

دينامية المزج في إبداع الاستعارة في قصيدتي "نقش على ذاكرة الزمن" و"حرام"
لمصطفى محمد الغماري

The dynamics of mixing in the creativity of metaphor in the
poems "Inscription on the Memory of Time" and "Forbidden"
by Mustafa Muhammad Al-Ghamari

خولة مقرائي*¹

جامعة باجي مختار - عنابة (الجزائر)، khaoula36ma@gmail.com

تاريخ النشر: 2024 /12/01

تاريخ القبول: 2024 /04/28

تاريخ الاستلام: 2024/02/19

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى الكشف عن الدينامية قانونا يشتغل وفقه الخيال وتبني ضمن أسسه الاستعارات، حيث تعبر الدينامية المزجية في إبداع الاستعارات في شعر مصطفى محمد الغماري عن خصيصة هيمنت آلياتها المعرفية في نسق من الإبداعات جعلنا نروم الإجابة على الإشكاليات التالية: ماهي دينامية الخيال؟ وماهي أبرز المفاهيم التي تقوم عليها؟ وماهي نظرية المزج التصوري؟ وكيف تشكلت الدينامية المزجية ضمن الخطاب الشعري في قصيدتي "نقش على ذاكرة الزمن" و"حرام" لمصطفى محمد الغماري؟

كلمات مفتاحية: دينامية، المزج، الإبداع، الاستعارة.

Abstract:

This study aims to reveal dynamism as a law according to which imagination operates and metaphors are built within its foundations,

Where the blended dynamism in the creativity of metaphors expresses, as the blended dynamism in the creativity of metaphors in the poetry of Mustafa Muhammad Al-Ghumari expresses a characteristic whose cognitive mechanisms have dominated in a system of creations that made us seek to answer the following problems:

What is the imagination dynamic? What are the most prominent concepts on which it is based? What is the theory of conceptual blending? How was the mixture dynamic formed within the poetic discourse in the two poems "An Inscription on the Memory of Time" and "Forbidden" by Mustafa Muhammad Al-Ghumari?

Keywords: Dynamic, blending, creativity, metaphor.

* المؤلف المرسل: خولة مقرائي، الإيميل: khaoula36ma@gmail.com

مقدمة:

تأسس الدينامية كمصطلح ميكانيكي ضمن دلالة القوية أو نظام القوى المتناقضة المتخاصمة أو المتكافئة في الجذب والطرْد. ويتم تعريف الدينامية على أنها نظرية أو فلسفة تشرح شيئاً من حيث الطاقة أو القوة العظيمة، كما يتم تعريف الدينامية بأنها نظرية مفادها أن جميع الظواهر (مثل المادة أو الحركة) يمكن تفسيرها كمظاهر للقوة والحركة.

وتشير الديناميكا إلى المذاهب الفلسفية أو النظم المختلفة التي تحاول تفسير ظواهر الكون من خلال بعض القوى أو الطاقات المتأصلة. وهي مفهوم ونظام في علم الكونيات تم تطويره من قبل لبنز¹. Gottfried Leibniz وقد أفضى هذا المفهوم إلى عدة نظريات أهمها نظرية الكوارث التي تناولها بالدراسة مجموعة من الديناميين البنويين وقد أسفرت عن العديد من القوانين التي تنتظم فيها سيرورة الخيال ضمن الآلية اللغوية العتيدة. ونعضد هذا المبحث الدينامي للخيال بمبحث المزج الذي يجعله متميزاً في تشكيل الاستعارة حيث تظهر الدينامية الخيالية أكثر وضوحاً وتجلياً ضمن نظرية المزج التصوري التي تخصصت في درس الاستعارة بوصفها الخيالي الذي ينبي في التصور قبل تشكله في اللغة وهذا تنضم لهذا البحث أحد أهم النظريات التصورية للاستعارة، فما هي الآلية المزجية وكيف تنبني الدينامية الخيالية ضمن المزج الاستعاري؟ وكيف تشكلت الدينامية المزجية في إبداع الاستعارة في قصيدتي "نقش على ذاكرة الزمن" و "حرام" لمصطفى محمد الغماري؟

تأسس نظرية المزج التصوري (conceptual integration) بريادة جيل فوكوني ومارك تورنر، على نظم من القواعد التصورية، وقد بنت قاعدتها على آلية اشتغال الذهن البشري التصورية، "فنظام تفكيرنا قائم على بناء الأفضية الذهنية والربط بينها، وهي آلية عرفانية تحكم تفكير الإنسان وتميزه. فالتفكير ذاته هو دمج بين فضاءات ذهنية مختلفة، ونحن في شتى ضروب تفكيرنا، حتى البسيطة منها، نقوم بالدمج بين الفضاءات الذهنية"² والفضاءات الذهنية كما يعرفها جيل فوكوني ومارك تورنر "هي الخانات التصورية الصغرى التي من خلالها نستطيع أن نفكر ونتكلم"³ فإننا من خلال مستوى التصورات الذهنية نستطيع تشكيل أفكارنا وتكوينها لغوياً وتكمن عملية المزج في اختيار تراكيب فكرية من خلال فضاء تصوري نمزجه بالموقع الذهني في تركيب فكري آخر متشكل ضمن فضاء تصوري مختلف، والمزج هو "ذلك الموقع الذهني الذي نشأ بفضل التطور البيولوجي، فالمزج يشغل على ما هو حاصل في ما نعرفه بأن يشغل بين الأشياء بوجوه جديدة يكون لها نشوء بنية جديدة لا تتأتى تأتياً مخصوصاً مما يكون تجميعه من العناصر"⁴ يمثل فوكوني وتورنر لإيضاح المزج الذي يحدث في عملية التفكير بلغز الراهب البوذي، وهو يقص حكاية راهب بوذي يصعد كل فجر إلى أعلى

الجبل، ويصل عند الغروب ليتأمل الليل كله وهم نازلا عند الفجر، واللغز يقوم على سؤال هو: هل يوجد مكان مخصوص يمر منه الراهب في نفس الوقت في رحلة الصعود والنزول؟ يقوم حل هذا اللغز على دمج فضاءين تصوريين، وهما الفضاءان الدخلان (Input Space)، الفضاء الأول تمثله رحلة الصعود والفضاء الثاني تمثله رحلة النزول، وتخيل الراهب صاعدا ونازلا في نفس الوقت، "وبطبيعة الحال يجب أن يتلاقيا في موضع ما والموضع الذي نبحت عنه هو ذلك الموضع الذي يلتقي فيه الراهب نفسه"⁵.

والفضاء المزج (Integration Space) يمثل العناصر المشتركة بين الفضاءين الدخلين هذا المزج يقوم على إسقاط انتقائي Selective projection للعناصر الموجودة في الفضاءين الدخلين، مثل مسلك الرحلة والزمن والراهب صاعدا ونازلا.

فالراهب في الواقع لا يلتقي نفسه ولا نجد هذا في الفضاءين الدخلين، لكننا نجد في الفضاء المزجي، وهو فضاء خيالي، فنحن نفكر بالخيال" والمزج لا يمكن إثباته على أنه الحقيقة، ولكنه عوضا عن ذلك، يقدم على أنه سبيل إلى فهم الحقيقة، وكثيرا ما تأتي الحقيقة من الخيال"⁶ وعملية المزج قد تقع بين فضاءات تنتمي إلى نفس الإطار، وقد تجمع بين فضاءات مختلفة الأطر⁷ حيث تتجدد اللغة وتفتح التصورات لدلالات جديدة.

