شعريّـــة الصّورة في القصيـدة الثوريّـة
(اللّهب المقدس لمفدي زكريا) أنموذجا

أ . نوّارة ولد أحمد*

1 . بنيـة الصّورة الشعـريّـة :

لا يختلـف اثنـان في أنّ أيّ عمـل أدبـي نثـرا كـان أم شـعرا ، لا يخلـو مـن عناصر تهتـم بها الشعرية ، سواء في البنية الداخلية أو الخارجية .

ولعل فكـرة تـأليف الشـعر عنـد مفـدي زكريـا لهـا ارتبـاط وثيـق بـالوجود بمفهومه الواسع : الوجود الطبيعـي والإنسـاني والجمـالي ، يعكـس معرفتـه للواقـع وثورته عليه ، فراح يجسد هذه الثورة مـن خـلال قصـائده مخترقـا حـدود الطبيعـة اللغوية ومعبّـرا عن آلامه ورفضه لهذا الواقع .

تحملنـا هـذه الفكـرة إلى التعــرض إلى مسـتوى لصـيق بالشعــرية ، إنّـه المستوى الدلالي المتمثل في الصورة التي تعدّ الوحدة الأسـاس في صـنعة القصـائد وبناء معماريتها . وكي نبحث عن طبيعة هذه الصورة في القصـيدة الثوريـة ، يجـدر بنا الوقوف عند خصوصـيات هـذا المفهـوم ، إشـارة منّـا إلى أهميتهـا لـدى بعـض الدارسين والنّقـاد .

وقد أولى أرسطو أهمية خاصة لوظيفة الصورة في الخطـاب الشـعري ، ويـرى أنّ على الشاعر أن يتحكم في صناعة الشعر ، أن يصوّر الأشياء كما يجب أن تكون[1] .

إنّ هذه العناية بالصورة عرفتها البلاغة العربيـة وأولتهـا أهميّـة كـبيرة ، فهـذا الجـاحظ يقـول : « إن المعـاني مطروحـة في الطريـق يعرفهـا الأعجمـي والعربـي والبدوي والقروي والمدني ، وإنمـا الشـأن في إقامـة الـوزن وتخيّـر اللفـظ وسـهولة المخرج . . . . فإنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير »[2] .

يقوم فهم الجاحظ للصورة على مبدأ إتقان صنعة المعاني التي يعرفهـا جميـع الناس واعتماد قوّة التخييل في التصوير . فإنشـاء الصـورة وإتقانهـا لا يقـدر عليهـا إلاّ شـاعر (أديـب) يتمتـع بخيـال خصـب وثقافـة واسـعة . والصـورة عنـد عبـد القـاهر الجرجاني هي كتلة متكاملة تقوم على اللفظ والمعنى ولا ينفصلان : « واعلم أنّ قولنا

* قسم الآدب واللغات ، جامعة تيزي وزو.

الصّورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا »[3] .

كما أكد النقد العربي الحديث أهميّة الصورة وفهمها : « فهي وسيلته (الناقد) التي يكشف بها القصيدة وموقف الشاعر من الواقع »[4] . ومن هنا فإن قيمة الصورة تتأتى من سياقها ضمن القصيدة ، فهي طريقة للتعبير ودلالة يكمن ثقلها فيما تحدثه في المعاني من تأثير . فالحديث عن الصورة يعني عدم تغييب التخييل عنها ، كونها على علاقة عضوية ، وفي هذا الصدد يقول جابر عصفور : « إنّ قوّة التخييل تتمكّن من الجمع بين الأشياء المتباعدة التي لا تربط بينها علاقة ظاهرة ، فتوقع الائتلاف بين أشد المختلفات تباعدا وتلقى حدود الزمان وأطر المكان وتنطلق إلى آفاق فسيحة لتصنع الأعاجيب »[5] .

يبدو لنا إذن أنّ جماليّة الصورة تقوم على قوّة التخييل وتدفع باللغة إلى تأسيس نظام تركيبي غير مألوف ، يبدعه الشاعر ، فيثير دهشة ومتعة .

انصب الاهتمام بالصورة الشعرية وأثرها في النص على جدتها وقوة إيحاءاتها وقدرتها على الإثارة ، لتكون ذلك الخيط الرابط بين عواطف المتلقي والحالة الشعورية للمبدع .

فالصورة في القصيدة الثورية ليست تعبيرا مجازيا عن واقع معيّن ، إنّما تعبير عن الحقيقة الداخلية ، تحاول دوما الوصول إلى قلب هذه الحقيقة عن طريق محو الموجودات التي تملأ هذا العالم المحيط بهذه النفوس الرافضة له ، والتي تسعى إلى إيجاد عالم حقيقي تنسجم معه . وفي الحقيقة هذه عملية إفلات وهروب من الواقع الملموس لإيجاد واقع يتجاوز المتعيّن المرفوض وتغييره .

وسنجد أنّ مجموع هذه الصور تخبئ في طيّاتها هذا الصراع اللامحدود وتترجمه بين الموجود المرفوض والمرغوب المأمول ، من خلال ربطها بين عناصر متضادة وجمعها وتشخيص الجامد وإلباسه ثوب إنسان يتكلّم ، يتحرّك وينفعل . هذا يدفعنا إلى أن نبيّن علاقة المستوى الدّلالي بالمستوى النفسي داخل صورة القصيدة الثورية . فإنّ البعد المعنوي له أثره في تحقيق الوظيفة الإفهامية ، أو إيصال الرّسالة ، إلاّ أنه ما دامت القصيدة ثورية ، فلا بد لها من عامل آخر لا يمكن الاستهانة به لتحقيق النجاح في أداء الصورة الشعرية لمهمتها . يتمثل في المستوى النفسي .

يقول عبد الله راجع في هذا الشأن : « إنّ نجاح الصورة الشعرية في أداء مهمتها على الوجه الأكمل إنّما يعود إلى الانسجام والتآلف الذي يحصل بين هذين المستويين ـ إشارة منه إلى المستوى المعنوي والنفسي ــ وأقصى ما كان

للتصوّر الشائع أن يصل إليه هو أن يربط بين المستويين معا داخل ما يسمى بدلالات الصورة الشعريّة »(6) .

وقد أشرنا في حديثنا عن الصورة أننا لا نودّ مناقشة مفهومها الذي تعرضت إليه دراسات عديدة ، إنما اكتفينا بتقديم نظرة عنها وعن اهتمام الدارسين بها ، كما رأينا أنه لابد من البحث فيما يسهم في جعل الصورة الشعرية مادة خاما في القول الشعري . إن تحقيق عنصر الإدهاش والمفاجأة هو سرّ نجاح الصورة الشعريّة ، لذا قيل الشعر لغة الإدهاش والمفاجأة ، ما دام الذي يبني صرحه وآفاقه إنسان يملك إحساسا خاصا وفطنة ووعيا . هذا من بين ما يميّز الشعر من النثر ، وسيتضح ذلك من خلال ما سنذهب إليه من توضيح عنصر الانزياح الذي سنتعرض إليه لاحقا ، لكونه لا يقلّ أهمية عن الصورة الشعرية ، بل هو لصيق بها ، لأنه يغمر فضاء القصيدة الشعريّة . واللغة الشعرية انحراف عن المعيار والمتداول من الخطابات ، لهذا شغلت اهتمام الكثير من النقاد ، منهم جان كوهن في كتابه (بنية اللغة الشعرية) الذي وضّح هذه الظاهرة عن طريق قانون الثنائية تقربا بعمله هذا إلى الموضوعية . وتتمثل الثنائية التي اعتمدها في تحليله للخطاب الشعري في (المعيار / والانزياح) .

ولا نعني هنا ، أن كوهن كان سباقا إلى استعمال مفهوم الانزياح ، لأن الدراسات الأسلوبية أكّدت أنّ ريفاتير وبالي وسبيتزر هم الأوائل الذين استعملوا هذا المفهوم في دراساتهم ، غير أنّ كوهن أعطى المفهوم بعدا آخر وطوّره ، فأصبح الانزياح لديه : « لا يختلف عن التعريف الذي يعطيه شارل برونو للواقعة الأسلوبية ، فالأسلوب عنده هو كلّ ما هو ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام »(7) . وهكذا عدّ الأسلوب انزياحا بالمفهوم الذي ينصّ على أن الأسلوب هو ليس شائعا ولا مألوفا ولا مصوغا في قوالب جاهزة ، فهذا المفهوم للانزياح يجعلنا نرى الرسالة الفنيّة شعرية لمّا تنزاح عن قوانين اللغة ــ المعيار ـ أي أنه بخرق الشعر للقوانين اللغوية تتحقق الشعرية . والخرق هنا يتمثّل في إحداث كسر قوانين اللغة في بنيتها الصوتية والتركيبية والدلالية ، ثم إعادة بناء الجملة لتحقيق الانسجام .

