MESR
منار الشرق للدراسات والأبحاث
Manar Elsharq for Studies & Research

Middle East Journal of Humanities and Cultural Studies
Homepage: http://meijournals.com/ar/index.php/mejljs/index

ISSN: 2710-2238 (PRINT)
ISSN: 2788-4686 (ONLINE)

مجلة الشرق الأوسط
للعلوم الإنسانية والثقافية

الانزياح في الإيقاع الدّاخليّ في شعر أدونيس

علي أحمد اسماعيل

دكتوراه أدب عربي- جامعة القدّيس يوسف – بيروت- لبنان

استلام البحث:07-09-2025 مراجعة البحث :09-10-2025 قبول البحث:07-11-2025

الملخص

يهدف هذا البحث إلى دراسة ظاهرة الانزياح في الإيقاع الداخلي في شعر أدونيس بوصفها إحدى الركائز الجمالية التي أسهمت في تشكيل مشروعه الشعري الحداثي. تنطلق الدراسة من اعتبار الإيقاع الداخلي عنصرًا بنيويًا يتجاوز الوظيفة الموسيقية التقليدية، ليتحوّل إلى أداة لبناء الدلالة وإنتاج التأثير الجمالي. وتتناول أهمية هذه الظاهرة في تفكيك النسق العروضي الموروث وإعادة صياغته وفق رؤية حداثية تستثمر طاقات اللغة وإمكاناتها الإيقاعية. ويركّز البحث على تحليل مجموعة من الآليات الإيقاعية التي يوظّفها أدونيس، أبرزها التكرار بأنواعه الصوتية والدلالية، والتوازي التركيبي، والتنغيم، والتقطيع، والتحويل الإيقاعي داخل الجملة الشعرية، وذلك بوصفها وسائل لإعادة بناء موسيقى النص. وتظهر النتائج أنّ الانزياح الإيقاعي عند أدونيس لا يأتي بوصفه خرقًا اعتباطيًا للإيقاع الخليلي، بل بوصفه إستراتيجية فنية واعية تهدف إلى تحرير الإيقاع من نمطيته، وابتكار أنساق صوتية جديدة قادرة على ملامسة التجربة الشعرية الحديثة. كما تبيّن الدراسة أنّ هذا الانزياح يسهم في تعزيز البنية الرمزية للنص وإغنائه بإيحاءات متعددة، بما ينسجم مع رؤيته الفكرية القائمة على التمرّد والتجديد المستمر. ومن ثمّ، يخلص البحث إلى أنّ الإيقاع الداخلي المنزاح يمثّل عند أدونيس أفقًا جمالياً مفتوحًا يحقّق تفاعلاً خلاقًا بين الصوت والدلالة، ويمنح القصيدة طاقة تعبيرية متجدّدة تتلاءم مع تحوّلات الحساسية الشعرية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: الانزياح الإيقاعي؛ الإيقاع الداخلي؛ شعر أدونيس؛ البنية الإيقاعية؛ التحديث الشعري؛ الشعر العربي المعاصر.

Abstract:

This study investigates the phenomenon of rhythmic deviation in the internal rhythm of Adonis' poetry as a key aesthetic pillar contributing to the formation of his modernist poetic project. The research approaches internal rhythm as a structural component that goes beyond its traditional musical function, evolving into a tool for constructing meaning and generating aesthetic impact. It highlights the significance of rhythmic deviation in dismantling inherited prosodic norms and reshaping them through a modernist vision that exploits the rhythmic and sonic capacities of language. The analysis focuses on a set of rhythmic mechanisms employed by Adonis—most notably various types of repetition, structural parallelism, intonation, fragmentation, and rhythmic shifts within the poetic line—as techniques for reconstructing the musicality of the text. The findings demonstrate that rhythmic deviation in Adonis' poetry is not an arbitrary break with classical meter, but a deliberate artistic strategy aimed at liberating rhythm from traditional patterns and creating alternative sonic systems that resonate with modern poetic experience. The study also shows that such deviation enriches the symbolic structure of the poem and expands its suggestive potential, aligning with Adonis' intellectual and aesthetic stance rooted in rebellion and continuous renewal. Ultimately, the research concludes that internal rhythmic deviation constitutes an open aesthetic horizon in Adonis' work, enabling a dynamic interplay between sound and meaning and granting the poem a renewed expressive energy attuned to contemporary poetic sensibilities.

Keywords: Rhythmic deviation; internal rhythm; Adonis' poetry; rhythmic structure; poetic innovation; modern Arabic poetry.

المقدمة:

إنّ كسر شعراء الحداثة العمود الشّعريّ القديم أفقد الشّعر العربيّ نمطًا موسيقيًّا معيّنًا، يتردّد داخل كلّ بيت شعريّ، وذلك، لأنّ البيت الشّعريّ الكلاسيكيّ يسير على وزن معيّن، وقافية معيّنة، ممّا يخلق نمطًا موسيقيًّا يتردّد دائمًا في كلّ بيت، لأنّ الموسيقى "جوهر الشّعر وأقوى عناصر الإيحاء فيه"[1].

[1] . هلال، محمّد غنيمي. **النّقد الأدبيّ الحديث**. ط 3. القاهرة: دار النهضة العربية، 1964م، ص 66.

وللتّعويض عن هذا الجرس الموسيقيّ المتكرّر، لجأ شعراء الحداثة إلى "الإيقاع اللّغويّ، إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى، تلك التي تحدثها الأفكار والصّور والنّغمات ممّا سمّي بالموسيقى الدّاخليّة للشعر، ولكنّ الشّعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره، وهي فيه مهمّة بدرجة أساسيّة، وذلك، لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر ورويّه"[2].

ونشير إلى أنّ الشّعر الحديث، بمعظمه، قد ضعفت فيه الموسيقى الظّاهريّة، فاستعيض عنها بموسيقى "تنبع من تناغم داخليّ هو سرّ الموسيقى في الشّعر"[3]. وأدونيس اعتمد على الانسياب الموسيقي والإيقاع النّغمي في القصيدة، وأضاف إليها إيقاعات مستحدثة، تعبّر عن موقفه الشّعريّ الذي يستقرّ على ركيزتين رئيستين، هما: روح التّراث، التّجاوز والتّجديد الدّائم.

انطلاقًا ممّا سبق، سيكون الحديث في هذا الفصل عن الانزياح في الإيقاع الدّاخليّ في شعر أدونيس؛ فرأيت تقسيمه إلى مبحثين: تناول الأوّل التّكرار وأنواعه، وخصّص الثّاني للمحسّنات اللّفظيّة والمعنويّة، من جناس وطباق وتواز، مع دراسة دلالاتها، وأثرها على إيقاعيّة القصائد.

المبحث الأوّل: التّكرار

الانزياح عند كثير من المحدثين ظاهرة لفظيّة، يصار إليها عند قصد تحسين الكلام، ومن هذه الوجهة، جعلوه من ألوان البديع التي يؤتى بها في النّصوص، لتحقيق هذا الغرض، وذلك، بعد رعاية المطابقة ووضوح الدّلالة[4].

إنّ الحديث عن موضوع إيقاع الكلمة لا يستقيم له حال من دون التّطرّق إلى موضوع التّكرار، حيث يعدّ التّكرار أهمّ عنصر الإيقاع، بل هو منبع الإيقاع[5]، الذي لا يكون بلا تكرار، ولا تكرار من دون إيقاع. ولعلّ القاعدة الأوّليّة لمثل هذا التّكرار، أن يكون اللّفظ المكرّر وثيق الصّلة بالمعنى العام للسّياق الّذي يرد فيه.

