

الاستعارة الكبرى في القصيدة النثرية -ديوان "سمكة البياض" لمحمد عادل مغناحي نموذجاً-

The Great Metaphor in the Prose Poem - "Divan of the White Fish" by
Muhammad Adel Maghanaji as a Sample-

د. عيسى عيساوي*

المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبار، قسنطينة (الجزائر)

enscadabe@gmail.com

تاريخ الاستلام 2023/10/11 تاريخ القبول: 2024/01/23 تاريخ النشر: 2024/03/04

Abstract:

The current of Arab poetic modernity had an abundant impact on the clarification and emergence of new poetic forms that distanced themselves in their vision of poetry from the limits of meter and rhyme. Lush and varied artistic images, especially in its use of the metaphorical system in the image as an artistic alternative that deviates from the traditional alternatives in the way it is employed, which we will try to prove in this intervention through the rich poetic experience of the Algerian poet Muhammad Magnaji.

Keywords: Great metaphor, prose, poem.

ملخص البحث:

كان لتيار الحداثة الشعرية العربية وافر الأثر في استجلاء وظهور أشكال شعرية مستحدثة تنأى في رؤيتها للشعر عن حدي الوزن والقافية، ولعل أبرزها القصيدة النثرية كونها تبيح للشاعر الانزياح على المستوى العروضي والإيقاعي وتمنحه مساحة أكبر للتعبير عن تجربته، من خلال ما تملكه من دفقة دلالية عميقة. وصور فنية وارفة ومتنوعة، لاسيما في توظيفها للنظام الاستعاري في الصورة كبديل فني ينزاح عن البدائل التقليدية في طريقة توظيفها، وهو ما سنحاول إثباته في هذا المقال من خلال التجربة الشعرية النثرية للشاعر الجزائري محمد مغناحي.

الكلمات المفتاحية: الاستعارة الكبرى، القصيدة النثرية، ديوان.

قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أنَّ عبقرية الشاعر تظهر في استعاراته، وتبَيَّنَ هذا المفهوم البلاغيون العرب، والاستعارة هي أرق صور الانزياح الاستبدالي، وإنَّ فهمها في مدونة شعر محمد عادل مغناجي يقع ضمن مفهوم الدلالة، من خلال رحلة السياقات النصية، ولعلَّ إبحارنا في دراسة البنية الاستعارية سيكون بمعونة مجموعة من الأنساق الدلالية محاولة منا للكشف عن الرؤى الإبداعية التي تشكّل البنى العميقة ممثلة في النسق الاستعاري الذي يؤسّس لشعرية الانزياح في ديواني "سمكة البياض" و "المقام"، وهو ما يحملنا على القول أنَّ القصيدة النثرية في شعر محمد عادل مغناجي تتأثت على لغة شعرية تُشكّل باقات من الانزياحات الاستعارية المتشابهة في دلالتها، وهي تؤوّل في نظرنا إلى استعارة كبرى قائمة على ثنائية الحياة والموت.

1/ الاستعارة بين البلاغة الكلاسيكية والبلاغة الجديدة:

1-1 الاستعارة في البلاغة الكلاسيكية: الاستعارة هي أقدر الصور الفنية على فهم مكونات اللغة والعبارة، ولعلَّ أوّل ظهور لمصطلحها جاء باللفظ اليوناني *Métaphor*، ثمّ بدأ التنظير لها في الفكر البلاغيّ عند الغرب مع أرسطو من خلال ما عرضه في كتابيه فنّ الشعر والخطابة، وتأسّس الاستعارة عنده على أنّها إعطاء الشيء اسماً يعود على شيء آخر، بالانتقال من النوع إلى الجنس، ومن الجنس إلى النوع، ومن النوع إلى النوع، والنقل بالتناسب¹، ومعنى هذا أنَّ الاستعارة تقوم على فكرة النقل والإعارة والأخذ، وهذا الاستبدال في الألفاظ هو ما منحها مصطلح النظرية الاستبدالية.

فالاستعارة بهذا المعنى هي انزياح عن المؤلف من المعاني، وعن المعنى المتداول، وقد انطلق البلاغيون الغربيون من هذه الرؤية الأرسطية التي تقوم على مراوغة اللغة لتشكّل لغة غير عادية في حيّزها المجازي تربط بين هياكلها العلاقات المجازية المغايرة لمنطق اللغة، وهو ما يعسّر عملية الفهم لدى السامع باعتبارها لغة تميل عن الحقيقة وتنحرف عنها، ذلك أنَّ الاستعارة تتشكّل من طرفين، أحدهما ظاهر والآخر مضمّر محجوب عن إدراك السامع ما لم يُمعن النظر في مضمّراتها.

وبرغم أنَّ الاستعارة الكلاسيكية قد سايرت الفكر البلاغيّ شوطاً طويلاً، إلّا أنّها تعرّضت لمجموعة من الانتقادات التي تكشف قصورها، ومن مزالقها نذكر الآتي:

- أغفل أرسطو التحليل الشمولي للاستعارة داخل نظام البنية، وأهمّل دور السياق في تأسيس المعاني².

- تنحصر الاستعارة عند أرسطو في المستويين الخطابين الشعريّ والخطابيّ، وهي ترتبط بالزخرف البلاغيّ والخيال الشعريّ، في حين أنَّ الاستعارة تتخلّل كلّ الخطابات الأدبية وغير الأدبية كالخطابات السياسية والدينية واليومية ذلك أنَّ اللغة في أصلها مجازية استعارية، إذ تؤسّس آلية الاستعارة للنشاط اللغويّ، وكلّ قاعدة أو مواضعة لاحقة تولد بقصد تحديد الثراء الاستعاري الذي يعرّف الإنسان على أنّه حيوان استعاري رمزي³.

