الصورة الأدبية ودلالتها في المقال الأدبي الإصلاحي

د. حسين بوحسون- جامعة يشار

تعد الصورة الأدبية، بوصفها انزياحا لفظيا ودلاليا من أبرز مظاهر أسلوب الناثر الجزائري الفنية والجمالية، يلجأ إليها لتصوير الفكرة والتعبير عن الشعور والإحساس وخلق التأثير الفني ، ومن ثم كان الانزياح باعتباره الفضاء الذي تتشكل في رحابه الصورة،(بمثابة منبهات فنية يعمد إليها المبدع ليخلق صورة فنية متميزة) ١؛ غير أن الانزياح ليس مجرد آلية إجرائية فحسب وإنما هوخاصية أسلوبية تتميز بها اللغة الجمالية أواللغة الإيحائية ٢؛ ذلك أن (الاستعارة الشعرية هي انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية، انتقال يحقق بفضل استدارة كلام معين يقف معناه على مستوى اللغة الأولى لأجل العثور عليه في المستوى الثاني) ٣، ففي المستوى الثاني، إذن، تتولد أدبية النص وجماليته ويتبلور معناه ودلالته.

ولعل ذلك ما ذهب إليه عبد القادر الجرجاني بما اصطلح عليه (المعنى ومعنى المعنى) أو(دلالة اللفظ ودلالة المعنى)، حين قال: (الكلام على ضربين؛ ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده (...) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل منها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الكناية والاستعارة والتمثيل)٤.

لقد ميّز عبد القاهر بين المستوى العادي للغة والمستوى الفني لها حين فرق بين دلالة اللفظ ودلالة المعنى؛ أي بين دلالة الوضع ودلالة الاستعمال أوبين المعنى ومعنى المعنى؛ بحيث إنّ المعنى الأول يرتد إلى (المألوف والسائد من دلالات الألفاظ، أما الثاني فيتكون ويتولد من تركيب وسياق النص وبلاغيات الإنشاء)٥. ومن هنا يبقى الانزياح علامة مميزة للأسلوب الأدبي؛ والصورة سواء أكانت استعارة أم مجازا أم كناية أم غيرها من وسائل التصوير الفني، ما هي في الواقع إلا (انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق)٦ ؛ مما يعني أن هناك تمايزا جليا بين اللغة في مستوى الوضع، أوفي درجة الصفر، وبين اللغة في المستوى الجمالي والإبداعي؛ حيث تكون قادرة على (تكوين علاقات، وتوليد دلالات مكثفة غنية، لها طابع الاحتمال والتجاوز الزمني)٧.

من البيّن أن الأدبية ترتبط أكثر بقدرة النص على حرف الخطاب باتجاه الوظيفة الجمالية وانتهاك اللغة العادية باتجاه الدلالة الإيحائية، غير أن الانتهاك الذي يتسلط على اللغة والذي يوصف بأنه (عنف منظم ضد الخطاب العادي)٨ هوفي الواقع منبع الأدبية ومجلاها في الوقت نفسه.

والواقع أن الانزياح اللفظي لم يكن سوى المجاز الذي حده البلاغيون بقولهم: (وأما المجاز فقد عوّل الناس في حده على حديث النقل، وأن كل لفظ نقل عن موضعه فهومجاز)٩. ومن ثم فإن الانزياح والمجاز كليهما حرف الخطاب باتجاه إنجاز الوظيفة الجمالية، وإنتاج الدلالة الطارئة أو(الدلالة المجازية التي تعتبر دلالة منقولة ومحولة)١٠.

إن المقال الأدبي الإصلاحي خطاب حافل بالانزياح الذي يبرز قدرة الكاتب على تمثل الصورة الأدبية في أسلوبه وأدائه التعبيري، والكاتب الإصلاحي إذ يعمد إلى الأسلوب التصويري فلكي يغني دلالاته ويوسع معانيه، ويلونها بالعاطفة والشعور، ويلبسها رداء الفكر، ويضفي عليها كساء الجمال والإبداع؛ ذلك أن الاستعارة، وهي من الانزياح، باستطاعتها (إبان تعبيرها عن جزء دقيق من العالم أن توحي بامتداد لا ينتهي) ١١.

وإذا كانت تلك هي طبيعة الصورة وقدرتها على الامتداد والإشعاع والتصوير فما هي خصائص الصورة الأدبية في الخطاب الأدبي الإصلاحي؟

تتسم الصورة في الخطاب الإصلاحي بمقومات بنائية وجمالية تجعلها منسجمة مع ما ينطوي عليه هذا الخطاب في نسيجه التركيبي من دلالات فكرية وإيحاءات شعورية ورؤى عميقة تعكس بنيته العميقة والدالة.

ومن ثم يمكننا أن نميز نمطين من الصورة في هذا الضرب من المقال؛ وهما الصورة الحسية والصورة المفارقة.

١ - الصورة الحسية :

يستمد هذا النمط من الصور بناءه وتركيبه من المادة اللفظية في أبعادها المكانية والزمانية، فتكون الصورة فيه أشبه بلوحة الرسام الذي يستعين بالألوان المتباينة والمواد المختلفة لإبراز ملامح المشهد الذي يرسمه. ومن تجلياتها قول محمد البشير الإبراهيمي: (ورضيت فوق الرضا بأبوتك لي أن رضيت ببنوتي لك، ويمينا لوتبرجت لي المواطن في حللها، وتطامنت لي الجبال بقللها لتفتنني عنك لما رأيت لك عديلا، ولا اتخذت بك بديلا)١٢

فالفعل (تبرج) في الملفوظ (يمينا لوتبرجت لي المواطن في حللها) قد انزاح عن المعنى المطابق أوالدلالة المعجمية ليطال بهذا الخرق أوالانتهاك لأسوار النظام اللغوي العتيد فضاء دلاليا جديدا؛ لأن في إسناد التبرج إلى المواطن انزياحا لفظيا ودلاليا، أواستعارة مكنية بالمفهوم البلاغي، فالتبرج سمة الأنوثة في المرأة، وقد خرج اللفظ عن إطار المدلول الضيق، أومن نطاق الاستعمال العادي، متمردا على دلالته الذاتية ليلج سياقا جديدا مولدا دلالة جديدة ١٣حبلى بالإيحاءات النفسية، دافقة بالشحن العاطفي، تصور صلة الكاتب بوطنه، وتنضح بقداسة انتمائه إليه، وتطفح بطهارة علاقته به؛ من حيث هي علاقة أشبه ما تكون بمعنى الحلول الصوفي

أما الفعل (تطامن) في الملفوظ: (وتطامنت لي الجبال بقللها)، فقد اجتاز حدود الوضع اللغوي ؛ إذ إن الوضع اللغوي يدل على انحناء الظهر ١٤،وانحناء الظهر من خصائص الإنسان، ولكنها، في الملفوظ، غدت من خصائص الجبال، وبين المستوى الأول والمستوى الثاني، أوبين المعنى المفهومي والمعنى الانفعالي،١٥انزياح دلالي .وهذه المسافة هي مجال الإبداع، وهوما يعرف بالمستوى اللانحوي الذي (يمثل أريحية اللغة في ما يسع الإنسان أن يتصرف فيه)١٦.

توحي الصورة، بما هي انزياح، إلى عزة النفس وإبائها؛ فضلا عن تصويرها قوة وشيجة الانتماء إلى الوطن، فليس من الغرابة، إذن، أن يلجأ الإبراهيمي إلى الانزياح والاستعارة؛ لأنه في موقع من يدفع عن بلده وأمته غارة المسخ المدمر، فلا غروالحال هذه، أن يستخدم الكاتب اللغة بما يحقق له مقاصده الدلالية من جهة، ولخطابه سمته الأسلوبية من جهة أخرى ١٧.

