السّمة التّأمّليّة والفلسفيّة

في قصيدة« وقفة على بحر الجزائر»

لمحمد العيد آل خليفة

أ.د/ **محمد مرتاض** – جامعة تلمسان

إنّ النصّ الذي وقع نظرنا على تناوله ينصرف إلى موضوع الوصف والمناجاة الفلسفيّة معا؛ وهو نصّ يمكن أن يُقرأ بمستويات متباينة.ولذلك فقراءتنا له تندرج ضمن ما يطلق عليه الحداثيّون « تحليل الخطاب » حيث إنّنا سنقف عند جوانب مختصرة من هذا النص الذي يجب أن يُعدّ في خانة القصائد الخالدات أو « المفضّليّات »، فإن أُهمل أو تُجوهل فبسبب التّعتيم المضروب على الأدب العربيّ في الجزائر من أهله بالدرجة الأولى؛ إذ إنّ كثيرا من الدّراسات تفضّل السّهل الذّلول، وتعرض عن النّصوص التي تعوز إلى استكشاف جديد، أو تأويل يتلاءم مع ما وصل إليه الفكر العربيّ من تطوّر، ويتماشى مع القفزات التي قطعها النقد العربيّ في الجزائر.

ولذلك نعدّ قراءتنا هذه محاولة للإسهام في التّعريف بشعر محمد العيد من وجهة، وتفتيق الأذهان على الرّجوع إلى هذا الشّعر العربيّ في الجزائر ليتبوّأ مكانته ضمن كوكبة القمّة، وليبرز يانعا متجدّدا لا يَبيد مع تقلّب الأزمان من وجهة أخراة.

والجدير ذكره أنّ قراءتنا ستقتصر على إبراز لعض مكوّنات هذا النصّ، والتي تتمثّل بخاصّة في:

. العنوان.

. الإيقاع.

. مستوى الدّلالة.

. التّناصّ

. المعجم الشّعريّ.

العنوان:

يتألف عنوان هذه القصيدة من جملة مشتملة على أربع كلمات يتصدّرها اسم مشتقّ ورد على صورة المفرد المؤنّث ملتصقاً بكلمة هي عبارة عن حرف « على » التي تفيد الاستعلاء والتّرقّب، وهذا الحرف هو في الآن ذاته أيقونة متميّزة متبجّسة بدلالة تنصرف إلى اتّصال النّظر بالبحر، وتحديقه إليه من غير انحسار عنه!.وهذه النّظرة المستديمة المتّصلة من الشاعر للبحر كأنّها دعوة كريمة منه إلى المتلقّي كي يشركه في الاستمتاع بهذه الوقفة المنتأنّية المتفلسفة، ولاسيّما أنّه وظّف بنية زمكانيّة أو مجرّدة من الزّمان والمكان، وإن ظلّت تحمل في عمقها هروبا من التّحديد الدّقيق « وقفة ». إنّها بنية لا تشفي العليل، ولا تُروي ظمأ الغليل، بل إنّها عاجزة عن جواب التّساؤل القائم ضمن أسئلة مكثّفة متعدّدة:

. متى كان ذلك؟

. في أيّ ساعة من ساعات النّهار أو اللّيل؟

. كيف كان الجوّ عندئذ؟

. أكان المرسل وحده متفرّدا بتلك الوقفة أم استرقها من بين العشرات من البشر؟

. ألم يحل بينه وبين تأمّلاته خلق قليل أو كثير؟

. هل كانت الوقفة من أجل العبرة والتّذكّر فهو قد قصد إليها قصدا، أم أنّها جاءت عرضا في أثناء زيارة عادية للبحرظ!...

أجل، « يعتبر العنوان مقدّمة اللّعبة الإبداعيّة، أو هو لعب أوّليّ مع النصّ، ومع محتواه ودلالاته وشكله أيضا؛ إنّه بتعبير (جان بيير رينكارت) واجهة (vitrine) أو شريط إعلامي – bande) (annonce وليست الواجهة (أيّ واجهة) إلاّ طريق إغواء، وجذب، ولفت للانتباه، تكمن وظيفتها الأساس في توقيف المارّة . القرّاء، ودعوتهم لارتياد الدّاخل / النّصّ، منثمّ كان العنوان العلامة الأولى التي توقف المتلقّي إزاء العمل الإبداعي[1].

فالعنوان، من منظور الكاتب إذا، هو المرآة التي تجلّي العمل الأدبيّ وتتيح للمتلقّي اختراقه عن بعد، إنه بمثابة المفتاح الذي يسمح لك بالاطّلاع على ما بعد الباب، فهو له « قيمة خطيرة،

سواء بالنّسبة للذين ينتجون الكتاب أو للذين يستهلكونه، إنّ قيمته يجلّيها الفضاء الذي يحتلّه، فهو على ضآلة حجمه وقصره وصغره يحتلّ الصّفحة الأولى.»[2]

وعلى الرّغم من أنّ ثمّة أسئلة متعدّدة يمكن أن تُلقى، فإنّ الشّيء الذي لا يطرح تساؤلاً هو التّعريف الدّقيق للبحر؛ إنّه «بحر الجزائر» فهذا الإطلاق الفضفاض أو العائم في التّسمية رام منه وحدة هذه الأمّة؛ إنّه لم يخصّص بحرا معيّنا، لا بحر (عَجْرودْ) أو (رشقونْ) بتلمسان، ولا (ترقة) بعين تموشنت، ولا (الأندلسيّات) بوهران، ولا (زيرالدة) بالجزائر العاصمة، ولا...ولا...وإنّما أراد بحر الجزائر الذي يربط (القالة) شرقا بـ (مسيردة) غربا...لا يحول بين سَكَن هذا الوطن حائل، هو البحر إذاً في جلاله وخشوعه، ورهبه وجبروته؛ هو البحر في جماله وسحره وآياته؛ هو البحر!..وهو البنية الأولى التي تربطنا بالنص وتشدّنا إليه. فالبنية الأولى تجعل أفق انتظار المتلقي مهيّأً مسبقا، لأنّها العلاقة الأولى التي تربطه بالنص وتشدّه إليه.ولو أنّنا فتحنا المجال للتّخيّل أكثر لقرّرنا أنّ بنية العنوان ذاتها تضطهد الوضوح، فقول النّاصّ:

« **وقفــة**

- **على بحــر**

- **الجزائــر**»

تطرح على مستوى التركيبة النحوية قضية أو قضايا تجعل القارئ يُظهر ما خفي، وينقّي من الشّوائب ما شاب وهمه بحقيقته لتغدو البنية على هذا الشكل:

[هـذه]

وقفة

على بحـر

الجزائـر

ومهما يكن، فإنّ بنية العنوان لا تحمل في وشيجتها صراعا حادّا، لأنّ الكلمة الأولى تشي باختفاء اسم الإشارة أو « المبتدأ ».ودعّمت بوساطة الجملة المركّبة « على بحر الجزائر ». فالارتباط بين العنصرين إذاً قائم على أنّ التّلاحم الحاصل بين عناصر البنية هذه لا يمكن أن يغطّي على الصّراع الذي يتوزّع النص كله؛ وقد يتجلّى ذلك من خلال طرحنا لبعض الأسئلة تارة أخرى مثل:

. ما سرّ الحوار الذي أجراه الناص على لساني البرّ والبحر؟

. ما الدّاعي إلى إثارة حفيظة البحر على صنوه أو نقيضه؟

. هل الصّفات التي عدّدها كافية لامتلائه غيظا وشنآنا عليه؟

. ما هي الأدوات الفنية التي وظّفها للتّشهير بذلك كله؟

والأجوبة ستون مثيرة هي أيضا ولكنْ بالتّركيز على عنصرين أوّلين هما الإيقاع والتّناصّ.

أولاً . الإيقاع

إنّ الإيقاع في النص الشعريّ هو عبارة عن جملة من الانعكاسات الإيجابيّة تُفضي إلى عناصر تشدّ من أزره، وتسهم في الإبانة عن دوره؛ منها:

أ . العروض.

ب . البيت والقافية.

ج . الانزياح:

1 . على مستوى التّركيب.

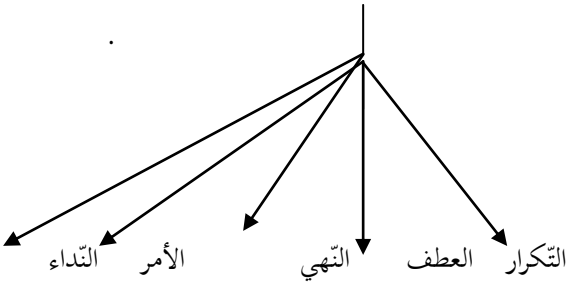
2 . على مستوى الدّلالة.

3 . على مستوى بنية الكلمة.

4 . على مستوى الأسلوب[3]

.