إن المزج التصوري آلية عرفانية سارية في جميع ضروب تفكيرنا، وعينا ذلك أو لم نع، وجميع الناس يستعملون هذه الآلية حتى الأطفال، لأنها ما به نفكر، بل هي التفكير نفسه. وتتجلى في كل أنشطتنا الرمزية، وأنظمتنا العلامية، وأهمها اللغة، وتقوم على جملة من المفاهيم أهمها: الفضاء الدخل، المزج التصوري، الفضاء المزجي، الإسقاط الانتقائي... وهي آلية تحكم أبسط أنشطتنا وأشدّها سداجة، كما تحكم أعلى درجات تفكيرنا، وإنتاجاتنا المعرفية الكبرى، وهي ليست شيئا مضافا إلى الفكر، بل هي الفكر نفسه في آلية اشتغاله"⁸.

والاستعارة تشتغل وفق الآلية العرفانية ذاتها، وتستغل الجهاز المفاهيمي نفسه، فهي نتاج عملية مزج بين فضاءات ذهنية، فهي إذن آلية في التفكير، فجانبا كبيرا من المزج الذي نقوم به هو مزج يقوم على الاستعارة⁹ ووفق هذا التصور تبني التصورات في ذهن المبدع أيضا حيث يستعمل المزج التصوري بين فضاءات ذهنية مختلفة وأحيانا متباعدة وغير منطقية أو حتى متنافرة ليشكل استعارات متفردة، إضافة لبعض الاستعارات التي تكشف عن نظام خطاطي يشكل أوعيتنا وتصوراتنا في التجربة الحياتية.

وتمتد الدراسة في الاستعارة نحو دينامية القوة كونها نظاما خطاطيا مخصوصا ينظم تجربتنا ومعارفنا، ويكشف عن المعنى الخطاطي الحقيقي والاستعاري في النحو.¹⁰ فتتعامل فيه المعاني أو تتشاكل لتشكيل معنى دلاليا معينا يفضي لتصورات جديدة أو تشكيل من نظام من

الإحداثيات الدلالية المختلفة التي تعطينا جملة من الاستعارات التي تشكل الخطاب الاستعاري في وحدة منسجمة على الرغم من اختلاف التصورات فيها فتكوّن مؤتلفاً من مختلف تقوم دينامية القوة على جملة من الأوائل التصورية حددها كل من طالهي وجونسون، يمكننا إجمالها كالتالي:

لا يمكن الحديث عن القوة دون تفاعل للقوى، لذلك يجب أن يتوفر طرفان على الأقل ليحدث بتفاعلهما صراع قوي. هذان الطرفان هما بلغة جونسون القوة والحاجز¹¹ وبلغة طالهي المعاني والمعارض¹² Antagonist هذا التفاعل يقوم على حركة لشيء ما باتجاه ما، حركة المعارض نحو المعاني أو القوة نحو الحاجز. وهذا الاتجاه يتخذ في نموذج الطرازي مسارا واحدا وفي نماذجه الأقل طرازية مسارات متعددة. فالدينامية الاستعارية تتشكل ضمن آلية الحركة والسكون فالقوة (حركة) تتجه من مصدر ما نحو هدف ما لتغيّر وضعه من حال (السكون) إلى حال الحركة أو العكس. وتكون هذه القوة التي تمارس عن طريق هذا التفاعل على درجات.¹³ وفي دراستنا للاستعارة العرفانية والمزج التصوري لا يمكننا الولوج إلى تحليل الإبداع الاستعاري من خلال المزج إلا بإدراك مفهوم كبير في النظرية وهو مفهوم الإطار (frame).

1. مفهوم الإطار (frame):

يعتبر مفهوم الإطار أحد أهم المفاهيم التي أفرزها التصور العضوي للاستعارة ابتداء بالنظرية التفاعلية للاستعارة عند ماكس بلاك وصولاً إلى نظرية المزج التصوري والسيمائية المزجية، ويعرف الإطار في العلوم العرفانية باعتباره "هيكل بيانات بمعرفة معينة عن شيء، أو مفهوم محدد، وتستخدم الإطارات، التي اقترحها مرفين منسكي Marvin Minsky أول مرة في السبعينات من القرن العشرين الميلادي، في الحصول على المعرفة وتمثيلها في نظام الخبرة المبني على الإطارات"¹⁴ وكل فضاء ذهني يندرج في إطار تصوري يحدد أهم خصائصه.

2- المزج:

يقدم الكلام الشعري تجربة عميقة في امتزاج الروح بحركية الأشياء والمعاني داخل الإنسان. ومن ثم تولد صور غير معيشة من قبل. وتدعو الآخر ليعيشها لأول مرة لأن الأمر بهم¹⁵ "عيش غير المعيش والانفتاح على رحم اللغة"¹⁶ وهنا تظهر الخاصية التوسعية للغة وفاعلية المزج التصوري في إنتاج الدلالات الجديدة والصور المحدثه، حينما تمتزج عناصر اللغة لتشكيل لوحة شعرية مختلفة. يهتم باشلار أيضا بالعناصر المادية الأربعة (الأرض، الهواء، الماء، النار) حيث يرصد حركية الخيال فيها، كعلاقة بالدخيلة النفسية الفردية والجماعية والتي يجسدها انبثاق

الخيال الشعري في تحويله لهذه العناصر إلى تجربة حميمة، يخصص باشلار -إلى جانب ذلك- أحد أعماله، لمكان الحلم الذي طالما ارتاده التحليل النفسي، لكن من زاوية مغايرة، ظاهرانية وينطلق فيه من الارتباط الجذري بين الصورة الشعرية والحلم. لكن التمييز الأساس الذي يقدمه باشلار هنا هو الإلحاح على الفرق والاختلاف بين الحلم الليلي والحلم النهاري: "إن الحلم النهاري يضعنا في حالة الروح الناشئ. هكذا في دراستنا البسيطة لأبسط الصور، يكون طموحنا الفلسفي الكبير. إنه إثبات أن الحلم النهاري يمنحنا عالم الروح، وأن الصورة الشعرية تقدم شهادة على روح تكتشف عالمها، العالم الذي كانت تريد العيش فيه، حيث تخلص للعيش فيه"¹⁷

إن هذا التطور في تحليل التصورات داخل الواقع ومن ضمن الحلم وربطها بالفضاءات الذهنية والسيمائية واللغة الشعرية أسفر عن منهج متكامل في تحليل انبثاق الاستعارة وتحديات الوجود اللغوي الجديد من خلال الإبداع الاستعاري في الشعر خاصة.

إن سبيل التحليل في هذا البحث هو الدينامية ونظرية الكوارث التي أرست لمفاهيم تطبيقية جديدة للخيال، وكانت الماهية الشعرية والتخييلية تتركب في كل مرة وفق مفاهيم وتصورات عديدة أرست دينامية معرفية وهو عادة القانون الكوني الذي وضعه الله ليتأسس داخله النظام الكوني المعجز إذ تتركب كل الكائنات والموجودات في نظام من الدينامية المبنية وفق زوجين إثنين، وقد رمز لهما في الحضارة الصينية برمز ☯ الين واليانغ حيث يمثلان القطبية(*)¹⁸ الشيء ونقيضه كما يمثلان الزوجية الشيء وما يكمله إذا لا فراغ في هذا الكون.

ومن هنا جاء قانون الدينامية الذي بدأ مع هراقليطس حين أشار إلى أن الصراع كوني، وأن العدل صراع، وأنه ما من شيء يتولد إلا بموجب التنازع والضرورة¹⁹، فقد كان يقرر إحدى الكليات البنيوية التي يسعى الديناميون اليوم إلى تنميطها، وتوسيع مجال كفايتها الوصفية عبر مفاهيم "الطريق الضروري" والاستقرار البنائي"، و"الكارثة" حيث أننا سنطبق هذه المفاهيم على قصيدة: «نقش على ذاكرة الزمن» وقصيدة "حرام" لمصطفى محمد الغماري بحيث تتوضح صلة ديناميات الخيال التي تنبني في جزء أكبر منها على ديناميات الطبيعة في تطورها ونموها وفق سيرورة نسقية تهدف للهدم والتشكيل حيث تظهر أليتان رئيستان هما الاستقرار البنائي والطريق الضروري، وهذا تقوم الدينامية في أساسها على صراع ظاهري يشكل باطنيا تطورا فهو دليل نمو، وقرينة حيوية والتطور هنا ليس اعتباطيا أبدا ولكنه موجه عبر مسلك ضروري يقوده ويسده. وكان "رونيه طوم" أول من استكشف تناظرا بين مفهوم الاستقرار البنائي، ومفهوم الطريق الضروري قبل أن يعرف هذا الأخير سلسلة من التعديلات الدلالية في الخطاب الدينامي الحديث²⁰.

