جـامعـــة النجاح الوطنية

كليـــة الدراســـات العليـــا

جماليات اللغة في شعر أدونيس

إعداد

عمر سميح محمد عيّاش

إشراف

د. نادر قاسم

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس– فلسطين.

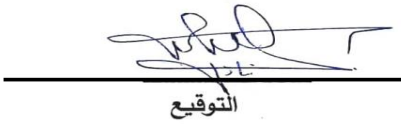
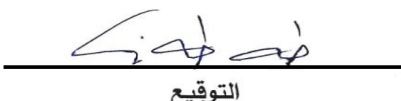
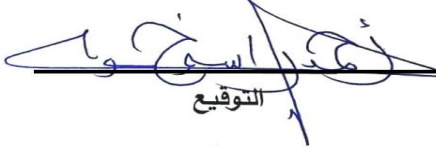
2025

جماليات اللغة في شعر أدونيس

إعداد

عمر سميح محمد عيّاش

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/08/07، وأجيزت:

المشرف الرئيسي	 التوقيع
د. نادر قاسم	
الممتحن الخارجي	 التوقيع
د. طه طه	
الممتحن الداخلي	 التوقيع
د. أحمد خولي	

الإهداء

إلى أساتذتي العظماء أولًا وأخيرًا...

الشكر

أشكر أساتذتي في جامعة النجاح الوطنية مَنْ أفدتُ منهم مدارَ دراستي في مرحلة الماجستير. كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على وقتهم في قراءة هذه الرسالة وملحوظاتهم القيّمة.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل عنوان:

جماليات اللغة في شعر أدونيس

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالب: عمر سميح محمد عيّاش

التوقيع:

التاريخ: ٢٠٠٥/٨/٧

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر ..... د

الإقرار ..... ه

فهرس المحتويات..... و

الملخص ..... ح

المقدمة..... 1

التمهيد 6

علم الجمال ومفهوم الجمالية 6

الجمالية في الفكر الفلسفي 7

الجمالية العربية قديماً وحديثاً..... 9

الفصل الأول: جمالية اللغة في التأسيس 11

اللغة مؤسسة للتجريب..... 12

اللغة مؤسسة للأسلوب الشعري..... 17

اللغة مؤسسة لحداثة الشعر 19

اللغة مؤسسة لفضاء الشعر 23

الفصل الثاني: جمالية اللغة في التقويض والتجاوز 28

اللغة مفككة للبناء الشعري التقليدي..... 30

تفكيك الشكل الشعري..... 31

تفكيك الغنائية في القصيدة 33

اللغة متجاوزة للأنماط اللغوية 34

اللغة متجاوزة للأنماط الإيقاعية 40

إعادة تشكيل الإيقاع 41

الخروج على الإيقاع..... 44

اللغة وابتكار الصورة.....51
الفصل الثالث: جمالية اللغة في بناء المعنى.....61
اللغة وتشكيل المعنى 61
اللغة وتشكيل التصور الذهني.....68
الجانب المعرفي 68
الجانب الذاتي.....71
اللغة وإعادة تشكيل العاطفة 73
اللغة وانبثاقها من الفكر 75
الخاتمة.....80
المراجع العلمية 84
Abstract.....b

جماليات اللغة في شعر أدونيس

إعداد

عمر سميح محمد عيّاش

إشراف

د. نادر قاسم

الملخص

تعالج الدراسة جماليات اللغة في شعر أدونيس، وتسعى إلى دراستها بوصفها نتاجًا شعريًّا متمثلًا باستخدام اللغة على نحو من الجدة والتجريب والابتكار والتجاوز وإعادة الخلق، فهي إذًا تقصد إلى تسليط الضوء على اللغة بوصفها مكونًا هيكليًّا للنص الشعري عند أدونيس، وترصد ما أنتجته من جماليات.

وتشتمل الدراسة على مقدمة وتمهيد، وثلاثة فصول وخاتمة؛ أما المقدمة فتتناول أهداف الدراسة وأهميتها، وتوضح المنهج المتبع فيها، وأهم الأسئلة التي هدفت إلى الإجابة عنها. وأما الفصل الأول، فهو بعنوان: "جمالية اللغة في التأسيس"، ويتفرع إلى أربعة أقسام، وهي: اللغة مؤسِّسة للتجريب، واللغة مؤسسة للأسلوب الشعري، واللغة مؤسسة لحداثة الشعر، واللغة مؤسسة لفضاء الشعر.

وأما الفصل الثاني، فهو بعنوان: "جمالية اللغة في التقويض والتجاوز"، ويتفرع إلى أربعة أقسام، وهي: اللغة مفكّكة للبناء الشعري التقليدي، واللغة متجاوزةً للأنماط اللغوية، واللغة متجاوزةً للأنماط الإيقاعية، واللغة وابتكار الصورة. وأما الفصل الثالث، فهو بعنوان: "جمالية اللغة في بناء المعنى"، ويتفرع إلى أربعة أقسام، وهي: اللغة وتشكيل المعنى، واللغة وتشكيل التصور الذهني، واللغة وإعادة تشكيل العاطفة، واللغة وانبثاقها من الفكر.

وتجيب الدراسة عن سيل من الأسئلة، منها: كيف أسهمت لغة الشعر عند أدونيس في خلق الجماليات؟ وكيف تمظهرت الجماليات واتخذت أشكالاً وتكنيكات مختلفة اعتمادًا على اللغة الشعرية؟ وتتبع الدراسة المنهج الوصفي التحليلي.

ومن النتائج التي توصلت إليها أن لغة الشعر عند أدونيس خلقت جمالية فريدة، من خلال النهج الذي اتبعه الشاعر متمثلا بالتجريب، ومن خلال التجاوز والتقويض، ومن خلال إعادة خلق المعنى الشعري.

الكلمات المفتاحية: جماليات اللغة، جمالية، أدونيس، التقويض، التجاوز.

المقدمة

شهد الشعر العربي الحديث ثورةً شاملةً برزت من خلال تيارات أدبية جديدة رسمت أشكالًا مختلفةً من الإبداع، وبما أن الشعر هو أحد الأشكال الفنية، فقد اقترن بالحداثة والتجديد على كل المستويات الفنية والموضوعية. وقد تناول النقد هذه المستويات بالدراسة والتحليل، وأخذ يعاين ظاهرة الشعر الحديث. ولما كان النقد واهنًا عن الإحاطة والشمول والكماليّة في قراءته للأدب؛ فقد تنامت جوانب مغمورة من الشعر لم تأخذ الحيز المستحَق في النقد، ومنها الجمالية التي نحن بصدد دراستها.

ولما كانت الجمالية، في مفهومها العميق مقترضة من حقل الفلسفة، وكان النقد ينأى بنفسه عن الانطباعية صار لزامًا عليه أن ينظر إلى النص الشعري نظرة يعاين من خلالها هذا المفهوم القادم من حقل آخر خارج حدود الشعر، مع وجود إشكاليات في تعاطى النقد العربي قديمًا وحديثًا مع هذا المصطلح.

لقد سلّطت الدراسة الضوء على موضوع الجمالية، وحاولت أن تستقصي أبعاده من خلال عنصر مهم في الشعر وهو اللغة؛ فدرست اللغة في نطاق أنها المؤسسة للجمالية الشعرية، ومبرزةً إياها من خلال التجريبية المقترنة بالتقويض والتجاوز للنظام الشعري العربي، ومشكّلةً لها من خلال بناء المعنى الشعري، وإعادة النظر في عنصر العاطفة في الشعر، وتعاطيها مع الفكر ودوره في الشعر.

وتهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على الأبعاد الجمالية المنبثقة من اللغة الشعرية عند أدونيس، وهي لا تناقش الجمالية وفق المعايير الكلاسيكية العربية كالبلاغة والألفاظ وما شابه، ولا تناقشها على ضوء علم الجمال الصرف المتمثل بالقيم والأخلاق وغيرها، كما هو موجود في الحقل الفلسفي، إنما تجِدُّ إلى دراسة الجماليات بوصفها نتاجًا لغويًّا متمثلًا باستخدام اللغة على نحو من الجدة والتجريب والابتكار والتجاوز وإعادة الخلق؛ فهي إذًا تسعى إلى تسليط الضوء على جمالية اللغة بوصفها مكونًا هيكليًّا للنص الشعري عند أدونيس.

إن الدراسة لا تتعلق بالأطر الجمالية خارج سياق اللغة إلا من حيث هي ناتجة منها؛ فجمالية المعنى الشعري والتي تقع خارج حدود الجوانب الفنية في القصيدة ليست مَرْمَى للدراسة من هذه الزاوية؛ إنما من زاوية أن المعنى الشعري اكتسب جماليةً بفضل اللغة التي أسهمت في تكوينه.

أما منهج الدراسة فهي تتبع المنهج الوصفي التحليلي؛ إذ حصرت المادة المدروسة في أعمال أدونيس الشعرية؛ فهي تستقصي الجماليات المنبثقة عن اللغة الشعرية في أعمال الشاعر قاطبةً، وتحلل اللغة وتفككها؛ للوصول إلى الظواهر التي أنتجت جماليتها، وبما يتناسب مع أهداف الدراسة استدعت المنهج الوصفي من خلال الاتكاء على المنهج البنيوي؛ فالمنهج البنيوي منهج وصفي يعتمد على الوصف ليصل إلى نتائج، ويعتمد على وصف الأبنية الداخلية للغة والعلاقة التي ترتبط بعضها ببعض.

وقد انطلقت الدراسة من مجموعة من الأسئلة التي سعت إلى الإجابة عنها، وهي:
-كيف أسهمت لغة الشعر عند أدونيس في خلق الجماليات؟
-كيف أسهم "التأسيس" لكل من التجريب وفضاء الشعر وحداثته وأسلوبه في خلق الجماليات الشعرية؟

-كيف أسهمت اللغة في خلق الجماليات من خلال تقويض البناء الشعري؟

-كيف أسهم تجاوز لغة أدونيس للأنماط اللغوية والإيقاعية في خلق الجماليات الشعرية؟

-كيف أسهمت لغة شعر أدونيس في إبراز جماليات المعنى؟

أما مكونات الدراسة فتتكون من مقدمة وتمهيد وثلاثة فصول وخاتمة.

أما التمهيد فقد تطرق إلى:
1-علم الجمال ومفهوم الجمالية.

2-الجمالية في الفكر الفلسفي.

3-الجمالية العربية قديمًا وحديثًا.

أما الفصل الأول، فقد تطرّق إلى جمالية اللغة في التأسيس من خلال التجريب والأساليب، وقد تطرق إلى:
1-اللغة مؤسِّسة للتجريب.

2-اللغة مؤسسة للأسلوب الشعري.

3-اللغة مؤسسة لحداثة الشعر.

4–اللغة مؤسسة لفضاء الشعر.

أما الفصل الثاني، فقد بحث في جمالية اللغة في التقويض والتجاوز؛ حيث تأسست اللغة من خلال تفكيك البناء الشعري التقليدي السائد، متجاوزة بذلك أنماطًا لغوية وإيقاعية، ومبتكرة للصورة الشعرية الجديدة التي تبدو مختلفة عن سواها. وقد تطرق إلى:

1–اللغة مفككةً للبناء الشعري التقليدي.

2–اللغة متجاوزةً الأنماط اللغوية.

3–اللغة متجاوزةً الأنماط الإيقاعية.

4–اللغة وابتكار الصورة.

أما الفصل الثالث، فقد بحث في جمالية اللغة في بناء المعنى؛ حيث عاين كيفية تشكيل اللغة للمعنى الشعري الجديد، وتلازمت مع التصور الذهني متجاوزةً غنائية القصيدة العربية وخطابيتها وتراتبيتها، وقد أعادت النظر بعنصر العاطفة في القصيدة ووظفته توظيفًا مختلفا، كما أنها لغة تنبثق من فكر الشاعر لا من فكر الثقافة الجمعية. وقد تطرق إلى:

1–اللغة وتشكيل المعنى.

2–اللغة وتشكيل التصور الذهني.

3–اللغة وإعادة تشكيل العاطفة.

4–اللغة وانبثاقها من الفكر.

أما الدراسات السابقة فلم نجد دراسة واحدةً لجماليات شعر أدونيس عامة، وجماليات اللغة خاصةً، وهذا سبب ودافع رحْبٌ للتوغل في الموضوع ودراسته، لكن ثمة بعض الدراسات التي تطرقت إلى بعض المظاهر الجمالية عند أدونيس، ولكنها قليلة من حيث الكم، وتفتقر إلى الشمولية في دراسة الجماليات. وهي:

- جماليات البيت في شعر أدونيس: دراسة الأنماط النفسية والجمالية لصورة البيت لخالد محمد زغريت 2008[1]؛ حيث يدرس جماليات البيت في شعر أدونيس من خلال اللغة.
- الرؤيا البرزخية عند أدونيس: المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية، لعبد الحميد شكيل 2011[2]؛ حيث تحدث عن جمالية الخيال بوصفه خيالًا وجوديًّا منبثقًا من لغة وجودية.
- التلقي وشعرية النص في الخطاب الشعري لأدونيس لحنان بومالي 2017[3]؛ حيث تدرس جمالية لغة المفارقة، وجمالية التشكيل الشعري.
- شعرية اللغة الصوفية عند أدونيس: قراءة في بعض أشعاره، لسعيد بكير 2018[4]؛ حيث تحدث عن استخدام أدونيس للمعجم الصوفي في لغته وكيفية تحول هذا الاستخدام إلى بنية جمالية يعيد الشاعر توظيفها.
- جماليات الفضاء الأسطوري عند أدونيس قراءة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لطارق زيناي 2018[5]؛ حيث تحدث عن جمالية المكان والزمان في استخدام أدونيس للأسطورة.
- الغموض وتناثر المعنى في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس لحياة حجاز 2023[6]؛ حيث درست عن دور الغموض في صنع الجمالية.

---

[1] انظر: زغريت، خالد محمد. (2008). جماليات البيت في شعر أدونيس: دراسة الانماط النفسية والجمالية لصورة البيت . المعرفة، س46، ع533، 319-331. ص329.

[2] انظر: شكيل، عبد الحميد. (2011). الرؤيا البرزخية عند أدونيس: المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية. مجلة التواصل، ع 29، 201 - 213. ص208.

[3] انظر: بومالي، حنان. (2017). التلقي وشعرية النص في الخطاب الشعري لأدونيس. مجلة دفاتر البحوث العلمية، ع 11، 350 - 366. ص 354-355، ص361.

[4] انظر: بكير، سعيد. (2018). شعرية اللغة الصوفية عند أدونيس: قراءة في بعض أشعاره. مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 44، 49 - 61. ص52.

[5] انظر: زيناي، طارق. (2018). جماليات الفضاء الأسطوري عند أدونيس قراءة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي. مجلة الآداب واللغات. ع8. 75-106. ص102.

[6] انظر: حجاز، حياة. (2023). الغموض وتناثر المعنى في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس. اللغة العربية. مج25، ع2، 245-255. ص248.

– شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة الكتاب I-II-III نماذج لراوية يحياوي[1]؛ حيث تحدثت عن جماليات ظاهرة التدوير، وجمالية اللغة الواصفة، والمسافة الجمالية المنبثقة من نظرية التلقي والتي تتعلق بالحساسية وتغييرها من أفق لآخر عند أدونيس.

وتختلف دراستنا عن الدراسات السابقة في أنها جاءت شاملة لظواهر نراها الأبرز في دراسة الجمالية، ولم تكن محصورة كالدراسات السابقة في جانب معين أو إطار مخصوص.

أما مصادر الدراسة فتعتمد على جميع الأعمال الشعرية لأدونيس، وقد توخى العودة إلى المجموعات الشعرية حسب تاريخ نشرها وبطبعتها الأصيلة، فإذا تعذر ذلك ولم تكن المجموعة متوفرة عاد الباحث إلى الأعمال الشعرية الكاملة.

لذا كانت النماذج المدروسة من شعر أدونيس شاملة لكل أعماله، ولم يترك الباحث مجموعة إلا واقتبس منها نموذجًا يمثل ما يذهب إليه من إبراز اللغة للجمالية الشعرية، ونلفت النظر إلى أن الباحث اقتبس من كتب نثرية بعض القصائد التي نشرها أدونيس فيها ككتاب "غبار المدن بؤس التاريخ" 2015م، ولم تنشر مستقلة أو في مجموعة أو في الأعمال الكاملة.

[1] انظر: يحياوي، راوية، وعبد القادر، صلاح يوسف. (د . ت). شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة الكتاب I-II-III نماذج. (رسالة دكتوراة غير منشورة). جامعة مولود معمري– تيزي وزو، الجزائر. ص207، ص287، ص461.

التمهيد

لقد ارتأيتُ أن أدرس جماليات الشعر عند أدونيس من خلال اللغة؛ أولًا لأنها المكون الأول للنص بوصفه تشكيلًا لغويا، وثانيًا لأنها القِوام الأساس للشعر بوصفه قولًا ملفوظًا أو مكتوبا، وثالثًا لأن الجمالية الشعرية تتأصل في اللغة بدءا منها وانتهاء بها قبل أن تُمظهر أبعادًا جمالية أخرى في عناصر أُخر؛ "فاللغة هي المعنى وهي الفكر" (أدونيس، الشعرية العربية، 1989).

علم الجمال ومفهوم الجمالية

إن مفهوم كلمة جماليات مفهوم فسيح وفضفاض ذو منشأ فلسفي في الأصل، وقد استخدم في العلوم الأخرى كالنقد وعلم النفس وعلم الاجتماع وحمل مدلولات تتماثل والمفهوم الأساسي لمصطلح الجمال؛ فالجمالي والجمالية "صفة تتعلق بالجمال، أو هي مفهوم فني" (العامري، 2013، صفحة 177). أما الجمال فهو كما يرى هربرت ريد "وحدة للعلاقات الشكلية بين الأشياء التي تدركها حواسنا" (زكارنة، 1998، صفحة 11). ويُطلق على الجمال لفظة الإستطيقا والتي هي ترجمة لكلمة (Aesthetics)، "فالإستطيقا علم موضوعي وذاتي في وقت واحد ودون انفصال. وهذا يعني أن قوانين الجمال ليست خاصة بالمواضيع المفكَّر فيها ولا بالشخص الذي يفكر فيها، بل هي عبارة عن بعض علاقات بين الجانبين، هي عبارة عن صور للتفاعلات العديدة المتبادلة بينهما" (لالو، 2023، صفحة 13)، أي: التفاعلات بين القارئ والموضوع. "إن الموضوع الحق المباشر للإستطيقا هو القيم الفنية الإيجابية أو السلبية، أي الوسائل الفنية الجميلة أو القبيحة" (لالو، 2023، صفحة 18).

أما علم الجمال (Aesthetics) يعرّف بأنه "دراسة طبيعة الشعور بالجمال والعناصر المكونة له كامنةً في العمل الأدبي" (وهبة و المهندس، 1984، صفحة 255). و"أول من فرّق بين علم الجمال وبقية المعارف الإنسانية هو المفكر بومغارتن الذي أطلق على علم الجمال لفظ "الإستطيقا" (Aesthetique) إلا أن هذا اللفظ يعود تاريخيًا إلى عهد اليونان، عندما قُصد به العلم المتعلق بالإحساسات... ومجال بحثه الأشياء الموصوفة بالجمال وتكون المعايير والأسس التي تساعد على التقدير الجمالي، ولقد تعددت التعريفات حتى

قال بول فاليري: إن علم الجمال هو علم الحساسية، أما في الوقت الحاضر فقد عرّف بأنه كل تفسير فلسفي في الفن" (زكارنة، 1998، صفحة 8).

الجمالية في الفكر الفلسفي

لقد بحث الفلاسفة في الجمال واستحوذ على جزء كبير من تفكيرهم في الحقل الفلسفي، ودرسوه من منطلقات مختلفة، بدءًا من اليونان؛ فهيراقليط جعل "الآلهة أنموذجًا كاملًا ومثلًا أعلى للجمال، ورأى أنه من الصعب قيام علم خاص يعالج الجمال، نظرًا لنسبية الأحكام الجمالية عند الناس" (زكارنة، 1998، صفحة 19). أما سقراط فأكد على "مبدأ النسبية؛ حيث إن للجمال في نظره مثلًا أعلى كاملا، لا يمكن أن تبلغ مرتبته الأشياء، يتجسد في الفضيلة؛ ليعكس جمال النفس الحقيقي، ورأى أن الشيء حتى يوصف بالجمال ينبغي أن يكون نافعًا على نحو ما، وإلا كان قبيحًا للغاية، فأخضع بذلك مفهوم الجمال لمبدأ الغائية" (زكارنة، 1998، الصفحات 19–20). أما عند أفلاطون "فالجمال المحض هو الله... وأي شيء جميل يستمد جماله من الله" (زكارنة، 1998، صفحة 20).

أما عند الرومان فقد رأى أفلوطين "أن الخير من أعلى مراتب الجمال حيث كان متأثرًا بأفلاطون عندما أكد على أن الواقع ظلال للجمال العلوي" (زكارنة، 1998، صفحة 23).

أما حديثًا، فنجد عند ديكارت "التأكيد على مبدأ النسبية في الجمال، وتذوقه، كما رأى أن الفنون تؤدي إلى لذة ذات طبيعة عقلية وذهنية، ولذة ذات طبيعة حسية وجدانية، لكن نصيب الجانب الحسي من اللذة أكبر، بحيث لا يمكن أن نصل في الجمال إلى مقياس عقلي محدد، فيصبح الحكم الجمالي نسبيًّا" (زكارنة، 1998، صفحة 38).

أما بومغارتن فقد أرسى قواعد علم الجمال الأولى الذي – فيما هو متعارف عليه– يرتكز على الإدراك الحسي؛ فقد "أكد على ضرورة التناسق بين أجزاء العمل الفني، كي ندرك كليته ونشعر بالانسجام" (زكارنة، 1998، صفحة 39).

أما وليم هوجارت فقد أكد "على السمات التي تدعنا نصف الشيء بالجمال أو القبح، والتي تربط الشكل بالذات....والطبيعة هي المعيار الأول الذي نقيس به الجمال" (زكارنة، 1998، صفحة 39).

أما ديدرو فيرى "أن الشيء الجميل هو الذي يجذب الناس ويدفعهم إلى محاولة إدراك العلاقات بين أجزائه، كما فرق بين اللذة والإمتاع والجمال، فاستثنى حاستي الذوق والشم من الإدراك الجمالي ذلك لأن الجمال أعلى منزلة من اللذة والمنفعة، كما تكلم ديدرو عن العلاقات الجمالية مؤكدًا أنها ليست قائمة بين أجزاء الشيء فقط، وإنما ينبغي أن تدرس علاقة الشيء، بما حوله من الأشياء، ويحكم عليه مقارنة بها... وبذلك يؤكد مبدأ النسبية في الجمال" (زكارنة، 1998، صفحة 40).

أما كانت فيعتقد أن "العمل الفني الجميل يحتاج إلى تأن وتأمل عقلي، بدرجة أكبر من العاطفة الجامحة، بل اعتقد أن الحكم الجمالي يبتعد بخصائصه عن الحكم العقلي والخلقي ولذلك يحتاج إلى ذوق ليس له أي علاقة بالمنفعة" (زكارنة، 1998، صفحة 40).

أما هيجل فيرى أن "الجمال الحقيقي هو الذي يتجسد في الفكرة والمضمون، لا في الشكل الخالص" (زكارنة، 1998، صفحة 43).

وإذ ندرس الفن من زاوية الجمالية، فإننا نبحث فيه بوصفه حاضنًا للجمالية مع وجود قيم سابقة في الناقد أو المتلقي، لأن "الجمال ليس كائنًا في الشيء المادي، وإنما يتعلق بحالات شعورية أو بخبرات ذاتية معينة" (الإمام، 2010، صفحة 24). "فجمال الشيء لا علاقة له بطبيعة هذا الشيء، وإنما هو نتيجة للعب حر للخيال والفهم يحدث لدى المشاهد وهو أمام الشيء أيًّا كانت طبيعة هذا الشيء خارجًا عنه[1]" (لالو، 2023، الصفحات 12-13). "فباشلار وصف الخبرة الجمالية كعملية اتصال جمالي بين المبدع والمتلقي عبر الصورة الفنية" (الإمام، 2010، صفحة 367).