وهذا ما توصل إليه جان كوهن في مفهوم الانزياح . فعملية التحوّل الدّلالي هذه تتم بانتقال المعنى العقلي التقريري إلى المعنى الإيحائي الانفعالي وظهور المعنى الثاني يحكم على الأوّل بالاختفاء(8).

استفاد النقاد العرب من النظرية الشعرية والأسلوبية التي طوّر دعائمها جان

كوهن خاصة في المقولات التي لها صلة بالانزياح ، منهم محمد مفتاح ومحمد بنيس . إنّ مفهوم الانزياح /العدول/ لم يكن مجهولا عند العرب ، إنما طوّر بعد اطلاعهم على الدراسات الغربية واتفقوا على أنّ البحث في جانب من جوانب الشعرية يعني البحث في الطاقة المتفجّرة في الكلام الذي يتميّز بقدرته على الانزياح وخلق حالة من التوتّر(9) . يحيلنا الانزياح المتمثل في خرق قوانين اللغة إلى موهبة الشاعر تتجلى في قدرته على اكتشاف الدهشة والمفاجأة . وهذا التصرف في اللغة له وقعه في إبراز جماليات النص الفني . وقد عدّ التلاعب بتراكيب اللغة عملية جديرة بالاهتمام ، لكونها تمنح النص خصوصية ، فالتصرف في اللغة وأساليبها من الانحرافات التي تشكل المجاز ، كالتشبيه الذي يعدّ صورة له ثقله في بنية الصورة الشعرية ، يلعب دورا في النشاط الشعري .

تعدّ الصورة التشبيهية عنصرا دلاليا يستقي أهميّته من قدرته على توصيل المعنى ، واهتمت بها البلاغة العربية والغربية على السواء . فأهمية التشبيه من خلال ما سلف تكمن في وضوح التعبير عن قصد المتكلم ، كالتعبير عن المعاني المجرّدة عمّا هو خفي بالتمثيل الحسيّ قصد إفهام المتلقي .

وفي تحقيق صورة التشبيه بالوجه السليم والحسن يقول ابن رشيق : « وإنما حسن التشبيه أن يقرب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة واشتراك »(10) . وهذا يعني الاشتراك في المشابهة وليد العملية الذهنية القائمة على القياس كما سيأتي ذكر ذلك في الصورة الاستعارية . ولا تبتعد البلاغة الغربية عن هذا المفهوم للتشبيه ، فجان كوهن مثلا يعرّف التشبيه من هذه الزاوية التي تعتمد القياس الذهني ، يراه : « عملية مطابقة جزئية بين شيئين ، إذ إنّ شيئين فكريين يتشابهان حينما يوصفان ـ في الوقت نفسه ـ بكونهما متطابقين ومختلفين »(11) .

هذا بالنسبة للصورة التشبيهية وأهميتها في النشاط الشعري والدور الذي تؤديه في تحقيق الشعرية من خلال ظاهرة العدول عن المألوف وخرق المنطق المعجمي ، إذ ثمة صورة أخرى لها ثقلها في بنية الصورة الشعرية ، تلعب دورا في النشاط الشعري ، إنّها الاستعارة التي ظلت موضع اهتمام الدارسين ، بحكم أنّها ذلك المجاز الذي فيه خرق للعادة التعبيريّة ، وعملية خلق قائمة على المشابهة . وهذه العناية بالاستعارة تدفعنا إلى عدم إغفال أهميتها في عملية البحث عن شعرية الصورة في القصيدة الثوريّة . أنّ الشعر يتميّز باستعماله المخصوص والاستثنائي للصورة ، لا لشيء سوى أنّه يعتمد على لغة الإيحاء للتأثير في المتلقي ، وعن طريق هذه الصورة تنقل للقارئ تجربة الشاعر الشعورية والانفعالية .

إنّ مفهوم الاستعارة محوري في البلاغتين : العربية والغربية ــ ففي البلاغة العربية تقوم صورة الاستعارة على أساس نفي أحد ركني التشبيه ، وهذا التعريف يجعل الاستعارة منبثقة عن التشبيه ناتجة عن عملية ذهنية قياسيّة ، وهناك من يعرّفها على أساس أنها عملية نقل العبارة من معناها المعجمي إلى معناها الاستعاري بهدف التوضيح وتقريب المعنى وإفهامه ، كما يقول صاحب الصناعتين ، إن الاستعارة هي : « نقل العبارة من موضع استعمالها من أصل اللغة إلى غيره لغرض »[12] . وعمليّة نقل العبارة تتمثل في أخذ جملة من دلالتها المعجميّة الأصلية الحسيّة أو المعنوية ثم نقلها إلى معنى أو مدلول آخر لخلق علاقة بين المدلول الأول والثاني لتحقيق التناسب في مجال الصورة الاستعارية . يقترب فهم البلاغة الغربية للاستعارة من فهم البلاغة العربية من حيث القياس الذهني للعلاقة بين قطبيها وترى هذه البلاغة أنّ : « الاستعارة ـ على العموم ــ هي تشبيه مختزل »[13] ، وهذا مثيل بما قاله البلاغيون العرب : إنّ الاستعارة تشبيه حذف أحد طرفيه ، ومن البلاغيين المحدثين نجد رومان ياكبسون الذي عرّف الاستعارة بأنها : « تعيين دال لمدلول ثان مرتبط بالتشابه بمدلول أوّل »[14] . ← دال ← مدلول1 ← مدلول 2(معنى المعنى) إنّ هذه التعريفات ترجع الاستعارة إلى علاقة المشابهة التي تحقق التطابق القائم في الذهن ، وهذا يوجهنا إلى فهم أنّ الهدف من الاستعارة ليس البحث في وجود التشبيه أو عدم وجوده ، إنّما هذه المشابهة ما هي إلاّ قياس أو وسيلة لفهم(التنافر الدلالي) الذي يحصل في الاستعارة نتيجة خرق المألوف واللغة العادية ، قصد تحقيق الملاءمة داخل[15] . فالصورة إذن تعكس الواقع الذي يكشفه المبدع بخياله . « في فهمه أنّ الكون قائم على مجموعة من العلاقاتm . le guern » ونميل إلى رأي الباحث الفرنسي بين ثنائيات متضادة متنافرة ، وأنّ عمل المبدع يتجه على عكس العالم الخارجي وما فيه من حركة اجتماعية وأنّ الرؤية إلى العالم قائمة على مجموعة من العلاقات القياسية تدعو إلى استعمال الاستعارة .[16] إنه على ضوء ما تقدم ، سنحاول اكتشاف حدود الصورة الشعرية في القصيدة الثورية التي هي موضوع دراستنا ، وارتأينا إلى وصف الانزياحات التي تقوم على المشابهة سواء بالتشبيه أو الاستعارة ، مبرزين الوظيفة التي تؤديها هذه الانزياحات في تحقيقها لشعرية الصورة . وسنتتبع بنية النص الشعري لترصّد آلية الانزياح في تحقيق هذه الوظائف المذكورة في العبارة الشعريّة .

تأليف التشبيه ودلالته :

ندرس في هذا الجزء الصورة التشبيهية من خلال أنواع التشبيه التي تؤسّس

كذلك المتن الشعري لمفدي زكريا ، وسنسعى لكشف كيفية تحرّك الدلالة في القصيدة الثورية ، تنقلها من الحرفيّة إلى الدلالة الإيحائيّة لتحقّق المستوى الجمالي لمنتوج الشاعر . إنه كما تتحقق الصورة الحسيّة في الصورة الاستعارية ، تتحقق في التشبيه و « التشبيه البليغ قياسا غالى الاستعارة هو أرقى أنواع التشبيه بحسب مفهوم المحدثين ، وأقرب شيء إليها »(17) .

وإذا قرأنا القطعة التالية من قصيدة « أرض أمي وأبي » : مغربي . . أنت أرض العجب أنت شعب عربي عرشه(بيت النبي) مهج من لهب تربة من ذهب(18) .

تستوقفنا في الصّور تشبيهات أسهم غياب الأداة ووجه الشبه في جعل علاقة المشابهة بين مكوّنيها البعيدين قريبة جدا ، كون درجة الانزياح بينهما ضعيفة ، إذا وجدت العناصر الدالة المشتركة بينهما .

