

ججاجة الصورة ففي الشعر الجزائري الحديث

الدكتور: بوطرفاية مصطفى

جامعة ابن خلدون - تيارت - الجزائر

لا نستطيع تأسيس أي مفهوم للصورة الفنية بعيدا عن الخيال لأنه القوة التي تُذيب وتُلاشي وتُحطّم لكي تخلق من جديد، دون إلغاء دور العقل الذي يكون وضعه في تناقض مع الوجدان، ومن ثمة يمكن اعتبار الخيال طاقة حيوية تتوسط بين الإحساس والإدراك، بل إن الشابي جعلها تمدّ الروح الإنسانية بالغذاء الضروري؛ فالشاعر الحقّ هو الذي لا يصوّر بعيدا عن ذاته، ولا يعتمد على الصيغ الجاهزة، بل يبدع ويخترع ويصوّر بحسب ما يرى ويشعر. يُحاول هذا البحث، وفي قراءة استرجاعية الكشف عن بعض أبعاد الصورة في الخطاب القوليّ الفنيّ الجزائريّ قبل عام 1962م، في ضوء ملابسات تاريخية وظروف اجتماعية وثقافية وأحوال نفسية كابدها الشاعر الجزائريّ. الكلمات المفتاحية: الصورة. الشعر الجزائري. الخيال. المجاز. الإقناع. الواقع. الرمز. التلقي. القراءة.

The Image Argumentativeness In the Modern Algerian Poetry

Abstract: We cannot establish any concept of artistic image away from imagination because it is the power that melts, vanishes and collapses in order to re-create itself, without cancelling the role of mind whose position is in contradiction with the conscience. Hence, the imagination can be considered as a vital energy that mediates between sensation and perception. Indeed, Chebbi makes it provide the human spirit with the necessary nourishment. The true poet is the one who does not portray himself apart/far from himself, nor does he rely on ready-made formulas, but rather innovates, creates and imagine according to what he sees and feels. This research, and in a retrospective reading, attempts to uncover some dimensions of the image in the Algerian artistic aphoristic discourse before 1962 AD, in light of historical circumstances, social, cultural and psychological conditions that the Algerian poet endured.

Keywords: Image, Algerian poetry, imagination, metaphor/allegory, persuasion, reality, code, reception, reading

تاريخ تسليم البحث: 24 ماي 2017.

تاريخ قبول البحث: 13 نوفمبر 2017.

تقديم

ليس من اليسير الخوض في ثنائية الحقيقة والمجاز باعتبارها من المسلّمات التي يجد فيها الدّارس ملجأه انطلاقاً من بعض التعاريف المتناثرة.

إنّ هذه الثنائية ذات الميسم الخاص، شغلت المفكرين عموماً والعاملين في الحقل الفنّي خصوصاً على مرّ العصور واختلاف الأمكنة، لتعلّقها بالّلغة والنّص الأدبي بخاصّة، ومن هذه القضايا انبثقت الصّورة الشعرية لتقرّب العمل الأدبي من المتلقّي، وعلى الرّغم من أنّ النّقاد جعلوها أبرز مفتاح للدّخول إلى عالم النّص الأدبي عموماً والنّص الشّعريّ خصوصاً، إلّا أنّ تحديد مفهومها تحديداً فاصلاً، صعب المطلب، لتباين آراء النّقاد بسبب تعدّد اتّجاهاتهم الأدبية والنّقديّة ومنطلقاتهم الفكرية وخلفياتهم الفلسفية.

وإذا كان البلاغيون قد درجوا على القول بأنّ صور الخطاب هي المعالم والصيغ التي يبتعد فيها الخطاب بطريقة ما عمّا كان يمكن أن يكون عليه التعبير الشائع البسيط؛ فإنّ عبد الملك مرتاض ينبّه على أنّ مصطلح الصورة، لم يكن متداولاً بين النّقاد العرب القدماء بالمفهوم النّقدي المعرفي، ويميل إلى أنّ هذا التّصوّر الاصطلاحي دخل في النقد الأدبيّ العربيّ حديثاً، وهو في الغالب ترجمة للمصطلح الغربي "Image"، وإنّ كان لاحظ أنّ ابن طباطبا العلوي اصطنع هذا المصطلح بمعنى الشكل، لكنّه لم يرق به في الاستعمال إلى مستوى مفهوم الصورة بالمعنى المعاصر¹، حيث أنّ القدامى وإنّ أجادوا في الجانب الشكلي، إلّا أنّهم أهملوا الجانب التّفنسي والوجدانيّ الذي تتضمنه الصورة الفنّيّة، يقول جابر عصفور "الصورة نتاج لفاعلية الخيال، وفعالية الخيال لا تعني نقل العالم أو نسخه، وإنّما تعني إعادة التّشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر، والجمع بين العناصر المتضادّة أو المتباعدة في وحدة"². إنّ الدّارس إلى اللّغة التي تربط بين الشّعراء قديماً وحديثاً يجد أنّها لغة واحدة في مهادها، ذات قاموس متقارب، غير أنّه متباعد في صوره وأبنيتها، ذلك أنّ "اللّغة هدف مؤثّر يرمي إليه الشاعر وينتقي منها ما هو جدير بإبداع مضامينه وبما فيه من إحياءات تصويرية نفسية. فالكلمة ترشد وتصور وتوحي"³؛ والشاعر إذا لم يحترس في اختيار كلماته، ولم يمنحها الإشعاع ولم يعطها فرصة الإفصاح والإبانة عمّا توحي به في مكانها المناسب، فإنّ أضواءها تتكسّر ولا تتجلّى صورها ومراميها.

