

اللغة الشعرية عند أحمد بن عبيد

د. مسعود وقاد

جامعة الوادي

ملخص :

هذا المقال هو محاولة للكشف عن مظاهر اللغة الشعرية عند الشاعر الشعبي "أحمد بن عبيد" من خلال عدة قضايا تجلّت في شعره، منها الولوع بذكر المواضع التي صادفها الشاعر في طريقه ذكرا دقيقا. ومنها التفصيل الحسي للممدوح أو البطل. كما أنّ الوصف والالتفات وظواهر أخرى كثيرة تمّت مقاربتها هي وسائل في يد الشاعر لإنتاج لغته الشعرية.

Abstract

This article is an attempt to reveal the aspects of the poetic language in Ahmed Ben Abid's popular poetry throughout many issues among which his passion talking accurately about the places he ran through and describing the sensitive aspects of the hero. Description and other phenomena which had been approached are tools the poet has used to produce his poetic language.

--

لقد لفتت اللغة الشعرية اهتمام النقاد على مرّ العصور، واستأثرت بحيز عريض في دراساتهم، ذلك لأنها أكثر مكونات الظاهرة الشعرية تجليا، ودلالة على هويتها الأدبية التي لا تعدو كونها لغة خاصة اكتسبت خصوصيتها من خصوصية لغتها. وذلك ما جعل ريفاتير، والشكلايين الروس ينظرون إلى «الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة» (1) انطلاقا من الانتقال باللغة من الحالة السكونية (المادة الخام) إلى الحالة الدينامية من خلال (أداة التغريب) التي تعد وسيطا بين اللغة العادية واللغة الشعرية (2).

من هنا ارتبطت اللغة الشعرية بخاصية (التغريب) التي تفصل بينها وبين لغة التداول اليومي، بوصف الأولى غاية في ذاتها، أما الثانية - أي اللغة التداولية - فتعد وسيلة لغاية أخرى. وقد قامت هذه التفرقة على أساس الوظيفة المنوطة

بكلّ منهما، حيث إنّ الوظيفة الانفعالية للغة تنتج اللغة الشعرية، والوظيفة التواصلية تنتج اللغة التداولية(3).

ولقد وقف الشكلازيون الروس، وعلى رأسهم زعيمهم رومان جاكوبسون طويلا على ذلك الفاصل الذي تتحوّل عنده اللغة من الاستخدام النضعي ممثلاً في اللغة التداولية إلى الاستخدام الفني ممثلاً في اللغة الشعرية. ورأى جاكوبسون أنّ ذلك يحدث من خلال حركة ارتدادية تتردّ بموجبها الرسالة إلى نفسها. فهي -أي الرسالة- تنطلق في العادة من مرسلها إلى متلقّيها مباشرة، وينتهي دورها بمجرد أن يفهم المتلقّي فحواها. بينما في «حالة القول الأدبي تنحرف الرسالة عن خطّها المستطيل، وتعكس توجّه حركتها وتثنيها إليها، إلى داخلها، بحيث لا يصبح (المرسل) باعثاً، و(المرسل إليه) متلقياً، وأنّما يتحوّل الاثنان إلى فارسين متنافسين على مضمارة واحد يضمّهما ويحويهما، هو القول الأدبي: أي (النص)».

(4).

وهنا يتجلّى الفرق بين اللغة الشعرية واللغة التداولية بوضوح، إذ تنتقل اللغة من كونها مضمارة يتضمّن رسالة متجهة إلى متلقّ كمي يستهلكها وبذلك فهي وسيلة لتحقيق غاية، إلى كونها رسالة غير مبرمجة بتوصيل فكرة محدّدة، لأنّها هي غاية نفسها. فتتراجع الغاية العملية، وتبرز غاية أخرى للغة هي قيمة الاعتزاز بمكوناتها الصوتية والنحوية والتركيبية. فكأنّ اللغة في هذا المقام تستعرض ذاتها لذاتها. ويعدّ ميدان الشعر المجال الفني الأكثر إجلالاً لهذه الغاية.

وفي هذا الصدد يروي أنّ أبا تمام سمع رجلاً ينشد قول الشاعر:

وَرَدَّ الْبَيْضَ وَالْبَيْضَ *** إِلَى الْأَعْمَادِ وَالْحُجَبِ

فطرب طرباً شديداً وقال: أحسن والله. لوددت أنّ لي هذا البيت بثلاث قصائد من شعري يتخيّرهما(5). إنّ اعتزاز اللغة في هذا الموقف بمكوناتها المعجمية والتركيبية هو الذي حمل أبا تمام أكثر شعراء العربية تأثيراً في رسم معالم الشعرية العربية على استرخاض أجود ثلاث قصائد من شعره مقابل بيت هين من مجزوء الوافر. إنّ هذا التوازي العبقري الذي جادت به اللغة الشعرية بين لفظتي الصدر (البييض، الأبيض) وعلاقتهما بلفظتي العجز (الأعماد، الحجب) رغم التباين الدلالي الكبير بينهما؛ إذ تعني (البييض) الأولى السيوف، أمّا الثانية فتعني النساء.

وقد روي -أيضاً- أنّ الشاعر عباس بن ناصح جاء إلى قرطبة وأنشد أدبائها قصيدة قال فيها:

تَجَافَى الدُّنْيَا فَمَا لِمُعْجَزٍ وَلَا حَازِمٍ إِلَّا الَّذِي خَطَّ بِالْقَلَمِ

لكن الشاعر الأندلسي يحي الغزال اعترضه قائلا: وما الذي يصنع (مفعّل) مع (فاعل)؟ فقال له: فكيف تقول أنت؟ قال: أقول:

تَجَافَ عَنِ الدُّنْيَا فَلَيْسَ لِعَاجِزٍ وَلَا حَازِمٍ إِلَّا الَّذِي خُطَّ بِالْقَلَمِ

فاهترّ عباس وقال: والله لقد طلبها عمّك (يقصد نفسه) ليالي فما وجدها (6). إن اللغة تعترّ في هذه الصيغة الثانية للبيت بإمكانياتها الصوتية، إذ رغم أن البيت بصيغته الأولى مستو إيقاعيا ودلاليا بلفضّة (معجّز) إلا أن لفضّة (عاجز) أكثر تأثيرا في صناعة شعرية النص، وتقريبه من دائرة اللغة الشعرية.