أما في الشعر، فيُعرّف الجمال الشعري بأنه "وجود قصدي تشكيلي ذو مضمون معرفي يتأسس على الإبداع والنظام والتقويم... فالمقصود بالوجود هنا هو الوجود الإنساني المشتق من الوعي في قصديته المعرفية، أي:

[1] يورد لالو رأي الفيلسوف كانط.

إن الجمال يتأصل في الإنسان، وهذا ما يجعله، أعني الجمال، تكشّفا لماهية الإنسان في– وعبر وجوده... والتشكيل هو محاولة من الإنسان لكي يؤسس ذاته في وجود الأشياء حين يجعلها معبرًا إلى المعنى" (الجهاد، 2007، صفحة 13).

الجمالية العربية قديمًا وحديثًا

ومن المُدهش أن النقد العربي القديم نظر إلى الجمال نظرة لغوية صِرفة من خلال البيان؛ "فالبيان جمال فني أي تشكيل لغوي للمعنى" (الجهاد، 2007، صفحة 192). وإن "جميع أبنية اللغة في المنظور النقدي القديم كانت تقوم على أسس معمارية محكمة، لذلك أعطوا مكانة خاصة للذوق بخاصة التفضيلات الفنية للجانب الشكلي، والشاعر عندهم كان يتمتع بالقدرة على اختيار الألفاظ" (فيدوح، 1999، صفحة 50).

لقد أكد العرب على الجانب الحسي من اللغة، "إن السياق المعرفي للجمالية العربية يقوم على المدركات الحسية انطلاقًا من انعكاس مواصفات الاستحسان والذوق والجمال من الأشكال على المضامين والجواهر في قوة مشاهدتها الحسية، عبر إيحاء اللفظة من المدلول الحسي إلى المعنوي" (فيدوح، 1999، صفحة 51)، و"إن الوجود الذي يحققه الإنسان العربي ويمارسه كان يتم من خلال التعبير عن ذاتيته وعيًا ومعرفةً فيُوجدها لغويًا للمعنى وبه، ومن هنا يكتسب قيمته الجمالية من قدرته على التعبير وتقويل اللغة ما لم تكن قالته من المعنى والمعرفة وهذا ما نُعرّفه بالبيان" (الجهاد، 2007، صفحة 192).

أما حديثًا فقد اتسع مفهوم الجمالية في الشعر لينزع نحو المختلف والمُحدث؛ حيث "يعود جمال اللغة في الشعر إلى نظام المفردات وعلاقاتها، وهو نظام لا يتحكم فيه النحو، بل الانفعال أو التجربة، ومن هنا كانت لغة الشعر لغة إيحاءات على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات. هكذا يؤمن الشاعر العربي الجديد أن على اللغة أن تساير تجربته بكل ما فيها من التناقض والغنى والتوتر، وهو في ذلك يفرغ الكلمة من شحنتها الموروثة ويملؤها بشحنة جديدة أخرجها من إطارها العادي ودلالتها الشائعة" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 40).

إن اللغة الشعرية تفتح مجالًا رحبا للإبداع والتجديد؛ لأن "الشاعر العربي يتعامل مع لغة فريدة... فإذا ما التقى الشعور الإنساني مع طاقات هذه اللغة ينبثق مزيج غريب ويصبح لكل كلمة جو خاص وتنفتح القدرة لتوليد استعمالات جديدة للكلمة وآفاق جديدة للشعر" (أدونيس، أدونيس الحوارات الكاملة 1980-1960، 2010، صفحة 24).

الفصل الأول

جمالية اللغة في التأسيس

تعدّ اللغة المكون الأول والأساس للنص الشعري؛ "فإن الشعر هو أولًا لغةٌ" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 139)، منها يُعِدّ الشعر اللبنة الأولى والتي إضافة إلى ما يتأسس عليه البناء الشعري من سمات فنية وموضوعية يصبح شعرًا، لذا فإن "التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة؛ فالشعر هو الاستخدام الفني للطاقات الحسية والعقلية والنفسية والصوتية للغة، ولغة الشعر هي الوجود الشعري الذي يتحقق في اللغة انفعالًا وصوتًا موسيقيًّا وفكرًا... لغة الشعر [إذن] هي مكونات القصيدة الشعرية من خيال وصور موسيقية، ومواقف إنسانية بشرية" (الورقي، 2007، صفحة 5).

على ضوء ذلك تنطلق اللغة الشعرية لتشكّل جمالية خاصة في شعر أدونيس، ويتأسس بها فضاء شعري جديد، وإلى جانب أن اللغة نفسها تؤسس للحداثة والتجريب؛ فقد ظهرت أبعادها الجمالية في النص الشعري؛ بكونها لغة تحمل اتجاهات وممارسات كتابية جديدة، تُعمّق التجربة الشعرية ذاتها، وتجعلها حمّالةً لتلك الاتجاهات والممارسات، وقد ظهر هذا جليًّا في التأسيس للتجريب، والتأسيس للأسلوب الشعري الكتابي. والتأسيس للحداثة الشعرية، والتأسيس لفضاء الشعر.

إن ما أقصد إليه في هذا الفصل هو التوكيد على ما أسميه التأسيس، ويعني في أبسط معانيه: خلق أسس وإحداث قواعد يعرف بها ويقوم عليها، ويبنى على ذلك أن التأسيس يتطلب في المرحلة اللاحقة وجود نظام للشيء المؤسِّس، وهذا باب واسع ربما يكون شاقًّا في الكتابة الشعرية؛ فوجود نظام للشعر يتطلب الكشف عن معايير وحدود للعمل الأدبي، وهنا تكمن مشكلة؛ فليست كل الجوانب الفنية والموضوعية يمكن أن تخضع لمعايير وحدود في الأعم الأغلب؛ فمثلًا يمكن أن نتعاطى مع الوزن أو تركيب الجملة بوصفه نظامًا؛ لأنه مبني على أسس وقواعد وحدود، لكن بالنسبة للخيال أو الانزياح أو العاطفة فلا يمكن معها أن تؤطر في حدود لندرسها، بالتالي، من خلال نظام محدد.

إن الشعر في الأعم الأغلب لا يخضع للمعايير التي نقصدها؛ فهو يختلف عن التجربة العلمية؛ لذا إنه يتأبّى على القياس والنظام والمعيار لكنه يتضمنها جميعًا في آن معًا في حدود لا يمكن وضعها على ضوء معيار أو نظام. ما الذي يعنيه ذلك وكيف يمكن أن ندرس التأسيس في النص الشعري؟ أزعم أن التأسيس على ضوء الإطار الذي قدمته يمكن رصده وذلك بعَقْده بظاهرة داخل النص أو خارجه، ونحن بحاجة إلى وجود عنصر ثابت من عناصر الشعر نتخذه أداةً يتجلى بها التأسيس، ولا أظن أنه ثمةَ عنصر ثابت في الشعر ثباتَ الشعر نفسه كاللغة؛ فاللغة شيفرة النص، ومن اللغة نستطيع أن نضع أيدينا على أي عنصر فني أو موضوعي، إنه يمكن من خلال اللغة دراسة الانفعال والعاطفة، ويمكن دراسة الوزن والموسيقى، ويمكن دراسة الأسلوب، ومن خلال اللغة أيضًا نستطيع دراسة ارتباط النص بالعناصر الدنيوية المتمثلة بكل ما هو خارج النص من ظروف اجتماعية وأحداث سياسية ونزعات نفسية.

لا بدّ من الربط بين اللغة وظواهر داخل النص الشعري وخارجه منها: التجريب (العملية)، وفضاء الشعر (الصورة أو المعنى)، والحداثة (الاتجاه والظاهرة)، والأسلوب (الطريقة). إن التجريب يرتبط أساسيًّا بعملية الكتابة نفسها، أما فضاء الشعر فهو تلك الصورة الناجمة من اللغة أو هي المعنى الكلي الناتج من عملية الكتابة ذاتها. أما الحداثة فهي ترتبط باللغة من حيث إنها اتجاه مسبق يضع خط سير اللغة، بحيث يكون النص حاملًا لسمة المغايرة والاختلاف والتجديد. أما الأسلوب فمرتبط بطريقة اللغة في التعبير.

وسوف نتلمس الجمالية الناتجة عن ذلك والتي هي هدف الدراسة.

1.1 اللغة مؤسِّسة للتجريب

يدفع أدونيس من خلال اللغة الشعرية إلى صياغة نص شعري تظهر عليه علامات التجريب، ويبدو أن النص يحمل سمات تبرهن على أنه مر بمراحل تجريبية ليظهر بصياغته النهائية، وتتطلب هذه الصياغة مجموعة من المحاولات الكتابية والذهنية، الواعية وغير الواعية، من خلال اللغة لتنتج نصًّا بحيث يحمل سمة المغايرة والاختلاف، وما يهمنا هنا هو رصد تلك الأشكال التجريبية المنوّعة التي بدت في اللغة الشعرية ونتجت عنها. من ذلك قصيدة "يأس":

ماشٍ على أجفانه سادرًا

يجرّه مديدُ آهاتِهِ

تلطمه الحيرة أنّى مشى

كأنها سُكنى لخُطْواتِه.

عُلِّق بالغيبِ فأجفانُهُ

رمليّةُ الأفْق

كأنما، من يأسِه، شمسُه

تغيبُ في الشرق

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 49).

إن القصيدة على بساطتها تدل على مرورها بمراحل تجريبية تأسست عليها؛ فالقصيدة التي تتحدث عن يأس عربي شرقي وتصفه، ظهرت بصورة نهائية جامعة لصورة ذلك الشرقي وضامة لرموز تُلمحُ للمعنى؛ فالتراكيب: "ماشٍ على أجفانه حائرًا"، تشي بالتعب والضياع، أما "الآهات والحيرة" فهي تمثل الألم، أما "الغيب" فتمثل إيمانه بالقوة الخفية، وأما "الأجفان رملية الأفق" فتدل على انتمائه العميق إلى الصحراء ويقصد العربي، أما "غياب الشمس في الشرق" فتدل على حال المَوات الأبدي واللاجدوى.

لا غرو في أن هذه القصيدة القصيرة البسيطة في لغتها لا تحجب ما يظهر فيها إلا بعد إنعام النظر في بنيتها اللغوية التي تشكلت بفعل إبداعي جمالي من خلال تجريبية لغوية قبل أن تظهر اللغة بصياغتها النهائية مخلوقةً (مكتوبةً) ومكتملة، ومتناغمة فيما بينها من وحدات لغوية؛ حيث نجد ذلك في تناسق "ماشٍ على أجفانه سادرًا" وبين "أجفانه رملية"، وكذلك "يجره مديد آهاته" و"تلطمه الحيرة" و"علِّق بالغيب" و"من يأسه شمسه تغيب"؛ حيث نجد تناسقًا في دلالة الألفاظ على معنى الألم والعذاب، وكذلك التناسق بين "علِّقَ بالغيب" و"الشرق" فكلاهما يتضمن الدلالة على الدين في البقعة الجغرافية (الشرق). من ثم فإن الكلمات كلها تنتهي إلى فكرة العدمية والظلام المتمثلة بغياب الشمس.

إن هذا يستدعي التساؤل: هل القصيدة السابقة قد وُلدت فجأة في مخيلة الشاعر بكل ما تحمله من أفكار ومعاني وألفاظ! إنني أظن أنها قد مرت بمراحل (قد تكون مرحلتين) تجريبية خضعت من خلالها إلى إعادة النظر في الصياغة، والانزياح في الألفاظ، والمرور من مرحلة أولى تكوينية تأملية إلى مرحلة تالية تتضمن التوكيد على التشكيل الفكري للكلمات من ثم إلى مرحلة الصياغة النهائية والكتابة، لتبدو بهذه الجمالية والتناسق والتناغم على مستوى اللغة والتصورات الذهنية والمعاني الشعرية. إن الألفاظ تتضمن ما يوحي أن الشاعر ينطلق من رؤية تجريبية حداثية؛ فاللفظة "الغيب" لا تعني بالضرورة معناها المتعارف عليه إنما تدل على إيمان الشرقي بما يسمى الماورائيات كالملائكة. ولفظة "الشمس" تحمل معنى الحياة والولادة والوجود. ولفظة "رملية" لا تدل على الرمل كمادة إنما تدل على البقعة الجغرافية الشرقية وقد تتسع لتدل على الموروث والتاريخ العربيين. إن المعاني التضمينية اكتسبت معناها بفضل التجربة الذاتية والفكرية للشاعر.

لقد تبدّى ملمح التأسيس للتجريب، أيضًا، بابتكار الشكل الشعري المبني على لغة مجترحة جديدة تعتمد على الألفاظ الفضفاضة واسعة الدلالات، ونجد ذلك في قصيدة "الدهشة الأسيرة"؛ حيث تركز اللغة على إحداث الصور المتخيّلة الرحبة التي لا تقتصر على الإطار الغنائي الوصفي المعهود:

ذاهِبٌ أَتفيّأُ بين البراعم والعشبِ، أَبْني جزيرَهْ

أَصِلُ الغصنَ بالشُّطوطْ

وإذا ضاعَتِ المرافئ واسودّتِ الخطوطْ

ألبسُ الدّهشة الأسيرَهْ

في جَناحِ الفراشَهْ

خلفَ حصن السَّنابلِ والضّوءِ في مَوْطِنِ الهَشاشَهْ

(أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 10).

يعتمد أدونيس على ألفاظ فضفاضة واسعة تفتح أجنحتها لخيال رحب؛ فهي لغة تسهم في إطلاق خيال المتلقي، وتُضفي عليه معاني غير محددة ولا مؤطرة في إطار مادي أو تصويري، لغة أقرب ما تكون إلى

الغنوصية، لغة مطلقة في سماء الروح، مثل: "ضاعت المرافئ"، و"اسودت الخطوط"، و"الدهشة الأسيرة"، و"حصن السنابل"، و"موطن الهشاشة"، حتى إن الألفاظ تعتمد على انزياحات غريبة الاستخدام ونادرة الإسناد، وخارج ما نألفه في الاستخدام الأدبي.

إن تقديم أدونيس لقصيدة "زهرة الكيمياء"، وهي القصيدة التي تسبق قصيدة الدهشة الأسيرة، باقتباسين استهلاليين للنفري وهما: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" و"وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان" (أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 7) – يؤطر للغة شعرية تستمدّ كينونتها من التراث العربي الصوفي، وتمتح منه ألفاظها ومدلولاتها الرّحبة، "طالما أن اللغة الصوفية هي تحديدا لغة شعرية" (أدونيس، الصوفية والسوريالية، د ت، صفحة 23)، لتبدو لغةً "تجتمع فيها كلّ أبعاد التجربة الصوفية الواقعية إذا صح التعبير، "إن لغة أدونيس تتوالد نتيجةً للحفر والتنقيب في سرادب الواقع، إنها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه، وليست الكائنات والظواهر الكونية في منظور الشاعر إلا الحروف التي ينسج منها الوجود الكلي للغته" (إسماعيل، 1966، صفحة 184)، إن هذه اللغة تكتسب جماليتها باعتمادها على انزياحات غريبة الاستخدام ونادرة الإسناد، وخارجة على التركيب الذي –وحسب ما نرى– نألفه في الاستخدام الأدبي.

وقد أحدث أدونيس مفارقات تجريبية متنوعة على مستوى الألفاظ والمستوى الشكلي؛ إن "الشكل التعبيري غير المألوف هو علامة ثانية على التغيير" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 164). وقد تبدى التجريب من خلال بناء الشكل الشعري، ومن الأمثلة على ذلك اعتماد أدونيس على القصائد ذات الحجم القصير والمتوسط والطويل، والمراوحة بينها؛ فنجد قصيدة "فجر"، وهي قصيدة قصيرة تتكئ على الومضة الخاطفة ذات الدلالات الواسعة:

شمسُكَ في مفاصلي

كالثّلجِ، كالحريقِ

يا قلقًا يُولد في طريقي

يا فجرُ، يا رفيقي

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 60).

وهي مكونة من أربعة أسطر وتشغل صفحة واحدة من مجموعة قصائد أولى، وقصيدة "سيمياء"[1] المكونة من مئات الأسطر والتي تشغل سبعين صفحة من مجموعة "مفرد بصيغة الجمع". إن القصيدة الأولى تعتمد على الدفقة الشعرية بينما الثانية تعتمد على سلسلة امتدادات متتالية متواشجة من الدفقات الشعرية.

حين ندرس قصائد أدونيس القصيرة فإننا نجد جمالية تتكئ على التجريب؛ فنص زهرة الكيمياء على قصره يقدم فكرة فضفاضة تجعل المتلقي يكرر قراءة النص آخذًا في البحث فيه عن المعاني العميقة لا المباشرة:

ينبغي أن أسافرَ في جنّةِ الرّمادْ

بين أشجارها الخَفيّهْ

في الرّمادِ الأساطيرُ والماسُ والجُزَّةُ الذّهبيّهْ.

ينبغي أن أسافرَ في الجوع في الوَرِد نحو الحصادْ

ينبغي أن أسافرَ أن أستريحْ

تحت قوسِ الشّفاهِ اليتيمَهْ

في الشّفاهِ اليتيمَةِ في ظِلّها الجَريحْ

زَهرةُ الكيمياءِ القديمَهْ

(أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 7).

فالقارئ العربي لطالما يستشف جمالية النص من مباشرته المرتبطة بالمنبرية والخطابية، بوجود غرض مثل، المدح أو الفخر أو الغزل؛ فالنص الشعري الكلاسيكي هو نص ينغمر في عالم المادة، أما عند أدونيس فهو يغرق في عالم الروح السوريالي. وأزعم أن هذا الملمح أكسب لغة أدونيس جمالية شعرية تفرد بها عن باقي

[1] ينظر في: أدونيس. (1988). مفرد بصيغة الجمع. د ط. دار الآداب. بيروت. ص169.

الشعراء وتميز عنهم، وجعله من طليعة الشعراء المجددين. وما دامت لغة الشعر العربي الكلاسيكي تدور في إطار الذات والآخر أو الذات والمادة فإنها عند أدونيس تدور في إطار الذات والذات، أو الذات والموضوع. إن التجريب ظاهر وذلك بخروج أدونيس على نظام الوزن الخليلي المتمثل بالأبيات التناظرية في الشعر العمودي والتي تُمثّل عند الشعراء النموذج الجاهز والمُسَبّق، باستثناء بعض القصائد كقصيدة "الأرض" وهي القصيدة الأولى في مجموعته الأولى "قصائد أولى" 1957، أما في سائر شعره فقد اعتمد على التجريب ولذلك بنشْر الكلمات في القصيدة على مساحات مختلفة من الجغرافية الكتابية للنص.

تتجلى جمالية التجريب باستحداث أدونيس للغة شعرية تجريبية أغنت النص الشعري وصنعت أبعاده الجمالية، وإخالُ أن أدونيس حاول من خلال تأسيسه للتجريب جعل تجربته الشعرية نموذجًا بديلًا للنموذج الأصيل وأعني به النظام الوزني القائم على قصيدة الشطرين. ويمكن القول إن جمالية اللغة في التأسيس للتجريب أحدثت ما يمكن أن نسميه بالتجربة الجمالية المتعددة والممنهجة القائمة أساسيًّا على وجود وعي جمالي في تلك التجربة.

1.2 اللغة مؤسسة للأسلوب الشعري

تظهر جماليات لغة أدونيس باعتماده على تأسيس وإحداث أساليب لغوية جديدة. وإذا كان الأسلوب هو النهج والنّسق التي يتبعه الشاعر في كتابة النص الشعري وتشكيله له، وخلقه للمعاني، أو هو "إضافة أو زيادة... شيء يضاف أو يُزاد على اللغة تدخل به ويدخل بها عبر ما يمكن أن يميّز الكلام بحضور سمة أو علامة من العلامات الأسلوبية" (ربابعة، 2003، صفحة 22)، أو هو "اختيار... فالمنشئ يستطيع أن يختار من إمكانيات اللغة ما يستطيع وما يرى أنه الأقدر على خدمة رؤيته وموقفه وما يمكن أن يكون قادرًا على خلق استجابة معينة عند المتلقي" (ربابعة، 2003، صفحة 26)، إلى غير هذه التعريفات؛ فقد بدا واضحًا أن أدونيس يبتكر أساليب ويؤسس لصوت شعري خاص يعتمد بدرجة أولى على اللغة بوصفها المادة أو الهيولى التي يجسّد بها النص، مشتغلًا على انتقاء ألفاظ واختيارها وتشكيل ثروة لغوية ترتبط برؤية وجودية.

وقد راوح أدونيس في تأسيسه للأسلوب الشعري على اللامباشرة في التعبير؛ وذلك باعتماده على تصورات ومعاني عميقة لا تتأتى بلغة خطابية مباشرة، وقد أنتجت جمالية خيالية وذهنية، يقول أدونيس في مقطع من قصيدة مرقومة تحمل العدد 17:

هو ذا أنا،–

أخرج من سلالتي كعطر وردةٍ

تكاد أن تموت،

أتموّج وأتعدّد،

أتشبّه بالنّحل وأصنع شهدي الخاص،

وها هي الحياةُ باردةٌ وأقلُّ

من أن تكون جرحًا.

لا أرى غير آلات تتزاحم في

حقولٍ من أنفاس البشر،

وليس ثمّة نهارٌ ولا ليل

بل شريط يتواصل من لحظات تتقطّع–

لا الخارجُ بيتي،

والدّاخل ضيّقٌ عليّ–

كعطرِ وردةٍ تكاد أن تموت

أخرج من سلالتي

لا أريد أن أسمّي/ أريد أن أكون سَميًّا للضوء،

لا أريد أن أستمسكَ/ أريد أن أرادف الرياحْ

(أدونيس، شهوة تتقدم في خرائط المادة، 1987، صفحة 48).

اعتمد أسلوب أدونيس في النص السابق على الإضافة والاختيار، معتمدًا على لغة ذات مستويات تعبيرية تنبني على العناصر البعيدة والقريبة "لا الخارج بيتي والداخل ضيق عليّ"، تراوح بين المرئي واللامرئي والمحسوس واللامحسوس "وليس ثمّة نهارٌ ولا ليل/ بل شريط يتواصل من لحظات تتقطّع"، ولغة تعتمد على ألفاظ متنافرة "الولادة المتمثلة بالخروج من السلالة وفوحان وردة تكاد أن تموت"، وألفاظ مطلقة غير محددة "أتموّج، أتعدد، سميًّا للضوء، أرادف الريح"، إنها لغة تعتمد على الانزياح الذي ينتج علاقات ذهنية جديدة "لا أرى غير آلات تتزاحم في حقولٍ من أنفاس البشر".

إن جمالية اللغة في التأسيس لأسلوب شعري مختلف كالذي اجترحه أدونيس ينقل النص من كونه وصفًا إلى كونه اجتراحًا لغويًّا يظهر فيه النص وكأنه نص مخلوق وليس نصًا موصوفا، وأعني أن الشاعر في الأعم الأغلب في تجربته الشعرية يعمد إلى البناء على اللغة المتوارثة، وهو بذلك يقدم تجربته الشعرية الجديدة على ضوء البناء الفني المتوارث، أي: هناك لغة جاهزة ومتوافرة، وثمة أساليب موجودة مسبقًا والشاعر يقدم تجربته من خلال إعادة صياغة التجربة، بينما ثمة اتجاه آخر ينتهج الكتابة الجديدة التي يجترح فيها الشاعر أساليب جديدة ولغة مجترحة، وهو بذلك يعيد بناء العلاقات على المستوى الفني من خلال الأسلوب واللغة والألفاظ والوزن وغيرها، فيكون النص ضربًا من إعادة الخلق والتشكيل، لا ضربًا من النظم والصناعة كما عند القدماء، وهذا ما أزعم وجوده في النص الأدونيسي.

