

التطور الدلالي بإحياء الألفاظ القديمة الميتة في لغة الحديث النبوي الشريف

قدور كحالة

أستاذ مساعد قسم أ-: اللسانيات

معهد اللغة العربية وآدابها

المركز الجامعي بالطارف، الجزائر

إن بعض كلمات اللغة العربية تحيا وتموت، وتقوى وتضعف بحسب استعمالات المتكلمين بها، فتارة يلجأ أصحاب اللغة -عند الضرورة- إلى إضافة دلالات لغوية جديدة لبعض الألفاظ، كما يلجؤون إلى إماتة بعض الألفاظ التي صارت بالية لا تعبر عن حاجة تبليغية ملحة، كما يلجؤون في فترات أخرى إلى إحياء بعض الألفاظ التي اختفت من واقع الاستعمال اللغوي اليومي.

وهذا المقال يسلط الضوء على بعض الكلمات التي اختفت من الاستعمال اليومي في حياة العرب في الجاهلية، وقام النبي -صلى الله عليه وسلم- بما أوتي من فصاحة عجيبة وإحاطة كبيرة بكلام العرب كله بإحيائها من جديد وإعادتها إلى الرصيد المعجمي اليومي للغة العربية. وهذا ما يدل على أثر النبي -صلى الله عليه وسلم- في تطوير اللغة العربية وإنمائها بما يضيفه إليها من ألفاظ جديدة أو ألفاظ أخرى ميتة بعث فيها الحياة من جديد.

ومن بين هذه الكلمات الواردة في الحديث النبوي الشريف كلمة (ودع) التي أعاد النبي -صلى الله عليه وسلم- إليها الحياة من جديد. فقد ذهب بعض اللغويين العرب القدامى وعلى رأسهم النحاة البصريين إلى أن العرب كادت أن تميت من الجذر اللغوي (ودع) الفعل الماضي المجرد والمخفف من الفعل (ودع) وما يشتق منه، كالمصدر (ودع)، واسم الفاعل (وادع)¹، وهو في ذلك مل الفعل (يذر) الذي أماتت منه ماضيه ومصدره واسم فاعله، فلا يقولون: (وذر)، ولا (يذره وذرا)، بل يقولون: (يذره تركا)، ولا (واذر)، ولكن يقولون: تاركا.²

1 ابن منظور، لسان العرب، 383/8 (ودع)

2 المرجع نفسه، 282/5 ورواها سالم الصرايرة، صراع الأنماط اللغوية، ص 19 و20

أ- آراء الذين ذهبوا إلى أنها في حكم الميتة وأنها ليست فصيحة
ومن الذين ذهبوا إلى أن (ودع) و(وذر) من قبيل الكلمات التي تكاد
أن تكون في حكم الميتة لاستغناء العرب عنهما ب (ترك)، وذلك لقلة
فصاحتهما وشدوذهما. نذكر ابن جني الذي أشار إلى أن استعمالها شاذ
وغير جائز في لسان العرب إلا إذا اقتضت الضرورة استعمالهما¹،
وفي ذلك يقول: "اعلم أن الشاعر إذ اضطر جاز له أن ينطق ما يبيحه
له القياس، جاز له أن ينطق بما يبيحه له القياس، وإن لم يرد به
سماع."²

وقضية الاستغناء مفادها أن العربية تستغني أحيانا بالشيء عن
الشيء، حتى يصير المستغني عنه مسقطا من كلامهم البتة.³
والشدوذ يعني قلة الاستعمال، وقلة الاستعمال تعني عدم الفصاحة،
لأن مدار الفصاحة هو على كثرة الاستعمال، فكلما كانت الكلمة
مستعملة بكثرة على ألسنة الناس خاصة الفصحاء منهم كانت فصيحة،
وكلما كانت قليلة الاستعمال، كانت ذلك غير فصيحة.⁴

وقال شمر: "زعمت النحوية أن العرب أماتوا مدره وماضيه.⁵ يعني
الفعل (ودع) وقال ابن النفيس في كتابه (الطريق إلى الفصاحة): "قد
تنقل الكلمة من صيغة لأخرى، أو من وزن إلى آخر، أو من مضي
إلى استقباله وبالعكس، فتحسن بعد أن كانت قبيحة، وبالعكس، فمن
ذلك: (خود) بمعنى (أسرع) قبيحة، فإذا جعلت أما (خوذا)، وهي المرأة
الناعمة قل قبحها، وكذلك (دع) تقبح بصيغة الماضي، لأنه لا يستعمل
(ودع) إلا قليلا، ويحسن فعل أمر، أو فعلا مضارعاً".⁶
وقال السيوطي: "ومثل تركهم استعمال الماضي واسم الفاعل من (يذر)
و(يدع) واقتصارهم على (ترك) و(تارك)"⁷

ب- آراء الذين ذهبوا إلى أنها ليست في حكم الميتة وأنها فصيحة
ومن الذين ذهبوا إلى أن مادة (ودع) وما يشتق منها، ومثلها في ذلك
مادة (وذر) هي فصيحة وإن كانت شاذة وقليلة الاستعمال في الواقع

1 ابن جنين، الخصائص، 1/266، وانظر رانيا سالم الصرايرة، صراع الأنماط اللغوية، ص 19.

2 ابن جني، المرجع نفسه، ورانيا سالم الصرايرة، المرجع نفسه.

3 ابن جني، المرجع نفسه، ورانيا سالم الصرايرة، المرجع نفسه.

4 السيوطي، المزهر، ص 185، وص 188 وما بعدها.

5 المازري المعلم بفوائد مسلم 1/473

6 المرجع نفسه، ص 198 و199

7 المرجع نفسه، ص 208

اللغوي العربي آنذاك. فقد روى لنا علماء اللغة القدامى من أصحاب المعاجم والنحاة أنها فصيحة مستعملة. قال ابن فارس: " (ودع): الواو والdal والعين أصل واحد يدل على الترك والتخليّة، ودعه: تركه، ومنه دع.¹ ولم يذكر في قوله هذا بأنها ساقطة، أو مهجورة، أو أنها غير فصيحة لكونها شاذة وقليلة الاستعمال، وقال الراغب الأصفهاني " يقال: ودعت كذا أدعه ودعا نحو تركته وادعا، وقال بعض العلماء: لا يستعمل ماضيه واسم فاعله، وإنما يقال: يدع ودع². وهو أيضا لم يذكر - هنا - بأنها ساقطة من الاستعمال. بل بالعكس نجده هو ابن فارس قبله يذكر أن شاهدا على استعمالها وهو قول الشاعر:

ليت شعري عن خليلي ما الذي غاله في الحب حتى ودعه³

والبيت نفسه استشهد به ابن منظور في معجمه برواة فيها (أميري) بدل (خليلي):

ليت شهري عن أميري ما الذي غاله في الحب حتى ودعه⁴

و(ودعه) بمعنى (تركه). وينسب هذا البيت إلى أبي الأسود الدؤلي⁵ أو إلى أنس بن زعيم الليثي⁶ أو إلى عبد الله بن كريز⁷ وروى ابن منظور - أيضا - شاهدا آخر لشاعر آخر:

وكان ما قدموا لأنفسهم أكثر نفعا من الذي ودعوا⁸

وروى أيضا - شاهدا ثالثا، وهو قول سويد بن أبي كاهل البسكري:

سل أميري ما الذي غيره عن وصالي اليوم حتى ودعه⁹

ونجد من النجاة أبا علي الفارسي ينشد بيتا آخر يعد شاهدا على استعمال اسم الفاعل (وادع) من الفعل (ودع)، وهو قول الشاعر

1 ابن فارس، مقاييس اللغة 96/6 (ودع)

2 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص 532 و533 (ودع)

3 ابن فارس، المرجع السابق، ص 533 (ودع)

4 ابن منظور، لسان العرب، 384/8 (ودع)

5 أبو الأسود الدؤلي، الديوان، تحقيق محمد حسن علي ياسين، منشورات دار ومكتبة الهلال.

6 ابن منظور، المرجع السابق، 384/8 (ودع)

7 صدر الدين البصري، الحماسة البصرية، تحقيق عادل سليمان جمال، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، 1987، 254/2، وابن منظور، المرجع نفسه.

8 ابن منظور، المرجع نفسه.

