إيقاع التّصوير في قصيدة النّثر
مرآة الطّريق وتاريخ الغصون لأدونيس أنموذجا

الطالبة: قوناس فاطمة الزهراء **إشراف الدكتور: غانم حنجار**

جامعة ابن خلدون ـ تيارت ـ الجزائر **جامعة ابن خلدون ـ تيارت ـ الجزائر**

تعتبر الصورة الشعرية الغامضة والغريبة من أبرز الخصائص الفنية التي اتخذتها قصيدة النّثر كآلية في بناء إيقاع خاص قائم على الصياغة الدلالية والإيحائية؛ وتحقق معنى الايقاع التصويري في قصيدة النثر يرتكز بالدرجة الأولى على اللغة الشعرية التي يوظفها الشاعر؛ ويجب أن تكون - اللغة الشعرية - على قدر عال من التكثيف والجمالية؛ تبعث في المتلقي الدهشة والمفاجأة فالإيقاع التصويري يتحقق بتوليد الصور التي ينتجها فعل القراءة. وبذلك يخلق ما يسمى بالإيقاع الدلالي الإيحائي كما تجسد في قصيدة أدونيس" مرآة الطريق وتاريخ الغصون "؛ حيث نجح الشاعر في خلق هذا الإيقاع المتميز.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية؛ الغموض؛ الفن؛ النثر؛ اللغة الشعرية؛ الشعر؛ الجمالية؛ الإيقاع؛ الإيحاء؛ أدونيس.

The Rhythm of Pictorial in the Prose Poem
Mir'at El Tariq Wa Tarikh El Ghoson for Adonis as a model

Abstract: The mysterious and Western poetic image is considered as one of the most prominent artistic characteristics that the prose poem has taken as a mechanism in building a special rhythm based on the semantic and suggestive formulation; and the realization of the pictorial rhythm meaning in the prose poem is based primarily on the poetic language employed by the poet. The poetic language must be highly condensed and aesthetic, sending astonishment and surprise in the recipient as the pictorial rhythm is achieved by generating the images produced by the act of reading. In this way, the so-called suggestive semantic rhythm, as embodied in Adonis' poem "The Mirror of the Way and the History of Boughs" is created, where the poet succeeded in creating this distinct rhythm.

Keywords: Poetic image, ambiguity, the art, prose, poetic language, poetry, aesthetic, rhythm, suggestion, Adonis

تعتبر الصورة من أبرز الخصائص التي يقوم عليها الشعر. ولقد اهتم النقاد القدامى بهذا المعطى واعتبروه أكثر المعطيات تأثيرا في البناء الشعري. كما ارتبط مفهوم الصورة في الشعرية العربية القديمة بعلوم البلاغة من تشبيه واستعارة وكناية ومجاز؛ ولهذا عرف الشعر

تاريخ تسليم البحث: 04 نوفمبر 2016.

تاريخ قبول البحث: 04 ماي 2017.

بأنه «**لغة مجازية تقوم على علاقات وإقترابات تنطوي –غالبا- على المماثلة فتضم التشبيه والاستعارة والمجاز.** » [1]

إن هذا العناصر الخالقة للصورة الشعرية في النقد القديم ارتبطت بمفهوم عمود الشعر الذي أطرها بقوانين صارمة وربطها بالعالم المحسوس وهذا ما يؤكده قول المرزوقي: «**إصابة الوصف ومقاربة التشبيه. ومناسبة المستعار للمستعار له.** » [2]كانت الإصابة والمقاربة والمشابهة كلها مصطلحات تجعل الصورة في الفهم القديم أقرب من المحسوس والمحدود.

إن هذا المفهوم بدأ بالتّراجع في الشعرية العربية المعاصرة. حيث لم تعد الصورة تقاس على أساس معياري لأن « **الصورة الفنية عوضت في النقد الحديث علم البلاغة. فلم نعد نبحث عن التّشبيه ولا في الاستعارة ونوعها ولا في المجاز وضربيه. ولا في الكناية وما تحمله من صورة جميلة.** » [3]

وهكذا تكون الصورة الشعرية اتسع نطاقها في المفهوم المعاصر لتتجاوز المحسوس إلى الذهني المتطرف لأن: "**الشاعر يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل لها صورة لحس معين من المحسوسات الحقيقية إنه تصوير ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية**[4] ».

