عيناكِ بين شاعرية بدر شاكر السّياب وشاعرية صلاح الدّين باوية

"Aynaki" between the poetry of Badr Shakir Al-Sayyab and the poetry of Salah Al-Din Baouia

جميلة بورحلة [1*]

[1] جامعة مُحَّد الصديق بن يحي . جيجل (الجزائر)

الملخص:

يرتكز هذا المقال على تقديم موازَنة بين قصيدتَيْن حَداثيتَيْن لشاعرين معاصرين؛ الشّاعر العراقي بدر شاكر السيّاب صاحِب قصيدة "أُنشودَة المطر"،وافتتاحيَتُها: "عيناكِ غابَتَا نخيلٍ ساعةَ السَّحَر"، والشّاعر الجزائري صلاح الدّين باوية صاحِب قصيدة "عيناكِ"، وافتتاحيَتُها: "عيناكِ أَمْ بحرٌ به جُزُرُ؟". وقد قُسِّمت هذا المقال إلى قسمَيْن؛ قسمٌ نَظري تضمّن مَواقف وآراء عَربية قديمة بشأن الشِّعر بين الإبداع والمحاكاة، ثمّ مَواقف غَربية حديثة بخصوص مفهوم التَّناص مِن الوِجهة السِّيمْيائِية. أمّا القِسم التَّطبيقي فتضَمّن مُوازنةً بين القصيدتَيْن مِن ناحية المضمون والتَّصوير الفَني، ثمّ من ناحية الإيقاع الخَارجي

الكلمات المفتاحية: دراسة موازِنة، شعر حداثي، إبداع ، تناص، عيناكِ.

Abstract: The article is based on presenting a balance between two modern poems by two contemporary poets; The Iraqi poet Badr Shakir al-Sayyab is the author of the poem "The Song of the Rain" and its opening is: "Your eyes are two palm trees at dawn hour", And the Algerian poet Salah Al-Din Baouia, the author of the poem "Aynaki" or"Your Eyes", and its opening: "Your eyes, or a sea with islands?".

This intervention was divided into two parts; A theoretical section that included ancient Arab positions and opinions regarding poetry between creativity and imitation, then modern Western positions regarding the concept of intertextuality from the semiotic point of view. As for the applied section, it included a balance between the two poems in terms of content and artistic imagery, and then in terms of external rhythm.

Keywords: A balanced study , Modern poetry , Creativity , intertextuality , Aynaki

* جميلة بورحلة.

مقدّمة

يلاحَظ مِن افتتاحيتي القصيدتين ابتداؤُهما بلفظة "عيناكِ"، وهذا ما ألهمَني بإجراء دراسة موازِنة بين القصيدتين، عسى أن أجد بينهما مواضِع مُشابَهة أسلوبية، ومُفارقة، وتحديدا من جهة الشاعر صلاح الدّين باوية بعدِّه لاحقا على الشّاعر العراقي بعِدّة عقود، ومقصدي في ذلك هو البرهنة على صحّة أو خطأ المقولة العربية القديمة "ما ترك الأوّلُ للآخرِ شيئا"، ونظرية التّناص الحديثة التي ترى أنّ النّص الأدبي تَكتُبُه النّصوص السّابقة عليه؛ فهل يصح هذان التّصوران بصفة كلية؟ وهل مواضع التّشابه كافية للحكم على قصيدة لاحقة بأنها قد نهلت مما قبلها؟ أم إن موهبة الشّاعر الجزائري باوية قد أخرجت قصيدته من موضع التّشابه الجزئي إلى الاختلاف والتّجديد والإبداع؟

1. الشِّعرُ القَديمُ يَأكلُ الأخضرَ واليَابسَ:

كَثُر الكلامُ عن تكرارِ المواضيع والصّور الشّعرية، وانتفاءِ قدرة الشعراء على الإبداع والتّجديد؛ فكلّ شعر سابق يعدّ كاملا ومثالا يحتذى، ويُخَصّ بالذّكر الشّعر الجاهلي الذي حُكم على آخره بتقليد أوّله. ومن أوائل الأقوال التي خلّدها الشّعر في هذا الصدد قول عنترة بن شدّاد العبسي (525-608م) (الزوزني، 1425هـ، 2004م، صفحة 201):

هَـــلْ غَـــادَرَ الشُّـــعَرَاءُ مِـــنْ مُتَـــرَدَّمِ أَمْ هَـــلْ عَرَفْـــتَ الـــدَّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُّمِ

في الشّطر الأول استفهام يتضمّن معنى الإنكار، ومعناه لم يترك الشّعراء الأوائل للأواخر شيئا من الكلام الشّعري؛ فكل شاعر سابق لم يترك للاحق شيئا يصاغ فيه شعر، لا من جهة الإبداع، ولا من جهة التّرقيع والاستصلاح.

