الصورة الشعرية بين الإمتاع والإقناع
في ثلاثية أحلام مستغانمي

الدكتورة: سعاد شريف

المركز الجامعي ـ تيسمسيلت ـ الجزائر

تلعب الصورة الشعرية دورا مهما في تنظيم عناصر النص وتنمية أجزائه، فهي إحدى المظاهر الفنية والبلاغية ذات الأثر البالغ في التشكيل الجمالي للخطاب الروائي، ولا تقف وظيفتها على عنصر الجمالية بل تسعى بصورها البيانية إلى تقديم مشهد كلي للنص يعتمد على جانبي الإقناع والإمتاع من خلال جمالية التشبيه وطاقة الاستعارة وتفاعل الكناية مع بقية العناصر السردية.

Résumé:

L'image poétique joue un rôle important dans l'organisation des éléments du texte et le développement de ses parties. C'est l'une des manifestations technique et rhétorique ayant de l'effet sur la composition esthétique du discours romantique. Sa fonction ne se limite pas à l'élément esthétique mais cherche à travers ses figure de style à donner une image globale du texte qui repose ،à la fois ،sur la persuasion et le plaisir en recourant l'esthétique de l'analogie ،la force de la métaphore et l'interaction de la métonymie en plus du reste des éléments narratifs.

إذا كانت اللغة هي وسيلة التواصل الأولى فإن البلاغة هي أحد أهم أقطاب هذا التواصل ذات التأثر الكبير على الآخر، فالمتكلم يسعى إلى التأثير على المتلقي بجذب انتباهه وإقناعه من خلال مراوغته واستمالته بلغة جميلة وفكرة جديدة ويقدم له الحجة على صحة كلامه، وتتحدد هذه العملية التواصلية من خلال معطيات سياقية تحيط بالنص والمتلقي في الوقت نفسه.

يقول علي حرب: أن اللغة شكل من أشكال الوجود وأن يكون الإنسان موجودا معناه أنه يتكلم ويدل ويرمز، كما يفكر ويتأمل ويستدل ويبرهن عن طريق هذه اللغة والبلاغة عنده ليست صناعة لغوية صرفة بل هي العلم بالمعاني كما قدمها لنا "عبد القاهر الجرجاني"، ويؤكد أن الطاقة على الإيحاء التي يمتلكها المجاز تشكل الفسحة التي تتقوم بها اللغة الشعرية والأدبية[1].

فلقد كان للحجاج حضوره في البلاغة العربية التي شكل البرهان والإقناع أحد أهم مباحثها، ويمكن القول إن البلاغة العربية يتجاذبها جانبان أساسيان: جانب التواصل والإبلاغ أي

الدلالة بما يعنيانه من دقة ومباشرة ووضوح وإقناع، وجانب الفن والجمال بما يفرضانه من غموض وتخييل وإمتاع[2].

ولقد كان البلاغيون القدماء قد تناولوا هذه القضية في أبحاثهم، فنجد عبد السلام المسدي قدم لنا دراسة عن مدلولات مصطلح البلاغة عند الجاحظ وحدد ستة محاور وهي:

1-استعمال لساني عام؛ مفاده مجرد الحدث اللغوي يقتصر على مجال البث

2-استعمال فيزيولوجي فكري؛ وهو الانسجام الزمني بين الدال والمدلول

3-استعمال منطقي لساني يهدف إلى إقناع المتلقي

4-استعمال لغوي نفسي يهدف إلى التأثير والاستمالة

5-استعمال أسلوبي، يدور حول تضمين الكلام لخصائص تمييزية يتحول بها من مجرد إبلاغ إلى أسلوب فني وجمالي

6-استعمال لا لساني، يتمثل في تنويع الأداء كالسكوت والإشارة وغيرهما.[3]

حاولت في هذه الدراسة تسليط الضوء على الصورة الشعرية في جانبها البياني ووظيفتها الجمالية والإقناعية في العملية السردية، وكيف يتلون الخطاب الروائي بصبغة شعرية تتجاوز حدود الدلالة السطحية لتعطيها عمقا أكبر ودلالات أكثر، ذلك أن الخطاب التداولي الإقناعي أحد وجهي البلاغة ووجهها الثاني التخييل، فالبلاغة تضم في جانب منها كل الخطابات التخييلية من شعر وسرد وغيرهما، كما تضم في جانبها الثاني كل مكونات الخطاب التداولي..[4]

فالشعرية Poetics مصطلح كثر تداوله في الدراسات القديمة والحديثة عرف منذ أرسطو في كتابه " فن الشعر"، أما مفاهيم هذا المصطلح متنوعة وإن انحصرت فكرتها العامة في البحث عن القوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي.