إن هذا التجاوز في الصورة الشعرية نابع في أساسه من عدة عناصر من بينها الارتباط بتجربة الشاعر وبالموضوع نفسه؛ وبخلق علاقات جديدة بين الأشياء. لأن الشاعر لم يعد يقف على ظاهر

الأشياء بل؛ «**تدمج فيه -الشاعر – الذات بالموضوع فيدرك العلاقات الكامنة بين الأشياء وتقديمها بواسطة الصور مثل الطفل الذي يرى الظل على الأعشاب فيصيح إن الأعشاب تبكي**» [5]

ومن ثم تنضج الصورة الشعرية في القصيدة المعاصرة وتصبح أكثر فاعلية بارتباطها بملكة الخيال الذي يعمل على احداث انسجام بين العلاقات التي ترسمها الصورة؛ وبين ما يحدث من تفاعل وتأثر وجداني من لدن المتلقي؛ وهذا ما يجعل الصورة « **تخرج إلى الضوء معقدة ومركبة تحمل معها سياقا من الخيال والشعور والفكر ليس هو السياق الحسي** » (6) [6]ولأن الصورة كما يعرفها عزرا بوند Ezra Pound هي التي « **تقدم عقدة فكرية وعاطفية وهي توحيد الأفكار متفاوتة**[7] »

من هذا المفهوم الشمولي اتخذت الصورة مفهومها البارز والمهم في بنية النص؛ حيث شكلت النَواة الأساسية في خلق توازن وحركة في بناء القصيدة؛ ولقد حاول الشاعر المعاصر التركيز على دورها البنائي في خلق إيقاع جمالي ينمو ويتطور في ظل ما تحققه الصورة من

تجديد وطاقات إيحائية تمارس تأثيرا وسحرا لأن الإيقاع في قصيدة لا يتحقق إلا بعد « **تلائمه الكامل وانسجامه التام مع حركة القصيدة التي تولد من تناميها المستمر طاقات جديدة؛ وتكشف عن رؤى وأفكار وأخيلة يرتفع بها الإيقاع إلى مرتبة نموذجية في قيمتها الشعرية»** [8].

إنَ الإيقاع الذي تصنعه الصورة اعتبر من العناصر الأكثر حضورا في بناء إيقاع قصيدة النثر؛ وهذا لأن شاعر قصيدة النَثر حينما رفضت عناصر الشعر المتفق عليها كلها؛ لجأ للتعويض عنها بالصورة الأخاذة ونمط إيقاعي جديد؛ ورؤيا جديدة للحياة والوجود. [9]

شاعر قصيدة النَثر في بحثه الدائم عن إيقاع داخلي يصنعه التصوير يحاول التركيز دائما على طاقات اللغة الشعرية؛ وجعلها أكثر غموضا وجمالية؛ وهذا لبناء إيقاع داخلي أقرب إلى الإيقاع الرؤياوي لأن « **مهمة اللغة...أن تقتنص ما لا يمكن اقتناصه عادة؛ أو على الأصح ما لم تتعود هذه اللغة اقتناصه؛ صحيح أنه لا وجود لما لا يمكن التعبير عنه؛ لكن ذلك لا يعود إلى وجود اللغة كمفردات؛ وإنما يعود إلى وجود الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء.** »[10]إن ما تسعى إليه قصيدة النّثر من خلال نزوعها إلى الغموض الناشئ من لغتها جعل الصورة الشعرية تبدو أكثر تعقيدا وغرابة وهذه الغرابة هي التي تخلق إيقاعا داخليا؛ ينشأ بالدرجة الأولى من فعلي التلقي والكتابة. وهذا المعنى سنحاول التقرب منه في دراسة تحليلية لقصيدة: "**مرآة الطريق وتاريخ الغصون** " لأدونيس؛ يقول:

كِانْت الريحُ عيْنين مسنونتيْن
تخرقان الظَّلام وعاداته يجرحان
جَسَدَ الليْلِ. تشْربان
دمهُ الأسْودُ. المُصّفىَ
حينَمَا تصْعدُ المَقابرُ ويسْقطُ الملاكُ
كانْت الريحُ جنيةُ والأغَاني
وجهها واليديْن...