فأمبرتو إيكو ينتقد النموذج الأرسطي في جزئية اعتبار الاستعارة هي النقل من الجنس إلى النوع، ففي حسبه تبدو شكلاً من الترادف لأنّ الجنس لا يكفي لتحديد النوع، فالذي يؤكّد أنَّ الحيوان هو الإنسان يقوم بنوع من الاستدلال غير المشروع، فرغم أنَّ الحيوانية مقوّم مشترك بين الإنسان والحيوان إلّا أنّها ليست سمة مميزة قادرة على جعلنا نفهم أحداً انطلاقاً من الآخر.

- تقتصر الاستعارة لدى أرسطو على الوظيفة الجمالية باعتبارها قوّة بلاغية تسهم في تجميل الكلام وتطريزه، في حين أنَّ الاستعارة تُضمّر محمولات معرفية، وبهذا المنظور فالاستعارة تُقدّم قيمة مضافة للمعرفة.

1-2 الاستعارة في البلاغة الجديدة :

يقدم الدرس البلاغي الجديد رؤى ومفاهيم جديدة في حقل الاستعارة تنطلق في جلّها من المناهج النقدية المعاصرة ، إذ استقى أصحاب البلاغة الجديدة عدداً من المفاهيم والإجراءات في مجال تحليل الخطاب والسيمانيات والتداوليات ونظرية القراءة ، ساعدت على النظر في الاستعارة نظرة واسعة تتجاوز الجمود الذي عرفته في المنظور البلاغي القديم سواء من حيث وظيفتها أو آلية اشتغالها ، أو من حيث بعديها السيميائي والتداولي.⁴

فجورج لايكوف ومارك جونسون يُخرجان الاستعارة من سجن اللغة ويتزاحان بها من الوظيفة الجمالية إلى الوظيفة التصورية ، ذلك أنّ الاستعارة في البلاغة الجديدة تقوم على طبيعة تصوّرية لا لسانية، ثمّ إنّ الاستعارة في المنظومة البلاغية الجديدة ذات وظيفة معرفية وليست مجرد نمط تعبري خارج عن مألوف اللغة ، ويقول إيكو في هذا المعنى: (لا تهتمنا الاستعارة باعتبارها زخرفاً ، ولو أنّها كانت زخرفاً فقط ، لكان بالإمكان تماماً تفسيرها بعبارات نظرية الدلالة الصريحة ، بل إنّها تهتمنا باعتبارها أداة للمعرفة الإضافية وليس الاستبدال).⁵

بمعنى أنّه لا تؤخذ الاستعارة باعتبارها تعبير مجازي عن معنى حقيقي ، أي أنّها استبدال لمعنى حقيقي بمعنى مجازي ، بل إنّها أداة لمعرفة إضافية . وتظهر الوظيفة المعرفية للاستعارة في تعويض النقص الذي تتركه اللغة في حياة الإنسان ، وبالقول حياة الإنسان ، أي أنّها لا تخصّ فئة معيّنة من الناس كالاستعارة الكلاسيكية التي تقتصر على فئة المبدعين ، بل إنّها تشمل جميع البشر ، فالاستعارة حاضرة في كلّ مجالات الحياة ولا تقتصر على اللغة فقط ، وبهذا تظلّ الاستعارة في نهاية المطاف نسق تصوّري دائم الحضور سواء في عملية الإنتاج من قبل الفرد ومحيطه من جهة أو التأويل من قبل المتلقّي ومحيطه الثقافي من جهة أخرى.⁶

أمّا فيما يتعلق بآلية اشتغال الاستعارة فقد اقترح أصحاب البلاغة الجديدة بديلاً لدراسة المعنى بصفة تتجاوز النقص الذي عرفه في الدراسات التقليدية ، ويراد بذلك النظرية التفاعلية عند كلّ من لايكوف و جونسون حيث يُقرّان بحضور كلا طرفي الاستعارة (المستعار والمستعار منه) بعد أن كانت البلاغة الأرسطية تفرض حضور طرف واحد مع غياب وإضمار الطرف الثاني.

وعلى هذا الأساس فالاستعارة الجديدة تنتج من خلال تفاعل فكرتين نشيطتين تجمعهما كلمة واحدة أو مركّب واحد ، والتفاعل يبدأ انطلاقاً من ملاحظة السمات المشتركة بين الفكرتين النشطتين ومن ثمّ يبدأ الانتقال إلى وحدة ناتجة عن التفاعل بينهما جامعة إياهما معاً مشكلة ما يسمّى بالاستعارة الصورية ، والوحدة الناتجة عن هذا التفاعل ليست مجرد إضافة بسيطة للطرفين ، بل هي ذهنية معرفية ينظر فيها بعين الاعتبار إلى كلّ من المؤتلف والمختلف ، والكلّ حينها هو ما يشكل وحدة.⁷

وقد أوحى لنا هذا المفهوم الجديد حول الوحدة الكلية في الاستعارة بمشروعية وجود ما اصطلاحنا على تسميته بالاستعارة الأمّ أو الاستعارة الكبرى وهو موضوع هذه الورقة العلمية التي نروم من خلالها الوقوف على الاستعارة الكبرى في القصيدة النثرية لمحمد عادل مغناحي إيماناً منا أنّ المتتاليات الاستعارية في نصوصه تؤوّل إلى استعارة واحدة تعبّر عن خطاب كليّ غير قابل للتفكيك، وفيه ينزاح الشاعر عن الاستعارة التقليدية الاحادية إلى سلسلة من المتتاليات الاستعارية تتقاطع جميعها حول ثنائية الموت والحياة، وقبل أن نخوض هذه التجربة مع نصوص الشاعر محمد عادل لابدّ أن نتبيّن أولاً حقيقة الانزياح بين المفهوم والوظيفة.

