

مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية محكمة،
العدد الثاني والعشرون، خريف وشتاء ١٣٩٤هـ.ش/٢٠١٦م

صص ١-٢٦

شعر «أدونيس» في النقد الأسلوبي (نقد صلاح فضل أمودجاً)

أ.د. لطفية إبراهيم برهم* وقصي محمد عطية**

الملخص:

يتناول البحث شعر "أدونيس" في النقد الأسلوبي، متخذاً من كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) للناقد "صلاح فضل" أمودجاً لهذا النقد. ومن هنا، فإن هذا البحث يحاول إلقاء الضوء على دراسة الناقد، ومتابعة المنطلقات الأساسية التي انطلق منها، وتحديد المفاهيم والمصطلحات التي اعتمد عليها، والإجراءات المنهجية التي أجراها؛ وصولاً إلى الرؤية النقدية التي اعتمدها في دراسته. وقد ذهب الناقد إلى أن دراسته تعدّ قراءة في الشعر، وكتابة في الشعرية، وهي تجمع بين ضبط المنهج، وتحرر التطبيق؛ الأمر الذي يعني السعي إلى الضبط المعرفي، فضلاً عن محاولة السيطرة على أمور البحث، بما يجعلها إبداعاً فكرياً، وتبني آليتها الإجرائية في سعيها إلى تقديم اقتراح مُحكم لسلم الشعرية. وصرح برفضه التقيّد الكامل بالمنهج؛ إذ إنه لا يفرض المنهج على النصّ إلى حدّ إتلاف جماليته، وفنيته، وإفنائهما.

الكلمات المفتاحية: الأسلوبية، النقد الأسلوبي، أدونيس.

المقدمة

وسم الناقد "صلاح فضل"، في كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة)، أسلوب الشاعر "أدونيس" بالتجريدية؛ إذ إنه يرى أن التجريد هو الخاصية الأسلوبية التي تحكم استراتيجية هذا الشعر، وهو لا ينفي أن يكون فيه ملامح أخرى، مثل: الحسية، والرؤيوية، والدرامية، غير أن هذه الملامح تخضع للمنظور التجريدي.

أما رؤيته النقدية في القراءة فترتكز على محور قائم على ربط "درجة الشعرية" بعدد مُحدّد من المقولات المرنة، التي تشكّل شبكةً مُكوّنة من مجموعة تحالفات، تربط درجة الإيقاع بدرجة النحوية

* - أستاذ، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. (الكاتب المسؤول).

** - طالب دكتوراه، قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، kusai.at77@hotmail.com

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٠٧/٢٧هـ.ش = ٢٠١٤/١٠/١٩م تاريخ القبول: ١٣٩٤/٠١/٢٩هـ.ش = ٢٠١٥/٠٤/١٨م

والانحراف في تصاعدهما الحسّي، كما تصل مستوى الكثافة في النصّ بدرجة تشتته، وتماسكه أو تجريدته؛ ليصل، من وراء ذلك، إلى تكوين جهاز مفاهيمي يسمح بوضع مختلف التجارب الشعريّة على سلم نقديّ قابل للقياس الوظيفي، مُسلماً بشرعيّة الأنماط الإبداعية جميعها، ومحاولاً التعرف إلى مكوّناتها الأسلوبية والجمالية^(١).

منهج البحث

يعتمد البحث على المنهج الوصفيّ، بوصفه أداة إجرائية تمكّن الباحث من تحديد الرؤية المنهجية التي اعتمدها الناقد "صلاح فضل" في كتابه.

المفاهيم والمصطلحات

وضع الناقد خطابه الافتتاحيّ في خدمة بحثه على مدى كتابه؛ إذ جعله ميداناً لعرض منهجه، وآليته الإجرائية، وإيراد جملة من الأهداف المبدئية، والمفاهيم العلمية، والنتائج العملية، التي تعبّر عن رؤيته، وتصوّراته تجاه موضوع بحثه، وبعض القضايا التي يقوم عليها عمله^(٢).

يُمكن للباحث أن يتوقّف عند مجموعة من المفاهيم النقدية، التي خصّصها الناقد "صلاح فضل" لأساليب الشعريّة المعاصرة، فكانت قراءة في الشعر وكتابة في الشعريّة، وهي دراسة جمعت بين ضبط المنهج وتحرر التطبيق، ساعية إلى تقديم اقتراح مُحكم لسلم الشعريّة. ويذهب الناقد إلى أنه مع تباين النظريات المعتمدة على المبادئ الألسنية والسيميولوجية التأويلية فإنّ تصوّر الذي يختاره ويقوم بتركيبه لمفهوم الشعر الحديث يتأسّس على قطبيّ التعبير والتوصيل، الأمر الذي يسمح باستيعاب الأفق اللغويّ للظاهرة وتجاوزه إلى العوامل المدركة أنماط القراءة والفهم، بما يدخل في قلب نظرية النصّ، ويستوعب جماليّات التلقّي^(٣). ومن المفاهيم التي اعتمدها الناقد في الدراسة ما يلي:

- الرؤيا:

رأى الناقد أنّ الأساليب التعبيرية أفضت بعد طول التفاعل مع الحياة والفكر واللغة إلى "الرؤيا" أو "النقطة العليا"، التي أصبحت مُطلقاً لجيل جديد من أساليب الشعريّة، أخذ يتباعد بإيقاع مُتزايد عن الأسلوب التعبيريّ، وعند هذه "النقطة العليا" تنبهم معالم الأشياء الحسية ويخفّ وزن التجارب العينية وتصيح الكلمات رموزاً لعوالم ضاربة في الخفاء.

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ٧.

(٢) فرحان بدري الحربيّ، الأسلوبية في النقد العربيّ الحديث: دراسة في تحليل الخطاب، ص ١١٢.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ٧.

ورأى أنّ هذا الشعر يختلف في بنيته اللغوية عن بقية أشكال التعبير الأخرى التي استقرت لدى المتلقّي. وقد مثلت تجربة "أدونيس" الغنية، برأي الناقد، أبرز تأسيس لهذا النهج الجديد في الكتابة الإبداعية، بوصفها تجربة اقترنت بالرّفص والخلق والجنون، منذ بدايتها، واتّسمت بالأسطورة وزلزلت ثوابت الإبداع العربي المتواصل، غير أنّ "الرّؤيا" أضحت مَفصلاً يربطها، بمشقة، بما تجتهد كي تنقطع عنه^(١).

ويعرّف (أدونيس) الشعر الجديد الذي يدعو إليه، بأنّه رؤيا، و"الرّؤيا، بطبيعتها، قفزة خارج المفاهيم السائدة. هي، إذن، تغيير في نظام الأشياء، وفي نظام النظر إليها"^(٢). و"الرّؤيا، في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرّؤيا إلا في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. والرّؤيا تُعنى ببيكاراة العالم، ويُعنى الرائي بأن يظلّ العالم له جديداً. والرّؤيا كشف، إنّها ضربة تُزيح كلّ حاجز، أو هي نظرة تحترق الواقع إلى ما وراءه"^(٣).

من هنا، فإنّ مصطلح "الرّؤيا" يحمل معنىً ميتافيزيقياً يرتبط بالخيال والكشف وتجاوز الواقع نحو العالم الغيبي. وهو يجمع بين الإبداع والابتكار والبحث عن الجديد، وهو مُرتبط بالنبوة؛ لأنّه قفزة خارج المفاهيم المتعارف عليها، باحثاً فيما وراء الأشياء.

- التعبير، والعبور:

إنّ "التعبير" بنية نهائية، تعمل مستقلة عن الأبعاد الدلالية، وهو تتابع رموز أجدية ما، يحصل عليها بواسطة تطبيق قواعد إنتاج، تخضع لقواعد معينة^(٤)، ويميّز الناقد بين مفهومَي "التعبير" و"العبور"، انطلاقاً من قول لـ "ابن عربي"، يرى فيه أنّ التعبير يتم في يقظة الحواس، نتيجة لاستحضار الموجودات بالخيال، أمّا العبور فيتم بالرّؤيا المجردة، من هنا فالتعبير يقتضي يقظة الحس، وعند غياب هذه اليقظة يتم العبور إلى التخيّل المطلق والرّؤيا المجردة، واللغة ذاتها تعكس هذه الثنائية في بنيتها الصّرفية^(٥).

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٧٣.

(٢) أدونيس، زمن الشعر، ص ٩.

(٣) أدونيس، الثابت والمتحوّل: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب، ٣- صدمة الحداثة، ص ١٦٦ - ١٦٧.

(٤) سعيد علّوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ١٤٥.

(٥) نقلاً عن، صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٤.

- التجريد الفني:

يرى الناقد أن التجريد هو خاصية أسلوبية تحكم استراتيجية الشعر عند "أدونيس". وعلى الرغم من ذلك فإنه لا ينفي أن يكون لهذا الشعر ملامح أخرى، بدءاً من الحسبة إلى الرؤيوية، غير أن هذه الملامح تخضع للمنتظر التجريدي. ويقدم الناقد (الأسلوب الدرامي) مثلاً على ذلك في شعر "أدونيس" الذي يأخذ التجسيد فيه مده، ويحفل بعناصر مسرحية تمثلت في تعدد الأصوات والحوار الداخلي، وتوظيف جوانب الإضاءة، والحوار، وبعث الحركة في الماضي^(١).

ويُقصد بـ (الخاصية) علامة موضوع تسمح بالتعرّف إلى شخصية ما، و(خاصية) أسلوب أدبي ما هو ما يميزه من باقي الأساليب الأخرى. و(الخاصية) هي، أيضاً، تفرّد للأسلوب الشخصي، في اللغة المشتركة^(٢). أما (التجريد) فهو مصطلح يُعارض به (الملموس) في اللغة الطبيعية، ويُطلق على ما يكون سيميائية ضعيفة، أو على ما لا يشتمل على سيمات. وهو يتعارض مع (التصوري)، كما يميز على مستوى دلالة الخطاب: (المكوّن التصويري التجريدي)، أو (التميّي)^(٣).

