جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

السّداسيّ السّادس
نصوص من الشّعر العربيّ المغاربيّ الحديث

أ.د محمد مرتاض

المحاضرة الآولى

السّمة التّأمّليّة والفلسفيّة

في قصيدة« وقفة على بحر الجزائر»

لمحمد العيد آل خليفة

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 الذَّلول، 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 يبيد مع تقلّب الأزمان من وجهة أخراة.

والقَمين ذكره أنّ قراءتنا ستقتصر على إبراز لبعض 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

المتأنّية المتفلسفة، ولاسيّما أنّه وظّف بنية زمكانيّة أو مجرّدة من الزّمان والمكان، وإن ظلّت تحمل في عمقها هروباً 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؟

ـ أكان المرسل وحده متفرّداً مُسْتغْرقاً في وقفته أم استرقها من بين العشرات من البشر؟

. ألم يحل بينه وبين تأمّلاته خلْق قليل أو كثير؟

ـ هل كانت الوقفة من أجل العبرة والتّذكّر فهو قد قصد إليها قصداً، أم أنّها جاءت عرضاً في أثناء زيارة عادية للبحر!...أو كانت طلباً للاسْتجْمام والاسْتَرْخاء؟!..أو لم تك لا لهذه العلّة ولا تلك؟...

فالعَتَبة التي صنعها الشّاعر لعنوانه كي يمرّ عليها المتلقّي إلى سَواء المكان والزّمان مُثيرةٌ له ومحفّزة ليستكشف أولئك كلّه وهو في شوق عارم، ولا غرو في هذا التّوتّر الذي يحدث للمتلقّي بعد أن اصطفى الباثّ لنصّه عتبةً تتمايل عند محاولة الإمساك بتلابيبها، ولا ينجلي الغموض إلاّ بعد أن يمضي الشّاعر بالمرسل إليه قليلاً فيبدو الفضاء فسيحاً والأفق صحْواً عن طريق ذكْره لبنية أخرى هي «على بحر» ولكنّ هذه البنية بقدر ما ساعدت المتلهّف على خرْق السّتار الكَثيف الذي حال بينه وبين فضوله إلى المعرفة الكاملة، بقدر ما ضاعف من تساؤلاته، مثلما سنقف عنده لاحقاً، وذلكم ما ينصّ عليه نادر أحمد عبد الخالق الذي يقول:« العنوان كعَتَبة وفاصلة يخضع لأحكام الصّورة الخارجيّة[1] من كونه أوّل ما يواجه القارئ، وأوّل ما يجعل الذّاكرة النّفسيّة والاجتماعيّة لديه تنفعل وتبحث عن مدلول

[1] . يقسم الكاتب المذكور أعلاه العنوان إلى صورتين: خارجيّة، وتشمل العتبات الأساسة والمساعدة، وتشمل الموضوع والفكرة التي يتشكّل منها النّصّ في مجموعه/ والدّاخليّة، وهي التي تشمل عناصر العمل الأدبيّ أيّاً كان نوعه وجنسه . تنظر مقالة له عنوانها:« العنوان بحث ودراسة» . مجموعة مرارة الشّمس للدكتورة عطيات أبو العينين أنموذجاً، موقع: www.alqaseda.com . دون تاريخ.

ومرجعيّة، يستقرّ بها هذا العنوان في مخيّلته، وهذا يجعل من القارئ شريكاً أساسيّاً للكاتب، من حيث المُعاناة التي يتعرّض لها كلّ منهما»[2].

فالعنوان، من منظور الكاتب إذاً، هو المرآة التي تُجَلّي العمل الأدبيّ وتتيح للمتلقّي اختراقه عن بعد، إنه بمثابة المفتاح الذي يسمح له بالاطّلاع على ما بعد الباب، فهو، وإن كان « يقدّم نفسه بصفته مجرّد عتَبَةٍ للنصّ، فإنّه بالمقابل لا يمكن الوُلوج إلى عالم النّصّ إلاّ بعد اجْتياز هذه العتَبَة ذاتِ الرّأس الكبير؛ إذْ إنّها تَمفْصُلٌ حاسم في التّفاعُل مع النّصّ باعتباره سُمّاً وتِرْياقاً في آنٍ واحد: فالعنوان عند ما يسْتميل القارئ إلى اقْتناء النّصّ وقراءته يكون تِرْياقاً مُحفّزاً لقراءة النصّ، وحينما ينْفر القارئ من تلقّي النصّ يصير سُمّاً يُفْضي إلى موت النّصّ وعدم قراءته»[3].

وقد نسوّد صفحات وصفحات عن العنوان وأهمّيته وتعاريفه وحضوره في الدّراسات المعاصرة، وعَدِّه قطعة هامّة من قطع مُكوّمات النّصّ لسانيّاً واصطلاحيّا وتداوُليّاً، وذلك من شأنه أن يصرفنا عن المَقصِد الذي نحن ماضون فيه، ولذلك لا نرى داعياً في المُضيّ عن هذه الإشكاليّة، ونقتصر على ما أوردْناه من قبل، إذ ثَمّة قضايا فنيّة أخرى قد تكون أهمّ من وقوفنا المطوّل هنا، وتكون انطلاقتنا من التّأمّل الفلسفيّ في العنوان الذي اقترحه الشّاعر للنّصّ من وجهة أُخْراةٍ بطبيعة الحال؛ وأوّل ما يخالج فكر المتلقّي جُنوحُه إلى أسئلة مُتشابكة مُلْتفّة، ولكنّ المُكوّن الذي لا يطرح تساؤلاً هو بلا مِرْية تعْريف الشّاعر الصّارم للبحر؛ إنّه « بحر الجزائر»، بيد أنّ هذه الصّرامة لم تكن كافية لإزالة مغامض أخرى تلُفّ كيْنونة هذا البحر؛ وقد يكون السّرّ من وراء الإطلاق الفضفاض أو العائم في التّسمية قد نحا به تأكيد وحدة هذه الأمّة؛ فهو 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.

---

[2] - العنوان بحث ودراسة . مجموعة مرارة الشّمس للدكتورة عطيات أبو العينين أنموذجاً، موقع: www.alqaseda.com . دون تاريخ.

[3] . المكوّنات الخارج نصية /عتبة العنوان . قراءة في مجموعة «زهرة في كلّ المواسم» للأستاذ محمد أحمد شهاب . موقع: www.alektrab.com . الصادرة بتاريخ: 12/ 10 / 2010م.

هو البحر إذاً في جلاله وخشوعه، ورهبه وجبروته؛ هو البحر في جماله وسحره وآياته؛ هو البحر!...والبحر: ذو مداليل ورموز متعدّدة، فهو:

. رمز لديناميّة الحياة.

. ورمز لعالم متغيّر وغير مستقرّ.

. ورمز أُنثويّ واضح، هو كمياه السّائل الذي يُحيط بالجَنين.

. ومكان للتّأمّل.. مكان للمناجاة.

. وهو مرآة.

. وصورة من الحياة والموت.

. وهو المكان المناسب للتّحوّل والولادة والانبعاث[4].

وهو...وهو...

أجل، إنّ العنوان هو 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:

[هذه]

وقفة

على بحــر

الجزائــر

---

[4] ـ هذا التّصوّر للبحر أورده الأستاذ نجيب أمين في مقالة له عنوانها « قراءة في غلاف ديوان (كلام الهمّ وهَمّ الكلام) للزجالة: فاطمة بلعروبي ـ موقع: www.da-wawin.com ـ دون تاريخ

ومهما يكن، فإنّ بنية العنوان لا تحمل في وشيجتها صراعا حادّاً، لأنّ الكلمة الأولى تشي باختفاء اسم الإشارة أو « المبتدأ ».وتدعّمت 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 النّصّ كله؛ وقد يتجلّى ذلك من خلال طرحنا لبعض الأسئلة تارة أخرى على غِرار:

. ما سرّ الحوار الذي أجراه النّاصّ على لساني البَرّ والبحر؟

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

. هل الصّفات التي عدّدها الباثّ كافية لامتلائه غيظاً وشنآنا عليه؟

. ما هي الأدوات الفنية التي وظّفها للتّشهير بذلك كله؟

والأجوبة ستكون 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 . البحر والقافية.

ج . الانزياح:

1 . على مستوى التّركيب.

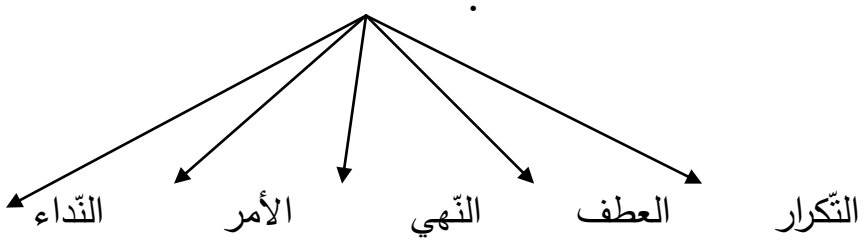
2 . على مستوى الدّلالة.

3 . على مستوى بنية الكلمة.

4 . على مستوى الأسلوب[5]

.
|
.
|
.
|

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



أ . العَروض:

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[6].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 . البحر والقافية:

لن نقف طويلاً إزاء هذه النّقطة، لأنّ البيت لدى الشّاعر هو امتداد للأجيال السابقة، فقد 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

[6] . تراجع مجلة المشكاة، ع.س.ص 27.

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 خلفيّات، ذلك أنّ النقّاد والدّارسين كثيرا ما يقرّرون أنّ الخطاب الشّعريّ يتّسم بتغيّرات في التّركيب. بيد أنّ الشّاعر محمد العيد التزم المحافظة على التّرتيب 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 ﴾[7].« ففي الفعل ضمير مستتر يعود على غير مذكور، وقد ذكر المشتغلون بالإعجاز القرآنيّ أنّه يعود على الشّمس»[8].وكذلك قوله تعالى: ﴿ إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴾[9] «إذ إنّ الضّمير المنصوب على أنّه مفعول به هو لغير مذكور، ولكنّ السّياق يساعد على مرجعيّته؛ إنّه القرآن»[10].

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

---

[7] . سورة ص ، الآية: 31.

[8] . د. الرباوي: م.س.ص 42.

[9] . سورة القدر، الآية:1.

[10] . د.الرباويّ : م س ص 42.

الضّمير، ومذكوراً قبله ليبيّن معناه أولاً[11] ويكشف المقصود منه ثمّ يجيء بعده الضّمير مطتبقاً له. ويسمّى ذلك المفسّر الموضّح مرجع الضّمير»[12].

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:

---

[11] . عباس حسن: النحو الوافي . دار المعارف بمصر، ط3/ 1968م . 1 : 255.

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

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 « الحمـــام »...

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) ـــــــــ أو: سطحيّة.

. بنية كبرى (أو تركيبيّة) ـــــــــ 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[13]. 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[14]. 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»[15].

---

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

[14] . ينظر م.ن.ص 93.

[15] . أنور المرتجي: م.س.ص93.

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[16].

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»[17].

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» [18].

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»[19].بيد أنّ هذه «الضّرورة» ليست دائما شيئا محمودا، فقد ذكر السّيوطي أنّ « كلّ ضرورة ارتكبها شاعر فقد أخرجت الكلمة عن الفصاحة»[20].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

---

[16] . يراجع م.ن.ص92

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

[18] . د. الرباوي: م .س. ص 53.

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

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

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[21]

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»[22].

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:

حيّتْك 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[23]

وحين يعود إلى مخاطبة الجمهور فإنّه لا يستنكف من القيل:

تَروح عليه الشّائنات وتَغْتدي تِباعاً، ولا نهيٌ عليه ولا أمرُ[24]

---

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

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

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

[24] . نفسه، ص 17.

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[25].

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:

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

ويراد به توجيه الدّعوة إلى المخاطب وتنبيهه للإصغاء، وسماع ما يقصده المتكلم، ويتمّ النّداء برفع الصّوت ومدّه[26].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:

يــا – .....

(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، وهو في موقفه ذاك يداعب الرّمل بالكتابة عليه أوّلا، ثمّ الإتيان عليها محواً وتهويشا ثانيا في غير هدف مقصود:

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

أَخُطّ وأمحو الخطَّ ثمّ أُعيدُهُ بكفّي، والغِربانُ في الدّار وُقَّعُ[27]

[26] . يراجع « الألسنيّة العربيّة » : ريمون طحّان . 2: 87 . 88.

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

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[28].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.

[28] . يراجع « الألسنيّة العربيّة »: ريمون طحان . 2: 96.

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[29].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: (ب11)

رويدك (تمهّل): (ب11)

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...)[30].

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 «

[29] . تراجع « الألسنيّة العربيّة»: ريمون طحان . 2: 88.

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

منتشرة بوفرة في المتن الشّعريّ المعاصر بالمغرب لدرجة أنّ أغلبيّة نصوص المتن تجاوزت هذا القيد واختطّت لوحداتها رابطا نفسيّاً دفيناً بين الأدلّة »[31].

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 »[32].

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[33]. 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.

---

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

[32] . كتاب الصناعتين : أبو هلال العسكري ، ص 196.

[33] . يراجع نفسه، ص 200.

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[34] لا

[34] . عرّفه جيرار جنيت (Gérard Genette) بأنّه « قراءة في الطِّرس الشّفّاف الذي امّحت 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

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[35].

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[36]، ويراد بها ما يحيله الناصّ على القرآن الكريم والحديث النبويّ الشريف والتراث العربي الإسلاميّ بصورة عامة؛ هذا التراث الهائل الذي هو

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.

[35] . 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»

[36] . تراجع مجلة المشكاة، ع.س.ص 63.

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 الصَّلاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنفِقُونَ. والَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنزِلَ مِن قَبْلِكَ وَبِالآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ أُوْلَئِكَ عَلَى هُدًى مِّن رَّبِّهِمْ وَأُوْلَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ﴾[37].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 نهْيٌ عليك ولا أمرُ[38]

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 أشدّ الوعي بأنّ النص ما ينبغي أن يكون فسيفساء 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

---

[37] . سورة البقرة . الآيات (1 . 5).

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

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 في 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[39]، ومن ذلك الشّعر ما قاله امرؤ القيس مشبّها محبوبته بالدّرّة:

خُدَلَّجَةٌ رَوْدَةٌ رخْصَةٌ كَدُرَّة لُجٍّ بأيدي الْخَوَلْ[40]

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 مَنْ رامها فارقَتْه النّفسُ فاعْتَلَقا[41]

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

---

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

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

[41] . 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.

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 وبيضٌ في المَكَرّ وفي المَحاص
تلاوَصَ في المداص مُلاوَصاتٍ له ملصىً دواجنُ بالمِلاصِ
بناتُ الماء ليس لها حياةٌ إذا أخْرجْتَهُنّ من المَداص
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[42]

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

---

[42] . 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.

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[43]

رابعاً . المعجم اللّغويّ

ليس ثَمّة من شك في أنّ لغة الشاعر لفة 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 ﴾[44].

قال المراغي في تفسير هذه الآية: « والسرّ في تشبيه القلوب بالحجارة دون غيرها من نحو الحديد والصُّفر، أنّ كلاًّ منهما يسيل بالإحماء بالنار بخلاف الحجر (...) أي إنّ هذه الحجارة تارة تتأثّر تأثّرا يعود بمنفعة عظيمة على الناس والحيوان والزرع بخروج الأنهار

---

[43] . 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).

[44] سورة البقرة . الآية: 74.

منها، وأخرى تتأثّر تأثّراً ضعيفا يترتّب عليه منفعة قليلة فتتبع منه العيون والآبار، وحيناً تتأثّر بالتّردّي والسّقوط بلا منفعة للناس »[45].

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 القديم 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.