1.3 اللغة مؤسسة لحداثة الشعر

من أبرز ملامح جدّة التأسيس للحداثة أنها تتأتى بتأسيس اللغة لأنماط وقوالب تحتوي بها المعنى، وتتأتى جمالية اللغة من خلال اعتمادها على تشكيلات لغوية بدت نماذجَ محدثة للقصيدة، وقد ضمت بوتقة من الأشكال اللغوية التي تعتمد على لغة القصيدة في تأليف تلك الأشكال الجديدة.

تنطلق اللغة مؤسسة لحداثة الشعر، إن أدونيس يهدف باشتغاله بالحداثة إلى تغيير معنى الشعر نفسه[1]؛ كما يرى أدونيس، "فليس شاعرًا... من لا يكون تغيير العالم في أساس حدسه الشعري" (أدونيس، فاتحة لنهايات

[1] ينظر في: أدونيس. (1985). سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة. ط1. دار الآداب، بيروت ص76.

القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، 1980، صفحة 31)؛ فالتغيير حينئذ يكون مطلبًا للحداثة، وتقوم هي نفسها كإحالة ثقافية وإبداعية بالقيام بدور التغيير، ويتأتى هذا أخيرًا وأولًا من خلال اللغة الشعرية بوصفها المكون الأول للنص الشعري.

لقد بدا ذلك واضحًا من خلال اجتراح القوالب الشكلية للقصيدة؛ فنرى أدونيس قد لجأ إلى إحداث أشكال شعرية جديدة، ومن الأمثلة على ذلك هيكل القصيدة وبنيتها في مجموعة "الكتاب أمس المكان الآن1"، حيث تؤلف اللغة ثلاثة نصوص شعرية تختلف وتأتلف معًا مكونة النص الشعري الأشمل، مبرهنًا في ذلك على "أن شعرية القصيدة أو فنيّتها هي في بنيتها لا في وظيفتها" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 71).

تتكون الصفحة من أربعة نصوص، نص في الهامش الأيمن وهو صوت الراوي ويسرد فيه أدونيس التاريخ العربي الإسلامي واقفًا فيه على محطات يتعبرها مفصلية ومهمة في التاريخ العربي، ونص في الهامش الأيسر وهو توضيح أشبه بالهوامش، ويشرح فيه ما جاء في النص الأيمن أو يسند الأقوال لقائليها فهو يعرض ويشرح ما جاء في الهامش الأيمن، أما المتن فقد توسط الهامشين، وهو مكون من نصين: نص في الأعلى ويأخذ أغلب مساحة الصفحة وهو نص مخصص لتتبع سيرة المتنبي بكل مكوناتها بالوقوف على تاريخ الشخصية ومشكلاتها وظروفها والأحداث التي مرت بها، ونص في الأسفل ويتكون من بضع كلمات ويأخذ جزءًا من مساحة الصفحة، وهو نص وصفي يسرده بصوت المتنبي أيضًا.

ولعلنا نختم بتقديم أدونيس للكتاب ككل حيث قدمه بوصفه "مخطوطة تُنسب للمتنبي يحققها وينشرها أدونيس" (أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن 1، 2006، صفحة 4) هذه النصوص الأربعة تشكّل القصيدة أو النص، أو هي تعدّ نصًّا واحدًا إذا ما اعتبرنا أن الصفحة الواحدة من المجموعة هي نص، أو جزء من نص طويل. إن "الكتاب نصوص متعددة لنص واحد، أو هو نص الواحد المتعدد" (درويش، تحرير المعنى دراسة نقدية في ديوان أدونيس: "الكتاب " ا، 1997، صفحة 19)، ولسنا بصدد تفصيل بنية القصيدة وشكلها، إنما ما يهمنا هو تتبع جمالية تأسيس اللغة للحداثة في المجموعة، يقول أدونيس:

•قال الراوي ــــــــــ

مغموسًا في ذاكرة المتنبي

–أ–

شغلوا بالنبي، بموت النبي،

ولم يُشغلوا بالخلافة

شهوةُ المُلكِ تستأصل الناسَ،

تذروهم كالعُصافة.

–ب–

((أحرقوهم خذوا مالهم

وذراريهم، والنساء

واجعلوهم هباء)).

–ج–

أوثقوا قدميه، يديه،

ورموه إلى النار، قالوا:

رأينا الفجاءة فحمًا.

أحد المرتدين.

وتثّنى الراوي:

حقًا، بعض الأفكار كمثل

نباتٍ وحشيّ

يأكل، لكن لا يأكل

إلا بشرًا.

–د–

أبواي انشطارٌ: دمٌ للعذاب دم للمؤمل والمنتظرْ.

هبطا من أعالي القبائل من رأسها

يسرجان خيول السهر

أخذا الأبجديةَ في راحةٍ والقصيدةَ في راحةٍ

وقالا:

سوف نقرأ في ضوء سرِّهما أحمدا

---

*تلك النخلة تصغي حين أقصُّ عليها

ذكرى أبويّ، وتفهم قولي.

أ– الإشارة إلى بني هاشم.

ب–الإشارة إلى المرتدين.

ج–الإشارة إلى الفجاءة بن عبد الليل،

(أدونيس، الكتاب أمس المكان الآن 1، 2006، صفحة 12).

على ضوء النص السابق الذي –حسب وروده– هو صفحة واحدة من المجموعة، تتراءى لنا جمالية أحدثتها اللغة؛ وذلك بتوزّعها على جغرافياتٍ ثلاث شكلت النص، وهي الأصوات الثلاثة المفصولة شكلًا، المترابطة جوهرًا: صوت الراوي الذي يروي التاريخ، وصوتا المتنبي الموزعين على جزأين في المتن: الأعلى والأسفل. تتلاقى هذه الأصوات (النصوص) الثلاثة مع بعضها بعضًا لتشكل جمالية جديدة في حداثيّة القصيدة؛ حيث إنها تقدم حيويّة معرفية مكثفة في النص، وتُعلي من قيمة الفكر فيه، وتتشابك مع بعضها بعضًا مشكلة معمارية فنية رفيعة.

إن الفكر لم يعد محصورًا في نص المتن الذي يكتبه أدونيس عن المتنبي، إنما أردف أدونيس صوت الثقافة العربية من خلال نص الهامش الأيمن إلى النص الشعري في المتن، وهذا أعلى من القيمة الفكرية لنص المتن، وجعله يستقي أفكاره من نصٍ هو خارج النصّ، إن اللغة التي أنتجت هذا التكنيك قد أغنت من الشعر وكشفت عن جمالية كبيرة.

لقد أخرجت اللغة النص من نصيته المعهودة إلى نصيّة جمالية تتمثل في انتقال اللغة المكتوبة من مجرد كونها علامات لغوية أو إشارات باعتبار أن اللغة نظام من العلامات والإشارات، إلى كونها فسيفساء فنية، وزخرفات شكلية تتمثل في تقسيم فني للنص الشعري، وجعله يتناسل إلى نصوص، وإضافة هوامش للشرح والتفسير. ولعل هذا يقترب من وصف الشاعر الإيطالي كلوديو بوزاني؛ حيث يرى أن "شعر أدونيس هو أكثر قربًا إلى الرسم منه إلى الكتابة من خلال آليته وتكنيكه" (مجموعة من المؤلفين، 2004، صفحة 210). إن "الكتاب أمس المكان الآن" لوحة فنية مكتملة الأركان تخلق جمالية بصرية وذهنية، ومجموعة من الإحداثات اللغوية الشكلية التي تصنع حداثة شعرية بِكْرًا لم تكن موجودة قبل أدونيس؛ حيث تحتدم مجموعة عناصر لغوية كالسرد والزمن والحوار لتصنع الجمالية؛ فأدونيس يعتمد الكتابة ذات "البناء الشبكي" (درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، 1992، صفحة 81) التي تتلاقى فيها الأجناس الأدبية، فكانت جمالية اللغة الشعرية في تأسيسها للحداثة الشعرية.

1.4 اللغة مؤسسة لفضاء الشعر

تتمرد لغة أدونيس مؤطرة للفضاء الشعري؛ باعتباره مرحلة رسوخ للمعنى الشعري، وببروزه جليًّا من خلال لغة شعرية تجريبية، فإنه عنده فضاءٌ ذهني غير مادي، تلعب الصورة الفنية فيه دور التشكيل الذهني والخيالي، وهذا يعود إلى مخيال الشاعر، الذي يتمتع بقدر كبير من التجريب.

ينطلق أدونيس لخلق فضاء شعري يعتمد على الذات وذوبانها في الموضوع؛ فهو يفترض أن الشعر لا يصدر عن ذات تعبر عن نفسها في إطار مادي أو معنوي وحسب، بل ذات منصهرة في مجموعة كبيرة من الذوات، وهذه الذوات على تفاوتها في الأطر الزمانية والمكانية خلقت لغة شعرية تعبر عنها من خلال ارتباط وثيق بمرجعيات لغوية ذات تجربة فريدة على مستوى الإحداث والتغيير. ومن الأمثلة على ذلك اللغة الصوفية التي متح منها أدونيس وشكل نصوصًا كثيرة معتمدًا عليها؛ فاللغة قادت إلى فضاء شعري جديد ومبتكر. إن قصيدة "الإشارة" مثل على ما نذهب إليه، إن أدونيس قدّم نصين استباقيين للنفري من كتاب المواقف والمخاطبات، كما أسلفنا، وهو: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة" و"وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان" (أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 7)، حيث نجد تقاربًا بين لغة القصائد واللغة الصوفية، يقول في قصيدة "الإشارة":

مَزجْتُ بين النّار والثّلوجْ

لن تفهمَ النّيرانُ غاباتي ولا الثّلوجْ

وسوف أبقى غامضًا أليفًا

أسْكُنُ في الأزهار والحجاره

أغيبُ

أسْتقصي

أرى

أموجْ

كالضوءِ بين السّحرِ والإشارهْ

(أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 14).

إننا نجد لغة القصيدة تمثل وظيفة اللغة الشعرية، إن "اللغة الشعرية لغة خاصة، مجازية، مركبة" (شكيل، 2001، صفحة 34)، إنها لغة تنزع إلى الألفاظ المتنافرة التي تنسج علاقات لغوية معنوية كالثنائية الضدية بين لفظتي النار والثلوج، وإلى الجمل النحوية غير مكتملة الأركان والتي اعتمد فيها على أفعال متعدية لم يُذكر مفعولها، مثل: مزجتُ، أستقصي، أرى..، والتي أكسبت النص جمالية في امتداد الدلالات وتشعب الرؤية. إن أدونيس ينزع إلى "الوحدة بين العالم المرئي والعالم غير المرئي... وهي واحد من الأسس الجمالية في الكتابة الصوفية" (أدونيس، الصوفية والسوريالية، د ت، صفحة 141).

إن لغة أدونيس تضارع اللغة في التجربة الصوفية؛ فهي "تصطنع دلالات أخرى خلف الألفاظ مما يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصبّ معنى آخر فيها" (عيد، 1979، صفحة 119)، لكن أدونيس يخرج منها دون مغادرتها؛ "فاللغة ليست ملك الشاعر ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 78).

إن أدونيس في نصه يعكس حال اندغام الذات "الغابات" مع الطبيعة "النار والثلوج" التي تجمع المتباينات وتزاوج بين المختلفات، ويستكشف وجوده نفسه العميق "أستقصي، أرى، أموج"، ليصل مستكشفًا إلى مرحلة الوجود ذاتها التي تتميز بالضبابيّة واللاوضوح "كالضوء بين السحر والإشارة".

لقد خلخلت لغة أدونيس البديعة الأساليب الفنية الثابتة وتميّزت بالفرادة والعبقرية؛ فمن منظور كولردج إن "الصفة المميزة للقصيدة هي في عبقرية الشاعر ذاته، تلك العبقرية التي تتخذ شكل النشاط التلقائي لملكتي الخيال والتوهم، ويظهر هذا النشاط في التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة، وفي الجمع بين التشابه والاختلاف" (بدوي، 1988، صفحة 58). ونجد هذه الظواهر الأسلوبية في لغة الشعر عند أدونيس.

إن التجربة الشعرية عند أدونيس مجموعة من التجارب واللغة مجموعة من اللغات؛ فالشاعر العربي "إنما هو تموّجٌ في ماء التراث" (أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، 1985، صفحة 15). وحين يجترح أدونيس لغته فهو، وقتئذٍ، يجمع بإلمام فضاءاتٍ شعريةً من تلك التجارب تنتج بدورها فضاء شعريًّا جديدا، يتّسم بجمالية الخلق والابتكار للمعنى الشعري. إن "عددًا كبيرًا من قصائد أدونيس يبدو مؤلفًا على هامش بنى فكرية وأشكال فنية موروثة، سواء كانت من التراث العربي أو تراث منطقة البحر المتوسط أو التراث العالمي" (الشرع، بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: دراسة، 1987، الصفحات 67-68)؛ حيث تتميز تجربة أدونيس بالأصالة الأدبية من خلال ارتباط الشاعر بموروثه واستلهامه المُعمّق له في التعبير عن الموقف الشعري الذي يتلازم ويترابط بصلات مع ذلك الموروث. يستلهم أدونيس أسطورة طائر الفينيق، ونجد ذلك في قصيدة "الحلم":

أحلمُ أن في يدي جمرةً

آتيةً على جناحِ طائرِ

من أفقٍ مغامرِ

أشم فيها لهبًا- قرطاجَ العصورِ

ألمحُ فيها امرأةً

يُقالُ صار شعرها سفينةً؛

ألمح فيها امرأةً- ذبيحةَ المصيرِ

أحلمُ أن رئتيَّ جمرةً

يخطفني بخورها يطير بي لبعلبكَّ،

بعلبكُّ مذبحٌ،

يُقالُ فيه طائر مولّهٌ بموتهِ

وقيل باسم غدهِ الجديد باسم بعثهِ

يحترقُ

والشمسُ من حصادهِ والأفقُ

(أدونيس، أوراق في الريح، 1988، الصفحات 47-48).

إن القصيدة تبدأ بلفظة بسيطة: أحلم، وتسير في خط تصوير صعودي إلى أن تصل ضمن الخط المادي لها إلى اللفظة الأبرز: الشمس. وأدونيس الذي ينتمي إلى التشكيل الجغرافي المشرقي وجد في أسطورة طائر الفينيق وأسطورة رحلة الملكة "عليسة" من بعلبك وتأسيسها لإمبراطورية قرطاج نموذجًا للتعبير عن مُقامه الشعري الذي يجسد من خلاله الفضاء الشعري، بحيث تتشكل جمالية التأسيس لهذا الفضاء من خلال اللغة التي تتعاطى مع الأسطورة وتتشكل من خلالها، وتستمد مما يسميه الناقد علي الشرع "لغة النموذج" أو "المرجعية" (الشرع، لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث، 1991، صفحة 75).

إن جمالية اللغة تظهر في التأسيس لفضاء الشعر من خلال استخدام الأسطورة طريقةً شعرية للتعبير عن الواقع تتضمن رؤية كلية للذات والعالم والوجود والأشياء، مضفيًا عليها إحساسًا عميقًا يمنحها قيمة جمالية كبيرة، إن أدونيس يتخذ من الأسطورة مرجعيةً تنبعث من الماضي في الحاضر المؤسف العاصف بالمنطقة العربية ذات المصير المشؤوم، واستلهامه للأسطورة لم يكن من قبيل الاغتراب المقرون بالضعف الذي كان الواقع باعثا له، بل ارتجاع طبيعي متّزن للجذور الأولى التي تتحد وذات الشاعر وانفعالاته. ويجعلنا هذا نتساءل: كيف سيكون النص لو لم يستلهم الأسطورتين؟ هل ستكون اللغة حمالة لذات المعنى وناقلةً لذات الأخيلة والتصورات؟ لقد أسهمت اللغة بتعاطيها مع الأسطورة في تكوين الفضاء الذهني وإرساء التصورات التي يعبر بها الشاعر المعاصر عن الأزمات التي تعصف بالشرق، وتكمن جمالية اللغة في تعبيرها عن موقف الشاعر إزاء الحاضر، وذوبانه في الموروث الأسطوري المنتمي إليه وجدانيًّا وفكريًّا بالضرورة، من ثمّ يوحي هذا الموقف بحالة التماثل والتطابق بين تجربة الشاعر إزاء الحاضر والنص الأسطوري بفحواه وفكره.

ومن الأمثلة على ذلك تماثل أدونيس في الموقف الشعري مع النفري في قصائد مجموعة زهرة الكيمياء، ومع شخصية عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) في قصائد مجموعة كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل: أيام الصقر، وتحولات الصقر. يقول في قصيدة "العهد الجديد":

يجهلُ أن يتكلّم هذا الكلامْ

يجهل صوتَ البراري،

إنه كاهِنٌ حجريٌّ النعاسْ

إنه مُثْقَلٌ باللغات البعيدهْ.

هوذا يتقدّم تحت الركامْ

في مناخ الحروف الجديدهْ

مانحًا شعره للرياح الكئيبهْ

خشِنًا ساحرًا كالنحاسْ.

إنه لغةٌ تتموّج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبهْ (أدونيس، الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، 1996، صفحة 154).

إنه ما كان للغة أن تخلق هذا الفضاء الشعري دون أن تتكئ على شخصية أسطورية، وتستلهم أطرها ومكنوناتها وتعبر عنها شعريًا وتندمج مع موقف الشاعر، إن ذات أدونيس في النص تندغم مع الذات الأسطورية المتخيلة التي يراها الشاعر على المستوى الذاتي تجربة رفيعة، لذا فإن أدونيس يخلق بذلك جمالية من خلال تأسيسه لفضاء شعري يستلهم تلك التجارب ويعبر عنها وبها ومن خلالها، مؤسسًا لغةً حيّة تخلق فضاء شعريًّا مميزًا.

الفصل الثاني

جمالية اللغة في التقويض والتجاوز

يناقش هذا الفصل اللغة ليس من خلال أنها أسست لظاهرة لغوية أو أسلوب أو شكل فقط فهذا أمر بديهيّ في أي اتجاه أدبي جديد، إنما بكونها قد تأسست بفعل إحداثي من خلال تفكيك البناء الشعري التقليدي السائد، ولعل من الضروري أن نستشهد بقول أدونيس: "إن الدور الحقيقي للكاتب الثوري العربي يتمثل في ... تفكيك الزمن الموروث ووسائل التعبير السائدة" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 136).

إن اللغة بدثْ متجاوزة بذلك أنماطًا لغوية وإيقاعية، ومبتكرة للصورة الشعرية الجديدة التي تبدو مختلفة عن سواها. وأزعم أن القصيدة قد شقّت طريقها إلى عالم الشعر بافتراض أنها حددت مسبقًا كينونتها الأولى وعالمها الجديد، إن "الشعر الجديد رؤيا، والرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة... تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 9). وتستلزم القصيدة بالدرجة الأولى أن تكون: أولًا مختلفة عن سواها، وثانيًا متمايزة عما عداها، وثالثًا مقوّضةً ما سبقها، ورابعًا متجاوزةً ما أسميه بـ "نظام الكتابة" الشعرية العربية. وخامسًا مقدمةً للنموذج الذي يكون مطورًا منها لا بديلًا لها.

إن الشاعر يحتاج قبل كل شيء إلى مجال نظري، وفهم ذاتي للموروث الشعري وللشعر المعاصر، من ثم فإن الشعر سيكون مساحة تطبيقية يؤسس من خلالها الشاعر لصوته المتمايز. ما الذي يعنيه ذلك؟ إنه يدفع إلى اعتبار أن الكتابة نفسها هي عملية محو لجميع الكتابات التي سبقتها، وحداثة الشعر يجب أن تطوّر وتغيّر الشعر نفسه، فما الذي سيُضفيه الشاعر الحديث إلى الشعر وإلى العالم إذا كتب وفق الأسس التقليدية والتزم بالنظام المتعارف عليه في الكتابة الشعرية بوصفها كتابةً للذات والوجود والعالم؟ الإجابة على ذلك من وجهة نظر الشاعر ستكون: لن يضيف شيئًا بل سيكرّس أشياءَ؛ فالشاعر يعيد تدوير عجلة الأدب لا غير. إن ما يسعى إليه أدونيس هو أن يجدد الشعر. كيف تقوّض القصيدةُ القصيدةَ التي قبلها؟ وكيف تتجاوزها؟ وما الذي يعنيه كل من التقويض والتجاوز؟

إن مفهوم التقويض هو أقرب إلى معنى الهدم والبناء الذي أشار إليه غير فيلسوف معاصر، وبنى عليه نظرية في النقد الحديث أو كان أساسًا لها كما هو عند جاك دريدا أو رولان بارت، لكن هل مفهوم التقويض نقديًّا هو ذاته في الشعر؟ إن المصطلح "تقويض" عندما يستخدم شعريًّا فهو لا يعني بالضرورة إلا التخلي عن نهج أو نظام أو ظاهرة ويتضمن خروجًا عليها، ليصبح الشعر منفلتًا من نطاق معين إلى آخر يبدو مستحدثًا، بمعنى أن الشاعر الحديث لا يمحو أو يلغي الشعر العمودي؛ إنما ينطلق منه دون أن يتخلى عنه، فهو لا يريد إلغاءه وليس باستطاعته ذلك، إنه يستلهمه فكرًا وشعريةً، وفي الوقت ذاته يتخلى عنه شكلًا ونظامًا وهيكلًا. وخير مثال على ذلك ظاهرة الشعر الحر، وظاهرة قصيدة النثر، فهُما حالتان تتضمنان تقويضًا لنظام القصيدة العمودية القائمة على عناصر صارمة وصَلبة كالتكوين الأساسي القائم على بيت الشطرين، والوزن الخليلي المتمثل بالارتكاز الموسيقي على نظام إيقاعي محدد وهو البحر، والغنائية التي تعتمد على صوت الذات المعبرة عن عواطفها وشجونها، والغرض المسبق الذي تبنى عليه القصيدة بوصفه موضوعًا متوارثًا.

يزعم الباحث أن التقويض والتجاوز تجلى في شعر أدونيس في صياغة قصيدة تنطلق من المفهوم الواسع للشعر بوصفه تعبيرًا عن العاطفة، وعن موقف الذات الإنسانية الشاعرة، ومخيالًا يعبر فيه الشاعر عن الفكر، وقد تجلى ذلك من خلال النص مُحدثًا جماليةً تصدر عنه. إن لغة أدونيس هي لغة ثائرة، ولعلنا نستذكر قولا لأدونيس في هذا المضمار: "أن نثور هو أن نهدم النموذج" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 142). إن الباحث يفترض أن اللغة "المصنوعة" (بمعنى المخلوقة المُبْدَعة) ولدتْ على أطلال النظام الشعري القديم، وقد بدا ذلك من خلال أن النص الجديد يتأسس على التغيير المرتبط بتفكيك البناء الشعري التقليدي آخذًا بالمغايرة، بلغة تتجاوز الأنماط اللغوية التقليدية، وتتجاوز الإيقاع المتعارف عليه بصيغته الخليلية، مجددة ومبتكرةً بذلك الصورة الشعرية الجديدة التي لا تشبه إلا ذاتها.

2.1 اللغة مفككةً للبناء الشعري التقليدي

لم يجد أدونيس أن ثراء البناء الشعري الكلاسيكي الموروث الذي يعتبره جوهرًا لتجربته الشعرية من جوانب الحداثة والتجديد يمكن أن يكون انعكاسًا لتجربته؛ بل إنه على خلاف ذلك، سعى من خلال لغته الشعرية وتجربته إلى تقويض البناء الشعري، فنيًّا وموضوعيًّا. إنه لم يقصد إلى محوه بل إلى تذويبه داخل البناء الجديد، لذا فعملية تفكيك البناء الشعري التقليدي اشتملت على جانبين: تقويض وبناء.

أما بالنسبة للبناء فهو أيضًا موضع بحث وجدل، هل مجرد الكتابة على أنقاض بناء شعري قديم يعدّ بناءً؟ أم أن للبناء مقتضيات واشتراطات ومعايير؟ وهل تكون الكتابة بغض النظر عن شكلها بناءً؟ إننا نرى أن البناء إذا ضارعَ نسقَ البناء القديم ذاته لن يحقق بالدرجة الأولى التقويض بل سيكون امتدادًا كما نجد في تجربة شوقي وحافظ إبراهيم مثلا.