ومن أبرز سمات الصورة الحسية التشخيص والتصوير بالصوت والتصوير بالحركة ؛فا لصورة الأدبية إضافة دلالية ؛ بحيث إن(المبدع لا يعيد تكوين عناصر موجودة فقط ؛ بل هويضيف إليها عناصر جديدة) ١٨، وهذه الإضافة هي ما يشكل انزياحا عن المألوف والمعتاد من التراكيب والأساليب والمعاني، وفي كنف هذا الانزياح تتولد الدلالة وتمتلئ الكلمة بالدلالة الطارئة ؛ لأن (الكلمة في الاستعارة تمتلئ بدلالة جديدة)١٩

والانزياح لا يقتصر على عنصر بعينه في الصورة؛ بل يشمل كل مكوناتها البانية من لفظ وفكرة وزمن، ذلك أن (الكلمة، حين تأخذ من مساقها ما يوجه دلالتها، تنتفع في الوقت نفسه بتجارب أخرى ؛ بحيث تبلورها وتبرزها في وحدة جديدة، لذلك كان التكوين الأدبي للاستعارة يدمج المسافات الماضية التي شاركت فيها الكلمة من قبل)٢٠. فالصورة الأدبية، إذن، تقوم على التفاعل العضوي بين مكوناتها، بحيث تشكل(الوحدة الأساسية التي تمزج بين المكاني الزماني (...) كما أن الصورة هي نتاج الرؤية الشاملة)٢١ .ولذلك كانت غاية الصورة خلق التأثير والافتتان٢٢أوالنشوة والأريحية.٢٣

والإبراهيمي استخدم التشخيص بوصفه لونا من ألوان البيان، وبوصفه، كذلك انزياحا لفظيا ودلاليا . والتشخيص (ضرب من التعبير يعد من أقوى أركان الصورة الشعرية وأعمدتها فيه)٢٤. أما حقيقته التي يقوم عليها فهي (إضفاء الأوصاف والخواص الإنسانية على الأشياء أوالمفاهيم التجريدية) ٢٥؛ أي إضفاء الحياة على مالا حياة فيه، وجعله حيا واعيا مريدا ناطقا؛ بحيث ترى (الجماد حيا ناطقا، والأعجم فصيحا، والأجسام الخرس مبينة، والمعاني الخفية بادية جلية، (...) إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقل؛ كأنها قد جسمت حتى رأتها العيون، وإن شئت لطفت الأوصاف الجسمانية حتى تعود روحانية لا تنالها الظنون)٢٦

تلك هي، إذن، وظيفة الصورة الحسية التي تسبغ الخصائص الحية على الأشياء والمعاني والمجردات ؛ فإذا هي طافحة بالحياة، وإذا الحياة تسري في هذه الموجودات مجرى الدم في العروق. يقول محمد البشير الإبراهيمي: (ومازالت

أفئدة تهوي إليك، فتصافحها حرارة الإيمان وبرد اليقين وروح الأمان، ومازلت تتحفنا مع كل بازغة منك بالنور اللائح والشعاع الهادي، ومازال يتبلج علينا سناك في كل داجية فجرا، وتسري إلينا من صباك في كل غماء نفحات منعشة) ٢٧

إن الصورة الكلية في النص، والتي اصطنعت الاستعارة وسيلة للتعبير، واللفظة الحسية مادة للتركيب، تعكس بجلاء العلاقة الوطيدة بين المشرق والمغرب العربيين وتصورها من حيث هي علاقة روحية وإنسانية وحضارية بعيدة الغور في النفوس والوجدان هنا وهناك.

تتمثل عناصر هذه الصورة في الاستعارات التالية: - أفئدة تهوي إليك - تصافحها حرارة الإيمان، وبرد اليقين، وروح الأمان- مازلت (الشرق) تتحفنا مع كل بازغة منك بالنور اللائح والشعاع الهادي - ومازال يتبلج علينا سناك في كل داجية فجرا، وتسري إلينا من صباك في كل غماء نفحات منعشة .

وهكذا فإن الأفئدة تستحيل طيورا وما شابه ذلك من الأحياء تهوي إلى أوكارها فتجد فيها الأمن والأمان. ففي الصورتين الأول والثانية تشخيص لحركة الأفئدة، وتحديد مسار ميلها ونزوعها المكاني والزماني، وما يلونها من عواطف ومشاعر . وفي الصورتين الثالثة والرابعة يشخص الشرق ؛ فإذا هوينادى ويخاطب، ويفعل في الموجودات فعل السحر ؛ فإذا هوبيزغ نورا تارة، وإذا هويتبلج فجرا، ويسري نسيما تارة أخرى.

إن الصورة الكلية، بما اتسمت به من تشخيص، هي عبارة عن انزياحات دلالية توحي بروح الأخوة الصادقة والعقيدة القوية، والمشاعر الدافقة بالمحبة الدينية والإنسانية، كما توحي أيضا، بتعلق الكاتب الشديد بالشرق رمز العروبة والإسلام، وتوحي، كذلك، بانتماء الجزائر العربي الإسلامي.

والإبراهيمي يبث في نصه كذلك الحركة والحياة النابضة، فإذا الحركة تغدودالاّ يتجاوز مدلوله الوضعي إلى مدلول جديد زاخر بالإيحاءات الفكرية والشعورية. ومن ذلك قوله: (ولقد ماتت هذه العوائد الشيطانية قبل الحرب الأخيرة أوكادت تموت، بتأثير الحركة الإصلاحية المطهرة للعقائد، ثم قضي عليها بتأثر الناس بالحرب ولأوائها، وقد عادت في السنتين الأخيرتين إلى ما كانت عليه، ودعا داعي الشيطان إليها فأسمع؛ وكأنما أذن في القانتين بالصلاة، أوثوب في المستطيعين بحجّ ؛ فإذاهم في اليوم الموعود مهطعون إلى الداعي رجالا ونساءً وأطفالاً، يزجون الرواحل، ويسوقون القرابين، ويحملون الأدوات، وتراهم فتقول إن القوم صبّحوا بغارة، تسيل بهم الطرق، وتغص بهم الفجاج؛ حتى إذا وصلوا إلى الوثن نصبت الخيام، وسالت الأباطح بالمنكرات والآثام)٢٨ .

تتخذ الصورة من الوصف فضاءً لرسم جزئيات مشهد اجتماعي ؛ عناصره العادات والأعراف (الــزردة) وكانت هذه الظاهرة الاجتماعية تقام بنواحي الغرب الجزائري، بل وفي أنحاء كثيرة من الوطن إبان الاحتلال.

يؤدى الوصف بالحركة، في هذه الصورة، دوراً فاعلاً في رسم ملامح المشهد البشري والطبيعي والاجتماعي ؛ فإذا الشيطان يتمثل للقوم بشراً سوياً يدعوهم إلى (الزردة والوعدة) فيلبون النداء مسرعين خفافاً، وكأنما أذن فيهم مؤذن للصلاة، أودعاهم داع إلى الحج، فكبروا ولبوا . ثم تتوالى أحداث المشهد، وقد اتخذت من الطبيعة مسرحا للعرض والتمثيل؛ فإذا الرواحل تزجى، والقرابين تساق، وإذا الطرق والفجاج تسيل بالبشر وغير البشر، وإذا الرواحل تشد إلى الوثن، وإذا الخيام تنصب هناك تبركاً واحتفاء باليوم الموعود.

فالصورة، هنا، لا تخلومن الحركة الرامزة، أومن الرمز، لا بالمعنى الفلسفي أوالأسطوري ؛ بحيث تنبع الصورة من (أنماط أوسع توجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة)٢٩ ؛ ولكن، على الأقل، من الوجهة الدينية، حيث يجسد الشيطان الشر والغواية والضلال والفساد، فالشيطان إذن، غدا دالا يشع بظلال إيحائية تثير الانفعال وكوامن الشعور في المتلقي٣٠، وتقوده إلى أن يقف من هذا (الشيطان) موقفا رادعا يتمثل، أساسا، في الحركة الرافضة لتجريد الضمير من الوعي، وجعل الناس مجرد أشباح. وذلك ما كان يرمي إليه الاستعمار الفرنسي في بلادنا حتى يتسنى له التحكم في العباد والبلاد.

وتبدوالحركة جلية في الدرامية التي تتميز بها الصورة ؛ إذ تستحضر أجواء القيامة ومشاهدها المثيرة التي ترسمها الآية الكريمة: ((ولا تحسبن الله غافلا عما يعمل الظالمون؛ إنما يؤخرهم ليوم تشخص فيه الأبصار مهطعين، مقنعي رؤوسهم، لا يرتد إليهم طرفهم، وأفئدتهم هواء))٣١، فالمشهد هنا هومن (مشاهد الإسراع والخشوع، أشد في النفس هولاً،

وأكمد في التصوير لوناً).٣٢

إن الصورة حافلة بألوان الحركة المادية والنفسية، الظاهرة والخفية؛ من فزع وخوف واضطراب وإهطاع الذي هو(ذلة وخشوع وإقبال بسرعة وخوف)٣٣ ؛ فضلا عن دلالتها على الانتشار المكاني؛ إذ استطاعت الصورة، وعبر التصوير بالحركة، أن تنقل المشاعر، وترصد الأفعال والأحداث.