9 المرجع نفسه

فأيهما ما اتبعن فإتني حزين على ترك الذي أنا وادع¹

هذه رواية، وهناك رواية أخرى لهذا البيت وردت فيهل كلمة (تابع) بدل (وادع) تجعل هذا البيت غير صالح للاستشهاد.² كما استشهدوا أيضا بعض القراءات القرآنية على استعمال الفعل (ودع) مجردا ومخففا. قال الراغب: "وقد قرئ: (ما ودعك ربك) (الضحى:3)"³ وهي قراءة النبي صلى الله عليه وسلم وعروة بن الزبير وهشام بن عروة وأبي حيوة وأبي بحرية وإبراهيم بن أبي عيلة.⁴

كما استشهدوا أيضا ببعض الشواهد النثرية خاصة الأحاديث النبوية الشريفة. من ذلك ما رواه الإمام مسلم في صحيحه عن عبد الله بن عمر وأبي هريرة رضي الله عنهما أنهما سمعا رسول الله صلى الله عليه وسلم يقول على أعواد منبره: (لينتهين أقوام عن ودعهم الجمعات، أو ليختمن الله على قلوبهم، ثم ليكونن من الغافلين)⁵ والشاهد فيه استعمال المصدر (ودعهم) من الفعل (ودع) بمعنى تركهم إياها والتخلف عنها.⁶ وقد استشهد هؤلاء العلماء حديث رسول الله هذا صلى الله عليه وسلم لأنه أفصح الكلام بعد كلام الله تعالى، من ذلك ما رواه المازري عن شمر أنه قال: "زعمت النحوية أن العرب أमतوا مصدره وماضيه⁷، والنبي صلى الله عليه وسلم أفصح"⁸ واستشهدوا أيضا بحديث آخر للنبي صلى الله عليه وسلم، وهو قوله: (إذا لم ينكر الناس المنكر، فقد تودع منهم أن يسلموا إلى ما استخفوه من التنكير عليهم)⁹ ومعناه: كأنهم تركوا وما استخفوه من المعاصي حتى يصروا،

- 1 أبو علي الفارسي، المسائل العضديات، تحقيق شيخ راد، دمشق، 1986، ص 80
- 2 الفراء، معاني القرآن عالم اكتب بيروت لبنان ط2، 1996، 305/2 وانظر رانيا سالم الصرايرة، صراع الأنماط اللغوية، ص 20 مع هامش (3)
- 3 الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص 533 (ودع)
- 4 أبو حيان الأندلسي، البحر المحيط، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983، 485/8، وبين خالويه، مختصر في شواذ القرآن، تحقيق براجشتراسر، دار الهجرة، طهران، إيران، (د.ت)، ص 175 و رانيا سالم الصرايرة، صراع الأنماط اللغوية، ص 20
- 5 النووي، شرح صحيح مسلم، م 3، ج 6، ص 126 و 127
- 6 النووي، المرجع السابق، وابن الأثير، النهاية في غريب الحديث والأثر، تحقيق طاهر الزاوي ومحمود محمد الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت، 165/5.
- 7 يعني الفعل (ودع) المجرد والمخفف
- 8 المازري، المعلم بفوائد مسلم، 473/1
- 9 المرجع نفسه

فيستوجبوا العقوبة، فيعاقبوا، وأصله من التوديع، وهو الترك¹. وابن الأثير مثله مثل شمر رد حجة النحويين على شذوذ وعدم فصاحة هذا الاستعمال اللغوي بأن الرسول الكريم هو أفصح العرب². الحديث النبوي الشريف- على غرار القرآن الكريم أعاد إحياء مادة (ودع) المجردة والمخففة هي ومشتقاتها وبعثها من جديد في واقع الاستعمال اللغوي الفعلي للسان العربي بعد أن ماتت أو كادت أن تموت.

فإن كانت قد ماتت، فله الفضل عليه الصلاة والسلام في إحيائها وإثراء اللغة العربية وتطويرها بها، لكونها ازدادت بها ثروتها اللفظية والدلالية لتضاف إلى المواد اللغوية الأخرى التي لها نفس الدلالة أو ما يقاربها مثل (وذر) و(ترك) وغيرها. وإن كادت أن تموت، فقد زادها قوة وحيوية جعلتها تحتل مكانها من جديد في واقع الاستعمال اللغوي الفعلي في حياة العرب والمسلمين، وذلك بإخراجها من عالم الشذوذ وقلة الاستعمال إلى عالم الفصاحة والشيوع وكثرة الاستعمال والدوران على ألسنة الناس، وبمعنى آخر فإنها بعدما كانت قليلة الفصاحة صارت فصيحة باتم معنى كلمة الفصاحة باستعمال القرآن الكريم والحديث الشريف لها، ولذلك ينتقي القول بأن هذه المادة اللغوية ومشتقاتها ليست بالفصيحة، لكون العرب أماتتها بتركها والاستغناء عليها، أو بقلة استعمالها. ولذلك قال ابن درستويه: "وليس ذلك لأن (ترك) أفصح من (ودع) و(وذر)، وإنما الفصح ما أفصح عن المعنى، واستقام لفظه على القياس، لا ما كثر استعماله"³ وقال أيضاً: "وليس كل ما ترك الفصحاء استعماله خطأ، فقد يتركون استعمال الفصح، لاستغنائهم بفصح آخر، أو لعل غير ذلك."⁴ وقالت رانيا سالم الصرايرة: "وأما ما يمكن أن يقال هنا، فهو أن الاستغناء يعني أن بعض الأنماط اللغوية قد تموت في أثناء صراعها مع أنماط أخرى في الاستعمال اللغوي، ولكن موتها لا كون نهائياً، بل تبقى بعض الاستعمالات اللغوية التي تدل عليها."⁵

1 المرجع نفسه

2 ابن الأثيرن النهاية في غريب الحديث، والأثر، 165/5، ورانيا سالم الصرايرة، صراع الأنماط

اللغوية، ص 21

3 المزمهر في علوم اللغة وأنواعها، ص 208

4 المرجع نفسه

5 رانيا سالم الصرايرة، صراع الأنماط اللغوية، ص 21

ومهما يكن الأمر، فإن مادة (ودع) ومشتقاتها كانت فصيحة وكثيرة الاستعمال في غابر الأزمان، وربما كثرة استعمالها دفعت بمستعملها إلى التخفف منها والاستغناء عنها شيئاً فشيئاً، إلى أن كادت أن تزول وتختفي من الواقع اللغوي العربي. قال محمد عبد ولفل: "تبين في الفقرة السابقة أن المتكلم يسعى ما أمكنه الأمر إلى التخفف في كلامه، وأكثر ما يكون هذا التخفف في المادة اللغوية التي يكثر دورانها على الألسنة، لأن كثرة استعمالها توضح معناها لدى السامع، وتستدعي تخفيفها لدى المتكلم"¹ وهذا ما ذهب إليه ابن جني حين قال: "ما يكثر استعماله مغير عما يقل استعماله، وإنما غير لأمرين: أحدهما: المعرفة بموضعه، والآخر: الميل إلى تخفيفه"².

وهذا ما تذهب إليه اللسانيات التي قررت أن كثرة الاستعمال قد تبلي الألفاظ خاصة في معانيها، وتجعلها عرضة لقص أطرافها³. يقول اللساني الفرنسي جوزيف فندريس: "كثرة الاستعمال تبلي الألفاظ في معانيها وفي صيغها"⁴.

وبعدما كادت مادة (ودع) وفروعها المشقة منها أن تزول أو تموت أو تبلى أعاد لها الحديث النبوي الشريف حياتها، بأن جعلها تستعيد قوتها وفصاحتها من جديد مسترجعة بذلك مكانتها في الشيوخ والذيوخ وكثرة الاستعمال التي فقدتها أو أخذت تفقدها، ومن جراء ذلك لا زال العرب إلى يومنا هذا يشقون من مادة (ودع) مشتقات جديدة ومستعملة بكثرة تأثراً بفعل النبي -صلى الله عليه وسلم-، وخير مثال على ذلك كلمتا (الوداع، والتوديع)، وفي ذلك تطوير للغة العربية وتنمية لطاقتها وقدراتها في التعبير والأداء ساهم به النبي صلى الله عليه وسلم في تجديد اللغة العربية وبعث الحياة فيها بإعادة نفخ الروح ثانية في ألفاظها القديمة البالية.

ومما لا يخفى على أحد أن اللغة تنمو وتتطور بتلك الاستعمالات اللغوية المستغنى عنها سواء أكانت ألفاظاً أو عبارات بالية مية ذات دلالات قديمة مندثرة، فيلجأ أبناء هذه اللغة إلى إحيائها وبعثها من جديد، وفي سبيل ذلك يلجأ أصحاب هذه اللغة إلى تراثها اللغوي ينتقون

1 محمد عبد ولفل: اللغة العربية ثوابت ومتغيرات دراسات في التغير اللغوي، الدواعي والآفاق، ص 10

2 ابن جني، المبهج في تفسير أسماء الحماسة، تحقيق حسن هنداي، بيروت، لبنان، ط 1، 1987، ص 1، ومحمد عبد ولفل، المرجع نفسه.

