بنية الصورة الشعرية في النص الشعري الجزائري المعاصر
مقاربة تطبيقية لقصيدة (انهيار مملكة الحوت) لمحمد زتيلي.

أ. عبد المالك ضيف
جامعة المسيلة

1- تأسيس نظري:

يُنتج الشاعر قصيدته وهو محاط بحجم كبير من الأشياء والموجودات، وهذه الأخيرة تفرض وجودها في عالم المبدع. وتتحدد التجربة الشعرية، بكونها مجموعة من الوقائع والأحداث، تتلبس بها رؤية الشاعر ورؤياه، وتخرج في المجرى الشعري وهي مكتسبة أبعادا جديدة عن طريق عملية التخييل التي تفتت الأشياء وتعيد تركيبها من جديد. ولا مراء في أن العملية الشعرية لا تسعى إلى الإيصال أو إلى نقل الحقيقة إلى عالم الموضوع، وإنما يتحدد الشعر بكونه وسيلة للإيصال أداتها اللغة، لكن هذه اللغة تتحول من مدلولها المألوف عن طريق الوعي الفني إلى طاقة من الإيحاء والتأثير(1).

لقد أصبح الشعر الحديث والمعاصر حافلا بالذهنيات البشرية والعقليات المتباينة التي تحكمها طبيعة العصر، الذي أنتجته التحولات العلمية والتكنولوجية الحديثة (خاصة بعد نظرية إنشتاين النسبية). والشعر عمل إنساني أو هو مخزون تتحرك موهبة الشاعر وفقه، فيقول ويعبر ويصف...ومن ذلك تأتي الصورة الشعرية وهي محمّلة بعقلية إنسان العصر الحديث، الذي كان لتفوق العلم واختلاف الثقافات تأثيره الواضح في ذهنيته. والتجربة الشعرية الجديدة تترك للشاعر الحرية في أن يخوض عوالم متباينة، بعضها من داخل نفسه، والآخر من خارجها. فهي لذلك تجربة تجوب الآفاق، وهي متدفّقة عارمة تحطّم ما يعوقها وترفض أن تخضع للقوالب(2). حدث هذا الانفجار الشعري الحديث، وأحدث خلخلته العنيفة في هيكل القصيدة التقليدية، وفتح لنفسه روح المغامرة داخل المجاهيل. وتأملنا للصورة التي تنبني عليها القصيدة الحديثة، يجعلنا نرى أنها صورة مركبة تتألف من تسلسل مجموعة من العناصر، قد لا تبدو منطقية في الوهلة الأولى، ولكن بعد التأمل نتحسس الخيط الذي يربط بين هذه العناصر(3). وتلك العناصر عبارة عن وحدات، تتلاحم معا، وتُصاغ منتجة بنية بعضها يشدُّ بعضا، ويكون الخيال هو الفعل

النفساني المكلف بصياغة الصور، وتنسيقها في منظومة أُحادية البنية، فهو بذلك مسؤول عن الصياغة والتلاحم معا(4). ومع ذلك لا يكون الخيال منتجا وحده، بل يشترك معه العقل بملكته وقدراته؛ إذ الصورة صيغة جزئية ينسجها العقل ليخزن فيها تمثُّل الذات لشذرة من شذرات الموضوع، ومنسجمة صغيرة يودعها انفعال الداخل أمام الخارج، مما يخوّل لنا حق تصورها كخزان صغير يحتقب كلا من التصورات الذهنية، والتفاعلات النفسية المتفارجة، أي رؤية الداخل للخارج من جهة، واستجابته لهذا الخارج من جهة أخرى(5).

إن الانفعالات النفسية لدى الشاعر تنتج عن طريق التأثر الذي يحدث له من خلال احتكاكه بعالم الموضوع. ولا شك في أن وعي الإنسان يسير ويتحرّك وفق منبهات معينة وفي مكنون الشاعر ما تخزّن من أشياء. ويكون ذلك التأثر متماشيا مع نوعية الموجودات " وعندما نكون على علاقة بالأشياء، أو الكائنات فإنه يتولد عندنا انفعال إزاءها، ومن ثمّ فالشاعر لا يستطيع رؤية الأشياء كما هي في حقيقية ولا يستطيع أن يكون محددا إزاءها ما لم يحدد بالمثل المشاعر التي تربطه بها" (6).

