صورة ما، ثم بعد ذلك سيكمل (الماء) مثلث الرؤية التَّرجسية: الممثل -المرأة- الماء.⁽¹⁾ يقول أدونيس في قصيدة "وجه امرأة"

سَكَنْتُ وَجَهَ امْرَأَةً

تَسْكُنُ فِي مَوْجَةٍ.

يَفْذِفُهَا الْمَدُّ إِلَى شَاطِئِي

ضَيِّعَ فِي أَصْدَافِهِ مِرْقَاهُ.⁽²⁾

هذه المقاطع تحمل رؤية نرجسية، ومسرح مائي، وتماه في الوجوه التي تتعكس في الموج.⁽³⁾

واقتران مرايا أدونيس بالماء تحمل أبعادا أسطورية (أسطورة نارسيوس التي سبق وأشرنا إليها).

إنَّ هذه السُّكنى في وجه المرأة، وتلبُّسها ثم الحلول في الموج من خلالها، تستكمل طقس الموت والانبعاث⁽⁴⁾، في قول الشَّاعر:

تُمَيِّئُني، تُحِبُّ أَنْ تُكُونُ

فِي نَمِي الْمُبْجِرِ حَتَّى آخِرِ الْجُنُونِ

⁽¹⁾حاتم الصَّكر، مرايا نرسيوس، الأنماط النَّوعية والتَّشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص:94.

⁽²⁾ أدونيس، المسرح والمرايا، ص:30.

⁽³⁾ المرجع السَّابق، ص:95.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه، ص:95.

مَنَارَةٌ مُطْفَأَةٌ. (1)

وتنتهي بإعلانه عن حبها لتكون منارة مطفاة في دمه... (2)

المرآة الرابعة: مرآة لأورفيوس:

أورفيوس المغني الشهير ابن إله النهر ياجر، ورثة الفن "كاليوبا"، تزوج أورفيوس من الفتاة التي يحبها "يورديكا"، التي لم يعيش معها طويلا، وتوفيت بعد زواجهما بأيام، بلسعة حية ساممة في واد أخضر، ومنذ ذلك اليوم، عاش أورفيوس حالة حزن عميقة، وراح يغنيها ويبيكها بصوت شجي، جعل الطبيعة تشاركه حزنه، وتنتصت لغناؤه، لكنّه وبعد أن سيطر عليه الحزن وألم الفراق، قرّر أن ينزل إلى مملكة الظلام، ويتوسل لملكها العظيم "هاديس" وزوجته "سيفوننا" أن يعيدا إليه زوجته.

واجه أورفيوس أثناء رحلته الكثير من المشقة والعناء، لكنه استطاع أن يعبر الشاطئ بفضل حنكته، وذكائه، وحيلته، واستطاع أن يخادع ربان الزورق "خارون"، مستعملا في ذلك قيثارته وصوته، وعندما وصل أورفيوس سأل الملك الأعظم أن يعيد إليه زوجته، فوافق الملك على طلبه، لكن بشرط أن يمضي بها أورفيوس إلى ضوء الشمس المشرقة دون أن يلتفت وراه، لكنّ أورفيوس العاشق خالف أوامر الملك واستدار ليرى زوجته، ويتأكد من وجودها خلفه، وما إن نظر إليها حتّى بدأ طيف زوجته بالاختفاء، وهذا ما جعل قلب أورفيوس ينفطر حزنا.

وعاش منذ ذلك اليوم حالة حزن شديد إلى أن لقي مصرعه على يد نساء باخيات

(عابدات ياخوس). (3)

ويقول أدونيس في قصيدته "مرآة لأورفيوس":

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 30.

(2) حاتم الصكر، مرايا نرسييس، الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، ص: 95.

(3) ينظر: عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي للطباعة والنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2008، ص: من 317 إلى 323.

قِيثَارُكَ الْحَزِينُ أَوْرْفِيُوسُ
يَعْجُزُ أَنْ يُغَيِّرَ الْخَمِيرَةَ
يَجْهَلُ أَنْ يَصْنَعَ لِلْحَبِيبَةِ الْأَسِيرَةَ
فِي قَفْصِ الْمَوْتِ سَرِيرَ حُبِّ يَحْنُ أَوْ زَنْدِينَ أَوْ ظَفِيرَةَ
يَمُوتُ مَنْ يَمُوتُ، أَوْرْفِيُوسُ
وَالزَّمَنُ الرَّكَضُ فِي عَيْنَيْكَ
يَكْبُؤا، وَفِي يَدَيْكَ
يُنْكَسِرُ الْقِيثَارُ. (1)

يمكن تقسيم هذا المقطع الشعري إلى حركتين:

الحركة I: عجز قيثار أورفيوس عن تغيير الأوضاع، وإيجاد حل لإطلاق أسر الحبيبة الأسيرة في قفص الموتى.

الحركة II: استمرار الحياة بنواميسها المعتادة، يموت من يموت، ويركض الزمن بعيني أورفيوس ويكسر قيثاره. (2)
ويسترسل الشاعر بقوله:

أَلْمَحُكَ الْآنَ عَلَى الضَّفَافِ
رَأْسًا، وَكُلُّ زَهْرَةٍ غِنَاءٍ
وَالْمَاءُ مِثْلَ صَوْتِ،
أَسْمَعُكَ الْآنَ أَرَاكَ ظِلًّا
يَفِرُّ مِنْ مَدَارِهِ،
وَيَبْدَأُ الطَّوْفَ... (3)

(1) أدونيس: المسرح والمرايا، ص: 187.

(2) ينظر: حاتم الصكر، وجه نرسييس في مياه الشعر، ص: 36.

(3) المصدر السابق، ص: 187.

وينقسم هذا المقطع كذلك إلى حركتين أساسيتين وهما:

الحركة I: يلح الشاعر الزهور وقد صارت غداء، والماء صوتاً.

الحركة II: يسمع الشاعر غناء أورفيوس، ويراه ظلاً بقيت منه صورته، وهو يخرج

من عالمه، ويبدأ رحلة بعث ونشور لا تنتهي.⁽¹⁾

و بالرغم من أنه تم استدعاء شخصية تاريخية من الماضي - إلا أنه استوعب

أشياء ملازمة للشخصية كالقيثار...، وعلى مستوى الزمن تأكد الحاضر بشكل واضح

عبر أفعال المضارعة (يعجز، يجهل، يكبو، يبدأ) والمضارع المؤكد بظرف الحال (المحك

الآن، أسمعك الآن)⁽²⁾.

⁽¹⁾ ينظر: حاتم الصكر، وجه نرسييس في مياه الشّعر، ص:36.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص:36.

الفصل الثَّاني: التَّجريب الإيقاعي في ديوان "المسرح والمرايا" " لأدونيس "

1-الإيقاع الخارجي

1-1الوزن

1-2القافية.

2- الإيقاع الداخلي

1-2 التوازي.

2-2 التكرار.

لم يكتف الخطاب الشعري الأدونيسي، بكسر نمطية اللغة، وهدمه لرتابة ونظام الكلام العادي، والمألوف، وإنما امتدَّ، ليُمسَّ إيقاع القصيدة.

ولعلَّ التَّجديد في القصيدة المعاصرة، بدأ من العراق حيث حاول الشعراء الرُّوَّاد أمثال "بدر شاكر السياب"، و"عبد الوهَّاب البيَّاتي"، و"نازك الملائكة"، كسر قالب البيئِيَّة في الشُّعر.⁽¹⁾ فلم يعد الشُّعر يخضع لنظام وحدة البيت، الَّذي استمرَّ لسنوات طوال « حيث ظلَّت هذه الوحدة مقياس الجودة »⁽²⁾.

فقد حرص الشعراء على الوحدة الكاملة، وثاروا على وحدة البيت، أي أنَّه لم يعد يُنظر للبيت بمعزل خارج عن القصيدة، فقد أصبح الشَّاعر الحديث يطمح إلى جعل القصيدة وحدة متكاملة الأجزاء⁽³⁾. إذ يتجلَّى: « التغيير الأساسي في المبنى الإيقاعي الجديد في كسر البيئِيَّة »⁽⁴⁾.

فانصبَّ جُلُّ اهتمام الشعراء على الوحدة العضويَّة في القصيدة الحديثة التي تجعل منها كلُّ لا يتجزَّأ، حيث يؤكِّد "حجازي" على الوحدة العضويَّة ويعتبرها أساس الشَّكل على حدِّ قوله: «الوحدة العضويَّة هي مجموعة العلاقات التي تربط عناصر القصيدة، وأجزائها، وتتيح لها الشَّكل، والنُّمو، والتَّكامل»⁽⁵⁾.

(1) يُنظر سليمان جبران، صورة تقريبيَّة للإيقاع وتطوُّره في الشُّعر العربي، مجلَّة مجمع اللغة العربيَّة، حيفا، العدد2، 2011، ص:16.

(2) خليل الموسى، مفهوم الوحدة في القصيدة العربيَّة الحديثة، مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللغة العربيَّة وآدابها، كليَّة الآداب، جامعة دمشق، دت، ص:4.

(3) بدوي طبانة، الثَّيارات المعاصرة في النُّقد الأدبي، دار المريخ، الرِّياض، ط3، 1986، ص:271.

(4) سليمان جبران، صورة تقريبيَّة للإيقاع وتطوُّره في الشُّعر العربي، ص:17.

(5) فاتح علاَّق، مفهوم الشُّعر عند رُوَّاد الشُّعر العربي الحر، دراسة، منشورات إتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، 2005، ص:193.

وعليه، إن كانت القصيدة القديمة تقوم على وحدة أبيات متكررة مستقلة، لا يربط بينهما نظام داخلي، فإنَّ القصيدة الجديدة وحدة متماسكة وكلُّ لا يتجزأ.⁽¹⁾

والإيقاع هو من يربط هذه الأجزاء بعضها ببعض « فهو يمثلُّ العلاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين الجزء وكلُّ الأجزاء الأخرى للأثر الفنّي والأدبي»⁽²⁾. حيث أصبحت القصيدة الجديدة قائمة على الإيقاع الذي ينبع من داخلها، واتسعت بذلك رقعة الإيقاع باشماله للوزن على حدِّ قول "سليمان جبرا" في مقاله: « الإيقاع في رأينا أوسع من الوزن...».⁽³⁾

وبرى "جورج سامبسون" (Gorjes Simpson) « أنه إذا كان الوزن هو الأساس الآلي للبيت فإنَّ الإيقاع هو الأساس الذي يبني عليه التّعبير عن أفكار الشّاعر بحريّة تامّة».⁽⁴⁾ وبهذا يصبح الإيقاع أحد المكونات التي تساهم في بناء المعنى في النّص الشّعري المعاصر " فهو ذو قيمة من حيث المعاني التي يوحي بها".⁽⁵⁾ وبهذا تصبح مهمّة القارئ صعبة لإدراكه.

(1) ينظر: أدونيس، زمن الشّعر، ص: 39.

(2) محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاق الشعريّة الأولى، جيل السّنّينات، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001، ص: 16.

(3) سليمان جبران، صورة تقريبيّة للإيقاع وتطوّره في الشّعر العربي، ص: 8.

(4) المرجع السّابق، ص: 27.

(5) المرجع نفسه، ص: 17.

الإيقاع الخارجي:

1-1 الوزن:

1-1-1 مفهومه:

1-1-2-1 لغة: هو ثقل شيء بشيء مثله، ويقال وزن الشيء إذا قدره ووزنت الشيء فأتزن. (1)

1-1-2-2 اصطلاحاً: هو مجموع التفعيلات التي يتكوّن منها البيت الشعري (2).

لقد ارتبط الشكل الشعري منذ نشأته بالوزن، والقافية كمكوّنين أساسيين للبنية الإيقاعيّة حيث كان يعرف الشعر بأنّه: الكلام الموزون المقفّى. وقد حظي الوزن باهتمام النقاد القدامى والمحدثين حيث اعتبره صموئيل تيلور كولردج (Samuel Taylor Coleridge) بأنه روح الشعر « إنّ الوزن هو الشكل المميّز للشعر، وصفته الجوهرية». (3)

أي أنّه ليس عنصراً متعلّقاً بالشكل فحسب وإنما يمسّ مضمون القصيدة وعدّ من المسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها: « يعدّ الوزن ظاهرة طبيعية لا يمكن الاستغناء عنها ». (4)

لكن الخطاب الشعري الحدائثي دحض دعائم هذه المقولة، حيث تغيّر مفهوم الشعر، وتوالى الصيحات التي تدعو إلى ضرورة التخلّص من الأوزان والقوافي، التي باتت تشكّل عبئاً يُثقل كاهل القصيدة العربية وعائقاً يحول دون تطوّر الكتابة الشعرية ، لأنّ الخطاب

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتّباً على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، ج4، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2003، ص: 328.

(2) مسلم مالك بغير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التربية، جامعة بابل، العراق، 2007، ص: 135.

(3) عثمان موافي، في نظريّة الأدب من قضايا الشعر والنثر في النّقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، مصر، 2000، ص: 48.

(4) أحمد الشّابيّ، أصول النّقد الأدبي، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة، مصر، ط10، 1994، ص: 312.

الشعري الحدائي والذي يحمل أدونيس شعلة ريادته- إن جاز التّوصيف ذلك- يسعى إلى النّفور من النّمودج كي لا يبقى أسير القواعد الكلاسيكيّة.

