الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة الدكتور الطاهر مولاي

سعيدة - الجزائر

كلية الآداب واللغات

جماليات الصورة الفنية في القصيدة العربية الحديثة قصيدة صقر قريش لأدونيس "مقاربة لسانية"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

ميدان لغة وأدب عربي تخصص لسانيات خطاب

من إعداد الطالبة: جوهري فاطنة

تحت إشراف: دايري مسكين

أعضاء المناقشة

- دايري مسكين مشرف.
- عيد نصر الدين رئيس.
- العربي الدين مناقش.

السنة الجامعية 2019/2018

شكر وعرفان

بأصدق المشاعر الصادقة وأشد الكلمات الطيبة النابعة من قلب وفى أقدم شكرى وامتنانى لمن وقفو معى فى أشد الظروف وإلى من حفزنى على تحصيل العلم والمعرفة وأخص بالذكر الأستاذ المشرف الدكتور دايرى مسكين الذى قبل الإشراف على هذا العمل ولم يبخل فى توفير المادة العلمية وعلى النصائح والتوجيهات التى قدمها فجزاه الله كل خير .

إلى رفقاء المشوار، إلى من تحلينا بالعطف والعطاء، نخص بالذكر الأخ الغالى على الذى لم يبخل هو الآخر بتوجيهاته ونصائحه وتحفيزاته فله منا أسمى عبارات الشكر والامتنان .

نهدى ثمرة هذا الجهد المتواضع ونسأل الله السداد والتوفيق .

إهداء

إلى من أعانتني بالصلوات والدعوات فكان دعائها سر نجاحي

" أمي الحنون" حفظها الله ورعاها .

إلى من عبد لي الطريق ليقدم لي لحظة سعادة " أبي الغالي" أطال الله في

عمره .

إلى من وقفو معي بأشد الظروف وحفزوني على المثابرة والاستمرار

إخوتي وأخواتي بلاخص: علي وفيصل حفظهما الله ورعاهما .

إلى البرعم الصغير أخي وحبيبي الغالي بلعيد .

إلى كل من علمني حرفا "أساتذتي"

إلى القلوب الصادقة أصدقائي و أحبتي وأخص بالذكر فاطمة وهاجر

ورشيدة، أمينة، نوال، حنان .

أهدي هذا العمل المتواضع راجية من المولى السداد والتوفيق .

مقــدمة

الصورة الفنية هي الملمح الرئيس في بنية النص الشعري، بوصفها واحدة من أبرز الأدوات التي يستخدمها الشعراء في قصائدهم للتعبير عن أفكارهم ومكنوناتهم إذ جعلت القارئ يتفاعل مع التجربة التي يعيشها الشاعر، ولما كانت الصورة عنصرا من عناصر الإبداع استعصى على المحدثين وقبلهم القدامى تحديد مفهومها فالقدامى ربطوها بالجانب الشكلي أي بين الصورة والشكل، أما المحدثون تعددت آرائهم حولها وحول تأثيرها على دلالة النص ومن هؤلاء الأدباء الحداثيين اخترنا أدونيس "أحمد علي سعيد" أنموذجا.

فجاء بحثنا موسوما بـ: جماليات الصورة الفنية في القصيدة العربية الحديثة قصيدة صقر قريش مقاربة لسانية.

أما اختيارنا لأدونيس دون غيره من الشعراء الحداثيين كونه من السباقين للحداثة ومن روادها الأوائل،ثانيها أول من حمل شعار الهدم وإعادة البناء واقتحم غمار المجهول بتحليقاته الحداثية تنظيرا وإبداعا، ثالثها من الذين ارتبط اسمهم بقضية التجديد وتقويم نتاجات الفكر العربي وخلق شعر جديد يرقى به إلى العالمية

وعليه كانت إشكالية البحث كالآتي:

ما مفهوم الصورة؟ ما مدلولها عند القدامى والمحدثون؟.

ما أنواعها وتشكيلاتها؟ ما أهميتها؟.

ما مفهومها في الشعر الأدونيسي؟ ما هي المرتكزات والمرجعيات التي استند إليها أدونيس في بناء حداثته الشعرية؟ ما مظاهر التجديد في بناء القصيدة الأدونسية؟ ما نصيب التحليل الشعري من المنظور الأدونيسي؟

وللإجابة على هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج الوصفي التحليلي، لأنه الأنسب للدراسة.

إذ قسمنا البحث إلى مقدمة وفصلين: إحداهما نظري والآخر تطبيقي وخاتمة أجملنا فيها كل النتائج تناولنا في الفصل الأول ماهية الصورة الفنية عند القدامى والمحدثون ومدلولها في القرآن الكريم،كما عرجنا على أنواعها وتشكيلاتها وأهميتها في الشعر، ثم يأتي الفصل الثاني تحت عنوان: مقاربة لسانية لمقطع من قصيدة الصقر لأدونيس أنموذجا.

أخذنا فيه:

-الحداثة والشعرية عند أدونيس.

-مرجعيات أدونيس الحداثية .

-مظاهر التجديد في بناء القصيدة الأدونسية.

-إطلالة على قصيدة الصقر.

ثم انتقلنا للتحليل اللساني وختمنا البحث بخاتمة أوردنا فيها مجمل النتائج.

من أهم المراجع التي كانت لنا سندا في بحثنا: كتاب "الصورة الفنية" لجابر عصفور وكتاب "تشريح النص" لعبد الله الغذامي وكتاب "جدل الحداثة في نقد الشعر العربي" لخيرة حمر العين، كتب أدونيس: "الثابت والتحول: بحث في الإبداع والإتباع عند العرب" بأجزائه الأربعة.

ومن المشكلات التي وقفت عائقا في انجاز هذا العمل كثرة المراجع والاختصاصات بحيث وجدنا أنفسنا أمام كم هائل من الدراسات التي تناولت الصورة الفنية بالدراسة واحترنا أيها نختار.

وبفضل من الله وتوفيق منه تمكنا من إنجاز هذا العمل.

ولا يسعني في الأخير أن أتقدم بالشكر إلى الأستاذ الفاضل دايري مسكين الذي تكرم علينا بكتبه وتوجيهاته القيمة طيلة مسار هذا البحث فله منا أسمى عبارات الشكر والامتنان.

سعيـــدة في: 2019/05/14

الفصل الأول

نظري

ماهية الصورة الفنية

تعريف الصورة .

- الصورة لغة .
- الصورة اصطلاحا .
- الصورة في القرآن الكريم .

مفهوم الصورة بين القديم والحديث .

- القدامى ومفهوم الصورة .
- المحدثون ومفهوم الصورة .

أنواع الصورة الفنية وأهميتها .

- تشكيلات بلاغية .
- تشكيلات حسية .
- أهمية الصورة الفنية .

مفهوم الصورة : لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور،مادة (صور): الصورة في الشكل والجمع صور، وقد صوره فتصور، وتصورت الشيء توهمت صورته، فتصور إلي،والتصاوير التماثيل، وقال» ابن الأثير": الصورة ترد في لسان العرب – يقصد ألسنتهم على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال : صورة الفعل كذا وكذا أي صفته.[1]

وقد يراد بالصورة الوجه من الإنسان أو الهيئة من شكل وأمر وصفة.[2]

وجاء في«قاموس المحيط "الفيروز أبادي" أيضا: الصورة بالضم الشكل وقد صوره فتصور وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة.[3]

وأما التصور "فهو مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته وعند مروره بها يتصفحها».[4]

وأما التصوير فهو إبراز الصورة الى الخارج بشكل فني، فالتصور إذا عقلي أما التصوير فهو شكلي«إن التصور هو العلاقة بين الصورة والتصوير، وأداته الفكر فقط، أما التصوير فأداته الفكر واللسان واللغة».[5]

اصطلاح:

إن مصطلح الصورة الفنية يقف في طليعة المصطلحات ذات الأهمية الخاصة في مجال الفن والإبداع، فضلا عن المكانة التي يتبوؤها هذا الأخير في مجال الأدب، فقد حظي المصطلح بمزيد من الاهتمام عند الشعراء والفلاسفة والنقاد بل تعدى الفلسفة والأدب ليشمل العلوم المحضة والمنطق وعلم الجمال وغير ذلك وان تفاوت هذا بين القدماء والمحدثين وتفاوت معه فهم طبيعة المصطلح وعلاقاته ووظيفته.

"فلمصطلح الصورة مفاهيم مختلفة لدى أفرع المعرفة في عصرنا الحديث فمفهومه في علم النفس غير مفهومه في الفلسفة، ومفهومه في الفلسفة غير مفهومه في النقد الأدبي والشعر بل أن مفهومه في الشعر ليس

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب- بيروت- مادة ص،و،ر. (د.ت) 2/ص492.
[2]- لسان العرب، مادة (صير) ومادة صور.
[3]- فيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، بيروت، دار الجيل، (د.ت) مادة صور.
[4]- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، 1988، ص74.
[5]- مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، ص175.

واحدا بل هو في تغيير وتبديل مستمرين حتى أن لكل مدرسة فنية تعطي المفهوم الذي يتفق وقواعد اللغة العامة".[1]

فالدارس للأدب العربي القديم لا يعثر على تعبير للصورة الفنية والشعرية في التراث الأدبي بالمفهوم المتداول الآن لأن الدرس النقدي أو البلاغي يحصر التصوير في مجالات البلاغة المختلفة كالمجاز والتشبيه والاستعارة .. وأقرب تعريف للصورة لدى القدماء هو ما قدمه"عبد القاهر الجرجاني"(471هـ)حينما قال:» وأعلم أن قولنا الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا فما رأينا البينونة بين أحاد الأجناس تكزن من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك الأمر في المصنوعات فكان بين خاتم من خاتم، سوارا من سوار بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقا، عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا : المعنى في هذه الصورة غير صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئا نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ"وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير».[2]

وقد لا نجد لمصطلح بهذه الصياغة الحديثة في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب ولكن المشكلات والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث وان اختلفت طريقة العرض والتناول أو تميزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام[3] والصورة ليست شيئا جديدا فان الشعر قائم عليها منذ أن وجد حتى اليوم.[4]

وان الفن يقوم على تقديم الصورة والصورة وحدها هي التي تجعل من إبداع الشاعر والرسام أثرا فنيا[5]، كذلك المفهوم الاصطلاحي للصورة لدى المحدثين فهو غير مضبوط ويختلف من ناقد لأخر وفي هذا المقام نورد ما قاله الدكتور» عبد القادر القط" الصورة الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة مستخدما طاقات اللغة

[1]- عبد القاهر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، أربد، مكتبة الكتاني، ط2، 1995، ص85.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص365.
[3]- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص7.
[4]- إحسان عباس: فن الشعر، عمان، دار الشروق، ط1، 1997، ص193.
[5]- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، اللاذقية، دار الحوار، ط1، 1993، ص225 .

وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع، والحقيقة، والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني ...والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، أو يرسم بها صوره الشعرية .

مدلول الصورة في القرءان الكريم :

إذا تتبعنا القرءان الكريم فإننا نجد مادة صور (ص،و،ر) قد وردت ستة مرات مرتين بصفة الفعل الماضي صوركم وصورناكم في قوله تعالى«وصوركم فأحسن صوركم»[1] ثم قوله تعالى «ولقد خلقناكم ثم صورناكم»[2]، ومرة بصيغة المصارع «يصوركم» لقوله تعالى «هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء»[3] ومرة بصيغة اسم الفاعل «المصور» يقول المولى عز وجل «هو الخالق البارئ المصور»[4] .

وبصيغة الجمع مرة "صوركم" يقول سبحانه وتعالى "وصوركم فأحسن صوركم" ومرة بصيغة المفرد "صورة" في قوله تعالى «يا أيها الإنسان ما غرك بربك الكريم الذي خلقك فسواك فعدلك في أي صورة ما شاء ركبك»[5] مما أدى هذا التعدد والتنوع في الصيغ إلى إيجاد متنفس دلالي، فترسخت أبنيتها وتطورت معانيها ، فاستوت دلالات مخصوصة لها جذور في معجم اللغة العربية، فضلا عن إيماءات دينية وفكرية، فمثلا قوله تعالى «والله الذي جعل لكم الأرض قرارا والسماء بناءا وصوركم فأحسن صوركم»[6] فأجمع المفسرون على على أن مدلولها مطلق وأنه يفيد خلق الإنسان على هيئة ميزته عن سائر المخلوقات وهذا يتسع لما فيه من الجمال في القوام والجلال في القدر.

ويرى الدكتور احمد الراغب «بأن الصورة عند المفسرين تعني الشكل الخارجي للإنسان ولا تدل على الجانب المعنوي فيه، بينما إذا دققنا في استعمالات مادة الصورة في القرآن الكريم واختلاف صيغها نجد أنها وردت في صدد الحديث عن الإنسان، وفي سياق تذكيره بنعمة الله تعالى عليه في خلقه وتكوينه وتمييزه عن

[1]- سورة غافر الآية (64).
[2]- سورة الأعراف الآية (11).
[3]- سورة آل عمران الآية (6).
[4]- سورة الحشر الآية (24).
[5]- سورة الانفطار الآية (6-8).
[6]- سورة غافر الآية (64).

سائر المخلوقات الأخرى ولا يكون هذا التميز عن سائر المخلوقات الأخرى بالشكل فحسب وإنما أيضا بالعقل والإدراك والشعور »[1].

القدامى ومفهوم الصورة

تحتل الصورة مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية القديمة من حيث مجال البحث والاهتمام بتحديد ماهيتها ووظيفتها في العمل الأدبي وبها حفلت مصادرها بومضات مشرقة يتضح من خلالها الجهد العربي المبدع الذي لم يغفل هذا الموضوع، وبهذا فالشعر منذ بدايته قائم عليها ولم يستغني عنها بعد: "فالجاحظ" (255هـ) هو أول من أقدح شرار هذا المبحث العظيم وذلك في مقولته الشهيرة «والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي ،العربي،والبدوي،والمدني،وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء في صحة الطبع وجودة السبك فإنما الشعر صناعة وضرب النسيج، وجنس من التصوير»[2]. وعلى الرغم من أن الجاحظ لم يبين لنا كيف أن الشعر ضرب من إضراب التصوير فإنه حدد لنا ثلاث دلالات يكتسبها مبادئ وهي:

1 - مبدأ صياغة الأفكار التي تعمل على تأثير استمالة التلقي نحو سلوك معين.

2 - مبدأ التأثير الاستمالة والإشارة إذ التقديم الحسي للمعنى يجعل الشعر ممثلا لفن الرسم ومشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلفت في المادة التي ينبني عليها كل واحد.

3 - مبدأ التشمم كما يسمى في وقتنا الحاضر أو التقديم الحسي للمعنى .

ولهذا يمكن القول «إن مفهوم التصوير عند الجاحظ مرحلة أولية للتحديد الدلالي لمصطلح الصورة، خاصة أن الجاحظ لم يربط المصطلح بنصوص وشواهد معينة توضح مضمونه وفحواه زيادة الى مفهومه بثنائية اللفظ والمعنى التي شغلت القدامى فترة من الزمن»[3].

أما قدامه بن جعفر (ت،337هـ) تلقف هذا ا المصطلح قائلا: «إذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية والشعر فيه كالصورة»[1]، وواضح من كلام قدامه أنه يهتم بصياغة المعاني اهتماما كبيرا ويراها أساس أساس الجمال الأدبي وهو بهذا لا يخرج عن النطاق الجاحظي إلا أنه كان في تعبيره أكثر دقة ووضوحا.

---

[1]- أحمد الراغب: وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط1، 2001، ص20.
[2]- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقق عبد السلام هارون، دار الكتب العربي، ط3، 1969، بيروت، ص132.
[3]- المرجع نفسه، ص135..

عبد القادر الجرجاني (ت471هـ) يرى «أنه ليس من الشك أن الصورة الفنية نتاج ملكة الخيال وديناميكية الخيال لا تعني محاكاة العالم الخارجي، وإنما يعني الابتكار والإبداع وإبراز علاقات جديدة بين عناصر متضادة أو متنافرة أو متباعدة وعلى هذا الأساس لا يمكن حصر الصورة الفنية في الأنماط البصرية فقط بل إنها تتجاوز هذا إلا إثارة الصورة لها صلة بكل الإحساسات الممكنة التي يتكون منها الإدراك الإنساني ذاته»[2] وبهذا استطاع الجرجاني أن ينطلق بالصورة الى أفق جديدة، وأعطى للصورة شرحا خاصا وخرج على ثنائية اللفظ والمعنى وغاص في أعماق الصورة وحللها ووجد بان الصورة قادرة على تطويع أعماق المتنافرات وجمع المتباعدات، فمفهوم الصورة عنده أنها لا تنبت إلا في أرض المتناقضات التي هي وحدها تخصب نموها، لان الأشياء المتشابهة لا تحتاج من أجل تأليفها أو جمعها لشاعر، لأنها تتشابه طبيعيا وظاهريا وبهذا «فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ثم كان التلاؤم بينها، مع ذلك أتم، والائتلاف أبين، كان شأنها أعجب، والحذق لمصورها أوجب».[3]

كذلك محاكاة الزمخشري للجرجاني في مسألة التصوير عندما استخدم مصطلحات عديدة منها التصوير والتمثيل والتخيل وكلها تبرز المعاني المعقولة في صور حسية وقد فسر المعاني القرءانية والحقائق الدينية على ضوء التصوير، ويرجع بلاغة القرءان الى أسلوب التصوير في نقل المعاني المحققة والمتخيلة فقد ركز على جانب تجسيد المعنى وتصويره في مخيلة المتلقي.

أما أبو هلال العسكري فترد لفظة صورة في كلامه وهو بصدد تحديد البلاغة عندما يقول «البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنك في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن».[4]

فهو يعتبر الصورة شرطا أساسيا لنجاح الشكل الشعري لأن دورها يقوم على تجميل المعنى وتحسينه ولكن يظهر دور الصورة في الكتابة الأدبية الجميلة وما تفعله وتتركه من آثار في قلب السامع مبينا لذلك تأثرا لغيره.

---

[1]- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص14.
[2]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في المعاني، تقديم وشرح ياسين أبو عربي، المكتبة العصرية، 2002، بيروت، ص46.
[3]- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، ص127.
[4]- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص19.