ولا يخفى الدّور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الجوانب الحسيّة من الصّورة عندما تكون علاقة المشبّه بالمشبه به قريبة (على نحو ما عودتنا عليه طريقة الثقافة البدوية) لتحقق العناصر المشتركة بينهما ، إلاّ أن وجود الانزياح بينهما أعطى لصورة التشبيه فعاليّة في خلق المفاجأة والحركيّة بإدخاله الصورة عناصر التخييل (أنت أرض العجب/ مهج من لهب/ تربة من ذهب) .

نلاحظ هنا أن الصورة تتحقق على أساس لفظي ، لأنّ مفهومها يكمن في التجريديّة والرمزية ، (فالعجب) يستند الى مرجع أسطوري لا يتحقق في الواقع ، أمّا الشاعر فجعل من هذا المستحيل (العجب) يتحقق في واقع الثورة في صورة ذهنية ، يريد أن يشاركه فيها المتلقي مشاركة وجدانيّة وثوريّة .

أمّا عبرتا (مهج من لهب /تربة من لهب) فواضح أنّها على المستوى الرّمزي تشكّل الأولى (لهب) مرتع الجهاد وقيام الثورة ولا تدلّ على اللهب المادي ، وكذا كلمة (ذهب) تدلّ على الخيرات الباطنيّة والخارجيّة التي تتمتع بها الأرض ، ولا تدل على وفرة الذهب . وهنا تصادفنا مفاهيم تجريديّة ، تعرض بطريقة حسيّة ، وأنّ ورود هذه الصور بهذا التساوي في ترتيب الكلمات له دلالة على مستوى تراكم اللغة لكلّ جملة تشبيهيّة ، حيث خلق تفاعلا داخليا أكثر كثافة وانسجاما . وقد أكّد هذه الفكرة صاحب (فن الشعر) حين قال : « إنّ الشاعر يصنع بالكلمات ما يصنعه الموسيقي بالأصوات »(19) .

وعند قراءتنا للقطعة التالية :

أرضنا نحن فداها نحن جند في حماها نحن نبت في رباها سنبلات في ذراها قطرات من دماها لبنات في بناها(20) نلاحظ تكثيف الشحنة

الشعرية من خلال توالي الصور في متن مفدي زكريا وهو يؤكّد انتماءه إلى الوطن . والصورة قائمة على بنية المسند والمسند إليه (مبتدأ وخبر) ، بحيث تظهر على الشكل التالي :

نحن ← جند / نحن ← نبت / نحن ← سنبلات / نحن← قطرات / نحن← لبنات .

فالصور كلها تتراصل وتتعالق ، يتحكم في معماريتها التطابق والتماثل . ففي الصورة الأولى يظهر تقديم الضمير (نحن) في شكل حسيّ ، فالمشبه حسي والمشبه به (حسيّ) ، جند حماة ، كأنّ كلّ الشعب يجتمع في وظيفة واحدة هي حماية الأرض .

هذه الصورة تبدو بسيطة ، توضح فقط حبّ الأفراد لأرضهم واستعدادهم لحمايتها ، لا نلمس هذه المفاجأة والدهشة ، كما نلمسها في الصّور التي تلتها مثل(نحن نبت في رباها) إذ جعل من (نحن) (أبناء الوطن) نبتا في الرّبى ثمّ سنبلات . يتمثل هذا التشبيه في التشخيص والتعالق مع الطبيعة ، مثلما يذهب إلى هذا النوع من الصّور الرومانتكيون عندما يستنجدون بالطبيعة للإفصاح عن خلجات النفس والتوحّد مع عناصرها ، ليبيّن أنّ أبناء هذا الوطن هم الأصل والثروة الطبيعيّة . ثمّ يرتقي في الصّورة ليكثّف جماليتها ويجعل من(نحن) أبناء الوطن دائما سبب حياته وتمديد عيشه ، فالدم رمز الحياة ، ونبضها تناسق وتراسل مع(نحن) سبب تمديد عمر الأرض وعدم سلبها من العاتين ، ثم يرتفع بالصّورة ليجعل من(نحن) لبنات في بناها ، أي المشبّه به سبب وجود المشبه . فالعلاقة سببيّة . فالصّورة الخامسة تكشف عن هدف الشّاعر في تمسّكه بالوطن . ولا غرو في ذلك ، فهو شاعر ثوريّ ، يدافع عن أقصى حدود هذا الوطن ويجعل من نفسه وأمثاله كلّ ما ينبض داخل هذه الأرض . لقد نوّع بين تعالق الحسيّ بالحسيّ وتراسل الحسيّ بالمادي ، وعليه نلمس سمة الحركة والتفاعل التي تهيمن على التناسب والتطابق في هذه الصّورة ، إضافة إلى المسحة الرومانتكية التي يتمتع بها كلّ من النبات والسنبلات المتمثلة في الحياة والتوالد المستمر وملء الساحة بكلّ ما هو جميل ونافع . وهذا يؤدي إلى التّراسل النفسي بين الشاعر وعناصر الطبيعة لتحقيق شعرية الصّورة . وإذا قرأنا البيتين التاليين من قصيدة (وتعطّلت لغة الكلام) : يا ثورة التحرير ، أنت رسالة أزلية ، إعجازها ، الإلهام الشعب ، أنت ضميره ، وصوابه والجيش ، أنت دماغه العلام[21] نلمس تضمّنهما لأربع صوّر قائمة على بنية نحوية واحدة تتمثل في بنية الجملة الخبرية ، وإذا حاولنا إبراز هذه البنيات فستكون على النحو التالي : الصّورة الأولى : أنت (الثورة) ← رسالة أزلية الصّورة الثانية : أنت ← ضمير(هـ) (الشعب) الصورة الثالثة : أنت

← صوابه(الشعب) الصورة الرابعة : أنت ← دماغه العلاّم تبدو لنا الصور الأربع كلها قائمة على المماثلة والتفاعل والتساوي : (فأنت رسالة أزلية) جملة خبرية تحيلنا إلى فهم أن الشاعر يريد أن يماثل بين الثورة والرسالة في خصائص عديدة ويساوي بينهما . وقد صوّر الثورة وأظهرها على أنّها رسالة أزلية ، جعل منها بؤرة تلاق مع الثورة على هذا المستوى (الأزلية) ، وجعل الثورة كذلك (ضمير الشعب) وصوابه ، حيث الضمير في الحقيقة يردع عن فعل الخطأ ويحاسب صاحبه ويؤنّبه ، و(الصواب) يعني الابتعاد عن الخطأ واتباع السبيل الأقوم والأصح ، فأصبحت الكلمتان / ضمير وصواب / تتمثلان مع الثورة وتتفاعلان معها ، لكون الضمير والصواب يسعيان إلى سعادة الإنسان والثورة تجعله يرتاح من الاستبداد والذّل الذي يرفضه لتتحقق له السّعادة المنشودة . وكلمة(دماغه) جعلها الشاعر تعبّر عن التّسيير والتنظيم والتخطيط المحكم لدى الجيش ، وربط كلّ هذا بالثورة ، إشارة إلى قادتها . فيتمّ التعالق بين (الثورة) و(الدّماغ) على مستوى المماثلة ، فالدماغ قيمة مادية مركزيّة ، والثورة قيمة معنوية (مجرّدة) ، أمّا الضمير والصواب ، فهما قيمتان معنويتان ومجرّدتان ، إنّها كلّها عناصر شكّل الشاعر من خلالها صورته التشبيهية التي يحقّق بها شعرية كتابته . وفي البيت التالي من (زنزانة العذاب) ، سنلاحظ كيف تتمظهر الصورة الشعرية من خلال تعالق حال الليل بالشاعر : ياليل ! كم لك في الأطواء من عجب!! ياليل! حالُك حالي ، أمرنا نسق! [22] .