لهذا نجد أنّ « الإيقاع الشعري عند أدونيس لم يحظ باهتمام من قبل أدونيس خاصّة إذا ما قورن بماهية الشعر أو لغته». (1) لأنّ الشّاعر تأثّر بالشّعراء الغربيّين أمثال توماس إليوت (Thomas Elio) الذي يعتبر الإيقاع مسألة شخصيّة. وليست شكلا شعريّا. (2) في حين يرى أدونيس أنّ شكل القصيدة الجديدة هو حضورها قبل أن يكون إيقاعا أو وزنا. (3)

لذلك فهو يرفض أن يحدّد الشعر بالوزن على حدّ قوله: « إنّ تحديد الشعر بالوزن، تحديد سطحي، خارجي قد يناقض الشعر، إنّه تحديد للنّظم لا للشعر. فليس كلّ كلام موزون شعر بالضرورة وليس كلّ نثر، خاليا، بالضرورة من الشعر». (4) لأنّ الشّكل الشعري عند أدونيس يتضمّن ناحيتين:

الناحية الأولى: تجاوز الشّكل المحدّد النّهائي إلى شكل غير محدّد ونهائي.

الناحية الثّانية: تجاوز الوزن إلى الإيقاع (5).

ويفرّق أدونيس بين الوزن والإيقاع قائلا: « الإيقاع حركة غير محدودة، حياة لا تنتهي، الإيقاع نبع والوزن مجرى معيّن من مجاري هذا النّبع» (6). و بهذا يعدّ الوزن جزء من الإيقاع، والإيقاع أشمل وأوسع.

(1) منصور زيطة، مصطلح الحدائفة عند أدونيس، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي، تخصّص: النقد العربي، ومصطلحاته، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة (2012، 2013) ص: 201.

(2) عاطف فضول، النّظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس، ص: 115

(3) أدونيس، مقدّمة للشعر العربي، ص: 111.

(4) أدونيس، زمن الشعر، ص: 164.

(5) المرجع نفسه، ص: 164.

(6) المرجع نفسه، ص: 164.

قرّر أدونيس أن يعمل على تطوير الشعريّة العربيّة من ناحية التّشكيل من خلال مقارنته بين الشعريّة العربيّة والشّعريّة الغربيّة، وتوصّل إلى نتيجة مفادها أنّ اللّغة العربيّة غنيّة بالموسيقى والمفردات لكنّها تفتقر إلى التّشكيل وذلك من خلال تنبّيه لقصيدتين جديدتين ألا وهما: (1)

1- قصيدة النثر: هذه القصيدة التي تدخل ضمن إطار ما يسمّى بتداخل الأجناس الأدبيّة، وتعمد إلى كسر الحواجز الفاصلة بين الشعر والنثر، وتخلص إلى بناء شعري لا سلطان للوزن والقافية عليه. وقد أثارت هذه القصيدة جدلاً وضجة كبيرة داخل الساحة الأدبيّة والنقدية. لكنّ المتنبّعين لهذه القصيدة رأوا أنّها استدلّت بظواهر إيقاعية منها:

1-1 تكرار الأصوات (2).

1-2 تكرار الألفاظ المتجانسة صوتي كلياً أو جزئياً عن طريق الاشتقاق أو الجناس.

1-3 التشكيل الهندسي لفضاء النصّ ويدخل ضمن الإيقاع البصري. (3)

2- القصيدة الشبكيّة المركّبة: هي نص مزيج يتألف فيه الوزنيّة على تنوعها مع النثريّة على تنوعها.

وممّا تجدر الإشارة إليه، أنّ الثّورة على الأوزان والقوافي، لم تكن وليدة هذا العصر، لأنّه لو رجعنا قليلاً إلى الوراء نجد هذا في الشعر المرسل وشعر المؤشّحات. الشعر المرسل: هو الشعر الذي احتفظ بنظام الوزن، وتحلّل من نظام القافية. (4).

(1) عاطف فضول، النّظرية الشعريّة عند إليوت وأدونيس، ص: 119.

(2) عبد الله شريف، في شعريّة قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص: 17، 18.

(3) المرجع نفسه، ص: 18.

(4) بدوي طبانة، التّيارات المعاصرة في النّقد الأدبي، ص: 277.

أما الثورة الأندلسية في الموشحات فكانت في تعدد البحور في الموشحة الواحدة ، وفي تلوين القوافي.⁽¹⁾ لكنها تبقى مجرد محاولات.

وعند دراستنا لديوان "المسرح والمرايا" فإننا توقّفنا عند نقطة مهمّة، شكّلت لدينا بعض اللبس والغموض، وجعلتنا نعيد النظر فيما نظر إليه "أدونيس" بشأن الوزن والقافية، لأنّ الشاعر دعا في جلّ خطاباته النظرية إلى ضرورة التخلّص من قيود الوزن والقافية، حيث يقول: « لن تسكن القصيدة الحديثة في أيّ شكل، وهي جاهدة في الهرب من كلّ أنواع الانحباس في أوزان أو إيقاعات محدّدة... »⁽²⁾.

وإذا ما نظرنا إلى ديواننا محلّ الدراسة - نجد أن جميع قصائده - كانت موزونة، حتّى وإن اصطبغت بعض قصائده بصبغة نثرية، إلّا أنّها كانت تمسّ بعض مقاطع القصيدة وليست القصيدة ككل، ومن هذا المنطلق فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل عجز أدونيس في أن يتجاوز أوزان الخليل ؟ أم أنّه تسرّع بإطلاق أحكامه النظرية التي تخلو منها خطاباته الشعرية؟ .

وسنعمل على إحصاء النّسب المئوية للأبهر التي خضعت لها قصائد الديوان كما

يلي:

عدد مرّات ورودها في الديوان $\times 100$

النسبة المئوية:

عدد قصائد الديوان

(1) محمد الصادق عفيفي، النّقد التّطبيقي والموازنات، مؤسّسة الخارجي، القاهرة، دط، دت، ص:7.

(2) أدونيس، زمن الشعر، ص:14.

النسبة المئوية لورودها في ديوان " المسرح والمرايا"	البحر
50%	البسيط
15.21%	الرجز
14.13%	المتدارك
7.60%	السريع
5.43%	الخفيف
3.26%	المتقارب
3.26%	الكامل
2.17%	المديد

جدول يوضح النسب المئوية لبحور الشعر في ديوان " المسرح والمرايا" لأدونيس

لكن نزعاً التحرر التي تتم عن رغبة الشاعر في زلزلة جميع الثوابت الموروثة، والتّمرد على الأعراف الثقافية السائدة، أو بالأحرى رغبته في الخروج عن أنساق التفاعيل، وأوزان الخليل، جعلته يأتي بأنماط جديدة تُعدُّ خرجة فريدة من نوعها في تاريخ الشعر العربي، ألا وهي إعماده على نمط -التنويح التفعيلي- أو - المزج بين بحرین - على مستوى السطر الواحد.

ومن أمثلة ذلك في قصيدة " مرآة الطريق وتاريخ الغصون":

حَيْثُ تَقْصُ الشَّمْسُ، بَعْدَ النَّوْمِ

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

مُتَفَعِّلُنْ مُسْتَفَعِّلُنْ فَعْلَانْ

يَبْضَحُ قَبْلَ الصَّيْفِ

00/0 /0/ //0/

مُتَفَعِّلُنْ فَعْلَانْ

مِنْ لَهْفَةٍ نَافُورَةٍ الْحَرِيقِ

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

مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَعُولُنْ

مزج الشّاعر بين بحرین ألا وهما " الرّجز " و " المتقارب "

ولعلّ الأصح، هو أن يقول الشّاعر بأنّه سيأتي بأنماط جديدة، لا لأن يقول: أنّه

سيتخلّص من سلطان الوزن، والقافية.

1-2 القافية:

لغة: من قفا يقفو، وهو أن يتّبع شيئاً، وقفته أقفوه قفوا وتقفيه، أي اتّبعتّه⁽¹⁾.

أمّا اصطلاحاً : هي مجموعة أصوات تكوّن مقطعا موسيقياً ، واحدا يرتكز عليه

الشّاعر في البيت الأوّل، فيكرّره في نهايات أبيات القصيدة⁽²⁾.

ويعرّفها "الخليل بن أحمد الفراهيدي" بقوله: « هي من آخر حرف في البيت إلى أوّل

ساكن يليه من قبله، مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»⁽³⁾. وبهذا تكون القافية وفق هذا

المذهب إما بعض كلمة، أو كلمة، أو كلمتين⁽⁴⁾. وسُمّيت القافية قافية لأنّها تقفوا إثر كلّ

بيت⁽⁵⁾.

حظيت القافية باهتمام كبير من قبل الشعراء القدامى ، شأنها شأن الوزن، ووضعوا

لها ألقابا.

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، ج1، محتوى (ض، ق)، ص:420.

(2) عبد الرضا علي، موسيقى الشّعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، دار الشّروق، عمّان ، ط1، 1997، ص:168.

(3) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشّعر وأدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا، ط5، 1981، ص:151.

(4) المرجع نفسه، ص:151.

(5) المرجع نفسه، ص:154.

ألقاب القافية:

أ- المتكاوس: ما كان فيه أربعة أحرف متحركة بين ساكنين في آخر البيت
(0///0/).

ب- المترابك: المترابك من الشعر ما كان في قوافيه ثلاثة أحرف متحركة بين
ساكنين (0///0/)

ج- المتدارك: ما كان بين ساكنيها الأخيرين حرفان متحركان (0//0/)

د- المتواتر: ما كان بين ساكنيه في آخر البيت حرف متحرك (0/0/)

هـ- المترادف: ما كان ساكنيه الأخيرين غير مفصولين بحركة (00/) (1).

وإن كانت القافية قد نالت قسطا كبيرا من اهتمام الشعراء القدامى، فإنَّ الشعراء المعاصرون، وقفوا منها موقف - الرِّفض - واعتبروها حجرة عثرة- أمام تطوُّر الخطاب الشعري العربي على حدِّ تعبير نازك الملائكة: « والقافية الموحَّدة، قد كانت دائما هي العائق، فما يكاد الشَّاعر ينفعل وتعتريه الحالة الشعريَّة، ويمسك بالقلم، فيكتب بضعة أبيات حتَّى يبدأ محصوله من القوافي يتقلَّص» (2).

فالناقدة ضاقت ذرعا من القوافي التي باتت تخنق أحاسيس الشعراء على حدِّ تعبيرها: « القافية الموحَّدة، قد خنقت أحاسيس كثيرة، وأودت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها» (3).

2- الإيقاع الداخلي:

1-2 التوازي: (Parallélisme)

(1) محمد حماسة عبد اللطيف، البناء العروضي للقصيد العربية، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1999، ص: من 224

إلى 226.

(2) نازك الملائكة، شظايا ورماد، مج2، ص: 18.

(3) المرجع نفسه، ص: 18.

2-1-1 مفهومه: هو تقارب شيئين لتباين المتشابهين والمختلفين. (1)

وينظر إليه يوري لوثمان (Youri Lothman) « على أنه ضرب من التكرار وإن يكن تكرارا غير كامل». (2) وهو أيضا « بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل». (3) وقد أشار "بن سينا" على أنه : « للعرب أحكاما تقرب بها لغة الشعر من لغة النثر وهي خمسة أحوال أحدهما معادلة ما بين مصاريع الفصول بالطول والقصر، والثاني معادلة ما بينهما في الألفاظ المفردة، والثالث معادلة ما بين الألفاظ والحروف، والرابع أن يناسب ما بين المقاطع الممدودة والمقصورة، والخامس أن يجعل المقاطع متشابهة». (4) وبالرجوع إلى الخطاب الشعري الأدونيسي وبالأخص في ديوانه "المسرح والمرايا" نجد أن هذه الظاهرة سجّلت حضورا قويا.

2-1-1-2 أقسامه: سنتطرق إلى أقسام التوازي بحسب ما ورد منها في ديوان

"المسرح والمرايا".

2-1-1-1-2 التوازي التام:

2-2-1-1-2 : التوازي المزدوج: هو ما تكوّن من بيتين في الشعر العمودي،

ومن خطّين في الشعر الحر، وقد لا تخلو منه قصيدة باعتباره خاصية في الأشعار العالمية⁽⁵⁾. ومن أمثله في الديوان:

المثال 1: يقول أدونيس في قصيدة: "مرآة لرجل يروي":

لَكُنْتُ أَقْوَسًا عَلَى الدُّرُوبِ

(1) عبد الرّحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص:252.

(2) المرجع نفسه، ص:252.

(3) عاطف أبو حمادة، البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش، مجلة القدس المفتوحة، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، العدد25، دت، ص:72.

(4) المرجع نفسه، ص:72.

(5) عبد الرّحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص:269.

لَكُنْتُ قَوَّامًا عَلَى الرَّؤُوسِ. (1)

وهذا ما نمثله في الجدول الآتي:

تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية
لكنت	أقواسا	على	الدروب
لكنت	قواما	على	الرؤوس

المثال 2: يقول أدونيس في قصيدة "الرأس والنهر":

هَاهَا رَأْسٌ مُحْتَالٌ

هَاهَا رَأْسٌ دَجَّالٌ (2)

و سنوضحه كما يلي:

تطابق	تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية
هاها	رأس	محتال
هاها	رأس	دجال

المثال 3: يقول الشاعر في قصيدة "القمر والرمانة":

وَاحِدَةٌ تَمُوتُ مِنْ هُزَالٍ

وَاحِدَةٌ تَدُوبُ فِي قُنْبَلَةٍ (3)

وهذا ما سنوضحه في التخطيط الآتي:

تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تماثل في المواقع	تماثل في المواقع
-------	-------------------------	------------------	------------------

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 74.

(2) المصدر نفسه، ص: 95.

(3) المصدر نفسه، ص: 100.