والتّكرار ظاهرة صوتيّة تأتي على شكل اللّازمة الموسيقيّة الإيقاعيّة، وعلى شكل النّغم الأساسيّ الذي يخلق نغمًا جويًّا ممتعًا، يستشعره القارئ داخليًّا، فيبدأ بالتّقبّل، والشّعور بضرورة ملاحقة القصيدة حتّى النّهاية[6].

وبما أنّ التّكرار أحد أنواع الانزياح عن الأصل، فالمكرّر يكون مخالفًا لأفق توقّع المتلقّي، وهذا الانتهاك يثير انتباهه، ويفجّر يقظته، وبذلك، يكون الأسلوب "حاملًا لبصمات شخصيّة المتكلّم، وملزمًا لانتباه المرسل إليه"[7]؛ و"الأنماط التّكراريّة تتمحور في قصيدة؛ لتقدّم مجموعة دلالات وإيحاءات تستند إلى مجموعة إسقاطات ذهنيّة ونفسيّة واجتماعيّة لدى الشّاعر، كما "يأخذ التّكرار في الكثير من المقاطع دلالة إيقاعيّة. إنّه يريد تأكيد اللّحظة الواحدة الّتي تتشظّى إلى مئات اللّحظات. إنّه لا يضيف، يوقع ويعطي القصيدة رتابة متحرّكة، ويبقيها في زمن واحد، لكنّه يحرّك هذا الزّمن بأشكال متعدّدة"[8].

ويستمدّ التّكرار حتميّته من محدوديّة العناصر الّتي يتألّف منها النّصّ (الفونيمات) في أيّ لغة، ومن القدرة على الانشحان بالدّلالة رغم هذه المحدوديّة[9].

---

[2] . الغذامي، عبد الله محمّد. **كيف تتذوق قصيدة حديثة**. ط 1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص 99.

[3] . أدونيس. **زمن الشّعر**. ط3. بيروت: دار العودة. 1983م، ص 16.

[4] . انظر: مبروك، جودة. **التكرار وتماسك النص**. ط 1. بيروت: دار الآداب، 2008م، ص 23.

[5] . حبار، مختار. **الشّعر الصّوفيّ القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته**. ط 1. الجزائر: مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر – جامعة وهران، 2010م، ص 14.

[6] . انظر: أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. ط 1. الأردن: دار المسيرة، 2016م، ص 264.

[7] . ريفاتير، ميكائيل. **معايير تحليل الأسلوب**؛ تر حميد لحميداني. لا ط. الدّار البيضاء: دار النّجاح الجديدة، 1993م، ص 66.

[8] . خوري، إلياس. **دراسات في نقد الشّعر**. لا ط. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، 1986م، ص152.

[9] . السّعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر**. لا ط. القاهرة: دار المعارف، 1987م، ص33.

ويتجلّى التّكرار في الخطاب الشّعريّ عند أدونيس في الصّور الآتية:

أوّلًا: تكرار الأصوات

يتحقّق التّكرار في بنية الخطاب الشّعريّ على مستويات عديدة، أدناها التّكرار الصّوتيّ، وهو "تكرار له موقعه الخاصّ في الخطاب الشّعريّ"[10]، ويؤدّي هذا الموقع، الّذي يحظى به تكرار الأصوات، إلى "اكتساب الصّوت المكرّر في أذهاننا معنى ما، ويولّد الرّغبة في منحها دلالة موضوعيّة، ويرتقي عندها الصّوت إلى مستوى العلامة، بل يصبح كلمة من نوع خاصّ"[11]. وإنّ الصّوت المفرد لا يكون ذا قيمة موسيقيّة كاملة، بل تتجلّى قيمته في ما ينتجه من دلالة في موقعه، تساعد المتلقّي على فهم مضمون النّصّ[12].

أ- تكرار الحركات الطوال

وتطلق الحركات الطّوال على الألف والواو والياء، وتتميّز هذه الحركات بأنّها "أصوات مفتوحة تستوعب الإنسانيّة بأبعادها السّارّة وغير السّارّة "[13]. ومنها قوله:

(...) وَعَلِيّ رَمَوْهُ في الجُبِّ وَغَطّوه بِقَشّ وَالشَّمْسُ تَحْمِلُ / قَتْلاها وَتَمْضي هَلْ يَعْرِفُ الضَّوْءُ في أَرْضِ عَلِيٍّ طَريقَهْ؟ / هَلْ يُلاقينا؟ سَمِعْنا دَمًا وَرَأَيْنا أَنينا[14]

إنّ الشّاعر يسوق معاناته الذّاتيّة، ومعاناة الجماعة الإنسانيّة بنفس مسحوقة، وصوت خفيض. نستشفّ الإيقاع المعنويّ المنبثق من حرف الياء في: "علي تمضي"، وما يمثّله من انسحاق نفسيّ مرير، خصوصًا وإنّ الكلمات المكسورة تعبّر عن إيقاع الانكسار الحزين. أضف إلى ذلك الهاء المضمومة في "رموه، وغطّوه" التي تعبّر عن إيقاع الأنّة المكبوتة المخنوقة، ناهيك عن الألف الممدودة في "قتلاها، يلاقينا، سمعنا، دمًا، رأينا، أنينًا"، حيث تشير إلى إيقاع الآهة الحزينة اللّانهائيّة. هذا الإيقاع المعنويّ الحزين، الصّاعد من الأعماق المنفطرة، تحت منطقة الأحزان، يثير في نفس القارئ الألم الطّروب. فينتشي بتماوج أحاسيسه، وتناغمها، مع أصداء اللّوعة الدّفينة في أعماق الشّاعر.

نلاحظ أنّ هذه الحركات استوعبت التّجربة الإنسانيّة في صورتها الحزينة المؤلمة، حيث تعكس معاناة الذّات الإنسانيّة ومشاعرها العميقة، بسبب ما تُلاقيه في هذه الحياة.

ب- تكرار الصّوامت

يطلق الصّوت الصّامت على الصّوت المجهور، أو المهموس، الّذي يحدث أثناء النّطق به، اعتراض أو عائق في مجرى الفم، سواء أكان الاعتراض كاملًا أم جزئيًّا[15].

---

[10] . بوزيده، عبد القادر. "دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التّكرار) في قصيدة السّيّاب (رحل النّهار)". **مجلة اللغة والأدب**. الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999، ص 52.

[11] . بوزيده، عبد القادر، دراسة ظاهرة أسلوبية، ص 53.

[12] . الجيار، شريف سعد. **شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبيّة بنائيّة**. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م، ص13

[13] . السّعدني، مصطفى، **المدخل اللغوي في نقد الشعر**، ص62.

[14] . أدونيس. **الأعمال الشّعريّة الكاملة**. ط 5. بيروت: دار العودة، 1988م، 2/ 270.

[15] . بشر، كمال. **علم اللغة العام (الأصوات)**. ط 2. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2000م، ص 151.

إنّ لبعض الأصوات قدرة على التّكيّف والتّوافق مع ظلال المشاعر، فيتحقّق للّغة ثراء لا حدود له، إنّ هذه الظّلال – لكونها عناصر ذات قيم أسلوبيّة في العمل الفنّيّ اللّغويّ – ترتبط ارتباطًا غير مباشر بالمضمون الشّعوريّ المتشكّل[16]، ومؤدّى هذا القول، أنّ للصّوت الصّامت طاقة إيحائيّة تعكس ما بذات الشّاعر من مشاعر وإيقاعات وجدانيّة.