3 محمد عبد ولفل، المرجع السابق، ص 10، ورمضان عبد التواب: التطور اللغوي مظاهره وعمله وقوانينه، ص 95

4 جوزيف فندريس، اللغة، ترجمة محمد القصاص وزميله، القاهرة، مصر، 1950، ص 274

منه مثلاً الكلمات التي ماتت على ألسنة أصحابها، فيعيدون إليها الحياة، ويسمون بها هذه المستحدثات، ومن هنا توجد كلمات قديمة تصير جديدة بإعادتها إلى الواقع اللغوي الحي والمستعمل بتلك الدلالات القديمة كما هو الشأن هنا مع مادة (ودع) ومشتقاتها، أو توجد كلمات قديمة، ولكنها تحمل دلالات جديدة متطورة، مثل كلمات الجريدة، والصحيفة، والقطار والوظيفة¹.

المصادر:

القران الكريم

المراجع:

- 1- البحر المحيط، لأبي حيان الأندلسي، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1983.
- 2- التطور اللغوي مظاهره وعلله وقوانينه، لرمضان عبد التواب، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1997.
- 3- الحماسة البصرية، لصدر الدين البصري، تحقيق عادل سليمان جمال، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، مصر، 1987.
- 4- الخصائص لابن جني، تحقيق محمد علي النجار، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، د.ت.
- 5- ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسن علي ياسين، منشورات دار ومكتبة الهلال.
- 6- شرح صحيح مسلم، للتووي، ضبط وتوثيق صدقي محمد جميل العطار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2000.
- 7- صراع الأنماط اللغوية، لرانيا سالم الصرايرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002.
- 8- علم اللغة بين التراث والمعاصرة، لعاطف مذكور، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 1987.
- 9- لسان العرب، لابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.
- 10- اللغة، لجوزيف فندريس، ترجمة محمد القصاص وزميله، القاهرة، مصر، 1950.
- 11- اللغة العربية ثوابت ومتغيرات دراسات في التغير اللغوي الدواعي والأفاق، محمد عبد وقلقل، دار الينابيع، دمشق، سورية، ط1، 2002.

1 عاطف مذكور، علم اللغة بين التراث والمعاصرة، ص 286

- 12- المبهج في تفسير أسماء الحماسة، لابن جني، تحقيق حسن هندراوي، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
- 13- مختصر في شواذ القرآن، لابن خالويه، تحقيق براجستراسر، دار الهجرة، طهران، إيران، د.ت.
- 14- المزهري في علوم اللغة وأنواعها، للسيوطي شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ومحمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، لبنان، 1987، ودار الجبل، بيروت، لبنان، ودار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع.
- 15- المسائل العضديات، لأبي علي الفارسي، تحقيق شيخ راد، دمشق، 1986.
- 16- المعلم بفوائد مسلم، للمازني، تحقيق وتقديم محمد الشاذلي النيفر، الدار التونسية للنشر، تونس، والمؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، والمؤسسة الوطنية للترجمة والتحقيق والدراسات بيت الحكمة، د.ت.
- 17- معاني القرآن، للفراء، عالم الكتب بيروت، لبنان، ط2، 1996.
- 18- المفردات في غريب القرآن، للراغب الأصفهاني، تحقيق وضبط محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
- 19- مقاييس اللغة، لابن فارس، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979.
- 20- النهاية في غريب الحديث الأثر، لابن الأثير، تحقيق طاهر الزاوي ومحمود محمد الطناحي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، د.ت.

كيمياء التعالق الاستعاري في النص الشعري "قصة رجل فقد ذاكرته"

لخالد محي الدين البرادعي أنموذجا -
الدكتورة: نعيمة سعدية
جامعة محمد خير بفسكرة

الملخص:

النص الشعري عملية لسانية تتفاعل في نطاقها عناصر لغوية وجمالية وأسلوبية متعددة تنشئها ترابطات المشابهة الناتجة عن الصور الشعرية بأنواعها المختلفة، وترابطات المقاربة الحاصلة بالقرب المكاني والسببية وعلاقة التلازم. ولعل من أجل ذلك تحاول هذه الدراسة مقارنة المصطلح، الذي فعل كل ذلك، وهو "التعالق الاستعاري"، الذي يجعل النص الشعري يحيا كيمياء لغوية وجمالية يتلذذ كل القارئ بملامستها.

Le résumé

Le texte poétique est un contenu linguistique, se combatte en lui les signifiés et les signifiants pour raison à saisir son sujet, ça veut dire son «sens» et sa structure générale. Le texte poétique est considéré comme une structure linguistique successive, cohérente et cohésive. le poétisme de ce texte est basé sur une sombre dialectique entre son auteur, l'habile créateur, qui ouvre sa structure fermée sur de diverses lectures ou ayant des significations bien déterminées. Et le lecteur qui essaye de trouver son code.

Cette étude devient un essai de recherche sur la relation des signifiants et des signifiés, qui influe sur la lecture du texte et sa référence. Néanmoins le texte poétique qui s'est formé sur l'allusion non sur la déclaration qui à saisir l'image poétique.

توطئة:

النص الشعري قوة ذات دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والتراخي والصمت المهزول، إنه محطات متفاوتة الدرجات الدلالية لا تستكين إلى فكرة معصومة، بل تتجسد في خارطة تعدد البناء لدالي إلى تصورات منظورة، وغير منظورة، تمارس لعبة الانتماء واللا. انتماء، على مسرح ثنائية القاعدة والعدول، وتفرش كياناتها على مساحة ممتدة

غير عمليات البث في قنوات ترددية¹، يمكن لما يسمى بالتعلق الاستعاري المشاركة في اللعبة على مستوياتها المتسعة والمتنوعة، لي طرح لنا كيميائ تسر القارئ المتعامل مع مدارات نص شعري لخالد محي الدين البرادعي، بعنوان "قصة رجل فقد ذاكرته"².

وبقراءة أولى للعنوان نجد أن كلمة "قصة" جاءت معرفة بالإضافة، وكأن هذا تصريح بأن هذه الكلمة، قد أفرغت من محتواها وعليه وجب ارتباطها بغيرها كي تعرف وتتضح وتمنح بعض الخصوصيات، فيفهم كنها، بكلمة "رجل"؛ وهو رجل أصابته الحياة بفرحها وقرحها، ويحمل هموم الوطن والعالم والأمة، والقصة هي ستحاول رسم كل هذا وتحدد مداه. أما كلمة الذاكرة-في العنوان- تحوي "قدرة النفس على الاحتفاظ بالتجارب السابقة وإعادةها؛ فالذاكرة بكل ما تحمله في خزائنها من تجارب وأفكار وأحلام وآلام وحوادث وهي متعلقة بصاحبها: بشخصه، وبكيانه وبرحلته واستقراره وبدايته ونهايته، وإن حدث وفقدنا أضاع كل هذا، ولكنها فقدت وضاعت وتشتت الكيان فيها؛ فكيف لذات إنسانية لها نبضات الحياة والزمان والعمر والقلب، أن تحكي وتبوح بقصة مدركة ذات معارف، وكلها تجارب إنسانية.

إن الزمان- فيها- يعيد نفسه، والقصة ذاتها في كل يوم؛ فأصبحت الذاكرة رثة بالية، فشلت في ترقيعها كل الإبر، فضاعت وضاع عنها حاملها؛ وهكذا كل ما تعمقنا في الصورة، كلما زاد حجم المأساة وتضاعفت المعاناة، حتى يجعلنا الشاعر نتوق بخيالنا إلى بلده وزمانه، فنعيش تجربته ونحيا ألمه:

1- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1422هـ/2002م، ص141-142.

2- البرادعي خالد محي الدين، قصة رجل فقد ذاكرته، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، عدد 109، يوليو، أغسطس، 1995، ص183-193.

وإيقاعاتها"¹ ومن أجل ذلك اعتمد على الصور الشعرية وسيلة أساسية لا بنائية. كما أنها أداة تشكيلية هامة في بناء القصيدة، فهي لا تظهر بشكل تراكمي عفوي، ولكنها تترابط فيما بينها داخل كل قصيدة وفقا لنمط أو نسق خاص تملّيه طبيعة التجربة، وبفضل العلاقات القائمة بين الصور بعضها البعض فتكتسب كل صورة أبعادها الدلالية، ويتحدد دورها الوظيفي والبنائي، ويأخذ النص في التخلق والنمو إلى أن يصبح بناء منسجما متكاملًا.²

فالقارئ يتعامل مع النص كلا موحدًا متسقًا ومنسجما، ويدركه في هذه الكلية، ويصل به إلى دلالاته ما يعني أن عليه اكتشاف العلاقات الرابطة بين تلك الصور الشعرية وخاصة الاستعارة، وبيان التعلق الحاصل بين جزئياتها كصورة كلية وكبنية كبرى تساهم في بناء عالم النص؛ لما لها من قوة "تكمّن في قدرتها على تصوير الأفكار العميقة والأحاسيس المكثفة التي تنتجها التجربة الشعرية أو ترافقها في أثناء عملية الإبداع"³؛ لأن الصورة الشعرية لا تعبّر عن الشيء نفسه، وإنما هي مميزات الفردية التي تستوعب الشكل والمضمون معًا، والنظر لإحدهما يستوجب النظر للآخر؛ إذ لا بد من انعكاس الرؤيا بينهما، لأنها "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة أماكن عن طريق المشابهة" أو التجسيد أو التشخيص أو التراسل⁴.

