مجلّة
رقم الإيداع القانوني: 2013-8004 ISSN: ر.د.م.د: 2352-9830 اللّغة العربيّة وآدابها

سيميولوجية الصورة في شعر الأمير عبد القادر

Semimological picture in the poetry of Emir Abd elkader

د/حبيب بوزوادة
HABIB Bouzouada
جامعة معسكر
habibbouzouada@gmail.com

تاريخ الإرسال : 2017 /05/14 **تاريخ القبول: 2018/12/13**

مُلخّص البحث

تعتبر الصورة الأدبية واحدة من أساسيات الصناعة الشعرية، التي تعطي لأدبية القصيدة الدّفع المطلوب، ولقد استطاع الأمير عبد القادر أن يجعل من الصورة جسرا حقيقياً بين المعنى والجمال، ولهذا طغى البعد التصويري على الخطاب الأميري، ومنحه الكثير من الدلالات التي تستحق من القرّاء المتابعة والتأمّل، طمعاً في الوصول إلى المعاني الإيحائية للصورة الأميرية.

الكلمات المفتاحية: الأمير عبد القادر؛ الصورة الأدبية؛ الشعر؛ الرمز؛ السيميولوجيا

Abstract

The literary image is one of the basics in the poetic industry, which gives the literary poem the required reason. Prince Abdel Kader could make from the image a real bridge between meaning and beauty, and therefore the figurative dimension had predominated his speech, giving it much significance that deserve to be followed and contemplated by readers, Hoping to reach the inspirational meanings of Al Amir image.

***Keywords**: Emir Abdelkader; Literary Image; Poetry; Symbol; Semiology*

*** *** ***

محدّدات الصورة الأدبية:

بالرغم من أنّ النقد المعاصر يرفض الرؤية الاختزالية للنص الأدبي، وبات يرى القصيدة كلاً عضوياً متكاملاً، متداخل المستويات، إلاّ أنّني سأتجرأ على اقتناص عنصر واحد من عناصر الخطاب الشعري، ممثّلاً في الصورة الأدبية، لسبب منهجيٍّ يفرض عليّ

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

في هذه العجالة أن أكتفي بجانب واحدٍ من جوانب الإبداع الشعريّ، وما ذلك إلاّ لأهمية الصورة الأدبية باعتبارها العنصر الأكثر قدرة على التأثير في القارئ والسباحة به في عوالم الشعر، وذاك ما جعل الجاحظ -وهو الناقد الفذّ البصير بالشعر- يقول: "إنّما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النّسيج، وجنسٌ من التصوير"[1]، وسمّاها ابن رشيق إشارةً فقال: "الإشارة من غرائب الشعر وملحه، وبلاغةٌ عجيبةٌ تدلُّ على بعد المرمى، وفرط المقدرة، وليس يأتي بها إلاّ الشاعر المبرّز، والحاذق الماهر، وهي في كلّ نوعٍ من الكلام لمحةٌ دالةٌ، واختصارٌ وتلويحٌ يعرف مجملاً، ومعناه بعيدٌ من ظاهر لفظه"[2]، فهي أهمُّ أدوات البلاغة، بل هي البلاغة عينُها.

فالصورة للشعر كالهواء للإنسان، لا قيامة للشعر من دونها، "إنها تمثّل جسراً ينتقل إليه الإحساس والفكرة والنبض الشعريّ إلى المتلقي"[3]، لذلك اعتبرها أفلاطون الفيصل بين الشعر والنثر، لِما لها من القدرة على السموّ بالأشياء والتعبير عنها ضمن أطر حسيّة أو قريبة من الحس، ففعل التصوير هو الذي يخلّص من الرتابة والتقريرية، إنه أحد مسارات الشعرية (Poétique) لأنّه "يعبّر بالصورة المحسّة المتخيّلة عن المعنى الذهني، والحالة النفسية، وعن الحادث المحسوس، والمشهد المنظور، وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشريّة، ثمّ يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة، أو الحركة المتجدّدة.."[4].

إنّ الصورة الأدبية أداةٌ من أدوات إنتاج المعاني وإفراز الدّلالات، إنّها تتصرّف في الواقع، وتعيد صياغة ما في الذهن بشكلٍ مختلف، يمكن من خلاله للقارئ أن يتفاعل ويشارك في صناعة المعنى، لأنّ طريق التصوير يحرّك في القارئ ملكة الإبداع والتخيّل، لذلك "ففي علم النفس تعني كلمة صورة إعادة إنتاج عقلية، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة، ليست بالضرورة بصريّة"[5]، وجاء في معجم لاروس: "الصورة تقضي بإعطاء الفكرة المجرّدة شكلاً محسوساً، في الشعر خاصة ترتدي الفكرة صورة تحدّد شكلها ولونها وبروزها"، لذلك ربطها كثيرٌ من الدّارسين بالحسّ، لكونها عمليةَ تحويلٍ للمعاني الذهنية المجرّدة إلى معانٍ محسوسة، ونقلاً للتجارب المشاهدة ضمن صيغٍ مختلفة عن النمط المعياريّ، فصرنا نتحدّث عن الصور السمعية والشمّية والذوقية والحركية واللمسية وغيرها، كلّ صورة من الصور تتحدّد بحسب الطبيعة المشهدية التي تعكسها، "فالصّورة تشكيلٌ لغويٌّ، يكوّنها خيالُ الفنان من معطيات متعدّدة، يقف العالم المحسوس في