وفي هذا المضمار يجدر التنويه أن البنية (Structure) بعناصرها التنظيمية، ومكوناتها، وقيمها الخلافية -موصولة بدينامية باطنية- هي أساس نشوئها وتولدها. ولذا يتعين منهجياً إقامة ربط جدلي، من حيث المبدأ، بين مفهوم البنية كما تنظر لها أدبيات البنيويين الديناميين، ومفهوم الطريق الضروري باعتباره آلية باطنية تنتظم البنية وتشتغل في توجيه طاقات وقوى حقلها الصراعي في الشكل كما في الخيال²¹ إذ لا يمكن بحال أن ينتظم شكل ما في سيرورة متنامية دون طريق أو مسلك باطني يشكل تطوره ليصبح على ما هو عليه، مثل ذلك أبسط شكل وهو الخط الذي يتكون من مجموع نقاط مترابطة فيما بينها في تتابع منظم متلاحم يعضد بعضه بعضاً، كما تنتظم كل بنية في تشكيلها من بنيات باطنية بنظام خاص يحكمها وبينها وإلا لم تكن بنية في الأصل. ونجد لهذا النظام سيرورة تشكل ديناميته وهي ما يسميه رونييه طوم:

1.2. الطريق الضروري:

ينبغي هذا المفهوم على ارتباطه بمفهوم الاستقرار البنائي، ويوظف مفهوم "الطريق الضروري" للإحالة على ذلك المسار الإيجابي الذي يسلكه الشكل خلال تطوره، في خط أو منحى مستقر ودينامي لا يتأثر بالمعوقات والإكراهات الخارجية. ويستعمل روني طوم وجماعة الديناميين هذا المفهوم كمرادف للسناد الداعم للحقل المورفوتكويني (أي حقل الشكل) [Champ morphogénétique] وقد استقى طوم مفهوم الطريق الضروري من عالم الأحياء الإنجليزي "وادنغتون" الذي نحته من الأصل اليوناني (كريودوس) ليسد -تداولياً- مسد "المسار التطوري" (Developmental Pathway)، وهو الطريق الذي يسلكه مجال عضوي معين في نموه وتغيره على نحو مستقر (Stable). وكأن "وادنغتون" قد افترض وجود آلية باطنية توجه سيرورات نماء شكل ما على سمت معين: فمن البذرة إلى النبتة ثمة طريق ضروري لا فكاك منه، يقضي، على الدوام إلى نفس النتيجة ولا يتأثر بالتعديلات والتحويلات التي قد تقتحم دائرة السيرورة²². حيث إن خاصية الاستقرار البنائي هي ما يحمل على اعتبار سيرورة النمو مبنية أو محكومة بمسارات ومسالك ضرورية توجهها، وتسعى عبر هذا التوجيه المنظم إلى تفادي الاحتمالات الاعباطية التي قد تزيع بها عن السمت²³ (*).

إذا فإن أشكال الأشياء في الواقع تتخذ طريقها الضروري وفق سنة كونية أصيلة، هذه الطريق بدأ تخصيصها من خلال علوم الكيمياء والفيزياء ثم فيزياء الكم، وقد اعتمدنا في دراستنا على منهج كيمياء الخيال الذي قام أستاذنا د. مومني السعيد بتفصيل بناءه وترتيبه والعمل بمنهجه في رسالة الدكتوراه "كيمياء الخيال وإبداع الخيالي في الشعر العربي" وقد ضم المنهج ثنائيات: العدم والإمكان، الاختلاف والتفاعل، الصهر والمزج، التحويل والتشكيل، وكلها

تنبي على: الهدم والبناء، إضافة لنظرية الكارثة والتي يقوم عليها الكون في التشظي ثم الخلق، وهذا ما سيظهر في تحليلات ونماذج برهن فيها مفهوم "الطريق الضروري" على كفايته وبينها نجد في حقول النقد الأدبي منهج فلاديمير بروب "مورفولوجيا الخرافة" (Morphology of the folktale)؛ فمؤدجه ينبي على دراسة الأشكال وإقامة القوانين -بنفس دقة مورفولوجيا التشكلات العضوية²⁴. فقد تبين بروب في مورفولوجيته أسبابا وخواص بنوية في ترتيبه لعوالم الحكى تنتظم على نفس الطرائق التصنيفية المتعارفة لدى علماء النباتات والطبيعة²⁵. وقد بنى التحليل المورفولوجي عند "بروب" "على ملامح القارة للخرافات، متلافيا الملامح المتنوعة مثل الشخصيات ونوعتها، أو حوافز الأفعال... إلخ ومع ذلك وضع التحليل قائمة بأنماط الشخصيات المتكررة، يعتمد على مفهوم مستوى الفعل ويوزع الوظائف بين مختلف الشخصيات"²⁶ حيث استجلى التحليل المورفولوجي سبعة أنماط من الشخصيات هي: المعتدي، الواهب والمساعد، والأميرة، والبطل، والمرسل، والبطل الزائف، وإحدى وستين وظيفة²⁷. وبهذا تعتبر الوظائف أو "الذرات السردية" كما يسميها كلود بريمون بالمفهوم الذي سبق طرقا ضرورية يتأسس عليها منطق الحكى ويتخلق ضمنها سير الحكاية، واحتذى بريمون (1973) نموذج بروب في استنباط البنيات المشهدة القارة، في المتن الحكائي العجائبي الفرنسي. هذه البنيات المشهدة تحتوي سجلا تتفرع عنه ست طرق ضرورية فرعية هي: التردى ← التحسن؛ الاستحقاق ← الثواب؛ اللااستحقاق ← العقاب²⁸، وبهذا فهناك دائما سيرورة دينامية تدفع بالنواة نحو التطور تحطيا وتشكيلا في هدم وبناء. ونجد الخيال أيضا هذه القوى التي تعمل على تحقيق السيرورة الدينامية. وفي هذا البحث سنقدم تحليلا لدينامية المزج من خلال الطريق الضروري في القصيدة الغمارية فيظهر لنا من خلال قراءة قصيدة: "نقش على ذاكرة الزمن" ما يلي:

تنبي الاستعارة في هذه القصيدة على السؤال وجوابه في أولى الإحداثيات، فهو طريق ضروري في بناء دينامية المزج بين تساؤلات الشاعر وإجاباته فكون هذه القصيدة مسأرا من الأسئلة والاحتمالات أو الأجوبة الاستنكارية. يقول الشاعر مصطفى محمد الغماري:

"أسف يا أمي مذنعانا الأسف"²⁹

فيستهل قصيدته بأسلوب الاعتذار ويستعير لنا أسفا ناعيا لكنه يتساءل عن هويتنا، وهل نحن حقا عرب أم أننا وجوه من خشب، فيقول:

"عرب نحن صحيح أم وجوه من خشب
وماقينا قروح وغائم فيها النسب"³⁰

تتجلى الدينامية المزجية للاستعارة في هذين البيتين في المسار الخطي للسؤال وجوابه فتلك الوجوه من خشب لا تضرها قروح المآقي التي غام فيها النسب، وبهذا تكون المزجية بين

المستعار الخشب للوجه تتلاحم لتشكل المآقي القروح التي تبخر فيها النسب فشكل غيما غائبا عن التصنيف والتكليف للعمل في هذه الخوارزمية الجديدة للعروبة بغير عروبة، ثم يقول متسائلا كرة أخرى:

"لست أدري ما هوانا أيسار أم يمين؟

والخطايا في خطانا. ومرايانا ظنون"³¹

هنا تظهر شدة توتر الشاعر الذي يتساءل مستنكرا على العرب توجههم فيستعير لهم الهوى في نقلة شعورية يتلمظ فيها الأنا بين التساؤلات الوخيمة وهل للخطأ غير الخطايا طريقا ضروريا للمسير الدنيوي والمرايا في هذا الطريق ضرورةً ظنون بتباعد عن اليقين، وهنا تمتزج الاستعارة بالاستنكار في ثلاثية تشكيلية:(استعارة تساؤل واستنكار).وهذا تكون الاستعارة صلة الوصل لطريق من الهوى المتشظي بين اليمين واليسار وكل خطاه خطايا تظلم نفسها في مرايا الظنون.

