جمالية الصورة البلاغية في ديوان مقام البوح
لعبد الله العشي

أ. لخميسي شرفي-جامعة بسكرة

الملخص:

الصورة الشعرية مقوم أساسي من مقومات الخطاب الأدبي تعبر عن طريقة خاصة في التفاعل مع المدركات الحسية والمجردة، وتتشكل بحسب الرؤى التي يصدر عنها المبدع، وبحسب موقفه الذاتي وطريقة تفاعله مع العالم الحسي والمعنوي. وفي ديوان (مقام البوح) لعبد الله العشي برزت الصورة الشعرية في أنماط كثيرة أبرزها الصورة البلاغية التشبيهية والاستعارية، فعكست تجربته الصوفية بامتياز لتضفي على الخطاب الشعري جمالية فريدة تعكسها الشواهد الشعرية المحللة في هذا المقام.

المداخلة:

1/ مفهوم الصورة الشعرية وكيفية تشكيلها:

الخطاب الشعري نظام تركيبي ينتظم ضمن سلسلة من الجمل المتسقة والمنسجمة دلاليا وإيقاعيا من خلال شبكة العلاقات الدلالية للخطاب. وإن شعرية الخطاب كما ترتكز في جانب من جوانبها على المعنى الناتج عن هذه العلاقات السياقية المتشابكة، تبنى أيضا على المتخيل حيث تنشأ الصورة كمقوم أساسي من مقومات الخطاب, فهي تعبر عن موقف ذاتي وطريقة خاصة في التفاعل مع المدركات الحسية أو المجردة.ما يجعلها تتصف بالمرونة والتطور والفاعلية داخل النص الشعري,الأمر الذي جعل الناقد(س-دو لو يس) (S. De luis) يشبهها بـــ «سلسلة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، ولكنها صور سحرية. وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، ففي مقدورها أن تجعل الروح مرئية للعيان »[1].

و بما أن للصورة هذا البريق الفني والأثر الأدبي العظيم في النفوس,كان تشكيلها مثيرا للتساؤل باستمرار عن المعايير التي تُعتمد فيه، إذ «من المؤكد أن المسألة لا تتم نهائيا بغير معايير »[2]، فهي تتشكل بحسب الرؤى التي يصدر عنها المبدع، وبحسب موقفه الذاتي وطريقة تفاعله مع المدركات الحسية والذهنية. إنها «تركيبة عقلية تنتمي في جوهرها إلى عالم الفكرة أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع »[3].

وفي تعامل الصورة الشعرية مع المكان وتجسيدها لأبعاده وخصوصياته، فإنها لا تظهر «على أنها تمثل المكان المقيس، بل المكان النفسي »[4]، لذلك نجد الشاعر يتجاوز نقل المكان كما هو، ويعمد إلى تفتيت تلك الأشياء الواقعة ليفقدها ما تمتلك من تماسك بنائي يتراءى للعيان، فلا يُبقي منها إلا على صفاتها. كما تقوم الصورة بتكثيف الزمن والتقاط اللحظات المناسبة منه حين تتجاوز قوانينه التقليدية لتقدم«تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن»[5]. إنها تتجاوز في تشكيلها حدود الأشياء لتصل إلى الحقيقة الشعرية الكامنة في أعماق النفس المبدعة، فتسهم في إثراء التجربة الشعورية وتعميقها حتى يسقط من الأذهان ما قد يتوهم من أن الصور الشعرية عناصر زينة. بل يتضح أنها جوهر اللغة الحسية التي يكتسب بها الشعر قدرته على التأثير الجمالي والرؤيوي.