ولقد جهد الشعراء أنفسهم في سبيل الاقتراب من هذه اللغة الشعرية، وطمع بعضهم في الوصول إلى امتلاك لغة شعرية صافية. فقد كان "بول فاليري" يحلم بامتلاك الخصائص الشعرية التي تنتج باجتماعها شعرا خالصا من خلال آلية الانحراف عن اللغة التداولية (7).

ولعل ذلك الحلم بامتلاك لغة شعرية صافية هو ما دفع الشعراء إلى محاولة إنتاج لغة إشارية ينطقت من خلالها الدال من سلطة المدلول. فتبدو الدوال كأنها فقدت مؤشرات تماسكها الدلالي والتركيبي «ليصبح مجرد تجاور كلمتين يمكن أن يعطي إيحاء بارتباط تركيب بينهما» (8). لكن الشعراء في سعيهم لاستحداث مثل هذه الآليات تورّطوا في نفي المتلقّي من فضاء التفاعل الإيجابي مع النص، وتعميق الهوية بينهما، نظرا لشدة انحراف النموذج الشعري المنتج من طرفهم عن اللغة التداولية بشكل لا يقف عند حدّ. وهذا ما قاد إلى تبني شعار قصيدة (الصمت) أو القصيدة (العارية) التي لا تقول شيئا وتنطلق من الاعتيادية، واللامعقول، واللاتخطيط، والفضوى. أين سيقف المتلقّي أمام «نصّ شبيه بكهف لا ضوء فيه ولا علامات تشير إلى بدايته ونهايته» (9).

وفي الاتجاه المعاكس لهذا التوجّه الشعري عملت طائفة أخرى من الشعراء والنقاد منذ القرن السابع عشر على إشاعة نموذج من الشعر يميل إلى البساطة في مستوى الصور والتراكيب اللغوية. ومن الطبيعي أن الشعر إذا مال نحو البساطة في مستواه التخيلي واللغوي فإنه «عادة ما يقلل من انحرافه عن العرف اللغوي، وتضييق زاوية إزاحة اللغة، لتقترب اللغة من مستوى اللغة التداولية دون أن تتطابق معها» (10). وذلك بتقليص المسافة بين اللغة الشعرية المؤسسة -أصلا- على الانزياح، واللغة التداولية. وقد كان "صامونيل جونسن" من أوائل الذين حاولوا تعريف هذا النوع من الشعر السهل إذ رأى أنه «ذلك الشعر الذي يكون في التعبير عن الأفكار الطبيعية دون (إرغام اللغة) إذ إن اللغة قد تلاقى إرغاما بفعل تعبيرات خشنة، حيث تربط أكثر الأفكار تنافرا تحت نير ذلك الإرغام» (11). وهذا الإرغام أو العنف المنظم الذي يمارسه الشعراء ضد اللغة هو

الذي أدى في مراحل أخرى متأخرة إلى ظهور الشعار الذي رفعه أنصار الحداثة بأن الشعر ليس جماهيرياً، بل نخبوي. وبذلك لم يعد إرغاماً للغة وحدها وإنما هو عنف مورس في حق الجمهور المتلقي أيضاً.

ولقد كانت البداية الحقة للانتقادات إلى لغة التداول اليومي عن طريق تفضير تقريريتها، وإنهاء حالة الحياد التي أرغم الشعراء الرومانسيون اللغة على التزامها - مجسدة في إشارات (ت.س.إليوت) العديدة إلى أهمية تناول اللغة التداولية في الشعر، و«نبذهُ للأسلوب الشعري المصطنع، وإيثاره الاقتراب من لغة الكلام الطبيعي، ودعوته إلى أن تتغير أشكاله تغييراً مستمراً حتى تلاحق ما يطراً على لغة الكلام من تغيير» (12). وقد مثلت آراؤه ثورة اكتسحت المشهد النقدي الإنجليزي الذي كان مغرقاً في لجة التصنع والتكلف بسبب ما انتهت إليه المدرسة الرومانسية حين استنفدت كل طاقاتها الإبداعية في العطاء، فاستقرت لغتها عند صور وقوالب جاهزة تصنع اصطناعاً، وبذلك «انقطعت عن مسامرة التغيير الذي طرأ على عقول الناس وثقافتهم، وعلى مشاكل معيشتهم، ونوع حساسيتهم، وعلى أنماط كلامهم، وأساليب حديثهم» (13).

ولقد كانت دعوتهم الصريحة إلى ضرورة استخدام لغة التداول اليومي في الشعر من خلال العودة إلى واقع اللغة التي يتحدثها الناس، والتسامي على رموز الرومانسية البالية، وأصواتها دعوة إبداعية جسدت قصائده، كما كانت دعوة نقدية أسست لها آراؤه النقدية ذات المنطق الإقناعي الأسر، «فلم يكد يقل أثره كناقذ يوجه الشعراء الشبان بأرائه النقدية على أثره كشاعر يعرض عليهم النماذج البديعة من شعره الجديد» (14). وبهذا تسأل صوت "إليوت" إلى النقد والشعراء الإنجليز خصوصاً، والنقاد والشعراء في كافة أنحاء العالم عموماً. وقد شهدت الساحة النقدية والشعرية العربية احتفاء كبيراً بأرائه النقدية ونهجه الشعري، «فقد اعترف عدد من شعرائنا الجدد بمدى تأثرهم به واستفادتهم منه» (15)، وكان شعراء العراق وفي مقدمتهم بدر شاكر السياب أكثر المتأثرين به.

وقد سعى الشاعر العربي الكبير "نزار قباني" إلى تقليص مسافة الإزاحة والانحراف ما بين اللغة الشعرية واللغة التداولية على المستوى الإبداعي، ثم على المستوى التنظيري، وعرف هذا الصنيع في مذهبه بـ (اللغة الثالثة) التي هي لغة البساطة في التعبير والوضوح في الرؤيا، والعمق في التجربة، ولا مجال فيها للشعر المنكفئ على ذاته الذي يغلق أبوابه في وجه قرائه. وبعبارة أخرى هي جسر لردم الهوة بين لغتين وصفهما نزار نفسه بقوله : «العربي يقرأ ويكتب ويؤلف ويحاضر بلغة، ويغني ويروي النكات ويتشاجر ويداعب أطفاله ويتغزل

بعين حبيبه بلغة ثانية. هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيتها بقية اللغات كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين. لذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد لغة ثالثة تأخذ من اللغة الأكاديمية منطقتها وحكمتها ورسالتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة. إن لغة الشعر تنتمي إلى هذه اللغة الثالثة» (16).

