

- ١ -

«في كوخ الشيخ ماجد السلمي في جانب مرتفع من الوادي».

ماجد: يا أم ليلي هذان العابدان لا يصلحان لابنتك.

سعدى: وما يدريك يا أبا ليلي؟

ماجد: إنهما هجرا المدينة وهبطا هذا الوادي الموحش وادي السباع فراراً من الناس؛ لينقطعوا لعبادة الله، ولا يلتفتا لشيء في الدنيا، فما بالك بالزواج؟

سعدى: الزواج سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم يا ماجد، فكيف يتعبدان لله ويمتنعان عن سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم؟!

ماجد: لعلهما قد تزوجا من قبل، ولعل لكل منهما زوجته في المدينة.

سعدى: ذاك شيء لا يعني يا أبا ليلي. كل ما يعني أن امرأتيهما لم تأتيا معهما إلى الوادي.

ماجد: هل يعقل عندك أن يهربا من امرأتيهما في المدينة ليتزوجا ابنتك في الوادي.

سعدى: ماذا يمنع؟ إنهما يكرهان المدينة ويعشقان الوادي.

ماجد: أغلب الظن أنهما لو أنسا منا رغبة في تزويجهما فسيفران من وادينا هذا إلى واد آخر.

سعدى: لماذا؟ لأن ليلي وسلمى دميمتان؟ أين يجدان مثل ليلي وسلمى؟!

ماجد: ليلي وسلمى ليستا بدميمتين ولكن هذين الرجلين لا يرغبان في الزواج.

- ٢ -

«في شبه مصلى يفصل بين كوخ حُمّة وكوخ عامر»
عامر: هل لي أن أكلّمك يا أخي في الإسلام فقد مكثت هنا أربعين يوماً وليلة وأنا أهم أن أكلّمك فلا يطاوعني لساني خشية أن أشغلك عما أنت فيه؟
حُمّة: هكذا كان حالي أيضاً معك.

وادي السباع



تأليف: علي أحمد

باكثير



عامر: الحمد لله، نحن إذن متواثمان فمن أنت رحمك الله؟
 حُمَمَة: أنا رجل من المسلمين.
 عامر: واسمك؟
 حُمَمَة: اسمي حُمَمَة.
 عامر: حُمَمَة؟ أنت حُمَمَة؟
 حُمَمَة: نعم، ألا تصدقني؟
 عامر: لئن كنت حُمَمَة الذي سمعت كثيراً عنه لأنت أعبد
 من في الأرض.

حُمَمَة: استغفر الله. إني لمقصر بعد.
 عامر: أتشتهي أن تزيد في اليوم والليلة على ثمانمائة ركعة؟
 حُمَمَة: أشتهي أن لو لم تكن هناك مواقيت للصلاة.
 عامر: كيف يا حُمَمَة؟
 حُمَمَة: هذه المواقيت تقطع علي القيام والسجود فلولاها
 لأحببت أن أجعل عمري كله ركوعاً لله وسجوداً حتى ألقاه.
 عامر: تريد أن تقتصر على الزبدة والخالصة؟
 حُمَمَة: نعم، فإن عمرنا في دار العمل قصير.
 عامر: صدقت والله يا حُمَمَة.
 حُمَمَة: وأنت إنك لم تخبرني باسمك.
 عامر: أنا عامر بن عبد قيس.
 حُمَمَة: أنت عامر بن عبد قيس؟
 عامر: أجل.. هل سمعت بي من قبل؟
 حُمَمَة: سمعت بك كثيراً لئن كنت إياه لأنت أعبد الناس.
 عامر: استغفر الله، إني والله ما أصلي صلاتك ولا نصفها
 ولا ربعها.

حُمَمَة: أما إنها ليست بعدد الركعات ولكن بالصدق
 والخشوع والإخلاص فبالله إلا ما أخبرتني كيف تعمل وما
 أرجى عمل عندك؟
 عامر: إن كان عندي شيء أرجو أن يقبله الله مني فهو أن
 هيبة الله قد عظمت في صدري حتى ما أهاب شيئاً غيره كائنًا
 ما يكون.
 حُمَمَة: حتى هذه السباع التي تسمع زئيرها أحياناً بالليل؟
 عامر: نعم، حتى تلك السباع.

- ٣ -

سلمى: هل بلغك يا ليلي أن أبانا ذهب إلى هذين الشابين
 العابدين؟
 ليلي: لعل أمنا هي التي دفعته إلى ذلك.
 سلمى: أجل، ما زالت به حتى رضي وهو مرغم.

ليلي: لكن أمراً واحداً لا تعرفينه أنت يا سلمى.
 سلمى: ما هو؟
 ليلي: إني أنا التي حرضت أمنا لتكلم أبانا في ذلك.
 سلمى: أحق يا ليلي؟
 ليلي: أسأليها.
 سلمى: يا لك من شيطانة.

- ٤ -

عامر: حُمَمَة ماذا ترى فيما عرضه علينا الشيخ ماجد؟
 حُمَمَة: إنه إنما لمح ولم يصرح.
 عامر: في مثل هذه الشؤون يا أخي يغني التلميح عن
 التصريح.
 حُمَمَة: لا حول ولا قوة إلا بالله. إنما هبطنا هذا الوادي
 لنفر من مثل هذا.
 عامر: خبرني يا حُمَمَة ما غايقتنا من فرارنا هذا من الناس؟
 أليست هي الانقطاع إلى الله بغية القرب منه؟
 حُمَمَة: بلى.
 عامر: فهل نحن على يقين أن ما نحن فيه هو خير سبيل
 إلى غايقتنا المبتغاة؟
 حُمَمَة: ما خطبك يا عامر؟ أشكا بعد يقين؟
 عامر: كلا يا حُمَمَة بل عين يقين بعد يقين، وعلم إحاطة
 بعد علم، وفوق كل ذي علم عليم.
 حُمَمَة: أكان هذا كله من أثر الشيخ ماجد؟
 عامر: أجل، لقد كان لكلام هذا الشيخ ما فتح عين
 بصيرتي على حق الحق فجعلت أنظر في حالي وفي حاله،
 وأوازن بينهما أي الحالين أحرى أن يدني صاحبه إلى الله،
 فوجدت أنه أفضل مني في كل شيء.
 حُمَمَة: ليتني ما لقيته يا عامر ولا رأيته.
 عامر: أما أنا فأحمد الله أن لقيتك وصحبتك، فما كنت
 لأهتدي إلى ما اهتديت إليه اليوم، لو لم أكن رأيته وتحدثت
 معك.
 حُمَمَة: لقد كنت مطمئن النفس في هذا الوادي إذ كنت
 وحدي حتى جئت أنت فأثرت قلقي وبلبالي.
 عامر: ويحك يا أخي؛ لأن يكون الشيطان ثالثنا أهون لنا
 من أن يكون ثاني كل منا ففي الأولى نحن اثنان على واحد
 وفي الثانية ينفرد بكل منا وحده.
 حُمَمَة: كأنك تريد أن تتزوج إحداهما يا عامر؟
 عامر: على أن تتزوج أنت الأخرى.

حُمَمَة: وانقطاعنا لعبادة الله؟

عامر: سيبقى كما كان وأفضل.

حُمَمَة: بل سيشغلك عنها ما لزوجك من حق عليك.

عامر: لكن قيامك بهذا الحق سيكون عبادة يأجرك الله عليها ويشيك.

حُمَمَة: والله ما أدري أتدعوني إلى خير يا عامر أم إلى شر.

عامر: في سنة رسول الله صلى الله عليه وسلم ما يزيل اللبس عنك، قال صلى الله عليه وسلم: «النكاح سنتي فمن رغب عن سنتي فليس مني».