وبعد هذا، جاز لنا أن نتساءل: هل استطاع الشعر الجزائري، ما قبل 1962م، في ظروف اجتماعية وسياسية معقّدة، وأحوال ثقافية عسيرة، وضمن ملابسات تاريخية شائكة، أن يحقّق الثنائية (اللّغة / الخيال) في معادلتها؟ وبخاصّة إذا علمنا أنّ استخدامه للصّورة في شعره كان لغائتين أساسيتين هما؛ التّصوير (إذ من خلاله لم يستطع أن يمنح لصورته الحياة

الطويلة)، والإقناع، ذلك بأنّ خطابه ارتبط بغاية سعى إلى إحقاقها، وبجمهور ذي ذائقة فنيّة تكاد تكون منعدمة في احتكاكه بالنصوص الأدبية عموماً والشّعريّة تحديداً ؟
 أولاً: "حضور الواقع وطمس معالم التصوير الفنيّ"

تعتمد الصّورة الفنيّة في الشّعر التقليدي الحديث في بنائها على وسائل تخرجها وتبرزها، وتظهر من خلال الأشكال البلاغية القديمة المتمثلة في التّشبيه والاستعارة والمجاز وألوان البديع المختلفة، ويتمثّل عيها في أنّ أفقها لم يتجاوز الوحدات الجزئية، وهذا هو الذي "انتهى بها إلى عدم القدرة على تحليل الدّلالة الفعلية لهذه الوحدات"⁴.

والشّعر الجزائري الحديث بحكم أنّه سليل هذه المدرسة، لم يخرج عن هذا الخطّ الفنيّ في توظيف تلك الوسائل بمفهومها الشّكلي، وغيّب الجانب النفسي الذي تتضمنه الصّورة الحديثة وفعاليتها في العملية الإبداعية، فنرى الشّاعر بحكم زاده المعرفي والفني ومراعاة لمتلقي ذلك العصر، يهتم بالتشبيه ويكثر منه، قصد التّوضيح والإقناع وتحقيق التّناسب بين المشبه والمشبه به، إلى حدّ أنّه يشعر في تصوير أحداثه ومعانيه، أنّه يصوّرها لك تصوير الشّاهد الذي يراها ويعيشها، وإنّ استعمل الاستعارة، فهي عنده مجرد تشبيه مختصر، ومن ثمة لم يظفر بتوضيح نشاطها الجمالي، ولم يتبيّن علاقتها بفاعلية السّياق.

ولا ضير أن يسلك الشعراء الجزائريون هذه الشّريعة، في تلك الحقبة الزّمنية، متناسين المشاعر، متجاهلين الأحاسيس، بحكم الغاية التي سطروها لأنفسهم، فكانت صورهم " تخضع للعقل لا للخيال، وتتخذ وسيلة لتوضيح الفكرة أو الشعور. وغايتها عندهم هي الوصول إلى الحقيقة"⁵، التي تتوخّى المنفعة غير عابئين بلذّة النّص وفنّيته وجمالياته إلّا في النّادر القليل أو ما جاء عفواً.

ومن باب الذّكر لا الحصر تلك الأبيات لمحمد العيد والتي يقول فيها؛

أَرَى الكرى صدَّ عَيِّي	بِوَجْهِهِ	وَأَشَاخَا
أُمْسَى عَلَيَّ حَرَامًا	مَا كَانَ مِنْهُ	مُبَاحًا
قَدْ ضِيقْتُ بِالْهَمِّ ذُرْعًا	وَمَا وَجَدْتُ	أَنْشِرَاحَا
مَلَّتْ فِرَاشِي نَفْسِي	وَاسْتَوَحْشْتُ مِنْهُ	سَاخَا
كَأَنِّي رَهْنٌ سِجْنٍ	لَمْ أَرْجُ مِنْهُ	سَرَاخَا
كَأَنَّ تَخْتِي شَوْكًا	يَشُوكُنِي	أَوْ رِمَاحًا ⁶

نلاحظ أنّ الصّورة في هذه القطعة الشّعريّة تعتمد في بنائها على إجرائية البلاغة القديمة بأشكالها المألوفة، وبخاصة التّشبيه والاستعارة، وأنّها لا تحتوي على كبير خيال ولا كبير إحياء، وهي بذلك قريبة المأخذ، سهلة الاستيعاب، وكأنّ شاعرنا يقوم بعملية استبدالية

مِجَابِة الصَّوْرَةِ فِي الشَّعْرِ الْجَزَائِرِيِّ الْحَدِيثِ

ويتناص مع قصيدة المتنبي الشهيرة في وصفه للحى، دون الأخذ بمفهوم التداخل والتفاعل، فهو تقاطع شكلي فحسب.

واستخدام هذه الوسائل الفنية بهذه الطريقة الشكلية، وهذا الرسم السطحي، يكاد يكون السمة الغالبة في الشعر الجزائري الحديث، وبخاصة فيما قبل الخمسينيات.

إذا المتصقح للشعر الجزائري الحديث، يجده ذا طابع تقليدي ينهل في اصطناع صوره من منبعين أصيلين: الشعر العربي القديم، والنهضة الأدبية الحديثة في المشرق التي يتزعمها شعراء مدرسة المحافظين.

ومن هنا فـ " الشعر الجزائري كان قليل التأثير بالمذاهب الأدبية الصّرف، ميالا إلى الاعتدال والحذر في اعتناق كلّ شيء غير ديني وغير إصلاحي؛ ولذلك لم تنجح الرومانتيكية في الجزائر على الرغم من وجودها في الشعر الفرنسي، وفي شعر الشّابي في تونس"⁷.

