مجلة العلوم العربية والإنسانية، جامعة القصيم، المجلد (٢)، العدد (١)، ص ص ٦٩-٨٩، بالعربية (محرم ١٤٣٠هـ/يناير ٢٠٠٩م)

من جماليات الشعر الإسلامي المعاصر قراءة نقدية في نص شعري

إبراهيم بن منصور التركي
الأستاذ المشارك في جامعة القصيم
قسم اللغة العربية وآدابها
immt321@yahoo.com
(قدم للنشر ١٤٢٨/١١/٢٨هـ؛ وقبل للنشر ١٤٢٩/٣/٢٦هـ)

ملخص البحث. في هذه الدراسة حاولت أن أسلك طريقاً جديداً لتقديم الأدب الإسلامي إلى القارئ، إذ لم أحاول التنظير لقضاياه كما فعل آخرون، ولكني اخترت القيام بدراسة تطبيقية لتحليل أحد النصوص الشعرية الإسلامية، وهي قصيدة (النبع القديم) للشاعر الإسلامي محمود مفلح. فقد قمت بدراسة العناصر الأساسية المهمة في النص الشعري، وهي: المعاني والدلالات، والصور، والأسلوب، والإيقاع. وكانت البداية مع دراسة معاني النص ودلالاته، كاشفاً من خلالها عن قضية النص الرئيسة والطرق الفنية المبدعة التي اتبعها الشاعر للتعبير عن ذلك كالتناص والرمز.

ثم نظرت إلى الصور الفنية في القصيدة، وحاولت استظهار أثر عواطف الشاعر ومشاعره على تلك الصور، ومدى مناسبتها لقضية النص. ثم عقّبت باستعراض الخيارات الأسلوبية اللغوية التي بنى الشاعر عليها نصه، وكيف انعكست قضية النص على السطح اللغوي في تلك القصيدة. وفي آخر المطاف ألقيت نظرة على الإيقاع الشعري، وركزت على الإيقاع الداخلي في النص، مستظهراً القيم التعبيرية والدلالية التي أوحت بها بعض الأصوات اللغوية في القصيدة.

وقد وجدت في ختام تحليلي للقصيدة كيف أن هذا النص الإسلامي استطاع أن يستخدم طرقاً إبداعية ليعبر بها عن أفكاره الفرعية والرئيسة، مع احتفاظه بالقيم الإسلامية الفاضلة التي لا تصادم المبادئ الإسلامية الأصيلة، بل تدعمها وتعزز وجودها عند المتلقي.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

فقبل قرابة ثلاثة عقود من الزمن بدأت محاولات غيور لتقديم منهج إسلامي في الأدب والنقد، وتوالت في هذا الموضوع عدد من الجهود أثمرت عن إنشاء رابطة عالمية للأدب الإسلامي. أعقب ذلك ظهور اتجاه قوي نحو التنظير للأدب الإسلامي، والتقعيد لمباحثه والتقنين لقضاياه.

ولكن شأن البدايات ألاّ تظهر ناضجة كما يجب، وأن تشوبها بعض الاجتهادات غير الموفقة، ومن ذلك مثلاً تلك الأفكار والرؤى التي اختلف حولها المنظرون أنفسهم وما زالت بعض الخلافات لم تحسم بعد، وربما لن تحسم لكونها من القضايا المشكلة التي تختلف فيها الآراء والاجتهادات، وقد تناول بعض من أولئك المنظّرين شيئاً من انتقاداتهم بعضَهم لبعض صراحة، ونصّوا عليها في كتبهم. انظر: [١، ص٤٩ و ٢، ص٥٠، ٦٣، ٢٠٤].

وبلغ ببعض المنظرين الاجتهاد أن أدخلوا (في الأدب الإسلامي أعمالاً بينه وبينها بعد المشرقين لمجرد تناولها حوادث تاريخية أو إسلامية معروفة، فلأن توفيق الحكيم يحكي قصة (أهل الكهف) في مسرحيته المشهورة، ولأن صلاح عبدالصبور يعرض (مأساة الحلاج) اعتُبر عملاهما أدباً إسلامياً دون النظر إلى البعد الفكري الذي تنطوي عليه المسرحيتان) [٣، ص ٤٦]. عن (مأساة الحلاج) ذهب الناقد الدكتور سعد أبو الرضا (عضو رابطة الأدب الإسلامي) إلى أن هذه المسرحية مما يكشف عن روعة قيم هذا الدين في الإخلاص للمبدأ وهداية الناس!!. انظر: [٤، ص ١٣١] في حين يشير الإمام ابن تيمية إلى أن الحلاج من أهل البدع والزندقة. انظر: [٥، ١١/١٨]).

وبرغم التقدير الكبير الذي نكنّه لكل هذه الكتابات، والحماسة الإسلامية الصادقة التي تعمر قلوب كاتبيها للتعريف بالأدب الإسلامي ونشره، إلا أن ثمة طريقاً واحداً لم يأخذ حقه الكافي من اهتمام نقاد الأدب الإسلامي، مع أني أظنّه من أهم الطرق التي يمكن اللجوء إليها لخدمة الأدب الإسلامي والتعريف به، ألا وهو الدراسة النقدية التحليلية للنصوص الإبداعية الإسلامية.

إن التعامل النقدي مع النص الإبداعي الإسلامي يحقق أمرين، أولهما: تسويق النص الأدبي الإسلامي وإشاعته والبرهنة العملية على طابعه الفني الجمالي. وثانيهما: تصحيح مسارات الإبداع الإسلامي وتقويم أخطائه وأوجه قصوره، وفتح مسارات أخرى جديدة أمامه للتعبير.

وهذا الطريق ربما لجأ إليه بعض النقاد الإسلاميين على استحياء، أو لم يوظّفوه كما يجب في تلك المرّات القليلة التي لُجئ إلى هذا الخيار، وذلك عند اختيار نصوص ضعيفة فنياً لتكون موضوع الدراسة النقدية التطبيقية. ولهذا أتعجّب كيف أن أحد كبار نقاد الأدب الإسلامي يعترف برداءة وضعف المستوى الفني لأحد الشعراء الإسلاميين، ومع هذا يكتب عن (البناء اللغوي) في شعره، ويقيم ندوة احتفالية عنه، ويطبع كتاباً خاصاً عن ذلك

الشاعر[٦ ، ص ٦]. إن مثل هذا الأمر برغم نبل مقصد فاعله ، إلا أنه قد يُضِرّ بالأدب الإسلامي أكثر مما يفيده ، لأنه سيقدم نماذج ضعيفة لا تشرّف الأدب الإسلامي ولا تخدم قضيته.

لهذا رأيت أن أقوم بهذا الجهد النقدي التطبيقي على أحد النصوص الشعرية الإسلامية الجيدة ، للكشف عن جمالياته ووجوه حسنه ، ليكون بذلك برهاناً عملياً على إمكانية الجمع بين الجمالية والإسلامية. وقد حرصت أن يكون النص لأحد الشعراء المعروفين بتوجههم الإسلامي ، وأن يمتثل النص لتعريفات الأدب الإسلامي التي ترى بأن (الأدب الإسلامي) هو : (التعبير الجميل عن الكون والحياة والإنسان من خلال تصور الإسلام للكون والحياة والإنسان)[٧ ، ص٦]. أو أنه : (تعبير جمالي مؤثر بالكلمة عن التصور الإسلامي للوجود)[٨ ، ص٦٩]. وهو ما ينطبق على النص محلّ الدراسة.

إن مصطلح (الأدب الإسلامي) يتضمن وصفين مهمين لينطبق الاسم على مسماه ، هذان الوصفان هما : الأدبية ، والإسلامية. ونعني بالأدبية أن يتضمن النص الإسلامي كامل المقتضيات الفنية والجمالية التي تجعله في مصافّ الأدب الرفيع. ونعني بالإسلامية تلك الرؤية الصافية النقية التي يستقيها النص الإسلامي من معين الكتاب والسنة. ولهذا حرصت على اختيار نصّ يجسد الأمرين كليهما ، وهو ما سأحاول الكشف في الصفحات التالية عن مدى نجاحه في تحقيق ذلك.