2- الانزياح بين المفهوم والوظيفة:

يقول العقاد في لغته الشاعرة: "إنّ اللغة العربية وصفت بأنّها لغة شاعرة أو لغة الشعرية ، ليس فقط لأنّها لغة يكثر فيها الشعر والشعراء وأنّها لغة موسيقية تستريح الأذان والنفوس لوقع ألفاظها وأصواتها

وحروفها، وأنها تشابه الشعر في قوامه وبنائه من وزن وحركة وإيقاع... ليس لذلك فحسب بل لأنها كذلك لغة يتلاقى فيها تعبير الحقيقة وتعبير المجاز على نحو لا يعهد له نظير في سائر اللغات. فاللغة العربية تتميز بأنها لغة مجاز ليس لكثرة التعبيرات المجازية فيها، وإنما لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصور المحسوسة إلى حدود المعاني المجردة، وانتقلت فيها الرسوم إلى حروف وكلمات، فأصبح القمر فيها بهاء، والزهرة نضارة والغصن اعتدال ورشاقة، والطود وقاروسكينة⁸

ولعلّ المجاز يتّسع أكثر في الشعر حين تتجاوز ألفاظ اللغة ورموزها حدودها الدلالية الموضوعية وأبعادها المعنوية المألوفة، فيستحيل فيها المجاز إلى طاقة لغوية متجددة ترتقي من عالمها المادي إلى عالم روعي غير محدود حيث المجازة والانزياح الذي يفاجئ المتلقي بعصف لغوي غير متوقع أو كما يقول أحمد المعتوق: "إنّ الانزياح الذي يفاجئ متلقي اللغة بما لم ينتظره أو يتوقعه أو يألفه من الصور والتخييلات والمعاني، وهو العدول الشامل وغير المحدود عن الأنماط التركيبية الجاهزة أو المعتادة للغة، وهو الانتقال بالألفاظ والتراكيب من محلّ إلى محلّ أوسع وأرحب"⁹.

وعليه فالانزياح هو جوهر اللغة الإبداعية والشعر هو الأنموذج الأرقى للغة العليا وفي هذا المعنى يقول علي التميمي (599 هـ): "أما الشعر في نفسه فهو الدرجة العليا من الكلام كلّ، بعد الكلام الإلهي والكلام النبوي، فهما فوق كلّ كلام، وفوق كلّ ذي فوق، لبلاغتهما وشرف المتكلم بهما، وما سوى هذين من كلام العرب فيكون على مرتبتين: عليهما النظم لما جمع من البلاغة والوزن والقافية وسفلاها النثر لتعريته عن الوزن والتقفية"¹⁰.

ولعلّ هذا المقول النقدي الذي يرجّح الشعر في أعلى مراتب الكلام الوضعي في القرن السادس الهجري، يتوافق مع المبدأ اللساني عند دي سوسير حول ثنائية اللغة والكلام، "فالكلام يتميز بأنه عمل فردي قائم على الاختيار، بينما الشعر هو انزياح عن الاختيار والتوزيع العادي والمألوف إلى نوع خاص من الكلام يتميز بنوع من العدول عمّا هو مألوف في اللغة ممّا يكسر النسق الثابت والنظام الرتيب وذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة وطاقاتها الكامنة"¹¹.

هذه الطاقة الكامنة في اللغة هي التي ترتقي بها من الوظيفة العقلية الذهنية إلى الوظيفة الوجدانية الانفعالية، ومن وظيفة المطابقة إلى وظيفة الإيحاء، ومن وظيفة الإخبار والتوصيل إلى وظيفة الخلق والتأثير، عن طريق سلسلة من الاستعارات المتتالية تخرج من رحم واحدة هي رحم الاستعارة الأم. ولا يختلف اثنان في أنّ الانزياح أخذ حيّزاً واسعاً في الدرس البلاغي والأسلوبي، ولعلّ كثرة الخوض فيه لا تحيلنا إلى إضافة جديدة، لذلك سأؤجّز ما استطعت في الكشف والتنقيب عن ماهية هذا المصطلح سواء عند القدماء أم المحدثين.

بدايةً ينحصر هذا المفهوم عند ابن جني في كتابه "الخصائص" في المقوّمات التي توصف بالعدول عن أصل لغوي أو قياس نحوي، يقول عنها: "أعلم أنّ معظم ذلك إنّما هو الحذف والزيادة والتقديم والتأخير والحمل على المعنى والتحريف، وربّما اتّضح أنّ مفهوم العدول في علاقته بمفهوم آخر جاء عارضاً في ثنايا كلام ابن جني وذلك عندما ميّز بين الصفات المعدولة والأسماء الموضوعية في الدلالة على معنى الكثرة"¹².

والعدول عن الأصل ارتبط بالشعر لما له من طبيعة لغوية خاصة، على أن ابن جني يميز بين العدول بالزيادة والعدول بالانحراف.

