تطور الصورة الشعرية في القصيدة الموريتانية المعاصرة

محمد عبد الحي
قسم اللغة العربية

نتناول في هذا المقال الجانب الدلالي من المستوى المكاني للخطاب الشعري الموريتاني الحديث ممثلا في الصورة ونقتصر على الصورة نظرا لصعوبة تقصي جوانب الأسلوب كلها : صورة وتركيبا ومعجما ، ونظرا إلى أن الصورة أعمها فالمعجم والتركيب من لبناتها المكونة لها. وتقوم المعالجة على مدونة منتقاة من سبعة دواوين من ثلاثة أجيال :

الجيل الأول : شغالي بن أحمد محمود (ولد ١٩٣٠)
محمدي بن أحمد فال (ت ١٩٦٩)
الجيل الثاني : أحمد بن عبد القادر (ولد ١٩٤١)
محمدي بن القاضي (ت ١٩٨٣)
محمد الأمين ولد محمد فاضل (ت ١٩٨٣)
الجيل الثالث : محمد بن عبدي (ولد ١٩٦٤)
امباركه بنت البرا (ولدت ١٩٥٧)

وبما أن تقصي كافة الصور فيما يقرب من ثلاثمائة قصيدة أمر غير ممكن في مقال يراد له ألا يتجاوز ثلاثين صفحة ، فإننا سنختار اعتباطياً من مدونتنا الكبرى عينات تكون مدونة صغرى ، وستكون هذه العينات خمسة نصوص لكل شاعر ، كل نص منها عشرة أبيات.

وفي المرحلة الأولى من تناولنا سنقوم بجرد إحصائي لأصناف الصور الموجودة فيها انطلاقا من المقولات البلاغية المعروفة ، ثم نصنفها حسب انواعها ومن بعد نصنفها حسب القرب والبعد. أي الانسجام بين الدال والمدلول أو التنافر. انطلاقا من الفرضية القائلة أن الشعر القديم يميل إلى المقاربة ، وينفر من التنافر وأن الشعر الحديث يميل إلى البعد والتنافر الذي يحدث رجة التوقع ودهشة الانفعال ويرتكز على الإيحاء بدل الإفهام ، ونقوم بعد ذلك بدراسة نماذج من هذه الصور بالتركيز على العلاقة بين الدال والمدلول الإيحائي أو معنى المعنى ، ثم تطور استخدام أداة المجاز الأساسية : الرمز وبنية الصورة ودلالتها عند هذا الجيل أو ذاك.

* * *

لقد جاءت المدونة من حيث الكم على النحو التالي :

الجيل	الشعراء	النماذج	الأبيات	المجموع	الصور الجزئية	النسبة
١	٢	٥	١٠	١٠٠	٢٩	٪٢٩
٢	٣	٥	١٠	١٥٠	٦٢	٪٤٢
٣	٢	٥	١٠	١٠٠	٦١	٪٦١

أما من حيث الكيف فتصنيف الصور عند كل جيل على حدة جاء كما يلي :

الأجيال	أنواع الصور	النسب المئوية
١	الإستعارة	٦٢,٠٦
	التشبيه	٢٧,٤٨
	الكناية	١٠,٣٤
٢	الإستعارة	٥٣,٧٦
	التشبيه	١٩,٣٥
	الكناية	٢٦,٨٨
٣	الإستعارة	٣٧,٧٠
	التشبيه	٣١,١٤
	الكناية	٣١,١٤

وبالمقارنة بين الأجيال الثلاثة نجدها :

الأجيال	الإستعارة	التشبيه	الكناية
١	٪٢٤	٪٢٠,٥١	٪٠٧,٦٩
٢	٪٤٥,٣٣	٪٣٠,٧٦	٪٤٣,٥٠
٣	٪٣٠,٦٠	٪٤٨,٧١	٪٤٨,٧١
النسبة إجمالا	٪٤٩	٪٢٥,٥	٪٢٥,٥

وبتصنيف هذه الصور جملة حسب التنافر و التآلف نجدها :

الصور	الأجيال	التنافر	التآلف
الإستعارة	١	٪٠٠	٪١٠٠
	٢	٪٥٦,٥٧	٪٤٦,٤٣
	٣	٪٧٢,٧٢	٪٢٧,٢٧
التشبيه	١	٪٠٠	٪١٠٠
	٢	٪٤٢,١٤	٪٥٧,٨٥
	٣	٪٩٠,٥٠	٪٩,٥٠
الكناية	١	٪٠٠	٪١٠٠
	٢	٪٥٠	٪٥٠
	٣	٪٧٦,٤٧	٪٢٣,٥٣

ومن هذه الأرقام نخرج بجملة من الملاحظات أهمها :

١ – أن العناية بالصورة ظلت في تزايد مستمر فهي عند الجيل الأول لا تتعدى إجمالا ٢٩٪ بينما بلغت عند الجيل الثاني ما يقرب من ٤٢٪ ووصلت عند الثالث إلى ٦١٪

٢ ـ جاءت الاستعارة اجمالا في المقام الأول ٤٩٪ بينماجاء التشبيه والكناية في منزلة واحدة فكلاهما بنسبة ٢٥,٥٪. وينطبق هذا على كل جيل على حدة فيما يعني الاستعارة. أما التشبيه فقد ارتفع كثيراعن مستوى الكناية عند الجيل الأول وانحط عند الجيل الثاني ، بينما احتل معها نفس المنزلة عند الجيل الثالث.

٣ – هذا التصاعد المستمر للصور يختل قليلا في الاستعارة اذ نسبتها عند الجيل الثاني أكبر منها عند الجيل الثالث. لأن نسبتها عند ابن عبد القادر أحد شعرائه عالية جدا... وقد ظل التشبيه في تزايد مطرد . وكانت الكناية – ومعها المجاز المرسل – نادرة عند الجيل الأول فقفزت قفزة كبيرة عند الثاني والثالث.

٤ – والتطور الأبرز والأهم هو ما حصل على مستوى المنافرة والبعد فبينما لا نجد صورة متنافرة أو بعيدة عند الجيل الأول نجد الاستعارة البعيدة تزيد على الخمسين بالمئة عند الجيل الثاني وعلى السبعين عند

الثالث وكذا التشبيه البعيد الذي يزيد على الأربعين بالمئة عند الجيل الثاني وعلى التسعين عند الثالث. وتبلغ الكناية المنافرة خمسين بالمئة عند الجيل الثاني وتزيد على السبعين عند الثالث.