.



أ . العروض:

تتألّف هذه القصيدة من نغمة واحدة هي « الطويل » الذي اعتمده وحده دون اللّجوء إلى مجموعة من الأنساق النّغميّة على غرار ما يصنع كثير من الشّعراء المعاصرين؛ وهذا يؤكّد شيئا هامّا، وهو أنّ محمد العيد ظلّ وفيّا للبحور الخليليّة، ولسنن القواعد النّقديّة القديمة التي كانت تحظر على المبدع في الشّعر أن ينوّع البحور ضمن نصّ واحد، على حين أنّ معظم الشّعراء المعاصرين في الجزائر،

ولاسيّما غداة السّبعينيّات، قد مزجوا بين الأنساق النّغميّة في نصّ واحد.فالبحر الممزوج هذا، والذي صاحب مختلف الموروث الشّعريّ العربيّ منذ أكثر من خمسة عشر قرنا هو استمساك به، ودعوة حفيّة إلى الحفاظ عليه.أمّا لما ذا اصطفاه الشّاعر دون غيره من البحور الأخرى؟ فتلك حقيقة خفيّة تتّصل أكثر بالحالة النّفسيّة التي صاحبت إنشاء هذا النصّ، وإن كان بعض النقاد يرى أنّ ما يصلح لموضوع قد لا يصلح لآخر؛ فالشّاعر الناقد (الرباوي) مثلاً يرى أنّ الكامل والوافر هما أصلح الأنساق التي ينظم عليها الشّعراء عند اعتزامهم على إلقاء قصائدهم بغية التّأثير في المتلقّي[4].فالنّسق الذي بنى عليه محمد العيد نصّه كان يتألف من تكرار الأسباب الثّقيلة والمجموعة ليس غير؛ وهو ما يدرج النص وصاحبه تحت ظلّة المحافظين على الموروث العربيّ أو الشّعر العموديّ.

ب . البيت والقافية:

لن نقف طويلاً إزاء هذه النّقطة، لأنّ البيت لدى الشّاعر هو امتداد للأجيال السابقة، ةقد ظلّ النّاصّ وفيّا لتراثه ولفكره، ملتزما بالأساس الذي ارتضاه لفنه منذ القصيدة الأولى التي تفجّرت بها قريحته.وقد اختار لرويّ قافيته حرف الرّاء المضمومة التي تحمل مساحة شاسعة في النّطق بها بسبب الحرية التي أبقى عليها هذا الحرف؛ فجاء مشبعا «رو»إيقاعاً ونغما وصوتا لا كتابة أو رسما بطبيعة الحال، أو مطلقا ما يسميه العروضيّون.

ج . الانزياحات:

لقد ميّز العرب الشّعر من النثر منذ القديم، وآثروا الأوّل لنغمه وإيقاعه ورونقه.ولكنْ للوصول إلى ذلك كلّه، نجد الشّعراء كثيراً يضطرّون أو يتحايلون على الخطاب من أجل إنشائه بطرائق فنية قد تعمي عن الفهم أحياناً لما يعتورها من تغيّرات في البناء والتّركيب؛ أنّه في ضوء هذا المستوى تطفو حقائق، وتبرز خلفيّاتن ذلك أنّ النقّاد والدّارسين كثيرا ما يقرّرون أنّ الخطاب الشّعريّ يتّسم بتغيّرات في التّركيب. بيد أنّ الشّاعر محمد العيد التزم المحافظة على التذرتيب في الجمل النحويّة، ولم نلاحظ ذلك إلاّ ضمن أبيات قليلة مثل عجز البيت7:

. لها وجه الشّريعة يحمرّ: جملة شعريّة (العجز).

على حين أنّ قولنا مثلاً: يحمرّ لها وجه الشّريعة تغدو جملة نثريّة.

وصدر البيت الثامن:

ويأتون أفعالاً عليه ذميمة : جملة شعريّة.

والأبيات الأخرى مركّبة تركيبا شعريّا في معظمها مثلما هو الشّأن في البيت العاشر:

الصّدر: + وزرعهم للتبغ وهو لهم أذى: جملة شعريّة مركّبة.

= وزرعهم للتبغ وهو أذى لهم:جملة نثريّة عادية.

العجز: + وعصرهم للكرم وهو لهم خمر: جملة شعريّة مركّبة.

= وعصرهم للكرم وهو خمر لهم: جملة نثريّة.

والبيت الحادي عشر:

+ رويدك قد أنديت يا بحر وجهه: جملة شعريّة (الصدر).

= رويدك يا بحر قد أنديت وجهه: جملة نثريّة.

والبيت الثامن عشر:

+ بواهر آيات من الغيب فصّلت: جملة شعريّة (الصدر).

= فصّلت من الغيب بواهر آيات: جملة نثريّة.

، + على الكون لم يجمع حقائقها سفر: جملة شعريّة(العجز).

= على الكون لم يجمع سفر حقائقها: جملة نثريّة.

والبيت التّاسع عشر:

+ فما ذا عسى تحصي اليراعة والحبر: جملة شعريّة(العجز).

= فما ذا عسى اليراعة والحبر أن يحصيا: جملة نثريّة.

وهي في المجمل سبع، ممّا يؤكّد أنّ الجمل الشّعريّة قليلة جدّا، ولكنْ نصدق القارئ بأنّنا لم نتتبّع كلّ الجمل في هذا النص، وإنّما أخذنا هذه العيّنة لتكون نماذج للباقي؛ إذ إنّ ثمّة جملاً أخرى يمكن أن تمثّل هذه الشّعريّة كما في عجز البيت الأوّل، وصدر البيت السابع، وصدر البيت الثامن، وغيرها...

ومن أثر الانزياح في مكوّنات النص الشعريّ ما نلفيه في البيت الثالث عشر من صيغة مضمرة تدلّ على البلاغة؛ لأنّ الحذف في فعل هذا البيت أفضى إلى إضمار خفيّ قد يطرح تساؤلاً مثل:

تسير: ما (من) هي؟

ومن خلال البحث في مضمون النص ومن حواريّته يتجلّى أنّ الناصّ يروم « الأمّة الجزائريّة »، فهي التي تسير على هدي القرآن الكريم.وهذا الإضمار له وجود كثير في الخطاب القرآنيّ والخطاب

النبويّ والخطاب الشعري العربيّ بصورة عامّة؛ فمن القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿ حَتَّى تَوَارَتْ بِالْحِجَابِ ﴾[5].« ففي الفعل ضمير مستتر يعود على غير مذكور، وقد ذكر المشتغلون بالإعجاز القرآنيّ أنّه يعود على الشّمس»[6].وكذلك قوله تعالى: ﴿ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴾[7] «إذ إنّ الضّمير المنصوب على أنّه مفعول به هو لغير مذكور، ولكنّ السّياق يساعد على مرجعيّته؛ إنّه القرآن»[8].

ولا بدّ من التّنبيه بأنّ « الضّمائر كلّها لا تخلو من إبهام وغموض... سواء أكانت للمتكلّم، أم للمخاطب، أم للغائب. فلا بدّ لها من شيء يزيل إبهامها، ويفسّر غموضها، والأصل في هذا الشيء المفسّر الموضّح أن يكون في غير ضمير الشّأن متقدّماً على الضّمير، ومذكوراً قبله ليبيّن معناه أولاً[9] ويكشف المقصود منه ثمّ يجيء بعده الضّمير مطابقاً له. ويسمّى ذلك المفسّر الموضّح مرجع الضّمير»[10].

ومثل هذه الأمثلة كثيرة في الشعر العربيّ ولاسيّما لدى كل من المتنبي والمعري وابن خميس التّلمساني وابن الخلوف القسنطينيّ، وهلمّ جرا...

ثانياً. مستوى الدّلالة

لقد أبنّا من قبل أنّ النّاصّ قد استطاع أن يصنع جمله الشّعريّة بوساطة الإيقاع الذي لم يكن لينقاد له لولا ما وظّفه في النص من انزياحات خرق بها التّركيب التّقليديّ أو الطّبيعيّ للغة العربيّة، وهذا الانزياح اكتسب أبعاداً تعلّقت بالتّشخيص والتّجسيد، والتّأثير. ولعلّ الأمثلة التّالية من النص أن تكون أكثر تعبيراً عته، فقد وردت الجمل الشعريّة:

ب.**1**. وناجيته لو كان يسمعني...