وباستثناء المضمون في القصيدة الجزائرية الحديثة، فإننا " نجدها صورة لأختها العربية القديمة، بل ربّما لحقها بسبب الانحطاط الفكري والثقافي ضعف في التأليف، وأخطاء في الإعراب وخلل في الوزن فكانت ألصق بعهد الانحطاط"⁸، هذا إذا استثنينا شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، والبعض الذين نهلوا من الموروث العربي، حيث أنّهم كانوا يتحكّمون بناصرية اللغة العربية.

وقد يرجع بعض الدّارسين أنّ الجانب الفنّي في الشعر العربي الجزائري، في هذا الاتجاه، كان ضعيفا في أغلبه، لضعف عنصر التّصوير فيه، وربّما قد يكون هذا من قبيل الأحكام المُسبقة.

• تبعية الصّورة وتراجع الابتكار

إن الصّورة الفنّية، في الشعر الجزائري الحديث، السّائرة على النمط التّقليدي المحافظ، تفتقد إلى عناصر الابتكار والمفاجأة والدهشة⁹، لأنّ الشاعر يعتمد في صياغتها على ذاكرته، وعلى الجاهز المستحضر منها دون إضافة أو تجديد، فـ "قد يسترق أديب ما صورة من الصّور الأدبية إمّا عن وعي وعمد وإمّا عن تناس"¹⁰، وهذا راجع إلى مقروئية الشاعر وثقافته ومذهبه الفنّي.

وقد نتج عن ذلك أنّ أغلبية الصّور المستعملة من قبل الشّعراء الجزائريين تنزح إلى الوضوح والابتدال، وتفتقر إلى الحيوية الفنّية، بسبب كثرة توظيفها. وهذا ما ينفي حالة الانهيار والمتعة لدى المتلقّى، ونذكر هذه الأبيات على سبيل التّمثيل، في تعبير سعيد الزّاهري عن دور جمعية العلماء بمناسبة عيد تأسيسها الثالث:

هَذي الجزائرُ كانتْ في الوري عَدَمًا بينَ الشُّعوبِ وَمَنْ ذا بيعتِ العَدَمَا
وَمُنْدُ آتَى علماءُ الدِّينِ وَاُنْدَفَعُوا يَسْتَنْضُونِ إِلَى إِصْلَاحِهَا الْهَمَمَا
وَيَعْمَلُونَ عَلَى نَشْرِ الْعُلُومِ بِهَا أَضَحَّتْ نُشَابُهُ فِي أَعْمَالِهَا الْأُمَمَا¹¹
إنَّ طبيعة موضوع الشعر الجزائري وغايته، دفعت بالشُّعراء إلى وصف الأشياء وصفا
صريحا محسوسا ودقيقا، بعيدا عن الحسّ والخيال، متّخذين من المنطق والعقل مرجعا ومن
حاستي البصر والسمع وسيلة.

ولاشكَّ أنَّ المضامين التي تطرحها هذه الأشعار، وهي مضامين تحسيسية (بحكم الظرف
الاستعماري) حثمت اللّجوء إلى الصّيغ التّقريبية وانتهاج الأساليب الخطابية¹².

يناشد جلّول البدوي الشَّعب إلى الالتفاف والوحدة؛

شُيُوخُ الْبِلَادِ وَشُبَّانِهَا	وَمَنْ هُمْ بَوَاتِرُهَا الْمَاضِيَةِ
هَلُمُّ نَعِيشْ فِي ظِلَالِ الْإِخَاءِ	وَنَنْعُمُ بِأَفْيَافِهِ الصَّافِيَةِ
هَلُمَّ إِلَى الْوَدِّ بَاهِي السَّنَاءِ	نُقَمِّمُ بَيْنَ أَنْوَارِهِ الزَّاهِيَةِ
أَعِيذُكُمْ أَنْ تَضِلُّوا الصِّرَاطَ	وَأَنْ تَسْلُكُوا السَّبِيلَ الْغَاوِيَةَ ¹³

ويخبرنا ابن رحمون بالإجراءات التّعسفية الاستعمارية التي أصابت اللسان العربي؛¹⁴

وَيَضِيقُ بِي رَحْبَ الْبَسِيطَةِ إِذْ أَرَى	هَذي الْبِلَادَ فَرِيسَةَ الْجُشَعَاءِ
وَأَرَى مَدَارِسَهَا يُعْطِلُهَا الْعِدَى	وَمَكَاتِبَ الْمُخْتَلِّ فِي خِيَلَاءِ
وَأَرَى الصَّحَافَةَ فِي حِصَارٍ دَائِمٍ	وَرِجَالَهَا فِي مِخْنَةٍ وَعَنَاءِ
وَالضَّادُ تُمْنَعُ وَالسُّجُونُ تَفْتَحُ	يُزْجَى إِلَيْهَا مَعْشَرَ الزُّعَمَاءِ

• اضطراب الصّورة وتفكّك عناصرها

لا يكتمل نجاح أيّ صورة شعرية إلا إذا اتّسمت بخاصتي التركيب والنّماء، وهذا ما
يقوم عليه الشّعر المعاصر الذي يعتمد في بنائه على الوحدة العضوية؛ والشّعر الجزائري
الحديث لا يحقّق هذه المزية، لأنّه مبني على وحدة البيت واستقلاليتّه.