2/ الصورة في مقام البوح:

إذا كانت الصورة الشعرية في جوهرها معنى يدركه الذهن بواسطة ملفوظ يقوم الشاعر بتنظيمه في شكل مخصوص، وهو تنظيم يتأثر بطريقة البناء الشعرية وبفنياتها، وهو أمر يستند إلى عنصري الخيال والملفوظ الشعري، ففي ديوان (مقام البوح) استطاع عبد الله العشي الجمع بين هذين العنصرين بذكاء فني لينتج صورا شعرية مثلت وحدات مركزية تقوم عليها قصائده باعتبار أن «الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها »[6]. وهذه المعطيات المتعددة التي يتعامل معها الخيال ويصورها هي الأبعاد النفسية والعاطفية والفكرية التي تسهم في تشكيل الصورة، إذ ينبغي عليها أن «تصور الانفعال، وتنقل إحساس المعبر وذبذبات نفسه، وأن يجعل الشاعر هدفه نقل الفكرة والعاطفة في صورة »[7]. يقول العشـــي[8]:

أنادي ...
أنادي ...
أمد اليدين
ويا خيبة الروح لو تختفي
بعد أن ملأت بالرحيق العمرْ.

إن التصوير الحسي ظاهر في هذه الصورة التي نقلت عاطفة الخوف والحسرة التي يحسها الشاعر بسبب اختفاء هذه المرأة التي يناديها.

ومن حيث الملفوظ نجد تشكيل الصورة الشعرية في (مقام البوح) يتأسس على مختلف مستويات هذا الملفوظ في صيغة المفرد (الكلمة)، وفي صيغة الجمع ممثلا في التراكيب الإسنادية الفعلية والاسمية، والتراكيب الجزئية كالمضاف والمضاف إليه، والنعت والمنعوت. إلى جانب اعتماد الصورة الشعرية في الديوان على الفعل بأزمنته الثلاث وما يقوم به من وظائف تختلف باختلاف علاقاته الإسنادية. كما أن الصورة قد اصطبغت بلون تجربة الشاعر في بعدها الصوفي المائل إلى الرومانسية الحالمة التي تعكس الأبعاد النفسية لصاحبها. وإن تنوع الأدوات التي اعتمدها عبد الله العشي في تشكيل صورته الشعرية أدى إلى تنوع أنماطها في ديوانه بين الصرة البلاغية و الصورة الحسية والصورة البسيطة والمركبة . لكنّني سأقف في هذه الدّراسة عند حدود الصّورة البلاغيـــة.

3/ جمالية الصورة البلاغية:

تعد الصورة البلاغية «اللغة الإنسانية الأولى، وهي بطة الهدف الأسمى للغة الشعرية»[9]، وانطلاقا من طبيعة تركيبها ودرجتها من البساطة والتعقيد، والوضوح والخفاء في إبراز المعنى صُنّفت إلى أصناف أهمها الصورة التشبيهية والصورة الاستعارية.

وإذا كان النقاد القدامى قد فصلوا في التشبيه انطلاقا من علاقة المشابهة بين طرفيه القائمة على التماثل بين عناصر محسوسة، فإن النظرة الحديثة له قد أقامت هذا التماثل طبقا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشعر بها. وإذا كان أولئك النقاد قد استخدموا الصورة المجازية التي تقوم على النقل خاصة الاستعارة منها التي «تحل أمرا

مكان آخر »[10]، فإن المحدثين قد تعاملوا مع الاستعارة باعتبارها تتجاوز علاقة المشابهة إلى علاقات تفاعلية بين طرفي التشبيه[11].

أ–جمالية الصورة التشبيهية:

هي كل صورة تقوم على أساس المقارنة بين شيئين بينهما تشابه قريب أو بعيد، لغاية نفسية هي إظهار الحالة الشعورية المسيطرة على المبدع، ولأخرى فنية هي إبراز أوجه التشابه بين المتشابهين. لذلك عرف علماء البيان التشبيه بالقول: «هو الدلالة على مشاركة أمر لأمر في معنى مشترك بينهما بإحدى أدوات التشبيه المذكورة أو المقدرة المفهومة من سياق الكلام »[12]. ونظروا إليه بوصفه الأسلوب الذي لا تستطيع البلاغة الاستغناء عنه، كما عدّوه أشرف أنواعها، وأنه ينهض برهانا على مقدرة الشاعر الإبداعية وفطنته العقلية إلى حد أن «البراعة في صياغته اقترنت –لدى بعض الشعراء الأوائل –بالبراعة في نظم الشعر نفسه »[13].