إننا بحاجة إلى نص يجسّد التجربة الإسلامية الحق بشكل فني رائع ، دون أن يحصر نفسه في موضوعات ضيقة ، ذلك أن (الأدب الآن لا يشتمل على (موضوعات) بحيث يمكن القول إن الالتزام يقضي بعدم الخوض في هذا الموضوع أو ذاك ، ولكنه يضم (تجارب) ، والالتزام الإسلامي يقضي بتصفية هذه التجارب ، ولن تنفعل النفس المؤمنة التي تغلب هواها بغير المصفاة التي تعبر عن النظرية الإسلامية في كل قضايا الإنسان والوجود دون انحراف ، ودون زيغ وبهتان ، ودون انسياق وراء الغرائز البهيمية والشهوات)[٩ ، ص ٣٥].

وحتى أقف ويقف القارئ على جماليات هذا النص فقد حرصت أثناء الدراسة على الموازنة بين جمالياته وجماليات الشعر العربي المعاصر الذي حقّق - في نظر كثير من النقاد - قفزة هائلة في مستوياته الجمالية وأدائه الفني. وذلك للوقوف على المستوى الجمالي والأداء الفني للقصيدة محلّ الدراسة. وستكون القصيدة محلّ الدراسة هي قصيدة : (النبع القديم) [١٠ ، ص ٧٥].

وهي قصيدة كتبها محمود حسين مفلح ، المولود بفلسطين عام ١٩٤٣م. ثم هاجر مع أسرته إلى سورية ، واستقر ودرس بها حتى حصل على بكالوريوس اللغة العربية من جامعة دمشق ، يكتب القصيدة والقصة القصيرة والنقد الأدبي ، وهو عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق ، وعضو اتحاد الكتاب الفلسطينيين ، وعضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية [١١ ، ٦٩٢/٤].

النص

ماضٍ على طول الطريق
لا أنت تفهمني ولا موتي يجيء
ولا أنا أنجو من الشعر الحريق!!
تعوي علي ذئابهم
وأظل ألقمها العدالة
ثم تعوي
ثم ألقمها النبالة
ثم تعوي
ثم تنتفض الشهادة في شراييني وأركض
فالشراع هناك يرمقني
ويرمقني المضيق
***
كم مرة فاح الكلام على لساني!!
وأنا أحس بأن ظهري في السنانِ
حتى عناقيد الكروم، وكم حنوت على نضارتها!!
تراوغني
وتهرب من بناني...!!
***
وأنا أدف على الطريق
ولا أغازل غير فجر المتعبين
ولا أقيم لغيرهم وزناً
أمشي ويتبعني الغبار
ويمدّ لي ذاك السراب لسانه
ويشبّ في دمي الحوار
"أرهقت نفسك فاستند يوماً إلى هذا الجدار"؟

لن تستطيع قراءة اللغز المعربد
في قواميس "الكبار"!
***

ورجعت للنبع القديم
رجعت للصبوات والهفوات والحب المقيم
ورجعت للحلم المسافر في عيوني
ياصدر أمي إن بي ظمأ إلى نبع الحنينِ
إني أتوق إلى براعم تلكم الكلمات
للسهرات للبسمات للركن الركينِ
إني أتوق إلى سنابلنا إلى وجه المساء
إلى مرايا الزيزفونِ
إني عريت، وهزني ريح الخريفِ
وجئت يا أمي إليك... فدثريني... دثريني...

النقد

تتعدد المناهج النقدية التي تقارب النص الأدبي لقراءته وتحليله، ومن أسباب ذلك التعدد اجتزاء كل منهج جانباً من جوانب النص ليقوم بدراسته وتفسيره، ولن نقصر التناول هنا على جانب واحد من جوانب النص الذي بين أيدينا، وإنما سيأتي التناول عبر العناصر الأربعة الرئيسة التي تعطي النص الأدبي خصوصيته الفنية، هذه الأربع تكاد تكون محل اتفاق معظم الدراسات النقدية، ويمكن أن نتلمسها في كلام سيد قطب الذي يقول: (إن وظيفة التعبير في الأدب لا تنتهي عند الدلالة المعنوية للألفاظ والعبارات، بل تضاف إلى هذه الدلالة مؤثرات يكمل به الأداء الفني وهي جزء أصيل من التعبير الأدبي. هذه المؤثرات هي الإيقاع الموسيقي للكلمات والعبارات، والصور والظلال التي يشعها اللفظ وتشعها العبارات زائدة على المعنى الذهني، ثم طريقة تناول الموضوع والسير فيهن أي الأسلوب الذي تعرض به التجارب وتنسق على أساسه الكلمات والعبارات)[١٢، ص ٣٨].

هذه الأربع التي ذكرها سيد قطب (الإيقاع، الدلالات، الصور، الأسلوب) هي أيضاً ما ينظر إليه أصحاب الدراسات النقدية المحدثة في النص الأدبي، حيث يرى د.عبدالله الغذامي بأن الأدب (يسعى إلى إحداث الانفعال في النفس، أو إثارة الدهشة. ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبي من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمور، هي:

١- اللغة .
٢- استخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر.
٣- الصورة .
٤- الإيقاع [١٣ ، ص١٠٠].

إن هذه الأربع هي تقريباً ما ذكره سيد قطب ، ذلك أن الأسطورة يمكن إدخالها في مبحث الدلالات ، فالأسطورة تهدف إلى بث دلالة ما في النص الأدبي ، وهذه الأربع هي محلّ اتفاق كثير من كتب الدراسة الأدبية التطبيقية مع تغييرات طفيفة جداً[١٤ ، ص ١٠ وما بعدها]. وبهذا يمكن اعتماد هذا المنهج في مقاربتنا الشعرية للقصيدة محل الدراسة ، إذ إن الوحدات التي ستُدرَس في التعبير الشعري ، هي :

١- المعاني والدلالات .
٢- البناء اللغوي .
٣- الصور الفنية .
٤- الإيقاع الموسيقي .

أولاً : المعاني والدلالات

يفضّل بعض نقاد الأدب الإسلامي الوضوح ويرفضون الغموض ، إذ الوضوح خصيصة بارزة في التراث الإسلامي ، فإذا (كان الوضوح خاصية بارزة في اللغة العربية والحياة العربية والنفس العربية والعقيدة الإسلامية والعبادات الإسلامية فإنه تبعاً لذلك يصبح خاصية بارزة من خصائص أسلوب الأدب الإسلامي حتى يتحقق الانسجام بين الروح العربي والإسلامي وبين الأدب الإسلامي. والوضوح ليس نقيضاً للعمق ، وليس مرادفاً للسطحية والابتذال ، كما أن لطف المعنى ليس مرادفاً للغموض المذموم ، لأن المعنى اللطيف يحوجك إلى الفكر وتحريك الخاطر) [١٥ ، ص١٠٤].

إلا أنه برغم هذا القول لا بد للشعر لكي يحقق فنيته أن يحفل بقدرٍ من الغموض الفني الذي لا يفسد الأدب أو يهجنه ، وعلى هذا فمن الخطأ رفض الغموض كليّاً ، فقد يكون في الغموض الذي يغيب ملابسات القصيدة شيء من جمال ، وقد يكون في غياب القصد الشعري جمال آخر.

كما لا يرفض الغموض الذي يأتي في "النص المفتوح". ذلك لأن (العمل الأدبي يتجلى في نفس متلقيه. بمقدار مايكون مفتوحاً. بحيث يعطي كل قارئ للعمل بعداً يتفق مع مستوى قدراته الثقافية)[١٦ ، ص ١٢٣]. حيث (النص مفتوح ، ومطلق للخروج ، والقارئ ينتج النص في تفاعل متجاوب ، لا في تقبل استهلاكي)[١٦ ، ص٦٣].