يقول أدونيس في قصيدته "أحلم وأطيع آية الشمس":

را، أَنْتَ الآنَ غَيْرُكَ وَبِقَدَمي تَمْشي / را، حقًّا المنيّةُ هي العَجوزُ وَالحَياةُ أَبَدِيًّا عَذْراءُ (...) را، الشّمس ذاكِرَتُنا، وَجَذْرُ الأَسْرارِ لا يَزالُ يَتَأَصَّلُ وَيَنْمو / را، الكَلِمَةُ بَيْنَ يَدَيْك سفرٌ وَالوَرْدَةُ وَطَنْ / را، الزَّمَن الوراءَ وَوَجْهُك الأَمام وَكُلُّ إِيابٍ ذَهابْ (...) إِلَيْكَ اعْتِرافي: السَّماءُ لِلشُّرْطِيّ

فحرف الرّاء، تدلّ معانيه على "التّحرّك والتّكرار والتّرجيع، بما يتوافق مع الخصائص الحركيّة في صوت الرّاء"[17]، كما يدلّ، على "ظاهرة الاضطراب والتّكرار"[18]. في هذه القصيدة، نلاحظ اضطراب الشّاعر الشّديد، فهو يبحث في أسرار الكون؛ فيسعى من خلال هذه الكتابة إلى الانزياح عن المألوف، وتأسيس كتابة جديدة قادرة على الخرق والخلق والابتكار، إذ تتحوّل الأصوات إلى كيانات مستقلّة، من خلالها ينفجر الوجود وينبثق جوهره.

ولم يغفل أدونيس طاقة الصّوت الإيحائيّة، فلنتأمّل التّكرار الصّوتيّ في قوله:

(...) وَعَلِيّ رَمَوْهُ في الجُبِّ وَغَطّوه بِقَشّ وَالشَّمْسُ تَحْمِلُ / قَتْلاها وَتَمْضي هَلْ يَعْرِفُ الضَّوْءُ في أَرْضِ عَلِيٍّ طَريقَهْ؟ / هَلْ يُلاقينا؟ سَمِعْنا دَمًا وَرَأَيْنا أَنينا[19]

نلاحظ الانزياح من خلال التكرار، حيث يتكرّر صوت النّون خمس مرّات، وهو مرتبط بمعنى الشّجن والتّحسّر، وهو عمد إلى ذلك، ليضفي على إيقاع السّطر الشّعريّ، نغمًا شجيًّا، يرتبط بالحال الوجدانيّة للذّات المبدعة.

هذا، ولم يغفل الشّاعر عن استخدام السّؤال المكرور عبر صيغة الاستفهام، ليترك السّؤال خميرة في ذهن القارئ. إنّه سؤال تحريضيّ، يحرّض على البحث عن الجواب: "هل يعرف الضّوء...؟" و"هل يلاقينا".

إنّ الشّاعر، من خلال هذا الاستفهام، يعطي النّصّ إيقاعًا حزينًا يائسًا، ويحرّض على التّحرّك والتّقدّم نحو نقطة اللّقاء مع الضّوء، إذ يرفض الظّلمة/ الموت، ويغلّب احتماليّة البعث على احتماليّة العدم، فعليّ، هنا، جزء من هذه الحضارة الكونيّة ومن حركتها. فإذا كان يرفضها بفعل واقعها الحاصل، الآن، فإنّه في الحقيقة ينتمي إليها انتماء تمرّد ومسألة وحركة.

وهكذا، ترك التّكرار ظلالًا وارفةً على الشّعر العربيّ المعاصر، وخلق جوًّا نغميًّا ونفسيًّا وفكريًّا متواصلًا. والتّكرار اللّفظيّ أصبح خاصّيّة من خصائص كتابة الشّعر الحديث، فأسهم، بالتّالي، في انزياح البنية الشّكليّة للقصيدة العربيّة الحديثة، كما أسهم في خلق موسيقى جديدة معبّرة، توصل المعاناة، بصفتها موسيقى داخليّة تخرج من اللّاوعي عند الشّاعر.

ثانيًا– تكرار الكلمة (اسمًا أو فعلًا)

لعلّ هذا اللّون من التّكرار قد غلب على أسلوب الشّعراء القدامى والمعاصرين، على حدّ سواء، لكونه محاولة لخلق إيقاع مغاير للقصائد السّابقة، وربّما، لأنّه اشتراك للّحن في أداء المعنى، عدا أنّه يفيد في تأكيد المعنى المراد وتثبيته في ذهن

---

[16] . العبد، محمّد. **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهليّ**. ط 1. القاهرة: دار المعارف، 1988م، ص 14.

[17] . عباس، حسن. **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ط 1. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م، ص 85.

[18] . عباس، حسن. **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، ص 86.

[19] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 2/ 270.

المتلقّي[20]. ورغم مساهمة التّكرار اللّفظي في تقوية المعاني، إلّا أنّه يظلّ مشروطًا بـ "أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العامّ"[21].

اتّخذ الشّاعر من ظاهرة تكرار الكلمات تقانة صوتيّة، تسهم في تحقيق فاعليّة الخطاب الشّعريّ، وتتجلّى هذه الفاعليّة في "إنتاج الدّلالة، أحيانًا، وفي إنتاج الإيقاع الخالص، أحيانًا أخرى، ثم مزج الإيقاع بالدّلالة، أحيانًا ثالثة[22].

وكمثال لتكراره الاسم، نجده يكثر من كلمة "الضّياع" في قصيدته، بعنوان "الضّياع":

أَلضّياعُ الضّياعْ... / أَلضّياعُ يخلِّصنا ويقود خطانا / والضياعْ / ألقٌ وسواه القناعْ؛ / والضياعُ يوحِّدنا بسوانا / والضياعُ يعلّقُ وَجْهَ البِحارْ / برؤانا / وَالضَّياعُ انتظارْ[23].

عمد الشاعر إلى الانزياح، من خلال التّكرار الواضح لكلمة الضّياع، فطبعت القصيدة بجوّ مأساويّ؛ فتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيًّا لملء حشو، وإنّما لغاية دلاليّة، لا يوجد اليوم على خريطة التّفاعلات الدّوليّة كيانٌ اسمه العالم العربيّ، له نظام إقليمي واضح، ودول ذات سيادة فعليّة وأنظمة سياسيّة وشعوب، بل مجرّد ثروات متناثرة، وجغرافيا سياسيّة سائبة، وعصابات مسلّحة خطرة. وإزاء ذلك كلّه، تنافس إقليميّ ودوليّ محموم، يعبّر عن نفسه عبر صراعاتٍ بالوكالة، واحتكاكات مباشرة بين حين وآخر. ولم يعد خافيًا أنّ الأزمات التي تراكبت على العالم العربي، منذ تشكّل دوله الوطنية، وطريقة الإدارة الخاطئة، وخصوصًا من النّخب الحاكمة، هي التي أنتجت هذه الحال من الانسداد، أو التّجمّد، بلغة أدقّ، ما أدّى إلى تعطّل شرايين الجسد العربيّ وانحطاطه إلى أبعد درجة.

فأدونيس، بتكريره بعض الكلمات، يعيد صياغة بعض الصّور، من جهة، كما يستطيع أن يكثّف الدّلالة الإيحائيّة للنّصّ، من جهة أخرى، لأيّ كلمة وظيفتها ودلالتها داخل النص الذي تكوّنه وتحتويها، فإذا تكرّرت، لفتت إليها الانتباه، وأدّت ما جاءت من أجله، أوّل مرّة، وباتت جديرة بالدّراسة.