وهيعبارة شعريّة يتّضح من سياقها أنها موجّهة لكائن حيّ، فالمناجاة لا تتمّ إلاّ بين اثنين لا بدّ أن يفهم أحدهما عن الثاني، وهي جزء من الأحاديث الخفيّة التي كثيرا ما تتمّ سرّاً بين شخصين حيّين عاقلين؛ بيد أنّ الشّاعر هنا حوّلها إلى « البحر» مثلها في ذلك مثل « يسمعني ». ولولا وجود عبارة « لو كان لما أدرك المتلقي أنّ المعنيّ بالخطاب هو «البحر».ومع ذلك، فإنّ الاختيار الذي كان من الشاعر إنّما أراد به ذلك الحديث الخفيف العذب الهادئ الصّامت الذي كان من الباثّ إلى المتلقي، وفي هذه الصّورة إشارة إلى هدوء الموج وسكونها، وانبعاث لذّة ذلك الصّمت في نفس الشّاعر، فراحت تخمّن وتخمّن. وإن يكن تجسيد الجمادات مألوفا ومتداولا في ثنايا الشعر العربيّ قبل هذا النص، إذ بغضّ النّظر عن مخاطبة الجاهليّين للدّيار العزيزة عليهم، وللحيوانات التي كانت تؤنسهم أو

تؤرّق أيّامهم وأحلامهم، وللأطلال الدّارسة بصورة عامّة، فإنّ هناك من التصقت به الشّهرة أكثر من غيره بالنّسبة لهذا الموضوع؛ مهم الشاعر امرؤ القيس الذي أمر الليل أن يتنحّى عن التّعرّض له كما لو كان من جنس البشر يعي ويفهم عنه:

ألا أيّها اللّيلُ الطَّويلُ ألا انْجَلِ بصبحٍ، وما الإصباحُ منك بأمثَلِ

والشاعر البحتريّ الذي وصف الرّبيع فقال:

أتاكَ الرَّبيعُ الطّلْقُ يَخْتالُ ضاحكاً من الحسْن حتّى كادَ أنْ يَتكلَّما

والشاعر المتنبي الذي وصف الحمّى وصفا رائعا ومثيراً فيه تعمّق وغموض في الآن ذاته قائلاً:

وزائرتي كأنّ بها حياءً فليس تزورُ إلاّ في الظّلام

فالتّجسيد والتّصوير ليسا جديدين إذاً، ولكنّ الجديد هو في إعادة تثبيت هذه الظّاهرة وتجديدها بوساطة مخاطبة « البحر» وليس « اللّيل» أو « المصائب » أو « الحمام »...ميد أنّ هذا التّشخيص أو التّجسيد يتضاءل كلّما حاولنا أن نفرّق أوصال لبيت الواحد، أو نورده كلّه أحياناً. ومع ذلك تظلّ الحيرة قائمة لتفسح المجال لتصوّرات وتخمينات؛ ولْنُعدْ قراءة هذه الأبيات:

1 . لعلّك مُغْتاظٌ عليه لأنّهُ

5 . تقول لما ذا يمكث البرّ حاملاً

عليه هنات لا يُنهْنهها زجر!

6 . تروح عليه الشّائناتُ وتَغْتَدي

7 . وتفشو من العاثينَ في جَنَباته.

وهي انزياحات لو تعالج لأتت هي أيضا بما يقابلها في تراثنا الشعريّ العربيّ وفي غيره، ونكتفي بالقول إنّ كلّ هذه الأفعال (الأزمنة) أو (الضّمائر) تُكنّ في نفسها صورة لغائب، وتُخفي وراءها عشرات الأمثلة كما صنعنا من قبل، وندع هذا الجانب لننتقل إلى مكوّنات هذا النصّ ولكنْ عن طريق إبراز مستويين نحسب أنّهما شكّلا لحمة النصّ وفرضا حضورهما فيه:

أ . مستوى بنية الكلمة:

لا بدّ من الإشارة أوّلاً أنّ لكل خطاب أو نصّ بنىً متعدّدة تتلخّص في بنيتين أساستين هما:

. بنية صغرى (أو إفراديّة) ⟵ أو: سطحيّة.

. بنية كبرى (أو تركيبيّة) ⟵ أو: عميقة.

أمّا البنية الصّغرى فإمرها يبدو هيّنا ميسورا، ومع ذلك يعسر تعريفها بدقّة؛ إلاّ أنّ هذا لا يحول دون تقريب مفهومها؛ حيث إنّها تتلخّص في أبرز الألفاظ أو الصّفات التي تجمع عناصر متشابهة؛ مثل: « الماء » في النص / « الفرح » / « الفرح » / « النور » / « الزّهر » / « الألم » / « السّموّ » ... مثلاً.. وما يُشترط في هذه البنية هو ضرورة وجود الانسجام (la cohérence). وبما أنّ الانسجام مشروط في البنية العميقة أيضا وليس مقصورا على البنية السّطحيّة وحدها، فإنّ فان ديك (van Dijk) يستعمل مصطلح التّماسك (la cohésion) لوصف علاقة الوحدة على مستوى البنية السطحيّة أو (البنية الصغرى).وقد يتّضح الأمر أكثر في تفسير هذا الانسجام بالمثال الذي أورده أمبرتو أيكو U. Eco) الذي يؤكّد فيه أنّ كلمة مثل (La baleine) داخل نصّ لا يتمّ استيعابها إلاّ عندما نستعمل قدرتنا على الرّبط بينها وبين الكلمات التي تصبّ معها في حقل دلاليّ واحد، وذلك باسترجاع الذّاكرة الدّلاليّة لمعجم، فننظر إليه على أنّه حيوان مائيّ، مفترس، عدوانيّ، ويقترن حضوره في نصّ ما بكلمات مثل: « البحر » / « الصياد » / « الافتراس » ... أي إنّ كلمة ما، قد تُحيل إلى ما هو مخزون في أذهاننا عنها[11]. وعلى الرّغم من هذا الرّصد للتّعريفات، فإنّ الحاجة إلى إدراك الأمر في جلاء وبيان تظلّ قائمة.

وأمّا البنية الكبرى فقد نعبّر عنها على مستوى البنية السّطحيّة بواسطة « العنوان » أو « الكلمات المفاتيح»، أو « ما يسمّى بالملخّصات» عند بداية النص ونهايته[12]. ولكي يُفهم هذا التعريف جيداً يضرب أنور المرتجي مثلاً مستمدّاً من الطّرائق البيداغوجيّة، حيث يقول: « إذا أخذنا نصّاً أدبيا (...) نلاحظ أنّ الفهم لا يتمّ إلاّ إذا وصلنا إلى معرفة البنية الكبرى؛ فبدون ذلك لا يمكن فهم الفقرات المتعلّقة بوصف الشّخصيّات وأفعالهم.أحياناً نجد أنّ بعض النّصوص يصعب الوصول إلى بنيتها الشّاملة، فنكتفي فقط بالتقاط البنيات الصّغرى مثل: "حزن" / "غموض" / "خطر" / "جمال امرأة" . وهذا ما يحدث خصوصا عندما يتعلّق الأمر بالشّعر، حيث نلاحظ أنّ القصيدة ككلّ، قراءتها لا يحضرنا منها سوى البنيات الصّغرى»[13].

ويستشهد بأمثلة أخرى تقرّب هذا المصطلح أكثر إلى ذهن المتلقي بوساطة وصف حدث: « ذهبت إلى المحطة»، « اشتريت تذكرة»، « قصدت الرّصيف»، « صعدت إلى القطار».فهذا الحدث يمكن أن يقدّم بالطّريقة التّالية: « قمت بسفر عن طريق القطار» حيث تصير الجمل الأخرى مجرّد ذكر للتّفاصيل[14].

على أنّ تون فان ديك (Teun van dijk) يكاد يلخّص هذه التّعريفات حين يقول: « إنّ ما يسمّى بالبنية الكبرى، هو تلخيص لتلك التّفاصيل، ولا يحتفظ في البنية الكبرى سوى بالأهمّ والمفيد عند الإبلاغ»[15].

فالبنية الكبرى إذا، هي العبارة الأخيرة التي استعاضت عن التّفاصيل بالتّلخيص، ولم تقدّم سوى الأهمّ في الخطاب.وتبدو هكذا البنية العميقة أكثر انتشاراً في النص السرديّ، لأنّ النص الشّعريّ لا يمكن الاستغناء فيه عن البنيات الصّغرى.

وبعد هذه التّعريفات التي لا مِعْدى منها نعود إلى بحث ذلك في النص الذي نحن بصدد قراءته، فنُلفي أنّ المستوى قائم فيه، ولكنّه ليس بصورة قويّة؛ وقد يكون للبنية التّراثيّة المهيمنة على القصيدة أثره.« فتراثنا النقديّ والبلاغيّ يطلب الوضوح في الشعر؛ لهذا أُطلق على هذا المستوى مصطلح الضّرورة تعبيراً عن موقفه المعياريّ منها» [16].