ويرى " رومان ياكبسون " أن محتوى مفهوم الشعر « غير ثابت وهو يتغير مع الزمن إلا أن الوظيفة الشعرية – هي كما أكد الشكلانيون الروس – عنصر فريد عنصر لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعويضه والكشف عن استقلاله»[5]، ويركز في نظريته على وظائف اللغة الست، خاصة الوظيفة الشعرية وتفاعل الوظائف اللغوية مع الوظيفة الشعرية،

التي تعد مهيمنة في نظام هرمي متنوع كما أن الوظيفة الشعرية عنده تتجاوز مجال الشعر لتحتضن فضاء النثر.

فالشعرية عند تودوروف لا تهتم بالعمل الأدبي فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليّا لبنية محدودة وعامة ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، فالعلم إذن لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن[6]، ومن أجل أن يمسك الناقد بأطراف الوظيفة الشعرية في أي نص فني يضع لذلك (ياكبسون) قانون عام للغة الشعرية، وعاد في ذلك إلى مبدأ المحورين الذي عرضه(دي سوسير) وهما محور الاختيار Selection ومحور التأليف Combinaison؛ حيث يرى أن هناك طريقتين متكاملتين للتحليل اللغوي:

أحداهما: اختيارية أو انتقائية، وتقوم على معرفة علاقة الكلمة المذكورة في النص بالكلمات التي من مجالها الدلالي، والتي لم تذكر في النص، حيث «تنمو العمليات ذات الأساس التشبيهي، وهي المكونة لجميع التنظيمات الاختيارية»[7].

ثانيهما: سياقية تقوم على معرفة ارتباط بعض الكلمات ببعض، فالشاعر ينتقي بوعي أو بغير وعي، الكلمة الدالة من بين الكلمات الأخرى التي تؤدي نفس المعنى ويركبها مع كلماته (إنتاج المعنى)، حيث تقوم في هذا المحور «علاقات التجاور وبالتالي تلك العمليات ذات الطابع التأليفي»[8]، وتتحدد وظيفة الشعرية حسب (ياكبسون) من خلال «إسقاط مبدأ التماثل الخاص بمحور الاختيار على محور التأليف»[9].

ويؤكد كمال أبو ديب، أن الشعرية خاصية ذات علاقات متشبعة تنمو بين المكونات النص لأن «كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها...»[10].

وتستند الشعرية في مفهوم (كمال أبو ديب) إلى الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، فهي الفضاء الذي «ينشأ من اقتحام مكونات الوجود أو اللغة لأي عنصر ينتمي إلى نظام الترميز Codes وهو يقوم على علاقتين ذات بعدين:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.

2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس »[11].

فلم يعد الشعر يحتفظ بتمايزه عن النثر؛ بل إن تمازج الأجناس الأدبية جعل الفرق بين هذين الجنسين ضئيلا، يتجاوز الفرق في النوع ليحدث تمايزا في درجة الإبداع، كما أن الرواية في حداثتها أصبحت مزيجا هائلا من النصوص الغائبة، التي تتغلغل في متنها السردي لتشكل مسارا إبداعيا جديدا، « فهي لا تكتفي بخصالها النثرية حيث تسعى إلى تنمية متنها الحكائي، بل تلامس وهج الشعر وتقترض بعضا من شمائله »[12]، فهي صفة تلحق بالنص ليرتقي إلى ذرى جمالية وتعبيرية.

ولا تكتفي الشعرية بما هو حاضر وظاهر في النص، بل تتجاوزه إلى ما هو ضمني وخفي وهي بذلك تستنبط من الأدب وتتجاوزه، لتؤسس للنصوص المقبلة أو المحتملة وتدرس مختلف الأعمال الواقعية منها والمفترضة، فالشعرية « تقوم ببلورة الوسائل التقنية الكفيلة بتحليل الآثار الأدبية، التي تحمل إمكانية تناسل لا نهائي من النصوص»[13]، وتخولنا تقنيات الحداثة الغوص عميقا في تجربة الشعرية واستكشاف طاقتها التعبيرية والدلالية والجمالية، لاغناء النص الروائي وتعميق قضاياه.

