الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

النسق البلاغي
في القصيدة الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطالب

عبد القادر عباسي

إشراف الأستاذ الدكتور

عبد الله العشي

لجنة المناقشة

أ.د/ أحمد جاب الله	رئيسا	جامعة باتنة 1
أ.د/ عبد الله العشي	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة 1
د/ وداد بن عافية	عضوا مناقشا	جامعة باتنة 1
د/ مسعود وقاد	عضوا مناقشا	جامعة الوادي
د/ جمال مباركي	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
د/ اليامين بن تومي	عضوا مناقشا	جامعة سطيف 2

السنة الجامعية 2016 / 2017

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة باتنة -1-

كلية اللغة والأدب العربي والفنون قسم اللغة والأدب العربي

النسق البلاغي
في القصيدة الجزائرية المعاصرة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث

إعداد الطالب
عبد القادر عباسي

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الله العشي

لجنة المناقشة

أ.د/ أحمد جاب الله	رئيسا	جامعة باتنة 1
أ.د/ عبد الله العشي	مشرفا ومقررا	جامعة باتنة 1
د/ وداد بن عافية	عضوا مناقشا	جامعة باتنة 1
د/ مسعود وقاد	عضوا مناقشا	جامعة الوادي
د/ جمال مباركي	عضوا مناقشا	جامعة بسكرة
د/ اليامين بن تومي	عضوا مناقشا	جامعة سطيف 2

السنة الجامعية 2016 / 2017

إهداء

إلى :

رائد

مقـــــــــدمة

لم يبْنُ مجد للشعر خارج بلاغته ، ولا نُسِب إلى شرف إلا كانت مستقرا له ، ولولا أن "البلاغي" عصب "الشعري" لعدم مزيته ، ولخلا مما يؤهله لأن يوصف بأنه لغة عليا ، أو يعد لغة داخل اللغة ، وحيث إن الأمر كذلك ، كانت أكبر تحولات المحدث الشعري تلك التي طالت بنيته البلاغية تحديدا ، على أن البلاغي هنا لا يتعلق بالصورة حصرا ، وإن تكن المكون الأهم ، وإنما يتسع لكل ما يؤثث أنساقنا التصورية من بدائل الحساسية الإبداعية ، ولا بد أن الأمر يصبح أعقد وأعمق حين يؤكد الدرس البلاغي المعاصر أن هذه الأنساق التصورية مستندة بالأساس إلى اشتغال استعاري .

إن الوجه الآخر للبلاغة ليس معنيا بالتأسيس للشعري كوضع ناجز ، ونهج قاصد ، ولحظة جزئية ، ولكنه في حالته المختلفة معني أولا وأخيرا بأن يؤسس لشعرية تمور بالرؤيا ، وتستمرئ التجاوز ، وتجمع إلى شدة اختلاف شدة ائتلاف ، ولا تستمد مزيتها إلا من حيث هي حضور كلي غير منفصم ، وصهارة تفاعلية من سبيلها أن تبتكر علائق وترتيبات خارجة عن قانون العادة ، وحيال ذلك كله تفقد العادات القرائية الشارحة بلا شك جدواها ، ويصير لزاما على القارئ تفعيل كفاءات بديلة تعامل المتغير البلاغي في ضوء طبيعته التفاعلية والشمولية ، بعيدا عن التحليلات السكونية والتجزيئية .

والمؤكد إبداعيا أن القصيدة الجزائرية المعاصرة لم تكن على مبعدة من تطورات الراهن الشعري العربي، إنها تأبى إلا أن تخطو باتجاه العبور البلاغي المختلف ،وتُمكّن للقصيدة ـ الرؤيا بدلا من القصيدة ـ الفكرة، على أن هذا الصنيع لا يحمل فقط على محمل التأثر بشعراء الحداثة العربية ،وإن كان بعض هذا حاصلا، وإنما يأتي أيضا ـ وهذا هو الأهم ـ في سياق البحث عن فرص إبداعية نوعية تكون قادرة على تطوير واقع الكلمات في صلته بواقع الأشياء مشفوعا بخصوصيته المحلية .

ضمن هذا المهاد ، وبإضاءة نيرة من الأستاذ المشرف ، تهيأ انقداح فكرة هذا البحث ، وُوسِم فكان عنوانه "النسق البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة" ، وتوجب ـ والحال كذلك ـ أن ينبري لجملة من الانشغالات والتساؤلات أهمها تخصيصا :

ـ ماذا عن فلسفة "البلاغي" كمتغير نوعي معول عليه في إحداث الفارق الجمالي ، وتفجير طاقات الشعري ، بالقياس إلى وضعه التبعي التحسيني في الشعرية التقليدية ؟

ـ ماذا عن عبور البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة إلى جهة الاختلاف ؟ وإلى أي مدى يمكن أن يعد تثميرا للشعري وجمالياته ؟

ـ هل استطاع البلاغي في هذه القصيدة أن يتفلت من عقال التجزيئية ليصبح امتدادا نصيا وسيعا ، وينفسح للجملة البنائية الكبرى عوض أن يراوح حدود الجملة النحوية الصغرى ؟

ـ ما الذي يمكن أن يرصد في القصيدة ذاتها من أنساق بلاغية في ظل توثب الحساسية الإبداعية ، واندفاعها صوب التأسيس لبينية مشرئبة تجمع البلاغي والخيالي على نحو يستجيب أكثر لنداء المغامرة ؟

ـ كيف يتهيأ للذائقة أن تأخذ أهبتها حيال جماليات البلاغة الحديثة ، حيال غموضها الآسر والمحير ، واحتفائها بالكتابة كإمكان ذي وفرة ، وانتقالها أجناسيا من حساسية النقاء إلى الحوارية التي من شأنها أن تثري الشعري بما تخلع عليه من خصائص الأنواع الأخرى ؟

وكيما يتسنى إدراك هذه الغايات بما يجزئ من اللزوم المنهجي ، توجب أن يستفاد من مداخل أسلوبية بنيوية في تجلية الخصوصية العلائقية الوحدوية التي تسم البديل البلاغي النصي ، وتجعله بمنأى عن كل منزع تجزيئي ، ثم إن الاشتغال على البلاغي بوصفه حالة ملتبسة تأتي ولا تأتي ، وإمكانا متغيرا ، لا إحالة منتهية ، كان من الطبيعي أن يستدعي إمدادات سيميائية تأويلية تتجه صوب العمق.

وحيث اتضحت معالم هذا البحث غائيا ومنهجيا فقد جرت الترتيبات على تقسيمه إلى أربعة فصول :

أما الفصل الأول فمدار نظري غايته إلقاء الضوء ـ وإن نسبيا ـ على البلاغي كمتغير فعال يصنع حضور الشعري ، ويؤسس لفلسفته الجمالية ، فلسفة لا بد أن تطوراتها كانت نافذة لا عارضة ، بالنظر إلى تحكم مهيمنات العمودية في البلاغة القديمة ، أعني هنا بخاصة حدودها الإيضاحية والتشبيهية والتجزيئية، في مقابل احتفاء البلاغة الحديثة بشمول النسق وديناميةالتفاعل ، ولا بد أن عنايتها بالاستعارة كفاعلية إبداعية نوعية تأتي ترجمة لهذا المنحى الاختلافي .

وأما الفصل الثاني فخطوة باتجاه استجلاء تحولات البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، ولاتساع الأمر فقد خصصت منها بالعناية مجليين اثنين : الأول تخييلي قوامه التجاوز كوجه آخر لعلاقة الشعر بالواقع ، هذه العلاقة التي تأبى إلا أن تتفلت من الواقعي فيما هي تحتضنه ، والثاني نصي محتف بالشعري من حيث هو لحظة إبداعية شاملة لا تقبل التجزئة ، ولا ينظر في بعض منها إلا أن ينظر في كلها .

وأما الفصل الثالث فمحاولة لرصد اتجاهات الممارسة البلاغية في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، وذلك بالاستناد إلى دور المتخيل الشعري كمحك للمغامرة الجمالية ، وبلا شك فهذا المحك هو الواقف وراء احتفاء البحث بثلاثة أنساق مخصوصة ، أولها النسق الترابطي الذي يؤسس لبلاغة تناسبية استدلالية ذات ارتباطات قرائنية تبقي الدوال مشدودة إلى خطاطيف الإحالة ، وثانيها النسق التفتيتي الذي يعول بالأساس على دينامية الخيال بوصفه الكيمياء السحرية التي من سبيلها أن تجعل البلاغي إضافة تحويلية نوعية للواقع الخام لا انعكاسا مرآويا لأسطحه ، وعلى هذا فالمزية الكبرى التي يفيضها الخيالي على البلاغي إنما تكمن في قدرته على أن يفتت الترتيبات الناجزة ، ويركب أخرى بديلة ترينا الأشياء على نحو

مغاير وبعلائق مبتكرة ، وثالثها النسق التقويضي الذي يراهن على البلاغي كمغامرة حرة ، ويرى الإبداع نفيا يتقدم ، أو حلما يتداعى ، ولا يعنيه وهو يخرم كل ما يمكن أن يفيء به إلى استراتيجية بانية إلا أن يجعل دائرة الحيرة تنداح أكبر فأكبر ، وعلى هذا لا توفر التقويضية للقارئ كالذي توفره التفتيتية من الإخراج المتماسك والمداخل المسعفة .

بعد هذا جاء الفصل الرابع والأخير ليحاول إضاءة البلاغي من جهة التلقي ، وليبحث في الحساسية الجمالية إذ يستثيرها سؤال الغموض ذلك الممنوع المرغوب ، ويغريها انفساح الإمكان ، ويجتذبها حوار الأجناس وهو يفيض على الشعري من خصائص الحقول الأخرى ما يزيد في ثرائه وديناميته .

ويأتي في صدارة المراجع التي كانت روافد ومقابيس للبحث تلك التي خاضت في خصوصيات البلاغة الشعرية وتحولاتها اللافتة ، ورصدت ما اشتد بين الشعري والخيالي من صلة برزخية ،ولعل أهمها : فلسفة البلاغة لريتشاردز ، دينامية الخيال لعبد الباسط لكراري ، شعريات المتخيل للعربي الذهبي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث لسعيد الحنصالي ، الاستعارات التي نحيا بها لصاحبيه لايكوف وجونسون ، مجازات بها نرى لعلي أحمد الديري ، والقائمة بالتأكيد أطول وأوفر .

هذا جهد المقل ، وإني لأؤمل ـ على ما يمكن أن يعتور هذا البحث من الهنات والعثرات ـ أن يسهم ولو قليلا في إضاءة المشهد الشعري الجزائري المعاصر وخدمة قارئه .

ختاما لا يفوتني أن أشيد بجميل الأستاذ المشرف عبد الله العشي وزحام عطاءاته وبياض أياديه ، كما لا يفوتني أن أزجي الشكر المضاعف إلى كل يد أمدتني بعون ، أو رفعت داعية لي به ، ولله الحمد من قبل ومن بعد .

الفصل الأول

الشعـــــري والمتغير البـــــــلاغي

1 ـ بلاغة البيان في التراث البلاغي والنقدي

1ـ1ـ النزعة التجزيئية

1ـ2ـ الغائية البيانية

1ـ3ـ المركزية التشبيهية

2 ـ البلاغة الحديثة والعبور إلى النسق

2ـ1ـ من الجملة إلى النص

2ـ2ـ الاستعارات التي نحيا بها

1 ـ بلاغة البيان في التراث البلاغي والنقدي :

1.1ـ النزعة التجزيئية :

إن شواهد التحليل البلاغي للشعر ـ على كثرتها ـ لا تكاد تجاوز حدود البيت أو البيتين إلا قليلا [1]، وهذا ما يؤكد إجرائيا أن البلاغة القديمة ظلت تراوح نطاق الجملة ، ولم يتح لها العبور الكامل إلى عالم النص[2] ، على أنّ ذلك لا يعني أنّ الفكر النسقي كان نزيحا عن تراثنا البلاغي والنقدي ، إذ يكفي أن يتصفح القارئ بعض هذا التراث حتى يستوقفه لفيف من المصطلحات التي تؤكد لكل متشكك أن مفهوم " النظام " لم يكن واقعا خارج اهتمامات النظرية النقدية القديمة ، وتكفي الإشارة هنا إلى مصطلحات مثل : النظم والمشاكلة والرصف والائتلاف والبناء ، فإنها في مجموعها إنما تتقرى ـ على نحو أو آخر ـ فكرة "النظام" ، أو هي ـ على الأقل ـ تخطو باتجاهها [3] .

ويشفع هذا التطلع الشمولي أكثر من دليل ، فالجاحظ مثلا يقول « أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء ،سهل المخارج ،فتعلم أنه أفرغ إفراغا واحدا ،وجرى على اللسان كما يجري الدهان »[4] ، ويعبّر ابن طباطبا عن موقف مماثل ، فيقول « يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا ،وحسنا ،وفصاحة ،وجزالة ألفاظ ،ودقة معان ،وصواب تأليف »[5] ، ولا شك أن المستزيد واجد دلائل أخرى ، على أنّ أنصع صفحات الوعي في تراثنا النقدي والبلاغي كانت تلك التي دونها عبد القاهر وهو يشرح نظريته في النظم ، وقد أفضى هذا الجهد إلى تقوية المنزع البنائي الذي لا يجد مزية

---

[1] ـ ينظر : أحمد بيكيس ، الأدبية في النقد العربي القديم ، عالم الكتب الحديث ، إربد ،الأردن ، 2010 ، ص142

[2] ـ ينظر : علي أحمد ديري ، مجازات بها نرى ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص42

[3] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1987 ، ص155

[4] ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ،ج1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7 ، 1998 ، ص67

[5] ـ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : عباس عبد الستار ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص167 ، 168

للأدب في ذوات المفردات ، أو في شتات العناصر ، وإنما مزيته كاملة لا يمكن أن تدرك حتى يعلق بعض الكلم ببعض ،ويبنى بعضها على بعض وتجعل الواحدة بسبب من صاحبتها [1]، وهذا نظر نسقي صميم، لم يكن بعيدا عن ارتياد البلاغة النصية لولا أن سلطة الجملة كانت هي الأقوى .

وإزاء مكنة الجملة في الممارسة البلاغيـة عامتها تيسر للتجزيئية أن تصبح السمة الإجرائيـة السائدة، بينما لم يتيسر للوعي النصي أن ينعتق من حالة الضمور التي غلبت عليه[2] ، ومن الواضح أن العقلنة المتنفذة التي أفضت إلى تمركز الذائقة البلاغية حول التشبيه هي نفسها المفضية إلى تمركز الممارسة البلاغية حول الجملة ، ذلك أنها جعلت عناية البلاغيين مصروفة تلقاء ضرب من التحليلية الارتدادية التي لا يشغلها إلا أن تفصل الصورة ، وتردها إلى ما تعتبره وضعها الأصلي أو البدئي .

وحيث ينعقد التشبيه بناء على منطق المقارنة التي يتيسر معها تجزئته إلى مكوناته المتمايزة الأولى ، فقد حرصت الممارسة البلاغية على أن تعامل الاستعارة كمعاملة التشبيه ، وذلك بجعل المشابهة وضعا أصليا لها ، لا تحلل إلا في ضوئه [3]، على الرغم من الاستعارة لا تسعف دوما بالكشف عن المشابهة الموضوعية بين حدّيها ، ولا تتيسر للفهم بعيدا عن استشفاف سرها الأصيل وهو الحدس[4] .

وإذ لم يتح للوعي البلاغي أن يتشكل بمنأى عن تدخل هذا المنزع التجزيئي ، فإن معالجة التشبيه لم تكن لتجري إلا في حدود الجملة أو البيت ، وبالمثل فإن الاستعارة ــ وقد عدّت تبعا للتشبيه ــ لم يكن حظها من التحليل ليتسع أبعد من هذا المدى ،ولا ريب في أن هذا المنحى المشتغل على تجزئة الصورة

---

[1] ــ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : سعد كريم الفقي ، دار اليقين ، المنصورة ، مصر ، ط 1 ، 2001 ، ص61

[2] ــ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص168

[3] ــ ينظر : المرجع نفسه ، ص129

[4] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص140

الاستعارية ينأى عن مراعاة خصوصيتها التفاعلية [1] ، ويحول بينها وبين مزيتها النوعية ، ذلك أن النشاط الجمالي ـ كما يقول كروتشه ـ لا يعرف التجزئة [2] .

ويبدو أن فلسفة المجاز بعامة كانت خادمة لهذا المنطق المائز أكثر من خدمتها لما اشتمل عليه المنجز البلاغي من تطلع نسقي ، ولا أدل على ذلك من أنّ الصورة المجازية طالما عدت مجرد فرع منقول عن أصل هو الحقيقة ، يقول ابن سنان الخفاجي متحدثا عن الاستعارة « ولابد من أن تكون أوضح من الحقيقة لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى ،لأنها الأصل والاستعارة الفرع»[3] .

ولا يستغرب في ضوء هذا التصور أن تراوح معالجة الجمالية المجازية مدى جزئيا لا يجاوز حدود المفردة أو الجملة ،ولا يسلم من الوقوع في إسار الشكلية ،حين لا يعدو التعبير المجازي كونه « إمكانية من جملة إمكانيات يمكن إخراج المعنى على مقتضاها ،وينحصر دورها في تجميله أو إضافة بعض الخصوصيات له كالتأكيد والمبالغة وما إليها بدون أن تؤثر في جوهره وتتفاعل معه تفاعلا يغدو بمقتضاه في علاقة تأثر وتأثير بالصياغة »[4] .

ثم إن التوجه الاستبدالي للتجزيئية من شأنه أن يفرض منطقا استدلاليا لا يجد بدا من أن يجعل وقـوع المجاز مشروطا بوجود قرينة لفظية أو حالية ، يقول العلوي « المجازات لا تنفك عن القرائن الحالية أو المقالية »[5] ،على أنها ،أي القرينة ،لا تبدو في العرف البلاغي أكثر من آلية استدلالية تضمن للمجاز

---

[1] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص125

[2] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص146

[3] ـ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1982 ، ص118

[4] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط3 ، 2010 ، ص380

[5] ـ العلوي ، الطراز ، ج 1 ، تح : عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط 1 ، 2002 ، ص47

عدم الاستواء بالحقيقة [1] ، وسواء أكانت القرائن لفظية أم حالية ، فإنها لم تزل تشد البلاغة إلى الممارسة التجزيئية ، بإبقائها ضمن حدود الجملة أو المقام [2] .

وفي المفتاح سعى السكاكي إلى إرساء بلاغة «معضودة بالنحو والمنطق»[3] ،وقد كان من آثارها تنفذ العقلي في تحليل البلاغي حتى إن معاملة الشعر لتقبس من معاملة المنطق ، على ما بين هذا وذاك من فارق جوهري لا يمكن معه أن يكون التركيب الشعري العضوي عديلا للتركيب المنطقي التجزيئي[4] .

وإزاء ترسخ بلاغة المنطق في تحليلات السكاكي ، يقع منطق البلاغة في حرج شديد حين ينظر إلى التصوير البياني بوصفه استدلالا منوطا بالعقل المائز[5] ،ولا ينظر إليه كنظام من تأليفات الخيال العضوية التي يجدر أن تعالج كضميمة علائقية كلية .

إن البيان ـ كما يتمثله السكاكي ـ «لا يقوم على مجرد التخييل ،أو يستند فقط إلى الاختراع ،بل إن جوهره استدلالي»[6] ،وإنما سلك السكاكي هذا المسلك لما استقر في تصوره من لزوم مراعاة المقام وخدمة المقصدية ، وتوخي النجاعة الإقناعية التي لا ينهض البيان إلا مرتكزا عليها [7] .

وإذ ينسحب هذا التقعيد المعقلن على التصوير البياني ، فإنه ينأى بلا شك عن إنصاف الفاعلية التخييلية التي تسم المنتج البياني بعامة ، والاستعاري بخاصة ، والتي هي في مسيس الحاجة إلى تمثل نسقي لا يقع في إسار المنطق المثقل بلوازمه وتفصيلاته .

---

[1] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص47

[2] ـ ينظر : علي أحمد الديري ، مجازات بها نرى ، ص43

[3] ـ محمد العمري ، البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2010 ، ص465

[4] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص142

[5] ـ ينظر : عبد اللطيف عادل ، بلاغة الإقناع في المناظرة ، منشورات ضفاف ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2013 ، ص78

[6] ـ المرجع نفسه ، ص78

[7] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص79

يقول السكاكي معّرفا الاستعارة المكنية في ضوء طرحه المنطقي «هي ـ كما عرفت ـ أن تذكر المشبه وتريد به المشبه به ، دالا على ذلك بنصب قرينة تنصبها ، وهي أن تنسب إليه وتضيف شيئا من لوازم المشبه به المساوية ، مثل أن تشبه المنية بالسبع ، ثم تفردها بالذكر مضيفا إليها على سبيل الاستعارة التخييلية من لوازم المشبه به ما لا يكون إلا له ، ليكون قرينة دالة على المراد ، فتقول مخالب المنية نشبت بفلان ، طاويا لذكر المشبه به ، وهو قولك : الشبيهة بالسبع»[1].

هذا التعريف بهذه الصفة إنما هو نتاج عضد البلاغة بالنطق ، وفي ضوء ذلك لا تعدو الاستعارة المكنية أن تكون ممارسة استدلالية مبنية أساسا على نصب القرينة المشيرة إلى الطرف المحذوف (المشبه به) ، والمتجهة إلى العقل المائز كي يرصد العلاقة بينه وبين الطرف المذكور (المشبه) ،وهذا مذهب في فهم الاستعارة قد يعين على تحليل استعارات محدودة ،ولكنه لا يكون مسعفا قطعا في تحليل نماذج الفعل الاستعاري على إطلاقها [2] ، وبخاصة تلك التي انصهرت حدودها في بوتقة التفاعل التخييلي ، فصارت شيئا آخر مختلفا .

ويعتقد مصطفى ناصف أن فقه الاستعارة شديد النفرة من المعالجة المنطقية ، ومن تقحم افتراضاتها، والصحيح في نظره أن تراعى الخصوصية التفاعلية للتركيب الاستعاري ،فيدرك البلاغي أن «القوة التركيبة أكبر من قوة العناصر المتمايزة الداخلة في تكوين الاستعارة»[3] ،وأن منطق التجزئة مجاف لروح الاستعارة، ولا يمكنه الكشف عن مكمن روعتها ، هذه الروعة التي تخلعها الاستعارة على الأشياء حينما تنسج من الشتات والتباين عالما من الوحدة والتجانس .

---

[1] ـ السكاكي ، مفتاح العلوم ، تح : عبد الحميد هنداوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2000 ، ص487

[2] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص139

[3] ـ المرجع نفسه ، ص135

ويريد مصطفى ناصف لهذا الفهم أن يصبح ممارسة بلاغية ، فيقول في تحليل السكاكي لاستعارة أبي ذؤيب المشار إليها إنه « لا علاقة لها مباشرة بالسبع والمشابهة ، وإنما هي العالم الخيالي الذي يعيش فيه الشاعر .. فقد أعيد تنظيم الإحساس بالمنية والسبع ، وأعطي لهذين العنصرين وظيفة جديدة ، بل ربما يستحيل افتراس المنية نفسه عنصرا آخر متميزا من ذلك السبع نفسه ، وقد غاب عن أذهان محللي الاستعارة أن العناصر التي يتناولها الشاعر بالتفكيك وإعادة التركيب تصبح فعلا في الاستعارة جديدة ، وأن هذه الجدة المتخيلة هي مصدر ما في الاستعارة من روعة »[1] .

لقد أراد ناصف من خلال هذه الرؤية المختلفة إنفاذ البديل الشمولي الذي اطمأن إلى قدرته على تعميق الوعي بدينامية الفعل الاستعاري ، وتجاوز المعالجة التجزيئية المحدودة ، ومن شأن ذلك أن ينزل الاستعارة منزلتها الخليقة بها ، فتكون منجزا عضويا عميق الأثر ، لا محض قياس موضوعي يراد للعقل أن يفككه إلى أولياته [2] ، ومن شأن هذا التحول أن يرد الاعتبار إلى منطق المجاز بوصفه اتساعا لا في اللغة فحسب ، وإنما في رؤية الوجود وفهمه [3] .

ونعود فنؤكد في هذا السياق أن التصور النسقي لم يكن نزيحا عن بلاغتنا القديمة كما قد يظن ، والصحيح أنه كان يجري داخل حدود الجمالية البيانية العربية ، ولا أدل على ذلك من "نظرية النظم" التي لم تزل عنوانا لريادة الفكر النسقي ، وشاهدا على اشتغال بلاغي نوعي .

لقد عبرت نظرية النظم عن ثقة كاملة بنجاعة التصور النسقي ، وقدرته الحقيقية على استشفاف كوامن اللغة الشعرية ، وذلك من خلال توجيه النشاط الجمالي تلقاء معاني النحو الواحب توخيها ، جاء

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص137 ، 138

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص133

[3] ـ ينظر : علي أحمد الديري ، مجازات بها نرى ، ص49

في الدلائل « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو ، وتعمل على قوانينه وأصوله »[1] ، وجاء في السياق نفسه « فلست بواجد شيئا يرجع صوابه إن كان صوابا ، وخطؤه إن كان خطأ ، إلى النظم ويدخل تحت هذا الاسم ، إلا وهو معنى من معاني النحو قد أصيب به موضعه ، ووضع في حقه ، أو عومل بخلاف هذه المعاملة ، فأزيل عن موضعه ، واستعمل في غير ما ينبغي له »[2] .

على أن المراد بالنحو هنا « ليس هذا العلم الذي يبحث في ضبط أواخر الكلمات ، ولا هو جملة القواعد الجافة .. وإنما النحو عنده العلم الذي يكشف لنا عن المعاني ، وما المعاني هنا إلا الألوان النفسية المتباينة التي ندركها من علاقات الكلام بعضه ببعض ، ومن استخدام الشاعر للغة استخداما يجعل من ارتباط بعضها ببعض نسيجا حيا متشعبا من الصور والمشاعر » [3] .

وتكشف نظرية عبد القاهر عن سبقه إلى إدراك الفرق بين اللغة والكلام [4] ، إذ « الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن ليضم بعضها إلى بعض »[5] ، وهذا يعني أن المزية ينبغي البحث عنها في النظم الذي تشرئب فيه فاعلية الكلام ، لا في ذوات المفردات ، وعلة ذلك هي أن « المعنى الناشئ بالكلام مختلف عن معاني الوحدات اللغوية المكونة له ، لأننا في الكلام نتوخى نهجا في الدلالة يختلف من حيث نوعه عن نهج اللغة ، فتصبح العلاقات التي ينشئها المتكلم بين وحدات السياق هي الدالة ، لا الكلمات في حد ذاتها » [6] .

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص82

[2] ـ المصدر نفسه ، ص83

[3] ـ محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، الإسكندرية ، ط 3 ، 1978 ، ص308

[4] ـ ينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص448 ، 449

[5] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص443 ، 444

[6] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص 451

والمؤكد أن معاني النحو كما تمثلها عبد القاهر « ملتبسة بالكلام لا باللغة ، وبكل سبل التصرف في التراكيب ، وصياغتها بما يوافق إرادة المتكلم في التعبير لا بالقواعد النظرية والاعتبارات المجردة »[1] ، من أجل ذلك ترفض نظرية النظم تجزئة النشاط الجمالي ، وتتجه بدلا من ذلك إلى حفز الوعي النسقي الذي من شأنه أن يثمر ممارسة بلاغية نوعية .

ولم يكن ـ والحال كذلك ـ ليصح لدى عبد القاهر أن ينظر في بلاغة الصورة البيانية من جهة اللفظ منتزعا من نسيجه ، مجردا من شبكة علاقاته وتفاعلاته ، ففي ذلك من التعسف ما لا تقبل معاذيره ، والأجدى بلاغيا أن ينظر في الصورة من جهة النظم ،أي من حيث قدرتها البنائية على أن تمتزج وتتفاعل مع ما يلتف بها من عناصر التعبير الأخرى ، ومن حيث خصوصياتها التي لم تكن لتكتسبها خارج سياقها المتوخى[2] .

النظم إذن هو مأتى بلاغة الصورة وبلاغة الكلام عامته ، وكل ممارسة بلاغية تجزيئية تبقى محدودة الأثر ،لأنها لا تتحسس دينامية العلائق ،ولا تلتفت التفاتة عبد القاهر إلى كون اللغة « وحدة لا تنفصل فيها الصورة الشعرية عن التعبير الأدبي ، بل هي جزء لا يتجزأ منه ، لا تستمد قيمتها إلا من النظم ، ولا تكتسب فضيلتها إلا من السياق »[3] .

إن الشعر لحظة شاملة لا تستجيب للتجزئة إلا على وجه الإلزام ، وقد استطاع عبد القاهر أن يلامس هذا العمق ، فلم يكن يعنى بشيء عنايته بنسق الكلام وما ينصهر في بوتقته من تفاعلات جمة لا يمكن أن ينشأ المعنى خارج إطارها الشامل ،ولا بعيدا عن تأثيراتها المتداخلة ، إذ هو بالأساس إفراز

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص460

[2] ـ ينظر : محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص342

[3] ـ المرجع نفسه ، ص349

شمولي ، إنه « كل ما تولد من ارتباط الكلام بعضه ببعض ، هو الفكر والإحساس والصـورة والصوت ، وهو كل ما ينشأ عن النظم والصياغـة من خصائص ومزايا »[1].

وعلى هذا الأساس لم يكن عبد القاهر يبحث في معنى الصورة البيانية إلا وقد أمعن النظر في نظمها ، وتجاوز مداها الجزئي أو لفظها المحدود ،على نحو صنيعه مع إحدى استعارات ابن المعتز ، إذ يقول« ولا تزال ترى الشبهة قد دخلت عليك في الكلام قد حسن من لفظه ونظمه ، فظننت أن حسنه ذلك كله للفظ منه دون النظم ، مثال ذلك أن تنظر إلى قول ابن المعتز :

وإني على إشفاق عيني من العدى لتجمح مني نظـــــرة ، ثم أطــرق

فترى أن هذه الطلاوة وهذا الظرف إنما هو لأن جعل النظر يجمح ، وليس هو لذلك ، بل لأن قال في أول البيت "وإني" حتى دخل اللام في قوله "لتجمح" ، ثم قول "مني" ، ثم لأن قال "نظرة" ولم يقل النظر مثلا ، ثم لمكان "ثم" في قوله "ثم أطرق" ، وللطيفة أخرى نصرت هذه اللطائف ، وهي اعتراضه بين اسم إن وخبرها بقوله : "على إشفاق عيني من العدى" »[2] .

إن القيمة الجمالية لاستعارة ابن المعتز في البيت المذكور آنفا لا تعود إلى لفظها المجرد الذي درجت العادة البلاغية على أن تنشغل به عما سواه ، ولكنها عائدة ـ كما يفهم من تحليل عبد القاهر ـ إلى ذلك التفاعل العضوي الذي يمتد في نسيج البيت كله ، فيجعل قيمة الجزء رهن موقعه من الكل الذي ينتمي إليه .

ويخطئ من يعتقد أن سر جمالية استعارة ابن المعتز كامن في مخصوص لفظها (تجمح مني نظرة) ، فإن هذا اللفظ ليس إلا جزءا من نسق بأكمله ، وخليق بمن يبحث عن جواب حقيقي عن سؤال

[1] ـ المرجع السابق ، ص328

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص95 ، 96

الجمالية هنا أن يصرف اهتمامه إلى نسق الاستعارة جميعه ، فإن سر البلاغة في قول الشاعر ليس مخبوءا في مجرد استعارة الجموح للنظرة ، وإنما هو مشرئب في نظام البيت كله ، بما تهيأ فيه من كفاءة تعبيرية عالية ، هي ـ في نظر عبد القاهر ــ نتاج توخي معاني النحو ، وإلى هذه الكفاءة يشير عبد القاهر حين يتحدث عن اعتماد التوكيد ، واستخدام حرف الجر ، واختيار التنكير بدل التعريف ، وتوظيف العطف، والإتيان بالاعتراض .

ويصح القول تبيانا لهذا التصور النسقي إن التوكيد كان حاسما في بيان مدى اشتداد نوازع النفس ، حتى إنها كسرت جدار الخوف ، كما أن الجار والمجرور (مني) ينمان عن حضور خاص للأنا على الرغم من التغييب الذي يمارسه الآخر ضده ، والتنكير (نظرة) أنسب لمقام المرغم المحمول على أن يختار لا بين القليل والكثير ، بل بين القليل والحرمان ، ويأتي الاعتراض بين اسم إن وخبرها ليزيد من بلاغة الخبر، وذلك عبر إيقاعه في ظرف من الخوف والحرج ، ولو أن الخبر كان واقعا في ظرف عادي لما كان لهذه الاستعارة كل هذا الوقع .

ويستملح عبد القاهر قول ابن المعتز مستعيرا :

يا مسكة العطار وخال وجه النهار

فيجد ملاحة قوله « في الإضافة بعد الإضافة ،لا في استعارة لفظ الخال ،إذ معلوم أنه لو قال : يا خالا في وجه النهار ، أو يا من هو خال في وجه النهار لم يكن شيئا » [1] ، وعلى بينة من نظرية النظم ذاتها يستحسن عبد القاهر قول المتنبي :

وقيـــدت نفسي في ذراك محبة ومن وجد الاحسان قيدا تقيدا

[1] ـ المصدر السابق ، ص 100

والاستحسان هنا واقع على الرغم من أن الاستعارة من العامي المبتذل لا الخاصي النادر ، وإنما كان ما يرى من حسنها بالمسلك الذي سلك في النظم والتأليف [1] ، وينظر عبد القاهر في حسن تشبيه بشار :

كأن مثار النقـــع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهـــاوى كواكبه

فيلفي بين حسنه ونظمه نسبا ، ذلك أنّ بيت بشار «إذا تأملته وجدته كالحلقة المفرغة التي لا تقبل التقسيم ، ورأيته قد صنع في الكلم التي فيه ما يصنعه الصانع حين يأخذ كسرا من الذهب فيذيبها ، ثم يصبّها في قالب ويخرج لك سوارا أو خلخالا ،وإن أنت حاولت قطع بعض ألفاظ البيت عن بعض كنت كمن يكسر الحلقة ، ويفصم السوار ، وذلك أنه لم يرد أن يشبه النقع بالليل على حدة ، والأسياف بالكواكب على حدة ، ولكنه أراد أن يشبه النقع ،والأسياف تحول فيه ،بالليل في حال ما تنكدر الكواكب وتتهاوى فيه» [2].

وعلى هذا النحو من التحليل النسقي الرائد يمضي عبد القاهر قدما في معالجة شواهده ، وتراه لا يني عن التنويه بأهمية النظم ، وعدّه أساسا لبلاغة القول ، ومعقلا لكل مزية جمالية ، وهل يقع هذا المذهب إلا قريبا مما يذهب إليه الراهن النقدي النسقي الذي يعدّ العلاقة بين عناصر النص أهم من الكينونة [3] ، ولا يقر للأجزاء بقيمة خارج إطار الكل الذي يجمع شتاتها ؟

والحق أن دلائل عبد القاهر لم تكن قصيّة عن ارتياد البلاغة النصية لولا أنها بقيت تراوح مجال البيت أو البيتين ،ولم يتهيأ لها على نحو كاف أن تجاوز نطاق الجملة كيما تسع النص ،وفيما كان يرجى للبلاغة أن تستثمر منجز عبد القاهر النوعي ،وأن تضيف إليه إضافات نوعية من جنسه ،جاء البلاغيون

[1] ـ ينظر : المصدر السابق ، ص100 ، 101

[2] ـ المصدر نفسه ، ص340 ، 341

[3] ـ ينظر : صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، لبيا ، ط 1 ، 1426 هـ ، ص116

من بعده فجعلوا يخضعون البلاغة للمنطق ، ويوغلون في التقسيم والتفريع والقياس والمقارنة ، فزاد ذلك من حدة النزوع التجزيئي ، وحيل بين المعالجات البلاغية التفصيلية وبين القدرة على أن تتقرى شمولية الشعري ، وتتحسس نبض تعالقاته ، وشرر تفاعلاته ، لا في حدود الجملة النحوية الصغرى فحسب ، ولكن على امتداد الجملة النصية الكبرى .

1ـ2ـ الغائية البيانية :

يبدو أن النهج القاصد كان الخيار الأثبت قدما في بلورة الذوق البلاغي ، وعلة ذلك حرص هذا الذوق على أن يبقى التخييل الشعري ضمن نطاق المتاح التداولي ، واحترازه من أن يحرج منطق الإبداع منطق الإبانة ، أو يأتي عليه ، وهو المنطق الوظيفي الذي يكون شرف الكلام بسبب منه ، يقول الجاحظ « مدار الشرف على الصواب وإحراز المنفعة »[1] ، ويذهب الآمدي إلى اعتباره أساسا لصوغ الكلام بعامة ، فيقول « الكلام إنما هو مبني على الفائدة في حقيقته ومجازه »[2] ، ومؤكد كناتج لهذا الفهم أنّ « ربط غائية النص القصوى بإفادة المعنى وحصول النفع المباشر يقتضي أن تتصدّر الإبانة والإفهام سلم الوظائف التي تؤديها اللغة ، وأن يبقى النص الأدبي وسيلة إبلاغ بالدرجة الأولى ، وإن تميز بخصائص فنية لا تتوفر في الكلام العادي »[3] .

ولما كان لوظيفة الإفهام كل هذا الشأن ، فلا غرابة في أن تتشكل النظرية النقدية القديمة في دائرة ضوئها ، وأن تكون ـ وهذا هو الغالب ـ أحرص على تقنين المشاكلة منها على تفهم منطق الاختلاف، وذلك جلي في بيان المرزوقي الذي يتحدث بلسان الموقف النقدي الغالب ، ويصوغه صياغة القانون في بنود دقيقة يهمنا أن نشير من بينها إلى ما يخص التشبيه والاستعارة ، أما التشبيه فشرطه المقاربة ، وأما الاستعارة فشرطها مناسبة المستعار منه للمستعار له [4] ، ولا يبعد عن الفهم أن هذين الشرطين هما من إملاء وظيفة الإبانة ،ذلك أن « تحديد وظيفة الشعر يعني تحديد إطاره الفكري وتقنياته الفنية ،وما يرتبط بها من أساليب التعبير والتصوير ، فمبدأ المنفعة أو التعليم يقتضي الوضوح والاقتراب من الواقع ، وهذا

---

[1] ـ الجاحظ ، البيان والتبيين ، ج1 ، ص136

[2] ـ الآمدي ، الموازنة ، ج1 ، تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1992 ، ص190

[3] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص506

[4] ـ ينظر : المرزوقي ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، ج1 ، تعليق : غريد الشيخ ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2003 ، ص9

المبدأ الذي قامت عليه نظرية الشعر العربية هو الذي يفسر اتفاق أغلب النقاد العرب القدامى على أن تكون الصور الشعرية وأساليب الوصف الشعري مقاربة للواقع »[1] .

ولا أدل على رسوخ منطق الإبانة في الفكر البلاغي من تمركزه حول التشبيه ، إذ هو المسلك الأوضح والأقصد للخيال الشعري ، وقد أوضح الرماني أن وظيفة التشبيه جارية على إخراج الأغمض إلى الأظهر[2] ،وكان مستحسنا عند العسكري أن ينّزل التشبيه ما لا تقع عليه الحاسة منزلة ما تقع عليه، وليس العكس بمستحسن عنده ،فقد « جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى بالعيان بما ينال بالفكر، وهو رديء ، وإن كان بعض الناس يستحسنه لما فيه من اللطافة والدقة »[3] ، ويجد العسكري للتشبيه بلاغة بديعة إذا كان فيه تفصيل وتعديد ، كالذي في بيت امرئ القيس :

كأن قلوب الطـــير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي

وبيت بشار بن برد :

كأن مثار النقع فوق رؤوســـنا وأسيافنا ليل تهـــــاوى كواكبه

فإن في البيتين تشبيه شيئين بشيئين ، على أن تشبيه امرئ القيس هو الأجود في تقدير العسكري لأن المقاربة فيه أشد مما هي عليه في تشبيه بشار ، فقلوب الطير رطبا ويابسا أشبه بالعناب والحشف من السيوف بالكواكب [4].

ويحمل هذا الفهم أثر المنزع التجزيئي لما يعول عليه من التفصيل وشدة المقاربة ، أعني بذلك تشبيه شيئين بشيئين في بيت واحد ، وكان الأولى أن يلتفت إلى نظام التشبيه التمثيلي في بيت بشار ، فإن

---

[1] ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، منشورات ضفاف ، الرياض / بيروت ، ط 1 ، 2013 ، ص303

[2] ـ ينظر : الرماني ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، تح : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، ص81

[3] ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تح : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1952 ، ص242

[4] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص250

بشارا ـ وهذا سّر بلاغة تشبيهه ـ « لم يرد تشبيه السيوف بالكواكب ، وإنما شبه هيئة السيوف في غبار المعركة بهيئة الليل الذي تتهاوى كواكبه ، وعليه فلا وجه للمقارنة بين تشبيه امرئ القيس المتعدد وتشبيه بشار التمثيلي »[1] ، ولابد هنا من أن يثمن جهد عبد القاهر ، فإنه بصر بالفرق الجوهري بين "التعديد" و"التركيب" في بناء التشبيهات ، أما التعديد فكالذي في بيت امرئ القيس ، ولا يعدو أن يكون مقياسا شكليا معتدا بتكثر العدد (تشبيه شيئين بشيئين أو أكثر) دون أن يفضي ذلك إلى امتزاج وتفاعل ، وأما التركيب فإن عليه المّعول في بيت بشار ، ذلك أنه ائتلاف الشكلين يصيران إلى شكل ثالث ، وإنما أراد بشار أن يرينا الهيئة التي تكون للنقع المظلم ،والسيوف في أثنائه تبرق وتومض ،وتعلو وتنخفض ،فإنها لأشبه بهيئة الليل تهاوى كواكبه [2] .

ولم يكن العسكري بدعا فيما ذهب إليه ، إذ ما أكثر أولئك الذين كانوا يستحسنون التعديد في التشبيه ، لما وقر في أفهامهم من أن « حسن التشبيه موقوف على كثرة الوجوه الجامعة بين المشبه والمشبه به كثرة تقرب بهما إلى الإتحاد »[3] ، وكان أكثر أهل البلاغة يعجبه الشيء إذا شاكل واقعه ، ويجده أبلغ ما يكون إذا هو أراكه نصب عينيك [4] ، حتى «كأن قائله مخبرا بالأمر على ما هو عليه » [5] .

ولما كانت بلاغة التشبيه قد اطمأنت إلى النهج القاصد ،تحتم على الاستعارة ـ بوصفها مدارا للخيال الإبداعي ومثارا لتفاعلاته ـ أن تواجه نظرات الاحتراز والتحفظ إلا أن تلزم حدود القصد ، ولا تزايل مقتضى الفهم ، كما في استعارة امرئ القيس واصفا طول الليل :

---

[1] ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، ص307

[2] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، مراجعة وتعليق : عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص156 ، 157 ، 158 ، وينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص484

[3] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص492

[4] ـ ينظر : العسكري ، الصناعتين ، ص134

[5] ـ الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص523

فقلت له لما تمطى بصلبـــــــه وأردف أعجازا ، وناء بكلكل

هذا القول يعده الآمدي في غاية الحسن ، لقرب الاستعارة فيه من الحقيقة ، وشدة ملاءمة معناها لمعنى ما استعيرت له [1] .

وعند الاستعارة نفسها يقف القاضي الجرجاني ، فيذكر أن بلاغتها متأتية مما هي عليه من قرب الشاكلة ، وظهور المشابهة ، وما تهيأ لها من المناسبة بين طرفيها ، أي بين صلب الجمل وعجزه وكلكله، وأول الليل وآخره وأوسطه [2] .

وحين يحفل أبو تمام بالإبداع في كثرة من استعاراته خارجا عن طرائق الأوائل وشروطهم ، وباحثا عن خصوصية الاختلاف بدلا من مشاكلة السائد ، لا يسع ناقدا كالآمدي إلا أن يبدي نفرته ، ويعبر عن استهجانه ،ذلك أن الاستعارة في نظره إنما يكون لها القبول إذا جرت كما في شعر الأوائل على حال من القرب والمناسبة والمشابهة [3] ،أما الحاصل في أكثر شعر أبي تمام فإنه «لا يشبه أشعار الأوائل ، ولا على طريقتهم ، لما فيه من الاستعارات البعيدة» [4] ، وإنما ذهب الآمدي إلى استحسان طريقة البحتري ، لأن أكثر استعاراته جرت على توخي القرب ولم يشنها البعد المستقبح [5] .

ويبدو الفرق واسعا بين أبي تمام الذي كان كلفا بالذاتي المختلف ، والآمدي الذي «لم يكن كلفا بالبحث عن ذات الشاعر في شعره كلفه بمعرفة مدى خضوع ذلك الشعر للقوانين المسطرة» [6] ، من أجل

---

[1] ـ ينظر : المصدر السابق ، ج 3 ، ص266

[2] ـ ينظر : القاضي الجرجاني ، الوساطة ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ط 1 ، 2006 ، ص358

[3] ـ ينظر : الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص250

[4] ـ المصدر نفسه ، ص6

[5] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص521

[6] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص490

ذلك طال انتقاد الآمدي كثيرا من استعارات أبي تمام ، وبخاصة تلك التي عمد فيها إلى التشخيص فأبعد وتجاوز ، وقد عدها الآمدي في غاية الهجانة والغثاثة والبعد عن الصواب[1].

وإنما كان الآمدي حادا في موقفه من محدث أبي تمام الاستعاري ،لما وجد فيه من اختراعات متخيلة، ليس بينها وبين واقع الأشياء الموضوعي ما يتوجب في مذهبه من المشاكلة والمناسبة ،ولا ما يؤمل من قرب المأتى ووضوح الدلالة .

ويكشف المرتضى عن وعي جمالي مختلف عن ذلك المترسخ في موازنة الآمدي ، ويفضل الحديث عن بلاغة الشعر من مسافة أقرب ، مراعيا في ذلك خصوصيات المنطق الشعري الذي يبنى على التجوز والمبالغة ، ولا يحتمل المحاسبة والتحقيق [2] ، وهذا الفهم من شأنه أن يصحح النظرة إلى المعطى الشعري الذي ليس من النصف أن يعامل كما يعامل المعطى الواقعي .

إن من شأن لغة الشعر أن تتجوز وتبالغ ، فإذا لم يقدر الناقد هذا التميز ، ولم يقف على أصالته ، جعل يزن أخيلة الشعر ومبالغاته بما يزن به حقائق الواقع الصارمة ، غافلا عما تتسع له من الدلالات اللطيفة ،والصحيح كما يقول المرتضى أنّ الشعراء « إنما أتوا بألفاظ المبالغة صنعة وتأنقا ،لا لتحمل على ظواهرها تحديدا وتحقيقا ،بل ليفهم منها الغاية المحمودة والنهاية المستحسنة ،ويترك ما وراء ذلك »[3] .

ومؤدى هذا القول أن للشعر منطقا إيحائيا مضمرا لا يصح أن يسوى بمنطق الواقع المباشر المنكشف، ولا أن يعامل بحدة مثله ، فيحمل على ظاهره ، عوض أن يكشف عن مكنونه ، وقد نبّه المرتضى إلى مزلة ذلك وشدة خطره ، فالشاعر في تقديره « يجب أن لا يؤخذ عليه في كلامه التحقيق والتحديد ،

[1] ـ ينظر : الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص265

[2] ـ ينظر : الشريف المرتضى ، الأمالي ، ج 2 ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1954 ، ص95 ، 96

[3] ـ المصدر نفسه ، ص96

فإن ذلك متى اعتبر في الشعر بطل جميعه »[1] ، وفي ضوء هذا الفهم عمد المرتضى إلى تعليقات الآمدي في موازنته ، يريد أن ينقضها ، لما ثبت لديه من أن التوسع طبيعة شعرية ، وأنه يحتمل من الشعراء ويحسن [2] ، ولا أدل على ذلك من إقراره بأن الاستعارة سر من أسرار الفصاحة ، وأن « الكلام متى خلا من الاستعارة ، وجرى كله على الحقيقة ، كان بعيدا عن الفصاحة بريّا منها »[3] .

ويتجه الدرس البلاغي على يد عبد القاهر إلى مزيد من الجهد النوعي ، ويكشف عن درجة رفيعة من النضج حينما يقبل على معالجة مبتكرات الخيال الإبداعي بعيدا عن التحفظات المسبقة والمعايير الجاهزة ، وقريبا من النصف الموضوعي الذي ينزع إلى رؤية صور الشعر المبتدعة من داخلها ، ويرفض أن يحكم عليها من الخارج ، أو أن تحمل على ظاهرها ، وقد جرى مذهب عبد القاهر على إيثار الصور التخييلية المفارقة التي تبنى على التوسع ، وتحوج إلى التدبر والتأويل ، وكان يجد لها من المزية ما لا يجده للصور المكشوفة القريبة ، تلك التي لا تزيد ـ وإن شرفت أصولها ـ على أن تكون أشبه بالحسناء العقيم، أو الشجرة الرائعة لا تمتع بجنى كريم [4] .

لقد أدرك عبد القاهر أن البيان الذي هو أصل البلاغة لا يعني تعطيل أو تطويق إبداعية الخيال الشعري ، وأن آية عبقرية وحذق الشاعر إنما « تتجلّى فيما يتمتع به من لطافة الفكر وسعة الخيال ، بحيث أنه يستطيع أن يدرك ما بين الأشياء المختلفة في الواقع من تباين وتباعد ، ولكنه يحوله في إطار الصورة الشعرية إلى علاقة تشابه وانسجام »[5] ،وهذا يعني أن سبيل بلاغة الصورة الاستطراف لا التقليد،

---

[1] ـ المصدر السابق ، ص95

[2] ـ ينظر : أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي ، الدر البيضاء / بيروت ، ط 1 ، 2006 ، ص162

[3] ـ المرتضى ، الأمالي ، ج 1 ، ص4

[4] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص213 ، 214

[5] ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، ص329

والاختلاف عن واقع الأشياء لا مشاكلته ، وذلك بأن يجمع الشاعر أعناق المتنافرات المتباينات[1] ، لا أن يؤلف بين المتآلفات التي تشترك في الجنس ، وتتفق في النوع ، فإنها « تستغني بثبوت الشبه بينها وقيام الاتفاق فيها عن تعمل وتأمل في إيجاب ذلك لها وتثبيته فيها »[2] .

وإذ تتآلف المختلفات يكون من شأنها أن تثير الإعجاب ، يقول عبد القاهر «إن تصوير الشبه بين المختلفين في الجنس مما يحرك قوى الاستحسان ،ويثير الكامن من الاستطراف»[3]،ويقول في السياق ذاته «إذا استقريت التشبيهات وجدت التباعد بين الأشياء كلما كان أشدّ ، كانت إلى النفوس أعجب، وكانت النفوس لها أطرب ، وكان الاستطراف والمثير للدفين من الارتياح ، والمتألّف للنافر من المّسوة ، والمؤلف لأطراف البهجة ،أنك ترى بها الشيئين مثلين متباينين ،ومؤلفين مختلفين ،وترى الصورة الواحدة في السماء والأرض»[4] .

وهذا يعني أنّ محّل الاستحسان ليس هو مجرد الجمع بين المختلفات ، ولكنه الجمع بينها على حال من الانسجام والإيناس ، وذلك كالمتأتي لابن المعتز في قوله :

وكأن البرق مصحف قار فانطباقا مرة ، وانفتاحا

هذا المذهب في التشبيه يجده عبد القاهر معجبا ومؤنسا ، ويعلل ذلك بقوله « ولم يكن إعجاب هذا التشبيه لك ، وإيناسه إياك ، لأن الشيئين مختلفان في الجنس أشدّ الاختلاف فقط ،بل لأن حصل بإزاء الاختلاف اتفاق كأحسن ما يكون وأتمه ، فمجموع الأمرين شدة ائتلاف في شدة اختلاف »[5] .

---

[1] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص124

[2] ـ المصدر نفسه ، ص124

[3] ـ المصدر نفسه ، ص110

[4] ـ المصدر نفسه ، ص110

[5] ـ المصدر نفسه ، ص127

وليس هذا المذهب دليل جودة الصورة في الشعر فحسب ، وإنما هو دليل جودتها في سائر ما يدق ويلطف من الصناعات « فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشد اختلافا في الشكل والهيئة ، ثم كان التلاؤم بينها مع ذلك أتم ، والائتلاف أبين ، كان شأنها أعجب ، والحذق لمصوّرها أوجب »[1] .

لقد تأكد لدى عبد القاهر أن من شأن النفس أن يداخلها البرود مما هو معروف ومشهور من صور الشعر ومعانيه[2]، لذلك صار من واجب البلاغة الشعرية أن تثمر أكثر ملكة الخيال ، وأن تتجه بالصورة الشعرية إلى الأشتات المختلفات ، فتعقد بينها علائق مستطرفة من القرابة والنسب ، لتشغف النفس وتستثيرها ،ذلك « أنّ الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه ،وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صبابة النفس به أكثر ، وكان بالشغف منها أجدر »[3] .

وكذلك حال النفس مع الإبداع في تصور القرطاجني ، فإنها لأميل بطبعها إلى ما فيه تعجيب ، وإن المحاكيات لتؤثر فيها « بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها »[4] ، وإنما كان هذا التناسب طرديا ، لأن النفس « أنست بالمعتاد ، فربما قل تأثرها له »[5] ، ولكن « إذا خيل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله ، وجدت من استغراب ما خيّل لها ،مما لم تعهده في الشيء ،ما يجده المستطرف لرؤية ما لم يكن أبصره من قبل »[6] .

---

[1] ـ المصدر السابق ، ص124

[2] ـ ينظر : مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، ص277

[3] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص110

[4] ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تح : محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 2 ، 1981 ، ص96

[5] ـ المصدر نفسه ، ص96

[6] ـ المصدر نفسه ، ص96

إنّ انكشاف الصورة يذهب ألقها ، ويفقدها لذتها ، وإنما تستكمل الصورة شروط بلاغتها إذا هي عمدت إلى التعجيب لا إلى الترديد ، فانزوت عن البداهة ، واحتجبت عن الفهم ، وكانت له حافزا على التدبر والتفكر ، إذ « من المركوز في الطبع أنّ الشيء إذا نيل بعد الطلب له ، أو الاشتياق إليه ، ومعاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى ، وبالمزية أولى ، وكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[1] .

من أجل ذلك يصف عبد القاهر التشبيه الذي يرجع الشبه فيه إلى وصف أو صورة أو هيئة من شأنها أن ترى وتبصر أبدا ، يصفه بأنه نازل مبتذل[2] ، ومن الواضح أن علة هذا الوصف هي خلو هذا النمط من التشبيه من أثر الإبداع وهزته لسواكن الفكر والنفس ، وإنما يكون التشبيه مفضّلا على سواه حين « تقوى فيه الحاجة إلى التأّول ، حتى لا يعرف المقصود من التشبيه فيه ببديهة السماع »[3] .

لقد عولت بلاغة عبد القاهر على احتواء الإبداع بدلا من إقصائه ، واستطاعت بتفوق وريادة أن تتعمق في فهم فلسفة المجاز ، وأن تتحسس بألمعية ما تهيأ لبدائع الخيال الشعري من المزية الجمالية التي لا يمكن أن تنال البتة بلزوم ما لا يلزم من التحقيق والتحديد والمباشرة ، وقد جعل عبد القاهر يثمر هذا الوعي في دراسة البلاغة البيانية ، فأخذت الاستعارة بحظ وافر من عنايته ، ولم يتهيأ لها من الفقه ما تهيأ على يده ، فإنه « طور مباحثها بكيفية لم يسبق لها مثيل »[4] ، فأعلى منزلتها ، وأثبت لها المزية ، وتعمق في فهم بنائها وتقدير فاعليتها[5] ، ومن الواضح أن هذا الفقه سيحمل الآخذ به على إعادة النظر في

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص117

[2] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص135

[3] ـ المصدر نفسه ، ص82

[4] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص515

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص518

فكرة "النقل" [1] ، فإن رسوخها كحدّ للاستعارة في تعريفات البلاغيين من سبيله أن يطوق فاعليتها ، ويحد من أثرها ، وقد تبيّن لعبد القاهر خطأ الأخذ بهذه الفكرة ، فعدل عنها ، ولم يسغها ، بدليل قوله «وإطلاقهم في الاستعارة أنها نقل العبارة عما وضعت له من ذلك ، فلا يصح الأخذ به ، وذلك أنه إذا كنت لا تطلق اسم الأسد على الرجل إلا من بعد أن تدخله في جنس الأسود من الجهة التي بينّا ، لم تكن نقلت الاسم عّما وضع له بالحقيقة ،لأنك إنما تكون ناقلا إذا أنت أخرجت معناه الأصلي من أن يكون مقصدك ،ونفضت به يدك ،وأما أن تكون ناقلا له عن معناه مع إرادة معناه فمحال متناقض»[2].

والمراد هنا أن القول بالنقل يقتضي استحالة إرادة المعنى الأصلي للاسم بعد انتقاله عنه إلى غيره ، ولا يعدو هذا الفهم أن يكون إنفاذا لمنطق مباشر من الاستبدال والمعاوضة[3] ،وليس من سبيل هذا المنطق أن يكشف عن أصالة المجاز الاستعاري وفاعليته .

والمعتبر عند عبد القاهر أن الاستعارة ادعاء لا نقل[4] ، والادعاء « مصطلح قريب من معنى الإيهام والتخييل والكذب بالمعنى الأدبي للعبارة ،فنحن بالاستعارة لا ننقل كلمة عن معناها ،وإنما نّدعي معناها لمعنى كلمة على سبيل المبالغة في أداء المعنى »[5] ، وهذا يعني أن الاستعارة من شأنها أن تخلع على الشيء من المعنى ما ليس له تجوزا وادعاء وإيهاما ،وليس من شأنها أن تنقله عن وضعه لتستبدله بوضع آخر، لأنه « إذا كانت الاستعارة ادعاء معنى الاسم ، لم يكن الاسم مزالا عما وضع له ، بل مقّرا عليه »[6] ، ونحن إذا عقلنا من قول الرجل : رأيت أسدا ، أنه أراد به المبالغة في وصفه بالشجاعة ، وأن يقول إنه من

[1] ـ ينظر : العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص274

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص358

[3] ـ ينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص369

[4] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص360

[5] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص519

[6] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص360

فرط البسالة وشدة البطش بحيث لا ينقص عن الأسد ، لم نعقل ذلك من لفظ أسد ، ولكن من ادعائه معنى الأسد الذي رآه ، أي من طريق المعقول دون طريق اللفظ [1] .

ولا يفوت عبد القاهر أن ينبه إلى أن تفاوت الاستعارات ، وأنها ليست سواء في الفضل والمرتبة الجمالية « أفلا ترى في الاستعارة العامّي المبتذل كقولنا : رأيت أسدا ،وردت بحرا ،ولقيت بدرا ،والخاصّي النادر الذي لا تجده إلا في كلام الفحول ،ولا يقوى عليه إلا أفراد الرجال ،كقوله : وسالت بأعناق المطّي الأباطح »[2] .

وإنما كانت هذه الاستعارة مثالا للخاصي النادر ،لأن فيها عمدا إلى الغرابة والتلطف ،بدلا من الركون إلى الألفة والتكشف ،على أن الشاعر في هذا المثال « لم يغرب لأن جعل المطّي في سرعة سيرها وسهولته كالماء يجري في الأبطح ،فإنّ هذا شبه معروف ظاهر ،ولكن الدقة واللطف في خصوصية أفادها بأن جعل "سال" فعلا للأباطح ،ثم عدّاه بالباء ،ثم بأن أدخل الأعناق في البيت ،فقال "بأعناق المطّي" ولم يقل بالمطّي ،ولو قال : سالت المطي في الأباطح لم يكن شيئا »[3] .