ثم يواصل استعارة الدروب الحائرة حينما يتساءل مستنكرا:

"لست أدري أي درب سادرفيه الحنين؟

في زمان الحر والقف وأشلاء السنين"³²

إن السالك لهذا الدرب الذي يقلق الشاعر ليس أي سالك، فهو شعب لا يعرف أصوله وهويته ولا يملك لذاته العربية أصالة تحمها حتى حنينه تائه في أي درب هذه الاستعارة التي تمزج بين الدرب والحالة السادرية التائهة والحنين المعنوي المشخص هنا هي إبداع دينامية مزجية في سيروية ضرورية لسبب ونتيجته لكنه تشكل هنا في تساؤل استنكاري، ومضت هذه الأمة في طريقها بين الحر والقر تائهة بين أشلاء السنين وقد استعار للسنين أشلاء لتفضح الدلالة فضاة التخلي عبر أزمان متلاشية في تشظيها أشلاء غابرة، فليت شعري كم عبر الغماري عن حالة أمة زاحمتها القريحة استنكارا على استنكار. ويواصل الشاعر طريقه الضروري في وصف حالة التفكك واللامنطقية في حياة هذه الأمة أمته التي ترقص وتقص في الحين ذاته، ويبقى الطريق الضروري هنا يجسد دمج الزمن بمختلف معينماته في جسد واحد ضمن خط زمني يتمدد ويتنطط بين رقص وقصف وسويغات اشتفاء، ومواعيد وخلف حيث يموت الكبرياء، يقول الشاعر مصطفى محمد الغماري:

"ليلنا رقص وقصف. وسويغات اشتفاء

ومواعيد وخلف. مات فينا الكبرياء"³³

وهذا الطريق الدينامي الذي يتشكل من زمن ليله رقص وقصف وسويغات اشتفاء يعضده في هذه المفارقة خط زمني من مواعيد وخلف، فكل مرة تكون هناك وعود لقضية

جوهرية يرد عليه الخلف بها فيقتل الكبرياء، وهذه الدينامية المزجية بين الوعد والخلف، تمزج متنافرين ضمن بناء وهدم في حلقة واحدة ليفضيا لنتيجة ضرورية لهذا الطريق وهي موت الكبرياء، وبذلك تمتزج في هذه الدينامية الوعود التي تجسد قوة التخطيط للمستقبل وموتها وهو الخلف والكبرياء وهو أنفة وحضور وموته الذي يشكل الغياب هنا في هذا الطريق. إن هذا التشكيل الاستعاري ينبض عن دينامية مزجية استقرت على طريق ضروري بين التساؤل واحتمالات واهية في وضع عربي زائف بين حقيقة مرة وعزف على أشلاء الكبرياء. ويمكننا أن نتحين هذه الدينامية المزجية عبر تقنيات أخرى، ففي المضمار ذاته نجد مفهومين مركزيين حديثي العهد في نظرية الكوارث يعتمد عليهما الدارسون المعاصرون في قراءة الظواهرهما: الترسخ والتمدد.

2.2. الترسخ والتمدد: (Pregnance/Sailance)

يمكننا أن نستجلي هذين المفهومين فقط من خلال الأمثلة فالتمدد في النظرية الدينامية هو أثر سريع قابل للملاحظة لحظي مثير؛ خلف شكل متقلب أثرا قابلا للملاحظة، وكان حدوث الإثارة غررا بحيث لا يتوقع المرء انقداحها ثانية (كالوميض الضوئي المنبعث من البرق، أو شرارة آلة التصوير، أو رنين الجرس أو مر السحاب... إلخ) وأدت هذه الخواص قاطبة إلى ارتسام موضوع الإثارة في ذاكرة الفرد القصيرة المدى، جازلنا أنئذ أن ننتع الشكل الملاحظ ب "التمدد"، ونسعي عموم الظاهرة "بالتمدد" (Sailance)³⁴.

أما الترسخ فهو مفهوم مرتبط بمدى الاستجابة الطويلة المدى لاستثارة شكل ما، حيث يوصف الشكل الذي يستثير في الجهاز الحسي الحركي ردة فعل فيزيولوجية يصاحبها إفراز هرموني وانفعال سيكولوجي حاد يجعلها مرتسمة في ذاكرة الفرد الطويلة المدى، بأنه شكل "مترسخ"، ويطلق لفظ "الترسخ"، بالتبع على عموم الظاهرة (Prégnance). وعلى عكس الإثارة التمددية التي يخبو ألقها، وتخفت وطأتها، يحتفظ موضوع الإثارة الترسخية بقيمة اعتبارية يقع استنباطها نظرا لحيوية المثير. فرؤية الشريك الجنسي والطريدة المفضلة مثلا، يعتبرها منها ترسُخيا شارطا نظير سماع زئير أسد يتلمظ مسغبة على مقربة من ربرب³⁵. ذلك أن الترسخات الناجمة عن مثير من هذا النوع، تنشعب إلى جاذبة في حالة التفاعل الإيجابي (رؤية الشريك الجنسي) ونافرة في حالة الذعر من خطر محدد، أو التوجس من عدو مختال (رؤية الخصم البيولوجي). فهناك حضور قصدي قبلي لصورة القانص في ذاكرة الطريدة، أو العكس³⁶.

3.2. الانتشار:

يتجسد هذا المفهوم ضمن مفهوم الترسخ حيث تتشكل مجموع ترسخت الأشكال الممتدة لموضوع ما منتشرة ضمن تيار ترسخت معين، «فالإنسان الذي يتضور جوعاً، يتخيل الطعام في كل الأشكال الممتدة (يتراءى له في إعلانات المطاعم، والروائح، وإشهارات الأكلات، وغيرها مما يثير شهية الإطعام) فتيار ترسخت الجوع يسري أثرياً في حقل الأشكال المدركة؛ وهذا ما يسمى "بالانتشار" (Propagation). وهو على نمطين انشار مماثلة (Similarité) وانتشار تماس (Contact). فالعشق تترأى له صورة المحبوب في الظلل من باب الحلول والتماس. وقد تترأى له في ملامح أختها أو خالتها، من جهة المماثلة والمشابهة»³⁷.
يضعنا مفهوم الانتشار أمام تصور التشكلات الدلالية التي تنفتح داخل النص لتشكل الصورة التخيلية التي ترسخت في حقل دلالي ما.

4.2. الاكتناف: (Investissement)

وهو مفهوم يتعلق بالاحتواء، وقد حدد طوم (1990) نوعين من الاكتناف (Investissement) أحدهما ذاتي (Subjectif) بيولوجي يصدر عن الذات فيصيب شكلاً متكاملاً ممتدداً: كالغضب عند بعضهم حين ينتهي أحياناً إلى تحطيم كأس، أو دلق شراب، أو تمزيق ورقة... أما الاكتناف الموضوعي (Objectif) فتغلب عليه الخواص الفيزيائية مثل اكتناف الضوء للأجسام المعتمة³⁸.