مقدّمتها، فأغلب الصّور مستمدّةٌ من الحواس، إلى جانب ما لا يمكن إغفاله من الصّور النفسية والعقلية"[6].

ومع أنّ للجانب الحسّي أهميته البالغة في الصورة الأدبية إلاّ أنّ للخيال الفضل الأكبر في بنائها، لأنّ التصوير الشعريّ ليس نقلاً أميناً وحرفياً للمدركات الحسيّة، "وإنما هو إعادة تشكيل لها، وطريقة فريدة في تركيبها، إلى الدّرجة التي تجعل الصورة قادرة على أن تجمع الإحساسات المتباينة، وتمزجها وتؤلّف بينها في علاقات لا توجد خارج حدود الصورة"[7]، وتبعاً لذلك تتحدّد قيمة الصورة الأدبية ليس بما تقدّمه من محاكاة للواقع، "وإنّما ترجع قيمتها إلى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد، وخلال علاقات جديدة، تخلّف فينا وعياً وخبرة جديدة"[8].

وانطلاقاً من إدراكنا لأهمية الصورة ودورها في تحديد مدى شعرية الخطاب الأدبي، ووظيفتها الدّلالية في المنظومة الشعريّة، آثرنا أن نقف عندها في ديوان الأمير عبد القادر، كيما تكون محكًّا حقيقياً لمقدرة النص الأميري على التحليق في ذرى الشعر.

تقنيات التصوير في شعر الأمير:

يعتبر الأمير عبد القادر بشخصه، وخطابُه الشعريُّ بنصّه علامة فارقة في التاريخ الشعريّ العربي، لأنّ النصّ وصاحب النصّ معاً أدركا أهمّ محطّات التاريخ وأشدّها خطورة، بل كان للرجل وشعره إسهامٌ في صناعة هذا التاريخ الحافل سياسياً وأدبياً وثقافياً ودينياً، إلى غير ذلك من الجوانب، وإذا اقتصرنا على شعر الأمير فإننا نجده ولد في مرحلة المخاض بين النهاية والبداية، نهاية الضعف الشعريّ، وبداية الإحياء والنهضة الفكرية العربية، التي يعتبر النص الأميري واحداً من صنّاعها، وبوضعنا للصورة الأميرية موضع البحث سنجدها تعتمد جملة من التقنيات والآليات، عمادها الأساس هو التخييل (Imagination) كالرمز والتشبيه والاستعارة والكناية، والوصف أحياناً، وهي في الجملة من الآليات التقليدية في الموروث الشعريّ العربي، غير أنّ السمة التي تصنع الفارق الفنيّ تأتي عبر تشكيل الصورة، لا عبر الآلية نفسها، إذ "إنّ المهمّ في الصورة هو التشكيلُ، ووضع الكلمات في بناء القصيدة وضعاً يكاد يستحيلُ معه البديل"[9].

أولا تقنية الرمز:

يعتبر الرمز عند السيميائيين حجر الزّاوية في البناء الفني، لأنّه يمثّل اللغة البديلة بين المرسل والمرسل إليه، نظراً لقدرته على حمل أكثر من معنى، ممّا يؤدي في المحصّلة إلى

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

تنوّع القراءات وتعدّد وجهات النظر، وهو أنواعٌ؛ منها ما يسيطر على قصيدة بأكملها كالمطر في أنشودة المطر للسياب، ومنها ما يظهر في إنتاج أديب ما ثمّ يرافقه في أعماله المختلفة، كالأرض الطيّبة في مسرح شكسبير، ومنها الرمز الذي ينتقل من شاعر لآخر، كالرموز التي انتقلت من الملاحم اليونانية إلى الأعمال الأدبية التالية، والنوع الرابع هو الرمز الذي يمارس وظيفته داخل ثقافة معيّنة، كرموز العهد القديم، وغيرها من الرموز الدينية الكبرى، وأخيراً الرموز التي تتردّد في الثقافات المختلفة من دون أن يكون بينها رابطٌ تاريخيّ، مع محافظتها على قيمتها فيها جميعاً، كرمزية المطر والماء والبحر وغيرها[10]، وهو النوع الأكثر شيوعاً في ديوان الأمير.