ومثلما لم يسغ عبد القاهر فكرة النقل كحد للاستعارة ،فإنه لم يحرص ـ خلافا لأكثر البلاغيين ـ على أن يكون من شرطها أن تكون ظاهرة الشبه ، قريبة الشاكلة ، وإنما كان على العكس من ذلك يوجب الحسن للاستعارة كلما كان أصل المشابهة الذي فيها أخفى ، فلم تدركه بداهة السماع ، هذا ما يشفعه قوله : « واعلم أنّ من شأن الاستعارة أنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة

[1] ـ ينظر : المصدر السابق ، ص362 ، 363

[2] ـ المصدر نفسه ، ص76

[3] ـ المصدر نفسه ، ص77

حسنا ،حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا ،إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه، خرجت إلى شيء تعافه النفس ،ويلفظه السمع »[1] .

قول عبد القاهر هذا هو حاصل مذهبه في بلاغة الصورة الشعرية المفارقة ، ودليل على انتباهه إلى خصوصية الاستعارة ، وبصره بالفارق الذي بينها وبين التشبيه في أداء المعنى[2] ، إذ لا شك في أن التشبيه لا يصلح أن يكون عديلا للاستعارة في تأدية ما يناط بها من وظيفة لا تناط بغيرها ، ولو أن المتكلم رام الاستعاضة عن منطق الاستعارة الادعائي بمنطق التشبيه القياسي ، ليصيب ما تصيبه من الغرض ، إذن لحيل بينه وبين مراميه .

ولا يظنن ظان ـ وقد علم احتفاء عبد القاهر بالصور التخييلية المفارقة ـ أنّ رؤيته البلاغية تجيز تعمية القول الشعري ، أو تسّوغ تعطيل منطق الإبانة ، أو أنها تستكره الوصف ، وتروم أن تصوره حيث لا يتصور[3] .

والصحيح أنّ عبد القاهر أراد للصورة الشعرية أن تأخذ بأسباب اللطافة والطرافة ، فتكون مدعاة إلى إجالة الفكر ، وإمالة النفس ، وليس عليها أن تعيد إخراج الواقع بحدوده ، فتكون إلى تحصيل الحاصل أقرب ، على أن ذلك لا يعني أن تتجاوز الصور المخترعة حدود المعقول ، أو أن يترك حبل خيال الشاعر على الغارب [4] ، إذ لابد في تقدير عبد القاهر أن يكون للصور التي يخترعها الخيال أصل في العقل مصون ، هو الذي يضمن لها ـ على خفاء دلالاتها ،ومعاناة الوصول إليها ـ أن تبقى قابلة للإدراك ، ومتأتية للفهم ، وفي ذلك يقول « ولم أرد بقولي إن الحذق في إيجاد الائتلاف بين المختلفات

[1] ـ المصدر السابق ، ص371

[2] ـ ينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص515 ، 516

[3] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص126

[4] ـ ينظر : مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، ص332

أنك تقدر أن تحدث هناك مشابهة ليس لها أصل في العقل ، وإنما المعنى أن هناك مشابهات خفية يدق المسلك إليها ، فإذا تغلغل فكرك فأدركها ، فقد استحققت الفضل »[1] ، ويقول في الأصل ذاته « واعلم أني لست أقول لك : إنك متى ألفت الشيء ببعيد عنه في الجنس على الجملة فقد أصبت وأحسنت ، ولكن أقوله بعد تقييد وبعد شرط ، وهو أن تصيب بين المختلفين ،في الجنس وفي ظاهر الأمر ،شبها صحيحا معقولا ، وتجد للملاءمة والتأليف السوي بينهما مذهبا ،وإليهما سبيلا »[2] .

إنّ بلاغة عبد القاهر لم تنقض مبدأ الوضوح ،ولكنها تعمقت في فهمه ،فتنكبت وضوح الافتضاح الذي تكون صورة الواقع فيه مغنية عن صورة الشعر ، وتوخت الوضوح المستتر وراء غلالات الفن ، والذي يحوج القارئ إلى ضرب من التدبر للكشف عن المعنى ،وحاصل الأمر أن بلاغة عبد القاهر ـ على احتفائها بالمعاني المتوارية ـ لم تتنكر للغائية البيانية ،هذه الغائية التي ظلت هي الحاضر الأكبر في مخرجات البلاغة القديمة .

1ـ3ـ المركزية التشبيهية :

لم يجر شيء في كلام العرب جريان التشبيه حتى إن المبرد ليقول «لو قال قائل : هو أكثر كلامهم، لم يبعد»[3] ،وينعته بأنه « باب كأنه لا آخر له »[4] ،ولعل ذلك أن يكون أوكد لكثرة تداوله ،وافتنان العرب في استخدامه ،وأحرى بأن يخص بنظر الباحث ،ويناط بعنايته ،إذ لا مرية في أنّ التشبيه يعد من

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص126

[2] ـ المصدر نفسه ، ص126

[3] ـ المبرد ، الكامل ،ج 2 ، تح : عبد الحميد هنداوي ، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف ، السعودية ، دت ، ص396

[4] ـ المصدر نفسه ،، ص115

أقوى موجهات الذائقة الجمالية في موروثنا البلاغي والنقدي جميعه ،وأن العلاقة بين الشعري والخيالي لم تأخذ شكلها بعيدا عن منطقه المتنفذ .

ومما يدل على حظوة التشبيه بالشرف أنّ ابن قتيبة جعله مدعاة لاختيار الشعر ،ومقياسا للتفاضل بين الشعراء[1] ،فذو الرمة مثلا لم يكن ليتقدم سواه لولا أنه كان «أحسن الناس تشبيها ،وأجودهم تشبيبا»[2] ، وابن رشيق يذكر أن «الشعراء ثلاثة : جاهلي وإسلامي ومولّد ، فالجاهلي امرؤ القيس ، والإسلامي ذو الرمة ، والمولّد ابن المعتز»[3] ، ومن الواضح أن التشبيه هو مقياس هذا التفضيل ، فالشعراء ثلاثتهم أكثروا من التشبيه وأجادوا فيه ، ولا عجب ـ والحال كذلك ـ أن يسأل بعضهم ابن الرومي : ألا تشبه تشبيه ابن المعتز وأنت أشعر منه [4] .

لقد تهيأ للتشبيه من المكنة والسلطة ما لم يتهيأ حتى للاستعارة على أهميتها ،من أجل ذلك وجب أن يكون الاشتغال على الجمالية التشبيهية معنيا بالكشف عن أسرار هيمنتها على الوعي البلاغي ، وسبل تحكمها في تأثيث المتخيل الشعري وتوجيهه ، وإنتاجه وتلقيه .

ويتوجب في هذا السياق أن يسلط الضوء على وظيفة التشبيه ، فإنّ بينها وبين هيمنته على الوعي البلاغي نسبا من المزلة إغفاله [5] ،والثابت هنا أن منطق الإبانة هو محور عمل التشبيه ،يقول أبو هلال العسكري «والتشبيه يزيد المعنى وضوحا ويكسبه تأكيدا ،ولهذا أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم

[1] ـ ينظر : ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تح : مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 2005 ، ص21

[2] ـ المصدر نفسه ، ص 29

[3] ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 5 ، 1981 ، ص100

[4] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص184

[5] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص121

عليه ،ولم يستغن أحد منهم عنه»[1] ،وجاء في العمدة نقلا عن الرماني : «التشبيه الحسن هو الذي يخرج الأغمض إلى الأوضح ،فيفيد بيانا ،والتشبيه القبيح ما كان خلاف ذلك»[2] .

وإذ قد تأكد أن بيانية التشبيه هي سر هيمنته ، توجب النظر في طريقة بنائه ، لأنها سر بيانيته ، ومعلوم بداهة أنّ التشبيه ينعقد بذكر طرفيه معا ، وأن العلاقة بينهما تؤسس على المقارنة التي لا يكون لها وجه إلا إذا توافرت قواسم الاشتراك ، وأسباب الالتقاء ، ومن شأن ذلك أن يجعل التشبيه أقدر على صون الإبانة ، والنأي عّما يشّوش أو يوهن النجاعة الإبلاغية [3] ، ولعل هذا الدور أن يجد ما يفسره في إطار أدبية المنطوق أو الشفاهي ، فإن الوضوح هو أشد ما تحفل به ، وآكد ما تتوخاه ، وإن التشبيه ليستجيب لهذا المقتضى أيما استجابة [4] .

ولا يستغرب في ظل سيادة الغائية البيانية أن تكون المشاكلة اختيار البلاغة الأثير ، وأن تعد المقاربة شرط التشبيه ،والباعث على استحسانه ،يقول قدامة «أحسن التشبيه هو ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من إنفرادهما فيها حتى يدنى بهما إلى حال الاتحاد»[5] ،والمراد هنا أن التأليف الذي به يحسن التشبيه إنما يقع بين المتدانيات التي تكثر جوامعها ، لا بين أشتات لا اجتماع لها .

ويأتي المبرد على قسمة التشبيه ، فيقول « والعرب تشبه على أربعة أضرب : فتشبيه مفرط ،وتشبيه مصيب ،وتشبيه مقارب ،وتشبيه بعيد يحتاج فيه إلى التفسير ،ولا يقوم بنفسه ،وهو أخشن الكلام »[6] ، وهذه القسمة إذ تستخشن التشبيه البعيد ، فلأنها تعول على منطق الوضوح ، ومن سبيل البعد أن

---

[1] ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص243

[2] ـ ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص287

[3] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص120 ، 121

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص120 ، 173

[5] ـ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، دت ، ص124

[6] ـ المبرد ، الكامل ، ج 1 ، ص101

يذهب بوضوح التشبيه ، ويأتي على فائدته ، ويحوجه إلى معية التفسير ، وهذا يعني في المقابل أن التشبيه إذا جرى على القرب كان أقدر على البيان ، وأجدر بالاستحسان .

ولم يفت نقادنا وبلاغيينا قديما أن يشيروا إلى أن المقاربة التي هي شرط التشبيه ليست هي المطابقة بتمامها ،فالمشابهة لم تكن لتلغي التمايز بين طرفي التشبيه ،ولا أن تصل بهما إلى درجة التطابق ،يقول الجاحظ : « وقد يشبه الشعراء والعلماء والبلغاء الإنسان بالقمر والشمس والغيث والبحر ... ، ولا يخرجون بهذه المعاني إلى حد الإنسان ، وإذا ذموا قالوا : هو الكلب والخنزير ... ثم لا يدخلون هذه الأشياء في حدود الناس ولا أسمائهم ، ولا يخرجون بذلك الإنسان إلى هذه الحدود وهذه الأسماء » [1] .

ويأتي قدامة على تفرقة دقيقة بين المقاربة والمطابقة ،فيقول : « من الأمور المعلومة أن الشيء لا يشبه بنفسه ولا بغيره من كل الجهات ،إذ كان الشيئان إذا تشابها من جميع الوجوه ،ولم يقع بينهما تغاير البتة، اتحدا ،فصار الاثنان واحدا ،فبقي أن يكون التشبيه إنما يقع بين شيئين بينهما اشتراك في معان تعمهما ، ويوصفان بها ،وافتراق في أشياء ينفرد كل واحد منهما عن صاحبه بصفتها »[2] ، وهذا يعني أن المطابقة تقع خارج التشبيه أصلا ،وأن الأساس في انعقاد المشابهة إنما هو المقاربة ،فإنها ـ على ما تقتضيه من سعة المشترك بين طرفي التشبيه ـ تبقي على أصل التمايز قائما بينهما ، ثم إن الأشياء بطبيعتها المركوزة فيها « تشابه من وجوه ،وتباين من وجوه »[3] ،وليس المراد من عبارة المبرد هذه إلا إثبات المقاربة ،إذ لابد أن

[1] ـ الجاحظ ، الحيوان ، ج 1 ، تح : محمد عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط 2 ، 1965 ، ص211

[2] ـ قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص124

[3] ـ المبرد ، الكامل ، ج 2 ، ص54

يقع التشبيه من أوجه بعينها ،وأن ينصرف القصد إليها دون سواها ،« فإذا شبه الوجه بالشمس فإنما يراد الضياء والرونق ،ولا يراد العظم والإحراق »[1] .

ويذهب ابن طباطبا إلى أن الصدق هو آية حسن التشبيه ، فقد جرت العرب على أن تشبه الشيء بمثله تشبيها صادقا ،منطلقة في ذلك مما أحاطت به معرفتها ،وأدركه عيانها ،ومرت به تجاربها [2] ،على أن فهم ابن طباطبا لمبدئية الصدق يبدو شديد الحسم ،ظاهر التحديد ،بدليل قوله :« فأحسن التشبيهات ما إذا عكس لم ينتقض ،بل يكون كل شبه بصاحبه مثل صاحبه ،ويكون صاحبه مثله مشتبها به صورة ومعنى »[3] .

وإذ يشترط في التشبيه أن يجري على المقاربة ، فإن الذائقة البلاغية لا يسعها إلا حمل الخيال الشعري على أن يحاذي الواقع الموضوعي ،فيكون التشبيه بمثابة استبدال ،أو نيابة ،أو سد مسد ،يقول العسكري « التشبيه الوصف بأن أحد الموصوفين ناب مناب الآخر بأداة التشبيه »[4] ،ويعرفه الرماني بأنه « العقد على أن أحد الشيئين يسد مسد الآخر في حسّ أو عقل » [5] .

وعلى هذا الأساس كانت التشبيهات المباينة للواقع الموصوف معرضا للانتقاد ، ولم يكن أصحابها ليعذروا إلا قليلا ، فأبو نواس مثلا لم يسلم من التخطئة حين قال :

كأنما عينــه إذا نظـــرت نادرة الجفن عين مخنــوق

[1] ـ المصدر نفسه ، ص54

[2] ـ ينظر : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص11

[3] ـ المصدر نفسه ، ص11

[4] ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص245

[5] ـ الرماني والخطابي والجرجاني ، ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ، ص80

فوصف الأسد بجحوظ عينيه ، والصحيح أن يوصف بغؤورهما[1] ، فيكون التشبيه على صفة الواقع ومقتضاه ، وقد عيب أيضا تشبيه خفاف بن ندبة :

أبقى لها التعداء من عتداتها ومتونها كخيـــــوطة الكتان

وإنما عيب لما وقع فيه من الغلو ، إذ لا صلة قريبة لقوائم الناقة وضلوعها ـ وقد هزلت أيما هزال ـ بخيوط الكتان وفرط رقتها [2] .

على أن هذا النقد ينقلب إلى إشادة إذا تعلق الأمر بالتشبيهات القريبة والدقيقة ، ويكون الإعجاب بها أعظم إذا هي تعددت في البيت الواحد ، كما في قول امرئ القيس :

له أيطلا ظبي ، وساقا نعامة وإرخاء سرحان ، وتقريب تتفل

فأتى بأربعة أشياء مشبهة بأربعة، وذلك تصرف مستحسن[3].

وكالمتأتي النادر في قول الوأواء :

وأسبلت لؤلؤا من نرجس ، فسقت وردا ، وعضت على العناب بالبرد

فإن فيه تشبيه خمسة بخمسة : الدمع باللؤلؤ ،والعين بالنرجس ،والخد بالورد ،والأنامل بالعناب ،والثغر بالبرد ، وهذا البيت ـ كما جاء في الصناعتين ـ لا يدرى له ثان في أشعار العرب [4] .

ولما كان التشبيه أقرب إلى صون المقتضى البياني ،فقد أحيط بهالة من التشريف والاحتفاء ،وبسط له في نفوذه ،حتى إن الاستعارة ـ على منزلتها في الفن الشعري ـ لم تكن لتتقدم عليه ،وحري إزاء ذلك أن يسأل السائل : ألم تكن الاستعارة أولى بعناية النقاد لا باحترازهم ؟ أليست هي « أحد أعمدة

[1] ـ ينظر : ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص248

[2] ـ ينظر : ابن طباطبا ، عيار الشعر ، ص89

[3] ـ ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص127

[4] ـ ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص257

الكلام ، وعليها المعول في التوسع والتصرف »[1] كما قال القاضي الجرجاني ؟ ألا توفر للدلالة من الثراء وقوة التأثير فوق ما يوفره التشبيه ؟

الثابت المعتبر من أقوال النقاد والبلاغيين يؤكد بصرهم بقيمة الاستعارة ، وإقرارهم بفضلها في بلاغة الكلام ،فالشريف الرضي يعدها من مقتضيات البلاغة ،إذ يرى أن الكلام متى خلا منها بالجملة لم يكن بليغا [2] ،ويجلي عبد القاهر خصائص الاستعارة المفيدة ،فيذكر أنها « تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر ، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر ، وإذا تأملت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حد البلاغة ، ومعها يستحق وصف البراعة ، وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حلاها ، وتقصر عن أن تنازعها مداها ، وصادفتها نجوما هي بدرها ، وروضا هي زهرها ،وعرائس ما لم تعرها حليها فهي عواطل ،وكواعب ما لم تحسنها فليس لها في الحسن حظ كامل، فإنك لترى بها الجماد حيا ناطقا ، والأعجم فصيحا ، والأجسام الخرس مبينة ، والمعاني الخفية بادية جلية »[3] .

وعلى أهمية اعترافات كهذه ،بقيت الاستعارة مدعاة للاحتراز ،ولم يكن دورها بمنأى عن التحجيم، بدليل أنها طالما صرفت تلقاء التحسين ،يقول القاضي الجرجاني بعد أن عد الاستعارة من أعمدة الكلام في آنف عبارته : « وبها يتوصل إلى تزيين اللفظ ،وتحسين النظم والنثر »[4] ،ولا يزيد ابن المعتز ـ وقد أفرد للاستعارة أول أبواب كتابه "البديع" ـ على أن نسبها إلى جملة الفنون البديعية [5] ،ولا يستغرب في سياق

---

[1] ـ القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص355

[2] ـ ينظر : الشريف المرتضى ، الأمالي ، ج 1 ، ص4

[3] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص47

[4] ـ القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص355

[5] ـ ينظر : ابن المعتز ، كتاب البديع ، نشر وتعليق : إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط 3 ، 1982 ، ص3

هذا الوعي أن يجد ابن رشيق الاستعارة أفضل المجاز ، ثم لا يجد في الوقت نفسه أعجب منها في حلى الشعر[1] ، ويعمد العسكري إلى تفصيل القول في وظيفة الاستعارة ، فيثبت أن لها دورا تحسينيا يضاف إلى جملة أدوار أخرى هي الشرح والإبانة والتأكيد والمبالغة والإيجاز [2] ، وكل أولئك يؤكد أن الاستعارة لم تكن تفهم بعيدا عن هيمنة المحور البياني .

ولا يستغرب ـ في ظل تنفذ مرجعية المشابهة ــ أن لا يتهيأ لجمالية الاستعارة تأثيث نظري مستقل ، وأن يجري العرف البلاغي على إلحاقها بالتشبيه إلحاق الفرع بأصله ،والتابع بمتبوعه ،فلا تتأسس على غير قاعدته ، ولا تفهم إلا في ضوء مرجعيته ، يقول ابن سنان الخفاجي : « ولا بد من أن تكون (يعني الاستعارة) أوضح من الحقيقة ، لأجل التشبيه العارض فيها ، لأن الحقيقة لو قامت مقامها كانت أولى ، لأنها الأصل والاستعارة الفرع »[3] ، ولا يقف عبد القاهر نفسه على مبعدة من هذا التصور حين يقول : « والتشبيه كالأصل في الاستعارة ، وهي شبيه بالفرع له ، أو صورة مقتضبة من صوره »[4] ، وكذا في قوله « فالتشبيه ليس هو الاستعارة ،ولكن الاستعارة كانت من أجل التشبيه ،وهو كالغرض فيها ،أو كالعلة والسبب في فعلها »[5] .

ولا يكفي في هذا السياق أن ينظر إلى التشبيه من حيث هو تقنية بلاغية معروفة الحدود ، ولكن يجب النظر إليه من حيث هو فلسفة جمالية مهيمنة ، أو آلية عامة في التفكير ، تتحكم في بلورة الذوق البلاغي ، وتحديد صلة الشعري بالخيالي [6] ، فلا يكون من سبيل الاستعارة ـ والحال كذلك ـ أن تتفلت

---

[1] ـ ينظر : ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص268

[2] ـ ينظر : أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص268

[3] ـ ابن سنان الخفاجي ، سر الفصاحة ، ص110

[4] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص37

[5] ـ المصدر نفسه ، ص189

[6] ـ ينظر : العربي الذهبي ، شعريات المتخيل ، شركة المدارس ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2000 ، ص33

من عقال التشبيه ، ولا أن تتأثث بعيدا عن دائرة ضوئه ، وإنما يكون شرطها بالأساس هو « تقريب التشبيه ، ومناسبة المستعار له للمستعار منه »[1] ، ولا يقضى بأن يستعار المعنى لما ليس له إلا « إذا كان يقاربه ، أو يناسبه ، أو يشبهه في بعض أحواله ، أو كان سببا من أسبابه »[2] .

من أجل ذلك درج أكثر أهل البلاغة والنقد على استحسان الاستعارات التي جرت على شاكلة التشبيه ، واستندت إلى مرجعيته ، كاستعارة الغنوي :

وجعلت كوري فوق ناجـية يقتات شحم سنامها الرحل

فإنك تراها كأنها الحقيقة لتمكنها وقربها ،وذلك سر إعجاب ابن رشيق بها [3] ،وكذا الآمدي ،لأنه « لما كان السنام من الأشياء التي تقتات ، وكان الرحل أبدا يتخّونه ، وينتقص منه ويذيبه ، كان جعله إياه قوتا للرحل من أحسن الاستعارات وأليقها بالمعنى »[4] ، ونحو استعارة زهير في قوله :

صحا القلب عن سلمى وأقصر باطله وعري أفـــراس الصبا ورواحـــــــــــله

فقدامة يسيغها لأنها أخرجت مخرج التشبيه [5] ، وسهل حملها عليه ، « فكأن مخرج كلام زهير إنما هو مخرج كلام من أراد أنه كما أن الأفراس للحرب ، وإنما تعرى عند تركها ووضعها ، فكذلك تعرى أفراس الصبا ، إن كانت له أفراس ، عند تركه والعزوف عنه »[6] .

على أن ما جاء من استعارات الشعراء خارجا عن مقتضيات المشابهة ، لم ينج من أن يصيبه من التعنيف مثل ما أصاب استعارات أبي تمام ، فإن أكثرها كان معرضا لانتقادات الآمدي ، وذلك كقوله :

---

[1] ـ القاضي الجرجاني ، الوساطة ، ص41

[2] ـ الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص250

[3] ـ ينظر : ابن رشيق ، العمدة ، ج 1 ، ص275

[4] ـ الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص250

[5] ـ ينظر : قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، ص175

[6] ـ المصدر نفسه ، ص176

تحملت ما لو حمل الدهر شطره لفكر دهـــرا أي عبأيه أثقـــــــل ؟

وهذه استعارة بنيت على التشخيص ، فأوسعت ما بين الصورة والمرجع من الهوة ، وخالفت طريقة الأوائل في توخي مشاكلة الواقع ، وهذا هو ما دفع الآمدي إلى نعتها بالبعد عن الصواب [1] .

ولم تكن الاستعارات البعيدة لترضي ذوق الآمدي ، لأنها تربك وعيا بلاغيا كاملا تؤسسه عبقرية اللغة لا عبقرية الفرد [2] ، ويكون الفضل فيه لمشاكلة السائد لا لمخالفته ، ولا يخفى أنّ هيمنة الصوت الجمعي يحاصر في الذات الشاعرة ميلها الأصيل إلى ممارسة التميز والاشتغال على الفرادة .

وإذ لا غناء للممارسة البلاغية عن تفهم منطق الخيال المتوثب ، فإن طريقة الآمدي في معالجة استعارات أبي تمام تحرم الفاعلية الإبداعية من أن تجد لها ترجمانا ،ذلك أنها « تدخل مباشر في قدرة الخيال على بناء صور جديدة ،ودفع الخط الشعري إلى اقتحام مغامرة التجربة والاستكشاف ،بل إنها سوء فهم لطبيعة العمل الشعري ،فبدل أن ينقب الناقد عن هفوات الشاعر ومظاهر خروجه عن أصول اللياقة العقلية ،كان أجدى أن يبحث عن كيفية توظيفه ذلك الخروج لأغراض فنية » [3].

وتأتي الأسرار والدلائل ، فيتوثب فيهما وعي بلاغي هو الأقرب إلى تقبل فاعلية الاستعارة ، وتفهم منطقها الخاص ، وتبين ما لها على التشبيه من المزية ، ولنقرأ مثلا قول عبد القاهر مفرقا بينهما : « وأما الاستعارة فسبب ما ترى لها من المزية والفخامة أنك إذا قلت رأيت أسدا ،كنت قد تلطفت لما أردت إثباته له من فرط الشجاعة ،حتى جعلتها كالشيء الذي يجب له الثبوت والحصول ،وكالأمر الذي نصب له دليل يقطع بوجوده ، وذلك أنه إذا كان أسدا فواجب أن تكون له تلك الشجاعة العظيمة ،

[1] ـ ينظر : الآمدي ، الموازنة ، ج 1 ، ص272

[2] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص130 ،وينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص107 ،وينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص546

[3] ـ حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص546

وكالمستحيل أو الممتنع أن يعرى عنها ، وإذا صرحت بالتشبيه فقلت : رأيت رجلا كالأسد ، كنت قد أثبتها إثبات الشيء يترجح بين أن يكون ،وبين أن لا يكون ،ولم يكن من حديث الوجوب في شيء» [1].

لقد أدرك عبد القاهر أنّ النظر في طريقة البناء وآلية الاشتغال يقضي بتفوق الاستعارة على التشبيه، ويؤكد أنها تقوى على النفاذ حيث لا يقوى ،ولا مرية في أن الأداء التشبيهي القاصد الذي يقيس الشيء إلى مثيله على سبيل المقاربة بينهما لا أكثر ، يبدو قاصرا عن الأداء الاستعاري الدينامي الذي يخلع على الشيء صفة غيره ، أو يجعله هو ذاته على سبيل الادعاء والإيهام ، فيحجب ما بينهما من التمايز ، ليكون محكا حقيقيا للفكر والذوق معا ، حين تتحول الدلالة من لحظة انكشاف ـ كما في التشبيه ـ إلى مفترق طرق [2] .

هذا المذهب في فهم الاستعارة من شأنه أن ينصفها ، فتكون بنية بلاغية فاعلة ، لا يمكن أن يسد التشبيه مسدّها ، ولا أن يناط بها ما يناط به ، والمؤكد في ضوء هذا الفهم أن قول ابن المعتز مستعيرا :

أثمرت أغصان راحته بجنان الحســـن عنابا

له من الرونق والحسن والتأثير ما ليس لقولك لو حملت نفسك على إظهار التشبيه : أثمرت أصابع راحته التي هي كالأغصان ما يشبه العناب من أطرافها المخضوبة [3] .

وإذ قد تبين أن بلاغة عبد القاهر كانت الأقرب إلى تفهم طبيعة المجاز الاستعاري والبصر بفاعليته ، فلابد من أن يشار إلى أن ذلك لا يعني أنها تجعله في حل كامل من معقولية الشبه ، أو أنها تجيز إطلاقه وانشعابه إلى حيث المتوهم والمظنون ،فإنك « إن قيل شبهت ،ولا يعني في كونك مشبها أن تذكر حرف

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص75

[2] ـ ينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص516

[3] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص371

التشبيه أو تبيته إنما تكون مشبّها بالحقيقة بأن تذكر الشبه وتبيّنه ،ولا يمكنك بيان ما لا يكون ، وتمثيل ما تتمثله الأوهام والظنون »[1] .

صحيح أن الاستعارة مبنية في نظره على الادعاء ، ولكن ذلك لم يكن ليخول للمستعير أن يأتي بما لا يمكن أن يرد إلى أصل مدرك ،ذلك أن سبيل الاستعارة « سبيل الكلام المحذوف في أنك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرا عقليا صحيحا ، ويدعي دعوى لها شبح في العقل » [2] ، ولا يستغرب حينئذ أن يبدو عبد القاهر شديد الاحتفاء بالاستعارات التي تنهض على شبه عقلي[3] ، ويكون تلطفها في تصريف الدلالة محوجا إلى التدبر حتى يحصل الفهم ، ومحوجا إلى الفهم حتى تحصل اللذة [4] .

وأيًّا يكن وجه البيان صريحا أو مؤولا ، فالثابت أنه مدار البلاغة القديمة ، وأنه الباعث على تنفذ منطق المشابهة ، وتحكمه في بناء المتخيل الشعري ، بدليل أن الاستعارة ذاتها بكل مزيتها كانت تعتبر صورة متطورة للتشبيه[5] ، ومشدودة إلى صيغته « التي تحكمت وصارت مكونا أوليا توليديا في ضبط حدود الخيالي في علاقته بالشعري »[6] .

وجملة الأمر أن الحرص على إصابة البيان أفضى إلى مركزية التشبيه ، ومكن للعقل ، فهو يسوس الذائقة ، ويوجهها في ضوء أقيسته وضروراته ، وينأى بها عن تحسس تفاعلات الخيالي وتوثباته ، ويجعل الجهد البلاغي مصروفا غالبا تلقاء حدود الإبداع ، وكان حريا أن يصرف تلقاء جوهره .

---

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، ص126

[2] ـ المصدر نفسه ، ص215

[3] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص62

[4] ـ ينظر : حمادي صمود ، التفكير البلاغي عند العرب ، ص530

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص520

[6] ـ العربي الذهبي ، شعريات المتخيل ، ص32

2 ـ البلاغة الحديثة والعبور إلى النسق :

2.1ـ من الجملة إلى النص :

يحسب لنقادنا وبلاغيينا قديما بصرهم بقيمة انتظام أجزاء الكلام وتآلف مكوناته ،وقد أشير من قبل إلى بعض ما يخدم هذا الغرض ،على أن ذلك لا يعني أن الباحث في هذه المسألة واقف بالفعل إزاء بلاغة نصية شمولية ، إذ لا مرية في أنّ المنزع التجزيئي كان هو القيمة المهيمنة التي طالما اختطت مسار الفكر البلاغي والنقدي ، بدليل تمركزه حول المفردة ، وعدم تجاوزه غالبا حدود الجملة النحوية ، وقد عد ذلك في نظر بعض الدارسين جهدا مقلا فيما يخص النظرة الشاملة للعمل الفني [1] .

صحيح أن عبد القاهر عدل عن العناية باللفظ ككيان مستقل ، وأكد مرارا أن النظم هو محل المزية البلاغية ،إذ « لا يتصور أن يتعلق الفكر بمعاني الكلم أفرادا ومجردة من معاني النحو »[2] ،وصحيح أيضا أن هذا الوعي هو ما جعله يشبه ناظم الكلام بالصائغ الذي « يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة ، فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة »[3] ، ولكن هذا التوجه ـ على أهميته ـ بقي على مبعدة من البلاغة النصية ، لتمركزه حول الجملة النحوية [4] ،ولأنه يدرس البيت والبيتين ، لا نصا بتمامه[5] ، ولعل هذا الأمر أن يعزى إلى مفهوم النظم ذاته ،فإنه مصروف أساسا إلى توخي معاني النحو بين الكلم، وطبيعي أن يبعث النحو على مراوحة حدود الجملة ، بالنظر إلى كونها مجال اشتغاله [6] .

---

[1] ـ ينظر : محمد زكي العشماوي ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ، ص212

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص337

[3] ـ المصدر نفسه ، ص339

[4] ـ ينظر : جميل عبد الحميد ، بلاغة النص ، دار غريب ، القاهرة ، 1999 ، ص26

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص29 ، 30

[6] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص30

لقد أدرك عبد القاهر ـ وإن في الحدود الجملية ـ أن مزية الصورة لا تكمن في أعيان ألفاظها ، بل في كونها استراتيجية علائقية متوخاة ، لها خصوصيتها الإبداعية ، بدليل أن الصورة الشعرية قد تكون واحدة عند أكثر من شاعر ، بيد أن إعجابنا بها لا يكون واحدا [1] ، ولا سبب لذلك إلا تفاوتها في المتوخى من معاني النحو بين كلمها .

وجملة الأمر أن البلاغي ـ كما تمثله عبد القاهر ـ ذو طبيعة نظامية لا جزئية ، وهذا يعني أن التشبيهات والاستعارات والمجازات بعامة هي بالأساس علائق وأنسجة وأنساق ، ولا سبيل إلى استجلاء شعريتها بعيدا عن مراعاة هذا الأصل البنائي ، وجهد كهذا رائد في بابه ، وإن كان مأمولا من صاحبه أن يعبر من الجملة إلى النص ، ومؤكد « لو أنه قد فعل لوصل إلى سر من أسرار تلك الطاقة غير المألوفة التي لا نجدها في الأجزاء أو الأشلاء ، ونجدها في البناء الكامل ، في العلاقات التبادلية بين "الأشلاء" التي تدب فيها حياة واحدة ، فتنقلها إلى صورة الكائن الحي »[2] .

وفي النقد الغربي كان لابد من انتظار زوال السيادة الكلاسيكية ،وثبات قدم الرومانسية ،حتى يتهيأ للبلاغي أن يتفلت من عقال التجزيئي ،وتقوى قناعة النقاد بشمولية النشاط الجمالي ،واعتقادهم بضرر تجزئته ،على نحو صنيع كولريدج الذي أكد على الطبيعة العضوية للخيال الإبداعي أو الثانوي ـ كما يسميه ـ تمييزا له عن الخيال الأولي البسيط الذي هو قسمة بين الناس[3] ، وتعزى عضوية الخيال الإبداعي ـ كما تمثله كولريدج ـ إلى كونه قوة تركيبية بالأساس ، من شأنها أن تؤلف بفاعلية بين الأشياء المتباعدة ، حتى إنها لتفيء بها من الاختلاف إلى التجانس ، ومن التنوع إلى الوحدة ، وتخلع عليها ماهو لافت من

[1] ـ ينظر : عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص79 ، 80

[2] ـ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981 ، ص190

[3] ـ ينظر : يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1997 ، ص242

الجدة والطزاجة [1] ، وواضح من هذا الفهم أننا إزاء وعي نقدي متقدم جدير بأن « يعلي من حيوية الخيال ووظيفته التشكيلية »[2] ،ويهيئ للملكة التخييلية أن « تضفي "نغمتها" الخاصة ، و"جوها" على ملاحظات الخبرة الحسية »[3] .

وإذ يسمي وردزورث الخيال كيمياء عقلية ، فإنه يصدر عن قناعة كقناعة كولريدج ، ذلك أن هذا النعت يرسخ إقراره بقدرة الخيال على إجراء عمليات المزج والتركيب[4] ، بما يفضي إلى ابتكار تجانسات لافتة يصف وردزورث أثرها العميق بقوله : « إن الغبطة التي ينالها الإنسان من رؤيته للتماثل في اللاتماثل ... هي ينبوع نشاط عقولنا وغذاؤها الرئيسي »[5] .

ولا يختلف رمزي كبودلير عن رومانسي مثل كولردج في توصيف ملكة الخيال الإبداعي ، وتقدير فاعليتها الكلية ، إذ يناط بها ـ في نظره ـ أن تحلل المدركات ، ثم تعيد تنظيمها بناء على تجربة الذات المتأملة ،وما تهتدي إليه من العلائق الباطنة والتجانسات الخفية [6] ،

وواضح أن قول بودلير بتراسل الحواس ليس إلا أثرا من آثار اقتناعه بعضوية الفعل الخيالي ،وأهليته لتركيب صور تتماهى فيها معطيات الإدراك الحسي[7] ، ثم إن بودلير لم يعمد إلى الإعلاء من شأن الخيال فوق سواه من المواهب والملكات إلا لكونه قوة استبطان واستبصار متيقظة ، أو « لأنه وحده الذي يفهم التجانس الكوني »[8] .

---

[1] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص251

[2] ـ حسن البنا عز الدين ، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب / بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص91

[3] ـ المرجع نفسه ، ص91

[4] ـ ينظر : محمد مصطفى هدارة ، بحوث في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1994 ، ص253

[5] ـ دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر : أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1982 ، ص81

[6] ـ ينظر : عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1984 ، ص264

[7] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص264 ، 265

[8] ـ دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص81

ويورد ريتشاردز ست منظورات متمايزة لمفهوم "الخيال"[1] ، بيد أن أهمها جميعا ـ في تصوره ـ منظور كولريدج ، إذ يعد بحق إضافة نوعية عززت نظرية الخيال بالكشف عن طبيعته العضوية ، والنظر إليه بوصفه قوة تركيبية سحرية ، تفصح عن ذاتها في إشاعة التوازن بين الصفات المتعارضة ، وخلع الجدة على الموضوعات المألوفة ، وإخضاع الكثرة إلى أثر موحد [2] .

وتجد هذه الأفكار سبيلا إلى نقدنا العربي الحديث ، وبخاصة في كتابات العقاد والمازني وعبد الرحمن شكري وميخائيل نعيمة ، لما كان من تأثرهم بالرومانسية وثورتها على قيود الكلاسيكية ، ومعلوم أن العقاد والمازني حملا في كتاب "الديوان" على شوقي وأمثاله من الكلاسيكيين ، وإنما كانت حملتهما على هؤلاء بسبب الشكل الآلي الذي درجوا عليه في بناء القصيدة الإحيائية غالبا ، وافتقارها جراء ذلك إلى الخاطر الذي يؤلف بين أبياتها ، ويؤول بأجزائها إلى التكامل والوحدة [3] ، والصحيح في نظرهما أن القصيدة « ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما ، يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، والصورة بأجزائها ، واللحن الموسيقي بأنغامه ، بحيث إذا اختلف الوضع أو تغيرت النسبة أخل ذلك بوحدة الصنعة وأفسدها ، فالقصيدة الشعرية كالجسم الحّي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته ، ولا يغني عنه غيره في موضعه إلا كما تغني الأذن عن العين ، أو القدم عن الكف، أو القلب عن المعدة ، أو هي كالبيت المقّسم لكل حجرة منه مكانها وفائدتها وهندستها ، ولا قوام لفن بغير ذلك »[4] ، وإذن فالقصيدة عند صاحبي الديوان بنية حية لا قالب جاهز ، وعمل متكامل الأجزاء، متناسق العناصر ، ووحدة فكرية وشعورية متناغمة ، والحال أنك متى طلبت هذه الوحدة في الشعر فلم

[1] ـ ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، تر : إبراهيم الشهابي ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط 1 ، 2002 ، ص232 ، 233 ، 234

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص234 ، 235

[3] ـ العقاد والمازني ، الديوان في الأدب والنقد ، دار الشعب ، القاهرة ، ط 4 ، 1997 ، ص130 ، 131 ، 132

[4] ـ المرجع نفسه ، ص130

تجدها « فاعلم أنه ألفاظ لا تنطوي على خاطر مطرد أو شعور كامل الحياة ، بل هو كأمشاج الجنين المخدج بعضها شبيه ببعض »[1] ، أو هو «كالرمل المهيل لا يغير منه أن تجعل عاليه سافله ، أو وسطه في قمته »[2] .

وفي ظل تنامي هذا الوعي الشمولي ، وتعاظم اهتمام النقاد بوحدة القصيدة وعضوية بنائها ، لم يكن مستغربا أن يكون اشتغال الشعرية الحديثة على تجديد المنظومة البلاغية حثيثا ، ولا أدل على ذلك من حدبها على الخيال الإبداعي بوصفه مشتلة تركيبية تفاعلية ،لها أن تجعل منتأى بلاغة الشعر عن تنفذ النزعة التجزيئية واسعا .

وإزاء تحول بلاغة الشعر استراتيجيا من النمذجة الجزئية إلى نمذجة الأنساق ، لزم أن تتجه الذائقة الجمالية إلى استجداد رؤيتها حتى تكون أقرب إلى تفهم البديل البلاغي ومذهبه العضوي في بناء النص ، والتأليف بين مؤثثاته ، وفي طليعتها الصور الشعرية ، حيث إنها لم تعد ـ كما كانت في كثير من الشعر التقليدي ـ وحدات مستقلة يسهل اقتطاعها من مساقها غالبا ، أو خيوطا متوازية لا يتهيأ لها مجال الالتحام والتآلف[3] ،وإنما أصبحت بالشمول أعلق ، فاستعاضت عن وحدة البيت بوحدة النص ،وصار الشاعر « يرى الصورة جزءا من نسق أوسع وإطار أشمل ، ويعني هذا أن الصورة الجزئية ربما لا تعني متميزة من إطارها شيئا ذا شأن ، لأن الشاعر يفكر من خلال إطار أوسع »[4] .

ثمة إذن تحول لافت في صميم العلاقة بين الشعري والبلاغي ، ويكفي لتلمس عمقه وحساسيته أن ينظر في بلاغة الصورة الجديدة ، ويدرك الفارق بين أن تكون مجرد أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق

[1] ـ المرجع السابق ، ص130

[2] ـ المرجع نفسه ، ص132

[3] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص209

[4] ـ المرجع نفسه ، ص202

عليها ،وأن تكون هي الشعور والفكر ذاتهما [1] ،وليس هذا بالفارق الهيّن ،لأنه يكشف عن شعرية غير تقليدية ،تريد للصورة أن تكون طرف منتجا لا وسيطا مساعدا ،وفاعلية مضيفة لا ديكورا مضافا .

وعلى أساس هذا الفهم البديل ترسخ الاعتقاد بأن بناء القصيدة ينبغي أن يكون عضويا ناميا ، حتى إنه ليشبه النبتة « فالنبتة تبدأ بالبذرة وهي تنمو ، والنمو هو القوة التي تظهر في كل شعر عظيم ، وكذلك العمل الفني كله نمو أو ولادة أو تطور ، وكل كلمة تلد ما بعدها ، فإذا نمت النبتة كيّفت ما كان غريبا عنها من أرض وهواء ونور وماء »[2] ، وهكذا يكون نسق الصورة جوهر بلاغتها ، « فالصور تجمع عن طريق الحواس ، ثم تفقد خواصها الأولى عندما تمتزج وتتمثل في الكلي »[3] ، وهذا يعني أنها ذات نماء وحيوية ، وأن القصيدة إنما تصنع صورها من تفاعل العناصر المكونة لها [4] ، فتكون كل صورة على علاقة لا بغيرها من الصور فحسب ، وإنما بسائر مكونات القصيدة [5] .

من هنا صار الشاعر مطالبا بأن يخضع صوره لبناء عضوي ذي نماء وديناميةٍ ، إذ من شأنه « تنظيم الانفعالات ، وإخضاع التعدد للوحدة ، واستخراج النظام من الفوضى »[6] ، ويتحتم في سبيل ذلك أن لا يدع الشاعر صوره نهبا لهنات البناء الآلي وتصدعاته ، فتكون أشتاتا وقوالب ، ليس لها حظ من لحمة الانتظام ، ولا من توثب الحياة ، كما لا يمكنها بصفتها هذه ـ وإن ظفرت بإعجابنا ـ أن تخدعنا عمّا ينبغي أن تخضع له الصور في مجموعها من تفاعلات كلية بانية [7] .

---

[1] ـ ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص33

[2] ـ إحسان عباس ، فن الشعر ، دار صادر ، بيروت / دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1996 ، ص128

[3] ـ المرجع نفسه ، ص128 ، 129

[4] ـ ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، دار التنوير ، الجزائر ، ط 1 ، 2010 ، ص326 ، 327

[5] ـ ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص19

[6] ـ إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر : محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، 1961 ، ص27

[7] ـ ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص192

إن الصورة ـ كما تتمثلها الشعرية الحديثة ـ كيان كلي ، وكليته هي مكمن جماليته وسر حيويته ، والصحيح أنه « كثيرا ما تكون المفردات أو الصور الجزئية غير مثيرة أو مؤثرة بذاتها ، ولكننا حين نتمثلها في الوحدة الشاملة أو الصورة الكلية نستكشف من خلالها الأعاجيب »[1] ، وحيث إن الشعري ـ في تصور أدونيس ـ رؤياوي بطبيعته ، فلابد أنه نسقي في الوقت ذاته ، لا يسيغ التجزئة ، والنسق عند أدونيس هو ما يميز الشعر عن الطبيعة ، ويهيئ لمادتها الخام أن تتشكل [2] .

وبتعاظم اطلاع النقاد على الوافد الغربي الشكلاني والبنيوي وما بعد البنيوي يتعاظم اتجاههم إلى الأخذ بمقولة النسق تصورا وممارسة ، وتحاول مقارباتهم ـ على تفاوتها ـ أن تستجلي الأنساق البانية للنصوص والخطابات الأدبية ، على نحو صنيع كمال أبي ديب ومحمد بنيس ويمنى العيد وسواهم ، ويلزم في سبيل ذلك أن يعالج البلاغي بوصفه نسقا متضاما ،لا عنصرا منحسما ،وعلائق عضوية متصاهرة ، لا وضعا آليا بسيطا .

والأمر ـ على هذه الصفة ـ يعني أن رمزا ،كالماء مثلا ، ينبغي أن يدرس في إطار بنيته الكلية ، غير منتزع منها ، ولا معزول عنها ، وذلك عائد في تصور يمنى العيد البنيوي التكويني إلى أن « قيمة هذا الرمز ودلالته في بنية نص شعري جاهلي غير قيمته ودلالته في بنية نص شعري للسياب ، في البنية ، في الكل الذي له نسقه ، يكتسب الرمز قيمته ، وليس العكس صحيحا ، أي أننا لا نتبين نسق بنية القصيدة السيابية على مستوى هذا العنصر وفي استقلاله ، الذي هو الماء ، بل نتبين هذا النسق في البنية ككل »[3] .

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1981 ، ص145

[2] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009 ، ص172

[3] ـ يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 3 ، 1985 ، ص33

لقد بات واضحا في النقد ،كما في نظرية الأدب ،أنّ توحد العناصر البانية للنص متعلق بضرورة حتمية [1] ، وأن «كل عمل فني يفرض ترتيبا وتنظيما ووحدة على مواده »[2] ،ويتوجب ـ والحال كذلك ـ أن يقدر الدارس سمة العمل الأدبي المتراكبة ، ودرجته العالية من التعقيد ، فيسأل بجد عن طريقة وجوده ونسق تنضيده بدلا من الوقوع في مزلة تبسيطه [3] .

ثم إن البلاغي لا يتهيأ لأسرار شعريته أن تنكشف وتضاء في ظل محدودية المنزع التجزيئي السادر في تمايزيته بعيدا عن تقدير أهمية التفاعل ، على الرغم من أن هذا الأخير بعض من طبيعة العمل الشعري، ورافد مثر لمجازاته المتوسعة [4] ، ولا يسع التجزيئية إلا أن تقصي البلاغي عن حقيقة الشعر التي يجدر أن « تنبع من إدراك الشاعر لوجود علاقة عامة تكمن تحت الظواهر ، وتنتظمها جميعا » [5] .

من هنا باتت علاقة البلاغي بالشعري في مسيس الحاجة إلى تفعيل الوعي النسقي ، وتأمل مخرجات الأخيلة ضمن الشبكة العلائقية الشاملة التي عليها المعول في التئام الأنساق النصية والخطابية ، ولم يعد من شأن الممارسة البلاغية أن تتوقف عند عتبات المفردة والجملة والبيت ، بل أن تعمل في ظل الوفرة التي تتيحها الاستراتيجية الكلية للنص والخطاب .

---

[1] ـ ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص185

[2] ـ رينيه ويليك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، 1987 ، ص23

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص27

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ،ص212

[5] ـ دي لويس ، الصورة الشعرية ، ص81

2.2ـ الاستعارات التي نحيا بها :

أوضحنا من قبل أن الدرس البلاغي القديم للاستعارة في خطه العام كان بادي الاحتراز منها [1] ، على الرغم من بصره بقيمتها وعلو طبقتها ، ولعل ذلك أن يفسر عدم انخراطه في فقه متعمق يضعها في دائرة الضوء ، ليكشف عن أسرار فاعليتها وفرادتها ، وليصل إلى تفهم طبيعتها ووظيفتها بعيدا عن المنطق الاستبدالي ، والغرض التحسيني ، ودون أن تقع تحت طائلة المركزية التشبيهية ، فتحجم بالتبعية ، ويحال بينها وبين أن تكون مجلى لبلاغة إبداعية متوهجة .

واضح أن البلاغة القديمة لم تكن تحدب على التشبيه ، في مقابل احترازها من الاستعارة ، إلا في ضوء نزوع استبدالي يؤثر ما يشيعه منطق التشبيه المقارب من أمان الوضوح والتمايز ، هذا الأمان الذي يمكن أن تربكه الاستعارة ، أو تبدده تماما ، بسبب منطقها التفاعلي الذي يبعث على تداخل الأشياء ، ولا يسعه أن يؤّمن لها تمايزها كما يفعل التشبيه [2] .

ولما كان القصد إلى صيانة التمايز هو الشاغل الأهم ، فلا غرابة في أن تشد الاستعارات إلى مرجعية قطبية هي المشابهة ، وأن يثنى على القريبة منها دون البعيدة ، فقط لأنها أخرجت مخرج التشبيه ، على الرغم من أن واقع الاستعارة الجمالي يثبت أن لها خصوصية لابد من مراعاتها ، وأن ما ينال بها من المقاصد والأغراض لا ينال بالتشبيه أو بغيره [3] ، وأنها ليست قياسا ذهنيا بسيطا يجمع بين المتشابهات الخالصة ، وإنما هي مجانسة حدسية عميقة تنصهر في بوتقتها الأشتات المختلفات ، وهذا ما يتيح أن

[1] ـ ينظر : توفيق الزيدي ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، ص126 ، 127

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص125

[3] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص147

نرى في الاستعارة الوجهين معا المناسبة والمباينة [1]، أو شدة الائتلاف وشدة الاختلاف في لمسة واحدة ، ومجددا لا ينبغي تفويت التذكرة بأن عبد القاهر عمد في دلائله غير ما مرة إلى تفنيد منطق الاستبدال أو النقل ، مؤكدا خطأ تعريف الاستعارة بأنها نقل ، ومستعيضا عن ذلك بمنطق الادعاء [2] ، ولا شك في أن قول عبد القاهر بالادعاء دليل على تفطنه إلى فاعلية الاستعارة ،، وكونها بالأساس نزاعة لتجاوز الواقع لا لاستعادته .

ولم يكن بد من أن يتجاوز الدرس الاستعاري تأثيرات المنطق الاستبدالي الأرسطي حتى يشهد تحولاته الجذرية ، ويتاح للاستعارة تصور اختلافي كالذي أتيح للايكوف وجونسون العمل على تأثيثه في كتابهما المعروف "الاستعارات التي نحيا بها" ، وذلك بعد أن « صار لزاما بناء نموذج معرفي وفرته الأبحاث المعاصرة التي تنفست داخل مناخ عملي ابستمولوجي يسمح بتحاقل العلوم وتحاورها ، ويعيد للاستعارة قوتها داخل المتخيل العام للنص »[3] .

لقد أريد للاستعارة أن تتجاوز نطاق الاستبدالية المحدود ، وأن تدرج داخل مجال تصوري أرحب يمكنها من أن تصير أداة لإنماء الفكر وإنتاج المعرفة [4] ،ويفعل أسلوب التعامل معها ،إذ طالما « اعتبرت الاستعارة جمالا أو زخرفا أو قوة إضافية للغة ،وليست الشكل المكون والأساس لها »[5] ،والصحيح في نظر ريتشاردز أنها « المبدأ الحاضر أبدا في اللغة »[6] بدليل أننا « لا نستطيع أن نصوغ ثلاث جمل في أي

---

[1] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص140

[2] ـ ينظر : عبد القاهر ، دلائل الإعجاز ، ص360

[3] ـ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2005 ، ص24

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص16

[5] ـ ريتشاردز ، فلسفة البلاغة ، تر : سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002 ، ص92

[6] ـ المرجع نفسه ، ص93

حديث اعتيادي سلس دون اللجوء إلى الاستعارة ... وحتى في اللغة الجافة للعلوم الراسخة لا يمكننا أن نستغني عنها دون أن نعاني من بعض المصاعب »[1] .

بهذا الفهم يتسع حضور الاستعارة لتصبح مقوما لنشاط اللغة بعامة ،لا سمة للغة الأدب بخاصة [2] ، وتكون أصلا ثابتا متنفذا لا في اللغة فحسب ، بل حتى داخل الفكر والعمل ، بدليل انتباهة لايكوف وجونسون إلى أن « الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية ، إنها ليست مقتصرة على اللغة ، بل توجد في تفكيرنا ، وفي الأعمال التي نقوم بها أيضا ، إن النسق التصوري العادي الذي يسير تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس »[3] ،وإذا كان قد تهيأ للاستعارة أن ترسخ حضورها المبدئي والدائم في اللغة ،فلأن « سيرورات الفكر البشري هي التي تعد استعارية في جزء كبير منها »[4] ،والحاصل أن هذا الوضع هو الباعث على أن يكون للاستعارة الجديدة القوة على إنتاج حقيقة جديدة [5] ،وأن « ينشأ جزء كبير من التحول الثقافي من إدماج تصورات استعارية جديدة ،وفقدان أخرى قديمة »[6] .

هذا الفهم المختلف للاستعارة لم يكن ليقنعه منطق الاستبدال الذي كانت علاقة البلاغي بالشعري لا تحدد إلا في ضوء تمايزيته ،بدليل إبقاء الاستعارة في نطاق جاذبية التشبيه ،بما يحجب فرادتها ،ويجمد فاعليتها ،ويجعلها محض قياس مبني على أساس المشابهة الحاصلة بين طرفيها ،دون حسبان لما يتم من تفاعل وتوتر ،وما يتولد من معان حينما يواجه المستعار والمستعار له أحدهما الآخر[7] .

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص93

[2] ـ ينظر : عبد الباسط لكراري ، دينامية الخيال ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط 1 ، 2004 ، ص395

[3] ـ جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، تر: عبد المجيد جحفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2 ، 2009 ، ص21

[4] ـ المرجع نفسه ، ص23

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص150

[6] ـ المرجع نفسه ، ص150

[7] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص142

من هنا أضحى منطق التفاعل بديلا من منطق الاستبدال أو النقل ،وتجلى كون الاستعارة « تتجاوز الاقتصار على كلمة واحدة ، وهي تحصل من التفاعل أو التوتر بين بؤرة المجاز والإطار المحيط بها »[1] ، ومن شأن هذا التحول أن يهبها تميزها وتفردها ،ويجعلها كيانا آخر مختلفا عن ذوات العناصر الداخلة في تركيبها[2] ، أو تشكيلة دينامية باستطاعتها أن تتيح فهم نوع من التجربة من خلال نوع آخر ، وأن تبدع انسجامات تركيبية ، وتبتكر فهما جديدا وحقائق جديدة [3] .

ولئن كان منطق الاستبدال منطقا تشبيهيا بقوة ، يحمل على أن تكون الاستعارة قريبة ، وأن تستند إلى وجه من المشابهة يمكن أن يعقل ويسكن إليه ، فقد اتسع منطق التفاعل ليشتغل على البلاغي الإبداعي بكل ما يسمه من صدمات التبعيد والمفارقة .

ومرد ذلك الاستناد إلى أن اشتغال الاستعارات يقتضي تحريك سيرورتي الجمع والتفريق ، أو المماثلة والمخالفة ، إذ بهما معا تحصل معرفتنا بالأشياء [4]، ولا سبيل إلى هذا الوضع التركيبي الخصب إلا بتفعيل الحدس الذي يتيح تجاوز المشابهة وعدم التقيد بها [5] .

وإذ يراد تجاوز المركزية التشبيهية للمنطق الاستبدالي ، فلابد من تجاوز تجزيئيته في الآن ذاته ، وهذا ما يفسر الاعتناء بإقرار السمة العضوية التي تطبع البنية الاستعارية التفاعلية ، وتوفر لها حضورا كليا موسعا ومؤثرا ، له أن يشرئب في تنامياته ، ليتجاوز المعتاد من عتبات الكلمة والجملة ، ولينتشر داخل نسيج الخطاب بأجمعه [6] .

---

[1] ـ يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، ص129

[2] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص135

[3] ـ ينظر : جورج لايكوف ومارك جونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، ص219

[4] ـ ينظر : سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص22

[5] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص140

[6] ـ ينظر : سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص23

إن تفاعلية النسق الاستعاري تجعل النظر الجزئي المائز غير ذي جدوى ، وتحوج الممارسة البلاغية إلى « تحليل المقولات انطلاقا من تداخل الحدود وليس استقلالها »[1] ، وإلى عدم الاقتصار على التحديدات المعجمية التي لا تستطيع مراعاة نمو المعاني في الألفاظ وتجددها وغموضها[2] ، أو هي تبعث على ضرورة « الانتقال من التحليل الذري الجملي إلى تحليل النص شموليا »[3] .

وحيث إن الاشتغال الاستعاري ذو سمة تفاعلية ، بالنظر إلى أنّ أنساقنا التصورية قائمة بالأساس على تجاربنا في العالم ، وتفاعلنا المستمر مع محيطنا الفيزيائي والثقافي [4] ، فقد وجب أن تدرس التعابير الاستعارية في ضوء دينامية البنى التصورية ، وتماشيا مع ما تهيئه الاستراتيجية التفاعلية من « سبل مشرعة على الإبداع والتجديد ،وبلورة المفاهيم والتصورات التي تبنين منظورنا للفضاء وكائناته »[5] ،ثم إن البديل التفاعلي يناط به أن يهيئ للاستعارة فقها شموليا يراعي بنيتها الموسعة التي تتراكب وتتنامى وتتشعب على امتداد المساحة النصية ، ولا يركن إلى التحليل الجزئي الذي لا يسعه إلا أن يبقينا بعيدا عن حياة الاستعارة ، وبهذا يحدث « انتقال واع من المستوى الفردي والجملي لتحليل الاستعارة إلى المستوى المركب الخطابي ، والذي تكون الاستعارة بموجبه بؤرة اشتغال الخطاب ، ومركز حياة النص ، ومحقق انسجامه الداخلي »[6] .

مثل هذا الوعي البلاغي المعرفي يدفع لزوما باتجاه التمييز بين بيان لفظي ،وآخر تصّوري ،أما اللفظي فتتأطر الاستعارة في ضوئه تأطيرا أفقيا ، بسبب انكفائه على اللفظ ، واقتصاره على المفردة أو الجملة ،

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص25

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص25

[3] ـ المرجع نفسه ، ص25

[4] ـ ينظر : لايكوف وجونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، ص129 ، 130

[5] ـ عبد الباسط لكراري ، دينامية الخيال ، ص406

[6] ـ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص166

وأما التصوري فمحتف بمعقولاتنا (أنساقنا التصورية) وآليات اشتغالها ، وكاشف عن تنفذها في مقولاتنا، وفي ضوء ذلك لا يمكن أن تدرس الاستعارة بعيدا عن تقري بنيتها الخطابية الموسعة ، وتحري عمقها التصوري بكل مداخله الطبيعية والثقافية والرمزية [1] .

وقد أفضى هذا التحول إلى عد القصيدة كلها نتاج بناء استعاري تركيبي[2] ، « وذلك اعتبارا لكون الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو وتتشعب بواسطة الاستعارة ، واعتبارا لكون النص ليس فقط مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينها ، بل هو استعارة كبرى »[3] .