وبهذا لا نكاد نعثر على مفهوم كامل ناضج صائب للصورة الفنية في التراث النقدي العربي القديم ولعل القصور في مفهوم الصورة لدى القدماء ناجم عن إغفالهم لعنصر الخيال وإهمالهم له، ذلك أن الصورة لا يمكن فهمها أو تقديرها إلا بفهم طبيعة الخبال بوصفه نشاطا ذهنيا خلاقًا.

فصحيح أنهم اعترفوا قديما بوجود قوة الخيال وقد مر بنا أنموذج عبد القادر الجرجاني وكيف انه استطاع أن يجمع بين المتباينات والمتباعدات إلا أن حديثهم عنها يبقى سائبا قاصرا يشوبه الغموض في بعض الأحايين.

المحدثون ومفهوم الصورة:

انتقالا من القديم الى الحديث يجب أن نقف على مفهوم واضح للصورة ابتدءا ليس هناك مفر من الاعتراف بصعوبة الموقف لكثرة ما قيل في هذا الموضوع فنجد "سيسيل داي لويس" حين عرف الصورة الشعرية وذلك من خلال الإحاطة بجميع أشكالها الممكنة وذلك بقوله «إنها رسم قوامه الكلمات»[1]، وقد كثر ترددها في العصر الحديث، وهي الصورة الشعرية والصورة الفنية والصورة الأدبية فعند سماع الصورة الشعرية يتبادر الى ذهننا حصر مفهوم الصورة في جنس الشعر ثم ابتدع مصطلح آخر هو الصورة الأدبية، وبعدها تم اصطلاح الصورة الفنية التي تشمل جميع الفنون غير القولية وان كثرة المصطلحات المتعلقة بالصورة جعل القبض على مفهوم الصورة متكامل لها أمرا مستعصيا فبتعدد المدارس الغربية النقدية التي استقى منها العرب المحدثون فكرهم جاء فهم الصورة مختلفا لأن كل رمى بسهمه وكل حسب مشاربه،ومن يمثل هذا الاتجاه في الغرب"مدلتون موري" حيث يقول عن الصورة بأنها قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أوقد تكون بكاملها سيكولوجية[2]، ومن هنا قد يشير الناقد "ريتشاردز" حيث يقول «إن القوى المحركة للعواطف محصورة في الصورة»[3]، وعند ناقد آخر هي الشعور نفسه يقول"هويلي" «أن الشعور المستقر في الذاكرة»[4]، ولعل عدّ الوجدان أن أصل الصورة مفهوم ناقص إذا ما قورن بالمفهوم النقدي المعاصر، لكن يبقى شيئا متعلقا بسيكولوجية المتلقي، هذا من جهة ومن جهة أخرى إهمال للواقع والفكر ولعناصر الصورة.

---

[1]- سيسيل داي لويس: الصورة الشعرية ترجمة أحمد ناصف الحباني، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص21.

[2]- رينه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، 1972، ص195.

[3]- أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، دمشق، المنارة للطباعة، ط1، 1984، ص27.

[4]- عبد القاهر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص75.

يقول احمد مطلوب «ولقد تهيأ لمصطلح الصورة أن يعود الى الدراسات النقدية بعد اتصال العرب بالغرب في القرن العشرين، وبعد أن اخذوا ويدرسون التراث العربي في ضوء المناهج الحديثة، واختلفوا في فهم الصورة لاختلاف المنابع التي استقوا منها وتعدد المذاهب الأدبية والنقدية التي لم تتفق في تحديدها ومعناها»[1]. وقد خص الدكتور مصطفى ناصف موضوع الصورة بكتاب مستقل في الدراسات العربية سماه الصورة الأدبية، وبذلك تبنى آراء النقاد الغربيين وأقدمها في الدراسات العربية وجعل من الصورة أمر مستحدثا يقول ولست أبغي من وراء الصفحات اليسيرة الملقاة بين يديك إلا أن تشاركني الإحساس بكل تلك المشاكل التي يعرفها النقد القديم.[2]

أما "بوند" فعرفها بأنها «ما ينقل عقدة فكرية أو عاطفية في لحظة زمنية»[3]، وبهذا لم يستقر مفهوم الصورة الفنية عند النقاد المعاصرين من العرب والغرب وما زال حالها متذبذبا ومختلفا يقول"أبو ديب" بأن تحليل الصورة في النقد العربي يكتنفها الغموض وتستهويه الذوقية والجزئية ويفتقد الى المنهجية ويعتمد في ذلك على معطيات النقد الغربي في دراسة أدبنا العربي إذ يقول «أما في النقد العربي الحديث فما يزال تحليل الصورة هشا ذوقيا وجزئيا قاصرا من حيث توفر النظرة الحيوية الى الصورة فيه...لكن الحقيقة الأكثر جذرية في النقد العربي للصورة في أفضل نماذجه قد تكون الحقيقة في اعتماده المطلق على معطيات النقد الأوروبي وقصوره عن تنمية آفاق نصية جديدة»[4].

أما أحمد الشايب فانه يرى «أن الصورة الفنية هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالتها اللغوية ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية والطباق وحسن التعليل»[5]

ويعتبر نعيم اليافي أن الصورة أعم وأشمل من الاستعارة لأنها تشمل جميع أنواع البلاغية وتضيف إضافات جديدة وهو بذلك ينحاز الى الطرح الحديث ويرى أن أركان البلاغة العربية تكاد تصبح من الماضي، يقول «إن

[1]- ذياب محمد علي: الصورة الشعرية في شعر الشماخ، عمان، وزارة الثقافة، 2003، ص17.
[2]- ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، ص7.
[3]- احسان عباس: فن الشعر ، ص90.
[4]- أبو ديب كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، ص20.
[5]- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط2، النهضة، القاهرة، 1973، ص48.

الأشكال البلاغية القديمة عبارة عن أبنية متهدمة، استنفدت طاقتها وخلفت جدتها وطال عليها الزمن، وقد رفضنا طبيعتها ووظائفها»[1].

جابر عصفور وقف مع القضية موقفا وسطا فلا هو مع الحديث ولا هو مع القديم حيث يقول «الصورة الفنية مصطلح حديث صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي .. والمشاكل التي يطرحها النقد الحديث موجودة في التراث وان اختلفت طريقة العرض والتناول»[2].

فهو مصطلح يدل على الأنواع البلاغية القديمة ويضيف إليها مفاهيم عصرية جديدة.

وعليه فان مفهوم الصورة قد تطور تطورا ملحوظا لدى المحدثين نتيجة تأثرهم بالمفاهيم الجديدة للنقد الحديث والمناهج الوافدة إلينا. وبهذا أكد المحدثون على أن الصورة الشعرية تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة الشعرية تعني قدرة الشاعر في استعمال اللغة الشعرية استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية من خلال التأثير والتأثر في المتلقي كما أنهم تناولوا وظيفتها من أنها تمثل «الوسيلة الجوهرية لنقل التجربة»[3]، لتي يمر بها الشاعر وينفعل معها، لأنها فن من وظائفه التعبير عن الانفعال المصاحب للأفكار والعواطف المسيطرة على المبدع، وقد ارتبطت بالصورة الشعرية وظيفة «التمثيل الحسي للتجربة الشعرية الكلية، ولما تشتمل عليه من مختلف الإحساسات والعواطف والأفكار الجزئية»[4]، أو الكلية وذلك لأن الصورة هي تعبير الشاعر عما يريد.

ومنه أصبحت الصورة مصدرا مهما من مصادر التجربة الشعرية ولاسيما في ميدان تحليل القصيدة فنيا وجماليا وكذلك من خلال اعتماد الخيال واللغة بحيث لا يمكن أن تقوم الصورة الشعرية إلا بهما.

3- الصورة الفنية أنواعها وأهميتها:

إن مصطلح الصورة الفنية من أكثر المصطلحات تداولا في النص الشعري بقديمه وحديثه لأنه الوسيلة الفاعلة للتعبير وقد احتلت مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والبلاغية وأولاها العرب اهتماما خاصا لما تتركه في قلب السامع من إعجاب وانبهار بقدرة الشاعر على الخلق والإبداع فالصورة في الشعر هي «الشكل الفني التي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب

[1]- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة صورة فنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، 1982، ص8.
[2]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي، ص7.
[3]- د.غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار العودة بيروت، 1981، ص417.
[4]- المرجع نفسه، ص419.

التجربة الشعرية الكامنة في القصيدة»[1]، فلولا الصورة لكان الكلام بسيطا عاديا لا جديد فيه فالصورة تميز بين الشاعر والإنسان العادي وهي عنصر مهم في بناء القصيدة والشعر لا يقوم إلا بها، ويصبح جمال القصيدة من جمال الصورة فالشاعر يعتمد على الذكاء ويوظف الخيال والإبداع واللغة هذه اللغة التي يسيرها الشاعر لتمزج بين الحسي والمعنوي بين الحقيقة والخيال فتتخذ شكلا بيانيا خاصا يكشف عن جانب من جوانب التجربة الشعرية فالصورة هي ما ترسمه مخيلة الأديب باستخدام اللفظ[2].

وقد اتكأ الأدب العربي القديم على البلاغة وكان يحصر التصوير في مجالات البلاغة كالتشبيه والاستعارة والكناية والمجاز .... ويعتبر هذه الأنواع البيانية من أهم أنواع الصورة الفنية وهي على التوالي:

أ) **التشبيه**: من أقدم الفنون التي ظهرت منذ القدم الى عصرنا الحالي ويعتبر من أهم فنون التصوير البياني وفن بلاغي مهم في تطوير الصورة الشعرية، وهو بحر البلاغة وأبو عذرتها وسرها ولبابها، «ويعد من أشرف كلام العرب وفيه تكون الفطنة والبراعة»[3]، وفيه «تتكامل الصورة وتتدافع المشاهد»[4]، وهو من الأساليب الأدبية ليس فقط في اللغة العربية فحسب وإنما في سائر اللغات وهو «علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات والأحوال»[5]، ونعني بهذا عقد مماثلة بين أمرين أو أكثر قصد اشتراكهما في صفة واحدة أو أكثر بأداة هي الكاف أو نحوها ملفوظة أو ملحوظة وقد شاع في كتب البلاغة أن للتشبيه أربعة أركان هي:

المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه ويطلق على المشبه والمشبه به (طرفي التشبيه) وهما الركنان الأساسيان في التشبيه وطرفا التشبيه إما أن يكونا حسيين والحسي هو ما يدرك بإحدى الحواس الخمسة الظاهرة أو عقليين والعقلي ما يدرك بالعقل أو إن يشبه المعقول بالمحسوس.

أقسام التشبيه:

1) **التشبيه البليغ**: ما حذفت منه الأداة ووجه التشبيه مثل قولنا"محمد أسد" .

2) **التشبيه المرسل**: ما ذكرت فيه الأداة كقول الشاعر: "والوجه مثل الصبح مبيض ***والفرع مثل الليل مسود".

---

[1]- الوالي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1990، ص10 .
[2]- عبد القادر قط: الاتجاه الوجداني في العربي المعاصر، مكتبة الشباب المنيرة، د.ط، 1996، ص391.
[3]- قدامة ابن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية، 1995، ص58.
[4]- الصورة الفنية في المثل العربي/166/ محمد حسين علي صغير.
[5]- د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، 1998، ص188.

3) **التشبيه المؤكد:** ما حذفت منه الأداة مثل: العالم سراج أمته في الهداية وتبديد الظلام. بحيث أن العالم هو المشبه سراج مشبه به وحذفت الأداة.

4) **التشبيه المجمل:** ما حذف منه وجه الشبه قال تعالى: «والذين كفروا أعمالهم كسراب بقيعة يحسبه الظمآن ماء حتى إذا جاءه لم يجد شيئا»[1].

5) **التشبيه المفصل:** ما ذكر فيه وجه الشبه[2] مثل: القلوب كالطير في الألفة إذا أنست فالقلوب مشبه والطير مشبه به والكاف أداة تشبيه ووجه الشبه الألفة إذا أنست.

6) **التشبيه الضمني:** وهو الذي لا يصرح فيه بأركان التشبيه بل يفهم من سياق الكلام نحو قول المتنبي:

من يهن يسهل الهوان عليه *** ما لجرح بميت إيلام

7) **تشبيه التمثيل:** يقوم على صورة مركبة من عدة أشياء بصورة أخرى مركبة كقول البحتري:

هو بحر السماح والجود فازدد *** منه قربا تزدد من الفقر بعد.

يشبه البحتري ممدوحه بالبحر في الجود والسماح وينصح الناس أن يقتربوا منه ليبتعدوا من الفقر وهنا اشتراك أكثر من صفة اشتراك الممدوح والبحر في صفة الجود.

وبهذا فان التشبيه في نظر الصناعة البلاغية من أشهر الصور البلاغية وان يكون أحد الشيئين يشبه الأخر في أكثر من صفاته ومعانيه وهو «أول طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى وهو في اللغة التمثيل وعند علماء البيان مشاركة أمر لأمر في معنى بأدوات معلومة كقولك العلم نور في الهداية فالعلم مشبه والنور مشبه به والهداية وجه الشبه والكاف أداة تشبيه فحينئذ أركان التشبيه أربعة مشبه ومشبه به وأداة التشبيه ويسميان طرفي التشبيه ووجه الشبه وأداة التشبيه ملفوظة أو ملحوظة»[3]، وهو من أقدم الفنون التي ظهرت في عصرنا الحالي ومن أصول التصوير البياني ومصادر التعبير الفني إذ تتكامل فيه الصورة وتتدافع المشاهد وهو من الأساليب الأدبية ليس فقط في اللغة العربية وإنما في سائر اللغات وتتمثل بلاغة التشبيه في «البيان والإيضاح وتقريب المعنى الى الإفهام ...وأكثر ما يستعمل في العلوم والفنون أما بلاغته من حيث الصورة الكلامية التي يوضح فيها فمتفاوتة فأقل التشبيهات مرتبة في البلاغة ما ذكرت أركانه جميعا لان بلاغة التشبيه مبنية على ادعاء أن المشبه

---

[1]- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص25.
[2]- سورة النور الآية (39).
[3]- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص157.

عين المشبه به ووجود الأداة ووجه الشبه معا يجولان دون هذا الادعاء»[1]، وبهذا عد التشبيه أحد مقاييس البراعة الأدبية ولون من ألوان التعبير الجميل المؤثر وبهذا أولوه البلاغيون العرب أكثر اهتماما ، وذلك بوصفه الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة أن تستغني عنه ، حتى إن بعضا من هؤلاء رفعه الى مكانة سامقة معتبرا إياه من أشرف أنواع البلاغة، «وانه ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية»[2].

الاستعارة:

تعد الاستعارة من أعظم الفنون البلاغية وتحتل المرتبة الأولى من حيث التصوير البياني تعتمد على سعة الخيال الذي يلجأ إليه الشاعر لجوءا حتميا لأن بالواقع المحسوس لا يفي بالمعنى ولا يبلغ الشاعر مراده فالاستعارة تحتاج الى كد الذهن وشحذ الخيال حتى يبلغ الأديب صورته الشعرية على أحسن ما يرام «الاستعارة تعليق العبارة على غير ما وضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[3] فإذا كان التشبيه يقوم على وجود طرفين هما المشبه والمشبه به ثم يؤلف بينها الألفاظ وأدوات التشبيه ببراعة لغوية فان الاستعارة تقوم على تناسي أحد طرفي التشبيه ومن هنا يتشارك الغموض والجمال الأمر الذي ينسينا جمال التشبيه البليغ الى جمال أكثر فتنة وأشد تشويقا وإثارة للذهن. كما أن للاستعارة أحد أعمدة الكلام فهذا أمر لا يخالطه ريب لأنها تعد درجة أعلى في التصوير من التشبيه ومن أبرز البلاغيين العرب الذين تناولوا دراسة الاستعارة ويعود إليه الفصل في التقسيمات التي عرفتها الاستعارة في عهده هو القاهر الجرجاني بقوله «اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون اللفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على انه اختص به حين وضع ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية»[4]، ويقول في موضع أخر«فأما الاستعارة فهي أحد أعمدة الكلام وعليها المعول في التوسع والتصرف وبها يتوصل الى تزيين اللفظ وتحسين النظم والنثر»[5]، فالاستعارة لفظ استعمل في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينه مانعة من إرادة المعنى الأصلي الموضوع له مع قصد المبالغة ولها ثلاثة أركان المستعار منه وهو المشبه به والمستعار له وهو المشبه المستعار هو اللفظ المنقول وتنقسم الى قسمين استعارة مكنية وأخرى تصريحية.

---

[1]- المرجع نفسه، 177.
[2]- سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص151.
[3]- الروماني: النكت في إعجاز القرآن، ص85.
[4]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، ط1، 1991، ص40.
[5]- عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص212.

1. **الاستعارة التصريحية**: وهي«أن يكون الطرف المذكور من طرفي التشبيه وهو المشبه به»[1]، فهي ما صرح فيه بلفظ المشبه به دون المشبه ومثال على ذلك ..

أسفرت الشمس عن وجهها *** فبهرت الناس بجمالها.

وهنا شبه الفتاة الجميلة بالشمس وتم حذف المشبه وهو الفتاة الجميلة والاستعاضة عنه بلفظة المشبه به وهي الشمس.

2. **الاستعارة المكنية**: وهي«ما حذف فيها المشبه ورمز له شيء من لوازمها»[2]، مثل قول الله تعالى «رب إني وهن العظم مني واشتعل الرأس شيبا»[3]، فشبه الرأس بالوقود ثم حذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه وهو اشتعل غلى سبيل الاستعارة المكنية كذلك من أمثلة على الاستعارة المكنية، كشر البحر عن أنيابه وهنا شبه البحر بوحش مفترس له أنياب، وقد صرح بالمشبه وهو البحر وحذف المشبه به وهو الوحش المفترس ولكن أبقى على شيء من صفاته وهو الأنياب.

ومنه فالاستعارة من أعظم أدوات الصورة الشعرية لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس كما تقوم على الدقة الفنية في استعمال الألفاظ لغير ما وقعت له في الأصل وهذا ما أشار إليه العسكري في الصناعتين حيث قال «نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة الى غيره لغرض»[4]، وهذا النقل بهدف «دخول المشبه في جنس المشبه به»[5]، وبهذا تعد من أفضل الوسائل التي يشكل بها الشاعر صوره لما تلحقه من إيجاز وتجسيم .

