التعبير الشعري في ديوان سعيد بن عبد الله المنداسي التلمساني
– مقاربة بلاغية للخطاب الشعري الشعبي الجزائري–

د/ عبد اللطيف حني
المركز الجامعي بالطارف

تمهيد :

تعدّ الصورة الشعرية من الأدوات الفنية التي يقاس بها نجاح الأديب أو فشله، إذ هي القناة التي يناشدها الشاعر ليعبر عما يعانيه أو يختزنه في صدره فتعمل على إظهار مكامنه «الشعورية والتعبيرية، وكشف العوامل النفسية التي اشتركت في تكوينه والعوامل الخارجية كذلك»[1].

وللصورة الشعرية مفاهيم عدّة، إذ لا يزال المصطلح يتداوله بعض الدارسين بالمناقشة، فكثرت حوله التعاريف لأنه لا يزال «غامضا، ومحيرا للدارسين عامة، وكان أرسطو، ومن قبله أفلاطون يوازنان بين عمل الشاعر، وعمل الرسام، ثم جاء الجاحظ من بعدهما بقرون ليرى كذلك أن للشعر صناعة، وضرب من النسيج، وحسن من التصوير»[2].

1–التصوير الشعري المفهوم والماهية :

قبل التطرق لتعاريف الدارسين للصورة نتطرق لمفهومها لغةً فهي تجسيم، ورسم لإنسان، أو حيوان، أو تجسيم طبيعي، أما اصطلاحا فهي: «أسلوب يجعل الفكرة تبرز بكيفية أكثر حساسية، وأكثر شاعرية تمنح الشيء الموصوف، أو المتكلم عنه، أشكالا، وملامح مستعارة من أشياء أخرى تكون مع الشيء الموصوف علاقات التشابه، والتقارب من أي وجه من الوجوه»[3].

ويبينها رسكين فيقول:«كل من الشاعر، والمصور يلتقط كل رأى، وسمع طوال حياته، ولا يفوتهما منظر حتى، ولو كان أدق طيات الملابس، أو حفيف أوراق الشجر ثم يخزنها ثم يهيج الخيال فيستخرج منها صورا، وآراء مناسبة منسقة في الأوقات الملائمة»[4]، وأهم ميزة يعرف بها العمل الإبداعي هو الصورة التي اهتم بها الباحثون منذ القدم إلى عصرنا الحالي فهي«في وضعها الرئيسي ليست تعبيرا منتقى قصد به أن تدل على فكرة مجردة حدد الشاعر معالمها سالفا ثم راح يتأمل تفاصيل الطبيعة من حوله يختار أكثرها مناسبة لتصوير فكرته، ولكنها انبثاق تلقائي حر يفرض نفسه على الشاعر كتعبير وحيد على لحظة نفسية انفعالية، تريد أن تجسد في حالة من الانسجام على الطبيعة من حيث هي مصدرها البعيد، وتنفرد عنها رتبا إلى درجة التناقض والعبث

بنظامها وقوانينها وعلانيتها تأكيدا لوجودها الخاص ودلالتها الخاصة... ومن ثم فإن الصورة ليست أداة لتجسيد شعور أو فكر سابق عليها بل هي الشعور والفكر ذاته، لقد وجد بها ولم يوجد من خلالها ... »[5].

وقد تطرق لمفهومها الأستاذ المرزوقي في حديثه عن عنصر التصوير من خلال ذكره أقسام الشعر السبعة والتي هي:«شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في الوصف والمقارنة في التشبيه التحام أجزاء النظم والتقائها على تخير لذيذ الوزن ومناسبة المستعار منه للمستعار له»[6] فهذا القول يمثل النظرة العفوية غير المقصودة للقدامى للصورة الشعرية إذ لم ترد في مؤلفاتهم حديثا مخصوصا حولها، فالإصابة في الوصف والمقارنة في الشبه ومناسبة المستعار منه للمستعار له يمثل في هذا المقام التصوير والتبيين والإيضاح.

وقد كان النقاد القدامى يهتمون بالصورة من حيث لا يدرون، وذلك بإيلاج إبداعهم عالم الوسائل البلاغية مثل التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، بيدَ أن تطبيقهم لهذه الوسائل كان جزئيا«لا يتعدى الجملة إلى البيت، أو البيت إلى القصيدة »[7].

ومن النقاد القدامى الذين أولوا جانبا مهما للتصوير في العمل الأدبي عبد القاهر الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة وعلم البيان، حيث بين فيه وجهة نظره بقوله:«فالانتقال والصنعة في التصويرات التي تروق السامعين وتروعهم، والتجميلات التي تهز الممدوحين وتحركهم وتفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر، إن التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط والنقش والبحث والنقر، فكما إن تلك تعجب وتخلب وتروق وترنق وتدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن قبل رؤيتها كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور»[8].