وتأتي الصورة الشعرية في هذا التعلق مرتبطة مع بعضها ارتباطًا وثيقًا في وحدة متكاملة نفسية أو منطقية أو عضوية بحيث يشكل هذا الترابط الأساسي في بناء الصورة الكلية؛ لأن الشاعر قد يعجز عن أن يهب للقضية العامة التلوين الحسي الذي تصطبغ فيه الكلمات بصورة واضحة⁵ فاتحة بعباراتها فسحة عريضة للمخيلة البشرية، إذ يستخدم

1- ينظر: ابن رشيّق القيرواني، العمدة، ج1، ص 266.

2- شكري الطوانسي، نفس المرجع، ص 397.

3- عدنان حسين قاسم، التصوير الشعري (رؤية نقدية لبلاغتنا العربية)، ص 122.

** وفي هذا الصدد يشير الجرجاني في أسرارهِ إلى ثلاث مستويات لإدراك علاقة المشابهة الأولى: ما يشترك فيه الناس بما فيهم العامة ولا يحتاج إلى تأويل، والمشابهة فيه حسيّة (من جهة الصورة والشكل. ومن جهة اللون، ومن جهة الهيئة)، والثانية مستوى يحتاج إلى ضرب من التأويل، أما الثالث، فهو الذي تقوى فيه الحاجة إلى التأويل، ولا يعرف مقصوده إلا بتفطن وإدراك لهذه الحاجة.

4- عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية عند فدوى طوقان بين الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ص 74.

كمصطفى ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت ط3، 1983، ص 261.

أشكالا من التعبير المتخيل¹ لتوصيل إثارة ولينقل تجربته الخارجية ومعطياته الحسية وانفعالاته ومشاعر الداخلية التي يجسدها الوسيط الأساسي في عملية "الخيال"؛ لأن "الخيال الإنساني جزء هام من الوجود، وبينه وبين الأشياء انسجام ضروري، وحين يحس الشاعر هذا الانسجام يكون في قلب الحقيقة وغالبا ما يكون في قلب الإدراك الاستعاري"².

والصورة الأساس - في هذا الطرح كله - هي الاستعارة، التي يعتبرها علماء الشعرية واللسانيات عموما "أسطورة مصغرة"، من حيث إنها مجال الروابط الجديدة بين الأشياء كما يخلقها الخيال، كما أنها تمنح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى، وعلى شاكلة متسقة منسجمة؛ فهي الشكل اللغوي غير الحقيقي الأكثر أهمية والأشد ترابطا واتساقا وانسجاما؛ إذ تسهم الاستعارة في إحداث ائتلاف عناصر دلالية مختلفة وعلاقات متباينة، ويجري تقريب دلالات متناقضة وحقائق متباعدة، ويحدث تجسيد سمات دلالية معينة بهدف التركيز على سمات دلالية مغايرة"³.

ولأن الكلمة في الصورة بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني التي تنتمي إلى نفس الحقل الدلالي، فإنها توظف في سياق شعري، ويمارس ذلك السياق عليها نوعا من الضغط يجعل دلالة ما تطفئ وتبرز على مستوى البنية الشعرية الصغرى ذات الحس الشعوري الموحد، أي ما يتحقق على المستوى الأصغر والمستوى الأكبر للنص بوصفهما نتاجا ممكنا أو محتملا. كما أن الاستعارة تحيك عناصر متنوعة في نسيج

1 من أجل خلق الصور يتعاون الخيال مع اللغة؛ إذ تمثل عملية التخيل أساسا أولا، ينطلق منه الفنان/الشاعر، بعد انفعاله، ليضع إحساسه ومشاعره وصوره الكثيرة في شكل فني منظم، ومن الصعب تماما خلو الشعر من عنصر الخيال، لأن الشعر هو التفكير بالصور وليس هناك قصائد من دون صور. وينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 104. وينظر: ماكس بلايك، الاستعارة، ترجمة بتصرف: ديزيرة سقال، الفكر العربي المعاصر، دار الإنماء القومي، بيروت، العدد 30/31، صيف 1984 ص 135.

2 مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 07. وينظر: هدى الصحنائي، الإبداع الاستعاري في الشعر الشعري السوري أنموذجا، دار بئرا للطباعة، دمشق، ط 1، 1997، ص 48.

3 مشال زكريا، بحوث السنة عريية، منشورات المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، 1412هـ/1992، ص 05. وينظر: مصطفى لطفي اليوسفي، في بنية الشعر، ص 137. وينظر: فان دايك، علم النص، ص 293.

التجربة الشعرية¹، لأن القصيدة تعتمد اعتماداً جوهرياً في سيرها على نمو الاستعارات وتداخلها.

والتعالق الاستعاري - بذلك - "مجموعة من الصور البسيطة المتنوعة التي تستهدف تقديم فكرة أو موقف أو عاطفة على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة واحدة بسيطة؛ فيلجأ الشاعر إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة وذلك الإحساس بطريقة تتفاعل فيها كل صورة مع بقية العناصر وتتكامل معها لإحداث الأثر المطلوب؛ "فوحدة الصورة" هي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، فوحدة العاطفة، هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية للعمل الفني، ومعنى هذا أن الصورة في داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو اللحظة الشعورية التي يعانيتها الفنان، ولطبيعي أن تستطير التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره².

وليس التعالق - بهذا - مبنياً على المشابهة، وإنما هو ناتج عن ارتباط شيء بشيء، وإيحاء شيء بشيء³، لتكون الاستعارة الوسيلة، التي تربط الفرد بالكل، وتربط اللحظة بالديمومة؛ إذ تنشأ الصورة حيث يتسع الشعور باجتماعية الحياة حتى تشمل كافة الموجودات؛ فالاستعمال الاستعاري يرتد على وجه العموم إلى الشعور الكامل بالحياة نفسها، وأول مظهر جمالي للاستعارة استعادة الحياة توازنها واستئناف الانسجام الداخلي بين المشاركين فيها⁴؛ إنها "تصوير لعاطفة تصل إلى الذروة في استعارات شاملة، وعرض لسلسلة من الاستعارات ترجع إلى حقل معنوي واحد"⁵، لتكون المتواليّة الاستعارية

أمصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 236. وينظر: جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1404/هـ 1984، ص73.

* إن النتائج النهائي لعملية التخيل هو توليد الصورة وخلقها، لتجمع بين الأشياء والتصورات والانفعالات في علاقات مختلفة؛ فإذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة وإذا كانت العلاقة هي المجاورة نكون بصدد الكناية؛ وإذا كانت العلاقة هي الجزئية والكلية نكون بصدد المجاز المرسل، ومع ذلك فهناك استعمال شائع للاستعارة بحيث تشير إلى جنس صورة تغيير المعنى؛ والصورة الشعرية التي يكون عمادها المجاز والاستعارة غالباً مع تغرق في الابتعاد عن المدرك أو الواضح أو السهل ويتقضى فيها الترابط العقلاني لتؤدي بالتالي إلى إنشاء علاقات بلاغية توحى بالمناخ العام للقصيدة، وهذا ما يوقع القارئ في إشكالية الفهم، وأهمية الصورة ليست في ذاتها، ولكن بدورها في بناء النص وتشكيله. وينظر: جان كوهين، بنية اللغة العليا، ص 109.

2- عمر يوسف قادري، المرجع نفسه، ص 92. وينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات، ص 95.

3- محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص 170.

4- أمصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 06.

5- هدى الصحنائي، الإبداع الاستعاري، ص 81.

في الخطاب اشعري ككل استعارة واحدة أولى، مدت بتلافيها نفسيا وفنيا على مجموعة المتوالية، فغذت المعنى بها في صورته المتكاملة، ذات التلازم بين عالم النص وعالم القارئ. وتجدر الإشارة في هذا الموضع إلى أحد أقوال الجرجاني التي نجدها تقارب مفهوم "التعاليق الاستعارية"، أو "الصورة الكلية" التي تناولتها الدراسات الحديثة؛ بأسلوبه الخاص، فيقول: "ومما هو أصل في شرف الاستعارة، أن ترى الشاعر قد جمع بين عدة استعارات قصدا، إلى أن يلحق الشكل بالشكل وأن يتم المعنى والشبه فيما يريد"¹ فيقر الجرجاني بقصدية المتوالية الاستعارية، التي تأخذ على عاتقها كامتداد تصويري التعبير عن غايات الشاعر وأهدافه، وهذا شرف الاستعارة ومغزاها الذي من أجله وجدت.