وبهذا فقد تظهر لنا المنهج الدينامي في الطبيعة وكيف يمكن أن يتجلى وجوده داخل نظامنا الحياتي وفي الأبعاد الفيزيائية للأشكال والأجسام. ويمكننا من خلال مجال الترسخت أن نقف على السيرورات الظاهرية، وعلى الكيفية التي تتم بها معرفة الأشكال وتحديدها. وهذا المستوى سابق في اللغة، بل هو شرط وجودها التاريخي. فرغم كون العلاقة بين الفضاء واللغة علاقة اقتضاء طبيعي، مادام "المعنى" شريحة منبثقة عن تلك العلاقة التي تنسجها الذات مع الطبيعة؛ فإن إدراك المادة والصورة سابق على تسميتها أنثروبولوجياً. ونقصد هنا بالإدراك المعرفة الأولية بواسطة الحواس "الظاهرة" كما يسميها المشاؤون الأرسطيون³⁹.

في مبحث الترسخ والتمدد تتفاعل مفاهيم اللغة والدلالة مع مفاهيم الطبيعة وعلم الأحياء، وتتدعم الإضاءة المتبادلة بينهما. ولذلك مضى روني طوم يطبق في أعماله الأخيرة المفاهيم السيميائية على علم الأحياء، ويمتدح من هذا الفرع المعرفي ما يسعفه على قراءة دلالات اللغة، وتأصيلها عميقاً في نماذجها وأنماطها الأصلية⁴⁰.

تقوم الترسخت عادة بتحويل الأشياء الظاهرة في المحيط الطبيعي (الممتدة) إلى موضوعات دالة. فالأشياء تستمد قيمتها من تماهيا في موضوع ترسيخي معين. وبواسطة الترسخ

يغدو التفاهة موضوع قيمة نفيس، وينقلب المرذول الممجوج إلى مستحب، مرغوب فيه... ففي "ديوان الحب" يتحول الفتى المقطب العابس بتوسط الترسخ الشبقي، إلى خدن محبوب، وصب مشتهى:

أعرف أن فتى كان يبتاع جارية

كارهة له

لقلة حلاوة شمائله

وقطوبه مع جميع النساء

وبعد شهوة الجماع

يعود الكره حبا

والكلف استهتارا مكشوبا

ويصبح ضجر الفراق

أقوى

من كل ضجر⁴¹

فالأعضاء "الحساسية مسالك إلى النفوس ومؤديات نحوها"⁴² كما يقول ابن حزم.

وهنا يظهر أن الترسخ الشبقي جعل الفتى العابس المكروه يتحول بفعل الاكتناف إلى محبوب وصب مشتهى. وهذا يكون النظام الدينامي في الطبيعة متمثلا بصورته النمطية في اللغة الإنسانية، حيث يذهب "روني طوم" إلى أن البنية التركيبية للغة الإنسانية ترقى إلى ما يناهز عشرين ألف سنة. وجميع البنيات ذات الوجود المعمم مثل: الاستيلاء، أو الأرسال، أو غيرهما، تتجلى بوضوح في كافة مستويات التنظيم البيولوجي بدءا من الذرة (Molécule) إلى بنية أكبر كالجهاز العضوي مثلا⁴³.

بهذا يتدرج النظام المفاهيمي للدينامية من الطبيعة إلى اللغة وفي سياق هذه التفاعلات الكبرى، يتعين توسيع حقل الرؤية، ومبارحة النطاق الضيق الذي يتهدد المعنى والدلالة بالنكوص والاختزال.

إن ظواهر التكون النصي، وتحويل بنيات النص، وآليات التضمين الدلالي وفروع المجاز ونظرية الخيال، كل ذلك يقع في دائرة اهتمام نظرية الترسخ الكارثي، وقد أوضح "روني طوم" أن السياق التوليدي للنص لا ينفصل عن آلية الترسخ ففي خضم حركة التكوين، يتغى المبدع التأثير في نفسية المتلقي ومتخيله، وهو يكون منذ البدء، تحت تأثير ترسخت قوية تتملكه وتستحوذ على كيانه، فيلجأ إلى تصريفها عبر قنوات الدلالة... وحين تأخذ هذه الترسخت الكثيفة في الانخفاض والخفوت، يصير اللجوء إلى تعديل النص، جزئيا أو كليا، أمرا تلقائيا.

فثمة اقتصاد يدبر مجال الدلالة في علاقتها الجدلية بالترسخ. ولذلك فالمسافة الفاصلة بين النصوص الكامنة بالقوة في المتخيل، وتلك الحادثة بالفعل، لا تكون أبدا متكافئة، وإنما تختلف باختلاف ما ينظمها من ترسخت⁴⁴.

3. دينامية الخيال بين المعنى والدلالة والتخييل:

تعتبر مسألة العلاقة بين المعنى والواقع من المشاغل المركزية في الفلسفة، والفن والأدب والنظريات العلمية⁴⁵. وهذه العلاقة يعبر عنها اصطلاحيا بثنائية "اللوغوس" و"الفوزيس"، اللغة والطبيعة. فاللوغوس يحيل عادة، علي «مجال العقل والكلام والمعرفة»، والفوزيس على "مجال الأشياء والطبيعة والواقع"⁴⁶ وهي ثنائية تبوأ مركز الصدارة في أطروحات "طوم" و"بتيتو" وجماعة البنيويين الديناميين⁴⁷.

وقد تبلورت نظرية فيزياء المعنى نتيجة بحوث في الفلسفة المتعالية التي تمتد أصولها إلى المثالية الأفلاطونية، وقد ثبتت ترسيماتها واضحة في النزعة النقدية الكانطية، ثم بلغت أوجها مع ظاهراتية هوسرل كما تحلت بتفوقها التنظيري مع نظرية الكوارث عند روني طوم كما سبق وفصلنا تركيبها الدينامية.

إن النظرية الدينامية بنت أسسها في الخيال على امتدادات البيولوجيا والأنثروبولوجيا وكذلك السيميائية النقدية، وأهم الأسس التي بنيت عليها:

1- إن الواقع عند البنيويين الديناميين "ليس شيئا معطى، ولكن يتم بناؤه" في المعارف الإنسانية قاطبة، وبهذا المفهوم المناهض للجاهزية، المنافع عن إعادة البناء يقع استرجاع التصور الأفلاطوني الباحث دوما عن الأسباب الكامنة خلف حدوث الظواهر الإنسانية والطبيعية⁴⁸.

2- بتركيزها على مسألة الكائن "L'être"، تعارض فيزياء المعنى النزعة الوضعانية، فضلا عن التجريبية المنطقية، منوهة بأسئلة الكائن وحالات الأشياء، مثبتة فعالية العنصر الأونطولوجي في إنتاج النظريات، ومقاومة أشكال الانغلاق، والفقير المفهومي.

وبهذا تكون فيزياء المعنى في هذا السياق تلك التي تستوعب إمكانات تحليل موضوعها، وهي تقدم نفسها على أنها "فيزياء للوغوس"، بالمعنى الذي تقدمت الإشارة إليه. ليست فيزياء المعنى مجرد فيزياء لذلك المعنى الذي تنتجه اللغة بمقتضى الدلالة اللغوية الصرف، وبكونها بالأحرى، فيزياء للمعنى الذي عليه مدار اللغة، ومن أجله وجد الحس والفكر⁴⁹.

فالمعنى هو الذي يعطي للغة وجودها وحدودها واختلاف حالاته هو ما يبني سيرورة من الدينامية الإنتاجية لدلالات مختلفة للعبارة ذاتها داخل سياقات متنوعة ويكون الكائن النصي عندنا نتاج دينامية فكرية تتوسع ضمن بنية من التدفق الفيزيائي للمعنى. ومن خلال هذه

المفاهيم الدينامية يمكننا تحليل قصيد "حرام" من ديوان " أسرار الغربة" لمصطفى محمد الغماري

يقول الشاعر:

"حرام يا أغاني الروح

أن أذوي

كما أزهار تشرينا...