حاولنا قدر الإمكان بسط نظرة النقد العربي القديم إلى الصورة الشعرية التي التزم بها الشاعر طبقا لما يفهمه الناس، واعتبارها عاملا تجميليا في القصيدة بعناصرها وطغيان الخيال الحسي المجسد لها المستمد من نظرة الشاعر للحياة وجزئيات الكون، ومن تجربته التلقائية الشعورية في حياته اليومية، لذلك تميزت نظرة العرب القدامى للصورة بسيطرة«النزعة الحسية على النظرة الجمالية في الشعر العربي، تلك النزعة التي تعتمد على الإقناع وإمتاع الحواس غالبا أكثر مما تعتمد على الإيحاء» [9].

أما النقد الحديث فقد اعتمد في دراسته للصورة الشعرية على عنصر الخيال باعتباره عاملا ديناميكيا يقع على مستوى مخيلة الشاعر، يتمازج في خفة وتوافق مع التجارب الشعورية، ويولد الصورة البديعة لذلك فالصورة تبث الخيال.

ولقد أولى الرومانسيون جانبا مهما للخيال وأعطوه الدور الحقيقي في صنع وتشكيل الصورة، خاصة الشاعر الإنكليزي كولوريدج– COLRIDGE– واعتبره المجسد لأعماق وأحاسيس الشاعر والكاشف لجماليات الحياة لديه، فهو«طاقة روحية هائلة أو عالما مطلقا غير محدود، بينما عالم الحياة المادية خامل محدود وزائل» [10].

ويراها الدكتور عبد القادر القط ذلك التشكيل المكون من الخيال وطاقات لغوية وتعبيرية مكتسبة من الأديب فيقول :«الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة، مستخدما طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد والمقابلة والجناس وغيرهما من وسائل التعبير الفني، والألفاظ والعبارات مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني، ويرسم بها الصورة الشعرية» [11].

ويرى الدكتور أحمد كمال زكي أن الصورة قادرة على إبراز قدرات الشاعر الخيالية الخفية التي تشعرنا باللذة والتجربة، فيقول:« الصورة – على ما نعرف – هي لب الشعر ومناط قدرة الشاعر الفنية، وما يصحبها من عرض وتقرير قد يكون ضربا من التفكير الواعي أو شيئا يقتضيه الموقف، لاسيما إذا كان موضوعيا ولم يكن عجيبا من أجل ذلك أن يلجأ الشعراء المصورون القدماء من أمثال أبي تمام إلى الحكمة الشعرية من حيث كونها تلخيصا عميقا لمغزى مجموعة من الصور» [12].

نستنتج مما سبق أهمية الصورة الشعرية في العمل الأدبي ودورها في إشعاعه وشحذه بالحياة ومدّ عمره عبر أحقاب القراءة الواعية، وتشبيعه بمختلف القيم«وجعله مخلوقا قابلا للنماء والتطور والتحور والتوالد المعنوي ولكونها مهمة في البناء الشعري وتركيبه الجمالي في عالم الإبداع» [13].

بناءً على ما تقدم سنحاول أن نستقصي كفاءة النسيج البياني من خلال طرق أبواب الصورة الشعرية عند الشاعر الشعبي المنداسي[14]، والتي تمثل عموما مرآة صادقة عاكسة لطبيعة النسج الشعري والإبداع الأدبي عموما، ونستخلص صورة مجملة عن كيفية تكوين صوره الشعرية

المستلهمة من طبيعة الجزائر الخلابة بقسط وافر وظاهر، فقد كانت باعثة للأفكار ومولدة للصور وموحية بالمعاني وملهمة لصميم التجربة الشعرية ومشكلة للمعنى المرجو من الشاعر الشعبي، المعبر عن تجاربه اليومية في حياته فدوما تولد الصور« المبتكرة والرؤية المميزة، التجربة الموحدة والقدرة على استحضار الغائب، وتجسيده في علاقات عفوية توحد بين المتعارض والمتباعد في صورة جديدة تعمق الأثر الشعري والفكري لدى المتلقي» [15].

هذه المخيلة الشعرية الشعبية التي ساهمت التجارب العديدة وتأملات الكون وعناصره الطبيعية الخلابة والأحداث اليومية التي تحيط بالشاعر فيكون متفرجا عليها تارة، وأحد شخوصها تارة أخرى، فيجعلها مادة خصبة لأفكاره، فتستقر المادة الشعرية وتختزن لتتقد في مخيلته فينتج عن التفاعل توالد الصور المعبرة عن مشاهد الحياة اليومية بكل صدق وعمق وفنية.

كما تؤدي الذاكرة دورها في إيحاء الصور المناسبة للموقف أو التجربة الشعورية، فتمتزج مع الخيال إذ«الشاعر إنسان يستطيع أن يجدد العهد بتأثرات حسية معينة كما لو كانت تحدث لأول مرة وليس الخيال نفسه إلا عملا من أعمال الذاكرة» [16].