إن البناء نفسه يختلف من شاعر لآخر؛ لأن التجربة الشعرية تختلف من شاعر لآخر، فمثلًا ثمة بوْن بين قصيدة "سفر أيوب 1"[1] لشاعر كالسياب، وقصيدة "ضد من" لدنقل، إن قصيدة السياب لا تغدو أكثر من كونها مناجاة وتصويرًا لعذابات النفس البشرية إزاء تجربة المرض، وهي تعاين الذات من حيث كونها متموضعة في إطار الموضوع. وهي من حيث موضوعها وغنائيتها استمرار للبناء الشعري القديم حتى لو شكّلت تجديدًا من حيث الشكل. أما قصيدة "ضد من" لدنقل[2] فنرى بأنها تحمل نهجًا من التجديد على المستويات كافة، وهي تختلف عن قصيدة السياب في حملها تكنيكات وأساليب شخّصت المرض والموت، تعالج موقف الذات منها من حيث كون الموضوع نفسه جزءًا من الذات وامتدادًا لها، ونظرت إلى المصير وبعثت طيف الأمل. إن قصيدة سفر أيوب والتي تندرج تحت ما سميناه تقويضًا للبناء لم ترسّخ بناءً جديدًا بالمعنى الذي نعنيه، على عكس قصيدة "ضد من" التي تبدو بناءً على البناء. وبالمجمل إن البناء يجب أن يرتبط بأنساق لغوية وفنية وموضوعية جديدة وحديثة ومبتكرة، بحيث تكون بديلًا "مقبولا" للبناء القديم.

---

[1] ينظر في: السياب، بدر شاكر. (2016). ديوان بدر شاكر السياب. (ط2). بيروت: دار العودة. ص301

[2] ينظر في: دنقل، أمل. (2012). أمل دنقل الأعمال الكاملة. (ط2). القاهرة: دار الشروق، ص373

يجب أن يتطلب البناء الشعري تجديدًا على المستويين الفني والموضوعي، وقد ظهرت للقصيدة بذلك أبعاد جماليّة في شعر أدونيس. منها:

2.1.1 تفكيك الشكل الشعري

إن لغة القصيدة خلقت أشكالًا شعرية محدثة للقصيدة عند أدونيس، مقوّضةً وبانية في آنٍ معًا. ولم تعوّل على نظام البيت التناظري إلا في بضع قصائد، أما سائر شعره فينتمي لأشكال مختلفة.

لقد أحدث أدونيس أشكالًا جديدة للقصيدة أبرزها القصيدة الشبكية المركبة، وهي "نص مزيج تتآلف فيه الوزنية على تنوعها مع النثرية على تنوعها، وفي هذا النوع من البناء التأليفي إغناء كبير للشعرية العربية" (أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، 1985، صفحة 74). فهذا النص الشعري يتكون من أجزاء عدة (أو نصوص عدة) في نص واحد، تتواشج فيما بينها لتنتج القصيدة الكلية، ولعل أدونيس هو الشاعر العربي الوحيد الذي –حسب اطلاعنا– أنتج هذا الشكل الشعري في كتاب "الكتاب أمس المكان الآن"؛ حيث تتوزع القصيدة على جغرافياتٍ ثلاث شكلت النص في صفحة واحدة، وهي الأصوات الثلاثة المفصولة شكلًا، المترابطة جوهرًا: صوت الراوي الذي يروي التاريخ، وصوتا المتنبي الموزعين على جزأين في المتن: الأعلى والأسفل. تتلاقى هذه الأصوات (النصوص) الثلاثة لتشكل جمالية جديدة في حداثيّة القصيدة؛ حيث إنها تقدم زخمًا معرفيًّا هائلًا في النص، وتُعلي من قيمة الفكر فيه، وتتشابك مع بعضها مشكلة معمارية فنية رفيعة.

وقد اعتمد أدونيس على أشكال أخرى كالقصيدة المقطعة، وأعني القصيدة التي ترتكز بنيتها على مقاطع مستقلة عن بعضها بعضا، مرقمة أو غير مرقمة، مثل قصيدة "أسرار"، والتي تتكون من مقطع (أو قطعة) واحد:

يضمنا الموت إلى صدره

مغامرًا، زاهدا

يحملنا سرًّا على سرّه

يجعل من كثرتنا واحدا

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 33).

أما قصيدة "أغنيتان للموت"، فتتكون القصيدة من مقطعين فقط:

-1-

كأنه الموتُ إذا مَرّ بي

يخنقه الصمتُ،

كأنه ينام إن نمتُ،

-2-

يا يدَ الموت أطيلي حبْلَ دربي

خطفَ المجهولُ قلبي؛

يا يدَ الموت أطيلي

علني أكشف كنْهَ المستحيل

وأرى العالمَ قُرْبي

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 36).

وتتكون قصيدة "أوراق" من خمسة مقاطع، أما قصيدة "أغنية إلى الطفولة"[1] فقد قُدّمتْ بعبارة شارحة بعد العنوان وهي: "مقاطع" مشيرًا إلى أن القصيدة هي جزء من قصيدة، أي: هو ينشر جزءًا من النص وليس كله.

[1] ينظر في: أدونيس. (1988). قصائد أولى: صياغة نهائية. د ط. دار الآداب. بيروت. قصيدتي أوراق: ص39-40، وأغنية إلى الطفولة ص50.

أما قصيدة "أوراق في الريح" فتتكون من تسعة وخمسين مقطعًا. أو قد تكون القصيدة عبارة عن أربعة نصوص بحيث إن كل نص هو مشهد من مسرحية، مثل قصيدة "مجنون بين الموتى"[1].

2.1.2 تفكيك الغنائية في القصيدة

ما فتئتْ الغنائية في الشعر القديم ترتبط بعنصرين مهمين وتنطلق منهما: الذات، بوصف الشعر فنًا تعبر به الذات عن إحساسها وشعورها وموقفها من العالم، والعاطفة الإنسانية بوصفها الأداة التي تعبر الذات من خلالها عن الفن من خلال الشعر؛ فالبناء الشعري القديم يتجلى فنيًا من خلال كونه شعرًا غنائيًا، وهذه السمة من أدق السمات على المستوى الموضوعي.

إن أدونيس وعى هذه السمة من خلال كتابته الشعرية التي قوّضت الغنائية في البناء الشعري التقليدي وبنت نصًا يتموضع في الكتابة الحديثة كنقيض للغنائية، ويمكن أن نستعرض نماذجَ مختلفة من أي مجموعة من مجموعات أدونيس لنرى ذلك، يمكن أن نذكر على سبيل المثال ما نسميه: القصيدة الوصفية، وهي القصيدة التي حلّت فيها العاطفة الإنسانية (والتي هي ركيزة في الغنائية) في الموضوع بديلًة من الذات، فهي بذلك غيرت مقاييس الفن الشعري من كونه أداة للتعبير عن مشاعر الذات من خلال العاطفة إلى كونه أداة لوصف الذات وعلاقتها بالآخر، ويمكن أن نمثل على ذلك بقصيدة تعويذات لمدائن الغزالي "1-جسد الحصاة":

هذا الذي سمّيتُهُ التاريخَ والبدايةْ

أملسُ مسدودٌ بلا حياةِ

كجسدِ الحصاة،

هذا الذي يمنحنا الرعايةْ

سريرُ عنكبوتْ

[1] ينظر في: أدونيس. (1988). أوراق في الريح. د ط. دار الآداب: بيروت. قصيدتي أوراق في الريح ص5-22، وقصيدة مجنون بين الموتى ص65-78.

والماء في العاصي وفي الفراتِ

حبرٌ، وصحراء الخطى كلامٌ

أو ورقٌ، لا فرق، والقلاعُ

جاريةٌ مربوطةٌ، وليلٌ

أجردُ: لا حلمٌ ولا شعاع

لا، لستِ أقحوانْ

أو باقةٌ من زهر الأخوة

ولستِ إيحاءً ولا نبوة

أو نجمةٌ تسهر عند الجسرْ

تقرأ ماء النهر

(أدونيس، المسرح والمرايا، 1988، الصفحات 151–152).

إن هذه القصيدة تتجلى بها الوصفيّة الشعرية، بدلًا من الغنائية، فلا غنائية فيها، حيث تموضعت الذات (ذات الشاعر) مكان الذات الأصيلة، فالشاعر هنا لا يبث ذاته في القصيدة، إنما الذات هي التي تعبر عن الشاعر، وأفكاره. أما العاطفة فهي ليست عاطفة تصدر عن تلك الذات؛ إنما عاطفة مبثوثة فيما يصفه الشاعر، أي: في الموصوفات.

2.2 اللغة متجاوزةً الأنماط اللغوية

ونقصد بذلك أن الشاعر الحديث قد أحجم عن استخدام الأنماط اللغوية السائدة في الشعر التقليدي، ولا نقول إنه يتخلى عن الأنماط اللغوية التقليدية تماما، فهو لا يودّ إلغاءها؛ بل إنه يستلهمها ويفيد منها، لكنه أحجم عن استخدامها بنفس النظام والتكنيك. إن أسلوب استخدام الشاعر للغة في الشعر القديم متنوع، ولكنه على تنوعه ذاك جعل ثمة عمودًا يلتزم به الشعراء، والبناء تبعًا لذلك واضح المعالم في كونه يرتكز على غرض (أو موضوع) للقصيدة يحتم عليه استخدام أساليبَ لغوية محددة ضمن إطار محدد.

ترتبط الأنماط اللغوية غالبًا بالغرض (أو الموضوع)، وترتبط بالأسلوب المعتمد على المباشرة، وكذلك ترتبط بالعاطفة. إننا ندرك أن الأنماط تعتمد في الأعم الأغلب على هذه الركائز الثلاثة: الغرض والمباشرة والعاطفة، ولو أجلنا النظر إلى قصيدة موضوعها رثاء المدن لوجدنا أنها تتضمن أنماطًا لغوية، مثل تكرار الجمل الاسمية والفعلية، واستخدام الأساليب اللغوية كالاستفهام والشرط والنداء، إنها تقدم فكرة أن المكان لم يعد لعهده وسابقهِ، وأنه انتقل لحالٍ مغايرةٍ أليمة، رابطة شعور الفقد والحسرة والألم بعلائق خارج النص، دينية أو اجتماعية أو سياسية. ولنا أن نمثّل بنص عموديّ شهير وهو نصّ أبي البقاء الرّندي في رثاء الأندلس لنرى أنه لا تتجاوز الأنماط اللغوية وارتباطاتها الثلاثة: الغرض والأسلوب والعاطفة؛ حيث إن الأنماط اللغوية متنوعة فيها؛ فاشتملت على الأساليب الآتية: تكرار الجملة (الاسمية والفعلية) والاستفهام والشرط والنداء.

بدءًا من المطلع الذي راوح الرّندي فيه بين جملة اسمية في الصدر، وجملة فعلية في العجز:

لِكُلِّ شَيءٍ إِذا ما تَمّ نُقصانُ فَلا يُغَرَّ بِطيبِ العَيشِ إِنسانُ

(الرندي، د. ت، صفحة 29).

وما بعد المطلع:

هِيَ الأُمُورُ كَما شاهَدتُها دُوَلٌ مَن سَرّهُ زَمَن ساءَتهُ أَزمانُ

وَهَذِهِ الدارُ لا تُبقي عَلى أَحَدٍ وَلا يَدُومُ عَلى حالٍ لَها شانُ

(الرندي، د. ت، صفحة 29).

حيث إننا نستشف رؤية الشاعر في التعبير عن فكر التغيّر والتغيير، رابطًا ذلك بحقيقة الوجود وحتمية القدر، دون أن يفلسف أو يحوّر شيئًا من نظرته تلك. إلى جانب ذلك اعتمد في القصيدة على الاستفهام والشرط والتعجب، يقول الرّندي مستفهمًا:

أَينَ المُلوكُ ذَوي التيجانِ مِن يَمَنٍ وَأَينَ مِنهُم أَكالِيلٌ وَتيجَانُ

وَأَينَ ما شادَهُ شَدّادُ في إِرَمٍ وَأينَ ما ساسَه في الفُرسِ ساسانُ

وَأَينَ ما حازَهُ قارونُ من ذَهَبٍ وَأَينَ عادٌ وَشدّادٌ وَقَحطانُ

(الرندي، د. ت، صفحة 29).

...

فاِسأل بَلَنسِيةً ما شَأنُ مرسِيَةٍ وَأَينَ شاطِبة أَم أَينَ جيّانُ

وَأَين قُرطُبة دارُ العُلُومِ فَكَم مِن عالِمٍ قَد سَما فِيها لَهُ شانُ

وَأَينَ حمص وَما تَحويهِ مِن نُزَهٍ وَنَهرُها العَذبُ فَيّاضٌ وَمَلآنُ

(الرندي، د. ت، صفحة 30).

يقول الرّندي مستخدما أسلوب النداء:

يا غافِلًا وَلَهُ في الدهرِ مَوعِظَةٌ إِن كُنتَ في سنَةٍ فالدهرُ يَقظانُ

وَماشِيًا مَرِحًا يُلهِيهِ مَوطِنُهُ أَبَعدَ حِمص تَغُرُّ المَرءَ أَوطانُ

...

يا أَيُّها المَلِكُ البَيضاءُ رايَتُهُ أَدرِك بِسَيفِكَ أَهلَ الكُفرِ لا كانوا

يا راكِبينَ عِتاق الخَيلِ ضامِرَةً كَأَنَّها في مَجالِ السَبقِ عقبانُ

وَحامِلينَ سُيُوفَ الهِندِ مُرهَفَةً كَأَنَّها في ظَلامِ النَقعِ نيرَانُ

وَراتِعينَ وَراءَ البَحرِ في دعةٍ لَهُم بِأَوطانِهِم عِزٌّ وَسلطانُ

(الرندي، د. ت، صفحة 31).

يقول الرّندي مستخدما أسلوب الشرط:

يا غافِلًا وَلَهُ في الدهرِ مَوعِظَةٌ إِن كُنتَ في سنَةٍ فالدهرُ يَقظانُ

...

وَلَو رَأَيت بُكاهُم عِندَ بَيعهمُ لَهالَكَ الأَمرُ وَاستَهوَتكَ أَحزانُ

لِمثلِ هَذا يذوبُ القَلبُ مِن كَمَدٍ إِن كانَ في القَلبِ إِسلامٌ وَإِيمانُ

(الرندي، د. ت، صفحة 32).

أما أدونيس في قصيدة "الوقت" التي يصف فيها بيروت بعد الحرب والاجتياح، أو رثاء بيروت (إذا صحّ وصفنا) فقد نحا باتجاه آخر، ولو أنعمنا النظر لرأينا العناصر السابقة: الغرض والمباشرة والعاطفة موجودة في نصه، والنص هو من يحملها لا هي من تحمله، على نقيض ما ألفيناه عند الرّندي؛ فالغرض لم يكن رثاء للمدن بالمعنى الدقيق؛ إنما هو وصف تسجيلي تأملي لبيروت بعد الحرب وموقف الذات من الحروب والدمار، والقصيدة أبعد ما تكون عن المباشرة؛ بل هي قائمة على لغة موحية خلّاقة وصفية، أما العاطفة فهي عاطفة الذات الشاعرة التي تلتحم بالموضوع، وليست عاطفة ناجمة عن فقدان وحسرة وتفجع جمعي، إنما عن ألم فردي، ألم الذات على بيروت بوصفها موضوعًا.

ولو أجلنا النظر في الأساليب وحاولنا مقاربة قصيدة الوقت مع قصيدة الرّندي، وركزنا تحديدًا على العناصر: تكرار الجملة (الاسمية والفعلية) والاستفهام والشرط والنداء، فإننا سنجد أن أدونيس جدد في الأنماط اللغوية، ولم يتخلَّ عنها تماما؛ لقد بدأ أدونيس في المقطعين الأولين باستخدام الجمل الاسمية والفعلية، واضعًا إياها في إطار التساؤل، وفي إطار التفحّص الدقيق للحدث، والوصف الشعريّ للموضوع:

حاضِنًا سُنبلةَ الوقتِ ورأسي برجُ نارٍ:

ما الدّمُ الضّاربُ في الرّملِ، وما هذا الأفولُ؟

قُلْ لَن، يا لَهَبَ الحاضِرِ، ماذا سنقولُ؟

مِزَقُ التّاريخِ في حُنجرتي

وعلى وجهي أماراتُ الضّحيّهْ

ما أَمَرَّ اللّغةَ الآنَ وما أضيقَ بابَ الأبجديّهْ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 5).

إن علاقة أدونيس بالنمط اللغوي ليست علاقة تقليدية اتباعيّة؛ فهو لم يحرص على إبراز الجانب الماضويّ في نظرته إلى بيروت، ولم يفارق حالها في اللحظة القائمة وحالها في الماضي؛ إنما سعى إلى إبراز الجانب

الحاضر "حاضنًا سنبلة الوقت/ قل لنا يا لهب الحاضر/ ما أمرّ اللغة الآن"، لتنتقل بذلك بؤرة التركيز على المكان الحاضر، لا الغائب، المكان الذي يبدو بصورته الجديدة، لا المكان بصورته السابقة الثابتة، وهنا تكمن الجمالية في استخدام الأنماط اللغوية، وإحداث تغيير في البنى القديمة.

أما الأساليب اللغوية: الاستفهام والشرط والنداء، فتحمل الأبعاد التجديدية ذاتها على مستوى الأنماط اللغوية، فنجد الاستفهام مثلًا يتخذه الشاعر نمطًا لغوية مثارَ جدلٍ، حيث يقف الشاعر واهنًا في وصف الخراب والموت، متسائلًا عنه، خارجًا من إطار المباشرة إلى الجدل:

ما الدّمُ الضّاربُ في الرّملِ، وما هذا الأفولُ؟

قُلْ لَن، يا لَهَبَ الحاضِرِ، ماذا سنقولُ؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 5).

أتُرى قتلك من ربكَ آتٍ

أم تُرى ربُّكَ من قتلكَ آتٍ؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 6).

لمن النملةُ تُعطي درسها؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 7).

ما الذي يسكبُ قصّابينَ في صيدا، وفي صورٍ،

وبيروتُ التي تَنسكبُ؟

ما الذي، في بُعدِه، يقتربُ؟

ما الذي يمزجُ في خارطتي هذي الدِّماءْ؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 7).

أَأَنا أكثرُ من شخصٍ، وتاريخيَ مَهْوايَ، وميعادي

حريقي؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 13).

إن استخدام الاستفهام نمطًا لغوي لم يهدف الشاعر منه إلى إبراز صورة الماضي على حساب الحاضر، أو يتلمّس فروقات المكان: ما كان عليه وما آل إليه، ولا التحسر على ما فات؛ بل التأسّف على المكان بوصفه عالمًا ووجودًا إنسانيًا يتلمس فيه الشاعر ذاته، ويكون بذلك المكان (الموضوع) امتدادًا طبيعيًا للذات التي ترى نفسها محترقة في احتراقه "حاضنًا سنبلة الوقت ورأسي برج نارٍ". وما الماضي إلا خراب وسقوط "تاريخيَ مهوايَ".

لقد خلتْ قصيدة أدونيس من الشرط، واشتملت على أسلوب النداء، الذي وظفه معبرًا فيه عن ذهول الذات إزاء الدمار والخراب من خلال مخاطبة غير العاقل في لحظة تسكت فيها الذات عن القول وتذهل عنه:

قُلْ لَنا، يا لَهَبَ الحاضِرِ، ماذا سنقولُ؟

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 5).

زَمَنٌ طَمْيٌ وتاريخٌ حُطامْ

أو إنه يخاطب الظلام والعدم لشعور ذاته بالعجز وفقدان القدرة على مواجهة الواقع:

والذي يملكُ مملوكٌ، فسبحانَكَ يا هذا الظّلامْ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 14).

أو يخاطب الجنون لعدم معرفة ذاته، فهو بذا ينتقل إلى مرحلة الجهل المطلق بكل شيء بدءا من ذاته وانتهاء بالعالم، ونجد أنه يحور النداء من غير العاقل للعاقل، ليجيب عن السؤال: "من أنا":

أجُنونٌ؟ مَنْ أنا في هذه الظُّلمة؟ علِّمْني وأَرْشِدْنيَ

يا هذا الجنونْ

مَنْ أنا يا أصدقائي؟ أيّها الرّاؤون والمُسْتَضْعَفونْ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 13).

إن جمالية لغة أدونيس في هذا الإطار تجلت من خلال تخطّيها للأنماط اللغوية السائدة، إما بهدمها من خلال تجاوزه لنمطية الأساليب تلك أو بتحوير تلك الأساليب واستثمار أساليب اللغة على نحو من الجدة والتجريب أدت إلى جعل (رثاء بيروت) مسألة تتعلق بنكوص الذات إلى مستويات تهبط بها إلى حضيض الألم، وليس مجرد تحسر على خراب مدينة مزدهرة وعصريّة. وعوْدًا إلى حديثنا عن أسلوب التكرار فإننا نجد هذه الفكرة ماثلة باللازمة التكرارية في القصيدة والتي تكررت ثماني مرات:

حاضنًا سنبلةَ الوقتِ ورأسي برجُ نارٍ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 5)[1].

تفضي هذه العبارة الشعرية بحمولة فكرية كبيرة، فهي تؤسس لفكرة الإنسان الهادم للطبيعة، كما نجد في كلمتي سنبلة–نار، وتظهر تشبث الذات بالطبيعة في كلمتي حاضنًا–سنبلة، وتظهر تضرر الذات ومعاناتها في ذلك التشبث في الكلمات: رأسي– برج– نارٍ. وتلتقي هذه العبارة بما أسميناه تجاوز الأنماط اللغوية، لتدلل على عذابات الذات من خلال وعيها بحجم الألم الهائل في التعبير عن الحدث الذي حلّ ببيروت.

2.3 اللغة متجاوزةً الأنماط الإيقاعية

أشرنا في بداية هذا الفصل إلى أن الشاعر الحديث لا يمحو أو يلغي الشعر العمودي، بل إنه ينطلق منه دون أن يتخلى عنه؛ فهو لا يريد إلغاءه وليس باستطاعته ذلك، بل يستلهمه فكرًا وشعريةً، وحينئذٍ، يتخلى عنه شكلًا ونظامًا وهيكلًا. فالشعر الحداثيّ بعامة يتضمن تقويضًا لنظام القصيدة العمودية القائمة على الأبيات التناظرية، والوزن الخليلي المتمثل بالارتكاز الموسيقي على نظام وزني محدد وهو البحر. إن النص الجديد يتأسس على التغيير المرتبط بتفكيك البناء الشعري التقليدي، بلغة تتجاوز الإيقاع المتعارف عليه بصيغته الخليلية، فالشاعر –حسب أدونيس– "لا يجمد في أوزان محددة تجعل من كتابة الشعر تطبيقات

[1] ينظر في: أدونيس. (1996). كتاب الحصار (حزيران 82 حزيران 85). ط2. دار الآداب. بيروت. الصفحات: 5، 8، 9، 11، 12، 14، 15.

منهجية. إنه يهبط إلى جذور اللغة. يفجّر طاقاتها الكامنة التي لا تنتهي في إيقاعات لا تنتهي" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 164).

لقد تجلى تجديد الإيقاع عند أدونيس بمظاهر عدة، أبرزها: إعادة تشكيل الإيقاع، والخروج عليه.