ونبّه أبو هلال العسكريّ أنّ اللفظ إذا شابته ضرورة فهو عيب حين قال: « إنّ المنظوم الجيّد ما خرج مخرج المنثور في سلامته وسهولته واستوائه وقلّة ضروراته»[17].بيد أنّ هذه «الضّرورة» ليست دائما شيئا محمودا، فقد ذكر السّيوطي أنّ « كلّ ضرورة ارتكبها شاعر فقد أخرجت الكلمة عن الفصاحة»[18].والضّرورات تكون في الشعر إمّا بالزيادة أو النّقصان، ولكلّ منهما دلالة تكون في محلها، فالزّيادة تشير إلى جسامة الموقف، وضخامة الفكرة غالبا، وبالمضاعفة للمأساة أو الفرح، أو الحبّ، والكره، وهلمّ جرّاً...وأمّا المدلول الآخر فهو بلا ريب يتجلى في الإيقاع، وظيفة أحدهما هي دائما الإسهام في جمال الإيقاع واستقامة الوزن.

ب . مستوى الأسلوب:

يتّسم هذا النص بخطابيّة واضحة، إذ على الرّغم من أنّه عميق في فكرته، متفلسف في قضيّته، فإنّ الوطنيّة أو الإنسانيّة هي التي تطبع هذا النصّ. وشعر محمد العيد يكاد كلّه ينحو هذا المنحى. والتّفسير واضح في واقع الأمر لمنهاج الشّاعر الفني، لأنّه هو شاعر الشّعب بالدّرجة الأولى، وشاعر قضيّة مثلما يجأر بذلك في قوله:

كنْ مع الشّعبِ في قولٍ وفي عملٍ إنْ كنت بالرّجل الشّعبيّ تتّسمُ[19]

ولا بدّ من التّأكيد بأنّ هذه الخطابيّة تتنافى مع روح الحداثة، « وتمثّل نشازاً في معزوفتها باعتبارها تقليداً إنشائيّا ماضويّاً ومستهلكا، وباعتبارها مطيّة لسيطرة السياسيّ على الشّعريّ»[20].

والمبدعون كثيرا ما تنتابهم حيرة بيّنة بخصوص هذه النقطة، وهي أنّ الناصّ كلّما اتّجه إلى الجمهور فإنّه لا يكون حرّاً في توظيف الجمل الشّعريّة التي يرغب في توظيفها، ولا يصبّ القوالب التي يراها شعريّة؛ لكنّه إنْ ألغى الجمهور يرتقي ارتقاءً آخر؛ وهذا قد نلحظه خاصّة في قصائده الوصفيّة كما هو الشّأن في قصيدة « جمال الرّيف » التي تسيل عذوبة وتذوب رونقا وجمالاً. وممّا لا يتجادل فيه اثنان أنّ الشّاعر كان وفيّاً لهذه الثّنائيّة؛ فهو حين يُلغي الجمهور يقول:

حيّثْك في البدو كلُّ الكائناتِ بهِ الرّيحُ عازفةٌ والرّوضُ صفّاقُ
وفي الكروم عناقيد تَحُفُّ بها كأنّها في نُحور الغيدِ أطْواقُ
عيشُ البوادي نضيرٌ لا نظيرَ له وجوُّها لعُضال الدّاء تِرْياقُ[21]

وحين يعود إلى مخاطبة الجمهور فإنّه لا يستنكف من القيل:

تَروح عليه الشّائنات وتَغْتدي تِباعاً، ولا نهيٌ عليه ولا أمرُ[22]

فالبيت يحمل رسالة، ولكنّه لا يخلو من أدبيّة؛ بل هو محمّل بصورة رائقة، ومشوب بجماليّة.على أنّ القصيدة بصورة عامّة لم تخل من خطابيّة مثلما أوضحناه منذ حين؛ ولذلك استعارت بعض أدوات الخطابة ليصل التّقرير في وضوح أفضل؛ فاستعمل الشاعر أسلوباً إنشائيا تمثّل في النّفي، والنّداء، والاستفهام، والأمر، وكثرة أدوات العطف، والتّكرار المعنويّ.

النّفي:

ساد النّفي معظم الأبيات حين ورد أكثر من عشر مرات لأفاد معاني تأكيديّة ملحّة تحمل زجرا وإبعاداً للشر، وقد جاءت هذه المنفيّات مترعة بمعانٍ تنصرف إلى مفهوم اللّؤم أحيانا (البيت3)، والحقيقة الأخرى (البيت 5)...وقد ورد النفي كلّه بسيطا أو أنّه ينفي حدثا وقع في الماضي المنقطع عن زمن التّكلّم في زمن يتّصل بالحال[23].

و نورد فيما يلي هذه الأدوات بصورة متلاحقة كما أثبتها النص:

لم يذنب البرّ: ب2.

لا تألوه دفعاً: ب3.

لا ينهنهها زجر: ب5.

لا نهي ...لا أمر: ب6.

ما كان مسموحا: ب9.

ما كان ساكنا: ب14.

لم يعد...الدهر: ب15.

ما حركات البرّ: ب16.

ما حركات البحر: ب17.

لم يجمع...سِفر: ب18.

ليس...حصر: ب21.

ويخلق الذّكر أنّ النفي الذي أوردناه كان مسبوقا بأداة من أدوات النفي الشّائعة، كما أوردنا في هذا المقام الفعل الجامد « ليس » الذي له من قوّة الوظيفة ما يجعله قائما بنفسه.

النّداء:

ويراد به توجيه الدّعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يقصده المتكلم، ويتمّ النّداء برفع الصّوت ومدّه[24].وقد وزّعه الشّاعر على أبيات النص مرّتين مكرورتين:

. يا بحر (ب2)

. يا بحر (ب11)

ونداؤه للبحر بوساطة « الياء » التي هي أصلاً للبعيد؛ فلماذا استعملها الشاعر لمخاطبة البحر وليس بينه وبينه إلاّ خطوات!!..إنّ السرّ في ذلك هو أنّ البحر بما يحتوي عليه من أسرار وما يخبّئه من مجاهيل تجعل أيّ واحد يكون أمامه يخاطبه في يأس بصوت مرتفع مع المدّ في ذلك:

يـــا - .....

(إلى .....ما لا نهاية)

فهو قريب / بعيد معا، لأنّه كما أسلفنا، معتصم بالرّمل، متسمّر إزاء هذا البحر كما ينصّ عليه البيت:

وقفْتُ على بحر الجزائر ليلةً وخاطبْتُه لو كان يسمعني البحرُ

فالوقفة نفسها تمّت بليل ممّا يجعل الصّوت خفيضاً والنّداء مناجاة فحسب، ولكنّ هذا النّداء قد يكون دون نهاية ولاسيّما أنّ الباثّ أمام موقف متصوّف فيه التّفرّد في خلاء، نائياً عن الإزعاج

وعن تكسير هذا الجوّ الشّاعريّ الذي كان يحيا فيه. وهذا الموقف من محمد العيد يحيل إلى موقف لشاعر قديم رقيق هو (ذو الرّمّة) الذي كان وحده في فلاة مقفرة حيث طوّح به التّفكير بعيدا وقد جلس بإزاء دار خربة سكنتها الأبوام والغربان، وهوفي موقفه ذاك يداعب الرّمل بالكتابة عليه أوّلا، ثمّ الإتيان عليها محواً وتمويشا ثانيا في غير هدف مقصود:

عشيّةَ ما لي حيلةٌ غيرَ أنّني بلَقْط الحَصى والخطِّ في التُّرْب مولَعُ

أَخُطّ وأمحوالخطَّ ثمّ أُعيدُهُ بكفّي، والغِربانُ في الدّار وُقَّعُ[25]

على أنّ ما لا نتغافل عنه هو أنّ ندرة النداء في النص تعود إلى طبيعته، لأنّ الباثّ بإزاء موقف من المواقف الاستبطانيّة انطلاقاً من ذاته، وأوبةً إليها.في كيانه حديث مشاعر، وفي وليجته عاطفة متّقدة لا تني تتحرّك.