ويقدم ريفاتير (M. Riffaterre) طريقة لشرح بنية الصور المتتابعة أو الاستعارة التمثيلية أو ما نسميه "الصورة الكبرى". فيقول: "إن ما نسميه 'استعارة تمثيلية' هو في الواقع سلسلة من الاستعارات، التي يربط التركيب بينهما، أي أنها تنتمي إلى الجملة الواحدة أو إلى البناء الإخباري أو الوصفي الواحد"²؛ فالسلسلة الاستعارية المتعاقبة بواسطة انتمائها النصي إلى البنية نفسها، أو بواسطة المعنى، وعلى الشاكلة، التي يعبر كل عنصر فيها عن مظهرها الخاص من الكل أو من شيء أو مفهوم تعرضه الصورة الأولى من السلسلة، وفي هذه الحالة تكون الاستعارات الأخرى مشتقة من الأولى؛ بحيث تقوم بتدقيقها أو تطويرها أو تفصيلها، والمقصود بالاشتقاق - وفق رؤية ريفاتير - أن خانة المستعار تشغلها كلمة بينها وبين خانة المستعار الأول أوامر قربي وكذا نفس الشيء بالنسبة للمستعار له.

وستأسس هذه الدراسة على مقترحات ريفاتير، متخذة إياها خلفية تستأنس لها؛ بحيث أنها تزود ببعض الحلول العلمية - نسبيا - من أجل التعامل مع نص شعري، مثل نص البرادعي وتحليله لسانيا انطلاقا من هذا العنصر، لنكشف تعالق استعاراته وإزاحة اللثام عن مساهمة هذا التعالق في اتساق النص واتسجابه ومنه تحقق نصيته.

ويؤكد الفكرة الدارس ماكس بلايك (M. Blalayeck)؛ إذ يشير إلى هذا المصطلح بقوله: " لا أود أن أطرح جانبا فكرة كون الاستعارة قادرة على الاحتواء على عدد معين من الاستعارات المترابطة عن طريق ما

1- الجرجاني، الدلائل، ص 125.

2- جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 73، وينظر من نفس الكتاب، ص 331.

ترمي إليه¹؛ ذلك أن الاستعارات المترابطة هي غالبا ما تكون متعلقة بتركيز على حالاتها ودلالاتها، وفي جميع الأحوال، فإن الاستعارات الرئيسية والثانوية تتبع في الحالات العادية خط خطاب واحد.

2- الصور الشعرية الكبرى في القصيدة:

ستحاول هذه القراءة التعامل مع مفهوم "الصورة الشعرية"، على أنها مكون قابل للتدرج أو هي جزء ينتمي إلى كل، تتفاعل أجزاؤه بشكل متناغم ومتربط قابل، لأن يتدرج صعودا ونزولا فيعمل على تحقيق الانسجام ومنه النصية للنص. يقول البرادعي:

منذ سنين أحملق في المرأة وأسألها

من هذا المرسوم بوجهك

واللائذ بالعزلة

يترحّل في وديان الصمت نهارا

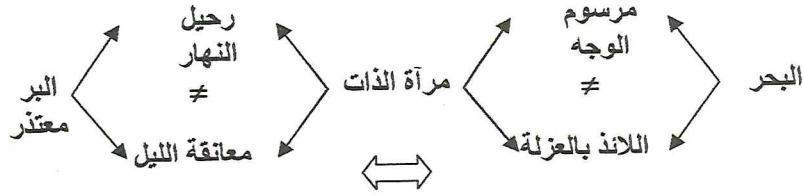
ويعانق في الظلمة ظله

ما اتخذ له في البحر سبيلا سربا

والبر اعتذر عن الرحلة

وفي المقطع أعلاه، استعارة مكنية، شخّصت البر، وجعلته إنسان له كيان وهوية وقرار وسلطة، يعتذر ويرفض القيام بالرحلة، يعبر الشاعر بوضوح من خلالها لنا أولى خيانة في رحلته للبحث عن ذاكرته، في فضاء إيحائي رامز، تتكشف فيه معاناته ومعاناة من مثله، ممن يضطهدون في أوطانهم، والذين حرموا سبيل العودة إلى الوطن من بحر أو بره، فعانوا الضياع والعزلة، فتخفي-بذلك- الصور مأساة حياتية ومعاناة وجدانية وأبواب، تستثير الملتقى وتهز عواطفه؛ وهي الصورة الشعرية التي تصدرت الديوان "صورة الاستهلال" والتي تبرز غاية الشاعر في بحثه عن الضائع منه (الذات والحرية)، والكائن فيه (الرحيل والظلمة)، تعالقت معها كل الصور الشعرية في القصيدة وعادت جميعها إليها، كونها المرتكز الضوئي لها؛ فكان الظلام وفقد الذاكرة سبب الرغبة في تحقق الحلم الموعود "حرية الذات" و"إيجاد الكيان".

1- ماكس بلايك، الاستعارة، ص 138.



ومن أجل تغذية هذه الصورة تفاعل الشاعر مع أنواع الصور الثلاث (الكنائية/المجاز/الاستعارة)، التي يجدها مجال أدوات ترسم فيه الكلمة لوحات رائعة يختلط فيه إحساسه معها؛ كون الشعر نوعا من أنواع القياس المنطقي والبحث عن القوانين الكلية للإحاطة بهذه الصناعة الشعرية التي تستلزم أجزائها تتأسقا فيما بينها لتؤلف موضوعا، والذي نعتبره "ناتجا عن علاقات معينة مرتبطة فيما بينها نسقيا"¹؛ فكل جزء يؤدي إلى ما يليه وموقعه منطقيا مع ما سبق؛ فتلاحقت الصور متغذية من هذه الصورة البليغة ذات النغم الخاص، الذي يشير نحو الخارج في دوائر، فتعم ما حولها وتلهمه من قوتها، ويصبح المجال مدينا لهذا الإشعاع الغامر، الذي ينجم من سمة الاستعارة الأولى" وهي اكتناز خبرة مركبة ثرية في منطقة ضيقة، يستلهمها القارئ، ويأخذ منها ما قدر عليه، ويقرأها في مساقها فيرى آثارها بادية على وجهه"²؛ حيث تبدو له وكأنها بؤرة علاقات مكثفة لاحقة وتفسيرها سينشط عملية تفسير النص وتأويله، وتحقيق وجوده في ذهن مستقبله؛ لأن نظام النص منطق فني يوحد بين العناصر المكونة له، ويسمه بالتفرد والخصوصية والوحدة.

لينادي الشاعر بعدها عربا لا تسمع؛ حيث نجد صورة "أشباح الريح" وصورة "الشق الذي يعوي" تعبر عن رغبته في إقامة علاقة تشابه بينهما تتغذى بمقصدية كشاعر، ما يمنح الصورة أبعادا ودلالات قد لا تتحدد إلا بعد المقارنة بينهما وربما بالانحياز إلى أحدهما، فيقول:

أيا عرب الردّة

يا أشباح الريح المرتدة

ملعون من رفع السيف بوجه أخيه

1. على آيت أوشان، التخيل الشعري في الفلسفة الإسلامية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2004، ص 113، وينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، ص 106.

2. مصطفى ناصف، الصور الأدبية، ص 236. وينظر: عدنان حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبى البنيوي، ص 168.

ملعون من زرع الحنظل في أفواه بنيه.

الرايات البيض حرام

والرايات السود حرام

والروم يجيئون إليكم

من شقّ يعوي

جاءت لغة المقطع، بل النص أجمع ذات انسجام عقلاني، على الرغم من طبيعة النص اللاعقلانية غير النسقية، وهو ما يسمح للقارئ بأن يستبد بالنص كما يشاء، بحجة الحق المشروع في القراءة. كما أن امتداد الاستعارة بالعطف والحروف يمثل مساحة واسعة من الحجم الشعري في نص البرادعي، ولعل الشاعر يلجأ إليها لسهولة أولها، ولأنها تساعد على التقاط أنفاسه ليتم بناء الصورة كبنية كلية ثانياً؛ ذلك أن "العطف يعني الفصل بين شيئين يحملان معنى متصلاً، لكن ذلك العطف ضروري، لتأخذ الاستعارة أبعادها التي يحاول الشاعر أن ينقلها إلى السامع، فتدخل الحروف ضمن عملية الموازنة¹، لأن القصيدة بالنسبة للشاعر "الكلمة الحرة" التي يندفع إليها محملاً بكل مآسي الحياة وجرح الأحزان، فيحاول الوصول إليها على الرغم من كل الجدران وأشباح الريح؛ ففي كل عملية تصويرية تمتص القصيدة أعصاب الشاعر، لتتركه في حالة رهف، تفرغ كل قواه كما تفعل ملكة النحل حين تضع بيضها، والشاعر يصور تلك المعاناة في صور استعارية لغوية.