2.3.1 إعادة تشكيل الإيقاع

وذلك من خلال استلهام إيقاع الشعر العمودي، وتوظيفه على نحو من الجدة والابتكار؛ فقد تمثل ذلك إما بالخروج على نظام إيقاع القصيدة العمودية وإعادة تشكيل الإيقاع وفق نظام شعر التفعيلة، أو من خلال الكتابة العمودية "المُجدّدة"، ونعني بذلك إما الكتابة على النظام العمودي شكلًا وإيقاعًا، أو الكتابة عليه وفق الإيقاع فقط من خلال نثر الأسطر الشعرية المتتابعة وليس المتقابلة، وسنوضح ذلك في موضعه. ولو أجلنا النظر في شعر أدونيس لوجدنا بضعة نماذج ترتبط بها، وما خلا ذلك فهو يؤسس لإيقاع حداثي مبتكر ومتنوع. إننا نجد النفس العمودي في قصائد من الشعر المُرسل، مثل قصيدة "قالت الأرض" وهي القصيدة الأولى في أول مجموعة ينشرها أدونيس:

-1-

قالت الأرض في جذوري أبادُ

حنين، وكلُّ نبضي سؤالُ

بيَ جوعٌ إلى الجمال، ومن صدريَ

كان الهوى، وكان الجمالُ

-2-

ماليَ اليوم أستفيقُ، فلا حقلي

نضيرٌ، ولا تلالي زواهِرْ

لا النواطير يسمرون مع النّجم

ولا الضوء راتعٌ في المحاجرْ

أنا كنزٌ مخبّأٌ، أين أبنائي

فكلّي صوتٌ، وكلّي حناجرْ

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 7).

إن هذه القصيدة والتي جاءت على بحر الخفيف ترتبط بالإيقاع المتوارث، لكنها في الوقت ذاته مُجددة على مستوى الشكل؛ وذلك من خلال ترتيب الأشطر مستقلة عن بعضها البعض من خلال ترتيب أفقي، وهي مقسمة إلى تسعة وثلاثين مقطعًا، ونلحظ أن أدونيس تحرر من وزن بحر الخفيف في مقاطع عدة، وهي: 26-28-29-31-32-33-34، حيث إن هذه المقاطع المرقمة لم تلتزم بالتفعيلة الأولى لبحر الخفيف؛ حيث حلت التفعيلة مُفاعَلْتُنْ (ب---) وهي تفعيلة بحر المتقارب، محلَّ تفعيلة فاعِلاتُنْ (-ب--) وهي تفعيلة الخفيف الأولى الرئيسية. ونلحظ أن الكلمة التي أدت إلى هذا الخروج هي كلمة "أنا"، مما يدلل أن أدونيس واعٍ لمثل هذا التغيير، وأن الأناويّة الشعرية (إن صح التعبير) هي التي تفرض وجودها على القصيدة والشاعر معًا:

-26-

أنا شئتُ الزمان حلْمًا على جفني

وصوتًا مجلجلًا في شبابي

لي غدٌ كلما تَلَمّسه الليل بباب

أطلّ من ألف باب

فتحت كفّه دروبي وأرْسَتْها

على التّيه، دفقةً من شهاب

أنا وجهُ المدَى، فكلّ جمالٍ

في فؤادي يحيا وفي أهدابي

كلّما أومأَ التراب لأجفاني

تمثّلتُ قوتي في الترابِ

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 19).

إن السطرين الأولين في المقطع يظهران ذلك وهما:

أنا شئتُ الزمان حلْمًا على جفني (م) وصوتًا مجلجلًا في شبابي

ب– – –/ب–ب–/–ب– – –ب– –/ب–ب–/–ب– –

مُفاعَلْتُنْ/ مُتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتن فاعِلاتن/ مُتَفْعِلُنْ/ فاعِلاتن

ويتكرر الأمر ذاته في المقاطع التي ذكرناها في كلمة "أنا"، حيث نجد الأمر ذاته كما البيت السابق.

إلى جانب قصيدة الأرض نجد قصائد في المجموعة ذاتها تمتح من الإيقاع الخليلي؛ حيث اعتمد على الإيقاع الخليلي فقط من خلال نثر الأسطر الشعرية المتتابعة وليس المتقابلة، مثل القصائد: "هوى ريشتي" و"المخاض" و"مواعيد"، و"صورة وصفية".[1] ومثلها قصيدة "الشمس" والمكونة من أربعة سطور:

ما أغمضتْ عيناي إلا على

حُلُمٍ يسيرُ الموتُ في سيرهِ

ينامُ في الظلمةِ مُستغرقًا

ويُطلعُ الشمسَ على غيرهِ

(أدونيس، قصائد أولى، 1988، صفحة 34).

إن استلهام اللغة لإيقاع القصيدة العمودية أحدث جمالية كبيرة في إلغاء استقلال البيت الواحد بالفكرة الشعرية (إن صح التعبير)، وجعلها (أي: الفكرة) مبثوثة في أكثر من سطر شعري، للدرجة التي نشعر بها أن قصيدة المخاض، والمكونة من ستة أسطر شعرية (والتي حسب عروض الخليل مكونة من ثلاثة أبيات فقط) متماسكة

[1] ينظر في: أدونيس. (1988). قصائد أولى: صياغة نهائية. د ط. دار الآداب. بيروت. القصائد: هوى ريشتي ص59، المخاض ص69، مواعيد ص83، صورة وصفية ص87.

إلى الحد الذي يصعب فيه تقديم سطر على آخر، أو كلمة على أخرى، أو حذف سطر أو تقديمه أو تأخيره، إنه نص متماسك، عصي على التجزيء، يحوز فكرةً تحملها الكلماتُ جميعها بتناغم وتناسق.

2.3.2 الخروج على الإيقاع

وقد تمثل ذلك بالخروج على الإيقاع الوزني المعروف، المتمثل بإيقاع البحر، وقد تجلى ذلك بعدة مظاهر اعتمدت عليها القصيدة، أولها الخروج على الإيقاع نفسه دون الانصراف عنه بالمطلق، وثانيها الخروج المطلق والاعتماد على الموسيقى الداخلية للكلمات وجرس الحروف.

أما الخروج على الإيقاع نفسه دون الاستغناء عنه بالمطلق، فيتمثل في نقل الاعتماد الرئيس في الوحدة الإيقاعية من البحر ذي التفعيلات المحددة، إلى السطر الشعري الذي يعتمد على التفعيلة الواحدة، وقد نتساءل: هل أدونيس هو من أحدث هذا؟ إن الإجابة ستكون قاطعة، كلّا، فإذا كان هذا ذاك، فلمَ نضع هذا التجديد في عنق أدونيس فليس هو من ابتكره! إن الإجابة واضحة، إن أدونيس جزء من تيار الحداثة الذي انطلق به وعددًا من الشعراء، وبالتالي، فإن انخراط أدونيس بهذا التيار هو إسهام له علاقة الجزء بالكل، لذا فنحن لا ننظر هنا على أن أدونيس ابتكر التجديد الإيقاعي، إنما نحن معنيون بالتجديد نفسه عند هذا الشاعر، بغض النظر عن القضايا الأخرى.

يتراءى لنا التجديد في الإيقاع وذلك من خلال الخروج على الإيقاع نفسه دون الاستغناء عنه بالمطلق، ونمثل على ذلك بالجزءِ الأول من قصيدة "هذا هو اسمي":

ماحيًا كل حكمةٍ هذه ناريَ

لم تبقَ –آيةٌ– دميَ الآيةُ

هذا بدْئي

دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ

نيلٌ يجري طَفَونا ترسَّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعَتْ

صدركِ أمواجيَ انْهصرتِ لنبْدأ: نسيَ الحبُّ شفرَةَ الليل هل

أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي؟ لِنبْدأ: صرخةٌ تعرج المدينةَ

والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟

–حبّيَ جرحٌ

جسديَ وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلاّ موتًا. دمي غُصُنٌ

أسلم أوراقَه استقرَّ...

هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغْوي؟ عندي

لثدييكِ هالاتُ وَلوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ مثلهُ... أنتِ؟ لم

أجدكِ

(أدونيس، هذا هو اسمي، 1988، صفحة 27).

حيث إننا نلحظ في هذا المقطع الشعري ظاهرة عروضية مُجددة تتمثل في الاعتماد على البحر الممزوج المكون من تفعيلتين رئيستين، ويقابله البحر الصافي الذي يعتمد على تفعيلة واحدة. ولو أجلنا النظر لوجدنا أن التفعيلتين هما: فاعلاتن (–ب––) وهي التفعيلة الرئيسة في بحر الرمل، وتفعيلة مستفعلن (––ب–) وهي التفعيلة الرئيسة في بحر الرجز. هاتان التفعيلتان تكونان معًا وزن بحر الخفيف الذي يتكون من كليهما من خلال التوزيع العروضي الآتي: (فاعلاتن–مستفعلن–فاعلاتن) في كل شطر.

ومن البديهيّ أن استخدام البحور الممزوجة يجب أن يعتمد على تعاقب التفعيلتين، أي: إن النص إيقاعيًا يتكون من تردد منتظم ومتعاقب للتفعيلتين. وهذا ما نلحظه في المقطع الأول من قصيدة هذا هو اسمي، حيث نلاحظ أن أدونيس لم يكتف بهذا النظام المستخدم عند غالبية الشعراء، بل إنه أحدث شيئًا جديدًا يمكن أن يلخص بالآتي: الاعتماد التام على وزن بحر الخفيف في نص من شعر التفعيلة يعتمد على التفعيلتين الأساسيتين بنفس ترتيبهما ومكانهما في الشعر العمودي، فلو مثّلنا ببيت من بحر الخفيف:

غبتِ أم غابَ عن ظلامي الضياءُ؟ يا سمـــــاءً بنورها يُسْتَضاءُ

–ب––/ب–ب–/–ب–– –ب––/ب–ب–/–ب—

فاعلاتن/متفعلن/فاعلاتن فاعلاتن/متفعلن/فاعلاتن

لوجدنا أن التفعيلتين يحكمهما نظام من التعاقب والتكرار في كلا الشطرين. أما نص أدونيس فهو مكتوب بتفعيلتي بحر الخفيف مع الاعتماد التام على نظام إيقاعه. ونلفت النظر أنه نص مدوّر بالكامل، وتظهر جمالية التجديد في منح النص طاقة إيقاعية خلّاقة جعلته محتفظًا بالأساس الوزني الإيقاعي لبحر الخفيف بالترتيب الدقيق لتفعيلاته دون الخروج عليها، إن هذه الظاهرة تدل على عبقرية الصياغة في كيفية احتفاظ الشاعر بالإيقاع الدقيق للبحر ونقله إلى قصيدة التفعيلة دون الاحتفاظ بنَفَس القصيدة العمودية، ويظهر ذلك حين نتفحص البنية الإيقاعية للقصيدة، الجزءِ الأول منها:

ماحيًا كل حكمةٍ هذه ناريَ

–ب––/ب–ب–/ –ب––/ب ب

فاعِلاتُنْ/مُتَفْعِلُنْ فاعِلاتُنْ/فَعِ

لم تبقَ –آيةٌ– دميَ الآيةُ

––/ب–ب–/ ب ب––/ب ب

لاتن/مُتَفْعِلُنْ فَعِلاتُنْ/ فَعِ

هذا بدْئي

––/––

لاتُنْ/مُسْ

دخلتُ إلى حوضكِ أرضٌ تدور حوليَ أعضاؤكِ

ب–/ب ب––/ب ب ––/ب–ب–/ب ب––/ب ب

عِلُنْ/فَعِلاتُن/فَعِ لاتن/ مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلاتُن/ فَعِ

نيلٌ يجري طَفَونا ترسَّبْنا تقاطعتِ في دمي قطعَتْ

--/-- ب-/-ب--/- ب--/ب-ب-/ب ب-

لاتُن/مُسْتَفْ عِلُنْ/فاعِلاتُنْ/فا عِلاتن/مُتَفْعِلُنْ/ فَعِلا

صدركِ أمواجيَ انْهصرتِ لنبْدأ: نسيَ الحبُّ شفرَةَ الليل هل

-/ب ب--/ب-ب-/ب ب-- ب ب--/ب-ب-/-ب-

تُنْ/فَعِلاتن/مُتَفْعِلُنْ/فَعِلاتن فَعِلاتُنْ/مُتَفْعِلُنْ/فاعِلا

أصرخُ أنَّ الطوفان يأتي؟ لِنبْدأ: صرخةٌ تعرج المدينةَ

-/ب ب--/--ب-/- ب--/-ب--/ب-ب-/ب ب

تُنْ/فَعِلاتُنْ/مستفعلن/فا عِلاتن/فاعلاتن/متفعلن/فَعِ

والناسُ مرايا تمشي إذا عبَر الملحُ التقينا هل أنتِ؟

--/ب ب--/-- ب-/ب ب--/-ب--/--ب

لاتن/فَعِلاتن/مستف عِلن/فَعِلاتن/فاعلاتن/مستفعِ

-حبّيَ جرحٌ

-/ب ب--

لُنْ/فَعِلاتُنْ

جسديَ وردةٌ على الجرح لا يُقطَفُ إلاّ موتًا. دمي غُصُنٌ

ب ب--/ب-ب-/-ب--/ب ب --/--ب-/ب ب-

فَعِلاتن/متفعلن/فاعلاتن/فَعِلاتن/مستفعلن/فَعِلا

أسلم أوراقَه استقرَّ...

-/ب ب--/ب-ب-/ب

تن/فَعِلاتن/متفعلن/فَ

هل الصخرُ جوابٌ؟ هل موتكِ السيدُ النائم يُغْوي؟ عندي

ب--/ب ب--/--ب-/-ب--/ب ب--/--

عِلاتن/فَعِلاتن/مستفعلن/فاعلاتن/فَعِلاتن/مس

لثدييكِ هالاتُ وَلوعٍ لوجهك الطفل وجهٌ مثلهُ... أنتِ؟ لم

ب-/-ب--/ب ب--/ب-ب-/-ب--/-ب--/ب-

عِلن/فاعلاتن/فَعِلاتن/متفعلن/فاعلاتن/فاعلاتن/مُتَ

أجدكِ

ب-/ب

عِلُنْ/فَ

نرصد في المقطع السابق أن أدونيس التزم بحرًا عروضيًّا مُستخدِما فيه تشكيلة التفعيلات حسب الترتيب الذي ترد فيه في القصيدة العمودية، فظلَّ الترتيب ثابتًا في كل سطر شعري وفي المقطع أكمله، وبهذا يخرج أدونيس على المألوف من جهة، ويستلهم من التراث الشعري مُجدِّدًا من جهة أخرى، وقد أكسب هذا القصيدةَ أبعادًا جمالية.

أما الخروج المطلق والاعتماد على الموسيقى الداخلية للكلمات وجرس الحروف فيتمثل في الاعتماد على إيقاع الموسيقى الداخلية للكلمات والحروف، وعلى الجرس الموسيقى المنبثق منها، لا على نظام التفعيلات المحددة كما نجد في القصيدة العمودية أو شعر التفعيلة، ويعد هذا التجديد الإيقاعي مرتبطًا بولادة قصيدة النثر.

إن أدونيس ينطلق من فكرة "أن بإمكان اللسان العربي أن يتجسد شعرا في بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية... وهذا يوسع حدود الحساسية الشعرية وحدود الشعرية". (أدونيس، سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، 1985، صفحة 15).

وقد تمثل الإيقاع الداخلي بأشكال عدة منها: إدخال كلمات جديدة تتصف بتباعد مخارجها، وإدخال كلمات من حقول معرفية أخرى تُحدث جرسًا موسيقيًا؛ لأنها من خارج المعجم الشعري، وإدخال كلمات من قواميس

اللغات الأخرى. ونلحظ أن أدونيس اعتمد على الموسيقى الداخلية التي تولّدها الأحاسيس النفسية للكلمة إلى جانب المستوى النغمي النابع من جرس الحروف ومخارجها، وتتابع الألفاظ وتنافرها في ترتيب معين.

ويمكن لنا التمثيل على ذلك بقصيدة "موج ا":

إلّاه!

كما لو أنَّ له نفسًا أخرى خارجَ جسمه!

كما لو أنَّ لنفسه جوهرًا يخالف غيره من جواهر النفوس

ألهذا يُقال: بعضهم يقتلون بالوهم الذي به يحيا؟

ألهذا يُقال: الإصابةُ بالعين هي من هذا الباب؟

("تستحسن نفس إنسانٍ صورةً مخصوصة لإنسانٍ آخرَ،

وتؤخذ بها. وتكون هـــــذه النفس المستحسِنَةُ خبيثة جدّا،

فينفعل جســـم تلك الصورة مطيعًا لتلك النفس، كما ينفعل

الجسمُ للسمّ)".

لأن الهيولى تطيع النفس وتتأثر بها،

تؤثر نفوس الأفلاك في أجسامها. يتجلى هذا التأثير في

تعاقب الصور عليها

...

(أدونيس، أول الجسد آخر البحر، 2005، صفحة 59).

لذا "إن اللغة الشعرية الجديدة هي إذن اللغة المغسولة من صدأ الاستخدام الشائع الجاري" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 164)، وأدونيس يعتمد في الإيقاع الداخلي على ألفاظ غير دارجة الاستخدام في المعجم الشعري، مثل لفظة: إلّاه!، فهذه اللفظة "إلاه" تقع خارج النمط المستخدم. وتصنف ضمن غرائب الألفاظ؛ بل هي لفظة يفهمها الناس لكنها غير مدرجة في الأرشيف الشعري، لقد وضعها أدونيس عمودًا

فقريًا للنص. وإلى جانب ذلك ثمة ألفاظٌ مستقاة من اللغات القديمة، مثل لفظة: الهيولى، وألفاظًا تثير النغم الموسيقى لارتباطها بمعاني عامةٍ مستقاة من حقول معرفية متعددة، مثل ألفاظ: جسم، نفس، جوهر، هيولى، أفلاك، تأثير... وغيرها. حيث نلحظ أن استخدامه لهذه الألفاظ قد أحدث جمالية في الإيقاع، تمكن في تأطيره لبناء شعري يستخدم ألفاظًا خارجةً على المألوف، وتقع خارج دائرة المعجم الشعري المتعارف عليه.

ومن الأمثلة على ذلك المقطع الأول من قصيدة "سجيل1999":

1

جاؤوا

يحملون رأس الأفق في صحن أحمرَ.

دُعيَ السراب كذلك،

وكان يخيم بعيدًا في صحراء بعيدة.

شفاهٌ تقرع مثل الأجراس،

صيدلانيٌّ يقطّر إكسير الآخرة،

والملحُ يقاتل الخبزَ

إنها المأدبة!

تحتَ سماء تنسكبُ رحيقًا

في كؤوس كمثل رؤوس الموتى.

وما أعمق الوحدة بين الدم والسماء!

(أدونيس، تبنأ أيها الأعمى، 2005، صفحة 9).

نلحظ أن أدونيس يعتمد على الإيقاع الداخلي النفسي والنثري، ويموسق النثر من خلال إيجاد إيقاع موسيقى غير متسق أو مقنن، على عكس الإيقاع الشعري فهو مقنن ويشكل نظامًا محددًا ومحكمًا. إن استبعاد

أدونيس للإيقاع الخليلي ينبع من كون الإيقاع في القصيدة يتجلى من حساسية نفسية تعتمد على موسقة وإيقاع مختلف.

ونلحظ اعتماد أدونيس على التقارب اللفظي أيضًا بين الكلمات، وليس فقط التنافر؛ فنلحظ استخدام كلمتين متقاربتين لفظيًا في السطر الشعري الواحد، مثل لفظتي: كؤوس ورؤوس "في كؤوس كمثل رؤوس الموتى"، ولفظتي: صحن وأحمر "يحملون رأس الأفق في صحن أحمرَ".

إن أدونيس في استلهامه للنثر الذي يموسقه يندمج مع المفهوم العميق للشعر، لكن هذا الشعر يخلو من الإيقاع المعروف ويعتمد على الإيقاع النبري الذي يعتمد بدوره على الحروف والكلمات وما يصدر عنهما من نغم موسيقي. إن الشعر بالنسبة لأدونيس ليس النثر نقيضه؛ فقد خرج أدونيس فيه عن النظم، وسمّى النثر شعرا. إن لغة أدونيس تبدو متمازجَة مع النثر وتتواءم مع ماهية الشعر والنثر على حد سواء؛ فعند كولردج "الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض وإنما نقيضه العلم في الحقيقة، كما أن النقيض الحقيقي للنثر ليس هو الشعر بل الوزن" (بدوي، 1988، صفحة 56).

إذًا هو اعتمد النثر مادة شعريَة، إن العلم والمنطق نقيضان للشعر، وبالتالي، فالشعر يقع خارج المنطق عند أدونيس، ويدخل فيه إلى هذا "الجنون الإبداعي"، وبالتالي تكمن جمالية هذا التجديد الأدونيسيّ في أن الشعر خروجٌ على المنطق الحقيقي والنظم الخليلي. وفي هذا يقول: "الشعر هو الحقيقة لابسة ثوب التيه" (أدونيس، موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، 2011، صفحة 383).

2.4 اللغة وابتكار الصورة

أسست اللغة الصورة الفنية بفعل إحداثي من خلال تفكيك الصورة الشعرية التقليدية السائدة، متجاوزة بذلك أنماطًا وتشكيلات هائلة من الصور الشعرية في التراث والراهن الشعري، لقد ظهرت الصورة الشعرية الجديدة مختلفة عن سواها ومتمايزةً عما عداها، لقد شقّت طريقها بلغة اجترحتها من خلال إغراق شاعرها في المختلف، محددًا مسبقًا كينونتها الأولى وناحتًا شكلَها الجديد. وتستلزم الصورة عند أدونيس أن تتمتع بخصائصَ محددة:

الاختلاف، والتمايز، والتقويض، وتجاوز "نظام الكتابة" الشعرية العربية. بحيث إنها تبلور النموذج الفريد الجديد.

يفترض الباحث أن الصورة "المصنوعة" بمعنى المخلوقة المُبْدَعة تجاوزت الإطار العام الذي نعهده للصورة الفنية، وقد بدا ذلك من خلال أن الصورة الجديدة تأسست على التغيير المرتبط بتفكيك الصورة الشعرية التقليدية، بلغة جديدة قائمة على الكشف والابتكار بحيث تتجاوز المعهود والمُسبق والمتعارف عليه، مجددة ومبتكرةً بذلك صورة شعرية حداثيّة لا تشبه إلا ذاتها. مشكّلةً جمالية فنية وموضوعية.

إن لغة أدونيس تتفق وماهيّة الشعر؛ إن "الشعر لا يميل إلى التعبير باستخدام اللغة استخداما مألوفًا تصبح فيه اللغة تعبيرًا حرفيًا عن الأفكار والمشاعر، وإنما بالعدول المتواصل إلى الأساليب المجازية بمفهومها العام... بالخروج على منطقية الدلالة المعيارية للغة" (حسين، 2007، صفحة 81)، إن "الخروج عن نظام الكتابة المألوفة يعني بالضرورة الخروج على نظام اللغة ونظام التفكير" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 135). لقد برزت الصورة في لغة أدونيس من خلال الانزياح الغريب الذي يعتمد على ألفاظٍ غريبة غير مألوفة في التركيب الشعري، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "ليس نجمًا" من مجموعة "أغاني مهيار الدمشقي"، يقول:

ليس نجمًا ليس إيحاءَ نبيّ

ليس وجهًا خاشعًا للقمرِ–

هُوَذا يأتي كرمحٍ وثنيّ

غازيًا أرض الحروفْ

نازفًا– يرفع للشمس نزيفهْ؛

هُوَذا يلبس عُرْيَ الحجَرِ

ويصلّي للكهوفْ

هوذا يحتضنُ الأرض الخفيفَهْ

(أدونيس، الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، 1996، صفحة 144).

إن صورة الموصوف (هوذا) الذي يبدو كالرمح الوثني الذي يغزو أرض الحروف صورة غير مألوفة؛ فالرمح في الذهنية الشعرية مرتبط بالمعارك، فهو أداة نستذكر فيها قول عنترة العبسي: فشككت بالرمح الأصمّ ثيابه ...، فكيف بهذا الرمح يرسم في صورة بشر! إن أدونيس قد مزج بين قيمة الموصوف وبين صفاته، فقد جعله رمحًا.

إلى جانب ذلك تبدو صورة "هوذا يلبس الحجر" غريبة! فكيف يلبس الإنسان عري الحجر؟ أو لنقل أولًا كيف يمكن للعري أن يُلبس؟ وما هو عُري الحجر! يمكن أن نتأمل الصور، وقتذاك، نتخيل ذلك الامتزاج بين المادة والروح في ذهن الشاعر لكي نركّب الصورة الفنية المُحدثة. لقد جعل أدونيس الحجر شيئًا يلبس، في إشارة إلى التماهي بين الحجر المادي الذي لا يحسّ والإنسان.