---

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

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[46]

النّصّ

وقفْتُ على بحر الجزائرِ ليلةً وناجَيْتُهُ لو كان يسمعني البحرُ
فقلت له: يا بحر ما لك هائجاً على البَرّ مُغْتاظاً ولم يُذنب البرُّ
وما لك لا تألُوهُ دفْعاً وضَجَّةً وصفعاً بأيدي الموجِ رقَّ له الصّخرُ
لعلّكَ مُغْتاظٌ عليه لأنّه كثيرُ الرّضا في النّائباتِ له صبرُ
تقولُ لما ذا يمكُث البرّ حاملاً عليه هَناتٍ لا ينهنهها زجْرُ
تروحُ عليه الشّائناتُ وتَغتَدي تِباعاً، ولا نهيٌ عليك ولا أمْر
وتَفْشو من العاثينَ في جَنَباتهِ أمورٌ لها وجهُ الشّريعة مُحْمرُّ
ويأْتونَ أفعالاً عليه ذَميمةً مخالفةً في فعلها يعظُم الوزر
كتجْرهمُ بالغِشّ والكذْبِ والرّبا وما 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 الشّكرُ
فقد صحَّ أنّ الخير ما زال جارياً على أرضه منهم ولو أنّهُ نَزْرُ

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

تسير على القرآن فهْو لها هُدى وتعتزّ بالإيمان فهْو لها ذُخْـرُ
على أنّ هذا البرَّ ما كان ساكناً لما فيه منْ نُكْر وإن عَمَّـه النُّكْر
ومُستنكِرٍ نُطقَ الجمادات قال لي رويْتَ حديثاً لم يُعِد مثلَهُ الدّهرُ
فما حركاتُ البرِّ إلاّ تَصادُمٌ بماء ونار منهما البردُ والحرُّ
وما حركاتُ البحرِ إلاّ تَماوُجٌ على سطحه يَقضي بـه 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 الذُّعْـرُ
ألا إنّ هذا الكونَ أصدقُ شاهدٍ بأنّ كمال اللهِ ليس لـه حَصـرُ[47]

[47] . ديوانه، ص 17 . 19.

المحاضرة الثّانية

تمازج الشّوق والوصف والتّفلسف في ميميّة امحمد بن الطُّلْبَ

دوافع الدراسة:

لقد شدّني الاهتمام بالأدب العربيّ في موريتانيا منذ زهاء ثلاثة عقود بعد أن وصل إلى يدي كتاب « الوسيط في أدباء شنقيط» للعلامة أحمد بن الأمين الشّنقيطي[48]، وكان من المفترض أن أقوم بقراءة بعض أعلامه قراءة وافية، وأن أقف عند أهمّ مكوّنات النّصوص التي يطفح بها؛ بيد أنّ انشغالاتي المتعدّدة أنستني ذلك كلّه، ومنذ نحو عام، جدّدت العهد مع هذا الأدب حسن شاركت في مناقشة طالب موريتانيّ[49] تقدّم بموضوع لنيل دكتوراه دولة موسوم: « أدب المناقب والكرامات في بلاد شنقيط (خلال القرنين 13 و14 هـ) . قراءة في مدوّنات القول وخوارق القوم .»[50]، فأتاح لي هذا الاحتكاك المتجدّد

---

[48] . ط3، القاهرة 1961م. أهدانيه أحد طلبتي حينما عملت أستاذا متعاونا بثانويّة نواكشوط الوطنيّة ما بين سنتي 74 و75م مشكوراً.

[49] . هو الباحث محمدنْ بن المحبوب.

[50] . نوقشت هذه الأطروحة بجامعة وهران يوم 15 مارس 2004م، وقد أشرف عليها الصّديق العزيز الدكتور الشيخ بوقربة.

الاطّلاع على عوالم أخرى ونصوص أخرى، أضف إلى ذلك أنّي ألححت على الطّالب الباحث المشار إليه، أن يقوم ببعض الكتابات عن هذا الأدب للتّعريف به كي ننشرها له في مجلة « الفضاء المغاربيّ »[51] فلبّى الطّلب مشكوراً، وبعث لنا بمقالة عنوانها: « تداخل المديح والتوشيح عند الشيخ محمد اليدالي »[52].

وأسبق الأحداث لأقول إنّ ما سأقوم به لا يعدو أن يكون إسهاما متواضعا في التّعريف ببعض هذا الأدب الذي هجرته الدّراسات، وزهدت فيه البحوث، شأنه في ذلك شأن الأدب المغربيّ كلّه، ولولا بعض الأقلام الجادّة التي يعضدها الإيمان بضرورة التّعريف بهذا الأدب لكنّا اليوم لا نعلم شيئا عن حماد بن أبي بكر التاهرتي، ولا عن القاضي عياض، أو الوهراني، وهلمّ جرا...

إنني لا أسعى في هذه المقاربة إلى التّحليل بقدر ما أسعى إلى تقديم نصّ استمالني أسلوبه، وجذبني نسيجه، وأثارني إيقاعه، وهزّني تناصّه، وحرّكتني لغته الكلاسيكيّة الجزلة، وبناه الإفراديّة التي تنسجم مع البيئة، وتدلّ على ثقافة صاحبها وعمقها وتنوّعها؛ فكان أولئك كلّه مدعاة لهذه القراءة.

وإذا كانت المنهجيّة تزعم أنّ النّصّ هو الذي يفرض طبيعة منهجه، باعتبار أنّ اختيار منهج مسبق وحشر نصّ بين أسواره غير مستساغ، فإنّ الأمر ينطبق علينا في هذه المحاولة، حيث إنّنا تردّدنا كثيرا قبل أن يقع اختيارنا على خطوات عادية في القراءة لا تأسر النص وتحدّ من حرية تحرّكه، ولم يكن أنسب ولا ألأم من المنهج الفني الذي يتّفق النقاد بشأنه على أنّ تطبيقه ينطلق من داخله لا من خارجه، وذلكم ما سنقوم به.

وما لا يخفى على الألباب أنّ توظيف هذا المنهج قد عرف تنوّعاً في التّطبيق، وثراءً في العمق، وسنقتصر نحن فقط على أوجزه، لأنّنا نعلم أنّ ثَمّة فرقا بين نص قديم ونص حديث من حيث الغنى في الرّموز، والتّبحّر في الصّورة، والتّكلّف في الاحتكاك بالأسطورة، وهذا ما يجعل تحليلنا لهذا النص مختلفا لونه عن نصّ حداثيّ معاصر بطبيعة

---

[51] . هذه المجلة يصدرها دوريا مخبر الدراسات الأدبية والنقديّة وأعلامها في المغرب العربيّ . كلية الآداب، جامعة تلمسان.

[52] . محمد اليدالي (1096 . 1166 هـ) من أهمّ مؤلّفاته: «الذّهب الإبريز في شرح كتاب الله العزيز»، و « الحلّة السيرا في أنساب العرب»، و « سيرة خير الورى»، و « خاتمة التصوّف »..إضافة إلى ديوان شعر محقّق . ينظر: نصوص من الأدب الموريتانيّ ، تحقيق الأستاذ محمد ولد باباهْ . نشر: بيت الحكمة ، تونس 1990م، وتنظر : مجلة الفضاء المغاربيّ ، ع.3 / 205. ص 85 . 118.

الحال.ومن خلال قراءاتنا المتعدّدة لمقاربات النقاد؛ استوقفتنا قراءة الأديب الناقد سعيد الغزاوي لنصوص معاصرة شعريّة ونثريّة[53] لما تتّسم به من بساطة في التّحليل، وتنويع في التّجريب، وتوضيح في الرّؤى، فآثرت مجاراتها مع إقصاء ما لا ينسجم وطبيعة هذا النص.

:

ممّا يؤسف له أنّ القدامى كانوا يذرون خطابهم الشعريّ غفلا من العنوان، بدعوى أنّ ها العنوان يُستشفّ من مضامين النصّ وخطواته، ولكنّ هذا المسوّغ مرفوض، لأنّ الوالد أولى بتسمية مولوده، وهذا الإهمال للعنوان أرْبكنا ونحن نتتبّع أبيات النص، والغريب أنّ جامع هذه النصوص نفسه لم يكلف نفسه هو أيضا عناء البحث عن عنوان ملائم، وتركها على حالها، ربّما حفاظا على الأمانة، بتراء جدعاء!.

وإذا جاز لنا أن نتطفّل على هذا الشاعر ونملأ فراغ عنوانه مثلما تجنح إليه نظريّة التلقي، فإننا نقترح أن يكون عنوان هذا النص هو:

تأوّهٌ وافتخار وتصبّر

وانطلاقاً من هذه الفجوة، نشرع في الوقوف عند مداليل العنوان الذي يحتمل على الأقلّ ثلاثة احتمالات يكشف عنها الذي ن عُنوا بالوقوف عند العنوان وأثره ودوره في تحديد وحدات النص كلها، بيد أنّ ثمّة إشكالاً يصادف المهتمّين بتحليل دلائليّة العنوان، وهي أنذ هذا العنوان قد يكون أحيانا مستقلاً عن النصّ، أو على الأقلّ لا يعبّر بوضوح عن مكامن أجزاء النص وتركيبته؛ وهو في هذه الحالة يتسامى إلى مستوى يسمح للقراءة بالارتقاء إلى « مستوى يسمح لها باستيعاب هذه الخصوصيّة المرتبطة بالعنوان، كما تجعله في مستوى رساليّ لا يقلّ أهمية عن مستوى العمل ».

والمولعون بالغوص إلى عمق دلالة العنوان أيضا قد يتوقّعون ما وراء مداليله متجاوبين في ذلك مع ما تكشف عنه نظريّة التلقي بخصوص التفاعل النفسيّ والتّفاعل الذهني ، ولكنه مع ذلك يترك فراغات لا حدّ لها في كثير من الأحيان؛ باعتبار أنّ المتلقّي أهمّ من النص.ومن ثمّ، فإنّ البنى الثّلاث المكوّنة للعنوان المقترح«تأوّه + افتخار +

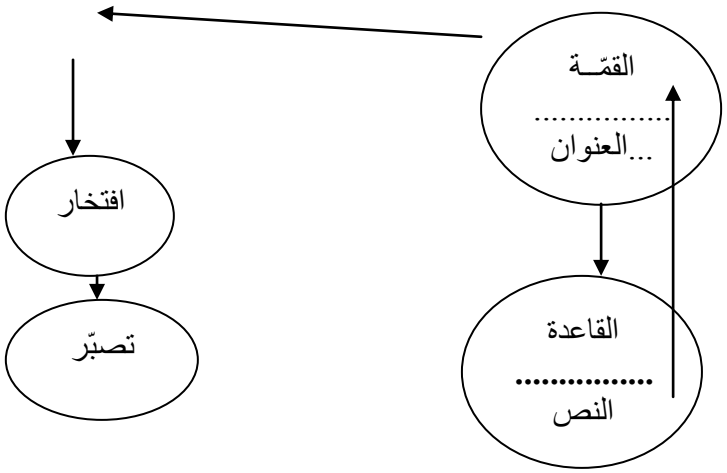
---

[53] . أصدر كتابا ضمن سلسلة رابطة الأدب الإسلاميّ العالميّة عنوانه: « مقالات في النقد الإسلاميّ . تأصيل وتجريب» . الأحمديّة للنشر، الدار البيضاء ت ط1 / 1420 هـ (1999م).

تصبّر» تبدو من الوهلة الأولى غير منسجمة مع بعضها، ويسودها النّفور وربّما النّشاز، وإن كانت معبرة تغبيرا تقريبيّا عن حمولات النص المعنويّة.

ومثلما يذهب إليه الغزاوي نقلاً عن محمد مفتاح[54]، فإنّ قارئ العنوان عليه أن يظفر بمغزى العنوان، مع استخدام المفهوم المحلي من القاعدة إلى القمة، ومن القمّة إلى القاعدة؛ والتي نحسب أنّها تتمثّل في المحور الآتي:

تأوّه



فالعنوان يكون أعلى شيء، وأوّل شيء في النصّ، ومنه يلج القارئ إلى عالم النصّ ليستكشف في وعي ما يحمله من مداليل ودلالات، وهو بعد أن يستوعب محتويات هذا النصّ ومكوّناته يربط أولئك كلّه بالعنوان لتكتمل القراءة لديه، وليقرّر إن كانت القاعدة التي اقترحها محمد مفتاح تتواءم مع طبيعته ونفسيّته وتأثّره أم لا؛ وهي:

القمّة = القاعدة.

/ القاعدة = القمّة.

إذاً، القمة + القاعدة = الكمال (التّكامل).

/ القاعدة + القمّة = اللّذّة.

وهذا يعني أنّ:

تأوّه = الافتخار، وأنّ الاقتخار يفضي إلى التّصبّر والتّعقّل.

فـ: تأوّه ← قمّة المؤثّرات النفسيّة، والافتخار: تنفيس عمّا يعانيه المرسل، والتصبّر: انفراج للأزمة، وثوبان إلى الرّشد.

---

[54] . ديناميّة النّصّ: د. محمد مفتاح . المركز الثّقافيّ العربيّ . الدّار البيضاء (المغرب) . ط 1 / 1987 م، ص 60.

ولا تزال بقيّة عن العنوان، ذلك أنّ بنية «تأوّه» التي تخِذْناها كلمة مفتاحيّة لنصّ الشاعر لا تدلّ على التّأوّه المحزن لصاحبه، المعذِّب للمتّصف به، ولكنّها بنية مستحبّة مستعذَبة، بل ومنشودة مرغّب فيها، يجري وراءها كلّ معنّىً متيّم، فهو يتأوّه ويرجو، ويتألّم ويأمل، ويتعذّب ويتوق!!..إنّ البنية هنا لا توصد باب اللّقاء، ولا تقيم سدّا منيعا يحول بين المرء ووكْده؛ فأفق التلقي يقتضي تلاشي الحزن، وانجلاء الغبن.

وتكمل هذه الدّلالة ما طبع حالة الباثّ من شعوره بأنّ كلّ ما حدث له لم يمنعه من البقاء واقفا حازما، وأنّ عواصف البنية الأولى لم تقدرعلى اجتثاث سرح إبائه وشموخه، فظلّ مثلما كان،يصدّ اليأس نحو البحر، ويُلقي بجيوشه إلى ما وراءه.وما كان ليتّصف بهذه الصّفات لولا نظراته إلى بعيد، وانفتاح آماله على آفاق عراض لا نهاية لحدودها، ولا منتهى لأقطارها.

فالعنوان المؤلّف من البنى الثلاث إذاً، تداخلت معانيه، وتآزرت دلالاته، وتكاملت علاقاته؛ فانعكس أولئك على محتوى النص لتتشابك القمّة مع القاعدة، وتتصاعد القاعدة إلى القمّة؛ مع التّأكيد بأنّ العنوان المقترح ليس دقيقا حتما، ولكنّه أفضل من تجرّد النصّ منه تجرّدا تامّاً.

2 . الولوج إلى النصّ:

إنّ أوّل ما يثير الانتباه، هو أنّ النصّ من المطوّلات التي تدلّ على شاعريّة (امحمّدْ بن الطُّلْبَ) حيث تبلغ عدد أبياته أربعة وثمانين.فالقصيدة في حدّ ذاتها تؤلّف ديوانا مستقلاً، أو على الأقلّ معلّقة على غرار ما تواضع عليه الشّعراء والدّارسون في العصر الجاهليّ.