ونتيجة لذلك تضطرب الصّورة الشّعريّة جزاء تنافر أجزائها في داخلها وتفكّك، فتنتطبع
عندئذ بالجمود والجفاف والانغلاق وعدم التّجاوب النفسي، "ولا يجد المتلقّي فيها سوى نوع
من الصّناعة الشّكلية والحشد المتتابع للمشاهد، دون أن تُثير في أعماقه انفعالا أو تعاطفا"¹⁵.
يصور مفدي زكريا الحالة المؤرّية التي لحقت بالجزائر بفعل سياسة الاستعمار؛¹⁶

تَضَافَرَتِ الْقَارِعَاتُ الشَّدَادُ وَتَاهَ الْبَصِيرُ مَعَ الْأَزْمَدِ
وَحَاقَ الْبَلَاءُ، وَعَمَّ الْعَذَابُ وَفِي الْجِيدِ حَبْلٌ مِّنَ الْمَسَدِ
وَلَيْلُ الْجِهَالَاتِ أَوْدَى بِنَا إِلَى الْمَوْتِ قَسْرًا وَلَمْ نَلْحِدِ
مَنَاظِرُ تُدْمِي فُؤَادَ الْحَلِيمِ وَتَذْهَبُ بِالْعَقْلِ وَالْأَكْبَدِ

وبينَ قدور الحلوي ما للاتحاد من فائدة في هذه الصورة التمثيلية¹⁷؛

وَلَا تَكُونُوا كَشَيْءٍ فِي مَنَازِعِهِمْ فَإِنَّ فِيهِ مِيدَ الضَّعْفِ وَالْوَهْلِ
إِنَّ الْجَدَاوِلَ شَيْءٌ مِّنْ عَنَاصِرِهَا لَكِنَّهَا الْبَحْرُ مَاءٌ غَيْرُ مُنْفَصِلِ
وَذِي الشَّرِيعَةِ حَبْلُ اللَّهِ فَاغْتَصِمُوا بِهَا اغْتَصَامًا وَمَنْ تَخَذَلْهُ يَنْخَذِلِ
وهذه اللُّغَةُ الْفُصْحَى حَيَاتِكُمْ مِنْ رَوْحِهَا نَحْفِظُ الْإِسْلَامَ بِالْأَسْلِ

وكأنَّ الشاعر الجزائري يسعى من خلال خطابه الشعري إلى الإفادة والتوضيح والإفهام لتحقيق الاتصال الهادف متجاهلاً بذلك طريقة الشعر التي تقابل طريقة الكلام العادي المتعارف، ومع ذلك فإنَّ الصورة مهما حاولت تبين الواقع المرئي ببساطة، إلا أنَّها تحمل في صميم مكوناتها شيئاً يحرك مخيلة القارئ ولو عن طريق التشبيه والتمثيل الاستعاري.

ثانياً: "حركية الخيال وإحائية الصورة"

● من المعيارية المماثلة إلى عملية التحويل

استطاع، بعض الشعراء الذين كان لهم حظُّ التأثر بالاتجاه الوجداني، أن يقدموا إلى الشعر الجزائري الحديث إضافات مثلت تحوُّلاً إيجابياً، حيث تزعزع ثقل الاتجاه الاتباعي التقليدي وتحرك خيط التجديد وإن بقي يحافظ في توجيهه العام على النزعة القديمة. لقد تمكَّن هؤلاء الشعراء من إثراء معجمهم الشعري بإدخال مفردات وتراكيب ذات دلالات موحية، فلمَّا نستشفها في شعر الإصلاحيين المحافظين، فتبدَّلت بذلك لغتهم الشعرية، حيث قفزت من معيارية التقرير إلى حركية التصوير.

يقول الأخضر السائحي في قصيدة "وحي الأسى"¹⁸؛

غَيَّرْتَنِي الْخُطُوبُ وَالْآلَامُ فَعَلَى عَهْدِي الْقَدِيمِ السَّلَامُ
لَاخَ كَالْبَرْقِ خَاطِطاً وَتَوَارَى حُجْبَتُهُ زَوَايِعَ وَظِلَامُ
فَكَأَنَّ الْحَيَاةَ فِيهِ خِيَالٌ وَكَأَنَّ الْحَيَاةَ فِيهِ مَنَامُ
وَأُجِبُ السُّرُورَ لَكِنْ نَقِيَا لَمْ تُكْدِرْهُ بِالْأَذَى الْآلَامُ
وَأَوْدُ الْغِنَاءَ كَالطَّيْرِ حُرّاً لَمْ تُقَيِّدْنِي هَذِهِ الْأَحْكَامُ

يسترق الشاعر غفلة من الزمن، ويتجاهل لحين غايته المنشودة (تحرير الوطن)، وفي مسحة تشاؤمية / تفاؤلية، يحرك مكنونات داخله، مصورا واقعه المر، مبينا الأسى الذي استوحاه، موظفا عناصر الطبيعة، مازجا إياها بأحاسيسه ومشاعره، ليعبر عن العواطف الإنسانية بكل حرية وطلاقة.

وهذه القصيدة هي من بين الحالات الاستثنائية التي استحبننا الوقوف عندها؛ لأن الشاعر وهو يستعمل الوسائل البلاغية القديمة، توصل في صورته الفنية إلى التأليف بين الشكل والمضمون في مسحة شعورية وجدانية.

وإذا كان الشعراء في العصر الحديث يتخذون أساليب متعددة بها تتجلى الصورة الشعرية (كالتكرار والتجسيد والتشخيص والتجريد)؛ فإن بعض القصائد في الشعر الجزائري الحديث تتوفر فيها هذه الأساليب، لاسيما خاصية التكرار، فابتعدت الصورة فيها إلى حد ما عن الجانب التقليدي.

ولعل أبرز مثال نسوقه في هذا الصدد قصيدة "أين ليلاي لمحمد العيد"، التي أخذت حقها من الدراسة ومقاربات وإجراءات حدائية، أثبت فيها عبد الملك مرتاض إمكانية تصنيفها ضمن الأعمال الكبيرة وبالمعايير الحديثة*.