وهذا التوجه حاسم في التوجه الحديث للصورة باعتبار أن المقاربة دعامة أساسية في دعائم الشعر القديم عند العرب. أي أن الخطاب الشعري القديم يندرج فيما سماه (كوهن) "الخطاب الشعري الذي يندرج في خط النسق بالإتفاق مع قوانينه".(١) وأن المنافرة والبعد في لغة الشعر-وخصوصا في الصورة -هي دعامة الشعر عند المعاصرين باعتبار أن الشعر "لغة داخل اللغة" -كما يقول (فالري) (٢). وأنه خط مستمرلقوانين اللغة وأن الصورة الشعرية "صورة عاطفية للشيء" (٣). تندّ عن المفاهيم المتعارف عليها. وهي المفاهيم التي تجسدها قوانين اللغة. تلك القوانين التي لا تتعدى معنى المطابقة. ومعنى المطابقة حسب رأي (كوهن) وغيره من المعاصرين يناقض الوظيفة الإيحائية للشعر. فالشعر يجرد اللغة من قوانينها المنطقية العقلية ويعوضها بقوانين المنطق العاطفي للغة الشعرية. وهي قوانين مستمدة من التجربة الباطنية التي تحدث نقلة نوعية من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي الذي يرتكز على الإيحاء (٤).

كيف تجلت هذه المنافرة عند هؤلاء الشعراء ؟

* * *

سنختار نصا واحدا من مدونتنا الصغرى لكل شاعر من الشعراء السبعة الذين يكونون عيناتنا للأجيال الثلاثة موضوع الدرس ونبرز الصور الأساسية في هذا النص. وسماتها المتميزة. ثم نستخرج من هذه النصوص مميزات الصورة عند كل جيل. ونوازنها بالصورة عند بقية الأجيال لاستخلاص التطورالذي عرفته من الجيل الأول للثاني ثم الثالث

نصان من الجيل الأول كل منهما لشاعر :

النص ١ : (شغالي بن أحمد محمود)

رحماك يا سراء قد فاجأتنـي بهواجس ما هاجهن سـرور (ك)
فالنفس كادت أن تترّمسـرة والقلب من فرح يكاد يطير
يا وفد مصر أنستهين بمرحب إن الفضاء بمثلكم لصغيـر
بل أرضكم زرتم وأهلا جـئتم والبشر ملء عيونكم والنور
كادت تموت لفقدكم آمالنـا والحق حتف والصدور قبور
واليوم إذ برح الخفاءفإنمـا حب العروبة سرنا المستـور

أي الأواصر ليس يربط بيننا ... دين وأصل واحد ومصير
لم تنسني الأحداث قولة قائل ... دقت وبين أنا ملسي طبشير
إن الرئيس سعى ليربط بيننا ... عاش الرئيس وسعيه المشكور
أنا لننصره ونأخذ أخذه ... ونذب في (؟) أعراضه ونثور... (٥)

النص٢ : (محمدي بن أحمد قال)

ألا يا بحير اللهووالصفو والأنس ... عليك سلام الله يا وجنة الشمس
عليك سلام الله يا مرتع الصبا ... ويا مجمع الأحباب والأهل والأنس
ويا ثمرة الألباب يا روضة الهنا ... ويا مذهب الآلام في الروح والنفس
ويا موقد الأشواق جئتك ثانيا ... ولكن برق الشيب يبدو على رأسي
ولم تسلني مصر وزهو نعيمها ... ولم يسلني منها سرير ولا كرسي
ملاعب للغزلان حول ربوعها ... كساها نسيج المزن بالورد والورس
شربنا مدام الحب فيها صبابة ... عهودصبانا الفض والكأس بالكأس
ليالي خود الحي يغرين بالهوى ... يواصلننا همسا ويبخلن باللمس
صبرنا وهاجرناك في الشرق تسعة ... وأبت بنا ذكرى مواضيك بالأمس٦

بغض النظر في النص الأول عن الوزن والقافية وبعض النواحي التركيبية كتقديم المفعول به في البيت ٤. الذي يفيد الحصرفإن النص خال من أي عدول ، وتنحصر الصور فيه في ست: الاستعارتان المكنيتان : "القلب...يكاد يطير" و"كادت تموت... آمالنا" ثم التشبيهان البليغان : " الحق حتف " و" الصدور قبور :" ثم المجازان : أي الأواصر ليس يربط بيننا"؟ و" الرئيس سعى ليربط بيننا". فإذا حللنا أوجه الاقتراب والاختلاف بين الموضوع والمحمول من جهة وبين الدال والمدلول من جهة أخرى نجد أن القلب " عضو باطني من حي يحدث خفقانا عند الانفعال. وهو لا يبرح قفصه. وأن "يطير" فعل حيوان من النوع المجنح الذي يحدث خفقانا بأجنحته عندما يطير من مكان لآخر . وقد يكون الخفقان قويا خصوصا عندما يباغته ما يخافه. وخفقان القلب الداخلي يشبه خفقان أجنحة الطائر الخارجي من حيث أن لهما إيقاعا متواترا وأن كليهما نزوع إلى الحركة يحدث عند المفاجأة. وهي صورة استعملت بكثرة منذ القديم عند الشعراء العرب وخرجت من دائرة المجاز إلى دائرة الحقيقة أو كادت.

ونجد أن الصدر عضو مجوف من حي يستر أعضاء منها القلب الذي هو حسب الموروث الشعبي العربي مركز المشاعر والأحاسيس المكتومة. ونجد أن الصدر مكان مجوف جامد يستر جسم الميت وتقبر فيه مشاعره وأحاسيسه إلى الأبد ، فالشبه بينهما بديهي قائم على المقارنة المنطقية

العقلية.

ونجد أن الآصرة علاقة مجردة دينية أو قومية تربط إنسانا بآخر. وأن الربط علاقة مادية تربط إنسانا أو شيئا بآخر. والرابطة مستعملة في اللغة ، قديما وحديثا ، للمحسوس والمجرد على حد سواء بحيث تحولت إلى حقيقة أو كادت لأن المستعمل لا يشعر بهذا الأصل المجازي لها. وإنما يستعملها للمجرد على أنها ذات دلالة مطابقة.

فالعامل المشترك بين كل هذه الصور ونظرياتها هو عامل قرب بل يكاد يصل إلى حد دلالة المطابقة وتقلص الدلالة الإيحائية إلى حد تكاد معه تنعدم نهائيا.

ويختلف النص الثاني عن الأول بثراء الناحية الصوتية فيه على مستوى الصوت والصرف. ثم بكثرة الصور ، وهي كلها تقريبا استعارات : " وجنة الشمس" و"نسيج المزن" وثمة تشبيهان .. بليغان اثنان "برق الشيب" و"مدام الحب" ومجاز واحد "روضة الهناء".

فإذا حللنا (وجنة الشمس) نجد الوجنة عضوا من الوجه بارزا تحت العين. وهو مرتفع وجميل. والشمس كوكب مشع بالغ العلو والجمال. والوجه في نظرنا أسمى الإنسان والإنسان أسمى الحيوانات. والشمس أسمى ما في الكون فإذا قسناها بالإنسان فأسماه الوجه وأسمى الوجه الوجنة. ووجنة الشمس إذن هي أسمى شيء في الوجود. فإذا قسنا بها منزلة (البحير) في النفس نكون قد شبهناه بأسمى شئ في الوجود.

ورغم البعد الواضح بين وجنة الإنسان والشمس فإن الصورة متداولة حتى ان عنصر الطرافة فيها لم يعد بديهيا.