ألوب ألوب تطويني مسافاتي"

تتمظهر دينامية المزج التصوري في هذه القصيدة، في المزج بين فضاءين مدمجين فضاء الشعور وفضاء المادة حيث التجسد تقنية تنبثق عنها إبداعية التجسيد الاستعاري التي تلبس المشاعر المجردة لباس المادة لتصبح أشياء مادية أو نباتات أو حيوانات، وهنا عمد الشاعر إلى المجردات من المشاعر والحالات ليمزج بينها وبين فضاء المادة في ترنيمة وجودية لتركيبية رحلة الفناء في الغربة.

تنطلق القصيدة "حرام يا أغاني الروح أن أذوي"⁵⁰ باستعارة اتجاهية هي السقوط من عال حيث يتفكك الشاعر ويتدمر لينهار ويصبح مثل أزهار تشرين المتساقطة الأوراق، هذا التحول وفقا لنظرية الكوارث هو يفعل قانون التمدد ليتحول إلى طريق تطويه مسافاته البعيدة. امتزج فضاء السقوط مع فضاء الطبيعة (أزهار تشرين) ثم من فضاء الجسد نحو فضاء المسافة (الطريق) فتحول الشاعر إلى طريق وسيارة في عملية تبادل مع الزمكان تطويني مسافاتي هذا التشظي للزمن داخل مسافة المكان يشكل استعارة مبدعة ضمن فضاء التجريد والعدم إلى فضاء إمكان جديد حيث يتحول الإنسان إلى طريق يطوى "ألوب ألوب تطويني مسافاتي"⁵¹

"وتصلب شوقي الأبعاد

يا خصلات ماضينا"⁵²

عمد الشاعر إلى مشاعر الشوق المجردة فقولها في عملية تكثيف ثم تشكيل في صورة جسد تصلبه الأبعاد، هذه الأبعاد(المسافات) تحولت إلى جلال يصلب مشاعر الشوق في صورة تشخيصية مشهدية عظيمة لشوق مسيحي مصلوب.

استعارة الفناء:

"حرام يا أغانينا فنائي في الدروب السود

موتي خلف واديننا"⁵³

استعارة حالة الفناء التحول من مادة إلى روح من خلال عكسية تجريدية وهي تجرد الروح من الجسد في دروب سوداء. لما قد تكون الدروب سوداء في هذا التجرد؟ أكيد أن هناك طريقا من الألم تعبر من خلاله الروح لتتجرد خلف وديان المادة.

"أقاد إلى المصير المر

لا سمع ولا بصر"⁵⁴

يتمسك الشاعر بالاستعارة الاتجاهية "موتي خلف وادينا" ويتلاعب بالأبعاد.. الوادي الذي قد نعبره لنصل إلى مكان جديد عبر عنه الشاعر بالموت خلف الوادي ليشكل من تبعثر الأبعاد تصورا جديدا لواد له موت خلفه.

ويستعمل الشاعر التحويل بين فضاء دخل(المصير) الذي هو مسار حياة وفضاء دخل آخر هو (الطعم المر) من خلال عملية التدوير من المجرّد(المصير) إلى المحسوس(المر) في استعارة "أقاد إلى المصير المر" حيث يمتزج المجرّد بالمحسوس ليشكل فضاء المرارة في الانقياد والانبطاح.

"وعيني ملؤها الأشباح والأوهام

والضجر"⁵⁵

جعل الشاعر هنا العين بفضل الاستعارة بئر ممتلئ" بالأشباح والأوهام والضجر" فتتحول العين بخاصية التفاعل مع فضاء العمق إلى بئر ممتلئ بالأشباح والأوهام المجردة عن المادية في تمازج بين فضاءين دخلين (فضاء الوعاء) وفضاء المجرّد الخيالي الوهمي (الأشباح، الأوهام الضجر).

والضجر: شعور مجرد يتحول إلى تنور "يبث لهيبه المجنون في روضي فينتثر". ثم تتحول الرموز بمختلف أشكالها إلى عيون ترف، ثم إلى مواشي يرعاها الشاعر في تداخل بين ثلاثة فضاءات دخلية: فضاء (الجسد) (عيون) وفضاء الرموز وفضاء الحيوانات(الرعي) يستعير الشاعر مجددا فضاء الاحتواء ليشكل استعارة أنطولوجية تجعل من الكون والأضواء والإيحاء شخصا يضم جفني الرموز(المجرّد) ثم يعمد الشاعر إلى تحويل الغربة وهي حالة نفسية شعورية إلى نبات ينبت هذا الشعور بداخلنا مدى من العمر ويتسكع العدم. إن تحويل العدم (اللاوجود) إلى رجل متسكع في دواخل الشاعر هو صورة قوية جدا لمدى الفراغ النفسي والوحشة الشعورية التي تعترق في دواخله الفسيحة، وهذا التمرد على الواقع اللغوي وتمكين العدم من الوجود هو بلاغة استعارية إبداعية متنقلة من فضاء العدم إلى فضاء الإمكان ثم التحول إلى هيئة مادية بشرية تتسكع في دواخل الشاعر.

حينما يقول محمد مصطفى الغماري:

"وتنبت غربة فينا مدى.."

يتسكع العدم

تضاجعها على الأبعاد رؤيا مرة..سأم"

فيبلغ الشاعر مصطفى محمد الغماري منتهى التشخيص الاستعاري حينما يشكل (الرؤيا) و(السأم) في صورة شريكين يضاجعان الغربية، عملية الجنس التي تقوم بها رؤيا الشاعر مع الغربية بالتناوب مع السأم مرحلة أخرى من الاغتراب بين الرؤيا والسأم، فالغربة التي يتسكع العدم فيها في قلب الشاعر ليست وفيه لرؤياه فهي مرة تضاجع الرؤيا ومرة السأم فهي غربة خائنة تتزاج كرة مع رؤيا الشاعر وطموحه وتضاجع كرة أخرى السأم في أبعاد مختلفة.

ويقول الغماري: "ومنا آه يا سمراء..

منا آه.. تنتقم.."

إن استعارة فضاء الجنس والمضاجعة بين الغربية (حالة شعورية) والرؤيا(تصور ذهني) والسأم (حالة شعورية) هي ترسيخ عالم من الصور التجسيدية التي تؤثت المعنى في دينامية تصويرية تمنح العوالم الشعرية والحالات الشعورية لحما ودما وتكسيها قوة وفعلا وتمكنها من ممارسة تجانس وتداخل من طريق لفضلة (تضاجعها) التي تبني علاقة مادية بين المجردات فتضاجع وتخون ، ثم تنتقم الآه في هذه العملية من الشاعر بسبب كل ذلك الألم الذي تحدثه الفوارق بين الرؤيا (الطموح والأهداف) والسأم في الغربية، وهكذا تتجسد الآه وهي ملفوظ غير واعي ينطلق من الشخص في ألمه في صورة شخص منتقم.

"دروب الحب...

إن أذكرفيا خوفي من الذكرى

سيلهب ..يلهب العمرا"⁵⁶

الاستعارة الأنطولوجية "دروب الحب «تجعل الشعور (الحب) يتجسد في دروب هذه الحياة، والعمر يتحول إلى مادة تلهب، ثم يتجسد العمر في شخص رجل يغني "كروم هوى نللمها"، فالعمر تحول إلى رجل يغني وتحول الصوت إلى أشجار "كروم هوى": أشجار للحب وهي استعارة أنطولوجية أيضا، ترسخ الحب في القلب كالأشجار في الأرض، ويتحول العمر إلى مادة تلهب في عملية تمدد لاشتعال العمر الذي غنى فتشخيص العمر هنا هو امتداد لدينامية تشخيصية في هذه القصيدة وتتحول كروم الهوى إلى أصوات يغنيها العمر، ونللمها بعد الاحتراق يقول مصطفى محمد الغماري: «قفار كلها الآمال...