إنّ هذه المطوّلة ذات أقسام أو وحدات مجزّأة يتّصل بعضها ببعض اتّصالاً يطبعه انفصال، لأنّ كلّ وحدة في الواقع تؤلّف لحمة فيما بينها وبين نفسها، ولكنّها لا تتّصل بنظيرتها السّابقة أو اللاّحقة، ممّا يجعل هذه القصيدة مثلما أبنّا عنه، ذات تمفصلات متباينة، وهو ما يحول بيننا وبين تحديد أجزائها بدقّة متناهية؛ ولعلّها أن تتجلّى في:

2.1 . بنية النسيب والشوق (1 . 37)

2.2 . بنية النوق وصفاتها وقدرتها على التّحمّل (38 . 68)

3.2 . بنية الانتقاص من شأنه بعد أن وخطه الشيب ودفاعه عن نفسه (61 . 65)

4.2 . بنية الافتخار بشيمه، ورفضه الاقتصار على الصّورة (66 . 75)

5.2 . بنية الحياة والموت (76 . 77)

6.2 . بنية مفهوم الشاعر للمجد والفقر والغنى (78 . 85)

7.2 . بنية الاتّصاف بصفات سامية (86 . 94).

1.2 . بنية النّسيب والشّوق

1.1.2 . المعجم:

حقل النّسيب		
الأفعال	الأسماء	الصفات
تأوّبه جمجم فطافته مّم أضرما يستنّ يِتّ	طيف الخيال معنّى . المتيّم التّهيام بنانا معصما وداعا الجواد ح الهوى مريما بهمّ	خضيب ا

لقد دلّ حقل النّسيب على ما له علاقة بهذه الصّفة وآصرة بها (تأوّبه / أضرم / يستنّ) وذلك يتّصل بكل من (طيف الخيال/ معنّى/ هاضه/ التّهيام/ الجوانح/ الهوى) وهي بنىً تحمل في أكنافها الاحتراق والذّوبان، نتيجة لفقدان صاحبته، وهذه البنى ترتبط ارتباطاً وثيقا مع بنى الشّوق (هيّج/ الشّوق/ همّ/ الظّعن/ مهضّما) تتلاءم وبنى النّسيب، فهي تتكامل فيما بينها، وتقاطع مداليلها حتى إنّه يمكن لأدوارها أن تتبادل من غير أن تحدث خلخلة، أو يحصل اضطراب في الإيقاع أو المقصديّة...

وتداخل الحقلين في هذا الجزء هو الذي مكّن «الدّينامية الدّالّة على الفعل والمواجهة» من التّحقّق[55]، وما قلناه بشأن هذين الجانبين الفنيين ينطبق أيضا على الصّور التي هي جزء من الإيقاع أو مكملة له في أقلّ تقدير؛ وهذا ما يحفزنا على الانتقال إلى الحديث عن هذه الصّور التي كانت في معظمها مستلّة من البيئة العربيّة، وسلك الباثّ في التّمثيل بها فجاج السّابقين.

[55] . سعيد الغزاوي: م.س.ص 46.

وما لا نغفل التّنويه به، هو أنّنا سندرج التّناصّ عبر مكوّنات هذه الصّور من وجهة، وأنّنا لن نحتفل بالصّور الكلاسيكيّة للبلاغة العربيّة وحدها من وجهة أخرى، وإنما نعدّ صورة كلّ بنية إفراديّة أو تركيبيّة يسمها خيال، أو يلامسها جمال[56].

2.1.2 . الصّور الفنية:

تأوّبه طيف الخيال بمريما ← كناية عن الحلم الذي يأتيه في المنام.

النّفس أجهشت ← تعبير عن حالته النفسيّة

بين الجوانح أضرما ← استعان بالاستعارة للتعبير عمّا خلّفه هجر حبيبة الشاعر له من حرقة واضطرام

لا صباح لليله ← كناية عن كثرة همّه وكثافة معاناته

جرّ على أنجادها ووهادها

من الوشي حوكا سندسيّاً ← في هذا البيت تكثيف للاستعارة، فقد استعار الوشم لاخضرار الأرض وما يزيّنها من النّبات، ووظّف « سندسيّا » بعد ما استعاره من الثياب المخمليّة، وهو رقيق الدّيباج.

سال بهنّ الفجّ ← استعار للإبل وتوالي سرها بين الفجاج سيلان الماء وتدافعه وقدرته على الاختراق، وقد وظّف أيضا بنية « عوّما » التي هي للعوم، وهي كناية عن شمول السير كل تلك الفجاج في تتابع وتكاثف وتوالٍ مثلما يكون عليه حال الماء في غزارته وكثرته حتى يغدو صالحا للعوم فيه.

ألوت على الكِنْوَيْن من نسج سَدْوها ← كناية عن العنت الذي يسبّبه لها هذا السير قبل الوصول إلى الهدف

قألقت عصيّ السير ← كناية عن الاستراحة منه والإقامة

---

[56] . سنطبّق هذه القاعدة على النصّ كلّه، ولذلك لا فائدة من تكرار الإشارة إليه تارة أخرى أدناه.

3.1.2 . الرّموز:

بالرّغم ن أنّ الشعر العربيّ القديم ليس محبولاً برموز كثيرة، وهو ما قد يضيّق مجال تحرّكنا فلا يسعفنا بما نأمل في هذه المقاربة؛ فإنّ ذلك لا يمنعنا من نظرة اجتهادية، ومحاولة قراءة ما وراء المعجم والصّورة؛ ومن ذلك:

مريما: رمز للمحبوبة المتغزّل بها والمتلهَّف عليها؛ فإذا كان الشعراء العرب رمزوا لمحبوباتهم وكنّوا عنهنّ بليلى، وهند، وزينب، ولبنى، وعبلة؛ فإنّ هذا الشاعر المريتانيّ كسر القاعدة وأبدع اسما جديدا تلائما مع خصوصيّة بيئته التي يحيا فيها؛ وهو اسم « مريما ».

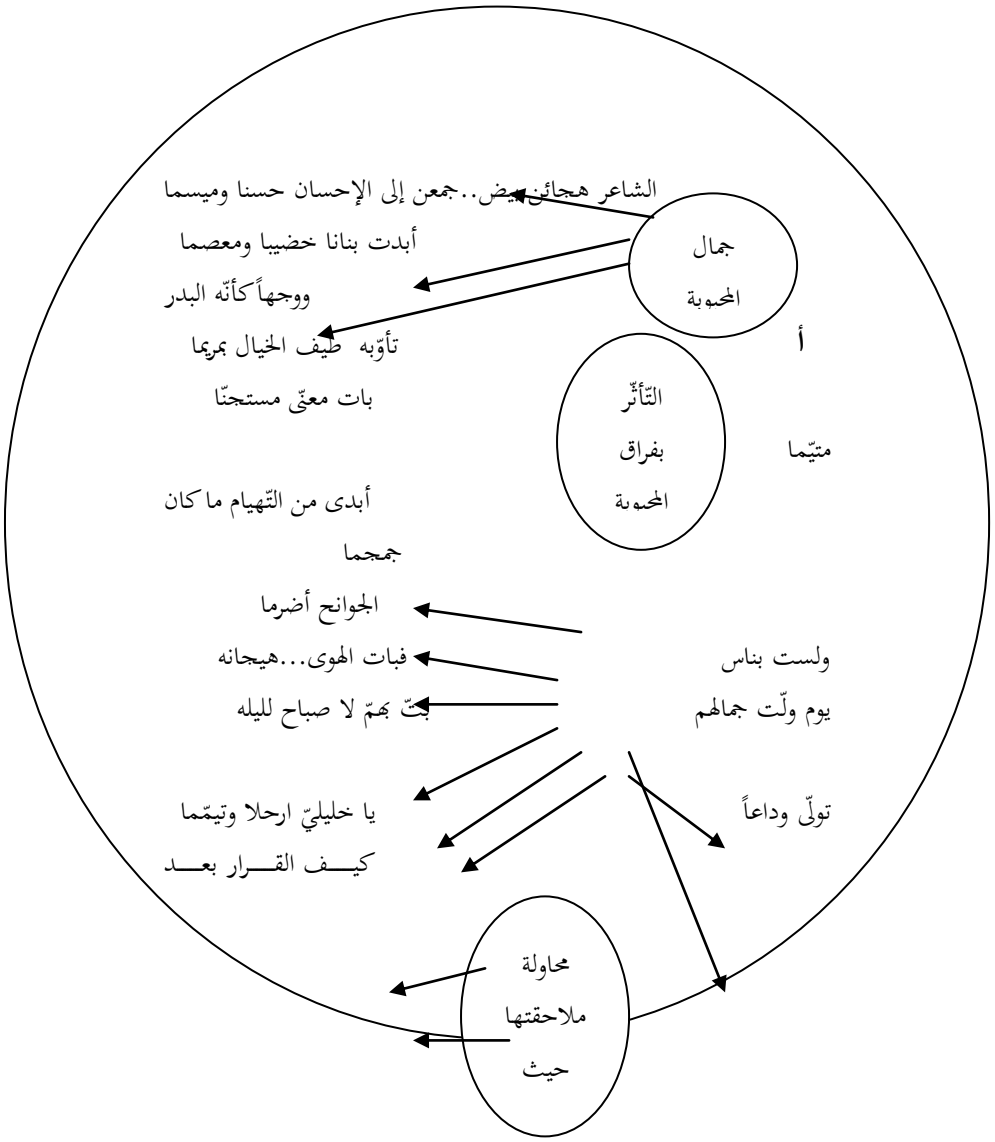
خضيبا: رمز لجمال اللّون القاني في حمرته الذي طبع بنانها.

لليله: رمز للهموم التي تحالفت عليه وتضافرت حتّى ناء بها كلكله.

الوشم: رمز للبقاء والاستمرار (اخضرار الأرض وما يزيّنها من النّبات).

4.1.2 . الرّؤية:

نصل الآن إلى محاولة استشفاف مكوّنات الرّؤى التي تنطلي عليها الصّور والرّموز، واتّصال ذلك كلّه بالباثّ وبحالته وتأثّره وتقلّبه في نار الأنين، وجذوة الحنين؛ وآماله التي أبان عنها وهو يطمح إلى تحقيقها.



أثبتنا هذه الدوائر المختلفة في محاولة منا لتجلية وقف الشاعر من المرتحلة عنه، والمهاجرة لحبه، فتركته على الحال التي أوضحنا، ما بين ألم أضناه، وأمل أطمعه.وقد انطلق تأثّره الشّديد من شغفه الكبير بملامح جمالها ومياسم حسنها، فأودع ذانك في فؤاده نارا متأجّجة باستمرار، وبينا هو يفكّر في الطّريقة التي يطفئ بها غلّة هذا الشّوق، ويزيل

أثر هذه الصّبابة؛ إذا هي تفاجئه بالفراق الدّائم، فيتوق إلى ملاحقتها ولكنّه لا يحقّق مأربه، فيكتفي بتشييعها وهي تسلك فجاج البطحاء، مختفية عنه داخل هودج تحمله ناقة قويّة لا تعرف الكلل أو السّأم.

فالوحدة، من هنا، هي إطلالة على غور النصّ وجوهره، ولا تعدو أن تكون حلقة أولى من الحلقات المكوّنة لبنية القصيدة، وقد يتّضح ذلك في الإبانة الآتية.

2.2 . بنية النّوق وصفاتها وقدرتها على التّحمّل

1.2.2 . المعجم:

بعد مراجعة القراءة لهذه البنية بدا لنا أنّها تشتمل على ثلاثة حقول

حقل النوق		
الأفعال	**الأسماء**	**الصفات**
لوْت	**بو** **يْزل** **دف** **رّ** **قو** **يرح**	

صفات النّوق وتصبّرها			حقل الصّيد		
الأفعال	الأسماء	الصّفات	الأفعال	الأسماء	الصّفات
تخيّرت يبقينّ حدوه تزعّما	نجائب وخّد وازب خزّم رندسا دج رى هجّر	قرّما سحم ذافر روس أبا كدّما	يدنّ قرين يحوّزها صرّما خروح حطّم جرْثم	ذنا به الجَزء هيْ فا خا ضبا روّحاً أغ وال باً أقوا وق يضا الـ قوادم	حقْب سماحيج الستّحيل وسيقة صفونا مصلّما خُرّق

لقد تداخلت الحقول الدّلاليّة في هذا الجزء من النصّ، ومع ذلك، يستطيع الباحث أن يفصل بين الحقل ونظيه؛ فالنّوق كوّنت عملاً متكاملاً انطلاقاً من (علوت)/ (بويْزل)، وانتهاءً بـ (حدج)/ (مكدّما) حيث إنّ الأفعال والأسماء والصّفات انصبّت في مجملها على النّوق وصفاتها وشدّة تحمّلها وتصبّرها على الشّدائد.ولولا ذاك، لما قدرت على الصّيد، ولما تمكّنت من مباغتة حمر الوحش المستنفرة في مراعيها، وطيور النّعام الجاثمة في أوكارها. فالصفات الدّالّة على الصّلابة ومقاومة الحر والقيظ، ومواصلة السُّرى باللّيل، هي صفات أضفت عليها طابع التّوقان إلى امتلاكها والاتّصال بها امتطاءً وحضورا.

وبعد هذه الإشارات الخفيفة للوحدة المذكورة، نحاول أن نتعمّق في مكوّنات صورها الغنية من خلال استنباط بعضها.

2.2.2 . الصّور:

نؤكّد ما قلناه آنفاً بشأن الوقوف عند بعض الصّور في هذه الوحدة، وهي صور لا ترقى إلى الاختراع أو الإبداع في معظمها، وإنّما هي تقليديّة مألوفة؛ ومعظمها يتمحور حول الاستعارة والكناية والتّشبيهات، وإن كنّا نحن لا نُعنى إطلاقاً بالتّشبيهات أو نكاد لا نفعل.

تغوّل مجهول التّنائف ← كناية عن تلوّن الشيء المجهول على صاحبه.

مجرّ بحنّان ← شبه « حنان» الذي هو السّحاب هنا بصوت الرعد الخفيف كحنين الإبل، وذلك أدلّ على كثرة الماء.

الجَزْء فيه تَصرَّما ← كناية عن اجتزائها بالرّطب عن الماء.

يبادر أغوال العشيّ ← كناية عن الهلكة أو الدّاهية.

لقد ندرت الصور في هذه الوحدة، وذلك يعني أنّ الرّموز ستكون نادرة أيضا.

3.2.2 . الرّموز:

إنّ الرّموز، على قلّتها في هذه الوحدة، لا تتكرّر؛ بل تتجدّد، وتدلّ كلّها على قساوة البيئة وتعقّدها وتصلّبها؛ منها:

محرما : رمز للحرمة.

الدّوّ : رمز للفلاة.

مسهما: رمز للتقطّع من شدّة الحر، وجفاف المرعى.

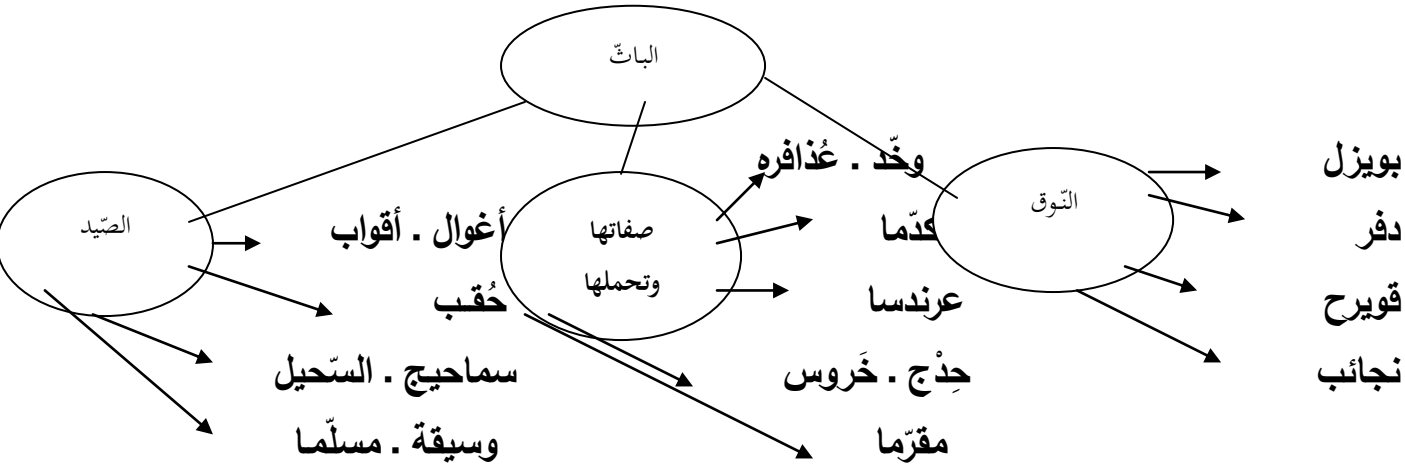
أغوال : رمز للهلكة.