وهو ما يحملنا على القول أن الاسم الموضوع وإن اتفق مع الصفة المعدولة في الدلالة على معنى الكثرة، فإن دلالتة تبقى مرتبطة بالوضع اللغوي، أما دلالة الصفة فتبقى حادثة مرتبطة بالسياق ما يجعل العدول وثيق الصلة بالاختيار الأسلوبي.

فالشاعر الذي يتوخى إحداث التأثير الجمالي، يلجأ إلى اختيار الصيغة الملائمة، ومن المعروف الآن أن مفهوم الاختيار يشكّل محور نظرية التعبير ككل¹³.

على أن يكون الاختيار قائماً على العدول عن الأصل كونه يشكّل معياراً جمالياً للانزياح في الشعر، والذي يقوم أساساً على دلالة التجاذب بين القاعدة والاستعمال وهو محور التفكير الأسلوبي في ممارسته للعبة التحول في وظائف اللغة ودلالاتها، فالانزعاج والخلع والتجريد ضرب من العدول باللفظ، وفي هذا يقول ابن جني عن استخدام أسماء الأعلام في غير دلالتها على العلمية: "أفلا تراك كيف انتزعت من العلم الذي هو أبو المنهال معنى الصفة والفعلية"¹⁴.

فالانزعاج والخلع والتجريد ألفاظ تلتقي مع مبدأ "تجاذب المعنى والنحو والعدول عن الأصل" وهو ما يشكّل عند ابن جني مفهوم "شجاعة العربية" الذي يتشكّل بدوره من "أجناس الشجاعة" وهي كلّها في النهاية تخضع لمبدأ العدول.

غير أن السمات الأسلوبية التي تناولها ابن جني تقوم على أساس لغوي صرف، ما يعني أن تفكيره البلاغي لم يتجاوز حدود اللغة والنحو، وبالتالي لم يتجاوز في مفهومه للعدول مستوى الجملة ولا مستوى النص. وهو حال البلاغة القديمة التي لم تفلح في صياغة مفهوم أو تشكّل بلاغة النص الشعري.

وبهذا الطرح فإن البلاغة القديمة وهي تقدّم لنا ملمحاً من ملامح الانزياح، تكتفي فقط بممارسة هذا العدول على لغة الشعر وهي تنتهك قواعد اللغة المعيارية، وهو ما يختزل النص الشعري في علاماته الشكليّة الجماليّة، فالشعر لا يساوي الوظيفة الشكلية الجمالية عند اللسانيين بل إنّ قيمته الجمالية تتجاوز السمات اللغوية إلى سمات ذات ارتباط بالسياق.

وهنا تكمن وظيفة المحلل الأسلوبي الذي يعمل على تفسير الاختيار المحكوم بمبدأ مراعاة السياق والموقف الشعري، وعلى الأسلوبي في هذا المقام أن يقفز على النمط التعبيري العادي ليلاّمس شرفات النمط الإبداعي الذي يحقّق نشوة الانحراف والعدول أو الانزياح، ولا يتأتّى للشاعر المبدع هذه التقنية إلا إذا احترق لغة مكثّفة يتعسّر على المتلقي الإمساك بدلالاتها إلا من خلال تفكيك بنيتها العميقة على مستوى الصورة الشعرية المشحونة بشتّى صنوف الانزياح إن على مستوى الصورة المبنية على علاقة التداخي أو الصورة المبنية على علاقة التشابه، والتي تشكّل محور هذه الورقة العلمية في التجربة الشعرية الرائدة لعبد الحميد شكيل.

3- بلاغة الانزياح في الصورة الشعرية:

3-1 في مصطلح الصورة الشعرية:

"مصطلح الصورة الفنية من المصطلحات التي صيغت تحت وطأة التأثير بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها، بينما يقرّ عز الدين إسماعيل بصعوبتها فيقول: "إنّ الصورة الشعرية تركيبة غريبة معقّدة"¹⁵.

وإذا تتبعنا تاريخ تطوّر مصطلح الصورة الفنية وجدناه يتشكّل من مفهومين:

مفهوم قديم: لا يتجاوز حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز.

ومفهوم حديث: يضمّ الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمزا وهو المفهوم الذي سنركز عليه في هذه

الورقة العلمية.

3-2 بلاغة الانزياح في النظام الاستعاري في مدوّنة محمّد عادل مغناحي:

قديما قصر البلاغيون الصورة على الاستعارة منذ أرسطو الذي كان يرى أنّ عبقرية الشاعر تظهر في

استعاراته¹⁶، والاستعارة من الصور المبنية على علاقة التشابه شأنها شأن التشبيه، وحسبنا في هذا المبحث أنّها أرق صور الانزياح الاستبدالي كونها تدرس في السياق.

ولعلّ إبحارنا في دراسة البنية الاستعارية سيكون بمعية مجموعة من الأنساق الدلالية محاولة منّا

للكشف عن الرؤى الإبداعية التي تشكّل البنى العميقة ممثلة في النسق الاستعاري الذي يؤسس لشعرية الخروج عن المألوف، وهو ما يحملنا على القول أنّ النثيرة في نصوص "مغناحي" ذات لغة شعرية حبلى بباقات من الانزياحات الاستعارية المتشابهة في دلالتها ذلك أنّها تمثّل بنية كليّة تقوم على وحدة الغايات والمشاعر والخصائص، ولعلّ أول ما يستوقفنا في هذه الرحلة قول شارل بودلير: "ليس للشعر إلا أن يوحى" وهي المقولة التي تتجسّد بامتياز في أشعار "محمّد عادل م." فهو ينقل دفقاته الشعورية إلى القارئ بوعي يقوم على الإيحاء الاستعاري بدلا من الوصف.