وهنا الفارق بين النص المغلق والنص المفتوح، هما كلوحين من زجاج؛ يشف الأول عما تحته ويصفه، تستطيع رؤية باطنه، وكشف غوره بلا كثير عناء. والآخر زجاج عاكس ترى فيه صورتك أنت، مشاعرك وانفعالاتك، حركاتك وسكناتك، هو أنت وأنت هو.

والنص الذي بين أيدينا الآن من النوع الأخير، هو نص مفتوح لا تتكشف دلالاته من القراءة الأولى للنص. إنما ينطبق عليه الغموض الذي يدعو إليه عبد القاهر الجرجاني؛ الغموض الذي فيه (يزيدك الطلب فرحاً بالمعنى، وأنساً به، وسروراً بالوقوف عليه)[١٧، ص١٤٢]. ذلك أن لو كانت المعاني جميعاً مما (لا يحوجك إلى الفكر ولا يحرك من حرصك على طلبه... لسقط تفاضل السامعين في الفهم والتصور والتبين، وكان كل من روى الشعر عالماً به، وكل من حفظه.. ناقداً في تمييز جيده من رديئه)[١٧، ص١٤٦].

هذا الغموض الذي يلف القصيدة غموض رمزي يستبطن دلالة ما، وهو ما سيحتاج إلى فحص النص لاستكشاف ذاك الأفق الرمزي، ولعلنا لا نستبق الأحداث حينما نقرر أن القصيدة لا ترمز إلى ما هو شخصي، وإنما تتجاوز ذلك إلى (الرمز الذي يؤدي وظيفة نفطن إليها ونعترف بها، يشخص خبرة عامة يتردد صداها من ضمير إلى ضمير في أزمان متطاولة)[١٨، ص١٨٣]. إنه ليس في (وسع الرمز الشخصي أن ينقل عاماً كونيا؛ لأنه لا يرتبط بتقاليد وثقافة وروح مشتركة. بل على العكس يأسر الشاعر الجزئي المحدد ويتغلب عليه، فيعود لا يغني للناس وإنما يغني لنفسه وأذنه)[١٨، ص١٨٤]. شاعرنا ها هنا لا يغني، وإنما يصرخ، يصرخ ويستغيث للثقافة والروح المشتركة، كما سنرى.

-١-

يتوزع النص على أربعة مشاهد، يفضي كل مشهد منها إلى صاحبه ويشد بعضها بعضاً. والنص عبر هذا الترابط يمارس انبساطاً زمانياً ومكانياً ممتداً. يتحقق هذا الانبساط الزماني والمكاني عبر مرحلتين رئيستين: مرحلة ما قبل الوصول، ومرحلة ما بعد الوصول، الشاعر ساع في البيداء يحاول الوصول إلى النبع القديم الذي يهمه ورود مائه. تجسد (مرحلة ماقبل الوصول) حالته قبل أن يصل، وسعيه الدائب من أجل الوصول، في حين تأتي (مرحلة ما بعد الوصول) لتصوره وقد وصل إلى مراده وتحقق له ما سعى إليه.

أ) مرحلة ما قبل الوصول

تتضام المشاهد الثلاثة الأولى من القصيدة وتلتئم لتعبر عن دلالات هذه الوحدة. فالمشهد الأول يصور الشاعر وحيداً ماضياً في طريقه لا يفهمه أحد، وهو في البر تعوي عليه الذئاب، تصوره وهو يركض نحو الشراع والمضيق اللذَيْن يرمقانه وينتظرانه، هارب هو من جفاف الصحراء إلى رطوبة البحر. وفي المشهد الثاني يعرض

الشاعر موقفه من الآخر وموقف الآخر منه. هو يبذل ما في وسعه لأن ينشر الكلام بين الناس، لكن جزاءه يكون طعنة يجد ألمها في ظهره. هو إذ ذاك يبذل ما في وسعه لأن يحنو على نضارة الحياة. لكن الأحياء يرفضون منه حنواً، يرفضون منه معونة، فيراوغونه ويهربون منه.

في المشهد الثالث يخص بكلامه المتعبين فلا يغازل غيرهم، لكنه برغم ذاك يظل يمشي نحو النبع وحيداً، يلاحقه الغبار ويسخر منه السراب البعيد ويؤيسه من الوصول، هو باحث عن النبع في الصحراء الجرداء لكن السراب يخاتله ويخادعه فيظنه الشاعر النبع المفقود. ويقف الشاعر بعد رحلة من التعب مضنية، يقف ليحاور نفسه، يخيّرها بين أن يستمر في رحلة البحث وبين أن يعلن هزيمته وعجزه عن الوصول.

ب) وحدة ما بعد الوصول

تأتي هذه الوحدة عبر المشهد الرابع والأخير، وهي تعرض حالة الشاعر بعد وصوله. وذلك يتم بعد أن ينتقل المشهد الرابع مباشرة ليضعنا في حضرة النبع وقد وصله الشاعر. فيعلن فرحته ونصره بعد الصبر، يعلن فرحته بالحلم الذي طالما منّى نفسه به. ثم يخاطب أمه بعد مجيئه عن ظمئه إلى ماء النبع وشدة توقه إليه. ثم يطلب إليها أن تغطيه وتدثره. ونحاول توضيح الجانب الرمزي الذي يتضمنه النص.

-٢-

تأتي الرموز التي يتضمنها السياق الشعري أحياناً (رموز خصوبة وانبعاث تؤكد استمرار الحياة. وهذا يحدث من خلال رموز الخصوبة سواء كان حضورها ظاهراً أو ضمنياً.. ويحدث أيضاً من خلال شخوص أسطورية ترمز إلى الدور الحيوي الذي يلعبه الإنسان في تحقيق الحياة)[١٩، ص ٣٤، ٣٥].

وفي القصيدة المدروسة وجود ضمني للخصوبة والنماء [يدل عليه: الشراع – المضيق – النبع (وهي تستدعي للذهن الماء) عناقيد الكروم – السنابل (وهي تستدعي للذهن الاخضرار]. ويقابل هذا الوجود الطاغي وجود آخر للجفاف والتصحر [يدل عليه: الذئاب – السراب – الغبار (وكلها تستدعي الصحراء)]. إن هذا التقابل الثنائي بين الوجودين، يحيل الذهن إلى العالم الذي تصطرع فيه القصيدة، عالم البحث عن الخصوبة والخضرة التي تعطي الحياة بهاءها ورونقها. وهو عالم –كما تشير القصيدة- لن يتحقق إلا عبر طريق طويل يصارع فيه الإنسان مخاطر الجفاف والفناء.

لا يهمنا الآن أن نوضح المعنى الحقيقي الذي يحيل الرمز عليه، لأن ذلك ما سيتولى النص نفسه إيضاحه عبر التقاطع الدلالي مع دلالات أخر. فإذا كنا قرأنا كيف أن السياق الشعري يمكن أن يحقق الخصوبة - أيضاً - من خلال شخوص أسطورية ترمز إلى الدور الذي يلعبه الإنسان في تحقيق الحياة، فإن القصيدة تفعل ذلك، لا من

خلال شخوص أسطورية، وإنما من خلال استحضار شخصية حقيقية إصلاحية. النص يستحضر شخصية الرسول - صلى الله عليه وسلم - في مبدأ بعثته، يقول الشاعر:

"إني عريت.. وهزني ريح الخريف

وجئت يا أمي إليك.. فدثريني.. دثريني.."

هذا المقطع يتقاطع دلالياً مع قصة الرسول - صلى الله عليه وسلم - مع خديجة رضي الله عنها. كما أنه بهذا يتناص مع النص القرآني: ﴿يَٰٓأَيُّهَا ٱلۡمُدَّثِّرُ ۝١ قُمۡ فَأَنذِرۡ ۝٢﴾. وكل تناص يعكس موقف الناقل من المنقول عنه، ذلك (أن هناك نوعين أساسيين من التناص هما:

١- المحاكاة الساخرة (النقيضة) التي يحاول كثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.