الاستفهام:

إنّ الاستفهام أو الاستخبار هو طلب خبر أو علم يتساءل المستفهِم بخصوصه هل تحقّق أم لا.وقد يقوم الاستفهام على يقين أو على ظنّ...ويستطيع المستفهم أن يشكّ في أمر الحدث، وأن يتوهّم أنّ حدثا آخر هو الذي تمّ[26].للاستفهام وظيفة ليست بأقلّ خطراً من الوظائف السّلبقة؛ لذلك استنجد به الباثّ كي يُحدث اهتزازاً وزلزلة لكيان المتلقّي، فالاستفهام صورة من صور التّأكيد، أو نفي لقضيّة، أو إيهام بأنّه هو استفهام، على حين أنّه ليس إلاّ نفياً، والبراهين أو الأدلّة من القرآن الكريم ومن الخطاب العربيّ كثيرة تكفّلت بها كتب الإعجاز والبلاغة والقواعد، وما يهمّنا هو البحث في ورودها عبر النصّ، حيث كانت على النحو الآتي:

. ما لك هائجا؟: (ب2)

. وم لك لا تألوه دفعاً وضجّة: (ب3)

. لما ذا يمكث البحر حاملاً: (ب5)

. وما ذا عسى تحصي اليراعة: (ب19)

وقد تشابهت الاستفهامات في الأدوات حيث توازنت بصورة عجيبة في هذا النصّ:

ما لك؟ = لما ذا؟

لما ذا؟ = ما ذا؟

وهي استفهامات بلاغيّة في الواقع لم تلق من أجل الاستفسار، وإنّما لأغراض بلاغيّة نصّ عليها الباحثون في جماليّة الخطاب الأدبيّ العربيّ وفي علوم البلاغة، وهي في هذا النص تحتمل أربعة افتراضات أو احتمالات على الأقلّ:

1. لتقريع البحر والاستنكار لغضبه على صنوه ضمنيّا.
2. لتأكيد ما قاله في الأول.
3. للتّعجّب والاستغراب.
4. للعجز والخضوع والخنوع.

الأمر:

ومنه الدعاء والالتماس، والأمر: أسلوب يطلب به الآمر من المأمور فعل شيء، ويكون بلفظ الأمر إمأ بالصّيغة، وإمّا بلام الأمر[27].وهو من الأدوات الخطابيّة أيضا يوظّفه المرسل عادة قصد التّقريع والتّسلّط، أو النّصيحة وطلب المعذرة.وقد جاء في النص بصيغة فعل الأمر مرة، وبصيغة اسم فعل الأمر مرّة أخرى:

فارفق به: (ب**11**)

رويدك (تمهّل): (ب**11**)

وأمر الشّاعر هنا هيّن ليّن هادئ لا يريد به التّصلّط والاستعلاء، ولكنّه يرمي به إلى التّمنّي، فهو لا يملك غير ذلك، وليس بمقدوره أن يأمر هذا البحر الهائج المائج أو يهيمن عليه، وكلّ ما فعله هو هذا التّمنّي الرّقيق: « فارفق به »، لكنّه في اسم فعل الأمر مغتاظ قليلا، وإن لم يُجْد غيظه هذا، لأنّه لا سلطة له على اليمّ، ومع ذلك يسمح لنفسه بتوظيف نبرة ساخطة: « رويدك » !.

العطف:

إنّ حروف العطف، ولاسيّما الواو الذي له حضور كبير في هذا النص، تقوم حتى في مجال عطف الجمل، بوظيفة دلاليّة هامّة، فيجمع بعضها مقطعي الجملة المتعاطفين تحت حكم واحد (الواو، الفاء، ثم...)[28].

والأهمّ أنّ لحروف النّسق هذه دورا أساساً في النصّ الخطابيّ أو الشّبيه به، فهي التي تنسّق بين الجملة ونظيرتها أو البنية وأختها، وهي التي تساعد على التّأليف الرّصين المرتّب؛ وإن كانت الخطابات الحديثة طفقت تتّجه اتّجاها مغايرا بالاستغناء عنها ولاسيّما في القصّة القثيرة والرّواية والمسرحيّة وغيرها، وبعض ذلك يؤكّده محمد بنيس في إبانته عن هذا الإشكال بالنّسبة للشّعر المغربيّ حيث ذهب إلى أنّ انعدام الرّبط بين الجمل أو العبارات « منتشرة بوفرة في المتن الشّعريّ المعاصر بالمغرب لدرجة أنّ أغلبيّة نصوص المتن تجاوزت هذا القيد واختطّت لوحداتها رابطا نفسيّاً دفيناً بين الأدلّة »[29].

فهذا الانفصام الذي حصل في بعض الفنون الأدبيّة بين الوحدة ومثيلتها ليس متّفقا عليه لدى كلّ المبدعين من وجهة، وليس هو السّبيل لبناء أسلوب عربيّ رصين من وجهة أخرى.ونصّ محمد العيد حافل بحروف النّسق هذه قد يكون من العبث تعدادها أو تحديد دورها في التئام الجملة الشّعريّة.

التّكرار:

إنّ التّكرار في هذا النص ليس بارزا بشكل مستقطب للنّظر، ولبسر في ذلك أنّ الشّاعر واعٍ بالقضايا الفنية لإبداع خطابه، لأنّ التّكرار لا يليق بهذا المقام، ولكنْ في مناسبة أخراة، وقد عرّفت الإطنابَ كتب البلاغة المختلفة، ونقتصر على التّعريف الذي أورده أبو هلال العسكريّ بشأنه حيث قال:« قال أصحاب الإطناب: المنطق إنّما هو بيان، والبيان لا يكون إلاّ بالإشياع، والشّفاء لا يقع إلاّ بالإقناع، وأفضل الكلام أبينه، وأبينه أشدّ إحاطة بالمعاني، ولا يحاط بالمعاني إحاطة تامّة إلاّ بالاستقصاء، والإيجاز للخواصّ، والإطناب مشترك فيه الخاصّة والعامّة، والغنيّ والفطن »[30].

وغنيّ عن ابيان أنّ التّكرار سمة من سيمياء الأسلوب الجزل، يلجأ إليه المبدع حينما يروم الحرص والإلحاح والتّثبيت في نفوس المتلقّين، كما أنّ التّرار يوظّفه المبدعون إن راموا الإشارة إلى عظيم الخَطب، وشدّة وقع الفجيعة[31]. وفي النص لا نعدم أمثلة لذلك؛ منها:

وناجيته لو كان يسمعني البحر:	عجز البيت 1.
فقلت له يا بحر ما لك هائجا:	صدر البيت2.
على البرّ مغتاظاً ولم يذنب البَرّ:	عجز البيت2.
ولا نهي عليه ولا أمر :	عجز البيت6.
كتجرهم...وما كان ...التّجْر:	البيت9.

وهْو لهم أذىً، وهو لهم خمر: البيت10.

فهو لها هدى، فهو لها ذخر: البيت13.

لما فيه من نكر، وإن عمّه النّكر: عجز البيت14.

وتبدو التّأكيدات في هذه العبارات الشّعريّة جليّة تدعو إلى الإلحاح على المدلول لإضفاء صبغة خاصّة عليه وعلى صور البنى، فالتّكرار قد غيّر بنى الجملة الشّعريّة وأفضى إلى بناء متجدّد للإيقاع حسب التّموسق الذي صحب كلّ بيت احتوى جزءاً أو كلاًّ من هذا التّكراوهذه الصّفة تسهم إلى درجة كبيرة في توضيح الرّؤيا وإزالة الإبهام الذي صاحب بعض بنى النص، وهو ما تلخصه البنية التّراثية التي تهيمن على وحدات النص في مستوى الأنساق، وفي مستوى الأبيات وامتدادها، وفي مستوى القوافي، والانزياحات، وهذه صفة من صفات المحافظين في الشعر العربيّ، المتمسّكين بالتّراث الإسلاميّ، والدّاعين إلى تأسيس نظريّة إسلاميّة أو منهج إسلاميّ للأدب، والخطاب الشعريّ العربيّ بعامة.

ثالثاً . التّناصّ

كلّ نصّ شعري أو أدبيّ بصفة عامّة يعدّ نصّا منفتحا على نصوص وعوالم أخرى، وهذا ما أحدث انقلابا في الدراسات الحداثيّة والبحوث المتعمّقة على الخصوص، فظهر هذا المصطلح الذي اشتهر عند الغربيّين باسم(Intertexte) أو (Intertextualité) أي: التّناصّية، والتي يلخّصها بعض هؤلاء الغربيّين في قوله:« Réseau des idées, des discours, des motifs culturels, qui entretien correspondance avec une oeuvre».

ومهما يكن، ومهما تتعدّد الآراء والنّظريّات بخصوص السّبق في أوّل من اقترح هذا المصطلح، حيث إنّ الصّراع كثيرا ما احتدم بين الباحثين الأجانب حول باختين (Bakhtine) وجوليليا كريستيفا (Julia Kristeva) وأيّهما تُعزى له الرّيادة في التّنظير للتّناصّ، فإنّ هذا المصطلح شاع كثيرا وانتشر كالنار في الهشيم بين الباحثين العرب والأجانب، وصار مستعملا عندهم في نختلف البحوث الأكاديميّة، بيد أنّ الإشكال مطروح بقوة فيما يتعلّق بتحديد المفاهيم، فكلّ واحد تقريبا فهمه بحسب تصوّره، واقترح له مفهوما يتلاءم مع تصوّره، وكان من بين الذين أوضحوا رؤيتهم

كثيرون من عرب وأجانب[32] لا تهمّنا كثيرا في هذا المقام، لأنّنا لا ننظّر مثلهم، ولكنّا نطبّق ركحا على آرائهم واقتراحاتهم التي تتجاوز المئة.