ولعلّ الصورة البصرية المتعاقبة مع الصورة الذهنية هي أكثر الصور حضورا وشيوعا في ديوانيه

الشعريين، وهي صور مرتبطة بعوالمه النفسية والذاتية، والمتتبع لأشعاره يلحظ فارق الانزياح ومسافة الاختلاف بين حدود وفواصل استعاراته وبين الحدّ المعياري لنظام الاستعارة في البلاغة العربية القديمة، ذلك أنّ مفهوم الصورة في القصيدة النثرية يتماهى في عوالم متنوّعة تخترق عالم الحواس إلى المجردات الذهنية وما يضمّره العقل الباطن من خلجات نفسية موعلة في الغموض، ولكّنها في النهاية تؤوّل إلى ثنائية واحدة في تصوّرنا وهي ثنائية الموت والحياة وهو ما يفسر عتباتها وأهدافها بهذه العناوين "في سمكة البياض" وفق الآتي:

1. حمامة أبدية أنا.

2. أفتح نافذة على النهر.

3. كتاب تراتيل الحياة.

4. فراشة السماء الأرضية.

5. فِي ضبابِ الحياة.

وهي عتبات يروم فيها الشاعر الحياة الهيجة المزهرة بالمحبّة والسلام ، غير أنّه ينزاح عنها بعثبات مظلمة تؤسس لفكرة الموت في الديوان نفسه من خلال العناوين الآتية: قافلة التيه ، عرّجي أيّتها النفس الحزينة ، رحمة القبر ، المقبرة .

وعليه فسلسلة الاستعارات المتتالية في دواوينه تصبّ كلّها في ثنائية الموت والحياة ومن ذلك قوله:
دخل في مرآة بلون الفجر وراح يشرب أنهر التأمّل¹⁷ ، هل يشرب جفافه¹⁸ ، هذا الصدق الذي يرضع من الزرقة والبحر¹⁹ ، أوركنت عيناه بالبكاء²⁰

في هذه الأسطر المنثورة استعار الشاعر صورة بصرية رهيبة لفنّان تشكيلي يبحث عن وجوده وماهيته بريشته الساحرة التي يلج من خلالها عالمه المثالي من خلال مرآته لوحته الفنيّة التي يذوب فيها جليد الظلام حتّى يلوح الفجر بلونه الأسطوري ليمنحه الحياة التي ينشدها في عالمه الضائع ، فيسترق هذه اللحظة فينهل منها بوعي المتأمّل الذي يروم الخلود ، ولكنّه سرعان ما يستيقظ من أحلامه اليقظة فيدرك أنّ هذا النهر الخالد لا حياة فيه بعد أن جفّ ماؤه فأوركنت عيناه بالبكاء وكيف لها أن تورق وقد غار كلّ الماء؟ وهل يمكن أن يتحوّل بكاء الشاعر إلى مورد يستعويض به عن جفاف النهر؟ فالمتأمّن في هذه المقطوعة يقف على مدى قدرة الشاعر على رسم متتالية من الاستعارات تتعالق فيما بينها لتشكل صورة فنيّة شائقة عن الموت والحياة ، فالمرآة بلون الفجر ، والأنهر لها القدرة على التأمّل ، والجفاف صار شروبا كما الماء ، والصدق يرضع كما الوليد لبن البحر .

إنّ هذه المتتالية الاستعارية تكشف عن تنوّع الصورة وكثافتها وسعة خيالها وانزياحها عن الصورة النمطية في الشعر العربي القديم ، فهي تعبّر عن الحركة والتفاعل والتحوّل .

والحياة في نثيرة محمد عادل مغناحي تغدو حالة من الصفاء الذي يذوب في تجربة العرفاني ، وهل القصيدة غير المورد الصافي الذي يخلق الجمال؟

الحياة هي مداد الكتابة وهي القصيدة والذات والعالم ، وهي نزوة عرفانية متجذّرة في الكتابة الشعرية عند محمد عادل الذي لا يتوقف في ديوانه سمكة البياض عن البحث في دروب الحياة الوعرة ليثبت وجوده حتّى وهو يرسم هوية شقيقه ياسين يدافع عن وجوده بقوة الصورة المنزاحة : اسمك في اللأمتي ، أكلت من شجرة الألوان ، وشربت ساقية الأشكال كلّها²¹ ، لفّ نفسه حول حلمه ، ثمّ اندسّ كسمكة رمادية في بحره ، وغار حتّى أشرقت اللوحة بنور ربّها²² .

لقد أبدع محمّد عادل وهو يرسم لوحاته الاستعارية بريشة الفنّان المنزاح عن شعراء عصره بل وتجاوزهم بتأمّلاته الصوفية والسريالية وبقدرته على تمويه المعنى .