ويرى أن خاصية التجريد، التي يتصف بها أسلوب "أدونيس" الشعري، تُعدّ خلاصة رؤية للشعر والحياة، واستراتيجية أساسية في "عدم التعبير"، وليست ملمحاً جانبياً في الإبداع. ويستشهد بقول لـ "أدونيس"، من كتابه "الصوفية والسوريالية": "العالم فنياً إشارة، العالم فنياً، إذن، ليس موجوداً في العالم، بل فيما وراءه، هو بالضرورة نوعٌ من التجريد، كأنّ المصور المبدع يصور لكي يمحو "الصورة". بهذا المحو يُخلق حضورٌ — نسيجٌ شفاف، لا يحيل على الواقع المباشر، بل على معناه ودلالته. وهذان غير محدودين، وهو لذلك يحيل على لانهائيهما"^(٤).

وثمة قول آخر لـ "أدونيس": "كلُّ مبدع، بالكلمة أو بالخط، لا يُعنى بما يراه إلا بوصفه عتبةً لما لا يراه، ولا يُعنى بالصورة زحرفاً وشكلاً، وإنما يُعنى بها من حيث إنها تحيّي دلالة، وتُشير إلى معنى. ولا تكمن أهمية الصورة في سطحها المرئي، بل في كونها عتبةً لمعنى ما وباباً يقود الناظر إلى ما وراءه: الغيب أو المجرد، سواء في الذات أو في الطبيعة"^(٥).

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٤.

(٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٨٢.

(٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص ٦١.

(٤) أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص ٢٠٢.

(٥) أدونيس، المرجع نفسه، ص ٢٠٣.

ويرى الناقد أنّ الصّوفيّة "نبرة تراثيّة" يريد بها الشّعْر التجريديّ إثبات هويّته، وهو يعبر عن ثورته في محاولة تأكيد الذات لحظة الخروج من ماضيها، محاولة إثبات الحدارة عبر الانتماء إلى وجود حضاريّ متميّز^(١). كما يذهب إلى أنّ توازن الشّعْر يعتمد على عدم تغييب الجانب الحسيّ عند تكوين الجانب المفهوميّ؛ إذ إنّ التّوازن، عند "أدونيس"، يكشف لنا خاصيّة أسلوبه الجانح نحو التّجريد العقليّ والمبدّد معطيات الحواسّ المتآزرة في تكوين صورة العالم^(٢).

- تغييب مرجعية القيم:

من السمّات الأسلوبية التي ناقشها الناقد، أيضاً، ورأى أنّها من سمات شعر "أدونيس" التجريديّ، تغييب مرجعية القيم وتبديل مفاهيمها الذي يؤدي، بدوره، إلى إنتاج شعر يمثّل حلحلة النّظام المعنويّ للكون بإدخال الاضطراب على علاقات الإسناد في اللّغة. وهذه التّقنيّة التي تؤدّي إلى تغييب الدلالات الواضحة للكلمات والرّموز تُعدّ ملمحاً رئيساً في شعريّة الحدائث؛ لأنّها تركّز على فلسفة محدّدة ترى أنّ الموجود المطلق يتحقّق في الإنسان بوصفه عقلاً، أي بوصفه لغّة أو كائناً لغويّاً قبل كلّ شيء، إذ يُولد هذا المطلق في اللّغة لا في أيّ مكان آخر^(٣). ويستشهد على ذلك بقول "مالارميّه": "إنّ المطلق (أو العدم) يدعو اللّغة، أو الكلمة اللّوغوس، لكي يظهر فيها بصورته الخالصة، ولكي تكون المجال الوحيد الذي يتحقّق فيه. ويرى أنّ هذه الفكرة توضّح كثيراً من الألغاز التي تحيرنا في الشّعْر الحدائثي، وفي مقدّماتها تجريد الأشياء أو إحالة كلّ ما هو واقع على "الغياب الثّقيل"، أي التّعبير عن الموجود الحاضر كما لو كان غائباً، تعبيراً يجب أن يفهم من الوجهة الأنطولوجيّة، إذ تستطيع اللّغة، عن طريقه، أن تحقّق الحضور الخالص من صفات الشّيئيّة والماديّة كلّها في الكلمة، أي أنّ ما يُلغى ويتحطّم من الموضوع يعود فيتلقى من اللّغة وجوده بالتّسمية^(٤). وهو يرى أنّ لفظة "الرّفص" هي كلمة لغويّة تشكّل مقولةً عقليّةً تجريديّةً مُطلّقة لم يتمّ تدويرها في موقف حيويّ، ولا استخلاصها من معاناة معيشة، وهي إشارة إلى الغياب أو العدم، وليست تعبيراً عن أيّ واقع. فالوجود الماديّ والإبداعيّ للشّاعر وممارسة الكتابة ذاتها يستحيل احتزاله إلى عدم، بل يتمّ تغييبه؛ لادّعاء نقضه. غير أنّ الولوج بالمطلق، بوصفه

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٠ — ١٨١.

هاجساً رئيسياً في شعر الحداثة، يُفضي إلى إسقاط عناصر الوجود، واختزال التجارب الحيوية؛ للتركيز على عملية التسمية فحسب^(١).

- الشفرة اللغوية:

دخل مصطلح الشفرة (Code) في النقد الأدبي، عن طريق اللغويّات، والسيميوطيقا. ويميز "بارت" بين خمسة أنواع من الشفرات، هي: شفرة بناء الحكمة التي تُساعد في بناء حبكة العمل الأدبي، ثم شفرة التفسير التي تتعلّق بتفسير العمل، خصوصاً فيما يتعلّق بالحبكة، ثم شفرة الشخصيات، وهي تتعلّق بجوانب النصّ التي تُعين المتلقّي على إدراك الشخصيات، ثم الشفرة الرمزية التي تُساعد المتلقّي على إدراك المعاني الرمزية، ثم شفرة الإحالة التي تتضمن إشارات النصّ إلى الظواهر الثقافية. وأتى (أمبرتو إيكو). بمصطلح جديد هو (Over coding) الذي يعني عملية "توصيل التوصيل"، أو "المتنا توصيل"؛ أي كيف يُشير الكاتب عن طريق الشفرة إلى القواعد التي تحكم عملية توصيل ما يريد توصيله إلى المتلقّي^(٢).

يرى الناقد أنّ أسلوب "التشفير اللغوي" قد قرّب الشعر التجريديّ الحداثيّ من الشعراء الصوفيّين؛ ذلك أنّ شعراء المتصوّفة قد مارسوا هذا الأسلوب عن طريق نزع الدلالات الأولى، الحسيّة والدلاليّة، لكلمات تتصل بمجالات الجنس والخمر، وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزيّة جديدة ترتبط بمواجهتهم وعالمهم، لكنّ التجربة الكليّة لواقعهم المعيّش — كما يعرفه الناس — كانت تمثّل خلفيّة ضابطة تتأسّس عليها تلك الشفرة الثّانية بوصفها مرجعيّة قارّة للمرموز له. أمّا الشعراء التجريديّون فيمارسون العمليّة ذاتها، من نزع الدلالات المعتادة للكلمات وإضفاء معانٍ جديدة عليها مع غياب المرجعيّة المعيشة. فلا مرجعيّة لديهم سوى التجربة اللغويّة والشعريّة ذاتها، الأمر الذي يُجبر المتلقّي على المتابعة المضنية لعمليات التوليد اللغويّ والفنيّ عن طريق لعبة الافتراضات الذهنيّة في تفسير دلالاتها طبقاً لما يترتّب على كلّ احتمال من العثور على درجة أعلى من معقوليّة النصّ وتماسكه. أمّا النتائج التي يصل إليها الناقد، بعد استقصاء العلاقة بين الشعر التجريديّ وتقنيّة التشفير اللغويّ عند المتصوّفة، فهي:

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٨١.

(٢) محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزي عربيّ، ص ١٠.

- إن ظاهرة التّصوّف الشعريّ، عند أصحاب الأسلوب التّجريدّيّ في الشعر، هي من قبيل الأسلبة فحسب؛ أي اصطناع الأسلوب الصّوفيّ دون تجربته الغيبية اللاهوتية الحميمة^(١).
- إن هؤلاء الشعراء يتبنون اللغة، ويطرحون الأيديولوجيا الشارحة. ويبدو التّشفير اللّغويّ، عند ذلك، أمراً عسيراً لا يعتمد على قواعد مُسبقّة، بل يتكوّن في أثناء القراءة ذاتها. ويتوقّف نجاحه على إمكانات كلّ متلقٍّ وحرته في إعادة التّشفير، ومهارته في إدارته^(٢).
- في حالة الأسلبة الصّوفية تصبح التجربة الغيبية في التعامل مع المادة اللّغوية من مُنطلقٍ روحيّ وتقنيّات التّرميز ذاتها رصيماً ثقافياً للكتابة الجديدة يرفدها بطرائق اختيار التّراكيب، واقتناص الأخيلة، بل كثيراً ما يتداخل معها في مساراتها التّعبيرية، دون أن يحلها على تعبير يشفّ عن اعتقاد دينيّ، أو عشقٍ إلهيّ، بالفعل، فيتلاقى معها في كيفية الصياغة ونوع الأسلوب، فحسب^(٣).
- النصّ المفتوح:

يعدُّ الناقد الإيطاليّ "أميرتو إيكو" أوّل من وضع مفهوم (النصّ المفتوح)، وقد اختلط مفهوم (النصّ المفتوح Open Text) و(النصّ المغلق Closed Text) عند "أميرتو إيكو". بمفهوم (النصّ المقروء) و(النصّ المكتوب) عند "رولان بارت"، فالنصّ المفتوح عند "إيكو" يقترّب من النصّ المقروء عند "بارت"، والنصّ المغلق عند "إيكو" يعادل تقريباً النصّ المكتوب عند "بارت"^(٤). وقد ارتكز (أميرتو إيكو) لتوضيح مصطلحه على مجموعة من الأعمال الموسيقية الكلاسيكية، التي ترك كتأبها الأصليّون هامشاً من الحرية للعازفين الذين يقومون بتأديتها أو تأدية مقاطع منها. وهو يرى أنّ هذه الأعمال لا تشكّل خطاباتٍ منتهيةً ومحددةً أو أشكالاً محدّدة بشكل نهائيّ، ولكنها أعمال "مفتوحة" يقوم العازف بتأديتها في الوقت الذي يقوم فيه بدور الوساطة^(٥).