لا كأس ولا وتر

ولا نشوى..دروب العشق

لا زاه بها الشجر"⁵⁷

عمد الشاعر إلى الآمال: التصورات المجردة وحوّلها إلى قفار من خلال الاستعارة فقد صور الشاعر يأسه في مشهد من القفر "لا كأس ولا وترولا نشوى" واستعار للعشق دروبا "لا زاه بها الشجر" في استعارة أنطولوجية تشكل طرقا للعشق مقفرة من وجود الشجر الذي يزهىها.

"وكأسي يسفح الناعون عبر مسافة

النكد

وتصدأ في جوانبها بقايا حلبي

الغرد

ترن ..

ترن

تنتشر..

ويشربها المدى الليلي... والسهر"⁵⁸

صور الشاعر الحياة في صورة كأس يسفحها الناعون المتشائمون فالاستعارة هنا «كأسي يسفحها الناعون»⁵⁹ تمزج بين فضاء الشرب وفضاء (العزاء) "الناعون" لتشكيل شربا حزينا يجمعه فضاء (السفاح) الاغتصاب حيث يغتصب الناعون كأس حياة الشاعر، هكذا تجتمع ثلاثة فضاءات دخل في تشكيل استعارة فريدة تمتد بحياة الشاعر المغتصبة من الناعين النكديين. هذه الكأس المعدنية "تصدأ في جوانبها بقايا حلبي الغرد"، شكل الشاعر من فضاء الفساد التعفن (الصدأ) وفضاء (الأحلام) الطموحات والطيور(الغرد) استعارة ترسخ معنى انطفاء الشغف للطموح بسبب نعيق النكديين.

هذا الفضاء البائس لا تحلق فيه الأحلام ولا تزقزق (تغرد) بل تصدأ في جوانب الكأس

بقايا بائسة، "ترن ترن تنتثر"⁶⁰

هذه البقايا من الصدأ ترن ترن لتذكر الشاعر بحلمه وتنتثر كأوراق بالية هكذا يمتزج فضاء الموسيقى (ترن) والنباتات (تنتثر) ليشكل استعارة جديدة تنبني على مفارقة (حلبي) المجرد مع الموسيقى(صوت) ترن، وفعل الانتثار من فضاء الطبيعة والأوراق هذا المزج الثلاثي شكّل بعدا آخر يتجاوز البعد الطبيعي والخيالي هو بعد الاستعارة الإبداعية الذي لا يمكن إلا أن يكون لغة إبداعية وتشكيلا شعريا فريدا ينطق بالفرادة.

"ويشربها المدى الليلي.. والسهر"

الكأس يسفحها الناعون، تصدأ في جوانبها بقايا حلبي الغرد، يشربها المدى الليلي

والسهر

المزج بين فضاء الشرب (يشرها) و(المدى) فضاء المكان المسافة الليلي(الزمن) هذا المزج الثلاثي يخلق مع الكأس فضاء استعاريا يحمل من اتساع الشرب الليلي.

" وتحسوني وما تحسو سوى أشلاء

مضطهد

سوى ظل

يغيم اليأس

في ذكراه يزدهر"

ما فتئ فضاء الشرب في القصيدة يشكل بتكوينها متسعا من المعنى وقد وظفه الشاعر في هذا المقطع مازجا إياه مع فضاء الكأس التي تحولت من إناء للشرب إلى الشارب نفسه فتبادلت الأدوار مع فضاء الجسد هذه الكأس التي تشكل معنى الحياة في القصيدة انقلبت عليه، وأعملت فيه الشرب" وتحسوني وما تحسو سوى أشلاء مضطهد"⁶¹ فتحول الشاعر إلى حساء من (أشلاء مضطهد) هكذا يتشظى المشخص في القصيدة ويتشتت الإنسان مع أحلامه باضطهاد البشر له ليصبح حساء أشلاء تحسوه كأس لثيمة، ثم يختفي ليصير ظلا "يغيم اليأس في ذكراه يزدهر" في عملية تحويل من الإمكان إلى العدم ومن المادة إلى الظل ويتضافر فضاء الطبيعة في الفعل (يغيم) الخاص بالسماء ليتحول اليأس إلى سماء ممتدة والذكرى(المجردة) التي تتحول إلى فضاء للغيم واليأس يزدهر إنها حالة شعورية عظيمة عظم السماء هذا اليأس الذي يغيم كما السماء، ويزدهر في أرضه.

" فقف يا حامل الأقداح

لا كرم ولا قدح"

استدعى الشاعر مجددا فضاء الشرب في شخص (حامل الأقداح) الذي يوقفه الشاعر ويهره "لا كرم ولا قدح" لا يوجد مصدر للشرب(الكرم) ولا وسع يحمل المصدر المشروب (القدح)، مزج الشاعر بين فضاء اليأس وفضاء الشرب ليووقف حامل الأقداح لا يريد شربا ولا حياة لأنه لا مصدر عنده للفرح ولا وسع له (لا كرم ولا قدح) لأن الربيع انتحر في حياته زهرة زهرة. يقول الشاعر: " هنا انتحر الربيع الرطب واهأ زهره...زهرة وغامت في مدى عينيك يا موال أوراق الهوى حسرة"⁶²وهذا تكتنف قصة الانتحار الربيع الرطب بمقتل زهوره زهرة زهرة، هذه الاستعارة تجسد لنا ربيعا يائسا بعد دينامية من امتزاج مشاعر الاضطهاد واليأس هذا الاكتناف يفعل خاصية الامتزاج وذوبان الربيع في اليأس ليطنغ عليه ويكتنفه، فيسفر عن غيمة من أوراق الهوى تمتزج لتصبح حسرة هذه الدينامية المزجية بين انتحار الربيع وأزهاره وتجسيد الموالم في صورة شخص عيناه بوسع المدى تشكل إبداعية مزجية تتحول فيها أوراق

الهوى لحسرة، هذه السيرورة من التطور تنتشر فيها فضاءات اليأس عبر فضاءات الطبيعة وهنا يظهر ترسخ مشاعر الغربة في هذه القصيدة التي تنضح بأسا ينتشر عبر استعارة (انتحر الربيع) و(غامت في مدى عينيك) و(أوراق الهوى حسرة) حتى تظهر قسوة المشاعر التي يعانها الشاعر في غريته.

الخاتمة:

تشكلت الدينامية المزجية في مختلف آلياتها التشكيلية ضمن سيرورة من التجليات التي أحكمت أو اصر نمو الاستعارات داخل القصيدتين حيث تشكلت في طريق ضروري في قصيدة «نقش على ذاكرة الزمن» في مسار خطي للسؤال وجوابه حيث تمظهرت الاستعارات في دينامية تمزج بين السؤال والاستنكار واحتمالات من الأجوبة التي تخيب الظنون، وقد نما خط الدلالة عبر مسلك الاستنكار لما يحدث في الأمة من خذلانها لمسامعها في حل قضاياها الشائكة، وقد تضمنت الدينامية المزجية استعارة الذاكرة ضمن سيرورة المزج بين فضاء التساؤل الاستنكاري الذي يفصح عن انفصال بين الأمة وذاتها، وهو مشاكل شرخا من الأجوبة دون حلول، فهي مجرد احتمالات واهية تصوّر نقشا حادا على ذاكرة الزمن.

أما في قصيدة "حرام" فقد تجلت دينامية المزج في سيرورة بين تجسيد المشاعر المجردة، حيث امتزجت المشاعر والحالات في فضاء دخل (المشاعر). وفضاء دخل مختلف هو فضاء (المادة والمحسوسات) ثم تمظهرت الاستعارة في دينامية مزجية بين التجسيد والتشخيص وأحيانا التجريد.