وينطبق الشيء بصورة أجلى على"ثمرة الألباب" و:موقد الأشواق" و"نسيج المزن". "فاللب" مجرد و"الثمرة" محسوس. و"الشوق" شعور مجرد والاتقاد محسوس و"النسيج" محسوس وعمل إنساني والنبات محسوس ولكنه فعل الطبيعة. وهي في الأصل متباعدة ولكن الاستعمال جعلها قريبة من الحقيقة مع مرور الزمن.

وكذا الشيب في (برق الشيب). فالبرق لماع ذو لون أبيض. والشيب لماع ذو لون أبيض أيضا. وكلاهما مؤذن بشيء يتبعه. وإن تناقضت طبيعة ذلك الشيء ،ونظيره. فالأول يؤذن بالتجدد. والثاني بالبلى. فوجه الشبه إذن يقتصر على المظهر المتمثل في اللون. وهو تشبيه مستعمل منذ العصر الجاهلي إلى اليوم.

إذا فهذه الصور ، رغم ما في بعضها أصلا من مجاز طريف ، قد

أفقدها الإستعمال بمرور الزمن طرافتها. ففرغها من طاقتها الإيحائية ، وشحنتها الإنفعالية وقربها شيئا فشيئا إلى مستوى الصفر في اللغة أي إلى دلالة المطابقة وكاد يخرج بها عن لغة الشعر.
ثلاثة نصوص من الجيل الثاني لثلاثة شعراء:

النص : ١- ابن عبد القادر :
تموز يا أنشودة (ر)
غصت بها حنجرة الزمان
لم تستطع الجامها
سواعد الزمان...
تموز يا قلادة
من عسجد البارود من
عقائق الدخان من
ذوب النجيع من
جواهر الإيمان
تحملها ذاكرة الإنسان ...(٧)

النص ٢ ابن القاضي

صوت الهوى والثورة البيضاء يتناغمان وفي الحشا أصداء(ك)
صوت الهوى تنشال في نبراته ذكرى الخلود يبثها الشرفاء
يا رعشة الأمل الطموح وغادة تسجو لروعة حسنها الأشياء
لله يا ابنة مالك كم شفنا منك الغرام وعاثت الأهواء
لله يا ابنة مالك كم ردنا عن وجنتيك أجانب أعداء
يا بنت معترك السيوف شهامة هل حم وصل أم أتيح لقاء
يا كم أحبك والعواذل شهد ولكم أطوف ولم ين الرقباء
كم يا هواي أطوف حول خبائكم فأرد قسرا والخبا أشلاء
يا ليلة الإثنين يا بنت الإبا والثأر ترقصه مني خضراء
هذي الشفاف فسيحة فاسترسلي وتمنعي .. فالأهل والآباء..(٨)

النص٣ : ابن محمد فاضل

يا عروة الخير يا كنا نلوذ به لج الكساد وبطن الأرض مبقور (ب)
أما بنوك فقد ضاعت سقايتهم خلف النكوص وللخذلان تقتير
هل يكذب الكسعي ؟ النبل مختلط أم يضرب النهر بعد الصفو تكدير
يا عروة الخير ما الزرقاء تعرفنا وتحت كل عريش ، حال ،مجدور

كنز ابن جدعان طين فوق سابلـــة . وقوس حاجب ارجاف وتخديـــــر
وعودة القارظ المختار زندقســـة فكلنا قارظ والقرظ محظـــــور
يا عروة الخير عاد الفيل ثانيـــة يخب من خلفه فند وكافـــــور
وجحفل من جراد الترك يركبنـــا ومن بزنطة تغزونا الـزنـابيـر
سبع عجاف وفي الأفلاك سنبلـــة فهل لرؤيا بني الشهباء تفسير
لا خبز، لا ماء، لا مرعى، ولا كنفـــا يـلمنـــا كـل وادينـا مواخير

النص الأول يقدم لنا صورتين لتموز يوليو وهو رمز لثورة مصر ١٩٥٢ التي قادها عبد الناصر والقصيدة معنونة ب(أنشودة الوفاء) وموجهة إلى عبد الناصر بمناسبة زيارة الرئيس السادات للقدس سنة ١٩٧٧. ولتموز ايحاؤه كاله للخصب ، لكن المقصدية هنا لا تتركز على هذا الجانب ، وإنما على الشهر الذي حدثت فيه ثورة يوليو. وتموز في المقطع الأول أنشودة عظيمة "غصت بها حنجرة الزمان" والزمان إمتداد مجرد يتسع للكون والوجود. والحنجرة فتحة جسمية ضيقة في الجهاز التنفسي لجسم الحيوان. والأنشودة دفعة صوتية والإلجام وثاق مادي لكبح جماح الفرس الجامح. والسواعد أعضاء لإنسان فليس ثمة إذن جامع بين الزمان والحنجرة أو السواعد ولا بين الأنشودة والإلجام.

وفي الصورة الثانية نجد تموز الذي هو مفخرة يشبه القلادة. وهو تشبيه بعيد. ولكن التشبيه مهما بعد يظل في حدود القياس العقلي وهذه القلادة من الذهب والجوهر ولكن المفارقة تكمن في إضافة العسجد ، وهو الذهب الأحمر ، الذي يوحي بالجمال والثراء والطمأنينة والدعة ، إلى البارود القاتم الذي يوحي بالحرب والدمار. وإضافة العقيق = الذهب أو الجوهر الذي يوحي بالألق والوهج والطمأنينة إلى الدخان ، ذلك الغاز الأسود الذي يعبر عن الأذى والاحتراق والدمار. ثم إضافة الذوب ، وهو صهر المادة المعدنية ، إلى النجيع وهو الدم الذي يميل إلى احمراره إلى سواد. وهو ما يعكس الحرب والقتل وأخيرا إضافة الجواهر ، المادة الجميلة الصافية المعدنية ، إلى الإيمان المفهوم الإنساني بجامع الصفاء النظري والنقاء بينهما. فالصورتان إذن في هذا المقطع قائمتان على التنافر القوي إجمالا على مستوى العقل القياسي وقوانين اللغة المنطقية ، ولكنهما تنسجمان في المستوى الثاني ، مستوى منطق الانفعال وقوانين لغة الإيحاء فالثورة تتناغم أصداؤها في أرجاء الكون ويظل الوجود يرددها عبر الزمن وهي جمال وأمل وبشرى للمخلصين. وهي حرب وحريق على بؤر الفساد في المجتمع. وهي مطر من الدماء يروي الأرض ويخلق الحياة والأمل والطمأنينة وهي إيمان نقي وعزم

يذيب الحديد. ومن هنا تنسجم المتناقضات وتتقلص الفجوة : مسافة التوتر - كما يقول أبو ديب (١٠) التي كانت قائمة في مستوى الدال والمدلول الأولين (١١).