3. **الكناية**:

واد من أودية البلاغة وطريق جميل من طرق التعبير الفني ووسيلة من وسائل التأثير والإقناع ولون من ألوان البيان تستعمل في التعبير غير المباشر عن المعنى وهي عند البلاغيين لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع جواز إرادة المعنى وهي تقوم على الدال والمدلول معا فهي تعبير غير مباشر عن المعنى ولا يمنع المقصود من التعبير من إرادة الدال القريب. الذي يومئ للبعيد ويوحي به وقد أشار الإمام عبد القاهر في تعريفها بقوله أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة العربية وإنما يجيء الى معنى هو تاليه وردفه في

---

[1]- السكاكي: مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، ص196.
[2]- المرجع نفسه ص199.
[3]- سورة مريم الآية (40).
[4]- العسكري: الصناعتين، ص275.
[5]- السكاكي: مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، ص369.

الوجود فيومئ به ويجعله دليلا عليه[1] وهو يشير الى وجود معنى يراد التعبير عنه ولفظ تشير دلالته السطحية الى معنى آخر وبين المعنيين علاقة ليست له علاقة التشابه كما في التشبيه والاستعارة وإنما هي علاقة اللزوم وعرفها السكاكي بقوله «هي ترك التصريح بذكر الشيء الى ذكر ما يلزمه لينتقل من المذكور الى المتروك»[2]، المتروك أما القزويني يشير للكناية بأنها «لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ»[3]، ومن أمثلة الكناية.

"فلان كثير الرماد" وهي كناية عن الكرم وهو إحدى الخصال الحميدة التي افتتن الشعراء العرب في التعبير عنها وجعلها محورا من محاور الفخر والمدح في شعرهم لما لها من أهمية كبيرة في حياة العربي المنتمي الى بيئة يغلب عليها الجفاف المتمثل في الصحراء بجفافها وبفقرها، الى جانب طبيعة العربي ذاتها التي تحمله على البذل والعطاء الذي يستدعي مذمة البخل وقد كان للكرم أثرا في هذه البيئة فان كثرة الرماد تستدعي كثرة إشعال النار وإضافة الرماد الى القدر تستدعي كثرة الطبخ ودلالة الرماد لا تقف عند حد الإحراق وإنما تتعداها الى ما يرتبط بالنيران من الأنس والإحساس بالراحة والترحاب ...."فلانة نؤوم الضحى" غير محتاجة الى السعي بنفسها للقيام بالمهمات وذلك أن وقت الضحى وقت سعي نساء العرب في أمر المعاش وتدبير ما يحتاج إليه، فلا تنام فيه إلا من تكون لها خدم ينوبون عنها في السعي لذلك وهي كناية عن الترف والثراء، ومن هنا فان في الكناية اللزوم للمعنى الخفي وراء اللفظ وليس معنى الكناية شيء من التعقيد ولكنها مجرد إخفاء لطيف للمعنى والمحك الأساسي فيها لزوم المعنى ولذلك نجد الأديب يطلق اللفظ وهو يريده ولا يقصده .وبهذا تبقى «الكناية قادرة على تقرير المراد نظرا لما تعرضه من صور يؤلفها الخيال فتثير النفس الى القبول والارتياح له»[4]، وتحمل الكناية في طياتها معاني وصفات مختلفة وهي وسيلة تصوير على درجة من الدقة اللفظية وهي وليدة الموقف الذي تقال فيه فحين يتعرض الشاعر لتهديد فيلجأ الى التكنية في صدره وإذا أراد المدح فيكني عن ذلك بصفة حسنة كالكرم والشجاعة والإقدام ويترك التصريح بذلك طلبا للإيجاز والمبالغة وهذا ما ذكره عبد القادر الرباعي حين قال «الكناية عبارة صورية عرضية ومباشرة تشير الى معنى غير معناها الأصلي»[5].

---

[1]- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص5.
[2]- السكاكي: مفتاح العلوم، ص2،4.
[3]- الخطيب القزويني: الاضاح في علوم البلاغة، ص286.
[4]- محمد طاهر درويش: في النقد الأدبي العربي، دار المعارف، مطابع سجل العرب، 1979، ص234.
[5]- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في البيان العربي، ص328.

وبهذا فان الكناية أبلغ من التصريح لما فيها من تأثير وقوة المبالغة فهي تضع المعاني المجردة في صورة المحسوسات وتعطيك الحقيقة مصحوبة بدليلها.

أقسام الكناية :

الكناية عن صفة : تقول العرب "فلانة بعيدة مهوى القرط" وهي كناية عن طول العنق كذلك "عريض الوسادة" كناية عن البلاهة .

كناية عن موصوف : مثل قولهم (بنت البحر) كناية عن موصوف وهي السفينة كذلك قوله تعالى «وحملناه على ذات ألواح ودسر»[1] وهي كناية عن السفينة المكونة من الحبال والخشب.

(ابنة العنقود) كناية عن الخمرة.

كناية عن نسبة مثل: إن السماحة والمروءة والندى في قبة ضربت على ابن الحشرج وهنا ثلاث كنايات عن ابن الحشرج فهو سميح وذو مروءة وكريم ولكن الشاعر نسبها الى شيء يتعلق بالموصوف وهو القبة ومن هنا يتضح لنا أن الكناية عبارة عن دال يشمل مدلولين بينما هي عملية واعية يقصد بها التذبذب بين معنيين. ومن هنا تتجلى القيمة التعبيرية للصورة الكنائية في ثنائية دلالية «فهناك أولا المعنى أو الدلالة المباشرة الحقيقية ثم يصل القارء أو السامع إلى معنى المعنى أي الدلالة المتصلة وهي الأعمق والأبعد غورا فيما يتصل بسياق التجربة الشعورية والموقف»[2].

أما أغراضها فهي كالتالي:

1) تستخدم للتغطية في عدم ذكر الأشياء التي لا يراد التصريح بها.
2) تصوير المعنى تصويرا واضحا مصحوبا بما يؤيده كالحجة .
3) تستخدم للتفخيم والتعظيم ومنه اشتقت الكنية كأن يعظم الرجل نفسه فيدعي ابن فلان وأبو فلان.
4) تهجين الشيء والتنفير منه والابتعاد عن الألفاظ البذيئة والإشارة الى ما يدل على معناه.

وبهذا كان للبيان منزلة عظمى في سماء البلاغة العربية إذ يصور المعنى ويظهره في أبهى صورة لما يمتاز به هذا العلم من إيراد المعنى الواحد بطرق مختلفة فيمد علم البيان المتكلم بشتى فنون التعبير الجميل عن المعنى

[1]- سورة القمر الآية (13).
[2]- فايز الداية: جمالية الأسلوب/ الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت، درا الفكر، ط2، 1996، ص54.

القائم في نفسه ومن ثم ينتقي ما شاء في تفاعل متبادل للأفكار والحواس بلغة شعرية تستند الى التشبيه والاستعارة والكناية بهدف استشارة إحساس المتلقي واستجابته[1] ومن هنا تكمن وظيفة هذا العلم في أنه يعلم الإنسان صناعة الكلام الفصيح أما في العصر الحديث فقد أصبح ينظر الى الصورة على أنها عبارة عن عملية تفاعل بين الأفكار والحواس من خلال قدرة الشاعر في التعبير فالصورة الحسية هي التي تستمد من عمل الحواس ولا فرق فيها بين المجازي والحقيقي وهي بمثابة النافذة التي يستقبل بها الذهن مواد التجربة الخام وتتشكل من خلال التقاط حواس الإنسان للمظاهر الخارجية يقول علي البطل «فالصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس الى جانب لا يمكن إغفاله من الصور النفسية والعقلية وان كانت لا تأتي بكثرة الصور الحسية»[2].

ويتفرع هذا النمط الى خمسة هي: بصرية أو تكون سمعية أو ذوقية لمسية أوشمية وتتداخل هذه الصور بصرية سمعية، أو بصرية سمعية ذوقية في الوقت نفسه، وهو ما يسمى بتراسل الحواس فتكون أقوى وأكثر تأثيرا في النفس وهي على التوالي:

أ – **الصورة البصرية** : إن أهم ما يميز الصورة البصرية هو اعتمادها على الألوان وبذلك تعد العين الأداة الحيوية للإحساس بالجمال الطبيعي والفني واغلب الصور المجازية تتوسل بما يتأتى الى العين وبذلك يكون النص الأدبي المثالي ما يركز على المرئيات كأساس لفهم الجمال.

ب – **الصورة السمعية** : ترتكز على الصوت وهي إحدى العناصر التي تشكل الصورة البصرية وبهذا يرى الدكتور إبراهيم أنيس» أن حاسة السمع أكثر أهمية من حاسة البصر فهي تشتغل ليلا ونهارا وفي الظلام والنور في حين أن المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور وبهذا يتميز السمع عن البصر»[3]، فالأذن تلتقط دون أن تكون هناك رغبة من الإنسان الى فعل ذلك على عكس الحواس الأخرى التي يكون فيها عنصر الرغبة والإرادة.

ج– الصورة اللمسية: على الرغم من أهمية البصر وغلبتها في تشكيل الصورة الشعرية الحسية إلا أنه يمكنها أن تنوب عن البصر الى حد ما فلان اللمس كان عاجزا من إفادتنا باللون إلا انه يطلعنا على أوصاف كالرخاوة والنعومة والخشونة و...

[1]- أ.د علي الخرابشة:"وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي" مجلة الآداب 2014، العدد 109،110، ص109، بتصرف.
[2]- الصورة في الشعر العربي، ص30.
[3]- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص18.

د- **الصورة الذوقية:** هي إحدى الحواس التي يستعملها الشاعر أو الأديب لمعرفة مدى (حلاوة- مرارة) الأشياء وهي تشبه حاسة اللمس في اعتمادها على الاتصال المباشر.

هـ- **الصورة الشمية:** تعتمد على الأنف وما يلتقطه من روائح زكية أو كريهة وهي ضرورية في الصورة الشعرية وقد تكون الصورة الشمية أقرب من الصورة اللمسية والذوقية الى البصرية إذ يمكن أن يكون مصدر الرائحة أبعد مسافة ولا يحتاج الشم الى تماس مع المشموم[1] وقد ميز الله للطفل أن يميز أمه ويهتدي إليها عبر رائحتها وهي حاسة شديدة الارتباط بالفطرة ومثير للغرائز لذلك كانت الوسيلة التي تتهدى الحيوانات من خلالها الى استطلاع العالم غريزيا .وقد عني علي شلق بتحسس الشم في الشعر العربي وعرفه قائلا"الشم حصيلة واحدة من الحواس الخمس وسيلتها الأنف الى الرئة فالجهاز العصبي الذي يقوم بعملية التقرير يحكم على كل نوع من أنواع المشموم»[2].

و- **تراسل الحواس** : وهو انتقال بعض الحواس الى حاسة أخرى وذلك من خلال الربط بين الحواس كإسناد وظيفة السماع الى العين أو الرائحة التي هي من خصائص الشم الى البصر مثل «تنشقت خضرة السهول» رأيت عطرها، «أغمضت يدي" وهكذا وبهذا حمل الرمزيون الألفاظ الشعرية معان جديدة لا تقف عند دلالة واحدة وعبروا عن انفعالاتهم بطريقة جديدة بأن ربطوا بين الحواس المختلفة أن» طريقة التعبير في الفن يجب أن تمتزج بالمدركات البصرية والصوتية والذوقية والشمية»[3].

وبهذا فالصورة هي مجموع العناصر المحسوسة التي ينطوي عليها الكلام من ألوان وحركة وخطوط .....، وتوحي بأكثر مما تحمله من تضاعيف المعنى الظاهر حيث تلمس هذا من خلال تعريف"فان" للصورة بقوله الصورة كلام مشحون شحنا قويا يتألف عادة من عناصر محسوسة خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة أو عاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهر وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي، وتؤلف في مجموعها كلا منسجما»[4].

---

[1]- أحمد ياسوف: الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص511.
[2]- الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط1، 1981، ص5.
[3]- الحاني ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، 1968، ص64.
[4]- روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، ص192 وما بعدها..

وبهذا حققت الصورة الحسية طاقة انفعالية كانت أقوى تأثيرا أو أكثر استجابة لدى المتلقي وهي تعبير عن المعنى بالمحسات وإيثار الوعي والتجسيم والتشخيص بحيث عبرت عن الواقع المألوف وعن التجربة الإنسانية لدى الشاعر

أهمية الصورة الشعرية :

تمثل الصورة الفنية روح القصيدة وهي إحدى الوسائل التي يستخدمها الشاعر في بناء قصيدته وبهذا تمنح للشاعر شاعريته فالصورة هي روح الشعر ووسيلته وجوهره الثابت وجسده، إنها قطب روحي للوجود وقد اعتبر بعض النقاد أن الصورة الفنية هي محور القصيدة ومن جانب آخر «جزء حيوي في عملية الخلق الفني أي اعتماد الشاعر على ذكائه في نقل المشاهد التي وقعت في شعوره وخياله وقدرته على الخلق والإبداع والخروج عن المعنى المألوف والإتيان بالجديد حتى يؤثر في المتلقي وذلك باعتبارها عنصرا حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية»[1].

ولقد كان للصورة الشعرية دورا بالغ الأهمية في بنية النص الشعري كونها تجيء في قمة الهرم البنائي للقصيدة، ذلك الذي يبدأ من البنية الصوتية ومرورا بالبنى الصرفية والمعجمية والتركيبية ولا تقف أهميتها عند هذا الدور بل تتعداه الى التمايز بين الشعراء في كيفية بنائها، ومن هنا تختلف من مبدع الى آخر ومن ثم يكون بناؤها عند كل منهم متضمنا لعناصر التميز والتفرد وتغدو مقياسا تقاس به موهبة الشاعر وموضع الحكم عليه[2]، لأن نجاح الشاعر وفشله رهين بقدراته التصويرية تمكنه من نقل تجاربه وأحاسيسه الى المتلقي بواسطة الخيال فالصورة تسير مع الشعر وتتغير متى ما خضع الشعر في تغيير مفاهيمه ونظرياته، كذلك اختلاف تراكيبها وتعدد وتنوع مصطلحاتها ومن هما تعددت الاتجاهات الأدبية واختلفت بخصوص الصورة الشعرية ووصل الاختلاف الى حد يمكن أن يقال عنه «إن الصورة الشعرية أصبحت تحمل لكل إنسان معنى مختلفا كأنها تعني كل شيء»[3]، ولها دور فعال في إيضاح معنى النص، فما هي «إلا ذلك التعبير الذي يهدف الى

[1]- د.كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط4، 1995، ص19.
[2]- د.محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، 1981، ص17.
[3]- د.ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرأ القيس، دار الآداب، ط2، 1992، ص39.

تحويل غير المرئي من المعاني الى المحسوس، وتقريب الغائب الى نوع من الحضور بما يثير الاختلاف ويستدعي التأويل بقرينة أو دليل والصوع اللساني المخصوص الذي تتمثل المعاني فيه تمثلا جديدا مبتكرا متفردا متميزا»[1].

وتبقى الصورة هي الجوهر الثابت في الشعر تتغير بحسب تغير مفاهيم الشعر كما قال "جابر عصفور" هي الجوهر الثابت والدائم في الشعر فكلما تتغير مفاهيم الشعر تتغير الصورة الفنية فالاهتمام بها دائما قائم مادام هناك شعراء يبدعون ونقاد يحللون وبهذا استخدمها الشاعر في صقل ونقل تجربته الشعرية وفي هذا الصدد يقول: مدحت الجيار«جوهر الشعر وأداته القادرة على الخلق والابتكار»[2].

وقد وضح» سي دي لويس" عن أهمية الصورة في قوله «إن كلمة الصورة قد تم استخدامها من خلال خمسين سنة الماضية أو نحو ذلك كقوة غامضة ومع ذلك فان الصورة ثابتة في كل القصائد وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة فالاتجاهات تأتي وتذهب والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير بدون إدراك ولكن المجاز (الصورة) باق لمبدأ الحياة في القصيدة وكمقياس رئيس لمجد الشاعر»[3]. ويرى محمد غنيمي هلال أن الصورة جزء لا يتجزأ من التجربة الشعرية للشاعر يقول في هذا الصدد «الوسيلة الفنية الجوهرية لنقل التجربة هي الصورة في معناها الجزئي والكلي فما التجربة الشعرية كلها إلا صورة كبيرة ذات أجزاء بدورها صورها جزئية، تقوم من الصورة الكلية»[4].

ويرجع جابر عصفورا أهمية الصورة الى الطريقة المميزة التي تعرض بها علينا مما يجعلها تشد انتباهنا للمعنى وهي رؤية جديدة لهذا العالم وموضوعاته حيث يقول «هي الطريقة التي تعرض بها علينا نوعا من الانتباه للمعنى الذي تعرضه وفي الطريقة التي تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى الذي تعرضه وتفاجئنا بطريقتها في تقديمه»[5]، فالصورة إذن هي وسيلة الأديب الخاصة لتكوين رؤيته وتحديد موقفه إزاء المواقف ونقل تجربته وعرضها للآخرين ومن هنا نخلص الى أن الصورة الشعرية رؤية الشاعر للواقع وتصور أفكاره ومشاعره وخياله وتتبين شخصيته وتكمن أهميتها من خلال تقديم المعنى وتأثيرها في المتلقي.

---

[1]- أنظر الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص3.

[2]- زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية لشعر ابن المعتز، جامعة قانيونس، بنغازي، ط1، 1999، ص21، نقلا عن "سعد مدحت محمد الجيار": الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص65.

[3]- ابراهيم أنيس الزرزموني: ص100، نقلا عن سيدي لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد ناصف الجانبي، وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ص20.

[4]- علي الغريب محمد الشناوي، ص26 نقلاً عن الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، نهضة مثر القاهرة، ص 417.

[5]- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 363.

الفصل الثاني

تطبيقي

مقاربة لسانية لمقطع من قصيدة صقر قريش لأدونيس

مفهوم الحداثة في الفكر والفن والإبداع.