وبهذا الحسم للغة الإبداع الشعري هتك نزار الحجاب الفاصل بين النص والملتقى، ونقل اللغة من درجة الحياد، أو درجة الصفر في الكتابة - كما يدعوها رولان بارت- إلى لغة تُسهّم في جذب القراء وإشراكهم في عملية إنتاج الدلالات. ومن هنا -أيضا- بدأت تباشير الثورة الشعرية المضادة تلوح في الأفق، وراحت تؤسس لشعريتها معتمدة على كفاءات شعرية التقرير.

إن شعرية التقرير كانت حالة اضطرارية لجأ إليها شعراء الثمانينات الذين أعضوا القصيدة من مسؤوليات عدة أرغمت على تأديتها دهورا وعلى رأسها الوزن والقافية. كما تمرّدوا على مفهوم الانحراف اللغوي الذي هوى بالشعر في بحر الغموض، وسعوا إلى «تكليف اللغة التقريرية بعمل يفوق طاقتها الوظيفية باعتبارها لغة توصيل لكي تصبح لغة انفعالية» (17). ولم تكن الطريق معبّدة أمام تحديد المعالم الشعرية لهذه اللغة الثالثة التي تتحوّل فيها الرسائل الإبداعية إلى رسالة شعرية. وإنما كان على الشعراء أن ينتقلوا من وظيفة إضفاء الشعرية على العالم الخارجي بواسطة تفضير اللغة إلى وظيفة اكتشاف الشعرية في العالم بواسطة الكشف عن علامات التجانس الكونية فيه (18)، ولفت انتباه الملتقى إلى الظواهر المألوفة التي طالما مرّ بها دون أن تستأثر بلفتاته الجمالية.

وبذلك راح الشعراء يعترضون اللغة التقريرية المباشرة لاستدرا رحيق الشعرية منها، وصارت لغة التخاطب اليومي واقعا لغويا تزخر بتفاعلاته القصائد الشعرية. ولئن مثلت اللغة التداولية وسيلة تلقائية لهؤلاء الشعراء ولا سيما شعراء قصيدة النثر، فإنها كانت لدى الشاعر الشعبي واقعا فنيا يعايش تفاصيله، ويمنحه الشرعية الشعرية بما يتضمّنه من بساطة وتلقائية.

إن الدارس الذي يستهدف مطلق الشعرية في الأدب الشعبي مضطرب -لا محالة- إلى الوقوف طويلا أمام عتبات اللغة التقريرية، ذلك أن شعرية هذا الضرب من الشعر تتأسس -في جانب كبير منها- على شعرية التقرير، إذ هو تعبير فطري صادق عن أحوال المجتمع، وبلسانه، وقوالبه اللغوية التي يتداولها بعيدا عن لغة التعريب والتشّت الدلالي. وستحاول هذه المداخلتة مقارنة شعرية التقرير من

خلال شكلين بارزين يسلم بهما شعر "أحمد بن عبيد" (*) قياده للدارس دون عناء هما: الأسلوب السردى، وأسلوب التحفيز.

1) - الأسلوب السردى: تعتمد القصيدة الشعبية على السرد كوسيلة لإنتاج شعريتها بعيدا عن الانحرافات اللغوية، فهي تستهدف متلقيا يتفاعل مع ما غازل ذاكرته . لذلك كان اختزال مسافة التلقي وإعدام فجوات التوتّر أكثر ما ينشغل به الشاعر. وكان السرد - من خلال حياد لغته و سطوع مضمونه في ذهن المتلقي - أيسر السبل لتحقيق شعريّة النص.

وليس يعسر على المتأمل لشعر أحمد بن عبيد أن يميّز بين أسلوبين من السرد يعتمدهما الشاعر في كثير من قصائده. هما: الأسلوب السير ذاتي الذي يوصف بأنه «قول شعري ذو نزعة سردية يسجل فيه الشاعر شكلا من أشكال سيرته الذاتية، تظهر فيه الذات الساردة بضميرها الأول متمركزة حول محورها الأنوي، ومعبرة عن حوادثها وحكاياتها عبر أمكنة وأزمنة وتسميات لها حضورها الواقعي خارج ميدان التخييل السردى» (19). والأسلوب السردى الموضوعي الذي يتخذ فيه الشاعر من عالم الواقع ومسرح أحداثه مادة فنيّة لتشكيل متخيله الشعري.

وبما أنّ شعر أحمد بن عبيد زاخر بغرض المديح الديني كمدح الرسول ﷺ والخلفاء الراشدين، والصحابّة، ومدح الأولياء والصالحين، ولا سيما شخصية الشيخ أحمد التجاني مؤسس الطريقة التجانية فإن كثيرا من قصائده تعتمد الأسلوب السير ذاتي نموذجاً للمحبّ المخلص الذي يضمن متقلبا بين الفيافي والجبال في سبيل الفوز برضا ممدوحه. ومن النماذج التي يتجلّى فيها هذا الأسلوب قصيدة مطوّلة دون الشاعر من خلالها رحلته الشاقّة إلى مدينة فاس مثوى الشيخ التجاني بالمغرب الأقصى ومنها (20):

كَلْتِ انْعَرَبْ، شَوْرَ فَاسٍ وَالْبَعْدِ يَنْقَرِبُ عُدُوهُ نُرْكَبُ، مِنْ مَغَامِ بُوْحَجِّهِ
رَانِي
سَيِّدِ الْبُوطِي، وَالْعَلَا يَكْمَلُ شَرْوُطِي نَرْفَعُ صَوْتِي، فِي مَغَامِ جَدِّ
الْكُرْدَانِي
مَنْ الشَّرَارَةِ، وَادَ مَرَابِ خَلِيهِ يَسَارَهُ فَمَرَّ الدَّارَةَ، فَوْضَ عَيْنِ مَاضِي
بُسْتَانِي
سَلَّمَ عَنِ سَيِّدِ الصَّغِيرِ، فِي ضِيِّ الْمُنِيرِ وَصَبَّاحَكَ بِالْخَيْرِ، يَا وَليدَ
الصَّنْدَانِي
سَيِّدِ الطَّاهِرِ، فِي النُّجُوعِ بَرَهَانُو ظَاهِرِ جَانِي لَشَهْرٍ، شَافِنِي وَشَمُّثُو