- الإحالة والتهميش:

¹ موقع المقالة: <http://mqalla.com>

² محمد الصالح البوعمراني: السيميائية العرفانية، الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015، ص5.

G. Fauconnier and M. Turner, the way we think, conceptual Blinding and the Mind S Hidden Complexities, Edition Basic, Book,2002, p11.

⁴ مارك تورنر، مدخل في نظرية المزج، نقله إلى العربية الأزهرزناد، ص2. نسخة إلكترونية، موقع: <http://ssrn.com/abstract=1729948>

⁵ م ن، ص6.

⁶ المرجع السابق، ص6.

⁷ يطبق على النوع الأول مصطلح الشبكة المرأة وعلى الثاني مصطلح الشبكة الدوامة.

⁸ محمد الصالح البوعمراني، السيميائية العرفانية، ص7.

⁹ المرجع نفسه، ص7.

¹⁰ م ن، ص30

¹¹ Johnson (M)·The Body in the Mind, the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason, pp42,43.

¹² Talmy (Leonard)· Toward a Cognitive Semantics, Vol1, the MIT press, 2000, p466.

¹³ محمد الصالح البوعمراني: السيميائية العرفانية، الاستعاري والثقافي، ص31.

¹⁴ ميشيل نيجنفيتسكي، الذكاء الصناعي، دليل النظم الذكية، تعريب سرور علي إبراهيم سرور، دار المريخ للنشر، ط1، 2004، ص203.

¹⁵ العربي الذهبي: شعريات المتخيل، ص189.

¹⁶ G. Bachelard, La poétique de l'espace, pif, p20.

¹⁷ G.G. La poétique de la rêverie, puf, p14.

¹⁸ -(*) حيث يضيف كلود بول بروتر خاصية أخرى للشيء هي "ازدواجية القطبية" التي بمقتضاها يملك الشيء محورا مفضلا هو محور التناظر.

¹⁹ -ينظر: عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 197. نقلا عن:

Claude Paul Bruter: Topologie et perception: Bases mathématiques et philosophique, Malaine SA, éditeur 1985, Paris, France.

²⁰ عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 197.

²¹ عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 198.

²² -م ن، ص ن.

²³ (*) (إن وجود طريق ضروري في التطور البيولوجي للوجه وحاسة البصر مثلا، هو الذي يجعل احتمال وجود شخص بعين واحدة حالة شاذة وتشوها خلقيا يتزاح عن نظام التطور البيولوجي المؤلف).

²⁴ - فلاديمير يروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية الناشرين المتحددين، الدار البيضاء، المغرب، 1986، ص17.

²⁵ -C. Bremond: la logique des possible narratifs: In communication, Eds du Seuil, Paris, France, p 66.

²⁶ فلاديمير يروب: مورفولوجية الخرافة، ص8.

²⁷ - ينظر: عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 201.

²⁸ --C. Bremond: Les bons récompensés et les méchants Puni-Morphologie du conte merveilleux Français, vn, Sémiotique narrative et ouvrage collectif, Librairie Larousse, Paris (1973), p96.

²⁹ مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، دط، ص63.

³⁰ - م ن، ص ن.

- ³¹ م س، ص 63.
- ³² - م ن، ص ن.
- ³³ - م ن، ص 63.
- ³⁴ - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 203.
- ³⁵ م ن، ص ن.
- ³⁶ - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 204.
- ³⁷ - م ن، ص 204-205.
- ³⁸ - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 205.
- ³⁹ - م ن، ص 206.
- ⁴⁰ - م ن، ص ن.
- ⁴¹ - محمد بنيس: كتاب الحب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ط1، ص 30.
- ⁴² - ابن حزم: رسائل ابن حزم، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص 128.
- ⁴³ ينظر: عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 207.
- ⁴⁴ - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 208.
- ⁴⁵ -P. Ouellet: La nouvelle Aufklarung: une physique du sens, In Critique, Eds Minuit, Paris, France, 1978, p184-284.
- ⁴⁶ - م س، 577.
- ⁴⁷ - ينظر: عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 211.
- ⁴⁸ -J. Petitot Cocorda: Thèses pour une objectivité sémiotique, In Degrés 3ème année, Bruxelles, p24-34.
- ⁴⁹ - عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، ص 212.
- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربة، ط2، 1982م، ص 43.
- ⁵¹ الديوان، ص 43.
- ⁵² الديوان، ص 43.
- ⁵³ م ن، ص 43.
- ⁵⁴ م ن، ص 43.
- ⁵⁵ الديوان، ص 43.
- ⁵⁶ الديوان ص 44
- ⁵⁷ الديوان، ص 44.
- ⁵⁸ الديوان، ص 45.
- ⁵⁹ م ن، ص 45.

60 م ن ، ص 45.

61 الديوان، ص 48.

62 الديوان، ص 45، 46.

- قائمة المصادر والمراجع:

- محمد الصالح البوعمراني: السيميائية العرفانية، الاستعاري والثقافي، مركز النشر الجامعي، تونس، 2015.
- G. Fauconnier and M. Turner, the way we think، conceptual Blinding and the Mind S Hidden Complexities, Edition Basic, Book, 2002.
- مارك تورنر، مدخل في نظرية المزج، نقله إلى العربية الأزهرزناد، نسخة إلكترونية، موقع: <http://ssrn.com/abstract=1729948>.
- Talmy (leonard), Toward a Cognitive Semantics, Vol1, the MIT press, 2000.
- Johnson (M), The Body in the Mind, the Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason .
- ميشيل نيغنفيتسكي، الذكاء الصناعي، دليل النظم الذكية، تعريب سرور علي إبراهيم سرور، دار المريخ للنشر، ط 2004.
- العربي الذهبي: شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، المدارس، 2000م
- __ عبد الباسط لكراري: دينامية الخيال، المفاهيم وآليات الاشتغال، الرباط، المغرب، ط 1، 2004م.
- __ Claude Paul Bruter: Topologie et perception: Bases mathématiques et philosophique, Malaine SA, éditeur 1985, Paris, France.
- __ فلاديمير يروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، ط 1، الشركة المغربية الناشرين المتحددين، الدار البيضاء، المغرب 1986.
- C. Bremond: la logique des possible narratifs: In communication, Eads du Seuil, Paris, France
- C. Bremond: Les bons récompensés et les méchants Puni-Morphologie du conte merveilleux Français, nv, Sémiotique narrative et ouvrage collectif, Librairie Larousse, Paris (1973).
- __ مصطفى محمد الغماري: نقش على ذاكرة الزمن، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، دت، ط 1.
- __ محمد بنيس: كتاب الحب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1995، ط 1، ص 30.

- ابن حزم: رسائل ابن حزم، تح: إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

- _ P. Ouellet: La nouvelle Aufklarung: une physique du sens, In Critique, Eds Minuit, Paris, France, 1978.
- _ J. Petitot Cocorda: Thèses pour une objectivité sémiotique, In Degrés 3ème année, Bruxelles, p24-34.

- مصطفى محمد الغماري، أسرار الغربية، الشركة الوطنية للنشر، الجزائر، ط2، 1982م

- رومنة المصادر والمراجع العربية:

- _ Muhamad alsaalih albueimrani: alsimyayiyat aleirfaniatu, aliastiearii walthaqafii,
- _ alearabiu aldhahabi: shieriaat almutakhayili, aqtirab zahirati
- _ eabd albasit likarari: dinamiat alkhayali, almafahim wa aliaat aliaishtighal
- _ mustafaa muhamad alghimari: nuqish ealaa dhakirat alzaman
- _ muhamad binisi: kitab alhubi
- _ aibn hazma: rasayil abn hazma, taha: 'ihsan eabaas mustafaa muhamad alghimari, 'asrar alghurbati,