ولتوضيح مفهوم (النصّ المفتوح) ينبغي استبعاد الخلط الذي يلتصق به بسبب بعض الكتابات النقدية المتحررة من الضوابط المنهجية التي أخذت تُطلقه على أيّ نصّ قاصداً منه أنّ النصّ يكون

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٢.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٣.

(٤) ميجان الرويلي وسعد البازعيّ، دليل الناقد الأدبيّ، ص ٢٧٢.

(٥) أميرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص ٧.

مفتوحاً من حيث نهايته وناقصاً من حيث أهدافه، فيكون على المتلقي إكمال هذه النهاية الناقصة وترميم هذا النقص في الأهداف.

وهنا ممكن الخلط؛ لأن مفهوم (الانفتاح) يعني أن المؤلف يخلق شكلاً مكتملاً بهدف تذوقه وفهمه، ثم يأتي دور المتلقي ليتفاعل مع النص ويمارس إحساساً شخصياً وثقافة خاصة توجهه متعته في إطار منظور خاص به. وعملية الاستحسان نابعة من التمتع بالعمل الفني الذي يرجع إلى أننا نعطيه تأويلاً غداً جزءاً من النص. وهكذا نجد أن كل أثر فني، حتى وإن كان مكتملاً ومغلقاً من خلال بنيته المضبوطة بدقة، هو أثر مفتوح بوصفه يؤول بطرق مختلفة من دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل. ويرجع التمتع بالأثر الفني إلى أننا نعطيه تأويلاً ومنحه تنفيذاً ونعيد إحياءه في إطار أصيل^(١).

نجد مما سبق أن "إيكو" لا يرى الانفتاح ظاهرة خاصة بالأعمال الأدبية، وإنما الأعمال الفنية بشكل عام، ويرى أن العمل الفني انفتاح تأويلي قائم على التواصل بين الكاتب والمتلقي. وقد جاء مفهوم (انفتاح النص) ليسد فراغاً كبيراً كانت تعاني منه دراساتنا النقدية. فمع ظهور هذا المفهوم تغير التقليد الذي كان سائداً الذي اعتاد على التفسير الأحادي الضيق وصار النص ميداناً خصباً للتأويل الذي لا يفصل عن النص نفسه.

يذهب الناقد إلى أن تراكم الانحرافات، والإهمام، والتضاد، في لغة "أدونيس"، وارتفاع نسبة الكثافة في التخيل، والتشتت في النسيج يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، الأمر الذي يؤدي إلى غياب التجربة المعبر عنها وارتسام خطوط تقريبية متضاربة على سطحها تسمح بتعدد التفسيرات والاحتمالات وتجعل القراءة عملية فرضية إبداعية يتم إجراؤها في حوار مستمر متداخل مع النص المثير لتداخل مجالات دلالية^(٢).

ينبه الناقد على أمرين لافتين للنظر، من الوجهة التقنية في التعبير اللغوي، أولهما: آلية تغييب الدلالة عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصورة؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى أعمال فكره في تتبع احتمالات الدلالة المغيبة للقبض على ما يتراءى له منها. والأمر الثاني: تكوين مجموعة من المتواليات الصوتية الكفيلة، في سياق الشعر التعبيري، بتحقيق درجة قصوى من الغنائية

(١) المرجع نفسه، ص ١٦.

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٧٥.

عبر نمط تكرار الكلمات، ونمط الجرارّ والمحرور، ونمط الإضافة، وهذا يُراكم عدداً كبيراً من التّوازيات الغنائية البارزة، لكنّها لا تقوى على توجيه استراتيجية النّصّ، نظراً لفاعليّة آليّة التّغيب الدّلالي^(١). واستناداً إلى ما سبق يصل إلى استنتاج خاصيّة جديدة في هذا النّوع من الشّعريّة، وهي: ثمة نتيجة مُلازمة لتدمير البنية التّعبيريّة على المستوى الدّلاليّ، في شعر "أدونيس" تتمثّل في إبطال مفعول الغنائية التي تتراكم على المستوى الإيقاعي^(٢). ويلفت الانتباه إلى أنّ آليّة تغييب الدّلالة تطغى على الغنائية التي تعتمد على التّكرار المتوقّع، والتّوليد الإيقاعيّ؛ ذلك أنّ العبارات حين تصدم أفق توقّع المتلقّي وتحدّي منطقته تبلغ به درجة من التّوتر يستحيل عليه بعد ذلك أن يتابع النّغم الهادئ المناسب؛ لأنّ "بؤرة الاهتمام في عمليّة التّلقي لا يمكن أن تتوزّع على نقطتين متخالفتين في الآن ذاته. وهذه حقيقة تُثبتها البحوث (الفيزيوسيكولوجيّة) المحدثة، الأمر الذي يجعل هناك تلازماً بين انخفاض درجة النّحويّة في النّصّ وتدنيّ فاعليّة مستواه الإيقاعيّ، وهذا يدفع الشّعراء الحدائين، بالضرورة، إلى تنشير الشّعْر؛ إذ إنّ انتشار الدّلالة وتبدّد نسقها الطّبيعيّ يحول دون التّأثير الجماليّ للإيقاع الظّاهر المرتبط بالأوزان المألوفة، بل قد يذهب إلى أبعد من ذلك في خلق تأثير مُضاد"^(٣).

– ثنائية (الحضور، والغياب):

استند الناقد إلى مقولة مهمّة من مقولات الاتجاه الأسلوبيّ، وهي: (الإضمار) بدلاً من الذّكر، غير أنّ المشكلة الدّلاليّة تبدأ عندما يتراكم الإضمار ويدلّل على فكرته بالاستناد إلى فكرة في الفيزياء الحديثة، وهي أنّ هناك تصوّراً محدّداً للثّقب لا يساوي مجرّد الغيبة البسيطة للمادّة، وإنّما هو غيبة المادّة في وضع بنيويّ يفترض وجودها. وفي هذا الظّرف فإنّ الثّقب يبدو مادّياً مُجسّداً لدرجة أنّه يصبح من الممكن قياس ثقله بطريقة سلبية^(٤) ويركّز على مجموعة من الاختراقات اللّغويّة، أو الانزياحات، التي تعتمد على الخلفيّة الدّينيّة والميثولوجيّة المثقوبة – أو المغيّبة – في النّصّ؛ أي أنّ الإطار الثّقافيّ اللازم لتأويل نصوص "أدونيس" يمتلئ بالاختراقات اللّغويّة والتّداخلات المتجاوزة كافة المرجعيّات^(٥).

(١) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٧٧.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ١٧٩.

ويعتمد الناقد على تعريف "بول فاليري" للبيت الشعريّ، المحدّد بأنّه "توازن معجز، وشديد الحساسية، يقوم بين الطّاقة الحسيّة والطّاقة العقليّة للغة"^(١)، ويرى أنّ ما يتابنا من شعور بجدة الطّابع الذهنيّ أمام شعر "أدونيس" يمثّل علامة على اختلال هذا التّوازن بين الطّاقتين الحسيّة والعقليّة نتيجة لتروعه الشّديد إلى منطقة التّجريد العقليّ. ولا ينفي الناقد وجود عناصر حسيّة في هذا الشعر، ولكنّها تأتي مخالفةً النّظم الإدراكيّة المألوفة، خاصّة في قوانين الحسّ العامّ والموقعة المكانية البصريّة للأشياء؛ إذ إنّ تداخل المحسوس، وانقطاعه، وحاجته الملحة لإعادة التّرميم العقليّ، في محاولة لجمع ما هو مُغيّب اعتماداً على المعطيات الحاضرة المتقاطعة يُلغي تجسّده الحسيّ ويبدّد طاقة الوضوح النّاجمة عنه، وهذا من شأنه أن يشحذ الطّاقة الذهنيّة للغة على حساب إمكاناتها تصويريّة الفاعلة. ولا يغيب عن الناقد أن يدمج الجانب الإيقاعيّ بالجانب الحسيّ وصولاً إلى استنتاج أنّ ذلك أدّى إلى خفوت الغنائيّة في هذا النّوع من الشعريّة التّجريدية^(٢).

- جماليّات التّقابل:

يتحدّث الناقد عن (جماليّات التّقابل)، التي تعتمد على أبنية تتبع نطماً غير معروفة عند الجمهور قبل بداية التلقّي الفنيّ؛ إذ يعدد الفنّان إلى معارضة مناهج نمذجة الواقع المعتادة كي يقدّم حلولاً أصليّة يراها حقيقيّة، وينقل قولاً لـ "لوثمان" يؤكّد فيه أنّ (جماليّات التّقابل) هي التي تشرح الطّفرات الأسلوبية الكبرى، وإنّ كان بناء النماذج المولّدة للأعمال الفنيّة المعتمدة عليها مازال بحاجة إلى عمل طويل^(٣).