بَعْيَانِي
 خُودُ تِيَارَتِ، فَالْعَلَا الْمَاشِيئُهُ دَارَتِ
 فِيهَا حَارَتِ، طَائِفُهُ وَالشَّائِفُورِ
 الدَّانِي
 مَنْ بَارِيئُو، تَسْمَعُو يَدَا شَدَهْ فَطَرِيئُو
 هَاجَ حَرِيئُهُ، صِيهَدُو مَعْلَمُ
 وَهَرَانِي
 غَرَبَ فَالْمَرْدَاسُ، زُورَ سَيِّدِي بَلْعَبَّاسُ
 إِمَامُ الرَّيَّاسُ، يَا الشَّارِيفُ
 تَلْمَسَانِي
 دَهْمُ مَغْيِيئِهِ، أَوْطَالَ وَحَشْ الدَّأْوِيئِهِ
 وَجَدَهُ لَعَشِيئِهِ، تَرَبَّحَ ثَبَاتِ
 الزُّهَوَانِي
 تَعْلَى فُؤُوهُ لَعِبَالُ، وَوَعَارَتِ لَسَهَالُ
 تَتْرَجَمُ لَشَعَالُ، فُؤُوهُ صَرَصَرَ
 لَعَصَانِي
 ارْكَبْ مَ لَعَشَابُ، ثُوهُ عَن رَائِسُ
 شُوفَ الْبَرْهَ بِلَا سَحَابُ، فِي كُلِّ
 لَعَطَابُ
 شُوفَ الْجَنَّةُ، كَانَ كُنْتُ فِيهَا
 رُوحُ تَهْنَى، بَشْرَ الْقَلْبِ الدَّخْلَانِي
 تَتَمَنَّى
 غُومُ تَرُورُ الصَّالِحِينَ، الْجَمْعَهُ وَكثِينُ
 هَذَا سَيِّدُ الْعَارِفِينَ، فِي كُلِّ
 زَمَانِي
 ابْعَى فِي لَأَمَانُ، يَا التَّجَانِي حَمْدَانُ
 يَدِينِي وَرَشَانُ، رُوحُ يَا الطَّيْرُ
 الْبِرَّانِي

ينتمي هذا النص الشعري -مثلما هو واضح- إلى فضاء القصائد السير ذاتية من خلال دلالات نصية وخارج نصية، هي بمثابة الميثاق البين بين الشاعر/السارد والمتلقي الملم بأخباره. يقوم الشاعر في مستهلّه بمناجاة الشيخ أحمد التجاني، ميرزا له شوقه وفناءه في سبيل حبه. ومن ثمّ تبدأ رحلته الطويلة إلى مدينة "فاس" المغربية التي تضمّ ضريح الشيخ ومقامه. وهي رحلة واقعية يرويها التاريخ في سيرة الشاعر، ومجرد الإشارة إلى هذه الرحلة تعدّ اعترافاً مدوّنًا منه إلى المتلقي بنسبة الحوادث والعلاقات الزمانية والمكانية التي تتضمنها القصيدة إليه. وهذا ما يمنح القصيدة شرعيتها السير ذاتية- فهي تفصيل دقيق للأمكنة التي صادفت طريقه، وتعداد لمواقف اتخذها الشاعر من الشخصيات التي تستوطن تلك الأمكنة.

وإنّ للمكان بتجلياته ورموزه وعلاماته لسحره الطاغي في القول الشعري فعليه تنعقد خصائص النص الشعريّة، وما يمثله من مرجعية مركزية وإحالة

جوهريّة تستقطب إليها وجدان المتلقّي دون حدود. وقد تأسّس هذا النصّ السير ذاتي في تشكيّله الشعري على بنية المكان التشخيصية والإيحائية. إذ استهلّ الشاعر رحلته بانطلاقه من موضع ذي محمول وجداني كثيف، وإيحاء إيديولوجي وعاطفي كبير وهو مقام الشيخ "الحاج علي" الكائن بتماسين جنوبي مدينة تقرت في قوله (عُدُوهُ نُرْكَبُ، مِنْ مَقَامٍ بُوَحَجَّهُ رَأَيْ) وهذا المقام يعدّ امتدادا لحضور الزاوية التجانية القوي في الجنوب الجزائري. وعلى الرغم من أنّ الشاعر لم يكن مضطراً لأن يستهلّ رحلته من هذا الموضع؛ فدونه مدينة الطيبات موطن الشاعر الذي تشي نصوص كثيرة أخرى بعلاقته الوطيدة به، وكان أحرى به أن يبدأ بذكر وداعه لأهله وموطنه، لكنّه لم يفعل وفضل بدلا عن ذلك الانطلاق من (مقام بوحجّة) الذي يحتلّ مكانة خاصة في ذاكرة المتلقّي. ومن ثمّ فإنّ ذكره هذا الموضع مقرونا بموضع آخر أكثر قداسة في نفس المتلقّي وهو ضريح الشيخ أحمد التجاني في فاس يعدّ حدثا شعريا كفيلا بخلق آليّة شعريّة بديلة عن آليّة التعريب والانحراف اللغوي، بالاعتماد على شعريّة التقرير.