وعلى هذا الأساس صار متاحا أن يقال « إن كل قصيدة استعارة موسعة »[4] ، وتوجب عدم عزل الاستعارة عن مساقاتها ومتعلقاتها على امتداد النص ، أو النظر إليها نظرا جزئيا لا يتعدى نطاق لفظها أو جملتها ، ذلك أن « سيرورة اشتغال النصوص ، وإدراك هذه السيرورة لا يتم ، ولا يمكنه أن يتم إلا عبر تماس داخلي للحركة الاستعارية القياسية ، وإلا توقفت حركة نمو الخطاب »[5] .

وتجد القصيدة سبيلا إلى تماسك مكوناتها بتعالقها الاستعاري ،واشتغالها على أن تكون « ذات رنين ونغم ينتشر نحو الخارج في دوائر ، فتعم ما حولها ، وتلهمه من قوتها ، ويصبح المجال مدينا لهذا الإشعاع الغامر الذي ينجم من سمة الاستعارة الأولى » [6] ،ولأن المنطق التجزيئي لم يحفل بغير وحدة البيت «كان من المشقة البالغة أن تستمر الصورة وتتصل ، وأن يتاح لها امتداد طبيعي ، أو حركة تلقائية تمضي إلى أن

[1] ـ ينظر : عبد الباسط لكراري ، دينامية الخيال ، ص343 ، 344

[2] ـ ينظر : سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص16

[3] ـ المرجع نفسه ، ص16

[4] ـ المرجع نفسه ، ص15

[5] ـ المرجع نفسه ، ص16

[6] ـ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص236

تغيب في غيرها ،البيت المقفل يشرع للانفصال والتجمد والاستقرار المباغت ، ويجعل إخراج الصور ومعاناتها أقرب إلى معنى الإغارة المختصرة السريعة التي كانت تسم حياة البداة في الصحراء »[1] .

الصورة نسق بالأساس ، والشعري نسقي بامتياز ، وعليه فالاستعارات بخاصة وصور الشاعر بعامة « ينبغي ألا تكون كالخيل المستنفرة فرت من قسورة ، وأن الوثبات الخيالية ينبغي أن تتم في نطاق وحدة بينة ، وأن الجمال رهين بجمع الأشتات ، وإظهار الوحدة من خلال التنوع »[2] .

ويتحتم في ضوء هذا التصور التفاعلي أن يتجه فقه الاستعارة إلى العمق ، فيكشف عن وظائفها النوعية الجليلة ، ويتجاوز الاعتبار الشكلي الذي درج على أن يقرنها وظيفيا بالتجميل وتحسين المعرض ، حادا بذلك من تحرّر وفرتها الإبداعية الدينامية التي تؤهلها لتكون « أداة للابتكار وبناء المتخيل »[3]، وتكشف عن وجه فرادتها ، بالنظر إلى أنها في العمق « مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب ، لأنها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه ، وتحدد طبيعة الفكر الذي يجعل نوعية الاستعارة تختلف من ثقافة لأخرى ،وتؤسس الخطاب ،لأن الآلية التي تحكم تكّون اللغة ونموها وتشعبها وتناسلها آلية استعارية تقوم على المماثلة والمخالفة »[4] ،وإذن فالمنوط بالاستعارة هو أن تشتغل على الجمالي والمعرفي[5] ،فتتشرب تصوراتنا ،وتنفسح على الإبداع والجدة ،فتكون «كفيلة بإعطائنا فهما جديدا لتجربتنا»[6] ،وقادرة على أن تغير النسق التصوري الذي نؤسس عليه تصرفاتنا [7].

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص240

[2] ـ المرجع نفسه ، ص252

[3] ـ سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص20

[4] ـ المرجع نفسه ، ص295

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص25

[6] ـ لايكوف وجونسون ، الاستعارات التي نحيا بها ، ص145

[7] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص150

وجملة القول أنّ الاستعارة لا يمكن أن تفهم بعمق بعيدا عن مكاشفة حقيقتها التفاعلية التي تتنفذ في لغتنا تنفذها في فكرنا ، حافزة بذلك على وجوب التعامل مع الاستعارة بوصفها نسقا ديناميا متمددا لا عنصرا ساكنا محدودا ، وطاقة مضيفة لا زينة مضافة ، وبؤرة إنتاج وابتكار وبناء بما تستحدثه من العلائق والتجانسات وما تستثيره من الرؤى والتصورات .

الفصل الثاني

بلاغة الاختلاف في القصيدة الجزائرية المعاصرة

1 ـ شدة اختلاف في شدة ائتلاف

1.1ـ تجاوز الواقع

2.1ـ تجاوز المتوقع

3.1ـ التجاوز الأبيض

2 ـ نحو بديل بلاغي نصي

1.2ـ الوضع التجزيئي/ما قبل النصي

2.2ـ التعالق العنقودي

3.2ـ القصيدة ـ الصورة

1 ـ شدة اختلاف في شدة ائتلاف :

قد يظن أن بلاغة الاختلاف في المتن الشعري الجزائري المعاصر لا تعدو أن تمثل حالة من التأثر الخالص بالبديل الحداثي العربي وأقطابه ، وظن كهذا يدع الجزء الأهم من الحقيقة حتى وإن صح أن شعراء جزائريين كثرا وقعوا تحت تأثير أسماء شعرية محورية كالسياب وقباني ودرويش وأدونيس وأمثالهم .

إن الأمر يتخطى حالة التأثر بالتأكيد ، وإن كان يحتضنها ، ذلك بأن الحاجة إلى تحديث بلاغة الشعر فرضت نفسها بقوة في المغرب كما في المشرق تماما ، وصار لزاما على الشاعر في الجزائر كما في سائر البلاد العربية أن يستجيب لتحولات الذائقة ، ويواكب وثبة الشعري ، ويؤسس بلاغيا لاختلافيته .

قد يظن كذلك أن العبور إلى جهة الاختلاف في القصيدة الجزائرية المعاصرة يتعلق بانتقال سلس وحاسم ، والصحيح أن الأمر على درجة كبيرة من التعقيد لارتباطه بقدرة الشاعر على صون أدائه من التفاوت ، والقارئ من ثم لا يعدم أحيانا عودا إلى المشاكلة حتى في بعض الشعر الموصوف بالحداثوي .

في السياق ذاته لا يصح أن يوصف البلاغي بالمشاكلة أو بالاختلاف خارج الاشتغال على اللغة ، إنها ـ أعني اللغة ـ محك الإبداع الشعري وبوصلته ومفترق طرقه ، والنص لا ينسب إلى سكونية المشاكلة أو دينامية الاختلاف ما لم تكن هذه النسبة منبثقة من داخله اللغوي ، على أن الاتكاء السهل على بعض ما يشيع في الشعر الحداثي من صيغ وأساليب لا يعد دليلا على اختلافية النص ، والأهم من تحديثية برانية هشة كهذه أن ينبثق الاختلاف انبثاقا داخليا أصيلا .

إبداعيا تكشف البلاغة المختلفة عن وجه آخر للعلاقة بين الشعر الجزائري والواقع المعطى ، علاقة تؤسس للتجاوز بأكثر من شكل ، إذ يمكن أن يكون حلحلة لتراتبية الواقع ،أو خلخلة لأبنية المتوقع ، أو حتى صمتا مستغنيا بالمحو عن الكتابة .

1.1 تجاوز الواقع :

في الشعرية الحديثة تندفع العلاقة بين الفن والواقع على نحو لافت باتجاه الاختلاف ، وتصبح اختلافية الشعر عنوان خصوصيته ، ومبعث شعريته [1] ، فلا يكون هم القصيدة وديدنها أن تنقل صور الأشياء وأشباحها بما هي أو كما هي ، أي أن تطابقها أو تشابهها وتحاكيها ، بل أن تنطلق مبدئيا من الواقع بوصفه سندا أو مادة أولية معطاة تستوجب وبقوة تفعيل الوظيفة التحويلية [2] ، وذلك في ضوء الاستناد إلى قناعة تحديثية مفادها أن « الشعر ليس صورة عن الواقع ، ولكنه صورة عن علاقة الذات بهذا الواقع ، ومن ثم فهو يتميز بطبيعة خاصة تختلف عن طبيعة العالم الخارجي ، وإن استند إلى الواقعي في نهوضه إلى الفني »[3].

القصيدة ـ كما تتمثلها الرؤياوية الأدونيسية ـ وجه آخر لما هو معطى ، إنها «تجاوز للواقع مع أنها تنبثق منه وتنغرس فيه» [4] ، أو هي تشمله وتتخطاه في الآن نفسه ، ولو أنها لم تزايل حدود الواقع لانتفت شعريتها أصلا ، شعرية تكمن ـ كما يعتقد أدونيس ـ في إبداعية القصيدة وقدرتها على أن تعبر من واقع معطى إلى آخر ممكن تحيلنا عليه ، وحاصل هذه الرؤية بالتأكيد أن كل شعر يستنفده الواقع ويأتي عليه لا يكون أكثر من وثيقة [5] ، أو هو لا ينقل من الواقع ـ كما يرى أحمد عبد المعطي حجازي ـ إلا الجانب النثري فيه ، أي ما كان ظاهرا منه ، والصحيح أن الشعري جانب خفي وقصي ، وأن ما يحتاج إليه هو الارتياد والاكتشاف لا النقل والترجمة [6] .

---

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص92

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص122 ، 123

[3] ـ فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص192

[4] ـ أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص114

[5] ـ ينظر : أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص155

[6] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص91

الشعر حراك إبداعي ، ومجلى إبداعيته قدرته على أن يؤسس لقوانين خاصة متجاوزا بذلك ما يركن الكلام المألوف إليه من القوانين العامة [1] ، والقصيدة الجيدة في نظر نزار قباني من شأنها « أن تكسر شيئا ما ، أن (تلخبط) خارطة الأشياء »[2] ، وجوهر الشعر أنه « حالة لا تستقر على حال ، ولا تحتمل التعليب والتخزين »[3] .

ومؤكد أن الشعر لم يوصف بأنه لغة عليا ، والوصف لمالارميه [4] ، إلا لأنه يتخطى حدود الألفة ليصنع المنزاح المختلف ، ولتقول اللغة غير الذي تعلمت أن تقوله [5] ، بما تعطل من منطق ، وتخلخل من ترتيب ، وتنشئ من علاقات مدهشة ولا معقولة بين ما يستبعد أو يستحيل أن يتعالق من المعطيات ، وبما يمور تحت قشرتها من وهج رمزي وحفريات غير معلنة .

على مستوى الممارسة يبدو المختلف ضالعا بشكل أو بآخر في تأثيث جماليات القصيدة الجزائرية المعاصرة ،ومسؤولا رئيسا عن الهيكلة المغايرة التي طالت علاقة الشعر بالواقع ،ولنقرأ في هذا السياق مثلا قول عبد الحميد شكيل في ومضة من ومضاته [6]:

لا شمس

تطلع من ضنك اللغة

كيف تقول الوجد

وهو يخنس في سيمياء التخثر

---

[1] ـ ينظر : محمد بنيس ، حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 1985 ، ص33

[2] ـ نزار قباني ، الأعمال النثرية الكاملة ، ج8 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط1 ، 1993 ، ص44

[3] ـ المصدر نفسه ، ص41 ، 42

[4] ـ ينظر : أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص26

[5] ـ ينظر : أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1989 ، ص126

[6] ـ عبد الحميد شكيل ، كتاب الطير ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 ، ص96

مثل هذا النص لا يشتق جماليته من حسابات التناسب في ضوء مقارنة الأشياء بأشباهها ، ولكنه يرى المختلف ويقوله ،وإذ يسأل القارئ عما يسيغ تأثيث صورة مثل "ضنك اللغة" أو "سيمياء التخثر"، فالثابت أن الإجابة لن تأتي من جهة تجاور الواقع ، بل من جهة تجاوزه ، وتتفلت من غلظته بما تجرب من سحر الكيمياء التخييلية .

اللغة مشرق للخوالج المضمرة ومتسع لبوحها ، هكذا هي رؤياويا ، بيد أنها من الداخل الرؤياوي ذاته تبدو وقد سلبت إشعاعها وسعتها معا (لا شمس تطلع من ضنك اللغة)، إنها تعيش الضنك ، تعاني أقسى الضيق ، بل إن الاثنين (ضنك/اللغة) ليكشفان ـ وقد تلبس أحدهما بالآخر ـ عن أحادية غير منقسمة ، وإن يكن صعبا على الذات أن تسلب متسعها ، فالأصعب من ذلك حتما أن يكون هذا المتسع هو المضيق نفسه ،مضيق خانق يضع العبور إلى جدوى القول على المحك ،إذ ما الذي تملك اللغة المحدودة أن تفعله حيال وجد يعرش في غيابات البنية العميقة (وهو يخنس في سيمياء التخثر) ، وجد يصعب على الصفة أن تؤديه أو تقوله إلا أن تومئ من بعيد ، وتتعلل بالتلميحة والتلويحة ، وتنتظر فراسة الذائق ورهف حدسه .

وفي نص آخر عنوانه "زهر القلق" للشاعرة منيرة سعدة خلخال نقرأ [1]:

قم وجعي

وعانق جذوة الانطفاء

في روض انشطاري

راجع سفر تقواي

[1] ـ منيرة سعدة خلخال ، أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، قسنطينة ، ط1 ، 2004 ، ص79 ، ص81

انبهار الشوق

بحدقة القلب

ألف انفرادي

وشم الوحدة

بأقطار اجتماعي

...

رايات الليل المنسية

زيارة الخطاطيف والرؤى

المنكسرة

شبه غبطة قارسة

لاجدوى الرعشة

واضح أن التجاوز هنا هو ما يحمل اللغة على أن ترتاد الأوج من خلال مغنطة المتدابرات (زهر/القلق)،(جذوة/الانطفاء)،(روض/انشطاري)،(الوحدة/اجتماعي) لا المتنائيات فحسب (سفر/تقواي)،(ألف/انفرادي)،(وشم/الوحدة)،(شبه غبطة/قارسة) ،وفيما تبدو هذه الصور أخلاطا في الظاهر ،فإن الحاضنة التخييلية لا تدع أيا منها حتى يكون التجانس ـ وإن خفي ـ قد أوضح فيها بصمة المأساوي ،وإنما المأساوي «خلاصة ما تنتجه القمة»[1] ،وهل بعد الحزن ـ القمة غير الهاوية السحيقة ؟

[1] ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص132

على صعيد تركيبي يمكن الالتفات إلى غلبة البنى الاسمية في مقابل انحسار شديد للصيغة الفعلية ، إذ لم تسجل هذه الأخيرة حضورها إلا في ثلاثة مواضع لا تتخطى مستهل النص (قم ، عانق ، راجع)، ولا تفرض إلا واقعا أمريا (مستقبليا) ليس له قوة تنفيذية كالتي للأمر الواقع ، وتأتي الهيمنة الاسمية ـ والحال كذلك ـ لتفضح غياب قوة الفعل (الاتزان) أو وهنها على الأقل ، بعد أن أصبحت نهبا لقوة الانفعال النقيضة (القلق) .

وعلى الصعيد نفسه يأخذ غياب الروابط ـ وتحديدا أحرف العطف ـ شكل الظاهرة ،إذ تتلاحق زمر من التراكيب الاسمية حتى آخر النص دون أن يعطف عاطف لاحقا منها على سابقه ، ولعل هذا الغياب أن يشير إلى حضور رابطة أقوى ، بل هي من قوة الظهور بحيث لا يضيرها الخفاء ، رابطة كالتي تترك أثرها في دواخلنا عند رؤية ضميمة منوعة من الزهر ، لا يربط بينها ـ وقد اتسقت في عقد أو آنية ـ إلا أنها جميعا تقبس من النضرة ، على أن الدافع إلى هذا التمثيل ليس شبها باديا كما قد يظن ،بل ضربا من التضام الباطن المنبهم .

تضام يبدو في زهر العقد أو الآنية مجلى للجمال ، ولكنه في "زهر القلق" لا يبدو غير مضطرب للمفارقة ، يهز بهدأة الأشياء بعد أن يصير الضد صنوا لضده ، ويلوح من أجل ذلك أن الذاكرة الرمزية حاضرة ـ وإن خفية ـ في خيارات الخيالي ، وأن "زهر القلق" هنا لا يبرعم في غفلة عن "أزهار الشر" لبودلير .

إن ديدن الشعر رغبتان غالبتان : رغبة في الجمالي ، ورغبة عن المرجعي ، وفي لغته لا تكون الكلمة مجرد بديل عن الشيء المسمى[1] ، إنها ذات خصوصية يكسر فيها الطوق المعجمي ، وتهيمن حالة

[1] ـ ينظر : رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 ، ص19

التوهج والإشعاع حتى « تصبح مفردات القصيدة مضيئة كأرقام ساعة فوسفورية »[1] على حد تعبير نزار، وفي الخصوصية ذاتها يتحول الحدث إلى رمز يشغلنا بالأبعاد والأقاصي[2] ، ولنا في سياق كهذا أن نقرأ مثلا قول الشاعر لخضر شودار[3] :

شاعر شرب الليل كله

تاركا الفجر منخوبا بالنشوات

القصيدة ترجلت ..

تاركة القبعات لضيوف النهار

وسؤال المرآة للمرآة ..

يمكن للشعر أن يتخذ أكثر من شكل ، وأن يشق أكثر من طريق ، ولكنه لا يمكن أن يحتضن إلا جوهرا واحدا ، هذا الجوهر هو ما يمنح الشعر شعريته ، والمقطع السابق يخطو رمزيا باتجاه تحسس هذه الغيابة الآسرة ، ومطاردة لحظة صحو تنفض عن الشعري كل عالقة دخيلة ، وتضرب لنا موعدا للاجتماع بالأصلين : الشاعر والقصيدة ، لا بالأشباه والنسخ المزيفة .

أما الشاعر فقد شرب الليل كله ، وترك الفجر منخوبا بالنشوات ، وهذه صورة ظلية لا تتغيا نقل معنى بعينه ، بل تهيئة مناخ رمزي منفتح ، إنها لا تكتب بالواضحين الأبيض والأسود ، بل بلون بيني رمادي يخفي أكثر مما يبدي ،وفيها يأخذ الليل موقع الكلمة المفتاح أو كلمة المرور ،ويبدو السياق ـ وإن تزاحمت الدلالات التي يمكن أن تثيرها رمزية الليل ـ أميل إلى استقطاب دلالتي الهم والخفاء ، وحينئذ

[1] ـ نزار قباني ، الأعمال النثرية الكاملة ، ص43

[2] ـ ينظر : أدونيس ، سياسة الشعر ، ص177

[3] ـ لخضر شودار ، شبهات المعنى .. يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2000 ، ص118

يكون الشاعر الشارب لليل كله هو تلك الذات المعذبة التي تعالج أقصى الهم وأخفاه ، وتحتمل عتمة العناء الإنساني الصميم ، لا يردها عن ذلك أن ترى ترف اللاشعر مأخوذا ببريقه ، منخوبا بنشواته ، ناعما في بلهنيته .

وأما القصيدة فقد ترجلت ، والترجل هنا فعل رمزي ينفي عن اللغة ـ الشعر صدأ التكلف والتزيد والتجمل والتسطح ، ويستنقذها من العوالق والترهلات والأصباغ ، لتكون لغة العمق المصفى ، ولعل هذا التأويل أن يجد القوة التي تدعمه في الصورتين اللاحقتين الأخيرتين :

أما الأولى (تاركة القبعات لضيوف النهار) فما أشد إيحاءها بعزوف الشعر عن الرسميات والشكليات (القبعات هنا زي رسمي كربطات العنق تماما) ، وقفزه فوق العابر (ضيوف) والمنكشف (النهار) ، وأما الثانية (وسؤال المرآة للمرآة) فتنأى بالشعر عن الوظيفة المرآوية العاكسة التي لا يسعها إلا أن تراوح أسطح الأشياء وأشباحها البادية .

هذا يعني في المقابل أن للقصيدة شغفا بالجوهر القصي المعتم ، وأنها معنية بنبض الإبداعي ، أو بأن تكون « وعدا واحتمالا وتخمينا ،لا ليرة عثمانية من الذهب ملفوفة بالقطن ،أو فراشة محنطة مثبتة على الحائط بالدبابيس »[1] ،وتبقى القصيدة بمنأى عن هذه الدينامية مادامت مخلدة إلى مرآوية صقيلة ،وما لم تستمرئ مواجع الكشف الرؤياوي وتوتراته ، وإنما تصدر فتنة الرؤيا الشعرية من كونها «لا تسير في اتجاه واحد ،لا ترى من الجبل سفحه المواجه لنا فحسب،بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه ،إن الكثير من شعرية هذه الرؤيا وما فيها من كشف وفاعلية يكمن في غناها بالتعارض والشمول والقلق»[2].

[1] ـ نزار قباني ، الأعمال النثرية الكاملة ، ص47

[2] ـ علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص19

وجه آخر لثراء المنطق الشعري وخصوصيته الجانحة للخلخلة والتحويل ، إنه التراسل ، ويقصد به أن « توصف مدركات كل حاسة بصفات مدركات الحاسة الأخرى ، وعلى هذا النحو تعطى المسموعات ألوانا ، وتصير المشمومات أنغاما ، وتصبح المرئيات عطرة فاغمة »[1] ، وإنما جرى التراسل على استمراء تداخل الحدود ، والحيدة عن سيرة الحواس الأولى ، وهي التمايز ، لأنه يأوي إلى حاضنة تخييلية تفاعلية أكبر همها أن تحيل ما يبدو عناصر منتشرة إلى مزيج محتف بأسرار تجانسه .

بهذه الدينامية يتخطى التراسل محدودية التشاكل ، ويشُرع للغة الشعرية باب من أبواب الثراء والنماء [2] ، ويكون تنويع منافذ الحس سببا في مضاعفة قدرتها على ترجمة مخبوءات النفس ، وتكثيف الحساسية الوجدانية ، حتى إنها لتطيق « استيعاب الحالات النفسية المعقدة للشاعر ، والإفصاح عن مضمونها الحيوي الغامض في صورة الإحساس به »[3] .

التراسل مجلى للاختلاف ، إنه خطوة على طريق الانفكاك من لزوميات الواقع وانشطاراته ، والانخراط في توسيعات المتخيل وتوليفاته ، وللقارئ أن يقف على امتداد رقعة هذا الأسلوب الشعري وبخاصة فيما يكتبه شعراء من أمثال مصطفى الغماري وعثمان لوصيف وعبد الحميد شكيل وآخرين ممن آثروا لغة الإيحاء والتظليل .

يقول الغماري متفيئا ما يمتد من ظلال التراسل[4] :

وتر الضياء .. إذا ترنــم في يدي يخضر حرف بالهدى وضـــــاء

وأعي .. إذا الكلم المعطر هاتف والأذن عن رشف الخنى صماء

---

[1] ـ عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص264

[2] ـ ينظر : وجدان عبد الإله الصائغ ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة ، منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت ، ط1 ، 1997 ، ص136

[3] ـ مصطفى السعدني ، التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، دت ، ص94

[4] ـ مصطفى الغماري ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 ، ص66

أما الضياء الذي ينتُظر أن يرُى بل أن يملأ العين إعجابا فقد أصبح على غير العادة مسموعا ، وجاءنا وترا مترنما يملأ السمع إطرابا ، وبين المعجب والمطرب نسب عريق ، والأذن تعشق مثل العين بل قبلها أحيانا كما قيل ، وأما الكلم فمعطر ، وإنما أخرج مخرج المشموم فضلا عن كونه مسموعا ليشار إلى أن العطر الذي يصنع وفرة الانتشار مصحوبة بفورة الانتشاء لا ينبعث حصرا من زهرة أو حتى من زجاجة ، إنه يمكن ـ ولو مجازا ـ أن ينبعث من قرارة الكلم الهاتف ، ثم إن المسموع لا يستقطب حاسة الشم فحسب بل حتى حاسة الذوق ، بدليل أن الخنى (بمعنى البذاءة) ، وهو مما يسمع ، ظهر بمظهر ما يذاق (رشف) ، ولعل ذلك أن يكون أقوى في الإيحاء بمرارة كل خوض آسن يخرم المروءة ، وحسن الثبات على موقف المحترز من كل إسفاف ، وفي ترجمة وحدة الأثر النفسي وإن اختلفت مداخله[1] .

ويبدو تراسل الحواس في كتابات شاعر مثل عثمان لوصيف أقرب إلى الملمح الأسلوبي بالقياس إلى كثرة ما يجتذبنا من نماذجه ، ولنقرأ قوله مثلا [2]:

يا لريحـــــــــانا طوته الليالي فالشذى الحلو صادروا أنفـــاسه

وطيـــــور الأسحار مات غناها وغـزال الخميل ضل كنـــــاسه

ساوموا العشب والندى والأمـــاني والأغـاني والنسمة الهمـــــاسه

في "الشذى الحلو" تتجاوب حاستا الشم والذوق ، وفي "النسمة الهماسة" تماس بين موصوف شأنه الملامسة ، وصفة سبيلها السمع ، وليس بخاف أن عائد هذه المزجية إنما يصب في صالح "الشعري" من خلال جعل العبارة أشد إيحاء بالفداحة ، وكيف لا يفدح الأمر ، ولا يجل الخطب ، والأرقُّ الأرقُّ

[1] ـ ينظر : عبد الحميد هيمة ، الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دت ، ص139

[2] ـ عثمان لوصيف ، الكتابة بالنار ، دار البعث ، قسنطينة ، ط1 ، 1982 ، ص36 ، 37

(ريحاننا/الشذى/الحلاوة/الأنفاس/طيور الأسحار/غزال الخميل/العشب/الندى/الأماني/الأغاني/النسمة) واقع تحت مطرقة الأقسى (الطي/المصادرة/الموت/التضليل/المساومة) ؟!

نموذج تراسلي آخر نقف عليه في قول الشاعر نفسه من قصيدة أخرى[1]:

تجيئين .. ينعس لون البحيرات في مقلتيك

ويحبو الربيع على شفتيك

وأهدابك الخضر سرب عصافير

حطت وطارت مع الصبح تصدح جذلى

...

وأنت وعود من الله تأتي ، ونافورة من شذى

تتفجر ملء الجدار

لا ارتياب في أن فتنة الخيال حاصل مزجيته ، ولو أنه كان مائزا إذن لبطل أن يكون فاتنا ، ولانتفى أن يدهشنا الشعر بـ "نافورة من شذى" أو بأي تركيبة مبتكرة أخرى ، وواضح أن المنظور (نافورة) والمشموم (شذى) لم يجتمعا هنا عرضا ، بل في ضوء تحسس علاقة فيضية ممدودة بين الطرفين المائي المتدفق والعطري المتضوع ، ثم إن اندراج هذه اللمسة التراسلية ضمن تلوينات الطيف النصي يدفع الشعري باتجاه تثمير صورة فيضية لوطن يستعذب العطاء حتى وهو مطوق بالعسرة (ملء الجدار) .

وفي نص عنوانه "عبلة" لعبد الحميد شكيل يبدو التراسل ضالعا وبقوة في حراكه الإبداعي[2]:

---

[1] ـ المصدر السابق ، ص43

[2] ـ عبد الحميد شكيل ، كتاب الأسماء ...كتاب الإشارات ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 ، ص63

عنبر الرمل وهو يعسكر في تويج السيف

الذي يشمخ في مدار النقع

ثملا بحمحمات الخيل

وهي تصهل

في لغات

المعلقات السبع ..!

واضح أن صورة مثل "عنبر الرمل" تعد مجلى لتجاوب الملموس والمشموم ، وتداخل النعومة والعبق ، وواضح أيضا أن صورة "السيف الثمل بحمحمات الخيل" تدفع باتجاه جعل المسموع مادة للتذوق بل للانتشاء الذوقي في أقصى درجاته ، وذلك كله إنما يجري ضمن اشتغال بلاغي نصي محتف بالوثب فوق الحدود التي تجعل الحب والحرب خطين متوازيين لا يلتقيان أبدا ، ومعتن بالانخراط في مغنطة الأقطاب ، ولا بد أن ذلك مفض على نحو ما إلى تثمير قول عنترة بن شداد مأخوذا بالأرقِّ (ذكرى عبلة) في موقف هو الأشقُّ (هول الحرب) [1]:

ولقد ذكرتك ، والرماح نواهـــل مني ، وبيض الهند تقطر من دمي

ويبدو أن جمالية التراسل في هذا النص تتجاوز حدود التجاوب الثنائي بين لحظة للالتياع (الحب) وثانية للارتياع (الحرب) إلى تجاوب ثلاثي يستحضر لحظة أخرى بينية تجمع رقة هذه إلى شدة تلك ،إنها لحظة الإبداع الشعري بكل بهائها وعنائها ، ومن شأن تجاوب كهذا أن يرسي قناعة مفادها أن ملاك بلاغة الشعر شدة ائتلاف في شدة اختلاف .

[1] ـ ينظر : عنترة بن شداد ، شرح الديوان ، عني بتصحيحه : أمين سعيد ، المكتبة التجارية ، مصر ، دت ، ص126

1ـ2ـ تجاوز المتوقع :

لا يأنف الشعر شيئا كالتوجيه ، ولا يخفي مضاءه شيء كالرتابة ، لهذا نخطئ إذ نظن أن عليه أن يعلمنا بخط سيره ومحط إناخته ،أو أنه ملزم بأن يرفع لافتات في طريقه تخبرنا مسبقا بوجود منعطف حاد، أو منحدر صعب ، أو هوة سحيقة ، والصحيح المؤكد أن الفجاءة تنعش الشعري ، وأن عائد العادة فيه أقل بكثير من عائد تركها ، وفي ضوء ذلك لا يكون من شأن القصيدة أن تنتظر أهبة المتلقي ، بل أن تتحين الفرص لتفاجئه ، وتتجاوز ما رشح من توقعاته ، وتقدم له نموذجا جماليا لم يسبق أن تلقاه [1].

وهنا يحسن أن نشير إلى أن "ياوس" أظهر عناية خاصة بالتنظير لما سماه "أفق التوقع" أو "أفق الانتظار" ، والمراد به « تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر» [2] ،أو هو نسق المعايير المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي ،والمشكلة لتجربة أو خبرة القارئ [3]، وهذا يعني أن الأمر متعلق بمستوى تراكمي للخبرة الجمالية يؤثث أهبة القارئ أو جاهزيته في مواجهة النص بل المحك النصي .

صحيح أن أفق الانتظار يعدُّ القارئ مبكرا لكيفية مخصوصة من التلقي ، ولكن التقدم في قراءة العمل الأدبي ـ مثلما يؤكد ياوس ـ يمكن أن يكرس هذا الأفق ، كما يمكن في المقابل أن يكسره بصفة جزئية أو كلية [4] ،وفيما يبدو تكريس التوقع جانيا على فجاءة المقروء واستثنائيته ،فإن القدرة على تجاوزه والتأثير فيه كفيلة ـ في نظر ياوس ـ بإثرائه جماليا [5].

---

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص151

[2] ـ حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص77

[3] ـ ينظر : عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص165

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص165

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص170

ليس بين القصيدة وقارئها مذكرة تفاهم ، إنها كثيرا ما تستدرجه لتباغته ، ولتعد الجمالي بالطزاجة ، ولو أنها جاءته من حيث ينتظر ، وأخلدت إلى مألوفاته ، إذن لانتفت تلك الطزاجة بلا شك ، ولفتر فضول القارئ ، وعاوده كسل العادة [1].

الآن ، وفي ضوء ما سبق ، نمر إلى مفارقة أولى نقف عليها في قول الشاعر عاشور فني [2]:

كان يضبط دقاته

باتجاه الربيع

ويهيئ في دمه موطن الياسمين

كان يملك كل اليقين

ثم عند تفتح أوّل برعم ورد

يضيع

يبدأ النص بمقدمات مطمئنة أخلدت إلى بلهنية الثقة (يضبط دقاته/يهيئ/يملك) ، وازدانت بنضارة الأمل (باتجاه الربيع/موطن الياسمين) حتى إنّها لتهيئ القارئ تهيئة كاملة لتوقع حاصلها المنطقي (الثقة الآملة أو الأمل الواثق) ،ولكّن النص ـ وبشكل مفاجئ تماما ـ يكشف لنا عن نتيجة مختلفة بل مناقضة لكل المتوقع الذي ظننا أننا نتقدم باتجاهه ، نتيجة تذهب بالثقة وبالأمل معا (يضيع) .

المفارقة هنا ليست بعض الشعري ، بل هي كله ، ولو أننا افترضنا أن آخر هذا المقطع حمل استقامات أوله ، وخلا كخلوه من ربكة اللامتوقع ، إذن لساخ في مراجيع الرتابة ، ولذهب عنه إدهاش

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص151

[2] ـ عاشور فني ، رجل من غبار ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2003 ، ص 12

الشعر، إدهاش يأبى إلا أن يخرق أفق التوقع خرقا تراجيديا من شأنه أن يضاعف الحساسية المأزومة [1]، ولا أدل على ذلك من أن يلد النقيض النقيض ، وتكون الذات أشد اغترابا عن عالمها حين تحسب أنها أشد اقترابا منه .

مفارقة أخرى في مقطع آخر للشاعر نفسه ، وبالحس الأسيان ذاته ، جاء فيها [2]:

قهوة فاسدة

دسها نادل لا يحب الزبائن

وعلى المائدة

ملك في عباءة خائن

نسيته عروسته مرة واحدة

في المنام

فطلق كل المدائن

في هذا المقطع تؤثر المفارقة أسلوب الطرق المتصل أو التصعيد التدريجي ، وشيئا فشيئا يزداد الخرق حتى يتسع على الراقع ،أما القهوة فكان ينتظر أن تكون طيبة ،ولكن المفارقة امتدت إليها فأفسدتها، وأما النادل فالأصل أن يرحب بزبائنه ، بيد أن المفارقة نكرت هذا الأصل ، وأما الملك فخائن لما يرتجى أن يكون مؤتمنا عليه، ثم إن العروسة لم تنسه حقيقة ـ كما هو منتظر ـ بل توهما (في المنام) ، والأعجب من هذا جميعه أن الملك الذي يفترض أن يطلق ـ على سبيل العقوبة ـ عروسته التي نسيته ، طلق في

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص130

[2] ـ عاشور فني ، رجل من غبار ، ص 5

خطوة صادمة وقاصمة كل المدائن ،نهاية بهذه الفداحة تتيح للقارئ أن يستوعب كل الخلل الذي قبلها، والاتزان حتما إنما يناط بالجبل الراسي لا بالهرم المقلوب .

الشعر إغارة خاطفة ، بيد أنها لا تنهب المتوقع إلا لتثري الجمالي ، وتعبر من الكرة إلى الطفرة ، ولو أن تحفر المرارة كوة في قلب النضارة كما في قول الشاعر حمري بحري [1]:

أترشف خمرا

يقطر من قرط

يتدلى فوق قرى

فتحت للريح ضفائرها

ولنور الفجر نوافذها

فاستيقظ أول عصفور

في جبّة نهر الروح

ورمى لي شعرا

في لحن مذبوح

بين فضاء ذي جمال مسكر ، وواقع مصلت ذابح ، ينقدح شرر المفارقة ، ويتاح للضد (الرائع) احتواء الضد (الفاجع) في خطوة فارقة تجعلنا نصغي إلى صوت الواقع بكل فجائعيته ، ولا شك أنّ الإحساس بهذه الفجائعية مرشح لأن يصبح أضعافا إذا أدرج هذا الواقع النشاز بكل إيلامه ـ كما فعل الشاعر ـ ضمن فضاء كله بهجة .

[1] ـ حمري بحري ، أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 1986 ، ص 10 ، 11

1.3ـ التجاوز الأبيض :

حين يفقد القول مضاءه ،وتتآكل جدواه ،ويتضاءل تأثيره ، يكون الموعد قد آن ليعرض "الشعري" بديله الأبيض ، ولينطق بلغة لا تكتب إلا بالمحو ، ولا تدرك إلا بالحفر ، لغة جوفية تنبع من السريرة ، ولا تصب إلا فيها .

البياض إذن لغة الدخيلاء ، حديث السر إلى السر ، على أن ذلك لا يعني ـ كما قد يظن ـ تحييد الذات القارئة ، إذ لا بد أن البياض يبطل أن يكون استراتيجية بانية ما لم يتجه صوب هذه الذات بهدف حفز طاقاتها ، ودفعها إلى تمثل ممكناته الخبيئة .

وقد أدرك "أيزر" وظيفية البياضات وجماليتها ، فأوضح أنها « تتموقع بين الخطاطات أو المنظورات النصية ، وتحث القارئ على ضرورة التركيب والتوليف بينها من أجل بناء الموضوع الجمالي»[1] ، وأنها تشرع للدلالة باب الوفرة ، وتسهم في زيادة حيوية وإنتاجية نشاط التخيل والتمثيل لدى القارئ[2].

إن البياضات ـ كما تمثلها أيزر ـ بنى وظيفية ، أي أنها خادمة للنص ، خدمة يرى أيزر أنها مزدوجة لجمعها بين دورين معا : الأول هو تحفيز وإثارة أفعال البناء والتوليف لدى القارئ ، والثاني مراقبة هذه الأفعال والتحكم فيها عبر دفع القارئ إلى تحسين توليفاته[3] ، أو بلوغ مستوى أفضل في تحسس الدبيب الخفي لهذا المضاء البلاغي الأبيض .

الآن ، وقد ألمحنا إلى التجاوز الأبيض وبنيته الوظيفية ، يتوجب أن نخطو باتجاه تمثل فاعليته على صعيد الممارسة البلاغية ،وبدءا نختار ـ على سبيل التمثيل ـ مقطعا للشاعر عبد الله العشي من قصيدة له

---

[1] ـ عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص225

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص225

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص226

بعنوان "أجراس الكلام"[1]:

أحيانا يغلبني الشوق

كما لم يغلبني من قبل

فأخرج عن صمتي

وأمدّ يدي

وكأني أمسك بالصوت

لكأن الصوت القادم نحوي

أنت

أمدّ يدي

أنت

.....

.....

فتعود يدي نحوي

وأعود أنا

للصمت

نص كهذا يدعونا إلى أن نمتد بعيدا في دخيلائه ، لا أن نقف عند حدود ظاهره ، ذلك أنّه يستند إلى حدس رقيق الحواشي ، لا إلى منطق حادّ الحواف ، والبياض الذي يتخلله زائد فيه لا عليه ، إنه

[1] ـ عبد الله العشي ، مقام البوح ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، 2007 ، ص 30 ، 31

يكتب بالمحو ، ولا يحتاج كيما يضرم كل فورتنا إلى أكثر من بلوغ درجة التجمد ، ولو أن قارئا عمد إلى هذا البياض يريد أن يلغيه لاعتقاده بأنه فضلة ، إذن لانتزع من النص دسمه ، وأهرق ماءه ، وإنما يدرك فضل البياض من وقف على مردوده الوظيفي ، وعلم أن الإبانة لا تغني كغناء عجمته .

وللقارئ أن يلاحظ كيف انتصف البياض في هذا النص بين خروج من الصمت وعودة إليه ، واحتاز من القيمة ما تحتاز الواسطة الكريمة ، ذلك بأنه جمع في الوقت نفسه بين كونه خبرا (بالمعنى البلاغي) للأول (الخروج) ، وكونه مبتدأ للثاني (العودة) ، أو بين القوتين معا الوازعة والرادعة ، أما الأولى فتغري الذات الرائية بالخروج عن صمتها لتلاحق روعة "الصوت" ، وأما الثانية فتأبى إلا أن تردها من أفق الروعة إلى عنق اللوعة ، حيث يتصلب وجع البعاد ، وجع يبلغ بلا شك أقصاه حين يتفلت "الصوت" فجأة بعد أن خيّل ليد الشعر ـ وقد تحسست قربه الشديد ـ أنها على وشك أن تنعم به ،أو أنه ـ بتعبير الشاعر نفسه في نص آخر ـ على بعد قافية أو أقل[1]، وربما ذكر قرب كهذا بالقرب الذي خيل قديما لابن الأبرص في وصفه للسحاب حين قال[2]:

دان مسف فويق الأرض هيدبه يكاد يدفـــــعه من قام بالراح

يبدو "الصوت" إذن ممسكا بالنقيضين معا القرب المغري ، والبعد المضني ، بينما لا يبدو صمت الذات ممسكا إلا بذات صمته ، وإذ يسأل السائل عن دلالة "الصوت" هنا ، فلا يبدو أنه ممسك بها إلا على وجه من الاحتمال ذي وفرة ، حتى وإن لاح أن السياق يدفع إلى ترجيح محتمل "القصيدة" بالنظر إلى ما يسم اللحظة الشعرية من التأبي ، وما يحيق بطالبها من لأي ربما حمله غير ما مرة على رفع رايته البيضاء .

---

[1] ـ المصدر السابق ، ص 23

[2] ـ عبيد بن الأبرص ، الديوان ، شرح : أشرف أحمد عدرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 ، ص45

نبقى مع البياض ، ونقترح هذه المرة نموذجا ثانيا موقعا بملهبة الحزن لا مسغبة الصمت ، جاء في قصيدة لعيسى قارف عنوانها "حكاية الغزال الأسود"[1]:

"من عين آنية"

يتوضأ هذا الحزن

ويمتد بطيئا نحو مساء الغيم

فيرمي نعليه .. ويرقص

يجري خلف غزالات سوداء

وينتعل الأسود

يسكر بالوادي

وإذا عراه الصبح

يعود بطيئا نحو مساء القلب

ويغفو

حتى أبكي .....

ذات مساء

أغلقت الشمعة كل طريق

نحو مساء القلب

فعاد الحزن من الشمعه !!

[1] ـ عيسى فارف ، والآن ، دار أسامة ، الجزائر ، ط2 ، 2008 ، ص25

لسنا بالتأكيد حيال حزن عابر عجلان ، يمكن التسلي عن إيلام نصاله بترقب وشك زواله ، ولا حزن ظاهرة أسبابه ، يقضى عليه حين يقضى عليها ، إنما هو حزن ناشب في غيابة الباطن ، يحرق أخضر الذات الشاعرة أو ـ على أقل تقدير ـ يعد بحرقه ، وقد أتي بالبياض في موضعه من النص ، لأنه يطوي من سيرة هذا الحزن ما يقصر السواد عن نشره ، ويبدو ـ إذ يعالجه ـ ذا قوة ، فيما يبدو السواد بالكاد متقاويا ، هذه القوة مستمدة ـ كما يرى أيزر ـ من قدرة البياض على أن يمد جسورا دلالية خفية بين الأجزاء التي يفككها في الظاهر ، ومما يتيحه للقارئ من فضاء احتمالي مرشح للتغير خلال سيرورة القراءة ، وقابل للتصحيح والإدماج [1].

بدءا يطل الحزن بسمت مسائي ، والحزن والمساء طالما اصطحبا ، وبين حلكتيهما موعد متجدد ، وأوج متفجر ، وللقارئ هنا أن يتحسس متتالية برمتها وهي تضج بعنفوان هذا الحزن المسائي ، وترينا كيف يلح على أن يظهر ، بل أن يشغلنا بظهوره ، ويحاصرنا بأكثر من مجلى ، وحسبنا أن تشهد بنيات النص بأنه :

ـ حزن ناري / حارق "عين آنية"

ـ حزن روحاني / طاهر (يتوضأ)

ـ حزن سيادي / متنفذ (يمتد بطيئا)

ـ حزن أصيل / حاف (يرمي نعليه)

ـ حزن دراماتيكي / فارق (يرقص)

ـ حزن جنائزي / فاجع (غزالات سوداء ، ينتعل الأسود)

[1] ـ ينظر : عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص227 ، 228

وفيما يمكن أن يظن بأن هذا الحزن مسائي فقط ،وأن طلوع الصبح يعني آليا حتمية انجلاء غمرته، نجابه بمفارقة أخرى تأبى إلا أن تصون غراس الحزن ،حين تتيح له أن يعبر من مساء ممتد الرواق إلى آخر ذي خفوق وأشواق (مساء القلب) ،ومن طور القوة الباطشة إلى طور القوة الناعمة ،أو من طاقة متفجرة رابية إلى أخرى كامنة ثاوية (ويغفو) لا تظهر إلا أن تفضح المحزون بادرة دمعه (حتى أبكي) ، وتكشف فاشية الانفعال عن خبء الفعل .

هذا يعني أن النهار بشواغله لا يقطع مجرى الحزن ، ولكنه يلجئه فقط إلى ما يشبه استراحة المقاتل، أو إلى ذلك الهدوء الحذر الذي يسبق العاصفة الهائلة ، ويأتي البياض بلا شك مؤكدا لديمومة هذا الحزن وتجذره ،ومفسحا للقارئ مجالا كي يتمثل حجم الحطام الذي يمكن أن يخلفه حزن بهول الحرب بل أكثر، إذ لا يأتي لحرب كهذه ـ استثناء ـ أن تضع أوزارها .

مفارقة أخيرة قاصمة تنهي القصيدة ، لكنها لا تنهي الحزن ، بل على العكس تماما ، إنها تفتح له مساحات جديدة غير متوقعة ، حتى إنه ليطل برأسه من نوافذ الفرح ذاته ، وإن تكن في صغر ورمزية شمعة مثلا ،نعم إن الشمعة تجهد كي تري القتام الصميم بهجة نورها ،ويفضي ائتلاقها إلى ائتلاقه ،ولكن الحزن في المقابل لا يحتاج كي يعود إلى أكثر من حلحلة زاوية الرؤية ، وصرفها في خطوة درامية تلقاء الفتيل الغض المحترق .

2 ـ نحو بديل بلاغي نصي :

لعل العبور إلى "النسق" أن يكون التحول الأجلى والأعمق في زحام التحولات التي طالت بلاغتنا الشعرية العربية المعاصرة ، وتهيأ لها أن تنداح في تلافيف الراهن الشعري الجزائري ، وأن تكون علامة فارقة في الوعي كما في الممارسة ، والثابت أن النسقية لم تكن لتنعقد منزعا بلاغيا بديلا لولا أن الذائقة الجمالية لم تعد تستمرئ التجزيئية التي طالما ركنت إلى البيت كوحدة ، وإلى الجملة كمجال ، وذلك بعد أن ألفت ضالتها في وحدة أشمل هي العلاقة العضوية ، وفي مجال أكبر هو النص ، وأدركت أن على القصيدة « أن تمتنع عن كونها لحظة انفعالية ، وتسمو إلى أن تكون لحظة كونية »[1] ، وأن الأصل في صور البلاغة ليس أن تتمايز ، بل أن « تتزاوج لتثير العواطف نحو إدراك لحظة من التجانس الكوني »[2] .

هذا العبور الشمولي المستند إلى جدوى العلاقة لا يقوى على إذكاء جذوته إلا اشتغال مركز على الخيال المازج ، وبينونة تتجه إلى أن تكون كبرى عن المنطق المائز ،ومن شأن قوة الخيال ـ وهي القوة السحرية المؤلفة على حد وصف كولردج ـ أن تحدث بين المتنافرات توازنا ،وتشيع انسجاما، ويجب أن ينضوي ذلك داخل القصيدة ذاتها [3] ، أي أن يؤول إلى انتظام نصي شامل ، المعول فيه على البوتقة الصاهرة ،لا على الأجزاء المنكفئة ، ولو أن كل نشاط تمايزي قيس إلى الحدس الشعري ـ بكل تفاعليته ـ لأدركنا تماما « كيف يعبر الحدس الشعري بالكلمة في نطاق التجربة الفنية ، وكيف ينتقل بها وتنتقل به في ذبذبات متجاوبة مترددة ، ومن مرحلة غير متكاملة ولا تامة إلى وضع فيه الاكتمال كله والتمام » [4].

---

[1] ـ عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى ، دار صفحات للدراسات والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2012 ، ص 141

[2] ـ أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، تر : سلمى الخضراء الجيوسي ، دار اليقظة العربية ، بيروت ، 1963 ، ص81

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 54

[4] ـ نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة السورية ، دمشق ، 1982 ، ص 36

ولما كانت الصورة مجلى نشاط الخيال ، ومجال حركته ،فلا عجب أن تعد « أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية »[1] ، وأن يكون « من أبرز خصائصها أن أصبحت هي الخيط النفسي والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها »[2] ، وهذا يعني بالضرورة أن « بناء الشعر هو بناء صوري »[3]، وأن العبور إلى النسق في قانون الشعر يقتضي النظر إلى القصيدة بوصفها « وحدة كاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة ، هي لبنات بنائها العام ، وكل لبنة من هذه اللبنات هي صورة تشكل مع أجزائها الصورة الكلية التي هي العمل الفني نفسه »[4] .

جملة القول أن استناد القصيدة ـ بشكل أو بآخر ـ إلى جدوى العلاقة يجعلها أقدر على بناء تماسكها الدينامي ، تماسك لا بد أنه يزيد في وزنها جماليا ، ويفيض عليها أكثر من مزية ، وهنا يحسن التمييز بين بناء يجنح للوفرة ، حتى إن الصور لتتفرع من أصلها الأول ، وتتعالق تعالقا عنقوديا ، وبناء آخر يجنح للاختزال أو اللقطة السريعة ، ولا يريد للقصيدة إلا أن تندغم لتكون بمثابة الصورة الواحدة .

ويحسن قبل تسليط الضوء على الحالة النسقية بشكليها المذكورين أن نلقي ـ ولو نظرة عجلى ـ على الوضع التجزيئي الذي لا يزال ـ كما يبدو ـ يصارع من أجل البقاء ،على الرغم من انحسار نفوذه بشكل واضح تحت وطأة المنافسة البلاغية النصية .

2ـ1ـ الوضع التجزيئي/ما قبل النصي :

تكرس التجزيئية وضعا بلاغيا يحفل بالكثرة ، بيد أنه يغفل عن الأهم شعريا ، أعني هنا قدرة البلاغي على أن يسلك هذه الكثرة المنفرطة في خيط من الوحدة الجامعة ، ولنا أن نقرأ ـ على سبيل

---

[1] ـ إحسان عباس ، فن الشعر ، ص193

[2] ـ محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط2 ، 2006 ، ص527

[3] ـ نعيم اليافي ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، ص40

[4] ـ المرجع نفسه ، ص40

التمثيل لهذا الوضع التجزيئي ـ قول الشاعر محمد ناصر وقد آلمه الشرخ الهائل بين حاضر أمته المتهاوي وماضيها المهيب[1]:

لهفي على (حسانّ) في زمن نوا سي ينـــادم كأســـــــه بشـــــــار

أين الألـى بالسيف والقلم الصريـــــــــــــــح بنوا حضـــــــارة أمـــة وأناروا ؟!

رفعوا لواء العلم يخفق في الورى فهم لكـل العـــالمين منـــــــار

بالحسنيين تدرعـوا ، فمشى بهم جيـش إلى فتـــح الدّنى جـــــرار

وصهيل أفراس الفتوح مواكـــب مـــا راده طـــبل ولا مزمـــــــار

لكنه زأر الأســـــود ، ومصحف يتلى ، وسيـــف في العدا بتـــــار

ورعـــــود تهليل تجلجل بالتقى وسحـــــــــــاب بذل غيثه مدرار

ثم يقول :

هذي مشاعر شاعر ، ملح الأسى في حلقه لم تطفـــــها أنهـــــــار

أضناه حب كريـــمة غابت ، وقد طال الغيـــاب ، وما شفـــــــاه مزار

عودي جياد النصر من بدر ، فقد عم الظـــــلام ، وما به أقمـــــــار

من الواضح أن هذا المقطع لا تعوزه وحدة الموضوع ، لكن هذا اللون من الوحدة غير كاف وحده لتهيئة عبور نسقي كالذي ترسمه تحولات البلاغة الشعرية سيرا بالقصيدة إلى لحظة جمالية شاملة لا تستجيب للتجزئة ،وإذن فالأمر يحتاج إلى معايشة اللحظة الشاملة ،أي تلك التي تؤول بمركبات القصيدة وأخلاطها إلى مزيج شديد التجانس ، وهذا أفق جمالي قصي يقف المقطع السابق على مبعدة منه ، لأن

[1] ـ محمد ناصر ، ألحان وأشجان ، نشر جمعية التراث ، القرارة ، غرداية ، 1995 ، ص 60 ، 61

وحدة البيت ببساطة لم تزل سارية في مفاصله ، بما يبقي للتجزيئية مجالا لاستمرار التحكم في حركة الوعي والممارسة البلاغيين .

ولا يخطئ النظر اشتغال الشاعر على جملة من الصور التقليدية الجزئية (بالحسنيين تدرعوا ، لكنه زأر الأسود ، أضناه حب كريهة ، ملح الأسى ...) ، وربما كان شافعا له أن خيطا من العاطفة الدينية أريد له أن يمسك هذه الصور من أطرافها ، على أن ذلك لا يعفي من التذكير بأن إنفاذ إرادة "الإيديولوجي" من خلال التمركز حول الفكرة ، يمنح الأولوية للمنطق الشارح ، بعيدا عن "الخيالي" ومقتضياته الإبداعية الكلية الصائنة لجوهر الشعر .

نموذج آخر للشاعر عيسى لحيلح ، لا يبدو مختلفا عن سابقه ، لما يسمه من اشتغال تجزيئي لم يزل حرج البيت حائلا بينه وبين سعة البلاغة النصية [1] :

يا دار ميــة ضل الركب دليـــــنا تعفن الدمع ، واحمرت مآقيـــــنا

يا دار ميــة ما خنا لكم ذمـــــما ليس الخيانة من طبع المحبيـــــنا

يا دار ميــة ما خنا أحبتـــــــــنا لا ، بل أحبتنا يا دار خانـــــــونا

مقدمة طللية غزلية يتبعها ـ بمقتضى الخبرة الثاوية في محفوظ الشاعر ـ تخلص مفض إلى الموضوع الرئيس :

يا دار مية ردي ســـــؤل من كلفوا بالشيح والريح ..من للعهد راعونا

ناديت .. ناديت ،والأطلال ساكنة، والجرح يغمرني ،والأهل لاهــونا

ما أتعس الصب .. ما أشقى تعــلله بالطين..إذ أهله قد أصبحوا طينا !

بعد هذا يسترسل الشاعر في انتقاد واقع أمته ، كما في قوله :

[1] ـ عيسى لحيلح ، غفا الحرفان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص 26

يا حادي العيس هل أبصرت نكستنا هذي المواخير.. فاقرأ ذكر ياسينا

يا حادي العيـــــس لا دنيا ولا دينا تهـــــنا كبائعنا في تيـــــه شارينا

صح في القبائل .. قد طالت غوايتنا من كان يجمعنا قد بات ينفيـــــنا

على هذا النحو تمضي هذه القصيدة بكل أشيائها ، لا لتؤثث صورة كلية ، ولكن لتستقصي تنوعا مريرا في تفاصيل الواقع العربي ، هذا التنوع كان بالإمكان أن تتعهده بلاغة ذات شمول لولا أن متكأ كلاسيكيا حريصا على تمايز الحدود لم يزل يلجئ الشاعر إلى تشكيلات بلاغية جزئية ، تنسب إلى الجملة أو البيت المستقل ، ولا تنسب إلى النص أو النصي ، وتعيد شكلا ترتيبيا ناجزا عوض أن تؤسس للأولى أي لفلسفة النظام أو لجدوى العلاقة ، عل الرغم من أن هذه الأخيرة هي التي تمثل المعنى الجوهري للفن الشعري [1] .

ومن المفيد هنا لفت النظر إلى أن "الخيالي" ـ الذي هو بالأساس قوة إبداعية نسقية ـ يمكن أن يقع ـ كما في النص السابق ـ تحت ضغط الخبرة واندفاعها نحو تقنينه بما يناسب ضروراتها [2] ، والحاصل في نص لحيلح أنّ الخبرة المحتفية بالتنوع ، والجانحة للتعقل ، كانت من التنفذ بحيث لم يتح للقصيدة أن تتقوى بالشمول التخييلي ، ولا أن تتحسس وحدتها النامية من الداخل ، ولا يبدو أن ترديد نموذج البناء الجاهلي يمكن أن يشفع وحده للبلاغي كيما يفتك شهادة تماسكه .

إن للتجزيئية وضعا تجميعيا أفقيا يبقي مكونات القصيدة ـ والصور أهمها ـ في حالة من التمايز والانتشار ، ولو أنه اتجه عموديا إذن لحملها على التفاعل والامتزاج لتشكل في المحصلة صورة جامعة كبرى

[1] ـ ينظر : أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ص 81

[2] ـ ينظر : محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث / جدارا للكتاب العالمي ،عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2008 ،ص 11

أو صورة مركبة [1] كتلك التي راهن عليها الإبدال البلاغي النسقي ، إذ لا يمكن الحديث عن قيمة للبلاغي بمعزل عن فاعلية البناء ، والصورة على ذلك « تبقى صورة ضمن تكوين شامل ،حجرا في بناء، أو نغمة في لحن هرموني ، أو لونا أو ظلا أو ضوءا في لوحة »[2] .

2.2ـ التعالق العنقودي :

النسق مدار المزية البلاغية ، ولا أدل على صحة ذلك من أننا « قد نعجب بصورة مفردة ، فإن نحن أرجعناها إلى سياقها بدت غريبة ،أقل جمالا ، لأن الجمال علاقات قريبة وبعيدة »[3] ، هذه العلائقية هي ـ بلا شك ـ أصل بنائّي دينامي ، على البلاغي أن يأخذه بقوة ، لا أن يغفل عنه ، فيخسر الأهم ، ذلك أننا ـ على حد قول مصطفى ناصف ـ « لا نتلقى الصور فرادى ، وأننا نعاينها في مساقاتها ، ونحن الآن أميل إلى أن نرى كل صورة وقد نبتت مما حولها ، وعادت تترك أثرها فيه ، بحيث تصبح العلاقة بين الأجزاء متبادلة ، وبعبارة أخرى نحب أن نرى الصور تنمو وتتجه بالقصيدة اتجاها واحدا ، فإذا تضاربت تضارب اتجاهها »[4] .

وإذ تتآلف الصور ، ويسوق بعضها إلى بعض ، فكيما تؤسس لا لاكتمال القصيدة فحسب ، بل لجمالها أيضا ، إذ « من الجميل أن تحمل الصورة مبدأ الشوق الذاتي إلى الصورة التالية ، وأن ينمو بينها تعاطف وثيق يعتبر بديلا من الترابط المنطقي ، ويعتمد التعاطف على تقارب الصور في بعض عناصرها المكونة لها ، وربما بدت صورة ما مركزا تدور حوله سائر الصور ، أو تتجه إليه »[5] .

---

[1] ـ ينظر : بشرى موسى صالح ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1994 ، ص 136

[2] ـ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص 19

[3] ـ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 254

[4] ـ المرجع نفسه ، ص 254

[5] ـ المرجع نفسه ، ص 250

وحتى تتكشف ملامح هذا التعالق العنقودي ، ويهتدى إلى فاعليته بلاغيا، نورد فيما يأتي نموذجا مقترحا أولا عنوانه "مديح الاسم" للشاعر عبد الله العشي ، واللافت في هذا النموذج هو بالتأكيد قدرة بلاغته على تجاوز مرحلة الانفصام الخشنة ذات الحواف ، واقتناص لحظة في غاية الرهف ، لحظة من نسيج الحدس ، تتجانس فيها الأخلاط ، وتجتمع الأشتات ، بدليل قفزها فوق الضدية ، والتفافها حول قطب من التناغم ذي ضغط عال ، لا ينظر فيه إلى البوح والكتمان كثنائية منقسمة ، بل كعملة واحدة ذات وجهين .