الصورة الشعرية :

سعت (أحلام مستغانمي) من خلال ثلاثيتها أن تتجاوز القواعد السائدة والمبتذلة لتغير في لغة الرواية إلى فضاء أوسع، تُحَمِل لغة نصها أقصى ما تستطيع البوح به أو الإيماء إليه، فهذا الانحراف أو الانزياح اللغوي يخرج النص من مجاله النفعي إلى مسار جمالي وشعري، وذلك لأن الشعرية « هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب الجماعي أو الإبداعي الفردي والذاكرة الشعرية»[14].

لقد استعانت الروائية بعناصر من علم البيان لتقدم من خلاله نصوصها السردية في قالب شعري وجمالي يتلاءم مع لغة النص بقولها: «في النهاية لم يكن من شيء أحتمي به في ذلك الصباح

سوى مقولة الشاعر الايرلندي (شيماس هيني): "أمش في الهواء مخالفا لما تعتقده صحيحا"، وهكذا رحت أمشي على عكس المنطق»[15].

خلق مخيال النص الغائب توافقا انزياحيا؛ وذلك من خلال التناغم الدلالي بين مقولة (شيماس) ومونولوج البطلة الذي كان يشكل قرارا حاسما، فالصورة الكنائية التي شكلت شعرية هذا القول أحدثت تحولا في مسار الحدث السردي، وارتكزت (حياة) على المحولات اللفظية للنص المقتبس لتجعل منه شعارا لحياتها المقبلة.

وجاء المقطع الآتي كحكمة تفصل بين حدثين سرديين وهو مقتبس من رواية "مالك حداد" «المرء يفتح شباكه لينظر إلى الخارج.. ويفتح عينيه لينظر إلى الباطن.. وما النظر سوى تسلقك الجدار الفاصل بينك وبين الحرية ..»[16]، تشكلت شعرية هذا المقطع من خلال تراسل الحواس وإعادة صياغة وظيفتها، وهو من الوسائل الجمالية التي قامت عليها الصورة الشعرية الحديثة بخلقها فضاء للمفاجأة وتكثيفا للغموض من خلال خلط أوراق الحواس وتفاعلها مع بعضها ليغدو النظر تسلق باتجاه الحرية بتجاوز الذات، فمجاز النص يعطينا دلالة جديلة للحرية التي لا تتحقق إلا بتحررك مما بداخلك .

ويتغلغل بذلك النص الغائب في نسيج البنية السردية ليصبح جزءا لا يتجزأ من كيانها الملتهب ومن صيرورة الأحداث فيها: «لحظتها كان زوربا بوعي الخذلان المبكر يواصل الرقص حافيا على شاطئ الفاجعة، فأردا ذراعيه إلى أقصاها كنبي مصلوب، يقفز على مقربة مني على واقع الطعنات المتلاحقة، بشراسة وجع يجعلك مازوشيا حد النشوة فرحت أواصل الرقص معه منتفضة كسمكة خارجة توا من سطوة البحر»[17].

تستدعي ذراعي زوربا الممتدة امتداد قامته ملامح اليسوع المصلوب وذلك تعزيزا للجو المأسوي على شاطئ الفاجعة، ويتأكد هذا التأويل عبر صورة شعرية زادها شعرية كثافة المخيال التشبيهي، بدءا بالانزياحات التي شملت الأمكنة المفتوحة فشكل شاطئ البحر معادلا موضوعيا للفاجعة، وذلك من خلال حركة ارتدادية تمنح (المشبه به) أبعادا مكانية رحيبة، تأخذ من شاطئ البحر أزلية أمواجه وحركيتهم؛ حيث «ترتبط بلاغة التشبيه وغيره من الصور عند البلاغيين بقدرته

على التصوير والتجسيم والتقديم الحسي للمعنى.. وإبراز المعنى الموهوم إلى الصورة»[18]، ويأخذ النص بعده الشعري أكثر فأكثر، من خلال تحول (أنا) البطلة (حياة) إلى سمكة تنتفض كناية عن الإحساس بالاختناق والرغبة في الانتحار.

تواصل الروائية تناصها مع زوربا لتعطيه كل مرة بعدا جماليا مغايرا لما سبق ولتقربه بشعرية الموسيقى ونغماتها، بقولها: «كنا على مشارف قبلة، عندما جاءت تلك الموسيقى إياها مباغتة لنا، زاحفة نحونا متباطئة، كسلى، ثم متقاربة الإيقاع بمزاجية الرغبات الطاعنة تناقضا.. كخطى راقص على أرصفة الشغف تحت مطر المساء، كانت الأقدام الحافية تنقل لنا إيقاعها العشقي منتعلة خفة شهوتنا، في حضرة زوربا...خلع البحر نظاراته السوداء وقميصا أسود، وجلس يتأملني»[19].