ويلعب المكان دوره الفاعل في البيت الأول من هذا المقطع الذي يعدّ بدايته لرسم سيرة المكان الشعريّة، حيث ينوي الشاعر السفر إلى مدينة فاس بالمغرب (فُلْتُ انْعَرَبُ، شَوْزُ فَاسٍ) فيحدّد الجهة وهي الغرب، والغاية وهي فاس. ولكنّ المسكوت عنه في هذه العبارة أكثر من المذكور. وعلى الرغم من أنّ احتمالات التأويل قليلة أمام المتلقّي المتابع لهذه السيرة الذاتية بسبب أن هنالك عقدا علاميا مسبقا بينه وبين الشاعر يقضي بانجلاء شفرة النصّ المتمثلة في إيحاءات المكان (فاس)، إلا أنّ المتلقّي بصفة عامّة لا يدرك أنّ (انْعَرَبُ، شَوْزُ فَاسٍ) تعني زيارة مقام الشيخ التجاني بفاس لطلب المدد والعون. وهذا ما يجعل المكان (فاس) برغم مظهره التقريري الواضح علامة سيميائية سابحة في فضاء التأويل. ويسترسّل الشاعر في ذكر المواضع التي مرّ بها موضعا موضعا محددا بها موقفه الإيديولوجي من كل مدينة أو قرية. فمن تماسين التي هي محطة إقلاع للمتحيلّ الشعري إلى مدينة "العالية" شمالي مقر الولاية ورفقت بحوالي 70 كلم وبها ضريح (سيد البوطي) الذي تكتمل بزيارته شروط استئناف الرحلة المباركة عن طريق رفع الصوت بالدعاء عند ضريحه. بينما يعرض الشاعر بأماكن أخرى تصادفه بعد ذلك في طريقه كمدينة (القرارة) ومدينة (غرداية) التي لا يذكرها باسمها وإنما بالتركيب (واد مزاب) وكأنّما ليختصّه بصفة العالم المجهول الذي لا يعنيه أمره، ولذلك يطلب من المخاطب أن يتركه يسارا أثناء الرحلة (مَنْ الْمُرَارَةَ، وَاذْ مَرَّابَ خَلِيهِ يَسَارَهُ).

واللافت أن الذات الشاعرة تنازلت عن مقام السرد الأنوي منذ ذكر هذين الموضوعين، وتراجع ضمير الأنا ليوضح المجال إلى السرد السير ذاتي بضمير المخاطب (أنت)، وهو وارد في مثل هذا الأسلوب من السرد؛ إذ «قد يتقنع الضمير الأول -ضمير الأنا- بضمائر أخرى حسب المتطلبات والشروط التي تحكم كل قصيدة سير ذاتية» (21). ومبرر هذا التنازل العمدي عن السرد بضمير الأنا هو محاولة التعريض بقوم لا يعتقدون بمعتقد الشاعر مع تجنّب الذات الدخول في معترك هذا التعريض.

وتهيمن سيرة المكان الشعرية بالتركيز على الحمولة الإيحائية التي يتضمّنها، فمن الحديث عن مدينة غرداية التي هي ليست سوى (واد مزاب) إلى الحديث عن مدينة الأغواط التي لا يعني الشاعر منها إلا منطقة (عين ماضي) مهد الزاوية التجانية الأول، لذلك يقف عندها ويستوقف مرافقه للترؤد من بركات أوليائها، والارتواء من حوضها الجمّ (فَمَرَّ الدَّارَةَ، فَوَهَّ عَيْنَ مَاضِي بُسْتَانِي). ثم يأمر المخاطب بالتوجه إلى مدينة (تيارت) ليستقلّ القطار. وهنا تتسع دائرة التقرير لتشمل حيثيات أخرى إلى جانب المكان ومنها القطار الذي يعدّ علامة جديدة أثرت المتخيل الشعري، وعملت على إثارة الدهشة والاستغراب في نفس المتلقي الذي لا عهد له بهذه الوسيلة لما حملته من جدة، لذلك فإن طائفة المتلقين محتارة لأمر هذا القطار (فيها حارت طايفه) حين تسمع هديره من منطقة (بريفو) التي ينتقل منها الشاعر إلى مدينة سيدي بلعباس، ثم إلى تلمسان، فمغنية آخر المدن الجزائرية إلى الغرب. ليبيت ليلته في منطقة (الزهواني) بعد عبوره بمدينة (وجدة) المغربية عند المساء.

ويستأنف استعراض المناطق التي مرّ بها في رحلته، فبعد زيارة (قرصيف) ينزل ضيفا بضرّيح (الحساني) في (باب تازة). ثمّ تمتدّ به الرحلة متوغّلا في بلاد الأمازيغ التي يحتاج فيها إلى من يعينه في ترجمة حوائجه (تَتَّرَجَمَ لَشُعَالٍ)، حتّى يخلص أخيرا إلى مبنّاه في مدينة فاس، وهو ضرّيح الشيخ أحمد التجاني، فيصفه بقوله:

شَوْفَ الْجَنَّةِ، كَانَ كُنْتُ فِيهَا رُوحَ تَهْنَى، بَشْرَ الْقَلْبِ الدَّخْلَانِي
تَتَمَنَّى

فيؤدّي واجب الزيارة ثلاثة أيام شاكيا باكيا مستغيثا موقنا في نفسه ألا حساب ولا عقاب بعد هذا التطهير المادي والنفسي؛

أَحْلَفَ عَنُو بِالْكِتَابِ، مَمْنُوعٌ فِي حَضْرَةِ لِحَبَابِ، كَانَ فَالْبِرِّخِ
الْحِسَابِ مَبْنِي

ولا تتوقف السيرة السردية المرتكزة على التقرير أساسا لإبراز شعريتها من خلال الإيحاءات الدلالية للمكان في هذه القصيدة الطويلة ببلوغ الشاعر إلى مقام (الغوث الرياني)، وإنما هي رحلة عبر المكان من مدينة (تقرت) إلى مدينة (فاس)، ثم عودة يتركز فيها الشاعر -أيضا- على شعريته المكان في رحلة عكسية إلى البقاع المقدسة للحج تمتد من فاس مقام (أحمد التجاني) إلى مقام رسول الله ﷺ بالمدينة، ثم العودة أخيرا إلى مكان الانطلاق الأول مقام (بو حجة) ليكون نهاية للرحلة المباركة:

طَارَ الْحَايسُ، فِي بَرُورِ رُوحٍ لَطْرَابِسُ نَا مَنْ يَامَسُ، فِي مَقَامِ بُوْحَجَّةِ رَانِي

وكأنما هي رحلة لتفجير سحر الأمكنة بما لها من قداسة، فلم يطل الوقوف بموضع إلا إن كان به ولي صالح يتضرع أمام بابه، وإن لم يكن فيه ولي عرض به ثم غادره.