فالشاعر- وهو صاحب انفعالات – يلجأ إلى رموز العالم المادي؛ هذه الرموز التي تماثل انفعالاته من خلال العلاقة التي تتكون بينهما.(7) " وهنا نستطيع أن نقول إن هذه الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء والعلاقة بين الأشياء و المشاعر هي التي تضطر الشاعر إلى الصورة. وهي الحاجة نفسها التي تتطلب من الصور أن تترابط داخل القصيدة بضرورة داخلية أقوى من مجرد ادعاء الكلمات بالانتظام في أنماط" (8). لذلك يستحسن في الدراسة التي سنقوم بها، أن تكون متجهة إلى هذه الأعماق بكل الأبعاد الدلالية المتخفية في بواطن الشعور؛ إذ الصورة كل مركب، ودراستها مجتمعة قد يعيننا على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة؛ ذلك لأن الصورة- وهي جميع الأشكال المجازية- إنما تكون من عمل القوة الخالقة والاتجاه إلى روح الشعر(9). فالقصيدة تترك في قارئها انطباعا معينا، وهذا الانطباع يكون مبعثه تركيب صوري معين ومتشكل من أشياء؛ لذلك فتملك ناصية الصور الشعرية لا يتمثل في استعمال الصور المنفردة مهما كان المقدار الذي تمتلكه من الجمال والإيحاء، وإنما يتمثل في الانطباع الشامل المتسق الذي يتركه تتابع الصور المتصلة بشكل دقيق، وفي هذه الحالة تبدو الصور أمامنا كما لو كانت تنمو، أو تتوالد الواحدة تلو الأخرى، وهي في الوقت ذاته تحقق لنفسها حياة مستقلة (10). وهذا التنسيق هو الذي يحدد العبقرية لدى الشاعر؛ لذلك

يقول كولريدج: " ليست الصورة وحدها مهما بلغ جمالها، ومهما كانت مطابقتها للواقع، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة، هي الشيء الذي يميز الشاعر الصادق. وإنما تصبح الصور معيارا للعـــبقرية الأصـــلية حـــين تشكلها عاطفة سائـــدة وسلسلة من الأفكار والصور ولّدتها عاطفة سائدة، وحين تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة، والتتالي إلى لحظة واحدة، وأخيرا حينما يضفي عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية" (11). إن المعطيات الفنية لها حضورها الخاص وفق ما تمليه الظروف، والتي تكون خاضعة بالدرجة الأولى إلى تطور الرؤية الإنسانية النابعة من صميم الوجدان الإنساني المتمايز بين مبدع وآخر، وبالتالي تتعدد آليات الفن وكذا المنظور الفني. فقلد ظل المذهب الكلاسيكي يفرض على الأديب قيوده وسلطته، وظل يعتقد أن الخيال يجب أن يبقى قابعا تحت وصاية العقل، فتكون الصورة الشعرية عندهم شيئا ماديا لأنها نتاج تأثير الأشياء الخارجية على حواسنا، فالانطباعات المادية التي تنتج في الذهن عن طريق الحواس هي سبب الوعي(12). فمصدر المعرفة هو الإدراك العقلي الذي يسمو عن الخيال، والغاية هي الوصول إلى الحقيقة دون تزييف أو تشويه. ونجد باسكال (Pascal) يحذر من الصور التي تعلق بالكلمات فتبعد المرء عن الحقيقة، وفي رأيه أن هذه الصور تأتي من دلالات الكلمات والعبارات المجازية، أو من المعاني التي تدل دلالة تبعية عليها الكلمات والعبارات بسبب الجرس الموسيقي حين تثير في النفس انفعالات خاصة، ليست من طبيعة الكلمات في أصل الوضع. والوصول إلى الحقيقة لن يتم إلا بعد تطهير تلك الكلمات من هذه المعاني الثانوية التي تكون بسبب المخيلة، فهذه المجازات لا يحتاج إليها إلا قليلا وفي قصد تحريك النفس وإثارتها للتعرف على الحقيقة (13).لكن مثل هذا المعتقد أفل نجمه بمجيء الحس الرومانسي الذي قلب المسميات وأعلن عهدا جديدا يؤمن بالغور داخل المجاهل؛ انطلاقا من مجاهل النفس وصولا إلى مجاهل الأشياء والموجودات جاعلين الخيال هو الملكة التي لا مفر منها في إدراك الحقيقة. ووصلت بهم العناية إلى تأليهه وتقديسه وجعله في أرفع مستوى؛ فكان الشعر كما يرى الألماني الرومانتيكي(نوفالين Novaline) في تعبيره عن دقائق النفس يتجاوز المعلوم إلى المجهول، والواضح إلى المستتر، والثابت إلى العرضي، فهو ينفذ إلى ما لا يستطاع تصويره وإلى رؤية ما لا يرى (14). وقد تجسد الاهتمام بالخيال في الاعتقاد بأنه القوة العظمى التي تطلعنا على الحقيقة – في رؤية كانط Kant – إذ قسمه إلى قسمين: الخيال العام، وهو الذي يقوم

بتوليد ما مر بالحس من قبل المرئيات. والخيال الإنتاجي، وهو الذي يتجاوز ذلك إلى خلق صور ممكنة تستمد مكوناتها من الأشياء المرئية السابقة. وهذا الخيال هو قوة حرة تقوم بالمقارنة والتركيب والتمييز، وتقوم بربط الصور بغير موضوعها الأول، وذلك بإسنادها إلى موضوع آخر(15). وقد جاراه كولريدج(Colleiridge) في مفهومه للخيال الأولي والثانوي؛ إذ قال: " إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا: فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا، وهو تكرار في العقل المتناهي لعملية الخلق الخالدة في الأنا المطلق" (16). ويعلل الأمر الثاني بقوله: " أما الخيال الثانوي فهو في عرفي صدى للخيال الأولي، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها، ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد"(17).