- التّناسّ:

رأى الناقد أنّ "التّناسّ" من السمّات الأسلوبية في شعر "أدونيس"، وقد أشار إليه عبر حديثه عن إضمار الحوار الخفيّ مع النّصوص الغائبة الكامنة على تخوم عباراته، ممّا يُعرّف ومّا لا يُعرّف؛ إذ إنّ تراكم النّصوص الغائبة التي يجاورها، وهي طبقات مُتراكمّة سميكة، تستعصي على الإدراك العفويّ^(٤). يُعدّ "التّناسّ" عند "جوليا كريستيفا" أحد مميّزات النّصّ الأساسيّة، التي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها أو معاصرة لها، ويكون "التّناسّ" طبقات جيولوجيّة كتابيّة تتمّ عبر إعادة استيعاب غير

(١) نقلاً عن، صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٨٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩١.

مُحدّد، لموارد النصّ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النصّ الأدبيّ عبارة عن تحويلات لمقاطع مأخوذة من خطابات أخرى داخل مكوّن أيديولوجيٍّ شامل^(١).

ويعود اشتقاق هذا المصطلح إلى الناقدة البلغارية "جوليا كريستيفا" التي انطلقت، في تقديم المصطلح وتعريفه، من تحليل أعمال أستاذاها الروسيّ "ميخائيل باختين"، وذهبت إلى أنّ النصّ الأدبيّ "ترحال للنصوص وتداخل نصيٍّ. ففي فضاء نصّ معيّن تتقاطع ملفوظاتٌ عديدة مُقتطعة من نصوصٍ أخرى وتتنافى"^(٢)؛ أيّ أنّه "سيفساء لا متجانسة من النصوص"^(٣). كما ذهبت إلى أنّ "النصّ" سمة جوهرية في النصوص الشعريّة الحدائثيّة التي تتمّ صناعتها عبر امتصاص نصوص الفضاء المتداخل نصياً الأخرى وهدمها في الآن نفسه^(٤).

- الدورية: توصيف نموذج الزمن عند "أدونيس"

يرى الناقد أنّ الزمن في شعر "أدونيس" يتّصف بخاصيّة جوهرية هي (الدورية)؛ إذ إنّ البدء يلتحم بالختام في حلقة كبرى؛ دائرية أو لولبية، في احتمالات أخرى. وتوصّل إلى أنّ بنية التعبير هي التي تتضمن نواة الرؤية، مؤكداً أنّ هذا ما يعني التحليل المرتكز على منظور أسلوبيّ^(٥).

- التكتيف والتشتت:

من السمات الأسلوبية في شعر "أدونيس": (التشتت والتكتيف). ويقصد بالتشتت: أنّ أصوات النصّ مُبعثرة يجهد الناقد في إضفاء التوحّد والتماسك على نصّه، وقد يوصله هذا الجهد في اتجاه مضادّ لنوع فاعلية الشعريّة، وسبب ذلك التشتت فقدان العلائق السببية والمنطقية، (مثل: ليس هناك فاعل موحد للمقاطع، ونتائج مُتعلّقة لعناصرها)، وقد يأتي "أدونيس" بجملة فيها مجهول (تنصيص مثلاً)، قاصداً خلخلة ما يتكوّن من سياق يفتح ثغرات تزيد من إهام ما هو مُبهم^(٦).

أمّا التكتيف، وعدم الشفافية، فمرده إلى فقدان التماسك الظاهريّ في النصّ، الذي يترتب عليه تشغيل نوع من الفاعلية الجمالية التي تختلف عمّا هو معهود في الشعر العربيّ، ويستثني الناقد نموذج

(١) المصدر نفسه، ص ٢١٥.

(٢) جوليا كريستيفا، علم النصّ، ص ٢١.

(٣) جوليا كريستيفا، علم النصّ، ص ٢٦.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧٩.

(٥) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٧٨.

(٦) المصدر نفسه، ص ١٨٨.

"أبي تمام" من خضوع التعبير فيه لمقاييس الفهم والتوصيل، التي تربى عليها المتلقي عصوراً طويلة على تنمية هذا الحس، والاتكاء عليه، والخروج عنه يضاعف من شعوره بكثافة النص، وعدم شفافيته. ولا تنجح جهود الإضاءة اللاحقة لكيفيات توليد المعنى وتراكبه في تبديد هذه الكثافة؛ إذ إن التحليل والتأمل ينتميان، بطبيعتهما، إلى خطابات أخرى، في سياق تكوين الخبرة الجمالية بالبحث والدراسة، فيصبح التماس العلاقة بين العناصر المتضادة، والكشف عن أبنيتها العميقة، لوناً من المهارة التي لا تنتقل بالأسلوب الشعري من دائرة إلى أخرى، بل يظل الموقف الجمالي العفوي الأول هو الذي يدمغ الشعر بطابعه ويحدد أسلوبه، وإن كان علينا أن نتعرف على مظاهر هذا النسق المختلف، وكيفية توظيفه في عمليات التلقي^(١).

- الضبط الذاتي:

استند الناقد في تحليله إلى مفهوم (الضبط الذاتي) عند "لوتمان"، وهو الذي وضع الخطاب الشعري في مقابل ثلاثة أنواع من (الضبط الذاتي)، الذي يعني شيئاً مشابهاً لما يعنيه "ريتشاردز" بفكرة (الاستجابة الأصلية)، وهذه الأنواع هي: (الضبط الذاتي للغة - الضبط الذاتي للحس العام - الضبط الذاتي لصورتنا المكانية البصرية عن العالم). وباختراق الشاعر هذه الأنظمة أو الأنماط المعروفة في الإدراك والفكر والكلام يصحب قصيدته إلى العمل. وينشأ التعقيد في القصيدة حين تنتهك حرمة التوقعات في النظم المذكورة؛ إذ إن المعلومات الشعرية تتناسب عكسياً مع التوقع، كما يقول السيميولوجيون^(٢).

- الصيغ العصبية أو المستعصية، والصيغ الطيبة:

توقف الناقد عند السياق الدلالي وتوصل إلى نوعين من الصيغ، هما (الصيغ العصبية، أو المستعصية) و(الصيغ الطيبة). فالسياق الدلالي يقع تحت وطأة (الصيغ العصبية) التي تقاوم طرائقنا في القراءة والتأويل حسب قوانين الخطاب الشعري السائد، في حين أن درجة الانحراف تتضاءل في النوع الثاني وتقل معلوماها الشعرية طبقاً لما هو متداول في نظريات الاتصال^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٩.

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٩٦ - ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

• الأُسُس والمنطلقات:

يبدو من المفيد، قبل تفصيل الحديث عن الأسلوب التجريديّ، أن نشير إلى أنّ الفرضية النظرية التي يقدمها الناقد، في دراسته تمهيداً لاختبارها تجريبياً، تقترح توزيع الأساليب التعبيرية في الشعر العربيّ المعاصر وجدولتها في أربعة تنوعات أسلوبية، هي^(١):

- ١- الأسلوب الحسيّ: وتتحقق فيه نسبياً أعلى درجة في الإيقاع المتصل بالإطار والتكوين كما يتميز بدرجة نحوية عالية يقابلها انخفاض ملموس في درجتي الكثافة النوعية والتشتت.
- ٢- الأسلوب الحيويّ: وهو يركز على حرارة التجربة المباشرة المعيشة، لكنه يوسع المسافة بين الدالّ والمدلول نسبياً لتشمل بقيّة القيم الحيويّة.
- ٣- الأسلوب الدراميّ: ويتجلّى فيه، أساساً، تعدّد الأصوات، والمستويات اللغوية، وترتفع درجة الكثافة، نتيجة لغلبة التوتّر والحوارية فيه.
- ٤- الأسلوب الرؤيويّ: وتنحو فيه التجربة الحسية إلى التوّاري خلف طابع الأمثلة الكلية، وهذا يؤديّ إلى امتداد الرموز في تجليات عدّة، ويفتر الإيقاع الخارجي بشكل واضح، ولا تنهض فيه أصوات مضادة.

• الإجراءات المنهجية:

ذهب الناقد إلى أنّ الحفاظ على المسافة الحيويّة اللازمة بين المنهج والنصّ الشعريّ دفعه إلى ترك التطبيق مفتوحاً، وهذا أفضى، بدوره، إلى القيام بإجراءين نقديين، قام الإجراء الأول على توزيع الأساليب الشعريّة على مدارين، أحدهما يشمل الأساليب التعبيرية المتعدّدة، من حسية، وحيوية، ودرامية، ورؤيوية، والتجارب التي تنتقل بين هذه المستويات، وضمّ الإجراء الثاني عدداً من الأساليب التجريدية، التي ظنّ أنّها تتراوح بين الاتجاهات الكونية والإشراقية. غير أنّ القراءة النقدية للنصوص الشعريّة المعاصرة قد أسفرت عن نتيجة مخالفة؛ إذ إنّها أثبتت هذه الأساليب التعبيرية، لكنّها لم تعثر إلاّ على نمط تجريديّ واحد مثله الشاعر "أدونيس"، وفي مقابل ذلك وجد أنّ هناك اتجاهاً ثالثاً يقوم على المزج بين التعبير والتجريد^(٢).

(١) المصدر نفسه، ص ٣٤ — ٣٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٧ — ٨.

وتنبه الناقد إلى ضرورة الحفاظ على منجزات علم النصّ، التي لا تُجيز تقطيع أوصال القصائد بالاعتداء على أبنيتها الكبرى، والاكتفاء بشذرات يسيرة منها في الاستشهاد؛ لذلك آثر استحضار القصائد كاملة، ومقاربتها نقدياً، بطريقة تستوعب أبرز مكوناتها وتلتقط أهم أبنيتها التعبيرية^(١). وأدرك استحالة التصديّ لأساليب الشعريّة العربيّة المعاصرة جميعها، وضرورة اختيار الأنماط البارزة منها، وهذا ما دعاه إلى الاكتفاء بشعراء تعبريين عدّة، هم: "نزار قبّاني" نموذجاً للأسلوب الحسيّ، و"بدر شاكر السياب" نموذجاً للأسلوب الحيويّ، و"صلاح عبد الصبور" نموذجاً للأسلوب الدراميّ، و"عبد الوهاب البياتي" نموذجاً للأسلوب الرؤيويّ، ثمّ "محمود درويش" علامةً على إمكانية التحوّل بين مختلف هذه الأساليب. وفي الجانب التجريديّ رأى أنّ "أدونيس" يقف وحده تقريباً، أمّا في التبار الثالث فقد اختار "سعدى يوسف"، و"محمد الماغوط"، و"محمد عفيفي مطر"؛ لما يمتاز به كلّ واحد منهم من نهج خاصّ في الجمع بين التعبير والتّجريد، وهذا أدّى إلى إغفال شعراء كثيرين، لا يقلّون أهميّة عمّن اتّسع البحث لهم^(٢).