ربط المؤلف حال الليل في الظلمة والغموض والسواد بحاله داخل زنزانة سجن بربروس ، حال يأس وحزن وسواد الأفكار وغموض المصير . ربط ما هو خاص بالزمن ← الليل وحالته النّفسية والشعورية ← الكآبة والحزن ، كلاهما أنتج سوادا وغموضا . نلاحظ أنّ العنصر الدّلالي الأول (الليل) متحقق في العالم الخارجي ، كونه ظاهرة زمنية ، جعله يتراسل في الصّورة مع حال الشاعر الكئيب المظلم ، وهي حالة نفسية باطنيّة . إنّ ما يشدّ انتباهنا هنا ، هو كيفية تشكل الصّورة في القصيدة التي لا يمكن إبعادها عن المشاعر الوجدانية التي تستدعي معجما خاصا للتعبير عمّا يشغلها ، ولعلّ أقرب معجم تتخذه هو معجم الرومانتكية حيث يتخذ في الكتابة عمليّة اللعب بالكلمات في خلق الصوّر كوسيلة من أجل الارتقاء باللّغة إلى ما لم تتعوّد قوله : « فعملية الكتابة بالنسبة للشاعر ليست (صناعة) الكتابة ، ولكنها السّماح للغة أن تقول أكثر ممّا تقول عادة ، وأكثر ممّا نجعلها تقول » [23] . هذه صور انتقيناها كنماذج لصورة التشبيه البليغ ، سنحلل صورا تشبيهيّة أخرى ونعمل على إبراز مدى خلقها للفاعلية التخييلية في القصيدة الثورية . وأول كشف يستوقفنا هو هذه الصورة التي تظرفي البيت الأول من

قصيدة (الذبيح الصاعد) ، حيث يصوّر الشهيد كالمسيح يختال : قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوان يتلو النشيدا[24] فبنية الصورة تتشكّل من العناصر الآتية : الضمير المستتر (هو) ← الكاف ← المسيح . هذا التشبيه فيه إيحاء ، قارن الشاعر بين الشهيد زبانا والمسيح سيّدنا عيسى ، كشخصية دينيّة واجه أعداءه بشجاعة وإيمان من أجل رسالة ربّانية فمثله ، واجه المستعمر وقدّم روحه قربانا للثّورة ، وصعد إلى المقصلة ودشّنها بشجاعة وإيمان من أجل رسالة ثورية ، فالصورة هنا معنوية ، لأنه قرن شجاعة الشهيد بشجاعة المسيح ، اللذين آمنا برسالتهما ، أو كما قال محمد ناصر : « فهو ـ زبانا ـ عند مفدي زكريا لا يقل عظمة ونبلا وطهارة عن الأنبياء ، إنه يرى فيه صورة مجتمعه من روحانية المسيح »[25] فالشجاعة حالة نفسيّة وجدانيّة نابعة من الثورة الداخلية ، وهاتان الشجاعتان اللتان وضعهما الشاعر على المستوى القيمي نفسه ، توحيان كلّ في زمنها إلى الإيمان بتحقيق ما صعب على الإنسان تحقيقه في ظروف صعبة حاسمة . وهكذا ماثل الشاعر بين المسيح وزبانا لينتج في صورته أثرا إيجابيا يقوم على الدّمج والتوحّد بين رسالتين ساميتين .

وفي الصورة الآتية مستوى جمالي مقبول ، تحققه الصورة في هذا البيت من قصيدة(يقدّس فيك الشعب أعظم قائد) : أثرت على العاتين حربا ، ولم تزل عليهم تلظى كالجحيم وتوقد[26] هذه الصورة قائمة على : حرب ← الكاف ← جحيم ← أثرها سلبي في المستعمر ← الاتقاد . في هذه الصّورة يظهر العنصر المشترك في وجه الشبه صريحا ، وقام (الكاف) بإشاعته بين (المشبه والمشبه به) وهو(الاتقاد) ، فإذا كانت النار تحقّق الاشتعال والاتقاد ، وبالتالي تحقّق الهدف ، فإن الحرب التي خاضها البطل* ، تجسّد هذا الاتقاد بالثورة أي شنّها البطل ، فالحرب تفعل فعل النار حين تشتعل كالجحيم في وجه المستعمر . إنّ الصورة سابقة الذّكر ركزت على الصورة التشبيهية التي تتكئ على أداة (الكاف) لتعبّر عن المعاني وإيحائها . فثمة أدوات أخرى استدعتها المواقف والحالات الشعورية والنفسية للشاعر وفرضتها كوسائل تعبير عن الدفقة الشعورية ، منها ما جاء في البيتين التاليين من قصيدة(بنيت بروح شعبك عرش ملك) تكثيف الشّحنة الشعريّة من خلال توالي الصوّر فيهما : قضى . . . فتخاله ما عاش يوما كأنّ الموت في الدنيا مزاح ! كأنّ غدوّه ، ما كان إلاّ مداعبة يكدّرها الرّواح ![27] إنّ أوّل ما يواجهنا في البيتين هو تعجّب الشاعر من حال الدّنيا ومنطق الحياة ، فشكّل صورته على النّحو التالي : الموت ← كأنّ ← مزاح غدوّه ← كأنّ ← مداعبة

نلاحظ تعالقا بين الموت والمزاح ، متضادان معنويان ، فالموت جدّي والمزاح هزليّ ، فحقّق بهما تقاربا على الرغم من تباعدهما وتناقضهما ، ثم جعل من غدوّ (أو موت ملك المغرب محمد الخامس) مداعبة كدّرها الرّواح ، مزج بين الحقيقة المرّة التي يشعر بها في داخله وبين عدم تقبّله مع إيمانه بالقدر في هذه الفاجعة ، فاستعمال (كأن) هنا يدعو إلى التوقف والتأمل والنظر فيما توحي إليه الصّورة ومدى تحقيقها للتفاعل داخل أجزائها التي تكشف عن موقف الشاعر ورؤيته إلى الحياة والناس . وفي صورة أخرى يظهر عمل(كأن) في تحقيق المشابهة بين المادي والحسني يقول في قصيدة (ألا إن ربك أوحى لها!!) : كأنّك والناس ـــ حيُّهم كمن مات ، قد جئت غسّالها[28] تتشكّل البنية كالآتي : ضمير المخاطب (ك) في (كأنك) ← غسّال حيّ ← الكاف ← من مات إنّ توظيف الشاعر لـ (كأنّ) في البداية جاء لتشخيص السيل الذي جرف كلّ ما وجده في الطريق ، إنّه صورة عامة جعل بها السيل حسّيا كأنّه غسّال ، ثم جاء بـ (الكاف) في الصورة الثانية لينبّه للتفاعلات الظاهرة والباطنة لعناصر الصّورة المتعالقة ، فجعل عنصرين متضادين لا يتفقان في الحقيقة كأنهما على علاقة تناسبية تطابقية ، وخلق بين صورتين بلا غيتين (تشبيه وطباق) تفاعلا ليشكّل جماليّة في التصوير ، هذا على الرّغم من أنّ توظيف أدوات التشبيه يكشف في جوهره انقيادا للمرئي وتأثرا به . إنّ الشاعر حاول بناء صوره التشبيهيّة على عناصر الرّبط ، فتفاوتت من حيث الورود ، وقد وظفها ليقرّب بها المختلفات والمتباعدات والمتضادات ، وليربط الحسيّ بالحسيّ . يحدث هذا بجمع المتغيّرات مستحيلة التحقيق في الواقع داخل سياق النص ليكوّن علاقات جديدة مستحدثة ناتجة عن خرق المألوف ، وقد وضّح كلّ هذا صبحي البستاني في قوله : « التشبيه صورة شعريّة والنظر إليه يكون من خلال مفهومها ، فهو يقرّب حقيقتين مختلفتين ، فلا ينظر إليه فقط من خلال طبيعة كلّ حقيقة ، إذا كانت مجرّدة أو حسيّة ، وإنّما من خلال عمليّة التقريب والجمع بحدّ ذاتها ، ومن موقع هذا الجمع داخل السياق العام ، وما يمكن للعلاقة الجديدة المستحدثة أن تولد من إيحاءات أو مدلولات »[29] . فالصورة بالنسبة للشاعر هي قبل كلّ شيء أداة تتيح في نصّه تكثيفا دلاليّا تتحقّق من خلال شعريّته . وقد يتبيّن من خلال تتبعنا للظاهرة الأسلوبية المتمثلة في صورة التشبيه أنّنا ركّزنا على عناصر الربط ووظائفها ، ذلك لأنّنا وجدنا في هذه الأدوات الخيط الرابط بين المشبّه والمشبه به . ولعلّ التفاوت الواضح في استعمالها يدلّ عل حرص الشاعر في إبراز الحالة الشعوريّة وموقفه الثوري واختيار الوسيلة الأكثر تعبيرا عن شعوره ، يستعمل (كأن) للتأكيد على التشبيه وعقد صلة بين

ركنيه ولاحظنا أن الشاعر مفدي زكريا لم يقف عند توظيف هذه العناصر للتّوصيل ، إنمّا حاول من خلالها تحقيق شعريّة هذه العناصر . إنّ التركيز على الأدوات التشبيهيّة ما هو إلاّ البحث عن الفرق بين مدلولات كلّ أداة داخل السياق وكيف تحقّق جمالية النص وشعرية الصورة : « لأنّ نشاط الأداة الجمالي ليس موقفا مستقلا أو معزولا عن نشاط السياق »(30) . وأورد الشاعر أنواعا من التشبيه برزت فيها أدوات كالكاف ومثل وكأنّ وأشبه وتشبيه دون أداة ـ تشبيه بليغ ـ بطريقة متفاوتة . وقد أولى الشاعر أهميّة كبرى لـ (الكاف) على الطريقة الأسلوبية المألوفة والموروثة عن أحوال الثقافة الشفاهية ، والقصد منها البيان وتقريب المعنى بالصورة .