ونجد التّكرار بارزًا في قصيدة "الجرح"؛ يقول:

أَلوَرَقُ النَّائمُ تَحْتَ الرّيحْ / سَفينَةٌ لِلجُرحْ / والزّمنُ الهالكُ مجدُ الجرحْ / والشّجرُ الطّالعُ في أهدابِنا / بحيرةٌ للجرحْ. / والجرحُ في الجسورْ / حينَ يطولُ القبْرْ / حينَ يطولُ الصَّبرْ / بين ضفافِ حبّنا وموتنا، والجرح/ إيماءةٌ، والجرح في العبور

***

أَمْطِرْ عَلى صَحْرائِنا / يا عالمًا مزيَّنًا بِالحُلمِ وَالحَنين / أَمْطِرْ، وَلَكِن هزّنا، نحن، نخيل الجرح / واكسر لنا غصنين / مِنْ شَجَرٍ يَعْشَقُ صمتَ الجرح / مِنْ شَجَرٍ يَسهرُ فوقَ الجرح / مُقوَّسِ الأهدابِ وَاليَدَين / يا عَالمًا مُزَيّنًا بِالحُلمِ وَالحَنين / يَا عَالمًا يَسقُطُ في جبيني / مُرْتَسِمًا كَالجُرحِ / لا تقتربْ، أقربُ مِنْكَ الجُرح / لا تُغْرِني، أَجْمَلُ مِنْكَ الجُرح[24]

إنّ الممعن في هذين المقطعين، يلاحظ أنّ فيهما ظاهرة أسلوبيّة مميّزة، هي ظاهرة التّكرار بمعظم أشكاله وأنواعه.

---

[20] . منصور، أمال. **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة:** دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي. ط1. عمّان: عالم الكتب الحديث، 2007م، ص 165.

[21] . الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر**. لا ط. بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1965م، ص 264.

[22] . عبد المطّلب، محمّد. **البلاغة العربيّة قراءة أخرى**. ط 1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997م، ص 4.

[23] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 395.

[24] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 280- 283.

وتكمن هذه الظّاهرة، في انزياحه إلى تكرار قافية "الجرح" التي تبدأ معها سمفونيّة الحزن المؤثّر، التي تشيع في القصيدة جوًّا موسيقيًّا جريحًا ومكبوتًا، تصوّره لنا الحاء المسكّنة في قافية "الجرح"، بحيث تبدو قافية مخنوقة بغصّة الشّاعر الأليمة، الذي يعيش لحظة انحدار في عالمٍ غارقٍ في هاوية الخضوع والسّراب.

الجرح شهادة على زمنٍ مقتول، إنّه جرح إنسانيّ دائم النّزيف، جرح الحضارة المتهالكة البالية. وبذلك، تتّسع مساحة الجرح لتسدّ منافذ الأمل، وليصبح الجرح العلامة الوحيدة التي تميّز هذا العصر الجليديّ، وجواز العبور نحو عالمٍ يضجّ بالمأساة والفجيعة.

إنّ تكرار قافية "الجرح" ذو دلالة نفسيّة يفرّغ بها الشّاعر معاناته الإنسانيّة الكبيرة، ويخرج بذلك على الموسيقى التّقليديّة الخارجيّة التي تنبعث من الأوزان الخليليّة، ليبدع نغمًا شعريًّا داخليًّا، يصدر عن تموّجات النّفس الخائبة والمنسحقة.

فالتّكرار، كما تقول نازك الملائكة: "ذو دلالة نفسيّة قيّمة، يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلّطة على الشّاعر، وهو أحد الأضواء اللّاشعوريّة التي يسلّطها الشّعر على أعماق الشّاعر فيضيئها، بحيث تطلع عليها، إنّه جزء من الهندسة العاطفيّة للعبارة، يحاول الشّاعر فيه أن ينظم كلماته، بحيث يقيم أساسًا عاطفيًّا من نوع ما"[25].

وفي هذه الحلقة المفرغة، يتّكئ الشّاعر على تكرار لفظي "حين يطول"، ليصوّر عبث الانتظار المفزع واللّاجدوى، حيث المسافة قبر نفسيّ لا طلوع منه، فتحقّقت بذلك الاستحالة الزّمنيّة في الوصول إلى ضفاف الحبّ والسّعادة والموت/ الولادة.

ولكنّ الشّاعر يظلّ متشبّثًا بأهداب الأمل المتجسّد في خلق عالمه الخاصّ، البديل عن العالم المزيّف، فعمد إلى تكرار آخر، هو "عالمًا" المؤلّف من ياء النّداء ولفظة عالمًا.

إنّ الشّاعر يتخطّى بهذا العالم المزيّن بالحلم الواقع المرير الذي يعيشه، فبالحلم وحده يستطيع الإنسان أن يجمّل وجه الحياة ويجعله أكثر نضارة وإشراقًا، ويخلق عالمًا مليئًا بالحيويّة، لا خداع فيه، إنه عالم الحقيقة. فتكرار لفظة "عالمًا"، إصرار على وجود هذا العالم، وبالتّالي، فإنّ التّكرار هنا، يعطي القصيدة أبعادًا موسيقيّةً، خصوصًا وأنّه مقترن بالنّداء المُفجع، الذي يتكرّر بإلحاحٍ غريبٍ، لقهر واقع المذلّة واليباس، إنّه تكرار الانسحاق الإنسانيّ، وتضرّع النّفس الملهوفة، ولكن، هيهات أن يصل إلى السّحر، لأنّ الجرح لم يترك شراعًا ولا جزيرة. فإمكانيّة الوصول أصبحت مستحيلة، والعالم الجديد لا أمل بالوصول إليه إلّا بإرادة التّغيير، ولذلك، لجأ إلى الانزياح.

أمّا تكراره للفعل، فنجد له مثالًا ظاهرًا، كما في قصيدة "رؤيا" التي يكرّر فيها أدونيس الفعل "ألمح"، في بداية السّطر الشّعريّ، بعد كلّ سطرين. يقول:

أَلْمَحُ بَيْنَ الكُتبِ الذَّليلَهْ / في القُبَّةِ الصَّفْراء / أَلْمَحُ جُدْرانًا مِنَ الحَرير / وَنَجْمَةً قَتيلَهْ / تَسْبَحُ في قَارورَةٍ خَضْراء. / أَلْمَحُ تِمْثالًا مِنَ الدُّموع[26]

نلاحظ أنّ الشّاعر، في هذه القصيدة "رؤيا"، عمد إل تكرار كلمة "ألمح" لأنّه يستحضر الأبعاد الفرديّة والإنسانيّة في تماهيها الوجوديّ، فتكشّف الانزياح في رؤيته إلى عالم المحسوسات نظرة تأمليّة، تروم، من خلالها، إعادة تشكيل العالم وتكوينه شعريًّا، بطريقة لا تستنسخ الواقع؛ وإنّما تعيد إنتاجه، بشكل يستشرف الآفاق الملتبسة.

---

[25] . الملائكة، نازك، **قضايا الشّعر المعاصر**، ص 242- 243.

[26] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 359.

ثالثًا– تكرار نصف أو معظم الجملة

كما في قصيدة "الفراغ"؛ فكرّر كلمة "فراغ" غير مرّة، ونلاحظ تكرار معظم الجملة في أحد مقاطعها، كما في قوله:

وَلَمْ يَبْقَ في شُعَبِنَا فَرَاغُ / وَلَمْ يَبْقَ فِي أَرْضِنَا فَرَاغُ / وَهَا فِي بِلَادي، بلَادُ الفَرَاغِ، يَموتُ الفَرَاغُ[27]

فكرّر السّطر الشّعريّ "ولم يبق في شعبنا فراغ"، مع تغيير كلمة "شعبنا" إلى "أرضنا"؛ فالتّكرار "أصبح أسلوبًا في الشّعر الحديث، يفرغ فيه الشّاعر معاناته الطّويلة. ووجد في هذا الأسلوب متنفّسًا يتنفّس من خلاله براحة كبرى. إنّه يعبّر عن إحساسه العميق بفجيعة الشّاعر العربي المعاصر"[28]، الذي يشكو من ذلك الفراغ الجاثم على المجتمع العربيّ، فيمنعه من الحركة والتّغيير والتّفكير؛ فهذا الفراغ ليس أمرًا وقتيًّا، يرحل في أيّ لحظة، ولكنّه فراغ يلازم الإنسان العربيّ طوال حياته. لذلك، يرى أنّ صوته لن يكون حلًّا لهذه الأزمة، فيقول:

لَيْسَ صَوْتِي إِلهًا / لَيْسَ صَوْتِي نَبِيًّا / صَوْتي النّارُ وَالنَّفِير[29]

نلاحظ تكرار السّطر الشّعري "ليس صوتي إلهًا" مع تغيير كلمة "إلهًا" بـ "نبيًّا"، فالشّاعر، من خلال رفضه، يؤكّد أنّ أمّته متشبّثة بالموروث البالي، وغارقة في الانحطاط والتّخلّف، أضف إلى ذلك إحساسه العميق بالغربة. إزاء هذا الوضع المأساوي، أسهم التكرار في حمل تلك المآسي والمشاعر المخضبة بالسوادوية، فلجأ إلى تكرار الألفاظ، وحتّى تكرار شطر شعري بأكمله، الأمر الذي يضفي على الشّعر نبرة موسيقيّة، "تمكّن ألفاظ الشّعر من تعدّي عالم الوعي والوصول إلى العالم الذي تجاوز حدود الوعي التي تقف دونها الألفاظ المنثورة"[30].

رابعًا– تكرار الجملة كلّها

ومثال ذلك نجده في قصيدة الضّياع؛ يقول:

أَضِيعُ، أَرْمي لِلضُّحى وَجْهي وَلِلْغُبار / أَرْميهِ لِلْجُنون / عَيْنَايَ مِنْ عُشْبٍ وَمِنْ حَريق / عَيْنَايَ راياتٌ وَراحِلون. / أَضِيعُ أَرْمِي لِلضُّحى وَجْهيَ وَلِلْغُبار[31]

فتكرار جملة "أضيع أرمي للضّحى وجهي وللغبار"، يجعلها بؤرة القصيدة، وكلّ الكلمات تدور حولها مشكلة نسقًا خاصًّا، وفق إيقاع محدّد قدّمه التّكرار، وبعيدًا عن التّحديدات الدّلاليّة المسبقة، تقوم الجملة المكرّرة بدفع التّصوّر القرائيّ نحو وضع النّصّ في دائرة التأسيس لكتابة جديدة. فتكرار هذه الجملة يترك أثرًا عميقًا في نفوس القرّاء، متمثّلًا بالإنسان المقهور، الذي هو واحد من الجماعة الإنسانيّة المقهورة، التي تقتلها الحضارة الكونيّة المتداعية، قتلًا معنويًّا كلّ يوم.

خامسًا– تكرار المقطع

ومثال هذا التّكرار، نجده في قصيدة "الرّياح المضيئة"، إذ يعيد المقطع الذي بدأ به القصيدة في ختامها؛ فكرّر:

"الرِّيَاحُ التي تُطْفِئُ، الرّياحُ المُضِيئَهْ / لَمْ تَزَلْ خَلْفَنا بَطِيئَهْ"[32]

---

[27] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 135 – 136.

[28] . جيدة، عبد الحميد. **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق**. دار الشمال، 1988م، 2/ 43.

[29] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 112.

[30] . النّويهي، محمّد. **قضيّة الشّعر الجديد**. لا ط. القاهرة: المطبعة العالمية، 1964م، ص 30.

[31] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 285.

[32] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 390/1.

من خلال ما سبق، نلحظ أنّ الشّاعر عمد إلى الإيقاع من خلال الانزياح التّكراريّ، فكرّر بعض الكلمات والحروف والمقاطع والجمل، ليمدّ روابطه الأسلوبيّة، لتضمّ جميع عناصر العمل الأدبيّ الذي يقدّمه، ليصل ذروته في ذلك إلى ربط المتضافرات فيه، ربطًا فنّيًّا موحيًا، فيحقّق التّكرار إيقاعًا موسيقيًّا جميلًا، وفي الوقت نفسه، ينقل الحال النّفسيّة للشّاعر.

المبحث الثّاني: المحسّنات اللّفظيّة والمعنويّة

أوّلًا– الجناس

عُنِيَ البلاغيّون والنّقّاد العرب بدراسته، لكونه أحد أهمّ أبواب البديع في البلاغة العربيّة. إنّ الجناس يدخل ضمن اللّعب اللّغويّ الذي يقوم به الشّاعر في لحظة الإبداع، وهو يسخّر إمكانات اللّغة وطاقاتها لخلق أكبر قدر ممكن من الاتّحاد، متوسّلًا الإيقاع الذي يحدثه هذا الجناس. وهو فنّ من فنون البديع اللّفظيّة، وهو "تشابه لفظين في النّطق واختلافها في المعنى، وهذان اللّفظان يسمّيان ركني الجناس، والجناس نوعان: تامّ وغير تامّ"[33]. وله جماليّات ترجع بالأساس إلى اللّفظ والصّوت، من حيث إنّه يعيد إلى ذهن المتلقّي الصّورة اللّفظيّة من دون المعنى، أو الدّالّ من دون المدلول، ممّا يخلق إيقاعًا يشعر بالانتظام والتّوازن والتّنويع النّغميّ.

كما نبّه الكثير من النّقّاد المعاصرين إلى ضرورة الرّبط بين الصّوت والدّلالة، أثناء الخوض في التّجانسات الصّوتيّة، عامّة، إذ إنّه "كلّما تشابهت البنى اللّغويّة، فإنّها تمثّل بنية نفسيّة متشابهة منسجمة، تهدف إلى تبليغ الرّسالة عن طريق التّكرار والإعادة"[34].

يقول، في قصيدة "يد الحجر ترسم المكان":

سَطَع هَذا الضَّوْء / عَلى عَمْرُو بْن مَعْد يكرب / واصِفًا سَعْدَ بنَ أَبي وَقَّاص / أَعْرابِي في حَبْوَتِه / نبطِيٌّ في جَبْوَتِه[35]

في هذا المقطع الشعري، تضافر التوازي والجناس الذي ظهر في قوله (جبوته/ حبوته)، وهو جناس غير تام، حيث اختلف فيه حرفا الجيم والحاء؛ ممّا ولّد إيقاعًا موسيقيًّا. ويقول، في "قصيدة المهد":

... إِذَنْ، أَدْعو إِلى تَواطُؤِ الهَمْسِ وَالشَّمْسِ، العُنقِ وَالأُفُق / إِذَنْ، أُشَبِّهُ غمْدانَ بِالنَّهارِ، وَبَلقيسَ بِاللَّيلِ، وَأَنا بَيْنَهُما المديل[36].

وفي هذا المثل، نرى الانزياح في الإيقاع، من خلال تضافر الطباق (النهار والليل) وتكرار حرف القاف (عنق وأفق وبلقيس) مع الجناس غير التّامّ (الهمس والشمس) فنقل حال الشّاعر النفسية، فهو أشبه ما يكون بثورة على كل ما حوله، كما أنّه في الوقت عينه ولّد إيقاعًا موسيقيا. وفي قصيدة الملداعة يقول:

تَتَقصَّى ذَلِكَ الذي لا يَروضُ وَلَا يمنهجُ الواحد الذي يَتَنَوّعُ وَيَتَعَدَّد/ وَلَا يَتَناهى العَصِيّ القَصِيّ[37].

---

[33] . حسين، عبد القادر. **فنّ البلاغة**. ط 1. القاهرة: دار الشروق، 1983م، ص 55.

[34] . مفتاح، محمّد. **تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص**. ط 3. دار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م، ص 39.

[35] . أدونيس. **أبجدية ثانية**. ط 1. بيروت: دار الآداب، 1988م، ص 41.

[36] . أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 59.

[37] . أدونيس، **أبجديّة ثانية**، ص 88.