والقارئ لديوان سمكة البياض لمحمد مغناحي يقف على المنزاح الاستعاري في أسلوب التصوير المتتابع في شعره ، وهو ما يمنحه قيمة مضافة في ضلال معانيه الوارفة من خلال لغته الخاصّة وقاموسه الشعريّ المتفرد الذي منحه القدرة على تشكيل باقة من الاستعارات يتعالق فيها الحسّي بالمجرّد وبالعوالم الباطنية التي تتحوّل إلى صور حبلية ثنائية الموت والحياة ولكن بفلسفته الخاصة ورؤيته العميقة لمواطن الحقّ والخير والجمال ، ويوافقني في هذا الحكم ما جاء على لسان الدكتور فيلاي عرّاس وهو يقدّم ديوان صديقه الشاعر

بقوله:²³ وأبرز الملاحظات التي تنجلي للقارئ أثناء تعاويه شعر الشاعر هو الاستعارة المكثفة التي يعتمد عليها لإخراج معان جديدة متلاحقة من جزاء المزج المفتعل المبتكر" وما لم يلحظه صديقه الشاعر الذي قدّم له الديوان أنّ النظام الاستعاري في التشكيل الفنيّ لمُدونة مغناجي يقوم على وحدة المشاعر ووحدة الغايات ووحدة الخصائص، وهو ما يجعلنا نسلم بأنّ شعره يقوم على استعارة واحدة هي الاستعارة الأمّ أو الاستعارة الكبرى والتي انحصرت موضوعاتها في ثنائية الموت والحياة .

وحسبنا أنّ هذه الاستعارة الكبرى تتفرّع إلى جملة من المتتاليات الاستعارية اللامتناهية في نسق لغوي غامض أشبه ما يكون بالمتاهة في الفضاء السريالي ...
يقول في ديوانه سمكة البياض:

حين تُغمض عينها لوحتي مدي يدك المحنّة ، فثمّة قارب للنجاة ، تعالي وراء منظر طبيعي ، ص 17
وهو يفتح كتابه سارعه الحبر ، ص 17.

لكنني أفتح باب اليأس والقنوط في كلماتك ص 17.

وفي قصيدته لغة عجماء يقول: " لأكتب وجهك بأحرفي الخرساء ، بلغتي الصمّاء التي لا تبين لأكتب عينيك الحريين الناعستين ، لأكتب الأنفاس المشطورة ... لأكتب فنجان قهوتي المرتشف " ص 18.
استعار الشاعر في هذه النثيرة لفظ "حين تغمض عينها" للدلالة على الموت القادم إلينا ببطء ، وأضفى عليه صورة بصرية حتّى شَمّه لوحته بالإنسان الذي يستسلم للموتة الصغرى ثمّ لا يلبث أن يكسر أفق التوقّع للقارئ فيتحوّل الموت إلى فرح عامر بالحياة ، فاللوحه تُغمض عينها والحبر يُسارع نبض الكلمات ، واليأس باب عصيّ لا يفتح إلّا بماء الكلمات، ووجه حبيبته لا يحيا ولا يشرق إلّا بالكتابة بدلا من الرسم ، وعيناها لا تبصر إلّا بوحى قلمه، وحتى قهوته الصباحية ليس لها مذاق إلّا بطعم الكتابة، فالكتابة إذن هي المعادل الموضوعي للحياة .

فلطالما كانت الكتابة هي الحياة بالنسبة للشاعر، وهي استعارة قطبية يتجاذب فيها الموجب والسالب معا ليضعا الشاعر في مرتبة الصفروهي نقطة البداية التي تشكل طرفي الصراع في معادلة الشاعر العبثية.

هذه المعادلة تأخذ منحى بيانيا متصاعدا في ديوانه المقام، ليكشف عن منصة المجاز الكبرى إنّها الاستعارة الأمّ التي فجّر من رحمها سلسلة الاستعارات في شكل سلسلة من المتتاليات المجازية في عناوين الديوان (الورد يتبعني) (حجر الدفء) (أوتار الحمام الذهبية) (لغة خضراء) (الزهرة المخنوقة) (نقطة من ندى تجرح السيف الوردي) (تأمل في مرآة الليل) (أبني وترا من سرابات) (الورود التي تسبقنا إلى السفر) (حمامة صامته تسكن رمشها الأخضر) (أغسل ساقيتي في لجة الريح) (فهرس ديوان المقام. فكلّ هذه العناوانات الاستعارية تضمّر في نسقها موضوعا واحدا وهو صراع الشاعر بين الموت والحياة يتكتّف موضوعه هذا الصراع في شعر محمّد عادل مغناجي حيث تصبح معادلا شعريا للذات، ومنها تصبح الشعرية ذاتها تكتيفا مرآويا يعكس العالم في تمثالاته الشعرية غير القابلة للتمظهر الرتيب في الأشياء، لذلك

كانت مدارات الحروف في انكناها المفرداتي «سمكة البياض»، تمثل السر الذي يكشف الواحد في المتعدد ، سرّ الإشارة وهي في طريقها إلى إرواء حلق منصات المجاز.

إنّ المتتاليات الاستعارية في هذه النثيرة تأخذ منحى بيانياً متصاعداً فالشاعر يغدو سمكة بياض تشكّل علامة سيميائية تنفرد بالقول الموجز إشارة منه إلى كسر مسافات السؤال واختزال اللغة لإرواء منصات المجاز ، وهو تكثيف يعكس رؤية الشاعر الواعية لعالم الأشياء في ديوانه "سمكة البياض".