أما في النص الثاني - وهو بمناسبة انقلاب ١٩٧٨ - فتطالعنا صورة كلية تقل فيها الصور الجزئية. فالثورة توصف بالبياض في مقابل الحمرة لون الدم الذي يجلل الثورة الدموية التي يكثر فيها القتل. فإذا خلت الثورة من القتل وصفت بالبياض اللون الرمزي للسلام. والثورة إعلان عن تغيير جذري فهي صوت يتجاوب مع هوى التغيير والثورة إسم مؤنث له محبون كما للأنثى محبون فكانها غادة جميلة. والثورة تأتي فجأة فتحدث دهشة ومفاجأة تنطلق بها الآمال والمطامح من عقالها. وهذا التأنيث والحب يقودان الشاعر إلى أن يحول الثورة إلى معشوقة يختار لها اسما من أسماء المعشوقات المعروفة في مخزونه الثقافي. وبما أن الثورة حرب -ولو كانت بيضاء- فإن أقرب المعشوقات إلى مجال الحرب هي معشوقة عنترة -ابنة مالك- إنها التي خاض عنترة في سبيلها الحروب والمهالك كما تقول الأسطورة. لقد ظل الأجانب المستعمرون يمنعون الشاعر من وصولها. ومن الاقتراب من خبائها ويمزقون الخباء عليها - كما كان قوم عنترة يمنعونه عبلة- حتى جاءت ليلة الثأر التي هي ليلة ولدتها الأبوة والثأر والأمل الأخضر. والخضرة لون الخصب والعطاء والنماء. الصورة -إذن- قائمة على ثنائية : الثورة والأمل والسلام ،الخصب / المرأة والحب والحنان والخصب ، السعي في سبيل الحرية / السعي في سبيل الحب ، الأجانب المانعون للحرية/ الرقباء المانعون للمعشوقة ، الواقع / التراث. النص الحاضر / النص العنتري الغائب ومع هذا فالصورة لا تقوم على منافرة أساسية. فالجديد فيها هو توظيف المقدمة التقليدية في الموضوع الأساسي للنص وتحويلها إلى رمز ، وتوظيف التراث توظيفا يخدم الموضوع ذاته. ثم استخدام اللون استخداما رمزيا : بياض : سلام. خضرة : خصب.

والنص الثالث يختلف عن سابقيه في بنائه للصورة فهو يقوم على صورة كلية متعددة الجوانب ملأها الشاعر بالرموز التراثية فحشر فيها ثلاثة عشر رمزا كل واحد منهايخفي وراءه حكاية : جانب منها يوحي بالوفاء العربي كقوس حاجب بن زرارة التي رهن في أموال طائلة. ومنها ما يرمز إلى الكرم العربي كعروة بن الورد و "بنيه" الفقراء الذين كان يغزو بهم. ويقسم عليهم الغنائم. ثم كنز ابن جدعان الذي كان

يثابر على اطعام العفاة حتى حسب الناس أن له كنزا من المال لاينفد . ومن هذه الرموز ما استغل استغلالا معكوسا فالكسعي الذي كسر سهامه بعد أن أمضى زمنا في اعدادها ورمى بها الواحد تلو الآخر ، صيده ليلا، فكانت تخترق الصيد وتنغرز بعد ذلك في الصفاة فتوري النار منها ، فظنها أخطأت كلها. فكسرها ولما أصبح الصباح وعرف الحقيقة ، عض أصابعه ندما حتى قطعها. الكسعي الذي سار به المثل -كما سار - بالوفاء والكرم العربيين - لعل حكايته وهم. ولعل سهامه لم تكن إلا سهاما مختلطة. وبالتالي لعل وفاء العرب وكرمهم لم يكن إلا وهما. وإلا فإن الظروف تغيرت فتكدر النهر بعد الصفاء. لو جاءت زرقاءاليمامة الشهيرة بحدة البصر لما ميزتنا اليوم . فلن تجد إلاعرائش خربة يسكنها موبوؤون. فالوفاء والكرم... إذن كلها خرافة. أو كأنها كذلك. ويبدو أنه لا أمل في الانبعاث. فكلنا قارظون ولن يعود القارظان. والقرظ ممنوع الجني. لقد ساد الكساد ولا أمل في إخصاب الإرض. لقد بقر بطنها ، ولا فحل ، فالكل هجناء خصيان من أمثال كافور الإخشيدي وفند مولى ابنة سعد بن أبي وقاص المغني ، ولقد عاد الغزاة ثانية : أبرهة وفيلته. وعاد الترك كالجراد وعاد الروم كالزنابير والرؤيا فظيعة كرؤيا أصحاب يوسف : إنها سبع عجاف ، ولا سمان ، وسنبلة واحدة بلا صفة.

والواقع واقع المدينة الخراب : "لا خبز ، لا ماء ، لا مرعى ولا كنفا".. تحول الوادي إلى مواخير لبيع الفضيلة وممارسة الرذيلة...

وهذه إذن صورة من ذلك النوع الذي يسميه بعضهم التوقيعات -Son- وهي "مجموعة من الألفاظ تختار وتنسق بحيث تتجاوب أصداؤها في عملية الإستعارة" (١٢) فليست ثمة روابط دلالية أو منطقية بين مكونات هذه الصورة -أي تلك الرموز الثلاثة عشر. فهي موغلة في التنافر ولكن معنى المعنى ينسق بينها فينتقل الإنفعال الشعري بينها بسرعة الكاميرا ويقوم بعملية (مونتاج) يرتكز على لمحة الإيحاء فيخرج منها صورة شعرية ذات وحدة باطنية حية.

لقد خطت الصورة عبر هذه النماذج الثلاثة خطوات واسعة بعدما كانت عليه عند الجيل الأول. تحولت من صور جزئية إلى صور تتحرك نحو الكلية بحيث تمتد على كافة أبيات المقطع ، وتختزل كافة الصور الجزئية في داخلها. بحيث أصبح من الممكن الحديث عن الشعر بوصفه "استعارة موسعة" (١٣) وأصبحت الصورة ترتكز كثيرا على لغة الرمز وامتد الرمز حتى اصبحت الصورة -أحيانا- رمزا كلها. واستمد الرمز

من مصادره المختلفة : التراث الشعبي القديم والحديث. والتاريخ والأسطورة -كما تجلى في النص الثالث بوضوح.
نصان من الجيل الثالث لشاعرين :

النص ١: ابن عبدي.
تميتني الأشباح والأطياف (ر)
أنوب داخل الشعور
أفيق لا أفيق
هنا أصلب دائما أخاف
الناس والنقوش والصخور
تعيش في نهاية المطاف
بذور نخلة الرمال في بحار من رماد
شراعها محطم ووسطها الجراد
تضربها ثعود باليمين
وباليسار عاد.... (١٤)
* * *
النص ٢ : بنت البرا..
بغداد إني طفلة غريرة (ر)
أحلم بالنخيل بالفرات بالقمر
وبالصقور في المراقب العليا الخزر
أهفو لمجلس السمر
أحفظ كل كلمة تقول شهرزاد
من المحيط جئت في زورق سندباد
يا حبي الذي بحثت عنه مذ قرون
يا مرفأ الخيال والجنون
يا منبعا ثرا دفين
لا زال رسم ملتي على الجبين...