حُمَمَة: هل دار بخلدك يا عامر من أين نمهرهما، ثم من أين ننفق عليهما؟

عامر: إن لنا في موسى إذ تزوج ابنة شعيب عليهما السلام لأسوة حسنة.

حُمَمَة: أتريد منا أن نعمل لأبيهما راعيين؟

عامر: نعم.

حُمَمَة: ونترك عبادة ربنا؟

عامر: بل نعبده خيراً مما كنا نعبده.

حُمَمَة: كيف؟

عامر: سنعمل لغيرنا كما نعمل لأنفسنا، ونقدم للناس ما ينفعهم في معاشهم، ونتصدق بما يفضل من كسبنا، ونحصن فتاتين مسلمتين، وننجب منهما إن شاء الله ذرية صالحة طيبة يعبدون الله ويدعون لنا بخير.

- ٥ -

ليلي: (تتأدي في خوف وقلق) عامر! يا عامر! السبع وراءك يريد أن يفترسك.

حُمَمَة: صه، دعيه يا ليلي لا تهيجيه فإنه لن يؤذي زوجك.

ليلي: لكن زوجي ليس في يده سلاح.

حُمَمَة: سلاحه في قلبه يا ليلي هيبه الله.

عامر: (يسمع صوته من بعيد) ذلك يوم مجموع له الناس وذلك يوم مشهود.

سلمي: انظري يا ليلي إن السبع يتشممه.

ليلي: وعامر يضع يده على منكبه.

سعدى: الحمد لله يا بنيتي قد ذهب عنه دون أن يؤذيه.

ليلي: أوقد ذهب عنه حقاً؟

حُمَمَة: أجل.. ها هو ذا قد أقبل عامر.

عامر: ما خطبك يا ليلي؟ أوقد خشيت أن يأكلني السبع؟

ليلي: أي والله يا عامر.

سعدى: كلنا يا بني أشفق عليك منه.

ماجد: الحمد لله إذ أنجأك الله منه يا بني.

عامر: إذا رأيتموه يقترب مني مرة أخرى فاتركوه ولا تهيجوه فذلك أحرى أن يكفه عني فلا يؤذيني.

حُمَمَة: أنا قلت لهم ذلك يا عامر، فلم يصدقوني.

عامر: لأنك أنت نفسك كنت في ريب من أمري يا حُمَمَة.

حُمَمَة: أجل، كنت في الحق أخشى عليك منه، وإنما تجلدت أمامهم لأثبت قلوبهم.

ماجد: يا سعدى يا ليلي يا سلمى تعالين معي لنندع عامرا وحُمَمَة يفرغا قليلاً لعبادة ربهما.

ليلي: ألا نصلي المغرب يا أبي معكم جماعة؟

ماجد: بلى.. عندما يحين وقت المغرب يا بنيتي (ينسحبون).

عامر: ألم تر يا حُمَمَة إلى حذب الشيخ علينا وحرصه على رضانا حتى إنه ليطرد أهله وبناته عنا لنفرغ للعبادة؟

حُمَمَة: أجل، ما أكرمه وما أحناه، ولكن الوقت الذي يخلص لنا لنتعبد فيه أضحى أقل من القليل.

عامر: أنادم أنت على ذلك بعد؟

حُمَمَة: شيئاً ما. وددت يا عامر لو كان شطر اليوم في الرعي وشطره الآخر في العبادة.

عامر: الليل كله لك، ألا يكفيك الليل؟

حُمَمَة: في الليل حقوق أخرى يا عامر لنفسك ولأهلك.

عامر: إن شئت كلمت لك الشيخ فأعفاك من الخروج معنا إلى المرعى، وبقيت هنا تحرس الكوخ وتتعبد؟

حُمَمَة: ويك يا عامر، ألسنت تعتقد أن الرعي عبادة؟

عامر: بلى، إنه لكذلك.

حُمَمَة: فلم تريد أن تحرمني ثواب ذلك؟

عامر: لا والله، إني لأحب لك ألا ترتاب بعد في الحق الذي أرانا الله إياه. إننا اليوم في عيشنا هذا الجديد أقرب إلى رضوان الله مما كنا فيه أمس.

حُمَمَة: أجل يا عامر، لقد كنت في ريب من ذلك، بل كنت أعتقد أننا قد أضعنا كثيراً مما كنا قد أحرزناه بالانقطاع والمجاهدة إلى أن شهدت بعيني حادث اليوم.

عامر: تعني حادث السبع؟

حُمَمَة: أجل، فأيقنت أننا لم نفقد شيئاً مما أحرزناه بل كسبنا ألواناً أخرى من رضوان الله إن شاء الله.

عامر: الحمد لله يا أخي، الآن استقام لنا السبيل في وادي

اهتم كثير من النقد التطبيقي للشعر الإسلامي بجوانب المضمون فيه، مغفلاً، أو يكاد الجوانب الشكلية الجمالية، ولا سيما ما يتصل بجانب القافية.

ولعل مرد هذا النزوع هو أن المضمون هو الذي يحمل الرؤية الإسلامية للإنسان والكون والحياة، وهي ما يبتغي الشاعر الإسلامي إيصالها إلى المتلقي، بيد أن الشعر لم يتحقق، ولن يتحقق، بمضامينه فقط، ذلك أن الرؤية الإسلامية يمكن تبليغها للمتلقي عبر قنوات تعبيرية أخرى، كالقصة والرواية والمسرحية والخطبة... إذن فالرؤية الإسلامية واحدة، والذي يختلف هو طرائق الأداء، وتبعاً لذلك لا يمكن القول بشعرية نص بمجرد أن يحمل رؤية إسلامية، إذ لا بد مع تلك الرؤية من مراعاة مكونات الشعر من لغة وصورة وإيقاع وقافية.

انطلاقاً من هذا التصور ارتأيت أن أقف عند جانب مهم من جوانب الشكل الشعري هو القافية التي لم تحظ - فيما أعلم - بما تستحقه من عناية ودراسة في الدراسات التي تناولت الشعر الإسلامي في الشعر المعاصر (١). وغرضي من هذا التناول إبراز كيف تعامل أحد شعراء الاتجاه الإسلامي في الشعر المغربي المعاصر معها. وهذا الشاعر هو الأستاذ حسن الأمrani.

إن الشاعر حسن الأمrani - كغيره من الشعراء الإسلاميين - لم يبق منعزلاً عن التطورات التي شهدتها القصيدة العربية المعاصرة، من تغيير في اللغة والبناء والإيقاع، بل إنه واكب تلك التطورات، واستفاد منها، وطوعها لأجل خدمة رؤيته الإسلامية.

ومن جملة مكونات القصيدة التي طرأ عليها تغيير كبير مكون القافية، فقد أصبحت تقوم بأدوار جمالية ودلالية غير التي كانت تقوم بها في القصيدة العربية التقليدية.

هذه التغييرات هي التي سأحاول الوقوف عندها من خلال قصيدة «الموقف» (٢) للشاعر حسن الأمrani.

إن الناظر في قصيدة «الموقف» يدرك لأول وهلة من طريقة طبعها على الصفحة أنها من النمط المعاصر، ذلك أنها لم تلتزم بالبيت ذي الشطرين المتناظرين المتساويين في عدد التفعيلات، وتبتطيع القصيدة يدرك أنها منظومة على وزن «الكامل» ذي التفعيلة «متفاعلن».

وفيما يتصل بالقافية أسجل الملاحظات التالية:

١ - إن الشاعر لم يسر على نمط القصيدة التقليدية في التقفية؛ لأنه لم يلتزم بنمط واحد في قصيدته هذه، شأن الشاعر القديم الذي كان يلتزم بقافية واحدة على طول القصيدة.