ولا نبالغ فندّعي أنّ الأمير عبد القادر يوظّف الرمز كما يصطنع ذلك المحدثون من الشعراء، ولكنه يميل إلى التورية عن المعنى القريب برموز بديلة، وكأنه يستحث القارئ على تنشيط ذهنه لاكتشاف المرموز، مثلما يعبّر بالغزال عن الحبيبة فيقول[11]:

هَلِ الغَزَالُ الذي أَهْواهُ يُسْعِفُني * * * * بِالوَصْلِ يَوْماً، كَمَا قَدْ كَانَ في العَهْدِ!

فيوظّف الغزال باعتباره معادلاً موضوعيًّا للحبيبة بجامع الجمال، ورشاقة القوام، وربّما بجامع النفور أيضاً، فالظباء حيوانات نافرة، شاردة، ليس من السّهل لحاقها، والإمساك بها، ولهذا اتّخذها الشاعر العربي رمزاً للحبيبة في جمالها ودلالها، ورغم إصرار بعض الدّارسين على ربط المرأة بالغزال ربطاً دينياً أسطورياً[12]، إلاّ أنّنا نتصوّر أنّ الباعث على توظيف الغزال والظبي والمها والحصان وغيرها من الحيوانات الرّمزية في الشعر العربي يرجع إلى البيئة العربية نفسها، فهذه الحيوانات تشكّل جزءًا من حياة الإنسان العربي، ومن مخياله أيضاً، ما جعلها تتحوّل إلى موضوعات شعرية مفضّلة في الإبداع العربي، ومنها قول الأمير عبد القادر[13]:

ألا مَنْ مُنْصِفِي مِنْ ظَبْيِ قَفْرٍ؟ لَقَدْ أَضْحَتْ مَرَاتِعُهُ فُؤَادِي!!
وَمِنْ عَجَبٍ تَهَابُ الأُسْدُ بَطْشِي وَيَمْنَعُنِي غَزَالٌ عَنْ مُرَادِي
وَمَاذَا؟ غَيْرَ أَنَّ لَهُ جَمَالاً تَمَلَّكَ مُهْجَتِي مِلْكَ السَّوَادِ
وَسُلْطَانُ الجَمَالِ لَهُ اعْتِزَازٌ عَلى ذي الخَيْلِ والرَّجُلِ الجَوَادِ

وفي قصيدة أخرى يوظّف شخصية يوسف -عليه السلام- باعتبارها رمزا للتفاؤل ولحسن العاقبة، وذلك في مراسلة شعرية مع شخصٍ يحمل الاسم نفسه فيقول[14]:

يَا يُوسُفُ! رُدَّ لِي مِنْ قُرْبِكُمْ نَظَراً * * * * كَرَدِّهِ بِقَمِيْصٍ أَنْتَ مُهْدِيْهَا

وهو تناصٌّ واضحٌ مع قول يوسف لأخوته: ﴿**اذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَأَلْقُوهُ عَلَى وَجْهَ أَبِي يَأْتِ بَصِيْراً**﴾ [يوسف:93]، ما يضيف إلى الصورة بعداً إعجازياً، ويجعل الشخص الذي يحمل اسم يوسف يشعر بالفخر والانتشاء من هذه المقارنة التي وضعه الشاعر في إطارها.

ثانيا تقنية التشبيه:

يعتبر التشبيه واحداً من تقنيات رسم الصورة الفنية في الخطاب الشعريّ، وهو يقوم على وجود حقيقتين منفصلتين بينهما صفة مشتركة، ويعرّفه القزويني بالقول: "هو الدّلالة على مشاركة أمرٍ لأمرٍ آخر في معنى من المعاني"[15]، ولقد جرى استخدامه في تشكيل الصورة الشعرية لدى الأمير باطّراد، جرياً على سنن العرب في إبداعها الشعري، "ومن المعروف في تاريخ الشعر العربي القديم، ولا سيما الشعر الجاهلي والشعر الأموي، أنّ التشبيه هو اللون البلاغي المهيمن، ثمّ تليه الاستعارة"[16]، ومن الصور التشبيهية في شعر الأمير قوله في البعد عن الأحبة[17]:

فِي بُعْدِنَا شَوْقٌ يُقَطِّعُ مُهْجَتِيْ * * * * تَقْطِيْعَ بَيْتِ الشِّعْرِ لِلنَّظْمِ أَوْزَانَا

مصوّرًا شوقه لأحبابه، الذي قطّع فؤاده، كما يقطّع العروضيّ بيت الشعر، وهي صورة لا حياة فيها، ولا إبداع، مثلها مثل هذه الصورة التي يشبّه فيها رسالة أحد أصدقائه بصورةِ حسناءَ ممشوقةِ القوام[18]:

تميسُ كالغصن، إذا مرّ الشَّمال به * * * * أو شاربٍ ثملٍ، من خمر دارين

فهذه الصورة تقليدية، ونبرة الخطابة فيها واضحة، رغم أنّ الشّاعر حاول أن يسكبها في قالَبٍ تصويري يقوم على المشابهة بين رسالة صديقه وفتاة حسناء تميس بقدّها، أو كمتعاطي الخمر يتمايل سكراً ذات اليمين، وذات الشّمال.