٢- المحاكاة المقتدية (المعارضة) التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص)[٢٠، ص١٢٢].

فالنوع الأول يقف فيه الناقل من النص المنقول موقف الناقد الساخر الرافض، والنوع الثاني يقف منه موقف الإجلال والتقدير والاحتذاء. وإذا طبقنا هذا على التناص الموجود في هذه القصيدة فإنه يعدّ من النوع الثاني الذي يكشف به الشاعر عن احترامه وإجلاله وتقديره للنص القرآني.

كما أن هذا التناص يمكن أن يكون المفتاح لتفسير البعد الرمزي الذي تومئ إليه القصيدة. يعود الشاعر إلى أمه يطلب إليها أن تغطيه (أن تدثره) كما عاد الرسول - صلى الله عليه وسلم - إلى زوجه خديجة من قبل. هو إذن سيتلقى (أو يجب أن يتلقى) رسالة السماء. من يكون إذن غير الإنسان المسلم الحق؟. المتحدث الذي تدور على لسانه القصيدة هو ذلك الإنسان المسلم الذي يبحث في ظل اغترابه الحاضر عن ذلك النبع المفقود، عن سبيل إرواء عطشه. وعلى هذا يصبح لعنوان النص (النبع القديم) دلالة واضحة تعني النبع الإسلامي الذي ارتوى منه سلف الأمة الصالح، وهو القرآن والسنة. كما يصبح ورود النبع سبيلاً إلى عودة الإنسان المسلم إلى أمه التي تدثره، إلى الأمة الإسلامية الموعودة لتعطيه الغطاء والنصرة والدثار. ورود النبع الإسلامي هو الطريق الذي يجعل الأمة درعاً واقياً وغطاء يمنع عن المسلم ما هو فيه من بلايا.

إن النص بهذا التداخل التاريخي يلجأ إلى واحدة من أبرز خصائص الشعر المعاصر وجمالياته، إذ (من الظواهر اللافتة في استخدامات اللغة الشعرية المعاصرة احتواؤها الأدائي لمعطيات التاريخ ودلالات التراث التي تتيح تمازجاً وتخلق تداخلاً بين الحركة الزمانية، حيث ينسكب الماضي بكل إثاراته وتوفّزاته وأحداثه على الحاضر بكل ما له من طزاجة اللحظة الحاضرة، فيما يشبه تواكباً تاريخياً يومئ الحاضرُ إلى الماضي وكأن هذا الاستلهام كذلك يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي، كما يتيح هذا

الاستلهام للشاعر وللمتلقي الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرّب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة)[٢١ ، ص٢٠١].

-٣-

في القصيدة يُنتقَل من فترة الفقد، فترة البحث عن النبع إلى فترة الوصول والوجود عبر ثلاثة مشاهد. ثلاثة مشاهد تعرض رحلة البحث المضنية، في حين يعرض وقت الوصول في مشهد واحد. وإشارة كهذه تعني أن الوصول إلى التحقق الإسلامي عبر الأمة الواحدة لن يتم بضربة حظ مفاجئة أو بانتظار للنتائج دون عمل. إن ذلك التحقق لن يتم إلا عبر مراحل طويلة من الابتلاء والتمحيص قبل أن تصل الأمة إلى نصرها الموعود.

لقد نجح النص إلى حدّ كبير في توظيف الرمز الشعري الذي ينفتح على جملة من المعاني والدلالات المختلفة التي كان ما طرحناه أحدها، ذلك أن (الرمز الشعري يختلف عن الرمز اللغوي المتمثل في الألفاظ اللغوية باعتبارها رموزاً لمعانٍ محددة، والرمز الرياضي وسواهما من الرموز الإشارية ذات المدلول المحدد، فالرمز الشعري – خلافاً لهذه الرموز- لا يشير إلى شيء محدد معين يتّفق الجميع عليه، وإنما يوحي بحالة معنوية تجريدية غامضة لا يمكن تحديدها، ومن ثم فإن الناس يختلفون اختلافاً بيناً في فهم الرموز الشعرية - والأدبية عموماً - بينما يتفقون أو يكادون على فهم الرموز اللغوية من حيث هي ألفاظ تشير إلى مدلولات محددة)[٢٢ ، ص١٢٠ ، ١٢١].

ثانياً: البناء اللغوي

-١-

أبرز ما يلفت نظرنا في القصيدة التي بين أيدينا أن فضاءها يمور بالأفعال. وهو ما ينفلق عنه تركيز صاخب على الحدث. هناك جمل اسمية - ربما تُلحَظ- لكن أخبارها جميعاً أفعال. لاغرو إذن من إدراجها ضمن الجمل التي ترتكز على الحدث ؛ ذلك أن وجود الفعل فيها يعطيها الطابع الحركي المتغير. ولا نكاد نعثر في القصيدة كلها على جمل اسمية خالصة إلا مرتين. هما قوله : (ماض على طول الطريق)، وقوله : (إن بي ظمأ إلى نبع الحنين).

هاتان الجملتان اللتان تكسران قاعدة البناء اللغوي للقصيدة لم تأتيا اعتباطاً، ليس جديداً أن يقال إن الأفعال تفيد التجدد والحدوث وإن الجمل الاسمية تفيد الثبات والدوام [٢٣ ، ص٩١ ، ٩٢]. هاتان الجملتان تفيض كلتاهما رغبة في شيء، وثباتاً على شيء، وطموحاً إلى شيء، أولاهما تفيد دوام الإصرار وثبات العزيمة في المضي. لا يأبه الشاعر في سبيل ذلك بالعوائق فهو "ماض على طول الطريق"، اختيار الجملة الاسمية هنا تكريس للثبات على المضي والدوام عليه يرغم كل العوائق. هو تحدٍّ يضيفه التعبير بالجملة الاسمية إلى التحدي الذي تتضمنه الجملة دلالة.

لذلك تنفرج ستائر القصيدة لتصدمك بذاك الماضي على خشبة مسرحها، لم يهتم بأن يقول: "أنا ماض"، أو "هو ماض"، أو "أنت ماض". يغيب المسند إليه –كما يقول البلاغيون- . تستبعد كل الحواشي ويصفعك المتن مباشرة. تسقط كل المقدمات ويبدأ الكلام من لدن القول/ الهدف. هكذا تتم إزاحة (فاعل المضي) للتركيز على الفعل ذاته. بداية لايهم من يكون ذاك الماضي، يكفي أن تستشعر فداحة مصيبته، حيث الوحدة وحيث لا أحد سواه. ثمة تفرد وعزلة (هذا ما يوحي به اختيار صيغة اسم الفاعل المفرد)، وثمة طريق يمضي فيه، طريق طويل طويل، وأما مجيء الجملة الأخرى (إن بي ظمأ إلى نبع الحنين) على سبيل الجمل الاسمية، فذاك لأن ظمأ الإنسان إلى نبع الهداية ظمأ متأصل، متجذر في أعماق أعماقه. أصله ثابت في السويداء. والشاعر الذي يقف على مشارف النبع يضطر إلى تأكيد ظمئه عبر: اسمية الجملة، و"إن"، ثم تقديمه المسند على المسند إليه.