أما الوجه الأول فانكفاءة كتمان ، وانقباضة صمت[1]:

لن أسّميه ..

لا تظني أنني أجهله

إنني أعرفه ..

غير أني .. لن أسّميه

كلما جئت إليه

كلما حاولت أن ألمسه

أو أناغيه

كلما قربت عينيَّ لكي أبصره

أو أرى طيفا منك فيه

كان يدنو ثم ينأى ...

[1] ـ عبد الله العشي ، مقام البوح ، من ص91 إلى ص95

ثم يدنو ثم ينأى ...

ثم إن جئت إليه

صار نورا كوكبيا

واختفى ..

كل شيء من حواليه

إنني أعرفه

هو فيض سرمدي

موغل في مهجتينا

كلما استيقظ فينا

أيقظ الصمت

وأعيا شفتينا

إنني أعرفه

هو فيض مطلق

ليس تحويه اللغة

أفق

تنكسر الألفاظ في عتباته

إن رأت أن تبلغه

إنني أعرفه ..

ربما

فّر مني طائر الشعر

فلم أجمع قوافيه

ولم أجمع بحاره

ربما... خانني رمز ..

وأضنتني مع الوجد الإشاره

ربما استكتبت لفظا ..

لم أجد فيه معنى ..

أو إثاره

ربما استعصت على البوح استعاره

إنني أعرفه ..

ربما تمنعني عنه العباره

ربما تعجز ألفاظي ، ولكن ..

في دمي من لحنه ألف قثاره

ربما تدركني الرؤيا

فترتد إلى حلقي العباره

إنني أعرفه

آية الله على جبهته

وعلى وجنته

سّر البشاره

لا تظني أنني أجهله ..

إنني أعرفه

غير أني

لا أسميه

تلتف تنويعات هذا المقطع من صور وغيرها حول نواة واحدة ، وتتعالق فيما بينها تعالقا عنقوديا لتؤكد بالفعل أن عموم الوفرة لا يلغي خصوص الانتماء ، وأن حضورها الكلي مدين بالأساس لنشاطها التفاعلي ، إذ لا ارتياب في أن « الصورة المفردة قد تظل ناقصة ما لم تقرن إلى صورة أخرى ، وأنّ الصورة النهائية ليست في إحداهما ، وليست في مجموعهما ، بل في شيء ثالث لا نقول إنه يتولد منهما، بل يتولد بينهما »[1] .

من هنا لم تكن التشقيقات الظاهرة غير توفيقات باطنة ، تتساوق في انسجام لتكشف عن انديا‌ح لحظة واحدة هي لحظة الصمت ، أو اللابوح (لن أسميه) ، لحظة لا بد أنها الأشد تعقيدا ، إذ يناط بها أن تستجلي أفقا هو الأشد خفاء "السر" ، سر الاسم الذي هو مدار المديح ، وإذ يؤكد الشاعر مرارا أنه يعرف هذا السر ولا يجهله ، فحتى يقصي كل ما يمكن أن يلتصق بالصمت عادة من دلالات

[1] ـ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص 20

السلبية والحيادية والعدمية ، وكي يكشف من جهة أخرى أننا حيال سر مختلف فارق ، بدلالة إشراقه ونورانيته (صار نورا كوكبيا) ، وامتداده اللامحدود (فيض سرمدي/فيض مطلق) ، وعمقه الناشب (موغل في مهجتينا) ، وظهوره الخفي (حاولت أن ألمسه/أبصره/ينأى/اختفى) ، ولأنه كذلك لم يكن ليعرفه إلا ذائق يحدوه التشوفّ إلى البداية ، ويسمو به تشوقه « إلى مواطن لا يصلها الحس ، ولا يلامسها ، حتى تنال حظها من الدهشة في تجربة التعالي العسيرة »[1] .

الشاعر الواجد بصدد تجربة تعانى لا تجربة تعاين ، من أجل ذلك « نعى الصوفية على اللغة قصورها عن تصوير مشاهداتهم ومواجيدهم »[2]، ولم تكن الكتابة الصوفية لتستقي شعريتها إلا من ينبوع العناء الصميم ، إنها تعول على المحتجب الغائر ، لا على الظاهر الناتئ ، وهذا يعني أن ترك الذكر فيها أبلغ من الذكر ، وأنّ اللامقول أوسع مدى من المقول ، لهذا كان للكتمان ـ كاستراتيجية مهيمنة على المقطع السابق ـ ما يسّوغه ،بوصفه دليلا على تأبّي الموضوع الجمالي ، واستعصائه على الوصف ، لتعلقه بما هو كلّي ولا محدود ،يدرك بالبصيرة النافذة لا البصر الحسير ،وتقف اللغة حياله خرساء ،لا تقدر على شيء وقد أتت عليها لحظة الدهش العاتي ، وما أكثر ما يلاحق هذه اللحظة من البنى (أيقظ الصمت، أعيا شفتينا ، ليس تحويه اللغة ، تنكسر الألفاظ في عتباته ، فّر مني طائر الشعر ، خانني رمز ، أضنتني الإشارة ، استعصت على البوح استعارة ، تمنعني عنها العبارة ، تعجز ألفاظي ، تدركني الرؤيا ، فترتد إلى حلقي العبارة ..) .

وربما لا يصعب على القارئ ، وهو يلاحق انديا حا صوريا كهذا ، أن يلتفت إلى أنّ عبارة محورية واحدة كانت له بمثابة الحاضنة ، أو المتكأ ، أو البنية المولدة ، إنها عبارة النفري الشهيرة « كلما اتسعت

[1] ـ عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى ، ص128

[2] ـ عدنان حسين العوادي ، الشعر الصوفي ، دار الرشيد للنشر ، 1979 ، ص31

الرؤيا ضاقت العبارة »[1] ، والحاصل أن اللغة الواصفة لم تكن لتحتمل ما يجده الشاعر الرائي أو تقوى على البوح به ،وأنى لها ذلك ، وحالات الوجد عند الصوفية « تكاد تشبه حالات النزع قبل الموت »[2] ؟ إنها من العسر والعمق والتسامي بحيث لا يخبر عنها إلا لسان الحال ، أما لسان المقال فليس له من الكتمان بديل ،ولا إلى البوح سبيل ،يقول ابن الفارض متحدثا عن "السر" الذي لا يبدو أن سر شاعرنا بائن عن جهة لطافته وإدهاشه[3] :

ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا سر أرق من النسيم إذا سرى

فدهشـــت بين جماله وجلاله وغدا لسان الحال عني مخبرا

وأما الوجه الثاني فاندفاعة بوح تريد للمنعقد من القول أن ينطلق ، وللمطوي من المعرفة أن ينشر[4] :

بل أسميه

أعبر البحر الذي بين يدينا

أحرق المركب ..

أمحو الخطو

حتى ..

ليس يبقى أي سّر خلفنا

وأعيد النهر رقراقا

نحو واديه

---

[1] ـ النفري ، المواقف والمخاطبات ، تحقيق : آرثر أربرى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 115

[2] ـ عدنان حسين العوادي ، الشعر الصوفي ، ص 27

[3] ـ ابن الفارض ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، د ط ، د ت ، ص 169

[4] ـ عبد الله العشي ، مقام البوح ، ص 95 ، 96

سأسميه ..

ولكن

سوف لن يسمعه

أحد مني سواك

فاسمعيه :

.....

.....

يبدو هذا المقطع كقفزة لا منتظرة إذا ما قيس إلى مسار القصيدة الأول ، ولكنها قفزة بانية ، رسخت وحدة القصيدة ولم تفض إلى اختلالها ، والأمر هنا لا يتعلق بشكل من الوحدة آلي ، ولكن بشكلها العضوي النامي[1] ، ذلك أن الموقف الشعري لا تكشف عنه بداية القصيدة ، سيحتاج القارئ حتما إلى أن يقرأها كاملة ، ويبلغ نهايتها ، ليدرك أنه حيال موقف لا يقرر سلفا ، بل ينضج على نار هادئة ، ولا يضع لمسته الأخيرة إلا بعد مرحلة من التطور العلائقي المتجه صوب العمق ، والمتسع حتى لما يعتبر في حكم العادة تبعيدا أو تناقضا .

وفيما تشف اندفاعة البوح هذه عن حواش رقيقة مما يعرو الواجد من الأنس وانشراحه بعد الهيبة وانقباضها ، فإنه لا مناص من أن يأتي القارئ على آخر سطر في القصيدة كي يقف على استراتيجيتها البانية ، ويقبض على خيط نظامها الحائل بينها وبين انفراط عناصرها ، وإذ يفعل القارئ ذلك ، وقد فاجأه انزياح لافت للموقف الشعري من اللابوح إلى البوح ، فإن مفاجأة ثانية أشد من الأولى تكون في

[1] ـ ينظر: إحسان عباس ، فن الشعر ، ص 165

انتظاره ، إنها الفيء مجددا إلى الصمت ، والتعويل على البياض ، حتى لكأن الشاعر مخير لا بين الكتمان والبوح ، بل بين الكتمان والكتمان ، أو بين الصمت والصمت ، إنها الدائرة المغلقة التي تدحوها الحيرة ، فلا تزداد إلا اتساعا ، على أن صمت الذائق العارف أبلغ من نطقه ، وبياض طرسه أجدى من سواده ، وباكتمال دائرة الصمت الناطق يكتمل نسق هذه القصيدة ، ويحدب آخره على أوله .

هذا إذن نموذج أول لعبور نسقي بوفرة عنقودية ، ولاقتراب أكثر من استراتيجية كهذه ، نتبعه الآن بنموذج ثان لعل أبرز ما يسمه أنه يضرب لكل عناصره موعدا جنائزيا عاتيا لا مفر لها منه ، يقول الشاعر ميلود حكيم [1] :

سيخفت بعد قليل صهيل الأقاصي

وتهدأ صرخة هذا الرماد

وتدخل في ليلها الروح

مجروحة بطقوس الحداد

لأن الذي أيقظ الشجو ذكرى تهب

مع المطر الشتوي وتعزف لحن البعاد

والذي مد خيطا لسيدة في الأساطير

طفل يشد الحكاية من أول البوح

حتى اختلاجة هذا السواد

[1] ـ ميلود حكيم ، مدارج العتمة ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2007 ، ص60

هذا المقطع واحد من جملة مقاطع تؤلف مجتمعة نصا مطولا بعنوان "بيت بعيد"، وربما كان أقرب ما يثيره عنوان كهذا بيت بعيد أيضا ، أعني هذه المرة بيتا من الشعر ، وتحديدا قول مالك بن الريب من يائيته في رثاء نفسه[1] :

يقولون : لا تبعـــد ، وهم يدفنونني وأين مكان البعد إلا مكانيـــــا ؟!

ثمة إذن عناء صميم كامن لا يستنفره أي بعد ، بل أبعد البعد (الموت) ، ذلك الضارب في هدأته الرهيبة ، والعالق في دخيلاء الخوف الآدمي هاجسا ملحاحا ، وبداهة آسرة ، ووحشة لا تكاد تضع سوطها حتى تعود فتلتقطه مجددا .

وللقارئ أن يلاحظ كيف أن البلاغي هنا ينهض على تعالق عنقودي تبدو كل صورة فيه مشدودة إلى أخواتها ، نضاحة بما بنضحن به من شجن الأفول ، متجذرة في عضويتها كتجذرهن ، هذه العضوية تبدو سمة أصيلة للبلاغي في هذا النص كما في مجمل تجربة ميلود حكيم الشعرية [2] .

من أجل ذلك لا يستغرب أن تأوي صور المقطع السابق كلها إلى "بيت يعيد" لا لتسكنه ، بل ليسكنها انطفاءة حارقة (سيخفت بعد قليل صهيل الأقاصي / وتهدأ صرخة هذا الرماد) ، وعتمة موحشة (وتدخل في ليلها الروح) ، وإيلاما عاتيا (مجروحة بطقوس الحداد) ، وذكرى ينقدح شجاها بالارتداد من قلب اللحظة الأشد إيلاما ، تلك المحفوفة بالبلى كله ، إلى لحظة العنفوان الأولى ، لحظة الصبا وحسن بلائه (لأن الذي أيقظ الشجو ذكرى تهب .../ طفل يشد الحكاية من أول البوح حتى اختلاجة هذا السواد) .

[1] ـ ينظر : أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، ج1 ، تح : محمد علي الهاشمي ، 1981 ، ص763

[2] ـ ينظر : ميلود حكيم ، مدارج العتمة ، (مقدمة الديوان بقلم : محمد مظلوم) ، ص13

2ـ3ـ القصيدة ـ الصورة :

حين يتاح لطاقة "البلاغي" بفرط براعة أن تجمع بين امتداد الشمول واشتداد التركيز ، أو بين الانتشار والاعتصار ، تولد القصيدة ـ الصورة ، وحاصل الأمر أنها « صورة واحدة تؤلف نصا شعريا متكاملا ، وتشتغل مراياها بفاعلية مركزة داخل حدود هذه الصورة »[1] .

اللافت في القصيدة ـ الصورة بوجه خاص منحها الثقة للقوة الضاغطة تحديدا ، إذ من الواضح أنها « تعتمد في تشكيلها الفني على أنموذج "البناء التوقيعي" المعتمد على الضربة الشعرية الخاطفة التي تستحضر في فعلها أكبر طاقة ممكنة من الإيحاء والتركيز والتكثيف والإشعاع ، والضغط على نقطة التشكيل المركزية»[2] .

مثل هذا الجهد النوعي يجعل القصيدة ـ الصورة تجربة صعبة « تستلزم توافر إمكانات شعرية استثنائية غاية في الدقة والعمق والسيطرة ،وإلا سقطت الصورة في شباك المباشرة ، وانقطعت فيها خيوط التخييل المشعة ، وتمزق نسيجها الداخلي ، وفقدت بالتالي عمقها الفني والجمالي الحر»[3] .

هذا الآن نموذج من نماذج القصيدة ـ الصورة ،يجمع فيه الشاعر عز الدين ميهوبي بين بساطة نافذة وفتنة تسكن بين الشعر والسرد [4]:

ذات سبت ..

أنشدت زينب في موكب أطفال

الحواري " قسما "

---

[1] ـ محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2011 ، ص198

[2] ـ المرجع نفسه ، ص198

[3] ـ المرجع نفسه ، ص198

[4] ـ عز الدين ميهوبي ، اللعنة والغفران ، منشورات دار أصالة ، الجزائر ، ط 1 ، 1997 ، ص 40

سمعت في آخر الشارع طفلا أخرس

الصوت يغني " فاشهدوا "

قلبه المبحوح ينزو ألما

فأعارته فما

وبكت زينب

عادت تتهجى بيديها " قسما "

للبلاغي في هذا النص طعم آخر ، إنه بلا إنشاء بياني فاره ، ولا إعوال عاطفي ضاج ، يؤثث الفارق الشعري ، ويحدث الهزة الجمالية ، وإنما أتيح له ذلك لأنه استطاع بمادة قليلة وحساسية نافذة أن يلتقط لحظة مشهدية درامية مكتملة ، وأن يؤكد أنّ البلاغي لمح لا شرح ، وأن العلائق التي يرصدها هي بالأساس « نوع من الكشف أو الاكتشاف القائم على قوة التركيز ونفاذ البصيرة »[1] .

اللافت أن هذه العلائق لا تتجه في نص ميهوبي إلى الوفرة العنقودية ، بل إلى ضرب من التكتيك الاقتصادي والعناية المركزة ، لتكون القصيدة كلها صورة واحدة ، وتكون الصورة وحدها كل القصيدة، واللافت أيضا أن الصورة هنا تشتغل ـ وإن بتقشف ـ على مستوى من التخييل يتيح أن « تتنفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق ، يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود حين كانت قادرة على أن تزاول كل الأشياء بالكلمات السحرية وحدها »[2]، لهذا كان بالإمكان في عالم النص وحده أن يعار الفم للأخرس كي يغني ، وأن تصير البحة صفة للقلب ، ويسند التهجي لليدين .

[1] ـ محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص33

[2] ـ المرجع نفسه ، ص33

فاعلية هذا النص بلاغيا مستمدة إذن من انضغاطه ، حيث إنه استطاع بالأقل الأدل أن يجعل "العاطفي" (حب الوطن) أوجا جماليا هائلا ، من شأنه أن يبعث على "التحدي" ، يبدو ذلك في صورة الطفل الأخرس الذي غالب عاهته مصرا على استكمال القسم الوطني " فاشهدوا " ، كما أن من شأنه الحفز على "التضحية "، وهل أشد وخزا وإلهابا للشعور الوطني من صورة الطفلة "زينب" وقد أعارت ذلك الطفل الأخرس فمها ، لينشد كما أنشدت قسم بلاده ، وليجد من قشعريرة الفخر كالذي وجدت ،ثم إنها لترضى بأن تتهجى هذا القسم بيديها ، لا يثنيها عن ذلك ألم ولا خصاصة .

إن هذه القصيدة ـ الصورة تستمد جمالها قبل كل شيء من إضاءتها الخاصة للعاطفي ، ومن المفيد هنا أن نذكّر بقول كولردج متحدثا عن صلة الصورة بالعاطفة :« إن الصور مهما تكن جمالية ليست في ذاتها تميز الشاعر ، إنما تصبح برهان عبقرية أصيلة بقدر ما تكون مكيفة بالانفعال المسيطر ، أو بأفكار متصلة ،أو صور أثيرت عن طريق هذا الانفعال »[1] ، هذا التصور يدعو إلى القول بأن "الشعري" كفعل بلاغي لا يحمل إلينا العاطفة حملا كما تفعل الخطبة مثلا ، ولكنه بتركيز تخييلي مضاعف يريدنا أن نكتشفها كما تكتشف القارة المجهولة ، ويريدها أن تخترق دخيلاءنا كإشراقة خاطفة .

في نص آخر للشاعر حسين زيدان ، عنوانه "الشيء" ، لا يزيد البلاغي على أن يكون وصفا لمكان مخصوص ، بيد أنه أكبر من وصف فوتوغرافي ساكن ، إن فيه نبضا وقدرة على الحفر في الوعي الباطن، ثم إنه ـ وهذا ما يهمنا أكثر ـ مأخوذ بالنصي ، يطلبه بإلحاح في التأثيث المشهدي ، وينشد قنص لحظته الشاملة ، وأسرها في لقطة لافتة ، يقول الشاعر[2]:

بيت طينّي .. وحجاره ..

---

[1] ـ مجموعة مؤلفين ، اللغة الفنية ، ترجمة وتقديم : محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985 ، ص 48

[2] ـ حسين زيدان ، قصائد من الأوراس إلى القدس ، Sed ، قسنطينة ، الجزائر ، د ط ، د ت ، ص 22

قنّ لدجاجات سكرى

شجيرة زيتون صفرا ..

أفق صيفي .. وستاره ..

ورفوف فوضى .. وأوان .. بالسدة شيء مخفّي

وعلى (الكانون) خيوط دخان سوداء

أمّ ترضع مهجتها .. تعدّ بيمناها (الطاجين)

بركن البيت لفيف (حنابل) .. مكنسة ..

كيس مفتوح .. ونشاره

فخّ نصّب للفئران .. و(دوح) في ركنيه توارى ..

يلمع إبزيم فضي .. وبشاره

تتربع مائدة خضراء .. عليها نسخة قرآن .. وعلى الحائط

نحت يشبه شكل الطفل .. ويشبه سرجا لحصان

في الغرفة كومة أشلاء ، (برنوس) أبيض صوفي

لكن .. في السدة أسرار : شيء بالسدة مخفّي

الرسم المشهدي هو بالتأكيد عمدة هذا النص ومدار وحدته ، وحسب القارئ المستوثق أن يلتفت إلى غلبة المكون الاسمي (بيت ، حجارة ، قن ، السدة ، ستارة ، خيوط دخان سوداء ، لفيف حنابل ، نسخة قرآن ، برنوس أبيض صوفي ...) ، هذه الأسماء الكثيرة معنية ـ كما يبدو ـ بتغييب الحركة ، بيد أنها معنية ضمنا ـ وهذا أهم ـ بتحريك الغياب (سر المكان) .

بإمكان القارئ في خطوة متقدمة أن يستشعر ذلك الاحتفاء الحميم بشيئية المكان وسريته ، احتفاء يصل إلى حد الاستغناء بضميمة التعاطف عن كل علاقة شارحة ، ثم إن القارئ ليخلص من هذا كله إلى قناعة مفادها أن مشهدية النص هي مركز ثقله البلاغي ، إنها تشحن الأقل بالأدل ، وتتيح لمساحة هي الأوضح والأبسط أن تنضح بالأغمض والأعمق ، وذلك بالاشتغال على مستويين متداخلين ، أولهما ظاهر ، قوامه وصف تأثيثي من شأنه أن يشغل القارئ بتتبع أشياء هذا المكان ، واستقصاء تفاصيله الناتئة ، وثانيهما باطن ـ وهو الأهم ـ يحاول أن ينقل المكان من فضاء محايد إلى مكمن إثارة ، ويحرك بأبسط الأشياء (الكانون/ الطاجين/ حنابل/ برنوس ...) أدق الخوالج ، واجدا في نفحاتها ريح انتمائه ، وعابرا من أسطحها الواضحة التي يدركها الحس إلى قرارة "الشيء" الغامض (لكن في السدة أسرار ، شيء بالسدة مخفي) ،الشيء الذي يبدي هالته ،ويخفي دلالته ،فلا يدرك إلا حدسا .

للقصيدة ـ الصورة قدرة فذة على اقتناص اللحظة الشعرية الشاردة ، واعتصارها كما تعتصر الزهرة في قارورة عطر ، وهي إذ تفعل ذلك تبدو كأنما أمدت بخطاطيف سريعة تضمن خلاصها من العوالق والحمولات الزائدة ، وتتيح لها أن تخرج مادتها الوادعة إخراجا دراميا صادعا ، كالذي تنتهجه مثلا قصيدة "الطائر" للشاعر عيسى قارف[1] :

حين فتحت لك الأقفاص

نصحتك

أن تفرح سرا

فالعالم غير سعيد !

[1] ـ عيسى قارف ، مهب الجسم .. مهب الروح ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2010 ، ص45

حذرتك من شفرات الحلم

ومن خفقان جناحيك ....

.....

عمى الألوان

أشد من القضبان !

أخيرا حلق بضعة أشبار في الروح

وعاد

إلى القفص ...

ليس في هذا النص زيادة تقبل الحذف ، وكل جزء فيه يبدو ممسكا بطرف من أطراف الصورة ،بل القصيدة ، إذ ليس ثمة بالفعل ما يدعو إلى فصل هذه عن تلك ، وحدة كهذه لا تفصل خارج القصيدة، ولكنها تنمو بنمائها الداخلي حتى تأخذ شكلها النهائي ، وللقارئ أن يلاحظ كيف تدرج بناء الصورة من إسار القفص ،إلى الخروج منه ،فالعودة إليه مجددا ، ومن شأن هذا التطور الارتدادي بالتأكيد أن يقدح جذوة "الدرامي" ، إذ كيف يعقل أن يكون التقدم باتجاه الخلف ؟! وأي منطق يمكن أن يملي على الطائر العودة بإرادته إلى قفصه بعد خروجه منه ؟! وهل يستقيم تعليلا لذلك أن يكون عالم الطائر الملون خارج القفص أضيق وأنكى من عالمه داخله ؟! وحدها المفارقة تفعل ذلك ، والأشد حتما أن تكون الذات العاقلة بل الشاعرة ـ بتلميح رمزي ـ مسرحا لها (حلق بضعة أشبار في الروح) حين تذبح بشفرة الحلم ،كل حلم رفاف حتى ذلك الأبيض الذي لم يتشكل بعد ، وحين تصبح حريتها فرارا إلى السجن، لا فرارا منه .

في خاتمة هذا الفصل نخلص إلى قناعة مفادها أن مقاربة الشعري في القصيدة الجزائرية المعاصرة تترك الأهم ـ بلا ريب ـ إن هي لم تحفل بما هو أولى ، أعني هنا فقه البلاغي وتحولاته اللافتة العميقة ، وبخاصة تلك التي تخرج على المستوى التخييلي إلى أشكال من التجاوز ،كسرا للنمط ،وافتتانا بمضاء المغامرة ، وبحثا عن أوار إبداعي مرشح لاستيعاب الحالات الرؤياوية المتأبية ، وتتجه على المستوى البنائي إلى إرساء بديل بلاغي نصي مستند إلى جدوى العلاقة ، ومأخوذ بشمول اللحظة ، ومعتد بالوحدة الجامعة لا بالنثار الشتيت ، حتى إن صور النص لتبدو في وفرة تعالقها أشبه بالعنقود ، وقد لا تبدو القصيدة ذاتها أحيانا إلا محض صورة .

الفصل الثالث

القصيدة الجزائرية المعاصرة واتجاهات الممارسة البلاغية

1 ـ النسق الترابطي :

1.1ـ الترابط وحواف التعقل

1.2ـ الترابط بأثر رجعي / الترابط والذاكرة

1.3ـ الترابط وتضخم "الإيديولوجي"

1.4ـ تحديث القصيدة العمودية / الترابط بقيمة مضافة

2 ـ النسق التفتيتي :

2.1ـ التفتيت ودراما المجاز

2.2ـ المضاء الحافي / التفتيت بحد البداهة

2.3ـ التفتيت بناء لا هدم

3 ـ النسق التقويضي :

3.1ـ التقويض والمنزع السريالي

3.2ـ التقويض وحضرة الغياب

3.3ـ تقويضية أقل .. تفتيتية أكثر

تمهيد :

واضح أن الممارسة البلاغية تتجه أكثر فأكثر صوب تخوم المغامرة ، تبحث فيها عن مضطرب أوسع، ومضاء أشد ، وفيما يكشف عبور كهذا عن جهد أصيل في أكثر من نموذج ، فإنه لا يطلعنا في نماذج أخرى إلا على حظ من التهافت قل أو كثر ، تهافت لا يخاف على الشعري من شيء مثله .

وأيا يكن أمر البلاغي ، فالثابت أنه تجاوز ،وبأشواط كاملة، مرحلة الصنعة التحسينية ، وانعتق في الأغلب من خوائها وبرانيتها ، خارجا من بهارج التوشية ، والجا في سم الجواني ، يحتمل عناءه الصميم ، وصولا إلى إضاءة أشد النقاط عتمة ، والانتقال من شتات الأشياء إلى حيث تصبح مجتمعة متعاطفة .

في مرحلة تحويلية متقدمة كهذه تصبح المغامرة محكا للشعري ، ويتعين على الخيالي بخاصة أن ينهض بالعبء الجمالي الأكبر ، وذلك بإفساح مجال أرحب لإبداعيته ، تلك القادرة على أن ترينا الأشياء والعلائق في ضوء مختلف ، وعلى نحو يزيد في احتمالية النسق ، وقدرته على أن يثير الرأي والرأي الآخر معا ،على أن وفرة التعدد هذه تبدو مهددة بالتبدد حين تصبح حرية القول مبررا حافيا لفوضاه.

ثمة إذن مفترق نوعي ينتظر البلاغي ، وأمامه أكثر من خارطة للطريق ، أو أكثر من نسق ، ويأتي هذا التعدد تبعا لتعدد الرؤى المسؤولة عن تمثل العلاقة بين الإبداع والحرية ، واختلافها بين الترابط والتفتيت والتقويض ، وهذا التقسيم الثلاثي معول بالأساس على آليات اشتغال الخيال الشعري ، وأحسب أن الواقع النصي كفيل بتجلية آثاره وبصماته .

إبداعيا يمكن أن نؤكد أن المدونة الشعرية الجزائرية المعاصرة لم تقف على مبعدة من تحولات البلاغة، بل إنها ـ على العكس تماما ـ سعت ـ وإن بتفاوت ـ إلى التجاوب معها ، واحتوائها ، والاشتغال على أنساقها ، لتثبت في المحصلة أن البلاغة تكون حية أو لا تكون .

1 ـ النسق الترابطي :

الحديث عن الترابط حديث عن وعي وممارسة بلاغيين متنفذين في كل شعرية كلاسيكية أو إحيائية همها الأساس البحث عن الأشباه والنظائر ، وإعمال الذهن في المقارنة بين الأشياء رصدا لمظاهر الاشتراك والتماثل ،على أنَ هذا الجهد كان يتجه عادة إلى إيجاد ترابطات سطحية وعارضة تعقد بشكل آلي ميكانيكي ، ولا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، من أجل ذلك كان جهدا غير محمي من حيل الصنعة الحائلة حتما بينه وبين الاشتغال الدينامي المؤثر الذي يعزى ـ في نظر كولريدج ـ إلى الخيال ووظيفته[1] ، ولا يستغرب ـ في ظل تنفذ ترابطية كهذه ـ أن تتوفر بيئة ملائمة للتشبيه تعلي من سلطته ، وتحفز على التمركز حوله كمحور لالتفاف الفعل البلاغي ،حتى إن الاستعارة ـ على ما يناط بها من قوة ـ لتنجذب إليه غير منفلتة من عقاله ، ولا خارجة عن مداره .

وإذ تكشف هيمنة التشبيه عن حاضر أقوى هو العقل المقارن المستدل ،فهذا يعني بالضرورة أن الترابط كنسق بلاغي هو مجلى لحركة العقل المنضبطة على مستوى اللغة وبنياتها ، ولأن الأمر كذلك كان الترابط فعل إيلاف لا اختلاف ، واعتياد لا ارتياد ، ولم يكن من عادته الجارية أن يسمح بالتقاط البلاغي وإخراجه إلا في هيئات قاصدة ، أو نماذج مقولبة ، يشفع لها بالضرورة رباط من تعقل أو تقليد أو إحالة .

ولعل بعض تأملنا في الشعرية الجزائرية المعاصرة أن يهدينا إلى التمييز بين ترابطية قاصدة ، وأخرى استرجاعية ، وثالثة إحالية ، أما الأولى فعصبها العقل ، وأما الثانية فآلتها الذاكرة ، وأما الثالثة فنواتها الإيديولوجيا ، وفيما يأتي بيان ذلك :

[1] ـ ينظر : محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، ص61

1.1ـ الترابط وحواف التعقل :

نتحدث أولا عن الترابط كاشتغال متعقل ، أو كتفكير شعوري[1] ـ بتعبير مصطفى ناصف ـ وهو مسلك تؤثره كل شعرية كلاسيكية أكبر همها صيانة البلاغي من وثبات الخيال وشطحاته ، وما يهدي إليه من ارتباطات وتعاطفات بين ما لا يعقل أن يرتبط أو يتعاطف من الأشياء ،وهذا يعني أننا حيال ترابطية احترازية تفضّل البقاء بمنأى عن دينامية الخيال ، ولاسيما إن كان استعاريا تفاعليا أو رمزيا موغلا لا يتردّد في إقامة ارتباطات مفارقة لا تحتكم إلى العقل المدقق كما يحتكم الخيال التشبيهي عادةً ، ولهذا كانت ترابطية النهج القاصد أحفل بالتشبيه وأحرص على نمذجته .

نأتي الآن إلى أمثلة شعرية تذهب هذا المذهب ، وتمارس هذا الوعي ، وللقارئ أن يلاحظ أنّ النهج القاصد ربما تعدّى تجارب الجيل الإحيائي إلى تجارب الجيل الجديد ذاته ،يقول الشاعر أبو القاسم خمار منتقدًا وضع الثقافة والأدب في بلاده [2]:

من المأساة ما يبـــــكي ومنها باعث الســـــخر

أديب كل من يمشـــــي كديك نافـــــخ الصدر

كتمثــال بلا عـــــــطر بلا ثمـــر ،بلا زهـــــر

تراه كتــائه يرنـــــــــــو وطورا هـــــائجا يجري

ومن مقــهى إلى مقــهى يجلجل نافـــــد الصبر

وينشر كيفما جـــــاءت رجـــــوم الذم والشكر

[1] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 188

[2] ـ محمد أبو القاسم خمار ، الحرف الضوء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979 ، ص 101 ، 102

ويذكر:إنـــها الدنيـــــا وإلا..فهو كالبحـــــــر

عميـــــق الباع ،مطّلــع رفيـــــــع الشأن والقدر

ولولا الحظ ما ارتفعــت أناس ، وهو في القعـــر

يرى في نفســه ليثـــــا قديرا ،شامـــــخ الكبر

ولو عايشته يومـــــــــا وجـــــدت أقلّ من هّر

ولو كلّفته عمـــــــــلاً عظيـما..كان..لا أدري

ولو بّوأته عرشـــــــــاً لعمَر خـامل الذكـــــر

ولو أصليته نـــــــاراً غدت فحـما بلا جمـر

في هـذا المقطـع ارتباطـات كثيرة لا تخـرج عـن النـهج القاصـد ،ولا شـك في أنّ التعويـل علـى التشـبيه وتوظيفه مرات كثيرة (كديك ،كتمثال ،كتائه ،كالبحرهيّ أ لهذا الوضع ، وأبقى القول الشعري بعيدا عـن هالـة التخييـل ،قريبـا إلى صـفاء المنطـق الـواعي ،علـى أن ذلـك لم يكـن ديـدن أبي القاسـم خمـار في تجارب ونصوص أخرى تبدو أوغل في الإيحاء وأحفل بالخيال ،وربما كان هذا النص بهذه الصفة لحاجة إلى اللذع المباشر تقتضيها طبيعة موضوعه الساخرة .

وفي لهجة انتقاد أخرى ـ متحسّرة هذه المّرة لا ساخرة ـ ينظر الشاعر محمد ناصر في راهن للمسلمين غثائي نظر المشخّص للعلة ،الباحث من وراء أعراضها عن ارتباط تفسيري ،ولاشك في أنّ منحى متعقلاً كهـذا مـن شأنه إبقـاء القـول الشـعري ضـمن دائـرة الاشـتغال القاصـد عـوض أن يشـرئب إلى اشـتغالات تخييلية لا جدال في أنها تلبي حاجة أصيلة من حاجات الإبداع ،يقول محمد ناصر[1]:

[1] ـ محمد ناصر ، أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص 53

لأننّا كما روى نبيّنا

لفرقة تدبّ في أوصالنا

نضيع في الزحام

تدوسنا لجبننا الأقدام

نعيش كالأيتام في مآدب اللئام

لأننا لضعفنا غثاء

تقاذفت به الرياح في عرام

نسير دون غاية ..ندور في الظلام

شراعنا ممزّق ، مجدافنا حطام

الرابط السببي واضح في هذا المقطع ، وأداته (اللام المفيدة للتعليل) حاضرة بقوة (لأننا ،لضعفنا ، لجبننا ، لفرقة)، وهذا ينمّ عن اشتغال متعقل أفرزه تمركز جلّي حول الفكرة الدينية ، وبوضع اليد على الأسباب (الفرقة ، الجبن ،الضعف) تكتسب النتائج الموصوفة منطقيتها (الضياع ، الهوان ،الغثائية) ، ولا يكون الشعري قد بان بينونته الكبرى عن ارتباطات منطق الإيلاف ، وتأتي الغلبة التشبيهية (نعيش كالأيتام ،لأنّنا ... غثاء)عاضدة لهذا الخطّ ، ومنبئة عن نشدان اتّزان لا نشدان افتنان .

وفي قصيدة مرسلة إلى الشهيد الطفل " محمد الدّرة " من الشاعر سعد مردف نقف على ارتباطات قريبة فنيّا ،وإن تكن سخية عاطفيا[1]:

يا ناعم الغصن ،قد أورثتنا صوًرا حزّت بأكبادنا حزّ السكاكين

[1] ـ سعد مردف ، يوميات قلب ، مطبعة دركي ، الوادي ، الجزائر ، 2005 ، ص 48 ، 49 ، 40

وأشربتنا دمـــوعا من مدامعـنا ولوعــة كاللظى شبّت على حيــن

نفسي فداؤك من عيـن مروّعــة ومن فؤاد بهول الموت مســـكون

ومن عمايات قوم أسلموا جسـداً غضّا لباغ على الأطهـــار مأفـــون

ماذا فعـلت ، وماذا قد جنته يـد في كفها نفحـــات من رياحيـــن ؟

أنت الأرقّ من الأنسام في سحر هبّت على وطـــن في ثغـو تنّيـــن

ووجهك العذب لمح من ملائكـة صلّت لدى القدس في أقصى فلسطين

ما للرصاص وللرشاش قد خُبــلا حتى استباحاك من خلف القوانيـــن

قد أسكتا خفقة في قلب مرتعش يستقبل الفجر مع أنـــداء تشـــرين

طفـــولة كالشذى أردى براءتـها عسف الملاعين من أبنـــاء صهيون

ومنها أيضا :

محّمد الدّرة استعلى بهـــامته وصـــاغ من دمـــه أزكى القرابيـــن

وهزّها ثورة في القدس قد رجمت جيش الأباليس بالأحجـــار والطين

خذها مدّوية كالرعـــد ،لاهبــة كالنـــار ،صولتها مثوى الملاعيــن

غدا ستنبت هذي الأرض عزّتــها ويخرج النصر من أفنـــان زيتــوني

ويلهب الحق ظهر البغي منتقــما من اليهـــود على آثــار حطيـن

فنم محّمد ملء القبر مفتخـــرا إنا انتفضنا وثـــرنا كالشواهيـــن

بلاغة هذه القصيدة لم تزل تحمل حنينا إلى العتاقة يمكن أن نقرأه بيسر في احتفائها بالصور التشبيهية (حرّت .. حز السكاكين ، لوعة كاللظى ،مدوية كالرعد ،لاهبة كالنار ،ثرنا كالشواهين ..) ،

والاستعارات القريبة التي أخرجت مخرج التشبيه (وطن في ثغر تنّين ،صاغ من دمه أزكى القرابين ،ستنبت هذي الأرض عزتها ،يلهب الحق ظهر البغي ..) على أنّ الذائقة لا تخطئ أخيلة أخرى تبدو أطرف في هذا النص كتشبيه الطفولة بالشذى ، وهي صورة شمية تجمع بين طيبين ورقتين ، وتؤلف بين الإنساني والطبيعي ، ووصف الوجه بالعذوبة على سبيل تراسل الحواس ، وتشبيهه باللمح من نور الملائكة ، وأحرى بذلك أن يوحي بسرعة الانقضاء ،ليكون اللمح انخطاف عمر كما هو انخطاف ضوء، كما أنّ الاستعارة في قوله (ويخرج النصر من أفنان زيتوني) لا تخلو من افتنان تشخيصي حتّى وإن بدت جارية جري التشبيه ومستندة إلى مرجعيته .

ويبدو بعامة أن اشتغال الممارسة البلاغية الترابطية على الصور القاصدة القريبة يتجه إلى أن يحول بينها وبين أن تعقد ارتباطات تحويلية فارقة كتلك التي تتاح لو أن الصلة بين الشعري والخيالي كانت أعمق وأقوى ، إذ « بقدر ما يكون الخبال حرا وديناميا ، فإنه يعطي العمل الفني قوة إيحائية واحتمالية أكبر»[1].

1ـ2ـ الترابط بأثر رجعي / الترابط والذاكرة :

بالنظر إلى أن الخيال يعد قوة نزاعة للتجاوز يخشى من جموحها ، كان من الطبيعي أن تستند البلاغة الترابطية إلى قوة مأمونة ، ذات قدرة تركيبية محدودة ، تسكن إلى الألفة ، وتفيء إلى الناجز،وليست القوة المرادة هنا إلا خزين الذاكرة أو تراكم الخبرة [2] ، إذ الملاحظ أن الشاعر المقلد مشدود إلى محفوظه أكثر من مخياله ، إنه في الأغلب «لا يعتمد على خياله يسعفه باللمحات الفنية

[1] ـ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص9

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص11

والإشارات الذكية الإيحائية ، وإنما يعتمد على ذاكرته يستمد منها تعابيره ، حيث تختزن آلاف الصور المحفوظة والقوالب الجاهزة من خلال قراءاته الطويلة في التراث»[1] .

من هنا لم يكن بد من أن يقع الخيال في إسار الذاكرة ، وبتراجع دوره تحت وطأة ثقلها الاسترجاعي، ويفقد كثيرا من روائه وثرائه وقدرته على الارتياد والتأثير ، ولا يبدو أن خلاص الشعر من مآل كهذا يمكن أن يتاح بمنأى عن خارطة طريق يكون للخيال ـ كطاقة إبداعية مشرئبة ـ دور نوعي متقدم في تأثيثها ، والمؤكد في هذا السياق أن القوة المتذكرة ـ على أهميتها ـ ليست هي ما يبتعث الشعري أو يشق الطريق إليه ، ذلك أن حاجة الشعر إلى القوة المتخيلة تبقى أشد حاجاته جميعا وأقدرها ـ إن هي أشبعت ـ على الفعل، ويدفعنا هذا الحاصل حتما إلى الإقرار بضرورة انخراط المحفوظ ضمن حراك الخيال وزحفه ، والالتفات إلى أن «بنك المعلومات والخبرات في الذاكرة يجب أن يكون على استعداد دائم لتجديد العملة المعرفية وتحديثها أكثر من الاحتفاظ بها وإنهاك أشكالها وإضعاف سيولتها»[2] .

يقول الشاعر عمر طرافي واصفا إمارة دبي ، وموزعا بين روعتها التي تخلبه ، وحافظته التي تجذبه[3] :

أغدقي الوجـــــد تباريحا علي من لدن حــب جرى في مقلتي

فتنتي نامت وفي النـــــوم نمت واستفاقت باشتيـــــاق لدني

إيه يا غيث الجـــوى زد مهـجتي صيبا من عطـــــــرها ريا بري

غلب الشـــــوق غصوني فانبرى موريا أوراقـــــــها مما لدي

آه من نيـــــــــرانه كم ضرمت في الحشا ـ واحر قلبي ـ أخضري

---

[1] ـ محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص428

[2] ـ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص12

[3] ـ عمر طرافي ، أجراس الشجن ، دار كردادة ، ط1 ، 2012 ، ص23 ،24

خفق السمع طـــــــــروبا كلما رفرفت أحـــــــرفها في أذني

أنا ما أبصـــــــــــرتها ، لكن من أبصر السمـــع ، فأهمى عبرتي

عشقت لاغـــــــرو أذني قبلما نطقـت عيـــني هوى من شفتي

ثم يقول[1] :

مه خليلي .. عبرة الشـــوق صبت ويح صب قد كواه الشـوق كي

لامني العـــــــذال من حبي لها حين قالـوا : لست منها يا هوي

لو درى من لام كم شف الجـوى بدني والأدمــع الحـــرى علي

لاسترقت روحـــــــه ثم ارعوى ثم بالعـــذر أتى يســـعى إلي

جاءني مفطـــــــور قلب قائلا : أنت منها في الهـوى قيس دبي

من النصف الإقرار أولا بتمكن الشاعر لغويا ، بدليل ثراء معجمه وأناقة تعبيره ،هذا التمكن هو أهل حقا لأن يثمن ويحترم ، وبخاصة حين يتاح للإسفاف اللغوي أن يهدد خطوط الدفاع في خارطة الشعر، متذرعا بما يحسبه من الحداثة ، وما هو إلا من أوهامها ، وعلى أهمية إقرار كهذا ، فإن ما يجب أن يشغلنا الآن هو النسق البلاغي لهذا النص : ماذا عن طبيعة العلاقة التي يجريها بين الشعري والخيالي ؟ وأي القوتين تبدو أنفذ في تلافيفه : الذاكرة باستعاداتها أم الخيال بارتياداته ؟

بلا إبطاء تهدينا القراءة إلى قرارة هذا النص ، كاشفة عن تمدد النسق الترابطي في بلاغته ، ويسهل على القارئ أن يدرك أن لهذا الوضع حاضنة تتعهده ، وأن القرائن المتاحة تشير مجتمعة إلى جهة محددة من الواضح أنها ليست شيئا آخر غير خزين الذاكرة ، وهنا لابد من التفرقة بين لقاء هذا الخزين من

[1] ـ المصدر السابق ، ص26

حيث هو ضرورة من ضرورات الفن ، والرجعة إليه من أجل اشتغال بلاغي تنميطي ، دأبه الغالب أن يستظهر العلائق المستودعة ، لا أن يستحدث ترتيبات مبتكرة .

ولا نكاد نقرأ الأبيات الأولى من النص الآنف حتى تتكشف لنا آثار القوة المتذكرة ، وتتوضح بصماتها لا في بلاغة الإيقاع فحسب ، بل في إيقاع البلاغة ذاتها ، وهذا هو تحديدا ما يهمنا لأنه المعني أولا وأخيرا ببلورة نسق الكتابة وترسيم إحداثياته ،ولا يخفى أن ما يجزئ في دراسة هذا النص ليس وقوف دارسه على الإيقاع الخارجي وحده وزنا وقافية ، ورصده لدور الذاكرة في استعادة يائية ابن الفارض التي مطلعها[1] :

سائق الأظعان يطوي البيد طي منعما عــرج على كثبان طي

إذ لا مرية في أن العودة إلى الموروث حق من حقوق الشاعر ، بل إنها ـ وهذا أهم ـ من حاجات الفن التي لا مناص منها ، وبناء عليه لم يكن ليجزئ في هذا الصدد إلا النظر الشامل في اشتغالات النص بلاغيا ، والبصر بمدى ضلوع الذاكرة في تهيئة نسقه الترابطي .

ولا يصعب على القارئ أن يتبين أن ذاكرة الشاعر فعلت فعلها في بنيات النص ، ويكفي هنا أن يشار إلى ارتباطات بديعية لا يخفى ما بينها وبين النماذج التجنيسية المحفوظة من النسب ، يبدو ذلك في قوله (فتنتي نامت ، وفي النوم نمت ..) وقوله (.. عبرة الشوق صبت / ويح صب قد كواه الشوق كي) ، على أن الأمر لو تعلق بارتباطات إبداعية لكانت بالتأكيد أقدر على تحقيق الإضافة .

والملاحظ أن تدخل الذاكرة لا يقف عند مجرد ارتباطات بديعية محدودة ، ولكنه يأخذ منحى أعمق حين يجذب مفاصل البلاغي ذاته إلى مجاله الممغنط ، وحسب القارئ العود إلى قول الشاعر:

[1] ـ ابن الفارض ، الديوان ، ص7

عشقت لاغرو أذني قبلما نطقت عيني هوى من شفتي

هذا البيت يعود بالقارئ حتما إلى نص غزلي شهير لبشار بن برد ، وتحديدا إلى قوله[1]:

يا قوم أذني لبعض الحي عاشقة والأذن تعشق قبل العين أحيانا

كما أن ما فيه من صياغة تراسلية تنشد الإضافة يبدو أقرب إلى استعادة الخطاب التراسلي الفارضي[2] منه إلى طزاجة الخيالي ورمزيته .

وتواصل الذاكرة مغنطة البلاغي بدليل استمراره في توظيف الخزين ، كالذي يبدو من تشبيه الشاعر نفسه بقيس ، وإن يكن إبدال ليلى بدبي محاولة لاستجداده ، أو مثل صورة العاذل الجاهل الذي لو علم حقيقة العاشق لكان أول من يعذره ، وما قارب ذلك من مخرجات الروحانية العذرية والصوفية ، وكل أولئك محيل حتما إلى الذاكرة ونفوذها وما كان بخاصة من أثر اليائية الفارضية ، والثابت هنا أن أثر الذاكرة ليس من سبيله خدمة البلاغي إبداعيا إلا إذا انخرط كجزء لا يتجزأ في حركة الخيالي بكل ديناميته وقدراته التركيبية العالية .

مثال آخر نورده للدلالة على أن تأثير المحفوظ ربما أفضى إلى تسييج الشعري ، ومكن للصوت البلاغي الجمعي عوض أن يمكن لصوت الفرادة ، وكان إلى الانفعال أقرب منه إلى الفعل ، يقول الشاعر محمد شايطة وقد آلمه ضعف العرب وتراجع دورهم[3] :

عيد بأية حال عدت يا عيـــد شلت عزائمنا ، والنصر موعـــود

يا شاعر النار قد ماتت ضمائرنا فاذرف دموعك إن العز مفقـــود

[1] ـ بشار بن برد ، الديوان ،ج4، تح : محمد الطاهر بن عاشور ، مراجعة :محمد شوقي أمين ،لجنة التأليف والترجمة والنشر ،القاهرة ، 1966 ،ص194

[2] ـ ينظر : ابن الفارض ، الديوان ، ص101

[3] ـ محمد شايطة ، احتجاجات عاشق ثائر ، منشورات رابطة إبداع ، الجزائر ، ص57 ومابعدها

ثم يقول :

أغاية الذل أن تفنى قداســـــتنا أين الشعارات بل أين الأناشيـــد ؟

نحن التماثيـل لا روح تحركـــــنا نحن الجماد وهذا الذل مشهــود

نحن البيادق هذا الشـــرق يدفعنا والغرب ينثرنا ، نحن الجلاميـــد

ونحن من ذبل الإيمــان في دمهم بالظلم يركـــلنا قوم مناكيـــد

إن مسنا البطش أو ديست كرامتنا إن الجواب اجتماعات وتهديـــد

من الواضح أن حضور الذاكرة في هذا المقطع ليس مطلوبا لذاته ، إذ لا خلاف في أن مساق النص ترهيني لا تذكيري ، وأن استدعاء دالية أبي الطيب[1] إنما أريد له أن يكون مدخلا من مداخل الفن أو مطية من مطاياه ، على أن المهجو هذه المرة واقع بمجموعه لا شخص بمفرده ، ولا ارتياب في أن مسعى تحويليا كهذا لا يمكن أن يبلغ درجة النضج الإبداعي بمجرد الفيء إلى الذاكرة الشعرية ، والاستناد إلى صوت طائر محكي من أصوات بلاغتها .

إن دور الذاكرة في خدمة مسعى كالذي نصفه لا بد أن يتجـــاوز مستوى الاستحضار المؤنس أو المحسن أو المدوي إلى مستوى التوظيف الديناامي الذي يتيح للمحفوظ أن يصبح رقما صعبا ضمن رؤية مكتملة ، وأن ينتظم ككل عناصر النص ضمن جوقة تخييلية متناغمة توفر له بخاصة ولمجموع النص بعامة درجة عالية من التأثير الجمالي ، وتضمن له عبورا ناجحا من الخزين إلى المعيش ، ومقدرة على ترهين الماضوي ، والحديث بلسانين معا في آن واحد .

[1] ـ ينظر :أبو الطيب المتنبي ، الديوان ، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، 1983 ، ص506ا

وبالعودة إلى النص السابق يمكن الوقوف على حضور عرضي للذاكرة (عيد بأية حال ../ أغاية الذل / ..مناكيد) ، كما يمكن تفسير هذا الوضع في ضوء غلبة التقريرية أو الصوت الخطابي ، وانحسار الدور البلاغي التحويلي الذي يقع بلا شك في دائرة اختصاص الخيالي بكل توثبه وعنفوانه .

1ـ3ـ الترابط وتضخم "الإيديولوجي" :

الآن نمّر إلى الترابط كاشتغال إحالي وعليه المعّول عادة في تأثيث الشعرية الإيديولوجية ورسم إحداثياتها ، ومعلوم أنّ المدّ الاشتراكي في السبعينات وما تلاه من صحوة إسلامية في الثمانينات سببان رئيسان في اشتداد صلة الشعري بالإيديولوجي ، وانكبابه على ترجمة المواقف وخدمة القضايا في ضوء الفهم الغائي أو الرسالي لوظيفة الأدب ،يضاف إلى ذلك زحام النكبات المتتالية على الأمـــــة العربية والإسلامية ،وبخاصة بعد غزو العراق ،ويعنينا هنا أن نقف على ارتباطات إحالية تعيننا على رصد العلاقة بين الشعري والإيديولوجي ، والنظر في تأسيسها للبلاغي :أيكون تأسيس إبداع دينامي يجعل الخيال ترجمة مضمرة وذكية للواقعي ،أم أنّه لا يؤسس إلا لدعاية معلنة تشرح الواقع بالواقع ،أو تعكسه مرآويا ؟

في " رسالة من شهيد " للشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي نقرأ المقطع الآتي[1]:

إخواننا

لقد حظينا البارحة

بجولة عبر الجزائر الجديدة

إخواننا

لقد سررنا البارحة

[1] ـ محمد الأخضر عبد القادر السائحي ، من عمق الجرح يا فلسطين ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ص36

لما رأينا من إرادة عنيدة

إرادة

تبني الحياة من جديد

تُعيد للبلاد وجهها السعيد

إرادة

يحبها كل شهيد

لأنها عن العهود لا تحيد

من الواضح أنّ للخيال يداً في ابتعاث نواة القصيدة ،أعني فكرة بعث رسالة من جيل الفداء إلى جيل البناء ،ولكنّه أي الخيال انسحب بعد ذلك ،فخلا الجّو للمرجعي ،لا يكفه كافّ عن مضيه في عقل اللغة بعقال الإحالة ، وليس متاحا في ظل وضع بلاغي يبني واقعا معاداً أن يؤسس للجمالي كمغامرة تعيد بناء الواقع .

المؤكد أنه لا مناص للشعريّ ـ أيا تكن خلفيته ـ من تبئير دور اللغة ، والعمل على تفعيل طاقتها الكامنة ، وأن يكون الشعر واقعيا لا يعني أبداً أن يقدّم الشاعر المرجع ويؤخر اللغة ،يقول أدونيس :« إنّ عالمه المباشر (يقصد لشاعر) هو اللغة لا المادة ،وهو يعمل الشعر باللغة لا بالمادة » [1] ، وفي الإشكال ذاته يضيف :« ليس المهم أو ليست المسألة أن يكون الشعر واقعيا أو لا يكون ،وإنما المسألة الأولى والأخيرة أن يكون شعرا ،كل ما عدا ذلك فهو إيديولوجي » [2] .

[1] ـ أزراج عمر ، أحاديث في الفكر والأدب ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2007 ، ص 67

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 68

وفي مقطع آخر للشاعر أحمد حمدي نقرأ [1]:

حين تحلم طفلة

في حوض "الأمازون"

ومن أشعار "نيرودا "

تنفجر قنبلة موقوتة

يتحرّك قلب العالم

ينفض قيح القرن العشرين

حين تدندن في مرتفعات "الجولان " "كلاشنكوف "

ويرتفع العلم الوطني

على أسوار "أريتيريا "

يمتلئ العالم بالثوار

يضعنا هذا النص حيال تضخم إحالي لم يكن الشعري ليساكنه ، ولا ليسكن إليه ، ولا يخفى أنّ حشد أسماء الأماكن والأعلام المحيلة على الثورة شيء ، وأنّ التعبير الشعريّ عن النضال الثوري شيء آخر مختلف تماماً « لأنّ القصيدة لا يشفع فيها لدى المتلقي ما تحتوي عليه من شعارات ثورية تقدمية، وإنما الذي يشفع فيها ما تحتوي عليه من أصالة فنية » [2] ، ثم إنّ محاولة القرب من الواقع يجب أن تؤسس أولاً وأخيراً للشعريّ، وإلاّ كانت جنايتها على الشعر وعلى الواقع ذاته شديدة ، وبهذا الخصوص

[1] ـ أحمد حمدي ، قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 ، ص 99 ، 100

[2] ـ محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 387

يرى أدونيس أنّه « بقدر ما نقترب نشّوه ، تماما كما هو الشأن في المرآة ، حين تلتصق بها لا تعود ترى حتى وجهك » [1].

الترابط الإحالي يحاصر الشعري بالشري ، ويذهب بألق التخييلي ، حين يتيح للأفكار أن تتسلّط على الكلمات ، وللشعار المعلن أن يتغلّب على الفنّ المضمر ، ولا يقع هذا إلاّ بعيدا عن روح الشعر ورسالة الشاعر التي « يجب أن تشبه رسالة الحمام الزاجل الذي يؤدي مهمته وهو حرّ طائر» [2] ، وإذ يفقد الشعر ديناميته البلاغية يفقد معها سرّ مزيته ، ونلفي ارتباطات مكشوفة لا غناء لها بالموضوع وحده أن كان ذا قيمة ، ولا بالشعارات وحدها أن كانت رنانة ، والثابت ـ لامحالة ـ أن الشعري والشعاري ليسا سواء .

وحسبنا ـ والأمثلة كثيرة في هذا السياق ـ أن نقرأ قول عبد العالي رزاقي من قصيدة عنوانها " أغنية إلى مستفيد من الثورة الزراعية " [3]:

يا أيها الشعراء

حوّلنا السفينة نحو ميناء جديد

لغة المناجل

والمعاول علمتنا

كيف نحرث ،كيف نزرع ،كيف نحصد ،كيف نبني

كيف نعلي ،كيف نصبح ثائرين

---

[1] ـ أزراج عمر ، أحاديث في الفكر والأدب ، ص 68

[2] ـ عادل الفريجات ، إضاءات في النقد الأدبي ، دار أسامة ، دمشق ، ط2 ، 1985 ، ص 142

[3] ـ عبد العالي رزاقي ، الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 1982 ، ص 41 ، 42

من الواضح أن ثورة البناء ـ وهي محل الاحتفاء هنا ـ ليست أكثر من فكرة ، إنها تكشف بجلاء عن جهة للإيديولوجيا ، ولكنها تبعدنا بجلاء أيضا عن جهة الشعر ، وهي ترينا كيف يصبح الشعر سياسة ، على أننا نود ـ نحن القراء ـ لو أنها أرتنا كيف تصبح السياسة شعرا .

إنّ الأفكار وحدها ـ على أهميتها ـ لا تحملنا إلى جهة الشعر ، ذلك أنّ عملها ـ كما يرى ريتشاردز ـ لا يزيد على أن تعكس الأشياء أو تشير إليها [1] ، وأنّ التفكير ـ كما يضيف مفسّرا ـ «هو بمثابة ترس هام في آلة ، وظيفته أن ينظم الحركة ،بيد أنّه بدوره تديره الآلة ذاتها »[2] ، ويتوجّب ـ في ضوء هذا الفهم ـ أن يشتغل الشاعر اشتغالا خاصّاً على كلمات قصيدته ،«إنّه لا يستخدمها لأنها تمثل سلسلة من أفكار يهتّم بتوصيلها هي في ذاتها ،فليس ما تقوله لنا القصيدة هو الذي يهمنا في الواقع ، وإنّما الذي يهمنا هو "ماهية" القصيدة ذاتها »[3].

ما قاله ريتشاردز يعني بوضوح أنّ قوام الشعريّ كيفية القول لا مجّرد المحتوى ، ولا شك في أنّ قلب هذ ا الوضع التأسيسي ـ أعني أن تكون العناية بالمقول على حساب فن القول أو بلاغته ـ يهدّد الشعريّ في صميمه ، ويؤول به إلى نحو من الترابط الآلي لا بريق له ، ويهيئ للقارئ طريقا للفهم محدّدا لا مفترق طرق يصيّر الدلالة إمكانا مفتوحا على التشعب ومفعما بالإثارة .

وإذ يزداد الخوفان : الخوف على استقرار الفكرة ، والخوف من توتر الكلمة ، « لا تكون اللغة ماء القصيدة أو عصبها الحّي ، بل تكون ـ على النقيض من ذلك كله ـ وسيلة وأداة ، لا هدفا أو غاية في حد ذاتها ، أي أنّ اللغة هنا تذوب في هدف الكتابة وفي خدمة غرضها الشعري ، إنّها غائبة عن

[1] ـ ينظر : ريتشاردز ، العلم والشعر ، تر: مصطفى بدوي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، د ت ، ص 18

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 19

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 31

مسقط الضوء ، لا تحسّ، ولا تعمل باعتبارها مصدرا من مصادر الدهشة في النص ، بل باعتبارها وسيلة للوصول إلى وظيفة القول الشعري ، وإتمام أغراضه ومراميه » [1] .