- الحداثة عند أدونيس.
- المرجعيات الفكرية للحداثة الأدونيسية.
- الصورة الشعرية عند أدونيس.

مظاهر التجديد في بناء القصيدة الأدونسية.

- على مستوى الشكل.
- على مستوى المضمون.

قراءة لسانية لمقطع من قصيدة صقر قريش لأدونيس.

- من هو صقر قريش.
- إطلالة على صقر قريش.
- تحليل لساني لمقطع مختار من قصيدة الصقر لأدونيس.

مفهوم الحداثة في الفكر والفن والإبداع

شهد منتصف القرن التاسع عشر ظهور مفهوم الحداثة وبدأ يثير التنظيرات حوله والتطورات ....وبهذا تعددت تعاريفها واختلفت التصورات وأصبح من الصعب تحديد مفهومها بحيث لا يمكن حصرها في مجال أو مذهب محدد، فمصطلح الحداثة يشمل مناحي الحياة وهي مرتبطة بالفكر والسياسة والاقتصاد والثقافة وهو وليد الثقافة الغربية فقد تناوله الغربي أكثر من العربي نظرا لما يحمله هذا المصطلح من معان ودلالات مختلفة وهو يعني الإبداع والتجديد ورفض كل ما هو تقليدي وقديم .

فقد عرفه "بودلير" وهو الأب الروحي للحداثة إذ يقول «ما أعنيه بالحداثة هو العابر والهارب والعوضي، إنها تصف الفن الذي يكون نصفه الآخر هو الأبدي الثابت»[1].

وبهذا يؤكد بودلير على مواكبة روح العصر والتعبير عن الجمال الكامن في سرية الحياة المعاصرة.

أما "جون ماري دومينياك" يعطي تعريفا آخر للحداثة بقوله «الحداثة تعني إتاحة التطور والتفتح لكل الإمكانات والاحتمالات من أجل أن يتمكن الفرد من التمتع بها أنها تعني تنمية القوى المنتجة وتنمية الوعي بالذات وهي في نفس الوقت كتحرير كبير وكمنحة هذا أنتجت تلك الرؤية السعيدة عن الحداثة»[2]، وبهذا فالحداثة تفتح عنده تمنح الإنسان التقدم والتطور ومسايرة الانفتاح. كما يذهب مالارميه الشاعر الفرنسي وهو أحد أكبر رواد الحداثة الذي امتاز شعره بالغموض إذ يقول «إذا كانت الحداثة تفكيرا في اللا مفكر فيه فإنها شعريا بحث عما لم يحدث»[3]، ومن جهة أخرى اعتبرها "رولان بارت" «زلزالا حضاريا عنيفا انقلابا ثقافيا شاملا يتوصل الإنسان المعاصر الى السيطرة عليه إذ هي موقف عام وشامل ومعارض للثقافات التقليدية الشاملة السائدة "فمالكولم براديري" وجيمس ماكفارلن يقولان إننا نعتقد بأن هذا الفن الجديد جاء نتيجة لهذا النوع من الهزات الكاسحة أو أنها جوهرة كاسحة في حد ذاته»[4].

كما عرفها ألان تورين «لقد صارت كل المجتمعات مخترقة بالأشكال الحديثة للإنتاج والاستهلاك والاتصال(...) قارب الحداثة يحملنا جميعا يبقى فقط أن نعرف هل نحن ملاحون أم مسافرون يحملون

---

[1]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص31.

[2]- طيب تيزيني: الاطار النظري المفاهيمي من ندرة الحداثة وما بعد الحداثة بمشاركة لفيف من المفكرين العرب، منشورات جامعة فلاديلفيا، عمان، الأردن، ط2000، ص35.

[3]- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص35.

[4]- مالكوم براديري وجيمس ماكفارلن: الحداثة: ترجمة مؤيد حسين فوزي، دار المحبة للنشر والتوزيع، دمشق، دط، 2009، 19.

أمتعة»[1]. أما فلوبير فالحداثة عنده مرهونة بالزمن وفعل الكتابة والنفور من الماضي من أهم خصائص الحداثة عنده والإبداع في كل ما هو جديد فيقول «الحداثة هي التعصب للحاضر ضد الماضي بمعنى أن الوعي الحداثي ليس تشبعا لسلطة ماضوية وحنينا الى الأصل التليد وحقبة ذهنية بل هو تمجيد للحاضر وانفتاح على الآتي»[2].

وبهذا اقترن مفهوم الحداثة عند الغرب بكل ما هو جديد ينشد عصر التقدم والتطور ويحرر الإنسان من أمور العقيدة والفكر واللغة والميادين جلها والثورة على الواقع السائدة والنفور منه والدعوة الى كل ما هو جديد وحضاري يواكب التقدم والازدهار.

أما من دعاتها عند العرب كثر صلاح فضل، صلاح عبد الصبور، عبد الله الغذامي علي احمد سعيد، أدونيس وزوجته، خالد سعيد، محمد عابد الجابري، يوسف الخال ومحمد بينيس وغيرهم...فارتبطت بالحياة الراهنة وأجمعوا على أنها ثورة تسعى الى التغيير والتجديد الحديث وتجاوز القديم وإحداث قطيعته ومن هنا يربط محمد عابد الجابري الحداثة بالتقدم والتحديث إذ يقول «بأنها ليست هناك حداثة مطلقة كلية وعالمية وإنما هناك حداثات تختلف من وقت لأخر ومن مكان لأخر بعبارة أخرى الحداثة ظاهرة تاريخية وهي ككل الظواهر التاريخية مشروطة بظروفها محدودة بحدود جمالية ترمها الصيرورة على خط التصور»[3].

كما يذهب يوسف الخال وهو الأب الروحي لرواد مجلة شعر الحداثة عبر الغرب الليبرالي ومن دعاة الحداثة العرب إذ يعرفها بقوله «الحداثة في الشعر إبداع وخروج عن ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما. وكل ما في الأمر جديدا ما طرأ على نظرتنا الى أشياء فانعكس في تعبير غير مألوف»[4].

فهنا لا صلة للحداثة بالقديم فهي تنحاز الى الإبداع والتجديد عما ألفناه فهي قديم يتجدد مع الحياة فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نجدد بل لأن الحياة تتجدد فينا»[5].

كما أن الحداثة عند محمد بينيس ترتسم من خلال مسايرة التقدم الى جانب مفاهيم الحقيقة والخيال المصاحب له وهي معايير تحدد وتوضح الحدود القائمة بين القدامة والحداثة في الشعر المعاصر والحداثة عنده

---

[1]- آلان تورين: نقد الحداثة، ت.ر، أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، دط، 1997، ص270.
[2]- محمد شيكر: هايد غرو، سؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص12.
[3]- محمد عابد الجابري: الثوابت والحداثة، دراسات ومناقشات، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص18.
[4]- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص15.
[5]- المرجع نفسه، ص93.

حداثتان الحداثة التقليدية (الحداثة المعطوبة) تعتبر التقدم عودة الى المألوف الماضي لأن الرؤية هنا دينية المصدر «وهكذا فان التقليدية خضعت لتجميد الزمن في نموذج موحد يتشبه به كل من يريد التقدم ويؤول إليه»[1]، أما الحداثة الثانية هي حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر (الحداثة المعزولة) وهي تقابل التقليدية وتشترك معها في استخدام الزمن كسياق ولكن لها نظرة مغايرة للتقدم إذ ترى الزمن متجه نحو المستقبل لا من الماضي وبهذا فالزمن يتقدم ويرقى الى الأفضل «وبهذه الرؤية الى الزمن سيكون تأويل الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضا مع التقليدية لأنه ينطلق من المستقبل لا من الماضي في تحديد اتجاه التقدم كما ينطلق من المجهول لا من المعلوم من المفاجئ لا من المألوف»[2]، كذلك يرى أن الحداثة «مواجهة من اجل ماء النص به يتسمى الزمن الشخصي في نص لا يتكرر ولا يلغي وبه تتجدد الحداثة في لا نهائيتها عبر الأزمنة كلها»[3]، وبهذا فالحداثة البينيسية ترى أنه على اتساع رقعة الشعر فان مصطلح الحداثة قد زاده رحابة إذ أن مصطلح الحداثة يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات»[4]، وبهذا فالحداثة تدعوا الى الثورة على كل ما هو قديم وثابت والدعوة الى التغيير المستمر في كل شيء وتعد حركة فكرية حديثة ورؤية عالمية جديدة وبهذا لا يختلف اثنان في كون الحداثة حركة حديثة جديدة أصبحت تواكب التقدم والتطور لذلك أصبحت مفهومًا يصعب تحديده لأنها في تغير وتجدد مستمرين .

فعبد الله الغذامي واحد من المجددين الحداثيين إذ نراه متمسكا بالحداثة ومدافعا عن الحداثيين واصفا إياهم بحاملي الثقافة إذ يقول «من علامات تحضر الأمة أن يكون لها أدب تجدد روحه مع تجدد نسمات الصباح فكما أن النسمة التي تهب اليوم ليست هي النسمة التي هبت بالأمس وذلك أن نثبت أن عقول الأمة مازالت معطاة وأن معين إبداعها لم ينضب ولم يشح مكنونه»[5]، ويحاول من خلال ذلك «تحديد مفهوم الحداثة انطلاقا من الإبداع ومن ثنائية الثابت والمتغير واعتمادا على موروثنا، فالحداثة معادلة إبداعية بين الثابت والمتغير أي بين الزماني والوقتي فهي دائما تسعى الى صقل الموروث لتعزز الجوهري منه فترفعه الى متغير

[1]- محمد بينيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته (مساءلة الحداثة) ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص163.
[2]- محمد بينيس: الشعر العربي الحديث، بنيته وابدالاته، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص164.
[3]- المرجع نفسه، ص180.
[4]- المرجع نفسه، ص25 .
[5]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص11.

ومرحلي وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفها وتصبح طورا بينهم في نمو الموروث لكنه لا يكبل الموروث أو يقيده »[1].

الحداثة عند أدونيس

أدونيس من دعاة الحداثة العربية ويأتي في مقدمة المنظرين لها في العالم العربي وله باع طويل وحافل إذ حمل لواء الحداثة والتجديد في الشعر العربي إذ اندلعت ثورته الحداثية الى تغيير طرق التعبير والخروج عما ألفه الأولون فهو يؤكد أن «كل أثر شعري جديد حقا يكشف عن أمرين مترابطين شيء جديد يقال وطريقة قول جديدة»[2]، فمعظم أعماله تدعوا الى التجديد ونبذ القديم وتجاوزه وبهذا غلبت على أفكاره مبادئ الحداثة التي نشرها في مجلة " الشعر" وبها دخل عالم الحداثة من أبوابه الواسعة فالحداثة قول ما لم يعرفه موروثنا أوهي قول المجهول من جهة وقبول بلا نهائية المعرفة من جهة ثانية»[3].

كما أن ملامح التجديد تبدوا واضحة تمام الوضوح من خلال العناوين التي يضعها في مقالاته ومحاضراته وكتبه وقد شغلت الحداثة فكره كمفهوم متداول في جل كتاباته وأعماله ويعتبر «بيان الحداثة الذي كتبه أدونيس عام 1997 الرؤيا الأكثر إشكالية الأكثر إفصاحا حول مفهوم الحداثة لكونه يطرح النقاش والتساؤل قضايا أساسية وجوهرية في عملية تفعيل النظرية الشعرية وفق المنظور الأدونيسي»[4]، وبهذا كان شاعرا كثير الأسئلة فهو يعيد

تأسيس التاريخ ومن أبرز القضايا التي أثارت أدونيس في قضية التساؤل الذي يعد مفتاح الفكر والعقل عنده وهي قضية متأصلة في المجتمع العربي «والشيء الأخر الذي أثر في هو طريقة التفكير القائلة أنه ان كان هناك معلوم في العالم ومقابله هناك مجهول، فان المعرفة الحقيقية ليست معرفة المعلوم بل معرفة المجهول، وقد سكنني هاجس المجهول منذ بداية الطفولة»[5].

---

[1]- عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص11.
[2]- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص100.
[3]- أدونيس: الثابت والمتحول، (بحث في الاتباع والابداع عند العرب)، دار العودة، بيروت، ج1، ط7، 1994، ص19.
[4]- حبيب بوهرور: تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص194.195.
[5]- صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس الطفولة، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص50.

كما ساهم في حركة الشعوب بالبحث عن كتب التراث واستخراج كل مندثر ومنحرف عنها وبهذا كانت رؤية أدونيس للحداثة رؤية من منظور عالمي وهي «الخروج عن النمطية والرغبة الدائمة في خلق المغاير»[1].

وبهذا فالحداثة رهينة بمواكبة التطورات والتغيرات طرفاها أساسان هما التساؤل والاحتجاج تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد يقول أدونيس «وهو ينسى أو يتناسى أن الشعر والفن بعامة هو جوهريا رؤيا احتجاج وممارسة احتجاج»[2]، وبهذا فالحداثة الأدونيسية تلتقي فيها جميع الشعوب لتبادل الأفكار والثقافات وخلق الإبداع وهي تتجاوز التقليد وتنبذه.

أما مرجعياته الحداثية التي استقى منها حداثته فمتعددة ومتنوعة ينتابها الغموض والإبهام وتستعص الفهم في كثير من الأحايين وقد شملت مرجعيتين يكمل بعضها البعض إحداهما غربية والثانية عربية فتأثر بالأولى وكان اهتمامه منصبا عليها كما أن له اطلاعا ورؤية بالمرجعية الثانية وهي المرجعية العربية والتراث العربي وهما على التوالي:

أ – المرجعية غير العربية (الغربية)

لقد كانت الحداثة الغربية حاضرة حضورا قويا في الفكر الأدونيسي نتيجة تأثره بها وبالتراث الغربي حيث اطلع على الفكر الغربي واستقى جل مفاهيمه وأفكاره منها وذلك من خلال اتصاله بالمجتمع الغربي الداعي الى التحرير من قيود التخلف والثورة على التقاليد القائمة على فكرة التمرد والدعوة الى التغيير وقد انعكس هذا على أدونيس وعلى حداثته وتطلعه في مجال التعرف والبحث والاستكشاف من خلال إثراء ثقافته وجعل من الثورة على التقاليد وعلى النظام الثقافي السبيل الأنجع لكل تجديد وإذا كانت الحداثة الغربية قائمة على فكرة التمرد الشامل على التقليد وعلى الكنيسة وقيمتها والى كل ما يرمز الى ممارسات القرون الوسطى، كما تأسست على تمجيد الإنسان والإيمان بقدرته على التغيير»[3]، أو تحول وتتضمن الحداثة الرفض والتمرد من حيث أنها تتجلى عن التقليد ومفهومات الأصول والأسس والجذور والمعايير الثابتة»[4]، فقد شكل أدونيس صرحا لحداثته استنادا

[1]- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، ص320.
[2]- المرجع نفسه، ص322.
[3]- منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، ص67.
[4]- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص115.

لتجارب ثقافية وفكرية وبهذا اتضح تأثره بفكر الحداثة الغربية التي تتأسس على التخلص من قيود الكنيسة ومن أشكال المعتقدات وأشكال النظام الاجتماعي والسياسي والدعوة الى رفع شأن الإنسان وتمجيد عقله وقد ارتكز أدونيس في تفكيره على العقل اليوناني في مشروع حداثته ومن بين أوائل المفكرين الذين تأثر بهم أدونيس هيراقليطس إذ أضحى مصدرا هاما في صياغة تجربته الشعرية وعد من أبرز مرجعياته الفكرية والنقدية ..فقد تفاعل مع فكرته القائلة بواحدية العالم وتعدديته في الوقت نفسه. وله ديوان احتوى عنوانه «مفرد بصيغة الجمع" فتأثر أدونيس بهذا الديوان وترجم عليه وأسس عليه مرجعيته»[1].

كذلك تأثر بنيتشه ومشروعه الداعي الى موقفه المعادي للقيم والمبادئ الروحية ونبذ الأخلاق التقليدية، وقد تجلى هذا الفكر في المجتمع الغربي وتطور من الثورة على الكنيسة الى الثورة على الدين وبهذا حاول أدونيس إسقاط فكرة نيتشه على المجتمع العربي لخصوصية الدين الإسلامي وتأصله وتجذره في الثقافة العربية وقد سمى ذلك النص الثاني يقول «فالحداثة ليست في الأساس مواجهة للنص الأول وإنما مواجهة للنص الثاني وترفض أن يحصر النص الأول في تأويل واحد تخطاه الزمن وتخطته المشكلات التي يواجهها المجتمع العربي الإسلامي»[2].

وبهذا تناسى أن تأويل النصوص الأدبية يختلف تماما عن النصوص الشرعية وأن النص الثاني يتقيد بضوابط علمية وفقهية في تاريخ وسياق خاص وبهذا فالحداثة تتكئ على فكر غربي بحت ولا عجب ولا غرابة أن يتخذ أدونيس الغرب مرجعية له، فهو ينتمي إليه ويغرف منه أفكاره ومفاهيمه منها "فالانفتاح على الغرب (وهذا كلام أدونيس) بصفته جزءا مني، لا مفر منه، إذ لا أستطيع أن أعي هويتي ونفسي دون أن أعي هويته وعلاقتي معه ... لأنني إذا نظرت الى الغرب اليوم أشعر أن رامبوا قريب لي كما هو قريب للغرب ... وأنا عندما أقرأ نتاجات نيتشه ونرفال وهولدرلين أشعر أنها جزء مني وتسبح في البحر نفسه الذي أسبح فيه أنا»[3]، وبهذا فالحداثة الأدونيسية حداثة غربية تدعوا الى التجديد والتغيير والتحرر .

ب – المرجعية الفكرية العربية التراثية:

أدونيس شاعر حداثي سوري ومن دعاة الحداثة العربية والمروج الأول لها في العالم العربي فالبرغم من أنه أسس حداثته وفكره على أرضية غربية إلا أنه لا ينكر ارتباطه بالتراث العربي وبوجه ما فبحسبه"من لا تراث له

[1]- ينظر سقر أبو فخر حوار مع أدونيس، ص8 وينظر ص57.
[2]- أدونيس :كلام البدايات، دار الآداب بيروت لبنان، ط1، 1989، ص188.
[3]- أسامة اسبر: الحوارات الكاملة (2) ص197.