وحين نظر أهل البلاغة إلى التشبيه بأنه نوع من المقارنة بين شيئين أو مدركين، فإنهم ركزوا على أن يكون بينهما علاقة من نوع ما، بحيث يمكن أن ينوب شيء ما عن شيء آخر، مع ملاحظة ألا يكون هو نفسه، وهو ما أطلقوا عليه اسم الغيرية. و«إن مفهوم الغيرية، على رأي البلاغيين العرب، يقضي بأن يكون المشبه — في الصورة الشعرية — غير المشبه به، بالرغم مما يشترك به الاثنان من صفات وأوجه »[14]. يقول العشـــي[15]:

هو صوتها:
فكأنه وحي إليّ
وكأنني من نشوتي الكبرى نبي.

ترتكز هذه الصورة على التشبيه، فهو عنصرها الأساسي، ومن خلاله أراد الشاعر التعبير عن تجربته الشعرية ودور المرأة الملهمة في إنجاحها، حيث شبه صوتها بالوحي وكأنها ملاك سماوي يوحي إليه ما يكتب وينشد من أشعار بين الناس. وهذا ما يثير نشوته ويحقق له الاطمئنان ليحس بالفرحة العارمة حين يسمعها، لذا شبه نفسه في السطر الأخير وهو يعيش تلك النشوة العارمة بالنبي، فكما أن النبي لا يبلغ تعاليم

رسالته إلا بنزول الوحي عليه فالشاعر أيضا لا ينجح في تبليغ صوته الشعري إلا بعد سماع تلك المرأة الملهمة وهي توحي إليه.

وهذه الصورة التشبيهية مأخوذة من البيئة الدينية وتكمن جماليتها في حسن الجمع بين المشبه والمشبه به في تأدية الرسالة، وإن كان كل واحد منهم لا يحل محل الآخر بما يحافظ على مسافة الغيرية بينهما. وفي قول العشي[16].

ثم غابت
كأنّ قمرْ
مدّ من سابع السموات اليدين
ومسّح عن جبهتي ...
واستـــ ..
ـــتر.

تعكس الصورة الشعرية في هذه الأسطر استمرار حديث الشاعر الواصف للمرأة الملهمة، لكن الأمر في هذه المرة تعلق برسم صورتها عند الغياب، وما يعكسه من أثر في نفس الشاعر. فمن خلال أداة التشبيه (كأن) شبه الشاعر المرأة بالقمر، وهو تشبيه مألوف في الشعر العربي، لكنه لم يقف عند هذا الحد المألوف من الصورة، بل تجاوزه إلى تشخيص الجمال ليبدو القمر ملاكا من نور يمد يديه، ويمسّح بحنان على جبهة الشاعر إيذانا بالرحيل، ثم يختفي بسرعة كما الشّهب في السماء، تاركا شعورا نفسيا يجمع بين الحسرة والإعجاب.

وفي تلاحق مثل هذه الصور التشبيهية في الديوان، تتلون صورة هذه المرأة من ملهمة إلى قصيدة يتفنن الشاعر في نظمها حين يقول[17]:

لا تصمتي ...
كل الثمار على حقولك أحرف
ويداي أعرف بالكلامْ.

ففي هذه الصورة شبه العشي الثمار بالأحرف مستغنيا عن أداة التشبيه المعلومة من خلال السياق العام للكلام. وفيها غدت المرأة القصيدة حقلا ثماره الكلمات التي بناها الشاعر من الحروف الأبجدية المعروفة من قبل كل الناس، فأثمرت فاكهة يانعة هي سحر الشعر صناعة الشاعر الذي يجيد هذا الكلام. وإذا كانت مسافة التشابه بين الحروف والثمار بعيدة بحيث لا ينوب أحدهما عن الآخر، فإن الشاعر استطاع أن يستثمر في هذه الصورة تلك الصفة المشتركة بينهما، وهي الحلاوة والطلاوة، فسحر الكلمات كالثمار حلاوة، وبذلك تكمن جمالية هذه الصورة في إيجاد عناصر الاشتراك بين المتشابهين انطلاقا من مواطن الاختلاف.