يحيلنا هذا المقطع السردي بكلماته وأجوائه الأسطورية إلى موسيقى عذبة تنساب داخل لغته إلى نغمات لها رغباتها ومزاجها، وتحوله بصورة تشبيهية لخطى راقص على أرصفة الشغف، ولمزيد من الأجواء الشعرية تهيأ لنا (أحلام) ساحة الرقص تحت قطرات المطر، وفي صورة كنائية تنتعل الأقدام شهوتها ليحضر (زوربا) بظله الكثيف ليخلع البحر نظارته السوداء، وتستعير الناصة القميص الأسود وتلبسه للبحر.

تعد الاستعارة من أبرز صور البيان وأكثرها تأثيرا على المتلقي فالقول «الاستعاري يتميز عن القول الحرفي في الحجاج بكونه يؤدي عدة وظائف في عملية التخاطب، وعمليتي الفهم والتأويل بين المتكلم والسامع ولذا فإن القول الاستعاري يعد آلية حجاجية بامتياز»[20]، تظهر السمة الرئيسية التي تميز اللغة الشعرية عن اللغة المعيارية في مدى انحرافها وانزياحها عن قانون اللغة العام، وخرقها لنظمها القارة، معتمدة على اقترابها المتبادل أو بعدهما المتزايد.

ولا تنتهي شعرية زوربا هنا بحضوره المتوتر على مستوى لغة المجاز، بل تستمر بقولها: «كان زوربا بدأ ينتفض رقصا، وكنت أفكر في بورخيس عندما يقول في نهاية كتابه (الخلد) كنت "هوميروس وقريبا أصير لا أحد، كما عوليس قريبا أصبح العالم كله، لأنني أكون قد مت".. وعند زوربا تصبح أجمل عندما يؤدها رجلان بعنفوان الخاسرين فاتحين ذراعيهما لاحتضان العدم»[21].

إن هذا المزج بين أجواء الحزن والخسارة وبين أجواء الرقص كان لابد أن يستدعي حضور زوربا الذي أتقن هذه السخرية من الحياة، وكتدعيم جمالي استعار كلمات بورخيس الذي يشبه نفسه فيها بعوليس[22]، في تداخل النصوص وتناسلها من بعضها يحيلنا من كتاب الخلد إلى الأوديسة التي جسدت رحلة عودة البطل الأسطوري إلى موطنه بعد أن أسرته الآلهة في تلك الجزيرة.

وتمسك مقولة (بودلير) بزمام الحدث الروائي، إذ يرد «كلمات وسؤال لا أكثر ويصبح العالم أجمل، وتصبح الأسئلة أكبر ولكن لا وقت لي للإجابة عنها، مأخوذة أنا بهذه الحالة العشيقة مأخوذة حد الأرق بمقولة لبودلير: منعتني من النوم (كل إنسان جدير بهذا الاسم تجثم في صدره أفعى صفراء تقول: لا كلما قال: أريد).، قضيت ليلي في محاولة قتل تلك الأفعى، اكتشفت قبل الفجر بقليل أنها أفعى بسبعة رؤوس وأنك كلما قتلتها ظهرت لك (لا) أخرى، شاهرة في وجهك لأسباب أخرى أكثر من حرفي نهي وتحذير، وبرغم ذلك غفوت وأنا أقرض تفاحة الشهوة على مرأى من رؤوسها»[23].

يأتي هذا المشهد السردي بصياغة شعرية مشفرة بالصور البيانية، مستلهمة من نص(بودلير) أجواءه لتخلق بها فضاءا مضادا، يتعارض مع مكنونات البطلة (حياة)؛ ذلك أن «الشاعرية هي انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم وتعبيرا فيه أو موقفا منه، إلى أنها نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم»[24].

تتبدى شعرية الرواية عبر عدة مستويات لغوية وأشكال بيانية ليجري فيها السرد الفني جنبا إلى جنب مع القصيدة النثرية، والقصائد الشعرية والنصوص الشعبية، والتناصات المختلفة « كل الأشياء التي تصادفني، والتي أصبح اسمها (نعم) يا كل الكون الذي يستيقظ جميلا على غير عادته، من نقل إليك خبر (نعم) أيتها الأغاني التي يرددها المذياع هذا الصباح، كأنه يدري ما حل بي، أيتها الطرقات المشجرة التي تمتد أشجارها حتى قلبي، أيتها الطاولات التي تنتظر على رصيف شتوي عشاقه»[25].