لقد جاءت هذه الرّموز[57] في معظمها دالّة على الضّياع في فلاة البيداء، وفي فيافي الصّحراء؛ وهو ما يعزّز حديث الباثّ عن بيئته ووصفه لمسالكها وفجاجها وتعذّر السير والسُّرى على ظهرها.وباختصار، فإنّ هذا الجزء من النص قد عزّز الجزء السّابق وآزر بناه الإفراديّة.

---

[57] . لا بدّ من التّنبيه، بأنّ إطلاقنا صفة « رموز » على البنى المشار إليها في هذا البحث لا يُقصَد به الرّموز الدّقيقة المألوفة والمتعارف عليها في النقد العالمي والنقد العربيّ، وإنّما يُراد بالرّموز هنا البساطة الخالية من التعقيد الاصطلاحيّ.

4.2.2 . الرّؤية:



ممّا يستقطب النّظر في هذه الوحدة أنّ الحقول الثّلاثة متّصلة بعضها ببعض، وليس ثمّة انفصام أو تنافر بين هذا الحقل وذاك، وهو ما يُبعد هذه الحقول عن النّفور أو الاعتزال مثلما نُبين عنه في الخطاطة الآتية:

النّوق
↓
الصفات
↓
الصيد

أو: النوق + الصّفات = الصّيد.

/ النّـوق ⟷ الصّفات ⟷ الصّيد

وما ورد من بنى إفراديّة في الحقل الأوّل كان كشفا عن المكوّنات الاسميّة للنّوق وتنوّع مفرداتها من خلال (بويزل . دفرّ . قويْرح) وكان الثاني وصفا مجسّما لتحرّكاتها وخفّتها وقدرتها على التّحمّل والتّصبّر، وهو ما يتجلّى في (نجائب . وخّد . شوازب . مخزّم . عرندس . حدج . عذافر . خَروس . مكدّما...) وغابت الأفعال والصّفات في الحقل لأول أو كادت، ولكنّها تكثّفت في الحقل الثاني وسجّلت حضورها بقوّة.

أمّا الحقل الثالث، وإن جاء متمّما للحقلين السّابقين، فإنّه امتاز منهما ببنى تندرج في سقف الصيد؛ مع اتّصال بهما اتّصالاً فنيا على الأقلّ، فكان الباثّ يصف النّعام وحمر الوحش، ولكنْ عبر غطاء الناقة، فجاءت صفات (حقب . سماحيج . وسيقة . هيفا ...) لتُبقي على حبل الاتّصال وثيقا.

وبعد توصّلنا إلى حصول الاتّفاق بين الوحدتين الأولى والثانية معجماً ودلالة وصورة ورمزاً تقريبا ننتقل إلى الوحدة الموالية لنرى إن كانت هي أيضا تنسجم مع السّابقتين أم نختلف عنهما.

3.2 . بنية الانتقاص من شأنه بعد أن وخطه الشّيب ودفاعه عن نفسه:

1.3.2 . المعجم:

تبدو هذه البنية مختصرة غير مقصّلة، وبعد قراءتها مرّة وأخرى، يتبدّى ضمنها حقلان دلاليّان هما حقل الإجحاف، وحقل الكمال:

إ،ذ هذين الحقلين، مثلما نرى، يتناقضان ولا يتكاملان، أو يتصارعان لكي يتمّ التّكامل التّامّ بينهما، ذلك أنّ أفعال « الإجحاف »كادت تتفوّق على أفعال الكمال: (عجبت . زعمت . كبرت . أكبرت . هزئت . هنْت).وتأتي أفعال « الكمال» لتحاول إزاحة ما تطفح به أفعال « الإجحاف » من تجنٍّ مجانيّ، ولكنّها لم تك بالقدر الذي يسمح لها بتهميش الأولى، وهذا بالرّغم ممّا تحمله من إشعاعات بإمكانها التّصدّي لأوصاف الأولى ونعوتها، حتى إذا جئنا إلى الأسماء ألفينا العكس، حيث إنّ حقل « الكمال» كان طافحا ببنى إفرادية هي أقوى بكثير من أسماء الحقل الأول، وهذا ما يغلّب طبيعة « الكمال » على« الإجحاف» من هذا الجانب.

ولننطلق من هذا التصوّر إلى الوقوف عند الصّور الفنية.

2.3.2 . الصّور الفنية:

عجبت جمل سفاها ~~كناية عن~~ الزعم والتّغليط.

أكبرت صباي ~~كناية~~ عن الهزؤ بها ورميها بالقذف والافتراء على شخصه.

لا غضاضة ~~ليست~~ صورة فنية بالمعنى البلاغيّ، ولكنّها تحمل شحنة جمالية لا يردّ أحد قيمتها الفنية، أو يقدر على دفع تأثيرها في النفوس.

بيضاء المحاجر ← صورة لحسن الفتاة وجمالها، وهي تحمل كناية واضحة.

يتكهّما ← كناية عن كلال السيف وضعفه ظاهريّا، ولكنّ المعنى باطنيّا ينصرف إلى فحولته وقوّته وقدرته على مبارزتها.

3.3.2 . الرّمز:

بيضاء المحاجر: رمز لما يبدو من جمال المرأة وسحرها من وراء برقعها أو نقابها.

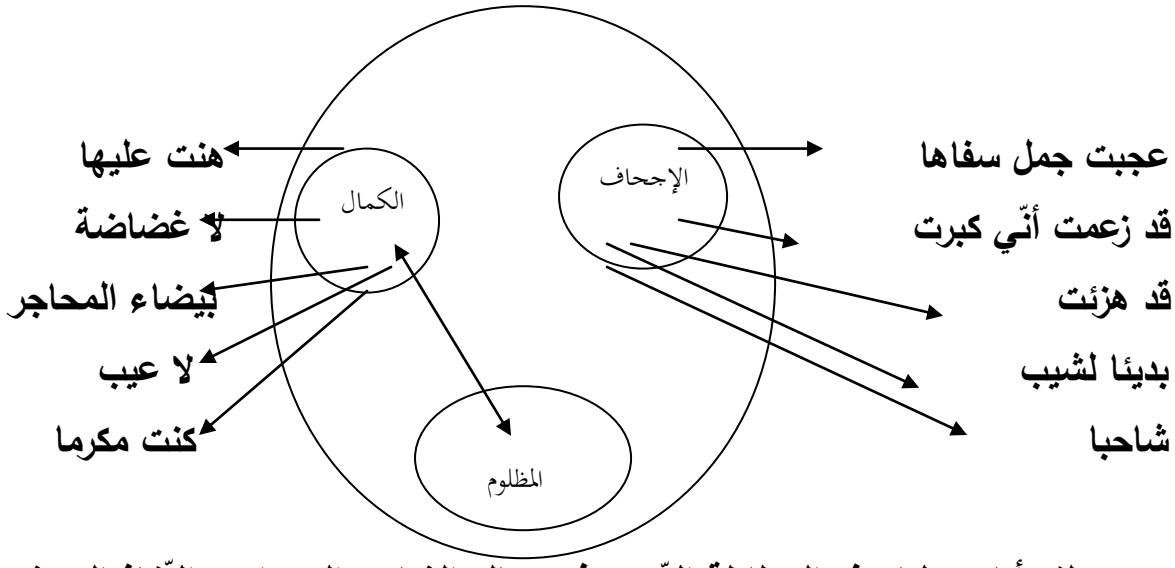
يخلق غمده: رمز لما يعتري كلّ جديد، وبطال كلّ طريف.

يتكهّما : رمز لضعف الفحولة.

ومن الواضح أنّ الرموز لم تسجل حضورها هنا إلاّ بصورة محتشمة، وأنّ الباثّ كان صريحا أكثر منه ملمّحا، وموضّحا أكثر منه مرمّزاً.

4.3.2 . الرّؤية:

تمدّنا الوقفات السابقة لدى كلّ من المعجم والصّور والرّموز في هذه الوحدة بقدرة فنية، وتبثّ فينا روح الاستطلاع لنلج إلى عالم رؤية الشّاعر من خلال الخطاطة الآتية



لقد أتاحت لنا هذه الخطاطة التّعمّق في عالم الشاعر الوجدانيّ والنّفاذ إلى شكاته من الظّلم الذي لحقه من « جمل» حيث افترت عليه وتجنّت؛ وقد عبّر عن ذلك من خلال:

. عجبت جمل سفاها.

. ما رأت بديئا لشيب.

. قد زعمت أنّ كبرت.

. أكبرت صباي.

. هنت عليها.

ثمّ يبرز « المظلوم» ليدفع عن نفسه التعسّف الذي كان من صاحبته فيدرؤه بوساطة الجمل الشعريّة الآتية:

. كنت مكرما.

. لا غضاضة أن يرى كريم /

ببيضاء المحاجر مغرما.

. الجرز العضب يخلق غمده.

. لا عيب إنّ العيب أن يتكهّما.

هذه الوحدة أتاحت لنا استكناه خيط بسيط من خيوط افتخار الشاعر المتشابكة التي سيكشف عنها في الوحدة التّالية وهو يعدّد محاسنه، ويترقّى في درجات أفضاله.

1.4.2 . الافتخار بشيمه، ورفضه الاقتصار على الصّورة:

2.4.2 . المعجم:

تختلف هذه الوحدة عمّا سلف من نظيراتها، حيث إنّها لا تمثّل إلاّ حقلا واحدا لا يتجزّأ ولا يتعدّد؛ وهو الافتخار بشيمه، لكنْ عبر حقول دلاليّة ثلاثة داخليaة أخرى: حقل اللّهو . حقل الشّجاعة . حقل إفحام الشّعراء

حقل اللّهو			حقل الشجاعة			حقل إفحام الشعراء		
الأفعال	الأسماء	الصفات	الأفعال	الأسماء	الصفات	الأفعال	الأسماء	الصّفات
سس لس توا صرما سهر	ساكا رزما لبيض صلاً لفتيان لذّة	آ منا	لم أتلاف ذما لأ بني	الظّ عن قصرا بحا جر يس العـ المـ راسيل مجـ داً	سدّما لألدّ ا لمسدّما	لم أفحم اتى يمجّ فصدّ أحجما	الخِنذيذ ثانيا لغاماً الـ مستكين مـ حسوم الخصاء	مـ شهود مـ تخمّطا مـ ستطيراً

تبـــدو الحقـــول

الدّلاليّة الثّلاثة غير منسجمة ومتناقضة، لكنّها مع ذلك هي بمثابة جداول تصبّ في نهر واحد؛ لأنّها ثلاثتها تذبّ عن باثّها تتحدّث عن صفاته، وتعرّف بشيمه وخلاله؛ وهي، على تعدّدها، يستطيع المرء تمييزها من بعضها؛ ذلك أنّ أفعال اللّهو وأسماءه تكوّنها: شتوا . سماكاً ومرزما . أسهر . الفتيان . ملذّة.على حين أنّ حقل الشّجاعة تؤسّس له أفعال وأسماء غير ما ذكرنا؛ فهناك: لم أتلاف ت أجذما . قصرا . بحاجر . العيس المراسيل . مسدّما . الألدّ المسدّما.وحين ننظر إلى حقل الإفحام نلفي البنى التي تعبّر عنه بجلاء من مثل: لم أفحم . يمجّ . الخنذيذ . لُغاماً . أحجما . محسوم الخِصاء . متخمّطاً..والثّراء في حقول هذه الوحدة يقودنا نحو البحث عن الصّور الفنية الواردة فيها.

2.4.2 . الصّور الفنية:

تُستفتح هذه الصّور بقوله:

ولكن سلي عنّ دخيلي إذا شتوا ⟵ الشّاهد عندنا في « دخيلي» التي هي كناية عمّن يخالط المرء ويتداخل معه من بطانته، وهذا فيه إشارة إلى إحدى خلاله، وهي الكرم إذا أجدبت الأرض، واشتدّ بالقوم الأمر المدلهمّ.

كأنّي لم أركب للهو/ ولم أنل من البيض وصلاً آمنا ⟵ وهي صورة تشبيهيّة أتت لتحمل في كنفها استهزاء بالمنكرة عليه، أو المفترية عليه. والتّناصّ قائم في هاتين الجملتين الشّعريّتين مع بيت امرئ القيس:

كأنّيَ لم أركب جواداً للذّةٍ ولم أتبطّن كاعِباً ذاتَ خِلخالِ[58]

وتتوارد الصّور عن طريق التّكرار من وجهة، والحذف من وجهة أخرى، لأنّه اقتصر على ذكر أداة التّشبيه « كأنّ » في المرّة الأولى فقط لتكون رِكْزا له أساسا أو رُكْحا يعطف عليه ما يتتابع من جمل شعريّة:(ولم أسهر . ولم أتلاف . ولم أعمل . ولم أهد . ولم أردد . ولم أفحم) وهذه المنفيّات بلم الجازمة كلها ضمنيّا مسبوقة بحرف التّشبيه المشار إليه آنفا.

مدّ سيرا ⟵ كناية عن الاستمرار الطّويل فيه.

لأبني مجداً ركنه قد تهدّما ⟵ صورة مقلوبة هاهنا، فالتقدير: لأبني مجدا قد تهدّمت أركانه[59].على حين أنّ الإيهام يصيب المتلقي أوّل الأمر، ويندهش لقوله، وهذا هو الغموض المحبّذ.

---

[58] . ديوان امرئ القيس: تحقيق . محمد أبو الفضل إبراهيم.، دار المعارف بمصر 1958 م، ص

[59] . معظم الشّروح اللّغويّة أخذناها عن أصلها من الكتاب.

ولم أهد بالمَوْماةِ ركْباً ← وهي استعارة حذف فيها المشيّه به الذي هو الهادي إمّابوساطة القمر، وإمّا عن طريق مصباح أو نبراس ونحوهما.

أتى ثانيا من جيده ← كناية عن التّكبّر والصّلف.

يمجّ لُغاما مستطيراً ← وقد شبّه هيجان الرّجل بلغام الجمل، فحذف المشبّه، وأثبت المشبّه به للاستعارة.

كأنّه من الذّلّ محسوم الخصاء ← وهي صورة تشبيهيّة، وتحمل في مضمونها سخريّة لاذعة.

هذه هي بعض الصور الواردة في هذه الوحدة، والتي لا تمثّل إلاّ تمهيدا لما يتّصل بها مثلما صنعنا مع سابقاتها، حيث إنّ هنالك بنى حبلى برموز مختلفة.

3.4.2 . الرّموز:

قد يكونمن المبالغة التّحدّث عن رموز، والتماسها في الشعر العربي القديم؛ ولكنّا حين التزمنا هذا المنهج لنطبّق ضمنه آراءنا وقراءاتنا ومقارباتنا؛ فإنّنا لم نك نلحن إلى البحث عن الرّموز العميقة التي يطفح بها الخطاب الشعري العربي الحديث أو المعاصر؛ فذلكم مطلب لا يتحقق، وإنّما نروم الإبانة عن بنى إفراديّة حمولتها إشارات ولمحات. وممّا نؤكّده أنّ هذه الرّموز ليست مكرّرة، ولكنّها جديدة لم يسبق للشاعر أن وظّف مثلها من قبل في هذا النصّ.

