

مقاربة سيميائية في قصيدة "الرحلة في الموت" للشاعر محمد الصالح باوية

د/ صلاح الدين باوية
جامعة جيجل الجزائر

ملخص:

يسعى هذا البحث إلى محاولة مقاربة قصيدة "الرحلة في الموت" للشاعر محمد الصالح باوية. وهو من الشعراء الذين جددوا في القصيدة الجزائرية الحديثة. لاسيما أن هذه القصيدة كتبها في رصد حجم الكارثة الطوفانية التي اجتاحت مسقط رأسه - مدينة المغير - في شهر أكتوبر من عام 1969. ولذا اخترنا المنهج السيميائي إجراءً، من أجل تفكيك شفرات هذا النص، اعتماداً على كل ما هو دال، بداية بالعنوان وانتهاءً بالخاتمة النصية، كل هذا من أجل تبيان شعرية القصيدة، ومدى تفاعل الشاعر مع المكان والحدث في حسٍّ مأساوي لامتناهي.

Résumé

Cette étude a pour objet la lecture du poème (voyage au cœur de la mort) du poète (Mohamed Salah Baouia) qui est considéré comme l'un des plus grand innovateur de la poésie algérienne moderne.

On a préféré travailler sur ce poème parce que il commémore le dramatique déluge qui a dévasté la région - d El Meghier - la ville natale du poète que c'était produit en octobre 1967.

De ce fait on a opté pour l'approche sémiotique qui nous a permis de cerner les différents codes du texte. Ainsi que les multiples parties signifiantes. Afin de pouvoir attester la haute poétique du poème.

ثانياً: سيميائية العنوان:

يعتبر العنوان بمثابة المفتاح السحري الذي بواسطته يمكن تفكيك بنية النص الأدبي وفحص مضامينه ورموزه، فالمثل العربي يقول: "الكتاب يعرف من عنوانه" كذلك النص الأدبي على العموم والشعري على الخصوص لذا فكل عنوان يفتح على دلالات وإيحاءات عديدة مما دفع أحد النقاد يذهب إلى أن عنوان النص يتأثر باعتبارات سيميولوجية وإشارية تفيد في وصف النص ذاته (2).

وبما أن الأدب فن لغوي، لا يمكن الدخول للنص إلا عن طريق بوابة اللغة التي هي مادة الأديب مثلما الرخام أو البرونز أو الفلين هي مادة النحات، وإذا كانت اللغة هي البوابة التي يطل منها النص على عالمه الرحب، فإن الدخول إلى عالم النص ذاته، خاصة القصيدة يبدأ من العنوان فهو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل الفني للنص أو هو الإشارة الأولى التي يرسلها الأديب إلى المتلقي.

لذلك نجد أن أغلب القصائد الشعرية القديمة تقوم مطالعها ومقدماتها مقام العنوان وتؤدي إلى فك رموز وشفرات النص، ويكفيها قراءة مطلع القصيدة حتى ندرك فحوى موضوعها ومغزاها وما يرمي إليه الشاعر من وراء معانيه (3).

من كل هذا نستشف أن العنوان هو الخطوة الأولى من خطوات الحوار مع النص ومعها تتزامن خطوة أخرى هي ما يمكن أن تسمى (القراءة الأولى)، التي بواسطتها ومن خلالها يطرح القارئ أو الناقد احتمالات وتساؤلات وفتراضات عديدة

منها والمقابلة بين ما تضاد كما يسعى إلى تجميع شتى الاختيارات والانحرافات الموثقة داخل النص وتصنيف ما تشابه ورصد الظواهر الفنية البارزة والقبض على أبرز السمات اللغوية الفارقة التي تقضي إلى فهم مغزى القصيدة(4).

ولقد أهتم علم السيمياء اهتماماً بالغ الأهمية بالعنوان في عملية التحليل للنصوص باعتباره علامة إجرائية ناجحة في استقراء وتأويل النصوص الأدبية ذلك أن أهمية العنوان في دراسة النص الأدبي وفقاً للوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتثاقصية التي ترتبط بهذا الأخير وبالقارئ، ولن نبالغ إذا قلنا أن العنوان يعتبر مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده الدلالي والرمزي(5).

فالعنوان يمدنا بزيادة ثمين من أجل دراسة النص، ويقدم لنا معونة كبيرة لسبر أغواره وكشف أسرارها، إذ يعدّ العنصر الفعال الذي يحدد هوية القصيدة ويعطيها سحرها الانفعالي والخيالي، وإذا صحّ التشبيه فهو بمثابة الرأس بالنسبة للجسد.

والعنوان إما يكون طويلاً فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيراً وحينئذٍ فإنه لابدّ من قرائن لغوية توحى بما يتبعه.

ولربما اختلفت نظرة النقاد إلى دراسة عنوان النص الأدبي وما يوحي به ويختزله من مضامين عدّة، فنجد مثلاً كل من الناقد شكري عياد، وعبد الله الغدّامي يريان أنه أول ما يواجه القارئ من القصيدة (6).

والدكتور الغدّامي يرى أن عملية وضع العنوان واختياره، هي عملية عقلية (تمركز منطقي) وبالتالي تنسم باللاشاعرية، الأمر الذي جعله يذهب إلى أن الشاعر بوضعه عنواناً (يظن بأنه يصلح القصيدة، بينما هو يفسدها، إذ يطلق عليها أسلحة الواقع ومحسوساته، فيكدر صفاء عطاء الخيال الذي أنعتق لحظات من قيود الواقع المشحون بشروط خارجية متعسفة" (7).