لا جذور له ومن لا جذور له غصن يابس»[1]، وبذلك سعي الى تأسيس حداثة عربية من خلال كتاب عنونه "بصدمة الحداثة" معتمدا على معايير وقواعد غربية فالشاعر مملوء بتراثه كما هو مملوء بدمه، شريطة أن يساير هذا التراث ركب التقدم، ومما جعل أدونيس يقعد لحداثة عربية هو ذلك الإعجاز القرءاني الذي أدهش أرباب البيان والفصاحة .

أما في التراث الشعري العربي فقد أشار الى بشار بن برد ووصفه بأنه من أبرز النماذج الذي تحتذى بها الحداثة العربية من خلال تمرده على الموروث وعلى التقاليد السائدة «كان بشار بن برد (168هـ. 785م) على صعيد الكتابة الشعرية الوجه الأول الأكثر بروز لهذه الحداثة فهو يعد أول المحدثين بالمعنى الإبداعي»[2].

وينتقل الى أبي نواس الشاعر الماجن الذي يشكل النموذج الأمثل للحداثة العربية وبأنه أول من يخرج عن المألوف ويتجاوز التقليد والرموز القديمة حين يقول «غير أن معارضة القديم، بحجة التجديد لم تستند الى الحداثة العربية كما تجلت عند أبي نواس وأبي تمام وفي الكتابات الصوفية»[3]، وأن هذا التحول عند أبي نواس القائم على التغزل بالخمرة والمجون حين فصل الشعر عن الأخلاق والدين والتمرد على المجتمع وضرب القيم الدينية والمبادئ الأخلاقية عرض الحائط فشعره كما قال أدونيس «شهادة على التغيير وتعبير عنه»[4].

أما من دعاة النتاجات الصوفية التي تأثر بها أدونيس "النفري" حيث اطلع على نصوصه إذ يرى أنها «انفتاح على اللانهائي والتجديد بلا انقطاع وبهذا يلغي الموروث وينفره ويجدد اللغة والطاقة الإبداعية العربية أغرب وأبهى يقول أدونيس هكذا يبدو نص النفري قطيعة كاملة مع الموروث في مختلف أشكاله وتجلياته وبهذه القطيعة يجدد الطاقة الإبداعية العربية ويحدد اللغة الشعرية في آن واحد»[5].

وبهذا تمثل الحداثة في الكتابات الصوفية حسب رأي أدونيس«أنها حالة روحية يتصل فيها العبد بربه اتصال المتناهي باللامتناهي، وهي تجربة لا تخضع لمنطق العقل الواعي وقوانينه وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن لها رموزها الخاصة بها ومن ثم فهي غربة روحية واعتزال العالم البشري»[6].

---

[1]- ينظر صقر أبو فخر حوار مع أدونيس، ص57.
[2]- أدونيس الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، ص12.
[3]- أدونيس: الشعرية العربية، ص84 وينظر ص 96 وص 108.
[4]- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص53.
[5]- أدونيس: الشعرية العربية، ص66.
[6]- عادل أبو طالب: الصوفية الشعرية في صالون خليل بن أحمد الفراهدي، مجلة نزوة العمانية، ع15، يوليو1998.

أما المحدثون نجد جبران خليل جبران شعلة متشبعة يلهب التشرد والتخلص من الأصول ومن الموروث وبهذا استطاع أن يتخلص من لغة الشعر التقليدية «ويعطي رؤية جديدة ونظرة للحياة نحو المستقبل حينما أقام مفهوم الحداثة أي مفهوم المستقبل والمجهول»[1]، كما يحاول المحدثون تغيير التفكير والمنطق التقليدي والثورة على المألوف وخلق طرق جديدة للتعبير والإبداع وصياغة ألفاظ ومفردات تواكب التقدم والتجديد بأشكاله المختلفة وبهذا قعد أدونيس لحداثته وفق مرجعية عربية تراثية بحتة ورأى أن التراث يعد من أهم المرجعيات التي استقى منها فكره وحداثته وأصبح يوليها اهتماما كبيرا لأنها جزء منه ومن أصالته.

الصورة الشعرية عند أدونيس:

أدونيس شاعر حداثي من رواد التجديد في الشعر العربي الحديث حيث رفد الشعر العربي بأعماله الشعرية المختلفة حيث نشر نماذج في التراث الغربي والعربي على السواء وكانت رؤيته تقترب من التراث الإسلامي من خلال أعماله التي تناشد الفكر والتاريخ الإسلاميين.

وبهذا تعتبر الحداثة مفهوما مبتذلا متحركا كحركة ثورية تغيرية ذات طابع تغييري جذري ينفصل عن القديم ويثور على الثابت من مبادئ وقيم غيرها.

فقد أبدع في مجال الصورة الشعرية وأشار الى وظيفتها وتقنياتها الفنية وربطها بالحداثة وأن كل منهما يكمل الآخر واعتبرهما وجهان لعملة واحدة يغرف بفكره ليبدع عنه بشعره فقد عرف بحب الاطلاع والمجازفة كما كان قاربه المغامرة ومبتغاه المجهول وعرف عنه «لا يطلب الأمان الذي يعقم الفكر والقلب، بل ينشد القلق والمجازفة والمغامرة والمقامرة أيضا معيد النظر في التصورات والمفاهيم والمبادئ جميعها»[2].

فهو يبحث عن غير الموجود ومسكون بهاجس الإبداع يبحر في كل ما هو غامض يمجد التجديد لا يكل ولا يمل في كتابة الشعر إذ يرى أن «الشعر لا يتوقف على كتابة قصيدة ناجحة أو فاشلة عظيمة أو غير عظيمة بل يراه ذلك البحث الدائم عن الشعر، بل هو طرح التساؤل باستمرار»[3]، ومن هنا يحث على الابتعاد عن كون الشعر تصويرا لما في الواقع وبهذا حينما يتحدث أدونيس عن القصيدة الحداثية فانه يرفض أن تكون انعكاسا طبيعيا للوضع الوجودي الذي يعيشه الشاعر الحداثي «إن القصيدة عنده لا تعكس ظروف الشاعر

[1]- أدونيس الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ص96.
[2]- محمد العربي فلاح: أدونيس تحت المجهر، ص127.
[3]- ينظر أسامة أسبر: أدونيس الحوارات الكاملة (2)110.

بقدر ما هي خلق وابتكار جديد»[1]. وبهذا يجب أن تتصف القصيدة الحديثة بالإبداع والتجديد، وبهذا فالصورة عنده خلق ايجابي إبداعي تصدر من خلال براعة الشاعر ذات النتاج والثقافي والاجتماعي ويختار الشاعر بذلك الرموز والإيحاءات المناسبة من الكون والطبيعة إذ يقول أنها «نتاج علاقة بين المؤثر والمؤثر فيه هنا بمنزلة الأب وهو الروح، وأما المؤثر فيه فمنزلة الأم وهي الطبيعة موضع التحولات»[2].

كما أنها لها تشكيلا جماليا مغايرا للتشكيل القديم فتوسعت بحداثتها وأصبحت تعبر عن القيم والمبادئ الإنسانية ووسيلة الشاعر في التجديد ولها غايات وأغراض دون التي تعرف عنها عادة فهي بالنسبة له «أكثر من وسيلة للنقل أو التفاهم أنها وسيلة استبطان واكتشاف ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق وإنها تهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن أنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده هذه اللغة فعل، نواة حركة خزان طاقات والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا»[3].

كما يعد الخيال من أهم العناصر التي تتشكل بها الصورة الفنية الشعرية لأن الخيال طاقة إبداعية تجديدية تتجاوز العادي المألوف للأشكال والصور والخيال هو بصيرة الشاعر الى العالم الخفي وهو آلية كل شاعر وكل فنان وقدرة إبداعية تتطلب الإيحاء والتخييل على مستوى الصورة وعلى مستوى الشكل[4].

ويمثل الخيال بهذا الشكل قدرة على الإبداع والتكوين والإيحاء، وبنية القصيدة عند أدونيس تنطلق من الفعل وتستمد طاقتها وإبداعها منه وتتنوع وتتلون به وبهذا تمتاز الصورة الشعرية عند أدونيس بالإبداعية لأنها تعكس براعته في البناء الفني والسيطرة على اللغة وعلى إنتاج صور مركبة باستخدام أساليب متعددة من بينها حشد الصور البسيطة المفردة والتداعي والتوليد والتراث.

[1]- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1987، ص11، نقلا عن بشير تاوريريت، أدونيس في ميزان النقد، ص72، وينظر أدونيس الثابت والمتحول صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، ص246.
[2]- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص147.
[3]- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص79.
[4]- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص226.

فديوان مفردة بصيغة الجمع خير مثال يدين أسلوب التداعي والتتابع التلقائي للصور مما يحيل الى أن القصيدة التي يكتبها أدونيس يشوبها الغموض والتعقيد والتداخل نوعا ما[1].

إن الصورة عند أدونيس تنتمي الى عالم لا مرئي غرائبي لا يمت الواقع بصلة فلانفعال والحركية اللذان تحدثهما الصورة في المتلقي أهم مما تحدثه الصورة نفسها وبهذا يستند الى ابن عربي في كيفية عرضه للصورة فهو يذكر على لسان ابن عربي أن المعنى «يظهر في حال احتجابه ويختفي في حال ظهوره»[2].

كما اعتمد الشعراء المحدثون على خلق صورة جديدة تختلف عن النمط القديم وعن الشكل البلاغي للذوق العربي من استعارة وتشبيه وكناية ومجاز وغيرها. فأدونيس في بواكير قصائده استعمل هذه الألوان البلاغية كالتشبيه في كتاب "التحولات والهجرة" و"أغاني المهيار الدمشقي" إذ اعتمد أدونيس على أدوات التشبيه "الكاف وكان ومثل" مثل قوله «أموج كالضوء بين السحر والإشارة»[3].

كذلك في قوله :

وكأن النهار حجر يثقب بالحياة

وكأن النهار عربات من الدمع.[4]

كما لجأ إلى الاستعارة وكتب بلغة استعارية وكذلك كنائية وأقام من هذا اللغة علاقات داخلية تؤدي معنى مفتوح قابل لتأويلات عدة وقد ألغى المعجم الشعري الذي يضم المفردات الشعرية التي ارتكزت عليها القصيدة العربية القديمة وأقام قصائد على أشكال جديدة تشع بروح الابتكار والمغامرة وأصبحت الصورة الشعرية تعبر عن دلالات وصياغات ورموز وعلامات جديدة وأصبحت مستقلة بذاتها تحكمها ثقافة الشاعر ووعيه بحقيقة التعبير الفني ومحاولة الكشف عن عالم بحاجة الى كشف وبهذا استطاع أدونيس بلغة شعرية أن يكشف عن المجهول ويبحث في الوجود وبه فاللغة في الشعر ليست أناء الأفكار كما هو الشأن في العلم النثر بعامة فاللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس

[1]- أدونيس: التحولات والهجرة، ص111.
[2]- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص147.
[3]- أدونيس: التحولات والهجرة، ص16 و27.
[4]- المرجع نفسه، ص 27.

واحد دفق واحد[1] هذا يضفي بأدونيس الى محاولة فك الثوابت وتغيير السائد والجمع بين الرموز الشعرية وبين المنجز الصوفي في تشكيل اللغة الجديدة القائمة على المجاز والإيحاء والتحول والرمز والصورة والتجريد وغيرها.

مظاهر التجديد في بناء القصيد العربية عند أدونيس:

إن قضية التجديد في الشعر العربي من أهم القضايا التي أثارت الجدل في الفكر العربي على العموم رغبة في هدم البناء الهرمي القديم للشعر وتأسيس نموذج شعري جديد يسعى الى التغيير على كل هو ثابت والدعوة الى ركوب التطور ومحاولة الارتقاء بالشعر لبلوغ الإنسانية والعالمية ومن الشعراء العرب الذين بادروا بهذه المهمة وكان له موقف من هذه القضية– قضية التجديد – الشاعر والمفكر العربي علي أحمد سعيد المعروف بأدونيس إذ يعد الرائد والمروج الأول في تطوير الشعر العربي بسبب الأفكار الجريئة التي يطرحها وأرائه ونتاجاته الأدبية والشعرية وكل ما يلم بالمجتمع وهذا ما ولد نوعًا من التغيير وخروج عن الموروث ودفع بالشعر نحو الأفضل وإحداث القطيعة مع البنية التقليدية إذ سعى إلى تأسيس شعري لا يمت بالقديم بصلة أي أن «دلالة التجديد الأولى في الشعر طاقة التغيير التي يمارسها بالنسبة إلى ما قبله وما بعده، أي طاقة الخروج عن الماضي من جهة وطاقة احتضان المستقبل من جهة ثانية»[2]، وبهذا سعى أدونيس من خلال دعوته إلى التجديد إلى تخطي الثبات والجمود محاولاً بناء قصيدة عربية تعكس مستوى فكر الإنسان العربي الحديث مؤسسًا شعرًا حديثًا ينطلق من لسان الشعر العربي القديم ليفتح بذلك بوابة شعر آخر مختلف لغويًا، جماليًا، إيقاعيًا، خياليًا... يعطي رؤية جديدة للكون وللذات وفق التحولات التي تطرأ على البنية الفكرية والثقافية للمجتمع وهذا ما جعله طليعة في الشعراء العرب الذين طوروا الشعر العربي وجددوا فيه شكلاً مضمونًا وسنعرض كالتالي:

على مستوى الشكل

يرى أدونيس«أن الشعر يكون إبداعا متجددًا أي شكلاً متجددًا، ولا يكون إلا سلسلة من القوالب والأنماط»[3]، ومن هذا يرتكز مفهومه للشعر وأن تطور الشكل يتطلب وظيفة جديدة وفق شروط لظهورها ويشير إلى هذا في قوله «إن تطور الشكل أو تغيره يفترض ظهور وظيفة جديدة ولا تولد هذه الوظيفة إلا في

[1]- أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ص286.
[2]- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979، ص100 .
[3]- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، (دم)، (دت)، ص230.

مجتمع تغيرت بناه القديمة، وتغيرت علاقته بالأشياء وهو يفترض كذلك حرية الفرد وحقه في الرأي والتعبير دون عوائق»[1]، فالشاعر الحق عن أدونيس هو الذي يأخذ صفة الفرادة بشعره ويبتدع لنفسه طريقة خاصة وشكلاً مميزًا وفريدًا عن غيره هذا ما قاله أدونيس عن مفهومه للشكل وسنعرض بعض المظاهر التي تعد تجديدًا شكليًا في بناء قصيدته الشعرية.

1 – التجديد في اللغة الشعرية:

إن اللغة متنفس الشاعر ينمق ويزين كلامه وهي جزء لا يتجزأ من الهوية الإنسانية وبها ميز الله الإنسان عن سائر المخلوقات، وبها استطاع أن يتواصل مع الخارجي ليبدع ويبتكر ويخلق جمال الكلام، وهي تتطور مع الإنسان، وتسايره أينما حل وحيثما ارتحل ولذلك كان لزاما عليها أن تتغير باستمرار وتواكب التجدد وان تأخذ طابع الخلق والإبداع الى أن وصل بها المطاف إلى الشعر الحديث، فأصبحت تختلف عن اللغة الشعرية القديمة على مستوى العبارات والتراكيب والأساليب الشعرية. وعيرها...فجاء أدونيس وأعطاها الأهمية البالغة ورأى أنها تعبر عن رؤى الشاعر وعن أحلامه وتجربته الخاصة وهي الشيء الوحيد الذي يمتاز بالحرية الكاملة وأن نهايتها لا محدودة يقول «أجد اللغة وحدها المكان الحي، الحر، اللانهائي»[2]، وبهذا إن أدونيس منح اللغة أهمية بالغة في الشعر بما يستجيب لمعايير الحداثة والتجديد وأقر بالفروق بين اللغة الشعرية وغير الشعرية من حيث الإشارة والإيضاح وبهذا فاللغة الشعرية خروج عن المعنى والمألوف، إذ تحتل نصيب الأسد من نظرية التجديد في الشعر العربي الحديث، وبهذا تتلون الصورة الشعرية لتؤدي الى معان كثيرة "الشعر تجاوز للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنية في شيء ما أوفي العالم كله، فان على اللغة أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى الذي تتخذه عادة لا يقود الى رؤى أليفة مشتركة، إن لغة الشعر هي لغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح، فالشعر هو بمعنى ما جعل اللغة ما لم تتعلم أن تقوله»[3]، وبهذا فاللغة الشعرية عند أدونيس تتسم بالتغير والاستمرار تساير التطور وتواكب روح العصر وبهذا أعطى للغة ميلادا جديدا جعلت من شعره الفريد غريبا، غامضا يحاكي الإبداع مما جعل شعره يحاكي دورا مهما في بناء القصيدة الحديثة، فلا نظام عنده في الشكل.

---

[1]- أدونيس: الصوفية والسيريالية، ص214، وينظر أسامة اسبر الحوارات الكاملة (3) ص44.
[2]- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1993، ص82.
[3]- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص125-126.

2 – عشوائية هيكل القصيدة:

إن أدونيس لا يثبت على هيئة واحدة في كتابة قصائده من اليمين حينا، ثم تراه يكتب جزءا في الوسط حينا ثم يترك سطرا دون كلمات ويملاه بالنقاط وهكذا دواليك....الكتابة، ولا هيكل ولا قالب فالعشوائية والفوضى هي بديل النظام."ترى خالد سعيد"وهي زوج أدونيس «لا تستريح القصيدة عند أدونيس في شكل مستقر فقصائده تاريخ من البحث والتجاوز وإعادة النظر»[1]، وبهذا فالنص الشعري عند أدونيس يفضي الى اللعب الشكلي وعدم الثبات في شكل القصيدة ولهذا «فان لكل قصيدة قانونها وقاعدتها . فالقصيدة ليست موجودة في الفراغ ليضع الشاعر فيها كلامه الشكل محايث للتجربة : فكل عمل إبداعي له شكله فلا شكل في المطلق»[2].