تتحول بطريقة شعرية (لا) التي بدت في النص الغائب أفعى صفراء، إلى أفعى ذات سبع رؤوس في متن السرد الروائي، وما رؤوسها إلا حروف نهي وتحذير وتأخذ بذلك اللغة بعدا جديدا،

فهي تسعى جاهدة إلى « تهديم اللغة التي لن يكون الأدب بطريقة ما سوى جثتها»[26]، وهي تعتمد في ذلك إلى الأخذ من وهج التكرار (أيتها – لا)، حين تؤكد «ثقافة التكرار الابداعي حقيقة تطور خطاب على أفق خطاب آخر، والوعي بأهمية الخطاب الموازي في إضفاء قيمة أدبية ومعرفية على خطاب الذات »[27]، حيث تتشكل في النص فكرة مركزية يعمد على تمديدها واعادة تشكيلها بما يتناسب مع خطابه الأدبي.

تستثمر (أحلام) هذا الوعي بالنص الغائب مستعينة بعناصر الشعرية لتضفي على السرد عمقا آخر، وتحوله إلى عنصر نشط وفعال تحيله إلى تأويلات متعددة في قولها: «مذهل هو عالم الأيدي في عريه الفاضح لنا، ولا عجب أن يكون الرسامون والنحاتون، قد قضوا كثيرا من وقتهم في التجسس على أيدٍ كانوا يدخلون منها إلى لوحاتهم ومنحوتاتهم، حتى إن النحات (رودان) الذي أخذت الأيدي كثيرا من وقته وتركت كثيرا من طينها على يديه كان يلخص هوسه بها قائلا « ثمة أيدٍ تصلي وأيدٍ تنشر العطر وأيدٍ تبّرد الغليل...وأيدٍ للحب»، فكيف له أن ينحت واحدة دون أخرى ؟ ذلك أن اليدين تقولان الكثير من أشيائنا الحميمية، تحملان ذاكرتنا، أسماء من احتضنا يوما، من عبرنا أجسادهم لمسا أو بشيء من الخدوش»[28].

لا تتوقف الناصة عند اعتبار السرد ناقل بلغة خاملة ولا على أن النصوص الغائبة هي إحالات ساكنة، بل باعتبارها درجة من درجات الإبداع الفني، ومن هنا لا نعجب عندما نلاحظ هذا الكم الهائل من الشعرية التي تحول السرد إلى قصيدة نثرية في مشاهد عدة من الرواية، ولتتحول الأيدي إلى أيدٍ تصلي وتلعن، أيد تحمل ذاكرة أصحابها وصفات من مرّوا عليها، ذلك أن قيمة «الشكل البلاغي في الكلمات، وما يتلقاه القارئ منها في ذهنه متجاوزا لها في الوقت ذاته، إنها عملية تسام أو تجاوز دائم للشيء المكتوب »[29].

وتأخذ بذلك الأيدي دلالات عميقة في نفس المتلقي، تتلون بمكنوناته وأحاسيسه وبما تحمله يديه من ذاكرة، وبذلك «تتجاوز الإشارة المحض مع النصوص الشعرية ذاتها، تلك النصوص التي تتجه وجهة وجدانية أو فكرية، تمتاز بالقسوة أو الحنين أو الأسى»[30]، فاللغة إذا تعتمد على نفسها

وعلى ما حملها إياها المؤلف من خصائص شعرية تساعدها على إيصال رسالتها على أكمل وجه للقارئ لتترك أثرها الجمالي عليه.

تعد عملية تداخل الأجناس واستحضار النصوص الشعرية وتفاعلها مع السرد من أهم الوسائل التي تضفي جمالية على الرواية في قولها :«أحلم بشهقة المباغتة الجميلة وبارتعاد لوعتها عند اللقاء باندهاش نظرتها بضمتها الأولى، كعمر بن أبي ربيعة :

أقلب طرفي في السماء لعله ** يوافق طرفي طرفها في السماء..**

ثم أذهب ممنيا نفسي بالمطر عساه يعمدنا على ملة العشق في غفلة من الموت والقتلة»[31].

إن فعل الانتظار وحلم اللقاء جعل البطل العاشق يستدل في وصفه لحالته ببيت شعري "لعمر أبي ربيعة"، وجعل شهقة اللقاء ترتعد فرحا لرؤية الحبيب في استعارة جميلة زادتها صورة البيت جمالية وإقناعا، وهنا تكمن سر بلاغة التناص في حسن توظيف النصوص ذات المضامين المشتركة مع حالة الشخصيات وضرورية السرد، لأن التوفيق في الاختيار يضمن نجاح عملية التفاعل بين النصوص.