ثالثا تقنية الاستعارة:

الاستعارة هي "استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة"[19]، فهي مستوى آخر من مستويات الصورة التشبيهية، غير أنّ الجانب التصويريّ فيها يتميّز بحيوية خاصة، بسبب اختصاص الاستعارة بخاصية الحذف والاقتصاد في الجانب الكمي من الكلام، فهي تشبيهٌ حُذِفَ أحدُ طرفيه، لذلك تبرز قيمة الاستعارة من جهة كونها تقنية تقوم على ترك بياض في النص، كيما يقوم القارئ بملئه، فهي من ناحية أخرى مشهدٌ غير مكتملٍ

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

يستدعي القارئ ليكون مشاركًا في إكمال ما بقي منه، فمن ذلك مثلا -في شعر الأمير- تلك الصورة الشّمية التي راح يرسمها لمشهد بصريّ طبيعي[20]:

أو جُلتَ في روضةٍ قد راق منظرُها * * * * بكلّ لونٍ جميلٍ شيّقٍ عَطِرِ

فالصورة الاستعارية ههنا تقوم على تداخل الحواس، الرّوضةُ مطرّزةُ بشتى أنواع الزّهور وهي صورة بصرية، لا يكتمل توصيفها إلاّ باستحضار الصورة الشّمية التي تؤثث المشهد الطبيعي كما هو موجود في الواقع، والمزيّة في الصورة تتجلّى في وصف اللون بكونه عَطِراً، وهو وصفٌ ينطبق على الورد نفسه لا على لونه، لكن الأديب لا يعنى بالتصوّر المنطقي للأشياء، بقدر عنايته بالتصوّر الفني لها، وهو ما يحقّق واحداً من غايات الشعرية (Poétique)، التي تقوم في بعض مفاهيمها على اللانحوية (Ungrammatique)، أو المستقيم المحال بتعبير سيبويه، الذي يعني احترام البنية القواعدية للنحو، مع إعادة تشكيل المعاني بصورة لا تتفق مع القواعد المنطقية للمعنى.

من خلال مفهوم المنافرة الدّلالية أو ما يطلق عليه كوهين اللانحوية (Ungrammatique)، وهي ص120 ص42 من علم الدلالة حبيب بوزوادة

رابعاً تقنية الكناية:

الكناية أقلُّ أدوات التصوير استخداماً في شعر الأمير عبد القادر بسبب احتمالها للحقيقة، لأنّ الصورة الكنائية تفترض وجود عالمين أو حقيقتين، يستلزم أحدهما الثاني، لذلك قيل في تعريفها "لفظٌ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه أيضاً"[21]، ومن ذلك الصورة المقارنة بين بيتي البادية والمدينة في قوله[22]:

لا تذمُمنّ بيوتاً خفّ محملُها * * * * وتمدحن بيوت الطين والحجر

فقد عبّر الشاعر عن كلٍّ من بيت البادية والمدينة بلازمٍ من لوازمه، فخفّة المحمل سمة لازمة للخيمة البدوية، والطينُ والحجرُ لازمان لبيوت المدن، في محاولة من الشاعر لخلق مسافة بين الدّال والمدلول، طمعاً في وضع لغويّ مختلف، بما ينتج استقبالاً مختلفًا من القارئ، وهو ما يكون قد تحقّق بفضل إيقاع البحر البسيط، وبفضل الصورة الكليّة لحياة البادية الطافحة بالجمال والسحر.

خامساً تقنية المحاكاة:

تمثّل المحاكاة بالمعنى الأرسطي ركيزة الصناعة الشعرية، فالفنان يعيد صياغة مشاهداته في قالَبٍ فنيّ يمنح حياة جديدة للعالم، مستعيناً بالحواس، ومتكئاً على

الوصف (Description) باعتباره ركناً أساسيا من أركان الخطاب الشعري، فالشعر من وجهة نظر ابن خلدون هو "المبنيّ على الاستعارة والأوصاف"[23]، يقوم على الصورة بغضّ النظر عن طبيعتها تشبيهيةً كانت أم مباشرة، فالعبرة بوظيفة الصورة لا بطبيعتها، يقول جابر عصفور: "تصبح صور المحاكاة أجمل من الأصل المحكيّ وأبهج، لأنّها أقلُّ منه تكرارًا على العين، وبالتالي أكثر استطرافاً وغرابةً، والنفسُ أميلُ ما تكون إلى الاستطراف، وفضلاً عن ذلك فإنّ صور المحاكاة تقوم على اقترانات جديدة بين عناصرها المكوّنة لها من ناحية، وبينها وبين العالم من جهة أخرى"[24].