واحدة	تموت	من	هزال
واحدة	تذوب	في	قنبلة

المثال 04: يقول الشاعر في قصيدة " صوت من الماء":

لَيْسَ صَوْتِي إِلَهًا

لَيْسَ صَوْتِي نَبِيًّا⁽¹⁾

ونوضّحه كما يلي:

تطابق	تطابق	تماثل في المواقع
ليس	صوتي	إلها
ليس	صوتي	نبيا

المثال 05: يقول أدونيس في نفس القصيدة :

جَسَدٌ هَدَّتُهُ الْحُرِّيَّةُ

جَسَدٌ تَبَنَّىهِ الْحُرِّيَّةُ⁽²⁾

وسنوضّحه كما يلي:

تطابق	تماثل في المواقع	تطابق
جسد	هدّته	الحرية
جسد	تبنيه	الحرية

المثال 6: يقول الشاعر في قصيدة " قمر الغوطة":

نَعْرِفُ أَنَّ اللَّيْلَ سَوْفَ يَبْقَى

(1) المصدر نفسه، ص: 108.

(2) المصدر نفسه، ص: 111.

نَعْرِفُ أَنَّ الشَّمْسَ سَوْفَ تَبْقَى (1)

سنوضِّحه - كالآتي:

تطابق	تطابق	تماثل في المواقع	تطابق	تطابق
يبقى	سوف	اللَّيْل	أَنْ	نعرف
تبقى	سوف	الشَّمْس	أَنْ	نعرف

المثال 07: يقول أدونيس في قصيدة " المجوس":

تَلَاقَتْ يَدَانَا

تَلَاقَتْ رُؤَانَا (2)

وتوضيحه كما يلي:

تماثل في الصيغة الصرفية	تطابق
يدانا	تلاقت
رؤانا	تلاقت

التوازي العمودي: هو ما تجاوز ثلاثة أبيات كالتكرار العمودي تماما فيأخذ بعض

صفاته (3). ومن أمثله في الديوان:

المثال 01: يقول أدونيس في قصيدة "مرآة الشاهد":

رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو عَلَى كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عَلَى كَتِفِ الْحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ (4)

(1) المصدر نفسه، ص: 157.

(2) المصدر نفسه، ص: 29.

(3) عبد الرّحمان تبرماسين، البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص: 260 .

(4) المصدر السابق، ص: 82.

حيث تشبُّ الشمس

(...)

حيث تصير الشمس⁽¹⁾

وسنوضِّحه كما يلي:

تطابق	تماثل في الصيغة الصرفية	تطابق
الشمس	تجيء	حيث
الشمس	تشبُّ	حيث
الشمس	تصير	حيث

شبه التوازي:

التوازي السطري:

ومن أمثله في الديوان:

المثال 01: يقول أدونيس في قصيدة "مهيار وتيمور":

(تُنصَّبُ حَسْبَةُ نُعْطِيَّهَا أَمْشَاطُ الْحَدِيدِ، يُمدِّدُ عَلَيَّهَا مِهْيَارٌ - يُرْبِطُ، يُجَلِّدُ حَتَّى يَتَقَطَّعَ لَحْمَهُ، يُسَمِّرُ رَأْسَهُ بِمَسَامِيرَ حُمَيْتٍ فِي النَّارِ. يُؤْخَذُ إِلَى السَّجْنِ. يُبَطِّحُ عَلَى وَجْهِهِ. تُوضَعُ أُسْطُوَانَةٌ مِنَ الْحَجَرِ عَلَى ظَهْرِهِ، تُقَيَّدُ بِالْحَدِيدِ يَدَاهُ وَرِجْلَاهُ).⁽²⁾

يحدث التوازي باستخدام الشاعر لأفعال من نفس الصيغة الصرفية: (تُنصَّبُ، نُعْطِيَّ، يُمدِّدُ، يُرْبِطُ، يُجَلِّدُ، يُسَمِّرُ، يُؤْخَذُ، يُبَطِّحُ، تُوضَعُ، تُقَيَّدُ). فكل هذه الأفعال على وزن (يُفْعَلُ).

المثال 02: من القصيدة نفسها حيث يقول الشاعر:

(يَجِيءُ النَّوْرُ، يَنْفُثُ فِي إِحْدَى أَدْنِيهِ فَتَصِيرُ اثْنَتَيْنِ. يَنْفُثُ فِي الثَّانِيَةِ فَيَصِيرُ النَّوْرُ نَوْرَيْنِ. يَأْخُذُ

(1) المصدر نفسه، ص: 169.

(2) المصدر نفسه، ص: 47.

بُدْرَارًا يَبْدُرُهُ وَيَحْرِثُهُ... (1).

توازي بين الأفعال المتماثلة في الصيغة الصرّفيّة: (يجيء، ينفث، تصير، يأخذ).
وكلُّ هذه الأفعال على وزن (يَفْعَلُ).

2-1-1-2 التكرار: (La Répétition)

يعدُّ التكرار من أبرز الظواهر الأسلوبية، والإيقاعية التي تشيع بكثرة في الخطاب الشعري القديم و الحديث على حدّ سواء.

2-1-1-2 مفهومه:

2-1-2-1 لغة: الكرُّ بمعنى الرجوع ومنه التكرار. والكرير صوت في الحلق

كالحشرجة. (2)

أمّا اصطلاحاً: فهو إعادة ذكر كلمة أو عبارة، بلفظها ومعناها، في مواضع أخرى غير الموضع الذي ذكرت فيه لأول مرة وقد تكون الإعادة بالمعنى نفسه. (3)
وقد حظي التكرار باهتمام كبير من قبل النقاد، والبلاغيين منذ القديم. حيث تكلم عنه "بن جني" في كتابه "الخصائص" في باب الاحتياط قائلاً: « أعلم أنّ العرب إذا أرادت المعنى مكنته (واحتاطت) له، فمن ذلك التوكيد، وهو على ضربين: أحدهما تكرير الأوّل بلفظة وهو نحو قولك: قام زيد (قام زيد)، والثاني تكرير الأوّل بمعناه... » (4).

في حين أشار "محمد مفتاح" إلى أهميّة التكرار في كتابه "الخطاب الشعري" (إستراتيجية التناص) إذ يقول: « إنّ تكرار الأصوات، والكلمات، والتراكيب، ليس ضرورياً

(1) المصدر نفسه، ص:49.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتباً على حروف المعجم، ص:19.

(3) راوية يحيىوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I، II، III ، ص:225.

(4) أبي الفتح عثمان بن جني، الخصائص، ج3، ص:101، 104.

لتؤديّ الجمل وظيفتها المعنويّة والتداولية. ولكنّه "شرط كمال"، أو "محسّن"، أو "لعب لغوي" ومع ذلك فإنّه يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري « (1).

أمّا حديثنا فنجد النّاقدة "نازك الملائكة" وهي أوّل من نظّرت " للشّعْر الحر" - قد أولت اهتماما واضحا لهذه الظاهرة في " الشعْر الحر" « واعتبرت بأنّ التكرار لم يأخذ شكله الواضح، إلا في عصرنا هذا، بالرغم من أنّه كان معروفا منذ أيّام الجاهلية « (2). وحدّدت له شروطا وهي: « ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلّفة لا سبيل إلى قبولها، كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعْر عموما من قواعد ذوقيّة وجماليّة وبيانيّة « (3).

ولا ريب في أنّ التكرار يجب أن يأتي طواعيّة في مكانه من السّياق الشعري، فلا يُحشر حشرا، فيصبح أسلوبا لا جماليا وعاريا عن الفائدة، ولا قيمة له من الوجهة الفنّيّة. (4)

وينقسم التّكرار عند النّاقدة "نازك الملائكة" إلى ثلاثة أقسام:

1- تكرر بياني: وهو أبسط الأصناف جميعا.

2- تكرر التّقسيم: ونعني به تكرر كلمة أو عبارة في ختام كلّ مقطوعة من القصيدة، ومثّلت له بقصيدة الطّلاسم لإيليا أبي ماضي.

3- التّكرار اللاّشعوري: وهذا الصّنف من التّكرار، لم يرد في الشعْر القديم، ويشترط

فيه أن يجيء في سياق شعوري كثيف، يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثمّ فالعبارة المكرّرة تؤدّي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عاديّة. (5)

(1) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص) ، ص:39.

(2) ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعْر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، القاهرة، ط3، 1967، ص:230.

(3) المرجع نفسه، ص:231.

(4) عبد الله عبد الحليم، بناء لغة الشعْر في ديوان " معبد الكلمات" لسعد درويش، مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة

والأدب الجزائري، العدد7، بسكرة، الجزائر، 2011، ص:94.

(5) ينظر المرجع السّابق، ص: من 246 إلى 253.

أشكاله: أخذ التكرار أشكالاً عديدة، ومتنوعة في ديوان " المسرح والمرايا" وسنتطرق إلى بعضها:

1- تكرار البداية: (التكرار الاستهلاكي): وهو قيام الشاعر بتكرار اسم، أو فعل، أو حرف، في بداية أكثر من أسطر القصيدة.⁽¹⁾ ومثاله في الديوان في قصيدة "كلمات" يقول فيها أدونيس:

كَلِمَاتٌ،
كَلِمَاتٌ هِيَ الثَّوْرَةُ-
... اجْتَرَحْنَا
كُلُّ مَا يَهْدُمُ الْمَدِينَةَ أَوْ يَخْلُقُ الْمَدِينَةَ
كَلِمَاتُ الْحَنِينِ وَأَقْوَامَهُ الشَّرِيدَةَ
كَلِمَاتُ تَهَاجِرُ بَيْنَ الْغُصُونِ
كَلِمَاتُ تَمُوتُ مَعَ الْحُلْمِ فِي آخِرِ الْعُيُونِ
كَلِمَاتُ الْحُدُودِ الْبَعِيدَةِ
كَلِمَاتُ الْأُقُولِ
وَالصُّعُودِ وَمِعْرَاجِهِ⁽²⁾.

تكررت لفظة "الكلمات" في بداية أسطر القصيدة خمسة عشرة مرة (15 مرة)، ولعلَّ الشاعر يسعى من وراء ذلك إلى التأكيد على دور الكلمة داخل الخطاب الشعري الحداثي، وأهمية اللغة داخل مشروع التَّحْرِي.

تكرار العبارة: يعتمد الشاعر في هذا النوع من التكرار إلى تكرار عبارة معينة يكرزها مستقلة داخل النص⁽³⁾.

(1) مسلم مالك بغير، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص:8.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:17.

(3) المرجع السابق، ص:172.

وتحكم هذه العبارة تماسك القصيدة ووحدة بناءها.⁽¹⁾ ومثال ذلك في الديوان قول الشاعر في قصيدة "مرآة لبيروت":

الشَّارِعُ إمْرأة

تقرأ حين تحزن الفاتحة

(...)

(...)

(...)

(...)

والشَّارِعُ امْرأة

(...)

(...)

(...)

والشَّارِعُ امْرأة⁽²⁾.

عمد الشاعر إلى تكرار عبارة "الشارع امرأة" حيث شكَّلت هذه العبارة محورا تدور عليه القصيدة، وما أفرزته هذه العبارة من دلالات.

تكرار اللفظة (الكلمة): هو قيام الشاعر بإعادة لفظ بعينه في أثناء النص.⁽³⁾

وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملاً الحشو، وإنما لغاية دلالية لأنَّ الشاعر بتكرار بعض

(1) حسن الغزفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا، الشرق، المغرب، الدار البيضاء، دط، 2001، ص:85.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص:85.

(3) مالك مسلم بغير، لغة الشعر عند أحمد مطر، ص:180.

الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكتف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى. (1)

ومن أمثله في ديوان " المسرح والمرايا" قول الشاعر في قصيدة "مرآة الشاهد":

وَحِينَمَا اسْتَفَرَّتْ الرِّمَاحُ فِي حُشَاشَةِ الحُسَيْنِ

وَأَزَيَّنْتَ بِجَسَدِ الحُسَيْنِ

فِي جَسَدِ الحُسَيْنِ

وَدَاسَتْ الخِيُولُ كُلَّ نُقْطَةٍ

فِي جَسَدِ الحُسَيْنِ

وَاسْتَلَبَتْ وَقُسِّمَتْ مَلَابِسُ الحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ حَجَرٍ يَحْنُو عَلَى الحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ زَهْرَةٍ تَنَامُ عَلَى كَتِفِ الحُسَيْنِ

رَأَيْتُ كُلَّ نَهْرٍ

يَسِيرُ فِي جَنَازَةِ الحُسَيْنِ (2).

عمد الشاعر إلى تكرار لفظة " الحسين" في هذه القصيدة سبعة مرّات (7مرّات)، وهذا

ما يوحي بأنّ "الحسين" يُشكّل محور موضوع القصيدة، ويمثّل محلّ اهتمام الشاعر.

المثال 02: يقول الشاعر في قصيدة "الأحجار":

حَجَرٌ يَحْمِي نَهْدَ الحُبْلَى

حَجَرٌ يَسْكُرُ

(...)

(1) عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا" لمحمود درويش (مقاربة أسلوبية)، مخطوط رسالة ماجستير في البلاغة والأسلوبية، قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، (2011، 2012)، ص: 92.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 82.

(...)

(...)

حَجْرٌ يَسْهَرُ⁽¹⁾

تكررت لفظة الحجر في هذه القصيدة سبع مرّات (7مرّات)، ولعلّ الحجر الذي يقصده الشّاعر، هو تحجّر هذا العصر وجموده، تحجّر الأفكار وثباتها، واستقرارها، الحجر الذي أعمى العيون، وصلّب القلوب، ووقف عائقا في طريق كلّ مبدع دوّوب

⁽¹⁾ المصدر نفسه، ص: 217.

الفصل الثالث: التجريب الرؤيوي في ديوان "المسرح والمرايا" لأدونيس

1-الرؤية

1-1 لغة

2-1 اصطلاحا

2-الرؤيا

1-2 لغة

2-2 اصطلاحا.