هنا، نلحظ جناسًا غير تامّ، من خلال كلمتي "عصي" و"قصيّ"؛ وهما لا تتفقان في المعنى الظّاهر، إذ تعني كلمة "عصي"، المعاندة ومخالفة الأمر، وتعني كلمة "قصي" البعيد؛ لكنّهما تلتقيان في المعنى العميق، إذ إنّهما تشيران إلى الصّعوبة في الفعل، وقد جمع الشّاعر بينهما مستغلًّا هذه الدّلالة الصّعبة في كلتيهما.

ونجد في كتابات أدونيس من قبيل هذه الجناسات العديد من الشّواهد، ممّا يؤكّد اعتماده على هذا الضّرب من الإيقاع الدّاخليّ. ومنها قوله:

سَيَكُونُ الحُبُّ يُؤاخي / بَيْنَ المِلْحِ وَرَغْوَةِ هَذَا الزَّبَد – الزَّبَد النَّافِرِ مِنْ أَمْواجِ خُطَاي / الرَّاقِصِ حَوْلَ ضِفَافِ الأَبَدِ – الأَبَدِ المُتَكَسِّرِ مَوْجًا"[38].

يبدو واضحًا أنّ التّشكيل يرتكز بنائيًّا على كلمتين تكرّرتا، لتكونا رابطتين بين أجزائه، والكلمتان هما (الزّبد، الأبد) وهما جناس غير تامّ، إذ اختلفتا في حرف واحد. ولكلّ "كلمة منهما ارتباط بما قبلها وما بعدها، فالزّبد مرتبط بالملح والرغوة من جهة، وبالموج والخطى وضفاف الأبد– الأبد، من جهة أخرى. أمّا الأبد، فهو مرتبط بالضفاف وما يسبقها، وبالتّكسّر والموج"[39].

فالجناس بين كلمتي (الزّبد) و (الأبد) المتوازيتين والمتّفقتين من حيث الوزن والقافية والمختلفتين من حيث المعنى اختلافًا يصل حدّ التّناقض؛ يوحي بهذا التّذبذب بين إمكانيّة المؤاخاة وعدمها، من خلال ذلك الاتّفاق والاختلاف. كلّ ذلك أثرى القصيدة موسيقيًّا.

هذه الأمثلة التي اخترناها لا ترقى إلى درجة الشّاهد البلاغي في الدّرس العربيّ القديم، من حيث القيمة الصّوتيّة، ورغم ذلك، فقد أدّت دورًا في إثراء الإيقاع.

ثانيًا: الطّباق

وهو الجمع بين معنيين متقابلين، سواء أكانا ضدّين أم نقيضين، بالإيجاب أم السلب، أم التّضايف في كلام، أو في بيت شعريّ[40]. وهو قسمان: طباق الإيجاب وهو ما لم يختلف فيه الضّدّان إيجابًا وسلبًا؛ أمّا طباق السّلب، فهو "الجمع بين فعلي مصدر واحد مثبت ومنفي"[41].

ونلاحظ أنّ أدونيس جمع بين طباق الإيجاب والسّلب في قصائده؛ يقول:

أَيْدِينا / لَيْسَتْ / أَيْدينا / بابلُ أنتِ الشَّرُّ وأنتِ الخيرُ[42]

فـ "أيدينا ليست أيدينا" طباق سلب، وكلمتا "شرّ" و "خير" طباق إيجاب؛ ونتبيّن أنّ شعريّة الطّباق، تكمن في قدرة الشّاعر على إثراء التّعبير الفنّيّ، والقيام بوظائف دلاليّة. فأتى في كلامه استجابة لسليقته المحكمة، من دون قصد إليه، أو شغف به، وهذا يؤكّد أنّه كان متمكّنًا من الأدوات اللّفظيّة والمعنويّة. ويقول:

---

[38] . أدونيس. **الهويّة غير المكتملة الإبداع– الدين السياسة والجنس**. ط1. دمشق: بدايات للطّباعة والنّشر، 2005م، 2/ 418.

[39] . حسن، وحيدة صاحب. وكاظم، كريم محسن. "المعنى والتشكيل النصي دراسة في شعر أدونيس". **مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة**. جامعة القادسية، نيسان 2018م، العدد 38، ص 908.

[40] . الهاشمي، السّيّد أحمد. **جواهر البلاغة والبيان والبديع**؛ تحق يوسف الصّميلي. ط1. بيروت: المكتبة العصريّة، 1999م، ص 292.

[41] . قاسم، محمّد أحمد، وديب، محي الدّين. **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**. ط 1. بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب، 2003م، ص 68.

[42] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 354.

لكِنْ كَيْفَ أَتَكَلَّمُ؟ / وَأَنَّنِي لَا أَتَكَلَّمُ[43]

نرى الإيقاع عند أدونيس، يتجلّى من خلال التّضادّ؛ وهو في الوقت نفسه سبيل لتكوين تجربة غنيّة، فليست تكتسب التّجربة عظمتها إلّا إذا كانت تناقضيّة، والتّضادّ في ديوانه يتشكّل في الثّنائيّات، تلك التي تجمع بين الكلمة وضدّها، أو بين اللفظ ونقيضه؛ كما في قوله:

"أَبْكي مِنَ الفَرَحِ / أَبْكي مِنَ الحُزْنِ"[44]

وظهر بوضوح حضور (الطّباق) في أعمال الشّاعر، لكنّ هذا الحضور، لم يكن متعمّدًا، فلم يكن، بقصد الزّخرف والزّينة، فالحياة قائمة على قطبين، تتراوح بينهما الأشياء، وعندما يستخدم المتكلّم أسلوب الطّباق، يصطدم القطبان، فيتولّد الإيقاع الّذي تدركه الرّوح، أكثر من الأُذن الّتي تدرك الإمكانات، الصّوتيّة، أو العين الّتي تدرك الإمكانات الصّوريّة. ويقول أدونيس:

يُولَدُ التَّاريخُ في شَمْخَةِ صَدْرٍ / فِي انْتِفَاضَهْ / وَيُلاقي في دُجى المَوْتِ بَياضَهْ / كُلَّ فَجْرٍ.[45]

لقد انزاح، من خلال الإتيان بلفظين متناقضين لإيراد معنى واحد، وهو ملاقاة التّاريخ مع النّور والهداية، من وراء ظلمة الموت ودجاه؛ وهذا في الوهلة الأولى؛ فملاقاة البياض في دجى الموت غير ممكنة، ولكن، ربّما يقصد أدونيس بهذه العبارة أنّ سير الزّمان عامل لإجلاء الأصداء، من هيكل التّاريخ واتّضاحه.

نتبيّن، من خلال ما سبق، أنّ الشّاعر وظّف الطّباق بكثرة في دواوينه، ليس لغرض تصنّع الألفاظ، بل من أجل غايته المنشودة للتأثر والإقناع بآرائه المتجسّدة في القالب الشّعريّ؛ وقد أسهم الطّباق في إحداث نوع من الموسيقى، في شعره، فهو يقوم على مقابلة الشّيء بضدّه، وهذه الثّنائية الضّديّة تساعد في إثراء النّغم الموسيقيّ، من خلال ما يحدث في إيقاعات صوتيّة؛ ولقد لجأ الشّاعر إلى استخدام الطّباق بنوعيه: السّلب والإيجاب.