— من أنت ؟

— طيف شاحب

لي طفلان وثالث ما زال يُغفو

وهو لم يعرف نشيداً كالمتعار

وأنا هنا في الريح كاليسار، أنت عن رغي

البرد يلسع حاسي

ووحشة الدرب اثيف

وظيفة القافية

في قصيدة «الموقف» (٣)

لشاعر حسن الأمrani ..

● الأمراني وظف

التطورات الفنية

لخدمة رؤيته

الإسلامية

● تنويعات تقنية

وصرفية وجمالية

لخدمة القصيدة

الحديثة



بقلم: محمد الحامي (*)

٢ - إن الشاعر لم يلتزم بحرف روي واحد.

٣ - إن الشاعر لم يلتزم بالتقفية في آخر كل سطر، فبعض الأسطر مقفى، أي يشترك مع غيره في نهاياتها، وبعضها الآخر غير مقفى.

٤ - إن تقطيع الأبيات المقفاة يدلنا على أن الوقفة فيها تامة (٢) (عروضياً وتركيبياً ودلالياً)، بينما الأسطر غير المقفاة تكون الوقفة فيها غير تامة، ومن ثم فهي أبيات مدورة (٤). والمثال التالي يبين ما ذكرت:

من أنت؟
سيفٌ لاهبٌ
وقصيدةٌ خضراءُ
وقفعا دم المستضعفين

مستفجع
لن متفاعِلن
متفاعِلن مستفجع
لن مستفعلات

فالسطر الأول غير تام؛ لأنه يحتوي على جزء من التقفيلة فقط، والجزء الآخر يوجد في السطر الذي يليه، فالسطر إذن مدور، والسطر الثالث كالبيت الأول مدور، أما الثاني والرابع فتامان؛ لأن كلا منهما ينتهي بتقفيلة تامة: متفاعِلن في البيت الثاني، ومتفاعلات في البيت الرابع.

٥ - بحساب الأسطر المقفاة وغير المقفاة يظهر أن الكفة راجحة لحساب المقفاة. فالقصيدة تتكون من ٢٦ سطراً، ١٦ منها مقفاة و ١٠ غير مقفاة. ولعل هذا الميل إلى التقفية مرده إلى كون الشاعر يود إضفاء المزيد من الإيقاع والموسيقية على أبياته فاعتمد التقفية، إذ إن البيت المقفى أكثر إيقاعاً وموسيقى من غير المقفى.

إن الشاعر إذن، أولى الجانب الموسيقي الجمالي عناية كبرى، وذلك من خلال التزامه بالتقفية في أكثر القصيدة، كما أنه حرصاً على هذا الجانب الموسيقي، نوع أنماط التقفية، ولم يلتزم نوعاً واحداً، ومن شأن هذا التنوع خلق المزيد من الإيقاع والموسيقى. فما هي هذه التنوعات؟

١ - التنوع في المقاطع:

يرى د. محمد شكري عياد أن القافية إما أن تكون مقطعاً صوتياً شديداً الطول، أو مقطعين طويلين متواليين، أو بينهما مقطع أو مقاطع صوتية صغيرة (٥). وإذا نظرنا إلى قصيدة «الموقف» فسنجد الشاعر قد استعمل ثلاثة أنواع

من القوافي:

أ - قافية ذات مقطع شديد الطول: لآت في التقفيلة: متفاعلات.

ب - قافية ذات مقطعين طويلين متواليين: لاتن في التقفيلة: متفاعلاتن.

ج - قافية ذات مقطعين طويلين بينهما مقطع قصير: فاعِلن في التقفيلة: متفاعِلن.

وبهذا التنوع في القوافي يخرج الشاعر على المتعارف عليه في القصيدة العربية القديمة من وجوب التزام الشاعر لنمط واحد من القوافي على طول القصيدة، وإلا وقع فيما سماه القدماء: «عيوب الشعر» أو «عيوب القافية» (٦).

وإذا رجعنا إلى الأنماط التي وظفها الشاعر لنرى الصور التي عليها تلك الأنماط فسنخرج بالجدول التالي:

متفاعلات	متفاعلاتن	متفاعِلن
الصغارُ رغيفُ المخيفُ الخريفُ الطويلُ المستضعفينُ	الجبين الوتين يشتريني دمائي الضياء	من لَبَنُ لي الكَفَنُ شاحبُ هاربُ لاهَبُ

إن عدد القوافي في كل نوع يكاد يكون متساوياً (٦، ٥، ٥)، وهذا يدل على أن الشاعر قصد إلى تنوع قوافيه قصداً، وذلك من أجل خلق أجواء موسيقية متنوعة تشد القارئ، وتدفع عنه الملل والرتابة التي تخلقها القافية الموحدة.

٢ - التنوع في حروف المد: زواج الشاعر بين حرف الألف وحرف الياء في النوعين الأولين: (غار، غيف)، (بين، مائي) وهذه المزاوجة لا يبيحها النقاد القدماء، إذ لا تتناوب الياء في القافية إلا مع الواو، أما الألف فلا يتناوب مع أي منهما. والشاعر في قصيدته هذه لم يعبأ بهذا القيد وناوب بين الألف والياء، من أجل كسر رتابة توالي حرف مد واحد.

والشاعر كما خرق قاعدة حرف المد (الردف)، خرق قاعدة أخرى تتعلق بألف التأسيس، ذلك أن العروض القديم لا يجيز أن تكون بعض الأبيات محتوية على حرف المد (ألف التأسيس) وبعضها الآخر خالياً من هذا الألف. فالأبيات المنتهية بـ: من لين، لي الكفن غير مؤسّسة، أي خالية من الألف، بينما تلك التي تنتهي بـ: شاحب، هارب، لاهب تضم حرف مد هو الألف.

إن هذه الخروقات التي لجأ إليها الشاعر لم تكن عفوية، بل إنها مقصودة قصداً، من أجل خرق أفق التوقع لدى المتلقي.

حسن الإنان



٢ - التنوع في حرف الروي: لم يلتزم الشاعر بحرف روي واحد، ولكنه نوع حروف الروي، فاستعمل الباء، والفاء، والنون، والهمزة، واللام، والراء.

وهكذا استعمل الشاعر في النوع الأول من القوافي أربعة حروف، أحدها - الفاء - يتكرر ثلاث مرات، أما اللام، والنون، والراء، فلم ترد إلا مرة واحدة، وفي النوع الثاني من القوافي ورد النون ثلاث مرات، والهمزة مرتين، وفي النوع الثالث ورد النون مرتين، وورد الباء ثلاث مرات، وبهذا التنوع تكاد كل قافية تلقى نظيراً لها، قد يكون قريباً أو بعيداً باستثناء «الصغار» و«الطويل» و«المستضعفين» التي لا تجد نظيراتها على امتداد القصيدة، إلا بافتراض اشتراكها في أن كلاً منهما تحتوي على حرف مد يسبق حرف الروي الساكن، وبهذا الافتراض تلحق هذه القوافي، بـ: «رغيف» و«مخيف» و«الخريف»، وهذا التشابه يبدو من الناحية الإيقاعية والموسيقية خافتاً وغير بارز.

٤ - التنوع في الصيغة الصرفية: إن الصيغة الصرفية لكلمات القوافي ليست متشابهة، حتى داخل النوع الواحد من القوافي، فبعضها أسماء، وبعضها صفات، وبينها فعل واحد. وبضم الصيغ المتشابهة إلى بعضها نحصل على الجدول رقم (١).

إن الشاعر لم يلتزم بصياغة صرفية واحدة، بل نوع هذه الصيغة لأجل خلق إيقاعات مختلفة تتناوب في غير انتظام، فالإيقاع الذي تخلقه صيغة فاعل (شاحب، هارب، لاهب) ليس هو الإيقاع الذي تحدثه صيغة فاعيل.