....ونادرُ الأسْودُ
كان الصدى. وكان
يجْلسُ بين القمر والبسْتان
يكشفُ الظّل. يغطي جوعهُ وكان كالدهر

فلاحا من الفرات
يُخيطُ جرح الماء
يمشي وتمشي خَلفهُ السّماءُ[11]

تتأسس هذه القصيدة على جملة كبيرة من الصور الفنية؛ يقول:

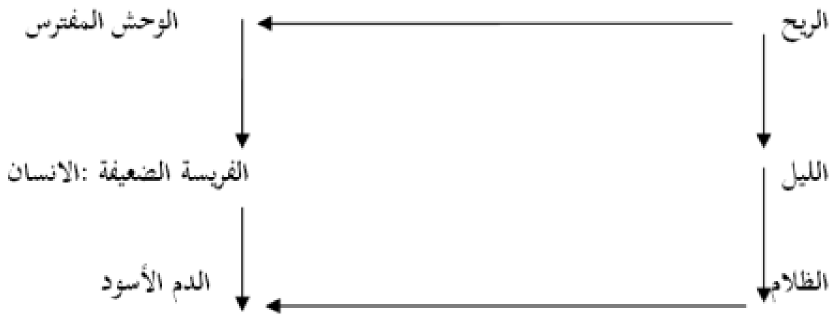
كانت الريح عينين مسنونتين

تخرقان الظلام وعاداته يجرحان

جسد الليل. تشربان

دمه الأسود المصفى

إن الشاعر في هذه المقاطع شخص الريح في هيئة إنسانية أو هيئة كائن مفترس يمتلك عينين ثاقبتين؛ تخرقان " الظلام " الذي شبهه بالإنسان أو كائن يُخترق. في هذا المشهد التصويري يوضح هيئة الوحش المفترس " الريح الذي يواصل طغيانه فيجرح " جسد الليل " إذ نرى كيف شبه الشاعر الليل بالإنسان ذي جسد يُجرح؛ فينزف دمه ويصفى؛ ويمكن توضيح ذلك بالمخطط الآتي:



يمكن أن يلمس القارئ هذا التشخيص المثالي لهذ الصور؛ فالمتلقي لا يمكن أن يتصور الريح مجسدا أمامه. والليل كإنسان ضعيف. والظلام بصفة الدم الأسود , وهو ما يجعل الصورة أكثر تعقيدا وغموضا؛ وهي هذه المرحلة تبرز فاعلية التخييل الذي يستطيع القارئ من خلاله تقريب الصورة أكثر في ذهنه وبالتالي يمكنه ذلك من خلق دلالات جديدة تساهم في تكثيف الدلالات الايحائية لهذه الصور؛

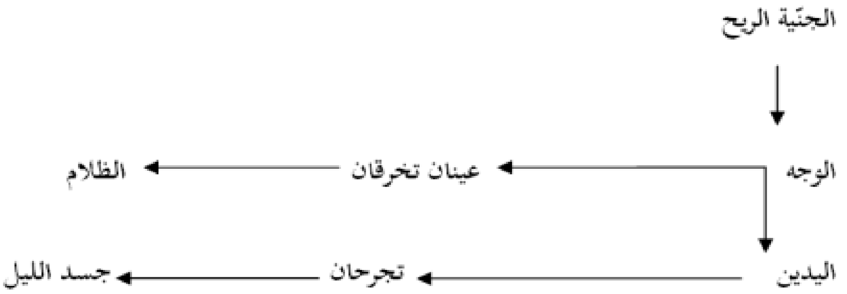
هذا التكثيف الدلالي هو الذي يصنع ايقاعا دلاليا قائما على التأويل لأن الخيال في هذا المستوى «**يفقد التأمل وجهه السلبي المدّجن؛ الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة؛ ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن واختراق المناجاة المتاحة ذات الأفاق المحدودة وتوريد الاحتمالات**» [12]