ومن هذا المنطلق يُقرّ الباحث عبد الله الغدّامي أن العنوان عمل غير شعري جاء في حالة غير شعريّة، وهو قيد للتجربة فرض عليها ظلماً وتعسفاً، ولكن رغم ما ذهب إليه هذا الأخير، إلا أنه يُقرّ العنوان ولا يهمله، بل يستهل به عملية تفكيك وتشريح النصوص الأدبية.

بينما الدكتور شكري عياد لا يرى أن العنوان عمل عقلي (تمركز عقلي) خالٍ من كلّ إبداع بل يراه جزءاً هاماً من عملية الإبداع(8).

ونظراً لأهمية العنوان وما يوحي به، نجد معظم المناهج والدراسات الحديثة والمعاصرة قد اهتمت به أشدّ ما يكون الاهتمام وأولته المكانة الأولى أثناء عملية التحليل والتشريح للنصوص، ونقصد بهذه الدراسات:

(السيمائية Simologique)، و(الأسلوبية Stylistique)

و(البنوية La Structurisme)، وغيرها.

وعنوان القصيدة التي بين أيدينا "الرّحلة في الموت" وهو عنوان نظّمه يصدّم القارئ من الوهلة الأولى، نظراً لتركيبته اللغوية وما توحى به من دلالات حسّ مأساوي مبطن، إذ أن هذا العنوان يحمل إقراراً حتمياً بالموت لا مفرّ منه.

ولدراسة العنوان ينبغي علينا تفكيك وحداته اللغوية كما يلي: الرّحلة / في / الموت فكلمة الرّحلة جاءت معرفة بالألف واللام في بداية العنوان، وهي مبتدأ، ابتدأ الشاعر بها الجملة، ولعلّ هذه الكلمة تذكرنا بجنس أدبي قائم بذاته يُعرف ب: أدب الرّحلات، يسجل من خلاله الأديب كل ما يعترض طريقه أثناء سفره، من حوادث هامة، ووصف للأمكنة، والعادات والتقاليد وما

شابه ذلك، ونجد من بين الرّحلات على سبيل المثال لا الحصر "رحلة ابن بطوطة" و "رحلة السّندباد البحري" وغيرهما، ويعتبر أدب الرحلات وثيقة أدبية تاريخية وجغرافية هامة.

ونجد في القرآن الكريم قوله تعالى: (رَحْلَةُ الشَّتَاءِ وَالصَّيْفِ) (9).

وهما رحلتان كانت تقوم بهما قريش لأجل النّجارة، واحدة في الشّتاء والأخرى في الصّيف .

فكلمة الرّحلة إذن جاءت في موقع الصّدارة من العنوان، لتتطرق بأهميتها كما جاءت مُعرّفة لتزيد من هذه الأهمية، إنها إشارة منذ البداية أن ثمة رحلة، وقد أطلقت باعتبارها مصدرًا لتوحي بالشّمول، ويتوسّط حرف الجرّ بين المصدر والاسم فيقيّد الرّحلة ويخصّصه وينسج بينهما علاقة اختصاص وتلازم بما يتضمنه من معنى الطّرفية، أي الجهة أو مكان الرّحلة، لتأتي كلمة الموت فتحدّد وجهة الرّحلة وتضعها في إطارها المجازي.

ويمكن لنا أن نطرح سؤالاً هنا لماذا وضع الشّاعر كلمة الرّحلة مصدرًا في بداية الجملة؟ ولم يضع كلمة أخرى مثل: التّزّهة على سبيل المثال؟ أو الجولة؟ أو غيرهما؟

ذلك أن الرّحلة تكون بالانتقال من مكان لآخر، وعلى متن راحلة، مما يسبب الكثير من الإرهاق والمعاناة وربما المخاطر والأضرار، فهي توحي ببعد المسافة والمشقة أيضًا، أما التّزّهة فنحسبها بلا مشقة أو معاناة ودون التعرّض للمخاطر.

ومنه نجد الشّاعرة العراقية الكبيرة "فدوى طوقان" حينما أرادت أن تكتب سيرتها الذاتية الشّعريّة المحفوفة بالمخاطر والتّحديات لإثبات الذات كأنثى في عالم الكتابة، عوّنت سيرتها: (رحلة جبليّة رحلة صعبة سيرة ذاتيّة).

و"الرّحلة" اسم للارتحال يقال دنت رحلتنا، ورحل فلان وارتحل وترحّل.

وفي الحديث في نجاية ولا "رُحْلة" الرّحلة بالضمّ القوّة والجودة أيضًا ويروى بالكسر بمعنى الارتحال، وحكي للحياني: إنه لدو "رُحْلة إلى الملوك" و"رُحْلة"

وقال بعضهم "الرّحلة" الارتحال و"الرّحلة" بالضمّ الوجه الذي تأخذ فيه وتريده.

وتقول أنتم "رُحَلْتِي" أي الذين أرتحل إليهم، و"أرُحَلْتُ" الإبل: سمنت بعد هزال فأطاعت الرّحلة

و"راحتُ" قلنا إذا عاودته على رحلته، و"أرُحَلْتُهُ" إذا أعطيته راحلة و"رُحَلْتُهُ" بالتّشديد إذا أظعنته من مكانه وأرسلته، ورجل

"مُرُحِل" أي له رواحل كثيرة كما يقول مُعَرَّب إذا كان له خيل عراب (10).

و"الرّحلة" السفرة الواحدة و"الرّحيل": اسم ارتحال القوم للمسير .