إنه إلى جانب الصورة التشبيهيّة ، صورة أخرى ذات أهمية كبرى في البلاغة ، تتمثل في الاستعارة . إنها تقوم على خرق مبدأ الملاءمة الدلالية بين الوحدات داخل السياق ، ويقصد بالملاءمة قابلية الفهم وإمكانية التأويل . إنها انزياح استبدالي يحدث في مستوى اللّغة ، ويتميّز (ميكانيزمها) بحذف أحد ركنيها الأساسيين ، إمّا المشبّه أو المشبه به تأثرا بالبلاغة العربية التي قسّمت الاستعارة إلى (تصريحيّة ومكنيّة) . وسنبحث في صور الاستعارة في القصيدة الثورية داخل التراكيب ، لأنّنا نؤمن أنّنا أمام ظاهرة أسلوبي يتحقّق التحويل الدلالي من خلالها .

التشكيل الاستعاري وانزياحاته :

عندما نقرأ الأبيات التالية من قصيدة (وتعطلت لغة الكلام) : نطق الرصاص ، فما يباح كلام ! وجرى القصاص ، فما يتاح ملام ! وقضى الزّمان ، فلا مردّ لحكمه وجرى القضاء ، وتمت الأحكام والقابضون على البسيطة ، أفصحوا والكون باح ، وقالت الأيّام !(31) تظهر الصورة الاستعاريّة من خلال العبارة (نطق الرصاص) (فعل وفاعل) ، فإذا قرأنا العبارة قراءة حرفية واكتفينا بها ، لا تؤدي المعنى على الرّغم من رضوخها للقانون النّحوي من حيث التركيب (فعل+ فاعل) ، فيجب البحث عن تأويلها وعن ذلك المعنى الآخر . ومن خلال عمليّة إسناد النّطق إلى الرصاص تحقّقت المنافرة الدّلاليّة ، لأنّ الدلالة المعجمية للفعل (نطق) خاصة بالإنسان ، وهكذا فإنّ بنية الصّورة هي : (الرّصاص) ← الإنسان (بدليل أنّه نطق) . نلاحظ أنّ الصورة تؤدي وظيفة أساسية متمثّلة في نقل دلالة النطق من الإنسان إلى الرّصاص على أساس التّفاعل والتداخل فيما بينهما ، وعلى أساس المبالغة في تبيان استعداد الشّعب للثورة ومجابهة المستعمر باللغة التي يفهمها غير الكلام ، وهي لغة الرّصاص ، فالصورة حسيّة ، لأنّه تمّ نقل الجامد إلى متحرك حيّ ، فهي عمليّة تشخيصيّة ، إنّ إسناد صفة النطق للرصاص

دليل على خروج الشعب من كبته ، ففي النطق حركة نُسبت للرصاص لتبيّن أنّه لا يمكن التخلّص من الظّلم بغير الثورة واشتعال لهبها! . وفي الأبيات التي تلت يجعل الشاعر الزمان يتوحد مع القوّة الإلهيّة ، والكون يتوحد مع الإنسان وكذا الأيام . ففي الأبيات صور تتمثل في الاستعارة المكنية واقعة في جمل مفيدة سليمة نحويّا : وقضى الزمان ، الكون باح ، وقالت الأيام . وبنيتها كالآتي وعلى الترتيب :

الزمان ← قوّة إلهية ـ بدليل قضى .

الكون ← الإنسان ـ بدليل باح . الأيام ← الإنسان ـ بدليل قالت .

فالمنافرة الدّلاليّة تحققت في إسناد القضاء إلى الزمان ، وفي إسناد البوح إلى الكون والقول إلى الأيام ، حيث إنّ القضاء خاصية إلهية ، والبوح والقول خاصيتان خاصتان بالإنسان ، فالشاعر جعل ما هو خاص بالإنسان يتفاعل مع الكوني والزمني ويتبادل معهما الخصائص ، وهذا ما يسمى (بالأنسنة) أو التشخيص . تشخيص الزمان ، إذ جعله يتفاعل مع القوة الإلهية من حيث القضاء في الأمور ، ويتفاعل مع الإنسان في البوح والقول . إنّ الصّور حسيّة تقرن حالة الزمن وهو يقضي بحال القوة الإلهية التي لا تقهر ولا تُرد ، وحالة الكون والأيام مقرونة بحال الإنسان يبوح ويقول ، فهذه العناصر يجري الحدث فيها في فضاء زمني * معلوم ، وهو فضاء الثورة التحريرية ، فضاء يوحي بالانتفاضة ونفاذ الصبر والاستعداد للتضحيّة من أجل الحريّة . وفي البيت الآتي من قصيدة (أكذوبة العصر) يجعل الشاعر من (الأمم المتحدة) أكذوبة نظرا لموقفها السلبي إزاء القضية الجزائرية : أكذوبة العصر ، أم سخرية القدر؟ هذي التي أسّست في صالح البشر؟ (32) فبنية الصورة تحققت في إسناد الأكذوبة إلى هيئة الأمم المتحدة ، إذ تبدو بنية الصورة كالآتي :

هيئة الأمم ← أكذوبة العصر هيئة الأمم ← سخرية القدر ظاهرة معنوية

كأنها علامة من علامات السخرية والأكذوبة ، فأسند المعنوي إلى المعنوي . إنّ شعرية العبارة تحققت في إسناد ما هو ظاهرة معنوية إلى شخصية معنوية ، تمثلت في هيئة الأمم المتحدة بالاستعارة التصريحية ، حيث حذف المشبه (هيئة الأمم) وصرّح بالمشبه به (أكذوبة العصر) أو (سخرية القدر) ، يتساءل من خلالها أيّ صفة تليق بها . فشعريّة هذه العبارة تكمن في قابليّتها للتأويل الذي يتحقّق بالاستبدال ، استبدال(هيئة الأمم) بظاهرة السخرية والأكذوبة . إنّ هذا الاستبدال حقق شعرية الصورة عبر وضع اللفظ أو الفعل في غير موضعه المألوف ، وهو سمة من سمات شعرية الصورة الاستعارية . وتتكثّف صور

الاستعارة وتتوالى لتحقيق الشعريّة في متن الشاعر عن طريق خلق المجاز بعلاقة التضاد بين قطبي المزاوجة : المستعار والمستعار به . ويحقق من خلال هذه العلاقة إبداعا في المعنى عن طريق الجمع بين لفظتين من حقلين دلاليين مختلفين . وهذا إنتاج خياله الشعري الذي خرج من المألوف في اللغة الى رؤية تولد علاقات جديدة بين الألفاظ ، تجعلها مترابطة ، في حين كانت لا تترابط في الاستعمال العادي ولا تتلاءم . فالتضاد عنصر أساس في عملية الانزياح ، وسندرسه هنا انطلاقا من المفهوم القائم على أنّ لغة النّص تؤسّس في إطار ما يسمّى(باللّغة داخل اللغة) ، وسنتعامل مع نص يجمع في تركيب واحد بين متناقضات ، يستدعي فهمها الابتعاد عن الدّلالات القاموسيّة . فهذه العملية تفرض على القارئ أن يفكّ الرّموز إن أراد فهم الرّسالة اللغوية . وفي الأبيات التالية يجسّد الشاعر هذا النوع من الانزياح الذي يتضمن اللغة داخل اللغة عن طريق تصاهر المتضادات ، فقوله في القصائد :(اقرأ كتابك ، وتكلّم الرشاش جلّ جلاله!! ، يقدّس فيك الشعب أعظم قائد ، زنزانة العذاب) على الترتيب : سمع الأصم رنينها فعنا لها ورأى بها الأعمى الطريق الأنصعا [33] والجرح لا يطوى على علاّته والدّهر يُقبل كالحظوظ ويدبر[34] حديثك ، تتلوه البنادق في الوغى نشيدا ، يغنّيه الزّمان وينشدُ [35] جيش ، إلى النّصر ، تحدوه ملائكة مسوّمون ، بموج الموت يندفق [36] إنّ المتمعّن في هذه الأبيات يلمس حضور ميزة الجمع بين المتضادات ، فالعبارة(سمع الأصم) و(رأى الأعمى) فيها درجة من الجمالية متأسّسة على التقابل بين(سمع والأصم) و(رأى وأعمى) . يمكننا توضيح العلاقة بين القطبين المتضادين بالشكل التالي : سمع ≠ الأصم ـ رأى ≠ الأعمى