1-الرؤية

1-1 الرّفص

2-الرؤيا

1-2 الرؤيا والحلم

2-2 الرؤيا والنبوة

3-الفرق بين الرؤية والرؤيا

لم يكن الهدف الأساسي من الخطاب الشعري الأدونيسي هو تحطيم النموذج التقليدي المتمثل في عمود الشعر، والثورة على أوزان الخليل فحسب، وإنما تجاوزه إلى أبعد من ذلك، وأسهم في ميلاد تجربة شعرية، حمل من خلالها لواء المغايرة والتجديد على جميع المستويات، غير فيها جلّ المفاهيم السائدة، وخلخل جميع الثوابت الجاهزة. لقد تغير مفهوم الشعر، وتعددت وتنوعت وظائفه، وعظمة الشعر عند أدونيس تكمن في مدى قدرته على الإنفلات من هذا العالم، إلى عالم آخر مجهول حيث يقول: «يقودنا الشعر شأن النبوة إلى عالم يفلت من حدودنا وراء حدودنا، وفي هذا عظمة الشعر وامتيازته». (1)

فهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي رينه شار "Rene char" (1907) بأن: «الشعر هو الكشف عن عالم مجهول يظل في حاجة أبدا إلى الكشف» (2)، فالإكتشاف يبقى دوما هاجسا من هواجس التجربة الشعرية الأدونيسية. ولا يمكن أن يكون الشعر عظيما، - في رأي أدونيس - إلا إذا لمحنا وراءه رؤيا للعالم، ولا يجوز أن تكون هذه الرؤيا منطقية (3). وهو بذلك يعتنق النزعة الصوفية لأن: «الاتجاه العام لدى الصوفية هو الابتعاد عن العقل والعقلانية، وذلك لأنهم يرون أنه لا يمكن الوصول إلى الأحوال والمقامات العالية إلا بالغاء العقل» (4).

(1) محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 5-، ص: 803.

(2) نقلا عن: محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص: 213.

(3) المرجع نفسه، ص: 213.

(4) محمد العبد، طارق عبد الحليم، دراسات في الفرق الصوفية نشأتها وتطورها، دار الأرقم الكويت، ط2، دت،

الإنسان المعاصر يعاني من ضيق الرؤية، وهو بذلك يرى بأن رؤيته لا تتسع إلا إذا تجاوز ما وراء أفقه الإنساني، فوجد في اعتناقه للرؤية الصوفية، وسيلة للانسحاب من الوجود الظاهري، ومنحه فرصة التأمل للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها.⁽¹⁾

وبناء على كل ما تقدم، فإننا سنسعى في دراستنا هذه للتعرف على كل من "الرؤية" و"الرؤيا" الأدونيسية "كونهما محوران مقترنان يقتسمان حياة الشاعر ويصنعان شعره"⁽²⁾ " لكن قبل كل هذا لابد أن نتطرق إلى المفاهيم النظرية لكل من "الرؤية" و"الرؤيا" بغية الخلوص إلى أهم الفروقات التي توصل إليها واستجلاها النقاد والباحثون.

1- الرؤية:

لغة: ورد في لسان العرب بأن الرؤية بالعين تتعدى مفعول واحد وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين يُقال رأى زيد عالماً، ورأى رأياً، ورؤية وراء راعة. وقال ابن سيده: الرؤية النَّظَرُ بالعين والقلب معاً⁽³⁾.

أمّا اصطلاحاً: فهي نظرة حسيّة تجزيئية للأشياء، تقف عند المظاهر الخارجية.⁽⁴⁾

2- الرؤيا:

لغة: ما رأيته في منامك، وقد جاءت الرؤيا في اليقظة، قال الراعي:

فَكَبَّرَ لِلرُّؤْيَا وَهَشَّ فُوَادَهُ وَبَشَّرَ نَفْسًا كُلَّ قَبْلِ يَوْمِهَا⁽⁵⁾.

(1) المرجع السابق، ص: 227.

(2) ابتسام علي الزويج، تشكلات الصقر الأدونيسي بحث في أبعاد الرؤيا في القصيدة الجديدة أيام الصقر لأدونيس

أ نموذجاً:مجلة بحوث التربية النوعية، عدد خاص (20)، جامعة المنصورة، فيفري، 2011، ص: 257.

(3) ابن منظور، لسان لعرب، مادة (ر، أ، ي)، مج 14، ص: 991.

(4) هشام عطية القواسمة، الرؤيا والتشكيل (دراسة في شعر نزار قباني)، مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية

وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2009، ص: 4، 5.

(5) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر، أ، ي)، مج 14، ص: 297، 298.

وعليه فسّر قوله تعالى: ﴿وَإِذْ قُلْنَا لَكَ إِنَّ رَبَّكَ أَحَاطَ بِالنَّاسِ وَمَا جَعَلْنَا الرُّؤْيَا الَّتِي أَرَيْنَاكَ إِلَّا فِتْنَةً لِلنَّاسِ وَالشَّجَرَةَ الْمَلْعُونَةَ فِي الْقُرْآنِ وَنُحُوفُهُمْ مَا يَزِيدُهُمْ إِلَّا طُغْيَانًا كَبِيرًا﴾ (1).

أما اصطلاحاً: إنّ الرُّؤْيَا كلمة شديدة الرُّوغان عَصِيَّة على التَّحْدِيدِ لِأَنَّهَا تَكْتَنُ بِالغَمُوضِ (2) ويمكن تعريفها بأنّها « تجربة مع المستقبل من خلال الواقع عن طريق الذات المبدعة». (3)

وعليه، فإنّ الرُّؤْيَا بهذا المفهوم هي تطّلع، واستشرف الذات المبدعة إلى المستقبل عن طريق الحاضر، فالمبدع لا يرى من خلالها ما هو كائن وموجود، وإنما يستطلع ما سيكون وما سيوجد.

وكذلك الرُّؤْيَا تعني اتخاذ نوع من تغييب الواقع، وإقامة الحُلم مقامه ليبدلّ عليه (4). ويعرّفها "ابن خلدون" في مقدّمته بقوله: « أمّا الرُّؤْيَا في حقيقتها مطالعة النّفس النّاطقة في ذاتها الرُّوحانية لمحّة من صور الواقعات» (5)، في حين نجد ابن عربي صاحب الفتوحات المكيّة « شبّه الرُّؤْيَا بالرّحم فكما أنّ الجنين يتكون في الرّحم، كذلك يتكوّن

(1) الإسراء، الآية: 60.

(2) ابتسام علي الزّويج: تشكّلات الصقر الأدونيسي بحث في أبعاد الرُّؤْيَا في القصيدة الجديدة، أيّام الصقر لأدونيس أنموذجاً: ص: 257.

(3) هشام عطية القواسمة، الرُّؤْيَا والتشكيل (دراسة في شعر نزار قباني)، ص: 7.

(4) حسن عبد عودة حميد الخاقاني، الترميز في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، مخطوط أطروحة دكتوراه في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2006، العراق، ص: 307.

(5) الإمام عبد الرّحمان بن محمد بن خلدون، مقدّمة بن خلدون، تح: درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، طبعة جديدة منقحة، 2002، ص: 99.

المعنى في الرؤيا»⁽¹⁾ وبهذا فالرؤيا نوع من الإتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم ويخلق العالم من جديد، كما يتجدد العالم بالولادة.⁽²⁾

أمّا " غالي شكري" فإنه يرى بأنّ الرؤيا الشعريّة تختلف وتتباين من شاعر لآخر، فلا يُمكن لشاعرين أن يقتسما رؤية واحدة، على حد تعبيره: « من أهم معالم الرؤيا الحديثة في الشعر هو كونها تجعل الفروق بين كل شاعر وآخر، لا تمنح الفرصة للجميع أن يجتمعا بينهما على مائدة واحدة».⁽³⁾

1- الرؤية:

1-1- الرّفُض (Nolonté) إنّ الرّفُضَ وروح التّمرد لا يكاد ينفصل بحال من الأحوال عن غائية الفنّ بصفة عامّة والأدب منه بصفة خاصّة، وإن كانت تتفاوت بين الخفاء والتّجلي من مبدع لآخر وفقاً لأسلوبه ومنهجه الفكري.⁽⁴⁾

وورد في " لسان العرب" "لابن منظور" بأن الرّفُض هو ترك الشّيء، والشّيء المتفرق.⁽⁵⁾

أمّا المُعجم الفلسفي فعرف " الرّفُض" بأنه لفظ مدرسي يستخدمه المحدثون على معاندة الإدارة لدافع معين أو قمع فعل على وشك التّحقق.⁽⁶⁾

(1) أدونيس: الثّابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار

السّاقى، بيروت، لبنان، ط9، 2005، ص: 149.

(2) المرجع نفسه، ص: 149.

(3) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991، ص: 82.

(4) فانتة محمد حسين، تجليات الرّفُض في شعر فدوى طوقان، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، مج7، العدد 37،

جامعة الموصل، السنة السّابعة، أكتوبر، 2011، ص: 177.

(5) ينظر ابن منظور، لسان العرب، مادة (ر، ف، ض)، مج3، ص: 97.

(6) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط،

2007، ص: 328.

ويُشير الرَّفُض في أحد جوانبه إلى عدم استلام الرَّافِض لقيم المجتمع السَّائدة أو لبعضها على الأقل. (1)

وقد تجلَّت ظاهرة " الرَّفُض " بكثرة داخل الخطابات الشعريّة المعاصرة بصفة عامّة، والخطاب الشعريّ الأدونيسي بصفة خاصّة، ولعلَّ إحساس الشَّاعر بالانهزام وخيبة الأمل داخل مجتمعه واصطدامه بدنائته، وانحطاط المستوى الثقافيّ العربي، هو ما جعله يرفض هذا الواقع، ويثور ويتمردّ عليه، لأنه يرى في ثورته نشوة الإحساس بالانتصار، واستعادته لكيانه، ورد اعتباره لذاته.

ولابدّ من الإشارة هنا إلى أنّ الرَّفُض غير الاغتراب والنَّشِيء والنَّفْي. فهو يختلف عنها في أن الرَّافِض لا يهرب من واقعه إنّما يواجهه دفاعاً عن حرّيته. (2)

الشَّاعر يرفض أن يعيش داخل عالم مكبَّل بالقيود، ملتزم بمبادئ فُرِضت عليه من قبل أنظمة معيّنة، رافضاً جميع الأوضاع السَّائدة بحثاً عن لحظة انعتاق وتحرُّر الذات العربيّة من كل ما يمكنه أن يحدّ من حرّيتها وحركيّتها.

أقرَّ أدونيس برفضه، وأعلن انفصاله حيث يقول في قصيدة " السَّماء الثَّامنة " (رحيل إلى مدائن العزالي).

رَفُضْتُ وَأَنْفَصَلْتُ

لَأَنْتِي أُرِيدُ وَصَلًّا آخَرًا، قَبُولًا

آخَرَ مِثْلَ الْمَاءِ وَالْهَوَاءِ

يَبْتَكِرُ الْإِنْسَانَ وَالسَّمَاءَ

يُغَيِّرُ اللَّحْمَةَ وَالسَّدَاةَ وَالتَّلْوِينَ

كَأَنَّهُ يَدْخُلُ مِنْ جَدِيدٍ

(1) فاتنة محمد حسين، تجلّيات الرَّفُض في شعر فدوى طوفان، ص: 178.

(2) المرجع نفسه، ص: 178.

فِي سَفَرِ النَّشْأَةِ وَالتَّكْوِينِ. (1)

يرفض الشاعر هذا العالم، ويُعلن انفصاله عنه، ليتّصل بعالم آخر، العالم الذي يتوق شوقاً إليه، ويركض جاهداً للوصول له، عالم الحرّيّة، حيث يكون حرّاً مثل الماء، والهواء، لا تحدّه حدود، ولا تكون له قيود ليُدخل من جديد في سفر النّشأة والتكوين.
(الانفصال/ الهدم). (الاتصال/ البناء).

ويقول أيضاً:

أَهْدُمُ، كُلَّ لَحْظَةٍ،

مَدَائِنَ الْغَزَالِي

أُدْحِرْجُ الْأَفْلَاكَ فِيهَا، أُطْفِئُ السَّمَاءَ:

- الْفَجْرُ مِثْلَ طِفْلِ

سَبْعُ حِرَابٍ سُودٍ (2)

إنّ الشاعر في رحيله إلى مدائن الغزالي، يحطّم أبعاد الوجود ليُعيد خلقها شعرياً ضمن عالم رؤيوي، يُفعل فيه السُّقوط بامتياز (3). لذا فإنّ دعوته صريحة لهدم تلك المدائن الصّوفية التي بناها الصّوفي المسلم (4). لأنّ الوصول إلى الكمال في حاجة إلى الهدم، ليُقام على أنقاضه بناء جمالي جديد (5). ويتخذ الرّفص عند أدونيس أشكالاً متعددة ومتنوعة حيث يقول: في قصيدة "صوت من الماء"

الرّأس: (صَوْتُهُ يَقْتَرِبُ شَيْئًا فَشَيْئًا):

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 144.

(2) المصدر نفسه، ص: 119.

(3) حبيب بوهورور، الخطاب الشعري والموقف النقدي في كتاب الشعراء العرب المعاصرين أدونيس ونزار قباني، نموذجاً، ص: 409.

(4) عدنان القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص: 178.

(5) المرجع نفسه، ص: 103.