وبالإضافة إلى توظيف الكاتب الصورة المشهد اقتباسا من القرآن الكريم، فإنه يوظف صورة فنية، هي من أروع عيون الشعر العربي القديم، والإبراهيمي حين يقتبس (اللفظة أوالعبارة؛ فإنه ينزلها المنزلة الحسنة اللائقة بها، يصيرها ملكا له في تركيب جميل،ويبقى بذلك أسلوبه قويا متينا، لا يساوره ضعف أبدا ولا ارتخاء ولا فتور ولا نُحولٌ)٣٤. فالصورة التي يستحضرها هي صورة كثير عزة التي يقول فيها:

ولما قضينا من منىً كل حاجة

ومسّح بالأركان من هوماسحُ

وشدت على دهم المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادي الذي هورائحُ

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطي الأباطحُ ٣٥

توحي الصورة (وسالت بأعناق المطي الأباطحُ) بالسرعة والخفة في المسير وبالسلاسة في حركة الإبل التي تشبه سلاسة(الماء تسيل به الأباطح)٣٦، في حين أن صورة الإبراهيمي (سالت الأباطح بالمنكرات والآثام) تنم عن تصوير لحركة، أيضا ؛ ولكنها حركة ثقيلة الوطء، شديدة الوقع لا على الأرض فحسب؛ لكن على النفس والروح ؛ إذ نجد الكاتب قد وظف هذه الصورة التراثية في رسم مشهد أوحركة هي خلاف ما ترسمه هذه الصورة أصلا، حتى إن الخفة والسلاسة وما يكتنفها من مشاعر جياشة بالفرح والسعادة وما توحيان به من منظر جميل متآلف وممتع، يستحيل ذلك كله إلى إحساس ثقيل، وشعور نكد، ومشهد كئيب، مما يوحي برفض الكاتب ذلك السلوك الاجتماعي المشين الذي يجافي حقيقة الدين وجوهره.

فما كان لهذه الدلالة أن تتشكل لولا التساوق بين مكونات الصورة وعناصرها من لفظ وصوت وتركيب، والذي يوحي بسرعة توالي الأحداث وتتابعها، حتى لكأنها تساق سوقا حثيثا إلى مصير محتوم. وقد ساعد على تبلور هذا المشهد تماثل بنية الأفعال (يزجون- يسوقون- يحملون- تسيل بهم الطرق- تغص بهم الفجاج) الصرفية والنحوية والصوتية؛ مما طبع الصورة بطابع الانسجام والتناغم الذي يوحي بدوره بانسجام العاطفة وتماسكها وقوتها مما يدل على توافق القيم التعبيرية والقيم الشعورية على صعيد الصورة. ومن ثم فإن عناية البشير الإبراهيمي بالتعبير والصناعة اللفظية قد بلغت درجة من الجمال(يتماشى وقوة العاطفة في الانسجام وفي الموافقة بين القيم الشعورية التي تختزنها نفسية الكاتب وبين القيم التعبيرية التي ترسم في الألفاظ(...) فالقارئ يقف أمام أسلوب شاعري تغلب عليه سمة الإيقاعية التي فرضها بناء الجمل القصيرة)٣٧

يدل توافق البنيتين اللغوية والدلالية ؛حيث يهيمن الصوت والحركة والفعل على الحدث الحسي، على تجربة السلوك الإنساني ويعبر عنها ؛ ذلك أنه(على صعيد معين تجد مواد العمل الأدبي الرفيع كلمات، وهي على صعيد آخر تجربة السلوك الإنساني، وعلى صعيد ثالث الأفكار الأساسية والمواقف. هذه كلها بما فيها اللغة توجد خارج العمل الفني بأشكال أخرى، وغير أنها في قصيدة أورواية تجذبها إلى صلات صوتية متعددة دينامية المأرب الجمالي)٣٨

ولا شك أن التجربة الإنسانية التي تعبر عنها الصورة تعكس موقف الكاتب الرافض لهذا النوع من السلوك الاجتماعي الذي يكرس قيما تعمل على ترسيخ جذور الاستعمار في الوطن.

وتكاد ظاهرة التصوير بالحركة تشكل خاصية أسلوبية في نثر الإبراهيمي. ومن ذلك قوله(فحضر الطبيب في حين الحاجة إليه، وأذن بالإصلاح في أذن المريض، فانتفض انتفاضة تطايرت بها الأثقال، وانفصمت الأغلال، وكان من آثارها هذا اليوم الذي لا يصوره الخيال والوهم، وإنما يصوره العيان والواقع)٣٩

لا مراء في أن التصوير بالحركة أدى دورا فاعلا في رسم معالم الدلالة النصية هنا، فانظر كيف كانت ثمرة الإصلاح التربوي والتعليمي والديني الذي نهضت بعبئه جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ناضجة، وانظر إلى هذه المقارنة العجيبة بين أثر الآذان في النائم، وما يعقب ذلك من حركة ونهوض ويقظة، وهوحريص على ألا يتأخر عن داء الفرض والعبادة وبين حال الأمة الجزائرية، وهي تنادى إلى العلاج فلا تمانع، وتدعَى إلى الخير والفلاح فلا تتقاعس. فانظر، إذن، إلى التساوق العجيب بين دبيب الحركة في

الصورة وسريان الروح وعودة الوعي إلى كيان الأمة.

وما يمكن قوله إن الانزياح؛ إن في اللفظ وإن في الدلالة، هومظهر من مظاهر الجمالية وسمة من سمات الشعرية في خطاب البشير الإبراهيمي؛ إذ إن التميز في التعبير وفي الفكر لا يتجليان إلا في الأسلوب ؛ذلك أن (كل متكلم شاعرٌ إلى حّد ما، وبعبارة أخرى يمكن أن نقول إن الفن كامن في كل مقال لغوي)٤٠

ومن مظاهر الصورة الحسية عند محمد الغسيري قوله: (فاستسلم حينا وقاوم حينا ؛ ولكن في غير جدوى،ذلك لأن السوس نخر عظامه، وأذهب رواءه، وأصبح فريسة باردة لغيره، فافترسه في غير ما شفقة ولا رحمة، وظل كذلك حتى أسفر العالم الجديد عن نظريات تجديدية أقضت مضاجع الشرق، وجيشت عواطف بنيه الوطنية بين حنايا أضلعهم، ففاضت ألوانا وأمواجا، ثم استحالت على مرّ الزمن إلى عقيدة مقدسة، قوامها الكفاح والتضحية والكدّ والجدّ والثبات وراء العقيدة والدأب في السير إلى الأمام في سبيل ملتوية شاقة محفوفة بالمكاره والأخطار))٤١

إن صورة الشرق؛ وهومريض متداعي البنيان عاجز عن المقاومة، تتشكل من اللفظة الحسية التي بقدر ما تمنح الصورة بعدها الواقعي، فإنها تمنحها كذلك بعداً إيحائيا ؛ ذلك أن الألفاظ (السوس- نخر أضلعهم – ففاضت ألوانا وأمواجا- عقيدة مقدسة- الكفاح والتضحية-الكدّ – الجدّ- الثبات- الدأب في السير إلى الأمام- سبيل ملتوية شاقة محفوفة بالمكاره والأخطار)، ألفاظ حسية ترتبط بمدلولات مكانية، غير أنها لم تستمد قيمتها الدلالية من ذاتها ؛ بل تستمدها من السياق النصي، بحيث عمد النص إلى حشد اللفظة الحسية أسلوبا في التعبير والتصوير، فإذا الصورة مركبة تركيباً أشبه ما يكون بتركيب مادة البناء، أوالنسيج، أوغيرهما من المواد التي تركب لإنجاز شيء من الأشياء العينية الملموسة التي تتداخل فيها الألوان، والخطوط، والأبعاد، والأشكال .

جعل الكاتب من اللفظة الحسية ريشة أوقلما يخط به ما شاء من ألوان ومواد وعناصر يحيك منها صورة الشرق في صيرورته التاريخية؛ فالشرق مريض متداعي الأركان، هزيل الجسم، عديم القوة، أوشك على الفناء والتلاشي ؛إذ إن الجزء الخفي أوالمضمر من الصورة لم يكن ليتشكل لولم يعتمد الكاتب على اللفظة الحسية المكانية التي من خصائصها التقاط التفاصيل وتحديد الأبعاد والغوص إلى الأعماق.