- أسلوب "أدونيس" في توظيف الأفعنة:

ناقش "صلاح فضل" أسلوب الشاعر في توظيف الأفعنة، التي تفرّد بها عن باقي الشعراء التعبريين، برفع بيارق تصوّف على طول مسيرته الشعريّة، مبيّناً أنّ الشاعر يُسقط ملامحها الأسطوريّة والتاريخيّة، ويحيلها على أصداء بعيدة تضيع منها السّمات الدالّة ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التجريديّة المبعثرة. وقد يعمد، في بعض الأحيان، إلى عكس دلالتها المتجذّرة في الثقافة القديمة، عن طريق التّضادّ، رغبةً منه في استثارة المتلقّي، وحفره على التأمّل بدلاً من الاسترجاع والتّحقّق^(٣). ومن تلك الأفعنة: قناع "مهيار"، وقناع "صقر قريش" وغيرهما، ويجد أنّ مجموعة القصائد التي تتصل بقناع "صقر قريش" تمثل أقرب نقطة اتّخذها "أدونيس" من الشعر التعبيريّ، الأمر الذي جعلها أقرب إلى إعجاب النقاد الأيديولوجيين والمتلقّين، وتقدّم نموذجاً لأسلوب "أدونيس" في مقارنة التجارب ذات الرّصيد التاريخيّ، وكيفية تبديله، وتغيّبه، وقلب دلالاته؛ لأنّ التاريخ، بطبيعته، يمثّل أقوى مظهر للأدلجة؛ إذ يتجلّى فيه، عادةً، الضّمير القوميّ وصورة الذات الجماعيّة^(٤).

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٨.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٨٣.

- قناع "صقر قريش":

ذهب الناقد إلى أن قناع "صقر قريش" غنيّ بدلالاته؛ ذلك أن قصة (عبد الرحمن الداخل) الذي فرّ من مخالب العباسيين، وأسس ملكاً أمويّاً في الأندلس، ترتبط بشبكة دلالية معقدة، حيوطها البارزة تتكوّن من البطولة، والسّلطة، والعروبة، إلى جانب نموذج المغامرة والدّهاء والحنين إلى الوطن، فكيف عمد "أدونيس" إلى تفعيل قصّته في سياق المخالف هذا الاتجاه؟ وكيف أعاد أدلجتها، وهو المتمرد، أساساً، على الأيديولوجيا السائدة في العروبة والسّلطة؟ كيف سيقوم بتشعيرها بعد كسر هذا الإطار^(١)؟

يناقش الناقد القناع في "فصل الأشجار"، وتحديداً "مرثيات الصّقر وشواهد قبره"، ويرى أن^(٢):

- ميزة المرثية أنها تنطق بصوت التاريخ المحايد.
- العنوان الذي يختاره لكلّ مقطع من مقاطع النصّ يتضمّن كلمة واحدة مكرّرة، هي كلمة (شجرة)؛ أي أنه يفقد وظيفته في التسمية الفارقة، فيكتسب نسبة عالية من التفرّغ والتجريد، باستخدام مفردة بالغة التحديد والتّجسيد.
- مفردة (شجرة) لا تكاد تربطها أية علاقة نوعيّة بالمرثي العربيّة، وإنّما هي فلذات من عوالم "أدونيس"، التي تصنع سياقها، وتكوّن شفراتها، و"لا تقول" معناها.
- التسمية تنازل عن وظيفتها في التعريف؛ أي أنها تتحوّل من "عبارة" لها مقابلها الخارجيّ طبقاً للشّفرة اللّغويّة إلى "إشارة" شعريّة رمزيّة تخضع للتأويل.
- أبرز خاصيّة تعبيرية في هذا المقطع تتمثّل في صياغته طبقاً لنموذج (بنية التوالد المتكاثرة)، فهو يتكوّن من جملة واحدة مطوّلة، تتداخل حلقاتها المتشابهة بشكل يُفضي إلى التّضخّم والتّعقيد، كما يحدث في أسلوب السرد الشعبيّ، وكما نرى في التّعبيرات القرآنيّة الشهيرة عن السّنبله والحبات، أو النور والمشكاة، فالجذر التوليديّ للصياغة واحد.
- لا يلبث هذا النّسق البنيويّ في التّكاثر أن ينقطع في القصيدة عند الجنين الرّاقد في سرير الفضاء عندما يصبح (ساحر الأنين) فيتخذ السرد منعطفاً آخر؛ إذ يفرّ من (غابة الرماد)، ومهما حاول نقاد "أدونيس" من التماس بني منطقيّة معقولة في صميم هذه الإضافة، وأمثالها، اعتماداً على فكرة

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٨٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٨٤ — ١٨٥.

تفاعل الأخصر واليابس، أو أسطورة الفينيق وتجذده وبعثه بعد فنائه، فإن الخاصية الدلالية التي تظل ماثلة للعيان هنا هي "التناقض" غير المرفوع في الحس العام، وهي خاصية مقصودة شعرياً، تترتب عليها نتائجها الوظيفية في فاعلية التركيب الجمالية.

ويرى في هذه العبارة تكراراً لعنوان (جنة الرماد) في قصيدة (زهرة الكيمياء)، ويصل إلى أن "نموذج الجنة والجحيم يمتزجان هنا ويصوغان خلفية ميثولوجية للتصوير الشعري، تغلب عليها السمات السلبية؛ إذ يفقد كل منهما ملامحه المتضادة، ويندغم في الطرف المقابل له؛ أي أن ما يحدث هنا، في حقيقة الأمر، إنما هو انتهاك لشفرة التمايز في الأعراف القائمة بين الجنة والجحيم دون تكوين محدد لشفرة بديلة"^(١).

إن التحرر من جملة الأنساق الأيديولوجية، سواء أكانت تاريخية أم معاصرة، هي طريقة "أدونيس" في تكوين أسلوبه التجريدي، فهو يعمل على تحضير اللغة بطريقة متميزة، تفصلها عن ماضيها الجماعي قدر الإمكان، ويتم هذا الوعي بطريقة واعية، ويساعد المجاز والرمز في إعادة التشفير اللغوي.

وفيما يخص الرمز، ثمة فارق أساسي بين استخدام التعبيرين والتجريدتين له. فالرموز ملائمة للأعراف الشعرية والتجارب الحيوية عند التعبيرين، بينما نجدها خارقة هذه الأعراف، ومُلغية الواقع النفسي، والاجتماعي، المعبر عنه عند التجريدتين^(٢).

يصل الناقد إلى نتيجة تثبتتها الدراسات اللغوية المستقصية أسلوب "أدونيس"، وهي أن استخدامه للغة يتمثل في خاصيتين أساسيتين، تمضيان في اتجاهين متعاكسين، هما:

١- تفجير الجملة الشعرية بتضخيم مكوناتها؛ إذ يتعدّد الفاعل للفعل الواحد، والمفعول به، والصفة، والحال والظرف.

٢- التقاء مكونات لا يلتقي بعضها مع بعض في لغة العرب، مثل: (زهرة الكيمياء)، و(إقليم البراعم)، و(غابة الرماد)، فهي مكونات تنتمي إلى عوالم متباعدة في الزمان والمكان؛ أي (الجمع بين المتناقضات)، وقد مثل هذا الاتجاه خطوة مديدة في طريقة التفكير الشعري العربي في الانتقال من الإدراك الحسي العام للعالم إلى الإدراك المفهومي^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٥.

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ١٨٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٨٧.

وتوصّل الناقد، عند دراسته (جماليّات التّقابل)، إلى أنّ شعريّة التّجريد عند "أدونيس" تُعدُّ نموذجاً جليّاً لهذا النوع من الجماليّات في الأدب العربيّ المعاصر، وهذا ما يُفسّر إصرار الشّاعر على عدم ربط فكرة الحدائث بالزّمن، وإعلانه قرابته من بعض الأسلاف الذين يختارهم من الماضي العربيّ والعالميّ ويؤثرون على المعاصرين له؛ لأنّهم ينتمون إلى هذا النوع من الجماليّات^(١). ويخلص الناقد إلى النتائج الآتية:

- يتبنّى رأي الناقد "خالدة سعيد"^(٢) القائلة: إنّ ليس لقصيدته "أدونيس" هندسة ثابتة؛ لأنّها دفعةً أو حركة، وليس لهذه الحركة بدايةً أو نهايةً؛ إذ لا ترتبط برباط متجانس، ولا برباط التّواتر، أو برباط السّبب والنتيجة.

- يُوافق الناقد "أسيمة درويش"^(٣) في أنّ قصائد "أدونيس" وحدات احتماليّة، وهذا يؤدي إلى "استحالة توزيعها إلى مقاطع شعريّة محدّدة تدرس المقطع تلو الآخر؛ لأنّ للقصيدته بناءً هلامياً لا يسمح بإعادة تشكيل الجُمْل والنّصّ فحسب، بل بإعادة تشكيل المقاطع الشعريّة نظراً إلى طبيعة بنائها الاحتماليّة". وبالعودة إلى قصيدته "مرثيات الصّقر وشواهد قبره" يرى "فضل" أنّ الحركة غير مُبنيّة، بل إنّها مؤجّلة لتعميق الطّابع الهلاميّ عن قصد، فالمقطع يشمل عنصرين يرتبطان بالصّقر، وهما: (الغريب المسافر)، و(نخلة الكأبة)^(٤).