والصورة التشبيهية في الديوان تمتاز بالتنوع، فتارة يذكر الشاعر أطراف التشبيه جميعها، وتارة يستغني عن الأداة، وفي أخرى يحذف وجه الشبه. وقد يكتفي بالصورة المفردة أحيانا، ويورد سلسلة من التشبيهات المتلاحقة في المقطع الشعري الواحد أحيانا أخرى. ومن أمثلة تعدد التشبيه قوله[18]:

وأراك سيدة الكواكب كلها
وأميرة الأرضين والسموات.

فقد نجح في نقل إحساسه بهذه المرأة إلى صورة تشبيهية تبرز مكانتها الرفيعة عنده، إنها تجاوزت مرتبة النساء العاديات لتتربع على عرش السيادة في الأرض والسموات، بل وفي الكواكب الأخرى. إن مخيلة الشاعر الخصبة أتاحت له هذا التصوير التشبيهي المشحون بالمبالغة، لكننا نعلم أن تجربته الصوفية المشكلة لرؤيته الفنية تجيز له هذا التشبيه الحالم الغارق في المبالغة.

ومن أمثلة تعدد التشبيه في الصورة الواحدة ما ورد في قصيدة (احتفال الأبجديـــة)[19]:

والميم حورية تسرّح شعرها الفتان
قرب النبع
تحت التين والزيتون
وترفّ هاء كالفراشة
كي تحط على الندى

وتبوح بالأسرار.

إن الشاعر المبدع يستعين بالحروف الأبجدية لبناء نصه الشعري، وإذا كانت هذه الحروف تستعصي على البعض وتلين للبعض الآخر ، فهي عند العشي لم تكن طيّعة فقط، بل خرجت من جمودها لتعبر عن الفرحة بالاحتفال بالحدث المشهود (لحظة ميلاد القصيدة). وقد نجح الشاعر في تشخيص هذه الحروف وفق تصوير تشبيهي يبرزها في أروع الصور، فهذه الميم مثل حورية البحر وقد أطلت من عمق البحار لتسرح شعرها الفتان. وهنا يبرز التشكيل الأسطوري حاضرا في التشبيه. أما الهاء فهي كالفراشة خفة ورشاقة، تنتقل بين الكلمات لتختار الموقع المناسب بين الحروف فتحط فيه، وحيث نزلت اتضح المعنى ونطق البيان.

وذكر بعض الحروف دون الأخرى في هذه القصيدة يوحي بأن العشي «يجهد نفسه في اختيار الكلمات ليشكل بها قصيدته، فتحتفل الأبجدية المختارة بفوزها لأنها أغوت الشاعر، فوقع اختياره عليها »[20].

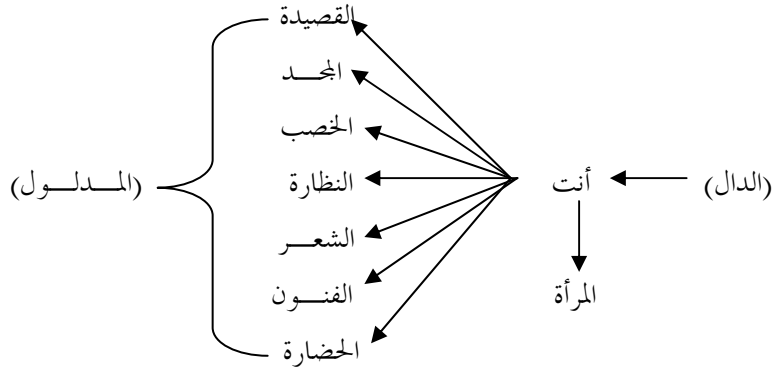
إن العشي يتوسل بالصورة التشبيهية لرسم ملامح أنثاه بطريقة تجعلها حاضرة في ذهن المتلقي بحيث لا يشقى في التعرف عليها. ولتحديد ملامح هذه الأنثى يقول[21]:

أنت القصيدة
وأنت المجد
أنت الخصب والنضاره
وأنت الشعر والفنون ...
والحضاره.