إن هذا الاعتماد على شعريته اللغة التداولية مجسدة في الأسلوب السير ذاتي الذي يتخذ من المكان والحدث مطية لتجليه فهو أكثر خصائص التجربة الشعرية الشعبية بروزا. ذلك لأن تجربة تقوم بالأساس على طبيعته المتلقي الذي تتوجه إليه. ومن ثم فهي تتعدى شعريا من تلك الألفاظ والبساطة التي تتمظهر بها.

وكما أن أحمد بن عبيد قد عول في تذيير متخيله الشعري بأسلوبه السردى السير ذاتي، فقد اعتمد أيضا على أسلوب السرد الموضوعي الذي يقوم على النبش في أحداث التاريخ الإسلامي الحافل، وقد استأثرت شخصية الرسول (ص) والصحابة بنصيب غير يسير من شعره، وكان للإمام علي (ك) حضور كبير في هذا الشكل من السرد، ومن ذلك قوله (22):

كَانَتْ رُومَانٌ مَهْجُومَةٌ، حَيْلٌ أَوْفَرَسَانٌ مَرْسُومَةٌ مَا كَانَ كَلَامٌ فِي هُومَا، طَفَى نَيْرَانُهُمْ حَيْدَرُ
حَلَى لُصَوَارٍ مَهْدُومَةٍ، كَسَرَ لُصَانَهُمْ لِمَخْطَرُ
كَانَتْ رُومَانٌ لَا حُوفَهُ، مِنْ أَرْضِ الْعِرَاقِ لِلْكَوْفِ بَدَوِي وَالشَّامِ مَلْهُوفَهُ، لَا مِنْ يَصْرًا اللَّهُ وَكَبَرُ
كِي جَاهَمُ رَايَسُ الشَّرْفَةِ، أَبْدَاتِ الرُّوسِ تَطَايِرُ
غَيْبٌ عَلَّالٌ فِي حَرَبِي، عَنَدِي شِيَعَاتٌ فِي عَرَبِي فِي رَأْسِ الْغُولِ كِي ضَرَبِي، بَعْدَ مَا كَانَ يَتَمَسَخَرُ
حَلَى وَدِيَانِ يَدْرَبِي، مِنْ دَرِ ضَلُوعٍ لِمَكْدَرُ
أَهَالُو رُوحِ يَا عَرَبِي، نَا رَاهَا جُنُونٌ فِي حَرَبِي قَالُوا أَنَا عَنَدِي رَبِّي، وَأَنْتَ مَوْلَاكَ رَبِّ حَجَرُ

مَا زَلُّو تَسْمَعُو ضَرْبِي، غُدُوهُ نَسْفِي الكاسُ المُرُّ

تتراجع اللغة الشعرية في هذا المقطع إلى درجة الصفر في الكتابة التخيلية، وتطفي عليه لغة تداولية أقرب إلى دائرة النثر، ولا يبقى من سبيل أمام انصكاك هذا الكلام من اللغة التقريرية الخالصة سوى المحتوى السردى للنص، أي أنّ عملية القصّ ذاتها تحفّز بعض الآليات الشعرية على العمل، ولعلّ أهمّها إيقاع السرد، وإيقاع الحوار، وعنصر الغرائبية في النصّ.

فمن بعض مظاهر الإيقاع السردى عنصر المفارقة الذي يتأسس عليه البيت الأول، حيث إنّ الجملة الشعرية الأخيرة في البيت (طَفَى نِيرَانُهُمْ حَيْدَرَ) التي تضيد أنّ عليا (ك) قد كسر شوكة الروم تحدّ من تدفق المجرى الدلالي الإيجابي الذي جسّدته الجمل الشعرية الثلاث الأولى (كَأَنَّ رُومَانَ مَهْجُومَهُ خَيْلٌ أَوْفُرْسَانَ مَرْسُومَهُ، مَا كَانَ كَلَامُ غِي هُومَا) التي هي وصف لعزّ الروم ومجدهم وبسطة سلطانهم. وكذلك حدث في البيت الثاني بين شطريه الأولين وشطره الأخير، والبيت الرابع بين حديث (راس الغول) وحديث علي (ك). ويتجلّى الإيقاع فيما انبنت عليه أبيات هذا المقطع، وكان سمتها لها وهو عنصر المفارقة الذي أنتجته التقابلات الضدية بين الأحداث والشخصيات، وهو ما أنتج بدوره إيقاع الدهشة والاستغراب في نفس المتلقّي.

ومن مظاهر المنحى الغرائبي في المقطع شخصية (راس الغول) الأسطورية التي تسرّبت إلى الأدب الشعبي -مثلما تسرّبت أساطير أخرى كثيرة- بتأثير من الثقافات والمعتقدات التي احتكّ بها، وهي -أي أسطورة (راس الغول) - هنا لتحويل قوّة الإمام علي (ك)، وإظهاره بشخصية أسطورية لا تقهر. فهو يُنزل بشخصية (راس الغول) أنكل الهزائم في كلّ المواقف.

كما يتجلّى إيقاع الحوار بين ما تلفّظ به رأس الغول: (رُوحُ يَا عَرَبِي، نَا رَاهَا جُنُونٌ فِي حَرَبِي)، وما تلفّظ به علي (أَنَا عِنْدِي رَبِّي، وَأَنْتَ مَوْلَاكَ رَبِّ حَجْرٍ) حيث تنمّ إجابة الإمام علي عن منطق حجاجي مضجّر لا يملك بعده المخاطب إلا الصمت. وإنّ في ذلك لتفعيلاً لإيقاع الانسجام والتناظر الذي يهدف الشاعر إلى وضع المتلقّي في فضائه.

وهكذا تبرز القيمة الشعرية للمحتوى السردى بوصفها مغالبة للغة التقريرية التي تسعى به نحو النثرية الفجّة، إذ تفتقر أحيانا كثيرة إلى السند المرجعي الذي يغذيها برحيق شعري صافٍ.