دخيلي: رمز لبطانة المرء من أهل وعشيرة.

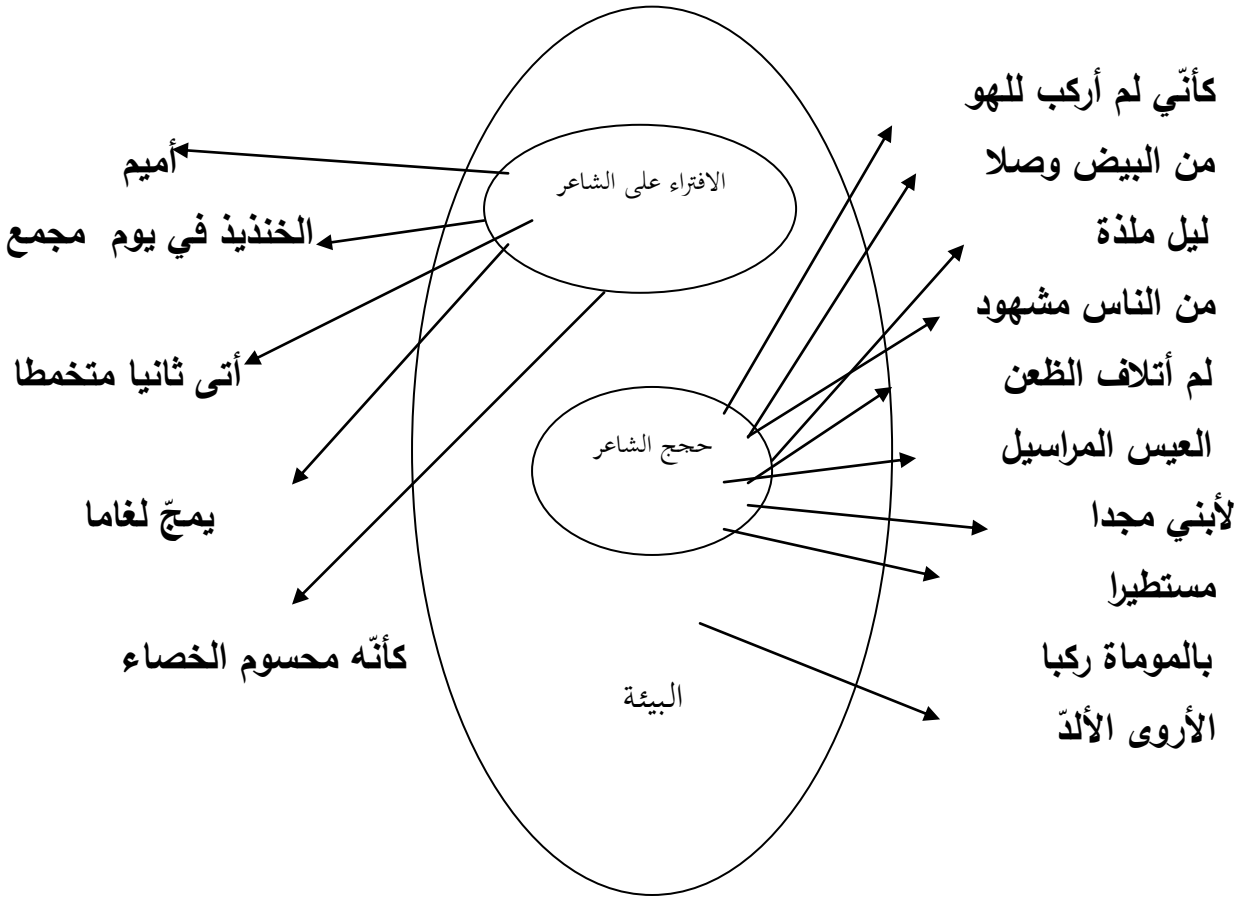
أجذما: رمز للإسراع في السير.

مسدّما: رمز للرجل (الخطيب) الذي رام مقارعة صاحب النص، فلما أخفق إزاء حجّته وسطاعة برهانه، راح يفعل كما يفعل الجمل الهائج حين تستهجنه الإبل وترفض معاشرته أو الاستمرار معه.

محسوم الخصاء: رمز للذّليل الذي يُصاب في أعزّ ما يملك حين يبتر وينزع منه.

على أنّه، وبالرّغم من أهمية الرّموز وقيمتها، فإنّها تظلّ دون الرّؤية التي جنح لها الباثّ، وكان عازما على أن تتّضح خطوطها وتتجلى عبر ما رمز إليه، وذلكم ما يدفع المتلقي ليتتبّع خطواته، ويتسامى معه إلى ما يتوق إليه.

4.4.2 . الرّؤية:



ما كان لأفكار الشاعر ومداليل جمله الشّعريّة لتستكشف لو لم نعمد إلى هذه الخطاطة، حيث إنّ ما أنكرته «جمل» على الشاعر من قبل قد صار في الماضي، ولم يعد شيئا مذكورا، فقد تلاشت صفات الجحود والنكران لتختفي إزاء صرامة الباثّ وإعجاز حججه، ولذلك فقد تعدّدت براهين الشاعر وتابعت تترى مشكّلة عقدا متلألئا في حياته الاجتماعيّة، على حين أنّ التّشنّج الذي أصيبت به « جمل» تفتّت وتناثر نقعا كرماد ذهبت به الرياح في يوم عاصف!.

5.2 . ثنائية الحياة والموت:

1.5.2 . المعجم:

الحياة		
الأفعال	الأسماء	الصفات
تخطّاه أهرم أبقى عاش	ثناءً عشاءً	مخلّدا مذمّما

في هذا المعجم شبه توازن بين الثنائية التضادية، حتى وإن كانت خانة الموت والفناء أغنى وأثرى، فإن خانة الحياة تصدّت لها بحرف النفي « ما» لتبعد الموت صورة نهائية، وتواجهه بكون الذي يبني مجدا ويصنع لنفسه اسما لن يعتوره الفناء الأبديّ، وإن لم يسلم من أذى مخالب المنيّة التي تكاثرت صفاتها وتعدّدت!.

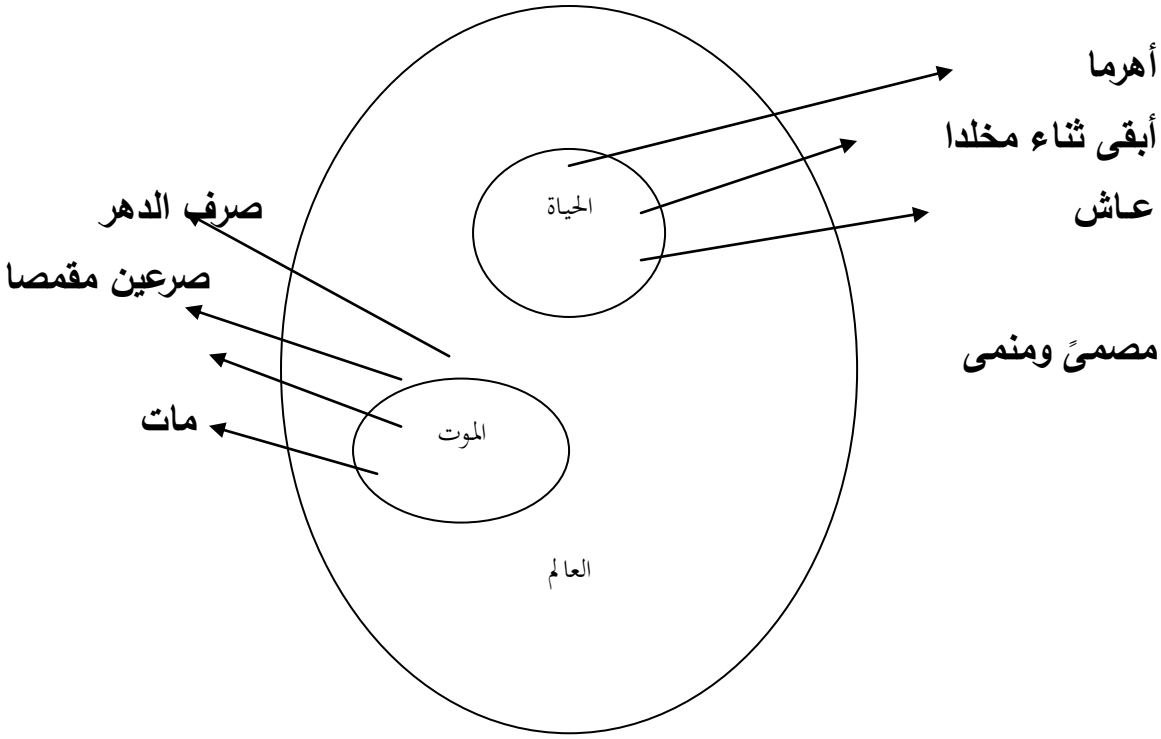
2.5.2 . الصّورة الفنية:

ليس من قبيل التكرار القول ‘نّ الصّورة الفنية ليست متوفّرة بالقدر الكافي حتى يتسنّى للدارس الاختيار، وإنّما هي في معظمها مكرورة أو مستلّة من البيئة القاسية التي كان الباثّ يحيا بين ظهرانيها، فجاءت عصيّة متعسّرة، مثلها في ذلك مثل البنى الإفراديّة التي كانت جزلة قويّة؛ ومن ذلك:

صرف الدهر ⟵ كناية عن التّطويق الذي يحكمه الدّهر بالإنسان فيحيط به من كلّ جانب، ولا يفلته حتى يذهب به.

4.5.2 . الرّؤية

مـا قيـل فـي الصّـورة والرمـوز، يصـدق علـى الرّؤيـة التـي انحسـرت داخـل ثنائيـة تناقضية ليس فيها الشيء الكثير.



لقد غلّب الشاعر جانب الحياة على جانب الموت، وأكّد بطرائق مختلفة وجهة نظره، فوظّف حرف النفي ليزيح الفناء « ما مات»، ثمّ أكّد بفعل « الحياة» ثلاث مرات مكرّرة: (عاش . عاش2 . عيشا) وما ذلك إلاّ ليقرّر بأنّ الحياة مزرعة للآخرة، وأنّ العمل فيها ينقذ المرء من الفناء الأبديّ؛ باعتبار أنّ اسمه يظلّ عالقا بالنّفوس، وأعمالـه لا تُقبر معه إن كانت أهلا للبقاء بطبيعة الحال، وإنّما تظلّ تفرض نفسها، وتصدع باسم صاحبها منتقلة من جيل إلى جيل، ومن قرن إلى قرن، حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

6.2 . فلسفة الشاعر نحو المجد والفقر والغنى:

1.6.2 . المعجم:

إنّ معجم هذه الوحدة يتّسم بتضافر الثّنائيّة التّضادية: المجد # اللّؤم، والحزم # العجز، والغنى # الفقر.. وهذه الثنائية تنضوي تحت لواء كلمة مفتاحيّة هي الدّهر الذي يغيّر ويبدّل، ويرفع ويضع، ويمنح ويمنع، وهلمّ جرّاً..ودرءاً للتكرار، فسنقتصر على أهمّ المكوّنات المعجميّة من خلال الأدوات التي تكوّن هذا المعجم من أسماء وأفعال وصفات، ولاسيّما أنّ أجزاء هذا المعجم قد تعدّدت وتنوّعت، واندمجت في عناوين فرعيّة ليست من الصّعوبة، وإنّما هي أجزاء مبثوثة مشتّتة تفتقر بدورها إلى المساندة والمؤازرة.

المجد واللّؤم		
الأفعال	الأسماء	الصّفات
يجشم يرى أعدما عدّ كان	الصّبر موطن الهول المرء غابطا لئيما الموت	

الدّهر		
الأفعال	الأسماء	الصّفات
سرّ أصبح	الدّهر لين شدّة مرغما	

الحزم والعجز		
الأفعال	الأسماء	الصّفات
تقتني	مِـــرّة النفس	

تحكّمات لين ضجرتسأما	شدّتهالعجزالرّخاء	

لقد تغلّبت الأسماء على الأفعال في هذه الوحدة، وغابت الصّفات، حيث لم ترد إلاّ مرّة واحدة، وذلك يعود لكون الباثّ كان ينثر من فيه حكما لا تعوز إلى جمل فعليّة، ولا إلى تعريفات بها، وإنّما يسردها من حافظته، وينقلها من تجربته، فجاءت مفهومة مؤثّرة، لأنّها تخاطب الوجدان، وتحرّك النّفوس والأبدان؛ وهذه الحكم المبثوثة تباعاً تُفضي إلى صور فنية هي أعلى منها درجة، وأسمى ارتقاءً.

	الغنى والفقر	
الأفعال	الأسماء	الصّفات
نجلّ يذلّ يشتما يرى لمّ يقحما	اعتزاز قناعة أخاه المرء ضار عاً نكبة	

2.6.2 . الصّور الفنية:

هذه الوحدة على عكس الوحدات السابقة تخلو من الصّور الفنية العميقة، ولم ترد فيها إلاّ الصّور الحسيّة التي لا تعوز إلى تدقيق أو تعمّق.

تحشّم الهول العظيم كناية عن اقتحام الشدائد

بغية الوصول إلى تحقيق المجد.

ذاك الذي كالموت ← التّشبيه هنا قويّ، أو حسّيّ.

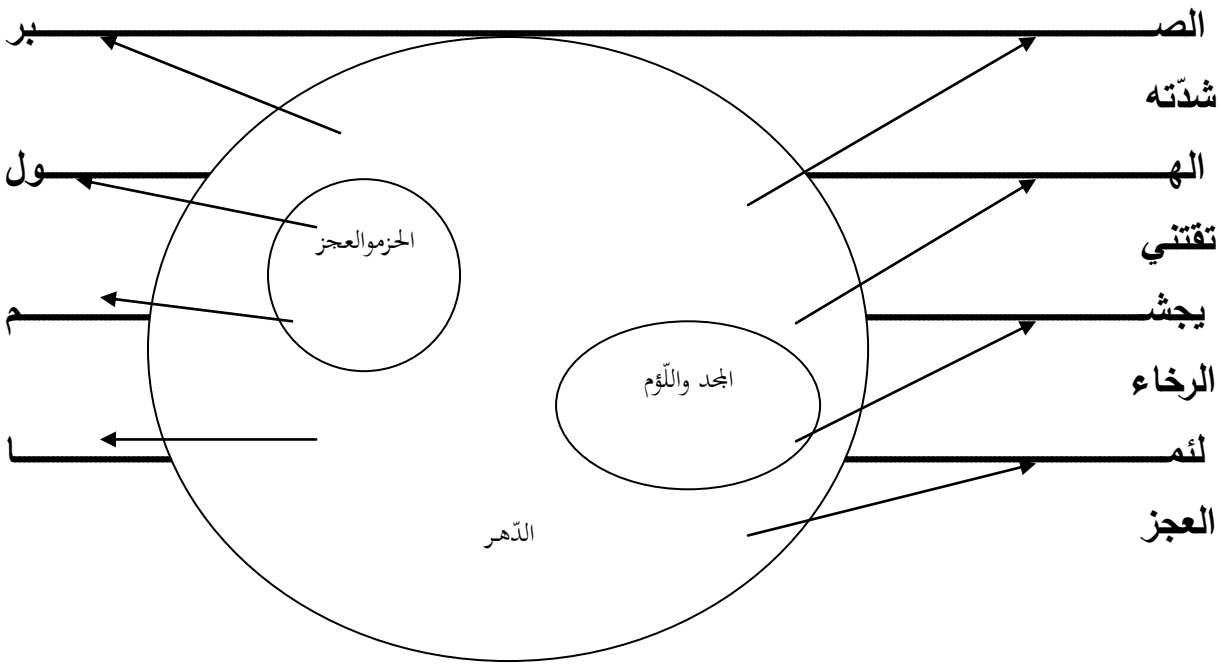
بين لين وشدّة ← صورة للثنائية التّضادية: لين # شدّة.