3-الكفاءة الجمالية للتصوير الفني الاستعاري :

تتدثر الصورة عند المنداسي بالاستعارة في تشكيلها، وبالتشبيه والوصف والكناية، حيث يستعين بها في تبليغ معانيه، وإيصال أفكاره إلى المتلقي، ونلمس ذلك في هذه الأبيات التي يتغزل فيها بحبيبته، حيث يصف جمالها الفتان بتوظيف التشكيل البياني للسمو بالصورة إلى التأثير العميق في المتلقي فيقول : [17]

يَسْحَرْنِيْ تَيْتَهَا الْفَرْصَدْ مَسْبُوْلْ لَكُلْ نَاحَيَّةْ سَالْفَ مَحْطُوْطْ
وَاللّحْظْ الْفَاتَنْ الْمَزَرّدْ مَاْكَيْفُهْ لَحْظْ حَجَفْلِيْ فِيْ الْبَيْدْ أَقْنُوْطْ
وَالْخَدْ الْسّايَلْ الْمَوَرّدْ بَالْنّقْطَ الْعَنْبَرَيْ عْلَىْ رَاْسُهْ مَنْقُوْطْ

يصور المنداسي جمال حبيبته بالصور البيانية التي عمقت المعنى وشخصت الفكرة، فقدّها الممشوق يسبي عقله ويسحر لبه، فلا يعتريه العيب في كل جوانبه، والعيون الفاتنة المتزينة بأشكال الورود لا تعادل جماله وفتنته عيون الناس كلها ولو ملأت الصحاري كلها، والخد أضحى سائلا بالأزهار الندية المبهرة بنورها ورائحتها الطيبة، فالورود تشكل نقطا عليه، فهذه الجماليات نقلها المنداسي إلينا عن طرق نسيج التصوير البياني الذي يكثف الصورة ويرتقي بالتعابير إلى أسماها.

ويستمر المنداسي في وصف معاناته في غرامه، وتجسيده في صور مختلفة توحي بمدى أحاسيسه ومشاعره، مستعينا بصور مأخوذة من الواقع وتجربته الخاصة لرسم الموقف الشعري الموحي على طبيعة شعوره، كما يقول الشاعر الإنجليزي إليوت : «إن الذاكرة تلح على بعض التجارب دون بعضها، لأن الشاعر يراها فياضة بالدلالة، التي يحاول فضها، بأن يقدمها إلى الوعي»[18]، حيث يقول الشاعر : [19]

قَلْبْ الْعَاْشَقْ ضَاْقْ آمْرُهْ لَوْ عَاْرَتْ لَيْهْ اَجْنَاْحَهَاْ الأَطَيَاْرْ يْطَيْرْ
حَيْرَاْنْ وَدَمْعَتِيْ هْطَيْلَةْ نَشْكَيْ حَاْلِيْ لمنْ عْلَمْنِيْ فِيْ ذَاْ الْحَاْلْ
سُلْطَاْنْ الْكَاْئنَاتْ الأَعْلَىْ مَنْ قَلْبِيْ بَاْلْوْصَاْلْ يَطْفِيْ ذَاْ الْمَشْعَاْلْ

والملاحظ على هذه الأبيات تعميق التشخيص، وارتقاء الصورة أكثر خاصة في البيتين الأخيرين، حين يشخص القلب كالإنسان الذي يضيق أمره ولا يستطيع المقاومة ولا الصبر، فقد ضجر من حاله ومن إهمال الحبيب، لا يطيق نسيان ذكرى المحبوب، فغرام قد تمكن منه واستبد به، فلا طاقة له على المقاومة، وهذا ما يؤكده البيت عجز البيت الأول بواسطة تفعيل طاقات الاستعارة فالشاعر يتمنى أن تعيره الطيور جناحيها ليلحق بحبيبه ويطفئ نيران قلبه المشتعلة فقد شخص المنداسي حزنه بالاستعارة المكنية، حيث أضحت دموعه مثل الأمطار الغزيرة تشتكي حاله وتشخص وضعه وتحكي مأساته.