وقد قام بقراءة قصيدة "هذا هو اسمي" التي عدّها مثلاً على ذلك النوع من القصائد التي تتداخل فيها نصوص إسلاميّة، أو خطابات عربيّة، قديمة أو حديثة، ونصوص أوروبية حديثة، على مستوى الخطاب الدينيّ والثقافيّ والسياسيّ، الأمر الذي يجعل الدّخول إلى عالم هذا الشّعر مشروطاً بقدرتين، هما:

- المعرفة بالموروث الشعريّ والثقافيّ الموظّف فيه.

(١) المصدر نفسه، ص ١٨٩ - ١٩٠.

(٢) خالدة سعيد، حركيّة الإبداع، دراسات في الأدب العربيّ الحديث، ص ١٠١، نقلاً عن صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٠.

(٣) أسيمة درويش، مسار التّحوّلات: قراءة في شعر أدونيس، ص ١١٣، نقلاً عن صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٠.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩٠.

- القدرة على تأويل النصوص، وإقامة التعلّاق بين السياقات المختلفة^(١).
 وخلص الناقد، من وراء ذلك، إلى أهمية اللغة في الشعر التجريدي؛ إذ إنه ذهب إلى الآتي:
- لم يعد الشعر التجريديّ الحدائّيّ تجربةً في الحياة، بقدر ما أصبح تجربةً في اللغة، وعملاً في الثقافة.
- إنّ الأقنعة التاريخيّة والأسطوريّة التي يستحضرها الشعر التجريديّ الحدائّيّ لا تلبث أن تتلاشى، وتضع كما تضع السياقات التي يقطع منها إشارات ورموزه، ولا تبقى سوى عملية تثوير اللغة مصدراً منظماً لجمالية هذه الشعريّة.
- نموّ علاقة طردية واضحة بين حالات تغييب تجربة التعبير عن الواقع، وتثوير اللغة في الشعر، بحيث تصبح اللغة برموزها وإيقاعاتها المخصبة بنظائرها المشعّة هي التي تُمثّل بؤرة الاهتمام في العمليّة الإبداعية، الأمر الذي يؤدّي إلى غياب عمليّات التعبير، ولا يبقى منها سوى شذرات مُتقطّعة، وربّما أدّت هذه العلاقة إلى تكريس المتاهة، وتوسّع دائرتها^(٢).

- رمز الحجر:

عندما يقوم الناقد بدراسة أحد نصوص "أدونيس"؛ ليقوم بإجراء تطبيقيّ على ما يذهب إليه من مفاهيم نظريّة، فإنّه لم يعمد إلى مقارنة نهجه في أسلبة التّصوّف تجريدياً في القصائد التي يستحضر الشعاع فيها عوالم أسلافه الكبار (مثل النّفريّ، وابن عربي، والحلاج)، وحتّى في ذلك أنّ أبنية التّعبير الصّوفيّ، في مثل هذه النصوص، تطغى عليه؛ الأمر الذي يدفع القارئ إلى أن يتوهّم بأنّه قد أوشك على الاستغراق لغويّاً في التجربة اللغويّة العاشقة، وإنّما يختار مقطعاً شعريّاً بعيداً عن ذلك، نسبياً، من منظومة (وجه الحجر)، بعنوان (الأحجار)^(٣).

يقوم الناقد بتفتيت النّواة الدلاليّة لكلمة (حجرة) وتحديد متقابلاتها وصولاً إلى الطّاقة الشعريّة المختزنة فيها، ويلاحظ، في هذا المقطع، الأمور الآتية:

(١) صلاح فضل، أساليب الشعريّة المعاصرة، ص ١٩١.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٤.

- توالي الحمل، الأمر الذي يدعو إلى الظنّ أنّ الأفعال المتوازية، والفواعل المتقابلة تكون نصّاً دلالياً متشاكلاً ومتبادلاً؛ ليصل إلى أنّ الفواعل تظلّ متباعدة بين طرفين، الأوّل: صلد (حجرة وجدران)، والثاني: ذائب يميل إلى الحياة (الزهرة)؛ أي البعد الشّهّي الحنون الذي يتغيّر في الإنسان^(١).

- يرى، عند ذلك، أنّ رمز الطّرف الأوّل (الحجرة) ينبغي له أن يرقّ ويسيل ليقترّب من المجال الدّلالّي الثّاني، عندئذ لا تغدو الحجرة حجرة؛ ذلك أنّ الشّاعر يعيد تشفير الكلمة ليسند إليها دلالة رمزيّة. من هنا فإنّ الشّاعر يقوم بتشفير الرموز اللّغويّة، فالحجرة يمكن أن يُقصد بها (الزهرة)؛ إذ إنّ هذا الأسلوب هو أحد أساليب المتصوّفة بالتّسمية بالتّضادّ والتّوارد^(٢).

- إنّ لغة المقطع "دهريّة"، مثل لغة الصّوفيّة، تتّصل بأغوار ما قبل التّاريخ، وتصطنع الرّمز المتدرّج، وتقوم بالتّعديد المتراكم للأفعال المسنّدة إلى جمع المتكلم بإيقاع راقص طروب. ويربط هذا المقطع بريح الحلاج الرّاقص الذي يترأى لنا في هذا المشهد؛ إذ يُمعن الحجر في رمزيّته وتأيّيه على التّأويل القريب^(٣).

- يرى النّاقّد في تحليل الصّورتين الدّالّتين الآتيتين: (الحجر سرّة)، و(المرايا موعد) أنّ السّرّة مجمع التّخليق، وملتقى عمليّة التّوالد. وعطف الجملة الثّانية على الجملة الأولى يجعل الحجر مرآة موعود، فيصبح المنتهى مثل نقطة الانطلاق. يتفتّح حينئذ على آفاق أبعده وأشهى بكثير ممّا كان يشفّ عنه المقطع الأوّل، لكنّ النتيجة الدّلالية التي يمكن أن نخلص إليها تظلّ سلبية؛ إذ لا يمكن لرمز الحجر أن يستقرّ على مدلول واحد مُتعيّن. لقد أصبح بالقطع شعريّاً ليس له مرموز مُشفرّ، بل أخذ يضرب في تيه المعنى ليشير إلى كلّ شيء ولا شيء على التّحديد^(٤).

استند النّاقّد في تحليله (رمز الحجر) إلى مفهوم (الضبط الدّاتيّ) عند "لوتمان"، فهو يرى أنّ الشّاعر يُقدّم معلومات جديدة عن تصوّر الحجر التجريديّ؛ إذ إنّها تمضي في اتجاه مُضادّ للضبط الدّاتيّ في الحسّ العامّ وفي صورتنا المكانية البصريّة عن العالم؛ أي أنّها ضدّ قانونيّة الدّلالية، على وجه الدّقة، وليس هناك تجربة حيويّة خارج اللّغة يتمّ التّعبير عنها، فتفرض احتمالاً التي تحدّ من حرّيّة التّأويل، وليس هناك أيديولوجيا مذهبيّة ولا فلسفيّة تحصر المعنى وتنفي إطلاقه وتجريده. ولا يوافق النّاقّد ما

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٤ — ١٩٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٥.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص ١٩٦.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٩٦.

يذهب إليه بعض الباحثين من أنّ الشّاعر يؤمن بالتّناسخ؛ لأنّه أيديولوجيا التّحوّل. فالتناسخ عقيدة دينية تقف ضدّ حرّيته وضدّ حرّيتنا في التّأويل^(١).

وتتمّ عملية التّشفير الثانية لكلمة (حجر) خلال تلقّي النصّ، بالتّواطؤ مع كلّ متلقٍّ على حدة، فهو تشفير سرّيّ، وشعريّ أيضاً، وهذا هو قيده الوحيد؛ إذ إنّ تبادلات الحجر مع الزّهرة والإنسان والشّاعر والخلق بالتّوازي هي الوسيلة الوحيدة التي تُوقظ شعورنا تجاهه. وقد أبرز هذا التّشفير الثّاني حقيقة (حجرية الحجر)، ولكي نفهم صورة هذا الحجر أكثر علينا أن ننتقل إلى أعلى مستويات التّحريد؛ إذ تبجس دلالته، بوصفه تصوّراً مُحصّناً^(٢)، ثمّ ينتقل إلى المقطع الثّالث، ويرى أنّ عبارة (حجرٌ يحمي نهد الحُبلى) يُخالف التّوقّعات؛ إذ كان من شأنه أن يحمي بطنها أو جنينها. ولفهم هذه العبارة لابدّ من تصوّر أهمّ أنواع الحماية، بوصفها تأمين المستقبل الغذائيّ للطفّل، ولاسيّما عندما يقترن الحجر بحماية النّهد. فقد يتهدّده بأن (يتحجر)؛ أي يمتنع عن درّ اللبن، وعندما تأتي الجملة الثّانية (حجر يسكر) تُعيد تنشيط السّياق السّابق، فتجعل الحجر يسكر وجداً مُشبهاً بالوجد الصّوفي^(٣)، وهذا مُخالف للتّوقّع أيضاً، خاصّة حين يترنّح في أهداب الشّاعر ثمّ يتحوّل للشّاعر بفعل كيمياء سحرية إلى حلم يسكن في حفنه أو يُثقله. وقد قلّت فكرة السّحر من تعارض النّسق الرّمزيّ مع الحسّ العامّ الذي يتقبّل السّحر ويعترف بواقعيّته، كما يعترف بالشّعر الذي يستثيره. غير أنّ النّظام الثّاني، وهو صورتنا المكانية البصريّة عن العالم، يستعصي عليه تسويغ هذا الاحتراق. وعلى الرّغم من هذا فإنّه ليس بوسع المتلقّي أن يتفادى الشّعور بالافتتان والدهشة أمام تحوّلات الحجر. فقد قال المقطع أشياء كثيرة دون أن يقترب من استكناهه أو فكّ شفرته، فهو لم يعرفه عقليّاً، لكنّه اقترب منه وجدانيّاً، فصارت بينهما ألفة وقراءة حميمة وتاريخ مُشترك، وصار له الحقّ في تأويله على هواه، وفعل مثل الصّوفيّة عندما ترك القصيدة فيه — خاصّة بأنساقها النّحويّة المتوازية — مباحة بينه وبين ما كان يعرفه عن الحجر من قبل، لكنّ قوانين إدراكه العالم لا يمكن أن تتعطلّ تماماً؛ إذ مازال الشّعور المسيطر عليه هو الحيرة، فيتساءل: هل يستجيب له المقطع التالي فيهديه دليل الهداية في متاهة الرّمز؟^(٤).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٩٧.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشّعرية المعاصرة، ص ١٩٨.