تتواصل الصور الفنية الجمالية في هذا النص؛ وتتدفق بصورة تلقائية كلما حاول القارئ أن يتدرج في فعل القراءة؛ فالشاعر في المقطع السادس يعود للريح ويرمز اليها بـ " الجنية " التي تتخذ من "الأغاني" وجها ويدا لها أي -صوتها – وهذا يتضح في قوله:

كانت الريح جنية والأغاني

وجهها واليدين....

هذه الصورة يمكننا ربطها بالصورة السابقة. فيمكن أن نتصور أن صوت الريح " أغانيها " هو الذي يخترق ظلام " الليل ولتوضيح علاقة هذه الصورة بالصور السابقة نلجأ للمخطط التالي للتوضيح:



وهكذا تتضح معادلة هذه الصورة التي تبدو أنها صورة كلية في هذه المقاطع. وليست صورة مجزأة. إن الشاعر في هذه الصور شبه الريح بالجنية؛ حيث حاول أن يمحو بعض الضبابية عن الصور السابقة؛ وهذا لتقريبها من المتلقي أكثر لفهمها والتفاعل معها.

في هذه الصور التي أتت تباعا يداعب فيها الإيقاع التصويري ذهن القارئ؛ حيث نقلت الصور التي رسمتها اللغة الشعرية إلى - القارئ- نوعا من الحركة والتفاعل؛ فرسمت إيقاعا يتراوح بين الحزن

والأنين مثلت له عدة صور مثل: "يجرحان جسد الليل؛ يخرقان الظلام؛ تصعد المقابر؛ يسقط الملاك..."؛ الإيقاع المشبع بالحزن والأسى نقل القارئ من مستوى الادراك الحسي إلى مستوى آخر تمثل في إيقاع تراسل الحواس.؛ حيث يتجاوز فيه التلقي التأثير السمعي وحتى البصري ليصل الى التأثير الذهني. وهذا ما حققته هذه الصور المركبة؛ حيث تضافرت الصور في ما بينها محققة معنى الكلية في النص. وهو ما ساهم في بلورت معنى الإيقاع التصويري أكثر.

ان هذه الكلية التي لجأ إليها الشاعر هنا تعتبر من أبرز العناصر الخالقة لمعنى الوحدة العضوية في قصيدة النثر. فالوحدة العضوية في أساسها تقوم على اختيار وانتقاء الكلمة ووضعها مكانها المناسب وهذا ما ينتج ما« **نطلق عليه إيقاع الصياغة الدلالي – وهو ببساطة - انتقاء الكلمة المناسبة ووضعها في مكانها الصحيح؛ فمن هذا يحصل منتج دلالي عجيب**».[13]

إن الإيقاع الداخلي في هذه المقاطع هو إيقاع الصياغة الدلالي الذي يساهم في خلق وتكثيف البعد الدلالي لدى المتلقي. فكلما نجح الشاعر في خلق هذه الصياغة كان هناك تفاعل

وتأثر حيث وتأخذ القراءة بعدا جديدا؛ ويتنامى الإيقاع الدلالي ليشكل كلا يربط أجزاء القصيدة ويجعل القارئ أكثر استمتاعا وتذوقا.

تتزخرف قصيدة "مرآة الطريق وغصون التاريخ" بالصور الفنية الغريبة؛ فينتقل الشاعر من وصف الريح والظلام إلى "الصدى " الذي شبهه بالإنسان الذي يجلس بين البستان والقمر؛ ويخفي جوعه وعطشه في قوله:

كان الصدى وكان

يجلس بين القمر والبستان

يكشف الظل ويغطي جوعه

فالشاعر هنا يتعمد جر المتلقي إلى أعماق النص؛ وجعله أكثر حضورا واندهاشا بهذا النص الغارق بالصور الغريبة والغامضة؛ فهو يعود للصدى ويرمز إليه بالدهر الذي شبهه بالفلاح " وكان الدهر فلاحا " فالصور تأتي تباعا فهي تتدفق تدفقا كثيفا؛ وهذا ساهم في صنع إيقاع داخلي أدت الصور المتلاحقة دورها في تشكليه؛ فكلما كان النص أكثر اشتمالا على الصور الإيحائية كانت أكثر حركة وأضحى الإيقاع يتراقص في ربوعها.