ونحسب أن الرّحلة مشتقة من فعل رحل وارتحل، فيقال "ارتحل" البعير رحلةً سار، فمضى ثم جرى ذلك في المنطق حتى

قيل "ارتحل" القوم عن المكان ارتحالاً ورحل عن المكان "يرحل" وهو "راحل" من قوم "رُحَلٍ" انتقل و"رُحَلٌ" غيره: قال الشاعر:

لا يَرْحَلُ الشَّيْبُ عَنْ دَارٍ يُحِلُّ بِهَا حَتَّى يُرَحِّلَ عَنْهَا صَاحِبَ الدَّارِ

ويروى عامر الدّار، والتّرحل والارتحال: الانتقال (11)

وفي أساس البلاغة للزمخشري:

رحل: رحل عن البلد: ظعن عنه، وارتحل وترحّل، ورُحَلْتُهُ أنا، وغدا يوم الرّحيل والرّحلة. ومكة رُحَلْتِي: وجهي الذي أريد أن

أرُتَجَلَ إليه. وأنتم رُحَلْتِي، وفلان عالم رُحْلة: أي يرتحل إليه من الآفاق. ورُحَلٌ بعيده وشدّ رُحْله على راحلته وشدّوا رحالهم

وأرُحَلُهُمْ على رواحلهم. وألقى رُحَلْتَهُ على ظهره وهي السرج:

قال خدّاش من البسيط:

ولنْ أَكُونَ كَمَنْ أَلْقَى رَحَالَتَهُ عَلَى الْحِمَارِ وَخَلَّى صَهْوَةَ الْفَرَسِ.

والماء في رَحْلِهِ: في منزله ومأواه، وصلُّوا في رَحْلِكُمْ. وأَرْحَلَهُ: أعطاه راحلةً، وأَرْحَلْتُ بعيري: جعلته راحلةً، واستَرْحَلَهُ: طلب منه راحلةً كقولك: استَحْمَلَهُ واستَرْحَلَهُ: سأل أن يرحل له، ومن المجاز: رَحَلْتُ الرَّجُلَ رَحْلًا وارتَحَلْتُهُ ارتِحَالًا: ركبته وعن النبي (ص) حين ركبته الحسين فأبطأ في سجوده "إن ابني ارتحلني" ولأَرْحَلْتُكَ بسيفي: ورَحَلَهُ بسيفه إذا علاه به، ورَحَلَ الأمر وارتَحَلَهُ: ركبهُ وارتَحَلَ فلانٌ أمرًا ما يطيقه ورحل فلانٌ صاحبه بما يكره، واسترحل الناس نفسه: أذلَّها لهم فهم يركبونها بالأذى قال زهير بن أبي سلمى من الطويل:

ومن لا يَزَلْ يسترحلُ الناسَ نفسهُ ولا يَغْنُها يومًا من الدَّهرِ يُسأَمُ
ومشت رواحله: إذا شاب وضعف وأنشد ابن الأعرابي من الرجز:
أصبحتُ قد صالحتني عَوادلي بعدَ الشَّقَّاقِ ومَشَّتْ رَواحلي
وحطَّ فلانٌ رَحْلَهُ وألقى رَحْلَهُ: أقام وفي القذف: يابن ملقى ارحل الركبان.
وقال زهير من الطويل:

فشدَّ ولم يَفْزَعْ بيوتًا كثيرةً لدى حيثُ أَلَقْتُ رَحْلَهَا أُمُّ قَشْعَمٍ
وفرسٌ أرحلٌ:، ونعجةٌ رحلاء: يراد بياضُ الدَّهرِ بأنه موضع الرحل (12).

أما حرف الجر: "في" فهو يقيد الرِّحْلَةَ ويوجه مسارها، ويحدِّد وجهتها والتي هي الموت وهنا نطرح السؤال، لماذا قال الشاعر في الموت، ولم يقل حول الموت أو فوق الموت أو تحت الموت، أو من الموت، أو على الموت... أو ما شابه ذلك؟

والجواب نظنُّه لو قال بعضنا من هذا لكان هناك احتمال النجاة من الموت، أثناء هذه الرِّحْلَةَ، لكن كلمة في الموت لا سبيل هناك إلى النجاة فالموت صائر لا محالة، والهلاك واقع لا ريب فيه.

ولفظة الموت مشتقة من فعل مات يموت موتًا فهو مائتٌ وميَّتٌ: الحي فارقتة الحياة "مات رعبًا" و"مات جوعًا" و"مات حتف أنفه"، ونقول "ماتت الرِّيح": سكنت "ماتت النار": برد رمادها فلم يبق من الجمر شيء "ماتت الأرض": خلت من العمارة والسكان، "ماتت الدَّوابُّ": كثر فيها الموت، "ماتت (نفسه)": قهرها "أميَّت الكلمة": ترك استعمالها (13).

استمات يستميئ استماتة: الشخص طاب نفسًا بالموت وثبت غير مبالٍ. "موتٌ" مصدر مات ما لا حياة فيه "قصر موات"

أرض لم تزرع ولم تعمَّر ولا جرى عليها ملكٌ أحد "أرض موات"

"موتٌ" مصدر مات "موت طبيعى" "موت فجائي" "ميَّتٌ" جمع أموات وموتى من فارق الحياة ميَّتة": اسم هيئة من مات "مات فلان ميَّتة رضية" (14).

ولقد وردت كلمة الموت في مواطن كثيرة من القرآن الكريم، لتدل على الحقيقة المطلقة، وهي نهاية كل كائن حي. من ذلك قوله تعالى:

"أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشِيدَةٍ" (سورة النساء، آية 78)

"كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ" (سورة العنكبوت، آية 57).

"إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ" (سورة الزمر، آية 30)

"وَجَاءَتْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ بِالْحَقِّ ذَلِكَ مَا كُنْتَ مِنْهُ تَحِيدُ" (سورة ق، آية 19)

"قُلْ إِنَّ الْمَوْتَ الَّذِي تَفِرُّونَ مِنْهُ فَإِنَّهُ مُلَاقِيكُمْ ثُمَّ تُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالَمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ" (سورة الجمعة، آية 08)

"كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَإِنَّمَا تُوَفُّونَ أَجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ" (سورة آل عمران، آية 185)
"وَلَقَدْ كُنْتُمْ تَمَنَّوْنَ الْمَوْتَ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَلْفُوهُ فَقَدْ رَأَيْتُمُوهُ وَأَنْتُمْ تَنْتَفِرُونَ" (سورة آل عمران، 143)

خلال كل ما تطرقنا إليه من دلالات ألفاظ العُنوان ومعانيها اللغوية، نستشف أن العُنوان: "الرَّحْلة في الموت" ينطوي على حس مأساوي واضح المعالم وجلي، ذلك أن الشاعر لم يضع عنوان قصيدته: "الرَّحْلة إلى الموت" أو "الرَّحْلة حول الموت" أو "الرَّحْلة فوق الموت" أو "الرَّحْلة تحت الموت" أو "الرَّحْلة عن الموت" أو "الرَّحْلة نحو الموت" أو "الرَّحْلة قرب الموت".

كل هذه العناوين توحى بوجود مسافة بين الرَّحْلة وبين الموت مما قد تستبعد مأساة الموت. بل اختار عتوان "الرَّحْلة في الموت" بمعنى داخل الموت مما يجعل الموت حتمية لا مفرَّ منها، وبالتالي تستبعد النجاة والعودة إلى الحياة.

ولقد يسوقنا اعتقادنا أن صياغة العناوين الشعرية الحديثة ناتجة من خلال تأثر الشعر العربي بنظيره الغربي إذ أننا نجد بينهما تناسل يكاد يكون امتصاصياً في بعضه، واجترارياً في بعضه الآخر، مثلما فعل الشاعر نزار قباني في قصيدته "مع جريدة" في تقاطعه مع الشاعر: جاك بريفر.

والعتوان يختزل اللغة ويجسد أعلى اقتصاد لغوي يقتدي قدرات ومهارات عالية من أجل تفكيك الشفرات وحل الرُّموز، وهذا من خلال التأويل إذ ينظر إلى العنوان من زاويتين:

01- العتوان كنسق منغلق على نفسه، ومتحقِّق بذاته ولذاته.

02- العتوان كنسق منفتح على النص وعلى اللانص.

علاوة على هذا فالعتوان عبارة عن نص مختزل ومختصر ومكثف له نظام دلالي يحتوي على بنية دلالية سطحية وبنية دلالية عميقة.

ويذهب الدكتور (الطيب بودريال) إلى تشبيه العتوان بالمولود إذ يقول لا يخفى على أحد وجود شبه كبير بين العتوان وتسمية المولود الجديد فالتسمية تأسس لنسب الطُفل واندماجه في الجماعة وكذلك الحال بالنسبة للعتوان الذي يؤسس لانتماء النص الأدبي والثقافي والأيديولوجي والحضاري (15).

ويذهب بعض النقاد السيميائيين إلى تحديد وظيفة العتوان حيث يقول ليسينغ "ينبغي ألا يكون العتوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته" (16).

بينما يذهب السيميائي الإيطالي إيكو "إن على العتوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها".

كما يذهب محمود الهيمسي في كتابه "وظائف العتوان" أن الوظيفة الحقّة والجوهرية في العتوان هي وظيفة "التعيين" التي يشترك فيها العتوان مع الأسماء، وهناك عدّة وظائف أخرى عدّد بعض النقاد بعضها من ذلك وظيفة الإحالة، والانفعالية، والإغرائية، والغرض، والإيحائية، والتجنيس وغيرها من الوظائف الأخرى (17).

ثالثاً: التوازي النصي (المناس)

تعني هذه الكلمة النصوص المصاحبة للنص الأدبي (Oratextuality).

مثل النصوص والعناوين الفرعية والمقدّمات والصُّور والذيل وكلمات الناشر، وهذا ما تعرّض إليه "جيرار جنيت"

وبدا اهتمامه به جلياً في كتابه: (SEUITE) العتبات 1987.

محاولاً تعميمه وتوسيعه ليشمل كل النصوص الموازية للنص والتي تعد نوعاً من التّظير النصّي أو النصّيّة المرادفة، والتّظير النصّي عند جينيت معناه التعالي النصّي بالمعنى التام "التّظير النص بمثابة العتبات

والمداخل التي تربط النص الأدبي بكل ما يحيط به من نصوص" (18). وفي قصيدة "الرحلة في الموت" مهدّد الشاعر بمدخل نثري عبارة عن مقدمة وجيزة تختصر حيثيات القصيدة ومضامينها وتُعرّف بموضوعها جاء فيها:

(الفيضانات الطوفانية في واحة "المغيّر" بالجنوب الجزائري، أتت على الأخضر واليابس، لكن الذي حدث بعد الكارثة طوفان أشدّ وأقسى من الكارثة) (19).