(رغيف، مخيف، خريف، طويل) وليس هو الإيقاع الذي تحدثه صيغة فعال (صغار) أو غيرها من الصيغ الأخرى. كما أن القارئ لا يستطيع أن يخمن هل سكرر صيغة من الصيغ، ومتى سكرر.

إن كل التنوعات السابقة في أنماط التقفية، وحروف المد، وحروف الروي، والصياغة الصرفية، تشكل تجاوزات لمبادئ القصيدة العربية القديمة، وعلى هذا التجاوز تتأسس جمالية القافية في القصيدة المعاصرة، هذه الجمالية التي تستند إلى الموسيقى التي تخلقها هذه التنوعات المختلفة المظاهر، والتي تخلق أجواء موسيقية تمتع القارئ وتخلق لديه الدهشة بهذا الخرق لأفق التوقع الإيقاعي. إن هذا التكرار غير المنتظم يقوم

بوظيفة موسيقية تدريبية (٧).



تلك كانت نظرة عن الوظيفة الجمالية للقافية، فماذا عن دورها الدلالي؟

إن دلالة كلمات القافية لا يمكن بحال من الأحوال، إلا أن تسير وفق دلالة القصيدة كلها «فهي عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري» (٨). وحيث إن القصيدة بعنوان «الموقف» فهي بلا شك ستطرح موقفاً معيناً، وتتبناه، وتدعو القارئ إليه، فما هو هذا الموقف؟ إن القصيدة تطرح ثلاثة مواقف، يعلن عن كل واحد منها بالجواب عن السؤال: (من أنت؟) الذي يبدأ به كل مقطع من المقاطع الثلاثة التي تحتوي عليها القصيدة:

١ - من أنت؟

- طيف شاحب، موقف الضعف

٢ - من أنت؟

- ظل هارب، موقف الهروب

٣ - من أنت؟

- سيف لاهب، موقف القوة

هذه المواقف الثلاثة منها موقفان سلبيان، هما الموقف الأول والثاني، ومنها موقف إيجابي هو الثالث. ولا شك أن إنهاء القصيدة بالموقف الثالث يدل على أنه هو الموقف الصحيح الذي يتبناه الشاعر ويدعو إليه، وما جعله في نهاية القصيدة إلا من أجل نسخ الموقفين السلبيين السابقين عليه.

إن كلمات القافية ستعكس هذين الموقفين الإيجابي والسلبي، فالكلمات ذات القيمة السلبية هي: شاحب، المخيف، هارب، الخريف، الكفن، المستضعفين، يشتريني. بينما الكلمات ذات القيمة الإيجابية هي: الصغار، رغيف، الجبين، الوتين، لبن، دمائي، الطويل.

الملاحظ من مقارنة هاتين اللائحتين أن الغلبة للوحدات المعجمية ذات القيمة الإيجابية، وفي ذلك انسجام مع الجو العام للقصيدة الذي يدعو إلى موقف إيجابي يخدم الإنسان المستضعف الشاحب الذليل ويزيل عنه هذه المظاهر التي تزري بإنسانية الإنسان، وذلك بالجهاد في غير ظلم، (سيف لاهب) وبالسلم في غير ضعف (وقصيدة خضراء). هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإذا رأينا الوحدات المعجمية

الجدول رقم (١)

المستضعف ن	الصغار	دمائي الضياء	لبن الكفن	يشتريني	الجبين الوتين	رغيف مخيف الخريف الطويل	شاحب هارب لاهب
---------------	--------	-----------------	--------------	---------	------------------	----------------------------------	----------------------

« القيم » والنظرية الأدبية

بقلم / د. محمد فكري الجزار (*)

كل مجتمع لا مندوحة له من إبداع منظومة من القواعد العرفية التي تنظم له حركة أفراده، وتضبط تصوراتهم، وتحدد وسائل تحقيقهم لهذه التصورات، فضلاً عن الحكم عليها.

ومن أجل قواعد عرفية تتمتع بكفاءة ذاتية لكل هذه الوظائف، يعتمد المجتمع إلى ثقافته التقليدية يستخلص منها هذه القواعد، الأمر الذي يوفر لها قبولاً بين أفراد هذا المجتمع.

ليست القواعد العرفية - إذن - متعالية عن الأفراد، كما أنها ليست - كذلك - مفارقة لعالمهم، وإنما هي جزء جوهري وأصيل من تكوينهم النفسي ووجودهم الاجتماعي وواقعهم المادي، إنها محض أمثلة - Idialization - لمعطيات ثقافية ترفعها إلى مرتبة «القيمة» التي تمثل سياقاً مثالياً يضمن انسجام التفاعل الاجتماعي بين الأفراد.

إن لمفهوم القيمة Value موقعه المهم في علوم الاجتماع، وعلى وجه التحديد: «الإثنولوجيا» Ethnology التي تحدد «القيمة» بأنها:

أ - الدافع العقدي «الإيديولوجي» الذي يؤثر في أفكار الإنسان وأفعاله (١).

ب - «ارتباط قوي وحتمي بين الكائن الحي وبعض الأهداف والمعايير والأشخاص المعنيين الذين يعتبرون وسائل لإشباع حاجات الكائن» (٢).

ج - «تمثل بؤرة التكامل بالنسبة لأي ثقافة» (٣)..
فبالنسبة للتعريف الأول تلعب «القيمة» دوراً في الدافعية الفردية، أما التعريف الثاني فيلتقط البعد الذرائعي «البراجماتي» للحمة الاجتماعية التي تبنيها «القيمة»، فيما يصب التعريف الثالث اهتمامه على فاعلية «القيمة» ثقافياً، والتعريفات الثلاثة تتضامن فيما بين بعضها البعض لتؤسس مركزية مفهوم القيمة في حياة مجتمع ما نظرياً وعملياً وثقافياً.

ولا تمتلك القيمة هذه المركزية إلا لكونها قارة في أخطر الظواهر الاجتماعية وأوثقها علاقة بالوعي الفردي والوعي الجمعي على السواء، أعني «اللغة»، وإن اللغة هي مسكن

المكونة للقوافي، فسنجد أن حقل الإنسان وأجزائه يحتل حيزاً كبيراً ضمن هذه الوحدات.

(الصغار، المستضعفين، الوتين، الجبين، دمائي) كما أن الصفات (شاحب، هارب، لاهب) هي صفات للإنسان، وما التركيز على حقل الإنسان إلا لكونه هو المقصود بالدعوة إلى أن يغير مواقفه، ويتخلى عن المواقف السلبية: مواقف الذل والخنوع، إلى الموقف الإيجابي: موقف القوة.

وأخيراً نخلص إلى أن القافية في الشعر المعاصر تقوم بوظيفة جمالية موسيقية، وذلك بخلق أجواء إيقاعية متنوعة تبعاً لتنوع القوافي في أنماطها وروبيها وصياغتها الصرفية وحروف مدّها، وفي ذلك كله كسر للرتابة التي يخلقها الإيقاع الواحد، إذا امتد على طول القصيدة، وأضف إلى ذلك تلك الدهشة التي يخلقها تجاوز أفق التوقع الإيقاعي لدى المتلقي. وإلى جانب هذه الوظيفة الجمالية تقوم بوظيفة دلالية، حيث تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة، وتكون وسيلة من وسائل تأكيد هذه الدلالة.

الهوامش:

* كلية الآداب - أكادير - المغرب

(١) أمثل هنا بكتاب: «جمالية الأدب الإسلامي» لمحمد إقبال عروي، فقد حل المؤلف قصيدة لحكمت صالح ولم يتطرق نهائياً إلى جانب القافية في القصيدة.

(٢) ديوان «الزمان الجديد» حسن الأمراني، ص ٥٧-٥٩، (ط ١، دار الأمان، الرباط، ١٩٨٨م).

(٣) انظر بخصوص الوقفة التامة والوقفة الناقصة كتاب: «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب» لمحمد بنيس، ص ٥٢ وما بعدها، (ط ١، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩م).