ففي مجموع هذه الصور التشبيهية التي تضمنها المقطع الشعري اجتمعت أوصاف هذه الأنثى، وقد وردت من قبل مبثوثة في مقاطع وقصائد شعرية احتواها الديوان. وفي مجموع هذه التشبيهات كان المشبه واحدا، في حين تعدّد المشبه به، فعرفنا من تلونه أن هذه المرأة هي القصيدة حينا، والمجد حينا آخر، بل هي رمز الخصب وعنوان النضارة والجمال، ثم تكبر في عين الشاعر، فتغدو الشعر كله بل كل الفنون لتصبح في نهاية الصورة هي الحضارة نفسها.

والملاحظ أن الشاعر في كل هذه التشبيهات التي عرّف خلالها بأنثاه، قد استغنى عن أداة التشبيه ووجه الشبه، واكتفى بذكر طرفي التشبيه فقط، وتلك هي صورة التشبيه البليغ. وغايته من هذا الإيجاز المطابقة التامة بين المشبه والمشبه به، ولهذا عُدّ «التشبيه البليغ أسمى درجة في التشبيه الصريح من حيث هو يسوّي بين المشبه به والمشبه تسوية تامة »[23].

والخطاطة الآتية توضح صورة المرأة كما يراها الشاعر من خلال سلسلة التشبيهات البليغة الواردة في المثال:



ومن الأمثلة السابقة نستطيع تحديد أهم خصائص الصورة التشبيهية عند عبد الله العشي ومنها:

-يتخذ العشي من الصورة التشبيهية أداة للتعبير عن مشاعره وأحاسيسه، وهو ما جعلها مترجمة لصدقه الفني، حيث كان الخيال أداة لتفجير العاطفة وتصويرها.

- كما تلون التشبيه في مكوناته بسمات تجربة الشاعر الصوفية، ويبدو ذلك جليا في اختيار ألفاظ مناسبة تعكس طبيعة هذه التجربة.

- المحافظة، في أغلب هذه الصور، على المشبه الواحد (المرأة)، وفي المقابل تلوين وتنويع المشبه به (الملهمة، القصيدة ...) لتكون الصورة نواة تتولد منها صور عديدة مفعمة بالفاعلية والحيوية الشعرية كما في قوله[23]:

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة

قديسة وإلها.

- حذف أداة التشبيه في أغلب الصور، وإن وُجدت فهي مكررة لا تنويع فيها.

- لم يستعمل العشي جميع أنواع التشبيه، بل اكتفى غالبا بصوره البسيطة وفي مقدمتها التشبيه البليغ.

ب-جمالية الصورة الاستعارية:

الاستعارة صورة فنية، وهي ضرب من المجاز يقوم على التشبيه أي «أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهره، وتجيء إلى اسم المشبه به فتعيره المشبه وتجريه عليه »[24]. وبذلك فهي توحي للمتلقي أن المشبه والمشبه به هما شيء واحد من خلال حذف أحد طرفي التشبيه من الصورة الشعرية التخييلية، علما أن الاستعارة تقوم أساسا على دعامتين اثنتين هما: «المستعار منه الذي هو أصل وأساس في الصورة الشعرية الاستعارية، والمستعار له وهو فرع »[25].

وليس قيام الاستعارة على علاقة المشابهة أن التشبيه يفضلها قيمة، فإذا كان هذا هو توجّه النقاد القدامى، فإن الدارسين المحدثين فضّلوا الاستعارة لعمق معناها. «ويأتي عمق الاستعارة وسطحية التشبيه من أن الحدود بين طرفي التشبيه تبقى منفصلة في التشبيه، يعمل كل منهما بذاتية وتفرّد، بينما تلغي الاستعارة الحدود وتدمج الأشياء – حتى المتنافرة – في وحدة »[26].