3 – كسر عمود الشعر:

طرأت على القصيدة الحداثية تغيرات عدة مواكبة لمتطلبات العصر الجديدة وبهذا أثار الشاعر على العمود الشعري القديم والتحرر من الوزن والقافية والقيود التقليدية فأدونيس واحد من المنظرين للحداثة الشعرية والداعي الى التجديد والتمرد والتخلي عن موسيقى الشعر القديم إيقاعا ووزنا فاشتغل أدونيس بالإيقاع الداخلي وأصبح «يتصرف بعدد التفعيلات كما يشاء، مخضعا طول السطر للمعنى ومتوقفا حيث يريد دون قيد أو شرط غير عابئ بالقافية أو الروي الذين يعتبرهما عامل تعطيل وكثيرا ما يهتم بالموسيقى التي تعبر عن حالة الشاعر النفسية»[3].

كما يرى أن الوزن عنصر زائد وغير مهم وأن التعبير قد يأتي في الكثير من الأحيان متضمنا بالوزن ولا يعد شعرا بل نثرا والعكس صحيح فينعدم الوزن في التعبير ومنه فان تحديد الشعر بالوزن تحديد خارجي سطحي قد يتناقض الشعر انه تحديد للنظم لا للشعر فليس كل موزون شعرا بالضرورة وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر»[4].

[1]- هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص15.
[2]- أسامة اسبر: أدونيس الحوارات الكاملة، (3)، ص151.
[3]- راجي الأسمر: علم العروض والقافية، ص205.
[4]- أدونيس: زمن الشعر ص156.

كما يرى أن الوزن له قواعده ومقاييسه وهو شكل من أشكال الإيقاع وأن العلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل وأن الإيقاع يتجدد باستمرار «فهو كالإنسان يتجدد ... الشكل الشعري حركة وتغيير ولادة مستمرة، الشكل الشعري الحي هو الذي يظل في شكل دائم»[1]، وبهذا حاول أدونيس هدم بناء القصيدة القديم.

وبهذا حاول أدونيس هدم بناء القصيدة القديمة وتجاوز رأي القدامى القائل «الشعر هو الكلام الموزون المقفى «عبارة تشوه الشعر، فهي العلامة والشاهد على المحدودية والانغلاق»[2]، كما استبدل نظام الشطرين بنظام السطر، ونوّع وعدد في القافية والوزن فهولا ينكر أوزان الخليل التي تصاغ على أساسها القصيدة بل وصفه بالأصولي الكبير ولا ينكر أن الموسيقى بنية جوهرية في الشعر بل اعتماده على اللغة الطبيعية في الشعر.

4 – التكرار:

إن الناظر إلى العديد من القصائد أدونيس يجدها تتسم بظاهرة التكرار التي تطغى على كثير من شعره فأحيانًا نجده في بداية القصيدة وأحيانًا في نهايتها ويكرر ما ابتدأه ومثال ذلك:

5 – تكرار نصف أو معظم الجملة:

فقد تكرر السطر الثاني من قصيدة الصاعقة وذلك في قوله[3]

" يا زوجتي في الشمس والجنون"

فالكل تكرر إلا كلمة واحدة تغيرت هي"زوجتي" استبدلها بكلمة صورتي وكرّرها في السطر ما قبل الأخير فأصبحت الجملة السطر الشعري :يا صورتي في الشمس والجنون[4]:

6 – تكرار الجملة كلها:

ففي قصيدته الصاعقة بدأها بقوله «أيتها الصاعقة الخضراء»[5] ثم كرر ذلك في آخر القصيدة.

7 – تكرار الحرف:

نجد هذا النوع من التكرار طاغ في قصيدته "أفصحي أنت أيتها الجمجمة" إذ يقول:

هل تريد الحياة انسياقًا كمثل الحكاية؟ خذها

---

[1]- أدونيس مقدمة في الشعر العربي، ص110.
[2]- المرجع نفسه، ص109.
[3]- ينظر أدونيس الأعمال الشعرية، 1 أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص225.
[4]- المرجع نفسه، ص225.
[5]- المرجع نفسه، ص126.

بذرة واحتضنها

طفلة تكتب الشعر خذها

مثل فجر لقاحا

لحقول الهواء

الجحيم الهبوط يد الغيب ممدودة

إنها الحرب تخرج من غمدها

في كتاب النبوّات في غمدها

تتناسل والأحمر البحر يرمي علينا

شباك أساطيره[1]

ومن هنا قد أفضى حرفً المدّ إلى حسرة الشاعر ولوعته ومن خلال هذا المدّ يجد الشاعر متنفسًا له.

8 – من حيث المضمون:

- **توليد الرموز وتوظيفها بكثرة:**

إن المتتبع لشعر أدونيس يلحظ الكثير من الرموز فالرمز عنده بمثابة المنظار الذي ترى من خلاله ما وراء النص فأدونيس أحد رواد الترميز فقد كان ولا يزال «رائدًا للرّمز فقد لغّم نصوصه الشعرية بكومة من الرموز ذات دلالات متعددة لا يمكن أن تستوعب مضموناتها كاملة إلاّ الذات المبدعة التي تمرّست على مداعبة اللغة ومساءلة مكنوناتها الأصلية»[2]، فقد وظف كومة من الرموز إذ غلبت على قصائده الكثير من الإيحاءات والأساطير الأدبية التراثية التاريخية الأسطورية وجعل منها عناصر مهمة في قصائده لخلق رؤى جديدة وتوليد معاني وألفاظ رمزية مختلفة ومن بين هذه الرموز رمز سيزيف وهو رمز أسطوري وعنصر مهم في قصيدته "الإله الميت" يقول:

أقسمت أن أكتب فوق الماء

أقسمت أن أحمل مع سيزيف

[1]- أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، ص35.

[2]- أحمد بن محمد ابليله: شعرية الحداثة عند ادونيس، رسالة ماجيستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015، ص47.

أخضع للحمّى وللشّرار

أبحث في المحاجر الضريرة

عن ريشة أخيرة

تكتب للعشب وللخريف قصيدة الغبار

أقسمت أن أعيش مع سيزيف[1]

"سيزيف" رمز غضبت عليه الإله فعوقب برفع الصخرة وتحدّى العقوبة وهو رمز يعكس صورة التمرد والتحدي "فأدونيس" يسانده بالجمل التالية "أقسمنا أن أكتب فوق الماء، وعلى الرّغم من استحالة ذلك إلاّ أن أدونيس أصرّ أن يتقاسم العذاب مع "سيزيف"، بل يؤكد على ما أقدم عليه سيزيف وكل هذا ليس سوى تعبير عن التحدّي والدعوة إلى الخلق الجديد على جميع المستويات حتى يتوافق مع الحاضر الجديد فكرّر قسمه بدعم "سيزيف" إشارة لمعارضته لما هو مألوف، كذلك اتجه إلى اختراعه لبعض الرموز كعائشة الذي استوحاه من أسماء تراثية.

- **تجلي الصوفية:**

استند أدونيس إلى الفلسفة الصوفية في تجديده لبناء قصيدته وما كتاب (الصوفية والسريالية) إلا دليل عن إبداعاته وحداثته الشعرية، فالصوفية عنده تتمثل اللاّمقول، واللاّمرئي، واللاّمعروف[2]، إذ يقول «التصوف حدس شعري ومعظم نصوصه نصوص شعرية تراثية ولهذا فإنّ القيم التي يضيفها الشعر العربي في الدرجة الأول»[3].

إن أدونيس يغرف من المرجع الصوفي ويولى له بكمال العرفان والامتنان فهي بمثابة جذور انبثقت من معطفها صوفية فنية ذات طابع حداثي في الشعر العربي، كما أنها وسيلة لبناء الهوية[4] وطريق للبحث عن المعنى وبهذا أعجب أدونيس بلغتها وعبّر بها وحاكاها كما جاءت مجموعته الشعرية متكئة على الرافد الصوفي، فحملت دلالات جديدة اقتبس منها العلم والاستشراف والرمز والأسطورة والأخيلة وهذا ما يقره قائلاً «كنت

[1]- أدونيس: الأعمال الشعرية، أغاني المهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دط، 1996، 236.
[2]- ينظر أدونيس الصوفية والسيريالية، ص11 .
[3]- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص130، 131 .
[4]- ينظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب... نماذج من أطروحة دكتورا، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت، ص65.

أقرأ إلى جانب الشعر العربي نصوص الصوفية بلا استثناء، كما نوصي على كتب المتصوفة أو نستعيرها ثم نلتهمها قراءة»[1]

ومن هنا تبقى الصوفية أحد المرتكزات التي تضيء شعر أدونيس لأنها تشتمل على رؤى ومبررات كثيرة كما تبقى الكتابات الصوفية من أهم النماذج التي تمثل التجديد في الشعر العربي، ومن هذا فشعر أدونيس شعر صوفي في حلة جديدة.

- **الانزياح:**

إن لغة أدونيس لغة مليئة بالتجاوزات وهي لغة إنزياحية «ففي نصوصه نجد استبدال غير المألوف مكان المألوف وذا مظهر من مظاهر الانزياح»[2]، وهذا ما امتاز به أدونيس، فإنه لا يقدم المعنى بسلاسة وإنما يستخدم تقنية النص المفتوح الذي يحمل في طياته تأويلات عديدة فلغته «لا تستحضر الحدث ولا ترصده في وجوده الفعلي بل تزيحه ثم تنتج حوله دلالات جديدة»[3]، وبهذا يترك القارئ يصبو لاكتشاف المعنى واشتمل شعره على نوعين من الانزياح تركيبي ودلالي.

التركيبي في قوله:

أطفال شيوخ

يسيرون كأنهم يتأبطون الأرصفة

والشوارع تسيل بأشباح

تبدو الشمس كأنها غيم أحمر[4]

والشوارع تسيل بأشباح أن الفاعل الشوارع تقدم على الفعل تسيل وهذا التقديم والتأخير هو الانزياح التركيبي.

أمّا من نماذج الانزياح الدلالي قوله:

وتروي هذه النافذة

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص65131 .

[2]- عبد الرحمان حلاق: شعر أدونيس، البنية والدلالة، الحوار المتمدّن، المحور، الأدب والفن، العدد 2771. 2009/09/16.

[3]- المصدر نفسه.

[4]- تنبأ أيها الأعمى، ص153.

أن القمر في الحمراء يصنع الأعاجيب

عندما يتغطى بالغيم

لا تتسع إلاّ لمراكب الحلم

نوافذ أقراط في آذان النجوم[1]

في هذه المقاطع الشعرية يكشف لنا أدونيس خياله الواسع إذ أنه يخلق صور جديدة متجاوز اللغة المألوفة إلى لغة غير مألوفة، إذ شبّه النافذة بالإنسان الذي يروي الأحاديث فانتهك قانون اللغة المعيارية وخرق قواعدها واستعمل بذلك الاستعارة في قوله "تروي هذه النافذة" أعطى صفة الحكي للنافذة كما منحها حقها ومستحقها من أدبيّها وشعريتها كذلك لجأ إلى التشبيه حينما شبه النوافذ بالأقراط "نوافذ أقراط في آذان النجوم" إذ أضفى هذا التشبيه إلى خلق مسحة جمالية عبّرت عن مقدرته الإبداعية في خلق صور جديدة وبهذا الإبداع خرج أدونيس عن المألوف وعبّر عن هذا بلغة انزياحية تثير الدهشة والحيرة في نفس المتلقي.

ما نخلص إليه أن الحركة التجديدية تغمر شعر أدونيس وهذا ما تجلى في شعره التجديدي إذ أعلى من مكانة اللغة وأعطاها الحرية الكاملة كما نادى بتجاوز البنية الإيقاعية الخليلية وحل السّطر مكان الشطرين،كما وظّف الرمز ووفق فيه إلى حد كبير وتأنّق بالبعد الجمالي ليشكل الانزياح جزءًا كبيرًا من أعماله الشعرية كما سعى إلى رفض كل ما هو ثابت وسائد واهتم بالمضمون أكثر من الشكل نظرًا لما طرأ على الحياة الجديدة من تغيرات «فالتجديد الشعري لم يكن يعنى عمقيًا بالأشكال قدر عنايته بالمضمون، فقد كان الوعي وعيًا بالتجديد العام، وعيًا بتغيير الحياة والمؤسسات»[2].

9 – مقاربة لسانية لقصيدة صقر قريش لأدونيس "علي أحمد سعيد":

أ من هو صقر قريش :

هو عبد الرحمان بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم أول ملوك الأندلس من دمشق دخل الأندلس منفردا بنفسه مستصحبا لعزمه فمصر الأمصار وتمكن من إعادة دولة بني أمية في الأندلس

[1]- أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، ص54.
[2]- أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص99.

وأقامها من جديد كان من أهل الشورى والعلم شاعرا فصيحا وثائرا بليغ يصور شعره بجوانبه المختلفة كانسان ومحارب سياسي»[1]، توفي بقرطبة سنة 172هـ وكان نقش خاتمه «بالله يثق عبد الرحمان ويعتصم»[2].

ب – إطلالة على قصيدة الصقر لأدونيس:

لقد عمد أدونيس كغيره من الشعراء المعاصرين الى توظيف الرموز والشخصيات التاريخية تتفق ومضمون تجربته الشعرية ويأتي في مقدمة هذه الشخصيات التي غرف منها شعره شخصية الصقر ليعنون بها سلسلة من القصائد منها قصيدة الصقر عبد الرحمان الداخل الذي سفك العباسيون دم أخيه على شط الفرات[3] أمام عينه لأنه لم يستمع الى طلب أخيه عندما أمره بعدم الرجوع.

فصور أدونيس هذا المشهد في قالب قصائدي احتدمت فيه المعاناة ومشقة البحث عن النجاة والهروب من بطش العباسيين فاستهل أدونيس قصيدته بنص من كلام عبد الرحمان الداخل جاء فيه «وأقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط، ارجعا لا بأس عليكما، فسبحت وسبح الغلام أخي، فالتفت إليه لأقوي من قلبه فلم يسمعني واغتر بأمانهم وخشي الغرق، فاستعجل الانقلاب نحوهم، وقطعت أنا الفرات ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالأمان، فضربوا عنقه ومضوا برأسه وأنا أنظر إليه وهو ابن ثلاثة عشر سنة، ومضيت الى وجهي، أحسب أني طائر وأنا ساع على قدمي»[4] .

فمن خلال توظيف أدونيس لشخصية الصقر أراد أنم يعطي عبد الرحمان الداخل رمزا يتمثل في صفة الشجاعة والمروءة للبطل الأموي المغوار الذي استطاع أن يحقق كل الانتصارات فهو مثل الصقر الذي يحب الأماكن المرتفعة كذلك عبد الرحمان الداخل مثل الصقر لا يتطلع إلا للقمة والصقر يحب الصحراء والعيش فيها كذلك عبد الرحمان الداخل يحب الصحراء والفيافي .

1 – الصقر رمز البداوة وعبد الرحمان بدوي شجاع[5]

2 – الصقر في بادية العروق في مدائن السريرة

---

[1]- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، طبع بمطابع دار المعارف، ص93.

[2]- النويري: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب،(677-733هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق أحمد كمال زكي، مراجعة محمد مصطفى زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ج24، ص35.

[3]- عدنان حسن قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 220.

[4]- أدونيس: الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للنشر، دمشق، دط، 1996، ص186.

[5]- المصدر نفسه، ص93.

3 - الصقر كالهالة مرسوم على بوابة الجزيرة

4 - الصقر تطريز على عباءة الصحراء

ومن جهة أخرى يحاول أدونيس إسقاط شخصية الصقر على هواجسه متشبعا بقصة عبد الرحمان الداخل التي جعلت من المستحيل ممكنا وعبرت عن روح المغامرة بطريقة حداثية[1].

كما يرمي من خلال استحضار قصيدة صقر قريش وعبد الرحمان الداخل الى خلق الموازنة من خلال التأكيد على أن هناك قواسم مشتركة بينهما أولاها أن صقر قريش هو لقب عبد الرحمان الداخل وأدونيس هو لقب لعلي سعيد اسبر ثانيهما أن كلاهما عانى مرارة الظلم والطغيان ومرارة الحكام فصقر قريش فر من بلاده بسبب الجور وبطش الحكام وأدونيس انتقل من سوريا الى لبنان بسبب تطرفه الحزبي، وكلاهما أعاد مجده المسلوب.

وقد اختار أدونيس الصقر لشخصية عبد الرحمان الداخل ليكون رمزا حيا على الصعيد السياسي والاقتصادي للأمة العربية من صور التفرقة والعنصرية والعداء إذ يمثل عبد الرحمان الداخل رمزا لتحقيق الوحدة والسلام التي لم تعد موجودة في هذه الأمم.

كما منح لهذه الشخصية أبعادها الحضارية والسياسية والفنية ليعبر عن نزوع الفنان المعاصر الى إضفاء عوالم جديدة للقصيدة الحداثية غريبة في الكثير من الأحايين، كما أعطى لشخصية الصقر (صفات خارقة ويمنحه القدرة على تغيير الأشياء وإعادة تكوينها[2].

وكما يبدو من خلال استدعاء أدونيس للشخصيات التاريخية أن يخرج عن المألوف والبكاء على الأطلال والمقدمات الطلابية والدعوة الى التجديد وما يتلاءم وطبيعة التجربة التي يريد التعبير عنها من خلال قصيدة صقر قريش.

[1]- عدنان حسن قاسم: الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص220.

[2]- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة، دط، ص131.

-تحليل لمقطع من قصيدة صقر قريش ل: لأدونيس" أحمد علي السعيد"

الظاهر أن هذا المقطع المختار هو من استحوذ على القصيدة ومنحها سيرورة سردية أدخلتنا في فضاء الأحداث التاريخية، وتعدد النتائج يبدو مناسبا لكون تشابه كل المقاطع واتفاقها على أسلوب كتابي واحد

فقد تبدى لنا في المقاطع السابقة واللاحقة في المقطع المختار أن السرد ماثل فيها كلها، ولذلك أي إستراتيجية تحليلية تصلح للمقاطع كلها ومثال ذلك: "فصاحو علينا ارجعا لا بأس عليكم"[1]،"فسبحت وسبح الغلام أخي"[2]، " لم يسمعني واغتر بأمانهم"[3]، "ضربوا عنقه ومضو"[4].

أما اختيارنا لهذا المقطع مرتبط بما يحمله من تيمة thème الموت والحياة فنجاة البطل يساوي استمرار للقصيدة واستمرار لحضارة العرب في المغرب وأوروبا لمدة تزيد عن 800 سنة .