وقد تجسدت الصورة الشعرية في المنظور الرومانسي، بكونها تكشف عن بواطن الشعور، ومن خصائصها، أن تكون شعورية تصويرية لا عقلية فكرية. فالفكرة في الشعور تتراءى من وراء الصور، وتقوم الصور الحية النامية مقام البرهان الوجداني عليها.(18). لقد كان للمدرسة الرومانسية دور كبير في تحريك اللغة الإبداعية، وتحريرها من الدلالات المتواضع عليها. فراح الأديب يفتح عوالم الذات عن طريق استنطاق المكنونات، ومحاولة جعل اللغة قادرة على استيعاب ذلك من خلال الخيال. إذن تنشأ الصورة من بواطن الذات الشاعرة، وتتكتل الأجزاء فيما بينها لتحمل ما يعتمل في تلك الذات. ومنه تنشأ ضمن سياق النص الشعري، وهي في الشعر ليست إلا تعبيرا عن حالة نفسية معينة يعاينها الشاعر تجاه موقف معين من الحياة. وإن أية صورة داخل القصيدة الشعرية إنما تحمل من الإحساس، وتؤدي من الوظيفة ما تحمله، وتؤديه الصورة الجزئية الأخرى المجاورة لها، وإن مجموع هذه الصور تؤلف الصورة الكلية للقصيدة(19). ولعل العملية التخييلية التي أسس لها حازم القرطاجني قديما تصب في هذا المنحى الذي طرحه المحدثون؛ إذ يرى أن الشعر كلام موزون، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها- بما هي شعر- غير التخييل.(20). وعلى اعتبار أن الشعر عنده يقوم على أربعة مناح وهي: المعنى والأسلوب واللفظ والوزن. فإن عملية التخييل المتعلقة بالشعر تنقسم إلى قسمين: تخييل ضروري وآخر غير ضروري وهو تكميل له وعون على ما يراد من إنهاض النفس إلى

طلب ذلك الشيء أو النفور والهرب منه.(21). ويصل إلى إعطاء تعريف للتخييل بقوله: " والتخييل أن تمثّل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورة ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير رويّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض." (22). فأطراف العملية الشعرية حسبه هم الشاعر والقصيدة والقارىء الذي ينفعل بها انقباضا أو انبساطا. وما من شك في أن الرؤية الشعرية الحديثة تجنح إلى إبداء الموقف، نظرا لطبيعة اللحظة الحضارية التي أنتجت القصيدة الحديثة. هذا الوقف يحتمل بعده الإنساني والاجتماعي و الحضاري. ومن ذلك يغدو الشعر ملامسة للوجود الاجتماعي- التاريخي، يتبطن الشاعر فيه مجريات الأحداث ليقيم عالمه على أنقاض عالم الموضوع، ويشيد كلماته عبر مجرى رؤيوي معين. لذلك فقلد تلونت الصورة الشعرية بموقف الشاعر من الوجود. وهذا الموقف يعتمد على الثقافة الخاصة أكثر من اعتماده على التجارب المباشرة؛ فلقد أدرك الشاعر الحديث أن العالم لا يعطيه أنماطا جاهزة وواضحة، ولهذا فهو مضطر لأن يفكر ويشعر في حدود ذاته (23). وفي السياق ذاته، يرى يوسف اليوسف أن الوقف أو الحالة: " هو الصورة التي تتركب فيها جملة من الأفكار الجزئية أو الصور الصغيرة التي تكونت عبر الذهن أو الانفعال لترقى بالعقل إلى مستوى ما من مستويات الإدراك. فهو في الفن يقابل المفهوم في المنطق، لأنه بنية أو صيغة خيالية لموضوع ما تتمرأى فيه العاطفة والمشاعر. ولئن كانت الصورة جزءا من الموقف، فإن الموقف جزء من المعنى- المعنى بوصفه جُماعية مجردة تندرج ضمن جماعية أشمل منها، من جهة، وبوصفه استشرافا شموليا كليا للواقع، من جهة أخرى. فالموقف أو الحالة هو الموضوع، وقد تجوهر في الوعي تجوهرا انفعاليا ذهنيا" (24)، وقد استدل الكاتب على هذه الحالة باللحظة الطللية مثلا للشاعر الجاهلي؛ إذ اعتبرها من أبرز المواقف أو الحالات في الشعر الجاهلي. لقد تطلعت الصورة الشعرية الحديثة إلى الانفلات من قيود الرتابة التقليدية القديمة التي كانت تفرض عليها سلطة المطابقة والوضوح؛ إذ كان النقاد العرب القدامى يضعون عمود الشعر الذي لا يحيد عنه أي شاعر، ومن حاد فكلامه باطل (25). لكن حديثا، تخلى الحس الشعري عن مثل هذه الأمور، حيث اكتسب الشعر العربي الحديث بلاغته وفنيته من خلال طبيعة رؤيا الشاعر التي تستبطن جوهر الأشياء. ولم يعد المهم في الصورة الشعرية درجة المطابقة، أو التقارب، وإنما الأساس هو اللون العاطفي الذي يلون هذه الصور(26). وأصبح- في