والصورة الاستعارية تختلف عن الصورة التشبيهية التي تحافظ على الغيرية بين المشبه والمشبه به، حيث تبقي على الحد الفاصل بينهما حتى لا يحلّ أحدهما محل الآخر، في حين تعتبر الاستعارة المشبه والمشبه به شيئا واحدا، ومن ثم فهي تركز على الواحدية، و«من خلال هذه الواحدية تنتقل صفات المشبه به، وتترسخ في المشبه، والأحرى أنهما يستحيلان شيئا واحدا »[27]. وإن قدرة الاستعارة على الإيجاز والإدماج بين العناصر المتنافرة، والتكثيف اللغوي، ومزج المتناقضات، وإبداع المعنى في صورة مبتكرة جديدة جعلتها في طليعة الفن البياني، بل أصبحت التعبير البياني المطلق، فبها «ينقلب المعقول محسوسا تكاد تلمسه اليد، وتبصره العين، ويشمه الأنف. وبالاستعارة تتكلم الجمادات، وتتنفس الأحجار، وتسري فيها آلاء الحياة»[28].

وفي (مقام البوح) كان ميل العشي إلى الصورة الاستعارية واضحا، انطلاقا من قدرتها على رسم معالم تجربته الشعورية، ونقل أحاسيسه بطريقة فيها من العمق والإبلاغ ما يضفي السمة الشعرية على صورته الفنية، ويجعل أثرها في نفس المتلقي عميقا. وقد عمد في استعاراته إلى التجسيم والتشخيص(*)، ليمنح خواطره ومشهده الشعري بناء فنيا حيا، فإذا الكلمات تنطق كالإنسان حين يقول[29]:

مولايْ
لو أن بعض أحرفي تطاولت
وقلت لكْ
أطلت غيبتكْ
تراك يا مولاي تعذر العشاقْ.

تعكس هذه الصورة الاستعارية عمق المشهد الصوفي، فرغبة الشاعر في الكشف والتجلي، وشوقه للوقوف أمام الذات الإلهية كأعلى مقام صوفي يصله جعله يصور حروفه الشعرية وقد بُثّت فيها الحياة فأصبحت إنسانا يتطاول أمام من هو أعظم منه مقاما، لكنه ليس تطاول الكبرياء، بل هو التعبير عن الرغبة المتدفقة لهذا العناق الصوفي. فمن خلال التشخيص يشكل الشاعر صورته ليشد المتلقي إليها، ويجعله أكثر رغبة في متابعة هذه الصورة الاستعارية التي انزاح تعبيرها الشعري من المألوف إلى غير المألوف. وتكمن جماليتها بذلك في اعتمادها على التكثيف اللغوي، فهي «تعطيك الكثير من المعاني باليسير من اللفظ، حتى تخرج من الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعا من الثمر »[30]

وتبرز حيوية الخيال الشعري في الصورة الاستعارية بنقل المعنوي في صورة المحسوس، والجامد في صورة العاقل، بالارتكاز على التشخيص والتجسيم. يقول العشـــي[31]:

امرأة من سراب ...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب
حقل العبارة في كلماتي.

لقد امتلكت هذه الصورة الاستعارية طاقة إبلاغية فاعلة تقوم على نقاط توتر كثيرة، تحفز الخيال، وتصنع الفجوة: مسافة التوتر. فالمرأة الملهمة تشكلت من سراب مبهم أصلا، وتزيد نقاط الحذف التالية له في إبهامه، والعطر لا يُرش على ما صُنع له أصلا، وهو الجسم أو الثوب، بل وجدنا هذه المرأة ترش العطور على سنوات الشاعر، وهنا يكمن التجسيم حيث يصير للمعنوي كيان وجسم يعرف به. ويستمر التوتر الانزياحي في الصورة حين تمتد يد هذه المرأة الساحرة لتغدو رمزا للخصب فتملأ حقل الكلمات بالوهج حتى تنمو القصائد الشعرية الجميلة.