1- المقطع يتشكل في صورة مسموعة تتقدمها الخيل في قوله "أقبلت الخيل" بمعنى تحويل المقطع الشفوي المسموع إلى مقطع نثري متمثل في التلخيص Para phraser الذي أقوم به الآن وبإمكاننا أن نحوله إلى مقطوعة موسيقية فمن الاستحالة بما كان أن نعي ماهية الصورة ونحدد أبعادها الحقيقية ونحاصر الدلالة دون استحضار التاريخ، فأي متلقي بجهل الحادثة التاريخية يستحيل عليه تحديد معنى المقطع.

السارد عبد الرحمن الداخل والدال عليه نون الجماعة علينا في السطر الأول من المقطع المختار.

كما لعبت الأطراف الثلاثة دور هام تمثل في عبد الرحمن الداخل والجيش العباسي والغلام أخ عبد الرحمن الداخل ليتدخل التاريخ ويملأ لنا الفجوة الدلالية المتمثلة في بطش العباسيين اللذين نكّلوا بأخيه شر تنكيل بعدما تخلصوا منه ومضوا برأسه، وهو ابن الثلاث عشر سنة.[1]

[1] انظر: السطر الأول من المقطع الأول في الملحق.
[2] انظر: السطر الثاني من المقطع الأول في الملحق.
[3] انظر: السطر الثالث من المقطع الأول في الملحق.
[4] انظر: السطر السادس من المقطع الأول في الملحق.

سبحت المسند إليه ضمير رفع متصل والجملة الثانية المعطوفة على الأولى فعلها مسند إلى مسند إليه، كما نسب هذا الغلام إلى نسبه أخي وكان أن يتعدى هذا التكرار في بنية لغوية واحدة "سبحنا" لكن ورود هذه الجملة له دلالات عدة.

التفت إليه على الرغم من بساطة تركيبها إلا أن لها دلالات ذات أبعاد نفسية وظرفية كبيرة جدا.

1-تراتبية: السارد عبد الرحمن الداخل يتقدم على أخيه وجاء في المعجم "الغني" :" التفت

أ- المصدر التفات.

-"التفت بوجهه يمنة" مال به.

ب-سمع حركة فالتفتت إلى مصدرها صرف وجهه إليها " كان يمشي ولا يلتفت وراءه"

" لم يلتفت أحد إلى عمله" لم يبالي ولم يهتم.

ج-التفت عنه: "أعرض عنه"[2]، ويدور معناها عند أهل اللغة والبيان (تحويل الوجه عن أصل وضعه الطبيعي إلى وضع آخر).

2-أبعاد سببية: يقدم له حاجة وكأن الملتفت إليه يحتاج إلى المساعدة والشجاعة فتخلف الأخ هنا دلالة على الضعف والوهن فهو ليس وهن جسدي وإنما وهن نفسي والدليل على ذلك لأقوي من قلبه.

لم يسمعني استمع إلى البعيد (العدو) ولم يستمع إلى القريب (الأخ) ولاستماع نفسي لا حسي تمثل في تصديق وعود الأمان التي ستجره إلى حتفه كما نلاحظ منطقية الحدث السرد لأنه يشتمل على منطق داخلي يحدث سابقه لاحقه ويتسبب فيه .

[1] أدونيس: الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد اخرى، ص:85.

[2] الغني عبد الغني أبو العزم، صدر 1421هـ، 2001م، ص: 37.

" اغتر بأمانهم لأقوي من قلبه لم يسمعني خشي الغرق فاستعجل الانقلاب نحوهم "، حركية الحدث تخضع لمنطق يتجلى في الحالة النفسية المتقلقة التي لا تصلح أن تسند إلا لفتى ضعيف وهن على عكس أخيه الفطن والشخصيتان المقدمتان في المقطع في شاكلتين متناقضتين سيكسب لأحدهما الحياة والآخر الفناة.

المتتبع لهذا المقطع يلمح طغيان الأفعال (الجمل الفعلية)، دلالة على الحركية والتجدد في الحدث وهذا ما يجعلها في تناسب كبير مع حركية السرد.

-الأفعال المتعلقة بالسارد عبد الرحمن الداخل: كلها دلالات على الفطنة والإقدام .

سبحت	لأقوي	أنظر	أحسب
التفت	قطعت	مضيت	

-الأفعال المتعلقة بالغلام: كلها دلالات على الضعف والوهن .

سبح	خشي	صار
لم يسمع	استعجل	اغتر

الأفعال المتعلقة بالعدو(الجيش العباسي): كلها دالة على البطش والتنكيل.

صاحو	ضربوا
قدموا	مضوا

-كما أن هناك تناسب منطقي بين ورود الفعل الماضي بكثرة لأن الحدث متعلق بزمن ماضي وحتى بعض الأفعال المضارعة تحولت إلى الماضي كقوله: " لم يسمعني".

لم حرف "نفي وجزم وقلب"[1]، "يفيد المضي"[2].

[1] سبويه: الكتاب، ج3، ص:117.

[2] الأزهري: شرح التصريح، ص:395، الرضى، شرح الرضي، ج4،ص: 824.

أ- من: مبنية على السكون مكسورة الأول وكان حقها الفتح[1] لكن قصد الفرق بينهما وبين من الاسمية[2]، وهي حرف يجر الظاهر والمضمر ويقع أصليا وزائدا[3]، وأنها لا تكون إلا لابتداء الغاية وأن سائر معانيها راجع لهذا المعنى[4]، وتندرج تحت ابتداء الغاية المكانية والزمانية، ومن المقطع المثال الدال على ابتداء الغاية المكانية: من الشط، من قلبه...

ب- على: حرف جر أصلي يجر الظاهر والمضمر[5] وتكون اسما وفعلا وحرفا لها معاني متعددة منها الاستعلاء والمصاحبة والظرفية ...، ومعناها هنا في المقطع المصاحبة (مع) على قدمي عليكم.

أما حروف العطف تنوعت بين الواو والفاء من هذا المقطع المختار .

ج- الواو: أم الحروف ومعناها الاشتراك والجمع المطلق من غير أن يكون المبدوء به داخلا في الحكم قبل الآخر ولا يجتمعا في وقت واحد بل الأمران جائزان وجائز عكسهما[6]، كقوله: وأقبلت وخشي وسبّح واغتّر.

أما الفاء: في تاج اللغة من حروف العطف ولها ثلاثة مواضع يعطف لها وتدل على الترتيب والتعقيب مع الاشتراك [7]، ومن أمثلة ذلك: فصاحو فسبحت فالتفتت...

أما من جهة الصرف: ورود صيغة استفعل في استعجل وهذا الوزن منبثق من أفعل واختص كل منهما بدلالة عن الأخرى باختلاف الحروف المضافة إلى صيغته وهذه الصيغة هي إحدى الصيغ التي تشترك في معنى المطاوعة[8]، (تفعّل وتفاعل وافتعل وتفعلل واستفعل)، تفيد التحول والصيرورة وهنا تحمل معنى صيغة أفعل

---

[1] السيوطي: همع الهوامع، ج2، ص: 376.

[2] ابن أم قاسم المرادي:الجني الداني في حروف المعاني، ص308، وينظر: مصابيح المعاني في حروف المعاني، ص: 213والنحو الوافي.

[3] الجني الداني في حروف المعاني،ص:315.

[4] عباس حسن: النحو الوافي، ج2، ص: 509.

[5] اسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح، محمد زكريا يوسف،ط4، دار العلم للملايين، بيروت،1990،ج7، ص:403.

[6] أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري: المفضل في صنعة الإعراب، وبديله كتاب المفضل في شرح أبيات المفضل للسيد محمد بدر الدين أبي فراس النعماني الحلبي، قدم له وبوبه، دار مكتبة الهلال، لبنان، دط، 2000، ص:403.

[7] أبو محمد القاسم بن محمد الحريري البصري، شرح ملحة الإعراب، تح وتع، مكتبة صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص: 257.

[8] الشاطبي: المقاصد الشافية: 8،433.

أجاب واستجاب[1]، أي انقاد ومن المقطع المختار ما يدل ذلك استعجل أي انقاد نحوهم أمّا الأفعال الأخرى كلها على صيغة فعل: صاح، خشي، مضى...

أما من ناحية اللغة فالمتتبع لهذا المقطع يرى أن الشاعر يصب اهتمامه على اللغة بإعطائها الأبعاد الجديدة، ولا سيما عند ممارسة لفعل الكتابة الشعرية، إذ انتقلت هذه اللغة من وسيلة تعبير إلى طريقة تفكير وإبداع وأصبحت كائنا حيا متجددا فالكلمات والألفاظ التي يستخدمها على الرغم من أنها شائعة إلا أنه يشحنها بدلالة تضمر المتلقي بإيحاءات وإيقاعات على غرار المألوف، فهو يدعو إلى أن الشاعر بحاجة إلى لغة حديثة تتجاوز المعنى المباشر إلى معنى أوسع وأعمق.

أما من ناحية البيان فقد حفل المقطع المختار بالعديد من الصور الفنية تنوعت بين المجاز والاستعارة والكناية، عبرت عن مشاعر الشاعر وفرضت الطابع الدموي الذي ساد الحياة السياسية العربية آنذاك وفي نظرة بيانية عاجلة يلاحظ:

أ– المجاز: هو كل لفظ نقل عن موضعه[2]، ويأتي حين لا تستعمل الألفاظ على أسلوب الحقيقة فإذا عدل باللفظ عمّا يوحيه أصل اللغة وصف بأنه مجاز على معنى أنهم جازو به عن موضعه الأصلي وجاز هو مكانه الذي فيه أولا[3]، ومن أمثلة ذلك من المقطع المختار:

أقبلت الخيل: مجاز مرسل علاقته المحلية، لأنه ذكر الخيل وأراد أهلها، فهنا يضعنا هذا الملفوظ حيال صورة فنية رائعة.

فإقبال الخيل يستدعي من المتلقي أن يستحضر لها فضاءا سمعيا بصريا حركيا بحيث أراد بقوله: وأقبلت الخيل قدوم جيوش مسرعة مسلحة مهرولة متوجهة إليهم وبسرعة وقد افلح الشاعر في جمع هذه المعاني كلها في مفردتين (أقبلت الخيل).

اغتر بأمانهم: مجاز مرسل علاقته سببية، ما بين الأمان والأهل .

[1] ابن سراج الأصول: 3، 43.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص:66.

[3] ط الحلبي التوسل ص: 104.

اغتر هنا متعلقة بأخ عبد الرحمن الداخل ويحمل معنى الغرور، البراءة، الصبا، وصفاء النفس والصدق، على خلاف أخيه الذي علمته الدنيا أن يحترس، ويمحص، ويقلب الأمور، ولا يسرع بإلقاء الأمان فلذلك كتبت النجاة للثاني.

ب–الكناية: لفظ أطلق وأريد به لازم معناه الحقيقي[1]، مع قرينة لا تمنع من المعنى الأصلي مع المعنى المراد[2]، ومن أمثلة ذلك:

صاحوا علينا من الشط: كناية عن صفة البعد.

مضوا برأسه كناية عن صفة التشتت والبطش والتنكيل.

ج– التشبيه: ونعني به مماثلة بين أمرين وأكثر قصد إشراكهما في صفة أو أكثر بأداة لغرض المتعلم[3]، ومن أمثلة ذلك:

أحسب أني طائر وأنا ساع على قدمي: تشبيه بليغ طرفاه المشبه " أنا" والمشبه به " الطائر" .

وبهذا اتخذ أدونيس من الصورة مادة لأعماله الفنية ومنح القصيدة ما لم يكن موجودا فيها من خلال استدعائه للشخصيات والرموز التاريخية ما جعل الكثير من الشعراء يحذون حذوه شكلا ومضمونا ولغة وأسلوبا.

[1] ابن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، (كتاب الكاف)، باب الكاف والنون، وما يتلهما، مادة (ك، ن، و)، ص: 139.

[2] الكناية لإبن منظور الثعالبي السنابوري، ت1429، دراسة وشرح وتحقيق، عائشة حسين فريو، دار قباء للطباعة، دط، دت، ص:21.

[3] جواهر البلاغة، 2471، أحمد الهاشمي وينظر.

خاتمة

وبحمد البارئ ونعمة منه وفضلا ورحمة، نضع قطرتنا الأخيرة بعد رحلة عبر موانئ هذا البحث المتواضع بين تفكر وتعقل في سرد خطواته توصلنا إلى جملة من النتائج نجملها في ما يلي:

- الصورة الفنية إحدى دعامات الشعراء تجسد تجارب الشاعر وإبداعه الوجداني والفني.
- اتساع وتداخل مفهوم الصورة الفنية وتشابكهما من القديم إلى الحديث.
- الصورة الشعرية جوهر الفن فرغم كثرة الكتابة حولها إلا أنها تحتاج إلى دراسة أعمق باعتبارها من الموضوعات الجمالية والفنية .
- تشكيلات الصورة الشعرية كثيرة ومتعددة منها البلاغية البيانية كالمجاز ولاستعارة والتشبيه والرمز...
- الحداثة الأدونسية وليدة فكر غربي تعترض اجترار القديم والوقوف عنده وتدعو غلى التجديد والتغيير.
- الحداثة والشعرية عند أدونيس تدعو إلى تجاوز ما هو كائن والدعوة إلى ما ينبغي أن يكون.
- أدونيس من الشعراء الذين حملوا غمار المجهول من خلال استدعاء الشخصيات والرموز التاريخية وإسقاطها على الواقع دلالةً على تطلعات الشاعر المعاصر ورؤاه الفنية والجمالية من خلال المزج بين التجربة الذاتية والاجتماعية.
- استعان أدونيس بالموروث التاريخي لعبد الرحمن الداخل ليعبر عن صورة الفنان المعاصر في بناء صرح جديد ومعالم جديدة للقصيدة الحداثية.
- استخدم أدونيس الصورة البيانية في قصيدة عبد الرحمن الداخل لمدى تأثيرها وجماليتها إذ لها دلالات شعورية ونفسية على المتلقي.

- وظف أدونيس اللغة الحديثة من خلال الإلحاح على الفكرة وتوزيع الكلمات مما يساعد المتلقي في فهم وفك شفرات النص وتحديد الدلالة من أول وهلة.
- وبهذا يعد أدونيس أحد المنشغلين في الميدان الشعري خصوصا الصورة الفنية وأبعادها الجمالية والفنية ورؤاه وتطلعاته الشعرية الداعية إلى التجديد والمعاصرة لما فيها من غنى بتنوع الدلالات والإيحاءات والتراكيب والبناء الذي يعتمده في نصوصه .

وختاما فما هذا الجهد إلا ما استطاعت عقولنا ولا ندع فيه الكمال ولكن عذرنا أن بذلنا قصارى جهدنا، فإن أصبنا فذلك مرادنا وإن أخطئنا فلنا شرف المحاولة والتعلم آملين أن ينال القبول ويلقى الاستحسان.

اللهم صل وسلم على سيدنا وحبيبنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .

الملحق

أدونيس – سوريا
الصقر
مقطع

وأقبلتِ الخيل فصاحوا علينا من الشط: ارجعا لا
بأس عليكم. فسبحْتُ. وسبَحَ الغلامُ أخي. فالتفتُ
إليه لأقوّي من قلبه. فلم يسمعْني واغترّ بأمانهم
وخشيَ الغرق. فاستعجل الانقلابَ نحوهم. وقطعتُ
أنا الفرات. ثم قدّموا الصبيّ أخي الذي صار إليهم
بالأمان فضربوا عنقَه ومضَوْا برأسه. وأنا أنظر إليه
وهو ابنُ ثلاثَ عشرةَ سنة. ومضيتُ إلى وجهي:
أحسبُ أنّي طائر وأنا ساعٍ على قدمي.

هو علي أحمد سعيد أسبر المعرف باسمه المستعار أدونيس، وهذا الاسم أخذه نسبة إلى أسطورة أدونيس الفينيقية، وهو شاعر سوري ولد عام 1930 في قرية قصابين. وهي مدينة صغيرة في مقاطعة جبل . وتزوج من الأديبة خالدة سعيد وله بنتان وهما في سورية أرواد ونينار.

كان أبوه رجل دين وشاعر وكما كان فلاحا في الوقت نفسه، وأودينيس لم يعرف أبدا المدرسة النظامية قبل سن الثالث عشر، حفظ القرءان على يد أبيه، كما حفظ العديد من قصائد الشعراء القدامى، وكان دائما يحلم بمصادفة استثنائية تنقله إلى مدرسة حقيقية وقد أدرك أن سبيله الوحيد لتحقيق حلمه هو الشعر، وفي سنة 1944 سمع عن زيارة للرئيس ّ السوري إلى المنطقة التي يسكن فيها، كتب قصيدة وطنية وألقاها

على مسمع الرئيس وهي قصيدة عمودية تحاكي الشعر العباسي رئيس ّ، نالت إعجاب الر وأدهشت الجمهور، فسأله الرئيس ماذا تريد يا بني؟ فرد سريعا: أريد الذهاب إلى المدرسة، وهكذا أرسله الرئيس إلى المدرسة العلمانية الفرنسية بطرطوس، وكانت تلك بداية دراسته النظامية .

كان متميزًا بين الطلاب، وتحصل على شهادة الباكالوريا عام 1949. وتخرج من جامعة دمشق متخصصا في الفلسفة سنة 1954 ورسالة تخرجه بعنوان« المكزون السنجاري ». وبعد تخرجه مباشرة توجه إلى الخدمة العسكرية وقضى فيها سنة كاملة في السجن وذلك ارجع إلى انتمائه للحزب السوري القومي الاجتماعي الذي تركه تنظيميا سنة 1960 ،وغادر بعد انتهاء فترة الخدمة العسكرية نحوى لبنان أين التقى بالشاعر يوسف الخال وأصدر معه مجلة شعرية في مطلع 1957 ،ثم أصدر أدونيس مجلة لوحده وهي مجلة مواقف بين 1969 و1994 .

درس في الجامعة اللبنانية ونال درجة الدكتورة في الأدب عام 1973 من جامعة القديس يوسف، وأثارت أطروحة "الثابت والمتحول" سجالا طويلا بدءا من عام .1955 .