ويختم أدونيس قصيدته بصورة أخرى؛ يمكن أن اعتبار هذه الصورة الأكثر جمالا وغموضا في قوله:

فلاح من الفرات

يخيط جرح الماء

يمشي وتمشي السماء خلفه

"فلاح يخيط جرح الماء " في هذه الصورة تتفجر طاقات كل الصور السابقة وتحدث الدهشة والمفاجأة؛ وتكسر كل التوقعات والاحتمالات فلقد تطورت الصور وحركتها في هذه القصيدة؛ وهذا ما يجعل الإيقاع الداخلي يزداد حضورا؛ ففي قوله: يخيط جرح الماء "؛ هنا نتساءل كيف يخاط جرح الماء؟ وهل للماء جرح أصلا؟

إن هذه الصورة ليست صورة مجازية بالمعنى البلاغي؛ بل هي صورة تعبر عن تجاوز جمالي؛ ويمكن أن نسميها " الصورة التجاوزية " لأنه تجاوز في هذه الصورة كل مألوف ومعروف؛ فلقد جمع بين الجرح ←—— الماء؛ رغم أنهما لا يلتقيان في الواقع؛ فالجرح يكون للإنسان لا للماء.

إن الجمع بين مالا يجمع " التناقضات " هو ما اصطلح عليه كمال أبو ديب الفجوة = مسافة توتر؛ حيث نجد فجوة بين لفظة "جرح " وبين لفظة " ماء " ومعنى مصطلح الفجوة =

مسافة توتر على حد تعبير كمال أبو ديب هي « **الانتقال من كون لكون آخر أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونين وفعل الخلق هذا يولد الشعرية** [14]».

فالشاعر في هذه الصور المبنية على التناقض نجح في أن يعمق معنى الإيقاع الحزين الذي مثلته الصور السابقة؛ ليتحول الى إيقاع الألم واليأس؛ فبعد أن كان الجرح لليل تحول إلى الماء؛ إن هذا التراسل العجيب في الصور. وطريقة تركيبها ينقل القارئ من العالم المحسوس الثابت إلى عالم متحرك. تؤدي فيه الصور الشعرية دورا بارزا في بلورت إيقاع يتذوقه القارئ فهدف صناعة الصورة الحداثية يرتكز على لغة شعرية جديدة تقوم عل بث الحياة والحركة في الجماد ،وصبغه بخصائص الكائن الحي؛ وهذا ماجسده الشاعر في قصيدته؛ حيث نجح في نقل الحركة المتمثلة في الشعور بالألم والحزن الى " الليل والريح والماء؛ والصدى "؛ وجعل القارئ يتفاعل معها معلنا تعاطفه معها بفضل الإيقاع الذي تبعثه؛ وهو إيقاع هادئ ورتيب شكله الحزن والألم الذي نقلته الصور الشعرية.

وهكذا اعتبرت هذه الخصيصة -الجمع بين المتناقضات – من أكثر العناصر الخالقة للإيقاع الداخلي في قصيدة النثر؛ فكلما كان هناك فجوة ومسافة توتر بين كلمة وأخرى انتج ذلك توترا وإيقاعا داخليا ينشأ من التناقض الكامن بين اللفظتين.

يمكن القول: إن الشاعر المعاصر أضحى اليوم يصنع الصورة بالألفاظ اللغوية المشبعة بالدلالات والأخيلة متجاوزا توظيف الآليات القديمة ضمن ما يعرف بالبلاغة المعيارية؛ وهذا ما يحقق في ذهن القارئ عنصر الدهشة والمفاجأة وعلى المتلقي أن « **يستحضر كامل قواه الذهنية والذوقية من أجل التعامل مع إيقاع المفاجأة لا إيقاع المنتظر والمتوقع**[15] .»