إنها صورة استعارية واضحة المعالم، تقوم على علاقة المشابهة التي تجمع بين الوصف والرمز، فحقل الإبداع الشعري كالحقل الزراعي، لكن بذوره كلمات وسنابله قصائد شعرية. وتكمن روعة هذه الصورة في جعل المشبه والمشبه به واحدا بحيث يحل أحدهما محل الآخر دون مسافة فاصلة بينهما. والأروع من ذلك كله أنها تمت بقليل من اللفظ، وهنا تكمن جمالية الصورة الاستعارية.

وفي الديوان تتولد الصور الاستعارية بالتتابع والتمدد، حيث تتولد عن بعضها في تتابع تسلسلي يوسع حجم الصورة وفضاءها، ليزداد المعنى عمقا وتأثيرا. نجد هذا النوع من الصور الاستعارية في قصيدة (نشيد الوله)، وفيها يقول العشي[32]:

من تُرى دله ؟
فاستفاقت حروف ...
وهاجت رؤى ساحرات ...
وماجت صور.

اشتمل المقطع الشعري على صورة استعارية مركبة، قوامها ثلاثة استعارات مكنية متلاحقة تقوم على التجسيد والتشخيص، لتصف في اجتماعها حالة الشاعر وهو يعيش التجربة الشعرية الحبلى بالحروف والرؤى والصور، والمأمول منها ميلاد قصيدة شعرية تلخص هذه التجربة وتحتويها. وإن نجاح هذه الصورة الاستعارية لا يقوم على الخيال الخصب فقط، بل لأن «الإدراك الحسي هو مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن أوجه التشابه بين الأشياء»[33]، فتغدو المتناقضات وكأنها شيء واحد،

فينعكس هذا التجانس الساحر على الصورة بمختلف عناصرها ليزيد في قوة تأثيرها في المتلقي كما في هذا المقطع[34]:

أنا عدت من أطلال أيامي ...
ومن بدد السنين اليابسات
ومن وراء الماء ...
بَدَدًا بَدَدْ.

فأين للشاعر لولا الإدراك الحسي القوي أن يجمع بين الأيام والأطلال في علاقة مشابهة تحيل المعنوي شيئا محسوسا في تعبير مجازي طريف، يجعل المعنى راسخا في الذهن ؟ وأنّى لنا لولا هذا الإدراك الحسي الذي تميز به الشاعر، أن نجد علاقة تشابه منطقية بين سنين العمر والأشياء اليابسة؟ لقد استطاع الشاعر أن يجمع بين هذه المعاني المتنافرة في تصوير استعاري يأسر الألباب، ويهيّج الخيال، وهذا ما أضفى على صورته فاعليتها الشعرية.

والملاحظ أن الصورة الاستعارية حاضرة في (مقام البوح) بكثافة، بحيث لا تخلو منها قصيدة من قصائد الديوان. وعلى الرغم من ذلك نجد الشاعر في شك من أمره وكأنه لم يضع يده على كل الاستعارات التي كان لابد أن يشكلها في خضم البوح بتجربته الصوفية. فهو يقول[35]:

ربما استكتبت لفظا ...
لم أجد فيه معنى ...
أو إثاره
ربما استعصت على البوح استعاره.

لكننا بعد الدرس نقول أن الاستعارة في الديوان لم تستعص على الشاعر، بل شعّ سناها بين ثنايا قصائده، وقد تميزت بالخصائص الآتية:

– غلبة الاستعارة المكنية التي تقوم على حذف المشبه به والإبقاء على قرينة دالة عليه، نحـــو:

ولتمنحيني في جوارك خيمة
حتى يعرّش فوق صدري الزنجبيل.[36]

– تقوم الاستعارة، غالبا على التجسيم والتشخيص، مع ملاحظة غلبة جانب التشخيص حيث يميل الشاعر إلى منح الصفة الإنسانية لما ليس كذلك (أنسنة الهيئات والعواطف والخواطر).

– يضيء العشي جوانب صورته الاستعارية، ويستجلي أبعادها بالاعتماد على الوصف والرمز.