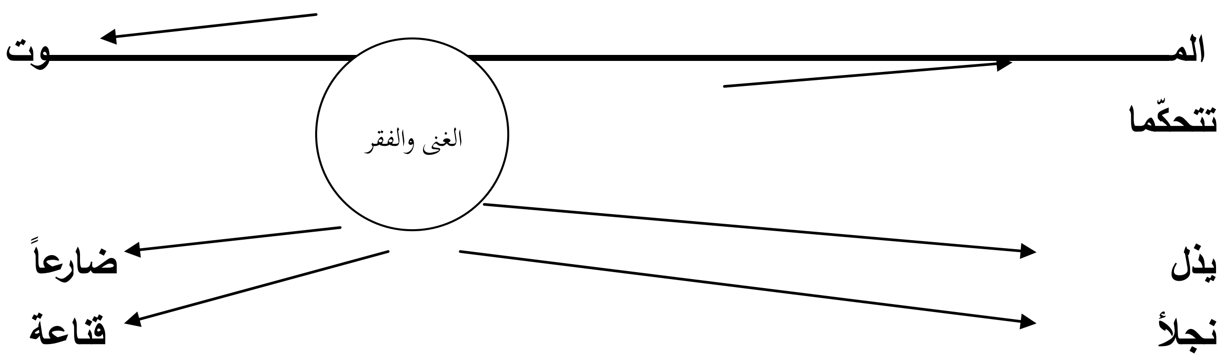
سرّ مسيا # أصبح مرغما ← صورة تابعة للسّابقة، وهي تدلّ على تغيّر حالة المرء، وتؤكّد استحالة استمرار امرئ ما على صورة واحدة.

3.6.2 . الرّمز:

لا بدّ من التّأكيد بأنّ هذه الوحدة تخلو خلوّا كليا من الرّموز في بناها ومكوّناتها، وقد أجهدنا أنفسنا محاولةً نّا للظّفر ولو برمز واحد على الأقلّ؛ لكنّنا عجزنا عن استنباط ذلك، وهذا ما جعلنا نتخطّى هذه الخاصية هنا، وننتقل إلى ما يجمع بين المعجم والصّورة، وهي الرّؤية.

4.6.2 . الرّؤية





جاءت الرّؤية هاهنا لتعكس صراعا بين عزّة النّفس وإبائها، وبين ذلّها وانكسارها، كما جاءت معبّرة عن النّقيض الحاصل بين الحزم الذي لا يكلّ صاحبه ولا يضجر من البحث عن الوصول إلى المعالي، وبين العجز الذي يقف بصاحبه في منتصف الطّريق، ويسوّل له الاستكانة والمهانة والرّاحة المحفوفة بالازدراء والانكسار. وتكاثرت في هذه الرّؤية الأمثال والتّشبيهات، ولاسيّما فيما يتعلّق بمفهوم الغنى والفقر، لأنّ الغنى عند الباثّ هي غير ما في عرف العوامّ وطبقات المجتمع، فهي عنده قناعة، حتّى إذا آمن المرء بهذه الفلسفة كان أغنى النّاس، وهو لم يأت بجديد، وإنّما يتناصّ فيه مع الحديث النبويّ الشّريف: « اتَّقِ المحارم تكن أعبدَ الناس، وارضَ بما قَسَم اللهُ لك تكنْ أغنى الناس، وأحسنْ إلى جارك تكن مؤمناً، وأحبَّ للنّاس ما تُحبّ لنفسكَ تكنْ مسلماً، ولا تُكثرِ الضّحكَ فإنّ كثرة الضَحكِ تُميتُ القلب »[60].وهذه المعالم التي توالت وتتابعت كانت منصبّة في مجملها على الدّهر، فهو الذي يُعلي من شأن هذا، ويخفض من شأن ذاك، وهو الذي يمنح ويمنع، وهو الذي يبقى في النّهاية بعد أن تندثر كلّ الصّفات المذكورة.

7.2 . بنية الاتّصاف بصفات سامية

لقد جاءت هذه البنية لتختم صراعا نفسيّا بين المجد والذّلّ، وبين الحزم والعجز، وبين الغنى والفقر؛ فكانت وصايا في قالب أزمنة طلبيّة مغلّفة بالنّصح والحثّ.

1.7.2 . المعجم:

---

60 . رواه أبو هريرة (رضي الله عنه) وقد قال: قال رسول الله (صلى الله عليه وسلم) : « من يأخذ عنّي هؤلاء الكلماتِ فيعملُ بهنّ أو يُعلّمُ من يعمل بهنّ » .فقال أبو هريرة: فقلت أنا يا رسول الله. سنن التّرمذي. رقم الحديث: 2227.

لا يختلف المعجم هنا كثيرا عن معجم الوحدة السّالفة، حيث إنّه هو أيضا يتألّف من عناوين متعدّدة لا تحصيها خانة واحدة، ولا تجمعها خطاطة معيّنة أو خاصّة، فهو يشتمل على حكم مبثوثة من الصّعب حصرها في عنوان واحد أو عنوانين.

صفات الرّجال		
الأفعال	الأسماء	الصّفات
دعا تـ لعثم	خمر شرّ حبّ سيْب كفّه الكريهة	المجتدى مرامق

وصايا ونصائح		
الأفعال	الأسماء	الصّفات
تجنّب . يعدين يبرّ . ويكرما جهل . صغّر فاحلم . عظّم ادفع . يعاديك ارحما . فاطّرح لا تقربنّ	صحاب السوء الصّحيح . حدود الله حقوق الضّيف الجار الجهّال . العار بالحسن سيئا	

. أردى تخون . تأثما	الظّلـــم والبغي اليمن . البرّ العدل . التّقى الشّؤم	

هذه البنى الإفراديّة المكوّنة للمعجم تُفْضي بالمتلقّي إلى التّريّث في مداليلها، والتّمعّن في حقولها التي تتفرّع تفرّعات متباينة، وإن ظلّت تصبّ في الحقل الأساس الكبير.

2.7.2 . الصّور الفنيّة:

بالرّغم من جزالة الألفاظ وقوّتها، فإنّ الباثّ لم يحالفه الحظّ كثيرا في اختراع صور تُعلي من شأن خطابه، وتتسامى به إلى خصائص فنية تزيده طلاوة وعمقا، ولعلّ حرصه على حشد عديد م الحكم والأمثال، هو الذي لم يمكّنه من توظيف صور فنية كثيرة؛ ومنها:

سيب كفّه ←استعارة جميلة، حيث إنّه مثّل كفّ الكريم بالمطر الجاري الذي يعمّ الأرض كلّها من وهاد وجبال وسهول وحقول.

تلعثما ← كناية عن التّردّد في الاستجابة للدّفاع عن المظلوم، أو لإغاثة الملهوف.

ثمّ جاءت الأفعال الطّلبيّة تترى، وهي تحبل بمداليل يطبعها النّصح، وإن استحوذ عليها النّهي إلى درجة الزّجر أحيانا، وكانت مفاهيمها جليّة بيّنة بوساطة ما ورد فيها من ثنائيّات تضادّية:

خير الرجال # شرّ الرّجال.

صغر # عظّم.

أهان # عظّما.

جهل الجهّال # أحلم.

الحسْن سيّئا.

اليُمْن # الشّؤم.

هي صور ركّزت إذاً على الطّباقاتوالجناسات أكثر من الصّور الأخرى التي تتطلّب تعمّقا وتثقّفاً كبيرين، وهي صور لها آصرة أيضا بالتّناصّات المختلفة مع الحديث النبويّ الشّريف، ومع التّراث العربيّ بعامّة[61].

3.7.2 . الرّمز:

سيب: رمز للعطاء الوفير، والجود الذي لا حدّله.

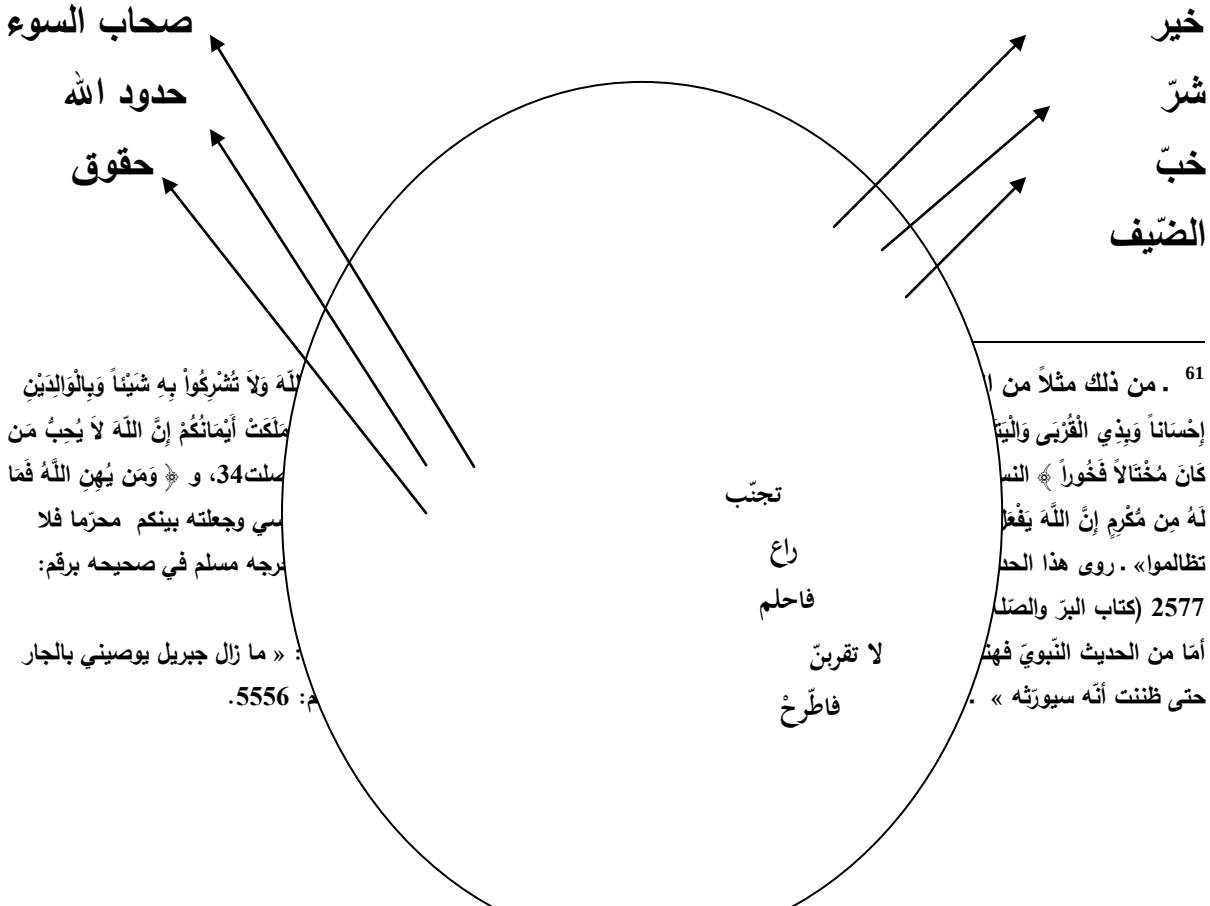
تلعثما: رمز للتّردّد في الإقدام على الأعمال النّبيلة، و « التّلعثم » أصلاً يكون في الكلام، لكنّه خصّ به الخدّاع المنافق أو السيئ الخلق.

جهل الجهّال: رمز للانفعال وسوء التّصرّف.

اليمْن: رمز لكلّ ما يفضي إلى الخير والنّجاة والفلاح.

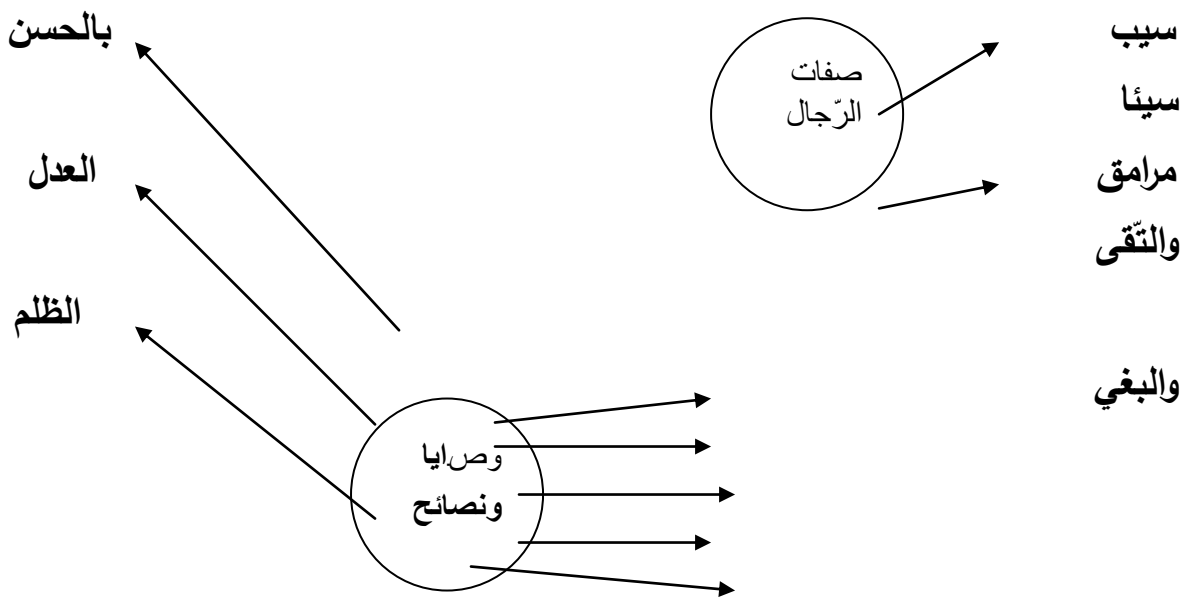
الشّؤم: رمز لسوء العاقبة والبغي والضّغينة.

4.7.2 . الرّؤية



[61] . من ذلك مثلاً من ا... للّهَ وَلاَ تُشْرِكُواْ بِهِ شَيْئاً وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَاناً وَبِذِي الْقُرْبَى وَالْيَتَ... مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ إِنَّ اللّهَ لاَ يُحِبُّ مَن كَانَ مُخْتَالاً فَخُوراً ﴾ النس... صلت34، و ﴿ وَمَن يُهِنِ اللَّهُ فَمَا لَهُ مِن مُّكْرِمٍ إِنَّ اللَّهَ يَفْعَ... سي وجعلته بينكم محرّما فلا تظالموا» . روى هذا الحد... رجه مسلم في صحيحه برقم: 2577 (كتاب البرّ والصّل...

أمّا من الحديث النّبويّ فهن... : « ما زال جبريل يوصيني بالجار حتى ظننت أنّه سيورّثه » ... م: 5556.



جاءت الرّؤية هنا لتلخّص فلسفة الباثّ ووجهة نظره في الحياة، فهو قد مهّد لحكمه وآرائه بإشارات وومضات، حتى إذا أوشك على غسل يده من قصيدته، ألفيناه يكثّف الموادّ، ويحشد الرّؤى التي تتمثّل في مكارم الأخلاق، ونظافة ا لمنبت، وكرم الأصل.