ولا تختلف طريقة بناء الجزء الثاني من الصورة عن الأول ؛ إذ تعتمد الصورة في القسم الثاني من النص على اللفظة الحسية لاستجلاء أبعاد الموضوع، غير أن اللفظة الحسية في القسم الثاني تمتلئ بقوة الشحن المعنوي والنفسي والعاطفي والروحي ؛ ذلك أن الألفاظ (أقضت مضاجع الشرق- فاضت ألوانا وأمواجا استحالت على مرّ الزمن إلى عقيدة مقدسة، قوامها الكفاح والتضحية والكدّ والجدّ والثبات وراء العقيدة، والدأب في السير إلى الأمام في سبيل ملتوية شاقة محفوفة بالمكارة والأخطار) تشع قوة،وتمتلئ بشحن روحي هوبمثابة الوقود الذي يدفع الأمة إلى تلمس طريق الخلاص والنجاة.

وهكذا تحقق الصورة، انطلاقا من مكونها اللفظي الحسي، وظيفة مزدوجة جمالية ودلالية، ويغدوالبناء الحسي للصورة مظهرا أسلوبياً وخاصية تعبيرية متميزة.

ومن مظاهر الانزياح اللفظي والدلالي عند عبد الحميد بن باديس الصورة التي تعتمد في تكوينها على التشكيل الحسي للفظ ؛ فإذا الأشياء المعنوية والجامدة التي تشكل الصورة؛ كأنها حية ناطقة مليئة بالمشاعر والعواطف طافحة بالحياة ؛ فاللغة العربية في تصور ابن باديس كائن حي يخضع للناموس الطبيعي الذي تخضع له جميع الكائنات الحية من إنسان وحيوان ونبات؛ إذ يقول: (حوربت فيكم العروبة حتى أن قد مات منكم عرقها، ومسخ فيكم نطقها، فجئتم بعد قرن تصدح بلابلكم بأشعارها، فتثير الشعور والمشاعر،وتهدر خطباؤكم بشقاشقها ؛ فتدك الحصون والمعاقل، ويهز كتابكم أقلامها فتصيب الكلى والمفاصل) ٤٢

إن صورة اللغة العربية وهي تسام ألوانا من القهر والإذلال على يد المستعمرين ليست ببعيدة عن صورة الإنسان الجزائري، وهويعاني صنوف الإذلال والقهر والحرمان ؛ ذلك أن اللغة العربية والإنسان الجزائري كليهما يعانيان معاناة واحدة، فحق لهما، إذن، أن يكونا متماثلين في الطبيعة والخصائص ؛ بل وفي الذات. فليس غريبا، إذن؛ أن تموت اللغة كما يموت الإنسان، وليس غريبا، أيضا أن تبعث كما يبعث ؛ فاللغة والإنسان وجهان لعملة واحدة، فأي مصير للإنسان، وهو فاقد للغته؟ وأي حياة للإنسان وهومسلوب

اللغة؟ فالربط العضوي بين اللغة والإنسان الجزائري، كما تجسده الصورة عبر مكونها اللفظي، ما كان ليتم إلا بفضل اللفظة الحسية والبعد المكاني مجسدا في الألفاظ (مات- عرقها- مسخ عرقها- المعاقل- تصدح بلابلكم- الشعور- المشاعر- تهدر-شقاشقها- الحصون- المعاقل – الكتاب-الأقلام- الكلى- المفاصل)، والتي نسجت بخيوطها وألوانها وظلالها صورة اللغة العربية في ديار الجزائر، وهي تكافح لاسترداد مكانتها في وطنها وبين أهلها .

يمكننا القول، إذن،إن الصورة الحسية في النصوص التي استشهدنا بها استطاعت أن تضيء أبعاد الموضوع ، وتصور دقائقه، وترسم تفاصيله دون أن تغرق في المطابقة، ودون أن تتجرد من بعدها الإيحائي.

ب- صورة المفارقة :

تتميز بنية الصورة، إلى جانب بعدها الحسي، بالبعد المفارق أوالتصوير المفارق الذي تلتقي فيه على صعيد البنية مؤثرات متضادة، وظيفتها إضاءة عوالم البنية العميقة الدالة، ليس من زاوية الفكر والرؤيا فحسب؛ بل من زاوية الفاعلية النفسية، أيضا، لأن (الصورة الشعرية(...) في فاعليتها على المستوى النفسي، لا تستغل الترابطات والاستجابات الإيجابية فقط، وإنما تركز، أيضا، على الاستجابات السلبية. وقد يكون الطابع العام للصورة، هوأنها تفصل بين هذين النمطين من الاستجابات؛ بمعنى أن الصورة الواحدة تركز على واحد من النمطين وحسب؛ لكن ثمة صورا توحّد بين النمطين، وتستغل التفاعل بينهما عبر ما يمكن أن يسمى بـ (فاعلية التضاد))٤٣

ومن تجليات صورة المفارقة قول الكاتب الطيب العقبي: (لا تزال الأنباء تترامى إلينا من حين لآخر، والشكايات تتجدد من جهات مختلفة ونواحي متعددة بما يلاقيه أفراد الجمعية وأعضاؤها المنتشرون في القطر كله والمؤمنون بمبدئها ؛ مبدأ الحق، وهم الأكثرية الساحقة في هذه الأمة المغلوبة على أمرها والمغلولة اليد والعنق بيد القهر والجبروت من ظلم وجور وعسف وتضييق وإرهاق وإعنات، لا من صغار الحكام والمغرضين من الأوباش والطغام الذين جرت العادة بارتكابهم أعظم الموبقات، وإقدامهم على أكبر الخطيئات فقط؛ بل من رجال في الوظيف كبار ومأمورين من الأهالي وغيرهم، لهم شأنهم في الحكومة ومرتبتهم العليا في الدولة) ٤٤

تنشأ الصورة بوصفها انزياحا، من تشكيل حسي، عناصره المولدة له تكمن في الملفوظ (هذه الأمة المغلوبة على أمرها والمغلولة اليد والعنق بيد القهر والجبروت من ظلم وجور وعسف وتضييق وإرهاق وإعنات)، إذ ترسم المادة اللفظية صورة الأمة الجزائرية وحالتها العامة إبان الاحتلال، وهي أشبه بالأسير المقيد بالأغلال في اليد والعنق، وهويسام ألوان الذل والمهانة والعذاب . فالصورة، وإن كانت منتزعة من واقع حسي، فهي غنية بالدلالات والإيحاءات التي تعبر عن موقف الكاتب المتمثل في إدانته سلوك المستعمر وممارساته اللاإنسانية وكشف إدعاءاته وأكاذيبه وتناقضه في الحرية والمساواة والأخوة، وفضح ممارساته الشاذة المنحرفة التي تعامل الإنسان الجزائري معاملة العبد الخانع الذليل،لا معاملة الحر الأبي العزيز.

نلاحظ أن الصورة، بما هي انزياح، تجاوزت وظيفتها الدلالية الوضعية إلى إشاعة قيم جمالية ودلالية إضافية؛ إذ إنها لا تستمد قيمتها الفنية والدلالية من جمالية (المطابقة) ولكن تستمدها من (شعرية الانزياح) وتخصيصا من الفجوة الماثلة بين الواقع والإدعاء، بين الحقيقة والخيال، بين القول والفعل، بين الشعار والممارسة . وهذا (التباين والاختلاف هوفي الغالب ما يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز)٤٥ والواقع أن هذه الفجوة هي وليدة الانزياح ؛ باعتبار أن الصورة هي نسيج منزاح عن التركيب اللغوي الحقيقي.