فالشاعر من خلال هذا البيت عمل على جعل المستحيل واقعا محقّقا ، حيث خرق اللغة حين أسند السّمع إلى الأصم والرؤية إلى الأعمى ، ليعبر عن الثورة في الجزائر وقداستها ، وأنها تفتح مجال الفهم ، بدونها لا يتحقق النّصر! وتفتح عين من كان يجهل ذلك . وقد سار الشاعر في هذه الصورة على خطى المتنبيّ على نحو ما سيشار إليه في التّفاعلات النّصية . وفي العبارة(و الدّهر يُقبل ويُدير) يلاحظ الانزياح في إسناد الإقبال والإدبار كحركة حسيّة للدّهر ، فربط الحسيّ بالجامد ، حيث إن فعل التّحول هذا يتنافى مع الدّهر . وتظهر هذه البنية بالشّكل التالي : الدّهر ≠ يقبل الدّهر ≠ يدبّر وكذا في العبارتين : تتلوه البنادق / ونشيدا يغنيه الزّمان تأتي بالشّكل التالي : فالبنادق ≠ التلاوة الزّمان ≠ الغناء يظهر الخرق الشّعري هنا واضحا عند إسناد التلاوة إلى البنادق والغناء إلى الزّمان ،

ليشكّل تناسبا بين التلاوة وإحداث صوت الطّلقات وبين الإنشاد ورواية الأحداث المسجّلة . أما عبارة(موج الموت) ، فإنّه جعل من الموت بحرا تجرفه أمواجه كل ما تصادفه عند تدفّقها . فليس للموت موج بل أجل . ولهذا عبّر عن مناسبة المعركة التي يكثر فيها الموتى بالموج ، لأنّه لا يعرف القيد ولا التّراجع . إنّ هذه العلاقة المبيّنة على التّضاد لا يمكن أن تقرأ على مستوى دلالي واحد ، لأن الشّعار حين يستخدم هذا النّوع من اللّغة ، فإنّه يريد من القارئ أن يشاركه في التّأويل ، وأن يتعدى في قراءته من المدلول الأول إلى المدلول الثاني ، فتصير هيئة الصّورة تتشكل بالطريقة التالية :

سمع الأصم ورأى الأعمى ← يرى ويسمع ← جملة غير معقولة سمع الأصم ورأى الأعمى ← سمع نداء الثورة كل من كان متردّدا ورأى جاهل سبيل الحريّة استقامة المعنى أنّها الطريقة الوحيدة إلى الخلاص

يكمن الانزياح هنا في إسناد السمع إلى الأصم والرؤية إلى الأعمى ، لأنّه ليس من المنطق أن يسمع الأصم ويرى الأعمى ، لكن التركيب يعود إلى طبيعته حين يشير المدلول غير المنطقي(وهو الحرفي) إلى مدلول ثان ، يمكن أن يفهم من التراكيب ككل . وتتم هذه العملية كما رأينا بوساطة تحويل لمعنى أحد القطبين يخضع لعلاقات الاستبدال . إنّ تصاهر المتضادات هذه ، تفسّره رؤية رولان بارت إلى المدلول الأدبي : « إنّ المدلول الأدبي هو إذن مدلول ثان ورمزي ، والشكل هو معرفة بأي ميكانيزم يمكن للنص أن يولّد نوعا خاصا جدا من المعنى »(37) . إنّ الارتكاز هنا انصب على المدلول الثاني الذي يعدّ الأساس في ارتقاء المنتوج الأدبي إلى منزلته اللائقة التي تفصله عن التقريرية ، ولا يتم ذلك إلاّ باستعمال الرّمز الذي يؤدي إليه الإيحاء الذي يولّد نوعا خاصا من المعنى داخل النص ، ويتم ذلك بعقد علاقة بين مستوى التعبير الذي يمثل اللغة ومستوى المضمون في حدود ما يوحي إليه هذا الأخير . وقد خطط بارت لهذه الفكرة مستندا إلى نظريات اللّغوي هلمسليف في العلاقة بين مستوى التعبير

ومستوى المضمون ، بالشكل التالي : « تمثل (ت) مستوى التعبير ، و(م) مستوى المضمون م ع ت و(ع) العلاقة بينهما »(38) . أي كيف ينتقل المعنى من المدلول الأول إلى المدلول الثاني .

يمكننا توضيح ما ذهبنا إليه من قيام علاقات بين المدلول الأول والثاني بالمثال التالي على سبيل التوضيح فقط :

العبارة ← سمع الأصم ورأى الأعمى ← تضاد مد1 ← سماع ورؤية الأعمى ←

انزيـاح . مـد2 ← تسبّب انطـلاق الثـورة في رؤيـة الصـواب والسـماع لنـدائها ← توضـيح الانزياح/ المجاز .

وهكـذا نلاحـظ كيـف يُفـك الإبهـام وكيـف ننتقـل مـن مفهـوم إلى صـورة بوساطة انحراف الكلام الذي لا يحمل معنى على مستوى اللغـة المعيـار ، ويجـده على مستوى اللّغة الثانية الإيحائيّة كما ذهب إلى ذلك جـان كوهـن . إنّ مـا سـبق يبيّن العلاقة التي يقيمها الشاعر بين العناصر المكوّنة لتراكيبه بطريقة قصديّة بهـدف إحداث خرق للغـة العاديـة الـتي تفتـقر إلى مبـدأ المفاضـلة والتجـاوز إلى اللغـة الإيحائيّة ، وهذا ما يبيّـن قـدرة المجـاز علـى إظهـار قيمـة القـول الشـعري وبعـده الجمالي . فهذه العلاقات المبنيـة علـى التضـاد كانـت الأسـاس في خلـق المعنـى ، تتعدى إلى وظائف أخـرى ، تتمثّـل في تسـمية الشـيء بغـير اسمـه العـادي ، وقـد يسنـد هذا الاسم إلى التراث الدّيني كما هو الحال عند مفدي زكريـا في التسـميات واستعاراتها . ولعلّ ما جعله يوظف هذا الشكل من الاستعارات رغبتـه في توسـيع المعنى الدّلالي وتكثيفـه ، فإذا قـرأنا البيت الآتي من (الـذبيح الصّاعـد) : وامتطـى مـذبـح البطـولـة معـ راجـا ، ووافـى المـاء يرجـو المزيـد [39] تـبدو تسميّـة الشيء بغير اسمـه المعهـود في نـقل كلمـة(مـذبح) من دلالتها الأصليّة إلى الدّلالـة على المقصـلة . فالشاعر الثوري جعـل مـن المقصـلة مكانـا لا يرتقـي إليـه سـوى الأبطـال ، فالمـذبح مكـان تـتمّ فـيه نهايـة الذّبيـحة ، والمقصـلة تـتمّ فيهـا نهايـة الأبطـال ، ولعلّـه بهذا العدول في اسم المقصلة التي أسنـد إليها اسم المذبح يـمتطى إليه ، يـريد تثميـن هذه الدمـاء الزّكيّة التي يُعـرج أصـحابها إلى جنّـات الخلـد . يتبيّن قـيام التنافـر الـدلالي في جعـل المقصـلة مـذبحا ومزجـه بعمليّـة الذبـح والإعـدام ، إشارة إلى جعـل المستعمر ذبّـاحا قصّـابا ، لكـن الذّبيـح ولـو أنّـه بـين يـدي هذا الذبّـاح ، إلاّ أنـه رفعـه إلى أعـالي السّمـاء . هنـا تبـدو خيـوط تحقّـق الشعريّـة في هذه العبـارة مـن خـلال العـدول في التسـميّة ، حيـث تحققـت مسـافة التوتر عند إسناد اسـم إلى آخـر لـيس لـه . وفي البيـت التـالي مـن قصـيدة (زنزانـة العذاب) : عـادت بها الرّوح ، من (سلوى) معطـرة فالسّـجن مـن ذكـر (سـلوى) كلّه عـبـق [40] في هذا البيت إسناد اسم الشيء لغير اسمه المتـواتر ، فالشـاعر أنسـن الوطن ، بحيـث جعلـه ← إنسـانا أي (سـلوى) ، يُفكـر فيهـا كمـا يفكـر العاشـق الولهان الـذي يكتفـي بحضـور الطيـف ، فسـلوى وظّفـت كصـورة ذهنيّـة بمفهـوم الوطني ، ألم يتعمّـد استعمال اسم (سلوى) لما تحملـه مـن دلالـة الفـرح وكـل مـا يمتع ويمحو الأحزان بربطها بالوطن ، لأنّ الإنسان لا يهنـأ بالـه ولا يكشـف ذاتـه إلاّ في موطنـه وهذا ما يشـدّه به ؟! فهذا التعالـق بـين عمـودي الصـورة قـائم بـين