تواصل الناصة استحضارها للنصوص التي لها علاقة بعناصر الشعرية في نصها الروائي بقولها: «لم أفهم كيف ؟ بغباء مثالي وقعت في فخ كل الإشارات المزورة التي وضعها الحب في طريقي وإذا بي أثناء وهمي باكتشاف رجل، كنت اكتشف آخر، لا أدري في أية محطة أخطأت قطار الحب (الأول)، فأخذت قاطرة أوصلتني إلى حب آخر ؟، كسائح شارد يأخذ الميترو لأول مرة، كمغامر يكتشف قارة دون قصد وفي لحظة شرود عاطفي، أخطأت وجهتي وقلبي أخطأ كولومبس فاكتشف أمريكا ومات وهو يعتقد أنه اكتشف الهند»[32].

تضمن هذا المقطع السردي عدة تشبيهات، سعت إلى توحيد البطلة (حياة) المشبه بين: - سائح شارد يأخذ الميترو لأول مرة. (مشبه به أول)، مغامر يكتشف قارة دون قصد لأول مرة. (مشبه به ثاني)، فيصف لنا هذا التشبيه المتعدد الأوجه بشكل شعري، ما آلت إليه حالة (حياة) ونقل لنا مأساتها بشكل جميل مستعينة بالنصوص الغائبة لتدعم فكرتها وتقنعنا بها.

أما التشبيه الأول: فهو بهجة السائح في دخوله إلى عالم جديد، إلا أن الدهشة لم تسعفها ليحول القدر مسارها نحو نهاية محبطة تتلاءم مع إنزياحات النص، وأما التشبيه الثاني:فكان مستوحى من مغامرة (كولومبس)، حيث تقتبس الروائية بعض النصوص من تجارب واقعية، لتعبر عنها أدبيا ولكنها لا تقدمها كما هي بل «تعيد تشكيل الأشياء فيه، وتعيد ترتيب تجاربه حتى يصبح المعنى حاصل الصلة بين نشاط اللغوي والتجربة، إنها تحول الواقع إلى معنى »[33]، فهي تستعين باللغة لإضفاء معنى جديد على الأحداث الواقعية بما يتلاءم مع نصها السردي.

وهذا ما نجده في المقطع الآتي: «وإذا بالطاولة المربعة التي تفصلها، تصبح رقعة شطرنج، اختار فيها كل واحد، لونه ومكانه واضعا أمامه جيشا...وأحصنة وقلاعا من ألغام الصمت، استعدادا للمنازلة.

- أجابته بنية المباغتة: الحمد لله.

الأديان التي تحدثنا على الصدق، تمنحنا تعابير فضفاضة، بحيث يمكن أن نحملها أكثر من معنى أو ليست اللغة أداة ارتياب ؟.

- أضافت بزهو من يكتسح المربع الأول: وأنت ؟

ها هي تتقدم نحو مساحة شكه وتجرده من حصانة الأول، فهو لم يتعود أن يراها تضع الإيمان برنسا لغويا على كتفيها»[34].

لقد زخرف هذا المقطع السردي بأكثر من بؤرة إنزياحية، فشكلت لوحة بيانية جميلة ابتدأتها الناصة بتحويل الطاولة المربعة إلى رقعة شطرنج لتستعير من هذه اللعبة قوانينها وأسسها وتجعلها لعبة لغوية تختار فيها الألوان والأماكن، ويضع كل واحد منهما أمامه جيشا وقلاعا استعدادا للمنازلة، حيث إن «المجال الذي يمكن فيه التوحيد بين (مميزات) الشعر والقصة كل في أرفع مستوياته ذلك هو مجال الدراما»[35].

كما يحمل هذا النص في طياته صورة كنائية رمزية تظهر من خلال لحظات الترقب والتوتر التي يثيرها (الشطرنج) ورموزه المشفرة بلغة الاحتدام والرغبة في مباغتة الطرف الآخر وإلحاق

الهزيمة به، إن التحريف الذي يلحق باللغة المعيارية هو الذي «يشكل الخلفية التي تعكس الانحراف الجمالي المتعمد للغة الشعرية، فوجود اللغة الشعرية -إذن- مرتهن بوجود هذه اللغة المعيارية»[36].