في النموذج الأول نحن أمام مقطع عسير المراس. إنه تداعيات كابوس مزعج ، كابوس يكبل صاحبه فيندفع في بوح باطني تحت تأثير "الأشباح والأطياف" فيتلاشى المعنى داخل الشعور بدل أن يكون الشعور داخله ، ويتأرجح بين الإفاقة والمنام. فيظل مصلوبا في منزلة بين منزلتين. يعصره الخوف المميت. لكنه لا يلبث أن يتجاوز نفسه. فهو من الناس والناس يتناغمون مع النقوش والصخور في وحدة وجودية.

فالنقش فعل إنساني في الصخر يقاوم الزمن فيخلد به الشعور الإنساني كما يخلد الجسم ببقاء النوع وبالتالي يظل الماضي في ذاكرة النوع وفي ذاكرة الحجر : النقش. فكأنها كلها تشد إلى الماضي : النوع وذاكرته والحجر وذاكرته:النقش. وكلها "بذور نخلة الرمال. فالنخلة هي عنصر الحياة الذي يقاوم باستمرار عوامل التعرية الصحراوية. كل الأشجار تتلاشى ، ولكن النخلة تظل تصارع أمواج الرمال والتصحر ، إنها سفينة بحر الرمال ، بحر الرماد الذي يفني كل حي ، وكل نبات ، لكن كل شيء هنا فناء في فناء فهي سفينة لا وجهة لها لأن شراعها محطم. وما دامت لا وجهة لها وشراعها محطم فإنها لا تحمل إلا الجراد الصحراوي رمزا للفناء والدمار ، تتقاذفها أمواج الرمال يمنة ويسرة. تضربها من اليمين ثمود ومن اليسار عاد اللتان ترمزان بدورهما للبوار والفناء. فعناصر الصورة إذن عناصر متنافرة: موغلة في التنافر ، تعتمد على الحلم والمنلوج الباطني الذي لا يحكمه منطق. وتفوح منها رائحة الكارثة والطريق المسدود. وهو ما يرمز إليه عنوان القصيدة : "السفر في الدوائر المغلقة"...

أما النص الثاني فمقطع من قصيدة ألقتها الشاعرة في مهرجان المربد ببغداد عاصمة العباسيين ومركز الخلافة الإسلامية في أمجد عهودها ومسرح أقاصيص ألف ليلة وليلة. والخطاب موجه إلى بغداد بصفاتها تلك من "طفلة غريرة" عائدة في "زورق سندباد"بعد رحلة استغرقت قرونا. وهي قادمة من المحيط. وهي طفلة برينة أحلامها نقية صافية لا تأبه باعتبارات الزمان والظروف السياسية. بغداد ، عندها ، هي بغداد المنصور والمهدي والرشيد، بغداد ألف ليلة وليلة. بغداد النخيل والأنهار الجارية وقمر العشاق. بغداد الأمن والمتعة التي تحرسها عيون لا تنام عيون صقور الرجال المرابطين على القمم. بغداد مجالس السمر، مجالس الإمتاع والمؤانسة وحلقات المعرفة مهد الأمة العربية الإسلامية وقلعتها التي أضلتها منذ قرون. وهاهي تعود إليها في زورق سندباد البحر بعد قرون بعدد رحلات السندباد. ومازالت بغداد في مخيلتها شاطىء الأحلام والغرائب التي لا يرقى إليها الخيال. إنها المنبع الثري الذي لا ينضب لكل جميل وطريف. إنها ذلك القمقم الدفين الملئ بالأسرار والمفاجآت. هاهي الطفلة/الأمة تعود إلى مهدها وكأنها لم تغب فسمتها على جبينها من أثر السجود مازالت بادية للعيان.

والمقطع -إذن،استعارة قائمة على ثنائية رمزية : الطفلة رمز الأمة

العربية الإسلامية الواحدة/بغداد مجد هذه الأمة الماضي الخالد،وبين طرفي الماضي قبل الفراق وحاضر اللقاء،تربط رحلة سند باد رحلة البحث والضياع...

* * *

ولعله من الممكن الآن بعد استعراض هذه الصور والنصوص استخلاص سمات الصورة عند كل جيل من الأجيال الثلاثة واتجاه محور التطور.

الصورة عند الجيل الأول جزئية تقليدية لا يبدو أن الشاعر يرتكز عليها في شعريته فكأن مفهوم الشعر لديه لا يبتعد كثيرا عن "الكلام الموزون المقفى" فكافة الصور التي وردت عنده تخضع خضوعا صارما لمقولة المقاربة. واطراد الاستعمال عند القدامى. وعدم الإكثار منها. و كلها أصبحت من تقاليد اللغة ودخلت في قوانينها- وإن لم تكن منها أصلا- لكثرة استخدامها. ولكن مع الجيل الثاني بدأت الصورة تعرف تطورا نوعيا كبيرا. فتحولت من الجزئية إلى الكلية ، وأصبحت الصور الجزئية مجرد لبنات في بناء كلي هوالصورة الكلية الممتدة أو "الاستعارة الموسعة". وأصبحت الكلمات تفرغ من دلالاتها المباشرة وتوظف لدلالات جديدة من صنع التجربة الشعرية ذاتها لا تحدد بالنسبة للقارئ إلا من خلال الصورة العامة التي هي القصيدة ، وبالتالي تراجعت دلالات المطابقة شيئا فشيئا أمام زحف دلالات السياق والإيحاء والإنفعال. وأصبحت الفنيات التقليدية للقصيدة دوال وخامات فنية توظف لدلالات جديدة. شأنها في ذلك شأن المخزون الثقافي. والرموز التراثية والشعبية والأسطورية. واهتمت الصورة بالألوان وتجاوب الحواس فأصبحت الألوان رموزا لمعان قائمة بذاتها. وأصبح تجاوبها دالا على نوع من المشاعر والرؤى الوجودية والمعرفية. كما أصبح التنافر في أجزاء الصورة معبرا عن رؤى معينة ومفاهيم للحياة والكون تختلف عن المفاهيم التقليدية المتعارف عليها.

وليس الانقلاب النوعي الذي لاحظنا بين الجيل الأول والثاني بنفس الحدة بين الثاني والثالث. فلا يبدو أن ثمة قطيعة معرفية وفنية بينهما بل إن الثالث إمتداد للثاني. فالصورة لديه قائمة على التنافر والرموز المأخوذة من الألوان والتراث والأسطورة. وثمة تركيز على الاستعارة الموسعة التي تشمل المقطع كله. وقد تشمل القصيدة كلها.

* * *

وقد ظهر الحلم كخامة فنية ترتكز الصورة عليها. على تلك التداعيات

التي تند عن المنطق. وقد جللت روح المأساة الصورة الرؤيا في النموذج الأول من نماذج الجيل الأخير..مع أنا وجدنا نمطا من تلك الروح في النص الثالث عند الجيل الثاني. وبلغ التنافر أوجه في هذا النموذج الأول من الجيل الأخير -عندما أصبحت الصورة توقعات تخضع لحقول دلالية متباعدة جدا ، وتمتاج إلى نوع من التجريد القوي لدى القارئ حتى يستطيع الربط بين العناصر في مستوى الإيحاءات الإنفعالية ذات المستوى الرفيع للقارئ.