ويلاحظ الناقد قبل الانتقال إلى المقطع الرابع، والأخير، غلبة الإيقاع الرافض المتمثل في الوزن من ناحية، وتكرار أنماط البنى النحويّة بانتظام، وتكرار جملة الإضافة للشاعر ثلاث مرّات، من ناحية أخرى، فعلى الرغم من هذه العناصر الإيقاعيّة الغنائيّة فإنه ليس بوسعنا أن نحفظ الأبيات؛ لتشتت نسقها الدلاليّ، واستعصائه على الضبط الذاتيّ اللغويّ هذه المرّة^(١).

تحول الحجر إلى معجزة نبويّة في المقطع الرابع، وقد حطّم الأعراف خارجاً على الحسّ العامّ، وعلى طرائقنا في الإدراك البصريّ والمكانيّ للعالم، ترميه بندقيّة التقاليد الشعريّة واللغويّة، ويرى الناقد أنّه لا مفرّ من العودة إلى البنية الكونيّة العليا في البعث والتجديد، دون تناسخ جسديّ؛ ليمكن من استشراف أفق النصّ العريض، كما يرى أن الاختراق أصبح أخفّ وطأة عندما التمع سطح النصّ صقيلاً، بوصفه، في نهاية الأمر، مرآة، نفذت إلى ذاتها في تجربة منبثقة ومكثّفة، أمّا اللّغة فقد صنعت إيقاعها الخاصّ، ولم تتكئ على نموذج مسبوق، وهي تُقيم علاقاتها الجديدة بين الدوال المؤكّدة والمدلولات المحتملة، في لعبة التشفير الحرّ الموازي للتشفير الصوّفيّ، والمتداخل معه أسلوبياً، مع استقلال عن عالم الغيبيّ، وإيقاعاته النحويّة^(٢).

- هو المشار إليه:

تبلغ قصيدة (سيمياء) المطوّلة أكثر من مائة وعشرين صفحة في نهاية أعماله الكاملة، طبقاً للطبعة الرابعة التي اعتمد عليها الناقد، وهي مليئة بالعناوين الفرعيّة؛ من رقايع وفواصل وتعازيم وأحلام وأسرار، غير أنّها غير مُبنيّة؛ إذ لا نكاد نعرف نظام مقاطعها، ولا نحسب الشاعر يضع مثل هذا النظام في اعتباره، ويرى الناقد أنّ فرضيّة النظام لا تبدو مناسبة لهذا النوع من الشعريّة، ومع ذلك فإنّ تغيير الترتيب الزمانيّ للدواوين في الأعمال الكاملة حتّى تكون هذه القصيدة بالذات في خاتمتها، ربّما كان أمراً يقصده الشاعر في إقامة ترانبيّة لنوعيّة أشعاره؛ لذا يعمد الناقد، امتثالاً لنسق الدّراسة، إلى قراءة طرف من مقدّماتها فحسب؛ وذلك لمحاولة استجلاء المشار إليه فيه، وهي مهمّة يسيرة بعد أن رأينا كيف أحكم إطار المرآة، وتمّ صقل سطحها الشعريّ حتّى تشفّ، بسميائها القديمة الجديدة، عن مُشار إليه لا تكاد تُخطئه العين^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ١٩٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ١٩٩.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٠.

حاول الناقد استجلاء المشار إليه في قصيدة (سيمياء) المطولة التي تختلف إيقاعياً عما اختاره من قصائد سابقة، مُتوصلاً إلى اختلاف شعر "أدونيس" إيقاعياً عن المؤلف لدى جميع الشعراء. ويلاحظ أن الإيقاع قد أصبح إشكالياً عنده؛ إذ تكاد تبلغ الكتابة النثرية لديه؛ من قصائد وإشارات وفقر مُتضمنة، قرابة النصف من مجموع أشعاره. ويرد سبب اهتمام الشاعر بهذه الكتابة النثرية إلى كتابات المتصوفة وكتب السحر والسيمايا القديمة وقصيدة النثر الأوروبية، وخاصة الحدائية والسورالية التي تضيع فيها فنتة الإيقاع الظاهر^(١).

ورأى "فضل" أن افتقاد انتظام الأوزان في شعر "أدونيس" يسهم في تخفيف حدة التوتر بين طرفي الأبنية الموسيقية والدلالية، على عكس ما هو متوقع؛ إذ إن نسبة كبيرة من هذا الشعر الذي يتكسر فيه الوزن عمداً نستشعر درجة أعلى من الانسجام، ويصل إلى أنه نموذج إيقاعي مغاير يخترق شفرة الوزن؛ لتوظيفها بنصب شفرة أخرى، مازالت تنتظر إمكانية ضبط معاملاتها، ويرى أن انحراف الإيقاع مراوحة وتخفيف وبحث مباطن للتجربة الشعرية ذاتها، وتعميق لبقية مستويات الغياب بالثقوب الموسيقية^(٢).

— الربط بين الإيقاع والمعنى:

يقارب الشاعر عالم الكيمياء القديمة — قرين الكيمياء في قصيدته المطولة (سيمياء)، وقد كان دخوله هذا العالم من باب الحدائث الغريبة، وخاصة عند الشعراء الفرنسيين، ولاسيما الشاعر "رامبو" الذي تحدث عن كيمياء اللغة، متأثراً ببعض الكتابات القديمة في الكيمياء والسحر والعرافة، مُركزاً على لون الحروف الصوتية، وشكل كل حرف ساكن، وحرته. وقد تمكن، بفضل الإيقاعات الفطرية، من اختراع لغة شعرية يمكن أن تصبح في متناول الحواس جميعها، وقد قادته شهوة ابتكار النغم إلى تجاوز النغم المنظوم المستقر في الأعراف الشعرية، ومن ثم خلق سياق موسيقي جديد يندغم مع السياقات الدلالية ويعززها^(٣).

يرى الناقد أن السياق الذي يحكم هذا المقطع (الأيروسي) يجعله شديد الارتباط بمجموعة القصائد السابقة عليه التي تأخذ عنوان (الجسد)، ويستنتج من هذا الأمر أن الشروع في نص جديد لا يمثل، عند "أدونيس"، انقطاعاً عما سبقه، ولا يتطلب اتصالاً بين وحدات النص ذاته؛ أي أن حدود النص تظل

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص ٢٠٠ — ٢٠١.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠١ — ٢٠٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٢.

زبقيّة تحتمل قراءاتٍ وتفكيكاتٍ كثيرة، مثلها في ذلك مثل حدود الجملة غير المرقومة بعلامات الفصل والوصل^(١).

- الصيغ العَصِيّة:

- إنَّ معظم الصيغ العَصِيّة هي من قبيل الإضافة، أو ما في حكمها، وتتميّز كلّ صيغة منها بدرجة منخفضة من النحويّة، نظراً لحاجتها إلى جهد تأويلي يُدرجها في السياق الدلالي، لكنّ الجهد الأكبر يتمثّل في إمكانية العثور على البنية العميقة الموحّدة لدلالاتها كلّها، والمجمّعة لشتاتها، ولا يتأتّى ذلك إلّا بعد استيضاح العلائق الماثلة بين وحداتها التعبيريّة الكلّيّة^(٢).

- عدم اتّساق الموقع المكانيّ لصوت القصيدة، بما يؤديّ إلى انتظام مجال خبرته البصريّة؛ إذ تقوم الصيغ العَصِيّة بتعويق التشكيلات التصويريّة، الأمر الذي يدفع بالمتلقّي إلى الشّعور الحادّ بتمركز الحديث حول (الأنا)، غير أنّ احتمالات المتلقّي تخيب في نهاية القصيدة، ولا ينجح في تكوين التوقّعات^(٣).

- إنَّ "أدونيس" شغوف بالتجريب، كما هو مألّف بالتّغريب، ولا يحتاج إلى مُجرّد قراءة بقدر ما يحتاج إلى تأملٍ ومشاركة في لعبة الشّعور، وقصيدته ليست موحّدة الشّفرة، جاهزة الدلالة، بل على المتلقّي أن يتأوّل في كلّ خطوة القول الذي فقد عفويّته، وشغل كثيراً بذاته، وأصبح كتابةً شديدة المراوغة والتربُّص^(٤).

- يعتمد الشّاعر على إجراءات لاعبة، لا يتّخذها لكشف حالة نفسيّة، أو موقف إنسانيّ يجد مُعادله الموضوعيّ في الخارج كما كان يطمح التعبيريّون، وإنّما تنصبّ على محاولة الالتفات؛ لاختطاف شيء من بريق الكتابة المنعكسة على ذاتها؛ لمحاولة الإمساك باللّهب الشعريّ، والعبث بحرّاته المتصاعدة^(٥).

- إنَّ المشار إليه، على الأرجح، هو عالم الشّعور، وتبادل مواقع العالمين هو النتيجة الأولى للقراءة بتوحيد الشّعور والشّاعر، على أنّ الخبرة، التي يتمّ استقطارها واعتصارها هنا، إنّما هي خبرة

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٣.