2 - أسلوب التحفيز: ليس المقصود من التحفيز ذلك المصطلح الذي تبناه الشكلايون الروس في مطلع القرن العشرين، أثناء مقاربتهم للمعنى في الشعر والنثر، والقاضي بأن المضامين والأفكار ما هي إلا محفزات للأشكال التي هي أساس الشعرية. وإنما المقصود من التحفيز أن هنالك أسماء وقوالب لغوية جاهزة تتداولها المجتمعات الشعبية أثناء الحديث اليومي يعمد الشاعر إلى جعلها تحفز معاني أخرى جديدة ترتبط بها. وعلى الرغم من أن منطق التقرير متحكم في كلا المعنيين إلا أن علاقة التحفيز هذه تجسد ملمحا من ملامح الشعرية التي يتغذى بها النص الشعري. ومما ورد من هذه الأشكال التحفيزية نذكر:

- الاستعانة بحروف الأبجدية لإيجاد فضاءات دلالية جديدة، وتدعيم أرضية المتخيل الشعري. وهو ما يتجلى من قصيدة في مدح الرسول (ص) حيث يتأسس كل بيت منها على الإيحاءات الدلالية لكل حرف من حروف الأبجدية من الألف إلى الياء عبر عملية تداع حر. فقد جاء في حرف الألف (23):

صَلُّوا عَنِّي بِالْيَمِينِ، فَدَمَا حَرَّثُو فِي زُرْعِ الْمَصِيفِ فَمَا الْغَلَّةُ شَاؤَ الْخَرِيفِ، صَحْرَاوِيَا وَجَبَالِ
لَمَّا لَكَ تَصَلَّى عَلَى الشَّرِيفِ، لِحَبَابِ عَلَيْهِ تَسَالِ

تتكون أبيات هذا النص الشعري بنيويا من ست جمل شعرية، وثلاثة أشطر، وهي مكونات البيت الشعري الواحد في أكثر قصائد أحمد بن عبيد - ولعل في ذلك ضربا من المحاكاة للموشحات الأندلسية- تمثل الجملة الأولى فيه مرتكزا دلاليا وإيقاعيا للجمال الموالية، من خلال إيحاءات حرف الألف. فبالكم يطالب الشاعر المتلقي بالإكثار من الصلاة على المصطفى ﷺ .

وبالكيف تظهر الجملة المركزية عارية من الدلالات المباشرة، فلا يعقل أن تتم الصلاة على الرسول (ص) بحرف الألف. إلا إن فتح باب التأويل، فيقال - مثلا- صلوا على الرسول (ص) بقدر ما تردد حرف الألف في اللغة العربية. ولا يعني هذا التأويل -الذي النص في غنى عنه- أن شعرية البيت متدفقة عبر لغة شعرية تنهض على الانزياح اللغوي، وإنما لا تزال اللغة التقريرية أساسا للمنطق الشعري. وما يقوم به حرف الألف هو مجرد دور تحفيزي لأشكال إيقاعية متمثلة في الترصيعات التي تميز فواصل الجمال المتجاوبة مع هذا الحرف من جهة، ولتفجير بؤر دلالية ترتبط بمقدار الصلاة المراد تأديتها على الرسول (ص) من جهة ثانية.

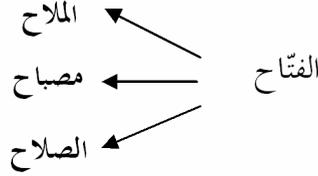
وتتساقط أبيات القصيدة كلها على هذا المنوال حتى تكتمل كل الحروف الهجائية، ومنها دونما التزام بتواترها:

صَلُّوْ عَنُوْ بِالْبَا، فَدُ كَثْرَةُ لِمَطَارِ الصَّابَةِ شَمَّتْ عَلُومُ الطُّلْبَةِ، يَعْظُمُو فِي شَانُو لَطْفَانِ
 فِي خَلْقِ اللّٰهِ وَاجِبُهُ، مَا يَشْبَهُلُو مِثَالِ
 صَلُّوْ عَنُوْ بِالْبَا، شَفِيعَ لَمَّةٍ مَا عَنَدِي غِي اِنْتِ مِنْ نُورِ الْيَاقُوْتِهِ، رُوَيْتُنَا مِنْ جَنَّتِ لَضَالِ
 شَيْعَانُو مَنَعُوْتُهُ، بِالْكَرَمِ وَالْجُودِ وَلِخَصَالِ
 صَلُّوْ عَنُوْ بِالْبَا، حَبِيبَا رَبِّي لَا بَاغَ وَلَا شَرَا وَعَلَى سَيْدِ الزُّهْرَةِ، شَفِيعُنَا فِي يَوْمِ الرُّزْزَالِ
 يَظْهَرُ زَيْنَ الْبُشْرَةِ، يُمْكِنُنَا مِنْ صَهْدِ الْمَشْعَالِ
 صَلِّيْ بِالصَّادِ وَالضَّادِ، هُدَا مَا هَيْلَ فِي جَنُودِ الْجَرَادِ النَّضَاطِقِ وَالْجَمَادِ، وَالْعَلَا وَمَجَارِي لَسَهَالِ
 اَنْجُومِ الظُّلْمَةِ فِي السُّوَادِ، شَمْسُ وَهَمْرَةٌ وَهَالِ

توظيف أسماء الله الحسنى لتحفيز مكامن المتخيل الشعري لدى الشاعر، وهذا يظهر في قصيدة يداخل فيها بين مدح الرسول (ص)، والتغني بفضال الشيخ أحمد التجاني. ومنها قوله (24):

نُبْدَا بِاسْمِ الْفَتَّاحِ، وَالنَّبِيِّ مُحَمَّدَ سَيْدِ الْمَلَاخِ الثَّجَانِي مَصْبَاحِ، فِي الْعَرَبِ خَاتَمَ لَوْلِيَا
 يَا سُلْطَانَ الصَّلَاحِ، نَيْفَ عَلِيَا
 نُبْدَا بِاسْمِ الْجَلِيلِ، وَالنَّبِيِّ مُحَمَّدَ طَبَّ الْعَلِيلِ وَأَبْرَاهِيمَ الْخَلِيلِ، وَالسَّلَامَ عَلَى نَنْبِيَا
 الثَّجَانِي دَلِيلِ، خَيْرِ مَنْ شُوْفَتْ عَيْنِيَا