كلمة أخيرة:

لقد قمنا بمحاولة تقرّب هذا النص إلى أذهان المتلقّي الجزائريّ بخاصّة، والعربيّ بعامّة، وتجعله يستكشف خطابا شعريّاً من موريتانيا غاية في الجودة، ودقيقا في السّبك،وجزلا في اللّغة، وجميلاً في الإيقاع بقسميه أو بأقسامه.

وكانت هذه المقاربة محاولة من جانبين:

أحدهما: إنّ النص غريب عن المتلقي العربيّ نسبيّا، لأنّنا ألفينا توظيف نصوص من هذا القطر العربيّ وذاك، ولكنّا نتغافل أو نتجاهل ما يبدعه أدباء المغرب العربيّ عادة.

و الآخر : إنّنا طبّقنا منهجا تجريبيّاً لا هو بالبنيويّ ولا بالإحصائيّ، ولا بالتّحليل السيميائيّ؛ وإنّما قطف من كلّ منهج برعما، وجنى من كلّ غصن ورقة، فإن استساغه المتلقّي ورضي عنه فذلكم وكْدنا، وتلك غايتنا، وإن أعرض عنه فله أن يعمد إلى نصوص أخرى ليطبّق عليها ما يراه ملائما لطبيعته، ومنسجما مع نفسه.

ملحق

أ . حياة الشّاعر.

ب . النصّ.

أ . حياة الشّاعر

هو أمحمّد بن محمد بن المختار بن الفغ موسى اليعقوبيّ المشهور بأمحمد بن الطُّلْبَ، ينتهي نسبه إلى سيدنا جعفر بن أبي طالب (رضي الله عنه)[62].

عُرف عنه شغفه بالصّيد، وهو ما جعله ينبغ في صنع أدواته، فاشتهر ببَرْي النّبال، وكان دائم التَّرْحال متنقّلاً بين القبائل العربيّة[63].

كان جواداً عالي الثّقافة، وذا باع في جودة الشّعر، والأدلّ على ذلك أنّه كان معتزّا بنفسه، عالي الثّقة في نتاجه، وهذا ما دعاه إلى أن يقول بعد أن انتهى من نظم إحدى جيميّاته وأبرزها للناس: « أرجو من الله أن أقعد أنا والشّمّاخ بن ضرار، في ناد من أهل الجنّة، ونُنشد بين أيديهم قصيدتينا، لنعلم أيّهما الأحسن»[64].

هذا، ولقد قيلت في الشاعر آراء كثيرة تتّفق كلّها على جودة شعره، وكرم نفسه، وعلوّ همّته،[65]ومن هذه الآراء ما قاله فيه (محمّذٍ فالْ بن متالـالتّندغيّ): « هذا عربيّ أخّره الله، ولا تكاد تعُدّ طبقة، إلاّ بدأت به في أوّلها، إذا عُدّ الكرام فهو حاتمهم، أو العلماء اللّغويّون، فما هو بدون ابن سيده، وكلّ أخباره تُكتب بالذّهب، وإنّما لُقّب بيته بالطُّلْبَ، لأنّهم كانوا أعلم أهل ناحيتهم، فكانت الناس ترحل إليهم في طلب العلم، وكان مولعا بالعربيّة، لا يقتر من التّنقيب عنها والتّحرير »[66].

هذه هي حال الأدب العربيّ في الأقطار المغاربيّة، فقد لقي إجحافا من أقرب المقرّبين إليه، وقوبل بإهمال من أبناء بيئته ومرتبطي الوشاج به، فكيف ننتظر ا، يهتمّ به الأباعد وقد أضاعه ذوو رحمه وأقاربه؟!..إنّ المتلقّي لن يعرف شيئا ذا بال عن الشّاعر:

---

[62] . يراجع الوسيط: 94.

[63] . كان إذا ألقى عصا تَسْياره عند إحدى القبائل ، فإنّ أوّل ما يسأل عنه « القاموس»، فإن كان موجودا عندهم قضى يومه في تصفّحه، فإن لم يكن، يتركهم للبحث عنه في قبيلة أخرى . يراجع: الوسيط، ص 95.

[64] . نفسه: 95، ومطلع جيميّته التي تبلغ 102 من الأبيات هو:

تَطاوَلَ ليلُ النّازعِ المُتَهَيّج أما لضياء الصّبحِ منْ مُتَبَلَّج

وأمّا مطلع جيمية الشّمّاخ بن ضرار الغطفانيّ الصّحابيّ الجليل فقوله:

ألا ناديا أظْعانَ ليلى تُعَرِّجِ فقدْ هِجْنَ شوقاً ليته لم يُهَيَّج

[65] . هذا ما يؤكّده صاحب الوسيط، لكنّه لم يورد إلاّ رأيا واحدا ، وذلكم ما جعلنا نقتصر نحن أيضا عليه ولم نتعدّه إلى غيرم بسبب غياب المرجعيّة.

[66] . الوسيط: 94.

متـى ولـد؟...ومتـى تـوفّي؟...ومـا هـي مؤلّفاتـه؟...ومـن هـم شـيوخه؟...ومـن هـم تلامذته؟...وما هي أهمّ آرائه الأدبيّة والنقديّة؟!..

هـي أسـئلة كثيـرة جـاءت تترى، واستفسـارات متعدّدة تتـزاحم علـى الأذهـان، ولكـنّ الأجوبـة عنـها تظلّ معلّقـة قائمـة.وإنّنـا نهيب بالبـاحثين الموريتـانيّين أن يرفعوا هذا الغبن عن أدبهم، وأن يعرّفوا برجـالاتهم وشيوخهم، ولاسيّما أنّ الفتـرة التـي بـدأ فيهـا هذا الأدب العربيّ في ديارهم ليست ضاربة في جران التّاريخ، ولا ممدودة جذورها إلى القرون الأولى؛ لأنّه لو كان الأمر كذلك لكانت المصيبة أعظم، ولتعذّر على الدّارسين التّأريخ الدّقيق لهذا الأدب مثلما هو الشّأن في سائر الأقطار المغاربيّة الأخرى.

هذا، وقد وقع اختيارنا على مطوّلته التي حلّلناها لما لمسناه فيها من صور جميلة، وفرائـد مـن الألفـاظ منسـابة، وجمـلاً مـن الشّـعر تمتـدّ جـذورها إلـى التّـراث العربـيّ القـديم، وتتّصل اتّصالاً مباشرا بالعصر الذي عاش فيـه الشّـاعر.ويبدو أنّ هذه المطوّلـة كانـت من خطابـه الشـعريّ الـذي يفتخـر بـه فـي أسـماره وأحاديثـه؛ بـدليل تقريظـه لهـا بقولـه بعد أن أنشدها أمام القوم: « أرجو من الله أنّـي أنـا وحميد بن ثور، ننشد قصيدتينا فـي نـاد من أهل الجنّة، فيحكمون بيننا»[67] وها هي ذي ميميّته:

ب . النّصّ

تأَوَّبَهُ طيف الخيـالِ بمريما ... فبات مُعنّىً مُسْتَجَنّاً مُتيَّمـا[68]

نأَوّبه بعد الهُجوع فهـاضَهُ ... فأبدى من التَّهْيام ما كان جَمجَما[69]

لطافَ بها حتّى إذا النّفسُ أجْهَشَتْ ... وأبدتْ بَنانالًي خَضيباً ومِعصَمـا[70]

---

[67] . كتاب الوسيط، ص 118.

[68] . تأوّبه: أتاه ليلاً. وطيف الخيال: مجيئه ليلاً.والمُعنّى: اسم مفعول من عنّاه؛ أي: أتعبه. والمتيّم: المريض بالحبّ.

[69] . الهجوع: النّوم. وهاضه: حرّك هواه الكامن في نفسه؛ وهو من قول القائل: هاض العظمَ: كسره بعد جبر. وجمجم: أخفى ما في صدره.

[70] . لطاف بها: هذه اللاّم يقال لها: لام التّمهيد؛ وهي مؤذنة بالقسم، وورد في القرآن الكريم قوله تعالى:﴿ وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحاً فَرَأَوْهُ مُصْفَرّاً لَّظَلُّوا مِن بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ ﴾ **الروم51.وقال النّابغة الذّبياني:**

لكلّفتني ذنبَ امرئٍ وتركْته ... كذي العرّ يكوي غيرَه وهْو راتعُ

ووجْهاً كأنّ البدرَ ليلةَ أربـعٍ ... وعشرٍ عليه ناصِلاً قد تَهَمّما[71]

تولّى كأنّ اللّمح بالطَّرْف زورُهُ ... وكان وداعاً منه أنْ هو سَلَّما[72]

فمنْ ذا ولا مَنْ ذا رأى مثلَ زَوْرِهِ ... ومثلَ الذي بين الجوانحِ أضْرَما[73]

فبات الهوى يستنُّ بي هيجانه ... فأسدى بلُبّي ما ما تَبَغّى وأَلحَما[74]

وبِتُّ بهمٍّ لا صباحَ لليْلـه ... إذا ما حداهُ الصّبحُ كَرَّ ودوَّما[75]

فقلتُ أما لليل صبحٌ كما أرى ... أم الصُّبحُ ممّا هيّج الطّيفُ أظلما

بلى، كلُّ ليلٍ مصبحٌ غير أنّني ... أرى الصّبحَ يا للنّاس للصّبح أنجُما

ألا يا خليليَّ ارحلا وتيمَّما ... بنا حيث أمسى رائد الظَّعْن يَمّما

فكيف القَرارُ بعد ما قيل يمَّمتْ ... مرابعَها بالجوّ أظعانُ مريما

ظعائنُ يَهديهنَّ في كلّ نجمةٍ ... من القوم ميناف إذا همَ صَمَّما[76]

تَحَمّلْنَ أنْ قد شِمنَ من جال تيرسٍ ... مَخيلاً بها ألقى البَعاعَ ودَيَّما[77]

فخبَّرَهم روّادهم بعد سبعة ... بما سرّهم أن جادَ فيها فأفعما[78]

وجرَّ على أنْجادها ووِهادها ... من الوشم حَوكاً سندسيّاً وأنعما

فمن يك يوماً ذا عَزاءٍ ونَسْوة ... لطول ثناءٍ أو لطولٍ تَصَرَّما

فلستُ بناسٍ يومَ ولَّتْ جِمالهمْ ... وسالَ بهنّ الفجُّ بالظّعْن عوَّما[79]

وأجهشت: فزعت إليه، كالصبيّ يفزع إلى أمّه.

[71] . ناصلاً: حال من البدر. وتهمّم: ذاب فوقه، فدخل نوره فيه.

[72] . زوره: زيارته.

[73] . فمن ذا ولا من ذا رأى:؛أي: من الذي رأى مثل زوره، ولا أحد رآه، فإنّ من: تقع نكرة موصوفة وتامّة.وأضرم: أنار الحزن؛ من: أضرم النّارَ، أوقدها.

[74] . الاستنان: الجولان في القلب، مأخوذ من استنان الإبل في عدْوها. وهيجانه: شدّته. وأسدى، من السّدوة: أي: أحدث له شوقا، وهو مأخوذ من أسدى الثوب:.وألحم: مأخوذ من ألحم الثوب:إذا جعل فيه لحمته إبّان النّسيج.

[75] . لا صباح لليله: كناية عنطوله.وحداه الصّبح: ساقه.وكرّ: عطف.ودوّم الطّائرُ: حلّق في الفضاء.

[76] . النّجمة: ارتياد المرعى. والميناف: الطّويل. وصمّم: أمضى عزمه.

[77] . تحمّلن: احتملن.وشمن: من الشّيم؛ وهو نظر البرقبخاصّة.وجالتيرس: جانبها.والمخيل:ج. مخالة: وهي السّحابة. والبعاع: ثقل السّحاب من المطر.

[78] . الرّوّاد: ج. رائد: وهو الذي يرتاد الكلأ. وأفعما: ملأ غدرانها ماء.

هجائنُ بيضٌ من عَقائل عامرٍ جمعْنَ إلى الأحساب حُسْناً وميسما

تخيَّرْنَ للأحْداج كلَّ مُنَـوَّقٍ من البُزْل فَعْماً قيْسَرِيّاً عثَمْثَمـا[80]

يَزيفُ بميهاج كأنّ مُروطَـها تُخالُ برئْمٍ من غُشَيْواءَأرْثَمـا[81]

جعلن على الأحداج خَملاً وكِلّةً وعاليْنَ رقماً عبقريّاً منمْنَمـا

تظلُّ عِتاق الطّير في كلّ رحلـةٍ إليه مُديماتٍ عُكوفاً وحُوَّمـا

كأنّ العيونَاللاّمحاتِ إذا بـدا تَمُجُّ عليه أُرْجُواناُ وعَنْدَمـا

فلم أرَ يوماً كان أحسنَ منظـراً وأهوى هوىً يَقتادُ صَبّاً متيَّمـا

وآنَسَ أُنْساً لو يُـرامُ مَنالُـهُ وأَلهى لُهِيّاً للصّديق وأصرمـا[82]

ولله عينا من رأى مثل سيـرها إذا رجَّعَ الحادي بهنّ وهَمْهَمـا

سَلكْنَ جِواءَ الفجِّ ثمّ تطلّعت من الصّخرة البيضاء نجداً مُهَضَّما

جعلن قِبابَ الوُطْس نَصْبَ عيونـها وكان لهنّ الوُطْس قِدْما ميمَّمـا

ويامنَّ عن نجد الغُويْرِ وياسَرَتْ عن الأَيْق نُكْباً سيرُها لنْ يُثَمثَما

فحلّت ببطن الأتْوِ مشياً وما به عَلاقٌ فبات الظّهر حَدْباً مُزَمَّما[83]

وأبكرنَ يَخْبطن الجفاجف غَدوةً كإصرام عيدانٍ أنى أن تَصَرَّمـا[84]

فألوتْ على الكِنْوين من نسج سدوها هجيراً برأي مُحكَم النّسج أقْتما[85]

يحاولن بالسَّبع الأضَيّاتِ مَشْرَبـا من الغُدْر، أو عيناً بجَلْواءَ عَيْلَمـا[86]

---

[79] . الفج: الطريق الواسع بين الجبلين. وعوّما: سرن سيراً يشبه العوم في البحر.

[80] . تخيّرن: اخترن. والأحداج: ج. حدج: وهو مركب من مراكب النّساء. وكلّ منوق: كلّ جمل أحسنت رياضته. والبزل: ج. بازل: وهو الذي طلع نابه. والفعمّ الغليظ. والقيسريّ: العظيم. والعثمثم: الشّديد الطّويل.

[81]. يَزيف: يتبختر في مشيته. ومبهاج: امرأة مبهاج (من البهجة). ومروط: ج. مِرْط: كساء من صوف لأو خزّ. والرّئم: الظّبي الخالص البياض. وغشيواء: اسم موضع في مويتانيا. والأرثم: المبيضّ طرف الأنف.

[82] . لو ينال مناله . لو: هنا حرف تمنّ، ومثلها في قوله تعالى: ﴿ لَوْ أَنَّهُم بَادُونَ فِي الْأَعْرَابِ ﴾ . الأحزاب20.

[83] . الأُتْو: موضع بعينه. والعَلاق: ج. علاقة: وهو ما تتبلّغ به الماشية من الشّجر. والظّهر: الرّكاب التي تحمل الأثقال في السّفر على ظهورها. وحدبا: مناخة معقلة. ومزيما: مجعولة فيه أزمّته من شدّة الجدب.

[84] . الجفاجف: ج. جفجف: وهو الأرض المرتفعة ليست بالغليظة. والإصرام: مصدر أصرم؛ 21: حان أن تصرّم. وأنى: حان.

[85] . الكنوينّ موضعين بعينهما. والنّسج: شحمها الذي نسجت منه أسنمتها محكم النسج: مصمّم. الأقتم: الأسود.