ويتبعه كعب بن زهير (ت: 26هـ/645م) قائلا (زهير، 1417هـ، 1997م، صفحة 26):

مَـــا أَرَانَا نَقُـــولُ إِلا رَجِيعـــا وَمُعَـــادًا مِـــنْ قَوْلِنَـــا مَكْـــرُورا

ومقصوده ليس في كلام الشّعراء جديد؛ فكلّ ما يأتون به تكرار وتقليد لما سبق.

لم يصلنا من الشّعر الجاهلي إلا أقله، وضمن هذا القليل كلّ قصيدة تختلف عن القصيدة الأخرى؛ فما رأَينا في شعر المعلقات شَبها إلا من جهة المقدّمات الطّللية والانتقال من غرض إلى غرض، ولكن التّراكيب والصور الفنية تختلف ولم تتكرر في غيرها من القصائد، ونفس الشّيء بالنسبة لشعر الصّعاليك الموضوع واحد، التّمرد نفسه على الجماعة والأعراف، ولكن التّصوير الفني يختلفُ، فكيف لنا أن نحكم على الشعر الجاهلي بأن آخره يكرّر أوّله! أم إن عنترة وكعبا أبدعا البيتين مفاخرة بشعرهما، قصد التّنبيه إلى جودة ما تجود به قريحتهما مقارنة بغيرهما من الشّعراء؟

الشّعر الجاهلي ديوانُ العرب، تفاضَلَ به الشّعراء في الأسواق الشّعرية، فكيف يكون فيه تكرار؟ وحتى القليل من التّكرار قد لا يكون، لحرص الشّعراء على تهذيب شعرهم وتنقيحه قبل إلقائه، وقد يستمرّ الإصلاح الشّعري حولا كاملا،فلا يتعجّل الشّاعر إلقاءَ قصيدته لنيل شهرة الكثرة بدلا من شهرة النُّبوغ؛

«صنع زهير الحوليّات على وجه التّنقيح والتّثقيف: يصنعُ القصيدة ثم يكرّرُ نظره فيها خوفا من التّعقب بعد أن يكون قد فرغ مِن عملها ساعةً أو ليلةً» (القيرواني، 1401هـ، 1981م، صفحة 129).

«وكان الأصمعيُّ يقولُ: زهير والنّابغة من عَبيد الشِّعر، يريدُ أنهما يتكلَّفان إصلاحَه ويشغَلان به حواسهما وخواطرَهما» (القيرواني، 1401هـ، 1981م، صفحة 133).

«وكان الحطيئةُ يقولُ: خيرُ الشِّعر الحوليّ المحَكَّك» (القيرواني، 1401هـ، 1981م، صفحة 201).

وكعب بن زهير من الشّعراء المخضرمين الذّين عاصروا صدر الإسلام؛ فقد شهد على تجديد الشّعر من ناحية المضمون والأساليب، ومع ذلك أنشد ذلك البيت الشّعري الذي تداوَلَه الشّعراء والدّارسون -إضافة إلى بيت عنترة- على أنّه الحقيقة الكلية التّي لمست جُرح الإبداع الشّعري؛ "مَا تَرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِرِ شَيْئاً".

ودوامُ الحال من المحال؛ جاء زمنٌ لاحق، وفاضَ كأسُ الشّعر بأشعار وقصائد جديدة، تختلف عن القصائد الجاهلية والإسلامية، ولسان حالها يردد قول أبي تمام (188-231هـ/803-845م) (تمام، 1983م، صفحة 214):

وَلَـوْ كَـانَ يَفْـنَى الشِّـعْرُ أَفْنَـاهُ مَـا قَـرَتْ ... حِياضُـكَ مِنْـهُ فِي العُصُـورِ الـذَّوَاهِبِ

وَلَكِنّـهُ صَـوْبُ العُقُـولِ إِذَا انْجَلَـتْ ... سَحَائِبُ مِنْهُ أُعْقِبَتْ بِسَحَائِبِ

ففي مدحه لأبي دُلَف القاسم بن عيسى العِجْلي، يقول: مُدح أجدادُك بشِعر كثير، ولو كان الشِّعر يفنى لَفَنِي من أجل ما مُدِحتُم به في الماضي، ولكن الشِّعر يَصُبُّ مِن العقول صَبّا كما يَصُبُّ الماءُ من السّحائب؛ إذ كلّما أمطرَ سحاب أعقبه سحاب آخر، وكذلك القولُ الشّعري.