الوطن وسلوى التي صرّح بها ، وهو تعالق مبدأه التشابه الذي يقيمه الشاعر وجدانيا يؤدي شعريا إلى ملاءمة دلالية إيحائية . وفي هذه الدلالة لا نقصد أنّ الشاعر أبدع في توظيف المرأة للتعبير عن رؤيته ، لأنّ هذا معروف في التراث الشعري العربي في استعمال المرأة كرمز لكلّ ما هو أنثوي يتضمن الخصوبة والإنتاج واستمرار الحياة وتواصل أسبابها وعللها . فالشاعر الثوري حوّل هذا الرمز من الاستخدام المعتاد ليعبر عن رؤية جديدة ذهنية في الخيال الشعري ، تعدّت الدلالة العادية التي درج عليها الشعراء في نعت المرأة . ما يؤكّد أن فعل الخلق هو الذي يولّد الشعرية حسب فهم كمال أبي ديب في دراسته لآليّات الشعريّة ومنطقها . وفعل الخلق من خلال العدول عن المألوف يأخذ صورة أخرى في القصيدة الثوريّة لامسناها في قصائد مفدي زكريا ، كمحاولة خلق علاقة وظيفيّة بين عناصر المزاوجة مثل الوظيفة النّفسيّة والوظيفة الاجتماعيّة والتاريخيّة ، مادامت القصيدة ثورية ، ويشير عبد الله راجع إلى ضرورة خلق هذه العلاقة الوظيفية النفسيّة : « ومن الخصائص في كلّ صورة شعريّة أن تكون مسايرة للشعور السائد في السياق الذي يبرزها إلى الوجود ، ذلك أن ارتباط الصورة بالجانب النفسي المراد الكشف عنه ضرورة يقتضيها النّمو الداخلي للنص الشعري ، بل إنّ قصارى ما تطمح إليه الصّورة ، إنّما هو أن توظّف توظيفا جيدا لخدمة هذا الجانب» (41).

لهذا رأينا أنّ ربط دراسة الصورة الشعرية وتتبعها في المتن الشعري الثوري بالجانب النفسي ضروري ، خاصة من حيث الانسجام والتنافر اللّذان يحدثان داخل الصورة على المستويين المعنوي والنفسي ، ووضّح ذلك كمال أبو ديب في رؤيته للصورة الشعرية ذات الأبعاد الجمالية الامتاعية ، إنّها : « الصورة التي تتخلل بنية التجربة الشعريّة منتشرة في اتجاهين متناغمين : اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على مستوى النفس ، مستوى الإشارة لما بين أشياء العالم والذات الإنسانية من فعل واستجابة وتنافر وتعاطف» (42). وتتواصل الحركيّة في شعر مفدي زكريا ويجعل الزمن صاحب قرار ومؤيد من خلال التصوير الاستعاري في التعبير الآتي من قصيدة(قالوا نريد) : قال الزمان : ألستم؟ قالوا : بلى . . . نحن الضيوف ، وأنت ربّ الدار فانزل كريما ، في بلاد حرّة أخذ الزّمان لشعبها بالثأر(43) إنّ الاستعارة هنا أدت دورا هاما وحقّقت عنصر الدّهشة والمفاجأة ، حيث دفعتنا إلى الإحساس بجماليتها وقوة تأثيرها في النفس ، بخلاف ما إذا جاءت هذه الفكرة نثرا ، حيث شخص الشاعر الزمن وأضفى عليه بعض الصفات الإنسانية ، وجعله (ربّ الدار) و(صاحب القرار) . فجمالية الصورة الشعرية تكمن

في تلك القوّة الإبداعية التي يُحوّل الشاعر من خلالها معنى عاديا إلى معنى مؤثر وموح ، وقد قال أرسطو في الاستعارة وأثر جماليتها : « ومادة الاستعارة ينبغي أن تكون جميلة الوقع في الأذن جميلة للفهم وللعين أو لأيّ حسّ آخر »(44) . إنّ ما يسترعي الانتباه في شعره هو تلك القدرة على تصوير الأحاسيس الذاتية وتجسيدها ، وتحويل المشاهد إلى انفعالات يتقمّصها المتلقي عن طواعيّة بعد مفاجأته بها! ولعلنا لا نبتعد عن الصواب إذا قلنا إنّ الشاعر يوفق في تأليف القصائد الثورية التي تحمل سمات وجدانية تحقّق الانسجام في نقلها تلك الصور على نحو ما هو الحال في الأبيات التي تعرّضنا إليها . وقد توصلنا إلى استنتاج أنّ الكلمات في النص إجمالا لها دلالتها الجديدة الخاصة بالنص ذاته ، حيث تتجاوز معناها المعجمي المركزي الذي لا يحيل إلاّ إلى الوضوح والبيان سعيا وراء الوصف لا الكشف ، ولاحظنا أنّ كلّ عنصر يخدم السياق ويغذّيه لتحقيق المعنى الذي يلبس به المفردة بحسب ما يسنده إليها من مهام أو وظائف تسهم في تحقيق الصورة الشعرية .

كما لاحظنا أن الصفات الحسيّة التي اختارها الشاعر والناتجة عن نشاط خياله ، كوّنت لوحة تعبيرية تصويرية . وجذب انتباهنا تفاعل المادي بالمعنوي ، خاصة عناصر الزمن والدهر ، إذ وظفه بصيغ مختلفة بحسب ما تستدعيه بنية الصور ، كما نسبه إلى أفعال متعددة ، حركية تحمل صفات كثيرة تعكس أنماط الحياة . فالليل يكتم ، والليل ضمير والليالي حبالى . . . والزمان يشهد ويكشف والدهر ينحني ويروي مغرور متكبّر . . . والأيام تقول . . .

تدل هذه الظاهرة في مجال تشخيص الجوامد باستنادها إلى الأفعال المتميّزة بخصائص إنسانية ، تشير إلى مشاعر متنوعة تتمتع بالحركية .

إنّ القصيدة الثورية سعت إلى تكوين علائق جديدة أنتجها العدول عن المألوف (التحوّل من المماثلة إلى الاختلاف) ، أخذت صورا مختلفة في شعر مفدي زكريا ، تمثلت في : وضع اللّفظ أو الفعل في غير موضعه المألوف . الاعتماد في خلق المعنى أحيانا على علاقة التضاد . محاولة خلق علاقة وظيفية بين ركني المزاوجة (نفسية ، اجتماعية) . تسمية الشيء بغير اسمه العادي ، وكثيرا ما يستند إلى التراث الديني في التسميات واستعارتها ، ما يؤكد حداثة القصيدة الثورية ، بالتحول من الوصف إلى الكشف بوساطة صلات مغايرة في منتوج الشاعر الإبداعي .

وقد حاولنا حصر بعض خصائص الاستعارة في متن مفدي زكريا ، خاصة

منها ـ المكنية ـ بنظرة تستند إلى البلاغيين ، القديمة والحديثة ، وحاولنا تتبع إيحاء الكلمة وفاعلية السياق ، وملاحظة العلاقات التي أقامها بين الحسيّ والمجرد . ووجدنا أنها تمثل تلك الخصائص الِتي تجعل من الاستعارة شعرية فاعلية ، حركية ، نتيجة التشخيص والمفاجأة وبُعد المكونين وتعانق الصورة مع سياقها وتحقيق سمة التأثير في المتلقي .