وشغل مدح مكة كمكان قدسي مشرف صفحات ديوان المنداسي، حيث يحملها أحزانه وآلامه التي يكابدها في دنياه، ويأمل من الله تعالى أن يزورها، فقد أرقه الشوق لها وأجهده التفكير في ملامحها وشكلها، فيغازل أطلالها ويرسم مشاهدها في مخيلته، مما يوحي لنا تعلقه بالمقدسات الإسلامية وقد سبقت نفسه جسده إليها من فرط السعادة والفرح بالزيارة التي تملأ القلب بالإيمان والتقى، فيقول : [20]

أَنَاْ الْمَمْحُوْنْ بَاْلْمَحَبَّةْ وَأْكَثَرْ تَهْوَاْسِيْ اَتْخَيْرْ مَنْ الْفْرَاْقْ عَقْلِيْ وَأْدْمُوْعِيْ مْجَاْبَسْ
سَهْرَاْنْ أَنْبَاْتْ يَاْ عْذُوْلِيْ طُوْلْ الْعَسْعَاْسِيْ مَنْ كَذَّبَنِيْ عْنَاْدْ يَسْأَلْ النْجُوْمْ الْدَاْمَسْ
نَرْعَاْهُمْ كَمَاْ أَرْعَىْ الْزَهَيْبْ أَنْجُوْمْ الْخْنَاْسَيْ هَذَيْ مُدَةْ آعْيَيْتْ نَرْجَىْ وَأَنَاْ يَاْ حَاْبَسْ
أَنَاْ قَصْدَيْ نْزُوْرْ مَكَةْ يَذْهَبْ وَسْوَاْسَيْ أَنْشَاْهَدْ حُسْنَهَاْ بْعَيْنَيْ وَأَنَاْ يَاْ جَاْلَسْ
بَاْللهْ عْلَيْكْ عَاْجَلْنِيْ يَاْ عُنْقْ الْطَاْوَسْ

فالملاحظ على الشاعر إرساله للمعنى في صورة مادية معروفة ملموسة لدى الذاكرة الشعبية المعتمدة على الحسية، والمعقولية، مستعينا بالاستعارة الموزعة عبر كل الأبيات السابقة، حيث كثفت المعنى ودققته، ونقلت صورة شوقه للمكان(الممحون، أكثر تهواسي، اتحير من الفراق عقلي، يسأل النجوم، نرعاهم، يذهب وسواسي، أنشاهد حسنها).

ويواصل المنداسي بث شوقه لمكة من خلال تشخيص المكان وأنسنة مظاهره الطبيعية، باعثا فيه الحياة الحركة بواسطة قوام الاستعارة حيث يقول: [21]

قَامَتْ جَذْعْ النّخَيْلْ سَلْسَ صَالَتْ بَالزَيْنْ وَالْكْيَاسَةْ
سوَاْهَاْ مَاْ نْرِيْدْ جَاْلسَةْ إلاْ بهَاْ الْرّضَىْ تْوَاسَ
لَعَلَ فَالْزْمَاْنْ وَآعْسَىْ نْوَصَلْهَاْ وَالْشّفَىْ تْنَاْسَ

يبدو اجتهاد الشاعر في تحصيل كل ما هو جميل لرسم صورة مكة وإيصال نظرته وتصوره لها للمتلقي، مشخصا إياها في نخلة حسناء تصول بالجمال والذكاء وتمتاز على مثيلاتها، بواسطة الاستعارة التي ساعدت على التشخيص والتمثيل، وقد اختار النخلة لأصالتها وعراقتها وارتباطها بالمكان فهي أحد جزئياته وجمالياته، كما أنها شجرة مقدسة معبئة بالدلالات والرموز.

4-الكفاءة الجمالية للصور التشبيهية :

اهتم المبدعون بالتشبيه في نظمهم ونثرهم، ومحاولة جعله المفاعل الذي يطرح أفكارهم ونظرتهم، فلا ينثني عنه الناقد في إجراءاته التحليلية، فعلى أساسه يحلل ويوضح ماهية النص، لأنه أكثر الشبكات حضورا فيه، بل إن القدماء اهتموا به، وأعطوه العناية الكافية بالتنظير والدرس والتحليل «فالفتنة بالتشبيه فتنة قديمة، بل إن البراعة في صياغته اقترنت —لدى بعض الدارسين الأوائل-بالبراعة في نظم الشعر نفسه»[22].

ويقول الدكتور عبد القادر الرباعي: «التشبيه مكان الصورة المفضلة عند جميع النقاد تقريبا؛ ذلك لأنهم—من جهة-رأوه اللون الذي جاء كثيرا في أشعار الجاهليين وكلامهم، حتى لو قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد، لأنهم -من جهة أخرى-لمسو فيه القدرة على توفير الومضة الجمالية السريعة التي أحبوها»[23].

يقوم التشبيه على طرفين أساسين لا يمكن الاستغناء عنهما، وهما العنصران الأساسيان فيه«يذكران صراحة أو تأويلا ولو حذف—أسلوبيا-أحدهما يعد موجودا من جهة المعنى»[24].