-٢-

القصيدة تبدأ - كما سلف القول - بأشد مراحلها تعقيداً ثم تمارس الانفراج التدريجي الذي يصل في المشهد الرابع ذروته حيث العودة والرجوع إلى حضن الأم. هذا الانفراج يوازيه انفراج أسلوبي بين. وهو ما سيوضحه إسناد الأفعال إلى فواعلها. حيث تسلك القصيدة خطأ تصاعدياً تنسلخ فيه تدريجياً من فاعلها الضعيف المسلوب القدرة إلى فاعل قوي قادر. القصيدة تتبع نمطاً قصصياً سردياً يحكيه متكلم ما، ولو احتسبنا الأفعال التي يسندها هذا المتكلم إلى نفسه وقارناها بنسبة الأفعال التي يوقعها عليها: (بأن يجعل نفسه مفعولاً به واقعاً عليه الحدث) لوجدنا القصيدة تسير سيراً تصاعدياً تزداد فيه نسبة الأفعال التي يسندها إلى نفسه كلما انتقلت القصيدة من مشهد إلى مشهد آخر، في حين تسجل نسبة الأفعال المسندة إلى الغير رقماً كبيراً في المشهد الأول، ثم ينخفض الرقم إلى قيمة ثابتة يستمر عليها إلى نهاية القصيدة. وذلك وفقاً للجدول التالي:

رقم المشهد	عدد الأفعال المسندة إلى الغير	عدد الأفعال المسندة إلى نفسه
١	٨	٥
٢	٣	٢
٣	٣	٧
٤	٣	٧

ولكي يُدرَك حجم الفارق بين النوعين سنقارن بسرعة بين أفعال المشهدين الأول والرابع. في المشهد الأول ليس هو الذي يرمق الشراع وإنما الشراع هو الذي يرمقه. لا يطلب هو الشهادة وإنما هي نفسها من نفسها تنتفض. هو لا يسعى إلى الموت ولكنه ينتظر موتاً يجيء. قابع هو في مرحلة اللافعل، الجمود والخمود، السكون والترقب، الأشياء هي التي تفعل فعلها فيه وهو ماكث لا حراك. وحتى عندما يضطر لأن يسند حدثاً إلى نفسه في قوله:

"ماض على طول الطريق"

حتى هنا - وبفعل حالة الغلبة والضعف التي تتلبسه - يُسقط لاشعورياً المسند إليه، يسقط نفسه، فلا يقول: أنا ماض. وحين تأتي بعض الأفعال مسندةً إلى المتكلم فإنها تأتي لترسم مقدّمات الهزيمة (ألقمها - أركض)، إنه لا يجابه أو يعلن التحدي، وإنما يحاول التخلص من فتك الذئاب به، وفي النهاية يعجز ويحسّ بدنو الموت فيهرب ويركض. إنه يقولها بصراحة" أركض. كل ما يفعله - إن قدر أن يفعل - انتقال من الجمود الساكن إلى الهروب والزوغان والركض بعد أن عجز عن الصمود ولم يستطع التحمّل.

بينما يصر في المشهد الرابع (الأخير) على إسناد الأفعال إلى نفسه، مثل: (رجعت (يكررها ثلاث مرات)، أتوق (يكررها مرتين)، عريت، جئت). ينتصر في المشهد الأخير، يحقق الرجوع الذي كان يكافح من أجله.

لكن كفاحه لن ينقطع - هكذا تقول القصيدة -. هناك ريح الخريف تهبُ وهي تستوجب عودة إلى الحضن/الأم (الأمة) للتدثر وأخذ الغطاء. واختيار (الخريف) يوحي بالاستمرار والمعاودة. لن يحقق نصراً نهائياً، سيظل الخريف يعاود الظهور كل عام وسيظل الشاعر يجدد رد فعله. هي هكذا الحياة (حياة المسلم الحق) صراع دائم لا ينتهي. بينه وبين نفسه، بينه وبين الشيطان، بينه وبين أعدائه.

-٣-

في نهاية المشهد الثالث تصادفنا ثلاثة أفعال، وهي: [أرهقت - استند - تستطيع]، وهي أفعال يخاطب بها الشاعر نفسه. وهنا تساؤل: أليس الأصل أن يتحدث الإنسان عن نفسه مباشرة؟ أن يسند الأفعال إلى نفسه هو؟ لا أن يخاطبها كأنما هي شيء خارجه، منبت عنه؟!.

الواقع أن ذات الشاعر تنفلق بعدما عاين المصاعب وعانده الحظ. الغبار يتبعه أينما مشى، والسراب يهزأ به ويمد له لسانه. السراب الذي يطمئن الظمآن ببعض أمل لا يفعل ذلك مع الشاعر. إنما يسخر منه ويؤيسه. فيجرد الشاعر - لذلك- من شخصه شخصاً آخر يشاكيه الهموم ويحاكيه المصاعب. ثم هو ثانياً تصوير للصراع المشتعل في دواخل الشاعر بين أن يستمر أو أن ينسحب. هنا- في الصراع- يتبدى انشطار الذات الشاعرة إلى ذاتين: ذات

صائتة ناطقة تخذّل، وأخرى صامتة ساكنة تؤمّل. توبخه الذات الأولى الصائتة، تحاول اجتثاث أمل الوصول من نفسه، تُشِبُّ الحوار وتُشعل كلماتها: "أرهقت نفسك..، استند يوماً.. لن تستطيع.." لكن الذات الأخرى تلزم الصمت، لا تدافع أو ترد. ثم ينتهي المشهد دون أن يتضح من أقنع الآخر؟، ورأي من انتصر؟ هل استمر في السير؟ أم توقف؟. وتأتي الإجابة ضمنية في المشهد الرابع، فالمشاهد انتقلت مباشرة لتصوير لقطات الرجوع: الأمل الذي صار واقعاً، ومشاهد العودة: المنتظر الذي جاء حاضراً.

-٤-

عطاء القصيدة يسير وفق انثيال شاعري متدفق، وهو ما يعطي جميع العبارات والكلمات مواقع استراتيجية لا يمكن الاستغناء عنها بحال. نادرة هي الأشياء التي يمكن إسقاطها دون أن تنزلق شاعرية القصيدة أو تختل. أي الأشياء التي يأتي وجودها بلا قيمة. من ذلك النادر مثلاً قوله:

"ولا أغازل غير فجر المتعبين
ولا أقيم لغيرهم وزناً".

يبتني السطر الشعري الأول - عبر النفي والاستثناء - حيزاً خاصاً بالمتعبين فقط. مقتصراً عليهم دون سواهم. هذا ما يفيده النفي مع الاستثناء في الجملة الأولى. وهو ما يغني عن جملة السطر الثاني التي تعجز عن شحن نفسها بدلالة جديدة. لذلك تأتي فارغة، طافحة بالنثرية، خالية من أي حمولات شعرية جديدة.

ثالثاً: الصور الفنية

-١-

يمكن القول بأن النص يحمل نوعين من الصور: الصور الأفقية الجزئية التي تظهر تحديداً في مرحلة ما قبل الوصول، والصورة العمودية الكلية التي تظهر خلال النص كله. وتلك الصور الجزئية التي في النص تأتي لتناسب قضية النص الرئيسة، فالمتأمل يجد الصور الجزئية تعكس موقف الآخر مع الأنا، هذا الموقف الذي يتلخّص في سلوكين: الرفض، والمناكدة. فهذه الصور: (تعوي عليّ ذئابهم/ عناقيد الكروم ترواغني وتهرب/ يتبعني الغبار / يمدّ السراب لسانّه) تؤكد موقف الخارج منه، الخارج الذي يرفضه ويمتنع عن تقبّل الشاعر، أو التعامل والتفاعل الإيجابي المحترَم معه. وهذا يصوّر حالة الغربة التي يحسها الشاعر (الذي يرمز للمسلم الحق)، فهو يجد نفسه بحكم التزامه الديني وحرصه على قيمه الإسلامية الأصيلة غريباً بين الناس الذين شغلتهم الدنيا والتكالب عليها.

أما الموقف الآخر فيتمثل في المناكَدَة والمناكفة، وهو ما تمثّله الصور التالية: (ألقمها النبالة/ تنتفض الشهادة

وأركض/ ظهري في السنان). إنها حالة من الكرّ والفرّ، حالة من الشقاء والعناء والنصب والتعب يعانيه، إزاء ما يلقاه من الخارج الذي يعلِن مجابهته ومواجهته، وهكذا هو حال المسلم الحق، الذي يجد قوى الشرّ والبغي تقف في وجهه لصدّه عن دينه وصرفه عن مبادئه ومثله.