ثالثًا– المقابلة

المقابلة هي "أن يؤتى بمعنيين أو أكثر، ثمّ يؤتى بما يقابل ذلك على التّرتيب"[46]. ومثال ذلك، قوله تعالى: ﴿فَأَمَّا مَنْ أَعْطَىٰ وَٱتَّقَىٰ * وَصَدَّقَ بِٱلْحُسْنَىٰ * فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْيُسْرَىٰ * وَأَمَّا مَنْ بَخِلَ وَٱسْتَغْنَىٰ* وَكَذَّبَ بِٱلْحُسْنَىٰ * فَسَنُيَسِّرُهُۥ لِلْعُسْرَىٰ﴾[47]. وقد ظهرت المقابلة في شعر أدونيس بوضوح؛ ومنها قوله:

"الخيرُ شرٌّ بلونٍ أبيض / الشَّرُّ خيرٌ بلونٍ أسود"[48] / "غموضًا، حَيْثُ الغُموضُ أَنْ تَحْيا / وُضوحًا، حَيْثُ الوُضوحُ أَنْ تَموت[49] / أَغيبُ كَثيرًا / أَحْضُرُ قَليلًا[50]

وَيَقُولُ:

---

[43] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 720.

[44] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 704.

[45] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 145.

[46] . ناصيف، حفني بك وآخرون. **قواعد اللغة العربية**. لا ط. القاهرة: المطبعة الأميرية، 1920م، ص 130.

[47] . سورة الليل، 92/ 5–10.

[48] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 716.

[49] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 717.

[50] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 714.

مَهْجُورًا لَا أَسْتَوْحِشُ / مَوْصولًا لا أَسْتَأْنِسُ[51]

إنّ المقابلة في شعر أدونيس خلقت حالًا جديدة، يطرب لها المتلقّي؛ لأنها تنزاح عن الموسيقى والإيقاع، إلى إيقاع آخر يتمثّل بها؛ فالقصيدة، بذلك، لم تتأسس على المشاكلة، وإنما على المفارقة والمغايرة. وظهرت قيمتها من خلال تنشيط الفعاليّة الإدراكيّة، وخلق نوع من التّنغيم الخفيّ، والتّوازن المنسجم في العبارة. وقد ظهر تعاضد اللّفظ والمعنى؛ لأداء ما يرمي إليه الشّاعر، ولإحداث الجمال والإمتاع في التّوقيع.

رابعًا– التّوازي

يشير المفهوم الاصطلاحيّ للتّوازي إلى التّماثل بين طرفين من السّلسلة اللّغويّة نفسها، وهذان الطّرفان عبارة عن جملتين لهما بنية تقوم على أساس المشابهة، أو على أساس من التّضاد[52].

كما عرّف بأنّه عبارة عن تماثل أو تعادل المباني أو المعاني في سطور متطابقة الكلمات، أو العبارات القائمة على الازدواج الفنّيّ وترتبط ببعضها، وتسمّى، عندئذٍ، بالمتطابقة أو المتعادلة أو المتوازية سواء في الشّعر أو في النّثر[53].

يمكننا القول: إنّ التوازي هو التّناظر بين جمل العبارة، سواء في التطابق أو التّعارض، وهذان عنصران أساسيّان من عناصر الإيقاع. وينطلق التّوازي من مكوّنات التّركيب الصّوتي، ليمثّل سمة بارزة لها ضرورتها عبر شبكة الخطاب، كما تكمن وظيفته في إشباع الرّغبة السّمعيّة عند المتلقي، نتيجة توالي المقاطع المتتابعة والمتناسقة، المتمثّلة في الأصوات السّاكنة والحركات الكلاميّة، ويهيّئ وعي المتلقّي لاستقبال تتابع جديد من نفس النّمط من دون غيره.

شكّلت هذه الظّاهرة أحد الجوانب المهمّة في بناء موسيقى القصيدة عند أدونيس، ويمسّ التّوازي الجملة فتظهر بقسمين متقابلين، مثل قوله:

أَمْحو وَجْهي / حِينَ يَطولُ القَبْرُ

أَكْتَشِفُ وَجْهي / حينَ يَطولُ الصَّبْرُ[54]

وقوله أيضا:

حَمَلتك فَجْرًا عَلى كَتِفَيّ، / رَسَمْتُكَ رُؤْيا عَلى قَسَماتي[55]

يبحث الإيقاع الجديد للقصيدة الأدونيسيّة في كلّ الوسائل لخدمته، وكل جزئية منه يستثمرها الشاعر في إثراء الموسيقى، وصنع النّغم الذي يتناسب والحالة الشّعورية له، لذلك، "تترسّخ شعرية الإيقاع في الرؤية إلى النص كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة"[56]، حيث تتفاعل الكلمات والأفكار والأوزان وانفعالات الشّاعر لتصبح في النهاية الانسجام وحركة القصيدة. يقول: "أَتَناقَضُ؟ هَذا صَحيح / فَأَنا الآنَ زَرْعٌ وَبِالأَمْسِ كُنْتُ حَصَادًا / وَأَنا بَيْنَ ماءٍ وَنار / وَأَنا الآنَ جَمْرٌ وَوَرْد / وأنا لستُ ربًّا / أتناقضُ؟ هذا صحيح.."[57]

---

[51] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 712.

[52] . انظر: كنوني، محمّد. التوازي لغة الشعر. **مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، العدد 18، 1990م، ص 79.

[53] . الشّيخ، عبد الواحد حسن. **البديع والتّوازي**. ط 1. القاهرة: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999م، ص 7.

[54] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 280.

[55] . أدونيس، **الأعمال الشّعريّة الكاملة**، 1/ 291.

[56] . بنيس، محمّد. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**. ط 1. المغرب: دار توبقال للنشر، 1989م، ص 48.

[57] . أدونيس. **الحصار**. ط1. بيروت: دار الآداب، 1985م، 1/ 594.

نلاحظ في هذه الأبيات علاقة التوازي التي نراها جلية في قوله: (وأنا الآن جمر وورد)، (وأنا الآن شمس وظل)، علاقة تتبادل فيها المواقع، ويعبّر السّطر الأوّل فيها عن الثّاني، إذ تمنحنا الحق بالقول: إنّ (الشمس جمر) و(الظل ورد).

وقد تمكّن الشاعر من التوفيق بين تناقضات الصحراء وتناقضات النفس؛ إذ حاول إيجاد توازن بين الأشياء وبين داخله. لكنّ محاولته قد تطول؛ وذلك، من خلال ترك المقطع مفتوحا. وتجدر الإشارة إلى أنّه لم يكن الوحيد من شعراء عصره الذي جاء بهذا النمط من التشكيل[58]، لكنه تميز به إلى حدّ غلب على شعره.

والتّوازي لا يؤدّي وظيفته الجماليّة، إلّا إذا أحسن الأديب الإفادة منه في ترصين بنيته الإيقاعيّة، إذ تمتدّ تأثيراته لتشمل جميع مستويات البنية الشعرية بأبعادها المختلفة، الصّوتيّة والنّحويّة والتّركيبيّة والدّلاليّة، ممّا يكسب التّوازي صبغة جماليّة مؤثرة على المتلقي، وفي الوقت ذاته، يجعله حاملا لأبعاد وظيفيّة من ناحيتي البناء والتّركيب، حتّى كأنّ النّصّ بناء يشدّ بعضه بعضًا. يقول:

أَشْعُرُ الآنَ: وَجْهي خَدَّانِ – ضِدَّان / خَدَّانِ – صِنْوان / خَدُّ الفَضَاءِ وَخَدُّ الحَجَر[59]

يجد القارئ توافقًا موسيقيًّا بين (ضدان) و(صنوان) من خلال تقفيتهما بنون يسبقها ألف؛ ذلك لأن الدلالة والإيقاع الخارجي قد طغيا على الإيقاع الداخلي المتمثل بتوازي الكلمتين الذي فرضته التثنية؛ من جهة أخرى، نجد أنّ كلمة "ضدّ" تتناقض مع كلمة "صنو".