هذه الكيفية والاستعمال والتوظيف البلاغي لصورة التشبيه نلاحظها في شعر المنداسي رغم لغته الشعبية، لكنه يوظف التشبيه لخدمة المعنى وتوضيحه وتقريبه للمتلقي، حيث يقول: [25]

بَمْحُبّتْهَاْ مَاْ اَبْقَيْتْ نَصْفَاْرْ وَنَـْذْبَاْلْ مَثْلْ الْيَرْقَاْنْ وَالعقل مني ذاهل

والنحل على جسمي والسقال شاهد كل يوم يليع قلبي الغرام ديما

يبدوا أن الشاعر يرثي حاله ويتأسف على ما آله إليه جسده من جراء الغرام، ولتقريب هذه الهيئة من المتلقي وتصويرها تصويرا دقيقا استعان المنداسي بالتشبيه، فقد شبه جسده النحيل الأصفر الذابل " الْيَرْقَاْنْ" وهو الإنسان النحيل المريض، إذ استوفى التشبيه أركانه.

والمتأمل في ديوان المنداسي يلحظ كثرة استعانته بالتشبيه، لأنه أقرب منالا من باقي أنواع الصور البيانية، وأسهل فهما للمتلقي الشعبي المقصود الأول من الخطاب، ويظهر هذا، وفي نفس القصيدة، ونفس الغرض يقول[26] :

طَاْلْ الْلّيْلْ وَلاْ بَاْ يْلُوحْ فَجْرُوْ ضَاْعْ صَبْرِيْ وَعْيُونِيْ نَوْمْهَاْ مْشَرَدْ

الَغْيَاْمْ نْسَجْ وَنْجُوْمْ الْسّمَاْ اعْتَكْرُوْاْ بَعْدْمَا كَانُوْاْ كَالْيَاقُوْتْ فِيْ الْزُمُرُدْ

وَالْنَسِيْمْ كمَا الْعَاْشَقْ يَشْتَكِيْ بَهَجِـْرُوْ وَالْرّيَاْضْ تَبْسَمْ وَأَمْ الْحَسَنْ تْغَرَدْ

تبدو مهارة المنداسي في رسم صوره الشعرية حيث يستعين بالاستعارة والتشبيه في الآن ذاته لوصف حالته المأساوية وتشخيص حزنه ومعاناته في الهوى، فقد شبه الليل بشيء مادي له طول(طَاْلْ الْلّيْلْ) وحذفه ورمز إليه بأحد لوازمه وهو الطول، وألحق بالصبر صفة مادية وهي الضياع (ضَاْعْ صَبْرِيْ)، علي سبيل الاستعارة المكنية، ولجأ للتشبيه لوصف الطبيعة متمثلة في تشكل الغيوم مع النجوم في السماء، حيث شبه شكلها باختلاط الياقوت بالزمرد، منتقلا إلى النسيم الذي أضحى شبيها بالعاشق المشتكي من الهجر والحرمان من حبيبه، وهذه الأوصاف تعكس نفسية المنداسية المضطربة والمتقلبة نتيجة الأوضاع التي مر بها، فهو يسعى إلى نقل هذه الأحاسيس والمشاعر للمتلقي عبر سلسلة من الصور الشعرية ملونة بشتى ضروب الخيال.

ولا ينفك المنداسي الابتعاد عن وصف حبيبته التي فاقت النساء جمالا، فيطلق العنان لمخيلته لرسم أجمل الصور لها متكئا على الطبيعة بمختلف جمالياتها مُفعّلا تقنية التشبيه، حيث يقول : [27]

وَالْمْبَيْسَمْ شَهْدَهْ فِيْ جَبْحْ نَحَلْ مَغْرُوْسْ وَالْفُوَاْمْ عَنْ غَصْنُوْ غَنَاْتْ الْحْمَاْيَمْ

وَالْمَقْمَرْ مَنْ وَجْهُوْ مَنْ تَبْعُوْ يَقْصّرُوْ كالْغُصْنْ تَتْمَأْيَلْ فِيْ ثَوْبَهَاْ مْجَرَّدْ

لعل من جماليات التصوير عند المنداسي الدقة في الوصف والتركيز في التعبير، وهذا يظهر في لفظة(الْمْبَيْسَمْ) وهو تصغير لمبسم، وهذا ما يعرف في الأوساط الشعبية أن من جمال المرأة صغر مبسمها الذي يكتنف على الحسن والبهاء، وقد وظف التشبيه البليغ(جَبْحْ نَحَلْ مَغْرُوْسْ) أي خلية نحل تتقاطر عسل وتفيض حلاوة، وشبهه بعسل النحل وجه الشبه بينهما الحلاوة، كما شبه قوام الحبيبة بالغصن (كالْغُصْنْ تَتْمَأْيَلْ) المتمايل دلالا وجمالا، وهذا ما يؤكد مذهب الشاعر في اللجوء للبيان لتقوية وتنقية صوره، والتأكيد على فكرته والتأثير في المتلقي.