وليس صدفة أن يتسم خطاب الطيب العقبي بالصورة المفارقة، بل إنها تشكل خاصية أسلوبية تجمع بين المنحيين الدلالي والجمالي، وتعبر بصدق وأصالة عن الموقف الفكري والرؤيا الحضارية للكاتب ؛ وذلك ما يتجلى في قوله: (وإذا كانت الحكومة الجزائرية تعلم أن الأمة اليوم في مفترق الطرق تتنازعها عواصف الشقاء ونسمات السعادة، وتتجاذبها الأحزاب المتباينة والمشارب المختلفة. وإن جمعية العلماء المسلمين، وحدها ودون سواها، هي الحاجز المتين والمانع القوي الأمين الذي يحول بينها وبين أن ترتمي كلها في أحضان الأحزاب المتطرفة لتعمل على الآيس الحزين، أوالجبار المنتقم، وتلعب الورقة الأخيرة في أدوار حياتها، وحينئذ ترجف الراجفة وتتبعها الرادفة، وهنالك الطامة الكبرى والبلية العظمى، وهنالك الرزية التي ما بعدها في نظر العقلاء من

رزية، والجانحة التي تأتي على الأخضر واليابس، وتهلك الحرث والنسل، وربما تعم بشرّها الجميع، وتحرق بشررها القريب والبعيد، وتذهب بالصديق والزنديق إلى أعمق هوة وأبعد طريق)٤٦ من الواضح أن النص يرشح بالصورة المفارقة لا لكونها مؤشراً على أدبيته وجماليته ؛ ولكن لكونها منبع الإبداعية فيه، حيث إن (المنبع الأساسي لكل شعر هومجاز المجازات، هوالاستعارة)٤٧،فالصورة الأدبية في هذا النص تتشكل من جملة من الاستعارات تجسدها الوحدات اللغوية التالية:تتنازعها عواصف الشقاء- نسمات السعادة/ الجانحة التي تأتي على الأخضر واليابس/ تهلك الحرث والنسل/ تعم بشرّها الجميع وتحرق بشررها القريب والبعيد/ تذهب بالصديق والزنديق إلى أعمق هوة وأبعد طريق.

تطفح بنية النص بالتعبير الاستعاري، فما من وحدة لغوية فيه إلا وتضمنت استعارة أوتعبيرا استعاريا؛ إذ على المستوى الاستبدالي تمثل الوحدات اللغوية (تتنازعها – عواصف الشقاء- نسمات السعادة-تتجاذبها المشارب المختلفة- ترتمي في أحضان الأحزاب- ترجف الراجفة - تتبعها الرادفة - الطامة الكبرى- البلية العظمى- الجانحة التي تأتي على الأخضر واليابس- تهلك الحرث والنسل- تعم بشرّها- تحرق بشررها) تركيبا منزاحا عن الاستعمال العادي ركن إلى البعد الحسي في بنائه وتشكله؛ وكأن البعد الدلالي الذي يروم إنجازه أويسعى إلى أن يرتسم في ذهن المتلقي يكمن في استيعاب الواقعي والحسي وشحنه بقوة التأثير. ومن ثم لم يكن بدأ من اختيار اللفظة الحسية التي أنيط بها تحقيق تمثل الواقع والتأثير في المتلقي ؛ غير أن البعد الحسي، وإن كان يمثل ظاهر الصورة، فإنه يخفي وراءه، بعدا نفسيا، لعله الأكثر إثارة وتأثيراً. فعلى المستوى الاستبدالي لم يكن أمام الكاتب من خيار إلا أن يحشد كما كبيرا من الألفاظ الحسية؛ ليدلل على عمق المأساة التي كان الشعب الجزائري يتجرع كؤوسها، ويصطلى بنار ويلاتها. وعلى المستوى النفسي، فإن المكون اللفظي للاستعارة ينطوي على إحساس بالتناقض يتولد، أساسا، من شعور الجزائريين بالخيبة واليأس والإحباط. وقرائنه تتجلى في المفارقة الصارخة بين الواقع والادعاء، بين الحقيقة والشعار، بين الصدق والكذب، إذ توحي هذه المفارقة التي تجسدها المادة اللغوية الحسية بحتمية المفاصلة بين كيانين وشعبين، وبالتالي بين ثقافتين وحضارتين . ولعل حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإضاءة والإثراء، إنما تعودان إلى تفاعل وظيفتيها الدلالية والنفسية.٤٨

وتتشكل الصورة المفارقة عند الكاتب حمزة بوكوشة من الفضاء الحسي الذي تتفاعل مكوناته فيما بينها (لتجسد الحقائق النفسية والشعورية والذهنية)٤٩ التي يروم الكاتب التعبير عنها ؛وذلك ما يجلوه النص التالي: (ويخلص النصيحة للجماعة التي يريد قيادتها ولا يدلها بغرور. وإذا مسها طائف من اليأس ولّى وجهها قبلة الأمل الباسم لتنتعش في بحبوحة بهذا الخروج من اليأس، ولا يدع السآمة تسلك إلى نفسها سبيلا، وإذا رأى منها انحرافات عن الجادة وشموسا عنها، كبح جماحها بقوة شكيمة وصدق عزيمة، ولا تأخذه بها رأفة ؛ لأن المبادئ الوطنية كالقوانين السماوية يضرب على يد منتهكها، ولها حدود لا يتعداها أحد أيّا كان، ومن يتعداها فقد ظلم نفسه)٥٠

تتبني الصورة في هذا النص من نسيج حسي متفاعل يتشكل أساسا من الوحدات:(الأمة- مسها- طائف من اليأس- ولى وجهها- قبلة الأمل – الباسم- السآمة- انحراف عن الجادة- شموشا- كبح جماحها بقوة شكيمة). وإذا فحصنا نسيج الصورة البنيوي ألفيناه يتكون من خيوط وألوان ومواد تناظر ألوان ومواد البنية النسيجية إلا أن الفارق بينهما يكمن في أن المادة اللغوية(الصورة الأدبية) مادة غنية بالدفق الشعوري والنفسي والفكري والدلالي خلافا لمادة النسيج الطبيعية التي؛ وإن كانت ترضي العين وتمتع البصر، فهي لاتستبطن أغوار النفس، ولا تسبر أعماق الشعور، ولا تستكنه أبعاد الموقف الشعورية والفكرية والدلالية وما تحمله من قيم روحية ونفسية وفكرية وجمالية تنوء بحملها لغة الخطاب العادي في حين تتجشم حملها اللغة الفنية بوصفها (خرقا لقانون اللغة، انزياحا لغويا يمكن أن ندعوه كما تدعوه البلاغة (صورة بلاغية)، وهووحده الذي يزوّد الشعرية بموضوعها الحقيقي)٥١

ترسم الصورة، ههنا، علاقة القائد بأمته التي هي أشبه بعلاقة الناسج بنسيجه في الخلق والإبداع والإتقان، وأشبه بالفارس في علاقته بفرسه في القدرة على ترويضه والتفنن في ركوبه، وهي أشبه كذلك بالطبيب النفساني الذي يفك عقدة المريض النفسية، ويجعله في مأمن من العوارض النفسية وآثارها المدمرة .

فالتفاعل،إذن، بين أطراف هذه الصورة (الناسج- الفارس- الطبيب) مؤشر على أنها تمثل نسيجا لغويا منزاحا نشأت عنه فجوة بين المدلول الوضعي وبين المدلول الفني، أوبين القيمة الذاتية للتعبير العادي والقيمة الإيحائية للتعبير الاستعاري بما يوحي بمفارقة اجتماعية بين القائد وبين من ينقاد له من الأفراد والجماعات، ومن ثم فإن التركيب الاستعاري المفارق يكسب الصورة دلالة جديدة وطارئة٥٢ ترسم معالم القائد المحنك القمين بقيادة الأمة، كما تحذر ضمنيا من إسناد الأمر إلى غير أهله.