وبالتوقف عند الرمز كأداة أساسية تعتمد عليها الصورة الجديدة فإننا نجدها عند الأجيال الثلاثة على النحو التالي:

الأجيال	الطبيعة	التراث	الأسطورة
١	-	-	-
٢	+ +	+	-
٣	$\frac{-}{+}$	+	+

لم يستعمل الجيل الأول الرمز نهائيا. وأقدم نص وجدناه يستخدم نوعا من الرمز هو لابن عبد القادر من الجيل الثاني وهو نص يعود إلى سنة ١٩٧٣ أي إبتداءا من قصيدته : رسالة السجين -التي يتردد فيها الظلام والليل رمزين لقوى الشر والظلم. ويتردد عنده في نصوص بعدها الضياء والصباح رمزين لانتصار الحق والخير والعدالة. وقد ظهرت عنده الألوان ودلالاتها الرمزية كالحمرة للثورة والبياض للسلام والسواد للشرالخ.وقد مر بنا استخدامه لبعضها في نصه الذي علقنا عليه (١٦).

ولا نجد عند ابن القاضي رغم كثرة ما استخدم من ثقافته التراثية في شعره استخداما للرمز إلا النزر القليل المتعلق بالطبيعة. على أن الخروج باللغة عن طبيعتها الراسخة في التقاليد الشعرية - كما فعل هو نفسه في نص الثورة البيضاء الذي علقنا عليه -لا يقل أهمية عن الرموز في خلق "الفجوة :مسافة التوتر... بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الأولية وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية" -كما يقول ابوديب (١٧). بل إنه قد يكون أجمل منه وأكثر إثارة...

أما ابن محمد فاضل فيكثر من استخدام الشخصيات التراثية

الرمزية كالشنفرى وعروة -كما مر بنا في نصه الذي علقنا عليه (١٨).

وقد تفاقمت عنده هذه الظاهرة وعند بعض زملائه الذين لم نتناول هنا بالتعليق (١٩) فاستخدموا الرموز التراثية والشخصيات التاريخية التي ترمز إلى مواقف قديمة جديدة : الأبطال مثل يحيى بن عمر وابن ياسين والمتنبي وخالد بن الوليد وسيف بن ذي يزن الخ... والصعاليك مثل عروة بن الورد والشنفرى وتابط شرا...الخ

وقد تزايد استخدام الرموز مع الجيل الأخير فكثر استخدام أيام العرب وصراعاتهم القبلية وامثالهم السائرة للتعبير عن ظروف قومية عامة ووطنية محلية خاصة. وقد استعمل ابن عبدي رمز (الغول) بكثرة. وجعله عنوانا لديوان واستخدم رمز السندباد والكهف. كما استخدم بعض الأمثال الشعبية المحلية. واستخدمت امباركه رمز شهرزاد والسندباد وقصة صلب المسيح وفداء الذبيح.

وتدرجت الصورة شيئا فشيئا نحو طغيان لغة الرمز خصوصا في قصيدة التفعيلة التي يبدو أنها تتحرك بسرعة في هذا الاتجاه تاركة للقصيدة الخليلية لغة الوضوح والتصريح ومطابقة المبنى للمعنى والدال للمدلول وثمة ظاهرة خاصة في التصوير، ظهرت عند ابن عبد القادر في مرحلة معينة واختفت هي ظاهرة التصوير القصصي والحواري ، كما تعكسها قصائد مثل "ليل ونهار في متحف التاريخ" (٢٠) وهي قصيدة تلتزم بالوحدات الثلاث في المسرحية الكلاسيكية. ومثلها لحدما (رسالة العجوز) (٢١) و "ليلة عند الدرك" (٢٢) فكل هذه قصص شعرية. ولا يبدو أن هذه الظاهرة استمرت عنده. ولم يتابعه فيها غيره.

وبناء على هذه الرموز يمكننا أن نميز أربعة أنماط من الصور تتمايز مراجعها الذهنية وبناها العميقة. ويمكن تصنيف هذه الأنماط الأربعة إلى صنفين اثنين:

صنف ذي بعد وطني محلي...

وصنف ذي بعد قومي عربي.

وينقسم الصنف الأول إلى مرحلتين:

-مرحلة بداية السبعينات التي اتسمت بالمواجهة مع النظام الحاكم والاستعمار الجديد وهي مرحلة خلفيتها الاديولوجية خلفية ماركسية. وخلفيتها الفنية رومنسية تمتاح من الرومنسية العربية في النصف الأول من القرن الحالي خصوصا أدب جبران وأبي القاسم الشابي ، والرموز في هذه المرحلة مأخوذة من عالم الطبيعة النور والظلام

والليل والصباح وألوان الطبيعة كالحمرة والبياض والسواد ولاخضرة.

- مرحلة نهاية السبعينات وبداية الثمانينات وهي مرحلة مواجهة أزمة الجفاف والتصحر والقحط وتحطم البنى الإنتاجية القديمةوهجرة البداة من الريف إلى المدن الرئيسية في البلاد ليشكلوا أحزمة من الخيام والأكواخ ظلت تتمدد محيطة بهذه المدن حتى أصبحت المدن الأصلية أشبه بجزر طافية على سطح محيط. إنها مرحلة الحيرة والخوف وانعدام الطمأنينة وتفاقم الهجرات الداخلية والخارجية. وهي مرحلة الذبذبة وانحسار المد الايديولوجي الذي كان قويا في منتصف القرن في العالم ، واكتسح الساحة الموريتانية فيما بين ٦٨و١٩٧٥ هي مرحلة طبعتها روح الهزيمة التي خيمت على العالم منذ ١٩٧٣ وعلى العالم العربي بالخصوص بعد حرب حزيران ١٩٦٧ وعلى موريتانيا بالأخص منذ السقوط في حرب الصحراء. والخلفية الفنية لهذه المرحلة هي شعر الهزيمة والرفض الذي انتشر في الشرق العربي منذ ١٩٦٧ وما تلاها من أحداث مريرة خصوصا حصار بيروت ١٩٨٢..

والرموز في هذه الفترة هي الغول وعاد وثمود والكهف. وقارئة الحظ وياجوج وماجوج. وسفينة نوح والسندباد الخ..

وقد استخدم ابن عبدي من الجيل الثالث صراع القبائل العربية القديمة ومنازلها الحسبية والنسبية لإدانة الواقع القبلي المحلي ونظمه الاجتماعية العشائرية ومفاهيمها الفاسدة كما نلاحظ في قصيدته "السفر في الدوائر المغلقة" (٢٣)

أما الصنف الثاني ذو البعد القومي العربي فينقسم إلى مرحلتين كسابقه :

- مرحلة السبعينات وخلافات الأنظمة العربية وتخاذلها إزاء القضايا الكبرى التي تواجهها خصوصا قضية فلسطين.

والمرجع الايديولوجي هنا هو الايديولوجيا القومية الوحدوية أو الايديولوجية الإسلامية السلفية . والمرجع الفني الشعر الرومنسي : الشابي وجبران. والرومنسي الملتزم : السياب والبياتي ونزار قباني الخ...