وكثيرا ما يتحفنا المنداسي بصور تشبيهية متقنة في التركيب، قوية الدلالة مملوءة بالإيحاء والتشخيص، تعكس قدرته على حبك الصور ونقل أفكاره بكل طواعية، حيث يعبر عن حزنه الشديد بقوله : [28]

نَوّحِيْ يَاْ عَيْنِيْ وَاَرْسْلِيْ أَسْرَعْ الْدّمُوْعْ كَيْفْ أَرْسَلْهَاْ سَيدْ الْبَشَرْ عْلَىْ أُمْتُوْ
وَأَحْزَنْ يَاْ قَلْبِيْ وَأَهْجَرْ الْهْنَاْ وَالْهْجُوْعْ كَيْفْ حْزَنْ يَعْقُوْبْ مَنْ شَدَّةْ مْحَبَّتُوْ

تنضح الجمالية من الصورتين المتقابلتين المترابطتين، فالأولى توحي بكثرة البكاء والثانية تعبر عن شدة الحزن، والتشبيه فيهما قوي الدلالة مكتمل الأركان، فالمشبه الأول هو العيون والمشبه به هو الرسول والمشبه الثاني هو القلب والمشبه به هو حزن سيدنا يعقوب، ولهذا نلمس تأثير الصورة في المتلقي من خلال الربط بين الرسل وعملهم المقدس الموحى «إذ الشاعر المصور حين يربط بين الأشياء يثير العواطف الأخلاقية والمعاني الفكرية»[29].

يبدو أن المنداسي نجح في توظيف التشبيه بصورته البسيطة، من أجل خدمة المعنى وإيصاله للمتلقي، لأنه اعتمد تشبيهه على الإيجاز والتوضيح والإشارة البيانية الجمالية، بل استطاع أن يشخص حاله النفسية ويصف ألامها، مستنطقا البيئة ومنطلقاته وثقافته الدينية التي أعانته على حبك صورة التشبيه.

إن التجربة الشعرية التي عاشها المنداسي، ومارس طقوسها وبينها بنجاح التشبيه، تعتمد على الإيجاز والتوضيح في آن واحد، فالشاعر يوظف الإشارة دون تفصيل في وصف ذاته وحالته وبعض التجارب المختلفة، كما نجح في إيصال المعنى بواسطة الصورة البيانية الممتعة، لأنه انتهج

الصدق الفني الذي هو أساس خلود الأعمال الأدبية، ونجاح الخطاب بمختلف تشكيلاته، ونجاح الصورة في إبلاغ المعنى للمتلقي.

5-دور الصور الكنائية في التصوير الفني :

إن مفهوم الكناية يعتمد على الخفاء والإضمار والمواراة عن المعنى الأساسي بلفظ آخر من جنسه، يدرك بالقرائن ولا يقصد بالإخفاء والإضمار الغموض وعدم الفهم، ولكنه غموض فيه إيحاء ودعوة للمتلقي على إعمال فكره وذكاءه وعقله للوصول إلى المعنى المطلوب والصورة الحقيقية التي يقصدها المبدع، وهنا تكمن البلاغة في عدم التصريح باللفظ مباشرة وبلغة بسيطة فلا يضفي على النص جمالا وخيالا وشعرية، لكن تكمن في إضمار هذا المعنى وإخفاءه وجعل المتلقي يصل إليه بتفاعله المباشر مع النص.

ولعل الكناية تقوم بمفهومها على تحقيق جوهر البلاغة وإبانة المعنى في لفظ جميل يتحلى بالخيال لأن «الكلام إذا كانت عبارته رثة معرضة خلق لم يسم و إن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[30] على المتلقي في الصورة الكنائية أن يوظف ثقافته الأدبية وذكاءه في المراد من الألفاظ وما وراء الإخفاء و الغموض لأن«الوضوح المشهود في الأدب ليس هو ذلك الوضوح الذي يمكن أن يؤدي بالكلام لأن يوصف بالابتذال بان تميزه من صنوف التعبير ومحاولة الإخفاء –فيما نحن فيه–إنما هي من مظاهر تلك الفنية؛ لأن الأديب استطاع أن يتماشى مالا ينبغي أن يكون من مثله فإن للأدباء طرقا كثيرة يستطيعون النقاد منها إلى غايتهم »[31].

تعتمد الكناية على معنيين؛ المعنى الأول القريب المحسوس المفهوم من ظاهر اللفظ وغالبا لا يقصده المبدع، وإنما وضع للدلالة والإشارة إلى المعنى الثاني وهو البعيد ويفهم بالذكاء عن طريق القرائن المختلفة وغالبا ما يكون المقصود وسنحاول كشف الصورة الكنائية عند المنداسي، في وصيته حيث يقول : [32]