وحيث إن البلاغة الترابطية تحتفي أشد الاحتفاء بالموضوع أو الفكرة ، وتدفع الشعري باتجاه محاكاة الواقعي والالتصاق به ،كان لزاما على لغة الشعر أن تسكن إلى وضع ستاتيكي نمطي لا شك أن الفجوة كبيرة بينه وبين الوضع الديناميكي الذي يؤسس لتوتر لا يعرف السكون[2]، وجلي أن البلاغي إذ ينغمر في خضم المضامين السياسية والاجتماعية ـ بوصفها مهيمنة قصوى وشغلا شاغلا ـ لا يفعل فعله هذا إلا استجابة لطبيعة نسقه الترابطي وإنفاذا لمقرراته .

نقرأ الآن نموذجا للشاعر عيسى لحيلح لعله أن يكشف عن بعض ترابطيته[3]:

ركبت الأماني وزيف الحياه

ورحت أجاري سراب العصور

فدرب قويم ، ودرب عقيم

ودرب ولود ، ودرب يغور

وإبليس نادى تعال

فعندي عزيزي شراب الخلود

شراب طهور

ولكن سمعت ملاكا ينادي

---

[1] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2002 ، ص 12

[2] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص144

[3] ـ عيسى لحيلح ، غفا الحرفان ، ص93 وما بعدها

حذار .. حذار ..

توحد .. توحد .. توحد ..

.....

فشكرا إلهي عرفت الطريق

فدنياي سوق

وفيها ألوف ألوف الرقيق

فعبد لعبده

وعبد لمجده

وعبد لثغر يحاكي الشروق

وعبد ببحر الخطايا غريق

يظن بريق الخطايا عقيق

.....

أفيقوا فكل اخضرار حريق

وكل شروق غروب

وكل غروب شروق

أفيقوا .. أفيقوا

فما كل حلو رحيق

وجاء في النص نفسه أيضا[1] :

أ أوراس نور

فقد أظلمت في عيون الدعاة الطريق

أ أوراس ذكر .. تذكر .. تفجر

فكل عدو يعود بثوب الصديق

يعود بخبز وخنجر

وحقد عتيق

تفجر .. فإني أراه البريق

ستغدو غلالا دموع سمية

وجرح بلال بسوط أمية

سيغدو شموعا تضيء الطريق

مما لا شك فيه أن النص حين يوسع للفكرة حتى تستأثر غير منازعة بثقل النص لا يكون في وسعه إلا أن يضع الفن على المحك ، وينمط حركة البلاغي بتوجيهها إلى ابتناء علائق أفقية يراد لها بإلحاح أن تقبض على الواقعي ، فيما هي تفقد الأهم وهو الشعري ، ولا جدال في أن الشعر واقع له خصوصيته الفارقة ، إنه « ليس صورة للمجتمع أو النفس أو الطبيعة بل كيان مستقل عن الخارج والداخل معا ، إنه عالم خاص لا يكرر العالم الخارجي والعالم الداخلي وإن كان له علاقة بهما »[2] ،ويلزم ـ والحال كذلك ـ

[1] ـ المصدر السابق ، ص97

[2] ـ فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص189

أن يراعى الفرق بين مادة الشعر وروحه ، وأن تعزى مزية الشعر لا إلى مادته ذاتها ـ على أهميتها ـ بل إلى نبضه الفني[1] ، وقدرته على أن ينتقل بعناصر الواقع من الشيئية إلى الرمزية[2] ، أو من أولية المادة الخام إلى إبداعية المرحلة التحويلية .

والنموذج السابق ـ ككل نماذج القصيدة الفكرة ـ مشدود إلى الموضوع كقيمة ، والشاعر لا يحدب على غيره كحدبه عليه ، ولا يستغرب بعد هذا أن تغشى بلاغة النص غاشية من شحوب المباشرة والتقريرية ، فترد الفكرة الدينية (التحذير من غواية الشيطان / الاهتداء إل طريق الحق / فضح ظاهر الدنيا الخادع) والفكرة الوطنية (الثورة بين روعة الذاكرة وعورة اللاوفاء) ورودا مندفعا لا يتيح للقارئ ما يتيحه نماء الفكرة من حرقة انتظار ونشوة وصول .

وأيا يكن مبعث الترابطية تعقلا أو تذكرا أو تفكرا ، فالثابت أن خطها البلاغي سكوني ، ولولا أنها كذلك لما عمدت إلى توجيه الدلالة توجيها أحاديا ، خوفا عليها من أن تتعدد أو تتبدّد ، وعلى الفهم من أن يتأجّل أو يتعطّل ، يحدث ذلك دون التفات إلى أنّ « اللغة الشعرية لا تتجه إلى هدفها داخل النص في خط مستقيم ، يمتثل للأعراف دائما ، ويسعى إلى التطابق معها باستمرار » [3]، وإذ تشتغل البلاغة على الدلالة كمعطى جاهز ، لا كإمكان محتمل ، فالواضح أنها لا تزيد على أن تسيّج القول الشعري وتنمطه ، بدلا من فتحه على الثراء والإثارة .

الآن وقد تجلت ـ ولو إلى مدى ـ طبيعة النسق الترابطي ، أحسب أنه من المفيد توسعة هذا المبحث بالخوض في مسألة أخرى من الواضح أنها شديدة الارتباط به ، وإنما عنيت هنا محاولات

[1] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص192

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص190

[3] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص 11

الاشتغال على بلاغة وسطى بين الترابط واللاترابط ، ولعل ذلك أن يكون أوضح في القصيدة العمودية التي سعى بعضهم سعيا حثيثا إلى تحديثها دون أن يعني ذلك اجتثاثها من جذورها ، وفيما يأتي تجلية لهذا الأمر ووقفة على حيثياته :

1.4ـ تحديث القصيدة العمودية / الترابط بقيمة مضافة :

يحسن بداية أن يشار إلى أنّ كثيرا من التجارب الشعرية الجزائرية المعاصرة التي بدأت بمرحلة الشبيه أي بما هو نسق ترابطي ، شهدت بعد ذلك تحولات متزايدة في خطها البلاغي ، لتنتقل في مرحلة ثانية مغايرة نسبيا إلى الشبيه المختلف ، و لتصل في مرحلة أشد تحولا إلى المختلف ذاته [1] ، نقرأ ذلك مثلا في تجربة نور الدين درويش بدءً ا بـ "السفر الشاق" وانتقالا إلى "مسافات"ووصولا إلى "البذرة واللهب"[2] ، وكذا في تجربة عبد الله حمادي التي ابتدأت بخط من المشاكلة في ديوانيه الأولين "الهجرة إلى مدن الجنوب"و"تحزب العشق يا ليلى" لتعبر في "قصائد غجرية " إلى جهة الاختلاف ، ولتعمد في "البرزخ والسكين " إلى استيحاء صدى التجارب السابقة ،والانفتاح على آفاق جديدة مختلفة عنها ،[3] وثمة بلا شك أمثلة أخرى ليست بالقليلةلكّنها أن تترجم حاجة تجديديّة إبداعية أصيلة وملّحة .

ومن المفيد الإشارة أيضا إلى أنّ فقه المتغيّر البلاغي الشعري لم يكن همّا إبداعيا فحسب ،ولكنّه كان أيضا وبقّوة هاجسا نقديا ملّحا ،بدليل اشتغال جملة من الكتابات التنظيرية عليه ،ومنها تنظيرات الشاعر الناقد عبد الله حمادي التي سعت إلى التوفيق بين النموذجين التقليدي والحداثي ،في محاولة لتأسيس

---

[1] ـ ينظر : يوسف وغليسي ، المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ، ضمن سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، ط 1 ، 2002 ، من ص 110 إلى ص 115

[2] ـ ينظر : يوسف وغليسي ، في ظلال النصوص ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط1 ، 2009 ، ص 231 ، 232

[3] ـ ينظر : يوسف وغليسي ، المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ، ص 108 ، 109

قصيدة عمودية معاصرة ،من شأنها أن تتمتع بألق الحداثة دون أن تفقد مهابة العمودية الضاربة بجذورها في لاشعورنا الجمعي[1].

هذا الفهم التوفيقي التائق إلى تحديث القصيدة العمودية ضمن شرطها التاريخي[2] يؤسس للفارق بين القدامة والحداثة تأسيسا بلاغيا ،ويرى أنّ سّر اختلاف الممارسة الإبداعية المعاصرة عن نظيرتها الاتباعية كامن بالأساس في مدى التطورات البلاغية [3] ، وهي تطورات تحدث في صميم اللغة الشعرية ، وتترجم تحولات جمالية عميقة «حيث يعمد الشاعر الحديث إلى اللغة وكسر بناء العلاقات بها لتستحيل إلى علاقات متنافرة لامنطقية ولاعقلانية »[4]،وهذا يعني اقتضاء عبور القصيدة من النسق الترابطي الذي نحن بصدده إلى نسق آخر تفتيتي ندع الحديث عنه إلى حينه .

يهمنا هنا لفت الانتباه إلى أنّ تنظيرات عبد الله حمادي ،إذ تقف على فاعلية التفتيت بلاغيا معتبرة أنّ « ثورة الشعر المعاصر التجديدية تكاد تنحصر في ظاهرة اللاعقلانية التعبيرية » [5]،لا تكشف عن منزع قطيعة ،بل عن رؤية توفيقية هي محّل ثقته ،بدليل أنّ « رغبة التحرر باعتماد اللغة ،وبناء قصيدة معاصرة ، ومسعى استكشاف الأبعاد اللاواعية في لاعقلانية العبارة ،وفي الطرق الصوفية للممارسة ، لم يتعارض عنده مع مبدأ رأى من خلاله القصيدة المعاصرة استمرارا للقصيدة العمودية ،أو إعادة بناء لها بلوازم حديثة » [6].

[1] ــ ينظر : عبد الله حمادي ، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة ، الجزائر ، 2001 ، ص 153

[2] ــ ينظر : يوسف ناوي ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 2 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 2006 ، ص 87

[3] ــ ينظر : عبد الله حمادي ، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، ص 149

[4] ــ يوسف ناوي ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 2 ، ص 88

[5] ــ عبد الله حمادي ، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، ص 127

[6] ــ يوسف ناوي ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج 2 ، ص 89

نأتي الآن إلى رباعية من "رباعيات آخر الليل " لعبد الله حمادي ، وهي تحدب من جهة على جذر من الجذور الجمعية متمثلا في ميراث زاخر من أدب التصوف وتجارب أهله (رباعيات الخيام بخاصة) ، وتبحث لها من جهة أخرى عن سبيل للجدة والإضافة من خلال تلقف المختلف الحداثي[1]، وفيها نقرأ ما يأتي[2]:

منية القلب أن تجيش وتطفــو

فوق صرح ممّرد من زجـــــاج

غاية الصحـــو أن يهيج غرامي

يذرع الطـــــور ممسكا بسراج

فاســـرج الآتي يا غريــرا وغادر

شاطئ الزحف لاختراق الدياجي

هو عتق ووهج ليـــــل مريب

مورق الشـوق من هدير التناجي

يعبّر هذا النص ـ بموقعه البرزخي بين المشاكل والمختلف ،أو بين الترابط واللاترابط ـ عن ثقة في «إمكانية انفتاح الأنموذج التقليدي على الحديث ،حتى يمتلك بعض الخصيّصات التي تنتقل بالممارسات إلى القصيدة الحديثة»[3]،من أجل ذلك لا تكون قراءته مجدية لو أنّها وقفت عند حدود التشاكل الظاهر إيقاعيا ومعرفيا ،ويلزم ـ والحال كذلك ـ أن تتجه ،أي القراءة ،إلى استيعاب الإضافة المختلفة التي أريد لها

[1] ـ ينظر : يوسف وغليسي ، المتشاكل والمختلف في ديوان البرزخ والسكين ، ضمن : سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ، ص 114 ، 115

[2] ـ عبد الله حمادي ، البرزخ والسكين ، منشورات جامعة قسنطينة ، ط 3 ، 2001 ، ص 41

[3] ـ يوسف ناوري ، الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2 ، ص87

أن تهيئ للقاء برزخي بين إطار عمودي وانشطار حداثي ،وأن تعبر بالدلالة الشعرية من حدود التوجيه الأحادي إلى سعة المجال المفتوح ،أو ممّا هو كائن مقّر إلى ما هو إمكان متصّور .

وربما كان كافيا في سياق كهذا أن يشار إلى تنفّذ الاشتغال الاستعاري ، بوصفه المجلى الاختلافي الأبرز في هذه الرباعية ،حيث لا يخلو بيت من أبياتها من استعارة أو أكثر ،ثم إنّ هذه الاستعارات لا تستند إلى منطق ترابطي مختف بالرقابة الواعية ،وإنّما هي جانحة لكسر هذا المنطق ،وعابرة بالعبارة الشعرية إلى مخارج لافتة تعيد بناء العلائق على نحو تفاعلي لا قرائني[1] ،ومن شأن ذلك حتما أن يضيف إلى تعقيدات المعطى الصوفي ذاته تعقيدات أخرى تسم الرؤية الحداثية التي يريد الشاعر بلورتها ، نقرأ ذلك في استعارات مفارقة مثل (يذرع الطور ،أسرج الآتي ،شاطئ الزحف ،مورق الشوق ،هدير التناجي ..) ، وإنما كانت كذلك لأن العلائق التي تقيمها لا تستند إلى تناسب أفقي منطقي ، بل إلى نوع مباين من التناسب يخول للمختلفات أنفسها أن تأتلف ، ولغير المتناسبات أن تتناسب ، وينتقل بالكتابة من حدود الاعتياد إلى غمرة المغامرة ، ويرفع الحرج عن الشاعر في أن يؤلف بين العناصر التي لا تتآلف ظاهرا إذا كان بينها من العلائق ما لا يهتدى إليه إلا بضرب من الفراسة يشترك في تفعيله ـ وفي الآن نفسه ـ جهدان كلاهما مفارق : حدس صوفي وتجاوز حداثي .

هذا ويلاحظ أن اتساع لفيف من الشعراء الجزائريين المعاصرين في كتابة شعر التفعيلة لم يحل بينهم وبين الوفاء للقصيدة العمودية ، ومحاولة تحديثها بدلا من هجرها ، ويجدر أن يشار هنا إلى شعراء من أمثال أحمد شنة ونور الدين درويش وياسين بن عبيد وحسين زيدان وعثمان لوصيف ..والقائمة بلا

[1] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت ، ص84 وما بعدها

شك أطول ، على أن مسعى التحديث هذا ـ وقد آثر الخيار التوفيقي ـ لا يخلو من التفاوت بين شاعر يبقى أقرب إلى لزوم الترابط،وآخر يبدو أميل إلى تعديه،وللقارئ أن يقلب النظر في قول أحمد شنة مثلا[1]:

لا تترك الطير مصلوبا على الشجر إن الطيـــــور تناجي قبضة القدر

إنا نموت مع الصفصاف في وطني يا ليت أنا تماثيـــــل من الحجر

قلبي وأضرحة الأطيـــار قوقعـــة هل أصبح الحب قنديلا من الضجر؟

تحاول بلاغة هذا النص أن تنفلت من إسار الترابط الذي يكثر أن تقع فيه القصائد العمودية المعاصرة ، وأن تدع للشحن التخييلي ـ ولو إلى مدى ـ مجالا لترجمة إفضاء شعري درامي ، وتسطير إضافة جمالية من المؤكد أنها لم تكن لتسطر لو أن الأمر أسند إلى العادات الترابطية .

وإذن فلسنا ـ نحن القراء ـ حيال نص ذي زوايا يفرى ويستنفد ، بل نص ذي بوارق يواري أكثر مما يري ، وعلى ذلك فالطير أو الطيور أو الأطيار (والصيغ ثلاثتها واردة في النص) والصفصاف أيضا كل أولئك لا يرد إلا مجازا ، ولا يجتمع إلا لينضوي داخل منظومة درامية واحدة ، ويمكن للقارئ أن يلتفت إلى أن أهم وأخطر دور هو ذاك الذي أسند إلى الموت ، هذا الذي يأتي على الطير (مصلوبا على الشجر / أضرحة الأطيار) كما يأتي على الصفصاف (إنا نموت مع الصفصاف) ، وإنما جيء بالطبيعي هنا ليحمل على محمل الإنساني استنادا إلى ما بين الحقلين من علائق الاستصحاب والتعايش ، ولأن الإنسان في دخيلاء الإبداع ليس لحما ودما فحسب ، ولكنه فوق ذلك شجر وأطيار وسماء وتراب وماء وهواء ، أو هو ـ بكلمة واحدة ـ وطن ، وواضح أن علامتي الطير والصفصاف توفران إمكان العبور الرمزي إلى رمق النص دلاليا ، أما الأولى فبينها وبين الحرية نسب عريق يراد خنقه ، وأما الثانية فتومئ

[1] ـ أحمد شنة ، زنابق الحصار ، شركة الشهاب ، الجزائر ، 1989 ، ص135

إلى شموخ يراد تعفيره ، والنصف يدعونا حتما إلى تثمين الدور البلاغي ، حيث إن دراما الوطن الذبيح لم تكن لتترجم بهذا النفاذ لولا أن دراما المجاز كانت ـ وإن في صمت ـ تفعل فعلها .

يمكن بعد هذا أن نفهم سر التعويل على التمني (يا ليت أنا تماثيل من الحجر) ، وسر اللجوء إلى الاستفهام (هل أصبح الحب قنديلا من الضجر ؟) ، وسر تشبيه القلب بالقوقعة ، هذا السر هو الإحساس المرير بانسداد الأفق ، وتطاول عمر الحصار حصار المأساة لكل رفة حرية (صلب الأطيار وأضرحتها) ، أو وقفة شموخ (موت الصفصاف) ، أو إشراقة بهجة (..قنديلا من الضجر) ، ولا بأس أن نشير هنا إلى أن قول الشاعر متمنيا (يا ليت أنا تماثيل من الحجر) يتقاطع عمدا أو بلا عمد مع قول تميم بن مقبل قديما[1] :

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر تنبو الحوادث عنه وهو ملمـــوم

سيتساءل القارئ حتما : لماذا يرغب الحي في أن يصبح جمادا ؟ أليس العكس ـ لو كان متاحا ـ هو الأولى ؟ هذا التساؤل يجعلنا نواجه رأسا حالة من الحس المأساوي المزلزل عايشها ابن مقبل قديما في حراك الزمن العاتي ، وعايشها أحمد شنة حديثا في فجائعية الوطن الذبيح .

الآن ،وقد أضيئت ـ ولو إلى مدى ـ معالم النسق الترابطي ، وتوضحت خارطة حضوره في المنجز الشعري الجزائري المعاصر ، هذا الحضور الذي لايزال يصارع من أجل البقاء في خضم التحولات العميقة التي ترفض سكونية بلاغته وترميها بالبعد بل بالخواء من روح الشعر،الآن نحسب أننا على أهبة لارتياد الشعري المختلف وأنساقه .

[1] ـ تميم بن مقبل ، الديوان ، تح : عزة حسن ، دار الشرق العربي ، بيروت ، 1995 ، ص198

2 ـ النسق التفتيتي :

قبل الحديث عن "التفتيت" كممارسة بلاغية اختلافية تتخطى حدود فلسفة الترابط ، لابدّ أولا من الفيء إلى "الرؤيا" بوصفها وعيا إبداعيا ذا طبيعة تجاوزية تفتيتية، ومن شأن ذلك أن يقتضي عدول الشعر عن عالم معروف إلى عالم لم يعرف بعد [1] ، أو خروجه عن قوانين الكلام العامة ليؤسس لقوانينه الخاصة [2] ، ولأنّ "الرؤيا" تجاوزية على هذا النحو ، فهي « لا تجيء وفقا لمقولة السبب والنتيجة ، وإنّما تجيء بلا سبب ، في كل شكل خاطف مفاجئ ، أو تجيء إشراقا » [3] ، وهذا يعني أنّ لها منطقا خاصا مختلفا ليس من سبيله أن يخضع لتراتبية المنطق الواعي وترابطيته .

الرؤيا حركة دينامية لا انعكاس مرآوي ، وعبور إلى جهة الارتياد لا وقوف عند حدود الاعتياد ، ولا يستغرب ـ والحال كذلك ـ أن يكون التفتيت ضرورة رؤياوية ملّحة ، ويدا للشعر قادرة على التصّرف في ترتيبات الواقع المعطاة ، وصولا إلى « صياغة جديدة للواقع تزيل عنه ترتيبه المعهـــــود ورتابته القائمة ،وتضفي عليه طابعا من صنع الذات وشاعريتها»[4] ، وواضح أن أهمية التفتيت ـ كآلية رؤيوية ـ إنما تعزى إلى قدرة هذه الآلية على تجاوز الواقع بصفته الحيادية أو الخام إلى واقع رؤيوي مغاير يشكله الشاعر من خلال نفسيته أو إيديولوجيته[5].

التفتيت إذن ذو بصمة رؤياوية أكيدة يناط بها ـ إذ تنطلق من الواقع ـ أن تتجاوز عتباته ، لا أن تقع رهينة محبسه ،وأن تعدّل وتجدد في تأثيث أشيائه وعلائقه ،لا أن تأتي له بنسخة مطابقة أو مشابهة ،

---

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص 120

[2] ـ ينظر : محمد بنيس ، حداثة السؤال ، ص 33

[3] ـ أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج 3 ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1979 ، ص 165

[4] ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص 133

[5] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 133

ولا مرية في أنّ مقتضيات الشعر غير مقتضيات الواقع ، وأنّ الحاجة إلى التصرف في "الواقعي" والخروج عن مواضعاته وعاداته هي ما يمثل روح الشعر ووظيفته [1].

وحيث إنّ الشاعر الرائي على وعي باختلافية منطق الشعر ، لم تكن لغته لتحاكي المعطى ، ولا لتربط الصورة المحاكية بالشيء المحاكى على سبيل إلحاق الفرع بالأصل ، ذلك أن لها ديدنا مغايرا، إنّها تفتت معطيات الواقع ، وتخلع عنها ارتباطاتها المألوفة ، ولكنها إذ تفعل ذلك فليس لمجرد الهدم أو نكث الغزل ، وإنّما هي مرحلة أولى ضمن عملية إبداع مركبة تضايفها مرحلة أخرى في غاية الأهمية ، وهي الترتيب أو التركيب ، على أنّ ذلك يجري وفق منطق تجاوزي مباين يتيح للغة أن تعقد علاقات بين الأشياء التي لا تتعالق في العادة ، وأن يقيم تعاطفات بين غير المتعاطفات ، وهذه القفزة العلائقية « هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر» [2] ، أي إنّها سّر فاعلية الشعريّ، أو هي الشرط المنتج للشعرية [3].

التفتيت مغايرة لا مسايرة ، واختلاف لا مشاكلة ، وعليه « تغيب التجربة كونها عملا واقعيا صرفا عندما يزحف الفن بجيوشه نحو أرض التجربة ، ويعيد حرثها وزراعتها من جديد بمنطق جديد وآفاق جديدة »[4] ،على أن تجاوزا رؤيويا تفتيتيا كهذا إنّما « يبدأ حين يبدأ الخيال عمله في التجربة »[5] ، وهذا يعني أن التفتيت نشاط تخييلي بامتياز ، وأن مزاولته تحتاج إلى استبعاد منطق القوة العاقلة ونسقها الترابطي ، والاحتفاء بملكة الخيال التي يمكنها أن تهيئ للغة الشاعر الرائي أفقا للمغامرة لا تهيئه إملاءات العقل ، إذ « بإمكان الأذن "الفنية" المكهربة بقوة الخيال الحر سماع أشياء خرافية لا تدركها أذن الواقع ،

---

[1] ــ ينظر : المرجع السابق ، ص 119

[2] ـ أرشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ، ص 81

[3] ــ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص 120

[4] ـ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص 9

[5] ـ المرجع نفسه ، ص 9

كما أن بإمكان العين " الفنية " التي تستمد حدّيتها ونفاذها من القوة ذاتها إبصار أشياء ليس لها أمكنة وقياسات محددة في حدود العالم المرئي »[1].

أشرنا في مواضع سابقة إلى الخيال كقوة مؤلفة دامجة ، وإلى العقل كقوة رابطة مقايسة ، على أن ذلك لا يعني أن تأليفات الخيال كترابطات الذهن ، والسبب أن المخيلة لا تؤلف حتى تفتت ، وهذا يدّل على أنّها قوة محّولة ، صحيح أنّها تنطلق ابتداء من وضع قائم ، ولكن معّولها على تخطيه لا على اتباع خطواته ، ولابأس هنا من التذكرة بالتفاتة كولريدج إلى دينامية الاشتغال الخيالي حين ذهب إلى أنّه « يستقطب تحطيم العالم المدرك ، وإعادة بنائه بضرب من الجّدة الباعثة على الدهشة »[2] ، وحين وصفه بأنه قوة تركيبية سحرية ، يناط بها أن تشيع حالة من التوازن والانسجام بين العناصر التي يبدو عليها التناقض والتباعد عادة [3] ، ولابأس في المسألة ذاتها أن نذكر أيضا بأن مذهب بودلير الرمزي في فهم الخيال يعضد ما ذهب إليه كولريدج ، إذ يشير هو الآخر إلى أنّ المخيلة تفكك العالم المعطى كيما تعيد بناءه على نحو جديد تحكمه قوانين الداخل النفسي لا قوانين الخارج الحسي[4].

ولما كانت التخييلية قوام التفتيتية ، صار لزاما على النسق التفتيتي تجاوز المنطق الترابطي الذي تكرّسه القوة العاقلة ، والتمكين للخيال كفعل مغامر بإمكانه أن « يقود التأمل نحو المجازفة والابتكار، فالتأمل داخل ناظمة الخيال الحّر يفقد وجهه السلبي المدّجن الذي لا يتعدى حالة الاسترخاء والتحليق في فضاءات موهومة ، ويمارس دوره الكشفي في شق الحدود والتآلف مع معطيات اللاممكن ، واختراق

[1] ـ المرجع السابق ، ص 10

[2] ـ عاطف جودة نصر ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، ص 264

[3] ـ ينظر : أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة ، ص 54

[4] ـ ينظر : عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث ، ج 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972 ، ص97

حواجز المناخات المتاحة ذات الآفاق المحدودة ، وتوريد الاحتمالات »[1] ، وباشتغال القصيدة ــ الرؤيا ـ على البعد التخييلي بوصفه « القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع ، فيما تحتضن الواقع »[2]، يصير بإمكانها أن ترينا إبدالاتها المغايرة بعد تفتيتها للمواضعات الناجزة .

يهمنا الآن بعد أن ألممنا بماهية التفتيت من حيث هو اشتغال تخييلي رؤيوي يؤسس لجمالية المختلف لا المشاكل ، والدينامي لا الآلي ، يهمنا النظر ــ ولو قليلا ــ فيما يؤثث القصيدة الجزائرية المعاصرة من ممارسات بلاغية تفتيتية ، والتعرف على طرائق هذا التفتيت وأبعاده ، وربما كانت الصعوبة الأشد في سبيل كهذا هي التفاوت الجمالي الحاصل من جراء الانتقال المرتبك من التفتيتية إلى الترابطية ، ولابد هنا من أن يشار إلى أنّ النسق الترابطي بخاصة لا يزال يزاحم في تجارب شعرية جزائرية عديدة غيره من الأنساق الاختلافية ، ويدخل معها في صراع بقاء حقيقي .

وإذ يناط ببلاغة النسق التفتيتي أن تترجم تجاوزا رؤيويا لاريب في أنه ذو طبيعة شاملة [3] ، فالثابت أنها لا تنهض إلا مشرعة على شعاب الفن ، وبوسع القارئ في هذا السبيل أن يميز بين توجه تفتيتي يعول على درامية المجاز ، وآخر لا يحفل بغير البناء واستراتيجياته .

2.1ـ التفتيت ودراما المجاز :

لعل الاشتغال المجازي أن يكون الأسلوب التفتيتي الأبرز ، وذلك لشدة تعويل الشعراء عليه في قفزهم على التعاطي المباشر الذي يلامس بالكاد أسطح الحقائق ، وفي تفلتهم من عقال الترابط وانطلاقهم خارج أسيجته ، وربما كان مجديا في دراسة التفتيت كاشتغال مجازي أن يصرف الاهتمام

[1] ــ محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص 10

[2] ــ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط 3 ، 1979 ، ص 138

[3] ــ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص 119

تخصيصا تلقاء جيوب ثلاثة تفعيلية وتبئيرية وتعجيبية هي على التوالي:الاستعارة والرمز والأسطورة ، إذ لا ارتياب في أنها الأهم حضورا وأثرا، والأقدر على إرساء التفتيت كممارسة نوعية .

ـ التفعيل الاستعاري :

لا يستغرب ــ بالنظر إلى طبيعة الممارسة التفتيتية ــ أن تصبح الاستعارة بالذات بوصلة الشاعر الرائي بعد أن كان التشبيه من قبل متكأ الشعرية التقليدية ، وأن تكون ـ أعني الاستعارة ـ من أجدى وسائل الفن الشعري في تجاوز ارتباطات الواقع ، لتحل محلها تأثيثات رؤيوية بديلة .

وإنّما تهيّ ـأ للاستعارة هذا الدور البلاغي المتقدم لأنها اتجهت بقوة إلى التفلت من المغنطة المركزية التشبيهية بترابطاتها ومقارناتها وبنياتها المتعقلة ، واشتغلت بقوة على إرساء منطق التفاعل الذي لا مرية في أنه يضرب بجذوره في صميم الطبيعة التخييلية الاستعارية ، ويدعوها بإلحاح إلى تجاوز البناء القرائني الواصف ، والانخراط في البناء الحدسي الكاشف الذي يسعه الاهتداء بألمعية إلى أضرب من العلائق مبتكرة ومدهشة ، والمؤكد في سياق الحديث عن الطبيعة التفاعلية للاستعارة «أنّنا لسنا أمام أشياء تتداعى لاشتراكها في صفة أو صفات ، فالاستعارة بنت الحدس ، والحدس تعاطف يتجاوز المشابهة ولا يتقيد بها»[1].

إنّ سر بلاغة الاستعارة كامن أصلا في قدرتها على بلورة التجاوز الرؤيوي ، وانغمارها في خضم تفاعلي يصعب معه أن تردّ إلى أصل تشبيهي كما جرت العادة ، أو أن تفكك كما يفكك التركيب العقلي إلى عناصره الأولية [2] ، ومن هنا وجب أن تكون الاستعارة كلاّ ، وأن تفهم ككلّ، ولم يكن ليجدي في أمرها النظر التحليلي التجزيئي ، إذ من الواضح أنّه « إذا كانت العناصر الماثلة في أي تحليل

[1] ــ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 140

[2] ــ ينظر : المرجع نفسه ، ص 133

هي العناصر المكونة في الاستعارة ، فقد غدت أقرب إلى التعبير غير المباشر عن غرض يمكن بلوغه مباشرة »[1].

ويكشف المنجز الشعري الجزائري المعاصر عن توجه متعاظم إلى تفعيل البنى الاستعارية ، وتحميلها من توثبات الرؤى والتباساتها ما لا يسع البنى المتعقلة أن تحمله ، ومن الواضح أن الانتقال من سلطة مشاكلة هي التشبيه إلى سلطة اختلافية تمثلها الاستعارة لا يجري بمنأى عما يراد لبلاغة الشعر الجزائري أن تنخرط فيه من ضرورات الحداثة وإبدالاتها .

نأتي الآن إلى أمثلة تفتيتية أراد لها أصحابها أن تحيا بالاستعارة ، وترى بالمجاز ، وتهتدي إلى لغة ثانية ذات معان ثوان ، ولها القدرة على أن تثب وتنأى عّما تغدو العادة به وتروح من الأطر والترتيبات المحدودة ، وللقارئ أن يتأمل فاعلية الاستعاري في قول محمد الصالح باوية وقد أصغى برهف إلى أم الشهيد وصوت معاناتها الأجش[2] :

عيني

على تلك التي

في هودج التيه

سفين صابر ..

لوعة حاد أورقت

إعصار حب هادر

عيني على تلك التي

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص 133 ، 134

[2] ـ محمد الصالح باوية ، أغنيات نضالية ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008 ، ص96 ، 97

من صهوة الريح ، سنينا

أسرجت ألف جواد وقطار

عيني

على فانوس حب

يرتدي بئر القفار

يستعطف الأقدار .. والأمطار

عن قطرة ماء

للفارس الأسمر ، قالوا ..

سوف يسري ..

يعبر البئر .. ويروي غلّة

ذات مساء

يسرج غيما راحلا

يضرب في كل سماء

الاستعارات هنا هي القيمة البلاغية المهيمنة ، إنها تتوالد وتتشعب دون أن يمنعها ذلك من أن تتناغم وتتوحد ، وهذا ما يجعل القصيدة أشبه باللوحة تؤثث انسجاما وتجانسا ووحدة على ما فيها من اختلاف الألوان وكثرتها ، ثم إن استعارات الشاعر لم تجر على التناسب الذي كان مقتضى من مقتضيات البلاغي العمودي ، وللقارئ أن يسأل عما يسيغ بناءها على نحو مغاير ، فأنى للسفين أن يصبر ، وللوعة أن تورق ، وللحب أن يهدر ؟ ثم ماذا عن الريح ؟ من أين لها تلك الصهوة المسرجة ؟

وماذا عن فانوس الحب ، أيعقل أن يرتدي بئر القفار ؟ وكيف للفارس الأسمر أن يسرج الغيم الرحل ؟ هذه الأسئلة وغيرها واضح أن الجواب عنها ليس من اختصاص العقل المحلل ، وحده الخيال الإبداعي المفتت المازج قمين بتسويغ العلائق والتركيبات ذات الجدة التي أثثت هذا النص وأسست لبلاغته .

وتكشف التخييلية الاستعارية في هذا المقام عن ميل تحديثي واضح يريد للشاعر أن يكون رائيا لا وصافا أو مراقبا أو معلّقا على ما يراه ، فإنّه برؤياه ينفذ إلى جوهر الأشياء ، بينما يقف كل أولئك على مبعدة منه [1] ، وعلى هذا كان امتياز الشاعر موصولا بقدرته على « إدراك ما يسمى الخصائص الفراسية للأشياء » [2] ، وذلك بأن يهديه حدسه إلى حالتها الجوانية ، فيدرك ما يمكن أن ينشأ بينها من العلائق الخفية التي تجعلها متعاطفة متجانسة حتى وإن كان ظاهر الأمر يحكم باختلافها أو ربما بتناقضها .

وفي النص السابق تنهض الاستعارة بهذا الجهد النوعي ، لتكشف عن صهارة علائقية لافتة لم تكن لتتجانس أخلاطها لولا أن الخيال ـ بلمستيه السحريتين معا التفتيتية والتركيبية ـ كان يخدم رؤية وافرة الطزاجة ، ويصغي إلى صوت الدخيلاء المخزونة دخيلاء أم الشهيد إذ يخامرها الفراق المضني ، فراق يذهب بكلها لا ببعضها فحسب ، ويطوح بها في أصقاع اللهفة ، لهفة تحاول أسراب الاستعارة القبض على مرارتها من خلال إلحاحها على توفير تأثيث درامي يثير إشفاقنا (عيني على ...)، ويفاقم ألمنا بما يجمع من زجاج النفس المنتثر ،وما يلاحق من لبها الشارد ، لب مرتحل غير ذي قرار (لوعة حاد أورقت، سفين صابر ، من صهوة الريح .. أسرجت ألف جواد وقطار ، يرتدي بئر القفار ...) .

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص 15

[2] ـ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 131

نأتي بعد هذا إلى نموذج آخر من نماذج الفاعلية الاستعارية ، لعله أن يكشف عن منزع تشخيصي أشد مضاء ، يقول عثمان لوصيف في سعي إلى القبض على خيط الشعرية الرفيع [1]:

ضع يديك على الجمر

حتى تصيرا شهابين ملتهبين

يضجان من غضب

ويخوضان بحر السدائم

كي يلمسا مهجة الأرض

يحتضنا جوعها الأبدي

يرشا محاجرها شذرات

من التبر

والماس

واللازورد

ويندلعا لغة .. وحناجر

ثم قل : أنا شاعر

يخطئ من يظن أن الشعر مطية ذلول سمحة القياد ،وأن الشاعر لا يعدو أن يكون ناظما أو وصافا، إذ لا جدال في أن أمر الإبداع الشعري أبعد وأعمق وأخطر ، إنه ـ كما بتمثله عثمان لوصيف ـ مغامرة

[1] ـ عثمان لوصيف ، المتغابي ، دار هومة ، الجزائر ، 1999 ، ص28 ، 29

أو لا يكون ، على أن النص لم يكن ليترجم تعريفا بهذه الدينامية لولا الاستعارات الحية التي طفقت تخلع على لغته وفرة من تخييلات العنفوان والتوثب .

إن قول الشاعر مستعيرا (ضع يديك على الجمر)هو أول طريق الاشتغال على تعريف نوعي للشعر يحفل بطزاجته لا بمهارته ، ويصغي إلى أنينه لا إلى رنينه ، من أجل هذا بطل أن يكون الشعر لعبا بالألفاظ ، واتضح عوار القفز فوق طبيعته ، هذه الطبيعة التي تأبى له إلا أن يكون كتابة بالنار ، واحتراقا هائلا لا بأس أن يأتي على ألواح الذات بألسنة لهبه ،إن هو آتى الآخر من ائتلاق ضوئه ،وحسب القارئ تأمل صورة الشهابين الملتهبين ليقف على هذا التركيب المزجي .

الشعر إذن بحة معاناة لا ترخيم ترف ،إنه يستمسك بإيقاع الحياة الدينامي ،فيدب ويتفجر ويتدفق، راغبا عن كل إيقاع آلي تعليبي رتيب ، والاستعارة في قول الشاعر (يضجان من غضب) تقبض على طرف من هذا الخيط الرؤيوي ، وتؤسس للشعري كقوة مؤثرة فارقة ، أو كخط مواجهة متقدم .

هكذا يتقدم الاستعاري ليؤكد أن الشعري سندبادي بامتياز ، وأن الشاعر الحق هو ذلك الذي يكون سندبادا أو لا يكون ، إذ عليه أن يتحمل المشقة العظيمة ، ويرتاد التخوم القصية (يخوضان بحر السدائم) ،ليصل إلى القرار الأعمق (يلمسا مهجة الأرض) ،والدور الأجل (يحتضنا جوعها الأبدي) والأفق الأبهى (يرشا محاجرها شذرات من التبر والماس واللازورد) ، وليشتعل فتيل الشعري (ويندلعا لغة وحناجر) ، حينها فقط يتاح للشاعرية أن تستوي (ثم قل : أنا شاعر) ، ويسع القارئ أن يلاحظ أن حرف العطف (ثم) بدلالته على التراخي يأتي ليعضد جهد الاستعاري ، ويتوج خياره الجمالي القاضي بعدم إثبات الشاعرية إلا بعد مكابدة الاعتياص واحتمال عسر المخاض .

ولم تكن الاستعارات في النموذجين السابقين لتكشف عن مثل هذه الكفاءة التفتيتية لو أنها راوحت حدود البلاغة التناسبية ، ولكنها كانت كذلك لأنها استندت إلى حاضنة إمكانية مزجية تربط حياة الاستعارة بمدى تفاعليتها أو قدرتها على إنفاذ مقتضيات التخييلية الإبداعية تفتيتا وتركيبا ، والتفلت من عقال التبعية الآلية للأصل التشبيهي والاستعداد المسبق للتحليل التبسيطي في ضوئه، لتسمعنا ـ وبكل ثقة ـ منطقها المتفرد الأصيل .

ـ التبئير الرمزي :

وجه آخر مجازي يمكن للممارسة التفتيتية أن تطمئن إلى قدرته ، إنه الرمز بكل ما يسمه من خصوبة لا تنفد [1] ، وأهلية للإفضاء بما لا طاقة للغة في استعمالها الوضعي على تأديته [2] ، وهذا يعني أن للرمز القدرة على تخلّل مسامات الواقع ، والتنفذ في دخيلائه رصدا لما لا ترصده لغة العادة من الأقاصي المتوارية ، ولأن الرمز ـ بهذا النفاذ كله ـ يمكنه بجدارة أن يؤلف حتى بين المتضارب من العناصر ، ويتيح لهذا المزيج المختلط أن « يعيش في كنف العافية ، فلا تهدم العناصر المتضاربة بعضها بعضا »[3] .

وهنا لا بد من لفت النظر إلى أن رمزية اللغة الشعرية ينبغي أن تدرك كحالة تركيبية أو بنائية متعالقة ، لا كوضع إفرادي معزول ، حيث إنها « لا تتوقف عند حدود المفردة الواحدة ، بل تعني رمزية اللغة ذاتها ، أي رمزية القصيدة لا رمزية الكلمة ، لأن رمزية الألفاظ المفردة لا تنتمي بالضرورة إلى رمزية القصيدة »[4] .

---

[1] ـ ينظر : مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 154

[2] ـ ينظر : محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، 1998 ، ص 315

[3] ـ مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 154

[4] ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص 195

ووعيا من الشاعر الجزائري المعاصر بفاعلية الرمز الجمالية ،لم يفته أن يجتهد في ترميز خطابه ، وأن يتخذ إلى ذلك أكثر من سبيل ،إذ يمكن أن تكون رموزه شخصيات أو أماكن أو أشياء ، على أن هذا التنوع ليس هو ما يكسب الرمز قيمته ، إذ لابد أن ينظر قبل ذلك في كيفية توظيفه ، وفي قدرته على تفتيت الواقع ، والانتقال من واجهته إلى سراديبه ، يقول الشاعر أحمد عبد الكريم وقد تخير لاشتغاله الرمزي شخصية تاريخية يضرب بها المثل فيقال "جزاء سنمار"[1] :

سنمار

يا دما يتفتح كالجلّنار

يتناسخ فينا ويسكننا خلسة

كان ما كان

كل الحكاية من حجر وجدار

والبقية موشومة في اصفرار المتون

من ضفاف الزمان البعيد

تجيء دماؤك نضّاحة بالشجن

سنّمار هنا ليس خبرا دارسا ، ولا جرما سقط بالتقادم ، إنّه على خلاف ذلك تماما قطعة من لون الواقع الدموي النضاح بالشجن ،وجرعة من طعمه المّر الذي لا نكاد نسيغه ،إنّه يعود ليحيا فينا وبيننا، وليسكننا ، فيضاف إلى عمره من أعمارنا ، ولم يكن ذلك ليتاح له لولا أنّ واقعنا لا يزال يستنسخ مصير سنمار للؤسف ، ويلّح على أن يكون الغدر راهنا متصلا ، لا حكاية منقضية ، ولاشك في أنّ إبدالا

[1] ـ أحمد عبد الكريم ، موعظة الجندب ، دار أسامة ، الجزائر ، ط 1 ، ص 43

تفتيتيا كهذا إنّما يرمي لا إلى وصل فجيعة الغدر بالخورنق التاريخي ، فهذا أصل مشتهر ، بل إلى وصلها بخورنق آخر واقعي يرغمنا على أن نعايش مجددا طعنة الغادر ولعنة المغدور .

وفي نص آخر يأخذ شيء قد لا يؤبه به كالشبابة مثلا بعدا رمزيا لافتا ، وتحمل رهافته من أثقال الذات الرائية ما لا تطيق نتوءات التصريح حمله ،يقول الشاعر عثمان لوصيف[1]:

أنا جرس يتشظى

وأغنية تتوضأ بالدم والياسمين

من معين الطفولة أنهل

من وحي شبابة أشعلتني وطارت

وما قتلوها

وما صلبوها

ولكنها شبهت للعيون

آه شبابة في لظاها تلقيت سحر الإشاره

وعلى جرحها المتفتح صليت لله

ثم حملت البشاره

من الواضح أنّ الصورة التي تفنّد مآل القتل والصلب ، وتدحرجه من اليقين إلى الاشتباه ، تحيل القارئ رأسلىعلمصير المسيح عيسى عليه السلام ، وقد شبّه لليهود أنّه قُتل وصلب ، ومعلوم أنّ القرآن الكريم أبان حقيقة هذا الأمر ، وجاء فيه بالقول الفصل ، قال تعالى : ﴿ وقولهم إنا قتلنا المسيح

[1] ـ عثمان لوصيف ، اللؤلؤة ، دار هومة للطباعة والنشر ، الجزائر ، 1997 ، ص 15 ، 16

عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبّه لهم وإنّ الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا بل رفعه الله إليه وكان الله عزيزا حكيما ﴾[1] .

وإذن ، فتأكيد النجاة هو ما يشغل القصيدة ـ الرؤيا ، ويراد لبلاغتها أن تنعشه ببرد اليقين ، دون أن يعني ذلك إراقة ماء الشعر، وهذا ما يفسّر أن يكون شيء بسيط كالشبابة هو مركز ثقل النص ، وحسبه بالتأكيد أن يكون هو المخصوص بالنجاة المؤكدة ، والسبيل المفضي إلى البشارة المخلصة ، وبمقدور القارئ إذ يقف عند اجتماع ما يدل على ذيوع الصوت (جرس/ أغنية) ، وما يشير إلى انقداح الإلهام (معين / وحي/ أنهل) ، وما يكشف عن وهج المعاناة (يتشظى/ أشعلتني/ لظاها / الدم / جرحها) ، وما يحيل على البريء والجميل والسامي (الطفولة/ الياسمين/ الصلاة) ، بمقدوره استشفاف دلائلية الشبابة ، وجس نبضها الرمزي الذي يجعلها مجلى لوقع "الكلمة" بوصفها جوهرا صميما ذا ديمومة ، وعصبا حيا ذا عنفوان ، وإنما تستمد الكلمة خلودها من انتمائها إلى حاضنة "الإنساني" صدقا وعدلا وطهرا وجمالا ، واستعدادها لتحترق كيما تهب ضوءها الكريم وألقها الساحر (في لظاها تلقيت سحر الإشارة /وعلى جرحها المتفتح صليت لله ثم حملت البشارة) ، وواضح أن للخيال الرمزي يدا بيضاء في تأليف إبدالات كهذه بعد أن فعل التفتيت فعله في مواضعات اللغة .

نبقى مع التفتيت كاشتغال رمزي لنسجل حضورا لافتا للمنحى الصوفي في تأثيث نماذجه ، ولا ريب في أنّ احتفاء الشعراء بهذا المنحى عائد إلى ما يقّرب بين التجربتين الصوفية والشعرية من وشائج النسب وقواسم الاشتراك ، حيث « إنّ كلا من الشاعر والمتصوف يتعامل مع الباطن والمضمر والخفّي »[2] ، ويستند إلى منطق توسّعه أعماق الحدس ، ولا تحبسه أطوق الحسّ ، وواضح أنّـه في ضوء هذا الشبه

[1] ـ سورة النساء ، الآية 157 ، 158

[2] ـ عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى ، ص 121

دلف الشعراء عالم الصوفية « محاولين الهروب من عوالمهم المحيطة بهم أملا في الخلاص ، وبحثا عن المعادل الوجداني لكياناتهم المفعمة بالسمّو والامتلاء »[1].

يقول الشاعر ياسين بن عبيد ناشدا انعتاق روحه من حصار الطين [2] :

يا نسر.. يا مَن من عيونك ترتوي سحب الكآبة بكرة وأصيلا

اغتلت عطر مواسمي ، وأتحت لي جسدا بماء المشتهى مغسولا

يا نسر..أحلامي إذا اتسعت هنا ضاقت وضقت بما اتسعت سبيلا

كانت تربّت في جفونك نخلة فيها اختفى ظمأ الرمال طويلا

تاقت..تطارحك المنى فتنهّدت عيناك مجروح الأنين عليلا

تعدّ الكتابة الصوفية لنفسها هدفا قصيّا ، إنّه « محاولة الإمساك بما يصعب الإمساك به :النبض الخفّي للروح وهي تلتاع في توقها »[3]، ولأن هدفها غائر كل هذا الغور ، كان عليها أن تشتغل على تجاوز الظاهر وتفتيت صلاته المنطقية ، وصولا إلى الأقاصي حيث تتوارى أسرار الباطن ، ولا يتاح للغة أن تترجمها إلا رمزا ، وإذن فالنسر هنا إنما يرمز إلى الروح المعذبة بين اتساع حنينها وضيق طينها ، أما الحنين (أحلامي إذا اتسعت /تربت في جفونك نخلة /ظمأ الرمال /تاقت تطارحك المنى) فمعبرها إلى المتعاليات ، وأما الطين(جسدا بماء المشتهى مغسولا /ضاقت وضقت ..) فإنّها رهينة محبسه ، ولما كانت أوحال الطين قد حالت بين الروح ـ النسر وعليائها ، فليس أمامها إلا أن تربّي هذه الغاية القصية حلما، وتعيشها اكتئابا دائما ، وتخرط دونها قتاد الأنين والتنهد .

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص 121

[2] ـ ياسين بن عبيد ، غنائية آخر التيه ، منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، ط1 ، 2007 ، ص 22

[3] ـ علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص 114

هذا المسلك من البلاغة التفتيتية الرمزية الصوفية يسعه أن يفتح للجمالي باب الإمكان ، ويشحن الشعري بطاقة من التخييل متجددة ، فيكون للقصيدة ـ كما تمثلها الشاعر عبد الله العشي ـ صوتان لا صوت واحد ، وهذا الرأي هو عنوان قصيدة له جاء فيها[1]:

ـ لم نجد بعد أرضا تليق بأحلامنا ...

.....

.....

ـ أرضنا هي أسماؤنا

هي أحرفنا

هي صوت تمدد في صمتنا

كل معنى يخبئ قافية في فضاءاته

هو أرض لنا

كل رمز على دفتر الحلم

يبدي بهاء ويخفي بهاء لنا

هو أرض لنا

كل لحن على صدر قيثارة تعبت

هو أرض لنا

كل همس تحن إليه تفاصيل أيامنا

[1] ـ عبد الله العشي ، صحوة الغيم ، دار فضاءات ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2014 ، ص73 ، 74

هو أرض لنا

كل نبض تفيء إليه الحقول

هو أرض لنا

الفراغ، الغياب، الشروق، الأصيل، الغروب، الغسق

السؤال، الجواب، الذهاب، الإياب، الشفق

الغناء، المدى، دفقة النبع، وقع الصدى، زهرة الياسمينة،

أنشودة الصمت، دمع الصلاة، الدعاء، التهاليل، وهج

التراويح، تسبيحة الكائنات، خشوع السماء، المعارج

والمنتهى ...

هي أرض لنا، هي أرض لنا

صوتان للقصيدة أقرب إلى إجابة إبداعية عن سؤال نقدي مفصلي شائك يخص طبيعة القول الشعري واستراتيجية اشتغاله ،وكأني بهذه القصيدة ـالإجابة تثبت بطريقتها الخاصة أن رأي المبدع بمثابة رقم صعب ، وأن كل جهد تنظيري لعملية الإبداع الشعري يبقى أبترا إذا هو أسقط من حسابه هذا الرقم ولم ينتصف له[1] .

تبدأ القصيدة بإرساء فاجع لبنية الفقد سوادا فبياضا ، أما الفقد بالأسود فصوت ناف (لم نجد بعد أرضا تليق بأحلامنا) ،وأما الفقد بالأبيض فصمت حاف (سطران من النقاط المتتالية) ، وتكشف بلاغة هذا الفقد عن مضاء أشد حين الوقوف على مدى اتساع الفجوة بين المتقابلين : المفقود (الأرض) ،

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص10

والموجود (الأحلام) ، وكيف أن هذا الترابي الخفيض الضيق بائن بينونة كبرى عن ذاك الأثيري الرفاف المتسع ، بينونة لا بد أنها الواقفة وراء ستارة الاشتغال الازدواجي للغة القصيدة ،أو ـ بتعبير الشاعر ـ وراء صوتيها .

مرتكز كهذا من شأنه لفت انتباهنا إلى أن ثنائية الامتداد والانحسار التي يرسيها طرفا التقابل (الأرض والأحلام) لا تعدو أن تكون صوتا أولا حاجبا ، ولا يعسر على القارئ أن يتبين أن الأهم هو الصوت المحتجب أو صوت المعاني الثواني الذي لا ارتياب في أنه منطق اللغة ـ الشعر ، ومن شأن هذا الفهم أن يحملنا بقوة على العبور إلى الثنائية الصميمة التي تشير إضاءات النص إلى أن طرفيها هما : اللغة كآلة ، والرؤية كهالة ، وأن ما بينهما من الهوة لكالذي بين ضمور الجزر وعتو المد .

الشعر لغة ثانية ، صوت آخر ، نسج مضاعف ، إنه اشتغال على الإمكان لا التمكين ، دأبه أن يوسع للبلاغي كيما يحجب ويشف في آن معا ، وليكون ما يمحوه أدل مما يخطه ، ويبدو الشاعر استنادا إلى خارطة طريقه الرمزية أقرب إلى الصوفي في تعويله على الإشارة لا على العبارة ، ولهذا كانا معنيين معا بالبحث عن لغة أعمق تستجيب لملكتهما الحدسية ، وتكون أرضا لهما بدلا من لغة المواضعة التي لا يمكنها أن تتسع للطافة وتسامي ما يعالجانه من رؤى كشفية[1] .

وإذ يتقاطع الشعري والصوفي في بناء رمزية هذه القصيدة يصبح سعيها إلى القبض على الهارب من جوهر اللغة ـ الشعر حدبا على الأعمق والأجمل والأشمل ، وإلى هذا تشير بوارق النص ، فإنها تأوي جميعا ـ وإن كانت شتى ـ إلى بؤرة رؤيوية واحدة هي بؤرة اللغة ـ الشعر ،هذه اللغة التي تكون بالضرورة نوعية أو لا تكون ، لأنها بالأساس :

[1] ـ ينظر : عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى ، ص121

ـ اللغة ـ الرمز : لغة صائتة صامتة (هي صوت تمدد في صمتنا) ، على أن الصمت هنا لا يعني انسحاب الدلالة بل الزيادة فيها ، إنها لغة لمح يظهر ويبطن ، أو هو (يبدي بهاء ويخفي بهاء لنا) ، لغة خفاء لا يستوعب إلا كشفا[1] ، ولغة حلم لأن فيها مثل ما فيه من الرفيف والتموج والتداخل والغموض والإدهاش ، ولأنها لا تفارق المواضعة إلا ليتهيأ لها من السعة بعض سعته ، وحتى يجد الشاعر بعد الفقد أرضا تليق بأحلامه .

ـ اللغة ـ العمق : لغة العناء لا الترف (كل لحن على صدر قيثارة تعبت) ، لغة الأقاصي لا الأسطح ، ولعل وصفها بالهمس ـ والهمس إنما يسري بين المتدانيين المتناجيين ـ أن يضاعف الإيحاء بقرب ودفء العلاقة الجامعة بين الشاعر وأشياء عالمه ، ويؤكد أنها مبنية على التعاطف واندماجيته لا على المنطق وتمايزيته[2] ، ثم إن وصفها بالنبض يشفع هذه الإضاءة ، فالشعري ليس أبدا بلاغة تجميل أو توشية ، تضاف ولا تضيف ، وتحنط ولا تنعش ، ولكنه البلاغة التي نحيا بها ، أو تلك التي يجري فيها من الماء ما يجعلها تأنف كل تعلب أو تكلس .

اللغة ـ الشمول : الشعري مأخوذ بالكلي الجوهري لا بالجزئي العرضي[3] ، ذلك أن مداره الفراسة لا التفسير ، فراسة من شأنها أن تطلعنا على علائق ذوقية جديدة لا يسع المنطق تفسيرها ، وأن تجعل التعدد يشف عن وحدة ، والشتات يؤول إلى نسق ، ولا بد أن التتابع الاسمي الذي يضم في سربه خمسة وعشرين اسما معرفا خلوا من أحرف العطف (الفراغ ، الغياب ، الشروق ، الأصيل ، الغروب ....) لم

[1] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص139

[2] ـ ينظر : إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ص41

[3] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص125 ، 126

يأت لشغف بالممارسة التراكمية ، وإنما جاء ليترجم بلاغيا شغف الشعري بالكلي ، وليؤكد أن الشمول يضرب للشاعر والصوفي كليهما موعدا للقاء .

ولو أننا أردنا للمنطق أن يعثر على سر اجتماع الأسماء الكثيرة المتتابعة لما أطاق غير الانسحاب ، ذلك أنه يفيء إلى طبيعة مائزة تناقض تماما طبيعة الرمزي المازجة ، وهي حتما ما يجعل الشاعر «لا يلحظ تلك الثنائية بين عالم الأشياء وعالم الذات ، فإدراكه للأشياء هو في الوقت ذاته إدراك لأسرار روحه وأشواقها»[1] ، من أجل هذا لم يكن السبيل إلى المعرفة منطقا بل ذوقا ، ذوق من شأنه أن يسوغ اجتماع الأسماء المذكورة لا في ضوء المشابهة ، فإن بعض المفارقة (الذهاب/الإياب ، السؤال/الجواب ، أنشودة الصمت) كفيل بإبطالها ، بل في ضوء انغمارها جميعا ضمن إيقاع خفي منسجم لا تخطئه البصيرة الرائية ، أو اشتغال الأسلوب الرمزي على وحدة أثرها النفسي[2] ، ويمكن للذائقة أن تهتدي إلى أن وجد الروح هو حجر المغناطيس الذي تجتمع إليه كل تلك الكثرة من الأسماء ، وجد يراد للبلاغي ترجمته إيحاء من خلال بدائل مخصوصة تحتفي على مستوى الاختيار بما يثير الإحساس السامي بالاتساع (الغياب ، المدى ، المعارج ، المنتهى) ، والبهاء الذاهب بكل حاسة (الشروق ، الأصيل ، الغروب الغسق ، الغناء ، دفقة النبع ، وقع الصدى ، زهرة الياسمينة) ، والتحير (الفراغ ، السؤال ، الجواب ، الذهاب ، الإياب ، أنشودة الصمت) ، والتقرب (دمع الصلاة ، الدعاء ، التهاليل ، وهج التراويح ، تسبيحة الكائنات ، خشوع السماء) ، وتعنى على مستوى التركيب بخلوه من كل عاطف أو رابط باستثناء الاسم الأخير (والمنتهى)، وذلك في إشارة موحية إلى أن علاقة خفية وقطبية من نسج الحدس هي التي تخلع على تلك الكثرة كلها سلاسة الانتظام وكلية النسق ، ثم إن هذه العلاقة تؤكد بقوة أن

[1] ـ محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ، 1978 ، ص310 ، 311

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص40

اللغة ـ الشعر جهد روحي قبل كل شيء ، وأن هذا الجهد هو ما يجعل بلاغتها قادرة على تفتيت المعطى الوضعي وتجاوزه .

وللقارئ بعد هذا أن يلاحظ بعامة أن الخيال الرمزي ذو كفاءة تفتيتية عالية ، إذ يمكن للغة من خلاله أن تفارق الواقع فيما هي منطلقة منه ، وأن تشتغل على بنى الاحتمال بعد تفتيتها لبنى الاكتمال، على أن قيمة الرمز أو مزيته ـ وهذا هو الأهم ـ « ليست فيما يرمز إليه وحسب ، بل هي كذلك ـ وقبل كل شيء ـ في صورته الشعرية »[1] ، وهذا يعني أن الرمز بالأساس بناء ، أو هو اشتغال كلي ، وأن الوقوف على جماليته يوجب الاعتداد لا بوجوده الذاتي المستقل ،بل بفاعليته ونجاعته ضمن القصيدة بأكملها .