أَصْوَانُكُمْ حِصَارُ
 لَكِنِّي مُحَصَّنٌ بِصَوْتِي
 مُحَرَّرٌ
 بِرَفْضِي الْبَارِي، بِانْفِجَارِي
 كَأَنِّي الْمَهَبُّ أَوْ كَأَنِّي الْبُرْكَانُ
 بِاسْمِ الْغَدِ الصَّدِيقِ،
 بِاسْمِ كَوْكَبِ
 سَمِيئَةِ الْإِنْسَانِ. (1)

لم تعد جميع الأصوات تؤثر على الرأس لأنه يقول: « محصن بصوتي محرر، برفضي البارئ، بانفجاري، إن رفضه بارئ. لا مدمر لأنه نادى " باسم كوكب سمّاه الإنسان». (2)

ومن الواضح أنّ الرأس موضع التساؤل يمثل جسد الحسين لأنه رفض الإذعان للظلم، ويمكن تكييفه مع أي كفاح للتحرر من الحرمان، لمجتمع الرافض والمرفوض مثلما هو حال الشيعة في لبنان والعراق، لقد بات الحسين جسدا يشبه تموز مع وجه الخصب الذي يشكل جزءا أساسيا من الشهيد في القصيدة. (3)

ويقول أيضا في قصيدة: " السماء الثامنة"

بِالرَّفْضِ بِالسُّؤَالِ
 بِالْمَسْجِدِ الْمَهْدُومِ، بِالْحَجَّاجِ وَهُوَ يَصْلُبُ الْمَدِينَةَ
 بِعَابِدِ تَجْتَرُهُ التَّكِيَةَ

(1) المصدر السابق، ص: 108، 109.

(2) زخان، أدونيس دراسة في الرّفص والبعث، ص: 124.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص: 124.

بالخوف، بالتقيّه. (1)

يتمثل الرّفْض عند الشّاعر، ويتجسّد في صورة الحجّاج بن يوسف التّقفي، بهدمه للمسجد، وصلبه للمدينة.

«ويوظّف أدونيس الحجّاج كما اتفق عليه معظم المؤرّخين بأنّه كان سفّاحاً سفّاكاً للدّماء، ويسعى لبناء دولته العظيمة بقوة التّعسّف والتي تمثّلت في إمارات السّلطة السياسيّة الباطشة» (2)، وعلى هذا فالشّاعر يُعلن رفضه، لكل سلطة ظالمة مستبدّة.

2- الرؤيا:

2-1- الرؤيا والحلم: (Le Rêve):

الحلم لغة: هو من الفعل حلم، يحلم، و الحلمُ: الرؤيا والجمع أحلام يقال حلم، يحلم إذا رأى في المنام.

بن سيّدة: حلم في نومه، يحلم حلماً، وحلم به، وحلم عنه وتحلم عنه: رأى رؤيا أوراها في النّوم (3).

وفي علم النّفس: الحلم نشاط ذهني يظهر أثناء النّوم في شكل صور بصريّة عاديّة. (4)

يتعارض مفهوم الرؤيا مع مفهوم الحلم في الحقل الدّيني (5) وفي الصّحيح أنّ: النّبي -صلى الله عليه وسلم- قال: «الرؤيا ثلاث، رؤيا من الله، ورؤيا من الملك، ورؤيا من

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 143.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 143.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مادة (ح، ل، م)، مج12، ص: 145.

(4) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص: 287.

(5) آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي، ص: 222

الشَّيْطَانُ، فَالْجَلِيُّ مِنْ اللَّهِ، وَالْمَحَاكَاةُ الدَّاعِيَةُ إِلَى التَّفْسِيرِ مِنَ الْمَلِكِ، وَأَضْغَاثُ الْأَحْلَامِ مِنَ الشَّيْطَانِ، لِأَنَّهَا كُلُّهَا بَاطِلٌ وَالشَّيْطَانُ يُنْبِوعُ الْبَاطِلِ».⁽¹⁾

وعليه، فإنَّ الرُّؤْيَا الصَّالِحَةَ وَالصَّادِقَةَ مِنَ اللَّهِ عَزَّ وَجَلَّ، وَأَضْغَاثُ الْأَحْلَامِ مِنَ الشَّيْطَانِ وَهِيَ الْكَاذِبَةُ وَالْبَاطِلَةُ، وَعِلْمُ الرُّؤْيَا مِنَ الْعُلُومِ الَّتِي اخْتَصَّ بِهَا اللَّهُ عَزَّ وَجَلَّ أَنْبِيَاءَهُ وَرَسُولَهُ الصَّالِحِينَ، كَرُؤْيَا سَيِّدِنَا يُوسُفَ لِقَوْلِهِ تَعَالَى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنَّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾.⁽²⁾

وقد منَّ اللهُ على سيِّدنا يوسف - عليه السَّلام - بعلم الرُّؤْيَا⁽³⁾ لقوله عزَّ وجلَّ: ﴿وَكَذَلِكَ نَجْتَبِيكَ رُؤْيَاكَ وَيُعَلِّمُكَ مِنْ تَأْوِيلِ الْأَحَادِيثِ وَيُتِمُّ نِعْمَتَهُ عَلَيْكَ وَعَلَىٰ آئِلٍ يَعْقُوبَ كَمَا أَتَمَّهَا عَلَىٰ أَبَوَيْكَ مِنْ قَبْلُ إِبْرَاهِيمَ وَإِسْحَاقَ إِنَّ رُؤْيَاكَ عَلِيمٌ حَكِيمٌ﴾.⁽⁴⁾

وعن عائشة - رضي الله عنها - أنها قالت: «أول ما بدأ به رسول الله - صلى الله عليه وسلم - من الوحي الرُّؤْيَا الصَّادِقَةُ فِي النَّوْمِ، وَكَانَ لَا يَرَى رُؤْيَا إِلَّا جَاءَتْ مِثْلَ فُلُقِ الصُّبْحِ».⁽⁵⁾

وبالرُّجُوعِ إِلَى دِيوَانِ "المسرح والمرايا" "لأدونيس"، نجد أنَّ خطابه الشعري ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالأحلام «لكنه يبتعد عن التَّصَوُّرِ النَّابِعِ مِنَ الْحَقْلِ الدِّينِيِّ».⁽⁶⁾

(1) عبد الرِّحْمَانِ بْنِ مُحَمَّدِ بْنِ خَلْدُونَ، مَقْدَمَةٌ بِنِ خَلْدُونَ، ص: 100.

(2) يُوسُفُ، الْآيَةُ: 04.

(3) الشَّيْخُ عَبْدِ الْغَنِيِّ النَّابِلْسِيِّ، تَعْطِيرُ الْأَنْفَامِ فِي تَعْبِيرِ الْمَنَامِ، تَح: أَحْمَدُ عَنَايَةُ، دَارُ الْكِتَابِ الْعَرَبِيِّ، بَيْرُوتَ، لُبْنَانَ، 2004، ص: 10.

(4) يُوسُفُ، الْآيَةُ: 6.

(5) أَبِي عَبْدِ اللَّهِ مُحَمَّدِ بْنِ إِسْمَاعِيلَ الْبَخَارِيِّ، صَحِيحُ الْبَخَارِيِّ، مَرَاجَعَةٌ وَضَبْطٌ وَفَهْرَسَةٌ الشَّيْخِ مُحَمَّدِ عَلِيِّ الْقُطْبِ وَالشَّيْخِ هِشَامِ الْبَخَارِيِّ، الْمَكْتَبَةُ الْعَصْرِيَّةُ، صَيْدَا، بَيْرُوتَ، دَط، 2005، ص: 1243.

(6) أَمَالُ مَنْصُورٍ، أَدُونِيسُ وَبُنْيَةُ الْقَصِيدَةِ الْقَصِيرَةِ، دَرَسَةٌ فِي أَغَانِي مَهْيَارِ الدَّمَشْقِيِّ، ص: 223.

لقد انطلق أدونيس من مبدأ الصُّوفية، والسُّورالية، حيث اعتمد على الأحلام، كونها تمثل مادة اللأوعي، والنشاط غير الواعي في الإنسان، فالسريالية اعتمدت على مبدأ الأحلام، وعنيت بالأوعي، وجعلت منه المصدر الأساسي للعملية الإبداعية متأثرين في ذلك بالمذهب الفرويدي. (1) كما يقترن الحلم بالصُّوفية لأن الحلم أو الرؤيا نوع من الشطح... يتجاوز العقل والمنطق والواقع، ويقترن بالغرابة والتخيل واللامعقولية. (2)

ويحدّد أدونيس ماهية الحلم، ويرى بأنه: « إتحاد أعلى ما في روح الإنسان، وأدنى ما في جسده... فيه يمتزج الإنسان بالكون، وفيه يرى الإنسان ما في ظلمات العالم ». (3) يعتقد أدونيس عالم الأحلام ويقول في قصيدته: " الغائب قبل الوقت "

أَحْلُمُ بِاسْمِ الطَّيْنِ
كَيَّ أَمْحُو الرُّكَّامَ
كَيَّ أَعْمُرَ الزَّمَانَ أَسْتَعِينُ
بِالنَّسِيمِ الْأَوَّلِ، أَسْتَعِيدُ
مِزْمَارِي الْأَوَّلِ
كَيَّ أُغَيِّرَ الْكَلَامَ. (4)

فالشاعر يحلم بمحو الرُّكَّام، محو كتابة الأسلاف، ويسعى للتغيير والتجديد، تغيير آلة الكلام المرتبطة بالنحو والمنطق لينهض بالزمان من سباته وحالة الرُّكود، والخمول التي يعيشها، ويبعث فيه روح التجدد المفعمة بالحياة والحيوية. يتخطى أدونيس الواقع، ويغرق في عالم الأحلام لأنه يرى فيها الملاذ الأول لإحساسه بنشوة الانتصار، وكذلك لأنه يستطيع أن يحقق من خلالها، ما لا يستطيع رؤيته

(1) رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، ص 237.

(2) المرجع نفسه، ص 237.

(3) نقلا عن عدنان حسين القاسم، الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 190.

(4) أدونيس: المسرح والمرايا، ص: 162.

وتحقيقه على أرض الواقع على حدّ قوله: « بالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله، أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديّتين». (1)

ويقول في قصيدة: " الدّم النّافر "

أَحْلُمُ -

لَنْ يَكُونَ هَذَا الصَّوْتُ

صوتي،

أَنْتَ الْجُبَّةُ الطَّرِيحَةُ

أَنَا الدَّمُ النَّافِرُ مِنْ حَضَارَةِ ذَبِيحِهِ

يُشْعِلُ نَارَ الْمَوْتِ

يُطْفِئُ نَارَ الْمَوْتِ. (2)

في هذا يحلم الشّاعر أن يكون كالدمّ النّافر، من حضارة عربية جريحة وذبيحة، يرفض أن يكون صوته صادرا من جثة طريحة، حضارة يرفضها ويمقتها ليحي هذا الدّم بعد انفصاله عن جسده الذي أصبح بمثابة الجبّة الهامدة، وكأنها بالمفارقة، الدّم الذي يجري في عروق حضارة شبه ميّنة ميّت، لكنّه عند موتها وانفصاله عنها يحي بسلام، فنبض الحياة لهذا الدّم مرهون بموت هذه الحضارة.

يُنشد الخطاب الأدونيسي عالم الأحلام، فالشّاعر يؤمن بقول فون جاكوب (phon (Jakoup): بأن: « الحلم ليس إلا شعر غير إرادي»⁽³⁾، ولا يكتفي أدونيس بأحلام اليقظة فحسب، وإنما أصبح هاجس التّغير، والتّجدد يراوده حتى في نومه حيث يقول في قصيدة " النّوم والنهوض من النّوم " :

(1) أدونيس، الثّابت والمتحول، بحث في الإبداع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة ، بيروت، ط1، 1978، ص: 200.

(2) المصدر السّابق: ص 225.

(3) جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشّعر، اللّغة العليا، ص: 493.

يَصْنَعُ فِي نَوْمِهِ
نُمُودًا لِنُورَةِ جَامِحَةٍ
تُعَانِقُ الْمُسْتَقْبَلَ الطَّالِعَا
يُنْهَضُ مِنْ نَوْمِهِ
تَصِيرُ أَيَّامَهُ
بِبِغَاءٍ...
تَبْكِي اللَّيْلَةَ الْبَارِحَةَ
وَحُلْمَهُ الضَّائِعَا. (1)

الشاعر ينام، وهو يصنع في نومه نموذجاً لثورة جامحة، ثورة على كل الأوضاع
الزَّاهنة، يحلم بتغيير الواقع، ويرسم المستقبل الذي يتطلع ويطمح للوصول إليه، لكنه
سرعان ما يستفيق من نومه، وتتلاشى أحلامه، حيث تصير أيامه ببغاء، كل يوم يحاكي
اليوم السَّابِق له، ويعكف لبكاء ليله وحلمه الضائع.

يتوحد الحلم عند أدونيس بالواقع وهذا ما يؤكده أندريه بريتون (André Breton)
بقوله: « أنَّ الحلم والواقع، المتناقضين في الظَّاهر، يستمدَّان في نوع من الواقع المطلق،
سوريالي. وهذا ما يقابل الاتجاه أو الوحدة بين الباطن والظَّاهر في الصُّوفية ». (2)
ويقول أيضا في قصيدة " الغائب قبل الوقت":

وَأَيْسَ لِي إِلَّا دَمِي وَوَجْهِي
وَأَيْسَ لِي حَنِينُ
إِلَّا لِنَارِ الْحُلْمِ... (3)

(1) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 44.

(2) أدونيس، الصُّوفية والسُّوريالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط3، دت، ص: 48.

(3) المصدر السَّابِق، ص: 161.

يحنُّ الشَّاعر لنار أحلامه، فالحلم صار بالنسبة إليه نارا تحرق فؤاده، لأنَّ تحقيق هذا الحلم الأدونيسي لن يكون سهلاً، والطَّرِيق إليه سيكون حافلاً بالمتاعب والمشقَّات.