المقابل- الناقد الحديث يسعى إلى تبين الخيط الشعوري أو النفسي الذي يربط بين العينيات (الأشياء) الموجودة في العالم الخارجي. على اعتبار أن الشاعر يفتت تلك الأشياء الواقعة في المكان ويفقدها كل تماسكها، ولا يبقي على صفاتها، ويتجاوز عن بعض عناصرها التي لا تؤدي دورا حيويا في مجال الرؤية الشعرية(27). إن الشاعر الحديث لم يعد ينقل لنا أشكال العالم الخارجي وما يحتمل من تناسق وجمال بمقدار عنايته باستكشاف تناسق الحركة الموجودة في صميم هذه الأشياء، وفي علاقتها بعضها ببعض (28). ومن خلال ذلك يعهد إلى المطابقة بين الحالة الشعورية التي تموج بداخله وبين حركية الأشياء. وابتعدت الصورة الشعرية الحديثة عن الجزئية، وأصبحت " بنية تتشابك فيها العلاقات، وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي، الذي ينفتح على العمل الفني، ويضيء أبعاده"(29). وعلى هذا الاعتبار أكد الباحث كمال أبو ديب على ضرورة أن تدرس الصورة الشعرية على مستويين: المستوى النفسي، والمستوى الدلالي(30). ويرى أن الشاعر العربي يركز غالبا "على الأبعاد، والمظهر الحسي الفيزيائي، والألوان والحجوم، والمدركات الحسية في عناصر الصورة الشعرية. ولا يولي الشاعر اهتماما كبيرا للانفعالات والأبعاد النفسية التي تثيرها هذه العناصر، سواء بشكل مباشر، أو عن طريق التداعي والترابطات الشعورية"(31).

وتلملم الصورة الشعرية وحداتها محققة كل ما من شأنه أن ينشيء لها الفاعلية، انطلاقا من تعلقها بالنفس، وتكون « فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيحائية فقط، وإنما تركز، أيضا، على الاستجابات السلبية، وقد يكون الطابع العام للصورة هو أنها تفصل بين هذين النمطين وحسب. ولكن ثمة صورا توحد النمطين وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يسمى بـــ" فاعلية التضاد" (*)"(32).

وترسيما لمعالم هذا التوجه " يمكننا القول أنه [والصواب إنه] لا مقاربة ولا مناسبة في التركيب-الصورة، في القصيدة الحديثة" (33). ومن ذلك تغدو الصورة الشعرية موضعا لاستيعاب الألوان الذاتية الشعورية، ويلتمس المبدع عن طريق رؤياه، مواطن اللحظات التي يسعى إلى استكشافها والوصول إليها. ومسحة الكثافة تتحقق داخل القصيدة بفضل إنتاج الصورة التي تدخل في تأسيس أسلوب الشاعر. والأسلوب يقوم على مبدأ الانزياح؛ إذ العلامات اللغوية تأخذ حمولتها الإيحائية من داخل السياقات التعبيرية التي تنتجها، وبذلك تكـــون " الصورة الشعرية الأقوى[...] تلك التي تمثل درجة قصوى

من الاعتباط "(34). ومن ثم، يمكن القول: إن كل نص أدبي هو عبارة عن إيحاء، وإذا كان البعد يهدف إلى تحطيم بنية وقوانين اللغة اليومية المألوفة، فإن خلق البعد ليس هدف الشاعر، ولكن ما يطمح إليه هو تحقيق الإيحاء للنص الذي يريده شعريا (35).

إن الإيحاء يلعب دورا تأثيريا داخل النص الشعري، وإن إحداث هذا التأثير يتطلب كسر العلاقات المنطقية التي تحكم اللغة، وصنع أبعاد أخرى بين الدال والمدلول انطلاقا من الوقدة الشعورية التي تسري في باطن الشاعر. فتغدو للكلمة الشعرية شحنتها، وطاقتها الإيحائية، وتكون التركيبة اللغوية القائمة على مجموعة من السياقات التي تنتتجها التجربة الشعرية، خاضعة لفاعلية علائقية معينة. تؤسس شكلا لغويا تحكمه طبيعة معينة، وهذا الشكل يتجلى في كيفية استخدام العناصر من قبل الشاعر، وإنتاجه لنسق فني متميز بعيد عن النثرية. وقد فرّق شلوفسكي(Shlovski) بين الصورة الشعرية والصورة النثرية، فعرف الصورة الشعرية " بأنها إحدى وسائل اللغة الشعرية، أو هي نسق تشبه وظيفته باقي أنساق هذه اللغة مثل التوازي(Parallélisme) البسيط والسلبي، المقارنة، الإعادة، التناظر (La Symétrie)، المبالغة الخ" (36).