هَاكَ وْصَايَةْ شَافْيَةْ فَيْهَاْ لَكْ الْخَيْرْ نَتْحَصّنْ بَهَاْ حَافْظَةْ مَنْ كُلْ أَرْذَاْلْ
مَقْمَعْ هَفْوَاْتْ الْخَطَاْ مَنْ كُلْ قْصيْرْ مَنْ لاْ يَقْرَاْ عَاْقْبَةْ فْيْ شَوْ الْحَاْلْ
جَمْلَةْ الأَشْيَاْءْ قَيْدَهَاْ حُسْنْ الْتَدّبَيْرْ وَالْرّاْيْ الْمْلَيْحْ هُوَ رَاْسْ الْمَاْلْ

لعل الشاعر في هذه الأبيات الثلاثة يسعى لإفادة المتلقي بتجربته في الحياة وطريقة التعامل معها مُفعّلا أركان البيان ومنه الكناية وتظهر في(أَرْذَاْلْ) كناية المصائب والنوائب التي تصيب

الإنسان من دهره، و(كُلْ قْصيْرْ) كناية عن العمل المستعجل، و(حُسْنْ الْتَدّبَيْرْ) كناية عن التأني والتروي في الأمر والتشاور، و(رَاْسْ الْمَاْلْ) كناية عن النجاح في الحياة.

ويواصل المنداسي وصيته للمتلقي مركزا على مسائل وشؤون الحياة، موظفا الكناية: [33]

دَبّرْ وَابْطَشْ فِيْ الْمْسَاْئَلْ بَطْشْ الْطَيْرْ مَاْ تْحْصَلْ لَكْ فَايْدَهْ حَتَىْ تْحْتَاْلْ

يَاْ دَاْحَلْ بَحْرْ الْرّيَاْسَهْ الأَمْرْ كْبَيْرْ حَصَنْ فُلْكُكْ فِيْ الْوَسْعْ الأَمْوَاْجْ أَغْوَاْلْ

يوظف المنداسي الكناية لإسداء النصح في طريقة الحياة وتحصيل الرزق (دبر وابطش) كناية عن صفة السعي الحثيث والاجتهاد المستمر، وكنى عن الذكاء والجدّ المتفاعل بلفظة (تحتال)، وعن الدنيا والعيش الرغيد بـ(بحر الرياسة)، وكيان ووجود الفرد(فلكك)، ومشاكل الدنيا وهمومها(الأمواج أغوال)، نلحظ استعانة الشاعر بالكناية في إيصال أفكاره وتشخيص معانيه التي يسعى لإفادة المتلقي بها.

وينتقل المنداسي إلى إسداء النصح للحاكم وما يختاره لحكمه، فيقول : [34]

اَخْتَاْرْ لْلَنْفْسْ الأَبْطَاْلْ عْلَيْكْ تْغَيّرْ تَوْجَدْهُمْ عَنْدَ الْكَرِيْهَهْ رُؤْوسْ جْبَاْلْ

يَرْضَيْوَكْ وَقْتْ الْنْدَاْ وَالْحَرْبْ عْسَيْرْ يَوْمًا تَزْحَفْ لْلْوَغَىْ تَبْرَقْ الأَفْيَاْلْ

تشع أضواء الكناية عن موصوف من الأبيات الثلاثة التي يقترح فيها المنداسي حاشية الحاكم، مستعينا بالبيان، فيكني عن الحرب(الكريهة، الوغى) وعن المساندين الأوفياء الأبطال(رؤوس جبال)، والضيق المصائب(وقت الندا، تبرق الأفيال)، فهذه الإشارات الجميلة المتعة مكنت النص الشعري من جمالية مطلقة، وابتعدت عن التصريح المكشوف إلى التلميح الخفي الذي يسلب المتلقي ويسافر به إلى عالم الإيحاءات وكثافة الدلالات.

لقد تميزت الصور الكنائية للشاعر بالإيحاء القوي على معانيه المقصودة، ووحدت صدى عميق في نفس القارئ، وصورت أحاسيسه وشعوره لأن الإيحاء«يزيد من روعة التصوير لا التصريح وتزيد الإشارة من سحره لا المكاشفة، لأن الحيوية في الصورة الأدبية لا تتحقق إلا بالإيحاء فيها بمعان تسمح للقارئ بالميول والمغالبة و تدفعه لتنشيط عقله وخياله » [35] وهذه مهمة الصورة، إذ «لا يكتفي بمجرد التنفيس، بل تحاول عامدة أن تنقل الانفعال إلى الآخرين، وتثير فيهم نظير ما أثارته تجربة الشاعر فيه من عاطفة »[36] فلابد أن تتصف الصورة بالإيحاء

حتى تؤثر في الآخرين « فالصورة وسيلة الشاعر في محاولته إخراج ما بقلبه وعقله أولا وإيصاله إلى غيره ثانيا » [37].

وهذا ما يؤكده أحمد الشايب بقوله: «وهذه الوسائل التي يحاول بها الأديب نقل فكرته وعاطفته إلى قرائه أو سامعيه تدعى بالصورة الأدبية »[38].