وقد أكدّ هذا التأويل الصورة الكنائية (استعدادا للمنازلة) والصورة التشبيهية البليغة (قلاعا من ألغام الصمت)، فالشعرية تأخذ من فنيات علم البلاغة كالاستعارة والتشبيه، حيث تبدو «شعرية التشبيه في أنه ينقل المتلقي من شيء إلى شيء طريف يشبهه، وكلما كان هذا الانتقال بعيدا عن البال قليل الحضور بالخيال كان التشبيه أروع ونال إعجابنا.. وشعرية التشبيه ولدها خرق النظام وتكسير المتوقع لدى المتلقي»[37].

يزيح قول لاعب الشطرنج (كاسبروف) بمخزونه المقترن بأجواء الانتصار والترقب المشهد الروائي برمته صوب فضاء شعري، تشكل فيه المقولة محورا موحيا للرواية لتحيطه بألوان البيان إذ يرد منعكسا من خلال وعي (حياة): «أي حجر شطرنج تراه سيلعب، هو الذي يبدو غارقا في تفكير مفاجئ، وكأنه يلعب قدره في كلمة ؟.. تذكرت وهي تتأمله ما قاله كاسبروف الرجل الذي هزم كل من جلس مقابلا له أمام طاولة شطرنج قال: "إن النقلات التي نصنعها في أذهاننا أثناء اللعب، ثم نصرف النظر عنها تشكل جزءا من اللعبة، تماما كتلك التي ننجزها على الرقعة"...لذا تمنيت لو أنها أدركت من صمته، بين أي جواب وجواب تراه يفاضل، فتلك الجمل التي يصرف القول عنها تشكل جزءا من جوابه»[38].

تتدخل مقولة (كاسبروف) لتشكف عن مخاوف البطلة إزاء ما يخفيه البطل داخل صمته الذي يتحول بصورة تشبيهية إلى معطف يرتديه (خالد)، ويحول القدر إلى لعبة كلمات ليكون « الكلام، إذن هو الزمن المتشبع بإرهاص أكثر روحانية يتهيأ "الفكر" خلالها ويستقر تدريجيا مع الالتقاء العفوي للكلمات»[39].

لم يعد مجال عمل الشعرية هو الشعر وحده حسب مفهومه التقليدي، ففي الشعر ظل من النثر وفي النثر لمسات من الشعر، فالصورة الشعرية «تجعل الحدود الفاصلة رجراجة وتختصر المسافة الممتدة بين النمطين، تكاد تلغيها أحيانا، تقع في الكلام نثرا أم شعرا لا يهم النمط، فينتفض في مواضعه يكسر العادة، ويرتقي إلى درى جمالية بيانية»[40].

ونجد في هذا المقطع ما يؤكد ذلك: «أحب تلك النصوص التي تكتب بقلمين والتي تشبه في وقعها تلك الموسيقى التي تعزف على البيانو بأربع أيدٍ وبتناوب عازفين، كهذه الخاطرة التي تبدأ بعزف منفرد على إيقاع «هنري ميشو»: «في استطاعتك أن تكون مطمئنا لا يزال فيك بعض نقاء، في حياة واحدة...لم تستطع أن تدنس كل شيء !»...ويدخل العازف الآخر ليضيف بنوتة مفاجئة، «حقا»...أو هذه التي تأتي كما في عنف «بيرلوز» في سيمفونيته المدمرة، « ما الذي تهدمه عندما تكون هدمت ما أردت هدمه:السد المنيع لمعرفتك الخاطئة ؟»، وترد أصابع واثقة بقلم أزرق «بل جدارا اسمه الخوف»[41].

من الملاحظ أن اللغة الشعرية تتجسد في الرواية بشكل واضح، لأن هذه المستويات الكثيفة من الشعرية تدفع السرد إلى مناطق قصية من الكتابة الجمالية، فليس غريبا أن يتحول هذا المقتطف السردي إلى قطعة موسيقية لتفعل بها ما فعله «بيتهوفن مع قصيدة شلر (الفرح)، ومثل تحول (روميو وجولييت) إلى باليه، وكذلك تتحول القصائد إلى لوحات مرسومة»[42].

ولتتحول في هذه الرواية السمفونيات الرائعة إلى كلمات وحروف باهرة: «النوم في النهاية هو أكثر خيباتك ثباتا، وجوارها سؤال بالقلم بصيغة أكبر، تأتي كما لو أنها الجملة الأولى في السيمفونية الخامسة لبتهوفن: "و الحب إذن ؟"، ويصمت الأزرق»[43].