الخلاصة:

من خلال ما سبق، يمكن القول إنّ الإيقاع الدّاخليّ هو القالب والإناء الذي يضع فيه الشّاعر جماليّاته، ويرتبّها بحسب المضمون، ممّا يمنح القصيدة التّأثير في العقل الباطن للمتلقي؛ وقد عمد أدونيس إلى استخدامه بأساليب شتّى.

نلاحظ أنّه استعان بالانزياح، من خلال التّكرار الذي برز بأشكاله المختلفة، لكونه من أهمّ الظّواهر الأسلوبيّة في النّصّ، وتتركّز دلالته على نظرته الواقعيّة إلى المجتمع العربي، وما نتج عنها من تفاعلات وعوامل الحزن والقلق واليأس والضياع، ما أسهم في بناء القصيدة، وكان الهمّ الوطنيّ الذي يسكنه الشّاعر الحدث الأكثر فاعليّة في القصيدة، فجاء التّكرار تأكيدًا لدلالات كثيرة.

إنّ هذا الانسجام والتّآلف الصّوتيّ خلقا نوعًا من الموسيقى الشّعريّة تستشعرها وتراها. كما تبيّن لنا، من خلال استعماله لبعض الحروف، أنّه يمكن الوصول إلى لون من التّناغم يعمل على ضبط النّغم بين المبنى والمعنى والموسيقى.

كما أنّ أبرز السّمات الّتي ميّزت الإيقاع هي تلك الموسيقى الواضحة، الّتي تتآزر مع عناصر أخرى كثيرة؛ فظهر التّوازي بين بنيتين متماثلتين، وهو بذلك يعكس الجوّ النّفسيّ الذي يعيشه أدونيس، والذي يتوافق في خطٍّ متوازٍ مع الدّلالة المرجوّة. ولم تكن ظاهرة الجناس إحدى الرّكائز التي يبنى عليها بنية المثل الصّوتيّة في شعره، ولكنّها ضمنت للقصائد بنية إيقاعيّة تسهم في تداولها وسيرها، ويُلحظ فيها ندرة الجناس التّامّ واتّساع رقعة الجناس النّاقص. وتطلب الجناس التّامّ شروطًا لوضعه تسمه بالصّنعة والتّكلّف. وأمّا فيما يخصّ الطّباق، فيمكننا التّأكّد من أنّ حاجة اللّغة إلى التّصوير استدعت

---

[58] . قال السّيّاب في قصيدة "أنشودة المطر": "... بلا انتهاء– كالدّم المراق، كالجياع/ كالحبّ، كالأطفال، كالموتى، هو المطر". (السّيّاب، بدر شاكر. **أنشودة المطر**. ط 1. بيروت: دار مكتبة الحياة، 1969م، ص 144).

[59] . أدونيس، **الحصار**، 1/ 594.

حضوره، فخلق مساحة للتّوتّر النّفسيّ تترك أثرها على المتلقي، فيؤدّي التّضاد، الذي نشأ من هذه الألفاظ المتعاكسة، إلى مستوى تصويري راق، وذلك بإتمام مفهومين أو أكثر، أو تصويرين أو متضادين في بنية واحدة.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- أبو العدوس، يوسف. **الأسلوبية الرؤية والتطبيق**. ط 1. الأردن: دار المسيرة، 2016م.
- أدونيس. **أبجدية ثانية**. ط 1. بيروت: دار الآداب، 1988م.
- أدونيس. **الأعمال الشّعريّة الكاملة**. ط 5. بيروت: دار العودة، 1988م.
- أدونيس. **الحصار**. ط1. بيروت: دار الآداب، 1985م.
- أدونيس. **الهويّة غير المكتملة الإبداع- الدين السياسة والجنس**. ط1. دمشق: بدايات للطّباعة والنّشر، 2005م.
- أدونيس. **زمن الشّعر**. ط3. بيروت: دار العودة. 1983م.
- بشر، كمال. **علم اللغة العام (الأصوات)**. ط 2. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر، 2000م.
- بنيس، محمّد. **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته**. ط 1. المغرب: دار توبقال للنشر، 1989م.
- بوزيده، عبد القادر. "دراسة ظاهرة أسلوبيّة (التّكرار) في قصيدة السّيّاب (رحل النّهار)". **مجلة اللغة والأدب**. الجزائر، العدد 14، ديسمبر 1999.
- الجيار، شريف سعد. **شعر إبراهيم ناجي دراسة أسلوبيّة بنائيّة**. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008م.
- جيدة، عبد الحميد. **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق**. دار الشمال، 1988م.
- حبار، مختار. **الشّعر الصّوفيّ القديم في الجزائر إيقاعه الداخلي ووظيفته**. ط 1. الجزائر: مختبر الخطاب الأدبي في الجزائر – جامعة وهران، 2010م.
- حسن، وحيدة صاحب. وكاظم، كريم محسن. "المعنى والتشكيل النصي دراسة في شعر أدونيس". **مجلّة كلّيّة التّربية الأساسيّة للعلوم التّربويّة والإنسانيّة**. جامعة القادسية، نيسان 2018م، العدد 38.
- حسين، عبد القادر. **فنّ البلاغة**. ط 1. القاهرة: دار الشروق، 1983م.
- خوري، إلياس. **دراسات في نقد الشّعر**. لا ط. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية للنشر، 1986م.
- ريفاتير، ميكائيل. **معايير تحليل الأسلوب**؛ تر حميد لحميداني. لا ط. الدّار البيضاء: دار النّجاح الجديدة، 1993م.
- السّعدني، مصطفى. **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي المعاصر**. لا ط. القاهرة: دار المعارف، 1987م.
- السّيّاب، بدر شاكر. **أنشودة المطر**. ط 1. بيروت: دار مكتبة الحياة، 1969م.
- الشّيخ، عبد الواحد حسن. **البديع والتّوازي**. ط 1. القاهرة: مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، 1999م.
- عباس، حسن. **خصائص الحروف العربية ومعانيها**. ط 1. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 1998م.
- عبد المطّلب، محمّد. **البلاغة العربيّة قراءة أخرى**. ط 1. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997م.
- العبد، محمّد. **إبداع الدّلالة في الشّعر الجاهليّ**. ط 1. القاهرة: دار المعارف، 1988م.

- الغذامي، عبد الله محمّد. **كيف تتذوق قصيدة حديثة.** ط 1. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م.
- قاسم، محمّد أحمد، وديب، محي الدّين. **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني).** ط 1. بيروت: المؤسسة الحديثة للكتاب، 2003م.
- كنوني، محمّد. التوازي لغة الشعر. **مجلة فكر ونقد**، السنة الثانية، العدد 18، 1990م.
- مبروك، جودة. **التكرار وتماسك النص.** ط 1. بيروت: دار الآداب، 2008م.
- مفتاح، محمّد. **تحليل الخطاب الشّعريّ، استراتيجيّة التّناص.** ط 3. دار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1992م.
- الملائكة، نازك. **قضايا الشعر المعاصر.** لا ط. بغداد: منشورات مكتبة النهضة، 1965م.
- منصور، أمال. **أدونيس وبنية القصيدة القصيرة:** دراسة في أغاني مهيار الدّمشقي. ط1. عمّان: عالم الكتب الحديث، 2007م.
- ناصيف، حفني بك وآخرون. **قواعد اللغة العربية.** لا ط. القاهرة: المطبعة الأميرية، 1920م.
- النّويهي، محمّد. **قضيّة الشّعر الجديد.** لا ط. القاهرة: المطبعة العالمية، 1964م.
- الهاشمي، السّيّد أحمد. **جواهر البلاغة والبيان والبديع**؛ تحق يوسف الصّميلي. ط1. بيروت: المكتبة العصريّة، 1999م.
- هلال، محمّد غنيمي. **النّقد الأدبيّ الحديث.** ط 3. القاهرة: دار النهضة العربية، 1964م.