خاتمة:

استطاع المنداسي أن يشغّل الآليات البلاغية والمعنوية لنسج خطابه الشعري، ومن أجل الارتقاء بصوره الشعرية، وتدبيجها بمختلف الجماليات، مستعينا بطاقات اللغة الشعبية من معان وأصوات وتجانس بين حروفها، للاعتناء بالمعنى وإيصاله كاملا واضحا للمتلقي، ولم تعجز هذه اللغة على الأداء بل أمدت المنداسي بالجماليات، التي من شأنها أسر القارئ ولفت انتباهه إلى المعاني المكنونة في الخطاب الشعري الشعبي، واستعان المنداسي بكفاءة التصوير الفني وذلك بواسطة الصور الاستعارية والتشبيهية والكنائية التي لونت الخطاب وأكسبته فاعلية وإقناعية لا تتحول أبدا.

وهذا ما يجعلنا نقول أن قصائد المنداسي حبلى بالصور المتنوعة التي تعكس فطنته وقدرته على التصوير ونقل معانيه، وتشخيص أفكاره، وتقريب المعنى من المتلقى في أجمل حلة، ويؤكد لنا الثقافة البلاغية واللغوية للشاعر رغم أن خطابه شعبي، لكن لم يمنعه أن يرصعه بأجمل الصور الفنية التي زادت قيمته الأدبية.

الهوامش :

1- سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط 03، 1980، ص 5.

2- عبد العزيز المقالح، شعر العامة في اليمن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1978، ص 29.

3- GRAND LAROUSSE ENCYCLOPEDIGUE ، T. G. IMAGE PARIS ، 1960.

4- أحمد أمين، النقد الأدبي، مطبعة التأليف والترجمة والنشر، ج 1، د ط، 1952، ص 39.

5- محمد حسين عبد الله، الصورة الشعرية والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 1981، ص 33.

6- شرح ديوان الحماسة لأبي تمام، لجنة التأليف والنشر، القاهرة، ط01، 1951، ص 09.

7- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك : الدراسات الأدبية واللغوية، الرياض، السعودية، ط 01، د ط، 1980، ص 15.
8- عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، صححه وعلق على حواشيه : محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 297.
9- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث : مقوماته الفنية و طاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 98.
10- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري (دراسة في النظرية و التطبيق)، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط: 01، 1984 م- 1405هـ، ص 77 – 78.
11- عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، لبنان، دط، 1978، ص 435 .
12- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 02، 1980، ص 276.
13- رينية ويلك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 02، 1981، ص 195.
14- هو سعيد بن عبد الله التلمساني المنشأ المنداسي(بلدة منداس بغليزان) الأصل، من فحول الشعر الملحون الجزائري عاش بتلمسان في القرن الحادي عشر الهجري، توفي سنة 1088هـ/1677م. (ينظر: ديوان سعيد المنداسي(الشعبي)، تقديم و تحقيق : الأستاذ محمد بخوشة، مقدمة الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، د ت، ص 06. وينظر : ديوان سعيد بن عبد الله التلمساني المنداسي، تحقيق وتقديم:ربح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص 05).
15- إبراهيم رماني، الغموض في الشعر الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1991، ص 15.
16- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط 03 ، 1983، ص 14.
17- عبد الله سعيد المنداسي، تقديم وتحقيق : الأستاذ محمد بخوشة، مقدمة الديوان، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، د ط، د ت، ص49-50.
18- مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، ص 33 .
19- المنداسي، الديوان، ص 47.
20- عبد الحق زريوح، الخصائص الفنية للشعر الشعبي، رسالة ماجستير، مخطوط، معهد الثقافة الشعبية، تلمسان، 1991، الملحق الشعري، ص 257.
21- نفسه، ص 257.

22- جـابر عصـفور، الصـورة الفنيـة في الـتراث النقـدي والبلاغـي، بـيروت، لبنـان، ط 03، 1992، ص127.
23- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري –دراسة في النظرية والتطبيق-، ص 42.
24- فايز الداية، جماليات الأسلوب – الصورة الفنية في الأدب العربي- ، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط 02، 2003، ص 72.
25- المنداسي، الدوان ص08.
26- نفسه، ص51.
27- نفسه ص 69.
28- نفسه ص 69 /173.
29- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 08.

30- أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، مكتبة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، ط02، 1971، ص 245، ص 16.
31- بدوي طبانة، علم البيان، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 220 – 221.
32- المنداسي، الديوان، ص 39.
33- نفسه، ص 143.
34- نفسه، ص143.
35- علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، مطبعة الأمانة، القاهرة، مصر، ط 01، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، مصر، ط 02، 1996، ص 212.
36- محمد النويهي، وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، معهد البحوث والدراسات العربية، 1966 – 1967، ص 26.
37- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في النقد الشعري، ص 41.
38- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط 08، 1973، ص 242.