وفي قصيدته (قلْ للأمير الأرْيحيّ الذّي) يمدح أبا سعيد قائلا (تمام، 1983م، صفحة 161):

يَقُـولُ مَـنْ تَقْـرَعُ أَسْمَاعَـهُ ... كَـمْ تَـرَكَ الأَوَّلُ لِلآخِـرِ

لم يرفَع الشّعراءُ فقط لواء الدّفاع عن حقّ الشّاعر اللاحق في التّجديد الشّعري، والإتيان حتى بشعر أجود من الشّعراء السّابقين؛ فالدّارسون واللّغويون أيضا اهتمّوا بتغيير الصّورة النّمطية عن الشّعر، والتّنظير لمفهوم الشّاعر وشروط صناعة الشّعر، ومنهم ابن رشيق القيرواني (390-456هـ) الذّي يوضح معنى تسمية الشّاعر شاعرا:

«وإنما سمّي الشّاعر شاعرا؛ لأنه يشعُر بما لا يشعُر به غيره، فإذا لم يكن عند الشّاعر توليدُ المعاني ولا اختراعه، أو استظراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعاني، أو نقص مما أطاله سواه من الألفاظ، أو صَرْف معنى إلى وجه عن وجه آخر؛ كان اسم الشّاعر عليه مجازا لا حقيقة، ولم يكن له إلا فضل الوزن» (القيرواني، 1401هـ، 1981م، صفحة 116). يمتاز الشّاعر باختلاف شعوره عن شعور غيره من النّاس العاديين ومن الشعراء كذلك، ومن ثمّ فالعاطفة كفيلةٌ بأن توجّه الشّاعر نحو توليد المعاني الجديدة من المعاني العادية، واستعمال الألفاظ والعبارات المناسبة لها، مطيلا تارة في التّعبير عما يجب الاستفاضة فيه، ومجيزا تارة أخرى فيما حقُّه الإيجازُ، ناهيكَ عن اعتماد المجاز لصرف الألفاظ والتّراكيب عن معناها المباشر، إلى أن تتحقَّقَ له قصيدة مختلفة، ويستحِقَّ تسميةَ الشّاعر لا المتَشَاعِر.

ويُلغي ابن رشيق أيضا معيار السَّبق الزّمني في المفاضلة بين الشّعراء: «والمتأخّر من الشّعراء في الزّمان لا يضرّه تأخّره إذا أجاد، كما لا ينفع المتقدّم تقدمهُ إذا قصّر، وإن كان له فضل السَّبق فعليه دَرك التّقصير، كما أنّ للمتأخّر فضل الإجادة أو الزّيادة، ولا يكون الشّاعر حاذقا مجوّدا حتى يتفقّدَ شعرَه، ويعيد فيه نظره، فيسقط رديّه، ويثبت جيّده، ويكون

سَمْحا بالرّكيك منه، مطرحا له، راغبا عنه؛ فإنّ بيتا جيّدا يقاوم ألفي رديء» (القيرواني، 1401هـ، 1981م، صفحة 200)، فلا يفضَّل شاعر لمجرّد تقدّمه الزّمني وهو مقصّر في الصّنعة الشّعرية، وعلى العكس يتفوّق الشّاعر المتأخّر أو اللاحق إذا تدارك تقصير السّابقين، وانشغل بتصحيح وتهذيب شعره قبل أنْ يُظهره للمتلقّين.

2. التّناصُ يَكتُب النّصوصَ الأدبيةَ كُلَّها:

أخذ العديدُ من أعلام السّيميائية بمصطلح "التناص" (Intertextuality) حتى يثبتوا موتَ المؤلف، وانتماءَ كل كلمة أو سطر من النص إلى نصوص سبقته، يتفق في ذلك كل من رولان بارت (Roland Barthes)، ويوري لوتمان (Yury Lotman)، وجوليا كريستيفا (Julia Kristeva).

ولكن التناص بمفهوم السيميائيين ليس مصطلحا جديدا، بل هو إرث من الشكلانية الروسية، ومنها انتقل إلى البنيوية فالسيميائية؛ إذ أولُ من أشار إليه في النقد الحديث هو ميخائيل باختين (Mikhail Bakhtin)، حين اكتشف مبدأ الحوارية (Dialogism)، في دراسته لشعرية روايات ديستويفسكي (Fyodor Dostoyevsky)، مؤكدا أوّلا أن تحاور أو تداخل النصوص أساس بناء النص الروائي ودليل على شعريته، ومبينا ثانيا أنّ الحوارية لا تخصّ الرواية في تحاورها مع النّوع الروائي فقط، بل هي بنية تستوعب مختلف الأصناف الفنية مثل: القصص والأشعار والمقاطع الكوميدية والإرث الإغريقي والروماني... ثم سنة 1965م قامت جوليا كريستيفا بتجسيد مبدأ الحوارية بتسمية (Intertextualité) التي أصبحت الأكثر تداولا عند الحديث عن التّناص: أي اعتماد نص ما على نص آخر أو أكثر (اللبدي، 2006م، صفحة 95).