وعليه، فالصورة الشعرية الاستعارية التعالقية هي وسيلة التعبير الأساسية في القصيدة، في سبيل تكثيف للتجربة، وإن أي قارئ يلمح ذلك بسهولة في كل سطر من هذه القصيدة؛ إذ تجد عدة صور تحس وكأنك تواجهها لأول مرة، ثم تكتشف إنها أشياء صغيرة، لا تلتفت إليها، فيرصد الشاعر هذه الأشياء الصغيرة، صابغاً إياها بحالات شعورية كثيرة يظل الحزن أكثرها حضوراً، فهو الذي منح نص القصيدة نكهة متميزة، وهو ما يتجلى في قوله:

أذكر أن بساتين النخل تعرّش فوق ضلوعي

ثم تميس على الكتفين

وحقول القمح تشع بوجهي

ثم تطير من الكفين

والقمر الصحراوي ينام بحضني

1- هدى الصحنائي، الإبداع الاستعاري، ص 93.

ونجوماً بيضاً تخضر* على الزندين

والحب العذريّ يغطيني

من قمة رأسي حتى القدمين

إن إدراك الصورة بالقراءة المباشرة من غير وسائط واقعية أو الهام يجعلها ممكنة الحدوث في هذا العالم النصي. بينما الذي تدل عليه الصورة فعلاً هو ما يتولد من العلاقة القائمة بين دلالات عناصره التكوينية، التي تنظر إلى الحرية؛ عشّار عالمه النصي، والتي يراها في ذكرياته، وفي بساتين النخل وحقول القمح المشعة في وجهه والقمر الصحراوي والنجوم البيضاء والحب العذري، مبرزاً حنينه إليها ورغبته في إقامة أي علاقة إنسانية معها؛ لتستولي هذه الصورة على قارئها، وتنفث فيه عوالمها السحرية، وتتركه هاوياً في مصيدة التأثير والإمتاع.

ولقد تحكم هذا تعالق استعاري، في القصيدة بأسرها، حيث نجد فيها أفعالا تقريرية تصف بها الذات الشاعرة حالها للآخر وتحدد له كنهها ووظيفتها في الحياة؛ ذلك أن "الصور في الشعر توجه الشعور بعض التوجيه، وأن فيضان الصور في القصيدة يستطيع أن ينقل، بكل دقة قالب الخبرة الفنية"¹ لهذه الروح الذاتية الساحرة المسيطرة على هذه الإنتاجية الشعرية، وكل الصور المعلنة فيها.

ووظيفة القارئ أمام هذا الاستبدال أن يفهم تلافيف هذه الصورة الاستعارية بلغة أدبية، ونظرة جمالية فعمله أشبه بتفكيك رموز شفرة في كل موحد متعلق؛ لأن كل صورة من الصور تعبر عن جانب خاص من الكل، من الشيء أو من المفهوم الذي تمثله أول استعارة من الاستعارات الباقية"² اللاحق منها والسابق في القصيدة، والتي تعتمد في بناء صرحها على المعادلات الكلامية للنص.

ذلك "أن الاستعارة تقوم بإعادة تنظيم السمات إذ تتخلّى الكلمات عن بعض سماتها وتكتسب أخرى بفعل دخولها في علاقات تركيبية معينة"³، تعبر بها عن رغبة بشرية جامعة لملاحظة الانسجام في عالم تحاول صنعه الاستعارة؛ باعتبارها الوسيلة التي يعني ورودها "في لغة

1- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 236

2- ماكس بلايك، الاستعارة، ص 135. وينظر: نديم دانيال الوز، الشعرية العربية، منشورات نديم الوز، دمشق، ط1، 2001، ص 24.

3- عدنان حسين قاسم، التصور الشعري، ص 95. وينظر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 73، 74. والعسكري، الصناعتين، ص 268. وحسن العرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 37.

الناس تعبيراً عن رغبة في رؤية التجانس والانسجام بين العالم الخارجي والعالم النفسي، كوسيلة معرفية جمالية تقوم على الشرح والقياس لغاية الفهم والإفهام، وبيان قدرتها على الكشف والإثراء وتفجير المعنى والإحياءات التي تتلقاها الذات القارئة، وهي قضايا ترتبط ببعد أو بآخر بالاتساق والانسجام، المتحكماً في البنية النصية المرتبطة بسياق فهمها، ما يدخل الاستعارة في مبدأي التفاعل والتداول؛ لأن "السياق الكبير يعطي الكلمات دلالتها وقيمها"¹.

وترتسم الصورة الاستعارية الممتدة والقادرة على تجسيد وتشخيص الإحساس؛ لرسم أفكار الشاعر، وللدلالة على شجاعة خياله، وهو ما يجعلها أداة طيعة في يد صاحبها بغية تصوير الانفعالات الداخلية:

وتدحرج رأسي مخضراً

من أعلى الطور إلى سينا

يفرش أمواج الفرع على وجه الصحراء

ويحاور أطيّار لم تولد

ويغني لحبيبات الشهداء

وتوقف رأسي فوق الجلجلة

ومريم تغسله

بدموع الفرع العذراء

أسكره الحب....فنام

لقد جعل الخريف محسوساً شاخصاً للعيان، لينقل به مأساة الشاعر ومعاناته في ثوب مادي اجتمعت فيه كل آلام النفس وجراحها، المنقوشة بالألم والدموع والعذاب، فلم تسلم الذات الجريحة الصارخة من جبروت الآخر المسلط عليها؛ فلقد جاءت صور الديوان مكونة من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية معنوية، لتتجلى بها عبقرية الشاعر في الكشف عن العلاقات الخفية برؤية خاصة؛ فهذا التعالق من أطراف الصورة الواحدة، ناتج عن تزامم الصور في مخيلة الشاعر، وهو ما خلق نوعاً من التمازج والتجاذب على نحو يجعل كل طرف من أطراف الصورة، يأخذ من الآخر ويعطي له.

كما يحمل الشاعر كلمة رأس دلالات إيحائية كثيرة؛ كون الرأس هو العضو الذي يعبر عن هبة وكيان ووجود حياة صاحبه، وهو ذاكرته وكبريائه وروحه، ويريد الشاعر من خلاله أن يوصل للقارئ دلالة أن الإنسان الحر لا يستسلم، ولو بقطع رأسه، حتى في هذا القطع زراعة

1- مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ص 260.

وخصب ونماء، لأن في قطعه حياة للآخرين، فلقد رسمت الصورة
معالم الجمال والشاعرية في ثنايا النص.
ويحاول البرادعي الاستمرار في نسق الصورة السابقة رابطاً إياها بما
سيأتي، فيقول:

ارجع للدنيا يا ولدي
إنك لم تستشهد
لم تقتل

العصر تعطل

والدنيا سجن مقفل

فجر الشاعر في هذه الصورة طاقة تعبيرية راقية، جسدتها صورة
مجازية، في السطرين الأخيرين؛ إذ يعبر من خلالها عن حالة الركود
والجمود في عالم معتم يحياه كل يوم، والذي من المفروض والطبيعي
أن يحمل سمات التحول والاستمرارية، وهو العالم الذي يعاني فيه
شعبه؛ في صور تحمل دلالات واضحة، في علاقة سببية وقفت بين
المعنيين فيما يلي:

ورحلت أسائل من كان رأني

والدنيا ليل صحراوي

والقفر يسلمني للقفر

وسمعت أبي يصرخ:

يا ولدا.. يرحل بين الصفر وبين الصفر

أنت تدور على نفسك يا ولدي

كالراحل في عتم القبر

يعبر الشاعر عن ضياعه النفسي والفكري وضياعه في منفاه الدنيوي
(باستعارة تصريحية)؛ فيستعير لفظة القفر ليبين قمة الغربة الروحية
والشتات الداخلي، اللذان يعانيهما كل إنسان نفي عن وطنه وأبعد عن
بلاده فصرح بلفظ المشبه وهو "القفر"، وحذف المشبه به وهو
المنفى/بلاد الغربة، فهو بعيد عن وطنه، يبحث عن كيانه ووجوده
وعن اسمه وماضيه، ولكن هيهات أن يجد حضناً غير حضن الأصل،
لذلك فهو يشفق لوطنه ويحن لحياة مضيئة لا بأنوار المصابيح، بل
بأنوار الشمس المشرقة التي تضيء نفسه وروحه وأفكاره، ويأمل من
خلالها في التحرر من هذه الدائرة المغلقة العتمة؛ فلقد جاءت الصورة
ذات وقع مؤثر وقوية، إلا أنها بالمقابل قاسية مستبدة، وتستعصي على
التفسير والمنطق.