وتلجأ القصيدة إلى واحدة من الظواهر التصويرية التي اهتمّ بها الشعر المعاصر كثيراً، ألا وهي (تراسل الحواس)، وذلك عندما (تنقل المعنى من مجالٍ حسّي معيّن إلى مجالٍ حسّي آخر)[٢٤ ، ص٢٨]، كما في قول الشاعر: (كم مرة فاح الكلام على لساني) حيث إن (الفَوَحان) من صفات المشمومات، في حين ينقله الشاعر ليصف به (الكلام) المسموعات. وهذا النهج التصويري يذكره بعض النقاد مع صور الشعر الحديث، (فلكي تتوفر الصفات الإيحائية للصور يرون أن على الشاعر أن يهيم فيأتي بالجديد، ولا مانع من تبادل معطيات الحواس، كأن يستخدم الشاعر الألوان وصفاً للمشمومات أو المسموعات والأنغام وصفاً للمرئيات، فيقول: وكان لون السماء في نعومة اللؤلؤ، والأصل أن يقول: كان لون السماء أبيض صافياً، ويقول: رائحة الورد نغم هادئ..إلخ)[٢٥ ، ص ٦٤].

وأما الصورة الكلية فتظهر من خلال الشكل القصصي الذي سار عليه النص، إذ يشكل النص في مجموعه صورة كلية واحدة، يوحد فيما بينها سيادة العنصر القصصي الذي يطبع القصيدة بالطابع المتسلسل المترابط. وبذا يظهر كيف أن هذا النص يستعين بأحد التكنيكات الفنية المهمة التي تشيع في الشعر المعاصر، ألا وهو التكنيك السردي الروائي. حيث إن (علاقة القصيدة بالرواية قديمة جداً... فقد استعارت القصيدة من الرواية... عنصر (القص) أو (الحكاية) الذي كان هو جوهر الرواية أو القصة في ذلك الحين. ولكن صلة القصيدة بالرواية لم تقف عند هذا الحد، فبعد أن نضجت الرواية وأصبحت جنساً من أهم الأجناس الأدبية، وتعددت اتجاهاتها وتياراتها، وتعددت تبعاً لذلك تكنيكاتها الفنية، ابتدأت القصيدة تستعير من الرواية أخص تكنيكاتها وأحدثها، وقد ازدادت علاقة القصيدة الحديثة قوة بالاتجاهات الحديثة في الرواية، وبخاصة تلك الاتجاهات التي تركّز على العالم الداخلي للأبطال أكثر مما تركّز على الأحداث الخارجية، كاتجاه (تيار الوعي) وسواه، وإن لم تقطع علاقاتها بأشد تكنيكات القصة تقليدية وقدماً)[٢٢ ، ص٢٣٤]. وهو ما يظهر في النص بشكل واضح من خلال السرد والتصوير الداخلي لمشاعر الشخصية وانفعالاتها.

هذه الصورة الكلية العمودية (القصة) هي تصوير للرحلة التي تضني الشاعر حتى يصل إلى النبع، وهي تبتدئ بأول كلمة في القصيدة وتنتهي بآخرها. كما تتفرع عن تلك الصورة الكلية صور فرعية أفقية لا يتجاوز مداها السطر الشعري الواحد. تتضافر هذه الصور وتتعاضد لترسيخ الدلالات التي يسعى النص إلى إبلاغها، وترتبط بالحالة الشعورية الواحدة التي تسكن هواجس الشاعر؛ مما يجعلنا لانخاف نشوز أي من تلك الصور. ولننظر في صحة هذا الفرض نستعرض تلك الصور.

(الشراع هناك يرمقني ويرمقني المضيق)، (عناقيد الكروم تراوغني وتهرب من بناني)، (أمشي ويتبعني الغبار)، (يمد لي ذاك السراب لسانه)، (أحس بأن ظهري في السنان).

الشراع - وكذلك المضيق - رامق لا مرموق. عناقيد الكرم لا تسقط لأن الشاعر يتركها، إنما هي تراوغ الشاعر وتهرب من بنانه. الغبار يتعمد ملاحقته عن سبق إصرار وترصد. السراب البعيد لا يتموج بسبب شدة الحر، وإنما هو في نظر الشاعر يخرج لسانه سخرية واستهزاء. الظهر ينغرز في السنان وليس العكس، ليس السنان هو الذي ينغرز في الظهر. وهذي الصورة الأخيرة تفلسف الفعل قبلها، كان يقول: (كم مرة فاح الكلام على لساني). ليس ثمة ما يجبره على تفويح كلامه، هو من يفعل ذلك بطوعه واختياره، لا غرابة إذن أن يكون هو الذي يغرز ظهره في السنان هو من يسعى إلى الخطر وليس الخطر مَن يأتيه.

-٢-

في تلك الصور الأفقية التي ذكرنا طرفاً منها يعيد الشاعر خلق الأشياء والعالم وفقاً للرؤية الشعرية التي تحدد تعامله مع الأشياء خارجه، مع المكان والزمان. هذه الرؤية تقوم بصياغة الموضوعي طبقاً للشخصي. تمارس إعادة بناء الخارجي. وفقاً للداخلي. وهكذا هو التشكيل المكاني في صور الشعر الحديث. دأبه (إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في تشكيل الطبيعة والتلاعب بمفرداتها وبصورها الناجزة كذلك كيفما شاء، ووفقاً لتصوراته الخاصة إذا كان هو الطريق الوحيد أو الطريق الأصدق في التعبير عن نفسه)[٢٦ ، ص١٢٦].

هذا البحث الدؤوب عن الأصدق في التعبير، يتجاوز الصور المركبة في القصيدة إلى الكلمة المفردة التي قد تنفرد برسم الصورة الحية الشاخصة. في مثل قوله: "فاح الكلام على لساني"، وقوله: "يشب في دمي الحوار". التعبير بـ "فاح" يعمم انتشار الكلام ووصوله الآفاق والذرى. ويصور للذهن الكلام المنتشر المشاع الذي يتناقله الناس ويتبادلونه. هذا التعبير يجعل الكلام يباين وجوده المعنوي إلى الوجود الحسي، يصبح الكلام شيئاً ذا رائحة يفوح ويتضوّع. شيئاً يشمه الأنف ويتحسسه. وكذلك كلمة "يشب" ترسم صورة عينية ماثلة للاشتعال الحواري المتموضع في دم الشاعر.

-٣-

تختفي الصور الأفقية في المشهد الأخير. ويكتفي المشهد بصورة كلية تتعامد على سائر أسطره الشعرية بحيث تعطي الأسطر في مجموعها تجسداً يلتمّ بعضه على بعض ويلتحم أوله بآخره. هذا التوحد في سماء الصورة متشيئ – لاشك - عن توحد على الأرض الأصل. انعكاس في الخيال هو، شكله الموجود في الواقع. في ذات المشهد يتصل

الشاعر بالنبع، تتحد الروح بالجسد. يتجمهر الحس التصويري كله في صورة كلية واحدة توحد بدايات المشهد بنهاياته، وتصل جزئيه بكليه وفرعه بأصله. اضمحلال سيحدث - بالتالي- وتلاش سيكون للصور الأفقية.

في مشاهد القصيدة الثلاثة الأولى، كان الشاعر ذاتاً / جسداً تحايث النبع / الروح وتفارقه. الروح والجسد [أو الشاعر والنبع] منشعبان إلى شقين مفترقين. فتنشق لذلك الصور الأفقية الجزئية عن الصورة العمودية الكلية، وتتبعثر الصور الفرعية وتتناثر فوق الأسطر الشعرية. إنه تجسيد للشتات والتشرذم بين النبع المطلوب والشاعر الطالب.