وروضاً بأكْناف الأماكرِ زاهراً قد ارزم فيه الرّعد سبتاً وزمزما[87]

فألقتْ عِصيَّ السّيرِ فيه وخَيَّمتْ بحيث بَعاعُ المُزْنِ سَحَّ وخَيَّما[88]

عسى الله يُدني بعدبُعدٍ مَزارهمْ فيأْنَسَ صبٌّ بعد حُزْنٍ وينعما

فهل تُبْلغَنّيهمْ نجائبُ وُخّدٌ شوازبُ لا يُلقينَ للّيل مَحْرما[89]

نجائبُ يحدوها سُرىً وتهجّرٌ يباري بها الدَّوُّ النَّعامَ المُخَزَّما[90]

نجائبُ لا يُعْظَمْنَ للهول كلّما تَغَوَّلَ مجهول التّنائفِ مُعْظَما[91]

تخيّرْت منها لاهتمامي عَرَنْدَساً يُخالُ على التَّرحالِ والحلِّ مُقْرَما

بُويْزِلُ عامٍ كالمَصادعُذافرٌ كأنّ عليه خِدْرَ حِدْجٍ مُخيَّما[92]

ذِفَرٌّ خَروسٌ لو تولّى لرحله بحدّ المواسي زَمَّ أنْ يَتَزَغَّما[93]

كأنّي أداري إذ علوتُ قُتوده به أبلقَ الكشحينِ جأْباً مُكَدَّما[94]

قُويْرِحُ عامٍ أو رَباعٌ خلاله مَجَرٌّ بحَنّان من الدّلو أسحما[95]

كأنّ رُباهُ والهُجولَ تَجَلَّلتْ زرابيَ أو وشْياً يمانٍ مُسهَّما[96]

يَدين به حُقْبٌ سماحيجُ باكرتْ لُعاعَ تَناهى روضِه حينَ وَشَّما[97]

---

[86] . جلواء: اسم موضع. واليلم: الماء الذي عليه الأرض، أو الذي علته الأرض، وهو المندفن.

[87] . الأكناف: النّواحي.ووالأماكر: أماكن بعينها في موريتانيا. ووأرزم: صوّت صوتا شديدا، وزمزم: بمعناه.

[88] . الضّمير في ألقت: للظّعن، يعني أنّها أقامن به. وبعاع المزن: ثقله. ووسحّ: صبّ الماء صبّا متابعاً.

[89] . الوخّد: ج. واخدة، من الوخد: وهو الإسراع. ووشوازب: ج. شازبوشازبة، ضامر وضامرة. ومحرما: حرمة.

[90] . الدّوّ: الفلاة. والمخزّم: الذي جعلت في آنافه الخزائم.

[91] . التّنائف: ج. تنوفة: وهي الأرض الواسعة البعيدة الأطراف. ومعظم: ما يعظّمه من رآه لصعوبته.والعرندس في البيت الموالي: الشّديد من الإبل.

[92] . بويزل: تصغير بازل، وهو الذي بزل نابه؛ أي: طلع. وبازل عام: بزل منذ سنة. والمصاد: الجبل. وعذافر: عظيم شديد. وخدر حدج مخيّما: عظيم السّنام.

[93] . الذّفر: عظيم الذّفرى، وهو العظم الشّاخص خلف الأذن. وخروس: لا يسمع له رغاء. وزمّ: تكبّر. وبتزغّم: يردّد رغاءه في لهازيمه.

[94] . درى الصّيد دريا: ختله. وجأبا: غليظا. ومكدّما: كدمته الحمر، أي: عضّته.

[95] . المجر: المكان الذي جرّ فيه السّيل الماء. وبحنّان: بسحاب كثير الحنين، وهو أن يكون صوت الرّعد خفيفا كحنين الإبل، وذلك أدلّ على كثرة الماء بخلاف ما إذا كان شديد الصّوت. والدّلو: برج في السماء. وأسحم: أسود، صفة للسّحاب.

[96] . الهجول: ج. هجل: وهو المطمئنّ من الأرض. وتجلّلت: لبست. ومسهّم: مخطّط (شبّه نبات الأرض بالزّرابي والوشم).

كأنّ صراخ المستغيثِ سَحيلُـه ... بكلّ صباحٍ غيرَ أنْ كان أعجَما

يَدِنَّ له حتّى قَرينَ ذُنابَــه ... وأحسنَ لِقْحاً عن حِيالٍ مكتَّما[98]

وقد جَعلتْ لَيّاً بأذنابها لـه ... إلى السَّلْم من بعد المناورات سلّما

يُحوِّزها في كلّ فجّ كأنّها ... وَسيقةُ تاج من عِدىً نال مَغْنما[99]

يظلّ رقيباً حــولهنّ كأنّه ... رَبيءٌ علا من ميفَعٍ مُتَسَنَّمــا[100]

فلمّا جرتْ هيف الجنائب بالسَّفا ... وأيقَنَّ أنّ الجَزء فيه تَصَرّمــا[101]

ولَوَّحَها هَيْجُ السَّموم وسومـها ... فظلّت صُفوناً بالظّواهر صِيّمــا[102]

تَوَخّى بها عيناً رِوىً قد تَعَوّدتْ ... بها الرِّيَّ قِدْماً بالمَصائف مَعْلَمــا[103]

فشَجّ بها الحزّانَ شجّاً كأنّمــا ... تَشُبّ على الحُزّان غاباً مُضَرَّمــا

أو ارْوَحَ هَيْفاً خاضِباًمُتَرَوّحا ... يبادرُ أغْوالَ العشيِّ مُصَلَّمــا[104]

تَهَيَّجَ للأُدْحيّ من نازحٍ غداً ... يجول به في يوم ريحٍ تَغَيَّمــا[105]

فلمّا دنا الإمساءُ والشّمسُ حَيَّــةٌ ... تذَكَّرَ أقْواباً وقيضاً محطَّمــا[106]

---

[97] . يدين به حقب: اعتدن الرّعي به. والحقب: جمع أحقب وحقباء، وهو من الحمير ما كان في بطنه بياض، أو الأبيض موضع الحقب؛ أي: الحزام. وسماحيج: ج. سمحاج: هي الطّيلة الظّهر. واللّعاع: نبت ناعم في أوّل ما يبدو. وتناهى: ج. تنهية وتنهاة: وهو حيث ينتهي الماء إلى النّهى؛ وهو الغدير..ووشم: أظهر الوشم، وهو شيء تراه من النّبات أوّل ما ينبت. والسّحيل (في البيت الموالي): النّهيق.

[98] . يدنّ انقدن، والضّمير للأتن، ولم يتقدّم لهنّ ذكر لعلمهنّ ذهنا. وقرين: تتبّعن. والذُّناب: الذّنَب.

[99] . يحوّزها: يضمّها في كلّ فجّ. والوسيقة: القطيع من الإبل يطردها الشّلاّل.

[100] . يظل: أي العير. رقيبا: حول الأتن. وربيئة القوم: الذي ينظر لهم العدوّ ويحفظهم، ويقال له الطّليعة. المِيفع: المكان العالي. والمتسنّم: بمعناه.

[101] . الهيف: ج. هيفاء، وهي الرّيح الحارّة. والسّفا: التّراب الذي تثيره الرّيح والجَزء: اجتزاؤها بالرّطب عن الماء. وتصرّم: تقطّع من شدّة الحرّ

[102] . لوّحها: أعطشها. وصفونا: قائمة على ثلاث قوائم وطرف الرّابعة. وصيّما: قائمة على غير علف.

[103] . توخّى بها: قصد. وعينا: ماءً جارياً. ورِوىً: كثير مُرْوٍ. ومعلم. مظنّة لوجود الماء.. والحزّان (في البيت الموالي) : ما غلظ من الأرض. وشجّ قطع.

[104] . الأروح: المتباعد ما بين الفخذين. والهيق: الظّليم. والخاضب: الذي اغتلم فاحمرّت ساقاه. ومتروّحا: رائحا. ومصلم: صغير الأذنين.

[105] . تهيج: هاج واضطرب. والأُدْحيّ: الموضع الذي تبيض فيه النّعام. وتغيّم: كثر غيمه.

[106] . الأقواب: ج. قوب، وهو الفرخ. والقيض: قشر البيضة. ومحطّم: مكسّر.

تَحَطَّم عن زُعْر القوادمِ خُـرَّقٍ كمثْل أَرومٍ من حُليٍّ تَجَرْثَمـا[107]

ألا عجِبتْ جُمْلٌ سَفاهاً ومـا رأتْ بديئاً لشيب بالمفارق مُعْلِمـا[108]

وقد زعمتْ أنّي كبِرْتُ وأكْبرَتْ صبايَ ولم تنقَم لعمرُك مُعْظَما

وقد هزئتْ لمّا رأتْنيَ شاحباً وهنْتُ عليها بعد ما كنت مُكرَما

ألم تعلمي أنْ لا غَضاضةَ أنْ يُرى كريمٌ ببيضاء المَحاجرِ مُغْرَمـا

وأنّ الجُراز العَضْبَ يخلُقُ غِمْدُهُ ولا عيبَ إنّ العيب أنْ يَتَكَهَّما[109]

ولكنْ سلي عنّي دخيلي إذا شَتَـوا وأخلف ماشيهم سِماكاً ومِرْزَمـا[110]

كأنّيَ لم أركب للهو ولم أنـل من البيض وَصْلاً آمناً أن يُصَـرَّما

ولم أُسهر الفتيانَ ليلَ ملَـذّةٍ طويلاً، ألا يا ربَّ طول قد اسأما

ولم أتلافَ الظَّعْن قصراً بحاجرٍ على إثْر حيٍّ مدَّ سيراً وأجْذَمـا[111]

ولم أعمل العيسَ المَراسيلَ بالفَـلا لأبنيَ مجداً رُكنُه قد تَهَدَّمـا

ولم أَهد بالمَوْمـاة رَكْباً ولم أُرد بهمْ أُخْرَياتِ الليلِ ماءً مُسَدَّمـا[112]

ولم أَردد الأَلْوى الأَلَدَّ كأنّـه أَميم كما عَنَّ المُعَنّى المُسَدَّمـا[113]

ولم أفحم الخِنذيذَ في يوم مَجمَـع من النّاس مشهودٍ وما كان مُفحَما

أتى ثانيا من جيده مُتَخَمِّـطاً يَمُجُّ لُغاماً مستطيراً وبَلغَمـا[114]

فصَدَّ صُدود المستكينِ كأنّـه من الذُّلّ محسومُ الخِصاء وأحجما

أرانا لصرف الدّهر صَرْعِينَ مُقْمَصاً فمُصْمِيَ ومُنْمِيَ إن تَخَطّاه أهرما[115]

---

[107] . الزعر: ج. أزعر، وزعراء، وهو قليل الشّعر المتفرّقه. والقوادم: عشر ريشات في أعلى الجناح. وخرّق: لا تقدر على الحركة.

[108] . بديئاً: أي شيبا ظاهراً. ومعلما: أظهر علامة كبر.

[109] . الجراز: السّيف القاطع. والعضب: مثله. ويخلق غمده: يبلى. والتّكهّم: الكلال عند الضّرب به.

[110] . دخيلي: بطانتي. والسّماك: الأعزل. والمرزم: نجم معروف، وهما مرزمان من الشّعريين.

[111] . قصراً: وقت اختلاط الظّلام. وحاجر: موضع بعينه. ومدّ سيرا: أطاله. وأجذم: أسرع السّير.

[112] . المومأة: المفازة الواسعة، وجمعها: موام. والمصدّم: الماء المتدفّق.

[113] . الألوى الشّديد الخصومة. وأميم: فعيل بمعنى مفعول، أي: مأموم (به شجّة)، أي: أصبت أمّ رأسه. وعنّ عرض. والمسدّم: الفحل الذي يخرج من الإبل استهجاناً لفحالته، أي: أتى يهدر كالفحل الهائج الذي يرد عن الإبل.

[114] . أتى ثانيا من جيده: أتى متكبّرا. واللّغام في الأصل: زبد الجمل، واستعاره للإنسان. ووالبلغم: خلط من أخلاط البدن.

وما مات من أبقى ثناءً مخـلّدا ومن عاش من قد عاش عيشاً مُذَمَّما

وما المجدُ إلاّ الصبرُ في كلّ موطن وأنْ نجشُم الهول العظيمَ تكرُّما[116]

وما اللّؤمُ إلاّ أن يُرى المرء غابطاً لئيماً لمال في يديه إن اعْدَمـا

فـذاك الـذي فـي المـوت فـي النّـاس ومن عَدَّ مالاً ماله كان ألأمـا

عيشه

وما الدّهرُ إلاّ بين لين وشـدّةٍ فمن سرّ مُسْياً فيه أصبح مرغما[117]

وما الحزمُ إلاّ مِرّةُ النّفسِ تُقْتَنى لشدَّته من قبلِ أن تتَحَكَّما[118]

وما العجزُ إلاّ أن تلين لمسّهـا فتَضجرَ من قبل الرَّخاء وتسأما

وليس الغنى إلاّ اعتزاز قناعـة نُجِلّ أخاها أن يُذَلّ ويُشتمـا

وما الفقر إلاّ أن يُرى المرء ضارعاً لنكبة دهر قد ألمَّ فيَفْجَعـا

وخيرُ الرّجال المُجْتدى سَيْبُ كفّه وأجرؤهم عند الكريهة مقدما[119]

وشرُّالرّجال كلُّ خَبٍّ مُرامـقٍ إذا ما دعا الدّاعي لأمر تلعثَما[120]

تجنّبْ صِحاب السّوء ما عشْتَ إنّهم لكالجُرْب يَعْدينَ الصّحيحَ المسلَّما

وراعِ حدودَ اللهِ لا تتَعَـدَّها وصغِّرْ وعظّمْ ما أهان وعظَّما

وراعِ حقوق الضّيفِ والجار إنّـه لعمرُكَ أوصى أن يُبَرّ ويُكرما

وإنْ جهِلَ الجُهّال فاحلُمْ وربّمـا يكون عليك العار أن تتَحَلّما

وبالحَسَن ادفعْ سيّئاً فإذا الـذي يعاديك كالملى الأَحَمّ وأرحَما

---

[115] . الصّرعان: الليل والنهار، أو الغداة والعشيّ، يقال: أتيته صرعى النّهار، أي: غدوةً وعشيّا. والمقمص: من أقمص، إذا ضربه ضربة فمات مكانه. والمصمى: مثله.

[116] . الجشم: تكلّف الأمر على مشقّة. والهول: الأمر الذي يهوّل الناس، أي: يفزعهم.

[117] . المُسْيُ والمِسْي: خلاف الصباح والصّبح، أ]ي: ما بين الظهر إلى المغرب، أو: وقت زوال الشمس، ووقت غروبها.

[118] . المِرّة: الخلق. وتُقتنى لشدّته: تدّخر لشدّة الدّهر.

[119] . السّيب: ج. سيوب، المطر الجاري، أو العطاء، أو المال. أما السِّيب (بكسر السين) فمعناها: مجرى الماء.

[120] . الخبّ (بفتح الخاء) : الخدّاع، أمّا بكسرها فهو: هيجان البحر واضطرابه. يقال:« أصابهم خبّ» أي: التوت عليهم الرّياح واضطربت الأمواج. والمرامق: السيئ الخلق. والرّماق: النّفاق. تلعثم: نكص عن مساعدة غيره.

ولا تقربنَّ الظّلمَ والبَغْيَ فاطَّـرِحْ فغِبُّهما قد كان أردى وأشأمـا[121]

وما اليُمْنُ إلاّ البِرُّ والعدلُ والتُّقـى وما الشُّؤمُ إلاّ أن تَخون وتأْثَمـا

[121] . الغِبّ: ج. أغباب، العاقبة، يقال: « للأمر غِبّ» أي: عاقبة. وماء غِب: بعيد .ومنه المغبّة، أي: العاقبة.