ومن القصائد الأخرى التي اكتملت فيها الصورة الشعرية (وبخاصة في أبياتها العشرة الأولى) قصيدة "إلى الأمة الجزائرية" لأحمد سحنون¹⁹ :

إن تكوني صرّت من أهل القبور	فأنفضي الأكفان ذا يوم النشور
أنا لا أومن بالموت وهل	في دُبول الزهر موت للبُور؟
أتموتين وفي كل دم	من بنيك الصيد آمال تمور؟
أتموتين وفي كل فتى	روح (باديس) على الموت تثور؟
أتموتين وفي (بسكرة)	(عقبة) يريض كالليث الهصور؟
أتموتين و (توفيق) له	قلم إن هره هره الشعور؟
أتموتين وفينا من له	رأي (عباس) وإقدام (البشير)؟
أتموتين وفينا من غدا	مثل (مصالي) على الهول جُصور؟
هذه عدتكم الكبرى التي	ستنالين بها الفوز الكبير
فافتحي جفنيك من هذا الكرى	وانفضي جنبك من هذا الفتور

من خلال تكرار لفظة "أتموتين"، نلمس أن الشاعر يؤكد بهذا التساؤل حياة الجزائر وديمومتها، فيدفع بالشعب إلى النضال والصمود في إيمان عميق، وتصميم أكيد، وتتكّرر هذه اللفظة بوصفها الدلالة المحورية، فتخرج من سياقها الاعتيادي إلى معنى جديد محمل بدلالات

حِجَابُ الصُّورَةِ فِي الشَّعْرِ الْجَزَائِرِيِّ الْمُدْبَعِ

جديدة أوسع ممّا كانت عليه في حقلها اللّغوي الأساسي، وكأنّ الشّاعر بتركيزه على المعنى، يريد أن يجرّد الفكرة إلى أبعد حدّ، بل وما يزيد هذه الصورة الشّعريّة جمالا، لجوء الشّاعر إلى الجمع تكاملا بين شخصيات حيّة وأخرى ميتة (وقت نظمها للقصيدة)، وإلى التّقابل بين مفهومي السّكون والانبعاث.

وهو بتوظيفه لهذه الرّموز التّاريخية كأنّه يحاول التّعبير عن حالة نفسية وشعورية، فتعدّى بذلك مجرد التّضمين إلى عملية الامتصاص، ممّا جعل القصيدة ممتلئة بطاقات إيحائية.

والمتلقّي لا يدرك أبعاد هذا النّص الشّعري إلّا إذا كان متسلّحا بثقافة واسعة ومدركا لمفهوم التّضمين في بعده الجمالي وتصوره الغربي أيّ التّناس، بل إنّ الشّاعر وفي غيروي منه، وهو يعدّد هذه الشّخصيات، يُضفي على اللفظة طابعا رمزيا، حيث جعله أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف بكلّ أبعاده النّفسية.

قراءة استنتاجية

يبدو لنا من خلال ما استشهدنا به من مقطوعات شعريّة في فتراتنا المذكورة، والتي كانت لشعراء معروفين ومغمورين، أنّ ثقافة الشّاعر الجزائريّ -عموما- كانت ثقافة عربيّة خالصة، تنهل من تراثها الأصيل، بمنأى عن كلّ تفاعل خارجي مع التّجارب العالميّة، وبخاصّة الغربيّة منها، الزّاخرة بالصّور الرّامزة والخيال الموهي المبدع.

وعليه، يستطيع الدّارس لهذا الشّعر أن يحكم على صوره بالضعف في العموم الغالب، وهذا الضّعف لا ينبثق عن قصور ملكة الخيال والابتكار لدى الشّاعر الجزائريّ، أو تعلّقه بعمود الشّعر، وإنّما هو ناتج أساسا عن ظروف اجتماعيّة وثقافيّة وسياسيّة، حتّمت عليه انتهاز هذا السّبيل البعيد عن كلّ تمثّل فنيّ، فكان خطابه الشّعري أقرب ما يكون من الإبلاغ، اتّصفت الصورة الشعريّة فيه بالتحديد والتّقرير والثّبات والشّكليّة.

• الصّورة من فنّ الفهم إلى فنّ التّأويل

لا شكّ أنّ البحث عن الفكرة الجديدة في الشّعر عموما وفي الصّورة خصوصا، لم يكن بدعة عصر بعينه، فالشّاعر جعلها عبر تعاقب الأزمنة ضالته المنشودة التي يروم من خلالها إلى تجديد رؤيته الشّعريّة وعالمه، وأن يتقدّم بها على من سبقه أو ومن عاصره، بل ويتفوّق عليهم. وإذا كان التّشبيه في طرفيه الأساسيين (المشبّه والمشبّه به) الرّحم الذي انطلقت منه كلّ التّمثيلات والاستعارات والمجازات الأخرى، فلا جرم أنّ الشّاعر الحذق هو الذي ينطلق من هذا الأصل، ليستوعب كلّ الأشكال البيانيّة القديمة والحديثة، فيغرس معانيها وأحوالها في ثنانيا تجربته الشعريّة، انطلاقا من مخياله الخلاق.

والصّورة بحكم التصاقها بالشّعر أكثر من جنس آخر، وقائمة على المجاز والاستبدال الذي يعوّض الحقيقة، كانت في ما قبل زماننا وفي زماننا تحديدا، حلبة الصّراع، لعلاقتها بالمتلقّي وعلاقة المتلقّي بها، ولاشتمالها على سحر يهر المتلقّي، ويذهب به إلى أعماق مرامي التأويل من خلال عمليتي القراءة والاستذهان، فهي تقوم على التأثير في الوجدان وعلى إقناع الفكر، وبخاصّة إذا توقّر للنّص الشّعري أسباب انفتاحه، وأوجد المبدع في نصّه مسافة بين الدّلالة الظّاهرية والدّلالة المجازية لإشراك القارئ في العملية التّواصلية ذات المتعة الفنيّة.