وليس في شعر الأمير عبد القادر نصٌّ تتجسّد فيه تقنية المحاكاة بوضوحٍ وجلاء، مثلما تتجسّد في قصيدته التي يقابل فيها بين البدو والحضر، ونقتبسُ منها قوله[25]:

يَاعَاذِرًا لامْرِئٍ قَدْ هَامَ في الحَضَرِ ... وعَاذِلاً لِمُحِبِّ البَدْوِ والقَفَرِ
لا تَذْمُمَنَّ بُيُوتاً خَفَّ مَحْمَلُها ... وتَمْدَحَنَّ بُيُوتَ الطِّيْنِ والحَجَرِ
لَو كُنْتَ تَعْلَمُ ما في البَدْوِ تَعْذِرُني ... لَكِنْ جَهِلْتَ وكَمْ في الجَهْلِ مِنْ ضَرَرِ
أوْ كُنْتَ أصْبَحْتَ في الصَّحْراءِ مُرْتَقِيا ... بِسَاطَ رَمْلٍ بِهِ الحَصْباءُ كالدُّرَرِ
أوْ جُلْتَ في رَوْضَةٍ قَدْ رَاقَ مَنْظَرُها ... بِكُلِّ لَوْنٍ جَمِيْلٍ شَيِّقٍ عَطِرِ
تَسْتَنْشِقَنَّ نَسِيْمًا طَابَ مُنْتَشِقًا ... يَزِيْدُ في الرُّوحِ لمْ يَمْرُرْ على قَذَرِ
أوْ كُنْتَ في صُبْحِ لَيْلٍ هَاجَ هَاتِنُهُ ... عَلَوْتَ في مُرْقَبٍ أَوْ جُلْتَ بالنَّظَرِ
رَأَيْتَ في كُلِّ وَجْهٍ مِنْ بَسَائِطِها ... سِرْبًا مِنَ الوَحْشِ يَرْعَى أَطْيَبَ الشَّجَرِ
فَيَا لَها وَقْفَةً لَمْ تُبْقِ مِنْ حَزَنٍ ... في قَلْبِ مُضنى، ولا كَدًّا لِذي ضَجَرِ
تَبَاكَرَ الصَّيْدُ أحْيَاناً فَنَبْغَتُهُ ... فالصَّيْدُ مِنَّا مَدَى الأَوْقَاتِ في ذُعُرِ
فَكَمْ ظَلَمْنَا ظَلِيْمًا في نَعَامَتِهِ ... وإنْ يَكُنْ طَائِراً في الجَوِّ كالصَّقَرِ
يَوْمَ الرَّحِيْلِ إذَا شُدَّتْ هَوَادِجُنا ... شَقَائِقٌ عَمَّها مُزْنٌ مِنَ المَطَرِ
فِيْها العَذَارَى، وفيها قَدْ جَعَلْنَ كُوَى ... مُرَقَّعَاتٍ بِأَحْدَاقٍ مِنَ الحَوَرِ
ونَحْنُ فَوْقَ جِيَادِ الخَيْلِ نَرْكُضُها ... شَلِيْلُها زِيْنَةُ الأكْفالِ والخصَرِ
نُطَارِدُ الوَحْشَ والغِزْلانَ نَلْحَقُها ... على البِعَادِ وما تَنْجُو مِنَ الضَمِرِ

فالقصيدة ألبوم من الصور التي تجسّد حياة البادية، وتنتصر لها، وتقدّمها في أبهى الصّور، عبر مقارَبةٍ مقارِنَة بينها وبين حياة الحضر، يقول وهب رومية في تحليل هذه

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

القصيدة: "تقوم بنية القصيدة على مفارقة تصويرية كبرى، تظهر فيها صورة البداوة في جانب، وصورة الحضر في جانب آخر.. فقد أنكر الشاعر على الحياة الحضرية أن يكون فيها سوى العيوب، وجَمَع للبداوة الفضائلَ من كلّ صوب، وأدّى ذلك إلى التفصيل والبسط في صورة البداوة، وإلى الإيجاز والاقتضاب في صورة الحياة الحضرية"[26]، فالشاعر وهو يرسم هذه الصورة المقابلة بين البدو والحضر لم يلجأ إلى الأدوات المجازية التي توفّرها له البلاغة إلاّ في رسم بعض التفاصيل البسيطة، أمّا الصورة الكلية فإنها تجسّدت عبر الوصف، والنقل الأمين بحدقة العين أحيانا، وبحدقة الرّوح أحياناً أخرى.