(٣) صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص ٢٠٣ — ٢٠٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

(٥) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

الكتابة، ووعيتها بذاتها، الأمر الذي يُساعد مسافة المتلقي من المبدع الذي لا يكفّ عن الدوران في دوامته الصّغيرة، وهو يحسب أنه في مركز الكون، وينصبّ نفسه إلهاً على عرشه، إنه يحكي سفر تكوينه بأشكال مختلفة، بلغة غير سردية^(١).

- يُعيد الشّاعر إنتاج قصص التّكوين، والطّوفان، والقيامة، لحساب ذاته، مُستثمراً عدداً كبيراً من الصّور والرموز الميثولوجية والدينية، فالفراشة هي الرّوح في الوجدان الشّعبي الإسلامي، والجسد هو المسرح في الميثولوجيا المسيحية، وقد خلّق من طين في القرآن، ومن نكهة خشب الورد التي تفوح بالاحتراق في البوذية، بالتوالي حتّى نهاية المقطع، وهو يتكئ على منظومة المعتقدات المتباينة المتصلة بخلق البشر، وقيامتهم، لكنّه لا يترك فضاءً كبيراً للمرموز له، بل ينصّ على إنسان متعّين تردّد بين هواء دمشق وقرية قصابين الجبلية، هو "أدونيس" ذاته^(٢).

- يُفضي النصّ إلى انطباع واهم، هو خروج أسلوب الشّاعر من التّجريد ودخوله في التّجسيد، فليس المهمّ هو تحديد المشار إليه في إجماله، ليس المهمّ هو إقامة البؤرة حول الذات، بل المهمّ هو ما يريد أن يقوله عن قصّة تكوينه وقيامه، وهذا ما لم يتجسّد بأيّ حال، بل تقوم مجموعة متوالية ومُتكَاثرة من الصّعوبات بتخليق إمامه وتعويق فهمه، بعضها لغوي، والآخر سيميولوجي^(٣)، اللّغوي: الفاعل في الأفعال (بدأت، حككت، رسمت) هو صوت القصيدة الخالق، والمفعول به هو نفسه كما يتضح في آخر الجمل، مثل: (ورسمتُ على التراب دورة أحشائي)، فهو الخالق والمخلوق، ومثل هذا يستقيم على سبيل الرّمز والمجاز، ولا يمكن أن يتمّ إلاّ في المطلق؛ أي على سبيل التّجريد، الذي يرتفع به من الشّخصانية إلى الإنسانية العليا؛ فالتّكوين هنا عالم للإنسان والربّ معاً^(٤).

- صوت القصيدة نموذج مُصغّر للمنظومة الدينية والميثولوجية، وقد أُعيد تركيبها من فئات الثّقافات الكبرى كلّها، فهو "موسى" الكليم، وهو "عيسى" الذي وُلد تحت الشّجرة، وهو "محمد" المهاجر من مكّة، بل هو "أوزوريس" الذي فاض جسده في النيل، و"أدونيس" إله الخصب، الذي تتكدّس في ركبته الجبال والسّهول، هو الصّانع والمصنوع، وعندما يتّسع المشار إليه؛ ليشمل هذه الآماد كلّها تحفّفت اللّغة من وظيفة التّحديد والتّسمية، والتمع المجاز البارق الذي أسر الشّاعر، فضمّه

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٥ - ٢٠٦.

(٤) صلاح فضل، أساليب الشّعريّة المعاصرة، ص ٢٠٦.

بين قوسين: (لم يكن للفجر غير قمصان تنقبها قرون الماعز)، بعد أن كان قد استحلّه لنفسه في مُستهلّ القصيدة، عندما ركّب للجبال قمصاناً أيضاً^(١).

- إنّ الأخيلة الفذّة التي تمثك جسد اللّغة، وتلغى نسقها المكانيّ والبصريّ تتضافر مع تكوير الزّمن، وتلخيص الخليقة في كائن، والكون في نقطة؛ ليتباعد المشار إليه بدلاً من أن يتحدّد، ويتجرّد من ذاته؛ ليصبح رمزاً ضارباً في العموميّة والانخطاف، بحيث نرى المقطع الشعريّ وقد صار مثل نقطة الدّم التي تُكرّرها بقيّة النّقط في تكوينها، ونسب ما يسبح فيها من جزئيات، فلا يؤديّ التراكم الكميّ فيه على المستوى المعرفيّ إلى قفزة نوعيّة، ولا يؤديّ تكاثر المقاطع إلى تغيير جوهريّ في نسب تركيب القصيدة أو الديوان^(٢).

- ويصل الناقد، استناداً إلى هذه الخاصية، إلى أنّ الشّاعر يلجأ إلى اختزال شعره، في طبعاته المتعدّدة، نفيّاً للتشابه، وتبرؤاً من الضّعف، واكتفاءً بالنّماذج التي قدّمت الخيوط الرئيسيّة الاستراتيجية في نسيجه الإبداعيّ المجرد، ونفهم لماذا يتناقض إنتاجه الشعريّ بالتدرّج؛ ذلك أنّ التجريد مسلكٌ حطّر على نبهه وسموه، فهو يقول كلّ شيء كلّ مرّة يفتح فيها فمه بالطريقة نفسها، بل يقول الأمر ذاته كلّما لاذ أيضاً بالصمت^(٣).

(١) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

(٣) المصدر نفسه، ص ٢٠٦.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

١. أدونيس، الثّابت والمتحوّل: بحث في الاتّباع والإبداع عند العرب، ٣- صدمة الحدّائة، الطّبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
٢. أدونيس، زمن الشّعْر، الطّبعة الخامسة، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٦.
٣. أدونيس، الصّوفيّة والسّورياليّة، الطّبعة الثّانية، ، بيروت: دار السّاقى، ١٩٩٥.
٤. إيكو، أميرتو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بو عليّ، الطّبعة الثّانية، اللاذقيّة: دار الحوار، ٢٠٠١.
٥. الحربي، فرحان بدري، الأسلوبيّة في النّقد العربيّ الحديث: دراسة في تحليل الخطّاب، الطّبعة الأولى، بيروت، لبنان: المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنّشر والتّوزيع، ٢٠٠٣.
٦. الرويلي، ميحان وسعد البازعيّ، دليل النّاقّد الأدبيّ، الطّبعة الخامسة، الدّار البيضاء، بيروت: المركز الثقافي العربيّ، ٢٠٠٧.
٧. علّوش، سعيد، معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الكتاب اللبنانيّ، ١٩٨٥.
٨. عناني، محمّد، المصطلحات الأدبيّة الحديثة، دراسة ومعجم إنجليزيّ عربيّ، الطّبعة الثّانية، القاهرة: الشّرّكة المصريّة العالميّة للنّشر - لونجمان، ١٩٩٧.
٩. فضل، صلاح، أساليب الشّعريّة المعاصرة، الطّبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٥.
١٠. كريستيفا، جوليا، علم النّصّ، الطّبعة الأولى، الدّار البيضاء، المغرب: دار توبقال للنّشر، ١٩٩١.

شعر ادونیس از منظر نقد سبک شناسی (نقد صلاح فضل به عنوان نمونه)

دکتر لطیفه ابراهیم برهم^۱، قصی محمد عطیه^۲

چکیده:

این پژوهش به بررسی نقد سبک شناسی شعر ادونیس با تکیه بر کتاب «أسالیب الشعریة المعاصرة» (روش‌های شعر معاصر) اثر صلاح فضل به عنوان یک نمونه از این نقد، می‌پردازد. از این رو پژوهش حاضر تلاش دارد به بررسی ناقد پردازد و اصول اصلی کار او را پیگیری کند؛ مفاهیم و اصطلاحاتی که بر آن تکیه کرده را مشخص و تدابیر روش شناسی که اجرا کرده را تعیین نماید تا به نگاه نقدی وی در کتابش برسد. ناقد معتقد است؛ پژوهش نویسنده خوانشی در شعر محسوب می‌شود که روش مشخص اما پیاده سازی آزادانه ای دارد؛ مسأله‌ای که به معنای تلاش برای ثبت دانش شناختی است؛ همچنانکه تلاش می‌کند بر امور پژوهش به گونه ای تسلط یابد که آن را یک ابداع فکری قرار دهد و ابزار اجرایی آن را در سعی برای ارائه پیشنهاد تحکیم کننده نردبان شعر ارائه کند. وی صراحتاً مقید شدن کامل به روش را رد کرده چرا که روش را به اندازه ای بر متن تحمیل نمی‌کند، که زیبایی و هنرش را از دست بدهد.

کلید واژه‌ها: سبک شناسی، نقد سبک شناسی، ادونیس.

^۱ - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین، لاذقیه، سوریه (نویسنده مسؤول)

^۲ - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه تشرین لاذقیه، سوریه kusai.at77@hotmail.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۳/۰۷/۲۷ هـ ش = ۲۰۱۴/۱۰/۱۹ م. تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۰۱/۲۹ هـ ش = ۲۰۱۵/۰۴/۱۸ م.

Abstracts in English

The stylistic critique of Adonis's poetry: Salah Fadel example

*Dr. Loutfiyah Ibrahim Barham**,
*Qusai Mouhamad Atiyah***

Abstract:

This article discusses the stylistic criticism of the Adonis's poetry, based on the book *Modern poetic style* by Salah Fadel. For this purpose, this article focuses on the critic himself and investigates the basic issues that he raised, specifies the concept and the expressions that he conceptualized, and the methodological techniques that he employed. This researcher believes that the critic has a liberal attitude toward criticism in poetry so that cognitive images of mind are reliably conveyed and the artistic value and beauty of the poems are not compromised.

Keywords: stylistics, stylistic criticism, Adonis.

* - Professor in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.

** - Ph.D. Student, in Arabic Language and Literature, Tishreen University, Syria.