والتّناصّ أخيراً يطرح العلاقة مع المفاهيم النقدية التي عرفها النقد العربيّ القديم؛ مثل: المعارضة، والسّرقات الأدبيّة، والتّأثير، والمصادر الأولى.وممّا نؤكّده هو أنّ عمليّة التّناصّ لا يمكن تجاهلها، لأنّ أيّ نصّ في الواقع إنّما هو انعكاس لنصوص سابقة عليه بوساطة ما تختزنه ذاكرة المرسل أو الباثّ من رصيد ثقافيّ.

وهذا التّناصّ ليس حكرا على عهدنا فقط، بل نجد له حضورا مميّزا في التراث العربيّ، مثلما أشرنا، حيث أطلقوا عليه « الاقتباس» إن كان النص قد اقتبس من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أ عبّروا عنه بالتّضمين إن كان النص المقتبس غيرهما[33].

أوردنا هذه التّعاريف كلّها تمهيداً لتطبيق بعضها أو جلّها على نص محمد العيد الذي نلفي في ثناياه جانبا من هذه التّواصلات التي ذكرها؛ وأول تناصّ يستوقف المتلقي هو ما يسميه الرباوي وغيره الأقنعة التاريخية[34]، ويراد بها ما يحيله الناصّ على القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف والتراث العربي الإسلاميّ بصورة عامة؛ هذا التراث الهائل الذي هو مصدر امتصاص وارتشاف لكل مثقّف عربيّ يغرف منه بشعور أو بدونه.وقد تبدو هذه الإحالات لدى الباثّ هنا في البنيات الإفراديّة نفسها، لكنّ التّناصّ يرفض ذلك، وهو لا يبحث إلاّ عن الإحالات التي لها علاقة وثيقة بالمضمون.لذلك سنضرب صفحا عن التّناصّ الخفيّ،ونركّز فقط على الجليّ حيث يقول في البيت13:

تسير على القرآن فهْو لها هدىً وتعتزّ بالإيمان فهو لها ذخْر

والبيت يحيل في شطره الأول على آية كريمة هي قوله تعالى:﴿ ألم. ذَلِكَ الْكِتَابُ لاَ رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلاَةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ. والَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾[35].ويسهل على المتلقي التّوصّل إلى إحالة البيتين الثامن عشر والواحد والعشرين على سبيل المثال لا الحصر.

أمّا البحر: فإنّ الشاعر لم يستطع أن يُلفي له خلفيّات تتحدّث عنه كما هو الشّأن في الموضوعات الأخرى؛ لأنّ الحديث عن البحر يعتمد الإبداع أكثر من اعتماده على نصوص سبق لها أن حُفرت في الذّاكرة أو ولجت إليها وفضل نزر قليل منها؛ وهذا ما يؤكّد التّفرّد والرّيادة، فليس في

النص تاريخ مثلا، بيد أنّ ثَمّة أقنعة أخرى، ولاسيّما الخطاب الشّعريّ العربيّ الذي لا نعدم فيه إحالات؛ من ذلك ما ورد في البيت السّادس حيث يحيل إلى بيت أبي فراس الحمدانيّ:

أراك عصيَّ الدّمعِ شيمتُك الصّبرُ أما للهوى نَهْيٌ عليك ولا أمرُ[36]

ومن هنا، فإنّ التّناصّات في هذا القصيد لا نعثر عليها بوفرة، وليس فيها تنوّع، وهذا معناه أنّه لم يعد في النص شيء له آصرة بهذه الخاصية الفنية، ذلك أنّ الناصّ كان واعيا أشدّالوعي بأنّ النص ما ينبغي أن يكون فسبفساء لأمثال وحكم ومواعظ وأبيات شعريّة؛ فهو قد كان ملتزما بعدم السقوط في ما يعيبه النقد العربيّ القديم والحديث معاً والذي كان يشجّب كلّ مشابهة ويعدّها أحياناً سرقة كما هو منتشر في كتب النقد والأدب، لأنّ هذا النصّ قد أبدعه صاحبه منذ أزيد من نصف قرن؛ أي سنة 1930م بالضبط.ولم تكن النّظريّات النقديّة واللّسانيّة قد انتشرت مثلما هو الحال الآن.وهو، وإن لم يخلُ من التزامه بمنهجه الإسلاميّ، فإنّه لم يتخمه بقضايا كبيرة كما نجده الآن في الشعر الجديد حيث يُتخَم بصور وبتوظيف للأساطير والرّموز والإيحاءات إلى درجة الغموض أحياناً.فالباثّ اعتمد التّراث القديم من الإيقاع إلى حرف الرّويّ وإلى البنى نفسها؛ فهناك أثر لامرئ القيس، وأبي العلاء المعري، وأبيس فراس الحمدانيّ، وشعراء أندلسيّين ولاسيّما ابن خفاجة. أضف إلى ذلك أنّ الشّاعر لم يلف إزاءه موروثا كبيرا يتّكئ عليه ويغرف من ينبوعه، فالحديث عن البحر يكاد يكون محدودا، وإن كنا لا نكر ما أسهم به القدامى من حديث عن كنوز البحر مثل الدّرّة التي شبّهوا بها المحبوبة قي مناعتها ورقّتها وبياضها وهشاشتها أيضا؛ علماً بأنّ هذا الوصف صدر عن الشّعراء الذي كانوا على اتّصال باللّؤلؤ، وهم الذين ينتمون أو يقيمون في اليمامة، موطن استخراج هذا الحجر الكريم في الجاهليّة[37]، ومن ذلك الشّعر ما قاله امرؤ القيس مشبّها محبوبته بالدّرّة:

خُدَلَّجَةٌ رَوْدَةٌ رخْصَةٌ كَدُرَّة لُجٍّ بأيدي الْغَوَلْ[38]

واقتناعاً منّا بأنّ أيّ نصّ لا يستطيع أن يزعم الانطلاق من الصّفر، وبناءً على أنّنا نبحث في إشكال التّناصّ، فإنّه يكون من اللّطافة الفكريّة أن نشير إلى بعض النّماذج الشّعريّة التي تصبّ في هذا الموضوع/ المحور، فهي رافد له وإيحاء، يقول الأعشى ميمون قيس:

كأنّها دُرّةٌ زهراءُ أخرجها غَوّاصُ دارينَ يخشى دونَها الغرَقا

...في حَوْم لُجّة آذِيٍّ له حَدَبٌ مَنْرامها فارقَتْه النّفسُ فاعْتَلَقا[39]

ومن الحديث عن البحر ما ذكره عبيد بن الأبرص الأسدي مشيداً بشعره، مشبّهاً المهارة في نظمه بمهارة الحوت في السّباحة:

سلِ الشّعراءَ هلْ سَبَحوا كسَيحي ... بحورَ الشّعر أو غاصوا مَغاصي
لساني بالنّشير وبالقوافي ... وبالأسجاع أمهرُ في الغياصِ
من الحوت الذي في لُجّ بحرٍ ... يُجيد السَّبح في لُجج المغاصي
إذا ما باصَ لاحَ بصفحتيْه ... وبيصٌ في المِكَرّ وفي المِحاص
تلاوَصَ في المداص مُلاوَصاتٍ ... له ملصىً دواجنُ بالمِلاصِ
بناتُ الماء ليس لها حياةٌ ... إذا أخْرجْتَهُنّ من المِداص
إذا قَبَضتْ عليه الكفَّ حيناً ... تناعَصَ تحتها أيَّ انتعاص
وباصَ ولاصَ من مَلْصى مِلاصٍ ... وحوتُ البحرِ أسودُ ذو مِلاصِ
كلون الماءِ أسودُ ذو قُشورٍ ... نسجنَ تلاحمَ السّردِ الدِّلاصِ[40]

أوردنا هذا النص كاملا ليس رغبة في التّطويل، ولا إمعاناً في التّمطيط، وإنّما لأنّ النص لوحة عجيبة مثل رقعة الشطرنج لا يمكن لرسم أن يستغني عن نظيره، فالتّشابك بين البنى الإفراديّة والتّركيبيّة صلب مشدود، والتّواؤم بين البيت وأخيه حاصل إلى درجة التّعانق، ومعنى أوّل النص مشدود بخيط إلى ذيله، فكان النص قلادة ذات در مرتّبة يشوّه جمالها بمجرّد ما تنفلت واحدة منها.فالثّغرة جليّة، والتّشويه بيّن لمن يروم الإقدام على ذلك!.