يسعى المبدع إلى جعل نصه السردي بمثابة حقل ألغام تأويلي، فالفقرات السردية حافلة بالأسئلة وحافلة برصد أفكار محمومة وخلاّقة في الوقت نفسه ساعدتها الصورة الشعرية على بلورتها من الناحية الجمالية والإقناعية، حيث تسعى القراءة بأنواعها المختلفة وإجراءات تداولها وتحليلها إلى إعادة إنتاج النصوص الأدبية في ضوء أنساقها اللغوية والتداولية، وكذا سياقاتها التاريخية والثقافية لأن النص يتضمن في بناه أنساقا مختلفة مندسة في متنه بطريقة إبداعية مراوغة تحتاج إلى قارئ جيد يكشف تفاعلها الخلاق.

قامت الصورة الشعرية في الثلاثية على وظائف جمالية ودلالية زادت من كثافة السرد وعمقت خطابه وفتحت آفاقه على رؤى متعددة، ومن أجل نجاح هذه العملية كان لابد من الاختيار الجيد للصور التي تخدم سياق نصها العام، واستعانت في ذلك على المجاز والصور الشعرية

من تشبيه واستعارة وكناية، باعتبارها وسيلة من الوسائل الشعرية التي تضمن وصول الرسالة بأحسن الطرق ولتترك أثرها على القارئ .

مراجع البحث وإحالاته:

1 علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، ط2، 1995، ص: 22

2 ينظر: عبد السلام مسدي، المقاييس الأسلوبية في النقد العربي من خلال البيان والتبيين للجاحظ، حوليات الجامعة التونسية، العدد: 13\ 1976، ص: 157

3 المرجع نفسه، ص: 150

4 ينظر: محمد تاعمري، بلاغة الخطاب الاقناعي، افريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص: 6

5 رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988، ص: 21

6 ينظر: تدوروف، مفهوم الأدب، تر: منذر عياشي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط: 1، 1990. ص: 36

7 صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجان، ط1، 1996 ص:73

8 تدوروف، مفهوم الأدب، المرجع السابق، ص:73

9 محمد قاسي، الشعرية الموضوعية ونقد الأدبي، ص: 100

10 كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص: 14

11 كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 21

12 علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، ط1، 1997ص: 171

13 ثامر فضل، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص: 75

14 كمال أبو ديب، في الشعرية، ص: 127

15 فوضى الحواس، ، (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط:5، 1998ص: 64

16 ذاكرة الجسد، (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط:11، 1992ص: 189

17 فوضى الحواس، ص: 291

18 ينظر: الرازي فخر الدين، نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، تحقيق: بكري الشيخ أمين، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1985، ص: 163

19 فوضى الحواس، ص: 287

20 الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد رضوان مهنا، مكتبة الإيمان، القاهرة، دت، ص: 95 – 96

21 عابر سرير، (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط7، 2008.ص: 281

22 عوليس هو بطل الأوذيسة وهي ملحمة إغريقية شهيرة منسوبة إلى هوميروس التي تسرد إيابه إلى جزيرة إيثاكي، مسقط رأسه ومملكته، من حرب طروادة التي خاضها مع ملوك اليونان؛ وهي مع *الإلياذة*، أساس التأهيل الفكري والروحي للحضارة الإغريقية بأكملها. يعود تأليفُها، إلى نهاية القرن الثامن ق م، ويزيد عددُ أبياتها على 12000 بيت، قسَّمها النقادُ الإسكندرانيون إلى 24 نشيدًا متفاوتة الطول.

23 فوضى الحواس، ص: 255

24 عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع: 272، 2001 ص: 156

25 فوضى الحواس، ص: 255

26 رولان بارت، الكتابة في الدرجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص: 10

27 عبد الفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:99

28 فوضى الحواس، ص: 176

29 صلاح فضل، بلاغة الخطاب، ص:71

30 علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، ص: 194

31 عابر سرير، ص: 70

32 فوضى الحواس، ص: 329

33 عبير سلامة، أساطير صالحة للنظر، في القصة العربية والرواية، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 2004،ص: 20

34 فوضى الحواس، ص: 21

35 رجاء عيد، القول الشعري، ص: 23

36 يان موكاروفسكي، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة وتقديم: ألفت كمال الروبي، مجلة فصول (الأسلوبية) ع:01- 1984. ص: 40

37 رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الجزائر، ص: 153- 168

38 فوضى الحواس، ص: 22

39 رولان بارت، الكتابة في الدرجة صفر، ص: 58

40 لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص: 239

41 فوضى الحواس، ص: 222

42 عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 325

43 فوضى الحواس، ص: 222، 223