(٤) يقصد بالتدوير في الشعر القديم أن تكون الكلمة مقسومة بين شطري البيت، بينما يقصد بالتدوير في الشعر الحديث أن تكون التفعيلة مقسومة بين سطرين، فيكون الجزء الأول منها في نهاية السطر والجزء الآخر في أول السطر الذي يليه.

(٥) موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ص ٨٩ - ٩٠، (أصدقاء الكتاب للنشر والتوزيع ب.ت.).

(٦) انظر «عيوب القافية» في: «فن التقطيع الشعري والقافية» لصفاء خلوصي، ص ٢٧٦، وما بعدها، (ط ٥، مكتبة المثنى، بغداد، ١٩٧٧م).

(٧) نظرية الأدب، رونيه ويليك وأوستين وارين، ترجمة محيي الدين صبحي، ص ١٦٧، (ط ٣، الدار البيضاء، ١٩٨٥م).

(٨) المصدر نفسه، ن.ص.

● عندما يتوسع مفهوم الأدب ليشمل المؤلف والقارئ معاً!!

● مجتمعاتنا الإسلامية لها قيمها.. وعلينا اعتبار ذلك عند استقبال أي واد..

مرجعية

انتباهية

■ نموذج الوظائف: تعبيرية ————— إفهامية

شعرية

ماوراء اللغة^(٥)

وأول ما يجب الالتفات إليه أن «ياكوبسون» تعتمد خطّين في نمودجه للاتصال، تمكن بفضلهما من إقرار نمودج الوظائف.

الخطّ الأول: أن نمودجه للاتصال نمودج سكوني لا اعتبار فيه لعنصر الزمن، وهو يتابع في هذا، خطّي الألسنية السوسيرية، أي البنيوية، على الرغم من أن غاية هذه الألسنية غاية تسمح بالتجريد، بينما يختلف التفاعل اللغوي/الاتصال اختلافاً جذرياً بما يمنع أي تجريد، وسيلة كان أو غاية، عن فهمه..

الخطّ الثاني: أنه وضع «المرسلة» عنصراً غير متميز، على وجه الإطلاق من بقية العناصر، بالرغم من أن وجودها هو علامة الاتصال الوحيدة، فيوجد بوجودها وينتفي بانتفائها، كما أن وجودها علامة على مرسلها وإن غاب، كما هو الحال في «الكتابة» وعلى المرسلة إليه، وإن لم يحضر بعد كما في الحال نفسها..

وقد تمكن «ياكوبسون» بفضل هذين الخطّين من إقامة نمودج الوظائف الست بالشكل التجريدي السابق، ووجد في مفهوم «الوظيفة المهمة» مخرجاً من تورطاته العديدة التي لا مجال لذكرها هنا^(٦).

كان «ياكوبسون» ينطلق من رغبة عقلية في دراسة «الشعرية» - وظيفة المرسلة - دراسة ألسنية مجردة، ينتفي منها أثر الزمن، ولا تقييم اعتباراً لفعل الذات، بينما الواقع يؤكد على أن «المرسلة» إن هي إلا لحظة زمنية لها ما قبلها المؤسس لها، تماماً كما أن لها ما بعدها المستوعب لها، والذات قائمة فيها قيامها قبلها وبعدها.

إن «المرسل» ليس ذاتاً، وإنما وظيفة تقوم بها الذات، وكل وظيفة فإن لها غايتها المصوغة «مرسلة» ووحدها هذه الغائية تدفع ذاتاً أخرى للقيام بالوظيفة المقابلة للإرسال أعني الاستقبال، هذا اللقاء بين الذاتين على قاعدة المرسلة وغايتها يمتلك تاريخاً اجتماعياً تحكمه «القيمة»، وحالة المرسلة الأربية لا



■ القواعد العرفية هي جزء جوهري وأصيل

من التكوين النفسي للفرد.

القيمة الوحيد، ومن ثم تنطوي كل لغة على حقل دلالي - Semantic Field - قيمي يتداخل تداخلاً مؤثراً في كل حقول اللغة الدالية، بشكل يجعل من الحقل القيمي سياقاً فاعلاً في كل اتصال لغوي.

والسياق Context مصطلح على قدر كبير من الأهمية في كل اتصال لغوي، فعليه - سواء كان سياقاً خارجياً أم كان سياقاً داخلياً - يتوقف معنى الكلمة كما يذهب أصحاب النظرية السياقية^(٤)، ولا شيء كالقيمة يوجد في السياق الخارجي كما يوجد في السياق الداخلي اللغوي، إذ إن لها حالتها وجود، الأولى: حالة اجتماعية قبل اتصالية ينتظم فيها جميع أفراد مجتمع ما، فهي - إذن - مكون أصيل من مكونات سياق الموقف، والثانية: حالة لغوية قائمة بالقوة أو بالفعل في كل مرسلة لغوية سواء هبطت إلى ثرى معيارية اللغة أو حلقت في آفاق شعريتها. فالمنظومة القيمية - بهذا التصور - تمثل مرجعية لا يمكن غض النظر التحليلي المنهجي عنها في مقارنة المرسلات اللغوية على الرغم من اختلافاتها النوعية وتنوعاتها الأسلوبية، وقد لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى القول بأن نوع المرسلة وأسلوبها - باعتبارهما اختياريين اتصاليين - لا يخلوان من حضور «القيمة» حضوراً مؤثراً في كليهما، وفي هذا الصدد فإن نمودج الاتصال اللغوي ووظائفه الست - عند «رومان ياكوبسون» بحاجة إلى ما سكت عنه الرجل نفياً له متخوفاً على غاياته من أن تهدرها مقدماته..

سياق

قناة

■ نموذج الاتصال: مرسل ————— مرسل إليه

مرسلة

سنن

■ محمد علي الرباوي المغربي شاعر القصيدة الإسلامية الجيدة، التي يمكن للمتلقي المسلم أن يتقبلها كبديل شعري جاد، فهو يتوافر على وعي فني كبير، حين وازن بين المضمون الإسلامي واللغة المبنية على الإيحاء القوي الذي يتخذ عنده شكلاً تصاعدياً، ليبلغ عالم اللغة الرامزة، التي لا تتوافر لدى كثير من الشعراء الإسلاميين المعاصرين، ويكون الرباوي قد بلغ هذه المقدرة الفنية من خلال مرجعيته الثقافية الواسعة، التي تنفتح انفتاحاً إيجابياً على القرآن الكريم والسنة النبوية الشريفة، والتراث العربي الإسلامي، كما تنفتح على ثقافة الغرب دون إهدار للذات. ومن هنا فقد وجب أن ندخل إلى تجربة اللغة عنده في إطارها الممتد المتنامي الذي يشمل الماضي مشفوعاً بخصائص الحاضر ■■

التجربة اللغوية

في شعر

محمد علي الرباوي



تختلف إطلاقاً، حتى إن الوظيفة الشعرية لها غائيتها المسكونة - كذلك - بالقيمة، على خلاف ما يريده «ياكوبسون» ومن لف لفه من البنيويين، هذا الفهم للاتصال اللغوي، والأدبي منه على وجه التحديد، يفرض إعادة الاعتبار للتعريف المدرسي Schoolism للأدب بأنه «تعبير عن المجتمع»، على أن نوسع من مفهوم «الأدب» فلا ينحصر في العمل الأدبي، بل يشمل الطرفين الأساسيين في عملية الاتصال: المرسل والمرسل إليه، الأمر الذي سيمنع أية محاولة لتجريد العمل الأدبي وملابسات إبداعه وظروف تلقيه، متحولاً - من ثم - إلى مجرد شكل متميز من أشكال التفاعلية الاجتماعية، ومن ثم لا بد من أن يناط بالمنظومة القيمية دورها الفاعل في بناء النظرية الأدبية.