2-2 الرؤيا والنُّبوءة: النُّبوءة لغة: ورد في لسان العرب بأنَّ النَّبأ هو الخبر والجمع

أنبياء⁽¹⁾

وقوله تعالى: ﴿عَمَّ يَتَسَاءَلُونَ ﴿١﴾ عَنِ النَّبِإِ الْعَظِيمِ ﴿٢﴾﴾ (2) النَّبأ العَظِيم قيل

القرآن، وقيل البعث، وقيل عن النَّبِي والنَّبِي هو من أنبأ على الله. (3)

وتعني النُّبوءة الإخبار عن الحقائق الإلهية، وهي كذلك الإخبار عن معرفة ذات الحقِّ وأسمائه وصفاته وأحكامه. وهي على قسمين: نبوءة التَّعريف، ونبوءة التَّشريع، فالأولى هي الإنبياء عن معرفة الذَّات والصفَّات والأسماء، والثَّانية جميع ذلك من تبليغ الأحكام والتَّأديب بالأخلاق، والتَّعليم بالحكمة. (4)

ارتبطت النُّبوءة بالخطاب الشُّعري المعاصر: " حيث سيطر الطَّابع النَّبوي أو الرِّسولي في نتاج الشُّعراء بدرجات متفاوتة" (5). لأنَّ الرُّوياً تتَّسع وتضيق بحسب قدرات المبدع ومخزونه الثَّقافي.

والشُّعر يسعى - دائماً - إلى استشراف ما ينبغي أن يكون باعتباره الصُّورة الرِّمزية لما هو كائن (6)،

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج1، مادة (ن، ب، أ)، ص: 162، 163.

(2) الدكتور وذناني بوداود، المختار في المصطلحات الصوفية، سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية، جامعة عمار ثلجي، الأغواط، الجزائر، دت، ص: 78.

(3) المرجع السابق، ص: 163

(4) مراد وهبة، المعجم الفلسفي، ص: 64.

(5) أدونيس، الثَّابت والمتحوِّل، بحث في الإبداع والإتياع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشُّعري، ص: 145، 146.

(6) محمد مشعل الطويرقي، شعرية النُّبوءة بين الرُّؤية والرُّوياً، تجلِّيات زرقاء اليمامة في الشُّعر العربي المعاصر، مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد 2، السعودية، 2009، ص: 226.

ومن طبيعة النبوءة أنها تُعنى بالمستقبل⁽¹⁾. وبالرجوع إلى الخطاب الشعري الأدونيسي نجد أن الشاعر وقف كثيرا عند النبوءة الشعرية التي تُحقق إشراف المستقبل⁽²⁾ على قوله «النبي راء وسامع لما لا يرى ولا يسمع، يرى المجهول والمستقبل ويسمع أصوات الغيب». (3)

ويلتقي في ذلك مع فريديريك نيتشه: (F.NIETSCHÉ) الذي يقول: «أنا من الأمس، ومن الزمن القديم، ولكن في شيء من الغد، وبعد ومن الآتي البعيد». (4) وعليه، لم يعد الشعر مجرد وصف لما هو موجود، ومرئي أي تصوير للواقع كما هو عليه، وإنما أصبح تنبؤ واستشراف، تنبؤ بالمجهول واستشراف لما سيقع وسيكون في المستقبل.

وبذلك يصبح المبدع في نظر هؤلاء نبي، والنبوءة في نظرهم مستمرة ولن تنتقطع على حد قول بن عربي: «...النبوءة سارية إلى يوم القيامة في الخلق، وإن كان التشريع قد انقطع، فالتشريع جزء من أجزاء النبوءة، فإنه يستحيل أن ينقطع خبر الله وأخباره». (5) تأثر أدونيس "بخليل جبران" ويرى بأنه هو رائد الرؤيا الحدائثة ومؤسسها⁽⁶⁾، ويفرق بين النبوءة الإلهية والنبوءة الجبرانية بقوله: «والفرق بين النبوءة الإلهية، والنبوءة الجبرانية هو أن النبي في الرؤيا الأولى ينفذ إرادة الله المسبقة، والموحاة، ويعلم بها الناس ويقنعهم بما

(1) المرجع السابق، ص: 146.

(2) رواية يحيىوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I، II، III، ص: 55.

(3) أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، صدمة الحدائثة وسلطة الموروث الشعري، ص: 146.

(4) المرجع السابق، ص: 55.

(5) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص: 68.

(6) ينظر: أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، صدمة الحدائثة، ص: 168.

أوحى إليه، أمّا الجبرانية، فجزران يفرض رؤياه على الأحداث والأشياء، أي وحيه الخاص» (1)

وهذا شيء أكيد لأن: النبوة الإلهية هي من عند الله عز وجل، خص بها أنبياءه الذين اصطفاهم واختارهم من بين البشر، أمّا النبوة الثانية فهي تطّلع واستشرف من وحي البشر، ولا دخل لئله فيها.

يتطّلع الشاعر إلى المستقبل، ويأمل بيزوغ فجر يبشر بميلاد عهد جديد حيث يقول في قصيدة "نبوءة":

(...)

لِلْوَطَنِ الْمُخَدَّرِ الْمُقْتُولِ

تَجِيءُ مِنْ سُبَاتِنَا الْأَلْفِيِّ، مِنْ تَارِيخِنَا الْمَشْلُولِ

شَمْسٌ بِلَا عِبَادَةٍ

تَقْتُلُ شَيْخَ الرَّمْلِ وَالْجَرَادَةَ

وَالزَّمْنَ النَّابِتِ فِي سُهُوبِهِ

الْيَابِسِ فِي سُهُوبِهِ (2)

يتتبأ الشاعر في هذه القصيدة بشروق شمس، تجيء من السبات الألفي الذي دام طويلاً، ومن تاريخ أمة عاجز عن الحركة ومشلول. من وسط كل هذا، تأتي هذه الشمس لتقتلع جذور الماضي الدفينة، وتقتل الزمن النابت واليابس في الوقت نفسه في سهوبه، لتتسع بنورها وإشراقها، وتنتشر الدفء والأمان.

أخذت شهوة المجهول كل تفكير الشاعر، وجعل عملية الإبداع نبوءة وإشراقاً لأغوار

المجهول. (3)

(1) المرجع نفسه، ص: 148.

(2) أدونيس، المسرح والمرايا، ص: 232.

(3) راوية يحيى، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I، II، III، ص: 90.

يقول في قصيدة "مرآة لزيد بن علي":

أَسْتَشْرِفُ الْمَكْتُوبُ

فِي صَفْحَةِ الْخِلَافَةِ

مَرْسُومَةٍ كَالْقَبْرِ تَحْتَ رَاحَتِي هِشَامِ:

رَأْسُكَ بَيْنَ النَّصْلِ وَالرِّصَافَةِ. (1)

يحمل هذا المقطع الشعري، رؤيا استطلاعية، إستشرافية، يتطلّع من خلالها أدونيس، ويستشرف المكتوب على صفحة الخلافة من بعد "زيد بن علي بن الحسين"، الإمام الذي حارب الظلم والاستبداد، "زيد بن علي" الشخصية الخالدة في كل زمان، ومكان، يسقط عليها الشاعر تجربته، وتجربة الأمة العربية جمعاء، لأنّ ما حدث لزيد بن علي، ليس بعيدا عما يحدث في مجتمعنا العربي من ظلم واضطهاد، ويقول أيضا في قصيدة "السّماء التّامنة":

أَفْتَحُ كُلَّ بَابٍ

أَشُقُّ كُلَّ رَمْسٍ

بِعُضْبَةِ الْخَالِقِ - بِالرَّجَاءِ أَوْ بِالْيَأْسِ

بِنُورَةِ النَّبِيِّ

مَسْكُونَةٍ بِالشَّمْسِ

مَسْكُونَةٍ بِالْفَرَحِ الْكُونِيِّ. (2)

يُعلن الشاعر ثورته، ثورة نبيّ مصلح، خالق، يأس، يرجو التّغيير، ويطمح إلى التّجديد، وإعادة تأسيس الكون، فالثورة التي يطمح إليها، هي ثورة مسكونة بالفرح الكوني، لتشع الشمس التي حجبها ظلام القهر والاستبداد.

(1) المصدر السابق، ص: 72.

(2) المصدر نفسه، ص: 146.

ختاما لكل ما تقدّم نخلص إلى أن: الرؤيا الأدونيسية هي رؤيا ثورية بالدرجة الأولى، فهي ليست ثورة عن كل ما يتعلق بالقصيدة العربية من شكل، ومضمون وحسب، وإنما هي ثورة على كل نظام ظالم ومتعسف، جامد ومتحجر، ثابت ومستقر، سواء كان نظاما سياسيا، أو اقتصاديا، أو اجتماعيا، أو ثقافيا، فهي ثورة تمس جميع الميادين، وتسعى إلى التغيير والتحسين.

3- الفرق بين الرؤية والرؤيا: سنسعى في هذا المقام إلى استجلاء بعض الفروقات

التي توصل إليها الدارسون بين "الرؤية" و "الرؤيا" عبر النقاط الآتية:

- 1- يتم التمييز لغويا بين "الرؤية" و "الرؤيا" على اعتبار أنّ الأولى من فعل الباصرة في اليقظة، والثانية من فعل التخيل في الحلم.⁽¹⁾
- 2- تستند الرؤية إلى تجربة خاصة في الحياة مختصة بالخيال بينما تتجاوز الرؤيا الظاهر إلى الباطن للكشف عن علائق جديدة.⁽²⁾
- 3- ويفرق ابن عربي بين "الرؤية" و "الرؤيا" بقوله: « فكلُّ شيء تُبصره في اليقظة يسمّى رؤوية، وكل ما تُبصره في النّوم يسمّى رؤيا مقصورا». ⁽³⁾
- 4- كما يتفق أدونيس مع ابن عربي كون الرؤيا ترتبط بالأحلام في النّوم بقوله: «ولا تحدث الرؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات، ويحدث الانفصال في حالة النّوم، فتسمى الرؤيا عندئذ حُلما»⁽⁴⁾

(1) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998، ص: 159.

(2) ينظر: هشام عطية القواسمة، الرؤيا والتشكيل دراسة في شعر نزار قباني، ص: 8.

(3) الإمام أبي بكر محي الدين محمد بن علي بن محمود بن أحمد بن عبد الله الحاتمي، المعروف بابن عربي، "الفتوحات المكية"، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، مج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص:6.

(4) نبيلة الرزاز اللّجمي، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السورية، دمشق، ط2،

1999، ص: 51.

ولكنه يُضيف عليها بأنها قد تحدث في اليقظة أيضا بقوله: « وقد يحدث في اليقظة... والرؤيا كشف». (1)

5- والفرق عنده بين رؤية الشيء بعين الحس، ورؤية بعين القلب هو أن الرائي إذا نظر إلى الشيء الخارجي يراه ثابتا على صورة واحدة لا تتغير أما الرائي بالرؤية الثانية فإذا نظر إليه يراه لا يستقر على حال، وإنما يتغير مظهره، وإن بقي جوهره ثابتا (2) في حين نجد صلاح فضل يفرق بين "الرؤية" و "الرؤيا" بأن الأولى من فعل البصر أثناء الوعي، والثانية من فعل التخيل في الحلم. (3)

ومهما يكن من أمر هؤلاء، وعلى الرغم من تعدد وتباين الآراء حول التفرقة بين المصطلحين، إلا أنه والشيء المهم الذي لا يمكن أن نتغافل عنه هو أن الفرق الجوهرى بين كل من "الرؤية"، و "الرؤيا" يكمن في أن الأولى تقتصر على فعل البصر بالعين أما الثانية فتحدث في الحلم، وهذا هو الغالب الذي يكاد أن يتفق عليه.

(1) المرجع نفسه، ص: 51.

(2) أدونيس، الثابت والمتحول، بحث الإبداع والإتياع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط9، 2006، ص: 152.

(3) أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 2000، ص: 105.

الخطاتمة

بعد دراستنا لهذا الموضوع وإحاطتنا بجوانب عديدة منه فإننا توصلنا إلى جملة من النتائج، كانت بمثابة حصيلة أفرزتها هذه الدراسة عن أدونيس، سواء من خلال ما تطَّلعنا إليه في كتاباته النظرية، أو ما استنتجناه من خلال دراستنا التطبيقية لديوانه "المسرح والمرآيا".

1- يعدُّ الخطاب الشعري الأدونيسي خطاباً حدثياً بامتياز يحمل كلَّ مقومات وآليات الحداثة المعاصرة: الرِّفْض، التَّجَاوُز، الكَشْف... .

2- تحوَّل مفهوم الشعر عند أدونيس إلى "رؤيا" للإنسان والعالم والكون.

3- لم يبق الشعر مجرد وصف للظواهر الحسية، وإنما أصبح مجرد أداة فعالة لسبر أغوار الباطن، واكتشاف المجهول.

4- يهدف أدونيس إلى بثَّ روح جديدة في الكلمة، وذلك بشحنها وفق ما يتماشى ورؤاه المعاصرة.

5- إنَّ اللُّغة عنده هي لغة خرق، وتجاوز لكلِّ ما هو سائد ومألوف، فهي تعمل على تجاوز القواعد النحوية، والمنطقية .

6- لغة حياة ووجود وليست لغة جمود وركود، لغة كشفية، وليست لغة وصفية.

7- اللُّغة عند الشاعر هي لغة خلاقية، المبدع هو من يتحكَّم بها ويشكِّلها بما يتوافق ورؤاه الشعرية، وليست من توجده.

8- لغة انحراف وانزياح، تعمل على كسر العلاقات النحوية المنطقية بين تراكيب المتتالية الجمالية.

9- تشكَّلت البنيات الإفرادية في ديوانه "المسرح والمرآيا" (النَّار، الماء، الموت). وهو ما يعادل رؤيا الموت والانبعاث من جديد عند الشاعر.

10- تجاوز أدونيس العلاقات النحوية، وذلك بتطبيقه لعدم الملائمة الإسنادية، واختراقه للقرائن الإعرابية.