وتحتل الأشياء والموجودات موقعا حساسا في قلب المبدع، يعاين من خلالها مكامن مختلف التوجسات والتوجهات النفسية التي تصبغ معانيه الشعرية، فتخرج القصيدة صورة معقدة ومتشابكة المعالم والرؤى والتطلعات التي تحاول رسم خريطة الواقع المرجو الذي يكون بديلا أو موازيا لواقع معيش، قد لا تقبل به النفس. ومن هنا يتم رسم الأشياء والموجودات بعد تفكيكها وتفتيتها. فتُنتج العلاقات، ويتحول المشهد – بفعلها- في الكثير من الأحيان إلى كيان فني معقد ومتداخل. وعليه تكون القصيدة جملة من الروابط والأمشاج، تفرز صورا متنامية، وهذه الأخيرة تشكل صورة كبرى تُعمم ظلالها على مختلف تفاصيل القصيدة. وبغض النظر عن مستوى التجسيد أو التجريد الذي يميز قصيدة عن أخرى؛ فإن مزية الدراسة لدينا، هي التعاطي مع الصورة ككيان يفرز علاقات، وهذه العلاقات تتأسس على وعي معين ناتج عن طبيعة الرؤية الشعرية وكذا الرؤيا التي تستبطن خلفيات الذات وتقرأ الأشياء قراءة تنطلق من مضمونها الواعي لتصنع العالم المنشود. ومن خلال هذا التصور نسعى إلى تحليل قصيدة للشاعر محمد زتيلي من مجموعته الموسومة بـــ: (انهيار مملكة الحوت) لما لمسنا فيها من عمق الطرح الذي

ينبني عليه الخطاب الشعري القائم على ثنائية الهدم والبناء ويبدو هنا أساسا في تشكيل الصورة وصناعتها.

2- مقاربة تطبيقية:

إن النسق الشعري لهذا النص ينبني أساسا على بنية الانهيار. وهذا الانهيار هو انهيار للأنا وانهيار للنحن. وانهيار لكل الأشياء والموجودات التي تصنع العالم العربي. لذلك تتحكم في النص نواة دلالية تفرز مختلف الأنساق التركيبية والدلالية التي تعطي للبنية عناصرها. وهذه النواة هي (الأوراس). وهذه العلامة السيميائية تشكل حقلا دلاليا هو: الشموخ- الصلابة- العلو. وفي مقابل هذه العلامة تظهر داخل أنساق النص علامة أخرى هي البحر وتشكل حقلا دلاليا هو: السيولة - الامتداد- ومن هذين المكونين السيميائيين يحدث فعل التضاد. إذ الجبل (الأوراس) يستطيع أن يكبح جماح الموج. ويستطيع أن يهزم جبروت البحر. ولعل في المخيلة البشرية ما يبرر هذا الطرح. فسفينة نوح (عليه السلام) استوت على الجودي. وهذا التضاد هو الذي أفرز حركة داخل النص الشعري خاضعة للمد والجزر والاندفاع والتراجع، والارتفاع والانخفاض والصلابة والليونة.:

أصغيت للموج ماذا يوضح؟
لكنه داعب القلب وارتدَّ يحمل خيبته.
قال: خفت من الريح.
قلت له: لا تخف.
قال: خفت من الصخر.
قلت له: لا تخف.
قال: دعني أواصل لعبتي المستحبة.
لا تتعجل نهايتنا.
فالبحار مدججة بالمرايا،
وبالشمس والسفن الطالعة (37).

ويوحي البحر والأوراس (الجبل) بالامتداد المكاني والزماني، وبهذا تكون حركة الأنساق داخل النص هي حركة انتشارية في كل الجهات وفي كل الأزمنة. يقول:

تأملته جيدا حين شاهدتُ أوراس في مقلتيه.

يُشعّ الدروب لأوراس آخر
مقبلة كلُّ أحجاره نحونا.
تتكاثف أشجاره ثم تنمو بأعماقنا
هجرة السنوات العجاف.
نبارك مقدمه،
ونغني له.
ثم نرقص مبتهجين
بفصل تجيء الطيور البعيدة فيه.
فنحمل هم العشيقة.
نعشق آهاتها.
ثم نأتي لآخر أغنية في الشريط
الذي سجلته ملامح أوراس في مقلتيه.
نعانق في قوة جزرا متوازية في القلوب،
وهذي المساحات خضراء تنتشر الآن
في قلب كل وليد جديد
يجيء ببحر به وطن قادم.
نحن لا نرتضي أن نسافر
في أفق لم يعانقه أوراس يوما
ولا نرتضي أن نصافح
من جاء يبغي علينا
لنا هجرة لا تشع ملامح أوراس من نبضها.
نحن قافلة...
نبذت شيخها حين انبأها فارس...
أنه قد رآه يعانق جارية لأمير غريب
تآمر في السر - ثم انتوى هجرة
ضدنا.
نحن قافلة ليس فيها أمير.