ويزداد ارتباك الصّورة الشّعريّة وحركيتها في الصّورة ذات الشّكل الرّمزي، فعلى الرّغم من أنّ الشّعر في هذه الحالة، يبدو على أنّه بثّ خفيّ بين نفسين، إلّا أنّ هذا الغموض دليل على تأديته وظيفته نفسية/ جمالية منظّمة لدى المتلقّي والباتّ على حدّ سواء²⁰.

إنّ النّص الشّعري الجزائري الحديث، لا نزعّم أنّه قد ارتقى إلى قصيدة القناع، حيث يظهر فيه الرّمز كوجه مقنع من وجوه التّعبير بالصّورة، كما هو مشهود عند الشّعراء المتمرّدين (المجدّدين) في المشرق العربي ومصر، وبخاصّة عند السيّاب والبياتي وعبد الصّبور ومن سار على دربهم.

وهذه الظاهرة الّتي أصبحت من ظواهر الشعر العربي المعاصر، لم تعرف في الشّعر الجزائري الحديث إلّا في السّبعينيات، حيث ولع بعض الشّعراء الشّباب الجزائري بالمنهج الأسطوري، وراحوا يبنون عليه قصائدهم، لما يمثّله عندهم من نزوع نحو ما هو جديد وتطلّعهم الدّائم إلى الكشف ورفضهم للواقع الرّائد الثّابت²¹، بل أسقطوا هذه الرّموز على أنفسهم بطريقة إيحائية معبّرة.

النّص الذي سنحاول الوقوف عنده، قد لا يتضمّن هذه الرّؤية الفنيّة في كلّ أبعادها الرّمزية والدّلالية، وعليه سنقدّم مقاربة نتعامل فيها مع النّص تجوّلا، بالنّظر إلى الصّورة في كلّها وفي جمالها الفنيّ وإيحاءاتها تبعا للعلاقة الثّنائية الشّاعر/المتلقّي.

وتفضيلنا الانتقال من الشّعر العمودي إلى شعر التّفعيلة (أو الشّعر الحرّ)، يعبر عن غايتنا العامّة لتقديم تجربة أخرى في الشّعر الجزائري الحديث، ذلك أنّ هذه التّجربة الشّعريّة وجدت تدعيمها في كتابات الشّعراء الجزائريين المتأثرين بالتيار الرّوماني، حيث قوّضت فيه الموسيقى الشّعريّة العمودية وانعتقت الصّورة من القيد التّقليدي.

يقول محمّد صالح باويه في مقاطع من قصيدة له عنوانها ب "ساعة الصّفّر":

■ المدى والصمّت والريح...

■ تُدرّي رهبة الأجيال في تلك الدّقيقة

■ قَطَرَاتُ العَرَقِ الباني،

- نِدَاءٌ...
- وَسِلَالٌ مُثْقَلَاتٌ بِالْحَقِيقَةِ
- الْأَسَارِيرُ. أَخَادِيدُ مَطِيرَةٍ
- ثَوْرَةٌ خُرْسَاءُ،
- أَهْوَالٌ مُغِيرَةٌ
- لَوْ أَنَّ عَمَقَ يَتَحَدَّى فِي جَزِيرَةٍ
- الْأَسَارِيرُ صَدَى حُلْمٍ
- تَبَدَّى فِي الْجِبَاهِ السُّمْرِ يَوْمًا،
- فَتَجَمَّدَ
- الْعُيُونُ الْحُمْرُ...
- تَنْوِي فِي تَحَدٍّ،
- تَعْبُرُ اللَّحْظَةَ لِلنَّصْرِ الْمُوَكَّدُ
- الزُّنُودُ الصُّلْبُ،
- جِيلٌ عَرَبِيٌّ...
- صَوَّبَ الْإِفْنَاءَ لِلطَّاعِي.. وَسَدَّدَ
- الصُّدُورُ الْعُزِّي..
- تَطْوِي سِرَّ خَلْقِي،
- سِرَّ إِنْدَاعِي... وَأَمَالِي الطَّلِيْقَةِ
- قَدَمِي الدَّامِي... دُرُوبٌ شَائِكَاتُ
- وَسِرَاجٌ يَأْكُلُ الْبَيْدَ السَّحِيقَةَ
- .. وَإِذَا رَغْدُ الشِّفَاهِ السُّودِ،
- يَزْمِي طَلْقَةَ الصُّفْرِ. فَتَنْسَابُ الدَّقِيقَةُ
- ... وَإِذَا الْبَارُودُ عَزِيدُ
- وَالذُّرَى حَوْلِي تُرْدِدُ:
- سَاعَةُ الصِّفْرِ انْفِجَارَاتٌ عَمِيقَةٌ
- يَقْظَةُ الْإِنْسَانِ، مِيلَادُ الْحَقِيقَةِ²²

يُبيِّن عنوان القصيدة بوضوح جلي، بعيدا عن كلِّ تلَوْن، وفي صرخة هادئة هادفة، انتقال الشاعر من ماضٍ بكلِّ ما يحمله من هموم وجروح وانكسارات، إلى حاضر وما يستوعبه من تحولات، ويشرِّ بمستقبل لا يكثر فيه الإنسان إلَّا بحبِّه للتَّضحية في سبيل الحرية والوطن، وفق تجربة شعرية فنيَّة تتجاوز حدود البيئة المحليَّة لتتفتح على العالم. وهذه القصيدة* بخلاف ما كتب في الأعوام الخمسين من القرن الماضي، ذات مستوى رفيع من العبقرية والتكثيف والتَّصوير الفئِّي البديعي، حيث يقول عنها عبد الملك مرتاض وهو

يميّزها عن القصيدة العمودية: "فقد كنّا نقرأ شعرا جزائريا عموديا قصاراه البحث عن إقامة القافية، وغايته التماس تقويم الإيقاع، في غياب التصوير والتكثيف، وبعيدا عن العناية بالبناء والتشكيل"²³.