تعد الصورة المفارقة ملمحا أسلوبيا في خطاب الكاتب أحمد بن دياب الذي كثيرا ما يلجأ إلى المادة اللفظية الحسية ليمنح صورته فاعليتها النفسية والدلالية والجمالية ؛ إذ تغدوليس عامل توصيل وإبلاغ فقط، بل عامل إثارة وتأثير كذلك. وذلك غاية ما تصبوالصورة إلى إنجازه. يقول الكاتب: (حتى إذا حازت حظها من الأدب الوافر، وتجملت بالخلق الطاهر، وتم نموجسمها الناضر، ارتوت من ينبوع الدين الزاخر، وأشربت من الخير معناه، وقدرت من الحق مرماه، وآب الجمال من قلبها مثواه، واكتسبت مناعة من كل شيء، وفطمت عن كل ثمرة فجة ورغبت عن كل فاكهة محرمة، أيقنت أن هناءتها في هذا الرباط المقدس، وأن صفاء عيشها لن يورق ويونق إلا بتكميل نقصها بالإيواء إلى رجل يسكن إليها وتسكن إليه، ويكون أباها وكاسبها، وتكون أمّه وأنسه)٥٣

تتضافر العناصر اللفظية الحسية في رسم أبعاد الصورة المكانية فتنقلها من مستوى التصور أوالخيال إلى مستوى التجسد والتمثل المكاني والواقعي، وهذه الخاصية لا تقتصر على الشكل فقط ؛ بل تتجاوز السطح إلى العمق لتطال تخوم الفضاء النفسي والفكري معتمدة على مبدأ التعارض في إنجاز وظيفتها الدلالية والجمالية، إذ إن التعارض بين مكونات التركيب الاستعاري قد خلق فجوة بين دلالة الوضع ودلالة الاستعمال؛ مما جعل الأسلوب يرتقي من مستوى تمثل المعيار والتقيد به إلى المستوى اللانحوي٥٤ الذي يمكن الصورة من إنجاز وظائفها الجمالية والدلالية. واعتمادا على مبدأ التعارض نحاول كشف الآليات النفسية والدلالية للصورة؛ فالتركيب الاستعاري:(ارتوت من ينبوع الدين الزاخر)يتضمن الخصائص الآتية:

- ارتوت ← الارتواء من ← خصائص الماء (السائل)، لا من خصائص الدين؛ فالماء حسي والدين ذهني مجرد، فهناك تعارض بين خصائص وسمات العناصر المكونة للتركيب الاستعاري، غير أن التعارض الملحوظ لا يعد شيئا سلبيا ؛ بل إنه كلما كان التفاعل قويا بين العناصر المتعارضة في مجال الصورة كان ذلك أدعى إلى إثراء الدلالة وانفتاحها.

وفي التركيب الاستعاري (أشربت من الخير معناه) نجد أن الإشراب يعني مخالطة لون للون آخر وممازجته له حتى(كأن أحد اللونين سقي اللون الآخر) ٥٥، فالإشراب من خصائص اللون والثوب وليس من خصائص الخير ؛فالأول حسي (مادي) والثاني ذهني مجرد. وفي التركيب الاستعاري الثالث (أب الجمال من قلبها مثواه) نجد أن من معاني كلمة (آب) القصد والاتخاذ، وهومن خصائص الإنسان لا من خصائص الجمال ؛فالأول حسي (حيّ) والثاني ذهني مجرد. وفي التركيب الاستعاري الرابع (فطمت عن كل ثمرة فجّة) نجد أن الفطم من خصائص الكائن الحي والإثمار من خصائص النبات. وفي التركيب الاستعاري الخامس (رغبت عن كل فاكهة محرمة) نلاحظ تعارضا دلاليا بين(الفاكهة) و(محرمة) ؛غير أن السياق حوّل التعارض إلى انسجام بين المتعارضين، مما أكسب الصورة دلالة جديدة؛ إذ تعني الفاكهة المحرمة الفعل الجنسي المحرم والممنوع، مما شكل انحرافا عن الدلالة الذاتية إلى الدلالة الإيحائية . وفي التركيب الاستعاري السادس (صفاء عيشها لن يورق ويونق إلا بتكميل نقصها بالإيواء)، فإن العيش هوشيء مجرد، في حين أن الإيراق والإيناق أمران حسيان حيّان.

يتبين للناظر في النماذج السابقة أن الصورة تستمد أدبيتها وملامحها الجمالية وأبعادها الدلالية من تعارض مكوناتها مما يمثل مساحة محتملة وممكنة للتأويل وفضاء يكسب الدلالة ثراء وتنوعا؛ ذلك أن التعارض يمثل انزياحا ليس على المستوى اللفظي والتركيبي بل على المستوى الدلالي، أيضا، حيث تستجيب الصورة للموقف والرؤيا والتجربة، مما يدل على أن الاختيار باعتباره آلية بنيوية إبداعية ليس هومجرد تلاعب باللغة لإظهار القدرة أوالمكنة ؛ بل هوعملية واعية يلجأ إليها الكاتب لتحقيق مقاصد جمالية ودلالية، ولذلك حشد الكاتب جملة من الصور الجزئية التي تستند إلى مبدأ التعارض؛ لتكثيف الدلالة وإثرائها وجعلها قادرة

على التأثير . ونرى أن التعارض كلما كان قويا بين مكونات التركيب الاستعاري كانت الصورة أكثر قدرة على إحداث المفاجأة أوخلخلة أفق التوقع عند المتلقي بكسر المفاهيم الرتيبة وإحالتها على محك الشك؛ لتمحيصها وبيان ما يصلح منها وما لا يصلح. ومن ثم فقد اتضح لنا أن للصورة طبيعة إشكالية تكشف أن تربية الفتاة سيف ذوحدين، فإما أن تكون ارتواء من الدين وقيمه، وإما أن تكون ارتواء من غير ذلك، وإما أن تكون طافحة بالخير، وإما أن تكون طافحة بالشر،وإما أن يكون قلبها عامرا بالخير والجمال والحب،وإما أن يكون مليئا بالشر والكره والبغضاء وإما أن تكون مستقيمة في أخلاقها ، وإما أن تكون شاذة ومنحرفة،وإما أن تسكن إلى زوج يحميها ويحصنها،وإما أن تسكن إلى الرذيلة تجمع بها ذات اليمين وذات اليسار. فالفجوة، إذن، بين طرفي التركيب المتعارضين كانت البؤرة التي انتسجت حولها شعرية الصورة باعتبارها خلقا لا وهما٥٦

والواقع أن مبدأ التعارض الذي قامت عليه الصورة هوالذي مكن من سبر أعماق (الأنا) عند الكاتب، فكشف عن قلقه وخوفه من مصير الفتاة الجزائرية في ظل أوضاع استعمارية تسعى بشكل منظم إلى طمس هوية المرأة الجزائرية المسلمة تسهيلا لطمس كيان الفرد الجزائري. ولذا جاءت الصورة مفعمة بالتفاعلات النفسية العميقة، مما يدل على أن هناك تفاعلا بين مستويي الصورة الدلالي والنفسي. فالصورة هنا ؛ إذن، لا تكشف عن موقف من القضية فحسب، بل تكشف عن حالة من الإحباط والتوجس منها كذلك.

ولا تقف صورة الكاتب باعزيز بن عمر في تشكلها عند الخواص المادية للأشياء، بل تتجاوز ذلك إلى سبر أبعاد الموضوع الدلالية الغائرة والعميقة، ؛ذلك على نحوما يتجلى في الملفوظ: (الحياة الاجتماعية في الجزائر لها وجهان، كما شاء الاستعمار، مختلفان أشد الاختلاف،ومتباينان أشد التباين: أحدهما هذا الوجه الأوروبي الذي توفرت له وسائل التجميل والتنعيم، تراه فتقرأ عليه أن الجزائر كلها تخدمه وتبعد عنه كل ما يشوه جماله ويعطل ماء الحياة فلا يترقرق على صفحاته، وثانيهما هذا الوجه الأهلي، وهوكذلك جميل بطبيعته، وربما فاق الأول جمالا ونضرة،ولكنه شاحب توالت عليه الندوب وهدته الخطوب، فسلبته رونقه وجماله فأصبح منظره يبعث على الأسى، تراه كالحا مسنونا فلا تقرأ عليه إلا الهم والبؤس المقيم والشقاء الدفين. والذي ينظر إلى الجزائر يرى الوجهين متقابلين لا يفصل بينهما فاصل ؛ يصور أحدهما الجزائر الأهلية البائسة، ويصور الآخر الجزائر الأوروبية المنعمة، وهي ترفل في ثوب قشيب من الحضارة الغربية)٥٧

تستمد الصورة مادة بنائها من اللفظة الحسية؛ غير أنها لم تتبع في تشكلها نسقا رتيبا يجعلها رهينة نمطية معينة ؛ بل آثرت خرق النمطية وكسر الرتابة، فأرست بنيتها على مبدأ التعارض والاختلاف لرصد تفاصيل الموضوع وجزئياته الظاهرة والخفية التي تبلور المشهد العام الذي تروم الصورة رسمه.