ولكننا الأمراء.

وأوراس سوف يظل بأعماقنا شامخا (38).

ولعل أساس البناء الشعري هنا، هو اندماج المكون البشري مع المكون الطبيعي، فيحدث الانصهار وتتلاشي الأشياء بعضها ببعض. ويتألف المكون البشري من الأنا المفرد (تأملته جيدا حين شاهدت أوراس في مقلتيه). والنحن (مقبلة كل أحجاره نحونا/ تتكاثف أشجاره ثم تنمو بأعماقنا). والأنساق التي تجسد في النص الاندماج تكشف بدرجة كبيرة عن مدى الارتباط والتلاحم بين الوجود البشري- العربي وبين الوجود المكاني. فالمكان هو الحاضن لمجرى الذات، وهو مسوغ لبقائها، وهو المانح لقوتها، وهو الصانع لمجدها وعزها. لذلك يسمو (الأوراس) بنفسه عن المعنى الجغرافي ويتحول إلى معنى حضاري، فيمتزج بالدماء ويتخزَّن في الأعين، ويتحول إلى شجر ينمو في أعماق الذات. إن الأوراس هنا يحيل إلى الماضي، ولكن لا يبقى فيه، بل إن الإحالة هنا هي اندفاع نحو المستقبل من أجل بناء وطن قوي تتحكم فيه لغة الأصل وتغذيه العزة بالنفس (وهذه المساحات خضراء تنتشر الآن/ في قلب كل وليد جديد/يجيء ببحر به وطن قادم). ويقول(نحن قافلة.../نبذت شيخها حين أنبأها فارس.../أنه قد رآه يعانق جارية لأمير غريب/ تآمر في السر-ثم انتوى هجرة/ضدنا). إن النسق الشعري هنا يطرح فكرة المرجعية الحضارية التي تغذى الذات المفردة أو الجماعية منها، فتغدو الموجّه والمهين على تفاصيل الوجود. ومن هنا يأتي كمكون فاعل في النص، يشيع حركية الامتداد والانتشار والشساعة، ولعل هذا يجسد طبيعة الشعور النفسي داخل النص؛ إذ إنه يطرح مشكلة الوجود العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص. فيبدأ الانتشار من أرض الأوراس ليشمل باقي الأقطار العربية الأخرى. وعليه كانت تلك الحركة أشبه ما تكون بالهجرة أو الرحلة نحو فضاء آخر. فالبحر هو الحامل لها، وقد يكون هو المهلك إذا لم نحسن التعامل معه. وهو صورة للحياة (يجيء ببحر به وطن قادم)، وهو أيضا صورة للموت:

أجيئك منتشيا بالغيوم.

وأعلن حبي

على الواقفين صمودا

بوجه الأعاصير.

أقرأ أنباء من رحلوا

نحو ذاكرة البحر
يرتجلون النشيد.
ويستطلعون خفايا المحيطات.
تسكنهم قصة الحوت
والالتهام البطيء لمن يدخل البحر(39).

إن الصورة مائية سائلة توجهها ملامح البحر، وتزرع فيها الكثير من التفاصيل التي تؤسس حركية البحر من مثل الأعاصير والرياح التي تضرب الموج فتجعله يتماوج علوّا وانحدارا. وهو الذاكرة التي تحتفظ بمغامرات السابقين الذي لقوا حتفهم أو نجوا بعد مكابدة ومشقة مع الأمواج (أقرأ أنباء من رحلوا / نحو ذاكرة البحر). وفي البحر المهلك تبرز صورة الحوت التي تحمل لنا قصة جسدها لنا القرآن الكريم هي قصة يونس الذي التهمه الحوت وهو مليم. ولولا تقوى الرجل وصلاحه وتسبيحه للبث في بطن ذلك الحوت إلى يوم يبعثون. فالبحر هو الموت والحياة. لذلك تتبني الصورة على ثنائية الموت والحياة. فالحياة تتشبع بمعاني الصمود (الواقفين صمودا). والتوغل في البحر هو توغل في الذاكرة. فالذاكرة تحمل بعدا تاريخيا يشدنا إلى الماضي، والبحر هو توغل في الأعماق، وهذه الأعماق قد تكون حاملة لبقايا الناس الذين امتطوا موجه. وركوب البحر يسعى من خلال هذا النص إلى تحقيق الوصول الفعلي إلى المملكة المرجوة هي الوطن، يقول:

من يدخل المملكة.
هو ذا جاء من يدخل المملكة.
من ذاك يركب قاربه؟
مبحرا نحوها.
يتوسل للشمس ألا تغيب.
يعانق أحلامه ويغيب.
هو الآن يعرف كل الشواطىء،
كل المحيطات،
والجزر المستطيلة في البحر.
يعرف كل المرافىء.
لكنه مبحر،

مبحر نحو قلبي.
صامتا كان يبحر نحوي.
من ذاك يركب قاربه؟
ثم يرحل،
ثم، إلى أين يمضي؟؟
وأية أرض تناديه؟؟
أية خارطة أعجبته؟ (40)

وهذا المقطع تتبني متتالياته التركيبية على بنية الاستفهام التي تغيب الهدف من الرحلة على ظهر الموج، ومنه تتحقق بنية الانهيار واللاجدوى من فعل الرحلة. إن العملية التخييلية تريد أن ترسم لنا في هذا المقطع رحلة (إليسيس) البطل الأسطوري الذي تغرّبه الحرب عن وطنه سنوات عديدة، ولكن الإصرار على العودة جعله يمتلك عزيمة التحدي وجابه البحر وإله البحر إلى أن عاد إلى أرضه فوجد زوجته (بينيلوب) وفية في انتظاره. ولكن التوظيف هنا تم بطريقة عكسية؛ على الرغم من أن راكب البحر على علم بأسراره، فهو يعرف كل الشواطىء والجزر المستطيلة في البحر ويعرف كل المرافىء. ومع كل هذا تكون نهاية الرحلة بطرح الاستفهامات التالية: أين يمضي؟/ أية أرض تناديه؟/ أية خارطة أعجبته؟. إن فعل التغييب هنا ، هو تغييب للذات وتغييب للوطن وتغييب للانتماء وتغييب للوجود ككل. لهذا يأتي المقطع الأخير في النص كتفسير لهذا الانهيار وهذا التغييب. يقول:

تساءلتُ في السر والجهر
هل يقبل البحر دعوتهم للتصالح؟
أنبأني قادم من مسافات عينيك
أن النخيل يخطط هجرته للشمال.
تساءلتُ هل تقبل الريح دعوتهم للتفاوض؟؟
ولولت الريح وانتفضت.
يا ترى أي شيء يجيء؟
وما ذا يخطط هذا الجديد له؟
ثم ماذا يريد؟؟

وهل ينتوي هجرة نحونا؟؟

ليست الغربة الآن ما يختفي في الصدور

ولكنها وطن قائم في القلوب(41).

تؤسس جزئيات الصورة الشعرية هنا لملامح الانهيار بعدما غيبت هذه الملامح في جدل المقاطع السابقة. ويتبدى الملمح الكلي في البعد السياسي الذي تطرحه بنية النص الشعري، ويتمثل في رياح التصالح والتفاوض مع الكيان الصهيوني في نهاية السبعينيات (وهذه القصيدة كتبت سنة 1978). وعلى هذا الأساس تتحقق نواة دلالية تجسد معنى الانهيار وهي (النخيل يخطط هجرته للشمال) ويمثل الشمال العالم الغربي ودلالة ذلك هو تحقيق الغربة الفعلية لمعالم الشخصية العربية ومن ثم الوطنية. فالنخيل هنا هو مكون دلالي يوحي بالأصل والانتماء الضارب في عمق التاريخ والأرض. ويتضح في المقطع موقع البحر؛ فهو بين الشرق والغرب. وهو الذي يربط بيننا فإن شاء قبل رحلتهم إلينا وقبل رحلتنا إليهم، وإن شاء رفض الأمر.(هل يقبل البحر دعوتهم للتصالح؟). والقبول يشكل لنا المنفى والغربة والانهيار والتيه. والرفض يعطي لنا الأصل والانتساب والوجود الفعلي والفاعل. ولقد حقق النص، تصويريا، ملامسته لروح القضية الكبرى التي تحدد وجود كل فئة بشرية. فنزعة البحث عن ملامح تشكل الذات العربية بادية وجلية في هذا النص الشعري، وقد سعت الرؤية الشعرية عن طريق عملية التخييل تفتيت مكونات الوجود العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص وراحت تؤسس لمعطى حضاري يلامس الواقع في أشيائه ومعطياته، ويحاول من جهة أخرى الحوار معه وفقا لمتطلبات تلك الذات. وعليه كان للأشياء الطبيعية تدخُّل كبير في إنتاج الصورة الشعرية ومحاولة إخضاعها لمختلف الأنساق الدلالية التي أرادتها الرؤية الشعرية، لذلك كانت النخلة تطرح البديل الحضاري، وكان البحر يصنع عوالم التحدي، وكان الأوراس ينتشر زمنيا ومكانيا في مفاصل النسق الشعري. ومن ناحية أخرى تتشاكل مجموعة من الدلالات: فالبحر يكبح جماح الصخر العاتي وجبل الأوراس قادر على فعل ذلك. والبحر عنوان للغربة والتيه، والأوراس دلالة على النسب والانتماء. والريح هي الناقلة لهواء الغرب ولحضارة الغرب، والنخلة هي الواقية والصامدة في وجه الرياح العاتية، وهي إذا الانتماء والجذور التي تحفظنا من التلاشي والاندثار.