ـ التعجيب الأسطوري :

للمنحى الأسطوري حضوره القوي في نماذج التفتيتية الرمزية ، ولعل ذلك أن يعزى إلى أن للأسطورة صنيعا عجائبيا يحيل اللاممكن ممكنا ، والمتناقض متعاطفا ، وما أشبه ذلك بصنيع الخيال الشعري الإبداعي الذي يؤسس لفاعليته عبر صهر علائقي غير اعتيادي ، ولعل هذا التشابه أو التقاطع أن يقدّم تفسيرا لعلاقة الشاعر المعاصر بالأسطورة ، فإنّه إنما يهرع إليها ويحدب على ما فيها من المدهش البدئي بحثا عن «العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى »[2]، وإنما يتاح له الوصول إلى ضفة بكر كهذه عبر « العودة إلى الوعاء الأول ، إلى الأسطورة ،يحاكيها ،يتنفس سحرها، يستلهمها ، يوظفها ، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها »[3].

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص305 ، 306

[2] ـ عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، 1978، ص 19

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 19 ، 20

وفيما يأتي نموذج للاشتغال على أسطورة سيزيف ، وواضح أن الشاعر حمري بحري لا يقنع فيه بمجرد الاستضافة ، وإنما ينشد الإضافة [1] :

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

يأكل خبزا يابسا

يصعد دربا

ينزل دربا

سيزيف يحيا في نزيف الحجر

تفتح عيناه ويمشي صامتا

بين الصعود والنزول

يحلم بالحبّ وأشياء كثيرة

سيزيف هنا قناع من الفن وقع الاختيار عليه ليؤمن للذات الشاعرة على نحو تجاوزي إسقاطي أن تجلي تجربتها الطافحة بالألم المزمن ، وأن تواريها في آن معا ، وبذلك تفعل لعبة الخفاء والتجلي فعلتها التفتيتية ، وتتبادل التجربتان الأسطورية والواقعية الأدوار ، تأسيسا على ما يؤلف بينهما من تعادل موضوعي ، قوامه حس مأساوي مشترك دأبه أن يعرف الحياة بأنها سوط عذاب لا يفتر ولا يلين ، وهكذا لا تكون صخرة سيزيف المتدحرجة أبدا ، أو نزيف الحجر ـ والوصف هنا احتدامي بطرف ذاتي وآخر موضوعي ـ إلا الواقع المتيبس المرهق بما اطّرد فيه من القساوة والسلبية ، وما انكمش من الحلم

[1] ـ حمري بحري ، ما ذنب المسمار يا خشبة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، ص103

والأمل ، وهل شيء أشق على المرء من أن يصبح العذاب إيقاعا رتيبا لحياته ؟ ومتى اتسع عيشه إذا لم تتح فيه للأمل فسحة، ولم يكن ليتعلل بشيء من أشيائه هو أوكد من الحلم ؟

هذا وجه للقراءة يمكن أن نضيف إليه وجها آخر مفاده أن إمكان الحلم في حد ذاته ـ وبخاصة وقد تعلق بالحب ، وبأشياء أخرى يبدو أنها مرغوبة على صغرها ـ ينفي أن تكون غصص الواقع ومراراته المزمنة قد ألغت من قاموس الإرادة كل تعشق لنضارة الحياة وحلاوتها ، وليس بخاف أن خضرة كهذه لم تكن لتتخلل قتامة المشهد السيزيفي لولا الدافع التفتيتي .

وفي نموذج آخر للشاعر عثمان لوصيف يأتينا المثال الأسطوري السندبادي مزيدا ومعدلا بتلويحات صوفية هي بلا شك خطوة تفتيتية خادمة للتعجيب الشعري ، والأبيات الآتية بعض من هذا النموذج[1] :

أنا سندباد الشمس عمري عجائب وفي كل يوم مرفئي بجزيرة

نثرت على الأمواج حبي ملاحما وأودعت جسم الأرض نبضي وشهوتي

وخضت مجاهيل البحار ولم أزل أموت وأحيا في جهنم رغبتي

إلى ملكوت الله سارت مراكبي ولاشيء غير الشمس تغسل جبهتي

إن حضور السندباد بصراحة في هذا النص لا يعني استنساخا لأسطورته ، إذ لا يعسر على القارئ أن يلاحظ أن يد التفتيت قد امتدت إلى بعض إحداثياتها ، لتوردها موردا ذا جدة لا يكون الأسطوري فيه مطلوبا لذاته ، بل ليخدم بلاغة الشعري ، والأكيد أن حدثا عجائبيا كالأسطورة يبدو أولى بخدمة حديث تعجيبي كالشعر .

[1] ـ عثمان لوصيف ، أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986 ، ص45

صحيح أن السندباد الشعري في انتمائه إلى حاضنة الترحال (عمري عجائب/ وفي كل يوم مرفئي بجزيرة) يشدنا شدا إلى أصل الأسطورة ، ولا يزايل علاميتها العامة التي تصنع آفاق انتظارنا ، ولكن القصيدة تحمل أكثر من ذلك ، وتوفر من الإمدادات ما يسبغ على الأصل القديم نضارة الجدة وإيجابية الحضور ، والفرق هائل لا محالة بين أن تكون مادة الأسطورة خلية بانية للنص ، وأن تعيش كالجسم الغريب عالة عليه ، والاستعمال الأسطوري ـ وهذا هو الصحيح ـ ليس شعريا في حد ذاته ، وإنما هو شعري بكيفية توظيفه[1] .

من أجل ذلك لم يكن الاحتفاء الشعري بالرحلة ليطابق الاحتفاء الأسطوري ، وكان على القارئ أن يواجه الفارق شعريا بين المتوقع والواقع ، لأن القصيدة ـ وببساطة ـ لا تكاشفه بالرحلة ـ النمط ، بل برحلة من نوع آخر ، بأفق جديد وبوصلة مختلفة ، إنها رحلة حدس لا حس ، وتضاعيف وجدان لا تضاريس خلجان ، وكل أولئك إضافة نوعية ينهض بها تنويع صوفي[2] ، وإنما كان الخيار صوفيا لأنه الأقدر على توفير تفتيتية تجعل الجمالي بالأساس خارطة للعبور من روح المغامرة إلى مغامرة الروح .

ولا يبدو أن اهتداء القارئ إلى هذا الإبدال التفتيتي محوج إلى احتمال المشقة ، ذلك أن النسق البلاغي يوفر له أكثر من بارقة فارقة بين سيرة السندباد شعريا وسيرته الأولى أسطوريا ، وأهم تلك البوارق بالتأكيد :

أ ـ على مستوى الصورة :

رحلة الشاعر ضرب من تهيام الروح وتساميها ، وقد أريد للصور أن تنغمر في هذا العمق ، فجاءت لأجل ذلك محتفية بـ :

[1] ـ ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص338

[2] ـ ينظر : جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع ، الجزائر ، 2003 ، ص214

ـ الجواني لا البراني :

الحب ـ كما بتمثله الصوفية ـ لغة الجواني ، منطق السريرة ، نداء الأقاصي ، وواضح أن السندباد ـ الشاعر لم يكن لينثر الحب بعجائبية (نثرت على الأمواج حبي ملاحما) لولا أنه يأوي ـ وبكل حماسته ـ إلى جهة الجواني أو الجهة الأعمق .

ـ الأوج لا القصد :

من الواضح أن صورة المعذب في قول الشاعر (أموت وأحيا في جهنم رغبتي) تنهل من رافد ذوقي ، ولا أدل على ذلك من حرصها على بلوغ الأوج عبر توفيقها بين ضدين صارخين كالموت والحياة ، وجمعها التعجيبي بين الرغبة واللامرغوب (جهنم) ، وهذا بلا ريب سبيل الحب الصوفي ، ذلك المأخوذ أبدا بالأوج ، حتى إن العذاب واللذة ـ على تضادهما ـ ليمتزجان في صهارته أيما امتزاج ، يقول ابن الفارض[1]:

عذب بما شئت غير البعد عنك تجد أوفى محـــب بما يرضيـــــك مبتهج

ويقول أيضا[2] :

لك في الحـــــــب هالك بك حي في سبيل الهوى استلذ الهـــــــلاكا

عبد رق ، ما رق يوما لعتـــــــق لو تخليت عنه ما خـــــــــلاكا

بجمـــــــال حجبته بجـــــــلال هام ، واستعذب العذاب هنـــاكا

الانعتاق لا الحد :

لا يخفى أن قول الشاعر (أنا سندباد الشمس) منزاح عن الأصل ، وأن فيه أثرا من التفتيت يعتقه من ربقة المحاكاة ، ولا بد أن اختيار الشمس في بناء التركيب الإضافي إضافة بحد ذاته ، لأنه يخلع على

[1] ـ ابن الفارض ، الديوان ، ص145

[2] ـ المصدر نفسه ، ص156

الصورة رمزية أخرى تحويلية ، فيجعل هوية السندباد شمسية لا بحرية[1] ، وليست الأولى كالثانية ، إذ لا بد أن نأخذ بعين الاعتبار الطبيعة الرمزية لاختيار وإضافة علامة كالشمس دون سواها ، والسياق يؤكد مجددا أن تركيبة رمزية تفتيتية كهذه لا تنتظم إلا بإيعاز رؤيوي صوفي ينشد انعتاق الروح من الظلمات السفلية المطبقة ، واحتفاءها بالنور وبهجته ،على أن انعتاق الروح هذا ـ والنص يتسع لذلك ـ هو انعتاق وطن أيضا ، ولا عجب ـ إذ يتناغم البعدان ـ أن يكون للرائي وطن من روح ، أو روح من وطن .

ب ـ على مستوى الإيقاع :

لعل الفن التائي أن يكون ـ وبامتياز ـ فنا صوفيا ، وحسب القارئ الرجوع إلى تائية ابن الفارض الكبرى أو تائيته الصغرى ، وبالنظر إلى وزن القصيدة (الطويل) ورويها (التاء) يبدو أن البصمة الصوفية ـ بعامة ـ والفارضية ـ بخاصة ـ تثبت حضورها إيقاعا كما أثبتته مخيالا ، وضروري هنا لفت النظر إلى أن إيقاع القصيدة جزء أصيل من نسق بلاغي متضامن ، وأنه ـ إذ يحيل أسماعنا على رنين فارضي ـ فليأخذ موقعا ـ كسائر المكونات ـ في خدمة الرمزي التفتيتي الساعي إلى إخراج الأسطورة السندبادية مخرجا مباينا .

قد يقال إن تصريح الشاعر بجهة الأسطورة أضعف من أثر التفتيت ، وأنه لو آثر التمويه لأتى بالأشد ، ولهذا الرأي ما يسنده ، إذ لا ارتياب في أن الأسطورة كصهارة ذائبة أقدر على ضمان خدمة نوعية للنص منها كنتوء بارز ، وأن أهلية الاستعمال الأسطوري لأن يكون مضيفا لا مضافا لا تقاس بنقل المادة بل بهضمها وتمثلها وتحويلها إلى طاقة فنية مؤثرة[2] ،أي بتفتيتها ليعاد ترتيبها في ضوء ما يخدم جهة الشعر .

[1] ـ ينظر : جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، ص214

[2] ـ ينظر : فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، ص338

الأسطوري إذن يأتي ليتيح للبلاغي مسلكا إلى الشعري مختلفا ، بما يرسيه من منطق عجائبي مفارق للسائد ،واستنادا إلى أنّ ما يميز الأسطورة « هو نزوعها الباطني نحو اختراق الآفاق المجهولة، وتفجير مكامنها الخبيئة »[1] ، وأنها بالأساس « تعبير عن انشطار الداخل وتصدع الخارج »[2] ، ومحاولة للالتفاف حول الشعوري بخيط من اللاشعور ، وللقبض على الفردي في حاضنة الجمعي ، وللتسلل من أفق العجائبي إلى عنق الفجائعي .

2ـ2ـ المضاء الحافي / التفتيت بحد البداهة :

لا يستغرب أن يكون الاشتغال المجازي ـ على تنوع أشكاله ـ أقوى مرتكزات النسق التفتيتي ، ذلك أنّ « الصورة في الكلام الأدبي والشعري تمثل عصبا حيا ونقطة إثارة عالية ، وليس من السهل دائما أن ينجز عمل شعري من مستوى متميز دون أن يكون للغة المجاز نصيب وافر في تميزه هذا »[3]، على أنه لا يتسع حتى لمهيمنة كهذه أن تحجب وجهة شعرية مباينة ، لها القدرة على أن تفتت الواقع وتصنع الفارق الجمالي دون أن يلجئها ذلك إلى المجاز وخروقاته ، وهذا ما يؤكد أن الشعرية لا يفرزها المجاز بالضرورة ، كما لا يذهب بها عدمه لزوما ، إنّها ـ أولا وأخيرا ـ اشتغال نسقي ، أو هي بالأساس بناء [4] .

نعم للمجاز دور بارز في هذا البناء ، وهذا هو الغالب في مسار الشعر ، ولكن الشاعر ربما وجد في المألوف والمعيش واليومي عوضا له عنه ، دون أن يعني ذلك لزوما أنّ مجّرد التبسيط يمكن أن يصنع

[1] ـ عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى في الشعر العربي الحديث ، ص 188

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 209

[3] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص 38

[4] ـ ينظر : تودوروف ، الأدب والدلالة ، تر : محمد نديم خشفة ، مركز الإنماء الحضاري ، حلب ، 1996 ، ص 114

الشعرية ، إنّ الأمر ـ كما أشير من قبل ـ يحتاج إلى استراتيجية بنائية قادرة على إحداث الاستثناء ، أو هو مرتهن ـ كما يرى تودوروف ـ بخصائص الخطاب الأدبي ذاته[1].

تقول الشاعرة زهرة بالعالية عامدة إلى واقع التحضر الزائف ، تحاول أن تفتته ، وتسقط عنه أقنعته[2]:

في بلدي

ما أسهل أن أتحضّر

يكفي أن أصبغ وجهي كجدار

وألطخ طهر شفاهي

بالأحمر

يكفي

أن ألوي في الحكي لساني

أن أبلغ حرفا أو أكثر

في بلدي

ما أسهل أن أتحضّر

(...)

يكفي أن آكل ما لا يشبع

[1] - Todorov, poétique de la prose, ed du seuil, paris , 1971, p 242

[2] ـ زهرة بالعالية ، ما لم أقله لك ، منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، ط 1 ، 2007 ، ص 113 ، 114

أشرب ما لا يروي

ألبس ما لا يستر

في بلدي

ما أسهل أن أتحضّر

لكن أن أصبح طفلة ريف حلوة

تسرح في طهر

أخضر

أن أصبح عادلة كالشمس

وصافية كالعطر

وطيبة كالسكر

في بلدي

أصعب من رسم زوايا

قائمة ..بالمدور .

واضح أن القدرة التفتيتية لهذا النص ليست نتاج اشتغال مجازي ، فلغة الشاعرة لم تفارق حدود الشائع واليومي ، بيد أنّها استعاضت عن فتنة المجاز ببديل آخر ليس بأقل فتنة منه ، إنّه المنطق الساخر الذي يحمل على كلّ مظهر خادع ، وبهرجة زائفة ، ولمعان مغشوش ، وقد كان لتكرار عبارات مخصوصة (في بلدي/ما أسهل أن أتحضر/يكفي أن..) أثر بالغ في جعل هذا المنطق أشدّ مضاضة ، وأقدر على شحذ حد المفارقة ، وما آلم أن توضع النقاط على حروف الواقع واقع التحضر فيكون الزيف طابعه

المهيمن ، بينما لا يتسع للبراءة ـ وهي الدخيلاء الصميمة ـ إلا أن تعاني ويلات الإقصاء وعذابات الاغتراب ،وما أقسى أن يفضي هذا الوضع المقلوب إلى إيلاف حسن مجلوب بتطرية ، وإنكار حسن غير مجلوب ، حتى إن ممارستنا لبراءتنا لتصبح أصعب من رسم زوايا قائمة بالمدور .

هي إذن مفارقة فاجعة ، على أن سر فجائعيتها لا يفيء إلى المجاز وضغطه العالي ، بل إلى المفارقة الساخرة التي تمضي إلى غاياتها بأعصاب باردة ، وهذه ومضة للشاعر عيسى قارف لا تعول على غير هذا المسلك ، وعنوانها رثاء الديناصور[1]:

ما أعظمك

عجبا

لا تحميك

صفاتك

قارئ هذه الومضة يقف حيال تعجبين لا يجتمعان إلا كاجتماع الضحك والبكاء ، أولهما تعجب تهويل وإكبار ، وثانيهما تعجب تهوين وإدبار ، وبين النقيضين نصعق مرتين ، الأولى صعقة الفناء الذي يأتي على الأشياء حتى وإن عظمت ، والثانية صعقة الخواء الذي يحشو أجواف ما يخدعنا من جثث المظاهر وأحجامها ، وحين لا تحمينا الأشكال ـ على هالاتها ـ ماالذي يمكن أن يحمينا غير دخيلائنا ؟

ونقرأ للشاعر نفسه قصيدة نثر عنوانها "سلام" ،إن لم يكن فيها من المجاز أبهته وغموضه ، ففيها من بياض الجليد قساوته ، ومن سطوع الضوء إبهاره ، ومن الرماد الحي إيلامه ، يقول عيسى فارف[2]:

---

[1] ـ عيسى قارف ، والآن ، ص59

[2] ـ المصدر نفسه ، ص65

الحمامة

التي صدمتها السيارة

لفت ، وارتمت من النافذه

دخلت تقطر دما

وبينما السائق

يحاول إزالة البقع الحمراء

عن بياضه المستورد

كانت هي

تحت قدميه

تحاول الموت

بكرامه

البلاغة التفتيتية لهذا النص هي بالأساس نتاج استراتيجية بنائية تستند إلى السرد وفتنته ، وهذا يعني أن ما عليه المعول هو الصورة المشهدية الجامعة ، أما العناصر آحادا فلا غناء لها بذواتها ، وما أكثر ما يفضي البناء السردي إلى مستويات من الشعرية يشق على النص أن يبلغها ببلاغته البيانية وحدها [1] ، والنص السابق بالتأكيد يترجم بعض ذلك ، ولذائقة القارئ ـ بشيء من الرهف ـ أن تلج في سم بياضه بل بياضاته ، أما أولها فبياض طبيعي وادع تسبغ الحمامة ضافي إيحاءاته الحانية ، وأما ثانيها فبياض صناعي (مستورد) ذو بأس يراد له أن ينفع ، بيد أنه يصدم ويقتل ، وأما ثالثها بل ثالثة أثافيها فبياض

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص155

بين البياضين (الحمامة والسيارة) ، بياض فارق فاجع يمليه النص ولا يكتبه ، ناشدا أن نعانيه لا أن نعاينه ، إذ كيف يجتمع الشتيتان الصارخان (الدناءة والسمو) ، ويحتك الحجران المتضاربان (الخسيس والكريم) دون أن ينقدح شرار الدراما ، ويطرح السؤال القاسي : أيكون الإنسان شيئا مذكورا دون الإنساني ؟ أم أن الإنساني ليس إلا حاصل جمع اليد الآثمة مع الدم البارد ؟

ثم ماذا عن مشهد قتل الحمامة ؟ أليس ذلك مشهدا لإهدار السلام بل لاغتيال الإنساني برمته وإن بلسان رمزي؟ وهل موت الحمامة بكرامة إلا عين سمو الإنساني حين يسلخ عن المسالمة اشتباه القبول بالمساومة ، ويؤكد أنه حاصل اجتماع الدم المراق وسلامة الشرف الرفيع ، وأن كرامته هي الثابت الذي لا يتضعضع ولو تضعضع بناء الحياة ذاته ، وكل أولئك ـ بلا ريب ـ لم يكن ليستوي على سوقه لولا قدرة البلاغي التفتيتي على التأسيس للشعري كبناء .

وعلى أهمية منحى تفتيتي كهذا يبدو أنه لا مناص من الإقرار بأن قدرة المجاز على إنفاذ العملية التفتيتية تبقى فارقة بالفعل ، وأن الصورة تظل مصدرا مدهشا لثراء الشعري وتوتره وغناه[1] ، دون أن يعني ذلك أن المزية متعلقة بمحض المجاز ، إذ لا يصح أن تتعلق إلا بفاعليته البنائية الكلية .

2ـ3ـ التفتيت بناء لا هدم :

لقد بات واضحا أن النسق التفتيتي هو بالضرورة نسق تجاوزي ، وإن لم يعمد إلى المجاز ، ولا يفوتنا أن نؤكد في السياق ذاته أنّه ـ على نحوه ذاك ـ يعدّ نسقا مفتوحا لا يركن إلى المعنى الأحادي السافر والقارّ ، وإنّما يثير زخما من الدلالات المحتملة ، يناط بها إغراء القارئ وإشراكه في عملية البناء النصّي ، وحفزه على جعل القراءة فعلا نوعيّا ، أو كتابة ثانية للنص .

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص124

ولما كان النسق التفتيتي كاشفا عن طبيعة منفتحة ، فلا جدوى من البحث في طياته عن معان محددة أو جاهزة ، وعلى القارئ أن يتأهب لما يحمله هذا النسق من إثارة وإرباك ، وأن يعي أنّ الأنساق المفتوحة التي تواجهه « تتطلب أن يعاد فيها التفكير ، وأن تعاش من جديد »[1]، لأنّها حمّالة أوجه ، من شأنها أن تغرينا بالتماع بعيد للدلالة ،لا أن تزهدنا فيها بانكشاف صريح ، وأن تتسع لأكثر من قراءة ، لا أن تفريها قراءة واحدة مفحمة ، ولا مناص ـ والحال كذلك ـ من تفعيل النشاط التأويلي بوصفه ضرورة قصوى .

وهنا لابد من لفت النظر إلى أن انفتاح النسق التفتيتي لا يعني الاشتغال على تعليق دلالات النص ، أو إرجائها الدائم ، أو تشظيتها حتى لا يقبض القارئ منها على شيء ، ذلك أن التفتيت بالأساس بناء لا هدم ،صحيح أنّه يفكك نظام اللغة المطّرد ، لكنه يبني في الآن ذاته نظاما آخر بديلا ، وهذا ما يحفظ للنصوص الشعرية المستندة إلى نسق تفتيتي تماسكها ،« وهي بحكم هذا التماسك قادرة على إحالة القارئ على ما تقول ،على دعوته إلى عالمها المتخيل ،كما أنّها تخوله إمكانية بناء هذا العالم، أو إعادة بنائه في متخيله أيضا »[2].

وأيا تكن مشاركة القارئ في بناء هذه النصوص من خلال نشاطه التأويلي فإنها تبقى « مسألة مرتبطة بمعرفة النظام الترميزي الجديد » [3] ، ويلزم ـ كما يرى إيكو ـ أن تنبعث هذه المعرفة مما يتيحه النص ، وفي ضوء ما يسعف به من معالم هادية ، حيث إنّ « أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين

[1] ـ أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، تر : عبد الرحمان بو علي ، دار الجسور ، وجدة ، المغرب ، ط 1 ، 2000 ، ص 12

[2] ـ يمنى العيد ، في القول الشعري ، دار الفارابي ، بيروت ، ط1 ، 2008 ، ص 51

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 51

أهلية القارئ ، وبين الأهلية التي يمنحها النصّ » [1] ، ولهذا كان من شأن النص المفتوح أن يتسع لأكثر من فهم أو قراءة ، ولكن دون أن يعدم فرادته ، أو أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه [2]، وهذا يعني أن انفتاح النسق التفتيتي ـ مع ما يخّوله للمؤول من مجال للقراءة أرحب وأخصب ـ يبقى نسقا ذا خصوصية يجب أن تراعى .

إن النسق التفتيتي لا يسعى إلى القطيعة مع القارئ ، والصحيح أنّه يمدّ إليه جسورا ، ولكن دون أن يسّمي أو يحّد أو يشاكل ، ولذا فهو ينتظر من القارئ أن يتأمل ويلاحق « لا ما يقوله ،بل ما يعد به بشكل ضمني » [3] ، أي أن يعبر من المعاني البدئية إلى المعاني الثواني ، وربما اجتاز هذه الأخيرة أيضا إلى ما وراءها .

وإنما جرى النسق التفتيتي على طي دلالاته أكثر من نشرها ، وآثر الصمت الناطق أو النطق الصامت ، لانتمائه إلى أصل رؤيوي يناط به أن يشتغل على المختلف والمفارق ، ولكنه لا يفعل ذلك على حساب القارئ ، لأن من واجبه أن يحتفظ له ولو بالخافت من الضوء الهادي ، ليضمن بقاءه دائما قريبا على بعد ، بعيدا على قرب .

ولما كان الوعي الرؤيوي ذا منزع تفتيتي لا ترابطي ، فإنه ما فتئ يؤكّد أن «الإبداع الشعري يرفض مفهوم المنغلق المنتهي ، يرفض الطرق الشعرية التي تبحث عن حلولها في الفكر ، وتخضع القصيدة لبنية العقل ، لحدوده وقواعده وإلزاماته المنطقية » [4] ، ثم إنه يكشف في المقابل عن اطمئنانه إلى أنّ « الطريق

---

[1] ـ أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000 ، ص 86

[2] ـ ينظر : أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، ص 13

[3] ـ جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، تر : قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993 ، ص 388

[4] ـ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 118

التي يرسمها الإبداع حدسية إشراقية رؤياوية ، وهي تبحث عن الحلول في فيض الحياة وغناها ، في تفجر ممكناتها وتنوعها »[1].

ويتوجب ـ في ضوء هذا الفهم ـ أن تنتقل بلاغة النسق التفتيتي ـ بحكم منزعها الغيابي ـ من وضع الاكتمال الساكن إلى حالة نشطة من الاحتمال ، ومن كونها منجزا مشكلا إلى حيث تكون مشروعا يتشكل ، لابد للكلمة فيه «أن تعلو على ذاتها ، أن تزخر بأكثر ممّا تعدُ به ، وأن تشير إلى أكثر مما تقول ، فليستالكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ، ولكنّها رحم لخصب جديد »[2].

يقول الشاعر أحمد عبد الكريم ناشدا هذا الخصب الجديد من خلال اشتغاله على لغة رائية لمآحة تحفل بالعمق الذي لا تؤديه الصفة [3]:

هل ترى ما أرى ؟!

سبخة الروح شاسعة

إنما الأبجدية إسورة

والبلاغة ماء

أيها الوقت عظني

وأعطيك من دهشتي

ما تشاء .

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص 118

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 127

[3] ـ أحمد عبد الكريم ، معراج السنونو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2002 ، ص7

يتجاوز هذا النص « القصيدة ــ الأفكار ، أو القصيدة ــ الزخرف ، أو القصيدة ــ الوصف والموضوع الخارجي »[1]، ليؤسس من خلال نسق تفتيتي منفتح « للقصيدة ـ الدفعة الكيانية ، القصيدة ـ الرؤيا الكونية »[2]، حيث يتاح للشعر أن يشتغل على الدلالة كإمكان ذي سعة ،لا كإحالة ذات حدود، ولا يصعب على القارئ أن يقف عند استجابة النص المقترح لهذا المقتضى ،فإنّه إنّما يستبطن فتحا ، ولا يستظهر سطحا ، وذلك ديدن البلاغي التفتيتي ، ففيه « تحل محل المعنى المحدد الواضح الحالة الشعورية والروحية ، وهي بطبيعتها قفزة خارج المنطق وحدوده ، أي خارج المعنى المحدد الواضح »[3]، ولعل أسلوب الاستفهام (هل ترى ما أرى ؟) أن يؤكد ضمنا أنّ رؤيا الشاعر ذات خصوصية ، وأنّها تفارق العادة ولا توافقها ، ولو أنّها لم تكن كذلك فرضا ، لبطل أن يكون لهذا الاستفهام جدوى .

وفيما يخلع التفتيت على بلاغة هذا النص غير قليل من هالة الحجب ، فذلك لا يمنع البلاغي من أن يشف للقارئ المتأمل عن بعض ملامحه ، ويحيله على حالة من ظمأ الروح العاتي ، وأشواقها التي لا تحدّ (سباخ الروح شاسعة) ، ولا شك في أن انديا حا باطنيا كهذا لا يدع بصيرة القارئ حتى يكاشفها بتقاطعات الحقلين الشعري والصوفي ، ثم إن ذلك ليتأكد بإضاءة مجازية أخرى تلح على أن تصرف القارئ تلقاء الإمكان الصوفي ،أعني هنا الصورة في قول الشاعر (الأبجدية إسورة) وقوله أيضا (البلاغة ماء) ، والصورتان تشتغلان بالأساس على خفي الاشتباه لا على صريح المشابهة ، بدليل توخيهما الضميمة المفارقة التي لا تتقيد تقيد عمود الشعر بوجه الشبه الجامع ، وعدولهما عن ظاهر الأمر إلى باطنه عدولا يمتح ـ بلا ريب ـ من منهل صوفي ، لما يتوخاه من كشف عن مدى قصور اللغة وعجزها

[1] ــ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 106

[2] ــ المرجع نفسه ، ص 106

[3] ــ المرجع نفسه ، ص 138

حيال ما يراد لها أن تعبّر عنه من معاناة روحية متعالية ، وإنّما كانت الأبجدية إسورة ، والبلاغة ماء ، لأنّ للغة الإيلاف حدودا تثقلها ، أو إسورة ـ بتعبير الشاعر ـ تقيد مجال حركتها وتذهب بطول يديها ، ولأن بلاغتها عي لا يسعه إلا أن يفسر الماء بالماء ، بينما تمعن الرؤيا ـ وقد أشرعت على المطلق ـ في اتساعها وتعاليها وانطلاقها الحّر ، وهذه الهّوة الهائلة هي نفسها التي عناها النفري ـ وقد أشير إليه في موضع سابق ـ حين انتهى إلى أنّ اتساع الرؤيا لابد أن يفضي إلى ضيق العبارة ، وإذ لا يطيق المحدود (اللغة) الإحاطة بما لا تؤديه الصفة (الوجد الصوفي) ، لم يكن بدّ من أن تغرق الذات الرائية في خضم دهشتها ، وأن تكشف عن تضاؤلها وهي ترقب لحظة خلاصها .

مدار النسق التفتيتي إذن هو التمكين للقصيدة المنفتحة «الزاخرة بممكنات كثيرة »[1] بدلا من القصيدة المغلقة التي « لا تفسر إلا بطريقة واحدة ومنظار واحد واتجاه واحد »[2] ، ولكن انفتاحا كهذا يحرص دوما من منطلق استراتيجيته البانية على أن يتجه هم البلاغي إلى إيقاظ طاقات القارئ لا إلى استنزافها ، وإنما يتاح ذلك بالاشتغال على جدلية الخفاء والتجلي كمقتضى من مقتضيات الممارسة التفتيتية ، ولمزيد من الإضاءة نقترح على سبيل التمثيل مقطعا منتقى من قصيدة للشاعر عيسى قارف عنوانها "معلقات عائمة"[3]:

زمني

واقف على كل حال !

وصباحي

---

[1] ـ المرجع السابق ، ص 107

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 107

[3] ـ عيسى قارف ، مهب الجسم .. مهب الروح ، ص8

معلق بمسائي

ومسائي

معلق بسؤالي

وسؤالي على شفاه المحـــــال :

" ما بكاء الكبير

بالأطـــــلال ؟! "

ربما بدا القارئ حيال البلاغة التفتيتية كالأعشى ، ولكنه أبدا لا يكون كالأعمى ، ذلك بأنها مؤسسة أصلا على الوقيعة به لا القطيعة معه ، والمعنى أن النسق التفتيتي يأتي مشفرا على نحو يربك القارئ ولا يشله ، أو ـ بصوغ مجازي ـ يبعد مواقع الماء عنه ـ وهو ذو الغلة الصادي ـ دون أن يورده مهلكة السراب .

التفتيت جهد بان ، ولكنه ـ وهذا ما يميزه ـ ينكر ما يبنيه ، وإنما كان هذا التنكير ديدنه ليثير في القارئ من الحيرة والفضول ما يحفزه على أن يضع لمسته التعريفية البانية ، لمسة من الواضح أن تفتيتية النص السابق تدعونا بإلحاح إلى وضعها كإمكان لبناء الجمالي ، على أننا لا بد أن نواجه في هذا السبيل أولا أكثر من علامة استفهام يثيرها البلاغي بوصفه صورة كلية متواشجة العناصر لا نثارا من الصور الجزئية المنكفئة .

وربما كان أهم ما يعن للقارئ من تلك الأسئلة سؤاله عما يمكن للصورة التجميدية الاستهلالية (وقوف الزمن) أن تنهض به من ثقل جمالي ، وعن السر الجامع بينها وبين الوضع العالق الذي تحرص الصور الموالية على تثبيته (وصباحي معلق بمسائي/ومسائي معلق بسؤالي/وسؤالي على شفاه المحال) ، ثم

السؤال عن الممكن المتواري خلف البنية التناصية ممثلة في الشطر الأول من مطلع معلقة الأعشى الكبير، ولا نعني هنا قوله (ودع هريرة إن الركب مرتحل ...) لأن من رواة الشعر ـ وهذا هو المعني ـ من يجعله قوله [1] :

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي ، وما ترد سؤالي؟!

أسئلة القارئ هي أكبر ما يثير الرغبة في القراءة لا الرغبة عنها ، لأنها أول خطوة على طريق بناء الإمكان الجمالي ، واستبانة استراتيجية البلاغي التفتيتية ، وبشيء من رصد العلائق التي أسهمت في تشكيل الصورة الكلية لهذا المقطع يمكن الاهتداء إلى أن الصورة الاستهلالية (زمني واقف على كل حال) هي الصورة الأم ، منها انبثقت الصور الفرعية التالية ، وإليها تأوي ، وهذا يعني أنها مبتدأ لحركة تلك الصور جميعها ومنتهى في الوقت ذاته ، ولما كان التجميد منطق الصورة الأم صار لزاما على كل حركة بلاغية بعدية أن تتسمر على خشبة السكون حتى إن الزمن ـ بكل تعاقبيته ـ ليرى واقفا وقوف السؤال المعلق .

حين يصبح الزمن سؤالا بل السؤال زمنا لا يسع القارئ إلا أن يشير بالبنان إلى التفتيتية البانية ، تلك التي تتيح للبلاغي لمس السقف الدرامي عبر اشتغال تكثيفي من شأنه اختزال إحساسنا بالزمن، حتى إن أبعاده لتتقارب بل تتداخل على شفير الحيرة ، حيرة يوقدها السؤال الأمضى ، سؤال يحفر عميقا ناشدا الأصعب والأقصى (وسؤالي على شفاه المحال) ،سؤال لا يأتي عليه النسيان ،ولا يسقط بالتقادم، ولا يكف رنينه عن قرع المسامع الشاعرة ، وليس أدل على صفته هذه من أن يطرحه اليوم عيسى قارف مثلما طرحه الأعشى الكبير قبل ذلك بقرون (ما بكاء الكبير بالأطلال ؟) .

[1] ـ ينظر: أبو زيد القرشي ، جمهرة أشعار العرب ، ج1 ، ص322

قد يسأل القارئ : ما الذي يجعل شاعرا معاصرا وآخر جاهليا ـ وبينهما قرون متطاولة ـ يطرحان السؤال نفسه ؟ والجواب بشيء من التبصر كامن في طبيعة الشعر ذاته بما هو توق إلى المجهول ، وشغف بالأسرار ، ونفاذ في الأقاصي ، وبما هو عمق إنساني متجدد لا تحده المسافات .

وإذ ننظر في سؤال الأعشى الذي هو ـ تفتيتيا ـ سؤال عيسى قارف نفسه يعظم وثوقنا بأن الشعر جوهر مجتمع لا أعراض شتيتة ، ويسعنا استشفاف سره المشع العابر للحدود ، فلا يصرفنا تقدم الزمن ولا تأخره عن ملاحظة الوحدة الشاملة التي يؤسس لها السؤال الشعري المطروح والمعاد طرحه .

سؤال يؤكد بقوة أن اللحظة الشعرية « تتصل على الرغم من تفردها بتيار من اللحظات الفردية المتراكمة الأخرى ، أي أن كثافة النص الشعري لا تمنعه من الانفتاح على الآخر والاغتناء به ، ولا تحول دون اندراجه في سياق ثقافي وشعري يزيده عمقا ويزداد به سعة وإثارة »[1].

هو إذن سؤال اللحظة الأعمق ، ولولا أنه كذلك لما فزع إلى البحث عن سر الحزن ، ذلك الخفي الذي يدب في صميم الشعري دون كلال ، ويطل علينا باكيا من كوته في المعلقة الجاهلية كما في النص الشعري المعاصر ، حتى لكأن هذا الأخير ليس إلا معلقة أخرى جديدة ،ولا بد أن تفسير ذلك لا يتأتى بمعزل عن « تلك الوشيجة الغائرة في النفس التي تربط النص الشعري بذاكرة صاحبه التي تموج بطبقة من القراءات المنسية والنمو المعرفي والنفسي الممتد »[2].

حزن قارف ليس إلا موجة أخرى لحزن الأعشى ، بل لحزن الوجدان العربي كله بالنظر إلى أن الشعر ديوان العرب ، ويخطئ من يظنه هما عارضا ، إنه ـ على النقيض ـ هم متجذر بإيلام ذي ديمومة ،

[1] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص51 ، 52

[2] ـ المرجع نفسه ، ص51

وإن يكن في الوقت ذاته ذا لذاذة أيضا ، إنه الحزن المتمدد في السريرة الشعرية قصيا وهيا في آن معا ، وإذن فلا عجب أن يجتمع في الذوات الشاعرة النقيضان لأجله : الخوف منه والخوف عليه .

ختاما ، يمكن القول إجمالا إن النسق التفتيتي يؤسس لبلاغة اختلاف تستند إلى الخيال كدينامية قادرة على إنفاذ إبدالات الممكن الشعري، وذلك عبر اهتداء الذات الرائية إلى ترتيبات جديدة لأشيائها، ونأيها عن استنساخ الترتيبات الناجزة ، وهنا لابد أن يشار إلى أنّ الممارسة التفتيتية ـ إذ تجعل الإمكان إبدالا ـ لا تبيت نية الهدم ، ولا مأرب لها فيه ، إنّها بامتياز ممارسة بانية ، وحرصها شديد على أن تبقي النص متماسكا ، وأن تفسح للقارئ مجالا كي يسهم في بنائه ، لا أن تحيله على عماية لا قرار لها مثلما هو شأن النسق التقويضي .

3 ـ النسق التقويضي :

لا يقيم الشعر إلا داخل اللغة ، ولا ينقدح إلا من شرارها ، وهذا هو وضعه الراسخ « ففي الطريق إلى القصيدة لا نواجه في البداية إلا اللغة ، إن معظم ما في القصيدة من جمال ، ومعنى ، وفاعلية ، لا يقيم إلا هناك ، في لغتها الشعرية ، ففي هذه اللغة ، وعبر بنائها الجليل الآسر ، يمكن العثور على جمر الروح ، وأحجار الدلالة الساطعة ، والرؤيا »[1].

وإذن ، فمدار الشعر هو بالأساس الانعطاف باللغة من وضعها السكوني البارد إلى حالة دينامية موارة ، وحيث إنّ الأمر كذلك ، لم يكن مستغربا وصف القصيدة بأنّها :« خضرة فردية خلابة تندلع في خشب اللغة ، وأشجارها المعّمرة ، فتبعث فيها الورق والضوء والجنون »[2] ، كما كان من الطبيعي فهم التجربة في ضوء لغتها ، تأسيسا على أنّ «التجربة الجديدة ليست إلا لغة جديدة ، أو منهجا جديدا في التعامل مع اللغة »[3]، وأن القصيدة « مهما غامرت في البحث عن التقنيات ، ومهما نّوعت في اجتهاداتها في الأداء ، تظل جهدا إبداعيا يتجسد في اللغة أولا ، ويسعى من خلال اللغة إلى البرهنة على جدواه وحيويته ثانيا »[4] .

وحيث إن أنساق الشعري البلاغية على اختلافها لا تبدو إلا محصلة اشتغالات خاصة على اللغة، توجب علينا ـ ونحن بصدد التعرف على النسق التقويضي ـ أن نستبين طبيعة احتفائه بهذا المعطى ، وربما كان من المفيد قبل ذلك التذكرة بأن النسق التفتيتي لا يدع اللغة حتى يضع دوالها على محكّ الإمكان بأبوابه المفتّحة ، ولكنه في النهاية لا يتغيا أن يلقي بها في محرق الدلالة ، وليس من سبيله أن يّزج بالقارئ

[1] ـ علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص 23

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 23

[3] ـ عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 174

[4] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص 11

في دّوامة مدّوخة لا تحيل فيها اللغة إلا على ذاتها ، وهذا يعني أنّه يظل نسقا متماسكا [1]، والتماسك هنا لا يشي بتلازم أو تقارب الدال ومدلوله كما في النسق الترابطي ، وإنّما المراد منه القدرة على توفير إحالات بارعة ، تتقن المزج بين الخفاء والتجلي ، وعليه لم يكن دأب هذا النسق على تبعيد الدلالة وإضمارها ليمنعه من أن يهيئ للقارئ فرصة لا لفري النص ، بل لمقاربته ، والتفّرس في دخيلاته ولو من وراء حجاب .

في المقابل يتجه النسق التقويضي إلى ما يشبه الدوران المغلق حول اللغة ، ويكشف عن تجاوز عارم لا يزال يهدم ما يبنيه ، وينكث ما يغزله ، ويخلخل كل تماسك يتسنى له أن يفضي إليه ، وهذا الصنيع بلا شك هو ما يحمل الشاعر على أن يبلغ حدّ التيه الدلالي « حين يتحّول النص لديه إلى أن يكون انتشاء باللغة ، وانغمارا في فضائها الآسر ، وحين يتحّول النص إلى جهد لغوي مدهش مكتف بذاته ، وذائب فيها ، لا يستهدف إلا نفسه ، ولا يذهب أبعد من كيانه المادي الملفت للانتباه »[2] .

ويمعن النسق التقويضي في نشدان اللاعقلنة ، وتبديد كل ممكن دلالي ، حتى «كأن بنية الصياغة في طابعها التفككي هي " قوله" » [3] ، لهذا يجد القارئ نفسه إزاء نص « لا يبني ، أو أنه لا يريد أن يبني عالمه المّوحد ، بل يتوخى باستمرار أن يكسر انتظام السياق فيه ، وأن يبعثر المضمون ، ويفقده اتساقه » [4] ، وحيث تحل الدلالة العدمية محل الدلالة الإيحائية [5] ، تتجه القراءة عادة إلى اعتزال النص ، ولهذا السبب عمد كوهن إلى اعتبار اللامعقول نقيضا ثانيا للشعر يضاف إلى نقيضه الأول :النثر [6].

---

[1] ـ ينظر : يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 51

[2] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص 12

[3] ـ يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 71

[4] ـ المرجع نفسه ، 68

[5] ـ ينظر : مجلة علامات ، ج 70 ، مج 18 ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، أغسطس 2009 ، ص 44

[6] ـ ينظر : جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1986 ، ص 204

في النسق التقويضي تدخل الإحالة دائرة الاستحالة ، أو في أحسن الأحوال دائرة الاعتياص ، ولا يتسنى إقامة الصلة بين داخل النص وخارجه ، أو بين شكله ومرجعه ، ذلك أن ما يعني هذا النسق تحديدا هو التمكين لإبدال بلاغي مفارق ، يؤثر أن تكون الصورة حرباوية متفلتة ، على أن تبدو شفافة مغرية ، ويجد اللذاذة في تفلت الدوال الدائم من كل مساق مرجعي ، ولا يجدها في تلفتها ـ ولو خلسة ـ إلى هذا المساق ، على الرغم من أن انكشاف بعض الدلالة يكون أدعى إلى طلب ما خفي منها ، وليس الأمر كذلك طبعا إن هي خفيت بأجمعها أو انطمست ، ولا شك في أن هذا التعليق أو التغليق يجعلنا نواجه وضعا إرجائيا تصبح كل قراءة في ظله إساءة قراءة [1] .

وإذ تهيأ لهذا النحو من البلاغة الشعرية أن يتموقع كإبدال تحديثي ، صار الشاعر لا يجد مانعا من أن يأتينا أو يطلع علينا بصور مثل « البرتقال الرصاصي ، وأنت للأزرق ، سيروا في شوارع ساعدي ، الأرق الشمسي ، أحزم المدنية بالخبز ، الأسفار المثقوبة ...» [2] ، أو بما هو أبعد من ذلك ، وصار يدأب على التأسيس للشعري من خلال جعل الكتابة فعلا مقوضا ،يخرم كل انتظام ، ويسيغ لكيمياء اللغة أن تأتي بما لا يأتي ، ولجنون المغامرة أن يزور عن كل مقتضى ، وبذلك يصبح معنى « أن تكون في الشعر بناءً هو أن تكون رافضا وهدّاما » [3] ، ويبدو أن حاصل التقويض في تجارب تحديثية كثيرة لم يكن غير الانكفاء السلبي على مستويات حادة من اللغة اللازمة التي تستنزف طاقات القارئ دون جدوى .

ولما كان العمق التقويضي لا يكشف إلا عن منزع سريالي مهوم ، ومنطق غيابي مثقوب ، بدا من المفيد بيان ذلك بشيء من الشرح والتمثيل :

---

[1] ـ ينظر : عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص 274

[2] ـ يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 329

[3] ـ أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1980 ، ص 273

3ـ1ـ التقويض والمنزع السريالي :

هذا الإبدال الحداثي المأخوذ بانخرام الكتابة وانبهامها ، والمتجه إلى اللانهائي أو اللامحدود بوصفه مجال اشتغاله [1]، من الواضح أنه لا يقع بمنأى عن تأثيرات السريالية [2] ، بدليل أن هذه الأخيرة لا ترى عبقرية الفنان إلا في جنونه ، ولا سمو الفن إلا في عتوه ، ولا عجب بعد هذا أن تدعو صراحة إلى تعطيل الرقابة الواعية ، وتحرير كوامن اللاوعي المترسبة في الأعماق ، حتى يتسنى لمنطق الكتابة السريالي أن يضاهي منطق الحلم ، فينطلق مثله متداعيا حرّا ، ويذهب مذهبه في التداخل والتشوش والافتقار إلى الروابط والضوابط [3] .

وليست دعوة السرياليين إلى ما يسّمى بـ "الكتابة الآلية" [4] إلاّ ترجمة فعلية لهذا التوجه المنفلت من كل ضابط نظامي ، والضارب في غيابات المجهول ، بهدف التأسيس للجمالي الاستثنائي الذي لابدّ أن يكون خارقا ، أو بائنا بينونة كبرى عن كل ألفة ، يقول السريالي بريتون : « إن الخارق جميل دائما ،وكل خارق جميل ، بل لا جميل إلا الخارق دائما » [5] .

وعلى هذا فالكتابة التي تحترف التقويض تكشف وبقوة عن حضور سريالي لافت ، ويكفي أن نعلم في هذا السياق أن ناقدا حداثيا كأدونيس يقر بأن قراءة نصوص السرياليين هي التي قادته إلى اكتشاف التجربة الصوفية ، وأنه في ضوء ذلك عادل الشطح بالكتابة الآلية [6] ، على أن ملاحظة كهذه

---

[1] ـ ينظر : أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 118

[2] ـ ينظر : عبد الرحمن محمد القعود ، الإيهام في شعر الحداثة ، عالم المعرفة ، ع 279 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ، 2002 ، ص 116 ،117 ، 118

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، 112 ، 113

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 114

[5] ـ أندريه بريتون ، بيانات السريالية ، تر: صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، سوريا ، 1978 ، ص 27

[6] ـ ينظر : عبد الرحمن محمد القعود ، الإيهام في شعر الحداثة ، ص 138 ، وينظر للاستزادة : أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ،ط1، 1992 ، ص 124

لا تحمل على التسوية بين التجربتين الصوفية والسريالية ، ذلك أنّ أولاهما إنما تفارق حدود الظاهر لأن الباطن حصرا هو مكمن ما تتوق إليه وتنشده من معرفة يقينية[1] ، ولكن الثانية ـ وقد ملئت بفراغ الثقة ـ لا تنشد إلا تحررا مرسلا كتحرر الحلم يجعلها تتخطى الواقع الذي لا تراه إلا زائفا كل الزيف[2].

ويجدر في سياق الحديث عن المصدر الصوفي وعلاقته بالحداثة الشعرية أن نضيف استنتاجا مفاده أنّ التعامل الشعري التجريدي مع المصادر المعرفية بعامة كالتصوف والفلسفة والأسطورة يعدّ من الأسباب الهامة التي تقف وراء هوس فئة من الشعراء الحداثيين بالاشتغال على المجهول القصي المنبهم[3]، واستمراء النسق التقويضي الذي لا يدع منطق الشعر حتى يضرب بينه وبين القارئ بسور حاجز ، فلا يكاد يفقه شيئا من طلاسمه أو تهويماته .

ويجدر على المستوى الإبداعي أن نشير إلى أنّ تأثر فئة من الشعراء الجزائريين ببعض شعراء ونقاد الحداثة العربية ممن أوغلوا ممارسة وتنظيرا في مغامرة الكتابة ، جعل نصوصهم تكشف عن حضور تقويضي ولو في غياب الوفرة ، وإنما كان هذا الإبدال أقل حظا من الإبدالين السابقين الترابطي والتفتيتي لأن الفئة التي جنحت له واشتغلت عليه لم تبلغ حدّ الكثرة اللافتة ، ولا يسع ، والحال كذلك ، أن تعدّ رقما صعبا ، ولا يبدو أن سبب ذلك واقع بمنأى عن التموقع الوظيفي الذي لا يزال يجتذب الكثرة ، ويكشف عن أهبتها للاهتمام بأمر واقعها ، واحتمال العناء العام ، عناء الوطن والقوم والأمة ، إحساسا وتحسيسا ، وفيما لا يصب افتضاح هذه الوظيفية في صالح الشعري ، فإن تركها بالجملة تركا سرياليا يجعل هذا الخطر لا محالة أشد ، تأسيسا على أن « التعبير الفني ،كل تعبير فني ، هو في حقيقته وبشكل

[1] ـ ينظر : آمنة بلعلى ، الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2001 ، ص 160

[2] ـ ينظر : إيليا الحاوي ، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط 2 ، 1983 ، ص 223

[3] ـ ينظر : عبد الرحمن محمد القعود ، الإبهام في شعر الحداثة ، ص 24 ، 25

عام ، تعبير منزاح مفارق لعالم الواقع المادي ، لكنه في هذا الانزياح يمارس فعل الإحالة على هذا العالم بوسائله الفنية الخاصة » [1] ، وواضح أن أكبر ما يعتور النسق التقويضي ويصدّ الشعراء عنه هو الانكفاء على لغة لازمة تضرب في عتمتها ، وتوسع لفوضاها متذرعة بحريتها .

ولعل الشاعر عمر أزراج أن يكون نموذجا لافتا في صرف الكتابة تلقاء إبدال إرجائي من شأنه أن يسقط المنطق المتماسك القابل للالتقاط والنمذجة [2]، فلا تبني لغته إلا عالما مبعثرا ، « هذا العالم المبعثر يفسّر رغبة الإيحاء باتساعه وانفتاحه اللامحدود » [3] ، وللتمثيل هذا نص لأزراج ، عنوانه "التكوين "، جاء فيه [4] :

هل تولد الاستعارات من موتنا ؟

أم سوف نأتي يوما من أقاصي المعرفة ؟

هنالك ينابيع في تثاؤب المغارة

هنالك وقت لتعداد درجات السلّم

هنالك وقت لانكسار الرذاذ على أرخبيل الرعاة

وفي ظلمات الريح أدركت

خداع صدى الوقت

إنّ صورة مثل (ينابيع في تثاؤب المغارة) لا يمكن إزاءها إلا أن نسأل عن سّر هذا الجمع اللامعقول، ولا يبدو أن لهذا السؤال إجابة تمنعه من أن يطرح من جديد ، ومثل ذلك يمكن أن يقال بخصوص صور

[1] ـ يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 73

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 71

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 69

[4] ـ عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2007 ، ص 47

أخرى (انكسار الرذاذ /ظلمات الريح) ، وإن بدت دون الأولى في التوغل والعسرة ، ولا بد أن للمنزع السريالي مطلا من ثقوب السؤال ـ الهاجس الذي لا يتمثل المعرفة إلا سرا قصيا تقف الصرامة العاقلة على مبعدة منه[1] (هل تولد الاستعارات من موتنا ؟/أم سوف نأتي يوما من أقاصي المعرفة ؟) ، ولا يجد في المواضعة الظاهرة إلا الجواب ـ السراب (وفي ظلمات الريح أدركت خداع صدى الوقت) أو السجن الكبير[2] ، لا بد أنه الواقف وراء اتجاه البلاغي إلى نشدان الما وراء أو الوجود الباطن بكل امتداداته الحرة المنفتحة[3]، فيما لا تحمله أسطح الظاهر إلا على انتفاض أشد .

وفي قصيدة "الريح" يمكن للقارئ أن يقف على مزيد من الصدوع التقويضية، يقول الشاعر[4]:

ليس لنا جدران لنقفل هذا الظلام

ليس لنا نوافذ نطّل منها على الذات

ليس لنا من وقت لترويض الظلال

ماذا لو هبّت الريح على هذا الفراغ ؟

آه ما أشبه المعرفة بالخطر!

وما أقسى قطرات الخوف وهي تتدلّى من كتب الأجداد

رصاص الصمت يذكي الحنين إلى الغناء

والنساء يكلمن نجمة تهوي

ماذا لو يهب الفراغ على الريح ؟

---

[1] ـ ينظر : أدونيس ، الصوفية والسريالية ، ص56

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص73

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص73

[4] ـ عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، ص 41

في النص جملة من الصور تتفاوت في طابعها التفكيكي ، وربما كانت صور مثل (ترويض الظلال، قطرات الخوف ، هبّت الريح على هذا الفراغ ، يهب الفراغ على الريح) هي الأعتى بين أخواتها ، بالنظر إلى أن جرعتها من اللامعقول تبدو أكبر ، وحظ القارئ في فهمها يذهب أدراج الممكنات المتّسعات .

ونعود مجدّدا لنؤكد أن حضور المنزع التجريدي الفلسفي في هذا النص لابد أن يكون الطرف المبتدر بالسؤال سؤال الضبابية والغيابية ، إذ ما الذي يمكن للقارئ أن يجده وهو محاصر ببنية فقد كبرى يجتمع فيها على وجه الخصوص :

ـ النفي : (ليس لنا جدران ../ليس لنا نوافذ ../ليس لنا من وقت ..)

ـ التخوية : تبرز على مستوى محور الاستبدال خيارات مثل (الفراغ/الصمت/الخوف) ، ويبدو أن الجامع بينها هو الخواء (خواء من الامتلاء والبيان والقدرة) ، ثم إن خيارا آخر ـ أعني هنا الريح ـ يأتي ليزيد في إذكاء هذا الخواء ، وهل يثير الهباء إلا الهبوب ؟

ـ المفارقة : ليست المفارقة نصالا ، ولكنها النصال وقد تكسرت على النصال ، لهذا لم يكن قول الشاعر (ماذا لو هبت الريح على هذا الفراغ؟) هو مركز الثقل التخييلي ، بالنظر إلى احتفاظه كحد أدنى بإسناد فعلي أصلي ، على أن قوله بعد ذلك (ماذا لو يهب الفراغ على الريح؟) يذهب بهذا الحد ، ويفرض بعنفه التخييلي فجوة غيابية فارقة .

ولعل وصف الإبداع بأنه « نفي يتقدم » [1] أن يكون كافيا في الدلالة على توّجه فئة من الشعراء الحداثيين إلى استمراء التجاوز القصي ، ورفض كل شرط سوى شرط الحرية ، وطبيعي ، والحال كذلك ، أن تكون اللغة تحديدا أخصّ ما يعوّل النسق التقويضي عليه ، إنها وسيلته وغايته ،حالته وهالته ، قوامه

[1] ـ أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج 3 ، صدمة الحداثة ، ص 57

وركامه ، وإذ ن ، فإنّ ما ترومه وتلتذّ به ليس هو البناء ، ولا إتمام لبناته ، وإنما هو أن تقوّض كل مبتنى قبل إتمامه ، أو أن تقوّض أصلا نيّة بنائه [1] ، فتكون نفيا يتقدم .

وإذ لابدّ للبناء من علائق وضوابط وهندسة تسهم جميعا في التئام أجزائه ، وتخلع عليها صفة النظام ، فإن الكتابة التقويضية لم تكن لتنهض إلا إذا أتت على قواعد هذا النظام ، ودأبت على بعثرة بُناه ، وانتقلت بها من وفرة الامتلاء إلى خصاصة الفراغ ، وكانت في تصاريفها أشبه بالحلم في « هذيانه وانفراطه المنطقي ، ونزوعه من حالة إلى أخرى ، وتداخل الأحوال فيه والعناصر ، وتعفّي حدود الممكن والمستحيل » [2] .

وما أكثر ما كان أزراج ينحو هذا المنحى الحلمي في شعره ، يشهد على ذلك قوله مثلا [3] :

لنسلك منعطفا آخر

الوقت ملائم تماما للنفخ في الريح

إذا ذهبنا باتجاه القلعة وجدنا

الصحراء ، وملوكا يصنّفون القرويات في قبو

لنسلك مدارا آخر

الوقت ملائم تماما لصيد الينابيع

وخلاخيل المساء

الحلم ملائم تماما لإشعال فضاء الحدس

---

[1] ـ ينظر : يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 68

[2] ـ إيليا الحاوي ، في النقد والأدب ، ج 5 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2 ، 1986 ، ص 71

[3] ـ عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، ص 35

وللحمام أن يخلع رماده ، ويكلّم الأشياء

لنسلك منعطفا آخر

الجمال يوحّد العالم

ضوء الوعي الساطع لا يمكن أن يهبنا صورا مثل (النفخ في الريح / صيد الينابيع / خلاخيل المساء / الحمام يخلع رماده ويكلم الأشياء ..) هذه الصور حلمية بامتياز ، إنّها تولد حصرا حين يتلاشى السطوع ، أو ـ على الأقل ـ يخفت ، أي حين تحلم اللغة ، « وهل المجاز سوى حلم اللغة » [1] .

الشاعر في هذا النص صنو الحالم ، وسبب هذا اللقاء هو أنّ « الشاعر يرى ما لا يرُى ، والحالم يرى ما لا يرُى ، الشاعر يلغي حركة الظاهر ، والحالم يثّمر حركة الداخل » [2] ، ومن تقاطع الحقلين الشعري والحلمي يُلفي القارئ نفسه إزاء نص الحلم أو حلم النص ، حيث لا مانع من أن « تختلط الأزمنة ، وتلغى المسافات ، ويتحقق المستحيل ، ويتيّسر العسير » [3] ، بدليل أن الوقت نصيا ملائم تماما للأداء الاستثنائي ، وأن التعدد (لنسلك منعطفا آخر) مفض إلى نقيضه (الجمال يوحد العالم) .

وبالإمكان التنبه إلى أن المنزع الحلمي ـ على تفاوت في قوته التقويضية ـ يغشى نصوصا كثيرة ويذرعها كعصب تخييلي يعول على فاعليته المشرئبة الفارقة ، تلك التي تجعله في الآن نفسه « وسيلة للعزل والإقصاء من جهة ، وللاحتواء والضم من جهة أخرى »[4]، أي إنه يتقن العمليتين معا الطرح بفضل قوة التجاوز ، والجمع بفضل قوة الصهر ، ويكشف عن سعة وقدرة حين لا يكشف منطق المواضعة إلا عن ضيق وقصور .

---

[1] ـ عبد الإله الصائغ ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1999 ، ص 62

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 60

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 61

[4] ـ محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، ص174

وعلى سبيل الاقتراح نورد المقاطع الآتية من نص للشاعر عبد الحميد شكيل سادر في حلميته[1] :

أنهض من نومي ، أرتب فوضى الأحلام

أرتدي جسدي

أتهجى مراياي

ثم أشحنك قبرة من أراجيف المكان

يستوي بيننا

الذي بيننا

فنعرف أن للوردة شكل المشنقة

وأن للحليب لونا غير البياض

في المساءات التي يخرج البحر من وقته

أراك في المدى كرة من لهب

تزرعين فسائل من عنب الماء

ثم تمحي كلمح برق لاح في مدى البرزخين

(.....)