1.2. موقف رولان بارت:

الأديب لا دور له في تشكيل النص إلا من جهة أنه يتمتع «بالقدرة على اختيار العناصر التي يؤلف فيما بينها. إنه يؤلف فيما بين اقتباسات لا يقدمها كذلك ويعرضها دون وضعها بين أقواس» (بارط، 1993م، صفحة 41). وكأن اللغة هي التي تختار الكاتب وليس هو الذي يختارها ويرتّبها ويعدّلها من حين لآخر، حتى يُخرج النص بحلتّه النهائية؛ فهل يجتهد الكاتب في إبداعه حتى يكون نصُّه مجردَ اقتباس، بينما قراءةُ القارئ كتابةٌ وإبداعٌ؟!

ويقول بارت في هذا الصدد أيضا: «النص نسيج من الاقتباسات تنحدر من منابع ثقافية متعددة. إن الكاتب لا يمكنه إلا أن يقلد فعلا هو دوما متقدم عليه، دون أن يكون ذلك الفعل أصليا على الإطلاق (...) كل ما في متناول الكاتب هو أن يزاوج فيما بين الكتابات، وأن يواجه بعضها ببعض دون أن يستند إلى إحداها. فحتى لو أراد التعبير عن ذاته، فإنه ينبغي أن يعلم، على الأقل، أن "الشيء" الباطني الذي يدّعي "ترجمته" ليس هو ذاته سوى قاموس جاهز، لا يمكن لألفاظه أن تجد تفسيرها إلا عن طريق ألفاظ أخرى وهكذا إلى ما لا نهاية» (بارط، 1993م، صفحة 85). هذا التصور الجديد لم يحرّر النص فقط من سلطة المؤلّف، بل حرّر كذلك النص من سلطة الناقد؛ لأن الناقد في المناهج السياقية كان يبحث عن المعاني الاجتماعية والسياسية والسيرية والنفسية التي تردّ المعنى إلى أصل ثابت، وفي النقد البنيوي كان الناقد مطالبا بتحرّي البنية العلائقية الأصليّة التي انبثق عنها النص، لذلك فالناقد السيميائي قد فاز بحريته لأنه لم

يعد مطالبا بتحري الحقيقة، بل بالكتابة عن إيحاءات العلامات، وعن علاقتها بنصوص لامحدودة نسجت بناء تلك العلامات.

2.2. موقف يوري لوتمان:

يمهّد التناص للانهائية الدلالة بفضل انفتاح النص على نصوص وأشكال ثقافية متنوعة وغير ثابتة، وكذلك بفضل توقع القارئ وجود علاقات "ما بين نصية" فيسعى جاهدا لاستخلاصها، ولو بقراءة بعد قراءة، وعدم الوصول إلى الأصل: «معنى النص ليس مجرد شأن داخلي: فهو يتأصل أيضا في علاقة النص مع أنظمة أوسع للمعنى، ومع نصوص أخرى، وسنن ومعايير في الأدب وفي المجتمع ككل. كما يتعلق معناه أيضا بـ "أفق التوقعات" لدى القارئ» (إيغلتون، 1995م، صفحة 179). النص الأدبي ولو كان ذا بنية فنية خاصة، يظل في النهاية جزءا من الحياة، لذلك فالسيميائية تبحث في جميع الاحتمالات الوجودية التي يمكن استخلاصها من علاقة العلامات النصية بعلامات نصية سابقة، وبالعلامات الثقافية المتنوعة، وبثقافة القارئ وأفق توقعاته.

3.2. موقف جوليا كريستيفا:

استعارت مصطلح الإنتاج من المذهب الماركسي حتى تقوض به مصطلح الإبداع (الإبداع إقرار بوجود مبدع للنص)، ولكن ليس لتجعل من النص إنتاجا للمجتمع، بل هو إنتاج لكتابة (تاديه، 1993م، صفحة 317، 318)، أي لنصوص سابقة للنص، وهذا ما يستدعي الحديث عن التناص من وجهة نظر كريستيفا: «كل نصّ يقع عند التقاء عدة نصوص يكون في نفس الوقت إعادة لقراءتها وتكثيفا وتحريكا وانزياحا وتعميقا لها» (تاديه، 1993م، صفحة 318). النص مجموع من النصوص المكثفة وكذلك المنزاحة أو المحرَّفة بطريقة ما عن أصلها، فلو كانت النصوص المتفاعلة داخل النص واضحة، لانتهى فعل القراءة/الكتابة ولأصبح النص علامة مغلقة. ووظيفة القارئ وفق منظور التناص هي الكشف عن هذه النصوص، ولكن دون أن يجعلها نصوصا أصلية؛ إذ توجد دائما نصوص قبلها، فالنص المقروء كلما امتلأ بالنصوص التي كتبته ازداد فراغا.