والرموز في هذه المرحلة مأخوذة من التراث العربي : الشكوى إلى الأبطال التاريخيين: عمر بن الخطاب، عبد الله بن ياسين، أبي بكر بن عمر الخ. وترتكز على استعادة البطولات العربية القديمة في مواجهة الآخر الحبشي والفارسي والرومي والصليبي : قصة الفيل. كهلان. تميم، خالد بن الوليد، صلاح الدين الخ.. ولكن مقابلة الماضي بالحاضر لا

تقف عند هذا الحد ، وإنما تتطرق إلى الجانب السلبي لمقابلته بالواقع المرفوض فتستعاد حرب القبائل القديمة وتناحرها وتشرذمها لإسقاطها على واقع الدول /القبائل الحالية وأنظمتها المتصارعة الخ.

أما المرحلة الثانية من الصنف الثاني فمرحلة إخراج الفلسطينيين من بيروت في قافلة التيه البحرية ، وما تلاها من مذابح جماعية للعزل في مخيمات بيروت والجنوب اللبناني والضفة الغربية لنهر الأردن وقطاع غزة وغيرها. وهي مرحلة رحلة السندباد والمسيح المصلوب، والذبيح المذبوح وغيرها من الرموز التي ترمز إلى الظلم اليهودي والاعتداء على الحق والتصامم من قبل الآخرين.

ومن الصعب الادعاء بأن الوعي الايديولوجي كان بالعمق الكافي وأن الاطلاع على فنيات القصيدة الحديثة في المستوى اللائق فالوعي الإيديولوجي والخبرة الفنية في الأغلب الأعم يصلان عبر رحلة طويلة من الغرب مرورا بالشرق العربي وأخيرا بالمغرب العربي. وهي رحلة طريقها وعر المسالك. خصوصا وأن السوق الثقافية المحلية لا تستهوي البضائع الثقافية لضيقها. ومع كل ذلك فقد دخلتهاجملة من الأفكار والفنيات غيرت وجهها عما كانت عليه قبل عشرين سنة تغييرا واضحا.

لكن الأمر قد يختلف إن قارنا القصيدة الموريتانية الآن بالقصيدة العربية في الأقطار الرائدة.ثمة تطور كبير على مستوى القصيدة الموريتانية بالنسبة لماضيها القريب والبعيد. ولكن ثمة تأخر كبير بالنسبة للقصيدة العربية الجديدة خصوصا فيما يعني الصورة.

يمكن تلخيص سمات الحداثة في القصيدة العربية الجديدة -كما تجلت عند أبرز روادها : السياب،البياتي ، عبد الصبور، أدونيس، درويش ... في النقاط التالية :

-التركيز في بناء الصورة على الأسطورة : أسطورة الموت والإنبعاث،وبالتالي الرموز الأسطورية :

بروميثوس.تموز.عشتار.أدونيس.أوليس.سيزيف -الخضر الخ.

والتاريخية : أبو ذر. علي ابن ابي طالب. الحسين. الحلاج.الخيام الخ..

-التركيز على الإنسان الكوني أو الكلي : السبيرمان....

-الرؤيا الحضارية الكلية : القضايا الكبرى : المدينة ، المنفى ، الغربة، الوحدة ، الحرمان ، الرفض ، الإضطهاد ، اللامنطق ، عبودية المكان والزمان ، الموت الفاجع...

-التجريبية في اللغة : أي تركيز الشعر على التعامل مع اللغة تعاملا

جديدا والتعامل مع شكل القصيدة تعاملا جديدا بحيث تصبح كل قصيدة شكلا جديدا. وقد دفعت التجريبية هذه إلى البحث عن مصادر جديدة فجاءت التجربة الصوفية والحلولية التوليدية التوحيدية. وانفجر داخل القصيدة وخارجها على السواء ، فولدت القصيدة الدرامية والملحمية الطويلة ذات الأصوات الدرامية المتعددة وذات البنى التركيبية الشبكية وقد تدرجت هذه التجريبية حتى انتقلت أو وصلت إلى الكتابة الجديدة.

-تحطيم البنى الدلالية وتغيير العلاقات الدلالية الرابطة بين العلامات اللغوية. وتفريغ هذه العلامات أو الدوال من مدلولها القاموسي.

وقام هذا التحول على وحدة أساسية هي وحدة الصورة أو المجاز. وهي وحدة ذات تكوين خفي حلمي لا شعوري. وبنية اللاوعي بنية لغوية مجازية تخييلية وتصويرية. ولذلك فقد عملت الشعرية العربية الحديثة على تحطيم العلائق القائمة بين الدال والمدلول. وعبثت بقوانين الدلالة. وهشمتها فخلقت الصورة المهشمة -المثيرة التي لا تقوم على أية علاقات منطقية وعيية. (٢٤)

ومن هنا أصبح الشعر حلما ورؤيا ونبوءة. وأصبح الشاعر حالما كبيرا فولدت فكرة الشاعر النبي. وفكرة أن الرموز والصور الكلية ليست في عمقها إلا أحلاما ناهضة أو مجهضة للشاعر الرؤيوي.

هذه أبرز سمات شعر الحداثة ، وهي سمات لم نجدها عند شاعرنا ، وإن كنا وجدنا بعض إرهاصاتها : فقد بدأ يستعمل بعض الرموز التاريخية أساسا وبدأ يوظفها للتعبير عن شعور بالغربة والرفض غير متبلور. وبدأت الصورة تخرج لحدما على قوانين الدلالة وتعتمد على وحدتها الباطنية المناقضة للعقل. وبدأنا نرى نمطا من الصورة المهشمة القائمة على الغرابة والمفاجأة. وأصبح الشاعر يستعمل فنيات الحلم وتداعياته. ولكن كل ذلك ما زال في طور التجريب.

وفي الغالب لا يعبر عن حالة حضارية ومرحلة وصل إليها التطور. بل هو يعبر عن قراءات فردية لما يجري في هذا القطر العربي أو ذاك من الأقطار العربية الرائدة. وذلك ما ينعكس في بعض القصائد حيث تجمع القصيدة الواحدة نماذج من الصور الموغلة في تقليد التقليد ، ونماذج أخرى من الصور الموغلة في تقليد الحداثة. والتقليد -على أي حال-نقيض الإبداع الأصيل.

ولعل لغياب "القارئ الحاذق" (٢٥) والناقد الموجه أثرا كبيرا في عدم

وضوح الرؤية وفي التأخر الحاصل. فالقارئ الحاذق غائب لعاملين رئيسيين : أحدهما : إنتشار الأمية ومحدودية المستوى الثقافي جملة ، والثقافة الفنية خصوصا. وثانيهما سيطرة الذوق والفكر التقليديين لدى المثقفين وأشباه المثقفين الذين مازالوا -في الغالب- من الفئة التقليدية التي كانت تحتكر الثقافة العربية الفقهية. وهي فئة محافظة. وإليها أيضا ينتمي كافة الشعراء باستثناء أحد الشاعرين اللذين يمثلان الجيل الثالث ممن درسنا. ولعل دخول شعراء من غير هذه الفئة ساحة الشعر ودخول المرأة لها من الظواهر الجديدة في حد ذاتها.