تبدو صورة الحجر الذي يُلبس صورة مركبة قائمة على الجمع بين متنافرين لا يمكن اجتماعهما في الحقيقة، إن هذا يفتح مجالًا لرؤية جمالية هذا التصوير الذي يعتمد على لغة تجترح الغريب واللا مألوف من الصور. وإذا كان المعيار (NORM) الجمالي يتطلب "الاتفاق العام والتلقائي لأفراد مجتمع معين على أن هذا الشكل الجمالي هو المطلوب دون سواه"[1] (عناني، 2023، صفحة 283)، فإن جمالية لغة أدونيس في أنها تخالف المعيار الذي يُفترض أن يكون معيارًا جماليًا إلى معيار آخر.

وتبدو صورة "يصلّي للكهوف" صورة جمالية؛ إن الأصل في الصورة أن تكون "يُصلّي في الكهوف" أو "يصلّي لربّ الكهوف"، لكن أدونيس جعل الكهوف مصلّى للتدليل على غياب الروح والضمير الإنساني والاحتفاء بالمادة، وحده الحجر والكهف باقٍ، لذا فالإنسان مرتبط بالمادة أكثر من الروح.

إلى جانب صورة "هوذا يلبس الحجر" تطالعنا صورة في قصيدة "تُولد عيناه" من المجموعة نفسها:

في الصخرة المجنونة الدائرةْ

تبحث عن سيزيف،

[1] نقلا عن يان موكاروفسكي.

تولد عيناهُ،

تولد عيناهُ

في الأعين المطفأة الحائرةْ

تسأل عن أريانْ[1]،

تولد عيناهُ

في سفر يسيل كالنزيفْ

من جثة المكانْ،

في عالم يلبس وجه الموتْ

لا لغةٌ تعبرُه لا صوتْ–

تُولد عيناه

(أدونيس، الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، 1996، صفحة 144).

تطالعنا الصورة الفنية الجديدة: "تولد عيناه" إنها صورة عجيبة، وحمّالة لمعاني مختلفة وتأويلات عدّة؛ إذ يبدو التركيب مُستحدثًا ومستحوذًا على إحداثياتٍ جديدة للصورة، إنه يعتمد على الاختلاف، لكن هذا الاختلاف ليس عشوائيًا؛ فالعيون التي تُولد تحمل في طياتها معانيَ مجترحة تكمن في أن الألم يبلور رؤية جديدة وإدراكًا جديدًا من خلال العيون التي تولد من جديد؛ لأنها إذ تتألم سترى العالم –أيضًا– من جديد.

أن صورة "سَفَر يسيل كالنزيف"، هي صورة استثنائية، وتبدو جماليتها في جدتها أولًا وفي مزجها بين المتصور ذهنيًا (السفر) والملموس ماديًا (سيلان النزيف)، لتقدم معنى جديدًا؛ فالسفر هو تعبير عن الألم المتجدد، أو الرحلة في جوف الألم، ويبدو أن السفر في الألم هو رحلة مديدة للعذاب! أما الصور: "جثة المكان"، و"عالم يلبس وجه الموت"، و"لا لغةٌ تعبُرُه". فهي صور غير عادية وخارجة على المألوف؛ فالإنسان القتيل أصبح

[1] أريان في الأساطير القديمة هي مُوجِّهة البطل، وهي العاشقة المهجورة، وهي المرأة التي تزوجها الإله.

مكانًا ماديًا، أما الموت فقد أصبح لباسًا يُرتدى؛ للتدليل على كمية الألم الهائلة، أما اللغة فقد بدت في الصورة بصرًا يتحرك، تبحث عن جواب في جوّ الألم القاتم.

تطالعنا في المجموعة نفسها قصيدة "قناع الأغنيات" والتي تحفل بصور فنية جديدة:

باسم تاريخه في بلاد الوحولْ

يأكل، حين يجوع، جبينَهْ

ويموتُ وتجهلُ كيف يموتُ الفصولْ

خلف هذا القناع الطويلِ

من الأغنياتْ.

إنه البذرة الأمينةْ

إنه ساكنٌ في قرار الحياةْ

(أدونيس، الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، 1996، صفحة 152).

تطالعنا الصور الفنية الجديدة: "بلاد الوحول"، و"تجهل الفصولُ"، و"يأكل جبينَه"، و"القناع الطويل من الأغنيات"، و"قرار الحياة". يغلب عليها أنها صور تعكس الحالة الحضارية لذاكرة قديمة يرى الشاعر من خلالها الصورة الذهنية؛ فالشاعر يصور حالة الخراب وتداخلها بالوحول، أما الجبين فقد تحول إلى طعام يؤكل، إن كلمة الجبين ترتبط بمدلولات دينية؛ فالجبين هو موضع السجود، والإنسان يأكل الجبين الذي يبدو من وجهة نظر الشاعر خرافة يقتات عليها.

تطالعنا في المجموعة نفسها قصيدة "العهد الجديد" والتي تحفل بصور فنية جديدة:

يجهلُ أن يتكلّم هذا الكلامْ

يجهل صوت البراري،

إنه كاهِنٌ حجريُّ النعاسْ

إنه مُثْقَلٌ باللغات البعيدهْ.

هوذا يتقدّم تحت الركامْ

في مناخ الحروف الجديدهْ

مانحًا شعره للرياح الكئيبه

خشِنًا ساحرًا كالنحاسْ.

إنه لغةٌ تتموّج بين الصواري

إنه فارس الكلمات الغريبهْ

(أدونيس، الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، 1996، صفحة 154).

تطالعنا الصور الفنية الجديدة: "كاهِنٌ حجريُّ النعاسْ"، و"مُثْقَلٌ باللغات البعيدهْ"، و"يتقدّم تحت الركامْ"، و"مناخ الحروف الجديدة"، و"لغةٌ تتموّج بين الصواري"، و"فارس الكلمات الغريبهْ". إن هذه الصور تعتمد على تراكيب لغوية غير مألوفة أو دارجة في المعجم الشعري، إن عبارة حجريّ النعاس تدل على الثبوت والصمت، أما مثقل باللغات فإشارة إلى الحكمة؛ فقد أثقلته اللغات التي تبدو حِمْلًا ثقيلًا ينوء بحمله البشر العاديون، أما يتقدم تحت الركام فقد خالف بها الشاعر المعهود؛ فالحركة لا تكون تحت الركام إنما فوقه! حيث تشي الصورة بالمعاناة الكبيرة، أما الصور الأخيرة: مناخ الحروف الجديدة"، و"لغةٌ تتموّج بين الصواري"، و"فارس الكلمات الغريبة" فلا تختلف في جدتها وتمايزها عن الصور التي سبقتها.

تكمن جمالية اللغة في استخدام كلمات عادية مقترضة من المحكيّ والعاميّ، واكتسبت طاقتها وقيمتها من الاستخدام الشعري لها، وهذا يذكرنا بباشلار حيث يرى أن "ماهية اللغة تبلغ تحققها التام في اللغة الشعرية، حيث تكمن هنا قدرة اللغة على التعبير وعلى إيداع [معان] جديدة على كلمات مألوفة حتى تبدو كوجود جديد في لغتنا، لا نلتقي به إلا في الصورة الشعرية ومن خلالها" (الإمام، 2010، صفحة 315).

تطالعنا قصيدة "صحراء، I" بصور فنية جديدة:

ألمدائِنُ تَنحلُّ، والأرض قاطِرةٌ مِنْ هَباءْ،–

وحده الشعر، يعرف أن يتزوج هذا الفضاءْ.

لا طريقٌ إلى بيته، حصارْ

والشّوارعُ جبّانةٌ؛

من بعيدٍ، على بيته

قمرٌ ذاهِلٌ يتدلّى

في خيوطِ الغبارْ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 23).

تطالعنا الصور الفنية الجديدة: "المدائِنُ تَنحلُّ"، و"الأرض قاطِرةٌ مِنْ هَباءْ"، و"الشعر يتزوج هذا الفضاءْ"، إن اللغة تصنع من الصورة الأولى انزياحًا غريبًا ودقيقًا في آنٍ؛ فالبلاد العظيمة المتشابكة جغرافيًا وطبيعيًا وبشريًا تبدو كالخيوط المتشابكة التي تنحلّ! إن دهشة الصورة تكمن في دقتها وبساطتها وخروجها على المألوف. أما الانزياح في "الأرض قاطرةٌ للهباء" فيبدو من خلال صورة حركية وذهنية مركبة يصعب تصورها ما لم نتخيل حالة اللاجدوى التي يعبر عنها الشاعر. إن الأرض جميعها بكل تنوعاتها الطبيعية والبشرية المادية والمعنوية قد انتقلت من حالة الجمود إلى حالة الحركة المطلقة التي تقود إلى حالة من اللاجدوى! والتي ترتبط بالهباء والألم مع تتمة الأسطر التي تليها؛ حيث تبدو الشوارع مقبرة كبيرة "الشوارع جبّانة"، أما القمر فيتدلّى ذاهلًا من هول ما رأى "قمر يتدلّى في خيوط الغبار"!

وتطالعنا في المجموعة نفسها قصيدة "صحراء II" والتي تحفل بصور فنية جديدة:

... في زمانٍ يصارحني: لَسْتَ مِنّي

وأصارحه: لستُ منكَ، وأَجهدُ أن أفهَمَهْ...

وأنا الآن طيفٌ

يتشرّدُ في مَهْمَهٍ

ويُخيّمُ في جمجمهْ.

أَلفضاءُ مدىً يتضاءلُ، نافذةٌ تتناءَى،

والنهارُ خيوطٌ

تتقطّعُ في رئتيَّ وتَرْفُو المساءَ

(أدونيس، كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)، 1996، صفحة 69).

تطالعنا الصور الفنية الجديدة: "أنا طيفٌ يتشرّدُ في مَهْمَهٍ"، و"أنا طيفٌ يُخيّمُ في جمجمهْ"، و"أَلفضاءُ مدىً يتضاءلُ"، و"نافذةٌ تتناءَى"، و"النهارُ خيوطٌ تتقطّعُ في رئتيَّ"، و"الخيوط تَرْفُو المساءَ". وأبرزها صورة الطيف الذي يتشرد في الصحراء، وليست بالصورة الجديدة؛ فقد ذكرت في الشعر، إنما الذي يلفت النظر هو الطيف الذي يخيّم (يقيم) في جمجمة، إن الطيف الذي يدور ويطوف في الصحراء (والصحراء لها مدلولات كثيرة في الذهنية العربية) يستقر في العنف والقتل والموت والخراب (الجمجمة)! وهذا يتسق مع رؤية أدونيس للتاريخ الإسلامي الطافح عنفًا وخرابًا ودمارًا!

تطالعنا قصيدة "شهوة تتقدم في خرائط المادة" في الجزء المرقوم بالرقم 2 منها، والتي تحفل بصور فنية جديدة:

أن أترجم أحشائي

أن ألتصق بك وأرتعش وتصطفق أنحائي

كمثل نوافذ بين يدي ريح خرجت لتوها من أصابع الله،–

هكذا أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء

وينفخ في فرج الأرض

هكذا أحضنك وأقول – من جديد

أنت الجسد الذي يُسَمّى الغد

وعلى هذا الجسد يُرمى نردُ التاريخ

(أدونيس، شهوة تتقدم في خرائط المادة، 1987، صفحة 10).

تطالعنا الصور الفنية الجديدة: "أترجم أحشائي"، و"تصطفق أنحائي"، و"نوافذ بين يدي ريح خرجت لتوها من أصابع الله"، و"أتحول فيك إلى نفس يهبط من فم السماء"، و"نفس ينفخ في فرج الأرض"، و"أنت الجسد الذي يسمى الغد"، و"على هذا الجسد يُرمى نردُ التاريخ". لقد أوجد أدونيس من خلال لغة ترتكز على الانزياح علاقات شعرية جديدة بين الكلمات، لتنسج هذه العلاقات صورًا فنيةً خلّاقةً، وشبكة من الإسنادات اللغوية التي تنشئ شبكة من العلاقات المتصورة الفريدة، والتي لا يمكن أن تجتمع في الواقع، وبهذا نتصور كيف تُترجم الأحشاء، وتصطفق الأنحاء في إبداع فريد؛ للدلالة على ما يعجز الفرد عن التعبير عنه باللسان، فيعبر عنه بالاحتراق والتفاعل الجسدي المادي.

إن أدونيس يشخّص الروح التي ظهرت ريحًا، "كمثل نوافذ بين يدي ريح خرجت لتوها من أصابع الله"، مشخّصًا الذات الخالقة (الله)، من خلال الانزياح "أصابع الله" الذي خرج به على المتعارف عليه "يد الله" ﴿يَدُ ٱللَّهِ فَوۡقَ أَيۡدِيهِمۡۚ﴾ [10: الفتح]، في صورة فنية عجيبة ودقيقة.

يعتمد أدونيس على اللغة أساسيًّا في تشخيص الخَلق والبدء، "نفس يهبط من فم السماء" و"ينفخ في فرج الأرض"؛ فالنفس (الذي يذكرنا بنفخ الروح عند خلق الله للإنسان) يهبط نزولًا من السماء التي تمثّل العلو، إلى الأرض التي تنبثق الحياة من فرجها. ولو دققنا في هذا التركيب "فرج الأرض" لرأينا أن الفرج هنا يمثل المكان الذي –وفق النص– تدخل إليه بذرة الحياة وتخرج منه!

لقد تبدّت الصورة في لغة أدونيس بخواصّ أربعة: الاختلاف، والتمايز، والتقويض، والتجاوز. بحيث إنها بلورت صورة بدت نموذجًا جماليًا فريدًا، أفرز جماليات من خلال تصور المتلقي لها؛ فقد انحازت لكل ما هو غريب ومدهش واستثنائي، وقاربت بين المتناقضات، وركزت على الدقة سواء في المُتصوّرات المادية أو

المعنوية، وركزت على الجمع بين المتناقض والغريب! على النقيض من الصور المألوفة في الشعر العربي التي ركزت على الحسّي الذي يهيمن على الذائقة الشعرية العربية، لا الغريب والجديد وغير المألوف، وهذا ما أكسبها جمالية شعريّة كبيرة.

الفصل الثالث

جمالية اللغة في بناء المعنى

يركز أدونيس على المعنى (المضمون) دون أن يهمل الشكل، تتشكل جماليات لغة الشعر عند أدونيس في ظاهرة حداثية مهمة وهي تشكيل المعنى الشعري الجديد، ونعني بالتشكيل الخلق والإبداع للمعنى الشعري لا مجرد النظم والصناعة كما هو عند القدماء؛ حيث تخلق اللغة تلازمًا مع التصور الذهني، فإلى جانب أنها تنأى عن غنائية وخطابية وتراتبية القصيدة العربية، فقد أعادت النظر بعنصر العاطفة في القصيدة ووظفته توظيفًا مختلفًا، منبثقةً من الفكر لا من الثقافة الجمعية أو الشعور.

يقول أدونيس: "ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته.... إنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 71). وتبدو جمالية اللغة في المعنى الشعري متأتيّةً من خلال الارتكاز على الاستخدامات المختلفة للتراكيب والألفاظ. إنه بوصف اللغة مكونًا أساسيًا وأوليًا للنص الشعري، فقد حاولنا تعقّبَ جمالياتها من خلال كيفية تشكيل اللغة للمعنى الشعري، وتلازمها مع التصور الذهني، وإعادة تشكيلها للعاطفة وانبثاقها منها، وأخيرًا انبثاق اللغة من الفكر.

3.1 اللغة وتشكيل المعنى

3.1.1 الجمال تكوين

ونعني بذلك أن اللغة كوّنت جمالية المعنى الشعري من خلال وجود عنصر لغوي جمالي يعدُّ مكونًا أصيلًا للنص، ويتنوع هذا العنصر فقد يكون كلمة، أو جملةً، أو تركيبًا. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة زهرة الكيمياء الحزينة، حيث نجد أنها تتكئ في جماليتها على عنصر واحد وهو كلمة "الكيمياء":

ينبغي أن أسافرَ في جنّةِ الرّمادْ

بين أشجارها الخَفيّهْ

في الرّمادِ الأساطيرُ والماسُ والجُزَّةُ الذّهبيّهْ.

ينبغي أن أسافرَ في الجوع في الوَرِد نحو الحصادْ

ينبغي أن أسافرَ أن أستريحْ

تحت قوسِ الشّفاهِ اليتيمَهْ

في الشّفاهِ اليتيمَةِ في ظِلّها الجَريحْ

زَهرةُ الكيمياءِ القديمَهْ

(أدونيس، كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل، 1988، صفحة 7).

إننا لو استبدلنا هذه الكلمة بأخرى، أو حذفناها فستبهت جمالية النص؛ لأنه في الأساس قائم عليها؛ حيث إن كلّ ما قبلها يأتي معادلًا لها، ونقيضًا منها، فنجد: الجنة، الرماد، الأشجار، الرماد، الأساطير، الماس، الجوع، الحصاد... إلخ، ثم تنتهي القصيدة بالعنصر الجمالي الذي يكوّن المعنى الشعري وهو كلمة الكيمياء: زهرة الكيمياء الحزينة.

3.1.2 الجمال إضافة

ونعني بذلك أن اللغة كوّنت جمالية المعنى الشعري من خلال إضافة عنصر لغوي جمالي لا يعدُّ مكونًا أصيلًا للنص، إنما إضافة تسهم في إحداث جمالية، ويمكن حذفه والاستغناء عنه؛ ذلك لأنه لا يعتبر نقطة محوريّة في النص إنما مجرد إضافة تضفي على القصيدة جماليةً ورؤية. ويتنوع هذا العنصر فقد يكون كلمة، أو جملةً، أو تركيبًا. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "أول الكيمياء"، حيث نجد أنها تتكئ في جماليتها على عنصر واحد وهو التركيب "زهرة الكيمياءْ":

لا أريد لمهيار أن يترسّم خط السواد–

يكون، أذن، عاصيا

لا أريد لمهيار أن يترسم خط البياض–

يكون أذن، طيّعًا

لا أريد له أن يكون القرارَ

ولا أن يكون جوابًا–

بل أريد لمهيار أن يتلبّسَ وجه الفضاءْ.

مرحبا، زهرة الكيمياءْ

نحن، هذا الصباح، شقيقان– ندان

والكون فينا سواءْ

(أدونيس، المطابقات والأوائل، 1988، صفحة 157).

إن التركيب الإضافي "زهرة الكيمياء" يبدو مختلفًا وخارج سياق المعنى قياسًا بالقصيدة كلها؛ فالكلمات: مهيار، خط، السواد، عاصيا، خط البياض، طيّعًا، القرارَ، جوابًا، وجه الفضاءْ، شقيقان، لا تتسق مع التركيب "زهرة الكيمياء"، فهي خارج الحقل الدلالي لهذه الكلمات، وهنا نستنتج أنها إضافة صنعت جمالية في المعنى. يرى باشلار أن "ماهية اللغة تبلغ تحققها التام في اللغة الشعرية، حيث تكمن هنا قدرة اللغة على التعبير وعلى إيداع [معان] جديدة على كلمات مألوفة حتى تبدو كوجود جديد في لغتنا، لا نلتقي به إلا في الصورة الشعرية ومن خلالها" (الإمام، 2010، صفحة 315).

3.1.3 الجمال تشكيل

ونعني بذلك أن اللغة كوّنت جمالية المعنى الشعري من خلال وجود عنصر لغوي جمالي يعدّ جزءًا من "تشكيل" الصورة والمعنى الشعري؛ فهو لا يعدُّ مكونًا أصيلًا للنص، ولا إضافة تسهم في إضفاء جماليةً ورؤية على القصيدة، إنما جزء مهم من تشكيل الصورة نفسها، ويتنوع هذا العنصر فقد يكون كلمة، أو جملةً، أو تركيبًا. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "يد الحجر ترسم المكان"، حيث نجد أنها تتكئ في جماليتها على مقطع شعري كامل مكون من عدة جمل وهو الظاهر في النص بين القوسين المعقوفين وبخط أصغر حجمًا من النص:

في نفقٍ تُمسكُ بهِ السماءُ من رأسهِ وتبثُّ فيهِ لألأَءَها

كان الأحمرُ النبيذُ الذي تلبِسُهُ الصّخرةُ– الخزنةْ

[تسهرُ عليها نساءُ يحرسنْها:

قطعتْ كلٌّ منهنّ ثديها

الأيمن لكي يسهّل عليها

في الحرب استخدام القوس]

يضعُ أبهى تيجانِهِ وكانَ وجهُ الحجرِ ووجه إلاهةٍ عليه

(خبّأتِ إسمها) يتهامسان:

مَنْ العابرُ ومن أيّ غبارٍ يجيء؟

وحيٌ من جهة البحر الميّت:

اكتبْ آخر قصائدكَ على آخر ورقةٍ

مِنْ هذا البرديّ الأخير

واقرأ "ما أنا بقارئ"

(أدونيس، أبجدية ثانية، 1994، صفحة 43)

حيث نلحظ أن النص بين القوسين المعقوفين جزء مهم من تشكيل الصورة نفسها، فهو نصّ داخل النصّ، صورة شارحة وصفية للصخرة، وإيراد الشاعر له بهذه التفصيلية أسهم في تشكيل الصورة بدقة مما جعل للنص جمالية في تخيل الصورة ورسمها في ذهن المتلقي.

3.1.4 الجمال سلب

ونعني بذلك أن اللغة كوّنت جمالية المعنى الشعري من خلال سلب أو إلغاء عنصر من النصّ، بحيث ينتج عن ذلك مظهر جمالي يعدّ جزءًا من "تشكيل" الصورة والمعنى الشعري؛ فالسلب هنا لا هو تكوين، ولا إضافة، ولا تشكيل، إنما على الضد من هذه الأشكال، هو سلب المعنى المعروف والمستخدم وبث طاقة إبداعية جديدة ومتمايزة من خلال معنى جديد مبتكر. ويتنوع هذا العنصر فقد يكون كلمة، أو جملةً، أو

تركيبًا. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "نرد أحمر"[1]، حيث نجد أنها تتكئ في جماليتها على سلب جملة من العناصر، ففي المقطع الأول منها:

-1-

طيورٌ كثيرةٌ في رأسي. قيودٌ كثيرةٌ بين قدميّ.

تستطيع، مع ذلك أيها الوقت، أن تغسل وجهك في

مائي المضطرب. هيّا، لا تتردّد.

لن أتردّد في نبش قلقي من مجرّاته، لكي أتسلّح

وأهجم. لا أجوبة لديّ. لكن،

ما تلك الأضراس التي تطحن عظامك، أيها الوقت؟

ما هذه الأقلام التي تتّخذ من الجلد الآدمي رُقعًا

تكتب عليها التاريخ؟

لماذا لا أريد أن أتّعظ حتى بأشلائي؟

لا أجوبة لديّ.

في فمي بحارٌ، وليس لي أظافر.

مع ذلك سأُغمغم:

السماءُ كلّها جيوشٌ،

وليس في حقولها غير الألغام

(أدونيس، ورّاق يبيع دفاتر النجوم، 2008، صفحة 8).

لو تفحصنا التركيبين: "طيورٌ كثيرةٌ في رأسي". و"قيودٌ كثيرةٌ بين قدميّ". لوجدنا أن اللغة قد سلبت الحمولة الفكرية للتركيب "الطيور الكثيرة داخل الرأس" والتي ترتبط بالموت والخراب، وأعطاها حمولة جديدة وهي

[1] قدم الشاعر القصيدة بنص تمهيدي: (في الطريق إلى بنت جبيل، بعد غزو تموز 2006).