أضف إلى الملاحظة السابقة أنّه نصّ يحوي في طيّه طرافة في الوصف ممزوجاً بالفخر الذاتي، ويشتمل على غرابة في البنى الإفراديّة تجعله بعيداً عن مستوى إدراك المتلقي؛ فالباثّ هنا لم يكن همّه أن يبلّغ رسالة بقدر ما كان يستعرض عضلاته الفنية، ويتحدّث عن باعه الطّويل في مجال الإبداع الشّعريّ؛ فجاء نصّه مليئا بالصّنعة اللّفظيّة والبيانيّة، ومتخما ببنىً إفراديّة يعسر النّطق بها أحياناً متعمّداً توظيف كلّ بنية تصبّ في مجال نصّه يكون فيها حرف الصّاد؛ هذا الحرف الذي ورد ذكره اثنتين وعشرين مرة، يليه حرف السين بما مقداره إحدى عشرة مرة، ثم الحاء والهاء، وهلمّ جرا...فهو قد ركّز على حرف الصّاد إذاً، بصفته الحرف المهموس من حيث الدّلالة الصّوتيّة، ولكنّه أثقل به النص فخنقه، وتحسّ أنّه سجنه وقيّده بقسر في الدّور الذي أناطه به.

على أنّ وصف البحر عرف تطوّراً ووضوحا منذ العصر العباسيّ حيث كثرت الرِّحْلات، وانتشرت الفتوح الإسلاميّة، فتبدّلت الأسفار من النّوق والخيل إلى السّفن التي تشقّ عباب البحر؛ لذلك نجد ذكرا للبحر وهوله وعظمته لدى بعض الشّعراء سواء أكان ذلك في العصر العباسيّ، أم في العصر الأندلسيّ لينتقل الأمر بعد ذلك إلى وصف المعارك البحريّة الحامية التي كانت تدور بين الجيش الإسلاميّ وأعدائه[41]

رابعاً . المعجم اللّغويّ

ليس ثَمّة من شك في أنّ لغة الشاعر لغة سليمة فصيحة، على الرّغم من أنّ إنشاءه لهذه القصيدة حصل في ربيع عمره (كان في السادسة والعشرين؛ إذ وُلد سنة 1904م)، ولكنّ حفظه للقرآن الكريم وكرعه من ينبوع الحديث الشّريف، وإلمامه بكثير كن الخطاب الشّعريّ والموروث العربيّين جعله يقف صارا مع نفسه، ملزماً إياها بالمحافظة على الفصحى، وإن لوحظت سهولة في لغته أحياناً، وهذا التّأثّر بالقرآن الكريم هو اذي وجّه خطابه نحو البنى الإفراديّة الملائمة كقوله في الشطر الثاني من البيت الثالث:

.....رقّ له الصّخر .....

فالصّخر رمز للقساوة والغلظة والمقاومة إزاء الشّدائد؛ ولكنّ الشّاعر جعله يرقّ تأثّراً بكثرة الظّلم الذي تعرّض له البرّ من البحر. وهو في هذا الشّأن متأثّر بقوله تعالى: ﴿ ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُم مِّن بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاء وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللّهِ وَمَا اللّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ ﴾[42].

قال المراغي في تفسير هذه الآية: « والسرّ في تشبيه القلوب بالحجارة دون غيرها من نحو الحديد والصُّفر، أنّ كلاً منهما يسيل بالإحماء بالنار بخلاف الحجر (...) أي إنّ هذه الحجارة تارة تتأثّر تأثّرا يعود بمنفعة عظيمة على الناس والحيوان والزرع بخروج الأنهار منها، وأخرى تتأثّر تأثّراً ضعيفا يترتّب عليه منفعة قليلة فتنبع منه العيون والآبار، وحيناً تتأثّر بالتّردّي والسّقوط بلا منفعة للناس »[43].

ومن البنيات الأخرى التي وردت في قاموس الباثّ، ولها اتّصال بآيات قرآنيّة مختلفة ما تناثر عبر أبياته في هذا النص؛ منها: (وناجيته . البحر . البرّ . صبر . أمر . نهي . الكذب . الرّبا . الخمر . الإيمان . سِفْر...)

أمّا من الجانب اللّغويّ (غير المتّصل بالقرآن) فإنّ الناصّ انتقى ألفاظه ولم يسفّ بها إلى السّوقيّة المبتذلة، كما أنّ هذه اللغة هي لغة شعرية سلسة رقيقة تماشى مع روح العصر، وتتخلّص من أسر الماضي ومن جزالة البيداء والصّحراء، حتى إنّ المتلقي قد يستضعف مستوى الشاعر اللغويّ ويرميه بالقصور المعجميّ، وبالفقر والضّحالة في المخزون الثقافيّ.لكنّ الذي ينشد الجمال بعيداً عن محاولة وسْم الآخرين بميسم القصور؛ يُلفي أنّ هذا النص يرقى إلى جمال شعريّ خالص يتلاءم مع ما يعبّر عنه النقد الحديث بالمقصديّة؛ فالبنيات الصّغرى أو السّطحيّة مثيرة مستساغة تدعو المتلقي إلى ترددها من غير تقليب في صحائف المعجمات، وقراطيس الموسوعات؛ وإنّ ألفاظا مثل (يسمعني . ما لك . يمكث . تروح وتغتدي . مخالفة . جارياً . ساكنا . الدهر . حصر...) هي ألفاظ شعريّة شفّافة توائم الخطاب الشعريّ، وتشدّ من أزر تماسكه.

وقد أُعجب النقاد والباحثون منذ القدم بطائفة من النّصوص التي وإن كانت سهلة البنى، فهي طافحة بالانبجاس ومترعة بالماء.فالغرض ليس البنية لذاتها أو لغرابتها، ولكنْ لما تحمله من شعريّة مثيرة.فالنص إذاً، قد خلا من جزالة الألفاظ التي تضرب في جِران البيئة الجاليّة أو بعدها بقليل، لأنّه ليس نصا حماسيّا ا, هجائيّا، ولم نجد إلاّ لفظة نَشازاً هي « ينهنهها» في البيت الخامس، حيث جاءت عصيّة في النطق، ممجوجة في السمع، سمْجة في الرّسم نفسه!.

هناك ملاحظة أخراة، وهي أنّ بعض الألفاظ والعبارات لا تكاد تمتّ بصلة إلى الشعريّة كقوله في البيت الحادي عشر: « فارفق به ولك الشكر»، وفي البيت الثاني عشر : « فقد صحّ أنّ الخير...» وهما عبارتان مبتذلتان.

يبقى أنّ الباثّ متأثّر بثقافته الفقهيّة أيضا، حيث وردت ألفاظ كثيرة فقهيّة: (الشّريعة . الوزر . الغشّ . نكر . الغيب . فصّلت...) وهذه البنيات من خلفيّات النّاصّ الثّقافيّة مزجها ثمّ صاغها مع متضادّاتها أو نظيراتها لتغدو ملوّنة مكتملة. فثقافة الباثّ والرّوافد التي اعتمد عليها واستعداداته الفطريّة، وموهبته للإبداع في مثل هذه الموضوعات، كلّها تضارت من أجل أن يرقى هذا النصّ إلى أعلى مستوى، ويتمّ الانسجام بين بنياته الصّغرى والكبرى ليكوّن في النّهاية لوحة جماليّة لا تقلّ عن رسم صورة بريشة فنّان بارع؛ بل لعلّها أكمل منها وأروع بفضل تناسقها ورموزها لأحياناً وتصريحاتها غالباً.

وتجدر الإشارة إلى أنّ للشّاعر قصيدة أخرى في وصف البحر تُعدّ أكثر عمقا وأطول باعاً وأجمل وصفا مطلعها:

يا بحرُ أفديك بحراً ملكْتَ قلبي سحْرا[44]