فمن خلال هذا المدخل يعطينا الشاعر خمس مفاتيح لفهم واستيعاب وفتح مغاليق القصيدة: (الحدث، مكانه، زمانه، نتيجته الأولية والنهائية)

01- الحدث: هو عبارة عن الفيضانات الطوفانية أو بما أسماه الشاعر بالكارثة.

02- مكان الحدث: واحة المغير بالجنوب الجزائري، وهي مسقط رأس الشاعر.

03- زمان الحدث: وقع في الماضي بدليل توظيف الشاعر للفعل الماضي "أتت" على الأخضر واليابس وهو فعل وليّ وانقضى.

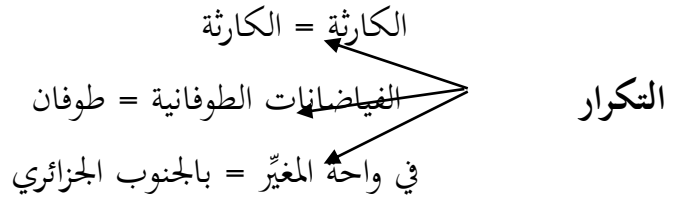
04- نتيجة الحدث الأولية: أتت على الأخضر واليابس بمعنى أن الكارثة لم تبق ولم تذر.

05- نتيجة الحدث النهائية: بعد الكارثة طوفان أشدّ وأقسى من الكارثة.

ومن خلال القراءة السيميائية لمفاتيح المدخل النثري للقصيدة يمكننا بسهولة أن نستشف ما تحتوي عليه من حس مأساوي وفاجعة كبرى تركت آثارها وندوبها في نفسية الشاعر.

حيث رسم لنا الشاعر في مقدمته المفارقة عن طريق إيجاد ثنائيات لغوية من تشاكل وتباين وتكرار وبلغة أهل البيان والبديع جناس وطباق وتوكيد.

والملاحظ أن هذا المناص يرتكز على علاقات التماثل والتخالف والتكرار على مستوى بنيته اللغوية في مثل:



فجميع الكلمات والألفاظ اللغوية الموظفة توحى بحس مأساوي قائم وعميق مثل:
(الفيضانات الطوفانية/ أتت على الأخضر واليابس/ الكارثة/ طوفان أشد وأقسى/ حدث بعد الكارثة)(20).
فجميع هذه البنيات الإفرادية ذات دلالات مأساوية تبعث في النفس الحزن والأسى.

رابعاً: استنطاق البنية السطحية، والبنية العميقة للنص

البنية السطحية للنص هي ما يتبادر إلى ذهن القارئ المتلقي من مفاهيم ودلالات خلال قراءته الأولية للنص وما أمكن فهمه، أما البنية العميقة هي ما يستشفه الناقد من وراء السطور بعد طول تفكير وإعمال فكر وليس أيًا كان يمكنه التوصل إلى بنية النص العميقة، ذلك أن أي نص كان لا شك يركز ويقوم في بناءه على علاقات دلالية تبرز وتتجلى بين متوالياته وتتلاحم في بناء منطقي، سواء كان ذلك على مستوى البنية السطحية أو البنية العميقة، وهنا السؤال الذي يطرح نفسه حول طبيعة الآليات المناسبة لمقاربة النص الأدبي، والتي من خلالها يستطيع الناقد أو المتلقي أن يلج عالمه ويفتح مغاليقه(21).

من هنا فإن النص الأدبي عموماً والنص الحدائي بصفة خاصة نصٌ هاربٌ من التاريخ، يمتاز بالتجاوز والكسر والضبابية وإحداث الدهشة في المتلقي على حدّ تعبير الشاعر الناقد أحمد علي سعيد "المعروف ب: "أدونيس" وبالتالي لم يعد النص الأدبي واحة يلقي القارئ بجسمه المنهك على عشبها طلباً للراحة والاسترخاء والاستجمام بل أصبح همّاً يؤرقه ويطاره، فلا يستطيع الظفر بقطف ثماره إلا بعد جهد جهيد ومشقة، كما أن القارئ لم يعد مجرد مستهلك بل أصبح منتجاً للنص ومشاركاً من قريب أو من بعيد، مما جعل النص الأدبي يتراوح بين مناهج عدّة كالانطباعية والنفسية والتاريخية، والعقلانية والأخلاقية وغيرها(22).

ومن خلال بنية القصيدة السطحية يتبين لنا أن الشاعر بيكي ويرثي بلدته ومسقط رأسه ومهد صباه "المغبر" هذه البلدة المترامية بالجنوب الشرقي الجزائري، حيث حلت بها كارثة طبيعية عظيمة في سنة 1969، وهي عبارة عن تساقط أمطار لعدّة أيام ممّا نتج عنها: (هلاك الحرث والنسل)، وأدى إلى سقوط معظم المنازل، وفساد غلال النخيل المورد الاقتصادي الوحيد لأهل البلد، هذه الكارثة أدت إلى خروج أهالي وسكان المغبر عن بكرة أبيهم، حيث نُصبت لهم الخيام في الصحراء وأصبحت تأتيهم المعونات على اختلاف أنواعها من مأكّل ومشرب وملبس، وبقوا على هذه الحالة شهوراً عدّة ذاقوا فيها ألوان المعاناة والتشرد.

ونحن نذهب - حسب رأينا المتواضع - إلى أن فيضانات 1969 بالمغبر، وهي ما يؤرخ لها أهلها وتعرف عندهم باسم: "عام النكبة" أدت إلى تفاقم أضرارها السلبية على المستوى الاجتماعي والاقتصادي والثقافي.