وعلى الرغم من أنّ معجم القصيدة تتجلى فيه مظاهر البساطة إلا أنّ الشاعر أودع فيها سرّه الجماليّ الخاص، حيث تتسم المفردات والتراكيب بمسحة فنيّة عالية، فتحدث فينا ذلك التأثير الذي تركه النصوص الرفيعة في المتلقّي.

لقد استطاع باويه في توظيفه للعدد "صفر" وما يحمله من ترميز إيحائي كعلامة للتغيير والتحرّر، أن يرتفع به إلى الفّيّ الجمالي، الذي يوحى بما يضمّر، دون البوح بالمباشر إلا ما سيخبر به السياق العام للنص وبحسب وعي المتلقّي، وعلى هذا الخطّ الفّيّ سترتسم الصورة في كلّ المقاطع.

بعد ذلك يفتتح نصّه الشعري ببداية قويّة، تمثّلت في هذه الألفاظ الشعريّة الثلاثة {المدى والصمت والريح} المستوحاة من الطّبيعة باعتبارها كتابا مفتوحا لكلّ مبدع*، فحوّلت المعنى إلى تكثيف شعري أكبر، لاحتوائها على دلالات رمزية متعدّدة لما تكتنزه من كثافة إيحائية، فنجح بذلك في تحطيم العرف المألوف لدى الشعراء الجزائريين، حيث ابتعدت اللّغة الشعريّة عن صفة التصريح، وأصبحت التّجربة الفنيّة في معجمها اللّغوي لا تخضع لنظام خاص، وإنّما يُفتح أفقها ويتغيّر تبعا لاختلاف القراءة في رؤيتها العميقة.

ثمّ يسير النصّ الشعري في هذا السياق، ليشحذ زحما من الدلالات خدمة لبدايته الفخمة؛ فالمدى يدلّ على أنّ الظلم قد بلغ أوجهه فتنتج عنه صحوة شعب، لم يرض بغير الثورة بديلا، أمّا الصمت والذي يدلّ عادة على الرّضوخ للغالب المستعمر، فإنّه في هذا المقام تعدّى السكون بمعناه السلبي، لأنّه يخفي الانفجار القريب والصوت المدوّي، في حين أنّ الريح التي استعملها بصيغة المفرد، قصدها الشاعر قصدا، وكأنّه يتناص مع معاني القرآن الكريم التي تفرّق بين الريح العاتية والرياح اللّواقح، حيث ستحوّل هاته الريح إلى سيل عارم يجرف أحباب الفناء ويغرق أعداء الحياة، لما اقترفوه في حقّ هذا الشعب الأبيّ.

نعم، نجح الشاعر في تحويل هذه الكلمات {المدى والصمت والريح} إلى خلايا تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي، وهذه الانطلاقة المندفعة من التّجربة الإنسانية في انشطارتها الدّاتي والجماعي، ستعلن عن امتزاجها بكلمات النصّ الشعري، فتصير كائنا حياّ واحدا؛ لأنّ الشاعر يرى وجوده في الآخرين ومن خلال الغير، فالشعر الصادق هو الذي يتمّ فيه التعاطف مع مصادر الوجود الأخرى في الواقع والحياة والطّبيعة؛ لأنّها جميعا تجاوبت مع نفس الشاعر،

مواجهة الصورة في الشعر الجزائري الحديث

وأصبحت كلها كالأعضاء في جسد الإنسان، وعملية الكشف بهذا التنسيق، هي الصورة الشعرية، لأنها تموج بالحيوية والحركة²⁴.

وتتوالى المشاهد زاخرة بالمعاني وأخذة سرّ سحرها من جوهر البداية وعمق دلالاتها، وكأنّ القارئ بحركة إحساسه، تُفتح أمامه لوحات شعرية، فترتفع به وتزيد من متعته الفنية وتركه في حالة نشوة مطلقة، ولكن في يقظة تامة وهو يتفاعل مع هذا النصّ الشعري" ويحدث ذلك عن طريق صدم صور المشهد فيما بينها لإحداث حركة داخل إطار المشهد لتكوين حركة المشهد العام"²⁵، وهذه المعادلة لا تتحقق إلّا في ظلّ معرفة دلالة الحاضر المستنبطة من قراءة الماضي ورؤية المستقبل.

ويمضي النصّ في سرد الصّور، وتنتشر معانيها في ألفاظ وتراكيب هذه اللّوحات الشعرية:

* رهبة الأجيال، تعبّر يستمدّ معناه من ذرو الرّيح، التي تعلن عن تبخّر الوهم وزوال الخوف والعزم على مواجهة العدوّ الذي استباح كلّ شيء في هذا الوطن الشّريف.
* العرق الباني و سلال مثقلات، بما تحمله من معاناة وأصوات، وهي تلتحم لتبشّر بإعلان ثورة عارمة، الحقيقة التي تأبى التّزييف والتّخاذل.