إن استهلال الشاعر حديثه بذكر لفظ الجلالة يحفز سلسلة دلالية تنازلية على التفجر تبدأ بذكر الله تعالى، ثم مدح الرسول (ص)، ثم الثناء على الشيخ التجاني، وقد تختتم بذكر بعض الأولياء الآخرين، ويتساقط هذا التشكيل الدلالي في كامل أبيات القصيدة. ويمثل لفظ الجلالة -على شاكلة ما رأينا سابقا مع الحروف الهجائية- في النص قيمة فنية أكثر مما هو قيمة دلالية مقصودة لذاتها، من خلال صدها الدلالي والإيقاعي؛ فدالليا يفرض على البيت أن يخضع لذلك التدرج التنازلي في الذكر والمدح وإيقاعيا يفرض عليه هندسة نغمية تتجلى في نهايات الجمل الشعرية المتجاوبة مع الحرف الأخير لكل لفظ من ألفاظ الجلالة. ويمكن تجسيدها من خلال بنيت البيت الأول بهذا المرتسم:



- الاعتماد على الوصف الحسيّ الدقيق قصد إظهار الموصوف في صورة مثلى، وفي هذا الوصف يكاد التقرير أن يحجب شعريّة النصّ بما يفرضه من اقتراب نحو دائرة النثر ومن نماذجه قول الشاعر في مدح الشيخ أحمد التّجاني(25)؛

لو كان تشوفٌ لَجَبِينُو، حَارُو لِمَلَكَ فِي زِينُو يَتَرَشَّقُ فِي بَسَاتِينُو، سَأَلُو عَنُو اللَّي سَوَلُو
أَوْ بُوَحَجَّهُ عَلَى يَمِينُو، وَأَوْلَادُو زِينُهُمْ حَافَلُو
لو كان تشوفٌ لِلْحَاجِبِ، تَبْقَى فِي الزَّيْنِ تَتَعَجَّبُ هَذَاكَ الْكَارُ وَالْوَاجِبُ، فِي التَّجَانِي شَرِيفِ الثَّلْ
ظَهْرَهُ وَشُرُوقَ وَالْمَغْرِبِ، وَالْفَيْلَهُ وَبَيْنَ تَسْتَقْبَلُ

إنّ هذه الصفات التي يتعلّق أكثرها بالجمال المادّي للممدوح، وهو جمال مثالي وشامل خصّ شخصيّة الممدوح وتعدّها إلى محيطه الاجتماعي من أهل وولد وغيرها -تتمّ بلغة تداوليّة بسيطة تتفاعل مع بيئتها الاجتماعيّة ولو أنّها وردت منفصلة عن السياق الذي جاءت فيه لكانت عائناً يحول دون حركيّة العناصر الشعريّة، ولأفرزت لغة ثريّة لا قيمة فنيّة لها. لكن تلك الصفات الماديّة دخلت ضمن تشكيل صورة كليّة سعى الشاعر إلى وضع المتلقّي حيالها منطلقاً من أنّ (العين اللّي ما شافا ثو عمياً من يومها لؤل). ومن ثمر فهي تستمدّ طاقتها من العنصر الفنيّ أكثر ممّا تستمدّها من العنصر الواقعي المادّي.

ومهما كان اعتماد الشاعر على عناصر الواقع التي تشكّل المادّة الخامّ للشعر فإنّ ذلك لا يعني أنّ اللغة التقريريّة التي تتجلّى بها هي غاية يتقصدها الشاعر لذاتها. وإنّما تتحرّك تلك العناصر بطريقّة خفيّة -لا تدرك إلا بعد التأمّل- لتتحول في قرن الرؤيّة الشعريّة إلى عناصر فنيّة منتجة.

إنّ اللغة التداوليّة الشفافة التي تعدّ خاصيّة من خصائص الشعر الشعبي ليست شفافة بالقدر الذي يجعلها تهوي فتسقط في هوة اللغة

الإبلاغية ذات الحياد المطلق، بل إنَّها شفافية خداعية، وهذه طبيعته أزلية في الشعر بصفة عامّة، فهو لا يُسلم قيادته إلاّ للفراس الهمام.

هوامش

- 1 - عبد الرحمان بن محمد القعود: شعريّة الشعر، دار الجمهوريّة للصحافة الرياض، ط1، 2007، ص50.
- 2 - ينظر: فيكتور إيرليخ؛ الشكلائية الروسية، ت: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص35.
- 3 - عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، 2006، ص251.
- 4 - عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشرّحية نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2006، ص6، 11.
- 5 - ينظر: عبد الرحمان بن محمد القعود: شعريّة الشعر، ص34.
- 6 - ينظر: نفسه، ص36.
- 7 - ينظر: عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص252.
- 8 - نفسه، ص253.
- 9 - عبد الرحمان بن محمد القعود: الإبهام في شعر الحدائث - العوامل والمظاهر وآليات التأويل - سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 2002، ص204.
- 10 - عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص256.
- 11 - ديمين كرانث: موسوعة المصطلح النقدي ج1، ت: عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، ص503.
- 12 - محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، ص15.
- 13 - نفسه، ص16.
- 14 - نفسه، ص17.
- 15 - نفسه، ص15.
- 16 - ستيغان وايلد: نزار قباني الجنس والموت والشعر، مقال، مجلّة القاهرة، يوليو 1993، ص104.
- 17 - عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، ص262.
- 18 - ينظر: نفسه، ص263.
- * - أحمد بن عبيد أحد أبرز أعلام الشعر الشعبي في منطقة الطيبات التابعة لولاية ورقلة - والواقعة غربي وادي سوف بحوالي خمسين كلم، عاش بين عامي (1866 - 1959). اشتهر بمدائح الدينيّة في الطريقتين التجانيّة.
- 19 - محمد صابر عبيد: العلامة الشعريّة - قراءات في تقانات القصيدة الجديدة - عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص150.

-
- 20 - مدائح الشيخ أحمد بن عبيد عن شيخ الطريقة التجانية سيدي أحمد التجاني، مدون مخطوط من حفظ العلمي خلفاوي، وتدوين الأخصر عبيد، الطيبات، ديسمبر 2007. ص 60.
- 21 - محمد صابر عبيد: العلامة الشعرية، ص 150.
- 22 - مدائح الشيخ أحمد بن عبيد عن شيخ الطريقة التجانية سيدي أحمد التجاني، ص 26.
- 23 - نفسه، ص 3.
- 24 - نفسه، ص 1.
- 25 - نفسه، ص 84.