إننا بحاجة ماسة إلى قراءة الإنجاز الغربي بعيون ناقدة، تراعي أن مجتمعاتنا العربية الإسلامية مجتمعات قيمية أكثر منها تعاقدية (إشارة إلى العقد الاجتماعي)، ولا بد من مساءلة ما يفد علينا من سوانا وتأويله والاختيار منه، حتى نوائم بينه وبين ثوابتنا الاجتماعية وطبيعة ثقافتنا.

■ هوامش الدراسة.

* كلية الآداب - جامعة المنوفية

(١) إيكه هولترانس - قاموس مصطلحات الإثنولوجيا والفولكلور - ت: د/ محمد الجوهري ود/ حسن الشامي - دار المعارف - القاهرة - الطبعة الأولى - ١٩٧٢م، ص ٢٩٥.

(٢) نفسه، ص ٢٩٥.

(٣) نفسه، ص ٢٩٦.

(٤) د/ عبدالفتاح البركاوي - دلالة السياق - دار المنار - القاهرة - الطبعة الأولى ١٩٩١م، ص ٣٩.

(٥) رومان ياكوبسون - قضايا الشعرية - ت: محمد الولي ومبارك حنون - دار توبقال - الدار البيضاء - الطبعة الأولى ١٩٨٨م، نموذج الاتصال، ص ٢٧، نموذج الوظائف - ص ٣٣.

(٦) يراجع في نقد «ياكوبسون» د/ محمد فكري الجزار - المقدمات الغائبة - مجلة القاهرة

الإدب الإسلامي

العدد الثالث عشر - رجب / شعبان / رمضان ١٤١٧ هـ

بقلم: د. عمر بوقرورة

وسيكون التحليل وفق البناءين
الآتين اللذين يتشكلان في إطار
تصاعدي:

أ - التضمين وبنية التداخل

إن من أبرز خصائص القصيدة الإسلامية أن ينظر صاحبها إلى واقعه من خلال الزمن الماضي، الذي يعد إرثاً رؤيويًا وتشكيليًا لا يجوز التنازل عنه؛ لأنه المعين الدلالي والإيحائي على الإبداع، والمؤازر على تشكيل الرؤى والمواقف ويتم كل ذلك في إطار التواصل الروحي أو النفسي بين موقفين يتداخلان في إطار الغائب الحال في الحاضر.

ونعود إلى الرباوي لنؤكد أنه قد أدرك قيمة هذا التواصل، حين جسده من خلال التضمين، الذي يعد المميز الفني القوي، الذي فرض نفسه في قصيدة تداخل فيها الخاص والعام، من خلال اللغة المؤيدة بنصوص مساعدة، أو هي الصميم أحياناً.

أما قراءتنا للتضمين عنده فستكون وفق السؤال الآتي: كيف يتم التضمين أو التداخل؟ الإجابة عن هذه الإشكالية محكومة بشرطين: أولهما علاقة الشاعر محمد علي الرباوي المسلم بالمضمون المقتبس في علاقته بالإسلامية، ويتعلق الشرط الثاني بمدى قدرة الشاعر على الإضافة وهو الأهم، فالإشكالية - إذن - ذات شقين: أحدهما يتعلق بالماضي أو التراث في تداخله مع الإسلامية المجسدة في الحالة الموضوعية أو الفكرية للتضمين الذي يقدمه الشاعر، ومدى صلته بحياته الآنية، ويتعلق ثانيهما بالفن، حيث يحول الشاعر النص التراثي إلى حالات لمواقف عصرية متداخلة من خلال اللغة الشعرية التي تضيء النص الشعري في علاقته بالموروث، وعند هذا الحد نصل إلى التضمين الجيد، وبهذا المقياس ندخل إلى لغة الرباوي التي تشكلت في إطار

التضمين.

اللغة في هذه الحالة تأتي وفق التداخليات التي تحددها الاستجابة الحضارية التي تجعل التداخل ماثلاً في القرآن الكريم والسنة النبوية والتراث العربي والإسلامي، وما يحتويه من أطر معرفية كالشعر والمثل والحكمة.. فالكون اللغوي هنا «يتداخل ويستعين بكل ما من شأنه أن يحيل إلى نصوص وخطابات أخرى يكون المخاطب على علم بها فتؤثر فيه بإيجاد وشائج وعلاقات بين الخطاب المراد تبليغه، والخطاب المحال عليه»^(١).

ويعد القرآن الكريم المصدر الأول للتضمين لدى محمد علي الرباوي الذي عاش منجذباً إليه، ملتحمًا به في إطار تآزر نص الوحي بالمضمون الخاص، وهو التآزر الذي أكسب لغته دلالات ذات مغزى رمزي رفيع، ولعل هذه السمة هي التي جعلت هذا الشاعر محل ثقة من قبل كثير من الدارسين، يقول علي لغزيوي: «الشاعر الرباوي يستوحي بنية الجملة القرآنية، ويغرف من المعجم القرآني، ويوظف الشخصيات الإسلامية توظيفاً موفقاً واعياً، ويؤكد إيجابية هذا المنحى في تجربته الشعرية»^(٢).

وفيما يلي قراءة لهذه الفنية المشفوعة بخاصية التضمين والتي شملت دواوينه العديدة التي صار فيها القرآن بأكمله كتاباً مفتوحاً، ليستقي منه زاده اللغوي والفكري، ليوظفه في صراعه مع الزمن غير القرآني، يقول في قصيدته «ما أوسع صدرك»^(٣):

لكن نبئتُ في الحقل الأجرد
زهرة

قال لها محبوبتي: كوني أنت علي

عبيدي برداً وسلاماً، كانت برداً
وسلاماً
كانت شجراً وحماماً، كانت
جارية
قلعتني من ثبج البحر، وأرست
بي في الشط الأخضر.

إن الأسطر هنا متكئة على قوله تعالى: ﴿قلنا يا نار كوني برداً وسلاماً على إبراهيم﴾ (٤) لكن الأهم هنا، هو ذلك التجسيد المحكم للمفارقة التصويرية، المعتمد على جملة قرآنية بنيتها المبالغية، فقد حدث لإبراهيم - عليه السلام - ما لم يكن يتوقع حين صارت النار برداً وسلاماً، ويتكى الرباوي على هذه المفارقة المهيأة في ذهن المتلقي المسلم، لينسج لحالته الخاصة التي ما إن يستولي عليها الواقع المادي ويهلكها بأسباب السوء، حتى يأتيها نصر الله فتفر إليه، ويضاف إلى الجملة القرآنية استعمال لغوي جديد معتمد على الإيحاء الرامز الذي وفر للنص أبعاداً جديدة، فالحقل الأجرد دال على الكتل المادية التي اتسم بها محيط الشاعر، وثبج البحر لا يوازيه إلا المحيط السابق الذي أرققه، أما الألفاظ الأخرى فتأتي معاكسة لذلك: لأن الشجر والحمام والزهرة والشط الأخضر، كل هذه لا تدل إلا على عبور الشاعر نحو زمن الإسلام، والعبور لا يكون إلا مؤيداً بالله، كالعبور الذي جربه إبراهيم - عليه السلام.

هكذا نقرأ للرباوي لغة رامزة موحية لا أثر للإنشائية المرهقة فيها، وتبقى هذه المفارقة سمة اللغة لديه، يستحضرها كلما تعلق الأمر باقتباسه لنص قرآني أعجب به، يقول (٤)

ما كلمت الناس

ثلاثة أيام رمزاً وإشارة

واهم أنت هل ينسج الكر والفر
أجنحة

في زمانك هذا؟ هل ينسج الكر والفر
عشا يفيك لهيب الثلوج؟

واهم أنت، هل كبد لكبير العشيرة؟
هل كبد للحجر؟

إن التضمين هنا رائع؛ لأن الشاعر
ينقلنا من مرحلة التوثيق والزخرفة
إلى مرحلة التداخل والالتحام بين
نصين لشاعرين ينتميان للفئة الأدبية
الفاعلة التي ترفض الموت والاندثار.