ولدعم هذه الخاصية ، لابد من محاولة إحصاء ، تبيّن صحّة ما ذهبنا إليه في استنتاج أنّ الاستعارات المكنية شغلت مساحة المتن أكثر من التصريحية ، والسبب ميل الشاعر إلى ربط الحسيّ بالجامد لتكوين صورته الشعرية . ولعل الجدول الآتي يبين معدل تكرار هذه الاستعارات في القصائد التي اعتمدناها في دراسة نماذج من استعارات اللهب المقدس .

الاستعارات	عددها	عدد القصائد	النسبة المئوية ٪
مكنية	120	07	76.69
تصريحيّة	52		23.30
	172		

إن هذه النسب توضح أنّ الشاعر يميل إلى الاستعارة المكنية أكثر من التشبيه البليغ حينما يريد التماهي والانصهار بين قطبي التشبيه . إنّ القصيدة الثورية اعتمدت التنوع في صورها ، إذ لجأت إلى الاستعارة بنوعيها وحققت شعريتها بعقد التقارب بين المتباعدات والمتضادات وخرق المألوف وتعدّد الإيحاءات ، كما نجد فيها التشبيه الذي ركزت عليه لتكوين علاقات تحقق الجمالية في اللغة وإثارة المتلقي وإنشاء الحركية والفاعلية في النص . كان بالإمكان مواصلة البحث عن الصّور التي تسهم في تكثيف شعرية النص الثوري كعلاقات المجاورة مثل الكناية والمجاز المرسل ، إلاّ أننا آثرنا محاصرة هذه الصور في علاقات المشابهة (بين المشبه والمشبه به) ، وكيفية تحقيق جمالية النص وشعرية الصورة في القصيدة الثورية .

الهوامش

1 ـ ينظر : إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، ط 6 ، بيروت 1979 ، ص 87 .

2 ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج 3 ، تحقيق عبد السلام هارون ، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده ، القاهرة 1966 ، ص132 .

3 ـ عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط2 ، القاهرة 1982 ، ص320 .

4 ـ جابر عصفور ، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1974 ، ص7 .

5 ـ جابر عصفور ، ص 38 .

6 ـ عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة / بنية الشهادة والاستشهاد ، ج1(1987) ، ج2 (1988) ، دار قرطبة للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء 1988/1987 ، ص238 .

7 ـ محمد القاسمي ، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية ، مقالة في مجلة فكر ونقد ، ع58 ، لندن 2005 ، ص4 .
8 ـ ينظـر : المرجع نفسه ، ص6 .
9 ـ ينظر : حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء 1994 ، ص16 .
10 ـ أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، كتاب العمدة ، ج1 ، تحقيق محمـد محـي الـدين عبـد الحميـد ، دار الجيل ، ط5 ، بيروت 1981 ،
11_ Jean COHEN,La comparaison poétique Essai de systématique ,langage ,paris 1968 . p44 .
12 ـ أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : محمد البجاوي ومحمد أبـو الفضـل إبـراهيم ، دار إحيـاء الكتب العربية ، ط1 ، القاهرة(د . ت) ، ص268 .
13 __ François MOREAU,l'image littéraire,société d'édition,d'enseignement supérieur,paris (s . d) ,p . 21 .
14 ـ François MOREAU,op . cit,p . 21 .
15 ـ ينظر : كوهن ، la comparaison poétique . ص51 ،
16 ___ Michel LEGUERN,Sémantique de la métaphore et de la métonymie,Larousse,Paris 1973,p . 60
17 ـ ينظر : أحمد جاسم الحسين ، الشعرية/قراءة في تجـربة ابن المعتز العباسي ، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية ، ط1 ، دمشق 2000 ، ص34 .
18 ـ مفدي زكريا ، 108 .
19 ـ احسان عباس ، ص157 .
20 ـ مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، مطبعة أحمد زبانة ، الجزائر 1983 ، ص 108 .
21 ـ المرجع نفسه ، ص 46 ، 47 .
22 ـ المرجع نفسه ، ص 25 .
23 ـJean Claude RENARD,Notes sur la poésie,seuil,paris 1970,pp12 ـ 13
24 ـ مفدي زكريا ، ص9
25 ـ محمد ناصر ، مفدي زكريا ، شاعر النضال والثورة ، المطبعة العربية ، غرداية 1984 ، ص87 .
26 ـ مفـدي زكريا ، ص 173 .
* ـ يقصد بالبطل ، الأمير عبد القادر الجزائري الذي قال فيه أبياتا عن مقاومته في ذكرى وفاته .
27 ـ المرجع نفسـه ، ص 213 .
28 ـ المرجع نفسه ، ص 275 .
29 ـ صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة ، دار الفكر اللبناني ، ط 1 ، بيروت 1986 ، ص 115 .
30 ـ أحمد جاسـم ، ص 41
31 ـ مفدي زكـريا ، ص 42 .
* ـ يقصد بالفضاء الزمني : المدة بعد خذلان المنظمة الدولية لقضية الجزائر في دورتها الثالثة عشر من شهـر فبراير 1957 .
32 ـ مفدي زكـريا ، ص 140 . 33 ـ المرجع نفسه ، ص58 .
34 ـ المرجع نفسه ، ص 138 .
35 ـ المرجع نفسه ، ص 174 .
36 ـ المرجع نفسه ، ص 27 .
37 ـ فانسـان جـوف ، الأدب عنـد رولان بـارت ، ترجمـة وتقـديم عبـد الـرحمن بـوعلي ، دار الحـوار ، ط 1 ، سوريا ، 2004 ، ص 99 . 38 ـ المرجع نفسه ، ص 99 .
39 ـ مفدي زكريا ، ص 10 .
40 ـ المرجع نفسه ، ص 22 .
41 ـ عبد الله راجع ، ج1 ، ص 236 .
42 ـ كمال أبو ديب ، جدليّـة الخفـاء والتجلي ، دارا لعلم للملايين ، ط1 ، بيروت 1979 ، ص56 .

43 ـ مفدي زكـريا ، ص 114 .
44 ـ أرسطو طاليس ، الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 ، ص 200 .

قائمة المصادر والمراجع:

باللغة العربية

أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، كتاب الحيوان ، ج 3 ، تحقيق عبد السلام هـارون ، مطبعـة مصـطفى البـابي الحلبي وأولاده ، القاهرة 1966 .

أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني ، كتاب العمدة ، ج1 ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميـد ، دار الجيـل ، ط5 ، بيروت 1981 .

أبو هلال العسكري ، كتاب الصناعتين ، تحقيق : محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحيـاء الكتـب العربية ، ط1 ، القاهرة (د . ت) .

إحسان عباس ، فن الشعر ، دار الثقافة ، ط 6 ، بيروت 1979 .

أحمد جاسم الحسين ، الشعرية/قراءة في تجـربة ابـن المعتـز العباسـي ، الأوائـل للنشـر والتوزيـع والخـدمات الطباعية ، ط1 ، دمشق 2000 .

أرسطو طاليس ، الخطابة ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد 1986 .

جابر عصفور ، الصّورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر ، القاهرة 1974 .

حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، الدار البيضاء 1994 .

صبحي البستاني ، الصورة الشعرية في الكتابة الفنيّة ، دار الفكر اللبناني ، ط 1 ، بيروت 1986 .

عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمّد شاكر ، مكتبة الخانجي ، ط2 ، القاهرة 1982 .

عبد الله راجع ، القصيدة المغربية المعاصرة / بنية الشهادة والاستشـهاد ، ج1(1987) ، ج2 (1988) ، دار قرطبـة للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء 1987/1988 .

فانسان جوف ، الأدب عند رولان بارت ، ترجمـة وتقـديم عبـد الـرحمن بـوعلي ، دار الحـوار ، ط 1 ، سـوريا ، 2004 .

كمال أبو ديب ، جدليّـة الخفـاء والتجلي ، دارا لعلم للملايين ، ط1 ، بيروت 1979 .

محمد القاسمي ، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية ، مقالة في مجلة فكر ونقد ، ع58 ، لندن 2005 .

محمد ناصر ، مفدي زكريا ، شاعر النضال والثورة ، المطبعة العربية ، غرداية 1984 .

مفدي زكريا ، اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، مطبعة أحمد زبانة ، الجزائر 1983 .

باللغة الفرنسية:

François MOREAU,l'image littéraire,société d'édition, d'enseignement supérieur, paris (s . d) .

Jean Claude RENARD,Notes sur la poésie,seuil,paris 1970.

Jean COHEN,La comparaison poétique Essai de systématique ,langage ,paris 1968 .

Michel LEGUERN,Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Larousse, Paris 1973.