- 11- اللُّغة عند أدونيس هي لغة رموز وإيحاء، لعلَّه انطلق في ذلك من مبدأ الغموض عند الصُّوفيَّة بتطبيقه للمبدأ الصُّوفي القائل: "إذا ضاقت العبارة اتَّسعت الإشارة" فاللُّغة عنده تتجاوز اللُّغة القاموسية المعجمية.
- 12- ابتكر أدونيس تقنية "المرايا" التي بدت واضحة وناضجة في الديوان حتَّى أنَّها أخذت القسط الأوفر من عناوين القصائد منذ البداية ، بداية باختياره لعنوان "المسرح والمرايا".
- 13- لا يتنكَّر الشَّاعر للتراث بل على العكس، فهو تشرَّب من منابعه، وهذا ما نستشفُّه من خلال استحضاره لشخصيات رمزية تراثية منها ما هو (تاريخي، ديني، أسطوري). ممَّا أدَّى إلى تنوع وتعدُّد وجوه أقنعته التي إتخذها كقناع يستتر من وراءه، بغية تمرير رسالته الشعريَّة التي تهدف إلى التخلُّص من كلِّ القيود التي يمكن أن تشلَّ وتحدَّ من حرِّيَّة، وحركيَّة الفكر العربي.
- 14- الشَّاعر لا ينطلق من فراغ، بل يكتب واضعاً نصب عينيه ماضي وراءه، وحاضر يعيشه، ومستقبل يتطلَّع إليه فهو يكتب ضمن تراثه ومتضمن له وعليه فتجربته الشعريَّة هي وليدة لقاح يجمع بين الماضي البعيد، والحاضر المعاش.
- 15- يقوم الخطاب الأدونيسي على ثنائية (الهدم والبناء)، أي هدمه للموروث الثقافي القديم، والسَّعي إلى إعادة التأسيس لثقافة عربيَّة جديدة
- 16- يسعى أدونيس إلى استبدال النَّابت بالمتحوِّل، والقديم بالجديد، والجامد بالمتحرِّك، والمحدود باللامحدود.
- 17- ينظر الشَّاعر إلى التَّاريخ نظرة ركود وجمود.
- 18- يُعدُّ الكشف والاكتشاف هاجساً من هواجس التَّجربة الشعريَّة الأدونيسية، ولا يتحقَّق هذا الاكتشاف إلاَّ بتخلُّيه على الشَّكل التَّقليدي، وتشكيله لشكل شعري جديد.
- 19- يسعى أدونيس لتأسيس عالمه المجهول، ربما سيكون هذا العالم مدينة أدونيسية، كما جهد أفلاطون لتأسيس مدينته الفاضلة.

20- يسعى أدونيس للتحرُّر والاعتناق من اللحظة الرَّاهنة إلى لحظة يكون فيها سيِّدا ومالكا، لا مسودا ومملوكا.

21- أمَّا فيما يخصُّ الإيقاع الشعري فإنَّني أخلص إلى أن ما قيل بشأن الوزن والقافية، تبقى مسألة قابلة للنقاش، لأنَّ ما نظرَّ إليه الشَّاعر، لم نلمسه داخل خطابه الشعري فلا تخلو قصيدة من قصائد الديوان من الوزن الخليلي.

22- لا يعتمد أدونيس على البحور الصَّافية التي يعتمدها الشَّعر الحر كما أشارت إليها الناقدة "نازك الملائكة" فنجده استعمل بحر البسيط الذي بلغت نسبته 50% في ديواننا محل الدراسة.

23- لعب التَّوازي دورا كبيرا لإضفاء مسحة فنيَّة وجماليَّة للقصيدة الأدونيسية، حيث يعتمده الشَّاعر بكثرة تُلقت الانتباه، وما ينجم عنه من نعمة موسيقيَّة.

24- أمَّا بشأن الرُّؤيا فإننا نخلص إلى أن الرُّؤيا الأدونيسية هي رؤيا ثوريَّة على كلِّ سلطة مستبدَّة، قامعة، وظالمة، يمكن أن تشلَّ وتحدَّ من حركيَّة ، وحرِّيَّة الفكر العربي.

25- تحمل الرؤية الأدونيسية رفضا للواقع المعاش، وتسعى لمحاربة الظُّلم والاضطهاد

26- تعكس الرؤية الأدونيسية مدى تجاوب الشَّاعر مع مجتمعه وواقعه أو رفضه له.

27- يغرق أدونيس في عالم الأحلام ، فهو يرى فيها نشوة انتصار الدَّات على خيبات أملها.

وعلى الرُّغم من محاولتنا التي تتَّسم بالجدِّيَّة، للوصول لفهم فكر أدونيس إلا أنَّه بقيت لدينا عدَّة تساؤلات تتبادر في أذهاننا بين الحين والآخر من بينها ثنائيَّة الهدم والبناء التي أصطلح عليها بالجدليَّة .

لماذا كل هذا الهدم ؟ هل الهدم من أجل البناء؟ أم البناء بغرض الهدم ؟ وهل سينجح الشَّاعر في أن يبني على أنقاض ما تحطَّم، وتهدِّم حضارة عربيَّة جديدة تتماشى والرُّؤيا الأدونيسية؟

وفي الأخير نتمنى أننا وقفنا للوصول إلى حلّ للإشكاليات المطروحة سابقاً، ونحن لا ندعي الكمال لهذا البحث ، وإنما تبقى مجرد محاولة محتشمة لكسر جدار الخوف، من الخطاب الأدونيسي، وكل ما وقفنا فيه فهو من عند الله عزّ وجلّ، وكلّ ما أخطأنا فيه فهو من الشيطان وأنفسنا.

مطابق

نبذة عن حياة أدونيس:

هو الشاعر السوري "علي أحمد سعيد أسبر" المعروف بـ"أدونيس"، ولد في 01 جانفي 1930م ، تلقى تعليمه الأول على يد والده المتصوّف، حصل على منحة دراسية لمواصلة تعليمه الثانوي في أنطاكية سنة 1944، وفي سنة 1946م انتمى إلى الحزب القومي وهو في الخامسة ثانوي، تبنى اسم أدونيس الذي خرج به عن تقاليد التسمية العربية سنة 1948م.

نشر قصائده الأولى في الأربعينيات على صفحات مجلة "القيثارة"، مجلة خاصة باللادّيقية، وفي سنة 1950 تعرّف على "خالدة سعيد"، ونشر السنة ذاتها ديوانه الأول: "دليلة" بدمشق، وديوانه الثاني "الأرض" سنة 1954م، وتابع دراسته في قسم الفلسفة بجامعة دمشق، أُعتقل سنة 1955م بتهمة الانتماء للحزب القومي السوري، كما اعتُقلت زوجته "خالدة" في سنة 1956م.

وبعد خروجه من السّجن اتجه إلى "بيروت" حيث بدأ هناك حياة شعرية وثقافية جديدة حاسمة اشتغل بالكتابة والترجمة، أصدر ديوانه "أوراق في الرّيح" عن دار مجلة شعر، وكذا ديوانه "أغاني مهيار الدّمشقي" سنة 1961.

أسّس مجلة "مواقف" سنة 1968م، اجتمع حولها شعراء، ومثقفون كثيرون، كما أصدر في السنة ذاتها ديوانه "المسرح والمرايا"، أصبح أستاذا في جامعة بيروت ابتداء من 1970، وفي 1971م، أحرز على جائزة النّودة العالميّة للشعر "بيسبورغ"، حصل على دكتوراه الدولة من جامعة "القديس يوسف" "ببيروت" سنة 1973، بأطروحة عنونت بـ: "الثابت والمتحوّل بحث في الإبداع و الإبداع عند العرب" (ج1)، التي صدرت عن دار العودة، سنة 1974. (1)

(1) ينظر: محمد بنّيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاتها-3، الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص: من 266 إلى 270.

كتب أدونيس ونشر في صحف أهمها : جريدة النهار، السّفير، مجلّات الموقف الأدبي، مجلّة (ESPRI)...

من أعماله:

1- "دليلة" 1950، "قالت الأرض" 1954، "قصائد أولى" 1957.

- "أوراق في الرّيح" 1958، "أغاني مهيار الدّمشقي" 1961

- كتاب التّحوّلات والهجرة في أقاليم النّهار واللّيل 1965.

- "المسرح والمرايا" 1968، "وقت بين الرّماد والورد" 1970

- هذا هو إسمي 1988، مفرد بصيغة الجمع 1977 .

- كتاب الحصار 1985، احتفاء بالأشياء الواضحة الغامضة 1988

2- الأعمال الشّعريّة:

- ديوان أدونيس 1971، الأعمال الشّعريّة الكاملة 1985.

3- دراسات:

- مقدّمة للشّعر العربي 1971، الثّابت والمتحوّل بحث في الإبداع و

الإبداع عند العرب بأجزائه الأربعة، فاتحة لنهايات القرن 1980.

- زمن الشّعر 1979، سياسة الشّعر 1985، الشّعريّة العربيّة 1985،

- كلام البدايات 1990. (1)

4- مختارات:

- مختارات من شعر يوسف الخال،

إضافة إلى أعماله المترجمة بالفرنسيّة، الإيطاليّة، الإنجليزيّة، النّرويجيّة،

السّويديّة، الإسبانيّة، الألمانيّة، التّركيّة (2)

(1) المرجع نفسه، ص: 271

(2) المرجع نفسه، ص: 272.

فہارس

فهرس المصادر

والمراجع

* القرآن الكريم برواية حفص

* الحديث الشريف (صحيح البخاري) أبي عبد الله محمد بن إسماعيل البخاري، صحيح البخاري، مراجعة وضبط وفهرسة الشيخ محمد علي القطب والشيخ هشام البخاري، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، دط، 2005.

أولا المصادر:

1- أدونيس، المسرح والمرابا، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، طبعة جديدة خاصة-2007.

ثانيا المراجع:

باللغة العربية

1- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1978.

2- أحمد الخوص، قصة الإعراب، أسلوب متطور في القواعد والإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، دت.

3- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط10، 1994.

4- أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

5- أدونيس: الحوارات الكاملة (1960،1980)، ج1، بدايات للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2005.

6- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط9، 2006.

- 7- أدونيس، الثَّابِت والمتحوَّل، بحث في الإبداع والإِتباع عند العرب تأصيل الأصول، دار العودة، بيروت، ط4، 1986.
- 8- أدونيس، الثَّابِت والمتحول، بحث في الإبداع والإِتباع عند العرب، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة ، بيروت، ط1، 1978.
- 9- أدونيس، الشَّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- 10- أدونيس، الصُّوفية والسُّوريالية، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط3، دت.
- 11- أدونيس، زمن الشَّعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- 12- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
- 13- أدونيس، مقدمة للشَّعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- 14- أدونيس، ها أنت أيها الوقت، (سيرة شعرية ثقافية)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- 15- آمال منصور، أدونيس وبنية القصيدة القصيرة، دراسة في أغاني مهيار الدَّمشقي، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، ط1، 2007.
- 16- آمال منصور، استراتيجية التَّأويل عند أدونيس، عالم الكتب الحديث، أريد، الأردن، 2012.
- 17- أمجد رِيَّان، صلاح فضل والشَّعرية العربية، دار قباء للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، د ط، 2000.
- 18- بدوي طبانة، التَّيارات المعاصرة في النَّقد الأدبي، دار المَرِّخ، ط3، الرِّياض، 1986.
- 19- بشير تاويريريت، استراتيجية الشَّعرية والرُّؤيا الشَّعرية عند أدونيس، دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنَّشر، الجزائر، ط1، 2006.

- 20- الإمام أبي بكر محي الدين محمد بن علي بن محمود بن أحمد بن عبد الله الحاتمي، المعروف بابن عربي ، " الفتوحات المكية"، ضبطه وصححه أحمد شمس الدين، مج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999.
- 21- تمام حسّان، اللُّغة العربية معناها ومبناها، عالم الكتب، مصر، ط4، 2004.
- 22- تمام حسّان، مناهج البحث في اللُّغة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.
- 23- ثائر زيد الدّين، أبو الطّيب المتنبّي في الشّعْر المعاصر - دراسة، منشورات إتحاد الكُتّاب العرب، سوريا، 1999.
- 24- حاتم الصّكر، مرايا نرسيس الأنماط النّوعية والتّشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط1، 1999.
- 25- حسن الغرفي، حركيّة الإيقاع في الشّعْر العربي المعاصر، إفريقيا، الشّرق، المغرب، الدّار البيضاء، ط1، 2001.
- 26- خوله طالب الإبراهيمي، مبادئ في اللّسانيات، دار القصة للنّشر، الجزائر، ط2، دت.
- 27- رابح بومعزة، الجملة والوحدة الإسنادية الوظيفية في النحو العربي، دار ومؤسسة رسلان للطباعة والنّشر والتّوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2008.
- 28- رجاء أبو علي، الأسطورة في شعر أدونيس، التّكوين للتأليف والترجمة والنّشر، دمشق، ط1، 2009.
- 29- رمضان الصّبّاغ، في نقد الشّعْر العربي المعاصر -دراسة جمالية-، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2002.
- 30- سامح الرّواشدة، فضاءات الشّعْرية دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنّشر، أريد، الأردن، ط1، دت.