النّصّ

وقفْتُ على بحر الجزائرِ ليلةً وناجَيْتُهُ لو كان يسمعني البحرُ
فقلت له: يا بحر ما لك هائجاًعلى البَرّ مُغْتاظاً ولم يُذنب البرُّ
وما لك لا تألوهُ دفْعاً وضَجَّةً وصفعاً بأيدي الموجِ رقَّ له الصّخرُ
لعلّكَ مُغْتاظٌ عليه لأنّه كثيرُ الّضا في النّائباتِ له صبرُ
تقولُ لما ذا يمكُث البرّ حاملاً عليه هَناتٍ لا ينهنهها زجْرُ
تروحُ عليه الشّائناتُ وتَغتَدي تِباعاً، ولا نهيٌ عليك ولا أمر
وتَفْشو من العاثينَ في جَنَباتهِ أمورٌ لها وجهُ الشّريعة مُحْمرُّ
ويأْتونَ أفعالاً عليه ذَميمةً مخالفةً في فعلها يعظُم الوزر
كتجْرهمُ بالغِشّ والكذْبِ والرّباوما كان مسموحاً بها لهمُ التَّجْرُ
وزرْعُهُمُ للتّبغ وهو لهمْ أذى وعصْرُهُمُ للكَرْم وهْو لهمْ خمر
رويدَكَ قد أنديتَ يا بحر وجهَهُ بتقريعه فارفُقْ به ولك الشّكـرُ
فقد صحَّ أنّ الخير ما زال جارياً على أرضه منهم ولو أنّهُ نَزْرُ
تسير على القرآن فهْو لها هُدىوتعتزّ بالإيمان فهْو لها ذُخْرُ
على أنّ هذا البرَّ ما كان ساكناًلما فيه منْ نُكْر وإن عَمَّه النُّكْر
ومُستنكِرٍ نُطقَ الجمادات قال لي رويْتَ حديثاً لم يُعد مثلَها الدّهرُ
فما حركاتُ البرِّ إلاّ تَصادُمٌ بماء ونار منهما البردُ والحرُّ
وما حركاتُ البحرِ إلاّ تَماوُجٌ على سطحه يَقضي به المدُّ والجَزْرُ
بَواهرُ آياتٍ من الغيب فُصِّلتْ على الكون لم يَجمع حقائقَها سِفْرُ
محدَّدَةٌ بالكون في كلّ لحظةٍ فما ذا عسى تُحْصي اليَراعة والحِبر
برئْتُ من الإيغال في العدّ راجعاً إلى الله مشدوهاً يحيط بيَ الذُّعْرُ
ألا إنّ هذا الكونَ أصدقُ شاهدٍ بأنّ كمال اللهِ ليس له حَصرُ[45]

الإحالات

[1] . غواية العنوان عند محمد الكغاط

[2] ـ نفسه

[3] . من الدّارسين الذين اعتمدوا هذا المنهج في التّقسيم يجدر ذكر الدكتور محمد علي الرياوي في دراسة له لقصيدة الدكتور حسن الأمراني . تنظر مجلة « المشكاة» ع. 15 . 16.

[4] . تراجع مجلة المشكاة، ع.س.ص 27.

[5] . سورة ص ، الآية: 31.

[6] . د. الرياوي: م.س.ص 42.

[7] . سورة القدر، الآية:1.

[8] . د.الرياويّ : م س ص 42.

[9] ـ عباس حسن: النحو الوافيـ دار المعارق بمصر، ط3/ 1968م - 1 : 255.

[10] . نفسه 1 : 256/ تراجع مجلة المشكاة، ع.س.ص 44.

[11] . ينظر: « سيميائيّة النصّ الأدبيّ» لأنور المرتجي ، نشر: إفريقيا . الشرق، الدار البيضاء 1987م، ص 88.

[12] . ينظر م.ن.ص 93.

[13] . أنور المرتجي: م.س.ص93.

[14] . يراجع م.ن.ص92

[15] - Le texte : Structures et fonctions, in, théorie de la littérature (Kibedi varga) ed. Picard, 1874, p.74. (عن: سيميائية النص الأدبيّ).

[16] . د. ارباوي: م.س.س 53.

[17] .كتاب الصّناعتين . تحقيق: محمد البجاوي، وأبو الفضل إبراهيم . ط. البابي الحلبي وشركاه، القاهرة 1971م، ص 171.

[18] . المزهرفي علوم اللغة وأنواعها . شرح وتصحيح: محمد جاد المولى وصاحباه، دار إحياء الكتب العربيّة مطبعة البابي الحلبي، مصر . د.ت . 1: 188.

[19] . نماذج من الشّعر الجزائريّ المعاصر . منشورات آمال، الجزائر . د.ت . 1: 60.

[20] . د. نجيب العوفي: جدل القراءة . مجلة المشكاة، ع.س.ص 54.

[21] . ديوان محمد العيد آل خليفة، ص 56.

[22] . ديوان محمد العيد، ص 17.

[23] . ينظر كتاب « الألسنيّة العربيّة » : رمون طحّان . دار الكتاب اللّبنانيّ . بيروت، ط2 / 1981م . 1 : 87.

[24] . يراجع « الألسنيّة العربيّة » : رمون طحّان . 2: 87 . 88.

[25] . ينظر كتاب « المذاهب النقدية » د. ماهر حسن فهمي ، ص 207.

[26] . يراجع « الألسنيّة العربيّة »:رمون طحان . 2: 96.

[27] . تراجع « الألسنيّة العربيّة»: رمون طحان . 2: 88.

[28] . يراجع « الألسنيّة العربيّة» . 2: 100.

[29] . ظاهرة الشّعر المعاصر في المغرب ص 174.

[30] .كتاب الصّناعتين، ص 196.

[31] . يراجع كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري، ص 200.

[32] . عرّفه جيرار جنيت (Gérard Genette) بأنّه « قراءة في الطِّرس الشّفّاف الذي انمحت منه الكتابة الأولى من أجل أن نكتب عليه، لكنّ هذه العمليّة لا تمحي (كذا) النص الأصليّ حيث يمكننا أن نقرأ النص القديم من خلال النص الجديد عن طريق الشفافية. إنّ واقع الحال هذا يدلّ على أنّ النص دائما يخبّ~ تحته نصّاً آخر» . عبد الفتاح كليطو : L'auteur et ses doubles, ed.seuil Paris 1985, p95 / وينظر أيضا: « سيميائية النص الأدبي »: أنور المرتجي، ص 108.

وجنيت لا يكتفي بهذا التّعريف، وإنّما ينوّع ويجتهد،فيرى أنّ هناك نوعا يدعى المابين النصية (para texte) ، ويقوم هذا النوع من التناصّ على علاقات حواريّة تدخل مع النص؛ مثل:

. العناوين الرّئيسيّة والفرعيّة.

. ما بين العناوين.

. التّقديم.

. الذّيل.

. التّنبيه.

. التّوطئة

(يراجع: سيميائية النص الأدبي) لأنور المرتجي ، ص 57.

وهو يقترح نوعا ثالثا يسميه « تعالي النص»، ونوعا رابعا يسميه « الشّامل النصيّ»، ونوعا خامسا لا داعي لإيراده.

[33] . تنظر مجلة « تجلّيات الحداثة» ع.1 السنة1 / 1992م . ص 50، كانت تصدر عن معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة وهران . مقالة للدكتور مختار حبار موسومة:« قراءة تناصية في قصيدة (الياقوتة) لسيد الشيخ»

[34] . تراجع مجلة المشكاة، ع.س.ص 63.

[35] . سورة البقرة . الأيات (1 . 5).

[36] . شرح ديوان أبي فراس الحمداني . شرح ابن خالويه . إعداد: د. محمد بن شريفة، نشر: مؤسّسة البابطين 2000، ص 147.

[37] . لقد تناول هذه النقطة بشيء من التفصيل المؤرّخون ولاسيما المسعودي في كتابه « مروج الذهب»، نشر: دار الأندلس، بيروت . د.ط/ د.ت . 1: 168.

[38] . ديوان امرئ القيس تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف بمصر 1958م، ص 296 . والخدلّجة: الفتاة حسنة السّاقين/ الرّودة: الناعمة اللّبّنة / الخَوَل: العبيد والإماء وغيرهم من الحاشية (المفرد والجمع والمذكّر والمؤنّث في ذلك سواء).

[39] . ديوانه . شرح الدكتور محمد حسين، مكتبة الآداب بالجماميز، ص 367 . زهراء: شقراء مشرقة / دارين: ثغر بالبحرين / حومة الماء: معظمه / الآذيّ: الموج / الحدب: الموج، وتراكب الماء في جريه / اعتلق: علقته المنيّة فمات.

[40] . ديوانه . تحقيق الدكتور حسين نصار، نشر: البابي الحلبي بمصر 1957م، ص 76 . والمغاص: مصدر ميميّ بمعنى الغوص، أو مكان الغوص / باص: أسرع / الوبيص: البريق / المحاص: الرجوع / تلاوص: نظر يمنة ويسرة / المداص: المكان الذي يذهب فيه ويجيء / الملصى . ج. مليص: المولود لغير تمام / الملاص: الموضع الذي وضعت فيه الحيتان أولادها / بنات الماء: الحيتان / تناعص: تحرّك في اليد ليفلت منها / ملاص . ج. مليص: وهو الذي ينزلق من الكفّ ولا تتمكّن من القبض عليه / ذو ملاص: ذو انقلاب وتخلّص / السّرد: الدّرع / الدّلاص: اللّيّن البرّاق.

[41] . ينظر كتاب « وصف البحر والنهر في الشعر العربيّ من العصر الجاهليّ حتى العصر العباسيّ الثاني» : د حسين عطوان ، دار الجيل، بيروت ، ط2 / 1402 هـ (1982م).

[42] سورة البقرة . الآية: 74.

[43] . تفسير المراغي . دار إحياء التّراث العربيّ ، بيروت . د.ت / د.ط . 1: 146 . 147.

[44] . ديوان محمد العيد آل خليفة ، ص 63 . 67.

[45] . ديوانه، ص 17 . 19.