والتضمين يتم عن طريق التحوير
للجمل اللغوية الحاملة لآنية عنتره،
والتي يعبر الشاعر من خلالها نحو
دلالة جديدة، فرضها موقفه من
الواقع، فهو يتحدث عند موت الفاعلية
في الإنسان العربي المسلم من خلال
السؤال «من إليك شكا بتححممه؟»
والشكوى والتححمم تستلزمان
الفارس والجواد اللذين ينجزهما الفعل
وهو مفقود، فلا شكوى إذن، ولا
فارس ولا فرس، والشاعر واهم؛ لأنه
يطلب المفقود، أو أنه قد غرر به حين
اعتقد البطولة في العرب والمسلمين
الذين فقدوا الإحساس الحضاري.

والحل لدى الرباوي - وهو
الشاعر المسلم - أن يطلق الوهم،
ويلجأ إلى أعماقه ليلمس لنفسه
الغيمة الممطرة، كما التمس عنتره بن
شداد الحرية لنفسه من نفسه (٨)؛

ولقد شفى نفسي وأبرأ سقمها

قيل الفوارس: «ويك عنتر أقدم»
إذن فما على الرباوي إلا أن يلجأ
إلى أعماقه إذا أراد أن ينجز ما أنجزه
عنتره (٩)؛

فتسلل إلى عمق أحشائك الآن
فتش أتلقي بها كبداً؟

إن هذا النموذج المضمن دليل فنية
جيدة؛ لأن الشاعر لم يقصد أن ينعت
عنتره بالقوة، أو يقرر ما كان لكنه
يريد الوصول إلى الضياع الآني من
خلال صهر القديم بالاحساسيس
الجديدة في نسج مؤيد بالمفارقة

الإسلامية التي تتمثل في التعامل مع
الجميل الجليل المشرق من التراث.

ب - أن يقتصر التضمين على
النص، ويكون الشاعر في هذه الحالة
مراوفاً بين أمرين: أحدهما إعجابه
باللفظة المستعملة التي لم يجد مثلاً لها
بديلاً.

وثانيهما: الولوج من خلالها إلى
نقد حالة سلبية من التراث، والتي
تتداخل مع حالة معاصرة.

هكذا نستطيع من خلال هذه
الثنائية أن نجيب عن السؤال المحتمل
وهو: ما الذي يجمع بين التضمينات
المتعلقة بأمرئ القيس المستنجد
بالروم، وعنتره الفارس الراض،
وعبدالله بن رواحة المجاهد، ومجنون
ليلي العاشق...؟ إن الثنائية لا شك
تجيب على ذلك.

ونأتي إلى النماذج الشعرية التي
سنكتفي فيها بما يدل على فنية
الشاعر، أو عدمها في علاقته
بالموروث المؤيد بالثنائية السابقة، أما
الاستعمال الأول فيتعلق بالنص
الشعري مؤيداً بالموقف، ونقرؤه لدى
الرباوي في علاقته الإيجابية بعنتره
بن شداد، هذا الشاعر الأسود الذي غدا
نموذجاً طيباً لرمزيتين، أساسهما
العبودية والفاعلية، وقد اختار الرباوي
هذا النموذج الرائع لينسج من خلاله
شعراً يحاكم به عصره الذي فقد
الفاعلية وارتضى العبودية (٧)؛

من إليك شكا بتححممه؟ واهم أنت لا
تطلب

البيد غيمك إلا إذا أخرجت ثقلها
الأرض تذكرها

وصوارمهم من دمائك تقطر، تذكرها
هل وددت عناق

الصوارم إذا لمعت مثل بارق ثغر
حبيبتك المبتسم؟

أم هل وددت الدخول إلى مملكات
الثلوج؟

ما كلمت الناس حبيبي
فابعث لي منك بشاره

هل في بلدي من يقدر أن يتكلم؟
فالأسطر الشعرية أساسها النص
القرآني المأخوذ من قوله تعالى في
شأن زكريا - عليه السلام - «قال رب
اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس
ثلاثة أيام إلا رمزاً» (٦) وإذا كانت
علامة زكريا ألا يكلم الناس إلا رمزاً،
فإن الرباوي يتمنى أن يكلمهم، لكنه لا
يقدر على التبليغ، فالفقر يخرسه «هل
في بلدي من يقدر أن يتكلم؟» وهنا
يكن سر نجاح الشاعر الذي استطاع
أن يطوع لغته التي ينقل بها المعنى
إلى حالة مغايرة، حين يصبح الشاعر
عاجزاً عن الكلام في بلد يحرم ذلك.

ونكتفي بهذا القدر من الاقتباس
الخاص بالنص القرآني لنصل إلى
الشعر العربي القديم الذي يتداخل مع
شعر الرباوي في نماذج عديدة ممتدة
قائمتها: عنتره بن شداد، وأمرؤ
القيس، وعبيد بن الأبرص، وعبد يغوث
اليمني، والمتنخل الهذلي، وعبدالله بن
رواحه، وكعب بن جعيل، ومجنون
ليلي.. أما التضمين أو التداخل مع هذه
النماذج فيتم عنده وفق ثلاثة
مستويات:

أ - توظيف الشخصية أو جعل
القصيدة باسمها.

ب - توظيف الفكرة.

ج - توظيف المعجم اللغوي أو
النص الأصلي المتضمن.

وقراءة هذه المستويات تقودنا إلى
كيفية انتخاب النصوص المضمنة،
والتي غالباً ما يتم التعامل معها وفق
ثنائيتين:

أ - أن يكون التضمين عن طريق
النص المؤيد بالموقف، إذ يعتمد
الشاعر في ذلك إلى انتخاب شعراء
ذوي مواقف إيجابية، بحيث يفضي
من خلالها إلى تحقيق مهمته

التصويرية، المعتمد على لغة الكر والفر والشكوى والتحمم، والصوارم والبيد والدماء، وهي اللغة المبنية على عنصري الحضور (عنقرة) والغياب (زمن الرباوي).

هذا عن الاستعمال الأول المؤيد بالموقف، أما عن الثاني فقد نجده في نقد حالة سلبية من التراث كشأن الرباوي مع امرئ القيس، هذا الشاعر العربي الوهم الذي حاول أن يتحرر أو يثأر لأبيه من خلال الوهم الكامن في قيصر الروم، وهو التحرير الذي لم يقع، والرباوي يستغل هذا الموقف التاريخي السيء ليضمّنه موقف أبيه الذي هاجر من الوطن طالباً الحياة في بلاد الروم، تاركاً كندة كما تركها صاحبها، وفي كل ذلك نجد لغة امرئ القيس التي تشكل الأساس الباني لقصيدة الرباوي (١٠):

كندة أطلال

بعر الآرام كحب الفلفل
أنى لك أن تجعلها مملكة
لا تغرب عنها الشمس
وأنت صغيراً ضيعت
كبيراً حملت دم الوطن المقهور
هجرت ممالكه الظمأى
ليس لك اليوم سوى
أن ترسو في صدر حبيبك
أن تطلب منه الرحمة
قيصر لا تنثر عيناها الرحمة

وإذا كان الرباوي قد أجاد في النصين السابقين، فإننا نجده في مواقف أخرى وهو يجنح إلى التوثيق والزخرفة أكثر من جنوحه إلى الفن، فعندما يتعامل - مثلاً - مع عبدالله بن رواحة فإنه لا يستلهم روح النص المعتمد على التحوير الفني المتسق مع بعد القصيدة الدلالي، بل يلجأ إلى كتابة أبيات ابن رواحة كاملة، لكنها على شكل أسطر هكذا (١١):

يا نفس إلا تقتلي تموتي
هذا حمام الموت قد صليت
وما تمنيت فقد أعطيت



القرآن الكريم مصدر أساسي للتضمين لدى الشاعر وفي العديد من أعماله



إن تفعلني فعلهم هديت

فالشاعر قد كتب البيتين على هذا الشكل دون إخضاعهما لعلامة النص المتضمن، أو المقتبس، والفارق الوحيد بين النصين هو ضمير الجمع في «فعلهم» التي وردت في الأصل بألف التثنية «فعلهما» لأن ابن رواحة يقصد بهما: جعفرًا وزيدًا اللذين استشهدا في غزوة مؤتة (١٢).