3. دراسة موازِنة بين قصيدَتَي "أنشودة المطر" و"عيناكِ":

1.3. التّعريف بالشّاعرين:

1.1.3. بدر شاكر السّياب (1344–1384هـ/1926–1964م) (يعقوب، 1425هـ، 2004م، صفحة 219):

من أبرز شعراء الحداثة، وُلد في جيكور جنوب البصرة، درس فيها ثم في البصرة، وبعدها انتسب إلى دار المعلمين العليا في بغداد، أمضى عامين في فرع الأدب العربي، ثم انتقل إلى الأدب الإنجليزي، وحاز على شهادة فيه عام 1948م.

عمل بالتدريس فترة قصيرة ولكن انضمامه إلى الحزب الشيوعي أدى إلى فصله عن العمل، ثم تَرَكَ الحزب، وتعرض إثر ذلك لمضايقات سياسية، فانتقل إلى الكويت وهنالك أصابه المرض، وظل يصارع الآلام حتى توفي.

عُدّ في بداياته الشعرية من شعراء الانطباعية الحديثة، ثم تأثر بالواقعية فأصبح من أهم الشعراء الواقعيين في العصر الحديث. أما من ناحية الشكل الشعري فقد كان من المجدّدين الأوائل الذي حافظوا على الإيقاع الموسيقي في الشعر، مع التّخلي عن التقليدية المقيّدة بسلاسل القافية والروي الموحّد والتشطير العمودي.

من أهم دواوينه الشعرية: "أزهار ذابلة"، "قصائد مجهولة"، "أنشودة المطر"، "المعبد الغريق"، "المومس العمياء"، "أعاصير"، "أزهار وأساطير"، "شناشيل ابنة الجلبي وإقبال"، "فجر السّلام"، "قيثارة الرّيح"، "منزل الأقنان"، "الهدايا"، "النهر والموت". ومن كتبه: "قصائد مختارة من الشّعر العالمي الحديث"، و"مختارات من الأدب الحديث".

2.1.3. وصلاح الدين باوية (من مواليد 18 جوان 1968م))الإلكتروني(:

شاعر جزائري معاصر، ولد بولاية المغيّر بالجنوب الشّرقي الجزائري، تدرج في مختلف المدارس بمسقط رأسه إلى أن حاز على شهادة البكالوريا، فالتحق بجامعة بسكرة وتحصل على شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي، وبفضل سعيه العلمي حاز على شهادة الماجستير ثم شهادة الدكتوراه، يعمل حاليا أستاذا محاضرا في قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، منذ ديسمبر 2007م.

بدأ مساره الإبداعي بنشر أشعاره في مجلات وجرائد وطنية، منذ بداية تسعينيات القرن العشرين، وقد نال العديد من الجوائز الشعرية الخاصة بالشعر العمودي وأدب الأطفال، كما تدعم نشاطه بالمشاركة في العديد من الأمسيات الثقافية والمهرجانات والملتقيات الشعرية والفكرية.

من أعماله الشّعرية المطبوعة: "العاشق الكبير" (1999م)، "تاريخي أكبر معجزة" (2008م)، "إلياذة وادي ريغ" (2009م)، "حديقة الملائكة" (2020م)، ومن أعماله النّقدية: "الشّعر الملحون بالجنوب الشّرقي الجزائري–منطقة وادي ريغ" (2009م)، "مُحَمَّد الصّالح باوية–الشّاعر الطّبيب والمجاهد الشّهيد" (2019م).

2.3. موازنة بين القصيدتَيْن من ناحية المضمون والتّصوير الفنّي:

1.2.3. قصيدة بدر شاكر السّياب "أنشودة المطر" (السياب، 2015م، الصفحات 123–127):

افتتاحيتها بلفظة "عيناك"، ولكن ليس موضوعها الأساسي عن عيني المرأة، أو جمال المرأة؛ فمن خلال أسطر المقطع الأول والثاني يتضح أن السياب يرسم لوحة فنية عن قرية منشئِه "جيكور" (غابتا نخيل، أو شرفتان، تورق الكروم، يرجه المجذاف، كالبحر، دفء الشتاء، عرائش الكروم...)، معلنا حنينه إلى الماضي، وتعلّقه بأرضه، على الرّغم من المآسي المتراكمة على هذه الأرض، والتي تخبر بها كلّ قطرة من المطر، فمِن ثقل هذه المآسي صارت العينُ لا تبصر سوى الآلام خلف جمال الطبيعة؛

فالمطر يذكّر الطفل بموت أمه:

كأنَّ طفلا باتَ يهذي قبلَ أن ينامْ
بأنَّ أمَّهُ التي أفاقَ منذُ عامْ
فلَمْ يجِدْها، ثمَّ حِين لجَّ في السُّؤالْ
قالُوا له: "بَعْد غدٍ تَعُود"
لا بدَّ أنْ تَعُود

ويذكّر الصّياد بخلوّ شباكه من السّمك:

كأنَّ صيادا حزينا يجمعُ الشِّباكْ

ويلعَنُ المياهَ والقَدَرْ

وينثُرُ الغِناءَ حيثُ يأفل القمَرْ

ويذكّر الشّعبَ بأزمة الجوعِ في العراق:

وَفي العراق جوعْ

وينثُرُ الغِلالَ فيه موسمُ الحَصادْ

لتشبع الغِربانُ والجَرادُ

ويكشِفُ لهم أنّ سببَ انتشار الموت والجوع هو الاحتلال الإنكليزي:

وفي العِراق ألفُ أفعى تشرَبُ الرَّحِيق

مِنْ زهرةٍ يَرُبُّها الفُرَاتُ بالنَّدَى

ولكن هذه الأوضاع المأساوية لن تستمر بالرّغم من قساوتها، فمهما كان المطرُ باعثا على الحزن، فإنّه يحمل بشائر الثّورة والتّغيير كذلك:

أكادُ أسمعُ العِراقَ يَذْخر الرّعُودْ

ويخزن البُروق في السّهولِ والجبال

حتّى إذا ما فضَّ عنها ختمَها الرِّجالْ

لم تترُك الرِّياحُ مِن ثَمُود

في الوَادِ مِنْ أَثَرْ

القصيدة متعدّدة المضامين، ولكنّها تحكي مجتمعة عن ألَمَ العراق تحت وطأة الاحتلال والنّظام السياسي والمشاكل الاجتماعية، وقد كانت لفظة "المطر" التّيمة الأساسية المعبّرة عن هذه المضامين، وليس لفظة "عيناك".

2.2.3. قصيدة صلاح الدّين باوية "عيناك" (باوية، 2012م، الصفحات 23-25):

على عكس السّياب، بنى باوية قصيدته على شكل ثنائيات، وافتتح أغلبَ الثّنائيات بلفظة "عيناك"، مما يجعلها التّيمة الأساسية في القصيدة، والمفتاح لفهم مضامينها؛

عَينَـــــاكِ أَمْ دُنْيَـــــا مُحَجَّبَـــــةٌ

دُنْيَـــا مِـــنَ الأَسْـــرَارِ تُخْتَصَـــرُ؟

عَينَـــاكِ سَـــيْفٌ جَـــارِحٌ أَبَـــدَا

يَنَـــامُ فِي قَلْـــبِي وَأَصْـــطَبِرُ

وهاتان العينان في كلّ مرّة تنقلان لنا إحساسا جديدا تجاه المحبوبة، لأنّ الشاعر كلّما كرّر لفظة "عيناك" أعقبها بأوصاف تختلف مضامينها عن مضامين سابقاتها، مما يدفعنا لتأويل الأوصاف والصّور

وعدم حصرها بالمرأة؛

فالثّنائية الأولى ليست مجرّد بداية شعرية تحاكي بداية قصيدة السّياب، بل هي وصف لمدينة جيجل التي تعلّق بها الشاعر حين عملِه وعيشِه بها:

عينـــــاكِ أمْ بحـــــرٌ بـــــه جُـــــزُرُ؟

وشـــــواطئٌ وعجائـــــبٌ كُثُـــــرُ

أما هذه الثنائية ففي وصف مدينة نشأتهِ المغيّر التّي يحنّ قلبه إليها:

قَـــدْ قِيـــلَ مِـــنْ عَيْنَيْـــكِ وَاحَتُنَـــا

تَخْضَـــــرُّ، وَالأَمْطَـــــارُ تَنْهَمِـــــرُ

ثم الثّنائية التّالية نفترض أنها في حبّ الوطن كلّه، دون تمييز شماله عن جنوبه:

قَـــدْ قِيـــلَ مِـــنْ عَيْنَيْـــكِ فِي بَلَـــدِي

تَنْمُـــو الزُّهُـــورُ، وُيَـــرْقُصُ الشَّـــجَرُ

وهذه الأسطرُ في حبِّ الأم:

عَينـــــــاكِ إِنّي مُـــــــؤْمِنٌ بِهِمَـــــــا

مُـــذْ كُنْـــتُ طِفْـــلا: إِنَّـــهُ القَـــدَرُ

قَـــدْ قِيـــلَ مِـــنْ عَيْنَيْـــكِ يَنْهَمِـــرُ

خَيْـــــرٌ لأَهْـــــلِ الأَرْضِ يَنْتَشِـــــرُ

الشّاعر ههنا يتحدّث عن والدته؛ فهي التي يشغل حبُّها الإنسانَ مذ يكون طفلا، وهي التي ينتُج من حرصها واهتمامها بتربية أبنائها الخيرُ لأهل الأرض، فهي كما يقول الشاعر المصري حافظ إبراهيم (إبراهيم، 1987م، صفحة 282):

الأُمُّ مَدرسَـــــةٌ إِذا أَعْـــــدَدْتَهَا أَعْـــدَدْتَ شَـــعْبًا طَيِّـــبَ الأَعْـــرَاقِ

قصيدة الشاعر صلاح الدين باوية تمتاز بطابعها التّفاؤلي؛ فكل صفة وصورة فيها تدعو إلى إعطاء قيمة لأرضنا وأحبابنا، والتّعبير بصدق عن مشاعرنا بلغة العيون وبلغة الكلام.