- 31- السَّعيد الورقي، لغة الشَّعر العربي الحديث، مقوَّماتها الفنِّية وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية للطَّبع والنَّشر والتَّوزيع، الإسكندرية، 2002.
- 32- شوقي ضيف، فنون الأدب العربي الفن التَّعليمي ، النَّقد، دار المعارف، القاهرة، ط5، دت.
- 33- شوقي ضيف، في التُّراث واللُّغة والشَّعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، دط، دت.
- 34- صالح بلعيد، التُّراكيب النَّحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، دط، 1994.
- 35- صلاح فضل، أساليب الشَّعرية المعاصرة، دار قباء للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، دط، 1998.
- 36- صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته، دار الشُّروق، القاهرة، ط1، 1998.
- 37- عبد الرَّحمان بن محمد ابن خلدون، مقدمة بن خلدون، تحق: الدكتور درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، طبعة جديدة منقحة، 2002.
- 38- عبد الرَّحمان تيرماسين، البنية الإيقاعية للقصيد المعاصرة في الجزائر، دار الفجر للنَّشر والتَّوزيع، القاهرة، ط1، 2003.
- 39- عبد العزيز بومسهولي، الشَّعر والتَّأويل قراءة في شعر أدونيس، إفريقيا الشُّرق، بيروت، لبنان، دط، 1998.
- 40- الشَّيخ عبد الغني النَّابلسي، تعطير الأنام في تعبير المنام، تح: أحمد عناية، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، دط، 2004.
- 41- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصح: محمد عبده، ومحمد محمود الكركي، تعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 1991.

- 42- عبد الله شريف، في شعريّة قصيدة النثر، منشورات إتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.
- 43- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر، دار الشروق، عمّان ، ط1، 1997.
- 44- عبد الهادي بن ظافر الشهري، استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتب الجديدة المتّحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
- 45- عثمان موافي، في نظريّة الأدب من قضايا الشعر والنثر في النّقد العربي الحديث، ج2، دار المعرفة الجامعيّة، القاهرة، مصر، دط، 2000.
- 46- عدنان حسين قاسم، الإبداع و مصادره الثقافية عند أدونيس، الدّار العربية للنّشر والتّوزيع، مدينة نصر، دط، 2000.
- 47- عصام العسل، الخطاب النّقدي عند أدونيس، قراءة الشعر أنموذجا، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
- 48- أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تح: محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل للنّشر والتّوزيع والطّباعة، سوريا، ط5، 1981.
- 49- علي جعفر العلاّق، في حداثة النّص الشعري(دراسة نقدية)، دار الشروق، عمّان، الأردن، دط، 2003.
- 50- علي عشري زايد، إستدعاء الشّخصيات التّراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1997.
- 51- عماد حاتم: أساطير اليونان، دار الشرق العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 2008.
- 52- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1991.

- 53- فاتح علاّق، مفهوم الشّعْر عند رُوّاد الشّعْر العربي الحر، دراسة، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2005.
- 54- أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، مج1، تح: الدكتور عبد الحميد هندراوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2003.
- 55- محمد بنّيس، الشّعْر العربي الحديث بنياته وابدالاتها-3 المعاصر، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
- 56- محمد حماسة عبد اللّطيف، البناء العروضي للقصيدة العربيّة، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 1999 .
- 57- محمد حماسة عبد اللّطيف، النّحو والدّلالة مدخل لدراسة المعنى النحوي الدّلالي، دار الشّروق، القاهرة، ط1، 2000.
- 58- محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشّروق، ط2، القاهرة، مصر، 1994.
- 59- محمد صابر عبيد، القصيدة العربيّة الحديثة بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية، حساسية الإنبثاق الشعريّة الأولى، جيل السّنين، منشورات إتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2001.
- 60- محمد الصّادق عفيفي، النّقد التّطبيقي والموازنات، مؤسّسة الخارجي، القاهرة، ط1، دت.
- 61- محمد العبد، طارق عبد الحليم، دراسات في الفرق الصوفية نشأتها وتطورها، دار الأرقم الكويت، ط2، د ت.
- 62- محمد عبدو فلفل، في التّشكيل اللّغوي للشّعْر، وزارة النّقاهة الهيئة العامة السّورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2013.

- 63- محمد علي أبو العبّاس، الإعراب الميسّر (دراسة في القواعد والمعاني والإعراب تجمع بين الأصالة والمعاصرة، دار الطلائع للنشر والتّوزيع والتّصدير، القاهرة، ط1، دت.
- 64- محمد علي كندي، الرّمز والقناع في الشّعْر العربي الحديث (السيّاب، ونازك، والبيّاتي)، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
- 65- محمد كامل الخطيب، نظرية الشعر 5- مرحلة مجلة شعر، القسم الثّاني مقالات، شهادات، مقدّمات، قضايا وحوارات النهضة العربية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1996.
- 66- محمد مصطفى هدارة، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
- 67- محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشّعري (استراتيجية التّناص)، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط3، 1992.
- 68- مهدي المخزومي، في النّحو العربي نقد و توجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1968.
- 69- موسى رابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجليّاتها، دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2003.
- 70- نازك الملائكة، شظايا ورماد، مج2، دار العودة، بيروت، لبنان، 1997.
- 71- نازك الملائكة، قضايا الشّعْر المعاصر، منشورات مكتبة النّهضة، القاهرة، ط3، 1967.
- 72- نبيلة الرّزاز اللّجمي، أصول قديمة في شعر جديد، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية السّورية، دمشق، ط2، 1999.
- 73- وليد عاطف الأنصاري، نظرية العامل في النحو العربي، عرضا ونقدا، دار الكتاب الثّقافي، أريد، الأردن، ط2، 2006.

74- يمنى العيد، في القول الشعري، الشعرية والمرجعية الحداثة والقناع، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

المترجمة:

- 1- جون كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 2- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: الدكتور كمال بشر، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.
- 3- عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس، تر: أسامة أسبر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000.
- 4- فولفجانغ هانيه من وديترفيهيغر، مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شيب العجمي، جامعة الملك سعود، النشر العلمي والمطابع، الرياض، دط، 1996.

ثالثا المجلات والدوريات

- 1-مجلة بحوث التربية النوعية، عدد خاص (20)، جامعة المنصورة، فيفري، 2011.
- 2- مجلة دراسات الأدب المعاصر، العدد 12، السنة الثالثة، لاب.
- 3-مجلة فصول ، الأفق الأدونيسي، مج 16، العدد 2، القاهرة، 1997.
- 4-مجلة العلوم الإنسانية، العدد8، قسم اللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، جوان 2005.
- 5-مجلة مجمع اللغة العربية، حيفا، العدد2، 2011.
- 6-مجلة القدس المفتوحة، جامعة القدس المفتوحة، فلسطين، العدد25، دت.

- 7- مجلّة المخبر، أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، العدد7، بسكرة، الجزائر، 2011.
- 8- مجلّة الجمعية الإيرانية للغة العربية وآدابها، العدد15، إيران، 2010.
- 9- مجلّة جامعة الموصل، كلية الآداب، مج7، العدد 37، السنة السابعة، العراق، أكتوبر، 2011.
- 10- مجلة جامعة أم القرى لعلوم اللغات وآدابها، العدد2، القاهرة، 2009.
- 11- مجلة دراسات اللّغة العربية وآدابها، العدد13، 2013.
- 12- مجلة الجامعة الإسلامية، مج9، العدد2، كلية أصول الدّين الإسلامي، غزة، فلسطين، 2001.
- 13- سلسلة أبحاث مخبر اللغة العربية، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، دت.

رابعا المّعجمات:

- 1- الخليل ابن أحمد الفراهيدي، كتاب العين مرتبًا على حروف المعجم، تح: عبد الحميد هنداوي، ، دار الكتب العلميّة، بيروت، لبنان، 2003.
- 2- أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، ، دار صادر، بيروت، 1997.
- 3- مراد وهبة، المعجم الفلسفي، معجم المصطلحات الفلسفية، دار قباء الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2007.

خامسا: الرّسائل الجامعية

- 1- حبيب بوهورور، الخطاب الشعري و الموقف النقدي في كتاب الشّعراء العرب المعاصرين، أدونيس ونزار قباني نموذجًا، مخطوط أطروحة دكتوراه في الأدب

- العربي الحديث، قسم اللغة العربية و آدابها، كلية الآداب و اللغات، جامعة
متنوري، قسنطينة، دت.
- 2- حسن عبد عودة حميد الخاقاني، الترميز في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، مخطوط
أطروحة دكتوراه في اللّغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة الكوفة، العراق،
2006.
- 3- خليل الموسى، مفهوم الوحدة في القصيدة العربيّة الحديثة، مخطوط رسالة
ماجستير، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كُليّة الآداب، جامعة دمشق، دت.
- 4- راوية يحيايوي: شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب I، II، III، نماذج،
مخطوط أطروحة دكتوراه في اللّغة والأدب العربي، قسم الأدب العربي، كُليّة
الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت.
- 5- رشا سامي حجازين، شعر محمود الشّلبّي، دراسة أسلوبية، مخطوط رسالة
ماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2005.
- 6- عبد القادر علي زروقي، أساليب التكرار في ديوان " سرحان يشرب القهوة في
الكافيتيريا " لمحمود درويش" (مقارنة أسلوبية)، مخطوط رسالة ماجستير في
البلاغة والأسلوبية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كُليّة الآداب واللّغات، جامعة الحاج
لخضر، باتنة، 2011، 2012.
- 7- علي كنعان بشير، قضايا الإسناد في الجملة العربية، مخطوط رسالة ماجستير
في اللّغة العربية، جامعة الموصل، العراق، 2006.
- 8- فايز رسمي الشوامرة، ألفاظ البيئة الطّبيعة في شعر إيليا أبي ماضي (دراسة
دلالية)، مخطوط رسالة ماجستير في اللّغة العربية، جامعة الخليل، العراق،
2006، 2007.
- 9- مسلم مالك بغير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، مخطوط رسالة ماجستير،
قسم اللّغة العربيّة، كُليّة التّربية، جامعة بابل، العراق، 2007.

- 10- منصور زبطة، مصطلح الحدائفة عند أدونيس، مخطوط رسالة ماجستير في الأدب العربي، تخصص: النقد العربي، ومصطلحاته، قسم اللُغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، 2013 .
- 11- هشام عطية القواسمة، الرؤيا والتشكيل (دراسة في شعر نزار قباني)، مخطوط رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2009.

فہرست

الجزء اول

الصفحة	العنوان	رقم الجدول
24	جدول يمثل الحقول الدلالية الثلاثة المسيطرة في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس"	رقم 1
54	جدول يوضح أهم الفروقات بين "المرايا والقناع"	رقم 2
71	جدول يوضح النسب المئوية لبحور الشعر في ديوان "المسرح والمرايا" "لأدونيس"	رقم 3

فهرس

المحتويات

مقدمة..... هـ - د - ج - ب - ا

مدخل: النظرية الشعرية عند أدونيس..... 7

الفصل الأول: التجريب اللغوي في ديوان " المسرح والمرايا " لأدونيس

1-البنية الوظيفية..... 22

1-1 الكلمة / المعجم الشعري..... 22

2-البنية التركيبية..... 33

1-2 تعريف الجملة..... 33

2-1-1 عدم الملائمة الإسنادية..... 34

2-2 الانزياح..... 38

2-2-1 مفهومه..... 38

2-2-2 الانزياح التركيبي (التقديم و التأخير)..... 39

2-2-3 خرق القرينة الإعرابية (تسكين الروي)..... 42

3- تداعي التراث:..... 44

1-3 القناع..... 44

2-3 المرايا..... 53

الفصل الثاني: التجريب الإيقاعي في ديوان " المسرح والمرايا " لأدونيس

1-الإيقاع الخارجي..... 67

1-1 الوزن..... 67

2-1 القافية..... 72

73.....	2-الإيقاع الداخلي
73.....	2-1 التوازي
80.....	2-2 التكرار
الفصل الثالث: التجريب الرؤيوي في ديوان "المسرح والمرايا" "الأدونيس"	
88.....	1-الرؤية
88	1-1 لغة
88.....	2-1 اصطلاحا
88.....	2-الرؤيا
88.....	2-1الغة
89.....	2-2اصطلاحا
90.....	1-الرؤية
90	1-1 الرّفص
94.....	2-الرؤيا
94.....	2-1 الرؤيا و الحلم
99.....	2-2 الرؤيا و النبوة
103	3الفرق بين الرؤية والرؤيا
106	الخاتمة
111.....	ملحق:

115	فهرس المصادر والمراجع
127	فهرس الجداول
129	فهرس المحتويات

ملخص:

تعالج هذه الدراسة الموسومة بـ: إستراتيجية الخطاب في ديوان " المسرح والمرايا " لأدونيس " أهم العناصر التي يقوم عليها الخطاب الشعري الحدائي وذلك من خلال دراستنا لأهم آليات الحدائفة المعاصرة عند أدونيس، هذا في المدخل، أمّا الفصل الأوّل: فتناولنا فيه:

1- البنية الوظيفية.

2- البنية التركيبية.

3- تداعي التراث.

كما درسنا في الفصل الثاني: الإيقاع بنوعيه الداخلي المتمثل في الوزن والقافية والخارجي المتمثل في التوازي والتكرار

أما الفصل الثالث: فخصّصناه للرؤيا الأدونيسية وسندرس الرؤيا المتمثلة في "الرؤيا والحلم" و"الرؤيا والنبوءة" وفي الأخير توصلنا إلى أنّ الخطاب الشعري الأدونيسي، خطاب حدائي بامتياز يحمل كلّ مقومات الشعريّة الحدائيّة المعاصرة.

Résumé:

Cette étude éutitulé " **stratégie du discours dans le recueil d'adonis**" "**théâtre et miroirs**" elle étudie dans la prélude le éléments les plus intéressants sur les quels se base le discours poétique moderniste et ce â travers le processus du modernisme chez adonis .

Dans le premier chapitre nous l'avons consacré

1- La structure fonctionnelle

2- La structure synthétique

3- Imitation allégorique de la tradition

en ce qui convers le deuxième chapitre et consacré à:

le rythme interne et externe

en ce qui convers le troisième chapitre et consacré à :

la visions philosophique " adonisienne " est part culier évent sur le titre " **visions et rêve** " et la " **visions et la propéletie** "

en fin , nous sonne arrivées â conclure que le discours poétique d'adonis et une discours moderniste contenant les crieries du modernisme contemporaine.