جوائزه :

- تحصل سنة 1986 على الجائزة الكبرى ببروكسل.
- جائزة الإكليل الذهبي للشعر في جمهورية مقدونيا تشرين الأول .1997 بناني، منتدى الشعراء في بيترسبورغ، الولايات المتحدة الأمريكية 1979.جائزة الشعر السوري الل –
- جائزة ناضم حكمت، اسطنبول .1995جائزة فيرونيا سيتادي فيامو، رومان ايطاليا .1994
- جائزة جان ماريو للآداب الأجنبية، فرنسا، .1993 ّبناني، باريس، فرنسا، .1997
- جائزة البحر المتوسط للأدب الأجنبي، باريس، فرنسا- .جائزة غوته (بالإنجليزية) ف ارنكفورت، 2011.
- جائزة ليرسي بيا، إيطاليا، .2000جائزة نونيتو للشعر، إيطاليا، .1998
- جائزة الإكليل الذهبي للشعر، مقدونيا، .1998جائزة المنتدى الثقافي

إصداراته في الشعر:

- قصائد أولى،دار الأدب،بيروت، .1988.
- أوراق في الريح، دار الأدب، بيروت، .1988.
- المسرح والمرايا، دار الأدب، بيروت، .1988.
- وقت بين الرمال والورد، دار الأدب، بيروت، .1988.
- هذا هو اسمي، دار الأدب، بيروت، .1980.
- منارات، دار المدى، دمشق، .1976.
- كتاب القصائد الخمس، دار العودة، بيروت، .1979.
- كتاب الحصار، دار الأدب، بيروت، .1985.
- مفردات شعر، دار المدى، دمشق، .1996.
- أول الجسد آخر البحر، دار الساقي، بيروت، .2003.
- تاريخ يتمزق في جسد امرأة، دار الساقي، بيروت، .2007.
- ورّاق يبيع كتب النجوم، دار الساقي، بيروت، .2008.
- الخطاب الحجاب، .2009 *

دارساته:

- مقدمة للشعر العربي، دار الفكر، بيروت، .1986.
- زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، .2005.
- الثابت والمتحول، بحث في الإبداع والإتباع عند العرب .،
    - الأصول، .1994 .
    - تأصيل الأصول، .1999.
    - صدمة الحداثة و سلطة الموروث الديني .
- صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري.
- فاتحة لنهايات القرن،دار النهار،بيروت، 1980.

- سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، .1985.
- الشعرية العربية،دار الآداب، بيروت، .1985.
- كلام البدايات، دار لآداب،بيروت، .1990.
- نص القرآني و آفاق الكتابة، دار الآداب،بيروت، .1993.
- النظام والكلام، دار الآداب، بيروت، .1993.
- موسيقى الحوت الأزرق،دار الآداب، بيروت 2002.
- المحيط الأسود، دار الساقي، بيروت، .2005.
- كونشيرتو القدس، بيروت، .2010.

المصـادر والـراجع

- سورة آل عمران الآية (6).
- سورة الانفطار الآية (8).
- سورة الحشر الآية (64).
- سورة القمر الآية (*3).
- سورة النور الآية (39).
- سورة غافر الآية (64).
- سورة غافر الآية (64).
- سورة مريم الآية (40).
- أ.د علي الخرابشة:"وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي" مجلة الآداب 20*4، العدد *09،**0، ص*09، بتصرف.
- إبراهيم أنيس الزرزموني: نقلا عن سيدي لويس، الصورة الشعرية ترجمة أحمد ناصف الجانبي، وآخرون، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ص20.
- إبراهيم أنيس: الأصوات اللغوية، ص*8.
- ابن أم قاسم المرادي:الجني الداني في حروف المعاني، ص308، وينظر: مصابيح المعاني في حروف المعاني، ص: 213والنحو الوافي.
- ابن سراج الأصول: 3، 43.
- ابن فارس: مقاييس اللغة، تح، عبد السلام هارون، (كتاب الكاف)، باب الكاف والنون، وما يتلهما، مادة (ك، ن، و)، ص: 139.
- ابن منظور: لسان العرب، دار لسان العرب- بيروت- مادة ص،و،ر. (د.ت) 2/ص492.
- أبو القاسم محمد بن عمر الزمخشري: المفضل في صنعة الإعراب، وبديله كتاب المفضل في شرح أبيات المفضل للسيد محمد بدر الدين أبي فراس النعماني الحلبي، قدم له وبوبه، دار مكتبة الهلال، لبنان، دط، 2000، ص:403.
- أبو ديب كمال: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، ص20.
- أبو محمد القاسم بن محمد الحريري البصري، شرح ملحة الإعراب، تح وتع، مكتبة صيدا، بيروت، لبنان، دط، 2001، ص: 257.
- أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، حققه وضبط نصه د.مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، *984، ص*9.
- إحسان عباس: فن الشعر ، ص90.
- إحسان عباس: فن الشعر، عمان، دار الشروق، ط*، *997، ص*93.
- أحمد الراغب: وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، حلب، ط*، 200*، ص20.
- أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، ط2، النهضة، القاهرة، *973، ص48.
- أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، دار الجيل، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص*57.
- أحمد بسام ساعي: الصورة بين البلاغة والنقد، دمشق، المنارة للطباعة، ط*، *984، ص27.
- أحمد بن محمد ابليله: شعرية الحداثة عند ادونيس، رسالة ماجيستر، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2015، ص47.
- أحمد هيكل: الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، طبع بمطابع دار المعارف، ص93.
- أحمد ياسوف: الصورة الفنية في الحديث النبوي الشريف، ص5**.
- أدونيس :كلام البدايات، دار الآداب بيروت لبنان، ط1، 1989، ص188.
- أدونيس الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة، وسلطة الموروث الشعري، ص12.

- أدونيس الثابت والمتحول، بحث في الابداع والاتباع عند العرب، ج4، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ص96.
- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، (دم)، (دت)، ص230.
- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص147.
- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص147.
- أدونيس الصوفية والسيريالية، دار الساقي، بيروت، ط4، 2010، ص226.
- أدونيس مقدمة في الشعر العربي، ص110.
- أدونيس: الأعمال الشعرية هذا هو اسمي وقصائد اخرى، ص:85.
- أدونيس: الأعمال الشعرية، أغاني المهيار الدمشقي وقصائد أخرى، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، دط، 1996، 236.
- أدونيس: الأعمال الشعرية، هذا هو اسمي وقصائد أخرى، دار المدى للنشر، دمشق، دط، 1996، ص186.
- أدونيس: التحولات والهجرة، ص111.
- أدونيس: التحولات والهجرة، ص16 و27.
- أدونيس: الثابت والمتحول، (بحث في الاتباع والابداع عند العرب)، دار العودة، بيروت، ج1، ط7، 1994، ص19.
- أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحداثة، ص286.
- أدونيس: الشعرية العربية، ص66.
- أدونيس: الشعرية العربية، ص84 وينظر ص 96 وص 108.
- أدونيس: الصوفية والسيريالية، ص214، وينظر أسامة اسبر الحوارات الكاملة (3) ص44.
- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص115.
- أدونيس: النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الكتاب، بيروت، ط1، 1993، ص82.
- أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، ص35.
- أدونيس: تنبأ أيها الأعمى، ص54.
- أدونيس: زمن الشعر ص156.
- أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1987، ص11، نقلا عن بشير تاوريريت، أدونيس في ميزان النقد، ص72، وينظر أدونيس الثابت والمتحول صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، ص246.
- أدونيس: فاتحة لنهاية القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة بيروت، لبنان، ط1، ص320.
- أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص100.
- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص79.
- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، دار العودة، لبنان، ط3، 1979، ص100 .
- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص125-126.
- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص130، 131 .
- أدونيس: مقدمة في الشعر العربي، ص53.
- أدونيس: ها أنت أيها الوقت، ص99.
- أدونيس، الشعرية العربية، ص65131 .
- الأزهري: شرح التصريح، ص:395، الرضى، شرح الرضي، ج4،ص: 824.
- أسامة اسبر: أدونيس الحوارات الكاملة، (3)، ص151.
- أسامة اسبر: الحوارات الكاملة (2) ص197.
- إسماعيل بن حماد الجوهري: تاج اللغة وصحاح العربية، تح، محمد زكريا يوسف،ط4، دار العلم للملايين، بيروت،1990،ج7، ص:403.

- آلان تورين: نقد الحداثة، ت.ر، أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، القاهرة، دط، 1997، ص270.
- أنظر الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، ص3.
- انظر: السطر الأول من المقطع الأول في الملحق.
- انظر: السطر الثالث من المقطع الأول في الملحق.
- انظر: السطر الثاني من المقطع الأول في الملحق.
- انظر: السطر السادس من المقطع الأول في الملحق.
- تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال في النقد العربي، اللاذقية، دار الحوار، ط*، *993، ص225 .
- تنبأ أيها الأعمى، ص153.
- جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص7.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث الفني والبلاغي، ص7.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، *992، ص 363.
- الجاحظ: كتاب الحيوان، تحقق عبد السلام هارون، دار الكتب العربي، ط3، *969، بيروت، ص*32.
- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة في علم البيان، ص*27.
- الجني الداني في حروف المعاني،ص:315.
- جواهر البلاغة، 2471، أحمد الهاشمي وينظر.
- الحاني ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، بيروت، *968، ص64.
- حبيب بوهرور: تشكيل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني، ص194.195.
- الخطيب القزويني: الاضاح في علوم البلاغة، ص286.
- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 1996، ص31.
- خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص35.
- د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، *998، ص*88.
- د.ريتا عوض: بنية القصيدة الجاهلية، الصورة الشعرية لدى امرأ القيس، دار الآداب، ط2، *992، ص39.
- د.غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، د.ط، دار العودة بيروت، *98*، ص4*7.
- د.كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، ط4، *995، ص*9.
- د.محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، *98*، ص*7.
- ذياب محمد علي: الصورة الشعرية في شعر الشماخ، عمان، وزارة الثقافة، 2003، ص*7.
- راجي الأسمر: علم العروض والقافية، ص205.
- روز غريب: تمهيد في النقد الحديث، ص*92 وما بعدها..
- الروماني: النكت في إعجاز القرآن، ص85.
- رينه ويليك وأوستن وارن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب، دمشق، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، *972، ص*95.
- زكية خليفة مسعود: الصورة الفنية لشعر ابن المعتز، جامعة قانيونس، ببغازي، ط*، *999، ص2*، نقلا عن "سعد مدحت محمد الجيار": الصورة الشعرية عند أبي قاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، ليبيا، ص65.
- سبويه: الكتاب، ج3، ص:117.
- السكاكي: مفتاح العلوم، ص2،4.
- السكاكي: مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، ص*96.

- السكاكي: مفتاح العلوم، مطبعة التقدم العلمية، القاهرة، ص369.
- سمير أبو حمدان، البلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط*، *99*، ص*5*.
- سيسيل داي لويس: الصورة الشعرية ترجمة أحمد ناصف الحباني، دار الرشيد، بغداد، *982، ص2*.
- السيوطي: همع الهوامع، ج2، ص: 376.
- الشاطبي: المقاصد الشافية: 8،433.
- الشم في الشعر العربي، دار الأندلس، بيروت، ط*، *98*، ص5.
- صقر أبو فخر: حوار مع أدونيس الطفولة، المنفى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص50.
- صلاح عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند السيد قطب، الفنون المطبعية، الجزائر، *988، ص74.
- الصورة الفنية في المثل العربي/*66/ محمد حسين علي صغير.
- الصورة في الشعر العربي، ص30.
- ط الحلبي التوسل ص: 104.
- طيب تيزيني: الاطار النظري المفاهيمي من ندرة الحداثة وما بعد الحداثة بمشاركة لفيف من المفكرين العرب، منشورات جامعة فلاديلفيا، عمان، الأردن، ط2000، ص35.
- عادل أبو طالب: الصوفية الشعرية في صالون خليل بن أحمد الفراهدي، مجلة نزوة العمانية، ع15، يوليو1998.
- عباس حسن: النحو الوافي، ج2، ص: 509.
- عبد الرحمان حلاق: شعر أدونيس، البنية والدلالة، الحوار المتمدّن، المحور، الأدب والفن، العدد 2771. 2009/09/16.
- عبد القادر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص2*2.
- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في البيان العربي، ص328.
- عبد القادر قط: الاتجاه الوجداني في العربي المعاصر، مكتبة الشباب المنيرة، د.ط، *996، ص39*.
- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق محمود محمد شاكر، دار المدني، السعودية، ط*، *99*، ص40.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز في المعاني، تقديم وشرح ياسين أبو عربي، المكتبة العصرية، 2002، بيروت، ص46.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تعليق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص:66.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص365.
- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، ص5.
- عبد القاهر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، أريد، مكتبة الكتاني، ط2، *995، ص85.
- عبد القاهر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، ص75.
- عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص11.
- عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، لبنان، ط2، 2006، ص11.
- عدنان حسن قاسم: الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص 220.
- عدنان حسن قاسم: الابداع ومصادره الثقافية عند أدونيس، ص220.
- العسكري: الصناعتين، ص275.
- علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة، ص25.
- علي الغريب محمد الشناوي، ص26 نقلاً عن الدكتور محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي، نهضة مثر القاهرة، ص 4*7.
- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي للطبع والنشر، القاهرة، دط، ص131.
- الغني عبد الغني أبو العزم، صدر 1421هـ، 2001م، ص: 37.
- فايز الداية: جمالية الأسلوب/ الصورة الفنية في الأدب العربي، بيروت، درا الفكر، ط2، *996، ص54.

- فيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، بيروت، دار الجيل، (د.ت) مادة صور.
- قدامة ابن جعفر: نقد النثر، دار الكتب العلمية، *995، ص58.
- الكناية لإبن منظور الثعالبي السنابوري، ت1429، دراسة وشرح وتحقيق، عائشة حسين فريو، دار قباء للطباعة، دط، دت، ص:21.
- لسان العرب، مادة (صير) ومادة صور.
- مالكوم براديري وجيمس ماكفارلن: الحداثة: ترجمة مؤيد حسين فوزي، دار المحبة للنشر والتوزيع، دمشق، دط، 2009، 19.
- مجلة الرسالة، المجلد الثاني، السنة الثانية، العدد 64، ص*75.
- محمد العربي فلاح: أدونيس تحت المجهر، ص127.
- محمد بينيس: الشعر العربي الحديث، بنياته وابدالاته (مساءلة الحداثة) ج4، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص163.
- محمد بينيس: الشعر العربي الحديث، بنيته وابدالاته، ج4، دار تويقال للنشر، المغرب، ط1، 1990، ص164.
- محمد شيكر: هايد غرو، سؤال الحداثة، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2006، ص12.
- محمد طاهر درويش: في النقد الأدبي العربي، دار المعارف، مطابع سجل العرب، *979، ص234.
- محمد عابد الجابري: الثوابت والحداثة، دراسات ومناقشات، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص18.
- منصور زيطة: مصطلح الحداثة عند أدونيس، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012، ص67.
- ناصف مصطفى: الصورة الأدبية، ص7.
- نعيم اليافي: مقدمة لدراسة صورة فنية، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، *982، ص8.
- نقد الشعر: قدامة بن جعفر، ص*4.
- النويري: شهاب الدين أحمد بن عبد الوهاب،(677-733هـ)، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق أحمد كمال زكي، مراجعة محمد مصطفى زيادة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1980، ج24، ص35.
- هاني الخير: أدونيس شاعر الدهشة وكثافة الكلمة، ص15.
- الوالي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، ط*، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، *990، ص*0 .
- ينظر أدونيس الأعمال الشعرية، 1 أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى، ص225.
- ينظر أدونيس الصوفية والسيريالية، ص11 .
- ينظر أسامة أسبر: أدونيس الحوارات الكاملة (2)110.
- ينظر سقر أبو فخر حوار مع أدونيس، ص8 وينظر ص57.
- ينظر صقر أبو فخر حوار مع أدونيس، ص57.
- ينظر: رواية يحياوي، شعر أدونيس من القصيدة إلى الكتابة، الكتاب... نماذج من أطروحة دكتورا، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، دت، ص65.
- يوسف الخال: الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1978، ص15.

فهـرس

شكر وعرفان

إهداء

الفصل الأول: ماهية الصورة الفنية (دراسة نظرية) 03

المبحث الأول: ماهية الصورة الفنية 04

-الصورة لغة. 04

-الصورة اصطلاحًا. 04

-الصورة في القرآن الكريم. 06

المبحث الثاني: مفهوم الصورة بين القديم والحديث

-القدامى ومفهوم الصورة. 07

-المحدثون ومفهوم الصورة. 09

المبحث الثالث: أنواع الصورة الفنية وأهميتها 11

أ) تشكيلات بلاغية

التشبيه. 12

الاستعارة. 14

الكناية. 15

ب) تشكيلات حسية

الصورة البصرية. 18

الصورة السمعية. 18

الصورة اللمسية. 18

الصورة الذوقية. 19

تراسل الحواس. 19

ج) أهمية الصورة الفنية 20

الفصل الثاني: مقاربة لسانية لمقطع من قصيدة صقر قريش لأدونيس (دراسة تطبيقية).

المبحث الأول: مفهوم الحداثة في الفكر والفن والإبداع. 23

-الحداثة عند أدونيس.	26
-المرجعيات الفكرية للحداثة الأدونيسية.	27
-الصورة الشعرية عند أدونيس.	30
المبحث الثاني: مظاهر التجديد في بناء القصيدة العربية الأدونيسية.	33
أ) على مستوى الشكل	33
-التجديد في اللغة الشعرية.	34
-عشوائية هيكل القصيدة.	35
-كسر عمود الشعر.	35
-التكرار.	36
ب) على مستوى المضمون	37
-توليد الرموز وتوظيفها بكثرة.	37
-تجلي الصوفية.	38
-الانزياح.	39
المبحث الثالث: قراءة لسانية لمقطع من قصيدة "الصقر" لأدونيس.	40
-من هو صقر قريش.	40
-إطلالة على قصيدة الصقر لأدونيس.	41
-تحليل لساني لمقطع من قصيدة الصقر لأدونيس.	43
خاتمة	49
ملحق	52
قائمة المصادر والمراجع	56