وما يمكن أن يقال عن الإيقاع التصوري الذي قامت عليه قصيدة النثر هو أنه إيقاع يقوم على عدة خصائص أبرزها:

- يقوم على التكثيف المشبع بالإيحاءات المفتوحة على قدر من القراءات والإشباعات.

-يقوم الايقاع فيها على خلخلة المسافة المتوقعة لدى المتلقي او ما يسميه كمال أبو ديب الفجوة = مسافة توتر.

-تتضافر الصور الشعرية فيها تضافرا تموجيا دلاليا مشروطا ببنية المخيال الشعري عند الشاعر وعند المتلقي.

-تخرج قصيدة النثر من مستوى لغة التضاد الذي يكرس المطابقة ولا يخلق المفارقة الحية إلى مستوى تفاعل التضاد وجدليته الخالقتين للمدهش والآسر صورة ولغة وبلاغة.

-إيجاد بلاغة جديدة لا تعتمد التشبيه والمحاكاة والاستعارة المنقوعة في مياه المستعار منه؛ هي بلاغة الصورة والموقف واللحظة النفسية [16]

انطلاقا من هذه الخصائص البنائية للصورة الشعرية التي اعتمدها الشاعر المعاصر وشاعر قصيدة النّثر على الأخص؛ استطاع أن يخلق إيقاعا مخالفا يسمى" إيقاع التصوير"؛ وهو إيقاع أقرب من إيقاع الرؤيا الجمالية؛ وتحققه مرتبط بالدرجة الأولى بالمتلقي فحين يحدث انفعال واندهاش من تركيب الصور يتحقق هذا الإيقاع الجمالي الذي يتذوقه القارئ.

مراجع البحث وإحالاته:

1- مشري بن خليفة. القصيدة الحديثة في النقد المعاصر. منشورات الاختلاف.ط1.2006.ص: 163.

2- مرزوقي علي احمد بن الحسن. شرح ديوان الحماسة. تح: أحمد أمين وعبد السلام هارون.القاهرة.ط1.1995.ص: 09

3- عبد المالك مرتاض. بنية الخطاب الشعري. دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمنية. عويدات .بيروت. لبنان. ط1 .1986.ص: 72.

4- عز الدين إسماعيل. الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة.بيروت.ط3. 1981 .ص: 132.

5- العلاق فتاح. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي. منشورات اتحاد الكتابالعرب.دمشق.2005.صك185.

6- ناصف مصطفى . الصورة الأدبية .دار الاندلس بيروت لبنان ط2 ؛ 1981ص 36.

7- مشري بن خليفة . القصيدة الحديثة في النقد المعاصر . ص 170.

8- عبيد محمد صابر . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ص 21.

9- ينظر جعفر العلاق . في حداثة النص الشعري دراسة نقدية .دار الشروق للنشر والتوزيع . عمان . الاردن . ط1 .2003 ص: 121

10- ادونيس . مقدمة للشعر العربي . دار العودة . بيروت . ط3 . 1979 ص 126.

11- ينظر أدونيس الاعمال الشعرية هذا اسمي وقصائد أخرى . دار المدى للثقافة والنشر .دمشق . سوريا (دت) 1996. ص. 212

12- محمد صابر عبيد ." الخيال الشعري الحر". اسلوبية البناء .مجلة ثقافات . جامعة البحرين العدد السادس ربيع 2003 ص . 35.

13- عبد الرحمان العقود . في الابداع والتلقي. مجلة الفكر . الكويت .ع4 ابريل .يونيو 1997 .ص 161.

14- كمال ابو ديب . في الشعرية . مؤسسة الابحاث العربية بيروت . ط1 .1995 ص. 26.

15- عبيد محمد صابر . القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالة والبنية الايقاعية. منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق .2001 .ص58

16- ينظر . عز الدين مناصرة . اشكاليات قصيدة النثر . نص مفتوح عابر للأنواع . دراسات النقد الادبي . المؤسسة العربية للدراسات وانشر .ط1. 2002 ص 324