04- ب/ البنية العميقة للنص:

أما فيما يخص البنية العميقة للنص، فنحسب أن الشاعر مازال يحمل في قلبه جرحاً عميقاً وبلغاً من جراء حيث لا هزيمة العرب والتي تسمى: "نكسة حزيران 1967" يفصل بينها وبين نكبة المغبر سوى عامين فقط.
فإن نكسة العرب كسرت قوميتهم وأرواحهم، وأصيبوا بإحباط شديد وخيبة أمل وفشل ذريع، وأصبح المواطن العربي ينظر إلى المستقبل نظرة سوداوية قائمة ناهيك عن نفوس المتقنين والفنانين والشعراء على الخصوص.

حيث تركت هذه النكسة بصماتها على نفوسهم، وحوّلت نظرهم إلى العالم والأشياء، وعلى - سبيل المثال لا الحصر - نجد الشاعر السوري الكبير سليمان العيسى (رحمه الله) "بعد النكسة، وبعد أن خاب ظنه وأمله في الكبار يتوجه بأشعاره إلى الصغار، مسخراً كلّ طاقاته الشعرية والإبداعية لهم، حيث يخاطبهم في مقدمة ديوانه الموسوم ب: "ديوان الأطفال" قائلاً:
"هذا ديوان الأطفال أعيد طباعته وأضعه بين أيديكم يا أحبائي الصغار..."

بعد أن نفّحت فيه ما نفّحت وأضفت إليه كلّ الأناشيد الجديدة التي كتبتها لكم على امتداد نيف وثلاثون عاماً وسأظلُّ أكتب لكم، وأغني لكم ما دامت يدي تحمل القلم مردداً شِعاري القديم الذي عرفتموه دعوا الطفل يغني...

بل غنوا معه أيها الكبار" (23).

أما الشاعر نزار قباني يقول واصفاً النكسة "حزيران الذي سأتكلم عنه هو حزيران النفسي الذي تفوق آثاره في نظري حزيران العسكري... كل الأشياء المكسورة في الحرب تُعوّض الطائرات والدبابات والرادارات، وناقلات الجنود... قابلة للتعويض وحدها النفس المكسورة لا يمكن جبرها أو تلصيقها وحده القلب لا يمكن ترقيعه إنَّ حزيران كان ثمرة شديدة المرارة: بعضنا أكلها.. وبعضنا اعتاد تدريجياً على مذاقها وبعضنا تقيأها فوراً.. أنا كنت من الفئة الأخيرة التي أضربت على الطعام ورفضت الاعتراف بالجنين المشوه الذي طرحه رحم حزيران" (24).

بل يزيد الشاعر نزار قباني على هذا، ويذكر أن نكسة حزيران قد غيرت منطقته وتفكيره وطريقة كتابته ويصرّح بهذا التّحول والتغيير في بعض أشعاره، حيث يقول في قصيدته عن النكسة ، وبالتحديد التي عنوانها :
"هوامش على دفتر النكسة":

يَا وَطَنِي الْحَزِينُ
حَوَّلْتَنِي بِلَحْظَةٍ
مِنْ شَاعِرٍ يَكْتَبُ شِعْرَ الْحَبِّ وَالْحَنِينِ
لشاعرٍ يَكْتَبُ بِالسَّكِينِ (25).

هذا بعض التّحول الذي حصل بالنسبة للشعراء العرب المشاركة، أمّا عند شاعرنا محمد الصالح باوية، ومن خلال البنية العميقة لقصيدته " الرّحلة في الموت"، فإننا نعتقد أنه لم يكن يرثي ويبكي مسقط رأسه المغيّر، من خلال النكبة التي حلّت بها، بقدر ما كان يرثي ويبكي من خلالها العرب والقومية العربية بعد هزيمة 1967 . وكذا الأوضاع الجزائرية بعد الاستقلال في الستينيات، فنحسب أن الشاعر قد أصيب مثله مثل غيره من المتقنين بخيبة أمل بعد الاستقلال، وهذا نظراً لتعقّن الواقع الاجتماعي والسياسي على وجه الخصوص وظهور الصّراعات والنّزاعات ومن ثم "خدم الإحساس تحت تأثير الواقع السياسي المؤلم الذي شهدته الجزائر في الستينيات بعد أن طوّحت بزعمائها حمى الكراسي، وألقت بهم في دوامة الخلافات والصّراعات" (26). إن ما حدث في الجزائر بعد الاستقلال من تجاوزات، جعل شاعر الثورة الجزائرية مفدي زكريا وهو الذي غنى لها وباركها ودافع عن حرية الجزائر بالدم والكلمة، يفضل تحطيم قلمه وعدم التّغني، حيث يقول في قصيدته:

"عيد وحدتي" بعد الاستقلال:

أَنَا حَطَمْتُ مَزْهَرِي لَا تَسَلْنِي وَسَلَوْتُ ابْتِسَامَتِي، لَا تَلْمَنِي
غَاضَ نَبْعُ النَّشِيدِ وَانْقَطَعَ الْوَحْيُ، وَضَاعَ الْغِنَاءُ، وَأَغْفَى الْمَغْنِي
أَنَا إِنْ كُنْتُ شَاعِرَ الثَّوْرَةِ الْكُبْرَى فَإِنِّي (بِخُلْفِهَا) لَا أُغْنِي
وَإِذَا بِالمَصِيرِ هُنَا قُومٌ فَيَشِقُّ الصُّفُوفُ لِسُنِّ أَهْنِي
كُنْتُ لِلوَحْدَةِ النَّدَاءَ المَدْوِي كَيْفَ لِلخُلْفِ أَرْهَفُ الْيَوْمِ أَذْنِي؟
مُدُّ تَرَايِ الشَّقَاقُ حَطَمْتُ كَاسَا تِي عَلَى مَبْسَمِي، وَأَهْرَفْتُ دَنِي
وَرَأَيْتُ الرُّؤُوسَ طَافَتْ بِهَاحِمِي الْكَرَاسِي، وَنَالَهَا مَسُّ جَنِّ
فَتَخَيَّرْتُ فِي الرُّقَى سَوْرَةَ (الإِخْلَاصِ) مُدُّ بَاتَ غَيْرَهَا لَيْسَ يُغْنِي (27).