كما أنها كناية عن الضياع والتمزق وعدم الثقة- في السطرين الأخيرين-؛ فالشاعر بات يملك ذاكرة مشلولة تجعله لا يشعر بالانتماء والارتباط بالذاكرة الإنسانية؛ فلم يعد أكثر من ظل لشخصية، تملك قصة سوداوية يجسدها قوله: "عتم القبر"؛ وباستعمال حرف الجر "في" يدل على أن القبر في هذه الرحلة هو المنطلق والمستقر وفيه وحدة تتحقق مواجهة المصير، ولكي تحقق الصورة غايتها لا بد وأن تفقد معناها في نفس اللحظة التي يحضر فيها المعنى إلى وعي القارئ وإدراكه فيعثر عليه من جديد فتكون إبداعا على إبداع.

وبين منفى وآخر وصحراء وأخرى، يحمل الشاعر هذه الصور حسا من حسه، وروحا من روحه، ويعبر عنها بألفاظ مختارة، ضاقت بحمولتها فرمت بدلالاتها على القارئ لتحز في نفسه التأثير، وتبعث فيه الفضول؛ ليوصل قصة البحث أو الخلاص المستمرة في قوله:

أذكر.. أن لي امرأة

يتفيا الليل بظل جدائلها

والصبح يسيل على الخدين

والاستعارة هنا تحمل حسا شاعريا ووطنيا، حيث مزج الشاعر ما هو حسي بما هو معنوي مجرد، حين استعار لفظة المرأة، ليعبر ويصور جمال وطنه؛ فذكر المشبه به (المرأة) وحذف المشبه (الوطن) أو (الأرض)، ليوحي للقارئ أنه حتى وإن فقد ذاكرته وكيانه ووطنه، وحريته، فإنه لن يفقد الذكرى الأساس لوجوده أبدا، فالوطن هو بلاد الحب والحرب والدين والانتماء والكيان؛ لقد لجأ الشاعر إلى الربط بين جمال المرأة وبين جمال بلاده ووطنه، في صورة رسخت الجمال الحسي والمعنوي، ورسخت كذلك الحب الدائم الأبدي للوطن. كما نلمح هذه الدلالات أيضا، في قوله:

فخلعت غطاء القبر

ولملت شراييني.. ولبست دمي

وأعدت الرأس المقطوع إلى جسدي

ورجعت حزينا ضييع اسمه

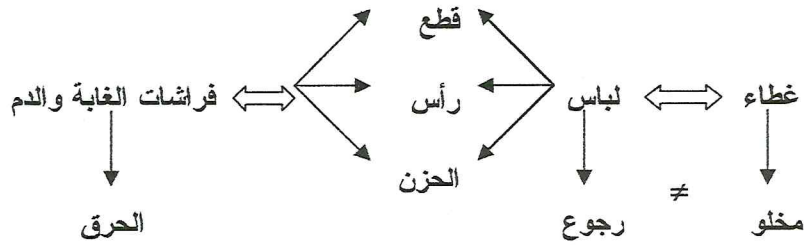
أصحيح؟/.. أن فراشات الغابة يحرقها الضوء

وفراشات دمي

تحرقها الظلمة؟

تتميز هذه الصورة بتخيّلها الوصفي، واستحالتها المطلقة واقعا، بسبب تركيبها القائم بين الأشياء المتناقضة؛ ساعدت على تناسقها صورة

شعرية متميزة كالاستعارة؛ باعتبار أنها؛ وسيلة أساسية تساعد الإنسان على التعبير عن إمكاناته في النظر إلى الأشياء من زاوية غير مسبقة تساعد على ابتداع المترابطات وملاحظة التشابه في المختلف¹. فلا وجود "لللباس الدم" ولا فراشاته، في الواقع، وبما أن دلالة الضوء تتضاد مع دلالة الظلمة كان لا بد من فعل الحرق لإقامة علاقة جدلية قادرة على إزالة هذا التناقض في آخر المقطع؛ ليضيف إليه دلالة جديدة تجعله يثير الكثير من الرغبات، ومن غير أن يشيعها واجتماع الداليتين أخرج في الإبداع، "دل على إبداع فن بصري أو مرئي"²، كالآتي:



وبين جدل المبنى والمعنى، والعمق والسطح، تتفاعل سمات هذه الصورة (الخلع، الرجوع، الحرق)، لتشكل صورة ناتجة عن قوة العاطفة، وشدة الإحساس من جهة وعن التمكن الفكري والقدرة الثقافية لمحمد البرادعي من جهة ثانية، وهو ما يؤكد حقيقة "أن كل معنى جديد يعيد تشكيل جميع المعاني السابقة.... وأن الدلالات يتسرب بعضها في بعض"³، كمحاولة لإعادة تنظيم السمات بصور أكثر وضوحاً وربما أكثر تعقيداً من خلال البنية الموحدة المتماسكة، التي تراقصت في عين متلقيها كساحر صغير ثان يحاول بلوغ عالم الساحر الأول "المبدع".

إنه الحلم باستعادة الذاكرة تحقيقاً للفاعلية، مهما كان ما سينجر عن هذا الفعل الحلم، وأياً كان من يساعد الذات الشاعرة على تحقيقه، وهي سيدة الأحلام في عالم النص، وعبر هذا التعالق تسعى رغبة للتأثير في الآخر. ويتضح من هذا التعالق على مستوى الصور الشعرية، أن الأمر لا يتعلق بالمعنى فحسب، وإنما يتعلق كذلك بمشاركة كل

1- عدنان حسن قاسم، التصور الشعري، ص 57.

2- نديم دانيال الوزه، المرجع عينه، ص 28.

3- مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، دار الأندلس، بيروت، 1407هـ/1981، ص 97.

المؤثرات الحسية والتصورات الجانبية فبفضلها أصبحت كلمة "لباس الدم" تدل على الثورة و"قراشاته" تدل على الضعف في قاموس الشاعر ومعرضة للاحتراق في العثم، لأن ميزات المجموع تتجاوز حاصل جمع ميزات العناصر، ولأن البناء الشعري في صميمه بناء علائقي¹؛ يقوم على العلاقات المتبادلة بين العناصر وكل منهما حاكم للآخر ومحكوم به، جاءت عناصره، مختارة، موزعة، متداخلة، في وحدة كلية متناغمة، ذات شكل متناسق ومضمون منسجم. ولغة القصيدة، على الرغم من لا منطقيتها، جاءت مقنعة لنا، مؤثرة فينا، فنحن نقبلها ونرى فيها الحقيقة؛ فألقى الشاعر بالعلاقة الاستعارية السابقة شيئاً يفجر عالم المعنى، يعاد فهمه وتنظيمه وإدراكه من جديد، أين تتجلى قدرة المبدعين الاستثنائية على استثمار ملكة المشابهة في أنهم يميلوا إلى بناء تشكيلات بلاغية بواسطة بناء استعارة على أخرى وأكثر². وتبلغ هذه الصور مداها في قوله:

وتلفت؟ ولا أعرف في أي مكان

من هذا الوطن الممتد من البحر إلى البحر

أوقفني حرس السلطان

قالوا: هل تحمل سيفاً؟

قلت لهم: ضاع

قالوا: هل تحمل قلماً؟

قلت لهم: ضاع

قالوا: أتخبئ حلماً؟

قلت لهم: ضاع

قالوا: ماذا تحمل في هذا الرأس

الملتف كعوسجة

يطمرها الثلج؟

قلت لهم: أحمل ذاكرة مشلولة

فيها طمي ودخان

وحكايات ما اكتملت

وتصاوير بلا ألوان

1-voir. Novotny Winifred, The language poets use, p. 98

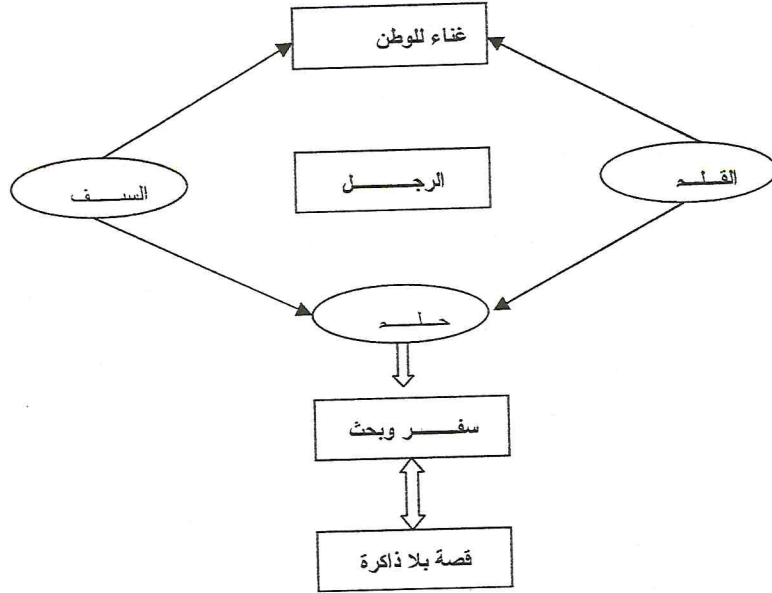
2- حسن الغرقي، المرجع نفسه، ص 114، وينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى، ص 88. وينظر: على آيت أوشان، التخيل الشعري، ص 314-315.