3.3. موازنة بين القصيدتين من ناحية الإيقاع الخارجي:

1.3.3. قصيدة بدر شاكر السّياب:

منظومة على تفعيلات بحر البسيط، ومن الملاحظ أنّ السياب لم يحافظ على قانون شعر التّفعيلة؛ وهو نظمُه على إيقاعات البحور الصّافية، ويحسَب هذا للشّاعر الذي لم يقيّد شعرَه بشروط النّظرية الشّعرية الجديدة، التي حاولت نازك الملائكة تعميمها في كتابها "قضايا الشّعر المعاصر".

تتراوح الأسطر الشّعرية في "أنشودة المطر" بين الطول والقصر؛ فمنها ما لا يتجاوز جزءا من التّفعيلة، ومنها ما يصل إلى خمس تفعيلات:

مطر: جزء من التفعيلة.

ويهطل المطر: تفعيلتان.

في كلّ قطرة من المطر: ثلاث تفعيلات.

وكلّ قطرة تُراق من دم العَبيد: أربع تفعيلات.

في عالم الغدِ الفتيّ، واهب الحياة: خمس تفعيلات.

واعتمد الشّاعر "نسق التّهاوي" و"نسق الارتقاء"؛ أي يبدأ بأسطر قصيرة ويتدرج في زيادة التّفعيلات، أو ينظم أسطرا طويلة ثم يسترسل في إنقاص تفعيلاتها.

تتراوحُ القوافي بين اثنتَيْن؛ فعلْ عند تكرار اللازمة "مطر"، وفاعلن في نهاية بقية الأسطر. أما الرويّ فأغلبه حرف الراء، ويحمل دلالة الحركة والاضطراب، فكأنّ تكراره مع نمطه التّكريري يحمل رسالة خفية تدعو إلى الثورة لتغيير الأوضاع. كما نجد حروف رويّ أخرى: الميم، الفاء، الهمزة، اللام، الدال، الكاف، العين، القاف، الجيم، النون، التاء، أغلب هذه الأصوات مجهور (إلا الكاف والفاء والميم أصوات مهموسة)، مما يقوي دلالة الرّاء على الحركة لتغيير الأوضاع المتردّية.

نخلص إلى أنّ السياب كان حريصا على تطبيق مبدأ التّنويع في الشّعر الحر؛ سواء في اعتماد البحر المركب ذي التّفعيلتين، أو في تنويع الرّوي والقافية، إضافة إلى تنويع عدد التفعيلات بين الأسطر.

2.3.3. قصيدة صلاح الدّين باوية:

نظم أغلب أسطر قصيدته على بحر البسيط أيضا، وقد تلاءَمت تفعيلات هذا البحر مع انبساط الشّاعر في التّعبير عن مشاعره تجاه محبوبته، دون ضغط أو قيد يحدّ من القول، فحتى عند تغنّينا ببحر البسيط نردّد:

إنّ البســـيطَ لديـــه يُبسَـــط الأَمَـــلُ

ولكن زحاف "الخَبْن" في تفعيلة القافية (فعلن) قد يخفي أملا لم يستطع الشّاعر البوح به أو تحقيقه، وهذا الزّحاف حاضر في كل أسطر القصيدة، لأنّ القافية موحّدة (فعلن).

أما الرويّ فأكثره تكرارا الراء، وفيه دلالة على الحركة أيضا، ولكن ليس الحركة الدّاعية إلى الثّورة، بل الحركة التي تدفع بأيّ قارئ للقصيدة إلى البوح بمشاعره تجاه الأحباب.

وكي نتمّم مسعى التّحليل الإيقاعي نذكُر بناء السّطر الثاني على تفعيلات بحر الكامل وليس البسيط:

وَشَـــــوَاطِئٌ وعَجَائِـــــبٌ كُثُـــــرُ

فوزن السّطر (متفاعلن متفاعلن متفا)، وفي القافية زحاف "الأحذ" وهو عدم إتمام التّفعيلة. وكأنّ الشاعر بنظمه هذا السّطر على بحر الكامل يخبر بأنّ وصف العينين لا يكتمل إلا بحضور صورة البحر كاملة؛ بجزره (بؤبؤهما) وشواطئه (أجفانهما)، وعجائبه أي ما يخفيه باطن البحر من كنوز تخرجها أمواجه (كلام العيون)، فالسّطر الثاني يكمل السّطر الافتتاحي، ثم يعود الشّاعر ليبسط مشاعرَه في بقية الأبيات.