وقد أنجزت الصورة جماليتها عبر أسلوب التضاد الذي يتجلى في مستوى اللغة وفي مستوى الموقف. فعلى مستوى البنية اللغوية يتجسد التعارض في التراكيب:

- هذا الوجه الأوروبي الذي توفرت له وسائل التجميل والتنعيم.
- تراه فتقرأ عليه أن الجزائر كلها تخدمه وتبعد عنه كل ما يشوه جماله ويعطل ماء الحياة، فلا يترقرق على صفحاته.
- هذا الوجه الأهلي، وهوكذلك جميل بطبيعته، وربما فاق الأول جمالا ونضرة،ولكنه شاحب توالت عليه الندوب، وهدته الخطوب، فسلبته رونقه وجماله فأصبح منظره يبعث على الأسى، تراه كالحا مسنونا فلا تقرأ عليه إلا الهم والبؤس المقيم والشقاء الدفين.
- الجزائر الأهلية البائسة.
- الجزائر الأوروبية المنعمة(ترفل في ثوب فتسيب من الحضارة الغربية) يتجسد التضاد٥٨؛ بما هوفجوة مسافة توتر على مستوى الموقف في المفارقة بين طرفي الصورة، وهما الجزائر الأوروبية (الفرنسية) بزخمها الحضاري والثقافي والفكري الغربي، والجزائر الأهلية بزخمها الحضاري العربي المتميز، وإن بدت مرهقة بثقل الزمن الاستعماري البغيض. والتضاد، إن على مستوى البنية اللغوية، وإن على مستوى الموقف يجسد، في تناسق وتناغم، المفارقة الصارخة بين كيانين مختلفين تماما؛ من حيث الهوية والشخصية والحضارة والمعتقد. ويدل على أن الكيانين لا يلتقيان أبدا، وسيظل الصراع بينهما موصولا، والتجاذب مشدودا إلى أن يتحقق الانفصال بينهما. وهكذا نرى أن الصورة تمكنت

من إنجاز وظيفتها الجمالية والدلالية عبر أسلوب التضاد.

تعتمد الصورة لدى الكاتب أحمد سحنون على مبدأ التعارض في إنجاز وظيفتها الجمالية والدلالية ؛ ذلك أن(التضاد والاختلاف هوفي الغالب ما يمنح الاستعارة تأثيرها المتميز)٥٩ وذلك ما يستشف من قوله: (أيها المعلم: إن الاستعمار يعدّك أكبر عدوله؛ لأنك تبني له ما يهدمه، وتعد له من العتاد ما يتضاءل معه كل عتاد، وتهيئ له من الجنود ما يثبت في وجه العواصف كالأطواد؛ لذلك فهويحاربك حربا لا هوادة فيها، ويجعل مكانك من قائمة خصومه في أولها، وينظر إلى كتابك الصغير كثكنة عسكرية أوقلعة حربية، أومعمل للأسلحة الذرية، وينظر إلى هذه العصافير الصغيرة المرتلة للقرآن أعذب الألحان فيشرد لُبّه، ويذهب رشده، ويطير نومه؛ لأنه ينظر إلى هذه العصافير الصغيرة بعين المستقبل البعيد، وقد استحالت أسوداً، واستحال تغريدها زئيراً، واستحالت أقلامها رماحاً تطعن الكلى والخواصر،ومحافظها كنائن للسهام النافذة المصمية، أدرك الاستعمار كل هذا وأدرك غير هذا مما تعلمه ومما لا تعلمه، فحاربك قبل كل أحد، وراقبك أكثر من كل واحد)٦٠. تقوم الصورة في هذا النص على المفارقة والاختلاف ؛ إذ يتشكل طرفاها من قطبين متناقضين يمثل أحدهما المعلم الجزائري الذي لا يملك من أسباب القوى إلا إيمانا راسخاً وعزيمة نافذة على البقاء والعيش، ويمثل ثانيهما الاستعمار الذي يملك كل أسباب القوة من عسكرية ومادية واقتصادية. فالطرفان غير متكافئين؛ ومع ذلك فإن كفة التفوق والغلبة ترجح لصالح المعلم؛ الطرف الضعيف، في حين سيكون الانكسار والخسران حليف الاستعمار . فالصورة، إذن، تقوم على خاصية بنائية تتمثل في ثنائية الانتصار والانكسار؛ ذلك أن الانتصار يعود إلى من يملك مقومات البقاء . ولا شك أن هذه الثنائية هي التي تحكم سلوك الاستعمار وتوجهه وتطبعه بطابع العدائية والعنف ضد كل من يتحرك عكس رغبته وخلافا لإرادته. فلا غرابة، إذن، أن نراه يصب جام غضبه على المعلم الذي لا يملك إلا مسطرة وطبشورا وكتابا يقارع به الجيوش الجرارة، ويوقع بها الهزيمة؛ لكن ليس بالسلاح الذري،وإنما بسلاح العلم والمعرفة والتنوير.

والصورة عند الكاتب أحمد بن عاشور؛ وإن كانت تتوسل (الحسية والمكانية) في التعبير عن دلالاتها ومضامينها الفكرية والنفسية، فإنها تستند إلى مبدأ (التعارض) لإبراز ما يعتمل في صلب الحدث الاجتماعي من مفارقات وتناقضات؛ ذلك أن جمالية الصورة لا تنبع من قدرتها على تمثل الجمالي والفنيّ، ولا في قدرتها على استيعاب الحسي والمكاني فحسب،وإنما تنبع أيضا من قدرتها على استيعاب المتناقضات ؛ففي مقال (عانس تشكو) يقول الكاتب: (ما هذا التغابي؟ أفلا تعلم أن الناس في هذا العصر يفضلون المال على العفة والجاه! يجب ألا تطمع؛ وأنت رقيق الحال، في مصاهرة الأغنياء)٦١. ويقول في المقال ذاته: (ولشد ما كان تأثرها وقتما تحرّك الموكب تحت عاصف من زغاريد النسوة وطلقات البنادق)٦٢. ويقول في مقطع أخر من المقال عينه: (ولوقاحتها وسوء خلقها راشقته بكلام لاذع، واستعجلته بالخروج من منزلها)٦٣.

ففي المقاطع الثلاثة نلفي الاستعارة حاضرة باعتبارها انزياحا ؛ إن على صعيد اللفظ، وإن على صعيد الدلالة، ذلك أن الاستعارات:(رقيق الحال – عاصف من زغاريد النسوة- راشقته بكلام لاذع) تتشكل من نسيج لغوي حسي، فالرقة والعصف والمراشقة مواد لغوية حسية، فبقدر ما تراها العين تتقراها اليد كذلك، غير أن هذه الألفاظ،على ما فيها من حسية ومكانية، ليس لها من قيمة إيحائية إلا إذا دخلت في علاقة سياقية مع غيرها من الألفاظ، وحينئذ يغدوالتركيب ذا طابعا إيحائيا، ويقع الشرخ بين المدلولين، وتبرز الفجوة التي جسدها الانزياح ؛ من حيث هي فضاء لتبلور دال جديد يتسقط مدلـولا جديدا ويتطلبه .

يتبين أن هناك فجوة، مسافة توتر بين طرفي الاستعارة، مصدرها التعارض اللفظي بينهما (رقيق≠ الحال)، غير أن هذا التعارض لا يلبث أن يزول ليحل محله الانسجام والتآلف عندما يجتاز التركيب منطقة الأداء الوضعي عبر آلية الانزياح إلى الأداء الإيحائي لتغدو، بذلك، علامة (رقيق) التي هي، أصلا، للثوب أولغيره مما يتصف بهذا الوصف من الماديات، دالا جديدا يتطلب معنى جديداً ومغايراً حينما تلبست هذه العلامة بعلامة (الحال)؛ فإذا العلامتان، وقد تلبستا ببعضهما البعض، تدلان على معنى أبعد مما تدل عليه كل علامة منهما منظورا إليها في سياقها الذاتي والمعجمي، ذلك أن التعالق اللفظي في سياق انزياحي هوالذي منح الصورة القدرة على رصد الواقع الاجتماعي وكشف

تداعياته المؤلمة والحزينة على الفرد والأسرة والجماعة والأمة.

ونخلص إلى أن المقال الإصلاحي قد وظّف الصورة الأدبية بوصفها انزياحاً لفظياً ودلالياً وتركيبياً، ليَسْتكنه بنيتها العميقة الدالة، ويفجر ما تضمره من طاقات وإمكانات دلالية وجمالية وأسلوبية . ومن ثم ألفينا الناثر يستثمر الصورة بنمطيها الحسّي والمفارق، لا ليرصد حركة الحدث الاجتماعي كما تعتمل في صلب الواقع؛ ولكن ليسبر أبعادها الغائرة ودلالتها العميقة ويختبر أثرها العاطفي والانفعالي والشعوري في الذات والجماعة.

الإحالات

١ - محمد عبد المطلب – البلاغة والأسلوبية –الهيئة العامة للكتاب-ط: ١ -١٩٨٤ - ص: ٢٠١.