القداسة التي تؤدي للعذاب؛ حيث نجد فكرة الطيور التي تحوم حول الميت كالغربان، أو فكرة الطير التي تأكل من رأس المصلوب، ﴿وَأَمَّا ٱلۡأٓخَرُ فَيُصۡلَبُ فَتَأۡكُلُ ٱلطَّيۡرُ مِن رَّأۡسِهِۦۚ﴾ [41: يوسف]، أو الطيور الجارحة كالصقر والنسر التي تفترس غيرهما من الكائنات. لكن الشاعر استبعد كل هذه المدلولات، لقد استخدم أدونيس الرمز، "إن الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئًا آخر وراء النص.... وهو معنى خفي وإيحاء" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 160)، فرمز بالطيور للأفكار والمعتقدات الدينية، وقد وصفها بالكثيرة، ونستطيع أن نربط ذلك بالاعتقاد القديم بتقديس الطيور في ثقافة شعوب حضارة ما بين النهرين؛ حيث كُرّستْ الطيور رمزًا دينيا، وشكل الحمام رموزًا بارزة للآلهة (إنانا) والتي عرفت فيما بعد باسم عشتار إلهة الحب والجنس والحرب. إن الطيور في الرأس قد ابتكرت لنا دلالة جديدة وهي القيد في القدم؛ فالشاعر يود أن يقدم الفكرة: إن تزاحم المعتقدات في رأس الإنسان قد جلب له ويلات القيود!

ومن الأمثلة على السلب أيضًا التركيب: "تستطيع، مع ذلك أيها الوقت"، و"أن تغسل وجهك في مائي المضطرب" حيث جعل منه نفسه (أي: الشاعر) بحيرة، وجرّد الوقت من خواصّه وإمكاناته وجعله كالإنسان يغسل وجهه، وفي هذا سلب للقيمة المعرفية للوقت، وإعادة إنتاج قيمة جديدة للوقت وهي وصوله لمرحلة العطش والموت والاغتراب ما جعله عاطشًا، وعلى النقيض من ذلك نجد أن الإنسان في نفس الصورة والذي يملك ماءً قد تجرّد هو الآخر من قيمته، من شاربٍ عاطشٍ للماء إلى ساقٍ للزمان!

ومن الأمثلة على السلب أيضًا التركيب: "لن أتردّد في نبش قلقي من مجرّاته، لكي أتسلّح وأهجم. لا أجوبة لديّ"، حيث سلب القيمة المعرفية لعنصر القلق الذي يعني شعورًا غير مريح أو سارّ، مصحوبًا بخوف وجزع من مواقف أو أحداث أو أفكار ليصبح ذا قيمة معرفية كبرى؛ فالقلق هو أداة إبداع وتغيير، وهو أداة للهجوم وسلاح للمواجهة. فيصبح بذلك سؤالًا لا يملك له جوابًا! إن القلق يحوّل الإنسان المبدع المتسائل إلى سؤال ويسلب منه الإجابة، فلا قيمة للإجابة إذا كانت نفسها سؤالًا.

ويمتلئ النص بالعناصر التي جعلت للسلب جمالية كبيرة تثير اندهاش القارئ، وتجعله يعيد النظر بالمعنى ويعيد تشكليه بصورة جديدة غير مألوفة، مثل: "الأقلام التي تتّخذ من الجلد الآدمي رُقعًا تكتب عليها التاريخ"

و"أتّعظ حتى بأشلائي" و"في فمي بحارٌ، وليس لي أظافر" و"السماءُ كلّها جيوشٌ"، وغيرها من العناصر الدالة على السلب.

3.1.5 الجمال عكس

ونعني بذلك أن اللغة كوّنت جمالية المعنى الشعري من خلال عكس عنصر من النص على غير صورته الأصيلة، وهو أشبه بتغيير الحقيقة إلى مجاز، مما يصّور عالمًا من الوهم! ويختلف عن العناصر السابقة؛ فهو أشبه بالمرآة التي تعكس صورة مختلفة عن الصورة الأصيلة التي توحي بها إمكانية اللغة وطاقتها في التعبير. ويتنوع هذا العنصر فقد يكون كلمة، أو جملةً، أو تركيبًا. ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "غيمة فوق نيويورك"، حيث نجد أنها تتكئ في جماليتها على جملة وهي "يتحوّل البحر الأحمر إلى هرم":

تلك الليلة،

أحسست أن شمسي العربيّة

عرجاءُ خرساءُ.

وَخُيِّلَ إليّ

كلّ شيء يريد أن يظهرَ

في صورةٍ مختلفة–

هل ترونَ كيف يتحوّل البحر الأحمر

إلى هرمٍ تنامُ فيه اللغة؟

(أدونيس، ليس الماء وحده جوابًا للعطش، 2008، صفحة 16).

حيث نجد أن البحر ظهر على غير صورته الأصيلة في شكل هرم، فهل يمكن تصوّر البحر هرمًا على وجه الحقيقة؟ نعم، لكن مجازيًا؛ فليس في أصل تشكيل عناصر الصورة المادية ما يوحي بوجود وجه شبه بين العنصرين: البحر والهرم، أليس الوهم إذًا هو ما تتشكل عليه الصورة وليس الواقع والحقيقة؟ وتكمن جمالية عكس صورة العنصر ومدلولاته ببلورته لصور غريبة تجعل المتلقي غارقًا في عالم الوهم والدهشة،

عالم تعيد فيه اللغة تشكيل العالم ذاته بطاقاتها الخلاقة، مُحدِثة لدى المتلقي متعةً ونشوةً جمالية في تذوق الشعر. إن الصورة عند أدونيس أصبحت "مفاجأة ودهْشًا– تكون رؤيا، أي تغييرًا في نظام التعبير عن الأشياء" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 154).

3.2 اللغة وتشكيل التصور الذهني

تتشكل الصورة الفنية أساسيًا من اللغة، من خلال أسلوب الشاعر في التعبير عن الأفكار والعواطف، وهي تركيب لغوي يهدف إلى إظهار المعنى من خلال "الخلق الفنّي"، ولسنا بصدد دراسة الصورة من حيث قدرتها على التمايز والاختلاف من خلال تفكيك الصورة الشعرية التقليدية السائدة كما درسناها في الفصل الثاني في قسم "اللغة وابتكار الصورة". إنما حديثنا في هذا القسم يتعلق باللغة وعلاقتها بالتصور الذهني من خلال الصورة الفنية. وينبغي أن نميز بين التشبيه والصورة؛ "إن التشبيه يجمع بين طرفين محسوسين، إنه يُبقي على الجسر الممدود فيما بين الأشياء. فهو لذلك ابتعاد عن العالم. أما الصورة فتهدم هذا الجسر، لأنها توحد فيما بين الأشياء وهي إذ تتيح الوحدة مع العالم تتيح امتلاكه" (أدونيس، زمن الشعر، 1986، صفحة 154). تعتبر الصورة تشكيلًا إبداعيًا معرفيًا يستند على ثقافة الكاتب ودرايته بالمعنى الأدبي، وتتأتى من خلال الإدراك العقلي، وهي في مجملها تتكئ على عناصر فنية وموضوعية. ولها جانبان: الظاهر ويرتبط بالتشكيل اللغوي والأسلوبي، والباطن ويرتبط بالمعنى المتأتى من خلال الفهم والإدراك الذهني؛ وباعتبار الصورة تشكيلًا يؤلّفه الكاتب، فهو قائم على التصور الذهني الذي قد يكون واحدًا أو متعددًا بين الكاتب والقارئ، وبناء عليه فالتصور الذهني هو جزء مهم من الصورة، وسنقيس حدود هذا التصور داخل الصورة من خلال اللغة بناءً على جانبين ينطلق منهما الشاعر في بلورة التصور الذهني وهما: الجانب المعرفي، والجانب الذاتي.

3.2.1 الجانب المعرفي

ونعني به الفهم المسبق للقضايا العامة والسرديات واللغة والدين والتاريخ، وقدرة الشاعر على التمييز بين أنساق واتجاهات مختلفة باطنَ هذا الحيز الكبير المسمّى: المعرفة. يقول أدونيس: "ما يحتاجه شاعر ليس بناء علاقة مع القارئ وحسب بل مع الأشياء" (أدونيس، أدونيس الهوية غير المكتملة. الإبداع، الدين،

السياسة، والجنس، 2005، صفحة 55). إن أدونيس يبني شعريًا علاقته مع العالم، ولعل الأفكار جزء من هذا العالم الموجود. ولا مناص في فهمنا لمعرفة طبيعة العلاقة بين الجانب المعرفي عند الشاعر وبين آرائه النظرية حول تلك المعرفة؛ لأن هذا يسهل علينا، إلى جانب فهمنا العميق للمعرفة من خلال النص، أن ندرس شعر أدونيس من هذه الزاوية.

لقد اهتم أدونيس ومارس المعرفة الدقيقة للموروث العربي، واتخذ إزاء سلسلة الأحداث الدينية والاجتماعية مواقف مختلفة، ويعد موضوع الدين والتداخل الديني السياسي من أبرز الموضوعات التي خبرها أدونيس ودرسها، مما يحدونا للقول: إن من الأهمية في مكان أن ندرس العلاقة بين الجانب المعرفي لدى الشاعر والجانب الإبداعي، ورصد التداخلات والتشابكات والتخارجات بينهما.

اتخذ أدونيس موقفًا مضادًا من الدين وعلاقته بالسلطة، ودرس وحلل مسألة الخلافة وعلاقتها بالجانب الاجتماعي القبلي عند المسلمين، وقد انعكس ذلك على شعره فنجد في الأعم الأغلب أن التصور الذهني في شعر أدونيس للدين وما يتعلق به وينتج عنه ينطلق من بعد سوداوي عدمي، ونستطيع التدليل على ذلك بأمثلة كثيرة. مثل قصيدة "تاريخ يتمزّق في جسد امرأة" يقول أدونيس في صوت "الرّاوي":

إنها امرأة

نصفها رحمٌ وجماعٌ

والباقي شرّ

هكذا رسموها

هكذا صوّروها

زمنٌ– عنكبوتٌ

يجرُّ خطاهُ على وجهِ قيثارةٍ

(أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، 2008، صفحة 13).

حيث يعتمد أدونيس في الصورة التي رسمها للمرأة على البعد الثقافي الذي جعله يشكل تصورًا ذهنيًا وصف من خلاله المرأة، مع علمنا بأن هذا التصور محصور بالمرأة كما يراها العربي، لا كما يراها الشاعر. وهذا التصور فيه جنسٌ من المواجهة "الأدبية" (إن صح التعبير)؛ فالشاعر يعرض صورة المرأة من خلال النظرة الدينية لها حسب نظرة الشاعر، فهي أداة للمتعة، ووسيلة للإنجاب، وهي شر، وقد أمعنوا في اعتبارها عورة، من صوتها إلى شعرها إلى كينونتها "هكذا رسموها.. هكذا صوروها". ما شكّل جمالية اللغة في الموقف الشعري الذي عبرت عنه. إن أدونيس هنا ينطلق من رؤية تعارض التصور الفقهي للمرأة، ويزعم في كتاباته النقدية والفكرية أن التصور الفقهي حلّ محل الدين نفسه، وأصبح يمثله.

وفي صوت المرأة في مقطع من قصيدة "تاريخ يتمزق في جسد امرأة" نجد أيضًا البعد الديني كما يراه الشاعر ممتهنًا للمرأة ومحولًا إياها أداةً للجنس واللذة منتقدًا الدين من خلال ذكره للكتب المقدسة:

كُتُبٌ، قُدِّستْ

لا تقولُ سوى ما يقولُ الغَسَقْ

في القعودِ، النهوضِ، وفي الكون والجسمِ، في الخبزِ

والخمر والماء، في العلماء وفي الشعراء، وفي الليل والباهِ

والجنس، قولوا:

كيف لا تيأسُ الشمسُ، لا ييأسُ الفجرُ والعقلُ والقلبُ مِما

يعلم هذا الورقْ؟

(أدونيس، تاريخ يتمزق في جسد امرأة، 2008، صفحة 31).

إن الصورة التي تظهر من خلالها المرأة متأتيةٌ من تصور ذهني يحمل بُعدًا ثقافيًا اعتمد عليه الشاعر في إرساء الموقف الشعري، وقد أسهمت اللغة في صياغة المعنى الشعري معتمدةً على التصور الذهني للشاعر الذي يعتمد بدوره على البعد المعرفي الثقافي.

3.2.2 الجانب الذاتي

ونعني به فهم الشاعر المسبق للوجود والعالم والأشياء بناءً على الذات ورؤيتها لما سبق باعتبارها كلها موضوعًا، وتبرز "الجدلية الفكرية" إن صح تعبيرنا من الذات، حيث إنها تؤسس نظرة الشاعر للموضوع بعد أن أسهمت الذات بصياغة تلك النظرة وتشكيلها.

يمكن البرهنة على ذلك بنصوص كثيرة، يظهر الموضوع وقد اتخذ منه الشاعر موقفًا أفضى إلى تشكيل تصور ذهني مختلف ومغاير؛ فنظرة الشاعر إلى الموت والفناء والخراب صارت نظرة إيجابية، حيث يبدو الموت مصدرًا للحياة، أو مساويًا له، ويبدو الخراب بِناءً؛ فالشاعر يرى أن الهدم أساس البناء، وأن الموت أساس الحياة، وأن العدم أساس الوجود.

نطالع في قصيدة "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" هذا التصور الذهني الذي نراه في صورة الخراب الجميل، وهو الخراب (الدمار) الذي يواجه بشاعة الحاضر ويهدمها من أجل أن يؤسس بداية جميلة، فالخراب هو أصل البناء:

وجه يافا طفلٌ هل الشجرُ الذابل يزهو؟ هل تدخل

الأرضُ في صورةِ عذراء؟ من هناكَ يرجُّ الشرق؟

جاء العصف الجميل ولم يأتِ الخراب الجميل صوتٌ

شريد...

(أدونيس، هذا هو اسمي، 1988، صفحة 9).

ويقول أيضًا واصفًا لحظة التغيير وزمنه بـ "ساعة الهتكِ العظيمِ"، حيثُ تتخلخل العقول، فتكون الخلخلة الدالة على الهدم حاملةً للتغيير والبعث، ويكون التمزيق (الهتك) عظيمًا بما سيحدثه من بعث وبناء:

خرجوا من الكتب العتيقة حيث تهترئ الأصولْ

وأتوا كما تأتي الفصولْ

حضنَ الرّمادُ نقيضَهُ

مشتِ الحقول إلى الحقول:

لا ليس من عصر الأفول

هو ساعة الهتكِ العظيمِ أتتْ، وخلخلة العقولْ

(أدونيس، هذا هو اسمي، 1988، الصفحات 22–23)

إن ذات الشاعر بكل ما تحمله من تجديد وتغيير وبعث وحياة هي بمثابة لغم للحضارة، ومن هنا نتبين كيف يوظف الشاعر مفردات الهدم والعدم والموت توظيفًا مغايرًا لتدل على النقيض:

زمني لم يجئ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماد هاتِ يديكِ اتبعيني...

قادرٌ أن أغيّر: لغم الحضارة– هذا هو اسمي

أسلم أوراقَه استقرَّ... (أدونيس، هذا هو اسمي، 1988، صفحة 28)

ونطالع المقطع التاسع من قصيدة "أسئلة لامرئ القيس من شرفة تطلّ على بحر العرب" الجزء الثاني منها "سندباد إلكتروني":

علّمه السفرُ

أن الموتَ، خلافًا لما يظنُّ،

هو الواضحُ،

وأن الحياةَ هي الغامضةْ

(أدونيس، فضاء لغبار الطّلع، 2010، صفحة 16)

تكمن جمالية اللغة في اندغامها والتصور الذهني المغاير والفريد؛ فقد حوّر أدونيس الموت والخراب واللغم إلى قيم جمالية مغايرة لقيمها المتعارف عليها؛ فموقفه مرتبط بتصور ذهني مختلف ومغاير، فنظر إلى الموت نظرة إيجابية فهو الواضح خلافًا للظنّ السائد، حيث يبدو الموت مصدرًا للحياة، على عكس قيمة الحياة التي

جعلها الشاعر غموضًا كغموض الموت وعدميته. إن جمالية اللغة تكمن في وضع القارئ في حالة ذهنية جمالية ترتبط بتواؤم اللغة والتصور الذهني مما يصنع حالة فضفاضة من التأويل للصور البديعة.

3.3 اللغة وإعادة تشكيل العاطفة.

يغلب على العاطفة، بعامّةٍ، أنها مرتبطة بما يمكن أن نسميه الموضوع ونعني به القطب الثاني من العلاقة بين الشعر والعالم؛ فالشعر في هذا المنظور يماثل الذات، أما الموضوع فهو كل ما عدا الشعر. وعند أدونيس فالعاطفة ناتجة من عبقرية استخدام اللغة، هي عاطفة عقلية يتلذذ بها الفهم والتذوق للكلمات، عاطفة ناتجة عن عبقرية أخرى إلى جانب عبقرية استخدام اللغة، إنها عبقرية الموقف الشعري في فهم العالم والوجود، الموقف الذي يجمع كمًا هائلًا من الثقافات والمعارف والأفكار والأنساق الأدبية والخبرة الإنسانية، ما أنتجَ وعبقريةَ اللغة شعرًا ينتجُ بذاته العاطفة دون الحاجة إلى استلهامها من السياق الخارجي.

يقول أدونيس في قصيدة "نشيدُ افتتانٍ للاشيء":

لا أومن بعقل الجموع

أومن بالضوء– يشعُّ، ويخترقُ، ويشيرُ.

يا شجرةَ الحكمة،

كيف أتآخى مع غابة القدس؟

وما هذا الواحد الذي يحضر في جنازة، أو على

عرش؟

بَعْدُ، لم تأتِ الكارثة. بعد لم يحنِ الطوفان.

البحرُ الأبيض يتهيّأ، والمحيطاتُ تجأرُ وتضطرب.

...

ليس جسدي أثيرًا. جسدي ترابٌ وعظمٌ. فيزياءُ أوردةٍ

وشرايين. أسكنُ في كوخٍ دخان، وأتدثر بثوب غيمٍ،

وعبثًا أحاول أن أداوي السماء.

يا لي من مجرمٍ يعيشُ بريئًا كالمطر. وذنبي، هذه

الآونة، أنني أنافسُ الضوء

(أدونيس، كونشيرتو القدس، 2012، صفحة 47).

لو تأملنا النص السابق لوجدنا أن العاطفة لا ترتبط بسياق خارجي، ولا تظهر تعبيرًا عن عاطفة انطلق منها النص، بل إننا نجد أن العاطفة تتفجر من الكلمات التي تحمل مدلولات تعبّر عن علاقة الذات (ذات الشاعر) بالموضوع، لذا، فاللغة هي التي تنتج العاطفة. وتبدو لغة النص متأرجحة العاطفة بين الألم والأمل والتشاؤم والتفاؤل والخوف والقلق، إنها عاطفة أشمل من أن تنحد في موضوع معين؛ لأنها عاطفة تتأبى على الرصد والقياس، طالما أن اللغة هي التي تُوجدها، إنها تنتجها إنتاجًا له شكلٌ آخرُ من متلقٍ إلى آخرَ، فهي عاطفة متحوّرة متغيرة تبعًا لتعدد القراء واختلاف المتلقّين.

إن العاطفة إدراك يتجلى بإثارة اللغة لإحساس القارئ من خلال تغطيتها وتغليفها بموضوع ما كالحب والفقد والحزن، وهي في شعر أدونيس إدراك عقلي تفجره اللغة من خلال تحميلها بطاقات ودفقات شعورية تغلب عليها سمة التجريب، وهي عاطفة مكتسبة من اللغة نفسها، لا من خارجها، إنها دفق من الانفعالات تنبثق من داخل اللغة، وليست لغة تمثّل انعكاسًا عاطفيًا لموضوع خارج النصّ.

وقتَ ننعم النظر نجد ظاهرة غريبة في لغة أدونيس، وهي أن العاطفة الشعرية التي تبثها اللغة انتقلت من كونها إحساسًا مقترنًا بالتعبير عن عاطفة إلى لذة مدركة من خلال الوعي؛ فالمتعة المتأتية انتقلت من مربع الإحساس القلبي إلى دائرة الإحساس الذهني، حيث يجعل أدونيس للتراكيب والكلمات والرموز طاقات مبثوثة من خلال انفعالات مصدرها التصور الذهني لا إحساس الشاعر بالأشياء، وبالتالي، فإن القارئ يتلذذ ذهنيًا بتصور تلك العلاقات بين الجمل والكلمات. وتكمن جمالية اللغة في أنها تفتح مخيال القارئ لتذوق اللغة من خلال مزجها بالتصور الذهني الذي تتوالد منه، الذي هو بالأساس (وأعني التصور الذهني) صادر عنها، أي: اللغة. ويمكن أن نتلمس ذلك بالمقطع المرقوم بالعدد 47:

قردٌ– عنكبوت!

محاربون يخرجون من أشداق الذئاب!

هذيانُ ألوهةٍ، هلوسةُ عناصر، الكون حركة: طاقة تتحوَّل،

وتُحوِّل.

الآن، ينبغي أن أعتذر منكم أيها الأصدقاء،

حان الوقتُ لكي أُرافقَ الشمس إلى بيتها

(أدونيس، زوكالو، 2014، صفحة 55)

لو تصورنا طبيعة العلاقة التي تنسجها اللغة بين كلمتي "قرد" و"عنكبوت" لرأينا أن المجال الذهني سيُفتح على مصرعيه مولدًا تأويلًا مفتوحًا على متعدد، وكذلك طبيعة التركيب "محاربون يخرجون من أشداق الذئاب"، وكذلك التراكيب: "هذيانُ ألوهةٍ" و"هلوسةُ عناصر" و"الكون حركة" و"طاقة تتحوَّل" وأخيرًا تركيب "أُرافق الشمس إلى بيتها"، منتجةً جماليةً في التصور الذهني لهذه الأبعاد المختلفة المتأتية من تراكيب ذات تصور متحول، لا ثابتٍ، وهنا تظهر جمالية العاطفة من خلال التصور الذهني.

من خلال ما سبق، نلحظ أن لغة الشعر عند أدونيس قد أعادت تشكيل العاطفة بما يتواءم مع خصوصية تجربة صاحبها؛ فهي لم تكن لغة متناسخة من لغة أخرى أو لغات سبقتها، إنما لغة تتميز بالخصوصية الإبداعية الفردية الخاصة بالتجربة، ومن هنا تُغيّر اللغة نهج العاطفة ذاته في الشعر، وتصنع لنفسها مجالات جديدة ومتمايزة من الإدراك الحسي لها، وتولد ما يمكن أن نسميه "العاطفة الجمالية" التي تولد عند المتلقي لذة جمالية كبيرة في تذوقه للشعر، وهنا تبرز جماليتها.

3.4 اللغة وانبثاقها من الفكر

من أبرز السمات في لغة أدونيس أنها لغة تنبثق من الفكر لا من الثقافة الجمعية أو الشعور. ونزعم أن أدونيس قد نقل الشعر من حظيرة الإحساس بوصفه فنًا معبرًا عن المشاعر والعواطف الإنسانية إلى حدائق الفكر؛ فأصبح الشعر حيّزًا للتعبير عن الأفكار، وبالتالي، ينصهر الشعر مع تصورات الشاعر الثقافية،

ويبتعد قدرَ المستطاع عما يمكن أن نسميه بالموقف الأدبي للشاعر العربي، ونعني به ارتباط الشعر بالطقس أو الموقف؛ فمثلًا المدح موقف أدبي يتجلى من خلال الشعر، والرثاء كذلك، وإذ يصدر الشعر فإنه يصدر عن المدح موقفًا وطقسًا، أما عند أدونيس فيصدر عن "موقف فكري" إن شئنا التسمية؛ فالفكر وتجلياته هو القاعدة الأساس التي ينطلق منها النص.

إن دراسة الفكر في شعر أدونيس من جوانب متعددة ليست هدفًا للوصول إلى الجمالية، إنما ما يفيدنا هو كيفية تجلي الفكر من خلال علاقته بالشعر، وما هو مكانه الأرحب في شعر أدونيس، وكيف أسهمت اللغة الشعرية في التعبير عن الفكر، وكيف أنتج ذلك جمالية القصيدة.