وبهذا المنظور تغدو الاستعارة في جوهرها جزءاً من البنية التصويرية للإنسان وليست ظاهرة لغوية ، إنّها جزء من تفكير محمد عادل مغناحي وهو يعيش ذلك الصراع الحادّ بين الحياة والموت في تجربته الشعرية اليومية. تتكرّر هذه التجربة السريالية في ديوانه الثاني "المقام" ولكن بلغة غاوية مغرقة في الدهشة إذ يتداخل فيها الدال والمدلول وتفقد منطقها ، وليس غريباً أن يجعل الشاعر مغناحي من لغته لغة خاصة بل ويتفردّ بقاموس لغوي ذو فرادة وغرابة في آن واحد وقد صرّح حول هذا المعنى في قصيدته "سقطت في بطن الحوت": (لم يعد تعريف إدوارد سابير للغة يهمني ، المعنى داخلي يزداد توحشاً) ، ولعلّ تشكيل استعاراته الخطيّة يُعزى إلى هذا القاموس الذي يمزج فيه عن منطق اللغة غير مبال حتّى بالقواعد اللغوية ، فالألوان عنده تسمع والأصوات ترى والتجاعيد تنطفئ ، والقبلة تنفخ في الرئة ، والعينان دافئتان ، والغد أزرق ... إنّ هذه المسافة اللغوية الموغلة في الإغراب هي الأداة الفنيّة التي يعبر بها الشاعر عن فضاءه الفوضوي و المتماهي في عالم الإغراب.

إنّّه يمنح لغته الشعرية مظهراً غريباً ، وحتّى عناوين قصائده لم تسلم من هذا الإغراب اللغوي المشحون بالاستعارات المتوالدة ، فأول ما تقع عينك على فهرس الديوان تجد : الورد يتبعني، نقطة من ندى تجرح السيف ، الورد يتأمل في مرآة الليل، أبي وترا من سرابات، الورد التي تسبقنا إلى السفر، لغة خضراء، لفرسي رقصة أيضا الزهرة المخنوقة، تساؤل على شكل طائر.

والإشكال ههنا ليس في لغة الأديب التي تجعل القارئ كسائح يتواصل بحواسه وذوقه وفكره ووجدانه ، بل الإشكال كيف استطاع الشاعر بهذا القاموس الملغز والغريب أن يبني نظاماً استعارياً صلباً يقوم في القصيدة لبنة لبنة حتّى يستقيم استعارة ذات دلالة واحدة ، فالورد الذي يتبع خطى الشاعر ما هو إلّا الحياة التي تصطدم بالفجيعة والألم ، ومرآة الليل ما هي إلّا صورة طبق الأصل للموت الذي يترّص بنا ، ولكنّ الشاعر لا يستسلم كأنّه قد راقته لعبة الموت والحياة فيبعث الأمل في قطرات الندى التي تجابه حدّ السيف فتجرحه ، والندى هو قطرة الماء التي تمنح الحياة ، والسيف هو صوت الموت الذي ينكسر بفعل الماء... وحسبنا ما عرضناه من نماذج من ديوانه سمكة البياض فهو المقصود بالدراسة والتحليل ، أمّا ديوانه المقام فيحتاج إلى مقال مستقلّ فنظامه الاستعاري لا يخلو من فرضية أنّه يقوم هو الآخر على استعارة واحدة هي الاستعارة الأمّ.

خاتمة؛

إنّه لمن الإنصاف أن نقرباً هذه الورقة العلمية لا يمكن أن تغطّي النظام الاستعاري في ديواني الشاعر مغناجي، ذلك أنّ عملية المسح الاستعاري في مدوّنته الشعرية يحتاج إلى مجهود، وبرغم ذلك فهذه المداخلات تطرح موضوعاً غير مستهلك في الدرس البلاغي الجديد ذلك أنّها تؤسّس للوقوف على جمالية النثرية انطلاقاً من الاستعارة الكبرى في المدوّنة، تتولّد عنها جملة من الاستعارات المتتالية في المتن الشعري تؤوّل مخرجاتها الفنيّة إلى الاستعارة الأمّ، وهو ما جعلنا نرصد النتيجة الآتية:

الاستعارة عند الشاعر مغناجي ليست تصوّراً لغوياً بقدر ما هي تشكيل ذهني وحضور أنطولوجي، وتأسيساً على هذا الحكم بنى شبكة استعاراته على ثنائية واحدة تتكرّر في كلّ أشعاره هي ثنائية الموت والحياة مستعينا في تصوير هذه الاستعارة الكبرى بسلسلة من المتتاليات الاستعارية وقد استطاع توظيفها بتفرّد مستعينا بقاموسه اللغوي الخاصّ ما جعلها تنحو إلى الإلغاز في بعض صورها. وقلّما نجد الاستعارة في أشعاره مفردة فهي تتوالّد بشكل عنقودي في المقطع الواحد كمتتالية خطيّة في نسق تعبري ذو مسافة لغوية محدودة خلافاً لطبيعة حضور الاستعارة في القصيدة العمودية، ولعلّ هذا ما يميز بين الشكّلين، كما أنّ صورة الشعرية عموماً تستمدّ مخيالها الشعري من عالم سريالي يكون فيه الشاعر قريباً إلى أحلام اليقظة. ومن خلال هذا العرض الموجز جدّاً لجمالية الاستعارة في شعر "مغناجي" بأبعادها الذهنية والأنطولوجية واللسانية نستطيع القول أنّ شاعر الصحراء قد قدّم قيمة مضافة لقصيدة النثر الجزائرية على عقد من كتاباته الشعرية

وعليه أعتقد أنّنا بحاجة اليوم للإنصات إلى تجارب شعرية جديدة تغدّي قصيدة النثر، وتبعث في مستقبل الشعر الجزائري ثورة جديدة لاحتضان أيّ مغامرة شعرية، تدعم أيّ انفتاح على تحقق شعري جديد.