والشيء نفسه فعله الرباوي مع المتنخل الهذلي بن عويمر، حيث اعتمد عليه في نسج أبيات ليدلل من خلالها على تلك المشاهد المأساوية الحاصلة في وطنه: صنف من الناس يعيش البذخ واللهو، وآخر يرحل في عالم السجون المرعب (١٣)

بنيت على معاري فاخرات

بهن ملوب كدم العباط

وهم يقضون ليلتهم بقبو

على جمر الغضا وعلى السياط

والأسطر متكئة على طائية ابن

عويمر التي نعتوها على أنها «أجود طائية قالتها العرب» (١٤).

وعموماً فإن الرباوي قد استطاع بهذا التضمين أن يحدث تحولاً في مسار القصيدة الإسلامية، حيث زواج فيها بين اللغة الخاصة المبنية على الإيقاع الداخلي، واللغة الخارجية المؤيدة بالتوحد مع النماذج التراثية في إيجابيتها المرغوبة، أو في سلبيتها المرفوضة، فكشف بذلك عن مقدمة لرؤية فنية إسلامية أساسها القصيدة النامية المعبرة عن معاناة الشاعر في إطار فني محكوم بالمنهج الإسلامي، الذي يحتم التعامل مع التراث من خلال انتخاب الأصلح والأفيد.

ب - التشكيل اللغوي الخاص،

إن التضمين السابق لا يعني أن محمد علي الرباوي قد اتكا تماماً على الموروث، فلا يرى إلا من خلاله، ولا يشعر إلا بلغته، فيكون حينئذ أشبه بالسكوني المردد لما سبق، بل حاول هذا الشاعر من خلال نماذج عديدة أن يصوغ لغة خاصة منحتة التقدر والتمايز، وسنلج هذه الخصوصية اللغوية فيما يلي معتمدين على الإحصائيات التي تفيدنا في نسج موقف خاص بلغة هذا الشاعر، ومقتصرين على مجموعة شعرية واحدة هي «الأحجاب الفوارة» لا لعقوية الاختيار، بل لقناعة أساسها الخصوصية اللغوية لهذه المجموعة التي ندخل من خلالها إلى وحدات معجمية خاصة بالعالم الداخلي للشاعر، ونستطيع أن نقسم الوحدات إلى قسمين بارزين هما

أ - عالم الطين أو الجسد،

ب - عالم الشوق والحنين، أو البناء الواعي.

ديوان الأحباب الفوارة - محمد علي الرباوي (٣)

لغة الطير أو الجسد

الجسد المرشوق
جسدي يتسكع
الجسد المتوهج
جسدي يتأجج
هجير الصحراء
في رثيتك الرعب
تلهث كالمخمور
حوافرك الظمأى
الصدأ الفتان
ظهري يتقوس
عظامي تشكو الظمأ
أدغال رمادي
فؤادي عطشان
متهم بضياعي
يتسكع الشتاء..
يشربك الصمت
أنت رماد
يلطمك الصيد

لغة الشوق أو البناء الواعي

أبعث لي بشارة
لا تذر العاشق فرداً
بك أستنصر
لا تتركني
العاشق الملحاح
يأتيني بالبشرى
يدثرني
الروض الأخضر
الشط الأخضر
برداً وسلاماً
يتلألأ نوراً
وعد حبيبي متسع
ألمح الساحل الأخضر
أطير إلى النور
الفرح المشتعل
أخلع نعليك
طهر رثيتك
لبيك حبيبي

(٣) الرباوي له ثلاثة دواوين تسيير في هذا السبيل وهي: الأحباب الفوارة، والولد المر، والرمانة الحجرية، لكننا اخترنا منها الأحباب الفوارة لتوفره على الكم الهائل من هذه اللغة الخاصة.

أ - لغة الطين أو الجسد: إن مجموعة «الأحباب الفوارة» للشاعر محمد علي الرباوي تحيلنا إلى عالم لغوي خاص يتشكل في ظل طينية قاتلة، أو روحية مبشرة بالزمن الأخضر، أما الطينية فنقرأها في لفظة الجسد ومشتقاتها يقول (١٥):
جسدي مرتع لصهيل الصدى،
هجرت ربعه القطوات، وأعطت
لهذي الطحالب حق التسكع في كهف
ذاتي، لقد بشرتني الليالي بهذا

وفيما يلي نموذج من الإحصائيات التي تحيلنا إلى العالمين المذكورين: إن الإحصاء السابق مهم؛ لأنه أكد لنا العالمين المسيطرين على تجربة الشاعر التي جاءت إسلامية خالصة، لأنه لا شيء يهم المسلم في حياته أكثر من أن يصارع حتى تكون الغلبة لعالم البناء الواعي، أو زمن الإسلام النقي، والخصوصية الإسلامية هذه جاءت مؤيدة بالخصوصية اللغوية التي ستزداد وضوحاً بالآتي:

العذاب العظيم، فخضت متالفه زمناً
ذقت فيه لذيق التغرب، يا صاحبي،
كم تغربت بين جزائر دنياي دهرأ
بطيء الفصول..

لقد أراد الشاعر أن يصور إحساسه بالثقل المادي الذي انهال عليه في ظل فقدان الروحي، فاختر من الألفاظ ما يشع بإيحاءات الثقل والعنف، حتى يستطيع أن يفجر من خلالها المعاناة المترسبة في أعماقه، أما محور هذه الألفاظ فهو الجسد القاتل الذي هجره زمن العز وحل فيه زمن الطحالب التي وجدت الفرصة سانحة للتسكع والعبث.

ونضيف إلى هذه اللغة الموحية الجيدة ميزة أخرى امتازت بها لغة الرباوي وهي العلاقة الكلية التي تتشكل من خلالها هذه اللغة، ولعلها العلاقة التي أكد عليها القدماء فيما أسموه بـ «صحة التأليف» الذي عرفه الحسن بن بشر الأمدي بأنه: وقوع الألفاظ في مواقعها بحيث «تجيء الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد حسبما توجبه قسمة الكلام» (١٦)، وكذلك جاء لفظ الجسد مع الألفاظ المشاكلة له والتي لم تزده إلا قوة - كما نقرأ في النص السابق - فالجسد مؤيد بصهيل الصدى أو الهزيمة المؤيدة بالقوم التبّع، وبالهجر والطحالب المتسكعة التي هي النظم الجوفاء التي حكمت زمن الشاعر، فبشرته بالعذاب العظيم وغربتة عن الإسلام.

ونختم الحديث عن لغة الطين والجسد بملاحظة مفادها أن هذه اللغة قد تشكلت لدى الرباوي في ظل كم لفظي هائل يشملها ديوانه «الأحباب الفوارة».. مؤيداً بـ «الولد المر».. و«الرمانة الحجرية».. كما ذكرنا سابقاً، فنحن نقرأ له مجموعة من الجمل المرتبطة بدلالة واحدة هكذا: «الجسد القاحل.. الأدغال العريانة..