في رقعة كفي

أزرع لك بساتين من شجر البطم

أسقيها دفق بهائي

[1] ـ عبد الحميد شكيل ، مرايا الماء .. مقام بونة ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص67 ،73 ،74

ولما يتفصد عرق الريح / ونفح الرمضاء

ألبسك وشاحا من جلد الشيح

في هذا النص تجد الحلمية السبيل إلى التشكل من خلال تبعيدات مجازية مهومة لا طاقة تحركها إلا غواية الاحتمال ، ولا مشروع يشغلها إلا أن تكون «الآلية التي تسحق المعنى بمواصفاته الصورية ذات الأبعاد الرياضية ، وتفتحه على أفق جديد» ، ولا يفوت القارئ أن يلاحظ أن أكثر المجازات هنا هي تلك التي ترفدها منافرة إسنادية فعلية (أرتدي جسدي/أتهجى مراياي/أشحنك قبرة/أسقيها دفق بهائي) ، أو إضافية (أراجيف المكان/عنب الماء/رقعة كفي/عرق الريح/نفح الرمضاء/جلد الشيح) ، وأن البعض اليسير منها جعل المفارقة ترجمانا (للوردة شكل المشنقة/وأن للحليب لونا غير البياض) ، وربما بدا هذا البناء المجازي ـ في ملاحظة أهم ـ مأخوذا بأريحية الحلم وسعته أكثر مما هو مأخوذ بعنفه التقويضي، بالنظر إلى أن المكان"بونة" لم يبلغ مرجعيا حد العطالة ، وإنما أريد له بإيعاز شعري حلمي أن يجتذبنا إليه من حيث هو حالة لا مجرد محل .

3ـ2ـ التقويض وحضرة الغياب :

فرط اعتداد التقويضية بحريتها يجعلها تجهز سرياليا على الوعي الديكارتي [1] ، وحينها لا يسع القارئ إلا أن يقف حيال البنيات الصامتة وقفة الحائر ، وربّما وقف وقفة الخائر بدخول الكتابة مرحلة من اللاتمايز ، ملاكها التدفق الحّر ، أو « النفس المنهمرة على سجيتها ، وقد تضعضعت وانساقت إثر غفلتها ، فتناثرت أحوالها وتشظّت ، ومضت في كل جهة » [2] .

[1] ـ ينظر : إيليا الحاوي ، في النقد والأدب ، ج 5 ، ص 72

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 71

وربما كان النص الآتي ، وعنوانه "منزل ليس للحب "، معينا على تمثل حالة التشظي التي نحن بصدد تبيانها ، يقول الشاعر[1]:

هذا الفضاء ليس ملائما لنفخ الماء

هذا الفضاء صدى تهوي فيه الكلمات

في برزخه حاولت أن أجمع النخلات

كلها في زفرة واحدة

في قبضة واحدة ، وفي بكاء الصفصاف

حاولت أن أسدل البحار

وأن ألقي الضفيرة على الكون

أن أقص الحكايات في نبضة واحدة

أن أحزم المجرات

وأطلقها على الزمان المطلق

أن أقنع النمر بالقبض على الدهشة

أن أكتب تاريخ هجرات النمل

في هذا الفضاء الملائم لتعداد

ألوان الشيب ،وجّر الظلال

[1] ـ عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، ص 45 ، 46

نفق من اللاعقلنة ، ومتاهة من دوائر الاستحالة ، ولغة لازمة عمادها « الفضاء الذري للنص ، الفضاء الواسع حتى التوزع ، المفتوح حتى لانهائيته ، والحر حتى التفكك »[1]، وهذا ما يجعل البنية لا تكاد تهدي إلى شيء إلا عرض لها من العوارض الناقضة ما يجعلها أشبه بأرض يباب .

وحيال هّوة دلالية عميقة كالتي تنداح في هذا النص لا يبقى للقارئ من خيار إلا زحام أسئلته ، إذ لا يجد السؤال في انتظاره غير السؤال ، وإنما تبنى الصلة بين القارئ والمقروء بأن « تنهض القراءة على مساحة ما يقوله النص ، والنص حين لا يقول ، حين يكتفي بتقديم عناصر ، يفرض على القارئ أن يتلقى هذه العناصر التي تبقى ، مهما كانت غنية ، مادة أولى »[2].

ماذا يمكن أن تعني محاولة الذات القاصرة جمع النخلات كلها في زفرة واحدة ، أو قبضة واحدة ، أو محاولتها إسدال البحار ، أو حزم المجّرات ؟ وما الذي يسّوغ استحالات كهذه أصلا ، أو ما كان أشدّ منها وأعتى كما في قوله (أقنع النمر بالقبض على الدهشة / أكتب تاريخ هجرات النمل/ تعداد ألوان الشيب / جّر الظلال) ؟ الثابت أنّ ما يطبع هذه الصور من إلغاء للمسافات ، وتداخل للأبعاد ، يبدو شديد الإيغال وشديد النشوز أيضا ، إذ ما الذي يحمل الوعي الكتابي على أن يردم الهوة السحيقة بين "النمر" و"الدهشة"،أو يلغي المسافة المهولة بين "كتابة التاريخ" و"هجرات النمل"؟ وللقارئ في هذا الصدد أن يسأل كما سألت يمنى العيد : « هل تحرير التعبير هو في إقامة بنيته المفككة ؟ »[3] ، أو بتعبير آخر : هل يمكن لتحرير اللغة الشعرية على نحو مرسل أن يكون خادما حقا لحضور القصيدة ومنعشا لوهج شعريتها ؟

---

[1] ـ يمنى العيد ، في القول الشعري ، ص 78

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 72

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 80

3ـ3ـ تقويضية أقل .. تفتيتية أكثر:

ربما تسنّى للقارئ أن يعثر على نصوص شعرية جزائرية كثيرة توغل في لاعقلنة العبارة ، وتتمادى في تمطيط انزياحاتها ، وتشريد دلالاتها ، ومضاعفة سماكة غموضها ، على أنّها لا تبلغ ، أو هكذا هو حال أكثرها ، درجة التقويض تماما ، ذلك أن اشتغالها على الدفقة الحرة لا يزال يرجّح التمويه على التعمية ، والصلة الرفيعة على هوّة القطيعة ، بدليل أنّ القارئ لا يعدم أن يجد فيها شيئا ـ وإن دق ـ من المسعفات التي أريد لها أن تجعل القراءة قبض استشراف ، لا أن تلقي بها في قبضة الاستنزاف .

جاء في نص للشاعر عبد الحميد شكيل يمتح من هالة "بونة" ، ويلاحق لحظتها الشاردة بلغة لا تكاد تترجل عن شرودها[1] :

هو الآن ،

يتسلل من مدار مراياها ،

في يديه سلة التوعك ،

وفي متاعه سنابك الخيل الجديده !

هو الآن ،

يناجز ألق الرؤيا ،

فاتحة الوقت الإسطرلابي ،

سديم التوغل في غيوم المشاع !

هو الآن ،

[1] ـ عبد الحميد شكيل ، مرايا الماء .. مقام بونة ، من ص96 إلى غاية ص102

يهبط الأرض الثامنة !

في يديه مجمرة الماء ،

مطرقة الأرغفة !

(.....)

هو الآن ،

يتجشأ ، يزدرد طعم العطن ،

يسمي المرايا :

فرجة الفقراء التي لا تجيد فن الحوار !

هو الآن ،

منهمك في توشية كتاب الذات ،

بهجة المرايا التي أبدعت غيث الفراغ !

هو الآن ،

يغازل سيدة المقام ،

هاجسا بناي النار ،

كيما تخمد الهاجسه !

هو الآن ،

يشذب أشجان الذين انبهروا بالورد الطالع

من تثاؤب هذي الجهات !

هو الآن ،

يتطلع صوب سهوب المنافي ،

خارجا من أشداق صقيع الذئاب !

هو الآن ،

يتمدد على موسيقى الرمل ،

طاعنا صمت الفراغ !

هو الآن ،

يداعب ظل المهاوي ،

ناسيا فتوحات الجراح !

لئن لم يسع التقويضية في نص كهذا أن تكشف عن حضور ذي تنفذ وامتداد ، فحسبها ـ وهذا ما يهمنا ـ أن تثبت وبإلحاح حضورا جنينيا لا بد أن النصف يقضي بعدم إغفاله ، وواضح أن هذا الحضور لا يمضي في مراحل تطوره حتى يحال بينه وبين اكتماله ، ولا تتقدم الخطوات على طريق نمائه حتى تنقبض وتتقاصر ، وهذا مآل ليس بمستغرب بالنظر إلى أن الشعري هنا لا يسكن إلى نقاء نسقي ، وإنما هو آخذ بفتنة التأرجح بين تقويضية تبدو أقل ، وتفتيتية تسعفها الوفرة .

إن الأصل في الفعل التقويضي أن يحيلنا على أنقاض الواقع وأنقاض اللغة في آن معا ، ولكنه في هذا النص يقف على مسافة تقصر أو تطول من هذا النحو ـ المحو ، وذلك بأن يفسح للإمكان المتخيل مجالا كي يبلغ الغاية في الخرق ، ثم إن هذا الخرق ليوشك أن يؤول إلى حرق ولا حرق ، وبين خرق

وسيع وحرق وشيك يواجه القارئ قفزا طويلا فوق الواقعين الموصوف (المرجعي) والواصف (اللغوي) ، وتبدو القراءة ـ والحال كذلك ـ معنية لزوما باحتمال تبعات التعقيد التي لا يجد الشعري حرجا في أن يضاعفها باشتغاله فوق العادة على التحولين معا الميتافيزيائي والميتالغوي .

يمكن الالتفات بداية إلى أن التحول الميتافيزيائي ثمرة فعل تقويضي للوازم العادة التي تؤطر علاقتنا بالمكان ، ولا تزيد على أن تربطنا به من حيث هو حدود من الجغرافيا معلومة ، وكتل شيئية قارة ، والتقويض يحرص بالطبع أشد الحرص لا على مجرد تجاوز هذه الفيزيائية فحسب ، بل على المضي في هذا السبيل إلى أقصاه ، وهكذا لا يمكن أن يصنف النظر إلى المكان بوصفه موضوعا منضبطا ذا حواف إلا خارج البلاغة ، ولا يكون معتبرا في المقابل إلا البصر به أو تمثله أوارا يشجي ، وعمقا يغري ، وسرا يأتي ولا يأتي .

في النص تأتي "بونة" لتفلسف المكان لا لتؤطره ، ولتكشف عن حالة دينامية محتدمة ، لا عن وضع سكوني رخي ، وواضح أن تأثيث العلاقة بين الذات والموضوع يدخل مرحلة متقدمة من الاندماج يراد لها أن تشي باستحالة السكون إلى الهوية بعيدا عن استحضار المكان ، والتأسيس له كحاضنة بل كجدوى .

"بونة" تقوض العادة المكانية لتكون فضاء مديدا لما يتفلت من جاذبية الفيزياء ، وما يعالج الفن من أشراك الغواية الجمالية القصوى ، ولتكشف عن حساسية مكانية شديدة الالتباس بالمكون اللامكاني ، ومن شأن الواقع النصي أن يؤكد أن « المكان ، هما مركزيا ، يتكئ كثيرا على مشاغل النص الأخرى ومباهجه الدلالية ، فهو استنادا إلى هذه لن يخشى إيماءات الزمان والمرأة والحلم والبوح »[1].

[1] ـ عبد الإله الصائغ ، دلالة المكان في قصيدة النثر ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1999 ، ص63

وكذلك حال "بونة" ، إنها تمازج المكان بالزمان في خطوة تحويلية لافتة ، واللازمة في قول الشاعر (هو الآن) إنما أتت لتترجم هذا اللقاء بكل تفاعليته ، وهي إذ تجمع بين ضمير الغائب وظرف الزمان فلتحتضن المكان بوصفه لحظة لعبور الذات نحو معرفة سرها ، وحدبها على المكنون من هويتها ، ثم إنها أعني "بونة" تمازج المكان بالمرأة (يتسلل من مدار مراياها / يغازل سيدة المقام) لتخلع عليه من البهجة ما يجعله عنوان تحول جمالي فارق .

هذا العبور الميتافيزيائي هو بالضرورة عبور ميتالغوي ، وحفز للبلاغي على مزيد من شد عصب المغامرة ، ولعل ذلك أن يتضح من خلال التعويل على منحى مجازي تراكمي تراكبي لا يدع الصورة المفردة حتى تكون منها الجمهرة ذات الزحام ، ولا طاقة الخيال حتى يحيلها إلى متتالية عضوية « تشتبك فيما بينها اشتباكا نسيجيا لتكون في النهاية صورة النص الكلية »[1] .

وللقارئ أن يلاحظ في هذا الشأن كيف أن احتفاء البلاغي بالتركيب الإضافي كان شديدا ، وكيف أنه بالاعتماد عليه أفرز جملة من الصور المبتكرة التي لم تتردد في تعطيل اقتصاد المشابهة ، وتفعيل ضرب من التوليفات الاندماجية الماضية قدما في مضاعفة جرعة التغريب ودرجة الصدع ، ولا عجب حينئذ أن تدخل الممارسة البلاغية مرحلة دقيقة جدا ، وأن يخامرها من كدرة التقويض شيء غير هين .

وإذن فتراكيب إضافية من قبيل (مدار مراياها/سلة التوعك/سديم التوغل/غيوم المشاع/مجمرة الماء/مطرقة الأرغفة /كتاب الذات/غيث الفراغ/ناي النار/تثاؤب هذي الجهات/سهوب المنافي/أشداق صقيع الذئاب/موسيقى الرمل/صمت الفراغ/ظل المهاوي/فتوحات الجراح ...) لا تتحرك في ضوء تقعيد قراح من النحو ، ولا تنميط موجه من البلاغة ، والصحيح أن مدارها مسلك من الجمالية مفارق لا

[1] ـ محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، ص198

يهمه إن أصاب العلائق الغيابية أو الكهفية أن يحفل بعدها بالقرائن الدالة ، ولا يحرجه أن ينقلب بالتبعيد على التقليد ، بل إن ذلك ليبدو على العكس مثار استقواء ، ويصبح الأمر حتما أشد تعقيدا حين نعاين اندراج التراكيب الإضافية المذكورة في ثنايا سياق استعاري تشعبي موغل في تفاعليته (يناجز ألق الرؤيا/يزدرد طعم العطن/منهمك في توشية كتاب الذات/هاجسا بناي النار/يشذب أشجان الذين انبهروا بالورد الطالع من تثاؤب هذي الجهات/يتمدد على موسيقى الرمل/طاعنا صمت الفراغ/...)، ومن شأن وجهة كهذه أن تؤكد أن المشابهة لم تكن وقودا لتلك التراكيب ، وأن وقودها ـ بكل فورته ـ ليس شيئا آخر غير الدفقة الفارقة ، على أن هذا كله لا يعني في المحصلة أن التقويضية كانت بالفعل غير منازعة ، إذ لا يزال الحضور التفتيتي كما يبدو هو الأشد مضاء ، والأطول يدا .

ربما عن للسائل أن يسأل هنا عن مبعث التداخل بين هذين النسقين على تباينهما ، ولا بد أن الجواب أو طرفا منه على الأقل يعود إلى أن كليهما يعمد إلى آلية التخلية حتى وإن افترقا بعد ذلك ، فجعل التقويض يجرد التخلية كل تجريد ، وطفق التفتيت يشفعها بالتحلية ، ولا يركن إلى الفراغ إلا أن يؤول إلى امتلاء ولو بعد حين .

تقاطع النسقين السابقين ـ وإن مبدئيا ـ يتيح للقارئ مطالعة أكثر من نموذج ، والظفر بأزيد من ضالة ، ولنقرأ مثلا بعد نص شكيل نصا ثانيا بعنوان "عنكبوت" للشاعر لخضر شودار جاء فيه[1] :

سهو

على شفير الوقت

في الوكنة

[1] ـ لخضر شودار ، شبهات المعنى .. يتبعها كتاب الندى ، ص55 ، 56

يحتسي النسيان

دسائس الفيلة

الدهشة نجلاء

ترتطم الفرائس بذكاء المصابيح

ذراع في الخديعة

وأخرى في فجاءة السطو

منذ الليل

وأعين الرقباء

تحت

صيحة القتل

.....

.....

في وكنة النسيان

على شفير الوقت

يتأرجح خيط واهن

ماحيا

جاذبية الأفلاك

لعل التآويل الممكنة أن تؤكد أن نصا بهذا التكتيك العنكبوتي العلامي لا ينشد الهوة العدمية ، ولكنه ـ وهذا ما يهمنا ـ يظل يشدنا شدا إلى المضايق الحرجة التي يغشاها ، وهالة المحو التي يدحوها ، وإنما تسنى له ذلك ببلاغة ذات أناة ، تصبر على الطلب ، وتتحين الفرصة ، ولا يتيح أولها ما يستغنى به حتى يؤتى على آخرها .

جهد بهذا الثقل وهذا الصبر يأخذ ـ كما هو ملاحظ ـ أكثر من تجل ، فهو تركيبي بالالتفات إلى أن الروابط (أحرف العطف تحديدا) تبدو غائبة أو تكاد ، وهو طباعي بما يرى من أثر البياض المتوخى (النقاط المتتالية) ، ثم إنه ـ وهذا أشد وأخطر وقعا ـ ينضج ، في غير استعجال وعلى ما يشبه النار الهادئة ، مجازات شديدة الاكتناز من جهة ، والاستفزاز من جهة أخرى .

دور نوعي كهذا لم يتهيأ لهذه المجازات إلا لما يتوتر فيها من وطيس استعاري ، ورسيس رمزي ، ولأن المجاز بشعريته إنما يؤسس للاحتمال وثقافة السؤال ، ولا يتيح إعطاء جواب نهائي[1] ، ثم إن صدوره عن مشرب صوفي تصديق على بدئيته ، بدئية تتأبى على أن يحاط بها عقليا أو واقعيا[2] ، وتصديق أيضا على أسبقيته ، أعني هنا تلك « الأسبقية الابستيمولوجية التي يمنحها (الخطاب الصوفي) لما هو خيالي في إنتاج المعرفة ، وبناء تصورنا عن العالم»[3].

وحسب القارئ هنا أن يتفرس في أمثلة من طراز (شفير الوقت/الدهشة نجلاء/يحتسي النسيان/ وكنة النسيان/ماحيا جاذبية الأفلاك ...) ، وكل أولئك إنما يعمل عمل الجوقة بكل تناغمه ، مؤسسا للقصيدة ـ الصورة ، تلك التي « تستلزم اقتصادا شديدا في عناصر التشكيل ، ويجب أن يكون هذا

[1] ـ ينظر : أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط2 ، 1989 ، ص75

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص77

[3] ـ العربي الذهبي ، شعريات المتخيل ، ص56

الاقتصاد على قدر كبير من التوازن النسبي »[1] ، ولا أدل على أن نص شودار يحمل بصمة هذا التوجه من أن نشاطه المجازي فائق التركيز ، إذ لا يرصد ـ على تعدد مراقبه ـ إلا بارقا واحدا هو ذاك الصادر عن اللحظة السامية الهاربة ، أو زمن الانخطاف الفلتة ، وفيه يخلع على الذات الراصدة من الدهش ما يحررها من جاذبية الجزئي العارض ، على أنها في خضم شغفها المتعاظم بالكلي تظل في حرمان متعاظم أيضا إلا من قلق الانتظار وطول التربص .

إن نص شودار ، ومثله نص شكيل ، ومثلهما نماذج أخرى ليست بالقليلة ، تبدو جميعا أميل إلى القوة العلمة للفعل التقويضي لا القوة العارمة ، بدليل أنها لا تراهن على إقالة القارئ ، وليس مبيّتا في حسابها أن تسقطه أو تهمشه ، ولكنها ، وهذا هو سبيلها ، لا تريد بمجانية أي قارئ ، وإنما تشف من خلال أساليبها واستراتيجيات بنائها ، أي بصفة نسقية ، عن ملامح هذا القارئ ، وتحتفظ له بموقع هام هو بالتأكيد موقع المحترف الذي لا يزيده صلف النصوص إلا كلفا .

ختاما يمكن القول إن النسق التقويضي ليس عقلانية رابطة ، ولا تخييليةمفتتة ، ولكنّه تحرير مفرط للتعبير الشعري ، يؤثر الشذوذ على القاعدة ، والفوضى على النظام ، والانخرام على التماسك ، ويبدو أنّ مسعى الكتابة التقويضية إلى إنعاش الشعري بانفراطها وتطواحها مهدد بالسقوط الحر في مهاوي اللاجدوى ، وأن فكاكها من هذا المآل العدمي مرتهن بأعظم الجهد فنيا ، والذي نسكن إليه في مسألة كهذه أن الكتابة ـ الجدوى تكون إغراء لا إغراقا ، وذلك بأن تظهر كما تضمر، وتري مثلما تواري ، أما الكتابة الطامسة فلا ينتظرها عادة إلا ازورار القارئ عن جهتها ، أو ـ على الأقل ـ زهادته فيها .

[1] ـ محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، ص198

الفصل الرابع

الجمالي في بلاغة القصيدة الجزائرية المعاصرة

1 ـ الغموض ..ذلك الممنوع المرغوب

1.1ـ الشفافية المغرية

1.2ـ الدخول في المجهول

2 ـ الإمكان وجمالية الوفرة

3 ـ حوار الأجناس .. جمع بصيغة المفرد

1 ـ الغموض .. ذلك الممنوع المرغوب :

للشعر خصوصيته ، ولا ريب في أن إغفالها يجعلنا نسيء قراءته ، وننتظر منه ما لا يأتينا به ، وإنما تنبع خصوصية الشعريّ من تغليبه للجماليّ على التواصلي ، وهذا ما يجعل لغته تتجه اتجاها متموجا لا مستقيما ، وغائما لا منكشفا ، وعائما لا دقيقا[1]، وبذلك تباين لغة العادة والمنطق بينونة كبرى ، وتشق طريقها إلى الفرادة .

ضروري إذن أن نقرأ الشعر في ضوء فرادته ، ولابد أنّ الغموض بعض منها ، بوصفه حالة ملابسة للاشتغال الدلالي التعددي[2] ، والأصل في لغة الشعر أن تواري وترمز وتنداح ، لا أن تسمّي وتحدد وتنضبط كلغة العلم أو النثر ، يقول ريتشاردز واقفا على هذه المسافة الفارقة : «الشاعر يتعامل بالأجساد الكاملة للألفاظ ، لا برموزها المطبوعة ، وقد يفقد كثير من الناس كل شيء تقريبا في الشعر ، لأنهم يعجزون عن القيام بهذه العملية اللازمة »[3] ، ومعنى هذا أنّ القصيدة مخزن أسرار، أو أنها « تقول شيئا من أجل شيء آخر ، أو أنها تقول شيئا وتخفي شيئا آخر»[4].

ليس للشعر وضوح النثر وعمليته ، إنّ مداره بالأساس هو « الخروج بالكلمة من مجّرد وعاء وبديل إلى كونها ذاتا مستقلة لها كيانها البديع ، وقيمتها الجمالية والإبداعية المميزة ، ثم الخروج بالصورة من مجرّد

---

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص11

[2] - M h Abrams, A glossary of literary terms , seventh edition , 1999 , p 10

[3] ـ ريتشاردز ، العلم والشعر ، ص16

[4] ـ عبد الله العشي ، زحام الخطابات ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2005 ، ص27

أداة للشرح والتقريب والتوضيح إلى عنصر تحويل ومفاجأة وإدهاش بالغريب الممتع والممتنع »[1]، وحاصل الأمر أنّ الشعر منطق تموج وتأجج وتوهج ، وكل أولئك مرشّح لتطبيع العلاقة بين الشعر والغموض .

الغموض منتظر في الشعر ، إنه بعض من طبيعته [2] ، يقول كوهن مقرّرا هذا الأصل : « ليس الغموض الذي يلفّ الأشياء (يعني الغموض الشعري) صفة عارضة ناتجة عن جهل ظرفّي وقابل للإزاحة ، إنّه سّر في نفسه ، إنّه المجهول دائما من طرف الجميع » [3]، وفي السياق ذاته نقرأ لإبراهيم رماني نصا نثبته هنا ـ على طوله ـ لأهميته : « الغموض إذن حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري ، تتموضع في قلب السياق الإنشائي (يعني الإبداعّي)الذي يكتفي بذاته ، ويحقق هويّته بعيدا عن مراهنات الواقع ، وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح ، إنّه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم لا نهائية من الدلالات الإيحائية ، والتي تلقي ظلالها الكثيفة أو تقّربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة ، أو نبلغها في يسر ، وإنّما هي مرآة لهذا الشيء الذي نتحسّسه في خفايا وجودنا ، دون القدرة على تحديده ، ونتألم نتيجة له ، دون أن نملك إمكانية التحرّر منه ، ونظّل نلاحقه العمر كلّه بلا انقطاع »[4].

من هنا صّح أن يقال إنّ عمر الغموض هو عمر الشعر ذاته [5] ، أعني كون الشعر لمحا لا هذرا ، وإشارة لا شرحا ، ويدفعنا النصف إلى الإقرار بأن بلاغيينا قديما لم يكونوا على مبعدة من تحسس جماليات الغامض ، وحاجة الشعر إليه ، بل حاجة القارئ ذاته ، تلك التي لا يمكن أن يشبعها معنى

---

[1] ـ أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص30

[2] ـ ينظر : المرجع السابق ، ص 83

[3] ـ جون كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ص 153

[4] ـ إبراهيم رماني ، الشعر ـ الغموض ـ الحداثة ، دراسة في المفهوم ، مجلة فصول ، مج 7 ، ع 3 و 4 ، إبريل/سبتمبر ، 1989 ، ص 86

[5] ـ ينظر : أحمد بيكيس ، الأدبية في النقد العربي القديم ، ص 169

مكشوف بيّن ، بدليل قول أبي هلال العسكري «ما كان لفظه سهلا ومعناه مكشوفا بيّنا فهو في جملة الرديء المردود »[1] ،وأنفذ منه قول الصابي ملتفتا إلى جمالية الغامض المتمنع « أفخر الشعر ما غمض ، فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه »[2] ، وإنما كان أفخر لأنه يبعث في النفس من التهيب والترغب ما يقصر عنه المنكشف من القول ،ولأن للدل قبل البذل فتنة ليست للبذل المحض ، وإلى ذلك يشير لفظ "المماطلة " ، وفضول النفس إنما يحركه ما استخفى وأغرى ، يقول عبد القاهر « ونعلم أن كل ممنوع مرغوب ،وأن النفس دائما تبحث عن الخفي ،وذلك طلبا للمعرفة والعلم ،أليس الإغراء يكون في بعض الكشف دون الكشف كله ،أليس في التلويح دون التصريح ،وفي الإشارة دون العبارة تلّفظا »[3]، وقريبا من هذا يؤكد الشريف المرتضى أن الشعر يجري على التّوسع ، ولا يحتمل المحاسبة [4]، وأن له ملاحنه التي متى لم يفهمها من تعاطى تفسيرها كان ظالما لنفسه[5].

آراء كهذه ـ على أهميتها في البلاغة القديمة ـ لا تحجب كون الواقع المهيمن وقتئذ هو ذاك الذي يعتد بالإبانة ، ولكن أمر الشعرية الحداثية مختلف تماما ، إنها تستمرئ الغموض ، وتعده بعضا من سيرة الشعر وسريرته ، إذ ليس من سبيله أن ينمو ويمور ويتقد بعيدا عن اللون الرمادي والمسار المتموج اللذين لا يتاحان إلا في غمرات الغموض ، أو خلف غلالاته ، على أن القصيدة الحداثية ،والنماذج كثيرة ،ربما اندفعت صوب غموض مفرط ،ولغة منبهمة موصدة .

---

[1] ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، ص 64

[2] ـ ابن الأثير ، المثل السائر ، ج 4 ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص7

[3] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تح : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، دت ، ص55

[4] ـ ينظر : أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص175

[5] ـ ينظر : الشريف المرتضى ، الأمالي ، ج 1 ، ص7 ،

إنّ الحديث عن الحداثة هو بالضرورة حديث عن الغموض ، لقد بات ظلها اللصيق ، « بل إن الغموض ليبدو ـ من خلال الإفراط في الاعتزاز به ـ من المقاييس الأساسية التي تقاس بها الحداثة في الشعر »[1]، هذا الوضع المستجدّ يبرره أدونيس تبريرا رؤياويا ، فيقول : «لم تعد القصيدة الحديثة تقدّم للقارئ أفكارا أو معاني ، وإنما أصبحت تقدّم له حالة ، أو فضاء من الأخيلة والصور ، ومن الانفعالات وتداعياتها ، ولم يعد ينطلق من موقف عقلي أو فكري واضح وجاهز ، وإنما أخذ ينطلق من مناخ انفعالي نسميّه تجربة أو رؤيا » [2].

ولابد من التفرقة في ضوء ذلك بين « شعر يتحدث عن العالم حديث المعلم الشارح المفسّر، والشعر الذي يتحدث العالم حديث التجربة معه والالتحام به »[3]، أي بين كون القصيدة انعكاسا مسطحا برانيا مائزا ، وكونها حراكا إبداعيا متوثبا صاهرا ، وفيما لا تتسع الأولى إلا لوضوحها ، يضرب الغموض للثانية موعدا متجددا لا تخلفه ، إذ إنها لم تعد تحفل بالمعنى المبيت ، ولا الموضوع المحدد سلفا بالضرورة ، والذي يقع على عاتق الشاعر هو « أن ينقل إحساسه بالمعنى ، وليس المعنى ذاته ، لأن المعنى سينتجه القارئ بعد قراءة القصيدة »[4] .

وفيما يعبّر قراء كثيرون عن انزعاجهم ممّا يشوب الأشعار الحداثية من انبهام وتعمية ، ويضيقون ذرعا بهذه العسرة ، وما يترتب عليها من تعليق للدلالة وتعطيل للفهم ، نلفي من الحداثيين في المقابل من يعتقد أن القارئ ضالع ـ ولو جزئيا ـ في هذا الوضع المأزوم ، إنه ـ إذ ينكفئ على إيلافه ـ يكون

[1] ـ حسين الواد ، شيء من الأدب واللغة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 1 ، 2004 ، ص28

[2] ـ أدونيس ، زمن الشعر ، ص 278

[3] ـ حسين الواد ، شيء من الأدب واللغة ، ص 16

[4] ـ عبد الله العشي ، زحام الخطابات ، ص29

عاجزا عن مواكبة وضع نصي شديد التحول ، يقول أدونيس : « الغموض قناع يخفي به القارئ ضعف ثقافته وقصورها ، وإصراره على فهم ما تغير بذهنية لم تتغيّر »[1].

وبعيدا عن اتهام القارئ ، وقد يكون بعض الحق معه ، أو تبرئته ، وقد يكون بعض الحق عليه ، بعيدا عن هذا يبدو واضحا أن ثمة حاجة أكيدة إلى تطوير آليات القراءة ، وجعلها أقدر على تحسس نبض النص ، والتعامل معه كوضع خاص جدا ، أما حضوره فغيابي ، وأما لحظة صحوه فرمادية بلون الغموض الذي يتلبسه .

1.1ـ الشفافية المغرية :

إن فتنة الشعر ساكنة قليلا أو كثيرا في تفاصيل غموضه ، بما يثيره من الشوق ، وما يحفز عليه من النظر، وحسب الشعر بعض الكشف ، أما الكشف كله فسمة الخطابات الشارحة ، ومزية القصيدة كامنة بالأساس في لطف الإشارة لا في دقة الإصابة ، وهذا ما فقهه مالارميه جيدا حين قال : «تحديد الشيء وتسميته والتصريح به في الشعر يعني الاستغناء عن ثلاثة أرباع المتعة التي تتيحها القصيدة ، والتي تنشأ عن الارتواء بالتخمين التدريجي ، أما الإيحاء بالشيء وإثارته فهذا ما يسحر الخيال»[2].

إن القصيدة لحظة بينية برزخية من شأنها أن تبدي من جهة وتخفي من أخرى ، وأن تتأتى من حيث تتأبى ، وأن تحتجب ، وليس الحجاب بمقص عنها لنا أملا ، وفي مستوى كهذا يبدو الشعري حالة من الشفافية المغرية التي تجعل القراءة تشميرا له لذاذته حتى وإن ساق إلى زيادة في الجهد .

---

[1] ـ أدونيس ، زمن الشعر ، ص 280

[2] ـ علي شلش ، في عالم الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1980 ، ص68

هذه الشفافية هي بالتأكيد ثمرة ذلك «الغموض الملهم الباعث على الاشتياق والمثابرة والغوص للبحث والكشف عن المعنى ، والفرح به ، والأنس باكتشافه والوقوف عليه»[1] ، وإنما كان غموضا شفافا لأنه يجلو بعض الدلالة لا كلها ، ويهيئ لحظة بينيّة آسرة تمعن في حفز فضول القارئ ، وإغرائه بنشدان مزيد من التجلي ، ولا ريب في أن لحظة كهذه لا تتأثث في ظل مشاكلات مبذولة ليس لها إلا أن تذكي شعور النفس بالرتابة ، وأن تسلمها إلى ما لا يجاوز تحصيل الحاصل .

هذا اللون من الغموض يكشف عن حضور لافت في خارطة الشعر الجزائري المعاصر ، ولا تكاد الذائقة تخطئ لمسته الجمالية المميزة ، لمسة كالتي يحملها المقطع الآتي للشاعر عاشور فني [2]:

قال لي :

مّر بي حلزون ، ولم يتلفت إلى جهة

قلت : يا حلزون لم العجله ؟

داس خلق كثير على كبدي

ونمت في تراب يدي بتله

ثم جاء الندى ...

والفراشات

والقتله

وأضاف :

[1] . أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص 125

[2] ـ عاشور فني ، رجل من غبار ، ص 35 ، 39

بعد خمسين ألف سنة

عاد يومي إلى نفسه

بملامحه نفسها

بملاحمه وأعلامه

وهزائمه المعلنه

بحلاوة أوهامه

وبأحلامه المثخنه

عاد يومي إلى نفسه

مثلما مّر

من بعد خمسين ألف سنة

جثة منتنه

دلالات هذا المقطع تتأرجح بين خفاء وتجّل، واستئثار وإيثار ، وبذلك لا تسلم القارئ إلى بلهنية الجلاء ،كما أنها في الوقت نفسه لا تبلغ درجة التشظي والانبهام تماما ، ويأتي هذا الغموض الشفاف ليعبر بالبلاغي من مشاكلات السمح الأتي إلى مستوى مختلف من القول يتماهى في نسيجه الواقع والحلم ، والمعلوم والمجهول ، والمرجعي والجمالي ، واللغة وما وراء اللغة ، ولا شك في أن ذلك هو ما يجعل القارئ يسارع إلى السؤال عن سر اختيار لفظة الحلزون ، وجمع الاستحالة بينه وبين الصفة النقيضة العجلة ، وكذا الجمع بين النعومة (الندى والفراشات) والعنف (القتلة) على ما فيه من المفارقة الصارخة ، وما أريد للصيغة العددية " خمسين ألف سنة " أن تفيضه من إيحاء ، أو تضيفه من قيمة .

وإذ لم يضّح النص بالمرجعي كلّه ، وكان غموضه شفافا لا متلافا ، فقد تيسر أن «تحدث حميمية وجدانية بين المتلقي وعالم النص الذي يفسح المجال رحبا للاحتمال والاستكمال ، بما لم يكن مصوغا من قبل »[1]، وعلى هذا الأساس يبدو الحلزون العجل ، الذي لا يتلفت إلى جهة ، صورة رمزية تتخذ المفارقة سبيلا إلى السخرية من واقع سلبي رتيب ، يكرر نفسه دوما ، ولا ينتج إلا همّا ثقيلا يقتل ببطء كبطء الحلزون تماما .

وإذ يعطف الشاعر القتلة على الندى والفراشات ، فليفضح واقعا مهترئا ، مختل الموازين ، خاويا من القيمة ومن المعقولية ، بدليل تسويته الشوهاء بين الضحية (الندى/الفراشات) والجلاد (القتلة) ، وأنى لضدين متغالبين أن يعتدلا إلا في ميزان اللامعقول ، وهذا ما يعمد الشاعر إلى تأكيده حين يحدثنا عن يومه الذي عاد إلى نفسه بملامحه نفسها شديدة الانقباض (هزائمه المعلنة ، حلاوة أوهامه ، أحلامه المثخنة ، جثة منتنة) ، وإنما أريد لهذه الصورة أن تعبّر عن انسداد الأفق وتعطل الحركة ، حركة التغيير الإيجابي الفاعل ، حتى إن الأيام على تعاقبها لتبدو يوما واحدا طويلا متطاولا ، يكرر نفسه مرارا ، ولا يكشف له عن غد يرجى أن يكون أفضل منه ، والأشد إيلاما في هذه الصورة أنّ هذا اليوم يعود مجددا إلى إنتاج كآبته بعد مرور خمسين ألف سنة ، وهذه صيغة عددية بالغة الطول ، لصلتها بالغيبي ، قال تعالى ﴿ تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة ﴾ [2] ، وقد أريد لصيغة الطول بل التطاول في النص الشعري أن تميط اللثام عن واقع يستنزفه التآكل والتشاكل ، وتمعن في إظهار سلبيته التي لم يأن بعد أن تنزاح ، أو أن يأتي عليها آت من دينامية التغيير .

[1] ـ عبد القادر فيدوح ، معارج المعنى ، ص 12

[2] . سورة المعارج ، الآية 4

ولولا أن لهذا النص هذه اللغة اللماحة الموحية لتقشعت غلالته الغامضة الجميلة ، وخسر جل مزيته بل كلها ، ولا يفوت القارئ في هذا السياق أن يرصد الصلة الممتدة بين الغموض واستخدام المجاز ،حتى إنه ليصحّ أن نعتقد «أنّ فهمنا للعلاقة الوثيقة بين الشعر ولغة المجاز يمكن أن يكون طريقا من طرق تفسير ظاهرة الغموض في الشعر»[1] ، وفيما يمكن أن نرصد أسبابا أخرى للغموض مرتبطة بالشاعر ومنطلقاته ، أو النص ونسقه ، أو المتلقي وأهبته[2]، فيما يمكن ذلك يبقى الارتباط بالمجاز أحد أبرز هذه الأسباب جميعا «لأنّه ارتباط بالقاعدة الأساسية التي تنطلق منها التجربة الشعرية وتتجسد فيها»[3]، أو بالمركب الكيميائي الذي يفعل فعله العجيب في خامة اللغة ، فينتشلها من بداهة المنكشف ، ويفيض عليها ستورا من الغموض الآسر ،كالتي تنسدل مثلا في قول عبد الحميد شكيل [4]:

لا صحو

للصحو

غير الاكتراث البليل

وهو يبعثر نشوته

مجازا

في ممرات الظل

[1] ـ أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص 84

[2] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص 84

[3] ـ المرجع السابق ، ص 84 ، 85

[4] ـ عبد الحميد شكيل ، كتاب الطير ، ص87

غموض مغر كهذا مدين حتما لمجازات النص الحية ، تلك التي بها يرى المختلف ، وبها«تنفتح أمامنا إمكانية العبور المبدع ، أي العبور الذي يتوفر على الطلاقة والأصالة والمرونة»[1] ، وعلى ذلك يصعب تفكيك غوامض هذا النص ما لم يفكك رقمه الصعب أولا ، أعني هنا مجازاته .

على مستوى نحوي تركيبي يمكن التمييز بين ثلاث بنيات كانت مرتكزا للبلاغي ،ومجلى لفاعليته :

ـ بنية النفي : نفي الصحو عن الصحو (لا صحو للصحو) يستلزم إثبات النقيض (السكر) ، ولا يحدث ذلك إلا في ضوء تحول العلاقة بين الأضداد رؤياويا من طور تنافري إلى آخر التحامي ،ولا يستغرب حينئذ أن يتلبس الضد (السكر) بضده (الصحو) ، وأن يستغرق دلالته (الصحو سكر) أو يكاد .

بنية الاستثناء : حين كان السكر يكشط عن الصحو دلالته لم يبق غير "الاكتراث البليل" مستثنى وحيدا صاحيا ، وليس بالعفوي هنا أن يوصف بالبليل ،أعني أن يختار له هذا الوصف المائي دون سواه ، وإنما هو أمر له مضمره ،إذ «إن موضوعة الماء عند عبد الحميد شكيل لا يمكن تناولها في إطار التوظيف المفرداتي المجرد بعيدا عن تعمق الدلالات السياقية في أتون التجربة الشعرية الشخصية ،فالماء يندرج ضمن فضاء التشكل الصوفي ، إذ ينسل من تواجده المادي/المعرفي المجرد إلى التماهي في بعثرة النشوة ولذة الحرائق»[2] ، وعلى أساس كهذا يصبح الاكتراث البليل تلبسا بشفافية الماء وطهرانيته[3] ، وبعدا في المقابل عن الغلظة واللوثة ، وليس ذلك شأن المادة بل الروح ، تلك التي لا تصحو إلا بما يجعلها سكرى ، تنتفض كالعصفور بلله القطر .

---

[1] ـ علي أحمد الديري ، مجازات بها نرى ، ص19

[2] ـ عبد الحفيظ بن جلولي ، خرائب الترتيب ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2009 ، ص146

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص145

البنية الحالية : حيال حالة الانتشاء القصوى تشل كل طاقة واصفة ، فلا يسع انتظام المواضعة إلا أن يتبعثر ، ولا تحقيقها إلا أن يتجاوز ، ولا انكشافها إلا أن يتوارى في ممرات الظل ، ولا يسع كل صحوة بعامة إلا أن تنخلع من صحوتها ، وتنخرط في البنية الحالية الكبرى ، أقصد حال الذهول .

ويشف الغموض في نص آخر لعيسى قارف عن رجة فجائعية تجعل الضحك حدا أقصى للبكاء ، يقول الشاعر[1]:

يستدل الرصاص على الضوء

كل مساء

فيغمضه

ويعود إلى الجبل!

أتساءل :

هل يتعثر في العتمات ؟!

وأضحك

أضحك ملء الزجاج

الذي يزحف الآن

نحو البقايا

ليوقظ مصباحه

في المساء الجديد !

[1] ـ عيسى قارف ، والآن ، ص17

هذا الغموض الباني هو حاصل تحول الشيئي إلى رمزي ، والاشتمال ـ في غيبة الغنائي ـ على بذرة الدرامي ، بذرة الصراع بين الأطراف ، وارتطام العناصر ببعضها[1]، لذلك يصبح الكامن تحت ردم النص أحرى بالنظر مما هو مستو على قشرته ، ولا نتحسس ثنائية "الرصاص والضوء" حتى نلمح فيها وجها آخر لثنائية "الجلاد والضحية" ، تلك القائمة على القوة الباطشة العمياء ، والمحتدمة بين شهوة الإبادة وشعلة الحياة .

ويتساءل الشعري في براءة شارخة : ألا يتعثر الرصاص في العتمة قبل أن يستدل على الضوء ؟ وببداهة جارحة تطوى الإجابة كلها في ضحكة كأني بها تردد ضمنا : ومتى كانت العتمة بحاجة إلى النور كي تنفذ شهوتها المعتمة ؟

ويتردد الضحك لا ملء الفم بل ملء الزجاج ، صورة تقتنص الأفجع ، وهل أفجع من أن تكون الضحية المتشظية ضوء الحياة ؟! وكيف له أن يطيق هذا الأكثر لولا أن الإرادة الحية لا تخبو وإن طمرت تحت ردم جلادها ؟!

هذا ويبقى الغموض الذي خالط النصوص السابقة ضربا من اشتغال البلاغي على بعض الكشف دون الكشف كله ، أو لونا من الإضمار النسبي ، أو التظليل الذي لا يفوته أن يدع لشيء من الضوء شيئا ـ وإن قل ـ من حصته ، وبهذه البينية البرزخية يتموقع الشعري على مبعدة من الحرجين معا : البداهة والمتاهة .

1ـ2ـ الدخول في المجهول :

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص153

ليس الغموض بالضرورة حالة من الشفافية الدائمة ، وإن يكن دائما وحتما حالة من التوتر ، والأمر على ذلك مشرع على الأوج ، ومرشح لبلوغ درجة قصوى من العتمة ، يصبح فيها القارئ لا مجرد ملاح يجور طورا ويهتدي ، بل ملاحا تائها بكل معنى الكلمة .

حداثيا يفسر انبهام الشعري الحداثي بتحوله إلى مغامرة حرة ، أو إلى «لحظة تحد دائمة ترى مطلقها في الاجتياز والتخطي»[1] ، أو في العبور من الحدود إلى التخوم ، بحيث لا يبقى أمام الشاعر غير حركة الإبداع وتفجرها في جميع الاتجاهات [2].

ويبدو أن ارتياد القصيدة الحداثية للمجهول ، واحتفاءها بالمنبهم ، كثيرا ما يقترن بتضخم المنزع الميتافيزيائي،واتجاه القصيدة إلى أن تكون « فعالية إبداعية لا تعرف الاكتمال ،لأنّها تساؤل مستمر حول ماهية الإنسان والوجود»[3]،ومن شأن هذه الحساسية الميتافيزيائية المتنفذة في النص الحداثي ـ كما يرى أدونيس ـ أن تجعل الكشف طريقا إلى تمثل الأشياء ، وأن تحيل السؤال إلى هاجس دائم [4]، ولا شك في أن الحساسية ذاتها تجعل القارئ يواجه وضعا صعبا ، وبخاصة حين يسرف النص الشعري الحداثي في تجريديته ، فتمتد به تطواحاته إلى حيث « يزوّر عن كل سياق خارج نفسه ، لينغلق على ذاته ، منكفئا على المرجع فيه»[5].

[1] ـ إبراهيم رماني ، الشعر ـ الغموض ـ الحداثة ، دراسة في المفهوم ، ص88

[2] ـ ينظر : أدونيس ، الثابت والمتحول ، ج 3 ، صدمة الحداثة ، ص117

[3] ـ إبراهيم رماني ، الشعر ـ الغموض ـ الحداثة ـ دراسة في المفهوم ، ص87

[4] ـ ينظر : أدونيس ، زمن الشعر ، ص10

[5] ـ حسين الواد ، شيء من الأدب واللغة ، ص32

ويبدو شاعر مثل "عمر أزراج" أميل إلى هذا المذهب من الغموض ، وما أكثر ما كانت لغته تؤثر الدخول في المجهول ،حتى إن علائقها السادرة في الشرخ لتحاصر القارئ بلفيف من علامات الاستفهام والتعجب ، ولنا أن نقرأ له مثلا هذا النموذج [1]:

داخل شبكة الألم

لا يعصمني غير البرزخ

وحده البرد مخّول أن يضيء

حارس الأحلام في المنفى

هل سافرت كثيرا لأكافأ بالفراغ ؟

تشردت الأرض ولم أجد غير الأشياء في غير ذاتها

وتجارا يروّجون لبكائي

ومن القصيدة ذاتها :

العجائز يرقصن حين يحوم الموت ،ويهتفن : لا شيء واقعيا غير الأحلام

كلّما سدّدنا آذاننا سمعنا خطوات الأجيال تتهادى في الأدغال

وبدون سبب أهرع إلى طير

تنفره طبول ،فتؤويه حقول

في تثاؤبها الطويل

وبلا سبب أرمي البحر عن كتفي

[1] ـ عمر أزراج ، الأعمال الشعرية ، ص33 ، 34

وأسلّم لليل

بريدا لا أصحاب له

الغموض هنا يأتي بجرعة أشد ، ويمضي إلى أبعد من إسدال الغلالة الشفيفة ، ليكون دخولا في غيابة المجهول ، واشتغالا على هبة الإرجاء ، ولم يفت أزراج أن يسوغ هذا الغموض وينافح عنه بقوله في بعض شعره[1] :

إن الغموض حديقتي

والسطح كرمتهم جميعا

لا شيء يمضي هكذا ، فكوا الرموز تروا وضوحي صارخا

وقوله[2] :

لكي تصير واضحا كن غامضا

ولا ارتياب في أن الحساسية الميتافيزيائية ـ السريالية تحديدا ـ هي مصدر هذا الغموض أو أكثره ، بدليل اتجاه الشعري إلى البحث عن تخوم جديدة غير مرتادة ، تخوم تصنع صنيع الأحلام في جمعها بين العوالم الشتيتة ،وتعويلها على التباسات اللامعقول ،لا على المعقول وتمايزاته ،حتى إن صور أزراج لتبدو من أثر التطواح والتداعي الحلمي « وكأنها شتيت مجمع من مناظر لا ائتلاف بينها ،إنها تذكرنا بما يراه النائم في أحلامه من مناظر تتسم عادة بالبتر والقطع والتداخل والغرابة والمفاجأة »[3].

[1] ـ المصدر السابق ، ص184

[2] ـ المصدر نفسه ، ص198

[3] . محمد ناصر ، الشعر الجزائري الحديث ، ص 645

النص هنا بتمامه بنية حلمية ،إنه يفسح للحلم كل مساحته ، حتى إنّه ، أي الحلم ، ليصبح وحده الواقع الفعلي ، بدليل قول الشاعر :(لا شيء واقعيا غير الأحلام)، ولا يستغرب حينئذ أن يحتضن البلاغي من خرائب الترتيب ما لا دبيب له إلا في ضوء حلم معتم ، فيضيء البرد ، وتتشرد الأرض ، ويروج للبكاء ، وتتثاءب الحقول ، ويرمى البحر عن الكتف ، ويستلم الليل البريد ..

صور كهذه تشتغل على غموض ذي ضغط عال ، إنها لا تبيت دلالات جاهزة ، وإنما تثير نقعا تخييليا كثيفا وهي تحفر باتجاه الألم ، أو الشبكة الأعقد ، تلك التي تحاصر واقع الذات من كل جهاته ، فلا يستنقذها شيء إلا أن يكون ممكنا برزخيا ، أي خياليا ، بالنظر إلى جمع الخيال بين قوة فاصلة وأخرى واصلة ، أعني جمعه بين التفتيت والتركيب ، ولأنه بيني بحيث يتخطى حدود الواقع عابرا إلى انعتاقات الممكن ، ثم إن القارئ المطلع لا يفوته استحضار المصدرية الصوفية للبرزخ ، ولا أن يعلم أن صوفيا كابن عربي يعرف الخيال بأنه برزخ [1] .

سعة البرزخ أو الخيال هي كل ما يملك الشعري في مواجهة الواقعي بكل ضيقه ، والإبداعي يمنع انقراض جواهرنا الصميمة ،إذ إن «الحياة تلقي كل يوم بطبقة جديدة تكثف من قشرة الحصار على أرواحنا المأزومة ، وتزيدنا إحساسا بأننا معزولون ،متباعدون ،وغرباء ،غير أن الأرض الضيقة لا يمكن إخراجها من جلدها الصخري إلا بقوة روحية خاصة» [2] .

الآن إلى مجهول آخر نقرأ تفاصيله الغامضة في نص للشاعر لخضر شودار عنوانه "القنفذ" ،وقد جاء في أوله [3]:

---

[1] ـ ينظر : سعاد الحكيم ، المعجم الصوفي ، دار ندرة ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص192

[2] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص88

[3] ـ لخضر شودار ، شبهات المعنى .. يتبعها كتاب الندى ، ص52

يتقرى وجه السريرة

متنشقا ندى الأعشاب

في حبوه البسيط

يحبك الوقت

متقصيا راحته في ذروة

المعنى

مخالفا بين الجهات

يرخي أهدابه على شفيف

المكان

يبدو النص للقارئ كأرض غريبة مجهولة ، أو علامة استفهام منداحة ، وإنما غشيه من الغموض ما غشيه ،لأنه يكشف ولا يتكشف ،ويتفرس ولا يستنسخ ،ويرى ببصيرة الحدس لا بباصرة الحس ،وكيما يدرك القارئ غموض رؤية كهذه سيحتاج حتما إلى شيء من الرؤية المماثلة [1].

وفيما ينتظر أن تهدي الخبرة القارئ إلى ارتباط المجهول النصي بالحساسية العليائية العرفانية ، فذلك لا يعني أن غموضه مرشح للإزاحة النهائية ،لأن الأمر متعلق هنا بغاشية منه متجددة ،وأمامها لا يكون القارئ معنيا بإعلان حرب إبادة تستأصل هذا الغموض من جذوره ، وإنما هو معني أساسا باستصحابه واستدراجه ، وصولا إلى استبطانه وتقليب إمكاناته .

[1] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص116

الشعري هنا مهموم بالمعرفي ، مستنزف بالجدوى ، محاصر بسؤال "المعنى" ، وكل ذلك إنما يجري على مستوى العقل الباطن لا الظاهر ،ويصدر عن ذوق لا عن طوق ،ولا يستغرب في هذا المناخ الرؤياوي أن يعول على الخيالي في التأسيس للعبور المعرفي واستدعاء لحظته [1].

أكان القنفذ يستحضر لولا التخييلي الرؤياوي ؟ إن حضوره هنا لمستغرب جدا ، ولكن ما يستغرب عادة لا يبدو كذلك في منظور الرؤيا[2] ، إنها تستمرئه وتوسع له ، وتثق في أنها تدرك من خلاله ما لا تدرك بدونه أو بغيره ، وهل أفضل من القنفذ وهو يحبو بسيطا ، متقريا وجه الأرض ، متقصيا كل دبيب عليها ، لا يلوي بعد ذلك على شيء ؟ هل خيار أفضل منه كي يشار إلى الحركة الباطنة ، إلى الدبيب الخفي ، ذلك الذي يستشعر ولا ينقال ؟

أليس سؤال "المعنى" الهاجس المؤرق للرائي ؟ ألا يبدو هذا الرائي وهو يطلب ذاك القصي حثيثا ، لا يستصحب غير بساطته وفضوله ، ألا يبدو في مثل حبو القنفذ وتقصيه ؟ على أن ارتباطا كهذا لا يشي بأن الأمر منته عند معادلة موضوعية هينة ، إنه بلا شك أعمق وأعقد ، إذ إن الذاتي متلبس بالموضوعي تلبسا رؤياويا شديدا ، همه أن يقول مختلفا ، وحتما أن يقرأ مختلفا .

بعد هذا لابد من الإقرار ـ بعيدا عن درجة الغموض اعتدالا أو غلّوا ـ بأن قارئ الشعر أصبح مدعّوا أكثر من أيّ وقت مضى إلى جعل القراءة نشاطا نوعيا يؤسس لشراكة بنائية حقيقية قادرة على تطوير كفاءات الاقتراب والاستكناه ، والتكيف مع الحالة البلاغية الحداثية التي بات واضحا أنها متأبية

[1] ـ ينظر : حسين الواد ، شيء من الأدب واللغة ، ص93

[2] ـ ينظر : عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص117

على القراءة الشارحة ، وأن غموضها لم يعد مسألة تعقيد لفظي عارض ، بل نسغا لشعرية أخرى ترى المختلف وتقوله .

2 ـ الإمكان وجمالية الوفرة :

بين أن تتحدد الدلالة كوضع مكتمل ، وأن تتمدد كحالة محتملة ، يمتد بون بلاغي شاسع ، وتتنفذ إحداثيات أخرى للشعري وجماليته ، بعد أن « تنتقل فيه سلطة وعي الكتابة إلى سلطة وعي التلقي، بحيث يصبح المعنى جدلا وإشكالية ، تنتج الكتابة شيئا منه ، وتنتج القراءة شيئا آخر ، ويبقى ما هو قابل للإنتاج على نحو ما »[1] ، وهذا يعني أن "الشعري" أصبح فعلا مشرعا على الإمكان مكتوبا ومقروءا.

هذا وتسعفنا البلاغة القديمة ـ خارج نطاق المشاكلة المهيمنة ــ بآراء اختلافية لافتة تبدو أقرب إلى تفهم الممكن الشعري ، لبصرها بما ينبغي أن يسم لغة الشعر من التوسع ، وما يلزم أن يطبع قراءته من المرونة ، وهذا هو مذهب الشريف المرتضى ، فإنه « يرى أن تعدد المعنى أمر وارد في الشعر ، غير مستنكر ولا مرفوض »[2] ، ويؤكد أنّ الشعر يمكن أن يحمل من الدلالة أكثر من ظاهره ، وأنّ « التوسع والإغراب في هذه الدلالة يحتمل من الشعراء ، ويحسن منهم ، وبناء على ذلك فإنه لا يجوز عنده الأخذ بالظاهر دائما في تفسير الشعر ، ولا يجوز افتراض معنى بعينه للعبارة الشعرية على نحو مؤكد ما لم تكن هناك دلالة صريحة عليه ، كما أنّ التناقض المعنوي بلغة العقل ـ في تصور المرتضى ـ قد لا يكون تناقضا بلغة الشعر » [3].

ويبدو عبد القاهر متميزا جدا وهو يتحسس سعة المنطق الشعري ، ذلك أنه « لا يدعو فقط إلى الصناعة التي تؤدي إلى إنجاز الغرابة في الإبداع الشعري ، وإنما يذهب إلى شبيه ما ذهبت إليه بعض

---

[1] ـ محمد صابر عبيد ، مرايا التخييل الشعري ، ص297

[2] ـ أحمد محمد المعتوق ، اللغة العليا ، ص 165

[3] ـ المرجع نفسه ، ص 162

النظريات الغربية في النقد من أنه لا معنى أحادي ومحددا في الشعر ، وإنما الشعر الجيد الذي لا يستطيع القارئ الإمساك بالمعنى فيه ، أو لا يكون أحادي المعنى ، بقدر ما يكون معناه ذا وجوه مختلفة » [1].

هذا التوسع هو سر احتفاظ الشعر بقدرته على إثارة القارئ على نحو متجدد ، وحفزه على إعادة قراءة المقروء طلبا للمزيد من أسراره الخبيئة ،وإمكاناته المتاحة ،يقول عبد القاهر في هذا الشأن : « وإنك لتتعب في الشيء نفسك ، وتكد فيه فكرك ، وتجهد فيه كل جهدك ، حتى إذا قلت قد قتلته علما ، وأحكمته فهما ، كنت الذي لا يزال يتراءى لك فيه شبهة ، ويعرض فيه شك ... وإنك لتنظر في البيت دهرا طويلا وتفسره ولا ترى أن فيه شيئا لم تعلمه ، ثم يبدو لك فيه أمر خفّي لم تكن قد علمته »[2] .

حداثيا تتجه الممارسة البلاغية بقوة إلى تجاوز القصيدة المنغلقة التي لا تفسّر إلا بطريقة واحدة ، والاحتفاء بدلا منها بالقصيدة المنفتحة التي تتيح إمكانات قرائية كثيرة [3] ، هذا التوجه هو بالتأكيد نتاج فهم اختلافي لطبيعة اللغة الشعرية ،إنها في نظر أدونيس« تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده ،هذه اللغة فعل ،نواة حركة ،خزان طاقات ،والكلمة فيها أكثر من حروفها وموسيقاها ،لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة ،فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده ،وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا » [4].

لغة الشعر ليست للتحديد ،إنها لغة ذات وفرة ،وشأنها ـ كما يرى مالارميه ـ هو أن « توحي بالعديد من المعاني والظلال والذبذبات والإشعاعات ،إنها لا تحب أن تفهم من خلال فكرة ثابتة غليظة،

[1] ـ أحمد سليم غانم ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006 ، ص66

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص450

[3] ـ ينظر : أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص107

[4] ـ المرجع نفسه ، ص79

بل تريد أن ترف وتتردد »[1] ،وحيث إنّ للقصيدة هذا الوهج الإيحائي كله ينفسح للقارئ مجال التخمين، ويصبح معنيا بالكشف عن أسرار النص بما فيها تلك التي ربما خفيت عن الشاعر نفسه [2].