هوامش:

(1) عبد العزيز المقالح: قراءة في أدب اليمن المعاصر. دار العودة. بيروت. ص: 66.

(2) محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد العربي المعاصر. دار المعرفة الجامعية 1993.ص: 129.

(3) نفسه. الصفحة نفسها.

(4) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1975.ص: 297.

(5) المرجع نفسه. ص:298.

(6) سيسيل (داي لويس): الصورة الشعرية. ترجمة: جابر عصفور. المجلة 23. ع3.سنة 1967.ص: 85.

(7) نفسه. الصفحة نفسها.

(8) نفسه. الصفحة نفسها.

(9) إحسان عباس: فن الشعر. ط3. دار الثقافة بيروت. ص: 238.

(10) جون مدلتون مري: الاستعارة. ترجمة: عبد الوهاب المسيري. المجلة.ع172.أبريل 1971. ص:46.

(11) نفسه. ص: 47.

(12) محمد غنيمي هلال: الصورة الشعرية في المذاهب الأدبية وأثرها في نقدنا الحديث. المجلة.ع31. سنة1959.ص:90.

(13) المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

(14) محمد غنيمي هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومانتكيين. المجلة. ع32. أغسطس1959.ص: 74.

(15) المرجع نفسه.ص:75/74.

(16) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. مقوماتها الفنية، وطاقاتها الإبداعية.ط3. دار النهضة العربية. بيروت 1984.ص: 79.

(17) نفسه. الصفحة نفسها.

(18) محمد غنيمي هلال: فلسفة الصورة في شعر الرومنتكيين. ص: 77.

(19) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث.ص:77.

(20) القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة. ط3. دار اغرب الإسلامي. بيروت 1986.ص: 89.

(21) للاستزادة، ينظر القرطاجني: المنهاج. ص:89. وما بعدها.

(22) نفسه. الصفحة نفسها.

(23) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث. ص: 126.

(24) نفسه. ص: 298.

(25) قويت مثل هذه الآراء في العصر العباسي، ومن أصحاب هذه النزعة: الآمدي، والأصمعي... وكان موقفهم من شعر أبي تمام فيه بعض التعسف لأنه خرج عن العرف الشعري، واستحدث بدعا شعرية تفسد الذوق العربي السائد آنذاك.

(26) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر. قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية.ط2.دار العودة.ودار الثقافة.بيروت1972.ص: 164/163.

(27) نفسه. ص: 153.

(28) نفسه.ص: 155.

(29) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. دراسات بنيوية في الشعر.ط2.دار العلم للملايين.بيروت. أكتوبر 1981.ص: 21.

(30) نفسه. ص: 26.

(31) نفسه. ص: 34.

(*) الفرق بين المختلف والمتضاد: أن المختلفين اللذين لا يسد أحدهما مسد الآخر في الصفة التي يقتضيها جنسه مع الوجود كالسواد والحموضة، والمتضادان هما اللذان ينتفي أحدهما عند وجود صاحبه إذا كان وجود هذا على الوجه الذي يوجد عليه ذلك. كالسواد والبياض. فكل متضاد مختلف وليس كل مختلف متضادا. كما أن كل متضاد ممتنع اجتماعه وليس كل ممتنع اجتماعه متضادا. وكل مختلف متغاير وليس كل متغاير مختلفا. والتضاد والاختلاف قد يكونان في مجاز اللغة سواء. يقال: زيد ضد عمرو إذا كان مخالفا له. والفرق بين التنافي والتضاد: أن التنافي لا يكون إلا بين شيئين يجوز عليهما البقاء. والتضاد يكون بين ما يبقى وبين ما لا يبقى. ينظر: كتاب (فروق في اللغة) لأبي هلال العسكري. ص: 151/150.

(32) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي. ص: 49.

(33) يمنى العيد: في معرفة النص. ط3. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. شباط 1985. ص: 106.

(34) جون كوهين: بنية اللغة الشعرية. ترجمة: محمد الولي-محمد العمري.ط1. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء1986. ص: 193.

(35) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب.مقاربة بنيوية تكوينية. ط1. دارالعودة. بيروت 1979. ص: 165/165.

(36) نظرية المنهج الشكلي: ترجمة إبراهيم الخطيب. ص: 42.

(37) محمد زتيلي: انهيار مملكة الحوت. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر1990. ص:11

(38) زتيلي ص16/15/14

(39) نفسه. ص:18 /19

(40) نفسه. ص:19.

(41) نفسه. ص:21.