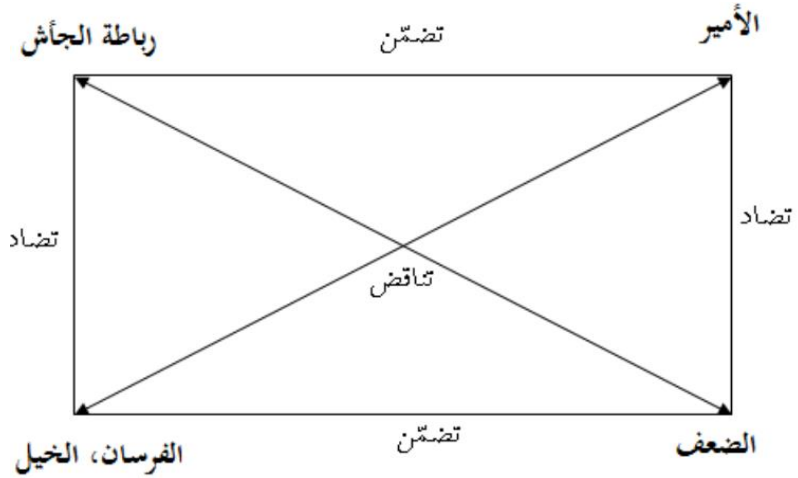
الوظيفة الدلالية للصورة الأميرية:

تفترض الدّراسة السيميائية أنّ العلامات التي تؤثّث النصّ الأدبي بما في ذلك البياض والفراغات ما هي في الحقيقة إلاّ رموزاً بديلة، تحاول أن تقول الحقيقة كما تراها بطريقتها الخاصة، لأنّ الخطاب الأدبيّ ليس –في النهاية- سوى كونٍ موازٍ للكون المرجعي، أو علامة كبرى تنوب عن التجربة التي عاشها الشاعر، وليس الشعر مضطرًّا لأن يعبّر بشكلٍ مباشر عن هذه التجربة، لأنّ الكتابة الشعرية تقوم على التعمية والإخفاء التي تكفلها تقنية المجاز، لذلك نعتبر دائماً أنّ العمل الأدبيّ الناجح هو الأكثر قدرة على إخفاء صلته بالكون المرجعي، والأقدر على خلق كونٍ خاصٍّ به، عبر استخدام لغة رمزية منزاحة عن اللغة المعيارية، لذلك قال ريفاتير: "إنّ الأدب يقوله شيئاً، يقول شيئاً آخر، ويمكن طرح القاعدة طرحاً متطرّفاً –عن طريق قياس المخالفة- بالقول: إنّ الأدب عندما يقول شيئاً يقول لا شيء"[27]، فالصورة التي ترسمها القصيدة حتى وإن كانت ذات رافد واقعي، أو مستلهمة من الطبيعة، إلاّ أنّ ريشة الفنان تعيد صياغتها بما يعطيها الحقّ في الاستقلال عن إطارها المرجعي والتفرّد عنه.

وإذا انطلقنا من مبدأ ريفاتير القائل بأنّ الأدب بقوله شيئاً، يقول شيئاً آخر، أو مبدأ الجرجاني القائل بأنّ معنى المعنى هو المستوى الأخفى من الدلالة الذي لا يقوله اللفظ، وإنّما يومئ إليه[28]، فإنّنا سنجد الطبيعة مثلاً تتخلّى في شعر الأمير عن الكثير من مقوماتها لتغدو عالماً آخر يسيّره منطقه الخاص، الممزوج حتماً برؤيا الشاعر، حيث تتراقص الأشجار، وتشدو الأزهار، وتقاتل الأسود، وتضحك الشّمس، وتبكي السّماء.. فمن ذلك هذه الصورة المهرّبة من إحدى غزواته[29]:

وبي تُتَّقى يومَ الطّعان فوارسُ تخالينهم في الحرب أمثال أشبال
إذا ما اشتكت خيلي الجراح تحمحما أقولُ لها: صبرا، كصبري وإجمالي

فإنّ هذين البيتين يمثلان صورتين مختلفتين لمشهدين من مشاهد القتال، يعبّران عن ثبات الأمير في مواطن الموت، حينما يصبح الجميع محتاجاً إليه، فالفوارس الأبطال يلجؤون إليه طامعين في الحماية والأمان، كما تشتكي إليه الفوارسُ أيضاً من النّصَبِ الذي يحلّ بها في معاركها الشّداد، وهنا نجد أنفسنا أمام شخصية الأمير عبد القادر المتسامية فوق الجراح، المتفوّقة على الآلام، القادرة على أن تمنح الآخرين القوة ورباطة الجأش، كما يتمثّل في المربّع السيميائي التالي:



فمن خلال هذا المربّع يظهر تفاعل عناصر الصورة ضمن ست علاقات تحدّد كالآتي:

علاقة التناقض : [الأمير/ الفرسان والخيل]، [رباطة الجأش/ الضعف].