* ثورة خرساء، لون عمق، الجباه السّمر، العيون الحمر، الصّدور العري، رعد الشّفاة، هذه صور تتابع تتسابق وكأنّ الشّاعر تنهال عليه من السّماء مثل الغيث الذي نزل على أرض ميّنة من أجل إحيائها، وهذه الصّور كلّها تدخل في تمجيد الفعل المبارك حيث لعلل صوت الرّصاص، الذي سيحدث انفجارا في وجه تاريخ الجزائري الحديث.
ويختتم الشّاعر هذه المقاطع المتألّفة بالصّور النّاطقة، بما قد يدفعنا للتّخمين بأنّه يتناص مع المعنى العظيم الذي جاءت به الرّسالة المحمّدية والتي غيّرت مجرى التّاريخ، فكذا ثورة التّحرير كانت بمثابة ميلاد وحقيقة، أيقظت الشّعب الجزائري من سباته العميق وأظهرته من جديد.

وعلى الرّغم من أنّ بأويه نجح بفضل براعته الفنّية أن يجعل الصّور الجزئية تتوحد في الصّورة الكلّية، وسمح للمتلقي بلذّة الكشف، إلّا أنّه لم يبلغ في مقاطعه الرّمز الكلّي (أو القناع)، بسبب لجوئه عن وعي أو غير وعي إلى الإفصاح عن الدّلالة المقصودة.

لقد اجتهدنا في تحليلنا لهذه المقاطع الشعرية تقديم قراءة ليس يعدم فيها التّنقيب عن الأبعاد الجمالية والفنّية والدّلالية للصّورة، وإنّ كنّا نعترف باختلاف القراءات وتعدّدها، ونترك لسوائنا أن يقول في ذلك ما شاء له هواه أن يقول فيه، فرحابة التّلقي أوسع من أن تُضغَط في خانة محدّدة سلفا، تحصرها القراءة الأحادية.

مراجع البحث وإحالاته:

1. يُنظر، أدب المقاومة في الجزائر (1830م/1962م) رصد لصور المقاومة في الشَّعر الجزائري، عبد الملك مرتاض، دار هومة، الجزائر، س2003م، ص: 250/248.
2. يُنظر، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، جابر عصفور، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، س1992، ص: 309.
3. دراسات نظرية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، عز الدين منصور، مؤسسة المعارف، بيروت، ط1، 1985، ص: 63.
4. بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر وتوزيع الكتاب، مصر، س1996م، ص133.
5. الشعر الجزائري الحديث، (اتجاهاته وخصائصه الفنية، 1925م/1975م)، محمد ناصر، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط01، 1985، ص: 439.
7. دراسات في الأدب الجزائري، أبو القاسم سعد الله، منشورات دار الآداب بيروت، ط1، س1966م.
8. الشَّعر الجزائري الحديث، صالح خرفي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، س1984م، ص: 338.
9. يُنظر، الشَّعر الجزائري الحديث، محمد ناصر، المرجع المذكور سابقا، ص: 428.
10. أدب المقاومة، عبد الملك مرتاض، المرجع المذكور سابقا، ص: 252.
11. الشهاب، أوت 34.
12. يُنظر، الشَّعر الجزائري الحديث، صالح خرفي، المرجع المذكور سابقا، ص: 341.
14. الديوان، ابن رحمون مصطفى، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، س1980م، ص: 137.
15. الشَّعر الجزائري الحديث، محمد ناصر، المرجع المذكور سابقا، ص: 454.
16. الديوان، مصطفى بن رحمون، المصدر المذكور سابقا، ص: 111.
17. المنار، جويلية، 1953م.
18. البصائر، سبتمبر، 1948م.
- * على الرغم من أنَّ النقاد يعدُّونه من الشعراء التقليديين بامتياز إلاَّ أنَّه استطاع بموهبته الشعرية وذائقته الفنية العالية أن ينظم الكثير من القصائد التي يمكن تصنيفها ضمن الشَّعر الجيِّد الذي يرقى إلى مصاف الشَّعر بالشرق العربي وينافس حتَّى بعض الأعمال الشعرية الغربية.
- * راجع كتاب، ألف-ياء (تحليل مركَّب لقصيدة " أين ليالي " لمحمد العيد)، عبد الملك مرتاض، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، طبعة منقَّحة، س2004م.
19. البصائر، أكتوبر، س1951م.
20. ينظر، فلسفة الإيقاع في الشَّعر العربي، الهاشمي علوي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، الطبعة الأولى، س2006م، ص49.
21. ينظر، الشَّعر الجزائري الحديث، محمد ناصر، المرجع المذكور سابقا، ص579.
22. أغنيات نضالية، محمد الصَّالح باويه، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص: 51/50/49.

* هذه القصيدة مؤرّخة في عام ثمانية وخمسين وتسعمائة وألف، لكنّ قارئها يتهمّاً له وكأنّ الشّاعر نظمها ليلة فاتح نوفمبر، ليلة الحدث العظيم.

23. أدب المقاومة الوطنيّة في الجزائر، عبد الملك مرتاض، المرجع السّابق، ص398.

* التّعبير بالرمز الطّبيعي وبما يقترب من معاني هذه المقطوعة، كان ملحوظا في الشّعر الجزائري العمودي، حيث نظم شاعر الثّورة (مفدي زكريا) في سنة 1937م قصيدة وإن خرج فيها عن المألوف المعهود، قد نسلم فرضا أنّ باويه تناص مع دلالاتها، ومطلعها:

اغصّفي يا رياح *** واقصّفي يا رُعود
واثخني يا جراح *** واحدني يا قُيود

(اللهمّ المقدّس، مفدي زكريا، ص84).

24. ينظر، البناء الفنّي للصّورة الأدبية في الشّعر، علي علي صبحي، المكتبة الأزهرية للتراث، مصر، س1996م، ص: 12.

25. المونتاج الشّعري في القصيدة العربية المعاصرة، حمد محمود الدّوخي، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، س2009م، ص47.