على قارئ الشعر أن يدرك أن « ليست الكلمات مساوية تماما لما تدلّ عليه ، وليست علامة واحدة عليه ، ولذا تنتفي رتابة القول وصرامة المعادلة بين الدال والمدلول »[3] ، وتصبح الكتابة إمكانا ، والقراءة كذلك [4] ، وهذا يعني أن الشعري الحداثي تخلى عن مبدئية الامتلاء لصالح مبدئية الفراغ [5] ، ولا يستغرب إذن أن يصبح جوار الصمت أو القرب من المستحيل المطمح الإبداعي الأمثل عند شاعر مثل مالارميه [6] ، وأن يعمد ناقد كبارت إلى تعريف الكتابة تأسيسا على ما تثيره اللغة ذاتها من متعة [7].

الآن ، وفي سياق الممكن الشعري ، هذه ومضة من ومضات عبد الحميد شكيل ، ظاهرها لا يعدو مائية النهر ، ولكن تلويحاتها تنفتح على أكثر من مائية ممكنة ، وفيها نقرأ [8]:

عتق صبوتك

أيها المتدفق من أضلع الصفو

هل ثمة أصداء

لا تردد رنين همسك العالي

وأنت تمشي في كتاب الجهات ؟!

---

[1] ــ عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث ، ج 1 ، ص202

[2] ــ ينظر المرجع نفسه ، ص202 ، وينظر : عبد الله الغذامي ،تشريح النص ،المركز الثقافي العربي ،بيروت ،ط2 ، 2006 ،ص20

[3] ــ رجاء عيد ، التصور الجمالي في النقد العربي ، مجلة المنهل ، ع 530 ، مج 57 ، مارس 1996 ، ص43

[4] ــ ينظر : عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 ، ص61

[5] ــ ينظر : حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2003 ، ص69

[6] ــ ينظر عبد الغفار مكاوي ، ثورة الشعر الحديث ، ج 1 ، ص199

[7] - Roland Barthes , le plaisir du texte , Ed , du seuil , paris , 1973 , p 14

[8] ـ عبد الحميد شكيل ، كتاب الأسماء ..كتاب الإشارات ، ص83

صورة النهر هنا تبدو مختلفة تماما عن صورته التقليدية في وصفيات ابن خفاجة أو أحمد شوقي مثلا، وحتى عن صورته النفسية في قصيدة "النهر المتجمد" لميخائيل نعيمة ،إنها تمتح بلا شك من منهل قصي، المعول فيه على الرؤياوي لا المرئي ، والمزية فيه للميتالغة لا للغة ، إنها صورة لبينية الذاتي والموضوعي لا لبينونتهما ، ومهب للإمكان المتوثب ، لا للإحالة القارة ، وحيال هذه الشعرية لا نكون معنيين بفري النص ، والإجهاز على المعنى الجاهز المبيت فيه ، إذ إن الأجدى بالتأكيد هو «كيف نلملم الإبراقات والإشراقات المتناثرة ، كيف نسمي اللغة والمعنى والبهاء الذي يتسرب من بين أصابعنا وفتحات دمنا ، ويذهب إلى أرض بعيدة ، وتخوم لا تسمى ولا توصف ولا يحاط بها»[1].

القصيدة لحظة للتحول والتعالي ، هكذا يتمثلها عبد الحميد شكيل ، إنها على حد قوله « تظل صعبة وعصية وحرونا ومشاكسة ،تذهب في المعنى والمساءلة والانزياح والتماهي والتحول الذي يظل في صخب دائم الجريان والبوح والعلو الجميل ، لأن القصيدة وهي تخرج من ضفاف الحالة وظلال الأخيلة وطقس الولوج تظل حالة غير ثابتة ولا مستقرة ، لأنها صفة التحول والهبوب الذي ينبجس من غابات النفس»[2].

القصيدة ـ الحالة غير القصيدة ـ الفكرة ، إنها تتجه إلى التخوم حيث الأوفر والأقصى ، بينما تنكفئ الثانية على ما هو محدود وقريب ، لا تكاد تبرحه ، ولأنها ـ أعني الأولى منهما ـ متسع لزحام الإمكان ومفترق لجهاته «يكذب من يقول إنه بالمستطاع القبض على ذرات القصيدة ونتروناتها وهي تتشكل في المرأى والمخيال»[3].

---

[1] ـ عبد الحميد شكيل ، مقدمة ديوان : كتاب الطير ، ص7 ، 8

[2] ـ المصدر نفسه ، ص8 ،9

[3] ـ المصدر نفسه ، ص10

من هنا لم يكن النهر فكرة تنال ، بل حالة لتلبد القول وموره وانشعابه وتبرزخه ، بدليل أنه يتسلل من مرجعيته المائية ليصبح مجلى أو معبرا لمائيات أخرى ممكنة ، على أن هذه الممكنات لا تكشف للقارئ عن هوياتها إلا من خلال التماعات خاطفة ، وأكثرها ـ كما يبدو ـ حائم حول مائية حالية صوفية ، وللقارئ هنا أن يستأنس بأكثر من إضاءة :

ـ الإضاءة الخمرية (عتق)

ـ الإضاءة الغزلية (صبوتك)

ـ الإضاءة القلبية (أضلع)

ـ الإضاءة الروحانية (الصفو)

وإذ نضيف إلى هذا كله الإضاءة الكلية الشمولية (رنين/كتاب الجهات) يتقدم الإمكان واثقا باتجاه حالة الوجد كمجلى لانتشاء الروح ، وخلاصها من درن المادة ، وتعلقها بالمطلق .

وفيما يبدو أن الموجهات النصية تعزز أكثر هذا الممكن ، فإنها مع ذلك لا تضيق بسواه ، أعني هنا بخاصة الممكن المائي الإبداعي ، ذلك أن الشعر خليق بأن يعد ماء المقال مثلما يعد وجد الروح ماء الحال ، وإذ لا تمايز في النص بين الماءين الروحي والشعري ، أو بين هذا الذي يرى المختلف وذاك الذي يقوله ، تتأثث شعرية الحالة ،وفيها لا يخط الشعر إلا محوا ،ولا يجهر إلا همسا (رنين همسك العالي) ،ولا يتقدم إلا صوب الشمول (تمشي في كتاب الجهات) بحنين عميق إلى الأقاصي[1]،ولا يتوقف حتى « يتطلع من وراء الأسيجة إلى ذلك البحر المائج الطري المكتظ : أعني إمكانيات الشعر ، الشعر الممكن»[2].

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص114

[2] ـ المرجع نفسه ، ص114

نبقى مع النزعة الصوفية التي حفرت آثارها في تجارب شعرية جزائرية كثيرة ، فأنتجت شعرية الحالة أو الفيض بكل انعتاقاتها ، ويستوقفنا هذه المرة مقطع للشاعر مصطفى دحية جاء فيه [1]:

يأتي النعي من المساءلة الأخيرة

ينتشي موتي

ويوغل في تلافيف الرمادة

تختفي بانوراما الأوجاع في النزع المتاح

حلمي كبير كالتهافت

غفوتي الصغرى إناء موسمي

وأنا أسير إلى انتباه لولبي لا يبارح ضوءه

إن احتفاء الشعري بالصوفي أمر له ما يبتعثه ويفسره ،بالنظر إلى أن الشعر والتصوف معا «يصدران عن رؤية روحية للعالم ، رؤية إشراقية حدسية لانهائية»[2] ، وتوأمة الحقلين بلا شك مفضية إلى تثمير الممكن الشعري ، إذ «توفر النزعة الصوفية في الرؤية الشعرية للشاعر الاتصال الحميم بقلب الحقيقة ، إنها نوع من المعرفة يقود إلى الجوهري ، كما أنها نوع من القدرة النفسية التي تحرر الشاعر واللغة من قيود المكان والزمان والثبات»[3] .

هذا الممكن الشعري ـ على سعته ـ يظل محاصرا بالعطالة ، ما لم يخط القارئ باتجاه الإصغاء إلى ذبذبات النص الصامتة ، وواضح أن أهمية هذه الخطوة التفاعلية هي التي حملت إيزر على الاعتقاد بأن

[1] ـ مصطفى دحية ، اصطلاح الوهم ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط1 ، 1993 ، ص41 ، 42

[2] ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ، ص128

[3] ـ المرجع نفسه ، ص128

«الموضوع الجمالي ظاهرة لا يمكن أن تنشأ وتتشكل إلا في وعي الذات القارئة وبفعلها ،وإن بتوجيه من بنيات النص»[1] ،من أجل هذا تبقى جمالية ،كالتي في نص دحية السابق ،مرتهنة بمدى أهبة الحساسية التأويلية .

في نص دحية تحضر الحالة كإمكان مشرئب ، يوسع للدلالة ولا يحددها ، هذا الإمكان لا يتمرأى إلا في هيئة برزخية ملتبسة ، لا تعرف السطوع إلا التماعا ، ولا التمظهر إلا احتجابا ، ذلك أن الحالة المكابدة من الرهافة بحيث لا يتاح لغلظة المنطق أن تستميلها .

حالة كهذه لا تنقال إلا إشراقا ، ولا تتأثث إلا بصفة تخييلية منفسحة على أكثر من إمكان ، ويستوقفنا هنا بخاصة إمكانان :

ـ الإمكان الأول :

أن يصبح الموت لحظة للانتشاء ، ويكون النزع الموجع موعدا لاختفاء الأوجاع ، هذا يعني في المقابل أن الحياة موطن للعناء والكبد ، أعني هنا الوجه المادي للحياة ، أو عالم المادة بضيقه ووطأته وآنيته (غفوتي الصغرى إناء موسمي) ، ولا يؤلم الروح شيء كانحباسها داخل أقفاص المادة ، والحيلولة بينها وبين مباهج البدايات .

ألم لا تذهل عنه إلا أن يهزها نداء الأقاصي ، نداء يهيج أشواقها العليائية ، فتنخلع من غلظة الواقع ، وترف في الماوراء رفيف الحلم المتهافت ، وتعبر من الحياة ـ الموت إلى الموت ـ الحياة ، أي من اللحظة الكهفية العارضة إلى المدى النوراني الأبدي (وأنا أسير إلى انتباه لولبي لا يبارح ضوءه) ، والواجد لا يؤرقه أن يموت ، ولكن أن يبعد عن المكاشفة ويكون من المحجوبين .

[1] ـ عبد الكريم شرفي ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص206

ـ الإمكان الثاني :

أن يتلبس بالحياة شبح الموت ، أو يحتضن الموت بذرة الحياة ، هذا يشير إلى إمكان برزخي ، ولعله أن يشير إلى الثاني ، أريد هنا ذلك الواصل بين النطق والصمت ، والفارق بين صمت المنطق ومنطق الصمت ، أو بين مصرع الكلمات وميلادها .

إن ما تعالجه الروح يتجاوز إحاطة العقل ، ولا يسع اللغة أن تقوله إلا صمتا ، وحينئذ يكون المضمر أهم من المعلن ، والمحتجب أولى من المتمظهر ، ويصبح الصمت عنوانا للبلاغة ، حين لا تطيق المنظومة الناطقة المنهارة إلا أن تراوح صفرية العي .

الصمت هنا ليس هو الخواء السلبي ، إنه التلويحة البعيدة ، والإشارة الخاطفة ، والدبيب الدلالي الخفي ، واللغة التحويلية الحية ، لا لغة العادة التي أتت عليها الرمادة ، ولا شك في أن المعني بفقه بلاغة الصمت هذه هو من يحدس ويتذوق ، لا من يقيس ويدقق .

3 ـ حوار الأجناس .. جمع بصيغة المفرد :

لم تعد الحدود الفاصلة بين بلاغات الأجناس الأدبية صارمة بما يكفي لاستمرار الحديث عن حساسية تجنيسية محفوظة ، والصحيح أن هذه الحساسية تندفع أكثر فأكثر في الاتجاه المعاكس تماما ، إنها تتعرض وباطراد لمزيد من الهشاشة والتآكل[1] ، بحيث «لم يعد الشعر مثلا جنسا نقيا نقاء مطلقا يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه أو التغلغل ضمن حدوده الخاصة به ، لقد تداخلت الغدران المتباعدة ، وخفت إلى حد بعيد كثافة القشرة الأرضية التي كانت تفصل بينها ، وتجعل تماسها صعبا»[2].

من هنا لم يعد مستغربا أن نجد في النسيج الشعري بعض تقانات القصة ، أو مزايا المسرحية ، وكل ذلك إنما أتيح في ظل انتقال البلاغي على نحو مثير من وضع نوعي قار وعازل إلى حالة نوعية دينامية مشرعة على جهات القول الأدبي كلها ، ولا شك في أن حوارية أجناسية كهذه إنما تأتي استجابة ،لا لحاجة تحسينية عارضة ،بل لحاجات جمالية وجوانية ضاغطة [3] ،وإنما تأبت هذه الحاجات على منطق الشعر الخالص ،وألجأته إلى عون سردي أو درامي ،لأن الشعر اختزالي بالأساس ،فيما تبدو المساحات الجديدة محوجة إلى كفاءات انتقالية وحركية تقع حتما خارج حوزته [4].

لقد أصبح الشعري منجذبا أكثر إلى التفكير الدرامي ، ومنسحبا في المقابل أكثر فأكثر من الغنائية الصرف [5] ،غنائية تتعاظم حاجتها إلى استعارة كفاءات أجناسية من خارج الشعر ،وهي إذ تفعل ذلك تكون قد استجابت لما يعتبره أدونيس شرطا من شرائط ممارسة الكتابة الجديدة [6].

---

[1] ـ ينظر : علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص120

[2] ـ المرجع نفسه ، ص149

[3] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص160

[4] ـ ينظر : المرجع نفسه ، ص120

[5] ـ ينظر : عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص281

[6] ـ محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج4 ، مساءلة الحداثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 2014 ، ص25 ، 26

وهنا يجدر أن يشار إلى أن اندفاع القصيدة صوب مناطق أجناسية مباينة لا يعني انسلاخها من هويتها ، إذ «يظل الشعر في محصلته النهائية وطبيعته المهيمنة إصغاء للدوال ، واستغراقا فيها»[1] ، وليس مطلوبا منه ـ حتى وهو يوغل في تشرب خصائص الحكائي أو الدرامي ـ أن يكون شيئا آخر غير ذاته الأصيلة .

إبداعيا نقرأ على سبيل التمثيل مقطعا للشاعر عاشور فني يجعل لحظة الشعر حدثا يحكى ، ويذيب في نسيجها شيئا من فتنة السرد ولكزه الخفي [2]:

حملت اللواء بكلتا اليدين

وقاتلت حتى تقطعتا في اللهيب

فأمسكته ـ وهو يسقط ـ بالمنكبين

وقاتلت في الحب حتى قتلت

وقاتلت في الموت حتى دفنت بمقبرتين

وها أنا أخرج كل صباح

أعالج قبرا وشاهدتين

يحتفظ هذا النص بشعرية طازجة على الرغم من أن لغته لا تبرح بساطتها ، ولا تكاد تجتذب القارئ بمجاز فاره أو اشتغال خاص ، ولا يبدو ذلك مستغربا في نص شعري حكائي كهذا ، إذ «إن الشعر كلما تحرك صوب السرد قلت أهمية لغته الخاصة»[3] .

---

[1] ـ علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص156

[2] ـ عاشور فني ، رجل من غبار ، ص55

[3] ـ روبرت شولز ، السيمياء والتأويل ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1994 ، ص189

قد لا يصعب على القارئ أن يدرك أن "الذروة" هي هاجس هذا النص ، ولكن الشعرية فيه ليست مدينة بحال لهذه الثيمة في حد ذاتها ، بل للاشتغال عليها كبنية حكائية ، يتنفس فيها الشعري من مسامات المحكي ، وكان يمكن في المقابل أن تذوي هذه الشعرية أو تنخنق لو أن الاشتغال على الثيمة نفسها أخذ منحى تجريديا .

"الذروة" في هذا النص هي الدلالة القصوى للحب ، أن تحب لا يعني أن تعطي فقط ، بل أن تبلغ الغاية في العطاء ، أن تبذل وإن كان بك خصاصة ، ألا تخشى الموت ، أن تحب يعني أن تذهب إلى المدى الأبعد ، فتولد إذ تموت ، وتأتي حين لا تأتي ، ولا أدل على حضور هذه "الذروة" من أن تبدأ حكائية هذا النص الشعري بداية جعفرية ، أعني أن يشار ضمنا إلى الذاكرة الاستشهادية ، وتستدعى ـ مناخا لا تسمية ـ بطولة سيدنا جعفر الطيار ـ رضي الله عنه ـ في غزوة مؤتة ، حين أبقى الراية مرفوعة وتلقفها بعضديه بعد قطع يديه ، وبقيت كذلك لا يخفضها حتى استشهد ، ثم إن أسلوب الحكي الشعري ليجلي هذه "الذروة" من خلال ضغطه المتكرر على البعد الغائي الذي لا تزال "حتى" توسع له (حتى تقطعتا في اللهيب/حتى قتلت/حتى دفنت بمقبرتين) .

اللافت بعد هذا ، أي بعد شيء من تناميات الحكي ، هو أن نصل إلى نهاية فارقة ولامنتظرة : شهيد ومقبرتان ،وأحسن القصائد ـ كما يرى بروكس ـ تبنى على التناقض وتستوعبه [1]،على أن النظر في حيثيات المحكي يمكن أن يعيننا على تحسس البعد الرمزي للمقبرة الثانية ،إنها مقبرة المحب ،بيد أن المحب هنا هو الشهيد نفسه ،إذ كيف تبذل الذروة المشتهاة (الحياة) ،ولا تخشى الذروة المخوفة (الموت) ،لولا الذروة المانحة (الحب) ،وهذا يعني أن الشهادة لا تكف عن أن تكون حبا ،إلا أنه الحب ممهورا بالدم .

[1] ـ إحسان عباس ، فن الشعر ، ص177

وتبقى هذه القراءة وجها تأويليا لا يحجب أوجه الإمكان الأخرى ، إذ يبدو النص في ظل الأنا السائدة (ضمير المتكلم) متسعا للهم الذاتي ، أعني أن يكون الشهيد والمحب وجهين للذات الشاعرة وهي تتقرى الذروة في علاقتها بوطن تقتل فيه مرتين ، مرة بعواطفها ، ومرة بعواصفه .

وفي انفتاح أوسع للشعري على السردي نقرأ للشاعر ميلود حكيم المقطعين الآتيين من قصيدة نثر عنوانها "اللقلق" ، أما الأول فجاء فيه [1]:

اللقلق مستوحش فوق المنارة

جاء باكرا هذه السنة

حام مع أنثاه حول شتات ذاكرته

لمح بقايا عش خلفه قديما

خفق قلبه ، حط وبكى

وأما الثاني فنقرأ فيه قوله [2]:

كلما أذن الأذان

رفع اللقلق صوتا مطقطقا

كأنما يردد نشيدا

سيحمله معه إلى ضفاف بحيرات أخرى

عندما لن يسمع إلا فراغ وحشته

[1] ـ ميلود حكيم ، مدارج العتمة ، ص27

[2] ـ المصدر نفسه ، ص30

لا ريب في أن الخطوة الأهم هنا هي أن لا يحضر شيء في بنيات النص مثل حضور الغياب ، وأن لا يؤثر شيء فيها كتأثيره ، وواضح أن الأمر لا يتعلق بغياب الإيقاع الخارجي وزنا وقافية ، إذ لا ينتظر من قصيدة نثر كالتي بين أيدينا أن تحفل به ، وإنما هو متعلق بإيقاع خفي لغياب عتي ، بل لغياب هو الأعتى ، غياب فيه من بداهة الحتم مثل ما فيه من خبيئة الختم ، وهل صفة كهذه إلا صفة الموت ؟!

غيابية بهذه التخييلية الرؤياوية إنما تلتمس في دخيلاء اللغة ، في جانبها المحتجب ، وفاعليتها المرتبطة «بالبنى العميقة للغة في مستواها التعبيري المضمر والصعب وغير المتاح ، في قسماتها الداخلية ، وليس في قواميسها الباروكية الخارجية»[1].

مثل هذا العمق لا يصدر عن فورة غنائية رثائية ضاجة بالتفجع ، وإنما هو صادر عن احتكاك للحساسيتين الذاتية والموضوعية ، وذلك في سعي إلى رؤية الموت عن كثب ، والخطو باتجاه الرهبة الآتية، بضجة أقل ، وبتأثير أنفذ [2]، ولم يكن ذلك ليتاح لولا تلبس الشعري بالسردي ، واستعاضة النص عن الوضع البلاغي السكوني بآخر حركي ، أعني هنا انتقال موضوعة الموت من مستوى المتحدث عنه إلى مستوى المتحدث به ، وتجاوز ما يعنيه الموت كفكرة مجردة إلى ما يثيره كحركة هاجسية موارة تسكننا حتى قبل أن تأتينا .

وعلى هذا لا يكون اللقلق ، وهو الراحل أو المتأهب للرحيل ، إلا قناعا رمزيا للذات المأزومة التي تحاصرها رهبة الفناء ، كما لا تكون البنية السردية التي ترصد حركات هذا الطائر غير مجلى حركي براني يراد له أن يستدرج القارئ إلى حيث الحركة الجوانية ، أعني ما تجد الذات من حسيس كلما هبت عليها بداهة الأقاصي .

---

[1] ـ المصدر السابق ، من تقديم له بقلم : محمد مظلوم ، ص10 ، 11

[2] ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص13 ، 14

ثم إن الماضوية التي يكرسها المحكي (جاء/حام/ لمح/خفق/حط/بكى) ، أو حالة الحوم حول شتات الذاكرة بتعبير الشاعر ، من شأنها أن تشير ضمنا إلى حاضر مغيب ، حاضر مفرغ من حضوريته ، وهل أفرغ منها إلا لامتلائه بالهاجس الغيابي ؟ هاجس لا يبقي من بهجة الحضور غير أشتات من الخزين الذي لا تزال ذاكرة الحنين تحدب عليه .

وحتى حين ينتقل المحكي في المقطع الثاني من الماضوية إلى المضارعة تبقى الحالة الغيابية هي السائدة، بدليل أن الأفعال المضارعة المستخدمة (يردد/يحمله/يسمع) لا تشير إلى أبعد من حضورية متخيلة محاصرة ، أما الأول فمقيد بما يفيد المقاربة التشبيهية (كأنما) ، وأما الثاني فمؤجل بما يفيد الاستقبال (السين) ، وأما الثالث فمسبوق بالنافية "لن" ، ومكفوف عن دلالته كفا دائما ، واللافت بعد هذا أن يكون المستثنى الحضوري نفسه (فراغ وحشته) داعما للغيابي ، بل أكبر داعميه جميعا ، إذ إنه يصيب الحضوري هذه المرة في مقتل ، ويتيح للطقطقة أن تختزل ما لا يرمم من تآكلات الرمق الآفل ، وللوحشة الممتدة أن تحاصر كل متسع لهدأة الذات وإيناسها .

ويعمد الشاعر عز الدين ميهوبي في ملصقته الآتية إلى مسرحة خطابه ، وذلك ليشحن الشعري بما يقع بين الفرجة والرجة ، ومؤكد أن الحوار هو الأقدر على إنفاذ بينية كهذه ، يقول الشاعر[1]:

نظر السلطان في المرآة يوما ثم قال :

آه ما أصغرني !

قال له الحاجب في خبث :

ولكنك يا مولاي في حجم الجبال

[1] ـ عز الدين ميهوبي ، ملصقات ، منشورات أصالة ، سطيف ، الجزائر ، ط 1 ، 1997 ، ص55

أنت لو تدري لما أرهقت عينيك بأعباء السؤال

ضحك السلطان أعواما وقال :

آه ما أكبرني !

قال له الحاجب في خبث : وما أصغر هاتيك الجبال !

قالت المرآة : ما أوسخ هذا القصر !

قال القصر : وما ذنبي إذا كانت مماليكي وتيجاني

عتيقة ؟!

قالت المرآة : إني ألمس الأشياء في صمت سوى

خيط الحقيقة !

النص مجلى لتوأمة الشعري والمسرحي ، وتثمير لما تتسع له المسرحة من النقد المقنع بالفرجة ، واشتغال على أن يسد الضد مسد ضده ، فتكون اللحظة الساخرة العجلى هي لحظة الجدّ الصرف ، ويصبح الموقف الخالي أشدّ المواقف دعوة إلى الشجى .

ملصقة ميهوبي هذه تبدو أقرب إلى لافتة مطرية في تعويلها على المفارقة الساخرة ، ومؤكد أن شعريتها مدينة في لذعها التحتي لقدرة الحوار المسرحي على تقشير الواقع المغطى ، وتفكيك مركباته الشوهاء ، والتموقع داخل صدوعه المحشوة بالوهم .

وإذ يجري الحوار بين السلطان والحاجب من جهة ، وبين المرآة والقصر من جهة ثانية ، ففي ضوء نسقية متنامية ، تبدأ بالمرآة ، لتعود في الأخير إليها ، هذه المرآة لم تعرف يوما إلا أن تكون صافية صقيلة ، تعكس حقائق الأشياء كما هي ، ولكن الواقع الزائف ، واقع النفاق والتملق والخبث يأبى إلا

أن يجعلها مقعرة أو محدبة ، للتصغير أو التكبير ، وبذلك تختل الموازين والرتب ، وتسمى الأشياء بغير أسمائها ، فيصبح العوار المشين معرضا للمدح ،بينما لا يصعب أن يقبض على شيء كالحقيقة المنبلجة .

ختاما لهذا الفصل يمكن القول إيجازا إن الوجه الآخر للبلاغة في القصيدة الجزائرية المعاصرة يفتح للقارئ أفقا جماليا وسيعا ، ولكنه يرهن هذه السعة في الوقت نفسه بقدرة القراءة على وخز حساسيات النص الغافية ، وتفجير طاقاته الكامنة ، وتفتيح أبوابه الخلفية .

إن بلاغة الشعر ،إذ تأوي إلى جهة الاختلاف ،ليست معنية بهدهدة القارئ ، بل بهزه وإدهاشه ، وكسر اعتياديته ، بما تعول عليه من سحر الكيمياء التخييلية الرؤياوية ، تلك التي تحفظ طزاجة القول حين تخلع عليه غموضها الشفيف ، وتدحو حيرته حين تلجئه إلى الدخول في غيابة المجهول ، ثم إنها تفتح للقول مسارب الممكن ، وتؤسس للشعري كحالة فيضية برزخية محتفية لا بما يأتي ، بل بما يأتي ولا يأتي ، ومندفعة باتجاه تجاوز نقاء الشعر النوعي ، وجعل القصيدة بؤرة حوارية أجناسية ، لها أن ترفد اختزالية الشعر ، وترفع جاهزيته بكفاءات أدائية مقترضة سردية ودرامية .

الخاتـــــــــمة

في ختام هذا البحث من المفيد الانتهاء إلى جملة القول فيه ، وحوصلة ما تيسر أن يجنى من نتائجه وثمراته ، ولعل أهمها تخصيصا ما يأتي :

ـ في زحام التحولات الكثيرة التي طالت القصيدة العربية المعاصرة ، تعد تحولات "البلاغي" هي الأبعد غورا والأشد مورا ، ذلك أنها تتعلق بعصب "الشعري" ومهماز ديناميته ، أعني هنا الخيال من حيث هو بؤرة لتوهج الحساسية الإبداعية .

ـ تأسيسيا لم يتأثث الوعي البلاغي العربي على مبعدة من هيمنة منطق الإبانة ، إذ تسنى لهذا المنطق المتنفذ أن يكون أكبر موجه للذائقة ، وأن يرسي للشعر عمودا مقننا ، وطبيعي ـ والحال كذلك ـ أن يتقوى المنزع الاستبدالي ، ويكون أكبر مستفيد ، وهو الحريص أيما حرص على أن يفرض تمايز الأشياء ، ويرفض تداخلها ، صونا للإبانة وتوجسا مما يمكن أن يجعلها غائمة أو عائمة ، والمؤكد أن الخيال هو المتضرر الأكبر من نزوع كهذا ، لأنه سيدفع حتما إلى احتمال حالة من الاحتراز لا تتيح لإبداعيته فرصا نوعية حقيقية .

ـ أن يكون الخيال الشعري محكوما أو مسيجا بالتقديرات المائزة ، هذا يعني في المحصلة تكريسا لمنطق المقارنة ، وتهميشا لمنطق التفاعل ، وعلى ذلك وسع التشبيه أن يؤسس لسلطة مركزية تتحكم في مفاصل البلاغي ، وأن يدب في الدخيلاء الصممية للذائقة الجمالية ، فيما بقيت الاستعارة تعامل عادة معاملة التابع له ، أو الملحق به ، أو المتفرع عنه والمردود إليه ، ولا شك في أن الحدّ من فاعلية الاستعارة هو في النهاية حد من فاعلية الشعر ذاته ، بالنظر إلى جليل شأنها فيه .

ـ من النصف هنا أن يشار إلى أن هذا الوضع الاحترازي لم يحل بين البلاغة القديمة وبين أن تحمل التفاتات اختلافية مميزة ، تنم عن أن أصحابها كانوا ذوي بصر بالخصوصية التخييلية للقول الشعري ، إذ هو مبني أصلا ـ كما يرى المرتضى ـ على التجوز والتوسع لا على التحديد والتدقيق ، ولهذا كان أفخر الشعر عند الصابي ذلك الذي لا يبذل لك معناه إلا بعد مماطلة منه ، وكانت المزية في نظر عبد القاهر للمعنى المحتجب الذي يحملك على أن تشتاق إليه ، وتجد في طلبه ، كما لم يفته أن يتحسس الفاعلية التخييلية المميزة للاستعارة بوصفها قولا مبنيا على الادعاء لا على النقل .

ـ كثيرا ما يؤخذ على البلاغة القديمة منزعها التجزيئي ، وتوجهها إلى تحسس البلاغي كعنصر منتزع لا ككل شامل ، وإنما كان هذا هو شأنها لما استقرت عليه من تمركز حول اللفظ ، وعدم تجاوزها ـ كأبعد مدى ـ حدود الجملة النحوية أو ما كان في حكمها ، ونطاق البيت أو الأبيات القليلة ، وهكذا بقي التحليل البلاغي بمنأى عن الشمول النصي حتى وإن ألفينا في تراثنا البلاغي شواهد كثيرة تشير إلى أن المزية إنما تكون للكلام إذا انتظمت أجزاؤه ، وتساندت مكوناته ، وأفرغ مجموعه إفراغا واحدا ، ويكفي في سياق كهذا أن نفيء إلى نظرية النظم ، فإنها تكشف بالفعل عن رؤية نسقية رائدة .

ـ لم تحتف البلاغة الحديثة بشيء كاحتفائها بالنسق ، وعبورها من الاجتزاء اللفظي إلى الشمول النصي ، أي من وضع البلاغي ككينونة مفردة مستقلة إلى حالته كهوية علائقية ، ومزية بنائية ، وفي ضوء هذا التحول أصبح للقصيدة شكل عضوي متنام يحدب بعضه على بعض ، وصار للصورة فيها من القيمة الجمالية بقدر فاعليتها الوحدوية الشاملة التي تجعلها جزءا لا يتجزأ من نسيج علائقي يصلها بالصور الأخرى من جهة ، وبمجموع مكونات النص من جهة ثانية .

ـ حظيت الاستعارة بعناية فائقة في سياق التحولات البلاغية الحديثة ، فلم يعد ينظر إليها كوجه متطور عن التشبيه ، ومردود بالضرورة إلى مرجعيته ، بل كمدخل إبداعي ذي فرادة ، وإنما تهيأ لها أن تتجاوز طائلة المنظور الاحترازي لأنها من أقدر خيارات البلاغي على تفعيل نشاط الخيالي ، بالنظر إلى منطقها التفاعلي المبني على تداخل الحدود وانصهارها ، ثم إن شأنها يزداد تعاظما بلا شك حين يؤكد بعض دارسيها أن أنساقنا التصورية خاضعة أصلا للبنية الاستعارية ، وحين يعامل النص الشعري مجتمعا بوصفه استعارة موسعة .

ـ لعل أبرز تحولات البلاغي في القصيدة الجزائرية المعاصرة تلك التي اشتغلت على مستوييه التخييلي والبنائي ، أما تخييليا فاللافت هو التمكين لعلاقة أخرى بين الكلمات والأشياء ، علاقة تتجاوز ولا تستنسخ ، تتجاوز بالمغايرة ، بالمفاجأة ، أو حتى بالصمت ، وأما بنائيا فقد جنح المكون البلاغي للشمول النصي ، وأصبحت العلاقة أهم ما في صور النص ، علاقة تتنامى عنقوديا لتؤثث شعرية الصورة الكلية ، وقد تستغرق الصورة الواحدة القصيدة برمتها أحيانا ناسجة ما يسمى بالقصيدة ـ الصورة .

ـ النظر في طبيعة العلاقة بين البلاغي والخيالي ، ومدى انخراطها في المغامرة الجمالية ، هو الواقف وراء تمييز البحث بين ثلاثة أنساق تجتذب الممارسة البلاغية ، وتبلور اتجاهاتها في القصيدة الجزائرية المعاصرة ، أما الأول فترابطي يبقي البلاغي بمنأى عن أسباب الفاعلية التخييلية ، ويشد الصورة إلى أصلها على نحو استبدالي سكوني ، وأكثر دوران هذا النسق في القصيدة ـ الفكرة ، أو القصيدة ـ الشعار أعني تلك التي يطغى فيها الحضور الإيديولوجي ، وتشتد فيها علاقة الدال بمرجعه ،كما هي الحال في كثير من قصائد عبد العالي رزاقي ،وأحمد حمدي ،وعيسى لحيلح ..، وأما الثاني فتفتيتي يجاوز واقع الأشياء فيما هو يحتضنه ، أي أنه ينقلنا من الواقع الكائن إلى الواقع الممكن ، معولا على الخيال الشعري بقوتيه الفارقة

والصاهرة ، أي تلك التي تسحب الأشياء من ترتيبات العادة ، والأخرى التي تسلكها ضمن ترتيبات رؤياوية مبتكرة كتلك التي نقرأ نماذجها في أشعار عثمان لوصيف ،وعز الدين ميهوبي ،وعيسى قارف، وأحمد عبد الكريم ،ومصطفى دحية ،وياسين بن عبيد ،وعبد الله العشي .. ، وأما الثالث فتقويضي يراهن على تأثيرية الخرائب دون أن يتيح لها انخراطا ضمن ترتيب بان ، إنه انخرام يأبى أن يؤول إلى تماسك ، واشتغال بالمجهول على المجهول ، واحتفاء بالمتشظي الذي لا يطمع في التئامه ، واستمراء للمغامرة التي لا يكاد القارئ يتعلق منها بشيء حتى يتسرب من قبضته كتهويمة الحلم ، وللقارئ أن يلاحظ أن هذا النسق أقل حظوة بكثير من سابقيه، وربما تسنى تفسير ذلك في ضوء اشتداد صلة الشاعر الجزائري بالعناء العام ، أي بما هو مرجعي ، ولعل أبرز نماذج هذا النسق أن تكون بعض ما كتبه عمر أزراج في تأثر واضح بطريقة أدونيس .

ـ الغموض ألصق السمات بالبلاغة الشعرية المختلفة التي تنعقد المزية فيها للمضمر لا للمعلن ، وللحالة الإيحائية الغائمة لا للدلالة الجاهزة المعطاة ، وأيا تكن درجة الغموض في تجاذبات الشفافية والعتمة ، فالثابت أن القارئ أصبح في أمس الحاجة إلى تطوير منظومة التلقي ، وتثمير القراءة بوصفها فعلا نوعيا منتجا ومؤثرا .

ـ بلاغة الاختلاف ذات نزوع غيابي منفتح ، إنها لا تحدد ، ولا تحسم ، ولا تفرض منطق الحواف ، وإنما تنهض كإمكان يتعدد ويتسع ويندلح ، صحيح أنه يربك العادات القرائية الشارحة بل يعطلها ، ولكنه في المقابل يحفز القارئ على النظر والتخمين ، ويفسح له مجال التأويل واستصحاب القراءة والقراءة الأخرى، ويؤسس للجمالي كتمنع ممتع أو متعة متمنعة .

ـ الشعري في عبوره البلاغي المختلف لا يحفل بما يمكن أن يسمى حساسية أو نقاء نوعيا ، إنه ينفتح وبسلاسة لافتة على الحقول الأخرى مستعيرا من خصائصها وتقاناتها ما يجعل اللحظة الشعرية المختزلة حدثا يروى ، أو صراعا محتدما تستقطبه دورة حوار ، وما يعين بعامة على طرح أعمق وإخراج أفضل لرؤى الشعر المتوثبة .

المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

ـ الدواوين والمجموعات الشعرية :

1 ـ أزراج (عمر) ، الأعمال الشعرية ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2007

2 ـ بالعالية (زهرة) ، ما لم أقله لك ، منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، ط 1 ، 2007

3 ـ باوية (محمد الصالح) ، أغنيات نضالية ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008

4 ـ بحري (حمري) ، أجراس القرنفل ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط 1 ، 1986

5 ـ بحري (حمري) ، ما ذنب المسمار يا خشبة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981

6 ـ بشار بن برد ، الديوان ، ج 4 ،تح : محمد الطاهر بن عاشور ،مراجعة : محمد شوقي أمين ،لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1966

7 ـ بن عبيد (ياسين) ، غنائية آخر التيه ، منشورات أرتيستيك ، الجزائر ، ط 1 ، 2007

8 ـ تميم بن مقبل ، الديوان ، تح : عزة حسن ، دار الشرق العربي ، بيروت ، 1995

9 ـ حكيم (ميلود) ، مدارج العتمة ، منشورات البرزخ ، الجزائر ، 2007

10 ـ حمادي (عبد الله) ، البرزخ والسكين ، منشورات جامعة قسنطينة ، ط 3 ، 2001

11 ـ حمدي (أحمد) ، قائمة المغضوب عليهم ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980

12 ـ خلخال ، (منيرة سعدة) ، أسماء الحب المستعارة ، منشورات أصوات المدينة ، قسنطينة ، ط 1 ، 2004

13 ـ خمار (محمد أبو القاسم) ، الحرف الضوء ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1979

14 ـ دحية (مصطفى) ، اصطلاح الوهم ، الجمعية الوطنية للمبدعين ، الجزائر ، ط 1 ، 1993

15 ـ رزاقي (عبد العالي) ،الحب في درجة الصفر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، ط 2 ، 1982

16 ـ زيدان (حسين) ، قصائد من الأوراس إلى القدس ، sed ، قسنطينة ، د ط ، د ت

17 ـ السائحي (عبد القادر) ، من عمق الجرح يا فلسطين ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، 1983

18 ـ شايطة (محمد) ، احتجاجات عاشق ثائر ، منشورات رابطة إبداع ، الجزائر

19 ـ شكيل (عبد الحميد) ، كتاب الأسماء .. كتاب الإشارات ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008

20 ـ شكيل (عبد الحميد) ، كتاب الطير ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2008

21 ـ شكيل (عبد الحميد) ، مرايا الماء .. مقام بونة ، منشورات وزارة الثقافة ، الجزائر ، ط 1 ، 2005

22 ـ شنة (أحمد) ، زنابق الحصار ، شركة الشهاب ، الجزائر ، 1989

23 ـ شودار (لخضر) ، شبهات المعنى .. يتبعها كتاب الندى ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2000

24 ـ طرافي (عمر) ، أجراس الشجن ، دار كردادة ، ط 1 ، 2012

25 ـ أبو الطيب المتنبي (أحمد بن الحسين) ،الديوان ،دار بيروت للطباعة والنشر ،بيروت ، 1983

26 ـ طرفة بن العبد ، الديوان ، تقديم وشرح : سعيد الضناوي ،دار الكتاب العربي ،بيروت ، 2007

27 ـ عبد الكريم (أحمد) ، معارج السنونو ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2002

28 ـ عبد الكريم (أحمد) ، موعظة الجندب ، دار أسامة ، الجزائر ، ط 1

29 ـ عبيد بن الأبرص ، الديوان ، شرح : أشرف أحمد عدرة ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط 1 ، 1994

30 ـ العشي (عبد الله) ، مقام البوح ، منشورات جمعية شروق الثقافية ، باتنة ، الجزائر ، 2007

31 ـ العشي (عبد الله) ، صحوة الغيم ، دار فضاءات ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2014

32 ـ عنترة بن شداد ، شرح الديوان ، عني بتصحيحه : أمين سعيد ، المكتبة التجارية ، مصر ، دت

33 ـ الغماري (مصطفى) ، أسرار الغربة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977

34 ـ ابن الفارض ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، د ط ، د ت

35 ـ فني (عاشور) ، رجل من غبار ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2003

36 ـ قارف (عيسى) ، مهب الجسم .. مهب الروح ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2010

37 ـ قارف (عيسى) ، والآن ، دار أسامة ، الجزائر ، ط 2 ، 2008

38 ـ لحيلح (عيسى) ، غفا الحرفان ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1986

39 ـ لوصيف (عثمان) ، أعراس الملح ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1988

40 ـ لوصيف (عثمان) ، الكتابة بالنار ، دار البعث ، قسنطينة ، ط 1 ، 1982

41 ـ لوصيف (عثمان) ، اللؤلؤة ، دار هومة ، الجزائر ، 1997

42 ـ لوصيف (عثمان) ، المتغابي ، دار هومة ، الجزائر ، 1999

43 ـ مردف (سعد) ، يوميات قلب ، مطبعة دركي ، الوادي ، الجزائر ، 2005

44 ـ ميهوبي (عز الدين) ، اللعنة والغفران ، منشورات أصالة ، سطيف ، ط 1 ، 1997

45 ـ ميهوبي (عز الدين) ، ملصقات ، منشورات أصالة ، سطيف ، ط 1 ، 1997

46 ـ ناصر (محمد) ، أغنيات النخيل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981

47 ـ ناصر (محمد) ، ألحان وأشجان ، جمعية التراث ، القرارة ، غرداية ، الجزائر ، 1995

ـ المصادر والمراجع العربية :

ـ القديمة :

48 ـ ابن الأثير (ضياء الدين) ، المثل السائر ، ج 4 ، تح : أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار نهضة مصر ، القاهرة

49 ـ الآمدي (الحسن بن بشر) ، الموازنة ، ج 1 /ج 3 ، تح : السيد أحمد صقر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1992

50 ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) ، البيان والتبيين ،ج 1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط 7 ، 1998

51 ـ الجاحظ ، الحيوان ،ج 1 ، تح : عبد السلام محمد هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي ، ط 2 ، 1965

52 ـ الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة ، مراجعة وتحقيق : عرفان مطرجي ، مؤسسة الكتب الثقافية ، بيروت ، ط 1 ، 2006

53 ـ الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز ، تح : سعد كريم الفقي ، دار اليقين ، المنصورة ، مصر، ط 1 ، 2001

54 ـ الجرجاني (عبد القاهر) ، دلائل الإعجاز ، تح : محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، بيروت ، 1982

55 ـ الجرجاني (القاضي علي بن عبد العزيز) ، الوساطة ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي ، المكتبة العصرية ، صيدا ، ط 1 ، 2006

56 ـ الخفاجي (ابن سنان) ، سر الفصاحة ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 1982

57 ـ الرماني والخطابي والجرجاني ،ثلاث رسائل في إعجاز القرآن ،تح : محمد خلف الله أحمد ومحمد زغلول سلام ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 3 ، د ت

58 ـ السكاكي (أبو يعقوب يوسف) ، مفتاح العلوم ، تح : عبد الحميد هنداوي ،دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 1 ، 2000

59 ـ ابن طباطبا (أبو الحسن محمد بن أحمد) ،عيار الشعر ،تح :عباس عبد الساتر ،دار الكتب العلمية، بيروت ، ط 1 ، 1982

60 ـ ابن طباطبا ، عيار الشعر ، تح : عبد العزيز بن المانع ، دار العلوم ، الرياض ، 1985

61 ـ العسكري (أبو هلال) ، كتاب الصناعتين ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1952

62 ـ العلوي (يحي بن حمزة) ، الطراز ، تح ، عبد الحميد هنداوي ، المكتبة العصرية ،بيروت ،ط 1 ، 2002

63 ـ ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم) ، الشعر والشعراء ، تح : مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوي ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 2 ، 2005

64 ـ قدامة بن جعفر (أبو الفرج) ، نقد الشعر ، تح : محمد عبد المنعم خفاجي ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، د ط ، د ت

65 ـ القرشي (أبو زيد) ، جمهرة أشعار العرب ، ج 1 ، تح : محمد علي الهاشمي ، 1981

66 ـ القرطاجني (حازم) ،منهاج البلغاء وسراج الأدباء ،تح : محمد الحبيب بن الخوجة ،دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط 2 ، 1981

67 ـ القيرواني (ابن رشيق) ، العمدة ، ج 1 ، تح : محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط 5 ، 1981

68 ـ المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) ، الكامل في اللغة والأدب ،ج 1 / ج 2 ، تح : عبد الحميد هنداوي ، إصدارات وزارة الشؤون الإسلامية ، السعودية ، دت

69 ـ المرتضى (الشريف علي بن الحسين) ، الأمالي ، ج 1 / ج 2 ، تح : محمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، ط 1 ، 1954

70 ـ المرزوقي (أبو علي أحمد بن محمد) ، شرح ديوان الحماسة لأبي تمام ، ج 1 ،تعليق ، غريد الشيخ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط 1 ، 2003

71 ـ ابن المعتز (عبد الله) ،كتاب البديع ، نشر وتعليق : إغناطيوس كراتشقوفسكي ، دار المسيرة ، بيروت ، ط 3 ، 1982

72 ـ النفري (محمد بن عبد الجبار) ، المواقف والمخاطبات ،تح : آرثر أربرى ،تقديم وتعليق : عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985

ـ الحديثة :

73 ـ أحمد (محمد فتوح) ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط 2 ، 1978

74 ـ أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الثابت والمتحول ،ج 3 ، صدمة الحداثة ،دار العودة ،بيروت ،ط 2 ، 1979

75 ـ أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط 2 ، 1978

76 ـ أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1985

77 ـ أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، ط 2 ، 1989

78 ـ أدونيس ، الصوفية والسريالية ، دار الساقي ، بيروت ، ط 1 ، 1992

79 ـ أدونيس ، كلام البدايات ، دار الآداب ، بيروت ، ط 1 ، 1989

80 ـ أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1980

81 ـ أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979

82 ـ أزراج (عمر) ، أحاديث في الفكر والأدب ، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر ، 2007

83 ـ إسماعيل (عز الدين) ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار العودة / دار الثقافة ، بيروت ، ط 3 ، 1981

84 ـ بلعلى (آمنة) ،الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق،2001

85 ـ بنيس (محمد) ، حداثة السؤال ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1985

86 ـ بنيس (محمد) ،الشعر العربي الحديث ،بنياته وإبدالاتها ،ج 3 ، دار توبقال ، الدار البيضاء ،ط 1، 1990

87 ـ بيكيس (أحمد) ، الأدبية في النقد العربي القديم ، عالم الكتب الحديث ، إربد ، الأردن ، 2010

88 ـ بن جلولي (عبد الحفيظ) ، خرائب الترتيب ، موفم للنشر ، الجزائر ، 2009

89 ـ الحاوي (إيليا) ، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت ،ط 2 ، 1983

90 ـ الحاوي (إيليا) ، في النقد والأدب ،ج 5 ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 2 ، 1986

91 ـ حسب حسين (مسلم) ، الشعرية العربية ، أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط 1 ، 2013

92 ـ الحكيم (سعاد) ، المعجم الصوفي ، دار ندرة ، بيروت ، ط 1 ، 1981

93 ـ حمادي (عبد الله) ، الشعرية العربية بين الاتباع والابتداع ، منشورات جامعة منتوري ، قسنطينة، 2001

94 ـ حمودة (عبد العزيز) ، المرايا المحدبة ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998

95 ـ الحنصالي(سعيد) ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2005

96 ـ الديري (علي أحمد) ، مجازات بها نرى ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت ،ط 1 ، 2006

97 ـ الذهبي (العربي) ، شعريات المتخيل ، شركة المدارس ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000

98 ـ الزيدي (توفيق) ، مفهوم الأدبية في التراث النقدي ، منشورات عيون ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 1987

99 ـ السعدني (مصطفى) ،التصوير الفني في شعر محمود حسن إسماعيل ،منشأة المعارف ،الإسكندرية

100 ـ شرفي (عبد الكريم) ، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2007

101 ـ شلش (علي) ، في عالم الشعر ، دار المعارف ، القاهرة ، 1980

102 ـ صالح (بشرى موسى) ، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ،بيروت، ط 1 ، 1994

103 ـ الصائغ (عبد الإله) ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 1999

104 ـ الصائغ (عبد الإله) ، دلالة المكان في قصيدة النثر ، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط 1 ، 1999

105 ـ الصائغ (وجدان عبد الإله) ، الصورة البيانية في شعر عمر أبو ريشة ، دار مكتبة الحياة ،بيروت، ط 1 ، 1997

106 ـ صمود (حمادي) التفكير البلاغي عند العرب ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط 3 ، 2010

107 ـ عادل (عبد اللطيف) ، بلاغة الإقناع في المناظرة ، منشورات ضفاف ، بيروت ، ط 1 ، 2013

108 ـ عباس (إحسان) ، فن الشعر ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1996

109 ـ عبد الله (محمد حسن) ، الصورة والبناء الشعري ، دار المعارف ، القاهرة ، 1981

110 ـ عبد المجيد (جميل) ، بلاغة النص ، دار غريب ، القاهرة ، 1999

111 ـ عبيد (محمد صابر) ،المغامرة الجمالية للنص الشعري ،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن ،ط 1 ، 2008

112 ـ عبيد (محمد صابر) ، مرايا التخييل الشعري ، دار مجدلاوي ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2011

113 ـ أبو العدوس (يوسف) ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 1997

114 ـ عز الدين (حسن البنا) ، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، ط 1، 2003

115 ـ العشماوي (محمد زكي) ، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 3 ، 1978

116 ـ العشي (عبد الله) ، أسئلة الشعرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط 1 ، 2009

117 ـ العشي (عبد الله) ، زحام الخطابات ، دار الأمل تيزي وزو ، الجزائر ، 2005

118 ـ العقاد (عباس محمود) والمازني (إبراهيم عبد القادر) ، الديوان في النقد والأدب ، دار الشعب ، القاهرة ، ط 4 ، 1997

119 ـ علاق (فاتح) ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، دار التنوير ، الجزائر ، ط 1 ، 2010

120 ـ العلاق (علي جعفر) ، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان الأردن ، ط 1 ، 2002

121 ـ العلاق (علي جعفر) ، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط 1 ، 2003

122 ـ علي (عبد الرضا) ، الأسطورة في شعر السياب ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، 1978

123 ـ العمري (محمد) ، البلاغة العربية ، أصولها وامتداداتها ، أفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2010

124 ـ العوادي (عدنان حسين) ، الشعر الصوفي ، دار الرشيد للنشر ، العراق ، 1979

125 ـ العيد (يمنى) ، في القول الشعري ، دار الفارابي ، بيروت ، ط 1 ، 2008

126 ـ العيد (يمنى) ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 3 ، 1985

127 ـ غانم (أحمد سليم) ، تداول المعاني بين الشعراء ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006

128 ـ الغذامي (عبد الله) ، الخطيئة والتكفير ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط 4 ، 1998

129 ـ الغذامي (عبد الله) ، تشريح النص ، المركز الثقافي العربي ،بيروت/الدار البيضاء ،ط 2 ، 2006

130 ـ الفريجات (عادل) ، إضاءات في النقد الأدبي ، دار أسامة ، دمشق ، ط 2 ، 1985

131 ـ فيدوح (عبد القادر) ، معارج المعنى ، دار صفحات للدراسات والنشر ، دمشق ، ط1 ، 2012

132 ـ قباني (نزار) ،الأعمال النثرية الكاملة ، ج 8 ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، ط 1 ، 1993

133 ـ القعود (عبد الرحمن محمد) ، الإبهام في شعر الحداثة ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مارس ، 2002

134 ـ كعوان (محمد) ، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ،ط 1، 2003

135 ـ لحمداني (حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/الدار البيضاء ، ط1 ، 2003

136 ـ لكراري (عبد الباسط) ، دينامية الخيال ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط 1 ، 2004

137 ـ مباركي (جمال) ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، 2003

138 ـ مجموعة من المؤلفين ، سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر ، ط 1 ، 2002

139 ـ المعتوق (أحمد محمد) ، اللغة العليا ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006

140 ـ مكاوي (عبد الغفار) ، ثورة الشعر الحديث ، ج 1 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1972

141 ـ ناصر (محمد) ، الشعر الجزائري الحديث ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 2 ، 2006

142 ـ ناصف (مصطفى) ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط 3 ، 1983

143 ـ ناصف (مصطفى) ، نظرية المعنى في النقد العربي ، دار الأندلس ، بيروت

144 ـ ناوري (يوسف) ،الشعر الحديث في المغرب العربي ،ج 2 ، دار توبقال ،الدار البيضاء ، ط 1 ، 2006

145 ـ نصر (عاطف جودة) ، الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984

146 ـ هدارة (محمد مصطفى) ، بحوث في الأدب العربي الحديث ، دار النهضة العربية ، بيروت ، 1994

147 ـ هلال (محمد غنيمي) ، الأدب المقارن ، دار نهضة مصر ، 1998

148 ـ هويدي (صالح) ، النقد الأدبي الحديث ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط 1 ، 1426 هـ

149 ـ هيمة (عبد الحميد) ،الصورة الفنية في الخطاب الشعري الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، د ط ، د ت

150 ـ الواد (حسين) ، شيء من الأدب واللغة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط 1 ، 2004

151 ـ الواد (حسين) ، في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985

152 ـ وغليسي (يوسف) ، في ظلال النصوص ، جسور للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط 1 ، 2009

153 ـ اليافي (نعيم) ، مقدمة لدراسة الصورة الفنية ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1982

ـ المراجع المترجمة :

154 ـ إيكو (أمبرتو) ،الأثر المفتوح ،تر : عبد الرحمن بوعلي ،دار جسور ،وجدة ،المغرب ،ط1، 2000

155 ـ إيكو (أمبرتو) ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، تر : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء ، ط 1 ، 2000

156 ـ بريتون (أندريه) ، بيانات السريالية ، تر : صلاح برمدا ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق، 1978

157 ـ تاديه (جان إيف) ، النقد الأدبي في القرن العشرين ،تر : قاسم المقداد ،وزارة الثقافة السورية، دمشق ، 1993

158 ـ تودوروف (تزيفتيان) ، الأدب والدلالة ،تر : محمد نديم خشفة ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب، 1996

159 ـ جاكوبسون (رومان) ، قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1988

160 ـ درو (إليزابيث) ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، تر : محمد إبراهيم الشوش ، منشورات مكتبة منيمنة ، بيروت ، 1961

161 ـ دي لويس (سيسل) ، الصورة الشعرية ، تر: أحمد نصيف الجنابي ، دار الرشيد للنشر ، العراق، 1982

162 ـ ريتشاردز (آ . أرمسترونغ) ، العلم والشعر ، تر : مصطفى بدوي ،مكتبة الأنجلو المصرية ،القاهرة

163 ـ ريتشاردز ، فلسفة البلاغة ، تر : سعيد الغانمي وناصر حلاوي ، أفريقيا الشرق ،الدار البيضاء، 2002

164 ـ ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، تر : إبراهيم الشهابي ،منشورات وزارة الثقافة السورية ،دمشق ، 2002

165 ـ شولز (روبرت) ، السيمياء والتأويل ، تر : سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط 1 ، 1994

166 ـ كوهن (جان) ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ،الدار البيضاء، ط 1 ، 1986

167 ـ لايكوف (جورج) وجونسون (مارك) ، الاستعارات التي نحيا بها ، تر : عبد المجيد جحفة ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط 2 ، 2009

168 ـ مجموعة مؤلفين ، اللغة الفنية ، تر : محمد حسن عبد الله ، دار المعارف ، القاهرة ، 1985

169 ـ مكليش (أرشيبالد) ، الشعر والتجربة ، تر: سلمى الخضراء الجيوسي ،دار اليقظة العربية ،بيروت، 1963

170 ـ ويليك (رينيه) ، وارين (أوستن) ، نظرية الأدب ،تر : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 1987

ـ المراجع الأجنبية :

171 - Abrams (m h), A glossary of literary terms, seventh edition, 1999

172 - Barthes (roland), Le plaisir du texte, edition du seuil, paris, 1973

173 - Todorov (tzvetan), poétique de la prose, ed du seuil, 1971

ـ المجلات :

ـ عالم الفكر ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت ، مج 25 ،ع 3 ، يناير / مارس ، 1997

ـ علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة ، ج 70، مج 18 ، أغسطس ، 2009

ـ فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مج 7 ،ع 3 / ع 4 ، أبريل / سبتمبر ، 1987

ـ المنهل ، إصدار إدارة المنهل للصحافة والنشر ، جدة ،ع 530 ، مج 57 ، فبراير / مارس ، 1996

فهرس الموضوعات

المقدمة

الفصل الأول : الشعري والمتغير البلاغي

1 ـ بلاغة البيان في التراث البلاغي والنقدي

1ـ1ـ النزعة التجزيئية 6

2ـ1ـ الغائية البيانية 18

3ـ1ـ المركزية التشبيهية 31

2 ـ البلاغة الحديثة والعبور إلى النسق

1ـ2ـ من الجملة إلى النص 42

2ـ2ـ الاستعارات التي نحيا بها 50

الفصل الثاني : بلاغة الاختلاف في القصيدة الجزائرية المعاصرة

1 ـ شدة اختلاف في شدة ائتلاف

1ـ1ـ تجاوز الواقع 60

2ـ1ـ تجاوز المتوقع 71

3ـ1ـ التجاوز الأبيض 75

2 ـ نحو بديل بلاغي نصي

1ـ2ـ الوضع التجزيئي / ما قبل النصي 82

2ـ2ـ التعالق العنقودي 86

3ـ2ـ القصيدة ـ الصورة 96

الفصل الثالث : القصيدة الجزائرية المعاصرة واتجاهات الممارسة البلاغية

1 ـ النسق الترابطي

1.1ـ الترابط وحواف التعقل 106

2.1ـ الترابط بأثر رجعي / الترابط والذاكرة 110

3.1ـ الترابط وتضخم "الإيديولوجي" 116

4.1ـ تحديث القصيدة العمودية / الترابط بقيمة مضافة 125

2 ـ النسق التفتيتي

1.2ـ التفتيت ودراما المجاز 134

2.2ـ المضاء الحافي / التفتيت بحد البداهة 157

3.2ـ التفتيت بناء لا هدم 162

3 ـ النسق التقويضي

1.3ـ التقويض والمنزع السريالي 175

2.3ـ التقويض وحضرة الغياب 183

3.3ـ تقويضية أقل .. تفتيتية أكثر 186

الفصل الرابع : "الجمالي" في بلاغة القصيدة الجزائرية المعاصرة

1 ـ الغموض .. ذلك الممنوع المرغوب 196

1.1ـ الشفافية المغرية 200

2.1ـ الدخول في المجهول 207

2 ـ الإمكان وجمالية الوفرة 215

3 ـ حوار الأجناس .. جمع بصيغة المفرد 223

الخاتمة 231

قائمة المصادر والمراجع 236

الفهرس 251