علاقة التضاد : [الأمير/ الضعف]، [الفرسان/ رباطة الجأش].

علاقة التضمّن : [الأمير/ رباطة الجأش]، [الفرسان والخيل/ الضعف]

إنّ هذه العلاقات المنطقية حتى وإن كانت قابعة في المستوى العميق (Le niveau de profond) من الصورة، إلاّ أنّ لها تمظهرات على المستوى السطحي (Le niveau de surface)،

و مما تكشفه هذه الصورة في مستوى آخر من مستويات الدلالة تلك النزعة الفردية المتجذرة في ذهنية الانسان الجزائري والعربي بوجه عام، لا باعتباره فردا مستبدا مهيمنا يصادر حقوق الآخرين، وإنما باعتباره الفرد الذي يعتقد أن أهم واجباته حماية الجماعة،

ISSN: 2352-9830, EISSN: 2600-6898

فالأمير لا يكتفي بحماية الضعاف من النساء و الولدان، وإنما يسهم حتى في حماية المقاتلين الأشداء، مما يعكس عمق اهتماماته، فهو وإن اعتبر نفسه مركز الصراع، وقطب الرحى؛ فذاك عن اقتدار وتفانٍ واصطبار يفوق جَلَد الخيول.

إنّ صورة الحرب كما جاءت في قصيدة الأمير تمسرح الحرب، وتضعها بكافة أطرافها الفاعلة على خشبة المسرح، ليعيد الجميع تمثيل ما قام به، ولكن بشكلٍ يتجاوز مشاهد القتل والموت والدّمار والأسْر والجرح والطّعن.. لأنّ ذلك تحصيل حاصل، وإنّما تقوم الصورة الأميرية بالتركيز على الجانب الإنساني في الحرب، جانب الخوف الذي ينتاب المقاتلين الأشدّاء الذين تقهرهم أهوال الحرب، فيتترّسون بقائدهم الشّهم، الذي يتخلّى عن صرامة القائد العسكريّ وسطوته ليتحوّل صدراً حنوناً عطوفاً عليهم، من دون أن يفقد رباطةَ جأشه وثباتَه، من خلال إقدامه المستمر، وبذل نفسه ليكون قدوة للجميع بما فيهم فرسه الجريح.

وإذا كانت هذه الصورة ملتقطةً من تحت أنقاض الحروب، ومن رمادها وشررها المتطاير، فإنّ ذلك لا يخفي جوانب أخرى في مسيرة الأمير عبد القادر، تجسّدها صورُهُ الغزليّةُ المليئة بالحبّ العفيف الطّاهر النقيّ، الذي لا يصف جسم الحبيبة، ولا يسرف في ذكر مفاتنها، فإنّ ذلك ممّا ترفضه الطّباع السليمة، ويمنعه الدين الحنيف، لكنه غزلٌ يذكر المشاعر الصادقة، والشوق إلى الحبيبة، كما يذكر كبرياءها، والمعاناة في طلبها، ومن ذلك قول الأمير عبد القادر[30]:

أودُّ بأنْ أرى ظبي الصّحاري ... وأرقب طيفه، والليلُ سارِ
وأطلبُ قربه، فيزيدُ بعدا ... قديماً، من وصالٍ، في نفارِ
وهذا الظبيُ، لا يرعى ذِماما ... ولا يرضى مؤانسةً لجارِ
يتيه بدلِّهِ، ويصولُ عمداً ... غنيٌّ بالجمالِ، فلا يداري
أمازحه، فلا يرضى مِزاحا ... وأسأله المِراءَ، فلا يُماري
ويعتبني، فيكسو القلب بسطا ... لأنّ العتب، يطفي حرَّ ناري
فإنْ هو لم يجد بالوصل أصلا ... ويدني الطّيف، من سكني وداري
أقول للنفس: ويك ألا فذوبي ... وموتي، فالقضاءُ عليك جار!!
ويسلبُني الحياةَ، إذا تبدّى ... بوجهٍ في الإضاءة كالنهار

إنّنا أمام صورة رومانسية حالمة عالية المخيال، تعبّر عن حالة من الحبّ الصادق، ذلك الحب المفروض على النفس، الذي لا يمكن مقاومته ولا ردّه، للك فلا مانع من البوح ببعضه، إن لم يمكن البوح به كلّه، وإذا حاولنا أن نستكشف هذا المشهد الرومانسي في نقاط موجزة نقول:

إنّ الصورة الفنية تقوم على تقنية مركزية وهي الرمز، ممثّلاً في "الظبي"، بما هو بديلٌ عن الحبيبة، وهو استخدامٌ للرمز يكاد يرقى إلى ما تقرّره المناهج السيميائية المعاصرة، التي تشترط أن تكون هناك فجوة دلالية بين الرمز والمرموز إليه، والتي أوشكنا أن نعثر عليها في هذه الصورة الأميرية، لولا أنّ الشاعر عاد ليضيّق الفجوة بينهما، ممّا قلّص مساحة الشعرية فيها، وقد يكون مردّ ذلك في نظري هو السّيرُ على نمط الأقدمين في التصوير الذي قرّرته نظرية عمود الشعر، باشتراطها "المقاربة في التشبيه"[31]، القرائن الدّالة على المرأة الحبيبة (أمازحه، دلّه، يعتبني..) تمكنّنا بيسر من التعرّف على دلالة الرمز، والتخلي عن فرضية الظبي، أو أيّ مرموز آخر، وكأنّ الشاعر لا يريد أن يشارك القارئ في اكتشاف المعنى وتنميته، بل يفضّل أن يمنحه إياه كاملا، بعيداً عن أي فرضيةٍ أو احتمال، وهذا ما يجعلنا أمام صورة مغلقة لا تسمح بالكثير من القراءات.

أنسنة الطبيعة من خلال التصرّف فيها، وعدم الاعتراف بجمودها وحياديتها، بل هي داخل الصورة إنسانٌ يتحرّك، ويحبّ، ويتدلّل، ويتفاعل مع الآخرين، إنها عنصرٌ يشارك في صناعة الحياة، بل هي امتدادٌ للإنسان، يشكّلان معاً نظام الكون منسجماً في محبّة وسلام، متوحّداً كما أراده الخالق، وكأنّ الصورة تحيل في مستوى آخر من الدّلالة إلى عقيدة المتصوّفة، "فهم يرون في الموجودات صفة من صفات الله، ويعتقدون أنها تتحدّث وتعقل وتحسّ كالإنسان تماماً، ولذلك يخاطبونها بصيغة العاقل"[32]، وممّا يقوي هذا الافتراض أنّ الصورة الفنيّة تنتهي بالفناء، وهو مطلبٌ صوفيٌّ عزيزٌ، ممّا يجعلنا أمام صورة مركّبة؛ غزلية الملمح، صوفية المرجع.

الهوامش:

1 الجاحظ: البيان والتبيين (132/3).

[2] ابن رشيق: العمدة، تحقيق محمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ 2001م، ط1 (304/1).

[3] سحر رامي: شعرية النص الصوفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م، ص135.

[4] سيد قطب: التصوير الفني في القرآن، دار الشروق، القاهرة، 1982م- 1402هـ ط7 ص36.

[5] رينيه ويليك- أوستين وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، 1987م، ص194.

[6] علي البطل: الصورة في الشعر العربي، دار الأندلس، لبنان، 1983م، ط3، ص30.

[7] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1992م، ط3 ص309.

[8] المرجع السابق ص310.

[9] محمد شرارة: المتنبي بين البطولة والاغتراب، تحقيق حياة شرارة ص230.

[10] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ط1، ص312-313.

[11] الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق العربي دحو، دار ثالة، الجزائر 2007م، ط3، ص62.

[12] راجع الفصل الثاني (صورة المرأة بين المثال والواقع) من كتاب الصورة في الشعر العربي لعلي البطل ص53 وما بعدها.

[13] الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق العربي دحو، ص58.

[14] المصدر نفسه ص75.

[15] القزويني: تلخيص المفتاح، المكتبة العصرية، بيروت 2002، ط1، ص135.

[16] وهب رومية: الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006 ص310.

[17] ديوان الأمير تحقيق العربي دحو ص117.

[18] الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق العربي دحو، ص76.

[19] القزويني: المصدر السابق ص151.

[20] ديوان الأمير تحقيق العربي دحو ص50.

[21] القزويني: المصدر السابق ص166

[22] ديوان الأمير تحقيق العربي دحو ص50.

[23] ابن خلدون: المقدمة (فصل في صناعة الشعر ووجه تعلّمه) ص422.

[24] د.جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ص381.

[25] ديوان الأمير تحقيق العربي دحو ص50.

[26] وهب رومية: الشعر والناقد ص289.

[27] سيزا قاسم-نصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس العصرية، القاهرة، 1986، ص230.

[28] نصّ عبارة الجرجاني: "تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصلّ إليه بغير واسطة، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثمّ يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر" دلائل الإعجاز، تعليق محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1417هـ، 1997م، ط2، ص204.

[29] ديوان الأمير ص33.

[30] الأمير عبد القادر: الديوان، تحقيق العربي دحو، ص58.

[31] فتحي محمد أبو عيسى: القضايا الأدبية والفنية في شرح المرزوقي، دار المعارف، القاهرة، 1983، ص272.

[32] وهب رومية: الشعر والناقد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 2006 ص319.