وليس معنى هذا أنّنا ندعو الجيل الجديد للثورة على القصيدة العمودية بحكم داعي الحداثة، فنحن نؤمن يقيناً أن لا حداثّة دون تراث، ويبقى هذا الجنس العابر للأجناس الأدبية أو قصيدة النثر إشكالية، لا تجيب عن سؤال الشعر ولا سؤال النثر فقط، ولكن عن الوجود المشترك بينهما في قالب جمالي جديد يكتشف كل واحد الطرفين الآخر في تماسك نصّي تام وتناغم خطابي منسجم، يتشكّل فيه المعنى داخل النصوص الشعرية دون معيار الغرضية، فهذا المعنى ليس مثل الفخر والرثاء والهجاء والغزل والمدح والوصف، وإنما هو معانٍ متشظية وقلقة، وحالات إنسانية عميقة خبّرها الشاعر مغناجي في حياته اليومية بشكل واع ومكثّف، فلا غرو إذن أن تجد صداها لدى المتلقي.

الهوامش والإحالات:

- ¹ - عبد العزيز الحويدي: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية - من أرسطو إلى لايفوف ومارك جونسون - دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، عمان، ط1، 2015، ص12
- ² - ينظر/عبد الإله سليم : بنيات المشابهة في اللغة العربية - مقارنة معرفية- دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1، 2001، ص 90.
- ³ - أمبرتو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة ، تر: د.أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1 ، نوفمبر 2005 ، ص124.
- ⁴ - ينظر/نادية ويدير: الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة الحديثة ، مجلة معارف، العدد 21 ، ديسمبر 2016، ص224.
- ⁵ - أمبرتو إيكو: السيميائية وفلسفة اللغة ، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة ، ط 1 ، بيروت ، 2005 ، ص 264 .
- ⁶ - ينظر / سعيد الحنصالي: الاستعارات و الشعر العرب الحديث، ط 1 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، 2008 ، ص65.
- ⁷ - ينظر ر/عبد الإله سليم : بنيات المشابهة في اللغة العربية ، مقارنة معرفية ، ط 1 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ص63.
- ⁸ - عباس محمود العقاد (د ت) : اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ص 6.
- ⁹ - أحمد محمد المعتوق (2006): اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، ص10.
- ¹⁰ - الحيدرة (- 599 هـ - 1202 م) علي بن سليمان بن أسعد بن علي التميمي البجلي، أبو الحسن، الملقب بالحيدة أو الحيدرة: أديب من وجوه أهل اليمن وأعيانهم، علما ونحوا وشعرا. له كتب، منها: النجوم الزاهرة، والولادة القضاة، وبغية الوعاة، ووفيات الأعيان، وطبقات النحويين. وإنباه الرواة .
- ¹¹ - جاسم محمد الصمدي (2010)، شعر الخواج، دار دجلة، ط1، الأردن، ص 10.
- ¹² - محمد مشبال (2007): اللغة والأصول ، إفريقيا الشرق، ط 2، الدار البيضاء، المغرب، ص 126.
- ¹³ - المرجع نفسه، ص126.
- ¹⁴ - أبو الفتح عثمان بن ابن جني ، الخصائص ، ج 3 ، تحقيق محمد علي النجار ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 2006/مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، 1952م.
- ¹⁵ - جابر عصفور (1992): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب ، المركز الثقافي العربي ، ط 3 ، ص 147.
- ¹⁶ - عز الدين اسماعيل (1981): الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، ط 3 ، بيروت، ص 140.
- ¹⁷ - محمد عادل مغناحي (2004): سمكة البياض، منشورات فاصلة ، ط 1 ، (د ب)، 2014، ص13.
- ¹⁸ - المصدر نفسه، ص13
- ¹⁹ - المصدر نفسه، ص13
- ²⁰ - المصدر نفسه، ص14
- ²¹ - المصدر نفسه، ص 15 .
- ²² - المصدر نفسه، ص15
- ²³ - محمد عادل مغناحي، المقام، منشورات فاصلة : ط1، 2017 ، ص08.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أحمد معتوق (2006): اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب.

2. أمبرتو إيكو: السيميائيات وفلسفة اللغة، تر: د. أحمد الصمعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، نوفمبر 2005.
3. أبو الفتح عثمان بن ابن جني، الخصائص، ج 3، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط 2006/مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية، 1952م.
4. جاسم محمد الصميدعي (2010): شعر الخوارج، دار دجلة، ط1، دار دجلة، الأردن.
5. جابر عصفور (1992): الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، ط3، ص 147.
6. محمد مشبال (2007): اللغة والأصول، إفريقيا الشرق، ط 2، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب.
7. محمد عادل مغناجي: سمكة البياض، منشورات فاصلة، ط1، 2014، 1.
8. محمد عادل مغناجي (2017)، المقام، منشورات فاصلة: ط1، 2017.
9. عباس محمود العقاد (د ت): اللغة الشاعرة، مزايا الفن والتعبير، المكتبة العصرية، لبنان، بيروت.
10. عز الدين اسماعيل (1981): الشعر العربي المعاصر، دار العودة، ط 3، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، بيروت، لبنان.
11. عبد العزيز الحويدق: نظريات الاستعارة في البلاغة الغربية - من أرسطو إلى لاكوف ومارك جونسون - دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط2015، 1.
12. عبد الإله سليم: بنيات المشابهة في اللغة العربية - مقارنة معرفية - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
13. سعيد الحنصالي: الاستعارات و الشعر العرب الحديث، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2008.
14. نادية ويدير: الاستعارة الكلاسيكية والاستعارة الحديثة، مجلة معارف، العدد 21، ديسمبر 2016.