من خلال هذا الواقع المأساوي على مستوى نكبة المغير، وتعقّن الواقع السياسي بالجزائر بعد الاستقلال ونكسة حزيران، نسج الشاعر قصيدته الغارقة في الحسّ المأساوي، بأكبر من خلال بنيتها السطحية واحة المغير، ومن خلال بنيتها العميقة الأوضاع التي آلت إليها الجزائر والعالم العربي على حدّ سواء آنذاك، من هذا الفيض من النكسات كلها ولدت قصيدته مفعمة بالحسّ المأساوي، وهذا ما استخلصاه من خلال قراءة البنية العميقة للقصيدة.

خامساً: الخاتمة النصّية:

إن الخاتمة النصّية هي آخر ما يختتم به الشاعر قصيدته، بمقابل الفاتحة النصّية هي أول ما يفتتح به الشاعر قصيدته، وإذا تأملنا الخاتمة النصّية لقصيدة "الرحلة في الموت" للشاعر محمد الصالح باوية، وجدناها تتلخص في المقطع الشعري الآتي:

يا نخلتي،

يا نطفة الحيّ ...

ويا أمّ الشجر

ما عاد لي في العمق أصداء...

جُدوغ النخل في قلبي،

بقايا من حفرة

يا نخلتي...

دربي على غصنك،

مغرور القدم

عودي إلى قلبي

تصوغين المعاناة...

.

متى تثبّت للحسّ قدم (28).

إذا تأملنا هذه الخاتمة النصّية، أدركنا بدون عناء مدى توشحها بالحسّ المأساوي وجو الأسى والتشاؤم الذي اتّسمت

به، مثلما هو الشأن في الفاتحة النصّية التي تعرضنا إلى تفكيك شفراتها من قبل.

وفي الخاتمة النصّية يعود الشاعر إلى رمز من الرموز الأكثر دلالة على البيئة الصحراوية، وهو رمز النخلة "الدال على الصمود والثبات من جهة، وعلى العطاء والبذل دون طلب مقابل من جهة أخرى، يعود الشاعر في آخر القصيدة إلى هذا الرمز بينه شجونه وأحزانه وسبب أرقه، ليجعله محوراً هاماً لتجربته الشعورية، لأنه يمثل في عمقه الأرض ومن ثمة الوطن وأصل الأشياء الجميلة التي نتشبّت بها إلى آخر رمق في الحياة، كيف لا وقد اهتم الشعراء العرب منذ القديم بالنخلة إذ "تشكّل النخلة في الشعر العربي على وجه الخصوص نموذجاً رمزياً خاصاً، إنها التجسيد الأسمى لكلّ معاني الخصب والقوّة والتجلّد في مواجهة الصعاب وقهر عدوانية الزّمان والمكان، إنها الفضاء الرمزي القادر على احتواء معاني الحياة في المكان المقوّض بصورة رمادية شاحبة" (29).

من كل هذه المعطيات يعود اهتمام الشاعر العربي برمزية النخلة ذلك أنها تمثل بالنسبة إليه، الوطن الذي يمنحه الطمأنينة والسكينة، ويدفع عنه جبروت الصحراء ووحشة رمالها" (30).

فلا غروا إذن أن نجد الشاعر "محمد الصالح باوية" يهتم برمزية النخلة في آخر قصيدته، حيث تتجلى قمة الحس المأساوي في الخاتمة النصية على وجه التحديد في قوله:

يا نخلتي،

يا نطفة الحي ...

ويا أم الشجر

ما عاد لي في العمق أصداء...

جذوع النخل في قلبي،

بقايا من حفر

فالشاعر لم يعد في عمقه أصداء، حتى جذوع النخل المتزامية هنا وهناك من جزاء فيضانات الأمطار أصبحت في قلبه عبارة عن بقايا حفر، توشح قلبه بالمأساة والهم والأسى.

ليتعمق الحس المأساوي أكثر فأكثر في آخر سطر شعري عندما يوظف الشاعر الاستفهام الإنكاري في قوله:

متى تثبت للحس قدم؟

إلى جانب هذا الإستفهام يوظف الشاعر انزياحاً لغوياً، ذلك أن الحس لا ينبت فيه قدم وإنما العكس فالقدم هو موطن الحس، وهذا الانزياح أعطى بعداً دلاليًا آخر، وحساً مأساوياً مغمماً.

لنتتهي القصيدة نهاية مأساوية قاتمة، وفي هذا الصدد يقول الدكتور محمود الربيعي:

"وتنتهي هذه القصيدة نهاية متشائمة، وذلك شيء يمليه الموقف، وتعود النخلة لتلعب في نهايتها الدور المحوري الذي يمثل الأمل الذي يتعلّق به الرجاء الباقي - إن كان ثمة رجاء باق.