٢- انظر كمال أبوديب – في الشعرية -مؤسسة الأبحاث العربية- لبنان -ط: ١ -١٩٨٧ - ص: ١١٤.

٣- جان كوهن – بنية اللغة الشعرية –تر محمد الولي –محمد العمري توبقال للنشر –البيضاء- المغرب ط: ١ - ١٩٨٥- ص: ٢٠٦.

٤- دلائل الإعجاز-تح-محمد رضوان الدا ية /فايز الداية –مكتبة سعد الدين-دمشق-ط: ٢ -١٩٨٧ - ص: ٢٥٨.

٥- عبد الله محمد الغذامي – المشاكلة والاختلاف-المركز الثقافي العربي-بيروت- الدار البيضاء-ط: ١ -١٩٩٤ - ص: ٧٤.

٦- مصطفى ناصف – نظرية المعنى في النقد العربي –دار الأندلس لطباعة والنشر والتوزيع- ط:٢ - ١٩٨٥ - ص:٨٥.

٧- يمنى العيد – مقال الحداثة الشعرية – مجلة الآداب – العدد: ٩٩، س: ١٩٩٤.

٨- عبد الله محمد الغذامي – الخطيئة والتكفير- النادي الثقافي - جدة –ط:١ - ١٩٨٥ - ص:٢٣.

٩- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز-مرجع مذكور- ص: ١٠٥.

١٠-عبد السلام المسدي–اللسانيات وأسسها المعرفية-الدار التونسية للنشر والتوزيع-تونس-المؤسسة الوطنية للكتاب-الجزائر-ط: ١ -١٩٨٦ ص: ٩٦.

١١-- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية- مرجع مذكور-ص: ٥٦.

١٢-آثار محمد البشير الإبراهيمي-ج/٢-ص/٤٨٦

١٣- ينظر رجاء عيد فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور-منشأة الإسكندرية –ط١٩٨٧-١:: ١١٠ عن مصطفي منظور- اللغة والحضارة – ص: ٦٦/ ٦٧

١٤- ينظر ابن منظور – لسان العرب المحيط-دار لسان العرب-بيروت – ط:بدون -العام: بدون - م: ٢- ص: ٦١٦.

١٥- ينظر جان كوهن- بنية اللغة الشعرية- مرجع مذكور-ص: ٢٠٥.

١٦- عبد السلام المسدي – الأسلوبية والأسلوب- الدار العربية للكتاب - ط: ٢-١٩٨٢ - ص : ١٠٣.

١٧- م.ن –ص/٦٤

١٨- مصطفى ناصف: الصورة الأدبية- مرجع مذكور-ص: ٥٦.

١٩- فرانسوا مورو: البلاغة- مدخل لدراسة الصورة البيانية –تر-محمد الولي/جرير عائشة- الحوار الأكاديمي الجامعي-ط:١ -١٩٨٩- ص : ١٩.

٢٠-مصطفى ناصف: الصورة الأدبية- مرجع مذكور-ص:١٤٩

٢١- إبراهيم رماني- الغموض في الشعر العربي الحديث-ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر- ط: ١- ١٩٨٧ - ص: ٣٣٣٢, ٢٥٤

٢٢ - ينظر جون كوهن، بنية اللغة الشعرية مرجع مذكور-ص: ٢١٥.

٢٣- ينظر عبد القاهر الجرجاني- دلائل الإعجاز-مرجع مذكور-ص: ١٣١.

٢٤-يوسف حسين بكار – قضايا في النقد والشعر-دار الأند لس ط - ١٩٨٤ - ١ : ص: ٣٤

٢٥ -م ن –ص: ٣٥.

٢٦ -عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة: ٤٣

٢٧-آثار محمد البشير الإبراهيمي – ج ٢- ص: ٥٥١.

٢٨-م .ن –ص-ج/٢-ص،٣٥٧

٢٩-علي البطل- الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني للهجرة – دار الأندلس-ط: ٢ – ١٩٨١ - ص:٢٩.

٣٠ - ينظرالقادر الرباعي- الصورة الفنية في شعر أبي تمام- جامعة اليرموك- إربد الأردن- ط: ١ -١٩٨٠ - ص: ٢٥١.

٣١ - الآية الكريمة :٤٢-٤٣- سورة إبراهيم

٣٢- سيد قطب- التصوير الفني في القرآن- دار الشروق – ط: ٧ -١٩٨٧ - ص: ٥٩.

٣٣- ابن منظور – لسان العرب المحيط: م:٣- ص: ٨١١

٣٤محمد عباس – البشير الإبراهيمي أديبا- ديوان المطبوعات الجامعية-الجزائر-ط: د- العام: د - ص: ٣٣١.

٣٥- عبد القاهر الجرجاني- أسرار البلاغة ، تحقيق محمود محمد شاكر- مطبعة المدني القاهرة- دار المدني جدة –ط: ١-١٩٩١ - ص:٢١.

٣٦- م، ن، ص: ٢٣ ودلائل الإعجاز تحقيق محمد رضوان الداية / فايز الداية: ١١١.

٣٧- محمد عباس – البشير الإبراهيمي أديبا –م مذكور-ص: ٢٢٠.

٣٨- عبد القادر الرباعي- الصورة الفنية في شعر أبي تمام-مرجع مذكور-ص : ٢٥١ عن ويلاك ووارن – نظرية الأدب:٣١٨.

٣٩- آثار البشير الإبراهيمي:ج٣، ص:٢٣٦.

٤٠- مصطفى ناصف: نظرية المعنى في النقد العربي-مرجع مذكور -ص: ١٤٧.

٤١- مؤتمر أنصار السلم والاستعمار-البصائر-العدد:٧٨-العام ٠٢ ماي ١٩٤٩ ص:٠١

٤٢ئ- آثار الإمام عبد الحميد بن باديس – ج:٤-ص:٢٠٣.

-٤٣كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي-دار العلم للملايين-بيروت-ط-٢-١٩٨٤ ص:٤٩.

٤٤- مقال ماذا يلاقي المصلحون: البصائر: العدد-٤٩- تاريخ:١جانفي ١٩٣٧،ص:١.

٤٥- محمد ويس – الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية- كتاب الرياض-ط: د –العام: د - ص: ١٣١ عن ريتشارد – فلسفة البلاغة:٥٢.

٤٦ مقال ماذا يلاقي المصلحون: البصا ئر: العدد-٥٠- العام:٨جانفي ١٩٣٧،ص:٢.

٤٧جان كوهن – بنية اللغة الشعرية-مرجع مذكور-ص: ١٧٠.

٤٨ ينظر كمال أبوديب- جدلية الخفاء والتجلي –مرجع مذكور- ص: ٢٢.

٤٩ يوسف أبوالعدوس- الاستعارة في النقد العربي الحديث-دار الأهلية للنشر والتوزيع –عمان-ط: ١-١٩٩٧ ص: ٢٤٠.

٥٠- مقال هل عندنا قادة؟- البصائر-العدد:١١٢- التاريخ:٢٠ مارس١٩٥٠ – ص:٢

٥١ - جان كوهن – بنية اللغة الشعرية- مرجع مذكور- ص:١٧٠.

٥٢- ينظر عبد السلام المسدي- اللسانيات وأسسها المعرفية- مرجع مذكور-ص: ١٦.

٥٣ - مقال عمر بن الخطاب والأسرة: البصائر- العدد:٧٤- التاريخ: ١٤ أبريل ١٩٤٩-ص:٢.

٥٤ - ينظر عبد السلام المسدي- الأسلوبية والأسلوب- مرجع مذكور: ١٠٣..

٥٥- ابن منظور- لسان العرب المحيط: م:٢- ص:٢٨٩

٥٦-ينظر كمال أبوديب-جدلية الخفاء والتجلي –ص/٢٤

٥٧- مقال الرقي الاجتماعي وحظنا منه –البصائر العدد /٦٨ –ص/٢

٥٨ –كمال أبوديب –في الشعرية –ص/٣٠/٣١- ٥٩-محمد ويس-الانزياح –ص/٥٢

٦٠- أحمد سحنون -مقال المسؤول الأول-دراسات وتوجيهات إسلامية-ص/١٦٣ -

٦١-البصائر–العدد/١٢٩-ص/٣١٤

- ٦٢-م.ن-ص.ن

- ٦٣-م.ن-ص.ن