أما النقد فقد ظل غائبا لثلاثة أسباب هي :

أولا : عدم وجود الناقد ، فالثقافة الحديثة في البلاد مازالت في بدايتها والأدب الحديث حديث ومتجدد يتطور بسرعة والسوق الثقافية في البلاد مازالت ضيقة والظروف الاجتماعية مضطربة...

وثانيها توجه الاهتمام إلى الأدب القديم باعتبار أنه الذي يستحق العناية وأن الجديد لم يثبت وجوده بعد. ولم يبرهن على جدارته بالعناية خصوصا أن أغلب المنشغلين بالأدب،وهم قلة، هم من ذوي الثقافة التقليدية المستقاة من ثقافة المظرة الفقهية التي تتعاطى علوم اللغة والأدب بوصفها علوم آلة. تتلقاها بطرق تقليدية تعتمد التلقين وتتلقى المعرفة كما هي دون الحوار معها. وإضافة إلى كل هذا ثمة حاجز المعاصرة.

وثالث هذه الأسباب ، فيما يبدو لنا، هو عدم النشر الذي له جوانب تمويلية بالضرورة ، ولكن له جوانب أهم تتعلق بالعرض والطلب أي بانعدام سوق يمكنها أن تستوعب المنشورات. وهذا يعود إلى قلة القراء ، وانعدام عادة القراءة ، وربما ، ضعف مستواها. لذلك فإن مشاريع النشر التي ينشئها البعض من وقت لآخر كانت دائما فاشلة.

ولا شك أن لهذه العوامل الثقافية ارتباطا وثيقا بظروف البلاد السياسية والاجتماعية والاقتصادية بوصفها بلدا صحراويا كان سكانه كلهم إلى وقت قريب رحلا ثقافتهم فئوية شفهية فقهية في المقام الأول. وتحول إلى التحضر تحولا فجائيا لم يمهد له. وإنما فرضته كوارث طبيعية وظروف خارجية قاهرة.

* * *

ويمكننا أن نخرج من هذه المناقشة للصورة ودلالتها وما يكتنفها من قضايا بالملاحظات التالية التي تمثل في رأينا أهم سمات التجديد الدلالية في القصيدة الموريتانية المعاصرة.

أولا : تدرج الصورة من صورة جزئية محدودة كما وكيفا إلى بناء كلي موسع. فتقلصت قيمة الصور الجزئية بقدرما ذابت في الصورة العامة.

ثانيا : التدرج السريع نحو المنافرة بين عناصر الصورة. واعتبار الغموض سمة جمالية أساسية للشعر وبالتالي التوجه نحو القارئ الحاذق لا السامع الطرب.

ثالثا : أصبحت الصورة تركز على التلميح بدل التصريح ، وعلى الإيحاء بدل الإفهام ، وأصبحت تستخدم اللغة التجريبية لغة الرمز. وتستمدها من مصادرها المختلفة : الطبيعة والتراث والأسطورة.

رابعا : هذه السمات الجديدة ليست نافية لسمات التقليد ، فهي تتواجد معها جنبا إلى جنب عند الشاعر الواحد وفي النص الواحد ، ولكن ثمة تزايد مطرد للجديد على حساب القديم.

خامسا : هذه السمات التجديدية تعبر -في رأينا- عن بدايات وعي فني وفكري جديد على القصيدة في موريتانيا ، ولكنها ليست إياه بالضبط.

سادسا : هذه السمات جديدة على القصيدة بموريتانيا ، ولكنها غير جديدة على القصيدة العربية. فقد ظهرت كلها في القصيدة العربية منذ فترات متباينة القرب والبعد ، منذ بداية هذا القرن ، في أغلب الأقطار العربية ، وتجاوز أغلبها قطار التطور في أقطار الأبيض المتوسط العربية والعراق على الأقل.

هوامش

(*) نص مقتطع من (ف٥) من عمل بعنوان : التجديد في الأدب العربي بموريتانيا في العصر الحديث. اعداد محمد عبد الحي

١ - بنية اللغة الشعرية ص: ١٢٩

٢ - ٣ - نفس المرجع ص: ١٩٧

- نفس المرجع ص: ٢٠٧

٥ - الديوان ص: ٣٥

٦ - الديوان ص: ٣٧

٧ - الديوان ص: ١٣٢

٨ - الديوان ص: ٤٢

٩ - الديوان ص: ٣٥

١٠ - في الشعرية ص: ٢٠

١١ - كوهن: بنية اللغة العربية : مرجع مذكور ص: ٢٠٧

١٢ - عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر... ص: ١٤٠

١٣ - كوهن: المرجع السابق ص: ١١٥

١٤ - المخطوط ص: ٢٢

١٥ – المخطوط ص: ١١-١٢
١٦ – المخطوط ص: ٢٢٤
١٧ – في الشعرية ص: ٣٨
١٨ – في الشعرية ص: ٢٢٥
١٩ – مثلا كابر هاشم –انظر مذكرتنا من التجديد في الشعر الموريتاني ص: ٥٥
٢٠ – الديوان ص: ٧٠
٢١ – الديوان ص: ٦١
٢٢ – الديوان ص: ٩٥
٢٣ – المخطوط ص: ٢٧
٢٤ – محمد جمال باروت في نظرية الشعر العربية الحديثة المعرفة ع ٢٠-٢٦١/١٩٨٣
٢٥ – كوهن : بنية اللغة العربية ص: ١٩٩.

ببليوغرافيا

المصادر:

أحمد فال (محمدي بن...) : الديوان. تحقيق سيداحمد بن أحمد طالب – المدرسةالعليا ١٩٨٣
أحمد محمود (شنقالي بن ...)عواطف ومناسبات.المكتبة الإسلامية انواكشوط١٩٨٥
البرا (امباركة بنت ...) : ديوان. (مخطوط بحوزتنا)
عبد القادر (أحمد بن ...) : أصداء الرمال ط١/دار الباحث – بيروت١٩٨١
عبدي (محمد بن ...) : ديوان الغول .(مخطوط بحوزتنا)
القاضي (محمدي بن ...) : الديوان . تحقيق عبد الله بن محمد عبدالرحمن – المدرسة العليا ١٩٨٥
محمد فاضل (محمد الأمين بن ...) : الديوان تحقيق المصطفى بن عمر المدرسة العليا ١٩٨٧

المراجع :

أبو ديب (كمال ...) : في الشعرية. ط١/مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٧
باروت (محمد جمال ...) في نظرية الشعرية العربية الحديثة .المعرفة (سورية) .عدد ٢٦٠ – ٢٦١ /١٩٨٣
عبد الحي (محمد بن ...) : التجديد في الشعر الموريتاني – المدرسة العليا ١٩٨٢
عز الدين (اسماعيل ...) : الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. ط٢/دار العودة ١٩٧٢
كوهن (جون) : بنية اللغة الشعرية – ترجمة محمد الولي و محمد العمري. ط١ /دار توبقال للنشر– الدار البيضاء.