إن أساساً من أسس الحياة قد اجتثت، وهُدّد به الأمل في معنى امتداد هذه الحياة. ويقوم الرمز الشعري شاهداً يعبر عن تلك الحالة، وكل حالة مشابهة. بل إنه - باعتباره رمزاً - يتجاوز هذه الحالات جميعاً، ليصبح قيمة معنوية عالية، يمكن أن تتجرد من ظلالها الاقليمية المحلية، لترتبط في النفس بقضية الشاعر الكبرى وهي الوطن ذلك الوطن الذي تتراوح أقداره بين الصحو والانتكاس" (31).

ومن هنا لعلّ الدكتور محمود الربيعي يشاطرنا الرأي فيما توصلنا إليه من أن قصيدة الرحلة في الموت للشاعر محمد الصالح باوية، هي قصيدة تنسم في مجملها بالنظرة السوداوية إلى الأشياء كما لا يخفى على أحد مدى توشحها بالحس المأساوي المبطن في ثناياها بدءاً من العنوان إلى المناص، إلى البنات الإفرادية والتركيبية، مروراً بالخاتمة النصية، فخلف كل حرف من حروف القصيدة، وخلف كل ضمير وخلف كل فعل أو اسم، أو علامة استفهام أو تعجب، أو حذف أو تكرار يكمن حس مأساوي.

ولعلّ نهاية القصيدة نهاية متشائمة، تتزامن مع كونها آخر قصيدة أبدعها الشاعر في مجموعته (أغنيات نضالية)

حسب تاريخ النص 1970/05/09، ولا يتوقف الأمر هنا فحسب، بل نجد الشاعر قد رتبها آخر قصائد الديوان.

ومن يدري لعلّ هذه الخاتمة المأساوية للقصيدة هي بمثابة استشراف من طرف الشاعر للمستقبل و(للعشرية السوداء بالجزائر) التي راح ضحيتها الشاعر الطبيب والمجاهد الشهيد محمد الصالح باوية نفسه.

هوامش الدراسة:

- 01- محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر ط.1،ص123،ص124،ص125،ص126،ص127،ص128،ص129،ص130،ص131.
 - 02- ينظر عثمان بدري،وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ(دراسة تطبيقية) المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية،الجزائر،2000،ص30.
 - 03 - ينظر فوزي عيسى،النص الشعري وآليات القراءة،منشآت المعارف بالإسكندرية، 1997،ص15،ص16
 - 04 - المرجع نفسه،ص18.
 - 05- ينظر بلقاسم دفة،علم السيمياء والعنوان في النص الأدبي،محاضرات الملتقى الوطني الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 2000، ص 38.
 - 06- ينظر د/محمد مفتاح ،دينامية النص،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء،المغرب، ط.1،ص72.
 - 07- ينظر د/عدنان حسين قاسم،الاتجاه الأسلوبى البنوي في نقد الشعر العربي،الدر العربية للنشر والتوزيع،مدينة نصر 2000،ص327.
 - 08- ينظر المرجع نفسه،ص328.
 - 09 - سورة قريش، آية 02.
 - 10 - ابن منظور،لسان العرب،مادة "رحل" ج3،دار صادر بيروت،1997،ص51.
 - 11- المصدر نفسه،ص51.
 - 12- الزمخشري ،أساس البلاغة،تحقيق محمد باسل عيون السود،مادة "رحل" ج. 1،دار الكتب العلمية بيروت ط 1،1998،ص343،344.
 - 13- ينظر أحمد العايد وآخرون،المعجم العربي الأساسي،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم،توزيع لاروس، alecso،1989،ص1158.
 - 14- المصدر نفسه،ص1159.
 - 15 - ينظر الطيب بوديالة،قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس،محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الأدبي،منشورات جامعة محمد خيضر بسكرة،أفريل2002،ص25 .
 - 16 - المرجع نفسه،ص25.
 - 17- المرجع نفسه،ص26.
 - 18- جيرار جينيت،مدخل إلى جامع النص،ط. 2،دار توبقال،المغرب،1986،ص91.
 - 19- محمد الصالح باوية ،أغنيات نضالية،ص123.
 - 20- المصدر نفسه،ص123.
 - 21- ينظر الدكتور ،فوزي عيسى،النص الشعري وآليات القراءة،منشآت المعارف بالإسكندرية،19702،ص10،ص11
 - 22- ينظر المرجع نفسه،ص09 .
 - 23- ينظر سليمان العيسى،ديوان الأطفال،دار الفكر المعاصر،بيروت،لبنان،1999،ص05،ص06.
 - 24- ينظر نزار قباني،قصتي مع الشعر،منشورات نزار قباني ،ص210،ص211.
 - 25- نزار قباني ،الأعمال السياسية الكاملة،ج.3،منشورات نزار قباني،بيروت،ص73.
 - 26- ينظر محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية،دار الغرب الإسلامي،بيروت، 1985،ط.1،ص164.
 - 27- صالح خرفي،الشعر الجزائري الحديث،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،د.ط،1984،ص120.
- نقلا عن مجلة المعرفة السورية،ع.33،تشرين الثاني،1964،ص84.

- 28- محمد الصالح باوية، أغنيات نضالية، ص131.
- 29 - ملاس مختار ، دلالة الأشياء في الشعر العربي الحديث عبد الله البردوني - نموذجاً- إصدارات رابطة إبداع الثقافية، طبع المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، د.ط، 2002، ص55، 56 .
- 30 - المرجع نفسه، ص 56 .
- 31- مقدمة الدكتور محمود الربيعي، أغنيات نضالية، ص25.