رابعاً : الإيقاع الموسيقي

-١-

سنعاود الوقوف عند سطر القصيدة الأول هنا. يؤكد الشاعر فيه على طول الطريق الذي ينوي أن يمضي فيه. يصبح الصوتي المسموع بوابة مشرعة على الطويل المرئي. في السطر أربعة أصوات مد. "ما آآآآ ض علا آآآ طو و و ول الطري ي ي يق". هذا الزخم الصوتي الممتد توقيع يتموسق طولياً، ليجسد نفس الرؤية الدلالية التي تلح على الطول المكاني. يرسم الطول والامتداد الصوتي خطاً مستقيماً يتوازى مع الطول والامتداد المكاني يحتجب ذلك المعنى في تلاوين الكلام ويتكتم عليه ولايفصح عن نفسه مباشراً.

هكذا استطاعت أصوات المد أن تفعل: استلال المعنى من زاوية الغياب إلى بؤرة الحضور، انفتاح السمعي على المرئي واستدعاؤه للمثول، إيلاج المكاني المنبسط في الصوتي الممتد.

لقد رفض البلاغيون المتأخرون تكرار الصوت الواحد مراتٍ كثيرة بحجة أنه يجعل اللسان يتحرّك مثل المقيد المثقل الذي لا يأخذ راحته في المشي، إلا أن بعض الدراسات البلاغية المعاصرة قد استحسنت ذلك إذا كانت (الكلمة تحمل إلى جانب جرْسها ووقعها في الأذن وحركة اللسان بها إيحاءً بالمعنى وظلالاً وموسيقى)[٢٧، ١/٣٢]. وهو ما ظهر في تكرار النص لأصوات المدّ.

-٢-

"كم مرة فاح الكلام على لساني
وأنا أحس بأن ظهري في السنان"

إذا جاز فيما مضى اعتبار صوت المد ذا قيمة دلالية، فإن هذا الموضع يكون أكثر إلحاحاً على تلك الفكرة، وهي فكرة ستلتمس لورود الصوت المشدد قيمة أخرى، فالصوت المشدد ذو قيمة ترتبط بالحالة

النفسية المتأزمة، وغياب التشديد ينقل في الغالب حالة ذهنية صافية، وواضحة بدقة [٢٨، ص١٨٠]. والمقطع أعلاه يبتدئ بحرفين مشددين (إذا احتسبنا إدغام الميم في مثيلتها) ثم يترك التشديد إلى أصوات المد (ترد أربع مرات)، ثم يعود إلى التشديد في ثلاثة مواضع جديدة. يبدو الشاعر متألماً لما جرى وما يجري. يبدأ الشاعر بحرفين مشددين: (كم مّرّة). حرفان كل منهما عبارة عن حرفين أحدهما ساكن والآخر متحرك. يقيد كل منهما اللسان ويضطره لطرق مخرج الصوت مرتين متتاليتين. هذا الانحباس الصوتي عبر الأصوات المشددة يمارس احتضان معنى الانحباس النفسي ويتمثّله إيقاعياً.

"فاح الكلام على لساني": هنا يفارق البناء الصوتي الأصوات المشددة ويستعيض عنها بأصوات المد. ثم فَوْحٌ وانتشار وانبساط. الفوح أو الفوحان حالة انطلاق وتحرر لذلك تتحرر الكلمات من الأحرف المشددة التي تقيد النطق وتجسد التقوقع. إنها تستدعي أصوات المد لتجسد انبعاثاً وانطلاقاً صوتياً متحرراً يتناسب مع فوح الكلام وسريانه وانتشاره.

يرتبط بهذا - وبعده- مجيء وقت تأزم وشدة، سيناسب الوضع لاشك ظهور الأحرف المشددة بشكل لافت. لذلك يقول الشاعر:

" وأنا أحسّ بأنّ ظهري في السّنان"

هاهنا ألم وترويع، سنان ينغرز في الظهر. يظهر ذلك عبر التشديد الصوتي في حرفي السين، ويبدو الصوت متهدجاً خافتاً. كما يبدو صوت أنين يمثل في حضرة الشعر عبر النون المشددة.

-٣-

تبدأ القصيدة من حيث العقدة ثم تتحلل منها شيئاً فشيئاً حتى تنقلب إلى الضد. تذوب الأجواء اليائسة البائسة ويتلطف الجو تدريجياً نحو النيل والظفر. هذا الخط الدلالي النازل يقابله خط إيقاعي صاعد. يخفت صوت الإيقاع في أوقات اليأس والبؤس، ويصعد ليصدع بما يطرب في ساعات الظَفَر. في المشهد الأول [قمة التأزم النفسي] لايكاد الإيقاع يظهر إلا من خلال التقفية بين ثلاث كلمات، هي: (الطريق – المضيق – الحريق). هذه الكلمات التي تتساوى صرفياً بالإضافة إلى تساويها العروضي، هي كل ما في المشهد من إيقاع.

قبل أن نحدث عن المشهد الرابع [مرحلة الظَفَر]، تجدر الإشارة إلى أن (تكرار الوزن الصرفي في البيت أو الأبيات يحدث إيقاعاً صوتياً يشارك في موسيقية الشعر وتجسيد صوره؛ لأن تكرار الصيغة الصرفية نفسها يعني تكرار التركيب المقطعي نفسه من حيث توالي الصوامت والصوائت في قالب سياقي معين، يحدث تكراره نمطاً تتردد فيه وحداته الصوتية)[٢٩، ص ١١٧].

وهذا التكرار الصرفي نلحظه بين كلمات المشهد الرابع. حيث لا يقتصر التوازي والتساوي الصرفي على كلمات القافية. وإنما يجور على كلمات السطر الشعري فيوحّد بين أوزانها الصرفية. مثل: (الصبوات – الصهوات)، (السهرات – البسمات)، (النبع – الحب)... هذا التوازي الصرفي يعضده إيقاع صوتي –كما هو ظاهر – . وقد يتفرد الإيقاع الصوتي ببعض الكلمات، كالجناس الاشتقاقي بين (الركن – الركين)، وكتكرار بعض الكلمات أكثر من مرة مثل (رجعت – "ثلاثاً")، (أتوق – "مرتين")، (دثريني – "مرتين"). وإذا كانت التقفية لم ترد في المشهد الأول إلا بين ثلاث كلمات، فإنها في المشهد الرابع تستكثر من الكلمات المقفاة وتوصلها إلى سبع: (القديم – المقيم)، (عيوني – الجنين – الركين – الزيزفون – دثريني). ثمة تنغيم ظاهر في المشهد الرابع – مشهد العودة والظفر، تنغيم يشيع في المشهد جواً موسيقياً مترنماً يتناسب وأجواء الشدو والفرح التي يحققها الوصول والعودة، وفي المقابل، هناك قصور إيقاعي دال في المشاهد الثلاثة [وخاصة الأول]؛ لأنها تأتي لتعبّر عن الحزن، عن الكآبة، عن اليأس والألم.

خاتمة

١- إن هذا النص قد عبّر بصدق فني وواقعية رائعة عن التوتّر الذي يعيشه المسلم في حياته المعاصرة، مجسّداً بذلك واحدة من صور التوتّر الفني الذي قد يعانيه الأديب المسلم، وذلك عندما (يعيش في عالم لا يجد فيه تطابقاً بينه وبين المثال الذي يصبو إليه، فتكون تجربته الشعورية في توتر دائم تحيط بها الرغبات المكبوتة في اللاشعور، والسعي الحثيث إلى تحقيقها، وجميع دوافع الحلم الأخرى، فهو يعيش ... ثائراً ... منكراً كل وضع غير صحيح، وهو أيضاً يعيش الإسلام في أعماقه وفي سلوكه مااستطاع وبقدر ما يسمح له المجتمع ... ، وينظر إلى ما حوله من زاوية إسلامية محضة، وفي هذه الحالة سيكون توتره عالياً وسيكون منتجاً أبدع إنتاج)[٣٠ ، ص٤٠].