اعتمد صلاح الدّين باوية البحرَ ذاته الذّي اعتمده السّياب، وهذا لا يعني المشابهة في النّظم، فكم من شاعر نظم بالبسيط ولكن شتّان ما بين القصائد في لغتها وعاطفتها وموضوعها، إذ كل شاعر وطريقته في النّسج والتّنسيق؛ فمثلا الشّاعر باوية ههنا قد اعتمد نظام المزاوجة، أي كلّ مقطع مكوّن من سطرين، وَسَاوى بين طول الأسطر، فجميعها مكوّن من ثلاث تفعيلات: مستفعلن مستفعلن فعلن، مما ما يتطلّب مهارة فائقة –مثل الشّعراء القدامى– في كتابة شعر تفعيلة بأسطر متساوية التّفعيلات، وهذا عين الإبداع لأنّ الشّاعر جمع بين النّمط العمودي والشّعر الحر في قصيدة واحدة.

4. الخاتمة:

"كم تركَ الأوّلُ لِلآخِرِ؟" مَثلٌ ثَوريٌّ أبدعه أبُو تمام، فأصبحَ حُجّة تنفي كمالَ الشّعر القديم، واحتكارَه لكلّ الأفكار والأساليب؛ فما دامت الأعصرُ تتوالى، والمواهبُ الشّعرية تُنتِج شعرا، فإنّ الاختلاف عن القديم، أو تصحيحه وإصلاحه، أو ابتكار ما ليس فيه فكرةً وأسلوبا... أحد هذه العناصر لا بدّ أن يتوفّر في الشّعر اللاحق حتى يضمَنَ منافسَتَهُ للشّعر القديم، فيَكتسب الشّاعرُ الجديدُ حقَّ الإضافة إلى ديوان الشِّعر العربي.

وحتى إذا افترضنا أنّ الشّاعرَ اللاحقَ يصقل موهبتَهُ بما يقرأه ويحفظُه من أشعار ونصوص أدبية قديمة، فإنّه لا يكتُب بلغة القدامى ولا بأساليبهم، لأنّ الأساليب الحديثةَ والمعاصرةَ تصقلُها الأفكارُ الحيّةُ، والتّجاربُ الجديدةُ، والعاطفةُ التي بها يرتفِع الأسلوبُ أو تنخفِضُ قيمتُه.

وقد اشتركت قصيدةُ باوية مع قصيدة السّياب في عناصر محدودة، أهمّها: اتّخاذ لفظة "عيناك" فاتحة للقصيدة، وتغليبُ حرف الرّاء رويّا لها، واعتمادُ بحر البسيط. ولكن هذا الاشتراكُ لا يعني محاكاة الشّاعر الجزائري لقصيدة الشّاعر العراقي؛ فموضوعهما مختلف، والأساليب الفنية مختلفة، تبعا للفيض الشّعوري الذي وجه القصيدتَيْن إلى مسارين مختلفين.

5. مراجع البحث:

01-أبو تمام. (1983م). *ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي* (الإصدار 04، المجلد 02). مصر: دار المعارف.

02-أبو عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني. (1425هـ، 2004م). *شرح المعلقات السبع* (الإصدار 02). لبنان: دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.

03-أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني. (1401هـ، 1981م). *العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده* (الإصدار 05، المجلد 01). لبنان: دار الجيل للنشر والتوزيع والطباعة.

04-إميل يعقوب. (1425هـ، 2004م). *معجم الشعراء منذ عصر النهضة* (الإصدار 01، المجلد 01). لبنان: دار صادر.

05-أيمن داوود اللبدي. (2006م). *الشعر والشاعرية* (الإصدار 01). الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع.

06-بدر شاكر السياب. (2015م). *ديوان أنشودة المطر*. مصر: مؤسسة هنداوي.

07-تيري إيغلتون. (1995م). *نظرية الأدب*. (ثائر ديب، المترجمون) سورية: منشورات وزارة الثقافة.

08-جان إيف تاديه. (1993م). *النقد الأدبي في القرن العشرين*. (قاسم المقداد، المترجمون) سورية: منشورات وزارة الثقافة.

09-حافظ إبراهيم. (1987م). *الديوان* (الإصدار 03). مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

10-رولان بارط. (1993م). *درس السيميولوجيا* (الإصدار 03). (عبد السلام بنعبد العالي، المترجمون) المغرب: دار توبقال للنشر.

11-صلاح الدين باوية. (2012م). *ديوان العشق الكبير* (الإصدار 02). الجزائر: دار خيال للنشر والترجمة.

12-كعب بن زهير. (1417هـ، 1997م). *الديوان*. لبنان: دار الكتب العلمية.

13-منتدى الأماكن الإلكتروني. (بلا تاريخ). *السيرة الذاتية للشاعر صلاح الدين باوية*. تاريخ الاسترداد 28 ديسمبر, 2022م، من al-amakin.ahlamontada.net/t11628-topic