– كما تميزت صوره الاستعارية بخاصية التتابع والتنوع، فلكي يكتمل تشكيل الصورة الشعرية يأتي العشي بسلسلة من الاستعارات الطريفة يكتمل بها بناؤها.

– كما تقوم صورته الاستعارية على التكثيف اللغوي لأنها تجعل طرفي التشبيه في رتبة واحدة، فيتم الاستغناء بأحدهما عن الآخر.

– وقد استطاع العشي من خلال صورته الاستعارية الكشف عن كوامن نفسه وخلجاتها، وبلورة تجربته الشعرية بقدر لا تستطيعه اللغة العادية.

الهوامـــش:

(*)–عبد الله العشّي شاعر جزائري،دكتوراه دولة في الأدب العربي ،درّس في عدّة جامعات جزائرية وعربية، صدر له ديوان (مقام البوح) ثم ديوان (يطوف بالأسماء)، من مؤلفاته النقدية زحام الخطابات و أسئلة الشعرية.

(1)– س، دي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد ناصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982،

(2)–عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية,المكتبة الأكاديمية,القاهرة, 1994, ص 120.

(3)– عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط04، 1988، ص 66.

(4)– المرجع نفسه: ص 67.

(5)– المرجع نفسه: ص 71.

(6)– علي البطل: الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الأندلس، بيروت، ط03، 1983، ص 30.

(7)– ينظر: عبد الفتاح صالح نافع: الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، بيروت، 1983، ص 59.

(8)– عبدالله العشي : ديوان مقام البوح,منشورات جمعية شروقالثقافية,باتنة, ص 24.

(9)– محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981، ص 27.

(10)– ساسين عساف: الصورة الشعرية، دار مارون عبود، بيروت، 1985، ص 60.

(11)– ينظر: محمد علي كندي: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب المتحدة، بيروت، لبنان، 2003، ص 27.

(12)- بكر شيخ أمين: البلاغة العربية في ثوبها الجديد، علم البيان، دار العلم للملايين، بيروت، ط02، 1984، ص 15.

(13)- جابر عصفور الصورة الفنية في التراث النقدي البلاغي، دار المعارف,القاهرة,1980, ص 104.

(14)- سمير أبو حمدان: الإبلاغية في البلاغة العربية، منشورات عويدات الدولية,بيروت 1991,ص 152.

(15)- الديوان: ص 13.

(16)- الديوان: ص 25.

(17)- الديوان: ص 51. .

(18)- الديوان: ص 40.

(19)- الديوان: ص 13.

(20)-شادية شقروش: الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي، دراسة سيميائية، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في نظرية الأدب، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة، السنة الجامعية 2002/2001، ص 36.

(21)- الديوان: ص 61.

(22)-محمد الهادي الطرابلسي: خصائص الأسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونيسية، تونس، 1981، ص 150.

(23)- الديوان: ص 12.

(24)- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تصحيح وتعليق محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت،1981، ص 67.

(25)- سمير أبو حمدان: مرجع سبق ذكره، ص 162.

(26)- عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دراسة في النظرية والتطبيق، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1984، ص 96.

(27)- سمير أبو حمدان: مرجع سبق ذكره، ص 162.

(28)- بكري الشيخ أمين: مرجع سبق ذكره، ص 111.

(*)- التجسيم: هو إلباس المعنويان صور المحسوسات، ويؤدي إلى اكتساب الأشياء لفاعلية الوعي الإنساني وإرادته، أما التشخيص: فهو منح الصفة الإنسانية لغير الإنسان، فهو يؤدي إلى أنسنة الجماد وغير العاقل.

(29)- الديوان: ص 08.

(30)- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق هـــ. ريتر، مكتبة المتنبي، القاهرة، ط02، 1979، ص 40.

(31)- الديوان: ص 18.

(32)- الديوان: ص 63.

(33)- ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, لبنان –دار الفارس للنشر والتوزيع عمان الأردن, ص 192.

(34)- الديوان: ص 47.

(35)- الديوان: ص 94.

(36)- الديوان: ص 49.