٢- لقد قلت في مفتتح هذه الدراسة إن الأدب الإسلامي يجب أن يحقق الجمال الأدبي والقيمة الإسلامية. وهو ما كان في هذا النص الذي يحمل تصوراً ورؤية إسلامية واضحة، إنه مع حرصه على الفنيات والجماليات الشعرية، بقي ملتزماً بالقيم الإسلامية الفاضلة. إن هذا النص ينسجم مع الرؤية الإسلامية للجمال، إذ (الجمال في الإسلام جمال قيمي، فما يقود إلى قيم إيجابية تبشيراً وتحقيقاً وتعزيزاً هو الجمال المطلوب، وما يقود إلى قيم سلبية هو الجمال المخادع المرفوض)[٨، ص ٣٤].

٣- النص برغم التزامه الدلالي يحتفي بشروط الجمال الفني ومقتضياته. وهذا يؤكد أن (الالتزام الإسلامي لا يعفي الأديب من شروط الجودة الفنية ومقاييس الجمال الأدبي، فمقياس الجودة والجمال ثابت لا يتغير، سواء أكان الأديب ملتزماً أو غير ملتزم، فليست الغاية من الالتزام ضعف الأدب وركاكته وجفافه مهما يكن سمو

مضمونه وطهارة ما يدعو إليه، بل غايته التعبير الجميل الصادق عن النظرة الإسلامية المثالية ليكون المضمون والشكل متعة للعقل والوجدان وزاداً للتذوق)[٩، ص٣٥].

٤- سموق في الفن وسمو في الموضوع، ذلك ما استطاعت هذه العجالة أن ترصده في جماليات الشعر الإسلامي المعاصر، ممثلاً في إحدى قصائده الجياد. على أن موضوعاً كهذا الموضوع يحتاج إلى دراسة أوسع، وعبر أكثر من شاعر وأكثر من قصيدة، ولكن حسبنا هنا أن متحنا قطرات تبل الريق وتطفئ سورة الظمأ، وما لا يدرك جله لا يترك كله.

المراجع

[١] بريغش، محمد حسن. *الأدب الإسلامي أصوله وسماته*، دار البشير، عمان، ١٤١٢، ط١.

[٢] بريغش، محمد حسن. *الأدب الإسلامي المعاصر*، دراسة وتطبيق، مكتبة الحرمين، الرياض، ١٤٠٢، ط١.

[٣] التركي، إبراهيم. مقال بعنوان: نحو شعر إسلامي مبدع. *مجلة البيان*، عدد ٦٧، (ربيع الأول ١٤١٤)، ص٤٦.

[٤] أبو الرضا، سعد. *الأدب الإسلامي قضية وبناء*، عالم المعرفة جدة ١٤٠٣ ط١.

[٥] ابن تيمية. *مجموع فتاوى شيخ الإسلام ابن تيمية*، جمع تحقيق عبدالرحمن بن قاسم وابنه محمد، مكتبة ابن تيمية، القاهرة، د.ت.

[٦] الهويمل، حسن وآخرون. *المختار*، كتاب دوري يصدر عن نادي القصيم الأدبي، السنة الثالثة، العدد الخامس، ١٤١٧هـ، عدد خاص عن الشاعر (عمر بهاء الدين الأميري).

[٧] قطب، محمد. *منهج الفن الإسلامي*، دار الشروق، ١٤٠٣، ط٦.

[٨] خليل، عماد الدين. *مدخل إلى نظرية الأدب الإسلامي*، مؤسسة الرسالة، ١٤٠٧.

[٩] هدارة، محمد مصطفى. بحث: (الالتزام في الأدب الإسلامي). *بحوث ندوة الأدب الإسلامي* المنعقدة بتاريخ ١٤٠٥، مطبوعات المهرجان الوطني للتراث والثقافة الرياض، (١٤٠٩هـ).

[١٠] مفلح، محمود. *نقوش إسلامية على الحجر الفلسطيني*، دار الوفاء، ١٤١٢/١٩٩١.

[١١] هيئة المعجم، *معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين*، مؤسسة جائزة عبدالعزيز بن سعود البابطين للإبداع الشعري، ١٩٩٥، ط١.

[١٢] قطب، سيد. *النقد الأدبي، أصوله ومناهجه*، دار الشروق، بيروت، ١٤٠٣، ط٣.

[١٣] الغذامي، عبدالله. *تشريح النص*، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨١، ط١.

[١٤] عفيفي، محمد الصادق. *النقد التطبيقي والموازنات*، مكتبة الخانجي القاهرة، ١٣٩٨هـ.

[١٥] علي، أحمد محمد. *الأدب الإسلامي ضرورة*، رابطة الجامعات الإسلامية، ١٤١١، ط١.

[١٦] الغذامي، عبدالله. *الخطيئة والتكفير*، طبع نادي جده الأدبي، ١٤١٢/١٩٩١.

[١٧] الجرجاني، عبدالقاهر. *أسرار البلاغة*، تحقيق محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٢/١٩٩١.

[١٨] ناصف، مصطفى. *الصورة الأدبية*، دار الأندلس، بيروت، دون تاريخ.

[١٩] البازعي، سعد. *ثقافة الصحراء*، مطابع العبيكان، الرياض، ١٤١٢.

[٢٠] مفتاح، محمد. *تحليل الخطاب الشعري*، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٢، ط٣.

[٢١] عيد، رجاء. *لغة الشعر*، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥م.

[٢٢] زايد، علي عشري. *عن بناء القصيدة العربية الحديثة*، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٤١٧هـ.

[٢٣] عباس، فضل حسن. *البلاغة فنونها وأفنانها*، علم المعاني، دار الفرقان، الأردن، ١٤١٣هـ، ط٣.

[٢٤] وهبة، مجدي وكامل المهندس. *معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب*، مكتبة لبنان، ١٩٨٤، ط٢.

[٢٥] أبو شريفة، عبدلقادر وحسين لافي قزق، *مدخل إلى تحليل النص الأدبي*، دار الفكر للطباعة، الأردن، ١٤٢٠، ط٣.

[٢٦] إسماعيل، عز الدين. *الشعر العربي المعاصر*، دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ.

[٢٧] أمين، بكري شيخ. *البلاغة العربية في ثوبها الجديد*، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٠، ط٣.

[٢٨] أبو ديب، كمال. *الرؤى المقنعة*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م.

[٢٩] الضالع، محمد. مقال بعنوان: "علم الجمال الصوتي". *مجلة التوحيد*، (عدد محرم، ١٤١٠/١٤١١)، ص١١٧.

[٣٠] بدر، عبدالباسط. *مقدمة لنظرية الأدب الإسلامي*، دار المنارة، جدة، ١٤٠٥، ط١.

Some of the Aesthetics of Contemporary Islamic Poetry
A Critical Reading in a Poetic Work

Ibrahim bin Mansoor Al-Turki
Assistant professor in educational psychology
Department of Education & Psychology
College of Arabic Language and Social Studies
Qassim University
immt321@yahoo.com

(Received 28/11/1428H.; accepted for publication 26/3/1429H.)

Abstract. In this study I tried to walk in a new way for introducing Islamic literature to readers. I did not deal with theoretical issues, but I chose to have a practical study for analyzing an Islamic poem (written by the Islamic poet: Mahmoud Mafleh), trying to study the important factors in poetic texts, which are: Meanings, Images, Style and Rhythm. I started dealing with the meanings of this poem, and how the poet expressed them creatively, by using intertexuality and symbol.

Then I looked at images and how they were built to suit the emotions of poet. I after that explored the stylistic choices which were shaped in the poetic language, showing how the text issue was reflected by the linguistic surface. In the end of my practical study, I gave a look to poem's rhythm. I concentrated on the internal rhythm by discovering how some sounds expressed some meanings.

in this practical study I found that Islamic poem used so creative, unique and suggestive ways to express its meanings. With that, this poem had no contents against Islamic principles, but it supported them by literary way.