في هذا الحوار، وفي قوله الوطن الممتد من البحر إلى البحر، كناية عن الوطن العربي، الذي يرتبط به الشاعر ارتباطاً وجدانياً وعضوياً؛ فالشاعر يرى في البحر امتداداً شاسعاً لا ينتهي، يتوه فيه الناس ويضيعون؛ ليفهم بذلك - عدم اتخاذ الشاعر البحر سبيلاً للعودة والبحث عن الذاكرة.

أو قوله "حرس السلطان كناية عن جنود الدولة الذي يعطلون فعل البحث لديه، ولفظ سلطان لأنهم قوم لا يحبون لأحد أن يعرف إلا ما يريدونه أن يعرف، حتى شلت الذاكرة وصعب التمييز، بل تجعله مستحيلاً؛ لأنها كناية انبثقت دلالتها من شحنة التنبؤات الإيحائية والتفسيرات الإحالية الملامسة للخيال دون أن تتجنب الحقيقة؛ فهي صور تبدو وصفية مزدوجة، "بصورة شئئية" تصاوير بلا ألوان" تساعد المعنى على التولد من خصوصية العلاقات المكونة للصورة بمفرداتها الشعرية، التي تنشئ العلاقة الدلالية بين الأشياء المتشابهة، وغير المتشابهة وهذه الدلالة، التي لا تتحقق إلا بفعل هذه العلاقة ما دامت غير ملازمة للصور في الواقع الموضوعي.

أين تسبح الصورة في جو رامنز تتكاثف فيه العواطف؛ كون الحرية التي تنسج بجديلتها إنسانية الإنسان، وهي رمز لكيانه ولأدميته ولعظمته، وقد فقد بعض ملامحها في هذا العالم، ليرسل شفرتها إلى قارئه، كي يتعاش معه هذا الشعور، والحرمان ومن خلال القراءة الواعية المتاحة التي ستتربع فوقها ثقافة المتلقي وتجاربه لتتعدد أبعاد النص، وغاياته.

وبذلك خدم الجانب الحسي الجانب المعنوي، حتى غدت القصيدة بأكملها مجمعا للإشارات والرموز الغامضة، فأخذت تخط نهجا جديداً يفصح عن ثقافة موسوعية لدى الكاتب، يجب أن يمتلكها القارئ بدوره حتى يصل إلى مستوى التجربة المعقدة التي تحملها القصيدة. زيادة على أن وجود العنصر الحسي في الصورة لا يعد كافياً لجودة الصورة ما لم يتمثله الشاعر تمثلاً جيداً واعياً، وما لم يرتبط معه بشعور ما، تولد في نفسه فمكنه من تصوير علاقته بالأشياء وعلاقة الأشياء ببعضها ببعض تصويراً شعرياً دقيقاً؛ فميزة الصور لا ترجع إلى جدتها أو غرابتها بقدر ما ترجع إلى قدرتها على الإحياء بدلالات متعددة وثرية، ونجاحها في إثارة إحساس القارئ وعواطفه، إذ نجد ضياعاً يكسر كاحل الشاعر، فيمزق روحه بين صمود وانكسار، وبين تعبير وتحقيق للأحلام:



فالوحدات المعنوية في هذه الصورة الواحدة التي تتكون منها الإشارات اللغوية الأخرى في الجملة تتناسق فيما بينها وتنتمي إلى نمط دلالي واحد هو الضياع وما يتبعه من عجز، ذلك أنها استعملت كمنبهات توحى إلى معنى آخر، يهدف إلى تصوير إحساس خاص وتطلب منه قدرا من المشاركة لكي تتضح وظيفة الصور في نقل هوإس الشاعر. ويقوى هذا الإحساس بالصور اللاحقة، بقوله:

ضحك الحراس طويلا
وسيوف الحراس مفتحة أعينها
قالوا اخلع ذاكرتك
فخلعت لهم رأسي

السطر الشعري الثاني يثير حالة من الدهشة والحيرة؛ فالسيوف لا تملك عيوننا حتى تفتحها، وإنما السيوف تخرج من أغمارها حين يراد استعمالها، فجعلها الشاعر تملك عيوننا تفتحها بعد استيقاظها من النوم، تعبيرا عن حالة مرعبة يحياها المواطن العربي في هذه الصورة المجازية؛ فالسيف رمز السلطة والظلم، وقوة صراع الضياع للذات أمام هذه القوة تنتهي بجريمة خلع الرأس، الذي يصدح منه الخوف رهبة وفلسفة وحزنا؛ لقد جاءت الصورة كأنها سلسلة متصلة الحلقات متلازمة، تتناغم مع السابق لها، بالقدر ذاته مع اللاحق. وهنا تتجلى

الرؤية الجمالية للشاعر متمثلة في هذه الصور الاستعارية، التي كانت أدواته الدقيقة في نقل تجربته الشعرية إلى المتلقين¹ هادفة بتعددتها إلى استعلاء وحدة في الوجود، لأن الوجود نسيج مرهف إذ اهتز منه جنب اهتز له سائر الأجزاء، ما يشكل في النهاية قلب الصور وحقيقتها، لتلعب دورا أساسيا في العملية المعقدة لفهم النص، ويتأكد هذا من خلال حدوث ماس كهربائي يظهر في الحال في عملية الفهم².

ولما كان العمل الشعري يصدر عن تجربة خاصة متميزة، فإن كل قصيدة تحتفظ لنفسها بشخصية مستقلة ومتفردة تفرد التجربة التي تعبر عنها وبمعنى آخر أن لكل قصيدة خصوصيتها البنائية، تتوزع عناصرها وتتنظم بحرية دون أن تخضع لإستراتيجية محددة سلفا، في ظل هذا الفهم تصبح القصيدة بناء متميزا، فهي تشكيل يفضي إلى استعارة كلية قابلة لتأويلات متماسكة، كما تحرص على إقامة تشكيل شعري مفتوح ذي وجود هلامي، تتراكم فيه الاستعارات والمفارقات المرتجلة، يحاول الشاعر ملامستها، فيتخلل بها عن الواقع السطحي، ليكشف لنا عن علاقاته الداخلية.

ولقد تضافرت الصور الاستعارية وتعالقت لتصوير العملية الإبداعية، التي تشمخ في أرض التجربة الشعرية، والتي اتخذت من الحرية محورا لها، أين تمكن الشاعر من تقديم صياغة، هي وليدة فهم ووعي خاصين، للواقع، وأشد استيعابا للعالم الحقيقي من خلال هذه الصور، متخذة إياها وسيلة للتوضيح والإقناع، واقتربت في المقابل، من جوهر الشيء وحقيقته محققة الألفة بين الأشياء، المتباعدة وحتى المتناقضة منها.

وهي صور مترادفة عبر بها عن الضعف العربي، وحال الذهول وغياب الوعي التي يعيشها جراء ما يحدث كل يوم، إنه المفعول فيه دائما، هي صور كنى بها الشاعر كثرة العرب، وصور بها غرقهم في الملذات في بحر اللهو، واللامبالاة، وغياب الروح الإنسانية، وفقد الذاكرة، وهي مشاعر مريرة لا تفارقه، لذلك وجدناه يحيا في كل صورة شعرية طاقة غير مألوفة، إلى حد القول، إن جميع صور النص الشعري هي صورة كلية واحدة عملاقة، كالعنكبوت تمد بخيوطها من أول سطر في القصيدة إلى آخر نفس فيها.

1- عدنان حسن قاسم، التصوير الشعري، ص 125. عمر قادري، نفسه، ص 92-93، وينظر:

مصطفى ناصف، الصورة، ص 07.

2- فان دايلك، علم النص، ص 293.

نخلص إلى أن قراءة قصيدة البرادعي، ولدت في نفسنا كباحث، إحساسا بنجاح الشاعر في رسم صورة، من خلال إخراجها عن المنطق والعقلانية فعمد إلى خلق وشائج بين العناصر المكونة للصورة لتحقيق الارتباط بين أجزاء القصيدة، ومن ثم قصائد الديوان، ليشكل بنية استعارية كبرى، تعتمد- أساسا- على ما يعرف في الدرس المعاصر بتراسل الحواس؛ لأن الشاعر استطاع أن يصور ما يثير العواطف تصويرا بارعا تتعاون فيه كل الملكات والحواس وتتبادل الوظائف، بغية إضفاء مسحة فنية وجمالية على النص الشعري ككل؛ لأن الشاعر لا يرى في كونه النصي سوى صورة عن حياتنا المعاصرة في عبثها إنه صورة عن التشققات في الكينونة المعاصرة¹.

1- ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة، ص 193.