نطالع المقطع العشرين بعنوان: "قدرة" من قصيدة "عزف منفرد على قيثار دمشقي":

إنها القنبلةْ

تقدر الآن في نارها وفي بعثها

أن تكون جوابًا أو تكون سؤالًا.

وتقدر أن تتشظى:

تتغلغلُ في أيّ شيء،

تتماهى به، وهي نَقْضٌ لهُ.

إنها القنبلةْ

تقدر الآنَ، في قبضها وانفجاراتها،

أن تقولَ النساءُ الرجالُ غُبارٌ

وأن تتزيّا بهم، وبأحلامهم وعذاباتهم،

وتسألَ عنهم، واحدا واحدا،

وتقول لأمطارها:

أطفئي جذوةَ الأسئلةْ.

إنها القنبلةْ

تقدر الآنَ، في مدّها وفي جزرها،

أن تقولَ: لكانونَ حظٌّ

في زيارةِ أيّارَ:

دارُ الأساطيرِ قفراءُ

والكونُ بوابةٌ مُقفلَةْ

(أدونيس، غبار المدن بؤس التاريخ، 2016، الصفحات 17-18)

حيث نلحظ بروز الثقافة الخاصة بالشاعر وتوزعها على القصيدة بعيدًا عن الأسلوب التقليدي في تقديم الأفكار، إن أدونيس يبتعد عن الثقافة الجمعية التي خرج الشعراء منها، واستبدلها بما أسميه "الثقافة الشمولية" القائمة على ثقافة الشاعر التي يؤسس بها صوته الخاص وقصيدته الخاصة من خلال النصوص والأفكار والأنساق الفكرية التي تأسس الشاعر عليها فكريًا وكوّنت ثقافته، وهذا ما يعطي جمالية خاصة للغته الشعرية التي تنزع للمخالف والمشتت.

إن لغة أدونيس لا تقدّم الأفكار في بوتقة البلاغة القديمة التي لم تعد مناسبة لنصه الحداثي وفكره الشمولي الجمعي؛ إنما صارت اللغة فياضة بالفكر وللفكر بعد أن كانت صادرةً عنه، وهي أكبر من الثقافة الجمعية وترتبط بثقافة شمولية تتجاوز حدود الموضوع والفكر الجاهز المُسبّق إلى إطار فكري أوسع لا تقيّده حدود أو تحصره أُطُر مسبقة، ونجد هذا الملمح في الجزء الأول من قصيدة "اهدأ، هاملت تنشّقْ رائحة أوفيليا" بعنوان "| الإقامة في الحلم":

-1-

حُفاةٌ بلا قبعات

ثيابهم بلون الرصاص، وعيونهم خفر.

شكسبير، ماذا يفعل حولك هؤلاء الرجال؟

-2-

فضاءٌ: حظيرةُ ماشية.

تتمدّدُ المدينةُ في أنابيب إسمنتيّة.

عربةٌ تنزل من الغيم: خذها، هاملت، وقم

بنزهةٍ على النهر. في أفق تتكئُ على آهاتك. حول

أبراجٍ

تبسط أيديها كي تضعها في يد السماء.

أشباحٌ تتحرك في الشوارع كأنها تجيء من

كواكب- صخورٍ تسكنها آلهةٌ لا أسماء لها.

-3-

أحلم-

كأني على شاطئ متوسطيّ. نورسٌ يهوي إلى اللّجّ.

وراء سمكة؟ يبدو أنّه غاصَ عميقًا ولم يعد. أكيدٌ،

بعد قليل، سيطفو. وأكون قد غيّرت مكاني: لا أحبّ

أن أراه ميّتًا

(أدونيس، اهدأ، هاملت تنشّقْ رائحة أوفيليا، 2011، الصفحات 34-35).

إن هذه القصيدة المكونة من خمسة مقاطع والتي اكتفينا بالمقاطع الثلاثة الأولى منها تبرهن أن اللغة قد خرجت على الأعراف الفكرية (إن جاز لنا القول) السائدة والموروثة، لتكون لغة تتسامى على الفكر السائد وتقدم فكرًا منتقى وشاملًا للموضوع، إنها لغة عابرة للثقافات ومتداخلة مع الأنساق الفكرية، وهنا تكمن جماليات اللغة الشعرية المعبّرة عن فكر صاحبها، إن الجمالية هنا نابعة من فكر شامل لا من ثقافة وفكر جمعيين متوارثين، ناهيك عن أن اندماج اللغة مع الفكر ولّد جمالية شعرية بديعة.

وأدونيس في لغته الشعرية ينزع للقصيدة المفككة والطويلة التي تعبر عن فكر متحول غير ثابت أو نمطي، لغة شعرية مقروءة بالدرجة الأولى لم تُبدَع للإلقاء، لغة العين والفكر لا لغة الأذن والانفعال. والقصيدة "الأدونيسية" لم تقطع العلاقة مع القديم وأنماطه وفكره قطعًا كاملًا؛ إنما تكمن جماليتها في فائضها عن الكلاسيكية؛ فهي محقونة بالإبر الثقافية والأسطورية والفكرية والحداثية، تنتقد الحياة والنصوص القديمة ومجازاتها.

الخاتمة

لقد ظهرت جمالية لغة أدونيس في التأسيس للتجريب، وللأسلوب الشعري، ولحداثة الشعر، ولفضاء الشعر؛ فكان الملمح الأول من جمالية اللغة في التأسيس أنها مؤسِّسة للتجريب؛ حيث بدا النص يحمل سمات تدلّل على أنه مر بمراحل تجريبية ليظهر بصياغته النهائية، مما شكل جمالية لغوية، ومن خلال الشكل الشعري المبني على لغة مجترحة وجديدة، تعتمد على الألفاظ الفضفاضة متسعة المدلولات.

كان الملمح الثاني من جمالية اللغة في التأسيس أنها مؤسِّسة للأسلوب الشعري من خلال اعتماده على تأسيس وإحداث أساليب لغوية جديدة. تعتمد على اللامباشرة في التعبير من خلال الاعتماد على تصورات ومعاني عميقة لا تتأتى من خلال لغة خطابية مباشرة، وقد أنتجت جمالية خيالية وذهنية.

كان الملمح الثالث من جمالية اللغة في التأسيس أنها مؤسِّسة للحداثة من خلال تأسيس اللغة لأنماط وقوالب تحتوي بها المعنى، وتتأتى جمالية اللغة من خلال اعتمادها على تشكيلات لغوية بدت نماذجَ محدثة للقصيدة، لقد أخرجت اللغة في تأسيسها للحداثة النص من نصيته المعهودة، إلى نصيّة جمالية تتمثل في انتقال اللغة المكتوبة من مجرد كونها علامات لغوية أو إشارات (على اعتبار أن اللغة نظام من العلامات والإشارات) إلى كونها فسيفساء فنية، وزخرفات شكلية تتمثل في تقسيم فني للنص الشعري، وجعله يتناسل إلى نصوص، وإضافة هوامش للشرح والتفسير، فبدا لوحة فنية مكتملة الأركان، تُحدث جمالية بصرية وذهنية.

إن جمالية اللغة تبدو في الإحداثات اللغوية الشكلية التي تصنع حداثة شعرية بِكْرًا لم تكن موجودة قبل أدونيس، حيث تتكاثف مجموعة عناصر لغوية كالسرد والزمن والحوار لتصنع الجمالية؛ فأدونيس يعتمد على الكتابة الشبكية التي تتلاقى فيها الأجناس الأدبية، وكثيرًا ما نرى في شعره القصيدة المتأسسة على الحوار والقصة والحكاية، فبرزت جمالية اللغة في تأسيسها للحداثة الشعرية.

كان الملمح الرابع من جمالية اللغة في التأسيس أنها مؤسِّسة للفضاء الشعري؛ فهي لغة تعتمد على الذات وذوبانها في الموضوع، من خلال ارتباط وثيق بمرجعيات لغوية ذات تجربة فريدة على مستوى الإحداث والتغيير، كاللغة الصوفية التي شكلت نصوصًا كثيرة منها؛ فاللغة قادت إلى فضاء شعري جديد ومبتكر.

لقد ظهرت جمالية اللغة في التقويض والتجاوز في صياغة قصيدة تنطلق من المفهوم الواسع للشعر بوصفه تعبيرًا عن العاطفة، وعن موقف الذات الإنسانية الشاعرة، ومخيالًا يعبر فيه الشاعر عن الفكر، بلغة تتجاوز الأنماط اللغوية التقليدية، وتتجاوز الإيقاع المتعارف عليه بصيغته الخليلية، مجددة ومبتكرةً بذلك الصورة الشعرية الجديدة التي لا تشبه إلا ذاتها، والتي تشكل جمالية فنية وموضوعية.

وقد بدا ذلك من خلال تفكيكها للبناء الشعري التقليدي؛ فانطوت على جانبين: تقويض وبناء. لقد قوّضت البناء الشعري، فنيًا وموضوعيًا، ولم تمحه بل ذوّبته داخل البناء الجديد. فمن خلال تفكيك الشكل الشعري أحدثت اللغة أشكالًا شعرية محدثة للقصيدة كالقصيدة الشبكية التي تتكون من أجزاء عدة (أو نصوص عدة) في نص واحد.

ظهرت جمالية اللغة من خلال تجاوز الأنماط اللغوية؛ فقد أحجم أدونيس عن استخدام الأنماط اللغوية السائدة في الشعر التقليدي، ونحا باتجاه آخر؛ فالغرض والمباشرة والعاطفة مذوّبة في نصه، والنص هو من يحملها لا هي من تحمله، إنها لغة تبتعد عن الغرض، وهي أبعد ما تكون عن المباشرة؛ إنها قائمة على لغة موحية خلّاقة وصفية، أما العاطفة فهي عاطفة الذات الشاعرة التي تلتحم بالموضوع، لا عاطفة ناتجة عن إحساس جمعي أو بديهي، إنما عن إحساس ذاتي.

لقد تجلت جمالية اللغة من خلال تجديد الإيقاع بمظهرين أساسيين: إعادة تشكيل الإيقاع، والخروج عليه. لقد تشكل الإيقاع من خلال استلهام إيقاع الشعر العمودي، وتوظيفه على نحو من الجدة والابتكار، وقد تمثل ذلك إما في الخروج على نظام إيقاع القصيدة العمودية وإعادة تشكيل الإيقاع وفق نظام شعر التفعيلة، أو من خلال نثر الأسطر الشعرية المتتابعة لا المتقابلة.

أما الخروج على الإيقاع. فقد تمثل بالخروج على الإيقاع نفسه دون الاستغناء عنه بالمطلق، والخروج المطلق والاعتماد على الموسيقى الداخلية للكلمات وجرس الحروف. وتظهر جمالية التجديد في منح النص طاقة إيقاعية خلّاقة، وبهذا يخرج أدونيس على المألوف من جهة، ويستلهم من التراث الشعري مجددًا من جهة أخرى، وقد أكسب هذا القصيدة أبعادًا جمالية.

تجلت جمالية اللغة بابتكار الصورة الفنية بفعل إحداثي من خلال تفكيك الصورة الشعرية التقليدية السائدة، لقد تبدّت الصورة في لغة أدونيس بخصائص أربعة: الاختلاف، والتمايز، والتقويض، والتجاوز. بحيث إنها أحدثتْ صورة بدت نموذجًا جماليًا فريدا، أفرز جماليات من خلال تصور المتلقي لها؛ فقد انحازت لكل ما هو غريب، وقاربت بين المتناقضات، وركزت على الدقة سواء في المُتصوّرات المادية أو المعنوية، وركزت على الجمع بين المتناقض والغريب!

تتشكل جماليات اللغة في بناء المعنى عند أدونيس من خلال الارتكاز على الاستخدامات المختلفة للتراكيب والألفاظ، وقد برزت جماليات تشكيل المعنى بالتكوين والإضافة والتشكيل والسلب والعكس، وتكمن جمالية اللغة في بناء المعنى بإبداعها صورًا غريبة تجعل المتلقي غارقًا في عالم الوهم والدهشة.

لقد برزت جمالية اللغة في خلق التصور الذهني من خلال فهم الشاعر المسبق للوجود والعالم والأشياء بناءً على الذات ورؤيتها لما سبق باعتبارها كلها موضوعًا، وتبرز "الجدلية الفكرية" من الذات، حيث إنها تؤسس نظرة الشاعر للموضوع بعد أن أسهمت الذات بصياغة وتشكيل تلك النظرة.

برزت جمالية اللغة في إعادة تشكيل العاطفة من خلال أن العاطفة تتفجر من الكلمات التي تحمل مدلولات تعبّر عن علاقة الذات (ذات الشاعر) بالموضوع، لذا، فاللغة هي التي تنتج العاطفة، إنها عاطفة أشمل من أن تنحد في موضوع معين؛ لأنها تتأبى على الرصد والقياس، طالما أن اللغة هي التي تنتجها، وتعيد إنتاجها مجددًا من متلقٍ إلى آخرَ. إن لغة الشعر عند أدونيس قد أعادت تشكيل العاطفة بما يتواءم مع خصوصية تجربة صاحبها؛ فهي لم تكن لغة متناسخة من أخرى أو من لغات سبقتها، إنما لغة تتميز بالخصوصية الإبداعية الفردية الخاصة بالتجربة، ومن هنا بدت اللغة تغيّر نهجَ العاطفة ذاته في الشعر، وتصنع لنفسها مساحات جديدة ومتمايزة من الإدراك الحسي لها. وهنا تبرز جماليتها.

برزت جمالية اللغة في شعر أدونيس من خلال انبثاقها من الفكر، لا من الثقافة الجمعية أو الشعور؛ فلغة أدونيس قد نقلت الشعر من حظيرة الإحساس بوصفه فنًا معبرًا عن المشاعر والعواطف الإنسانية إلى حدائق الفكر؛ فأصبح الشعر حيّزًا للتعبير عن الأفكار، وبالتالي، ينصهر الشعر مع تصورات الشاعر الثقافية،

ويبتعد قدرَ المستطاع عما يمكن أن نسميه بالموقف الأدبي للشاعر العربي؛ فالفكر وتجلياته هو القاعدة الأساس التي ينطلق منها النص.

أيضًا برزت جمالية لغة أدونيس في ابتعاده عن الثقافة الجمعية التي خرج الشعراء منها، واستبدلها بما أسميه الثقافة الشمولية القائمة على ثقافة الشاعر التي يؤسس بها صوته الخاص وقصيدته الخاصة من خلال عدد لا نهائي من النصوص والأفكار والأنساق الفكرية التي تأسس الشاعر عليها. وأدونيس في لغته الشعرية ينزع للقصيدة المفككة والطويلة التي تعبر عن فكر متحول غير ثابت أو نمطي، لغة شعرية مقروءة بالدرجة الأولى لم تُوجد للإلقاء، لغة العين والفكر لا لغة الأذن والانفعال، تكمن جماليتها في فائضها عن الكلاسيكية؛ فهي محقونة بالإبر الثقافية والأسطورية والفكرية والحداثية.

إن الرسالة تقدم مقترحات لدراسة الشعر الحديث من منظور الجمالية الأدبية، من بينها دراسة الجوانب الفنية والموضوعية في الشعر، وتجلي الجماليات التي الناتجة عنها.

المراجع العلمية

القرآن الكريم.

أبو البقاء صالح بن زيد (ت684هـ) الرندي. (د. ت). *رثاء الأندلس لأبي البقاء الرندي* (د. ط). د. م: كنوز الأندلس.

أدونيس. (1980). *فاتحة لنهايات القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)* (ط 1). بيروت: دار العودة.

أدونيس. (1985). *سياسة الشعر دراسات في الشعرية العربية المعاصرة* (ط 1). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1986). *زمن الشعر* (ط 5). بيروت: دار الفكر.

أدونيس. (1987). *شهوة تتقدم في خرائط المادة* (ط 1). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

أدونيس. (1988). *المسرح والمرايا* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *المطابقات والأوائل* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *أوراق في الريح* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *قصائد أولى* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *كتاب التحولات الهجرة في أقاليم النهار والليل* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *مفرد بصيغة الجمع* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1988). *هذا هو اسمي* (د. ط). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1989). *الشعرية العربية* (ط 2). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (1994). *أبجدية ثانية* (ط 1). الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.

أدونيس. (1996). *الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى* (د. ط). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (1996). *كتاب الحصار (حزيران 82 – حزيران 85)* (ط 2). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (2005). *أدونيس الهوية غير المكتملة. الإبداع، الدين، السياسة، والجنس* (ط 1). (شانتال شوّاف، المحرر، و حسن عوّاد، المترجمون) جبلة: بدايات للنشر والتوزيع.

أدونيس. (2005). *أول الجسد آخر البحر* (ط 2). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2005). *تبنأ أيها الأعمى* (ط 2). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2006). *الكتاب أمس المكان الآن 1* (ط 2). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2008). *تاريخ يتمزق في جسد امرأة* (ط 2). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2008). *ليس الماء وحده جوابًا للعطش* (ط 1). دبي: الصدى للصحافة والنشر والتوزيع.

أدونيس. (2008). *ورّاق يبيع دفاتر النجوم* (ط 1). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2010). *أدونيس الحوارات الكاملة 1960-1980* (ط 2). (أسامة إسبر، المحرر) جبلة: دار بدايات للنشر والتوزيع.

أدونيس. (2010). *فضاء لغبار الطّلع* (ط 1). دبي: الصدى للطباعة والنشر والتوزيع.

أدونيس. (2011). *اهدأ، هاملت تنشّقْ رائحة أوفيليا* (د. ط). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2011). *موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)* (ط 2). بيروت: دار الآداب.

أدونيس. (2012). *كونشيرتو القدس* (ط 1). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2014). *زوكالو* (ط 1). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (2016). *غبار المدن بؤس التاريخ* (د. ط). بيروت: دار الساقي.

أدونيس. (د ت). *الصوفية والسوريالية* (ط 3). بيروت: دار الساقي.

إسماعيل، عزّ الدين. (1966). *الشعر العربي الحديث قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* (ط 3). د. م: دار الفكر العربي.

الإمام، غادة. (2010). *جاستون باشلار/ جماليات المكان* (ط 1). بيروت: التنوير للنشر.

بدوي، محمد مصطفى. (1988). *كولردج* (ط 2). القاهرة: دار المعارف.

بكير، سعيد. (2018). شعرية اللغة الصوفية عند أدونيس: قراءة في بعض أشعاره. *مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية*، الصفحات 49-61.

بومالي، حنان. (2017). التلقي وشعرية النص في الخطاب الشعري لأدونيس. *مجلة دفاتر البحوث العلمية*، الصفحات 350-366.

الجهاد، هلال. (2007). *الجمالية في الفكر العربي* (ط 1). بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

حجاز، حياة. (2023). الغموض وتناثر المعنى في ديوان أغاني مهيار الدمشقي لأدونيس. *مجلة اللغة العربية*(مج25)، الصفحات 245-255.

حسين، مسلم حسب. (2007). *جماليات النص الأدبي: دراسات في البنية والدلالة* (ط 1). لندن: دار السياب.

درويش، أسيمة. (1992). *مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس* (ط 1). بيروت: دار الآداب.

درويش، أسيمة. (1997). *تحرير المعنى دراسة نقدية في ديوان أدونيس: "الكتاب / "* (ط 1). بيروت: دار الآداب.

دنقل، أمل. (2012). *أمل دنقل الأعمال الكاملة* (ط 2). القاهرة: دار الشروق.

ربابعة، موسى. (2003). *الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها* (ط 1). إربد: دار الكندي للنشر والتوزيع.

زكارنة، هديل بسام. (1998). *المدخل إلى علم الجمال* (د. ط). عمّان: د. ن.

زغريت، خالد محمد. (2008). جماليات البيت في شعر أدونيس: دراسة الانماط النفسية والجمالية لصورة البيت. *المعرفة*، الصفحات 319-331.

زيناي، طارق. (2018). جماليات الفضاء الأسطوري عند أدونيس قراءة في ديوان أغاني مهيار الدمشقي. *مجلة الآداب واللغات*، الصفحات 75-106.

السيّاب، بدر شاكر. (2016). *ديوان بدر شاكر السيّاب* (د. ط). بيروت: دار العودة.

الشرع، علي. (1987). *بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس: دراسة* (ط 1). دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الشرع، علي. (1991). *لغة الشعر العربي المعاصر في النقد العربي الحديث* (د. ط). إربد: منشورات عمادة البحث العلمي والدراسات العليا جامعة اليرموك.

شكيل، عبد الحميد. (2001). الرؤيا البرزخية عند أدونيس: المنطلقات الوجودية والأبعاد الجمالية. *مجلة التواصل*، الصفحات 201-213.

العامري، كامل عويد. (2013). معجم *النقد الأدبي* (ط 1). (كامل عويد العامري، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

عناني، محمد. (2023). *المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم إنجليزي- عربي* (ط 1). لندن: مؤسسة هنداوي.

عيد، رجاء. (1979). *دراسة في لغة الشعر (رؤية نقدية)* (د. ط). الاسكندرية: المعارف.

فيدوح، عبد القادر. (1999). *الجمالية في الفكر العربي* (د. ط). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

لالو، شارل. (2023). *مبادئ علم الجمال الإستطيقا* (ط 1). (مصطفى طاهر، المترجمون) لندن: مؤسسة هنداوي.

مجموعة من المؤلفين. (2004). *الضوء المشرقي/ أدونيس كما يراه مفكرون وشعراء عالميون* (ط 1). (مجموعة من المترجمين، المترجمون) جبلة: بدايات للطباعة والنشر والتوزيع.

الورقي، سعيد. (2007). *لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية* (د. ط). الإسكندرية، مصر: دار المعرفة الجامعية.

وهبة، مجدي والمهندس، كامل. (1984). معجم *المصطلحات العربية في اللغة والأدب* (ط 2). بيروت: مكتبة لبنان.

يحياوي راوية، وعبد القادر، صلاح يوسف. (د. ت). *شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة الكتاب-I-II-III نماذج* (د. ط). تيزي وزو: (رسالة دكتوراة غير منشورة)

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

THE AESTHETICS OF LANGUAGE IN ADONIS'S POETRY

By

Omar Samih Mohammad Ayyash

Supervisor

DR. Nader Qasem

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language & Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus - Palestine.

2025

THE AESTHETICS OF LANGUAGE IN ADONIS'S POETRY

By
Omar Samih Mohammad Ayyash
Supervisor
DR. Nader Qasem

Abstract

This study explores the aesthetics of language in the poetry of Adonis, aiming to analyze it as a linguistic construct characterized by novelty, experimentation, innovation, transcendence, and re-creation. It seeks to illuminate language as a fundamental structural element within Adonis's poetic texts and to examine the aesthetic effects it generates.

The study comprises an introduction, a preface, three chapters, and a conclusion. The introduction delineates the study's objectives and significance, explicates the methodology employed, and identifies the principal research questions addressed. The first chapter, entitled "The Aesthetics of Language in Foundation," is organized into four sections: Language as a Foundation for Experimentation, Language as a Foundation for Poetic Style, Language as a Foundation for Poetic Modernity, and Language as a Foundation for the Space of Poetry. The second chapter, titled "The Aesthetics of Language in Subversion and Transcendence," is similarly divided into four sections: Language as a Deconstruction of Traditional Poetic Structure, Language as a Transcendence of Linguistic Patterns, Language as a Transcendence of Rhythmic Patterns, and Language and the Creation of Imagery. The third chapter, entitled "The Aesthetics of Language in the Construction of Meaning," comprises four sections: Language and the Formation of Meaning, Language and the Formation of Mental Imagery, Language and the Reshaping of Emotion, and Language and Its Emanation from Thought.

This study addresses several questions, including how Adonis's poetic language contributed to the formation of aesthetics and how aesthetics manifested through various forms and techniques derived from poetic language. The research employs a descriptive-analytical methodology.

Among the findings is that Adonis's poetic language establishes a distinctive aesthetic through the poet's approach, characterized by experimentation, transcendence, subversion, and the re-creation of poetic meaning.

Keywords: Adonis, poetic language, aestheticism, Arabic poetry, modernity, deconstruction